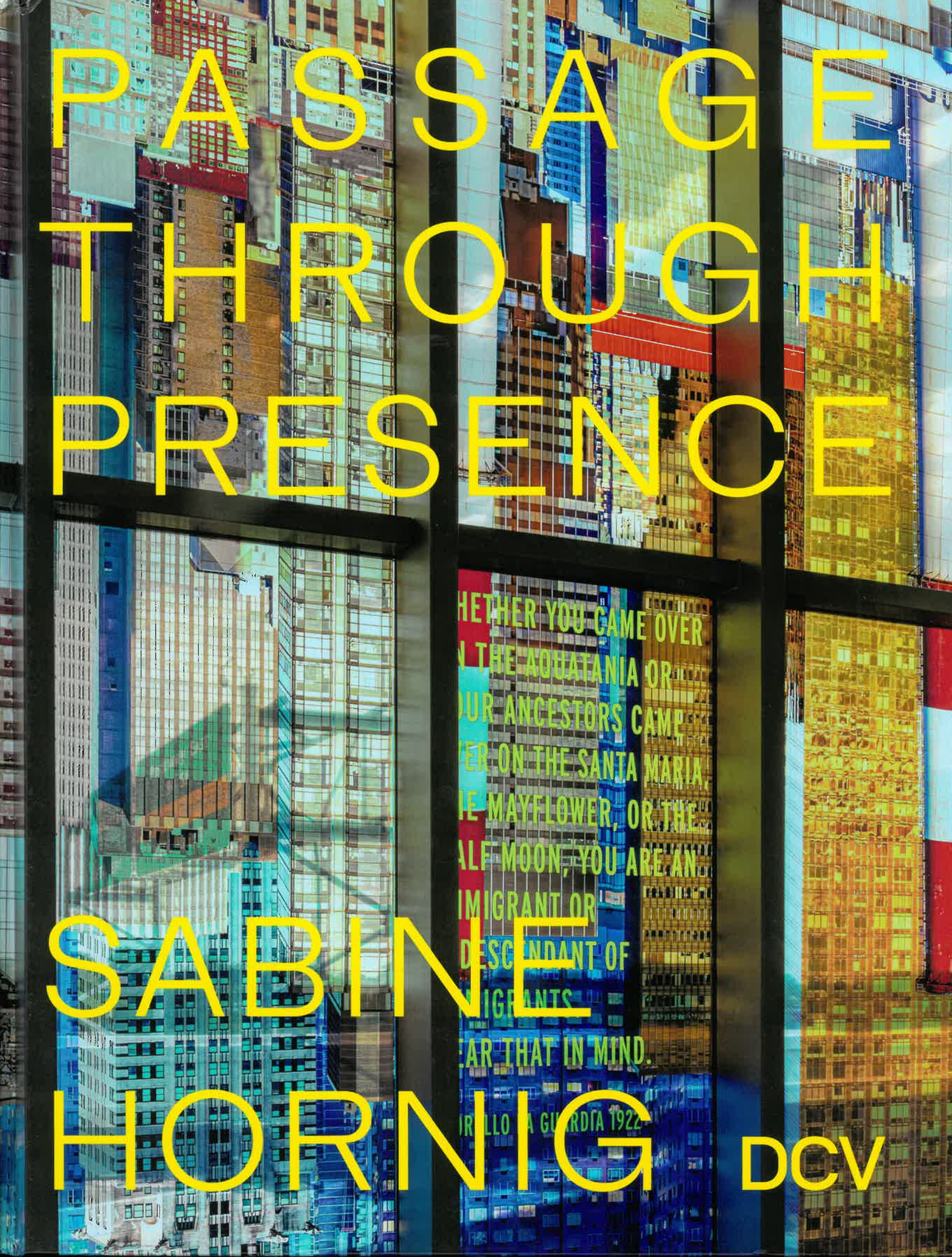




PASSAGE THROUGH PRESENCE

WHETHER YOU CAME OVER
ON THE AQUATANIA OR
YOUR ANCESTORS CAME
OVER ON THE SANTA MARIA,
THE MAYFLOWER, OR THE
HALF MOON, YOU ARE AN
IMMIGRANT OR
DESCENDANT OF
IMMIGRANTS

REAR THAT IN MIND.

IRILLO A GUARDIA 1922

SABINE HORNIG

DCV

PASSAGE
THROUGH
PRESENCE

SABINE
HORNIG

5	SCULPTURES AND MODELS
16	PASSAGE THROUGH PRESENCE: PERCEPTION AS EXPERIENCE IN THE WORK OF SABINE HORNIG <i>by Mark Gisbourne</i>
86	PUBLIC SPACE
88	LA GUARDIA VISTAS: SABINE HORNIG IN CONVERSATION WITH NICHOLAS BAUME
142	SEEING LIGHT THROUGH THE SHADOWS <i>by Barbara Flynn</i>
168	INSTALLATIONS
220	WINDOWS—WHERE TO? PHILOSOPHY / ART / SUSPICION / BREAKAGE / DARKNESS / WAY OUT / GAME / WINDOWS <i>by Marcus Steinweg</i>
246	Biographies
254	Acknowledgments
255	Colophon

5	SKULPTUREN UND MODELLE
17	PASSAGEN DER PRÄSENZ: WAHRNEHMUNG ALS ERFAHRUNG IM WERK VON SABINE HORNIG von Mark Gisbourne
86	ÖFFENTLICHER RAUM
89	LA GUARDIA VISTAS: SABINE HORNIG IM GESPRÄCH MIT NICHOLAS BAUME
143	LICHT DURCH DIE SCHATTEN SEHEN von Barbara Flynn
168	INSTALLATIONEN
221	FENSTER – WOHIN? PHILOSOPHIE / KUNST / VERDACHT / BRUCH / DUNKELHEIT / AUSWEG / SPIEL / FENSTER von Marcus Steinweg
246	Biografien
254	Danksagung
255	Impressum

LICHT DURCH DIE SCHATTEN SEHEN

VON BARBARA FLYNN

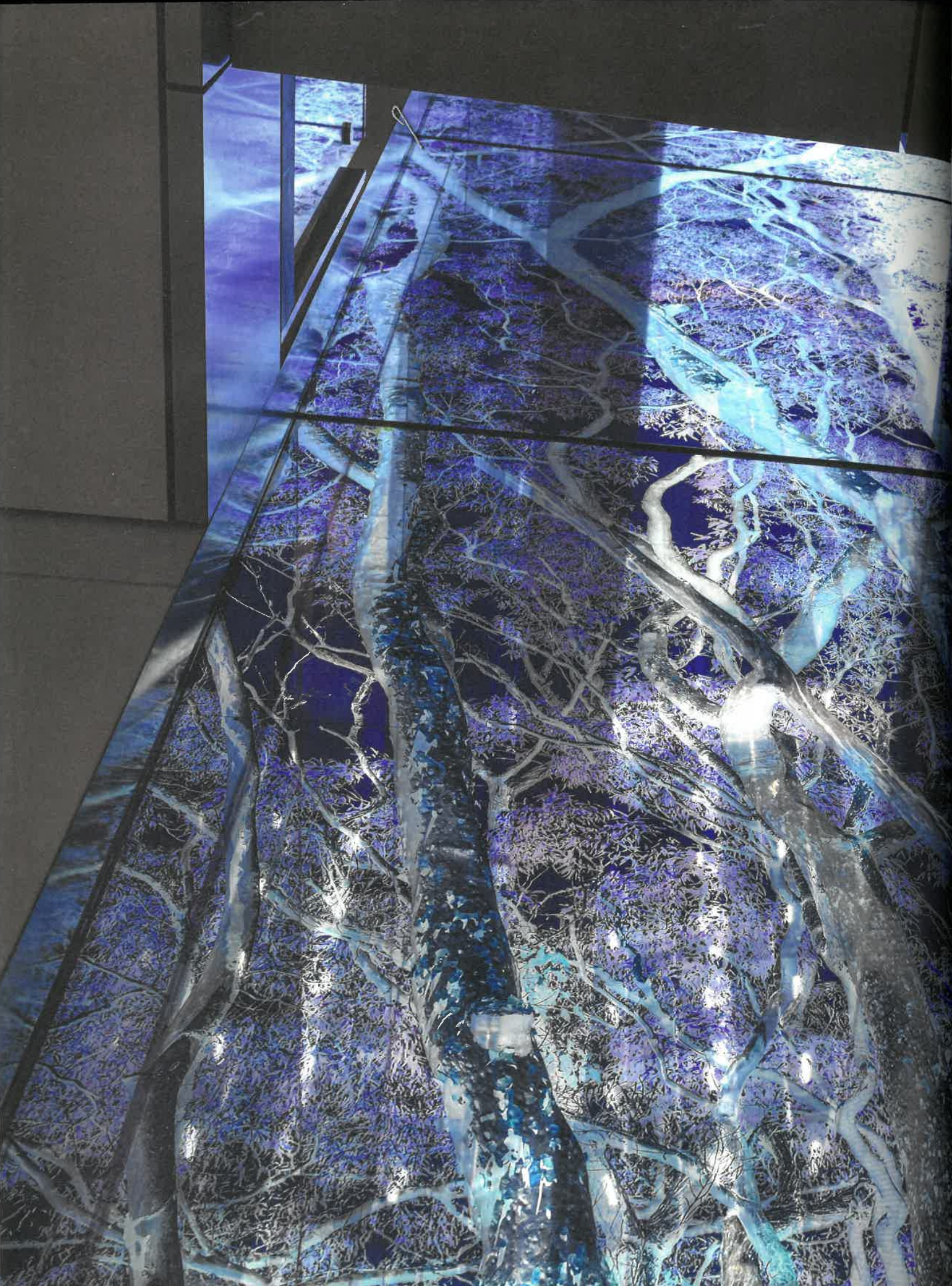
Sabine Hornigs *Shadows* (2019) ist die zweite von mehreren Auftragsarbeiten für den öffentlichen Raum im Bezirk Barangaroo, einer neu entwickelten Stadt in der Stadt im Hafen von Sydney mit einer Mischung aus Gewerbe, Wohnen und Gastronomie.¹ Die ebenso monumentale wie tiefgehende Arbeit kommuniziert in dünnen, teils transparent gedruckten Fotografien auf Glas, die einem Blitzgedanken näher sind als jeder physischen Erscheinung. Als Vorläufer kommen mir die bedruckten, fließenden Stoffbahnen von S.I.L.K. in den Sinn, einer Arbeit aus dem Jahr 2014, die Hornig als Residenzkünstlerin am Pepper House im indischen Kerala schuf und die dort im selben Jahr von der Kochi Biennale Foundation ausgestellt wurde.²

Hornig besitzt die besonders ausgeprägte Fähigkeit, eine Arbeit bereits während der Konzeptphase in Echtzeit vor Ort zu visualisieren. Ihr erster Vorschlag für *Shadows* weckte Vertrauen bei denen, die ihn beurteilen sollten, und half ihnen erkennen, dass das Werk genauso realisiert werden würde, wie es sich die Künstlerin vor ihrem inneren Auge von Anfang an vorgestellt hatte. Die fertige Arbeit sieht exakt so aus wie in den gerenderten Modellen, was sie nicht schmälern soll, denn das ist eine Fähigkeit – eine Art Klugheit aufseiten der Künstlerin, die nicht viele Kunstschaaffende besitzen. Hornigs vorausschauendes Talent bezieht sich auch auf den Ablauf unserer Erfahrung, die Reihenfolge dessen, was wir sehen, wenn wir von Süden nach Norden oder von Norden nach Süden durch die Bürotürme gehen, die das Kunstwerk beherbergen. Der Weg durch sie hindurch offenbart sich als bewusstes Fortschreiten, über das Hornig sehr sorgfältig nachgedacht hat. Nichts daran ist zufällig. Doch irgendwann, während wir tiefer in die Arbeit eindringen und die geistigen Gerüste dahinschwinden, wendet sich das Blatt. Die Erfahrung, sich in der Arbeit fortzubewegen, erscheint nicht länger bewusst; sie ähnelt eher einem Streifzug durch die Landschaft, die in den Fotografien der Arbeit festgehalten wurde.

Sydneys Stadtplanung wirbt für die Idee des *Through Site Link*, des öffentlichen Fußwegs durch private Gebäude. Zyniker sehen darin eine Art „Straße mit goldenen Pflastersteinen“, die der Öffentlichkeit Zutritt zur Festung eines ansonsten unnahbaren Australiens der Konzerne gewährt. Unter der Abkürzung „TSL“ breitet sich dieses Planungselement, ein winzig kleines, aber wertvolles Immobiliengeschenk an die Öffentlichkeit, immer weiter aus. Hornig interessierte sich nicht so sehr für die stadtplanerische Seite, doch die räumliche Idee eines Schnitts durch die drei International

1 Für weiterführende Informationen zum Entwicklungsprojekt Barangaroo siehe Barangaroo Delivery Authority, „Timeline“, o. J., <https://www.barangaroo.com/the-project/progress/timeline/> (letzter Zugriff 14. September 2021). Der Bau der International Towers von Barangaroo, die den Rahmen für *Shadows* bilden, wurde am 8. Dezember 2016 abgeschlossen.

2 Siehe Esther Elias, „The many shades of reality“, in: *The Hindu MetroPlus*, 30. April 2014, <https://www.thehindu.com/features/metroplus/the-many-shades-of-reality/article5962722.ece> (letzter Zugriff 14. September 2021).







Shadows

2019

Tower 3 South Entrance

Latexdruck auf Glas

Latex ink and vinyl mounted on glass

1313 × 269 cm

International Towers,
Barangaroo, Sydney

treatment of a corner in Four-Way Wall is a resonant precedent for Hornig's treatment of the two corners she transforms into art in Shadows.³

Hornig's relationship to Barangaroo was a sometimes uneasy one that bore resemblances to Matta-Clark's relationship to nineteen-seventies New York City. Both artists recognized the inequities implicit in the situations in which they found themselves. In multiple visits to Sydney, Hornig became aware of the inequity of how Aboriginal people have been and continue to be treated, an ongoing problem in Australia today. When faced with what she learned of the obliteration of all traces of Aboriginal occupation in the Australian cities, she came to see that respecting and preserving Aboriginal storytelling, languages, and Country were the main ways remaining to access Aboriginal histories.⁴ Matta-Clark, in New York City, saw a policy of "planned shrinkage" implemented that targeted decaying neighborhoods with predominantly Black and Puerto Rican residents as not worth fixing. Interviewed in 1976, the artist, who studied architecture at Cornell University, said, "The city is just waiting for the social and physical condition [of the South Bronx] to deteriorate to the point that the borough can redevelop the whole area into the industrial park they really want."⁵ In her essay "The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark," Judith Russi Kirshner points to the double meaning of the title *Threshold* as fusing the two notions of entry and loss: "The artist's attempts to retrieve what had been condemned or discarded ... the vanished spaces of his multidimensional activities ... and the insufficient time of his abbreviated career elude ... the discursive categories of the public sphere."⁶ While Matta-Clark had barely a decade in art and left behind art that lives on in photo documentation and contemporaries' anecdotes, Hornig's *Shadows* is permanent, guaranteed a minimum of twenty-five years of life.

Shadows communicates an uncompromising purity that distinguishes it from the frenetic atmosphere of Barangaroo. This stance that the work assumes, distinct and apart from Barangaroo, is meant to signal our separation from where we live, where we're from, or where we might have just power-walked that morning as we ride the lifts and navigate this vertical city of steel and glass during a typical workday. Descending in the lifts to the ground, and experiencing the artwork walking from tower to tower, we encounter a contrast to steel and glass in the magnified photo essays depicting the flora of the natural landscapes that surround Sydney.

Hornig takes the image planes depicting nature and creates a staccato rhythm with them. We literally walk through some of them at ground level and experience others that are positioned ahead of us and lifted up overhead. The image planes we walk through—revolving doors at important entries and exits, printed with magnified photographic imagery—are immersive. We're walking

3 A 2017–18 exhibition mounted by the Bronx Museum of the Arts, Gordon Matta-Clark: Anarchitect, chronicled the decade-long practice of the artist who died from pancreatic cancer in 1978 at the age of thirty-five. See also the review "Back in the Bronx: Gordon Matta-Clark, Rogue Sculptor" by Roberta Smith with original video documentation by the artist, *The New York Times*, January 11, 2018, <https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/gordon-matta-clark-bronx-museum.html>.

4 Dr Danièle Hromek, a Budawang/Yuin researcher and spatial designer, provides this definition of Country: "'Country' (capital C) has a different meaning to the western understanding of the word 'country' (small c) ... In the Aboriginal sense of the word, Country relates to the nation or cultural group and land that they/we belong to, yearn for, find healing from and will return to. However, Country means much more than land, it is their/our place of origin in cultural, spiritual and literal terms. It includes not only land but also skies and waters ... Country incorporates both the tangible and the intangible, for instance, all the knowledges and cultural practices associated with land. People are part of Country, and their/our identity is derived in a large way in relation to Country." See Danièle Hromek, "Defining Country," in *Designing with Country* (Sydney, 2020), p. 2, <https://www.governmentarchitect.nsw.gov.au/resources/ga/media/files/ga/discussion-papers/discussion-paper-designing-with-country-2020-06-02.pdf>.

5 Cited in Antonio Sergio Bessa, "Nothing Works: Gordon Matta-Clark and the Problem of Architecture," in Gordon Matta-Clark: Anarchitect, exh. cat., *The Bronx Museum of the Arts*, ed. Antonio Sergio Bessa and Jessamyn Fiore (New York and New Haven, CT, 2017), pp. 8–10.

6 Judith Russi Kirshner, "The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark," in Gordon Matta-Clark, ed. Corinne Diserens (London, 2003), p. 160.

Shadows
2019
Tower 3 South Entrance
Detail

treatment of a corner in Four-Way Wall is a resonant precedent for Hornig's treatment of the two corners she transforms into art in Shadows.³

Hornig's relationship to Barangaroo was a sometimes uneasy one that bore resemblances to Matta-Clark's relationship to nineteen-seventies New York City. Both artists recognized the inequities implicit in the situations in which they found themselves. In multiple visits to Sydney, Hornig became aware of the inequity of how Aboriginal people have been and continue to be treated, an ongoing problem in Australia today. When faced with what she learned of the obliteration of all traces of Aboriginal occupation in the Australian cities, she came to see that respecting and preserving Aboriginal storytelling, languages, and Country were the main ways remaining to access Aboriginal histories.⁴ Matta-Clark, in New York City, saw a policy of "planned shrinkage" implemented that targeted decaying neighborhoods with predominantly Black and Puerto Rican residents as not worth fixing. Interviewed in 1976, the artist, who studied architecture at Cornell University, said, "The city is just waiting for the social and physical condition [of the South Bronx] to deteriorate to the point that the borough can redevelop the whole area into the industrial park they really want."⁵ In her essay "The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark," Judith Russi Kirshner points to the double meaning of the title Threshold as fusing the two notions of entry and loss: "The artist's attempts to retrieve what had been condemned or discarded ... the vanished spaces of his multidimensional activities ... and the insufficient time of his abbreviated career elude ... the discursive categories of the public sphere."⁶ While Matta-Clark had barely a decade in art and left behind art that lives on in photo documentation and contemporaries' anecdotes, Hornig's Shadows is permanent, guaranteed a minimum of twenty-five years of life.

Shadows communicates an uncompromising purity that distinguishes it from the frenetic atmosphere of Barangaroo. This stance that the work assumes, distinct and apart from Barangaroo, is meant to signal our separation from where we live, where we're from, or where we might have just power-walked that morning as we ride the lifts and navigate this vertical city of steel and glass during a typical workday. Descending in the lifts to the ground, and experiencing the artwork walking from tower to tower, we encounter a contrast to steel and glass in the magnified photo essays depicting the flora of the natural landscapes that surround Sydney.

Hornig takes the image planes depicting nature and creates a staccato rhythm with them. We literally walk through some of them at ground level and experience others that are positioned ahead of us and lifted up overhead. The image planes we walk through—revolving doors at important entries and exits, printed with magnified photographic imagery—are immersive. We're walking

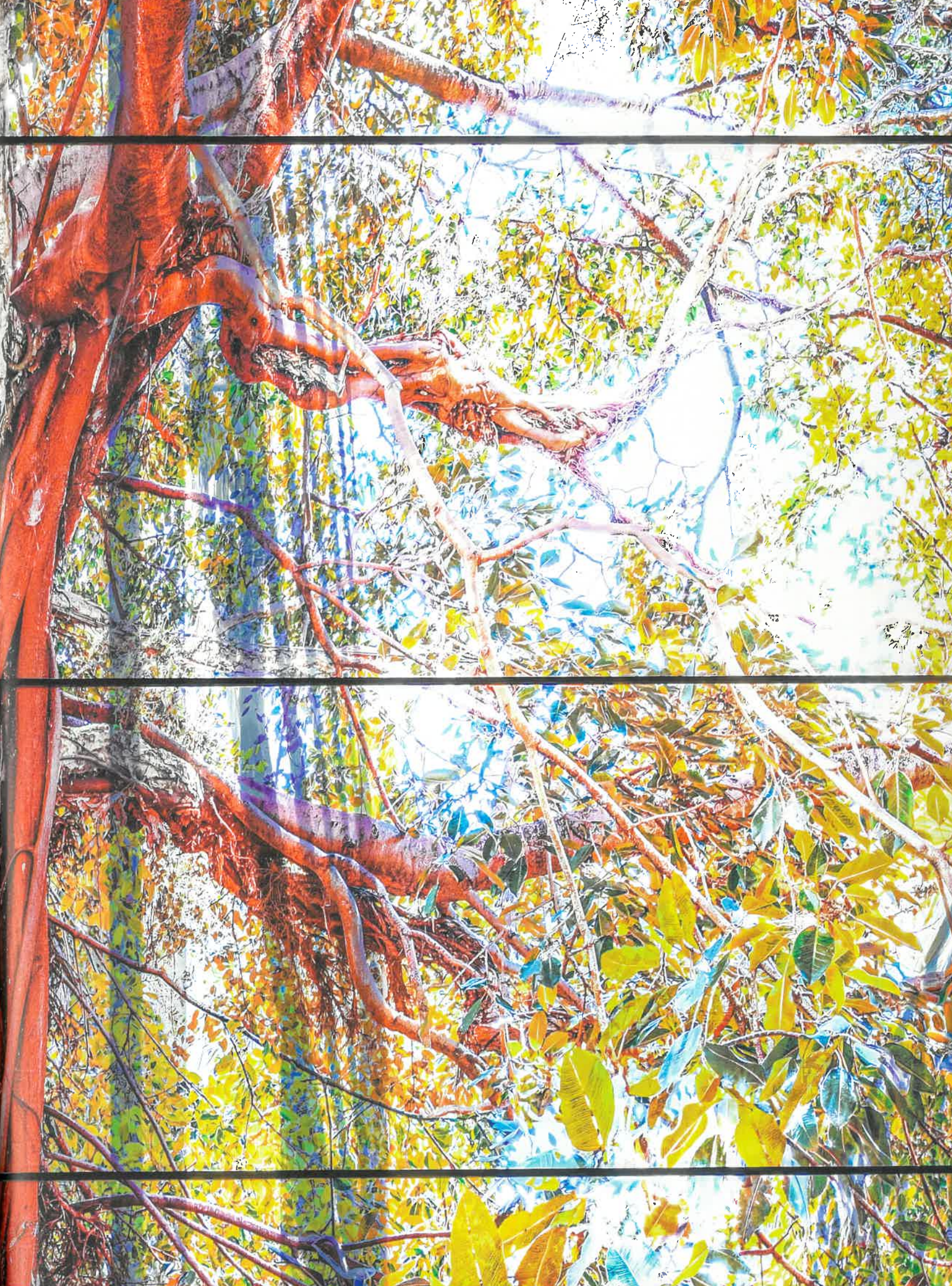
3 A 2017–18 exhibition mounted by the Bronx Museum of the Arts, Gordon Matta-Clark: Anarchitect, chronicled the decade-long practice of the artist who died from pancreatic cancer in 1978 at the age of thirty-five. See also the review "Back in the Bronx: Gordon Matta-Clark, Rogue Sculptor" by Roberta Smith with original video documentation by the artist, The New York Times, January 11, 2018, <https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/gordon-matta-clark-bronx-museum.html>.

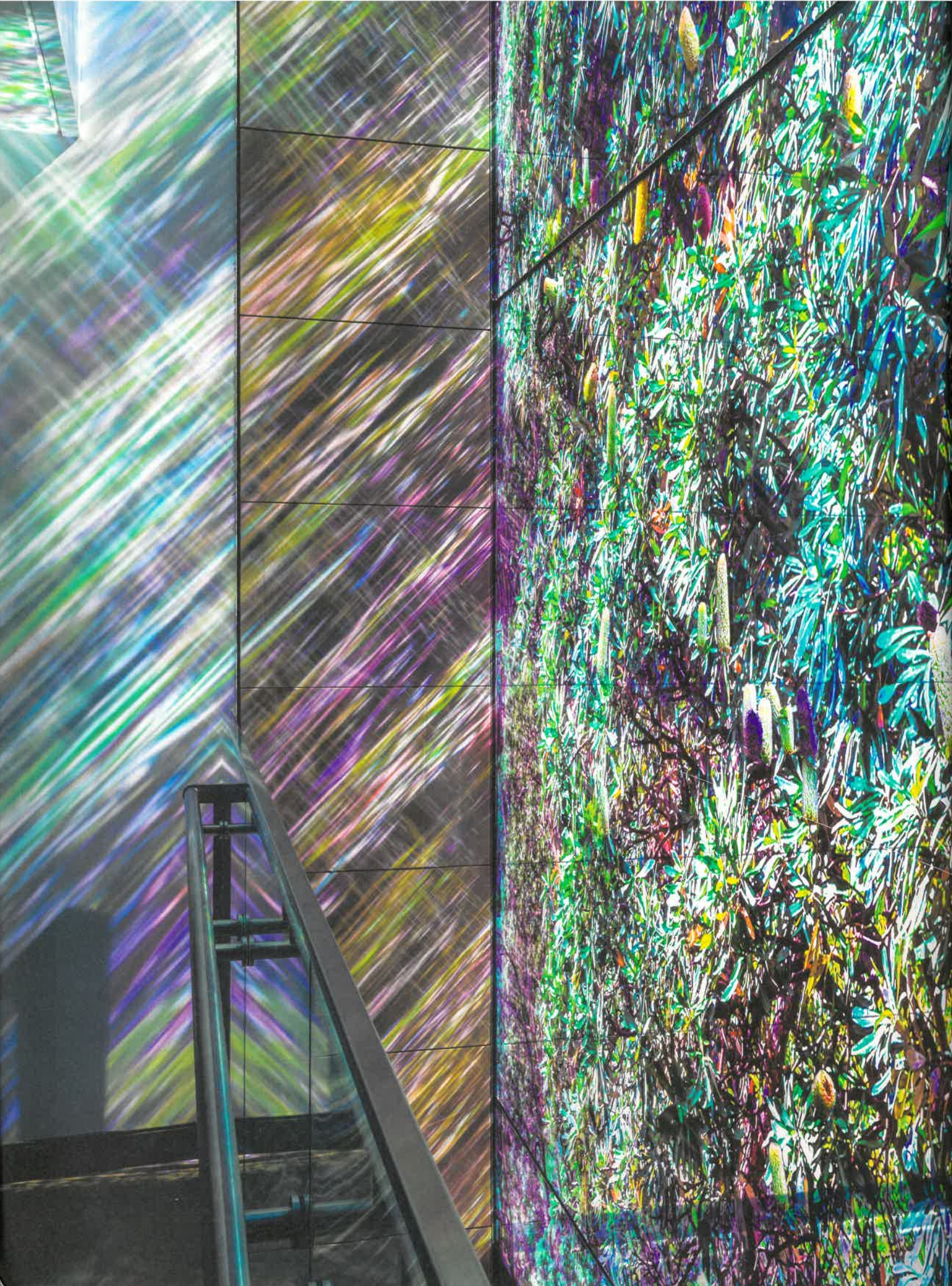
4 Dr Danièle Hromek, a Budawang/Yuin researcher and spatial designer, provides this definition of Country: "'Country' (capital C) has a different meaning to the western understanding of the word 'country' (small c) ... In the Aboriginal sense of the word, Country relates to the nation or cultural group and land that they/we belong to, yearn for, find healing from and will return to. However, Country means much more than land, it is their/our place of origin in cultural, spiritual and literal terms. It includes not only land but also skies and waters ... Country incorporates both the tangible and the intangible, for instance, all the knowledges and cultural practices associated with land. People are part of Country, and their/our identity is derived in a large way in relation to Country." See Danièle Hromek, "Defining Country," in *Designing with Country* (Sydney, 2020), p. 2, <https://www.governmentarchitect.nsw.gov.au/resources/ga/media/files/ga/discussion-papers/discussion-paper-designing-with-country-2020-06-02.pdf>.

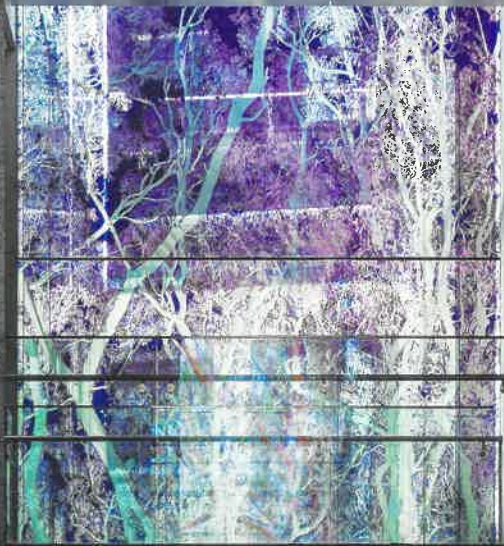
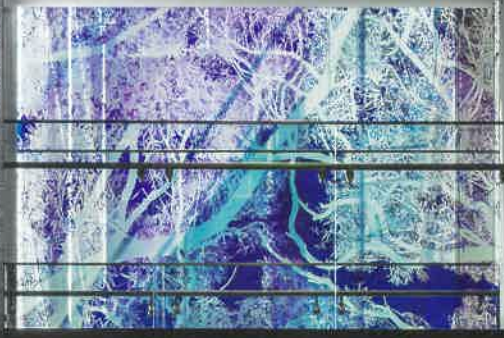
5 Cited in Antonio Sergio Bessa, "Nothing Works: Gordon Matta-Clark and the Problem of Architecture," in Gordon Matta-Clark: Anarchitect, exh. cat., The Bronx Museum of the Arts, ed. Antonio Sergio Bessa and Jessamyn Fiore (New York and New Haven, CT, 2017), pp. 8–10.

6 Judith Russi Kirshner, "The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark," in Gordon Matta-Clark, ed. Corinne Diserens (London, 2003), p. 160.

Shadows
2019
Tower 3 South Entrance
Detail







Shadows

2019

Tower 3 North Entrance

Latexdruck auf Glas

Latex ink and vinyl mounted on glass

1324 cm x 319 cm

through stands of banksia, into the understory of a hoop pine that meets the ground, or into the grip of *Ficus watkinsiana*, the Australian strangler fig. Balancing such moments of direct contact with nature via the artwork, the planes overhead play a subtle navigational role, directing us forward. These are large surfaces, membranes across which colors and forms flicker like the frames of a film, cinematic, at once lifted up and uplifting to people as art placed up high can be.

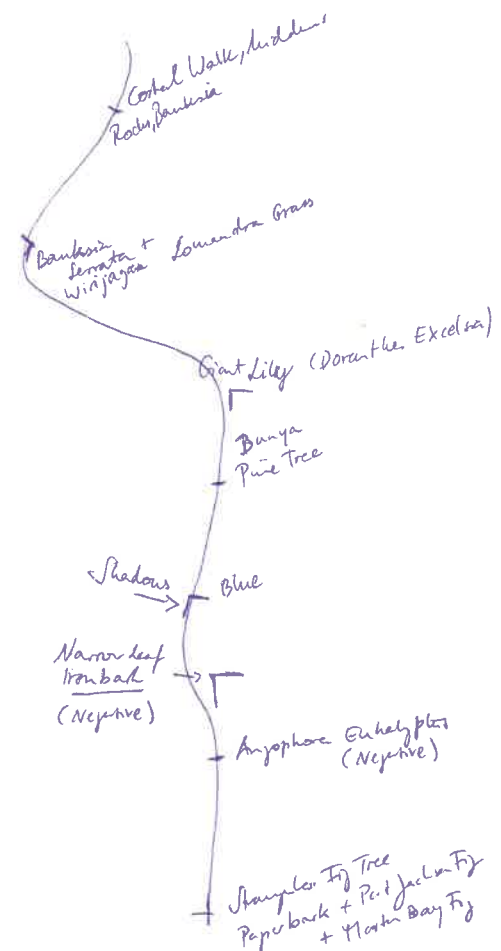
A third of the way through, we pass another elevated set of planes forming a corner detail that captures our attention. It is the negative of an image of an ironbark tree that reads as disembodied. The corner is opaque and impenetrable, without the transparency of the other image planes. It's as assertive as it needs to be to hold the corner and signal one of the important thresholds of the artwork. In so doing it plays a discomfiting role. It's out of sequence; it feels uncanny. It's whitish and ghostly and like something dead.

The different image planes of Hornig's artwork catch our eye at different times as in a design for the stage. As we exit the second of the three towers, the sequence is punctuated by a *Doryanthes excelsa*, the gynea lily, glorious in its deep-red beauty, that graces the northeastern corner. The spectacle is not just for show. There's an editorial comment in play. The lily stands straight and tall against the background of what Sydney would look like today if all buildings were removed.

We follow along, directed by the carefully calibrated positioning of the elevated glass panels of the work, which are ever up ahead. In the grasp of the work, we're moving willingly in easy motion, guided by the steady hand of a kind of gravitational pull, the needle of a compass directing us northward to the harbor. The rocks of the coastline of Balls Head on Sydney's north shore are the final image of the sequence, after which we emerge free of the towers into the light and air and the view of the harbor. It's as if the artist has mapped our escape.

Ending the artwork here reinforces the separation between the natural environment and the built one of which Barangaroo is such a high-octane example. There, a dense pack of very tall towers makes for a collision with the harbor, mitigated somewhat by the reconstituted headland that was the brainchild of Sydney resident Paul Keating, who served as the twenty-fourth prime minister of Australia from 1991 to 1996. One tower, Crown Sydney, separates itself from the pack and rises particularly aggressively at water's edge to a height of 271.3 meters across seventy-five floors. Visible—some would say inescapably—from every vantage point, it dominates the city skyline.

The urban plan for Barangaroo encouraged a barrier to form through its assertion of a building type, the mega tower, and the

**Shadows**

2019

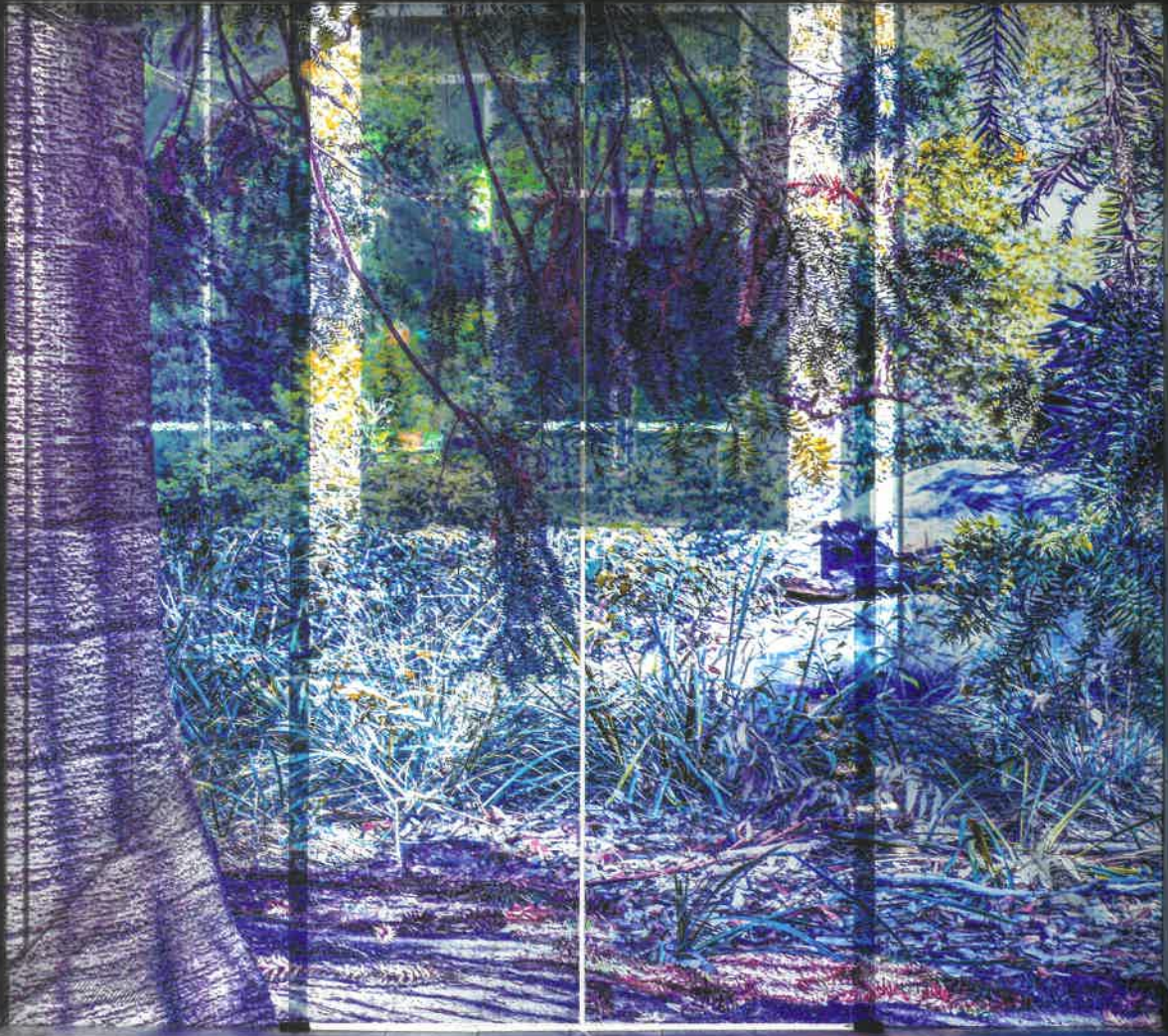
Tower 2 North Corner

Keramischer Digitaldruck auf Sicherheitsglas

Digital print with ceramic colors on safety glass

1175 x 877 cm





Arbeitstag durch diese vertikale Stadt aus Stahl und Glas bewegen. Wenn uns der Aufzug im Erdgeschoss absetzt und wir auf dem Weg von Turm zu Turm Hornigs künstlerische Arbeit erfahren, stoßen wir in ihren vergrößerten Fotoessays mit Aufnahmen der Pflanzenwelt aus den Naturlandschaften rund um Sydney auf einen Kontrast zu Glas und Stahl.

Hornig nimmt die großflächigen Naturaufnahmen und ordnet sie zu einem rhythmischen Stakkato. Durch einige von ihnen gehen wir auf Bodenniveau buchstäblich hindurch, andere sind vor uns und weit über Kopfhöhe montiert. Die Bilder, durch die wir hindurchgehen – Drehtüren an wichtigen Ein- und Ausgängen, bedruckt mit stark vergrößerten Fotografien –, hüllen uns förmlich ein. Wir bewegen uns durch Banksienbestände in das Unterholz einer Neuguinea-Araukarie, die mit den Zweigen den Boden berührt, oder in die Fänge der australischen Würgefeige *Ficus watkinsiana*. Ausgeglichen werden solche Momente des direkten Naturkontakts innerhalb des Kunstwerks von den Bildern weiter oben, die eine auf subtile Weise steuernde Funktion übernehmen und uns vorwärtsleiten. Diese großen Flächen sind wie Membranen, auf denen Farben und Formen flimmern wie die Einzelbilder eines Films, emporgehoben und zugleich erhebend für den Menschen – so wie in großer Höhe platzierte Kunst sein kann.

Nach einem Drittel des Weges passieren wir eine weitere mehrteilige Fotografie, die als Eckdetail über unseren Köpfen die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Sie zeigt das geisterhaft anmutende Negativbild eines *Eucalyptus crebra*, in Australien auch „Eisenrinde“ genannt. Die Ecke ist opak und undurchdringlich. Sie hat nichts von der Transparenz der übrigen Bildflächen. Sie muss sich durchsetzen, um dem Gebäudevorsprung Halt zu geben und eine der wichtigen Schwellen des Kunstwerks kenntlich zu machen. Dabei bereitet sie Unbehagen. Sie fällt aus der Reihe, fühlt sich unheimlich an. Sie wirkt weißlich blass, gespenstisch und irgendwie unbelebt.

Wie auf einer Bühne springen uns die verschiedenen Bildflächen in Hornigs Arbeit zu unterschiedlichen Zeiten ins Auge. Sobald wir den zweiten der drei Türme verlassen, markiert eine blühende *Doryanthes excelsa* aus der Gattung der Speerblumen den nächsten Höhepunkt der Bilderfolge. Mit der prächtigen tiefroten Schönheit ihrer Blüte schmückt sie die nordöstliche Ecke des Ausgangs. Das ist nicht nur oberflächliches Schauspiel, es enthält einen redaktionellen Kommentar. Die Speerblume steht lang und aufrecht vor einem Hintergrund, der zeigt, wie Sydney heute aussähe, würde man sämtliche Gebäude entfernen.

Wir gehen weiter, gelenkt von der sorgfältig abgestimmten Positionierung der höher gelegenen Glastafeln, die wir in der Entfernung stets vor Augen haben. Von der Arbeit ergriffen, bewegen wir uns bereitwillig und leichten Schrittes voran, konstant geleitet

Shadows

2019

Tower 2 North Entrance

Latexdruck auf Glas

Latex ink and vinyl mounted on glass

1452 × 318 cm



von der ruhigen Hand einer Art Anziehungskraft, der Nadel eines Kompasses, der uns nordwärts zum Hafen führt. Die Felsen von Balls Head an der Nordküste Sydneys bilden das letzte Motiv der Folge, bevor wir aus den Türmen heraus ins Licht und an die Luft treten und den Hafen vor uns sehen. Es ist, als hätte die Künstlerin unser Entkommen geplant.

Das Kunstwerk hier enden zu lassen, verstärkt die Trennung zwischen der natürlichen und der bebauten Umgebung, für die Barangaroo ein so kraftstrotzendes Beispiel abgibt. Dort sorgt eine dichte Ansammlung sehr hoher Türme für eine Kollision mit dem Hafen, die ein wenig von der naturnah rekonstruierten Landspitze abgemildert wird, einem geistigen Produkt des Sydneysiders Paul Keating, der von 1991 bis 1996 australischer Premierminister war. Ein Turm, Crown Sydney, distanziert sich von der Menge und ragt an der Wasserkante besonders aggressiv empor – über 75 Stockwerke bis auf 271,30 Meter. Aus allen Himmelsrichtungen sichtbar, manche würden sagen: unentrinnbar, beherrscht er die Skyline der Stadt.

Mit der Durchsetzung eines Gebäudetyps – des Megatowers – und der Macht, die dieser Gebäudetyp repräsentiert, förderte das Entwicklungskonzept für Barangaroo die Entstehung einer Barriere. Megatürme senden die Botschaft aus, dass in diesem Bezirk Menschen mit Macht gewichtige Entscheidungen treffen. Für alle anderen oder ein anderes Programm bleibt wenig Raum. Der TSL, in dem Hornigs Arbeit zu Hause ist, verkörpert diese andere Art von Raum, dieses kleine, randständige Geschenk an die Öffentlichkeit. Ein weiteres Zugeständnis ist eine Restaurantmeile im Erdgeschoss, die in Vorcoronazeiten florierte.

Hornig schöpft aus einer Situation, die einen anderen Künstler womöglich behindert hätte, indem sie die Barriere als Rand oder Grenze interpretiert. Erst 2020 untersuchte der Künstler und Kurator Brook Andrew, der dem Volk der Wiradjuri angehört, als Künstlerischer Leiter der 22. Biennale von Sydney die Idee der Grenze auf ebenso großartige Weise. Zwei Drittel der 94 ausstellenden Künstlerinnen und Künstler identifizierten sich als Angehörige der First Nations, Mitglieder einer Diaspora oder People of Colour aus aller Welt. Mit ihrer Art und Weise, Kunstschaaffende aus vielen Kulturen und mit unterschiedlichen Perspektiven einzubeziehen, brachte die Ausstellung eine Offenheit und Akzeptanz zum Ausdruck, die genau wiedergibt, wie etliche von uns in der heutigen Welt ihr Leben angehen. Der Titel der Biennale, *NIRIN*, bedeutet in der Sprache der Wiradjuri aus der Country des Kurators im westlichen New South Wales „Rand“ oder „Grenze“.

Dass Hornig die Felsen von Balls Head an der Nordküste Sydneys als letztes Bild ihrer Arbeit für Barangaroo – und damit als Grenze der Arbeit zum Hafen – auswählte, war eine bewusste Entscheidung, mit der sich die Künstlerin als respektvolle Außen-

Shadows

2019

Tower 3 North Corner

Keramischer Digitaldruck auf Sicherheitsglas

Digital print with ceramic colors on safety glass

815 × 1530 cm

power that type of building represents. Mega towers broadcast that this is a precinct where people with power make decisions that count. Little space is left for anyone else or any other agenda. The TSL that Hornig's artwork calls home is a physical representation of that other kind of space, that small gift to the public, at the margins. A dining precinct at ground level that was humming in pre-COVID times is another concession to the public.

Hornig exploits a condition that might have stymied another artist by interpreting the barrier as an edge. The idea of an edge was beautifully examined in another recent Sydney project by Wiradjuri artist and curator Brook Andrew, as artistic director of the 22nd Biennale of Sydney, in 2020. Two-thirds of the ninety-four artists in the exhibition identified as First Nations people, or people of diaspora or color from around the world. In the way it included artists of many cultures and points of view, the exhibition declared an openness and acceptance that accurately represents how many of us go about our lives in the world we live in today. The exhibition was titled NIRIN, which means "edge" in the Wiradjuri language of Andrew's Country of western New South Wales.

Hornig's way of handling the edge of her work at Barangaroo as it meets the harbor—the rocks of Balls Head on Sydney's north shore that are the final image of the sequence—was a knowing decision that positioned the artist as a respectful outsider. Aboriginal traditional protocols require people from elsewhere to say when they are at the edge of someone else's Country and to request permission to enter or cross it. As European and non-Aboriginal, Hornig made the early decision to make art about what she could understand and not about an Aboriginal culture and way of life she knew nothing about and hadn't the authority or permission to address. Metaphorically, through the artwork, she stood humbly at the edge of a worldview she had little chance of comprehending but respected greatly.

Thus, she terminates the work at a respectful distance from the harbor and the coastline opposite to the north. By employing the visual full stop of the last artwork panel, she points to the existence of that further distance that cannot be traversed. It's a conceptually elegant reference to the history of Aboriginal fisherwomen like Barangaroo, for whom the development is named, a history shared with Hornig at the conceptual phase by an Aboriginal elder. Barangaroo was a Cammeraygal woman of the Eora people from the areas known today as North Harbour and Manly that lie north and east of the development. Eora women were prize fisherwomen known for their exceptional agility and skills in fishing and mothering—fishing while nursing babies, feeding and minding children, and building fires to keep all on board their nawi (canoes) warm. It is a model of multitasking to challenge anyone juggling work–life commitments today.⁷

7 See Laura Morelli, "Sharing Stories about Fisherwoman Barangaroo through Practical Art," NITV, January 15, 2018, <https://www.sbs.com.au/nitv/nitv-news/article/2018/01/11/sharing-stories-about-fisherwoman-barangaroo-through-practical-art>.

Shadows
2019
Tower 2 North Entrance
Latexdruck auf Glas
Latex ink and vinyl mounted on glass
1452 × 318 cm









stehende positionierte. Die traditionellen Regeln der Aboriginals schreiben Menschen von außerhalb vor, mitzuteilen, wenn sie sich an der Grenze zur Country eines anderen befinden, und eine Erlaubnis einzuholen, um sie betreten oder durchqueren zu dürfen. Als Europäerin und Nichtaboriginal fasste Hornig früh den Entschluss, ihre Arbeit einem Thema zu widmen, das sie erfassen konnte, und nicht einer indigenen Kultur und Lebensweise, über die sie nichts wusste und die zu behandeln sie weder die Autorität noch die Befugnis besaß. Durch ihre Arbeit stand sie metaphorisch am Rand einer Weltsicht, die sie kaum würde verstehen können, vor der sie jedoch großen Respekt hatte.

Daher beendet sie die Arbeit in respektvoller Entfernung zum Hafen und zur weiter nördlich gelegenen Küste von Balls Head. Mit ihrem visuellen Schlusspunkt im letzten Bild verweist sie auf die Existenz jener fernen Distanz, die nicht überschritten werden kann, und stellt so einen konzeptionell eleganten Bezug zur Geschichte indigener Fischerinnen wie Barangaroo her, nach der das Stadtentwicklungsprojekt benannt ist. Bereits in der Konzeptphase hatte eine Älteste der Aboriginals diese Geschichte mit Hornig geteilt. Barangaroo war eine Cammeraygal aus dem Volk der Eora, deren Land sich über das heutige Gebiet von North Harbour und Manly im Nordosten Sydneys erstreckt. Die Frauen der Eora waren erstklassige Fischerinnen und für die außergewöhnliche Geschicklichkeit bekannt, mit der sie Fischerei und Kinderbetreuung gekonnt kombinierten – während sie fischten, stillten sie die Kleinsten, fütterten und hüteten ihre Kinder und machten Feuer, um alle an Bord ihrer *nawi* (Kanus) warm zu halten. Ihr Multitasking-Modell klingt wie eine Herausforderung an alle, die heute mit Work-Life-Verpflichtungen jonglieren.⁷

Warum *Shadows*? Australien wurde auf dem unabgetretenen Land seiner indigenen Völker und damit auf den Fundamenten seiner eigenen schattenhaften Geschichte erbaut. Michael Hromek, Wissenschaftler und Nachkomme des Volkes der Yuin, schreibt dazu: „Die Grenzen von Countrys werden mündlich (in Liedzeilen) formuliert, folgen markanten Orientierungspunkten und Merkmalen, durchkreuzen die Landschaft“. Auch wenn ein Ort unter Beton verschwinden mag, so Hromek weiter, ist er „für viele Aboriginals physisch und geistig noch immer gegenwärtig“.⁸

Wenn wir an der letzten, nördlichsten Glaswand der Arbeit stehen, werden diejenigen von uns, die hier leben, von der Künstlerin in die Lage versetzt, uns mit dem zu verbinden, von dem wir wissen, dass es in diesem Teil Sydneys und auf dem Wasser dahinter einmal existierte. Für die ersten Völker Australiens war der Hafen ergiebige Nahrungsquelle und dynamische Wasserstraße in einem, auf der die Menschen in *nawi* hin und her kreuzten. Das heraufbeschworene Bild ist eines von absoluter, natürlicher Verbindung – einer Verbindung, die Planer und Städtebauer heute vielleicht nachzuahmen versuchen, indem sie das V-Wort verwenden: „Verbundenheit“. Diese Nach-

7. Siehe Laura Morelli, „Sharing stories about fisherwoman Barangaroo through practical art“, in: NITV, 15. Januar 2018, <https://www.sbs.com.au/nitv/nitv-news/article/2018/01/11/sharing-stories-about-fisherwoman-barangaroo-through-practical-art> (letzter Zugriff 15. September 2021).

8. Michael Hromek ist Nachfahre der Yuin und arbeitet als Wissenschaftler und Dozent am Jumbunna Institute for Indigenous Education and Research der University of Technology Sydney. Das Zitat stammt aus Hromeks Studie *Aboriginal Design Principles* für die Northwest Program Alliance, ein Konsortium, das in Wurundjeri Country im australischen Bundesstaat Victoria an Eisenbahntrassen arbeitet; der Autorin zur Verfügung gestelltes, undatiertes Dokument.

Shadows

2019

Tower 1 South Entrance

Latexdruck auf Glas

Latex ink and vinyl mounted on glass

1319 × 395 cm + 1339 × 520 cm

Why Shadows? Australia is built on the unceded lands of Aboriginal people and on the foundations of its share of shadowy histories. As Michael Hromek, researcher and descendant of the Yuin people, expresses it, "the boundaries of Countries are expressed orally (in song-lines), following prominent landmarks and features, traversing the landscape." Although a place may have been covered in concrete, Hromek continues, it is "still present physically and mentally for many Aboriginal people."⁸

Standing at the final northernmost panel of the work, those of us who live here are enabled by the artist to connect with what we know was once on this site in Sydney and on the harbor beyond. For the first people of Australia, the harbor was a rich food source and dynamic waterway, with people crossing back and forth in their nawi. The picture evoked is one of absolute, natural connection that planners and citymakers today might try to emulate, using the "c" word—"connectedness." That mimicking can be surface-deep and empty. At least at long last, at the start of every meeting, public lecture, or event in Australia today, a tribute called an Acknowledgment of Country is made to the people who lost this land and way of life. This is one such message: "We pay respect to the traditional owners and elders, past, present and emerging, of the Gadigal people of the Eora Nation on whose lands we meet today. We acknowledge Aboriginal connection to material, spiritual, and creative practice on these lands for more than 60,000 years, and celebrate the enduring presence, knowledge, and contributions of Aboriginal people."

8 Michael Hromek is a Yuin descendant and researcher/tutor at the Jumbunna Institute for Indigenous Education and Research at the University of Technology Sydney. The quote is from Hromek's study, *Aboriginal Design Principles*, undertaken for the Northwest Program Alliance, a consortium working on rail lines in Wurundjeri Country in the state of Victoria, Australia. Undated document provided to Barbara Flynn.

ahmung kann oberflächlich und nichtssagend sein. Doch zumindest wird heute am Beginn jeder Versammlung, jedes öffentlichen Vortrags und jeder Veranstaltung in Australien endlich ein Bekenntnis namens „Acknowledgment of Country“ gegenüber den Menschen abgelegt, die dieses Land und diese Lebensweise verloren haben. Dies ist eine solche Botschaft: „Wir verneigen uns in Achtung vor den vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen traditionellen Besitzern und Ältesten des Volkes der Gadigal aus der Eora Nation, auf deren Land wir uns heute treffen. Wir anerkennen die seit mehr als 60.000 Jahren bestehende Verbindung der Aboriginals zu den materiellen, spirituellen und kreativen Bräuchen auf diesem Land und feiern die dauerhafte Präsenz, das Wissen und die Beiträge von indigenen Menschen.“



Shadows

2019

Tower 1 North Entrance

Latexdruck auf Glas

Latex ink and vinyl mounted on glass

1388 × 313 cm