
für meine Mutter †2007

pour ma mère †2007

URSULA KRAFT

Arbeiten 1988-2008

Travaux 1988-2008

Galerie der Stadt Sindelfingen 14.09. - 02.11.2008

Maison des Arts de Malakoff 24.01. - 05.03.2009

Vorwort / <i>Préface</i> Angelika Beckmann	8 – 13
Inneres und äußeres Universum	
Kunst im Spannungsfeld von neuen Medien, Körperlichkeit und Identitätssuche	
<i>Un univers intérieur et extérieur</i>	
<i>L'art entre nouvelles technologies, corps et quête d'identité</i>	
Nymphalis antiopa Fotoarbeit / <i>Travail photographique</i>	14 – 19
Videoinstallation / <i>Installation vidéo</i>	20 – 25
Text / <i>Texte</i> Anna Mohal	26 – 27
Traum = T - raum = Traum - a	
Der Hintersinn von Worten / <i>Le sens caché des mots</i>	
traum - a Videoinstallation / <i>Installation vidéo</i>	28 – 35
Fotoarbeit / <i>Travail photographique</i>	36 – 45
Text / <i>Texte</i> Estelle Pagès	46 – 53
Bilder des Unsichtbaren / <i>Imaginer l'invisible</i>	
Emerentia Fotoarbeit / <i>Travail photographique</i>	54 – 61
memory Fotoarbeit / <i>Travail photographique</i>	62 – 69
Externe Produktion TimeTunnel Fotoarbeit / <i>Travail photographique</i>	70 – 75
TimeTunnel Multimedia-Installation im öffentlichen Raum / <i>Installation multimédia dans l'espace public</i>	76 – 79
EXTREMZEIT Performance / <i>Performance</i>	80 – 81
Externe Produktion EXTREMZEIT Fotoarbeit / <i>Travail photographique</i>	82 – 85
Vita / <i>Curriculum Vitae</i>	86
Werkverzeichnis / <i>Liste des œuvres</i>	87
Projekte mit ARGONAUT / <i>Projets avec ARGONAUT</i>	88 – 89
Englische Übersetzung / <i>Traduction anglaise</i>	90 – 95
Impressum / <i>Crédits</i>	96

Inneres und äußeres Universum.

Kunst im Spannungsfeld von neuen Medien, Körperlichkeit und Identitätssuche

von Angelika Beckmann

„Das kollektive Gedächtnis operiert... in beiden Richtungen: zurück und nach vorne. Das Gedächtnis rekonstruiert nicht nur die Vergangenheit, es organisiert auch die Erfahrung der Gegenwart und Zukunft.“ Jan Assmann, „Das kulturelle Gedächtnis“ 1999

Seit 1995 verfolge ich die künstlerische Arbeit Ursula Krafts, deren Kontinuität und Konsequenz im engen Verwobensein von persönlichen Lebens-themen mit medialen, gesellschaftlichen Fragestellungen einen roten Faden im bildnerischen Schaffen darstellt.¹

In der Revision von 20 Schaffensjahren gilt dieses Prinzip unvermindert. Die medialen Techniken sind vorangeschritten, auch Ursula Kraft hat in ihren Arbeiten diese Entwicklung vollzogen. Auf frühe Schwarzweiß-Fototableaus folgten Farbfotografien, erst analog, später digital. Videoarbeiten, oftmals auch in raumgreifender Ausstellungspräsentation, etwa im jüngsten Werk „Nymphalis antiopa“, hat die Künstlerin digital am PC geschnitten. Die Techniken lösen sich jedoch nicht ab, sondern ergänzen sich in den Werkkomplexen. Etwa bei „traum-a“, das als mehrteilige Videoinstallation einen Dreiviertelkreis im Raum einnimmt, während Fotoserien zum gleichen Thema die umgebenden Wände besetzen²: Über Spiegelungen von Monitoren und Bildflächen durchdringen sich die Werke nicht nur gegenseitig, sondern holen zudem noch die Betrachter mit ins Bild. Bei den Körper- und Lebensalterthemen provoziert dies eine direkte Stellungnahme des Individuums: unmittelbar körperlich und emotional, mittelbar auch mentaler und analytischer Art.

¹ Angelika Beckmann, Ursula Kraft. In Search of the Body in Time and Space, in: n.paradoxa, Vol 3 / 1999, S. 69 - 72

² traum-a, DVD (9 min.) zur Ausstellung „Ursula Kraft“ in der Galerie Vayhinger, Radolfzell 2005

Un univers intérieur et extérieur

L'art entre nouvelles technologies, corps et quête d'identité

par Angelika Beckmann

“La mémoire collective opère... dans les deux sens: rétrospectivement et prospectivement. La mémoire ne reconstruit pas seulement le passé, elle organise aussi l'appréhension du présent et du futur.” Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 1999

Je suis le travail de Ursula Kraft depuis 1995. La continuité et la logique dans sa façon d'associer étroitement des sujets relatifs à sa vie privée et ses interrogations concernant les technologies et la société constituent le fil rouge de sa production artistique.¹

Dans cette révision de 20 années de création artistique, le principe reste inchangé. Les technologies ont progressé et Ursula Kraft a également suivi cette évolution dans ses travaux. À ses premiers tableaux photographiques en noir et blanc ont succédé des photos en couleur, d'abord analogiques puis numériques. Souvent présentés sous forme d'installations investissant les espaces d'exposition comme dans sa dernière œuvre „Nymphalis antiopa“, ses travaux vidéo sont montés numériquement par ordinateur. Cependant, une technique ne supprime pas l'autre, elles se complètent pour donner des complexes d'œuvres. Tel est le cas dans „traum-a“, installation de plusieurs vidéos disposée en trois quarts de cercle dans l'espace, tandis que, tout autour, des séries de photographies sur le même sujet occupent les murs.² Par le biais de miroitements entre les moniteurs et les surfaces photographiques, non seulement les travaux s'interpénètrent réciproquement, mais ils intègrent aussi le spectateur. Quand les thèmes abordés touchent au corporel et aux âges de la vie, cela provoque immédiatement une prise de position de l'individu: d'abord physique et émotionnelle, puis mentale et analytique.

¹ Angelika Beckmann, Ursula Kraft. In Search of the Body in Time and Space, in: paradoxa, vol. 3 / 1999, p. 69-72

² traum-a, DVD (9 min.) de l'exposition „Ursula Kraft“ à la galerie Vayhinger, Radolfzell, 2005

Die Idee übergreifenden Arbeitens - sei es technisch als auch auf Fachdisziplinen bezogen - fand sich bei Ursula Kraft schon zu Beginn der künstlerischen Arbeit. Seit 1982 realisierte sie mit der Künstlergruppe „Argonaut“ interdisziplinäre und multimediale Werke, dies u.a. in Zusammenarbeit mit Architekten, Musikern und Kostümbildnern in Stuttgart und Paris. Die Bandbreite reicht vom Künstlersymposium „Die Rolle der Frau in der Kunst“ (1986) über multimediale Performances wie „KraftAkt“ (1984) und „EXTREMZEIT“ (1987). In „EXTREMZEIT“ setzt sich Kraft mit Zeit als „gelebter Zeit - Vergangenheit und deren Auswirkung auf die Gegenwart“ auseinander.³ Sie agierte körperlich in unmittelbarer Reaktion auf verschiedene räumliche Projektionen von privaten, öffentlichen und politischen Filmen und Fotos. „EXTREMZEIT ist eine Art Aufschrei, Ausleben und Sichtbarmachen von Ängsten und Spannungen, Verstrickung von privater und politischer Betroffenheit“, erläutert die Künstlerin.⁴

Das gewichtigste Unternehmen war sicherlich die große, begehbare Arbeit „TimeTunnel“ (1992), eine multimediale Installation auf dem Stuttgarter Schloßplatz.⁵ In dem vierzig Meter langen Tunnel projizierten 50 Projektoren bewegte und stehende Bilder in und auf die Röhre. Bewegungen und Schatten der Besucher transformierten diese zudem passager. „Time Tunnel“ widmete sich den Phänomenen von Licht - Raum - Bewegung in der Polarität innerer und äußerer Bilder. Diese Verknüpfung wurde zum einen durch formale Analogien von Mikro- und Makrostrukturen von der menschlichen Zelle zum Weltall impliziert. Zum anderen wurde die zentrale Rolle des menschlichen Auges für das innere und äußere Erleben des Menschen gezeigt: Einerseits über die Retina Einfallstor der Realität in die visuelle Wahrnehmung des Individuums, andererseits in der sogenannten REM-Phase (REM = Rapid Eye Movement) des Tiefschlafs Zeichen inneren seelischen Erlebens im Verarbeiten von Eindrücken und Erlebnissen. Die mediale Struktur und Grundverfasstheit der Bilder wird offenbar, indem Kraft in der Körnung der Fotoemulsion beim analogen Foto sowie der Pixelstruktur digitaler Aufnahme die Filtermechanismen des Trägermedium zeigt und reflektierte.

3 Ursula Kraft, Extremzeit, Mappe mit Fotografien und Text, o. J.

4 Ebd.

5 Argonaut, Mappe mit Projektübersicht 1982 -1992, Stuttgart / Paris o. J.; Time Tunnel, Argonaut, Stuttgart / Paris o. J.

Dès le début, Ursula Kraft a conçu d'emprunter à d'autres domaines— que ce soit sur le plan technique ou en rapport avec des disciplines spécialisées. Dès 1982, elle réalise des œuvres interdisciplinaires et multimédias entre Stuttgart et Paris, en coopération avec des architectes, des musiciens ou des costumiers du groupe d'artistes "Argonaut". Leur palette va du colloque d'artistes sur le rôle de la femme dans l'art ("Rolle der Frau in der Kunst", 1986) à des performances multimédia telles que "KraftAkt" (1984) et "EXTREMZEIT" (1987). Dans cette dernière, Kraft aborde le temps en tant que "temps vécu — le passé et ses répercussions sur le présent".³ Elle y réagit physiquement et immédiatement à la projection de tout un mixage d'images de films et de photographies privées, publiques et politiques. „EXTREMZEIT est une sorte de cri, d'extériorisation et de manifestation d'angoisses de tensions, un mélange d'affectation personnelle et politique“ explique l'artiste.⁴

La plus imposante de ses entreprises est certainement son grand "TimeTunnel" (1992). Il s'agit d'une installation multimédia que le public pouvait parcourir sur la Schloßplatz de Stuttgart.⁵ À l'intérieur de ce tunnel de 40 mètres de long, 50 projecteurs projetaient des images fixes et animées. De plus, celles-ci se trouvaient temporairement modifiées par les mouvements et les ombres des visiteurs. "TimeTunnel" abordait les phénomènes que sont la lumière, l'espace et le mouvement dans la polarité d'images intérieures et extérieures. Une association évoquée, d'une part, par les analogies de forme que présentent la microstructure de la cellule humaine et la macrostructure d'images de l'univers, d'autre part, par la mise en évidence du rôle central de l'œil dans la vie psychique et physique de l'homme: d'un côté, par le biais de la rétine qui permet l'entrée de la réalité dans la perception visuelle de l'individu, de l'autre, pendant la phase dite REM (Rapid Eye Movement) du sommeil paradoxal, signe d'une vie intérieure pendant l'assimilation des impressions et expériences vécues. En mettant au jour les mécanismes du médium porteur dans les grains de l'émulsion du film dans le cas de la photographie analogique et dans la résolution en pixels pour la prise de vue numérique, Ursula Kraft rend visible la structure et la composition fondamentale des images.

3 Ursula Kraft, Extremzeit, Dossier avec photographies et texte, non daté

4 ibid.

5 Argonaut, Dossier avec un aperçu des projets 1982-1992, Stuttgart / Paris ; TimeTunnel, Argonaut, Stuttgart/Paris, non daté

Als Gegengewicht zu den Aktionen und Performances von 1982 bis 1992 und mit individuellem künstlerischen Fokus, realisierte Ursula Kraft davon ausgehend immer wieder mehrteilige Fotoarbeiten als „Externe Produktionen“. Diese spinnen Gedanken der multimedialen Projekte weiter, frieren Bewegungsmomente in Einzelbildern ein, schaffen formale Bezüge und Bedeutungskonglomerate. Die zehnteilige Fotoarbeit, die auf der Performance „EXTREMZEIT“ basiert, verdichtet und formalisiert den unmittelbaren Raum- und Erlebnischarakter der Performance. Nun als Schwarzweiß-Bilder ihrer Farbe beraubt, stehen die Tableaus - in Ausstellungen wie vergrößerte Filmclips und -collagen über mehrere Wände verteilt - in einem spannungsreichen Beziehungsgeflecht.

Jedem Werkkomplex geht bei Ursula Kraft eine Zeit der Recherche voraus, die nicht nur visuelle Kategorien bedenkt und mythologische und ikonographische Bildtraditionen hinterfragt. Sie umfasst auch naturwissenschaftliche, sprachliche sowie psychologische Themen. Bedeutsam sind mediale Bilder, auch analytische Aufnahmen von Mikro- und Makrostrukturen, die z. B. den Werkkomplex „memory“ (seit 1998 bis heute) mit konstituieren und strukturieren. Die interaktiv veränderbaren „memory“- Werke bestehen aus jeweils 25-teiligen Bildarrangements an der Wand, am Boden oder auf spezifischen Spielflächen. Sie besitzen eine ursprüngliche Ordnung. Die Betrachter sind aber aufgerufen, die Einzelbilder umzugruppieren und neue Ordnungen zu schaffen, wodurch neue Zeit- und Raumachsen entstehen.⁶ Einzelbilder sind mitunter auch den Lebenszusammenhängen der Künstlerin entnommen, etwa die Ultraschallaufnahme ihres Kindes während der Schwangerschaft. Im Werk sind zahlreiche Polaritäten angesprochen: das individuelle Körperdetail versus den Ordnungssystemen des Universums - von Chromosomenpaaren bis zum binären Computercode. Der spielerische Charakter von „memory“ - wer erinnert nicht das populäre Gesellschaftsspiel, bei dem ein gutes Bildgedächtnis zum Gewinn führt? - kann jedoch nicht über den Ernst der Aussage hinweg täuschen: „memory“ reflektiert Endlichkeit und Bedrohtheit der menschlichen Existenz, die als computergestützt erfasst und analysiert sowie mit Nukleartechnik konfrontiert gezeigt wird. Dass diese Bilder in ihren fast ornamentartigen Zusammenstellungen sehr ästhetisch wirken, macht die Aussage des Werkes noch subtiler.

6 Beim Verkauf eines „memory“- Bildes wird die Gesamtanordnung zudem noch in den Raum gedehnt, da die Sammler Werkteile an einen neuen Ort bringen, so dass die Einheit nur noch eine virtuelle ist.

Pour contrebalancer les actions et performances de 1982 à 1992 et avec son intention artistique propre, Ursula Kraft a réalisé, à partir de celles-ci, des productions externes („Externe Produktionen“), œuvres photographiques multiples. En prolongements de ses idées de projets multimédia, elles fixent photographiquement des phases de mouvement tout en créant des rapports de forme et des conglomerats sémantiques. Les dix ensembles photographiques basés sur la performance „EXTREMZEIT“ condensent et formalisent le caractère spatial et vécu immédiat de la performance. Désormais dépouillées de leurs couleurs, les photos en noir et blanc – réparties sur plusieurs murs dans les expositions telles des agrandissements de clips et collages de film – offrent un tissu relationnel dense.

Chez Ursula Kraft, chaque groupe de travaux est précédé d'une période de recherche qui ne se contente pas d'étudier les catégories visuelles et de fouiller les traditions mythologiques et iconographiques, mais qui touche aussi aux sciences naturelles, à la linguistique et à la psychologie. Significatives sont aussi les images médiatiques, y compris les photos analytiques de microstructures et macrostructures, comme celles, par exemple, qui composent et structurent le complexe „memory“ (depuis 1998, jusqu'à aujourd'hui). Chaque „memory“ se compose de 25 éléments à disposer de manière modulable et interactive au mur, au sol ou sur une surface de jeu spécifique. Si chaque oeuvre „memory“ possède une ordonnance initiale, les spectateurs sont néanmoins incités à en réorganiser les pièces pour créer un nouvel ordre et, par là même, faire apparaître de nouveaux axes espace-temps.⁶ Certaines photos appartiennent à la vie privée de l'artiste, comme, par exemple, les échographies de son enfant pendant sa grossesse. L'œuvre évoque de nombreuses antinomies: le détail corporel individuel face à l'ordre universel – du couple de chromosomes aux codes informatiques binaires. Le caractère ludique de „memory“ - qui ne se souvient pas de ce jeu populaire où le gagnant est celui qui fait preuve de la meilleure mémoire visuelle?

6 Lors de la vente d'un tableau du „Memory“, l'ordre de l'ensemble se trouve encore plus étendu dans l'espace, puisque que les collectionneurs emportent les parties de l'oeuvre dans un nouvel endroit. L'unité de l'oeuvre n'est alors plus que virtuelle.

Video- und Fotoporträts von engen Familienmitgliedern sind eine wichtige Konstante im Werk von Ursula Kraft. Die Personen sind im Werk zwar Individuen mit charakteristischen Zügen, anatomischen und mimischen Besonderheiten und Ähnlichkeiten. Sie sind aber auch typologisch aufzufassen, stehen für Lebensalter und -stationen, können Gegensätze wie jung/alt, Mann/Frau, Gleichklang/Dissonanz ausdrücken, etwa im Werkkomplex „traum-a“ (2004/2007).

„Die soziale Gruppe, die sich als eine Erinnerungsgemeinschaft konstituiert, bewahrt ihre Vergangenheit vor allem unter zwei Gesichtspunkten auf: der Eigenart und der Dauer... Zudem bildet sie ‚ein Bewusstsein ihrer Identität durch die Zeit hindurch‘ aus...“⁷, schreibt Jan Assmann.

Wie traumverloren und doch hoch konzentriert kreisen in der Videoinstallation „Traum-a“ die Köpfe auf den Schultern von sieben Individuen, Kindern, Männern und Frauen. Die Augen sind geschlossen, jeder webt in seiner Sphäre. Sie sind im engen Brustausschnitt vor schwarzem Hintergrund gefilmt, Accessoires und Kleidung fehlen, eine zeitliche oder historische Verortbarkeit der Aufnahmen wird so vermieden. Die Betrachter treten vor den Videostelen wie in einen magischen Kreis ins Geschehen ein. Sie nehmen auch körperlich Stellung und Bezug, spiegeln ihr eigenes Porträt in den Mattscheiben. Wie weit reicht die Übertragung, pegeln sich nicht auch Atemrhythmus und Körpergefühl in diesen kleinen Regelkreis, der uns wie ein Universum erscheinen mag, ein? Jeder Mensch hat seine eigene Geschichte und Erinnerung, die sich wiederum nur im Kontext mit anderen Menschen und dem sozialen Gruppenkontext konstituieren kann.

Aus der im Halbkreis angeordneten Videoinstallation hat die Künstlerin die bewegten Köpfe aus „traum-a“ in ein breitwandiges Fotopanorama übertragen. Die Betrachter können es aus der Ferne in der Gesamtschau, in der eingehenden Betrachtung aber nur im Gehen, in der eigenen Bewegung, erfahren. Die Zeitachse der Wahrnehmung wird so von der Betrachtungszeit des bewegten Bildes auf die Bewegung des Betrachters im räumlichen Kontinuum verlagert. Auch hier kommen die Betrachter persönlich, körperlich ins Spiel.

„traum-a“ spielt im Titel mit den inhaltlichen Bezügen der Begriffe Traum, Raum, Trauma. In jeweiliger „Lautverschiebung“ wird die Nähe von

7 Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, München 1999, S. 40; der Autor zitiert Marc Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, 1985

– ne cache pourtant pas la gravité du message: “memory” reflète la finitude l'existence humaine, la menace qui pèse sur elle telle qu'elle est montrée ici: saisie et analysée informatiquement et confrontée aux dangers du nucléaire. Le fait que les photos dans leur composition quasi ornementale aient un effet très esthétique rend le message de l'œuvre encore plus subtil.

Les portraits vidéo et photo de ses proches sont une constante importante de l'œuvre de Ursula Kraft. Si, chez elle, les personnages sont des individus aux traits caractéristiques, dotés de particularités et ressemblances anatomiques et mimiques, ils n'incarnent pas moins des âges et étapes de la vie ou des oppositions telles que jeune/vieux, homme/femme, harmonie/dissonance, comme c'est le cas dans le complexe “traum-a” (2004/2007).

„Le groupe social qui se constitue en communauté de mémoire se souvient avant tout de son passé de deux points de vue: de celui de la particularité et de celui de la durée... De plus, il se fabrique ‚au fil du temps une conscience de son identité‘...“⁷ écrit Jan Assmann.

Comme perdues dans un rêve et pourtant extrêmement concentrées, les têtes de l'installation vidéo „traum-a“ pivotent sur les épaules de sept individus, enfant, femmes et hommes. Les yeux clos, chacun d'entre eux plane dans sa sphère. Ils sont filmés et cadrés au niveau de la poitrine sur fond noir, sans aucun accessoire ni vêtement, empêchant ainsi toute localisation dans le temps ou dans l'histoire. Arrivés devant les stèles vidéo, les spectateurs entrent dans l'action comme dans un cercle magique. Ils prennent aussi position physiquement en reflétant leur propre visage dans les écrans. Jusqu'où va le transfert? Ne constate-t-on pas une adaptation de rythme respiratoire et du sentiment corporel dans ce petit cercle fermé qui peut nous apparaître comme un univers? Tout être humain possède sa propre histoire et sa propre mémoire qui, à leur tour, ne peuvent se constituer que dans un contexte social humain.

De cette installation vidéo en demie-cercle, l'artiste a transposé les têtes animées de “traum-a” en un large panorama photographique tout en

7 Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis (La mémoire culturelle), Munich 1999, p.40; l'auteur cite Marc Halbwachs, Das Gedächtnis und seine soziale Bedingungen (La mémoire et ses conditions sociales), 1985

individuellem, psychischem Traumerleben, dem umfassenden Dasein des Menschen und belastenden, traumatischen Situationen impliziert: ein Wechselbezug inneren und äußeren Erlebens. Der Mensch bewegt sich auf einer Raum- und Zeitachse, nimmt Äußeres wahr, reagiert mit inneren Bildern. Hier kommt das Medienzeitalter zum Tragen. Die Erfahrungen eigenem Erlebens werden von kollektiven Mythen und auch Traumata hinterfangen.⁸

Ursula Kraft setzt in ihren formal sicheren Video- und Fotoarbeiten auf die ordnende Kraft der Serien, die repetitive, ornamentale wie choreographische Züge tragen können. Die neueste Videoarbeit „*Nymphalis antiopa*“ (2007/2008) - die lateinische Bezeichnung des Schmetterlings Trauermantel - zeigt ein elfenhaftes Mädchen, das von zahlreichen schwarz geränderten Schmetterlingen besetzt und umflattert wird. Die Falter sind auf dem nackten Körper des schutzlos ausgestreckten schlafenden oder träumenden Kindes verteilt. Nur sie zeigen Regung und Bewegung. Der Leib des Mädchens wird nur sachte von den Atemzügen bewegt. Kaum ein Lidschlag regt sich. Beide Lebenssphären strahlen Zartheit und Fragilität aus.

Die Ikonographie des Schmetterlings ist kulturgeschichtlich seit der Antike mit der menschlichen Seele verknüpft. So gab es etwa zur Zeit des Hellenismus Gedenksteine „mit Tagfaltern, die den Schädel der Verstorbenen als Seelensymbole verließen“.⁹

Die Videoarbeit läuft als Endlosschleife in extremer Zeitlupe, Totalen lösen sich mit Detailaufnahmen des von Schmetterlingen besetzten Körpers ab. Hier wirkt der Körper des Kindes wie eine rätselhafte Landschaft, die Falter wie fremdartige, etwas unheimliche Flugobjekte außerhalb von Zeit und Maßstäblichkeit. Aufblenden und Überblendungen im Video schaffen irrealer Momente: Falter verschwinden oder erscheinen aus dem Nichts, Materialisationen und Dematerialisationen mit fast hypnotischer Wirkung. Die Hypnose besetzt mit ihrer inneren Kraft der Imagination ein Zwischenreich zwischen Wachen und Schlafen, wobei Menschen eine erhöhte Aufmerksamkeitskonzentration aufweisen können.¹⁰

8 Etwa die häufig reproduzierten Filmaufnahmen des einstürzenden World Trade Centers am 11. September 2001.

9 Hermann und Anna Levinson, Vögel und Schmetterlinge als Erscheinungsform der menschlichen Seele, in: Naturwissenschaftliche Rundschau, 58. Jg., Heft 10 / 2005, S. 531

10 Bärbel und Walter Bongartz, Hypnose, Reinbek bei Hamburg, 2. Aufl. 1996, S. 66 - 68

conservant sa spatialité. Ce panorama, les spectateurs peuvent le contempler de loin dans sa totalité, mais ce n'est qu'en marchant, qu'en se mouvant eux-mêmes qu'ils peuvent le regarder dans le détail. L'axe temporel de la perception se voit ainsi déplacé du moment de l'observation de l'image mobile au mouvement du spectateur dans le continu spatial. Ici aussi, le spectateur entre lui-même physiquement en jeu.

Le titre de l'œuvre "traum-a" joue sur les notions de rêve (Traum), d'espace (Raum) et de traumatisme (Trauma). Chaque dérivation du mot implique la proximité de l'expérience onirique individuelle et psychique, la présence complexe de l'homme et ses situations traumatiques pesantes: il y a là une interrelation entre la vie intérieure et extérieure. L'être humain se meut selon un axe espace-temps; il perçoit l'extérieur et réagit par des images intérieures. C'est ici qu'intervient l'ère médiatique. Les expériences personnelles se vivent sur fond de mythes collectifs et aussi de traumatismes.⁸

Dans ses travaux vidéo et photo, Ursula Kraft mise sur la force ordonnatrice des séries pouvant comporter des traits répétitifs, ornementaux et chorégraphiques. Son dernier travail "Nymphalis antiopa" (2007-2008), nom latin du papillon appelé aussi "manteau royal", montre une fillette, telle une sylphide entourée et survolée de papillons aux ailes bordées de noir. Ceux-ci recouvrent le corps nu étendu et exposé de l'enfant endormie ou perdue dans ses rêves. Seuls ces insectes bougent. Le corps de la petite fille n'est mu que par le souffle imperceptible de sa respiration, sans le moindre battement de cils. Des deux sphères de vie émanent une impression de délicatesse et de fragilité.

Depuis l'Antiquité, l'iconographie du papillon est culturellement associée à l'âme humaine. De l'époque hellénique, par exemple, on trouve des pierres commémoratives "avec des papillons diurnes s'envolant du crâne des défunts pour symboliser leur âme".⁹ Ce travail vidéo se déroule en

8 Par exemple les images récurrentes de l'écroulement du World Trade Center le 11 septembre 2001

9 Hermann et Anna Levinson, Vögel und Schmetterlinge als Erscheinungsform der menschlichen Seele (Oiseaux et papillons comme représentations de l'âme humaine), in: Naturwissenschaftliche Rundschau, 58e année, cahier 10/2005, p. 531

Ursula Kraft hat sich in den vergangenen Jahren intensiv mit parapsychologischen Phänomenen befasst, wie z.B. am Institut IGPP¹¹ der Universität Freiburg. Dies fließt auch in ihre jüngste Arbeit ein. Von geistiger, seelischer Energie, aber auch vom Abschied von verstorbenen Angehörigen und der Auseinandersetzung mit Trauer und Tod spannt „*Nymphalis antiopa*“ einen weiten Bogen: Die persönliche Sorge um den Schutz und Fortbestand der fragilen und bedrohten Schöpfung, aber auch das Immaterielle und die existenzielle Frage nach der Seele prägen dieses Werk.

Die Künstlerin nimmt hierbei den Betrachter in die „Erinnerungsgemeinschaft“ auf. „Es wäre also unsinnig, dem „Prinzip Erinnerung“ ein „Prinzip Hoffnung“ entgegenzusetzen: beide bedingen sich gegenseitig, sind eines ohne das andere nicht denkbar.“¹²

11 Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene

12 Assmann 1999, S. 42; der Autor zitiert D. Ritschl, *Memory and Hope*, 1967

boucle dans un extrême ralenti; des plans d'ensemble alternent avec des vues de détail du corps couverts de papillons. Le corps de l'enfant apparaît alors comme un paysage mystérieux, les papillons comme d'étranges et lugubres objets volants au-delà du temps et de toute mesure. L'ouverture en fondu et le fondu enchaîné de la vidéo créent des moments d'irréalité: des papillons disparaissent ou apparaissent du néant, les matérialisations et dématérialisations ont un effet quasi hypnotique. L'hypnose occupe, par sa force d'imagination intérieure, une sphère intermédiaire entre la veille et le sommeil pendant laquelle les gens peuvent manifester une concentration accrue de l'attention.¹⁰

Ces dernières années, Ursula Kraft s'est intensément intéressée aux phénomènes parapsychologiques, comme ce fut le cas à l'institut IGPP¹¹ de l'université de Freiburg. Ceci se retrouve aussi dans son dernier travail. Traitant de l'énergie psychique et mentale, mais également de la perte d'êtres chers, du deuil et de la mort, „*Nymphalis antiopa*“ embrasse un vaste sujet. Cette œuvre est marquée par le souci personnel de protéger et perpétuer une création fragile et menacée, mais marquée aussi par l'immatériel et la question existentielle de l'âme.

Ce faisant, l'artiste accueille le spectateur dans la "communauté de mémoire". "Il serait, par conséquent, absurde d'opposer le 'principe de l'espoir' au 'principe du souvenir': les deux s'impliquent réciproquement et ne vont pas l'un sans l'autre."¹²

10 Bärbel et Walter Bongartz, *Hypnose*, Reinbek, 2e édition 1996, p. 66-68

11 Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, (Institut des domaines mitrophes de la psychologie et de la psycho hygiène)

12 Assmann 1999, p. 42; l'auteur cite D. Ritschl, *Memory and Hope*, 1967

Nymphalis antiopa

Fotoarbeit

Travail photographique

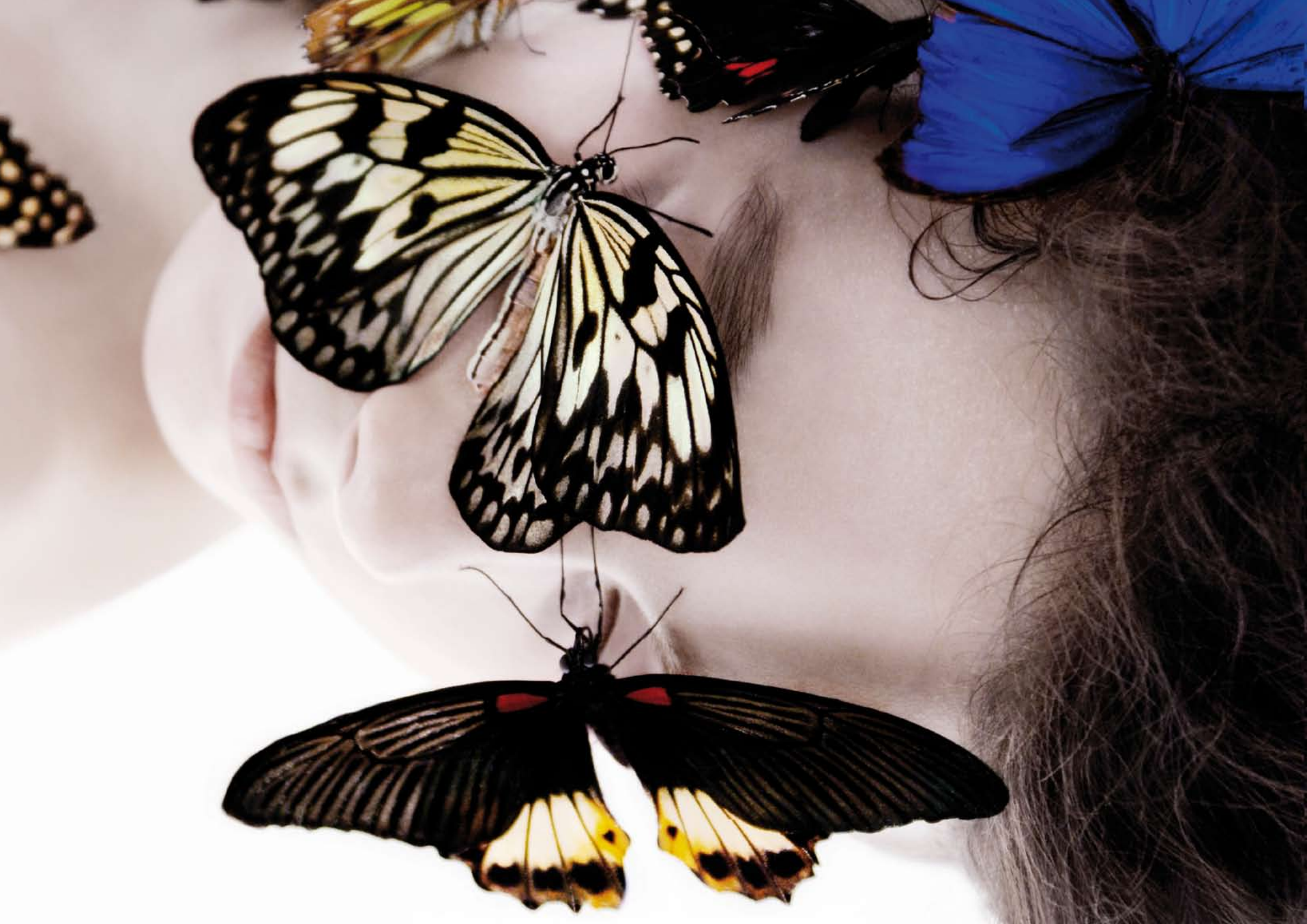
2007 / 2008

120 x 80 cm

Duratrans auf opalen Acrylplatte, 10mm, vor Leuchtkasten installiert

Duratrans sur plaque acrylique opale, 10mm, installée devant caisson lumineux









Nymphalis antiopa

Videoinstallation
Installation vidéo



Galerie der Stadt Sindelfingen, 2008, Galerie de la ville Sindelfingen, 2008

2007 / 2008

3,5 x 5 m

Projektionsformat variabel, Format de projection variable

Videoprojektion 20Min. Endlosschleufe, Projection vidéo 20min. en boucle











Traum = T - raum = Traum - a

Der Hintersinn von Worten

von Anna Mohal

Der Betrachter steht von Angesicht zu Angesicht lebensgroßen bewegten Brustbildern gegenüber. Umgeben von sieben im Kreis aufgestellten Video-Monitoren ist er zur Mitte eines Planetensystems um die eigene Achse kreisender Monaden geworden, die sich nach dem Gesetz von Notwendigkeit und Zufall auseinander, gegeneinander oder parallel drehen. Das Kreisen kreist ihn ein; die Spielanleitung der Memorys - Arbeiten der Künstlerin, die der Installation vorausgingen -, sich aus Bausteinen seine eigene Geschichte zu bauen, sie sich räumlich auszudenken, dem zeitlich Auseinanderliegenden auf der Spur zu bleiben, hat sich in ein betörend-verstörendes Rondo verwandelt.

*Rose, ob reiner Widerspruch,
Lust, niemandes Schlaf zu sein
unter soviel Lidern.*

Drei Frauen, ein Mädchen, ein Junge, zwei Männer. Die Augen sind geschlossen, nackte Wirklichkeit bietet sich dar vor dunklem Hintergrund, Zeit dehnt sich, bewegt sich in Zeitlupe, als wären diese Menschen hypnotisiert.

*Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nimmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.*

Sie scheinen verwandt: Mutter, Vater, Tochter, Schwester, Schwager, und doch täuscht der Schein. Was wie ein Ei dem anderen gleicht, ist nur formal verwandt: der kahle Schädel des Mannes, der kahle Kopf des Jungen träumen voneinander abweichende Träume, verschließen zweierlei Traumata. Dass die sieben Personen trotzdem weniger als

Traum = T - raum = Traum - a

Le sens caché des mots

par Anna Mohal

Le spectateur se tient face à face avec des bustes grandeur nature animés. Entouré de sept écrans vidéos disposés en cercle, il se trouve au centre d'un système planétaire de monades qui tournent sur leur axe respectif, en même temps qu'elles s'écartent, se rapprochent les unes des autres ou se meuvent parallèlement, selon la loi du hasard et de la nécessité. Il est encerclé par la rotation; la règle du jeu des memorys – travaux de l'artiste qui ont précédé l'installation – qui consistait à construire sa propre histoire à l'aide de différents éléments, à se l'imaginer dans l'espace, tout en suivant la trace de ce qui est éloigné dans le temps, est devenue ici une ronde troublante et fascinante.

*Rose, ô pure contradiction,
Volupté de n'être
Le sommeil de personne
Sous tant de paupières.*

Trois femmes, une fillette, un jeune garçon et deux hommes. Les yeux fermés, ils présentent leur réalité à l'état nu sur fond sombre; le temps s'étire, s'écoule au ralenti, comme si ces personnages étaient hypnotisés.

*Nous sommes les sans trêve.
Mais la marche du temps,
tenez-la pour babiole
dans le stable à jamais*

Ils semblent être parents: mère, père, fille, sœur et beau-frère. Pourtant l'apparence est trompeuse. La similarité n'est qu'une parenté formelle: pareillement chauves comme

Individuen denn als Metaphern für Lebensalter wirken, liegt sicher am seriellen Ansatz: gleicher Bildausschnitt, gleiche Pose, gleiches Insichruhen. Es ist, als würden sich die Anfänge der Fotografie, wo Angehörige und Hausinsassen Julia Margaret Cameron Modell standen, mit zeitgenössischen künstlerischen Verfahrenswegen, wie sie sich in der Doppelung von Foto und Video, dem Spannungsverhältnis von Realität und Simulation bzw. dem Vergnügen an der Langsamkeit auftun, verbinden. Doch wie sollen die Rätsel gelöst werden - die Fotos, die wie Videostills aussehen, die inneren und äußeren Bezüge der Figuren trotz zeitlicher und räumlicher Trennung, die körperliche Präsenz bei gleichzeitigem Abtauchen in eine mentale blackbox, das Einfrieren der Bewegungen, der Wechsel von Freude zu Schmerz?

*Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen,
mitten in uns.*

Das Leben eine endliche Endlosschleife! Deleuze zufolge spiegelt jeder Augenblick Wahrnehmung in Erinnerung. Das ergibt bei sieben einander reflektierenden Protagonisten ein regelrecht traumatisches Spiegelkabinett, in das der Betrachter nolens volens hineingezogen wird. Loslassen, sich langsam anspannen, sich ebenso langsam entspannen! Sich Zeit lassen, Träume zulassen! Erinnerungen, Verletzungen, Traumata. Sich an Kunderas „existentielle Mathematik“ erinnern:

*Der Grad der Langsamkeit verhält sich direkt proportional zur Intensität der Erinnerung; der Grad der Geschwindigkeit verhält sich direkt proportional zur Intensität des Vergessens.**

Die Gedicht- und Textauschnitte stammen von Rainer Maria Rilke, zitiert nach Ausgewählte Kostbarkeiten, SKV-Edition Lahr, 1988

*Milan Kundera, aus „Die Langsamkeit“, S. 40 f.

un œuf, le crâne de l'homme et la tête du garçonnet font des rêves divergents et renferment des traumas différents. Cependant, si les sept personnages revêtent moins un intérêt en tant qu'individus qu'en tant que représentants des différents âges de la vie, cela tient certainement à la conception sérielle du travail: même cadrage, même pose, même expression méditative.

C'est comme si les débuts de la photographie – quand Julia Margaret Cameron prenait ses proches et les occupants de la maison pour modèles – s'associaient aux procédés artistiques contemporains, tels qu'ils se manifestent dans la double présentation photo et vidéo, dans la tension du rapport réalité/simulation ou dans le plaisir de la lenteur. Mais comment résoudre les énigmes? Celle des photos qui ressemblent à des vidéo stills, celle des rapports internes et externes entre les personnes pourtant séparées par le temps et l'espace; l'énigme de la présence physique alors que les esprits sont plongés dans une boîte noire mentale, celles de l'immobilisation des mouvements et du passage du plaisir à la douleur.

*La mort est grande .
Et nous sommes siens,
le rire aux lèvres.
Et quand nous nous croyons au cœur de la vie,
C'est elle qui ose pleurer
au cœur de nous.*

Les poèmes et les extraits de textes sont de Rainer Maria Rilke, cité de "Ausgewählte Kostbarkeiten, SKV-Edition Lahr, 1988"

* Milan Kundera, de „Die Langsamkeit“, p. 40.

La vie est un passage en boucle limité. A en croire Deleuze, chaque instant reflète notre perception dans notre mémoire. Dans le cas de nos sept protagonistes qui se réfléchissent les uns les autres, cela donne un cabinet aux miroirs véritablement traumatique dans lequel le spectateur se trouve entraîné malgré lui. Lâcher prise, se contracter lentement, se décontracter tout aussi lentement! Prendre son temps, laisser venir les rêves, souvenirs, blessures, les traumas! Rappelons-nous les "mathématiques existentielles" de Milan Kundera:

*Le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli.**

2004 / 2007

Kreisförmige Videoinstallation auf 7 Monitoren, lebensgross
Installation vidéo en cercle sur 7 moniteurs, échelle humaine

7 DVDs in Endlosschleufe

7 DVDs en boucle



Spiegelung auf dem Monitor

Reflets des moniteurs traum-a sur un des moniteurs

Galerie der Stadt Sindelfingen, 2008

Galerie de la ville de Sindelfingen, 2008











Bewegungssequenz einer Person
Sequence du mouvement d'une personne



2004 / 2007

50 x 35 cm / pro Bild / par image

Einzelbilder, Diptychon, Triptychon

Images seules, Dyptique, Triptyque

Fotoabzug Super Brillant, Diasec 4mm, rückseitig Alluminium 1mm, Alurahmen

Tirage Super Brillant, contrecollé sur Diasec 4mm, aluminium au dos 1mm, châssis



















Galerie der Stadt Sindelfingen, 2008
Galerie de la ville de Sindelfingen, 2008

Bilder des Unsichtbaren

Ein Text von Estelle Pagès

„Jedes Werk zeugt daher vom Vorgang einer psychischen Introjektion¹, die nicht aufgelöst wird, und versucht gleichzeitig, das Instrument für diese Introjektion zu sein. Insofern bleibt es immer ein unvollendeter Prozess. Dieses Unvollendetsein ist nicht ein Versagen, sondern sein Schicksal.“² Serge Tisseron

Wenn wir Erinnerungen vervollständigen, mentale Bilder ans Licht bringen, zeitliche Zusammenhänge und Sinnstrukturen offen legen, mit Farbe, Licht, Verdichtungen, Materialien und greifbaren Dingen arbeiten, so ergänzen wir eine Suche, die doch oft so unwahrscheinlich erscheint und ständig vom Vergessen bedroht wird. Denn im Grunde kann die Erinnerung dem unausweichlichen Herannahen unseres eigenen Verschwindens nur etwas Rätselhaftes, den Verlust, eine Unschärfe und Unentschlossenheit entgegensetzen.

Wenn wir unser Gedächtnis erforschen, versuchen wir, unsere Wahrnehmung und unser Verständnis der Welt wieder neu zusammenzusetzen, wiederzubeleben und wieder zu erwecken, denn die Bilder unserer Erinnerungen, die von Natur aus instabil und fragil sind, werden ständig neu erfunden, neu interpretiert und immer wieder aufgesucht: Lebendige Erinnerung an das Leben.

Tatsächlich oszilliert das „Erinnerungsbild“ zwischen zwei kulturell verankerten Konzepten, die einen direkten Bezug zu Fragen der Fotografie haben: Für die Griechen hat das Bild (eikon) nicht unbedingt etwas mit dem Begriff der Ähnlichkeit zu tun, es handelt sich vielmehr um ein Ensemble von Fragmenten des Schönen, die in der Natur verstreut sind und die, durch ihren Zusammenschluss, das absolute Schöne hervorbringen. Demgegenüber sahen die Römer darin einen Ausdruck der Ähnlichkeit (auch wenn der Begriff similitudo weiter gefasst und auf das Bild selbst bezogen ist). Das lateinische imago zielt auf die Wahrheit in der Zeit, in einem bestimmten Augenblick, wenn die Zeit ausgesetzt ist, was z.B. in der Freskenmalerei, bei der Darstellung des Übergangs vom Leben zum Tod, einem Moment des Schreckens, deutlich wird. Ursula Kraft erfindet für die meisten ihrer

- 1 Interjektion bedeutet bei Serge Tisseron, eine Sache oder ein Ereignis zunächst zu akzeptieren, um anschließend die Möglichkeit zu haben, es sich soweit anzueignen, dass man die Konsequenzen abschätzen kann. Siehe Serge Tisseron: *Psychanalyse de l'image, De l'imago aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995
- 2 Serge Tisseron: *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les belles lettres/Archimbaud, 1996, S. 33

Imaginer l'invisible

Texte d'Estelle Pagès

“Toute création est ainsi à la fois le témoin d'un processus d'introjection¹ psychique laissé en souffrance et la tentative d'en constituer l'auxiliaire. Elle est en cela un processus toujours inachevé. Cet inachèvement n'est pas son échec, mais sa fatalité.”² Serge Tisseron

Compléter la mémoire, rendre les images mentales limpides, redonner de la chronologique et du sens, mettre de la couleur, de la lumière, de la densité, de la matière, du sensible dans cette quête souvent improbable, soumise à l'inépuisable oubli. Car fondamentalement, le souvenir navigue avec l'énigmatique, la perte, le flou, l'indécis face à l'avancée inexorable de notre propre disparition.

Explorer notre mémoire pour tenter de recomposer, réanimer et réveiller notre perception et entendement du monde car naturellement instables et fragiles, les images de nos souvenirs sont perpétuellement réinventées, réinterprétées, re-visitées: une mémoire en vie de la vie.

En vérité, “l'image souvenir” oscille entre deux conceptions culturelles qui ne sont pas sans lien avec la question de la photographie: pour les Grecs, l'image “eikôn” n'engage pas nécessairement la notion de ressemblance, mais plutôt un ensemble de fragments du beau dispersé dans la nature et, qui par leur assemblage, composent un beau absolu, alors que les Romains l'envisagent comme étant une expression de la ressemblance (même si le concept, “similitudo”, s'avère plus étendu à celui propre de l'image). L’“imago” latine cherche une certaine vérité du temps, celui d'un moment précis, d'un temps suspendu qui, par exemple, dans l'art de la fresque, se manifeste autour de la représentation du passage de la vie à la mort, de l'instant de l'effroi. Ursula Kraft, dans une large part de ses investigations plastiques, invente son espace de l'image qui concentre à la fois le métaphorique, le sensible, le temps, le spirituel, la métamorphose pour conduire le spectateur vers sa propre réflexion.

1 C'est l'idée, selon Serge Tisseron, qui consiste dans un premier temps à accepter un fait ou un événement pour ensuite, être en capacité de se l'approprier suffisamment de façon à en mesurer les conséquences. Voir Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, De l'imago aux images virtuelle*, Paris, Dunod, 1995

2 Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les belles lettres/Archimbaud, 1996, p.33

künstlerischen Arbeiten einen eigenen Bildraum, der das Metaphorische, das Greifbare, die Zeit, das Spirituelle, die Verwandlung mit einschließt und den Betrachter zum eigenen Nachdenken anregt.

Wenn eine der Hauptherausforderungen bei der Konstruktion des Imaginären laut Serge Tisseron in der doppelten Ausrichtung des Bildes als Konzept der Fixierung und der Assimilierung liegt, dann steht die Arbeit von Ursula Kraft im Zentrum dieser Darstellungsproblematik. Tatsächlich greift sie diese Frage in allen ihren Werken, sowohl in der Fotografie, als auch im Video, in Form einer visuellen „Formulierung“ auf, die den Verlust, die Abwesenheit, die Trennung, den Traum, den Prozess der Verwandlung verkörpert und ihm Sinn verleiht: Ein Werk, das das Unsichtbare zu ergründen sucht, oder: wie kann man das Unsichtbare sichtbar machen?

„Jede Kunst will die elementare Tiefe ans Licht bringen, die die Welt, um sich behaupten zu können, verleugnet und zurückweist.“ Maurice Blanchot

traum-a (2004/2007)

Wir träumen, um uns besser erinnern zu können; wir träumen von Menschen, die uns wichtig sind, von Fantomen, die für immer verschwunden sind, von Orten, die sich aneinanderreihen, miteinander vermischen und gegenseitig verunklären: Träume sind unsere intimen Mythen und Legenden. Doch was geschieht mit dem Gedächtnis, wenn sich die Dunkelheit herabsenkt und alles einhüllt? Wer wacht nicht mit dem bald schmerzhaften, bald faszinierenden Gefühl auf, einmal mehr in die tiefste Tiefe einer vergessenen Erinnerung hinabgetaucht zu sein? Bittere, aufregende Süße. Immer wieder das Verlangen nach dem eigentümlichen Geschmack der Wiederkehr.

In der Video-Installation werden auf sieben Bildschirmen die Köpfe von drei Frauen, einem Mädchen, einem Jungen und zwei Männern in Lebensgröße gezeigt. Ruhe und Konzentration. Jede einzelne der Personen, die einen entblößten Oberkörper und die Augen geschlossen haben, ist ganz in ihr Inneres versunken, und bewegt mit einem ihr eigenen Rhythmus den Kopf langsam im Kreis. Die Monitore sind auf Augenhöhe des Betrachters in einem Kreis angeordnet. Sie umgeben uns, kreisen uns ein. Der Betrachter bildet das Zentrum der Installation: Die direkte Konfrontation hat eine

Si un des premiers enjeux dans la construction de l'imaginaire est, selon Serge Tisseron, le rôle attribué à l'image dans sa double aspiration, à la fois, en tant que concept de "fixation" et "d'assimilation", il apparaît que le travail d'Ursula Kraft se situe au centre de cette problématique de la représentation. Elle envisage, en effet, cette question au travers de ses œuvres, aussi bien pour la photographie que pour la vidéo, comme une sorte de "formulation" visuelle qui incarne et donne sens à la perte, à l'absence, à la séparation, au rêve, au devenir de la transformation: œuvre qui interroge ce qui n'est pas visible, ou comment rendre visible ce qui ne peut l'être?

“Tout art veut attirer vers le jour la profondeur élémentaire que le monde, pour s'affirmer, nie et repousse” Maurice Blanchot

traum-a (2004/2007)

Rêver pour mieux se souvenir; rêves peuplés d'êtres chers, de fantômes à jamais disparus, de lieux qui se juxtaposent, se mêlent et se brouillent, les rêves sont nos légendes et nos mythes intimes. Mais qu'en est-il de l'oubli quand le noir s'installe et envahit tout? Qui ne se sera pas réveillé avec cette sensation, tour à tour, douloureuse et fascinante d'avoir replongé au plus profond d'une mémoire oubliée? Douceur amère, douceur exaltante, désir de retrouver cet étrange goût de la réminiscence.

Dans cette installation vidéo, sept écrans diffusent sur fond noir le portrait, grandeur nature de trois femmes, une fillette, un jeune garçon et deux hommes. Silence et concentration. Chaque personnage, torse dénudé, yeux clos, pris dans son intériorité, occupé par son propre rythme, effectue une lente rotation de la tête. Disposés en cercle, les moniteurs à la hauteur du spectateur, nous entourent, nous encerclent. Le spectateur est au centre du dispositif: une forme de face-à-face, générant une possible hypnose car entraînés par leur ritournelle muette, nous plongeons dans notre propre désir de mémoire.

Qui ne cherche pas à retrouver ses souvenirs, à faire resurgir des bribes de mémoire, plus ou moins enfouis, plus ou moins tapis dans les plis de l'inconscience?

hypnotische Wirkung. Wir werden in das stumme Kreisen hineingezogen und geben unserem eigenen Verlangen nach Erinnerung nach. Wer hätte nicht schon versucht, seine Erinnerungen wieder zu finden, einzelne Teile aus dem Gedächtnis auftauchen zu lassen, die mehr oder weniger tief verschüttet, in den Falten des Unterbewusstseins verborgen lagen?

Wer hätte nicht schon erlebt, wie sich plötzlich ein Gefühl regt, wenn man einen Geschmack, einen Geruch wieder erkennt, den man weder beschreiben, noch anderweitig mitteilen könnte, weil die Intensität so groß ist? Wenn der Verlust sehr groß ist und Vergessen sich einstellt, was passiert dann mit dem dramatischen Gefühl, eine Erinnerung aus dem Vergessen wieder auftauchen zu sehen? Wiedergeburt oder Trauma? Muss man nicht ganz in das Trauma eintauchen, um wieder daraus hervorgehen zu können?

So hört das Gedächtnis niemals auf auszuweichen, herumzuirren, alles zu durchsuchen und die weißen Leerstellen auszufüllen, Fehlendes zu verbinden, Geschichten wiederherzustellen, damit, vielleicht, die Gegenwart sich ausdehnt oder die Vergangenheit zur Gegenwart wird, hier und jetzt. Zwischen innerem Frieden und Aufgewühltsein, zwischen Traum und Trauma,³ die Gesichter tragen die Spuren eines besänftigten Leidens. Wer sind sie? Eine Familie? Es spielt keine Rolle. Ihre Zeit ist bereits verstrichen, und verstreicht weiter vor unseren Augen, gemeinsam mit der unseren. Die Fotografien aus der Serie *traum-a* sind eng mit dem Thema der Spur und des Einschreibens verbunden. Tatsächlich wollen diese Fotoserien - ganz im Unterschied zum Video, das ein Kontinuum suggeriert - für immer präsent bleiben, das Gefühl eines Augenblicks aufzeichnen, eine Situation festhalten. Frontalität ist sowohl bei den Videos, als auch bei den Fotografien anzutreffen, doch die Verbindung der Bilder untereinander zeugt von einer bewussten Setzung, einem Innehalten, einem Aussetzen. Da stellt sich die Frage nach dem Ursprung dieser Bilder, nach dem „Es-ist-so-gewesen,“ wie es bei Roland Barthes heißt.⁴ Ursula Kraft setzt in ihren Diptychons, Triptychons und Polyptychons Haltungen und Positionen in ein Spannungsverhältnis. Die Gesichter eines Mannes und einer Frau, deren Köpfe in diametral entgegen gesetzter Richtung geneigt sind, schließen sich über eine virtuelle Linie zusammen, die sie in ihrer gegenseitigen Versenkung verbindet. Sie sind gleichzeitig zusammen und getrennt. Der Junge mit dem kahlen Kopf, dessen Gesicht in drei verschiedenen Positionen erscheint, wird in der Bewegung erfasst und festgehalten. Fast als Gegenstück dazu

3 Im Wort Trauma ist das Wort Traum enthalten.

4 Roland Barthes hat dieses „Es-ist-so-gewesen“ zum Noema einer jeden Fotografie erklärt, eine Theorie, die er in seinem Buch *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie entwickelt (dt. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985).

Qui n'aura pas vécu cette soudaine émotion de retrouver un goût, une odeur que l'on ne saurait ni décrire, ni raconter tant l'intensité est grande? Quand la perte est immense et que l'oubli s'installe, qu'en est-il de cette sensation dramatique de voir renaître la mémoire de l'oubli?

Renaissance ou traumatisme? Ne faut-il pas se replonger dans le trauma pour pouvoir en sortir?

Comme la mémoire n'en finit pas de divaguer, de vagabonder, de fouiller de façon à combler les blancs, à raccorder les manques, à recomposer une histoire, à faire en sorte, peut-être, que le présent s'étende ou que le passé devienne du présent, de l'ici.

Entre la paix et le tourment, entre le rêve³ et le trauma, ces visages portent en eux la trace d'une souffrance apaisée. Qui sont-ils? Une même famille? Peu importe. Le temps s'est écoulé, et s'écoule devant nous, avec eux.

Les photographies "traum-a" relancent fortement la notion de trace et "d'inscription". En effet, à la différence de la vidéo qui sous-tend un continuum, ces ensembles photographiques éprouvent le désir de rester éternellement présents, d'inscrire le moment d'une émotion, de contenir une situation. Si on retrouve cette frontalité aussi bien dans les vidéos que dans les photographies, la combinaison, en revanche, des images les unes avec les autres relève d'une posture précise, d'un arrêt, d'une suspension qui interroge la question de l'origine, du fameux "ça a été" de Roland Barthes⁴. C'est ainsi qu'en composant ces diptyques, triptyques ou polyptyques, Ursula Kraft, met en tension des attitudes et des postures. Le visage d'un homme et d'une femme dont la tête est penchée de manière diamétralement opposée forment un ensemble par une ligne virtuelle les reliant à travers leur encolure respective, ils sont ensembles et séparés. Le jeune garçon au crâne nu dont le visage se répète dans trois positions différentes se trouve pris dans un mouvement qui reste figé. Presque à contrario, la quasi même image, trois fois répétée d'une femme mûre, perdue dans ses pensées, rend toute l'ampleur d'un temps passé...

On pensera alors à la peinture du Caravage, au clair obscur, à cette volonté de montrer à la fois le temps et l'expression humaine face aux défis divins.

3 Traum signifie en Allemande rêve et Trauma signifie le trauma

4 Il s'agit du "ça a été" dont Roland Barthes a fait le noème de toute photographie, concept développé dans son ouvrage *la Chambre Claire*, Gallimard, 1989

erscheint das Bild einer reifen, in ihren Gedanken verlorenen Frau, das ganz ähnlich dreimal wiederholt wird, und die vergangene Zeit in ihrer ganzen Tragweite zum Ausdruck bringt.

Das erinnert an die Malerei Caravaggios, an das Hell-Dunkel, an den Wunsch, die Zeit zu veranschaulichen und gleichzeitig den Ausdruck des Menschen angesichts der Herausforderung des Göttlichen zu zeigen.

„SIE, leise

Hör mich an.

Wie du kenne auch ich das Vergessen.

ER

Nein, du kennst das Vergessen nicht.

SIE

Wie du bin auch ich mit Erinnerung begabt. Ich kenne das Vergessen.

ER

Nein, du bist nicht mit Erinnerung begabt.

SIE

Wie du habe auch ich versucht, mit allen meinen Kräften gegen das Vergessen anzukämpfen. Wie du habe auch ich vergessen. Wie du habe ich mir ein untröstbares Erinnern gewünscht, ein Erinnern an Schatten und an Stein.“⁵

5 Marguerite Duras *Hiroshima mon amour*, dt. von Walter Maria Guggenheimer, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963, S. 26 und 27. Der Dialog entstand im Auftrag des Regisseurs Alain Resnais für den Film *Hiroshima mon amour*, der 1959 in die Kinos kam.

“ELLE, bas

...Ecoute-moi.

Comme toi, je connais l'oubli.

LUI

Non, tu ne connais pas l'oubli.

ELLE

Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli.

LUI

Non, tu n'es pas douée de mémoire.

ELLE

Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombre et de pierre.“⁵

Nymphalis antiopa (2007/2008)

Le corps de la jeune fille est étendu, nu, immobile et figé. En pleine mutation, en pleine métamorphose, entre l'enfance et la femme, entre la petite fille et le jeune garçon, il fait figure d'indétermination qui préside au devenir et à la destinée de l'être.

Abandonnée, laissée, étendue, apaisée, elle est peut-être à tout jamais endormie. Elle est "entre", à la lisière d'un état de conscience et d'inconscience, de lucidité et de rêverie, tournée vers l'intérieur.

Parfaitement allongée et détendue, vue de dos, jambes et bras à moitiés repliés, cheveux longs et bruns relâchés et enchevêtrés, elle est filmée

5 Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Folio, 1997, p.31 et 32. Ce dialogue est une commande du réalisateur Alain Resnais, pour le film *Hiroshima mon amour*, sorti en 1959.

Nymphalis antiopa (2007/2008)

Der Körper eines jungen Mädchens: nackt, unbeweglich und starr liegt er da. Mitten im Umbruch befindlich, mitten in der Verwandlung vom Kind zur Frau, irgendwo zwischen einem Mädchen und einem Jungen, wird er zum Sinnbild für die Unbestimmtheit, die Entwicklung und Schicksal aller Wesen prägt.

Sie liegt einfach da, aufgegeben, zurückgelassen, ausgestreckt, in völliger Ruhe, als schlafe sie - vielleicht für immer. Sie ist „dazwischen“, in einem Zustand auf der Schwelle zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, zwischen Klarheit und Träumerei, ganz ihrem eigenen Inneren zugewendet. Sie ist vollkommen, wie sie da liegt, entspannt, in Rückenansicht, Arme und Beine halb angewinkelt, die langen braunen Haare offen und ineinander verflochten. Sie wird von oben aufgenommen, vor einem opalen Hintergrund, der dem Körper fast so etwas wie Schwerelosigkeit verleiht, und uns mit der Unbestimmtheit und dem Rätsel ihres Zustandes im Ungewissen lässt. Sie erscheint in diesem nebligen Raum von durchscheinendem Weiß, ohne einen Anhaltspunkt, fast ein wenig surreal, ein imaginärer und fantasmagorischer Zwischenraum am Übergang vom Leben zum Tod, ein Augenblick, der eine Transformation von einem Zustand in den anderen möglich erscheinen lässt.

Der ruhende Körper ist dazu bestimmt, dutzende Tagfalter zu empfangen. Er regt sich nicht, nicht das leiseste Zittern, das Mädchen bleibt unbeirrbar. Durch die großformatige Projektion⁶, das Bild ist weit überlebensgroß, werden wir in ein Universum katapultiert, das gleichzeitig anziehend und fesselnd, erschöpfend und erschreckend ist: Der Schmetterling, der als Insekt eigentlich für Zartheit, Raffinesse, das Ephemäre und die Metamorphose steht, wird zunächst zwar ganz in diesem Sinne wahrgenommen, erfährt dann aber noch eine andere Wandlung: durch das Übermaß und das ständige Herumschwirren der Schmetterlinge wird er zu einem geradezu obsessiven Bild. In seiner beunruhigenden Fremdheit, inmitten des Taumels wird er zu einer seltsamen, fliegenden Kreatur. Die Flügelschläge werden von einem trockenen, aggressiven und dynamischen Klang begleitet, der nicht unbedingt mit der Bewegung synchron ist. Dieser Klang, der sich in abrupten Entladungen äußert, wird von einem anderen, sehr viel regelmäßigeren und durchgehenden Klang überlagert. Er ist stärker verinnerlicht, fast taub, wie ein entferntes Pulsieren, und stellt eine Innenwelt dar, eine

6 Nymphalis antiopa wird auf eine Leinwand von beispielsweise 5 m x 3,50 m projiziert.

de haut, sur un fond opalin qui insuffle une perception de quasi apesanteur du corps, nous laissant sur l'indécision et l'énigme de son état. Située dans cet espace nébuleux, dans ce blanc translucide, sans repère, un peu surréel, elle nous apparaît dans cet interstice imaginaire et fantasmagorique du passage entre la vie et la mort, moment plausible de la transformation d'un état à un autre.

Le corps, apaisé se destine à recevoir des dizaines de papillons diurnes. Aucune émotion du corps, aucun soubresaut visible, la fillette reste imperturbable. La projection est immense⁶, l'image bien au delà de l'échelle du corps, nous propulsant au sein d'un univers à la fois attirant, captivant, angoissant et effrayant: si le papillon, est, effectivement considéré comme l'insecte de la délicatesse, du raffinement, de l'éphémère, de la métamorphose, il se saisit, bien évidemment, de ce sens premier mais subit également une autre mutation: celle de la démesure, celle d'une image presque obsessionnelle produite par le déplacement incessant des papillons. Une inquiétante étrangeté, un trouble qui fait de lui une créature volante dont la force des battements d'ailes se combine à un son sec, agressif et dynamique qui n'est pas forcément synchrone avec le mouvement des ailes papillons. Or, ce son qui induit une force soudaine se superpose à un autre son, lui beaucoup plus régulier et continu: plus interne, plus sourd, comme une pulsation lointaine, il interprète une intériorité, une sérénité à l'image peut-être du calme de la jeune fille. Son corps s'apparente à un étendue tendre ou une immense fleur sur laquelle les papillons s'abattent, voltigent, se posent, goûtent le nectar de sa peau, puis repartent, pour revenir à nouveau folâtrer. Seule parfois, une aile volante, ralentie et floue passe devant l'objectif. Le papillon au manteau sombre et à l'œil noir se retrouve seul, agitant violemment ses ailes, comme un souffle puissant, il s'est installé sur un fragment de corps métamorphosé en un paysage désertique. Nous avons perdu le corps et seul le papillon semble nous défier.

La caméra opère des allées venues entre des vues larges et, d'autres au contraire, proches du corps.

Entre, des intervalles blancs marquent de courtes respirations puis revient d'abord l'image laiteuse qui, peu à peu, monte en densité colorée et lumineuse. La succession de plans fixes articulés par des vues de loin et de près montées en alternance, combinées de légers fondus enchaînés composent une promenade sur le corps de la fillette.

6 "Nymphalis antiopa" se projette sur un écran par ex. de 5 m x 3,50 m.

Abgeklärtheit, die ihre bildhafte Entsprechung vielleicht in der Ruhe und Reglosigkeit des jungen Mädchens hat. Ihr Körper gleicht einer weichen Fläche oder einer großen Blüte, auf der sich die Schmetterlinge niederlassen, herumbalancieren, sich ausruhen, vom süßen Nektar ihrer Haut kosten und schließlich wieder auffliegen, um gleich darauf wieder aufs neue herumzuschwirren. Manchmal sieht man einen einzelnen Flügel vor dem Objektiv vorbeiziehen, mitten im Flug, ganz langsam und unscharf. Der Schmetterling mit dem dunklen Mantel und den schwarzen Augen ist allein. Er schlägt wild mit den Flügeln – wie ein mächtiger Windstoß. Er sitzt auf einem Stück des Körpers, der sich in eine wüstenartige Landschaft verwandelt hat. Wir haben den Körper aus den Augen verloren. Einzig der Schmetterling scheint uns zu widerstehen.

Die Kamera schwenkt zwischen einer weiten Fernsicht und einer im Gegenteil extremen Nahsicht des Körpers hin und her. Dazwischen liegen durch kurzes Atmen gekennzeichnete weiße Intervalle, dann erscheint zunächst wieder das unbestimmte, milchige Bild, das sich langsam in Licht und Farbe verdichtet. Die Bilder der Nah- und Fernsicht sind abwechselnd montiert und gehen mit leichten Überblendungen ineinander über; aus ihrer Abfolge entsteht eine Wanderung über den Körper des kleinen Mädchens.

Die Zeit dehnt sich, der Betrachter bleibt sprachlos: In das Gefühl der Anziehung mischt sich Schwindel. Ein visueller Taumel. In regelmäßigen Abständen wird eines der Insekten immens vergrößert, das letzte Detail seines Gewandes wird sichtbar; die Zahnung und die Farbe seiner Flügel, feine leuchtende Nervenstränge von einer betörenden Schönheit und Feinheit; die Transparenz und die samtige, seidene Oberfläche der Flügel: Es sind Juwelen mit zerbrechlichen Membranen, leuchtenden Schuppen, schwarz-weiß, blau-schwarz, rot-schwarz, sie haben sich auf dem Gesicht des jungen Mädchens mit den geschlossenen Augen niedergelassen. Die Schmetterlinge fühlen sich wie zuhause, sie hüpfen vom Mund zum Ohr, setzen sich auf die Nase, tasten mit ihren Beinen die Backe ab. Sie sammeln ihre Unschuld ein.

Kommen sie, ihr Leben einzuhauchen oder wollen sie es ihr nehmen? In der Geschichte von Buddha fliegt der himmlische Schmetterling von seinen Lippen auf und trägt seine Seele bis in die Berge, in das Vorzimmer des göttlichen Reiches. In der römischen Antike nahm die Seele beim Verlassen des Körpers die Gestalt eines Schmetterlings an. Hier erfindet Ursula Kraft für uns eine neue Psyche⁷ mit unendlich vielen Facetten in Form von Schmetterlingsflügeln.

7 Psyche ist ein Begriff aus der analytischen Psychologie und bezeichnet die Gesamtheit aller bewussten und unterbewussten Äußerungen der Persönlichkeit und des menschlichen Intellekts. Das Wort Psyche (altgriechisch: Psyche) bedeutet Seele, Geist. Einigen moderneren Interpretationen zufolge ist Psyche das Symbol der menschlichen Seele und personifiziert alles, was nicht ausgedrückt werden kann. Außerdem ist es ein Bild des Unterbewussten.

7 La psyché est un terme de psychologie analytique qui désigne l'intégralité des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité et de l'intellect humain. Le mot psyché (en grec ancien Psyche) signifie l'âme, l'esprit. Selon certaines interprétations modernes, Psyché serait le symbole de l'âme humaine, personnifiant l'expression de ce qui ne peut être formulé. C'est aussi une image de l'inconscient.

8 Roland Barthes, Le grain de la voix, l'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III, Le Seuil, 1982, p.237

Le temps est dilaté, le spectateur est interdit: sentiment d'attraction mêlé de vertige. Une ivresse visuelle. Régulièrement, l'insecte devient immense, le moindre détail de sa robe est visible; dentelure et coloration de ses ailes, nervures enluminées troublantes de beauté et de finesse, transparence et soie veloutée de la texture: ce sont des bijoux aux membranes fragiles, aux écailles lumineuses, blanc et noir, bleu et noir, rouge et noir, ils se sont posés sur le visage de la jeune fille aux yeux clos. Les papillons sont comme chez eux, sautillants de la bouche à l'oreille, se posant sur le nez, tapotant de leurs pattes la joue. Ils butinent sa candeur.

Viennent-ils lui redonner vie ou la lui prendre? Dans la légende du Bouddha le papillon céleste s'envole de ses lèvres en transportant son âme jusqu'aux montagnes, antichambre du royaume des Dieux. Dans l'antiquité romaine, l'âme quittant le corps prenait la forme d'un papillon. Ici, Ursula Kraft, nous invente une nouvelle Psyché⁷, aux multiples ailes de papillon.

Comme suspendues dans l'espace, cinq grandes photographies translucides sur caisson lumineux flottent dans l'espace: un halo blanc transmet une porosité entre l'image et le mur, dans une continuité.

Le visage de la jeune fille est là, couché. Elle repose. Le temps s'est arrêté. Figés dans leur mouvement, les papillons sont plus que jamais des créatures dont on peut observer les moindres détails de leur robe, de leur attitude et de leur position si incongrue sur le visage: la peau est diaphane et son teint cristallin ravive d'autant plus les couleurs subtiles, délicates et quasi factices des papillons.

Ces images ne sont pas uniquement la trace inscrite d'un moment, d'une suspension, elles affirment une présence et une beauté iconique, comme s'il s'était produit quelque chose de supra naturel; la rencontre de la fragilité, l'union des souffles...

"Le souffle, c'est le pneuma, c'est l'âme qui se gonfle ou se brise, et tout art exclusif du souffle a chance d'être un art concrètement mystique."⁸ Roland Barthes

Als seien sie unmittelbar im Raum aufgehängt, schweben fünf große durchscheinende Fotografien vor Leuchtkästen im Raum: der weiße Lichtschein sorgt für Porosität in der Kontinuität zwischen Bild und Wand. Das Gesicht des jungen Mädchens ruht. Die Zeit steht still. Die Schmetterlinge sind in ihrer Bewegung angehalten und man kann mehr denn je das kleinste Detail des Gewandes, der Haltung dieser Kreaturen und ihre so unpassende Anwesenheit im Gesicht studieren: Die Haut ist durchscheinend, der Teint kristallklar, was die Wirkung der subtilen, delikaten und fast künstlichen Farben noch mehr unterstreicht.

Diese Bilder sind nicht nur die aufgezeichnete Spur eines Augenblicks, eine Aufhebung, sie unterstreichen die Anwesenheit einer ikonischen Schönheit, so, als hätte sich etwas Übernatürliches ereignet; eine Begegnung mit der Zerbrechlichkeit, eine Vereinigung im Atem...

„Der Atem ist das Pneuma, die anschwellende oder zusammenbrechende Seele, und jede ausschließliche Atemkunst könnte durchaus eine insgeheim mystische Kunst sein.“⁸ Roland Barthes

Emerentia (2008)

Erinnerung und Traum, Traum und Metamorphose, Metamorphose und Erzählung, das Thema der Mythen durchzieht wie ein roter Faden alle Werke von Ursula Kraft. In der Arbeit *Emerentia* (2008) zeichnet sich ein Initiationsweg ab, der eine frühe Erinnerung wieder aufleben lässt.

Der Betrachter steht vor einer naturalistischen Landschaft: Ein dichter, dunkler Wald, das Unterholz wird in subtiler Weise von Licht durchdrungen, die Felsen sind mit weichem, grünem Moos überzogen, große, majestätische Gebirgstannen, weite schneebedeckte Ebenen von unberührter Reinheit - diese Welten werden regelmäßig zu Schauplätzen für Märchen und Legenden. Schneewittchen, Dornröschen, Rotkäppchen, in allen diesen Märchen ist die Natur zugleich freundlich, friedvoll und ernährend, gleichzeitig aber auch ein Ort für Alpträume, Verlassenheit und Ängste.

Das kleine Mädchen mit dem roten Cape und der Kapuze wandert von Bild zu Bild, sie stellt die Verbindung dar, den Lebensfaden.

Bald im Wald versteckt und in Symbiose mit den Elementen, bald auf einem Bett aus Schnee, sieht man sie dann als weit entfernten purpurnen

- 8 Roland Barthes „Die Rauheit der Stimme“ In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, dt. von Dieter Homing, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, S. 273

Emerentia (2008)

Du souvenir au rêve, du rêve à la métamorphose, de la métamorphose au récit, la question des mythes traverse les œuvres d'Ursula Kraft. Dans la pièce Emerentia s'apparente un parcours initiatique qui ranime une mémoire ancienne.

Le spectateur est devant un paysage naturaliste: forêt dense et sombre, sous-bois délicatement percés par la lumière, rochers attendris par une douce mousse verte, grands et majestueux sapins des montagnes, étendues de neige d'une immaculée pureté, ces univers sont régulièrement le théâtre de contes devenus nos légendes.

Blanche neige, La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon Rouge, dans tous ces contes, la nature est à la fois accueillante, reposante, nourricière mais aussi un lieu de cauchemar, d'abandon et d'angoisse.

La fillette vêtue d'une cape et d'une capuche rouge va d'image en image, elle est le lien, le fil de la vie; tantôt cachée dans la forêt et en symbiose avec les éléments la voici étendue sur un lit de neige, tandis que plus loin, elle nous apparaît comme une tache pourpre lointaine, ou encore, la voici totalement figée, comme une statue, prise dans l'immensité du spectacle de la nature... cette figure d'enfant, seule, peut-être perdue dans la forêt, cristallise un archétype de notre imaginaire.

S'il ne s'agit en aucun cas d'une illustration d'un conte des Frères Grimm⁹, on ne peut que se laisser porter par nos souvenirs d'enfance. Si terré dans notre lit, on aimait à se faire peur pour ensuite pouvoir s'endormir calmement en rêvant de quelques princes charmants, c'est parce que cette lecture était un véritable rituel nocturne et apprentissage de la vie: se confronter tout à la fois au cruel, au bonheur, à la tristesse, à la joie, à la naissance, à la mort, à la justice. Les contes mêlent ainsi rêve et réalité, fantasme et vérité. Ils sont des récits féeriques où les mythes fondateurs de l'existence se racontent. La question de l'origine, de la perte, de la vertu, de l'interdit, de la bravoure permet d'envisager ces narrations comme une première leçon de vie, comme un reflet décalé d'une expérience du réel.

C'est ainsi que cet ensemble de photographies d'Ursula Kraft recompose une fiction qui est le fruit d'une hybridation des souvenirs de récits de l'enfance.

9 Pour cette série d'images, Ursula Kraft fait référence, entre autres, au conte " Rose Rouge, Rose Blanche " des frères Grimm. Ici, les filles sont en harmonie avec la nature, elles n'ont pas peur de cet univers qu'elles se sont appropriées.

Fleck oder vollkommen erstarrt, wie eine Statue, im großen Spektakel der Natur gefangen... an dieser einsamen, vielleicht im Wald verirrtten Figur des Kindes kristallisiert sich ein Archetypus unserer Einbildungskraft heraus.

Es handelt sich auf keinen Fall um eine Illustration des Märchens der Gebrüder Grimm⁹, wir können uns nur von unseren eigenen Kindheits-erinnerungen tragen lassen. Tief unter unserer Bettdecke verkrochen, liebten wir es, uns Angst machen zu lassen, um anschließend friedlich einzuschlafen und von Märchenprinzen zu träumen. Das Lesen war ein wirkliches nächtliches Ritual und eine Lehre fürs Leben, ging es doch darum, sich sowohl mit Grausamkeit und Glück, Traurigkeit und Freude, Geburt und Tod, als auch mit der Gerechtigkeit auseinanderzusetzen. In den Märchen vermischen sich so Traum und Realität, Fantasie und Wahrheit. Es sind märchenhafte Geschichten, in denen die Urmythen des Lebens erzählt werden. Fragen des Ursprungs, des Verlustes, der Tugend, des Verbotes, des Mutes machen diese Erzählungen zu einer Lektion des Lebens, das leicht verschobene Bild einer Realitätserfahrung. Die Fotografien von Ursula Kraft stellen in ihrer Gesamtheit eine Fiktion dar, die aus den hybriden Erinnerungen an die Erzählungen unserer Kindheit entsteht.

„In Form einer allgemeinen Lebensweisheit war ihm zwar wohl bekannt, dass das menschliche Leben reich an Widersprüchen sei, aber bei jedem Einzelwesen stellte er sich dennoch vor, dass der ihm unbekannt Teil von dessen Leben mit dem ihm bekannten völlig identisch sein müsse. Er rekonstruierte sich alles, was man ihm verschwieg, mit Hilfe dessen, was ihm von dem gleichen Menschen gesagt worden war.“¹⁰ Marcel Proust

Zwischen Imagination und Fiktion, Greifbarem und Ungreifbarem, Bewusstem und Unterbewusstem, Traum und Realität, Leben und Tod, Andenken und Vergessen, Erzählung und Erfahrung, zwischen dem Intimen und dem Kollektiven versucht Ursula Kraft Zwischenräume hervorzuheben, Risse und Grenzen sichtbar zu machen, und dem, was in unserer materialistischen Gesellschaft, vielleicht aus Angst vor dem Unbekannten und dem Irrationalen, versteckt und verborgen wird, einen poetischen, metaphorischen, fühlbaren und metaphysischen Sinn zu geben.

9 Ursula Kraft bezieht sich in dieser Bildreihe u.a. auf das Märchen "Schneeweißchen und Rosenrot" der Gebrüder Grimm. Hier sind die Mädchen in Harmonie mit der Natur und haben keine Angst vor der Welt, die sie sich angeeignet haben.

10 Marcel Proust, „Eine Liebe von Swann“ In: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. I: In Swanns Welt, dt. von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, S. 473

“Il (Swann) savait bien comme vérité générale que la vie des êtres est pleine de contrastes, mais, pour chaque être en particulier, il imaginait toute la partie de sa vie qu’il ne connaissait pas comme identique à la partie qu’il connaissait. Il imaginait ce qu’on lui taisait à l’aide de ce qu’on lui disait.”¹⁰ Marcel Proust

Entre l’imaginaire et la fiction, entre le tangible et l’intangible, entre le perceptible et l’imperceptible, entre la conscience et l’inconscience, entre le rêve et la réalité, entre la mort et la vie, entre la mémoire et l’oubli, entre la légende et l’expérience, entre l’intime et le collectif, Ursula Kraft cherche à faire émerger ces interstices, à dévoiler ces fentes, ces marges; donner un sens poétique, métaphorique, sensible et métaphysique à ce qui, dans nos sociétés matérialistes, est souvent caché et dissimulé, peut-être par peur de l’inconnu et de l’irrationnel.

10 Marcel Proust, A la recherche du temps perdu II, du côté de chez Swann, Paris, Gallimard, 1958, p.182

Emerentia

Fotoarbeit

Travail photographique



Galerie der Stadt Sindelfingen, 2008, Galerie de la ville de Sindelfingen, 2008

2008

100 x 46,5 cm / x 3

Triptychon, Triptyque

Inkjet auf mattes Fotopapier, offene Holzrahmen, 4cm, Jet d'encre sur papier photo mat, caisses américaines, 4 cm















Fortlaufender Werkkomplex seit 1998

Complexe en progression depuis 1998

Unikate je 29 x 29 cm, memory komplett 160 x 160 cm

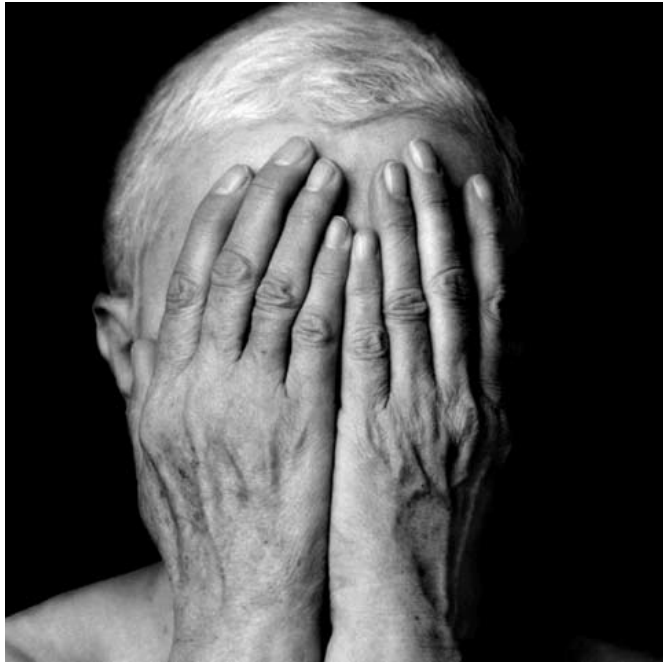
Pièces uniques à 29 x 29 cm, memory complet 160 x 160 cm

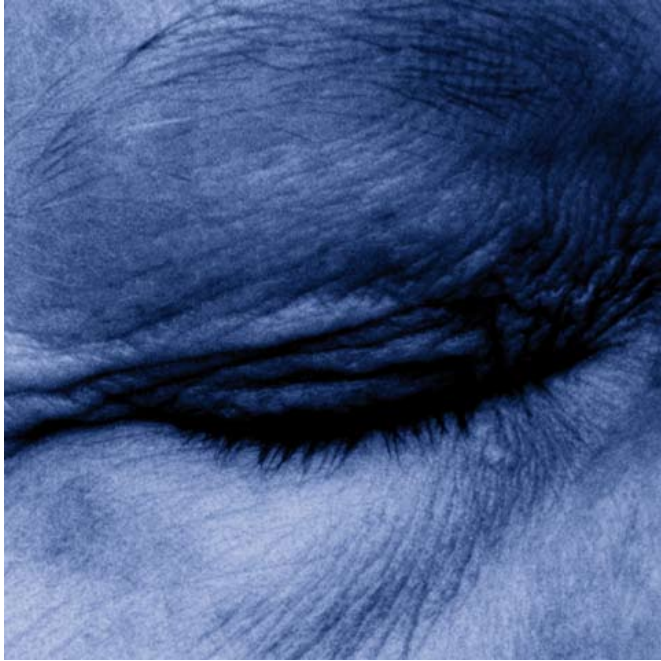
Edition 25 teilig à 7,5 x 7,5 cm; Gesamtbild 50 x 50 cm

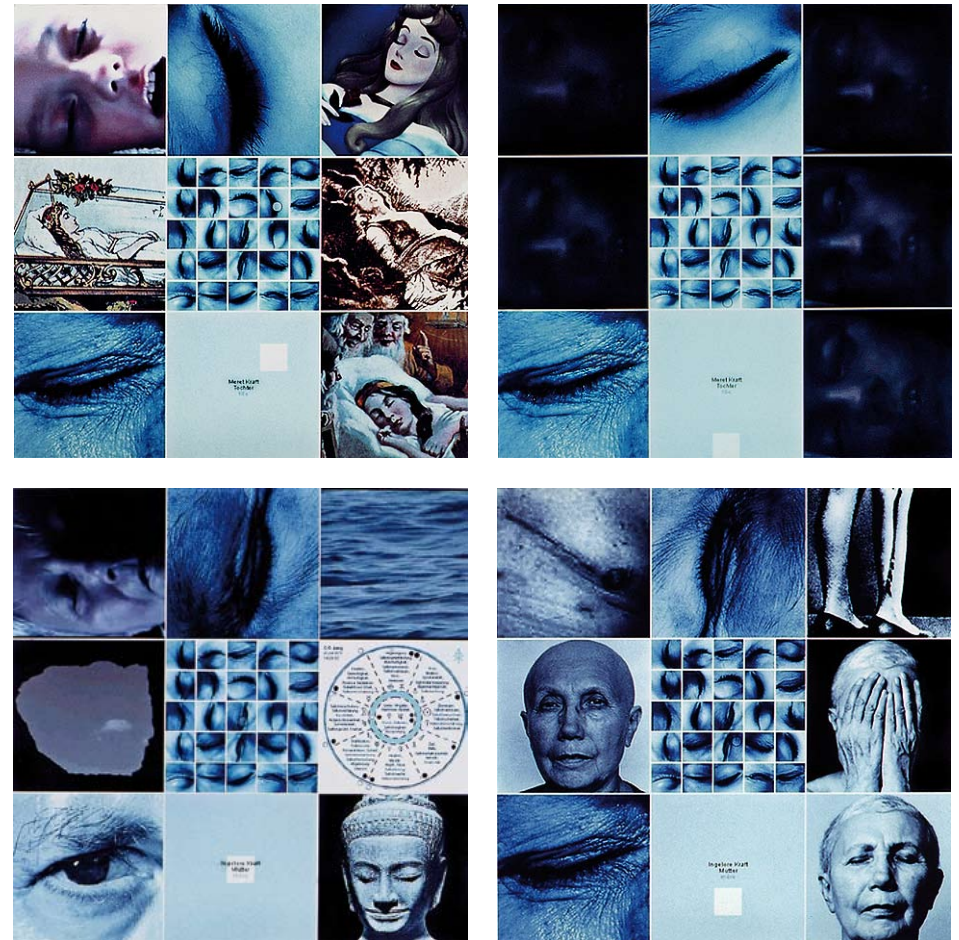
Edition 25 pièces de 7,5 x 7,5 cm; format totale 50 x 50 cm

Inkjet auf Fotopapier oder Fotoabzug, Diasec 3mm, rückseitig PVC 1mm

Jet d'encre sur papier photo ou tirages photographiques, Diasec 3mm, au dos PVC 1mm







CD-Rom memory

Mit Referenzbildern, Texten, Videos, Tönen

Avec des images de référence, des textes, des vidéos, des sons

memory **Spielregel**

Die Serie bezieht sich mit ihrem Titel „memory“ auf ein gleichnamiges Kinderspiel, dessen Spielregel darin besteht, das Doppel eines Bildes, eines „déjà-vu“ wiederzufinden – Metapher für die Erinnerung und das Vergessen.

Die realisierten Bildquadrate sind, wie für das Spiel, mosaikartig angeordnet und ergeben ein 25-teiliges Gesamtbild. Die Disposition der Edition im Format eines Spieles an der Wand erlaubt dem Betrachter zu interagieren, die vorgegebene Bildkomposition immer neu zu arrangieren, aber auch durch ihre Nähe in der Installation diese Einheit durch Vermischen und Umlegen der Bilder aufzulösen.

Die „memory-Karte“ zeigt wie eine Übersichtskarte das Ensemble eines „memory“ und dient der Orientierung, um die ursprüngliche Komposition wiederfinden zu können. Die „Zooms“ auf Fragmente eines „memory“ legen den Akzent auf die physische Präsenz der Bilder und ihrem Zusammenhang mit den in der Installation gezeigten „memories“. Die plastische Realisierung, die vom Betrachter eine physische Aktion verlangt, artikuliert sich mit einer CD-Rom, die eine mentale Dimension bietet: es gilt eine Vernetzung von Beziehungen oder überlagerten Zeiten zu erforschen, die die verschiedenen „memories“ miteinander verbinden. Der Mitspieler taucht in das Beziehungsgeflecht der Erinnerung ein. Er lässt Referenzen oder Quellen (Bilder, Ton, Videosequenzen oder Texte) der unterschiedlichen Teile eines „memory“ erscheinen, genauso wie er in die Tiefe der Schichten eines jeden „memory“ abtauchen kann. Die Gegenüberstellung von mehreren Spielmodalitäten in der Installation präsentiert durch verschiedene Wahrnehmungsgrößen die Veränderbarkeit und die Prozesshaftigkeit der Arbeit „memory“.

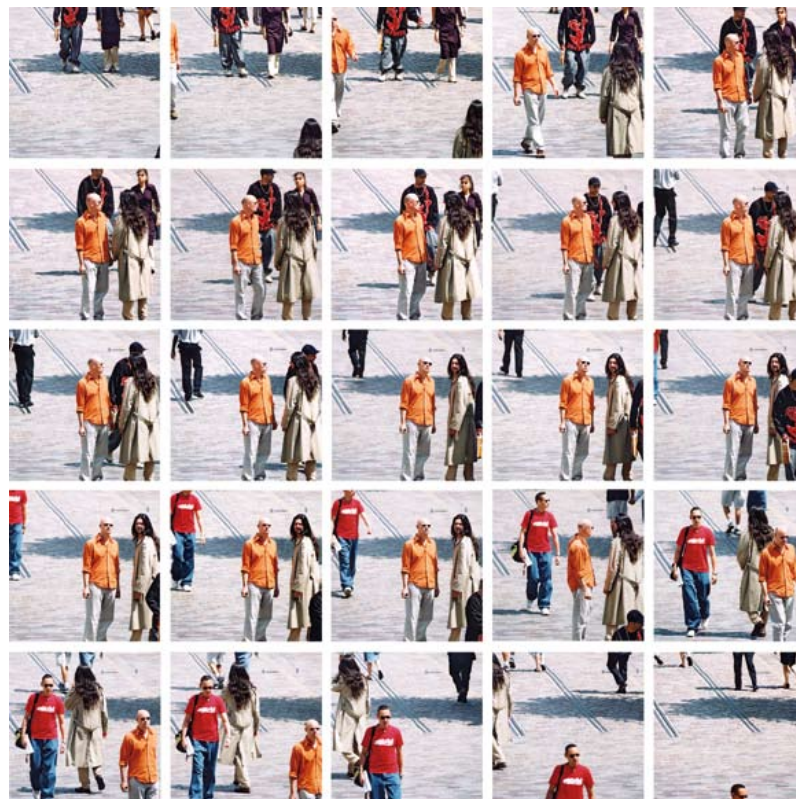
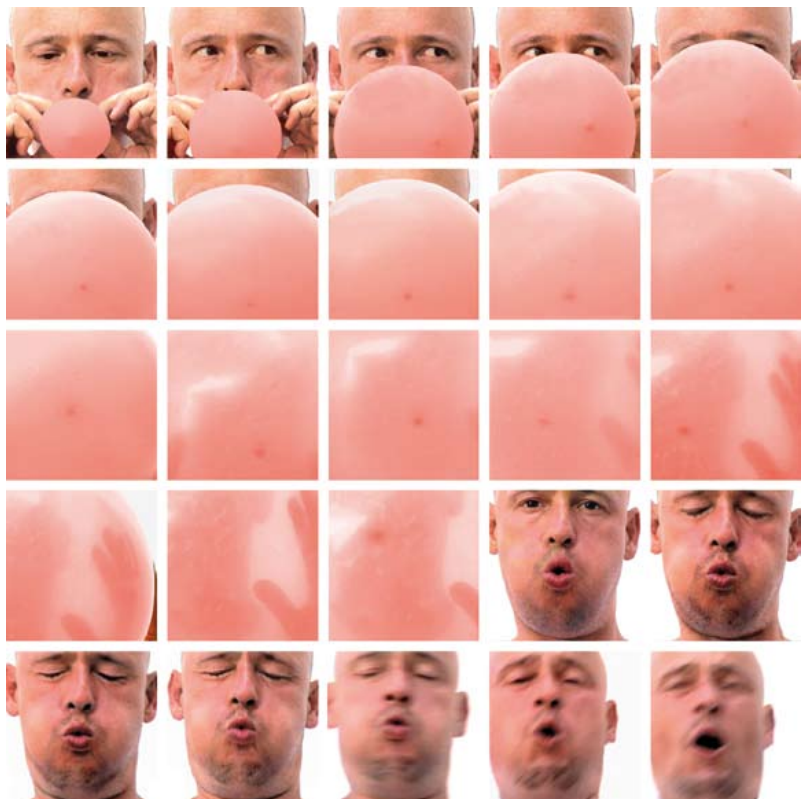
memory **Règle du jeu**

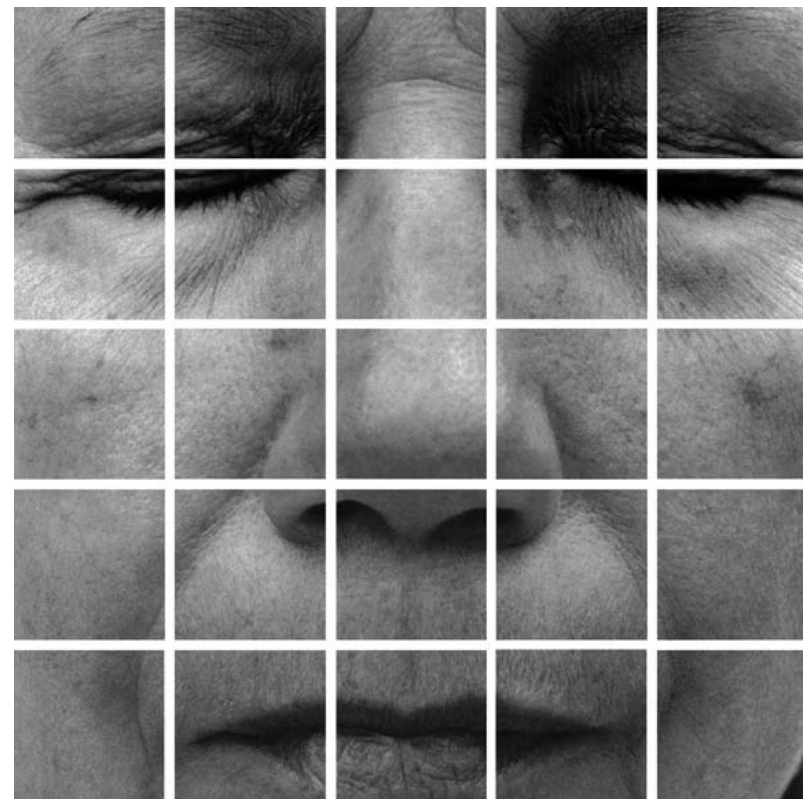
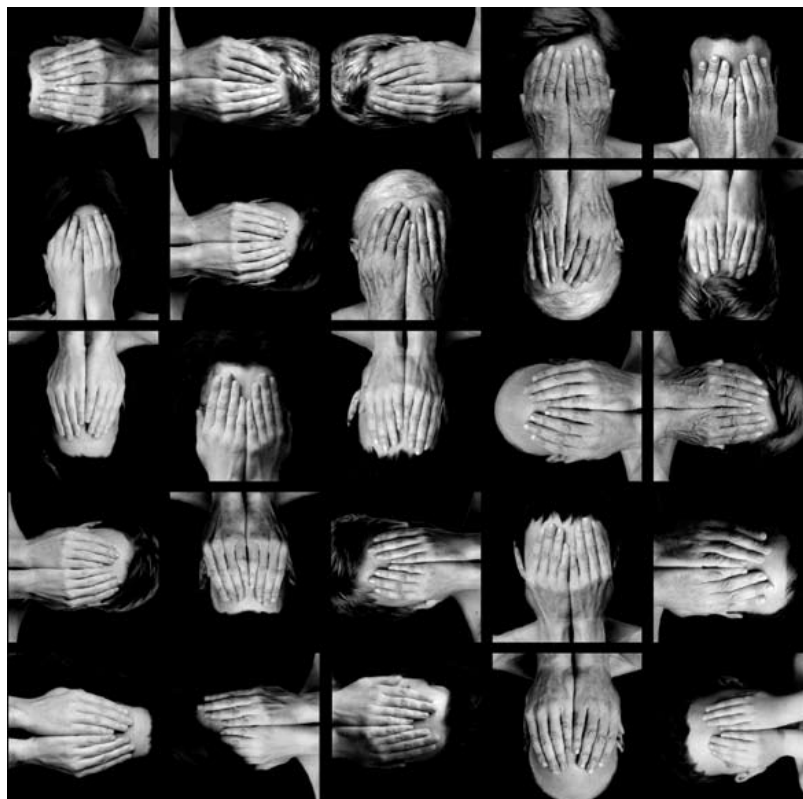
„memory“ emprunte son nom à un jeu d'enfants dont la règle consiste à retrouver le double d'une image „déjà vue“ – métaphore de la mémoire et de la disparition.

Les 25 pièces carrées de chaque „memory“ sont disposées en mosaïque et forment ensemble une composition globale. La disposition de l'édition en format de jeu permet au spectateur d'interagir sur l'ensemble d'un „memory“ en créant de multiples arrangements, mais aussi en déplaçant et en mixant les pièces jusqu'à sa disparition. La „carte mémographique“ montrant l'ensemble d'un „memory“ en petit format peut servir comme une carte d'orientation pour retrouver la composition initiale. Les „zooms“ sur les fragments d'un „memory“ mettent l'accent sur la présence physique de l'image dans leurs co-relations avec les „memories“ montrés dans l'installation. La réalisation plastique qui demande une action physique de la part du spectateur s'articule avec un CD-Rom qui propose une dimension plus mentale: il s'agit d'explorer une trame de liens où des temps superposés mettent en relation l'ensemble des „memories“. Le joueur est immergé dans un tissu de mémoire. Il fait apparaître les références ou les sources (images, sons, textes et vidéos) des différentes pièces d'un „memory“; comme il peut aussi bien plonger en profondeur dans les couches que constituent chaque „memory“. La juxtaposition de plusieurs modalités de jeu dans le dispositif présente à travers différentes échelles de perception le processus et la variabilité du travail „memory“.



Galerie der Stadt Sindelfingen, 2008
Galerie de la ville de Sindelfingen, 2008





Externe Produktion TimeTunnel

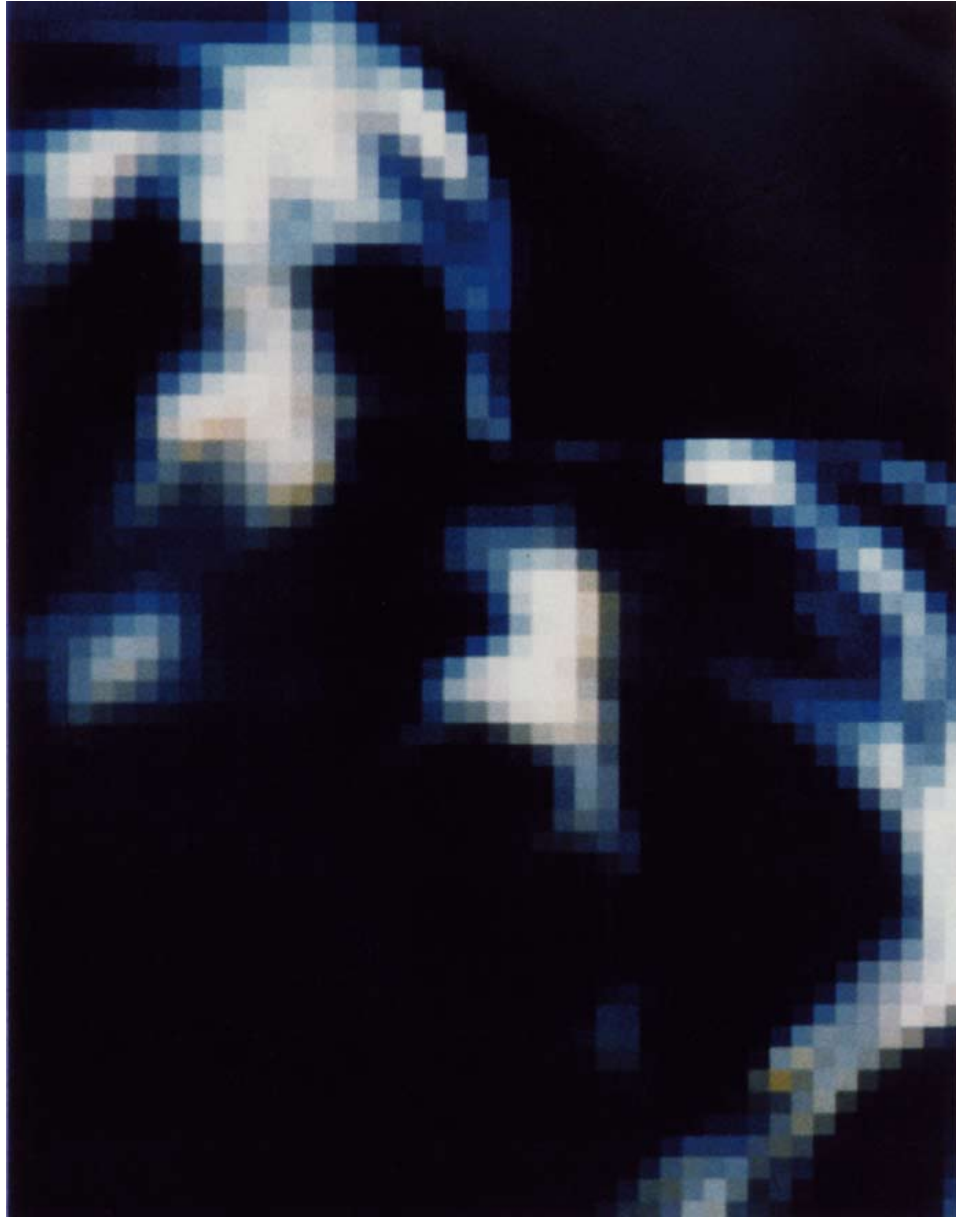
Fotoarbeit
Travail photographique



Stadthaus, Museum Ulm, 1996
Galerie Natkin-Berta, Paris, 1996

1990 / 1997

Mehrteiliger Werkkomplex, Format variabel. Complexe multi-pièces, format variable
Fotoabzüge cibachrom auf Alucubond, Aluwinkel, Tirages photographiques cibachrome sur alucubond, châssis aluminium





Externe Produktion TimeTunnel

Die Serie „Externe Produktion TimeTunnel“ nimmt inhaltlich Themen der zeitlich beschränkten Installation „TimeTunnel“ auf, indem sie neue fotografische Kompositionen entwickelt.

Ein Ansatzpunkt ist die Gegenüberstellung von fotografischem und digitalem Bild. Nachdem das fotografische Bild noch als ein subjektiver Ausschnitt, als Nachbild der Realität bezeichnet werden kann, so ist das digitale Bild, als Information entmaterialisiert, bereits ein synthetisches Bild, das die Realität simuliert und das beliebig manipuliert werden kann. In diesem Zusammenhang, und vor allem vor dem Hintergrund der Entwicklung von virtuellen Realitäten stellt sich die Frage nach der Wirklichkeit und deren Wahrnehmung.

In der Serie wird der „technologisch transformierte Blick“, ebenso wie der „mikroskopische und orbitale Blick“, wird mit einem Zoom durch die Wahrnehmungsgrößen umgesetzt. Dabei stehen sich fotografisches Korn und elektronisches Pixel gegenüber - beide lösen die Bilder in abstrakte Formen und Farben auf. Großformatige Abzüge übersetzen dieses Verhältnis in die Relation zwischen Betrachter / Abstand / Bild. Zooms zeigen Körperfragmente, die mit monochromen Farbflächen alternieren, die, dem Bild entnommen, an überdimensionale Pixel referieren, Bilder absoluter Auflösung.

Unter Wasser aufgenommene Körperstudien stellen den Körper in den Mittelpunkt der Serie. Der Zustand im Wasser ist ursprünglich und futuristisch zugleich: Er erinnert an das pränatale Stadium im Bauch der Mutter, ebenso wie die Körperbewegungen von Astronauten im Zustand simulierter Schwerelosigkeit beim Training für ihren Aufenthalt im Weltraum. Denkt man an Marey und Muybridge so zeigen diese „Körperstudien“ die veränderte Wahrnehmung von Raum und die somit veränderte Bewegung.

Production Externe de TimeTunnel

La série “Production Externe de TimeTunnel” reprend quant à son contenu les thèmes de l’installation temporaire “TimeTunnel” en les développant dans de compositions photographiques nouvelles.

Un point de départ de la “Production Externe de TimeTunnel” est la confrontation de l’image photographique et de l’image digitale. Si l’on peut encore considérer la photographie comme un extrait subjectif, une copie d’après la réalité, l’image digitale dématérialisée en tant qu’information est une image synthétique qui simule la réalité et peut être indéfiniment manipulée. C’est sous ce rapport et surtout en regard de l’évolution de la Réalité Virtuelle que se pose la question de la réalité et de sa perception.

Dans la série le regard transformé par la technologie, de même que le regard microscopique et orbital sont transposés à l’aide d’un zoom à travers les échelles de la perception. Les images en désintégration veulent montrer qu’elles ne sont que des représentations d’une réalité. Pour ce faire, le grain photographique et le pixel électronique se font face - tous deux désintègrent les images en formes et couleurs abstraites. Des zooms montrent des fragments de corps en alternance avec des surfaces de couleur monochromes, qui font référence aux pixels ainsi qu’à la disparition de l’image.

Les études de corps photographiés sous l’eau font du corps l’objet central de la série. Dans l’eau, le corps se trouve dans un état à la fois originel et futuriste: il évoque son stade prénatal dans le ventre de la mère ainsi que les mouvements des astronautes en état d’apesanteur simulé pendant leur entraînement avant un séjour dans l’espace. Ces “études du corps”, qui s’inspirent de Marey et de Muybridge, montrent la perception modifiée de l’espace et en conséquence du mouvement.



Der „Blick nach außen“; steht dem „Blick nach innen“ gegenüber:
die Visualisierung der Realität, die als Bild, über die Netzhaut im Gehirn ein Bild entstehen läßt, und das virtuelle Bild, das im Traum direkt im Gehirn entsteht. Die rasche Augenbewegung als Reflex auf Geschwindigkeit, die nur aufgelöste Bilder wahrnehmen kann, steht den raschen Augenbewegung bei geschlossenen Augen gegenüber, die bei der Traumphase REM (rapid eye movement) ebenfalls als Reflex auf diese virtuellen Bildwelten entstehen. Die „eyephones“ wiederum lenken den „Blick nach außen“ in einen „Blick nach innen“ um, indem sie den Bildschirm unmittelbar vor die Augen montieren, um den realen Raum durch den virtuellen Raum zu ersetzen.
Im Wort TRAUM ist in der deutschen Sprache das Wort Raum enthalten und dieser virtuelle Raum, den man im Traum durchlebt entspricht dem „virtuellen Raum“, der zwischen dem „T“ und dem „Raum“ entsteht.

Kommunikation auf eine phatische Sprachfunktion reduziert, repräsentiert durch das Wort „Hallo“ das wiederum ausschließlich der Kontaktaufnahme dient und das Paradox der „Berührung auf Distanz“ sind Inhalte der Arbeit „KON - TAKT“. Das Wort „Kontakt“ bedeutet einerseits „körperliche Berührung“, sowie „menschliche Beziehung“ und andererseits „die Berührung“ durch die eine stromführende Verbindung hergestellt wird.

Le „regard vers l'extérieur“ fait face au „regard vers l'intérieur“:
Le mouvement rapide des yeux, qui, en tant que réaction réflexe à la vitesse, permet de percevoir des images qui s'effacent, est comparé au mouvement des yeux derrière les paupières closes qui semblent scruter le monde virtuel du rêve (reflexe REM, rapid eye movement). Le mot allemand pour rêve - TRAUM contient le mot RAUM - espace et cet espace virtuel onirique correspond à l'espace virtuel qui se situe entre le T et Raum (de Traum) de ce travail.

La communication réduite à une fonction phatique du langage, représenté par le mot „allô“, qui sert uniquement à la prise de contact, mais qui n'a pas un sens sémantique en soi, ainsi que le paradoxe du toucher à distance, sont le contenu du travail „KON - TAKT“ (le toucher, le contact électrique, la relation humaine).

TimeTunnel

Multimedia-Installation
Installation multimedia

76

1992

Mobile Ausstellungsinstallation im öffentlichen Raum
Installation d'exposition mobile dans l'espace public

Konzeption / Conception: Ursula Kraft

Team, unter anderem:

Team, entre autres:

Architektur / Architecture: Bernd Hoge, Axel Domer

Fotografie / Photographie: Ursula Kraft

Musik / Musique: Otto Kränzler

Architektur 40 m lang, 4 m hoch, 5 m breit, 42 Diaprojektoren, 4 Filmprojektoren 16mm, Überblendgeräte, Lautsprecher
Architecture 40 m de long, 4 m de haut, 5 m de large, 42 projecteurs diapositive, 4 projecteurs de film 16 mm,
unités de pilotage, hauts parleurs



TimeTunnel ist eine mobile, begehbare Ausstellungsskulptur, die für den öffentlichen Raum konzipiert ist. Architektur, Fotografie, Film und Musik vereinen sich zu einem Bild- und Klangraum, einem Gesamtkunstwerk. TimeTunnel setzt sich mit der Wahrnehmung und Definition des Phänomen Zeit auseinander und versucht eine neue Begrifflichkeit der Zeit zu entwerfen, die auf die ständigen Veränderung der fortschreitenden Entwicklung der neuen Technologien antwortet. Er ist wie ein Transit auf einem noch gerichteten Zeitverständnis, das zu verschwinden scheint. Die Tunnel-Erfahrung referiert an menschliche Erfahrungen wie Geburt und Tod, Anfang und Ende unserer Existenz, aber symbolisiert auch eine Art Passage zwischen Vergangenheit und Zukunft.

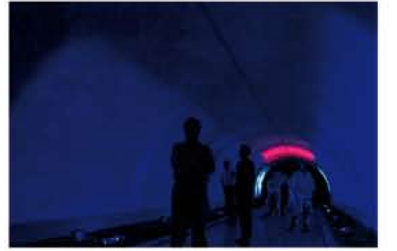
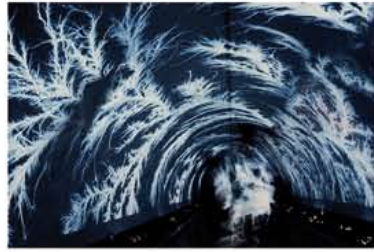
Die Definition von Zeit basiert auf den drei Parametern: Licht – Raum – Bewegung. Diese Definition findet sich im TimeTunnel wieder: der Raum wird über die architektonische Form repräsentiert, das Licht über die Lichtskulptur im Innern und die Bewegung durch den Besucher, der den Tunnel durchläuft. Die Bilder, die auf die Innenseiten des Tunnels projiziert werden, nehmen diese Konzeption in der Programmierung und im Bildgehalt auf, und der Zyklus Licht-Raum-Bewegung wiederholt sich endlos. Der Besucher kann jederzeit beliebig lange in diesen Zyklus eintauchen und wird damit gleichzeitig Akteur: einerseits kann er sich diesen Bildraum erlaufen (Erfahrung) und die fragmentarischen Ausschnitte zu einem Gesamtbild zusammensetzen - andererseits ist er allein durch seine körperliche Präsenz aktiv – mit seinem Schatten kann er tieferliegende Bildschichten sichtbar machen. Diese Verbindung von physischer Präsenz und Licht/Schatten referiert an frühere, astrale Methoden Zeit sichtbar zu machen.

Ton- und Bildsequenzen sind nicht synchronisiert, sondern konstituieren sich nach dem Zufallsprinzip immer wieder neu. Die Musik basiert ausschliesslich auf Sprache und antwortet mit ihrer Komposition auf die Choreographie der Bilder.

TimeTunnel est une sculpture mobile que l'on peut parcourir et qui est conçue pour l'espace public. Architecture, photographie, cinéma et musique s'associent pour donner naissance à un espace visuel, à un espace sonore, à une oeuvre d'art totale multimédia. TimeTunnel se penche sur la perception et la définition du phénomène "temps" et envisage une nouvelle notion de temps actuellement en pleine transformation sous l'influence des nouvelles technologies. Il est en quelque sorte un transit, situé sur la pointe de la pointe du temps qui tend à disparaître. "L'expérience du tunnel" peut se comparer à la naissance et à la mort, c'est-à-dire au commencement et à la fin de notre vie, mais le tunnel symbolise aussi une sorte de passage entre le passé et le futur.

La définition du temps est basée sur trois paramètres: la lumière, l'espace et le mouvement. Cette définition se retrouve dans le TimeTunnel: l'espace est représenté par l'architecture, la lumière par la sculpture lumineuse et le mouvement par le visiteur qui parcourt le tunnel. Les images projetées sur ses parois reprennent cette conception dans la programmation et dans le contenu des photos; et le cycle lumière - espace - mouvement se répète indéfiniment. Le spectateur peut rentrer et partir à tout moment et devient "acteur", non seulement parce qu'il fait connaissance avec l'espace-image en le parcourant, mais aussi parce qu'il devient actif par sa seule présence en projetant une ombre avec son corps, ombre grâce à laquelle on peut voir apparaître une couche d'images "plus profonde". Cette présence physique associée à l'ombre et à la lumière se réfère à d'anciens procédés pour mesurer le temps.

Les séquences sonores et visuelles ne sont pas synchronisées, mais elles se reconstituent sans cesse selon un principe aléatoire. C'est une musique s'appuyant exclusivement sur le langage qui a été composée pour répondre à la chorégraphie des images.

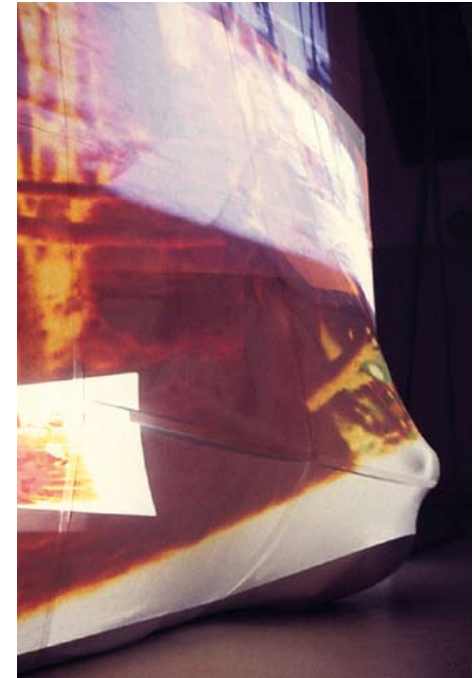


Die Multimedia-Performance „EXTREMZEIT“ ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit hinsichtlich gelebter Zeit -Vergangenheit und deren Auswirkung auf die Gegenwart. „EXTREMZEIT“ ist eine Art Aufschrei, Ausleben und Sichtbarmachen von Ängsten und Spannungen, Verstrickung von privater und politischer Betroffenheit.

Während der Performance reagiert Ursula Kraft auf die Flut von visuellen und akustischen Reizen mit Körperbewegungen, die die 3x3 Meter große Projektionsfläche aus elastischem Material verformen. Somit kann sie auf das Bild, als Repräsentant einer Realität, reagieren und einwirken.

Die Fotografie wird von verschiedenen Projektor-Standpunkten collageartig übereinander projiziert. Das dabei entstehende Gesamtbild setzt sich aus farblich, optisch und technisch verfremdeten Bildsegmenten zusammen, die zu einer neuen Bildkomposition verschmelzen. Das Bildmaterial setzt sich ausschließlich aus existenten Aufnahmen aus Familienalben, Tagesschauen, alten Super-8 Filmen und Politvideos zusammen.

Die elektronische Musik von Hartmut Seidler korrespondiert mit den Fotos, die durch das Programmieren mit dem Ton in direktem dramaturgischen Zusammenhang stehen. Das von Wolfgang Mayer live gespielte Saxophon übernimmt die emotionale Reaktion.



La performance multimédia "EXTREMZEIT" est une réflexion tout à fait personnelle sur le phénomène du temps du point de vue du temps vécu - du passé et de ses effets sur le présent. "EXTREMZEIT" est une sorte de cri, de dévouement et de manifestation des peurs et tensions, en enchevêtrement de désarroi personnel et politique.

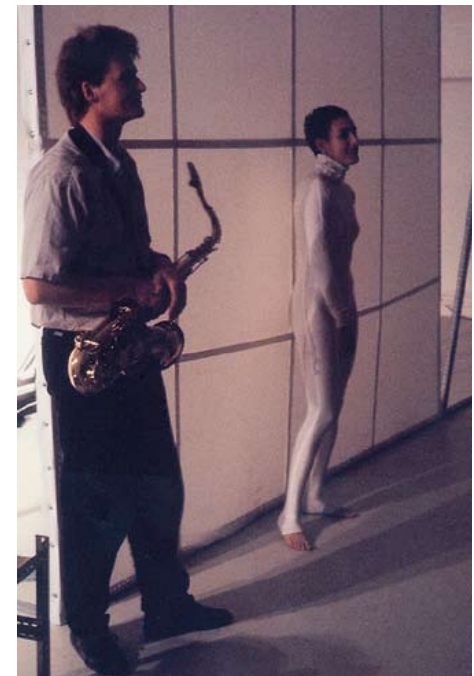
Au cours de sa performance, Ursula Kraft réagit à la masse des stimuli visuels et acoustiques projetés par des mouvements du corps en déformant l'écran extensible de 3x3 mètres. De la sorte, représentante d'une réalité, elle peut réagir et influencer sur l'image.

La photographie est projetée en superposition à la manière d'un collage partir des différentes localisations des projecteurs. L'image globale qui en résulte se compose de fragments d'images transformées optiquement, techniquement et par la couleur, qui se fondent en une nouvelle composition photographique.

Les documents visuels sont uniquement constitués de prises de vue existantes tirées d'albums de famille, de journaux télévisés, de vieux films en super-8 et de vidéos politiques.

La musique électronique de Hartmut Seidler est en correspondance avec les photos programmées de sorte à être en rapport dramatique directe avec la musique.

Le saxophoniste Wolfgang Mayer joue live exprimant la réaction émotionnelle.



Extremzeit

Performance

Performance

80

1987

Multimedia-Live-Performance, 20 Min.

Performance: Ursula Kraft
Saxophon live: Wolfgang Mayer
Musik, Musique: Hartmut Seidler
Kostüm-, Bühnenbild
Costume, Scénographie: Barbara Kraft

Bildschirm 3 x 3 m, elastisches Material, 8 Diaprojektoren,
Überblendgeräte, Lautsprecher

Ecran 3 x 3 m, tissu extensible, 8 projecteurs diapositive,
unités de pilotage, hauts parleurs



Externe Produktion Extremzeit

Fotoarbeit
Travail photographique



The Chapter, Cardiff, 1992

1987 / 1988

Mehrteiliger Werkkomplex, Format variabel, Unikate, Complexe multi-pièces, format variable, pièces uniques

Fotoabzüge, schwarz/weiß auf beschichtete Holzplatten kaschiert, Tirages photographiques noir&blanc contrecollés sur panneaux bois traités







geb. 1960 in Stuttgart, (D), lebt in Paris, (F)
née en 1960 à Stuttgart, (D), vit à Paris, (F)

Stipendien / Residenzen / Preise

Bourses / Résidences / Prix

- 1997 Arbeitsaufenthalt Villa Arson, Nizza
Résidence d'Artiste, Villa Arson, Nice
- 1996 Arbeitsaufenthalt / *Résidence d'Artiste Château de la Napoule*
- 1996 Stipendium des / *Bourse du Département des Arts Plastiques, Stadt Paris, Ville de Paris*
- 1990 Stipendium des / *Bourse du Centre National des Arts Plastiques, Paris*
- 1989 Stipendium der / *Bourse du Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart*
- 1988 Deutsch-Franz. Austauschstipendium Bonn/Paris
Bourse de l'Office Franco-Allemand, Bonn/Paris
I. Preis cAVcom-Festival, Photokina, Köln
I er Prix au cAVcom-Festival, Photokina, Cologne

Ausstellungen (Auswahl)

Expositions (sélection)

- 2009 *Maison des Arts de Malakoff, Paris*
- 2008 *Galerie der Stadt Sindelfingen, Stuttgart*
- 2005 *Galerie Vayhinger, Radolfzell*
- 2002 *Galerie Schüppenhauer, Köln und Galerie Vayhinger, Radolfzell*
- 1999 *Galerie Condé, Goethe Institut, Paris*
- 1997 *Galerie Michael Petronko, New York*
- 1996 *Galerie Natkin-Berta, Paris*
- 1994 *Hallen für Kunst, Freiburg, Fribourg*
- 1992 *The Chapter, Cardiff*
- 1992 *Kunstverein, Centre d'art contemporain, Radolfzell*
- 1991 *Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart*
- 1989 *I. Internationale Biennale Nizza, I. Biennale Internationale de Nice, Galerie Lola Gassin, Nizza, Nice*
- 1988 *Galerie Condé, Goethe Institut, Paris*
- 1987 *Galerie lichtblick, Köln, Cologne*
- 1985 *Projektraum, Project space, Künstlerhaus Stuttgart*

Gruppenausstellungen (Auswahl)

Expositions collectives (sélection)

- 2005 *Festival „Rencontres photographiques“, Lorient*
- 2004 *Gesellschaft Freunde Junger Kunst, GFJK, Baden-Baden*
- 2002 *Galerie Corinne Caminade, Paris*
- 2001 *Kunstverein, Centre d'art contemporain, Radolfzell*
- 2000 *Biennale Européenne de l'Art Contemporain d'Eragny*
- 1997 *P.S.1 Contemporary Art Center, New York*
- 1996 *Museum, Musée, Stadthaus Ulm*
- 1995 *Badischer Kunstverein, Centre d'art contemporain, Karlsruhe*
- 1993 *Kulturzentrum, Centre Culturel, Mannheim*
- 1992 *Städtische Galerie im Schwarzen Kloster, Freiburg, Galerie de la Ville de Fribourg*
- 1991 *Wanderausstellung Stipendiaten Kunststiftung Baden-Württemberg Boursiers de la Kunststiftung, exposition itinérante en BadeWurtemberg*
- 1990 *Galerie du Jour, Paris*
- 1987 *Frauenmuseum, Musée des femmes, Bonn*
- 1987 *Galerie Kunstraum Filderstraße, Stuttgart*
- 1986 *Galerie du Jour, Paris*
- 1983 *„I ne...viele Landschaften“, Wanderausstellung u.a., exposition itinérante, entre autres: Galerie Keim, Stuttgart, Staatliche Kunsthalle, Berlin*

Multimediale Arbeiten / Performance / Installation

Œuvres multimédias / Performance / Installation

- 1992 *Ausstellung der Multimedia-Installation „TimeTunnel“ Im öffentlichen Raum, Schloßplatz Stuttgart / Exposition de l'installation multimédia "TimeTunnel" dans l'espace public, Schloßplatz Stuttgart*
Aufführung der MultiMediaPerformance „EXTREMZEIT“
Présentation de la performance multimédia "EXTREMZEIT"
- 1988 *Cité Universitaire, Heinrich Heine Haus, Maison Heinrich Heine, Paris*
Galerie Le BateauLavoir, Paris
- 1987 *Kunstraum Filderstrasse, Stuttgart*
Galerie Vayhinger, Radolfzell
Cantini Museum, Musée Cantini, Marseille
Aufführung der MultiMediaPerformance „KraftAkt“
Présentation de la performance multimédia "KraftAkt"
Festival „Argospektargo“, Schloßgarten Stuttgart, Stadt Stuttgart
„2. internationales cAVcom Festival“, Photokina, Köln, Cologne

Ursula Kraft

Vita
CV

Werkverzeichnis **Liste des œuvres**

Seite / page 15

Nymphalis antiopa 1, 2007/2008
120 x 80 cm

Seite / page 16

Nymphalis antiopa 3, 2007/2008
120 x 80 cm

Seite / page 19

Nymphalis antiopa 2, 2007/2008
120 x 80 cm

Seite / page 20-25

Nymphalis antiopa, 2007/2008
DVD, 20Min., Videoprojektion, Endlosschleife
Projection vidéo, en boucle

Seite / page 30-35

traum – a, 2004 / 2007
DVD, Endlosschleife, auf Monitor
DVD, en boucle, sur moniteur

Seite / page 37

traum-a 12, 2004/2005
50 x 35 cm

Seite / page 38

traum-a 5.1 + traum-a 5.2, 2004/2005
50 x 35 cm / x 2

Seite / page 39

traum-a 1.1 + traum-a 1.2, 2004/2005
50 x 35 cm / x 2

Seite / page 40

traum-a 4.1 + traum-a 4.2, 2004/2005
50 x 35 cm / x 2

Seite / page 41

traum-a 6.1 + traum-a 6.2, 2004/2005
50 x 35 cm / x 2

Seite / page 42/43

traum-a 3.1 + traum-a 3.2 + traum-a 3.3, 2004/2005
50 x 35 cm / x 3

Seite / page 44

traum-a 7.1 + traum-a 7.2, 2004/2005
50 x 35 cm / x 2

Seite / page 55

Emerentia 3.3
105,5 x 52,5 cm

Seite / page 56/57

Emerentia 6.1 + Emerentia 6.2 + Emerentia 6.3, 2008
105,5 x 52,5 cm / x 3

Seite / page 58/59

Emerentia 4.1 + Emerentia 4.2 + Emerentia 4.3, 2008
105,5 x 52,5 cm / x 3

Seite / page 60/61

Emerentia 5.1 + Emerentia 5.2 + Emerentia 5.3, 2008
105,5 x 52,5 cm / x 3

Seite / page 63

9_memory V, 1996/2001
23_memory IX, 1970-1994/2002
16_memory IV, 1995/1999
29 x 29 cm

Seite / page 64

13_memory IV, 1995/1999
15_memory IV, 1995/1999
20_memory IV, 1995/1999
29 x 29 cm

Seite / page 65

CD-Rom memory
Erste Edition zur Ausstellung in der Galerie Corinne Caminade, Paris, 2002
Première édition réalisée à l'occasion de l'exposition à la Galerie Corinne Caminade, Paris, 2002

Seite / page 68

memory VII, 2001/2002
memory VIII, 2002
7,5 x 7,5 cm / x 25

Seite / page 69

memory V, 1996/2001
memory XI, 1995/2003
7,5 x 7,5 cm / x 25

Seite / page 71

EX.PR.TT.3, 1990/1995
120 x 155 cm / x 2

Seite / page 72

EX.PR.TT.9, 1990/1996
39 x 29 cm / x 3

Seite / page 74

EX.PR.TT.10, 1990/1997
39 x 29 cm / x 3

Seite / page 83

EX.PREZ.5, 1987/1988
40 x 40 cm

Seite / page 84/85

EX.PREZ.4, 1987/1988
13 x 30 cm / x 14

ARGONAUT: Gründung 1982 in Stuttgart (D), Fondation 1982 à Stuttgart, (D)

- 1982
- Super-8 Festival, Kommunales Kino, Stuttgart Organisation et Présentation unter anderem von Argonaut-Produktionen
Festival Super-8 dans le cinéma d'auteur, "Kommunales Kino", Stuttgart Organisation et présentation entre autres des productions d'Argonaut
 - Publikation des Magazines „Raum“ Publication du magazine "Raum"
 - EMOTER, Licht-und Klang-Installation, Produktion und Präsentation LABFAC, Installation lumineuse et sonore, production et présentation LABFAC, Project space Gutenbergstr. 62a, Stuttgart
 - Publikation der Wandzeitung „Argonaut“ Publication du magazine mural "Argonaut"
- 1984
- ARGOSPEKTARGO, multimediales Kultur-Festival im zentralen Park von Stuttgart, Organisation und Präsentation von multimedia Performances, Tanz, Film, experimentale Musik, Architekturskulpturen, Symposien, Einladung von FRIGO CODE PUBLIC, Lyon, C. Herzog, Zürich, BY FORCE, Munich, etc Präsentation von ARGONAUT-Produktionen: „KraftAkt“, multimedia Performance, „Spark Scraps“, experimentelle, elektronische Musik, „Agitum“, Architekturskulpturen und „Flammender Pfeil“, Trickfilm
Festival culturel multimédia dans le parc central de Stuttgart Organisation et présentation de performances multimédia, de danse, de films, de musique expérimentale, sculptures architecturales, de symposiums. Invitation de FRIGO CODE PUBLIC, Lyon, C. Herzog, Zürich, BY FORCE, Munich, etc. Présentation de production d'ARGONAUT : " KraftAkt ", performance multimédia, "Spark Scraps", musique expérimentale électronique, "Agitum", sculpture architecturale et "Flammender Pfeil", film dessin animé
 - BEGREIFEN EINGREIFEN, Präsentation von Vidéos der Medienwerkstatt Freiburg, Présentation de vidéos de la Medienwerkstatt Fribourg, Project space, Künstlerhaus Stuttgart
 - Publikation der Wandzeitung „Argonaut“, Publication du magazine mural "Argonaut"
 - Teilnahme an „Europe Copy Right“, Vidéo Festival im Centre Georges Pompidou, Paris, Participation à "Europe Copy Right", Vidéo Festival au Centre Georges Pompidou, Paris
 - FOTO-GLAS-INSTALLATIONEN, Ausstellungs-Installation mit Klangraum, Produktion und Ausstellung im Künstlerhaus Stuttgart Installation d'objets photographiques transparents, mise en espace sonore, production et exposition à la Künstlerhaus Stuttgart
 - GRIDLOCK, Musik-Event für die Rotunde der Staatsgalerie Stuttgart, Innenhof; Produktion und Präsentation von Argonaut und eingeladenen amerikanischen Komponisten
Événement musical dans et avec l'architecture de la rotonde (cour intérieur) du musée Staatsgalerie Stuttgart, production et présentation d'Argonaut avec des compositeurs américains invités
 - FILM-BILDER, Trickfilm-Ausstellung, Kunstakademie Stuttgart; Film-Produktion und Konzeption für die Ausstellung, Exposition de dessins animés, École des Beaux Arts de Stuttgart
Production et réalisation des films et conception pour la présentation
 - DIE FRAU IN DER KUNST, Präsentation von Produktionen von Künstlerinnen: Vidéo, Trickfilm, Photographie, Malerei, Skulpturen, Symposien. Einladung von Gisela Breitling mit dem Projekt „Das verborgene Museum“, Berlin und Julia Dech, Hochschule der Künste Berlin; Présentation de productions des femmes artistes: Vidéo, dessin animé, musique, photographie, peinture, sculpture, symposium. Invitation de Gisela Breitling avec le projet "Das verborgene Museum", Berlin et Julia Dech, École des Beaux Arts de Berlin, Project space, Künstlerhaus Stuttgart,
- 1987
- EXTREMZEIT, multimedia Performance mit Live-Musik von Wolfgang Mayer, Produktion und Präsentation im Kunstraum Filderstrasse Stuttgart, dann Einladung: Cantini Museum, Marseille, Galerie Vayhinger, Radolfzell, Galerie Le Bateau Lavoir, Paris, Performance multimédia avec musique live de Wolfgang Mayer, Production et présentation au Kunstraum Filderstrasse Stuttgart, puis invitation au Musée Cantini, Marseille, Galerie Vayhinger, Radolfzell, Galerie Le Bateau Lavoir, Paris
 - Einladung zum Symposium „Künstlerische Produktionsformen“, in die Hochschule der Künste, HdK, Berlin, Invitation au symposium "Künstlerische Produktionsformen" à l'École des Beaux Arts, HdK, Berlin

- 1988
- FLUGBILD, Produktion und Präsentation des Trickfilms; Production et présentation de films animés, Galerie des Künstlerhauses Stuttgart
 - Gruppen-Ausstellung von ARGONAUT + LABFAC in der Galerie Condé, Goethe Institut Paris; Präsentation der Installation „Caban“, Park der Cité Universitaire Paris, der multimedia Performance EXTREMZEIT, Heinrich Heine Haus Paris und Architektur-Soirée mit LABFAC, Joseph Hanimann und Paul Virilio, in der Galerie Condé des Goethe Instituts Paris, Exposition du groupe ARGONAUT / LABFAC à la Galerie Condé, du Goethe Institut Paris. Présentation de l'installation "Caban", Parc de la Cité Universitaire Paris, de la performance multimédia "EXTREMZEIT", Maison Heinrich Heine Paris et soirée architecturale avec LABFAC, Joseph Hanimann et Paul Virilio, à la Galerie Condé du Goethe Institut Paris
- 1991
- MR. CHOCOLATE MEETS MISS MILK, Kurzfilm, Produktion und Präsentation; Toumée in Baden-Württemberg mit „Frühlingsrolle“. Teilnahme an Festivals in Bilbao, Osnabrück, Hamburg, Cardiff, Shanghai, Brüssel etc., Court métrage, production et présentation Toumée en Baden-Wurtemberg avec "Frühlingsrolle". Participation à des festivals à Bilbao, Osnabrück, Hambourg, Cardiff, Shanghai, Brussel etc.
- 1992
- TIMETUNNEL, Gesamtkunstwerk mit Architektur, Photographie, Film und Musik Produktion und Installation im öffentlichen Raum, œuvre d'art totale avec architecture, photographie, film et musique Production et installation dans l'espace public, Schlossplatz Stuttgart

ARGONAUT ist ein gemeinnütziger Verein zur Förderung von junger Kunst, der 1982 in Stuttgart gegründet wurde und ich Mitglied der Gründungsgruppe bin. Die Gruppe setzt sich aus Künstlern, die in verschiedenen Bereichen arbeiten, zusammen : Fotografie, Film, Video, Musik, Kostüm, Bühnenbild, Architektur, Design und Kunstgeschichte.

Die Interdisziplinarität ist Konzept, die Realisierungen sind transversal und die Grenzüberschreitung gesucht. Die Interaktion findet bei der Kommunikation im öffentlichen Raum genauso statt wie beim Austausch mit anderen Gruppen bei der Verwirklichung von Projekten im nationalen und internationalen Rahmen.

Der Name ARGONAUT ist der antiken Sage entliehen, in welcher die Argonauten, Spezialisten unterschiedlicher Gebiete, loszogen, um das Goldene Flies zu suchen.

In dieser Persepektive hat Argonaut während 10 Jahren zahlreiche Aktionen verwirklicht und neue Erfahrungen kreiert, die weiterhin meine Arbeit beeinflussen.

ARGONAUT est une association pour la promotion de la création artistique fondée en 1982 à Stuttgart, Allemagne dont je suis l'un des membres fondateurs. Le groupe se compose d'artistes travaillant dans différents domaines: photographie, cinéma, vidéo, musique, costumes, scénographie, architecture, design et histoire de l'art. La pluridisciplinarité en elle même est concept, les réalisations sont transversales et le passage des limites est recherché. L'interaction se passe aussi bien en communiquant dans l'espace public que dans l'échange avec d'autres groupes en réalisant des projets sur le plan national et international.

Le nom d'ARGONAUT est emprunté à la légende antique dans laquelle les Argonautes, spécialistes de plusieurs domaines, partirent chercher la Toison d'or. Dans cette perspective, Argonaut a poursuivi ses activités en réalisant pendant 10 ans des nombreuses actions et des nouvelles expériences qui influent toujours mon travail.

ARGONAUT is non-profit association founded in 1982 in Stuttgart for the advancement of young, contemporary art and of which I am one of the founding members. The group is a collaboration of artists, which come from a variety of fields: photography, film, video, music, costume and set design, architecture, design and art history. The group's interdisciplinarity is its purpose – its projects are intentionally transversal and the crossing of boundaries is deliberate. Interaction takes place in the communication in the public space as well as in the exchange with other groups during the realisation of national and international projects.

The name ARGONAUT is borrowed from the ancient legend, in which the Argonauts, a group of specialists from various fields, set out on their quest to find the Golden Fleece. In this sense, Argonaut has called numerous projects, actions and new experiences into existence during the last ten years, which continue to influence my work.

Inner and Outer Space

Art vibrating between new media, the body and a search for identity

by Angelika Beckmann

"The collective memory operates ... in both directions: backwards and forwards. Our memory not only reconstructs the past, it also organises our experience of present and future."

Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis

Ursula Kraft's work, which I have been following since 1995, is distinguished by a continuity and consistency in its combinations of personal themes and medial, social questions.¹

Looking back on all 20 years of her artistic pursuit, this holds just as true. Medial techniques have advanced and Ursula Kraft has followed these developments in her works. Early black-and-white photo tableaux were followed by colour photographs, analogue at first and then digital. Recently, Kraft uses her computer to edit her video works, which are often presented in larger scale installations, like "Nymphalis antiopa". Generally, one technique does not replace another, instead they form complementary work complexes. For example in "traum-a", where a multi-part video installation takes up a three-quarter circle in the centre of the space, and related photo series surround it on the adjacent walls.² Through the mirroring effects on the screens and on the surfaces of the photographs, the works not only penetrate each other, but also draw the viewer into the picture. In the context of their themes, which relate to the body and different phases of life, they provoke immediate individual reactions: directly on a physical and emotional level, and indirectly on a more intellectual and analytic level.

The idea of working comprehensively – be it by employing various media or by encompassing numerous disciplines – has always been present in Ursula Kraft's work. Since 1982 she has been developing interdisciplinary and multimedia works as part of the artist group "Argonaut", for example in collaboration with architects, musicians and costume designers in Stuttgart and Paris. The spectrum ranges from an artists' symposium about the role of women in art ("Die Rolle der Frau in der Kunst", 1986) to multimedia performances like "KraftAkt" ("Show of Strength", 1984) and "EXTREMZEIT" ("Extreme Time", 1987). In "EXTREMZEIT" Ursula Kraft focuses on time as "lived time – the past and its effect on the present"³ with her physical performance in immediate reaction to various projections of private, public and political films as well as photographs. "EXTREMZEIT" is a kind of exclamation, an outburst and uncovering of tension and fears, rising from an entanglement of private and political concerns," she explains.⁴

Kraft's most substantial work was certainly the large walk-in "Time Tunnel" (1992),⁵ a multimedia installation on the Stuttgart Schlossplatz: 50 projectors, set up in a forty metre long tunnel, project moving and still images in and onto it; these are temporarily transformed by the movements and shadows of passing visitors. "Time Tunnel" focuses on phenomena of light, space and movement in the polarity between inner and outer images. Formal analogies are implied the connections between the micro- and macrostructures of the human cell and the universe. They are also shown by the central role of the human eye for inner and outer human

experience: on the one hand, the retina is the door to reality for individual perception, on the other, in the so-called REM phase of sleep (REM = rapid eye movement), it reflects signs of deep emotions as the mind processes impressions and experiences. The medial structure and constitution of the images manifests itself in the grain size in the emulsion of analogue photographs as well as in the pixel structure of digital images, which reveal and reflect the filter mechanisms of the media involved.

As a kind of counterbalance to her actions and performances between 1982 and 1992, and as an individual artistic focus, Ursula Kraft repeatedly generated multipart photo series as "external productions" ("Externe Produktionen"). These spin offs from her multimedia projects, capture moments of movement in single images, and produce formal connections and agglomerations of meaning. The ten-part photographic work based on the "EXTREMZEIT" performance concentrates and formalises its immediate spatial and experiential character. Now in black-and-white, drained of their bright colours, the tableaux spread across a number of walls – in exhibitions they seem like enlarged film clips and collages – in an exhilarating compilation.

Before starting a new series of works, Ursula Kraft takes time for research; she not only considers visual categories, and questions mythological and iconographic traditions, but also looks at scientific, linguistic as well as psychological themes. Images from the media play a role, as well as the analytical photographs of micro- and macrostructures, which constitute and structure the "memory" complex (from 1998 to date). The interactively alterable "memory" works are each composed of 25-part photographic compositions on the wall, the floor or on specifically designated playing surfaces. They are subject to an initial order. Viewers are then invited to regroup the images and create new systems, opening them out to new temporal and spatial dimensions.⁶ Images are often taken from the artist's own life, like the sonogram of her baby during pregnancy. From pairs of chromosomes to the binary computer code, the work addresses numerous polarities: the personal detail versus the natural orders of the universe.

Who is not familiar with the popular game classic "memory", where the most concentrated visual minds win? However, the playful nature of the game cannot deflect from the seriousness of Ursula Kraft's work: "memory" reflects the finite and fragile nature of human existence, as registered and analysed with the aid of computer techniques and confronted with the dangers of nuclear technology. The fact that the images look quite beautiful in their almost ornamental compositions subtly intensifies this.

Videos and photographic portraits of close family members are an obvious constant in Kraft's art works. Although the people are clearly individuals with characteristic features, anatomical and mimic peculiarities and resemblances, they are also typological, representing a certain age and phase in life, expressing polarities like young/old, man/woman, harmony/discord – for example in "traum-a" (2004/2007). As Jan Assmann describes: "The social group, which constitutes itself as a memory community, preserves its past in regard to two aspects: peculiarity and continuity ... In addition to this it develops 'a consciousness for its identity in the course of time' ..."⁷

Seemingly lost in their dreams and yet highly concentrated, seven heads rotate on the shoulders of seven individuals – children, men and women in the “Traum-a” video installation. Their eyes are shut, each spinning in his or her own sphere. They are filmed in a close-up section of their chests in front of a black background, without clothes or accessories, which would enable any kind of historical classification. Like entering a magical circle, viewers become part of the work as they step in front of the video steles. They automatically relate and take a stance, mirroring themselves in the screens. How far does the transmittance reach, as breathing rate and physical sensations attune to this small controlling circuit, which can seem like a universe to us? Each person has his or her own story and memory, which in turn is always constituted by the context of other people and some form of society.

From the spatially encompassing “traum-a” video installation the artist has transferred the moving heads onto a wide screen photo panorama. From afar viewers can see it completely, in detail they can only see it in passing, in their own movement. The timeline of perception is shifted from the viewing time determined by the moving image to the viewer’s own movement in the spatial continuum. Again, viewers personally and physically become part of the work.

Drawing on associations, the title “traum-a” plays with the German words “Traum” (dream), “Raum” (space), “Trauma” (trauma). Each slight acoustic alteration indicates a connection to the individual, psychological experiences of dreams, as well as the extensive implications of being human and being encumbered by traumatic situations: the reciprocity between inner and outer experience. Humans move on an axis of space and time, experiencing what is around them and reacting with subjective associations. This is where the Age of Media comes in, and experiences are caught up by collective myths and dreams.⁸

In her formally perfectly composed video and photographic works, Ursula Kraft puts an emphasis on the ordering capacity of series, which often bear repetitive, ornamental or choreographic features. Her most recent video work “Nymphalis antiopa” (2007/2008) – the Latin term for the butterfly more commonly known as Mourning Cloak or Camberwell Beauty – shows an elfish girl, covered and surrounded by a cloud of still and fluttering black fringed butterflies. The butterflies spread across the stretched out naked body of the vulnerable sleeping or dreaming child. Only they show signs of life and movement. The girl’s body is just gently stirred by her own breathing, now and again one can see her eyelids slightly twitch. Both living spheres emanate an atmosphere of delicateness and fragility.

Since Antiquity the iconography of the butterfly has been culturally connected to the human soul. For example during the Hellenistic period where memorial stones pictured butterflies leaving the skulls of the deceased as symbols of their souls.⁹

The video work runs in an endless loop of extreme slow motion, long shots alternate with details of the butterfly-covered child’s body. The body seems like a mysterious landscape, and the butterflies like bizarre, slightly eerie flying objects beyond time and scale. The fading in and cross fading in the video produces unreal moments: butterflies disappear or appear from nowhere, materialising and dematerialising with an almost hypnotic effect. With its capacity for imagination, hypnosis opens an inner realm between waking and sleeping, in which people show a heightened concentration.¹⁰

In the last few years Ursula Kraft has been looking intensively into parapsychological phenomena, for example at the Institut IGPP¹¹ at Freiburg University. This is also apparent in her most recent work, “Nymphalis antiopa”. Focussing on intellectual, spiritual energy, as well as the state of bidding farewell to deceased relatives and dealing with grief and mourning, the work opens a wide field: the personal concern about the protection and continuance of fragile and endangered life, and also the immaterial and existential question of the soul.

The artist includes each viewer in her “memory community”. “So it would be absurd to set the ‘principle of memory’ up against the ‘principle of hope’: as they both determine one another, each inconceivable without the other.”¹²

- 1 Angelika Beckmann, “Ursula Kraft. In Search of the Body in Time and Space” in: n.paradoxa, Vol 3 / 1999, p. 69–72.
- 2 traum-a, DVD (9 min) produced in conjunction with the exhibition “Ursula Kraft” at Galerie Vayhinger, Radolfzell 2005.
- 3 Ursula Kraft, Extremzeit, portfolio with photographs and text, undated.
- 4 Ibid.
- 5 Argonaut, project portfolio 1982–1992, Stuttgart / Paris o. J.; Time Tunnel, Argonaut, Stuttgart/ Paris, undated.
- 6 When a “memory” picture is sold, the general order is also spatially extended as collectors take parts of the work to new locations, so that the work’s unity only exists on a virtual level.
- 7 Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, München 1999, p. 40; the author quotes Marc Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, 1985.
- 8 For example the frequent exposure of the films showing the World Trade Center’s collapse on September 11, 2001.
- 9 Hermann und Anna Levinson, Vögel und Schmetterlinge als Erscheinungsform der menschlichen Seele, in: Naturwissenschaftliche Rundschau, 58th year, issue 10 / 2005, p. 531.
- 10 Bärbel and Walter Bongartz, Hypnose, Reinbek near Hamburg, 2nd edition, 1996, p. 66–68.
- 11 Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, IGPP Freiburg.
- 12 Assmann, op. cit., p. 42; the author quotes D. Ritschl, Memory and Hope, 1967.

Traum = T - raum = Traum - a*

The Deeper meaning behind the words

By Anna Mohal

The viewer stands face to face in front of life-size images of moving chests. Surrounded by a circle of video monitors, he or she has become the centre of a planetary system, with monads circling around their own axes, turning away, against or parallel to each other, following the law of chance and necessity. The circling movement encircles the viewer; the instructions of the Memory game – works of the artist, which preceded the installation – by conceiving their own story from the components, thinking it through spatially, staying on track with the temporally disparate events, he or she becomes wrapped in a beguiling and disturbing rondo.

*Rose, oh true discord,
Desire, to be nobody's sleep
between so many eyelids.*

Three women, a girl, a boy, two men. Their eyes are closed, naked reality presents itself in front of a dark background, time stretches out, moves in slow-motion, as if hypnotised.

*We are life's driving force.
But the pace of time,
easily claims
any power to endorse.*

They seem related: mother, father, daughter, sister, brother in law, but appearances are deceptive. Seemingly corresponding elements are only related formally: the man's bald head and the boy's bald head each dream different dreams, and enclose two different traumas. That these seven people appear less as individuals than metaphors for different stages of life, can probably be explained by the artist's serial approach: same detail, same posture, same repose.

It is as if the beginnings of photography, where relatives and neighbours sat as models for Julia Margaret Cameron, are being combined with contemporary artistic practices, such as the combination of photo and video and the oscillation between of reality and simulation, i.e. in the apparent pleasure of slowness. But how should these riddles be solved: photographs that look like video stills, inner and outer connections between the figures despite their temporal and spatial dissociation, a physical presence that simultaneously slips into a mental black box, the freezing of movements, the shift from joy to pain?

*Death is enormous.
With laughing mouths,
we are his.
When we reckon ourselves in the midst of life,
he dares to cry,
right inside us.*

Life is a finite and infinite loop! According to Deleuze, each moment mirrors perception in memory. This idea can be found in the seven protagonists reflecting each other, which opens a positively traumatic hall of

mirrors, into which the viewer is involuntarily drawn. Let go, slowly tense up, then relax just as slowly! Take time, make room for dreams! For memories, pain, trauma. And be reminded of Kundera's "existential mathematics":

The degree of slowness is directly proportional to the intensity of memory; the degree of speed is directly proportional to the intensity of forgetting.

* In the German word „Traum“ (dream) is included „Raum“ (space) and in „Trauma“ (trauma) is included „Traum“ (dream).

The poem excerpts are taken and translated from Rainer Maria Rilke, *Ausgewählte Kostbarkeiten*, SKV-Edition Lahr, 1988, and the closing quote is from Milan Kundera, *Slowness*, Faber and Faber, 1996, p. 34–35.

Imagining the invisible

*"All creativity acts out an unresolved introspection together with the attempt to find its resolution. As such it is never reaches an end. This incompleteness is not its failure but its destiny"*² Serge Tisseron

The aim is to achieve a complete memory. To clarify images, to re-assert the chronological order, add colour, light, density, substance, sensitivity. It is a difficult quest prone to the relentless tendency to forget. Because, essentially, a recollection floats in an enigmatic realm of loss, vagueness, indecision, standing up to the irrevocable advance of our own death.

We explore our memory to try and re-organise, invigorate and awaken our perception and understanding of the world, as the inherently unstable and fragile images of our recollections are continually re-invented, re-interpreted, re-visited: a living memory of life.

Such "image-memories" oscillate between two cultural concepts that are also pertinent to photography. For the Greeks, the image, "eikôn", does not necessarily imply resemblance, but rather a gathering of fragments dispersed in Nature, which, together, form an ideal Beauty. In contrast, the Romans consider an image as an expression of resemblance (although their concept "similitudo" is in fact more extensive than our "image"). The Latin "imago" implies a definite time, a precise moment, held in suspension, such as in, for example, a fresco, which captures the changeover from life to death, its particular instant of dread.

In many of her art images Ursula Kraft emphasises elements that are at once metaphoric, sensitive, temporal, spiritual, metamorphic, in order to stimulate a thoughtful response in the spectator.

According to Serge Tisseron, the imagination primarily seeks to grant the image its twofold meaning: both to "fix" a concept and to "assimilate" it. The work of Ursula Kraft fits appropriately within this view of the dual nature of representation. She perceives this to be the case in both her photographic and video work, as a kind of visual "formula" that incorporates and makes sense of loss, absence, separation, dreams, the being of transformation. It is a work that questions the invisible: how to render it visible even though it cannot ipso facto be so?

"All art seeks to expose the primal meaning denied and rejected by a world aiming to assert only itself."
Maurice Blanchot.

traum - a (2004-2007)

To dream the better to remember. Dreams of loved ones, of ghosts gone forever, of places juxtaposed, mixed up, confused. Dreams are our legends and intimate myths.

But what of forgetfulness, when blackness sets in and invades everything? Who hasn't awoken from that sensation, at once painful and compelling, of having plunged into the depths of a forgotten memory? This desire to rediscover the strange taste of reminiscence is bittersweet, sweetly exhilarating.

In this video installation, seven screens project the life-size portraits of three women, a young girl, a young boy and two men onto a black background. Silence and concentration dominate. Each character is bare-chested, eyes closed, self-absorbed, caught up in his own rhythm, slowly rotates his head once. The screens are arranged

ged in a circle at eye level, surrounding and encircling the viewer. Confronting these portraits, he is possibly entranced by their mute recurring movements and finds himself captured by his own desire to remember. Don't we all try to recover our memories, to prize out fragments of memory that are more or less buried and swept under the carpet, embedded in the folds of our unconscious?

Who hasn't been seized by the rediscovery of an indefinable taste or smell: you are unable to describe it precisely and yet it floods you with indescribable intensity? What of the overwhelming sensation caused by the rebirth of a forgotten memory, a memory involving a loss so painful that it had sunk into oblivion?

Resurrection or trauma? Would it not be better to plunge back into trauma and so get rid of it? Because our memory never ceases to divert, drift and sift its' material in order to fill in the blanks, to join up the missing bits, to retell a story. To ensure, perhaps, an extension of the present, or that the past slips into the present, is part of the here and now.

Caught between peace and torment, between dream³ and trauma, these faces carry within themselves the traces of appeased suffering. Who are they? Do they belong to a single family? This is insignificant. Time has passed and passes before us, with them.

The traum-a photographs forcefully emphasise the idea of trace and of inscription. Indeed, in contrast to the continuum implied by the videos, this set of photographs express a desire to remain eternally present, to capture a moment of emotion, to contain a situation. The photographs are shown in the same confrontational arrangement as the videos. The overall effect, however, of these individual images is of a precise posture, an arrest, a suspense, that questions the meaning of origin, of Roland Barthe's oft-quoted tenet "ça a été" (it has been)⁴. So Ursula Kraft sets up these diptychs, triptychs and polyptychs to produce a tension between their attitudes and postures. A man and a woman whose heads are leaning in diametrically opposed directions, are linked by a virtual line joining their portraits together: they are both together and apart. Three separate and different images of a bald young boy together show him caught in a frozen movement. In contrast, a close replica of these three images, but this time of a mature woman lost in her thoughts, brings out a wealth of time past...

We can here refer to the chiaroscuro in Caravaggio's paintings, where this urge to expose both the effects of time and the human reaction to its dire challenges, is manifest.

SHE (in a low voice)

"...listen to me

Like you, I know forgetfulness.

HE

No, you don't know forgetfulness

SHE

Like you I'm gifted with a memory. I know forgetfulness;

HE

No, you're not gifted with memory

SHE

Like you, I did try to fight with all my strength against oblivion. Like you, I have forgotten. Like you I wished I had an inconsolable memory, a memory of shadows and stones."⁵

Nymphalis antiopa (2007/2008)

A young girl's body is lying, naked, still and frozen. Absorbed in the process of mutation, of metamorphosis, caught between childhood and womanhood, between the little girl and the little boy: a figure of the indeterminacy that precedes the becoming and the destiny of a human being.

Abandoned, left alone, stretched out, appeased, perhaps she is forever asleep. She is "in between", on the cusp of consciousness and unconsciousness, of lucidity and dream, turned in on herself.

The girl is perfectly stretched and relaxed, viewed from the back, her legs and arms slightly bent, her long brown hair let loose and tangled. She's shot from above against an opalescent background so that her body seems to be almost floating, emphasizing her enigmatic condition. Situated within this nebulous space, in its translucent whiteness, without structure and a bit surreal, the girl seems on the imaginary and fantastic brink of the passage between life and death, a credible moment of the transformation from one state to another. This appeased body begins to receive dozens of butterflies. It shows no emotion, no visible reaction: the little girl remains unperturbed. The projection is immense⁶, the image well beyond human scale. We are thrown into the midst of a world that is all at once seductive, captivating, anguishing and terrifying. The butterfly is generally considered to be an insect exemplifying delicacy, refinement, ephemera, metamorphosis, and this is indeed the case here. But a new, mutant, meaning is also introduced: one of disproportion. It results from the almost obsessional image produced by the incessant movement of butterflies. It is strange, disturbing, and turns the butterflies into a flying creatures; the power of their flapping wings mixing with a dry, aggressive, dynamic sound that is not strictly synchronised with the movements of the butterflies' wings. This sound induces an immediate force but is in contrast to another far more regular and sustained sound: a more private, deadened, distant pulse that suggests an inner serenity, perhaps to match the calm of the young girl. Her body is like a gentle expanse or an immense flower onto which the butterflies land, fly about, rest, tasting the nectar of her skin and then taking off only to return and begin their frolics again. Occasionally, a single flying wing, slowed and blurred, passes before the lens.

Alone, a dark-coated butterfly with a black eye flaps his wings wildly and lands on a fragment of body metamorphosed into a desert landscape. We have lost the body and only the butterfly seems to defy us. The camera shifts between wide-angle shots and contrasting close-ups of the body. Shots of white intervals cut in representing short breaths, replaced by a milky image that gradually intensifies in colour and luminosity. This succession of stills structured by the alternating distant shots and close-ups, and mixed in with soft fade-outs, altogether make up a promenade on the body of the young girl.

Time dilates and the viewer is spell-bound: he feels drawn in yet vertiginous. It is a visual ecstasy. Now and then an insect becomes huge, every detail of its coat visible: the lacework and hue of its wings, their illuminant nerves trembling beauty and delicacy, the transparency of their silky velvet texture – they are jewels with fragile membranes, with luminous scales, white and black, blue and black, red and black. They alight on the face of the young girl with the closed eyes. The butterflies feel at home, jump from mouth to ear, resting on the nose, patting the cheek with their legs. They suck in her candour. Do they come to grant her life or to take it away?

In the legend of Buddha, the celestial butterfly flies from Buddha's lips transporting his soul to the mountain tops, to the antechamber of the kingdom the Gods. In Roman antiquity, the soul took the form of a butterfly as it left the body. Here, Ursula Kraft has invented a new psyche⁷, one with multiple butterfly wings.

Five large translucent images on luminous encasements float in space, a white halo conveying a porous continuity between image and wall.

Here lies the young girl's face. She is resting. Time is suspended. The butterflies are fixed in their movement, forever reduced simply to creatures observable in the minute detail of their dress, their posture and their incongruous position on the girl's face. The skin of the face is translucent and has a clear complexion that highlights even the subtlest, delicate and most incredible colours of the butterflies.

These images are not merely the inscribed trace of an instant, of a suspended moment. They also affirm the existence of an iconic beauty, as if something supernatural had happened: a meeting of fragility, a gathering of breaths.

*"Breath is the pneuma. It is the expanding or shattering soul, and a unique art of breath can aspire to be a truly mystical art."*⁸ Roland Barthes.

Emerentia (2008)

From memory to dream, from dream to metamorphosis, from metamorphosis to recital: the meaning of the myths can be found throughout the works of Ursula Kraft. In Emerentia an initiation journey revives an ancient memory.

The viewer faces a country landscape: a dense and dark forest, its undergrowth finely pierced by light, rocks smoothed with soft green moss, high and majestic mountain pines, stretches of white, immaculate snow – such worlds form the regular setting for tales that have become our legends.

Snow White, Sleeping Beauty, Little Red Riding Hood: in all these fairy tales Nature is on one hand welcoming, restful, provider, and on the other a place of nightmares, abandonment and anxiety.

The little girl dressed in a red cape and hood, goes from image to image. She is the link, the thread of life.

Here she is, hidden in the forest and at one with the elements, lying down on a bed of snow. Over there she appears as a distant purple speck. And, look, there she is at a complete standstill, like a statue, shot in the immense spectacle of the Nature... this figure of a child, alone, perhaps lost in the forest, crystallizes an archetype of our imagination.

Although the work is in no way illustrative of a fairy tale by the Grimm Brothers⁹, it inevitably reminds us of our childhood memories. Why, once safely tucked in bed, did we enjoy frightening ourselves before calmly falling asleep to dream of Prince Charmings? Because reading these stories was a fundamental nocturnal ritual and an introduction to life. They enabled us to face all at once cruelty, happiness, sadness, joy; the ways of birth, death, justice. Such stories mix dream and reality, fantasy and truth. They are fairy tales wherein the founding myths of our existence are acted out.

By considering the issues of origins, loss, virtue, the forbidden and bravery, these narrations form our first lessons of life: they are packaged reflections of real experience.

Thus, these sets of photographs by Ursula Kraft reinvent a fiction arising from the hybrid memories of childhood stories.

*"He (Swann) was well-versed in the accepted truth that the life of human beings is full of contrasts. And yet he imagined that the unknown part of any individual's life mirrored exactly the part he knew about. He made up what was left unsaid from what he had been told."*¹⁰ Marcel Proust

Between imagination and fiction, the tangible and intangible, the perceptible and the imperceptible, consciousness and unconsciousness. Between dream and reality, death and life, memory and forgetfulness, legend and experience. Between the intimate and the collective... Ursula Kraft seeks to emphasize these interstices, to reveal these minute spaces, these margins. She seeks to provide a poetical, metaphorical, sensitive and metaphysical meaning to things that, in our materialistic societies, are often hidden and concealed, perhaps in fear of the unknown and of the irrational.

familiar and then we can assess its consequences.

- 2 In Serge Tisseron: The Mystery of the Clear Chamber, Photography and the Unconsciousness Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1996, p.33
- 3 In German: Traum means dream and trauma means the trauma.
- 4 Reference to „ça a été“. For Roland Barthes this is the "noème" (the impossible poetry-reality) of or an event, so that it becomes familiar for any photography, a concept that he developed in his book The Light Chamber Gallimard, 1989.
- 5 From Marguerite Duras, Hiroshima My Love, Folio, 1997, p 31 et 32.
- 6 "Nymphalis antiopa" is shown on a 5 m.x 3.50 m's screen.
- 7 Psyche is a term used in analytical psychology. It refers to all conscious and unconscious expressions arising from human personality and intellect. The word Psyche, (in Ancient Greek: Psykhe) means the soul, the spirit. According to some current interpretations, Psyche symbolizes human soul, embodying that which can't be formulated. It's also an image of the Unconscious.
- 8 Roland Barthes, the seed and the voice The Obviate and the Obtuse Critical essays III, Le Seuil, 1982, p. 237
- 9 For this set of images, Ursula Kraft refers to the Grimm Brothers fairy tale Red Rose, White Rose. In it, girls are in harmony with nature and are unafraid of it, bringing it into their world.
- 10 Marcel Proust: Remembrance of Things Past, Volume II - Swann's way Paris Gallimard 1958, P. 182

Impressum, Crédits

Herausgeber, Editeur

Otto Pannewitz

Galerie der Stadt Sindelfingen

Marktplatz 1

D 71063 Sindelfingen

In Kooperation mit, en partenariat avec

Aude Cartier

Maison des Arts de Malakoff

105, avenue du 12 février 1934

F 92240 Malakoff

ISBN 3-928222-45-7

Verlag der Galerie der Stadt Sindelfingen

Mit freundlicher Unterstützung von:

Avec l'aimable soutien de:

Ville de Malakoff 

 LA
MAISON
DES ARTS

 FOKUS

 LB BW
Stiftungen
Landesbank Baden-Württemberg

Ausstellungs- und Katalogkonzeption, conception de l'exposition et du catalogue:

Ursula Kraft

<http://ursula.kraft.free.fr>

ursula.kraft@free.fr

Gestaltung und Artwork, graphisme et création:

Claus Lämmle Bueroplasz

Druck, impression:

Winnender Druck GmbH

Abzüge realisiert von Phillippe Vienot, Fachlabor Smith, Paris

Tirages réalisés par Philippe Vienot, laboratoire photographique, Paris

 smith

Übersetzungen, traduction:

Text von, texte de:

Angelika Beckmann:

Französisch, français: Françoise Lassebille / Englisch, anglais: Anna Stüler

Text von, texte de:

Estelle Pagès:

Deutsch, allemand: Daniela Goeller / Englisch, anglais: Georgina Turner, Catherine Gaudin

Text von, texte de:

Anna Mohal:

Französisch, français: Françoise Lassebille / Englisch, anglais: Anna Stüler

Meinen Dank:

An meine Familie und allen Freunden, durch deren Teilnahme die Arbeiten überhaupt entstehen konnten.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Mutter Ingelore Kraft, durch deren Unterstützung diese Ausstellung entstehen konnte, meiner Tochter Meret Kraft für ihr aussergewöhnliches Engagement bei der Realisierung schwieriger Projekte und meinem mir stets tatenkräftig zur Seite stehenden Lebenspartner Bernd Hoge.

Remerciements:

À ma famille et tous mes amis qui ont permis, grâce à leur participation, la réalisation de ces travaux. Mes remerciements tout particulièrement sont à ma mère Ingelore Kraft, qui a rendu par son soutien cette exposition possible, à ma fille, Meret Kraft, pour son engagement extraordinaire en réalisant des projets difficiles et à mon compagnon Bernd Hoge qui s'investit à mes côtés avec beaucoup d'énergie.