

Fold

Curated by Damian Lentini

Susi Gelb, Kapwani Kiwanga, Ndayé Kouagou, Joanna Louca, Stefan Ludes, Charlotte Posenenske, Stefan Reiterer, Sung Tieu, Ben Wadler und Hamid Zénati

9. September bis 11. Oktober 2025
Eröffnungswochenende: Freitag bis Samstag, 5. bis 7. September 2025

Wir freuen uns sehr, die Gruppenausstellung „Fold“ in unserer Wiener Galerie präsentieren zu dürfen. Sie findet im Rahmen von „Curated by“ statt und wurde von Damian Lentini, dem stellvertretenden Direktor des Ludwig Forums Aachen, kuratiert.

Die Ausstellung untersucht die Idee der Falte und des Faltens als zentralen theoretischen und materiellen Schwerpunkt, der die Arbeiten unterschiedlichster Künstler*innen vereint. In Anlehnung an Gilles Deleuzes Konzept der barocken Architektur als endlosem Prozess des Einfaltens, welcher sich über eine Vielzahl von Zuständen und Referenzen hinweg und innerhalb dieser entfaltet, werden die verschiedenen Falten in der aktuellen Ausstellung in einer Dynamik von Ausgliederung und Überschuss, Reproduktion und Erweiterung verortet. So soll die Art und Weise in den Vordergrund gerückt werden, wie zeitgenössische Künstler*innen Falten zwischen einer reichen Vielfalt von Formen, Bildern, Objekten, Texten, Referenzen und Schriften konstruieren und erzeugen – ein Prozess des Hinzufügens und Verpflanzens, aus dem eine weitere Reihe von Falten entstehen kann.

Deleuzes Text ist in dieser Hinsicht ein wichtiger Bezugspunkt, da er die Vorstellung in den Vordergrund stellt, dass eine Faltung nicht einfach ein physikalischer Vorgang ist, bei dem zwei Elemente der Materie über einen Wendepunkt miteinander verbunden werden, sondern auch Teil einer umfassenderen Metaphysik, die versucht, die Vernetzung aller Materie zu begreifen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich das Falten und Entfalten nicht von anderen Vorstellungen von Energien, die die wahrgenommene Realität ausmachen, wie beispielsweise das aztekische Konzept von „Teotl“ oder die sinosphärische Idee von „Qi“. Diese peripatetische Vorstellung von Formen, die sich ineinander und übereinander verschieben, wird in ähnlicher Weise

durch die einzigartige Architektur der Galerie Crone selbst unterstützt, die sich durch eine Reihe von sich entfaltenden Räumen und Perspektiven auszeichnet.

Charakteristisch für dieses Spiel zwischen Innen und Außen, Vorwärts und Rückwärts ist das Werk „Ohne Titel“ der deutschen minimalistischen Bildhauerin **Charlotte Posenenske**, das als eine Art Leitmotiv für die gesamte Ausstellung fungiert. Die Arbeit besteht aus einem einzigen glatten, gebogenen Stück Blech, das in einem einheitlichen RAL-Mattblau lackiert ist, das weder Licht absorbiert noch reflektiert. Im Zentrum der Galerie installiert, wirkt es als eine Art stiller Monolith, der den Blick des Betrachters auf die anderen Faltungen in den Galerieräumen sowie hinaus auf die angrenzende Eschenbachgasse und den Getreidemarkt lenkt und zerstreut. In ähnlicher Weise kann die Ausstellung selbst als Kurve oder ein Vektor betrachtet werden, der sowohl im physischen als auch im konzeptuellen Raum auftritt; ein Spiel des Verbergen und Enthüllens, des Absorbierens und Brechens. Das zeigt sich in vielen der Arbeiten, die sich durch Momente der Ungewissheit oder Vielfalt in Bezug auf ihre mögliche Entschlüsselung auszeichnen, oder in der Art und Weise, wie sie andere wechselnde oder transzendente Formen der ästhetischen Rezeption hervorrufen, die wiederum die Vorrangstellung oder Beherrschung des Blicks in Frage stellen.

Solche Vorstellungen kommen beispielsweise in den ersten beiden Werken zum Ausdruck, die man am Beginn der Ausstellung sieht und die beide mit dem angeborenen menschlichen Wunsch spielen, über unsere Gegenwart hinauszuwachsen. In **Joanna Loucas** fast vergänglichem Werk „Soul Clouds“ (2025) verwandeln sich zarte Ansammlungen feiner leuchtender Fäden dank ihrer Fähigkeit, Licht zu absorbieren, abends in glimmende Kugeln und evozieren eine unsichtbare Kraft, die das Leben mit dem Jenseits, Form und Geist verbindet. Die „Soul Clouds“ hängen von der Decke und sind sowohl vom Eingangsbereich als auch vom Obergeschoss der Galerie aus sichtbar. Sie nehmen die Form einer himmlischen Landschaft an, eines Weges durch das Unbekannte, der weniger ein Ende als vielmehr die Fortsetzung einer Reise vom Greifbaren zum Transzendenten darstellt. Neben dieser Arbeit weist auch **Stefan Reiterers** Triptychon „Tangent (III-V)“ (2025) auf einen Raum hin, der außerhalb unserer greifbaren Realität existiert. Die drei Tafeln, die einen Bereich zwischen realem und virtuellem Raum sowie zwischen empirischen und intuitiven Wahrnehmungsweisen einnehmen, zeigen amorphe, leuchtend gelbe elliptische Formen, die sich in einem fast kosmischen Bildraum befinden. Durchdrungen von dunklen, wirbelnden Farben – die an Feuer, Nebel oder Galaxien erinnern – wirken diese gelben Ellipsen gleichzeitig dreidimensional und flach. Aus der Ferne

betrachtet erinnern ihre glatten Oberflächen sowohl an digitale Renderings als auch an die akribisch bemalten Oberflächen transzendentaler Abstraktionisten wie Hilma af Klint oder Piet Mondrian. Aus der Nähe betrachtet erkennt man jedoch die detaillierten, ausdrucksstarken Pinselstriche, die ihre Lesart eher in Richtung gestischer abstrakter Malerei verschieben. Sowohl in Loucas als auch in Reiterers Werken fungiert die Falte als Vektor und Wirbel, der den Wahrnehmungshorizont innerhalb bestimmter zwei- und dreidimensionaler Formen abgrenzt und gleichzeitig die Möglichkeit eines Jenseits evoziert.

Die Keramiken von **Ben Wadler**, die in den Hauptraum überleiten, weisen ebenfalls auf eine potenziell unbegrenzte Entfaltung von Formen und Materialien hin. Jedes der Keramikgefäße scheint an der Schwelle zwischen verschiedenen Zeiten und Räumen zu existieren. Aus einem Blickwinkel erinnern ihre rauen Oberflächen an vorsintflutliche Fundstücke, doch die feine graue und türkisfarbene Glasur, die aus anderen Blickwinkeln sichtbar wird – zusammen mit ihren subtilen Verweisen auf die Architektur der Wiener Altbauten, die durch die Fenster der Galerie zu sehen sind – verhindert jede eindeutige indexikalische Lesart. Hier erinnert man sich an Deleuzes Beobachtungen zur barocken Architektur, wenn er feststellt, dass sie „sich nicht auf ein Wesen, sondern vielmehr auf eine operative Funktion, auf ein Merkmal bezieht. Sie erzeugt unendlich viele Falten. Sie erfindet nichts Neues: Es gibt alle möglichen Falten aus dem Osten, griechische, römische, romanische, gotische, klassische Falten [...] Doch das barocke Merkmal verdreht und verwindet seine Falten, treibt sie ins Unendliche, Falte über Falte, eine über die andere“.

Dieser Gedanke der operativen, alltäglichen Natur des Faltens und Schichtens zeigt sich auch in den Werken, die im nächsten Raum ausgestellt sind. Sie untersuchen sowohl die Wechselwirkungen von Kräften, die ein Objekt direkt (de)form(i)eren – und dabei Wellen, Krater oder Dellen verursachen –, als auch die eher passiven Kräfte, die einem bestimmten Material innewohnen. So definiert sich **Joanna Loucas** hängende Skulptur „Silent Worship“ (2023) im Gegensatz zu den „Soul Clouds“ durch die Art und Weise, wie sie Licht reflektiert, was wiederum zu Momenten flüchtiger Leuchtkraft führt (die man wahrnimmt, wenn man um das Objekt herumgeht oder es mit Blitzlicht fotografiert). Darüber hinaus kontrastiert die monolithische Struktur des Werks mit der beinahe Schwerelosigkeit der Wolken und ruft ein Gefühl der Verwurzelung mit der Erde hervor, während es gleichzeitig über ihr schwebt. Aus der Nähe betrachtet erinnert das doppelte Gewebe der vier Oberflächen an eine Art Syntax und erinnert daran, dass Fäden (die selbst aus dem Falten und Verweben kleinerer Fäden bestehen) als eine

der frühesten Formen der Sprache verwendet wurden.

Die Idee, dass Textilien sowohl Sprache als auch Erinnerung bewahren, wird in den komplexen Alltagsarbeiten von **Hamid Zénati** weiter ausgeführt. Voller Verweise auf ein Leben zwischen Europa und Nordafrika verwandelte Zénati viele seiner farbenfrohen Kreationen in Kleidungsstücke, deren Zusammenspiel von Mustern und Farben mit der Vorstellung verflochten war, dass sie getragen werden würden (und somit in Bewegung wären). Die komplexe Szenografie aus Form und Muster, die sich über diese beweglichen Oberflächen entfaltete, basierte daher auf der Idee flüchtiger und fragmentarischer Blicke, Momente, in denen bestimmte Elemente sichtbar wurden, während andere verborgen blieben. Dies wird in der aktuellen Ausstellung durch die rotierende Präsentation mehrerer Kapuzenpullover weiter veranschaulicht, deren umgangssprachliche Assoziationen mit Verbergen oder Auslöschen (man denke an die aktuelle Debatte um das Tragen von Kapuzenpullis und Kriminalität/Protest) im Kontrast zu ihren leuchtenden und auffälligen Oberflächen stehen.

Dieses Wechselspiel zwischen Enthüllung und Verhüllung beim Falten zeigt sich auch in den beiden Werken von **Kapwani Kiwanga**, die an der gegenüberliegenden Wand hängen. Die größere Fotocollage stammt aus ihrer Serie „Subduction Studies“, die sich mit den sich überschneidenden physischen und psychologischen Räumen zwischen Kontinenten, insbesondere Afrika und Europa, befasst. Nachdem Kiwanga von der Spekulation über Pangaea Ultima gelesen hatte – die die Neubildung eines Superkontinents nahelegt, wodurch Europa unter Afrika rutschen würde –, besuchte sie das Nationalmuseum für Naturgeschichte in Paris und fotografierte Gesteinsproben von der Nordküste Afrikas und Spaniens. Durch das Zusammenfallen der Fotos dieser Gesteinsproben spielt das entstandene Werk nicht nur auf diese neue Form an, sondern auch auf eine neue geopolitische Perspektive, in der zwei Kontinente und ihre Migrant*innen geografisch miteinander verbunden wären. Diese Idee der ineinander und durch einander verschmelzenden Geografien und Gemeinschaften wird in ähnlicher Weise durch ein Werk aus ihrer Greenbook-Serie evoziert, das an der benachbarten Wand hängt. Der Titel der Serie spielt auf die Ausgabe des „Negro Motorist Green Book“ von 1961 an, das als Reiseführer für afroamerikanische Roadtripper diente und Restaurants, Tankstellen und Unterkünfte in den gesamten Vereinigten Staaten auflistete, die während der Jim-Crow-Ära als sicher für Reisende mit dunkler Hautfarbe galten. Kiwanga setzt in „Greenbook, Indiana (1961)“ (2019) bewusst auf eine reduzierte Ästhetik, da jede Seite nur den Namen „Indiana“ und eine Handvoll

Adressen enthält. Diese Topografie der Abwesenheit steht im Gegensatz zur üblichen dokumentarischen Tendenz vieler konzeptueller Praktiken: Anstatt uns eine umfassende Auflistung bestimmter Orte und Dienstleistungen zu liefern, fällt einem die Knappheit der verfügbaren Informationen und Optionen auf. Mit einer minimalistischen Ästhetik, die nur für wenige Auserwählte entschlüsselbar ist, zeigt Kiwngas Arbeit, wie Informationen in die Lücken und Zäsuren zwischen den Sprachen eingebettet sind.

Ein ähnlicher Gedanke der Formbarkeit negativer oder unsichtbarer sprachlicher und geografischer Räume steht auch im Vordergrund der beiden Werke von **Sung Tieu**, die im nächsten Raum ausgestellt sind. Beide drehen sich um das Konzept des Frackings, einer potenziellen Energiequelle, bei der in tiefe Gesteinsschichten gebohrt und eine Mischung aus Wasser, Sand und Chemikalien injiziert wird, um unsichtbares Methangas freizusetzen. „Broken Words, False Measures“ (2023) zeigt einen dreiseitigen, schwarz marmorierten Brief des Umweltschutzministeriums von Pennsylvania (DEP) an die Anwohner in unmittelbarer Nähe einer solchen Fracking-Anlage. Nachdem das DEP Beschwerden über die Qualität des Trinkwassers in der Umgebung der Anlage erhalten hatte, führte es eine Untersuchung durch und verschickte diesen Brief, um über die Ergebnisse zu berichten. Aus dem Inhalt geht jedoch nicht hervor, ob das DEP tatsächlich Maßnahmen zum Schutz der Bürger vor der Wasserverschmutzung ergreifen wird. Der Brief nutzt die Undurchsichtigkeit der Behördensprache, um die Bedeutung zu verschleiern, anstatt sie zu vermitteln, und lässt den Bürgern keine verwertbaren Informationen, um das Problem anzugehen. An einer angrenzenden Wand untersucht „Per Square Meter (Natural Gas Storage Rehden)“ (2024) die Materialität des Frackings, diesmal in Deutschland, wo diese Praxis seit 2016 verboten ist. Dennoch werden Orte wie Rehden weiterhin als potenzielle Standorte für diese Art der Energiegewinnung diskutiert, ungeachtet der allgemeinen Unklarheit darüber, was ein solcher Prozess mit sich bringen würde. In diesem Fall – und anstelle weiterer (leerer) Worte – entscheidet sich Tieu dafür, einen Gipsabdruck des Standorts auszustellen, einschließlich der Reifenspuren von schweren Maschinen. Obwohl man weder die Fracking-Prozesse noch die Gase selbst wahrnehmen kann, bekommt man einen Eindruck von den Spuren, die sie hinterlassen.

In beiden Werken erhalten Objekte durch einen Prozess der sprachlichen und materiellen Faltung Form und vermeintliche Diskretion; Deleuze würde dies als „Falten der Materie“ bezeichnen, die wiederum eine fraktal-artige Abfolge weiterer Falten hervorbringen, die sich

bis ins Unendliche fortsetzen. Diese Vorstellung einer fast unterirdischen Verdichtung und Schichtung findet sich in ähnlicher Weise auch in den kleinen Skulpturen von **Susi Gelb** wieder. Diese Werke aus Erde und Ton, mit ihrer schaumigen Glasur erinnern jeweils an eine geknotete Form oder eine sich windende Schlange, könnten aber auch auf archaische Schriftformen wie die Maya-Glyphen anspielen, die ebenfalls die Form dreidimensionaler Steinmetzarbeiten hatten. Diese Objekte könnten somit Artefakte einer alten Kultur sein (in der Schlangen oft für Neubeginn und Transformation standen) oder aber Markierungen einer Zivilisation der nahen Zukunft. Ihre Mehrdeutigkeit wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass die gewundenen Formen ein Gefühl der Gefangenschaft, der Sicherheit oder, in Anlehnung an Reiterers Triptychon, eine Art Wirbel oder Sog suggerieren könnten.

Wie bereits erwähnt, zeigt sich dieses Gefühl, dass sich die Zeit um sich selbst und durch sich selbst faltet, auch in **Charlotte Poseneskes** „Ohne Titel“ (o. J.). Formal erinnert das Werk sowohl an Loucas lichtabsorbierenden Monolithen als auch an die Lüftungsrohre, die unter der Decke der Galerieräume verlaufen und von denen eines durch das Fenster zu den Räumen im Obergeschoss zu sehen ist. Die Werkgruppen im Obergeschoss sind um Deleuzes Konzept der „Schnüre oder Vorhänge“ herum angeordnet, die die „Falten der Materie“ (dargestellt durch die Werke im Erdgeschoss) mit den „Falten der Seele“ verbinden – einer transzendentalen Dimension, die der Wahrnehmung unzugänglich ist. Wie die Worte „Schnüre oder Vorhänge“ andeuten, basieren diese Formen notwendigerweise auf Vorstellungen von Unvollkommenheit oder Unvollständigkeit; sie sind weniger Darstellungen als vielmehr Hinweise auf die Unmöglichkeit, diese Transzendenz zu erreichen. Sinnbildlich dafür sind zwei Skulpturen von **Stefan Ludes**, deren Titel („Rise Up“, 2024 und „Icarus“, 2025) diese allgegenwärtige Sehnsucht nach Transzendenz – und das letztendliche Scheitern, sie zu erreichen – auf den Punkt bringen. In ähnlicher Weise könnte eine Konfluenz von Begehren (und letztentlichem Scheitern) als Bestandteil der zeitgenössischen Subjektbildung angesehen werden, insbesondere im Hinblick auf die spätkapitalistische Vorstellung von ständiger „Selbstverbesserung“. Dies wiederum findet eine Entsprechung in den benachbarten Werken von **Ndayé Kouagou**, die sowohl an Buntglasfenster als auch an die Bildschirme von Mobiltelefonen erinnern (auf denen man die mundgerechten Botschaften von Tiktok und Social-Media-Influencern empfängt). Im Gegensatz zu diesen motivierenden Sprüchen schlagen Kouagous kühne Texte – die auf bunten, in Harz eingegossenen Stoffen prangen – jedoch einen entschieden zurückhaltenden

Ton an, wenn sie den Betrachter fragen: „Warum fällt es mir so schwer, über Liebe zu sprechen?“ und „Sind wir immer auf der Suche nach dem Besten?“ Anstatt eine definitive Antwort zu geben oder zu versuchen, die Bedeutung in einer sprachlichen Nische zu verbergen, deuten Kouagous Fragen vielmehr auf ein Gefühl der Unsicherheit und Launenhaftigkeit hin, das sicherlich mit allen Formen metaphysischer Fragestellungen einhergeht.

Abgerundet wird die Ausstellung durch mehrere kleine Skulpturen aus **Stefan Reiterers** „Formants“-Serie. Die Arbeiten bestehen aus einer Sammlung organischer Formen, die an verschiedenen Stellen im Raum angebracht sind oder aus diesem hervorgehen. Die Ouroboros-Natur der Ausstellung selbst wird noch weiter betont, da einige dieser Skulpturen zusammen mit jener im ersten Raum tatsächlich am besten vom Blickpunkt dieses letzten Raums aus betrachtet werden können – ein Paradebeispiel dafür, wie die Ausstellung eine Art sich selbst umschlingendes Möbiusband wird.

Damian Lentini