



14.04. - 04.06.2016

Exhausted Time
Ana Hoffner

3-5	BesucherInnentext
6	Grundriss
7	Werkliste
8 - 13	Werkbeschreibungen
14	Biografie
15	Abbildung

Der Titel „Exhausted Time“ (Zeit der Erschöpfung) verweist auf den Zustand eines Augenblicks sowie ein Danach. Anhand von Erzählungen, Berichten, Tatsachen und Experimenten führt Ana Hoffner in ihren Videoinstallationen, fotografischen Arbeiten und Objekten die BesucherInnen der Ausstellung in unterschiedliche narrative Stränge, der erschöpften Zeiten nach Krisen, Konflikten oder Kriegen, die einen gemeinsamen Kanon anstimmen sowie zur Reflexion eigener Denkmuster und Sichtweisen anregen, ein.

3

Die performative, mediale Dekonstruktion des einzigen Pressebildes, das vom US-amerikanischen Weißen Haus zum Tode Osama Bin Ladens veröffentlicht wurde, spielt mit der Kombination der Bilderzeugung von Gesprochenem und tatsächlich rezipierten Bildern am Screen. Gegensätzlich zu TV-Nachrichten, wo die Macht der Bilder der unterlegten Tonspur vorgezogen wird, inszeniert Hoffner in *Framing Livestream* diese Form der visuellen Repräsentation und erzeugt eine imaginäre Reflexion von Medienbildern. Die Imagination und Vorstellungskraft der BesucherInnen wird in der Arbeit *Fifty-one pieces - Believing in Art* weitergeführt. Eine scheinbar vorhandene leere Ausstellungswand wird anhand eines digitalen Zaubertricks zum Verschwinden gebracht. Narrativ steht diese Wand mit der Geschichte von einundfünfzig Kunstwerken, die offiziell seit 1993 aus der Kunstgalerie in Bosnien&Herzegovina verschwunden sind, in Verbindung. Die mit einem Greenbox-Stoff verhüllte Wand dient als Projektionsfläche einer ganz privaten gedanklichen Simulation über eine Präsentation dieser einundfünfzig Werke.

Als junge Person mit den Bildern der Gewalt und Grausamkeit des Jugoslawienkrieges im österreichischen Fernsehen konfrontiert, münzt Ana Hoffner diese Erfahrung in der Videoinstallation *Transferred Memories – Embodied Documents* auf eine gänzlich andere Projektionsfläche um: die des Films „Persona“ von Ingmar Bergman. Hoffner projiziert ihre ProtagonistInnen auf die des Films und lässt somit die Erzählung von Gefangennahme und Alltag in einem der berüchtigtsten Gefangenenlager während des Jugoslawienkrieges im Bildsujet des 1960er Jahre Kinos erscheinen.

Das bildliche Pendant bietet die gegenüberliegend Fotoarbeit *Future Ante-*

rior - Illustrations of War. Die Fotoserie des Werbefotografen Steven Meisel, die in der Vogue publiziert wurde, stellt Szenen sexueller Gewalt von Soldaten/Polizisten an Frauen (weiblichen Modells) dar. Im weiteren Kontrast zum gehörten Erfahrungsbericht über das Gefangenenlager Omarska, der von der Videoinstallation ausgehend im Raum zu hören ist, steht der trockene, prägnante Stil des Textes, welcher die Fotoserie begleitet.

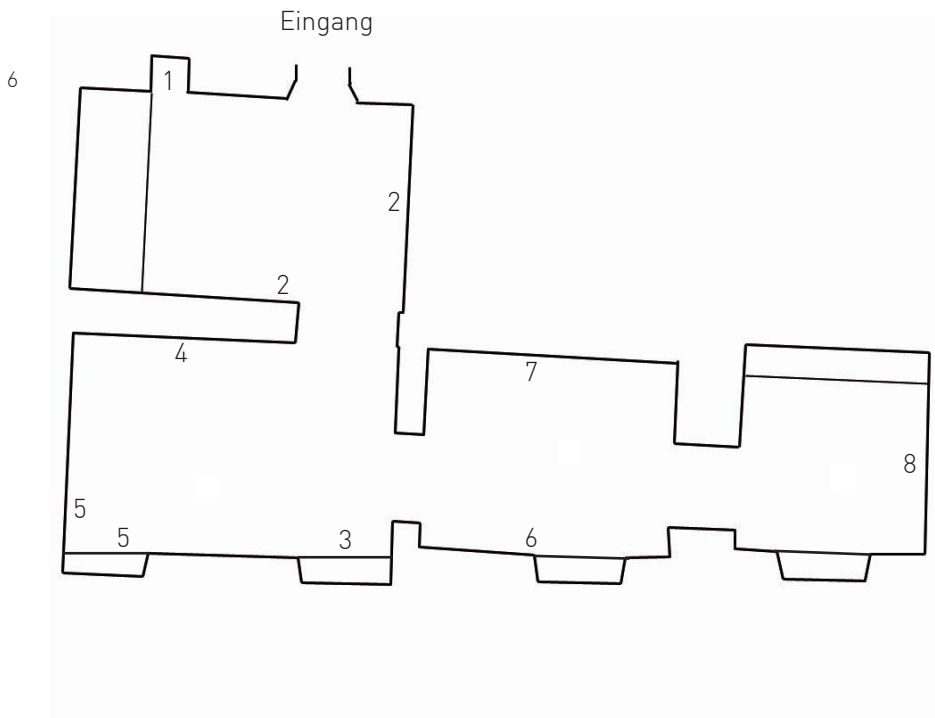
- 4 Die weitere Fotoarbeit im Raum geht der Frage der Darstellung und Lesbarkeit von Identität nach. Die abgebildeten Personen in *The Queer Family Album - Me and my three daddies* nehmen unterschiedliche Rollen an und Verhältnisse zueinander ein. Die Grenzen zwischen verschiedenen Kategorien sowie die Definition von Dreiecksbeziehungen Mutter/Vater/Kind beziehungsweise Familie/Nation/Staat/ verschwimmen und werden mit Politik und deren vermittelnden Gesten von Zugehörigkeit kombiniert.

Die Auseinandersetzung mit Medien, Körper und Identität setzt sich im nächsten Raum auf der *Mirror Stage - Spiegelstadium* fort. Sitzen wir im Allgemeinen vor Bildschirmen und stehen vor Spiegeln, um unserer Reflexion auf Augenhöhe zu begegnen, sind hier die Spiegel in diversen Bildschirmformaten auf einer Höhe angebracht, die eine Betrachtung des eigenen Spiegelbildes nur durch einen von den AusstellungsbesucherInnen selbst ausgeführten performativen Akt zulassen. Die Bühne wird erst im Vorbeigehen und Betreten zu dem, was ist.

Gegenüberliegend inszeniert Hoffner die Werkserie *Identifications - Screenshots of murder*. Die Bilder einer kapitalistischen Aneignung von Genderflexibilität in Popkultur und Modeindustrie propagieren eine gewaltfreie und unproblematische Geschichte von Transsexualität und Transgender. In ihrer Fotoarbeit verweist Hoffner auf den Missing Link dieser gewählten Ästhetik und Bildsprache: die einem konträren Kontext entspringt, dem Mord und der Gewalt an Transgender Personen.

Mit der Taktik der Transformation und Repression von Erinnerung, Vergessen und Verdrängen von Geschichte anhand einer spezifisch gewählten Bildsprache und Schnittabhandlung beschäftigt sich die Videoinstallation *After the Transformation*. Die Künstlerin absolvierte ein Stimmtraining mit ihrer

durch Testosteron manipulierten Stimme, um sich der bereits verflüchtigen Transformation zu erinnern. Es entsteht eine Auseinandersetzung mit der Vorstellung und den vorherrschenden Meinungen und Bildern über Geschlechtsidentität und der Frage nach den Möglichkeiten diese frei zu wählen und zu ändern.



1 *Framing Livestream*, HD Video, Farbe, Ton, 4'40", 2014.

2 *Fifty-one pieces – Believing in Art*, Greenboxstoff, Wandtext, 2016.

3 *The Queer Family Album - Me and my three daddies*, Fotoinstallation, Silbergelatine, zwei Rahmen, je 21 x 29,7 cm, 2014.

7

4 *Transferred Memories – Embodied Documents*, Videoinstallation, Farbe, Ton, 14'35", 2014.

5 *Future Anterior – Illustrations of War*, Fotocollage, Druck auf Büttenpapier, sieben Rahmen, je 33,8 x 48 cm, 2013.

6 *Identifications – Screenshots of Murder*, Silbergelatine, 4 Rahmen je 53 x 73 cm, 2016.

7 *Mirror Stage – Spiegelstadium*, 20 Spiegel, Dimension variabel, 2016.

8 *After the transformation*, HD Video, Farbe, Ton, 15'52", 2013.

Courtesy: die Künstlerin

1 ***Framing Livestream***

Als im Jahr 2011 Osama bin Laden erschossen wurde, gab es zunächst kein Foto, das seinen Tod in der öffentlichen Berichterstattung gezeigt hätte. Statt der sonst üblichen Fotografie des toten Feindes wurde ein Bild aus dem Weißen Haus zur medialen Verbreitung an die Presse weitergegeben, *Situation Room* des Fotografen Pete Souza. Auf diesem Bild sind Barack Obama, Hillary Clinton und andere während der Livestream-Übertragung der Exekution Osama bin Ladens zu sehen.

Framing Livestream reinszeniert das bekannte Foto als performatives Event, in dem das Schauen eine entscheidende Rolle spielt, diesmal jedoch den weißen Screen auf einem Laptop zum Zentrum und gleichzeitig zum „ready-made“ der Performance macht. Alle Positionen um den Tisch des Weißen Hauses sind durch eine Beschreibung der emotionalen Reaktionen skizziert, die von einer unsichtbaren Stimme gesprochen wird. Diese Reaktionen bleiben jedoch dem Publikum unzugänglich, weil die Kamera die Szene von einem Blickwinkel hinter dem Performer zeigt.

Framing Livestream versucht in den Bereich der visuellen Repräsentation einzugreifen, indem das Setting der Bildproduktion erneut ausgestellt und der Rahmen des Bildes mit Hilfe der Livestream-Technologie wieder sichtbar und reflektierbar gemacht wird. In der Performance wird danach gefragt, welche Positioniertheit den unterschiedlichen TäterInnen/Opfern durch die Live-Übertragung auferlegt wird und wie sich die parallel verlaufenden Befehls- und Blickrichtung durch eine Reinszenierung zerstreuen lassen könnten.

2 ***Fifty-one pieces – Believing in Art***

Während des Krieges (1992 – 1995) sind einundfünfzig Kunstwerke unter unerklärlichen Umständen aus der Sammlung der Kunstgalerie in Bosnien&Herzegovina verschwunden. Wahrscheinlich ereignete sich dies zu Beginn der Aggression, aber es wurde 1993 von der Inventarstelle bestätigt. Interpol wurde informiert. Die Kunstwerke werden immer noch vermisst. Diese Botschaft lässt sich auf der Webseite der Kunstgalerie in

Bosnien&Herzegovina finden. Was ist mit diesen Kunstwerken geschehen? Wer vermisst sie? Als ich Leute über die Kunstwerke befragt habe, wussten die meisten nichts über sie. Was wurde gestohlen? Gibt es irgendeinen Nutzen diese Kunstwerke zu suchen? Eigentlich ist es ganz einfach. Eines Tages, Sarajevo ist belagert, betritt jemand das Museum und beschließt, dass es nur noch eine Sache gibt, die wahren Wert besitzt. Die Person beschließt, dass in all der Misere, den Bombardments und den Angriffen des Krieges nur noch eine Sache zu tun hat: Kunst zu retten und am Leben zu erhalten (oder nach dem Krieg zu verkaufen). Und diese Liebe ist so stark, dass ein Kunstwerk nach dem anderen in Haus schafft. Es gibt eine Wohnung voll mit Kunstwerken irgendwo in Bosnien, oder in New York oder in Dubai. Die eigentliche Frage ist, wie sie ausgestellt werden sollen. Von jetzt an werde ich in jeder Ausstellung eine Wand zum Verschwinden bringen. Dieser Raum wird den einundfünzig Arbeiten gewidmet sein. Wenn Sie wollen, können Sie sich vorstellen, dass die Bilder dort hängen.

9

3 ***The Queer Family Album - Me and my three daddies***

Sechs Bilder illustrieren mich und meine drei Väter. Unter ihnen ist ein Babyfoto von mir. Möglicherweise fragt dieses Baby danach seine drei Väter unter den Dargestellten zu identifizieren? Oder gehört dieses „Ich“ doch dem Mädchenjungen aus General Ideas Fotoarbeit *Nazimilk*? Vor einem orangefarbenen Hintergrund zeigt diese Figur das wichtigste Männlichkeitssymbol des Nazismus lediglich als Milchbart. Für die Künstlergruppe General Idea, die mit dem heteronormativen Dreieck von Mutter/Vater/Kind arbeiteten, konnte das Ergebnis daraus drei Väter zu besitzen durchaus ein Baby sein, oder ein Baby Nazi. Aber der Nazi könnte auch für jemand anderen in dieser Sammlung stehen und dann gäbe es vier Väter für ein Baby. Es ist nicht sicher, wer zuerst da war, oder welches Verwandtschaftsverhältnis in diesem queeren Familienalbum zuverlässig ist. Die Geste des Fotografen verwandelt sich in einen Arm der ein Milchglas hält, dann wieder in einen Ärmel mit Glitzerhakenkreuzen auf Helmut Bergers Uniform. Der Schauspieler wurde bekannt aufgrund seiner Nazirollen und durch seine Performance als Mar-

lene Dietrich in den 1970er Jahren. Deswegen zeigt das Album zwei Bilder von ihm/ihr.

Möglicherweise findet man mehr Sicherheit in Boban Stojanovics Performance, obwohl seine Geste der Dancing Queen sehr nah am Nazigruß ist. Stojanovics Performance in einem Queer Cabaret in Belgrad im Jahr 2008 beschäftigte sich mit früheren und gegenwärtigen Faschismen in Serbien.

- 10 Die Performance drehte sich vor allem um die heilige Dreifaltigkeit von Familie, Nation und Staat. Der Kreis der „Daddies“ ist geschlossen mit Fikret Alic, der direkt den BetrachterInnen von Bildern von Gewalt die Hand zu schütteln scheint. Er entkam dem Lager mithilfe einer kriegsbedingten Drag-Überlebensstrategie: in Frauenkleidern. Ursprünglich sollte er in ein anderes Lager gebracht werden, jedoch konnte er entkommen und überleben. Dieses Bild von ihm wurde kürzlich gemacht.

4 *Transferred Memories – Embodied Documents*

Zu einer Zeit als das serbische Fernsehen und Kino vor allem heroische Filme über den zweiten Weltkrieg zeigte, wurde ich zu einer Zuseherin von Gewalt und Grausamkeit aus einer gänzlich anderen Perspektive. Statt Milosevics Propaganda habe ich die ersten Bilder des Jugoslawienkrieges in Österreich gesehen. Zu dieser Zeit erlaubte meine Position als Migrantin weder eine Identifikation mit diesen Bildern geschweige denn Empathie.

Trotzdem war ich berührt. Als Susan Sontag über ihre erste Begegnung mit Bildern aus Bergen-Belsen und Dachau im Jahr 1973 schrieb, konnte sie ein historisches Ereignis in der Vergangenheit identifizieren. Aber die Bilder der Gewalt während des Bosnienkrieges erschienen Mitte der 1990er Jahre fast ausschließlich in direkter Gegenüberstellung zum Archivmaterial des zweiten Weltkrieges – womit sie eine Verwischung von damals und heute vorantrieben. Insbesondere geschah dies als die JournalistInnen Penny Marshall und Ian Williams eine Reportage über das Lager Omarska in einem visuellen Vokabular präsentierten, das an die Fotografien aus den Konzentrationslagern der Nazis erinnerte. Wie also mit einer Erinnerung umgehen, die bereits in ihrem Entstehen von Gleichsetzung und Unsensibilität geprägt war?

Die Bilder aus Omarska wurde im Fernsehen ausgestrahlt, genauso wie Ingmar Bergmans *Persona*, eine der ersten intensiven Filmerfahrungen, die ich hatte. Der Film wurde zum Filter, zu einer alternativen Projektionsfläche, die es mir ermöglichte das anzusehen, was sonst unerträglich gewesen wäre. Für die experimentellen Set-ups, die zur Produktion der Videoinstallation *Transferred Memories – Embodied Documents* führten habe ich diesen Prozess der Übertragung nochmal hergestellt. Ich habe die Aufnahmen aus Omarska über einen Umweg, nämlich durch den Schirm des strukturalistischen Kinos der 1960er Jahre erscheinen lassen. Zusammen mit der Schauspielerin Vivien Löschner habe ich nach Wegen gesucht die Bilder der grausamen Ereignisse anders anzuschauen und Überlebendenberichte zu lesen und zu hören.

11

Der Einsatz der Kamera ermöglichte uns dabei unsere Positionen zu verändern: wir konnten in Situationen hineingehen und uns wieder hinter die Kamera stellen und die Bilder anschauen, die wir produziert hatten. Dieser Prozess wurde auch produktiv indem er uns verstehen ließ, dass es eine Gleichzeitigkeit von Ereignissen geben kann, wenn Bilder produziert werden. Das Resultat ist daher kein Film, sondern eine Aufstellung von Stimmen, Bildern und Texten, während die Dokumente, die wir benutzten für uns mehr als Instrumente geworden sind. Sie wurden Teil unserer verkörperten Erfahrung.

5 ***Future Anterior - Illustrations of War***

Future Anterior - Illustrations of War stellt in der Tradition von Sanja Ivekovic eine Foto/Text-Arbeit vor, die sich wie Ivekovics bekannte Serie *Gen XX* an einer Serie von Werbefotografien bedient. Hier sucht Hoffner eine Intervention in die Darstellung sexueller Gewalt im Krieg und kombiniert eine in der Zeitschrift Vogue publizierte Serie des Werbefotografen Steven Meisel mit einem kurzen, von der Künstlerin verfassten Text. Die Präsentation ganz offensichtlich gestellter Szenen von Gewalt gegenüber weiblichen Fashion-Models durch uniformierte männliche Polizisten/Soldaten steht in scharfem Kontrast zum trockenen, teils journalistischen, teils theoretischen Ton der

kurzen, prägnanten Texte. Die Überspitzung in der Inszenierung der Bilder öffnet die Dichotomien von Täter (Mann) und Opfer (Frau), Krieg und Frieden, Realität und Fiktion für weitere, differenziertere Überlegungen, insbesondere indem der Text die Bilder aus dem „sicheren“ Kontext der Werbung geschickt in den bedrohlichen Kontext der Kriegsberichterstattung verschiebt. Für die Rezeption der Bilder schlägt Hoffner sehr überzeugend die Zeitlichkeit eines „Future Anterior“ (vollendete Zukunft) vor. Dem entsprechend belässt Hoffner das schmerzhafteste Ereignis nicht in der Vergangenheit, sondern versetzt es in eine Vergangenheit der Zukunft, welche die Möglichkeit einer Distanzierung eröffnet. Hoffner arbeitet darüberhinaus heraus, dass es für eine Umarbeitung gewaltvoller Szenen einer Aktivität der BetrachterIn bedarf, ein Hinweis, der das Feld künstlerischer Arbeit in den Fokus transformatorischer Strategien gegenüber traumatischen Gewalterfahrungen rückt.

Renate Lorenz

6 *Identifications – Screenshots of murder*

Die Fotoinstallation beschäftigt sich mit Bildern von Transgender Performance und lesbischer Drag King Kultur, die in Popkultur und Modewelt aufgenommen wurden. Diese Bilder suggerieren die Erfüllung einer Genderflexibilisierung im heutigen Kapitalismus durch Kommodifizierung von alternativen Männlichkeiten, gleichzeitig werden einige alte Formen problematischer Repräsentation von Transgender und Drag implementiert. Sie bedienen sich einer verbreiteten Ästhetik von Verbrechen und Mord die durch die Filmgeschichte hindurch transgener Identitäten viktimisiert und tötet. Was aus diesen Repräsentationen herausgenommen ist, sind die Verbindungen zu tatsächlichen Ermordungen von Transleuten. Die Fotoinstallation macht diese Verbindung explizit indem sie behauptet, dass ein fiktiver Film diese Verbrechen produziert. Als Screenshots dieses fiktiven Films dienen Modeaufnahmen von Peter Lindbergh, die als Screenshots von der Homepage seiner Fotoagentur reappropriert wurden.

7 **Mirror Stage – Spiegelstadium**

Spiegel in Bildschirmformaten bilden eine Bühnenanordnung, die erst durch die Bewegung der BesucherInnen aktiviert wird. In das Spiegelstadium zurückversetzt können diese dem eigenen Spiegelbild nicht auf Augenhöhe begegnen, sondern nur aus der Perspektive des Kleinkindes.

8 **After the transformation**

13

After the transformation arbeitet vor allem an der Verschiebung unserer Vorstellung von Transformation. Sehr geschickt platziert Hoffner hier das Geschehen ihrer Videoarbeit nicht im Osteuropa nach 1989, sondern adressiert zunächst eine andere Transformation, die Veränderungen von Stimme und Körper im Diskursfeld „Transgender“. Das gekonnt reduziert gerahmte Setting, ein Stimmtraining zwischen einer TrainerIn und einer KundIn/PatientIn (Performerin: Ana Hoffner) wird bald hochkomplex. Methodisch setzt Hoffner die Trennung von Stimme und Körper, von Bild und Ton, die unklare und komplizierte SprecherInnenposition im Text, sowie mehrere Layer von Zeitlichkeit dazu ein, die BetrachterInnen mit vielfältigen Fragen zu konfrontieren – ihren Bildern von Geschlecht, das Interesse staatlicher und medizinischer Institutionen an Geschlechtsidentität, das Verhältnis zwischen Service/Konsum und der Möglichkeit, das eigene Geschlecht zu verändern und schließlich - überraschend und als scheinbarer Nebenstrang der Erzählung - das Verhältnis zwischen einer Transformation von Geschlecht und der Transformation nach 1989. Diese Rahmung ermöglicht es Hoffner Bilder hervorzurufen, die traditionellerweise nicht mit osteuropäischer Geschichte verknüpft waren. Der queerende Eingriff in die Erinnerung geschieht in dieser Arbeit vor allem durch das überraschende und strategisch platzierte Begehren nach einer „Zeit nach der Transformation“, die institutionelle Normen sowie Normen der Erinnerung hinter sich lässt. Entsprechend - und hier liegt die größte Herausforderung - schlägt Hoffner mit ihrer Arbeit auch Vergessen und Verdrängen schmerzhafter Ereignisse als subversive Taktik vor, die sie sorgfältig von Ausschluss und Repression bestimmter Erinnerungen unterscheidet.

Ana **Hoffner**, *1980 in Paracin, lebt seit 1989 in Wien;

Ausstellungen u. a., District, Berlin (DE); Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt; LACE, Los Angeles Contemporary Exhibitions (US); Kultur im Bunker, Bremen (DE); Künstlerhaus Graz; Aksioma, Ljubljana (SI); Galeria Hit, Bratislava (SK); Salzburger Kunstverein, Salzburg; Künstlerhaus Bethanien, Berlin (DE);

14 Performances u. a., Neuer Kunstverein, Wien; Freud Museum, Wien; Plattform 3, München (DE); Künstlerhaus Stuttgart (DE); Secession Wien; Moderna Galerija, Ljubljana (SI); Galerija SC, Zagreb (HR); thealit, Bremen (DE); French Cultural Institute, Istanbul (TR); MAK, Wien;

Screenings u. a., Cultural Centre Belgrade, Belgrad (RS); 21er Haus, Wien; Videoex Festival, Zürich (CH); mumok Kino, Wien; 4th Sinop International Biennial, Madrassa, Sinop (TR); Museum of art Banco de la Republica, Bogota (CO); Brussels Women's Film Festival, Brüssel (BE); Internationales FrauenFilmFestival, Dortmund/Köln (DE); Feminist and Lesbian Film Festival, Paris (FR);

Auszeichnungen und Preise u. a., Preis der Gesellschaft der Freunde der Bildenden Künste, Akademie der Bildenden Künste Wien (2015); Staatsstipendium für Bildende Kunst, bm:ukk, Wien (2014); Kunstpreis der Stadt Wien (2012); Fohn Stipendium, Wien (2012); Fellowship Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbruck (2009 – 2010);



After the transformation, HD Video, Farbe, Ton, 15'52", 2013.



Ausstellungseröffnung am:

Mittwoch, 13. April 2016 um 19.00 Uhr in der Neuen Galerie

Begrüßung: Christoph Hinterhuber, Vorstandsmitglied, Tiroler Künstlerschaft

Einführung: Sofie Mathoi

Dauer der Ausstellung: 14. April – 04. Juni 2016

Mi – Fr 11.00 – 17.00

Sa 11.00 – 15.00

Künstlerengespräch: Donnerstag, 02. Juni 2016 um 18.00

Dialogführungen auf Anfrage

NEUE GALERIE

Rennweg 1, Großes Tor, Hofburg

6020 Innsbruck

+43 (0)512 578154

neuegalerie@kuenstlerschaft.at

www.kuenstlerschaft.at

Bildnachweis:

Ana Hoffner

Dank an:

Otto Wulz – AV4ART

Martin Reinisch, **sto** 