

kunstraum
lakeside

1. Juni bis 9. Juli Inge Vavra

LATENTES MATERIAL –
undisclosed memory

Kuratoren: Christian Kravagna,
Hedwig Saxenhuber

In der Ausstellung LATENTES MATERIAL – undisclosed memory verknüpft Inge Vavra wahrnehmungstheoretische Überlegungen zum Zeitbewusstsein, zum Erinnern und Vergessen, mit Reflexionen über die Praxis der Kunstproduktion. Situationsbezogene Eingriffe in die Struktur des Kunstraums bilden den physischen Rahmen einer Auseinandersetzung mit medialen und persönlichen Bildern, subjektiver Bedeutungsproduktion durch Selektion und Ausschluss von Sinneseindrücken oder Informationen.

In ihrer ästhetischen Grundlagenforschung untersucht Inge Vavra die Reaktion auf Bilder und ihre imaginative Verarbeitung. Dabei interessiert sie, auch mit Bezug auf die Potenziale von Kunstwerken, die Frage der Rezeption im Sinne der notwendigen Bedingungen einer produktiven Verbindung von äußeren Eindrücken und subjektiven Erfahrungen, deren Gedächtnisspuren die emotionale Reaktion auf Wahrnehmung mitbestimmen.



HIMMEL – HÖLLE
Installation, 5,5 x 3,6 m


10
8
9
7
5
6
4
2
3
1



INGEKIND
Polaroid 11 x 9 cm von Originalfoto (Karl Vavra, 6 x 6 cm, 1944 oder 1945), 2011



ANSPRACHE
Digitaldruck auf Alu, 40 x 40 cm, Serie LIFE STILLS 2001

Die Künstlerin schuf mit situationsgebundenen Eingriffen in den kunstraum lakeside
eine Installation zum Thema „Zeit“ und hilft damit einer Diskussion über künstlerische Praxis auf die Sprünge.

LATENTES MATERIAL – undisclosed memory

With situation-related interventions in Kunstraum Lakeside,
Inge Vavra is creating an installation on the theme of “Time“ to set off a discussion on artistic practice.

Lose Gedanken aus Anlass einer Arbeit über
... die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (und vice versa)
Anfänglich: die Künstlerin folgt einer Fernsehdokumentation; eine Filmszene daraus ruft die Erinnerung an ein Kindheitserlebnis wach. Die Erinnerung manifestiert sich als Bild, ähnlich einer noch existierenden Fotografie aus Kindheitstagen.

... Gestalt, Gestaltung
Gedächtnisspuren, die sich als Erregungsdisposition latent im Individuum erhalten haben, werden reaktiviert.
Ästhetische und emotionale Positionen treten gegeneinander an.

... Rückkoppelung - Wechselwirkung
Die Künstlerin fotografiert die Szene vom Bildschirm ab, hält so den Augenblick der Erinnerung an. Im angehaltenen Bildlauf, im nicht vollendeten Satz haben die Negativformen Raum für die Positivform, für prosaische Reihungen genauso wiefür poetische Schwingungen.
Sie mischt Kontaktstellen und Sollbruchstellen des Erfahrungs- und Wissensmaterials neu.

2 + 3 = 5
5 x 3 = 15 (Quersumme 6)
*2 + 3 + 5 + 5 + 3 + 15 + 6 + = 36 *)*
Das Phänomen des Zeitbewusstseins hängt eng mit der Dynamik von Bewusstseinszuständen zusammen. Die Künstlerin sucht nach Ordnungsparametern, um Zeiterleben und Erlebnisse zu ordnen, sie damit zu messen und zu veranschaulichen.

Sinnesstimuli (I)
„Jemand äussert den Satz Der Himmel ist blau oder zeigt eine Photographie eines blauen Himmels. Der Satz Der Himmel ist blau kann dann wahr oder falsch sein, und die Photographie kann den blauen Himmel angemessen oder unangemessen darstellen.“ **)

... Spielbein Standbein Zeitsprünge
Die Ambivalenz von Erkenntnis und Ausschließung, von Erinnern und Vergessen erweist sich als Motor für den kreativen Vorgang. Leerstellen, Unschärfen sind Intervalle, die wie eine Metapher die Möglichkeit zu assoziativer Neupositionierung der Mitteilungen geben, der Eigentätigkeit, ihnen Bedeutung zuzuschreiben, räumlich und zeitlich Platz zu lassen.

Loose thoughts on the occasion of a work about
... the simultaneity of the non-simultaneous (and vice versa)
In the beginning: the artist watches a television documentary; a film scene in it evokes the memory of a childhood experience. The memory manifests itself as a picture, resembling a still-existing photograph from the days of childhood.

... Shape, shaping
Memory traces latently preserved in the individual as a propensity for excitation are reactivated. Aesthetic and emotional positions compete.

... Feedback – interaction
The artist photographs the scene off the screen, thus suspending the moment of memory. In the frozen image sequence, in the unfinished sentence, the negative forms make room for the positive forms, for prosaic strings as well as for poetic reverberations. She remixes contact points and predetermined breaking points in the fabric of experience and knowledge.

2 + 3 = 5
5 x 3 = 15 (cross total 6)
*2 + 3 + 5 + 5 + 3 + 15 + 6 + = 36 *)*
The phenomenon of temporal awareness is closely related to the dynamic of states of consciousness. The artist searches for ordering parameters to organize her awareness of time and her experiences, to measure and to illustrate them.

Sensory stimuli (I)
„Someone says the sentence The sky is blue or displays a photograph of a blue sky. The sentence The sky is blue can then be true or false, and the photograph can show the blue sky in an adequate or inadequate way.“ **)

... Free leg standing leg leaps in time
The ambivalence between awareness and exclusion, between remembering and forgetting, proves to be an engine for the creative process. Gaps, blurry areas are intervals that, like a metaphor, present the possibility of associative repositioning of the messages, of leaving room both spatially and temporally to proactively ascribe meaning to them.



LATENTES MATERIAL
Video, 1’33 min., 2011

Sinnesstimuli (II)
„Was ein Satz oder eine Photographie darstellen, muss nicht existieren und kann dennoch wahr oder falsch sein bzw. angemessen oder unangemessen dargestellt werden.“ **)

... Zeit scheint eliminierbar
Wie muss also ein ästhetischer Impuls beschaffen sein, der ein Individuum veranlasst, auf mediale Präsentationen mit eigener, imaginativer Vorstellungskraft zu reagieren? Welche Wahrnehmungsformen gestatten es dem Einzelnen, sich authentisch angesprochen zu fühlen, so dass er sich mit seiner persönlichen Erfahrung und Situation einbringen kann?

Sinnesstimuli (III)
„Nimmt man an, dass das, was ein Satz oder eine Photographie darstellt, unabhängig von seiner Darstellung existiert, dann kann man versuchen, durch eine Erfahrung unabhängig von der Erfahrung der Darstellung – beispielsweise des Satzes Der Himmel ist blau und derPhotographie eines blauen Himmels – herauszufinden, ob der Satz wahr oder die Photographie angemessen ist.“ **)

... des Orfeus Fehl
Die Lebendigkeit eines Kunstwerks ist so gesehen nur so lange existent, als es ihm gelingt, seiner nicht habhaft zu werden.

Sinnesstimuli (IV)
„In einem wesentlichen Punkt können sich Kunstwerke von nicht-ästhetischen Darstellungen unterscheiden: In Kunstwerken kann, anders als in nicht-ästhetischen Darstellungen, die Erfahrung der Darstellung eine Veränderung von Überzeugungen in Bezug auf die Wirklichkeit oder auf die Wahrheit oder Falschheit bzw. die Angemessenheit oder Unangemessenheit des Dargestellten bedingen.“ **)

... Ereignishorizont
Von jedem Horizont aus werden neue Horizonte sichtbar, sie sindeiner grenzenlosen Landschaft vergleichbar und was sich bewegt, ist das menschliche Auge.

Sensory stimuli (II)
„What a sentence or a photograph represents does not necessarily have to exist and yet it can still be depicted in a way that is true or false, adequate or inadequate.“ **)

... Time can apparently be eliminated
How, then, must an aesthetic impulse be constituted that causes an individual to react to media presentations with his/her own imaginings? What forms of perception allow the individual to feel authentically addressed, so that s/he can bring his/her own personal experience and situation to bear?

Sensory stimuli (III)
„If one assumes that what a sentence or a photograph represents exists independently of its depiction, then one can attempt through an experience that is independent of the experience of the representation – for example the sentence The sky is blue and the photograph of a blue sky – to find out whether the sentence is true or the photograph adequate.“ **)

... Orpheus's conundrum
The liveliness of an artwork in this sense exists only for as long as we are unable to pin it down.

... Sensory stimuli (IV)
„Artworks can be distinguished from non-aesthetic representations in one essential point: in artworks, unlike in non-aesthetic representations, the experience of the depiction can induce a change in convictions with regard to reality or to truth or falseness, or with regard to the adequacy or inadequacy of what is represented.“ **)

... Event horizon
From every horizon new horizons come into view, comparable to an infinite landscape; what moves is the human eye.

* Artur R. Boelderl, Schein und Schiene, in: Zeit-Raum-Schiene, Inge Vavra 1996, Katalog, Triton Verlag, Wien 1996
** Franz Josef Czernin, Notiz zu Photographien und Gedichten, zu Begriffen und anderen Dingen, in: Inge Vavra, Life stills, Katalog, Triton Verlag, Wien 2003



Stills aus LATENTES MATERIAL
Video, 1’33 min., 2011

SABINA ZWITTER - DER STANDARD - Printausgabe, 7. Juni 2011

Brücken über die Zeit

Überbrückt Zeit und Bedeutungen mit neuen Blickwinkeln:

Inge Vavra im Lakeside in Klagenfurt. F.: Lakeside

Klagenfurter Kunstraum Lakeside zeigt Ausstellung von Inge Vavra

Klagenfurt - Freiliegende Kabel unter fehlenden Bodenfliesen. Zwei Fotos, wie zufällig an die Wand geklebt. Und ein kleiner Monitor, fast versteckt in einem Eck. Das ist es, was Besucher erwartet, wenn sie den Kunstraum Lakeside betreten.

Doch hinter dieser minimalistischen Kunst verbirgt sich eine Welt von Konzepten und Ideen. Die Installation von Inge Vavra erschließt sich dem Publikum durch das für den Kunstraum begleitende Künstlerinnengespräch, geleitet von Christian Kravagna.

Die Frage, wie ein ästhetischer Impuls beschaffen sein muss, damit der Rezipient mit eigener Vorstellungskraft reagiert, beantwortet Inge Vavra mit künstlerischem Minimalismus. Reduktion auf das Wesentliche soll beim Betrachter Erregung hervorrufen.

Angeboten werden in Vavras Installation auch klare Handlungsanweisungen. So sind die zum Kinderspiel angeordneten Bodenplatten durchnummeriert. Durch das Weglassen einzelner Fliesen wird der feste Grund, der Sicherheit geben sollte, zum Kinderspiel zwischen Himmel und Hölle, sagt die Künstlerin. Vavra setzt den Istzustand mit Erinnerungen an die Kindheit in Beziehung, indem sie eine Fotografie ihres Vaters auf Polaroid bannte, der seine Tochter uniformiert fotografierte.

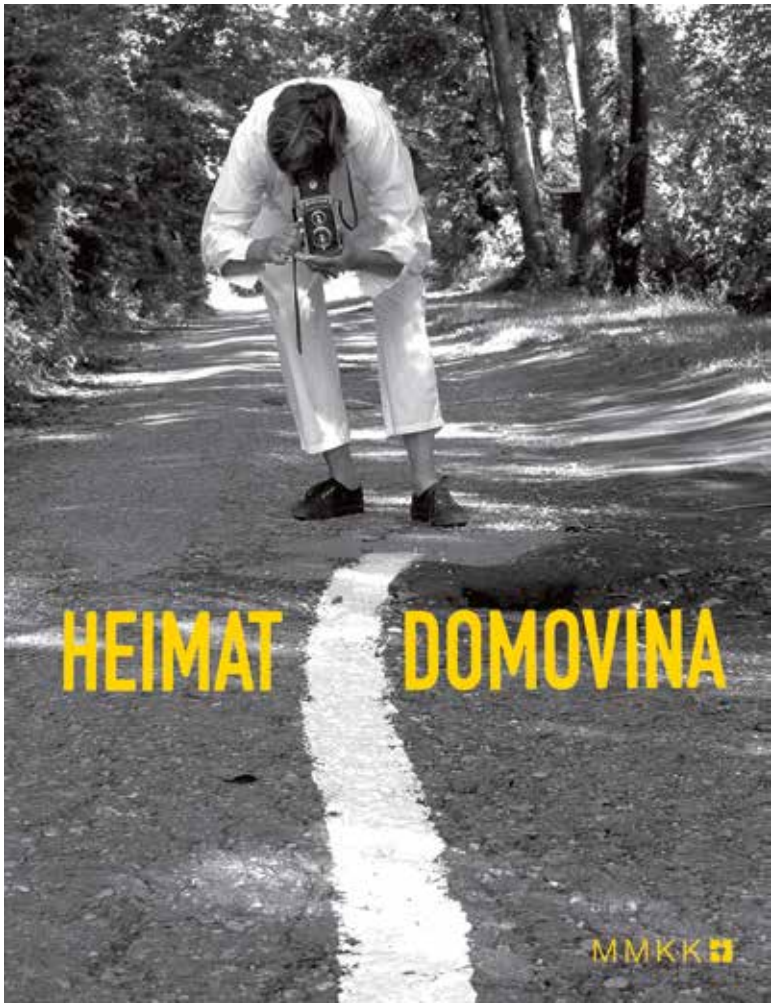
Somit anonym und nicht reproduzierbar abstrahiert Vavra diesen Moment. Inhaltlich wie ästhetisch verstört der Kindersoldat auf dem zweiten Foto im Raum, das im Rahmen des Zyklus Life Stills entstanden ist. Das vom Fernsehbildschirm abfotografierte Kunstwerk ist ein Bild, in dem sich Farben und Formen zu verselbstständigen scheinen.

Ein Kind steht uniformiert auf einer Bühne, in einen Zeitbezug gepresst, mit dem es nichts zu tun hat. Zeitgleich sieht man am Monitor 1700 Fotos Inge Vavras, denen Robert Schabus durch die Bildmontage Bewegung verleiht. Wahrgenommen wird, was bewegt, beteuern die Diskutanten. Vavras Minimalismus veranlasste eine Teilnehmerin, nach Hause gehen zu wollen, um das eigene Fotoarchiv zu sichten.



WERKLISTE DER AUSSTELLUNG:

1. **HIMMEL – HÖLLE**, Installation, 5,5 x 3,6 m
2. **INGEKIND**, Polaroid 11 x 9 cm von Originalfoto (Karl Vavra, 6 x 6 cm, 1942), 2011
3. **ANSPRACHE**, Digitaldruck auf Alu, 40 x 40 cm, Serie LIFE STILLS 2001
4. **LATENTES MATERIAL**, Video, 1'33 min., 2011



HEIMAT DOMOVINA
Katalog, Museum Moderner Kunst Kärnten, 2010
S. 75-79







Inge Vavra

1≠1
doppelt … mit den Augen meines Vaters

... immer schon war ich von den Fotografien meines Vaters, der ein passionierter Berggeher und Fotograf von Landschaften war, angetan - besonders aber von einer Aufnahme der „Seewarte“ (Wolayersee), die er 1950 gemacht hatte.

Die charakteristische Form des abgelichteten Berges, die Komposition, die grafische Struktur, das präzise Hell-Dunkel der Fotografie, die Ausarbeitung auf Papier - all das gefällt mir. Ich denke, dass mein Vater ein recht guter Fotograf war (übrigens war der Bruder meines Großvaters Ansichtskartenfotograf).
Dem allen wollte ich Bedeutung geben. Vor allem aber bestand der nicht näher definierte Wunsch, meinem Vater zu folgen, seinen Spuren nachzugehen, seinen Standpunkt, den Fluchtpunkt seiner Perspektive zu finden und einzunehmen.

Ich fand auch den Platz im Gebirge, von dem aus er den Berg fotografiert hatte und nahm dort mit seiner Rolleicord “sein” Bild noch einmal auf. Ich mischte mich quasi ein, versuchte im gleichen Tun meinem Vater nahe zu kommen. Freilich wollte ich auch konkurrenzieren. Der Versuch, Bild und Erinnerungen zusammen zu bringen, scheiterte jedoch trotz intensiver Stimmung. Emotion und Konzept, meine rechte und linke Gehirnhälfte fanden nicht zueinander, sie standen sogar einander im Weg. Ich verlor dabei meinen eigenen Standpunkt. Heute würde ich sagen, ich verlor die “Sichtweite”, weil ich keine “Sichtweise” mehr hatte.

Ich hatte sozusagen das Nach-Sehen beim Nach-Schauen.

So war ich auf der Suche nach meinem eigenen Weg, den ich sicherheitshalber kennzeichnete, indem ich bei meiner Heimkehr in meiner Gasse mit weißer Farbe meine Spur zog. Die wiederum fotografierte ich mit meines Vaters Kamera und ließ das alles fotografisch bekunden.
Die Befreiung fand unerwarteter Weise statt, als ich im Bach vor meinem Haus stand und im dunklen Gewässer die weiße Farbe als lange, glitzernde Spur vom Pinsel floss. Im vitalen Wegschwimmen der stur gehaltenen Linie, schloss sich die Spurensuche zu einem Ganzen.

… I have always been fascinated by the photographs taken by my father – who was a passionate mountaineer and landscape photographer – and especially by one picture of the Seewarte [hydrographic station] (Wolayer lake) which he took in 1950.

The characteristic shape of the mountain, the composition, the graphic structure, the precise light/dark contrast of the photograph, the processing on paper – all these things appeal to me. I think my father was quite a good photographer (my grandfather‘s brother was a postcard photographer). I wanted to give all this significance. Above all, there was this undefined wish to follow my father‘s tracks, to find his view-point, the vanishing-point of his perspective, and adopt it.

I found the place in the mountains from which he had photographed the mountain and took „his“ picture again with his Rolleicord. I sort of interfered, tried to get close to what my father had been doing – and of course there was an element of competition involved. However, despite the intense atmosphere, my attempt to bring together the image and the memory was a failure. Emotion and concept – the right and left sides of my brain refused to converge; they were even mutually obstructive, and I lost my own view-point. Today, I would say that I lost my „vision“ because I no longer had „perspective“.

I had a look, but didn‘t get a look-in, so to speak.

So I was seeking my own path which, on my return home, I marked – to be on the safe side – by painting a white line along my street. I photographed this line with my father‘s camera and had everything photographically documented.

My liberation took place in an unexpected way, as I was standing in the stream in front of my house and the white paint from the brush was leaving a glittering trail in the dark water. In the vitality of the flow of the stubbornly held line, my quest had come full circle.







Inge Vavra, *Realakt Spurensuche 1 - 3*, 2003
Fotografie auf Barytpapier, je 24 x 17 cm
Inge Vavra, *Realakt Spurensuche 1 - 3 [physical act – tracking]*, 2003
photograph on baryta paper, 24 x 17 cm

Hedwig Saxenhuber

1≠1
Der doppelte Blick | The double view

Nicht erst seit Petrarcas berühmtem Spaziergang, der den Blick säkularisierte, oder der Entdeckung der Alpen als Chiffrenlandschaft in der Früh-Romantik üben Berge eine Faszination auf Künstler aus. Bis heute und jenseits der gängigen expressiv und oft kitschnahen Nachfolge der „Luis Trenkers" tun sie das auch für Künstler und Künstlerinnen mit konzeptioneller Arbeitsweise. 1971 hatte etwa der slowakische Künstler Július Koller die U.F.O. Galéria unterhalb des Gipfels des Bergs Ganek in der Hohen Tatra ins Leben gerufen.

Auch für Inge Vavra hatte eine kleine Abbildung der Seewarte (Wolayersee) aus den Karnischen Alpen solch eine Faszination bedeutet, dass diese zum Ausgangspunkt für eine mehrere Jahre andauernde künstlerische Auseinandersetzung wurde. Und zwar in doppelter Weise. Die Aufnahme ist vom Vater der Künstlerin. Er hat die Seewarte im Jahr 1950 fotografiert. Das Bild zeigt den Berg monumental und rätselhaft. Es ist ein atmosphärisch aufgeladenes Bild. Eine Morgenstimmung vielleicht? Restwolken. Es entspringt dem Geist der Romantik, ist aber auch in landläufigem Sinn romantisch und erinnert fast an die Bilderwelt eines Caspar David Friedrich. Der Abzug zeigt die Fotografie in bräunlich/weißen Tönen, starke Hell- und Dunkelkontraste dominieren. Und auch die Blickgeschichte der Technik schreibt sich in dieses Bild ein: aufgenommen wurde es mit einer Spiegelreflexkamera, einer Rolleicord.

Inge Vavra eignet sich die Aufnahme ihres Vaters an, indem sie sich mehr als ein halbes Jahrhundert später auf die Suche nach der Schönheit und den vielerlei codierten Spuren dieses Weltbezugs, den privaten und öffentlichen Geflechten, aus denen ihr Blickbezug und ihr Verständnis zum Berg resultiert, begibt. Das ödipale Begehren verfestigt sich zwischen Raum und Geschichte in einer zeitlichen Verschiebung. Neben der fotografischen Geschichtsschreibung bedeutet der Aufbruch in die Alpen für die Künstlerin auch eine psychische Reise in ihr Unbewusstes. Die geistige Anwesenheit des Vaters bei der Suche nach dem Platz in den Bergen, getränkt vom Licht zwischen dem Sujet und dem Objektiv, gefüllt vom suchenden mimetischen Blick der Fotografin und von ihrem Begehren „seinen Standpunkt" zu finden, führt zu einer Anstrengung, die auch von vielen äußeren Unwägbarkeiten wie der Jahres- und Tageszeit oder der Witterung abhängig war.

„Der Versuch, Bild und Erinnerung zusammenzubringen, scheiterte jedoch trotz intensiver Stimmung kläglich. Emotion und Konzept meiner rechten und linken Gehirnhälfte fanden nicht zueinander, sie standen sogar einander im Weg", schrieb Inge Vavra 2010 in einem bislang unveröffentlichten Text.

Das Drama narzisstischer Kränkung widerfährt der Künstlerin, da ihre Aufnahme doch einige Abweichungen vom Original aufweist. Die Seewarte scheint in den 50 Jahren ein wenig „abgespeckt" zu haben, der wolkenlose Himmel befördert den Eindruck von „sachlicher" Fotografie. War es der verstellte Blick? Ein zu idealisierter Fluchtpunkt? Die Materialität der Fotografie? Hatte Inge Vavra sich zu sehr auf die Blickkonstruktion des Vaters eingelassen, so dass sie ihre eigene verloren hatte? Das Bild mit den Augen des Vaters zu sehen, der doppelte Blick; sieht er das gleiche, nähert er sich der Vorlage? Ein quasi Abarbeiten an der Sichtweise des Vaters, ein Sich-Einlassen auf seinen Blick, die Suche nach seinem Standpunkt. In dieses Doppelspiel der Blicksuche (Doppelung) wird auch ein Begehren nach Anerkennung durch den Vater evident. In dieser intimen Situation auf der Suche nach Aspekten des Selbst und des Anderen entstehen unscharfe Zwischenzonen und der eigene Verlust, wie es sich kurzzeitig für Inge Vavra darstellen sollte.

In den kommenden Jahren findet das Projekt eine Fortsetzung. Nach eingehender Analyse der Blickkonstruktion findet nun ein Vergleich der Bildkonstruktionen der beiden Fotos statt. Nicht nur auf ideeller Ebene, sondern auch in der Übersetzung ins spontanere Medium der Grafik. Inge Vavra zeichnet „ihren" Berg und zeichnet „seinen" Berg. Durch den Strich, den Gestus und die freien Linien schafft sie sich einen Denkraum, der nun auch Abweichungen zulassen kann, mehr noch, sie findet Gefallen an den unterschiedlichen Sichtweisen, die sie immer wieder thematisiert.

Am letzten Abschnitt ihrer Wanderung zieht die Künstlerin eine weiße Linie auf der Straße, wobei diese Handlung von einem

Fotografen aufgezeichnet wird. Das Malen der Linie und das Festhalten durch die Künstlerin mit der Kamera ihres Vaters zeigen auch wieder die Doppelung der Struktur, die dieser Arbeit innewohnt.

Die weiße Linie machte Kunstgeschichte (z. B. in der Zerreißprobe von Günter Brus, oder bei Lotty Rosenfeld, die während der Chilenischen Diktatur durch Markierungen auf den Straßen den öffentlichen Raum symbolisch für das Volk rückerobern wollte). Ein sichtbares, doch wenig beachtetes Zeichen begrenzt den gesellschaftlichen Raum. Sie regelt und kontrolliert Bewegungen von Menschen und Objekten. Im Fall von Inge Vavra ist es eine Aneignung von Disziplinierungsmaßnahmen des Straßenverkehrs, des Sportfeldes, die sie auf dem letzten Stück Weg der Wanderung zu ihrem Haus macht. Die weiße Linie bedeutet eine Aneignung des semi-öffentlichen Raums und ein Hinübergleiten in den privaten; dies geschieht in doppelter Hinsicht nicht nur vom Gelände her (in der Topographie), sondern auch in der Auseinandersetzung mit dem Vater, der in Lacan`scher Hinsicht symbolisch das Gesetz markiert, hier aber auch ganz real in der Vater-Tochterbeziehung manifest ist, sowie in der ästhetischen Relation im Duell zwischen Künstlerin und Hobbyfotograf. Die weiße Linie markiert das Ende einer Suche (nach Heimat?), einer ästhetisch bis ins Detail überlegten Reise, die im imaginären Wettstreit mit dem Vater endet. Das rebellische Aufbegehren der Künstlerin findet im Zerfließen der Linie beim Reinigen des Pinsels im Bach statt, das mit befreiender Wirkung der Spurensuche einhergeht. Das dialektische Spiel mit Form und Leere, der Transfer formaler Motive von einem Medium ins andere, die Fixierung des Blicks auf das ursprüngliche Motiv, die wiederholte Nachahmung und letztendlich die Befreiung finden in der Raumkonstruktion im Museum ihre versöhnliche Wirkung in einem komplexen Werk.

Mountains have always fascinated artists, not only since Petrarch's famous walk, which gave a secularised view, or the early Romantic discovery of the Alps as a symbolic landscape. They still hold a fascination for conceptual artists, irrespective of popular expressive and often rather kitschy Luis-Trenker-style[1] renderings. In 1971, for instance, the Slovak artist Július Koller created the U.F.O. Galéria below the peak of the Ganek mountain in the High Tatra.

A small photograph of the Seewarte [hydrographic station] (Wolayer lake) in the Carnic Alps, which held a similar fascination for Inge Vavra, became – in a double sense – the starting point for an artistic study lasting several years. The photograph of the Seewarte was taken by Vavra's father in 1950. The picture shows the mountain, monumental and mystic. It is an atmospherically charged picture. A morning atmosphere, perhaps, with the last remnants of cloud. Springing from the spirit of Romanticism, it is also romantic in the general sense, almost reminiscent of the pictorial world of artists like Caspar David Friedrich[2]. The photograph is in brown and white tones and dominated by strong bright/dark contrasts. The picture, taken with a twin-lens reflex camera, a Rolleicord, also testifies to the advance in technology.

Half a century later, Inge Vavra has appropriated the photograph by embarking upon a quest for the beauty and wide variety of encoded vestiges of this frame of reference to the world, the private and public interrelations which go towards shaping her view and her understanding of the mountain. In a chronological shift, the oedipal desire is reinforced between space and history. Besides historiography, this departure into the Alps also represents for the artist a psychological journey into her subconscious. The spiritual presence of her father when she







Karl Vavra, *SEEWARTE*, 1950, Fotografie, 6 x 6 cm | Karl Vavra, *SEEWARTE*, 1950, photograph 6 x 6 cm
Inge Vavra, *SEEWARTE*, 2003, Bleistift auf Papier, 6 x 6 cm | Inge Vavra, *SEEWARTE*, 2003, pencil on paper, 6 x 6 cm

was looking for a place in the mountains – drenched with light between the subject and the lens, filled with the searching mimetic eye of the photographer and her desire to find „his viewpoint“ – leads to an endeavour which was subject to many external imponderables, such as the time of the day, the season or the weather. In 2010 Inge Vavra wrote in an unpublished text that the attempt to bring together image and memory failed miserably, despite the intense atmosphere. Emotion and concept in the right and left sides of her brain, she says, did not converge; they were even mutually obstructive.

The drama of narcissistic humiliation befell the artist, because her image diverges from the original in several respects. The Seewarte seemed to have „slimmed down“ a bit in those 50 years; the cloudless sky gives the impression of „factual“ photography. Was it the distorted view? An over-idealised vanishing point? The materiality of the photograph? Had Inge Vavra engaged too far with her father‘s method of viewfinding, causing her to lose sight of her own? Seeing the image through her father‘s eyes, the “double view”; is it the same, does it come close to the model? A kind of processing of her father‘s perspective, engaging with his view, seeking his standpoint. This attempt to make the viewpoints coincide reveals a desire for her father‘s approval. This intimate situation of searching for aspects of the Self and the Other exposes blurred intermediate areas and her own loss, as it was to appear briefly to Inge Vavra.

In the ensuing years the project was continued. The in-depth analysis of the viewfinding method is followed by a comparison between the construction of the two photographs – not only on a virtual level, but also in the transfer into the more spontaneous medium of graphics. Inge Vavra draws „her“ mountain, and draws „his“ mountain. Through stroke, gesture and free lines, she creates a mental space for herself, which can now allow deviations; moreover, she takes pleasure in the various perspectives which are frequently central to her work.

On the last leg of her journey, the artist draws a line on the road – this action is recorded by a photographer. The structural duplication inherent in this work is shown once more by the artist‘s drawing the line and capturing it with her father‘s camera.

The white line made history (e.g. in the Zerreißprobe [acid test] by Günter Brus or with Lotty Rosenfeld who, during the Chilean dictatorship, wanted to reclaim public space for the people). A visible though little-heeded symbol delimits social space It regulates and controls movements of people and objects. In Ing Vavra‘s case it is the appropriation of disciplinary measures for traffic and the sports field on the last stretch of the walk to her house. The white line signifies appropriation of semi-public space and slipping over into private space; this takes place in a double sense, not only according to the terrain, but also in her attitude to her father who, in the Lacanian sense, symbolises the law, but who is here manifest in the reality of the father-daughter relationship as well as in the aesthetic duel between the artist and the amateur photographer.

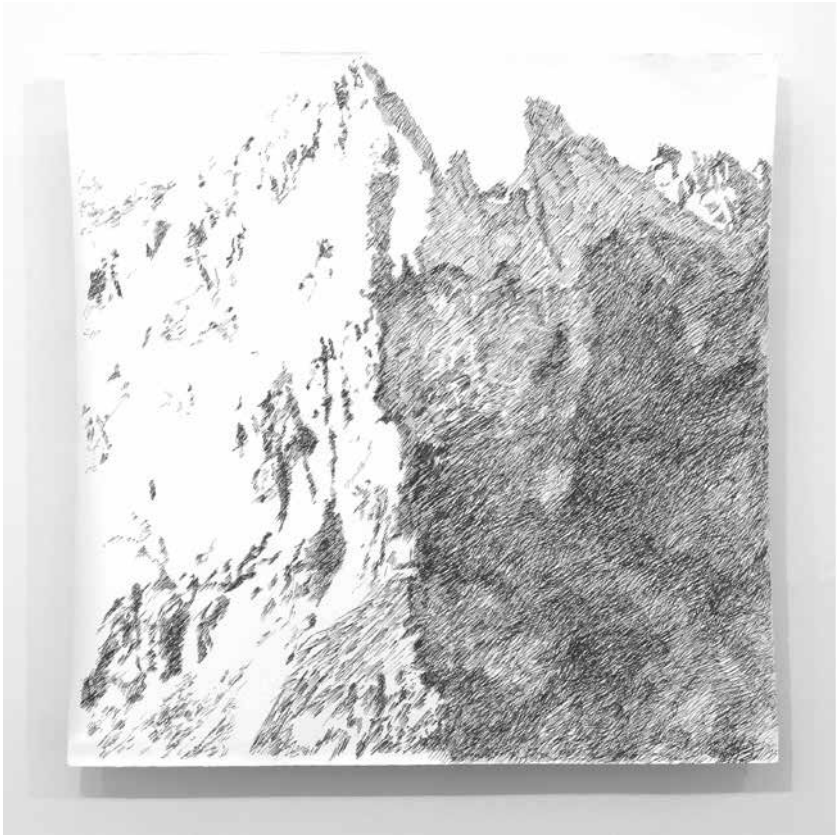
The white line marks the end of a search (for Heimat[3]?), a meticulously planned aesthetic journey ending in an imaginary competition with her father. The artist‘s rebellious protest takes place in the dissolution of the line as she washes her paintbrush in the stream, giving rise to the liberating effect of tracking down the past.

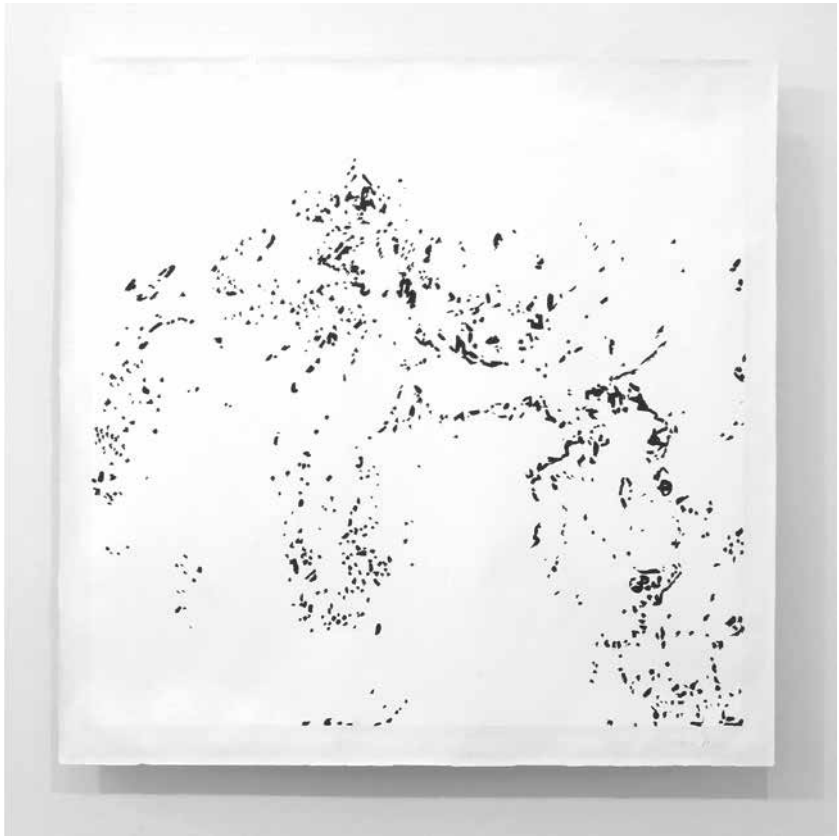
In the spatial construction of the exhibition, the dialectic treatment of form and void, the transfer of formal motifs from one medium into the other, the fixed gaze on the original motif, the repeated imitation and ultimate liberation, all combine in a complex work to achieve a conciliatory effect.

1 Luis Trenker (1892-1990) was a South Tyrolean film director, architect and actor.
2 Caspar David Friedrich (1774 –1840) was a German Romantic landscape painter.
3 Heimat [home (land)] is a German concept. People are bound to their Heimat by their birth, their childhood, their language and their earliest experiences.



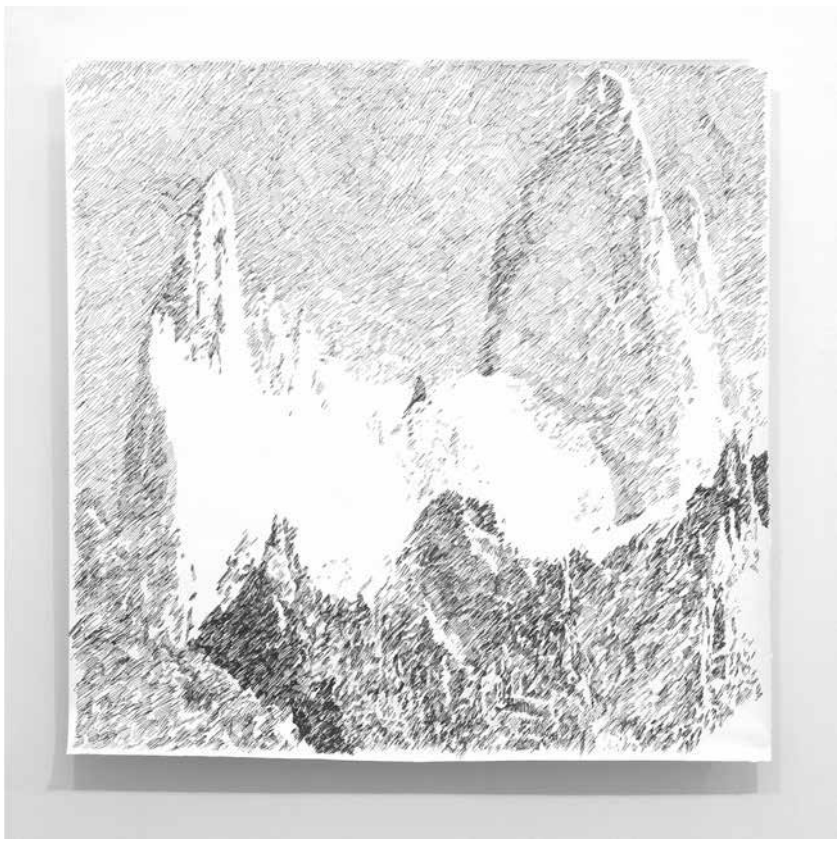
PROJEKTION 1
Tuschezeichnung auf Fabriano, 130 x 130 cm, 2010





PROJEKTION 2-5





Tuschezeichnung auf Fabriano, 130 x 130 cm, 2010

Nora Leitgeb

fokus sammlung 03
Museum Moderner Kunst Kärnten
27.9.-25.11.2012

In einer konzeptuellen Herangehensweise überprüft Inge Vavra mittels Zeichnung, Grafik, Foto und Film die Orte und Ereignisse ihrer Umgebung genauso wie die ihrer Erinnerung. Sie untersucht Innenräume wie den Ausstellungsraum selbst, forscht nach dessen Funktion und Struktur oder sie lässt den Blick schweifen nach außen, in die Gegend, und erforscht Landschaftsformationen und fragt – auch bei Projekten im öffentlichen Raum – nach bestimmten räumlichen und ortsspezifischen Gegebenheiten.

Die Zeichnung und Grafik herrscht in ihrem Werk vor, ist für sie doch die Linie das geeignetste Mittel, sich auszudrücken. In reduzierter Formensprache und Farbigkeit fügt sie Strich für Strich aneinander, mal dicht gedrängt, fast malerisch, dann wieder karg und spärlich. Die Tuschzeichnungen „Projektion 2“ (2010) und „Projektion 3“ (2010), aus der Serie Heimat unterscheiden sich in der zeichnerischen Umsetzung deutlich voneinander. Zwar sind beide Zeichnungen überdurchschnittlich groß für eine Tusche, nämlich 130 x 130 cm, beide sind schwarz-weiß und beide nehmen die freigelassenen Flächen als formgebend in sich auf, doch die eine Darstellung des Gebirges „Seewarte“ ist aus schrägen schwarzen und grauen Linien fast naturalistisch gestaltet, während die andere Zeichnung aus wenigen kleinen Flecken und Punkten besteht, die die Konturen des Berges nur mehr andeuten. Immer mehr löst sich das Motiv von der rein abbildenden Funktion, sinnbildlich für die eigene Bildsprache der Künstlerin.

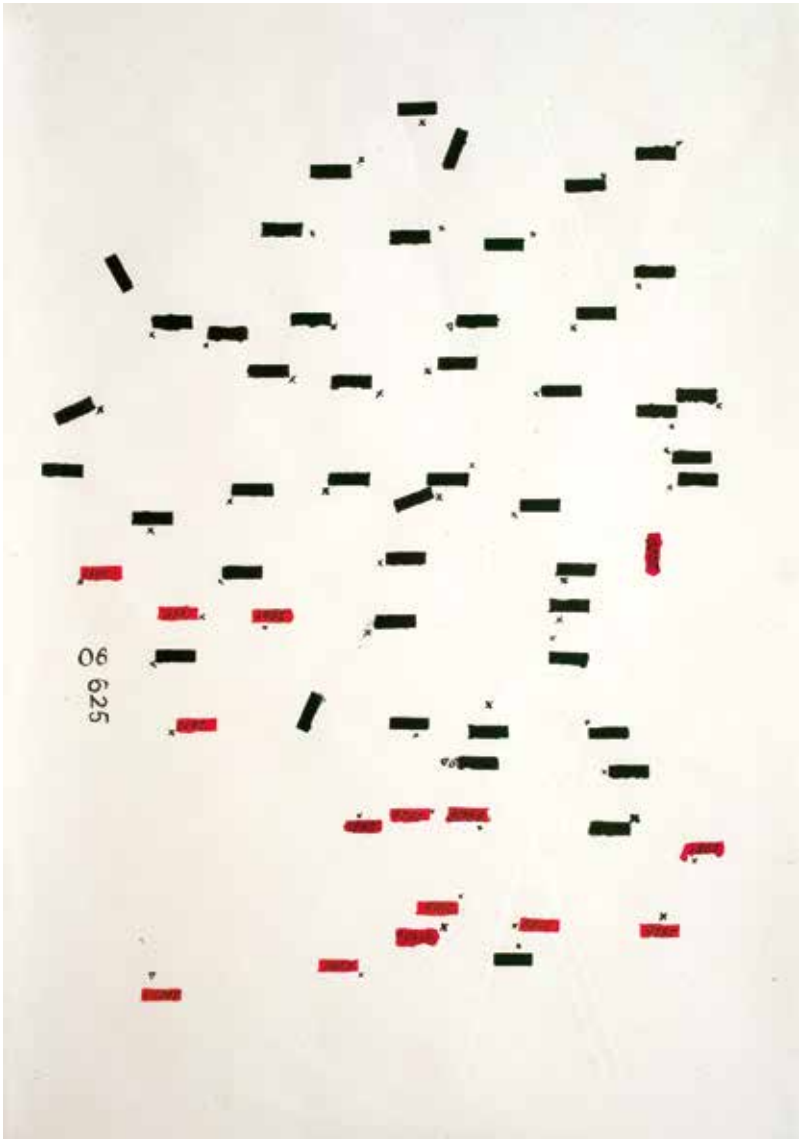
Denn für dieses Motiv hat sich Inge Vavra auf Spurensuche nach dem Ort begeben, an dem ihr Vater, ein passionierter Fotograf, 1950 mit der Kamera eine Aufnahme von dem Berg machte. Auch Inge Vavra wiederholte zunächst die fotografische Wiedergabe, dann setzte sie das Foto als kleinformatige Zeichnung um. Immer größer projizierte sie den Berg auf das Papier, und schließlich überhöhte sie die ursprüngliche Kontur des Berges in eine spitze, zackige Hochgebirgsszene, die im übertragenen Sinn für Machtgehabe und Potenz steht. So löste sie sich in einem wohldurchdachten Arbeitsprozess von der ursprünglichen Abbildung und veranschaulichte eindringlich, wie viele Möglichkeiten die künstlerische Gestaltung – sei es formal oder sei es inhaltlich – mit sich bringt.

Inge Vavra's approach is conceptual, as she reviews the places and events in her surroundings, as well as those in her memory, using drawing, graphic arts, photography and film. She examines interiors and the exhibition space itself, researching their nature and function; sometimes she allows her eye to wander around the region, investigating landscape formations and looking for specific spatial and site-related conditions – also for projects in public space.

Drawing and graphic arts dominate in her work, since she sees the line as the best way to express herself. With reduced colouration and formal vocabulary, she adds line to line, sometimes crowded close together, almost like painting, sometimes scant and sparse. Her ink drawings Projektion 2 (2010), and Projektion 3 (2010), from the series Heimat are quite distinct in the execution of the drawing. At 130 x 130 cm, both drawings are above average in size for inks, both are black and white, and both assimilate the blank fields as formative elements; however, one rendering of the "Seewarte" mountain is almost naturalistic, consisting of slanting black and grey lines, while the other is composed of a few small dots and blotches that merely hint at the contours of the mountain.

The motif moves further and further away from a purely mimetic function, symbolising the artist's own pictorial language; for this motif, Inge Vavra went to search for clues in the place where her father, a keen photographer, had taken a photograph of the mountain in 1950. She first repeated the photographic picture, then rendered it as a small-format drawing. She projected the mountain on to the paper, always increasing the size, and finally enlarging its original contour into a jagged, serrated lofty mountain landscape, as a metaphor for a display of power. Thus the artist distanced herself, in a carefully considered working process, from the original picture, providing a telling demonstration of the many possibilities artistic design can offer – whether in form or content.

Nach Gesprächen der Autorin mit Inge Vavra im Juli 2012
Katalog fokus sammlung 03, S. 106-107



ROSA MITTAG 3

... angegangene Übersetzungen der Alpen und was davon auf der Strecke bleibt ...

Zeichnung, 110 x 75 cm, 2007









HEIMAT DOMOVINA
Museum Moderner Kunst Kärnten, 2010







Zyklus: HEIMAT

Teil1: 1≠1 HEIMAT DOMOVINA (ab 2005)

Teil 2: LATENTES MATERIAL - undisclosed memory (2011)

Teil 3: in Arbeit



MAPS
VOLUME SERBIA DISTRICT

119 cm x 82 cm, Zeichnung, Fotokopie, Digitaldruck, Papier auf Leinen, gefaltet

119 cm x 82 cm, Mixed media (Drawing, Fotocopy, Print), folded, laminated on linen

DOUBLE EXPOSITION

Gallery Stara Kapetanija

Oktober 2009

prof. dr Marica Radojčić
UMNA – Art & Csience
Gospodar Jovanova 27, 11000 Beograd, tel: (064) 250 34 20
e-mail: umna@beocity.net, marica@matf.bg.ac.yu
web site: www.matf.bg.ac.yu/~marica, www.rcub.bg.ac.yu/~erasing

DOUBLE EXPOSITION

To be realized in the galley STARA KAPETANIJA in October 2009.

List of artists:

- AUSTRIA:

Gerda Lampalzer
Manfred Oppermann
Inge Vavra

- SERBIA:

Marica Radojčić
Žiko Grozdanić
Anando Nikolić

Concept of the Project:

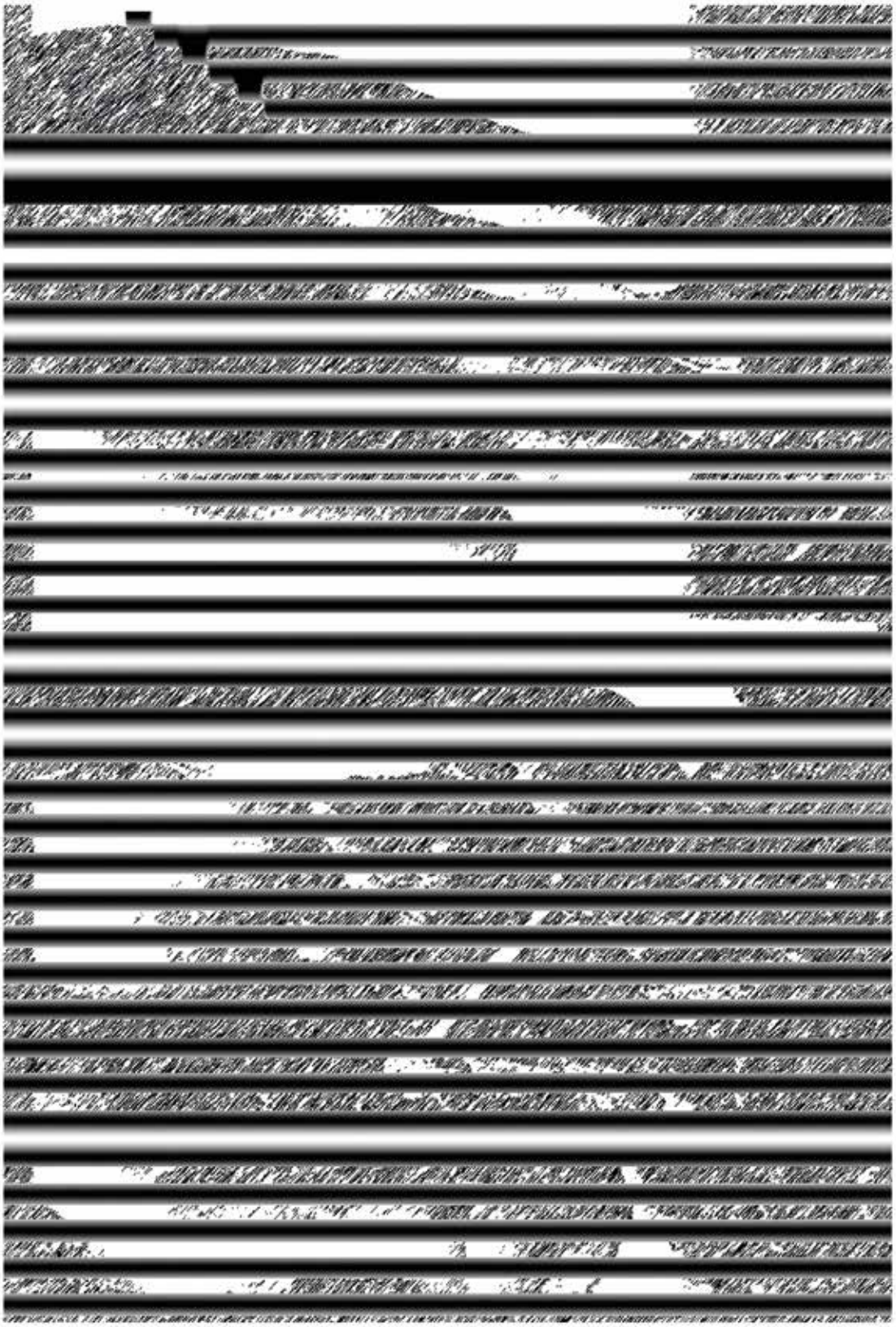
The aim of the Project is development the collaboration between Belgrade and Wien art scene, the collaboration which associations UMNA-Art&Science from Belgrade and MEDIENWERKSTATT from Wien have been established already several years ago.

The term “double” and “multi” exposition belonging to photographic and film inventions, has today a list of new meanings: multi-layered perception, as well as: interlacing of real and fictive, complexity of topic in focus, fluid/vague/unclear ideas...

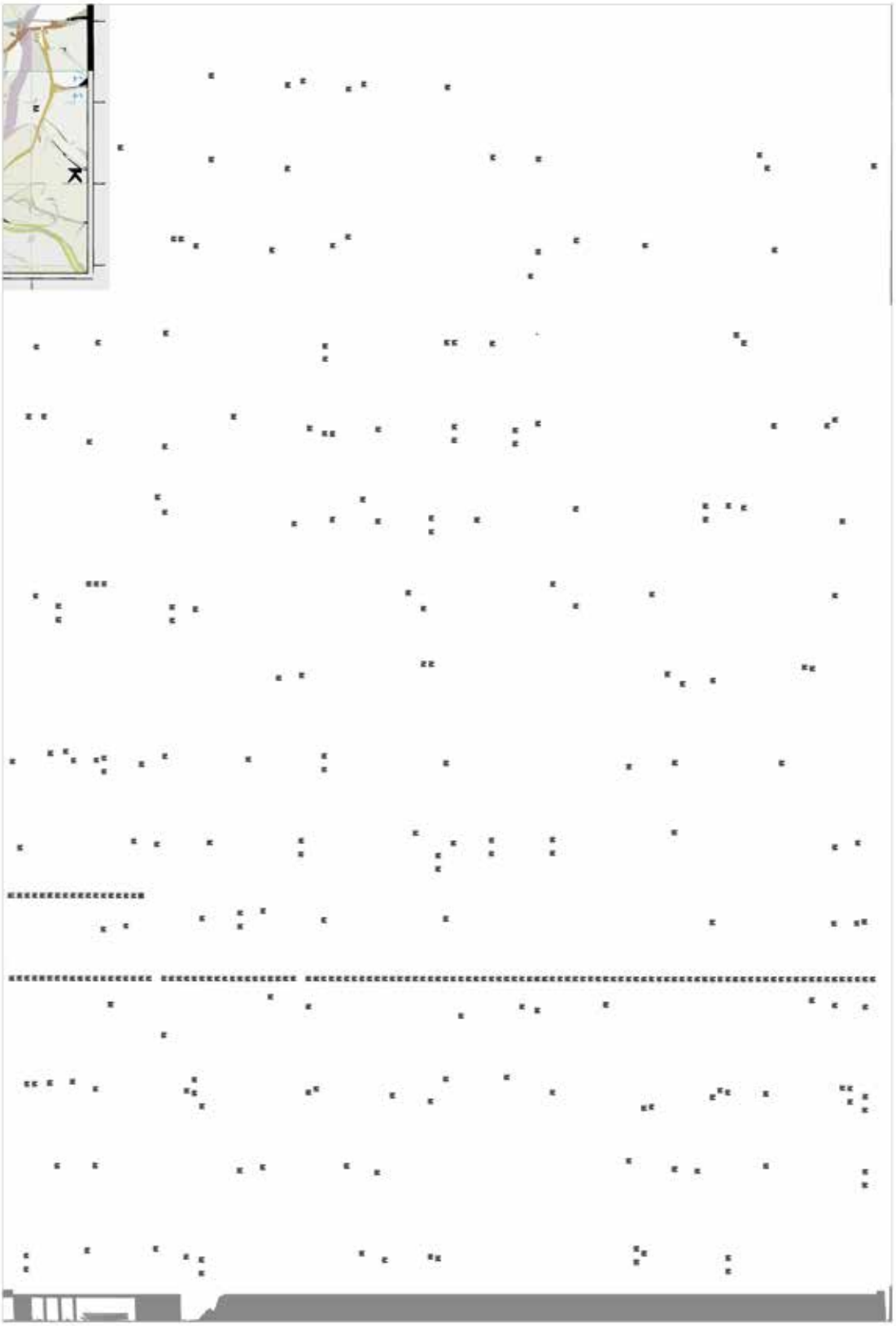
In this part of the world, where I live, multi-layered perception of reality is typical. In normal circumstances this can be a creative inspiration, but sometimes the perceptions of reality are totally opposite, sometimes pathologically narrow, without tolerance, which can easily lead to conflicts, even bloody ones. Sometimes the perception of reality has too many layers which lead to wage image, to confusion, to collective depression (which has been happening here in the last 10 years)... Art cannot stay outside the real life...

Inspired by historic photographic inventions like chronophotography we shall use techniques like multi exposure and long-time exposure and combine it with graphic elements. Embedded in the construction of fictive, faked, imagined technical experiments (light flight machines, energy equalizer, etc.) the optical and imaginative fantasy of these kinds of experiments can develop its individual form.

All invited artists together will try to establish a cosmos of the experimental light studio during the course of the exhibition.



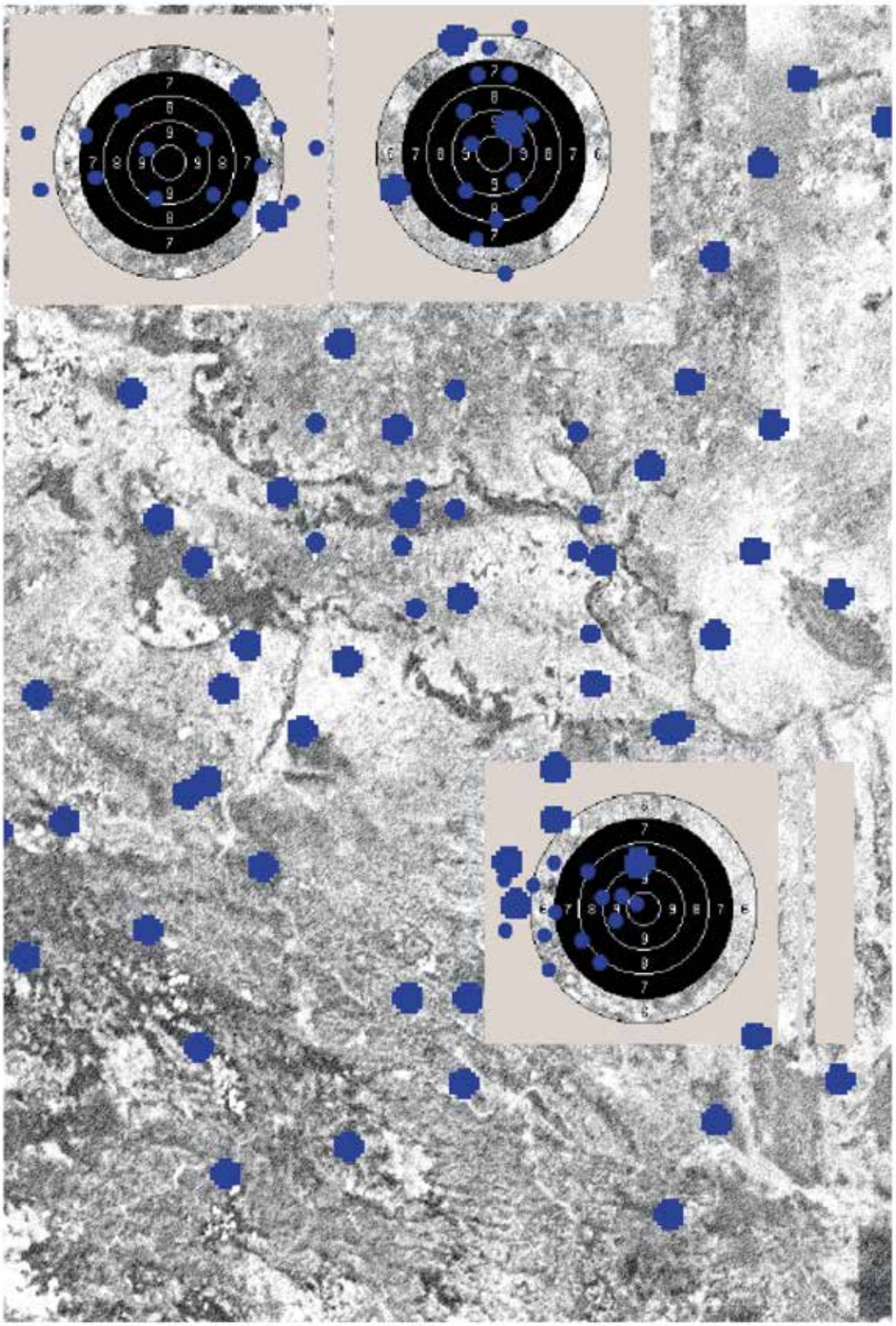
MAP 1
VISIERLINIE
SIGHTING



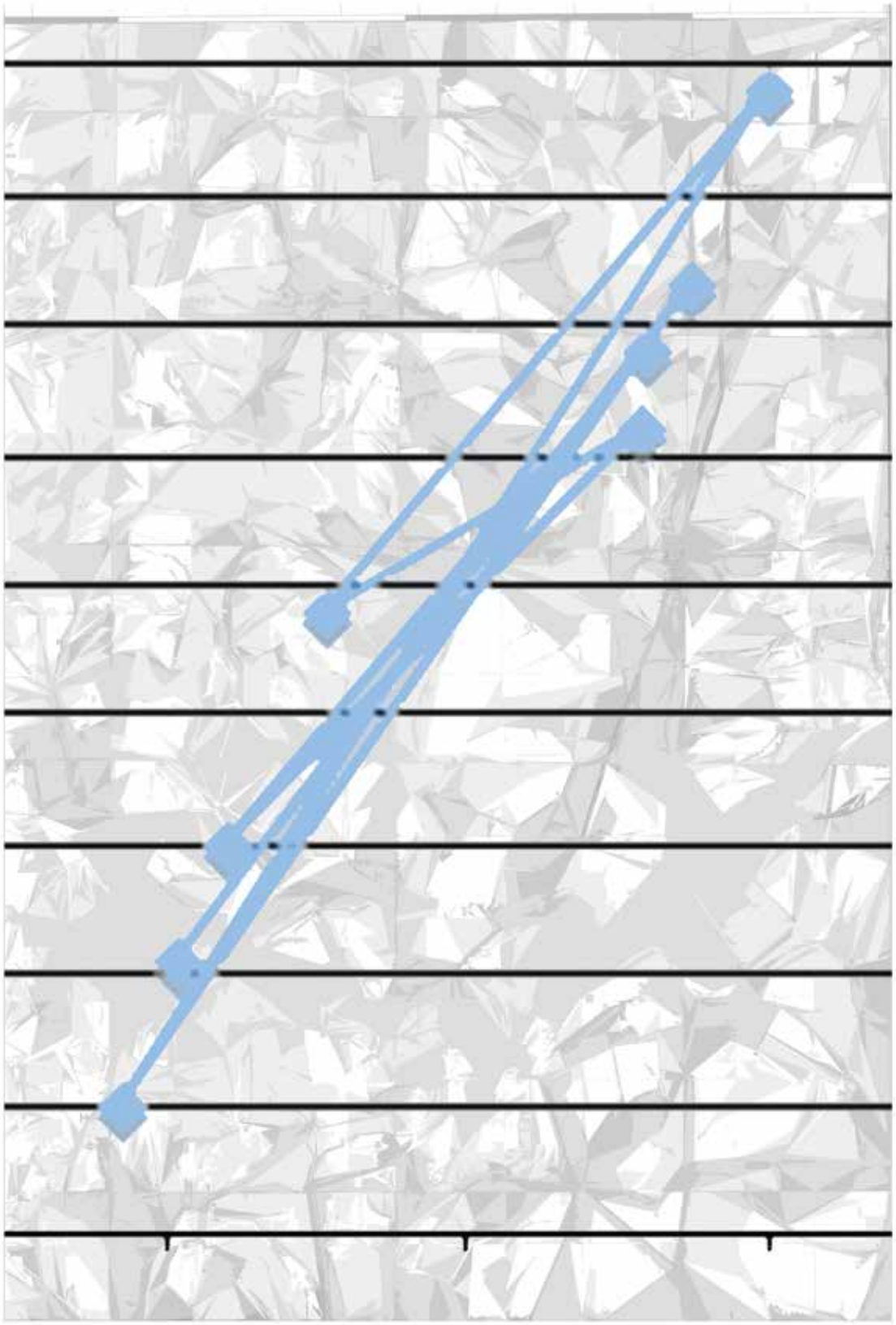
MAP 2
ZIELGERADE
HOME STRECHT



MAP 3
LAUFSEELE
TRANSVERSE

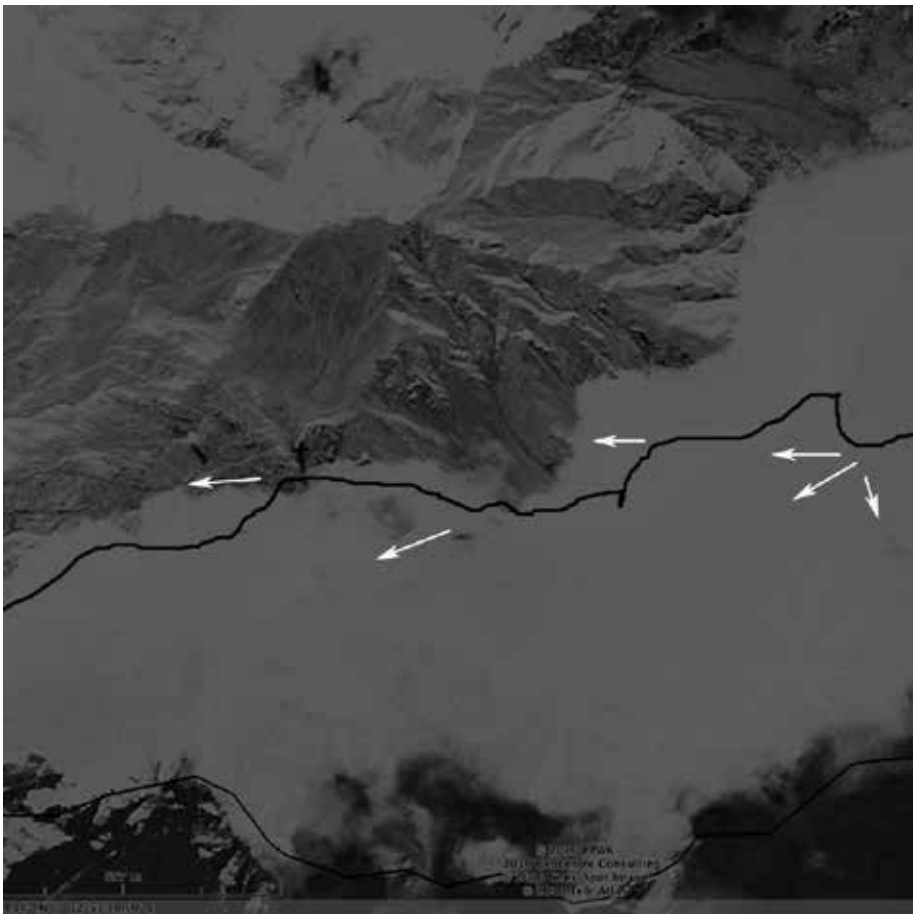


MAP 4
TREFFERLAGE
IMPACT POINT



MAP 5
KIMMLINIE
HORIZON





GRENZGÄNGE

Parallelen
Sichtweiten

ab 2007

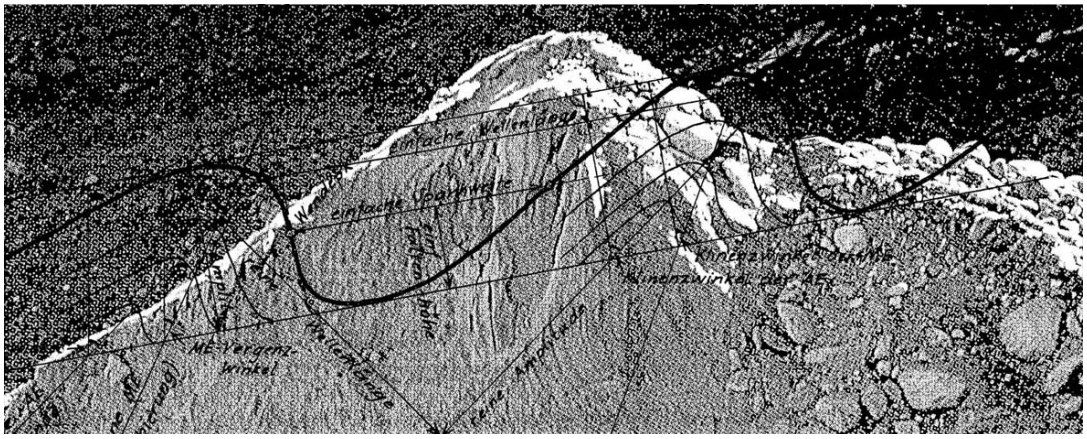
Inge Vavra

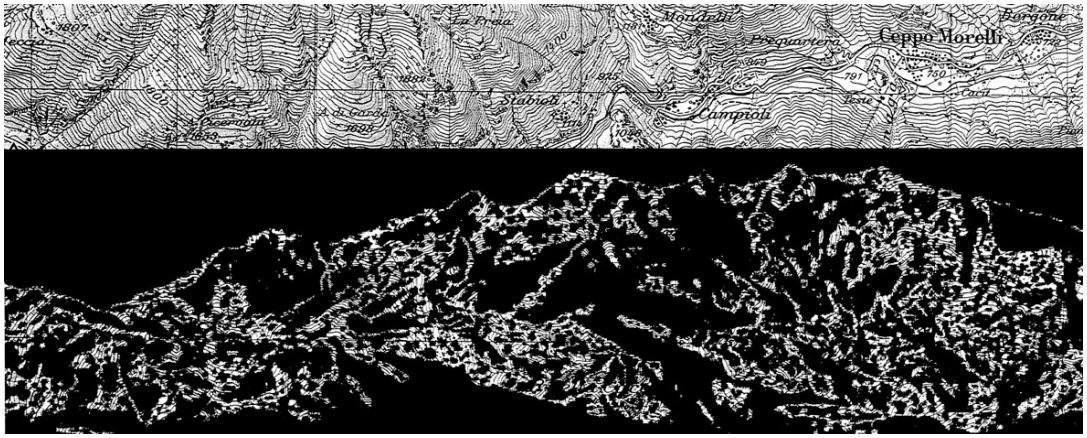
Die Arbeiten GRENZGÄNGE zeigen Sichten und Ansichten von und auf LANDSCHAFTEN.

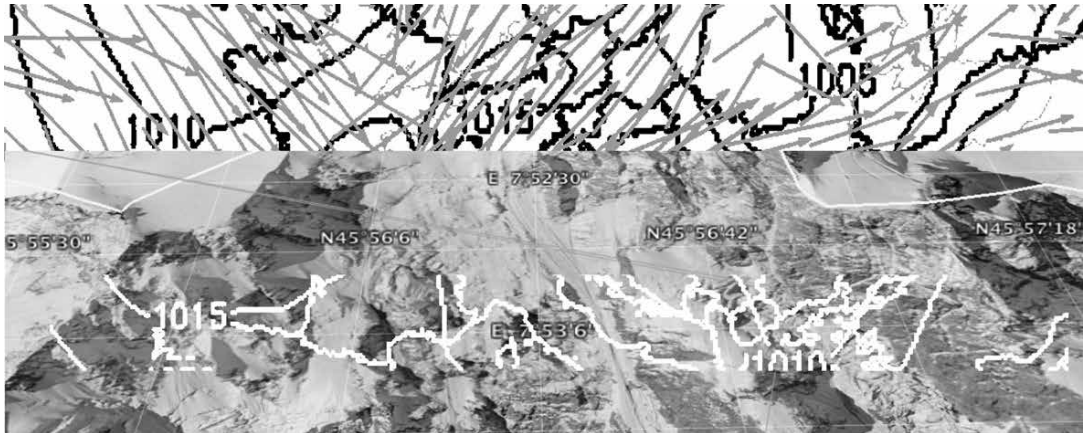
Es sind dies komplexe Schilderungen von geografischen, geopolitischen Orten, an deren Gliederungen und Ausformungen sich gesellschaftliche Zustände festmachen lassen. Sie sind so einerseits Bestandsaufnahmen konkreter Orte und Gegebenheiten, zugleich aber auch Paradigmen menschlichen Daseins.



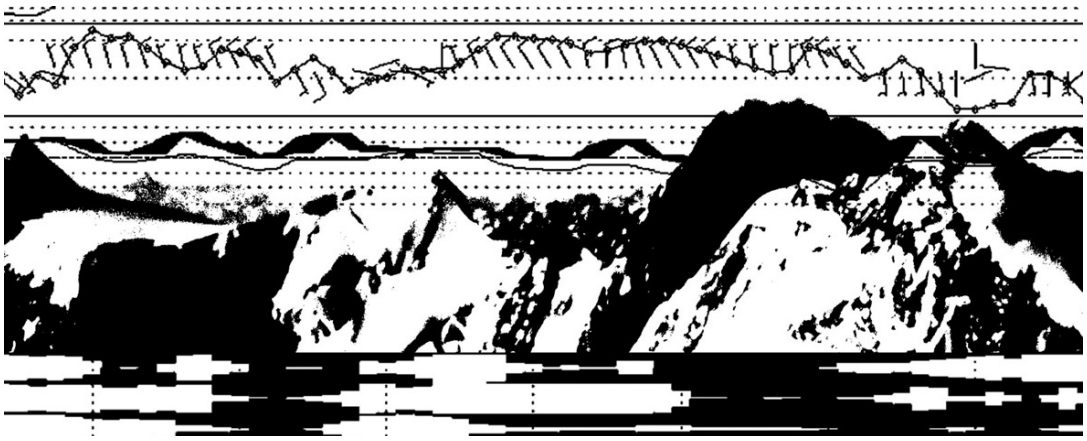
GRENZGÄNGE – SICHTWEITEN, Ausstellungsansicht
K08 Emanzipation und Konfrontation - Kunst aus Kärnten von 1945 bis heute,
Künstlerhaus Klagenfurt 2008.

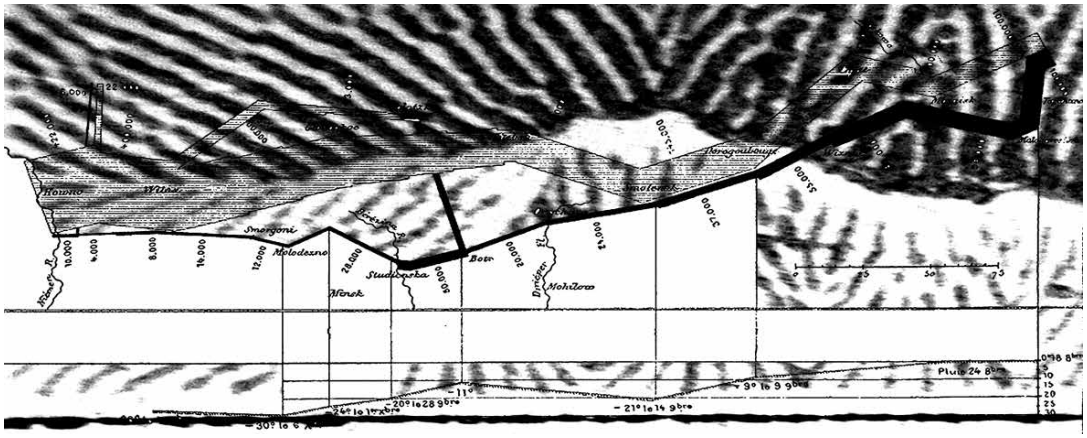


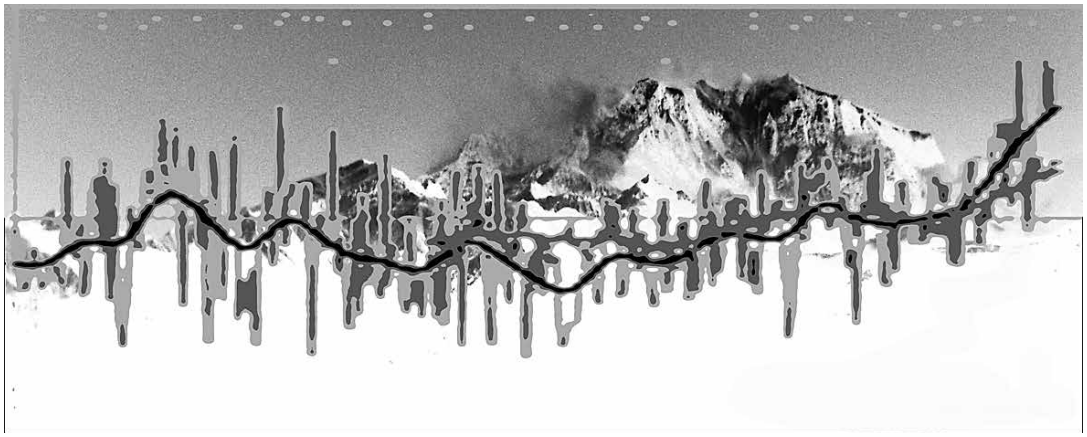


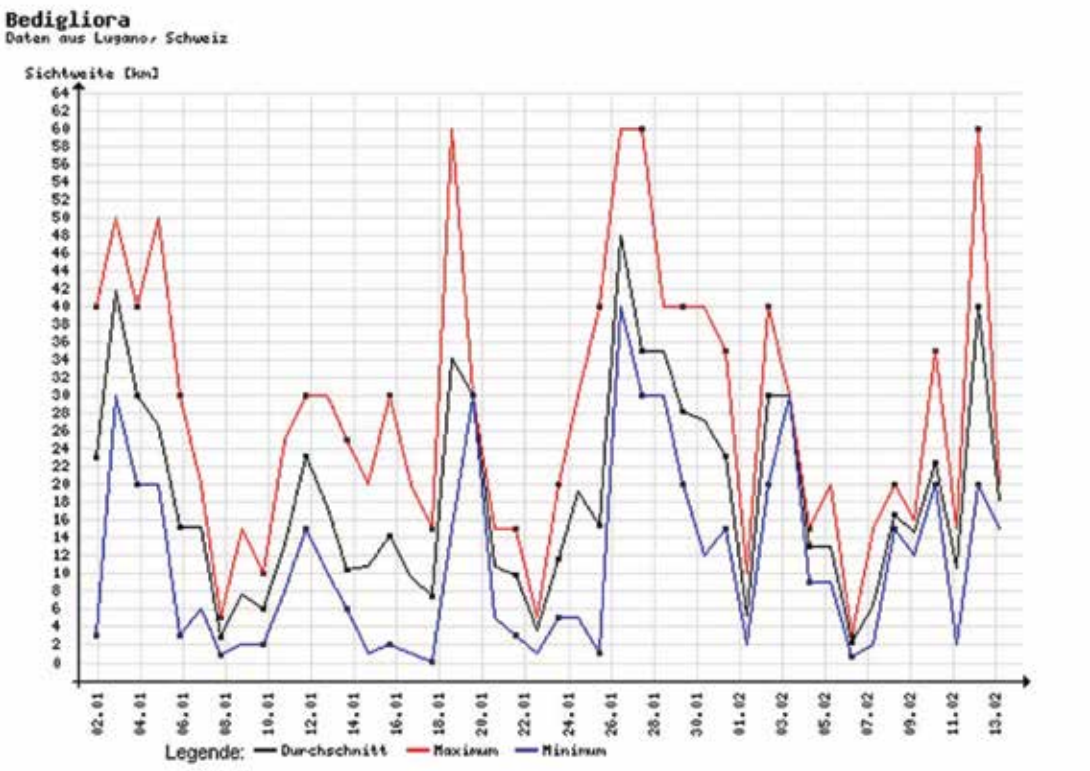


GRENZGÄNGE – SICHTWEITEN, 1-6 Foto
digitale Bearbeitung, Digitaldruck auf Dibond, 80 x 200 cm, 2008




Smorgoni
Moledexno
Studenetska
Mohilevo
Plus 24 8bre





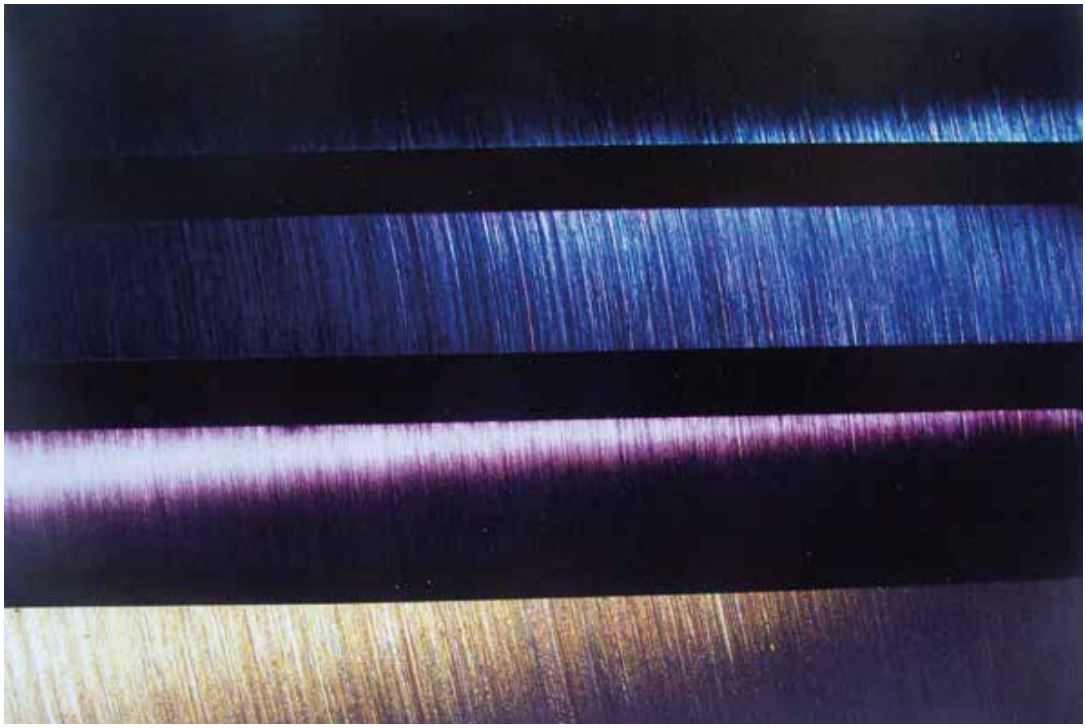
SICHTWEITEN

1.1. -31.3.2007

Casa Atelier Bedigliora



ZEIT-RAUM-SCHIENE
WERKKÄSTEN 1-7
Sperrholzkästen, Stähle je 188,3/130/110/90 x 6,2 x 4,8 cm, 1996

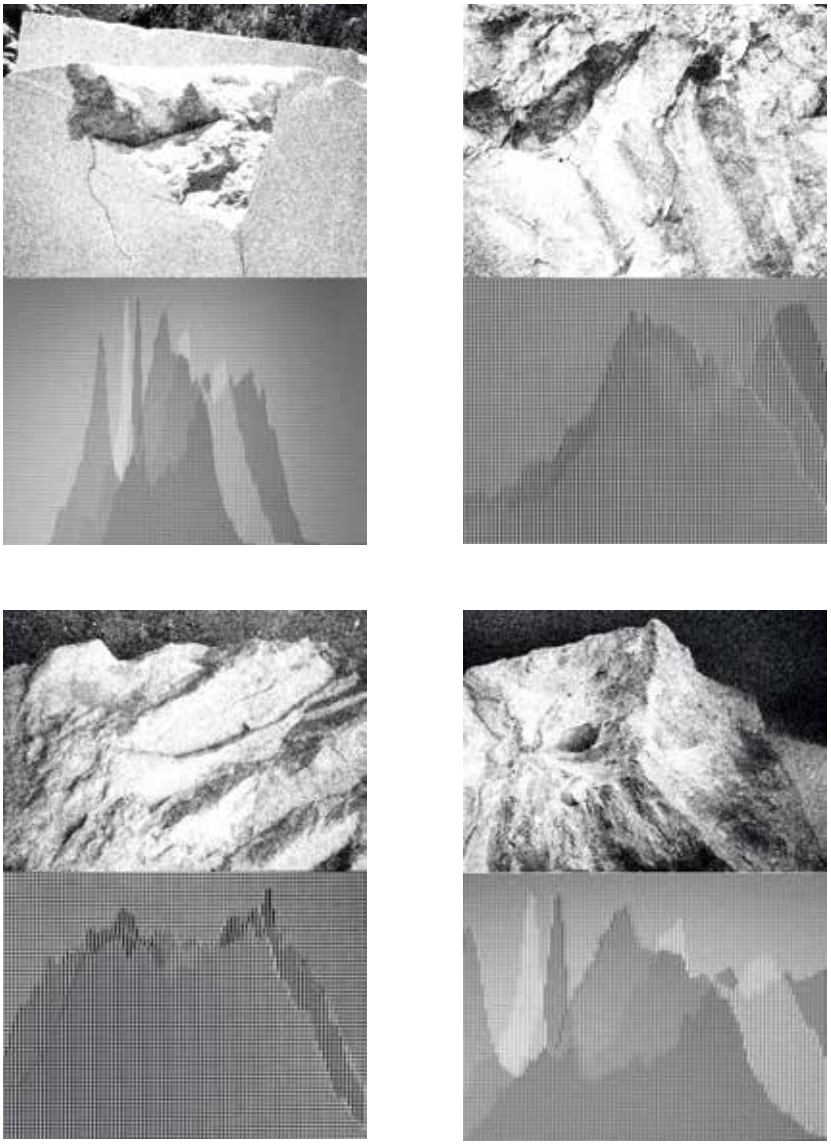


STÄHLE 1-7 (Detail),
Stähle geschmiedet, geschliffen und angelassen bei ansteigender Temperatur



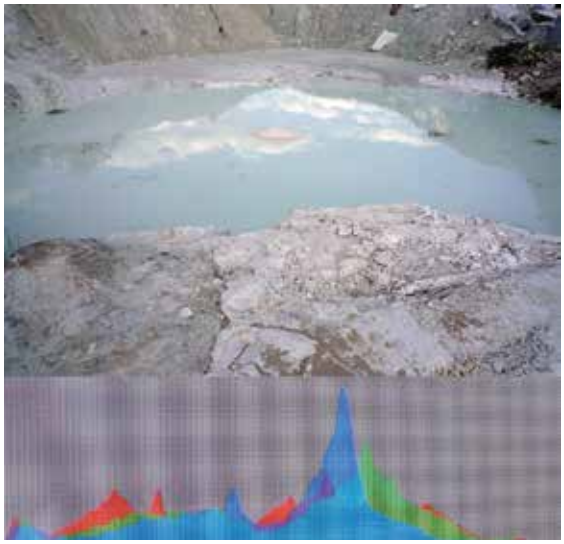


WERKSTÄTTE KRASTAL 2010

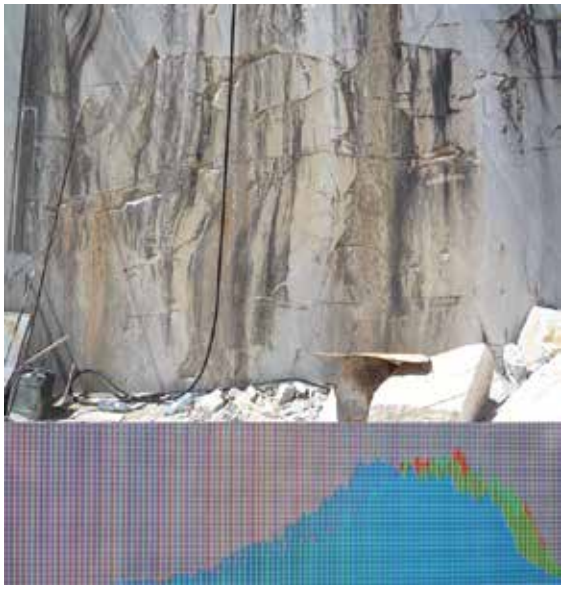


PARALLELEN
Digitaldruck, 40 x 50 cm, 2010



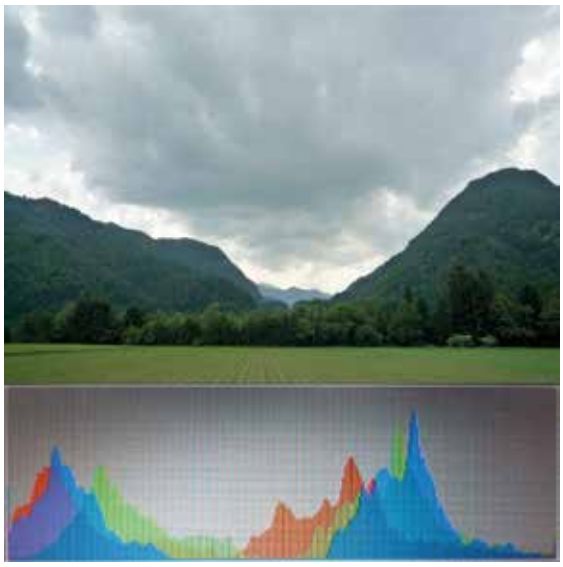


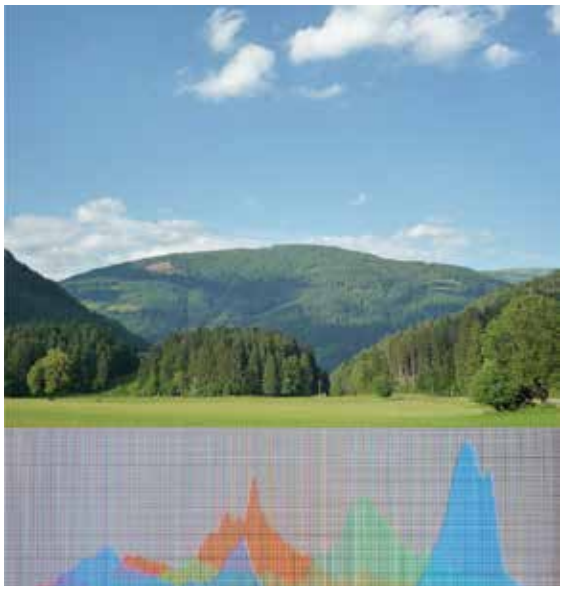


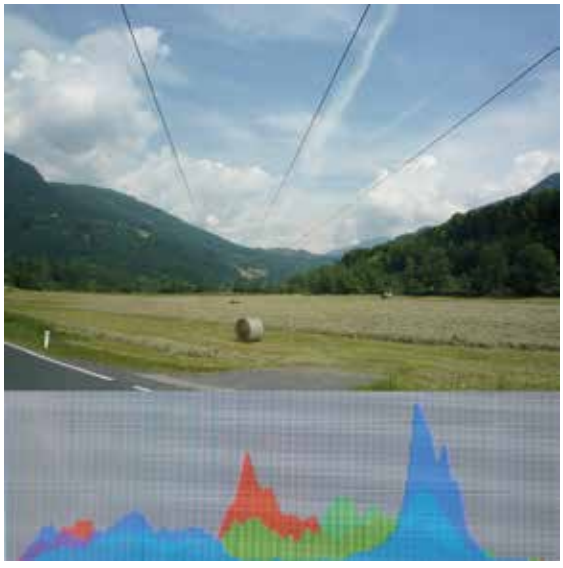


PARALLELEN 1-7
Krastal 2012
Foto, Digitaldruck, 299 x 29 cm

Zwischen Marmorsockel und hängenden Schiefergneisen ... Fluchtpunkte am Horizont anvisieren,
Achsen im Raum legen, Höhenlinien folgen, der Landschaft auf den Grund gehen
... das Krastal zeichnerisch und fotografisch sichten.









SCHLAGSCHATTEN

SCHLOSS WOLFSBERG

2006









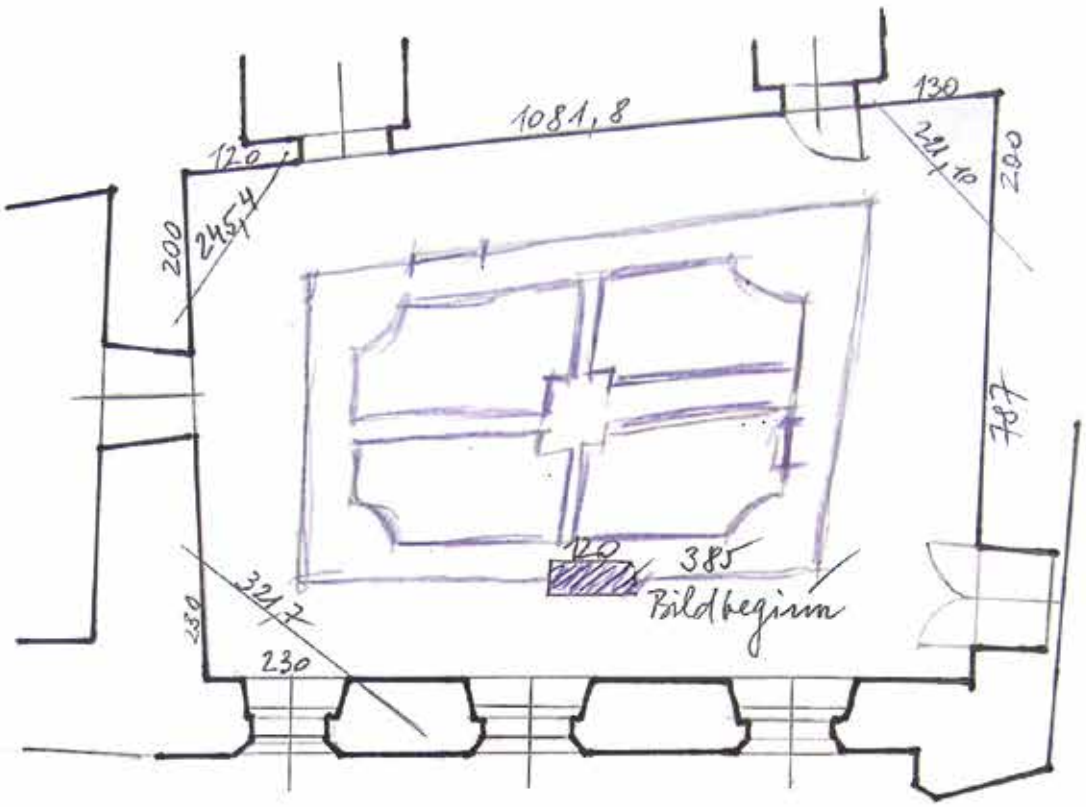


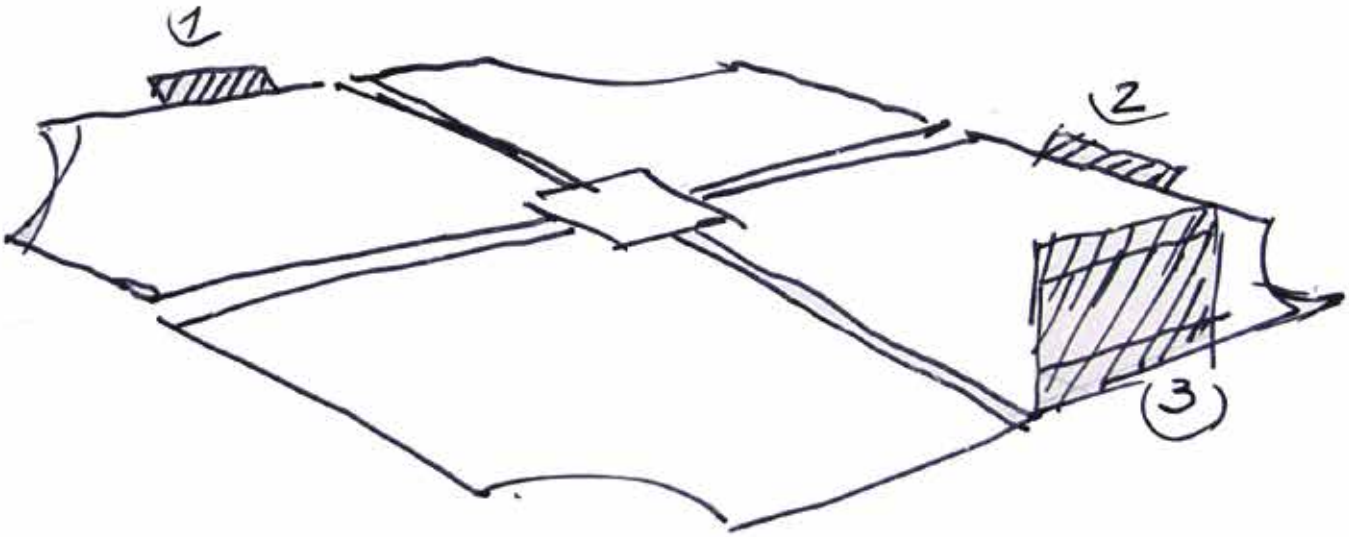
SCHLAGSCHATTEN, 2006
Skulptur (Eisen, 810 x 462 x 10 cm),
Siebdruck (76 x 146 cm), *Spiegel* (20 x 50 cm)

Der Bestand:
Kräftige Rippen ordnen die florale Ornamentik der Stuckplafonds des Blauen und Grünen Salons im Schloss Wolfsberg. Geradlinig umgrenzen sie labyrinthisch wuchernde Pflanzen Und binden sie so zu einem Bild. Das Ganze erinnert an die strenge Ordnung einer barocken Gartenanlage. Eingezirkelt von den Rippen gleicht die Stuckarbeit einem grafischen Plan.

Die Kunst:
Eine Konstruktion aus Vierkanteisen liegt auf dem grauen, linear gemusterten Kachelboden des Grünen Salons. Ihre Form ist Antwort auf die Ornamentik des Plafonds. Im fremden Material erscheint die historische Differenz. Die Bildobjekte - halbtransparenter Siebdruck und Spiegel – reflektieren die Umgebung und lesen sie anekdotisch.
Die alte angewandte Kunst oben wird unten neu formuliert.







'IRRGARTEN' (Plafondmotiv, Eisenformrohr 5x5 cm, brüniert. Gestell auf dem Boden liegend – zwei Bildelemente ① und ② 20x50 cm, die das florale Muster des Plafonds wiederspiegeln – mobil befestigt.

③ Vertikale Halterung für Bild 70 x 120 cm (Halb-transparenter Siebdruck in Folien geschweißt. "Erdmotiv"

SCHLAGSCHATTEN liegt, leicht auf Füßchen angehoben, auf dem Boden - seine Konstruktion ist aus vier gleichen, im Winkel jeweils leicht verzerrten, Einzelmodulen aus Vierkanteisen spiegelbildlich zusammengesetzt.

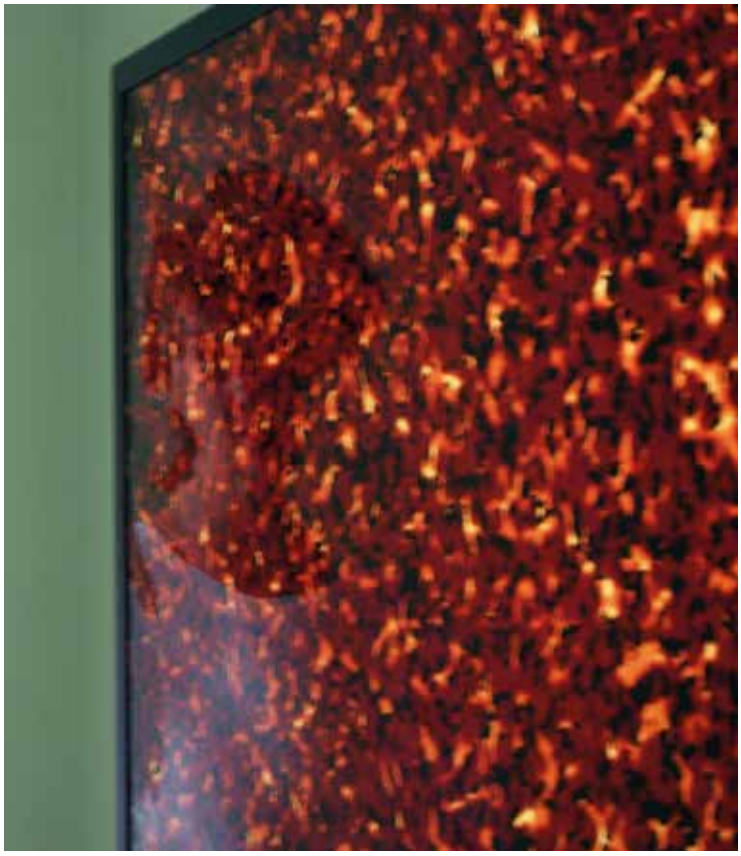
In Form und Lage erinnert er an einen Teppich, als Zitat aus dem barocken Formenrepertoire vielleicht auch an ein Gartenlabyrinth oder die Ornamentik einer Kassettendecke.

An einer der Schmalseiten ist ein rechteckiger Spiegel montiert, der 45° geneigt, je nach Standpunkt des Betrachters/der Betrachterin den Plafond bzw. die Umgebung spiegelt, oben nach unten kehrt, die Bilder umdreht, einen neuen Raum mit eigenem Licht öffnet.

An einer der Längsseiten, auf leichtem Gestänge montiert, steht ein Bild (es würde hängen, interpretierte man nicht mehr oben und unten nach der Schwerkraft). Auf durchsichtiges Material gedruckt, zeigt es einen Dünnschnitt durch Erde - die Farbigkeit ist die einer Honigplatte. Auch hier verkehrt sich die Materialität und wird Masse und Raumzuordnung in Frage gestellt.

Die Konstruktion lässt sich in vier Einzelteile zerlegen, Spiegel und Bild nach Erfordernissen positionieren, also jeweils den Gegebenheiten eines Raumes anpassen, um mit Licht, Oben und Unten aufs Neue zu spielen.













SCHLAGSCHATTEN
technische Ausführung Zsolt Szalai



AUSSTELLUNG „DAMENWAHL“

SCHLOSS WOLFSBERG, 2006

Die Schwestern BRÜLL (AUT)
Àine PHILLIPS (IRL)
Cynthia SCHWERTSIK (AUT)
Nika ŠPAN (SLO)
Isa STEIN (AUT)
Inge VAVRA (AUT)