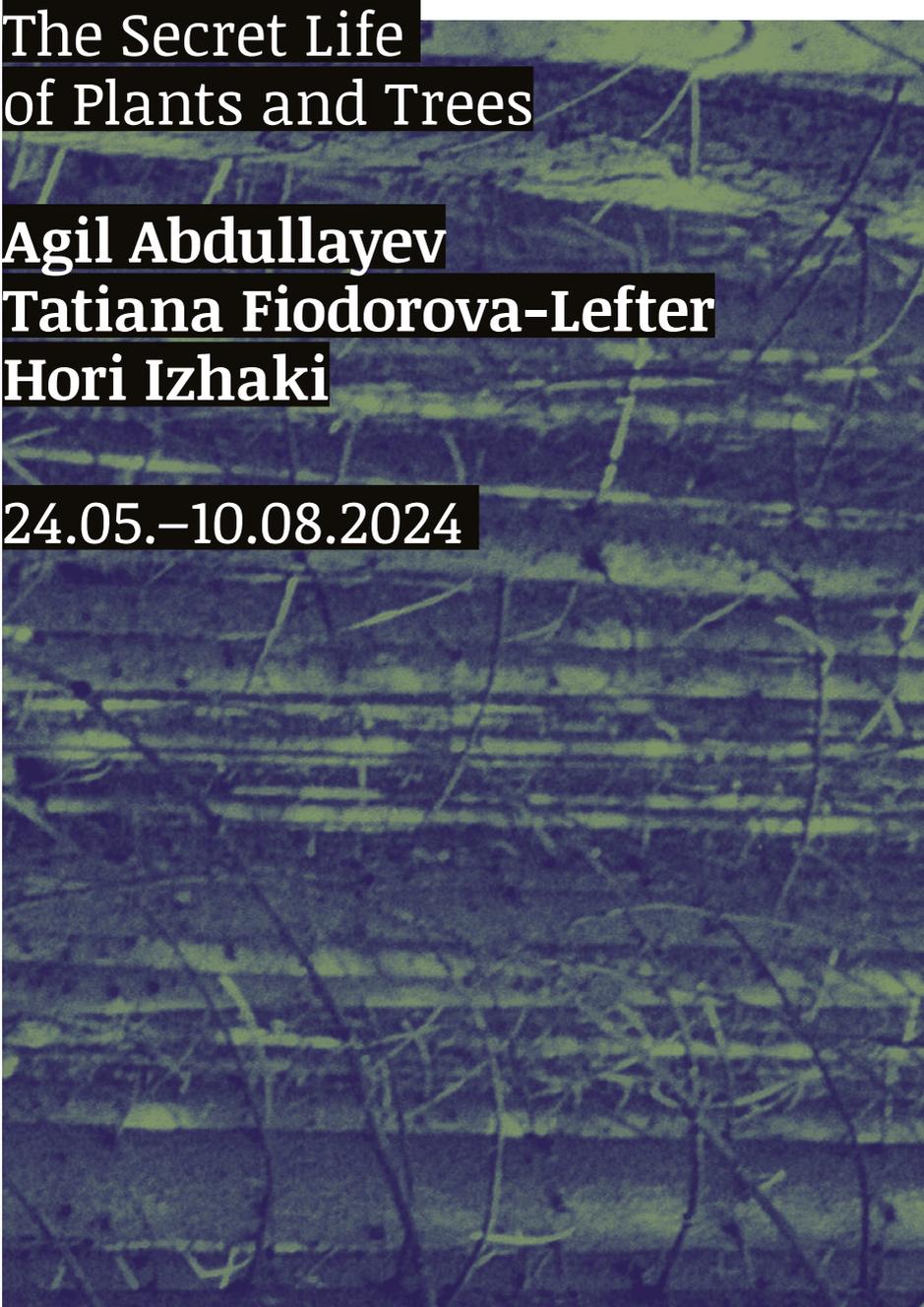


- kunst pavillon

The Secret Life of Plants and Trees

Agil Abdullayev
Tatiana Fiodorova-Lefter
Hori Izhaki

24.05.–10.08.2024



Inhalt

3 *Ausstellungstext*

18 *Raumplan*

20 *Werkliste*

28 *Biografien*

31 *Credits*

32 *Termine & Impressum*

• **kunst**
pavillon

Rennweg 8a, Innsbruck

Tel. +43 512 58 11 33, office@kuveti.at, www.kuveti.at

Mi–Fr 12.00–18.00 | Sa 11.00–15.00

The Secret Life of Plants and Trees

Agil Abdullayev
Tatiana Fiodorova-Lefter
Hori Izhaki

Ausstellungstext

Eine Ausstellung des Büchsenhausen Fellowship-Programms für Kunst und Theorie 2023–24.

kuratiert von: Andrei Siclodi

Die Abschlussausstellung des Büchsenhausen Fellowship-Programms für Kunst und Theorie 2023–24 mit dem Titel *The Secret Life of Plants and Trees* setzt sich mit wachsenden identitätspolitischen Antagonismen und Verschiebungen unserer Gegenwart auseinander. Queere Cruising-Praktiken in repressiven Gesellschaften, die dekoloniale Befragung (post) sowjetischer Identitätswertung sowie die (Un-)Möglichkeit soziopolitischer Identitätskonstruktionen als arabische:r Jüd:in im Kontext von Israel-Palästina sind zentrale Themen, die sich in den jeweiligen Arbeiten von Agil Abdullayev, Tatiana Fiodorova-Lefter, und Hori Izhaki mithilfe von und im Austausch mit botanischen Akteur:innen entfalten.

In multimedialen, zuweilen immersiv angelegten Rauminstallationen, formulieren die Künstler:innen jeweils ästhetisch wie inhaltlich vielschichtige Reflexionsräume, die vordergründig disparat erscheinen mögen, sich im Zuge der gemeinsamen Vorstellung als Ausstellung jedoch als stimmig zusammengehörende Bestandteile einer kritischen Betrachtung und (Selbst-)Befragung erweisen. Der Ausstellungstitel spielt dabei mit der Potentialität des Gezeigten, ohne die aus dem Titel ableitbare Erwartung botanischer Geheimnisse, die in den jeweiligen Arbeiten möglicherweise schlummern könnten, erfüllen zu wollen. Vielmehr erweisen sich Pflanzen, Gräser wie Bäume, als physisch wie rhetorisch präsent

Ausstellungstext

und dadurch alle drei Beiträge miteinander verbindende Entitäten, die Gemeinsamkeiten quer über die unterschiedlichen Themen hinweg erfahrbar machen, aber auch spezifische diskursive Positionen einnehmen und aktiv zur Entfaltung der jeweiligen Narrative beitragen.

Der erste Beitrag, dem die Besucher:innen beim Betreten der Ausstellung begegnen, stammt von **Tatiana Fiodorova-Lefter**. Die Künstlerin hat in Büchsenhausen an einem neuen Kapitel ihrer langjährigen Recherche über den postsowjetischen Lebensraum und ihrer Suche nach der eigenen Identität gearbeitet. Geboren und aufgewachsen in der Moldauischen Sozialistischen Sowjetrepublik, absolvierte sie ihre künstlerische Ausbildung erst nach dem Ende der Sowjetunion, in den 2000er Jahren in Chişinău, der Hauptstadt des nunmehr Republik Moldau genannten Staates. Diese existenzielle Dichotomie einer Identität, die sich in zwei Lebenswelten – der sowjetischen Modernität und dem neoliberalen Kapitalismus – formierte, sowie ihre (Re-)Konstruktion unter Berücksichtigung der soziopolitischen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte, stehen im Mittelpunkt des künstlerischen Vorhabens: Fiodorova-Lefter sammelt Fragmente und „verstreute Perlen“ der Erinnerung, um sie in Zeichnungen, Malereien, Ton-, Beton- und Mosaikarbeiten assoziativ zusammenzufügen und in einem dreidimensionalen Raum erfahrbar zu machen. Wesentliche Bestandteile der Installation entwickelten sich in den von der Künstlerin in Büchsenhausen aufgemachten Denkräumen jenseits des Alltags. Diese führten sie unter anderem zur Realisation der In-Situ-Arbeit *Monument of Contemplation* auf der Künstler:innenhaus-Terrasse. Die Aktivierung ihres Wohnstudio-Fensters als improvisierter Balkon ermöglichte ihr die Interaktion mit unbekanntem Passant:innen – unter anderem mit der Künstlerin Theresa Mauser, die ihr schließlich Keramikhandwerkspraxis ermöglichte.



Ausstellungstext

Die Installation besteht im Wesentlichen aus zwei Bereichen: Einerseits aus einer „Umkleidekabine“, die im Inneren als Ausstellungsfläche der persönlichen Erinnerung dient, und andererseits aus einer Vitrine und einer Reihe monochromer Bilder, die ein modernistisch-abstraktes Gegengewicht zur narrativen Ebene innerhalb der „Umkleidekabine“ bilden und Teil einer umfassenderen Recherche über Dekolonialität sind. Die „Umkleidekabine“ materialisiert sich als Erinnerung an eine unwiederbringlich vergangene Zeit, als den Kinderaugen alles größer erschien, als es tatsächlich gebaut war: ein Ort unbekümmerter Leichtigkeit, der sich sowohl im städtischen, als auch im ländlichen Kontext entfaltete. So ist die Außenfläche der „Umkleidekabine“ mit hellblauer Kalkfarbe verputzt, entsprechend dem, wie sie damals wie heute auf dem Land in Moldau zur Gestaltung der Außenwände der Häuser verwendet wird.

Beim Betreten der Kabine entpuppt sich diese als Doppelraum, der in der Mitte von einem leichten, durchscheinenden Vorhang geteilt wird. Die Teilung geht auf die ursprünglichen Erinnerungsräume „Stadt“ und „Dorf“ zurück. Diese überlagern sich jedoch in der individuellen Erinnerung: Ereignisse, die hier oder dort stattgefunden haben, entkleiden sich der ursprünglichen Zugehörigkeit und vermischen sich ebenso wie die Gegenstände, mit denen sie ursprünglich kontextuell verbunden waren. Ihre Formen und Farben wandern zwischen den verschiedenen Stationen und stellen neue Verbindungen her. So spiegelt sich der runde Tisch aus der Kindheit, der nun als verziertes Wandobjekt hängt, im gelben Kreis des Vorhangs. Dieser verweist durch seine gelbe Farbe wiederum auf das „Gold“ der *mămăliga*, das traditionelle Polenta-Gericht, das aus den Körnern von *păpușoi*, der Maispflanze hergestellt wird, die in der Ausstellung gemeinsam mit einer getrockneten Brennnessel-Pflanze

gezeigt wird. Mais und Brennnessel sind die beiden Pflanzen, die symbolisch für die Wiederentdeckung der eigenen Vergangenheit stehen, die durch den neoliberal-kapitalistischen Impetus der letzten Jahrzehnte überschrieben wurde. Die Spuren der postsowjetischen Umwälzungen haben sich in die urbane und ländliche Struktur eingeschrieben und frühere modernistische Flagship-Projekte zu Ruinen verkommen lassen. Fiodorova-Lefter rekonstruiert solche Gebäude malerisch beziehungsweise modellhaft in Keramik, unter anderem das Dach des Romashka/Romanița-Hauses, das in den 1980er Jahren als modernistisches Architekturjuwel errichtet wurde und später verfiel – jedoch bis heute das höchste Gebäude in Chișinău darstellt. Die modernistische Form des Daches von Romashka trifft auf die verspielte Ornamentik des Dachrinnen-Fallrohrs ländlicher Prägung; Kacheln eines alten Ofens werden zu Stufen – ein Verweis auf die allgegenwärtigen Eingangsstufen der Häuser in ländlichen Gebieten der Republik Moldau. Mosaik schließlich verkörpern iterierte Erinnerungsfragmente an eine verloren gegangene Zeit, die für die Persönlichkeitsentwicklung der Künstlerin entscheidend war und nun wiederentdeckt und neu interpretiert, auf den Ruinen der Vergangenheit Neues gedeihen zu lassen vermögen. Die unterschiedlichen Spuren und Formen fasst Fiodorova-Lefter in einem sorgfältig komponierten Künstlerinbuch zusammen, das in Zeichnungen und Malerei Elemente der Präsentation aufgreift und narrativ verdichtet. Die Besucher:innen haben beim Durchblättern die Möglichkeit, ein Lied aus der Kindheit der Künstlerin anzuhören und sich die Essays aus dem Buch vorlesen zu lassen.

Im Inneren der „Umkleidekabine“ findet sich schließlich auch ein visuelles Zitat: ein Mädchen, das mit Pflanzen hantiert. Das Bild, das sich auf der Glasfassade des vom Abriss

Ausstellungstext

bedrohten Café Guguță¹ befand, wurde von Fiodorova-Lefter in Grautönen nachgemalt – quasi ein Selbstportrait der Künstlerin, das nicht nur die Fürsorge für die Pflanzen in den Vordergrund rückt, sondern auch eine visuelle Brücke zum zweiten Teil der Installation schlägt. Denn die performativ entstandenen, grauen Malereien an der Wand außerhalb der „Umkleidekabine“ entnehmen ihre unterschiedlichen Farbtöne dem Mädchenbild und dekonstruieren es chromatisch – eine formale Bezugnahme auf die Notwendigkeit der Selbstbefragung im Zusammenhang mit dem imperativen Prozess der Dekolonisierung und der damit einhergehenden Erkenntnis der Dialektik dieses Prozesses. Wie der janusköpfige Stein in der Vitrine veranschaulicht, hat die Moderne zwei Gesichter – eines, das in die ungeschriebene Zukunft blickt, während das andere zurückschaut und verarbeitet. Dies alles auf der Grundlage einer tragenden Struktur in der Ästhetik eines sozialistischen Modernismus, die im Fall von Fiodorova-Lefter das Fundament für ein neues Wachstum bildet. Dieses Wachstum manifestiert sich schließlich in den improvisierten „Reifentöpfen“ auf der Terrasse des Kunstpavillons, die in den Monaten vor der Eröffnung auf der Terrasse des Künstler:innenhauses Büchsenhausen aufgestellt waren: Darin wachsen von der Künstlerin gesäte Mais- und Brennesselpflanzen als Symbol für die immer wiederkehrende Erneuerung.

In **Agil Abdullayevs** Dreikanal-Video sind Bäume vertraute und Schutz bietende Akteur:innen zugleich. *Radicals Between Trees and Dicks*, so der Titel der Installation, ist das erste künstlerische Ergebnis der mehrjähriger Forschungsarbeit über die queere Cruising-Kultur in Aserbaidshan sowie in einigen Nachbarländern in der Kaukasus-Region und in Zentralasien. Der Begriff „Cruising“ bezeichnet die Suche homosexueller Männer nach Sex-Begegnungen in öffentlichen Räumen, wie

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Guguță_Café

beispielsweise Parks, oder auch diskret ausgewiesenen privaten Räumen. In den vergangenen fünf Jahren hat sich Abdullayev auf Reisen begeben und rund dreißig solcher Sex-Spaces in den oben genannten Regionen persönlich aufgesucht und dort eigene Beobachtungen und Erfahrungen Dritter und in Interviews, Gesprächen und visuellen Aufnahmen festgehalten. Die Recherche befasste sich mit den verschiedenen Facetten des Cruisings in zutiefst repressiven Gesellschaften, in denen Homosexualität nach wie vor stark tabuisiert ist und Menschen aufgrund ihrer sexuellen Orientierung massiver Diskriminierung und Gewalt ausgesetzt sind. Die Interviews und Gespräche, die Abdullayev mit Akteur:innen in den genannten Regionen geführt hat, bilden, gemeinsam mit deren eigenen Erfahrungen der ersten sexuellen Kontakte in „Darkrooms“², das Narrativ der Videoinstallation. Da die Protagonist:innen zum Teil in Ländern leben, in denen Homosexualität nach wie vor strafrechtlich verfolgt wird – oder in denen Homosexualität zwar entkriminalisiert, von der Mehrheitsgesellschaft jedoch geächtet und mitunter Ziel gewalttätiger Übergriffe ist –, entschied sich Abdullayev, die Stimmen der Interviewten zu verfremden beziehungsweise zu anonymisieren. Im Zentrum der Erzählungen, die in der Videoinstallation in elf Akte aufgeteilt sind, stehen nicht nur erste Erfahrungen mit Cruising, sondern auch Erlebnisse „professioneller Cruiser“. Auch weniger übliche Cruising-Orte wie Saunas sowie Situationen, in denen der hedonistische Aspekt mit soziopolitischen Gegebenheiten kollidiert – sei es die erweiterte militärische Mobilisierung in Putins Russland im Herbst 2022, oder die mögliche Diskriminierung aufgrund von Migration – bleiben nicht unerwähnt. Um diese Erzählungen erfahrbar zu machen, castete Abdullayev während deren Aufenthalts in Büchsenhausen fünf Tanzperformer:innen, die die beschriebenen Szenen choreografisch entwickeln und aufführen sollten. Diesen Prozess verband der:die Künstler:in mit einer Recherche zur Film-

² Darkrooms sind spärlich beleuchtete Räume für Sexualekontakte überwiegend zwischen homosexuellen Männern. <https://de.wikipedia.org/wiki/Darkroom>

Ausstellungstext

geschichte Aserbaidschans. Laut Abdullayev diente das aserbaidshische Kino während der Sowjetära in erster Linie der Förderung nationaler und moralischer Ideale. Vor allem in den Filmen, die ab den späten 1950er Jahren entstanden – zum Beispiel *The Tempestuous Kura* (1969) und *If Not That One, Then This One* (1956) von Huseyn Seyidzadeh, *Dada Gorgud* (1975) von Tofiq Taghizadeh, oder *Nesimi* (1973) von Hasan Seyidbeyli –, rückten etablierte Familienwerte und Konzepte wie „Männlichkeit“ in den Fokus. Abdullayev interessiert sich für Filme jener Zeit, in denen Tanz oder Gruppenchoreografie als Dialog- und Narrationsmittel eingesetzt wurde und in denen auch unkonventionelle Charaktere auftraten, die als negativ konnotiert galten. Aus solchen Filmen wurden bestimmte Ausschnitte ausgewählt, die den Performer:innen als Referenz zur Verfügung standen. Die entsprechenden Performances wurden anschließend im minimalistischen Bühnensetting eines blau beleuchteten Dancefloors und im öffentlichen Raum gefilmt.

Nach dem einführenden Abschnitt, in dem Abdullayev selbst deren erste Erfahrungen mit Cruising und Darkrooms im Nachtclub Bassiani in Tbilisi darstellt, führen die elf Akte in die Parks, Saunas oder privaten Party-Räume von Baku, Tbilisi und Almaty. Während sich die Erzählungen auf der sprachlichen Ebene entfalten, wechseln sich auf den drei Projektionsflächen Aufnahmen, die an den jeweiligen Originalschauplätzen entstanden sind, mit den gemeinsam mit den fünf Performer:innen in Innsbruck entwickelten Choreografien ab; sie wechseln die Position, einem Tanz ähnelnd, und tragen durch den Schnitt zur jeweiligen Atmosphäre der Erzählung bei. Die Kamera wechselt dabei lasziv oder auch im Rhythmus der Musik zwischen Totalen und Gesichtsdetails, „schmiegt“ sich quasi an die Körper der Protagonist:innen heran, um dem verspielten Tanzausdruck eine zusätzliche dynamische Note zu verleihen.



Ausstellungstext

Im Vorraum der Videoinstallation begegnen die Besucher:innen fünf fotografischen Aufnahmen. Vier davon zeigen „sexualisierte Orte“, anonyme Parkecken, wo Cruising stattfindet. Das fünfte Bild ist ein Porträt von Paata Sabelashvili – einem Pionier der Cruising-Kultur in Tbilisi, dem Abdullayev mit dessen Präsenz in der Ausstellung eine Hommage widmet.

Hori Izhakis Arbeitsvorhaben während des Fellowships in Büchsenhausen erlangte nach dem Massaker der Hamas am 7. Oktober 2023 und der darauffolgenden, gegenüber der zivilen Bevölkerung in Gaza rücksichtslosen militärischen Gegenoffensive der israelischen Regierung, eine tragische Aktualität. Izhaki beschäftigt sich darin mit der Geschichte und Identitätskonstruktion ihrer selbst sowie ihrer eigenen Familie, die als symptomatisch für arabische Jüd:innen erscheint: *„Geboren und aufgewachsen in Israel in einer arabisch-jüdischen Familie mit Wurzeln in Marokko und im Irak, hatte ich mein Leben lang mit Fragen der Erinnerung zu kämpfen“*, schreibt Izhaki. *„Als ich aufwuchs, wurde mir weder gesagt, dass ich Araberin bin, noch wurde die Geschichte meiner Vorfahr:innen in der Schule gelehrt oder war sie Teil des Allgemeinwissens. Um jüdische Israeli:nnen zu sein, integrierten arabische Jüd:innen wie ich ihr eigenes Selbst in den Holocaust und betraten eine virtuelle Erinnerung, in der sie Teil der gemeinsamen Geschichte des Landes der Überlebenden waren. Da die Araber:innen der Feind waren, gab es für arabische Jüd:innen und ihre Geschichte keinen Platz im nationalen Narrativ Israels. Nun lebe ich in Europa und werde durch gesellschaftliche Framings dazu eingeladen, meine virtuellen, jüdisch-europäischen Wurzeln zu performen. Hier werde ich nicht als Araberin, sondern als Israelin willkommen geheißen – eine modifizierte/gelöschte Araberin, die aufgrund ihres Geburtslands Wurzeln in der europäischen Geschichte erhielt. Dank Israel kann ich nach*

Deutschland, Österreich und Europa – in die ‚Heimat‘ einer virtuellen Persona – reisen, dort arbeiten und leben, während ich im Irak, dem Herkunftsland meines Vaters, nicht willkommen bin. Aber so sehr ich auch kulturell modifiziert bin – mein Gesicht, meine Haut und meine Haare wurden nicht verändert. Auf den ersten Blick, noch bevor ich meine Persona artikuliere, werde ich nicht als jüdisch-israelische Araberin wahrgenommen, sondern bin einfach eine Araberin. So erhalte ich gelegentlich einen Einblick in das, was es bedeutet, ein:e Araber:in in Europa zu sein.“³ Damit ist freilich eine rassistische Behandlungsweise gemeint, die schlagartig eingestellt wird, sobald mensch feststellt, dass die Künstlerin eine Israeli ist. Diese Identität erweist sich für Izhaki als Ergebnis einer implantierten Erinnerung, die eng mit dem soziopolitischen Selbstverständnis Israels, aber auch mit der Erinnerungskultur in Europa, insbesondere in Deutschland und Österreich, verbunden ist.

Izhakis multimediale Rauminstallation trägt den Titel *illi yidri willi ma yidri hafnat ‘adas* (Wer weiß, weiß; wer nicht weiß, eine handvoll Linsen / *The one who knows, knows and the one who doesn't know, a handful of lentils*). Es handelt sich dabei um ein irakisches Sprichwort, das verwendet wird, wenn aufgezeigt werden soll, dass sich hinter etwas Trivialem etwas Bedeutsames verbirgt. Diesem Sprichwort folgend greift Izhaki das Leitmotiv der (europäischen) Nadelbäume auf, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts vom Jüdischen Nationalfonds (JNF) systematisch auf dem für Siedler:innen angekauftem Land in Israel-Palästina zusammen mit anderen Baumarten angepflanzt wurden und sich eine Zeit lang aufgrund ihres Aussehens und ihrer Fähigkeit, den Boden vor Erosion zu schützen, großer Beliebtheit erfreuten. Zahlreiche Parks im heutigen Israel bestehen noch aus Bäumen, die auf diese Bestrebungen des JNF zurückgehen. Hinter der vordergründigen Banalität eines Nadelbaums versteckt sich

³ <https://www.buchsenhausen.at/fellow/hori-izhaki>

Ausstellungstext

also eine Siedlungspolitik, die von Anfang an darauf bedacht war, Lebensraum für die eingewanderten Siedler:innen sicherzustellen.⁴ Darüber hinaus war der Nadelbaum für viele jüdische Einwander:innen aus (Nord-)Europa, Russland oder Nordamerika eine Art Erinnerung an die frühere Heimat und weckte somit ein Gefühl der Vertrautheit am neuen Ansiedlungsort. Izhaki greift diese historische Gegebenheit auf, jedoch auf eine ganz andere Art und Weise: Sie entnimmt einen sorgfältig ausgewählten, bereits abgestorbenen Baumstamm aus dem Bachbett des Fallbachs in der Nähe von Innsbruck mit der Absicht, diesen nach der Ausstellung im Kunstpavillon auf nicht-zionistische Weise nach Israel-Palästina zu bringen. Der Baumstamm, der an beiden Enden noch Wurzel- beziehungsweise Kronenansätze aufweist, „schwebt“ nun in der Mitte des hinteren Raumes im Kunstpavillon über dem mit Zapfen bedeckten Boden und wird hier zum performativen Körper, auf den die Künstlerin die selbst erlittene Identitätszuschreibung überträgt: Nachdem der Baumstamm von acht in weiß gekleideten Frauen aus dem Bachbett herausgeholt und durch den Wald in die Stadt und dann in den Ausstellungsraum getragen wurde, ver-weißte Izhaki die Baumrinde. Die Brüchigkeit, die Narben, die Fragilität, die sich in den unzähligen Details bei näherer Betrachtung des Baumkörpers zeigen, vermitteln ein eindringliches Gefühl von Verletzlichkeit und zugleich von unerschütterlichem Aushaltervermögen.

Um den schwebenden Baumkörper entfaltet sich eine multimediale Anordnung, die, Erinnerungsprozessen ähnlich, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Wahrheit, zwischen Erlebtem und Imaginiertem verschiebt und vermischt. *Ana* (= arabisch: „ich“) materialisiert sich als ein in die Wandstruktur des Kunstpavillons eingefrästes arabisches Fenster, in dessen Mitte eine filigrane Messing-Struktur, die arabischen Buchstaben *Alif* und *Nun* (= „ich“) andeutend, zwei kleine Wassergefäße

⁴ siehe Alon Tal: *Pollution in a Promised Land: An Environmental History of Israel*, 2002, insbesondere das Kapitel „The Forest’s Many Shades of Green“, 69-111.

trägt, aus dem zarte *Tradescantia zebrina*-Pflanzen, auch als „the wandering jew“ bekannt, wachsen. Ana verbindet somit jüdische und arabische Identitätsmarker in einer metaphorisch geladenen, performativen In-Situ-Intervention: Mit der Zeit wird die „wandering jew“-Pflanze das arabische „Ich“ überwuchern und schließlich aus dem Blickfeld verschwinden lassen, während die tragende Struktur, das Arabische, weiterhin da sein wird. Darüber hinaus spielt Ana mit der Idee einer Geschichte, die nie stattgefunden hat – die Einschreibung arabischer Architektur- und Alltagsstraditionen in die Geschichte Mitteleuropas. Dieser kontemplativen, friedlich anmutenden Anordnung stellt Izhaki in der gegenüberliegenden Ecke des Raumes eine „Widderherde“ entgegen: Sieben aggressiv anmutende, gehörnte Entitäten scheinen den Raum zu stürmen. Bei näherem Hinsehen erweisen sich die „Hörner“ als Palmenblätter, die mit weißer Farbe ausgiebig bemalt wurden, sodass diese herunterlief, eintrocknete und die „Widder“ in bärtige Gestalten verwandelte. Die „Widder“ paraphrasieren die Genesis-Geschichte der Nicht-Opferung des Isaak, mit dem die Künstlerin durch ihren Familiennamen (Izhaki) eine Verbindung herstellt und zugleich auf deren Einwanderungsgeschichte verweist.⁵ Der ironisch anmutende Titel der Arbeit – *Nie Widder* – kann auch als Kommentar auf die deutsche und österreichische Erinnerungskultur im Hinblick auf den Holocaust gedeutet werden, der, wie eingangs erwähnt, von der arabisch-stämmigen Familie der Künstlerin als virtuelle Erinnerung internalisiert wurde, obwohl sie nie Teil dessen waren. In der Installation greift Izhaki diesen Umstand vielfach auf.

In der 5-Kanal-Videoinstallation verschmilzt die Künstlerin schließlich die verschiedenen Bestandteile und Handlungsebenen zu einer Traumhaft anmutenden, nicht-linearen Erzählung, die tatsächliche und „eingepflanzte“ europäische

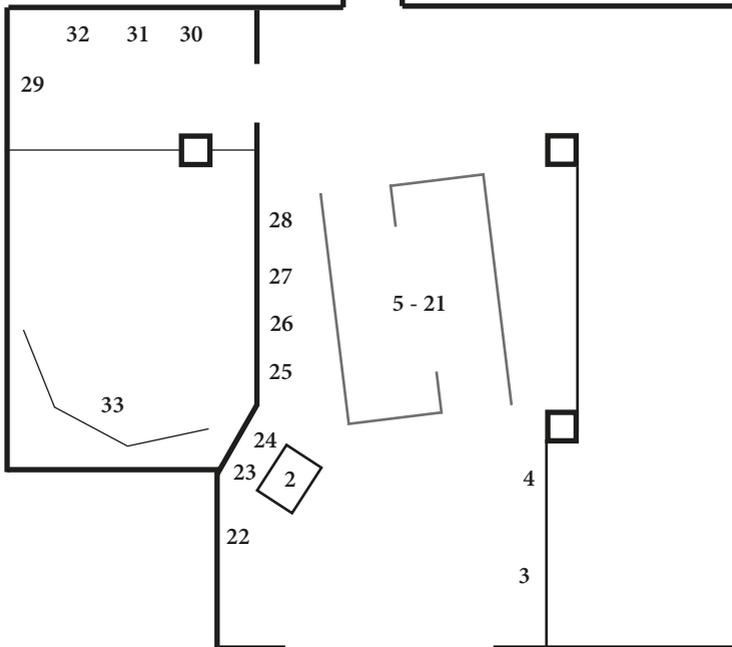
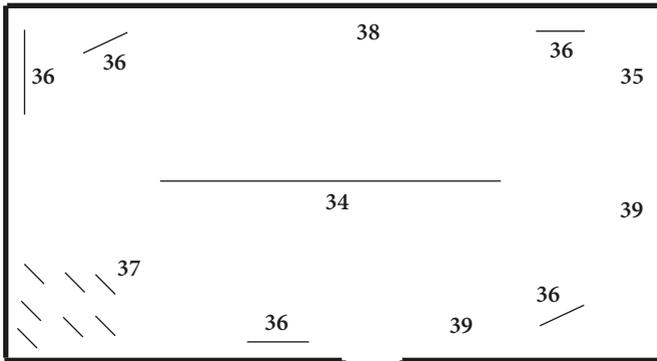
⁵ Laut Hori Izhaki bekam ihr Großvater, als er aus dem Irak nach Israel emigrierte, einen neuen, nicht-arabischen Namen, nämlich Izhaki.

Ausstellungstext

Erinnerung, die eigene Familiengeschichte, die Geschichte Israels und andere identitätsstiftende Ereignisse ineinandergreifen lässt. Hauptprotagonist:innen sind vier Charaktere: die Araber:in, die Jüd:in, die Europäer:in, sowie der marokkanische Großvater der Künstlerin mütterlicherseits. Sie finden sich in plötzlich wechselnden Landschaften wieder, wo europäische Umgebungen zu israelischen werden und umgekehrt; wo die Musik der sinfonischen Dichtung *Die Moldau* von Bedřich Smetana, die – so die Künstlerin – aus der gleichen europäischen Volksliedmelodie wie die israelische Nationalhymne hervorgegangen ist, in eine arabische Interpretation übergeht; wo die Familie der Künstlerin bedächtig Nadelbaumzapfen in verschiedenen Wäldern in Israel-Palästina sammelt; wo der Baumstamm, getragen von acht Frauen (denn Frauen, so Izhaki, seien in der Lage, sich tiefgreifender Probleme mit Geduld, Fürsorge und Bescheidenheit in ihrem Handeln anzunehmen) seinen Weg aus dem Wald heraus sucht... Dabei reift immer mehr die Einsicht, dass Zeitlichkeit im Hinblick auf Erfahrung relativ ist und wir Menschen die „heilsame Geduld“ der Pflanzen durchaus als vorbildhaft erachten sollten, vor allem wenn es darum geht, tiefgreifende gesellschaftliche aber auch zwischenmenschliche Verwerfungen zu verarbeiten und zu einem neuen, für alle prosperierenden Miteinander zu gelangen.

Text: Andrei Siclodi



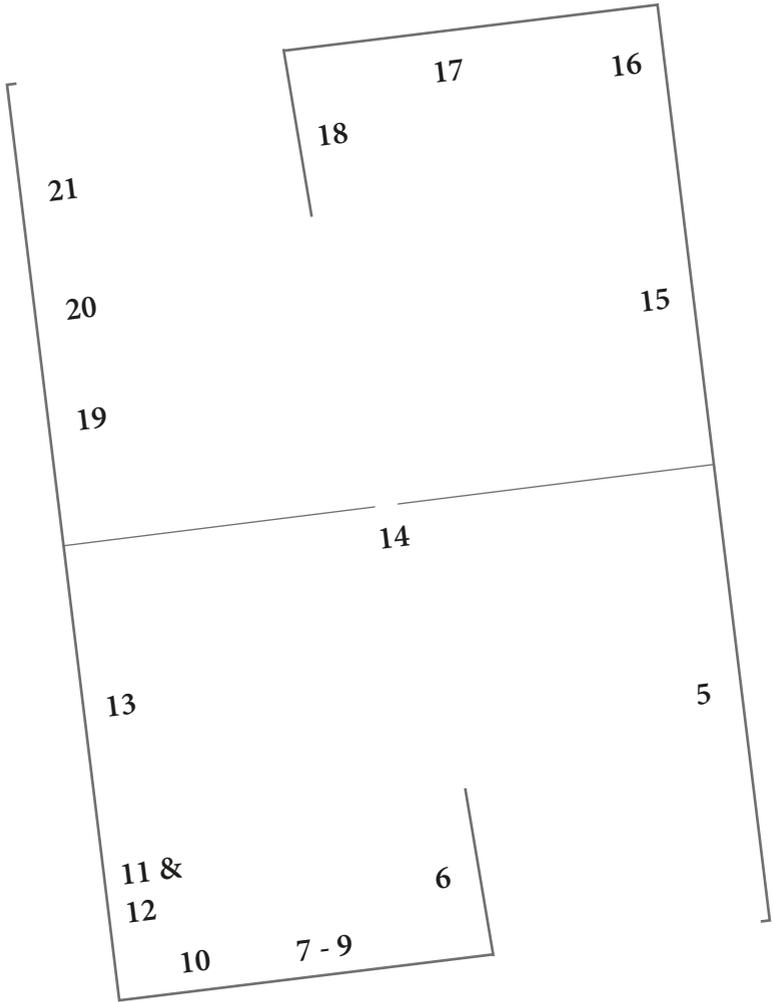


①

①

①

①



Tatiana Fiodorova-Lefter

Werkliste

1. *Grădina Urzica*, Brennnessel, Maispflanzen, Autoreifen, 2024
2. *Two-Faced Modernity*, Stein- und Keramikobjekt in Vitrine, 2024
3. *Salutări din satul Scoreni / Grüße aus dem Dorf Scoreni*, Video, 23 Sek., 2023
4. *Wurzeln und Beton*, gleichlautende Materialien, 2024

Umkleidekabine / Haus auf dem Lande

5. *Masă*, Acryl auf Holz, ø 53 cm, Stoff, 2024
6. *Urzică und Vogel*, Mosaik, 30 x 50 cm, 2024
7. *Urzica*, Künstlerinbuch, 32 Seiten, 21 x 30 cm, 2024
8. *Запрягайте, хлопці, коней / Unharness the horses, guys*, Tonaufnahmen eines ukrainischen Liedes, gesungen von der Mutter der Künstlerin sowie der Künstlerin, während sie das Essay aus dem Künstlerinbuch liest, ca. 8 Min., 2024
9. *Păpușoi*, Stickerei auf Maisblättern, 2023
10. Stock, Teil des *Monument of Contemplation*, Künstler:innenhaus Büchsenhausen, 2024
11. *Romaniță (Kamille) / Păpușoi (Mais)*, Chișinău, Rosentalpark (sozialistisch-modernistisches Gebäude, 1986). Aus der Serie *Soviet Ruins*, Aquarell, 30 x 42 cm, 2024

12. *Bootsverleih, Kinderzentrum für Luftfahrt und Schiffsmode llbau, Chişinău, Rosentalpark (sozialistisch-modernistisches Gebäude, 1987)*. Aus der Serie *Soviet Ruins*, Aquarell, 30 x 42 cm, 2023
13. *Soba (Ofen)*, Keramikobjek, 2024
14. *Soare - Mămăligă / Sun - Hominy Cake*, Aquarellmalerei auf Stoff gedruckt, 2 Stoffbahnen, je 107 x 150 cm, 2024
15. *Fragment eines Bildes an einem Fenster, Cafe Guguță, (sozialistisch-modernistisches Gebäude, 1972)*, Acryl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2024
16. *Dach des Romashka / Păpuşoi (sozialistisch-modernistisches Gebäude, 1986)*, Keramikobjekt, 2024
17. *In Ruins/“In Search of Identity”*, Keramik, industriell hergestellte Glasmosaiksteine, gefunden auf der Straße in Chişinău, 2024
18. *Fragment eines Entwässerungssystems, gefunden im Dorf Scoreni, Republik Moldau*. Aus der Serie *Soviet Ruins*, Aquarell, 30 x 42 cm, 2024
19. *Fragment eines Mosaiks, Haus der Kultur, Dorf Gura Galbenei, Republik Moldau, 2023-2024*. Aus der Serie *Soviet Ruins*, Aquarell, 30 x 42 cm, 2024
20. *Stadion Stella, Dubossary, Transnistrien*. Aus der Serie *Soviet Ruins*, Aquarell, 30 x 42 cm, 2021
21. *Fragment eines Sportplatzes, Chişinău*. Aus der Serie *Soviet Ruins*, Aquarell, 30 x 42 cm, 2021

Werkliste

Shadows of Modernity/Shades of Gray

22. *Im Atelier in Büchsenhausen*. Aus der performativen Malerei-Serie *Shadows of Modernity/Shades of Gray*, Acryl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 2024
23. *Woher fließt der Fluss? Blick von der Brücke auf den Berg, Hans Psenner Steg*. Aus der performativen Malerei-Serie *Shadows of Modernity/Shades of Gray*, Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm, 2024
24. *Rekonstruktion von Dürers Ansicht von Innsbruck, Innpromenade St. Nikolaus*. Aus der performativen Malerei-Serie *Shadows of Modernity/Shades of Gray*, Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm, 2024
25. *Pflanzen aus dem Palmenhaus im Hofgarten*. Aus der performativen Malerei-Serie *Shadows of Modernity/Shades of Gray*, Acryl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 2024
26. *Im Atelier in Büchsenhausen*. Aus der performativen Malerei-Serie *Shadows of Modernity/Shades of Gray*, Acryl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 2024
27. *Blick vom Balkon*. Aus der performativen Malerei-Serie *Shadows of Modernity/Shades of Gray*, Acryl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 2024
28. *Blick auf den Berg vom Monument of Contemplation*. Aus der performativen Malerei-Serie *Shadows of Modernity/Shades of Gray*, Acryl auf Leinwand, 40 x 50 cm, 2024

DANKSAGUNG

Werkliste

Herzlichen Dank an Theresa Mauser für ihre Unterstützung bei den Keramikarbeiten und die Zeit in ihrem Garten. Vielen Dank an Maria Storch, die ihr Wissen über die Mosaikkunst und ihre Werkstatt in Zirl zur Verfügung gestellt hat.

Außerdem gilt mein Dank: Andrei Siclodi; Veronika Riedl (insbesondere für's Mitmachen beim Gemeinschaftsgarten *Grădina Urzica*); Jasper Bätge (für die Vorbereitung des Gemeinschaftsgartens); Moritz Schachner-Nedherer (insbesondere für den Aufbau des *Monument of Contemplation*), Paul Irmann (insbesondere für den Bau der Umkleidekabine und das Installieren der Arbeiten), Christian Sanders.

Agil Abdullayev

Werkliste

29. *Sexualized Places #1* (Serie aus der Recherche zu *queer cruising*, 2019-fortlaufend)
Baku, Aserbaidtschan. 2021
Digitaler C-Print, 73 x 90 cm; 2024
30. *Sexualized Places #2* (Serie aus der Recherche zu *queer cruising*, 2019-fortlaufend)
Tbilisi, Georgien. 2022
Analogfotografie; Digitaler C-Print, 40 x 50 cm; 2024
31. *Sexualized places #3* (Serie aus der Recherche zu *queer cruising*, 2019-fortlaufend)
Tbilisi, Georgien. 2022
Analogfotografie; Digitaler C-Print, 40 x 50 cm; 2024
32. *Portrait of Paata Sabelashvili* (Serie aus der Recherche zu *queer cruising*, 2019-fortlaufend)
Tbilisi, Georgien. 2023
Analogfotografie; Digitaler C-Print, 50 x 40 cm; 2024
33. *Radicals Between Trees and Dicks*
Drei-Kanal-Film (installiert mit Zwei-Kanal-Ton)
Full HD; Farbe; Ton; 35 min; 2024

Performances entwickelt in Zusammenarbeit mit und realisiert von: Hugo Le Brigand, Sarra Nsir, Davide Stacchini, Moritz Wendler, Emile Wendt
Kamera: Moritz Schachner-Nedherer

Recherche mit Unterstützung von Horoom Nights, Tbilisi; CEC Artlinks, New York; Creative and Arts Foundation, Almaty; EU4CULTURE Mobility Funding Program, Baku; Goethe Institut Georgien, Tbilisi; Meet Factory, Prag.

DANKSAGUNG

Werkliste

Ein großes Dankeschön an all die radikalen Seelen aka Mitglieder der Cruising Orte, die mir ihre Geschichten anvertraut haben; an Büchsenhausen, das mich beherbergt hat und mir künstlerische Freiheit und ein sicheres Umfeld geboten hat, in dem ich das Projekt ohne Selbstzensur oder Angst vor Verfolgung realisieren konnte; an Veronika Riedl für die unerlässliche Koordination der Filmproduktion; an die magischen fünf Performer:innen, die mir geholfen haben, die queeren Erzählungen durch ihre empowernden Interpretationen zu visualisieren!

Hori Izhaki

Werkliste

34. *ETZA | To Plant a Memory*
Nadelbaum aus dem Wadi Absam, 6,10 m,
wasserbasierte Farbe, Zapfen von verschiedenen
Standorten in Israel-Palästina und Österreich
35. *Ana*
Buchstaben *Alif* und *Nun* in Messing, die das arabische
Wort für „Ich“ bilden, ein freigelegtes arabisches
Fenster, *Tradescantia zebrina* („Wanderjudenpflanzen“),
Wasserbehälter
36. *A Hand Full of Lentils*
5-Kanal-Videoinstallation, 30 Min.
37. *Nie Widder*
Sieben Palmblätter auf Plexiglas, Dattelkerne,
wasserbasierte Farbe
38. *Das Läuten der Nadeln*
Nadeln von Koniferen auf einem Faden
39. *Skin and Blood*
Wüstenerde aus dem Negev und geerbtes Haar, Plexiglas
40. *She asks me to keep bleeding for her*
Harz, Ölbasis, Flaschen, Gedicht

DANKSAGUNG

Werkliste

Ihr habt diese Arbeit zu einem Ganzen gemacht, und ich bin euch allen in vielerlei Hinsicht dankbar:

Baumträger:innen:

Astrid Engl, Mandeep Lakhan - ਮਨਦੀਪ ਲੱਖਣ, Isabel Peterhans, Michelle Schmollgruber, Katrine Kloiböck Feuerstein Levi, Gina Disobey, Nadeen Sabha - نادين صبحا

Hornist: Niko Walch

Danke, dass ihr mit mir gedacht habt: Hanno Loewy, Anika Reichwald, Avi Lubin, Felicitas Heimann-Jelinek, Andreas Oberprantacher, Sivan Ben Yishai, Moran Sanderovich, Maya Weinberg, Sapir Hubermann, Andrei Siclodi

Danke an die Gemeinde Absam, an das Team des Kunstpavillons, an Keren Gerliz, die *Ana* geschweißt hat, und an das Büchsenhausen-Team für die unendliche Hilfe. Danke an meine Familie, die mitgemacht hat, nicht nur in den Videos. Danke an die Person, die zu viele Dinge tut, um sie alle aufzuzählen, die den Boden zusammenhält und mir ermöglicht, weiterzugehen: Andy Simanowitz.

Credits:

Audioproduktion für Horn und arabischen Smetana:

Axel Kretschmann

Kamera (beim Tragen des Baumes): Daniel Jarosch, Moritz Schachner-Nedherer, Andy Simanowitz, Andrei Siclodi

Agil Abdullayev

Biografien

Agil Abdullayev ist ein:e interdisziplinäre:r Künstler:in aus Aserbaidshjan. Agil übt deren Tätigkeit in Form von Film, Malerei und Performance aus. In deren semi-biografischer Praxis untersucht Agil die nicht ausreichend dokumentierte queere Geschichte des Südkaukasus und deren Formung durch soziopolitische Einflussnahme in Aserbaidshjan und anderen südkaukasischen Ländern. Agils Filme lesen den queeren Körper als ein Archiv, das queere Ängste anspricht; sie verweisen auf Eskapismus und queere Utopien und zielen darauf ab, einen Möglichkeitsraum zu schaffen, in dem Darstellungen queerer Erzählungen unterbrochen, neu artikuliert und neu erfunden werden können.

Agil hat einen BA in Bildender Kunst von der Nottingham Trent University und nahm an der Skowhegan School of Painting and Sculpture teil. They wurde von der Prince Claus Foundation und dem SudKultur Fund ausgezeichnet und hat auf der Liverpool Biennale, der Wrong Biennale, in der South London Gallery, der Photographers' Gallery, in der Tate Modern, dem Asian Art Museum, dem Peabody Essex Museum, dem Goethe Institut in Baku und Tblisi und dem MoMA Tblisi ausgestellt.

<https://agilabdullayev.info>

Tatiana Fiodorova-Lefter

Biografien

Tatiana Fiodorova-Lefter ist eine Künstlerin, Kultur-
arbeiterin, Kuratorin und Dozentin aus der Republik Mol-
dau. Als Künstlerin verwendet sie eine Vielzahl von Medi-
en, darunter Zeichnung, Malerei, Installation, Fotografie
und Performancekunst, macht Künstler:innenbücher und
realisiert interdisziplinäre Projekte. Mithilfe partizipativer
sozialer Praktiken setzt sie sich, bisweilen kommentierend,
mit zeitgenössischen, politischen, und sozialen Themen aus-
einander. Ausgehend von ihrem Interesse an sozialer und
politischer Geschichte konzentriert sie sich auf den postso-
wjetischen Übergang sowie auf Fragen von Geschlecht und
postsowjetischer Identität und beschäftigt sich mit Fragen des
Kolonialismus und der Globalisierung. Die Künstlerin posi-
tioniert sich selbst als postsozialistisches Subjekt; sie schreibt
sich ein in einen kritischen Diskurs zum Verständnis ihrer
Identität durch die postsowjetische Erfahrung im Rahmen der
alltäglichen globalen Kolonialität, die sie als integrales Merk-
mal der Moderne begreift. Dieses Subjekt, so Fiodorova-Lefter,
findet sich in einer sich rasch verändernden postkapitalisti-
schen Welt wieder, die in den vergangenen drei Dekaden ko-
lossale widersprüchliche und komplexe Transformationen
erlebt hat. Mit ihrer kritischen Betrachtung der Zuordnung ei-
nes jeden Menschen an einen bestimmten Platz in der beste-
henden Welthierarchie hinterfragt die Künstlerin ihre Rolle in
dieser neuen globalen Weltarchitektur. Seit 2008 präsentiert
sie ihre Arbeiten in Einzel- und Gruppenausstellungen und
auf Festivals in Europa. 2023 gründete sie das Nomad Bureau
for Art Research – eine Plattform bzw. einen von Künstler:in-
nen betriebenen nomadischen Raum in Chişinău.

www.tatianafiodorova.wordpress.com
www.instagram.com/tfiodorova_lefter

Hori Izhaki

Biografien

Hori Izhaki ist eine in Berlin ansässige multidisziplinäre Künstlerin aus Tel Aviv-Jaffa. Ihre Arbeiten wurden in Einzel- und Gruppenausstellungen in Museen, Galerien, Festivals und Kunstmessen im Nahen Osten und in Europa gezeigt, darunter im Jüdischen Museum Berlin, im Volkskundemuseum Wien und im CLB Berlin.

Mit ihrer Kunst strebt sie nach zeitlichen Mechanismen, Strukturen und Arrangements, die sie aufbaut, damit sie zerfallen und scheitern (wie jede Utopie). Sie ist inspiriert von den Mechanismen soziologischer Phänomene, deren Verankerung in sozialen Ritualen und der Möglichkeit, mit diesen zu spielen. Davon ausgehend erforscht sie Fragen der Identität im Zusammenhang mit dem (kollektiven wie persönlichen) Gedächtnis, Traumata und den Kolonialismus des (weiblichen) Körpers sowie dessen Repräsentation.

Für Izhaki ist die Situierung ihrer Werke zwischen den Disziplinen eine Entscheidung, die dem Hinterfragen dient. Indem sie sich die unlösbare Frage stellt, was wodurch aufgelöst wird, geht das Medium aus dem Thema hervor, und das Thema entsteht durch das Medium. An der Schnittstelle zwischen dem Natürlichen, dem Technologischen und dem Symbolischen arbeitet sie mit Performance, Installation, Sprache, Video, und Skulptur, sowie mit temporär entstehenden partizipativen Gemeinschaften.

www.horiizhaki.com

Credits

Kurator: Andrei Siclodi

Technik: Paul Irmann, Lukas Klestil, Moritz Schachner-
Nedherer, Kilian Sprenger

Ausstellungsfolder: Veronika Riedl

Ausstellungsfolder Redaktion: Andrei Siclodi & Veronika Riedl

Grafik Folder: Marille. Büro für Grafik und Text

Credits

Termine

Eröffnung

23.05.2024 | 19.00

Solastalgia for the Caspian Sea

**Agil Abdullayev in conversation with Ilaha Abasli and
Nazakat Azimli (Salt Traces)**

29.05.2024 | 19.00

Künstler:innenhaus Büchsenhausen & online

Off the Table – The Arab Jew

A discussion evening initiated by Hori Izhaki

12.06.2024 | 17.00

Künstler:innenhaus Büchsenhausen

Kuratorenführung mit Andrei Siclodi

27.06.2024 | 17.30

Ausstellungsrundgang **Kunst & Kaffee**

20.07.2024 | 11.30

Aktuelle Informationen zu Veranstaltungen im Rahmen der
Ausstellung finden sich unter www.buchsenhausen.at und
www.kuveti.at.

**kü
ve
ti** | künstler*innen
vereinigung tirol

• | künstler*innenhaus
büchsenhausen

**INNS'
BRÜCK** 

= Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Impressum: Künstler:innen Vereinigung Tirol, 6020 Innsbruck, ZVR: 302478180
Druck: Studia, 6020 Innsbruck, Grafik: Marille, Bildcredit Cover: Andrei Siclodi