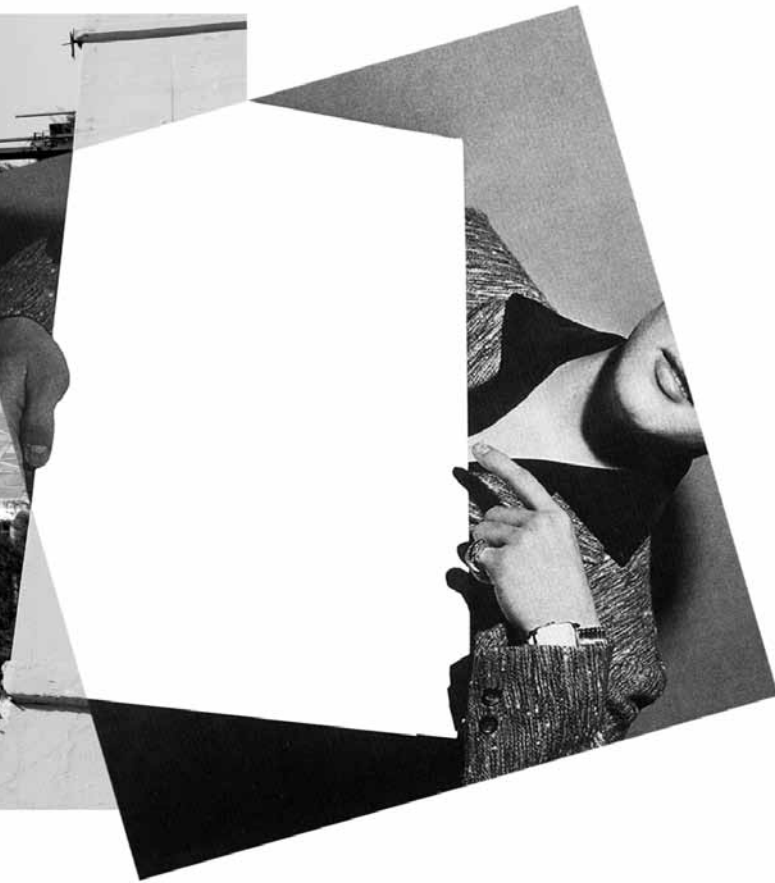


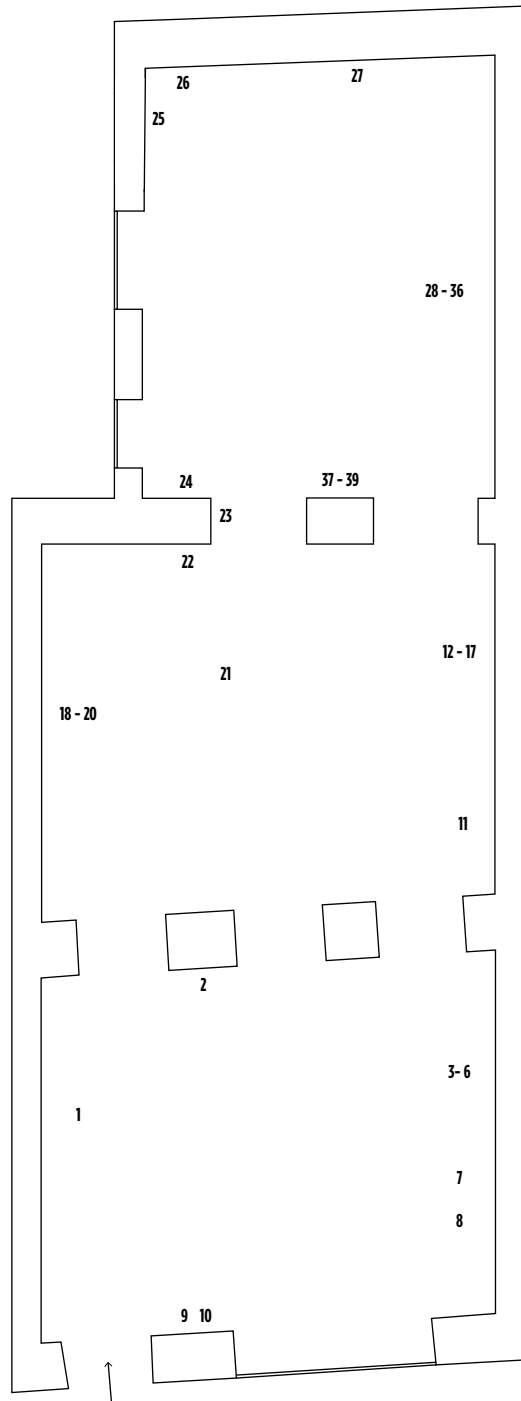
GALERIE RAUM MIT LICHT

DIANA ARTUS & KARIN FISSLTHALER

»THE BROKEN TELEPHONE«

12.03.-08.05.2015





- 1 Karin Fisslthaler »Clouds« (2015)
- 2 Diana Artus »Late Riser« (2011)
- 3 Karin Fisslthaler »Shadow D« (2013)
- 4 Karin Fisslthaler »Shadow C« (2013)
- 5 Karin Fisslthaler »Untitled B« (2013)
- 6 Karin Fisslthaler »Shadow A« (2013)
- 7 Diana Artus »Großer Eddie« (2013)
- 8 Diana Artus »Kleiner Eddie« (2013)
- 9 Karin Fisslthaler »The Message« (2015)
- 10 Karin Fisslthaler »Surrounded (Elvis)« (2015)
- 11 Karin Fisslthaler »Closer« (2015)
- 12 Diana Artus »Circling around objet petit a: Friedrich's fortress« (2013)
- 13 Diana Artus »Circling around objet petit a: Mind the gap« (2015)
- 14 Diana Artus »Circling around objet petit a: Silent Storm« (2015)
- 15 Diana Artus »Circling around objet petit a: Over and Out« (2015)
- 16 Diana Artus »Circling around objet petit a: Unreturned Affection« (2013)
- 17 Diana Artus »Circling around objet petit a: Cold Comfort« (2015)
- 18 Karin Fisslthaler »Kristall (A bout de souffle)« (2015)
- 19 Karin Fisslthaler »Kristall (Vertigo)« (2015)
- 20 Karin Fisslthaler »Kristall (The Birds)« (2015)
- 21 Karin Fisslthaler »Hidden Tracks« (2015)
- 22 Karin Fisslthaler »Atlas« (2014)
- 23 Karin Fisslthaler »You could be my everything« (2015)
jetzt Karin Fisslthaler »I'll be your mirror« (2010)
- 24 Karin Fisslthaler »Lamination« (2015)
- 25,26 Diana Artus »For you and I are passed our dancing days« (2013)
- 27 Karin Fisslthaler »Double Take« (2015)
- 28 Diana Artus »Phantasm« (2015)
- 29 Diana Artus »Lover No. 3« (2015)
- 30 Diana Artus »Lover No. 2« (2015)
- 31 Diana Artus »Lover No. 14« (2015)
- 32 Diana Artus »Lover No. 4« (2015)
- 33 Diana Artus »Lover No. 9« (2015)
- 34 Diana Artus »Histrionic Posture (Couple)« (2015)
- 35 Diana Artus »Dreamer No. 14« (2015)
- 36 Diana Artus »Dreamer No. 3« (2015)
- 37 Diana Artus »Double delusion: Delusion of grandeur« (2013)
- 38 Diana Artus »Double delusion: Delusion of influence« (2013)
- 39 Diana Artus »Double delusion: Delusion of affection« (2013)

DIANA ARTUS & KARIN FISSLTHALER

»The broken Telephone«

The exhibition presents a dialogue between Diana Artus and Karin Fisslthaler, the result of their engagement with the thematic complex of communication and its sublime revaluation, both in the concrete image — as a carrier of information addressed to the viewer and beyond as a space of reflection for social processes — based on the post-structuralist situation.

Both artists devote the front area of the gallery space to their engagement with forms of the deconstruction of visual language. Diana Artus, for instance, shows works from her series »Urban Characters«, whereby the relationship to photography is only still a given in the medium's translation of the motif: In the image »Grosser Eddie« (big Eddie) we see the narrow side of a relatively freestanding building hung with a scaffolding net, and the architecture is accordingly rendered visible in its physicality. This spontaneously captured scenery alludes beyond the visual understanding of psychologically low-threshold urban volumes to the imperative of engaging ourselves with the subject, its signs and their interpretation. The dissolution of the relationship between signifier and signified is made, in Derrida's sense, tangible in the image when the totality of the artwork is not determined by, for instance, a dialectic relationship between the scaffolding net and the building, but in the manifestation of materials as a print on silk: the fabric becomes a membrane between the pictorial world and a real space that dominates the former without actually being a part of it. Accordingly, the photograph »Kleiner Eddie« can be understood as being provided with a meta-commentary that shows the same building from different perspectives on the level of the motif while going without the textile translation on a material level. The partly destroyed surface of the image is, then, the necessary reaction to this gap in material in the real space subjecting itself — as both works hang together — to the gravitational pull of the empty sign.

In the same context Karin Fisslthaler shows works based on similar strategies of dissolution to the extent that she also takes the path from the indexical to the empty sign. In her engagement with notions of the iconic prevalent in popular culture, her work with collages is significant insofar as this method alludes to the relevance of the fragment in postmodernism, so renegotiating the pictorial history of idealised images and realism. Her collage »Closer« shows here, in exemplary fashion, how a photograph of Elvis Presley — an icon in a twofold sense — has another image of his person stuck on top, and so has been overwritten. This upper level of the image, which organises and reinterprets the one underneath in formal terms, ultimately shows the counterpart only as a subjective surface for projection — here as a homogenous surface of skin without any facial features. This surface for projection alludes — with the advent of the new media — not only to aesthetic reception on the part of the viewer but, above all, to the icons' capacity to absorb, and accordingly ultimately reduces this — under the prerequisite of the empty sign — to absurdity. This approach is shown even more clearly in the collage »The Message«, where the message described in the extraction of the image makes the person holding it unrecognisable and so also interchangeable, on the one

4

DIANA ARTUS & KARIN FISSLTHALER

»The broken Telephone«

Die Dialogausstellung zwischen Diana Artus und Karin Fisslthaler resultiert aus deren Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex der Kommunikation und ihrer sublimen Umwertung, sowohl im konkreten Bild – als an die Betrachter_innen adressierten Informationsträger, wie auch über dieses hinaus als Reflektionsraum gesellschaftlicher Prozesse – basierend auf poststrukturalistischen Verhältnissen.

Den vorderen Bereich der Galerieräumlichkeiten widmen die beiden Künstlerinnen ihrer Auseinandersetzung mit Formen der Dekonstruktion von Bildsprache. Diana Artus etwa zeigt Arbeiten aus ihrer Serie »Urban Characters«, wobei der fotografische Bezug nur noch in der motivischen Übersetzung des Mediums gegeben ist: So sehen wir im Bild »Großer Eddie« die Schmalseite eines relativ frei stehenden Hauses mit einem Baunetz verhängen, und die Architektur derart in ihrer Körperlichkeit sichtbar gemacht. Diese spontan festgehaltene Szenerie verweist über das bildhafte Begreifen psychologisch niederschwelliger urbaner Körper hinaus auf den Imperativ, uns mit dem Subjekt, seinen Zeichen und deren Deutung auseinanderzusetzen. Das Auflösen des Verhältnisses von Signifikat und Signifikant wird hier im Sinne Jacques Derridas im Bild greifbar gemacht, wenn die Totalität der künstlerischen Arbeit nicht etwa von einem dialektischen Verhältnis von Baunetz und Gebäude bestimmt wird, sondern durch die materielle Rücküberführung des Bildes als Druck auf Seide: Textiler Stoff wird zum Membran zwischen Bildwelt und einem Realraum, welcher die erstere bestimmt, ohne tatsächlich ein Teil von ihr zu sein. Wie als Metakommentar beige stellt kann demnach die Fotografie »Kleiner Eddie« verstanden werden, welche auf einer motivischen Ebene das selbe Gebäude aus anderer Perspektive zeigt, auf einer materiellen Ebene jedoch auf die textile Übersetzung verzichtet. Die teilweise zerstörte Bildoberfläche ist daher die notwendige Reaktion auf diese materielle Leerstelle im Realraum, und ordnet sich somit – bedingt durch die gemeinsame Hängung beider Arbeiten – dem Gravitationsfeld des leeren Zeichens unter.

Karin Fisslthaler zeigt im selben Kontext Arbeiten, denen ähnliche Strategien der Auflösung zugrunde liegen, indem sie ebenfalls den Weg vom indexikalischen zum leeren Zeichen nimmt. In ihrer Beschäftigung mit dem durch die Populärkultur bestimmten Begriff der Ikone ist ihre Arbeit mit Collagen insofern von Bedeutung, als diese Methode auf die Relevanz des Fragmentes in der Postmoderne hinweist, und somit die bildgeschichtliche Auseinandersetzung von Idealbild und Realismus erneut verhandelt. Ihre Collage »Closer« zeigt hier beispielhaft, wie eine Fotografie von Elvis Presley – gleichsam Ikone im doppelten Sinn – von einem anderen Bild seiner selbst überklebt, und somit überschrieben wird. Diese obere Bildebene, welche die darunter

5

hand, on the other hand subsequently opening the message itself, in its fragmentation and with the reorientation in the face area of the figure depicted, to free interpretation and subsequently to a self-referential legibility.

In the central space of the gallery, to which the artists have ascribed the subject of the in-between and compromise, Fisslthaler shows a video installation bearing the title »Hidden Tracks«, consisting of three museum monitors next to one another: the left monitor initially shows a series of film fragments just as they are blending into pure black. The monitor in the middle shows pure black, while the monitor on the right shows the image blending back from black. For Béla Balázs, in its function as a transition not requiring any editing, the blend into black was characterised by its depiction of temporality, whereby the black screen is, at the same time, ascribed the special quality in film theory of alluding on meta-levels to, in Balázs's words, a piece of eternity. However in the analytical subdivision of these sequences, in the spatial positioning of cuts and the accordingly emphasised squaring of the images on the monitors, these are ultimately anchored in the real space of the viewer, and the black screen must be regarded by us, in parallel, as the context for variable images.

Diana Artus contrasts this work with her series »Circling around objet petit a«, where the artist combines and frames a photograph she has taken of urban architecture with a portrait from a 1970s photo novella. The artist comments again on images of urban volumes, this time however by formally contrasting affectively charged portraits of different people with the image of the urban fabric. It is not the image that compels us — of itself — to react towards this image in a specific way, it is the gestures, glances and postures of the people shown that convey a particular affect. This unifying framing of portraits and buildings not only renders the photograph visible as a prerequisite of affectivity for the viewer, but through the ascription of meaning for the images in relation to one another as well as for the viewer, the semiotic relationship seems to be a constantly changing one. Ultimately annihilating itself in the resulting density — articulating itself once more as self-referential.

In the third space, the artists conclude the documentation of their ongoing preoccupation with complex interrelationships in motifs. Artus shows, for instance, part of her series »Lovers«, for which she covered images from romantic film scenes printed in a book with white paint in such a way that only one of the two lovers is captured at the moment of embrace, while one is redacted out of the image. This method may, however not be confused with that of cropping, as the material quality of the monochrome colour alludes more strongly to the space — and so to gaps than to transcendental processes. In this way the spatial aspect of paint as a gap is charged with the notion of reality, while the framed image — in Walter Benjamin's sense — the fragmented, or ruined character becomes allegorical. Whereby our attention is drawn through the accentuated subject of the lovers to the problem of postmodern society, which is one of individuals.

In this context Fisslthaler shows collages that tie in, on the one hand, with a discourse about the

liegende ordnet und formal neu deutet, zeigt das Konterfei schließlich nur noch als subjektive Projektionsfläche — hier als homogene Hautfläche unter Auslassung aller Gesichtsmerkmale. Diese Projektionsfläche verweist — mit dem Aufkommen der neuen Medien — nicht nur auf Rezeptionsästhetiken seitens des Betrachters, sondern vor allem auf die Permutabilität der Ikone, und führt diese dadurch letztlich — unter der Vorbedingung des leeren Zeichens — ad absurdum. Noch stärker verdeutlicht wird diese Auseinandersetzung in der Collage »The Message«, welche in der Extraktion der im Bild beschriebenen Nachricht ihren Träger zum einen unkenntlich, und damit ebenfalls austauschbar macht, zum anderen die Nachricht selbst in ihrer Fragmentierung und Neuorientierung im Gesichtsfeld der dargestellten Figur der freien Interpretation, und in Folge einer selbstreferentiellen Lesbarkeit freigibt.

Im mittleren Raum der Galerie, welchem von den Künstlerinnen das Thema des Dazwischen und der Komprimierung eingeschrieben wurde, zeigt Fisslthaler eine Videoinstallation mit dem Titel »Hidden Tracks«, bestehend aus drei nebeneinander gereihten Museumsmonitoren: Am linken Monitor sehen wir zunächst Fragmente von Film in Serie, jeweils alle im Moment der Blende ins Schwarzbild. Der mittlere Monitor zeigt das reine Schwarzbild, während der rechte die Überblendung zurück ins Bild präsentiert. Für Béla Balázs war die Blende in ihrer Funktion als Übergang ohne Schnitt durch ihre Darstellung von Zeitlichkeit gekennzeichnet, wobei gleichzeitig dem Schwarzbild in der Filmtheorie die besondere Eigenschaft zukommt, auf Metaebenen — oder mit den Worten Balázs': ein Stück Ewigkeit — zu verweisen. Doch in der analytischen Aufteilung dieser Sequenzen, im räumlichen Setzen von Schnitten und der damit betonten Kadrierung der Monitorbilder, werden diese schließlich im Realraum der Betrachter_innen verankert, und im selben Zug muss von uns das Schwarzbild in seiner relativen Setzung als variables Bild verstanden werden.

Diana Artus stellt dieser Arbeit ihre Serie »Circling around objet petit a« gegenüber, die jeweils ein von der Künstlerin fotografiertes Bild von Stadtarchitektur mit einem Portrait aus einem Fotoroman der 70er Jahre kombiniert und rahmt. Wieder kommentiert die Künstlerin Bilder urbaner Körper, diesmal jedoch, indem sie affektiv besetzte Portraits verschiedener Menschen den Stadtbildern formal überstellt. Nicht das Bild ist es, welches uns hier aus sich selbst heraus zwingt sich ebendiesem gegenüber auf gewisse Weise zu verhalten, sondern es sind die Gesten, Blicke und Haltungen der dargestellten Personen, die uns einen bestimmten Affekt bereits vorgeben. Diese derart gefasste Darstellung von Portraits und Gebäuden macht somit das Foto als Affektbedingung des Betrachters nicht nur als solches sichtbar, sondern durch die Bedeutungsüberschreibung der Bilder zueinander als auch gegenüber den Betrachter_innen scheint das semiotische Verhältnis ein ständig wechselndes zu sein, um sich schließlich in der resultierenden Verdichtung —

icons, but that also — for instance, in the work »Lamination« — allude to her Kristall [crystal] images, where she discusses Gilles Deleuze's terminology and translates it back into the space: just as for Deleuze movement was not measured by time, movement was a feature of time, so this hierarchic relationship — originating in the ephemeral world of cinema — is dissolved in the layering of the transition into the real space of the collage, even though the actual and the virtual image still remain indistinguishable. When the stills from a film reference the process of rejection in the work, then this is not only rescinded by a kind of layering that seems to make it regress chronologically, or to be showing a sequence in reverse order: It is the background structure of the layering itself — those strip-like surfaces constituting the background of the image — that holds the composition together, once again alluding to the subject of the empty sign.

This engagement — implied by the artist on many levels — with communication strategies uses similar methods in the employment of found original source material, more specifically a photograph of a specific situation. While Diana Artus adopts a psycho-geographic approach that alludes to the spatial relationships' subconscious impact on the individual's state within social structures. In that she subjectivises buildings or objectifies people, Karin Fisslthaler uses the power of attraction of icons in moving and unmoving images against the same when the latter re-inscribe themselves in their temporal reception, are socially variably read and ultimately also formally inserted into Derrida's discourse.

Text Andreas Mueller

sich abermals als selbstreferentiell artikulierend – zu nihilieren.

Im dritten Bereich der Räumlichkeiten machen die Künstlerinnen schließlich ihre fortwährende Beschäftigung mit Beziehungsgeflechten auch motivisch fest. Artus zeigt etwa Teile ihrer Serie »Lovers«, für welche sie in einem Buch abgedruckte Bilder romantischer Filmszenen auf solche Weise mit weisser Farbe übermalt, sodass lediglich eine bzw. einer der beiden Liebenden im Moment der Umarmung festgehalten, als auch aus dem Bild herausgearbeitet wird. Diese Methode darf jedoch nicht mit jener des Freistellens verwechselt werden, denn die materielle Qualität der monochromen Farbe verweist mehr auf den Raum – und somit auf Leerstellen, als auf transzendente Prozesse. Derart wird der räumliche Aspekt der Farbe als Leerstelle mit dem Begriff des Realen besetzt, während das gefasste Bild – im Sinne Walter Benjamins – den fragmentierten bzw. ruinösen Charakter einer Allegorie annimmt, wodurch wir aufgrund des damit akzentuierten Themas der Liebenden auf die Problematik der postmodernen Gesellschaft als einer der Individuen hingewiesen werden.

Fisslthaler zeigt an dieser Stelle Collagen, die zum einen am Diskurs über die Ikone anknüpfen, die aber – wie etwa die Arbeit »Lamination« – zum anderen Bezug nehmen auf ihre Kristall-Bilder, in welchen sie Gilles Deleuzes gleichlautenden Begriff diskutiert und in den Raum rückübersetzt: So wie für Deleuze nicht die Zeit das Maß der Bewegung war, sondern die Bewegung ein Aspekt der Zeit, so wird dieses – aus der ephemeren Welt des Kinos stammende – hierarchische Verhältnis in der schichtenden Überführung hin zum Realraum der Collage aufgelöst, wenngleich das aktuelle und das virtuelle Bild immer noch ununterscheidbar bleiben. Wenn also die Filmstandbilder in der Arbeit den Prozess einer Abstoßung referieren, so wird diese nicht nur durch eine Art der Schichtung aufgehoben, welche diese zeitlich rückgängig zu machen bzw. in umgekehrter Reihenfolge zu zeigen scheint: Die Hintergrundstruktur der Schichtung selbst – jene streifenartige Fläche, welche den Bildgrund konstituiert – ist es, die das Bild als solches zusammenhält, und damit abermals auf das Thema des leeren Zeichens verweist.

Diese – durch die Künstlerinnen auf mehreren Ebenen angeregte – Auseinandersetzung mit Kommunikationsstrategien folgt in der Nutzbarmachung von gefundenem Ausgangsmaterial bzw. einer Fotografie mit situationistischem Ausgangspunkt ähnlichen Methoden. Während jedoch Diana Artus im Sinne einer psychogeographischen Betrachtungsweise über die räumlichen Bedingungen im Bild unterschwellig auf die Verfassung des Individuums in gesellschaftlichen Strukturen hinweist, indem sie Baukörper subjektiviert oder Menschen objektiviert, setzt Karin Fisslthaler die Anziehungskraft von Ikonen im bewegten und unbewegten Bild gegen die selbigen ein, wenn diese sich selbst in ihrer zeitlichen Rezeption neu überschreiben, gesellschaftlich variabel gelesen und schließlich ebenfalls in Derridas Diskurs formal eingefügt werden.

Text Andreas Mueller (2015)



DIANA ARTUS (2015)
 »Großer Eddie«
 Piezo pigment print auf reiner Seide
 200 x 100 cm, Auflage 1/1 (+2AP)



DIANA ARTUS (2013)
 »Kleiner Eddie«
 Inkjet print auf Papier in gefundenem Vintage Rahmen
 21 x 15 cm, Unikat



DIANA ARTUS (2015)
 »Lover No. 14«
 weiße Acrylfarbe auf gefundener Buchseite
 gerahmt 30 x 24 cm, Unikat



DIANA ARTUS (2013)
 »Phantasm«
 weiße Acrylfarbe auf gefundener Buchseite
 gerahmt 30 x 24 cm, Unikat



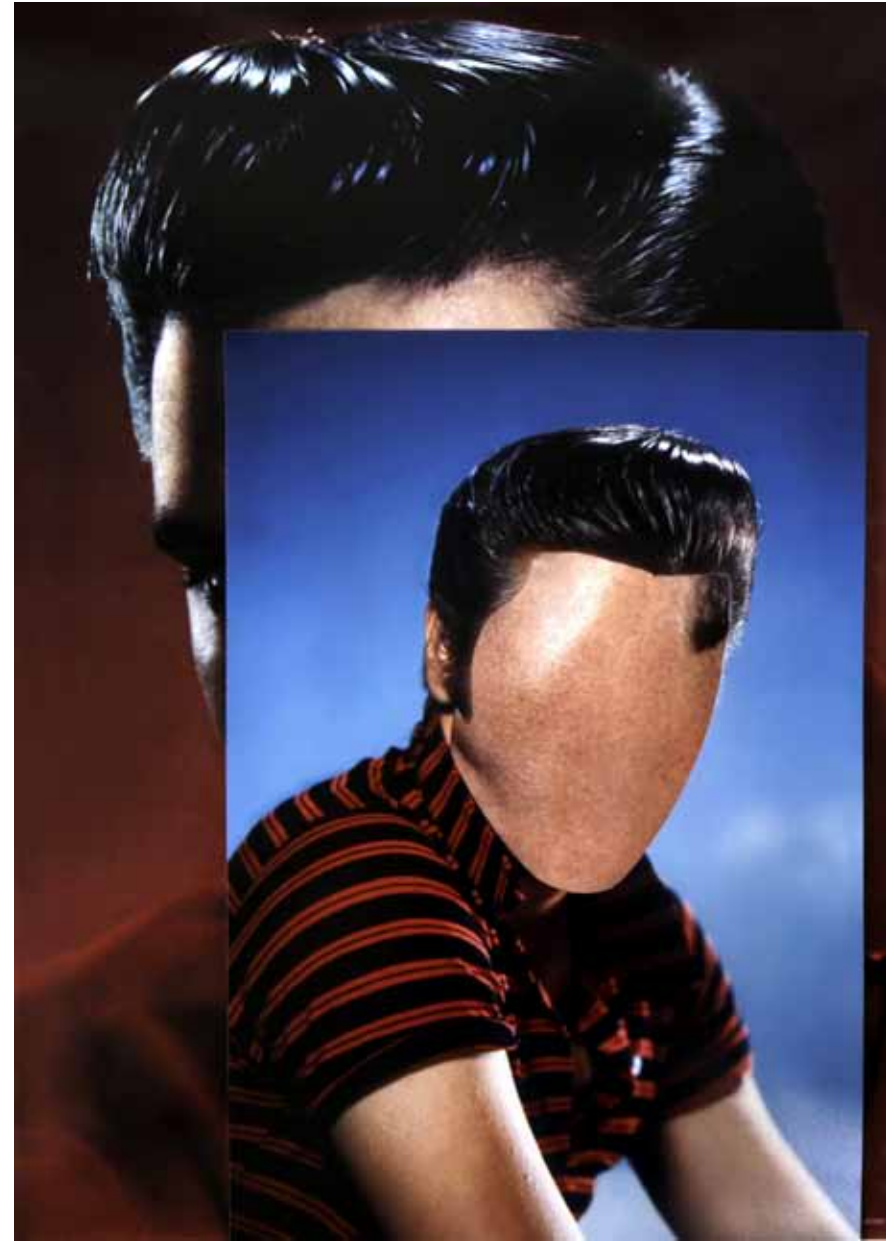
DIANA ARTUS (2013)
 »Circling around objet petit a: Unreturned Affection«
 zwei Inkjet Prints, gerahmt
 40 x 26 cm, Ed. 2/5 (+2AP)



DIANA ARTUS (2013)
 »Delusion of influence«
 schwarzer Permanentmarker auf zwei Inkjet Prints
 gerahmt, 35 x 50 cm, Ed. 1/5 (+2AP)



KARIN FISSLTHALER (2015)
 »Lamination«
 Filmstill Cut Outs auf EZ Satin
 45 x 32 x 0,5 cm, UNIKAT



KARIN FISSLTHALER (2015)
 »Closer«
 Collage aus zwei Postern
 61 x 46 cm, UNIKAT

18



KARIN FISSLTHALER (2015)
»Trap«
Cut Out/Collage aus Fotobuchseite
33 x 27 x 0,5cm, Unikat

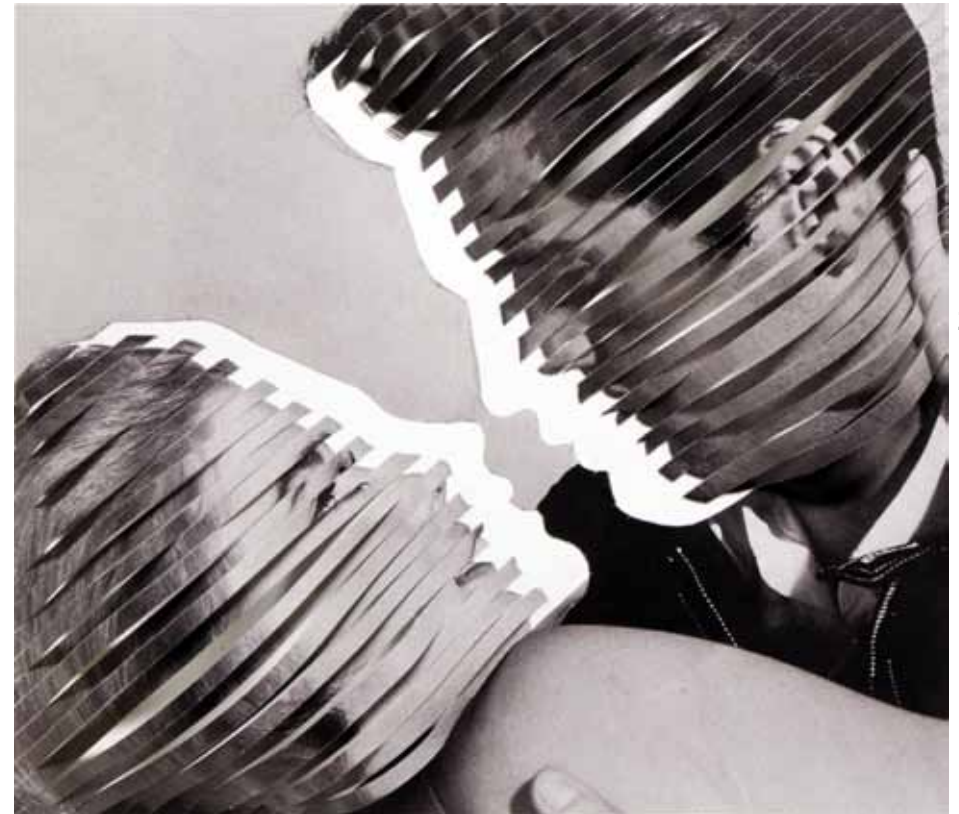
19



KARIN FISSLTHALER (2015)
»The Message«
Lochmaschinen Cut Out/Collage aus Fotobuchseite
16 x 19,5cm, Unikat



KARIN FISSLTHALER (2015)
 »Kristall (À bout de souffle)«
 Papier- Objekt aus 63 Filmstills, Fine Art Pigmentdruck auf Bütte,
 19 x 25 x 2cm, UNIKAT



KARIN FISSLTHALER (2015)
 »You could be my everything«
 Papier- Objekt aus Fotobuchseite,
 16 x 18 x 2cm, UNIKAT

DIANA ARTUS (BORN 1974 IN BAD SALZUNGEN, D) studied German and History at Leipzig University, as well as photography at the Academy of Visual Arts Leipzig. She completed her art degree with an MA in 2010. She currently lives and works in Berlin. The focus of her art is on an engagement with urban imagery and modes of perception, the interferences between interior and exterior images as well as their narrative visualisation. She also works with images found in various towns and cities – in particular with old photo novellas – which she subjects to an update and reinterpretation.

KARIN FISSLTHALER (BORN 1981 IN OBERNDORF BEI SALZBURG, AT) graduated in experimental design at the Kunstuniversität Linz. She works in the fields of experimental film and Fine Art, and has been producing electronic music since 2003 under the name Cherry Sunkist. In her work she engages with issues concerning media portrayals of the human body, and its body language and the repercussions of the latter on the construction of identity. As material, found footage becomes the subject of fascination, criticism, multiple interpretations and complex approaches. Lives and works in Vienna and Linz.

DIANA ARTUS (*1974 IN BAD SALZUNGEN, D), studierte Germanistik und Geschichte an der Universität Leipzig sowie Fotografie und Medienkunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Sie schloss ihr Kunststudium 2010 mit dem Meisterschüler-Titel ab, zurzeit lebt und arbeitet sie in Berlin. Im Fokus ihrer künstlerischen Arbeit stehen die Auseinandersetzung mit urbanen Bildwelten und Wahrnehmungsmodi, die Interferenzen zwischen inneren und äußeren Bildern sowie deren narrative Visualisierung. Darüber hinaus arbeitet sie auch mit in verschiedenen Städten gefundenem Bildmaterial – insbesondere mit alten Fotoromanheften –, das sie einer Aktualisierung und Neuinterpretation unterwirft.

KARIN FISSLTHALER (*1981 IN OBERNDORF BEI SALZBURG, AT) absolvierte das Studium der Experimentellen Gestaltung an der Kunstuniversität Linz, arbeitet in den Bereichen Experimentalfilm sowie Bildende Kunst und produziert seit 2003 elektronische Musik unter dem Namen Cherry Sunkist. In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich mit Fragen der medialen Repräsentation des menschlichen Körpers und seiner Körpersprachen und deren Rückwirkungen auf Identitätskonstruktionen. Found Footage als Material wird zum Gegenstand von Faszination, Kritik, mehrdeutiger Interpretationen und vielschichtiger Betrachtungsweisen. Lebt und arbeitet in Wien und Linz.

GALERIE RAUM MIT LICHT

KAISERSTR. 32, 1070 WIEN

WWW.RAUM-MIT-LICHT.AT

GALERIE@RAUM-MIT-LICHT.AT

Di-Fr 12-18, Sa 11-15 Uhr

Tu-Fr 12pm-6pm, Sa 11am-3pm

