

“a future horizon yet to be occupied”

Maia Gusberti

Text Rachel Mader

Arbeit am Imaginären und wandelnde Bilder

Bilder in Bewegung

Obwohl inszeniert als Installation, Videoarbeit oder auch einfach als gerahmte Fotografie wohnt den künstlerischen Arbeiten von Maia Gusberti in einer Weise Bewegung inne, als möchten sie die starren Grenzen ihrer Form und ihres Mediums nicht akzeptieren. In findigen Wendungen entschlüpfen sie vorerst denjenigen Zuschreibungen, die der/die BetrachterIn ihnen auf den ersten Blick attestieren möchte im Bemühen darum das Werk zu erfassen und zu verstehen. Und als sei es ihr darum zu tun diesen Mechanismus des Entschlüpfens spätestens zeitgleich mit seinem eigenen Einsetzen zu befragen, konstruiert Gusberti in ihren Arbeiten produktive visuell geleitete Störmanöver.

Options for Walls, eine anlässlich des in einem leerstehenden Büro- und Lagergebäude durchgeführten Kunstprojekts *transform* 2013 entwickelte Arbeit, macht sich diese Irritation programmatisch zum Gegenstand. Mittlerweile bestehen vier Versionen dieser Wand, in der jede die vorangehende Präsentation in sich trägt. Diese erste Variante besteht aus der Fotografie einer Wand, die aus einzelnen A4-Laserkopien zusammengestüekelt ist. Die vierte Fassung hat die Stadt Biel angekauft mit der Auflage der Künstlerin, dass sie weiterhin nach demselben Prinzip ausgestellt werde, also jedes Mal eine neue Version entsteht. Dazwischen legte die grossformatige Fotoinstallation einen Weg vom Projektraum mit dem leicht verlotterten Charme von Zwischennutzungen, Etappen zurück bis hin zum Auftritt an den Journées Photographiques de Bienne 2015. Zu sehen ist dort die Holzkonstruktion mit der fotografischen Abbildung der Wand wie sie im Foyer der Kunsthalle Bern stand, welche wiederum das Bild zeigt wie es davor im Kornhaus zu sehen war, das seinerseits die Situation der Wand an ihrem originalen Schauplatz und Herstellungsort zeigt. Die Reise und die damit verbundene Veränderung der Wand wird dabei zu einer räumlichen Tiefe des Bildes, ein Effekt, der sich für die Betrachtenden erst schrittweise erschliesst. Die Wanderung durch die Institutionen wird in die Fotografie eingeschrieben und damit die Idee der Ortspezifität nicht nur um eine zeitliche Dimension erweitert, sondern durch die quasi Unabschliessbarkeit radikalisiert: die Geschichte von Bildern hören nicht auf, wenn sie die Hände der Kunstschaaffenden verlassen. Und sie ist danach auch nicht nur ihr unverbindlicher und zufälliger Kontext, etwa als Ausstellungsgeschichte, sondern hier genuiner Bestandteil des Werkes selbst, folgerichtig auch ihrer Rezeption und Interpretation.

Das Interesse für dieserart komplexe und durchaus absichtlich verwirrende Kompositionen findet sich in zahlreichen von Maia Gusbertis Arbeiten. Mit der Metapher der Bewegung scheint mir diese Arbeitsweise insofern adäquat gefasst, als dass sie ein grundlegend wichtiges Merkmal dieser beinhaltet: die Skepsis gegenüber monolithischen Auftritten und eindeutigen Behauptung. Die von der Künstlerin dazu eingesetzten künstlerischen Strategien sind vielfältiger Art und damit Ausdruck davon, dass diese Skepsis eine jeweils dem Inhalt angepasste Form braucht.

Es gibt die zoomende Bewegung, wie in *UN-Resolutions* (2009), bestehend aus zwei Büchern mit je 214 Seiten, genau so viele wie es Resolutionen der UNO zum Verhältnis von Palästina und Israel von 1948 bis 2009 gab. Diese Seiten enthalten Fragmente dieser Beschlüsse (etwa deren Nummer), sowie ein Zoom auf den bzw. weg vom seit 2001 geschlossenen Kalandia Airport, der für die internationalen Reisemöglichkeiten der palästinensischen Bevölkerung weiterhin von grundlegender Bedeutung ist, wenn im Moment auch nur auf die Zukunft ausgerichtet. Der Zoom nähert sich dem eigentlichen Bildgegenstand bis zu dessen Auflösung in riesige und mit dem Sujet nicht mehr zu verbindenden schwarzen Raster-Punkte.

Der Topos, dass eine genaue Betrachtung der Dinge diese klärt, die Abbildung dieses symbolträchtigen Ortes wird zur grafisch strukturierten Abstraktion und man ist geneigt, dies als Metapher für die langjährigen und erfolglosen Verhandlungen zu nehmen, in denen trotz unzähliger politischer Erklärungen und Vermittlungsversuchen Übersicht und Visionen in gleicher Weise verloren gingen. Die UN-Resolutionen lösen sich politisch und visuell auf, eine Doppeldeutigkeit, die im Titel der Arbeit *Un-Resolutions* durch das Einfügen des Bindestrichs angetönt wird.

Oder es gibt Faltungen wie in *Terrain Vague* (2013), einer Serie von 12 Bildern, in denen ausgehend von einer Fotografie der Spiegelung einer urbanen und nächtlichen Szenerie aus Johannesburg eine Vielzahl von Ansichten konstruiert wurden. Bereits das Ausgangsbild zeigte ein verdoppeltes Bild: eine im Fenster gespiegelte Stadtsicht erhält in mehreren weiteren Bearbeitungsschritten medial und ästhetisch neue Formate, macht daraus eine Landschaft mit unterschiedlichen Ansichten, eine gestaltetes und gestaltbares Modell, Abbilder von Realitäten, denen ihre Konstruiertheit inne wohnt.

Und es gibt auch die wandernde und suchende Bewegung des Bildes wie in der Videoarbeit *Subtitles for an Unwritten Film...* (2015). Die Kamera tastet sich einem Innenraum entlang, ist mitunter so nah an den Dingen dran, dass es unmöglich ist sie zu identifizieren. Einzelne Elemente sind als Fotografien oder Gegenstände erkennbar, die Aufnahmen zielen aber nicht darauf ab diese möglichst präzise wiederzugeben. Vielmehr erscheint sie als eine Fahrt ohne Ziel, es geht vor und zurück, rauf und runter, nicht wild, aber unruhig und mitunter sind die Bilder auf den ersten Blick unscharf und erst nachträglich fokussiert. Begleitet wird diese Fahrt von einer Erzählung, die in Satzfragmenten oder Aphorismen – so genau lässt sich das ausgehend von den Formulierungen nicht unterscheiden – am oberen Bildrand eingeblendet wird. Verleiten die ersten Sätze, etwa „This is a sketch“ oder „This film has not been edited“, trotz ihres Zurückhaltung andeutenden Inhaltes, zur Erwartung, dass einen in der Folge erklärt wird was zu sehen ist, so verliert sich dieser Anspruch bald angesichts von Aussagen, die ihrerseits mehr Fragen aufwerfen als beantworten. So taucht plötzlich eine Ich-Stimme auf, die ihr Tun als Erzählerin und Gestalterin des Filmes als die sie sich enttarnt, in ganz grundsätzlicher Weise zu reflektieren beginnt: „I start from the nothing, solving a failed concept“; und etwas später die Selbstzweifel deutlich benennt: „because I didn't have a story“ und „I didn't have a plot“, aber nicht die gesamte Verantwortung für diese Schwierigkeiten zu übernehmen vorhat und erklärt: „This film invents itself“. Und schliesslich schliesst der Text fast versöhnlich und verhalten optimistisch mit einem Satz dazu, was der Film, trotz dem Hadern mit sich selbst, sein könnte: „a future horizon yet to be occupied“.

Bilder mit Leben

Diese Aussagen, oszillierend zwischen Bildbefragung, konzeptueller Selbstverortung und kritischer Reflexion des eigenen Tuns, gemahnen an aktuelle Bildtheoretische Debatten, die nicht mehr hauptsächlich auf die Repräsentation ausgerichtet ist, sondern sehr viel grundsätzlicher danach fragt, wie Bilder funktionieren.

2005 publizierte der amerikanische Kunsthistoriker William J.T. Mitchell das viel beachtete Buch ‚What do pictures want? The lives and loves of images‘. Es war eine Weiterführung von Überlegungen, die er mit der Publikation ‚Picture Theory‘ aus dem Jahr 1994 begonnen und woraus er eine der Hauptfragen zum zentralen Gegenstand von ‚What do Pictures Want?‘ gemacht hat, derjenigen nach dem ‚Leben der Bilder‘, so der Titel der deutschen Übersetzung. Die in beiden Titeln antönende Vitalisierung des Bildes wurde ihm mehrfach vorgeworfen. Sein Insistieren auf dem von ihm durchaus reflektierten Gebrauch dieser Wendung als Metapher begründet er mit dem Hinweis auf ein Begehren, das wir – nicht nur Kunstwissenschaftlerinnen, sondern alle Bildkonsumenten – diesen implizit oder explizit immer wieder zuweisen würden. Denn Bilder, so führt er diesen Gedanken weiter aus, sind materiell (pictures) und immateriell (images) zugleich, was Grundlage ist für das „doppelte Bewusstsein“, das wir Menschen gegenüber diesen hegen und das uns „zwischen magischem Glauben und skeptischem Zweifeln, naivem Animismus und nüchternem Materialismus, mystischen und kritischen Haltungen hin und her (...) schwanken“ lässt.¹ Mit Bezug auf Roland Barthes beharrt er darauf, dass Bilder nicht in ihrem Sinn aufgehen, sondern eine bleibende „vage Vorstellung“, so Barthes, mit sich tragen würden. Und genau daraus resultiert die Vitalisierung der Bilder als Weisen der Welterzeugung, so Mitchell in Anlehnung an den Philosophen Nelson Goodman.²

Im deutschen Sprachraum wurden diese Überlegungen allem voran von Tom Holert aufgegriffen, der Mitchells Überlegungen mit Foucault ergänzt. Bilder seien, so Holert, nicht nur durchtränkt von Machtkonstellationen, sie würden selbst Teil von Machtausübung, etwa dann, wenn sie eingesetzt würden um Dinge sichtbar zu machen, die womöglich gar nicht visuell erkennbar sind. Diese Abläufe seien angesichts der „zunehmend dezentrierten und multiperspektivischen Bildsphäre“ von der wir heute umgeben sind, ausgesprochen schwierig einzuschätzen. Aufgabe einer Bildwissenschaft (oder der visual culture studies wie Holert fast häufiger sagt) sei es darum „die Logik visueller Prozesse zu erkunden“, also weniger das Wesen der Bilder zu analysieren als „ein Wissen um die Ökonomie der Zugänge zu Bildern“ zu erschliessen.³

Einem ähnlichen Bildverständnis verpflichtet formuliert die Künstlerin Maia Gusberti Perspektiven ihres Schaffens, die weniger an der dokumentarischen Zurschaustellung recherchierter und aufgearbeiteter Zustände interessiert ist, als an irritierenden und destabilisierenden Effekten, die Bilder auszulösen vermögen: „Meine Arbeiten beschäftigen sich mit der Beziehung zwischen Bild und Imagination vor verschiedenen kulturellen und geografischen Hintergründen. Sie hinterfragen das Bild als Projektionsfläche, als Auslöser und Speicher kollektiver und individueller Bilder. (...) Wie schreibt sich Erinnerung in die Stadtlandschaft ein, wie konstruieren wir Bedeutung/Erinnerung und daraus Zukunft – und welche Rolle spielen dabei Bilder?“⁴ So arbeitet Maia Gusberti in einigen ihrer Arbeiten sehr konkret mit der Dynamisierung von Bildern, so etwa in *how much of this is fiction*. (2014). Diesen Satz - verpackt als Frage, jedoch ohne das entsprechende Zeichen am Ende, welches diesen eindeutig als eine solche deklariert, hat sie in Form einer auffälligen Neonleuchtschrift freihängend in unterschiedlichen Kontexten positioniert. Er ist eine Aufforderung zur Befragung nicht nur dessen, was fiktional oder eben real ist an der jeweils vorliegenden

Umgebung. Die durch den Satz entstehende Irritation greift weiter aus, indem der Verweis auf ein ‚Hier‘ („this“) eine potentiell offene Reichweite andeutet, die institutionelle Rahmung ebenso einschliesst wie etwa die Betrachtenden selbst. Und durch das Fehlen des Fragezeichens wird aus dieser Wendung zugleich eine Behauptung. Die Kombination dieser doppelschichtigen Botschaft (Frage und Behauptung zugleich) mit der ortsspezifischen Positionierung machen aus diesem installativen Setting eine visuelle Versuchsanlage, die Kontexte weniger kommentiert als vielmehr aktiviert und damit im Sinne Mitchells von einem Leben von bildhaften Erscheinungen ausgeht.

Dass dies für Maia Gusberti nicht nur eine bildtheoretische Frage ist, sondern auch eine mit der das Individuum in seiner ganz alltäglichen Wahrnehmung zu tun hat, auch davon handelt *Fragments of a city without a map* (2011/12). Im Video ist die Künstlerin am Boden kniend und ein Puzzle machend zu sehen. Parallel dazu spricht sie über Erinnerungen an die Stadt Amman, in der sie sich zwei Monate als Artist in Residence aufhielt. So wie die erzählten Gedanken versuchen ein Bild dieser vergangenen Zeit zu rekonstruieren, vervollständigt sich die Ansicht der Stadt im Puzzle. In beiden Fällen geht es darum aus Details ein Gesamtbild herzustellen, doch während das Puzzle tatsächlich irgendwann ein Ganzes ergibt, bleibt die Erinnerung fragmentarisch und in ihrer Verlässlichkeit gar zweifelhaft. Gezeigt wird das Auseinanderklaffen dieser beiden Bildmomente: die Fotografie, die langsam ein kohärentes stimmiges Abbild (picture) ergibt und die Erinnerung (image), die angesichts des vollständig werdenden Puzzles immer deutlichere Lücken aufweist und sich mehr und mehr die Frage stellt, was diese beiden Bilder von Amman gemeinsam haben.

Vom Erzählen instabiler Verhältnisse

Fragments of a city without a map gibt darauf keine Antwort, arbeitet aber in präziser und anschaulicher Weise die nicht zu lösende Spannung zwischen diesen unterschiedlichen Modi visueller Speicher heraus. Es ist hier die Rede von der Schwierigkeit, die scheinbar allen gleich zugänglichen fotografischen Abbilder mit subjektiven Erfahrungen in Abgleich zu bringen. Die 2009 nach zahlreichen Aufenthalten in Kairo entstandene Videoarbeit *C.Scapes* schliesst an dieses Interesse an, greift aber in zahlreichen Einzelstatements auf eine vielstimmige Subjektivität zurück. Gezeigt wird die Arbeit als Doppelprojektion, die vorerst zwei je unterschiedliche panoramaartige Ansichten auf die Stadt zeigt. Im Verlaufe der Arbeit ändern sich abwechslungsweise beide oder je eines der Bilder, zu sehen sind dann etwa diverse urbane Nahsichten auf Häuserarrangements, Aussichten aus unterschiedlichen Innenräumen mit entsprechend unterschiedlicher Reichweite im Aussenraum, einmal bloss bis zur nächsten Hauswand und ein anderes Mal als Öffnung hin zu repräsentativ anmutenden Rundblicken. Begleitet werden diese Stadtansichten von arabisch gesprochenen, englisch unternitelten Aussagen von AnwohnerInnen zum öffentlichen Raum in Kairo, zur Art und Weise wie er benutzt und reglementiert wird oder auch wie er sich verändert hat. Die skizzieren erstaunlich unterschiedliche Zugriffe und divergierende Einschätzungen dieser in jedem Fall umstrittenen Sphäre. Während die einen von der Inbesitznahme öffentlicher Bereiche durch Private berichten, sei dies beim Picknick oder für den informellen Verkauf von Dingen, so schildern andere die plötzliche Ernsthaftigkeit der Menschen in den Strassen, die der früheren Fröhlichkeit gewichen sei. Wieder andere sprechen, auf die Frage danach, was der öffentliche Raum in Kairo charakterisiere, von der Dominanz der Strassen und des Verkehrs, davon, dass die Überwachung zugenommen habe, während Dritte insistieren, dass dieser Raum sich doch gerade dadurch auszuzeichnen habe, dass er für alle da sei. Mit der Aussage „Cairo is chaos, but it structures itself“ schliesst das Video, ein Statement, das zur Zeit seiner Fertigstellung ein Jahr

vor der sogenannten Revolution als liebenswürdige Beschreibung eines ungezogenen Kindes hätte erscheinen können. Angesichts des politischen Wandels der letzten Jahre und Monate hat sich diese Aussage als eine visionäre Schilderung erwiesen, in der das Chaos sich zur Bedrohung für die reaktionären Kräfte der Regierung entwickelt hat, das in autoritärer Weise zu strukturieren sie als ihre Aufgabe zu erachten scheint. *C.Scapes* wird damit zu einem Dokument aus einer Zeit, in der die BewohnerInnen von Kairo den öffentlichen Raum auch als von ihnen mitgestaltet betrachteten. So divers die darin geäußerten Einschätzungen auch sind, zeigen sie die Möglichkeit von Bewegung und unterschiedlichen Zugriffen, Optionen, die dem staatlich autoritativen Zugriff der letzten Jahre gewichen sind. So wurde aus dieser Arbeit als historischem Dokument ein Kommentar auf die unruhige Geschichte eines Landes im anhaltenden Umbruch. Und der in den Bildern des Videos bereits angetretene Rückzug ins Private - sind doch alle Ansichten aus Innenräumen heraus gefilmt - erweist sich als eine ausgesprochen beunruhigende Vision.

Die Geschichten in Maia Gusbertis Arbeiten bewegen sich durch Geographien und Zeiten, durch Medien und sich selbst. Die mehrdimensionalen Verflechtungen ergeben Narrationen, die sich von einer Meistererzählung verabschiedet haben, stattdessen persönliche Sichtweisen mit scheinbar objektivierten Ansichten, etwa den fotografischen Stadtpanoramen, kurzschliessen. In seinen Überlegungen zur Verfasstheit aktueller Gesellschaften führt der griechische Philosoph Cornelius Castoriadis die Idee des Imaginären ein: es bildet den sinnhaften Hintergrund woraufhin die Menschen in einem kollektiven Akt die soziale Welt einrichten würden. Dieses Imaginäre wird ergänzt durch individuellen Zugänge wie der Intention und der Affektivität und ist nicht als starres Konzept zu verstehen, sondern als komplexer mehrschichtiger Sinnzusammenhang, der in der Bewegung zwischen dem Individuum und dem Kollektiv konstant neu ausgehandelt wird. Damit beschreibt Castoriadis einen sowohl höchst komplexen Mechanismus und zugleich einen wenig soliden Untergrund, auf dem die gesellschaftliche Verfasstheit aufgebaut ist. In ihren Arbeiten nimmt sich Maia Gusberti die Komplexität dieser beweglichen und vielschichtigen Prozesse vor: die kleinteilige Alltäglichkeit wird mit kulturellen Imaginationen verbunden, kommentiert oder konfrontiert. Die zugleich lustvollen und überraschenden medialen Formungen, durch welche die Künstlerin ihre Bilder schickt, bewegen sich vom Imaginären zum Persönlichen und zurück oder auch nur bis in die Hälfte. Genau in dieser Bewegung werden die Bilder nicht als Mittel der Repräsentation benutzt, sondern werden zu Akteuren des Imaginären.

1 W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: C.H. Beck 2008, S. 22 (engl. Originalausgabe 2005).

2 Mitchell 2008 (wie Anm. 1), S. 13.

3 Holert, *Imageneering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit* (Jahrbuch für moderne Kunst, Jahresring 47), Köln: Oktagon Verlag 2000, S.23 und 33.

4 Maia Gusberti, 'Artist Statement' in der Dokumentation der Arbeiten der Künstlerin.

