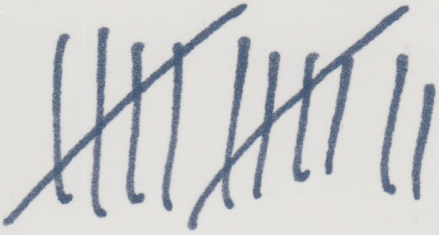
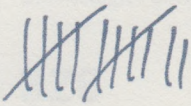
DOCUMENTA KASSEL 16/06 — 23/09 2007



Katalog
Catalogue

documenta 12
Katalog | Catalogue

DOCUMENTA
KASSEL
16/06 — 23/09
2007



Wir spüren es in diesen Tagen wieder: Kassel hat ein eigenes Zeitempfinden entwickelt, das dem Rhythmus der documenta folgt. Dieses magische Stück Zeit, diese hundert Tage alle fünf Jahre haben die Stadt verändert. Deshalb trägt Kassel in seinem Logo den Schriftzug „documenta-Stadt“ wie eine Auszeichnung – und steht dafür ein, große künstlerische Freiräume zu ermöglichen.

Dank Arnold Bode ist 1955 ein künstlerisches Kraftfeld in Kassel entstanden, das bis heute die Menschen weltweit elektrisiert und zu ästhetischer wie gesellschaftlicher Auseinandersetzung reizt. Mindestens so faszinierend wie die Ausstellungen selbst sind die Geschichte und die Kommunikationsprozesse ihrer Entstehung. Der weltweite Dialog, der das Werden der documenta begleitet und sie inhaltlich schärft, schafft erst jenen Resonanzboden, der auch die documenta 12 vom 16. Juni bis 23. September so einzigartig machen wird.

Dem künstlerischen Leiter Roger M. Buergel, der Kuratorin Ruth Noack sowie dem gesamten Team gilt mein herzlicher Dank: für eine Ausstellung, die in Kassel mutig neue Spielstätten für die documenta und für die Auseinandersetzung mit den drei Leitfragen erschlossen hat, und für den Anspruch, der Kunstvermittlung eine eigene Architektur zum Träumen und Reden zu bieten. Die Stadt freut sich auf die „sinnliche Kollaboration“, die die BesucherInnen aus aller Welt staunen, entdecken und nachdenken lässt.

Bertram Hilgen

Oberbürgermeister der Stadt Kassel
Mayor of the City of Kassel

We can feel the days: Kassel has developed its own sense of time, in-step with the rhythm of the documenta. This magic slice of time, these hundred days every five years, have changed the city. That's why Kassel's logo now includes the words "documenta city" like a badge of distinction—emblematic of a great location for art.

Thanks to Arnold Bode, an artistic force emerged in Kassel in 1955 that still electrifies people across the world today, inspiring them to confront the aesthetic and social issues of their time. At least as fascinating as the exhibitions themselves are the stories and the process of communication behind them. The worldwide dialogue that accompanies the organisation of each documenta and hones its contents is what forms the sounding board that will make documenta 12, from June 16 to September 23, so unique.

I would like to express my heartfelt thanks to the artistic director Roger M. Buergel, the curator Ruth Noack, and the entire team, for an exhibition that has courageously added a number of new documenta venues in Kassel, and for tackling the three "leitmotifs", the key questions. My thanks too, for wanting to provide a special architectural setting for the mediation of art, a setting for talking and dreaming. The city is looking forward to a "sensual collaboration", one that is sure to give visitors from all over the world plenty to marvel at, discover and ponder.

Vorwort

Die große Ausstellung hat keine Form. Präzision mit Großzügigkeit zu kombinieren, lautete für uns die Aufgabe. In der Regel haben Ausstellungen ein Thema, oder sie gelten einer Künstlerpersönlichkeit, einer Epoche, einem Phänomen. Die Formlosigkeit der documenta verbietet einen solchen Zugang.

Die bundesdeutschen Anfänge der Ausstellung 1955 kamen einem öffentlichen Akt der Versöhnung mit der Kunst der Moderne gleich. Wobei diesem Akt nichts Offiziell-Feierliches anhaftete, sondern es bereits damals um die Ausstellung als ästhetische Setzung ging. In der Folge hat sich die documenta im Fünf-Jahres-Zyklus mehr und mehr zu einem Bild für die Kunst der Gegenwart entwickelt. Sie hat sich durchlässig gemacht für neue künstlerische Ausdrucksmittel, für experimentelle Formen des Sprechens über Kunst, für ein Denken jenseits eurozentrischer Muster.

Macht man documenta, das heißt eine Ausstellung ohne Form, so begibt man sich in ein Kraftfeld. Die Faszination, die sie ausübt, aber auch die medialen Erwartungen an diese Ausstellung sind enorm hoch, nicht zuletzt deshalb, weil Menschen mit radikaler Formlosigkeit schlecht umgehen können. Sie fühlen sich herausgefordert und wollen etwas identifizieren. Dagegen ist nichts zu sagen, wenn man die Balance zwischen Identifizierung und endgültiger Fixierung zu halten weiß – eine Kunst, die einen die Kunst lehrt. Uns kam es darauf an, weder Künstlernamen noch irgendwelche vereinheitlichenden Konzepte oder gar geopolitische Identitäten („Kunst aus Indien") in den Vordergrund zu stellen. Selbstverständlich sind uns bestimmte Künstlerinnen und Künstler wichtig, selbstverständlich treiben uns Konzepte um, und selbstverständlich hat Kunst auch

Preface

The big exhibition has no form. This trivial fact made us seek to combine precision with generosity. More often than not exhibitions come with a theme or are dedicated to a particular artist, a certain era or style, however the documenta's inherent formlessness contradicts any such approach.

The first documenta was conceived out of a desire to reconcile a demoralised German civil society with Modern Art. Yet the first exhibition had nothing much official or celebratory about it; even back in 1955 it was an aesthetic effort with a vengeance. Reappearing every five years, documenta has subsequently developed into a cipher of contemporary art. As an image it has adapted itself to new modes of artistic expression, it has reflected experimental ways of speaking about art, and it has allowed itself to be changed by the influx of non-Western thought.

To do documenta, an exhibition without form, means entering a field of highly contradictory forces. The fascination emanating from the show, as well as the expectations it raises are enormously high. This is due to the fact that people are not really well equipped to deal with radical formlessness. They tend to feel the challenge deeply and they counter this challenge by seeking for identity. But how does one keep the balance between identification and fixation? Art can teach us this discipline. It was not our aim either to highlight artist's names or to succumb to all-encompassing concepts, nor did we want to favour geopolitical identity (à la "art from India"). Naturally certain artists matter to us more than others and of course particular concepts remain essential. It is equally true that art is not without context; each work is attached to a local history. However, exhibitions are only worth looking at if we manage to dispense with preordained

eine lokale Geschichte. Interessant wird eine Ausstellung aber erst dann, wenn man sich von diesen Krücken des Vorverständnisses befreit und auf eine Ebene gelangt, auf der die Kunst ihre eigenen Netze zu spinnen beginnt. Das ist die eigentlich ästhetische Ebene; hier erweist sich die Ausstellung als Medium und kann hoffen, das Publikum in ihr kompositorisches Tun einzubeziehen.

Wie aber findet man sich auf dieser Ebene zurecht? – Im Katalog sind Werke und Werkkomplexe einzelner Künstlerinnen oder Künstler entlang einer Zeitachse gereiht. Er strebt keine Vollständigkeit an, sondern setzt Schwerpunkte, wobei im Anhang zusätzlich die komplette Werkliste zu finden ist. Die Zeitachse führt uns tief in die Vergangenheit, was bei einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst auf den ersten Blick verwundern mag. Tatsächlich haben die meisten Formen und Formate aber eine lange Geschichte hinter sich und wohl auch vor sich. Künstlerinnen und Künstler sind sich dieser Geschichte ebenso bewusst wie der zukünftigen Möglichkeiten, das Publikum dagegen ist es oft nicht. Es erschien uns sinnvoll, diese in sich beweglichen Formenschicksale nicht nur theoretisch zu behandeln, sondern sie auszustellen, das heißt zur documenta 12 werden zu lassen.

Eine Ausstellung macht man nicht allein und auch nicht zu zweit. Ohne die Inspiration, das Engagement und die Leidenschaft so vieler wären wir gescheitert. Zur Ästhetik der Formlosigkeit gehört, dass wir diese vielen nicht namentlich nennen wollen. Da sind zuerst die KünstlerInnen und BeraterInnen. Das Team, das über drei Jahre an der Realisierung der Ausstellung gearbeitet hat. Die Geschäftsleitung, die uns auch bei schwierigen Entscheidungen unterstützt hat. Der documenta-Beirat, der uns in Kassel heimisch werden ließ, das Netzwerk der Redaktionen der documenta

categories and arrive at a plateau where art communicates itself and on its own terms. This is aesthetic experience in its true sense: The exhibition becomes a medium in its own right and can thus hope to involve its audience in its compositional moves.

But how can we navigate on this plateau? The catalogue entries follow a time line rather than alphabetical order. Certain works are highlighted within this time line, while the complete checklist of the art works can be found at the back. With our choice of works we have moved deeply into the past. Although this might look odd considering that documenta is an exhibition of contemporary art, we believe that it is necessary because most forms and formats come with rather a long history. They may also extend well into the future. Artists are highly aware of both the history of the forms they are using as well as of their future implications. The audience is generally not. It made sense, to us, to approach the internal dynamic destinies of form not only theoretically but to actually show them, turning them into documenta 12.

An exhibition is not created by one or two people alone. Without the inspiration, the engagement and the passion of others we would doubtlessly have failed. In keeping with documenta's formlessness we are refraining from mentioning every single individual that took part in the preparations. This notwithstanding, we'd like to use this opportunity to thank the artists and our advisors. Deep gratitude goes to the team that has spent three years working on the exhibition. We are eternally grateful to our management for supporting our ideas even when decisions were difficult, as well as to the governing body of documenta GmbH, that is the City of Kassel with its mayor, the federal state of Hessen and the German government, represented by the Kulturstiftung des Bundes. We thank the documenta 12 Advisory Board, which made us feel at home

Magazines, die uns in der Welt empfingen, sowie der Initiativkreis und die Stützen. Die Gesellschafter der documenta GmbH, das heißt die Stadt Kassel mit ihrem Oberbürgermeister, das Land Hessen sowie der Bund, vertreten durch die Kulturstiftung des Bundes. Schließlich die Förderer, Leihgeber, Sponsoren, Medienpartner und unserem Verlag. Zwei Namen aber dürfen fallen: Charlotte und Kasimir – sie haben die oft langen Abwege ihrer Eltern tapfer ertragen.

Roger M. Buergel, Ruth Noack

in Kassel, the editorial boards of documenta Magazines, who welcomed us around the globe, the international Council of documenta 12, and those individuals who have supported us as "pillars" of documenta 12. Finally, we would like to thank those who lent us exponents for the exhibition, our sponsors, our media partners and our publisher. We dedicate this exhibition to our two children Charlotte and Kasimir, who have coped valiantly with their parent's often lengthy meanderings.

14.–16. Jh. | 14–16 c.

Berliner Saray-Alben (Diez-Alben)
Berlin Saray Albums (Diez Albums)

Schloss Wilhelmshöhe

Heinrich Friedrich von Diez, 1786 bis 1790 preußischer Botschafter in Konstantinopel, brachte eine lose Sammlung von Zeichnungen und Miniaturmalereien mit zurück nach Berlin. Die einzelnen Bilder persischen, chinesischen, osmanischen und europäischen Ursprungs wurden, aus ihrem historischen Kontext herausgelöst, zu Alben zusammengestellt. Die Miniaturmalereien illustrierten einst Chroniken des Hofes. Den imperialen oder abenteuerlichen Geschichten entrissen, sind die Bilder ganz auf ihren visuellen Ausdruck zurückgeworfen. Die Diez-Alben enthalten auch vorbereitende, beiläufige oder dekorative Skizzen. Landschaftliche Szenen treten besonders hervor.

Aber es geschieht noch etwas anderes: Auf der Bildfläche treffen unterschiedliche Formsprachen und Farbgefühle zusammen. Gerade die persischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts erzählen von dem Einfluss chinesischer Darstellungsweisen, die mit der mongolischen Eroberung Persiens Einzug hielten. Lokale Stile wurden nicht ausgelöscht. Die persischen Maler hatten einen Sinn für leuchtende Farben und abstrahierte Oberflächen. Neu waren die Ausdrucksfähigkeit der Linie, wässrige Farben und Schattierungen. Chinesische Vorlagen fanden den Weg nach Persien, persische Künstler kamen aber auch nach China. So entstanden wechselseitige Bilder. Die beiden Grundelemente der chinesischen Landschaft sind Berge und Wasser; Felsen die Wurzeln der Wolken. Das Wolkenband zog aus der chinesischen Tradition westwärts. Die Wolke ist auch regenspendende himmlische Kraft und damit Wasser. Diese Motive tauchen sichtbar in den Malereien auf. Eine bestimmte Form, dauerhaft wie wandelbar, lebt in einen anderen Horizont übertragen fort. Das ist ihr Schicksal. Inka Gressel

Heinrich Friedrich von Diez, Prussian ambassador to Constantinople from 1786–1790, brought a loose collection of drawings and paintings back with him to Berlin. The individual paintings, of Persian, Chinese, Ottoman, and European origins, were taken out of their original historical and textual contexts and compiled into albums. Miniature paintings illustrate the court's conquests and chronicles. Torn from their imperial and adventurous histories, the paintings are thrown back entirely to their visual expressivity. The albums also contain preliminary, incidental, and decorative sketches. Most prominent are landscape scenes.

But there is also something else going on: various formal languages and senses of colour converge on the image area. The fourteenth-century Persian miniatures relate the influence of Chinese representation, which wandered in with the Mongolian conquest of Persia. Local styles were not extinguished. Persian painters had an appreciation for brilliant colours and abstract surfaces. The expressiveness of lines, watery colours, and shading were new. Chinese artworks made their way to Persia, Persian artists, however, also went to China. The patterns of things formed in two ways: through actually seeing things and via the mediation of others. Mutual paintings arose. The two elements of Chinese landscapes are mountains and water, and rocks—the roots of the people. Landscape painting is capable of expressing transformation. The band of clouds moved from Chinese tradition westward. The cloud is also a celestial power that yields rain, and thereby water. Consequently these motifs appear visibly in the paintings. A certain form, permanent and changeable, continues to live, transferred to another horizon. That is its fate.

1573
HADDSCHI MAQSUD AT-TABRIZI

Reise eines persischen Kalligrafen nach Mogul-Indien
A Persian calligraphist's journey to Mogul India
Kalligrafisches Zierblatt mit arabischem Text im Thulth-Duktus; mit Signatur im Riqa'-Duktus
Calligraphic ornamental sheet with Arabic text in Thulth style; with signature in Riqa'-style
Februar 1573 Schirāz | February 1573 in Shiraz

Schloss Wilhelmshöhe

Der bekannte persische Kalligraf Haddschi Maqsud, Neffe des Maftulband, arbeitete lange in Tabriz, der alten Hauptstadt Irans aus mongolischer und früher safawidischer Zeit. Mehrere seiner Werke sind erhalten, datiert seit 1521, der Blütezeit der höfischen safawidischen Kunst. Im biografischen Werk über Kalligrafen seines Zeitgenossen Qadi Ahmad heißt es, ohne Zeitangaben, er sei nach Indien gegangen. In der islamischen Welt gehörte es zur künstlerischen ebenso wie zur gelehrten Weiterbildung, viel und weit zu reisen, um berühmte Personen oder Werke leibhaftig zu sehen. Maqsud kopierte z. B. ein Blatt von 1451 des berühmten Kalligrafen Abdullah Harawi (= aus Herat) in der Stadt Samarqand – diese Kopie ist mit seiner Beischrift in einer Privatsammlung erhalten. Aber hier ist wohl eine andere Reise dokumentiert. Am Ende der langen Regierungszeit Schah Tahmasbs (1524–1576) war es politisch unruhig geworden, ein nachmaliger Thronfolger hatte sich nach Schirāz zurückgezogen, wo die Künste blühten und wohin neue Stile vermittelt wurden. Ein alternder Kalligraf sieht sich wohl aus materiellen Gründen nach neuen Mäzenen um und verbreitet so die von ihm kreierten Neuerungen ebenfalls dorthin: Hier ist es die geniale Verwebung dreier verschiedener Schreibstile, mit Richtungswechseln (überkopf) und raffiniertem Raumgefühl, das durch die scheinbar unter dem Rahmen nach links weiterführenden großen Zeilen und die wie schwebend gehaltenen Diagonalen betont wird. Neben der „Ausgewogenheit von Weiß und Schwarz" zeigt die unorthodoxe Verbindung mancher Buchstaben auf dem Papier große Meisterschaft. Schließlich wurde Maqsud, wie das zweite und bisher späteste von diesem Meister datierte Blatt zeigt, nach Indien eingeladen. Er signiert das Blatt in einer Stadt Indiens, deren Namen er (noch?) nicht kennt – sein Stil wird im Mogulreich mit großem Erfolg verbreitet. Claus-Peter Haase

The famed Persian calligrapher Hadji Maqsud, nephew of Maftulband, worked for many years in Tabriz, the old capital of Iran, in the Mongolian and early Safavid eras. Many of his works have been preserved, dating as far back as 1521, the heyday of courtly Safavid art. In the biographies of calligraphers compiled by his contemporary Qadi Ahmad, the author notes that Maqsud took a trip to India without giving a specific date. The further education of artists and scholars in the Islamic world involved travelling far and wide to see famous people and works with their own eyes. Maqsud, for example, copied a 1451 manuscript by the famous calligrapher Abdullah Haravi (= from Herat) in the city of Samarkand — this copy with his inscription is preserved in a private collection. But a different trip is presumably documented here. At the end of the long reign of Shah Tahmasb (1524–76) there was political unrest, and a successor to the throne had withdrawn to Shiraz, where the arts were flowering and new styles were emerging. An aging calligrapher probably has to look farther afield for new patrons to ensure his material wellbeing, with the result that he takes his own innovations along with him to his new place of residence. Accordingly, here we can see the ingenious interweaving of three different writing styles, with changes in direction (upper headline) and a sophisticated feeling for space underscored by the large lines that seem to continue on beneath the frame to the left and the diagonals that appear to be floating above the sheet. Apart from the "balance of white and black", the unorthodox connections between some letters show great mastery of the art. After all, Maqsud had actually been invited to come to India, as the second sheet shows, the latest work yet discovered by this master. He signed the sheet in a city of India whose name he didn't know (yet?) — his style went on to spread through the Mogul Empire with great success.


سلام كطيب فاح من ارض طيبة على روضة
فحمد الله ثم حمد الله على ما هدانا الطائر البهيم
من الملتجي في قلع خيبر عينا بسوال بصدم القوة

16. Jh. | 16 c.

Hsiang Yuan-pien
Noted Porcelains of Successive Dynasties
Album mit 6 Faltblättern, Vorwort und Index sowie 82 Faltblättern mit Illustrationen in Wasserfarben und Objektbeschreibung | Album with 6 folios with a preface and index, 82 folios with watercolour illustrations and descriptions

Schloss Wilhelmshöhe

Das Album enthält die Sammlung eines Connaisseurs aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Vorwort wird erwähnt, dass die einzigartigen Arbeiten den Dynastien Song (960–1279), Yuan (1271–1368) und Ming (1368–1644) entstammen.

Jedes Objekt ist in feiner Malerei dargestellt, seine Besonderheit wird in langen Kommentaren beschrieben und mit anderen berühmten Stücken verglichen, auch die Geschichte der Erwerbung wird ausführlich erläutert. Die isolierte und enträumlichte Präsentation der Keramiken entspricht der traditionellen Darstellung von Objekten, sie ist eine Antwort auf die Frage nach Objektivität und Wirklichkeit.

Das originale Album wurde 1887 bei dem Brand einer Lagerhalle in London zerstört, doch waren zuvor in China mehrere Kopien angefertigt worden, von denen das ausgestellte Exemplar noch vor 1900 in Beijing erworben wurde. Johannes Wieninger

This album presents a connoisseur's collection from the second half of the 16th century. The preface mentions that the unique works are from the Song (960–1279), Yuan (1271–1368) and Ming (1368–1644) dynasties.

Each object is portrayed in finely detailed painting, with its special qualities described in lengthy commentaries and compared with other famous pieces. A detailed account of how the piece was acquired is also included. The presentation of the ceramics in isolation without a spatial context corresponds to the traditional depiction of objects, a response to the question of objectivity and reality.

The original album was destroyed in a warehouse fire in London in 1887 but several copies had been made previously in China: the album displayed here was purchased before 1900 in Beijing.

宋官窯夫子有象硯

二卷之一

硯俱宋宣和殿御用硯款大小長短如圖式作復
壹款制兩耳中通有竅可以繩貫提挈硯面作池
蓄水硯口蓋背而不蓋淵者所以使作硯墨也而
磨墨細潤有類端歙抑此可貴而硯底以春秋下
刻一象與硯式相形符合故名夫子有象云淘色
粉青斗文水製古雅非當嘉文唐之珍器與下之
宣窯龍文小硯著宣窯款紅雙絡水注合並得之
於廣陵之徐謙齋孟敬家

ca. 1662–1722

Lacktafel | Lacquerwork panel
Holz mit Intarsien aus Perlmutter und Halbedelsteinen auf Schwarzlackgrund
Wood with mother-of-pearl and semi-precious stones inlaid in black lacquer

China, Qing-Dynastie | Qing-Dynasty
Periode Kangxi | Kangxi period

Schloss Wilhelmshöhe

Bei der Tafel handelt es sich um ein Fragment, wobei die ursprüngliche Verwendung nicht genau bestimmt werden kann. Am ehesten ist an einen großen, schweren Schrank zu denken, in dem solche Tafeln in einem Rahmengerüst eingefügt waren. Jedenfalls war es ein repräsentatives Objekt, für das kostbare Steinintarsien in Lack eingelegt wurden.

Die dargestellten Objekte gehören zu den sogenannten „hundert Antiquitäten", einem emblematischen und symbolbeladenen Verzeichnis von Antiquitäten, Kunstwerken und Ritualobjekten. Die Auflistung dieser „hundert Antiquitäten" ist keineswegs festgelegt, sondern kann von Darstellung zu Darstellung variieren. Es wird sogar vermutet, dass Objekte aus einer eigenen Sammlung in ein solches Verzeichnis eingefügt werden konnten. Wie in einem Streumuster sind die Gefäße und Kunstwerke über die dunkle Lackfläche verteilt, jedes Objekt für sich stehend, gleich einem Sammlungsverzeichnis.

Johannes Wieninger

This panel is a fragment and the purpose for which it was originally used cannot be precisely determined. The most likely hypothesis is that it was part of a large heavy cupboard with this type of panel slotted into a frame structure. In any event it was a prestigious object created by inlaying lacquerwork with sumptuous stone sections.

The objects depicted belong to the so-called "hundred antiques", an emblematic compendium laden with symbolism enumerating antiquities, artworks and ritual objects. The inventory of these "hundred antiques" is not definitive, but may vary from version to version. There are even conjectures that objects from compilers' own collections may have been added to this type of list. The vessels and artworks are distributed over the dark lacquered surface as if in a scatter pattern, each object complete in itself, like an inventory of a collection.

17. Jh. | 17 c.

Feuerwerk beim Fest der Barat-Nacht am Mogulhof | Fireworks at the feast of the Barat Night at the Mogul Court

Aus einem kaiserlichen Mogulalbum, Nordindien, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts | From an imperial Mogul album, northern India, latter half of the 17th century

Gouachefarben und Vergoldung | Gouache with gilding

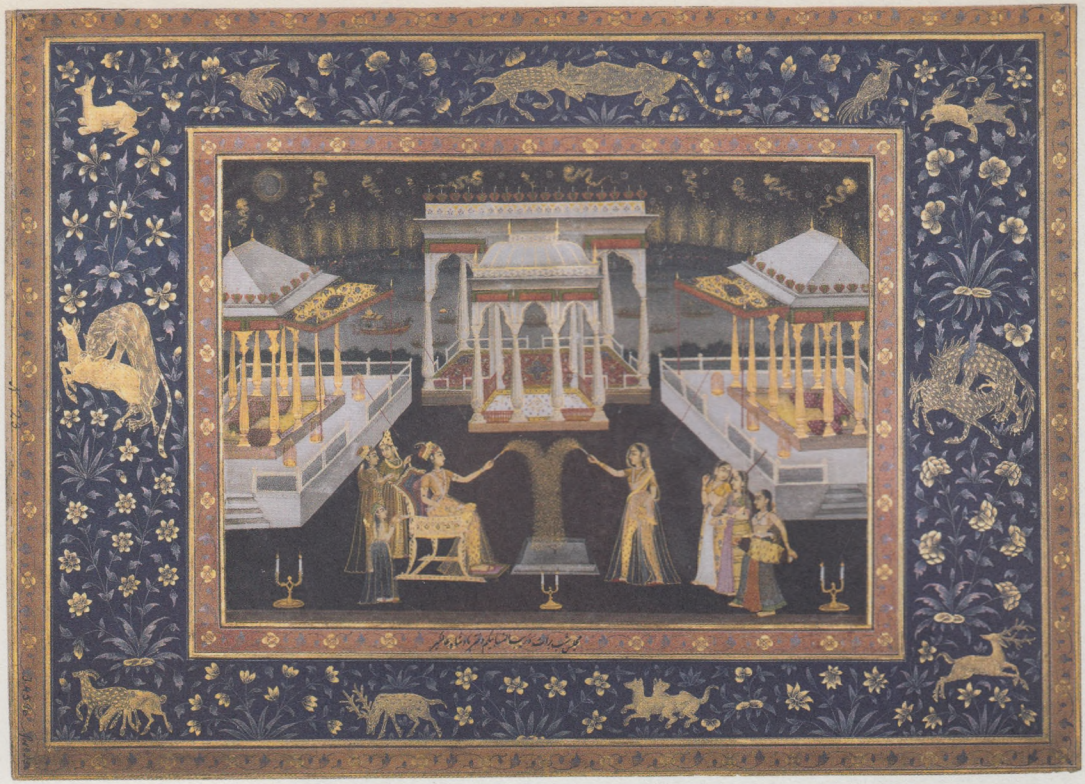
Schloss Wilhelmshöhe

Laut persischer Beischrift eröffnet Prinzessin Zebunnisa, Tochter des Mogulkaisers Aurangzeb (1658–1707), mit ihren Damen und Musikantinnen das religiöse Fest in der Mitte des islamischen Monats Scha'ban. Auf den Terrassen um einen künstlichen See findet abends ein großes Feuerwerk statt. Das Fest hat viele Bedeutungen – Gedenken an die Toten, Erlass von Sünden, Fürsorge für die Armen – und wird in Indien wie ein Neujahrsfest nach dem Mondkalender gefeiert. Die mit ihm verbundenen Feuerwerksriten sind mit einem hinduistischen Fest verwandt, dem Lichtfest Divali im Oktober/November des Sonnenjahres. So werden sehr ähnliche Szenen in anderen Sammlungen gelegentlich danach benannt. Entsprechend der relativen Kulturfreiheit am Mogulhof sind Architektur und Tracht der Frauen indisch, der Malstil vereint hauptsächlich iranische und einzelne indische Elemente mit der europäischen Zentralperspektive.

In ihren einzelnen Blütenstauden und etwas steifen Tierszenen sind die goldenen Randmalereien typisch für die Albumblätter am Mogulhof des 18. Jahrhunderts. Claus-Peter Haase

According to an inscription in Farsi Princess Zebunnisa, daughter of the Mogul Emperor Aurangzeb (1658–1707), is with her ladies in waiting and musicians, opening the religious festival that takes place in the middle of the Islamic month of Sha'ban. A splendid fireworks display takes place in the evening on terraces set on the banks of an artificial lake. The festival is for the remembrance of the dead, the forgiveness of sins and aid for the poor, and is celebrated in India like a New Year's party in accordance with the moon calendar. The firework rituals connected with the festival are related to the Hindu Divali festival of lights in October/November of the sun year. Very similar scenes in other collections are occasionally attributed to this latter festival instead. In keeping with the relative cultural freedom enjoyed at the Mogul court, the architecture and women's costumes here are Indian, and the painting style combines mostly Iranian and some Indian elements with the European tradition of central perspective.

The way the flowering shrubs are depicted as discrete entities and the somewhat stiff animal scenes in the gold edging are typical for the album sheets produced at the Mogul court in the 18th century.



17. Jh. | 17 c.

Ein junger Sufi-Mystiker liest seinem spirituellen Meister vor | A Young Sufi Mystic Reads Aloud to His Spiritual Master

Nordindien, Mogulschule,
Ende des 17. Jahrhunderts, im 18. Jahrhundert montiert
Northern India, Mogul school,
late 17th century, mounted in the 18th century

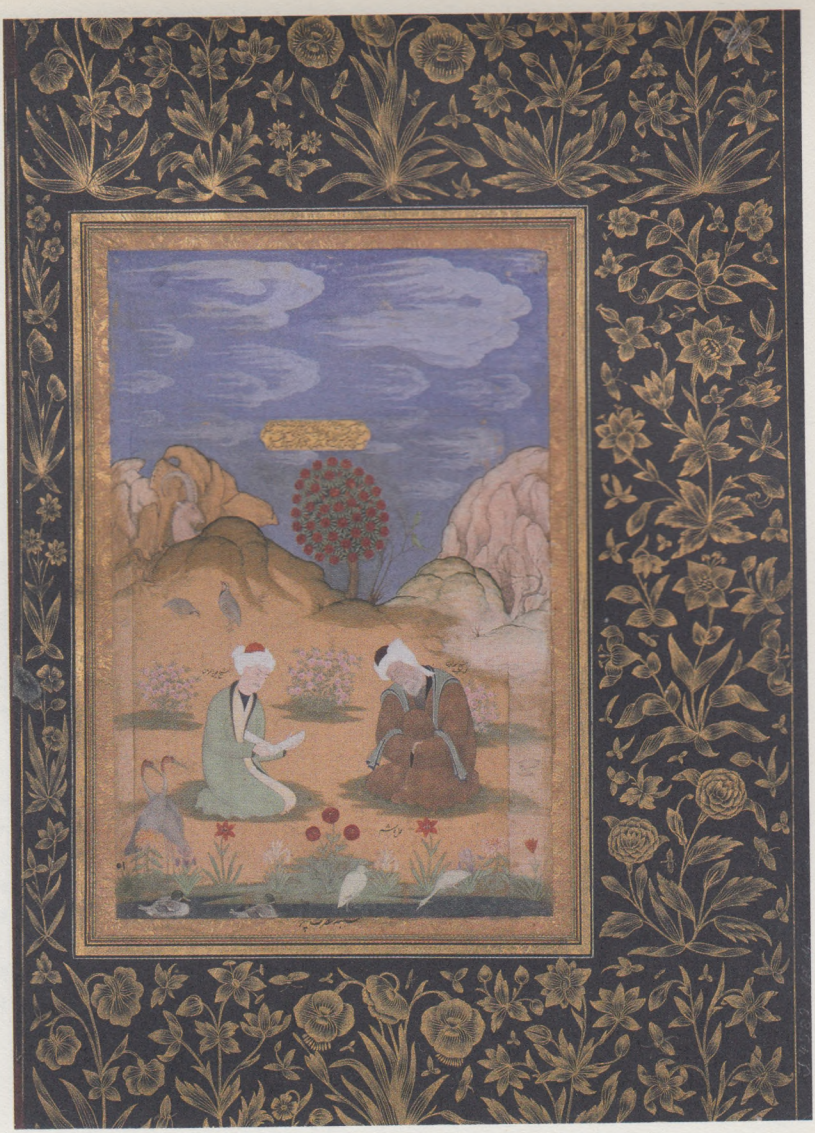
Schloss Wilhelmshöhe

Die Miniatur zeigt einen jungen Sufi, nach der Beischrift Scheich Ainuzzaman, der laut einem einmontierten persischen Textfragment dem berühmten Scheich Sa'duddin Hamuya (oder Hamawaih) vom Kubrawiyya-Orden aus dem mystischen „Mantelgedicht" auf den Propheten Muhammad vorliest. Aynuzzaman dürfte ein Zeitgenosse des Malers in Indien gewesen sein, während Scheich Sa'duddin 1252 in Iran oder Damaskus gestorben war. Es ist typisch für die mystische Lehre dieses Ordens, die direkte spirituelle Beziehung zu einem frühen Meister an ganz anderen Orten für möglich zu halten.

Die beiden zeitungleichen Personen hat der Maler in eine beziehungsreiche Landschaft gesetzt. Die verschiedenen Tierpaare deuten auf die innigen Gefühle zwischen ihnen, die leidenschaftliche Hinneigung des Greises bezeugt Ergriffenheit von der Schönheit der Rezitation des Gedichts, der blühende Baum vor zerklüfteter Felslandschaft mit geisterhaften Gesichtern lässt strahlende Hoffnung für die Zukunft aufkommen. Die „Signatur" unter dem alten Scheich, „Werk des Haschim", ist wohl eine Zuschreibung. Claus-Peter Haase

This miniature shows a young Sufi, according to the inscription Sheik Aynuzzaman who, the Persian text fragment mounted on the picture relates, is reading the mystical *Cloak Poem* dedicated to the Prophet Mohammed aloud to the famous Sheik Sa'duddin Hamuya (or Hamawaih) from the Kubraviyya Order. Aynuzzaman was presumably a contemporary of the painter in India, while Sheik Sa'duddin died in 1252 in Iran or Damascus. It is typical for the mystical teachings of this order that a direct spiritual relationship with an earlier master in a remote time and place was thought possible.

The painter has set the two non-contemporaries in a symbol-laden landscape. The various pairs of animal evoke the intimate feelings between the two; the impassioned incline of the old man's head shows how deeply moved he is by the beauty of the poetry recitation; the flowering tree set in the rocky landscape replete with ghostly faces inspires radiant hope for the future. The "signature" under the old sheik, "Work of Hashim", is probably an attribution.



ca. 1700

Der Held Zal ruft den Vogel Simurgh, Illustration zum Schah-nama | The Hero Zal Calls the Bird Simurgh, illustration for Shah-nama

Schloss Wilhelmshöhe

Nordindien, Mogulschule, nach einem älteren iranischen Vorbild; Gouachefarben, Randmalerei aus einem Mogulalbum des 18. Jahrhunderts | North India, Mogul school, after an older Iranian model, Gouache, margin painting from an 18th-century Mogul album

In einer wilden, gebirgigen, von einem Bach und Wildtieren belebten Landschaft wartet der mythische iranische Held Zal auf den Wundervogel Simurgh. Er war als Albino von seinem Vater Sam verstoßen, ausgesetzt und von dem Simurgh großgezogen worden. Nach der Versöhnung mit dem Vater und seiner Nachfolge als Vasall des iranischen Großkönigs darf er stets auf Rat und Hilfe des Simurgh hoffen, den er mit Hilfe zweier Feueraltäre herbeizaubert.

Die iranischen Künstler haben den Vogel aus der altiranischen Sagenwelt mit seiner urweltlichen Größe in einer Farbenpracht dargestellt, die sie chinesischen Vorbildern entnahmen. Die Paradiesvogelfedern und der Kopf eines Drachen (eigentlich: eines Hundes) sind frei nach dem fernöstlichen Kampfmotiv zwischen Drache und Phönix, als Symbolwesen für Erde und Himmel, gestaltet. Stärke und Weisheit im chinesischen Motiv stimmen mit den Vorstellungen der altpersischen Ideologie vom gerechten Herrscher überein. Hier wandern sie mitsamt dem iranischen Königsepos (Schah-nama) wieder ostwärts nach Indien. Claus-Peter Haase

In a rugged mountainous landscape enlivened by a stream and wild animals, the mythical Iranian hero Zal waits for the magic bird Simurgh. Born an albino, Zal was rejected by his father Sam, abandoned in the wilderness and then raised by the bird Simurgh. After reconciliation with his father and succession to the post of vassal to the Iranian king, he was always able to rely on help and advice from Simurgh, whom he conjured with the help of two fire altars.

The Iranian artists have depicted the bird from the ancient Iranian legend in his primeval size and a profusion of colour taken from Chinese examples. The bird of paradise feathers and the head of a dragon (actually that of a dog) were a free interpretation of the Far Eastern martial motif of the dragon/phoenix hybrid symbolising both earth and sky. Strength and wisdom in the Chinese motif are correlated with the ideal of the righteous ruler in ancient Persian ideology. Here they join up with the Persian epic of the king (*Shah-nama*) on a journey further eastward to India.


74596 K № 5

18. Jh. | 18 c.
MIHR CHAND

Tanz beim Holifest am Mogulhof
Holi Festival Dance at the Mogul Court

Aus einem Mogulalbum, Nordindien
From a Mogul album, northern India

Gouachefarben | Gouache

Schloss Wilhelmshöhe

Umgeben von Musikantinnen und Dienerinnen tanzt ein Mogulkaiser mit einer Konkubine auf der Terrasse eines Schlosspavillons und begießt sie mit Wein aus einer Karaffe. Mit hennagefärbten Händen verspritzen die Dienerinnen genüsslich rotes Farbpulver aus Klystieren und füllen ein Becken mit rotgelbem Wasser. Die blühenden Bäume und die ausgelassene Stimmung passen zu einem hinduistischen Frühlingsfest, das auch in der Liebesbeziehung des Gottes Krishna zur irdischen Radha eine Rolle spielt. Sie tauschen dabei ihre Kleider als Symbol der Vereinigung, aber auch als Ausdruck des Rollentausches beim Fest.

Wie selbstverständlich unterzog sich die muslimische Herrscherfamilie den Riten der hinduistischen Bevölkerungsmehrheit im Lande. Auch die Künstler nutzten die Chance zu ausgelassenen Farbspielen. Hier signiert der letzte große Meister der ausgehenden Mogulzeit, Mihr Chand (er wirkte um 1765–1785) an einem Zaunbalken, wohl nach einer Vorlage des 17. Jahrhunderts. Claus-Peter Haase

Surrounded by music-makers and servants, a Mogul emperor dances with a concubine on the terrace of a palace pavilion, pouring wine over her from a carafe. The female servants with their henna-dyed hands prance around spraying powdered red dye out of little bulbs and filling a basin with reddish yellow water. The flowering trees and frolicsome mood are in keeping with a Hindu festival celebrating spring which also features in the love story of the god Krishna and the mortal Radha. They exchange clothing as a symbol of their union, but also as an expression of the exchange of roles that takes place during this festival.

The Muslim ruling family adopted the rites of the empire's Hindu majority as a matter of course. The artists also took advantage of this opportunity to indulge in a play with colour; the sheet is signed by the last great master of the waning Mogul era, Mihr Chand (active around 1765–85), on a fence post, probably after a 17th-century model.

ca. 1800

Gartenteppich | Garden carpet
Nordwestiran | North-west Iran

documenta-Halle

Der Teppich zeigt einen blühenden Garten aus der Vogelperspektive. Ein breiter Wasserkanal und rechtwinklig abzweigende Wasserläufe gliedern den Garten in einer Art, die von historischen persischen und indischen Gartenanlagen bekannt ist. Die Kanäle werden von quadratischen Blumenbeeten mit stilisierten Blüten sowie von kartuschenartig geformten, noch stärker stilisierten Rabatten flankiert. Die Kanalgabelungen sind durch bepflanzte Inseln überbaut. Auf jeder zweiten Insel stehen diagonal ausgerichtete Bäume, die die Beete mit ihren Blattkronen beschatten. Die Ausführung ist reich an Details, im Wellenmuster der Gewässer erscheinen sogar Fische.

Liebevoll kultivierte Gartenanlagen stellten in den meist kargen Landschaften Vorderasiens einen Luxus dar. Wilde, gefährliche Natur kontrastierten sie mit der ummauerten, vom Menschen gezähmten Idylle. So werden Gärten in der orientalischen Dichtung besungen, von Malern ins Bild gerückt und auch von abendländischen Reiseschriftstellern hoch gelobt. Die Bevölkerung pflanzte für sich Oasen an Flüssen und Bächen, reiche Patrone und Fürsten verwandelten selbst schwieriges Gelände durch Bewässerungssysteme in paradiesische Parklandschaften. Die „hautnahe" Darstellung einer Gartenanlage auf dem Teppich überträgt Naturempfindungen in den Palastbereich – die Größe des Teppichs spricht für eine Verwendung in Audienz- oder Prunkräumen. Die sehr wenigen erhaltenen früheren Beispiele zeigen noch größere Naturnähe, ein abstrahierender Stil setzt sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durch.

Friedrich Spuhler

The carpet presents a bird's-eye-view of a garden in full bloom, divided up by a wide channel and water courses branching off at right angles in a style typical of historical Persian and Indian garden design. Square flower beds with stylised flowers are set along the edges of the channels together with even more highly stylised scroll-like borders. The forking arms of the channel are separated by verdant islands. Trees are arranged diagonally on every second island, shading the flower beds with their foliage. The work is executed with great attention to detail: fish even appear amongst the wave pattern of the water.

Lovingly tended gardens were a luxury in the generally barren landscapes of the Near East. They established a contrast between wild dangerous nature and the idyll tamed by humans and enclosed within garden walls. In this spirit, gardens are celebrated in Oriental poetry and adopted as a motif by painters, whilst travel writers from the East also sing their praises. The common folk planted oases along rivers and streams, rich patricians and princes transformed even recalcitrant terrain into paradisiacal park landscapes by deploying irrigation systems. The close-up portrayal of a garden on the carpet carries the experience of nature inside the walls of the palace – the carpet's dimensions suggest it was used in audience chambers or state rooms. The few extant early exemplars are truer to life in their portrayals of the natural world, whilst a more abstract style gained ground from the late 18th century on.

19. Jh. | 19 c.

Gesichtsschleier einer Braut (Ruband)
Face veil of a bride (Ruband)

Baumwollgewebe mit Seidenstickerei
Cotton fabric with silk embroidery
Tadschikistan, Pamir-Region, Darvaz
Tajikistan, Pamir Region, Darvaz

Als Ruband wird der Gesichtsschleier der Braut bezeichnet. Diese vier Rubands aus hellem Baumwollgewebe sind mit roter, grüner, blauer, gelber und violetter Seidenstickerei verziert, die in der Tradition zentralasiatischer Seidenstickereien für großformatige Decken, den Susanis, steht. Die Felder rund um den durchbrochenen Sehschlitz sind mit archaischen abstrakten Ornamenten, Sternen, Rhomben und stilisierten Hähnen bestickt, wobei die Stickereien so arrangiert sind, dass die Außenborte um den gesamten Schleier von einer Reihe im Profil dargestellter Hähne gebildet wird. Auf drei der Rubands nehmen zwei größere, sich gegenüberstehende Hähne das Feld direkt unter dem Sehschlitz ein; auf dem kleinsten Schleier sind es zwei kleinere Hähne im Profil sowie ein frontal gesehenes Tier. Die Hähne symbolisieren Fruchtbarkeit und sind meist mit roter, einmal auch mit violetter Seide gestickt. Das Futter der Rubands besteht aus bedruckten Baumwollstoffen, die teilweise europäischer Provenienz sind. Ein Schleier verfügt noch über die originalen Bindebänder. Rubands sind nur selten erhalten und kaum publiziert. Bestickt wurden sie von ismailitischen (islamisch-schiitischen) Frauen, die einer in den Bergen der Region von Darvaz im Pamirgebiet Tadschikistans lebenden Bevölkerungsgruppe angehörten. Angesiedelt waren sie im oberen Bereich des Flusses Pjandsch, der am Zusammenfluss mit dem Wachsch zum Fluss Amudarja wird, dem historischen Oxus. Die Rubands wurden ausschließlich zur Hochzeit getragen. Um den Kopf der Braut unter einen Shawl gebunden, verdeckten sie Gesicht und Oberkörper, bevor die Frau mit der Familie des Mannes in das Haus des Gatten ging. Nach der Hochzeit wurde der Ruband als Familienerbstück geachtet und diente meist als Wandschmuck, bis er wiederum von der ältesten Tochter bei ihrer Hochzeit getragen wurde.

Angela Völker

Aue-Pavillon

The four face veils for a bride, the *Ruband*, are made of brightly coloured cotton fabric decorated with red, green, blue, yellow and purple silk embroidery. The latter is in the Central-Asian tradition of embroidery used on large-format blankets, *Susanis*. Archaic abstract ornaments, stars and diamonds as well as stylised cockerels are arranged in fields around a perforated slit for the eyes in such a way that a row of cockerels shown in profile forms the outer border of the entire veil. On three of the veils two large animals are arranged opposite each other in a field below the eye slit. Two smaller cockerels shown in profile and one cockerel seen from the front occupy the same area below the eye slit on the smallest veil. The cockerels are mostly stitched with red silk, in one case with purple, and symbolise fertility. Printed cotton, some of European origin, has been used for the lining. One veil still has the original ribbon bindings. The seldom conserved and hardly publicised *Rubands* were embroidered by Ismaili (Islamic-Shiite) women belonging to mountain tribes in the Pamir region of Tajikistan, from the upper reaches of the Pjandsch river. The *Rubands* were only used for the marriage. They were bound around the head of the bride beneath a shawl, covering her face and upper torso before she entered the home of her spouse with his family. After the wedding the *Ruband* is regarded as a family heirloom and usually serves as a decorative wall hanging until the oldest daughter has occasion to wear it, too, at her own wedding.

ca. 1820

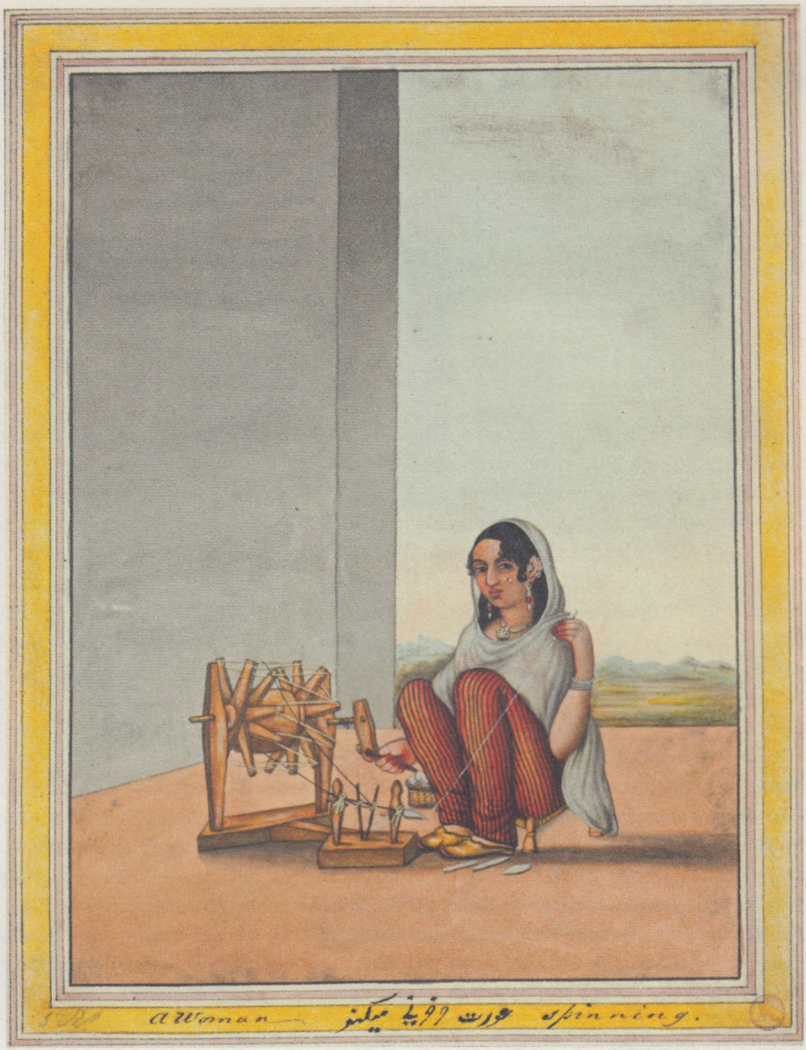
A Woman spinning
Company Painting
Malerei, Wasserfarben auf Papier
Painting, watercolour on paper

Lucknow, Indien | India

Schloss Wilhelmshöhe

Das Genre des *Company Painting*, das sich im späten 18. Jahrhundert in Indien entwickelte, stellt eine einzigartige indoeuropäische Mischform dar. Nach dem Niedergang der Mogulhöfe wurden Europäer, besonders Angestellte der British East India Company, zu neuen Kunstmäzenen. Die Künstler passten ihre Malstile den neuen Gegebenheiten an, indem sie gedämpftere Töne wählten, oft Aquarellfarben verwendeten und realistische Techniken wie die Helldunkelmalerei und die Perspektive erlernten. Auch ihre Sujets veränderten sich: vom Leben am Hof, von Mythen und Legenden hin zu Darstellungen des Subkontinents – seiner Menschen und Gebräuche, seiner Architektur und Naturgeschichte – und zu Schilderungen des britischen Lebens in Indien. Diese Themen werden meist in reduzierter und vereinfachter Form auf weißem Hintergrund gezeigt, was den schematischen und belehrenden Charakter des Genres unterstreicht. Die Bilder zeigen Handwerker, etwa Korbmacher, Textilweber und Töpfer, ebenso wie Landarbeiter, Fischer, fahrende Unterhaltungskünstler und Handelsleute; regionale Unterschiede und Kastenzugehörigkeit wurden bei der Darstellung berücksichtigt. Oft, wenn auch nicht immer, sind ein Mann und eine Frau der jeweiligen Gruppe zu sehen. Das Genre des *Company Painting* galt als problematisch, weil es die Künstler auf anonyme Kopisten reduzierte, die nur auf Befehl ihrer europäischen Dienstherren arbeiteten, und weil es seine Sujets fast wie das Inventar des Kolonialbesitzes präsentierte. Trotzdem entstanden auch äußerst interessante und schöne Gemälde. Sie zeigen die Fähigkeit der Künstler, unterschiedliche Traditionen aufzunehmen und sie auf eine Weise zu verbinden, aus der sich neue Bildsprachen entwickeln können.

The genre of *Company Painting* that emerged in India during the late 18th Century produced a unique Indo-European hybrid. The decline of the courts saw Europeans, notably employees of the East India Company, becoming the new patrons. Artists adapted their styles accordingly by using more muted tones, often in watercolour, and learning the realist techniques of chiaroscuro and perspective. Their subject matter switched from courtly life, myths and legends to representations of the subcontinent—its people, its customs, its architecture and its natural history, as well as a record of the British in India. These subjects are typically shown in a reduced and simplified fashion, often against a white ground, highlighting the diagrammatic and informative nature of this genre. Images of artisans such as basket makers, weavers and potters as well as labourers on the land, fishermen, travelling entertainers and tradespeople are presented with reference to their regional variations and caste status. Often, but not always, a male and a female from each category are shown. *Company Painting* has been considered a problematic category because it reduced its practitioners to anonymous copyists who are pressed into service by their European masters, and because it represented its subject matter almost as an inventory of colonial possession. Yet it also managed to produce paintings of great interest and beauty, demonstrating the artists' ability to absorb and integrate different traditions out of which new visual languages can emerge. Grant Watson



a Woman عورت اپنے میکنو spinning.

1835
KATSUSHIKA HOKUSAI

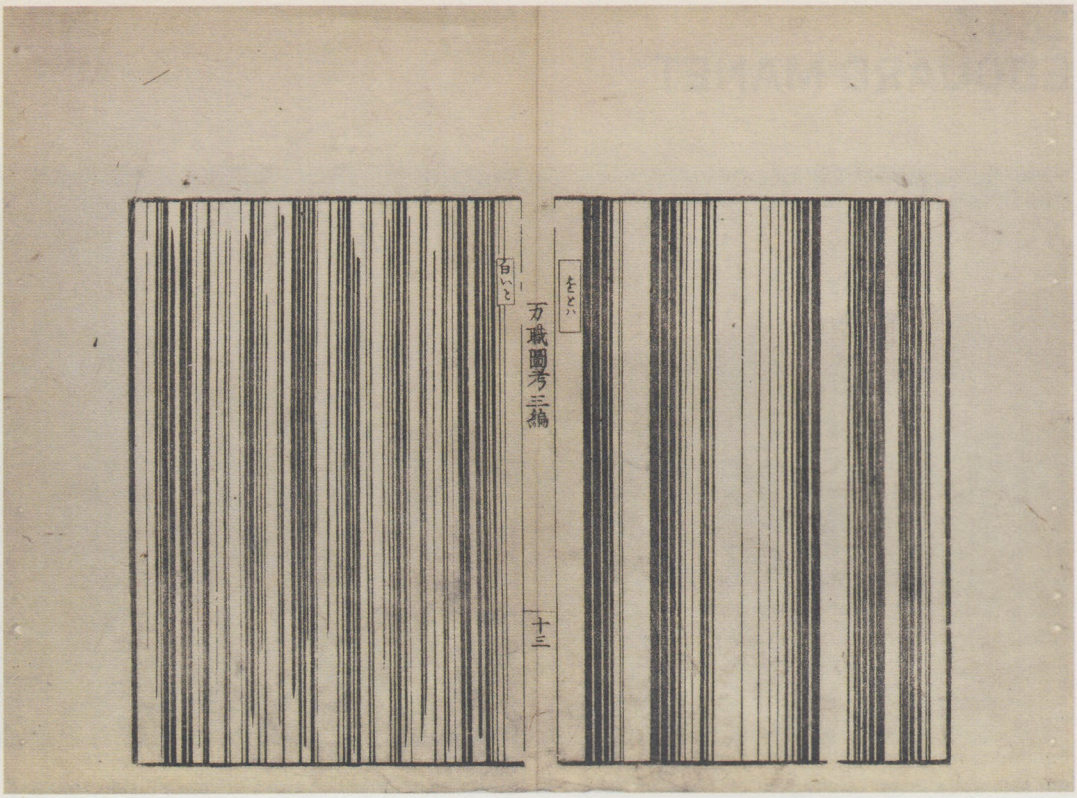
Musterentwurf aus Banshoku zukô
Sample design from Banshoku zukô
Sammlung von Entwürfen zur Verzierung kunsthandwerklicher Erzeugnisse
Collection of designs for decorating handcrafted products

Edo, Japan

Schloss Wilhelmshöhe

Katsushika Hokusai ist im Westen durch seine Landschaftsdarstellungen im Farbholzschnitt bekannt geworden, besonders durch die Serie *36 Ansichten des Berges Fuji*. Ebenso bedeutend ist er auch als Entwerfer von Buchillustrationen. Hokusai gehörte keiner Malerschule an, er hatte sein eigenes Studio und galt in seiner Zeit als „kijin", als geschätzter, aber auch gefürchteter Exzentriker, der sich nichts und niemandem unterordnen wollte. Er schuf zahlreiche Illustrationen zu traditionellen chinesischen und japanischen Erzählungen. Kampfszenen und Geistergeschichten gaben ihm Gelegenheit, die Dynamik seines Stiles zu demonstrieren. Eine andere wichtige Gruppe sind Vorlagenwerke für Künstler und Handwerker. Aus einem solchen stammt das gezeigte Blatt. Stets von traditionellen Mustern ausgehend, stilisiert er Dekors bis zu einer Abstraktion, die oft nicht mehr für eine Umsetzung gedacht sein kann. Der Entwurf eines Streifendekors muss als eigenständige Arbeit betrachtet werden, die sich um Rapport und Regelmäßigkeit nicht mehr kümmert. Johannes Wieninger

Katsushika Hokusai is best known in the West for his colour woodcuts of landscape scenes, in particular for the series *36 Views of Mount Fuji*. He was equally important as a book illustrator. Hokusai did not belong to any school of painting; he had his own studio and was regarded in his day as "kijin", an esteemed but feared eccentric who subordinated himself to nothing and to no one. He created numerous illustrations for traditional Chinese and Japanese tales. Combat scenes and ghost stories gave him an opportunity to demonstrate the dynamics of his style. Another important group of works consists of designs he created for other artists and artisans. The sheet shown here comes from a collection of such designs. Always taking traditional patterns as his starting point, he stylised them to such a degree of abstraction that they could no longer have really been intended for use. This striped design must be viewed as a work of art in its own right, one that is no longer concerned with rapport and regularity.


をとハ
白いと
万職圖考三編
十三

1867
ÉDOUARD MANET

L'Exposition Universelle | Blick auf die Weltausstellung
Malerei (Reproduktion) | Painting (reproduction)

Neue Galerie

Mit diesem Bild führt uns Manet in die urbane Welt der Erscheinungen ein. Er blickt über das Champ de Mars und die Gebäude der Internationalen Weltausstellung. Dieses *theatrum mundi* hatte den Zweck, die Zensur, Korruption und Repression im Zweiten Kaiserreich hinter einer Illusion von Fortschritt verschwinden zu lassen. Durch die Förderung eines eklektischen Individualismus in den Künsten erweckte die Regierung den Anschein von Offenheit. Die Künstler sollten die Wesenhaftigkeit ästhetischer Werte hervorheben. Im Gegensatz dazu malt Manet dieses Panorama von einem „Nicht-Ort" aus. Er verwendet mit selbstbewusster Leichtigkeit die Nass-in-Nass-Technik. Mit der für ihn typischen Distanziertheit erfasst er einen flüchtigen Blick auf das moderne Spektakel mit den modischen SpaziergängerInnen. Viele behaupten, dieses Gemälde wäre ironisch und eigentlich ein modernes, „journalistisches" Bild von öffentlichen Ereignissen. Eine Großveranstaltung wie die Weltausstellung verändert das akademische Ideal einer Einheit der menschlichen Repräsentation im Bildraum. Die offizielle Kunst vermied solche Realitäten und flüchtete sich in den Kitsch. Manet hingegen bringt die innere Konstruktion des Blicks als einen Bruch in der Kohärenz des Bilds zum Ausdruck, obwohl er in der Tradition der Zentralperspektive bleibt.

Wäre das auch bei einem heutigen Maler des modernen Lebens denkbar? Ein Freiluftmaler konnte seine Subjekte in ihrem Raum sehen. Die für den Blick von Manet so wesentlichen Nuancen sind heute eine Sache der Vergangenheit. Psychotische Strukturen bestimmen die Mächtigen, die Manager unseres Lebens. Unsere Weltkunstausstellungen geben ein Bild davon.

Manet introduces us into the urban world of appearances, looking across the Seine to the Universal Exhibition buildings. This *theatrum mundi* of the Second Empire was designed to cover its censorship, corruption and repression under the illusion of progress and openness through the promotion of eclectic individualism in the arts. Artists were to treat aesthetic value as an essence, thus dispensing with class, politics and what is culturally and historically contingent. Contrary to that, Manet paints from a "non-place", using wet-on-wet painting with bold ease, capturing a transitory view of a modern spectacle in a detached manner, but with a private allusion. His "son" is the model for the boy walking a dog. A spectacle like the Universal Exhibition alters the pictorial academic ideal of unity of the human representation in space. Official art avoided such realities and took refuge in kitsch. But Manet expresses the interior construction of the gaze as a split in the coherence of painting, despite working within the perspective tradition. He appears detached but is in fact grappling with the desire to capture an image of another being in space beyond the loss that representation entails. The portrait and trauma of his "son" is disguised within the portrait of the Universal Exhibition and its bourgeois public.

One wonders about a painter of modern life today, as now people are narcissists at heart linked only to their own networks, through electronics. A plein-air painter could see his or her subject and their space. Today nuance, so crucial to Manet's gaze, is a thing of the past. The psychotic structure is ubiquitous in those in power who manage us, and our Universal Art Fairs seem to emulate it. Juan Davila

ca. 1900
NIBARAN CHANDRA GHOSH

The Suppliant Lover
Kalighat-Malerei | Kalighat Painting

Kalkutta, Indien | Calcutta, India

Schloss Wilhelmshöhe

Von den 1820er Jahren bis in die 1930er Jahre wurde ein neuer Malstil, der sich durch seine Schlichtheit, seinen schwungvollen, kühnen Strich und durch seinen übersichtlichen Hintergrund auszeichnete, zur wichtigsten Volkskunstform in Kalkutta. Entstanden war er auf den Straßen um den Kali-Tempel bei Kalighat in Kalkutta. Da täglich Hunderte von Pilgerinnen und Pilgern diese berühmte Kultstätte besuchten, scharten sich einheimische Künstler um den Tempel, um Bilder von Hindu-Gottheiten zu malen, die sie als billige Souvenirs verkauften. Diese Bilder wurden als Kalighat-Malerei bekannt.

Neben den althergebrachten mythologischen Sujets des Hinduismus nahmen die Künstler auch weniger religiöse Themen in ihr Repertoire auf. Eines ihrer Lieblingsthemen waren die oft mit Humor behandelten Beziehungen zwischen Ehefrauen und ihren Männern oder zwischen Kurtisanen und ihren Liebhabern. Da die Künstler auf die umliegende Gegend reagierten, malten sie auch Szenen aus der Kurtisanenkultur, die im nahe gelegenen Rotlichtbezirk florierte.

Als besonderes Geschick der Kalighat-Künstler wird ihre Fähigkeit angesehen, mit möglichst wenigen Strichen komplexe Figuren zu malen. Die klaren Umrisse der Körper, das runde Gesicht mit großen Augen und charakteristischen Brauen sowie der einfache Faltenwurf der Kleidung sind typisch für ihre Technik.

From the 1820s to the 1930s a new style of painting characterised by its simplicity, its sweeping bold brushstrokes and clear background became the most important form of popular art in Calcutta. Production of these paintings was situated in the streets beside the temple of Kali at Kalighat in Calcutta. This famed site attracted hundreds of pilgrims daily, and local artists would gather around the temple and paint images of Hindu deities to sell to the pilgrims as cheap souvenirs. These became known as Kalighat paintings.

Alongside the many stock images of Hindu mythological subjects the artists also incorporated other less religious subject matter into their repertoire. A favourite topic, one which was often approached with a sense of humour, was that of relations between wives and husbands or courtesans and lovers. Responding to their surrounding environment they also depicted scenes from the courtesan culture that flourished in the celebrated red-light district nearby.

The skill of the Kalighat artist is seen in their ability to paint complex figures with a minimal use of lines. The curves of the body, the circular face with large eyes and defining eyebrows, and the simple folds of clothing are typical of their technique. Divia Patel

1920
PAUL KLEE

Angelus Novus
Ölpause (Ausstellungskopie) | Oil transfer (exhibition copy)

Schloss Wilhelmshöhe

Das kleine Bild ist untrennbar mit seiner Geschichte verbunden. Der Philosoph Walter Benjamin prägte es durch seine eigensinnige Deutung für immer. 1921 kaufte er das Bild und vertraute es dem Religionshistoriker Gershom Scholem an, dem er es später auch vererbte. Dieser machte aus dem *Angelus Novus* einen jüdischen Engel, Benjamin den „Engel der Geschichte": Der Vergangenheit zugewandt sieht er die Trümmer der Katastrophe. Die Zukunft liegt in seinem Rücken. Der Sturm des Fortschritts weht den Engel dorthin. Ein Bild bewegt, bis Gedanken sich verselbständigen. Benjamin setzte sich immer wieder mit der Figur auseinander, die zum Sinnbild für das Schicksal der Intellektuellen in der Moderne wurde. Klee hatte die Zertrümmerung der Welt vor Augen: „In der großen Formgrube liegen Trümmer." (Tagebücher, 1915). Dort fand er die Elemente zur Abstraktion. Um herauszukommen, musste er fliegen, und er tat es. In ein Bild fügt Klee Materie, Traum und inneres Schauen. Und doch scheint er die äußere Welt in einem leisen Pessimismus zu erfassen. Eine Bleistiftzeichnung diente als Pausvorlage für die Ölfarbenzeichnung, die er anschließend aquarellierte. Beim Durchpausen verursachte die Reibung der Hand zusätzliche Spuren schwarzer Ölfarbe. So entstanden fragile, malerische Linien. Sie sind zu Flächen gestaltet und farblich nuanciert. Die Figur mit erhobenen Armen wirkt kristallin wie auch mechanisch. Sie hat menschliche Züge, ist entfremdet und in lineare Elemente zersplittert. Nach oben hin werden die Körperteile größer, als wolle der in Licht gehüllte Engel schweben. Der übergroße Kopf mit seinen dunkel aufgerissenen Augen hält Gleichgewicht und Bewegung. Als wären die Haare aus eingerolltem Metall. Und doch bewahrt er kindliche Elemente. Form ist lebendig. Nicht wie etwas ist, aber wie es sein könnte wird sichtbar.

Inka Gressel

This small picture and its history are inseparably linked. Its interpretation by the philosopher Walter Benjamin has had an enduring influence. After buying the picture in 1921 Benjamin entrusted it to the religious historian Gershom Scholem, and finally bequeathed it to him. For Scholem *Angelus Novus* depicted a Jewish angel, while Benjamin interpreted it as the "angel of history": facing the past, the angel sees the wreckage of a catastrophe and is driven by the storm of progress towards the future, which lies behind him. Under the painting's influence these thoughts acquired a life of their own. Benjamin returned repeatedly to the angel, which symbolised the fate of the modern intellectual for him. Before Klee's eyes lay the shattered fragments of the world: "In the great pit of forms lie broken fragments." (Paul Klee, *Diaries*, 1915). Here Klee found the elements of abstraction. To work his way out of the ruins he had to fly. And he flew. Matter, dream, and vision are fused in the picture. Yet Klee's view of the outer world seems permeated with a light pessimism. This oil transfer from a pencil sketch received a final watercolour wash. Hand pressure applied during the transfer process led to random spots of black oil paint. Frail painterly lines construct nuanced areas of colour. The figure with raised arms is both crystalline and mechanical. It has human traits. But being fractured into linear elements it is alienated. Bathed in light, its bodily parts grow larger towards the top as if it were intent on flight. The oversized head with dark wide-open eyes provides balance and motion. Its hair seems to be made of rolled metal strips, yet the figure has a child-like quality. Form is imbued with life. Not how something is, but how it could be, is rendered visible here.


K H 1920

1946
GRETE STERN

Madi
Fotocollage | Photo collage

Neue Galerie

Die Ästhetik der fotografischen Arbeiten von Grete Stern ist eng verknüpft mit ihrer Biografie: Bevor die Jüdin 1936 mit Mann und Kind nach Argentinien emigrierte, hatte sie bereits in Stuttgart Grafik und am Bauhaus Dessau Fotografie studiert, mit der einzigen anderen Fotografieschülerin, Ellen Auerbach, in Berlin als Foto- und Reklamestudio ringl + pit ein neues Frauenbild in die Werbung eingeführt und drei Jahre in London als freie Grafikerin und Fotografin gearbeitet. Nach Buenos Aires brachte sie also die reduzierte Formensprache der Moderne mit und porträtierte ihre neue Umgebung in entsprechend klaren Kompositionen. Die Fotografie *Al Fondo Buenos Aires* zeigt eigentlich eine Abseite von Buenos Aires, einen Fußweg, der, eingefasst von verputzten und unverputzten Hauswänden, auf ein Wellblechhaus zuführt. Aber es ist kein gewöhnliches Bild dieser versteckten Stadtansicht, sondern seine architektonischen und natürlichen Bildflächen – Mauern, Treppe, Wellblechfassade und Himmel – fügen sich zu einer grafischen Struktur, hinter der die reale Situation zurücktritt. So verwandelt Stern einen unbelebten Ort in ein formales Bild, dessen Komposition nach dem Collageprinzip funktioniert, ohne collagiert zu sein. 1946 entstand die Fotocollage *Madi* für die damals noch unbekannte Künstlergruppe gleichen Namens. In eine Stadtansicht fügte Stern perspektivisch die Buchstaben M-A-D-I wie eine Reklame ein, da die Gruppe Abstraktion als Form des Protests einsetzen und damit den öffentlichen Raum neu definieren wollte. Überhaupt war die Fotomontage ihr Genre: Schon bei ringl + pit entstanden Montagen, und in dem Frauenmagazin *Idilio* hat sie in der Rubrik „Die Psychoanalyse kann dir helfen" ironische Illustrationen zu Traumberichten veröffentlicht. Vera Tollmann

The aesthetics of Grete Stern's photographic work are closely tied to her life story: before the Jewish Stern emigrated to Argentina with her husband and child in 1936 she studied photography in Stuttgart and at the Bauhaus in Dessau. Later, with the Bauhaus's only other female photography student, Ellen Auerbach, Stern opened the photographic and advertising studio Ringl + Pit in Berlin, where she would introduce a new female image to the world of advertising. After working in London as a freelance graphic designer and photographer she brought the reduced formal language of modernism to Buenos Aires, portraying her new surroundings in accordingly clear compositions. The photograph *Al Fondo Buenos Aires* shows a place in that city off the beaten track, a walkway framed by plastered and unplastered walls leading up to a corrugated tin house. But this is no standard image of a hidden cityscape: the various architectural and natural surfaces—walls, stairways, corrugated tin façade, and sky—combine to form a structural image in which the actual situation retreats from view. In this way Stern transforms a desolate site into a formal image where composition operates according to the principle of collage, but without being collage. Stern completed the photomontage *Madi* in 1946 for the then still unknown young artist group of the same name whose works Stern had already shown in her own home. She perspectivally inserts into a cityscape the individual letters M-A-D-I like an advertisement, for the group used abstraction as a site of protest and thus sought to redefine public space. Indeed, photomontage was very much her genre: she already did montages as part of her work with Ringl + Pit, and in a women's magazine she published ironic illustrations on dream reports under the rubric: "Psychoanalysis can help you."


MAJ

20. Jh. | 20 c.

Arkila Kerka
Hochzeitsbehang | Wedding arras

Mali

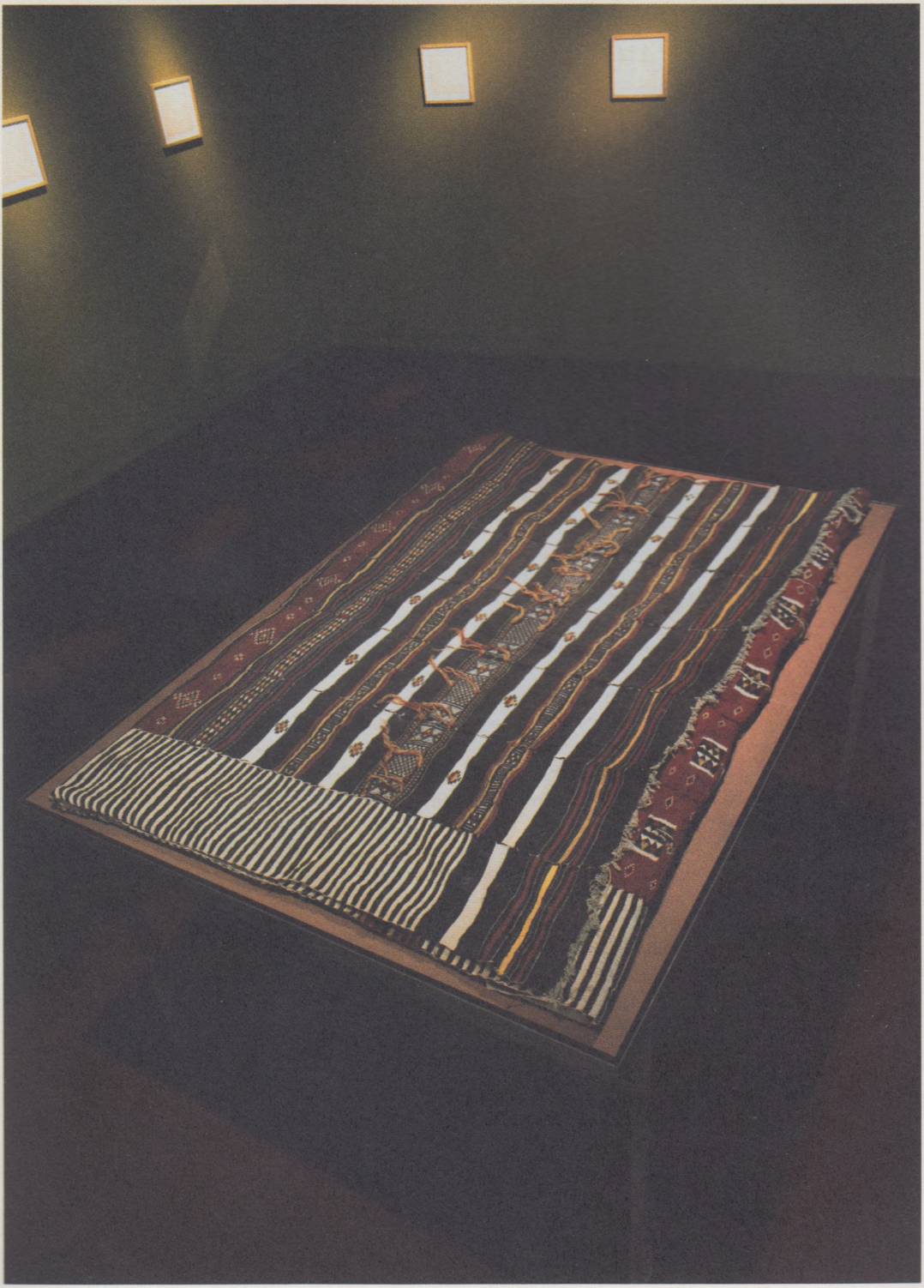
Neue Galerie

Textilien sind ästhetisch wie nützlich, eingebunden in den Handel und soziale Beziehungen. Mit dem 11. Jahrhundert kam der Islam über die Handelsrouten aus Nord- nach Westafrika und beeinflusste auch die Textilfertigung. In Mali weben die muslimischen Peul (Fulbe) Decken aus Wolle. Das Streifenweben ist eine charakteristische Webart, die Bänder werden zu Flächen zusammengenäht. Es gibt verschiedene Arten von *kerka*. Die *arkila kerka* diente dazu, das Brautgemach räumlich abzutrennen. Sie ist Teil der Mitgift einer jungen Frau – und so ein Hochzeitssymbol. Unterschiedliche Webtechniken wechseln sich in der symmetrisch gestalteten *arkila kerka* ab. Die aufwendigen Behänge wurden von den *Maabube* gewebt. Heute werden sie nicht mehr hergestellt, sie sind zu teuer und nicht mehr in Mode.

Zu den sechs Stoffbahnen kommt hier ein siebtes, schwarzblau-weiß gestreiftes Band hinzu, das als „Zähne einer alten Frau" bezeichnet wird. Die *arkila kerka* verführt das Auge durch den Reichtum der Farben und Motive, die bis in das 12. Jahrhundert zurückreichen. Der ziegelrote Streifen in der Tuchmitte weist Mond (*lewruwal*) und Sterne (*kode*) auf. In den beiden seitlichen roten Streifen sind Dessins eingearbeitet, die als Stierauge (*gite ngaari*) charakterisiert werden. Visuell beziehen sich die Motive auf die Welt der Peul, wie die endlosen Muster der „Hasenspuren im Sand" oder einer „Gazellenhufe". Es tauchen sogar die „Ohren der Nebenfrau" auf. Das Dekor der letzten Stoffbahn bleibt einfacher, weil, wie die Tradition berichtet, der Weber müde war am Ende des Werks. Der untere Rand ist aber auch der am wenigsten sichtbare. Was wir als abstrakte Ornamente wahrnehmen, markiert Erfahrungen und Botschaften, die wir nicht kennen, deren offene Formen und Schönheit wir jedoch teilen. Inka Gressel

Textiles are both aesthetic and useful objects, tied in with trade and social relations. In the 11th century Islam travelled over the trade routes from North and West Africa and brought with it a noticeable influence on textile production. The Muslim Peul (Fulbe) people of Mali weave blankets out of wool. Strip weaving is a characteristic method for producing textiles, with the resulting bands sewn together to create larger pieces. There are various kinds of *kerka*. The *arkila kerka* is used to divide the bridal chamber into two parts. It is part of a young woman's dowry—and thus a symbol of marriage. Various weaving techniques alternate in the symmetrically designed *arkila kerka*. These elaborate hangings were woven by the Maabube caste for various other tribal groups. Today they have become too expensive and have gone out of fashion so that they are no longer made.

The six fabric panels are joined here by a seventh, a blue/black-and-white striped band that is known as the "old woman's teeth". The *arkila kerka* seduces the eye with its rich colours and motifs, some of which date back to the 12th century. The brick-red stripe in the middle of the cloth displays moon (*lewruwal*) and star (*kode*) patterns. The designs woven into the two red stripes at the sides are called bull's eyes (*gite ngaari*). The visual motifs refer to the world of the Peul, such as the endless pattern of "rabbit tracks in the sand" or a "gazelle's hoof". Even the "neighbour's wife's ears" can be found. The decoration of the lowest band is kept simpler because the weaver is tired at the end of his work, so the tradition tells us. But the lower edge is also the least visible. What we perceive here as abstract ornament is thus highly encoded, signifying experiences and messages we are not familiar with but whose open forms and beauty we are capable of appreciating.



ca. 1954
TANAKA ATSUKO

Calendar
Collage

Neue Galerie

Von 1953 bis 1954 hielt sich Tanaka Atsuko im Krankenhaus auf. Während der langweiligen Tage dort legte sie beiläufig eine Liste aller Tage bis zu ihrer Entlassung an. Beim Nachzeichnen dieser Daten mit Buntstift erkannte sie schlagartig, dass sie ein Bild geschaffen hatte. Während sie sich zu Hause weiter erholte, setzte sie diese Inspiration im Kunstwerk *Calendar* um.

Calendar beginnt mit einem Tag im April 1954 und umfasst eine Vielfalt an Blättern, die mit äußerster Sorgfalt zu einer Collage verarbeitet sind. Von besonderem Interesse sind hierbei die Pfeile und diagonalen Linien, welche – unter Vernachlässigung der traditionellen Bildausrichtung – auf die linke obere Ecke geklebt wurden, um eine Bewegung über den Rahmen hinaus zu entwerfen. Über die Zahlen sind Transparentpapiere geklebt, die in der Größe absichtlich nicht übereinstimmen und so zu einem das Gleichgewicht verunsichernden Element werden.

Das erste Kalenderfeld des Mai 1954 besteht aus einem Frachtbrief, das eigentlich Geniale der Collage liegt jedoch in ihrer bildlichen Tiefe, die durch die Dichte der Zeichen hergestellt wird. Zusätzlich erzeugt Tanaka durch das Übermalen verschiedener Abschnitte mit Ölfarbe einen Überbau, der der horizontalen Kontinuität der Zahlen nicht entspricht.

Die Missachtung konventioneller Regeln, anspruchsvolle strukturelle Transformationen sowie die Offenbarung, dass Schicksal und Grenzen jene Orte darstellen, an denen neue Beziehungen entstehen – all dies macht *Calendar* zu einer der bedeutendsten Arbeiten Tanakas. Mit *Calendar* legte Tanaka den Grundstein und den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit der folgenden fünfzig Jahre.

From 1953 to '54, Tanaka Atsuko was hospitalised and in poor health. During the monotonous days in hospital she casually drew up lists of all the days until she could go home. Tracing these dates with crayons, she suddenly realized that she had created a picture. While she was recuperating at home she turned this inspiration into the artwork *Calendar*.

Calendar, which takes April 1954 as its starting point, employs a variety of papers painstakingly collaged together. Of particular interest are the arrows and diagonal lines pasted onto the upper left-hand corner, which disregard traditional pictorial orientation to engender movement heading out of the frame. The tracing paper of intentionally incongruent sizes pasted over the numbers or akimbo to the frame becomes an element that destabilises the balance. A bill of lading is the primary field for the calendar of May 1954, but the collage's true ingenuity is visually manifested in the pictorial depth established by the density of characters. In addition, by painting in oil over certain sections she imposes a superstructure that is incommensurate with the horizontal continuity of the numbers.

Thus, in its defiance of conventional rules, in its ambitious structural transformations and in its revelation of fate and boundaries as places where new relationships are born, *Calendar* represents one of Tanaka's fundamental works, the starting point for her creative work over the following half century. Kato Mizuho

1956
TANAKA ATSUKO

Electric Dress
Skulptur | Sculpture

Museum Fridericianum

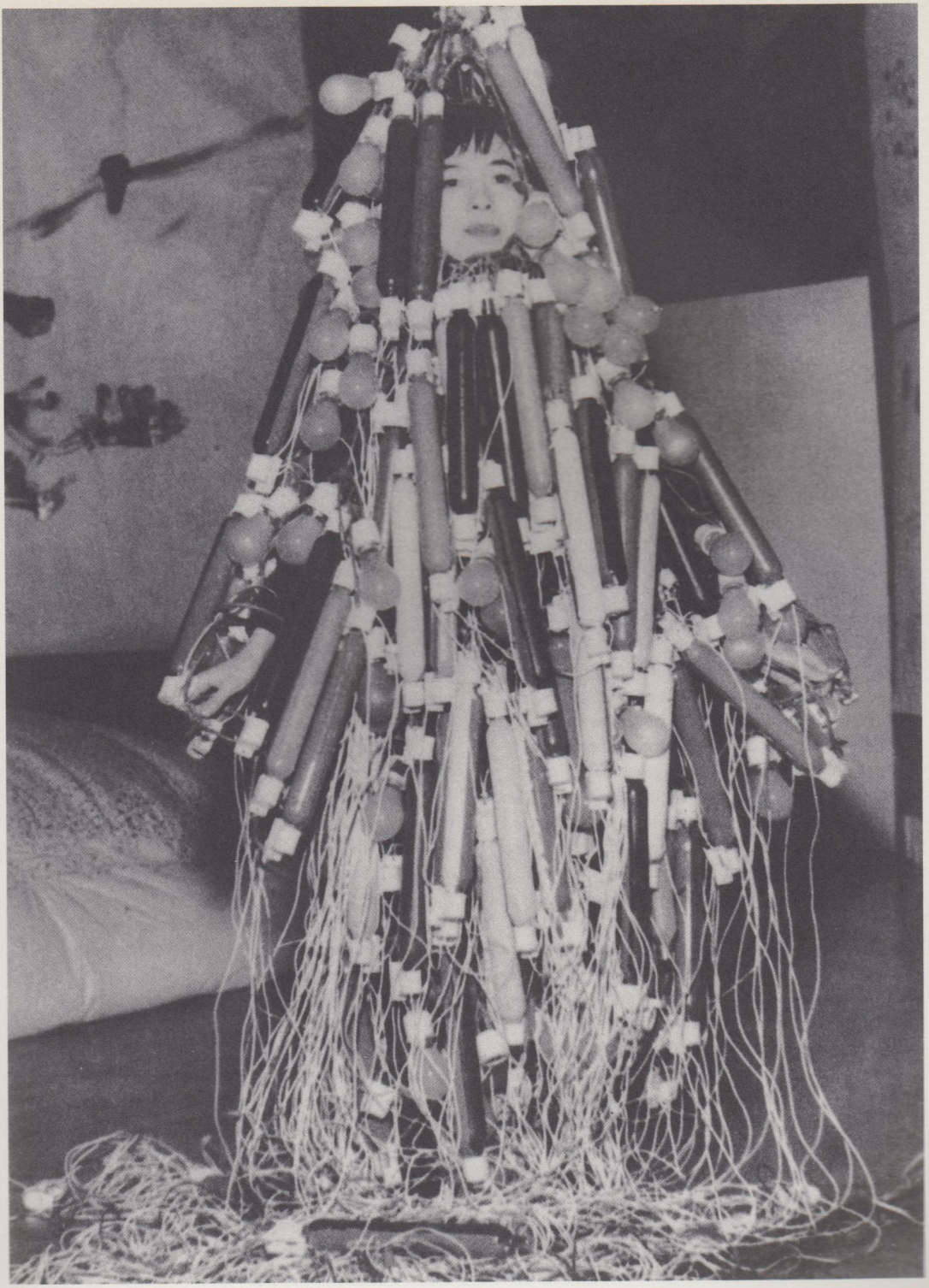
Tanaka Atsuko zählt zu den bedeutendsten Mitgliedern der Gutai-Gruppe (gutai = konkret), die sich in den 1950er Jahren in Japan formierte. Sie traten mit radikalen Proklamationen gegen die Moderne auf, um in ihrer grenzüberschreitenden performativen Kunst einen völlig neuen, „konkreten" Begriff von Material, Raum und Zeit experimentell zu erforschen und zu erschaffen.

Electric Dress ist ein hervorragendes Beispiel für die von ihr verfolgte konzeptionelle Erweiterung der Malerei. Mit explizitem Bezug auf das urbane technisierte Japan der Nachkriegszeit, seine Neonreklamen und U-Bahnsysteme, macht Tanaka das Licht und die Elektrizität zu Elementen einer Malerei, die nicht für die Wand gedacht ist, sondern als Kleid getragen werden soll. Tanaka schafft mit dem Kleid aus selbst bemalten Glühlampen eine bewegliche Malerei, die sich ständig je nach Licht- und Bewegungssituation des Trägers oder der Trägerin verändert. Sie unterläuft damit nicht nur die Kategorie des Bildes, sondern auch die Konvention des Blicks, den sie zeitgebunden, exzentrisch und ambivalent werden lässt, mit Verdoppelungen und Vervielfachungen konfrontiert, sich in blinkenden Lampen oder – in einer anderen Arbeit – in einer extensiv ausgedehnten horizontalen, textilen Farbfläche verfangen lässt. Während der Bühnenpräsentation von *Electric Dress* bei der *Gutai Art on Stage* (1957) wurden alle Bühnenscheinwerfer ausgeschaltet, was das Leuchten der Glühlampen verstärkte. Tanaka merkte dazu an: „... was mich während des kreativen Prozesses am meisten interessiert, ist das Ein- und Ausschalten der Glühlampen. Wenn ich den Schalter umlege und der Motor anläuft, dann verleiht das den Lampen, die ich installiert habe, eine unwirkliche Schönheit, so als wären sie nicht von Menschenhand gemacht."

Silvia Eiblmayr

Atsuko Tanaka was one of the leading members of the vociferously anti-modernist Gutai (concrete) group which emerged in Japan in the 1950s. Disregarding traditional demarcations, their performative art experimentally developed and explored a completely new "concrete" concept of material, space, and time.

Atsuko Tanaka's *Electric Dress* is an outstanding example of the kind of conceptual extension of painting that she pursued. Explicitly alluding to postwar, technicised urban Japan, she chose light and electricity as the elements of a painting not to be hung on a wall but worn as a dress. Made of painted light bulbs, the dress is a moving painting that changes with the lighting conditions and its wearer's movements. Thus Tanaka subverts not only the concept of the picture but also the conventional gaze, making it time-dependent, decentred, and ambivalent, and confronting it with duplicates and multiples; or it gets ensnared in the blinking light bulbs or (in another work) in an extensive horizontal sweep of coloured fabric. For the stage presentation of *Electric Dress* at *Gutai Art on Stage* (1957) all auxiliary spotlights were extinguished to enhance the radiance of the bulbs. Tanaka herself commented: "... the most interesting part of the creative process for me is switching the bulbs on and off. When I throw the switch and the generator runs it gives the lamps I installed an unreal beauty, as if they weren't man-made at all."



1957
JORGE OTEIZA

Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos
Skulptur | Sculpture

Aue-Pavillon

Leere und Öffnungen wurden die primären räumlichen Elemente. Es entstanden Skulpturen, in denen formale und geistige Annahmen einander formen. Sphäre und Kubus waren die Hauptfiguren dieser Gleichungen. Eine dynamische Skulptur drückt eine gewisse Unzufriedenheit aus. Sie sucht und verkörpert ein Gleichgewicht von Kräften. Die *Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* setzt eine bewegte Linie frei. Sie ist dynamisch und offen. Eine Kurve übersteigt sich selbst, entdeckt, befragt. Die Bahnen umkreisen einen leeren Kern, der nie ganz von seiner Umgebung getrennt wird. Materie und Raum entfalten sich in einer Figur. Die Beziehungen der Teile zum Ganzen, von Dynamik und Stabilität sind herausgeschält. Der reale Raum, Luft und Licht werden in die Skulptur aufgenommen.

Das Verhältnis von leeren Räumen zu Flächen konkretisierte sich in zunehmend idealeren Formen. Die *Caja metafísica por conjunción de dos triedros* verbindet geschlossenes Volumen und offenen Raum. Die unsichtbare Seite kündigt sich als von einem anderen Ort aus sichtbar an. Das Gehäuse ist leer, einsam, still, rätselhaft, noch offen zur Welt. Licht lebt nackt in der Dunkelheit, die räumliche Stille wird hörbar. Der Raum nimmt alles in sich auf. Verstand ist nicht verirrt, aber klar: „Ich habe in einem negativen Raum aufgehört, in einem verlassenen und leeren. In diesem Nichts wird sich der Mensch seines Seins bewusst" (*Quousque tandem…!* 1963). Die religiöse Erfahrung wird ästhetisch. Die Leere ist Struktur der Realität und Öffnungen führen zum Leben. Über die Realität gelangte Oteiza zur Möglichkeit. Auch wenn diese Räume befreit von Zeit leben, schneiden sie einen bestimmten Punkt in der Moderne. Die Verantwortung liegt darin, durch die Skulptur hindurch ihr Vermögen zu ergründen, immer wieder und verschieden. Inka Gressel

Voids and openings form the primary spatial elements of Jorge Oteiza's work. Sculptures emerge that are grounded in the interplay between form and concept. The sphere and the cube play the lead in these equations. A dynamic sculpture expresses a certain discontent; it searches for and embodies a balance of forces. The *Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* traces a line in motion. It is dynamic and open. A curve overreaches itself, discovers, questions. The trajectories circle around an empty core that is never entirely separated from its surroundings. Matter and space unfurl in a figure. The relationships between the parts and the whole, between dynamism and stability, are crystallised. The sculpture assimilates the real space, air and light around it.

The relationship between empty spaces and surfaces becomes more palpable in Oteiza's increasingly ideal forms. The *Caja metafísica por conjunción de dos triedros* links closed volumes and open space. The invisible side invites us to look at it from another viewpoint. The outer shell is empty, lonely, silent, puzzling, still open to the world. Light is vitally naked in the darkness, the silence of the space becomes audible. The room absorbs everything into it. The intellect is not confused but clear: "I listened to the sound of a negative space, abandoned and empty. In this nothingness humans become aware of their being" (*Quousque tandem…!* 1963). Religious experience becomes aesthetic. Emptiness is the structure of reality and openings lead to life. Oteiza attained the sphere of possibility via reality. Although these spaces exist freed from time they intersect with a particular moment in modernism. Here responsibility takes the form of exploring the sculpture's power through the sculpture itself again and again in a host of different ways.

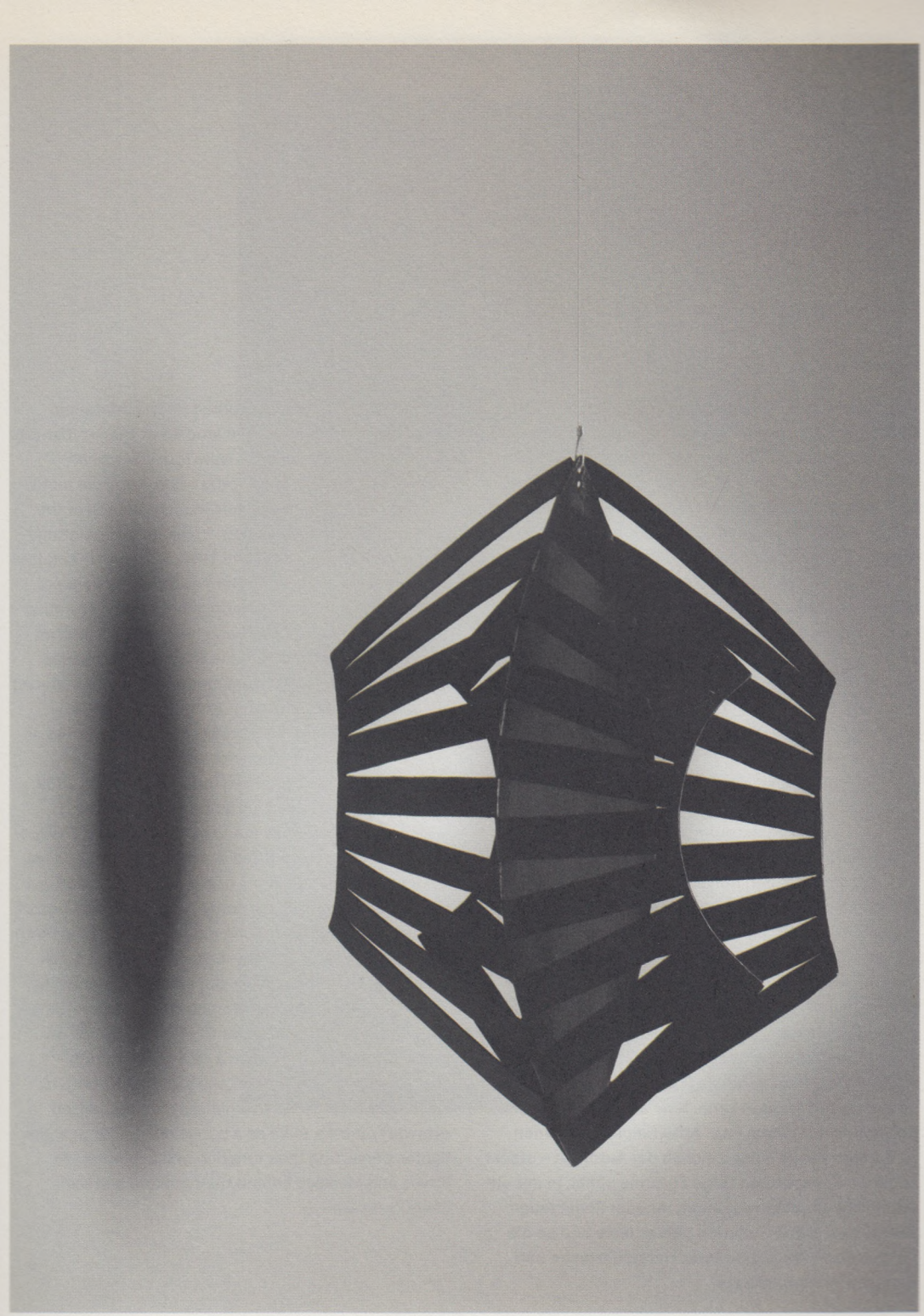
1959
LUIS SACILOTTO

Escultura Negra
Skulptur | Sculpture

Aue-Pavillon

Luis Sacilotto war Mitglied der Grupo Ruptura, die den Anfang der Konkreten Kunst in Brasilien markiert. 1952 unterzeichnete er gemeinsam mit anderen Mitgliedern, insbesondere Waldemar Cordeiro und Lothar Charoux, ein Manifest der Gruppe, das von dem Schweizer Maler, Bildhauer, Architekten und Politiker Max Bill inspiriert war. Bill hatte 1950 im Museu de Arte de São Paulo ausgestellt und ein Jahr darauf den Grand Prix für Plastik bei der ersten Biennale von São Paulo errungen. Wie die Kunsthistorikerin Anna Maria Rollins bemerkt, brachte die Grupo Ruptura „eine Art künstlerisches Schisma zwischen den expressiven und den konstruktiven Abstrakten zum Vorschein". Mitte des 20. Jahrhunderts bestimmten die Konkrete Kunst und neo-konkrete Bewegungen den Großteil der Kunstexperimente in Lateinamerika. *Escultura Negra* ist eine von Sacilottos vielen eleganten konstruktiv-abstrakten Kompositionen, die auf geometrischen Prinzipien beruhen. Bei diesem architektonischen Objekt erzeugt Sacilotto eine strukturelle und räumliche Ordnung zwischen einem mittigen flächigen Oval und dieses einfassenden Bögen, um so dreieckige Leerstellen, Raumtiefe und damit strukturelle und räumliche Kohärenz zu schaffen.

Luis Sacilotto was a member of Grupo Ruptura, which marked the start of Concrete Art in Brazil. In 1952 Sacilotto and others, notably Waldemar Cordeiro and Lothar Charoux, were signatories to the manifesto of the group that drew their inspiration from the work of Max Bill, the Swiss painter, sculptor, architect and politician. Max Bill had had an exhibition in 1950 at the Museum of Art, São Paulo, and been awarded a major prize at the first São Paulo Biennial a year later. According to the art historian Anna Maria Rollins the artists of the Grupo Ruptura "brought to the fore a kind of artistic schism between the proponents of expressive and constructive abstraction". In the mid-twentieth century Concrete Art and Neo-Concrete movements largely defined artistic experiments in Latin America. *Escultura Negras* is one of Sacilotto's many elegant compositions of constructive abstraction based on geometric principles. *Escultura Negras* is an architectonic object in which Sacilotto defines structural and spatial order between the grey painted central oval flat plane and the peripheral arches to generate a sequence of triangular voids, spatial depth and structural and spatial order. David Aradeon



1962
LEE LOZANO

Untitled
Zeichnung | Drawing

Aue-Pavillon

In den 1950er Jahren arbeitete Lee Lozano für die Container Corporation of America und studierte am Art Institute in Chicago. Mit ihrem Umzug nach New York veränderte sich ihr Stil: Die zwischen 1960 und 1964 entstandenen Zeichnungen und Malereien zeigen eine sehr individuelle Darstellung von Körpern und Objekten. Mitte der 1960er Jahre arbeitete Lozano ihr drastisches und minimales Vokabular in abstrakten Bildern aus, die schließlich in der epischen *Wave Series* (1967–1970) gipfelten. Gleichzeitig stellte sie konzeptuelle Statements her, die verschiedene Aspekte ihres täglichen Lebens in künstlerische Arbeiten verwandelten, einschließlich der Entscheidung, nicht mehr mit Frauen zu sprechen – ein Projekt, das Lozano bis zu ihrem Tod im Jahr 1999 verfolgte.

Lozanos frühe figurative Zeichnungen und Bilder stechen aus der Kunstproduktion ihrer Zeit heraus. Eine unbetitelte Zeichnung von 1962 zeigt einen Hammer, der sich in einen Penis verwandelt und auf eine Wunde im mehrdimensionalen Raum einschlägt. Sie enthält außerdem eine Zusammenstellung polyvalenter Objekte: einen lächelnden Mund, in dem die Zähne fehlen, einen kleinen Radfahrer, der eine Treppe hinunterfährt, eine schwarze Sonne, die Sichel eines Halbmondes. Die expressive und surreale Zeichnung erinnert an ein Bilderrätsel, dessen Bedeutung nur halbwegs und durch Bezüge zu anderen Arbeiten entschlüsselt werden kann. Eine andere unbetitelte Zeichnung mit einem Paar Arbeitshosen, in denen eine große Zange – das Zeichen der Autorität – steckt, kommt einer späteren Serie Lozanos näher, in der sie alltägliche Objekte wie Anspitzer oder Feuerzeuge sexualisierte, ihre Funktion pervertierte und so die Antriebe und Ideologien ihrer HerstellerInnen und BenutzerInnen bloßlegte.

In the 1950s Lee Lozano worked for the Container Corporation of America, and studied at the Art Institute of Chicago. After moving to New York she turned fiercely against the rules of the trade, her style metamorphosing to the highly individual rendering of the body and objects seen in her drawings and paintings produced between 1960 and 1964. In the mid- and late 1960s, she developed a violent and precise minimal vocabulary in abstract paintings based on close observation of mechanical tools and industrialy produced surfaces, which culminated in the epic *Wave* series completed in 1970. At the same time, Lozano produced conceptual statements that formalised various aspects of her daily life as tasks turned into works of art, including the decision not to speak to women, a project which she followed until her death in 1999.

Bold and restrained, Lozano's early figurative drawings and paintings stand out from the art production of the time. An untitled drawing from 1962 shows a hammer morphing into a penis, hitting a wound in a multi-dimensional space containing a constellation of polyvalent objects: a smiling mouth with missing teeth, a tiny biker making his way down the stairs, a black sun, a crescent. Expressive and surreal, the drawing remains a rebus, whose meaning can be only relatively decoded, through references to other drawings. Another untitled drawing, with a pair of workpants stuffed with a huge wrench, the sign of authority, is closer to a later series in which Lozano sexualized everyday objects, such as a pencil sharpener or a gas lighter, perverting their function and exploring the drives and ideology behind their makers and their users. Adam Szymczyk

1964
BĚLA KOLÁŘOVÁ

Lesbos z cyklu Vlasy | Lesbos from Hair Cycle
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Běla Kolářovás Werk bewegt sich in den Grenzbereichen zwischen Fotografie und Assemblage, vergleichbar mit Methoden des Neorealismus, Neokonstruktivismus und der Op-Art. Früh hat sie die klassische Arbeit mit der Kamera verlassen und sich dem Experiment zugewandt. Die *Künstlichen Negative* (1961) entstehen als Unterlage für Schwarzweißfotografien. Die zarten Plättchen mit Paraffin-Abdrücken und Applikationen natürlicher und zivilisatorischer Fragmente oder die geschichteten, mit Schere durchgeschnittenen Zellophanblätter lassen sich auch als außerordentliche Strukturassemblagen begreifen. *Lichtzeichnungen* und bravouröse *Röntgenogramme des Kreises* reflektieren die *Rayogramme* Man Rays wie auch die *Rotoreliefe* Duchamps: der zentrale Moment ist die Bewegung, die durch direkte Manipulation der Gegenstände unter dem Vergrößerungsapparat hergestellt wird. Mit „derealisierten" Porträtfotografien paraphrasiert Kolářová das literarische Experiment bei Baudelaire, Rimbaud, Morgenstern oder Jarry. Ihre arrangierten Haarfotos sind eine Hommage an die poetische Intimität, die sie bei Sappho, Ovid oder Elisabeth Browning findet. 1964 fotografiert sie geometrisch arrangierte „Musterkollektionen" von Alltagsgegenständen. Sie interessiert sich für die Variabilität geometrischer Strukturen und entdeckt einige grundlegende, an sich neutrale und doch metaphorisch tragende Elemente dieser Strukturen, die sie weiter ausarbeitet, um so das Erleben der eigenen Intimität, die Zeit sowie die Zwiespältigkeit der weiblichen und der männlichen Welt zu transformieren – und gelangt so zu ihren *Materialassemblagen* (1964) und später zu Zeichnungen mit Schminke. Konstruktive Sachlichkeit im eigenen Schaffen verbindet Kolářová mit persönlichem Inhalt, an den sie ohne Sentiment, mit einem leicht ironischen Blick herangeht. Marie Klimešová

Běla Kolářová's work is situated between photography and assemblage, and can be compared to the methods of neo-realism, neo-constructivism and Op Art. She abandoned classical camera work early in her career and turned to experimentation. The *Artificial Negatives* (1961) emerged as backgrounds for black and white photographies. These subtle little plates, with their paraffin imprints and applications of natural and artificial fragments and layered cellophane sheets cut with scissors, can also be understood as extraordinary structural-assemblages. *Light Sketches* and the masterful *X-Ray-Gram of the Circle* reflect the *Rayograms* of Man Ray as well as Duchamp's *Rotoreliefs*; their essential momentum lies in the movement produced by the direct manipulation of the objects under the enlarger. With her "de-realised" portrait photographs, Kolářová paraphrases the literary experiments of Baudelaire, Rimbaud, Morgenstern or Jarry; her arranged hair-photos are a homage to the poetic intimacy she finds in the works of Sappho, Ovid or Elizabeth Browning. In 1964 she photographed geometrically arranged sample collections of everyday objects. Her interest in the variability of geometric structures and the discovery and elaboration of some of the basic, in themselves neutral, yet metaphorically supporting elements of these structures led to her *Material Assemblages* (1964), and later to drawings with make-up. In these structures, she transforms her own intimate experiences into investigations of time, and male-female relations. She connects the constructive objectivity in her own work with personal content, which she approaches in a non-sentimental manner with a slightly ironic gaze.

1964
AGNES MARTIN

River
Malerei | Painting

Neue Galerie

Agnes Martin, die auf der documenta 12 in Verbindung mit Nasreen Mohamedi gezeigt wird, ist eine Ikone der amerikanischen Kunst im 20. Jahrhundert. Ihre Arbeit ist durch die Rezeption von Natur charakterisiert. Menschliche Erfahrungen überträgt sie in eine destillierte Sprache abstrakter Geometrie. Die Kombination dieser beiden Künstlerinnen verweist auf auffällige Ähnlichkeiten zwischen ihnen, aber auch auf wichtige Unterschiede. Beide untersuchen die Spannung zwischen Rechteck und Quadrat. Martin hält sich dabei an den Raster, während Mohamedi auch Diagonalen – und damit die Möglichkeit räumlicher Illusion – zulässt. Beide beziehen sich in ihren Schriften auf mentale und emotionale Zustände. Martin spricht besonders häufig von einem „ruhigen Geist", in Verbindung mit taoistischer Meditation. Mohamedi spricht von der Suche nach einem Gleichgewicht, in ihrem Werk wie in ihrem täglichen Leben. 1967 zog sich Martin aus New York in die Einöde New Mexicos zurück. Die Stadt empfand sie als große Ablenkung für die Produktion von Kunst. Mohamedi hat sich ihren Enthusiasmus für die Räume der Moderne bewahrt – das wird vor allem an ihren Fotografien deutlich: Sie zeigen Startbahnen von Flughäfen, Flutlicht über Stadien, die planvoll angelegten Städte Fatehpur Sikri aus dem 16. und Chandigarh aus dem 20. Jahrhundert. Hier findet sie jene formale Eleganz, die sie mit einem kühlen Auge registriert. Martin hat vorweggenommen, was eine Generation minimalistischer KünstlerInnen bald danach zu ihrer Sache gemacht hat. (Sie war 1966 neben LeWitt und Judd in der Ausstellung *Systematic Painting* vertreten.) Mohamedis Abstraktion dagegen erscheint fast isoliert in der figurativen, narrativen indischen Kunst der 1970er und 1980er Jahre. Aus ihren Tagebüchern geht jedoch hervor, dass sie sich der künstlerischen Entwicklungen an anderen Orten sehr genau bewusst war.

Agnes Martin, shown in documenta 12 alongside Nasreen Mohamedi, is an iconic figure of twentieth century American art, whose work is characterised by the reception of nature and the translation of human experience and touch into a distilled language of abstract geometry. The juxtaposition of these two artists points to some striking similarities between them as well as to some important divergences. Both explore the tension between the rectangle and the square, but while Martin retains the grid, Mohamedi allows her lines to break out into diagonals that open up the possibility of spatial illusion. Both refer in their writing to mental and emotional states. Martin with particular reference to what she calls "the untroubled mind" linking this in her philosophy to Taoist meditation, and Mohamedi to the struggle for equilibrium that occurs in her work as it did in her daily life. In 1967 Martin rejected the New York scene for the wilderness of New Mexico, saying that the city was too distracting a place to make art. But Mohamedi kept her enthusiasm for the spaces of modernity — evidenced in particular by her photographs, where airport runways, stadium lighting and the planned urbanity of sixteenth century Fatehpur Sikri and twentieth century Chandigarh are shown with a cool eye for their formal elegance. Whereas Martin prefigured and later moved amongst a generation of minimalist artists (showing alongside LeWitt and Judd in the 1966 exhibition *Systematic Painting*) Mohamedi's abstraction occurs almost in isolation amidst the figurative, narrative milieu of Indian art from the 1970s and '80s, although, as her diaries attest, she was definitely conscious of artistic developments taking place elsewhere.

Grant Watson

1965–68
ELEANOR ANTIN

Blood of the Poet
Objekt | Object

Museum Fridericianum

Im Jahr 1800 erklärte William Wordsworth in dem berühmten „Preface" zu seinen *Lyrical Ballads*, der Dichter unterscheide sich von anderen Menschen hauptsächlich durch seine größere Bereitschaft, ohne unmittelbaren äußeren Anreiz zu denken und zu fühlen. Aber nicht alle RomantikerInnen waren der Ansicht, dass poetische Träumerei die „allgemeinen Leidenschaften, Gedanken und Gefühle der Menschen" ausdrücke. Samuel Taylor Coleridge stellte 1817 fest, poetisches Schaffen sei ein erhabener Geisteszustand, eine „synthetische und magische Kraft, der wir exklusiv den Namen Imagination verliehen haben". In seinem Film *Le Sang d'un poète* (Das Blut eines Dichters, 1930) beschwört der surrealistische Dramatiker, Künstler und Filmregisseur Jean Cocteau einen postromantischen Begriff des Dichters als Orakel geheimnisvoller Symbole, die tiefe und universelle Bedeutungen in sich tragen. In einem prophetischen und spielerischen Beispiel der aufkommenden Konzeptkunst, geschaffen zwischen 1965 und 1968 (bevor es überhaupt eine Nomenklatur für diese neue Kunstform gab), forderte Eleanor Antin die BetrachterInnen auf, mit ihr über die Seele des Dichters nachzudenken, indem sie Blutproben von 100 DichterInnen – unter ihnen Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti und Gerard Malanga – sammelte, sie auf Objektträger für Mikroskope bannte und diese gemeinsam mit einer Liste all derer ausstellte, die diesen kostbaren Nachweis ihrer erhabenen Seelen für ihr Projekt geopfert hatten. Das Thema der Kreativität bleibt in der Konzeptkunst wichtig, seit Antin es mit ihrer kleinen Ausstellung über das Wort, das Fleisch und Blut geworden ist, eingeführt hat.

In 1800 William Wordsworth famously declared that "the Poet is chiefly distinguished from other men by a greater promptness to think and feel without immediate external excitement." But not all Romantics agreed that poetic reverie expressed "... the general passions and thoughts and feelings of men." Samuel Taylor Coleridge argued in 1817 that poetic creation was an exalted state of mind, a "synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination." In his 1930 film *The Blood of a Poet*, the Surrealist playwright, artist, and filmmaker Jean Cocteau evoked a post-Romantic notion of the poet as an oracle of mysterious symbols that bear deep and universal psychic meanings. In a prescient and playful example of nascent conceptual art created from 1965 to 1968 (before a name for this new art form even existed), Eleanor Antin invited viewers to join her in reflecting on the nature of the poet's soul by collecting blood specimens from 100 poets—among them Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti and Gerard Malanga—that she preserved on microscope slides and exhibited with a list of those who had spilled and sacrificed this precious evidence of their exalted souls for her project. Issues of creativity have abided in conceptual art since Antin introduced them in her little display of the word made flesh, and blood. Howard N. Fox


SEWING SUSAN

1965
LEE LOZANO

Clash
Malerei | Painting

Museum Fridericianum

Mitte der 1960er Jahre bewegte sich Lee Lozano in New York in einer Gruppe von KünstlerInnen, wie Carl Andre, Dan Graham, Robert Morris und Richard Serra, die traditionelle Formen der Bildproduktion radikal ablehnten. Lozano setzte sich mit vielen der Themen auseinander, die rund um Minimalismus und Post-Minimalismus entstanden – wie die Verschmelzung von künstlerischen und industriellen Formen, die Integration des Publikums in den Raum des Kunstwerks, die Betonung des Prozesses –, verwarf die Malerei jedoch nicht vollständig. Das Diptychon *Switch* und *Clash* zeigt Lozanos Beschäftigung mit industriellen wie sprachlichen Formen. Obwohl die Bilder abstrakt erscheinen, entwickelte sich jedes von ihnen aus gegenständlichen Abbildungen von Werkzeugen – Schrauben, Kegel und Hämmer. Die metallischen, unnatürlichen, ästhetisch neutralen Eisenoxidfarben sind mit dem Anstreicherpinsel aufgetragen und stellen so nicht nur farblich, sondern auch durch ihre Furchen- und Rillentextur einen Bezug zu den Vorlagen her. Später sollte Lozano über diese industriellen, jedoch niemals unpersönlichen Malereien sagen, dass „die BetrachterInnen unweigerlich ihre Oberfläche berühren mussten" – eine Übertretung der traditionellen Grenze zwischen Kunstwerk und Publikum also, die in ihrem folgenden, immer dialogischer werdenden Œuvre noch markanter werden sollte. Lozano listete die Titel ihrer 29 „abstrakten" Gemälde von 1964 bis 1967 auf, zu denen auch *Switch* und *Clash* gehören. Die Titel sind, wie die Künstlerin in ihrem Notizbuch kommentierte, „ALLESAMT VERBEN". Ähnlich wie bei Richard Serras bekannterer *Verb List* (1967–1968) legt Lozanos Liste die Schwerpunktsetzung ihrer frühen bildhaften Arbeiten auf Sprache und Prozess zugleich dar. Bezeichnenderweise ging diese Liste ihren späteren, berühmteren Arbeiten voraus, die sich vornehmlich mit Sprache beschäftigen.

In the mid-1960s Lee Lozano found herself among a group of New York artists including Carl Andre, Dan Graham, Robert Morris, and Richard Serra whose work posited a radical rejection of traditional image making. Like them, Lozano also addressed many of the nascent concerns surrounding Minimalism or post-Minimalism —conflating artistic and industrial forms, implicating the viewer in the space of the artwork, and emphasising process over craft, for example—without rejecting painting out of whole cloth early on, as did the others.

Switch and *Clash*, a two-panel work, reflects Lozano's preoccupation with industrial, but also linguistic forms. While they appear to be abstract, each work evolved or transformed out of earlier representational depictions of tools—screws, cones, and hammers. Made with a housepainter's brush, they consist of the metallic, unnatural, aesthetically neutral colours of ferrous oxide and relate to their original sources chromatically, but also through their ridge-and-groove textures. Industrial but never impersonal, Lozano later found it "inevitable that people touched the surface" of her paintings, a violation of the traditional boundary between work and viewer that would become more pronounced in her later, increasingly dialogic works. Lozano's textures here represent a rare commitment to sensuality, distinguishing Lozano from virtually all Minimalists. Lozano made inventory of the titles of 29 "abstract" paintings made between 1964–67, including *Switch* and *Clash*: the titles, the artist pointedly annotated in her notebook, are "ALL VERBS". Similar to Richard Serra's better known *Verb List* (1967–68), Lozano's list spells out a parallel emphasis on language and process in her early, image-based works; significantly, this predates her better known, later works in which language is a central preoccupation. Todd Alden

1965
CHARLOTTE POSENENSKE

Streifenbilder
Mischtechnik | Mixed media

Schloss Wilhelmshöhe

Arbeiten auf Papier spielen eine wichtige Rolle im Werk von Charlotte Posenenske. Hier zeigt sich der typische Entwurfs- und Vorschlagscharakter, der auch in den späteren raumgreifenden Skulpturen von beinahe architektonischem Ausmaß deutlich wird. Die prozessuale Leichtigkeit, die in der frühen Praxis als Bühnenbildnerin ihren Anfang hatte, kulminierte später im Aufgeben der künstlerischen Methode, als Posenenske 1968 die Kunst durch die Soziologie ersetzte. Aus heutiger Perspektive wird diese Qualität als Konzeptualität wahrgenommen.

Die *Streifenbilder* erproben neue Weisen des Farbauftrags. Während Posenenske zu Beginn der 1960er Jahre vielfach spachtelte, auch stempelte, gibt es nun breite Filzstiftlinien und farbige Klebestreifen, auch dünne, unregelmäßige Kreidestriche. Auf kleinformatigen Blättern experimentiert sie mit der Verteilung und Verdichtung von Streifen und Linien. Einerseits wird hier das Interesse am Materialwiderstand und an der Geste des Auftragens deutlich: zittrig gezeichnete Kreidelinien, Spuren von Abklebungen bei den Filzstiftstreifen, abgerissene und geknickte Klebestreifen rücken das Herstellen in den Vordergrund; bei den Klebestreifen spürt man förmlich die Möglichkeit des Wiederabziehens vom Papier. In die Wahrnehmung der *Streifenbilder* geht die alltägliche haptische Erfahrung ein. Andererseits zeigt sich ein Interesse an den visuellen Informationen, an der Wirkung von warmen und kalten, von hellen und dunklen Farben, deren Zusammenspiel ein perspektivisches Vor und Zurück erzeugt. Die Ästhetik von Posenenske verbindet die Würde des einfachen Tuns mit der Faszination für die visuelle Abstraktion, die sie unter anderem in einem Super-8-Film von 1968 festgehalten hat: Im Blick aus dem fahrenden Auto auf die vorbeiziehende Landschaft verzerren sich die Gegenstände zu farbigen Streifen. Eva Schmidt

Works on paper play a key role in the oeuvre of Charlotte Posenenske. Evident in them are the typical sketch-and-proposal character that later become clear in her immense architectural sculptures. This procedural ease, which she gained from her prior work as a stage set designer, later culminated in a renunciation of artistic production when Posenenske replaced art with sociology in 1968. From today's perspective this quality is perceived as conceptuality.

Her series of *Stripe pictures* test out new methods of colour application. Whereas there was a great deal of plastering and stamping in the early 1960s, now there are broad lines made with felt-tips and coloured adhesive tape, as well as thin shaky chalk markings. On small-format sheets, Posenenske experimented with the distribution and condensation of stripes and lines. Evident here is an interest in material resistance and the gesture of application. Chalk lines are shakily drawn, traces of masking tape mark the felt-tip stripes, torn and bent adhesive strips push the production aspect to the foreground. Formally, one can see the possibility of pulling the adhesive tape away from the paper. Common tactile experiences are used in the perception of the *Stripe pictures.* However, there is also an interest in visual information, in the effect of warm and cold, of light and dark colours, whose interplay generates a before-and-after in terms of perspective. Posenenske's aesthetics combine the valour of simple action with a fascination for visual abstraction, which she captured in other ways, including in a Super-8 film in 1968: in a view from a moving car, the concreteness of the landscape distorts into colourful stripes.

1966–69
POUL GERNES

Target Painting
Malerei | Painting

Aue-Pavillon

Flaggen, Punkte, stilisierte Blumen – simple, elementare Motive des täglichen Lebens mit einem großen Potenzial für Variationen und Präsentationsweisen – charakterisieren die Formensprache von Poul Gernes. Ab Mitte der 1960er Jahre entstehen vielteilige Werkserien, deren einfache geometrische Muster den Ausgangspunkt für seine malerischen Versuchsanordnungen bilden.

Auch in Gernes' *Target Paintings* – die formale Nähe zu Jasper Johns' *Targets* ist unübersehbar – steht das Verhältnis der Farben im Mittelpunkt, tritt die dritte Dimension zugunsten der Fläche zurück. Intention des dänischen Künstlers, der anstelle der von ihm als elitistisch erachteten Galerienkunst eine ethisch-soziale Kunst propagierte, war es, die Aura des Einzelwerks in seinen seriellen Systemen aufzulösen, eine anonyme, der reinen Dekoration verpflichtete Kunst zu schaffen. Dennoch bleibt seine persönliche Handschrift beim Auftrag der Lackfarben auch in den *Target Paintings* unverkennbar. Durch die Modifizierung des beim (Sport-)Schießen üblichen Schwarzweiß zu einer Sequenz leuchtender Ringe bieten sich uneingeschränkte Möglichkeiten für Farbexperimente. Zudem sind die quadratischen Bilder des künstlerischen Einzelgängers, der sich schließlich als Kolorist bezeichnete, aus einer unterschiedlichen Anzahl an Ringen in verschiedenen Breiten angeordnet. Diese reicht innerhalb der gesamten Serie von einer einzigen Kreisfläche im Zentrum bis zu einer Abfolge zahlreicher schmaler Streifen. So entstehen psychedelisch-hypnotische Effekte von großer Suggestivität. Gleichzeitig wird das eindeutig konnotierte Motiv der Zielscheibe – universales Symbol für zielgerichtet-aggressive Fokussiertheit – durch die Verwendung von Farben einem Verfremdungsprozess unterzogen und damit auch inhaltlich umgedeutet. Susanne Jäger

Flags, dots, stylised flowers are the hallmarks of Poul Gernes' stylistic idiom. His simple, elementary motifs from everyday life contain enormous potential for variations and modes of presentation. From the mid-1960s onward he created serial works whose simple geometrical patterns are the springboard for his experimental painterly arrangements.

In Gernes' *Target Paintings*—the formal proximity to Jasper Johns' *Targets* is immediately apparent—here the focus is also on the relationship between colours pushing the flat surface to the fore. The Danish artist, who was an advocate of ethical and social art rather than the gallery art he saw as elitist, and aimed to dissolve the aura of the individual work in his serial systems, to create an anonymous art devoted to pure decoration. His personal imprint in the application of the varnish nonetheless remains unmistakeable in these paintings. An infinite scope for colour experiments is opened up by replacing the black and white colour scheme generally used for shooting targets in the world of sport, with sequences of luminous rings instead. His square paintings are made up of varying numbers of rings, some wide, some narrow. Within the series as a whole these variations run through the whole, gamut of possibilities, from a single circular surface in the centre to a sequence of numerous narrow strips. This gives rise to highly evocative psychedelic-hypnotic effects. At the same time the unambiguous connotations of the target motif—a universal symbol for an aggressive focus—undergoes a process of alienation through the use of colours, thus reinterpreting its usural associations.

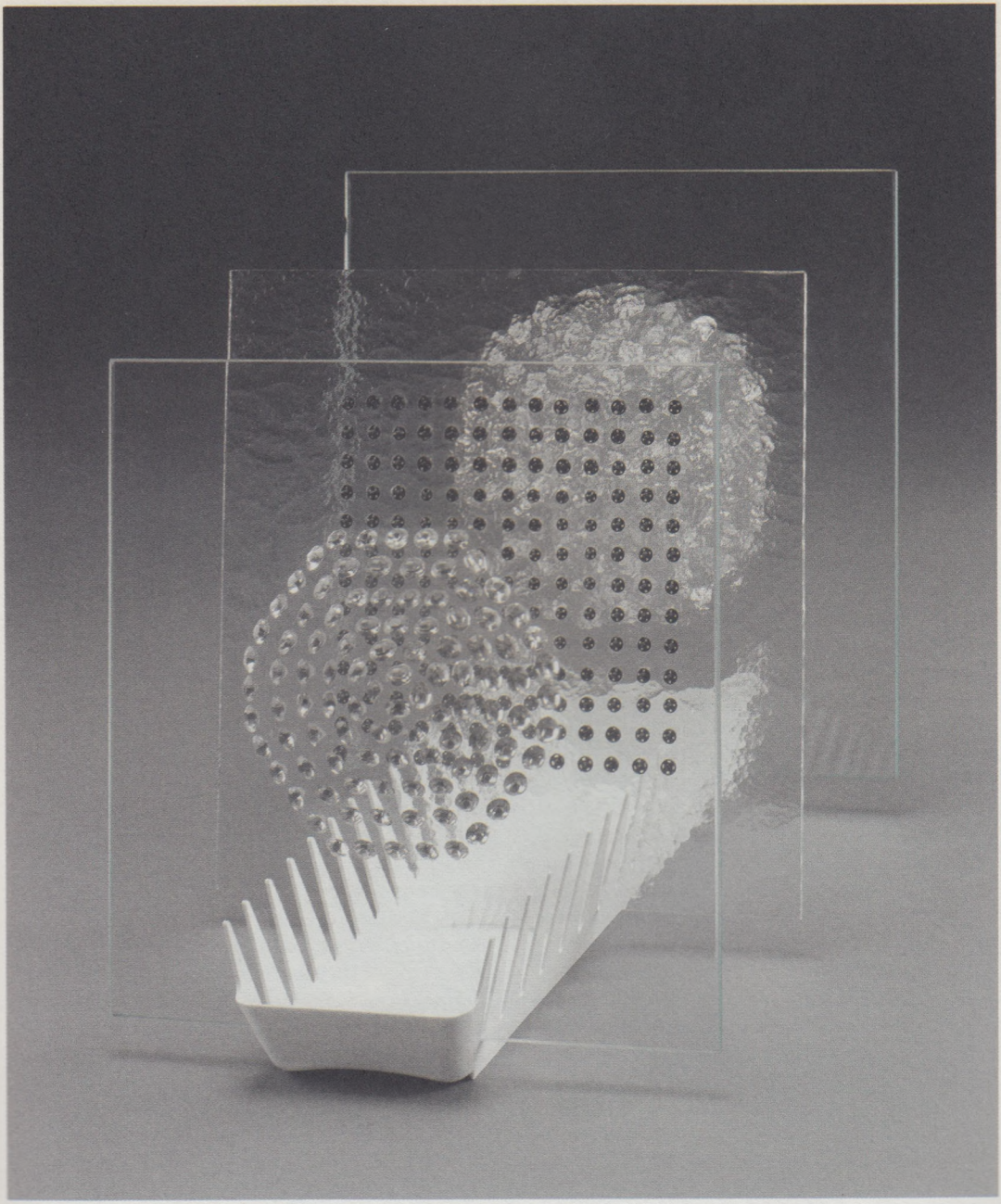
1966
BĚLA KOLÁŘOVÁ

Bez názvu z cyklu Nádobi
Untitled from Dishes Cycle
Assemblage

Aue-Pavillon

Anfang der 1960er Jahre war auch in den Kunstszenen der ČSSR ein hoffnungsfroher Geist des Modernismus in die privaten Ateliers eingezogen. Die Existenzängste während des stalinistischen Realismusdiktats hatten schon nach 1956 ihre ersten Abreaktionen gefunden, im extremen Subjektivismus tachistischer Malerei. Im zweiten Nachkriegsdezennium formierte sich auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs eine Generation neokonstruktivistischer KünstlerInnen zu einer Art Internationale – die Gruppen und Positionen, die in der Tschechoslowakei entstanden, durften sich mit ihren kinetischen Objekten, Lichtarbeiten und ihrer struktural-geometrischen Abstraktion wieder in den internationalen Kanon des Modernismus aufgenommen fühlen. Lokal knüpften sie an die Avantgarden der Zwischenkriegszeit an, an Künstler wie Jaroslav Rössler, Jaromír Funke oder Karel Teige. Die 1964 gegründete Gruppe „Krizovatka" (Kreuzung) stand in dieser Tradition. Ihr antiidealistischer Zugriff auf die modernistische Lebenswirklichkeit wurde wesentlich für das Werk Bela Kolářovás, die in ihren Collagen und Fotografien seit den 1950er Jahren mit den Methoden konkreter Abstraktion gearbeitet hatte und dabei an die experimentelle Fotografie und die Lichtarbeiten der Kunst der Zwischenkriegszeit anschloss. Ab Mitte der 1960er Jahre integriert Kolářová vermehrt Alltagsobjekte wie Haken, Druckknöpfe, Ösen, Knöpfe, Strass-Polyeder und Ähnliches in ihre seriellen Tableaus aus strukturellen Assemblagen. Immer häufiger tauchen etwa Haare und Lockenbündel in diesen Arbeiten auf, die auch im Austausch mit der visuellen Poesie jener Jahre entstehen – und auf ebenso sublime wie ironische Weise Themen wie Sexualität, weibliche Identitätskonstruktionen und Alltag in die scheinbar neutralen Formwelten der geometrischen Abstraktion und Op-Art einbringen. Georg Schöllhammer

In the early 1960s, a hopeful spirit of modernism had entered the private studios in the CSSR. The elementary fears under the Stalinist dictate of realism had already given way to initial counterreactions in 1956 in the extreme subjectivism of Tachist painting. In the second post-war decade, on both sides of the Iron Curtain a generation of neo-constructivist artists formed a kind of Art Internationale; the groups and positions that emerged in Czechoslovakia, with their kinetic objects, light works, and structural geometric abstraction, could again feel accepted in the international canon of modernism. Locally speaking, they picked up the great tradition of avant-gardes from the interwar era, artists like Jaroslav Rössler, Jaromír Funke oder Karel Teige. The group Die Kreuzung, founded in 1964, was part of this tradition. Their antiidealist approach to modern lifeworlds became essential for Běla Kolářovás work—who in her collages and photography worked since the 1950s with the methods of concrete abstraction, thus picking up the practices of experimental photography and light works of the interwar period. Beginning in the mid-1960s, Kolářová increasingly included simple everyday objects like hooks, buttons, snaps, buttonholes, and rhinestones around similar in her serial tableaux of structural assemblages. Increasingly, hairs and hair locks surface in these works, which also emerge in exchange with the visual poetry of these years, and in a sublime and ironic way bring issues like sexuality, female construc tions of identity, and everyday life in the apparently neutral formal worlds of geometric abstraction and Op-Art.



ca. 1966
MIRA SCHENDEL

Droguinha
Skulptur | Sculpture

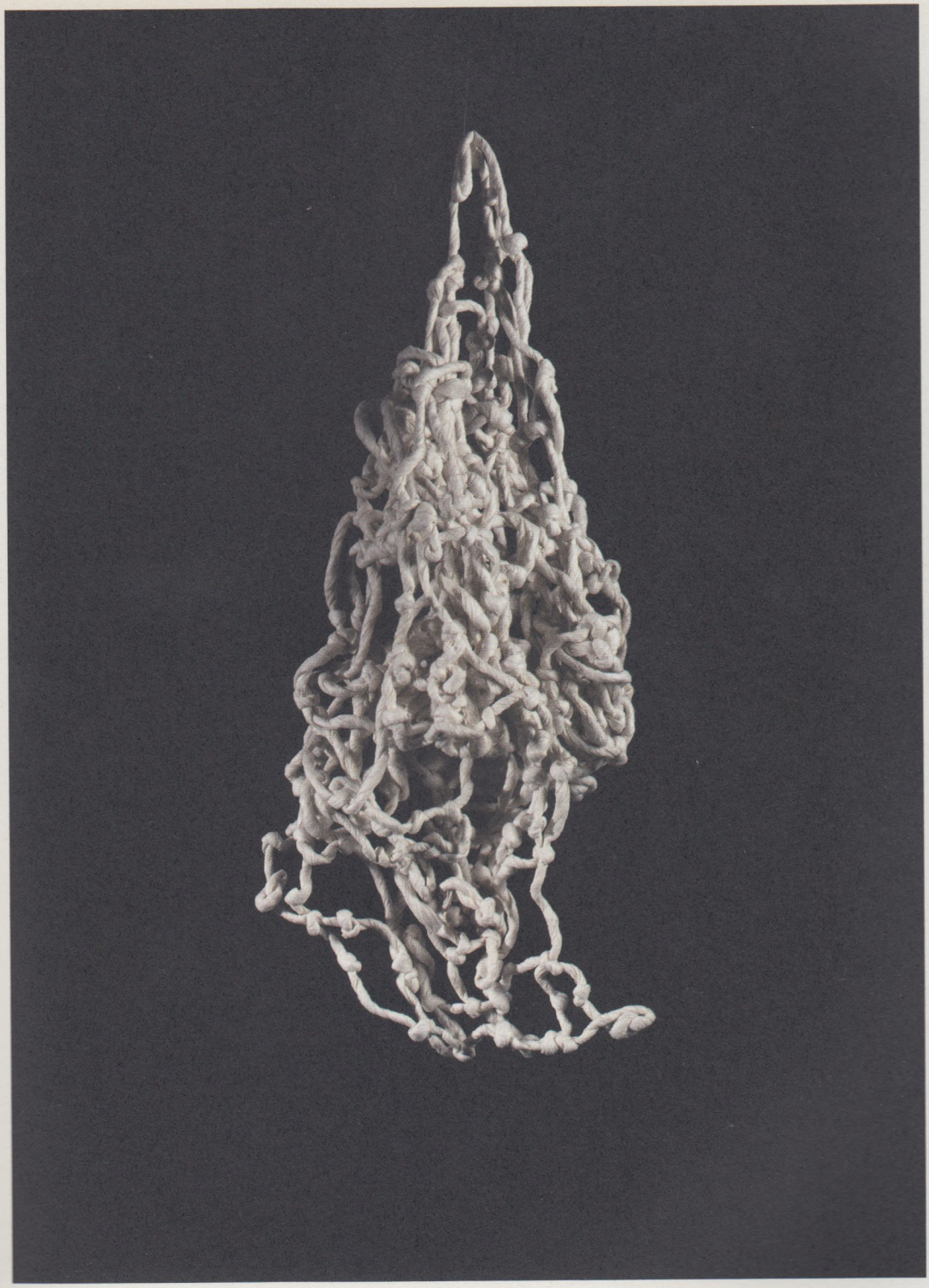
Museum Fridericianum

Mira Schendels Werk dreht sich beharrlich um die Frage der Leere. Seit ihrer Kindheit in den 1920er Jahren war sie in der Vergänglichkeit der Dinge zu Hause. Sie wechselte häufig das Land, die Sprache, das soziale Universum, die Religion, die Wissensgebiete und lernte nie die blinde Bequemlichkeit derer kennen, denen ihre Umgebung natürlich erscheint und die eins mit ihr werden. Früh begriff sie, dass sich die Konstitution des Selbst nicht von der Produktion von Bedeutung trennen lässt, eine unabschließbare Arbeit, deren Rohmaterial aus den Wirkungen besteht, die die Begegnung mit verschiedenen Umfeldern in uns auslöst. Diese Lektion musste sie in ihrer Jugend unter dem Einfluss des Nationalsozialismus lernen. Das Regime reduzierte sie nicht nur auf das erniedrigte jüdische Teilchen ihrer hybriden Subjektivität, sondern bedrohte auch ihr kreatives Vorstellungsvermögen, das durch dieses Trauma hätte verlöschen können. Die Wunde musste behandelt werden. Die Auswanderung nach Brasilien 1949 bot ihr die Voraussetzungen für eine Kur: Kunst war das Gegengift.

Die Sprache des dauerhaften Exils, frei von den Erinnerungen des traumatisierten Körpers und den Sprachen ihrer Kindheit, ermöglichte es ihr schließlich, die Flüchtigkeit der Zeit in ihrer differenzierten Wiederholung zu zeichnen. Ihre Ausbildung, die vom Über-Ich der institutionellen Orthodoxie europäischer Kunst befreit war, verlieh ihr nun die nötige Präzision, die die Feinheit dieses Strichs verlangt. In der kaum institutionalisierten Kunstszene Brasiliens der 1950er Jahre und ihrer kreativen Explosion in den 1960er Jahren konnte sich die radikale Singularität ihrer Poesie entfalten. Wenn wir uns für dieses Werk öffnen, überrascht uns die vitale Kraft ihrer winzig-zarten Gesten. Sie können uns zu der Frische von Quellen führen.

Void is a persistent question in Mira Schendel's work. She has inhabitated the transience of things since her childhood in the 1920s. Often moving country, changing language, social universe, religion and area of knowledge, she never experienced the blind comfort of those who naturalise their environment and become one with it. She learnt precociously that the constitution of the self cannot be separated from the production of meaning, an inexhaustible work whose raw materials are the results of the encounters with environments in their variation. A lesson embedded in her youth under the impact of nazi-fascism. Besides confining her to the humiliated Jewish particle of her hybrid subjectivity, the regime terrorised her creative imagination, which could have stalled with the trauma. The wound had to be dealt with. The migration to Brazil in 1949 offered her the conditions for the cure: art was the antidote.

Free from the memory of the traumatised body and of the languages of her childhood, the language of definitive exile finally allowed her to draw the fleetingness of time in its differentiating repetition. Delivered from the superego of the institutional orthodoxy of European art, her formation now allowed the necessary precision that the lightness of this line requires. In the almost not-institutionalised artistic scene of 1950s Brazil and its inventive explosion of the 1960s, she could affirm the radical singularity of her poetics. If we open ourselves to this work, the vital force of such delicately minute gestures takes us by surprise. They have the power to lead us to the freshness of springs. Suely Rolnik



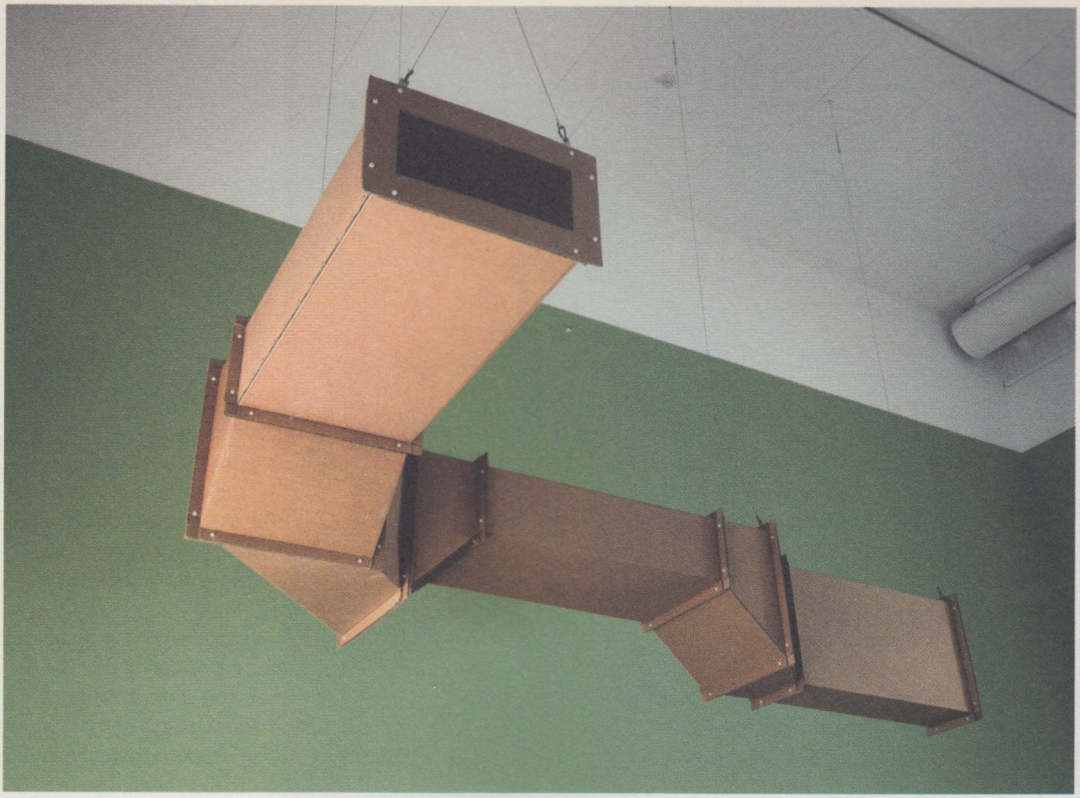
1967
CHARLOTTE POSENENSKE

Vierkantrohre
Skulptur | Sculpture

Aue-Pavillon
Museum Fridericianum

Die *Vierkantrohre* sind Bausätze aus wenigen unterschiedlichen Elementen, die zu den verschiedensten raumgreifenden Figurationen verschraubt werden. Entlüftungsrohren ähnlich, erscheinen sie als Teil der Alltagswelt. Die stereometrischen, technoiden Hohlkörper aus vergänglichem Material – Blech oder Pappe – sind in der Fabrik hergestellt, reproduzierbar und nicht signiert. Die Kombinationen können stehen, liegen und hängen. Sie sind fortsetzbar und können umgebaut werden, prinzipiell sind sie unfertig. Die leichten, flachen Pappen werden vor Ort zu einer quasi architektonischen – ironischen – Monumentalität aufgefaltet. Den Zusammenbau überantwortet Posenenske, die zuvor Bühnenbildnerin und Malerin war, den AusstellerInnen, den KäuferInnen oder dem Publikum. Damit tritt sie Kompetenzen an andere ab. Kooperative Kreativität tritt an die Stelle autoritärer künstlerischer Entscheidungen. Die Ablehnung hierarchischer Komposition drückt sich hier nicht, wie in der Minimal Art, in Serialität, sondern in Veränderbarkeit aus – als Handeln. Der gemeinsame Auf- und Umbau ist die performative, demokratische Dimension, die Posenenskes Werk von Minimal Art unterscheidet. Die Geometrie, die ihre Kunst mit Technik und Architektur verbindet, gewährleistet Transparenz. Die *Drehflügel*, eine Konstruktion beweglicher, türartiger Platten aus Pressspan, formulieren Partizipation als Begeh- und Benutzbarkeit. Das Publikum bleibt nicht nur BetrachterIn, sondern handelt. Türen, das heißt drinnen versus draußen: eine Annäherung an die Architektur auch hier. Die *Drehflügel* entwickeln sich zuletzt zu schwenkbaren Raumteilern für Wohnung und Büro. Vom Tafelbild zur Architektur, vom Betrachten zum Handeln, von der Kunst zum Alltag: das ist die Leitlinie des Konzepts. Burkhard Brunn

The *Vierkantrohre* are constructions consisting of only a few parts, which are screwed together into the most varied space-activating configurations. Resembling ventilation pipes, they appear as part of the everyday world. The stereometric technoid hollow bodies made of perishable material, for instance tin or cardboard, are produced in a factory. They are unsigned and reproducible. The combinations can stand, lie, and hang. They can be added onto and be rearranged. They are fundamentally unfinished. The light flat cardboard is folded into an ironic architectural monument. Posenenske, a former stage designer and painter, leaves the construction up to the exhibitor, the buyer, or the public. In this way she relies on the competence of others. Cooperative creativity replaces authoritarian artistic decision. The refusal of hierarchical composition is not found in the serial element, as in minimal art, but rather in changeability—as action. The co-operative building and dismantling is the performance aspect, the democratic dimension that separates Posenenske's work from minimal art. Geometry, which connects her art to technology and architecture, ensures transparency. The participatory aspect of *Drehflügel*, a construction of movable and door-like plates, is in the works' usefulness and accessibility. The public does not remain only as viewer, but interacts. Doors represent inside versus outside: An approximation of architecture resides here as well. The rotary doors eventually become swivelling partitions for home and office. The concept is contained in the shift from panel to architecture, from observation to action.



1968
GRACIELA CARNEVALE

Untitled
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

„Ich habe eine Gruppe von Leuten gefangen genommen. Damit beginnt die Arbeit, und die Leute sind ihre Akteure." So beschrieb Graciela Carnevale die Aktion, die am 7. Oktober 1968 im argentinischen Rosario stattfand. Sie lockte ihr lebendes Material in einen ebenerdigen Galerieraum, schlüpfte selbst wieder hinaus und verschloss die Tür mit einem Vorhängeschloss. Wie würden die Gefangenen wieder freikommen?

„Durch eine aggressive Handlung weckt die Arbeit im Betrachter ein erhöhtes Bewusstsein für die Macht, durch die im Alltag Gewalt ausgeübt wird", schrieb Carnevale weiter in ihrem Text. „Ich wollte, dass alle Beteiligten das Gefühl des Eingeschlossenseins, des Unbehagens, der Angst und schließlich des Erstickens und der Unterdrückung spürten und diesen Akt unvorhersehbarer Gewalt durchlebten." Eine Stunde lang stieg die Spannung, doch die BetrachterInnen gestikulierten nur durch das Fenster. Der entscheidende Schlag kam von außen. Der Text wurde verteilt, als sie in ihre vermeintliche Freiheit zurückkehrten.

Mittlerweile war die Polizei eingetroffen. Es war der erste Jahrestag von Ché Guevaras Gefangennahme in Bolivien. Carnevale behauptete, dass das Datum keine Rolle spiele, doch die Polizei ordnete die Schließung der Galerie an und beendete damit den *Cycle of Experimental Art*, an dem sie selbst teilgenommen hatte. Das Vorhängeschloss war mehr als eine Fiktion.

Die Risiken des Einschließungsstücks sind das, was sie in künstlerischer Hinsicht definiert, stellte Carnevale damals fest. Was bedeutet diese Definition? Nur die BetrachterInnen können entscheiden, ob sie weiterhin nichts als lebendes Material sind.

"I have taken a group of people prisoner. The work begins here and they are its actors." That's how Graciela Carnevale described the scene in Rosario, Argentina, on 7 October 1968. She had lured her living material into the storefront gallery then slipped out the door and locked it with a padlock. How would the prisoners find a way out?

"Through an act of aggression, the work provokes the spectator to a heightened consciousness of the power whereby violence is exerted in the everyday world," her text continues. "I wanted each of them to experience enclosure, discomfort, anxiety and finally asphyxiation and oppression, to live through an act of unforeseeable violence." For an hour the tension mounted; but the spectators only gesticulated through the window. The decisive blow came from outside. The text was distributed as they stepped back into apparent freedom.

Meanwhile the police had arrived. It was the anniversary of Che Guevara's capture in Bolivia. Carnevale claimed the date was irrelevant, but they ordered the gallery's shut down, ending the *Cycle of Experimental Art* in which she had participated. The padlock was more than a fiction.

The risks of the enclosure piece are what define it artistically, stated Carnevale at the time. What is the meaning of this definition? Only the spectators can decide whether they are still just living material.

Brian Holmes


CICLO DE ARTE EX

1968
PETER FRIEDL

Ohne Titel
Zeichnung | Drawing

Neue Galerie

Die Kinder beginnen irgendwann mit dem Zeichnen, die liebevollen Eltern dokumentieren die Hervorbringungen ihrer Sprösslinge. Man weiß ja nie, aber es geht da nicht nur um reine Elternliebe oder den künftigen Picasso, sondern, wenigstens verdeckt, um das für die gesamte Spezies relevante Bewahren von – buchstäblich – Entwicklungslinien. Kann man eine solche evolutionäre Perspektive auf sich selbst einnehmen? Lassen sich Entwicklungslinien individualisieren? So lauten Fragen, die Friedls Zeichnungsserie aufwirft, Fragen, die uns damit direkt mit den anonymen, autorlosen Ursprüngen der Kunstgeschichte verknüpfen.

Auch wenn niemand bestreiten wird, dass das Kind im Erwachsenen präsent ist – nicht im Sinne einer unentwickelten Persönlichkeit, wohl aber im Sinne eines Kontinuums der Existenz, in dem à la Proust unbewusste Erinnerungen herumgeistern –, erhebt sich doch die Frage nach dem Genre „Kinderzeichnung" und, wie bei allen Genrefragen, nach dessen Grenze. Picasso hatte gefordert, wir müssten wie Kinder sehen lernen. Er dachte an das Neuerlernen eines unverstellten Blicks – eine Forderung, die in der Kunst der Moderne zu programmatischen, antikonventionellen Bildfindungen geführt hat. Friedls Radikalität liegt darin, dass er das Klischee vom authentischen kleinen Wilden nicht bedient, sondern, gewissermaßen ungerahmt, die Hervorbringungen des kleinen Wilden selbst zeigt. Es geht hier nicht um einen idealisierten Fluchtpunkt, sondern um ein Stück materieller Kultur. Roger M. Buergel

Sooner or later children begin to draw, and loving parents document what their offspring produce. One cannot be sure, but not just unadulterated parental love is involved here, or hopes for a future Picasso, but, at least subliminally, that preservation of developmental lines, literally understood, that pertain to the entire species. Can one secure an evolutionary perspective of this kind in relation to oneself? Can developmental lines be individualised? These are two of the questions raised by Friedl's series of drawings, questions that put us in direct touch with the anonymous, authorless origins of art history.

Although no one would deny that the child is present in the adult—not as an undeveloped personality, but in the sense of a continuum of existence Proustianly haunted by unconscious memories—the question as to children's drawings as a genre and (as ever with genres) the limits of that genre still arises. Picasso required that we learn to see like children. He had in mind the relearning of an undistorted gaze, a demand that has led, in modern art, to programmatic anti-conventional visual solutions. What makes Friedl radical is that he does not operate with the stereotype of the authentic "little wild one", but gives us the creations of that little wild one himself. No idealised vanishing point is involved here, but a piece of material culture.


PETER
FRIEDL
LINZ
30.M68

1968–2007 GRUPO DE ARTISTAS DE VANGUARDIA

Archivo Tucumán Arde
Installation

Museum Fridericianum

Die 1968 in Rosario und Buenos Aires gezeigte Ausstellung *Tucumán Arde* untersuchte die Ursachen der Verelendung in der Provinz Tucumán – eine Folge der Stilllegung der Zuckerindustrie unter dem Regime Onganía. KünstlerInnen recherchierten die Hintergründe, interviewten BewohnerInnen, filmten und fotografierten die Situation vor Ort und stellten die Ergebnisse in Rosario in den Räumen der Gewerkschaft CGT zusammen. Neben der Ausstellung, die in Buenos Aires von der Polizei geschlossen wurde, entwickelten sie eine Medienkampagne gegen die Propaganda der Regierung.

Hinter *Tucumán Arde* gab es kein Zurück in der Geschichte der künstlerischen Avantgarde in Argentinien, deren politische Radikalisierung innerhalb eines Jahres eine ungewöhnliche Dynamik erfuhr. Die Manifeste mögen oft ähnlich klingen wie die Proklamationen derselben Zeit in Europa, doch ließ die Umgebung keinen Marsch durch die Institutionen zu. An *Tucumán Arde* war eine ganze Generation beteiligt, die danach oft für viele Jahre zu arbeiten aufhörte, verfolgt wurde oder in Guerillagruppen kämpfte. Nicht nur das macht *Tucumán Arde* bemerkenswert, sondern vor allem seine künstlerischen Methoden: die großen überheblichen Gesten, die Gelassenheit gegenüber dem etablierten Kunstbetrieb, der Mut der verdeckten Kampagnen und die künstlerische Artikulation eines Lebens in den ersten neoliberalen Modellen in Südamerika.

Zu behaupten, die beteiligten KünstlerInnen haben mit den politischen Phrasen jener Zeit ernst gemacht, wäre zu heroisch. Eher geht es um die Facetten zwischen einem künstlerischen und einem politischen Anspruch, dem Ausstieg aus den Institutionen, dem gleichzeitigen Beharren auf einer künstlerischen Praxis und der Suche danach, wie dieser Anspruch im Alltag repressiver Demokratien lebbar ist.

Alice Creischer / Andreas Siekmann

Tucumán Arde is the title of an exhibition that was held in Rosario and Buenos Aires. It explored the causes of impoverishment in the province of Tucumán, a result of the closure of the sugar industry under the Onganía regime. Artists did background research, interviewed inhabitants, filmed and photographed the situation on location, and put the results together as an exhibition in the rooms of CGT union in Rosario. They developed a media campaign to counter the propaganda of the government. In Buenos Aires the police closed down the exhibition.

Tucumán Arde formed a point of no return in the history of the artistic avant-garde in Argentina, whose political radicalisation developed an extraordinary dynamic within a year. The manifestos often appear similar to the statements being made in Europe from the same time. However the Argentinean artists did not institutionalise their movement. An entire generation took part in *Tucumán Arde*, although its members often stopped working for many years, were pursued, by authorities or fought in guerilla groups. *Tucumán Arde* is not only remarkable for this but rather, most significantly, for its artistic methods: the sweeping confident gestures, the coolness in regard to the established art market, the courage of their hidden campaigns and, not least, the artistic articulation of life in the first neoliberal society in South America.

One could say that the artists involved added seriousness to the political rhetoric of the time, but that would be too heroic. The movement deals instead with the facets of artistic and political engagement, the exit from institutions, the simultaneous insistence on an artistic practice and the search for a way to make this practice possible in a day-to-day situation under a repressive democracy.


TUCUM
1920 NO RENUE
¿DONDE FUE A!
TUCUMAN TUCUMAN

1970–87
MÁRIA BARTUSZOVÁ

Untitled
Skulptur | Sculpture

Aue-Pavillon

Mária Bartuszová studierte Keramik, ihr Hauptinteresse lag in der Plastizität des Gegenstands. Bei der Arbeit mit Gips experimentierte sie mit einem weiten Spektrum verschiedenster Verfahren. Sie glich provisorisches Material dem Zustand des fertigen Materials an. Gips ist weiß, theoretisch ist er farblos. Weiß wird von GestalterInnen benutzt, die die spirituelle Transzendenz hervorheben möchten. Bartuszovás Arbeiten beziehen sich jedoch auf die gegenständliche Welt. Sie verwendet Weiß, weil sie den Farben keine große Bedeutung beimisst.

In ihren Skulpturen zitiert die Künstlerin reproduktive, tief in der Natur verwurzelte Prinzipien, die zwischen belebten und unbelebten Formen schwanken, um die Flüchtigkeit der sich ständig ändernden Stofflichkeit zu erfassen: das von innen aufsteigende Wachstum, die sich ausbreitenden Rauminhalte, deren Fragilität beinahe ein Zerbrechen mit sich bringt. Damit werden die Geheimnisse der inneren Form gelüftet. Sie sucht nach Möglichkeiten der Überwindung äußerer Grenzen – und zeigt darin den Mut, sich über die Rätsel des Lebens und dessen Ursprünge auszudrücken.

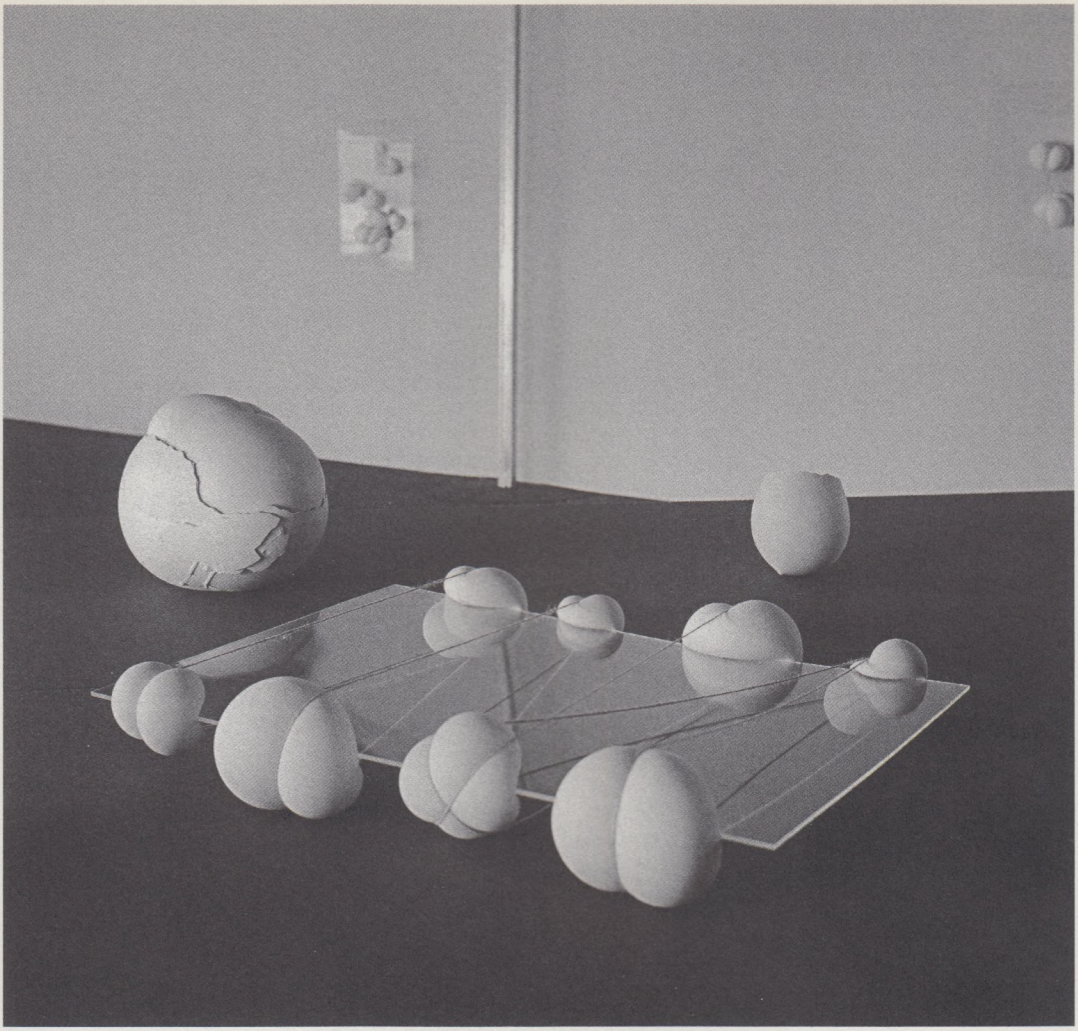
Die eiförmigen Körper von Mária Bartuszovás Installationen wurden oftmals als gleitende Gebilde inszeniert. Gedrungene Formationen aus kompakteren Kompositionen durften übereinander wachsen oder wurden zu robusten kleinen Bollwerken verknotet. Andere Skulpturen wiederum zeugen von der dünnen Schicht zwischen dem Innen und Außen.

Mária Bartuszová studied ceramics; she had a profound interest in the plasticity of the material. Working with plaster she exposed a broad range of possible reactions to various treatments. She elevated a provisional material to the position of a definitive one. The plaster is white; theoretically, it is colourless. The white is used by authors wishing to emphasise the spiritual transcendence of life. However this sculptor's compositions relate to the material world. Her choice of white expresses the lack of significance she ascribes to colours.

In her work the artist has employed reproductive principles deeply rooted in nature, balancing between animate and inanimate forms, striving to capture the ephemeral in the changing shapes of matter: the growth arising from within, the volumes spreading, bringing their fragility to the verge of bursting, revealing the secrets of their inner shapes. Despite external pressures and considerable restraints she is looking for possibilities to reach out—and in doing so has the courage to express herself on the enigmas of life's origins.

Ovoids from Mária Bartuszová's installations were often composed as floating shapes. Cramped shapes of more compact compositions were, on the other hand, allowed to grow over each other. Other ephemeral themes not usually reflected in sculpture have also provided natural subjects for Mária Bartuszová, such as rain or the flow of water.

Zuzana Bartošová



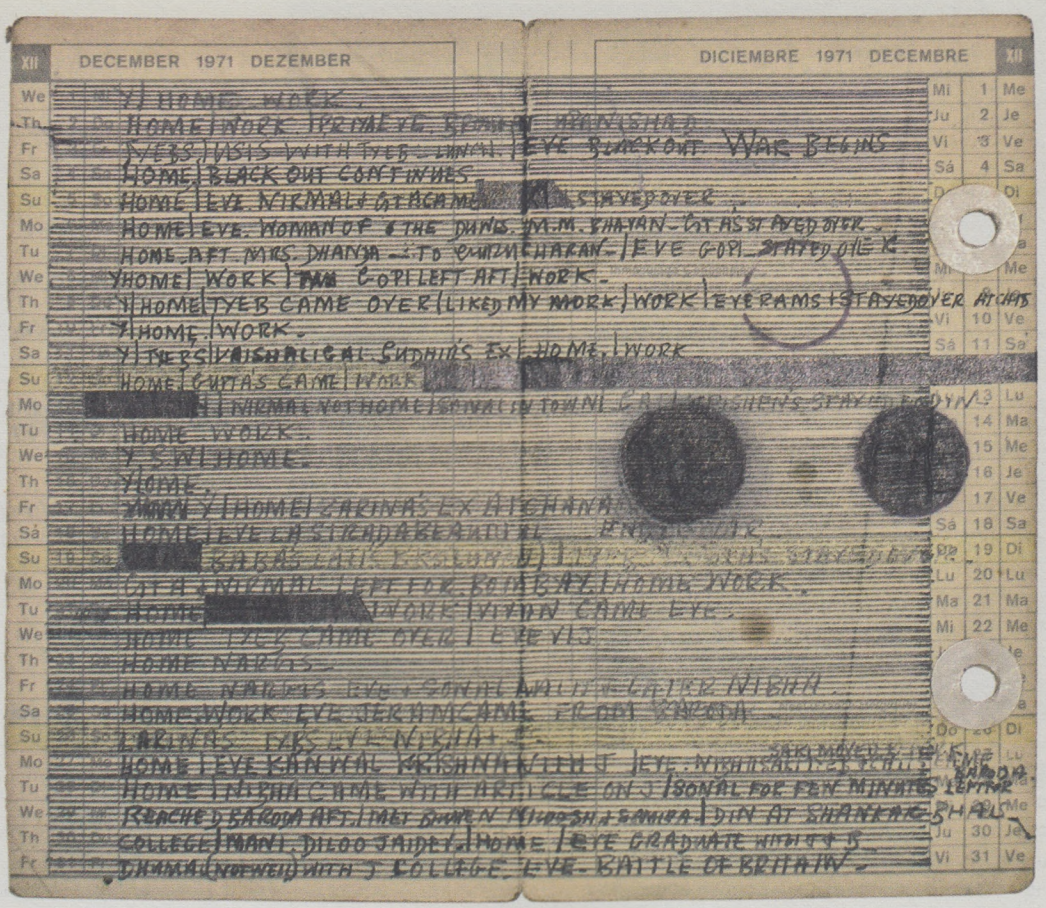
ca. 1970
NASREEN MOHAMEDI

Diaries

Neue Galerie

Nasreen Mohamedi benutzte die Notizbücher, die nach ihrem Tod in ihrer Wohnung gefunden wurden, nicht auf die übliche Weise, um Verabredungen zu treffen und einzuhalten. Stattdessen hielt sie in dem Raum, der für die einzelnen Tage vorgesehen war, Notizen und grafische Interventionen fest, die über einen Zeitraum von fast dreißig Jahren die enge Verbindung zwischen ihrem Innenleben und ihrer Tätigkeit als Künstlerin dokumentieren. Die Tagebücher beschreiben ihre emotionale Instabilität – *Ich fühle Wahnsinn in mir. Zu wissen, dass es von außen keinerlei Hilfe gibt – keine, wie auch immer – bedeutet Verzweiflung* (1965) und berichten, worauf diese sich richtet – *aus diesen geballten Schwierigkeiten, Frustration und Verzweiflung, gelange ich zu etwas sehr Einfachem* (1967). Da sind die Schönheit der Natur – *welche Geometrie man am Strand findet* (1970) und erdachte Kompositionen – *Punkte, Kreise, Pfeile, die nach oben und herunter zeigen* (1972), auch Worte, die lose zu einer Art Haiku angeordnet sind – *Regen, distanziertes Wohlgefühl, Einheit durch Funktion* (1974). Und schließlich ist da der Durchbruch zur Abstraktion, als Mohamedi in den frühen 1970er Jahren beginnt, Seite um Seite mit abgestuften Bändern farbiger Linien und geometrischer Formen zu füllen, die sich auf jedem Blatt zu einem perfekt geformten Miniaturgemälde ausweiten. Gerade in diesen Tagebüchern kommt Mohamedis intensive und komplexe Persönlichkeit am direktesten zum Ausdruck, und wir erfahren in ihren eigenen Worten von den Ideen und Gefühlen, die sich anderswo in ihren monochromen Zeichnungen verdichten.

The diaries of Nasreen Mohamedi, found in her apartment after her death, were not used in the conventional manner to make and keep appointments. Instead, in the space allocated for the days of the week, she produced jottings and graphic interventions that attest to the close links between her inner life and her practice as an artist over a period of almost thirty years. The dairies record her emotional instability—*I feel madness within me. To know that there is no help from without—none whatsoever—is despair* (1965) and a record of how this is focused—*out of these concentrated difficulties frustration and despair, one arrives at something very simple* (1967). There is the beauty of nature—*what geometry one finds on the beach* (1970) and notional compositions—*dots, circles arrows leading up and across* (1972) and there are words arranged loosely in a sort of Haiku—*rain, detached ease, unity through function* (1974). Then there is the breakthrough into abstraction that occurs in the early 1970s, when she began to fill page after page with graded bands of coloured lines and geometric shapes that make each spread into a perfectly formed miniature painting. It is here in these diaries that Mohamedi's intense and complex personality comes through most directly, and we experience in her own words the ideas and emotions that are elsewhere distilled in her monochrome drawings. Grant Watson


XII
DECEMBER 1971 DEZEMBER
DICIEMBRE 1971 DECEMBRE
XII
WAR BEGINS

1971
JOHN McCRACKEN

Tantric
Malerei | Painting

Aue-Pavillon

Die frühen Objekte John McCrackens nehmen ihren Ausgang bei Firmenlogos, wie etwa dem Chevron-Zeichen. Josef Albers hat das Rot von Coca Cola entworfen, und um genau diesen Zusammenhang, um das Pingpong zwischen Dingwelt und Gestaltung, für den das Bauhaus paradigmatisch steht, geht es in McCrackens Entwicklung zur skulpturalen Form. Es ist aber auch klar, dass sich „moderne Gestaltung", anders als die Pop Art, Appropriation Art und so weiter, nicht aus der Dingwelt selbst speist. Mit seinen Mandalas, die alle im Herbst nach dem „Sommer der Liebe" entstanden sind, vergewissert sich McCracken der spirituellen Quelle künstlerischen Schaffens. Mandalas mit ihren zwei Symmetrieachsen sind Repräsentanten von Ganzheitsvorstellungen, sie sind aber nicht nur Bilder zum Kiffen und Anstaunen, sondern auch Formen einer alten religiösen Praxis etwa im tibetanischen Buddhismus: des Malens als Meditation. Über die esoterischen Strömungen der Anti-Vietnambewegung ist genug gesagt worden. Allerdings sind diese esoterischen Strömungen, von den französischen Symbolisten bis zur Anthroposophie, immer auch Teil moderner Abstraktion gewesen. Sie mahnen die Wiederverzauberung jener Welt an, die so gründlich entzaubert wird durch die kapitalistische Rationalität der industriellen Revolution. Insofern ist und bleibt die Verbindung zwischen Logo und Abstraktion komplex und reizvoll. Roger M. Buergel

John McCracken's early pieces take company logos as their starting point, such as the Chevron trademark, for instance. Josef Albers designed the red of Coca Cola, and it is precisely this connection, this ping-pong between the world of things and design as epitomised in the Bauhaus, that forms the focus of McCracken's evolution towards sculptural forms. In his mandalas, all created in the autumn after the "summer of love", McCracken touches base with the spiritual font of artistic creation. Mandalas, with their two axes of symmetry, are representatives of holistic notions, but they are not solely images to gaze at in wonderment or when getting high but also forms stemming from an ancient religious practice found, for example, in Tibetan Buddhism: painting as meditation. Enough ink has been spilt on the subject of the esoteric currents in the anti-Vietnam movement. However these esoteric currents, from the French Symbolists to anthroposophy, have always also been an integral part of modern abstraction. They admonish the re-enchantment of that world so thoroughly stripped of magic by the capitalist rationality of the Industrial Revolution. In this respect the alliance between the logo and abstraction is and remains complex and appealing.

1971
ALINA SZAPOCZNIKOW

Photosculpture
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

Es war letzten Samstag, die Sonne schien und ich hatte mehrere Stunden damit zugebracht, meinen Rolls-Royce aus portugiesischem rosa Marmor auf Hochglanz zu bringen. Jetzt war ich müde, ich setzte mich und begann Kaugummi kauend vor mich hinzuträumen.

Hin und wieder zog ich ungewöhnliche, bizarre Kaugummiformationen aus meinem Mund und begriff plötzlich, welch außergewöhnliche Kollektion abstrakter Skulpturen da durch meine Zähne wanderte.

Es reicht völlig aus, meine Kau-Entdeckungen zu fotografieren und zu vergrößern, um das Ereignis einer skulpturalen Präsenz zu schaffen.

Kauen und schauen!

Die Kreation verbirgt sich zwischen Traum und tagtäglicher Arbeit.

92 Malakoff, den 22. Juni 1971
Alina Szapocznikow

Last Saturday, the sun was shining, weary with polishing my Rolls-Royce made of pink marble from Portugal, I sat down and began to dream, chewing mechanically on my chewing-gum.

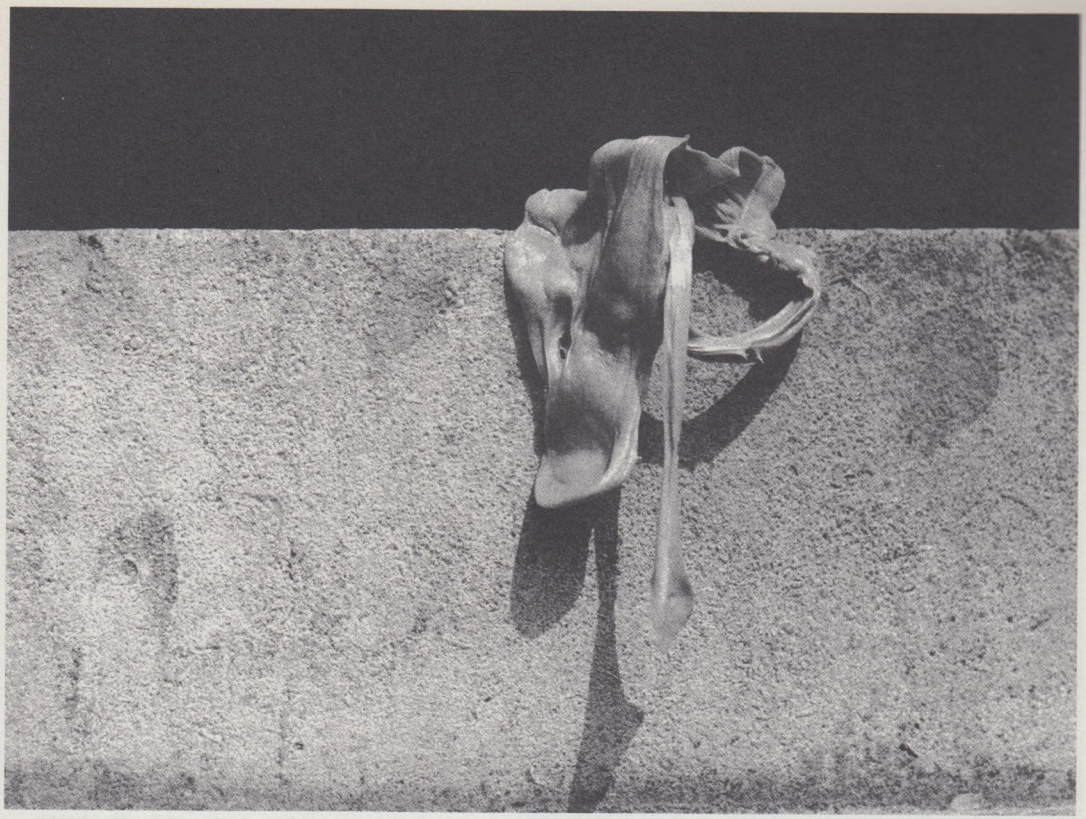
While I was pulling astonishing and bizarre forms out of my mouth I suddenly realised what an extraordinary collection of abstract sculptures was passing through my teeth.

It suffices to photograph and enlarge my masticatory discoveries to create the event of a sculptural presence.

Chew well and look around!

The creation lies between dream and everyday work.

92 Malakoff, 22 June 1971
Alina Szapocznikow



1972
KWIEKULIK

Activities with Dobromierz
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

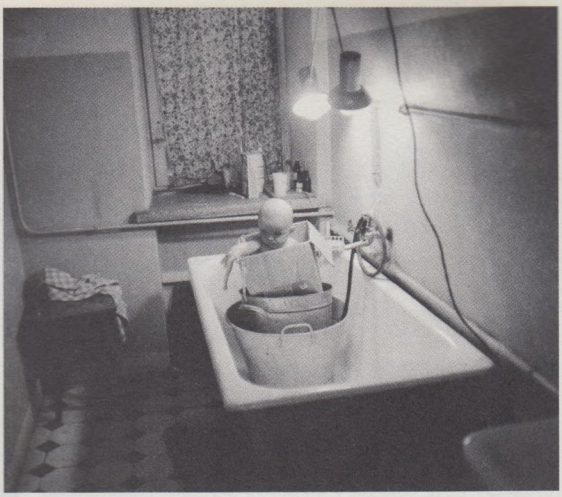
Im Dezember 1971, ein Jahr nach der Niederschlagung der ArbeiterInnenunruhen, die zum Sturz der Regierung Gomułka führten, findet sich in Elbląg nahe der Ostsee eine Gruppe junger KünstlerInnen zu einem „Treffen der TräumerInnen" ein. Es ist die Generation, die den ernsten Konzeptualismus der polnischen Kunst der 1960er Jahre hinter sich lässt. Ihr gehören auch Zofia Kulik und Przemysław Kwiek an. Als KwieKulik hatten sie im selben Jahr in ihrer Warschauer Wohnung, wo später das berühmte Studio für Aktion, Dokumentation und Verbreitung (Praczownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniana) entsteht, ihre Zusammenarbeit als KünstlerInnenpaar begonnen: mit Aktionen vor der Kamera, die sie akribisch dokumentierten; mit Filmen und Objekten.

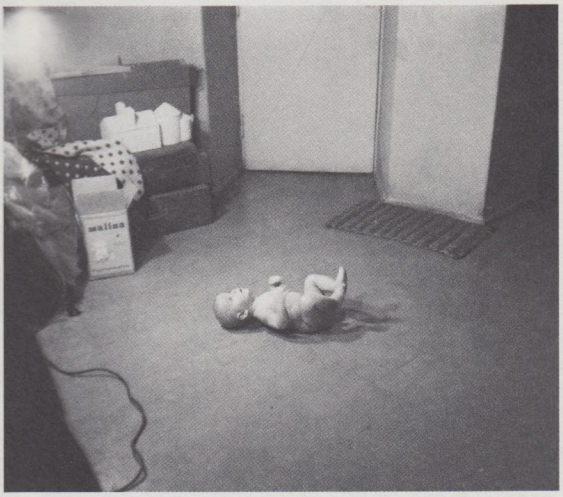
KwieKulik verstehen ihre Arbeiten als politische. Ihr Ziel ist es, eine prozessuale Kunst an den Übergängen von Alltagserfahrung und ästhetischer Praxis zu entwickeln und damit auf den unlösbaren Widerspruch zwischen den imaginären Räumen der Machtdarstellung und den realen Räumen des Alltags im realsozialistischen Polen zu reagieren. Das Paar stellt die Trennung von parteiorganisierter Öffentlichkeit und kleinbürgerlichem Alltag immer wieder radikal in Frage, was schließlich von 1974 bis 1979 zu einem Reiseverbot führt. Nach der Geburt des gemeinsamen Sohnes Dobromierz 1972 arbeiten KwieKulik zwei Jahre lang mit ihm: Sie beziehen ihn in ihre Aktionen ein, dokumentieren den Alltag des Kindes und setzen dessen Handlungen in Beziehung zu Konstellationen ihres umfassenden Konzepts – unter anderem um (es sind im Osten und im Westen die Jahre der semiologischen Analyseexzesse der bildenden Kunst) die Anwendbarkeit der mathematischen Logik, der Kybernetik sowie der linguistischen Zeichentheorie auf die Kunst zu erforschen. 1987 beenden KwieKulik ihre Doppelexistenz. Georg Schöllhammer

In December 1971, a year after the workers' unrests that eventually toppled the Gomułka government had been put down, a group of young artists came together for a "Dreamers' Gathering" in Elblag near the Baltic. This was the generation that put the earnest Conceptualism dominating Polish art of the 1960s behind it. Zofia Kulik and Przemyslaw Kwiek were among its number. In the same year, in their Warsaw flat—later also the site of the famous Studio for Action, Documentation and Distribution (Praczownia Działań Dokumentacji i Upowszechniana)—they had begun collaborating as an artist duo under the name KwieKulik, where they produced films and objects, as well as "actions" that they performed with photos and notes.

KwieKulik saw their works as being political. Their aim was to develop an art, understood as a process, on the threshold between daily experience and aesthetic practice. This was in reaction to the intrinsic contradiction between the fictive spaces promulgated by those in power and the real spaces of daily life in socialist Poland. KwieKulik radically challenged the discrepancy between public life as organised by the Party, and the everyday life of the common people—which ultimately led to a travel ban from 1974 to 1979.

After the birth of their son Dobromierz in 1972 KwieKulik spent two years working with him. They incorporated him in their actions, documenting his daily life and relating his activities to various configurations of the general conception of art they were experimenting with. Among other things, this was in order to investigate the applicability to art of mathematical logic, cybernetics and the linguistic theory of signs (these were the years of excessive semiological analysis in the visual arts both in the East and in the West). In 1987 KwieKulik ended their existence as a duo.




mallins

1974
MARY KELLY

Primapara, Bathing Series
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Die Bilder sind intim. Kindliche Gesichtspartien, Hautfalten und Körperflächen werden aus extremer Nahsicht abgebildet. So dicht rückt die Kamera ihrem Objekt auf den Leib, dass Unschärfen entstehen und der Körper weit über das Blickfeld hinauswächst. Das kleine Format zwingt uns dazu, selbst nahe heranzutreten, und unser Blick gerät unweigerlich hinein in die fetischistische Beziehung zwischen Mutter und Sohn. (Wie Mary Kelly in ihrem Hauptwerk *Post-Partum Document* zeigt, hat eine Mutter guten Grund, ihr Kind zu fetischisieren, denn es verhilft ihr zu psychischer Integrität, gesellschaftlicher Anerkennung, Sprache.) Doch hat nicht jeder Schnappschuss, den wir in unseren Taschen mit uns führen, allgemeiner noch, hat nicht jegliche Betrachtung von Fotografie einen fetischistischen Zug? Lange Zeit war mir unklar, wieso der erste Teil des Werks, die *Badeserie*, mich so anrührte. Lag es nur daran, dass Kellys Kinderbilder von den gewohnten Idealisierungen abweichen? Dass sie Intimes ins Licht der Öffentlichkeit zerren? Dass sie uns der Ambivalenz zwischen der elterlichen Fürsorge und dem Zugriff auf den Kinderkörper bzw. dem Eingriff in die kindliche Psyche gewahr werden lassen? Dann fiel mir ein Detail auf: Der Körper ist kaum merkbar vergrößert, was gerade im ersten Foto etwas Monströses hat. Die Augen des Monsterkindes werfen den Erwachsenenblick direkt auf uns BetrachterInnen zurück, und damit müssen wir letztlich zugeben, dass auch wir durch unsere Blicke (oder aber durch das Wegschauen) beteiligt sind an diesem Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, das in der Regel allein der Privatsphäre zugeschlagen wird. Ruth Noack

The images are intimate. Parts of a child's face, wrinkles and body surface are depicted in extreme close-up. The camera sidles so closely to its subject that the image blurs in parts and the body appears to extend far beyond the immediate field of vision. The small format forces us to come close and inevitably our gaze blunders into the imaginary space of the mother/child relationship. (Mary Kelly has explored this at length in her seminal six-part work *Post Partum Document*) But isn't every snapshot which we carry in our pockets or, more generally, isn't every act of looking at a photograph imbued with a certain fetishistic pleasure? For the longest time I did not know why *Primapara*, the *Bathing Series* in particular, affected me so strongly. Was it simply that Kelly's images diverged from the familiar idealisations of childhood? That they drag into the open something sexual? That they make us aware of an ambivalence between parental care on the one hand and, on the other, parental access to the child's body, including a vulnerable psyche? Then, this caught my attention: The body is depicted slightly larger than life. In the first image the monstrous eyes of the child throw the parental gaze directly back at the viewer. The effect is uncanny. As Freud described it, "something that should have remained hidden has come to light". Even if we turn our eyes away we are implicated in this relationship as both parent and child. Through her work, something that is routinely assigned to the private domain alone has erupted quietly yet forcefully for reflection in the public sphere.

1974
J. D. 'OKHAI OJEIKERE

Mmon Mmon Edet Ubok, 1974
Heardgear Series, 2004
Onile Gogoro, 1975
Heardgear Series, 2004
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

J. D. 'Okhai Ojeikere arbeitet seit 1950 als Fotograf und seit 1960 im Bereich visueller Dokumentation: Er hält Theater, Musik, Straßenhandwerk, Kinder und Zeremonien fest, vor allem jedoch *Hairgears* und *Hairstyles*, die im Unterschied zu seinen anderen Arbeiten als künstlerische Projekte angelegt sind. Die Frisur ist in Afrika ein Statussymbol und mit bestimmten sozialen Ereignissen verknüpft. Die Frisurenstile wurden lange als unvergleichbare künstlerische Ausdrucksform betrachtet und bilden einen integralen Bestandteil der Kultur Nigerias. Mit dem Aufkommen von Perücken in den 1950er und 1960er Jahren drohte dieses kulturelle Erbe jedoch zu verschwinden. Ojeikere liebt und bewundert diese Frisuren, auch als Meisterwerke der traditionellen Skulptur. Systematisch hat er die bemerkenswertesten Frisuren, die er bei allen möglichen Gelegenheiten in seinem Land entdeckte, in Schwarzweißfotografien festgehalten – von vorne, im Profil und von hinten – und so mehr als 1500 verschiedene Frisuren in ihrer unglaublich reichhaltigen Vielfalt inventarisiert und dokumentiert. Dank seines persönlichen und leidenschaftlichen Zugangs zeugt sein Werk von einer Kultur, die in ständigem Wandel begriffen ist. Der hier ausgestellte, willkürlich ausgewählte Ausschnitt aus *Hairstyles et Hairgears*, der seltene, aber auch ganz gewöhnliche Frisuren zeigt, lässt deren skulpturalen Charakter erkennen und gewährt einen Einblick in die Komplexität, die Vielfalt und die Kraft einer Kultur, eines kollektiven Gedächtnisses sowie eines einzigartigen Werks von großer Schönheit. André Magnin

J. D. 'Okhai Ojeikere has been working as a photographer since 1950. He has been involved in the field of visual documentation since 1960, documenting theatre, music, street workers, children, ceremonies and in particular, hairgears and hairstyles. In contrast to his other work, he uses the latter two as the basis for artistic projects. In Africa one's hairstyle is a status symbol and is associated with particular social events. Hairstyling was long considered an incomparable form of artistic expression. When wigs were introduced in the 1950s and '60s it seemed this cultural heritage would be lost, a heritage that was an integral part of Nigerian culture. Ojeikere loves and admires these hairstyles. For him, they are masterpieces of traditional sculpture. Over the years, he has systematically kept track of notable hairstyles he discovered at all sorts of occasions in his country by taking black-and-white photographs of them—from the front, back and in profile. He has inventoried and documented more than 1,500 different Nigerian hairstyles in all their glory. Thanks to his personal passion and insight, 'Okhai Ojeikere's work provides a testament to a culture that is constantly changing. Shown here is a random selection of *Hairstyles* and *Hairgears* displaying uncommon as well as typical hairstyles. We can recognise their sculptural character and are given a glimpse of the complexity, diversity and power of a culture, a collective memory and a singular work of great beauty.

1974
MARTHA ROSLER

The Bowery in two inadequate descriptive systems
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

In den frühen 1970er Jahren fand man Arbeiten von Martha Rosler eher auf den Seiten von Zeitschriften als an den Wänden von Mainstream-Galerien, da sie ein breites Publikum mit politischen und gesellschaftlichen Fragestellungen konfrontieren wollte. *The Bowery in two inadequate descriptive systems* entstand jedoch mit Blick auf ein Kunstpublikum. Die Rasterstruktur der Arbeit verweist auf die Minimal Art, und das Nebeneinander von Text und Bild erzeugt ein ästhetisches System, das traditionelle Vorstellungen von Kunst als Objekt in Frage stellt.

Rosler greift den Einfluss des Fotografen Walker Evans auf, der in den 1930er Jahren von der Farm Security Administration beauftragt wurde, das Leben von Menschen in Armut zu dokumentieren. Doch indem Rosler sich eher auf die heruntergekommene Umgebung konzentriert als auf die Menschen, die in einem solchen urbanen Raum leben, vermeidet sie den sentimentalen Charakter vieler dokumentarischer Bilder ebenso wie die Ausbeutung menschlichen Elends für künstlerische Zwecke.

Die 170 den Bildern zugeordneten Wörter sind Slangausdrücke für Trunkenheit. Diese schonungslose Litanei erinnert auf ironische Weise an klischeehafte Vorstellungen von Obdachlosen und von Lower Manhattan. Der Titel, ein integraler Bestandteil der Arbeit, unterstreicht die Unfähigkeit der Kunst, die komplexen gesellschaftlichen Strukturen darzustellen, die zu Armut und Obdachlosigkeit führen. Dennoch ist Roslers Kritik nicht vollkommen pessimistisch: Ihre Arbeit regt die BetrachterInnen zum Nachdenken an, sie fordert sie auf, hinter die Oberfläche zu sehen und dabei eine aktivere Haltung einzunehmen.

In the early 1970s Martha Rosler's work was more likely to be found in the pages of magazines than on the walls of mainstream galleries as she sought to engage with audiences on issues of political and social concern. *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, however, was made for an art audience. The grid structure draws on minimalism and the juxtaposition of text and image creates an aesthetic system challenging the traditional concept of art as object.

Rosler acknowledges the influence of photographer Walker Evans, who was commissioned by the Farm Security Commission in the 1930s to document people in poverty. But by focusing on the degraded environment rather than the people who inhabit this urban space, Rosler avoids the sentimental nature of some documentary images and the inappropriateness of using the plight of people for artistic ends.

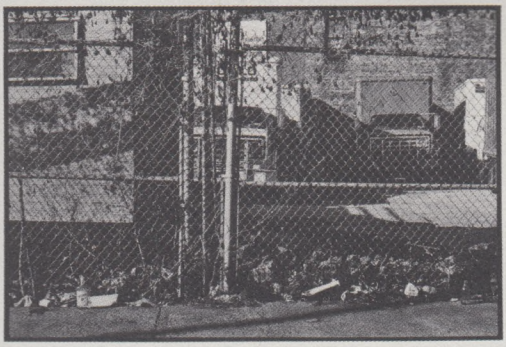
The one hundred and seventy words which accompany the images are slang words for drunkenness. This relentless litany is an ironic reminder of stereotypical views of street people and assumptions about Lower Manhattan.

The title, which is an integral part of the work, highlights art's inability to represent the complex social structures that lead to poverty and homelessness. Yet Rosler's critique is not entirely pessimistic: her work draws the viewer into deeper reflection and encourages closer scrutiny beyond the surface, towards a more active response. Elizabeth Ann McGregor

drunk

derelict

bum



1976
JIRÍ KOVANDA

Čekám až mi někdo zavolá …
Warte darauf, dass jemand mich anruft …
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

Es waren an die dreißig Aktionen, die Jirí Kovanda im depressiven Prag der „bleiernen" späten 1970er Jahre realisierte. Jede folgte einer vorab genau festgelegten Handlungsanweisung. Die nur fotografisch dokumentierten Aktionen fanden im Umkreis der zweiten Generation tschechischer Performancekunst statt. Doch waren sie weit entfernt von deren existenzieller Rhetorik, aus ihnen waren die Tropen der Body-Art verschwunden. Kovandas sinnliches Verweisinstrumentarium war gering; seinen minimalen theatralen Akten fehlte jede existenzialistische Emphase, jede Expressivität. Die knappen Aktionskonzepte und das begleitende Fotodokument sagen alles über ihre Setzungen. Ob das Fixieren des Blicks von Personen auf einer Rolltreppe oder das wie absichtslose Berühren von PassantInnen im Vorübergehen, der kurze Moment des Haltmachens auf dem Wenzelsplatz mit ausgebreiteten Armen – es waren ephemere Akte, mit denen Kovanda die Kommunikationslosigkeit jener Jahre kommentierte und zu überwinden suchte. Kovandas Interventionen in die Sequenzialisierungen des Alltags städtischer Kommunikation betrieben ihre Arbeit als ein Spiel der kleinstmöglichen Differenz, mit dem geringstmöglichen Einsatz rhetorischer Mittel, den allergewöhnlichsten Gesten. Derart wurden diese, oft kaum wahrgenommenen, konzeptuellen Arbeiten Vermittlerinnen und Zeuginnen einer fortschreitenden gesellschaftlichen „Normalisierung" nach 1968.

Um 1979 hörte Jirí Kovanda auf, seinen Körper in Performances für die Definition eines poetisierten Anderen einzusetzen. Er transformierte ihren eigenartigen ironischen Minimalismus in die Welt der Objekte. Da lag dann zum Beispiel ein Häufchen Salz, nach einem genauen skulpturalen Plan dorthin geschüttet, wie absichtslos auf der Brüstung der Karlsbrücke. Georg Schöllhammer

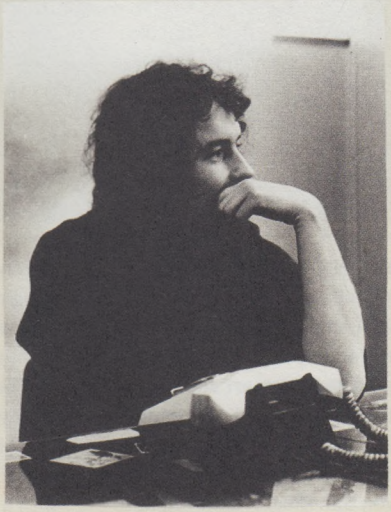
Some 30 actions were performed by Jirí Kovanda in depressed Prague in the "leaden" late 1970s. Each followed precise pre-existing instructions. The actions documented by photographs took place within the ambit of second-generation Czech performance art. Yet they had little of the latter's existential rhetoric. No trace remained of body art and its tropes. Kovanda was frugal in using sensual instruments of reference. His minimal theatrical acts dispensed with existential accents and expressivity. Concise ideas and photodocumentation provide the works chief features. Kovanda sought to comment on, and to therapeutically transcend the lack of communication of those years in ephemeral acts, such as making eye contact on an escalator, "accidentally" touching passers-by on the street, or pausing on Wenceslas Square with outstreched arms. His interventions into everyday urban communication was a game played with the smallest possible difference, the least possible rhetoric and the most ordinary gestures. Thus these conceptual works which were often hardly noticed, were agents and witnesses in an ongoing process of societal "normalisation" after 1968.

Around 1979 Jirí Kovanda ceased making performances in which his body defined a poeticised "other" and transferred his unique ironic minimalism to the object world. In one instance, a little mound of salt, deposited according to a precise sculptural plan sitting on the parapet of Karls Bridge, as if by chance.

x x x

18.listopadu 1976
Praha

Čekám až mi někdo zavolá...



1977
ELEANOR ANTIN

The Angel of Mercy
Medieninstallation | Media installation

Neue Galerie

Eleanor Antins Performance-Installation *The Angel of Mercy* aus dem Jahr 1977 ist ein konzeptuelles Biopic – ein Hollywoodfilm über einen historischen Koloss eines Typs, den Hollywood tatsächlich niemals produziert hätte. Warner Bros. brachte *The White Angel* 1936 im Zusammenhang einer Reihe von biografischen Filmen heraus. Florence Nightingale trat damit an die Seite von Voltaire, Madame Du Barry und Disraeli. Die glamouröse Kay Francis spielte die rechtschaffene Krankenschwester als Nachtclub-Diva mit einem Stethoskop, was nichts daran änderte, dass der Film ein Flop wurde.

Vierzig Jahre später begriff Antin, die Theater und Philosophie studiert hatte, Nightingale als feministische Heldin. Wie in einem Puppentheater bei Alfred Jarry wird ihr selbstloses Leben als die erwachsene Version eines kindlichen Verkleidungsspiels nachgestellt. Antins Protagonistin zertrümmert alle monolithischen Konventionen einer fein säuberlich geordneten Identität.

Die 63 Fotografien, die Philip Steinmetz an Schauplätzen in der Gegend von San Diego, Kalifornien, aufgenommen hat, beschwören auf überzeugende Weise das viktorianische England und die Krim, auf der der erste moderne Krieg systematisch mit Kameras dokumentiert worden war. Die Bildkompositionen erinnern an Roger Fenton und Julia Margaret Cameron. In der tragikomischen zweiaktigen Performance verleiht Antin 39 Figuren aus bemaltem Sperrholz (jede hat eine Entsprechung in den Fotografien) eine Stimme. Im Vietnamkrieg, der damals gerade zu Ende gegangen war, ließen sich Echos des Krimkriegs erkennen. Beide Tragödien bilden wiederum einen Kontext für den gegenwärtigen Krieg im Irak.

Eleanor Antin's 1977 performance installation *Angel of Mercy* is a conceptual bio-pic—a Hollywood movie about a historical colossus of a type Hollywood would in fact never produce. Warner Brothers did release *The White Angel* (1936) as part of a series of biographical pictures, adding Florence Nightingale to a noble roster that included Voltaire, Madame du Barry and Disraeli. But with glamorous Kay Francis playing the righteous nurse as a nightclub diva with a stethoscope the movie flopped.

Forty years later Antin, who studied theatre and philosophy, conceived Nightingale as a feminist heroine. Like an Alfred Jarry puppet theatre, her life of service is enacted as an adult version of a child's imaginative dressing-up games. Antin's protagonist shatters monolithic conventions of compartmentalised identity.

The 63 photographs taken by Philip Steinmetz at sites around San Diego, California are convincing evocations of Victorian England and Crimea, where the first modern war had been systematically documented with a camera. Compositions recall Roger Fenton and Julia Margaret Cameron. In the tragicomic two-act performance Antin voices 39 characters represented as painted-wallboard figures derived from the photographs. The Crimean War resonates against Vietnam, then just concluded, and both tragedies frame the Iraq War today. Christopher Knight

1977
GERHARD RICHTER

Betty
Malerei | Painting

Museum Fridericianum

1977 nahm Gerhard Richter drei Fotos von seiner Tochter auf, aus denen er zwei Gemälde machte: *Betty (425/4)* und *Betty (425/5)*. Übereinstimmungen in der Kleidung verbinden Fotografien und Gemälde mit einer Serie von Gefängnis-Fotografien von Gudrun Ensslin. *Betty (425/5)* nimmt *Erhängte* bereits vorweg, eines der Gemälde, die Richter Gudrun Ensslin widmete. Seine anderen Ensslin-Gemälde – *Gegenüberstellung 1–3* – basieren auf denselben Bildern, die er in den Fotografien von Betty wiederholte.

Betty (425/4) stellt eine Verbindung zu einem weiteren Mitglied der RAF her, Ulrike Meinhof, abermals durch ein „gefundenes Bild" – ein offizieller *Head-Shot* von Meinhofs Leichnam, der auf einer flachen Oberfläche liegt. Der *Stern* veröffentlichte diese Fotografie über zwei Seiten und machte Meinhofs einsames Hängen so zur öffentlichen Exekution; die Teilung in der Mitte der Fotografie trennte den Kopf von ihrem Körper, ähnlich dem scharfen Schnitt einer Guillotine. Wie auch die Fotografie von Meinhofs Leichnam stellt *Betty (425/4)* eine Nahaufnahme von Kopf und Schultern dar. Sie liegt auf einer flachen Oberfläche, horizontal; der Körper tritt von links in den Rahmen; sie sieht aus wie eine Erwachsene, nicht wie ein Schulmädchen. Die Oberfläche, auf der Betty liegt, verwandelt Richter in einen Schlachterblock, und er umreißt alles auf dem Gemälde mit der Schärfe einer Axt. Gleichzeitig stattet er seine Tochter mit einer Fähigkeit aus, die Meinhof nicht mehr besitzt: zurückzublicken. Da es nicht möglich ist, ihrem Blick zu begegnen , können wir kaum dem Impuls widerstehen, unser eigenes Genick der Guillotine preiszugeben und unseren Kopf nach rechts zu drehen. Geben wir dem Impuls nach, ist Meinhof nicht länger eine fremde „Andere", sondern sie wird zu dem, was Betty für ihren Vater darstellt: Fleisch unseres ontologischen Fleisches.

In 1977 Gerhard Richter shot three photographs of his daughter, from which he made two paintings: *Betty (425/4)*, and *Betty (425/5)*. The photographs and paintings are linked through a sartorial rhyme to a series of prison photographs by Gudrun Ensslin. *Betty* (425/5) also anticipates *Hanged*, one of the four canvases Richter devotes to Ensslin. Richter's other paintings of Ensslin—*Confrontation 1–3*—are based on the same images he reprised when photographing Betty.

Richter also connects his daughter to another RAF member in *Betty (425/4)*: Ulrike Meinhof—again through a found image—an institutional head-shot of Meinhof's corpse lying on a flat surface. Stern encouraged its readers to relate to death in the mode of a spectator by publishing this photograph on 16 June 1976. It also transformed Meinhof's lonely hanging into a public execution by spreading the image over two pages; the division in the center of the photograph severed her head from her body, with the clean cut of a guillotine. Like the photograph of Meinhof's corpse, *Betty (425/4)* is a close-up of its subject's head and shoulders. She lies on a flat surface, horizontally; enters the frame from the left; and looks like an adult, instead of a school-girl. Richter also makes us think about how the photograph was exploited by turning the surface on which Betty lies into a butcher-block, delineating everything in the painting with the sharpness of an axe, and equipping his daughter with something Meinhof no longer has: the capacity to look back. Since we cannot meet her gaze, it is hard to resist the impulse to expose our own neck to the guillotine by bending our head to the right. If we succumb to this impulse Meinhof ceases to be an alien Other and becomes what Betty is for her father: flesh of our ontological flesh. Kaja Silverman

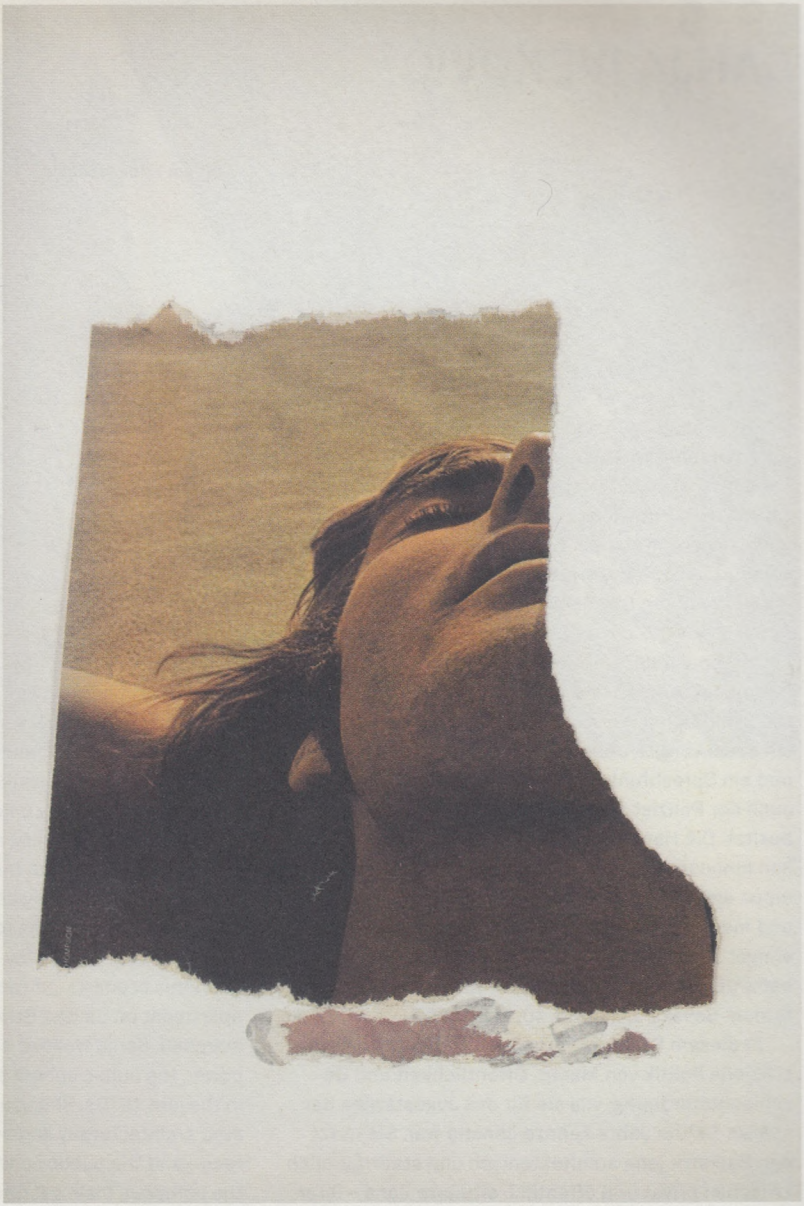
1978
LILI DUJOURIE

Roman
Collage

Schloss Wilhelmshöhe

Lili Dujourie schuf Collagenserien, für die sie Papierschnipsel auf leeren Hintergrund klebte. Sie bezeichnete diese Serien als Stillleben, Landschaften und Romane. Jede verweist auf ein historisches Genre. Mit dem Zerreißen hebt Dujourie eine Verbindung auf, um Bilder und Sehflächen neu anzuordnen. Stücke breiten sich im Raum aus, erweitern und unterbrechen ihn. Die Arbeiten sind weder abstrakt noch figurativ. Die Art der Darstellung zitiert die Art, in der wir Dinge sehen. Die kleinen *Stilleven* aus farbigem Papier sind plastisch. Kleine Farbfelder, ausgefranst oder mit harten Kanten, modellieren einen Bildraum. Fast ist ein Gegenstand zu erhaschen, doch dann tritt wieder die Form in den Vordergrund. Das Auge springt hin und her zwischen Umriss, Oberfläche und Raum. Auch die Collagen von *Roman* benötigen den weißen Raum des Papiers. Teile von Gesichtern und Körpern sind sichtbar. Aber nie bekommt man sie ganz zu sehen. Die Vorstellung versucht dieses Fehlen zu überbrücken. Eine weibliche Figur wird dem Blick angeboten und entzogen. Der Ausschnitt ist verschoben, die Form verzogen. Gehört der Körper ihr, oder ist er der Kunst, den Medien, dem Liebhaber, den obszönen Blicken des Publikums unterworfen? Subtil eingefügte Überlegungen. Es gilt im Bereich des Sichtbaren etwas festzuhalten, das nicht sichtbar ist. Abwesenheit und Anwesenheit gehören zur Wahrnehmung. Und Gestalt machen heißt etwas mit Anschauung füllen: betrachten. Auch Sinnliches und Gedankliches bilden keinen Gegensatz: So wie wir unseren Blick in Bewusstsein verwandeln, so können wir uns in Bilder vertiefen. Inka Gressel

Lili Dujourie has created series of collages by gluing snips of paper onto empty backgrounds. She has described these series as still lifes, landscapes and novels. Each refers to a historical genre. In the act of ripping up the paper Dujourie wipes out a connection in order to re-arrange images and visual surfaces. Fragments spread out in the space, extending and disrupting it. The works are neither abstract nor figurative. The mode of depiction cites the way in which we see things. The small *Stilleven* made of coloured paper have graphic plastic force. Small fields of colour with blurred or sharp edges form the contours of a pictorial space. An object can almost be glimpsed, then the form shifts into the foreground once again. The eye leaps back and forth between the outline, the surface and the space. The *Roman* collages also need the white space of the paper. Fragments of faces and bodies are visible. Yet we never see these in their entirety. Our imagination tries to bridge the gap caused by this absence. A female figure is offered to our gaze and withdrawn. Her neck-line out of position, the shape distorted. Does the body belong to her, or is it subjected to art, the media, the lover, the obscene gaze of the public? Reflections are subtly slotted into the works. The idea is to record something in the sphere of the visible that cannot be seen. Presence and absence are part and parcel of perception. And giving something shape signifies filling it with regard: Nor is there a contradiction between the sensual and the conceptual: we can sink into the depths of images, just as we transform our gaze into awareness.



1979
SANJA IVEKOVIĆ

Triangle
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

Die vier Fotografien dokumentieren eine Performance, deren Dramaturgie Sanja Iveković durch Blickbeziehungen in Gang setzt: „Die Handlung spielt an dem Tag, an dem Präsident Tito die Stadt besucht, und entwickelt sich aus der Kommunikation von drei Personen: 1. einer Person auf dem Dach des Hochhauses auf der anderen Straßenseite gegenüber meinem Appartement; 2. mir selbst auf dem Balkon; 3. einem Polizisten auf der Straße vor meinem Haus. Durch die Betonkonstruktion des Balkons kann nur die Person auf dem Dach mich sehen und meiner Aktion folgen. Ich setze voraus, dass diese Person über ein Fernglas und ein Sprechfunkgerät verfügt. Ich stelle fest, dass auch der Polizist auf der Straße ein Sprechfunkgerät besitzt. Die Handlung beginnt, wenn ich auf den Balkon hinausgehe und mich auf den Stuhl setze. Ich nippe am Whisky, lese ein Buch, lüpfe meinen Rock und mache Gesten, als ob ich masturbierte. Nach einiger Zeit klingelt der Polizist an meiner Tür und befiehlt, ‚Personen und Objekte vom Balkon zu entfernen'. Savska 1, Zagreb, 10. Mai 1979."

In diesem Szenario verhandelt Sanja Iveković die offizielle Politik von Macht, Öffentlichkeit und Geschlechterordnung, wie sie für das Jugoslawien der späten 1970er Jahre kennzeichnend war. Sie nutzt den Balkon – jene architektonisch und stadträumlich zwischen privat und öffentlich situierte Zone – ihrer Wohnung in der Savska, einer Straße, durch die die Tito-Parade zog, um den pompös männlichen Gestus des staatlichen Überwachungsapparats und die männerdominierte Struktur des von ihm kontrollierten Raums vorzuführen. Ihre Methode funktioniert wie im Film: Schuss, Gegenschuss, Nahaufnahme und Fernaufnahme. Sie selbst verbleibt subversiv und ironisch in der doppeldeutigen Position: Sie ist das Objekt der Aktion und zugleich deren Regisseurin.

Silvia Eiblmayr

These four photographs document a performance whose dramaturgy Sanja Iveković sets in motion based on lines of sight: "The story takes place on the day President Tito visited the city, and develops out of the communication between three persons: 1. a person on the roof of a high-rise on the opposite side of the street from my apartment; 2. me on my balcony; 3. a policeman on the street in front of my house. Because of the concrete structure of my balcony, only the person on the roof opposite can see me and follow my actions. I presume that this person is equipped with binoculars and a walkie-talkie. I notice that the policeman on the street also has a walkie-talkie. The action begins when I go out onto my balcony and sit down on a chair. I sip some whiskey, read a book, lift my skirt and make gestures as if I'm masturbating. After a time, the policeman rings my doorbell and commands that 'persons and objects be removed from the balcony.' Savska 1, Zagreb, 10 May 1979".

In this scenario, performed from the balcony of her apartment on Savska Street, along which Tito's parade marched, Sanja Iveković explores the official politics of power, the public sphere and gender roles in Yugoslavia in the late 1970s. She uses the balcony—a zone situated architecturally somewhere between the private realm and the public space of the city—to showcase the pompous male gesture of state-run surveillance machinery and the male-dominated structure of the space controlled by it. Her method functions similar to a film: shot, counter-shot, close-up and long shot. She herself remains subversive and ironic, in the ambiguous position of being both the object of the action and at the same time directing the scene.

1979
LOTTY ROSENFELD

Una milla de cruces sobre el pavimento
Medieninstallation | Media installation

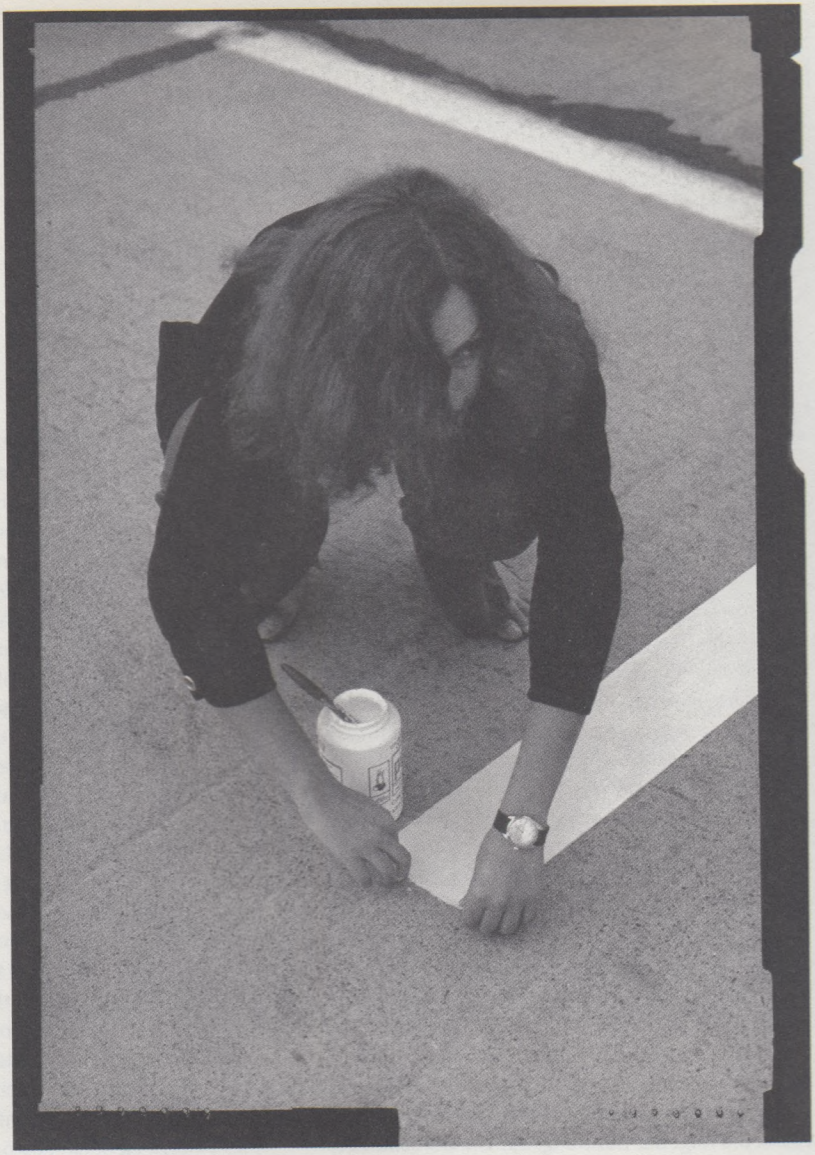
Museum Fridericianum

Sichtbare, doch wenig beachtete Zeichen begrenzen den gesellschaftlichen Raum. Sie regeln und kontrollieren die Bewegungen der Menschen. Die weißen Mittelstreifen auf der Straße, die aufteilen und in eine Richtung lenken, sind eine solche autoritäre Markierung. Lotty Rosenfeld machte sie zum Ort ihrer Interventionen: Sie durchkreuzte die vorgegebene Linie auf dem Asphalt, indem sie eine organische Linie hinzufügte. Auf diese Weise unterbrach sie die Linearität einer wichtigen Durchgangsstraße in Santiago de Chile. Das war Ende 1979. Ein kleiner, genauer Eingriff genügt und auf einmal ist die alltägliche Wahrnehmung nicht mehr vertraut. Eine Linie kann eine Waffe sein. Ihre Entscheidung war ästhetisch wie politisch: Mit diesem Akt zivilen Ungehorsams störte sie die normative und räumliche Ordnung einer militarisierten Nation.

Die erste Aktion brachte es auf eine Meile subversiver Kreuze. Es war auch die Geste einer Frau, die mit ihrem Körper aus dem geschützten Bereich auf die Straße, einen verbotenen und vom Militärregime besetzten Raum, heraustrat. Dort durfte sie eigentlich nicht auftauchen. Öffentlicher Raum musste wiedererlangt werden. Die BürgerInnen sollten die Routine der Unterdrückung erkennen und neu bedenken. Rosenfeld manipulierte nicht nur ein Symbol, sondern schrieb den Raum neu ein: sie verwandelte die negative Linie in ein positives Zeichen, das einen Horizont addiert oder vervielfacht. Und sie verließ die der Kunst zugewiesenen Orte ganz. Monate später wurde die Intervention auf der gleichen Avenida, auf riesigen Projektionsflächen gezeigt und auch dieses Ereignis wieder aufgezeichnet. Im Verlauf ihres Werks wird Rosenfeld konsequent an Grenzübergänge und Orte der Macht gehen und deren Ordnung durchkreuzen. Diese gibt es auch in Kassel. Inka Gressel

Visible yet barely noticeable signs delimit public space. They regulate and control people's movements. The white median strips that separate and direct traffic are one example of this kind of authoritarian marking. Lotty Rosenfeld addressed these markings directly in her interventions. She negated the line dictated on the asphalt by adding an organic line, disrupting the linearity of a major thoroughfare in Santiago de Chile. That was in late 1979. A small, precise intervention, yet our everyday perception is immediately confused. A line can also be a weapon. Her decision was both aesthetic and political. With this act of civil disobedience she disrupted the normative and spatial organisation of a militarised nation.

In her first action she succeeded in erecting a mile of subversive crosses. This was a gesture by a woman who physically entered the carefully guarded zone of the street, a forbidden area occupied by the military regime. She was not actually allowed to be there. But public space had to be reconquered, and for this to happen the citizens had to recognise the routine of repression, and rethink their own situation. Rosenfeld was not only manipulating a symbol, but also reinscribing the space; she transformed the negative line into a positive sign. Here, she stepped beyond the circumscribed areas set aside for art. Months later, the intervention was shown on gigantic screens on the same Avenida, and this event was also recorded. In her work Rosenfeld continually focuses on border crossings and the loci of power, thwarting their order. Such places are also to be found in Kassel.



ca. 1980
NASREEN MOHAMEDI

Untitled
Zeichnung | Drawing

Neue Galerie

Nasreen Mohamedis Zeichnungen und Fotografien, verbunden in einer einzigartigen Ästhetik, unterscheiden sich in ihren räumlichen Orientierungen und damit auch in ihrer phänomenologischen Tragweite. Die mit Präzisionswerkzeugen hergestellten Tuschfeder- (und Grafit-)Zeichnungen sind luftige Raster, winkelförmige Geometrie, schwarze Strahlen, die sich über die Oberfläche ziehen. Später unterbricht ihr Zirkel den weiten Bogen eines Schützen in weißem Licht. Die grafischen Konfigurationen, Flugbahnen von *farishte* – nach islamischer Überlieferung Engelsgestalten –, nehmen zu und ab, und Profile verfinstern sich wie der Mond.

Die Fotografien sind erdgebunden: Meer, Sand, Asphaltstraßen, Schutzhütten in der Wüste, Innenhöfe, Mausoleen. Die Bilder, leer und ruhig und ganz Oberfläche, weisen graue Tonwerte, harte Schatten, perspektivische Linien auf. Diese angedeutete „Tiefenschärfe" ist ein bloßer Signifikant, der jene Eigenschaft der Fotografie unterstreicht, die in dem Wort Objektiv benannt ist. Eine Betrachterin mit einem Körper bewegt sich im Gelände, macht kehrt, bleibt stehen. Ihre Fußspuren vermessen den Raum.

Nasreen ist aus freien Stücken eine Tochter der Wüste. Sie folgt der Berufung, auf Wanderschaft zu gehen; in dieser Haltung verbindet sie die (zeitliche) Sterblichkeit mit der (konkreten) Unendlichkeit, und auf ihrem Weg stellt sie die orientalischen Formen des Mitleids wieder her.

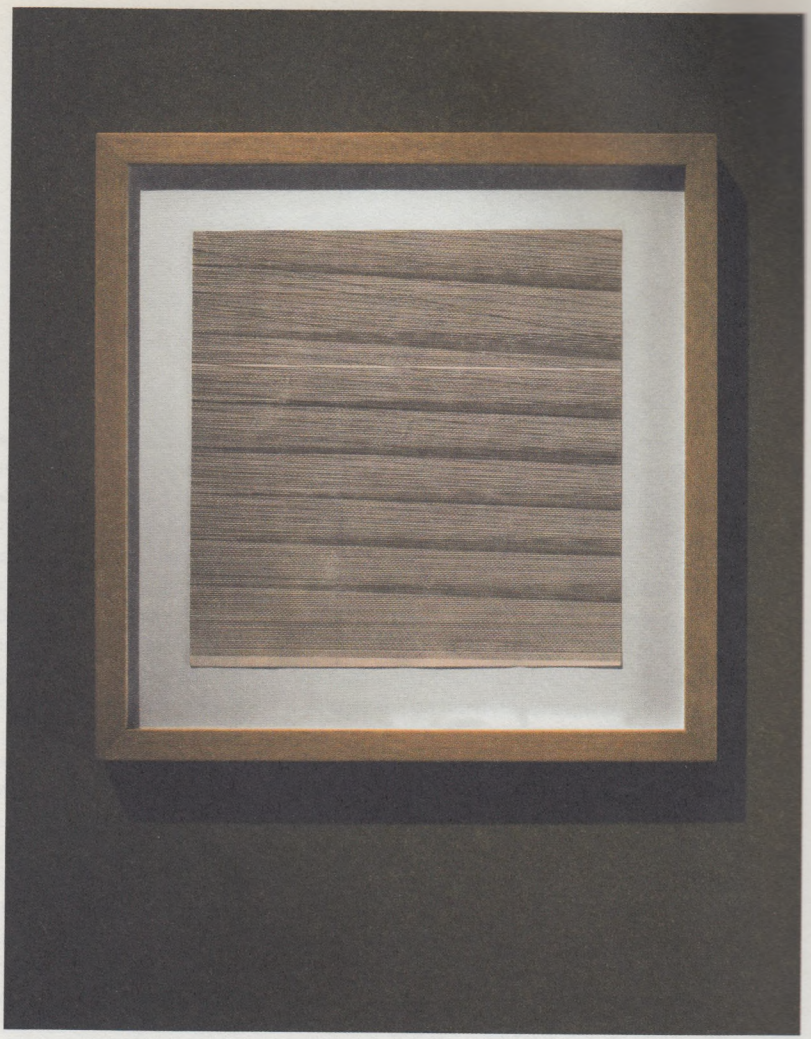
Nasreens Werk, das eine „universelle" modernistische Sprache erneut bestätigt, die bis zum Minimalismus reicht, enthält semiotische Querverweise auf mystische (islamische/Sufi-)Traditionen. Wenn die Moderne, ebenso wie die Antike, eine Quelle für kulturelle Hermeneutik darstellt, dann ist sie zugleich eine Schwelle: Sie führt die Kunst an eine Grenze.

Integrated in a singular aesthetic, Nasreen Mohamedi's drawings and photographs differ in their spatial orientations and therefore in their phenomenological bearing. The pen-and-ink (and graphite) drawings made with precision instruments are airy grids, angled geometry, black shafts cutting across the surface. Later her compass suspends the wide arc of an archer's bow in white light. Trajectories of farishte—angels of Islamic lore, the graphic configurations—wax and wane, and profiles are eclipsed like the moon herself.

The photographs are earth-bound: sea, sand, asphalt highways, desert shelters, courtyards, mausoleums. Empty and still and also all surface, the pictures have tones of grey, sharp shadows, perspectival lines. This implied "depth-of-field" is a mere signifier, confirming the photograph's virtue conveyed in the word *objectif*. A full-bodied viewer covers the terrain, turns, stops short. Her footprints measure space.

Nasreen is a daughter of the desert by choice. By elective affinity she adopts the saint's vocation of walking, and in that stance merges (temporal) mortality with the (concrete) infinite, restoring oriental protocols of compassion along the way.

Reconfirming a "universal" modernist language up to and including Minimalism, Nasreen's work offers semiotic cross-referencing to mystical (Islamic/Sufi) traditions. And the question "is modernity our antiquity?" yields a qualified yes that is yet a qualified no. If modernity, like antiquity, offers a source for cultural hermeneutics, it is also a threshold: it brings art to the brink. Geeta Kapur



1981
LEÓN FERRARI

Passarelas
Blaupause | Blueprint

Aue-Pavillon

Vermischung und Anhäufung sind zwei von León Ferrari oft eingesetzte Techniken. Sie ziehen sich durch die verschiedenen Kunstwerke, die zu heterogenen Materialien und Sprachen greifen: Metallen, Hölzern, Drähten, Öl-, Aquarell- und Acrylfarben, Landkarten und Gegenständen des Alltags; Zeichnungen, Malereien, Skulpturen, Plänen, Heliografien, Fotokopien, Grafiken und Collagen.

Die auf der documenta 12 gezeigten Blaupausen sind Teil einer Serie und basieren auf so konventionellen grafischen Zeichen, wie wir sie von Letraset-Bögen kennen: architektonische Formen, Städtebau-zeichnungen, Autobahnen oder die einfache Anhäufung von Pkws und stereotypen menschlichen Figuren – so wie er sie bereits Anfang der 1980er Jahre in São Paulo geschaffen hat, als man Hinweise auf das Gedränge erkennen konnte, das in dieser Metropole herrschte. Da er dort mit seiner Familie im Exil lebte, verfolgt von der argentinischen Militärdiktatur, können diese zwanghaften und unterdrückenden Strukturen als eine Metapher des politischen Drucks gelesen werden, den er bereits in anderen Werken sehr explizit kritisiert und parodiert hat. Aber diese Labyrinthe und Verdichtungen des Raumes sprechen eine lakonische Sprache mit einer gerade deshalb offeneren und bedeutenderen Kraft.

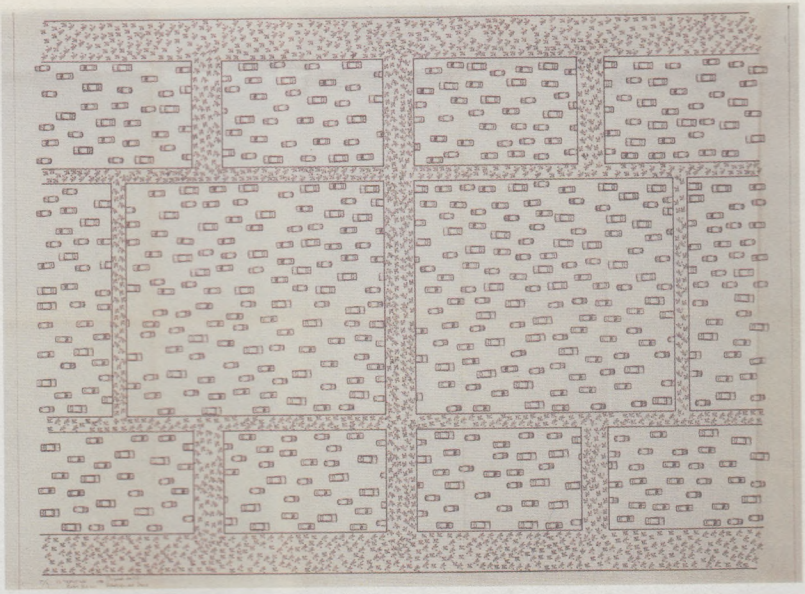
Ferrari druckt auf Strukturen, die wir gewöhnlich als Paradigmen der Ordnung ansehen – Landkarten, Häuser- oder Stadtpläne –, ein Gefühl des Wahnsinns. Er zeigt die Anhäufung und die Mischung wie eine Steigerung der gescheiterten Ordnung. Strahlt der poetische oder ironische Humor seiner anderen Arbeiten Wärme aus, so wird hier, durch die unbegrenzte Reproduktion der Pkws oder Menschenpuppen, eine entmutigende Verwirrung suggeriert, erzeugt durch die „Strategien" der ununterbrochenen Expansion, die alle Vielfalt und damit auch allen Sinn annullieren.

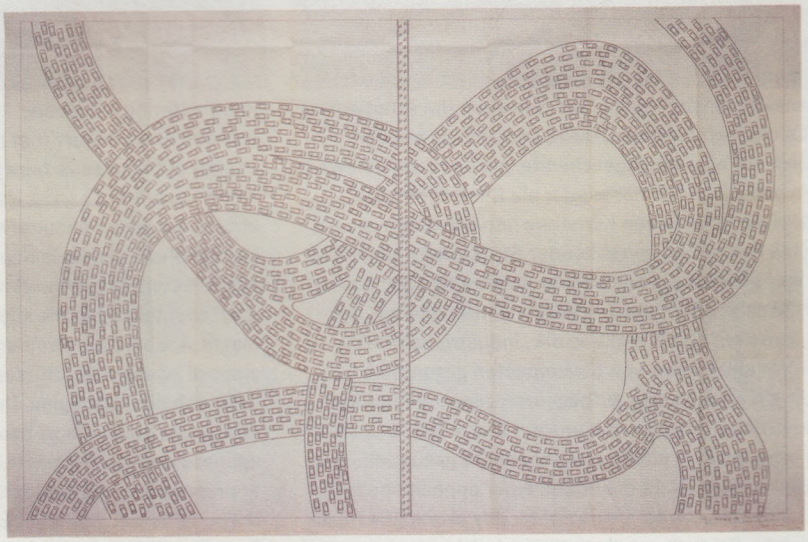
León Ferrari makes frequent use of the techniques of assemblage and accumulation. Both are present throughout a body of work that favours material and procedural heterogeneity: metals, woods, wires, oils, watercolours, acrylics, maps and everyday objects; drawings, paintings, sculptures, plans, heliographs, photocopies, graphics and collages.

The heliographs presented in documenta 12 are part of a series based on graphic conventions familiar from Letraset templates: architectonic forms, blueprints for urban planning, motorways or abbreviated clusters of cars and stereotypical human figures. Produced in the early 1980s in São Paulo, these works register the throng of its urban multitudes. Ferrari and his family lived there at the time, persecuted by the Argentinian military dictatorship of the day. These compulsive and repressive structures might thus be read as a metaphor for the kind of political pressure he had explicitly criticised and parodied in previous works. Yet these labyrinths and spatial fugues adopt a laconic tone and, in so doing, a potency is achieved that is more significant, more open.

Ferrari inscribes a feeling of madness onto maps and blueprints—structures we consider to be paradigms of order. In his hands assemblage and accumulation are an amplification of systemic failure. While other works by the artist evince an ironic poetic warmth, here a prolific reproduction of cars and human figures suggests weary dissociation. Such confusion is evoked by means of "strategies" of unbroken expansion, negating diversity and anulling sense in so doing.

Néstor García Canclini





1982
JO SPENCE, TERRY DENNETT

Remodelling Photo History
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Jo Spence und Terry Dennett setzen sich in ihrer Gemeinschaftsarbeit *Remodelling Photo History* mit gesellschaftlichen und kulturhistorischen Konzepten von Weiblichkeit auseinander. Sie zeigen die Kontingenz des sozialen Konstrukts „Frau“: in der Normierung, der Gewalt der Etablierung, der Ausschließung, aber auch in ihrer Vergeblichkeit und Zerbrechlichkeit. In einer scheinbar stereotypen Verknüpfung von „Frau“ und „Natur“ ist auf einem der Bilder die Rückansicht eines Frauenkörpers in einer ihn schützenden Landschaft zu sehen. Diese Darstellung bezieht sich auf eine Kunstgeschichte, die den passiven weiblichen Körper immer wieder als Blickobjekt des aktiven männlichen Künstlers hervorbrachte, sie ist eine Aneignung herrschender Strukturen, beinhaltet aber gleichzeitig auch deren Ablehnung. Das zweite Bild zeigt abermals den Körper von Jo Spence. Der „intakten“ Natur stellt es die „industrialisierte“ in Form einer Reihe von Strommasten gegenüber. Hier ist ein rebellisches Aufbegehren gegen die Sphären kultureller Normen, die uns auf starre Weise strukturieren, an eine phallische Sehnsucht gekoppelt. Das Bild verfolgt nicht die Politik einer oppositionellen Schönheit, sondern eine Politik des skandalös Hässlichen. Beide Darstellungsakte sind Aneignungen und Enteignungen der Orte, die sie nutzen, aber auch der Geschichte, in der sie stehen. Wir werden gezwungen, hinzusehen und die Mächtigkeit und Verletzlichkeit dieses souverän ins Bild tretenden Körpers anzuerkennen. Die Fotografien bringen ein Begehren nach Anerkennung zum Ausdruck, und damit ein Begehren, das gezwungen ist, nach dem Anderen zu verlangen. Sie wollen sich dort gespiegelt finden, wo die Widerspiegelung keine (endgültige) Enteignung ist und wo die Unmöglichkeit der Rückkehr zu einem früheren Selbst bedeutet, dass es nur eine Verwandlung geben kann. Ines Doujak

In their joint work *Remodelling Photo History* Jo Spence and Terry Dennett examine concepts of femininity in society and cultural history. They portray the contingency of the social construct “woman”: its prescriptive norms, the violence with which the construct is established, its exclusionary nature but also its futility and fragility. In an apparently stereotypical association of “woman” and “nature”, one of the photos shows a woman’s body viewed from behind in a sheltering landscape. This representation refers to a strand in art history that has repeatedly produced images of the passive female body as an object of the active male artist’s gaze; it appropriates dominant structures, whilst simultaneously rejecting them. The second photo shows Jo Spence’s body over and over again. It contrasts “intact” nature with its “industrialised” counterpart in the shape of a row of electricity masts. A rebellious revolt against the spheres of cultural norms that structure us so rigidly is coupled here with phallic longing. The photo does not adopt a strategy of oppositional beauty, opting for scandalous ugliness instead. Both acts of representation are appropriations and expropriations of the places that they use, as well of the history they slot into. We are forced to look and to recognise the mightiness and fragility of this body that enters the image so surefootedly. The photographs express a desire for recognition, in other words, a desire forced to yearn for the other. They want to be reflected in a surface in which the reflection is not a (definitive) expropriation and where the impossibility of returning to an earlier self signifies that transformation is the only option.

1982–86

Jo Spence, Rosy Martin, Maggie Murray, Terry Dennett

The Picture of Health
Installation

Aue-Pavillon

„Zuvor hatte ich meinen nackten Körper ideologisch eingesetzt, um etwas über die Geschichte des Akts auszusagen, aber der Körper, den ich da als Künstlerin an die Wand geheftet hatte, war weder krank noch vernarbt. Beim Krebs ging es plötzlich um meine eigene Geschichte. ... Ich hatte Fotografien von meiner Krankheit und meiner Besserung aufgehängt, aber absolut niemand reagierte darauf. Bei der Eröffnung sprach mich lediglich eine Frau an, weil sie den grünen Karton mochte, auf den die Fotos aufgezogen waren. ... Ich dachte: ‚Versteht ihr nicht, dass ich hier vielleicht am Sterben bin – dass ich diese Arbeiten zeige, damit Menschen sehen können, dass es andere Perspektiven auf diese Krankheit gibt?' Ich dachte auch: ‚Dies ist mehr als ein Kunstwerk. Dies ist ein wirklicher Körper, den jemand bewohnt.'"

Kaum etwas wirft uns so auf uns selbst zurück wie die Krankheit. Das dem Schmerz und Zerfall ausgelieferte Wesen ist meilenweit vom autonomen Subjekt entfernt, dieser Chimäre des Abendlandes. Im Gegenteil, in der Regel wird der kranke Mensch nicht nur durch die eigene Krankheit auf das bloße Leben reduziert, in weiten Teilen der Welt werden Kranke in ein medizinisches System eingespeist, in dem Handlungsfähigkeit und Respekt Fremdwörter sind. Jo Spence hat sich dagegen gewehrt, gegen das „Minenfeld des Schweigens" und gegen die Entmachtung des kranken Individuums. Sie hat sich mit Bildern gewehrt, Gegenbildern, die die Zustände des bloßen Lebens offenlegen, ohne sich ihnen geschlagen zu geben. Sie ist den feinen Grat entlanggewandert, der es ermöglicht, Kritik am gesellschaftlichen Blick auf Krankheit zu üben, ohne die Bedingtheit menschlichen Lebens zu verleugnen. Sie hat ein Epos geschaffen, in dem sich analytische Klarsicht und lyrische Geste die Waage halten. Ruth Noack

"As an artist I had used my body to make statements about the history of the nude. But... the body I had put up on the wall then was not diseased and scarred. Those nudes had been about ideological things. Cancer was about my own history." "I put up these photographs of my illness and progress and got no feedback from anyone. I went to the opening of the show and nobody spoke about my photographs to me all evening except for one woman, who came up and said, 'Where did you get the green card they were on?'—She quite liked the green card. ...I thought, 'Don't you understand that I might be dying—that I've put up this work on the wall to help people see that there are other ways to think about this illness?' and added, 'This isn't just an art work. This is an actual body that someone inhabits'".

Nothing throws us back on ourselves as much as illness. Being exposed to pain and decline is far removed from the autonomous subject, the chimera of Western civilisation. Quite the opposite, usually the ill person is not only reduced to bare life through the individual illness but, in many parts of the world, ill people also become part of a medical system in which the capacity to act and to be respected are strange expressions. Jo Spence has fought against this tendency, against the "minefield of silence" and against the individual's loss of power through illness. She has used images and counter-images to fight with, revealing the conditions of bare life without being defeated by them. She has worked a fine line, exposing the gaze that constructs illness as "other" while understanding the limited nature of human life. In this way she has created an epic in which analytical clarity and lyrical gesture are of equal significance.

1983
DAVID GOLDBLATT

The Transported of KwaNdebele
Going to Work (oben | above)
Going Home (unten | below)

Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

David Goldblatts Werk stellt eine visuelle Kartografie der sozialen und kulturellen Strukturen in Südafrika dar, die er mit Einsicht und kritischer Präzision beobachtet. Die Bildunterschriften seiner Fotografien legen jene Bedeutungsschichten offen, die Südafrikas Identität als Nation ausmachen. Lange beschreibende Untertitel sowie kurze, präzise Bildtitel unterstreichen sein Ansinnen, Wirklichkeiten aufzudecken und zu kommunizieren. Die Schärfe der vorliegenden Bildserie rührt vom Wort „transported" (dt. Verzückte, Beförderte, Deportierte), das sowohl auf eine Bewegung als auch ironisch auf das Bewegtsein in einem extremen psychischen oder religiösen Bewusstseinszustand verweist. Das Wort spielt einerseits auf die mittelalterliche Vorstellung von Verbannung an, also auf Bestrafung durch räumliche Distanz. Andererseits verweist es auf eine Transzendenz oder ein Dasein an einem anderen Ort bzw. in einer anderen Zeit, was uns wiederum zu VoyeurInnen macht. So evozieren die Arbeiten eine ungeheure Wut auf die Geschichte der menschlichen Unterdrückung. Sie stellen eine Verbindung her zwischen den abgebildeten tagtäglichen Fahrten unter dem Regime der Apartheid und der Zwangsverschleppung afrikanischer SklavInnen nach Amerika, britischer Verurteilter nach Australien oder europäischer Jüdinnen und Juden in die Konzentrationslager der Nazis. Jeweils vier Stunden zu Beginn und am Ende jedes Arbeitstages wurden die erschöpften PendlerInnen von KwaNdebele zwischen Schlafen und Wachen hin- und hergerissen – zwischen Irgend- und Nirgendwo. Goldblatt dokumentiert den Schlaf nicht als glückliche Ruhephase, sondern präsentiert ihn als Zeichen energie- und kreativitätsloser Körper. In der Welt der Ndebele bedeutete wach zu sein, Zeit und Freude mit den zurückgebliebenen Angehörigen zu teilen – bevor die Fahrt losging.

David Goldblatt's oeuvre is a visual cartography of social and cultural structures in South Africa, observed with intelligence and critical precision. The captions to his photographs expose layers of meaning that make up South Africa's identity as a nation. Long descriptive subtitles and short precise title headings together emphasise his endeavour to communicate, and disclose realities. The word *transported* describes movement and the ironic connotation of an extreme, psychic or religious state of mind that lends poignancy to this series. It introduces the medieval idea of banishment, a punishment through spatial exclusion. It inserts the notion of transcendence or being in another place or time and makes one a voyeur. Evoking an overwhelming sense of rage at the history of human subjugation, it connects these once daily journeys under apartheid to the forced movement of African slaves to the Americas, British convicts to Australia or European Jews to Nazi concentration camps. For four hours at the start and end of each working day, weary KwaNdebele commuters would be uncomfortably bounced between sleep and awaking, between somewhere and nowhere. Goldblatt does not record sleep as the joy of rest but presents it as a sign for bodies stripped of energy and creativity. For the Ndebele to be awake in their world meant finding time and motivation for loved ones left behind — before the journey started. Gavin Jantjes


FORCE OUT GLASS

1984–90
MLADEN STILINOVIĆ

The Exploitation of the Dead
Installation

Aue-Pavillon

„Der Gegenstand meiner Arbeit ist die Sprache der Politik, oder besser, ihre Widerspiegelung in der Sprache des Alltags. ... Ich möchte gerne malen. Ich male, aber das Bild betrügt mich. Ich schreibe, aber das geschriebene Wort betrügt mich. Meine Bilder und Worte werden zu ‚Nicht-Meine'-Bildern und ‚Nicht-Meine'-Worten. ... Wenn Farben, Worte, Materialien verschiedene Bedeutungen haben, was ist diejenige, auf der ihre Bedeutung beruht, und was bedeutet das oder bedeutet das überhaupt etwas – oder läuft das alles auf nichts hinaus, auf eine Täuschung?"

So beschreibt Mladen Stilinović in dem Jahr, in dem er an *The Exploitation of the Dead* zu arbeiten beginnt, seine Methode. Die Installation ist eine dicht gehängte Parade von rund 400 Objekten, Bildern und Symbolen, deren historische Rolle überlebt ist, deren Bedeutung transformiert, deren Referenzraum leer oder durch ständige Wiederholung banal geworden ist. Aufgespannt zwischen einem Foto des auf dem Totenbett liegenden Kasimir Malewitsch und leeren Trauertafeln, oszillieren die Kopien suprematistischer, abstrakter und sozialistisch-realistischer Malerei, die Collagen, die Fotos politischer Versammlungen, von Friedhöfen sowie andere Memorabilia zwischen der Bedeutung, mit der sie einmal aufgeladen waren, und ihrer gänzlichen Leere als Zeichen.

Seit den ersten Arbeiten im Kreis der *Group of Six Artists* in Zagreb um 1970 – zuerst als Filmemacher, dann in konzeptuellen Tableaus und Aktionen, installativen Arrangements, Büchern und Bildobjekten – befindet sich Stilinovićs Werk in einer ständigen Fragebewegung, geht ironisch den Sprachfiguren und Bildformeln des Politischen nach und entwickelt seine paradoxen Bildwelten aus den verborgenen Widersprüchen scheinbar eindeutiger Sprechakte des (post-)sozialistischen Alltags.

Georg Schöllhammer

"The subject of my work is the language of politics, or rather its reflection in the language of everyday life. ... I would like to paint. I paint, but the picture deceives me. I write, but the written word deceives me. My pictures and words turn into "not my" pictures and "not my" words. If colours, words, materials have different meanings, what is the meaning underlying their meaning and what does it mean, or does it mean anything at all—or does it boil down to nothing, an illusion?"

Thus Mladen Stilinović described his method as he began *The Exploitation of the Dead* in 1984, a cycle that eventually comprised some 400 works. The installation is a tightly hung allusive parade of objects, pictures and symbols whose historical role has been superseded or whose meaning has changed. Their references may have been lost or, through constant repetition, have become banal. Spread out between a photo of Kasimir Malevich on his deathbed and empty mourning tablets, the copies of Suprematist, abstract and social-realist paintings, collages, photos of political gatherings, of cemeteries and other memorabilia hover between the meanings that they once had and their complete emptiness as signs.

From the very start of his artistic activity within the ambience of the *Group of Six Artists*—first as a filmmaker, then in conceptual tableaux, actions, installations, books, and pictorial objects—Stilinović's work has inhabited a dynamically interrogative space. He investigates with irony the figures of speech and visual formulae of politics. His paradoxically visual worlds are developed from the tautologies and concealed contradictions in the ostensibly clear-cut speech acts of (post-)socialist everyday life.

1986
ION GRIGORESCU

The Fight with the Dragon
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

Ein Nachmittag auf dem Land 1984: Ion Grigorescu führt kleine Aktionen vor der Kamera auf. Er hantiert an einem Bachbett mit Wasser, springt mit Hilfe eines Stabes über einen Feldweg, setzt sich auf einen Felsstumpf, blickt von einer Anhöhe. Im Atelier arbeitet Grigorescu die Fotos der Szenen aus und um. Er wird zum sich selbst als Drachen tötenden St. Georg, zum gefallenen Engel. Collagenhaft projiziert er die Aktion in den Denkraum der orthodoxen Ikonografie und entwickelt Allegorien: auf die Figur des politisch Unterdrückten, des Homo sacer, des bloßen Lebens. Rumänien Anfang der 1980er Jahre ist ein von der Diktatur Ceaușescus paralysiertes Land. Überwachungs- und (Selbst-)Kontrollregime beherrschen den Alltag, eine nationalistische Modernisierungs- und Repräsentationspolitik bestimmt den öffentlichen Raum. Jede kleine Abweichung von den Konventionen ist verdächtig.

Anfang der 1970er Jahre experimentiert Grigorescu als Maler, Bildhauer und Grafiker mit der Ideenwelt der Psychoanalyse, die er in sein an lokalen Bildtraditionen, der barocken Rhetorik und der Pop- und Concept-Art geschultes Œuvre integriert. Im Atelier, in der Küche oder anderen privaten Räumen baut er theatrale Szenarien mit Spiegeln auf, manipuliert an und mit optischen Apparaten in mehr oder minder intimen Situationen, erforscht die Grenzen seines Körpers, seiner Intimität und hält den mechanischen und psychologischen Dialog mit dem Fotoapparat oder der 8-Millimeter-Kamera fest. Parallel dokumentiert er die Transformation des Stadtraumes von Bukarest. Grigorescu entlarvt mit von Selbstironie gebrochenem Narzissmus Subjektivität als Konstruktion, Identität als ein Spiel multipler, instabiler Aspekte des Selbst, als Spiel mit Fiktionen. Sein künstlerisches Werk wird zu einem der komplexesten jenseits des ehemaligen Eisernen Vorhangs.

Georg Schöllhammer

One afternoon in the country in 1984, Ion Grigorescu performed small actions in front of the camera. He handled water by a brook, vaulted over a country path using a pole, sat down on a rock, looked out from a hilltop. Grigorescu developed and reworked the photographs documenting these scenes in the studio. He becomes St. George killing himself as a dragon, a fallen angel. He projects the action like a collage into the intellectual realm of Orthodox iconography, developing allegories that reference the figure of the politically oppressed, of *Homo sacer* and bare life. At the beginning of the 1980s Romania was a country paralysed by Ceausescu's dictatorship. Everyday life was dominated by surveillance and regimented (self-)control, and public space was dominated by nationalistic policies of modernisation and representation. The slightest deviation from conventional behaviour aroused suspicion.

In the early 1970s Grigorescu had experimented with the ideas of psychoanalysis as a painter, sculptor and graphic designer, integrating them into an oeuvre informed by traditional local imagery, baroque rhetoric, Pop Art and Conceptual Art. He erected theatrical scenarios with mirrors mounted onto optical devices in more or less intimate situations—in his studio, in the kitchen or in his private domain—exploring the limits of his body, of the private sphere, and recorded the mechanical and psychological dialogue with a camera or on 8mm film. Parallel to this, he documented the transformation of the urban fabric of Bucharest. With a narcissism inflected with self-irony Grigorescu exposes subjectivity as a construction, and identity as a fiction and a play with multiple, unstable aspects of the self.


SUFLETUL BUN ŞI SUFLETUL RĂU

1989
ZOFIA KULIK

Monument (I)
Fotografie | Photography

Neue Galerie

Zofia Kulik ist eine Topologin des Bildes. „Meine Arbeit besteht aus einem endlosen Sammeln und Archivieren der Bilder dieser Welt. Ihre Komplexität rührt von der Fülle des Archivs her, das ich besitze. Es ist eine riesige Ansammlung von visuellem Material, ein einmaliger Speicherraum." In diesem Speicherraum lagert Material aus den Ikonosphären der sozialistischen, der postsozialistischen und der neokapitalistischen Welt, in ihm finden sich Bilder aus dem Symbolinventar historischer Totalitarismen und gegenwärtiger Medienwelten neben Dokumenten der eigenen künstlerischen Praxis und privaten Erinnerungsstücken.

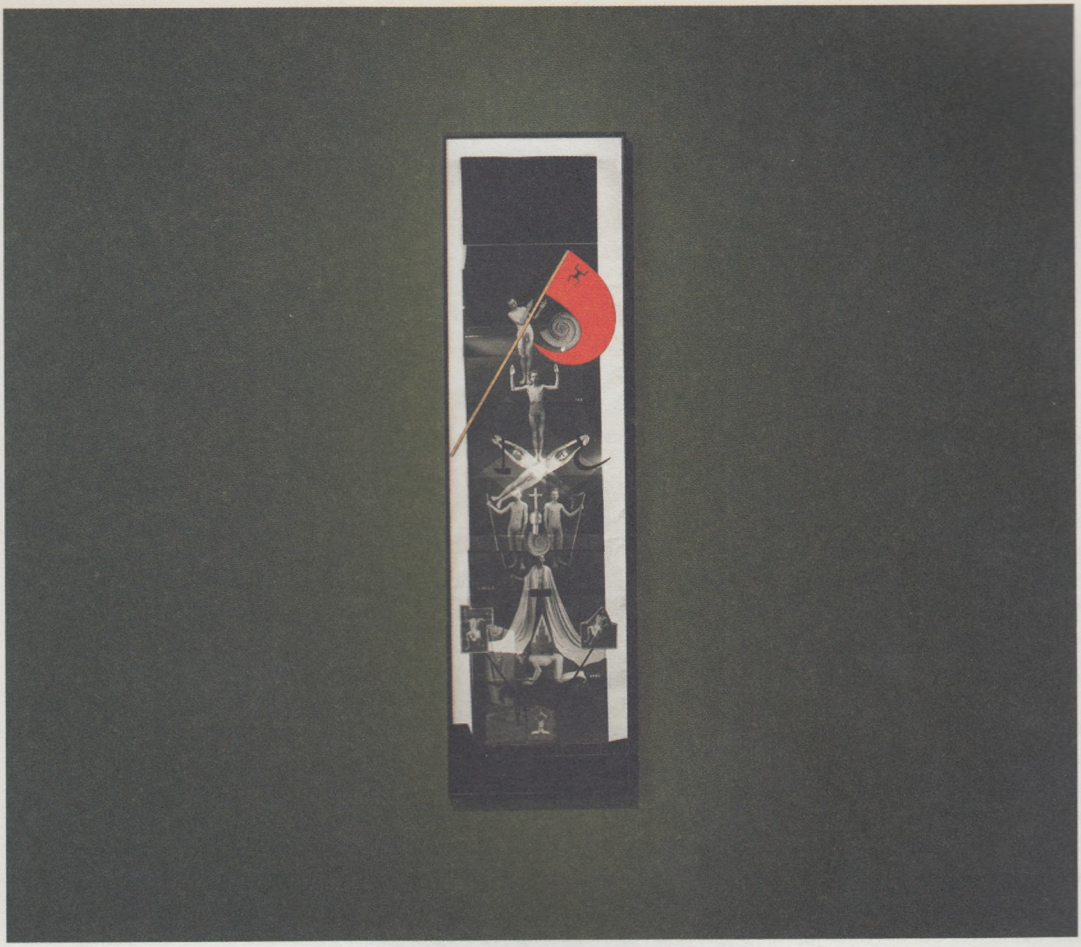
Seit 1987 arbeitet Kulik an einer Reihe von großen fotografischen Tableaus, die in einer komplizierten Technik der Vielfachbelichtung unter Verwendung von Schablonen entstehen. Auf ihnen verwebt die Künstlerin oft Tausende von Einzelbildern aus ihrem Archiv zu metaphorischen Bildarrangements. In einer Bewegung des Indexierens, Katalogisierens, Vermessens und Sondierens unterschiedlicher Bildeffekte baut Kulik in diesen Montagen aus bildhauerisch-kontrastreicher Schwarzweißfotografie ein Geflecht nichtlinearer Bildbeziehungen auf, das ornamentalen und strukturalen Formen der Baukunst, wie Altären, Polyptychen, Metopen, oder Mustern orientalischer Teppiche, Emblemen oder Mandalas folgt.

Zofia Kuliks Arbeiten sind keine Bilderbögen, die eine Sicht auf die Welt der Ereignisse präsentieren, obwohl sie voller Spuren des Realen sind. Vielmehr hält Kulik jenem haltlosen Flottieren von Zeichen und Identitäten, das oft als zentraler Bestandteil gegenwärtiger Machttechnologien analysiert worden ist, Orte einer anderen Ordnung der Bilder entgegen: „Was unter dem Druck der Information tun? – Sie einem bereits existierenden Muster, zum Beispiel dem eines Teppichs, unterordnen." Georg Schöllhammer

Zofia Kulik is a topologist of the image. "My work consists of an endless collecting and archiving of the images of this world. Its complexity arises from the abundance of the archive that I possess. This is a huge accumulation of visual material, a unique storage space." This storage space houses material from the iconospheres of the socialist, post-socialist and neocapitalist world. There are pictures from the symbol inventory of historical totalitarianism and contemporary media worlds, along with documents of the artist's own work and personal mementos.

Kulik has been working since 1987 on a series of large photographic tableaux created using a complex technique of multiple exposures and templates. She often weaves thousands of individual images from her archive together to create metaphorical arrangements. This involves indexing, cataloguing, measuring and trying out various pictorial effects. Kulik constructs montages out of contrastrich, sculptural black-and-white photographs that follow a texture of non-linear image relationships. These are reminiscent of historical ornamental and structural forms in architecture, such as altars, polyptychs and metopes, or of the patterns of Oriental carpets, emblems or mandalas.

Zofia Kulik's works are not illustrated broadsheets in which a certain view of the world of events is presented, although they are in fact replete with traces of reality. Instead, Kulik counters the incessant stream of signs and identities that has often to be analysed as the central tool of present-day power technologies, with places where a different organisation of images reigns. "What to do under the pressure of the constant flood of information? Subordinate it to a pre-existing pattern, for example that of a carpet."



1989
JOHN McCRACKEN

Minnesota
Skulptur | Sculpture

Aue-Pavillon

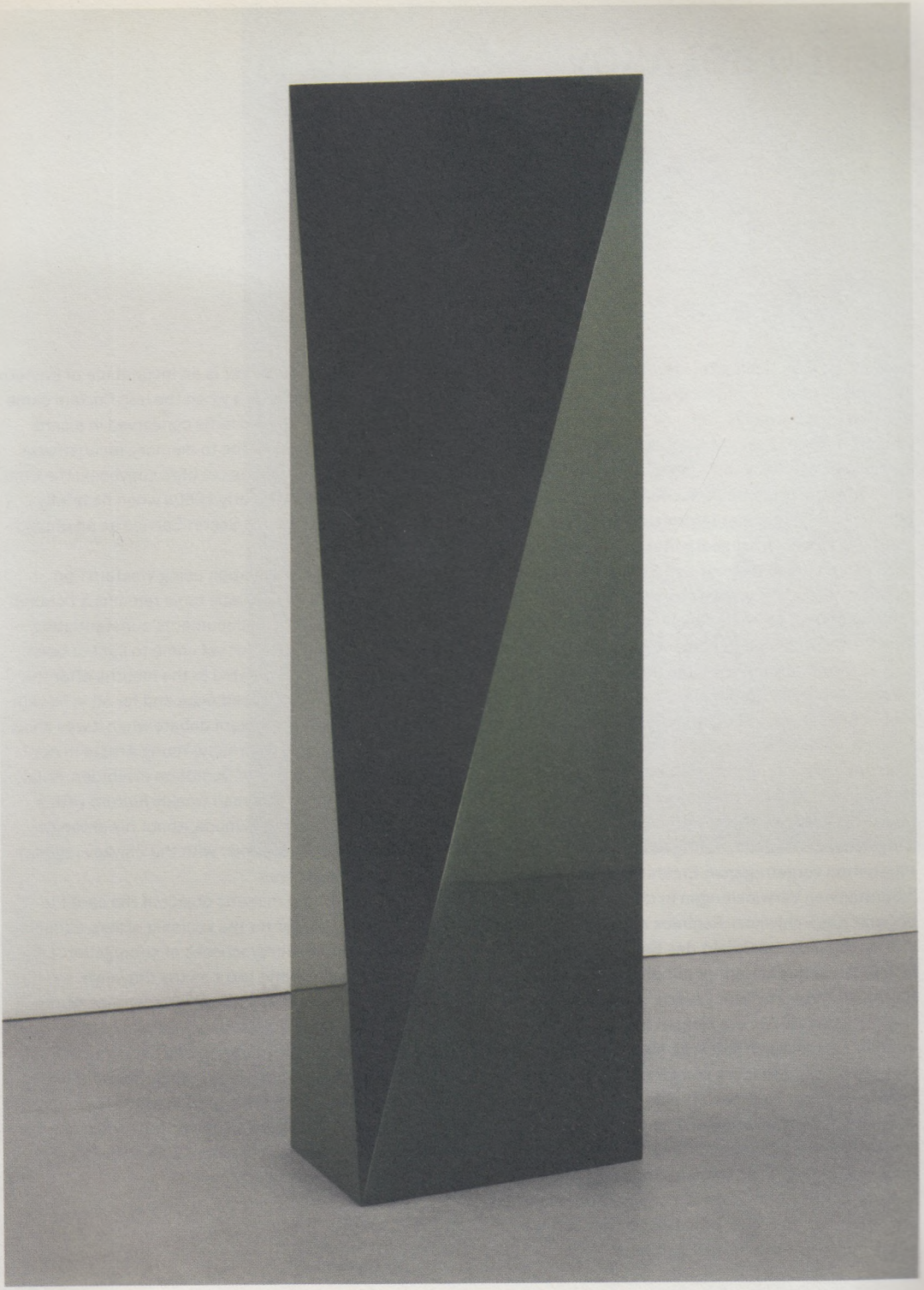
John McCracken hat seine Objekte stets als Brücken zwischen verschiedenen Zuständen von Wirklichkeit angesehen – zwischen dem, was gesehen und berührt werden kann, und dem, was ungesehen bleibt. Seine verführerischen, auch als „finish-fetish" bezeichneten Oberflächen sind ebenso berühmt wie die klare Spezifik seiner Formen – Eigenschaften, die oft mit der Minimal Art in Zusammenhang gebracht werden. Doch hat er Verweise und Anspielungen nie gescheut – auf ägyptische Kunst, Metaphysik, Zeit-Raum-Forschung, außerirdische Existenzen, um nur einige zu nennen. In einem Text über seine Planken bemerkte McCracken: „Die Planke ist ‚aus' der Welt (oder an ihrem Rand), die Säule oder Blockform mehr ‚in' der Welt." Seit 1966 gehört die Planke zu den emblematischsten Formen des Künstlers. *Idea* (2000) durchschneidet den Raum wie eine Art „aufsteigender Gedanke". Die tiefviolette, vertikale und etwa 2,30 Meter hohe Skulptur verweist auf den Körper, ist jedoch größer als ein Mensch. Von Boden und Wand getragen und gestützt, verbindet sie die physische Realität der Skulptur mit der illusionistischen Oberfläche der Malerei. Um *Minnesota* (1989), das McCracken sich als mehr oder weniger grünen Ort vorstellt, kann man herumgehen. Mit ihrer angeschnittenen Ecke ist *Minnesota* in gewisser Hinsicht auch eine traditionellere Skulptur. In *Song* (2004) können die überraschende Konzentration des leuchtenden Pink und das kleine Format als höchst erotisch und zugleich spirituell aufgefasst werden – ein Aspekt, der auch für seine früheren Mandala-Bilder gilt, deren konzentrische, pupillengleiche Komposition die Wahrnehmung zu thematisieren schien. Vom Minimalismus weit entfernt gelingt es McCracken, die Verführungskraft von Material und Oberfläche zu betonen, ohne Assoziationen entgegenzuarbeiten, und diese Widersprüche anzunehmen.

John McCracken has always viewed the objects he makes as metaphorical bridges between different states of reality—what can be seen and touched, and what remains unseen. While he is celebrated for the "finish-fetish" of his seductive surfaces, and the clean specificity of his shapes, characteristics often associated with Minimalism, he has never shied away from reference—Egyptian art, metaphysics, time-space studies, and alien existence, to name a few.

Writing about his planks, free standing and pedestal-based sculpture, McCracken observed: "The plank is 'out' of the world (or on the edge of it), the column or block-form more 'in' the world." The plank remains one of the artist's most emblematic forms—he began using it in 1966. *Idea* (2000) slices through space as a kind of "ascending thought". Deep purple, vertical, and 2.3 metres high, it references the body but is taller than the average human; supported by floor and wall, it taps both into sculpture's physical reality and the illusionary surface of painting.

Unlike the plank, you can walk around *Minnesota* (1989). McCracken says he thinks of *Minnesota* as a more or less green place. Cut as it is at the corner, *Minnesota* is also in some ways a more traditional sculpture. In *Song* 2004, the unexpected concentration of the hot pink and small scale read as intensely erotic and somehow spiritual, an aspect that was also true of his earlier Mandala paintings, whose concentric pupil-centered configurations seem to make perception the subject.

Far from Minimalist, McCracken is able to assert the seductiveness of material and surface without disallowing association, and to embrace these contradictions. Donna DeSalvo



1989
NEDKO SOLAKOV

Top Secret
Objekt | Object

Museum Fridericianum

Nedko Solakovs *Top Secret* ist eine der Inkunabeln osteuropäischer Kunst aus der Zeit rund um den Fall des Eisernen Vorhangs. Solakov memoriert, rekonstruiert und skizziert auf Karteikarten, die in einem Zettelkasten aufbewahrt sind, ein biografisches Mal: sein Verhältnis zum bulgarischen Geheimdienst, dem er als jugendlicher Informant Anfang der 1980er Jahre für kurze Zeit zugearbeitet hatte.

Diese poetisch und mit den Stilmitteln der westlichen Pop- und Concept-Art vorgetragene Selbsteröffnung bleibt fiktionale Rekonstruktion – bis heute sind keine offiziellen Dokumente, die seine Kollaboration belegen würden, aufgetaucht oder veröffentlicht worden. Die Präsentation der Arbeit (welche in den Monaten nach dem endgültigen Zusammenbruch der Volksrepublik im November 1989 entstand) im Rahmen der Ausstellung *End of Quotation* im Sofioter Klub der jungen KünstlerInnen provozierte im April 1990 eine heftige Debatte, auf die Solakov in der vielgelesenen Wochenzeitung *Kultura* mit einer im Parabelton vorgetragenen Erzählung über seine biografischen Verwicklungen in den Überwachungsapparat des Schiwkow-Regimes reagierte.

Das mimetische Objekt des Karteikastens wird in *Top Secret* zur Metapher auf die Verwaltungsstrukturen und Subjektivierungsverfahren des sozialistischen Staates. Wie die kleinen Skizzen und Texte auf den Zeichnungen spielt es als Form mit psychologischen Theoriebildern von Identifikation und Erinnerung. Solakov konfrontiert einen zukünftigen politischen Blick auf das Vorgängige mit ästhetischen Möglichkeitsformen einer bildhaften Wiederannäherung. In einer biografisch nicht unriskanten Situation besteht er auf einem doppelten Begriff der Wahrheit. *Top Secret* ist im postsozialistischen Kontext bis heute eine erratische Arbeit geblieben.

Georg Schöllhammer

Nedko Solakov's *Top Secret* is an incunabula of Eastern European art from the era when the Iron Curtain came tumbling down. On index cards conserved in a card catalogue Solakov commits to memory, reconstructs and sketches out a blot on his life's copybook: the time during his youth in the early 1980s when he briefly worked for the Bulgarian Secret Service as an unpaid informer.

This poetic self-revelation using Western Pop and Conceptual Art's stylistic tools remains a fictional reconstruction—official documents substantiating this collaboration have not yet come to light or been published. The work (created in the months after the People's Republic collapsed once and for all in November 1989) stirred up a violent debate when it was shown in Sofia's Club of the (Eternally) Young Artists in April 1990 as part of the *End of Quotation* exhibition. Solakov responded in the widely read weekly *Kultura* with a narrative, cast in parable mode, about his entanglement during certain periods with the Zhivkov regime's surveillance apparatus.

In *Top Secret* the mimetic object of the card file becomes a metaphor for the socialist state's administrative structures and processes of subjugation. Like the small sketches and texts on the drawings, the form plays with notions of identification and remembrance drawn from psychological theory. Solakov confronts a future political consideration of what came before, with the aesthetic possibilities of a renewed pictorial rapprochement. Even in a situation where his biography is to an extent at risk, he insists on a two-fold concept of truth. Today, *Top Secret* remains a somewhat erratic work in the post-socialist context.

1991
GERWALD ROCKENSCHAUB

Installation

Neue Galerie

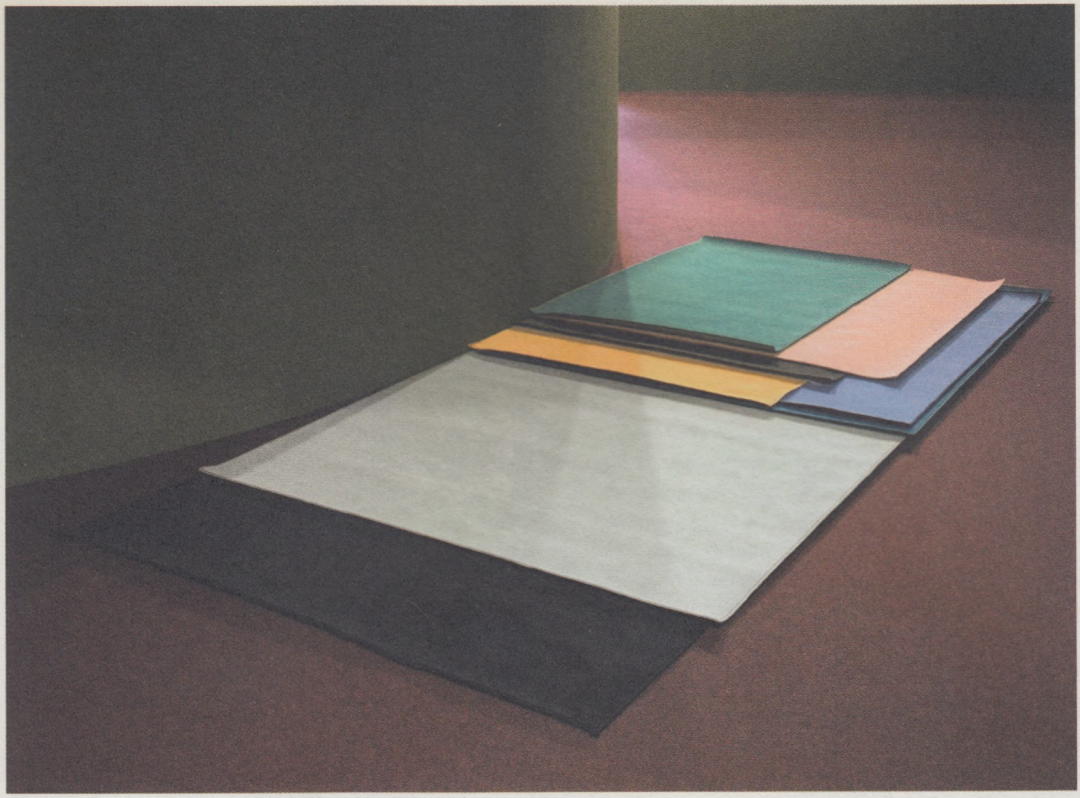
In den frühen 1980er Jahren ist Gerwald Rockenschaub einer der Hauptproponenten des Post-Punk-Aufbruchs der Wiener und kurze Zeit später der internationalen Szene. Die ästhetischen Milieus der Zeit, die von popkulturellem Stilfetischismus, neuen elektronischen Erfahrungshorizonten oder der Rede von der postmodernen Verwandlung der Welt in allgegenwärtige Codes von Systemen – einer Welt der Simulakren – geprägt sind, bilden den Hintergrund, vor dem Rockenschaub in seinen frühen Objekten, Zeichnungen und Ölbildern eine Art Begriffsschrift aus ikonischen Formeln entwickelt. Der Kunstbetrieb etikettiert sie mit dem Begriff „Neo-Geo".

Augen-Sex, ein Ausstellungstitel jener Jahre, wird eine der knappen Metaphern, mit denen Rockenschaub selbst seine Position als distanzierter, mit kühlem Blick beobachtender Produzent von Form beschreibt – wie auch das libidinöse Verhältnis zu deren Medienwirklichkeit. Dem kürzelhaften Zeichenspiel dieser Arbeiten folgen Ende des Jahrzehnts gänzlich abstrakte, seriell und modellhaft wirkende, dabei oft reliefhaft flache „Skulpturen": Bildfindungen aus industriellem Material, die von allen vordergründigen psychologischen Konnotationen von AutorInnenschaft freigehalten sind. Rockenschaubs Verzicht auf experimentale oder eklektizistische Formenvielfalt zugunsten einer strengen Organisation visueller Effekte wirkt dennoch nie formelhaft starr. Jenseits des funktionalen Zusammenwirkens ihrer Bestandteile oszilliert die Form dieser Skulpturen und installativen Arbeiten gleichsam in einem Spielraum zwischen rigider Festlegung und ironischem Zitat. Die in den letzten Jahren entstandenen raumverstellend-überdimensionierten pneumatischen Objekte spielen – durchaus ins Absurde überzeichnet – ein ähnlich dialektisches Spiel mit Form und Leere.

Georg Schöllhammer

In the early 1980s Gerwald Rockenschaub became one of the main proponents of post-punk in Vienna, and internationally soon thereafter. The aesthetic milieus, dominated by a popular culture stylistic fetishism, new electronic horizons, or the notion of a postmodern transformation of the world in omnipresent codes of systems—a world of simulacra—of that time form the backdrop before which Rockenschaub developed a kind of conceptual language of iconic formulas in his early objects, drawings and oil paintings; the art world called it "Neo Geo".

Augen-Sex [Eye Sex], the title of an exhibition from those years, becomes one of the brief metaphors with which Rockenschaub describes this position as distanced, with the coldness of the view of an observant producer of form—and the libidinous relationship to its media reality. The abbreviated plays with signs of these works were followed at the end of the decade by entirely abstract serial and model-like, often relief-like flat "sculptures": visual inventions of industrial material free of all superficial psychological connotations of authorship. But Rockenschaub's refusal of an experimental or eclectic variety of form in favour of a strict organisation of visual effects never seems formulaic. Beyond the functional ensemble of its components the form of these sculptures and installative works oscillates in a play between rigid fixation and ironic quotation. The oversized pneumatic objects that emerged in the last years engage—quite absurdly overdrawn—a similarly dialectical play with form and the void.



1992
KERRY JAMES MARSHALL

Could This Be Love
Malerei | Painting

Museum Fridericianum

Das Bild zeigt einen Innenraum und eine Szene: ein Paar, eben im Begriff, sich zu entkleiden. Nähert man sich dem Bild, um sich an die Oberfläche zu halten, zeigt sich eine erstaunliche Fülle sinnlicher Informationen. Da findet sich Zeichnerisches, wie der archaische Phallus, und rein Malerisches, wie das rote Kleid. Da sind aber auch Zwischenformen wie die Perlenkette, die pure Malerei ist, aber eben auch Teil einer raffinierten Komposition, die in der Tradition des Meisters von Flémalle die Ecke des Teppichs herausarbeitet. Dazu kommen das Cover eines Groschenromans und weitere Versatzstücke der Populärkultur.

Marshall stellt Verhältnisse her. Nicht nur auf dem Bild, zwischen Mann und Frau, sondern auch jenseits des Bildes, etwa zum zweiten Liebhaber, den der Songtext nennt. Zudem vereint die Komposition einander widerstrebende Kräfte; die collagenhaften, eigentlich malereifremden Elemente werden in eine Oberfläche überführt, die sie zwar durchscheinen lässt, aber auch im Ganzen aufhebt. Kurz, die Homogenität der einen Oberfläche wird geopfert zugunsten eines promiskuitiven Patchworks, das als offene Form den Dingen Zutritt verschafft. Aber Marshall wäre nicht der grandiose Maler, der er ist, wenn er es bei dieser bloßen Offenheit belassen würde. Er weiß die Form wieder zuzuziehen, wobei das übermalte Patchwork zur Grundlage eines durch und durch intimen Innenraumes wird. Das Geschehen in diesem Innenraum wird sich unseren Blicken aber entziehen, gerade weil sich jeder selbst ausmalen kann, wie der Song weitergeht.

Roger M. Buergel

The work portrays an interior and a scene: a couple in the process of undressing. When you move closer to the image to arrest your gaze at the surface an astounding wealth of sensual information becomes apparent. There are elements of drawing, such as the archaic phallus, and purely painterly touches like the red dress. However, intermediate forms can be detected too, such as the necklace, which is pure painting yet at the same time part of a refined composition that offers a detailed rendering of the corner of the carpet in the tradition initiated by the Master of Flémalle. This is complemented by the cover of a cheap novel and further props from the world of popular culture.

Marshall depicts relationships. Not just within the space of the painting, between the man and the woman, but also outside the canvas, for example the relationship to the second lover mentioned in the song's lyrics. In addition, the composition unites forces straining in opposition to each other; the collage-like elements, which are actually alien to painting, are transposed to a surface that absorbs them into the work in its entirety whilst also allowing them to shimmer through. To put it in a nutshell, the homogeneity of one surface is sacrificed to allow scope for a promiscuous patchwork, an open form that allows objects to enter the scene. However Marshall would not be the great painter that he is were he to content himself with this openness alone. He succeeds in closing in the form once again, in the process making the over-painted patchwork into a basis for something specific: a thoroughly intimate interior. What happens in this inner space will be concealed from our gaze. For working out how the song unfolds is left to the imagination of each viewer.


YES I'VE GOT TWO—OO
LOVERS AND I LOVE THEM B
DECEMBER

1992–96
CK RAJAN

Untitled
Collage

Neue Galerie

Mit seinen kleinformatigen Arbeiten auf Papier reagiert der indische Künstler CK Rajan auf eine visuelle Welt, die scheinbar nicht mehr intelligibel ist. Die Bilder für seine Collagen sind Zeitungen und Zeitschriften mit hoher Auflage entnommen. Dort findet er Spuren eines Wandels, der viel mit dieser Unlesbarkeit zu tun hat. Der Liberalisierungsprozess, der in Indien in den frühen 1990er Jahren begann, hat die Wirtschaft und das räumlich-bauliche wie auch das soziale Gefüge der urbanen Zentren verändert. Aufgrund des ungleichen Tempos dieser Veränderungen bestehen in den Städten vorindustrielle, industrielle und postindustrielle Strukturen direkt nebeneinander. Die Unterschiede zwischen Stadt und Land haben sich verschärft, woraus sich erschreckende und manchmal kaum zu ertragende Widersprüche ergeben. Rajan legt in seinen Arbeiten verschiedene Technologiegenerationen übereinander, und er verfremdet Bilder des Alltäglichen. Die neu eingeführten Produkte haben eine fremdartige Präsenz, eine Flut von Werbebildern zersetzt die visuelle Landschaft. In Anbetracht Rajans eigener Geschichte bekommen diese Collagen eine zusätzliche Brisanz: Er war Teil der *Radical Group* marxistisch inspirierter KünstlerInnen, die sich in den frühen 1980er Jahren an der Kunsthochschule in Baroda rund um die Person von KP Krishnakumar formierte. Die Collagen stammen aus der Zeit zwischen 1992 und 1996. Sie halten auf allegorische Weise etwas von der Rasanz, der Spekulationswut und der Menschenverachtung des wirtschaftlichen Entwicklungsprozesses fest. Dabei sind sie nicht polemisch, sie übertreiben nur dessen Nebenwirkungen in den populären Medien und werden auf diese Weise zu surrealen Tableaus.

In his small scale works on paper, which have been collaged using imagery sourced from popular newspapers and magazines, Indian artist CK Rajan responds to a visual world which seems to have become unreadable. In part this attests to the changes that have taken place in his country as a result of the liberalisation process which began in the early 1990s, a process that has transformed the economy and drastically altered the physical as well as social fabric of urban centres. The uneven pace of development within cities (where the pre-industrial, industrial and post-industrial exist cheek by jowl) and between urban and rural areas has produced startling and at times unbearable juxtapositions. In Rajan's work different generations of technology are shown overlaid one upon the other alongside images of the everyday made strange. The new products which arrive on the scene have an alien presence, and the flood of advertising imagery distorts the visual landscape. These collages are given extra political edge when considered in relation to Rajan's personal history. He was a member of the *Radical Group* of Marxist-inspired artists that formed around the figure of KP Kirshnakumar at the Faculty of Fine Arts, MS University of Borada, in the early 1980s. Produced between 1992 and 1996, these collages capture in an allegorical fashion something of the speed, the speculation and the human collateral of the economic development process. Not simply in the form of a polemic, but rather by exaggerating its side effects in the popular media and scrambling them into a set of surreal tableaux. Grant Watson

1993
ANATOLI OSMOLOVSKY

Majakowski-Osmolovsky
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

Die Fotografie dokumentiert, wie Anatoli Osmolovsky auf den Schultern der riesigen Wladimir-Majakowski-Statue sitzt. Für die russische Avantgarde der 1910er bis 1920er Jahre war der futuristische Dichter Majakowski eine heroische Figur, sein kommunistisch geprägter Futurismus beeinflusste die marxistische Literatur. Später, bis zu seinem Selbstmord 1930, unterstützte er das Regime und wurde posthum von Stalin kanonisiert. Ihm in den 1950er Jahren ein Denkmal zu setzen war, als würde die sowjetische Obrigkeit ihn als einen Helden der Revolution heilig sprechen. Und auch im Russland der 1990er Jahre waren derartige Bedeutungsverdrehungen besonders offensichtlich.

Osmolovsky füllt den entleerten Gedächtnisraum wieder mit historischem Sinn. Seine Aktion trägt dadaistische Züge, sie zerstört den von den MachthaberInnen bestimmten Diskurs. Das wird auch auf sprachlicher Ebene deutlich: Die Performance nennt er *Voyage of Netsezudik to Brobdingnag*. Brobdingnag ist das legendäre Land der Riesen, in das eine von *Gullivers Reisen* in Jonathan Swifts Roman führt. Netsezudik ist eine erfundene Figur und der Protagonist der Reise. In der Kunstsprache Volapük bedeutet Netsezudik „Unnötiger". So klingt der Titel wie ein „Abrakadabra" der russischen Futuristen, wie Verse aus Aleksej Krucenychs „Dyr bul scyl".

Zu Sowjetzeiten beschäftigten sich junge oppositionelle DichterInnen mit der Legitimierung der russischen Avantgarde. Osmolovsky setzt diese Traditionen fort und radikalisiert sie: Für die AvantgardekünstlerInnen der neuen Generation, die totalitäre Traditionen überwunden haben, ruht Erinnerung nicht in der Verehrung von Denkmälern. Vielmehr lebt sie in konkreten sozialen Aktionen, die auf das Vergessen der immer gleichen Gewalt aufmerksam machen.

This photograph depicts Anatoly Osmolovski sitting on the shoulders of the giant statue of the poet Vladimir Mayakovsky in Moscow's Mayakovsky Square. For the Russian avant-garde of the 1910s and '20s Mayakovsky was a heroic figure, and his communistic futurism had a strong influence on Marxist literature. He went on to support the regime until his suicide in 1930, and was posthumously canonised by Stalin. When the Soviet authorities erected a monument to him in the 1950s it was as if they were declaring him a saint of the Revolution. In the criminal-liberal Russia of the 1990s such misrepresentations were still clearly visible.

Osmolovsky replenishes the emptied-out space of such commemorations with historical meaning. His action exhibits the traits of Dada; it destroys a discourse determined by the powers that be. This also becomes clear in his language: he calls the performance the *Voyage of Netsezudik to Brobdingnag*. *Brobdingnag* is the legendary land of giants, and one of the places visited in Jonathan Swift's *Gulliver's Travels*. *Netsezudik* is a fictional character and the protagonist of the voyage. In the constructed language of Volapük *Netsezudik* means "the unnecessary one". The title hence sounds like a Russian futurists' "abracadabra"—like Alexei Kruchenykh's verses "Dyr bul scyl."

During the Soviet era young oppositional poets concerned themselves with legitimising the Russian avant-garde. Osmolovsky both continues in this tradition and radicalises it. To avant-garde artists of the new generation who have overcome the totalitarian tradition, memory does not abide in the veneration of monuments. It lives in concrete social actions that call attention to the amnesia of invariable power.

Constantin Bokhorov

1994
JUAN DAVILA

The Liberator Simón Bolívar
Malerei | Painting

Neue Galerie

Seit über drei Jahrzehnten setzt sich Juan Davila mit seinen Gemälden und Schriften für eine aktive Rolle der KünstlerInnen in der öffentlichen Diskussion in Chile und Australien ein und wirft komplexe, provokative Fragen hinsichtlich der Verfahren und Hierarchien von Repräsentation auf. Die spezifischen modernen Geschichten jeder Gesellschaft, insbesondere die der indigenen Kulturen unter der Kolonialherrschaft, haben Form und Inhalt von Davilas Schaffen geprägt, ebenso wie deren genereller Ausschluss aus der euro-amerikanischen Kunstgeschichte und die anschließende Vereinnahmung durch die relativierenden Differenz-Diskurse der Postmoderne. Seine Collagenmalerei der späten 1970er und der frühen 1980er Jahre bedient sich des speziellen Synkretismus Lateinamerikas und dessen langer und oft turbulenter Geschichte der Vermischung rassisierter und kultureller Identitäten, um fixierte Bedeutungen und singuläre Identitäten aufzubrechen. Bruchstückhafte Zitate der Ikonen westlicher Kunst werden häufig mit Populärformen wie Pornografie, volkstümlicher Kunst und Comicstrips kombiniert, um eine karnevaleske Explosion bisher unterdrückter Sehnsüchte und Machtverhältnisse zu evozieren. Davilas psychoanalytische Annäherung an diese gesellschaftlichen und kulturellen Fragen wird durch Verweise auf Freud und Lacan und die Darstellung triebhafter Sexualität als eine der treibenden Kräfte der Kunst verdeutlicht. In seinem Werk *The Liberator Simón Bolívar* wendet Davila diese Kritik auf die Konstruktion nationaler Identität an: Die barocke Reiterabbildung des lateinamerikanischen Helden verwandelt er in ein abstraktes, an die argentinische Madí-Bewegung erinnerndes Gemälde. Der Künstler porträtiert Bolívar als einen mestizisch rassisierten Transsexuellen der Arbeiterklasse und enthüllt so ein tiefes Sammelbecken niedergehaltener lokaler Ängste.

For over three decades Juan Davila's paintings and writings have argued for an active role for the artist in public debate in Chile and Australia, posing complex and provocative questions about modes and hierarchies of representation. The specific modern histories of each society, in particular those of their Indigenous cultures under colonialism, have shaped both the form and the content of Davila's work, as has their general exclusion from Euro-American art history and their subsequent absorption by postmodernism's relativising discourses of difference. His collage paintings of the late 1970s and early 1980s draw on the particular syncretism of Latin America, with its long and often turbulent history of racial and cultural mixing, to resist and disrupt fixed meanings and singular identities. This is evident in their fragmented quotations of the icons of Western art, which are often combined with popular forms such as pornography, folk art and comic strips to create a carnivalesque explosion of hitherto repressed desires and power relations. Davila's psychoanalytic approach to the problems of society and culture is made visible in references to Freud and Lacan, as well as its presentation of libidinal sexuality as one of art's driving forces. In his 1994 work *The Liberator Simón Bolívar*, Davila applies this critique to the construction of national identity. Transforming the baroque equestrian figure of the Latin American hero into an abstract shaped canvas reminiscent of the Argentinian modernist Madí movement, the artist portrays Bolívar as a working-class transsexual of mixed race, exposing a deep reservoir of suppressed local anxieties. Russell Storer

1996
ROMUALD HAZOUMÉ

Dogone, 1996
Agassa, 1997
Citoyenne, 1997
Moon, 2003
Skulptur | Sculpture

Aue-Pavillon

Sie blicken auf uns herab, *Dogone*, mit den geflochtenen Zöpfen, *Citoyenne*, mit dem langen Gießkannenhals, *Agassa*, dessen Haare an eine Spinne erinnern, oder *Moon*, mit dem Punkcharakter. Sie sind flüchtig lustig, unentwirrbar lustig und sehr ernst, sagen viel, sind aber nicht geschwätzig, sprechen ihre eigene Sprache.

Romuald Hazoumé erkennt sich in der Welt der Yorùbá wieder und feiert die in ihr enthaltenen Sprachen und Tiefen, bewahrt und erneuert sie. Wenn man Teil der viertausendjährigen afrikanischen Kultur ist, braucht man die westliche Kunstgeschichte nicht. Er kam zurück auf die frühe Kultur der Yorùbá, um ihre Klagen zu verstehen, woher er kommt, warum sie Masken fertigten. Schon im alten Königreich Ijebu wurden zeremonielle Bronzeköpfe hergestellt. Die traditionellen Masken der Dogon wurden mit der Moderne bekannt und begehrt. Als hätte es sonst keine Kunstformen gegeben. Die *are* haben Picasso erlaubt, neue Formen in der europäischen Kunst erscheinen zu lassen. Diese Geschichte ist auch noch nicht zu Ende erzählt. Wenn Hazoumé den geistigen Bereich in die Bilderwelt der Gegenwart überträgt, bleibt uns nur die sichtbare Welt. Plastikkanister sind seine Protagonisten, verbrauchte, weggeworfene Dinge, die man überall findet. Hinter ihnen liegen persönliche Geschichten. Sie sind wie Menschen und erhalten etwas von ihrer immateriellen Kraft zurück. Sie stehen ein für die Kunst und Gesellschaft, in der er lebt. Aber auch sie verliert jeden Tag etwas von ihrem Wissen, zerstört sich selbst. Das empört ihn – zugleich gibt er den Menschen der westlichen Welt ihre Abfälle zurück. Die Masken lösen Ablehnung, Angst, Neugier, ein Suchen bei denen aus, die sich in den zeitlosen Realitäten von Bonin wiederfinden. Hier machen wir nun Erfahrungen mit ihnen. Ich fühle mich schwach und stark. Inka Gressel

They peer down at us, *Dogone* with its plaits, *Citoyenne* with its long watering-can neck, *Agassa* whose hair looks like a spider, or the punk-rock *Moon*. They are elusively funny, inextricably funny and yet very serious. They say a great deal but aren't talkative; they speak their own language.

Romuald Hazoumé identifies with the world of the Yoruba and celebrates their languages and profundities, preserving and renewing them. If you're part of a four-thousand-year-old African culture you don't need Western art history. He went back to the early culture of the Yoruba in order to understand their complaints, where he comes from, why they made masks. Ceremonial bronze heads were already created in the ancient kingdom of Ijebu. The traditional masks of the Dogon became well known and coveted in the age of Modernism. As if there had never been any other art forms. The *are* allowed Picasso to bring new forms to European art. This story is not over yet. When Hazoumé translates spirituality into the imagery of the present, all that's left for us is the visible world. Plastic canisters are his protagonists—used and discarded objects found everywhere. There are personal stories behind them. They are like people, and regain something of their immaterial power. They stand up for art and the society in which Hazoumé lives. But it, too, is losing something of its knowledge day by day, gradually destroying itself. This outrages the artist—at the same time he gives the people of the Western world back their garbage. The masks elicit feelings of rejection, fear, curiosity, a searching in those who find themselves in the timeless realities of Bonin. Here we now have our own experiences with them. I feel at once weak and strong.

1996
LOUISE LAWLER

HVAC
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Seit Louise Lawler das geheime und parallele „Leben" von Kunstwerken und deren Alltag in den Wohnungen von SammlerInnen, in Museen und Depots, an den Wänden von Galerien und den Lobbys der Corporate World oder auf der Reise dazwischen fotografiert, begleiten zwei Begriffe die Lektüre dieser Arbeit: Institutionskritik und Appropriation. Lawler „eignet sich die Kunst anderer KünstlerInnen an", indem sie deren Schönheit und Weltbezug zu einem Inhalt ihrer künstlerischen Arbeit macht. Im selben Zug kommentiert sie in ihren distanziert-elegant beobachtenden Fotografien den Umgang anderer und deren Teilhabe an der Ästhetik des Anderen; sie kommentiert die Transfers und Transformationen von Bedeutungen, welchen Kunstwerke in den Arrangements durch zum Beispiel SammlerInnen, KuratorInnen, GaleristInnen ausgesetzt sind. Eine imaginäre Welt der Rollenwechsel zwischen den Werken und dem realen wie imaginären Raum, der sie umgibt, erfüllt die Bühne des Bildraumes dieser Fotografien. Oft ist es der Titel, der scheinbaren Nebensächlichkeiten und Details der Szene eine Erzählebene zuweist, oft der Bildausschnitt, der die Membranen zwischen dem Sublimen und dem Banalen, zwischen dem vermeintlich Autonomen des Kunstwerkes und den Fantasmagorien, die ihm als Ware eine andere imaginäre Gegenwärtigkeit verleihen, bricht. Lawlers Fotos nehmen immer auch etwas Abwesendes wahr. Sie sind getränkt vom Licht zwischen den Sujets und dem Objektiv, gefüllt vom Blick der Fotografin, der anderen Konstruktionen des Sehens und deren Dispositiven und Projektionen analytisch nachgeht. In Lawlers Mikrodramen über das Aus-der-Welt-Nehmen und In-die-Welt-Setzen von Kunst und durch ihren Blick, der für eine unaussprechliche Gegenwart empfänglich ist, erscheint es oft so, als hätten die Kunstwerke selbst ein Wissen von diesen Rollenspielen. Georg Schöllhammer

Ever since Louise Lawler began photographing artworks and their secret parallel and diurnal "lives" in collectors' homes, in museums and storerooms, on gallery walls, in corporation lobbies and en route between such places, two concepts have accompanied the way these works are read: institutional critique and appropriation. Louise Lawler "appropriates the art of other artists" by thematically incorporating its beauty and its relation to the world in her artistic work. At the same time Lawler's cool and elegantly observant photographs pass comment on the transfers and transformations of meaning that occur when artworks are subjected to the arrangements of such people as collectors, curators and gallery owners. The pictorial space of these photographs becomes a stage for an imaginary world of role-changes between the artworks and the real and imaginary spaces surrounding them. Often it is the title—which assigns a narrative layer to primary and apparently circumstantial details in the photographs—and often the framing that serve to rupture the membranes between the sublime and the banal, between the supposed autonomy of the artwork and the phantasmagorias that endow it qua commodity with another imaginary presence. Lawler's photographs always perceive something absent. Steeped in the light between their subjects and the lens, they are full of the photographer's view of things, which analytically pursues alternative constructions of seeing, their deployment and projections. In Lawler's micro-dramas of how art isolates things from and posits things in the world, and because her way of seeing is receptive to an ineffable presence, it often seems as if the artworks themselves were aware of these role-plays.

1997
COSIMA VON BONIN

Löwe im Bonsaiwald
Skulptur | Sculpture

Museum Fridericianum

Cosima von Bonin betreibt seit Jahren eine Art *basic research*. Gegenstand ihrer im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn materialistischen Grundlagenforschung ist dabei, mit wechselnder Akzentuierung, das ganze Paket der Kunst: ihr Soziales, ihr Raum, ihre Medien. Und deren Zusammenspiel natürlich. Das verwendete Material wird nicht fetischisiert, sondern funktioniert in den jeweiligen Proben auf die Situation Kunst eher als eine Art Dummy. Solche Dummys aber erzielen unter den extremen Bedingungen, unter denen von Bonin sie mit lakonischem Witz etwa im „Bonsaiwald" (1997) testet, erstaunlich weitreichende Ergebnisse. Zum Beispiel hinsichtlich des Begriffs von Malerei. So scheint von Bonin hier Greenbergs Diktum, dass das Wesen der Malerei in ihrer Flatness zu suchen sei, noch wörtlicher zu nehmen als der von Tom Wolfe als Flatness-Streber karikierte Morris Louis: sie reduziert sie nämlich gleich auf eine Stoffbahn. Durch diesen Malerei-Dummy offenbart sich aber, wiederum auf komisch buchstäbliche Weise, die formale und inhaltliche Abhängigkeit jeder Malerei von ihrer Hängung – und damit von ebenjenen räumlichen und kulturellen Kontexten, die der Modernismus aus ihrem Begriff ausblenden wollte. Das Zusammenspiel von Kunst und Kontext hat von Bonin bekanntermaßen zum Thema weiterer Anordnungen gemacht. Ein früheres Experiment (1991) richtet sich indes direkt auf die BetrachterInnen: hinter stilisierten Stalltüren aus Styropor, aus denen Plastikfolie quillt, ist die Silhouette eines Pferdes sichtbar. Als Inhalt ohne Inhalt führt das Pferd jede allein an der Form ebenso wie jede allein am Inhalt orientierte Betrachtung ad absurdum, um stattdessen ihr Verhältnis in Bewegung zu versetzen. Auch so ein Ergebnis: Konzept kann, anders als Daniel Buren meinte, durchaus Pferd bedeuten. Juliane Rebentisch

For years Cosima von Bonin has been conducting a kind of basic research. The subject of this work is art's entire package, albeit with shifting emphases—its social dimension, its spaces and its materials, as well as the interplay among them. The material she uses is not fetishised, it functions instead as a kind of test-dummy in her laconically witty experiments with the situation of art. However under the extreme conditions in which Bonin tests them—in the *Bonsaiwald (Bonsai Forest* 1997) for example—these dummies achieve amazingly far-reaching results. Let's take the example of painting. Von Bonin takes Greenberg's dictum that the essence of art lies in its flatness even more literally than Morris Louis (who was caricatured by Tom Wolfe as a would-be paragon of flatness); reducing it to a length of fabric. By using this "painting dummy", however, she reveals—and again in a comically literal way—how, in terms of its form as well as its content, all painting is dependent on the way it is hung, and hence on precisely those spatial and cultural contexts that modernism sought to banish. Von Bonin has thematised the interplay of art and context in other arrangements as well. An earlier experiment *Plastik und Reis (Plastic and Rice* 1991) addresses the viewer directly. Behind stylised stable doors made of Styrofoam, with plastic wrap pouring out of them, the silhouette of a horse is visible. As content without content, the horse highlights the absurdity of looking at the artwork in terms of form or content alone. Instead, it sets the relationship between them in motion. This is a result as well: despite what Daniel Buren thought, "concept" *can* mean "horse".

1998–2007
ALICE CREISCHER

Mach doch heute Lobby
Medieninstallation | Media installation

Gastbeiträge von | Guest contributions by
Eduardo Molinari, Andreas Siekmann, Dierk Schmidt und der | and the Timeline-Gruppe Berlin (Henrik Dinkelaker, John Dunn, Lydia Hamann, Jenny Hauke, Katja von Helldorf)

Aue-Pavillon

In ihren meist kollaborativ entstehenden Text- und Bildassemblagen baut die Künstlerin, Autorin und Kuratorin Alice Creischer politische, historische und ästhetische Referenzfelder auf. Ihre Auseinandersetzung mit dem Unternehmen einer zeitgenössischen Psychohistorie des Kapitalismus alterniert immer wieder zwischen der Faktizität von Rechercheergebnissen und einer poetischen Sprachkritik, die um ihre Verstricktheit mit den beschriebenen Phänomenen weiß. Die Serie aus Zeichnungen, Collagen und Fotos arrangiert Creischer in den Gerüsten des Pavillons und auf zwei Tischen. In ihrem Zusammenspiel mit verschiedenen Hörstücken hat die Serie äußerlich durchaus Ähnlichkeit mit den Dokumentationsdisplays der sogenannten Kontext-Kunst der 1990er Jahre. Tatsächlich wurde sie bereits 1998 begonnen, und schon damals hatte sich Creischer in ihrem installativen Verfahren auf Schrift und Sprache konzentriert. Zu der für die documenta neu erstellten Fassung gehören Berichte von Parlamentsverhandlungen, Gedichte, Rollenspiele und Memoiren. Ältere Bilder sind teilweise sichtbar übermalt, was nicht nur auf die prinzipielle Unabschließbarkeit eines solchen „Großunternehmens" hinweist, sondern auch eine Atmosphäre der Ambivalenz um die gezeigten Bilder und Texte herum erzeugt, die zwischen Formen eines politischen Tagebuchs und eines entgleisten Science-fiction-Skripts wechseln. *Mach doch heute Lobby* ist eine Geschichte von Modellen bundesdeutscher Wirtschaftsdemokratie der Nachkriegszeit, in denen Interessengruppen und Genealogiebildungen noch immer Ausläufer der faschistischen Vergangenheit fortführen – nicht zuletzt in Form eines Geschichts-Branding durch ein nationales Kino und seine vereinfachungssüchtigen Formatierungen. Alice Creischer hingegen ist an einer anderen Geschichte mit entsprechend anderen Akzentsetzungen interessiert.

Clemens Krümmel

Artist, author, and curator Alice Creischer's text and image assemblages are mostly collaborative, and construct fields of reference that are political, historical, and aesthetic. She undertakes a contemporary psycho-history of capitalism, shifting between the facticity of research data and a poetic critique of language; conscious of its complicity with the phenomena it describes. Creischer's series of drawings, collages, and photos is arranged amid the open framework of the Aue-Pavillon and on two tables. The images, which interact with sound recordings, have a surface resemblance to the *Context Art* of the 1990s. The series was indeed begun in 1998, and from the beginning Creischer's installation practice has focused on script and language. The visually and acoustically arranged versions of the texts for documenta include reports of parliamentary negotiations, poems, role-play and memoirs. Older pictures have been visibly if partially overpainted. This not only brings out the fundamental open-endedness of such a major undertaking but also creates an ambivalent mood among the pictures and texts, ranging from political diary to quasi-sci-fi script. *Mach doch heute Lobby* (*Start a Lobby Today)* is a history of models of post-war Federal German economic democracy, where genealogies of interests still perpetuate elements of the fascist past—not least in the form of a history-branding national cinema addicted to oversimplified formats. Alice Creischer, however, is interested in a different history with an appropriately different emphasis.

1999
TRISHA BROWN

Geneva, Handfall
Zeichnung | Drawing

Museum Fridericianum

Die Tänzerin hat nicht viel Zeit. Nur die Pause zwischen zwei Akten. Eigenartige Stimmung: Man ist erschöpft, muss sich gehen lassen, um wieder Spannung aufbauen zu können, ein Zwischenstadium. Brown hat ihre Tanzsprache in starker Nähe zur bildenden Kunst, zu einer Bohème, zu der auch Robert Rauschenberg gehörte, entwickelt, auch wenn es vor allem ihr eigener Körper ist, der den Tanz in die Welt trägt. Auf diesen Körper wird aufgepasst, nicht nur von außen, sondern auch von innen. So entstehen Zeichnungen, die sich weniger mit dem Zeichnen im Sinne einer künstlerischen Disziplin befassen als mit der Bewegung des Körpers, genauer dem Spiel der Hände. Eine Hand nimmt den Stift gleich einem Requisit in die Hand, umkreist die andere. Die andere nimmt den Stift in die Hand, gibt gewissermaßen den Ball zurück. Kugelschreiber. Das ist interessant, die Form, die da entsteht. Sie ist nicht autonom, darum geht es hier nicht: um die Verliebtheit ins Medium. Die Betrachtung ist eher wissenschaftlich, aber nicht streng analytisch, sondern aufmerksam und staunend. Und konsequent, da kommt wieder die innere Unruhe der Brown'schen Ästhetik zum Tragen: Ich mache das jetzt bis zum Ende und sehe, was dabei herauskommt. Heraus kommt ein Film, eine Abfolge, ein Ballett, etwas sehr Leichtes, Filigranes, wobei die Linien, man denke an Ingres, etwas Unerbittliches haben. Die Spielerei wird unter der Hand zum Exerzitium, die Blätter bleiben als Zeugen zurück, ja emanzipieren sich von der Flüchtigkeit der tänzerischen Bewegung.

Sie bewahren die Dynamik, sind aber auch ein Bild des Todes. Das Leben ist aus der Bewegung gewichen, die Tänzerin ist zurück auf der Bühne. Roger M. Buergel

The dancer doesn't have much time; only the interval between two acts. A strange mood—feeling exhausted, having to let yourself go to be able to work up the tension again, an intermediate stage. Brown has developed her specific dance idiom in close proximity to the fine arts, the context Robert Rauschenberg moved in too, even if it is first and foremost her own body that carries the dance into the world. Attention is turned on this body, not just from the outside but from the interior too. In the process drawings come into being that are not really related to drawing in the sense of an artistic discipline but are more closely connected to the movement of the body or, to be more precise, the play of the hands. One hand takes the pen as if it were a prop, and circles around the other. The second hand takes the pen, and passes the ball back again in a sense. The ballpoint pen. It's intriguing, the form that comes into being here. It is not autonomous; the emphasis is not on being enamoured of the medium. The observation is scholarly more than anything, though not strictly analytical. It is attentive and marvelling instead, as well as resolute. Once again the inner unrest of Brown's aesthetic takes effect: I'll keep on with this right through to the end and see what comes of it. What transpires is a film, a sequence, a ballet, something very light, filigree, although the lines—reminding us perhaps of Ingres—have something implacable about them. Playing around imperceptibly shifts to become a spiritual exercise with the sheets remaining as testimony, liberating themselves from the ephemeral nature of the dance's movements.

They retain the dynamic force, whilst also being an image of death. Life has seeped out of the movement, the dancer is back on the stage.

1999
LUKAS DUWENHÖGGER

Roman Holiday
Malerei | Painting

Aue-Pavillon

Roman Holiday bettet eine Gruppe kahler, scharf beleuchteter Nutzbauten in eine dichte Vegetation, die sich weit in den Hintergrund erstreckt. Die Ikonografie des Industriebaus hat Bertolt Brecht um das Diktum bereichert, die fotografische Abbildung biete noch keine Gewähr für Realismus. Obwohl *Roman Holiday* auf ein Foto zurückgeht, scheint das Bild mit dieser These übereinzustimmen. So verstärkt etwa die für Duwenhögger völlig uncharakteristische Abwesenheit menschlicher Figuren den klandestinen Charakter der Gebäude. Sie können nur von erhöhter Position aus gesehen werden, und auch dann bleibt ihr Inneres verschlossen. Das „Außerhalb" wird so ins Bild selbst verlegt (der Titel führt dann ein weiteres ein, die im gleichnamigen US-Film von 1953 durchgespielten Aufweichungen von Klassengrenzen).

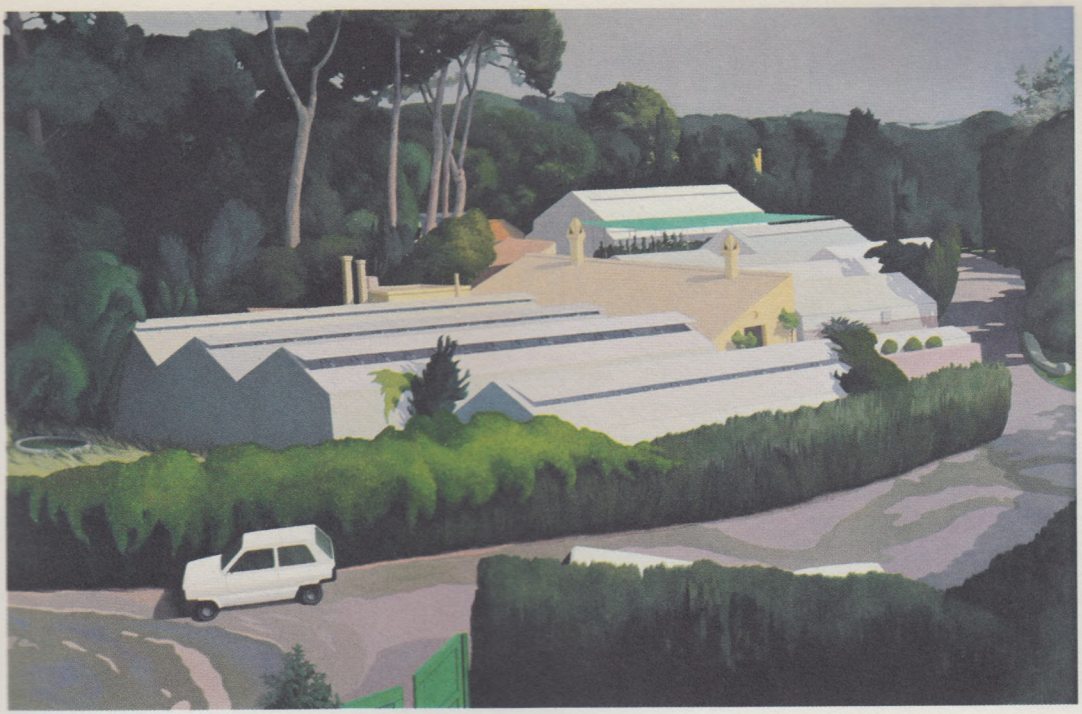
Gewächshäuser sind hier auch Labors oder Fabriken, in denen nicht nur Hege, sondern Züchtungen und Zurichtungen (nicht nur von Pflanzen) vorgenommen werden. Deren Zwecke (Rentabilität, Nützlichkeit, Serienproduktion von Normalität) sind mit einer künstlerischen Praxis, wie Duwenhögger sie versteht, insofern unvereinbar, als sie die Dinge regulieren, Stereotype produzieren und Differenziertheit einebnen wollen. Dem begegnet er mit einer individualisierten Behandlung des Laubes, die die Bildfläche in zerzauste und kompakte, gepunktete oder schraffierte, weiche und scharf konturierte Teile zerlegt.

Die hier ausgestellten Arbeiten bilden nun eine kurze, signifikante Reihe. Mit dem *Celestial Teapot* (siehe S.240) teilt *Roman Holiday* das prägnante Weiß, das Interesse am Industriebau und eine Abweisung des ästhetizistischen Pols. Hier tritt eine symbolische Extravaganz in Erscheinung, die Bilder dringend benötigt. Wenn es an Bildern fehlt, kann es vorkommen, dass Zusammenhänge nicht deutlich werden.

Manfred Hermes

Roman Holiday features a group of bare starkly lit utility buildings embedded in dense vegetation, receding far into the background. The iconography of industrial buildings once inspired Bertolt Brecht to develop the idea that photographic depiction is no guarantee for realism. Although *Roman Holiday* is indeed based on a photograph the resulting picture seems to support Brecht's thesis. What is for Duwenhögger a completely uncharacteristic absence of human figures only underscores the clandestine feel of these buildings. They can only be seen from an elevated position and even then what goes on inside them remains hidden from view. In this way the painting shows that whenever something is depicted something else is excluded. The title adds another layer of interpretation—if we consider the weakening of class lines dramatised in the 1953 American film of the same title—as what is also left out from this ideal representation of industrial architecture are the social relationships inherent to it.

Greenhouses are also laboratories or factories in which plants, but not only plants, are grown but also cultivated and manipulated. Their purposes (profitability, usefulness, the production of normality) are irreconcilable with artistic practice as Duwenhögger understands it because they regulate things, produce clichés or smooth over differences. He counters this tendency, for example, with an individualised treatment of the foliage that divides the surface into parts, be they windswept or compact, polka-dot or cross-hatched, softly or sharply contoured. However, this is not so much about painterly effects but about symbolism. But here the symbolic extravagance that comes to light needs images in order to manifest itself. In order for certain relationships to become apparent, then the production of images becomes necessary.



2002/03
AHLAM SHIBLI

Goter
Fotografie | Photography

Museum Fridericianum

Seit Mitte der 1960er Jahre sind die in der Naqab (Negev) lebenden Palästinenser beduinischer Herkunft mit einer Politik konfrontiert, die darauf abzielt, ihnen ihr angestammtes Land zu nehmen und sie in sieben von der israelischen Regierung geplante Ortschaften umzusiedeln. Haben sie das Land geräumt, wird es anschließend jüdischen Bürgern angeboten. Gegenwärtig lebt etwa die Hälfte der 110 000 palästinensischen Beduinen in diesen sieben Ortschaften. Gemäß offiziellen Statistiken gehören sie zu den ärmsten Gemeinden Israels. Die Arbeitslosigkeits- und Kriminalitätsraten sind hoch, es fehlen ausreichende öffentliche Einrichtungen, und es gibt keine praktikable Entwicklungsperspektive. Die andere Hälfte der palästinensischen Beduinen in der Naqab leistet bisher Widerstand gegen die Umsiedlungspolitik der Regierung. Sie wollen weder ihr Land verlieren noch sich kulturell unerwünschten und sozial entwürdigenden Lebensbedingungen unterwerfen. Sie leben daher in mehr als hundert offiziell nicht anerkannten Dörfern. Dort verbieten die Gesetze des Staates Israel es ihnen, feste Bauten zu errichten, ihre Häuser werden regelmäßig zerstört, als illegal bezeichnete Felder werden aus der Luft mit giftigen Chemikalien besprüht, Familien werden vertrieben. Es gibt keine öffentliche Versorgung mit Strom und Wasser, keinen Gesundheitsdienst, keine Müllabfuhr, keine Schulen, die über das Primarschulniveau hinausführen.

Goter zeigt Fotos nicht anerkannter Dörfer wie auch offizieller Ortschaften. „Goter" ist kein arabisches Wort, es wird nur von den palästinensischen Beduinen der Naqab verwendet. Nach Auskunft von Einheimischen ist es von dem englischen „Go there" abgeleitet, einem Befehl, den die palästinensischen Beduinen zur Zeit des Britischen Mandats (1920–1948) von den Soldaten zu hören gewohnt waren.

Ulrich Loock

Since the mid-1960s the Palestinians of Bedouin descent who inhabit the Naqab (Negev) have been subjected to a policy of dispossession of their traditional lands and relocation to seven townships planned by the Israeli government. The land they leave behind is subsequently made available for use by Jewish citizens. At present approximately half of the 110,000 Palestinian Bedouin in the Naqab are living in these townships. According to official statistics they are among the very poorest of all communities in Israel, lacking sufficient public services, haunted by high rates of unemployment and criminality, and denied viable prospects of development. The remaining half of the Palestinian Bedouin in the Naqab has so far refused to move to these townships to avoid losing their lands and being subjected to culturally adverse and socially degrading living conditions. They live in more than 100 unrecognised villages where the laws of the Jewish State prohibit them from building permanent structures, where houses are regularly demolished, fields deemed illegal by the authorities sprayed with toxic chemicals, families evicted from their homes, and where there is no public access to electricity, running water, or public services such as health care, sanitation and education beyond primary school level.

Goter consists of photographs from unrecognised villages and recognised townships. "Goter" is a word foreign to the Arabic language, used by the Palestinian Bedouin of the Naqab. According to local people it is derived from the English "Go there", a command Palestinian Bedouin would hear from the military during the era of the British Mandate (1920–1948).

2003
AOKI RYOKO

mask 7
Zeichnung | Drawing

Aue-Pavillon

Schaut man die bunten Zeichnungen der jungen Kiotoer Künstlerin Aoki Ryoko einen Moment länger an, dann fällt sofort auf, dass ihre kindlich wirkenden Umsetzungen nicht nur Vertrautes wiederholen: Ihre zweidimensionalen Arrangements von Tieren, Menschen und Pflanzen stehen zwischen Tradition und (popkultureller) Moderne, einer für die japanische Gesellschaft typischen Koexistenz. Einmal erscheinen Darstellungsweise und Motive konkret und heutig, auf einem anderen Blatt wiederum zart verträumt in die Vergangenheit gewandt. Aoki gibt weder die japanische Liebe zum Dekorativen auf, noch verzichtet sie auf Gegenwärtiges, treibt das Alltägliche durch ihren ganz subjektiven Fantasiefilter. Ohne einheitliche Perspektive stellt sie uneindeutige Szenen her, teils mit erodierenden Naturandeutungen; Vorlagen liefern die Medien, Popkultur und Textilien. Zu ihren Arbeitsmaterialien gehören Kohlepapier, Filzstifte, Wasser- und Acrylfarben. Aus weichem Pinselstrich, getupften Filzstiftpunkten und präzisen Konturenzeichnungen ergeben sich etwa unabgeschlossene Figuren, deren Fortsetzung und Weiterleben den Betrachtenden überlassen bleibt. *Sewing Factory* zeigt Näherinnen in pointillistisch wiedergegebenen Kleidern, einige verarbeiten einen ebenso dargestellten Stoff. Motivkombination und Farbigkeit können auch zu surrealen Bildern führen: Röcke haben Münder und Menschen tragen Berge in Kleidform. Gegenläufig zur Ästhetik steigert sich die Künstlerin in ihre eigene Zeichensprache für Vergänglichkeit. Die neunteilige Reihe *mask* etwa zeigt einen süßen Mädchenkopf mit Mundschutz – es könnte aber eine andere Verkleidung sein –, der mal mehr, mal weniger von der Natur vereinnahmt wird. Die Filzstiftfarben produzieren ein giftiges Leuchten verschmutzter Umwelt. So gelangt bei Aoki das Morbide zu verspielt-komischer Schönheit.

Vera Tollmann

If we look closely at the colorful drawings by young Kyoto artist Aoki Ryoko it becomes immediately apparent that their child-like execution is more than just a repetition of familiar motifs. Their two-dimensional arrangements of animals, people, and plants are situated between tradition and popular culture, and modernity—a coexistence typical of Japanese society. In this way Aoki combines a Japanese love for the decorative with her own subjective take on the everyday. Avoiding a unified perspective, Aoki creates ambiguous scenes that undermine expectated relationships, referencing the media, popular culture and textiles. Her materials include carbon paper, felt-tip pens, watercolors and acrylic paints. With soft brushstrokes, dabs of ink and precise contouring she produces stylised natural patterns and unresolved figures whose completion is left to the beholder. *Sewing Factory,* for example, depicts seamstresses at work with both their clothing and the material that they work with being rendered pointillistically, the patterns of the fabrics defining the space of their bodies. The combination of motifs and colours can also lead to surreal images: skirts have mouths, figures carry mountains. In the nine part series *mask*, Aoki's normally fleeting forms are subjected to a process of augmentation—in this case a girl's head is fitted with different forms of facial protection. The toxic atmosphere evoked in these images is also reflected in her use of felt pen, where the medium generates a poisonous glow. And so in Aoki's work the morbid becomes playfully comic and beautiful.


DATE

2003
JUAN DAVILA

On the Fringes of Melbourne
Malerei | Painting

Neue Galerie

Die Landschaft ist ein vorherrschendes Motiv in der australischen Kunst wie auch zentrales Moment in der Identitätskonstruktion des modernen Australien. In den letzten zehn Jahren arbeitete Juan Davila mit Landschaftsmalerei als produktivem erzählerischem Medium, um die Moderne zu hinterfragen: angefangen bei deren Geschichtswerdung als rein europäischem und amerikanischem Phänomen bis hin zur konkreten Umsetzung ihrer Vorstellungen im Umgang mit indigenen Völkern und Flüchtlingen. Seine Gemälde *On the Fringes of Melbourne* beschreiben suburbane und ländliche Gegenden an der Schwelle zur Entwicklung. In den Bildern dringt eine gelbe, modernistische Struktur wie ein Phallus in die Landschaft ein. Neben dem Verweis auf lokale Architektur – es gibt eine Reihe solcher Objekte in Melbourne – bleibt die Struktur, deren bedrückende Leere und heroischer Druck Geschichte und Erinnerung ausblenden, geschlossen und unspezifisch. Davilas Gemälde stützen sich auf die bildhaften Techniken des Pariser Realismus und der Salonmalerei der 1850er/1860er Jahre sowie auf die melancholisch gleichnishaften Landschaftsbilder kolonialer „Impressionisten" wie Frederick McCubbin, die arbeitende BäuerInnen, einsame SiedlerInnen und verirrte Kinder darstellen. Innerhalb dieser emotional belasteten Zwischenräume gestaltet Davila die rassisierten, sexuellen und sozialen Identitäten dieser mythischen Figuren um. Sein Gemälde *Arse End of the World* porträtiert Burke und Willis, Forschungsreisende des 19. Jahrhunderts, die auf halber Expeditionsstrecke starben – und als schwule Liebende das Beste aus ihrer Distanz zur förmlichen viktorianischen Gesellschaft machten. Die Überlagerung dieser Geschichte mit der Darstellung eines australischen Führungskampfes der 1990er Jahre verknüpft individuelle Handlungen und psychologische Antriebe mit dem Schicksal der Nation.

Over the past decade Juan Davila has painted a series of works featuring the Australian landscape, a dominant motif in Australian art and central to the construction of its identity as a modern nation. A generative narrative medium, landscape painting has provided Davila with a means to question the fate of modernity, from its historicising as a purely European and American phenomenon to its state application in the treatment of Indigenous peoples and refugees. His 2003 paintings *On the Fringes of Melbourne* depict outer suburban and rural environments on the cusp of development. In each work a yellow modernist structure makes a phallic incursion into the landscape. While referencing local architecture (there are a series of such objects in Melbourne) the structure is closed and unspecific, its oppressive blankness and heroic thrust erasing the layers of history and memory that precede it. Davila's paintings draw upon the pictorial techniques characteristic of Parisian realist and salon painting of the 1850s and 1860s—prior to the modernist splitting of the image—as well as the melancholy allegorical landscapes featuring struggling farmers, lonely settlers and lost children painted by Australian colonial "impressionists" such as Frederick McCubbin. Within these emotionally charged spaces Davila recasts the racial, sexual and social identities of such mythical figures to redress history's omissions. His 1994 painting *The Arse End of the World* portrays the nineteenth century explorers Burke and Wills, who died in mid-expedition, as gay lovers making the most of their distance from polite Victorian society. Overlaid onto this narrative is that of a 1990s Australian leadership struggle connecting individual actions and their psychological drives to the fate of the nation.

Russell Storer

2003
DIAS & RIEDWEG

Voracidad Máxima | Maximale Gier
Videoinstallation | Video installation

Aue-Pavillon

Die Auseinandersetzung mit dem Fremden, dem Anderen steht im Mittelpunkt der Gruppenprojekte von Maurício Dias und Walter Riedweg. Die Künstler geben den beteiligten Individuen – brasilianischen Straßenkindern oder Strafgefangenen – Raum und Stimme, agieren als „Übersetzer" zwischen verschiedenen Lebenswelten. In *Voracidad Máxima* befragen Dias & Riedweg *chaperos* – Sexarbeiter mit Migrationshintergrund aus der Schwulenszene Barcelonas – zu ihrer Herkunft, Arbeit und ihren Erwartungen. Die Einzelinterviews geben Einblick in deren Suche nach Identität und Selbstbestimmung, die Beziehungen zu ihren Kunden und legen die Abhängigkeiten zwischen Sexualität und ökonomischer Situation offen. Dias & Riedweg führen die Gespräche auf einem von Spiegeln gerahmten Doppelbett. Doch die entspannt-erotische Atmosphäre wird konterkariert durch die von den Chaperos zur Wahrung ihrer Anonymität getragene Maske mit den Zügen des interviewenden Künstlers. Eingeblendete Nahaufnahmen von Körperlandschaften und Hautpartien verweisen auf den Warencharakter der Stricherkörper, entfalten aber, wie die beiläufig gezeigten Orte der Sexarbeit, eine hintergründige Poesie des Verbotenen. Zentrales Bild der Arbeit ist die auf eine stark befahrene Kreuzung geschriebene Parole „Voracidad Máxima" mit den nackt auf dem Asphalt liegenden Chaperos. Die Szene, Sinnbild für die weltweite Zirkulation von Geld, Gütern und Sex, macht die Verflechtungen zwischen Privatem und Öffentlichem sichtbar und spannt den Bogen zum Phänomen der globalen Migration: dem kollektiven Streben nach individuellem Glück und ökonomischer Autonomie. Auch die BetrachterInnen selbst werden Teil des Konsumkreislaufs. Die Interviewsituation auf einem Bett paraphrasierend, wählen sie per Fernbedienung den von ihnen favorisierten Chapero – und damit auch das Interview. Susanne Jäger

Engagement with the unfamiliar, the other, is central to Maurício Dias' and Walter Riedweg's group projects. The artists function as "translators" between different worlds, and create space and a voice for the participants in their projects—Brazilian street children, for instance, or convicts. In *Voracidad Máxima* Dias & Riedweg interview *chaperos*—immigrant male prostitutes from the gay scene in Barcelona—about their origins, work and expectations. The solo interviews provide insight into their search for identity and self-determination and their relations with customers, and reveal the interrelations between sexuality and economic conditions. Dias & Riedweg conduct the talks on a double bed framed by mirrors. But the relaxed erotic atmosphere is offset by the *chaperos'* being masked with their interviewer's features to preserve their anonymity. Close-ups of body landscapes and areas of skin bring out the commodity character of the men's bodies. But alongside casual inserts of hustlers' pitches they also elaborate a subtle poetry of the forbidden. The image of a busy road junction and the slogan "Voracidad Máxima" (Maximum Voracity) with naked *chaperos* lying on the asphalt is central to the work. Symbol of the worldwide circulation of money, commodities, and sex, it points to the interrelation of public and private and forges a link to the phenomenon of global migration: the collective striving for individual happiness and economic autonomy. Even the viewers become part of the cycle of consumption. Paraphrasing the bed interview situation it is the viewers who choose their favourite *chapero* by remote control, and thus one particular interview.


VORACIDAD
MÁXIMA

2003
ATUL DODIYA

Antler Anthology I–XII
Aquarelle | Watercolours

Museum Fridericianum

Die Aquarelle dieser Serie sind enorm groß, als formulierten sie ein eigenes Genre. In der feuchten Luft ihres Entstehungsortes trocknen sie nur langsam. Die Farben, der Erde entzogen. So wie die Holzkohle verwischte Spuren hinterlässt, so weht der Marmorstaub über die Bildfläche. Gemalter Text drängt die anderen visuellen Elemente zur Seite, besteht aber auch auf seiner Eigenständigkeit.

Es sind Gedichte bekannter zeitgenössischer AutorInnen, die in Gujarati schreiben – der Muttersprache von Atul Dodiya, und auch von Gandhi oder dem Gründungsvater Pakistans. Versteht man sie nicht, werden daraus abstrakte Texturen. Doch versammeln die Gedichte unterschiedliche lokale, stilistische und ethnische Richtungen. Sie sind voller Zweifel, und lyrisch, ein ästhetischer Raum. Dodiya hat Text und Bild absichtsvoll zusammengefügt: Dort rahmen schwarze Ränder das Bild wie ein Einband. Etwas Dunkles liegt in der Luft. Das Gujarati wurde in den letzten Jahren mit Gewalt aufgeladen: Der systematische Angriff der nationalistischen Hindubewegung auf Muslime 2002 in Gujarat hat viele beunruhigt. Dennoch hält diese Sprache ihre Möglichkeiten entgegen.

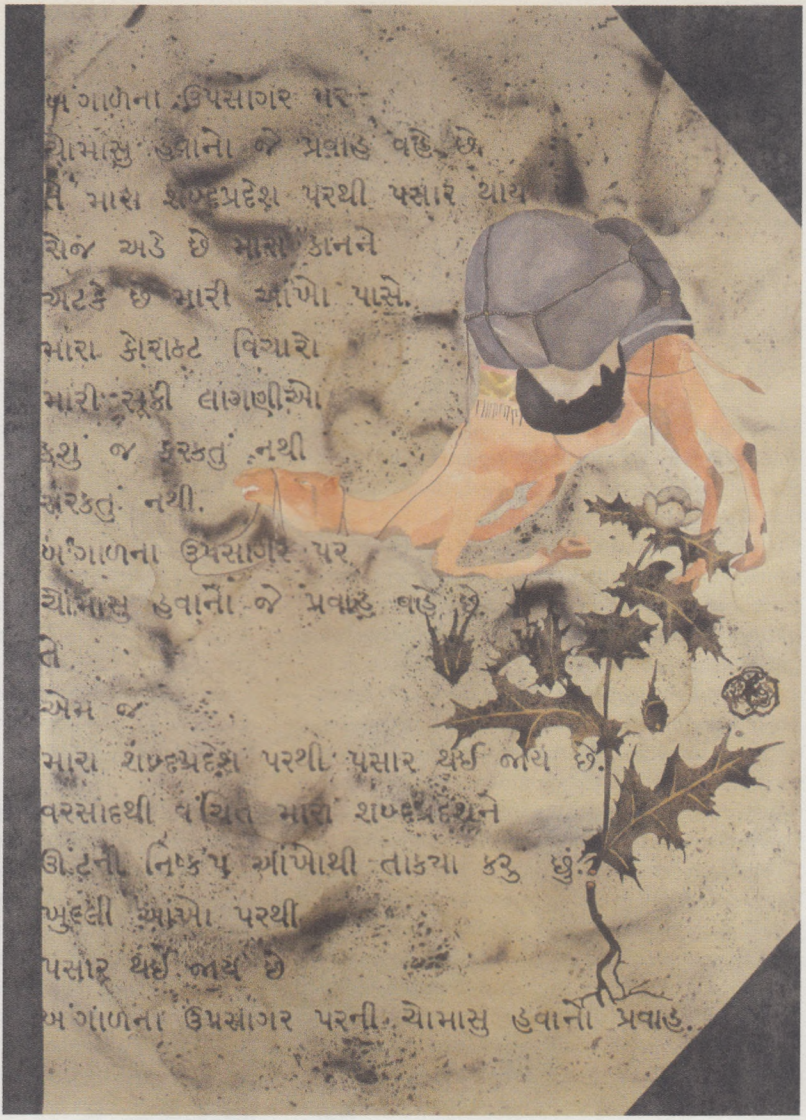
Hier und da taucht eine abstoßende, skelettartige Gestalt auf und hört nicht auf zu leben. Tiere aus verschiedenen Bildtraditionen und Pflanzen aus der indischen Heilkunst bevölkern die Bilder. Wer damit vertraut ist, erkennt das sterbende Kamel von A. Tagore wieder und in ihm eine Metapher für das Austrocknen des Geistes. Auf diesem Bild gehören die Zeilen von L. Thakar den Monsunwinden. Ein Kamel sehnt sich nach Wasser. Auch der Wind, der vom Golf von Bengalen her bläst, symbolisiert etwas. Was ändert es, das zu wissen oder nicht zu wissen? Selbst der Titel der Arbeit ist allegorisch: Ein Geweih erinnert an Trophäen und erzählt doch auch vom Töten.

Inka Gressel

The watercolours in this series are immense. It is almost as if they articulated a genre of their own. In the humid air of India, where they were painted, they dry only slowly. Their pigments derive from the earth. Marble dust drifts over the surface like the smudges charcoal leaves behind. Painted text displaces the other visual elements, but also asserts its own autonomy.

The texts are poems by eminent contemporary poets writing in Gujarati, Atul Dodiya's mother tongue, but also that of Gandhi and Jinna, the founding father of Pakistan. For someone who knows no Gujarati they are just abstract textures. The poems comprise a range of regional, stylistic, and ethnic currents. Full of uncertainty, they also posit a lyrical aesthetic space. And yet Dodiya also weds text and picture. Here black margins frame a picture like a bound book. Darkness is in the air. In recent years Gujarati has become charged with sectarian violence in Gujarat, which in 2002 caused widespread concern. And still the language holds out alternative options.

Here and there a repulsive skeleton-like shape awakes and will not be laid to rest. The paintings are populated by animals from a range of pictorial traditions and by the plants of Indian medicine. The initiated will recognize A. Tagore's dying camel, and that it is a metaphor for the desiccation of spirit. L. Thakar's lines in this picture are dedicated to the monsoon winds. A camel yearns for water. The wind blowing from the Bay of Bengal also symbolises something. What does it matter whether one knows this or not, as long as one's eyes haven't dried up? The very title of the work is allegorical: antlers call to mind hunting trophies—and, by association, killing.



બંગાળના ઉપસાગર પર
ચોમાસુ હવાનો જે પ્રવાહ વહે છે
તે મારા શબ્દપ્રદેશ પરથી પસાર થાય
રોજ અડે છે મારા કાનને
અટકે છે મારી આંખો પાસે.
મારા કોરાકટ વિચારો
મારી સૂકી લાગણીઓ
કશું જ ફરકતું નથી
સરકતું નથી.
બંગાળના ઉપસાગર પર
ચોમાસુ હવાનો જે પ્રવાહ વહે છે
તે
એમ જ
મારા શબ્દપ્રદેશ પરથી પસાર થઈ જાય છે.
વરસાદથી વંચિત મારા શબ્દપ્રદેશને
ઊંટની નિષ્કંપ આંખોથી તાકયા કરું છું.
ખુલ્લી આંખો પરથી
પસાર થઈ જાય છે
બંગાળના ઉપસાગર પરની ચોમાસુ હવાનો પ્રવાહ.

2003
ANNIE POOTOOGOOK

Watching erotic film, 2003/2004
Pitseolak drawing with two girls on a bed, 2006
Zeichnung | Drawing

Neue Galerie

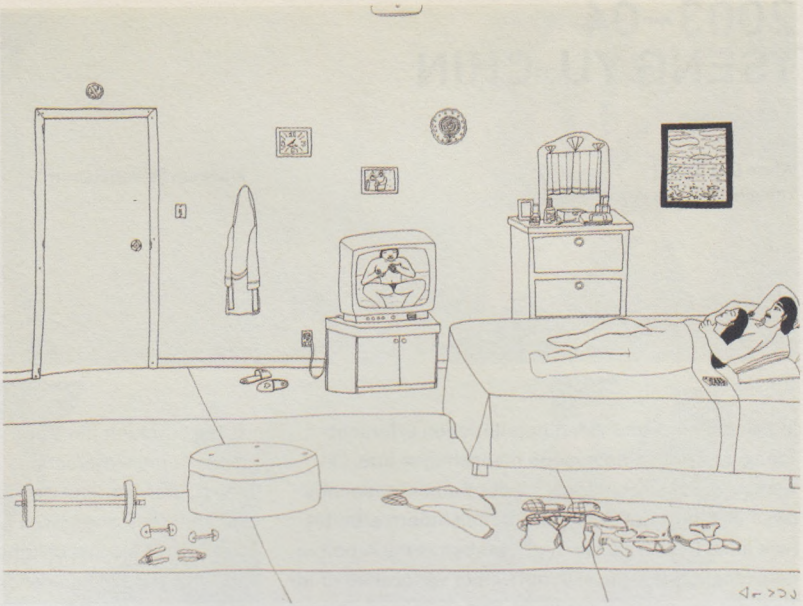
Annie Pootoogook ist eine Inuit, geboren nördlich des Polarkreises in der weit abgelegenen (für die Kunst der Inuit bedeutenden; Anm. d. Red.) Siedlung Cape Dorset auf Baffin Island in Kanada. Sie ist die Tochter der Künstlerin Napatsie Pootoogook und Enkelin der bekannten Künstlerin Pitseolak Ashoona. Und sie setzt noch eine weitere Familientradition fort, denn wie ihre Großmutter ist sie eine Chronistin. Allerdings spiegeln ihre Zeichnungen von Hausinterieurs und modernen Außenposten-Camps vor allem die heutigen disparaten sozialen, ökonomischen und materiellen Lebensumstände im Norden Kanadas wider. Viele von ihren Bildern wirken verstörend, weil sie Themen wie Alkoholismus, häusliche Gewalt, Selbstmord, Depression und Drogenabhängigkeit bearbeiten.

Im Gegensatz zu vielen ihrer KollegInnen hinterfragt Pootoogook mit ihrem Werk gängige Vorstellungen von „Inuit"-Kunst. Nicht tanzende Bären und Robbenjagden, sondern Ikonen wie Jerry Springer, die Simpsons und Saddam Hussein sind Gegenstände ihrer Arbeiten. Seit vielen Jahren kann man im hohen Norden Fernsehen empfangen. Es wirkt etwas merkwürdig, wenn eine Inuit die moderne Welt aus einer Perspektive der Isolation im hohen Norden betrachtet – dabei zählt die 37-jährige Pootoogook zu den ersten Künstlerinnen ihrer Siedlung, die in zwei unterschiedlichen Welten aufgewachsen sind. In ihren beeindruckendsten Werken gibt sie die Komplexität des Lebens als Inuit wieder, indem sie Bilder der traditionellen Lebensweise mit Darstellungen des, mitunter tragisch endenden, modernen Lebensstils verbindet und das Thema des Ortes wie auch den Wandel der globalen und lokalen Verhältnisse in den Vordergrund stellt. Aufgrund des charakteristischen und überaus persönlichen Wesens ihrer Kunst musste Annie Pootoogook erst eine neue Sprache entwickeln, um ein Bild von den Erfahrungen der Inuit zu vermitteln.

Annie Pootoogook is an Inuit artist. Born above the Arctic Circle, in the remote community of Cape Dorset on Baffin Island in Canada, she is the daughter of the artists Napachie and Eegyvudluk Pootoogook, and the granddaughter of the renowned artist Pitseolak Ashoona. This legacy follows her, for Annie is a chronicler like her grandmother. However her drawings of domestic interiors and modern outpost camps reflect the disparate social, economic and physical realities of today's Canadian North. Many of Pootoogook's images are disturbing, addressing issues such as alcoholism, domestic violence, suicide, depression and drug dependence.

Unlike that of many of her peers, Pootoogook's work challenges conventional assumptions about "Inuit" art. Instead of dancing bears and seal hunts, we see familiar icons such as Jerry Springer, the Simpsons, and Saddam Hussein. Television has been in the North for many years, and Annie belongs to the first generation with consistent access to this medium. There is something unsettling about an Inuk watching the contemporary world from the isolation of the far North, but at 37 Pootoogook is among the first artists in her community to have been raised in two different worlds. Her most compelling works reflect the complexities of Inuit existence, combining images of the traditional lifestyle with representations of the, sometimes tragic, modern one. Like much recent art, her work insists on the primacy of Place, of the flux of the global and the local. Because of the idiosyncratic and highly personal nature of her art Annie Pootoogook has had to find a new language to communicate the Inuit experience.

Nancy Campbell



2003–04
TSENG YU-CHIN

Who's Listening?
Videoinstallation | Video installation

Museum Fridericianum

In seinen Film- und Videoinstallationen erforscht Tseng Yu-chin grundlegende menschliche Interaktionen, wie sie sich dem Blick der Kamera präsentieren. Für Tseng, der häufig mit Schulkindern arbeitet (wie auch in *Who's Listening?*), stellen seine Arbeiten eine Möglichkeit dar, sich mit seiner verlorenen Kindheit, mit Fragen von Unschuld, Verletzlichkeit, Intimität und Fantasie und auch mit der Macht der Kamera selbst auseinanderzusetzen. Er behandelt diese Themen jedoch nicht auf bedrückende, umständliche Weise, vielmehr leicht und zärtlich, so als wolle er die dünne Haut, die das unmögliche Gebiet des Versprechens schützt, nicht zerstören – mag diese im Laufe des Erwachsenwerdens auch schon längst zerstört worden sein.

In *Who's Listening? No. 1* sieht man Schuljungen und -mädchen nebeneinander vor einer Betonwand. Ihre Gesichter und Haare sind mit Joghurt bekleckert. Der Film zeigt das Vergnügen und die oft verschämte Reaktion der Betroffenen auf diesen kleinen, harmlosen, kindischen Streich sowie ihr Gekicher, vermischt mit einem wiederholten schluchzenden Gemurmel aus dem Hintergrund, durch das die Bilder von einer träumerischen Mischung aus Melancholie und Furcht überlagert werden. In *No. 5* sitzen eine Mutter und ihr vierjähriger Sohn auf einem weißen Sofa vor einer weißen Wand. Die Mutter beginnt, sich dem Jungen mit kleinen, intimen Gesten wie Küssen und Kitzeln zu nähern. Im Verlauf dieser Annäherung werden durch die intensiven, glücklichen Momente ihres quasi-romantischen Verhältnisses die grundlegendsten menschlichen Gefühle offengelegt; sie können uns von der Kamera nur als melancholische Erinnerung präsentiert werden. Manray Hsu

Tseng Yu-chin's films and video installations explore basic human interactions as exposed to the camera's gaze. Often working with school kids (as in *Who's Listening?*), Tseng's work functions as a vehicle for him to examine his lost childhood, and as a tool to reflect on the issues of innocence, vulnerability, intimacy and fantasy, as well as the power of the camera itself. However instead of heavy-handedly coping with these issues, his touches are light and endearing as if unwilling to break the membrane that protects the impossible territory of promise, which has itself long been broken in the process of growing up.

Who's Listening? No. 1 has schoolboys and girls, one by one, standing in front of a cement wall while a splash of yogurt falls on their face and hair. A simple harmless juvenile prank, the film shows the joy and often coy reaction of the subjects and their giggling mixed with repetitive behind-the-scene sobbing murmurs coating the images with dreamy layers of melancholy and anxiety. In *No. 5* a mother and her 4-year-old son sit on a white sofa against a white wall while she engages in intimate gestures like kissing and tickling the boy. As the play progresses intense happy moments of their quasi-romantic relationship lay bare the most fundamental human sentiments, which the camera can only bring to us with sad remembrance.

2003
ARTUR ŻMIJEWSKI

Głuchy Bach | Deaf Bach
Audioarbeit | Audio work

iPod

Artur Żmijewski hat den Chor der Samuel-Heinicke-Schule für Gehörlose und Schwerhörige, das Barockensemble der Fachrichtung Alte Musik der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und die Mezzosopranistin Ewa Łapińska gebeten, die Kantate „Jesu, der du meine Seele" von Johann Sebastian Bach aufzuführen. Das Ergebnis gleicht einer musikalischen Katastrophe. Und dennoch ist das, was hier entstanden ist, kein Kunstmüll. Żmijewski lotet in seinem Œuvre mit penetranter Präzision die Grenzen des Unhintergehbaren aus. (Und setzt da an, wo Gonzalo Díaz aufhört.) Was ist unhintergehbarer als das bloße Leben?

Żmijewskis Themenfelder sind der Holocaust und seine Traumata, körperliche und geistige Behinderung und Krankheit. Doch es wäre zu kurz gegriffen, sich hier auf reine Motivik zu beschränken. In *Glucky Bach* setzt der Künstler zwei Prinzipien der humanistischen Gesellschaft zueinander in Beziehung: die Achtung vor dem einzelnen Menschen und die Wertschätzung der Hochkultur. Sie sind in diesem speziellen Falle inkompatibel. Will ich die Schönheit und Wahrheit der Musik des Gehörlosenchors erkennen, muss ich Bach preisgeben, oder umgekehrt. Die Pein, die mit dieser Erkenntnis einhergeht, kann eine Ahnung davon vermitteln, was es heißt, dem Zustand des bloßen Lebens ausgesetzt zu sein. Gleichzeitig werden wir in die Verantwortung genommen. Das bloße Leben ist nicht nur in Abu Ghraib. Ruth Noack

Artur Żmijewski asked the choir of the Samuel-Heinicke School for the Deaf and Hearing Impaired, the Baroque Ensemble of Old Music in the Leipzig School of Music and Theatre, and the mezzo-soprano Ewa Łapińska to perform the cantata *Jesus, Thou who my soul* by Johann Sebastian Bach. The result is a musical catastrophe, however what has been created here is no art garbage. Żmijewski tests in his oeuvre the borders of what can not be crossed with penetrating precision (and continues where Gonzalo Díaz ended). What is more difficult than to go beyond bare life itself?

Żmijewski's themes are the Holocaust and its traumas, bodily and mental handicaps, and illness. However, it would be too simple to limit this work to a particular theme. In *Glucky Bach* the artist considers two principles of humanist society and relates them to one another: respect for the individual and the value of high culture. In this particular case they are incompatible. If I want to recognise the beauty and truth of the music made by the deaf choir I must abandon Bach, or vice-versa. The pain that comes with this realisation can give an idea of what it means to be set apart from life as we know it while, at the same time, we are made to take responsibility. Bare life is not only in Abu Ghraib.

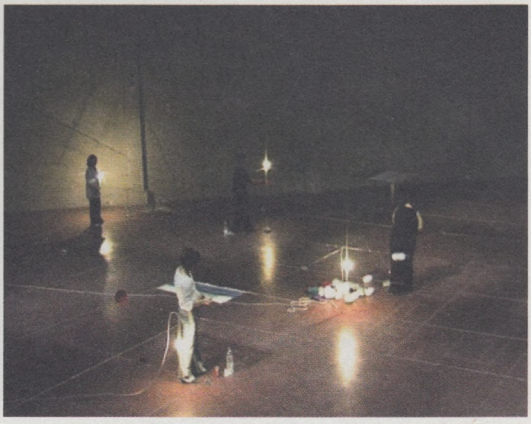
2004
MAJA BAJEVIĆ

La Mina
Videoinstallation | Video installation

Museum Fridericianum

Die Geschichte des öffentlichen Raums in der Moderne ist im Wesentlichen eine Geschichte des Scheiterns. Beispielhaft dafür steht die Architektur des Bürgerzentrums in Barcelonas Problemviertel La Mina. Das Anfang der 1990er Jahre von Enric Miralles im Geiste Le Corbusiers und der russischen Konstruktivisten errichtete Gebäude versucht sich an einer ebenso schwung- wie verheißungsvollen Integration von Innen und Außen. Doch die Türen sind verschlossen; das Gebäude steht seit vielen Jahren leer. Im Sommer 2004 nutzt Bajević den großen Raum für eine abendliche Performance mit einer Frauengruppe aus dem Stadtviertel. Als Vorgabe hatte sie ein Raster aus Stacheldraht etwa einen Meter über dem Erdboden spannen lassen. Dieses Raster spiegelte zugleich die Deckenkonstruktion und einen zentralen Topos der Moderne, der deren gesamte Ambivalenz ausdrückt: den Kampf zwischen normierender Regulierung und demokratischer Gleichheit. Als die Frauen begannen, das Drahtraster mit Strickgarn auszufüllen, füllte sich der Raum an den Rändern und auf den Balustraden; das Bild selbst war den Akteurinnen vorbehalten. Es entstand eine beinahe sakrale Atmosphäre, die aber auch Raum ließ für individuelle Auftritte wie den Tanz des Flamencomädchens. Roger M. Buergel

The history of public space in modernism is essentially a history of failure. The architecture of the community centre in Barcelona's problem district La Mina is emblematic of this. The building, constructed by Enric Miralles in the early 1990s in the spirit of Le Corbusier and the Russian Constructivists, attempts an integration of the interior and exterior bursting with verve and promise. But the doors are locked: the building has stood empty for many years. In summer 2004 Bajevic used the large hall for an evening performance with a women's group from the neighbourhood. She established the frame in the form of a barbed-wire grid spread across the space roughly one metre above the ground: this grid reflected both the way in which the ceiling is constructed and a central topos of modernism which expresses the whole ambivalence of this movement: the struggle between prescriptive regulation and democratic equality. When the women began to fill in the wire grid with knitting yarn the room filled up at the edges and on the balustrades: the image itself was visible only to those creating it. An almost sacral atmosphere developed, one which however still also left scope for individual performances, such as a girl dancing flamenco.



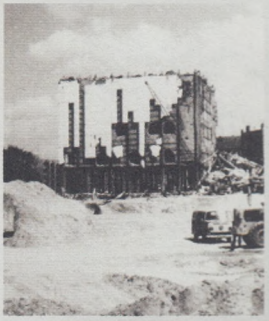
2004
LUIS JACOB

Album III
Installation

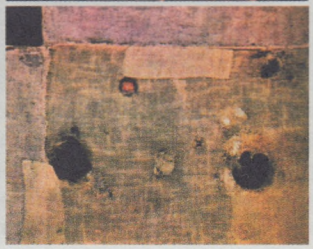
Museum Fridericianum

Album III besteht aus Hunderten von massenmedialen Fotografien, die aus Büchern, Zeitschriften und anderen Quellen ausgewählt wurden. Die Bilder sind lose nach Themen geordnet. Sie zeigen Tanz, Bewegung und soziale Partizipation; Starrheit, offene Formen und Pneumatik im Bereich der Skulptur; die Standardisierung in Architektur und Städtebau; den symbolischen Raum der künstlerischen Produktion; passive und aktive Rollen in der Kunsterfahrung sowie eine Gegenüberstellung von sozialen „Geweben" und Textilien. Es geht dabei vor allem um die Unterschiedlichkeit der Bilder. Jacob macht uns unsere eigenen assoziativen Prozesse bewusst, durch die wir unsere Welt ordnen und interpretieren. Konzeptuell lässt *Album III* an die offenen Strukturen eines anarchistischen Gesellschaftssystems denken, das sich seinem Wesen nach organisch und in Übereinstimmung mit den Wünschen und Bedürfnissen der Beteiligten entwickelt. Die Bilder in *Album III* sind seriell: sie ließen sich immer weiter fortsetzen, und in gewisser Weise geschieht dies auch. Beim Betrachten der Fotografien produzieren wir unvermeidlich unsere eigenen assoziativen Anordnungen, die ebenso individuell sind wie die des Künstlers. Indem sich *Album III* mit unseren eigenen Vorstellungen verbindet, wenn wir diesem oder jenem Bild Bedeutung verleihen, wird es grenzenlos, nicht vorherbestimmt und unendlich differenziert.

Album III consists of hundreds of mass media photographs selected from books, magazines, and other sources. Loosely ordered according to themes, the images depict dance, movement and social participation; rigidity, open form, and pneumatics in sculpture; the standardization of the built environment; the symbolic space of artistic production; passive and active roles in experiencing art; and the juxtaposition of social "fabric" with textiles. The diversity of images is very much the point. Jacob brings to consciousness our own processes of association through which we infuse our world with order and create meaning. Conceptually, *Album III* evokes the open structures of an anarchist social system which by its very nature will evolve organically in accord with the desires and needs of its participants. The images in *Album III* are serial: they could go on forever, and in a sense they do. Viewing these photographs we inevitably create our own associative orderings which are as individuated as Jacob's. Merging with our imaginations as we impart this or that image with meaning, *Album III* becomes unbounded, undetermined, and endlessly differentiating. In this way Jacob evokes the open structures of an anarchist social system that by its very nature will evolve organically in accord with the desires and needs of its participants. Allan Antliff





2004
YAN LEI

Tree
Malerei | Painting

Schloss Wilhelmshöhe

Yan Lei sieht, wie sich etwas materialisiert und bestimmte Formen ins Bewusstsein gelangen, wie innere und äußere Welten miteinander verbunden sind. Die Acrylgemälde geben unterschiedliche Ausschnitte von Landschaften mit Bäumen wieder, schemenhaft sind Eingrenzungen zu erkennen. Yan nennt die Serie *The Fifth System*. So lautete der Titel einer Ausstellung in Shenzhen (2003) und seiner dortigen Arbeit, für die er Teile einer Parkanlage einzäunte: Das Grundstück sollte für zwei Jahre aus der Ökonomie der Stadt, dem Kreislauf von Investition und Spekulation herausgenommen werden – befreit um den Preis, eingesperrt zu sein.

Von innen heraus machte Yan Aufnahmen. Diese subjektive Sehweise verleiht der Wirklichkeit Konturen. Seine Gemälde entstehen auf Grundlage von Fotografien. Er rekonstruiert und analysiert Bilder, die aus seiner täglichen Erfahrung kommen, reflektiert etwas, das gewesen ist – hier die eigene Installation. Mit dem Computer zerlegt er das Bild in Teile, abstrahiert und reduziert es auf eine Grundstruktur, die entsprechend vergrößert auf Leinwand gedruckt wird. Aus einer numerisch festgelegten Palette werden Farbtöne zugeordnet. Dann wird das Schema ausgemalt. Die Gemälde sind realistisch, eine fotografische Illusion, und entfremdend. Je näher man herantritt, desto stärker löst sich die konkrete Umgebung auf. Übrig bleiben monochromatische Flecken. Yan wählt Farben, die – so künstlich sie sind – dem Licht und der Wirkung des Fotos nahekommen. Er gibt nicht vor, wie die Welt ist, sondern schlägt eine Perspektive auf sie vor. In seiner Malerei interpretiert er Malerei und porträtiert Möglichkeiten. Es entstehen wechselseitige Bilder, die aktuell wie auch virtuell sind. Wirklichkeit wird absorbiert, befragt und neu modelliert. So kann Yan sagen, dass auch das Falsche aus dem Wahren kommt. Inka Gressel

Yan Lei observes how something materialises and how certain forms enter into our consciousness as well as the way in which inner and outer worlds are tied together. The acrylic paintings depict various excerpts showing landscapes and trees, with enclosures sketched out schematically. Yan calls the series *The Fifth System*. This was the title of an exhibition in Shenzhen in 2003, and of a work he created there in which he fenced in part of a car park. the plot of land was to be removed from the city's economy and liberated from the cycle of investment and speculation for two years—at the cost of being enclosed.

Yan took photos from the inside looking out. This subjective way of seeing endows reality with contours. The genesis of his works is based in photographs. He reconstructs and analyses images that stem from his daily experience, and reflects on something that has occurred—in this case on his own installation. Using a computer he hacks the image into pieces, rendering it abstract and reducing it to a fundamental structure which is then enlarged and printed onto a canvas. Colour tones are allocated from a digitally determined palette. Then the sections of the scheme are painted. The works are simultaneously realistic, a photographic illusion, and alienating. The closer you approach them the more the concrete setting dissolves. All that remains are monochromatic patches. Yan selects colours which, despite being highly artificial, approximate to the light and the impact of the photos. He does not depict how the world is, proposing instead a perspective to adopt when looking at the world. In his paintings he interprets painting, and sketches a portrait of possibilities. Multifaceted images come into being, topical and also virtual. Reality is absorbed, called into question and re-modelled. That's how Yan can assert that the false also stems from what is true.

2005
CHURCHILL MADIKIDA

Status
Installation

Neue Galerie

Churchill Madikida bringt in seiner künstlerischen Praxis persönliche Erfahrungen in einen weiteren gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhang und ergründet komplexe und sensible Themen, wie zum Beispiel die Tradition der männlichen Beschneidung bei den Xhosa und das Verhältnis zwischen Vätern und Söhnen. Das Vermächtnis des Kolonialismus und der Apartheid in Südafrika ist in seinen Arbeiten stets gegenwärtig.

In *Status* bearbeitet Madikida das Thema Aids. Die Mehrdeutigkeit des Titels stellt eine Verbindung her zwischen dem individuellen Zustand der HIV-Infektion und ihrem gesellschaftlichen Status, auch wenn für die Krankheit selbst keine Klassenschranken gelten. Madikida begann mit der Arbeit, nachdem er von der Aids-Erkrankung seiner Schwester erfahren hatte. Er zeigt das Ausmaß der Katastrophe (fast sechs Millionen Menschen in Südafrika leben mit der Krankheit, weltweit sind es 40 Millionen) gefiltert durch die persönliche Erfahrung. Die Installation aus einer Skulptur, zwei Videoarbeiten (*Virus* und *Nemesis*) und einer Fotoserie (*Virus 1-V*) geht den Folgen der Pandemie auf mehreren Ebenen nach. Einen visuellen Bezugspunkt bilden mikroskopische Bilder des Virus, deren grausige Schönheit dem Werk seine üppige, dramatische Ästhetik verleiht. Madikida zeigt die Ausbreitung des Virus im Körper und stellt einen Zusammenhang her zwischen dem Infektionsprozess und dem Verlust geliebter Menschen, den physischen und psychologischen Folgen von Trauma, Verleugnung und Gewalt. Er sieht in der Installation eine Form der gemeinschaftlichen Erfahrung und lädt die Menschen ein, den Lebenden wie den Toten Ehre zu erweisen. Für ihn ist *Status* „ein Fest und eine Gedenkfeier für das Leben", es gehe „mehr um die Kontinuität als um den Tod".

The work of Churchill Madikida moves between individual and collective experience, connecting personal stories to wider social and cultural concerns. Drawing on his own life, Madikida's practice interrogates complex and sensitive terrain, including the Xhosa tradition of male circumcision and the relationships between fathers and sons. These issues have in turn been deeply affected by the legacies of colonialism and apartheid in South Africa, histories which are ever-present in the artist's work.

In his installation *Status*, Madikida addresses the subject of the HIV/AIDS pandemic. The dual meaning of the title links the individual condition of being HIV-positive and its social positioning, although the disease knows no class barriers. He began the work after learning of his sister's diagnosis, representing this almost inconceivable catastrophe (almost 6 million people in South Africa live with the disease; almost 40 million worldwide) through the filter of personal experience. Featuring a sculptural installation, two video works (*Virus* and *Nemesis*) and a photographic series (*Virus 1-V*), *Status* traces the effects of the pandemic at several levels. Microscopic images of the virus are a visual referent, their horrific beauty lending the work its rich, dramatic aesthetic. Madikida evokes its multiplication within the body, and relates the process of infection to the loss of loved ones and the physical and psychological effects of trauma, denial and violence, including child rape (in the local belief that sex with a virgin is a cure). In presenting the installation, Madikida conceives of it as a form of communal experience, inviting people to honour both the living and the dead. As he says, *Status* is a "celebration and a memorialisation of life; it is about continuity rather than death." Russell Storer

2005
ANDREI MONASTYRSKI

Fountain
Installation

Museum Fridericianum

Es ist Winter, die Sonne scheint, der Platz ist mit Schnee bedeckt. Auf dem Platz gibt es eine stillgelegte Brunnenanlage, in der golden glänzende weibliche Statuen stehen. Andrei Monastyrski hat alle 16 Statuen von hinten fotografiert, die den prächtigen, monumentalen Brunnen der Völkerfreundschaft auf dem Hauptplatz der „Ausstellung der Errungenschaften der Volkswirtschaft" in Moskau zieren. Das Parkgelände wurde im Jahre 1939 von Stalin zu Repräsentationszwecken angelegt und versammelt Dutzende über die Jahre entstandene Pavillons, in denen die Produkte der einzelnen Unionsrepubliken ausgestellt wurden. Heute wird der Ort als Messegelände und Basar genutzt. Jede der weiblichen Figuren des Brunnens repräsentiert eine der ehemaligen 16 Sowjetrepubliken. Die Statuen unterscheiden sich in ihren Frisuren (dünne und dicke Zöpfe, offenes Haar, langes und mittellanges Haar), Gesten (Arme unterschiedlich hoch erhoben) und Attributen (Getreide, Trauben, Blumen), die sie in Händen halten oder zu ihren Füßen aufgebaut sind. Ihre Blicke und Gesten sind nach außen in Richtung der Pavillons gewandt. Diese 16 Fotografien hat Monastyrski auf robuste Holzstelen aufgezogen und kreisförmig zu einem stilisierten Brunnen arrangiert. Bei *Fountain* treffen sich die Blicke der Figuren im Zentrum – für die ehemals politische und wirtschaftliche Union gibt es keine gemeinsame Realität mehr. Das historische Machtsymbol hat seine Bedeutung verloren: In die Kreismitte hat Monastyrski eine gleichmäßige Schicht aus weißem Pulver gestreut, die die (politische) Leerstelle symbolisiert. Auf den Innenseiten der Paneele kleben Hinweise auf die zentrale Wasserversorgung. Denn Ausgangspunkt für die Konzeption dieser Arbeit war für Monastyrski das Urinoir von Marcel Duchamp, das eine zentrale Position im Diskurs der modernen Kunst innehat. Vera Tollmann

It is winter, the sun is shining, the square is covered with snow. On the square there is a disused fountain in which golden female statues stand. Andrei Monastyrski has photographed all 16 statues from behind. These statues decorate the grand monumental fountain of solidarity in the main square of *The exhibition of socio-economic achievements* in Moscow. The grounds were laid by Stalin in 1939 for representational purposes. Dozens of pavilions were added over the years in which the products of the individual republics of the Union were exhibited. Today the location is used as a venue for exhibitions and trade fairs. Each of the female figures in the fountain represents one of the former 16 soviet republics. The statues each have a different hairstyle (thick and thin plaits, hair worn down, long and medium-length hair) and different gestures (arms raised at different heights), and different items held in their hands or laid at their feet (cereal, grapes, flowers). Their eyes and gestures are directed toward the pavilion. Monastyrski has hung these 16 photographs on stout wooden poles arranged in a circle like a stylised fountain. In *Fountain* the figures face the centre. There is no longer a common reality For the former political and economic union. The historical symbol of power has lost its meaning: In the middle of the circle Monastyrski has strewn a layer of white powder, symbolising the empty (political) position. Information about centralised water supply has been pasted to the inside of the panels. For Monastyrski, the point of departure for this piece was Duchamp's urinal, which occupies a central position in the discourse of modern art.

2006
COSIMA VON BONIN

Relax it's only a ghost
Installation

documenta-Halle

Ab durch die Hecke: Nach schier endlosem Winterschlaf kehrt Cosima von Bonin nun zurück – allein, sie ist nur ein Geist. Entspannen Sie sich bitte. Sie winkt vom anderen Ufer herüber, von der Pirateninsel in der Karibik zu uns armen, für immer gestrandeten Landratten. Sie befindet sich im wunderbaren Reich jenseits der Kapitulation, jenseits der Angst. Nur die Rorschach-Tests weisen noch auf das Ausloten der Seele hin. Längst sind sie zu Emblemen geworden, die unter der Wasseroberfläche ihr Eigenleben führen, wie Meeresgetier im Garten eines Kraken.

Hier wird nicht triumphiert. Hier wird nur gespukt. Die Dimension von Bildern, Arrangements, Installationen, der exzessive Impuls, durch den all dies in Bewegung gesetzt wird, die Wucht, mit der die Dinge ins Rollen gebracht werden, ist niemals Ausdruck der „großen Geste", des Willens, der Intention. All dies entsteht an der Schwelle zum Nichtstun, zum Betrug.

Denn Cosima von Bonin weiß: Nur was wir uns erschleichen, lässt uns für immer glücklich sein. So gleicht die Mise en scène ihrer Ausstellungen geisterhaften Verschwörungen von Materialien.

Vielleicht könnte es eines Tages passieren, dass alle über die Jahre von ihr angeeigneten Dinge plötzlich die Nase voll haben und sich, hinterhältig wie sie eben sind, gegen Cosima von Bonin aufbäumen.

Allerdings, wer nur ein Geist ist, kennt keine Furcht vor möglicher Rache, dem macht weder die Nacht noch die Morgendämmerung der Toten Angst. Längst hat Cosima von Bonin sich gegen sich selbst verschworen und lebt nun in der schönsten Gewissheit, dass sie nicht mehr zeigen muss, was sie kann, noch sagen muss, was sie denkt. Sie ist allein, und sie ist glücklich, nah dem wilden Herzen. Aus dieser Position heraus rafft sie mit zerbrechlichen gläsernen Fangarmen alles an sich, was sie bekommen kann. Der nächste Winterschlaf kommt bestimmt.

Dirk von Lowtzow

Over the hedge: After a nigh-on endless hibernation Cosima von Bonin returns; the thing is, she is only a ghost. Please relax. She is waving at us from the other bank, from a pirate island in the Caribbean. She is waving at us poor landlubbers, who are stranded forever. She is now in the wonderful realm beyond capitulation, beyond the fear. Only the Rorschach tests hint at the sounding out of the soul. Long since all turned into emblems, and reaching under the surface of the sea, they are leading their own lives—marine creatures within the octopus's garden.

Here there exists no triumph. Here everything is just haunted. The dimensions of paintings, arrangements, installations, the excessive impetus that sets everything in motion, the unrestrained power that urges the things along—none of this is ever an expression of the "great gesture", of the will, of the intention.

All this emerges at the threshold of deception, of just doing nothing. Cosima von Bonin knows that it is only what we acquire by devious means that will make us happy. So the mise-en-scène of her exhibitions resembles the ghostly conspiracies of the materials she uses.

It could perhaps happen one day that all the things she has made use of over the years have it up to here and will revolt against Cosima von Bonin—in an underhand fashion that is part of their nature.

Whatever, she who is no more than a ghost knows no fear of a possible revenge, and is afraid neither of the night nor of the dawn of the living dead. Cosima von Bonin has long since conspired against herself and now lives in the most beautiful certainty that from now on she neither has to demonstrate her capability nor relate what she is thinking. She is all alone and happy, close to her wild heart. From this hidden position she is greedy for everything she can grab with her tentacles of glass. The next hibernation is sure to come.

2006
HU XIAOYUAN

The Times
Installation

Schloss Wilhelmshöhe

Fließende Seide umhüllt Dinge von Gewicht. Sie sind fest in die drei langen Bahnen eingefasst, scheinen hindurch, treten hervor und bleiben doch unter der Oberfläche. Es sind Dinge des alltäglichen Gebrauchs, hinter denen persönliche Empfindungen liegen. Sie gehören Hu Xiaoyuan, ihrer Mutter und ihrer Großmutter. Hier hat sie Dinge aus ihrer Jugend versammelt wie die Schlüssel, die sie als Schulkind immer umhatte, eine gefälschte Arztbescheinigung, den ersten Liebesbrief. Da ist Privates ihrer Mutter aufbewahrt wie das feine Tuch, das sie als junge Frau sehr mochte, ihr Aussteuerkissen, Bausteine, die sie der Tochter schenkte, aber wieder zurückbekam. Dort schließlich das Wenige, was sie von der Mutter ihrer Mutter noch finden konnte, wie der kleine runde Spiegel, vor dem sie sich kämmte, die Decke, die sie ihr Leben lang benutzte und die dann von Hu weiterbenutzt wurde.

Das Leben verstreut sich im Fluss der Zeit. Nur kleine Tropfen von Erinnerung halten sich darin. Auf der Suche nach den vergangenen Zeiten begann sie, Überbleibsel zusammenzureihen. An die Stelle des Gefühls von Verlust tritt die Freude des Wiederfindens. Eine erlebte Beziehung, der Abdruck einer Erfahrung, taucht durch die Dinge wieder auf. Sie findet viele Spuren, die ihre Leben miteinander verbinden. Die Erinnerungen sind verwoben und in der Zeit aufgehoben. Das scheinbar Einmalige war schon einmal, wie auch das davor. Die verschiedenen Vergangenheiten existieren gleichzeitig mit allen anderen, nur auf unterschiedliche Bahnen verteilt. Wir hören nicht auf, vergangene Bilder wieder ins Gedächtnis zu holen, noch einmal hinüberzuschauen. Wir versammeln in uns merkwürdige Übergänge, sind zugleich unsere Kindheit, Jugend, Reife, Alter. Es gibt eigene, nahe und ferne Erinnerungen. Sie hängen nur diesen einen Windhauch voneinander entfernt. Inka Gressel

Flowing silk veils; objects carrying weight. They are firmly set in the three long lengths of fabric, through which they can be seen emerging and yet remaining beneath the surface. These are things of everyday use to which personal feelings are attached. They belong to Hu Xiaoyuan, her mother and her grandmother. Here she has gathered objects from her youth, like the keys she always wore around her neck as a schoolchild, a forged doctor's note, the first love letter. Nearby, her mother's private belongings are stored. For example: the fine scarf she was very fond of as a young woman, the pillow she received as dowry, building blocks she gave to her daughter as a gift but which were then given back. And, finally, the few things of her mother's mother she could still manage to find: the small round mirror she used to comb her hair, the blanket she kept for a lifetime.

Life disperses in the flow of time. Only small drops of memory persist. In her search for times past, she started arranging rows of the things that remain. The feeling of loss is replaced by happiness. A relationship she experienced, once again emerges through the objects. She finds numerous traces connecting the lives of these three people. The memories are interwoven and stored in time. What appears unique already existed, as did that which was there before. The various pasts occur at the same time as all the others—they are only distributed across different lengths.

2006
ABDOULAYE KONATÉ

Gris-gris pour Israël et la Palestine
Textil | Textile

documenta-Halle

Im kulturellen Gepäck findet man seine Zeichen. Diese sind wie ein Alphabet und gehören nicht nur dem Vergangenen an, sondern leben als zeitgenössische Elemente fort. Und sie haben einen ästhetischen Wert. In seinen Kompositionen verwendet Abdoulaye Konaté naturfarbene Stoffe, Zeichen und Dinge aus dem Wissen und der Umgebung seines Landes und interveniert so gegen ihr Verschwinden. Textilien, mit ihrem Sinn für Dimension und Rhythmus, bilden sein Material. Eine Form kann sich immer wieder an andere Gegenstände und Gedanken hängen. Das verändert ihre Bedeutung und Funktion. Konaté hält sich nicht an disziplinäre Kategorien. So raumgreifend seine Wandtücher sind, so malerisch sind sie auch, mit ihren hunderten aufgenähten *gris-gris*. Diese Schutz- und Glückssymbole sind bei allen Bevölkerungsgruppen in Mali weit verbreitet und nehmen verschiedenste Formen an. Konaté interessiert ihre formale Qualität, nichts weiter.

Seine Aufmerksamkeit gilt den Ängsten und Hoffnungen der gegenwärtigen Welt, der Gewalt, die den Wandel begleitet, in Mali oder anderswo. Er verlässt die enge Straße des Nationalen, wenn er geteilte Erfahrungen und Dimensionen in Beziehung setzt, wie den Völkermord in Bosnien, Ruanda und Angola. Zerrissene Leinenstoffe erzählen davon. Es ist die Dringlichkeit, mit der er den andauernden Konflikt im Nahen Osten erkennt und aufnimmt. In *Gris-gris pour Israël et la Palestine* sind die israelische Flagge und das Palästinensertuch, beide gleichermaßen textile Symbole, abwechselnd zusammengefügt – aber immer ungleich verteilt. Den Selbstmordattentaten folgt die Rache auf den Schritt, die sie provozieren. In der Abfolge von Tuchbildern ist der Wunsch eines Dialogs und seine Schwierigkeit enthalten, während die *gris-gris* ein visuelles Ensemble von Formen bilden. Inka Gressel

His signs can be found in cultural baggage. They are like an alphabet and don't belong to the past, living on as contemporary elements instead; and they have an aesthetic value. In his compositions Abdoulaye Konaté uses fabrics in natural colours, signs and things from the pool of knowledge and the everyday environment of his country, intervening to prevent their disappearance. Textiles form his basic working material with their sense of dimension and rhythm. A single form can drape itself again and again in different ways on various objects and thoughts, changing its meaning and function in the process. Konaté's wall hangings at once fill the room while being detailed and painterly with their hundreds of appliquéd *gris-gris*. Talismans thought to bring good luck and ward off evil, *gris-gris* are widespread among all groups of Mali's population, and can adopt a variety of forms. Konaté is interested in their formal qualities, nothing more.

He focuses his attention on the hopes and fears of the present-day world, the violence that accompanies change—in Mali and elsewhere. He leaves the narrow road of national concerns when he juxtaposes shared experiences and related dimensions—experiences such as the genocides in Bosnia, Rwanda and Angola. Torn linen speaks of these tragedies. This is the same urgency with which he acknowledges and takes up the ongoing conflict in the Middle East. In *Gris-gris pour Israël et la Palestine* he alternates the Israeli flag with the chequered Palestinian kaffiyeh, both symbols in cloth—but he distributes them unevenly. Revenge follows on the heels of the suicide attacks that were in turn provoked by it. The sequence of cloth images conveys the hope for a dialogue and the difficulties with which it is fraught, while the *gris-gris* create a visual ensemble of forms.

2006
LU HAO

recording 2006 chang'an street
Textilmalerei | Textile painting

Aue-Pavillon

Lu Hao dokumentiert in den Jahren 2005 und 2006 sämtliche Gebäude an der Chang'an-Straße, die Beijing zwischen der Verbotenen Stadt und dem Tian'anmen-Platz in zwei Hälften schneidet. Der junge Konzeptkünstler bedient sich dabei nicht etwa gängiger dokumentarischer Mittel (Fotografie, Video), sondern besinnt sich auf die während der Ausbildungszeit an der Kunstakademie erlernte Technik der *traditionellen chinesischen realistischen Malerei*. Diese zeichnet sich durch feine Pinselführung und Detailreichtum aus und wurde im alten China insbesondere bei der Architekturdarstellung eingesetzt. Damit ist eigentlich alles gesagt. Es sei denn, man fragt sich, wozu die Chang'an Jie dokumentiert wird und wieso der Künstler dazu auf die alte Malerei zurückgreift.

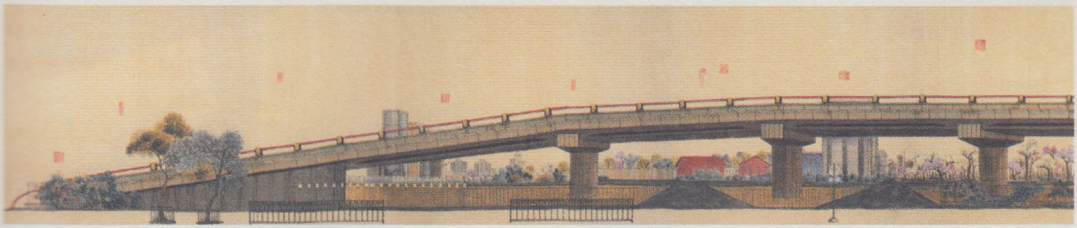
Seit Mitte der 1990er Jahre unterwirft sich Beijing einem radikalen Umbau, der zu den Olympischen Spielen 2008 abgeschlossen sein soll. Altes, wie etwa die traditionellen Hutong-Viertel, wird rücksichtslos den Neubauten multinationaler Firmen geopfert. Lu Hao empört sich über die Zerstörung seiner Stadt. Doch hier spricht weder der Sozialaktivist noch der Nostalgiker, sondern ein zeitgenössischer Künstler.

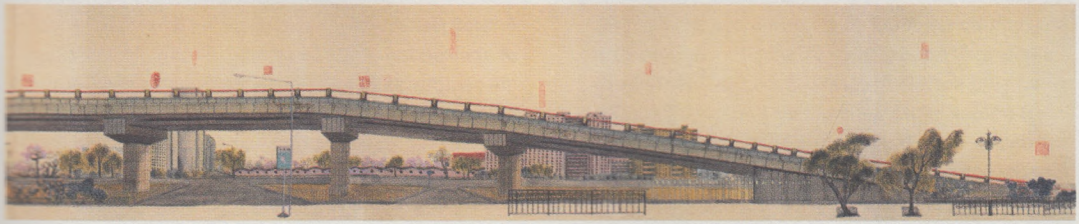
Derzeit wird die chinesische Malerei von IndividualistInnen beherrscht, die geschickt das westliche Bedürfnis nach authentischen Künstlersubjekten mit der eigenen antimimetischen Malereitradition verbinden. Die Malerei als reine Malerei ist keine Erfindung der Moderne, sondern war schon während der Ming-Dynastie hochgeschätzt, ein Hobby reicher Gelehrter. Lu Haos topografischer Stil diente dagegen der Darstellung von Besitztümern und wurde von Berufsmalern ausgeführt. Im chinesischen Kontext muss Lu Haos Werk als freche (und gelungene) Selbstbehauptung gegenüber seinen KollegInnen gelesen werden. Ruth Noack

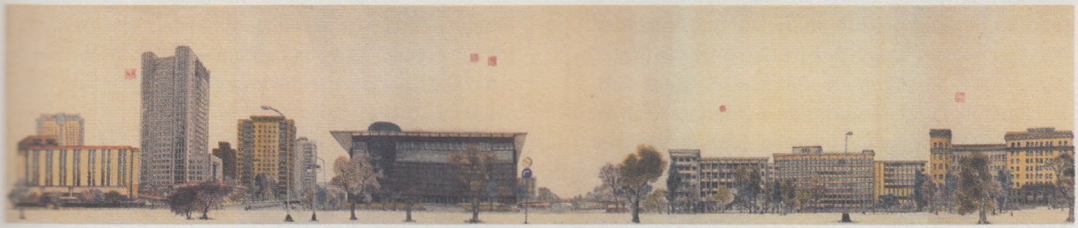
It is the year 2005 and Lu Hao is documenting the buildings on Chang'an Avenue, which runs across Beijing cutting it in two; the Forbidden City is on one side and Tian'anmen Square on the other. But the conceptual artist does not use the standard documentary tools. Instead of photography and video, he returns to the technique he learned during his studies at the Academy of Fine Arts, traditional Chinese realist painting. Fine brushstrokes and detail characterise this style, which was used for the depiction of architecture in ancient China. That could be the end of the story, unless one asks why the artist is depicting Chang'an Avenue in particular, and why he is returning to this style of painting in his work.

Since the mid-1990s Beijing has been undergoing a radical transformation that has been accelerated by the forthcoming Olympic Games in 2008. Traditional Hutongs and even entire communities have been demolished only to be replaced by the anonymous architectural schemes of multinational developers. Lu Hao feels indignant about the destruction of his city, however he is neither speaking as a social activist nor with nostalgia for the past but rather as an artist who has found a unique way to engage critically with his cultural dilemma.

Contemporary Chinese art is currently dominated by individualists who deftly combine the Western desire for authentic artists' subjectivity with the Chinese anti-mimetic tradition. Painting for painting's sake is not an invention of modernism but was held in high esteem even in the days of the Ming dynasty, when it was a hobby for rich scholars. In contrast, the realist style was employed to portray a landscape of property and was executed by artisans. Seen in this context Lu Hao's project must be read as an irreverent and poignant act of self-assertion vis-à-vis his contemporaries.







2006
ANATOLI OSMOLOVSKY

Hardware
Skulptur | Sculpture

Museum Fridericianum

Mit dem Konzept der Abstraktion begann Anatoli Osmolovsky Anfang 2000 zu arbeiten, seine Skulpturen sind soziale Abstraktionen. Ein Avantgardeobjekt muss heute neutral und materiell sein. Die *Hardware*-Serie besteht aus elf in Bronze gegossenen Skulpturen, die formal Panzer kleinen Maßstabs darstellen. Sie haben dekorative Qualitäten und ködern die Blicke der InterieurliebhaberInnen. Das ist die Kriegslist des Künstlers: Auf das Anlocken der KäuferInnen durch das Design folgt die Etablierung gedanklicher Inhalte. Das Werk beginnt sich aufzulehnen, und KäuferInnen werden zu KritikerInnen. Osmolovsky hat herausgefunden, dass die Objekte, die den Imperativ des Designs überwinden, in der postindustriellen Gesellschaft dekorative Qualitäten entwickeln und zu tatsächlichen Werten werden. Das Hauptaugenmerk der HerstellerInnen von Wehrtechnik liegt jedoch nicht auf der äußeren Erscheinung, sondern auf den technischen Eigenschaften. Osmolovsky poliert die Hauben der Panzer, so dass sie eine gewisse Gefahr vermitteln. Die körperliche Struktur des Kunstwerks ist ein wertvolles Charakteristikum und bildet die Grundlage jeder politischen Position. Formal beschäftigen ihn darüber hinaus das Verhältnis von Serie und Einmaligkeit sowie die Genese eines neuen Objekts. Jeder Panzer verkörpert eine eigene Form und damit einen ganz individuellen Archetyp des Kampfgeists. Die französische „Panzerbauschule" zeichnet sich durch glatte und geschmeidige Formen aus, die deutsche durch unruhige und kriegerische und die brasilianische durch simple, elementare Bauweisen. Insgesamt konkretisiert Osmolovsky zehn Panzerbauarten: die amerikanische, brasilianische, britische, französische, deutsche, israelische, italienische, japanische, südafrikanische und die russische. Letztere stellt außerdem ein noch nicht bekanntes Zukunftsmodell vor.

Anatoli Osmolovsky began working with the concept of abstraction at the beginning of 2000; he considers his sculptures to be social abstractions. The *Hardware* series consists of eleven sculptures cast in bronze formally representing tanks at a reduced scale. They possess undeniably decorative qualities that are compelling in terms of design. This is the artists strategy: anyone attracted to the work as a buyer might first be lured by its formal qualities but then have their thinking provoked by its content—and so become a critic. Osmolovsky has discovered that objects which overcome the imperative of functionality develop decorative qualities in post-industrial society that have their own inherent value. Producers of military technology focus mainly on technical qualities not on outward appearances, yet Osmolovsky polishes the bonnets of the tanks so that they communicate a certain dangerous beauty. The formal language of the artwork to a certain extent determines its political effects. Formally, Osmolovsky is concerned with the relation between the unit and the series as well as with the genesis of new objects. Each tank embodies a unique form and hence conveys a different national, archetype. In his work the French "school of tank design" is characterised by smooth sleek forms, the German by the forceful and warlike, and the Brazilian by simple elemental construction. In all Osmolovsky presents ten different tank designs in a concrete form: American, Brazilian, British, French, German, Israeli, Italian, Japanese, South African, and Russian. The latter introduces a yet to be realised design for the future. Constantin Bokhorov

2006
GEORGE OSODI

Oil Rich Niger Delta
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

George Osodis *Oil Rich Niger Delta* dokumentiert das harte, vielschichtige Leben an der nigerianischen Küste. Seit 1956 hat sich dort eine gewaltige Ölindustrie entwickelt, die für rund 95 Prozent der Deviseneinnahmen des Landes sorgt. Multinationale Ölkonzerne machen enorme Profite, und Ölerträge fließen in die Staatskasse. Die EinwohnerInnen bekommen von dem Reichtum nur wenig zu spüren. Sie leben unter den schlimmsten Bedingungen, mit minimalen Sozialleistungen und schlechter Infrastruktur. Auslaufendes Öl und brennendes Gas zerstören die Umwelt, verursachen schwere gesundheitliche Probleme und vernichten die traditionelle Landwirtschaft und Fischerei. Der wachsende Unmut hat zu Protesten geführt und die lokale Bevölkerung gegen Ölfirmen, Regierungsbeamte und das Militär aufgebracht. Seit kurzem gibt es selbstorganisierte Milizen, die sich den Interessen der Ölfirmen entgegenstellen und deren MitarbeiterInnen als Geiseln nehmen.

Osodi ist in ganz Westafrika als Fotojournalist tätig. Er arbeitet am liebsten in Farbe, was seinen Bildern Genauigkeit und Unmittelbarkeit verleiht. Die Arbeit mit digitalem Equipment ermöglicht es ihm, in gefährlichen Situationen schnell und flexibel zu sein. Osodi ist in der Stadt Ogwashi-Uku im Nigerdelta aufgewachsen, das ihm persönlich am Herzen liegt. Mit seinen weltweit über Associated Press verbreiteten Fotos will er den Alltag aus Korruption, Ausbeutung und Gewalt, aber auch die üppigen Landschaften und die lebendige, unverwüstliche Kultur der Region zeigen. Osodi will mit seinen Bilder nicht schockieren, sondern die Dinge so zeigen, wie er sie sieht. Er möchte eine ausgewogene Sicht bieten oder, wie er es sagt, „the Good, the Bad and the Ugly" eines Ortes zeigen, an dem etwas absolut nicht in Ordnung ist.

George Osodi's photographic installation *Oil Rich Niger Delta* documents the struggles and complexities of life in coastal Nigeria. Since oil was discovered in the area in 1956 a massive industry has developed, providing the nation with around 95% of its foreign exchange earnings. Multinational oil companies make enormous profits and oil revenue pours into the government's coffers. Yet little of this wealth trickles down to the local people, who live in some of the worst conditions in the country with limited social services and infrastructure. Pollution from spills and burning gas has degraded the environment, caused severe health problems and overturned traditional livelihoods in farming and fishing. Growing resentment has resulted in protests and civil unrest, pitting local communities against oil companies, government officials and the military. More recently, self-organised militia have begun to attack oil company interests and to take their employees as hostages.

Osodi works as a photojournalist throughout West Africa. He prefers to work in colour, which lends his images a greater accuracy and immediacy than black and white. He also uses digital rather than analogue equipment, enabling him to work quickly and flexibly in often dangerous situations. Born and raised in the Niger Delta town of Ogwashi-Uku, Osodi has a deep personal concern for the region's welfare. Through his photographs, which circulate globally through Associated Press, he aims to expose its daily experiences of corruption, exploitation and violence, as well as celebrate its rich landscapes and vibrant, resilient culture. Osodi's images do not intend to shock, but rather present things as he sees them. He aims to provide a balanced view, "the good, the bad and the ugly", as he says, of a place that is itself severely out of kilter. Russell Storer

2006
YVONNE RAINER

AG Indexical, with a little help from H.M.
Wiederaufführung | Reproduction, 2007
Performance

Theater im Fridericianum

Yvonne Rainers *AG Indexical, with a little help from H.M.* basiert auf dem Ballettklassiker *Agon*, der 1957 uraufgeführt wurde und aus der Zusammenarbeit des Choreografen George Balanchine und des Komponisten Igor Strawinsky entstanden ist. Rainer entwirft anhand ihrer eigenen Erinnerung und mithilfe von Dokumentationsaufnahmen eine neue Version der von Balanchine ursprünglich für acht Tänzer und vier Tänzerinnen konzipierten Choreografie und schreibt diese für drei Tänzerinnen und eine ehemalige Primaballerina des New York City Ballet (Emily Coates) um. Visuelles Ausgangsmaterial ist eine 1982 für das Fernsehen produzierte *Agon*-Aufführung des Dance Theatre of Harlem. Als heterogene Gruppe mit unterschiedlichen Fähigkeiten und Biografien ahmen Rainers Tänzerinnen zwischen Slapstick und Professionalität Szenen aus *Agon* nach. In einer Szene wird ein Duett zum Quartett: drei Tänzerinnen nehmen den Platz des Tänzers ein und bewegen die Ballerina ähnlich einer Marionette auf der Bühne. Die Asymmetrie der Geschlechter schlägt jedoch in dem Moment um, in dem die Ballerina sich ihrer Spitzenschuhe entledigt und in Turnschuhe schlüpft, um mit ihren Kolleginnen „Schritt zu halten" und gemeinsam die Choreografie Balanchines zu Henry Mancinis berühmter Pink-Panther-Melodie zu tanzen. Durch die Iteration und Parodisierung ihrer historischen Quellen greift Rainer in *AG Indexical, with a little help from H.M.* auf einen Wendepunkt des Modernismus und der Tanz- und Performancegeschichte des 20. Jahrhunderts zurück. Nachdem sie dem Tanz drei Jahrzehnte lang zugunsten des Filmemachens den Rücken gekehrt hat, reflektiert sie hier auch ihren eigenen Werdegang von Merce Cunningham und John Cage zum Judson Dance Theater und zur Grand Union. Barbara Clausen

Yvonne Rainer's *AG Indexical, with a little help from H.M.* is based on *Agon*, the ballet classic that premiered in 1957 as a collaboration between the choreographer George Balanchine and the composer Igor Stravinsky. Using her own memory, and with the help of documentary footage, Rainer reconstructs a new version of Balanchine's choreography, originally conceived for eight male and four female dancers, and rewrites it for three female dancers and a former prima ballerina of the New York City Ballet (Emily Coates). Visual impetus was provided by a 1982 made-for-television premiere of *Agon* by the Harlem Ballet. As a heterogeneous group with a range of different abilities and biographies, Rainer's dancers emulate scenes from *Agon* with a mixture of slapstick and professionalism. In one scene a duet becomes a quartet: three female dancers take the place of one male dancer and move the ballerina around the stage like a marionette. Yet the asymmetry of the sexes shifts as soon as the ballerina removes her ballet shoes, slips on a pair of sneakers to "keep pace" with her colleagues, and with them dances Balanchine's choreography to the tune of Henry Mancini's famous *Pink Panther* tune. By using historical iteration and parodying her sources, Rainer harks back to a turning point in modernism and the history of twentieth century dance and performance. After turning her back on dance in favour of filmmaking for three decades, Rainer also upon her own career in *AG Indexical, with a little help from H.M.*, from her time with Merce Cunningham and John Cage to the Judson Dance Theater and the Grand Union.

oben | above: Pat Catterson, Patricia Hoffbauer, Emily Coates, Sally Silvers
unten | below: Pat Catterson, Patricia Hoffbauer, Sally Silvers

2006–07
DIERK SCHMIDT

Die Teilung der Erde – Tableaux zu rechtlichen Synopsen der Berliner Afrika-Konferenz
Installation

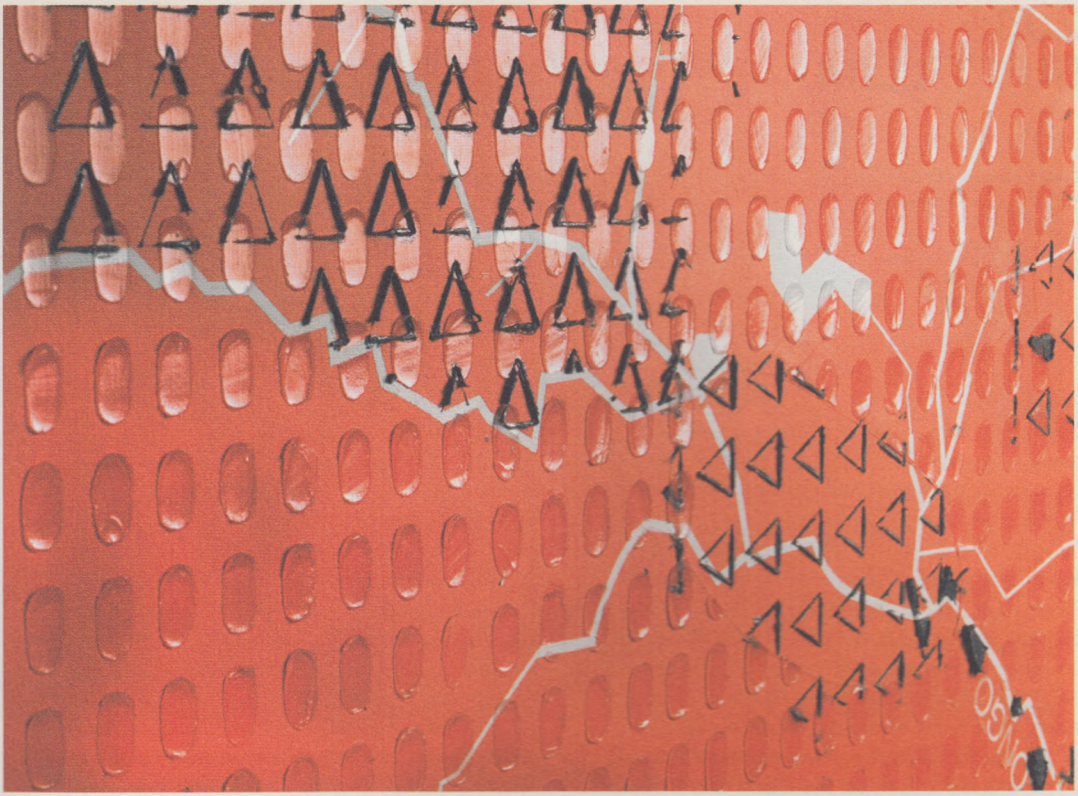
Aue-Pavillon

Nach Jahren der Erforschung heutiger Möglichkeiten der Gattung des Historienbildes sowie der politischen Traditionslinien moderner Malerei hat sich Dierk Schmidt zuletzt mit der Rolle des Deutschen Reichs in der Geschichte des Kolonialismus beschäftigt. Bei der Afrika-Konferenz 1884–85 in Berlin einigten sich vierzehn Teilnehmerstaaten auf den sogenannten *Acte général*. Dieser verbat kontinentalen Sklavenhandel, führte jedoch auch zum Kampf um politische und ökonomische Einflusssphären, bei dem es Bismarck gelang, dem Deutschen Reich eine gleichberechtigte Rolle unter den damaligen Kolonialstaaten zu sichern. Die Konferenz gab entscheidende Impulse für eine Kolonisierung, die sich bis 1902 auf 90 Prozent des afrikanischen Kontinents ausdehnte.

In der Presse fanden sich damals zwar Illustrationen des Ereignisses, doch ist es nach wie vor kaum möglich, sich eine angemessene Vorstellung von den Details des historischen Kolonisierungsprozesses zu machen. An dieser Stelle setzt Dierk Schmidts kritisches Konzept des Historienbildes an, um politisch-historisches Potenzial und aktuelle völkerrechtliche Implikationen zu prüfen: In der Serie, deren aktueller Stand hier gezeigt wird, nähert sich Schmidt dem historischen Komplex mit der Entwicklung von Bildsemiotiken, die ihre Quellen sowohl in den Traditionen der schematisch-statistischen Darstellung wie auch der (abstrakten) Malerei der Moderne haben. Damit – und mit der konflikthaften Begegnung künstlerischer und juridischer Sprachformen – artikuliert er auch eine grundlegende Unversöhnbarkeit. Denn bei seinem Ansatz kann es nicht um die Auflösung, sondern nur um die Darstellung eines historischen Problems der Nichtdarstellbarkeit gehen. Erst daran kann sich dieser zunächst „nur“ ästhetische Zugang auch als Brücke zu heutigen postkolonialen Debatten um Entschädigungszahlungen erweisen. Clemens Krümmel

After years spent researching contemporary possibilities in the genre of history painting and lineages of political tradition in modern painting, Dierk Schmidt's most recent field of interest has been the role of the German Empire in colonial history. The Berlin Africa Conference of 1884/85 culminated in the 14 participating states agreeing to the so-called General Act. While it prohibited the slave trade on the African continent this act also ushered in the scramble for political and economic influence, whereby Bismarck secured for the new German Empire an equal role to the other colonial nation states. The conference was instrumental in promoting colonisation in Africa, which had engulfed 90 percent of the continent by 1902.

While the press at the time carried images of the Conference, it was (and remains) exceedingly difficult to form an adequate idea of the historical details of the colonisation process. It is here that Dierk Schmidt's critical approach to history painting comes in as a tool for investigating political and historical prospects and present-day implications for international law. Schmidt addresses the historical complex in his series (exhibited here in its revised form) by developing systems of visual signs rooted in the traditions of schematic statistical representation and (abstract) modernist painting. Aided by the juxtaposition of conflicting languages of art and law, he thus articulates a fundamental irreconcilablity. Only in this way can what at first sight appears to be a "merely" aesthetic intervention also become a bridge to current post-colonial debates on compensation payments.



2006
GUY TILLIM

Congo Democratic
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Guy Tillims Fotografien aus dem südlichen Afrika lenken den Blick auf das oft Übersehene, angeblich Unwichtige. Auch in der Serie *Congo Democratic*, für die er im Juli 2006 in Kinshasa die Stimmung im Vorfeld der ersten freien Präsidentschafts- und Parlamentswahlen seit 40 Jahren beobachtet. In der Hauptstadt der nach jahrelangen blutigen Auseinandersetzungen mit 3,5 Millionen Opfern instabilen Demokratischen Republik Kongo fängt Tillim vor allem die stillen Augenblicke an den Rändern der Geschehnisse, abseits der offiziellen Inszenierungen, ein.

Mit der für Tillim charakteristischen Fokusverschiebung steht nicht der Wahlkandidat, sondern dessen anonymer Tross im Blickpunkt: der stiernackige Personenschützer, sein Kollege mit Pilotenbrille, nervös den Weg sichernd. Im tristen Vorgarten eines lokalen Parteiquartiers weht eine durchlöcherte Fahne im Wind. Jenseits der bröckelnden Ziegelmauer eine mit Abfall übersäte Straße. Ein Kranich fliegt auf.

Das brennende Plakat des späteren Staatspräsidenten Joseph Kabila. Wie ein Gruß aus der Vergangenheit: die Statue des legendären Unabhängigkeitskämpfers Patrice Lumumba. Seltsam zwiespältig erscheint der Anblick einer Baustelle für ein Wahllokal unter UN-Aufsicht. Tillim, seit Jahren auch als Fotojournalist tätig, verweigert sich der vereinfachenden Darstellung, gibt dem Ambivalenten Raum. Die Bandbreite der Momentaufnahmen in meist verhaltenen Farbtönen reicht von melancholischer Tristesse und latenter Gewalt bis zu politischem Engagement. So entsteht aus den Widersprüchlichkeiten ein Gesamtbild, das die – oft zufälligen – ProtagonistInnen weder denunziert noch heroisiert, keine Meinung aufzwingt. Vielmehr bewegt sich Tillim zwischen Empathie und Distanz, schafft er Vexierbilder, in denen sich das Misstrauen gegenüber medialen Erwartungshaltungen spiegelt. Susanne Jäger

Guy Tillim's photographs from southern Africa draw attention to a world often overlooked and supposedly unimportant. This is also true of his *Congo Democratic* series, in which he observes the mood during the run-up to the country's first free presidential and parliamentary elections in 40 years. In Kinshasa, the capital of the Democratic Republic of Congo, unstable after years of bloody conflict that claimed three and a half million lives, Tillim captures the quiet moments on the periphery of events, away from official spectacles.

In Tillim's characteristic shift of focus it is not the candidate that provides the focal point but his anonymous entourage: the bull-necked bodyguard, his colleague in pilot's sunglasses nervously securing the way. In the nondescript front garden of a local party headquarters a flag waves in the wind, riddled with holes. Beyond a crumbling brick wall is a street littered with rubbish. A crane takes flight.

Then there is the burning poster of Joseph Kabila, later to become state president. And like a greeting from the past: the statue of Patrice Lumumba, the legendary hero in the fight for independence. The image of a UN-monitored polling station under construction appears in a strangely conflicting light. Tillim, who has worked for years as a photo-journalist, refuses simplistic representations and instead allows space for ambivalence. The bandwidth of his snapshots in mostly restrained colours ranges from melancholic drabness to latent violence to political engagement. Out of contradictory images, an overall picture emerges neither denouncing nor exalting its often accidental protagonists. No opinion is imposed. Rather, Tillim manoeuvres between empathy and distance, and creates puzzle pictures in which the mistrust of media expectations is mirrored.

Präsidentschaftskandidat Jean-Pierre Bemba betritt ein Stadion in Kinshasa, flankiert von seinen Bodyguards.

Jean-Pierre Bemba, presidential candidate, enters a stadium in central Kinshasa flanked by his bodyguards.

2006
XIE NANXING

Untitled, No. 1, 2, 3
Malerei | Painting

Aue-Pavillon

Betrachtet man die drei Gemälde der Serie von Xie Nanxing, tappt man zunächst buchstäblich im Dunkeln. Tastend sucht das Auge auf der Leinwand nach Arten von (An-)Zeichen. Das Dunkel absorbiert nicht nur das Licht, sondern auch den Betrachter. Hat sich die Netzhaut assimiliert, zeigt sich Schwarz als Vielfalt von Nuancierungen. Changierende, sich überlagernde Formen zeugen von mehrfach lasierend aufgetragenen Farbschichten. Als Ausgangspunkt dienten dem Künstler drei Ölskizzen – Urbilder, die komplexe, mediale Transformationen qua Fotografie und Video durchliefen, um schlussendlich wieder zu Malerei zu gerinnen. Der Raum öffnet hier sich weniger perspektivisch als Fenster denn vielmehr im Verhältnis der Leinwand zum betrachtenden Körper. Vor allem vor dem mittleren Paneel fühlt man sich durch die repoussoirartig an den unteren Bildrand gesetzte, vegetativ anmutende Fläche, die wie von Scheinwerfern angestrahlt erscheint, als stünde man selbst inmitten des richtungslosen Dunkels.

Keine Narration, keine Mimesis, keine Anamnesis. Assoziation und Interpretation werden schier unendliche Möglichkeiten eröffnet. Ideen von Landschaft werden evoziert durch die Horizontalität der Komposition. Ein nächtlicher Garten vielleicht, der keine Geborgenheit verheißt, Unbehagen breitet sich aus. Die angesichts der Gemälde erlebte Grenze des Verbalisierbaren lässt einen gleichsam kapitulieren vor dem sprachtranszendenten Phänomen Bild. Xie Nanxings Gemälde sind jedoch alles andere als selbstreferenziell. Die Frage nach Präsenz und Repräsentation von Malerei wird zur Frage nach der Lesbarkeit von Welt und Wirklichkeit selbst. Man sucht das Bild, und es starrt zurück. Es lässt einen allein mit der Sehnsucht nach (Ein-)Sicht, (Er-)Klärung, Kausalität und der Erkenntnis der Unmöglichkeit, nicht(s) zu interpretieren. Nicole Matthiß

When one stands facing the three paintings in Xie Nanxing's series one is literally in the dark at first. The eye gropes its way over the canvas in search of clues or signs. It is not just the light that the darkness absorbs but the beholder as well. Once the retina has had a chance to adjust, however, one sees that the black is richly varied. Paint has been applied in layers to form multiple glazes that give rise to a wealth of mutually overlaying shapes. Three oil sketches were the original point of departure for the series. Ur-images, they passed through complex media transformations as photographs and video before finally emerging again as painting. Space here is less a perspectival opening as window than a relation of the canvas to the viewer's body. Especially the central panel with its repoussoir-like bottom edge with its vegetative spot-lit quality creates the impression that one is oneself standing at the heart of directionless darkness.

There is no narration, mimesis or recollection. Associative and interpretative possibilities abound. The horizontal format calls to mind notions of landscape. A garden at night offering no safety perhaps? A pervasive sense of unease spreads. The paintings confront one with the limits of what can be verbalised, force one to capitulate, as it were, before the language-transcending phenomenon of the picture. And yet Xie Nanxing's paintings are not in the least self-referential. The issue of presence and representation in painting becomes the issue of the world and reality itself and of their readability. One seeks the image, and it stares back. It leaves one alone with one's longing for (in)sight, clarity, explication, causality, and the knowledge of the impossibility of not interpreting.

2006
ZHENG GUOGU

Waterfall
Skulptur | Sculpture

Museum Fridericianum

Zheng Guogu bedient sich der Kunst wie eines Spiels, bei dem es keine VerliererInnen gibt. Entweder er gewinnt oder er lernt etwas über einen zukünftigen Produktionsschritt. Die Skulptur *Add Oil and March Forward!* ist das Resultat solch einer „Instantisierung", einer Nonsens-Aktion im öffentlichen Raum: Auf einer Vernissage frittierte er einen Spielzeugpanzer in Öl.

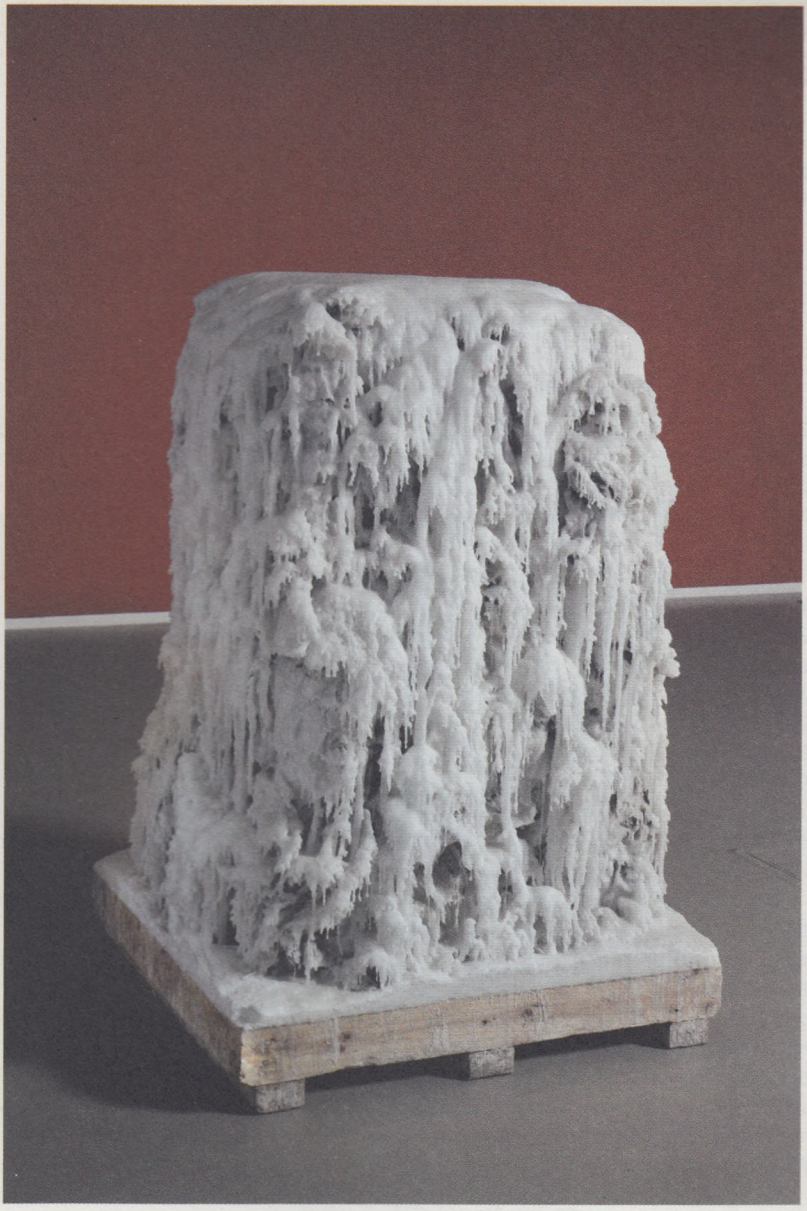
Es gefällt Zheng Guogu, alles ins Gegenteil zu verkehren. So glaubt er nicht an das Fortbestehen der Kalligrafie als Teil einer Elite- oder Hochkultur, weil wir heutzutage in unserer Konsumgesellschaft von Kalligrafien umgeben sind. Jeder kann eine Kalligrafie anfertigen, die für den letzten Ausverkauf im Einkaufszentrum wirbt. Auf Basis dieser Prämisse gründete Zheng Guogu mit Chen Zaiyan und Sun Qinglin die „Yang Jiang Group", deren Ziel es ist, die Möglichkeiten von Kalligrafie im heutigen China neu zu fassen. Sie luden Hunderte von Laien ein, um Tausende von Kalligrafien anzufertigen. Diese wurden anschließend feierlich in Wachs getaucht und zu einem bestechenden Wasserfall umgestaltet. Gemeinsam öffneten die Künstler der Kalligrafie ein neues Tor, das eine Verbindung zu Ereignissen des zeitgenössischen Lebens darstellt und sie von ihrer historischen Vorrangstellung ablöst.

Wann auch immer ich Zheng Guogus Arbeiten betrachte, bin ich gezwungen, über die Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk nachzudenken. Kunst repräsentiert nicht, wie KünstlerInnen die Welt wahrnehmen. Kunst zu schaffen ist eine Reise, ein Vorwärtsdrängen, um die Banalitäten des Lebens hinter sich zu lassen. Der Schaffensprozess bietet die Möglichkeit, sich mit der Welt auseinanderzusetzen, nicht nur im materiellen, sondern auch im spirituellen Sinn. Zhang Wei

Zheng Guogu makes use of art as if it were a game with no losers. Either he wins or he learns something about a future step in production. There is always a need for a driving force to challenge and test his limits. The sculpture *Add Oil and March Forward!* is the product of one such "instantification", a nonsense happening in a public space: at a vernissage he fried a toy tank in oil.

Zheng Guogu enjoys turning everything into its opposite. In this vein, he does not believe in the continued survival of calligraphy as part of an elite or high culture for we are surrounded by calligraphy nowadays in our consumer culture. Anyone can produce calligraphy to advertise the latest sale in a shopping centre. Based on this premise Zheng Guogu, in collaboration with Chen Zaiyan and Sun Qinglin, set up the Yang Jiang Group, which aims to develop a new take on the possibilities open to calligraphy in China today. They invited hundreds of amateurs to make thousands of calligraphic texts. These works were subsequently dipped ceremoniously in wax and revamped as a fascinating waterfall. The artists jointly opened a new gateway for calligraphy, linking it to events in contemporary life and releasing it from its historical preeminence.

Whenever I look at Zheng Guogu's works I find that I have to ponder the relationship between the artist and the artwork. Art does not represent the way that artists perceive the world. Creating art is a journey, pressing forward to leave the banalities of life behind. The creative process offers an opportunity to incorporate the world and examine it, not merely in material terms but also in a spiritual sense. Zhang Wei



2007
SONIA ABIÁN ROSE

Das Konzentrationslager der Liebe
Medieninstallation | Media installation

Schloss Wilhelmshöhe

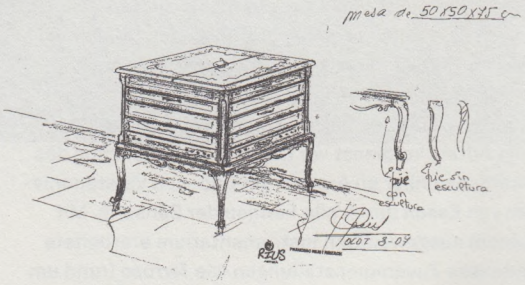
Ein exquisites Möbelstück aus Zedernholz, präsentiert in einer ebenso erlesenen Umgebung: im Schloss Wilhelmshöhe. Doch auf der Kommode, die Sonia Abián Rose in Anlehnung an Martin Schaffners bemalte Tischplatte von 1533 entworfen hat, erstrahlt im Gegensatz zum historischen Horizontalgemälde kein göttliches Licht. Ausgehend von ihren Überlegungen zu alltäglichen Machtverhältnissen in Geschlechterbeziehungen führt die Künstlerin männliche Repression in ihrer letzten Konsequenz vor Augen: im Bordell von Auschwitz. Mit der Verknüpfung zweier Bereiche, zwischen denen kein größerer Gegensatz denkbar scheint – dem Konzentrationslager und der Liebe –, wagt sie das Unerhörte: deren Engführung als gleichermaßen rechtsfreie Zonen, in denen es unmöglich ist, Würde zu wahren.

Auf der zentralen Bildplatte setzt Abián eine „erotische Jagd" mit Motiven der „Pan und Syrinx"-Gemälde von Rubens und Brueghel, Mignard und Poussin in Szene. Die Nymphe kann sich der Nachstellung durch den Gott nur durch Verwandlung in eine Panflöte entziehen, die er fortan spielt. Vor dem Hintergrund der Baracken von Auschwitz I aus der Appellplatzperspektive kippen die meisterlichen Szenerien, oft als neckisches Geplänkel interpretiert, rasch um: in Verfolgung und Vergewaltigung. Der Blick ins Innere, in die Schubladen des Schatzkästchens legt weitere Schichten von Unterdrückung und Verachtung bloß: das grausame Lagerleben, basierend auf Aquarellen des Auschwitz-Überlebenden Władysław Siwek, und Raffaels *Nereide Galatea* am Ascheteich des KZ, die ihrem Opferstatus erst durch Transformation in eine Welle entrinnt. Ein Song von Carlos Piegari, Abiáns Partner auch bei früheren Projekten, verstärkt die verstörende Wirkung der Arbeit, in der Terror und Schönheit in unbehagliche Nähe rücken: „Welcome to the heaven of the love camp where I'm the law."

Susanne Jäger

An exquisite piece of furniture made of cedar, presented in an equally exquisite ambience at Schloss Wilhelmshöhe. But there is no divine light shining on Sonia Abián's chest of drawers, as opposed to the historical painting in landscape format that it was modelled on, Martin Schaffner's painted tabletop from 1533. Based on her reflections on the relative balance of power in everyday relationships between men and women, the artist exposes what male repression leads to in its final consequence: in the brothel at Auschwitz. By connecting two areas between which no greater opposition is conceivable—the concentration camp, and love—she dares to do something quite outrageous: bringing them together as equally unlegislated areas where it is impossible to maintain dignity.

In the central plate Abián stages an "erotic hunt" with motifs from the paintings of Pan and Syrinx by Rubens and Brueghel, Mignard and Poussin. The nymph can only escape from the deity's pursuit by transforming herself into panpipes, which he plays from then on. Seen against the background of the barracks of Auschwitz and from the perspective of the roll call area, the masterly scenes, often interpreted as teasing fights, quickly tip over into scenarios of chase and rape. The view of the inside, into the drawers of the treasure chest, reveals more layers of suppression and contempt: the horrendous camp life based on watercolours by the Auschwitz survivor Władysław Siwek, and Raffael's *The Nymph Galatea*, at the ash pond of the concentration camp, who is only able to escape her status as a victim by changing into a wave. A song by Carlos Piegari, Albián's partner in previous projects too, intensifies the disturbing effect of the work, in which terror and beauty come uncomfortably close together: "Welcome to the heaven of the love camp where I'm the law."



Studie zu | Sketch for
Verkündigung | *Annunciation* in Block 11, Auschwitz,
basierend auf einem Aquarell von | based on a
watercolour painting by Władisław Siwek

2007
FERRAN ADRIÀ

documenta 12 bei elBulli

Ferran Adrià ist der erste Koch, dessen Werk bei einer documenta gewürdigt wird. Der 45-jährige Katalane vom Restaurant elBulli in Roses hat eine außergewöhnlich individuelle Entwicklung genommen, die ihn nicht nur zum bekanntesten Koch der Gegenwart, sondern zum Synonym für avantgardistische Küche macht. Sein sechs Bände umfassendes Werkverzeichnis mit der Anmutung eines Kunstkataloges, *elBulli 1983–2005*, verdeutlicht die systematische Auseinandersetzung des Autodidakten mit allen Ausprägungen der kreativen Küche bereits seit den 1980er Jahren. In den frühen 1990er Jahren verstärkt Adrià die Erforschung möglicher Ressourcen der Kochkunst, was schnell zu spektakulären Ergebnissen führt. Mit der Dekonstruktion „normaler" Formen des Essens durch Veränderung der Aggregatzustände bei gleichzeitiger Beibehaltung der Aromen will Adrià über die Irritation der Essgewohnheiten eine Intensivierung des Geschmackserlebnisses initiieren. (Zum Beispiel sein *Gemüseeintopf in Texturen* von 1994, bei dem die Gemüse die Form von Eis, Mousse oder Schaum annehmen.) Kreationen wie seine Tagliatelle aus Geleestreifen, seine Schäume aus dem Siphon (*Espumas*), sein falscher Lachskaviar, die *sphärischen Ravioli* oder seine Arbeiten mit flüssigem Stickstoff werden weltweit kopiert. Über diese immer auch spielerisch variierten und optisch oft wie bildende Kunst inszenierten neuen Grundtechniken hinaus liegt Adriàs Verdienst vor allem in der Ergänzung des traditionell eher an Aromen gebundenen Verständnisses von Essen durch alle Formen der Sensorik. Mit seinem ausgeweiteten Instrumentarium erarbeitete komplexe Zusammenstellungen wie *Terroso* (rund um „erdige" Aromen) oder *Deshielo 2005* (deshielo: Eisgang) sind in ihrer Eigenständigkeit, ihrem vielfältigen Anspruch und nicht zuletzt in ihrem sinnlichen Charakter einzigartig. Jürgen Dollase

elBulli, Roses

Ferran Adrià is the first chef to have his work recognised at documenta. The forty-five-year-old Catalan from the restaurant elBulli in Roses has followed his own exceptional path and developed accordingly, leading him to become the most famous chef of our day and his name to become synonymous with his avant-garde culinary arts. His extensive six-volume catalogue raisonné, *elBulli 1983–2005*, which looks like an art catalogue, reveals the self-taught chef's systematic study of all forms of creative cookery since the 1980s. Adrià looks to intensify the degustation experience by unsettling normal eating habits. A process which soon yields spectacular results. He deconstructs "normal" forms of food by changing their aggregate states while still maintaining the aromas (for example, his *vegetable stew in textures* of 1994, in which the vegetables appear as gelato, mousse, or froth), Creations such as his tagliatelle made from aspic strips, his foams from the siphon (*Espumas*), his mock salmon caviar, the *spherical ravioli*, or his work with liquid nitrogen have all been copied throughout the world. In addition to these new basic techniques, which are persistently and playfully varied and often visually staged as fine arts, Adrià has also been successful in expanding the traditional concept of food, tied largely to aroma, to include all of the senses. The complex compositions developed from his extended repertoire of techniques, such as *Terroso* (with a focus on "earthy" aromas) or *Deshielo 2005* have an independence, a breadth of appeal and, not least, a sensual character of their own that makes them unique.

2007
SAÂDANE AFIF

Black Chords plays Lyrics
Installation

Aue-Pavillon

Die Ausstellung ist der Ort des Experiments. Hier werden Sehen, Hören, Erinnern, Vorstellen verknüpft und neue Beziehungen hergestellt. Saâdane Afif hat dreizehn schwarze Gitarren und Verstärker im Raum arrangiert. Klang wird skulptural. Von MusikerInnen keine Spur. Die Akkorde sind klar, ab und zu auch schräg. Sie werden aus der Ferne dirigiert und auch konzeptuell verändert. Erneut kommt der Künstler André Cadere ins Spiel: Dieser legte Farbabfolgen nach Regeln fest und fügte einen Fehler ein. Er übertrug sie auf einen Stab, Afif nun in eine Partitur von abstrakten Akkorden. Ihre Stimmung ist so dunkel wie die Gitarren.

Der Gang durch die Orte der Ausstellung wird auch zu einer Begegnung mit *Lyrics*. Sie breiten sich in allen möglichen Lücken der Betrachtung aus, mischen sich ein, pulsieren, bunt schimmernd, matt oder glitzernd schwarz. Sie nehmen die Form von Wandtexten an, sind aber nicht didaktisch, sondern lyrisch. Man könnte meinen, die Akkorde seien die Klänge zu all diesen *Lyrics*. Doch reflektiert jeder Text ein Werk. Seit 2004 beauftragt Afif befreundete AutorInnen, dichterisch auf eine Arbeit von ihm zu antworten. Die *Lyrics* vermitteln eine persönliche Perspektive auf das jeweilige Werk und weiten es aus. Zwischen den Zeilen scheint es hindurch, atmet. Der Titel bleibt bestehen. Die Texte sind ein geteiltes Werk. Doch führen sie ein lyrisches Eigenleben und bringen selbst neue Wirkungen hervor. MusikerInnen haben daraufhin die Songtexte vertont, Sprache in Klang übertragen. Neues entsteht, anderes wird verändert, geht verloren, bleibt unrealisiert. Das Werk ist offen und wir füllen es mit Anschauung. Dem Raum und dem Publikum übergeben, bewahren die *Lyrics* ihre Perspektiven und öffnen neue. Und wenn MusikerInnen ihre früheren Interpretationen spielen, binden sie die Texte an ihre Erfahrung zurück. Inka Gressel

The exhibition is a locus of experimentation. Seeing, hearing, remembering and imagining are linked to each other and new relationships are established. Saâdane Afif has arranged thirteen black guitars and amplifiers in the space. Sound becomes sculptural, with no trace of musicians. The chords are clear, if off beat now and then. They are conducted and conceptually modified from afar. The artist André Cadere is brought into play: he stipulated rule-based sequences of colours incorporating an error. He transferred these principles to a rod; then Afif transposed them into a score of abstract chords pitched with a mood as dark as the guitars.

Walking through the exhibition venues also becomes an encounter with *Lyrics*. They expand to permeate every nook and cranny of contemplation, intervening, pulsating, glimmering brightly, matte or glittering black. They assume the form of texts on the walls: not didactic but lyrical. One might think that the chords form the sound underpinning these *Lyrics*. However each text actually reflects a work. Since 2004 Afif has been asking people he knows to write a poem responding to a piece of his work. The *Lyrics* given offer a personal perspective on each of these works and expand their scope. The title remains: the texts are a shared endeavour. Yet they have a lyrical life of their own and generate new effects. Musicians in turn set the lyrics to music, transforming language into sound. Something new is created, something else is changed, goes astray, is not given expression. The work is open and we imbue it with intuition. The *Lyrics* bestowed upon the space and the public preserve their perspectives and open up new perspectives. And when musicians play their earlier variations again, they tie the texts back into their experiences.


Epiphone
Epiphone
Les Paul
Studio

2007
AI WEIWEI

Fairytale
Performance

Von 12. Juni bis 9. Juli 2007 besuchen auf Einladung von Ai Weiwei 1001 chinesische BürgerInnen in fünf Etappen die documenta-Stadt Kassel: ArbeiterInnen, StudentInnen, eine Rock-'n'-Roll-Band usw. Sie stammen aus unterschiedlichen Regionen Chinas, wurden unter mehreren Tausend BewerberInnen ausgewählt, waren zuvor nie im Ausland und beherrschen zum größten Teil keine Fremdsprache. Untergebracht sind sie auf dem Gelände der ehemaligen Zeltfabrik Gottschalk & Co, das für diese Zwecke adaptiert wurde. Das fantastische Unterfangen trägt den Titel *Fairytale* als Hommage an die Gebrüder Grimm, die in Kassel zwischen 1812 und 1815 wesentliche Teile ihrer Märchensammlung aufschrieben. Jenseits der lokalen Referenz ist das Märchen auch in seiner pädagogischen Funktion als Vermittler von Werten und fremden Welten Inspirationsquelle. Ai, der selbst im Ausland lebte, weiß um das Veränderungspotenzial eines Ortswechsels und um die Stärke persönlicher Erfahrung. Die Konfrontation der chinesischen Gäste mit der internationalen Kunstwelt stellt die denkbar günstigste Konstellation dar, um individuelles Bewusstsein für globale Zusammenhänge und kulturelle Identität herauszubilden. Vor dem Hintergrund einer totalitären Vergangenheit und massiver gesellschaftlicher Veränderungen bedarf insbesondere China eines Austausches, der sich nicht auf Institutionen, sondern auf den Einzelnen und die Einzelne stützt. Während die ChinesInnen sich kaum erkennbar in die soziale Textur Kassels einweben, bevölkern die Ausstellung insgesamt 1001 Holzstühle der Qing-Dynastie (1644–1911), die der Antiquitätenkenner Ai sammeln und restaurieren ließ. Zusammen gedacht fügen sie den großen Erzählungen chinesischer Tradition eine weitere, sehr seltsame hinzu und machen *Fairytale* zum Experiment über Formate der Wissensvermittlung. Manuela Ammer

From 12 June to July 2007, by invitation from Ai Weiwei, 1001 Chinese citizens, such as workers, students, a rock n' roll band etc., will visit the documenta city Kassel in five stages. They come from different regions of China, were chosen from thousands of applicants, have never been in a foreign country, and most do not speak a foreign language. They will have accommodation on the grounds of the former tent factory Gottschalk & Co, which was adapted for the purpose. The fantastic undertaking has the title *Fairytale*, an homage to the Brothers Grimm who wrote the majority of their fairytale collection in Kassel between 1812 and 1815. Apart from the local reference the fairytale is also a source of inspiration in its pedagogical function as a transmitter of values and foreign worlds. Ai, who has also lived in a foreign country, knows about the potential for change in a new place and the strength of personal experience. The exposure of the Chinese guests to the international art world forms a possibly favourable situation in which individual awareness of global connections and cultural identity can be formed. Against the backdrop of a totalitarian past and massive social changes China is particularly in need of an exchange not based on institutions but rather on the individual. While the Chinese merge almost unrecognisably into the social texture of Kassel, the exhibition will be populated with a total of 1001 wooden stools from the Quing dynasty (1644–1911) that Ai, an antique aficionado, has collected and had restored. Considered together, these elements add something else, something strange to the great traditional Chinese stories, making *Fairytale* an experiment that deals with the ways in which knowledge is transmitted.

2007
HALIL ALTINDERE

Dengbêjs
Videoinstallation | Video installation

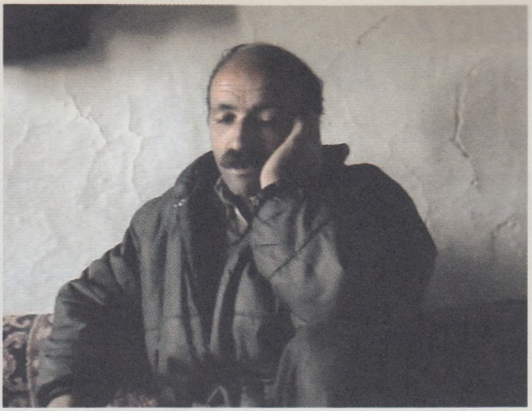
Aue-Pavillon

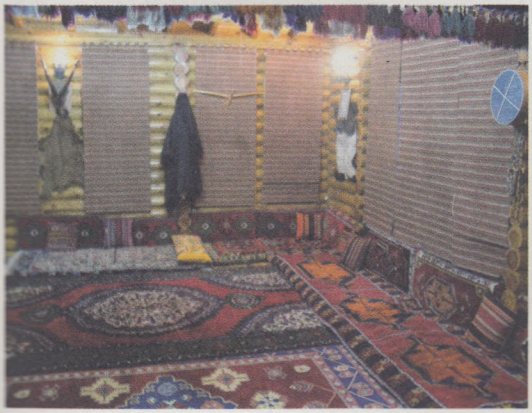
Hatten Sie schon mal die Gelegenheit, unter Dengbêjs zu weilen? Nein? Dann lassen Sie uns den Schritten unseres Begleiters durch eine entfernte Stadt folgen, vorbei an Menschen, Häusern, Hinterhöfen und Straßen mit dem urbanen Treiben einer Großstadt. Langsam stellt sich ein kleiner Funken der Ahnung über unseren möglichen Aufenthaltsort ein. Unser Begleiter führt uns durch die Stadt zu einem traditionell mesopotamischen Landhaus: das Interieur aus Teppichen schmückt Boden und Wände. Fünf Männer sitzen im Halbkreis zusammen und nehmen uns in ihrer Runde auf. Die Zeremonie kann beginnen: Nacheinander tragen die Dengbêjs singend ihre Geschichten über historische und zeitgenössische Ereignisse, Nachrichten und Tragödien vor. Es sind Lieder über reale Erlebnisse, von der unerfüllten Liebe und dem Schmerz darüber, Geschichten über Rebellion oder über den Verlust von Söhnen, Töchtern und Mitstreitern im Widerstand gegen die Unterdrückung des kurdischen Volkes. Wir verlassen die Zeremonie, und aus der Distanz sehen wir, dass das traditionelle alte Landhaus sich auf einem modernen Glashochhaus mitten in einer Großstadt befindet.

Halil Altınderes Aufmerksamkeit gilt den Dengbêjs als Lyrikern, Schöpfern und insbesondere als mündlich-vokalen Chronisten. Seit Generationen übermitteln sie Legenden und Epen und sind Kulturträger und Überlieferer der Geschichte(n) ihrer kurdischen Gemeinschaft. Sie geben individuellen und kollektiven Erfahrungen, historischen und aktuellen Geschichten nicht nur eine Stimme, sondern den richtigen Rhythmus, Ton und die Seele, damit sie zeitliche und nationale Schranken überwinden und überdauern. Altındere traf die Dengbêjs in Diyarbakır – nahe dem Tigris in der südöstlichen Türkei –, dem kurdischen Zentrum in der Türkei. Ayşe Gyleç

Have you ever had the opportunity to spend time among Dengbêjs? No? Then let us follow the footsteps of our escort through a distant city, past people, houses, courtyards and busy urban streets. Slowly, we begin to recognise our destination. Our escort leads us through the city to a traditional Mesopotamian land house. Carpets decorate the walls and floor of the interior. Five men sit together in a semicircle and take us into their group. The ceremony can begin. One after another the Dengbêjs sing their stories about historical and contemporary events, news, and tragedies. These songs tell about real experiences, about unfulfilled love and the pain it causes, stories of rebellion or the loss of sons, daughters and comrades in the resistance against the suppression of the people. We leave the ceremony, and from the distance we see that the old land house rests on top of a high modern glass building in the middle of a city.

Halil Altındere is interested in the Dengbêjs as lyricists, creators, and in particular as oral, verbal chroniclers. For generations the Dengbêjs have conveyed legends and epics. They are the carriers of culture and hand down histories of their Kurdish society. They not only give voice to individual and collective experience, to historical and current events, but also the rhythm, tone and soul needed to overcome and outlast temporal and national boundaries. Altındere met the Dengbêjs in Diyarbakır, near the Tigris in southeastern Turkey, the Kurdish center of Turkey.






TAHUT
TAHEL

2007
DAVID ARADEON

Movement of Forms.
Antecedents of Afro-Brazilian Spaces
Installation

Aue-Pavillon

Die Bantu sprechenden Gruppen des alten Königreiches Kongo und die Fon- und Nagô-Yorùbá-Gruppen aus Nigeria/Benin haben einen unauslöschlichen Einfluss auf die brasilianische Kultur ausgeübt, der von der Sprache bis zur Mode, vom Candomblé bis zum Karneval, von der Samba-Musik bis zum Samba als Tanz reicht. Der afrikanisch geprägte Raum umfasst ein großes Spektrum von Funktionen und Bedeutungen, die das Heilige und Symbolische einschließen. Der Candomblé, ein Miniaturdorf mit einem heiligen Wald, ist beeinflusst von den Siedlungen der Yorùbá/Nagô/Fon mit ihren Schreinen und Tempeln der Orixás. Der Candomblé in Bahia ist ein Zufluchtsort mit einer Einfriedung, eine religiöse Bewegung, ein Zuhause mit einem gemeinsamen kulturellen Fokus und eine Widerstandsbewegung. Oshun und Yemoja sind Göttinnen: Oshun die Göttin des Süßwassers und Yemojá die Göttin des Meeres. Mit den heiligen Bata-Trommeln werden die Geister der Vorfahren und der Orixás durch rituelle Gesänge und Gebete, Bitten um Geschenke und Opfergaben während ritueller Feste besänftigt: „Oshun" (Òshogbo in Nigeria, Quidah in der Republik Benin), „Ochun" (Lukumi, Kuba), „Oxum" (Candomblé, Brasilien); und „Yemojá" (Ouidah), „Yemanjá" (Candomblé, Brasilien) und „Yemaha" (Lukumi, Kuba). Von Kuba bis nach Trinidad und Brasilien ist „Shango", „Xangô" oder „Chango" – der Yorùbá-Gott des Donners, Blitzes und der Gerechtigkeit – der wichtigste in den Gesängen angerufene Göttergeist.

Die eindrucksvolle Nachschöpfung linearer Details und Ornamente in der Architektur der Moscheen und Wohnhäuser westafrikanischer Küstenstädte – Bilder, die als „Fragmente der Zeit" flüchtig aufgefangen worden sein müssen – ist ein Beleg für die bemerkenswerte Kraft kreativer Interpretationen und erfinderischer Aneignungen durch Generationen von vor Ort ausgebildeten BaumeisterInnen.

From language to fashion, Candomble to Carnival, Samba music to Samba the dance, the Bantu speakin groups from the old Ki-Congo kingdom and the Fon an Nago-Yoruba group from Nigeria/Benin had an indelible influence on Brazilian culture.

Africano space embraces a whole range of functions and meanings, including the sacred and the symbolic. The Candomble, a miniature village with its sacred forest, bears the imprint of the Yoruba/Nago/Fon settlement with the shrines and temples of Orixas The Candomble in Bahia is a shelter with an enclosure a religious movement, a home with a shared cultural focus, and movement *de resistance*.

Oshun and Yemoja are both goddesses; Oshun of sweet water, Yemoja of the sea. With the sacred Bata Drums, the spirit of the ancestors and the Orishas is assuaged by ritual chants and incantations; supplications of gifts and offerings during ritual festivals: *Oshun* (Oshogbo) in Nigeria and (Ouidah in Benin Republic); *Ochun* (Lukumi, Cuba), *Oxun*, (Candomble, Brazil); and *Yemoja*, Ouidah, *Yemanja*, (Candomble, Brazil) and *Yemaha* (Lukumi, Cuba). From Cuba to Trinidad including Brazil, *Sango*, *Xango*, *Chango*, the Yoruba God of Thunder, Lightning and Justice is the principal god mentioned in songs.

In the coastal cities of West Africa the remarkable recreation of the linear details and ornamentation on the architecture of the Mosques and houses—images which must have been discreetly glimpsed as *fragments of time*—attest to the remarkable power of creative interpretation and inventive adaptations by generations of locally trained artisans. David Aradeon

Ogun-Schrein im Palast von Ife, Nigeria
Ogun shrine in the palace of Ife, Nigeria

2007
IBON ARANBERRI

Política hidráulica
Fotografie | Photography
Exercises on the north side
Installation

Neue Galerie

Die Luftaufnahmen zeigen Stauseen, Dämme und Wasserkraftwerke. Beton und Wasser scheinen wie eine zweite Schicht auf die Landschaft appliziert und trotz Vogelperspektive von gigantischem Ausmaß. Die Monumentalität der Ausdehnung und die Tiefe des Einschnitts werden durch die Positionierung der Rahmen, die keinen topografischen Überblick erlaubt, noch einmal betont und in den Ausstellungsraum übertragen. Übereinander gelehnt und sich gegenseitig verdeckend nehmen die gestapelten Bilder das Wesen der regulierten Landschaft auf: Die formale und inhaltliche Dimension des Gezeigten wird nicht im Sichtbaren erkennbar, sondern definiert sich vielmehr durch den leeren, den negativen Raum, die Aussparung. Ibon Aranberri geht es in *Política hidráulica* nicht um Natur, Ökologie oder eine Form des Aktivismus. Wie in früheren Arbeiten untersucht er auch in dieser Langzeitstudie exemplarisch das visuelle Programm einer spanisch-baskischen Moderne und deren Scheitern. Als Teil des spanischen (Wirtschafts-)Wunders und Wasserbauplans wurden zahlreiche Naturschutzgebiete seit den 1950er Jahren überflutet. Bilder dieser Großprojekte finden sich in Wohnzimmern und Regierungsgebäuden, in den Büros der beteiligten Baufirmen ebenso wie in jenen der AktivistInnen. In der facettenreichen Wahl der Rahmen findet Aranberri ein subtiles Mittel, die Reichweite der gesellschaftlichen Auswirkungen moderner Architekturen zu zitieren. Die zweite Arbeit, *Exercises on the north side*, operiert entlang einer Spannung zwischen dokumentarisch anmutenden Informationen und einem amateurhaften, von einer individuellen Signatur geprägten 16-mm-Film. Thema oder besser Material ist das Gebirge und die aktive Erarbeitung einer an das Genre des Bergfilms angelehnten Bildsprache, die totalitäre und archetypische Formen einfordert. Rike Frank

The aerial shots depict reservoirs, dams and hydroelectric power stations. Cement and water seem to be applied to the landscape like a second layer, assuming enormous proportions despite the bird's-eye perspective. The positioning of the frames, which does resist a topographic overview, once again emphasises the monumental dimension and the massive depth of the incision, transporting these into the exhibition space. The piled-up images, leaning against and concealing each other, pick up on the essence of the regulated landscape. The form and content of what is portrayed can be recognised not in what is visible but instead is defined much more through the negative space, the hollowed-out space.

In *Política hidráulica* Ibon Aranberri's focus is not on nature or ecology, or any type of activism. As in his early works, he again examines examples of Spanish and Basque Modernism and its failure, forming part of an ongoing study. Since the 1930s and 1950s, the national hydrological plan has organised the flooding of numerous nature reserves, in the context of the Spanish economic miracle. Images of these massive projects are to be found in living rooms and government buildings, in the offices of firms involved in the schemes and indeed in those of activists. In his choice of diverse frames, Aranberri finds a subtle way to cite the extent of the social ramifications of modern architecture.

The second work, *Exercises on the north side*, operates through the tension between seemingly documentary information and a 16mm film, shot in a deliberately amateurish manner. Mountains form the theme, or rather the material, for an experimental adaptation of the mountain film genre, drawing on a visual language which promotes totalitarian and archetypal forms.

2007
MONIKA BAER

Vampir (1)
Malerei | Painting

Aue-Pavillon

Das Modell des Wiedergängers liefert eine probate Rahmung für die Thematik von Monika Baers *Vampir*. Darüber hinaus kann es eine medial-ideologische Ebene einschließen, wie sie in diesem Bild zur Anwendung kommt. Tatsächlich vereint das Verfahren „Malerei" zwei bei der Annäherung ans Bild zunächst divergierende Ebenen. Vor atmosphärische, buchstäblich malerische Parts schieben sich gegenständliche Elemente wie Wirbelknochen und untot-starre Gesichter. Die unheimliche Suggestionskraft, die von der Morbidität dieser Elemente ausgeht, die aktive Qualität, wenn die Vampirlarve den betrachtenden Blick zu erwidern scheint, legen nahe, im Bild nach „Motiven" zu fahnden, sich auf die Suche nach Bedeutung, nach einer verborgenen Intention der Künstlerin zu machen.

In der daraus resultierenden Auflösungsgeschichte würde der verführerischen Benennbarkeit bestimmter Elemente zwangsläufig der Vorzug vor dem Sichtbaren gegeben, wie dieses Bild überhaupt als Malerei zustande kommt. Andererseits verzeichnet das Bild sämtliche Entscheidungen, die zu seinem Zustandekommen getroffen wurden – was die Frage nach seinen Motiven modifiziert.

Das Bild darf kontingent, als Austragungsfeld für verschiedene Mittel und Rhetoriken – wie Figur und Gestus, handwerkliche Penibilität und Spontanes, konzeptuelle und arbiträre Lösungen – gesehen werden. Das wiederum lässt darauf schließen, dass wenigstens ein Motiv des Bildes die Malerei selbst ist. Was nicht heißt, diesen ewigen Wiedergänger – zur Täuschung oder zum Selbstzweck – vital zu behaupten. Malerei ist als technisch-historischer Apparat der Bilderzeugung anzusehen, dessen Geschichte revidiert und dessen Praxis nach heutigen Anforderungen ausgelegt werden musste, damit er über subjektives Tun und/oder Gefallen hinaus Mehrwert produziert.

Hans-Jürgen Hafner

The figure of the ghost provides a valid framework fo a reading of Monika Baer's *Vampir*. Baer's process of painting combines two seemingly divergent layers th become apparent on approaching the work. A layer o representational elements, such as vertebrae and st deathly faces, float over a ground that is atmospheri and picturesque. The uncanny power of suggestion that emanates from these morbid elements and the active quality that this "vampire larva" seems to exuc from the canvas encourages us to search for recognisable motifs. We embark on a search for meaning, and hence on a quest for the artist's hidden intentior

In the resulting process the viewer might well be drawn to the seductive nameability of certain elemer rather than consider the way that the images came to appear in a painting in the first place. On the other hand the picture documents every decision taken in the process of its making—a fact which modifies one's readings of the motifs.

The image can be viewed as the arena in which various media and rhetorical devices occur, such as figure and gesture, fastidious craft and spontaneity, conceptual and arbitrary solutions. We may conclude that at least one of the picture's subjects is that of painting itself. This does not mean that painting's eternal return as a subterfuge or as an end in itself is a given. Painting is to be viewed as a technical and historical apparatus for producing pictures. Its histor must always be revised, and its practice interpreted according to the demands of the present for it to be more than just the product of subjective process and or personal interests.

2007
YAEL BARTANA

Summer Camp
Medieninstallation | Media installation

Neue Galerie

Im Juli 2006 dokumentierte Yael Bartana das vierte Summer Camp des Israeli Committee Against House Demolitions (ICAHD). PalästinenserInnen, Israelis und Menschen aus verschiedenen anderen Ländern versammelten sich in dem Lager, um im Dorf Anta ein Haus wiederaufzubauen, das im Dezember 2005 von den israelischen Behörden zerstört worden war. Da es dafür keine Baugenehmigung gab, wird das Haus wahrscheinlich nicht lang stehen bleiben, sondern von der Stadt Jerusalem (die keine Baugenehmigungen für PalästinenserInnen erteilt, die innerhalb der Stadtgrenzen wohnen) abgerissen werden.

Das Video *Summer Camp* wird innerhalb einer Anordnung präsentiert, die an die „Versammlungshalle" erinnert, in der in den frühen Jahren Israels als sozialistischem Land die ersten Vorträge, Theater- und Filmvorführungen stattfanden. Die Arbeit greift audiovisuelle Merkmale der zionistischen Propagandafilme aus den 1930er und 1940er Jahren auf, die die Realisierung des wegweisenden zionistischen Traums vom Aufbau eines Nationalstaats zeigen: „Wir kamen ins Land, um zu bauen und es aufzubauen." Dies ist das zentrale Element in Bartanas Arbeit, die sich auf die oppositionelle Strategie des ICAHD konzentriert und Fragen zur Wahrnehmung von Dissens aufwirft, der normalerweise eher mit Zerstörung assoziiert wird: In ihr wird das israelische Ethos des Aufbaus und der Erweckung in eine Protestform verwandelt, die Isrealis und PalästinenserInnen gegen den Staat Israel einsetzen.

In July of 2006 Yael Bartana documented the fourth summer camp initiated by ICAHD, the Israeli Committee Against House Demolitions. Palestinians, Israelis and citizens of various other countries gathered in the camp to build a house in the village of Anta, which had been destroyed by the Israeli authorities in December 2005. Since it has no building permit, the house is unlikely to stand for long before it is demolished by the Jerusalem municipality—which does not grant building permits to Palestinians living within its jurisdiction.

The video *Summer Camp* is presented in a structure reminiscent of the Assembly Hall in which the first lectures, plays and film screenings were held during Israel's early years as a socialist country. The work uses audio-visual footage borrowed from Zionist propaganda films of the 1930s and 1940s that depict the realisation of the pioneering Zionist dream of forming a nation-state—"We came to the land to build and to be built." This is the central element in Bartana's work, which focuses on ICAHD's oppositional strategy, using the Zionist ethos of construction as a form of protest against the Israeli regime, and raises questions regarding the perception of dissent, which is usually understood as demolishing rather than building. In Bartana's work the Israeli ethos of construction and revival turns into a protest mechanism that Israelis and Palestinians direct against the state of Israel.

Galit Eilat

2007
RICARDO BASBAUM

Would you like to participate in an artistic experience?
Medieninstallation | Media installation

Aue-Pavillon

Seit 1994 befindet sich *Would you like to participate in an artistic experience?* in Entwicklung. Es bildet einen Teil von Ricardo Basbaums umfassenderem Projekt *New basis for personality*. Die Arbeit lässt ein Objekt zirkulieren, dessen Form in Basbaums Werk immer wieder auftaucht. Diese ein wenig merkwürdige Stahlform wird denen zur Verfügung gestellt, die damit etwas machen oder dazu etwas erfinden, kurzum: die darauf reagieren möchten. Diese Erfahrungen werden dokumentiert, archiviert und auf einer Website verbreitet.

Basbaum begreift seine Teilnahme an der documenta 12 als eine Kollaboration, bei der die Arbeit eine neue Ebene der Sichtbarkeit und der Artikulation erreichen kann. Das Objekt war als Multiple konzipiert, von dem zwanzig Exemplare hergestellt wurden. Mit einer Ausnahme zirkulieren diese nun um die Welt. Das letzte wird für die Dauer der documenta 12 in Kassel ausgestellt werden, bleibt allerdings in Abweichung von der ursprünglichen Konzeption unzugänglich. Bis zu einem gewissen Grad ist dies ein Resultat von Basbaums eigener Reaktion auf Vorschläge, die sein Projekt an dessen Grenzen gebracht haben. Der Künstler akzeptiert hier seinen eigenen Vorschlag, dass diese „künstlerische Erfahrung" auf Partizipation beruht. Zwei Räume bilden das „Gefängnis" des in Kassel verbliebenen Objekts. In jedem dieser Räume befinden sich vier Monitore, auf denen die Bewegung der anderen Objekte dokumentiert wird, wie auch das umfassendere diagrammatische Vokabular von *New basis for personality*. *Would you like to participate in an artistic experience?* wird seine rhizomatische Reise nach diesem Ereignis fortsetzen, aber die Route und der Verlauf werden sicher aufgrund der Ergebnisse während dieser Zeit verändert werden.

Since 1994 *Would you like to participate in an artistic experience?* has been in transit as part of Ricardo Basbaum's larger *New basis for personality* (NBP) project. The work involves the circulation of an object, whose shape reappears throughout Basbaum's work. This rather awkward steel form is offered to those who wish to intervene, invent, in short, react to it. These experiences are documented, archived and disseminated through a website.

Basbaum sees his participation at documenta 12 as a collaboration where the work is able to gain a new level of visibility and articulation. Originally intended as a multiple, twenty new objects have been produced as a result. These are circulating around the world with the exception of one. The latter is on display at Kassel for the duration of documenta 12, yet somewhat uncharacteristically remains inaccessible. To a certain extent this is a result of Basbaum's own reaction to propositions that have pushed the project to its limits. The artist accepts here his own proposition, to participate in this "artistic experience". The structure that surrounds the object's "imprisonment" is formed by two spaces, each containing four monitors that document it's worldwide trajectory and invoke *New basis for personality*'s wider diagrammatic vocabulary. *Would you like ...?* will continue its rhizomatic journey once this event is over, yet as ever, its trajectory will undoubtedly be altered as a result. Michael Asbury

2007
JOHANNA BILLING

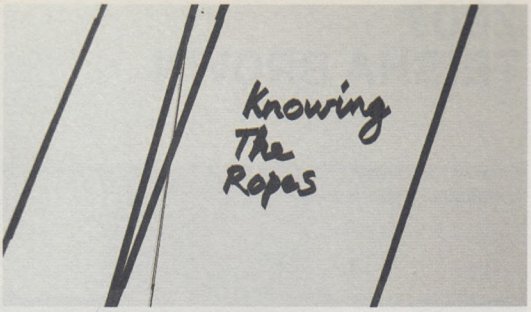
This Is How We Walk On The Moon
Videoinstallation | Video installation

Aue-Pavillon

In ihren Filmen setzt Johanna Billing mit Vorliebe Menschen – oft Kollektive – bei Tätigkeiten in Szene, die große Konzentration erfordern: Aufnahmen im Tonstudio, Tanzproben, die Anspannung vor einem Sprung ins Wasser. Das Meer, die Erfahrung des Segelns stehen im Mittelpunkt des in Kooperation mit der Edinburgher Collective Gallery entstandenen neuen Videos. Beeindruckt vom Gegensatz der Nähe der Stadt zur Nordsee und der distanzierten Haltung eines Großteils der Bevölkerung zum Meer, lud Billing eine Gruppe lokaler MusikerInnen zu einem Segeltörn ein. Von den Vorbereitungen an Land über die Fahrt unter der Firth-of-Forth-Brücke bis zum Abtakeln rollen die Geschehnisse ab: die ruhigen Instruktionen des Lehrers, die ersten unbeholfenen Schritte der SchülerInnen auf unbekanntem Territorium. Entsprechend der Soundtrack: „This Is How We Walk On The Moon", ein 80er-Jahre-Song des New Yorker Experimentalmusikers Arthur Russell in einer Interpretation mit Streichinstrumenten von Billing. Vor dem Hintergrund des ständigen Wetterwechsels – Sturm, Regen, Sonne – werden allmählich Fortschritte sichtbar. Das Steuern, der optimale Kurs stehen nun im Fokus der beiden Handkameras – und die Erkenntnis, auf dem richtigen Weg zu sein. Der an die stets präsenten physischen Verrichtungen gekoppelte leicht pädagogische Duktus des Videoloops – weniger im Sinn einer Segelunterweisung denn als Beobachtung des Lernprozesses selbst – wird von Billing für die Präsentation in der Ausstellung auch an den Raum rückgebunden: durch handgefertigte Sitzmöbel aus hellem Holz. „Procedures of leaving", „Tiny Movements" – grafische Kapitelsignets mit selbstgeschriebenen Zwischentiteln geben den Rhythmus des Films vor, unterstreichen die poetisch-dokumentarisch-fiktionale Stimmungslage der Unternehmung: als unpathetische Embleme eines Aufbruchs ins Ungewisse.

Susanne Jäger

Johanna Billing tends to stage people in her films. They are often collectively engaged in activities that demand great concentration, such as making recordings in sound studios, participating in dance rehearsals or feeling the tension before diving into the water. The new video created in collaboration with Edinburgh's Collective Gallery centres on the ocean and the experience of sailing. Although Edinburgh is situated on the North Sea the majority of the population remain detached from the ocean. Intrigued by this fact, Billing invited a group of local musicians on a sailing trip. The events unroll from the preparations on land through to the journey under the Firth of Forth Bridge, to taking down the sails. We hear the instructor's calm directions, and see the students' first awkward steps into unknown territory. The work also features a commensurate soundtrack. Using string instruments Billing has created an interpretation of *This Is How We Walk On The Moon*, a song from the 1980s by experimental New York-based musician Arthur Russell. Against a backdrop of constantly changing weather, of storms, rain and sun—progress slowly becomes apparent. Steering becomes easier. Two hand-held cameras now have the optimal course in focus and we understand that things are going the right way. In the installation Billing also uses handmade seats of light wood reminiscent of a classroom to tie the slightly didactic style of the video loop with its emphasis on the learning process to the space. Before each chapter of the film, hand-written titles such as "Procedures of leaving" and "Tiny Movements" establish the film's rhythm, highlighting the poetic-documentary-fictional atmosphere of the adventure and providing an irreverent tone to this departure into the unknown.


Knowing
The
Ropes

2007
TRISHA BROWN

Floor of the Forest
Installation, Performance

Museum Fridericianum

TänzerInnen ziehen ihre Bahnen durch ein schwebendes Meer von Stoffen. Sie tauchen in Hosen, Pullover, T-Shirts und Röcke, strecken ihre Arme durch Öffnungen und bewegen sich zwischen Boden und Decke entlang der gespannten Seile. Die waagerechte Fläche gerät in Schwingungen, hier und dort tauchen Köpfe auf, Beine schieben sich gen Boden, ohne diesen zu berühren, und die Farben der Kleidungsstücke fließen in Wellen durch das Netz. Leicht nehmen die BesucherInnen die Bewegungen der TänzerInnen auf: sie recken und beugen sich, um einen Blick auf das Spiel der Balancen zu erhaschen. Schwerkraft und Körperspannung formen den Weg durch das Netz und dessen Echo im Publikum. Trisha Brown hat den modernen Tanz revolutioniert. Ihre Choreografien beruhen auf minimalistischen Gesten, die von den TänzerInnen Improvisation und Selbstorganisation im Sinne einer eigenständigen räumlichen und rhythmischen Übersetzung einfordern. Der Schritt, neben klassischen Bühnen auch Fassaden, Wände, Parks und Dächer zu bespielen, die Auseinandersetzung mit antinarrativen Kompositionen (u. a. John Cage) und die Nähe zur Kunst der 1960er Jahre (u. a. Robert Rauschenberg, Donald Judd, Robert Whitman) führen zu einer Form, die alltägliche, verinnerlichte Bewegungen abruft, sie strukturiert und sodann als visuell-physische Erfahrung in den Raum zurückspiegelt.

Die Präsenz der TänzerInnen, der „movers", wie Trisha Brown sie bezeichnet, führt vor Augen, wie eng Werk, Architektur und Publikum als Zusammenspiel einer ästhetischen Erfahrung miteinander verknüpft sind. Sie verhalten sich zueinander, reagieren aufeinander und bewegen sich in einem gemeinsamen Medium, der Ausstellung. Rike Frank

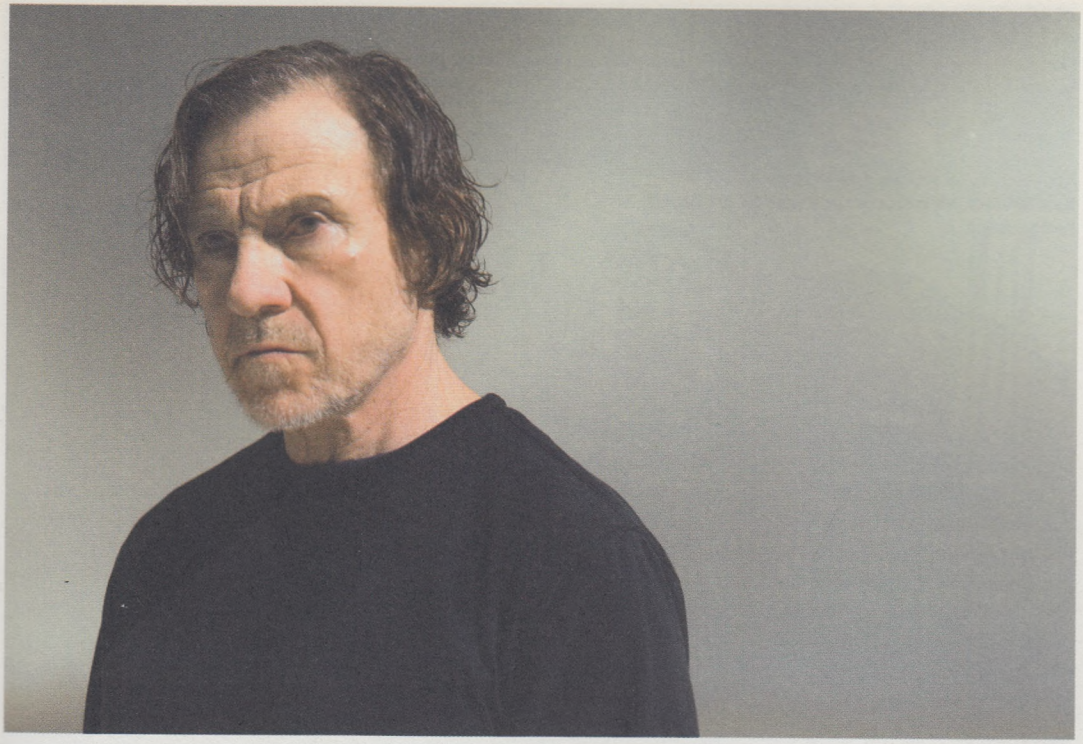
Dancers make their way through an undulating sea of wafting fabric. They dive into trousers, sweaters, T-shirts and skirts, stick their arms through openings and move along ropes stretched from floor to ceiling. The horizontal surface starts to vibrate, here and there heads pop up, legs push towards the floor without touching it, and the colours of the garments flow in waves through the network. The visitors unwittingly take up the movements of the dancers, stretching and bending to catch a glimpse of the play with equilibrium. Gravity and body tension shape the path through the network and its echo in the audience. Trisha Brown has revolutionised Modern Dance. Her choreographies are based on minimalist gestures that call on the dancers to improvise and to organise themselves in order to create their own independent spatial and rhythmic translation of her ideas. Her venturing beyond the classic stage setting to put on performances in front of façades and walls, in parks and on roofs, her tackling of anti-narrative compositions (including John Cage) and her closeness to the art of the 1960s (including Robert Rauschenberg, Donald Judd, Robert Whitman) lead to a form that evokes internalised everyday sequences of movement, structures them and then reflects them back into the room as visualised physical experience.

The presence evoked by the dancers, the "movers" as Trisha Brown calls them, shows quite plainly how closely work, architecture and audience interplay to constitute an aesthetic experience. They relate to one another, react to one another and move together in a common medium: the exhibition.

2007
JAMES COLEMAN

Retake with Evidence
Dargestellt von | Performed by Harvey Keitel
Film

Neue Galerie



2007

Musikalische Szenen von Alice Creischer, Christian von Borries und Andreas Siekmann
Landesjugendsinfonieorchester Hessen, Partitur und Leitung Christian von Borries

Auf einmal und gleichzeitig
Eine Machbarkeitsstudie zur Negation von Arbeit
Performance

City-Point Kassel

Im Einkaufszentrum am Kassler Königsplatz kommt ein Sciencefiction zur Aufführung: Fünf musikalische Szenen – ein Libretto über Experimente zur praktischen Ablehnung der Warenwelt der Gegenwart. Dokumentarische, dialogische und parolenhafte Textpassagen, gesprochen, skandiert und gesungen von zehn DarstellerInnen, untersuchen und aktualisieren historische Negationsversuche – eingebunden in einen Soundtrack, der musikalisch die Frage nach der Wirkung und Wirksamkeit politischer Musik stellt. Im Zentrum dieser „Machbarkeitsstudie" steht die Zeit: als Faktor der Produktion, des Verkaufs, ihrer beider Geschichte und der Versuche ihrer Aneignung.

In der Rückführung der Waren auf ihre Entstehung übersetzt *Auf einmal und gleichzeitig* Kritik in Handlungen und mit der Software *soundalike* den Klang der Gegenwart zurück in eine Partitur. Die Zusammensetzung der spätkapitalistischen Gegenwart wird durch Aneignungsstrategien neu arrangiert. Das Einkaufszentrum wird Musikinstrument, Bühne und Demonstrationsexemplar.

Hier erproben die ProtagonistInnen konkrete Negationen. Alles handelt von der Trennung des Zusammenhangs von Arbeit, Ware und Geld. In dieser Welt wird keine träumerische Freiheit vorgespielt. Die Handlungen, Einschübe und Vorstöße bleiben widersprüchlich. Alle Viktoriabarsche im Supermarkt werden gekauft, das Angebot ausgeschöpft. „Jede Ware ist ein Skandal" – und wird exemplarisch auf ihre Herkunft aus den Billiglohnsektoren der kapitalistischen Peripherie zurückgeführt. *Auf einmal und gleichzeitig* startet Versuche, die Waren gegen ihre Reproduktion auszuspielen, musikalische Produktion gegen ihre Verwertbarkeit im Copyright. Denn es sollen nicht einzelne aktionistische Elemente der Gegenwart gerettet werden: ihr gesamtes kulturelles Gedächtnis wird zur Disposition gestellt. Kerstin Stakemeier

A piece of science fiction is being staged in Kassel's Königsplatz Mall: five musical scenes and a libretto dealing with experiments in rejecting today's commo ity world. Textual passages in documentary, dialogue and slogan form spoken, chanted and sung by ten performers explore and update past attempts at negation. The passages are embedded in a score tha musically investigates the impact and efficacy of political music. Time is central to this feasibility stuc as a factor in production and sale in both their histories and in attempts at their appropriation.

Auf einmal und gleichzeitig translates critique into action by taking commodities back to their origi and the sounds of the present into a score by means of *Soundalike* software. By engaging in strategies of appropriation, elements of contemporary late capita ism are rearranged: the Mall becomes a musical instrument, stage, and showpiece.

In the Mall the performers rehearse concrete negations of their environment. Everything turns on decoupling the elements of the labour-commodity-money nexus. There is no pretence at starry-eyed freedom in this world in which one might "suddenly cease to want to buy anything". Actions, parentheses and initiatives remain in opposition to one another. A supermarket's entire stock of Tilapia is bought up, nothing is left — "every commodity is a scandal", and is symbolically returned to its origin (Lake Victoria) on capitalism's low-wage periphery. *Auf einmal und gleichzeitig* experiments with playing off commoditie against their reproduction, and the production of music against its copyright exploitability. For its aim is not to rescue isolated actionist elements of the present, but rather to put its entire cultural history at our disposal.


CITY
Point

2007
DANICA DAKIĆ

El Dorado
Medieninstallation | Media installation

Schloss Wilhelmshöhe
Tapetenmuseum

El Dorado – sagenumwobenes Land des Goldes und Anlass für so manchen schicksalhaften Aufbruch zur Suche nach unendlichem Reichtum, bleibt ein utopischer Ort, ein niemals gefundenes Paradies. Die gleichnamige Panorama-Tapete von 1848, ausgestellt im Deutschen Tapetenmuseum in Kassel, bildet den Hintergrund, vor dem Jugendliche ihre Geschichten erzählen. Sie projizieren sich in die menschenleere Landschaft hinein: sie tanzen, sie singen, sie kämpfen, sie laufen, sie erzählen von Flucht und Vertreibung, von Zuversicht und Lebenswillen, von Träumen und Ängsten. Ihr Aufbruchsgeist wirkt als Goldgräberstimmung im unbesiedelten Welt-Garten der Tapete und füllt die Fläche mit Erzählungen von der Suche nach sich selbst, von Mut und von Schönheit.

Danica Dakić verdichtet diese Erzählungen vom ganz persönlichen El Dorado zu einer dreiteiligen Werkreihe, die sich räumlich und medial in der Ausstellung ausdehnt. Im Schloss Wilhelmshöhe installiert sie eine Videoprojektion, ergänzt durch ein fotografisches Gruppenporträt: die selbstbewussten Posen der Jugendlichen zeigen sie als gestaltende Akteure einer „Neuen Welt". In die ständige Ausstellung des Tapetenmuseums flicht Danica Dakić eine akustische Landschaft ein, die flüsternd und klingend den Weg nach El Dorado weist. Schließlich tritt sie dort selbst als klingende Figur auf und verwebt in einer performativen Führung die BesucherInnen in den akustisch-visuellen Tagtraum von der Suche nach dem verlorenen Paradies. Die Video- und Tonaufnahmen für *El Dorado* entstanden in der Zusammenarbeit mit Jugendlichen aus dem Hephata-Wohnheim für unbegleitete minderjährige Flüchtlinge, aus dem Jugendzentrum Schlachthof und der Tanz-AG der Carl-Schomburg-Schule in Kassel sowie mit Jugendlichen aus dem Kulturbunker Bruckhausen in Duisburg sowie aus dem Raum Münster und Düsseldorf.

Wanda Wieczorek

El Dorado — utopian dream and undiscovered paradise — is the legendary gilded destination of many a fateful expedition in pursuit of unbounded wealth. Exhibited in Kassel's German Museum of Wallpaper, an eponymous panoramic wallpaper from 1848 provides the backdrop for stories recounted by teenagers. They project themselves into its deserted landscape: they dance, they sing, they fight, they run, they speak of escape and expulsion, of trust and the will to live, of hopes and fears. Their enthusiasm resembles a prospector's speculative fever in the face of the wallpaper's pristine gardens of the world, populating its surfaces with narratives of the search for self, of courage and beauty.

Danica Dakić integrates these narratives into a three-part work distributed throughout the exhibition in a variety of media and sites. A projected video is installed in Schloss Wilhelmshöhe, supplemented by a photographic group portrait. The confident poses of the teenagers it depicts portray them as actively forging a "new world". Dakić also weaves an acoustic landscape into the permanent exhibition at the German Museum of Wallpaper, where the way to *El Dorado* is divulged in hushed tones. Finally, the artist herself materialises as an acoustic character and gives a performative guided tour, inviting visitors into a visual and acoustic daydream on a search for paradise lost. Recordings for *El Dorado* were produced in collaboration with young people from the Hephata home for unaccompanied minor refugees, the Schlachthof youth centre, the Carl-Schomburg-Schule's dance class in Kassel, and teenagers from the Kulturbunker Bruckhausen in Duisburg as well as the regions of Münster and Düsseldorf.

2007
DIAS & RIEDWEG

Funk Staden
Medieninstallation | Media installation

Schloss Wilhelmshöhe

Hans Staden wurde um 1525 bei Kassel geboren und starb auch dort. Auf einer Kolonialexpedition erleidet er an der Küste des heutigen Brasilien Schiffbruch und gerät in die Gefangenschaft der Tupinambá. Doch er kommt frei und schreibt die *Wahrhaftige Historia*, einen illustrierten Bericht über seine Reise. Das Buch trägt wesentlich zum Mythos von den wilden, kannibalistischen Tropen bei, der die europäische Imagination antreibt und hilft, die koloniale Gewalt zu legitimieren. Die Ethnologie weiß heute, dass die anthropophage Praxis der Tupinambá mit der Vorstellung verbunden ist, sich Teile des Anders-Seins des Feindes einzuverleiben. Staden kam mit dem Leben davon, weil er nicht mutig erschien und deswegen kein Begehren auf sich zog. Diese Tradition widerspricht dem Klischee von den Wilden, da sie eine kulturelle Beziehung zum Feind erkennen lässt.

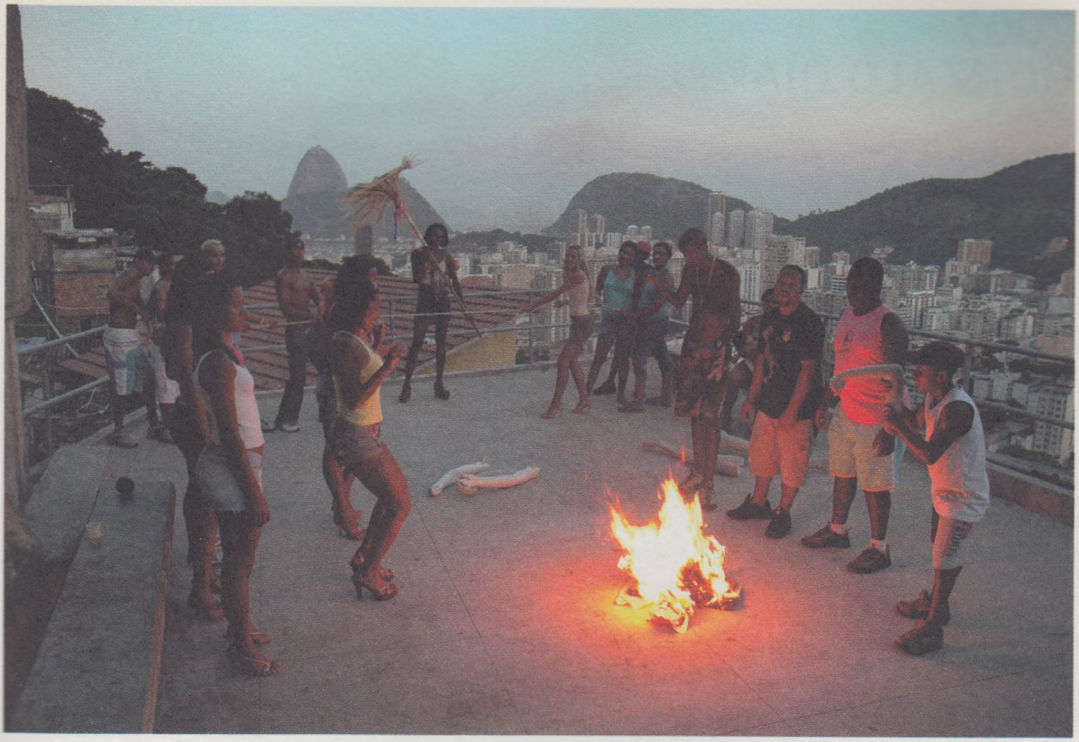
Dias & Riedweg übertragen diese Geschichte in die Funk-Kultur der Favelas von Rio de Janeiro. Inspiriert vom „Ibirapema", tragen sie drei Kameras, die an der Spitze eines hölzernen Stabs befestigt sind – dieses rituelle Objekt schmückten die Frauen der Tupinambá, bevor die Feinde damit getötet und verzehrt wurden. Die technisierte Keule wird zu einem Baile-Funk von Hand zu Hand gereicht. Und bei einem Barbecue auf einer Favelahütte spielen Funkeiros neun Holzschnitte aus dem Buch von Staden nach.

Wahrhaftige Historia als Videoinstallation verbindet die Küste Brasiliens, 1557 von Staden beschrieben, mit ihrer Realität 450 Jahre später. Die Anthropophagen sind nun die marginalisierten Urbanen. Funkeiros verschlingen die elektronische Technologie und benützen sie für ihren überlieferten Kriegsgesang. Die tanzenden Augen der Ibirapema-Kameras schneiden durch die Schichten von Stereotypen, welche uns vom Andern trennen und die Gewalt in dieser Verbindung unterschlagen.

Hans Staden, born and deceased near Kassel in the 16th century, finds himself shipwrecked in the coast of what is now Brazil and is taken prisoner by the Tupinambás. The indians decide not to devour him and let him go. He writes *Wahrhaftige Historia*, an illustrated account of his adventure. The book sets the source of the savage cannibal-infested tropics that haunted the European imagination and became the stereotype that contributed to legitimising the violence of colonisation. However, according to ethnology, what saved him was that the Tupinambás didn't consider him brave enough to incorporate particles of his otherness (the reason for this anthropophagic practice). Their refusal contradicts the stereotype of savagery, revealing in this tradition a policy of cultural relations with the enemy.

Dias & Riedweg revisit this story today. They anchor in the funk culture of Rio de Janeiro's favelas, carrying three cameras placed on top of a wooden stick, inspired by the Iberapema—the ritual object that the Tupinambá women ornamented to be used to kill the enemy before devouring him. The technicised-stick is passed around, from hand to hand, at a baile funk and a funker's rooftop barbecue, where they re-enact nine woodcuts from the original edition of Staden's book. The *Wahrhaftige Historia* rewritten as a video installation establishes a link between the Brazilian coast described by Staden in 1557 and its reality 450 years later. The contemporary anthropophagist is the marginalized urban dweller: funkers devour electronic technology, making of it the means of communication for their ancestral chant. The dance-eye of the Ibirapema-camera conducts the narrative, cutting through the layers of stereotypes that separate us from this other and masks the violence of this relationship.

Suely Rolnik



2007
GONZALO DÍAZ

Eclipsis
Installation

Neue Galerie

„Du kommst zum Herzen Deutschlands, nur um das Wort Kunst unter deinem eigenen Schatten zu lesen." Gonzalo Díaz' Installation *Eclipsis* besteht aus diesem einen Satz, eingraviert in eine Wandtafel, und einem Scheinwerfer. Beide Elemente befinden sich in einem scheinbar schwebenden quaderförmigen Einbau im Beuys-Raum der Neuen Galerie, der über eine schmale Brücke betreten wird. Im Inneren zielt der Lichtstrahl des Scheinwerfers auf die Wandtafel am Ende des dunklen Raums.

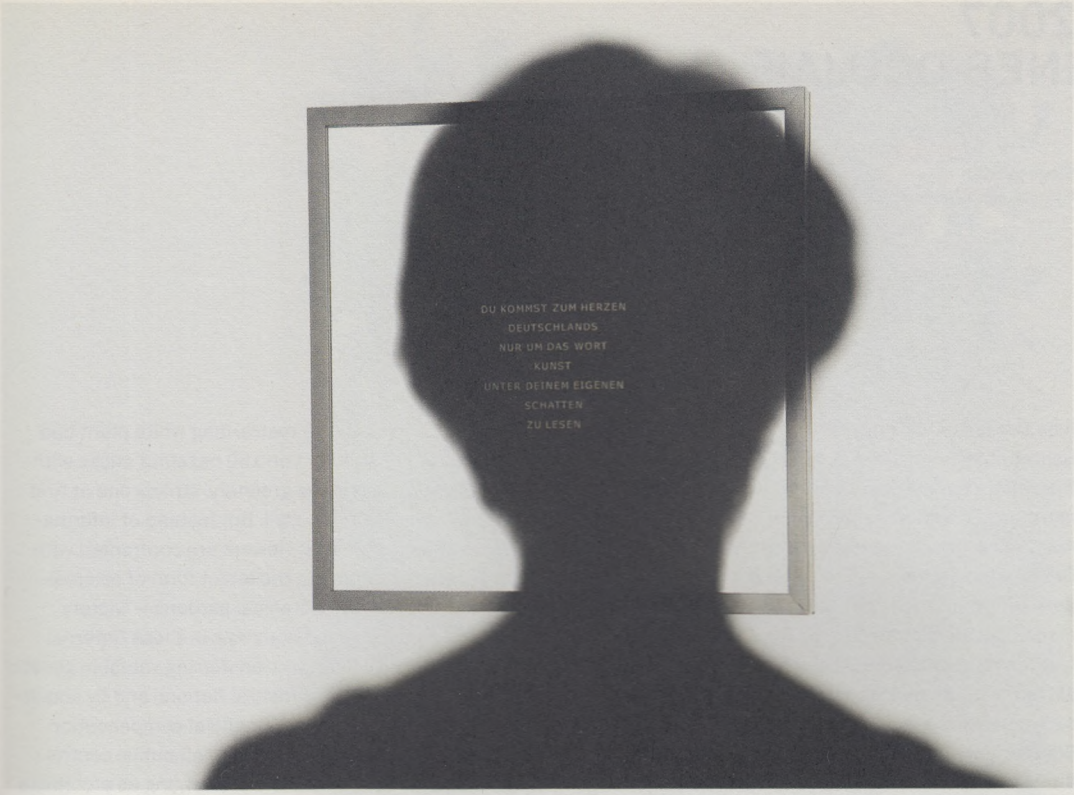
Gonzalo Díaz spricht die BesucherInnen der documenta einzeln an und fordert sie auf, sich exakt an den Ort zu stellen, an dem ihr Körper den Lichtstrahl unterbricht und durch den Schatten die Inschrift auf der kleinen Tafel lesbar macht. Der Körper der Betrachterin oder des Betrachters ist ein beiläufiger und doch zugleich unentbehrlicher Teil der Installation, der das vormals Unleserliche sichtbar macht. Das Prinzip dieser Integration der BetrachterInnen in die Arbeit basiert auf Verfinsterung. Im Dunkeln verbirgt sich ein Satz, der die Kunst und ihre die Sichtbarkeit auf das Wort Kunst sowie auf ein schwaches Licht beschränkt. Es handelt sich um eine Art skeptizistische Reduzierung, die alles auf ein Minimum von Verständnis und Sicht, von Ort und Zeit bringt.

Streng genommen sind Sehen und Lesen heterogene Handlungen, die sich nicht gleichzeitig realisieren lassen: Wo eine/r eigentlich sieht, da liest eine/r nicht; wo eine/r liest, da gibt es kein eigentliches Sehen mehr. Doch hier, in dieser *camera lucida*, und nur für einen kleinen Moment, vermag die Einschiebung des eigenen Körpers, die Projektion des eigenen Schattens, Sehen und Lesen flüchtig in Übereinstimmung zu bringen, als ob gerade im Lesen das Sehen gerettet würde, das die Kunst verlangt. Pablo Oyarzun

To come to the heart of Germany, only to read the word "art" under one's own shadow. Gonzalo Díaz' installation *Eclipsis* consists of a spotlight and this single sentence carved onto a panel in German ("Zum Herzen Deutschlands zu kommen, nur um das Wort Kunst unter dem eigenen Schatten zu lesen"). Both elements can be found in the interior of an apparently floating ashlar construction in the Beuys-Raum of the Neue Galerie which is accessed via a narrow bridge. Within the construction the beam of the spotlight is focused onto the panel at the end of the darkened space.

Gonzalo Dìaz addresses the visitors to the documenta individually, and asks them to stand in the way of the beam of light so that their shadow falls on the inscription on the small panel, making it legible. The viewers' body represents a casual and at the same time indispensable part of the installation, enabling what had been illegible to be seen. The viewers integrated into the artwork block off the light. In darkness, a sentence is hidden, restricting art and its visibility merely to the word *art* ("Kunst") and to a faint light. The concept is a kind of a sceptical reduction, reducing everything to a minimum of understanding and sight, to a minimum of place and time.

Strictly speaking, seeing and reading are heterogeneous activities that cannot be undertaken at the same time. Where you actually see, you do not read; where you are reading, there is no real seeing anymore. But here in this *camera lucida*, and only for a short moment, the insertion of the individual body, the projection of the individual shadow allows the activities of seeing and reading to correspond fleetingly—as if seeing was saved in the reading, a prerequisite for art.


DU KOMMST ZUM HERZEN
DEUTSCHLANDS
NUR UM DAS WORT
KUNST
UNTER DEINEM EIGENEN
SCHATTEN
ZU LESEN

2007
INES DOUJAK

Siegesgärten
Fotocollage | Photo-collage

Neue Galerie

Ines Doujaks Arbeit präsentiert sich zunächst als Schrebergartenidylle: Auf 150 Haselnussstöcken ist in Brusthöhe ein weißes, 16 Meter langes Pflanzenbeet montiert, zwischen dessen Grün Samentüten stecken. Auf diesen finden die BetrachterInnen jedoch keine Gebrauchsanweisungen für Aussaat und Pflege, sondern Informationen über eine aktuelle Form des Kolonialismus: die globale Biopiraterie. Bei dieser „inneren Landnahme" spielen Botanische Gärten – die „Siegesgärten" – durch den Transfer wertvoller Genressourcen in westliche Industrieländer und den Erwerb von Eigentumsrechten ohne finanzielle Entschädigung der Herkunftsländer eine skandalöse Rolle. Abseits einer kontrollierenden Öffentlichkeit fungieren transnationale Konzerne als Architekten einer neuen Weltordnung – durch die Patentierung von menschlichem Körpergewebe ebenso wie durch Exklusivrechte für ein noch profitableres Hausschwein. Die Bildsujets auf den Samentütchen sind in der Neuen Galerie als Serie von Fotocollagen auch im Original zu sehen. Den Hintergrund der vielschichtigen, beinahe skulpturalen Arbeiten bilden handgefertigte, floral-ornamentale Stickereimuster des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die sich im Zusammenspiel mit Abbildungen von Drag Kings und Queens sowie fetischistischer Sexpraktiken vor exotischen Naturszenerien zu provokant-poetischen Tableaus formieren. Doujaks Engagement gegen die fortschreitende globale Monokulturisierung wird dabei durch Bilder von aufreizend-drastischer Sexyness an die konkreten Konsequenzen für die Menschen rückgebunden. Ausgewählte Motive durchdringen darüber hinaus – nicht nur – den Kassler Stadtraum: in Form von eleganten documenta-Tragtüten, die das offensive Plädoyer für die auf vielen Ebenen durch marktwirtschaftliche Interessen bedrohte Vielfalt des Lebens über den Kunstbereich hinaustragen.

Susanne Jäger

Ines Doujak's work, a 16 metre-long white plant bed mounted at chest height on 150 hazelnut sticks with seed packets among the greenery, strikes one at first as an allotment garden idyll. But instead of information on sowing and care, viewers are confronted with the artist's research into the latest form of colonialism: global biopiracy. Botanical gardens—"victory gardens"—play a scandalous role in these "internal appropriations of land" by transferring valuable genetic resources to Western industrial nations and by acquiring property rights without financial compensation for the countries of origin. Beyond all public control, transnational corporations are emerging as architects of a new world order by patenting human tissue or exclusive rights on a more profitable brand of domesticated pig.

The motifs on the seed packets can be seen in the original as a series of photo-collages in the Neue Galerie. Backdrop to these sophisticated and almost sculptural works are ornamental late 19th-century floral patterns. Illustrations of drag kings and queens and fetishist sexual practices in exotic natural settings come across here as poetic and provocative tableaux. Thus Doujak links her committed stand against ongoing global monoculturisation to its concrete consequences for man in images whose aura is sexual, drastic, and bold. Selected motifs will also circulate in Kassel and beyond in the form of elegant bags, taking Doujak's forceful plea for a biodiversity endangered at so many levels by market interests outside of the art world.

2007
LILI DUJOURIE

Sonate
Installation

Aue-Pavillon

In den frühen 1970er Jahren bezog sich Lili Dujourie in ihren Arbeiten zwar positiv, aber doch aus einer gewissen Distanz auf den amerikanischen Minimalismus. Eine Installation beispielsweise besteht aus einer einzelnen Metallplatte (sie lehnt gegen eine Wand, wobei diese beiden Bestandteile in unterschiedlichen Farben bemalt sind; nur der Wandabschnitt direkt hinter der Platte bleibt unbemalt) und trägt den Titel *American Imperialism* (1972). Das kann sich auf die Politik der USA und auf den Internationalismus der Kunst gleichermaßen beziehen. Zwischen 1972 und 1981 experimentierte Dujourie mit Video, in den 1980er Jahren auch mit Textilien. Die üppigen Farben und Verzierungen dieser Arbeiten erinnern an Theaterräume und an die Malerei der „Flämischen Primitiven". Auf der documenta 12 bilden schwarze konkave und konvexe Formen Gruppen zu jeweils sechs, acht oder zehn Stück, die sich scheinbar auf nichts anders als ihre eigene Materialität beziehen. Sie haben alle ungefähr die gleiche Größe, nicht ganz die einer Hand. Die Unregelmäßigkeiten an der Oberfläche erinnern eher an kleine Bisse als an Spuren von Fingern. Der einförmigen Erscheinung serieller Produktion kommen die Objekte in etwa ebenso nah wie handgemachten Einzelstücken. Sie sind luxuriös, unmittelbar und schwarz, und wie die meisten Werke von Dujourie enthüllen und verbergen sie zugleich – sie stecken voller möglicher Bedeutungen und entziehen sich doch.

In the early 1970s Lili Dujourie made works which pay homage to American Minimalism while still maintaining a critical distance from it. An installation consisting of a single iron sheet lent up against a wall, with both elements painted a different monochrome colour (apart for a gap behind the sheet left unpainted) is called *American Imperialism* (1972); a comment perhaps on US politics as well as on the internationalism of art. Between 1972 and 1981 Dujourie experimented with video, and in the 1980s with textiles in works whose swags and lush colouration recall both the space of theatre as well the genre of the Flemish Primitives. In documenta 12, a series of black concave and convex forms cluster together in groups of six or eight or ten—seeming to have no referent apart from their own materiality. It is hard to imagine exactly how they were made. They are all of a similar size, which is not quite hand-sized, and the breaks around their edges seem not to be finger marks but appear more like little bites. They sit somewhere between having the uniform appearance of the serially produced and the one off quality of the hand made. They are luxurious, visceral and black, and like most of Dujourie's oeuvre they reveal and conceal—being both suggestive and elusive at the same time. Grant Watson

2007
LUKAS DUWENHÖGGER

The Celestial Teapot
Installation

Aue-Pavillon

Teekanne wird eine Körperhaltung genannt, für die es sonst keinen Namen gibt: ein Arm *akimbo*, der andere seitlich bis auf Brusthöhe angehoben, mit einer vom Handgelenk an schlaff herabhängenden Extremität. Obwohl diese Pose aus dem Repertoire heutiger Männer so gut wie verschwunden ist, hat sie Lukas Duwenhögger mit *The Celestial Teapot* zur anthropomorphen und erhellenden Pointe eines Mahnmalvorschlags für die verfolgten Homosexuellen gemacht (im Nationalsozialismus und danach, vorgesehen für den Berliner Tiergarten). Indem er dieser Teekanne auf einen Sockel aus Eisenstreben verhalf, bestimmte er die sichtbarste und am wenigsten geduldete Markierung des „Homosexuellen" (und die paradoxe Bestimmung des „Affektierten" als zu kultiviert und zu natürlich) als vorrangiges Ausschlussmerkmal und erhöhte sie nicht nur in einem räumlichen Sinn. Dass die damals zuständigen Auswahlgremien an diesem Entwurf, wenn überhaupt, nur den karikaturhaften Teil wahrgenommen haben, war diesem Paradox angemessen. Die weiteren Verwicklungen blieben da ohnehin unberücksichtigt: Die Katachrese aus Kupferkanne und weißem Stahlgerüst zieht die Geschichte des Welthandels, der rationalisierten Bauweisen, der Abwertung der angewandten Künste in ihren Kreis und tritt dabei auf wie eine *architectural folly* des 18. Jahrhunderts, die diesmal allerdings auch jene *tea houses* mitmeint, die einst als Sextreffpunkte dienten. In der Inversion von Rationalität in Exuberanz, von Abwertung in Erhöhung wirft Duwenhögger allerdings auch Fragen nach den Kriterien öffentlicher Repräsentation (und deren Vorstellungen von „gutem Ton") auf. Diese Teekanne ist viel zu überschwänglich, schön und einleuchtend, um als Bewerbung für eine moralisch so hochstehende Bauaufgabe wie ein antifaschistisches Denkmal durchzugehen. Manfred Hermes

The Teapot is a pose for which there is no other name: one arm akimbo, the other extended out to the side at chest height, elbow slightly bent, hand dangling from a limp wrist. Although this posture has all but disappeared from the lexicon of men today, with *The Celestial Teapot* Lukas Duwenhögger revives it as the anthropomorphic and enlightened motif of his proposal for a monument to persecuted gays (by national socialism, and later others) in Berlin's Tiergarten. By placing this teapot on a pedestal of iron struts the sign of exclusion that it denotes is exalted both as a physical proposition and more broadly, in a cultural sense. The artist hones in on the most visible and least tolerated trait of the "homosexual" as well as paradoxical definitions of the "affected" as being simultaneously too cultivated and too natural.

Duwenhögger's observations on this paradox were underlined by the fact that the selection committee at the time failed to see anything in his proposal other than an aspect of caricature. Further complexities were not taken into account: a catachresis of copper teapot and white steel structure references the history of world trade, rational architecture and the debasement of the applied arts. Presenting itself like an 18th century architectural folly, it also connotes the tea houses that once served as sites for cruising.

By inverting rationality into exuberance and elevating debasement Duwenhögger also questions the regulation of public representation particularly in an implicit expectation regarding "decorum". This teapot is far too effusive, beautiful and self-evident to succeed as a proposal for an architectural challenge occupying the high moral ground of an antifascist monument.

2007
HARUN FAROCKI

Deep Play
Medieninstallation | Media installation

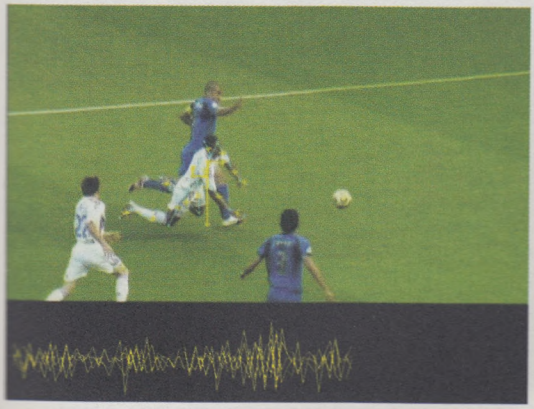
Museum Fridericianum

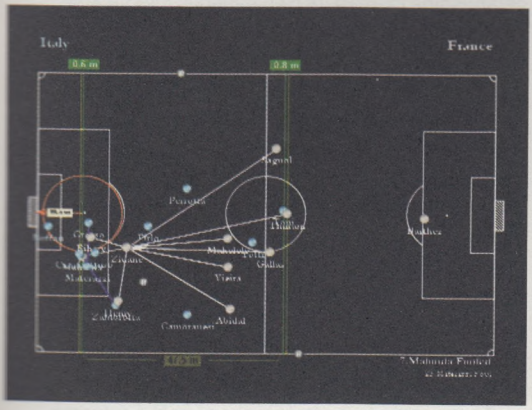
Fußball ist bekanntlich unser Leben. Wie dieses versuchen wir ihn immer genauer in den Griff zu bekommen. Sein Witz besteht darin, diese Maßnahmen zu verhindern. Auch das wollen wir optimieren. Harun Farockis Arbeit *Deep Play* besteht aus diversen Perspektiven auf das Endspiel der WM 2006. Man sieht den „Clean Feed", das Ausgangsmaterial der Fernsehanstalten, je einzelne Spieler beider Mannschaften, aber auch computergenerierte Abstraktionen des Spielflusses. Diese vermitteln uns die Erkenntnis, dass das intelligente, spontane Einzelentscheidungen wie spielkulturelle Gewohnheiten und taktische Ideen absorbierende Netz aus Bezügen zwischen ballführenden, passenden, den Ball annehmenden und laufenden Spielern, bezogen auf die Größe des Spielfeldes, ungefähr der Vielfalt von Konstellations- und Bewegungsmöglichkeiten entspricht, die ein gewöhnlicher Schwarm Guppys in einem mittelständischen Aquarium bietet. Das ist erhaben, stimmt aber auch wehmütig. Das Spiel wird aber nicht nur klassifiziert, gewichtet und in andere Systeme transferiert – etwa von treuen Experten, die alle zählbaren Ereignisse auswerten –, wir erleben auch die majestätische Ruhe des zwei Stunden über dem Olympiastadion zu Ende gehenden Sommertages. Und auch wenn wir viele Tonspuren hören, vom Polizeifunk bis zu den zwischen befehlend-konsequenziellen Sprechakten und kontemplativ-registrierender Empfindung schwankenden Worten der TV-Weltregie, so erfahren wir doch vor allem, wie das Labor Fußball den aktuellen Stand der Produktion und Präsentation bewegter Bilder vorführen kann: alle Nachfolger von Simulation und Dokumentation, Kino, Fernsehen und Computerspiel laufen sich hier warm. Man sieht, wie unheimlich nahe die Wünsche der GenießerInnen, der Trainer und der Polizei einander sind. Wie im wirklichen Leben.

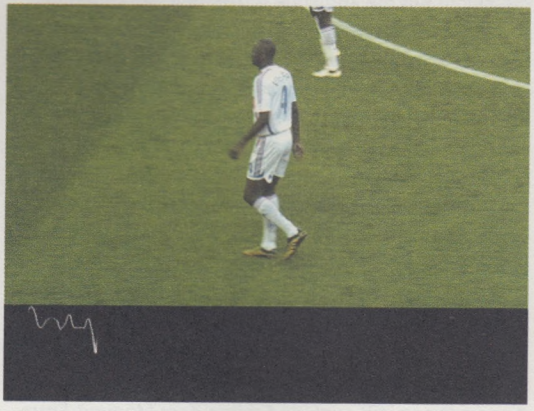
Diedrich Diederichsen

It is common knowledge that football is our life. And, just like life, we are always trying to improve our grasp of it. The joke is that it constantly frustrates our attempts, but that's also something we try to optimise. Harun Farocki's work *Deep Play* is made up of various perspectives on the final of the 2006 World Cup. We see the "clean feed", the television networks' raw material. We see individual players on both teams, but also abstract computer-generated representations of the flow of play. The intelligent network of relationships among players who are kicking, passing, receiving the ball and running—a network that absorbs spontaneous individual decisions as well as tactical ideas and habits rooted in the culture of the game—is endlessly complex given the size of the field. This roughly corresponds to the range of possible constellations offered by a group of guppies in a mid-sized aquarium. This may be sublime, but it also makes us sad. However the game is not only classified, assessed and transferred to other systems, for example by trusted experts who analyse and evaluate all quantifiable events. We also experience the majestic calm of a summer's day as it draws to a close above the Olympic Stadium. We hear many soundtracks, from the police radio to the words of TV production teams from all over the world, alternating between commanding, consequential speech and contemplative reflections on events. Above all, what we experience is how the laboratory of football is able to exhibit the most advanced technology in the production and presentation of moving images. All fans and followers of simulation and documentation, movies, TV and computer games start running a little warmer as they watch. We see how eerily close the wishes of the consumers, the trainers and the police really are to each other. Just as they are in real life.


Italy
Henry
Gallas




Italy
France
Pagani
Perrotta
Vieira
Gallas
Abidal
Cameranesi
Barthez
7 Mahmuda Finical



2007
IOLE DE FREITAS

Untitled
Installation

Museum Fridericianum

Wenngleich raumgreifend, ist Iole de Freitas' Arbeit auf augenfällige Weise ortsunspezifisch. Eine komplexe Struktur aus gebogenen Stahlrohren, deren Verlauf durch großflächige, teils transparente, teils transluzide Polycarbonatplatten akzentuiert ist, besetzt einen der Haupträume im ersten Stock des Fridericianums. An der Südwestseite durchdringen die Stahlrohre die Wände und mäandern die Fassade entlang um die Ecke des Gebäudes, um schließlich an der Südostseite wieder ins Innere zu entschwinden. Das Verhältnis zwischen der Installation und dem Raum, den sie füllt, ist eines der Ignoranz: Der kontinuierliche Fluss der Linien und Flächen nimmt keine Rücksicht auf die kubische Aufteilung des Gebäudes, sondern etabliert seine eigene dynamische Logik. Eine Art schwebende Piazza entsteht, mit Passagen für Schlendernde und Unterschlupfen für Verweilende. Lassen sich frühere Arbeiten der Künstlerin direkt von der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper herleiten, beschäftigt sie hier die räumliche Konkretisierung von Gesten und Bewegungen, die kollektiv verstanden werden müssen. Die Formensprache ihrer Installation erzählt zudem von einem intensiven Dialog mit der konstruktiven Tradition brasilianischer und russischer Avantgarden, deren utopische Architekturen sich über die Schwerkraft erhoben, um die Gesetze der Wahrnehmung neu zu schreiben. In diesem Sinne will auch de Freitas dem Moment Form verleihen, da Materie in ihr eigenes Gegenteil umschlägt: Stahl und Polycarbonat tanzen durch den Raum gleich Draperien, die im Spiel des Windes Kurven und Volumina zeichnen. Die so entstehenden Bewegungs- und Blickachsen, Kräftefelder und Knotenpunkte lassen Anwesende Teil eines vieldimensionalen Koordinatensystems werden, das sie zu Architektur und Raum, zu MitbesucherInnen und sich selbst ins Verhältnis setzt. Manuela Ammer

Although it takes possession of the space, Iole de Freitas' work is strikingly non-site-specific. A complex structure of bent steel pipes, their course accentuated by large, sometimes transparent, sometimes translucent, polycarbonate panels, occupies one of the main spaces on the first floor of the Museum Fridericianum. On the south-west side, the steel pipes penetrate the walls and undulate along the façade around the corner of the building, finally vanishing back into the interior on the south-east side. The installation and the space that it fills exist in a relationship of mutual disregard: the continuous flow of lines and surfaces does not take the cubical division of the building into account, establishing instead its own dynamic logic. A kind of floating "piazza" comes into being with passageways for people strolling by, as well as refuges and meeting places for those who choose to linger. While the artist's early works could be traced back directly to an exploration of her own body, here she is concerned with the spatial manifestation of gestures and movements. These have to be understood as extending beyond the sphere of the individual to encompass the collective domain. In addition, her installation's design vocabulary testifies to an intensive dialogue with the tradition of construction developed by the Brazilian and Russian avant-garde, whose utopian architecture rose above gravity to rewrite the laws of perception. In this spirit, de Freitas also seeks to give shape to the moment when material tips over into its opposite: steel and polycarbonate dance through the space like draperies, sketching out curves and volumes in the play of the wind. The axes of movement and sight lines, force fields and nodes, make people entering the space into part of a multi-dimensional coordinate system, establishing relationships with the architecture and the space, with other visitors and indeed with their own selves.

2007
PETER FRIEDL

The Zoo Story
Installation

documenta-Halle

Die Giraffe, die hier ihren Hals reckt, ist ein gefallenes Tier. Sie starb am 19. August 2002 im Zoo von Qalqiliyah, dem einzigen Zoo im Westjordanland. Als die israelischen Streitkräfte im Zuge der zweiten Intifada in die 45.000-EinwohnerInnen-Stadt eindrangen und es zu Schießereien kam, rannte Brownie wohl in Panik mit dem Kopf gegen eine Eisenstange und ging zu Boden. Für Giraffen bedeutet das den Tod, denn ihr starkes Herz ist dafür gemacht, Blut nach oben zu pumpen.

Brownie war neun Jahre alt und stammte wie seine Frau aus Südafrika; über Israel war er 1997 nach Qalqiliyah gelangt – zu einer Zeit, als diese palästinensische Stadt das landwirtschaftliche Zentrum des Westjordanlandes war und noch nicht von einer acht bis zehn Meter hohen Betonmauer von der Außenwelt abgeriegelt wurde.

Nach seinem Tod wurde Brownie zusammen mit anderen im Zoo gestorbenen Tieren, darunter ein Löwe, ein Zebra und ein Pavian, von Sami Khader, dem Tierarzt, eher amateurhaft ausgestopft. Dadurch verströmt Brownie den Charme eines vielgeliebten Steiff-Tieres. Heute befinden sich die präparierten Tiere in einem eigens neben dem Zoo erbauten „Museum".

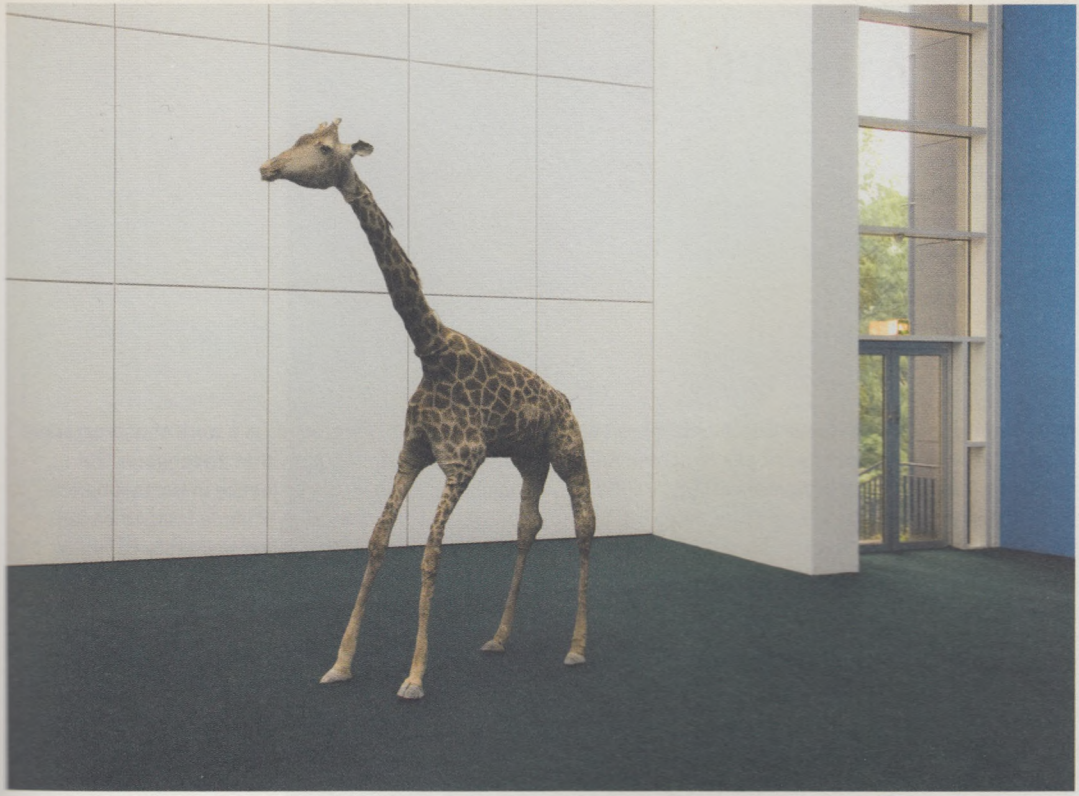
Es ist für Peter Friedl entscheidend, dass Brownie zwar zum Bild taugt, dass dieses Bild aber, so steht zu hoffen, eine andere Geschichte in Gang setzt als die ohnmächtig stereotypen Medienbilder aus der Konflikt- und Besatzungszone, an denen sich jede politische Rationalität blutig stößt. Brownie ist das Kondensat und zugleich der mögliche Keim eines historisch-politischen Epos. Diese Geschichte beginnt mit der wundersamen Metamorphose der toten Giraffe zu einer Idee. Roger M. Buergel

The giraffe stretching its neck here is a fatality of armed combat. It died on 19 August 2002 in Qalquiliyah Zoo, the only zoo in the West Bank. When the Israeli forces moved into this city of 45,000 inhabitants in the wake of the second Intifada, outbreaks of shooting ensued and Brownie, probably in a panic, ran into an iron bar, bumped his head and collapsed to the ground. This spells death for giraffes as their strong hearts are designed to pump blood upwards.

Brownie was nine years old and came from South Africa, as did his mate. He arrived in Qalquiliyah via Israel in 1997—in the days when this Palestinian town was the agricultural centre of the West Bank and not yet cut off from the outside world by an eight to ten-metre-high cement wall.

After his death Brownie—along with other animals that had died in the zoo including a lion, a zebra and a baboon—was stuffed by Sami Khader, the local veterinarian but not a professional taxidermist. As a result Brownie exudes all the charm of a much-loved Steiff toy. The mounted animals are now housed in a specially built "museum" adjacent to the zoo.

The essential aspect for Peter Friedl lies in the notion that while Brownie certainly does make a good picture, this image might, one would hope, trigger a narrative distinct from the stereotypical impotent media images of the conflict and occupation zone, which bloodily offend any political rationality. Brownie is simultaneously the condensate and the possible seed crystal for a historico-political epic. This history begins with the miraculous metamorphosis of the dead giraffe into an idea.



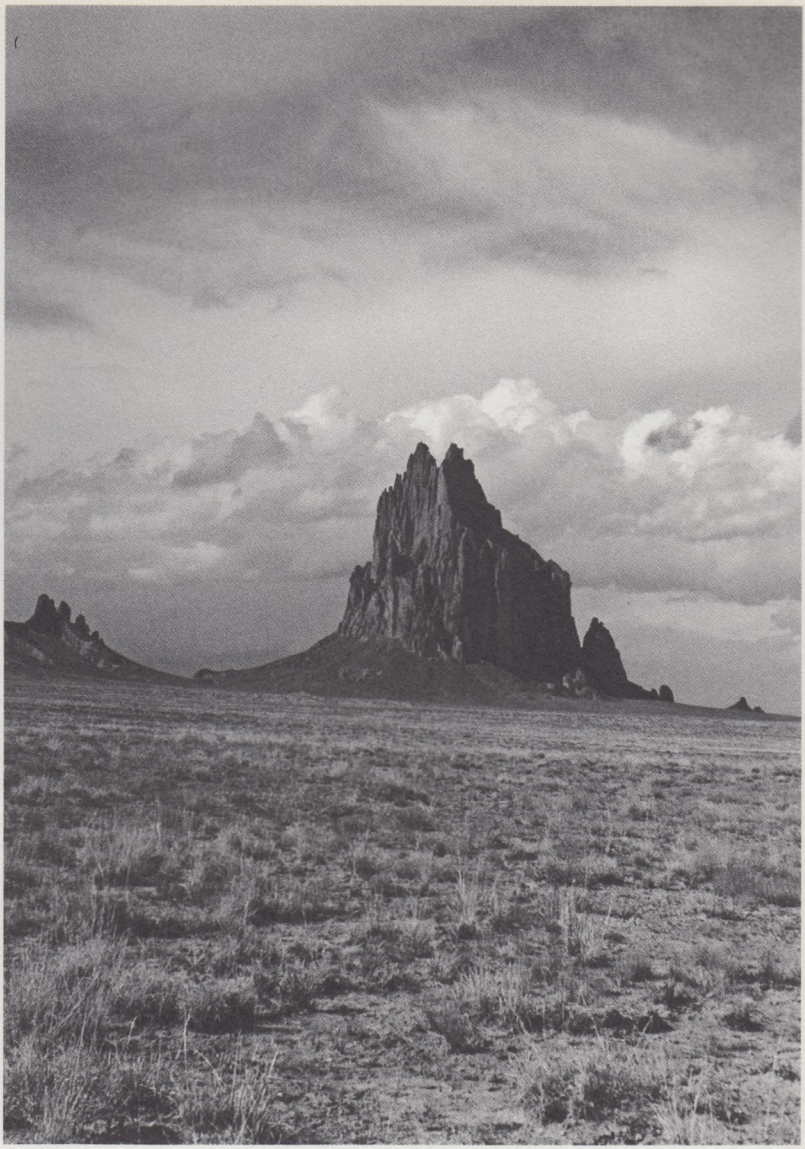
2007
ANDREA GEYER

Spiral Lands
Fotografie | Photography

Neue Galerie

Als fotografische und textuelle Geschichtsschreibung beschäftigt sich *Spiral Lands* mit dem längsten Kampf um soziale Gerechtigkeit in Nordamerika: der Enteignung der amerikanischen UreinwohnerInnen infolge von Kolonialisierung, Gouvernementalität, Kapitalismus und roher Gewalt. Die auf der „Doktrin der Entdeckung" und dem „Anrecht auf eroberte Gebiete" basierende Gesetzgebung geht auf das Europa des Jahres 1493 zurück. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts kämpfen die Native Americans um ihre Rechte und die Rückgabe ihres Landes. *Spiral Lands* erzeugt aus der Position einer kritischen Ich-Erzählerin ein komplexes Verständnis der Dynamik von Geschichte, Ort, Eigentum, Kapitalismus, Vision und Fotografie. Auf diese Weise beleuchtet es, warum es Nordamerika noch immer nicht gelungen ist, sich mit der eigenen Geschichte und den heroischen Erzählungen der Landeroberung als Ursprungsmythos des Kapitalismus zu versöhnen. Anhand von Archivmaterial wie kolonialen Proklamationen, Verträgen und Manifesten des American Indian Movement, anthropologischen Texten und mündlichen Überlieferungen zeigt Geyer, dass es sich bei diesen Zusammenhängen zwischen Land und Eigentum, zwischen Raum und Geschichte um die Basis der globalen Weltlage handelt – und nicht um eine wieder aufgetauchte, unterdrückte Vergangenheit, die sich in eine Abfolge historischer Erzählungen einreihen lässt. Die Aufnahmen von umkämpften Gebieten der Native Americans bilden einen Kontrast zum Konzept der Weite in der nordamerikanischen Landschaftsfotografie. Dieser wird eine Art der Fotografie entgegengestellt, die den Geist des Ortes dokumentiert, der eine historische Dynamik besitzt. Im Zentrum des Werks steht der Wunsch nach einer Kulturpolitik, die nicht auf kultureller Anerkennung und Liberalismus beruht, sondern auf sozialer Gerechtigkeit.

Andrea Geyer's *Spiral Lands* is a work of photographic and textual historiography that investigates the longest struggle for social justice in North America today—the dispossession of lands from American Indians by colonisation, governmentality, capitalist development, and brute force and violence. These claims for spatial justice are deeply temporal—legislation from Europe around the "Doctrine of Discovery" and the "Rights of Conquest" dates from 1493 and law suits initiated by native groups to uphold treaty rights and gain land claims have spanned the 20th century to this day. Building on a situated viewer, a critical "I" in the work, *Spiral Lands* sculpts a complex understanding of the dynamic of history, place, ownership, capitalism, vision and photography to explore how North America is literally a contact zone that has yet to reconcile its own history and its heroic narratives of conquest as a capitalist myth of origins. Foraging through the archive of colonial proclamations, treaties, manifestos from the American Indian Movement, anthropological texts, personal histories, corporate reports, gendered travelogues, and oral histories, Geyer shows this relationship of land and ownership, of space and history, to be the very condition of the global present rather than a repressed history brought into view by adding it to existing historical narratives. The landscape photographs of contested sites of Native lands challenge the scopic regimes of North American landscape photography and counter a photography of a spirit of place with the representation of place as process that is dynamically historical, intensely present, and visually uncanny. The heart of this work is a radical beauty of a cultural politics based not on cultural recognition and liberalism, but on social justice. Jeff Derksen



2007
SIMRYN GILL

Throwback
Objekte | Objects

Aue-Pavillon

Simryn Gill erkundet formale Beziehungen und historische Verbindungen zwischen Orten, wobei sie mit Methoden der materiellen und geografischen Verschiebung arbeitet. Sie untersucht den Bedeutungswandel von Formen und Materialien in verschiedenen Zeiten und Kontexten, indem sie spielerische und sorgsam strukturierte Transformationen an Objekten durchführt. Für *Throwback* verwendet sie Motorteile eines Tata-Lkws Baujahr 1985, der auf den Straßen Malaysias im Einsatz war. Tata ist ein indischer Automobilhersteller, der 1954 unter Lizenz von Daimler-Benz mit der Lkw-Produktion begann. Mittlerweile ist Indien einer der größten Märkte für Altmetall, und so wäre der Lkw wohl irgendwann dort gelandet, hätte Gill nicht interveniert: Die Künstlerin stoppt, wenn auch nur kurz, das Verschwinden der Vergangenheit und lässt eine Phase der Moderne mit einer anderen verschmelzen. Die in Deutschland entworfenen und in Indien produzierten Autoteile hat Gill mit einer Reihe tropischer und lokaler Materialien pflanzlicher und tierischer Natur umgearbeitet. Die Eleganz des funktionalen modernen Designs wird zu einer Serie nichtfunktionaler Ausstellungsobjekte, die wie alte wissenschaftliche Proben präsentiert werden. Gills Spiel mit der Austauschbarkeit dieser Objekte, die mal Maschine, mal Kunst sind und von Deutschland nach Indien, nach Malaysia und wieder zurück gebracht werden, verweist humorvoll auf Debatten der Moderne: auf Fragen von Lokalität und Ursprung oder des Verhältnisses von Kunst und Leben. Die Rückkehr des Lkws in seine Heimat geht nicht ohne Reibungsverluste vonstatten; er sieht völlig anders aus als zu Beginn. Oder wie die Künstlerin formuliert: „Können wir überhaupt zurückkehren? Können wir Bedeutung wiederherstellen? Kann der Lkw zurückkehren, oder ist er auf ewig dazu verdammt, ein Außenseiter zu sein?“

The sculptural installation *Throwback* employs a process of material and geographical displacement to investigate formal relationships and historical flows between sites. As with a number of Simryn Gill's works the shifting meanings of forms and materials over time and in different contexts are explored through the playful yet carefully structured transformation of found objects. *Throwback* features elements produced from casts of interior machinery from a 1985 Tata truck, which had been plying the roads of Malaysia. Tata is an Indian vehicle manufacturer that began producing trucks in 1954 under licence from Daimler-Benz (which acquired its Kassel truck factory in 1970). India's booming economy is now one of the world's largest markets for scrap metal. The old truck might otherwise be bound there if not for Gill's intervention: the artist's halting, even if briefly, the physical disappearance of the past in the rush to build the future, one phase of modernity melting into another. The German-designed Indian-produced truck parts have been remade by Gill in a range of tropical and local materials, including plant and animal matter. The elegance of functional modern design is translated into a series of decidedly non-functional pieces for display, laid out like ancient specimens. Gill's play on the interchangeability of these objects, from machinery to art (or scrap), or from Germany to India to Malaysia and back again, humorously references an array of debates around modernity including locality and origins and the relationship of art to life. Yet the truck's return home is hardly seamless; this equatorial hybrid is a long way from where it began. As the artist says, “Can we ever go back? Can we ever recoup meaning? Can the truck go home, or is it forever doomed to be an outsider?” Russell Storer

2007
SHEELA GOWDA

And ..., 2007
And Tell Him of My Pain, 1998
Installation

Museum Fridericianum

Die Kordel ist frei ausgelegt und hängt. Sie spielt gleichermaßen Skulptur, Zeichnung, Malerei und Geschichtenerzählerin. *Und erzähl' ihm von meinen Schmerzen* lautet die eindringliche Aufforderung im Titel. Wer da genau angesprochen wird, ist nicht klar, nur, wer gemeint ist: eine Person männlichen Geschlechts.

Wer es mit Biografischem hält, erkennt in der Kordel eine Nabelschnur und findet Zugang zu einer Geburtserfahrung. Wer es mit politischer Ökonomie hält, erkennt in der Kordel eine Metapher für das Schicksal des indischen Textilhandwerks, das heißt für die Kolonialisierung des Subkontinents durch die East India Company im 18. Jahrhundert. Wer es mit religiöser Mythologie hält, verbindet das offene rote Pigmentpulver mit dem Hinduismus, insbesondere dem Holifest, bei dem sich die Feiernden mit Farbpulver bewerfen (siehe die indische Miniaturzeichnung auf S. 31).

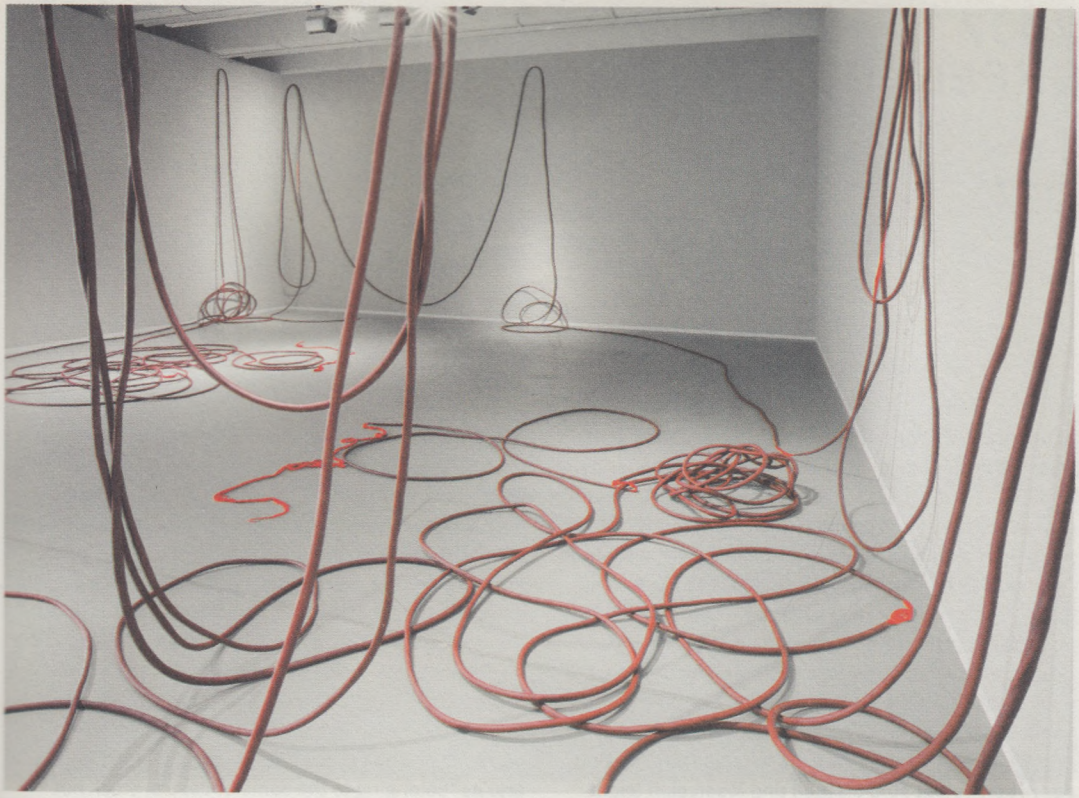
Die Kordel ist ein Medium, das sich mit Assoziationen anreichert, in die bei langer Betrachtung unbewusste Erinnerungen Einzug halten. Die Kordel holt einiges ans Licht, sie reicht tief, gerade aufgrund ihrer materiellen Gegenwärtigkeit. Viel Zeit ist in den Prozess geflossen, in das lose Bündel von Nadeln und Fäden, die ineinander verschlungen, eingefärbt und mit Gummi arabicum verklebt sind. Zeit, die zum Raum wird. Dieser Raum wird durch materielle Gegenwärtigkeit aber nicht beherrscht; die Kordel ist monumental und fragil. Materialität steht hier im Austausch mit dem Immateriellen, genauer: der ästhetischen Spekulation, ob sich Schmerz überhaupt vermitteln lässt.

Roger M. Buergel

The cord snakes freely across the floor and is suspended in parts. It simultaneously plays the role of sculpture, drawing, painting and story-teller. *And Tell Him of My Pain* is the title's insistent demand. Precisely who is being addressed is not clear, merely who is meant: a male.

If you're interested in the biographical slant, you recognise an umbilical cord in this cord and find a way into an experience of birth. If your interest is in political economy you find a metaphor in the cord for the destiny of Indian textile workers, in other words, for the colonisation of the sub-continent by the East India Company in the 18th century. If religious mythology is your thing, you'll associate the red powder pigment with Hinduism, particularly the Holi Festival, when people throw coloured powder at each other (see the Indian Miniature painting on page 31).

The cord is a medium that becomes incrusted with connotations, stirring up unconscious associations if you contemplate it for a long time. The cord brings a number of elements into the light, plumbing the depths precisely because of its presence. A great deal of time has gone into the process, into the loose bundle of nails and threads entwined with each other, dyed and glued together with gum arabic. Time that becomes space. This space however is not governed by presence; the cord is monumental and fragile. Materiality finds itself here in an exchange with the immaterial, or, to be more precise, aesthetic speculation on whether pain can be conveyed at all.



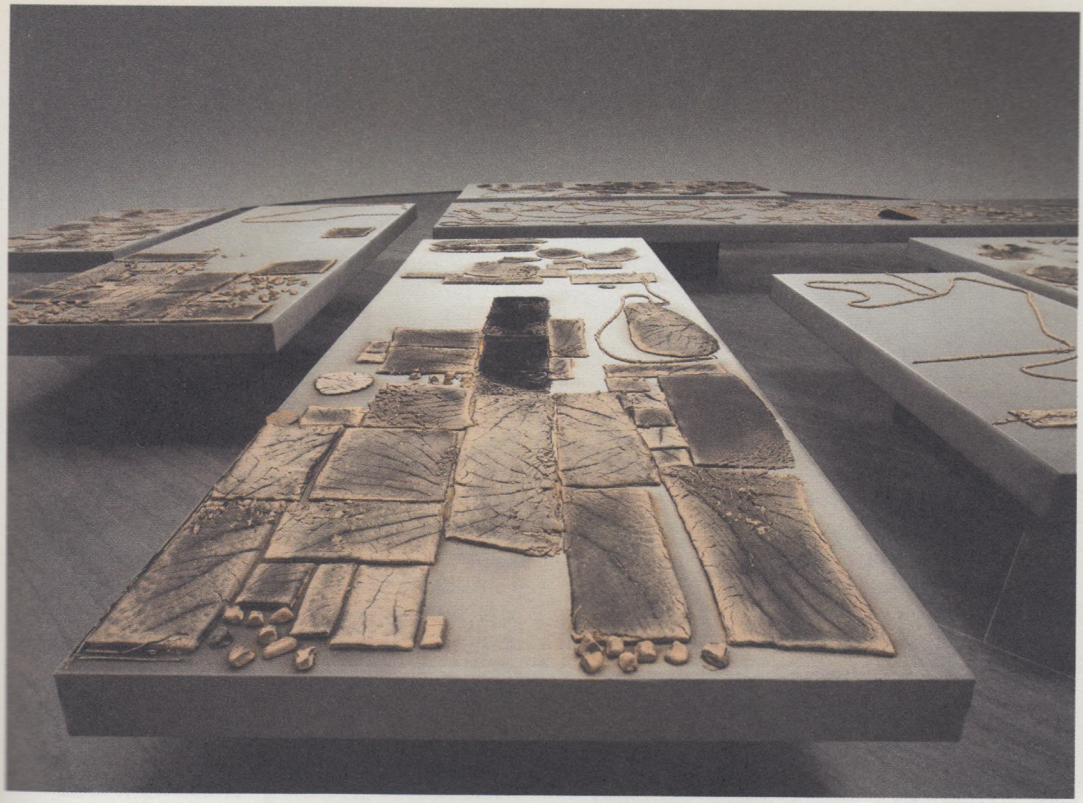
2007
SHEELA GOWDA

Collateral
Installation

Neue Galerie

In der Arbeit *Collateral* von Sheela Gowda sind acht Rahmen unterschiedlicher Größe horizontal über dem Boden angeordnet und erzeugen auf diese Weise eine leichte, schwebende geometrische Konfiguration. Auf diesen grauen Strukturen aus Metallnetzen wurde *agarbathi* (Räuchermaterial) zunächst zu Formen arrangiert, dann zu Asche verbrannt. Das Auge kann einander zugeordnete Rhythmen und Linien entdecken, die sich von Rahmen zu Rahmen fortsetzen, so dass sich die Arbeit wie eine aus der Luft betrachtete Landschaft ausbreitet. Aschereste, das Material, aus dem die Arbeit besteht, wie auch jede Interpretation der Arbeit selbst sind instabil und lösen sich leicht auf. Um Abhilfe zu schaffen, weist die Künstlerin auf eine Wörterbuchdefinition des Begriffs „kollateral" hin, nämlich: „zu derselben Ahnenfamilie gehörend, aber in keiner direkten Abstammungslinie stehend", sowie auf eine weitere Bedeutung: „parallel oder einander entsprechend in Position, Zeit oder Bedeutung". Beide Definitionen gehen von einem Zustand der Trennung, des Unterschieds und einer Kontinuität aus. Ein Beispiel dafür wäre die materielle Basis des menschlichen Lebens in all seinen Formen und Dimensionen oder die Übersetzbarkeit von Sprache. „Kollateralschaden" ist natürlich auch der Euphemismus, der für im Krieg getötete Zivilpersonen verwendet wird, und für die Zerstörung der Natur. Trotzdem konfrontieren diese über Strukturen arrangierten Ascheformationen, die an die Dimensionen des menschlichen Körpers erinnern, die BetrachterInnen mit einer ihnen eigenen formalen Schönheit – der Schlichtheit materiellen Lebens, reduziert auf seine fundamentalen Formen und Substanzen.

In the work *Collateral* by Sheela Gowda, eight frames of various sizes are positioned horizontally above the ground to create a light, floating geometric configuration. On these grey metal mesh structures, agarbathi (incense) has been moulded into shapes then burnt away to ash. The eye can detect corresponding rhythm and lines that continue from frame to frame so that the work spreads out like a landscape viewed from the air. Residual ash, the material from which the work is made, is unstable and liable to disintegrate—like any interpretation of the work itself. To help, the artist points to one dictionary definition of the term collateral as "belonging to the same ancestral stock but not in a direct line of descent"; and another as "parallel or corresponding in position, time or significance." Both definitions suggest a condition of separation and difference, as well as continuity; for example, the material basis of human life in all its shapes and sizes or the translatability of language. Collateral damage is of course also the euphemism used for civilians killed in war and the destruction of nature. Nevertheless this terrain of ash arranged across structures that suggest the dimensions of the human body presents the viewer with its own kind of formal beauty—the severity of material life reduced to its fundamental shapes and substances. Grant Watson



2007
DMITRI GUTOV

Fence
Installation

Aue-Pavillon

Ein Zaun kann sowohl für den Schutz von Privateigentum stehen als auch für Unterdrückung, Zwang oder Bestrafung. Gutov erweitert diese beiden Interpretationen um eine weitere: Sein *Fence* ist aus sechs Teilen von je zwei Metern Höhe gebaut und mit willkürlich zusammengetragenen Schrottteilen vervollständigt. Damit greift er die spontane Kreativität städtischer GärtnerInnen auf, die ihre an Müllhalden und Waldparks angrenzenden Pflanzungen mit weggeworfenen Materialien einzäunen.

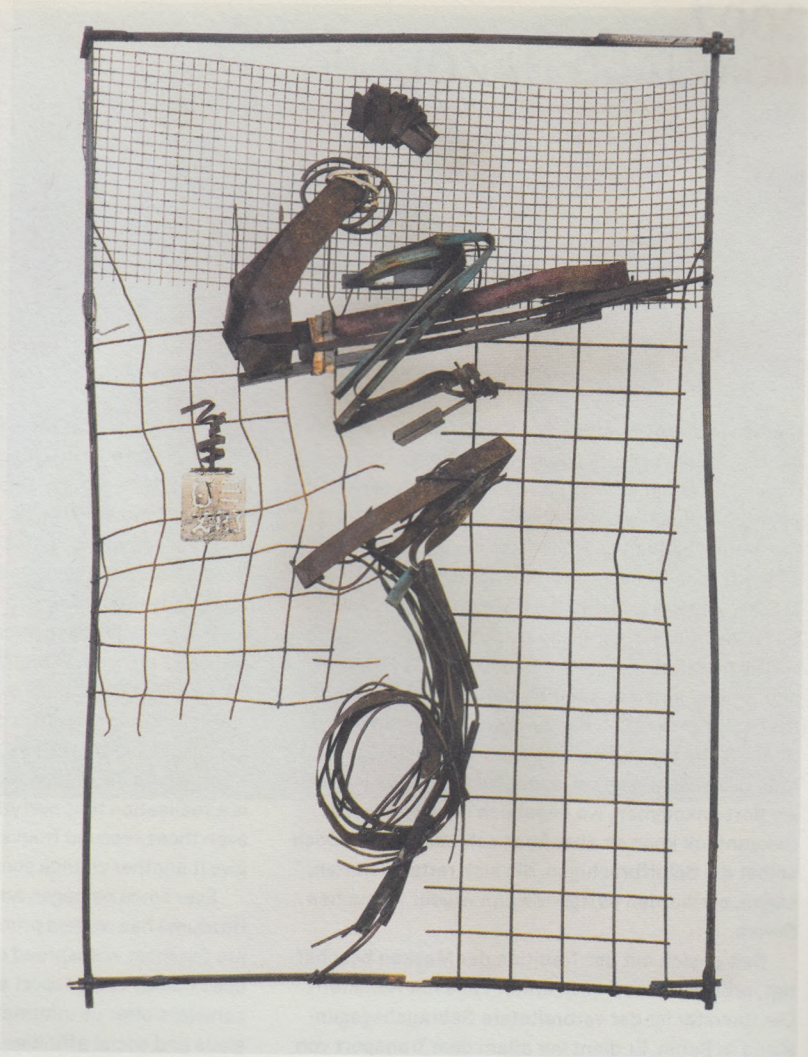
Der lose miteinander verknüpfte Industrieschutt der Stadt findet sich an den Bruchstellen des sozialen Raums, an dem die Einzelnen nicht nach den seelenlosen Regeln des Spätkapitalismus leben können, sondern trotz diesen. Hier konzentriert sich das natürliche Selbstbewusstsein, das sich in der ekstatischen Kreativität jener offenbart, die eine *terra incognita* für ihre Planzungen gefunden haben und auf dieser greifbaren materiellen Grundlage ihr Streben nach einem besseren, uneingeschränkten Leben realisieren.

Das spontaneistische Design von Gutovs *Fence* wird durch Schriftelemente verschiedener Autoren ergänzt, welche die bestehende (noch abstrakte) „Schriftlichkeit" deutlicher sichtbar machen. Gutovs Gitter geben die Schriften alter Meister in Metall wieder. Dabei handelt es sich um Auszüge aus der *Deutschen Ideologie* von Marx mit Kommentaren von Engels, aus Beethovens Briefen an seine unbekannte Geliebte, aus den Kalligrafien des japanischen Mönchs Sengai und des japanischen Samurais Tesshu, aus Hieroglyphen des chinesischen Malers und Dichters Mi Fu. Denn in den eigentümlichen Mustern dieser Handschriften sah Gutov die Windungen eines Drahts, während er in den rostigen Drahtschlingen eines Gartenzauns große Schriften wiedererkannte. Constantin Bokhorov

A fence can symbolise the protection of private property but also oppression, coercion or punishment. Gutov adds a further interpretation to these two possibilities: his *Fence* is composed of six two-metre-high sections, with bits of randomly juxtaposed scrap metal adding the final touch. In this work he picks up on the spontaneous creativity of urban gardeners who use discarded material to enclose cultivated areas bordering on rubbish dumps and wooded parkland.

The city's loosely interconnected industrial debris occurs along the fractures of social space where individuals cannot live according to the soulless rules of late capitalism, surviving instead despite these strictures. This is the locus where natural self-awareness is concentrated, revealed in the ecstatic creativity of people who have found a *terra incognita* to cultivate and give concrete form to their strivings for a better, unconstrained life on this tangible material substrate.

The spontaneity in the design of Gutov's *Fence* is complemented by snippets of writing from various authors, making the extant (still abstract) "scribality" even clearer. Gutov's lattices reproduce old masters' writings in metal. The texts in question are extracts from Marx's *The German Ideology* with commentaries by Engels, Beethoven's letters to his anonymous mistress, excerpts of calligraphy by the Japanese monk Sengai and the Japanese samurai Tesshu, as well as hieroglyphs by Chinese painter and poet Mi Fu. For Gutov identified the twisting lines of a wire in the characteristic patterns of these manuscripts, and recognised great writings in the rusty wire loops of a garden fence.



2007
ROMUALD HAZOUMÉ

Dream
Installation

Aue-Pavillon

Die Landschaft ist schön. Der Sand, das Wasser, die tropische Vegetation, ein regungsloses Dorf, der Ozean, der Himmel. Hier ließe sich einfach verweilen, abgeschirmt von allen Abscheulichkeiten, auf ewig. Der Traum, bleiben zu wollen. Doch gibt es die Geschichte, das Gedächtnis, die Anderen, die Welt, die Macht, die Wirklichkeit, das Böse, die Begierden ... und es ist die Hoffnung, die zuletzt stirbt.

Die Installation ähnelt einem Boot. 421 Passagiere/Kanister sind gut auf die Überfahrt vorbereitet. Die Plätze sind teuer. Bei Einbruch der Nacht legt das Boot ab. Die Passagiere bewegen sich nicht, sie sind still, wie die Masken vor dem „Auftritt". Bald werden sie dort ankommen, wo angeblich alles besser ist. Bekanntlich kann es aber auch schlimmer sein. Doch selbst die Schiffbrüchigen, die sich retten konnten, sagen, sie würden es irgendwann wieder versuchen ... *Dream*.

Seit er sich mit der Tradition der Masken beschäftigt, arbeitet Hazoumé in erster Linie mit Kanistern. Der Kanister ist der verbreitetste Gebrauchsgegenstand in Benin. Er dient vor allem dem Transport von geschmuggeltem Treibstoff. Durch ihre Bemalung geben uns die Kanister Auskunft über die kulturelle, religiöse und soziale Zugehörigkeit ihrer BesitzerInnen. In Benin ist der Kanister Werkzeug, Überlebens- und Kultobjekt. Hazoumés Kanister – egal ob Ready-mades, zerschnittene oder nachbearbeitete – geben unmittelbaren Einblick in seine Intentionen. Er bezieht sich auf die Geschichte, die sozialen oder politischen Ereignisse und schafft so ein Werk, das unverblümt den Wahnsinn der gegenwärtigen Welt offenlegt. *Dream* ist kein fiktives Werk. Es ergreift das Wort, engagiert sich, legt Zeugnis ab. Es kommt der Wirklichkeit von Extremsituationen so nah wie nur möglich, als wäre es einer Notwendigkeit der Wahrheit unterworfen. André Magnin

It's a beautiful landscape. The sand, the water, the tropical vegetation, a village where nothing is moving, the ocean, the sky. One could simply linger here, shielded from all atrocities, for ever and ever. The dream of remaining in this spot. But then there is history, memory, the others, the world, power, reality, evil and desires ... and hope springs eternal.

This installation resembles a boat. 421 passengers/canisters are well-prepared for the crossing. It's expensive to get a place on board. The boat sets off at nightfall. The passengers don't move; they are silent, like masks before the performance. Soon they will arrive where everything is purportedly better. But there is a realisation that everything may well be worse. Yet even those rescued from shipwrecks say they would give it another chance some time... *Dream*.

Ever since he began addressing the mask tradition, Hazoumé has worked primarily with canisters. Canisters are the most widespread utensils in Benin. They are used mainly to transport smuggled fuel. The painted canisters offer us information about the cultural, religious and social affinities of their owners. In Benin canisters are tools as well as objects of survival and ritual. Hazoumé's canisters — whether they are ready-mades, cut into fragments or reworked — offer direct insight into his intentions. He refers to history, to social and political events, and thus creates a work that bluntly unveils the madness of the contemporary world. *Dream* is not a work of fiction. It speaks out, takes a stance, testifies. It moves as closely as possible to the reality of extreme situations, as if it were driven by the necessity for truth.


BREAK

2007
SANJA IVEKOVIĆ

Mohnfeld | Poppy Field
Installation

Friedrichsplatz

Irgendwann während der documenta wird sich das Areal vor dem Museum Fridericianum in einen roten Platz verwandeln. Ein Meer von Mohn, rotem Klatschmohn und lila Schlafmohn, wird entstehen – und wieder vergehen. Eine transitorische Performance der Natur. Sanja Ivekovićs poetische und politische Inszenierung besetzt ein historisches Terrain, das von den Ambivalenzen der Aufklärung durchdrungen ist: den Friedrichsplatz, wo einst das aufgeklärte Bürgertum der hessischen Kurfürstenstadt flanierte, wo im Kaiserreich und in der NS-Diktatur die Truppen aufmarschierten und 1933 die Bücher brannten, wo Beuys die erste Eiche pflanzte. Das Szenario ist trügerisch schön. Die Bedeutungsvielfalt des Mohns, die sich in Ivekovićs Arbeit ästhetisch verdichtet, lässt keine falsche Idylle zu. In der Antike als Blume des Schlafs, des Tods, des Vergessens mythisiert, in der Romantik verklärt, als Heroin noch Laudanum hieß und de Quinceys *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers* Furore machten, in vielen angloamerikanischen Staaten ein Symbol für gefallene SoldatInnen, hat die Mohnblume jede metaphorische Unschuld verloren. In Deutschland spätestens seit Paul Celans Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*. Denkt man an den Opiumanbau, der die Ökonomien von Staaten wie Afghanistan bestimmt, bekommt die Arbeit ganz aktuelle Dimensionen. Dort floriert nach dem Krieg der USA gegen das Taliban-Regime der Mohnanbau wie nie zuvor – und ein Drogenkrieg, von dem viele profitieren, am wenigsten die Opiumbauern selbst. Auch davon erzählt das „Gemälde" am Friedrichsplatz: von Ausbeutung und vom Widerstand. Zwei Mal täglich erklingen revolutionäre Lieder afghanischer Frauen, die gegen fundamentalistischen Terror und die alliierte Selbstgerechtigkeit in ihrem Land kämpfen – aus dem Lautsprecher, der nicht selten Opium für das Volk verbreitet. Catrin Seefranz

At some point during documenta 12 the area in front of the Museum Fridericianum will be transformed into a "red square": a sea of poppies, red com poppies and purple opium poppies will emerge—and pass away. A transitory performance by nature. Sanja Iveković's poetic and political staging occupies a historical terrain that is saturated with the ambivalence of the Enlightenment: Friedrichsplatz, where the enlightened bourgeoisie of the Hessian royal city once strolled, where troops paraded during the German Empire and under the Nazi dictatorship, where the books burned in 1933, where Beuys planted his first oak. The scene is deceptively beautiful. The variety of meanings of the poppy that come together in Iveković's work allow for no sense of a false idyll. Mythologized in antiquity as the flower of sleep, death and forgetting, glorified in romanticism, when heroin was still called Laudanum and De Quincey's *Confessions of an English Opium Eater* caused a great public furore, and a symbol for fallen soldiers in many English-speaking countries, the poppy has lost all metaphoric innocence, in Germany at the latest with Paul Celan's volume of poetry *Poppies and Remembrance*. If we consider the opium farming that defines the economy in countries like Afghanistan the work takes on a very topical dimension. There, after the American-led war against the Taliban regime, poppy agriculture is booming as never before—along with a drug war from which many profit but the opium farmers themselves benefit least. The "painting" on Friedrichsplatz tells of this as well: exploitation and resistance. Twice a day revolutionary songs sound out, sung by Afghan women who struggle against fundamentalist terror and the self-righteousness of the Allies in their own country—from the loudspeakers that often spread opium for the masses.

2007
LUIS JACOB

A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (With Sign-Language Supplement)
Videoinstallation | Video installation

Museum Fridericianum

A Dance For Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice… ist eine Hommage an den Anarchismus der aus Québec stammenden Tänzerin Françoise Sullivan und der englischen Bildhauerin Barbara Hepworth. Beide Künstlerinnen kündigten die Verwirklichung sozialer Befreiung an: Sie lenkten die Aufmerksamkeit auf die Immanenz der Freiheit als einer organischen Kraft, die ein integraler Bestandteil unseres Seins ist. In ihrem jeweiligen Medium strebten sie danach, den kreativen Charakter des Lebens zum Ausdruck zu bringen und zu bekräftigen, indem sie die Werte der Freiheit und des Werdens hervorhoben. So verkörpern Hepworths abstrakte Skulpturen den organischen Rhythmus des Wachstums, während Sullivan diese Werte als Tänzerin in nicht vorherbestimmten körperlichen Handlungen ausdrückte, die sie spontan in Außenräumen inszenierte.

Jacobs Hommage ist eine Multimedia-Installation, die organisch wirkende, an Hepworths skulpturale Arbeiten erinnernde hölzerne Gegenstände mit einer, von Sullivan inspirierten, Tanzperformance auf Video verbindet. Zugleich werden Auszüge aus den Schriften von Sullivan, Paul-Émile Borduas, Hepworth und Herbert Read in Zeichensprache und in Textform präsentiert, auf eine Weise, die die Komplexität historischer Erinnerung, Übermittlung und Verständlichkeit unterstreicht. Hepworth fing die gesellschaftliche Organik des Anarchismus auf einer metaphorischen Ebene als Form ein; Sullivan inszenierte sie als Performance. Jacob konzeptualisiert diese hochmodernistischen Ausdrucksformen der Befreiung, indem er ihren Charakter der Ankündigung und Verkörperung betont – die dualen Momente der Affirmation. Auf diese Weise trägt sein Projekt zur anarchischen Verwirklichung von Freiheit als gelebter Erfahrung bei.

A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice… pays homage to the anarchism of Quebec dancer Françoise Sullivan and English sculptor Barbara Hepworth. Both artists prefigured the realisation of social liberation by calling attention to freedom's immanence as an organic force, integral to our being. And they sought, through their respective mediums, to express and affirm life's creative essence by foregrounding the values of freedom and becoming. Hepworth distilled the organic rhythm of growth forms in abstract sculpture, while Sullivan expressed these values in embodied actions without predetermination, enacted spontaneously through dance in outdoor settings.

Jacob's homage takes the form of a multimedia presentation that juxtaposes organicist based wooden furnishings (reminiscent of Hepworth's sculptural work) with a dance performance on video (inspired by Sullivan's choreographic work). Simultaneously, excerpts from the writings of Sullivan, Paul Émile Borduas, Hepworth, and Herbert Read are presented in sign language and in textual form in a way that underscores the complexities of historical memory, transmission and intelligibility.

Hepworth encapsulated anarchism's social organicism on a metaphorical level, as form; Sullivan enacted it, as performance. Jacob conceptualises these high modernist expressions of liberation by highlighting qualities of prefiguration and embodiment—the dual moments of affirmation. In this way, his project contributes to the anarchic realisation of freedom as a lived experience. Allan Antliff

2007
JORGE MARIO JÁUREGUI

Urdimbres
Installation

Aue-Pavillon

Die Arbeitsweise des Architekten und Urbanisten Jorge Mario Jáuregui ist entscheidend durch seine Erfahrungen mit dem Favela-Bairro-Projekt geprägt, das Mitte der 1990er Jahre von der Stadt Rio de Janeiro ins Leben gerufen wurde. Kaum jemand erkannte so früh wie er das Innovationspotenzial dieses beispiellosen Unterfangens, die Favelas nachhaltig zu urbanisieren, das heißt ihnen Attribute einer Stadt zu verleihen. Im Gegensatz zu Tabula-rasa-Lösungen des modernistischen Städtebaus sind es die ortsspezifischen Gegebenheiten, die den Ausgangs- und Bezugspunkt der Interventionen bilden. Als Basis dienen die Bereitschaft zum vorurteilsfreien Gespräch und eine genaue Bestandsaufnahme. Jáuregui bezieht die Bedürfnisse der BewohnerInnen in seine Planung ein, kanalisiert sie und geht über ihre unmittelbare Befriedigung hinaus. Die Identifizierung von Nachbarschaften und Verkehrsverbindungen, der beliebtesten Orte genauso wie der Problemzonen zeigt wiederum Gesetzmäßigkeiten und gestalterische Möglichkeiten auf, eine Stadt neu zu denken.

Urbanität, verstanden als multiple Lebensform, ist dabei eng geknüpft an das Konzept des öffentlichen Raums, der trotz starker sozialer Verbindungen in der Favela so nicht existiert. Der Lebensraum ist zumeist privat besetzt oder ungenützt. Mit der Stärkung von öffentlichen Einrichtungen und Plätzen fokussiert und fördert Jáuregui gemeinschaftliche, identitätsstiftende Aktivitäten wie Fußball, Samba oder Feste. Der öffentliche Raum wird zu einem Ort des Zusammentreffens, an dem der soziale, kollektive Körper reflektiert wird. Jáuregui weist aber auch auf die ästhetische Dimension als strukturelle Komponente der Stadt hin und klagt das Recht auf Schönheit ein, wenn er die prozesshafte und improvisierte Ästhetik der Favela freilegt und sie in seinen architektonischen Formen spiegelt. Luise Reitstätter

The working methods of the architect and urban planner Jorge Mario Jáuregui have been greatly influenced by his experiences in the Favela-Bairro project, which was initiated by the city of Rio de Janeiro in the mid-1990s. Hardly anyone was aware at the time what an exceptional opportunity it would be to urbanise the Favelas. To give them the qualities of a city contained great innovative potential. Contrary to tabula rasa solutions, analogous to modernist city planning, it is the specifics of a location that are used here as the initial reference point for intervention.

The willingness to engage in a discussion free of prejudice serves as the basis for development, along with an exact evaluation of the site. Jorge Mario Jáuregui includes the needs of the inhabitants in his planning, consolidating them and going beyond immediate results. Identifying neighborhoods and traffic routes, favourite spots as well as problem zones, Jáuregui in turn shows rules of thumb along with all the creative possibilities for rethinking the city.

Urbanity understood as a complex way of life is closely connected to the idea of public space. This doesn't exist in the Favela, despite its strong social ties. The living space is either used privately or not at all. By extending public facilities and spaces, Jáuregui focuses on and encourages communal identity-promoting activities such as football, samba and celebrations. The public space becomes a place of congregation, where the social and collective body is reflected. Yet at the same time Jorge Mario Jáuregui emphasises the aesthetic dimension as a structural component of a city. He demands the right to beauty when he exposes the process-oriented and improvised aesthetic of the Favela and mirrors it in his architectural forms.

Fußweg in Salguerio, vorher und nachher
Pedestrian path in Salguerio, before and after

2007
AMAR KANWAR

The Lightning Testimonies
Videoinstallation | Video installation

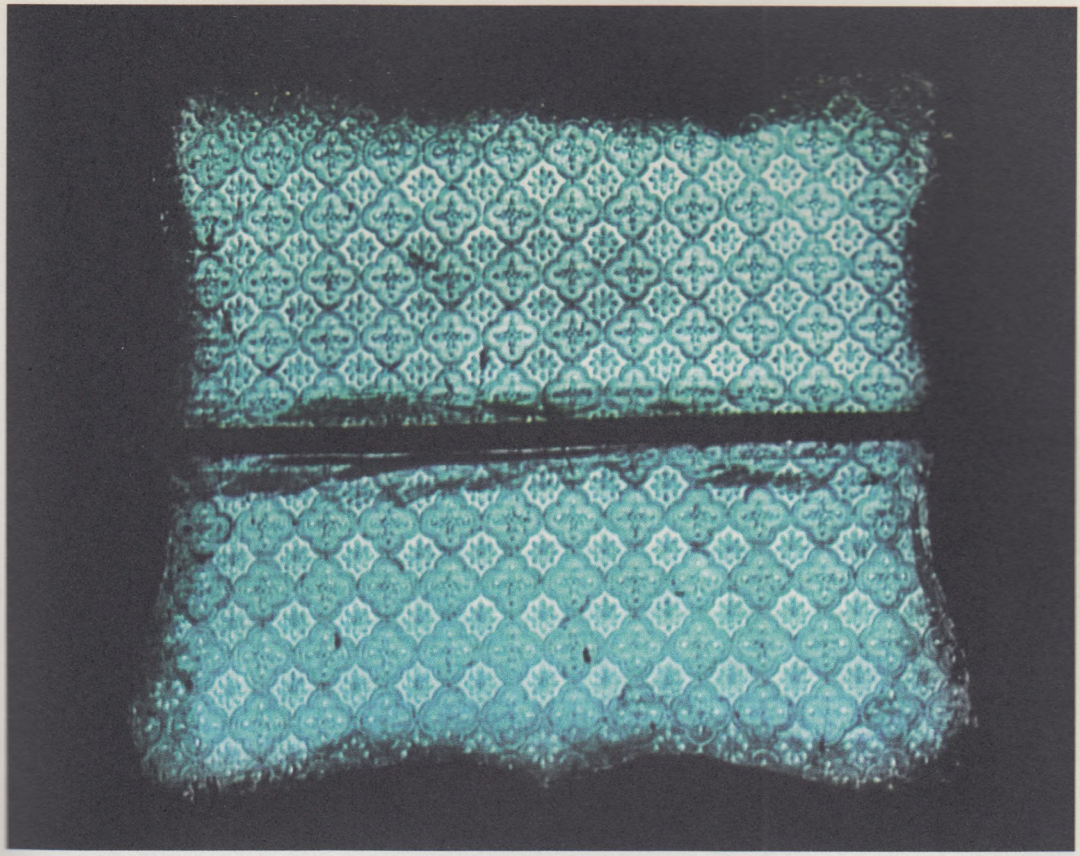
Neue Galerie

Amar Kanwars Filme und Videoarbeiten sind poetische Meditationen über die Funktionsweisen von Macht, Recht, Sexualität und Gewalt, betrachtet in ihren Auswirkungen auf das heutige Leben auf dem indischen Subkontinent und beeinflusst durch das Erbe der Dekolonisierung und Teilung. In komplexen Erzählungen oder visuellen Essays verbindet Kanwar die Bilderwelt der individuellen und kollektiven Erfahrung mit Legenden und Dichtung, rituellen Objekten und modernen Symbolen, mit Schweigen und Gesang.

Die Videoinstallation *The Lightning Testimonies* spürt einer Reise durch den Subkontinent nach und reflektiert die Erfahrungen von Frauen. Kanwar setzt mehrere Bildschirme und unterschiedliches filmisches Vokabular ein, um eine disparate, aber miteinander verbundene formale Struktur zu schaffen. Auf einer Ebene deckt die Arbeit eine Reihe untergründiger Erzählungen auf, die sich mit dem Problem der sexuellen Gewalt befassen, aber auch mit der Art, wie Menschen Bilder, Objekte und Geschichten verwenden, um traumatische Erfahrungen auszudrücken. Von Nagaland bis zum Punjab, von Kaschmir bis nach Gujarat und Bangladesch folgt Kanwar diesen Geschichten, wie sie auftauchen und wieder verschwinden, von einer Sprache in die andere übersetzt oder durch ein Ereignis reaktiviert werden. Auf einer anderen Ebene zeichnet die Arbeit ein Netz von Verbindungen zwischen der Menschheit, der Natur und dem Unerklärten nach. Wir sehen Porträts einer hinterbliebenen Familie; das Bild eines blauen Fensters als Behältnis von Zeit; Aufnahmen von Blättern, die Zeugnis von vergangener Gewalt ablegen. Durch das Knüpfen solcher Verbindungen will Kanwar durch das Leid hindurch in einen Raum stiller Kontemplation eintreten, in dem menschliche Erfahrung und Widerstandskraft das Potenzial für Veränderung bieten.

The films and video works of Amar Kanwar are poet meditations on the operations of power, justice, sexuality and violence viewed through their effects contemporary life on the Indian subcontinent, and informed by the legacies of decolonisation and part tion. Taking the form of complex layered narratives o visual essays, Kanwar's works combine imagery of individual and collective experience with legends ar poetry, ritual objects and modern symbols, silence and song.

Kanwar's video installation *The Lightning Testimo nies* traces a journey across the subcontinent, creat ing a richly evocative reflection on the experiences o women. Displayed on multiple screens, the installati employs a range of images and filmic vocabularies t create a disparate yet interlinked formal structure. On one level it uncovers and connects a series of sub merged narratives relating to the question of sexual violence and the ways in which people employ image objects and stories to express, confront or remembe trauma. From Nagaland to the Punjab, Kashmir to Gujarat and Bangladesh, Kanwar follows these narra tives as they appear and disappear, are translated from one language to another, are reactivated by an event or emerge in a new form. On another level the work traces a web of connections between humanity, nature and the unexplained. We see a sequence of po traits of a bereaved family; an image of a blue window as a container of time; footage of leaves bearing wit ness to the memory of past violence. In forging these connections Kanwar aims to move through suffering into a space of quiet contemplation in which human experience and resilience harbour the potential for transformation. Russell Storer



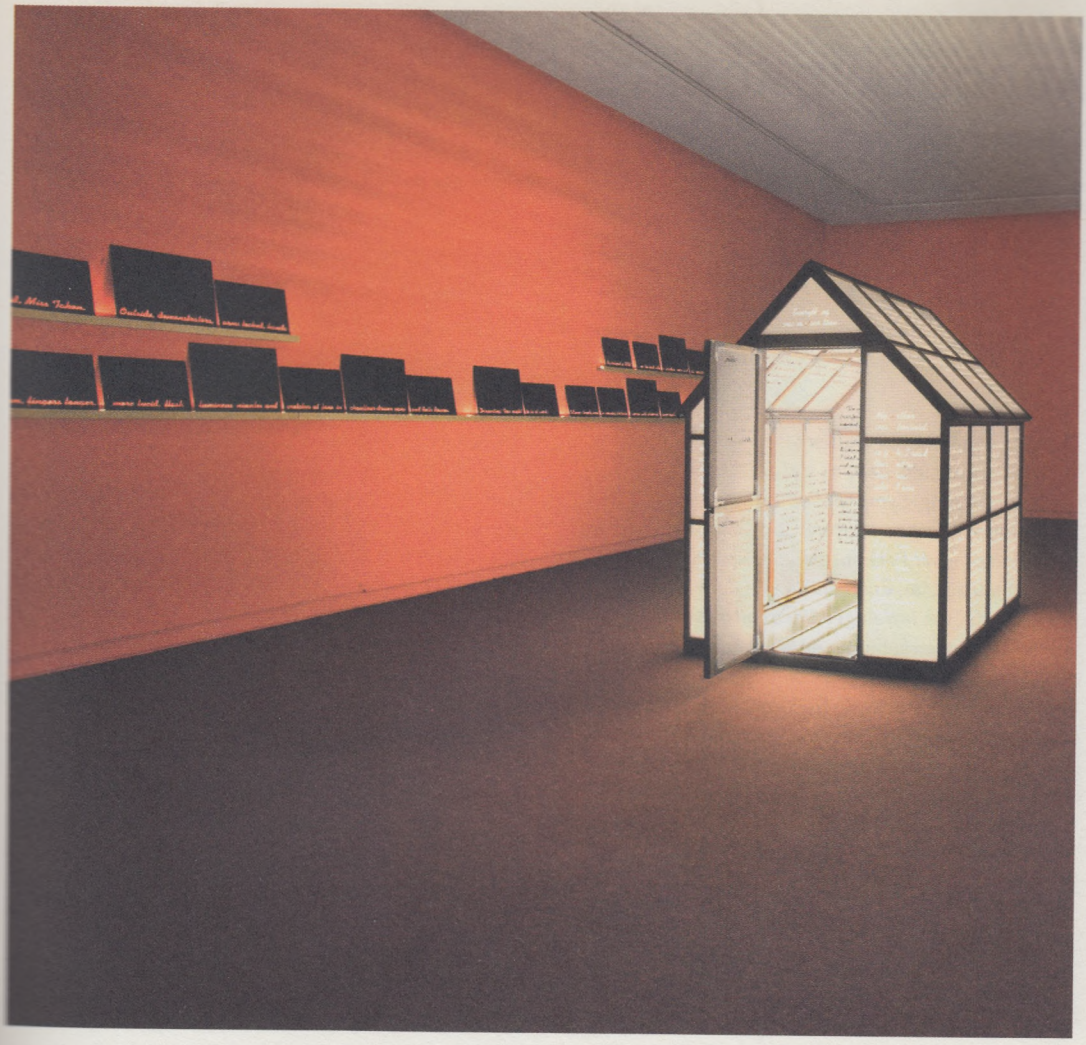
2007
MARY KELLY

Love Songs
Installation

Neue Galerie

„Das Private ist politisch" war eine der berühmtesten und radikalsten Parolen der Frauenbewegung nach '68 und benannte die ideologische Unterwanderung des privaten Raums. Mary Kelly befreit den Slogan aus seiner historischen Entleerung und setzt das Private als bereits politisierte und somit widerständige Gruppe von Individuen in Szene. *Love Songs* verbindet über den Ausdruck einer Haltung – aus der Treue dem Ereignis gegenüber, wie es der Philosoph Alain Badiou beschreibt – die 1970er Jahre mit der Gegenwart, ohne in eine nostalgische Geschichtsbetrachtung zu verfallen. Und wenn in der Re-Inszenierung einer Archivaufnahme der WLM (Women's Liberation Movement)-Demonstration anlässlich des fünfzigsten Jahrestags der Einführung des Frauenwahlrechts das Protestschild mit der Aufschrift „Unite for women's emancipation" durch eine Zeile aus Sylvia Plaths 1960 geschriebenen Gedicht „Love Letter" (auf das auch der Titel der Installation anspielt) ersetzt wird, so stehen diese Worte – „From stone to cloud" – für ebenjene Verbundenheit einem Ereignis gegenüber, dessen aktivistische Energie, die ehemals der Bewusstseinsschaffung galt, als breit angelegtes Selbstverständnis einen neuen Ausdruck findet. Sowohl in *WLM Demo Remix* als auch im *Multi-Story House* setzt Mary Kelly die zwei Generationen einer Bewegung in direkten Dialog. Ihre eigenen Erinnerungen an die Demonstration gegen die Miss-World-Wahlen 1971 vor und in der Royal Albert Hall in London zitiert *Sisterhood Is POW...* Die Texttafeln wirken wie hochgehaltene Demonstrationsschilder, während auf der gegenüberliegenden Wand *Flashing Nipple Remix* situationistisch humorvolle Elemente der Protestkultur ins Gedächtnis ruft. Licht verbindet alle Elemente der Installation und betont noch einmal den Ereignischarakter und dessen Energie. Rike Frank

"The personal is political" was one of the most iconic and radical slogans of the women's movement after 1968, coined to describe the ideological potential of private space. Mary Kelly frees this slogan from the way in which it has been evacuated of significance historically by staging the personal sphere as an already politicised site of collective resistence. *Love Songs* utilises the expression of an attitude—out of fidelity to the event, as philosopher Alain Badiou puts it—to link the past to the present day without lapsing into a nostalgic view of history. Projected on the wall is *WLM Demo Remix*, Kelly's re-enactment of archival photograph of the WLM (Women's Liberation Movement) demonstration in New York City, 1970, that marked the 50th anniversary of the Nineteenth Amendment. The words on the original banner, "Unite for women's emancipation", are replaced by a line from Sylvia Plath's 1960 poem *Love Letter* (also referred to in the installation's title). These words—"From stone to cloud"—precisely articulate the sense of connection to an event in which the activist, consciousness-raising energy of the time finds a new mode of expression in a broad-based self-awareness. The direct dialogue between two generations of the movement is established here, as well as in *Multi-Story House*, placed in the centre of the room. In the work *Sisterhood Is POW...* Kelly cites her own recollections of the demonstration against the 1971 Miss World contest at the Royal Albert Hall in London. The text panels evoke banners held high, whilst *Flashing Nipple Remix* on the opposite wall elicits elements of situationist humour from the culture of protest. Light is the unifying feature of the installation, drawing together its physical elements as well as emphasising Kelly's exploration of the "event" and capturing its emancipatory energy.



2007
ABDOULAYE KONATÉ

Symphonie Bleue–8R
Textil | Textile

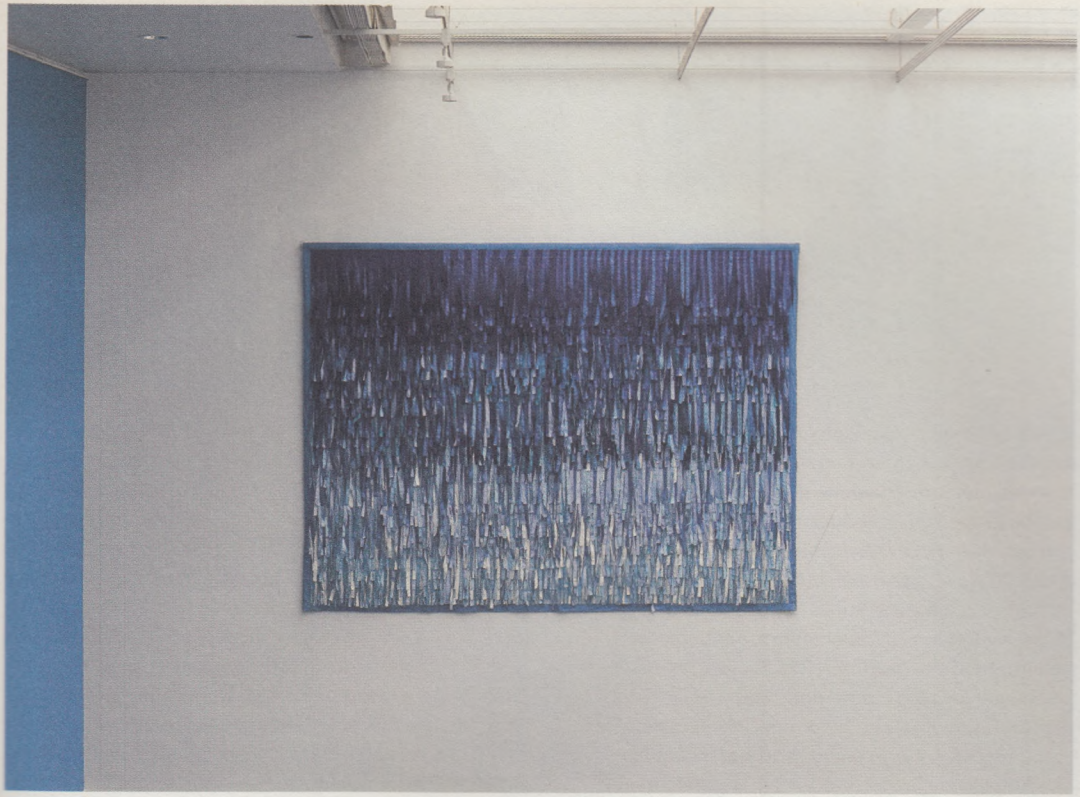
documenta-Halle

In vielen von Konatés Werken, die weder Malerei noch Skulptur sind, geht es um politische Auseinandersetzung. *Symphonie Bleue–8R*, ohne jeglichen politischen Hintergrund, ist ein abstraktes Kunstwerk in vier Farben, die von hellblau über helllilablau zu blau und schließlich dunkelblau abgestuft sind. Die jeweiligen Farbstufen setzen sich wiederum aus verschiedenen blautönigen Streifen zusammen. Ich finde, *Symphonie Bleue–8R* ist einerseits ein Kunstwerk, weil man in dem Blau versinken kann, wenn man sich darauf einlässt. Und anderseits kann man mit den Augen in ihm malen.

Dreizehnjährige Vermittlerin von „Die Welt bewohnen. SchülerInnen führen Erwachsene durch die documenta"

In many of Konate's works, which are neither painting nor sculpture, the focus is on political issues. Without a political reference, *Symphonie Bleue–8R* is an abstract art work in four colours progressing from light blue to light blue-violet, to blue and finally to dark blue. Each colour interval itself consists of various stripes of blue tones. I think that *Symphonie Bleue–8R* is an artwork because you can sink into the blue, if you let it happen. And because you can paint it with your eyes.

A thirteen year-old representative of "Live in the World. Guided tours of documenta conducted by schoolchildren"



2007
BILL KOUÉLANY

Untitled
Installation

Aue-Pavillon

Die Installation der kongolesischen Künstlerin Bill Kouélany ist Teil eines groß angelegten Projekts, das sich über drei Bereiche erstreckt: den langen autobiografischen Text *Auszug aus dem Geburtsakt*, den Dokumentarfilm *Zwischen vier Wänden* und die Malerei. Bei der Dak'Art (der Biennale Zeitgenössischer Afrikanischer Kunst in Dakar, Sénégal) 2006 zeigte sie Reste von Hausmauern, auf denen überarbeitete Aufnahmen ihres Gesichts wie Pflaster erschienen, erstarrt unter den zerstörten Häusern. Es wirkte wie ein Resonanzraum zwischen dem Leiden der Künstlerin und den Wunden ihrer von den Bürgerkriegen der 1990er Jahre gezeichneten Heimatstadt Brazzaville, wie die Spiegelung der Verletzungen eines Kontinents, dessen Sturz im Chaos der Geschichte begründet liegt.

Kouélany eignete sich Jankélévitch und Nietzsche an und erreichte so „jene transparente Dichte", die denjenigen gelingt, „die aus ihrem Zeugnis ein künstlerisches Objekt, einen kreativen Raum schaffen können" (Jorge Semprun). Ihre erbitterte Arbeit an den offenen Wunden, am eiternden Schorf, der zähen Befindlichkeit von Geschlecht und Blut übersetzt sie in starre oder bewegte Worte und Bilder. Für die documenta errichtet sie eine Mauer aus Pappmaché und aufgenähten Stoffen, eine Metapher für alle – politischen oder militärischen – Mauern der Schande. Eine von fragilen, in Grau getauchten Körpern bewachte Mauer, von enthaupteten Wachtposten, die niemandem mehr auflauern können. Eine Mauer, an der die Künstlerin wacht, die die Waffen nicht niederlegt, die immer noch ihren Krieg erklärt, die ihre Geburtsurkunde als Ursprung ihrer Widerständigkeit liest: „Ich bin mit 4,2 kg geboren, ja, ein bisschen zu viel Fleisch, als Fortbestand einer berühmten Schande, als Andauern des Geruchs nach Arsch."

Patricia Solini

The installation by the Congolese artist Bill Kouélany is one part of a larger three-part project that includes writing—a long autobiographical text entitled *An Excerpt from Birth*; film—a documentary entitled *Between Four Walls*; and painting. At Dak'Art 2006 she exhibited the remains of the walls of a house on which re-worked photographs of her face were placed. This work had the effect of a room resonating with the suffering of the artist and the scars of the city of Brazzaville, a result of the civil wars of the 1990s. It looked like the inner reflection of the injuries of a continent, its descent into chaos based in history. Bill Kouélany takes a uniquely free-spirited position in art. With the obsession of an autodidact she appropriates Jankelevitch and Nietzche, and reaches "a transparent density" achieved by those "who create an artistic object, a creative space, out of their testimony" (Jorge Semprun). Her grim work with open wounds, on ulcerous scabs, the tough *befindlichkeit* of sex and blood is transformed in static or moving words and images. For documenta she has erected a wall made of papier-mâché and fabric that has been sewn together, a metaphor for all walls of shame, be they political or military. It is a wall guarded by fragile grey bodies, beheaded sentries who can no longer secretly observe. The artist, who does not lay down her arms, who continues to declare her war, guards this wall. She reads her birth certificate as the origin of her rebelliousness: "I was born weighing 4.2 kg, yes, a little too much flesh, the continuation of a famous disgrace, a lingering smell of ass."

2007
SAKARIN KRUE-ON

Terraced Rice Field Art Project Kassel
Installation

Bergpark Wilhelmshöhe

Sakarin Krue-On beschäftigen die Hüllen, Oberflächen und Behältnisse von Kulturen sowie der Impetus, diese zu gestalten und zu interpretieren. Um kulturelle Bilder in Perspektive zu setzen, bedient er sich Techniken der Übertragung und des Transfers. Die Anlage terrassierter Reisfelder am Hang unterhalb von Schloss Wilhelmshöhe führt zu einer derartigen Perspektivierung: Herrschaftliche Architektur westeuropäischer Provenienz, als Museum nunmehr Aufbewahrungsort historischer Kunstgegenstände, trifft auf die jahrtausendealte Praxis des Nassreisanbaus, Inbegriff der Domestizierung und Kultivierung von Natur mit dem Ziel der Ertragssteigerung. Auf ihre Weise fungieren beide Bauwerke als Nährstätte und Speicher, deren Aufgabe im Generieren und Bewahren leiblicher wie geistiger Nahrung liegt. „Naturalia" und „Artefakte" – wer ist wem Kulisse? Was wie ein exotischer Fremdkörper anmutet, nimmt tatsächlich in vielerlei Hinsicht Bezug auf seine Umgebung. Die gefluteten Reisterrassen etwa antizipieren die Kaskaden des barocken Herkulesmonumentes. Überhaupt verdichtet die Idee der gestalterischen Bewältigung eines Hanges die Geschichte des Bergparks, der nach 1785 unter Landgraf Wilhelm IX. zu einem englischen Landschaftsgarten umgestaltet wurde. Hand in Hand mit der Schaffung „heroischer" Naturbilder ging ein künstlerisch wie naturkundlich motiviertes Interesse an der Vegetation und der Sammlung verschiedenster Pflanzenarten. Ermöglicht wurde dies durch die fortwährende Einfuhr ausländischer Gewächse, ab Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt auch aus Asien, wovon ein Rundgang durch den Park noch heute Zeugnis ablegt. Vor diesem Hintergrund erscheinen Sakarin Krue-Ons Reisterrassen als Vexierbild, das zwischen jeweils zwei zeitweilig stabilen Wahrnehmungen vermittelt: Ost und West, Ackerbau und Parkkultivierung, Historie und Gegenwart. Manuela Ammer

Sakarin Krue-On is intrigued by civilization's sheaths, surfaces and containers as well as the impetus to design and interpret them. He uses techniques of translation and transfer to place cultural images in perspective. The arrangement of terraced rice fields on a hillside beneath Schloss Wilhelmshöhe leads to such a perspectivisation: stately architecture of a Western European provenance, as a museum now the place of historical art objects, encounters the millennia old practice of wet rice cultivation, the epitome of the domestication and cultivation of nature with the goal of increasing the yield. In their ways, both function as places of nutrition and storage with the task of generating and preserving physical and intellectual sustenance. "Naturalia" are "artefacts"—what is the backdrop for what?

The flooded rice terraces anticipate the cascades of the Baroque Hercules monument. Indeed, the idea of designing an entire hill is a condensation of the history of the mountain park, which was redesigned after 1785 under Landgrave Wilhelm IX as an English landscape garden. Hand in hand with the creation of "heroic" natural images goes an artistic as well as botanic interest in vegetation and the collection of the most diverse plant varieties. This was made possible due to the constant import of foreign plants, in the mid-nineteenth century increasingly from Asia, as a walk through the park today still testifies. Before this backdrop, Sakarin Krue On's rice terraces appear as a puzzling image that negotiates between two momentarily stable perceptions: east and west, farming and park cultivation, history and present.

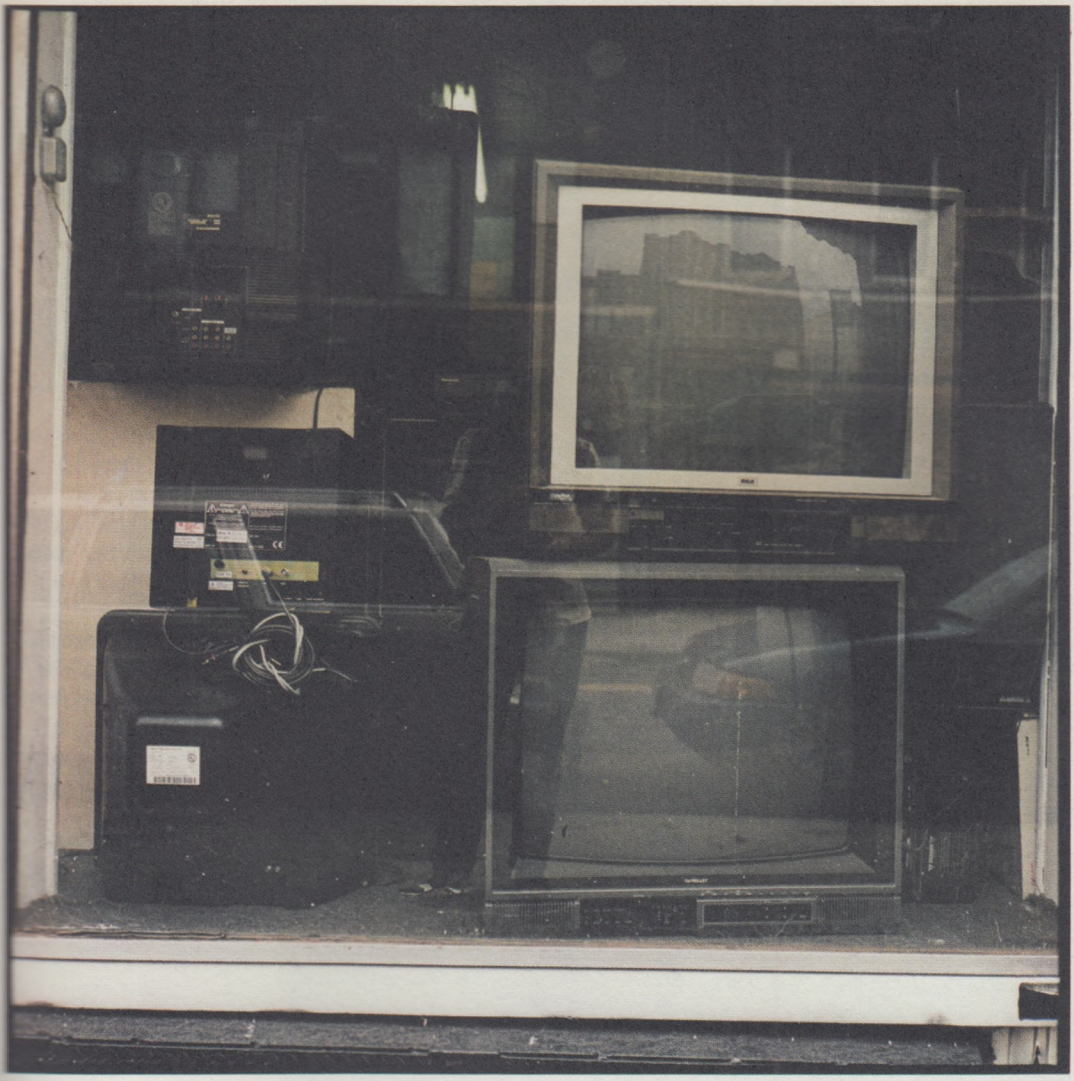
2007
ZOE LEONARD

Analogue, 1998–2007
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Zoe Leonards Fotografien signalisieren einen Moment der Veränderung und des Umbruchs: den Wechsel von einer lokalen zu einer multinationalen Handelsstruktur, der mit dem Verschwinden einer vertrauten Umgebung und deren eigenwilliger Schönheit einhergeht. Unterteilt in drei Akte und mehrere Kapitel verfolgen die Fotografien den Wandel urbaner Landschaften, den Verlust einer lokal inspirierten Warenästhetik und die weltweite Zirkulation von Markenlogos. Die räumliche Anordnung und inhaltliche Gliederung sowie die Fülle der über einen Zeitraum von neun Jahren zusammengetragenen Information vermitteln die Komplexität einer Zeit zwischen Erinnern und Vergessen. Die einzelnen Kapitel nehmen aufeinander Bezug, auch wenn es keine Erzählung im klassischen Sinne gibt. Stattdessen arbeitet Zoe Leonard mit ästhetischen Korrespondenzen, motivischen Verdichtungen und der Modulation von Themen. Ausgangspunkt der Arbeit waren drei Stadtteile in New York – die Lower East Side, Brooklyn und Harlem –, die Zoe Leonard seit ihrer Kindheit vertraut sind und die sich in den späten 1990er Jahren im Zuge einer boomenden Immobilienspekulation und der Ansiedlung von Franchiseunternehmen rasant veränderten. Von hier aus öffnet Zoe Leonard die Perspektiven auf globale Kreisläufe, wie jene der Altkleiderverwertung in Form von gigantischen Stoffbündeln, die nach Afrika verschifft als „Western Clothing" zum Verkauf angeboten werden, und erweitert die Idee einer Ortsspezifik um Aufnahmen aus anderen Erdteilen (u.a. Mexiko, Kuba, Osteuropa), die ebenso von lokalem Eigenleben wie transnationalen Logokulturen geprägt sind. Auch formal ist die Arbeit einer Bildsprache, der klassischen analogen Aufnahme, gewidmet, die am Übergang zu einem digitalen Zeitalter steht. Rike Frank

Zoe Leonard's *Analogue* signals a moment of change, and a process of transformation. Using traditional analogue photography, it documents a shift from a local to a multinational structure of trade, and the accompanying disappearance of familiar neighbourhoods and their peculiar beauty. Divided into chapters, *Analogue* follows several interconnected threads: the transformation of urban landscapes, the loss of a locally-inspired commodity aesthetic and the worldwide circulation of brand logos. The spatial order and thematic organisation of the work, with its excess of images collected over nine years, communicates the complexity of a moment between remembering and forgetting. While the individual chapters refer to one another, the work does not operate as a conventional narrative. Instead, Leonard works with aesthetic correspondences, concentrations of motifs and the modulation of ideas. The starting point for the work is New York, where Leonard has lived for most of her life and observed the rapid transformation of that city in the late 1990s with a booming real estate market and the explosion of franchise stores. In later chapters, the perspective opens out to global networks, such as the international trade in second-hand clothing. Leonard expands on the idea of site-specificity by photographing in other parts of the world (such as Mexico, Cuba and Eastern Europe) documenting not only transnational consumer culture and the spread of multinational brand logos but also the re-use and re-sale of common household objects as they move from country to country. The process of transformation is embodied in the work in formal terms, with its use of analogue photography, a medium which is itself in the process of fading at the transition to a digital age.



2007
LIN YILIN

Safely Manoeuvering Across Lin He Road
Performance

Nordstadt-Park Kassel

An einem gewöhnlichen Nachmittag im Juni 1995 ließ Lin Yilin eine Ziegelmauer Stein für Stein über die Lin He Road in Guangzhou wandern. Ursprünglich hatte der Künstler geplant, die Ziegelmauer über einen kleinen Fluss wandern zu lassen, steht der urbane Raum doch nicht im Mittelpunkt seiner Arbeit, sondern bildet eher den mobilen Hintergrund.

Das Publikum war fasziniert von der Unvorhersehbarkeit der so inszenierten Begegnung zwischen Individuum und Realität. Die Performance des Künstlers, so scheint es, diente dazu, die Oberfläche der Routine gewaltsam zu durchbrechen, um durch einen Prozess wechselseitiger Intervention einen neuen Punkt der Synthese zu erreichen. Dank der körperlichen Anstrengung von Lin Yilin war das Verhältnis zwischen Selbst und Umgebung plötzlich im grauen Chaos der Realität sichtbar, und es wurde deutlich, dass die „Lin He Road" in der Tat irgendeine Straße sein könnte.

On an otherwise unexceptional afternoon in June 1995 a wall of concrete blocks is moved bit by bit across Guangzhou's Lin He Road by the physical exertions of Lin Yilin. The artist's original idea was to move the block wall across a small river; urban space is not at the centre of this work, serving more as a mobile backdrop.

What captivated viewers was the unpredictability of the encounter staged between the individual and reality. It is through Lin Yilin's physical exertions that the relationship between self and surroundings suddenly surfaced amidst the grey chaos of reality, leading us to realise that "Lin He Road" could in fact be any road at all. Hu Fang


20
15
10
广州二建

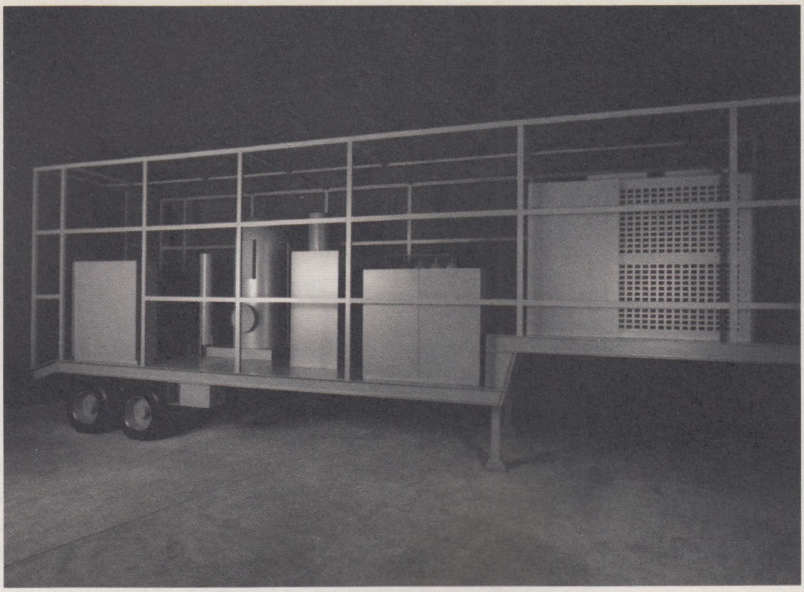
2007
IÑIGO MANGLANO-OVALLE

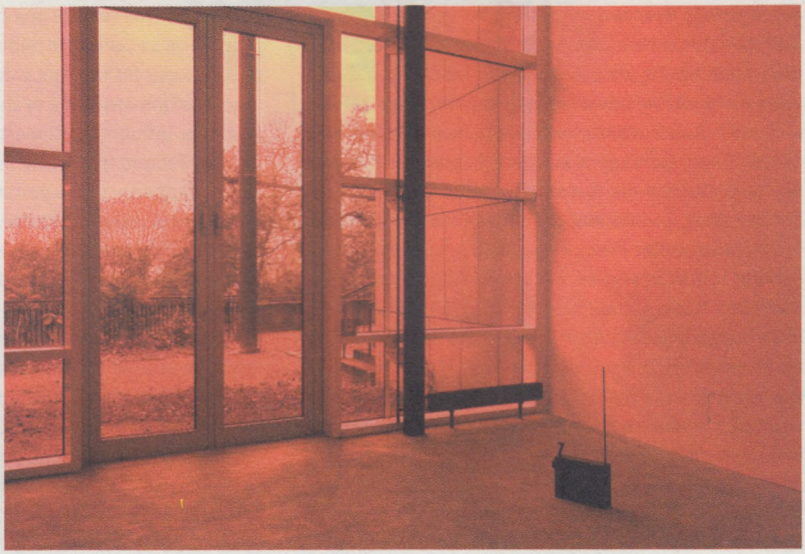
Phantom Truck
The Radio
Installation

documenta-Halle

Iñigo Manglano-Ovalles Installation bildet ein mobiles Labor zur Herstellung biologischer Waffen in Originalgröße nach, auf der Grundlage von Beschreibungen, die der ehemalige US-Außenminister Colin Powell 2003 den Vereinten Nationen vorlegte, sowie Bildern von Lkws die nach dem Einmarsch in den Irak aufgenommenen wurden. Dieses der Rechtfertigung des US-amerikanischen Präventivschlags dienende Spekulationsobjekt war jedoch zur Waffenproduktion nicht geeignet. Die nach begangener Tat „entdeckten" Beweise erwiesen sich als gefälscht. In Kassel, einer Stadt mit einer langen Geschichte der Herstellung von Militärfahrzeugen, baut Manglano-Ovalle wiederum dessen „Phantom". *Phantom Truck* ist in Schatten gehüllt, erhellt nur durch indirektes natürliches Licht, sichtbar nur dann, wenn sich das Licht verändert oder die Augen sich an die Dunkelheit gewöhnt haben. Dieser Prozess des Erkennens wird durch den Nachbarraum gestört, durch dessen getönte Fenster rotes Licht nach außen dringt. Allein das gelegentliche Rauschen atmosphärischer Störungen unterbricht eine transformierte Wahrnehmung der äußeren Landschaft. Manglano-Ovalles Analyse der Wahrnehmung arbeitet mit den Grenzbereichen unserer Sinne und erforscht, wie wir Information aufnehmen und verarbeiten. Ausgehend von einer bestehenden Form, die so solide wie ein Gebäude, aber auch so flüchtig wie eine Wolke sein kann, untersucht der Künstler die politischen, kulturellen und technologischen Systeme und Prozesse, in die sie verstrickt ist. Die so entstandene Arbeit schafft ein poetisches Bewusstsein für die unsichtbaren Kräfte, die unsere heutige Welt bestimmen.

Iñigo Manglano-Ovalle's installation is a full-scale replica of what is alleged to be a mobile biological weapons lab. The work is collated from descriptions presented to the United Nations in 2003 by US Secretary of State Colin Powell and images of trucks taken after the subsequent invasion of Iraq. This object of speculation was used to justify the US preemptive strike. It proved not to be capable of weapons' production. The evidence, "discovered" after the fact, turned out to be pure fabrication. For Kassel, a city with a long history of military vehicle production, Manglano-Ovalle in turn fabricates its own "phantom". *Phantom Truck* is cloaked in shadows, illuminated only by mediated natural light and visible only as the light changes or our eyes adjust to its darkness. This process of recognition is confounded in an adjacent room, which is suffused with red light issuing through tinted windows. Only the occasional sound of radio static interrupts a transformed perception of the landscape outside. Manglano-Ovalle's perceptual analysis, working as much with the limits of our senses as with what is in front of us, continues his long-standing interest in how we receive and process information. Beginning with an existing form, be it as solid as a building or as ephemeral as a cloud, the artist researches the matrix of political, cultural and technological systems and processes in which it is entangled. The resulting work, translated into an aesthetic context, is always highly formal and refined, yet Manglano-Ovalle strategically disrupts any sense of modernist autonomy. We are drawn instead into a poetic awareness of the invisible forces that shape the contemporary world. Russell Storer





2007
KERRY JAMES MARSHALL

Dailies (Rythm Mastr)
Installation

Aue-Pavillon

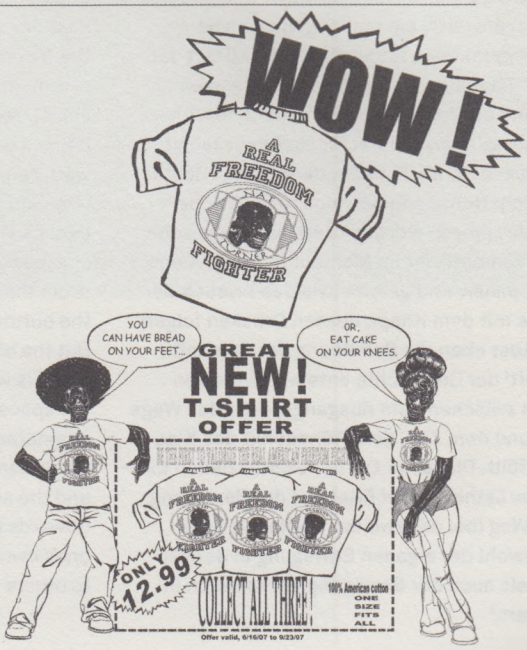
Rythm Mastr ist ein Comic-Abenteuer mit offenem Ende, in dem drei benachbarte Perspektiven die Grundlage für einen Zusammenhang von narrativen Fragmenten bilden. Das Projekt insgesamt beruht konzeptionell auf zwei Wahrheiten. Erste Wahrheit: Das schwarze Amerika bleibt in seinen räumlich segregierten Grenzen weitgehend unter sich. Die Anliegen der schwarzen AmerikanerInnen werden deswegen häufig als sektiererisch betrachtet. Das wäre nicht weiter bemerkenswert, allerdings zählen kulturelle Ausdrucksformen des schwarzen Amerika zu den Exportschlagern auf dem Gebiet der Kultur. Sie beeinflussen die Kunst in Gesellschaften auf der ganzen Welt. Zweite Wahrheit: Die Straßenecke ist ein Ort kultureller Produktion. Was immer dort geschieht (ein Würfelspiel, ein kleiner Vorschuss vom Cash Store, ein Akt polizeilicher Gewalt), ist eine Manifestation von Globalisierung. Die erste Wahrheit ist offensichtlich. Konservativen ist das nur recht, während liberale Weiße gern das Gegenteil behaupten würden. Von der zweiten Wahrheit haben die Schwarzen noch nicht in dem Maß profitiert, wie es ihnen zustehen würde. *Rythm Mastr* kennt die endgültige Wahrheit – ein Staatsfeind ist schwarz, gleich welche Sprache er oder sie spricht und um welchen Staat es sich handelt. Museumspädagogik, Superheldenfantasien und Bandengewalt – wenn es diese Kräfte sind, die die nächste große Welle des Schwarzen Bewusstseins prägen werden, dann kann es gut sein, dass es nicht nur über Detroit, Kingston und Rio hinwegflutet, sondern auch über Guangzhou und Teheran. Es empfiehlt sich, schon einmal die Sprache zu lernen.

Rythm Mastr is an open-ended graphic adventure made up of three neighborhood perspectives that provide the basis for interweaving narrative fragments. The project as a whole relies for its concept on two truths. First truth: black America remains largely unvisited by those outside its spatially segregated confines. This results in a perception of black American concerns as parochial, which would not be remarkable except for the fact that black American cultural expressions are some of the nation's top cultural exports, influencing the arts of societies around the world. Second truth: as a site of cultural production, what happens on the corner, whether a game of dice, an advance taken from the payday cash store, or an act of police brutality, is every bit the manifestation of globalisation. The first truth is obvious, delighting conservatives, but difficult for liberal whites to admit. Of the second truth, blacks have not fully and not often enough availed themselves. *Rythm Mastr* knows the final truth—an enemy of the state is black, no matter what language she speaks, no matter what state it is. Museum education, superhero fantasies, and gang violence—if these are the forces shaping the next great wave of Pan-Black Consciousness, it may wash over not only Detroit, Kingston, and Rio, but Guangzhou and Tehran. Better start learning the language now.

Dan S. Wang

RYTHM MASTR

TIMES



2007
ANDREI MONASTYRSKI

Goethe
Installation

Aue-Pavillon

Die Installation besteht aus zwei großen weißen Platten, die an den jeweils gegenüberliegenden Seiten des Ausstellungsraumes aufgestellt sind. Die erste der beiden Platten befindet sich im Eingangsbereich und ist mit einem Klingelknopf versehen sowie mit der Aufforderung, diesen zu betätigen. Die zweite Platte hängt im hinteren Bereich der Ausstellung. Sie ist mit der ersten verbunden und verbirgt einen Lautsprecher. Die BesucherInnen drücken auf den Knopf auf der ersten Platte, hören aber nichts. Beim weiteren Gang durch die Ausstellung stoßen sie auf die zweite Platte, und hier hören sie den Klingelton.

Mit Hilfe des Titels *Goethe* führt der Künstler den Unterschied zwischen „Gegenwart" und unserer Zeit („Postgegenwart") ein und erweitert so den Sinn dieser interaktiven Komposition. Der Geist der „Gegenwart" ist – aus der Sicht des Autors – romantisch, während die Zeit, in der wir heute leben, eher an die Klassik erinnert. Andrei Monastyrski selbst beschreibt diese Parallele folgendermaßen: „Goethe hatte zwei Schaffensperioden: eine romantische (*Die Leiden des jungen Werther*) und eine klassische (*Faust*). Die Romantik ist im Moment ihres Erlebens ... ergebnislos, passiv und gereizt (wie das Erleben der ersten Platte mit dem Knopf, dessen Drücken folgenlos bleibt). Aber eben die Bemühung der Romantik lässt die ‚Luft' der Geschichte entstehen, die den Lebensraum zwischen dem Ausgangspunkt des Wegs (Romantik) und dem Ziel, dem Höhepunkt des Klassizismus, erfüllt. Dieser ist Ort der existenziellen Einsicht und des ästhetischen Erlebens der Bewegung auf diesem Weg (bei der zweiten Platte mit dem Klingeln), sowohl der eigenen Bewegung in der Vergangenheit als auch der Bewegung der anderen in der Gegenwart."

The installation consists of two large white panels set up at opposite ends of the exhibition space. The first of the two panels, located in the entrance area, has a doorbell with a sign asking the visitor to ring. The second panel hangs at the back of the room. It is connected with the first one and conceals a loudspeaker. Visitors press the doorbell on the first panel as instructed but do not hear anything. As they progress through the exhibition they come upon the second panel, where they hear the ringing of the doorbell.

With the aid of the title *Goethe* the artist introduces the idea of the difference between the "present" and our time ("post-present"), thus broadening the meaning of this interactive composition. The spirit of the "present" is—from the point of view of the author—romantic, while the time in which we live more closely recalls the classical period. Andrei Monastyrski himself describes these parallels as follows: "Goethe's work can be divided into two periods: a romantic period (*The Sorrows of Young Werther*) and a classical one (*Faust*). The romantic approach focuses on the moment of experience ...inconclusive, passive and even irritated (from the experience of the first panel, where pressing the button does not produce any discernible result). But the effort that goes into creating the romantic mood is what creates the "empty air" of history, filling the space we inhabit between the point where the path originates (romantic) and the goal, the high point of classicism. The latter is the site of existential insight and the aesthetic experience of moving along this path (towards the second panel with the ringing), where one's own movement in the past takes place parallel to others' movement in the present." Sasha Obukhova


Knopf drücken

2007
OLGA NEUWIRTH

... miramondo multiplo ...
Medieninstallation | Media installation

Neue Galerie

In ihrem Versuch, dem Wesen des „Offenen" nachzuspüren, verwandelt Olga Neuwirth in ihrer Klanginstallation ... *miramondo multiplo* ... reale Schauplätze in imaginäre Gedächtnisräume und verbindet diese zu verschiedenen Klang-Orten in einem Raum. Auf diese Weise schafft sie utopische Erinnerungsorte und eine Geografie von gewünschten oder unerwünschten Lebensräumen.

In ihrer mehrstimmigen Installation entstehen irreale Hör-Bilder und kleine Szenen. Ein dichtgewobenes Netzwerk an Texten (Zitate von Walter Benjamin und Hannah Arendt), deren Antipoden das „Offene" (Annähern an das Hörbarmachen des Akts des Komponierens am Videoscreen, die menschliche Stimme sowie das menschliche Denken) im hölderlinschen Sinne und Agambens Ausnahmezustand sind.

Die verschiedenen fragmentarischen Elemente gleichen Sternen; jeder Stern steht für sich, hat seinen fixen Platz im Atlas des Lebens, sie alle bilden in ihrer Gesamtheit jedoch eine Konstellation von Sternenbildern, die uns die Fragilität des Denkens und Schreibens der Künstlerin in ihrer Existenz und ihrem Schaffensprozess vor Augen führt. Doch ihr Universum verliert sich nicht in Unendlichkeit.

Ihr „Zauber-Atlas" ist durch ein aggressives „Außen" einer ständigen Zerstörungsgefahr ausgesetzt – verdeutlicht durch im Zufallsverfahren ausgelöste, tieffrequente „Störklänge". Auf diese Art können immer neue Raum*klang*bilder und Szenen entstehen, deren Sprengkraft wiederum in uns selbst liegt: das Vielfältige, Individuelle, Kreative als Entscheidungsnotwendigkeit.

Ephemere, nicht greifbare (Glas-)Klänge umhüllen Kinderkörper, Federschrappen kratzt am Lack unserer Kunstwelten. Als letzte Geste bleibt die befreite Trompete allein – die Schreibfeder verliert sich in utopische Welten. Sandra Schwaighofer

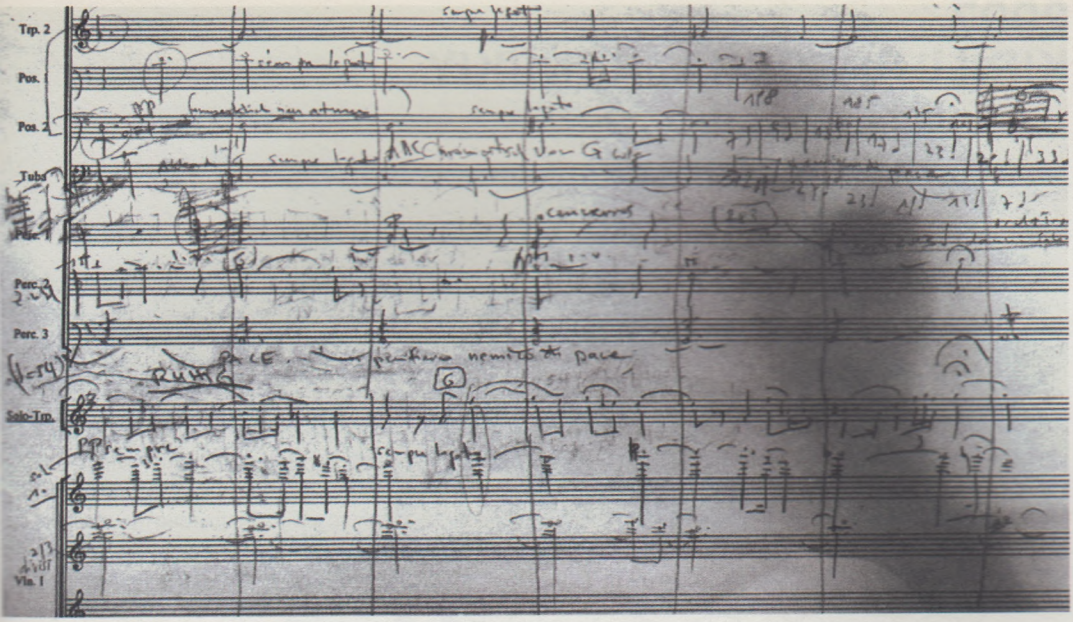
In her sound installation ... *miramondo multiplo* ... Olga Neuwirth attempts to track down the nature of the "open", transforming real locations into imaginary spaces of memory and linking these with various sound-loci in a space. She thus creates utopian places of remembrance and a geography of desired or undesired habitats.

Unreal sound paintings and small scenes come into being in her polyphonic installation. A densely woven network of texts (quotations from Walter Benjamin and Hannah Arendt), its antipodes formed by the "open" (moving closer to rendering the act of composing on the video screen audible, to the human voice as well as human thought) in Hölderlin's sense of the term and Agamben's state of exception.

The various fragmentary elements are like stars; each star exists in its own right, has its fixed position in the atlas of life, yet when taken all together they form an arrangement of constellations, unrolling before us the fragility of the artist's thinking and writing in the context of his existence and creative process. Yet his universe does not vanish into infinity.

His "magical atlas" is constantly exposed to the danger of being destroyed by an aggressive "exterior" —as the low-frequency "disruptive sounds" triggered by a *random*-process make clear. This approach offers scope for constantly fresh space-*sound* images and scenes to emerge with their explosive force in turn lying within us: the diverse, individual, creative as an imperative of decision.

Ephemeral, intangible (glass) sounds envelope children's bodies, scrapers scratch at the varnish of our art worlds. As the final gesture the liberated trumpet remains alone—the nib of the pen becomes absorbed in utopian worlds.


Trp. 2
Pos.
Pos. 2
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Solo-Trp.
Vln. I

2007
KIRILL PREOBRAZHENSKIY

Tram 4 Inner Voice Radio
Soundinstallation | Sound installation

Tram 4

Eine Reise ist mehr als ein Akt der Fortbewegung. Eine gute Vorbereitung ist empfehlenswert, denn auf der Reise kreuzen sich die Wege der Menschen manchmal auf sehr interessante, glückliche oder missliche Weise. Unterwegs sind Münder und Ohren offen für Geschichten, die von Glück, Unglück, Verzweiflung, Kapitulation und Zuversicht handeln. Ein Reisender erzählt seine geheimen Erfahrungen und Gedanken einer anderen Reisenden, die für ihn eine Fremde ist und bleibt. Diese Situation hat etwas Magisches, weil Reisende selbst zu Fremden werden und ihre geheimen Geschichten anderen fremden Reisenden offenbaren. Daher findet sich die Metapher des Erzählens auf der Reise in vielen Werken der russischen Literatur und des Films.

Kirill Preobrazhenskiy greift diese Metapher auf und verbindet sie mit aktuellen Geschichten der Migration zwischen Innen und Außen. Geschichten über das Hier- und Dortsein, über das Abreisen und Ankommen, das Gewinnen und Verlieren, das Glück und die Suche danach. Den Ausgangspunkt seiner Installation bilden die Erfahrungen der russischsprachigen Menschen in Kassel: Ihre Stimmen spiegeln die alltägliche Konfrontation mit vermeintlich national-kulturellen Zuweisungspraktiken. Die Soundinstallation *Tram 4 Inner Voice Radio* ist auf der Route der Straßenbahnlinie 4 zu hören, die die südwestlichen Quartiere Brückenhof und Helleböhn mit Wilhelmshöhe und dem Innenstadtbereich sowie mit dem östlich gelegenen Stadtteil Bettenhausen und dem Umland von Kassel verbindet. Auf dieser Route der Tram 4 durchqueren die Reisenden nicht nur kontrastreiche Stadtteile und Sprachwelten, sondern sie werden selbst zu Fremden, wenn die Stimmen aus dem Radio sie erreichen. Ayşe Güleç

A journey is more than an act of locomotion. It is advisable to be well-prepared, for paths sometimes cross in a very interesting auspicious or inauspicious fashion when taking a trip. On the road mouths and eyes are receptive to stories of fortune, misfortune, despair, capitulation and confidence. A traveller tells another traveller, one who is and remains a stranger to her, his secret experiences and thoughts. There is something magical in this situation, for wayfarers themselves become foreigners and strangers and reveal their secret tales to other travellers, who are also aliens, strangers. That is why the metaphor of narrating whilst on a voyage crops up repeatedly in Russian literature and cinema.

Kirill Preobrazhenskiy does not develop this metaphor but instead links it to topical narratives of migration between the interior and exterior. Stories of being here and now, of departure and arrival, winning and losing, happiness and the quest for happiness. His installation takes the experiences of Russian speakers in Kassel as its starting point. Their voices reflect their experiences of being confronted every day with the way in which putative national and cultural characteristics are assigned. Passengers can listen to the sound installation *Tram 4 Inner Voice Radio* along the route of tram 4; this transport link connects Brückenhof and Helleböhn, districts in the south-west, with Wilhelmshöhe and the town centre, as well as with Bettenhausen in the east of the city and with the broader Kassel region. As they journey along the route of tram 4 travellers do not merely traverse urban neighbourhoods and linguistic universes replete with contrasts but also slip into the role of foreigners as the voices from the radio filter through to them.

TRAM 4

inner Voice Radio

2007
FLORIAN PUMHÖSL

Modernologie (Dreieckiges Atelier)
Modernology (Triangular Atelier)
Installation

Museum Fridericianum

Die Aufmerksamkeit auf die „Migration der Form" zu richten heißt im Rahmen der Arbeit von Florian Pumhösl, sie auf das zu richten, was in der Wiedererkennbarkeit des Eigenen im Fremden nicht aufgeht. Vorgeführt wird vielmehr, wie der Transfer formaler Motive von einer Kultur in eine andere, aber auch von einem Medium in ein anderes den Blick auf das Ausgangsmaterial nicht unverändert lassen kann; und zwar gerade dann, wenn dieses, wie die abstrakte Formensprache der Moderne, mit einem universalistischen Anspruch verbunden ist. Gegenstand der Arbeit sind Austauschverhältnisse zwischen deutscher, russischer und japanischer Avantgarde der Zwischenkriegszeit. So bezieht sich die Raumstruktur auf das *Dreieckige Atelier* (1926) des Künstlers/Gestalters Murayama Tomoyoshi ebenso wie auf die schwarzen Wände der Sturm-Ausstellung in Tokio von 1914. Diese Struktur, die nicht nur von kulturellen Übertragungen handelt, sondern eine solche selbst noch einmal vollzieht, vermittelt nun zwischen weiteren Exponaten, die ihrerseits grafische, malerische und architektonische Motive aus Japan mit ihren konstruktivistischen, futuristischen und dadaistischen Vorbildern vermitteln und in ein Drittes überführen. Medium dieser Operation ist das den Bildträger betonende Glasbild, eine Sonderform des abstrakten Bildes. Wie im Fall der Raumstruktur wird hier das Medium der Vermittlung oder Übersetzung selbst exponiert. Erfahrbar wird so indes weniger die Übersetzung zwischen den Kulturen denn die Kultur als Übersetzung. Nicht zuletzt in diesem Sinn bezeichnet der dem Architekten Kon Wajiro entlehnte Titel der Arbeit, *Modernologie*, präzise deren Projekt. Es steht der konservativen Idee geschlossener Kulturen ebenso entgegen wie der heute neoliberal sich realisierenden einer Weltkultur. Juliane Rebentisch

To contemplate the "migration of form" in Florian Pumhösl's work is to contemplate what is retained in the recognisability of the familiar within the strange. What he uncovers are those elements of raw material that remain unchanged—in the transfer of formal motifs from one culture to another, as well as from one medium to another, particularly when that material makes universalistic claims as in the abstract formal language of modernism. The subject of this work is reciprocal exchange between the German, Russian and Japanese avant-gardes between the wars. The structure of the space refers to the artist-designer Murayama Tomoyoshi's *Triangular Atelier* (1926) as well as to the black walls of the *Der Sturm* exhibition in Tokyo in 1914. This structure, which not only thematises cultural transfer but carries out another such transference itself, mediates between additional exhibits, that in turn mediate between graphic, painterly and architectonic motifs from Japan with their constructivist, futurist and Dadaist models, and change them into something else. The vehicle for this operation is stained glass, a special variety of abstract image that emphasises its medium. As in the case of the structure of the space, what is exhibited here is the medium of mediation or translation itself. What may be experienced in this way is less the act of translation between the cultures than culture itself as translation. In this sense, too, part of the title, *Modernologie* (citing the architect Kon Wajiro), gives a precise description of the project. It opposes both the conservative notion of self-contained cultures as well as the neoliberal goal, currently becoming reality, of a single world culture.

2007
ALEJANDRA RIERA

Enquête sur le/notre dehors
Medieninstallation | Media installation

Museum Fridericianum

Jede Gesellschaft hat Ränder, und manche Menschen haben Angst, über diese Ränder ins Bodenlose zu stürzen wie jene Seefahrer, die man glauben machte, die Erde sei eine Scheibe. Alejandra Riera teilt diese Angst nicht, sondern sucht das Draußen. Wenn sie sich zusammen mit ihrer Tochter im getönten Spiegelglas einer Bank fotografiert, dann versetzt sie sich in dieses schwarze Quadrat. Zu dieser banalen visuellen Evidenz tritt ein ästhetischer Mehrwert: ein beiläufiger Hinweis auf die üblen kleinen Dornen, die PennerInnen und andere daran hindern, sich auf dem Fensterbrett niederzulassen, und damit den Austausch, der doch die Raison d'être einer jeden Bank ist, blockieren. Die Ränder der Gesellschaft sind mindestens ebenso komplex wie die Struktur des sozialen Gefüges. Erstere erlauben Letztere zu lesen, denn seit Erfindung der Psychoanalyse ist bekannt, dass das Verdrängte wiederkehrt, dass sich der Austausch nur um den Preis des gesellschaftlichen Kältetods in der Gated Community blockieren lässt.

Ihre Untersuchung setzt Riera in Beziehung zur Untersuchung der Lebenswelt, die eine Gruppe psychisch labiler Menschen in São Paulo im Rahmen eines Theaterprojekts durchführt. Dabei geht es nicht um die Entlarvung des alltäglichen Wahnsinns, der unter der dünnen Schicht Normalität schlummert, sondern um eine Inszenierung souveränen Wissens, das sich wie bei Sokrates in Frageform kleidet. Einige dieser Erkundungen hat Riera in acht Videoepisoden eingefangen. Diese nimmt sie zum Ausgangpunkt für eine vielschichtige Montage von Bild und Text, eine Art Trockenübung in Sachen Kino. Roger M. Buergel

Every society has its peripheries and some people are afraid of tumbling over these edges and falling into a bottomless abyss, like seafarers who were convinced the earth was a flat disc. Alejandra Riera does not share such a fear but seeks out the realm beyond these boundaries. When she photographs herself with her daughter in the tinted reflective glass of a bank she shifts herself into this black square. Aesthetic added value steps in to join this banal visual evidence: a casual reference to the nasty little prongs that stop tramps and others from sitting down on the window sill and thus hinder exchange, which actually constitutes the raison d'être of any bank. The margins of society are at least as complex as the structure of the social fabric. The former make it possible to read the latter, for ever since psychoanalysis was invented there has been an awareness that the repressed resurfaces, that exchange can only be hindered at the price of freezing to death socially in a gated community.

Riera relates her scrutiny to an exploration into the world they live in conducted by a group of mentally unstable people, part of a theatre project in São Paulo. The focus here is not on unmasking the madness of everyday life slumbering beneath a thin stratum of normality but on enacting sovereign knowledge instead, couched in question form, just like in Socrates' oeuvre. Riera has captured some of these probings in eight video episodes. She takes these as the starting point for a multi-layered montage of images and text, a kind of cinematic dry-run.


Enquête sur le monde d'ehors
Lieu d'art
Centre de tri pour prisonnier politiques
Faculté de philosophie

2007
MARTHA ROSLER

Passionate Signals
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Gärten sind Bilder vom Paradies. Doch das Paradies zeigt eine geordnete Welt, während es beim realen Garten auch um Wildheit geht: um domestizierte oder freigesetzte Wildheit und deren dialektisches Verhältnis. Gärten sind Bilder für die glückhafte Verbindung von Mensch und Umwelt. Doch sei an Freud erinnert, der bemerkt, dass die Beziehung von Mensch und Umwelt eine Hassbeziehung sei.

Während die industrielle Revolution ganze Landstriche zermalmt, entstehen in den Städten die ersten öffentlichen Parks. Die Arbeiterschaft flaniert dort nicht, sie baut im Schrebergarten Gemüse an. Ist das eine Reminiszenz an die Landarbeit, die Weigerung, sich vollends in den kapitalistischen Warenkreislauf einspeisen zu lassen? Oder vollzieht sich hier ein Ritual, das den Wandel zur Produktionseinheit „Mensch" untermalt? Mit der Transformation der Arbeiterschaft zum Kleinbürgertum erfährt auch der Garten eine Umformung. Er dient fortan als Bühne für Freizeitgestaltung. Die weiß ihr eigenes Sublimiertes kaum zu kontrollieren, ja es schaut mit neuer Wildheit unter der Rasendecke hervor: Grillpartyhorror, Unkrautvernichtungsaktion, Nachbarschaftskrieg. Martha Rosler hat in Kassel (nicht nur) Maulwurfshügel fotografiert. Sie hat sich zur Fantasie hinreißen lassen, hier breche das lokale Unbewusste hervor, und mit ihm die unter dem Rosenhügel begrabenen Schutthalden. Zugeschüttete Geschichte: Wiederaufbaupropaganda angesichts der nahen Zonengrenze – Bombenangriffe der Alliierten, die die Stadt in Schutt und Asche legten – Dominanz der Rüstungsindustrie, damals wie heute. Kassel, eine Arbeiterstadt mit hohem Arbeitslosenanteil. Die Freigestellten flanieren durch die schönen Grünanlagen und scheinen sich keinen Deut um die maulwurfsbedingte Zerstörung des Paradieses zu scheren. Ruth Noack

Gardens are depictions of paradise. Paradise, however, shows an ordered world whereas real gardens always carry an element of rampancy. Gardens exhibit the dialectics between tamed and uninhibited nature. Gardens are metaphors for the felicitous alliance of humankind and nature. Yet Freud describes the same alliance as one bound up by hate.

While the industrial revolution was squelching entire regions the first European public parks were emerging in cities. It is not the working class who strolls the lanes. They are busy planting their Schreber gardens. Are they recollecting farm labor? Are they resisting being swallowed up by capitalist commodity circulation? Or is a ritual being performed which underscores the development of the new production unit called "human being"? Alongside the subsequent transformation of the working class into the petty bourgeoisie, the garden is reshaped yet again. Henceforth it serves as stage for recreational activities, hardly able to contain what is sublimated. The latter pops through the lawn's surface with savage force: barbecue horror, weeding frenzy, turf war. Martha Rosler did more in Kassel than photograph molehills. She treated herself (and us) to a fantasy by correlating the molehills with an eruption of the buried ruins beneath the rose hill way beyond. Unearthed history: propaganda of rebuilding in close proximity to the iron curtain, raids by the Allied forces that flattened the town and the prevalence of the armaments industry now and then. Kassel is a working class town with a high level of unemployment. Freed of work, the former workers now stroll through the lovely parkscapes. And they do not seem to care one bit about the mole-generated destruction of paradise.

2007
KATEŘINA ŠEDÁ

For Every Dog A Different Master
Aktion | Action

Aue-Pavillon

Das Konzept des Zuhauses als Ort, der Menschen sozial wie kulturell formt, ist Kateřina Šedás künstlerischer Arbeit eingeschrieben. Ihre Interventionen sind das Ergebnis einer vorbehaltlosen Auseinandersetzung mit der spezifischen Alltagswelt von Einzelnen oder Personengruppen. Aus Perspektive des Kunstbetriebes muten ihre Eingriffe wie unabhängige Ausstellungen im öffentlichen Raum an, Šedá selbst agiert als Regisseurin, deren Bühne die Peripherie der postkommunistischen tschechischen Stadt ist.

For Every Dog A Different Master führt in Šedás Heimatort Brno-Líšeň, an den in den 1970er Jahren eine der größten Plattenbausiedlungen Brnos, Nová Líšeň, angeschlossen wurde. Die kürzliche Totalerneuerung dieser und anderer Anlagen der Stadt birgt für die Künstlerin das Potenzial einer Veränderung auch im Verhalten der BewohnerInnen. Wie uniformes Grau einer leuchtenden Farbpalette Platz gemacht hat, so soll auch anonymisiertes Nebeneinander praktiziertem Gemeinschaftssinn weichen. Das titelgebende tschechische Sprichwort, das die Heterogenität der Menschen in Nová Líšeň versinnbildlicht, offenbart deren Verschiedenheit als einzige Gemeinsamkeit. Um dieser Idee Gestalt zu verleihen, übersetzt Šedá die bunte Vielfalt der Gebäude in ein Bild, das als Stoffmuster seinen Weg auf 1000 Hemden findet. Ebenso viele Haushalte in Nová Líšeň werden einander paarweise zugeordnet und erhalten ein Paket mit Hemd, das als AbsenderIn den Namen der jeweils anderen Familie trägt. Kateřina Šedá übernimmt in diesem Szenario die Rolle eines Katalysators, der zur Kontaktaufnahme anregt und Begegnungen ermöglicht. Als Künstlerin und Person verschwindet sie gänzlich aus dem Prozess, um den BewohnerInnen von Nová Líšeň bei der erhofften Annäherung nicht im Weg zu stehen. Manuela Ammer

The concept of home as a place that shapes people both socially and culturally is inscribed into the artistic work of Katerina Šedá. Her interventions are the result of an unreserved examination of the specific everyday worlds of individuals and groups. From the perspective of the art industry her encroachments seem like independent exhibitions in public space—Seda herself acts as a director, one whose stage is the periphery of the post-communist Czech city.

For Every Dog a Different Master leads us to Šedá's hometown of Brno-Líšeň, and to Nová Líšeň, where one of Brno's largest prefabricated housing projects was erected in the 1970s. For the artist, the recent general renovation of this and other city facilities holds the potential for a change in the behaviour of its inhabitants. Just as uniform grey has been replaced by a bright palette of colours, anonymous coexistence might give way to a practiced sense of community. The Czech proverb serving as the title, and emblematic of the heterogeneity of the people of Nová Líšeň, reveals difference as their only common ground. To lend form to this idea Šedá translates the colourful diversity of the buildings into an image which, as a cloth pattern, finds its way onto 1,000 shirts. The same number of Nová Líšeň households are grouped into pairs. Each receives a shirt in a package with the name of its respective paired family listed as sender. In this scenario Katerina Šedá adopts the role of a catalyst, inciting new contacts and facilitating encounters. She disappears completely from the work both as an artist and a person so as not to hamper residents from coming together as intended.

RODINA NĚMEČKOVÁ, HREMKOVA 22
RODINA VESELÁLOVÁ, V.F. 19
RODINA KRAJČOVIČOVÁ, LOPEZOVA 3A
RODINA NOVÁKOVÁ, J. FAIMANOVÉ 17
RODINA BLAŽKOVÁ, HOREMKOVA 26
RODINA GOLDOVÁ, V. FAIMANOVÉ 20
RODINA CHLPÍKOVÁ, HOREMKOVA 18
RODINA MIKOCIOVÁ, V. FAIMANOVÉ 13
PAVEL KARKOŠ, V. FAIMANOVÉ 16
RODINA GOLDOVÁ, V. FAIMANOVÉ 20
JIŘÍ SMETANA, VOL. FAIMANOVÉ 30
RODINA PAVELKOVÁ, VOL. FAIMANOVÉ 28
RODINA KOTOVÁ, VOL. FAIMANOVÉ 26
RODINA LAMBRADOVÁ, VOL. FAIMANOVÉ 25
RODINA HRUŠKOVÁ, V. FAIMANOVÉ 23
RODINA PAŽKOVÁ, V. FAIMANOVÉ 21
RODINA SMIHNEOVÁ, VOL. FAIM. 24
RODINA KETEŘOVÁ, LOPZANOVA 3
RODINA SVOBODOVÁ, J. FAIMANOVÉ 23
RODINA KLUSÁKOVÁ, KOTLANOVA 18
ZDENA VEŽBAROVÁ, J. FAIMANOVÉ 15
ZDENA TYULA, KOTLANOVA 16
R. HOTMANOVÁ, V. FAIMANOVÉ 18
Dr. ŽIDEK, HOREMKOVA 28
VEZDMA GREGOROVÁ, HOREMKOVA 32
TETE TYULA, KOTLANOVA 16
LUBOMÍR ZÁK, HOREMKOVA 8
RODINA DRDEŽOVÁ, HOREMKOVA 10
RODINA ANDRÁŠEOVÁ, HOREMKOVA 12
RODINA BOČKOVÁ, HOREMKOVA 14
RODINA ZÁMEČNÍKOVÁ, HOREMKOVA 16
RODINA VINKOVÁ, HOREMKOVA 24

2007
ALLAN SEKULA

Shipwreck and Workers (Version 3 for Kassel)
Installation

Bergpark Wilhelmshöhe

Allan Sekula definiert *Shipwreck and Workers* als „tragbares und temporäres Denkmal der Arbeit". Es steht in einem geistigen Dialog mit dem sogenannten Winterkasten, den Wasserspielen aus dem frühen 18. Jahrhundert, zu denen auch der *Herkules* (1717) gehört. Sekula geht es darum, die im 20. Jahrhundert gründlich geplünderte künstlerische Tradition der monumentalen öffentlichen Skulptur neu zu denken.

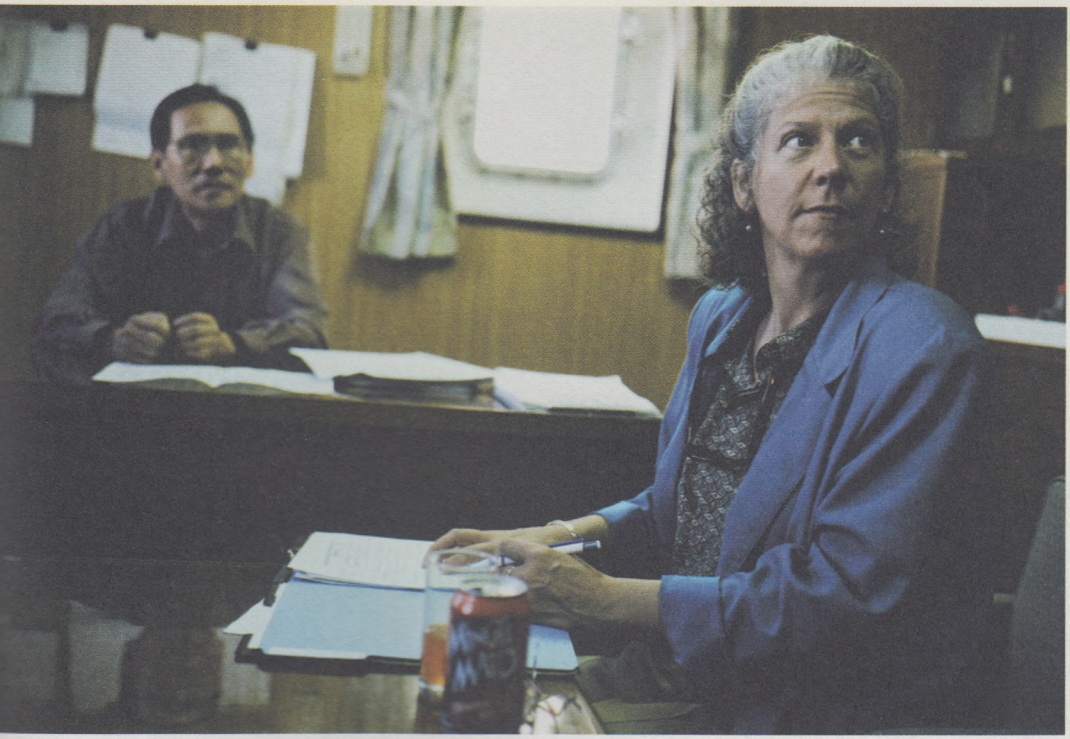
Shipwreck and Workers zeigt bekannte, häufig allerdings sehr alte Berufe. Die dritte, eigens für die documenta konzipierte Version dieser großen Außeninstallation enthält zwei neue Texttafeln und sechs zusätzliche Farbfotografien, die in Kassel entstanden. Sie stellen zwei grundlegende Formen menschlicher Arbeit dar: die Betreuung von Kindern und das Schaufeln von Gräbern. Den Weg auf den Hügel hinauf bilden die Figuren auf den Tafeln eine Art dynamisches, begehbares Brecht'sches Lehrstück und lenken unsere phänomenologische Erfahrung dieser Arbeit in eine bestimmte Richtung. Auf dem Weg nach unten sind nur die monochromen orangefarbenen Rückseiten der Tafeln zu sehen. Wie in einer leeren Filmprojektion erlauben es uns diese „Leinwände", unsere eigenen Gedanken darauf zu projizieren und uns mögliche heutige Welten vorzustellen.

Der großen Tafel, die Sekula gleich außerhalb des Kasseler Bahnhofs angebracht hat, liegt ein Plakat gegen einen G8-Gipfel zugrunde. Sie kündigt schon bei der Ankunft in der Stadt die spätere, tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem „unbezahlten kollektiven Sisyphos" (Sekula) in Wilhelmshöhe an.

Shipwreck and Workers, which Allan Sekula defines as a "Portable and Temporary Monument for Labour", engages in a mental dialogue with the early eighteenth century *Winterkasten* water theatre, especially with its famous copper *Hercules* statue (1717). It is Sekula's ambition to rethink the artistic tradition of monumental public sculpture, which was thoroughly ransacked over the course of the twentieth century.

Shipwreck and Workers depicts common yet often very ancient professions, such as those of seafaring or blacksmith. On the occasion of its third edition, especially conceived for the documenta, this large outdoor installation has been expanded with two new text panels and six additional colour photographs that were made in Kassel. They represent two of the most basic manual forms of human labour: child-care and grave-digging. Walking uphill, the figures on the panels confront us in the sense of a dynamic, ambulatory Brechtian *Lehrstück*, steering our phenomenological experience of them in a certain way. Going down the hill, one only sees the monochrome orange backs of the boards. Like in a blank film presentation, these "screens" allow us to project our own thoughts onto them and to imagine possible worlds today.

The large outdoor panel that Allan Sekula has installed right outside the Kassel train station is based on an anti-G-8 summit poster. It already announces, upon arrival in town, a later and more in-depth encounter with what Sekula describes as the issue of the "unwaged collective Sisyphus", in Wilhelmshöhe. Hilde Van Gelder



Schiffsinspektorin (linke Tafel de Diptychons)
Ship inspector (left panel from diptych)

2007
ALLAN SEKULA

Alle Menschen werden Schwestern
Billboard

Bahnhof Wilhelmshöhe

Am Kasseler Bahnhof Wilhelmshöhe erinnert eine großformatige Plakatwand die Reisenden an ein erst kurz zurückliegendes Ereignis: eine Woche vor Eröffnung der documenta 12 fand in Heiligendamm das Gipfeltreffen der G8 statt. Ist es den Protestierenden gelungen, die Legitimität der G8 in Frage zu stellen und ihnen eine breite Mobilisierung entgegenzusetzen? Oder waren die Sicherheitskräfte erfolgreich darin, die Bündnisse zu spalten und zu kriminalisieren? Allan Sekulas *Alle Menschen werden Schwestern* sollte einen Beitrag dazu leisten, den Widerstand gegen den G8-Gipfel zu stärken. Es ist Teil der Kampagne *Holy Damn It*, an der sich zehn KünstlerInnen mit Plakatentwürfen beteiligt haben, die in einer Auflage von je 5000 Exemplaren gedruckt und verteilt wurden. Das mögliche Subjekt der Revolution, hier ein mexikanischer Werftarbeiter in der Produktion für Hyundai, wird von einer Variation der berühmten Liedzeile aus Friedrich Schillers Ode „An die Freude" umtänzelt. Sie erinnert daran, dass die im heroischen Pathos der Aufklärung verheißene Brüderlichkeit bisher uneingelöst geblieben ist – und dass sich ihre Vorzeichen geändert haben: Postkoloniale und feministische Perspektiven spielen für die Formierung der globalisierungskritischen Bewegung eine tragende Rolle. Lokale soziale Kämpfe werden als Spaltungslinien der neoliberalen Gesellschaftsordnung begriffen. Doch die mediale Darstellung verengt die Heterogenität der Protestbewegungen oft genug auf einen Schwarzen-Block-Machismus, sie konzentriert sich auf den spektakulären „Gipfeltourismus" und ignoriert die lokalen AkteurInnen. *Alle Menschen werden Schwestern* verweist auf die ständige existenzielle Spannung zwischen heterogener Bewegungsbildung und simplifizierender Außenwahrnehmung und behauptet dennoch: Wir werden solidarisch sein … sisters gonna work it out. Wanda Wieczorek

A large-format billboard directs travellers' gaze back in time at Wilhelmshöhe station in Kassel; the G8 summit meeting was held in Heiligendamm a week before documenta 12 opened. Did protesters manage to call the G8's legitimacy into question and offer a counterweight to the summit by broad-based mobilisation? Or did the security forces manage to split and criminalise the various alliances? Allan Sekula's *Everyone will be sisters* aimed to contribute to strengthening opposition to the summit. It is part of the *Holy Damn It* campaign, in which ten artists devised poster designs; each poster was produced and distributed in a print-run of 5,000 copies.

A variation of the famous line from Friedrich Schiller's *Ode to Joy* dances around the presumed subject of the revolution, in this instance a Mexican shipyard worker producing for Hyundai. The citation recalls that the fraternity sworn in the heroic pathos of the Enlightenment is still an unfulfilled promise—and that all the parameters have changed. Postcolonial and feminist perspectives play a fundamental part in the formation of the anti-globalisation movement. Local social struggles are understood as the dividing lines of the neo-liberal social order. However the media depictions frequently reduce the heterogeneity of protest movements to simply Black Block machismo and shove spectacular "summit tourism" to the fore, almost blocking out local players. *Everyone will be sisters* refers to the constant existential tension between the formation of a heterogeneous movement and simplified perceptions of this movement by observers outside the movement, asserting nonetheless: we *will* show solidarity … sisters gonna work it out.


ALLE
MENSCHEN
werden SCHWESTERN

2007
AHLAM SHIBLI

Arab al-Sbaih
Fotografie | Photography

Aue-Pavillon

Arab al-Sbaih, die neue Fotoserie von Ahlam Shibli, entstand in den Flüchtlingslagern in Irbid, Baqa'a und Amman in Jordanien, wo seit dem Krieg von 1948 PalästinenserInnen leben. Auch die BewohnerInnen des Dorfes im unteren Galiläa, aus dem Ahlam Shiblis Familie stammt, kämpften 1948 um ihr Land. Während des Kriegs flohen einige nach Jordanien, andere entschieden sich, im Dorf zu bleiben. Der Titel der Serie bezieht sich auf den Namen dieses Dorfes, Arab al-Sbaih („Araber der Morgenstunde"), der daher rührt, dass bei Tagesanbruch die ersten Strahlen der Sonne auf den Osthang am Fuß des Berges Tabor fallen.

Shiblis Arbeit steht in der Tradition der FotografInnen, die das Leben der palästinensischen Bevölkerung seit dem späten 19. Jahrhundert dokumentierten. Ihre Fotografien zeigen Zelte, unfertige Häuser, dicht bebaute Gebiete, gespickt mit Satellitenschüsseln; verlassene Wüstenlandschaften, Betonschutt, Friedhöfe – und nirgends ein Zuhause. Einige Schwarzweißbilder aus den Familienarchiven sind zu sehen, tragbare Denkmäler einer verlorenen Zeit. Die Anwesenheit von Menschen scheint nur zufällig festgehalten. Es ist, als würde Shibli ihre wahren ProtagonistInnen unbeabsichtigt ablichten, eine kontrollierte Ablenkung des Blicks erlaubt es ihnen, sich der Betrachtung zu entziehen. Den rauesten Bedingungen wird mit Zärtlichkeit begegnet, doch ohne Sentimentalität. Shibli setzt die Fotografien als starke Instrumente ein, um die Dinge zu verstehen.

Arab al-Sbaih, the new series of photographs by Ahlam Shibli, was realised at Irbid Refugee Camp, Irbid City, Baq'a Refugee Camp and in Amman City in Jordan where Palestinians have been living since the war of 1948. Some people from the village in Lower Galilee, where Shibli's family comes from, fought for their lands in 1948. In the course of the war they had to flee to Jordan, others decided to stay. The title of the series refers to the name of that village, Arab a Sbaih (literally "the Arabs of small hours") in Lower Galilee. At daybreak the dawn sunlight would appear at the bottom of the East slope of Mount Tabor.

Shibli's work stems from the tradition of photographers who have documented the life of the Palestinian people since the late 19th century. Her photographs depict unfinished houses, densely built areas dotted with satellite dishes, deserted plains, concrete rubble, cemeteries — and nowhere is home. Some black-and-white archival photos of Palestinian families are shown, portable memorials to a lost time. Human presence is only incidentally captured live. It is as if Shibli exposes her true protagonists unintentionally, a controlled distraction of the gaze allows her subjects to hide from view. The roughest conditions are treated with tenderness, yet without sentimentality. Shibli uses the photographs as powerful instruments for understanding things. Adam Szymczyk

2007
ANDREAS SIEKMANN

Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten
The Exclusive. On the Politics of the Excluded Fourth
Installation

Friedrichsplatz

Die Exklusive ist ein Work-in-Progress, dessen Bestandteile dokumentierend wie fiktionalisierend Geschichten der Ausschlüsse im Prozess der Globalisierung erzählen. Die einzelnen Bilder der Serie generiert Andreas Siekmann durch den virtuosen Missbrauch der Zeichenfunktion eines populären Textverarbeitungsprogramms am Computer. Indem die Serie die herrschende Gewaltenteilung um eine „ausgeschlossene Vierte" – die Exklusive, die Macht, Rechte zu missachten – bereichert, wird sie zu einer Bildtechnik, mit der Siekmann auf spezifische Situationen reagiert. In den vergangenen Jahren baute er an verschiedenen Orten Karussells um bestehende Denkmäler herum auf, die er auch mit Zeichnungen bestückte. Das Karussell als Bildträger bewirkt eine pessimistische Infragestellung öffentlicher Prozesse wie auch eine bissige Spektakularisierung der Herrscherstatuen, die es umkreist. Die Bildsprache der Installation verschränkt Beobachtungen und Medienbilder derart ineinander, dass diese sich zu komplexen Interpretationen verdichten.

Auch in Kassel bezieht sich Siekmann auf lokale politische Konflikte – hier sind es virulente Fragen von Ausländerrecht und Abschiebeverfahren. Beim Karussell um das Denkmal Friedrichs II. schafft er drei Bildebenen, die auf Abschiebepraktiken gegen unerwünschte MigrantInnen verweisen: Friedrich wird als Souverän gezeigt, der in seinem Panzerschrank Pässe und Aufenthaltsgenehmigungen wie Geldscheinbündel stapelt. Dante und Vergil, die in der gesamten Serie schemenhaft die „Höllenkreise" der globalisierten Sonderrechtszonen durchschreiten, deuten auf die Judikative und beobachten eine nächtliche Abschiebung. Schließlich ein Chefsessel als Zeichen der „dritten Gewalt": Er zeigt eine Büroszenerie mit Monitoren als Ort der exekutiven Praktiken der Ausweisung oder Duldung. Clemens Krümmel

The Excluditure is a work in progress that speaks, at both documentary and fictional levels, of the exclusions inherent in the process of globalisation. The individual images in the series were generated on a computer by a virtuoso misuse of a popular word-processing programme's drawing tools. Siekmann enriches the existing tripartite division of powers—the executive, the legislative and the judiciary—with a fourth—"the Excluditure", the power to violate rights. He uses his series as a visual device for reacting to specific situations. Over the past few years Siekmann has constructed carousels around existing monuments at various locations and furnished them with his drawings. These carousels cast a pessimistic and sceptical light on public processes and caustically spectacularise the statues of potentates that they encircle. The installation's visual language interweaves observations and media images to generate complex interpretations.

In Kassel Siekmann also works with local political conflicts, in this case the acrimonious issues of immigration law and deportation. The carousel around the statue of Frederick II has three visual planes that allude to deportation practices for undesirable aliens. Frederick is portrayed as a sovereign with a safe full of passports and residence permits bundled like banknotes. Dante and Virgil, who accompany the entire series as shadowy figures pacing the "circles of hell" of the globalised areas of restricted rights, indicate the judiciary and observe a midnight deportation. An "executive chair" stands for the "third power". Here is displayed an office scenario, locus of the Executive's practices of deportation and sufferance.


ssgeschlossenen Vierten
L'EXCLUSIVE

2007
NEDKO SOLAKOV

Fears
Zeichnung | Drawing

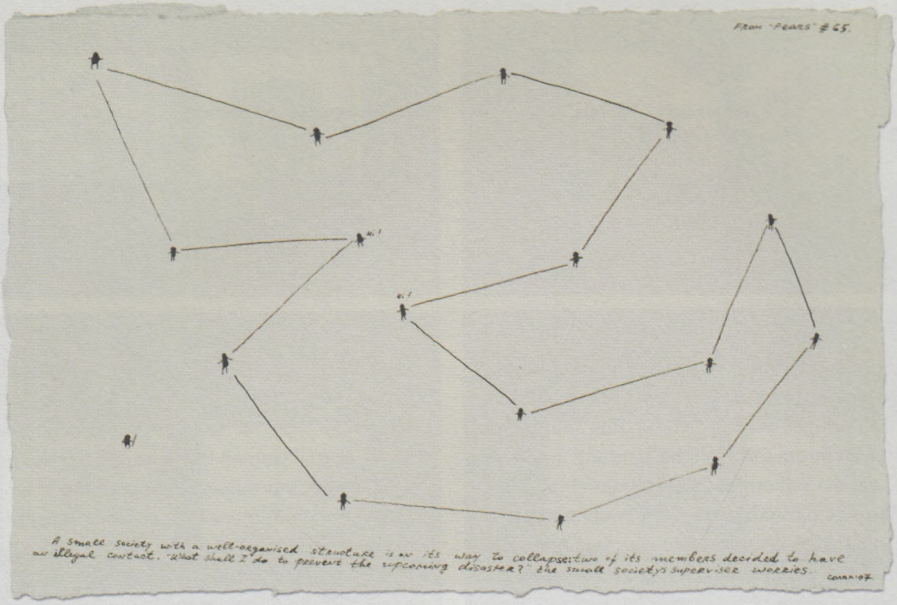
Neue Galerie

„Zum Beispiel, als ich jung war, da hatte ich diese Angst, dass mein Glied zu klein sei. Diese spezielle Angst ist heute, da meine Biografie wirklich lang ist, verschwunden." Mit einem ironischen Selbstporträt seiner Figur im Kunstbetrieb hat sich Nedko Solakov an seinem 49. Geburtstag (unter der Nummer 50) ins Zentrum der Parade von 99 Peinlichkeiten, Verlegenheiten, körperlichen Panikerfahrungen und anderen absurden Situationen gestellt, von denen seine für die documenta produzierte Arbeit *Fears* den BesucherInnen erzählt.

Allerlei Dinge, Situationen und Kreaturen (die Stufenleiter vom Himmel über die Menschen zu einem zornigen Teufel hinunter) treten darin – von ihrem Autor (alt)meisterhaft in die Szene gesetzt – als von diversen Ängsten und Doublebinds geplagte Wesen auf. Solakovs erzählerisches Spiel spielt virtuos und leichtfüßig mit den doppeldeutigen Kommunikationsstrukturen psychischer Angsterfahrung. Mit scharfer Ironie skizzieren seine Tuschezeichnungen psychische Zustände in Grotesken, Parodien und karnevalesken Karikaturen. Oft adressieren sie die BetrachterInnen bildhaft direkt, sind immer wieder auch auf andere Sinne bezogen, auf das Riechen, das Hören. Doch vielfach bewegen sich die gezeichneten Bilder von Konventionen weg, werden weniger und weniger illustrativ und immer abstrakter. Denn Solakovs Blick geht in dieser Arbeit auch woandershin. Bei all dem erdachten Furor des Narrativen ist er auf die Form der Arbeit selbst gerichtet; auf die Grundformen der malerischen Abstraktion: die Geometrien aus Linien und Flächen auf und zwischen den Blättern, auf Serialität und Sequenzierung, die sich in der Arbeit aufbauen. In diesen unscharfen Zwischenzonen entsteht für die BetrachterInnen dann ein zweites Wippspiel mit Identifikationsmöglichkeiten. Georg Schöllhammer

"For example, when I was young I had that fear that my penis was too small. Nowadays, when my CV is really huge, that particular fear vanished". With an ironic self-portrait of himself in the art business, on his 49th birthday Nedko Solakov set himself (beneath the number 50) at the centre of a parade of 99 embarrassments, awkward incidents, experiences of physical panic and other absurd situations that his work *Fears*, produced for documenta, relates to viewers.

All sorts of things, situation and creatures (the ladder from heaven, via humans to an enraged devil below) appear within the work—staged by their author with the deft touch of an (old) master—as beings tormented by a host of fears and double binds. Solakov's narrative game plays with the ambiguous communication structures of experiences of anxieties in our psyches in a virtuoso nimble vein. His ink drawings sketch psychological states with trenchant irony in grotesques, parodies and carnivalesque caricatures. Often they address viewers with graphic directness yet draw over and over again on other senses too, smell or hearing for instance. Yet in many cases the images he draws leave conventions behind, become less and less representational and increasingly abstract. For in this work Solakov's gaze is also directed elsewhere. In the midst of all the imaginary furore of the narrative he focuses his attention on the form of the work itself; on the basic modes of painterly abstraction: on the geometries of lines and surfaces in and between the sheets, on seriality and sequencing, which are developed in the work. In these blurry intermediate zones, there is scope for identification.


From "Fears" #65.
A small society with a well-organised steamlake is on its way to collapse: two of its members decided to have an illegal contact. "What shall I do to prevent the upcoming disaster?" the small society's supervisee worries.
Conn-07

2007
HITO STEYERL

Journal No. 1 – An artist's impression
Videoinstallation | Video installation

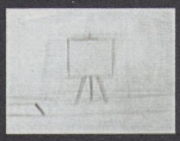
Kulturzentrum Schlachthof

Journal No. 1 lautete der Titel der ersten bosnischen Filmmonatsschau aus dem Jahr 1947, die um 1993 während des Krieges zerstört wurde. Das Journal zeigte unter anderem die Alphabetisierung muslimischer Frauen, die Teil umfassender Emanzipations- und Aufklärungsmaßnahmen im kommunistischen Nachkriegsjugoslawien unter Tito war: Das Abnehmen der Schleier oder Kopftücher sowie die Fähigkeit zu lesen und zu schreiben wurden auf breiter Ebene gefördert.

Hito Steyerls Installation ist ein Versuch, diese Filmszene zu rekonstruieren: Zwei MitarbeiterInnen des Filmmuseums in Sarajevo werden gebeten, ihre Erinnerungen an das Journal so zu schildern, dass sie von einem Zeichner festgehalten werden können. Während wir also den Erzählungen von Devleta Filipović und Halid Bunić lauschen, sehen wir durch die Hand des Zeichners Arman Kulašić zwei unterschiedliche Bilder einer Schulklasse entstehen. Doch weichen nicht nur die Erinnerungen der beiden ZeugInnen voneinander ab, auch die Meinungen, was tatsächlich mit den Filmrollen passiert sei, gehen auseinander. Sind sie wirklich verbrannt? Oder wurden sie doch von serbischen Truppen nach Belgrad gebracht? Gegen Ende des Videos berichtet der junge Zeichner, der bis dahin die Erinnerungen anderer festgehalten hatte, von seinen Erfahrungen als Schüler zur Zeit der „ethnischen Säuberungen" der Jugoslawienkriege. So wird ein Stück Zelluloid, sein Verlust sowie die Anstrengung, es mittels Bleistift und Radiergummi vor dem Vergessen zu bewahren, zu einer Art Prisma, das fünfzig Jahre bosnisch-jugoslawischer Geschichte auffächert. *Journal No. 1* ist eine Reflexion über Kino, Schule und Krieg und über die Momente, in denen sichtbar wird, wie diese Dispositive miteinander verzahnt sind. Manuela Ammer

Journal No. 1 was the title of the first monthly Bosnian newsreel in 1947, which was destroyed in 1993 during the Bosnian war. The newsreel showed, among other things, Muslim women being taught to read and write as part of a comprehensive programme of emancipation and enlightenment in post-war Yugoslavia under Tito. The abandonment of veils and headscarves, no less than literacy, was proclaimed a condition of participation in public life.

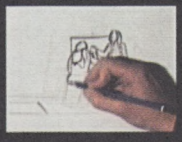
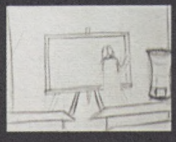
Hito Steyerl's installation aims at reconstructing a scene from this newsreel. Two staff members from the Film Museum in Sarajevo were asked to recall the scene, for an artist to capture in a drawing. While we listen to Devleta Filipovic and Fahruddin Hadzanovic speaking we see Arman Kulašic's hand as he draws two different pictures of a school class. Not only do the memories of the two witnesses diverge, so do their views of what actually happened to the reels of film. Were they really destroyed by fire? Or did the Serbs take them to Belgrade? Towards the end of the video the young Croatian artist, who until now has recorded the others' memories, speaks of his own as a victim of ethnic cleansing in the Yugoslav wars. Thus, a strip of celluloid, its loss and the attempt to preserve it from oblivion with pencil and eraser, becomes a kind of prism refracting 50 years of Bosnian-Yugoslav history. *Journal No. 1* is a meditation on cinema, school and war, and on the moments when the interrelations of these three dispositives become visible.





The props were here, there were old Mercedesses, too, ...


Young women and old women.

Maybe you have seen something like it in old movies.


The Muslim women take off their veil and mask!


2007
HITO STEYERL

Lovely Andrea
Videoinstallation | Video installation

Museum Fridericianum

Lovely Andrea erzählt von der Suche nach einer Fotografie, die 1987 in Tokio aufgenommen wurde. Diese zeigt die Künstlerin halbnackt und mit Hanfseilen gefesselt – ein Bondage-Bild im sogenannten *nawa-shibari*-Stil, für den das Fesseln und Hängen von Frauen charakteristisch ist. Japanisches Seilbondage, das heute ein Subgenre der Pornografie ist, entwickelte sich aus den Martial Arts. Genannt wurde es *hojojutsu*: die Kunst, ein Seil zu benutzen, um Kriminelle zu fangen, zu transportieren und auch zu foltern. Von Anbeginn ein ästhetischer Akt, wird dieser Praxis erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert eine sinnlich-erotische Dimension zugeschrieben.

„But in a wider context, there is bondage all over the place", heißt es an einer Stelle des Videos, das Bilder japanischer Bondage-Girls, des amerikanischen Superhelden Spiderman und gefesselter Häftlinge im US-Militärstützpunkt Guantánamo Bay aneinander montiert. Die assoziative Verschränkung von Lust und Knechtschaft, williger Unterwerfung und Inhaftierung, Abhängigkeiten und Netzwerken, Verstrickungen und Seilschaften und schließlich der Jagd nach einem Foto und der Jagd nach VerbrecherInnen lädt zu einem mehrfachen Gedankenspiel ein: Wer zieht die Fäden? Wer ist Marionette? Und was hat es mit den Bildern auf sich?

In *Lovely Andrea* wird Bondage zum dialektischen Bild, das auch die prekäre Rolle der fotografischen und filmischen Dokumentation vergegenwärtigt: Die Lust auf Bilder schafft Fakten und produziert Realitäten. Die Bilder selbst sind Komplizen der hegemonialen Wahrheit und damit unauflöslich in Machtverhältnisse verstrickt. Hito Steyerl gestaltet die Suche nach ihrem eigenen Bondage-Bild als Tour de Force der visuellen Analogien und Korrespondenzen, die die Welt so komplex und widersprüchlich erscheinen lässt, wie sie es tatsächlich ist. Manuela Ammer

Lovely Andrea relates the search for a photograph taken in Tokyo around 1987. The photo shows the artist half naked and tied up, a bondage picture in the *nawa-shibari* style, characterised by women bound and suspended in the air. Today Japanese rope bondage is a subgenre of pornography. But it developed from the martial arts, *hojojutsu* being the art of using a rope to capture, transport and torture criminals. An aesthetic act from the start, only in the late 19th and early 20th centuries did it acquire a sensual and erotic dimension.

"But in a wider context, there is bondage all over the place", the video states at one point, to the accompaniment of a montage of Japanese bondage girls, the American superhero Spiderman, and bound captives in the US detainment camp at Guantánamo Bay. By associatively linking desire and bondage, voluntary subjection and captivity, dependencies, networks, complicity, and cliques, Steyerl creates a polysemous play of thought: Who are the string-pullers? Who are the puppets? How do things stand with the pictures?

Bondage in *Lovely Andrea* is a universal metaphor that also epitomises the precarious situation of film and photodocumentation, in which the appetite for images creates facts and produces realities. Images themselves are accomplices in the dominant system of truth and as such are inevitably bound up with power relations. Hito Steyerl's search for her personal bondage picture is a tour de force of analogies and correspondences in which the world appears just as complex and interconnected as it actually is.

2007
IMOGEN STIDWORTHY

I Hate
Medieninstallation | Media installation

Museum Fridericianum

Wenn Worte zwar gedacht, von den Lippen aber nicht geformt werden können, wenn die Stimme ihrem Träger versagt, sich seines Platzes in der Welt zu vergewissern, wird die subjektstiftende Funktion von Sprache offenkundig. Wir müssen uns die Welt erklären, um an ihr teilzuhaben.

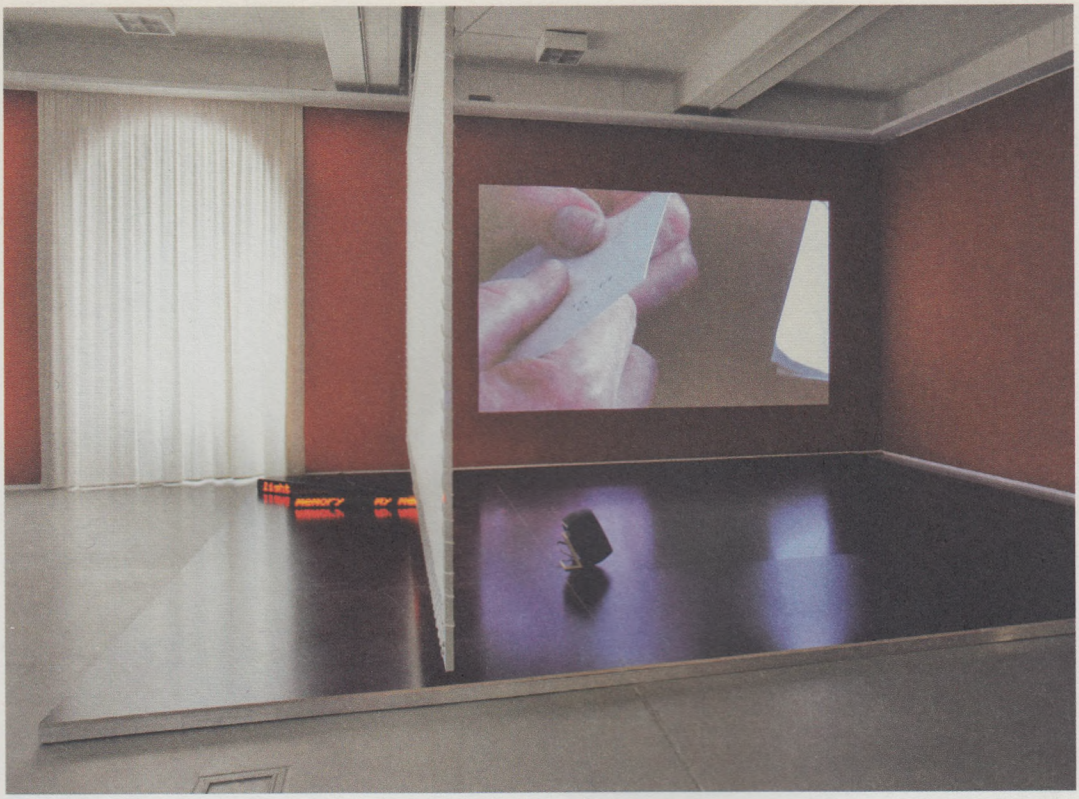
Imogen Stidworthys Installation macht uns mit dem Fotografen Edward Woodman bekannt, der sein Sprachvermögen bei einem Unfall im Jahr 2001 verloren hatte. Ein Video zeigt ihn mit der Sprachtherapeutin Judith Langley bei der Arbeit an der korrekten Aussprache verschiedener Worte und Sätze. Ihr konzentrierter Dialog, das Hantieren mit Wortteilen, als wären sie Baumaterialien, die es zu verarbeiten gilt, macht die Produktion von Sprache als körperlichen Akt erfahrbar. „I hate" wird zum Mantra, dessen Wiederholung und Variation die Aussage langsam von ihrer linguistischen Bedeutung lösen. Jenseits der Lexika existieren Worte als rhythmischer Klang und Schall im Raum. Für Woodman haben sich jedoch nicht nur die Worte verändert, sondern auch die Bilder. Von den frühen 1970er Jahren bis 2001 dokumentierte der professionelle Fotograf Installationen und Ausstellungen zeitgenössischer Kunst sowie architektonische Modelle. Seit seinem Unfall erstellt er Panoramen, die die Großbaustelle des neuen Eurostar-Terminals am Londoner Bahnhof King's Cross zum Motiv haben. Mittels Monitoren und gerichteter Lautsprecher kreiert Stidworthy eine Situation, in der Woodmans Worte auf seine Bilder treffen. Repetitives Formulieren kennzeichnet die Sprache des Fotografen. Die derart entstehende Lautlandschaft ist wie der urbane Raum um King's Cross ein Phänomen zwischen Demontage und Aufbau. Die beiden Begegnungen, die *I Hate* miteinander verknüpft, führen uns in die Grenzbereiche sprachlicher Konventionen, an einen Ort, wo Bedeutung ein Wort mit drei Silben ist.

Manuela Ammer

When the mind can think words but the lips are unable to form them and the voice fails its owner in ascertaining a place in the world, then language's role in constituting the subject is crucial. We need to explain the world to ourselves in order to be able to take part in it.

Imogen Stidworthy's installation introduces us to the photographer Edward Woodman, who lost the power of speech in an accident in 2001. A video shows him practising the pronounciation of words and sentences with the speech therapist Judith Langley. Their intense dialogue and their work on bits of words – – as if they were building blocks to be assembled — brings out clearly the corporeality of speech production. *I hate* becomes a mantra. Repeated and varied, it slowly detaches the utterance from its meaning. Outside the dictionary, words exist in space as rhythmic sound and noise.

It is not only words, however, that have changed for Woodman but images as well. As a professional photographer he documented installations, contemporary art exhibitions and architecture models from the early 1970s to 2001. Since his accident he has produced panoramas of the giant building site of the new Eurostar Terminal at King's Cross in London. By means of monitors and directional loudspeakers, Stidworthy sets up a context in which Woodman's words and images meet. The photographer's language is characterised by repetitive formulations. Like the urban space around King's Cross, the resulting tonal landscape is a hybrid of deconstruction and construction. The two encounters fused in *I hate* take us to the frontiers of linguistic convention, a region where meaning is a two-syllable word.



2007
JÜRGEN STOLLHANS

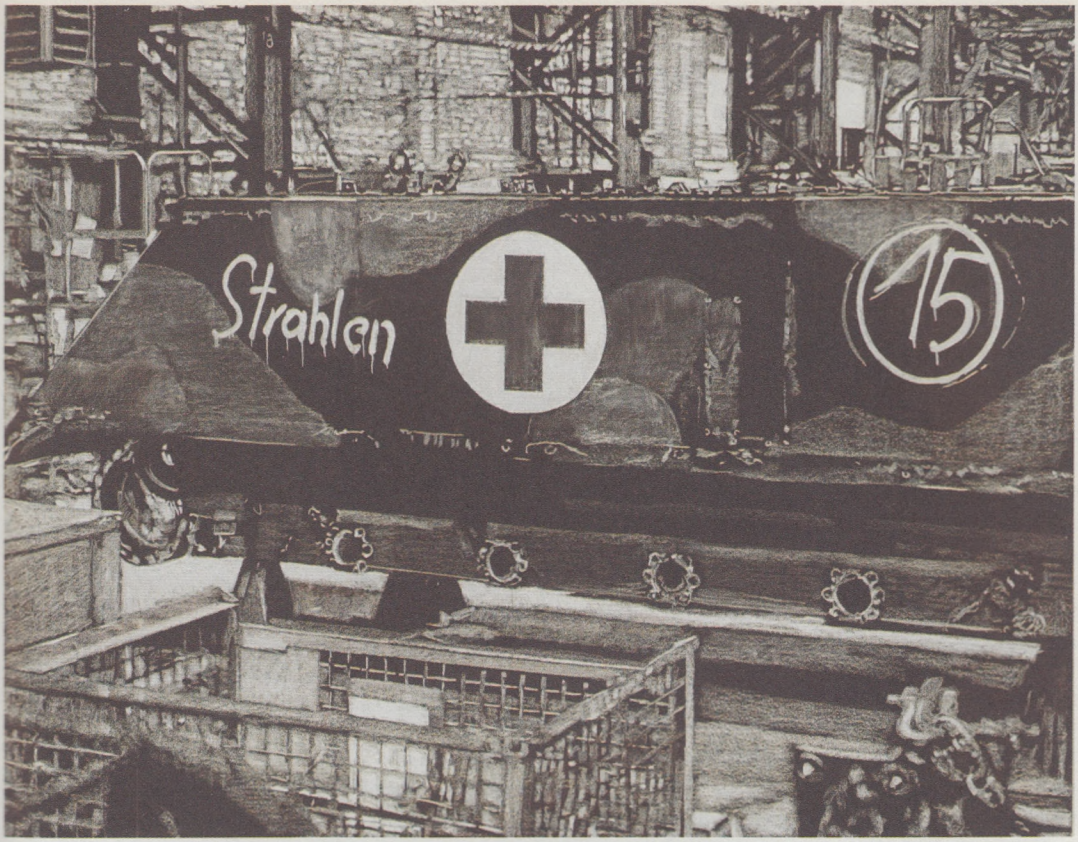
Caput mortuum
Strahlen Kreuz fünfzehn
Zeichnung | Drawing

documenta-Halle

Jürgen Stollhans fördert Archivmaterial aus dem Arsenal der Moderne zutage – vornehmlich aus Politik und Wirtschaft, den Kriegswissenschaften, der Luftfahrt. Mit Vorliebe lenkt der Künstler den Blick auf vergessene historische Seitenpfade, forscht skurrilen Sackgassen zeitgeschichtlicher Entwicklungen nach. Wie in vielen seiner Arbeiten greift Stollhans auch in den neuen Kreidezeichnungen lokale Bezüge auf. Das Ergebnis seiner Fotorecherchen in Kassel verwebt der Künstler zu einem Bilderpanorama zeitgenössischen Lebens mit historischen Einsprengseln. Werden die Motive auf großformatigen, in kaltem Braun gehaltenen Paneelen – Fachbezeichnung: Caput mortuum (Totenschädel) – einzeln betrachtet, scheinen sie beziehungslos im luftleeren Raum zu schweben. Erst die gedankliche Zusammenschau der an drei Standorten platzierten Bilderserie eröffnet überraschende Rückbezüge und Querverweise, aber auch Widersprüchliches: In einem der Rüstungsbetriebe der Gegend wird ein Sanitätspanzer überholt. Über zwei Bildtafeln erstreckt sich die Momentaufnahme einer ArbeiterInnendemonstration vor einem Kasseler Achsenwerk. Daneben ein aktuelles Stillleben aus dem lokalen Einkaufszentrum: Metzgerei-Erzeugnisse aus der Region – vom Schinkenspeck bis zur Blutwurst. Auf den Nordhessen Hans Staden, der im 16. Jahrhundert einen Bestseller über seine Brasilienabenteuer verfasste, verweist eine historische Abbildung kannibalischer „Indianer". Und dass ausgerechnet der dichte (Grimm'sche Märchen-)Wald bei Kassel als „Orientierungsphase" in der Auseinandersetzung mit der Arbeit dienen soll, veranschaulicht den verrätselt-assoziativen Ansatz des Künstlers. Souverän bedient sich Stollhans aus dem reichhaltigen Fundus der (Alltags-)Geschichte, entzieht sich den Gesetzmäßigkeiten von Raum und Zeit und schafft so sein eigenes Universum einer narrativen Gleichzeitigkeit.

Susanne Jäger

Jürgen Stollhans unearths archive material from the arsenal of modernity — primarily from politics and the economy, the military sciences and aviation. The artist hereby steers our gaze toward secondary historical routes that have fallen into oblivion, examining bizarre cul-de-sacs of contemporary developments. As in many of his works, Stollhans takes up local references in his new chalk drawings. The artist weaves the results of his photo investigations in Kassel into a pictorial panorama of contemporary life, capturing odd historical moments. When considered individually the motifs on large-format panels in a cold brown — trade name: *Caput Mortuum* (skull) — seem to float unconnected in a vacuum. Yet the overall conceptual view of the series, mounted on three sites, opens surprising reflections and cross-references, as well as contradictions: a medical tank is being overhauled in one of the armaments factories in the area. The snapshots of a workers' demonstration in front of an axe factory in Kassel stretch across two panels. Next to them is a contemporary still life from the local shopping centre: the products of local butchers, from bacon to blood sausage. A historical depiction of cannibalistic Indians refers to Hans Staden of Nordhessen, who wrote a bestseller in the sixteenth century about his adventures in Brazil. And the fact that, of all things, the thick forest (out of a Grimm's fairytale) is meant to serve as the "orientation phase" in confronting the work, is made clear by the artist's associative, riddle-like approach. Stollhans competently helps himself from the generous pool of (everyday) history, withdraws from the regularity of space and time, and creates his own universe of narrative simultaneity.


Strahlen
15

2007
SHOOSHIE SULAIMAN

Emotional Library
Installation, Performance

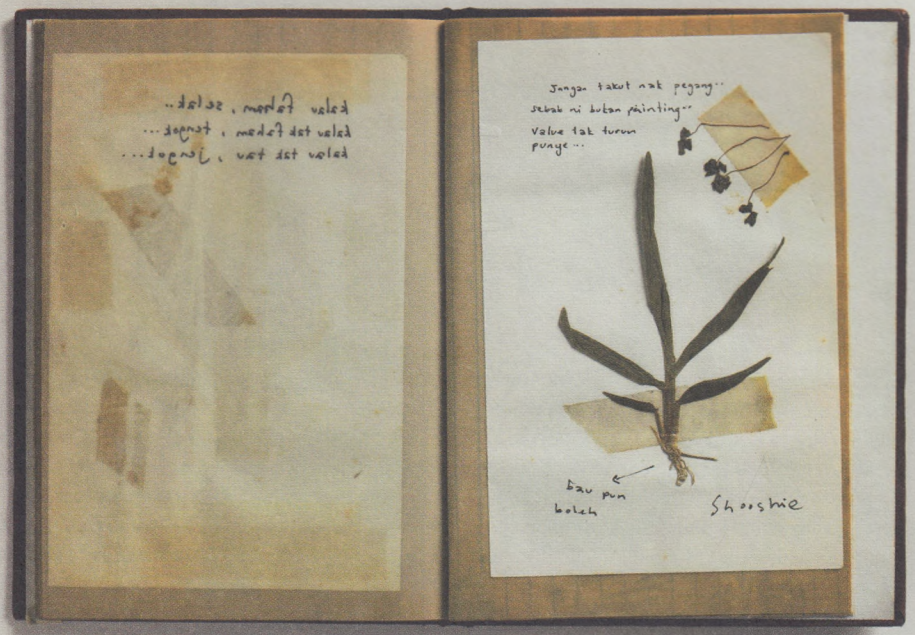
Schloss Wilhelmshöhe

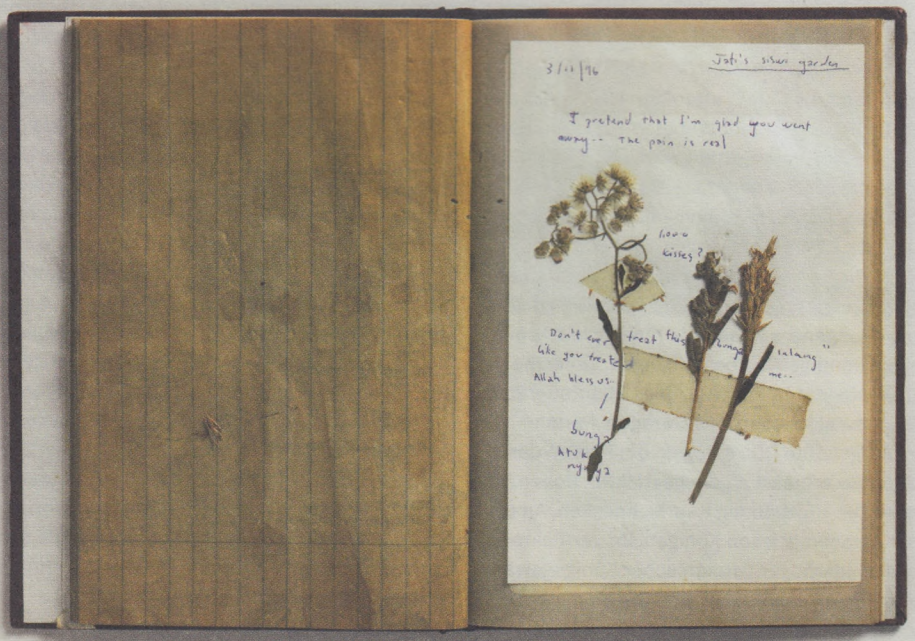
Susyilawati (Shooshie) Sulaimans Objekte, Zeichnungen und Bücher verbinden ein materielles und konzeptuelles Interesse an Sprache und dem Wesen von Erinnerung mit dem Wunsch nach persönlichem Ausdruck und Kommunikation. Ihre Arbeiten lenken die Aufmerksamkeit auf den umgebenden Raum, sei es durch architektonische Installationen oder durch Interventionen, die soziale Strukturen und Veränderungen kommentieren. So fand die Ausstellung *Rumah* 2006 in ihrem ehemaligen, zum Abbruch bestimmten Wohnhaus in Kuala Lumpur statt. Die BesucherInnen konnten die Künstlerin kennenlernen und ihre Arbeiten im Kontext ihrer alltäglichen Umgebung betrachten.

Seit Mitte der 1990er Jahre produziert Sulaiman Bücher mit persönlichen Notizen, Zeichnungen und Geschichten, die ihre Reflexionen über Alltagserfahrungen, psychische Zustände, Literatur und Kunst enthalten. Angesiedelt zwischen privatem und öffentlichem Raum, waren sie zunächst nicht zur Ausstellung bestimmt, sondern als Teil einer persönlichen Bibliothek angelegt. Für die documenta präsentiert Sulaiman zwei der Bücher in der Bibliothek von Schloss Wilhelmshöhe. *Anna* (1996), angeregt durch die imaginäre Kindheitsgefährtin eines Freundes, verbindet eine fragmentarische poetische Erzählung mit Zeichnungen, Collagen und Texten. Das kleinformatige, impressionistische Werk ist von einem tiefen Gefühl der Nostalgie und Sehnsucht durchdrungen. *Botanical Garden* (1996) enthält Text und Dialoge, die die Künstlerin als „zynisch" bezeichnet und die ihre Enttäuschung über ihr Universitätsstudium zum Ausdruck bringen. Für Sulaiman ist die Natur die „beste Institution", eine Quelle der Erkenntnis und spirituellen Nahrung. Sie erforscht diese Auffassung durch sensible Überlagerungen von Bildern, Texten und gesammelten Pflanzen, in denen sich ihre Innenwelt mit der Umgebung verbindet.

Susyilawati (Shooshie) Sulaiman's objects, drawings and books combine a material and conceptual interest in language and the nature of memory with a desire for personal expression and communication. Often incorporating text, her work also draws attention to its surrounding space in the form of architectural installations or interventions that comment on social, cultural and political structures and the changing urban landscape. Sulaiman's 2006 exhibition *Rumah*, for example, was held at her soon-to-be demolished former dwelling in Kuala Lumpur, in the spirit of the Malaysian festive practice of "open house". Visitors could meet the artist and view her works in a context of her domestic environment and daily activities.

Since the mid-1990s Sulaiman has produced a series of artist books featuring intimate and intuitive notes, drawings and stories that reflect on daily experiences, psychological states, literature and art. Suspended between private and public space, the books were not initially intended for exhibition, but imagined as part of a personal library of thoughts and investigations. For documenta she presents two books. *Anna* (1996) is inspired by a friend's imaginary childhood companion, combining a poetic fragmented narrative with drawings and collaged images and texts. Tiny and impression-istic, the work is infused with a deep sense of nostalgia and longing. *Botanical Garden* (1996) includes what the artist calls "cynical" text and dialogue written out of disillusionment with her university education. Sulaiman's view is that "nature is the best institution", a source of knowledge and spiritual nourishment. She explores this position through a sensitive layering of images, text and plant samples, linking her inner world with her surrounding environment. Russell Storer


Jangan takut nak pegang..
sebab ni bukan painting..
Value tak turun
punya...
bau pun
boleh
Shoshie


3/11/96
Jati's sisui garden
I pretend that I'm glad you went
away.. The pain is real
How
kisses?
Don't ever treat
like you treat
Allah bless us..
me..

2007
OUMOU SY

Modenschau | Fashion Show

Bergpark Wilhelmshöhe

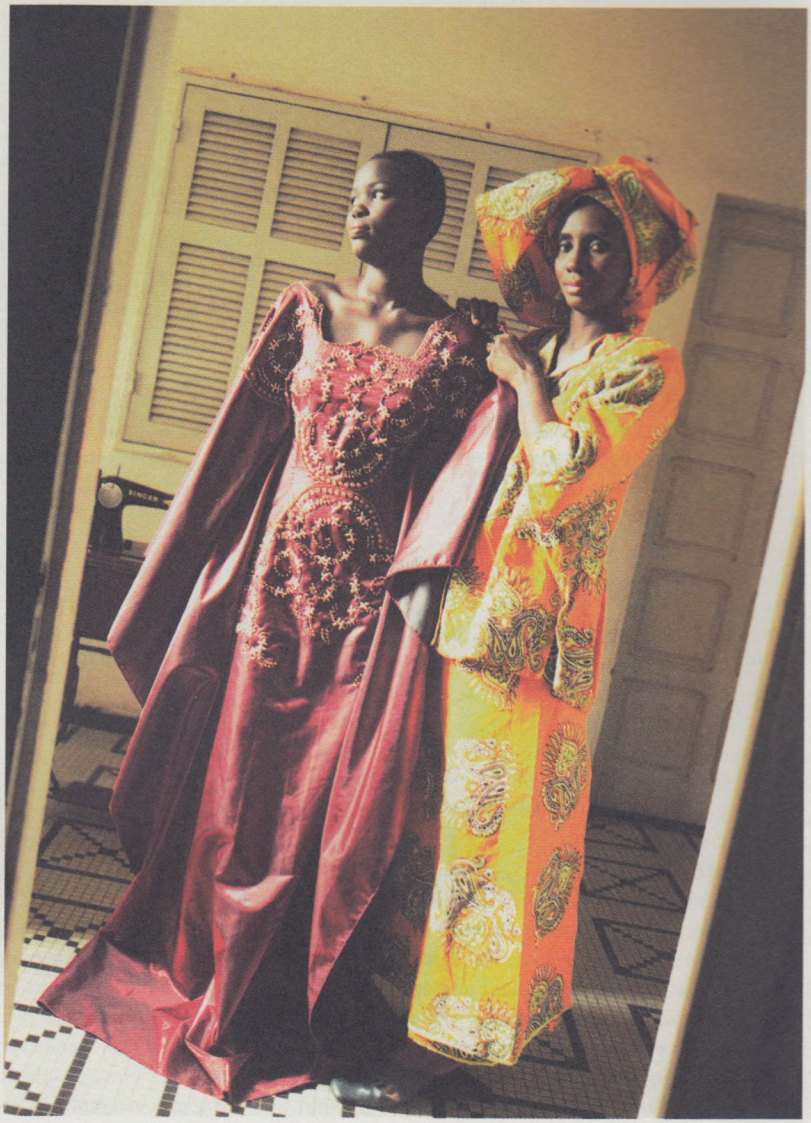
Mode ist das Zusammentreffen von Stoffen, Mustern und der Wirklichkeit der Farbe, dem Vorhandenen und dem ganz Neuen. Haute Couture und Prêt-à-porter sind das Terrain von Oumou Sy, die ebenso Kostüme für Kino und Theater entwirft. Selbst die Straße ist ein möglicher Ort für ihre Kollektionen. Sie baut auch Strukturen für den Gedanken „Made in Africa" auf und gestaltet so den gesellschaftlichen Raum mit.

Ihre Kleider versammeln alles Rot, Grün, Gelb, Magenta, Indigo, das changierende Gold, die warmen Farben der Erde, viele Materialien und Eindrücke: das kann eine traditionelle Silhouette, ein lokaler Stil, eine moderne Tendenz oder eine Vision sein. Darin liegt die visuelle Autorität der Schöpfungen. Es ist eine Ästhetik, die vorherige und künftige Stile enthält. Sie kombiniert nach ihren Gesetzen und schöpft aus einem natürlichen und kulturellen Reservoir voller Farbe und Textur, beherrscht Webtechniken und Färbeverfahren, stickt, verarbeitet Leder, stellt Schmuck her, sucht Motive und erfindet sie. Da sind die schönen handgewebten und natürlich gefärbten Stoffe aus Baumwolle, Seide oder Raphia, feine Gewebe mit Metallfäden. Sie nimmt, verschmilzt und veredelt. Es entstehen voluminöse Gewänder oder eng um den Körper geschlungene, ausladende Kleider mit Applikationen, aufwendige Kopfbedeckungen, sinnliche Faltenwürfe, elegant taillierte Kleider, abenteuerlich verbunden mit Kalebassen, Federkragen, Perlenschnüren. Aufgenähte CDs spiegeln die Farben des Lichts. Manches erinnert an die bestickten Roben, die perlenbesetzten Hüftbänder, Kaurischnecken, Amulette, den Kopfschmuck von Königen. Ihr verrückter historischer Bilderbogen afrikanischer Königsgewänder erzählt eine eigene Geschichte. Die Modelle bleiben offen für die unbegrenzte Variation, und die intensiven Farben halten die Formen in Atem.

Inka Gressel

Fashion is an encounter between fabrics, patterns, the reality of colour, what already exists and something entirely new. Haute couture and prêt-à-porter are the terrain of Oumou Sy, who also designs costumes for films and the theatre. Even the street is a possible venue for her collections. She works from the principal of "Made in Africa" and so contributes to shaping the social sphere.

Her clothes bring together vibrant colours red, green, yellow, magenta, indigo, iridescent gold or in earth tones with numerous materials and expressions: This may be a traditional silhouette, a local style, a modern trend, or a vision. This lends her creations great visual authority. It is an aesthetic that comprises previous and future styles. She combines according to her own rules, drawing from a elements pool of innumerable colours and textures; mastering weaving techniques and dying processes, she embroiders, works with leather, creates jewellery, seeks and invents motifs. There are the beautiful, hand-woven or naturally dyed cotton fabrics, silk or raffia and delicate fabrics incorporating threads of metal. She combines and refines them to create voluminous garments or dresses tightly wrapped around the body, wide dresses with appliqués, extrava-gant headdresses, sensuous falls of folds, elegantly waisted dresses eccentrically combined with calabashes, plumed collars and strings of beads. Some of her dresses are reminiscent of embroidered robes; her waistbands are set with pearls, cowrie shells, amulets. Her headdresses are those of kings. Her crazy sheets of illustrations showing historical African royal robes tell a story of their own. CDs reflect the prism of colours. The models remain open to unlimited variation, and the vivid colours imbue the shapes with life.


SINGER

2007

David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes, Andrea Geyer

9 Scripts from a Nation at War
Video

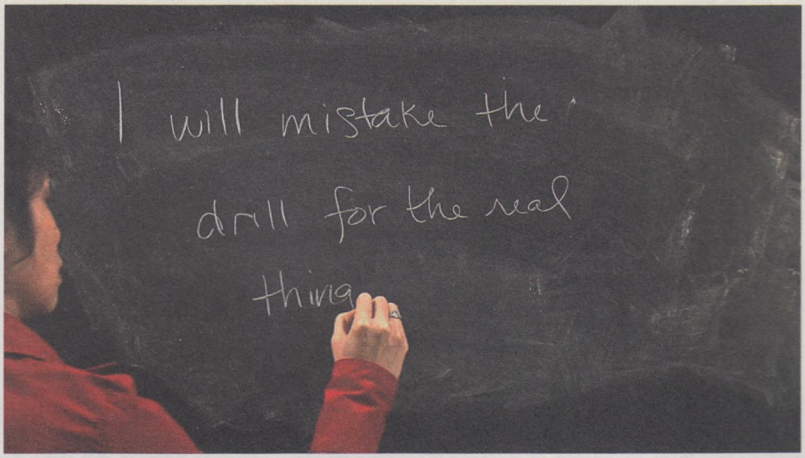
documenta-Halle

Wie, warum und mit welchem Recht jemand das Wort ergreift und wer wem wann zu sprechen erlaubt, definiert kollektive Entscheidungsfindungsprozesse auf persönlicher wie politischer Ebene. *9 Scripts from a Nation at War* erzählt von der Verzahnung beider Dimensionen und von der Herausforderung, Position zu beziehen, wenn soziale Rollen verhandelt werden. Vor dem Hintergrund des USA-Irak-Krieges formulieren fünf KünstlerInnen fünf Fragen, die das Konzept des Individuums auf sein Verhältnis zu Politik und Gesellschaft hin in den Blick nehmen: Warum ist es so schwer zu verweigern? Was macht man, nachdem man zum Feind erklärt wurde? Was hat Gott damit zu tun? Wohin geht soziale Unzufriedenheit, wenn sie stirbt? Wie kann ich aufhören, mich zu wiederholen, und möchte ich das eigentlich?

Insgesamt zehn Videos stellen eine Gruppe von Figuren vor, die diese Fragestellungen in Szene setzen: Student, Soldatin, politischer Häftling, Anwältin usw. Der Auslandskorrespondent und der Blogger verkörpern die Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten zwischen subjektiver Sprache und offiziellem Diktum, emphatischer Parteinahme und Anspruch auf objektive Berichterstattung. Die Kriegsveteranin wiederum steht für den Versuch, persönliche Erinnerung in öffentliches Wissen zu übersetzen. Sie alle sind AkteurInnen einer vielschichtigen filmischen Erzählung, die sich um Praxen des Fragens und Antwortens, des Kommentierens und Interpretierens spinnt. Überdies sind die teilnehmenden SchauspielerInnen und Laien nicht an ihre Charaktere gebunden, was die gemeine Unterscheidung zwischen Selbstdarstellung und Rollenspiel brüchig werden lässt. Die Rolle, die zu vergeben bleibt, ist die der Betrachterin und des Betrachters. Wie die Veteranin, die Anwältin und der Blogger sind sie dazu aufgefordert, die Regieanweisungen ihrer Scripts zu revidieren. Manuela Ammer

How, why and with what right someone speaks, and who allows whom to do so—and when—determines how we collectively deliberate and make decisions, on both personal and political levels. *9 Scripts from a Nation at War* relates the intersection of these dimensions and the challenge of taking a position when social roles are being negotiated. Against the backdrop of the war in Iraq five artists formulate five questions examining the concept of the individual and his/her relation to politics and society: Why is it so difficult to refuse? What do you do after being called the enemy? What's God got to do with it? Where does social discontent go when it dies? How can I stop repeating myself, and do I really want to?

A series of ten videos introduces a group of figures that take up these questions in various ways: a student, soldier, lawyer, political prisoner, and so on. The blogger and the foreign correspondent embody the poles of expressive possibility from subjective language to official diction, from emphatic partisanship to claims of objective reporting. The veteran, on the other hand, stands for the attempt to translate personal memories into public knowledge. All of them are actors in a multi-layered, filmic narrative centring on the practices of questioning and answering, commentating and interpreting. Moreover, the participating performers, both trained actors and amateurs, are not bound to their characters, thus erasing the customary distinction between playing one's own self and playing a role. The role that remains to be played is that of the observer. Like the veteran, the lawyer and the blogger, he/she is invited to revise the stage direction of his/her own *Script*.


I will mistake the
drill for the real
thing


U.S. ARMY

2007
LIDWIEN VAN DE VEN

document
Medieninstallation | Media installation

Museum Fridericianum

Ein kahler Baum in Nahaufnahme. Ein Geflecht von Ästen zieht sich als Muster über die Bildfläche, die Äste sind mit Schnee bedeckt. Ihre klare Schönheit kontrastiert mit den „heißen" Sujets der anderen Fotos – Bildern aus einer unendlich komplexen Konfliktzone: der Verschränkung von Nahem Osten und Europa, Islam, Judentum, Christentum und Säkularismus.

Van de Ven betrachtet die Geschichte nicht vom großen Ereignis her (gleich dem ohnmächtig-voyeuristischen Fernsehblick auf die brennenden Twin Towers). Sie findet sie in der Streuung einer Vielzahl von Ereignissen, die sich im Kopf des Betrachters vernetzen. Eine Demonstration gegen die Mohammed-Karikaturen im Februar 2006 in Paris ist auf zwei Bildern festgehalten. Eines zeigt die schiere Energie der Empörung, Hände, und den Koran, der Kamera entgegengereckt. Das andere folgt beiläufig dem ebenfalls beiläufig erscheinenden Zug der DemonstrantInnen. Auf einem weiteren Bild ein Friedhof in Jerusalem, in Graffitimanier ist, zart, aber klar umrissen, die Flagge von Dänemark eingezeichnet. Die Bilderwelt vermittelt zwischen Geografien, sie bewohnt den Ort an der Mauer, die Israel baut, zeigt diese Mauer als Bildschirm, auf dem aktuelle Projektionen und Gegenprojektionen („I am not a terrorist") wie die an Belsazar gerichtete Warnung erscheinen. Und sie bindet diese Mauer zurück an die historischen Monumente und Schichten, die Jerusalem bilden.

Im Bild der schneebedeckten Äste erscheint die Vision eingefroren, andererseits weiß man, wie leicht Äste im Wind schwingen. Diese zarte Mobilität trägt die Installation weiter, indem sie die einzelnen Bilder während der Ausstellung wechseln lässt: Bezüge werden aufgeblendet, Kraftlinien und Facetten sichtbar – bis das komplexe Bild einer unendlich verfahrenen politischen Situation entsteht. Roger M. Buergel

A close-up of a bleak tree. A web of branches spreads over the surface of the image as a pattern; the branches are laden with snow. The clear beauty contrasts with the "hot" subject matter in other photos—images from an infinitely complex conflict zone: the intersection between the Middle East and Europe, Islam, Judaism, Christianity and secularism.

Van de Ven does not view history from the perspective of major events (as in the impotent voyeuristic TV eye gazing at the burning Twin Towers). She detects history in the scattering of a multitude of events which form a network in the viewer's mind. A demonstration in Paris protesting against the Mohammed caricatures in February 2006 appears in two images. One portrays the sheer energy of indignation, hands and the Koran thrust towards the camera. Another casually follows the column of demonstrators, which looks just as casual itself. A further photo shows a cemetery in Jerusalem where the flag of Denmark appears drawn in graffiti style, lightly sketched but unmistakable. The universe of images mediates between geographies, inhabiting the site by the wall that Israel is building, portraying this wall as a screen where current projections and counter-projections appear ("I am not a terrorist") just like the words warning Belshazzar. And the images relate this wall back to the historical monuments and strata that make up Jerusalem.

The vision seems to be frozen solid in the photo of the snow-covered branches, yet at the same time we realise how imperceptibly branches may sway in the wind. The installation builds on this subtle mobility, changing the individual images in the course of the exhibition: associations are illuminated, force lines and facets become visible—until finally a complex picture of an infinitely entangled political situation emerges.


liefert

2007
SIMON WACHSMUTH

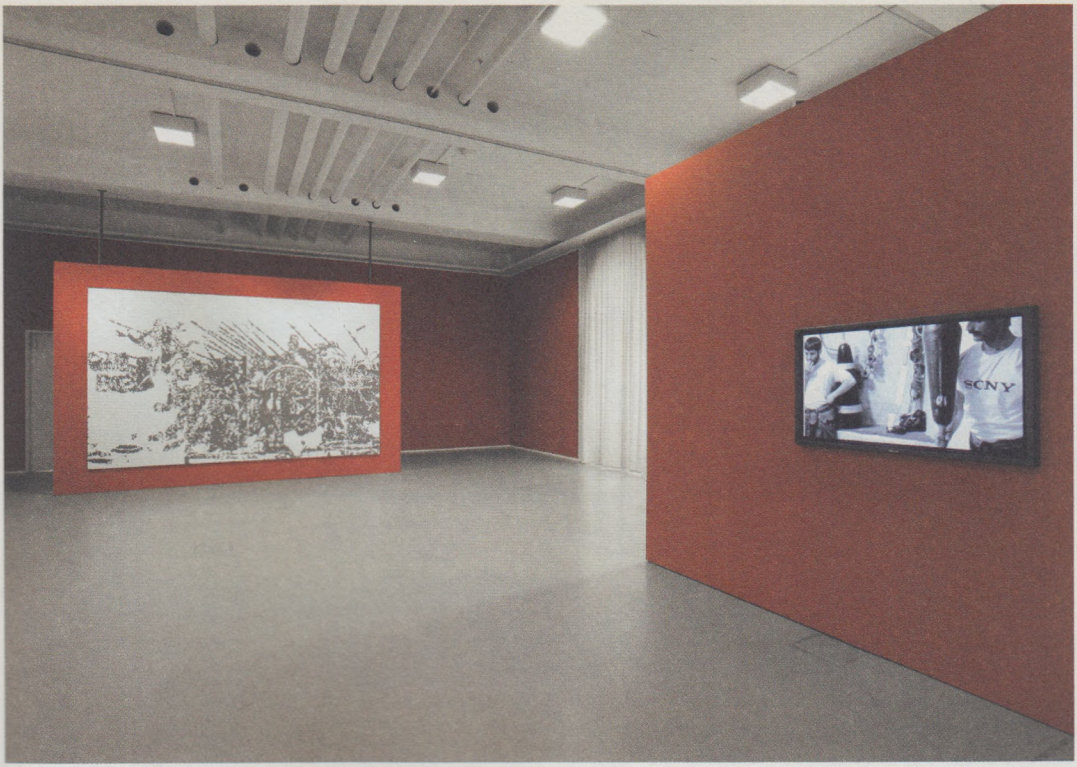
Where We Were Then, Where We Are Now
Installation

Museum Fridericianum

Den Umgang mit historischen Epochen kennzeichnet das Wissen um Verluste. Ihrer Benennung und Klassifizierung liegt das Streben zugrunde, das unwiederbringlich Verlorene zumindest partiell einzuholen. Diese Nachträglichkeit bestimmt nicht nur die Sicht auf die Vergangenheit, sondern auch den Blick auf die Bilder dieser Vergangenheit, jene Bilder, die heute als authentische Relikte inszeniert werden, und jene, die nachfolgende Generationen in der Auseinandersetzung mit diesen Relikten erst entwerfen.

Im Zentrum von Simon Wachsmuths Installation steht Persepolis, eine heute im Iran gelegene ehemalige Königsstadt des Achämenidenreichs, die von den Truppen Alexanders des Großen 330 v. Chr. zerstört wurde. Wachsmuths Annäherung an diesen vielfach symbolisch aufgeladenen Ort ist nicht rekonstruktiv oder im Sinn einer Befundsicherung archäologisch, sondern ein Beitrag historischer Diskursivierung. Die einzelnen Teile der Installation korrespondieren in ihrer reduzierten Formsprache und ihrer Schwarzweiß-Ästhetik, ihr inhaltlicher Zusammenhang scheint zunächst sperrig. Zwei Filme zeigen Ansichten der Ruinen von Persepolis und iranische Männer beim Zurkhaneh, einer traditionellen Leibesübung. In ihrer Gegenüberstellung mit der in Magnetsteinen gelegten Paraphrase des Alexandermosaiks von Pompeji und den Tafeln, die Bild- und Textmaterialien im Stil des Warburg'schen Bilderatlas organisieren, wird das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit, sowie das unterschiedlicher Kulturen, als ein immer wieder neu zu verhandelndes sichtbar gemacht. Die Widerständigkeit der einzelnen Teile, die sich äußerlich zu einem Ganzen fügen, inhaltlich jedoch nicht vereinheitlichen lassen, insistiert auf der Vielstimmigkeit historischer Erzählung, die sich weit mehr über Brüche als über Kontinuitäten konstituiert. Karin Gludovatz

The way we approach historical eras is not just characterised by an awareness of loss. Their naming and classification is based on the attempt to at least partially bring back what is irretrievably lost. However this posteriority determines not only our view of the past but also how we look at images of this past: both images that are staged as authentic relics today and those that later generations first develop in engaging with these relics. At the centre of Simon Wachsmuth's installation is Persepolis, the former royal city of the Achaemenid Empire destroyed by the troops of Alexander the Great in 330 BC and now located in Iran. Wachsmuth's approach to this site, until today often differently symbolically loaded, is not reconstructive or archaeological in the sense of securing findings but a contribution to historical discursivation. The individual parts of the installation correspond in their reduced formal language and black and white aesthetics while their thematic context seems unwieldy at first. The two films show the ruins of Persepolis and Iranian men at the Zourkhaneh practising traditional physical exercises. In the contrast between the paraphrase of the Alexander Mosaic from Pompeii in magnets and the boards showing images and text in the style of Warburg's *Mnemosyne Atlas*, the relationship between the present and the past, as well as between the different cultures, is shown as one open to permanent renegotiation. Behind the conflicting nature of the individual parts, which appear to form a whole although diverging in terms of content, is an insistence on the multivoiced nature of historical narrative, itself constituted far more by fracture than by continuity.


SCNY

2007
ARTUR ŻMIJEWSKI

Them
Videoinstallation | Video installation

Kulturzentrum Schlachthof

Auf einem Workshop treffen VertreterInnen von vier klar abgrenzbaren, häufig antagonistischen Gesellschaftsgruppen der gegenwärtigen politischen Szene Polens aufeinander. Mittels visueller Übungen und performativer Handlungen erzeugt Artur Żmijewski ein Umfeld, das ihnen Gelegenheit verschafft, ihre jeweiligen Positionen zu vergleichen, zu diskutieren und durchzuarbeiten sowie die Mechanismen zu erkennen, die sie ideologisch so ausschließlich werden lassen. Artur Żmijewski glaubt, dass Kunst ein gesellschaftlich wirksames Instrument sein kann, das nicht nur zutreffende Diagnosen zur Verfügung stellt, sondern auch Mittel zur Überzeugung. Er ist Urheber mehrerer Filme, die außerhalb der Kunstwelt heftige Reaktionen ausgelöst haben, wie etwa *Our Songbook* (2003), das für die öffentliche Debatte über den Holocaust und das Verschwinden der jüdischen Bevölkerung aus Polen ausschlaggebend war. In seinem Manifest *Applied Social Arts* aus dem Jahr 2007 schlägt Żmijewski vor, die in der Kunst entwickelten kognitiven Verfahren in größerem Maßstab anzuwenden, nicht um die Bedeutung von Intuition oder Fantasie für das Lernen zu verleugnen, sondern um die Unabhängigkeit der Kunst von gesellschaftlicher und kognitiver Verifikation zu bestreiten. Mit *Them* kehrt Żmijewski zum Atelier als Modell zurück. Er und andere Studierende nahmen in Grzegorz Kowalskis berühmtem Kowalnia-Atelier in Warschau regelmäßig an einer Übung teil, die unter dem Namen *Öffentlicher Raum, Privatraum* an die performativen Methoden und politische Kunst der 1970er Jahre anknüpfte. Żmijewski versucht, eine gewöhnliche Formel in ein Instrument zu verwandeln, mit dem sich unterschiedliche Konfliktsituationen auflösen lassen. Das Projekt ist außerdem ein Versuch, das Angebot der Kunst an die Gesellschaft zu definieren, weswegen es Żmijewski „soziale Ateliers“ nennt.

Members of four clearly defined and often extremely antagonistic social groups present on the Polish political scene meet at a workshop designed by Artur Żmijewski. Their confidence that what they believe in is right is obvious. The artist creates a context in which they can confront, discuss and work through their own and others' positions by means of visual exercises and performance actions that create an opportunity to reveal the mechanisms that cause them to be ideologically so uncompromising.

Artur Żmijewski believes that art can be a socially effective instrument, providing knowledge in the form of correct diagnoses as well as means of persuasion. He is the author of several films, including *Our Songbook* (2003), a fundamental work for the public debate on the Holocaust and the disappearance of Jews from Poland. In his 2007 manifesto *Applied Social Arts* Żmijewski suggests applying the cognitive procedures developed by art on a broader scale. He does not renounce intuition and imagination as important instruments of learning but he denies the autonomy of art as a discipline exempt from both social and cognitive verification.

In *Them* Artur Żmijewski returns to the model of the atelier. He refers to his experiences from the time as a student of Professor Grzegorz Kowalski's famous Kowalnia studio, where he participated in an exercise called *Common Space, Private Space*. The exercise taught dialogue and collective task-solving using the language of visual symbols. Artur Żmijewski attempts to transform a familiar formula into an instrument that can be used in various conflict situations. Visual discipline can help reveal the pathological tendencies that breed hate and exclusion. The project is also an attempt to define the social diversity that art can generate, Żmijewski calls it "social studios".

Joanna Mytkowska


WASZA

SONIA ABIÁN ROSE

* 1966 in Posadas (AR), lebt in Barcelona (ES)
Der Gang ins Archiv und die fundierte Recherche bilden den Ausgangspunkt für die Arbeiten von Sonia Abián. In ihren Videos, Objekten, theatralen Installationen und partizipativen Projekten ist das Geschlecht latentes Motiv und Thema. Unabhängig vom Medium ist es jedoch immer wieder das kunsthistorische Bild, das Abián als Trägereiner vorherrschenden Ideologie versteht und als Dokument von zeitgenössischer Relevanz ausweist.
* 1966 in Posadas (AR), lives in Barcelona (ES)
Trips to archives and thorough research form the basis of Sonia Abián's work. Gender is the latent motif and subject matter of her videos, objects, theatrical installations and projects involving outside participation. However, quite apart from the medium employed, it is always the image in the history of art that Abián understands as the bearer of a predominant ideology and identifies as a document of contemporary relevance.
Exhibitions | Ausstellungen: MAC – Miami Art Central, 2004 (US); Museum Ludwig, Köln, 2002 (DE); CAC – Contemporary Art Center, Vilnius, 2003 (LT)

FERRAN ADRIÀ

* 1962 in Santa Eulàlia (ES), lebt in Roses (ES)
Ferran Adrià ist Koch und seit 1987 Chef de Cuisine des Restaurants „elBulli", das er mit seinem Team in der Nähe von Barcelona betreibt. Seine Kreationen sind gekennzeichnet durch eine dekonstruierende Herangehensweise an gewohnte Speise-, Geschmacks- und Esserfahrungen. Adrià löst die Zutaten in ihre Grundstoffe und Charakteristiken wie Temperatur, Textur, Aggregatzustand und Form auf, um sie neuartig zusammenzusetzen. Dieser analytischen Methode steht eine grundlegende Systematik zur Seite, vor deren Hintergrund die Ideen entwickelt werden.
* 1962 in Santa Eulàlia (ES), lives in Roses (ES)
Ferran Adrià is cook and has been chef de cuisine at the "elBulli" restaurant since 1987, which he runs with his team near Barcelona. His creations are marked by a deconstructive approach to well-known experiences in food, taste and eating habits. Adrià takes the basic nature and characteristics of the ingredients such as temperature, texture, combination and shape and re-compiles them in a new manner. This analytical method is supported by a fundamental system that forms the background for the development of new ideas.
Catalogues | Kataloge: Ferran Adrià, Juli Soler, Albert Adrià (Hrsg.| ed.): elBulli 2005, Roses: elBulli Books 2006/elBulli 2003–2004, Roses: elBulli Books 2005/elBulli 1998–2002, Roses: elBulli Books 2002

SAÂDANE AFIF

* 1970 in Vendôme (FR), lebt in Berlin (DE)
In seinem Werk nimmt Saâdane Afif Strategien aus dem Kunst- und Musikbereich, wie beispielsweise die Appropriationsmethode auf, um die Begriffe der Interpretation und

Wiederholung kritisch zu hinterfragen. Seine Rauminstallationen kombinieren u. a. Songtexte und Musik aus der Populärkultur mit vorgefertigten oder gemachten Gegenständen, Bildern und persönlichen Kommentaren. Afif reflektiert die künstlerische Autorschaft und die Funktionsweisen des Kunstsystems.
* 1970 in Vendôme (FR), lives in Berlin (DE)
In his work Saâdane Afif assumes strategies employed in the fields of art and music, such as the method of appropriation, in order to critique notions of interpretation and repetition. He combines lyrics and music, for instance, from popular culture in his installations with prefabricated or ready-made objects, images and personal commentaries. Afif reflects on artistic authorship and the way in which the art system functions.
Exhibitions | Ausstellungen: Kunsthaus Baselland, Basel, 2006 (CH); Palais de Tokyo, Paris, 2005 (FR); Museum Folkwang, Essen, 2004 (DE)

AI WEIWEI

*** 1957 in Beijing (CN), lebt in Beijing (CN)**
Die Skulpturen, Objekte und Installationen des Künstlers zeigen einen spielerischen, subtilen, absurden und zugleich kritisch-hintersinnigen Umgang mit Alltagsgegenständen, Kulturgütern und kulturellen Traditionen. Sie reflektieren ästhetische Fragen wie die Diversität von Formen, die Autorschaft und gesellschaftliche Prozesse. 1993 kehrte Ai Weiwei nach 12 Jahren aus den USA nach China zurück und ist auch als Architekt, Kurator und Kunstvermittler aktiv.
* 1957 in Beijing (CN), lives in Beijing (CN)
The artist's sculptures, objects and installations show a playful, subtle, absurd and at the same time critically-founded treatment of everyday objects, cultural assets and traditions. They reflect aesthetic questions such as the diversity of forms, authorship and social processes. Ai Weiwei returned to China from the United States in 1993 after 12 years and works as an architect, curator and art educator.
Exhibitions | Ausstellungen: 15. Sydney Biennale, 2006 (AU); Museum of Contemporary Art, Chicago, 2005 (US); Kunsthalle Bern, 2004 (CH)

HALIL ALTINDERE

*** 1971 in Mardin (TR), lebt in Istanbul (TR)**
Die künstlerischen Strategien Altinderes zielen auf den Widerstand gegen repressive Strukturen und die Ausgrenzung innerhalb offizieller Repräsentationssysteme. Dazu gehören z. B. die humorvollen, subtilen Manipulationen staatlicher Dokumente und Insignien wie Flaggen, Pässe oder Banknoten. Seine aktuellen Aktionen, Fotos und Videos sowie seine kuratorische Arbeit fokussieren auf subkulturelle Formen und Formate. Er gründete die Zeitschrift „art-ist".
* 1971 in Mardin (TR), lives in Istanbul (TR)
Altindere's artistic strategies target (subversive) resistance against repressive structures and ostracism within official systems of representation. These include his humorous and subtle manipulations of state documents and insignia such as flags, passports or bank notes. His most recent actions, photos, videos as well as his work as a curator focus on forms and formats found in sub-culture. He is founder of the "art-ist" publication.
Exhibitions | Ausstellungen: 47th October Salon, Belgrad, 2006 (SC); 9. Istanbul Biennale, 2005 (TR); Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003 (DE)

ELEANOR ANTIN

*** 1935 in New York (US), lebt in New York (US)**
In ihren Performances, Installationen, Filmen und Fotografien erkundet Eleanor Antin die Möglichkeiten von Identität und bewegt sich zwischen Realität und Rolle, Bild und Selbst, Vergangenheit und Gegenwart. Sie erfindet Geschichten und portraitiert Charaktere, arbeitet aber auch konzeptuell mit der Erfahrung des Körpers oder gefundenen Dingen.
* 1935 in New York (US), lives in New York (US)
Eleanor Antin explores the potential of identity and moves between reality and role, image and self, past and present in her photographs, films, performances, installations and literary texts. She invents histories, narratives and characters, yet also works with the experience of the body and the self within a conceptual context.
Exhibitions | Ausstellungen: Ronald Feldman Fine Arts Gallery, New York, 2005 (US); LACMA – Los Angeles County Museum of Art, 1999 (US); MoMA – Museum of Modern Art, New York, 1973 (US)

AOKI RYOKO

*** 1973 in Hyogo Prefecture (JP), lebt in Kyoto (JP)**
Ryoko Aoki verwendet in ihren kleinformatigen Zeichnungen und Malereien Materialien wie Kohlepapier, Filzstifte, Acrylfarben und Klebstoff. Zu den disparaten Motiven ihrer Zeichnungen, die meist in Gruppen gezeigt werden, gehören florale und figurative Elemente ebenso wie Objekte und Landschaften. Sie greift die Konventionen traditioneller japanischer Kunst in ihren fiktiven Kompositionen auf und setzt sie in Bezug zu gegenwärtigen Bildwelten.
* 1973 in Hyogo Prefecture (JP), lives in Kyoto (JP)
For her small-format drawings and paintings Ryoko Aoki uses materials such as carbon paper, felt-tip pens, acrylic colours and glue. Among the disparate motifs of her drawings, which are usually shown in groups, are floral and figurative elements as well as objects and landscapes. In her fictive compositions she takes up conventions belonging to traditional Japanese art and positions them in reference to contemporary visual images.
Exhibitions | Ausstellungen: Art Tower Mito, 2007 (JP); Space*C, Seoul, 2006 (KR); Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center at UCLA, Los Angeles, 2005 (US)

DAVID ARADEON

***1932 in Lagos (NG), lebt in Lagos (NG)**
David Aradeon ist Architekt, Städteplaner, Wissenschaftler, Kurator und Autor zahlreicher Publikationen zu Themen des Siedlungswesens, der Geschichte, Architekur und Urbanität in (West-)Afrika. Sein Engagement gilt unter anderem der Entwicklung einer eigenständigen afrikanischen Architektur und Stadtplanung sowie der Entdeckung lokaler Baumaterialien. Er ist u. a. Kurator der Ausstellung: „Stadtansichten_Lagos", ifa-Galerien, Stuttgart/Berlin, 2004–2005 (DE)
*1932 in Lagos (NG), lives in Lagos (NG)
David Aradeon is an architect, town-planner, academic, curator and author of numerous publications on topics such as settlement, history, architecture and the urban environment in (Western) Africa. He is committed, for instance, to the use of local building materials such as clay and the development of an independent African architecture and town-planning. He is curator of the exhibition: "Stadtansichten_Lagos", ifa-Galerien, Stuttgart/Berlin, 2004–2005 (DE)

IBON ARANBERRI

***1969 in Itziar-Deba (ES), lebt in Bilbao (ES)**
In seinen installativen Arbeiten hinterfragt Aranberri mit unterschiedlichen Medien den Bedeutungsverlust der modernistischen Zeichensprache und kritisiert zugleich die technologische Brutalität der Moderne. Meist dient ihm die Kulturgeschichte des Baskenlandes als wichtiger lokaler Bezugspunkt und als Folie bei der Inszenierung fiktiver Ereignisse.
*1969 in Itziar-Deba (ES), lives in Bilbao (ES)
In his works with an installation character Ibon Aranberri employs different media to question the loss of meaning in the modern language of signs and criticises at the same time the technological brutality of Modernity. The cultural history of the Basque region usually serves as an important local point of reference and as a screen for the staging of fictive events.
Exhibitions | Ausstellungen: Charlottenborg Exhibition Hall, Kopenhagen, 2006 (DK); Baltic Art Center, Visby-Gotland, 2006 (SE); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

MONIKA BAER

***1964 in Freiburg (DE), lebt in Berlin (DE)**
In ihrer Verbindung von lyrischen Farblandschaften und üppiger Motivikonographie brechen Baers Arbeiten mit linearen Malereiauffassungen zugunsten von Illusion, Sinnlichkeit und disparaten Verbindungen. Anhand von Verweisen auf Romantik, Abstrakten Expressionismus, Psychedelik und Kitsch findet eine Neustrukturierung von Mythologien und Hierarchien der Moderne statt, aus der komplexe und produktive ästhetische Verbindungen hervorgehen.
*1964 in Freiburg (DE), lives in Berlin (DE)
Combining lyrical landscapes of colour with a rich iconography of motifs, Baer's work disrupts linear conceptions of painting in favour of illusion, sensuality and disconnection. While there are references to Romanticism, Abstract Expressionism, psychedelia and kitsch, the artist restructures modernist mythologies and hierarchies, forming complex and productive aesthetic relations.
Exhibitions | Ausstellungen: Pinakothek der Moderne, München, 2006 (DE); Richard Telles Fine Art, Los Angeles, 2006 (US); Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, 2003 (DE)

MAJA BAJEVIĆ

***1967 in Sarajevo (BA), lebt in Paris (FR) und Sarajevo (BA)**
Maja Bajević konfrontiert in ihren Performances, Videos, Installationen und Fotografien das Private mit dem Öffentlichen und verbindet das Intime mit dem Politischen. Sie wirft einen subjektiven Blick auf Ereignisse und Phänomene und erhebt diesen zum Gegenstand einer öffentlichen Diskussion über Wahrheit, Identität, Marginalisierung des „Anderen" sowie den Missbrauch von Macht und Religion.
*1967 in Sarajevo (BA), lives in Paris (FR) and Sarajevo (BA)
In her performances, videos, installations and photography the artist confronts the private with the public and combines the intimate with the political. She takes a subjective view of events and phenomena and makes them the object of public discussion about truth, identity, marginalisation of the "other" and the abuse of power and religion.
Exhibitions | Ausstellungen: National Gallery of Bosnia & Herzegovina-Ars Aevi contemporary art museum, Sarajevo, 2006 (BA); Moderna Museet, Stockholm, 2005 (SE); P.S.1 MoMa, New York, 2004 (US)

YAEL BARTANA

***1970 in Afula (IL), lebt in Tel-Aviv (IL) und Amsterdam (NL)**
In ihren Filmen und Videoinstallationen untersucht Bartana das komplexe Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, meist vor dem Hintergrund ihres Herkunftslandes. Die Bedeutung von Alltagshandlungen und gesellschaftlichen Ritualen zur Konstitution nationaler Identität wird dabei sichtbar.
*1970 in Afula (IL), lives in Tel Aviv (IL) and Amsterdam (NL)
In her films and video installations Bartana investigates the complex relationship between the individual and society, usually before the backdrop of her native country. The significance of every day activities and social rituals in the constitution of national identity thus become visible.
Exhibitions and film festivals | Ausstellungen und Filmfestivals: The Power Plant Gallery, Toronto, 2007 (CA); 36th International Film Festival Rotterdam, 2007 (NL); Van Abbemuseum, Eindhoven, 2006 (NL); Kunstverein in Hamburg, 2006, (DE); 27. São Paulo Biennale, 2006 (BR)

MÁRIA BARTUSZOVÁ

***1936 in Prag (CZ), gestorben 1996 in Košice (SK)**
In den sinnlich abstrakten Skulpturen von Mária Bartuszová sind organische Formen und geistige Dimensionen in eine harte Fassung aus Gips gebracht. Natürliche Prozesse, der psychologische Ausdruck der Formen, der Zusammenprall

verschiedener Materialien, das Taktile, Volumen und Gewicht, das Aufbrechen von Form und Raum sind wiederkehrende Aspekte ihres Werks.
* 1936 in Prague (CZ), died 1996 in Košice (SK)
Organic forms and spiritual dimensions are given real form in plaster in the sensually abstract sculptures by Mária Bartuszová. Recurrent aspects of her work are natural processes, the psychological expression of forms, the clash between various materials, the tactile, volume and weight, the release of form and space.
Exhibitions | Ausstellungen: Slovak National Gallery-Esterházy Palace, Bratislava, 2005 (SK)

RICARDO BASBAUM

*** 1961 in São Paulo (BR), lebt in Rio de Janeiro (BR)**
Der Künstler, Kurator und Autor Ricardo Basbaum beschäftigt sich mit sozialen und interpersonellen Beziehungen und entwickelt dazu einen kommunikativen Rahmen, der die Zirkulation von Handlungen und Formen ermöglicht. Mit Diagrammen, Zeichnungen, Texten und Installationen schafft er Interaktionen, in denen die individuelle persönliche Erfahrung der beteiligten AkteurInnen und BetrachterInnen ein wesentliches Merkmal darstellt.
* 1961 in São Paulo (BR), lives in Rio de Janeiro (BR)
The artist, curator and author Ricardo Basbaum is concerned with social and interpersonal relationships and in this context has developed a communicative framework to enable the circulation of actions and forms. With diagrams, drawings, texts and installations he creates interactions in which the individual personal experience of the actors and viewers participating reveals an essential quality.
Exhibitions | Ausstellungen: Tate Modern, London, 2006 (UK); Witte de With, Rotterdam, 2005 (NL); A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2004 (BR)

JOHANNA BILLING

*** 1973 in Jönköping (SE), lebt in Stockholm (SE)**
Johanna Billings Filme stellen zumeist Situationen gesellschaftlichen Wandels dar. In ihren zwischen Dokumentation und Fiktion schwankenden vielschichtigen Schilderungen von Orten und Ereignissen dient Musik häufig als Ausdrucksmittel für verschiedene Konflikte persönlicher, gesellschaftlicher und politischer Natur. Billing ist außerdem Betreiberin des Plattenlabels „Make It Happen".
* 1973 in Jönköping (SE), lives in Stockholm (SE)
Johanna Billing's films generally capture situations of societal change. In her multilayered interpretations of places and circumstances that oscillate between documentary and fiction music is often a vehicle for articulating certain struggles – personal, social and political. Billing is also founder of the record label "Make it happen".
Exhibitions | Ausstellungen: Hollybush Gardens, London, 2007 (UK); P.S.1 MoMa, New York, 2006 (US); 9. Istanbul Biennale, 2005 (TR)

COSIMA VON BONIN

*** 1962 in Mombasa (KE), lebt in Köln (DE)**
Die künstlerische Praxis von Cosima von Bonin hat viele Ausdrucksformen. Neben ihren Installationen, Objekten und Performances produziert sie Videos, organisiert Musik-Events und Gruppenprojekte. Ein Merkmal ihrer installativen Arbeiten ist der kontrastreiche Umgang mit Materialien, Formen und Farben sowie die Fülle der Objekte. Es entstehen modellhafte Räume, die ein komplexes Verweissystem unterschiedlicher Erinnerungssfelder markieren.
* 1962 in Mombasa (KE), lives in Cologne (DE)
Cosima von Bonin's artistic practice takes on many forms of expression. Alongside her installations, objects and performances, she produces videos, organises music events and group projects. One characteristic of her works in installation is the powerful treatment of materials, forms and colours as well as the abundance of objects. Exemplary spaces, which mark a complex system of navigation in various fields of memory, are the result.
Exhibitions | Ausstellungen: Friedrich Petzel Gallery, New York, 2006 (US); Institute of Contemporary Art – University of Pennsylvania, Philadelphia, 2006 (US); Kölnischer Kunstverein, 2004 (DE)

TRISHA BROWN

*** 1936 in Aberdeen (US), lebt in New York (US)**
In den frühen 1960er Jahren beginnt die Tänzerin und Choreografin Trisha Brown alltägliche Bewegungen und Orte auf ihre Funktion und ihren Gehalt hin zu erforschen. Sie lässt Tänzer auf Dächern auftreten oder an Seilen die Hauswand entlang laufen. Der enge Kontakt zu bildenden KünstlerInnen erweitert ihr Spektrum und inspiriert sie zur permanenten Weiterentwicklung ihres Bewegungsvokabulars. 1970 gründet sie die Thrisha Brown Dance Company.
* 1936 in Aberdeen (US), lives in New York (US)
In the early 1960s the dancer and choreographer Trisha Brown began to explore everyday movements and place, their function and their substance. She let dancers perform on rooftops or walk along the fronts of houses on ropes. The close contact to artists extended her spectrum and inspired her in a permanent on going development of her vocabulary of movement. In 1970 she founded the Thrisha Brown Dance Company.
Exhibitions | Ausstellungen: Akademie der Künste, Berlin, 2007 (DE); Henry Art Gallery – University of Washington, Seattle, 2004 (US); Tate Liverpool, 2003 (UK)

GRACIELA CARNEVALE

*** 1942 in Marcos Juárez (AR), lebt in Rosario (AR)**
Als Mitglied der Künstlergruppe „Grupo de Artistas de Vanguardia" in den 1960er Jahren beteiligt sich Graciela Carnevale an konzeptuellen Aktionen, Ausstellungen und Manifesten gegen die etablierte Kunst. Sie war Teil der Bewegung Tucumán Arde und archivierte deren Aktionen. Ihr künstlerisches Interesse gilt sozialen Fragen und der künstlerischen Praxis als ethischer Haltung.

*1942 in Marcos Juárez (AR), lives in Rosario (AR)
As a member of the Grupo de artistas de vanguardia, group of artists in the 1960s, Graciela Carnevale participated in conceptual actions, exhibitions and manifestos against established art. She was part of the Tucumán Arde movement and archived their actions. Her interest as an artist is directed towards social and artistic practice as an ethical stance.
Exhibitions | Ausstellungen: Centro de Arte Ego, Centro Cultural de España, Rosario, 2003 (AR); Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Havanna, 2001 (CU); C.C.B. Rivadavia, Rosario, 1999 (AR)

JAMES COLEMAN

***1941 in Ballaghaderreen (IE), lebt in Dublin (IE)**
In James Colemans Diaprojektionen, Videos und Performances werden komplexe Bildbefragungen inszeniert, welche die BetrachterInnen mit besonderen Wahrnehmungsakten konfrontieren. Colemans Arbeiten, deren Tonspur häufig Gedichten, Filmen und der Populärliteratur entnommen ist, untersuchen das Zeitverhältnis zwischen Bild und Gegenstand.
*1941 in Ballaghaderreen (IE), lives in Dublin (IE)
James Coleman's slide projection, video and performance works enact a complex interrogation of images, involving the spectator in critical acts of perception. Often incorporating soundtracks derived from poetry, cinema, and popular literature, his works explore temporal relations between image and subject.
Exhibitions | Ausstellungen: Marian Goodman Gallery, Paris, 2006 (FR); Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2006 (IE); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

ALICE CREISCHER

***1960 in Santa Fé (US), lebt in Berlin (DE)**
Alice Creischer arbeitet in unterschiedlichen Gruppenkontexten und bewegt sich mit ihrer künstlerischen Praxis zwischen verschiedenen Genres und Disziplinen. Dabei bilden soziale, politische und gesellschaftliche Fragen den Kern ihrer künstlerischen, kuratorischen und theoretischen Arbeit. In ihren Ausstellungen entwickelt sie Visualisierungen, Objekte, Hörstücke, Videos, Zeichnungen und Malerei, die in enger Verbindung zu ihrer Textproduktion entstehen.
*1960 in Santa Fé (US), lives in Berlin (DE)
Alice Creischer works in various group contexts moving at the interface between different genres and disciplines with her artistic practice. At the core of her artistic, curatorial and theoretical work are social, political, and societal questions. In her exhibitions she develops visualisations, objects, audio pieces, videos, sketches and painting that are created in close relationship to her textual work.
Exhibitions | Ausstellungen: Generali Foundation, Wien, 2006 (AT); Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, 2005 (DE); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

DANICA DAKIĆ

***1962 in Sarajevo (BA), lebt in Düsseldorf (DE)**
Danica Dakić beschäftigt sich in ihren Filmen, Fotoarbeiten, Video- und Soundinstallationen mit den kulturellen, politischen und geografischen Parametern von Sprache und Identität. Aus ihrer Migrationserfahrung heraus thematisiert sie die Konstruktion von Identität und Heimat durch gesellschaftliche Veränderungen, Globalisierungsprozesse und Krieg.
*1962 in Sarajevo (BA), lives in Düsseldorf (DE)
In her films, photographic work, video and sound installations, Danica Dakić deals with the cultural, personal, political and geographic parameters of language and identity. From her experience as a migrant she takes as her central themes the construction of identity and belonging through social change, the process of globalisation and war.
Exhibitions | Ausstellungen: gandy gallery, Bratislava, 2006 (SK); MAC – Miami Art Central, 2004 (US); 8. Istanbul Biennale, 2003 (TR)

JUAN DAVILA

***1946 in Santiago (CL), lebt seit 1974 in Melbourne (AU)**
Seit den frühen 1970er Jahren beschäftigt sich Davila in seinen Arbeiten und Schriften kontinuierlich mit Fragen kultureller, sexueller und politischer Identität auf der Grundlage der Kunst- und Repräsentationsgeschichte in Lateinamerika, Australien, Europa und Nordamerika. Wesentlich für seine Arbeiten ist die Untersuchung der Geschichte und die Korrektur vorherrschender Erzählungen mit Mitteln der Malerei.
*1946 in Santiago (CL), lives in Melbourne since 1974 (AU)
Since the early 1970s Davila has consistently interrogated cultural, sexual and political identities in his art and writing, drawing on histories of art and representation in Latin America, Australia, Europe and North America. Central to his work is the questioning of history, and the revision of dominant narratives through the language of painting.
Exhibitions | Ausstellungen: Museum of Contemporary Art, Sydney, 2006 (AU); National Gallery of Victoria, Melbourne, 2006 (AU); Australian National University Drill Hall Gallery, Canberra, 2002 (AU)

DIAS & RIEDWEG

Mauricio Dias, *1964 in Rio de Janeiro (BR)
Walter Riedweg, *1955 in Luzern (CH)
Dias & Riedweg realisieren seit 1993 interdisziplinäre Kunstprojekte im öffentlichen Raum, in denen sie eine interaktive Kunstpraxis entwickeln, welche ethische und ästhetische Fragen miteinander verknüpft.
Mauricio Dias, *1964 in Rio de Janeiro (BR)
Walter Riedweg, *1955 in Lucerne (CH)
Since 1993 Dias & Riedweg have been realising interdisciplinary art projects in the public domain in which they have developed an interactive approach to art that combines the ethical and the aesthetic.

Exhibitions | Ausstellungen: Gwangju Biennale, 2006 (KR); Le Plateau, Paris, 2005 (FR); KIASMA – Museum of Contemporary Art, Helsinki, 2004 (FI); 3. Liverpool Biennial, 2004 (UK); MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003 (ES); CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002 (BR)

GONZALO DÍAZ

***1947 in Santiago de Chile (CL), lebt in Santiago de Chile (CL)**
Gonzalo Díaz beschäftigt sich mit dem ambivalenten Verhältnis von Kunst und Macht sowie den Auswirkungen politischer Aktionen auf die Gesellschaft. In seinen Werken setzt er die Sprache auf feinsinnige Weise ein und hinterfragt die Möglichkeit von Sinnstiftung in den bildenden Künsten. Diaz bedient sich in seinen installativen Arbeiten unterschiedlicher industrieller Techniken und Materialien.
*1947 in Santiago de Chile (CL), lives in Santiago de Chile (CL)
Gonzalo Díaz is concerned with the ambivalent relationship between art and power and the effects of political actions on society. In his works he utilises language in a subtle way and questions the actual potential of the fine arts to endow meaning. For his installation works Diaz makes use of various industrial techniques and materials.
Exhibitions | Ausstellungen: 51. Venedig Biennale, 2005 (IT); Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2005 (IE); 5. Shanghai Biennale, 2004 (CN)

ATUL DODIYA

***1959 in Mumbai (IN), lebt in Mumbai (IN)**
Verschiedene Bildtraditionen, das Geschriebene, Medien- und Heiligenbilder, Legenden, nationale Geschichte, politische Ereignisse, Traumata und autobiografische Erzählungen oder bloße Körper bevölkern die Bilder von Atul Dodiya. Seine allegorischen Malereien auf Leinwand oder Rollläden und Aquarelle können aggressiv oder lyrisch sein.
*1959 in Mumbai (IN), lives in Mumbai (IN)
The paintings by Atul Dodiya are populated by diverse traditions in painting, the written word, images from the media and of saints, legends, national history, political events, traumata and autobiographical narratives or naked bodies. His allegorical paintings on canvas or blinds and watercolours may be aggressive or poetic.
Exhibitions | Ausstellungen: 51. Venedig Biennale, 2005 (IT); Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2003 (DE); Reina Sofia Museum, Madrid, 2002 (ES)

INES DOUJAK

***1959 in Klagenfurt (AT), lebt in Wien (AT)**
Ines Doujak untersucht in ihren Fotografien, Installationen und Projekten die Normen des menschlichen Verhaltens als strukturelle und konstituierende Elemente der Gesellschaft aus einer dezidiert feministischen Perspektive. Dabei bewegt sich ihr Werk im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Produktion und politischer Agitation und entzieht sich dem konventionellen Werkbegriff.
*1959 in Klagenfurt (AT), lives in Vienna (AT)
In her photography, installations and projects Ines Doujak examines the question of representation of gender, sexuality and racial classifications within and outside institutions from a decidedly feminist perspective. Her work moves in the charged field between artistic production and political agitation and defies a conventional concept of work.
Exhibitions | Ausstellungen: Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2007 (DE); Salzburger Kunstverein, 2005 (AT); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

LILI DUJOURIE

***1941 in Roeselare (BE), lebt in Gent (BE)**
Das Werk von Lili Dujourie umfasst frühe Videoarbeiten, Papiercollagen, Skulpturen und Installationen unterschiedlicher Phasen, die in einem Zustand kategorialer Uneindeutigkeit und Flüchtigkeit bleiben. Die Reflexion kunsthistorischer Modelle und Genres sowie literarischer und filmischer Gattungen ist, neben der emotionalen Verdichtung des Raums, ein wiederkehrendes Merkmal ihrer Arbeiten. Sie provoziert ein intellektuelles, sinnliches und poetisches Engagement der BetrachterInnen.
*1941 in Roeselare (BE), lives in Ghent (BE)
Lili Dujourie's work includes early video works, paper collages, sculptures and installations from various phases that remain in a state of categorical ambiguity and fleetingness. The reflection on art-historical models and categories as well as on literary and film genres alongside the emotional compression of space is a recurring characteristic of her work. She provokes an intellectual, sensual and poetic engagement on the part of the viewer.
Exhibitions | Ausstellungen: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto, 2006 (PT); Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 2005 (BE); CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2004 (ES)

LUKAS DUWENHÖGGER

***1956 in München (DE), lebt in Istanbul (TR)**
Duwenhöggers Gemälde und Installationen bilden üppige allegorische Tableaus homosexuellen Lebens, in denen eine von Erinnerungen und Begehren durchzogene Welt vermittelt wird. Seine Arbeiten schildern häufig komplexe intime Wechselbeziehungen und stellen die mit literarischen und kunsthistorischen Verweisen aufgeladene Matrix kultureller und ästhetischer Codes dar.
*1956 in Munich (DE), lives in Istanbul (TR)
Duwenhögger's paintings and installations form rich allegorical tableaux of homosexual life, conveying a refined world suffused with memory and desire. Often depicting intricate and intimate social interactions, his works are a matrix of cultural and aesthetic codes, dense with literary and art-historical allusions.
Exhibitions | Ausstellungen: Van Abbemuseum, Eindhoven, 2006 (NL); 9. Istanbul Biennale, 2005 (TR); Kunstverein in Hamburg, 2004 (DE)

HARUN FAROCKI

***1944 in Nový Jicin (CZ), lebt in Berlin (DE)**
Harun Farocki beschäftigt sich als Filmemacher und Autor mit Themenkomplexen wie Konsum, Krieg und den Bildpolitiken und arbeitet häufig mit einer speziellen Montagetechnik. Zu seinem konzeptionell strengen Werk gehören frühe politische Agitations- und „Lehrfilme", Essayfilme und Dokumentationen sowie seit Mitte der 1990er Jahre auch Videoinstallationen im Kunstkontext zu politischen und filmtheoretischen Fragestellungen.
*1944 in Nový Jicin (CZ), lives in Berlin (DE)
As film maker and author, Harun Farocki is concerned with subject matter such as consumerism, war and the politics of images and often employs a special montage technique. Part of his strictly conceptual work are political agitation and "educational" films, film essays and documentations as well as video installations dating from the mid-1990s concerning questions on matters of politics and film theory in the field of art.
Exhibitions | Ausstellungen: MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007 (AT); 2. Sevilla Biennale, 2006 (ES); Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, 2006 (SE)

LEÓN FERRARI

***1920 in Buenos Aires (AR), lebt in Buenos Aires (AR)**
Das plastische, konzeptuelle und politische Werk von León Ferrari umfasst unter anderem Malerei, Collagen, Skulpturen, Heliographien, Zeichnungen und abstrakte Schrift. Polemisch und nuanciert befragt er das Absurde und die Gewalt in automatisierten, politischen oder religiösen Systemen und schreibt zu Themen wie Kunst und Macht sowie christliche Intoleranz. Er war in den 1960er Jahren Mitglied von Tucumán Arde.
*1920 in Buenos Aires (AR), lives in Buenos Aires (AR)
León Ferrari's three-dimensional, conceptual and political work includes, amongst other media, painting, collage, sculpture, heliographs, drawings and abstract characters. His questioning of the absurd and the violence in automated, political or religious systems is polemic and detailed and he writes on subjects such as art and power as well as the Christian lack of tolerance. In the 1960s he belonged to Tucumán Arde.
Exhibitions | Ausstellungen: 27. São Paulo Biennale, 2006 (AR); Museum Ludwig, Köln, 2004 (DE); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004 (AR)

IOLE DE FREITAS

***1945 in Belo Horizonte (BR), lebt in Rio de Janeiro (BR)**
Das künstlerische Programm der Bildhauerin de Freitas ist der Erforschung von Form, Material und Raum, deren Interdependenzen sowie der Wahrnehmung durch die BetrachterInnen gewidmet. Ihre stete Erweiterung des modernen Formvokabulars um Elemente wie Bewegung, Subjekt und Identität ist mit den Performanceerfahrungen der ausgebildeten Tänzerin in den 1970er Jahren eng verbunden.
*1945 in Belo Horizonte (BR), lives in Rio de Janeiro (BR)
The artistic programme of the sculptor de Freitas is dedicated to the exploration of form, material and space, their interdependencies and the perception by the audience. Her constant extension of modern form vocabulary concerning elements such as movement, subject and identity is closely linked to the performance experience of this trained dancer during the 1970s.
Exhibitions | Ausstellungen: Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, 2005 (BR); CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2005 (BR); Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2003 (BR)

PETER FRIEDL

***1960 in Oberneukirchen (AT), lebt in Berlin (DE)**
Peter Friedl beschäftigt sich in seinem konzeptuellen Werk vielfach mit den gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und ästhetischen Konfigurationen der Macht und entwickelt künstlerische Strategien, diese zu entwaffnen. Die visuelle Darstellbarkeit komplexer künstlerischer Inhalte wird dabei ebenso kritisch untersucht wie die Verwendung medialer oder stilistischer Kategorien.
*1960 in Oberneukirchen (AT), lives in Berlin (DE)
In his conceptual work, Peter Friedl's concern is often directed at social, political, cultural and aesthetic configurations of power and he develops artistic strategies with which to disarm them. The visual method of portraying complex artistic content and, in equal measure, the use of medial and stylistic categories is hereby critically examined.
Exhibitions | Ausstellungen: MAC – Miami Art Central, 2007 (US); MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2006 (ES); Witte de With, Rotterdam, 2004 (NL)

POUL GERNES

***1925 in Kopenhagen (DK), gestorben 1996 in Schweden**
Die Gemälde von Poul Gernes verdanken sich seiner konzentrierten systematischen Untersuchung der Farbe. Resultierend aus seiner Ablehnung eines subjektiven kommerziellen Ansatzes nutzte Gernes geometrische Muster, Serialität und dekorative Motive im Dienste einer entpersönlichten, gesellschaftlich engagierten Kunst, die er auch auf Architektur und den öffentlichen Raum erweiterte.
*1925 in Copenhagen (DK), died 1996 in Sweden (SE)
The paintings of Poul Gernes arise from a concentrated and systematic investigation of colour. Rejecting a subjective, commercial approach, the artist utilised geometric patterns, seriality and decorative motifs, working toward a depersonalised, socially engaged art that also extended into architecture and public space.
Exhibitions | Ausstellungen: Galerie Ben Kaufmann, Berlin, 2005 (DE); Kunstverein Braunschweig, 2002 (DE); Kunstmuseum, Aalborg, 2001 (DK)

ANDREA GEYER

***1971 in Freiburg (DE), lebt in Freiburg (DE) und New York (US)**
Andrea Geyer nutzt dokumentarische und fiktive Strategien in ihren Bild-Text Installationen. Darin macht sie den Einfluss von nationalen, geschlechts- und klassenspezifischen Implikatoren sichtbar und untersucht, wie sich die permanente Umschreibung von kulturellen Bedeutungen vollzieht, durch die ein Konsens über Werte, Geschichte und Öffentlichkeit hergestellt wird.
*1971 in Freiburg (DE), lives in Freiburg (DE) and New York (US)
In her image and text installations Andrea Geyer uses both documentary and fictive strategies. She thus renders the influence of national, gender and class-specific implicators visible and examines just how the permanent re-adjustment of cultural meanings comes about through which a consensus on values, history and public space is created.
Exhibitions | Ausstellungen: Generali Foundation, Wien, 2007 (AT); Witte de With, Rotterdam, 2005 (NL); Secession, Wien, 2003 (AT); Whitney Museum of American Art, New York, 2003 (US)

SIMRYN GILL

***1959 in Singapur (SG), lebt in Sydney (AU) und Port Dickson (MY)**
Gill untersucht in ihren Arbeiten die über einen längeren Zeitraum sowie in verschiedenen Kontexten stattfindende Darstellung und Erzeugung von Bedeutungen mittels verschiedener Materialien und Bilder. Durch die Verwendung gefundener Objekte und Fotos findet eine Transformation und Strukturierung des Ausgangsmaterials statt, durch welche die verborgenen Geschichten von Orten und Gegenständen freigelegt und spielerische Neudeutungen sowie die Herstellung neuer Verbindungslinien ermöglicht werden.
*1959 in Singapore (SG), lives in Sydney (AU) and Port Dickson (MY)
Gill's work investigates ways in which materials and images embody and produce meaning, across time and in different contexts. Using found objects and photography, the artist transforms and structures her material to uncover the hidden histories of places and things, allowing for playful re-readings and the drawing of new connections.
Exhibitions | Ausstellungen: Tate Modern, London, 2006 (UK); Singapore Biennale, 2006 (SG); Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2002 (AU)

DAVID GOLDBLATT

***1930 in Randfontein (ZA), lebt in Johannesburg (ZA)**
David Goldblatt hat in seiner fotografischen Arbeit die gesellschaftlichen Spannungen seines Landes vom Beginn der Apartheid bis in die Gegenwart analysiert und dokumentiert. Er betrachtet die Auswirkungen von Gewalt auf die Menschen ebenso wie den Einfluss der Strukturen, in denen sie leben. Darüber hinaus interessiert er sich für Räume und die gebaute Umwelt.
*1930 in Randfontein (ZA), lives in Johannesburg (ZA)
In his photographic work David Goldblatt has analysed and documented the social tensions in his country from the beginning of apartheid to the present day. He observes the effects of violence on people just as much as the influence of the structures in which they live. He is also interested in spaces and the urban environment.
Exhibitions | Ausstellungen: Fotomuseum Winterthur, 2007 (CH); Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2005 (DE); MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002 (ES)

SHEELA GOWDA

***1957 in Bhadravati (IN), lebt in Bangalore (IN)**
Die Künstlerin, die in Indien und Europa studierte, verknüpft in ihrer prozessorientierten Arbeitsweise moderne Ästhetiken mit lokalen Traditionen. Durch die Verwendung von alltäglichen Materialien, wie Kuhdung oder Asche, öffnet sich in ihren Installationen und Bildern ein metaphorischer Raum, der auf Kunsthandwerk, Frauenarbeit, dörfliches Leben, natürliche Ressourcen, aber auch auf historische und aktuelle Gewalterfahrung in Indien verweist.
*1957 in Bhadravati (IN), lives in Bangalore (IN)
The artist, who studied both in India and Europe, employs a process-orientated working method to combine modern aesthetics with local traditions. By using everyday materials such as cow dung or ashes, a metaphorical space opens in her installations that refers to handicrafts, female labour, rural life, natural resources and also to the historic and current experience of violence in India.
Exhibitions | Ausstellungen: Bose Pacia Gallery, New York, 2006 (US); Gallery Ske, Bangalore, 2004 (IN); Walker Art Center, Minneapolis, 2003 (US)

ION GRIGORESCU

***1945 in Bukarest (RO), lebt in Bukarest (RO)**
Mit vielfältigen Strategien hat Grigorescu in den 1970er/80er Jahren auf die Einschränkungen unter dem kommunistischen Regime reagiert und eine eigensinnige und widerständige Kunstpraxis entwickelt. Seine Themen sind Körper, Intimität und Politik und bis heute die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst und dem privaten Leben. Es entstehen Performances, Filme, Fotos, Texte und Installationen.
*1945 in Bucharest (RO), lives in Bucharest (RO)
In the 1970s and 1980s Grigorescu reacted to the restrictions under the communist regime with diverse strategies and developed an individual and resistive approach to art. His subjects are the body, intimacy and politics and the question – up to the present day – of the social relevance of art and private life. The results are performances, films, photos, texts and installations.
Exhibitions | Ausstellungen: Kunstverein Salzburg, 2006 (AT); 47th October Salon, Belgrad, 2006 (CS); 9th Baltic Triennial, Vilnius, 2005 (LT)

GRUPO DE ARTISTAS DE VANGUARDIA

Rosario (AR)
1968 reiste eine Gruppe argentinischer KünstlerInnen in die Provinz Tucumán, um dort mit einer radikalen künstlerischen und politischen Praxis auf die Auswirkungen der ersten Neoliberalisierung zu reagieren. Graciela Carnevale, früher Mitglied der Bewegung Tucumán Arde, hat Fotografien, Zeitungsartikel und Dokumente über diese Zeit gesammelt und ein Archiv von historischer Bedeutung zusammengetragen.
Rosario (AR)
In 1968 a group of Argentinean artists travelled to Tucumán province to respond proactively to the effects of the first neo-liberalisation with radical artistic and political practices. Graciela Carnevale, an early member of the group, has kept photographs, newspaper articles and documents and compiled what is today an archive of historical significance.
Exhibitions | Ausstellungen: Palais de Glace, Buenos Aires, 2006 (AR); Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005 (DE); Museum Ludwig, Köln, 2004 (DE)

DMITRI GUTOV

***1960 in Moskau (RU), lebt in Moskau (RU)**
Die Arbeit des Künstlers und Theoretikers ist eng mit der Kritik am westlichen Modernismus und der zeitgenössischen Kunst verbunden. Gutov greift gezielt ästhetische Konzepte des Marxismus, wie das von Michail Lifshitz, auf und findet in der Tradition der sowjetischen Kunst der 1920–1930er und 1960er Jahre wichtige Bezugspunkte. Sein vielseitiges Werk umfasst Malerei, Installation, Fotografie und Video sowie Arbeiten im Außenraum.
*1960 in Moscow (RU), lives in Moscow (RU)
The work of this artist and theoretician is linked closely to the criticism of Western Modernism and of contemporary art. Gutov intentionally takes up Marxist aesthetic concepts, such as that of Michail Lifshitz, and finds important reference points in the tradition of Soviet art in the 1920s –1930s and the 1960s. His multifaceted work includes painting, installation, photography and video as well as works in the public domain.
Exhibitions | Ausstellungen: State Tretyakov Gallery, Moskau, 2006 (RU); 15. Sydney Biennale, 2006 (AU); Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2004 (DE)

ROMUALD HAZOUMÉ

***1962 in Porto Novo (BJ), lebt in Porto Novo (BJ)**
Hazoumés künstlerische Arbeit ist tief verwurzelt in dem Bewusstsein einer eigenständigen afrikanischen Kulturtradition und Identität. Er transformiert in seiner Malerei rituelle Handlungen, Symbole des Fa-Orakels, zu aktuellen Bildwelten. Die Grundlage seiner Materialcollagen und Installationen bilden weggeworfene Gegenstände und alltägliche Objekte, die er oft mit einer Kritik am europäischen Kulturverständnis und den Folgen der Moderne verbindet.
*1962 in Porto Novo (BJ), lives in Porto Novo (BJ)
Hazoumé's work as an artist is deeply rooted in the knowledge of a self-contained African cultural tradition and identity. In his painting he transforms ritual acts and symbols of the Fa oracle into present-day worlds of images. Refuse and everyday objects form the basis of his material collages and installations, which he often combines with a critical assessment of European cultural understanding and the consequences of Modernity.
Exhibitions | Ausstellungen: The British Museum, London, 2007 (UK); Guggenheim Museum Bilbao, 2006 (ES); The Menil Collection, Houston, 2005 (US)

HU XIAOYUAN

***1977 in Haerbin (CN), lebt in Beijing (CN)**
Die Arbeiten von Hu Xiaoyuan berühren auf sehr subtile und intime Weise Fragen nach der menschlichen Existenz. Sie verwendet für ihre Objekte, Zeichnungen und Installationen bevorzugt Materialien, die Lebensspuren in sich tragen oder mit kulturellen Bedeutungen verbunden sind. Ihre Motive haben meist mit dem alltäglichen Umfeld oder der Familiengeschichte zu tun.
*1977 in Haerbin (CN), lives in Beijing (CN)
Hu Xiaoyuan's works touch on questions of human existence in an extremely subtle and intimate way. For her objects, drawings and installations she favours materials that bear signs of wear or have ties of significance. Her motifs come primarily from the everyday environment or are connected to family history.
Exhibitions | Ausstellungen: Kunsthalle Hamburg, 2006 (DE); Chinese Contemporary Gallery, Beijing, 2006 (CN); Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2006 (CN)

SANJA IVEKOVIĆ

***1949 in Zagreb (HR), lebt in Zagreb (HR)**
Ivekovićs Arbeit ist geprägt durch die kritische Auseinandersetzung mit der Politik der Bilder und Körper. Zu ihren künstlerischen Strategien gehört die Analyse medialer Identitätskonstruktionen ebenso wie politisches Engagement, Solidarisierung und Aktivismus. Seit den 1970er Jahren arbeitet sie mit Performance, Video, Fotografie, Installation und Aktionen im öffentlichen Raum.
*1949 in Zagreb (HR), lives in Zagreb (HR)
Ivekovic's work is marked by the critical discourse with the politics of images and body. The analysis of identity constructions in media as well as political engagement, solidarity and activism belong to her artistic strategies. She has been working with performance, video, installation and actions in the public domain since the 1970s.
Exhibitions | Ausstellungen: Kölnischer Kunstverein, 2006 (DE); Tate Modern, London, 2005 (UK); documenta 11, Kassel, 2002 (DE); Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2001 (AT)

LUIS JACOB

***1970 in Peru (PE), lebt in Toronto (CA)**
Ein Merkmal seiner künstlerischen Praxis ist die Ausdehnung auf andere Felder gesellschaftlicher und kultureller Arbeit. Luis Jacob nutzt Formate wie Video, Fotografie, Performance und Aktionen im öffentlichen Raum ebenso wie seine Arbeit als Autor, Dozent, Kurator und politischer Aktivist. Die Erprobung alternativer Formen zur Herstellung sozialer Interaktion und Partizipation ist dabei zentral.
*1970 in Peru (PE), lives in Toronto (CA)
One characteristic of his artistic practice is the extension to other fields of social and cultural work. He makes use of formats such as video, photography, performance and actions in the public domain just as much as his work as author, teacher, curator and political activist. The experimentation with alternative forms for the creation of social interaction and participation plays a central role.
Exhibitions | Ausstellungen: Toronto Sculpture Garden, 2005 (CA); Art Gallery of Ontario, Toronto, 2005 (CA); Art in General, New York, 2004 (US)

JORGE MARIO JÁUREGUI

***1948 in Rosario (AR), lebt in Rio de Janeiro (BR)**
Der Architekt und Urbanist Jorge Mario Jaúregui wurde durch seine wirkungsvollen Interventionen in den Favelas Lateinamerikas bekannt. Seine infrastrukturellen Maßnahmen zur Erhöhung der Lebensqualität resultieren aus intensiven Recherchen und stellen das Moment der Teilhabe und Mitsprache in den Vordergrund. Jaúreguis Zugang ist dabei geprägt von der Psychoanalyse, der Soziologie und der Philosophie. Er will den BewohnerInnen zuhören, die Schichten der Stadt lesen und ihre Funktionen neu denken.
*1948 in Rosario (AR), lives in Rio de Janeiro (BR)
Jorge Mario Jaúregui, architect and town planner, has become known for his effective interventions in the favelas of Latin America. His infrastructural measures to increase the quality of life are the result of intense research and place emphasis on the moment of participation and co-determination. Jaúregui's approach is informed by psychoanalysis, sociology and philosophy. He wants to listen to the inhabitants, read the different layers of the city and re-think their functions.
Exhibitions | Ausstellungen: Chicago Architecture Foundation, 2006 (US); 8. Architektur Biennale Venedig, 2002 (IT); 3. Bienal Iberoamericana de Arquitectura, Santiago de Chile, 2002 (CL)

AMAR KANWAR

***1964 in Neu Delhi (IN), lebt in Neu Delhi (IN)**
Amar Kanwar ist Dokumentarfilmer und beschäftigt sich mit den politischen, sozialen, ökonomischen und ökologischen Bedingungen in Indien. Er thematisiert politische Grenzkonflikte und Gewalt ebenso wie familiäre Geschlechterverhältnisse, philosophisch-religiöse Fragen oder Globalisierungsprozesse. Seine visuellen Erzählungen eröffnen eine poetische Dimension, die die BetrachterInnen unmittelbar involviert.
*1964 in New Delhi (IN), lives in New Delhi (IN)
Amar Kanwar is a documentary film maker and is concerned with the political, social, economic and ecological conditions in India. He takes political border conflicts and the resulting violence as well as family relations between the genders, philosophical/religious questions or globalisation processes as his themes. His visual stories open a poetic dimension that involves the viewer almost intimately.
Exhibitions | Ausstellungen: National Museum Oslo – The Museum of Decorative Arts and Design, 2006 (NO); 15. Sydney Biennale, 2006 (AU); Stedelijk Museum, Amsterdam, 2005 (NL)

MARY KELLY

***1941 in Fort Dodge (US), lebt in Los Angeles (US)**
In den 1970er Jahren beginnt Mary Kelly mit einer konzeptuellen Praxis, die persönliche und alltägliche Perspektiven zum politischen Gegenstand erhebt. Die mediale Vielfalt ihres Werks und die retrospektive Befragung früherer Arbeiten sowie die enge Verbindung zwischen theoretischer und künstlerischer Artikulation sind bis heute kennzeichnend für ihre Arbeit.
*1941 in Fort Dodge (US), lives in Los Angeles (US)
In the 1970s Mary Kelly began with a conceptual practice which elevated personal and every day perspectives to objects of political inquiry. Taking the form of large-scale narrative installations, her work is characterised by the diversity of media and the pronounced relationship between theoretical and artistic articulations informed by psychoanalysis and feminism.
Exhibitions | Ausstellungen: Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007 (US); Whitney Biennial, New York, 2004 (US); Generali Foundation, Wien, 1998 (AT)

BĚLA KOLÁŘOVÁ

***1923 in Terezíně (CZ), lebt in Prag (CZ)**
In ihren Assemblagen, Zeichnungen und Fotoarbeiten entwickelt Kolářová eine komplexe formale Sprache des Platzierens und Arrangierens, mit deren Hilfe sie Intimität, Ordnung und poetische Schönheit vermittelt. In ihren Arbeiten verwischen die Grenzen zwischen den künstlerischen Medien. Durch die Verwendung gewöhnlicher Materialien und beweglicher Strukturen werden Gesellschafts- und Geschlechterhierarchien in Frage gestellt.
*1923 in Terezíně (CZ), lives in Prague (CZ)
Through her assemblages, drawings and photographic works Kolářová creates an exquisite formal language of placement and arrangement conveying intimacy, order and poetic beauty. Her work confounds distinctions between artistic media, while her use of ordinary materials and variable structures addresses social and gender hierarchies.
Exhibitions | Ausstellungen: Veletržní Palace – National Gallery in Prague, 2006 (CZ); Egon Schiele Art Centrum Český Krumlov, 2004 (CZ); Amos Anderson Art Museum, Helsinki, 2003 (FI)

ABDOULAYE KONATÉ

***1953 in Diré (ML), lebt in Bamako (ML)**
Konaté studierte in Mali und Kuba Malerei. In seinen Installationen und plastischen Wandtüchern schöpft er aus dem symbolischen Formenreservoir der Bambara Kultur und den textilen Traditionen Malis, aber auch aus den kulturellen Einflüssen der europäischen Moderne. Thematisch richtet sich sein kritischer Blick auf die sozio-politische Lage Afrikas sowie auf ethnische und religiösen Konflikte weltweit.
*1953 in Diré (ML), lives in Bamako (ML)
Konaté studied painting in Mali and Cuba. In his installations and sculptural wall hangings he draws from the Bambara culture's reservoir of symbolic forms and Mali's textile traditions as well as from the cultural influences of the European Modernity. His themes centre on a critical view on Africa's socio-political situation and also the world's religious and ethnic conflicts.
Exhibitions | Ausstellungen: 7. Dakar Biennale, 2006 (SN); 2. Sevilla Biennale, 2006 (ES); Centre Pompidou, Paris, 2005 (FR)

BILL KOUÉLANY

***1965 in Brazaville (CG), lebt in Brazaville (CG)**
Bill Kouélany ist Schriftstellerin, Theaterautorin und bildende Künstlerin. In ihren Bildern, Installationen, Videos, Fotografien und Schriften beschäftigt sie sich mit aktuellen Fragestellungen und dem menschlichen Gewaltpotenzial. Die visuelle Sprache, die sie entwickelt, entsteht aus einer sehr persönlichen Auseinandersetzung mit den Kriegsfolgen in ihrem Herkunftsland und den prekären Verhältnissen weltweit.
*1965 in Brazaville (CG), lives in Brazaville (CG)
Bill Kouélany is an author, playwright and artist. In her paintings, installations, videos, photographs and writing she deals with current topics and the human capacity for violence. Her visual language comes from a very personal discourse with the effects of war in her native country and the precarious situation all over the world.
Exhibitions | Ausstellungen: 7. Dakar Biennale, 2006 (SN); 6. Dakar Biennale, 2004 (SN); Le Lieu Unique, Nantes, 2004 (FR)

JIRÍ KOVANDA

***1953 in Prag (CZ), lebt in Prag (CZ)**
Kovandas Aktionen in den 1970er Jahren bestehen aus kleinen Gesten und unscheinbaren Handlungen im öffentlichen Raum, die meist ohne Zuschauer bleiben und nur in Fotografien und Beschreibungen dokumentiert sind. Sie werden abgelöst von beiläufigen Interventionen im Innen- und Außenraum, Readymades, Fundstücken und Objekten, die nach der Differenz zwischen Kunst und Alltag suchen.
*1953 in Prague (CZ), lives in Prague (CZ)
Kovanda's actions in the 1970s, consisting of small gestures and inconspicuous activities in the public domain, usually took place without an audience and were only documented in photographs or descriptions. These have been followed by random interventions in interior and spaces, ready-mades, things found and objects that seek the differentiation between art and the everyday.
Exhibitions | Ausstellungen: gb agency, Paris, 2006 (FR); Galerie Krobath Wimmer, Wien, 2006 (AT); Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, 2006 (SE); The Brno House of Art, 2006 (CZ)

SAKARIN KRUE-ON

***1965 in Mae Hongson (TH), lebt in Bangkok (TH)**
In seinen raumbezogenen Installationen, Videoprojektionen und Objekten greift Sakarin Krue-On traditionelle thailändische Kunstgattungen, Maltechniken, Farbsymboliken und mythologische Erzählungen auf und verbindet sie mit einer zeitgenössischen Kunstproduktion. Das ironisch-kritische Potenzial in seinen Arbeiten gilt u. a. den kapitalistischen Einflüssen und der materiellen Orientierung der einst buddhistisch geprägten Gesellschaft Thailands.
*1965 in Mae Hongson (TH), lives in Bangkok (TH)
In his site-specific installations, video projections and objects Sakarin Krue-On draws on traditional Thai genres of art, painting techniques, colour symbols and mythological tales, combining them with a contemporary approach to art production. The ironic and critical potential in his works is directed at capitalist influences and the materialist orientation of a Thai society that used to be predominately Buddhist.
Exhibitions | Ausstellungen: The Art Center, Center of Academic Resources Chulalongkorn University, Bangkok, 2006 (TH); 100 Tonson Gallery, Bangkok, 2004 (TH); 50. Venedig Biennale, 2003 (IT)

ZOFIA KULIK

***1947 in Wroclaw (PL), lebt in Lomianki-Dabrowa (PL)**
Seit 1987 entwickelt Kulik aus einzelnen s/w Fotografien großformatige Tableaus, in denen gegensätzliche Motive zu einer ornamentalen Komposition verbunden werden. Darin finden sich militärische Motive, religiöse Symbole, Gewaltszenen und technische Objekte ebenso wie Architektur und menschliche Körper. Ihre Arbeiten erinnern an Mandalas, große Teppiche oder Altäre und bilden mit ihren vielfältigen Symbolen und Zeichen komplexe Grammatiken mit vielschichtigen Bedeutungen.
*1947 in Wroclaw (PL), lives in Lomianki-Dabrowa (PL)
Since 1987, Kulik has been developing large format tableaux from individual black and white photographs, in which contrary motifs are combined in an ornamental composition. Herein one finds military motifs, religious symbols, scenes of violence and technical objects such as architecture and the human body. Her works remind one of mandalas, large carpets or even altars and make up complex grammars with multifaceted signifiers with their multiple symbols and signs.
Exhibitions | Ausstellungen: Orchard, New York, 2007 (US); Museum of Modern Art Ljubljana, 2006 (SI); 51. Venedig Biennale, 2005 (IT)

KWIEKULIK

Zofia Kulik, *1947 in Wroclaw (PL), lebt in Lomianki-Dabrowa/Warschau (PL); Przemyslaw Kwiek, *1945 in Warschau (PL), lebt in Lomianki-Dabrowa/Warschau (PL)
Das Künstlerduo arbeitete unter dem Namen KwieKulik von 1971–1987 zusammen. Ihre Aktionen, Performances und mail-art Projekte zielten auf eine Repolitisierung der Kunst. Die politischen Autoritäten reagierten darauf mit Zensur und Reiseverbot. KwieKulik betrieben in ihren Räumen das Studio for Art Activities, Documentation and Propagation (PDDiU), das zur Plattform und zum Dokumentationszentrum der inoffiziellen Kunstszene wurde.
Zofia Kulik, *1947 in Wroclaw (PL), lives in Lomianki-Dabrowa/Warsaw (PL); Przemyslaw Kwiek, *1945 in Warsaw (PL), lives in Lomianki-Dabrowa/Warsaw (PL)
From 1971 to 1987, this artistic duo went by the name of KwieKulik. Their actions, performances and mail-art projects aimed to make art political once more. The authorities reacted with censorship and a travel ban. KwieKulik ran the Studio for Art Activities, Documentation and Propagation (PDDiU) on their premises; this became the platform and documentation centre for the "unofficial" art scene.

LOUISE LAWLER

*1947 in Bronxville (US), lebt in New York (US)
Die Konzeptkünstlerin Louise Lawler fotografiert seit den 1980er Jahren Arrangements von Kunst in privaten und öffentlichen Kontexten. Mit den Wieder-Fotografien eignet sich Lawler bekannte Kunstwerke an, um durch ihre Methode des Aufnehmens von Zwischenräumen die Bedingungen des Kunstbetriebs und die Logiken privater Sammlungen zu hinterfragen sowie bei den Betrachtern Kritik an der Macht von Institutionen zu schärfen.
*1947 in Bronxville (US), lives in New York (US)
Since the 1980s the concept artist Louise Lawler has been taking photographs of arrangements of art in private and public contexts. With these "re-photographs", Lawler appropriates well-known works of art with this method of recording the "in-betweens" in order to address the conditions prevalent in the art market and the logic of private collections as well as to sharpen criticism of the power of institutions with the viewers.
Exhibitions | Ausstellungen: P.S.1 MoMa, New York, 2006 (US); Kunstmuseum Basel, 2005 (CH); Sprüth Magers Lee, London, 2004 (UK)

ZOE LEONARD

*1961 in New York (US), lives in New York (US)
Seit über 20 Jahren beschäftigt sich Zoe Leonard in ihrem Werk mit Gegensätzen wie Natur und Zivilisation, der Innen und Außenwelt oder den Geschlechterrollen. Dabei geht es ihr in den überwiegend schwarz-weißen fotografischen Arbeiten nicht um die Erfindung oder Imagination, sondern um das Erinnern und genaue Hinschauen. Politische Themen ihrer Arbeiten bilden gleichsam den Hintergrund für ihre Auseinandersetzung mit der Form. Zoe Leonard ist Mitbegründerin des feministischen Kollektivs „Fierce Pussy".
*1961 in New York (US), lives in New York (US)
For over 20 years Zoe Leonrad has been exploring antitheses such as nature and civilization, the inner and outer worlds or gender roles in her work. In her predominately black and white photographs she is not so much concerned with invention and imagination, as with remembering and precise observation. Political themes, so to speak, form the background to her exploration of form. Zoe Leonrad is co-founder of the feminist collective "Fierce Pussy".
Exhibitions | Ausstellungen: Wexner Center for the Arts, Columbus, 2007 (US); Museum Ludwig, Köln, 2006 (DE); Whitney Museum of American Art, New York, 2005 (US)

LIN YILIN

*1964 in Guǎngzhōu (CN), lebt in New York (US) und Guǎngzhōu (CN)
Lin Yilin, der seit 2001 auch in den USA lebt, hat eine skulpturale Praxis entwickelt, die Interventionen im öffentlichen Raum, Performances, Installationen und Videos einschließt. Ein wichtiges Element in seinem bildnerischen Vokabular ist der Ziegelstein, der strukturierende, materielle, reale und metaphorische Qualitäten erhält. Sein Interesse gilt dem urbanen Raum als Kristallisationspunkt sozialer, kultureller und politischer Prozesse.
*1964 in Guǎngzhōu (CN), lives in New York (US) and Guǎngzhōu (CN)
Lin Yilin, who has also resided in the US since 2001, has developed a sculptural practice that includes interventions in the public domain, performances, installations and videos. An important element in his image vocabulary is brick, which is endowed with structuring, material, real and metaphorical qualities. Urban space as the point of crystallisation of social, cultural and political processes is the focus of his interest.
Exhibitions | Ausstellungen: Vitamin Creative Space, Guǎngzhōu, 2006 (CN); Kunstmuseum Bern, 2005 (CH); 50. Venedig Biennale, 2003 (IT)

LEE LOZANO

*1930 in Newark (US), gestorben 1999 in Dallas (US)
Das Oeuvre der radikalen Malerin und Konzeptkünstlerin entstand innerhalb von zehn Jahren und war von der Suche nach den Extremen geprägt. Themen ihrer Bilder und Textarbeiten waren vor allem Sexualität, Gewalt, Identität und die Auseinandersetzung mit minimalistischen und abstrakten Formen. 1971 entschied sich Lozano, nicht mehr mit Frauen zu sprechen und ihre Karriere zu beenden.
*1930 in Newark (US), died 1999 in Dallas (US)
The oeuvre of this radical painter and concept artist was created within a period of ten years and marked by the search for extremes. Sexuality, violence, identity and the discourse with minimal and abstract forms were the primary subjects of her paintings and text works. In 1971 Lozano decided to no longer speak to other women and to end her career.

Exhibitions | Ausstellungen: Kunsthalle Basel, 2006 (CH); P.S.1 MoMa, New York, 2004 (US); MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2004 (AT)

LU HAO

***1969 in Beijing (CN), lebt in Beijing (CN)**
In den Installationen, Modellen, Objekten und Zeichnungen Lu Haos ist die kritische Auseinandersetzung mit der urbanen Lebenswelt der Mega-City das zentrale Thema. Maßstabsverkleinerte Reproduktionen von nationalen Monumenten in Acryl finden sich ebenso in seinem Werk wie großflächige Stadtmodelle Beijings, in denen sich die Folgen und Widersprüche der Modernisierung spiegeln. Neben industriellen Materialien wie Acryl verwendet er in seinen Arbeiten immer wieder traditionelle chinesische Motive, Symbole und Techniken.
*1969 in Beijing (CN), lives in Beijing (CN)
Central to Lu Hao's installations, models, objects and sketches, is the critical discourse with urban life in the mega-city. His oeuvre contains small-scale reproductions of national monuments, made to scale in acrylic, ass well as extensive urban models of Beijing, that reflect the consequences and contradictions of modernisation. Alongside industrial materials such as acrylic, he consistently makes use of traditional Chinese motifs, symbols and techniques in his works.
Exhibitions | Ausstellungen: Kunstmuseum Bern, 2005 (CH); 2. Guǎngzhōu Triennale, 2005 (CN); Mori Art Museum, Tokyo, 2005 (JP)

CHURCHILL MADIKIDA

***1973 in Butterworth (ZA), lebt in Johannesburg (ZA)**
Der Ausgangspunkt von Madikidas Arbeit ist die soziopolitische Dimension autobiografischer Erfahrung und kollektive Traumata. Dabei bezieht er sich in seinen Installationen, Performances, Video-Interviews und Fotografien oft auf seine ethnische Zugehörigkeit zu den Xholas, deren Traditionen er kritisch betrachtet, zugleich aber mit der Forderung nach kultureller Selbstbestimmung und Identität verbindet.
*1973 in Butterworth (ZA), lives in Johannesburg (ZA)
The point of departure in Madikida's work is the socio-political dimension of autobiographical experience and collective traumata. In his installations, performances, video interviews and photography he often refers to his ethnic affiliation to the Xhola tribe, whose traditions he views critically yet at the same time combines with the demand for cultural self-determination and identity.
Exhibitions | Ausstellungen: 7. Dakar Biennale, 2006 (SN); South African National Gallery, Cape Town, 2006 (ZA); Michael Stevenson Gallery, Cape Town, 2005 (ZA)

IÑIGO MANGLANO-OVALLE

***1961 in Madrid (ES), lebt in Chicago (US)**
Manglano-Ovalle nutzt in seinen Arbeiten Bilder, Töne und skulpturale Elemente zur Analyse von Wahrnehmung und Repräsentation, insbesondere im Hinblick auf die Geschichte der Moderne und ihrer gesellschaftspolitischen Folgen. Dazu zählt der Einsatz moderner Technologien, Überwachungs- und Kontrollsysteme sowie die Verschiebung von Identität in der heutigen globalisierten Welt.
*1961 in Madrid (ES), lives in Chicago (US)
Manglano-Ovalle's work employs sound, imagery, and sculptural form to analyse perception and representation, particularly in relation to the history of Modernity and its sociopolitical legacies. These include the use of technology, systems of surveillance and control, and the shifting nature of identity in a globalised world.
Exhibitions | Ausstellungen: Max Protetch Gallery, New York, 2006 (US); 3. Liverpool Bienniale, 2004 (UK); 9. Architektur Biennale Venedig, 2004 (IT)

KERRY JAMES MARSHALL

***1955 in Birmingham (US), lebt in Chicago (US)**
Marshall greift verschiedene Epochen und Stile auf und entwickelt viele Darstellungsweisen in Malerei, Collage, Video und Comic. Schwarze Figuren betreten die Bildfläche und stehen im Mittelpunkt. Dabei verbindet er klassische, populäre und konzeptuelle Motive mit politischer Geschichte, Kunstgeschichte und eigenen Erfahrungen.
*1955 in Birmingham (US), lives in Chicago (US)
Marshall makes use of various époques and styles and develops many different methods of portrayal in his painting, collages, videos and comics. Black figures enter the image and stand centre-stage. He combines classic, popular and conceptual motifs with political history, the history of art and his own experiences.
Exhibitions | Ausstellungen: Modern Art Oxford, 2006 (UK); The Walker Art Center, Minneapolis, 2005 (US); Miami Art Museum, 2004 (US)

AGNES MARTIN

***1912 in Macklin (CA), gestorben 2004 in Galisteo (US)**
Agnes Martin hat in ihrem malerischen und zeichnerischen Werk eine sehr reduzierte Formensprache entwickelt, die von einer abstrakten Geometrie, vor allem aber durch Linien und Raster bestimmt wird. Die poetische Wirkung, die von ihren Bildern ausgeht, findet in ihrer literarischen Produktion eine Entsprechung. Schönheit, Perfektion und Ausgewogenheit waren wichtige Elemente ihrer Arbeit, ebenso wie Fragen der Metaphysik.
*1912 in Macklin (CA), died 2004 in Galisteo (US)
In her paintings and sketches, Agnes Martin developed an extremely reduced formal language defined by abstract geometry, mainly by lines and grids. The poetic effect emanating from her images finds its counterpart in her literary work. Beauty, perfection and balance were important factors in her work as were metaphysics.
Exhibitions | Ausstellungen: Whitney Museum of American Art, New York, 2005 (US); Dia:Beacon, New York, 2005 (US); The Drawing Center, New York, 2005 (US)

JOHN McCRACKEN

***1934 in Berkeley (US), lebt in Santa Fé (US)**
McCrackens Arbeiten zeichnen sich durch ein extrem verdichtetes Formenvokabular aus, das während seiner langjährigen Entwicklung zunehmend verfeinert wurde. Farbe und Oberfläche dienen dabei der Herstellung von perzeptiven Verschiebungen zwischen Materialität und Immaterialität, welche seine minimalistischen Skulpturen mit einer metaphysischen Aura ausstatten. In McCrackens detaillierten Mandala-Gemälden erfährt dieser Aspekt eine besondere Ausrichtung.
*1934 in Berkeley (US), lives in Santa Fé (US)
McCracken's work is characterised by a highly distilled formal vocabulary, refined over many years of development. Colour and surface are utilised to create perceptual shifts between materiality and immateriality, providing his minimalist sculptures with a metaphysical presence. This aspect is extended in a different direction in his detailed mandala paintings.
Exhibitions | Ausstellungen: Centre Pompidou, Paris, 2006 (FR); Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004 (US); S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, 2004 (BE)

NASREEN MOHAMEDI

***1937 in Karachi (PK), gestorben 1990 in Kihim (IN)**
Mit Sinn für das Sublime in der Abstraktion spielte Mohamedi in ihren Zeichnungen und Fotografien mit der intuitiven und geordneten Welt. Die von ihr gesetzten Linien aus Bleistift und Tinte sind diszipliniert und elegant, die fotografischen Räume leer, natürlich und zugleich architektonisch. Mohamedi interessierte sich für den Minimalismus ebenso wie für asiatische Elemente oder die Textur der Dinge.
*1937 in Karachi (PK), died 1990 in Kihim (IN)
With a sense for the sublime in abstraction in her drawings and photography, Mohamedi played with the intuitive and ordered world. Her pencil and ink lines are disciplined and elegant, the photographic spaces empty, natural and at the same time of an architectural quality. Mohamedi was interested as much in minimalism as in Asian elements or the texture of objects.
Exhibitions | Ausstellungen: The Drawing Center, New York, 2005 (US); Talwar Gallery, New York, 2003 (US); The Walker Art Center, Minneapolis, 2003 (US)

ANDREI MONASTYRSKI

***1949 in Petsamo/Murmansk (RU), lebt in Moskau (RU)**
Monastyrski ist Dichter, Schriftsteller, Theoretiker, Künstler und Protagonist des Moskauer Konzeptionalismus, dem Sammelbecken der inoffiziellen Kunstpraxis seit Mitte der 1960er Jahre. Er gründete 1976 die Gruppe Kollektive Aktionen, die bis heute mit alternativen Formen des ästhetischen Wahrnehmens und gemeinsamen Agierens experimentiert. Mit seinen neueren Objekten reagiert Monastyrski ironisch auf die postsowjetische Transformation.
*1949 in Petsamo/Murmansk (RU), lives in Moscow (RU)
Monastyrski is poet, writer, theoretician, artist and proponent of Moscow Conceptualism, the receptacle of unofficial artistic practices since the mid-1960s. In 1976 he founded the Collective Action Group, which continues to experiment with alternative forms of aesthetic perception and group action to the present day. With his most recent objects Monastyrski reacts ironically to the post-Soviet transformation.
Exhibitions | Ausstellungen: MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 2005 (BE); 50. Venedig Biennale, 2003 (IT); Kunsthalle Basel, 2002 (CH)

OLGA NEUWIRTH

***1968 in Graz (AT), lebt in Wien (AT)**
Olga Neuwirth ist Musikerin und Komponistin, deren Werke bewusst in Abweichung zu tradierten musikalischen Mustern und Wahrnehmungsformen entstehen, um neue Klangsituationen und Erlebnisse zu ermöglichen. Neuwirth arbeitet u. a. mit deformierten instrumentalen Klangfarben und lässt elektronische oder visuelle Elemente als gleichwertige Gestaltungsmittel zu den musikalischen Parametern hinzutreten.
*1968 in Graz (AT), lives in Vienna (AT)
Olga Neuwirth is a musician and composer whose works make new tonal situations and experiences possible in a deliberate departure from traditional musical patterns and forms of perception. Among other methods, Neuwirth works with deformed instrumental timbres and allows electronic and visual elements to join the musical parameters as forms of composition on an equal footing.
Exhibition | Ausstellung: Austrian Cultural Forum, New York, 2005 (US)

J.D. 'OKHAI OJEIKERE

***1930 in Ovbionu-Emai (NG), lebt in Lagos (NG)**
Bevor Ojeikere sein eigenes Fotostudio eröffnete, arbeitete er als Pressefotograf im Informations- und Werbebereich. Die künstlerische Fotografie erlaubt ihm, alltägliche Erfahrungen sowie Momente der Geschichte und Kultur aufzunehmen. In seinen Fotografien von Frisuren, Gesichtern oder Zeugnissen der Stadtentwicklung spiegelt sich die visuelle Geschichte aus dem subjektiven Empfinden.
*1930 in Ovbionu-Emai (NG), lives in Lagos (NG)
Before opening his own photo studio Ojeikere worked as a press photographer in the fields of journalism and advertising. Artistic photography allows him to record every-day experiences as well as historical and cultural moments.
In his photographs of hair-dos, faces or examples of development he mirrors visual history with subjective perception.
Exhibitions | Ausstellungen: SCALO | GUYE – fine art photography, Los Angeles, 2006 (US); The Art Museum of the University of Houston, 2005 (US); Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2004 (JP)

ANATOLI OSMOLOVSKY

***1969 in Moskau (RU), lebt in Moskau (RU)**
Der Theoretiker, Initiator und Künstler beginnt in den frühen 1990er Jahren mit provokanten Straßenaktionen, Performances, Texten und der Arbeit in Künstlerkollektiven.
Mit dem Projekt Radek Community reaktiviert Osmolovsky linksradikale und anarchistische Positionen im Kunstfeld. Später wendet er sich gegen die kommerzielle Vereinnahmung der Kunst mit der Methode der „nonspektakulären Kunst" und mit ironischen Objekten.
*1969 in Moscow (RU), lives in Moscow (RU)
This theoretician, initiator and artist began with provocative street actions, performances, texts and work in artists' collectives in the early 1990s. With the Radek Community project Osmolovsky reactivated radical leftist and anarchistic positions in the art field. With the "non-spectacular art" method and ironic objects he later turned on the commercial misappropriation of art.
Exhibitions | Ausstellungen: MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 2005 (BE); Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005 (DE); State Tretyakov Gallery, Moskau, 2004 (RU); 50. Venedig Biennale, 2003 (IT);

GEORGE OSODI

***1974 in Lagos (NG), lebt in Lagos (NG)**
George Osodis Fotografien bewegen sich zwischen journalistischer Reportage, künstlerischer Dokumentarfotografie und Aktivismus. Sein engagiert kritischer Blick ist auf soziale, ökonomische und ökologische Prozesse der Ausbeutung gerichtet und zeigt die drastischen Auswirkungen auf das prekäre Leben in der Region. Seine Fotos werden in internationalen Magazinen und Zeitungen publiziert. Er ist Mitglied der Associated Press News Agency.
*1974 in Lagos (NG), lives in Lagos (NG)
George Osodi's photographs are a combination of journalistic reporting, artistic documentary photography and activism. His highly-aware critical viewpoint focuses on the social, economic and ecological processes of exploitation, and reveals the drastic effects on the insecure life in the region. His photos are published in international magazines and newspapers. He is a member of the Associated Press News Agency.
Exhibitions | Ausstellungen: ifa-Galerien, Berlin/Stuttgart, 2004 (DE); London Rising Tide, London, 2004 (UK); British Council, Nimbus Art Centre, Lagos, 2004 (NG)

JORGE OTEIZA

***1908 in Orion/Guipúzco (ES), gestorben 2003 in San Sebastián (ES)**
Jorge Oteizas Skulpturen aus Stein, Zement, Glas oder Eisen haben organische, physikalische, intellektuelle und geistige Ebenen. Öffnung und Leere wurden in seiner Arbeit zu primären Elementen. Oteiza kam zu immer abstrakteren Formen, beendete schließlich die Bildhauerei und entwickelte seine Theorien über Kunst, Metaphysik und die kulturelle Politik seines Landes weiter.
*1908 in Orion/Guipúzco (ES), died 2003 in San Sebastián (ES)
The sculptures by Jorge Oteiza are made from stone, cement, glass or iron and have organic, physical, intellectual and spiritual levels. Opening and voids became primary elements in his work. Oteiza worked in increasingly abstract forms, finished his work as a sculptor and continued to develop his theories on art, metaphysics and the cultural policy of his country.
Exhibitions | Ausstellungen: Reina Sofia Museum, Madrid, 2005 (ES); CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2005 (ES); Guggenheim Museum Bilbao, 2004 (ES)

ANNIE POOTOOGOOK

***1969 in Cape Dorset/Nunavut (CA), lebt in Cape Dorset/Nunavut (CA)**
Das Thema von Pootoogooks in Tusche und Graphit ausgeführten Zeichnungen bildet der Alltag in der kanadischen Arktissiedlung Cape Dorset. In den akribischen Aufzeichnungen häuslichen Lebens und gemeinschaftlicher Veranstaltungen, persönlicher Gedanken und Erlebnisse spiegelt sich der gesellschaftliche Wandel in dieser Region wider.
*1969 in Cape Dorset/Nunavut (CA), lives in Cape Dorset/Nunavut (CA)
Everyday life in the Canadian Arctic settlement of Cape Dorset is the subject of Pootoogook's ink and graphite drawings. The changing nature of society in the region is reflected in the artist's detailed chronicling of domestic life and community activities, private thoughts and personal experiences.
Exhibitions | Ausstellungen: Montréal Biennale, 2007 (CA); The Power Plant Gallery, Toronto, 2006 (CA); Feheley Fine Arts, Toronto, 2006 (CA)

CHARLOTTE POSENENSKE

***1930 in Wiesbaden (DE), gestorben 1985 in Frankfurt am Main (DE)**
Das Werk von Charlotte Posenenske umfasst überwiegend aus industriellen Materialien gefertigte Objekte, Skulpturen, plastische Bilder und Zeichnungen. Sie verfolgte einen klaren Realismus der Form, der Produktion und Distribution, und erweiterte das Spektrum der konkreten-minimalen Kunst um partizipative und aktionistische Komponenten. Parallel dazu entstanden in den 1960er Jahren experimentelle Filme. 1968 beendete Posenenske ihre künstlerische Karriere aus politischen Gründen und arbeitete als Soziologin.
*1930 in Wiesbaden (DE), died 1985 in Frankfurt/Main (DE)
Charlotte Posenenske's oeuvre comprises almost exclusively objects, sculptures, 3-D paintings and sketches made from industrial materials. She pursued a clear realism in form, production and distribution and extended the spectrum of concrete minimalist art to include participatory and action components. Parallel to this work, in the 1960s she also made experimental films. Posenenske ended her career as an artist in 1968 for political reasons, and subsequently worked as a sociologist.
Exhibitions | Ausstellungen: Museum für Gegenwartskunst, Siegen, 2005 (DE); Busch-Reisinger Museum, Cambridge, 2004 (US); South African National Gallery, Kapstadt, 2004 (ZA)

KIRILL PREOBRAZHENSKIY

*1970 in Moskau (RU), lebt in Moskau (RU)
In seinen Videos und Videoinstallation, untersucht Kirill Preobrazhenskiy Konzepte der Medientheorie, Semiotik und Popkultur in Bezug auf die Alltagsrealität. Er bewegt sich dabei in verschiedenen sozialen Räumen, wie der Techno-Kultur und engagiert sich in politischen Kontexten. In seinen Arbeiten übersetzt der Künstler abstrakte Begrifflichkeiten und materialisiert sie zu ästhetischen Formen.
*1970 in Moscow (RU), lives in Moscow (RU)
By means of the videos and video installations with which the artist mainly works, he explores the concepts of media theory, semiotics and pop culture in their relation to everyday reality. Being involved and personally interested in various social spheres, from techno music through to current political contests, he appeals to some abstract notions as if they could be materialized and aesthetically exposed.
Exhibitions | Ausstellungen: Paperwork gallery, Moskau, 2006 (RU); play – gallery for still and motion pictures, Berlin, 2006 (DE); XL-gallery, Moskau, 2006 (RU); Cheremushki apartment gallery, Moskau, 2006 (RU)

FLORIAN PUMHÖSL

*1971 in Wien (AT), lebt in Wien (AT)
Der Künstler beschäftigt sich mit dem historischen Formenvokabular der Moderne, das er mit politischen und sozialen Ereignissen in Verbindung bringt. Die zeitliche und territoriale Ausdehnung kultureller Verfahren, ihre Strukturen und Dynamiken, untersucht Pumhösl u.a. anhand der modernistischen Architekturen postkolonialer Staaten und der Entstehung abstrakter Bildsprachen. Pumhösl ist darüber hinaus Initiator des publizistischen Projekts „montage".
*1971 in Vienna (AT), lives in Vienna (AT)
The artist is concerned with historic Modernity formal vocabulary, which he relates to political and social events. Pumhösl examines the temporal and territorial extension of cultural pro-cesses, their structure and dynamics in the modernist architecture of post-colonial countries and the development of abstract visual language. He is also the initiator of the writing project "montage".
Exhibitions | Ausstellungen: Kunsthalle St. Gallen, 2005 (CH); Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2004 (AT); Kölnischer Kunstverein, 2003 (D)

YVONNE RAINER

*1934 in San Francisco (US), lebt in New York und Los Angeles (US)
Zwei künstlerische Formen sind zentral für das diskursive Werk von Yvonne Rainer: Tanz und Film. Sie begann als Tänzerin, wurde Choreografin und entschied sich in den 1970er Jahren für den Film. Anfangs beschäftigte sie sich als Gegenreaktion zum Minimalismus mit privaten Beziehungen und Blickregimes. Die feministische Kritik an patriarchalen Repräsentationen zieht sich durch ihre gesamte Arbeit, später gehen autobiografische Erfahrungen wie Krankheit und das Altern in ihre Erzählungen ein.
*1934 in San Francisco (US), lives in New York and Los Angeles (US)
Two artistic forms are central to Yvonne Rainer's discursive work: dance and film. She began her career as a dancer, became a choreographer and decided to go over to film in the 1970s. As a counter-reaction to minimalism she initially engaged with private relationships and the "Blickregime". Feminist criticism of patriarchal representations is a thread which runs through her entire oeuvre; in later works she incorporates autobiographic experiences such as illness and aging into her narratives.
Exhibitions | Ausstellungen: Museum für Gegenwartskunst, Siegen, 2007 (DE); LACE – Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, 2004 (US); Haggerty Museum of Art, Wisconsin, 2004 (US)

CK RAJAN

*1960 in Kerala (IN), lebt in Hyderabad (IN)
CK Rajan war in den 1980er Jahren Mitglied der „Radical Group" marxistisch inspirierter Künstler, die sich in der Kunsthochschule in Baroda gründete. Die kritische Auseinandersetzug mit den sozialen und politischen Verhältnissen Indiens bestimmt seine künstlerische Arbeit. Seine kollagierten Bilder, die er aus Zeitungen und Zeitschriften mit hoher Auflage entnimmt zeigen die Spuren des Wandels in seiner ganzen Widersprüchlichkeit.
*1960 in Kerala (IN), lives in Hyderabad (IN)
In the 1980s CK Rajan was a member of the „Radical Group" of Marxist inspired artists founded at the art school in Broda. The critical engagement with the social and political conditions in India formed the basis of his artistic work. His collages, employing images taken from high circulation magazines and newspapers, bear witness to the contradictory character of the changes.
Exhibitions | Ausstellungen: Kashi Art Café, 2006 (IN); The Faculty of Fine Arts Baroda, 1988 (IN)

GERHARD RICHTER

*1932 in Dresden (DE), lebt in Köln (DE)
Das umfangreiche und komplexe Oeuvre von Gerhard Richter zeichnet sich durch eine kontinuierliche und systematische Erforschung der Malerei als Medium und Möglichkeit aus. In den heterogenen Werkphasen finden sich gegenständliche Arbeiten genauso wie abstrakte Bilder, Stilleben, private Sujets aber auch zeitgeschichtliche, kunsthistorische und politische Motive. Seine künstlerischen Techniken umfassen neben Übermalungen, Vermalungen und Verwischungen auch Fotografie und Druckgraphik.
*1932 in Dresden (DE), lives in Cologne (DE)
Gerhard Richter's comprehensive and complex oeuvre is characterised by a continuous and systematic exploration of painting as medium and possibility. In the heterogeneous work phases are figurative motifs and abstract works, still lifes, private subjects as well as topical art historical and political

motifs. His artistic techniques, include photography and prints along with the use of cumulative layers of paint, smudging and blurring.
Exhibitions | Ausstellungen: K20 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2005 (DE); Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 2005 (DK); MoMA – Museum of Modern Art, New York, 2002 (US)

ALEJANDRA RIERA

*** 1965 in Buenos Aires (AR), lebt in Paris (FR)**
Riera arbeitet seit 1995 mit den Methoden der künstlerischen Recherche an einem imaginären Archiv, das eine kritische Sicht auf transkulturelle, soziale und repräsentationspolitische Fragen wirft. Sie produziert Videodokumente, Fotografien und Texte, die sie in stets neue Beziehungen zueinander setzt. Gleichzeitig hinterfragt sie dokumentarische Strategien im Kunstfeld. Kennzeichnend für ihr Werk sind die vielfältigen Ebenen der interdisziplinären Zusammenarbeit.
* 1965 in Buenos Aires (AR), lives in Paris (FR)
Riera has been working since 1995 with methods of artistic research on an imaginary archive, which propose a critical view of transcultural, social and politically representational questions. She produces video documents, photographs and texts which she continuously places in new relationships to each other. At the same time she questions documentary strategies in the field of art. The multiple layers of interdisciplinary collaboration are characteristic of her work.
Exhibitions | Ausstellungen: Secession, Wien, 2005 (AT) Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2004 – 2005 (ES); MAC – Miami Art Central, 2004 (US); Witte de With, Rotterdam, 2003 (NL)

GERWALD ROCKENSCHAUB

*** 1952 in Linz (AT), lebt in Berlin (DE)**
Rockenschaub bezieht seine verführerisch-emblematischen Formen aus der Kunstgeschichte, Popkultur und Architektur. Indem der Fokus seiner Arbeiten auf räumliche und perzeptive Wechselbeziehungen gerichtet ist, steigern sie die ästhetische Erfahrung. Ebenso wichtig ist seine parallel dazu stattfindende Arbeit in den Bereichen elektronische Musik und Werbung, auf die er seinen analytischen Ansatz ausdehnt.
* 1952 in Linz (AT), lives in Berlin (DE)
Rockenschaub's seductive emblematic forms are drawn from the history of art, popular culture and architecture. Drawing our attention to spatial and perceptual relations, his works direct and enhance the aesthetic experience. Of parallel importance is the artist's work in electronic music and advertising, where he applies his analytical approach to different contexts.
Exhibitons | Ausstellungen: ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2007 (DE); MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2004 (AT); Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 2003 (CH)

LOTTY ROSENFELD

*** 1943 in Santiago de Chile (CL), lebt in Santiago de Chile (CL)**
Die Performances, Videos und Videoinstallationen von Lotty Rosenfeld sind konzeptuelle und materielle Interventionen gegen die Grammatik der gesellschaftlichen Ordnung. Das Kreuz zieht sich als Widerstandszeichen durch ihr Werk. So wie sie das autoritäre Regime durchkreuzte, markiert sie auch die Verbindung von Macht, Technologie, Markt und Medien.
* 1943 in Santiago de Chile (CL), lives in Santiago de Chile (CL)
Lotty Rosenfeld's performances, videos and video installations are conceptual and material interventions against the grammar of social order. The cross as a mark of resistance is a recurrent motif in her work. Echoing way that she herself crossed through the authoritarian regime, she marks the connection between power, technology, market and media.
Exhibitions | Ausstellungen: Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, 2006 (CL); 5. Shanghai Biennale, 2004 (CN); Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2002 (CL)

MARTHA ROSLER

*** in Brooklyn, New York (US), lebt in New York (US)**
Der Ausgangspunkt für das konzeptuelle Werk der Künstlerin ist die alltägliche Lebenswelt. Rosler dekonstruiert gesellschaftliche Konventionen, geschlechtliche Normierungen und mediale Repräsentationen. Dabei verhandelt sie die Möglichkeit und Bedingtheit von Wahrnehmung und (Welt-)Erfahrung. Ihre Fotografien, Performances, Videos, Textarbeiten, Installationen und Collagen werden von ihrer theoretischen Arbeit als Autorin begleitet.
* in Brooklyn, New York (US), lives in New York (US)
The point of departure for the artist's conceptual work is our everyday surroundings. Rosler deconstructs social conventions, sexual norming and representations in the media. In this manner she addresses the possibility and relativity of perception and (world) experience. Her photographs, performances, videos, text works, installations and collages are accompanied by her theoretical.
Exhibitions | Ausstellungen: Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, 2006 (DE); Institute of Contemporary Arts, London, 2005 (UK); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

LUIS SACILOTTO

*** 1924 in Santo André (BR), gestorben 2003 in ABC Paulista (BR)**
Den Prinzipien der konkreten Kunst folgend, begann Luis Sacilotto mit geometrischen Formen zu arbeiten und erkundete mit Malerei und Skulptur optische Phänomene oder das Verhältnis von Figur und Hintergrund, Fläche und Raum, Positiv und Negativ sowie die Entfaltung von Linie und Farbe.
* 1924 in Santo André (BR), died 2003 in ABC Paulista (BR)
Following the principles set by concrete art, Luis Sacilotto began to work with geometric forms and explored with his painting and sculpture optical phenomena or the relationship

between figure and background, surface and space, positive and negative and the evolvement of line and colour.
Exhibitions | Ausstellungen: MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006 (BR); MFAH – Museum of Fine Arts, Houston, 2004 (US); Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2001 (US)

MIRA SCHENDEL

***1919 in Zürich (CH), gestorben 1988 in São Paulo (BR)**
Die Malereien, Zeichnungen, Objekte und visuellen Buchstaben-Konstruktionen von Mira Schendel zeugen von einem philosophischen Zugang zu Fragen des Seins und dem raffinierten Umgang mit dem modernen Formvokabular. Sie experimentierte mit Farbe, Linien und Schriftzeichen auf Reispapier oder Glas und machte u.a. das Problem der Transparenz zum Inhalt ihrer Arbeit.
*1919 in Zürich (CH), died 1988 in São Paulo (BR)
Paintings, drawings, objects and visual constructions of letters by Mira Schendel attest a philosophical approach to the question of existence and a sophisticated rapport with modern form vocabulary. She experimented with colour, line and characters on rice paper or glass and made the problem of transparency, amongst other things, the subject matter of her work.
Exhibitions | Ausstellungen: Miami Art Museum, 2005 (US) Museo Tamayo Arte Contemporaneo, Mexico City, 2004 (MX); National Museum of Modern Art, Kyoto, 2004 (JP);

DIERK SCHMIDT

***1965 in Unna (DE), lebt in Berlin (DE)**
Dierk Schmidt setzt sich in seinen malerischen Arbeiten und Installationen unter anderem mit einer kritischen Revision des Historienbildes und seiner erweiterten Definition auseinander. Die gegenwärtigen ökonomischen und politischen Machtverhältnisse sowie der Einfluss historischer Konfliktlinien sind immer wieder Themen seiner Arbeiten. Das Motiv der Mehrschichtigkeit und Überlagerung spiegelt sich auch in der transparenten Folie wieder, die er häufig als Trägermaterial seiner Bilder verwendet.
*1965 in Unna (DE), lives in Berlin (DE)
In his paintings and installations, Dierk Schmidt enters a discourse with a critical revision of the picture presented by history and its extended definition. Current economic and political power relations and the influence of historic lines of conflict recur as themes in his work. The motif of multi-layers and overlapping are reflected in the transparent foil that he often uses as bearer of his images.
Exhibitions | Ausstellungen: Salzburger Kunstverein, 2005 (AT); Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, 2004 (DE); MAC – Miami Art Central, 2004 (US); Museum Ludwig, Köln, 2004 (DE);

KATEŘINA ŠEDÁ

***1977 in Brno (CZ), lebt in Brno und Prag (CZ)**
Kateřina Šedá verlässt die herkömmlichen Räume der Kunstproduktion und -rezeption und verbindet künstlerische Arbeit mit sozialen Handlungen. Den Interventionen und Projekten, die sie mit Menschen im öffentlichen Raum realisiert, gehen intensive Recherchen, Beobachtungen und Interviews voraus. Fotografie und Video setzt sie als Medien der Dokumentation ein.
*1977 in Brno (CZ), lives in Brno and Prague (CZ)
Kateřina Šedá leaves conventional spaces for artistic production and reception and combines artistic activity with social activities. Intense research, observation and interviews inform her interventions and projects that she realises with people in the public domain. She employs photography and video as documentation media.
Exhibitions | Ausstellungen: Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, 2007 (SE); Modern Art Oxford, 2006 (UK); Sammlung Essl, Klosterneuburg, 2005 (AT)

ALLAN SEKULA

***1951 in Erie (US), lebt in Los Angeles (US)**
Allan Sekula setzt sich in seinen fotografischen Arbeiten und Texten kritisch mit den ökonomischen, politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen im Rahmen der Globalisierung von Ökonomie und Politik auseinander. Zugleich beschäftigt er sich mit neuen Formen des Dokumentarismus in der Kunst, die von der sozialdokumentarischen Tradition ebenso abweichen wie von einer streng konzeptualistischen Arbeitsweise.
*1951 in Erie (US), lives in Los Angeles (US)
In his photographic works and texts, Allan Sekula critically confronts the economic, political, social and cultural changes that have occured within the context of the globalisation of economy and politics. At the same time he deals with new forms of documentation in art that differ from both a tradition of social documentary as well as a strictly conceptual approach.
Exhibitions | Ausstellungen: Centre Pompidou, Paris, 2006 (FR); Camera Austria, Graz, 2005 (AT); Generali Foundation, Wien, 2003 (AT)

AHLAM SHIBLI

***1970 in Palästina, lebt in Palästina**
Das zentrale Thema eines wesentlichen Teils ihrer Fotoarbeiten stellt für Ahlam Shibli der Begriff der Heimat dar, vor allem in Bezug auf die alltäglichen Lebensbedingungen der Menschen in Palästina.
*1970 in Palestine, lives in Palestine
In an important part of Ahlam Shibli's photographic work, the artist takes as her central theme the definition of home; mainly through the everyday living conditions of the Palestinian people.
Exhibitions | Ausstellungen: Dundee Contemporary Arts, Dundee, 2007 (UK); 27. São Paulo Biennale, 2006 (BR); Kunsthalle Basel, 2006 (CH)

ANDREAS SIEKMANN

***1961 in Hamm (DE), lebt in Berlin (DE)**
Andreas Siekmann thematisiert in seinen Arbeiten die Ökonomisierung und Privatisierung des öffentlichen Stadtraumes. Mit Zeichnungen, Modellen, Videos und Arbeiten im Außenraum stellt er die herrschenden Machtverhältnisse kritisch und ironisch zur Schau. Er interessiert sich für die Auswirkungen des neoliberalen Paradigmenwechsels und der Globalisierung auf die gesellschaftlichen Felder. Siekmann ist außerdem als Kurator und Autor aktiv.
*1961 in Hamm (DE), lives in Berlin (DE)
In his work Andreas Siekmann thematises the economisation and privatisation of public space in urban environments. He critically and ironically discloses reigning power relations through his sketches, models, videos and open-air works. He is interested in the effects of the neo-liberal paradigm change and globalisation on various social fields. Siekmann is also active as a curator and writer.
Exhibitions | Ausstellungen: Kunsthaus Dresden, 2006 (DE); Witte de With, Rotterdam, 2005 (NL); Museum Ludwig, Köln, 2004 (DE); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

NEDKO SOLAKOV

*** 1957 in Cherven Briag (BG), lebt in Sofia (BG)**
Ein Kennzeichen seines facettenreichen, konzeptuellen Werks ist der narrative, humorvolle und absurde Umgang mit überlieferten Repräsentationssystemen sowie mit der Sphäre des Alltäglichen. Solakov verwendet nahezu alle Medien, vor allem Malerei, Zeichnung, Schrift, Fotografie und Installation. Die Reflexion der Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung sowie der Mechanismen des Kunstbetriebs sind neben seiner Rolle als Künstler zentrale Inhalte seines Werks.
* 1957 in Cherven Briag (BG), lives in Sofia (BG)
A distinguishing feature of his multifaceted, conceptual work is the narrational, funny and absurd treatment of traditional systems of representation and the realm of the everyday. Solakov employs almost all media, most of all painting, drawing, script, photography and installation. Alongside his role as artist, the reflection on the history and perception of art as well as the mechanisms of the art business are central topics in his work.
Exhibitions | Ausstellungen: 2. Moskau Biennale, 2007 (RU); 52. Venedig Biennale, 2007 (IT); Kunsthaus Zürich, 2005 (CH)

JO SPENCE

*** 1934 in London (UK), gestorben 1992 in London (UK)**
Im Werk der Fotografin Jo Spence finden sich politische und aufklärerische Ansätze bis hin zu Inszenierungen und die von ihr entwickelte Fototherapie. Sie beschäftigte sich intensiv mit der Frage nach der Konstruktion sozialer Identitäten und den Möglichkeiten der Wiederaneignung von Bildern. Spence, die an Krebs starb, machte die Fotografie zu einem Mittel der Rebellion und Therapie, mit dem sie mutig gegen die Pathologien zu Felde zog, die durch die in der Kultur vorherrschenden Bilder reproduziert werden.
* 1934 in London (UK), died 1992 in London (UK)
In the work of the photographer Jo Spence, one finds political and educational approaches up to and including staged performances and her very own photo therapy. She was very concerned with the question of the construction of social identity and the possibility to re-acquire images. Spence, who died of cancer, made photography a means of rebellion against and therapy for the incapacitation and disempowerment of the individual.
Exhibitions | Ausstellungen: MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005 (ES); Street Level Photoworks, Glasgow, 2005 (UK)

GRETE STERN

***1904 in Wuppertal (DE), gestorben 1999 in Buenos Aires (AR)**
Grete Stern studierte am Bauhaus Fotografie und betrieb später gemeinsam mit Ellen Auerbach ein Foto- und Reklamestudio in Berlin, bevor sie 1935 nach Argentinien emigrierte. Sie wurde vor allem durch ihre Fotomontagen bekannt, mit denen sie eine Reihe von Artikeln über die Psychoanalyse und Träume illustrierte. Grete Stern arbeitete in den 1960er Jahren verstärkt im Bereich der sozialkritischen Reportagefotografie.
*1904 in Wuppertal (DE), died 1999 in Buenos Aires (AR)
Grete Stern studied photography at the Bauhaus and went on to lead a photo and advertising studio in Berlin with Ellen Auerbach before emigrating to Argentine. She first became known for her photomontages, with which she illustrated a series of articles devoted to psychoanalysis and dreams. In the 1960s, Grete Stern worked increasingly in the area of socio-critical photo journalism.
Exhibitions | Ausstellungen: Centro de Arte Moderno, Madrid, 2004 (ES); Musée de la Photographie, Charleroi, 2003 (BE); Museum Folkwang, Essen, 2003 (DE)

HITO STEYERL

*** 1966 in München (DE), lebt in Berlin (DE)**
Hito Steyerl ist Filmemacherin und Videokünstlerin im Bereich essayistischer Dokumentarfilm sowie Autorin und Hochschulprofessorin. Ihre Arbeiten bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Film und bildender Kunst sowie zwischen Theorie und Praxis.
*1966 in Munich (DE), lives in Berlin (DE)
Hito Steyerl is a filmmaker and video artist in the field of essayist documentary film as well as a writer and university professor. Her work takes place at the interface between film and the fine arts, between theory and practice.
Exhibitions and film festivals | Ausstellungen und Filmfestivals: 2. Sevilla Biennale, 2006 (ES); K21 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2006 (DE); IDFA – International Documentary Film Festival Amsterdam, 2005 (NL); 3. Berlin Biennale, 2004 (DE); Manifesta 5, San Sebastian, 2004 (ES)

IMOGEN STIDWORTHY

***1963 in London (UK), lebt in Amsterdam (NL) und Liverpool (UK)**
Stidworthy untersucht in ihren komplexen Filmen und Audio-Videoinstallationen die verschiedenen Dimensionen von Sprache, deren physische Umsetzung, aber auch ihre sozialen und raumbildenden Eigenschaften. Sie beobachtet Phänomene wie die Stimme, den Spracherwerb, Sprachstörungen oder Prozesse der Übersetzung und fragt nach der kulturellen Bedeutung von Identität und Interaktion im gesellschaftlichen Raum.
*1963 in London (UK), lives in Amsterdam (NL) and Liverpool (UK)
In her complex film and audio-video installations, Stidworthy examines the various dimensions of language, their physical implementation as well as their social and spatial characteristics. She observes phenomena such as the voice, language acquisition, dysfunctions speech or processes of translation and enquires after the cultural significance of identity and interaction in public space.
Exhibitions | Ausstellungen: Galerie Hohenlohe, Wien, 2006 (AT); FRAC Bourgogne, Dijon, 2005 (FR); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

MLADEN STILINOVIĆ

***1947 in Belgrad (CS), lebt in Zagreb (HR)**
Das anspielungsreiche Werk Stilinovićs ist tief verwurzelt in täglichen Ritualen, die die Interdependenzen von privater und politischer Sphäre offenbaren. Die Interaktion verbaler und visueller Zeichen und die Dekonstruktion von Machtmechanismen der Sprache dominiert in seiner Arbeit. Dazu zählen Installationen, Collagen, Fotografien, Künstlerbücher und Aktionen sowie die Arbeit in Künstlergruppen.
*1947 in Belgrade (CS), lives in Zagreb (HR)
Stilinović's highly allusive work is deeply rooted in daily rituals that reveal the interdependencies between the private and political sphere. Interaction between verbal and visual signs and the deconstruction of power mechanisms in language dominates in his work. This includes installations, collages, photographs, artist books and actions as well as work in artists collectives.
Exhibitions | Ausstellungen: Museum of Modern Art Ljubljana, 2006 (SI); 47th October Salon, Belgrad, 2006 (CS); 15. Sydney Biennale, 2006 (AU)

JÜRGEN STOLLHANS

***1962 in Rheda (DE), lebt in Köln (DE)**
In seinen Bildern und Installationen hinterfragt Stollhans auf kritische, spielerische und ironische Weise gesellschaftspolitische Prozesse und Zusammenhänge. Das Aufspüren von formalen Verwandtschaften und unterschwelligen Sinnbezügen kennzeichnet über weite Strecken das referenzreiche Werk des Künstlers. Zeitgeschichtliche Information und historische Sachverhalte, aber auch biografische Bezüge erfahren dabei eine vielschichtige Vernetzung.
*1962 in Rheda (DE), lives in Cologne (DE)
In his pictures and installations, Stollhans questions socio-political processes and contexts in a critical, playful and ironic way. His work, which is rich in references, is shaped to a great extend by formal relations and subliminal sensual allusions. Contemporary historical information and historical subject matter as well as biographic points of reference are thus complexly interwoven.
Exhibitions | Ausstellungen: MARTa Herford, Museum für zeitgenössische Kunst, 2006 (DE); Kunstfondskunstraum, Bonn, 2005 (DE); MAC – Miami Art Central, 2004 (US); Museum Ludwig, Köln, 2004 (DE)

SHOOSHI SULAIMAN

***1973 in Muar (MY), lebt in Kuala Lumpur (MY)**
Das künstlerische Werk von Shooshie Sulaiman umfasst Objekte, Zeichnungen und Assemblagen. Ihr konzeptuelles und materielles Interesse gilt der Sprache und dem Wesen der Erinnerung, verbunden mit dem Wunsch nach persönlichem Ausdruck und Interaktion. Dabei werden die Grenzen zwischen privat und öffentlich – zwischen Innenwelt und Außenwelt – aufgehoben.
Shooshie Sulaiman's artistic oeuvre comprises objects, sketches and assemblages. She devotes her conceptual and material interest to language and the nature of memory bound with the desire for personal expression and interaction. Boundaries between the private and the public – between the world within and the world outside – are thereby nullified.
Exhibitions | Ausstellungen: 9. Havanna Biennale, 2006 (CU); Artspace Gallery, Kuala Lumpur, 2005 (MY); The Guangdong Museum of Art, Guǎngzhōu, 2004 (CN); National Art Gallery, Kuala Lumpur, 2003 (MY)

OUMOU SY

***1952 in Podor (SN), lebt in Dakar (SN)**
Oumou Sy ist Modedesignerin und arbeitet an der Schnittstelle von Mode, Kunst, Spektakel und sozialem Raum. Sy spielt in ihren Kreationen frei mit Materialien, Formen, Mustern und Stilen. Der inspirierte Umgang mit afrikanischen Traditionen, europäischen Einflüssen und der ironische Bruch mit Klischeevorstellungen kennzeichnet ihre Arbeit. Ihr Engagement gilt auch dem lokalen Aufbau einer afrikani-schen Textilproduktion und der Ausbildung von ModedesignerInnen.
*1952 in Podor (SN), lives in Dakar (SN)
Oumou Sy is fashion designer and works on the interface between fashion, art, spectacle and social space. In her creations, Sy plays freely with materials, forms, patterns and styles. An inspired approach to African traditions, European influences and the ironic breach with clichéd expectations are trademarks of her work. She works towards the development of a local African textile production and the training of fashion designers.
Exhibitions | Ausstellungen: Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, 2005 (DE); ifa-Galerien, Stuttgart/Berlin, 2001 (DE); EXPO 2000, Hannover, 2000 (DE)

ALINA SZAPOCZNIKOW

***1926 in Kalisz (PL), gestorben 1973 in Praz-Coutant (FR)**
Die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der Vitalität und Fragilität des menschlichen, insbesondere des weiblichen Körpers, war für die KZ-Überlebende und später an Brustkrebs erkrankte Bildhauerin ein Lebensthema und Quelle der Selbstbehauptung. Zentrale Techniken waren Materialexperimente, Assemblagen, Körperabdrucke und Zeichnungen.
*1926 in Kalisz (PL), died 1973 in Praz-Coutant (FR)
The intense artistic discourse with the vitality and fragility of the human, in particular the female, body was a life-long theme and source of self-assertion for the sculptor, a concentration camp survivor who later fell ill with breast cancer. Central techniques were experiments with material, assemblages, body prints and drawings.
Exhibitions | Ausstellungen: The National Museum, Poznań, 2005 (PL); IRSA Fine Arts, Warschau/Krakau, 2004 (PL); Kunsthalle Basel, 2004 (CH)

TANAKA ATSUKO

***1932 in Osaka (JP), gestorben 2005 in Asuka (JP)**
Ausgehend von der Malerei hat Tanaka in ihren Installationen, Zeichnungen und Aktionen die Beziehung zwischen Körper, Material, Objekt und dem Ausstellungsraum performativ erweitert. Sie verwendete alltägliche Gegenstände, Textilien, Leuchtmittel oder Türglocken in ihren Arbeiten und hat schon früh feministische Fragestellungen antizipiert. Tanaka war Mitglied der Avantgardegruppe Gutai.
*1932 in Osaka (JP), died 2005 in Asuka (JP)
Taking painting as her point of departure, Tanaka has extended the relationship between body, material, object and the exhibition space on a performance level in her installations, drawings and actions. She made use of everyday objects, textiles, lamp bulbs or doorbells in her works and was early in her anticipation of feminist questions. Tanaka was a member of the avant-garde group Gutai.
Exhibitions | Ausstellungen: Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2006 (DE); ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2006 (DE); Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2002 (AT); Galleria Toselli, Milano, 2002 (IT)

DAVID THORNE
*1960 in Boston (US), lebt | lives in Los Angeles (US)

KATYA SANDER
*1970 in Hillrød (DK), lebt | lives in Kopenhagen (DK) und | and Berlin (DE)

ASHLEY HUNT
*1970 in Los Angeles (US), lebt | lives in Los Angeles (US)

SHARON HAYES
*1970 in Baltimore (US), lebt | lives in New York (US)

ANDREA GEYER
*1971 in Freiburg (DE), lebt | lives in Freiburg (DE) und | and New York (US)

Die fünf KünstlerInnen arbeiten erstmals in dieser Konstellation zusammen, um für die documenta 12 das Projekt „9 Scripts from a Nation at War" zu entwickeln. Die Einzelpositionen der KünstlerInnen bewegen sich im Feld der kritischen Praxis und sind in internationalen Ausstellungen vertreten.
These five artists are working together in this constellation for the first time to develop the project "9 Scripts from a Nation at War" for documenta 12. The individual positions of the artists are located in the field of critical practice and are represented in international exhibitions.

GUY TILLIM

***1962 in Johannesburg (ZA), lebt in Cape Town (ZA)**
Der Fotograf arbeitet überwiegend in Serien, die von lokalen Auswirkungen historischer Prozesse in den afrikanischen Ländern erzählen oder prekäre Lebensumstände in Krisengebieten und Metropolen in den Blick nehmen. Zugleich taucht das Moment der Sublimierung in seinen Bildern auf.
*1962 in Johannesburg (ZA), lives in Cape Town (ZA)
The photographer works mostly in series that tell of the local effects of historical processes in African countries or that look at the precarious way of life in crisis-ridden areas and large cities. At the same time the moment of sublimation appears in his pictures.
Exhibitions | Ausstellungen: Goodman Gallery, Johannesburg, 2007 (ZA); Museo di Roma in Trastevere, Rom, 2006 (IT); Photographer's Gallery, London, 2005 (UK)

TSENG YU-CHIN

***1978 in Taipei (TW), lebt in Taipei (TW)**
In seinen frühen Videoarbeiten und experimentellen Kurzfilmen überwiegt eine surreale, traumartige Atmosphäre, die sich assoziativ im Bereich emotionaler und mentaler Prozesse bewegt. Die neueren Videos erscheinen dagegen wie Teile eines psychologischen Experiments. Tsengs Aufmerksamkeit richtet sich überwiegend auf die Kindheit als Phase primärer Körpererfahrung und sozialer Konditionierung.
*1978 in Taipei (TW), lives in Taipei (TW)
In his early video works and experimental short films a surreal, dream-like atmosphere prevails that by association stimulates the fields of emotional and mental processes. More recent videos, in contrast, appear to be elements in a psychological experiment. Tseng's attention is directed primarily to childhood as a period of primary physical experience and social conditioning.
Exhibitions and film festivals | Ausstellungen und Filmfestivals: MOCA – Museum of Contemporary Art Taipei, 2006 (TW); 3rd Fukuoka Asian Art Triennial, 2005 (JP); 10th Hong Kong Independent Short Film Festival, 2005 (CN)

LIDWIEN VAN DE VEN

***1963 in Hulst (NL), lebt in Rotterdam (NL)**
Das Werk von Lidwien van de Ven ist geprägt von einer mehrdeutigen Haltung zum Prozess des Bilderlesens und Dechiffrierens. Ihre fotografischen Arbeiten erkunden dabei den Raum zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Ihr besonderes Interesse gilt Themenfeldern wie Religion, Politik und medialer Bildproduktion als Indikatoren gegenwärtiger Gesellschaften. Viele ihrer Arbeiten entstanden zuletzt in der Region des Nahen Ostens und in Europa.
*1963 in Hulst (NL), lives in Rotterdam (NL)
Lidwien van de Ven's work is characterised by an equivocal stance towards the process of reading and de-coding an image. Her photographic works thus explore the space between the visible and the invisible. She is especially interested in subject areas such as religion, politics and medial image production as indicators of contemporary society. Many of her latest work were created in the Middle East and in Europe.
Exhibitions | Ausstellungen: 15. Sydney Biennale, 2006 (AU); Le Plateau, Paris, 2005 (FR); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

SIMON WACHSMUTH

***1964 in Hamburg (DE), lebt in Berlin (DE) und Wien (AT)**
Die Vorgehensweise von Simon Wachsmuth kennzeichnet eine gezielte Reduktion visueller Mittel und ein komplexes inhaltliches Verweissystem. Er beschäftigt sich u. a. mit dem Naturbegriff und seiner kulturellen Konstruktion, verschiedenen Kulturtechniken und Wissenssystemen. Mit Zeichnung, Fotografie, Video, Computeranimation, Objekt und Installation betreibt er ein subtiles Spiel mit Formen der Repräsentation, der Darstellbarkeit und dem kunsthistorischen Formvokabular.
*1964 in Hamburg (DE), lives in Berlin (DE) and Vienna (AT)
Simon Wachsmuth's approach is marked by an intended reduction in visual means and a complex system of reference. He is concerned, amongst other aspects, with the concept of nature and its cultural construction, various cultural techniques and systems of knowledge. With the use of drawing, photography, video, computer animation, objects and installation he plays a subtle game with forms of representation, the means of portraying and the form vocabulary of art history.
Exhibitions | Ausstellungen: Galerie Hohenlohe, Wien, 2006 (AT); Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2005 (DE); MAC – Miami Art Central, 2004 (US)

XIE NANXING

***1970 in Chongqing (CN), lebt in Beijing und Chengdu (CN)**
Die jährliche Produktion von 3–4 Werken des Malers entsteht in einem lang andauernden Prozess, bei dem jedem Werkkomplex ein spezieller konzeptueller Rahmen zugrunde liegt. Fotografie und Video sind mediale Zwischenstufen seiner Reflexion über Malerei als Form umfassender Wahrnehmung. Die Interaktion zwischen individueller und universaler Erfahrung ist darin ein zentrales Thema.
*1970 in Chongqing (CN), lives in Beijing and Chengdu (CN)
The painter's annual production of 3–4 works arises in a lengthy process whereby each work complex is based on a specific conceptual framework. Photography and video as media are intermediate stages in his reflection on painting as a form of comprehensive perception. The interaction between individual and universal experience is a central subject.
Exhibitions | Ausstellungen: Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg, 2005 (DE); Galerie Urs Meile, Luzern, 2005 (CH); MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 2004 (BE)

YAN LEI

***1965 in Héběi (CN), lebt in Beijing (CN)**
Yan Lei rationalisiert den Malvorgang, indem er ein kontrolliertes mehrstufiges Verfahren einsetzt, das verschiedene mediale und technische Übersetzungen einschließt. Mit Ironie und kritischer Distanz spiegelt er u. a. die Machtstrukturen der westlich dominierten Kunstwelt und seine Identität als Künstler. Das subjektive Moment liegt in der Auswahl der Bildmotive und Themen, die sowohl persönliche als auch politische Aspekte umfassen.
*1965 in Héběi (CN), lives in Beijing (CN)
Yan Lei rationalises the process of painting by employing a controlled multi-stage process which incorporates various medial and technical translations. He reflects the power structures of the Western-dominated art world and his identity as an artist with irony and critical distance. The subjective moment lies in the selection of image motifs and subjects that encompass both personal and political aspects.
Exhibitions | Ausstellungen: MOCA – Museum of Contemporary Art Shanghai, 2006 (CN); Galerie Urs Meile, Luzern, 2005 (CH); 50. Venedig Biennale, 2003 (IT)

ZHENG GUOGU

***1970 in Yangjiang (CN), lebt in Yangjiang (CN)**
Zheng Guogu experimentiert mit einer Vielzahl unterschiedlicher Medien wie Malerei, Skulptur, Installation, Fotografie, Performance, Objekt und Kalligraphie. Er reagiert auf den rapiden sozialen Wandel seines Landes mit einer Kunstpraxis abseits der großen Kunstzentren, die aktionistische und kollaborative Strategien einschließt und immer wieder die Grenzen auslotet. Die Faszination für die Populärkultur und die visuellen Zeichen der alltäglichen Umgebung fließt in viele seiner Arbeiten ein.
*1970 in Yangjiang (CN), lives in Yangjiang (CN)
Zheng Guogu experiments with a multitude of different media, such as painting, sculpture, installation, photography, performance, objects and calligraphy. He reacts to the rapid social change in his country with an artistic practice that is remote from the established art centres and incorporates action and includes action an collaborative strategies continuously sounding out boundaries. His fascination with pop culture and the visual signs of quotidian life are tangible in many of his works.

Exhibitions | Ausstellungen: NAMOC – National Art Museum Of China, Beijing, 2005 (CN); Vitamin Creative Space, Guāngzhōu, 2004 (CN); 4. Shanghai Biennale, 2004 (CN)

ARTUR ŻMIJEWSKI

*** 1966 in Warschau (PL), lebt in Warschau (PL)**
Die von Żmijewski provozierten Situationen seiner semidokumentarischen Filme und Fotografien konfrontieren Beteiligte und Betrachter oft in radikaler und direkter Weise mit dem Körper als unüberwindbare Grundlage menschlicher Existenz. Das „Anderssein" und die gesellschaftliche Verdrängung dieser Erfahrung stellen wichtige Elemente dar.
* 1966 in Warsaw (PL), lives in Warsaw (PL)
The situations provoked by Żmijewski in his semi-documentary films and photographs often confront participants and viewer with the body as the insurmountable basis for human existence in a radical and direct way. "Being different" and the social suppression of this experience represent important elements.
Exhibitions | Ausstellungen: Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007 (NL); Whitechapel Art Gallery, London, 2006 (UK); Kunsthalle Basel, 2005 (CH)

AUTORiNNEN | AUTHORS

Todd Alden
Kunsthistoriker und Autor | Art historian and author, New York

Allan Antliff
Kunsthistoriker | Art historian, Victoria, British Columbia

Michael Asbury
Kunsthistoriker und Kurator | Art historian and curator, London

Zuzana Bartošová
Kunsthistorikerin und Kritikerin | Historian of fine arts and critic, Bratislava

Constantin Bokhorov
Kurator und Autor | Curator and author, Moscow

Burkhard Brunn
Soziologe und Publizist | Sociologist and writer, Frankfurt am Main

Nancy Campbell
Freie Kuratorin für zeitgenössische und Inuit-Kunst | Independent curator of contemporary and Inuit art, Toronto

Néstor García Canclini
Professor für Kunstgeschichte | Professor of Art History, Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F.

Barbara Clausen
Freie Kuratorin | Independent curator, Wien

Donna DeSalvo
Kuratorin | Curator, Tate Modern, London; Whitney Museum of American Art, New York

Diedrich Diederichsen
Kulturtheoretiker | Cultural theorist, Berlin

Jürgen Dollase
Gastronomiekritiker | Food critic, Frankfurt am Main

Silvia Eiblmayr
Direktorin | Director, Galerie im Taxispalais, Innsbruck

Howard N. Fox
Kurator für zeitgenössische Kunst | Curator of contemporary art, Los Angeles County Museum of Art

Karin Gludovatz
Kunsthistorikerin, Kritikerin | Art historian, critic, Institut für Kunstgeschichte, Freie Universität Berlin

Claus-Peter Haase
Direktor | Director, Museum für Islamische Kunst, Pergamon Museum, Berlin

Hans-Jürgen Hafner
Autor und Kurator | Author and curator, Nürnberg/Berlin

Brian Holmes
Kunstkritiker, Kulturtheoretiker, Aktivist | Art critic, cultural theorist, activist, Paris

Manray Hsu
Freier Kurator und Kunstkritiker | Independent curator and art critic, Taipei/Berlin

Gavin Jantjes
Künstler und Kurator für zeitgenössische Kunst | Artist and curator for contemporary visual art, National Museum for Art, Architecture and Design, Oslo

Kato Mizuho
Kuratorin | Curator, Ashiya City Museum of Art and History, Japan

Marie Klimešová
Freie Kuratorin, Lektorin für Kunstgeschichte | Independent curator, teacher at the Institute of Art History, Charles University, Prague

Christopher Knight
Kunstkritiker | Art critic, Los Angeles

Clemens Krümmel
Kunstkritiker | Art critic, Berlin

Ulrich Loock
Stellvertretender Direktor | Deputy Director, Museu Serralves, Porto

Dirk von Lowtzow
Musiker und Kunstkritiker | Musician and art critic, Berlin

Elizabeth Ann Macgregor
Direktorin | Director, Museum of Contemporary Art, Sydney

André Magnin
Autor und freier Kurator | Author and independent curator, Paris

Joanna Mytkowska
Kunsthistorikerin, Kuratorin, Kunstkritikerin | Art historian, curator, art critic, Warsaw

Pablo Oyarzún
Professor für Kunstgeschichte | Professor of Fine Arts, Universidad de Chile, Santiago de Chile

Divia Patel
Kuratorin in der Abteilung für asiatische Kunst | Curator at the Asian Department, Victoria and Albert Museum, London

Juliane Rebentisch
Professorin für Ethik und Ästhetik | Professor of Ethics und Aesthetics, Universität Potsdam

Suely Rolnik
Autorin, Kulturkritikerin, Kuratorin | Author, cultural critic, curator, São Paulo

Eva Schmidt
Direktorin | Director, Museum für Gegenwartskunst, Siegen

Sandra M. Schwaighofer
Chefdramaturgin | Dramatic adviser, *ensemble 3 musik & theater salzburg*

Kaja Silverman
Professorin für Rhetorik und Filmstudien | Professor in the Department of Rhetoric and Film Studies, University of California, Berkeley

Patricia Solini
Kuratorin und Autorin | Curator and author, Nantes

Kerstin Stakemeier
Kunstkritikerin, Autorin | Art critic, author, Hamburg/London

Adam Szymczyk
Direktor, Kurator | Director, Curator, Kunsthalle Basel; Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin

Hilde Van Gelder
Professorin für moderne und zeitgenössische Kunst | Professor of modern and contemporary art, KULeuven

Angela Völker
Kunsthistorikerin, Kuratorin, Abteilung Textilien und Teppiche | Art historian, curator for Textiles and Carpets, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

Dan S. Wang
Autor, Drucker, Künstler und Aktivist | Writer, printer, artist, and collaborator, USA

Johannes Wieninger
Abteilung Ostasien und Islam | Department East Asia and Islam, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

Zhang Wei
Kurator | Curator, Vitamin Creative Space, Guangzhou, China

SONIA ABIÁN ROSE

Das Konzentrationslager der Liebe, 2007
Möbelstück aus Holz, Malereien, Licht, Ton | wooden piece of furniture, paintings, light, sound; 75 × 55 × 55 cm
Musik | music Carlos Piegari

Mit Unterstützung von | with the support of SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España), Madrid

FERRAN ADRIÀ

documenta 12 en elBulli, 2007
documenta 12 BesucherInnen zu Gast bei Ferran Adrià | visitors of documenta 12 as guests of Ferran Adrià
Restaurant elBulli, Roses

In Zusammenarbeit mit | in collaboration with Marta Arzak und | and José María Pinto

Mit Unterstützung von | with the support of Ajuntament de Roses; Caixa Girona; Patronat de Turisme Costa Brava Girona; SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España), Madrid

SAÂDANE AFIF

Black Chords plays Lyrics, 2007

Black Chords, 2007
13 schwarze computergesteuerte Les Paul Studiogitarren, 13 Verstärker, Elektronik, Kabel | 13 black computer programmed Les Paul Studio guitars, 13 amplifiers, electronics, wire;
Technische Konzeption, Programmierung | technical conception, programming: Guillaume Stagnaro; Musikalische Beratung | musical adviser: Benoît Navarret

Lyrics, 2004–2007
35 Liedtexte, Vinyl-Klebebuchstaben auf der Wand | 35 song texts, adhesive vinyl letters on the wall
Texte von | words by Lili Reynaud Dewar für die Ausstellung | for the exhibition *Melancholic Beat*, 2004; Tom Morton für die Ausstellung | for the exhibition *Rock'n'Roll at the Down Club*, 2005; Mick Peter für die Ausstellung | for the exhibition *One Million BPM*, 2005; Maxime Matray für die Ausstellung | for the exhibition *Best of*, 2005; David Sanson für die Ausstellung | for the exhibition *9 pieces réduites*, 2006; Vale Poher für die Ausstellung | for the exhibition *Blue Time vs. Suspense*, 2006

Mit Unterstützung von | with the support of AFAA/CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères

AI WEIWEI

Prototype for The Wave, 2004
Porzellan, Holz | porcelain, wood
Welle | wave 32,5 × 23 × 12 cm, Sockel | pedestal 30 × 25 × 7 cm
Courtesy the artist;
Galerie Urs Meile, Beijing/Lucerne

Template, 2007
Holztüren und Fenster aus zerstörten Häusern der Ming- und Qing-Dynastie, Holzfundament | wooden doors and windows from destroyed Ming and Qing Dynasty houses, wooden base
720 × 1200 × 850 cm
Courtesy the artist;
Galerie Urs Meile, Beijing–Lucerne

Fairytale, 2007
1001 Gäste aus China, 1001 Holzstühle der Qing-Dynastie | 1001 Chinese visitors, 1001 Qing Dynasty wooden chairs
Gottschalk-Hallen und Stadtgebiet Kassel | Gottschalk-Hallen and municipal area of Kassel
Courtesy the artist;
Galerie Urs Meile, Beijing–Lucerne

Mit Unterstützung von | with the support of Stiftung Erlenmeyer; Stiftung Leister, Schweiz

HALIL ALTINDERE

Dengbejs, 2007
Video (DVD), HD, Format 16:9, Farbe, Ton | colour, sound, 15:17 min

ELEANOR ANTIN

Blood of the Poet, 1965–68
Holzkiste mit 100 Glasdias mit Blutproben von DichterInnen | wooden box containing 100 glass slides of poet's blood specimens; 29,2 × 19,7 × 3,8 cm
Courtesy the artist; Ronald Feldman Fine Arts, New York

Field Operation aus | from *The Angel of Mercy*, 1977
10 Figuren, amputierte Gliedmaßen: 13 Arme, 17 Beine, 1 blutiges Laken, 1 blutige Schürze, 9 Sockel von unterschiedlicher Länge, 2 Sägeböcke, 1 Sperrholzplatte | 10 cutouts, amputated limbs: 13 arms, 17 legs, 1 bloody sheet, 1 bloody apron, 9 bases of varying lengths, 2 sawhorses, 1 sheet of plywood
Bemalte Hartfaserplatte und Holz | painted masonite and wood
Figuren je ca. | cutouts each approx. 137,2 × 76,2 cm
Maße variabel | dimensions variable
Courtesy the artist;
Ronald Feldman Fine Arts, New York

My Tour of Duty in the Crimea
aus | from *The Angel of Mercy*, 1977
11 getönte Silbergelatinedrucke, aufgezogen auf Papier (Gesamtserie: 38) | 11 tinted gelatine silver prints, mounted on paper (suite: 38)
Aufgezogen je | mounted each 77,2 × 55,9 cm
Whitney Museum of American Art, New York
Purchased with funds from Joanne Leonhardt Cassullo and the Photography Committee

The Nightingale Family Album
aus | from *The Angel of Mercy*, 1977
10 getönte Silbergelatinedrucke, aufgezogen auf Papier (Gesamtserie: 25) | 10 tinted gelatine silver prints, mounted on paper (suite: 25)
Aufgezogen je | mounted each 45,7 × 33 cm
Whitney Museum of American Art, New York
Purchased with funds from Joanne Leonhardt Cassullo and the Photography Committee

The Angel of Mercy, 1977/1981
Video, Farbe, Ton | colour, sound, 64 min
Buch und Darstellerin | written and performed by Eleanor Antin; Kamera/Technische Leitung | cinematographer/technical director: Steve Hirsch; Schnitt | editor: Bee Ottinger; Musik |

music: R.A. Robboy; NebendarstellerInnen | supporting cast: R.A. Robboy, Bob Badami, Peter Phillips; Band | band: R.A. Robboy, Peter Phillips; Technische Assistenz | technical assistant: Jon Gold
© Electronic Arts Intermix, New York

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

AOKI RYOKO

Untitled aus der Serie | from the series *Spring-Sow-Plum-Scene*, 1996
Acryl, Aquarell, Bleistift auf Papier, aufgezogen auf Stoff | acrylic, watercolour, pencil on paper, mounted on fabric; 25,6 × 18,1 cm
Collection of Kodama Gallery, Osaka and Tokyo

Snail, 1997
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
18,2 × 12,8 cm
Collection of Kodama Gallery, Osaka and Tokyo

Untitled aus der Serie | from the series *Drawings of Memories*, 1997
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
29,7 × 21,1 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

Untitled aus der Serie | from the series *Cross Sight Puzzle*, 1997
Computergenerierte Zeichnung auf Papier | computer generated drawing on paper; 14,8 × 10,5 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

Flowers, 1998
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
29,7 × 21,2 cm
Collection of Kodama Gallery, Osaka and Tokyo

Forest aus der Serie | from the series *Cross Sight Puzzle*, 1998
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
6 Blätter | set of 6; je | each 21 × 29,7 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

Rainbow Trout, 1998
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
29,7 × 21 cm
Collection Melva Bucksbaum & Raymond Learsy, New York

Mouth Skirt, 2001
Tusche, Aquarell auf Papier | ink, watercolour on paper; 17,8 × 12,7 cm
Kati Lovaas, Wayzata

Mt. Fuji, 2001
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
13,6 × 19,7 cm
Courtesy Robert Gunderman, Los Angeles

Poppy, 2001
Papierschnitt | paper cut-out
26,2 × 18,3 cm
Colecção Madeira Corporate Services LDA_Funchal-Madeira

Sewing Factory, 2001
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
17,2 × 24,1 cm
Colecção Madeira Corporate Services LDA_Funchal-Madeira

Rug, 2001
Tusche, Aquarell auf Papier | ink, watercolour on paper; 17,6 × 12,4 cm
Privatsammlung | private collection

She's, 2001
Kohledurchschlag, Tusche, Filzstift, Aquarell auf Papier | carbon-copied drawing, ink, felt-tip pen, watercolour on paper; 25,1 × 35 cm
Collection of Kodama Gallery, Osaka and Tokyo

Surface on the River, 2001
Kohledurchschlag, Tusche auf Papier | carbon-copied drawing, ink on paper
3 × 17,5 cm
Collection of Mr. Hahishi Oshita, Osaka

Pollen, 2002
Tusche auf Papier | ink on paper
20,9 × 28,2 cm
Collection of Ms. Hisayo Takeda, Osaka

Warabukigoya, 2002
Tusche auf Papier | ink on paper
17,5 × 13,4 cm
Collection of Kodama Gallery, Osaka and Tokyo

Sprout aus der Serie | from the series *Cross Sight Puzzle*, 2002
Tusche auf Papier, collagiert | ink on paper, collaged; 28 × 20,8 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

Woods aus der Serie | from the series *Cross Sight Puzzle*, 2003
Tusche, Filzstift auf Papier | ink, felt-tip pen on paper
Diptychon | diptych; je | each 29,7 × 21 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

Dead Leaf 1 aus der Serie | from the series *Cross Sight Puzzle*, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
28,1 × 20,6 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

Dead Leaf 2 aus der Serie | from the series *Cross Sight Puzzle*, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
28,1 × 20,6 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

Dead Leaf 3 aus der Serie | from the series *Cross Sight Puzzle*, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
28,1 × 20,6 cm
Collection of Mr. Tatsumi Sato, Daiwa Radiator Factory Co., Ltd., Hiroshima

mask 1, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,6 × 10,2 cm
Joshua Fisher, Miami Beach

mask 2, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,6 × 10,2 cm
Joshua Fisher, Miami Beach

mask 3, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,6 × 10,2 cm
Joshua Fisher, Miami Beach

mask 4, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,8 × 10,5 cm
Privatsammlung | private collection

mask 5, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,6 × 10,2 cm
Collection of Timothy Buggs, Los Angeles

mask 6, 2003
Tusche, Aquarell auf Papier | ink, watercolour on paper; 14,8 × 10,5 cm
Collection of Kodama Gallery, Osaka and Tokyo

mask 7, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,8 × 10,5 cm
Collection Betti-Sue Hertz, San Diego

mask 8, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,8 × 10,5 cm
Privatsammlung | private collection

mask 9, 2003
Tusche auf Papier | ink on paper
14,8 × 10,5 cm
Collection of Kodama Gallery, Osaka and Tokyo

Dancing Mountains, 2003
Tusche, Bleistift, Acryl, Gips auf Pappe | ink, pencil, acrylic, gesso on cardboard
23,1 × 40 cm
Privatsammlung | private collection

Robe of Celestial Nymph, 2003
Filzstift, Collage auf Papier | felt-tip pen, collage on paper; 27,5 × 39,3 cm
Tyler Ellis, Pacific Palisades, CA

Straw chrysanthemum, 2005
Tusche auf Pappe | ink on cardboard
24 × 14,5 cm
Collection of Ms. Michiko Kamata and Mr. Satoshi Shiraki, Tokyo

Mit Unterstützung von | with the support of The Japan Foundation, Tokyo

DAVID ARADEON

Movement of Forms. Antecedents of Afro-Brazilian Spaces, 2007
Fotografien, Reproduktionen von Aquarellen, Architektur-Zeichnungen auf Plexiglas, Audio-CDs | photographs, watercolour reproductions, architectural drawings on perspex, audio CDs
Installationsmaße variable | dimensions of installation variable
Fotografien | photographs: David Aradeon, Vera Cruz, DaCosta, Phyllis Galembo, George Osodi, Pierre Verger; Aquarelle | watercolours: Carybé; Zeichnungen | drawings: Tony Chizea nach | after Iris Nascimento

Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères

IBON ARANBERRI

Política hidráulica | Hydraulic Policy, 2003–2007
46 gerahmte Fotografien | framed photographs von | from 45 × 60 cm bis | to 150 × 180 cm
Fotografie | photography: Jordi Todó, Javier Crespo, Carlos Requena
Courtesy the artist

Exercises on the north side, 2007
16mm-Film, Farbe, ohne Ton | colour, silent, ca. | approx. 18 min
12 Korkpaneele je | 12 cork panels each 105 × 190 cm,
6 Vitrinen je | 6 showcases each 100 × 160 × 108 cm,
Quellenmaterial, Dokumente | source material, documents
In Zusammenarbeit mit | in collaboration with consonni
Courtesy the artist

Mit Unterstützung von | with the support of SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España), Madrid

MONIKA BAER

Ohne Titel, 2005
Aquarell, Tusche, Asche, Öl auf Leinwand | watercolour, ink, ash, oil on canvas; 250 × 280 cm
Courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zürich

Ohne Titel (Dollar), 2005
Aquarell, Tusche, Asche, Öl auf Leinwand | watercolour, ink, ash, oil on canvas; 55 × 40 cm
Privatsammlung | private collection, Los Angeles
Courtesy Richard Telles Fine Art, Los Angeles

Ten dollars in a state of disintegration, 2006
Aquarell, Tusche, Asche, Öl auf Leinwand | watercolour, ink, ash, oil on canvas; 50 × 40 cm
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

Ohne Titel (light), 2006
Aquarell, Tusche, Acryl, Öl auf Leinwand | watercolour, ink, acrylic, oil on canvas
280 × 250 cm
Courtesy Sammlung Joseph Dalle Nogare, Bozen; Galerie Barbara Weiss, Berlin

Vampir (1), 2006
Tusche, Asche, Öl auf Leinwand | ink, ash, oil on canvas; 280 × 250 cm
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

Ohne Titel (2), 2007
Tusche, Asche, Öl auf Nessel | ink, ash, oil on coarse; 260 × 330 cm
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

Vampir (3), 2007
Tusche, Acryl, Öl auf Nessel | ink, acrylic, oil on coarse; 260 × 230 cm
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

MAJA BAJEVIĆ

La Mina, 2006
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 11:03 min
Courtesy die Künstlerin; Galerie Peter Kilchmann; Galerie Michel Rein, Paris

Mit Unterstützung von | with the support of AFAA/CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères

YAEL BARTANA

Summer Camp, 2007
Video- und Toninstallation | video and sound installation, Digital Beta, Format 16:9, Farbe, Ton | colour, sound, 12 min

Entwicklung und Regie | conceived & directed by Yael Bartana; Kamera | camera: Avigail Sperber; Kameraassistenz | camera assistants: Ori Salton, Irit Sharvit, Neomi Lev-Ari; Zusatzkamera | additional camera: Asaf Shiran; Schnitt | editors: Yael Bartana, Daniel Meir, Anat Salomon; Online Schnitt | online editor: Yoav Raz; Soundtrack und Abmischung | soundtrack and remix: Daniel Meir; Musik von | music by Paul Dessau; Strukturdesigner | structure designer: Oren Sagiv; 3D-Modelle | 3D models: Ori Rozental; graphic designer: Guy Saggee; Produktionsassistenz | production assistants: Avi

Feldman, Ooriel Davidi, Ariel Reichman, Thalia Hoffman; Produziert von | produced by My-i Productions

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Sommer Contemporary Art Gallery, Tel-Aviv

Besonderer Dank an | special thanks to Jeff Halper; The Israeli Committee Against House Demolition (ICAHD); Hamdan und | and Abu Ahmad Al Hadad Familien | families aus | from Anata, East Jerusalem

Dank an | thanks to Sasha Agranov, Ariella Azoulay, Lior Avitzur, Galit Eilat, Charles Esche, Eyal Danon, Eytan Heller, Reem Fadda, Philipp Misselwitz, Avi Mograbi, Gali Mordechay, Giori Politi, Naama Pyritz, Oren Sagiv, Yoni Silver, Assaf Talmudi, Floor Wullems und | and Jonathan Gold

Summer Camp wurde im Rahmen des *Liminal Spaces* Netzwerks initiiert | was initiated within the frame of *Liminal Spaces* network

Mit Unterstützung von | with the support of Mondriaan Foundation, Amsterdam; Ministry of Science, Culture and Sport, Culture and Arts Administration, Museums and Visual Arts Department, Israel; Ministry of Foreign Affairs, Cultural and Scientific Affairs Division, Israel; Botschaft des Staates Israel; Rivka Saker and Uzi Zuker Foundation

MÁRIA BARTUSZOVÁ

Untitled, 1970
Gips | plaster; 16 × 16 × 13 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1970
Gips | plaster; 40 × 30 × 25 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1972
Gips | plaster; 30 × 15 × 13 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1972
Gips | plaster; 30 × 30 × 17 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1973
Gips | plaster; 35,5 × 30,5 × 5 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1983
Gips | plaster; 39 × 13 × 10 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1984
Gips | plaster; 16 × 14 × 13 cm
Anna Bartuszová, Košice

Endless egg, 1985
Gips | plaster; 35 × 28 × 25 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1985
Gips | plaster; 17,5 × 14 × 14 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1986
Gips | plaster; 52 × 32 × 30 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1986
Gips, Schnur | plaster, string
30 × 25 × 23,5 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1986
Gips | plaster; 15 × 12 × 10 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1986
Gips | plaster; 21 × 20 × 20 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1987
Gips, Schnur, Plexiglas | plaster, string, perspex; 71 × 49 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1987
Gips, Schnur, Plexiglas | plaster, string, perspex; 72 × 49 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1987
Gips, Schnur, Plexiglas | plaster, string, perspex; 73 × 49 cm
Anna Bartuszová, Košice

Untitled, 1987
Gips, Schnur, Plexiglas | plaster, string, perspex; 81 × 63 cm
Anna Bartuszová, Košice

RICARDO BASBAUM

Would you like to participate in an artistic experience? 1994–2007
20 bemalte Stahlobjekte in Europa, Afrika und Lateinamerika zirkulierend, Dokumentation durch die TeilnehmerInnen auf www.nbp.pro.br | 20 painted steel objects circulating in Europe, Africa and Latin America, documentation by the participants on www.nbp.pro.br
Objekt | object 125 × 80 × 18 cm

Lackierte Stahlstruktur, Gitter, bemaltes Stahlobjekt, Teppich, Matratzen, Kissen, 8 Monitore, 2 DVD-Spieler, 2 Computer, 8 closed-circuit TV Kameras, 2 Videorekorder, Wanddiagramm, Wandtext | painted steel structure, wire mesh, painted steel object, carpet, mattresses, cushions, 8 monitors, 2 DVD players, 2 computers, 8 closed-circuit TV cameras, 2 video recorders, wall diagram, wall text
Installationsmaße | dimensions of installation 2000 × 960 × 240 cm

Produktion Objekte: Auszubildende der Unternehmen | production of the objects by trainees of Rheinmetall Landsysteme GmbH, ThyssenKrupp ExperSite GmbH und | and ThyssenKrupp Transrapid GmbH
Dank an alle TeilnehmerInnen | thanks to all participants

Courtesy the artist; A Gentil Carioca, Rio de Janeiro; Galeria Brito Cimino, São Paulo

Mit Unterstützung von | with support of Ministério da Cultura do Brasil/Funarte/ Centro de Artes Visuais

JOHANNA BILLING

This Is How We Walk On The Moon, 2007
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 27:30 min, Loop

Kamera | cinematography: Manne Lindwall & Johanna Billing
Ton | sound: Pia Patté
Mit | featuring Johnny Lynch, Emily Roff, Joe Collier, Jenny Gordon und | and Guthrie Stewart

Filmmusik zusammengestellt von | musical soundtrack arranged by Johanna Billing und | and aufgeführt von | performed by Jenny Gordon, Gesang | vocals; Johnny Lynch, Gesang | vocals; Andreas Söderström, Gitarre und Melodica | guitar and melodica; Christian Hörgren, Cello | cello; Henry Moore Selder, Gitarre und Bass | guitar and bass; Tuomas Hakava, Gitarre und Orgel | guitar and organ; aufgenommen von | recorded by Tuomas Hakava in Up and Running Studio 2007, außer Eröffnungslied | except for the opening song „The Western", geschrieben und aufgeführt von | written and performed by Woo (von | from „It's Cosy Inside", Independent Project Records 1989); Originalversion von | original version of „This Is How We Walk On The Moon", geschrieben von | written by Arthur Russell 1984 (Point Music/Orange Mountain Music 1994)

Filmmusikleitung | soundtrack mastered by Joachim Ekermann, Make Wave; Zwischentitel gestaltet von | title cards design by Åbäke

Aufgenommen auf dem | recorded on the Firth of Forth und in | and at Port Edgar Marina, South Queensferry, Edinburgh

Produktionsleitung | head of production: Kate Gray; Koordinatorinnen | coordinators: Kate Stancliffe und | and Siobhan Carroll; Produktionsassistentin | production assistant: Jill Brown Courtesy the artist; Hollybush Gardens, London

Besonderer Dank an | special thanks to Karl-Jonas Winqvist, Andreas Berthling, Henry Moore Selder, Jan Billing, Guthrie Stewart, Kate Gray, Kajsa Ståhl und | and Maki Suzuki

Mit Unterstützung von | with the support of IASPIS, International Artist Studio Program in Sweden; The Collective Gallery's One Mile programme; The Scottish Arts Council Lottery Fund; The Paul Hamlyn Foundation

COSIMA VON BONIN

Plastik & Reis, 1991
Unlimitierte Edition | unlimited edition
Styropor, Plastikfolie, Müllsäcke, Abdeckplane | styrofoam, plastic foil, garbage bags, tarp; 170 × 100 cm
Privatsammlung | private collection
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln

Kleines Tuch vom Löwen im Bonsaiwald, 1997
Baumwolle, s/w-Fotografie | cotton, b/w photograph; 147 × 39 cm, 43 × 60 cm
Privatsammlung | private collection
Katharina Senn, Wien

Löwe im Bonsaiwald, 1997
Wolle, Baumwolle, Bambus, Dachlatten, Baugerüst, Langspielplatte, Prada Handtasche, Plastiktasche, Wäscheklammern, Farbfotografie | wool, cotton, bamboo, roof batten, scaffold, long-playing record, Prada handbag, plastic bag, clothespins, color photograph
Maße variabel | dimensions variable
Privatsammlung | private collection
Katharina Senn, Wien

Plädoyer, 2000
Baumwolle, Polyester | cotton, polyester
213 × 245 cm
Sammlung Peter Martin, München
Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin

Relax, it's only a ghost, 2006

Installation, in der Reihenfolge ihres Erscheinens | installation, in order of appearance:
Dirk von Lowtzow
Relax it's only a ghost, 2006
Begleittext | accompanying text

Mr. Burger, 2006
Verschiedene Materialien | various materials; 219,7 × 200,7 × 167,6 cm
Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

Yellow Red Blue, 2006
Verschiedene Materialien | various materials; 229,2 × 204,5 × 198,1 cm
Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

The Beyond, 2006
Holz, Lack | wood, lacquer
430 × 200 × 139,7 cm
Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

Night of the Dead, 2006
Holz, Stahl, Lack | wood, steel, lacquer
347 × 170,2 × 125,1 cm

Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

Dawn of the Dead, 2006
Holz, Stahl, Lack | wood, steel, lacquer
342,9 × 270,8 × 269,2 cm
Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

Liegend auf | lying on *Dawn of the Dead*:

Michael Elmgreen & Ingar Dragset
Powerless Structures, Fig 19, 1998
Edition von 5 verschiedenen Versionen + 2AP | edition of 5 different versions + 2AP
Diese Version: zwei Paar Diesel Jeans, ein weißer Calvin Klein Slip und eine weiße Boxershorts | this version: two pairs of Diesel jeans, one pair of white Calvin Klein briefs and one pair of white boxers
Sammlung Meyring, Köln

Day of the Dead, 2006
Holz, Stahl, Lack | wood, steel, lacquer
323,9 × 188 × 190,5 cm
Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

Untitled (The Donkey with Hat & Box), 2006
Verschiedene Materialien | various materials; 160 × 81,6 × 41,6 cm
Collection de Bruin-Heijn, Wassenaar

Untitled (The Purple Saint Bernard with Box), 2006
Verschiedene Materialien | various materials; 180 × 91,6 × 156,6 cm
Collection of Daniel and Toni Holtz

Untitled (The Purple Bulldog with Box), 2006
Verschiedene Materialien | various materials; 127 × 91,6 × 121,6 cm
Privatsammlung | private collection

Seasons in the Abyss, 2006
Verschiedene Materialien | various materials; verschiedene Maße | various dimensions

Collection Magasin 3 Stockholm
Konsthall, Stockholm

Deprionen, a Voyage to the Sea, 2006
Mixed Media auf Baumwolle | mixed media on cotton; 319 × 357 cm
Collection Magasin 3 Stockholm
Konsthall, Stockholm
Quiet Lads—No Shouts, No Calls, 2006
Mixed Media auf Baumwolle | mixed media on cotton; 282 × 204 cm
Marieluise Hessel Collection, Hessel Museum of Art, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York

In the Grip of the Lobster, 2006
Mixed Media auf Baumwolle | mixed media on cotton; 290 × 396 cm
Carlos and Rosa de la Cruz Collection

Rorschachtest #1, 2006
Mixed Media auf Baumwolle | mixed media on cotton; 288 × 230 cm
Privatsammlung | private collection, London

Rorschachtest #2, 2006
Mixed Media auf Baumwolle | mixed media on cotton; 230 × 286 cm
Privatsammlung | private collection, London

Rorschachtest #3, 2006
Mixed Media auf Baumwolle | mixed media on cotton; 289 × 233 cm
CAP Collection

Rorschachtest #4, 2006
Mixed Media auf Baumwolle | mixed media on cotton; 228 × 282 cm
Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

Threshold, 2006
Stahl, Holz, Lack | steel, wood, lacquer
200 × 120 × 100 cm
Courtesy the artist;
Friedrich Petzel Gallery, New York

TRISHA BROWN

Floor of the Forest, 1970
Installation und Performance im Ausstellungsraum | installation and performance in the exhibition space
Metallrohre, Kleidungsstücke, 3–4 Tänzer | metal tubes, clothing, 3–4 dancers
Gerüst | scaffold 365,8 × 426,7 cm

Accumulation, 1971
Performance im Ausstellungsraum | performance in the exhibition space
12 Tänzer | dancers
Musik | music Grateful Dead „Uncle John's Band"
Choreografie | choreography: Trisha Brown
Probenleitung | director rehearsals: Neal Beasley
Tänzer | dancers: Eleanor Bauer, Irina Castillo, Johanna Chemnitz, Chih-Ying Ku, Chin-Lin Chan, Julia Christeiner, Laila Irina Clematide, Agnieszka Doberska, Rebecca Eschkotte, Ariane Funabashi, Katharina Geyer, Jana Griess, Wiebke Heinrich, Nelle Hens, Chizu Kimura, Mathis Kleinschnittger, Palina Krause, Pavlos-Vasileios Kountouriotis, Anja Kursawe, Hans-Georg Lenhart, Teresa Isabella Mayer, Satoko Mohri, Julia Mota Carvalho, Udo Müller, Iamnia Oberste-Lehn, Fernando Nicolás Pellicciolí, Valeria Primost, Carla Pulvermacher, Stefanie Reintzsch, Svenja Rohde, Yuko Sato, Niloufar Shahisavandi, Deborah Smith-Wicke, Caroline Sobottka, Mara Tsironi, Anat Vaadia, Yasha Wang, Jessy Wenzel, Nannette Werthmann, Yukie Koji, Alicia Carolina Zimmermann

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

Roof and Fire Piece, 1973
Video (16mm-Film übertragen auf DVD), Farbe | video (16mm film transferred to DVD), colour, 31:38 min, Loop

Geneva, Handfall, 1999
19 Zeichnungen; Filzstift auf Papier | 19 drawings; felt-tip pen on paper
Je | each 27,9 × 35,6 cm

Untitled, 2007
5 Zeichnungen; Kohle, Pastell, Filzstift auf Papier | 5 drawings; charcoal, pastel, felt-tip on paper
Je | each 132,1 × 147,3 cm

GRACIELA CARNEVALE

Dokumentation der Aktion für den Ciclo de Arte Experimental | documentation of the action for the Ciclo de Arte Experimental, 1968
S/W-Fotografie | b/w photograph
118,9 × 84,1 cm
Fotografie | photograph:
Carlos Militello Rosario, Argentinien

JAMES COLEMAN

Retake with Evidence, 2007
Filmprojektion | projected film

Künstler und Regisseur | artist and director: James Coleman
Darsteller | actor: Harvey Keitel
Fotografie | director of photography: Timo Salminen
Line Producer: Seamus Byrne

Schnitt | editing: James Coleman, Timo Salminen, Juangus Dinsmore; Post Production studios: Screen Scene; Ausstattungsleiter | installation supervisor: Colin Griffiths

Wissenschaftliche Assistenz des Darstellers | researcher to actor: Patrick Deer; Sprechtraining | voice coach: Andrea Ainsworth; Assistent des Darstellers | assistant to actor: Andrew Groothius

Erster Regieassistent | 1st assistant director: Andrew Hegarty; Zweiter Regieassistent | 2nd assistant director: Johnny Shaw; Künstlerischer Leiter | art director: Paki Smith; Künstlerischer Assistent | assistant to artist: Aebhric Coleman; Leitung Ton | sound recordist: Kieran Horgan; Tonassistent | boom operator: Barry O'Sullivan; Erster Kameraassistent | focus puller: Nea Salminen; Zweiter Kameraassistent | clapper loader: Andrew O'Reilly; Ausführender Videoassistent | video assist operator: Conor Lynch; Grips: Paul Tsan, Malcolm Huse, Luke Quigley, Adam Tsan; Kranfahrer | crane grips: Aidan Griffin, David O'Connor; Oberbeleuchtung | gaffer: James Maguire; Elektrik | electricians: Graeme Haughton, Barry Conroy, Billy Doyle, Dave Durney, Patrick Conroy; Standfotografie | stills photography: Jonathan Hession; Continuity Supervisor: Kathleen Weir; Produktions-

koordination | production coordinator: Anna Connolly; Ausstattung| set design: James Coleman; Bühnenbild | set construction: Rod Vass, Martin Dawe, Marcus Murray, Hyatt Evans, Jeremy Parr (Armordillo UK), Colm Bassett, Brian Bassett; Bühnenmaler | scenic painters: David Packard, Thomas Jolliffe; Set Dressers/Props: Marc Dowds, Niall McDonnell, Christian Tobin, Paul Hedges; Requisite | prop construction: Simon Brindle (UK), Laurent Mellet; Standbildmaler | standby painters: Billy Featherson, Perry Jones; Monteure | riggers: Danny O'Reilly, Noel McKenna; Garderobe | wardrobe: Leonie Prendergast, Debbie Millington; Maske | make-up: Barbara Conway; Friseurin | hair: Orla Carroll; Spezialeffektlinsen | special effect lenses: Jemma Scott (Reel Eye); Make-Up-Effekte | make-up effects: Conor O'Sullivan, Barrie Gower (Silicon Prosthetics); Movement Consultants: Darren Healy, Philippe Zone; Optiker | optician: Paul Gill; Oberschwester | head nurse: Eileen Conroy; Catering: Emer O'Grady; Catering Assistenz | catering assistant: Catherine Kennedy; Fahrer | drivers: Al Morris, Roy Gordon, Trampis Kavanagh, Tony Mullally
Courtesy the artist;
Marian Goodman Gallery

Der Künstler dankt | the artist wishes to thank Harvey Keitel für seine schauspielerische Darbietung und sein Engagement für das Projekt | for his performance and commitment to the project

Besonderer Dank an | special thanks to Jan Debbaut, Marian Goodman und | and Michael Ovitz für deren wichtige Unterstützung | for their important assistance; Besondere Anerkennung | special appreciation to Timo Salminen und | and Patrick Deer für ihre unschätzbare Mitwirkung | for their invaluable contribution; Herzlichen Dank | sincere appreciation to: Rose Lord, Andrea Eastman, Michael Cawley, Andrew Groothius, Daphna Keitel, Chris George, Lynne Cooke, Avy Kaufman, Andrea Ainsworth und | and Manuel-Borja Villel; Dank an | thanks to Seamus Byrne und | and Anna Connolly für die Produktionskoordination | for production coordination; Colin Griffiths und | and Aebhric Coleman für deren wichtige Unterstützung und Mithilfe | for their important support and assistance; Jim Duggan für die Koordination der Postproduktion | for postproduction coordination

Mit Unterstützung von | with the support of Marian Goodman Gallery, New York/Paris; Simon Lee Gallery, London; Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen

ALICE CREISCHER

Mach doch heute Lobby, 1998–2007
Mit Gastbeiträgen von | with contributions by Eduardo Molinari, Dierk Schmidt, Andreas Siekmann und der | and the Timeline Gruppe Berlin (Henrik Dinkelaker, John Dunn, Lydia Hamann, Jenny Hauke und | and Katja von Helldorf)
29 Zeichnungen, Collagen, Malereien, Fotografien, Textilarbeiten, 2 Leporellos, 1 Heft, 8 Hörstücke über Kopfhörer | 29 drawings, collages, paintings, photographs, textile works, 2 leporellos, 1 booklet, 8 audiopieces via headphones
Maße variabel | dimensions variable

ALICE CREISCHER, CHRISTIAN VON BORRIES, ANDREAS SIEKMANN

Auf einmal und gleichzeitig. Eine Machbarkeitsstudie, 2007
Musikalische Szenen zur Negation von Arbeit | musical scenes for the negation of work

In Zusammenarbeit mit dem | in cooperation with the Landesjugendsinfonieorchester Hessen und dem City-Point Kassel, ECE Projektmanagement GmbH & Co. KG Einkaufszentrum | shopping center City-Point, Kassel

DANICA DAKIĆ

EL DORADO. Gießbergstraße, 2006–2007
1-Kanal-Videoprojektion (HDV), Farbe, Ton | single-channel videoprojection (HDV), colour, sound, 13:39 min, Loop
Farbdiapositiv in Leuchtkasten | colour slide in light box; 34 × 47 × 10 cm
Kamera, Fotografie | camera, photography: Egbert Trogemann; Videoschnitt | video editing: Amra Bakšić Čamo; Audio-Design: Bojan Vuletić

EL DORADO, 2006–2007
14-Kanal-Klanginstallation | 14-channel sound installation, 24 Stereo-Audiotracks, MP3 Player, Lautsprecher, Bewegungsmelder | loudspeakers, motion detectors
Tonmontage, Komposition | sound editing, composition: Bojan Vuletić; Technische Umsetzung | technical realisation: Helmut Fischbach
Museumslandschaft Hessen Kassel – Deutsches Tapetenmuseum, Kassel

EL DORADO. Guided Tour, 2007
Performance von | by Danica Dakić mit | with Sabine Thümmler und | and Robel Mesgena
Kostüm mit Lautsprechern | costume with loudspeakers, Stereo-Audiotrack, MP3 Player
Kostümdesign | costume design: Lejla Hodžić; Tonmontage | sound editing: Bojan Vuletić
Museumslandschaft Hessen Kassel – Deutsches Tapetenmuseum, Kassel

Mit Unterstützung von | with the support of the Ministerpräsident des Landes NRW; Pro Helvetia Sarajevo-Swiss Cultural Programme Bosnia-Herzegovina

JUAN DAVILA

Hysterical Tears, 1979
Öl auf Leinwand | oil on canvas
178 × 661,5 cm
Courtesy the artist;
Kalli Rolfe Contemporary Art

Untitled, 1986
Öl auf Leinwand | oil on canvas
160 × 180 cm
Courtesy the artist;
Kalli Rolfe Contemporary Art

The Lamentation: A Votive Painting, 1991
Öl und Collage auf Leinwand | oil and collage on canvas; 274 × 685 cm
Courtesy the artist;
Kalli Rolfe Contemporary Art

Schreber's Semblance, 1993
Öl und Collage auf Leinwand | oil and collage on canvas; 252 × 260 × 50 cm

Courtesy the artist;
Kalli Rolfe Contemporary Art

The Liberator Simón Bolívar, 1994
Öl auf Leinwand auf Metall | oil on canvas on metal; 125 × 98 cm
Courtesy the artist;
Kalli Rolfe Contemporary Art

The Arse End of the World, 1994
Öl und Collage auf Leinwand | oil and collage on canvas; 240 × 305 cm
Courtesy the artist;
Kalli Rolfe Contemporary Art

Juanito Laguna as the Andean Inhabitant, the Latin American Colonial Angel, the Devil, Bungaree, Jekyll and Hyde, 1994
Öl auf Leinwand | oil on canvas
123 × 107,5 cm
Courtesy the artist; Kalli Rolfe Contemporary Art

Juanito Laguna, 1995
Öl auf Leinwand | oil on canvas
123 × 107,5 cm
Courtesy the artist; Kalli Rolfe Contemporary Art

La perla del mercader, 1996
Öl auf Leinwand | oil on canvas
60 × 50 cm
Courtesy the artist; Kalli Rolfe Contemporary Art

The Refugee Camp Condom Vending Machine, 2002
Gouache auf Fotografie | gouache on photograph; 38 × 59,5 cm
Courtesy the artist; Kalli Rolfe Contemporary Art

On the Fringes of Melbourne, 2003
Öl auf Leinwand | oil on canvas
85 × 100 cm
Richard and Fiona East

On the Fringes of Melbourne, 2003
Öl auf Leinwand | oil on canvas
85 × 100 cm
Courtesy the artist; Kalli Rolfe Contemporary Art

Mit Unterstützung von | with the support of The Australian Government through the Australian Council for the Arts, its arts funding and advisory body

DIAS & RIEDWEG

Voracidad Máxima (Maximale Gier), 2003
2-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, interaktiv; 2 Spiegel, Bett, Fernbedienung | 2-channel videoinstallation, colour, sound, interactive; 2 mirrors, bed, remote control
Spanisch, Untertitel Deutsch, Englisch, Französisch, Portugiesisch | Spanish, subtitles German, English, French, Portuguese
Installation | installation 494 × 1232 cm, Projektionswände je | projection surfaces each 300 × 400 cm, Spiegel je | mirrors each 300 × 250 cm, Bett | bed 220 × 200 cm
Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo; Galeria Filomena Soares, Lissabon
Kommission | commission MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Funk Staden, 2007
3-Kanal-Videoinstallation (HDV), Farbe, Ton | 3-channel videoinstallation (HDV), colour, sound, 15 min, Loop
Installation ca. | approx. 1000 × 550 cm, 3 Projektionsflächen je | 3 projection screens each 115 × 200,5 cm
Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo; Galeria Filomena Soares, Lissabon

Mit Unterstützung von | with the support of Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung; Ministério da Cultura do Brasil/ Funarte/ Centro de Artes Visuais; Migros-Kulturprozent, Zürich

GONZALO DÍAZ

Al calor del pensamiento, 1999
Metall, Keramik, Elektrozubehör | metal, ceramic, electrical supplies
22 × 375,2 × 16,5 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich

Eclipsis, 2007
Quaderförmiger Einbau, Profilscheinwerfer, Texttafel | cuboid-shaped installation, profile spotlight, text panel
Maße variabel | dimensions variable

Dank an | thanks to Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile

Mit Unterstützung von | with the support of Direcciòn de Asuntos Culturales, Ministerio RR.EE de Chile; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile

ATUL DODIYA

Antler Anthology I, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology II, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology III, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology IV, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology V, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology VI, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology VII, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm

Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology VIII, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology IX, 2003
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 198 × 114 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology X, 2004
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 213 × 152 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology XI, 2004
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 213 × 152 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

Antler Anthology XII, 2004
Aquarell, Kohle und Marmorstaub auf Papier | watercolour, charcoal and marble dust on paper; 213 × 152 cm
Collection of Chemould Prescott Road, Mumbai
Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

INES DOUJAK

Siegesgärten, 2007
Beet mit Pflanzen auf Stelzen, 69 Samentüten, 69 Pflanzstäbe | bed with plants on stilts, 69 seed bags, 69 seedling stakes
Beet | bed 1628 × 102 × 122 cm, Samentüten je | seed bags each 25,7 × 17,8 cm

Siegesgärten, 2007
21 Collagen; Fotografie, Malerei, Landkarten | 21 collages; photography, painting, maps
Ohne Titel (Zwillinge), 61 × 42,8 cm
Ohne Titel (Sorcerer), 44 × 36,3 cm
Ohne Titel (Humboldt), 49 × 38 cm
Ohne Titel (Daphne), 45 × 33 cm
Ohne Titel (Nadja), 59,6 × 41,8 cm
Ohne Titel (ACAB), 32,4 × 25,9 cm
Ohne Titel (Gassi), 63,5 × 44 cm
Ohne Titel (Mann mit Augenbinde), 56,3 × 39,8 cm
Ohne Titel (C & H), 59,9 × 43,7 cm
Ohne Titel (Frau mit Schlange), 43 × 35 cm

Ohne Titel (Evelyn + Angie), 60,5 × 44,6 cm
Ohne Titel (Mercedes), 37 × 29,5 cm
Ohne Titel (Frau mit Schere), 26,9 × 35,3 cm
Ohne Titel (Schäferhund), 37,6 × 54,2 cm
Ohne Titel (Braut), 46,2 × 31,7 cm
Ohne Titel (3 Männer), 47 × 40 cm
Ohne Title (Mann mit Schere), 46 × 34 cm
Ohne Titel (Fr. Bauer), 43,8 × 34 cm
Ohne Titel (Narbe), 43,7 × 33 cm
Ohne Titel (Mädchen mit Hakenkreuz), 61,5 × 42,3 cm
Ohne Titel (Zopf), 41,4 × 32 cm

Plastiktragetaschen | plastic bags, 2007
Polyethylen
Ohne Titel (Sorcerer)
Ohne Titel (Humboldt)
Ohne Titel (C & H)
Ohne Titel (3 Männer)
Je | each 44 × 35 cm

LILI DUJOURIE

Roman, 1976
Papier | paper
404 × 110 cm

Stilleven, 1976
Papier | paper
30 × 18 cm

Stilleven, 1976
Papier | paper
30 × 18 cm

Stilleven, 1976
Papier | paper
30 × 18 cm

Roman (Boek), 1978
Papier | paper
26,5 × 36 cm

Roman, 1978
Papier | paper
30 × 21 cm

Roman, 1978
Papier | paper
30 × 21 cm

Gyrus, 2000
Eisendraht | iron wire
87 × 27 × 16 cm

Cecilia, 2001
Eisendraht | iron wire
55 × 35 × 13 cm
Dolores, 2001
Eisendraht |iron wire
79 × 59 × 14 cm

Sonate, 2007
Ton, Holz | clay, wood
5 Teile je | 5 pieces each
56 × 66 × 20 cm

LUKAS DUWENHÖGGER

Roman Holiday, 1999
Öl auf Leinwand | oil on canvas
172 × 242 cm
Sammlung Daniel Buchholz und | and Christopher Müller, Köln

The Celestial Teapot, 2006/2007
Entwurf für ein Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten homosexuellen Opfer in Berlin | proposal for a memorial site for the persecuted homosexual victims of Nacional Socialism in Berlin
Modell, verschiedene Materialien | model, mixed media
Grundplatte ca. | base plate approx. 82 × 93 cm
Gesamthöhe | overall height 310 cm
Höhe bis zur Oberkante der Plattform | height to the top edge of the platform 201 cm
Höhe der Kanne (ohne Muschel) | height of pot (without shell) 98 cm
Modellbau | model making: Werk 5, Berlin und | and Annette Ruenzler
Courtesy the artist; Galerie Daniel Buchholz, Köln

The Celestial Teapot, 2007
Querschnitt | cross section
Öl auf Leinwand | oil on canvas
185 × 226 cm
Courtesy the artist;
Galerie Daniel Buchholz, Köln

HARUN FAROCKI

Deep Play, 2007
Mehrkanal-Videoinstallation | multiplex video installation
Farbe, Ton | colour, sound, Loop
12 synchronisierte Spuren auf 12 Monitoren | 12 synchronized tracks on 12 monitors
Maße variabel | dimensions variable
Mitarbeit | staff members: Bettina Blickwede, Ingo Kratisch, Regina Krotil, Jan Ralske, Matthias Rajmann
Courtesy Greene Naftali Gallery, New York

Mit Unterstützung von | with the support of Nationale DFB Kulturstiftung

LEÓN FERRARI

Planta, 1980
Blaupause | blueprint; 97 × 95,5 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich

Passarelas, 1981
Blaupause | blueprint; 78,6 × 110 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich

Passarela, 1981
Blaupause | blueprint; 157 × 106,7 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich

Escalera, 1982
Blaupause | blueprint, 101,2 × 101,5 cm
Daros-Latinamerica Collection, Zürich

IOLE DE FREITAS

Ohne Titel, 2007
Edelstahl, durchsichtiges und durchscheinendes Polycarbonat | stainless steel, transparent and translucent polycarbonate
1150 × 3300 × 1400 cm
Courtesy Laura Marsiaj Arte Contemporanea, Rio de Janeiro; Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo

Mit Unterstützung von | with the support of Sandra Arraes, Jimmy Bastian, Maria Luisa und | and Jorge Bogossian, Bia Bracher, Lucia Carneiro, David Feffer, Alfredo und | and Manuela Hertzog, José Olympio da Veiga Pereira, Roger Wright

PETER FRIEDL

Ohne Titel (September 1964) | Untitled (September 1964), 1964
Bleistift, Farbstift auf Karton | pencil, coloured pencil on cardboard
5,9 × 10,9 cm
Courtesy the artist

Ohne Titel (16. 11. 1964) | Untitled (16 November 1964), 1964
Bleistift auf Papier | pencil on paper
21 × 29,6 cm
Privatsammlung, Italien | private collection, Italy

Ohne Titel (26. 3. 1965) | Untitled (26 March 1965), 1965
Bleistift, Farbstift auf Papier | pencil, coloured pencil on paper; 14,7 × 10,6 cm
Courtesy Galerie Erna Hécey, Brüssel

Ohne Titel (16. 9. 1965) | Untitled (16 September 1965), 1965
Ölkreide auf Papier | oil crayon on paper
21 × 29,5 cm
Courtesy the artist

Ohne Titel (24. 3. 1966) | Untitled (24 March 1966), 1966
Ölkreide auf Papier | oil crayon on paper
29,7 × 21 cm
Fonds national d'art contemporain (FNAC), Paris

Ohne Titel | Untitled, 1966
Bleistift, Farbstift auf Papier | pencil, coloured pencil on paper; 21 × 29,7 cm
Courtesy the artist

Ohne Titel | Untitled, 1968
Bleistift auf Papier | pencil on paper
25 × 20 cm
Courtesy the artist

Ohne Titel | Untitled, 1968
Bleistift, Tinte auf Papier | pencil, ink on paper; 14,7 × 19,9 cm
Courtesy Galerie Erna Hécey, Brüssel

Ohne Titel | Untitled, 1968
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
14,6 × 21 cm
Courtesy the artist

Ohne Titel (3.6.1968) | Untitled (3 June 1968), 1968
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
21 × 29,7 cm
Courtesy the artist

Ohne Titel | Untitled, 1968
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
27,1 × 37 cm
Courtesy the artist

Ohne Titel (30. 11. 1968) | Untitled (30 November 1968), 1968
Kugelschreiber auf Papier | ballpoint pen on paper; 29,7 × 42 cm
Courtesy the artist

Tiger oder Löwe, 2000
Video, Farbe, Ton | colour, sound, 1:05 min, Loop
Produziert von | produced by Hamburger Kunsthalle
Courtesy Galerie Erna Hécey, Brüssel

The Zoo Story, 2007
Präparierte Giraffe aus dem Zoo von Qalqiliyah | taxidermised giraffe from the Qalqiliyah Zoo; 351 × 66 × 278 cm
Courtesy the artist; International Academy of Art Palestine, Ramallah

POUL GERNES

Stripe series paintings, 1965, Rekonstruktion | reconstruction 2007
14 Gemälde, sieben in einer Reihe mit Gemälden zu beiden Seiten | 14 paintings, seven in a row with paintings on both sides;
Je | each 122 cm × 122 cm
The Estate of Poul Gernes

Target paintings, 1966–69
8 Gemälde, Lackfarbe auf Holzfaserplatte | 8 paintings, enamel paint on fibre-wood board
Je | each 122 cm × 122 cm
The Estate of Poul Gernes

Model for the water tower, 1972–73
Pappmaché, Lackfarbe | paper-mâché, enamel paint; Höhe | height 67 cm
The Estate of Poul Gernes

Vorschläge für eine Fahne für die Europäische Gemeinschaft | Suggestions for a flag for the European Community, 1972–73
10 Flaggen, Stoff | 10 flags, textile
Je | each ca. | approx. 136 cm × 115 cm
The Estate of Poul Gernes and John Hunov

ANDREA GEYER

Spiral Lands, 2007
Kapitel 1 | Chapter 1
FB-Fotopapier und Text, Broschüre mit Fußnoten | fibre based photographs and text, brochure with footnotes
17 Fotografien je | 17 photographs each 70 × 175 cm, 2 Fotografien je | 2 photographs each 70 × 230 cm, gerahmt | framed

Courtesy the artist; Galerie Hohenlohe, Wien

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

SIMRYN GILL

Throwback – Remade internal systems from a model 1313 Tata truck, circa 1985, 2007
Erde eines Termitenhügels, Flußlehm, Laterit, Muschelschalen, Fruchtschalen (Banane, Mango, Mangostin), Blätter (Bodhi, Sea Almond, Durian), Kokosnussrinde und -faser, Areka-Nussschalen, Kapok, Lalang-Gras, Bananenbaumstamm, Bougainvillea, Gelatineklebstoff, Dammarharz, Milch | termite mound soils, river clay, laterite, seashells, fruit skins (banana, mango, mangosteen), leaves (bodhi, sea almond, durian), coconut bark and fibre, areca nut casings, kapok, lalang grass, banana trunk, bougainvillea flowers, gelatine glue, dammar resin, milk
Maße variabel | dimensions variable

Pearls. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, (Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1981), 2007
Privatsammlung, Wien | private collection, Vienna

Pearls. Laurence Sterne, The Life and Opinion of Tristan Shandy, Gentleman, (Penguin, London 2003), 2007
Privatsammlung, Wien | private collection, Vienna

Pearls. Dr. Danica Bem Gala, Prof. Dr. France Gegnar, Lebende Wurzeln, (Delavska Enotnost, Ljubljana 1986), 2007
Ines Doujak, Wien

Mit Unterstützung von | with the support of The Australian Government through the Australian Council for the Arts, its arts funding and advisory body

DAVID GOLDBLATT

The Transported of KwaNdebele, 1983
Serie von 19 s/w-Fotografien, Print | series of 19 b/w photographs; Print je | each 30 × 40 cm
Courtesy The Goodman Gallery, Johannesburg

going to work | Fahrt zur Arbeit
Workers living in a resettlement camp in the apartheid homeland of KwaNdebele queue in the bush at about 02:40 to take a bus to Pretoria on the Boekenhouthoek-Marabastad route. | Arbeiter aus einem Umsiedlungslager im Apartheid-Homeland KwaNdebele stehen um ca. 02:40 im Busch für den Bus nach Pretoria auf der Boekenhouthoek-Marabastad Route an.

going to work | Fahrt zur Arbeit
Boarding the first bus. It should reach the terminus at Marabastad in Pretoria, about 2½ hours later, at 05:15. | Einsteigen in den Bus. Er sollte die Endstation in Marabastad in Pretoria ca. 2½ Stunden später, um 05:15, erreichen.

going to work | Fahrt zur Arbeit
Early passengers on the Wolwekraal-Marabastad bus. | Frühe Passagiere im Wolwekraal-Marabastad-Bus.

going to work | Fahrt zur Arbeit
Standing room only now, on the Wolwekraal-Marabastad bus. The bus is licensed to carry 62 sitting and 29 standing passengers. | Jetzt nur noch Stehplätze im Wolwekraal-Marabastad-Bus. Der Bus ist zugelassen für 62 sitzende und 29 stehende Passagiere.

going to work | Fahrt zur Arbeit
By about 03:30 standing passengers have slumped to the floor where they try to sleep. | Bis ca. 03:30 haben sich die stehenden Passagiere auf dem Boden niedergelassen, wo sie versuchen zu schlafen.

going to work | Fahrt zur Arbeit
Wolwekraal-Marabastad bus at about 04:00. It took on its first passengers at about 02:50 and will reach its destination in Pretoria at 05:35 | Wolwekraal-Marabastad-Bus um ca. 04:00. Die ersten Fahrgäste stiegen um etwa 02:50 ein und werden ihr Ziel in Pretoria um 05:35 erreichen.

Travellers from KwaNdebele buying their weekly tickets at the bus company's depot in Pretoria. | Reisende aus KwaNdebele kaufen ihre Wochentickets am Busbahnhof in Pretoria.

going home | Fahrt nach Hause
19:00: Pulling out of Pretoria, the last bus to Wolwekraal, 160 kilometres and, with luck, about 2½ hours travel. Roads in KwaNdebele are bad; breakdowns, accidents and delays are frequent. | 19:00 Abfahrt in Pretoria, der letzte Bus nach Wolwekraal, 160 Kilometer und, mit Glück, 2½ Stunden Fahrt. Die Straßen in KwaNdebele sind schlecht; es gibt häufig Pannen, Unfälle und Verspätungen.

going home | Fahrt nach Hause
Marabastad-Waterval route: The smoothest ride and chance of rest is on the long stretch between Pretoria and the turnoff into the resettlement camps of KwaNdebele; the road is good and stops infrequent. | Marabastad-Waterval Route: Die ruhigste Fahrt und die Chance sich auszuruhen gibt es auf der langen Strecke zwischen Pretoria und der Abzweigung zu den Umsiedlungslagern von KwaNdebele; die Straße ist gut und Haltestellen selten.

going to work | Fahrt zur Arbeit
02:45 The first bus of the day pulls in at Mathysloop, on the Boekenhouthoek-Marabastad route to Pretoria. | 02:45 Der erste Bus des Tages fährt in Mathysloop ein, auf der Boekenhouthoek-Marabastad Route nach Pretoria.

going to work | Fahrt zur Arbeit
On the Wolwekraal-Marabastad route the first passenger of the day has his ticket clipped by the bus driver. | Auf der Wolwekraal-Marabastad Route lässt der erste Passagier des Tages sein Ticket vom Busfahrer entwerten.

going to work | Fahrt zur Arbeit
In the hope of sleep, many cover their

faces with cloths, rugs or caps. Some try to cushion their heads against the bumping of the bus with pieces of foam plastic. The buses are not heated. | Auf Schlaf hoffend bedecken viele ihre Gesichter mit Tüchern, Mützen oder Kappen. Manche versuchen, ihre Köpfe gegen das Holpern des Busses mit Schaumstoffstücken zu polstern.

going to work | Fahrt zur Arbeit
Sitting next to each other, strangers often become intertwined in their sleep. | Nebeneinander sitzend verschlingen sich im Schlaf häufig Fremde ineinander.

going to work | Fahrt zur Arbeit
Wolwekraal-Marabastad bus at about 03:45. The bus is full. Those who regularly board at later stops almost never get a seat; first they stand, then they sit on the floor. | Der Wolwekraal-Marabastad-Bus um ca. 03:45. Der Bus ist voll. Diejenigen, die regelmäßig an späteren Haltestellen einsteigen, bekommen fast nie einen Sitzplatz; zuerst stehen sie, später sitzen sie auf dem Boden.

going to work | Fahrt zur Arbeit
05:40: After arrival at the Marabastad terminus, many passengers from the Wolwekraal bus join others to line up for local buses to their work places in the suburbs and industrial zones of Pretoria. Some will travel for another hour. | 05:40: Nach Ankunft an der Endstation Marabastad schließen sich viele Passagiere anderen an, die für die örtlichen Busse zu ihren Arbeitsplätzen in Pretorias Vororten und Industriegebieten anstehen. Manche werden eine weitere Stunde unterwegs sein.

going home | Fahrt nach Hause
Having done a day's work, commuters line up at the Marabastad terminus in Pretoria for buses to take them back home to KwaNdebele. The last bus to Wolwekraal will leave at 19:00 and reach its terminus in KwaNdebele at 22:00 | Nach ihrem Arbeitstag stehen die Pendler an der Endstation Marabastad in Pretoria für den Bus an, der sie zurück nach Hause nach KwaNdebele bringen soll. Der letzte Bus nach Wolwekraal wird um 19:00 abfahren und seine Endstation in KwaNdebele um 22:00 erreichen.

going home | Fahrt nach Hause
Marabastad-Waterval route: about 20:30. Whereas in the early morning people seem to sink into sleep almost as soon as they sit, they seem much more restless on the evening buses going home; they have difficulty finding comfortable positions for their bodies and heads; their sleep is more fitful. | Die Marabastad-Waterval-Route: ungefähr 20:30. Während in den frühen Morgenstunden die Leute scheinbar gleich nach dem Hinsetzen einschlafen, wirken sie abends im Bus auf dem Heimweg dagegen viel angespannter; sie haben Schwierigkeiten, eine bequeme Position für ihren Körper und ihre Köpfe zu finden; ihr Schlaf ist weitaus unruhiger.

going home | Fahrt nach Hause
Marabastad-Waterval bus: 20:45, 45 minutes from the terminus. | Marabastad-Waterval-Bus: 20:45, 45 minuten von der Endstation entfernt.

going home | Fahrt nach Hause
The last passengers in this bus will probably reach home at about 22:00. Tomorrow they will start the cycle again at about 02:00. | Die letzten Passagiere in diesem Bus werden gegen 22:00 zuhause sein. Morgen wird der Kreislauf wieder um 02:00 beginnen.

Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères

SHEELA GOWDA

And..., 2007
Kordeln; Nadeln, Faden, Pigment und Klebstoff | cords; needles, thread, pigment and glue
2 Kordeln | 2 cords of 11.250 × 1 cm; 1 Kordel | 1 cord of 5250 × 1 cm
Installationsmaße variabel | dimensions of installation variable

Sanjaya Narrates, 2004
Aquarell auf Papier | watercolour on paper
14 Aquarelle je | 14 watercolours each 25,4 × 33 cm
Niall and Sunitha Emmart, Amherst, USA

Collateral, 2007
8 Rahmen, Metallnetz, Weihrauch | 8 frames, metal mesh, incense material
Maße variabel | dimensions variable

ION GRIGORESCU

Happening at Timisoara (I–III), 1975/2007
S/W-Fotografie | b/w photograph
3 Fotografien je | photographs each 32 × 47,5 cm
Courtesy the artist

Mimicry, 1976
Super 8 mm Film, s/w | super 8 mm film, b/w, 1 min
Courtesy the artist

Traisteni, 1976
Fotomontage auf Karton | photo montage on cardboard; 72 × 103 cm
Courtesy the artist

Selves superposed, 1977/2007
S/W-Fotografie | b/w photograph
41,5 × 52,4 cm
Courtesy the artist

Me in pyjamas (I–IV), 1978/2007
S/W-Fotografie | b/w photograph
4 Fotografien je | photographs each 52,4 × 35,5 cm
Courtesy the artist

Aquatic, 1979
Standard 8 mm Film, s/w und Farbe | standard 8 mm Film, b/w and colour
Courtesy the artist

Ohne Titel, 1987
Fotografie, Collage | photograph, collage
66 × 56 cm
MNAC, Bucharest

The Fight with the Dragon, 1986
Fotografie, Öl, Collage | photograph, oil, collage; 67 × 57 cm
MNAC, Bucharest
Very large interior, 1980/2007
S/W-Fotografie / b/w photograph
32 x 89,5 cm
Courtesy the artist

GRUPO DE ARTISTAS DE VANGUARDIA

Archivo Tucumán Arde, 1968–2007
Fotografien, Dokumente, Plakate | photographies, documents, posters
Graciela Carnevale, Rosario, Argentinien

DMITRI GUTOV

Fence, 2007
Metall | metal
6 Teile je | 6 parts each; 200 × 120 × 25 cm

To the Immortal Beloved
Ludwig van Beethoven (1770–1827), letzte Seite des Briefes *An die Unsterbliche Geliebte*, 7. Juli 1812 | last page of the letter *To the Immortal Beloved*, July 7, 1812

Wind Shifts
Mi Fu (960–1127), Detail aus der Rollenschrift | Mi Fu (960–1127), detail from the hand scroll *Poem Written in a Boat on the Wu River*

German Ideology
Karl Marx (1818–1883), page of the manuscript *The German Ideology* from the chapter *Feuerbach*

Tiger
Yamaoka Tesshu (1836–1888)

Dragon
Yamaoka Tesshu (1836–1888)

Nothing Special
Gibon Sengai (1850–1837)

ROMUALD HAZOUMÉ

Autoportrait, 1995
Verschiedene Materialien | mixed media; 20 × 60 × 20 cm
Courtesy the artist

Dogone, 1996
Verschiedene Materialien | mixed media; 24 × 35 × 36 cm
Courtesy the artist

Dogon, 1996
Verschiedene Materialien | mixed media; 24 × 35 × 45 cm
Courtesy the artist

Agassa, 1997
Verschiedene Materialien | mixed media; 44 × 50 × 26 cm
Courtesy the artist

Citoyenne, 1997
Verschiedene Materialien | mixed media; 40 × 40 × 30 cm
Courtesy the artist

Zebra Gieter, 1997
Verschiedene Materialien | mixed media; 16 × 32 × 20 cm
Courtesy the artist

Moon, 2003
Verschiedene Materialien | mixed media; 34 × 20 × 16 cm
Courtesy the artist

The Last Moines, 2003
Verschiedene Materialien | mixed media; 40 × 18 × 16 cm
Courtesy the artist

Dream, 2007
Fotografie auf Holz kaschiert | photograph mounted on wood; Boot aus Plastikkanistern, Glasflaschen, Korken, Kordeln, Briefen, Fotografien | boat made from plastic canisters, glass bottles, corks, cords, letters, photographs; Bodenbeschriftung mit Asphaltfarbe | floor inscription with asphalt paint
Installationsfläche | installation area 1660 × 1200 cm, Fotografie | photograph 250 × 1250 cm, Boot | boat 177 × 1372 × 128 cm
Courtesy the artist

Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères; Organisation internationale de la Francophonie

HU XIAOYUAN

Mine, 2004
3 Bibeln in Blindenschrift, Aquarell | 3 Braille bibles, watercolour
Je | each 31,5 cm × 24,5 cm
Sammlung Sigg

A Keepsake | cannot give away, 2005
20 alte Stickrahmen, weiße Twill-Seide, Haare der Künstlerin | 20 old embroidery frames, white twill-weave silk, hair of the artist; Durchmesser | diameter 17 cm bis | to 30,5 cm
Sammlung Sigg

The Times, 2006
3 Bahnen aus Seidenstoff, Fäden, persönliche Gegenstände von Hu Xiaoyuans Großmutter, Mutter und der Künstlerin selbst | 3 panels of silk fabric, threads, personal items of Hu Xiaoyuan's grandmother, mother and the artist herself; je | each 460 × 115 cm

SANJA IVEKOVIĆ

Triangle, 1979
4 s/w-Fotografien, gedruckter Text | b/w photographs, printed text
Je | each 30 × 40 cm
Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Bank-Gruppe

Mohnfeld | Poppy Field, 2007
Feld mit | field of Papaver rhoeas und | and Papaver somniferum, 6590 m², Lautsprecher, Revolutionslieder, aufgeführt von | loudspeakers, revolutionary songs, performed by Le Zbor (CRO) und | and RAWA (AFG)
Friedrichsplatz, Kassel

Mit Unterstützung von | with the The Office for Gender Equality of the Government of the Republic of Croatia

Koproduziert von | co-produced by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

LUIS JACOB

Album III, 2004
Bildermontage in laminierten Blättern | image montage in laminated sheets
159 Blätter je | 159 sheets each 45,7 × 30,5 cm
Courtesy Birch Libralato, Toronto

A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (With Sign-Language Supplement), 2007
3-Kanal-Videoinstallation mit freistehender Wand, HD-Videoprojektion, TV-Monitore, Teppich;

Lesebereich mit 16-seitiger Broschüre, Teakwurzelholz-Stühle, spiegelpolierter Chromtisch, handgeflochtener Korb | 3-channel video installation with free-standing wall, HD video projection, television monitors, area rug; reading area with 16-page brochure, teak-root chairs, mirror-polish chrome table, handwoven basket
Video (HD und | and DVD), Farbe, ohne Ton | colour, silent, 8:35 min
Installationsmaße | installation dimensions 426 × 365 × 240 cm
Co-Regisseure | co-directors: Luis Jacob, Oliver Husain;
Darsteller und Choreograf | performer and choreographer: Keith Cole; Darstellerin und Quebec Sign Language/LSQ-Dolmetscherin | performer and LSQ interpreter: Anne Missud; Darstellerin und American Sign Language/ASL-Dolmetscherin | perfomer and ASL interpreter: Liz Morris; ÜbersetzerInnen | translators: Denis Lessard, Hayet Benkara;
Kostümdesigner | costume designer: Anthony Hill; Korbmacherin | basket-maker: Sarah Kern;
steadicam operator: Sean Sealey;
Fotograf und Produktionsassistent | photographer and production assistant: Chris Curreri; Produktionsassistentin | production assistant: Iris Ng; Standort-assistent | location assistant: Jose Jacob; Fotografieassistent | photography assistant: Miguel Jacob; Assistenz Videoformatierung | video-formatting assistant: Sebastian Fleiter;
Produziert in Verbindung mit | produced in conjunction with The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto

Courtesy Birch Libralato, Toronto

Dank an | thanks to Victoria Jackman, Nancy McCain, Julia und | and Gilles Ouellette, Carol und | and Morton Rapp, Laura Rapp und | and Jay Smith, Gerald Sheff und | and Shanitha Kachan

Mit Unterstützung | with the support of Birch Libralato, Toronto; The Canada Council for the Arts, Ottawa; Department of Foreign Affairs and International Trade of Canada, Ottawa; Botschaft von Kanada, Berlin

JORGE MARIO JÁUREGUI

Urdimbres, 2007
Architekturskizzen, Pläne, Zeichnungen | architectural sketches, plans, drawings
Maße variabel | dimensions variable

AMAR KANWAR

The Lightning Testimonies, 2007
Mehrkanal-Videoprojektionen, synchronisiert, Farbe und s/w, Ton | multiple channel video projections, synchronized, colour and b/w, sound, 32 min, Loop
Kamera | camera: Ranjan Palit; Schnitt | editing: Sameera Jain; Ton | sound: Suresh Rajamani; Regieassistenz | assistant director: Sandhya Kumar; Grafik Design | graphic design: Sherma Dastur
Courtesy the artist

Mit Unterstützung von | with the support of Ford Foundation; Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

MARY KELLY

Primapara, Bathing Series, 1974/1996
12 s/w-Fotografien, Silbergelatine auf Barytpapier | 12 b/w photographs, silver gelatine on barite paper
Ausstellungskopie | exhibition copy
Je | each 12,7 × 18 cm, gerahmt | framed 22 × 26,7 cm
Sammlung Generali Foundation, Wien

Primapara, Manicure/Pedicure Series, 1974/1996
10 s/w-Fotografien, Silbergelatine auf Barytpapier | 10 b/w photographs, silver gelatine on barite paper
Ausstellungskopie | exhibition copy
Je | each 12,7 × 18 cm, gerahmt | framed 22 × 26,7 cm
Sammlung Generali Foundation, Wien

The Ballad of Kastriot Rexhepi, 2001
Fusseln, Museumstafel, Holzrahmen | compressed lint, museum board, wooden frame
49 Tafeln je | 49 panels each 121,9 × 40,6 × 5 cm; Gesamtlänge | overall length 627 cm

Love Songs: Flashing Nipple Remix, 2005
3 s/w-Diapositive in Leuchtkästen | 3 b/w transparencies in light boxes
Je | each 96,5 × 121,9 × 12,7 cm
Courtesy Postmasters, New York

Love Songs: Sisterhood is POW..., 2005
Lasergeschnittener Acrylguss, LED Leuchtband, Holz | laser-cut cast acrylic, LED strip lighting, wood
24 Einheiten je | 24 units each 38,1 × 50,8 cm, 12 Einheiten je | 12 units each 60,9 × 50,8 cm, Gesamtlänge | overall length 2195 cm
Courtesy Postmasters, New York

Love Songs: WLM Demo Remix, 2005
Video (DVD), s/w, ohne Ton | b/w, silent, 1:30 min, Loop
Projektionsgröße variabel | dimensions of projection variable
Courtesy Postmasters, New York

Flashing Nipple, 2007
Happening mit 100 Teilnehmerinnen, 300 Blinklichter | happening with 100 female participants, 300 flashlights
Bergpark Wilhelmshöhe, Kassel

MARY KELLY, RAY BARRIE

Love Songs: Multi-Story House, 2007
Holzrahmen, Acrylguss-Paneele, Bauglas-Boden, fluoreszierendes Licht | wooden frame, cast acrylic panels, plate glass floor, fluorescent light
244 × 183 × 244 cm

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

BĚLA KOLÁŘOVÁ

Bez názvu z cyklu *Střihačky* | **Untitled** from *Cutted pieces cycle*, 1961
Artifizielles Negativ, zerschnittenes Zellophan | artificial negative, cut cellophane; 8,5 × 10,4 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Bez názvu z cyklu *Stopy* | **Untitled** from *Traces cycle*, 1961
Artifizielles Negativ, kleine Kabel,

Prägedruck und Nagellack auf Plastikplatte | artificial negative, small wires, imprints and nail-varnish on plastic plate; 5,5 × 8 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Štětiny 3 z cyklu *Pocty* | **Bristles** 3 from *Les hommages cycle*, 1961
Artifizielles Negativ, Borsten und Paraffin auf Plastikplatte | artificial negative, bristles and paraffin on plastic plate; 7,4 × 8 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Ornament černých dnů | **Black day's ornament**, 1961
Artifizielles Negativ, Nylonstrumpf, Haare und Paraffin auf Plastikplatte | artificial negative, nylon stocking, hair and paraffin on plastic plate; 6,1 × 9 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Vzorník roentgenogramů kruhu (42 variants) | **Swatch of Radiograms of Circle (42 variants)**, 1963
Fotogramm: Silberbromid-Fotografie, Luminografie | fotogram: silver bromide photograph, luminograph
46,5 × 39,5 × 1 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Vzorník látek | **Swatch of Fabrics I**, 1964
Silberbromid-Fotografie | silver bromide photograph; 23 × 22 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Znaky | **Signs**, 1964
Silberbromid-Fotografie | silver bromide photograph; 23,3 × 29,4 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Stránka z Ovidia z cyklu *Vlasy* | **Page from Ovidus** from *Hair Cycle*, 1964
Silberbromid-Fotografie | silver bromide photograph; 39,7 × 29,7 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Vlasy z cyklu *Vlasy* | **Hair** from *Hair Cycle*, 1964
Silberbromid-Fotografie | silver bromide photograph; 33,8 × 29, 7 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Lesbos z cyklu *Vlasy* | **Lesbos** from *Hair Cycle*, 1964
Silberbromid-Fotografie | silver bromide photograph; 29,7 × 39,7 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Bez názvu z cyklu *Nádobi* | **Untitled** from *Dishes cycle*, 1966

Assemblage, pinkfarbene Kisten mit Köderfliegen, Glas | assemblage, pink boxes with fishing flies, glass
25 × 25 × 1,4 cm

Assemblage, Plastikkisten mit Fragmenten von Röntgenbildern von Kreisen, geprägtes Glas | assemblage, plastic boxes with fragments of photographs of radiogram of circles, embossed glass; 25 × 25 × 1,5 cm

Assemblage, kleine Tubendeckel, Muscheln, Röntgenbilder von Kreisen, Spiegel | assemblage, covers from small tubes, shells, radiogram of circles, mirror; 29,5 × 29,7 × 1 cm

Assemblage, Haarnadeln, geprägtes Glas | assemblage, hairpins, embossed glass; 31,5 × 31,7 × 0,4 cm

Assemblage, Klammern, geprägtes Glas | assemblage, fasteners, embossed glass; 29,8 × 30 × 0,5 cm

Assemblage, Klammern, Spiegel | assemblage, fasteners, mirror
29,7 × 29,7 × 1,3 cm

Assemblage, Haken, Röntgenbild von Kreisen, Spiegel | assemblage, hooks, radiogram of circles, mirror
29,6 × 29,6 × 0,8 cm

Assemblage, Haarnadeln und Haare, geprägtes Glas | assemblage, hairpins and hair, embossed glass
25 × 25 × 0,5 cm

Besitz der Künstlerin | property of the artist

Obklíčený svět | **Enclosed World**, 1969
Assemblage, Teile von Rasierklingen, Karton | sssemblage, fragments of razor blades, cardboard; 20,9 × 28,6 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

Velké spínadlo I, II, (Rozházené) | **Larger Fastener (Scaterred), I, II**, 1971
Assemblage, Klammern, Karton | assemblage, fastener, cardboard
Diptychon | diptych, Durchmesser | diameter je | each 65 cm, 76 × 74 cm
Besitz der Künstlerin | property of the artist

ABDOULAYE KONATÉ

Bosnie Angola Rwanda, 1996
Installation, Textil | installation, textile
An der Wand | on the wall 603 × 250 cm,
Am Boden | on the ground 603 × 110 cm

Gris-Gris pour Israël et la Palestine, 2005
Textil | textile; 4 Elemente je | elements each 460 × 360 cm,
Gesamt | total 1840 × 360 cm

Symphonie de bleu 8R, 2007
Textil | textile; 520 × 386 cm

Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères; Organisation internationale de la Francophonie

BILL KOUÉLANY

Ohne Titel, 2006–2007
Papiermaché, Zeitungsausschnitte und Näharbeit, 3 Monitore, 2 Videos | paper-mâché, newspaper cut-outs and sewing, 3 monitors, 2 videos

Résistance
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 2:30 min, Loop

Chair Monologue – Autoportrait Bill Kouélany
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 2:28 min, Loop; 377 × 1998 × 37 cm

Mit Unterstützung von | with the support of Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart; Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères; Organisation internationale de la Francophonie

JIRÍ KOVANDA

Aktionen, 1976/1977
S/W-Fotografien, Text auf Papier | b/w photographs, text on paper
Je | each 33 × 24 cm

18. listopadu 1976
Praha
Čekám až mi někdo zavolá...
18. November 1976
Prag
Warte darauf, dass jemand mich anruft...
November 18, 1976
Prague
Waiting for someone to call me...

19. listopadu 1976
Praha, Václavské náměstí
19. November 1976
Prag, Wenzelsplatz
November 19, 1976
Prague, Wenceslas Square

Divadlo
listopadu 1976
Praha, Václavské náměstí
Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře. Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích netušil, že sleduje „představení".
Theater
November 1976
Prag, Wenzelsplatz
Ich folge den vorher aufgeschriebenen Anweisungen des Briefes: spezielle Gesten und Bewegungen wurden so ausgesucht, dass die Passanten nicht bemerken, dass sie eine „Performance" beobachten.
Theater
November 1976
Prague, Wenceslas Square
I follow a previously written script to the letter. Gestures and movements have been selected so that passers-by will not suspect that they are watching a "performance".

3. září 1977
Praha, Václavské náměstí
Na eskalátoru... otočen hledím do očí člověku, kt+erý stojí za mnou...
3. September 1977
Prag, Wenzelsplatz
Auf der Rolltreppe... umdrehend, in die Augen einer Person hinter mir blicken...
September 3, 1977
Prague, Wenceslas Square
On an escalator... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me...

Kontakt
3. září 1977
Praha Spálená a Vodičkova ulice
Jdu po ulici a lehce narážím do protijdoucích
Kontakt
3. September 1977
Prag, Spálená Straße, Vodičkova Straße
Die Straße entlang gehend und Passanten anrempelnd
Contact
September 3, 1977
Prague, Spálená Street, Vodičkova Street
Going down the street I am bumping into passers-by

26. listopadu 1977
Hradec Králové
Co nejtěsněji přitisknut ke stěně, jdu kolem celé m´stnosti, uprostřed které stojí diváci...
26. November 1977
Hradec Králové
Mich so eng wie möglich an eine Wand pressend, gehe ich den ganzen Raum ab, während in der Mitte des Raumes Personen dabei zusehen...
November 26, 1977
Hradec Králové
Pressing myself as close as I can to the wall, I make my way around the whole room; there are people in the middle of the room, watching...

30. listopadu 1977
Praha, Karlovo náměstí
V 19.40 hod jsem měl sraz s přáteli. Rozhodl jsem se, že na smluvené místo přidju asi o 10 minut dřív...
30. November 1977
Prag, Karlsplatz
Mit Freunden um 7:40 verabredet, entschloss ich mich 10 minuten früher am ausgemachten Treffpunkt zu erscheinen...
November 30, 1977
Prague, Charles Square
I had arranged to meet some friends at 7:40 pm. I decided I would arrive at the agreed spot about 10 minutes early...

23. ledna 1978
Praha, Staroměstské náměstí
Dal jsem si sraz s přáteli... stáli jsme v hloučku a hovořili... náhle jsem se rozběhl, utikal jsem přes náměstí a zmizel v nejbližší ulici...
23. Januar 1978
Prag, Alter Stadtplatz
Mit einigen Freunden verabredet... stehen wir in einer kleinen Gruppe auf dem Platz und reden... plötzlich renne ich los, ich renne über den ganzen Platz und verschwinde in eine der Seitengassen...
January 23, 1978
Prague, Old Town Square
I arranged to meet a few friends... we were standing in a small group on the square, talking... suddenly, I started running; I was running over the square and disappeared into one of the streets...

Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Bank-Gruppe Courtesy; gb agency, Paris

SAKARIN KRUE-ON

Nang Fa (Angels), 2007
Weißes Kalkpulver auf blauer Wand | loose white clay on blue wall
Maße variabel | dimensions variable

Terraced Rice Field Art Project Kassel, 2007
Terrassierter Reisanbau | terrace rice farming activity; ca. | approx. 3200 m²
Bergpark Wilhelmshöhe, Kassel

Besonderer Dank an | special thanks to Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Art of Silpakorn University. Darüber hinaus Dank an | also thanks to Methawee Krue-On, Nanthapa Cooper, Naraset Vaisayaku, Prachin Chankeaw, Chamrus Ta-on und | and Suwicha Dussadeewanich, Krit Kamcharoen, Dagmar Keller, Martin Wittwer und alle lokalen Freiwilligen, die am Reisanbau teilnehmen | and all the local volunteers who take part in the Rice Field farming activity

Mit Unterstützung von | with the support of the Office of Comtempary Art and Culture, Ministry of Culture, Thailand

ZOFIA KULIK

Monument (I) aus der Serie | from the series **Idioms of the Soc-ages**, 1989
Fotografie, Mehrfachbelichtung | multiple exposure photo collage
90,7 × 25,7 cm
Courtesy the artist

Black Square and Mandorla (II), 1989
Fotografie, Mehrfachbelichtung | multiple exposure photo collage
75,7 × 50,7 cm
Courtesy the artist

The Human Motif (I), 1989
Fotografie, Mehrfachbelichtung | multiple exposure photo collage
48 Rahmen je | frames each
60,7 × 41,7 cm, gesamt | overall
250 × 486 cm
Courtesy the artist

The Guardians of the Spire, 1990
Fotografie, Mehrfachbelichtung | multiple exposure photo collage
12 Rahmen je | frames each
60,5 × 50,7 cm,
Gesamt | overall 242 × 152 cm
Erik Franck, London

All Things Converge in Time and Space, 1992
Fotografie, Mehrfachbelichtung | multiple exposure photo collage
5 Rahmen je | frames each
50,7 × 50,7 cm,
Gesamt | overall 152 × 152 cm
Erik Franck, London

The Splendour of Myself (II), 1997
Fotografie, Mehrfachbelichtung | multiple exposure photo collage
9 Rahmen je | frames each
60,7 × 50,7 cm,
Gesamt | overall 182 × 152 cm
Courtesy the artist

Land-escape, 2001
Fotografie, Mehrfachbelichtung | multiple exposure photo collage
9 Rahmen, je | 9 frames, each
60,7 × 50,7 cm,
Gesamt | overall 182 × 152 cm,
Courtesy Le Guern Gallery, Warschau

KWIEKULIK

Przemyslaw Kwiek, Zofia Kulik

Activities with Dobromierz, 1972–1974
48 s/w-Fotografien, Mischtechnik | 48 b/w photographes, mixed media
Ca. | approx. 309 × 260 cm
Przemyslaw Kwiek und Zofia Kulik, Warschau

LOUISE LAWLER

Pollock & Tureen, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine, Connecticut, 1984
Cibachrome; 71,1 × 99,1 cm
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Paris, New York, Rome, Tokyo, 1985
S/W-Fotografie, Text auf Passepartout | b/w photograph, transfer type on mat
39,4 × 58,4 cm
Courtesy the artist; Metro Pictures, New York

Woman With Picasso, 1912, 1986
Cibachrome; 90 × 120,5 cm
Collection Group Lhoist

Untitled (1950–51), 1987
Cibachrome; 75 × 100 cm
Pierre Huber Collection Switzerland

Does It Matter Who Owns It?, 1989/1990
Cibachrome; 74 × 84 cm
Privatsammlung | private collection

HVAC, 1996
Cibachrome auf Aluminium-Museumsbox | cibachrome on aluminium museum box; 121,4 × 156,8 cm
Courtesy the artist; Metro Pictures, New York

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

ZOE LEONARD

Analogue, 1998–2007
Ca. 420 Farbabzüge | approx. 420 C-prints
Je | each 27,94 × 27,94 cm
Courtesy the artist; Tracy Williams, Ltd., New York; Galerie Gisela Capitain, Köln/Cologne

Analogue (portfolio), 1998–2007
40 Farbabzüge | 40 dye-transfer prints
ungerahmt je | unframed each
50,8 × 40,6 cm, gerahmt je | framed each
58,4 × 47,6 × 3,8 cm
Courtesy the artist; Tracy Williams Ltd., New York; Galerie Gisela Capitain, Köln/Cologne

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

LIN YILIN

Safely Manoeuvring Across Lin He Road, 1995
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 17 min, Loop

The Game of Monumentality, 2007
Performance mit 32 Personen aus Kassel, 32 BesucherInnen der documenta 12 | performance with 32 persons from Kassel, 32 visitors of documenta 12; Betonmauer, Seil | concrete wall, rope
400 × 1200 × 60 cm, Seil | rope 3500 cm
Nordstadtpark, Kassel

LEE LOZANO

Ohne Titel, 1962
Öl auf Leinwand | oil on canvas
83,8 × 73,7 cm
Privatsammlung | private collection

Ohne Titel, ca. | approx. 1962
Öl auf Leinwand | oil on canvas
126,5 × 126,5 cm
Privatsammlung | private collection

Ohne Titel, ca. | approx. 1962
Öl auf Leinwand | oil on canvas
106,5 × 127 cm
The Estate of Lee Lozano
Courtesy Hauser & Wirth Zürich London

Ohne Titel, ca. | approx. 1963
Öl auf Leinwand | oil on canvas
Dreiteilig | three parts: 126,5 × 364,6 cm
Einzelmaße | individual dimensions
126,5 × 123 cm, 126,5 × 121 cm,
126,5 × 120,6 cm

The Estate of Lee Lozano
Courtesy Hauser & Wirth Zürich London

Ohne Titel, ca. | approx. 1964
Bleistift und Ölkreide auf Papier | pencil and crayon on paper; 25,5 × 73,8 cm
The Estate of Lee Lozano
Courtesy Hauser & Wirth Zürich London

Ohne Titel, ca. | approx. 1964
Bleistift und Ölkreide auf Papier | pencil and crayon on paper; 25,5 × 73,8 cm
The Estate of Lee Lozano
Courtesy Hauser & Wirth Zürich London

Clash, 1965
Öl auf Leinwand | oil on canvas
231 × 160 cm
Wheaterspoon Art Museum, University of North Carolina at Greensboro, Gift of Donald Droll

Switch, 1965
Öl auf Leinwand | oil on canvas
183 × 233 cm
Sammlung Ludwig, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

Untitled/Ohne Titel, undatiert | undated
Bleistift und Ölkreide auf Papier | pencil and crayon on paper; 58,5 × 36,8 cm
Privatsammlung | private collection
Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

LU HAO

recording 2005 chang' an street, 2005
Tusche auf Seide | ink on silk
Gesamt | overall 50 × 5000 cm
in 10 Teilen | parts
Sammlung Sigg
Courtesy Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne

recording 2006 chang' an street, 2006
Tusche auf Seide | ink on silk
Gesamt | overall 50 × 5000 cm
in 10 Teilen | parts
Sammlung Sigg
Courtesy Galerie Urs Meile, Beijing–Lucerne

CHURCHILL MADIKIDA

Status, 2005
Särge, Vorhänge, Kerzen, Aids-Schleifen, Gras-Kruzifix, Kranz/Gebinde, Blumen, Stoff, hölzerne Sockel, Gipsmasken, Lambda-Abzug | coffins, curtains, candles, Aids ribbons, grass crucifix, wreath, flowers, fabric, wooden pedestals, plaster masks, Lambda print
Installationsmaße variabel | installation dimensions variable
Iziko South African National Gallery
Courtesy the artist;
Michael Stevenson Gallery

Virus V, 2005
Lambda-Abzug | Lambda print
Papiergröße | paper size 107 × 106 cm,
Bildgröße | image size 101 × 100 cm

Courtesy the artist;
Michael Stevenson Gallery

Virus I–IV, 2005
Lambda-Abzüge | Lambda prints
Virus I+II: Papiergröße | paper size 107 × 106 cm,
Bildgröße | image size 101 × 100 cm
Virus III+IV: Papiergröße | paper size 79,5 × 106 cm,
Bildgröße | image size 74,9 × 100 cm
Courtesy the artist;
Michael Stevenson Gallery

Virus, 2005
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 1:54 min, Loop
Courtesy the artist;
Michael Stevenson Gallery

Nemesis, 2005
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 2:20 min, Loop
Courtesy the artist;
Michael Stevenson Gallery

Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères

IÑIGO MANGLANO-OVALLE

Phantom Truck, 2007
Aluminium, Epoxidharz-Lackfarbe | aluminium, epoxy paint
396,2 × 998,2 × 248,9 cm
Max Protetch Gallery, New York

The Radio, 2007
Eloxiertes Aluminium, rote Folie, Ton | anodized aluminium, red foil, sound
76,2 × 35,6 × 10,2 cm

Mit Unterstützung von | with the support of SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de Espana), Madrid; The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

KERRY JAMES MARSHALL

Divine Intervention, 1978
Zerschnittene Papiercollage auf Karton mit Blattgold | cut paper collage on cardboard with gold leafing; 7,6 × 7,6 cm
Courtesy Peter Zokosky
Yellow Quarters, 1979
Zerschnittene Papiercollage auf Karton | cut paper collage on cardboard
13,3 × 10,2 cm
Courtesy the artist; Koplin Del Rio Gallery, Los Angeles

La Venus Negra, 1984
Acryl auf Papier | acrylic on paper
152,4 × 101,6 cm
Rennie Collection, Vancouver

Single Invisible Man, 1986
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
127 × 96,5 cm
Rennie Collection, Vancouver

Dark Angel, 1989
Acryl und Collage auf Leinwand | acrylic and collage on canvas
63,5 × 63,5 × 5,1 cm
Courtesy Jane Saks

Blue Water Silver Moon (Mermaid), 1991
Acryl und Collage auf Leinwand | acrylic and collage on canvas; 165,1 × 139,7 cm
Ronald and JoAnn Busuttil, Los Angeles

Could This Be Love, 1992
Acryl und Collage auf Leinwand | acrylic and collage on canvas; 215,9 × 233,7 cm
The Bailey Collection, Toronto

The Lost Boys: A.K.A. Baby Brother, 1993
Acryl und Collage auf Leinwand | acrylic and collage on canvas; 66 × 66 cm
Ronald and JoAnn Busuttil, Los Angeles

The Lost Boys: A.K.A. 8 Ball, 1993
Acryl und Collage auf Leinwand | acrylic and collage on canvas; 76,5 × 76,5 cm
Jill and Paul Koplin/Lawrence Collection

The Lost Boys: A.K.A. Black Al, 1993
Acryl und Collage auf Leinwand | acrylic and collage on canvas; 67,3 × 67,3 cm
Collection Kathleen Garfield

The Lost Boys: A.K.A. Black Johnny, 1993
Acryl und Collage auf Leinwand | acrylic and collage on canvas
63,5 × 63,5 × 5,1 cm
Courtesy the artist;
Jack Shainman Gallery, New York

Garden Party, 2003–2007
Acryl und Collage auf ungespannter Leinwand | acrylic and collage on

unstretched canvas; 274,3 × 304,8 cm
Courtesy the artist;
Jack Shainman Gallery, New York

Dailies (Rhythm Mastr), 2007
Tintenstrahlausdrucke auf Zeitungspapier | ink jet prints on newsprint
Maße variabel | dimensions variable
ca. 40 Tafeln | panels,
jede Einheit | each unit 58,4 × 78,7 cm
Courtesy the artist;
Jack Shainman Gallery, New York

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

AGNES MARTIN

River, 1964
Öl und Silberstift auf Leinwand | oil and silver pen on canvas; 183 × 183 cm
Privatsammlung, Wien | private collection, Vienna

JOHN McCRACKEN

Selection of 10 Sketchbook pages, 1966
Bleistift auf Papier | pencil on paper
Je | each 34,6 × 26,7 cm
Courtesy the artist; David Zwirner, New York

Untitled (Green Box), 1966
Polysterharz, Fiberglas, Sperrholz | polyester resin, fibreglass, plywood
31,1 × 18,4 × 27,9 cm
Hauser & Wirth Collection, Switzerland

Kapai, 1970
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
40,7 × 40,6 cm
Courtesy of Elkon Gallery, Inc., New York

Tantric, 1971
Öl auf Leinwand | oil on canvas
60,9 × 60,9 cm
Courtesy of Elkon Gallery, Inc., New York

Tantric, 1971
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
40,6 × 40,6 cm
Courtesy of Elkon Gallery, Inc., New York

Untitled, 1972
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
25,4 × 25,4 cm
Courtesy of Elkon Gallery, Inc., New York

Dog Star II, 1972
Öl auf Leinwand | oil on canvas
60,96 × 60,96 cm
Courtesy of Elkon Gallery, Inc., New York

Minnesota, 1989
Lack auf Holz | enamel on wood
244 × 69 × 43 cm
Privatsammlung | private collection, New York
Courtesy David Zwirner, New York

Orchid, 1991
Polysterharz, Fiberglas, Sperrholz | polyester resin, fibreglass, plywood
31,1 × 106,7 × 52,1 cm
David and Diane Waldmann, Rancho Mirage, California

Idea, 2000
Lack, Kunstharz, Fiberglas, Sperrholz | lacquer, resin, fiberglass, plywood
231,1 × 38,7 × 7 cm
Constance R. Caplan, Baltimore

Song, 2004
Polysterharz, Fiberglas, Sperrholz | Polyester resin, fiberglass, plywood
50,8 × 31,1 × 19,1 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled, 2007
3 Bronze Säulen | 3 bronze columns
254 × 50,8 × 30,5 cm
254 × 48,3 × 31,8 cm
254 × 53,9 × 29,8 cm
Courtesy David Zwirner, New York; Hauser & Wirth Zürich London

Fire, 2007
Kunstharz, Fiberglas, Sperrholz | polyester resin, fiberglass, plywood
8 parts je | each: 111,8 × 15,2 × 21,6 cm,
Gesamt | overall: 111,8 × 459,7 × 21,6 cm
Courtesy the artist; David Zwirner, New York

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

NASREEN MOHAMEDI

Untitled, 1960
Triptychon, 3 s/w-Fotografien | tryptich, 3 b/w photographs
Je | each 27 × 22 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai

Untitled, 1960
Triptychon, 3 s/w-Fotografien | tryptich, 3 b/w photographs
Je | each 24 × 19 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai

Untitled, undatiert | undated
Fotoabzug | photographic print on paper; 26,7 × 34,3 cm
Collection Rukaya Dossal, Mumbai

Untitled, undatiert | undated
Fotoabzug | photographic print on paper
26,7 × 34,3 cm
Collection Rukaya Dossal, Mumbai

Untitled, undatiert | undated
Fotoabzug | photographic print on paper; 24,1 × 36,4 cm
Collection Rukaya Dossal, Mumbai

Untitled I, II, undatiert | undated
2 s/w-Original-Fotoabzüge | 2 b/w vintage photographs
Je | each 18 × 23 cm
Collection Vivan Sundaram and Geeta Kapur, Delhi

Untitled, undatiert | undated
5 s/w-Fotografien | 5 b/w photographs

Je | each 28,58 × 22,86 cm
Collection Camar Sikander, Mumbai

Untitled, undatiert | undated
S/W-Fotografien | b/w photographs
Je | each 36,8 × 24,1 cm
Collection Camar Sikander, Mumbai

Untitled, undatiert | undated
Triptychon, 3 s/w-Fotografien | tryptich, 3 b/w photographs
Je | each 28,6 × 22,9 cm
Collection Camar Sikander, Mumbai

Untitled (Diary 2), Mitte der 1970er Jahre | mid-1970s
Tusche auf Papier | ink on paper
22 Seiten + Vorder- und Rückendeckel | 22 pages + front and back covers
13 × 8,9 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai; Courtesy Talwar Gallery, New York

Untitled (Diary 3), ca. späte 1960er – frühe 1970er Jahre | approx. late 1960s – early 1970s
Tusche auf Papier | ink on paper
24 Seiten + Vorder- und Rückendeckel | 24 pages + front and back covers
12,1 × 8,9 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai; Courtesy Talwar Gallery New York

Untitled (Diary 4), ca. 1970er Jahre | approx. 1970s
Blatt | sheet 1: Bleistift und Tusche auf Papier | pencil and ink on paper; 14,2 × 14,2 cm
Blatt | sheet 2: Tusche auf Papier | ink on paper; 14 × 9,2 cm
Blatt | sheet 3: Tusche auf Papier | ink on paper; 15,2 × 17,2 cm
Blatt | sheet 4: Tusche auf Papier | ink on paper; 15,2 × 17,2 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai,
Courtesy Talwar Gallery, New York

Untitled (Diary 5A), ca. Mitte der 1970er Jahre | approx. mid-1970s
Tusche auf Papier | ink on paper
10 Seiten + Vorder- und Rückendeckel
10 pages + front and back covers
14,9 × 8,3 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai; Courtesy Talwar Gallery, New York

Untitled (Diary 5B), ca. späte 1970er – frühe 1980er Jahre | approx. late 1970s – early 1980s
Bleistift und Tusche auf Papier | pencil and ink on paper
17 lose Blätter | loose sheets; 14 × 8,3 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai; Courtesy Talwar Gallery, New York

Untitled (Diary 6), undatiert | undated
Tusche auf Papier | ink on paper
Einzelnes Blatt | single sheet
21,6 × 17,8 cm
Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai; Courtesy Talwar Gallery, New York

Untitled, Mitte der 1980er Jahre | mid 1980s
Bleistift und Stift auf Papier | pencil and pen on paper; 47 × 47 cm
Collection Rukaya Dossal, Mumbai

Untitled, Mitte der 1980er Jahre | mid 1980s
Bleistift und Tusche auf Papier | pencil and ink on paper; 26,7 × 34,3 cm
Collection of Rukaya Dossal, Mumbai

Untitled, ca. | approx. 1980
Bleistift und Tusche auf Papier | pencil and ink on paper; 48 × 48 cm
Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore
Untitled, undatiert | undated
Bleistift und Tusche auf Papier | pencil and ink on paper; 27 × 34 cm
Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore

Untitled, undatiert | undated
Bleistift und Tusche auf Papier | pencil and ink on paper; 19 × 21 cm
Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore

Untitled, undatiert | undated
Bleistift und Tusche auf Papier | pencil and ink on paper; 24 × 34 cm
Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore

Untitled, undatiert | undated
6 Zeichnungen, Bleistift und Tusche auf Papier | 6 drawings, pencil and ink on paper; 47 × 47 cm
Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore

Untitled, undatiert | undated
12 Zeichnungen, Bleistift und Tusche auf Papier | 12 drawings, pencil and ink on paper; 19 × 19 cm
Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore

ANDREI MONASTYRSKI

Goethe, 1976/2007
Platten, Taste, Glocke, Kabel | boards, button, bell, wires
2 Platten je | boards each
160 × 200 cm, Kabellänge variabel | wire length variable
Courtesy the artist

Fountain, 2005
Fotografien, Mehl, Mischtechnik | photographs, flour, mixed technique
16 Fotografien je | photographs each
80 × 200 cm; Durchmesser | diameter 700 cm, Höhe | height 220 cm
Courtesy the artist

OLGA NEUWIRTH

... miramondo multiplo ...
Klanginstallation mit Film

Film, Format HDV 16:9 PAL, 17 min
Idee und Musik | concept and music: Olga Neuwirth
Kamera | camera: Martin Putz
Digital composing: Christian Stoppacher; Produktion | production: Kurt Mayer Film, Wien, 2007
Dank an | thanks to Robert Höldrich, Elfriede Jelinek, Kurt Mayer, Georg Nigl, Markus Noisternig und | and Sandra Schwaighofer

Klangmaterial | sound material: bearbeitete Ausschnitte aus dem II. und IV. Satz des Trompetenkonzertes *... miramondo multiplo ...* von Olga Neuwirth | edited sections from movement II and IV of the trumpet concert *... miramondo multiplo ...* by Olga Neuwirth
Solotrompete | solo trumpet: Håkan Hardenberger
Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Pierre Boulez | Wiener Philharmoniker under the direction of Pierre Boulez
Salzburger Festspiele, 2006
Live-Mitschnitt | live-recording, ORF 2006

Klanginstallation, Sound Design und Audioproduktion | sound-installation, sound-design and audio-production: IEM – Institut für Elektronische Musik und Akustik, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Markus Noisternig, Peter Plessas, Robert Höldrich)

Mit Unterstützung von | with the support of Kulturabteilung des Landes Steiermark, Österreich

J. D. 'OKHAI OJEIKERE

Mmon Mnon Edet Ubok, 1974
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Etine Uton Eku, 1974
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Coiling Penny Penny, 1974
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Mkpuk Eba, 1974
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Onile Gogoro, 1975
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Abebe, 1975
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Suku Sinero, 1979
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Headgear Series, 2004
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Headgear Series, 2004
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Headgear Series, 2004
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Headgear Series, 2004
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Headgear Series, 2005
Silbergelatineabzug auf Aluminium | gelatine silver print on aluminium
100 × 100 cm

Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères

ANATOLI OSMOLOVSKY

Mayakowski-Osmolovsky, 1993
Fotografie | photograph; 110 × 90 cm
Courtesy the artist

Bread, 2006
Geschnitztes Holz | carved wood
20 Teile | 20 pieces von | from
30 × 15 × 6 cm bis | to 150 × 110 × 10 cm
Installationsmaße variabel | installation dimensions variable
Courtesy the artist

Hardware „T-72“, 2006
Bronze | bronze; 22 × 27 × 10,5 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware „Type 90“, 2006
Bronze | bronze; 24 × 34 × 10 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Secret Hardware „Black eagle“, 2006
Bronze | bronze; 29 × 35 × 12 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware M-1 „Abrams“, 2006
Bronze | bronze; 24 × 33 × 9 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware C-1 „Ariete“, 2006
Bronze | bronze; 22 × 25 × 9,5 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware „Elephant“, 2006
Bronze | bronze; 25 × 29 × 11 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware „Challenger“, 2006
Bronze | bronze; 26,5 × 39 × 9 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware Eet-2 „Ozorio“, 2006
Bronze | bronze; 23,5 × 37 × 12 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware „Leclerc“, 2006
Bronze | bronze; 25,5 × 31,5 × 9 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware „Leopard-2“, 2006
Bronze | bronze; 21,5 × 46,5 × 8,5 cm
Courtesy Stella Art Foundation

Hardware „Merkava“, 2006
Bronze | bronze; 23 × 37 × 9 cm
Courtesy Stella Art Foundation

GEORGE OSODI

Oil Rich Niger Delta, 2003–2007
Serie von Digitalfotografien | series of digital photographs
Maße variabel | dimensions variable
Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères

JORGE OTEIZA

Maqueta en vidrio para el estudio de la pared luz, 1956
Glas, Papier | glass, paper
15 × 16 × 4,5 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza
Fundazio Museoa

Maqueta en vidrio para el estudio de la pared luz, 1956
Glas, Papier | glass, paper
15,5 × 16,5 × 3 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza
Fundazio Museoa

Maqueta en vidrio para el estudio de la pared luz, 1956
Glas, Papier, Kreide | glass, paper, chalk
6 × 23,5 × 18 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza
Fundazio Museoa

Maqueta en vidrio para el estudio de la pared luz, 1956
Glas, Papier | glass, paper

6 × 23,5 × 18 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza
Fundazio Museoa

Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos, 1957
Eisen | iron; 45 × 35 × 36 cm
MACBA Collection. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation
Gift of Fundación Bertrán

Caja metafísica por conjunción de dos triedros, 1958
Eisenplatte mit Kupferpatina | iron plate and copper patina; 32 × 24 × 22 cm
MACBA Collection. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation
Gift of Fundación Bertrán

Desocupación no cúbica del espacio, 1958
Eisen | iron; 40 × 38 × 37 cm
MACBA Collection. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation
Gift of Fundación Bertrán

Laboratorio de tizas, 1972
Fototapete | photo wallpaper
260 × 900 cm
Fotografie | photograph: Txomin Sáez
Dank an | thanks to Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao

Retrato de un gudari llamado Odiseo, 1975
Eisen | iron; 45 × 52 × 47 cm
MACBA Collection. Museu d'Art Contemporani de Barcelona,
Gift of Leopoldo Rodés

Mit Unterstützung von | with the support of SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de Espana), Madrid

ANNIE POOTOOGOOK

Watching jerry springer, 2002/03
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 50,8 × 66 cm
Westwind Partners, Toronto

Ritz crackers, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 76,2 × 112,4 cm
Privatsammlung | private collection

Bear by the window, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 50,8 × 66 cm
Privatsammlung | private collection

Mother falling with child, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 50,8 × 66 cm
Privatsammlung | private collection

Watching erotic film, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 50,8 × 66 cm
Privatsammlung | private collection, Toronto

Man crawling and crying, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 48,89 × 66 cm
John and Joyce Price, Bellevue

Man pulling woman, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 50,8 × 66 cm
John and Joyce Price, Bellevue

Man talking on cb radio, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 45,1 × 66 cm
Feheley Fine Arts, Toronto

Watching george bush on tv, 2003/04
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 25,4 × 33 cm
Feheley Fine Arts, Toronto
Three men carving a seal three women cleaning, 2006
Buntstift auf Papier | pencil crayon on paper; 50,8 × 66 cm
Feheley Fine Arts, Toronto

Bra, 2006
Buntstift auf Papier | pencil crayon on paper; 50,8 × 66 cm
Feheley Fine Arts, Toronto

Dr. phil, 2006
Buntstift auf Papier | pencil crayon on paper; 39,4 × 50,8 cm
Feheley Fine Arts, Toronto

Family in tent, 2006
Buntstift auf Papier | pencil crayon on paper; 41,3 × 50,8 cm
Privatsammlung | private collection

Making tea, 2006
Buntstift auf Papier | pencil crayon on paper; 50,8 × 55,9 cm
Privatsammlung | private collection

Pitseolak drawing with two girls on a bed, 2006
Buntstift und Tusche auf Papier | pencil crayon and ink on paper; 50,8 × 66 cm
Privatsammlung | private collection, Toronto

Mit Unterstützung von | with the support of Botschaft von Kanada, Berlin; The Canada Council for the Arts; The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto

CHARLOTTE POSENENSKE

Streifenbild (diagonal), 1965
rot, grün, orange, violett | red, green, orange, violet;
Klebestreifen auf Papier | adhesive strip on paper; 24 × 16 cm
Andreas Exner, Frankfurt am Main

Streifenbild (vertikal, geknickt), 1965
gelb, blau, schwarz | yellow, blue, black;
Klebestreifen auf Papier | adhesive strip on paper; 30 × 22 cm
Jochem Hendricks, Frankfurt am Main

Streifenbild (horizontal), 1965
rot, gelb, blau, orange, blau | red, yellow, blue, orange, blue;
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
11,5 × 18 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main
Streifenbild (diagonal), 1965
rot, gelb-rot, schwarz, rot, grün-gelb, gelb, blau | red, yellow-red, black, red, green-yellow, yellow, blue; Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper; 24 × 34 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Streifenbild (horizontal), 1965
orange, rot, blau | orange, red, blue;
Filzstift auf Papier | felt-tip pen on paper
13 × 18 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Streifenbild (vertikal), 1965
rot, hellblau, gelb, grau, schwarz usw., | red, light blue, yellow, grey, black etc.;
Klebestreifen auf Papier | adhesive strip on paper; 33,8 × 23,6 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Streifenbild, 1965
schwarz, rot, gelb, blau, | black, red, yellow, blue;
Kreide auf Papier | chalk on paper
29,5 × 20,5 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Streifenbild, 1965
schwarz, gelb, blau, braun | black, yellow, blue, brown;
Kreide auf Papier | chalk on paper
29,5 × 20,5 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Plastisches Bild, 1966
Blech, weiß gespritzt | sheet metal, sprayed white; 51 × 72 × 14 cm
Herbert Warmuth, Frankfurt am Main

4 Reliefs, Elemente der Serie B, 1967
Stahlblech, RAL gelb gespritzt, konvex | sheet steel, sprayed RAL yellow, convex
Je | each 100 × 50 × 14 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Drehflügel Serie E, 1967, 3 Rekonstruktionen | 3 reconstructions 2007
Unbehandelte Pressspanplatten, je 100 × 200 cm, drehbar auf Zapfen in den Eckpunkten einer quadratischen Bodenplatte gleichen Materials und einer kongruenten Deckplatte | pressboard, 100 × 200 cm each, adjustable on pivots at the vertices on a square base-plate of the same material and a congruent cover plate
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Konzept (Skizze) Drehflügel Serie E, 1967/68
Druckgraphik | graphic reproduction
21 × 42 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Vierkantrohre Serie D, 1967
Feuerverzinktes Stahlblech | hot-dip galvanised steel sheet

4 Sätze à 6 Elemente | 4 sets at 6 elements
Quadratrohr | rectangular tube (square); 92 × 46 × 46 cm
Rechteckrohr (Halbquadrat) | rectangular tube (half square); 92 × 46 × 23 cm
Kubisches Rohr | cubic tube
46 × 46 × 46 cm
Winkelstück (Richtungsänderung), Öffnungen | angle piece (change of direction), openings; 46 × 46 cm
Übergangsstück (Querschnittsänderung), Öffnungen | manifold (change of cross section), openings; 46 × 46 cm und | and 46 × 23 cm
T-Stück (Verzweigung), Öffnungen | T-piece (branching); 46 × 46
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Vierkantrohre Serie DW, 1967
Wellpappe geheftet | corrugated cardboard, stapled

12 Sätze à 4 Elemente | 12 sets at 4 elements
Rechteckrohr (Halbquadrat) | rectangular tube (half square) 140 × 70 × 70 cm
Rechteckrohr (Halbquadrat) | rectangular tube (half square) 140 × 70 × 35 cm
Winkelstück (Richtungsänderung), Öffnungen | angle piece (change of direction), openings; 70 × 70 cm
Übergangsstück (Querschnittsänderung), Öffnungen | manifold (change of cross section), openings; 70 × 70 und | and 70 × 35 cm
und Stabilisierungsrahmen | and stabilizing frame; 80 × 80 cm und 45 × 80 cm
Burkhard Brunn, Frankfurt am Main

Dank an | thanks to
Konstantin Adamopoulos

KIRILL PREOBRAZHENSKIY

Tram 4 Inner Voice Radio, 2007
Soundinstallation in der Straßenbahn | soundinstallation in the tram;
Lautsprecher | loud speakers, Loop
Straßenbahnlinie 4, Kaufungen-Mattenberg, Kassel

FLORIAN PUMHÖSL

Modernologie (Dreieckiges Atelier) | Modernology (Triangular Atelier), 2007
Wandsystem, Paneele bezogen mit schwarzem Buchbinderleinen, verbunden durch Faltwandscharniere; 8 Hinterglasbilder, Kunstharzlack hinter Fensterglas; Exemplar der Zeitschrift *Front*, Nr. 7/1943, *Parachute* issue in Plexiglas-Wandvitrine | wall system, panels upholstered with black bookbinder's/bibliopegis' linen, linked by partition hinges; 8 reverse glass paintings, synthetic resin lacquer/varnish behind sheet glass, issue of magazine *Front*, No. 7/1943, issue of *Parachute* in perspex display case on wall; Wandsystem Maße variabel | wall system dimensions variable;
Hinterglasbilder | reverse glass paintings
50 × 40,5 cm, 50 × 40,5 cm, 29 × 27 cm, 39 × 27 cm, 53 × 62,9 cm, 36,8 × 27 cm, 64 × 46 cm, 65,5 × 46 cm;
Vitrine | display case 69 × 85 cm
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln; Krobath Wimmer, Wien

YVONNE RAINER

AG Indexical, with a little help from H.M., 2006
Choreografie | choreography: Yvonne Rainer
Choreografieassistenz | choreographic assistance: Pat Catterson, Taisha Pagget; Tanz | dance: Pat Catterson, Emily Coates, Patricia Hoffbauer, Sally Silvers; Musik | music: *Agon* von | by Igor Stravinsky, *The Pink Panther* von | by Henry Mancini; Musikalische Beratung | musical advisor: Pat Catterson
tif – Theater im Fridericianum, Kassel

RoS Indexical, 2007
Choreografie | choreography: Yvonne Rainer
Tanz | dance: Pat Catterson, Emily Coates, Patricia Hoffbauer, Sally Silvers; Musik | music: *Rite of Spring* von | by Igor Stravinsky gespielt vom | played by the BBC Orchestra, *Riot at the Rite* Soundtrack, Courtesy the BBC; Kostüme | costumes: Elizabeth Clancey; Bühnenbild | set design: Joel Reynolds; Licht | lighting: Les Dickert
tif – Theater im Fridericianum, Kassel
Commission PERFORMA with documenta 12

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

CK RAJAN

Untitled, 1992–1996
5 Papiercollagen | paper collages
Passepartout je | each passepartout ca. | approx. 21 × 29 cm
Privatsammlung, Wien | private collection, Vienna

Untitled, 1992–1996
7 Papiercollagen | paper collages
Passepartout je | each passepartout ca. | approx. 21 × 29 cm
Courtesy the artist

Untitled, 1992–1996
20 Papiercollagen | paper collages

Passepartout je | each passepartout
ca. | approx. 21 × 29 cm
Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

GERHARD RICHTER

Betty, 1977
Öl auf Holz | oil on wood; 30 × 40 cm
Privatsammlung | private collection

ALEJANDRA RIERA

Enquête sur le/notre dehors | Enquiry of the/our Outside | Untersuchung über das/unser Außen, 2004–2007
Fotografien, Legenden und Texte, Video-Dokumente | photographs, keys and texts, video documents
Maße variabel | dimensions variable

In Zusammenarbeit mit | in collaboration with: Peter Pal Pelbart und | and La Compagnie théâtrale UEINZZ, bestehend aus Menschen mit psychischem Leiden, Therapeuten, Performer, Philosophen | consisting of people suffering from mental illness, therapists, performers, philosophers:
Alexandre Bernardes, Onés Antonio Cervelin, Valéria Manzalli, Leo Lui, Isa Cremonini, Fabrício Pedroni, Cleuby Villanova, Adélia Faustino, Rosemary Vieira, Alexandra Borges do Amaral, Luis Guilherme Ribeiro Cunha, Marco Machado, Flavio Franco, Geraldo Carlos, Colazzi, Yoshiko minie, Alexandra Gouveia, Alexandre Costa de Giacomo, Ana Goldenstein, Lucia Cristina Lopes Bautzer, Peter Pál Pelbart, Erika Inforsato, Paula Francisquetti, Eduardo Lettiere, Ana Carmen del Collado

Courtesy the artist; archives maquettes-sans-qualité 2004–2007

Mit Unterstützung von | with the support of The American Center Foundation; AFAA/CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères; Cécile Zoonens; Marie-Claude Lelgoualch; Saulo Portela; Olivier Zuchuat; Nadine Fajerman; Andreas Forh; l'Observatoire de l'évolution; Juliano Garcia Pessanha; Centre Universitaire Maria Antonia São Paulo, Fundació Antoni Tàpies; Angelika Bartl; Claudia Hummel; Jean-Hugues Berrou; EXO experimental org; Pascale Cassagnau; Jean-Marc Prévost; CNAP/Ministère de la Culture et de la Communication, Commande publique 2007

GERWALD ROCKENSCHAUB

1981/82
Dispersion auf Holz | emulsion on wood
26 × 26,5 × 3 cm
Sammlung Paul Maenz, Berlin

1982
Mischtechnik, Papier | mixed media, paper; 24 × 30 cm
Helga und Peter Krobath, Wien

1982
Mischtechnik, Papier | mixed media, paper; 14,8 cm × 21 cm
Privatsammlung | private collection

1982
Bleistift auf Papier | pencil on paper
14,8 cm × 21 cm
Privatsammlung | private collection

1982
Mischtechnik, Papier | mixed media, paper; 14,8 cm × 21 cm
Privatsammlung | private collection

1982
Dispersion auf Holz | emulsion on wood
38 × 17 cm
Privatsammlung | private collection

1982
Dispersion auf Holz | emulsion on wood
30 × 14 cm
Privatsammlung | private collection

1982
Dispersion auf Holz | emulsion on wood
50 × 10 cm
Privatsammlung | private collection

1989
Acrylglas, 4 Messingmuffen | Plexiglas, 4 brass fittings; 81,3 × 81,3 × 0,6 cm
Courtesy Galerie Georg Kargl Fine Arts, Wien

1989
Acrylglas, 4 Messingmuffen | Plexiglas, 4 brass fittings; 81,3 × 81,3 × 0,6 cm
Courtesy Galerie Georg Kargl Fine Arts, Wien

1991
8 Teppiche, Velours, verschiedene Farben und Größen | 8 carpets, velour, various colours and dimensions
max. 400 × 200 cm
Galleria Massimo Minini, Brescia

2000/2007
PVC-Folie (grün), elektrisches Gebläse | PVC film (green), electric blower
350 × 500 × 700 cm
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg
2001/2007
6 Flash-Animationen | 6 Flash animations
DVD Player, DVD, Beamer
Maße variabel | dimensions variable
Privatsammlung | private collection

2002
Acrylglas 10 mm (transparent, farblos), 6 industrielle Schrauben, 6 industrielle Unterlegscheiben | Plexiglas 10 mm (transparent, colourless), 6 industrial screws, 6 industrial washers
110 × 156 × 8 cm
Courtesy Galerie Georg Kargl Fine Arts, Wien

2002
Acrylglas 3 mm, 4 industrielle Schrauben, 4 industrielle Unterlegscheiben | Plexiglas 3 mm, 4 industrial screws, 4 industrial washers
50 × 48 × 4 cm
Michael Kozeluha und | and Anita Hafner, Wien

2002
Acrylglas 3 mm, 4 industrielle Schrauben, 4 industrielle Unterlegscheiben | Plexiglas 3 mm, 4 industrial screws, 4 industrial washers
50 × 48 × 4 cm
Privatsammlung | private collection

2002
Acrylglas 3 mm, 4 industrielle Schrauben, 4 industrielle Unterlegscheiben | Plexiglas 3 mm, 4 industrial screws, 4 industrial washers
50 × 48 × 4 cm
Privatsammlung | private collection

2002
Acrylglas 3 mm, 4 industrielle Schrauben, 4 industrielle Unterlegscheiben | Plexiglas 3 mm, 4 industrial screws, 4 industrial washers

50 × 48 × 4 cm
Privatsammlung | private collection

2007
Holz, Acryllack | wood, acrylic lacquer
300 × 400 × 535 cm

LOTTY ROSENFELD

Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979
Video (16mm-Film übertragen auf DVD), Farbe, Ton | video (16mm film transferred to DVD), colour, sound, 5:15 min, Loop

Una milla de cruces sobre el pavimento, 2007
Aktion im öffentlichen Raum, Eingriff in das Verkehrsleitsystem | action in public space, intervention in the traffic management system
Mitarbeit | assistance: Alejandra Coz
Wilhelmshöher Allee, Kassel

Mit Unterstützung von | with the support of Direcciòn de Asuntos Culturales, Ministerio RR.EE de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile

MARTHA ROSLER

Hothouse, or Harem, 1972
Fotomontage | photomontage
50,8 × 123,2 cm
Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974–75
S/W-Fotografien (Silbergelatinedruck) auf Karton | b/w photographs (silver prints), cardboard backing
45 Fotografien je | photographs each 20,2 × 25,3 cm, 24 Rahmen je | frames each 26,8 × 57,3 cm, AP

Flower Fields, 1975
Video (Super-8mm-Film übertragen auf DVD), Farbe, ohne Ton | video (Super 8mm film transferred to DVD) colour, silent, 3:48 min
Courtesy the artist

Passionate Signals, seit | since 1986
Serie von Fotografien | series of photographs
Farbabzüge | C-prints

Laburnum, Golden Chain, Stuttgart, May 1994
67,5 × 101 cm
Brooklyn bus, New York, July 2001
67,5 × 101 cm
Opening, Museum of Modern Art (MoMA Qns), Queens, NY, January 2004
67,5 × 101 cm
Opening, Museum of Modern Art (MoMA Qns), Queens, NY, January 2004
67,5 × 101 cm

Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

Backyard with Bunker at Heilhaus, Kassel, 2007
Digitalprint | digital print; 50,8 × 76,2 cm
Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

From the Rose Hill, Kassel, 2007
Digitalprint | digital print; 50,8 × 76,2 cm
Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

Karlsaue near the Orangerie, Kassel, 2007
Digitalprint | digital print; 50,8 × 76,2 cm
Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

Slave labor site near the railroad tracks, Kassel, 2007
Digitalprint | digital print; 50,8 × 76,2 cm
Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

Renaturalizing the stream, bottom of Rothenditmold, Kassel, 2007
Digitalprint | digital print; 50,8 × 76,2 cm
Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

Karlsaue near the War Memorial, Kassel, 2007
Digitalprint | digital print; 67,2 × 101,6 cm
Courtesy the artist; Galerie Christian Nagel Cologne/Berlin; Mitchell-Innes & Nash, New York

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

LUIS SACILOTTO

Escultura Negra, 1959
Eisen | iron; 36,8 × 51,4 × 20,3 cm
The Ella Fontanals Cisneros Collection, Miami

MIRA SCHENDEL

Untitled (from the written series), 1965
5 Monotypien, Öl auf Reispapier | 5 monocopies, oil on rice paper
Je | each 46 × 23 cm
Collection Gigi and Joseph Fainas, Genf

Umwelt, 1965
Monotypie auf Reispapier | monocopy on rice paper; 46 × 23 cm
Jorge and Sylvie HELFT Collection, Buenos Aires

Mondo, 1965
Monotypie, Öl auf Reispapier | monocopy on rice paper; 46 × 23 cm
Jorge and Sylvie HELFT Collection, Buenos Aires

Droguinha, 1966
Gedrehte und geflochtene Reispapierblätter | twisted and braided sheets of rice paper; 66,6 × 26 × 15,7 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas

Droguinha, ca. | approx. 1966
Gedrehte und geflochtene Reispapierblätter | | twisted and braided sheets of rice paper
Ca. | approx. 66 × 17,8 × 17,8 cm
Collection Diane and Bruce Halle, Phoenix

Untitled (Notebook), 1968
Letraset und Graphit auf Papier | Letraset and pencil on paper 38 × 100 cm
The Ella Fontanals Cisneros Collection, Miami

Untitled (Transformável), ca. 1970
Vernietete transparente Acrylbänder | riveted strips of transparent acrylic; 200 × 29,8 × 29,8 cm

The Ella Fontanals Cisneros Collection, Miami

Untitled (Notebooks), 1971
10 Seiten | pages; 32,3 × 32,3 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
39 Seiten | pages; 11 × 20 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
18 Seiten | pages; 11,2 × 20,5 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
38 Seiten | pages; 5,5 × 32 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
9 Seiten | pages; 23 × 31 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
15 Seiten | pages; 16 × 32 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
41 Seiten | pages; 13 × 15,3 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
44 Seiten | pages ; 20 × 22 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
36 Seiten | pages; 23 × 31 cm
Privatsammlung | private collection

Untitled (Notebooks), 1971
12 Seiten | pages; 19,5 × 19,5 cm
Privatsammlung | private collection

DIERK SCHMIDT

Die Teilung der Erde – Tableaux zu rechtlichen Synopsen der Berlin Afrika-Konferenz, 2006-2007
11 Malereien; Acryl und Silikon auf Nessel, Öl auf PVC-Folie | 11 paintings; acrylic and silicone on coarse, oil on PVC film
5 Malereien je | 5 paintings, each 260 × 130 cm, 4 Malereien je | 4 paintings, each 260 × 65 cm, 1 Malerei | painting 260 × 260 cm, 1 Malerei | painting 70 × 90 cm

KATEŘINA ŠEDÁ

For Every Dog A Different Master, 2007
Dokumentation der Intervention; 1000 Familien, 1000 Hemden | documentation of the intervention; 1000 families, 1000 shirts
Nova Lisen, Brno-Líšeň
Courtesy FrancoSoffiantino Arte-contemporanea, Turin

Dank an | thanks to Franco Soffiantino

ALLAN SEKULA

Shipwreck and Workers (Version 3 for Kassel) | Schiffbruch und Arbeiter (Version 3 für Kassel), 2005–2007
26 Abzüge für den Außenraum | outdoor display prints
21 Abzüge je | 21 prints each 245 × 339 cm, 5 Abzüge je | 5 prints each 245 × 507 cm
Bergpark Wilhemshöhe, Kassel
Courtesy the artist; Galerie Michel Rein, Paris; Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Alle Menschen werden Schwestern, 2007
Abzug für den Außenraum | outdoor display print; 500 × 750 cm
Bahnhof | train station Kassel-Wilhelmshöhe
Courtesy the artist; Galerie Michel Rein, Paris; Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Mit Unterstützung von | with the support of The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

AHLAM SHIBLI

Goter, 2002/03
S/W Silbergelatineabzug und Farbabzug | b/w gelatine silver print and C-print
3 Fotografien aus einer Serie von 44 Fotografien | 3 photographs from a series of 44
38 × 56 cm, gerahmt | framed 60 × 80 cm
Courtesy the artist; Max Wigram Gallery

Arab-al-sbaih, 2007
47 Fotografien, s/w Silbergelatineabzug und Farbabzug | photographs, b/w gelatine silver print and C-prints
40 Bilder je | pictures each 38 × 57,5 cm, gerahmt | framed 60 × 77 cm
7 Bilder je | pictures each 57,5 × 38 cm, gerahmt | framed 77 × 60 cm
Courtesy the artist; Max Wigram Gallery

ANDREAS SIEKMANN

Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten | The Exclusive. On the Politics of the Excluded Fourth, 2007
Lackiertes Metall, Teflon, PVC-Plane, Multiplex, Stahl, 2 Antriebsmotoren, 7 feststehende Figuren mit Mechanik, 3 Silhouetten und 43 hexagonale Holztableaux mit C-Prints überzogen, lackierte Holzbuchstaben, Absperrzaun aus Beton, Metall und Texttafeln, hexagonales Amulett, C-Print auf Metall kaschiert | coated metal, Teflon, PVC awning, multiplex board, steel, 2 driving motors, 7 stationary figures with mechanisms, 3 silhouettes and 43 hexagonal wooden tableaux covered with c-prints, coated wooden letters, barricade of concrete, metal and text panels, hexagonal amulet, c-print clad on metal
Karussell Durchmesser | roundabout diameter 1277 cm, Höhe | height 475 cm
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin

NEDKO SOLAKOV

Top Secret, 1989–90
179 Karteikarten im Originalkartei-kasten; Acrylfarbe, Zeichentusche, Öl, Fotografien, Grafit, Bronze, Aluminium, Holz, ein schändliches Geheimnis | 179 index cards in original box; acrylic, drawing ink, oil, photographs, graphite, bronze, aluminium, wood, a shameful secret; 14 × 46 × 39 cm
Courtesy the artist; Galerie Arndt & Partner, Berlin/Zürich

Fears, 2007
Serie von 99 Zeichnungen; sepia, schwarze und weiße Tusche, Lavierung auf Papier | series of 99 drawings; sepia, black and white ink, wash on paper
Je | each 19 × 28 cm
Courtesy the artist; Galerie Arndt & Partner, Berlin/Zürich

JO SPENCE

Remodelling Photo History, 1982
S/W-Fotografien auf roten Plastikplatten | b/w photographs on red plastic panels
6 Platten, je | 6 panels each
66,5 × 46,5 cm
MACBA Collection, Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation; Banc de Sabadell gift

JO SPENCE, ROSY MARTIN, MAGGIE MURRAY, TERRY DENNETT

The Picture of Health, 1982–1986
S/W-Fotografien, Zeitungsausschnitte, aufkaschiert auf Plastikplatten | b/w photographs, newspaper cuttings, laminated on plastic panels
Auswahl (insgesamt 64 Elemente) | selection (64 elements in total)
Verschiedene Maße | various dimensions, von | from 27,5 × 21 cm bis | to 71 × 51 cm
MACBA Collection, Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation; Banc de Sabadell gift

GRETE STERN

Al Fondo Buenos Aires, 1946 (2006)
Silbergelatinedruck | gelatine silver print
30 × 24 cm
The Ella Fontanals Cisneros Collection, Miami

Madi (Fotomontaje), 1947 (2006)
Silbergelatinedruck | gelatine silver print
30 × 24 cm
The Ella Fontanals Cisneros Collection, Miami

HITO STEYERL

Lovely Andrea, 2007
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, ca. | approx. 25 min
Japan, Deutschland | Japan, Germany
Einkanalprojektion | single-channel projection

Journal No. 1 – An artist's impression, 2007
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, ca. | approx. 22 min
Bosnien, Deutschland | Bosnia, Germany
Einkanalprojektion, Samtschirm mit 3 Projektionsflächen | single-channel projection, velvet screen with 3 projection screens
Kulturzentrum Schlachthof, Kassel

Red Alert, 2007
Video (DVD), Farbe, ohne Ton | colour, silent, Loop
3 Monitore mit monochrom rotem Bild | 3 monitors with monochrome red image

Mit Unterstützung von | with the support of Goethe-Institut, München

IMOGEN STIDWORTHY

I Hate, 2007
Video, Ton, verschiedene architektonische Elemente | sound, various architectural elements

Videoprojektion | video projection
480 × 270 cm, Bühne | stage
520 × 735 cm, Leinwand | screen,
Filz auf Aluminiumrahmen | felt on aluminium frame 520 × 293 cm,
2 LED-Anzeigentafeln | 2 LED displays 140 cm, 2 Lautsprecher | 2 loudspeakers
Video (DVD), HDV Format, Ton, Farbe | sound, colour, 6:20 min, Loop

Gewölbte Wand | curved wall
240 × 975 × 32 cm
3 Lautsprecher | 3 loudspeakers,
2 Richt-Lautsprecher | 2 focusing loudspeakers
5.1 Surround Sound-Audiotrack, 7:20 min

Tisch | table 235 cm × 93 cm; 3 × 202" LCD Monitors; 3 × MiniMacs mit interaktivem System | with interactive system

Dank an die Mitwirkenden | with thanks to the participants Judith Langley, Sprachtherapeutin | speech therapist und | and Edward Woodman, Fotograf | photographer

Besonderer Dank an | with spezial thanks to Milica Topalovic, Architektin | architect und technische Unterstützung von | and technical support of Nic Sandiland, interactive / random video; MITES, a service of FACT (Foundation of Art and Creative Technology, Liverpool) und | and Martin Wallace, Nova
Courtesy Galerie Hohenlohe, Wien; Matts Gallery, London

Mit Unterstützung von | with the support of Arts Council England, North West

MLADEN STILINOVIĆ

The Exploitation of the Dead, 1984/1990
Malereien und Collagen auf Holzbrettern | paintings and collages on wooden boards, container
Malereien und Collagen verschiedene Maße | paintings and collages in various dimensions
Container 2800 × 4870 × 6055 cm
Courtesy Moderna Museet, Stockholm, and the artist

JÜRGEN STOLLHANS

w_2037405: Caput mortuum, 2007
20 Paneele, Kreide und Wandfarbe auf Holz | 20 panels, chalk, wall paint on wood; je | each 155 × 200 cm

SHOOSHIE SULAIMAN

Emotional Library, 2007
Performance, 2 Tagebücher mit Aquarellen | performance, 2 diaries with watercolours *Anna*, 1996 und | and *Botanical Garden*, 1996
Je | each 15 × 21 × 1 cm

OUMOU SY

Modenschau | Fashion Show, 2007
Prospektive Retrospektive | prospective retrospective
Bergpark Wilhemshöhe, Kassel
Mit Unterstützung von | with the support of Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères; Organisation internationale de la Francophonie

ALINA SZAPOCZNIKOW

Fotorzezba | Photosculpture, 1971
Fotografien, Text | photographs, text; 20 Fotografien je | photographs each 18 × 24 cm

Piotr Stanislawski, Estate Alina Szapocznikow, Paris
Werk im Ankauf durch | Oeuvre en cours d'acquisition par le Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Paris

TANAKA ATSUKO

Calendar, ca. | approx. 1954
Papiercollage mit Tusche und Bleistift | paper collage with ink and pencil
38 × 54 cm
Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya

Calendar, ca. | approx. 1954
Papiercollage mit Öl und Tusche | paper collage with oil and ink; 54 × 38 cm
Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya

Work, ca. | approx. 1954
Tusche und Klebstoff auf Hanf | ink and adhesive on hemp; 21 × 46 cm
Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya

Work, 1955
Baumwolle | cotton; 100 × 208 cm
The Estate of Atsuko Tanaka, Tokyo
Courtesy HAM Gallery, Tokyo

Work, 1955
Baumwolle | cotton; 100 × 202 cm
The Estate of Atsuko Tanaka, Tokyo
Courtesy HAM Gallery, Tokyo

Work, 1955
Baumwolle | cotton; 101 × 377 cm
The Estate of Atsuko Tanaka, Tokyo
Courtesy HAM Gallery, Tokyo

Work, 1955, Rekonstruktion | reconstruction in 1986
Viskose | rayon; 1000 × 1000 cm
The Estate of Atsuko Tanaka, Tokyo

Electric Dress, 1956, Rekonstruktion | reconstruction in 1986
Vinylfarbe auf Glühbirnen, Kabel, Schaltpult | vinyl paint on light bulbs, electric cables, control console
165 × 80 × 80 cm
Takamatsu City Museum of Art, Takamatsu

Drawing after „Electric Dress", 1956
Buntstift, wasserfester Filzstift, Tusche auf Papier | crayon, permanent marker, ink on paper; 109,9 × 77 cm
21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa

Drawing after „Electric Dress", 1956
Tusche, Buntstift, Aquarell auf Papier | ink, crayon, watercolour on paper
109,9 × 77 cm
21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa

Drawing after „Electric Dress", 1956
Tusche, Buntstift auf Papier | ink, crayon on paper; 77 × 55 cm
21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa

Mit Unterstützung von | with the support of The Japan Foundation, Tokyo

DAVID THORNE, KATYA SANDER, ASHLEY HUNT, SHARON HAYES, ANDREA GEYER

9 Scripts from a Nation at War, 2007
Serie von Videos (HDV), Farbe, Ton | series of videos (HDV), colour, sound

Script: Citizen: 248 predictions about what | will do when democracy comes.
1:15:14 h

Script: Blogger: Stop sending emails asking if | am for real.
20:38 min

Script: Correspondent: But you have to tell it in a way that doesn't lose you your credibility.
19:06 min

Script: Veteran: | am thinking | should put on my uniform.
40:02 min

Script: Student: If there was an enemy in the room it would totally change things.
43:47 min

Script: Actor: And you just go on. And you just go on.
17:54 min

Script: Interviewer: | ask her how she imagines her audience.
10:21 min

Script: Lawyer: We are the good guys, at least in the storyline we like to stick to.
17:57 min

Script: Detainee: Please tell me when it's my turn to speak because | don't know what's going on here.
4:04:28 h

9 Scripts from a Nation at War wurde teilweise entwickelt während eines | was developed, in part, during a Vera List Center Fellowship at The New School

Mit Unterstützung von | with the support of The Danish Arts Council, Kopenhagen; The American Center Foundation; Lower Manhattan Cultural Council / LMCC; The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State

GUY TILLIM

Congo Democratic, 2006
Pigmentdruck auf Baumwollpapier, Wahlzettel | archival pigment ink on cotton rag paper, ballot papers

Joseph Kabila election campaign billboard, Kinshasa, July, 2006 | Joseph Kabila Wahlkampagne, Plakatwand, Kinshasa, Juli 2006
91 × 133 cm

Lumumbiste Party meeting and the street outside at a cell headquarters in a Kinshasa suburb, July, 2006 | Lumumbiste Parteiversammlung und die Straße draußen beim Hauptquartier in einem Vorort von Kinshasa, Juli 2006
91 × 133 cm; 49,5 × 72 cm

Followers of Etienne Tshisikedi, calling for a boycott of the election, burn a Kabila election billboard, central Kinshasa, July, 2006 | AnhängerInnen von Etienne Tshisikedi rufen zu einem Boykott der Wahl auf, zünden eine Plakattafel der Kabilawahl an, Zentrum von Kinshasa, Juli, 2006; 91 × 133 cm

A political election meeting takes place in a Kinshasa suburb, and election posters on poles in the street outside the home, July, 2006 | Eine politische Wahlversammlung in einem Vorort von Kinshasa. Wahlplakate auf der Straße, Juli, 2006
91 × 133 cm; 49,5 × 72 cm

Lumumbiste Party activist at a meeting and the street outside, Kinshasa July, 2006 | *AnhängerInnen der Lumumbiste Partei bei einer Versammlung und draußen auf der Straße, Juli 2006*
49,5 × 72 cm; 91 × 133 cm

Supporters of Etienne Tshisekedi calling for a boycott of the election are dispersed by police, Kinshasa, July, 2006 | *AnhängerInnen von Etienne Tshisekedi rufen zum Wahlboykott auf und werden von der Polizei auseinander getrieben, Juli 2006;* 91 × 133 cm

National Assembly candidate Adam Bombole, close associate of Jean-Pierre Bemba, greets his family as he leaves for work in the morning. The gate to his residence. Kinshasa, July, 2006 | *Nationalversammlungskandidat Adam Bombole, enger Mitarbeiter von Jean-Pierre Bemba, grüßt seine Familie, als er morgens zur Arbeit aufbricht. Der Eingang zu seinem Wohnsitz. Kinshasa, Juli 2006;* 49,5 × 72 cm; 91 × 133 cm

Supporters of Jean-Pierre Bemba mock President Kabila, calling him an egg seller (in reference to Kabila's statement that he could not take part in early election debates because he was balancing the delicate affairs of state on his head, as an egg seller would balance his wares) | *AnhängerInnen von Jean-Pierre Bemba verspotten Präsident Kabila, indem sie ihn einen Eierverkäufer nennen (in Anlehnung an Kabilas Aussage, er hätte an den frühen Wahldiskussionen nicht teilnehmen können, weil er die heiklen Staatsangelegenheiten auf seinem Kopf balanciert, wie ein Eierverkäufer seine Ware balanciert;* 91 × 133 cm

Presidential candidate Jean-Pierre Bemba enters a stadium in central Kinshasa flanked by his bodyguards, | *July, 2006* | *Präsidentschaftskandidat Jean-Pierre Bemba betritt ein Stadion im Zentrum von Kinshasa, umgeben von seinen Bodyguards, Juli 2006*
91 × 133 cm

A statue of Patrice Lumumba erected by Laurent Kabila, and an unfinished tower built during the Mobutu years, look down on Jean-Pierre Bemba supporters as they make their way to a rally, Kinshasa, July, 2006 | *Eine Statue von Patrice Lumumba wird von Laurent Kabila errichtet und ein unfertiger Turm, der in der Mobutu-Ära erbaut wurde, blicken hinunter auf Anhänger von Jean-Pierre Bemba, wie sie sich ihren Weg zu einer Kundgebung bahnen, Kinshasa, Juli 2006;* 91 × 133 cm

A traditional dancer and crowd salute Jean-Pierre Bemba as he walks to a rally from the airport, Kinshasa, July, 2006 | *Ein traditioneller Tänzer und die Menge grüßen Jean-Pierre Bemba, als er vom Flughafen zu einer Kundgebung schreitet, Kinshasa, Juli 2006;* 91 × 133 cm

Supporters of Jean-Pierre Bemba line the road as he walks to a rally from the airport, Kinshasa, July, 2006 | *AnhängerInnen von Jean-Pierre Bemba säumen die Straße, als dieser vom Flughafen zu einer Versammlung schreitet, Juli 2006;* 91 × 133 cm

Voting station under construction by the UN the day before the election, Kinshasa, July, 2006 | *Die Baustelle eines Wahllokals der UNO am Tag vor der Wahl, Kinshasa, Juli 2006;* 91 × 133 cm

Sawmill worker poses outside a political meeting, suburban Kinshasa, July, 2006 | *Arbeiter eines Sägewerks stellen sich draußen vor einer politischen Versammlung auf, Vorort von Kinshasa, Juli 2006*
91 × 133 cm

Ballot Paper, National Assembly, Kinshasa | *Wahlzettel, Nationalversammlung, Kinshasa,* 2006
6 Seiten je | 6 pages each 69 × 51 cm

Courtesy the artist;
Michael Stevenson Gallery

TSENG YU-CHIN

Who's Listening? 1, 2003–2004
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 7:55 min

Who's Listening? 5, 2003–2004
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 24:16 min

LIDWIEN VAN DE VEN

document, 2007
Wechselnde Installation mit Digitaldrucken auf Papier, Fotoabzügen und gedruckter Edition | changing installation with digital prints on paper, photoprints, printed edition
Digitaldrucke | digital prints von | from 140 × 180 cm bis | to 269 × 336 cm, Fotoabzüge | photoprints 40 × 50 cm, gedruckte Edition | printed edition 59,4 × 84,1 cm
Courtesy the artist;
Galerie Paul Andriesse, Amsterdam

Damascus, Ommayad Mosque, 2007
Video (DVD), Farbe | colour, 3 min, Loop
Courtesy the artist; Galerie Paul Andriesse, Amsterdam

Mit Unterstützung von | with the support of The Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture; Mondriaan Foundation, Amsterdam; Galerie Paul Andriesse, Amsterdam

SIMON WACHSMUTH

Where We Were Then, Where We Are Now, 2007
Film, Aluminiumstangen, Magnetbild, Bildtafeln und Vitrinen | film, aluminium bars, magnetic spectrum, plates and vitrines

Persepolis, Where We Were Then, Where We Are Now
Film (Super16mm-Film, digital abgetastet), s/w, Ton | film (Super16mm-film, scanned digitally), b/w, sound, ca. | approx. 30 min

Zurkhaneh
Film (Super16mm-Film, digital abgetastet), s/w, Ton | film (Super16mm-film, scanned digitally), b/w, sound, ca. | approx. 10 min

Maße variabel | dimensions variable
Mitarbeit | cooperation: Bahman Ardalan, Sven Jakstat, Jochen Jezussek, Judith Lewis, Ivette Löcker, Ralph Netzer

Dank an | thanks to Frank Amann, Bahman Ardalan, Wolfgang Banyai, Karin Gludovatz, Maziar Kazemi, Franziska Lesák, Hartmut Niemann, Markus Otto, Ghazal Shakeri, Fereshteh Taerpour

Courtesy the artist; Galerie Hohenlohe, Wien

Mit Unterstützung von | with the support of Khaneh, House of Literature and Art, Tehran; Iran Air Deutschland – Herr Parvaresh und Frau Hashemi; Orient-express Göttingen; Cultural Heritage & Tourism Organisation; Parsa-Pasargadae Research Foundation; Foreign Press & Media Dep., ministry of Cultural & Islamic Guidance (Tehran/Shiraz); I.R. Iran Consulate Berlin, Poolad Zhurkhaneh

XIE NANXING

Untitled, No. 1, 2006
Öl auf Leinwand | oil on canvas
220 × 385 cm
Sammlung Sigg
Courtesy Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne

Untitled, No. 2, 2006
Öl auf Leinwand | oil on canvas
220 × 385 cm
Courtesy Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne

Untitled, No. 3, 2006
Öl auf Leinwand | oil on canvas
220 × 385 cm
Courtesy Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne

YAN LEI

Tree, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
90 × 120 × 3 cm
Tree, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
90 × 120 × 3 cm

Tree, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
90 × 120 × 3 cm

Tree, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
90 × 120 × 3 cm

Lights.shadows, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
100 × 130 cm

Lights.shadows, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
100 × 130 cm

Lights.shadows, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
100 × 130 cm
Lights.shadows, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
100 × 130 cm

Lights.shadows, 2004
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
100 × 130 cm

ZHENG GUOGU

Add Oil and March Forward!, 2005
5 Objekte, frittierter Teig | 5 objects, fried dough; each 9 × 23 × 11 cm
Sammlung Sigg

Waterfall, 2006
Verschiedene Materialien | mixed media
135 × 80 × 80 cm
Sammlung Sigg

Computer is controlled by pig's brain series two No. 13, 2006
Öl auf Stoff | oil on fabric; 148 × 270 cm
Vitamin Creative Space, Guang Zhou

Computer is controlled by pig's brain No. 43, 2006
Acryl und Gummi auf Stoff | acrylic and gum on fabric; 138 × 273,5 cm
Collection Jean-Marc Decrop, Hong Kong
Courtesy Galerie Loft, Paris
Computer is controlled by pig's brain No. 82, 2006
Öl auf Leinwand | oil on canvas
167,5 × 161cm
Vitamin Creative Space, Guang Zhou

Rust another 2000 years No. 28, 2006
Stickerei auf Teppich | embroidery on carpet; 200 × 320 cm
Vitamin Creative Space, Guang Zhou

YANGJIANG CALLIGRAPHY GROUP

Zheng Guogu, Chen Zaiyan, Sun Qinglin

Illiteracy No. 3, 2004
Kalligrafie, Tinte auf Papier | calligraphy, ink on paper; 278 × 137,5 cm
Vitamin Creative Space, Guang Zhou

ARTUR ŻMIJEWSKI

Them, 2007
Video (DVD), Farbe, Ton | colour, sound, 15 min
Courtesy the artist; Foksal Gallery Foundation; Galerie Peter Kilchmann

Głuchy Bach | Deaf Bach (Singing Lesson 2), 2003
Audio-CD, 24:08 min
Johann Sebastian Bach, Kantate | cantata BWV 78, *Jesu, der Du meine Seele;* Arie *Wir eilen*: Chor, Mezzosopran Ewa Łapińska | Aria *Wir eilen:* chorus, mezzo-soprano Ewa Łapińska, 3:48 min

Chor der Samuel-Heinicke Schule für Gehörlose und Schwerhörige | chorus of Samuel-Heinicke School for deaf and hard of hearing people: Stephanie Balsinger, Anja Boroviec, Anja Fessel, Sandy Franke, Christian Grun, Sebastian Grun, Madlen Keller, Ramon Legler, Francesca Lorenz, Katja Mehlhorn, Christiane Mosler, Sebastian Spöhr, Willy Stammwitz, Monique Stummer, Susanne Wippich, Thomas Wippich, Alan Zech

Barockensemble der Fachrichtung Alte Musik der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, „Felix Mendelsohn-Bartholdy"
Leitung | director: Susanne Scholz
Dirigent | conductor: Dariusz Łapińska

Audio Guide

ANONYM

Berliner Saray-Alben (Diez-Alben) Iran, 14.–16. Jahrhundert | 14th–16th century

1. Auswahl
(01. 06. 2007 – 05. 08. 2007)

Diez A Fol. 71; S. | p. 10
Herbstlandschaft am Fluss
Miniatur auf Papier | miniature on paper
20,3 × 29,1 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 70; S. | p. 9, Nr. | no. 2
Kampf an den Ufern eines Flusses
Miniatur auf Papier | miniature on paper
17 × 28,9 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 72; S. | p. 19
Mann mit Äffin und Kind
Miniatur auf Papier | miniature on paper
27,9 × 26,9 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 70; S. | p. 13
Unterhaltung vor dem Tore = Ghazan Khans Mausoleum und Stiftung
Miniatur auf Papier | miniature on paper
39,2 × 31,1 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 71; S. | p. 27
Feuerprobe des Siyawush, um 1400
Miniatur auf Papier | miniature on paper
25,6 × 27,4 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

2. Auswahl
(06. 08. 2007 – 23. 09. 2007)

Diez A Fol. 71; S. | p. 10 (Reproduktion | reproduction)
Herbstlandschaft am Fluss
Miniatur auf Papier | miniature on paper
20,3 × 29,1 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin
Diez A Fol. 71; S. | p. 12
Mann mit Äffin
Miniatur auf Papier | miniature on paper
23,8 × 25,5 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 71; S. | p. 26, Nr. | no. 3
Liebende
Miniatur auf Papier | miniature on paper
12,6 × 10,7 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 72; S. | p. 12, Nr. | no. 1
Studienblatt: Leopard, Pfau, Reiterkampf
Miniatur auf Papier | miniature on paper
18,9 × 13,5 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 72; S. | p. 6, Nr. | no. 1
Trinkendes Paar im Garten
Miniatur auf Papier | miniature on paper
17,7 × 21,8 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 72; S. | p. 6, Nr. | no. 2
Kampf mit einer Löwin
Miniatur auf Papier | miniature on paper
6,4 × 8,5 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

Diez A Fol. 72; S. | p. 6, Nr. | no. 3
Raubtiere am toten Kamel
Miniatur auf Papier | miniature on paper
8,8 × 16,4 cm
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Berlin

HADDSCHI MAQSUD AT-TABRIZI

Reise eines persischen Kalligraphen nach Moghul-Indien | A persian calligraphist's journey to Mogul India
Kalligraphisches Zierblatt mit arabischem Text im Thulth-Duktus | calligraphic ornamental sheet with Arabic text in Thulth style
Mit Signatur im Riqa'-Duktus von | with signature in Riqa' style by Haddschi Maqsud at-Tabrizi, Schawwal 980 Hidschra/Februar | February 1573 in Schiraz
Zwischentexte arabisch/persisch in Naskhi | intermediate texts Arabic/Persian in Naskhi
Passepartout 37 × 50,5 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Kalligraphisches Zierblatt mit arabischem Text im Thulth-Duktus | Calligraphic ornamental sheet with Arabic text in Thulth style
Mit seitlicher Signatur im Riqa'-Duktus von „[Haddschi] Maqsud-i Maftul-band [at-Tabrizi], in einer der Städte Indiens, 982H/1574" | with signature in Riqa' style by "[Haddschi] Maqsud-i Maftul-band [at-Tabrizi], in one of India's cities, 982H/1574" on the side
Zwischentext arabisches Gedicht im Naskhi-Duktus | intermediate text Arabic poem in Naskhi style
Passepartout 37 × 50,5 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
Moghul-Indische Albumblätter zum Thema „Bildungsreise des Gefühls" | Mogul Indian album sheets on the subject of the „Educational tour of the sentiment"

1. Auswahl
(01. 06. 2007 – 05. 08. 2007)

Feuerwerk beim Fest der Barat-Nacht am Moghulhof | Fireworks at the feast of the Barat night at the Moghul court
Aus einem kaiserlichen Moghul-Album, Nordindien, 2. Hälfte 17. Jahrhundert | from an imperial Mogul album, North India, 2nd half 17th century
Gouachefarben und Vergoldung | gouache and gilding
Passepartout 50 × 64,5 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Tanz beim Holi-Fest am Moghulhof, von Mihr Chand | Dance at the Holi Festival at the Mogul court, by Mihr Chand
Aus einem Moghul-Album, Nordindien, 2. Hälfte 18. Jahrhundert | from a Mogul album, North India, 2nd half 18th century
Gouachefarben | gouache
Passepartout 50,5 × 37 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

2. Auswahl
(06. 08. 2007 – 23. 09. 2007)

Der Held Zal ruft den Vogel Simurgh, Illustration zum Schah-nama | The hero Zal calls the bird Simurgh, illustration for the Schah-nama
Nordindien, Moghulschule, um 1700, nach einem älteren iranischen Vorbild | North India, Mogul school, approx. 1700, after an older Iranian example
Gouachefarben, Randmalerei aus einem Moghul-Album des 18. Jahrhunderts | gouache, border painting from

a Mogul album from the 18th century
Passepartout 64,5 × 50 cm
Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

Ein junger Sufi-Mystiker liest seinem spirituellen Meister vor | A young Sufi mystic reading to his spiritual master
Nordindien, Moghulschule, Ende 17. Jahrhundert, im 18. Jahrhundert montiert | North India, Mogul school,

end of the 17th century, mounted in the 18th century
Passepartout 50,5 cm × 37 cm
Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

HOKUSAI KATSUSHIKA (1760–1849) (KATSUSHIKA TAITO)

Musterentwurf aus: Banshoku zukô, (Sammlung von Entwürfen zur Verzierung kunsthandwerklicher Erzeugnisse) | model draft from: Banshoku zukô, (collection of drafts for the ornamentation of artisan craftwork)
3. Band, S. 13 | Volume 3, p. 13
Japan, Edo 1835; 22 × 30 cm
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

HSIANG YUAN-PIEN

Noted Porcelains of Successive Dynasties
Album mit 6 Faltblättern mit Vorwort und Index sowie 82 Faltblättern mit Illustrationen in Wasserfarben und jeweiliger Objektbeschreibung | album with 6 leaflets with foreword and index as well as 82 leaflets with watercolour illustrations and respective object descriptions
Kopie nach einem (verbrannten) Original aus dem 16. Jahrhundert | copy after an original (lost to fire) from the 16th century
China, Beijing ca. | approx. 1885
26,4 × 34,4 cm; Aufgeschlagen quer | open on the diagonal 26,4 × 68,8 cm
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

ANONYM

Tenture de Mariage, Peul, Arkila Kerka | Hochzeitsbehang, Peul, Arkila Kerka | wedding arras, Peul, Arkila Kerka, 2. Hälfte 20. Jahrhundert | 2nd half of 20th century, Typologie ca. | approx. 1200
Wolle und Baumwolle | wool and cotton
sieben Bahnen je | seven panels each 23,5 cm; gesamt | total 465 × 165 cm
Nr. 81-X-742
Collection Musée National du Mali, Bamako

ANONYM

Gartenteppich | garden carpet
Nordwestiran | Northwest Iran, ca. | approx. 1800
Flor und Schuss: Wolle, Kette: Baumwolle | pile and weft: wool, warp: cotton; 880 × 289 cm
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

ANONYM

Gesichtsschleier einer Braut (Ruband) | bridal veil cloth (Ruband)
Tadschikistan, Pamir-Region, Darvaz, 1. Hälfte 19. Jahrhundert |
East Tajikistan, Pamir region, Darvaz, 1st half 19th century
Baumwollgewebe mit Seidenstickerei | cotton fabric with silk stitchery
72 × 56,5 cm
MAK Inv.-Nr. T 7851-1914
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

Gesichtsschleier einer Braut (Ruband) | bridal veil cloth (Ruband)
Tadschikistan, Pamir-Region, Darvaz, 1. Hälfte 19. Jahrhundert |
East Tajikistan, Pamir region, Darvaz, 1st half 19th century
Baumwollgewebe mit Seidenstickerei | cotton fabric with silk stitchery
76 × 56 cm
MAK Inv.-Nr. T 7852-1914
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

Gesichtsschleier einer Braut (Ruband) | bridal veil cloth (Ruband)
Tadschikistan, Pamir-Region, Darvaz, 2. Hälfte 19. Jahrhundert |
East Tajikistan, Pamir region, Darvaz, 2nd half 19th century
Baumwollgewebe mit Seidenstickerei | cotton fabric with silk stitchery
82,5 × 64 cm
MAK Inv.-Nr. T 7854-1914
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

Gesichtsschleier einer Braut (Ruband) | bridal veil cloth (Ruband)
Tadschikistan, Pamir-Region, Darvaz, 2. Hälfte 19. Jahrhundert |
East Tajikistan, Pamir region, Darvaz, 2nd half 19th century
Baumwollgewebe mit Seidenstickerei | cotton fabric with silk stitchery
81 × 68,5 cm
MAK Inv.-Nr. T 7855-1914
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

Lacktafel | enamel board
Holz mit Intarsien aus Perlmutter und Halbedelsteinen auf Schwarzlackgrund | wood with nacre intarsia and semi-precious stones on black lacquer base
Qing-Dynastie, Periode Kangxi | Quing dynasty, Kangxi period (1662–1722)
154 × 67 cm
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien

ANONYM

A Woman spinning, ca. | approx. 1815–20
Lucknow, Indien | India
Gemälde, Aquarell auf Papier | painting, watercolour on paper; 22,7 × 15 cm
Victoria and Albert Museum, London

ANONYM

The Goddess Kali, ca. | approx. 1865
Calcutta, Indien | India
Gemälde, Aquarell auf lithographierten Skizzen | painting, watercolour on lithographed outlines; 44,5 × 27,5 cm
Victoria and Albert Museum, London

ANONYM

A Courtesan dressing her hair,
ca. | approx. 1900
Calcutta, Indien | India
Feder und Tusche auf Papier | pen and ink on paper; 44,5 × 27,5 cm
Victoria and Albert Museum, London

NIBARAN CHANDRA GHOSH
(ca. | approx. 1835–1930)

The suppliant lover, ca. | approx. 1900
Calcutta, Indien | India
Unvollendete Studie, Aquarell und Bleistift auf Papier | unfinished study, watercolour and pencil on paper
50 × 33 cm
Victoria and Albert Museum, London

Courtesan with her lover,
ca. | approx. 1900
Calcutta, Indien | India
Unvollendete Studie, Aquarell auf Papier | unfinished study, watercolour on paper
57 × 33 cm
Victoria and Albert Museum, London

A wife trying to ward off her husband,
ca. | approx. 1900
Calcutta, Indien | India
Unvollendete Studie, Aquarell auf Papier | unfinished study, watercolour on paper
50,6 × 33 cm
Victoria and Albert Museum, London

A husband beating his wife,
ca. | approx. 1900
Calcutta, Indien | India
Unvollendete Studie, Aquarell auf Papier | unfinished study, watercolour on paper
50,5 × 33 cm
Victoria and Albert Museum, London

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Förderung des Bundes | documenta 12 is federally funded

move your mind™

Hauptsponsor der | Main Sponsor of documenta 12

THE LINDE GROUP

Sponsoren der | Sponsors of documenta 12

Sponsor der | Sponsor of documenta 12

arte

Medienpartner der | Media Partner of documenta 12

DEUTSCHE WELLE

DW

hr2 kultur

Medienpartner der | Media Partner of documenta 12

Träger | Organizer
documenta und Museum Fridericianum
Veranstaltungs-GmbH
Friedrichsplatz 18
D-34117 Kassel
T +49-561-70 72 70
F +49-561-70 72 739
office@documenta.de
www.documenta.de

Gesellschafter | Stockholders
Land Hessen
Stadt Kassel

Geschäftsführer | Chief Executive Officer
Bernd Leifeld

Prokurist | Authorized Signatory
Frank Petri

Aufsichtsrat | Supervisory Board
Bertram Hilgen, Oberbürgermeister, Kassel, Vorsitzender
Udo Corts, Staatsminister, Wiesbaden, stellv. Vorsitzender
Walter Arnold, Staatssekretär, Wiesbaden
Hans Brinckmann, Kassel
Michael Eissenhauer,
Direktor Museumslandschaft Hessen Kassel
Alexander Farenholtz,
Vorstand Kulturstiftung des Bundes, Halle
Stefan Grüttner, Staatsminister, Wiesbaden
Thomas-Erik Junge, Bürgermeister, Kassel
Monika Junker-John, Stadtverordnete, Kassel
Nicola Mütterthies, Stadtverordnete, Kassel
Christine Schmarsow, Kassel
Hortensia Völckers, Vorstand Kulturstiftung des Bundes, Halle

Die documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH ist eine gemeinnützige Gesellschaft, die von der Stadt Kassel und dem Land Hessen als Gesellschafter getragen und finanziert und zudem von der Kulturstiftung des Bundes unterstützt wird.
The documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH is a nonprofit company supported and financed jointly by the City of Kassel and the State of Hessen as partners, with support from the Federal Cultural Foundation.

Künstlerischer Leiter | Artistic Director
Roger M. Buergel

Kuratorin | Curator
Ruth Noack

Koordination künstlerische Leitung | Artistic Direction, Coordination
Leitung Koordination | Head of Coordination
Susanne Jäger

Assistenz | Assistance
Karin Mihatsch
Anne Feldkamp

Volontariat | Trainee
Yvonne Bialek

Assistenz künstlerische Leitung | Artistic Direction, Assistance
Wanda Wieczorek

Ausstellungsbüro | Curatorial Office

Projektleitung | Head of Curatorial Office
Rike Frank

Kuratorische Assistenz | Curatorial Assistance
Manuela Ammer
Luise Reitstätter

Leihgaben und Förderungen | Loans and Subsidies
Agnes Wegner

Volontariat | Trainees
Hannah Jacobi
Lucia Schreyer
Cornelia Wagner

Wissenschaftliche Mitarbeit | Research Assistance
Inka Gressel

Visiting Curators
Russell Storer
Grant Watson

Hospitality
Nicole Matthiß

Praktikum, Datenbank | Internship, Database
Benjamin Zinke

Assistenz Professional-Akkreditierung | Professional Accreditation, Assistance
Gordana Paripovic

Team Professional-Akkreditierung | Team Professional Accreditation
Daphne Leipold, Pamela Levertz, Ian Moorse, Caroline Seifert

Kommunikation | Communications

Leiterin Kommunikation und Presse |
Head of Communication and Press
Catrin Seefranz

Assistenz Kommunikation | Communication Assistance
Sarah Willems

Koordination Presse | Press Coordination
Bärbel Hartje

Assistenz Kommunikation und Presse |
Communication and Press Assistance
Jana Pape
Elena Zanichelli

Textredaktion Kommunikation | Communication Text Editor
Vera Tollmann

Bildredaktion Kommunikation |
Communication Picture Researcher
Ines Agostinelli
Julia Zimmermann

Koordination Internet | Internet Coordination
Silke Kachtik

Koordination Marketing | Marketing Coordination
Inga Nandzik

Assistenz Kommunikation und Marketing |
Communication and Marketing Assistance
Hannah Möller

Volontariat Kommunikation und Marketing |
Communication and Marketing Trainee
Katja Linkert

Volontariat Kommunikation und Presse |
Communication and Press Trainee
Claudia Jentzsch

Praktikum Kommunikation und Presse |
Communication and Press Internship
Giannina Lisitano

Praktikum Kommunikation | Communication Internship
Benjamin Berlipp

Koordination Pressezentrum und Presseakkreditierung |
Press Coordination Center and Accreditation
Katja Hartmann

Assistenz Pressezentrum und Akkreditierung |
Press Center and Accreditation Assistance
Antje Goebel, Hanna Kemmerer, Katrin Kulik,
Christine Messerschmidt, Jana Sgibnev, Christian Steigels

Architektur | Architecture

Gesamtleitung Architektur | General Direction Architecture
Tim Hupe Architekten
Heidi Blais
Anja Frenkel
Jan Haase
Adina Hempel
Tim Hupe
Kai Merkert
Christoph Schuchardt
Mirco Urban

Entwurf Aue-Pavillon | Design Crystal Palace
Lacaton et Vassal, Paris

Grafisches Erscheinungsbild, Logo | Graphic Design, Logo
Martha Stutteregger

Design
D+ Büro für Design, Wien
Christoph Höbart
Christian Manser
Hans Nevídal
Andreas Pawlik
Julian Roedelius
Juliane Sonntag

Leitsystem | Signage
VIER5, Paris
Marco Fiedler
Achim Reichert

Assistenz | Assistance
Bjørn Küenzlen
Jan Mehring

Trailer
Mark Lewis

Katalog | Catalogue

Redaktionsleitung | Managing Editor
Isabella Marte

Bildredaktion | Photo Editor
Elke Kupschinsky

Redaktion Appendix | Editor Appendix
Karin Thielecke

Assistenz | Assistance
Naoko Kaltschmidt

Gestaltung | Design
Martha Stutteregger

Mitarbeit | Assistance
Iris Buchholz, Tom Albrecht

Bilderbuch

Produktion, Koordination | Production, Coordination
Jolanda Darbyshire

Assistenz | Assistance
Juliane Böhm

Textredaktion | Editor
Geertje König

Gestaltung | Design
D+ Büro für Design, Wien
Hans Nevídal
Andreas Pawlik

documenta 12 magazines

Idee, Konzeption, Leitung | Idea, Head and Editor in Chief
Georg Schöllhammer

Redaktionsleitung | General Editor
Heike Ander

Redaktion und Koordination transregionale Treffen |
Editor and Trans-regional Meetings Coordinator
Cordula Daus

Projektkoordination | Project Coordinator
Maria Derntl

Redaktion | Editors
Fouad Asfour
María Berríos
Cosmin Costinas
Hu Fang
Keiko Sei

Mitarbeit | Assistance
Kerstin Greve
Astrid Poyer

Praktikum | Internship
Moritz Reischel

Gestaltung | Design
Martha Stutteregger

Editorial Online Platform

Screendesign, Entwicklung | Development
Andreas Pawlik, D+ Büro für Design, Wien

Implementierung, Entwicklung | Implementation, Development
pixel.at, büchler höbart hugelmann GmbH, Wien

Programmierung, Entwicklung | Programming, Development
Center for Advanced Media–Prague (CAMP), Prag
Sebastian Göbel

Beratung | Advisors
Micz Flor, Alessandro Ludovico

Kooperationspartner | Cooperation Partners
Goethe-Institut, München
European Cultural Foundation (ECF), Amsterdam
LabforCulture.org, Amsterdam
Bruno Kreisky Forum für internationalen Dialog, Wien

documenta 12 Beirat | Advisory Board

In Kooperation mit | In cooperation with
Kulturzentrum Schlachthof

Sprecherin, Entwicklung | Speaker, Development
Ayşe Güleç

Entwicklung | Development
Wanda Wieczorek

Praktikum | Internship
Chris Piallat

Beiratsmitglieder | Members of Advisory Board
Joachim Albrecht, Uli Barth, Harold Becker, Gisela Best, Boris Bouchon, Sabine Buchholz, Bernd Czellnik, Elke Endlich, Pietro Fiore, Oliver Fromm, Andrea Gerhardt, Tom Gudella, Gerhard Hochhuth, Helmut Holzapfel, Serdar Kazak, Yusuf Kılıç, Christine Knüppel, Axel Knüppel, Christian Kopetzki, Alexander Link, Annegret Luck, Muthoni Mathai, Ullrich Messmer, Ralf Pasch, Daniela Ritter, Klaus Ronneberger, Karl-Heinz Rosenhövel, Gottfried Schubert, Irmes Schwager, Helen Schwenken, Katharina Seewald, Karin Stemmer, Frank Thöner, Achim Vorreiter, Ruth Wagner, Bernd Waltenberg, Michael Wilkens

BeraterInnen | Advisors
Constantin Bokhorov
Iara Boubnova
John Clarke
Branislav Dimitrijevic
Marilyn Douala Bell
Maria Finders
Richard Flood
Gangart (Simonetta Ferfoglia und Heiner Pichler)
Susanne Ghez
Vít Havránek
Dora Hegyi
Manray Hsu
Claudia Zaldivar Hurtado
Oscar Ho
Gavin Jantjes
Koyo Kouoh
Michket Krifa
Matsui Midori
Vanessa Ohlraun
Boris Ondreička
Elizabeth Ann Macgregor
Keiko Sei
Georg Schöllhammer

Jiří Ševčík
Kaja Silverman
Adam Szymczyk
Zhang Wei
Daros-Latinamerica Collection, Zürich (Hans-Michael Herzog)
Museum für Angewandte Kunst, Wien (Angela Völker, Johannes Wieninger)
Museum für Islamische Kunst, Berlin (Almut von Gladiss, Claus-Peter Haase und Jens Kröger)
Museumslandschaft Hessen Kassel (Michael Eissenhauer, Gregor J. M. Weber)
Staatsbibliothek zu Berlin, Orientabteilung III E (Hartmut-Ortwin Feistel)
Victoria and Albert Museum, London (Divia Patel)

Vermittlung | Education

Leitung Vermittlung | Head of Education
Ulrich Schötker

Volontariat | Trainee
Nicole Seifert

Praktikum | Internship
Simone Wiegand

Begleitforschung und Beratung | Research and Consultancy
Carmen Mörsch

VermittlerInnen | Mediators
Maike Aden, Marvin Altner, Silke Ballath, Angelika Bartl, Katharina Bauer, Gertrude Betz, Christine Boes, Leonie Böhm, Nanne Fenna Margaretha Buurman, Barbara Campaner, Anne Katrin Carstens, Reshma Chibba, Teresa Distelberger, Aikaterini Dori, Anna Ewa Dyrko, Anne Fäser, Stephan Fürstenberg, Christine Fuhr, Claudia Katharina Gaida, Juliane Gallo, Sophie Goltz, Tomoko Goto, Meike Günther, Sarah Harms, Alexander Henschel, Susanne Hesse, Markus Himmelmann, Annika Sahana Hossain, Sara Hossein, Andrea Hubin, Charlotte Huddelston, Claudia Hummel, Susanne Jakubczyk, Britta Janssen, Takafumi Koyo, Anne Krause, Doris Krininger, Nora Landkammer, Karin Langsdorf, Kang Yoen Lee, Sharon Jane Lerner, Vera Leuschner, Elena Loukianova, Annegret Luck, Maxie Marie Lühring, Ute Marxreiter, Ina Mertens, Antje Neumann, Kathrin Nölle, Silke Nowak, Tina Oberleitner, Melanie Oliver, Sandra Ortmann, Claudia Pestana, Jörn Peters, Henrike Plegge, Heike Radeck, Jana Franziska Rakowski, Linda Reiner, Klaus Röhring, Martin Roos, Kathrin Rost, Hansel Sato, Heinz-Ulrich Schmidt-Ropertz, Lilian Scholtes, Annette Schryen, Andrea Schüll, Anna Schürch, Bernadett Settele, Vidya Shivadas, Deniz Sözen, Jana Strippel, Polina Stroganova, Karin Thielecke, Aylin Ucar, Dorothea Ullrich, Moritz Unger, Eveline Valtink, Achim Vorreiter, Anna-Lena Wenzel, Wei Wu, Simone Wiegand, Kea Wienand, Ernst Wittekindt, Zhou Guojing, Julia Ziegenbein

Die Welt bewohnen. Schülerinnen und Schüler führen Erwachsene durch die documenta 12 | Inhabiting the World. Guided tours through documenta 12, conducted by high-school students for adults
Sonja Parzefall

Mitarbeit | Assistance
Annegret Luck, Jörn Peters, Andrea Schüll

Praktikum | Internship
Theresa Rieß

SchülerInnen | Pupils
Nora Sophie Auth, Khesrau Behroz, Johanna Bender, Mareike Beulshausen, Samira Boddin, Julian Christian, Marie Crede, Merlin Eck, Carmen Victoria Escobar Heredia, Julia Fennel, Nele Fliegner, Theresa Franke, Katharina Galtschuk, Ruth Gassauer, Anna-Lena Geiger, Sarah Georgianna, Martina Gromadzki, Anna Haselroth, Gesa Heichel, Hortensia Unity Hurst, Clara Jaschke, Rabea Jürging, Cynthia Kaufhold, Anne Kersting, Katharina Kimm, Kira Kimm, Kaja Klatt, Michael Kranixfeld, Luis Krummenacher, Dorina Krusemark, Till Maciejewski, Julia Mazurek, Jasmin Meinold, Thomas Neuber, Marlene Niemeier, Charlotte Noack, Paula Pohle, Hilke Räuschel, Philipp Reiners, Antje Riepenhausen, Lisa-Maria Röhling, Laila Joy Ross, Vivien Marie Rüppel, Nuria Sauer, Katharina Schett, Helena Schiller, Miriam Schiller, Maira Schobert, Theresa Seidl, Lea Seiffert, Elena Stamm, Jessica Uhrig, Anastasia Uminski, Sarah Ventura, Manuel Washausen, Patricia Welp, Mona Wickert, Lea-Maria Wuttke

Aushecken, Ort für Kinder und Jugendliche | Hatching, space for children and young people
Herman Labro, Rika Kolpaert, Claudia Hummel, Annette Krauss, Ulrich Schötker, Ute Marxreiter

S-Guide, Audio Führung | Audio Tours

Autoren | Authors
Russell Storer, Roger M. Buergel

Redaktion und Regie | Editors and Directors
Natascha Noack, Liz Robinson

ÜbersetzerInnen | Translators
Corinna Albrecht, Alexandra Bootz, Luisa Callejón, Andrea Honecker, Irina Istomina, Beatrice de March, Jean-Francois Poirier, Liz Robinson, Sibel Türker

SprecherInnen | Speakers
Roger M. Buergel, Murat Celikkafa, Thomas Douglas, Martin Engler, Tatjana Heilmann, Isabelle Menke, Sophie Rois, Joslyn Rechter, Liz Robinson, Tom Strauss, Emmanuel Teillet, Gracia Úbeda

Musikauswahl | Music Selection
Natascha Noack

Produktion | Production
iGuide Kulturaufnahme GmbH
Sebastian von Sauter, Natascha Noack

BesucherInnenservice | Visitors Service
x:hibit GmbH
Johannes Krug
Katharina Bauckhage
Hanns Wershoven

Projektleitung | Project Management Media Equipment
Susanne Märtens

Assistenz | Assistance
Nina Horstmann

Special Guest Betreuung | Special Guest Service
Christian Zeidler
Susanne Scheel

Technik | Technical Team

Technische Leitung | Technical Direction
Martin Müller

Registrar
Winfried Waldeyer

Projektleitung Technik | Project Management Construction
Karin Haas
Silvia Keller
Rabea Welte

Projektleitung Medientechnik | Project Management Media Equipment
Gregor Luft

Assistenz Technische Leitung | Technical Direction, Assistance
Andrea Linnenkohl

Praktikum | Internship
Kathrin Ohr, Felix Votteler, Constanze Wollrath

Restauratoren | Conservation
Tilman Daiber
Ekkehard Kneer

Assistenz RestauratorInnen | Conservation, Assistance
Vanesa Fernández Rodríguez
Susanne Kensche
Bianca Ratajczak

TeamleiterInnen Technik | Teamleader Construction
Dieter Fuchs, Knut Kruppa, Ralf Mahr, Astrid Schneider, Heinrich Schröder, Mathias Steins, H.P. Tewes

Aufbauteam | Construction Team
Silja Addy, Peter Anders, Sabine Balzer, Kerstin Barutha, Elke Baulig, Katharina Becker, Katrin Binder, Wolfgang Bloechl, Markus Bonath, Olaf Brusdeylins, Peter Buchheit, Dirk Busch, Jeremy Clarke, Taras Compta Sayats, Mauro D'Ascenzo, Peter Denker, Manfred Diehl, Michael Dietrich, Bernhard Draz, Ulrike Eversmaier, Martina Fischer, Sebastian Fleiter, Jens Gerber, Hartmut Glock, Birgit Grodtmann, Ulli Grötz, Andreas Gütter, Christian Hagedorn, Malik Heilmann, Anja Helbing, Matthias Henkel, Sonja Hohenbild, Anna Jakupovic, Miron Jakupovic, Karin Janwlecke, Heinz Kaspar, Frank Kästner, Paul Kirschner, Kerstin Klier, Lutz Könecke, Ottmar Körzel, Mark Kröll, Kristiane Krüger, Sebastian Lemke, Roland Lohne, Dragan Lovrinovic, Fabian Lux, Martin Mainz, Milen Miltchev, Martin Mühlhoff, Patrick Muise, Ruth Münzner, Sonja Nabert, Andreas Neumann, Fernando Nino-Sanchez, Walter Peter, Nils Rogge, Matthias Röhrborn, Judith Rudolf, Sven Rüsenberg, Andreas Sachsenmaier, Eckardt Sauer, Marc Schmitz, Marcel Schörken, Knut Sippel, Christoph Spude, Ekkehard Strien, Barbara Sturm, Beate Tertilte, Nasira Toktobaeven, Graziella Tomasi, Muriel Utinger, Vesselin Vassilev, Matthias Voigt-Haraschta, Franziska Vollborn, Mark Krishna Warnecke, Januz Weber, Sylvia Weber, Moritz Wiedemann, Bjørn Wolf, Jürgen Zähringer, Daniel Zilch

Medientechnik | Media Equipment
Paul Kirschner, Patrick Muise, Sebastian Fleiter

Haustechnik | In-house Technicians
Klaus Dunckel, Götz York Frank, Frank Heise, Reiner Kaatsch, Alfred J. Klose, Uwe Leifheit, Hinnerk Maatsch, Thomas Siegel, Holger Paul, Mike Schöffel, Manfred Schmidt, Wolfgang Schulze, Hans-Jörg Weiser, Stefan Wendling

Reisekoordination | Travel Organisation
Kirsten Lenk

Assistenz Reisekoordination | Travel Organisation, Assistance
Judith Engelhardt
Veronika Winogradova

Transport | Shipping
hasenkamp
Internationale Transporte GmbH
Christiane Deisel
Axel Altfeld

Versicherungsmakler | Insurance Broker
Willis GmbH & Co. KG

Organisation | Organisation

Leitung Infrastruktur | Head of Infrastructure
Matthias Sauer

Infrastruktur | Infrastructure
Wieland Freytag

Leitung Aufsichtsdienst | Superintendence Manager
Frauke Stehl

Assistenz Aufsichtsdienst | Superintendence, Assistance
Nathalie Ludolph

Leitung Kassendienst | Ticket Sales Manager
Ullrich Franke

Assistenz Kassendienst | Ticket Sales, Assistance
Elvira Muster

Sicherheitsberater | Security Adviser
Eberhard Schaal

Verwaltung | Administration

Buchhaltung | Bookkeeper
Karin Balzer-Meyer

Finanz- und Personalwesen | Financial and Human Resources
Brigitte Kraußer

Assistenz Finanz- und Personalwesen |
Assistance Financial and Human Resources
Carmen Glahn
Katharina Krzywon
Florian Wachinger

Sekretariat Geschäftsführung | Personal Assistant to the CEO
Joanne Eberlein

Sekretariat Geschäftsführung, Telefonzentrale |
Personal Assistant to the CEO, Telephone Assistant
Jacqueline M. Lynch

Assistenz | Assistance
Juliane Böhm

Telefonzentrale | Telephone Assistance
Kirsten Schomann

Internet und Netzwerktechnik | Web Department
basis5, Kassel
Lars Möller
Matthias Zipp

Datenbank Programmierung | Database Programming
Folge2, Hamburg
Christoph Fröhlich, Srikanth Nagandla
Bubitek, Hamburg
Frank Rettberg

Hauptsponsoren der documenta 12 |
Major Sponsors of documenta 12
Saab Deutschland GmbH
Sparkassen-Finanzgruppe

Sponsoren | Sponsors
Deutsche Post AG
THE LINDE GROUP
Ströer Deutsche Städte Medien GmbH

Medienpartner | Media Partners
ARTE
Deutsche Welle
hr2-kultur

Internationaler Initiativkreis documenta |
documenta International Committee
Arend Oetker, Vorsitzender | Chairman
Christian Jacobs
Sylvie Liska
Mari Shaw
Uli Sigg

Stützen | Pillars
Asbach GmbH, Rüdesheim am Rhein
Cerberus Deutschland Beteiligungsberatung GmbH
Ella Fontanals-Cisneros and The Cisneros Fontanals Art Foundation
Fraport, Frankfurt am Main
Karin und Uwe Hollweg Stiftung, Bremen
Christian Jacobs
Kali und Salz, Kassel
Susanne und Jan Klatten
Christophe W. Mao and Chambers Fine Art
Arend Oetker
Johanna Quandt
Ringier AG
Gunter Sachs
Stephan Scholtissek, Frank Riemensperger, Holger Bill, Accenture
Mari und Peter Shaw
Stella Art Foundation

Förderer | Supporters
AFAA/CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères, Paris
Afrique en créations – CULTURESFRANCE – Ministère des Affaires étrangères, Paris
Ajuntament de Roses
The American Center Foundation, New York
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York
Arts Council England, North West
The Australian Council for the Arts, Sydney
Auswärtiges Amt, Berlin
Birch Libralato, Toronto
Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, Berlin
Botschaft der Republik Chile, Berlin
Botschaft des Staates Israel, Berlin
Botschaft von Kanada, Berlin
Bundesministerium für Bildung und Forschung, Berlin

The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State
Caixa Girona
The Canada Council of the Arts, Ottawa
City-Point Kassel, ECE Projektmanagement GmbH & Co. KG
CNAP Ministère de la Culture et de la Communication, Commande publique 2007
Committee for the National Public Commissions, Paris
The Collective Gallery's One Mile programme
The Danish Arts Council, Kopenhagen
Dell GmbH, Frankfurt am Main
Department of Foreign Affairs and International Trade of Canada, Ottawa
Direcciòn de Asuntos Culturales, Ministerio RR.EE de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile
Erlenmeyer Stiftung, Schweiz
ERSTE Stiftung, Wien
ECF – European Cultural Foundation, Amsterdam
Ford Foundation, New York
Goethe-Institut, München
Heinrich-Böll-Stiftung & Heinrich-Böll-Stiftung, Hessen
IASPIS, Stockholm
Institut für Auslandsbeziehungen e. V., ifa, Stuttgart
The Japan Foundation, Tokio
Kulturabteilung des Land Steiermark, Österreich
Kulturabteilung der Stadt Wien
KulturKontakt Austria, Wien
Kulturwissenschaftliches Institut KUNST-TEXTIL-MEDIEN der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg
KUNSTRÅDET, Danish Arts Council, Kopenhagen
Leister Foundation, Schweiz
LMCC – Lower Manhattan Cultural Council
Migros-Kulturprozent, Zürich
Ministerpräsident des Landes NRW
Ministry of Foreign Affairs, Cultural and Scientific Affairs Division, Israel
Mondriaan Stichting, Amsterdam
Museum of Science, Culture and Sport, Culture and Arts Administration, Museums and Visual Arts Departement, Israel
Nationale DFB Kulturstiftung, Berlin
The Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture
Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture, Thailand
The Office for Gender Equality of the Government of the Republic of Croatia
Organisation Internationale de la Francophonie, Paris
Patronat de Turisme Costa Brava Girona
The Pew Charitable Trusts
The Paul Hamlyn Foundation
PERFORMA
The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto
Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (PID)
Pro Helvetia Sarajevo-Swiss Cultural Programme Bosnia-Herzegovina
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung
Radeberger Gruppe KG, Frankfurt am Main
Rave-Stiftung (Institut für Auslandsbeziehungen e.V., ifa), Stuttgart
Rheinmetall Landsysteme GmbH, ThyssenKrupp ExperSite GmbH, ThyssenKrupp Transrapid GmbH
Rivka Saker and Uzi Zuker Foundation
The Scottish Arts Council Lottery Fund
SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España), Madrid
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien
Vera List Center, The New School, New York
Zumtobel Lighting GmbH

Auswärtiges Amt
ERSTE Stiftung
GOETHE-INSTITUT
european cultural foundation

Herausgeber | Editor
documenta und Museum Fridericianum
Veranstaltungs-GmbH, Kassel

Redaktionsleitung | Managing Editor
Isabella Marte

Bildredaktion | Photo Editor
Elke Kupschinsky

Redaktion Appendix | Editor Appendix
Karin Thielecke

Biografien | Biographies
Inka Gressel
Luise Reitstätter
Russell Storer
Karin Thielecke
Vera Tollmann

Werkliste | List of Works
Manuela Ammer
Hannah Jacobi
Luise Reitstätter
Lucia Schreyer
Cornelia Wagner
Agnes Wegner
Redaktion | Editing
Agnes Prus
Anne Krause
Korrektorat | Proof Reading
Barbara Heinrich
Rachel Riddell

Redaktionsassistenz | Editorial Assistant
Naoko Kaltschmidt

Wissenschaftliche Mitarbeit | Research
Inka Gressel

Deutsches Lektorat | German Editing
Dagmar Fink
Sabine Grimm

Englisches Lektorat | English Editing
Jonathan Quinn
Russell Storer

Übersetzungen | Translations

Deutsch–Englisch | German–English
Douglas Chayka
Brian Currid
Christine Czinglar
Helen Ferguson
James Gussen
David Hetcher
Karl Hoffmann
Christopher Jenkin-Jones
Travis Lehtonen
Rachel Riddell
Lisa Rosenblatt
Colin Shepherd
Jennifer Taylor-Gaida

Englisch–Deutsch | English–German
Dörte Eliass
Barbara Hess
Uli Nickel
Thomas Raab
Bert Rebhandl
Ralf Schauff
Anja Schulte
Wilhelm Werthern
Michaela Wille

Französisch–Deutsch | French–German
Ingrid Fischer-Schreiber
Nikole Kandioler
Carola Platzek

Portugiesisch–Englisch | Portuguese–English
Rodrigo Nunes

Spanisch–Deutsch | Spanish–German
Helga Rose-Strube

Japanisch–Englisch | Japanese–English
Linda Hoaglund

Chinesisch–Englisch | Chinese–English
Philip Tinari

Russisch–Deutsch | Russian–German
Jo-Anna Hamann

Grafische Gestaltung | Graphic Design
Martha Stutteregger

Mitarbeit | Assistance
Iris Buchholz, Tom Albrecht

Erschienen bei | Published by
© 2007 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln
contact@taschen.com, www.taschen.com

Redaktionelle Koordination | Editorial Co-ordination
Simone Philippi, Köln

Produktionskoordination | Production Co-ordination
Horst Neuzner, Köln

Printed in Italy
ISBN 978-3-8228-1677-6 (Hardcover)
ISBN 978-3-8365-0052-4 (Softcover)

DANK | ACKNOWLEDGMENTS

Claudia Achenbach
Hildegund Amanshauser
Charles Asprey
Txomin Badiola
Michael A. Barry
Volker Bartsch
Anna Bartuszova
Leo Baumfeld
Hartmut Becher
Emma Bedford
Dieter Beine
Tobias Berger
Florian Berktold
Martina Binhack
Ulrich Bischoff
René Block
Malte Christopher Boecker
Manuel J. Borja-Villel
Michael Boßdorf
Rolf Brantsch
Sabine Breitwieser
Andreas Broeckmann
Matthijs de Bruijne
Burkhard Brunn
Boris Buden
Ebba Buergel
Roberto Cabot
Nancy Campbell
Pamela Clapp
David Clarke
Barbara Clausen
Robert Dabac
Ade Darmawan
Jan Debbaut
Clémentine Deliss
Terry Dennett
Teresa Distelberger
Anja Dorn
Carsten Dufner
Klaus Dunckel
Silvia Eiblmayr
Mechthild Eickhoff
Karen Ellwanger
Silvia Erdeljova
Thomas Ernst
Barbara Ettinger-Brinckmann
Reem Fadda
Hu Fang
Willi Fey
Ella Fontanals-Cisneros
Christine Frisinghelli
Martin Fritz
Julia Fuchs
Bettina von Galen
Corinne Gambi
Ulrikka S. & Aase S. Gernes
Charlotte Gjesdahl
Teresa Gleadowe
Marian Godfrey
Yan Gong
Günther Gropengießer
Heinrich Groß
Francesca von Habsburg
Kathy Halbreich
Francoise Hanssen-Bauer
Christian Hanussek
Hisako Hara
Petra Hedorfer
Iris Heußner
Aisyah Hilal
Bertram Hilgen
Teresa Hohenlohe
Rolf-Dieter Hoos
Karin Gludovatz
Helena Jacob
Christian Jacobs
David James
Kimio Jinno
Yoshiko Jinno
Kabelwerk Oberspree
Franz Kapfer
Geeta Kapur
Reinhold Karnowka
Mizuho Kato
Mie Kawahara
Stella Kay
Nur Hanim Mohamed Khairuddin
Beate Kilian
Ulrich Klei
Marie Klimesova
Cornelia Klinger
Jennie Knight
Christine Knüppel
Shinji Kohmoto
Perdita von Kraft
Heike Kramer
Andrea Kroksnes
Kunsthochschule Kassel
Surasi Kusolwong
Weng Choy Lee
Yulin Lee
Eileen Legaspi-Ramirez
Michael Leja
Maria Lind
Sylvie Liska
Herr Litschka
Hanne Loreck
Kathrin Luz
Maria Mack
Tracy Mack
André Magnin
Kataoka Mami
Pedro Manterola Armisen
Bartomeu Mari
Daniele Maruca
Roger McDonald
Urs Meile
Feng Mengbo
Ullrich Messmer
Cheryl Meszaros

Gao Minglu
Gitte Moll
Zanele Muholi
Frank Müller
Joanna Mytkowska
Gabi Ngcobo
Esa Nickle
Nitribitt
Barbara Noack
Charlotte Noack
Cornelius Noack
Kasimir Noack
Susanna Noack
Peter Noever
Arend Oetker
Regula-Maria Ohlmeier
Wendelien van Oldenbourgh
Rainer Oldendorf
Christine Peters
Karl Josef Pazzini
Simone Philippi
Anita Pichler
Harald Pimper
Redza Piyadasa
Kathrin Pohlig
Nancy Portnoy
Miuccia Prada
Petra Prasch
Sophia Prinz
Lu Qing
Renato Quaglia
Bernd Reifenberg
Jean-Pierre Rehm
Roderick Ridgeway
Kalli Rolfe
Suely Rolnik
Barry Rosen
Harald Rotter
Thomas Martin Salb
Heidi Schatzl
Julia Scherf
Thomas P. Schmid
Karl Schmidt
Hemma Schmutz
Veronika Schnell
Hanna Schouwink
Antoine Schweitzer
Margit See
Knut Seidel
Famile Seyfarth
Mari Shaw
Samuel Sidibé
Seth Siegelaub
Rita Sigg
Uli Sigg
Daniel Simon
Sara Simon
Dirk Snauwaert
Sean Snyder
Piotr Stanislawski
Karin Stengel
Diethelm Stoller
Benedikt Taschen
Jorge Taunay
Jennifer Teo
Michele Thompson
Frank Thöner
Fei Tian
Rainer Traube
Trienal de Luanda
Jaap van Liere
Joao Ventura
Peter Vetsch
Hortensia Völckers
Achim Vorreiter
Joel Wachs
Anna Waldmann
Bernd Waltenberg
Hans Weiser
Wu Wenguang
Margaret Werth
Ingo Winkelmann
Gerhard Wissner
Phoebe Wong
Birgit Zabrowsky
Ursula Zeller
Olivia Zwach

Dank an die Goethe-Institute
Andrea Jacob-Sow, Dakar
Michael Müller-Verweyen, Hongkong
Barbara Honrath, München
Heiko Sievers, New Delhi,
Max Mueller Bhavan
Alfons Hug, Rio de Janeiro
Reinhard Maiworm, Santiago
Joachim Bernauer, São Paulo
Reimund Wördemann, Shanghai
Peter Anders, Sofia

BILDNACHWEIS | PHOTOCREDITS

17: © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2007; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung; Foto Katz

19: © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2007; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst; Foto Ingrid Geske

21: © MAK; Foto Georg Mayer

23: © MAK; Foto Georg Mayer

25: © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2007; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst; Foto Ingrid Geske

27: © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2007; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst; Foto Ingrid Geske

29: © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2007; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst; Foto Ingrid Geske

31: © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2007; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst; Foto Ingrid Geske

33: © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2007; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst; Foto Reinhard Friedrich

35: © MAK; Foto Georg Mayer

37: V&A Images/Victoria and Albert Museum, London

39: © MAK; Foto Georg Mayer

41: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design; Foto Jacques Lathion

43: V&A Images/Victoria and Albert Museum, London

45: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007; Foto © Collection The Israel Museum by David Harris

47: © Grete Stern, The Ella Fontanals Cisneros Collection, Miami

49: Courtesy Collection Musée National du Mali; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

51: © ITO Ryoji; Courtesy Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya

53: © ITO Ryoji; Courtesy Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya

55: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007; MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona

57: © Valter Sacilotto; Courtesy The Ella Fontanals Cisneros Collection, Miami; Foto Jens Ziehe

59: © The Estate of Lee Lozano; Courtesy Hauser & Wirth Zürich London; Foto A. Burger

61: © Běla Kolářová

63: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007; Courtesy Georg Kargl Fine Arts, Vienna

65: Courtesy the artist; Ronald Feldman Fine Arts, New York

67: © The Estate of Lee Lozano; Courtesy Weatherspoon Art Museum, University of North Carolina at Greensboro

69: © Burkhard Brunn; Foto Roman März

71: © Estate of Poul Gernes; Foto David Gernes 2007

73: © Běla Kolářová

75: © Artist estate; Collection Diane and Bruce Halle, Phoenix

77: © Burkhard Brunn; Foto Roman März

79: © Graciela Carnevale

81: Courtesy the artist

83: Courtesy Graciela Carnevale; Foto Roman März

85: © Anna Bartuszová; Foto Peter Friedl

87: © Nasreen Mohamedi Estate; Collection Navjot and Sasha Altaf, Mumbai; Courtesy Talwar Gallery New York

89: © John McCracken; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

91: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

93: © KwieKulik, Przemyslaw Kwiek, Zofia Kulik

95: Courtesy the artist; © Sammlung Generali Foundation, Wien

97: © J.D. 'Okhai Ojeikere; Courtesy Caacart, Paris

99: Courtesy the artist; © Sammlung Generali Foundation, Wien

101: © Jirí Kovanda; Courtesy Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Bank Gruppe; gb agency, Paris

103: © Eleanor Antin; Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

105: © Gerhard Richter

107: © Lili Dujourie

109: © Sanja Ivékovic, Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Bank Gruppe

111: © Lotty Rosenfeld

113: © Nasreen Mohamedi Estate; Collection of Ajai Krishn Lakhanpal, Bangalore; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

115: © Léon Ferrari; Courtesy Daros-Latinamerica Collection, Zürich

117: © Foto Jo Spence, Terry Dennett; MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona

119: © Jo Spence Memorial Archive; Foto Jens Ziehe

121: © David Goldblatt; Courtesy The Goodman Gallery, Johannesburg David Goldblatt

123: © Mladen Stilinović; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

125: © MNAC Bucharest; Courtesy Ion Grigorescu

127 © Zofia Kulik; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

129: Courtesy the artist and David Zwirner, New York

131: Courtesy the artist and Arndt & Partner, Berlin/Zürich; Foto Anatoly Michaylov and Konstantin Shestakov

133: © Gerwald Rockenschaub; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

135: © Kerry James Marshall; Courtesy The Baily Collection, Toronto; Jack Shainman Gallery, New York

137: © CK Rajan; Courtesy Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen

139: © Anatoli Osmolovsky

141: Courtesy the artist; Kalli Rolfe Contemporary Art

143: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

145: Courtesy the artist and Metro Pictures

147: Courtesy the artist; Gabriele Senn Galerie, Wien; Foto Roman März

149: © Alice Creischer; Foto Jens Ziehe

151: © Trisha Brown; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

153: © Lukas Duwenhögger; Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln; Foto Lothar Schnepf

155: Courtesy the artist; Max Wigram Gallery

157: © AOKI Ryoko; Courtesy Kodama Gallery, Osaka–Tokyo

159: © Juan Davila (oben/above); Courtesy the artist; Kalli Rolfe Contemporary Art (unten/below)

161: © Dias & Riedweg; Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo; Galeria Filomena Soares, Lissabon

163: © Atul Didiya; Courtesy Gallery Chemould, Mumbai

165: © Dorset Fine Arts, Toronto; Courtesy Feheley Fine Arts, Toronto

167: © TSENG Yu-Chin

169: Courtesy the artist; Foksal Gallery Foundation

171: © Maja Bajević

173: © Luis Jacob; Courtesy Birch Libralato, Toronto

175: © YAN Lei

177: © Courtesy the artist; Michael Stevenson Gallery; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

179: © Andrei Monastyrski; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

181: Courtesy the artist; Friedrich Petzel Gallery, New York; Fotos Katrin Schilling

183: © HU Xiaoyuan

185: © Abdoulaye Konaté; Foto Katrin Schilling

187: © LU Hao; Courtesy Galerie Urs Meile, Beijing–Lucerne

189: © Anatoli Osmolovsky; Foto Roman März

191 © George Osodi

193: © Yvonne Rainer; Fotos Johanna Tirronen

195: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

197: Courtesy the artist; Michael Stevenson Gallery

199: © XIE Nanxing; Courtesy Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne; Foto Jens Ziehe

201: © ZHENG Guogu; Foto Roman März

203: © Sonia Abián Rose

205: © Ferran Adrià; Foto Francesc Guillament 2004

207: © Saâdane Afif; Foto: Jens Ziehe

209: Courtesy the artist; Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne

211: © Halil Altindere

213: © David Aradeon; Foto Peter Garlake

215: © Ibon Aranberri

217: © Monika Baer; Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin; Foto Jens Ziehe

219: © Yael Bartana; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

221: © Ricardo Basbaum; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

223: Courtesy the artist; Hollybush Gardens, London

225: © Trisha Brown; Foto Katrin Schilling

227: © James Coleman; Courtesy Marian Goodman Gallery and James Coleman

229: Courtesy Alice Creischer, Christian von Borries, Andreas Siekmann

231: © Danica Dakić

233: Dias & Riedweg © 2007

235: © Gonzalo Díaz; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

237: © Ines Doujak

239: © Lili Dujourie; Foto Jens Ziehe

241: Courtesy the artist; Galerie Daniel Buchholz, Köln; Foto Josef Strau

243: Courtesy the artist; Greene Naftali Gallery, NYC

245 © Iole de Freitas; Foto Roman März

247: © Peter Friedl; Foto Katrin Schilling

249: © Andrea Geyer

251: © Simryn Gill; Foto Jens Ziehe

253: © Sheela Gowda; Foto Roman März

255 © Sheela Gowda; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

257: © Dmitry Gutov

259: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007; Foto Jens Ziehe

261: © Sanja Iveković

263: © Luis Jacob; Foto Chris Curreri

265: © Jorge Mario Jáuregui

267: © Amar Kanwar

269: © Mary Kelly; Foto Roman März

271: © Abdoulaye Konaté; Foto Katrin Schilling

273: © Bill Kouélany; Foto Jens Ziehe

275: © Sakarin Krue-On

277: Courtesy the artist; Tracy Williams Ltd., New York; Galerie Gisela Capitain, Köln/Cologne

279: © LIN Yilin

281: © Iñigo Manglano-Ovalle; Foto Katrin Schilling

283: Courtesy the artist; Jack Shainman Gallery, New York

285: Andrei Monastyrski. Foto Jens Ziehe

287: © Olga Neuwirth

289: © Kirill Preobrazhenskiy

291: © Florian Pumhösl; Foto Hannes Böck

293: © Alejandra Riera; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

295: © Martha Rosler

297: © Kateřina Šedá

299: © Allan Sekula

301: © Allan Sekula

303: © Ahlam Shibli

305: © Andreas Siekmann; Foto: Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

307: Courtesy the artist; Galerie Arndt & Partner, Berlin/Zürich

309: © Hito Steyerl

311: © Hito Steyerl

313: © Imogen Stidworthy; Fotos Roman März

315: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007; Foto Robert Collette

317: © Shooshie Sulaiman; Foto Egbert Trogemann © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

319: Courtesy the artist; Griot GmbH; Foto Thomas Dorn

321: © David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes, Andrea Geyer

323: © Lidwien van de Ven

325 © Simon Wachsmuth; Foto Roman März

327 Courtesy the artist; Foksal Gallery Foundation

Wenn es, trotz intensiver Recherchen, nicht möglich gewesen ist, hier alle Rechteinhaber zu ermitteln oder alle Copyrightangaben korrekt aufzuführen, bitten wir die betroffenen Rechtsträger sich an die documenta GmbH zu wenden.

We have tried our very best to credit the photographers and copyright holders accurately; please accept our apologies, however, if errors eluded our zealous scruting.

WWW.TASCHEN.COM

ISBN 978-3-8365-0052-4