

Unsere Gegenwart MGKSiegen

Mit Beiträgen von
Eric Baudelaire
Pauline Boudry/
Renate Lorenz
Forensic Oceanography/
Forensic Architecture
Geumhyung Jeong
Hanne Lippard
Basim Magdy
Frida Orupabo
Wong Ping
Clemens von Wedemeyer
und Werken aus den
Sammlungen des
MGKSiegen von
Charles Atlas
Francis Bacon
John Baldessari
Bernd und Hilla Becher
Vajiko Chachkhiani
Simone Forti
Terry Fox
Lucian Freud
Bernhard Fuchs
Rupprecht Geiger
Dan Graham
Katharina Grosse

Unsere Gegenwart
14.2.-1.6.20

Vielen scheint die Gegenwart heute unbegreiflich und nicht zu fassen. Während wir uns täglich mit neuen Gegenwartsdiagnosen konfrontiert sehen, die sich in Schlagworten wie digitalem Wandel, postfaktischem Zeitalter, Migrationsgesellschaft oder Klimakrise verdichten, kommt uns die Erfahrung von Augenblick und Zeitgenossenschaft abhanden. Gestern, Heute und Morgen fallen ineinander. Die Zukunft ereignet sich bereits in der Gegenwart, die mit der Vergangenheit noch nicht abgeschlossen hat. Die Gegenwart erscheint uns entweder endlos oder ganz im Verschwinden.

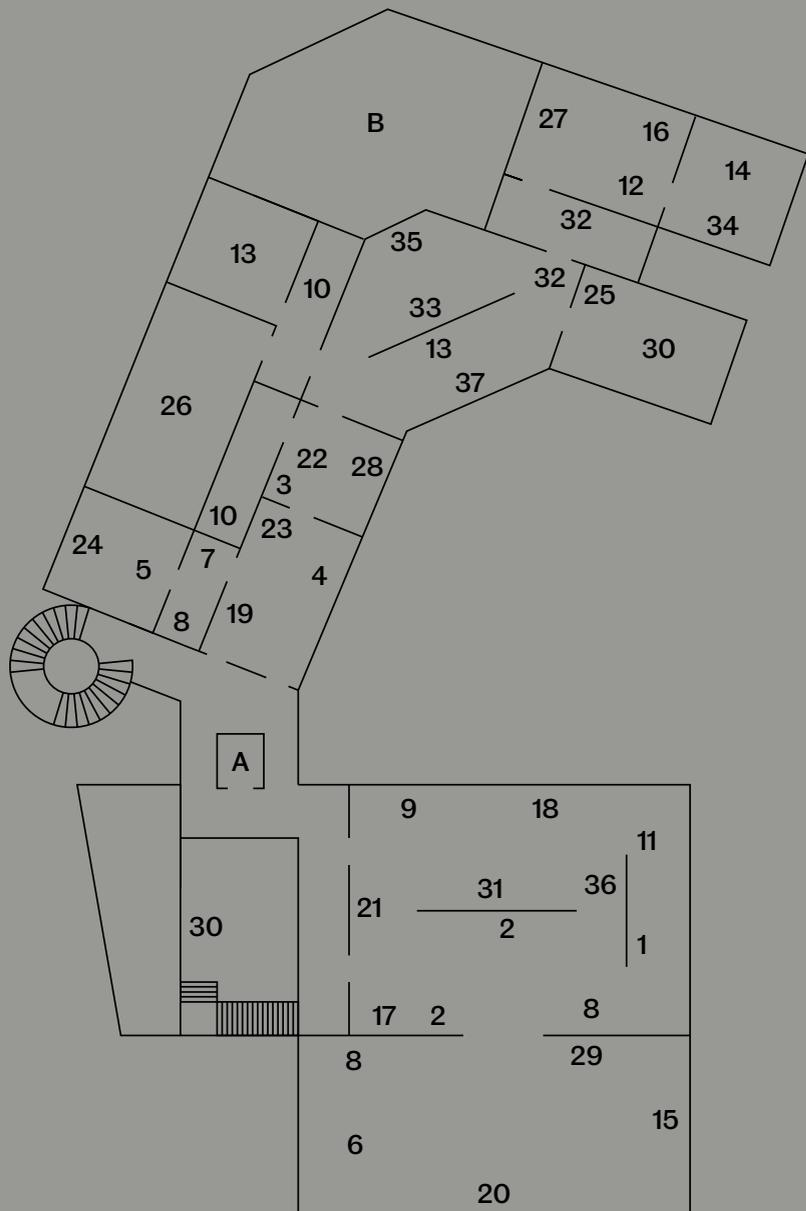
Vor diesem Hintergrund zeigt die Ausstellung „Unsere Gegenwart“, wie sich Künstler*innen auf die Gegenwart beziehen und welche Form sie ihr geben. Die präsentierten Werke adressieren unter anderem Themen wie Körperlichkeit, Identität, Politik oder Technologie. Unter Einbezug verschiedener kultureller Kontexte, im Bewusstsein eines gemeinsamen, medialen Raums und in ihrer Verbindung von Vergangenheit und Zukunft eröffnet

die Ausstellung den Betrachter*innen eine Multiperspektive auf unterschiedliche Vorstellungen von Gegenwart heute. Im Sinne einer Vergegenwärtigung der Vergangenheit schließt sie zugleich die Neupräsentation der Sammlung Lambrecht-Schadeberg und der Sammlung Gegenwartskunst mit ein.

For many, the present seems incomprehensible and inexplicable. Although we are confronted daily with new diagnoses of the present – condensed into buzzwords such as digital change, post-factual age, migration society or climate crisis – we are losing our experience of the moment and of contemporaneity. Yesterday, today and tomorrow fall into one. The future is already happening in the present, which has not yet come to terms with the past. It seems that the present is either endless or disappearing altogether.

Against this background, the exhibition “Our Present” shows how artists relate to the present, and the forms that they give to it. The works exhibited address topics such as physicality, identity,

politics and technology. By including different cultural contexts, in awareness of a common media sphere and its linkage of the past and the future, the exhibition opens up a multiple perspective to its viewers on differing ideas of the present today. In the sense of revisualizing the past, it simultaneously includes a fresh presentation of the Lambrecht-Schadeberg Collection as well as works from the museum’s Contemporary Art Collection.



- A Aufzug
- B Atelier

- 1 Charles Atlas
- 2 Francis Bacon
- 3 John Baldessari
- 4 Bernd und Hilla Becher
- 5 Vajiko Chachkhiani
- 6 Simone Forti
- 7 Terry Fox
- 8 Lucian Freud
- 9 Bernhard Fuchs
- 10 Rupprecht Geiger
- 11 Dan Graham
- 12 Katharina Grosse
- 13 Hans Haacke
- 14 Hans Hartung
- 15 Lena Henke
- 16 Candida Höfer
- 17 Joan Jonas
- 18 Isaac Julien
- 19 Aglaia Konrad
- 20 Maria Lassnig
- 21 Jochen Lempert
- 22 Sol LeWitt
- 23 Gordon Matta-Clark
- 24 Giorgio Morandi
- 25 Bruce Nauman
- 26 Otto Piene
- 27 Sigmar Polke
- 28 Charlotte Posenenske
- 29 Yvonne Rainer
- 30 Bridget Riley
- 31 Andrea Robbins/Max Becher
- 32 Emil Schumacher
- 33 Antoni Tàpies
- 34 Niele Toroni
- 35 Cy Twombly
- 36 Stephen Willats
- 37 Fritz Winter

Charles Atlas

*1949 in St. Louis, Missouri; lebt und arbeitet in New York

Charles Atlas arbeitet als Filmmacher und Videokünstler eng mit anderen Künstler*innen, Tänzer*innen, Musiker*innen und Autor*innen zusammen. Im Umfeld der Merce Cunningham Dance Company entwickelt er in den 1970er Jahren eine eigene Sprache von Tanz und Performance. Daneben entsteht ein künstlerisches Werk aus freien Arbeiten sowie Live-Performances.

„Hail the New Puritan“ (1985/1986) ist ein Videoporträt des damals 23-jährigen Tänzers und Choreographen Michael Clark. Mit seinen extrem eigenwilligen Choreographien wurde Clark in den frühen 1980er Jahren als Wunderkind des Tanzes gefeiert. Es ist die Hochzeit einer exaltierten Post-Punk-Bewegung mit einer äußerst lebendigen, queeren Londoner Subkultur-Szene, die Atlas gleichsam filmisch einfängt. Am Film beteiligt ist auch Performancekünstler Leigh Bowery, unter anderem Muse und Model von Lucian Freud. Atlas kombiniert hier Stilmittel der Dokumentation und der Inszenierung. Das Video erscheint als die Aufzeichnung eines einzigen Tages, die Tänze der Clarkschen Company als Probe, als Aufführung für eine Medienaufzeichnung oder als Nachtclub-Szenen inszeniert sind.^{SSK}

Charles Atlas is a filmmaker and video artist who works closely with other artists, dancers, musicians and authors. He developed his own language of dance and performance in the context of the Merce Cunningham Dance Company in the 1970s and has also created an artistic oeuvre of independent works and live performances.

„Hail the New Puritan“ (1985/1986) is a video portrait of the then 23-year-old dancer and choreographer Michael Clark. Clark, with his extremely idiosyncratic choreographies, was celebrated as a prodigy of dance in the early 1980s. What Atlas captures on film is the marriage of an exalted post-punk movement with an extremely lively, queer London subculture scene. Another participant in the film is performance artist Leigh Bowery, who among other things was a significant muse and model of Lucian Freud. The work here shows Atlas combining the stylistic devices of documentation and staging. The video appears to capture the course of a single day, while dances by Clark's company are staged as rehearsals, as a performance for a media recording or as nightclub scenes.^{SSK}

Francis Bacon

*1909 in Dublin; †1992 in Madrid

Die Serie der Papstbildnisse Bacons aus den Jahren 1949 bis 1965 umfasst über fünfzig Werke. Dabei handelt es sich um Gemälde zu zwei verschiedenen Päpsten: Papst Pius XII. (1939–1958) und Papst Innozenz X. (1574–1655). Alle Bilder lagen Bacon in fotografischen Abbildungen vor. „Study for Portrait (Pope)“ von 1957 bezieht sich auf das bekannte Gemälde von Papst Innozenz X. (1650) des spanischen Barockmalers Diego Velázquez.

In Francis Bacons Werken der Jahre 1949 bis etwa 1955 treten die dargestellten Personen verschwommen und schattenhaft aus dem dunklen Hintergrund hervor. Diese Unschärfe der Figuren verstärkt den Eindruck von Versehrtheit und Bedrohung. Hinzu tritt eine geisterhafte Transparenz der fast aufgelösten menschlichen Körper. „Reality is pain“ (Die Wirklichkeit ist schmerzhaft) ist eines der berühmten Statements Bacons. Die Deformation führt bei Bacon zu einer Neu-Formation, denn verzerrte Menschenbilder werden unmittelbar emotional wahrgenommen und führen den Betrachter*innen vor Augen, wie fragil und gefährdet das „Menschliche“ in uns ist.^{KS}

Created between 1949 and 1965, Bacon's series of pope portraits comprises more than fifty works. The paintings show two different popes, specifically Pope Pius XII (1939–1958) and Pope Innocent X (1574–1655). The artist had access to photographic reproductions of all the paintings that inspired these works. „Study for Portrait (Pope)“ from 1957 draws reference to Spanish Baroque painter Diego Velázquez's famous painting of Pope Innocent X (1650).

Bacon's works from 1949 to about 1955 portray its subjects as blurred, shadowy figures set against a dark background. This blurring of the figures reinforces the impression of infirmity and threat, a feeling compounded by a ghostly transparency of the almost dissolved human bodies. „Reality is pain“, as Bacon famously remarked. Yet deformation also leads to a re-formation in Bacon's work, as distorted images of human beings have an immediate emotional impact on the viewer and reveal just how fragile and endangered our inherent “humanity” really is.^{KS}

John Baldessari

*1931 in National City; Kalifornien; †2020 in Venice, Kalifornien

John Baldessari, ein Gründer der konzeptuellen Kunst, arbeitete mit verschiedensten Medien wie Fotografie, Video, Performance, Lithografie, Collage und Illustration. Bekannt wurde er 1970 durch die Verbrennung seines bisherigen malerischen Oeuvres in einem Krematorium, wobei er sich filmen ließ. Immer wieder setzte er sich ironisch mit der „seriösen“ konzeptuellen Kunst auseinander. Sein berühmter Satz „I Will Not Make Any More Boring Art“ wurde von ihm in einem Video wie eine Strafarbeit immer wieder aufgeschrieben. Die Einbindung von Texten und Zitaten findet sich sowohl in seinen Bildern als auch in den Videos. 1972 entstand das Video „Baldessari sings LeWitt“, in dem genau das passiert. Sol LeWitt veröffentlichte 1969 sein Manifest „35 Sätze zur konzeptuellen Kunst“. Baldessari möchte die Sätze „befreien“, wie er in der Einleitung sagt. Dazu singt er mit zittriger Stimme und falschem Tempo die Sätze zu bekannten amerikanischen Melodien wie dem „Star-Spangled Banner“.^{KS}

John Baldessari, a pioneer of Conceptual Art, worked in a variety of media including photography, video, performance, lithography, collage and illustration. He first became known in 1970, when he had himself filmed burning all the paintings he had made until that point in a crematorium. Baldessari frequently took an ironic approach to “serious” Conceptual Art. He wrote his famous statement “I Will Not Make Any More Boring Art” over and over again in a kind of schoolboy punishment performance captured on video. Both his paintings and his videos often incorporate texts and quotations appropriated from other sources, a method exemplified by his 1972 video “Baldessari Sings LeWitt”. Fellow artist Sol LeWitt published his 35 “Sentences on Conceptual Art” in 1969; Baldessari wanted to “liberate” the sentences, as he says in the introduction. The video shows a shaky-voiced Baldessari singing the sentences to well-known American melodies (including the “Star-Spangled Banner”) at the wrong tempo.^{KS}

Bernd und Hilla Becher

*1931 in Siegen; †2007 in Rostock

*1934 in Potsdam; †2015 in Düsseldorf

Bereits im Jahr 1969 nannten Bernd und Hilla Becher die Motive ihrer Fotografien „Anonyme Skulpturen“. Sie bezogen sich damit auf den Begriff der „anonymen Architektur“, der zur selben Zeit diskutiert wurde. Gemeint sind technische Zweckbauten, deren Erbauer unbekannt waren. Das Künstlerpaar Becher setzte sich ausschließlich mit Industriebauten und ihrer Erscheinung auseinander. Ihr besonderes Konzept dabei war die Anordnung der verschiedenen Ausprägungen einer Bauform als Typologie. Ihr Anspruch dabei war es, so viele Beispiele für einen Typus zu finden, wie möglich. Diese unterschiedlichen, aber eben doch vergleichbaren Einzelfotografien wurden wie in einem biologischen Tableau zusammengestellt. Die Vergleichbarkeit der einzelnen Exemplare erreichten die Bechers durch die gleichen Aufnahmebedingungen jeder einzelnen Fotografie, wie der bleierne Himmel, Frontalansicht, Positionierung im Bild und die Schwarz-Weiß-Ansicht – alles, um Objektivität und Erkennbarkeit zu erhöhen. Neben den Wassertürmen zählen Hochöfen, Kühltürme, Fördertürme und Siegerländer Fachwerkhäuser zu ihren Motiven.^{KS}

Bernd and Hilla Becher called the subjects of their photographs “anonymous sculptures” as early as 1969. The term – an allusion to “anonymous architecture,” a concept that was being discussed around the same time – referred to functional technical structures whose builders were unknown. The artist duo focused exclusively on industrial buildings and their appearance. Their particular concept involved arranging the various building types into so-called typologies, with the objective of finding as many different examples of a type as possible. These varying, but nonetheless comparable individual photographs were hung in a grid that resembles a biological tableau. The Bechers facilitated comparison of the individual specimens by ensuring identical lighting and compositional conditions for each individual photograph; each picture is taken from the same frontal perspective with the same bleak sky, central positioning and black and white print – all in the name of enhancing objectivity and making the typology more immediately apparent. The subjects of these photos included not only water towers, but also blast furnaces, cooling towers, winding towers and timber frame houses found in the Siegerland region.^{KS}

Vajiko Chachkhiani

*1985 in Tiflis, Georgien; lebt und arbeitet in Berlin und Tiflis

Vajiko Chachkhianis konzeptuelle Arbeiten beschäftigen sich mit existentiellen Themen. Sie repräsentieren von Menschen geschaffene Systeme und Strukturen. Sein Schaffen ist zudem biographisch geprägt. Die Auflösung der ökonomischen wie gesellschafts-politischen Strukturen in Osteuropa bildet thematisch wie motivisch die Hintergrundfolie für Installationen, Skulpturen, Performances und Filme. „Hunters“ (2014) kann durchaus als Stillleben mit zeitgenössischer Vanitas-Symbolik betrachtet werden: Ein verbrannter Ast mit silberfarbenem Mittelstück aus Blei liegt aufgesockelt auf seiner Transportkiste. Der Ast ist ein Fundstück aus einem Wald in Georgien, der im Krieg mit Russland 2008 niedergebrannt wurde; das durch bildhauerische Abformungsprozesse entstandene Bleielement fertigte Chachkhiani aus geschmolzenen Gewehrkugeln, erworben im Tauschgeschäft mit Jägern. Der in „Hunters“ vorgestellte Verlauf von Vergänglichkeit, Zerstörung, Tod und Verwandlung lässt sich auch als Abbild eines künstlerischen Prozesses deuten.^{SSK}

Vajiko Chachkhiani's conceptual works deal with existential themes. They represent systems and structures created by humans. His work is also biographically influenced. The disintegration of economic and socio-political structures in Eastern Europe often serves as a thematic and motivic backdrop for installations, sculptures, performances and films. "Hunters" (2014) can certainly be considered a still life with contemporary vanitas symbolism: A charred branch with a silver-colored center piece made of lead appears on its transport box, which doubles as a pedestal. The branch was found in a forest in Georgia that was burnt down during the war with Russia in 2008. Chachkhiani made the lead element (which was created via sculptural molding processes) from molten bullets acquired through barter with hunters. The progressive course of transience, destruction, death, and transformation evident in "Hunters" can also be read as the reflection of an artistic process.^{SSK}

Simone Forti

*1935 in Florenz; lebt und arbeitet in Los Angeles

Die Aufführung der minimalistischen „Dance Constructions“ 1961 in New York wurde für die interdisziplinär arbeitende Tänzerin, Choreographin, Malerin und Schriftstellerin Simone Forti wegweisend. Ihr Stück „Huddle“ gilt als grundlegend für die Herausbildung des postmodernen Tanzes, zudem für die Entstehung der Performancekunst. Frei von jeglichen metaphorischen Vorstellungen untersuchen Fortis Konstruktionen die für die Minimal Art wichtigen Beziehungen zwischen Körper und Objekt, Bewegung und Skulptur. Ihr Ansatz wurde ab 1962 von der Judson Dance Group rund um Yvonne Rainer, Trisha Brown oder Steve Paxton erweitert. Forti blieb der Gruppe zwar angeschlossen, ging jedoch eigene Wege. Wichtige Grundsteine für ihre Choreographien blieben die Konzentration auf alltägliche Bewegungsabläufe sowie der Einsatz von Objekten, gepaart mit strengen kompositorischen Regeln bei gleichzeitiger Entscheidungsfreiheit in der Aufführung. In „Solo No. 1“ (1974), ihrer ersten Performance, die von einer Videokamera aufgezeichnet wurde, erforscht und interpretiert Forti tänzerisch verschiedenste Tierbewegungen. Dabei steht die detailgetreue Nachahmung instinktgeleiteter Bewegungsabläufe im Vordergrund.^{SSK}

Interdisciplinary dancer, choreographer, painter and writer Simone Forti first gained renown with the performance of her seminal "Dance Constructions" (1961) in New York. Her piece "Huddle" is considered a key work in the development of both postmodern dance and performance art. Stripped of any kind of metaphor, Forti's constructions examine the relationships between body and object, movement and sculpture, echoing important Minimal Art concerns. In 1962, the Judson Dance Group around Yvonne Rainer, Trisha Brown and Steve Paxton expanded on her approach. Forti remained a member of the group, but went her own way. Emphasis on everyday movements and the use of objects, coupled with strict compositional rules and freedom of choice in performance, remained important cornerstones of her choreographic work. Forti's "Solo No. 1" (1974), her first performance to be recorded on video, explores and interprets a wide range of animal movements through dance. The focus is on the detailed, precise imitation of instinct-guided movements.^{SSK}

Terry Fox
*1943 in Seattle, Washington; †2008 in Köln

Auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage, was Skulptur sein kann, widmete sich Fox neben Aktionen im öffentlichen Raum auch Medien wie Klang und Sprache. Im Nachhinein wird er zu den Vertretern der Fluxus-Bewegung gezählt, wie etwa Joseph Beuys und Nam June Paik. Sein Werk ist aber derart vielfältig, dass es sich eindeutiger Kategorisierung entzieht. Charakteristisch ist für Fox der Gebrauch von einfachen und jederzeit verfügbaren Materialien und Gegenständen.

Die „Children’s Tapes“ entwickelte Terry Fox als alternatives Fernsehprogramm für seinen Sohn. Sie vereinen die Ästhetik von Minimalismus, Performance, Wahrnehmung und Echtzeit. Alltägliche Haushaltsgegenstände werden in Verbindung mit grundlegenden physikalischen Phänomenen zu Hauptdarstellern in kleinen, dramatischen Inszenierungen: gelöschte Kerzenflammen, schmelzendes Eis, eine Fliegenfalle. Die intime Nähe und die vergrößerte Ansicht erzeugen Spannung und Rätselhaftigkeit, während der Betrachter durch die Geschehnisse in Echtzeit in diese Kurzgeschichten hineingesogen wird.^{IR}

Terry Fox’s search for an answer to the question as what sculpture can be resulted in an oeuvre that includes not only performance and actions in public space, but also more intangible media such as sound and language. Though retrospectively considered a participant in the Fluxus movement along with Joseph Beuys and Nam June Paik, his work is so diverse that it defies clear categorization. One characteristic feature of Fox’s work is the use of simple, easily and readily available materials and objects.

Fox developed his “Children’s Tapes” as an alternative television program for his son. They combine the aesthetics of minimalism, performance, perception and real time. The video recordings show everyday household objects in connection with basic, physical phenomena, in such a way that they become protagonists in little, dramatic productions involving extinguished candle flames, melting ice, and a flytrap. The work’s intimacy and enlarged perspective create a sense of suspense and mystery while events in real time draw the viewer into these short stories.^{IR}

Lucian Freud
*1922 in Berlin; †2011 in London

Aktdarstellungen nehmen einen großen Teil von Freuds Oeuvre ein. Er selbst nannte sie „Naked Portraits“. Er wollte das Wesenhafte des Individuums, dessen innere Wahrheit darstellen. Dieses hohe Maß an Authentizität und Auseinandersetzung mit den Modellen ließ Freud in deren äußerer Erscheinung sichtbar werden. Er malte fast ausschließlich Menschen, die er gut kannte oder deren Äußeres ihn faszinierten. Über einen langen Zeitraum, oft Monate, gelang es Freud, Intimität und Nähe herzustellen mit dem Ziel die Natürlichkeit der Posen und die Unbefangenheit der Modelle abzubilden.

1982 entstand „Woman Holding her Thumb“, es zeigt eine Bekannte Freuds – seine Rahmenhändlerin Louise Liddell – in einer entspannten, schlafenden Position, wobei sie ihren Daumen mit der anderen Hand umfasst. Die ungewöhnliche Betrachterperspektive erweckt den Eindruck, die Frau rutsche aus dem Bild. Ihre weiche Fleischlichkeit macht Freud durch den körnigen wie pastosen Pinselauftrag erfahrbar. Durch die extreme Aufsicht wird eine besondere Nähe der Betrachter*innen zum Modell erzeugt. Freud betont die Beschaffenheit der Farbe, sodass es gelingt, die Körperhaftigkeit plastisch erscheinen zu lassen.^{KS}

Nudes occupy a large part of Lucien Freud’s oeuvre; he himself called them “naked portraits.” Freud wanted to portray the essence of the individual, their inner truth, and made this high degree of authenticity and work with the models visible in the way they appear. He painted almost exclusively people that he knew well or those whose outward appearance fascinated him. Freud worked over long periods of time, often months, to build a sense of intimacy and closeness that would help him convey a naturalness of pose and cultivate unself-consciousness in the sitter.

“Woman Holding her Thumb” was painted in 1982. It shows an acquaintance of Freud’s – his picture framer Louise Liddell – in a relaxed, sleeping position with her thumb in her other hand. The unusual perspective makes it appear as though the woman is slipping out of the picture. Grainy, impasto brushwork brings her soft fleshiness to life. The extreme perspective instills in the viewer a particular sense of closeness to the model. Freud stresses the texture of the paint, which gives the body depicted a three-dimensional physicality.^{KS}

Bernhard Fuchs

*1971 in Haslach a.d. Mühl/Oberösterreich; lebt und arbeitet in Düsseldorf

In der Tradition der Dokumentarfotografie stehend, auch bedingt durch sein Studium bei Bernd Becher an der Düsseldorfer Kunstakademie, widmet sich Fuchs ab 1994 vorrangig der Porträtfotografie. Seine Motive sucht Fuchs in ihrer alltäglichen Umgebung auf, anfangs vor allem in seiner Heimat, dem ländlich geprägten Mühlberg in Oberösterreich, später im städtischen Umfeld. Nüchtern, sachlich und ohne jede Inszenierung bildet Fuchs den Menschen ab. Er spricht seine Modelle auf der Straße an, gemeinsam entscheiden über den Hintergrund. Fuchs belichtet nicht mehr als 10 Bilder im Mittelformat und wählt jeweils ein endgültiges Motiv aus. Fuchs' Porträtzyklen liegt weder eine typologische Gliederung zugrunde, noch sind einzelne Gruppen irgendwann abgeschlossen. Aus diesem offenen Projekt wurden für die Siegener Präsentation sieben Arbeiten zusammengestellt, die Jugendliche, Menschen im Übergang zwischen Kindheit und Erwachsensein darstellen. Das Bewusstsein des Portraitierens ist im Bild spürbar gegenwärtig. Dennoch verhalten sich die abgebildeten Personen im Bild nicht zu sich selbst, nicht zum Fotografen und auch nicht zum Bildbetrachter*in. Eher halten sie sich an eine verabredeten Pose und lassen sich ins Bild rücken. Im Verhältnis von Pose und Position entsteht das Porträt.^{IR}

An artist who works in the tradition of documentary photography – partly due to his studies under Bernd Becher at Kunstakademie Düsseldorf – Bernhard Fuchs devoted himself primarily to portrait photography from 1994 onwards. Fuchs finds his subjects in their everyday surroundings, locating them initially mainly in his hometown (rural Mühlberg in Upper Austria), and later the urban environment. Fuchs portrays people in a sober, objective manner, without any staging. He approaches his models on the street and sitter and artist decide together on the background. Fuchs exposes no more than ten, medium-format pictures and selects a final photograph from each set. Fuchs's portrait cycles are not categorized by typology, nor are individual cycles ever considered "finished" or complete. The Siegen exhibition presents a selection of seven works from this ongoing project depicting adolescents, which is to say people in transition from childhood to adulthood. Though a consciousness of portraiture is noticeable in each image, the people depicted are not seen as they see themselves, nor are they responding to the photographer or the viewer. Instead they stick to an agreed pose and allow themselves to be moved into the picture. The portrait develops in the relationship between pose and position.^{IR}

Rupprecht Geiger

*1908 in München; †2009 ebenda

Rupprecht Geiger experimentierte bereits gegen Ende der 1940er Jahre mit neuen Bildformaten. Sein Ziel war es, die Farbe ganz von ihrer vertrauten Funktion der Darstellung von Gegenständen zu befreien und sie in ihrer Eigenständigkeit auszustellen. Die Farbe sollte freigesetzt werden und unbeeinflusst von illusionistischen Anspielungen wirken. In seinen frühen Werken tauchen Grundformen objekthaft schwebend vor moduliertem Farbgrund auf. Farbkontraste stellen sich ein durch die sanften Übergänge, von hell zu dunkel, von warm zu kalt.

Die Bildräume Geigers der frühen 1960er Jahre assoziieren noch kosmische Räume. Kreisformen scheinen wie Planeten im All zu schweben. Verstärkt wird der Eindruck durch die Wahl eines tiefen, stumpfen Blautons. Durch zugesetzte Pigmente erhält die Farbe mehr Körperlichkeit, was eine neue Balance zwischen Farbe und Volumen im Bild schafft. Die Verwendung des lichtabsorbierenden Blautons erinnert an Yves Klein, folgt jedoch einem anderen Ansatz. Die Farbe und ihre Wirkung hat bei Geiger höchste Priorität. Seine Bilder werden so zu aktivierten Farbkörpern. Für ihn wird Farbe selbst Form. Bei meditativer Betrachtung entwickelt sich bei den Betrachter*innen ein Farbaufbau zur „Farbform“.^{KS}

Rupprecht Geiger began experimenting with new painting formats as early as the end of the 1940s. His aim was to liberate chromatic hues completely from their familiar function of representing objects and to exhibit them in their own right. Color was to be set free and allowed to take effect independent of illusion. The basic shapes in Geiger's early works appear as quasi-objects floating in front of a modulated color background. Color contrasts develop in gentle transitions, from light to dark, warm to cold.

The pictorial spaces Geiger created in the early 1960s are still evocative of the cosmos. Circular forms appear to float in space like planets – an impression further enhanced by the artist's choice of a deep, dull blue tone. Added pigments give the color more physicality, creating a new balance between color and volume in the picture. While the use of a light-absorbing blue recalls the work of Yves Klein, it obeys a different line of thinking. Color and its effect were Geiger's top priority; consequently, his paintings become activated bodies of color. For him, color itself becomes form. Viewers engaged in a meditative contemplation of his work find a color structure transitioning into "color form."^{KS}

Dan Graham

*1942 in Urbana, Illinois; lebt und arbeitet in New York

In seinem experimentellen Film „Rock My Religion“ untersucht Dan Graham die Bezüge zwischen populärer Rock- bzw. Punk-Musik und den Praktiken und Bräuchen alternativer religiöser Bewegungen wie der Shaker oder Puritaner, auch der Sioux. Religiös motivierte Körperbewegungen, wie beispielsweise der einer rituellen Reinigung dienende Tanz der Shaker – praktiziert im 18. und 19. Jahrhundert – wird den hypnotischen, sexualisierten Tänzen der Musiker wie des jugendlichen Publikums gegenübergestellt. Neben eigenen theoretischen Überlegungen dazu, die er oder andere Akteure aus dem Off vortragen, fügt Graham gefundenes Text- wie Bildmaterial, Musik- und Filmfootage u.a. von den Live-Auftritten von Patti Smith, Jerry Lee Lewis oder The Doors zu einer filmischen Collage zusammen. Im Vergleich erscheint Rock für die befreite Jugend der 1950er, 1960er und 1970er Jahre als eine Art „Ersatz-Religion“ mit großem Potenzial für transzendente emotionale Erlebnisse.^{SSK}

Dan Graham's experimental film "Rock My Religion" examines the relationship between popular rock or punk music and the rites and customs of less well-known religious movements including the Shakers and Puritans, but also practices of the Sioux. Images showing religiously-motivated body movements like the ritual purification dance performed by the Shakers (an 18th and 19th century religious movement) are juxtaposed with the hypnotic, sexualized dances of musicians and their youthful audience. Graham created a cinematic collage that combines his own theoretical considerations (read by himself or other performers as a voiceover) with found text and image material, music and film footage from live performances by Patti Smith, Jerry Lee Lewis and The Doors, among others. The comparison portrays rock music as a kind of "substitute religion" for the liberated youth of the 1950s, 1960s and 1970s – a religion with a lot of potential when it came to creating transcendental emotional experiences.^{SSK}

Katharina Grosse

*1961 in Freiburg im Breisgau; lebt und arbeitet in Berlin

Das wichtigste Malwerkzeug von Katharina Grosse ist seit 1998 eine mit einem Kompressor betriebene Sprühpistole. Damit vollzieht sie direkte malerische Handlungen im Raum, auf Wänden oder Böden, aber auch auf Oberflächen im Außenraum. Mit ihrer Arbeitsweise erweitert sie den Werk- und Malereibegriff auf eine Vielzahl von Bildträgern. Sie realisiert ihre Werke häufig vor Ort und nur für eine begrenzte Dauer. Hier wagt sie etwas Neues: Sie reproduziert das Abbild einer früheren Wandarbeit auf ein großes Seidentuch. Dazu schrieb sie 2013: „Die grüne Ecke aus Bern liegt 15 Jahre zurück und ist immer noch ein wichtiger Referenzpunkt meiner Arbeit. In dem Seidentuch kollabieren das Nie-Gesehene und die Erfahrung der Originalgröße. Die Wiedergabe der Arbeit selbst ist eine Täuschung, die in Echtgröße zeigt, dass die Arbeit abwesend ist.“ Im Gegensatz zu ihren ortsbezogenen Arbeiten ist diese Transformation zudem durch die Leichtigkeit des Materials Stoff beweglich und transportabel.^{KS}

Since 1998, Katharina Grosse's most important painting tool has been a compressor fed spray gun. She uses the gun to paint directly onto a space, on walls or floors, but also on surfaces outdoors. Grosse's work method expands the notion of an artwork and painting to include a multitude of image carriers. She often realizes her works on site and they exist only for a limited period of time. Her work in this case – a reproduction of an earlier wall work on a large silk scarf – takes a chance on something new. In 2013, Grosse wrote, "The green Bern scarf is 15 years old and still an important point of reference for my work. Things unseen and the experience of the original size collapse in the silk scarf; the reproduction of the work itself is an illusion, showing in real size that the work is absent." The lightness of the fabric also makes this transformation mobile and portable, striking a contrast with her site-specific works.^{KS}

Hans Haacke

*1936 in Köln; lebt und arbeitet in New York

Den heutigen Besucher*innen wird von Haackes Werken immer noch ein Spiegel vorgehalten: wir lernen immer aufs Neue, uns im Museum zu orientieren und uns mit aktuellen künstlerischen Arbeiten auseinanderzusetzen. Die „Fotonotizen“ zeigen dies bereits 1959 anhand der Besucher*innen der documenta 2. Der 23-jährige Kunststudent Haacke dokumentierte Zustände des Aufbaus und vor allem verschiedene Typen von Besucher*innen der Kunstausstellung. 1981 wurden Haackes Fotografien – zunächst ohne Identifikation des Fotografen – bei Recherchen von Walter Grasskamp zur Geschichte der Kasseler documenta wiederentdeckt. Im Jahr 2001 stellte Haacke aus insgesamt 300 Aufnahmen einen Satz von 26 Fotos zusammen.

Haacke, der in Kassel bei Fritz Winter studierte, interessierte sich auch früh für physikalische Phänomene und biologische Prozesse. Das Interesse an Dynamik brachte 1964 „Blue Sail“ hervor, ein blaues Segeltuch, das beschwert von kleinen Gewichten, und in Bewegung gesetzt durch einen Ventilator, der Geradlinigkeit des Ausstellungsraumes zu trotzen scheint. Gegeneinander arbeitende Luftwellen imitieren ein Aufbauschen und Nachgeben eines Segels. Allerdings kann die Bewegung nicht präzise vorhergesagt werden. Haacke selbst bemerkte zu seiner Arbeit: „Das windbewegte Tuch verhält sich wie ein lebendiger Organismus. Die Sensibilität des Windspielers entscheidet darüber, ob das Gewebe zum Leben erweckt wird.“^{IR}

Hans Haacke's works hold a mirror up to visitors even today; we are constantly re-learning how to orient ourselves in a museum and engage with contemporary artworks. The Fotonotizen show this same thing happening as early as 1959, to visitors at documenta 2. Then 23-year-old art student Haacke documented conditions surrounding the exhibition installation and above all different types of visitors to the art exhibition. Walter Grasskamp rediscovered Haacke's photographs in 1981 – initially without identifying the photographer – while researching the history of documenta in Kassel. In 2001, Haacke compiled a set of 26 photos from a total 300 photographs.

Haacke, who studied under Fritz Winter in Kassel, has also long been interested in physical phenomena and biological processes. His interest in dynamics informed the work “Blue Sail” (1964). Anchored by four small fishing weights and set in motion by a fan, the blue chiffon appears to defy the straight lines of the exhibition space. While air waves working against one other imitate the puffing and yielding of a sail, its movement cannot be predicted in any exact way. Haacke himself noted with reference to his work: “Put in motion by the breeze, the fabric behaves like a living organism. The reactivity of the wind-blown fabric determines whether or not it is brought to life.”^{IR}

Hans Hartung

*1904 in Leipzig; †1989 Antibes, Frankreich

Die Abstraktion galt in den fünfziger Jahren als neue künstlerische Weltsprache. Sie ist eine Ausdrucksweise jenseits des Figürlichen und frei von allem Erzählerischen. Für Hans Hartung war die ausschließliche Auseinandersetzung mit dem Malakt der Mittelpunkt seines künstlerischen Forschens.

Die Werke Hartungs der 1950er Jahre sind geprägt von Bündelungen sorgfältig gesetzter Pinselstriche, die immer wieder neue Gestaltungsebenen eröffnen. Die Farbe des Hintergrunds spielt dabei eine wichtige Rolle. Hartung bevorzugte reine kalte Farben, die zusammen mit seiner Lieblingsfarbe Schwarz starke Kontraste bilden. Die einzeln gesetzten Pinselspuren entstehen aus der kontrolliert geführten Bewegung des Armes. So entsteht eine Spur aus leichtem Ansetzen, druckvollem Schwung und sanftem Auslaufen. Die Schwünge sind auf einander bezogen, sie bilden Bündel und überlagern sich, zum Rand hin stehen teilweise einzelne Schwünge wie Umfassungen. Auch in „T 1957-7“ wird die Geste nicht spontan, sondern mit Bedacht ausgeführt. Hartung fertigte zu diesem wie zu vielen anderen Werken dieser Periode Vorzeichnungen und Studien an, um die Komposition festzulegen, bevor er die scheinbare Leichtigkeit seiner Malerei mit äußerster Genauigkeit auf die Leinwand brachte.^{IR}

Abstraction was considered a new artistic world language in the 1950s. It is a mode of expression that goes beyond the figurative and is free of all narrative. Hans Hartung examined and explored the act of painting as the exclusive focal point of his artistic research.

Hartung's works from the 1950s are characterized by bundles of carefully placed brushstrokes that continually open up new compositional levels, with the work's background color playing a key role in the visual effect. Hartung preferred pure, cool colors that strike a strong contrast with his favorite color black. He used controlled arm movements to create individual brush strokes, which in themselves show traces of a light initial brush application, followed by a forceful swooping motion and a delicate fade-out. The swooping marks bear relation to each other. They form bundles and overlap; some create enclosure-like shapes towards the edge of the picture. Something similar is at work in “T-1957-7” as well. The gesture is not spontaneous; it is carefully executed. For this and many other works of this period, Hartung established the composition in a number of preliminary drawings and studies before bringing the apparent lightness of his painting to canvas with extreme precision.^{IR}

Lena Henke

*1982 in Warburg; lebt und arbeitet in New York

Die Rubensförderpreisträgerin Lena Henke arrangiert ihre vielfältigen, skulpturalen Arbeiten oft in umfangreichen Rauminstallationen. Ihre Kunstwerke erinnern an Städteplanung und Land-Art, sie greifen Themen wie interhumane Beziehungen, Sexualität und Fetischismus auf. In gleicher Weise ergründet sie das Verhältnis von Körper, Architektur und Form, so auch in der Arbeit „My Trust“. Mensch, Tier und Objekt verschmelzen in einem weinroten Ledertor, das mit Gürtelriemen an der Decke befestigt ist und mit zwei Fuß-Hufen auf dem Boden steht. Unmittelbar werden Betrachter*innen angesprochen, da die Größe und die Form des Torbogens zum Hindurchgehen auffordern. Auch das straff gezogene, tiefrote Leder gibt der Skulptur etwas Unmittelbares: ein haptisches Material, das man mit Kleidung, einem Pferdesattel oder Tierhaut assoziiert. Wenn die Künstlerin an anderer Stelle Frauenkörper auf Wolkenkratzern sitzen oder den New Yorker Freedom Tower auf Zentimeter schrumpfen lässt, wird deutlich, dass das Spiel mit Dimensionen ein Aneignen von Räumen, Raum und Kontexten möglich macht.^{AD}

Lena Henke, winner of the Rubens Promotional Award, often arranges her diverse sculptural works in space-consuming installations. Her artworks recall urban planning and Land Art; they address themes such as interpersonal relationships, sexuality, and fetishism. Henke's work "My Trust" exemplifies her approach to exploring the relationship between body, architecture and form: human being, animal and object merge in a wine-red leather archway; belt straps secure the door-like work to the ceiling; its two open ends stand hooved on the floor, their shape resembling oversized horse feet. Both the size and shape of the archway seem to beacon to the viewer, encouraging them to pass through just as the tautly-drawn, dark red leather gives the sculpture a certain immediacy. Leather is a haptic material most often associated with clothing, a horse saddle or animal skin. Other works by the artist show women's bodies sitting on skyscrapers, for example, or shrink New York City's Freedom Tower to centimeters – revealing just how the play with dimensions enables a broader appropriation of spaces, space, and contexts.^{AD}

Candida Höfer

*1944 in Eberswalde; lebt und arbeitet in Köln

Candida Höfer, die ebenfalls bei Bernd und Hilla Becher studierte, zeigt in ihren Arbeiten zumeist menschenleere Räume. Durch die strenge Ausrichtung nach den Gesetzen der Zentralperspektive und der Positionierung der Kamera auf Augenhöhe, wird der Blick der Betrachter*innen in den Raum gezogen. Obwohl oft in Serien angelegt, sollen die einzelnen Räume für sich selbst sprechen. Die Dinge und ihre Präsentation erzählen viel über die Nutzer*innen der Räume, ohne dass diese selbst zu sehen sind. Die Fotografie aus der Serie „Venezianische Paläste“ zeigt die seit dem 18. Jahrhundert bestehende Weberei Antica Tessitura Luigi Beviaqua. Die Ansicht des Verkaufsraums mit dem mächtigen Arbeitstisch als Blickfang und dem Flair jahrhundertelangen Gebrauchs entführt in die große Zeit der Lagunenstadt. Um den Tisch herum gruppieren sich unzählige Ballen der kostbaren, handgewebten Stoffe in einer üppigen Inszenierung. Eine Fülle von Farben, Dessins, Texturen und Faltenwürfen in scheinbar nachlässiger Anordnung lässt die Betrachter*innen in der Formensprache venezianischer Kultur schwelgen.^{KS}

The photographs of Candida Höfer, who also studied under Bernd and Hilla Becher, mostly depict empty rooms that are devoid of human presence. Höfer strictly adheres to the rules governing central perspective and positions the camera at eye level, creating an effect that draws the viewer's gaze into the photographed space. Although often arranged in series, the individual spaces are meant to speak for themselves. The objects seen and manner of their display tells us a lot about who uses these spaces without having to explicitly show the occupants. This photograph from the "Venetian Palaces" series shows Antica Tessitura Luigi Beviaqua, a weaving workshop founded in the 18th century. A glimpse into the mill's sales room with its massive, eye-catching worktable and centuries of use harkens back to the Lagoon city's glorious past. Countless bolts of its precious, hand-woven fabrics are grouped around the table in a sumptuous display. An abundance of colors, designs, textures and draperies cast in a seemingly negligent arrangement allow viewers a chance to luxuriate in the design language of Venetian culture.^{KS}

Joan Jonas

*1936 in New York City; lebt und arbeitet in New York und Nova Scotia, Kanada

Video, Performance, Videoperformance sowie Installationskunst sind bei Joan Jonas seit Ende der 1960er miteinander verwoben. Charakteristisch für ihr Schaffen sind neben dem Gebrauch von Video der Einsatz von Masken und Kostümen sowie das raffinierte Spiel mit Spiegelungen zur Befragung von Identität oder sozialen Zuschreibungen, speziell von weiblichen Rollenbildern. Ihre Arbeiten sind multiperspektivisch angelegt, sie zeigen komplexe räumliche und zeitliche Verschränkungen. In „Organic Honey’s Visual Telepathy“ und „Organic Honey’s Vertical Roll“ (beide Videoperformances von 1972) nutzte Jonas Video in drei Formaten: In Live-Acts Videobilder im Closed-Circuit-Verfahren und zuvor aufgezeichnetes Videomaterial. Eine dritte Einsatzmöglichkeit von Video waren mit Spezialeffekten bearbeitete Videoaufzeichnungen der Performances. Zur letzteren gehört das ausgestellte Einzelkanalvideo „Organic Honey’s Vertical Roll“. Wichtigstes formales Strukturelement ist der markante, durchs Bild laufende schwarze Balken, die sogenannte „Vertical Roll“, die beim Bildempfang früher Fernsehgeräte als Störellement auftrat. Joans nutzte dieses zur Zergliederung und Rhythmisierung des aufgezeichneten, schwarz-weiß Portraits.^{SSK}

Joan Jonas has been interweaving video, performance, video performance and installation art since the late 1960s. Signature features of her work include the use of video, masks and costumes and a sophisticated play with mirroring as a way of questioning identity or social attributions, particularly those of female role models. Her works harness multiple perspectives to reveal complex spatial and temporal entanglements. “Organic Honey’s Visual Telepathy” and “Organic Honey’s Vertical Roll” (both video performances from 1972) show Jonas using video in three formats: For the live acts she used closed-circuit video images as well as previously recorded video material. A third use of video came with the resulting video recordings of the performances, which were edited to include special effects. The single-channel video “Organic Honey’s Vertical Roll” seen here is an example of the latter. The most important formal structural element is the highly noticeable horizontal black bar running vertically through the picture. Known as “vertical roll,” it is a technological glitch common to televisions sets at that time. Jonas worked with and around the glitch, using it to dissect and add rhythm to the recorded black-and-white portrait.^{SSK}

Isaac Julien

*1960 in London; lebt und arbeitet ebenda

Die imaginationsreichen audio-visuellen Installationen, Filme und Fotografien von Isaac Julien integrieren die verschiedensten Disziplinen, darunter Kino, Fotografie, Tanz, Musik, Theater, Malerei und Skulptur. Im Fokus stehen die Themen Vertreibung und Migration mit Blick auf die afrikanische Diaspora. Julien hinterfragt kritisch die Motive aktueller Migrationsbewegungen nach Europa und untersucht die sozialen, politischen und emotionalen Folgen der Zwangsmigration, verursacht durch den jahrhundertlang praktizierten transatlantischen Sklavenhandel. Sein Video „Encore“ (2003) verbindet als Wiederauflage der Drei-Kanal-Videoarbeit „Paradise Omeros“ (2002) die aktuelle mit der historischen Perspektive. Die symbolstarken, teils surreal verfremdeten Bildsequenzen erzählen von einer Vertreibung und der Suche nach Identität. Das aus dem Off erklingende Gedicht bildet ein zweites Narrativ, mit dem die Bildmontage verschränkt ist. Es entstammt dem Epos „Omeros“, veröffentlicht 1990 von Literaturnobelpreisträger Derek Walcott, der selbst vorträgt und im Video erscheint. Während die Fassung von 2002 einen erweiterten Blick auf die kreolische als auch auf die britische Kultur lenkt, konzentriert sich die Wiederauflage von 2003 auf Erinnerungen des Immigranten Achille an seine eigene Migration von St. Lucia nach Europa verbunden mit Vorstellungen über Erlebnisse eines Vorfahren, der als Sklave in die Karibik kam.^{SSK}

Isaac Julien’s imaginative audiovisual installations, films and photographs incorporate a wide range of disciplines including cinema, photography, dance, music, theater, painting and sculpture. A key thematic focus is displacement and migration with an eye to the African Diaspora. Julien critically questions the motives for current migratory movements to Europe and examines the social, political and emotional consequences of forced migration caused by the centuries-long transatlantic slave trade. His video “Encore” (2003), a redux of his three-channel video work “Paradise Omeros” (2002), combines current and historical perspectives. The highly symbolic, at times surreally defamiliarized image sequences tell of a displacement and the search for identity. Poetic verse recited in a voice-over forms a second narrative with which the montage is interwoven. The source of the lines is “Omeros”, an epic poem published in 1990 by Nobel Prize winner Derek Walcott, who recites the poem himself and appears in person in the video. While the 2002 version takes an extended look at both Creole and British culture, the 2003 redux focuses on central character Achille’s memories of his own migration from St. Lucia to Europe, combined with the imagined experiences of his father, who came to the Caribbean as a slave.^{SSK}

Aglaia Konrad

*1960 in Salzburg; lebt und arbeitet in Brüssel

Seit Beginn der 1990er Jahre dokumentiert Aglaia Konrad mit fotografischen und filmischen Mitteln den städtischen Raum, insbesondere die Randzonen von Großstädten und „Megacities“, da gerade hier die Auswirkungen der architektonischen Ideen des Brutalismus sichtbar werden. Die Kamera dient ihr als Recherche- und Aufzeichnungsinstrument, die entstehenden Dokumentationen werden in einem Archiv verwahrt, das sie für Ausstellungen und Publikationen aktiviert. „Nevers“ und „Mexico City“ (2008/2009) gehören zur Serie „Shaping Stones“ und sind beides Betonarchitekturen aus den 1960er bzw. 1970er Jahren. Während der französische Kirchenbau von Paul Virilio in Nevers als modernistischer Repräsentationsbau gilt ist das gezeigte Gebäude aus Mexico ein gewöhnliches Hochhaus, aus formaler Sicht zwar interessant, als Wohnstätte erscheint es jedoch verwahrlost und trostlos. Auffällig ist der skulpturale Charakter des Gebäudes. Die Fragen, wie sich Architektur und Skulptur zueinander verhalten und welche Übergänge es gibt, teilt Konrad mit Bernd und Hilla Becher. Im Unterschied zu ihnen bevorzugt Konrad eine analoge Spiegelreflex-Kamera sowie eine individuelle Perspektive.^{SSK}

Aglaia Konrad first began documenting urban space in the 1990s. Her photography and cinematic work focuses primarily on the outskirts of large cities and megacities, where the effects of Brutalist architectural notions are most visible. The camera serves Konrad as a research and recording instrument; the resulting documentation is kept in an archive that she activates for exhibitions and publications. Both “Nevers” and “Mexico City” (2008/2009) belong to the Shaping Stones series, and both specifically address concrete architecture from the 1960s and 1970s, respectively. While Paul Virilio’s French church building in Nevers is considered a masterpiece of Modernist architecture, the depicted building in Mexico is an ordinary high-rise that – while interesting from a formal point of view – appears neglected and desolate as a dwelling. The sculptural character of the building is striking. Like Bernd and Hilla Becher, Konrad questions how architecture and sculpture relate to one another and what transitions might be at play. Yet unlike the Bechers, Konrad prefers to use an analogue SLR camera and captures the structures from a unique perspective.^{SSK}

Maria Lassnig

*1919 in Kappel am Krappfeld, Kärnten; †2014 in Wien

Seit den 1960er Jahren dominieren die „Körperbewußtseins-Bilder“ das Werk von Maria Lassnig. Auf die Bewusstmachung der eigenen Körperlichkeit folgte der reflektierte Malprozess, wobei Lassnig ein Bild nie vorab konzipierte. Tiere spielen im Werk Maria Lassnigs eine große Rolle. Wie fast alle ihre Motive lassen sich auch diese symbolisch lesen. Oft in Verbindung mit ihrem eigenen Körper als Selbstbildnis bzw. als „Körper-Bewußtseins-Bild“, sucht sie im Tier nach emotionalen Ähnlichkeiten und kehrt diese in ihrer Malerei absichtsvoll hervor. Manchmal geht diese Auseinandersetzung bis hin zur Metamorphose; manchmal ist das Tier das Gegenüber, auf das die menschliche Figur trifft. Sie selbst schreibt dazu: „Ein Mensch auf einem Bild ist meist noch keine Geschichte. Ein Mensch und ein Tier zusammen ergeben eine Mythologie.“

In „Die Falknerin“ werden Tier und Mensch im wahrsten Sinne auf Augenhöhe gezeigt. Allerdings können sie sich physiologisch nicht sehen, denn der Falke trägt seine Haube, und die Falknerin – ein weiteres Selbstporträt Lassnigs – hat keine Augen. Dennoch entsteht der Eindruck einer gegenseitigen, eingehenden Betrachtung.^{KS}

So-called “body awareness pictures” dominated Maria Lassnig’s oeuvre from the 1960s onwards. The artist created her paintings with a conscious awareness of her own physicality followed by a contemplative painting process in which Lassnig never conceived of a picture in advance. Animals played a major role in Lassnig’s work. Like almost everything she painted, they can be read symbolically. Often seen in connection with her own body as a self-portrait or in body awareness pictures, Lassnig looked for emotional similarities in animals and consciously established such connections in her paintings. At times this consideration of the animal goes as far as metamorphosis; in other instances the animal is a counterpart, a creature that the human figure encounters. As Lassnig noted, “a person in a painting does not usually constitute a story. A human and an animal together constitute a mythology.”

Lassnig’s “Die Falknerin” shows the animal and human being eye to eye in the truest sense of the word. Though they cannot see one other physiologically (the falcon is wearing a hood and the falconess – another of Lassnig’s self-portraits – has no eyes) the viewer gains a sense of deep, mutual observation nonetheless.^{KS}

Jochen Lempert
*1958; lebt und arbeitet in Hamburg

Der studierte Biologe widmet sich seit den frühen 1990er Jahren der Fotografie. So schafft er seitdem ein stimmiges Werk aus schwarz-weißen Fotografien der Tier- und Pflanzenwelt. Im Zentrum steht die Erforschung und Repräsentation von Natur in Archiven, Museen und Abhandlungen. Seine Fotografien sind von wissenschaftlichen Aspekten durchdrungen, nicht nur in Bezug auf seine Motive, sondern auch auf den gesamten Prozess der Fotografie. Seine Fotos zeigen sowohl das Flüchtige des abgelichteten Momentes wie den Wunsch des gelernten Biologen nach Kategorisierung und Klassifizierung. Er arbeitet mit Wiederholungen und formaler Konzentration, um den Reichtum an Typen und Formen der Natur sichtbar zu machen. Seine Serie „Vogel in der Hand“ kann so als naturwissenschaftliche Vogelsammlung gesehen werden, aber auch als Porträtserie, die nicht nur die jeweilige Vogelart, sondern durch die Nähe zum Subjekt, auch den individuellen Vogel abbildet.^{IR}

Jochen Lempert first studied as a biologist before turning to photography in the early 1990s. Since then he has created a harmonious body of black and white photographs of the animal and plant world with a particular focus on the research and representation of nature in archives, museums and discourse. His photographs are steeped in scientific aspects, not only in terms of subject matter, but also with regard to the entire photographic process. The images show both the ephemeral nature of the photographed moment and the trained biologist's desire for categorization and classification. Lempert works with repetition and formal concentration to render the vast variety of natural types and forms visible. While his "Vogel in der Hand" series can be read as a scientific bird collection, it also works as a series of portraits: a certain proximity to the subject reveals not only the respective species, but also the individual bird.^{IR}

Sol LeWitt
*1928 in Hartford, Connecticut; †2007 in New York

Sol LeWitt entwickelte in den 1960er Jahren sein Werk konsequent von der Minimal Art ausgehend hin zur Conceptual Art. Ab 1965 entwirft er modulare Strukturen, die nach festgelegten Konzeptionen realisiert werden. Dabei greift er zu eigens für seine Objekte industriell gefertigten Ausgangsformen. 1967 veröffentlichte er die „Paragraphs on Conceptual Art“, in denen er seinen konzeptuellen Ansatz erläutert, dass nämlich die gedankliche Konzeption eines Werkes mit dessen Realisierung gleichwertig sei. Basierend auf Würfel und Quadrat entwickelte er 1966 das „Serial Project No.1“ und versuchte damit alle relevanten Kombinationen der offenen wie geschlossenen Formen zu zeigen. Durch eine diagrammartige Anordnung offenbart sich das Konzept dem den Betrachter*innen und die Ordnungskriterien erschließen sich. Das angewandte Raster bringt die Modifikationen selbst hervor.^{KS}

Sol LeWitt's work from the 1960s shows a decisive shift from Minimal Art to Conceptual Art. His works from 1965 onwards consisted of specially-developed modular structures that could be realized according to fixed concepts. They also also relied on industrially-produced initial forms made especially for his objects. In 1967 he published "Paragraphs on Conceptual Art," an essay that explained his Conceptual approach. In it, LeWitt argues that conceiving an artwork in thought is as important as realizing it.

The artist developed "Serial Project No.1" in 1966. Taking the elementary cube and square as its point of departure, the work attempts to show all relevant combinations of open and closed forms. Its diagram-like arrangement on the floor gives the viewer all the information they need to understand both the concept and the ordering criteria while the underlying grid draws attention to the modifications as such.^{KS}

Gordon Matta-Clark
*1943 in New York; †1978 ebenda

Sein Anliegen sei es, „einen Ort in einen Geisteszustand zu verwandeln“, notierte Gordon Matta-Clark 1976. Als künstlerische Verfahren wählte der ausgebildete Architekt die Destruktion bzw. Dekonstruktion. Von 1970/71 bis zu seinem frühen Tod 1978 arbeitete Matta-Clark in den verschiedensten Gattungen wie Architektur, Performance, Fotografie, Film, Skulptur und Zeichnung. Am bekanntesten wurden seine architektonischen Interventionen, von ihm zusammengefasst in dem Begriff „Anarchitektur“, einer Wortschöpfung aus den Begriffen Architektur und Anarchie. Mit der Kettensäge und dem Schweißbrenner bearbeitete der Künstler ganze Gebäude, schnitt sich durch Wände, Dächer, Böden und schuf so Einblicke wie Ausblicke auf verborgene Strukturen oder Infrastrukturen. Seine Interventionen in bestehende Architekturen betrachtete Matta-Clark als Kommentare über gesellschaftliche Situationen, seine Schnitte als Zeichnungen im Raum.^{SSK}

Gordon Matta-Clark noted in 1976 that his aim was to “convert a place into a state of mind.” Trained as an architect, Matta-Clark opted for destruction (or rather deconstruction) as his artistic procedure of choice. Active from 1970/71 until his untimely death in 1978, Matta-Clark worked in a wide variety of genres including architecture, performance, photography, film, sculpture and drawing. The artist is best known for architectural interventions that he himself called “anarchitecture” – a portmanteau of the words architecture and anarchy. The artist used a chain saw and a welding torch to dissect entire buildings, cutting through walls, roofs, floors to shed light on hidden structures or infrastructures. Matta-Clark saw his interventions into existing architecture as commentaries on social situations, his cuts as drawings in space.^{SSK}

Giorgio Morandi
*1890 in Bologna; †1964 ebenda

Gefäße wie Becher, Tassen, Kannen oder Vasen füllen in immer neuen Variationen der Aufreihung und Staffeln die Leinwände der Stillleben von Giorgio Morandi. Der Maler und Grafiker konzentriert sich auf wenige, einfache Gegenstände, die dem häuslichen Gebrauch dienen. Die gedeckten, abgetönten Ölfarben sind absichtsvoll gewählt, sie verleihen den Gegenständen nicht nur ihre Form, sondern auch eine zeitlose Präsenz. Ebenso ganz bewusst verzichtet Morandi auf eine dramatische Perspektive oder akzentuierte Lichtregie zugunsten der Fläche und des harmonischen Gesamteindrucks. Überraschende Arrangements sowie starke Hell-Dunkel-Kontraste sind im Werk des Malers, der sich zeitlebens ausschließlich auf die beiden Bildgattungen „Stillleben“ und „Landschaft“ beschränkte, nicht zu finden. Hingegen sind Morandis Gemälde, Zeichnungen und Grafiken durch eine sehr eigenständige Bildsprache der Ruhe und Stille charakterisiert. Beides Kennzeichen, die sein gesamtes, auf seine Heimatstadt Bologna konzentriertes Leben prägten.^{SSK}

Receptacles of all kinds including cups, mugs, jugs or vases fill the canvas in Giorgio Morandi's still lifes, appearing in endless variations and a multitude of different positions, rows, and arrangements. The painter and graphic artist concentrated on a few, simple objects used in the household. The muted, tinted oil paints are deliberately chosen and give the objects not only their form but also a timeless presence. Morandi also deliberately eschews the use of dramatic perspective or accentuated lighting in favor of surface and a harmonious overall impression. Surprising arrangements and strong light-dark contrasts appear nowhere in Morandi's work, as the painter restricted his lifetime artistic output to only two genres: “still life” and “landscape.” Morandi's paintings, drawings and graphic works are marked by a very unique pictorial language of calm and stillness – both apt descriptors for his own, very concentrated existence, which he spent in his hometown of Bologna.^{SSK}

Bruce Nauman

*1941 in Fort Wayne, Indiana, USA; lebt und arbeitet in Galisteo, New Mexico

Bruce Nauman hat mit den unterschiedlichsten Medien gearbeitet, damit insbesondere die Bildhauerei wie auch die Medienkunst geprägt. Sein Hauptmotiv ist der Körper, sein Verhältnis zum Raum und die Sprache. Seine frühen Performances ohne Publikum beschäftigen sich mit der Erkundung des Raums in der Aktion, die er in bewusst gewählten Einstellungen in Videos festhielt. Seine Arbeit basiert auf der Gewissheit, das Körper und Gegenstände im Medienraum ihren gewohnten Ort verlieren.

Im Video „Slow Angle Walk“ vermisst er auf quälend langsame Art und Weise in ständiger Wiederholung mit Hilfe seiner ausgestreckten Beine sein Atelier. Dabei wird die Kamera um 90 Grad gedreht und das Blickfeld gekippt. Die auch „Beckett Walk“ genannte Schrittfrequenz bezieht sich auf Simon Becketts Stück „Molloy“, in dem dasselbe merkwürdige und anstrengende Gehen praktiziert wird. Sein Gang folgt einem fast kreisförmigen Diagramm. Bridget Riley schrieb fasziniert über die Videoarbeit: „Die erstaunliche plastische Form, die Nauman in den Aktionsraum mit seinem Körper „zeichnet“, ist gleichzeitig figurativ und nicht-realistisch. Sie beschreibt die Tiefe und wird doch flach gelesen. Diese doppelte Lesart steigert die Empfindungen des Kunstvollen.“^{KS}

Bruce Nauman has worked in a wide variety of media and is considered widely influential in both sculpture and media art in particular. His main subject is the body, its relationship to space and language. Nauman's early performances were not witnessed by a live audience; instead they constitute an exploration of space through actions captured on video, which he recorded in deliberately chosen settings. The artist's work is based on a conviction that bodies and objects captured in recorded media space lose their familiar sense of place.

Nauman's video "Slow Angle Walk" shows the artist using his outstretched legs to measure the length of his studio in a repetitive, agonizingly slow manner. The camera is flipped 90 degrees so that the camera's field of vision tilted to one side. The pace of his walking, also referred to as the "Beckett walk," is a reference to a character's similarly strange gait in Samuel Beckett's novel "Molloy". Nauman's walk follows an almost circular diagram. The video fascinated Bridget Riley, who observed that "The sculptural form Nauman "draws" with his body in the performance space is both figurative and non-realist at the same time. Though it describes depth, it reads as flat. This double-reading heightens a sense of the artistic."^{KS}

Otto Piene

*1928 in Laasphe; †2014 in Berlin

„Das Licht ist die Sphäre allen Lebens.“ Für Piene wurden Licht und Farbe zu den zentralen Medien, sie vereinten für ihn Kunst und Leben, Natur und Technik. Über Raster- und Feuerbilder bis zu den „Lichtballetten“ wie „Die Sonne kommt näher“ vollzog er seit den 1950er Jahren den Ausstieg aus dem Bild. Mit den Dia-Installationen sollte die Vorstellung eines endlichen dreidimensionalen Raumes außer Kraft gesetzt werden. Als Mitglied der Kunstbewegung ZERO, die eine Antwort auf das überlebte Informell geben wollte, entwickelte er Erlebnisräume, die den Besucher mitten in einen Lichtraum versetzen. Die Veränderung der Raumwahrnehmung aktiviert, nach Piene, auch das befreiende Potential des Lichts. Die damals neue Technik des Dia-Karussells wurde hier eingesetzt und von fünf Mitspielern bedient, denen Piene per Tonband Anweisungen gab. Er beschrieb die Aufführung als „poetische Raumfahrt“. Sie kam seiner Idee eines Theaters nahe, das die Auflösung räumlicher Begrenzung erfahrbar macht.^{KS}

"Light is the sphere of all life." Otto Piene employed light and color as his main media; in them he saw the union of art and life, nature and technology. Piene abandoned the creation of images in the 1950s, and his diverse array of artworks from that point ranges from grid- and fire paintings to "light ballets" including "Die Sonne kommt näher." The artist's slide installations sought to suspend the notion of finite, three-dimensional space. As a member of ZERO, an art movement created in reaction to the prevailing, subjectively-oriented art informel, Piene developed experiential spaces that place the visitor at the center of a space bathed in light. Piene believed that a change in spatial perception also activates light's liberating potential. The slide carousel used here – still a new technology when this work was made – was operated by participants to whom Piene had given instructions per a recorded audio tape. He described the performance as "poetic space travel." It came close to his idea of a theater that makes tangible the dissolution of spatial boundaries.^{KS}

Sigmar Polke

*1941 in Oels, Niederschlesien; †2010 in Köln

Polkes ironischer Blick auf Kunst und Gesellschaft spiegelt sich in seinen Werken, die sich gerade in den 1960er Jahren mit der Wohlstandsgesellschaft auseinandersetzen. So kombinierte er in vielen Werken handelsübliche Dekostoffe als Bildgrund mit malerischen Interventionen. Das Ornament der billigen Stoffe, das meist aufgedruckt wurde, wird bei Polke zum Sinnbild des privaten Konsums des Kleinbürgers. Ähnlich den Intentionen der Pop Art werden Alltagsgegenstände zu Kunstwerken erhoben. Polke legte dabei Wert auf den Rapport der Stoffe, der ein eigenes Ordnungssystem bildet.

Das „Weisse Kästchen“ setzt eine perspektivisches Element auf den flächigen Stoff mit winzigen Blütenblättern, die ein rautenförmiges Muster ergeben. Das Kästchen schwebt nicht im Bild, sondern liegt auf einem roten, transparenten Grund. Die ornamentale Fläche wird so unterlaufen durch den konkreten, räumlichen Gegenstand. Der weiße Fleck, bewusst gesetzt, verweist auf die Wechselwirkung zwischen Dekor und der Malerei.^{KS}

Sigmar Polke had an ironic view of art and society that is reflected in his work. The artist took aim at 1960s consumer culture in particular and often used mass-produced decorative fabrics as a pictorial backdrop for painterly interventions. The patterns on these cheap fabrics, which were usually printed on, became a symbol of private consumer spending among the petty bourgeois. The work echoes the intentions of Pop Art in that everyday objects are elevated to the level of art. Polke emphasized the importance of pattern repetition on the fabrics, which constitutes its own system of order.

“Weißes Kästchen” places a perspectival element on the surface of a flat piece of fabric with tiny petals that form a diamond-shaped pattern. The box does not entirely float in the picture, but appears to be resting on a transparently-painted red surface. The decorative surface of the fabric is consequently undermined by a concrete, spatial object. A consciously-placed white spot points to the interplay of decor and painting.^{KS}

Charlotte Posenenske

*1930 in Wiesbaden; †1985 in Frankfurt am Main

Zeitgleich zur Strömung der amerikanischen Minimal Art entwickelte Charlotte Posenenske minimalistische Skulpturen, die sie in den städtischen Raum einschleuste. Ihre bevorzugt aus industriellen Materialien gefertigten Objekte erproben spielerisch Kombinationsmöglichkeiten modularer Formen. Dabei begann Posenenske ihr künstlerisches Schaffen in den 1950er Jahren als Malerin, bis sie über die Entwicklung von Reliefs und Bildobjekten schließlich zu den konkreten Objekten im realen Raum gelangte. „Vierkantrohre Serie DW“ (1967) ist ein Auflagenobjekt, seriell aus preisgünstigem Material produziert. Zur Entstehungszeit übergab Posenenske das Zusammenbauen der einzelnen Module an die Betrachter*innen. Als Mitspieler*innen und Ko-Autor*innen konnten sie beliebig viele Formen erstellen und die Arbeit permanent verändern. Posenenskens Idee war es, den künstlerischen Arbeits- und Autorenbegriff von jeglichen romantischen und genialischen Vorstellungen zu befreien und eine Kunst für alle zu schaffen.^{SSK}

An artistic contemporary of the Minimal Art movement in the United States, German artist Charlotte Posenenske developed minimalistic sculptures that were meant to infiltrate urban environments. Her objects – which she preferred to make using industrial materials – playfully explore possible combinations of modular forms. Posenenske began her artistic work as a painter in the 1950s before eventually arriving at concrete objects in real space through the development of reliefs and image-objects. “Vierkantrohre Serie DW” (1967) is a multiple, serially produced using inexpensive materials. At the time of its development, Posenenske left the task of assembling individual modules to viewers. As actively engaged participants and co-authors, they could create as many different shapes as they wanted and change the work at will. Posenenske sought to rid artistic concepts of the artwork and authorship of any romantic notion of creative “genius” and to create art for everyone.^{SSK}

Yvonne Rainer

*1934 in San Francisco; lebt und arbeitet in New York und Los Angeles

Yvonne Rainer revolutionierte Anfang der 1960er Jahre in New York mit einem neuen, minimalistischen Programm die Tanz und Kunstwelt. Sie war Gründungsmitglied des legendären Judson Dance Theaters, das 1962 in New York seine Arbeit als Avantgarde-Kompagnie bestehend aus Tänzern, Künstlern, Musikern, Filmemachern und Dichtern aufnahm. Anfang der 1970er Jahre beendete Rainer offiziell ihre Karriere als Tänzerin und Choreographin und blieb lange Zeit ausschließlich als Filmemacherin tätig. Die Video-dokumentation „Trio A“ wurde 1978 aufgezeichnet. Dafür betrat Rainer programmatisch noch einmal in Straßenkleidung und mit festen Schuhen die von jeglichen Kulissen bereinigte Tanzfläche. Die gesamte Choreographie besteht aus einer ineinander übergehenden Abfolge von Alltagsbewegungen. Auf emotionale und psychologische Elemente wird aus konzeptuellen Gründen verzichtet. Eine weitere Vorgabe ist die Vermeidung des Blickkontakts zum Publikum. Bereits 1965 legte Rainer in ihrer Programmschrift „No Manifesto“ die Eckpfeiler ihrer Tanzkunst fest: „Nein zum Spektakel“, „Nein zur Virtuosität“, „Nein zu Magie“, „Nein zur Verführung des Publikums“. Die Distanz zum Betrachter ist durch die filmische Aufzeichnung noch einmal verstärkt.^{SSK}

Yvonne Rainer revolutionized the dance and art worlds of early 1960s New York City with a new, minimalist repertoire. She was a founding member of the legendary Judson Dance Theater, an avant-garde collective of dancers, artists, musicians, filmmakers and poets founded in 1962. Rainer officially ended her career as a dancer and choreographer at the beginning of the 1970s and remained exclusively active as a filmmaker for a long time. The video documentation “Trio A” was recorded in 1978. It shows Rainer dressed in her signature street clothes and sturdy shoes, stepping once again onto a dance floor that had been cleared of any kind of scenery. The entire choreography consists of an interlocking sequence of everyday movements. Emotional and psychological elements are omitted for conceptual reasons, and Rainer intentionally avoids avoidance eye contact with the audience. Rainer had already laid the cornerstones of her dance art with “No Manifesto,” a text she had written as early as 1965: “No to spectacle,” “No to virtuosity,” “No to transformations and magic and make-believe,” “No to seduction of spectator by the wiles of the performer.” Distance to the spectator is further increased by video recording.^{SSK}

Bridget Riley

*1931 in West Norwood, London; lebt und arbeitet in London

Die Künstlerin beschäftigte sich seit den 1960er Jahren mit Wahrnehmungsphänomenen, die auf dem Zusammenspiel von Schwarz-Weiß-Kontrasten, in späteren Jahren auch Farbkontrasten, beruhen. Diese führen zu eindrücklichen optischen Wirkungen. Obwohl von der Künstlerin im Bild angelegt, werden diese erst durch den Betrachter aktiviert. Auch wenn der Titel bei „Tremor“ (Zittern) es vorschlägt; das Bild selbst zittert nicht. Erst die unbewussten Bewegungen des Auges löst den Effekt aus, während es nach Halt suchend durch das Bild irrt. Tatsächlich handelt es sich analog zu dem medizinischen Begriff um ein rhythmisches Zusammenziehen und Ausdehnen von Dreiecken, das in ihren konkaven und konvexen Außenkanten deutlich wird. Gleichwohl führen diese „Beben“ nie zur Zerstörung der regelmäßigen Grundstruktur. Vielmehr werden sie wieder von einem gegenläufigen Impuls der Ordnung geschwächt, so dass man am ehesten von einem beständigen Vibrieren und einer inneren Unruhe des Bildes sprechen möchte.^{KS}

Bridget Riley's work since the 1960s has explored perceptual phenomena arising from the interplay of black and white contrasts, and later also color contrasts. These contrasts create impressive optical effects that, although placed in the picture by the artist, are only activated by the viewer. Even the title “Tremor” is telling in this regard, as the image itself does not tremble. Instead the effect is triggered by an unconscious movement of the eye as it scans the image for a place to land. In fact, analogous to the medical term, it is actually a rhythmic contraction and expansion of triangles, made evident by their concave and convex outer edges. Still, these “tremors” never destroy the regular, basic structure. Instead they are weakened by an opposing impulse of order. The overall effect is of a painting that appears as though it were vibrating, imbued with an inner restlessness.^{KS}

Andrea Robbins/Max Becher

*1963 in Boston, Massachusetts

*1963 in Düsseldorf, leben und arbeiten in New York

Andrea Robbins und Max Becher verschmelzen die künstlerischen Traditionen der Dokumentarfotografie mit einem gesellschaftskritischen Ansatz. Sie setzen sich ausführlich und über längere Zeiträume mit den gewählten Themen auseinander. Im Fall der „Black Cowboys“ zeigen sie eine weitverbreitete amerikanische Kultur, die bisher fast unsichtbar war. Der Mythos des weißen Cowboys, bekannt durch die Western-Filme und Western-Literatur, überlagert die Wirklichkeit, nämlich die große Anzahl schwarzer Cowboys. Auch nach Aufhebung der Rassentrennung lebten sie ihre eigene Cowboy-Kultur mit eigenen Rodeos, Ausritten und Treffen. Während der achtjährigen Entstehungszeit der Serie entstanden insgesamt 20.000 Fotografien.^{IR}

Artist couple Andrea Robbins and Max Becher merge the artistic traditions of documentary photography with a socio-critical approach. They engage with their subject matter in great depth and detail and over long periods of time. In the case of “Black Cowboys”, they show a prominent part of American culture that had almost completely disappeared from view. The myth of the white cowboy, best known from Western genre films and literature, had obscured broader reality, namely that a large percentage of cowboys were black. Even after racial segregation was abolished, black Americans maintained their own cowboy culture with their own riding clubs, rodeo leagues and meet-up events. The artists took a total of 20,000 photographs over eight years of the series’ creation.^{IR}

Emil Schumacher

*1912 in Hagen; †1999 in San José, Ibiza

Schumachers Werk ist durch starke Materialität geprägt. Die Farbe wird als Material wahrgenommen, die „Farbmaterie“ wird zur Substanz des Bildes. Um diese Substanz zu steigern und sie in den Raum hinein wirken zu lassen, hat Schumacher manchmal auch Sand, Sägemehl oder andere Stoffe beigemischt. Teilweise scheinen die Leinwand oder das Holz durch die Farbe hindurch, diese trocknet unregelmäßig und bricht auf. Auch mit den Händen und Werkzeugen bearbeitete Schumacher das Material und fügte bisweilen die Linie als zeichnerisches Element hinzu.

Bei „Barein“ mag die Schreibweise mag unterschiedlich sein, dennoch liegt die Verbindung zum gleichnamigen Inselstaat Bahrain im Persischen Golf nahe. Die Landschaft dort ist geprägt von Sand und Dünen und findet sich assoziativ auf der Oberfläche des Gemäldes wieder. Die spontane Vorgehensweise und das Spiel mit Farbe und Materialien sowie der sowohl ausgreifende wie zittrige Malgestus charakterisieren das Werk Schumachers.^{KS}

Emil Schumacher’s work is marked by a strong sense of materiality. The artist considered color a material, and his handling of this “color material” becomes a central element of his paintings. Schumacher sometimes added sand, sawdust or other substances to pigments enhance this effect and add a spatial dimension. Canvas or wood can occasionally be seen through parts of the paint that have dried unevenly and begun to crack. Schumacher also worked the material with his hands and tools, sometimes adding lines as a drawing element.

While the spelling of “Barein” might look unusual, its connection to the island nation of the same name – Bahrain in the Persian Gulf – is nevertheless obvious. The landscape there is characterized by sand and dunes and appears associatively on the surface of the painting. This spontaneous approach, play with color and materials and expansive-yet-tremulous painting gesture are hallmark features of Schumacher’s oeuvre.^{KS}

Antoni Tàpies

*1923 in Barcelona; †2012 ebenda

Antoni Tàpies zählt neben Dalí, Miró und Picasso zu den bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Spaniens. Mit seinen unverwechselbaren Materialbildern beeinflusste er in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die europäische Kunst nachhaltig.

Die Dimensionen des Bildes sind sowohl für die Betrachter*innen als heraustretende Fläche als auch in ihrer Symbolsprache spürbar. Nicht nur die eigenen Hände werden direkt als Instrumente genutzt, sondern auch Messer oder Stöcke, die Symbole in die Fläche drücken, ritzen und buchstäblich Spuren hinterlassen. Sand und Pigmente in intensiven, erdähnlichen Tönen treffen in Tàpies Werken teilweise auf Stoff – so z.B. ist ein Stück eines Herrenhemdes in Collagetechnik auf die Leinwand von „Jeroglifics“ gebracht. Eine Sammlung von Symbolen, Zeichen und Formen umgibt den Ärmel, doch im Gewirr fällt es den Betrachter*innen schwer, deren Bedeutung zu erschließen. Doch genau diese Tatsache macht der Künstler damit deutlich: der Drang, Motive und Bilder entschlüsseln zu wollen, wird an dieser Stelle sichtbar.^{AD}

Antoni Tàpies counts along with Dalí, Miró and Picasso as one of Spain's most important artists. His unmistakable mixed-media paintings profoundly impacted European art in the second half of the 20th century.

The viewer grasps the dimensions of the painting both symbolically, in terms of content, and as a surface in relief. Tàpies famously employed his own hands as painting utensils but also used knives or sticks to press symbols into the painting surface, scratch and literally mark it. Some of Tàpies's works combine textiles with pigments in deep, earthy tones – as exemplified by „Jeroglifics“, where the artist has attached a piece of a man's shirt onto the canvas in a kind of collage technique. The sleeve is surrounded by a group of symbols, signs and shapes, though the jumble challenges the viewer's ability to interpret their meaning. Yet that is precisely what the artist wants to show: his work makes visible the urge to decipher motifs and images.^{AD}

Niele Toroni

*1937 in Muralto bei Locarno; lebt und arbeitet in Paris

Die Arbeiten Toronis, stets von ihm selbst ausgeführt, entstehen zum großen Teil vor Ort. Auf Mauern, Wänden, Türen, und allen Arten abgegrenzter Flächen im Außen- wie Innenraum bringt er seine gleichmäßigen Pinselabdrücke auf. Die Arbeiten auf vorhandenen Flächen stellen meistens einen Eingriff in die Raumordnung dar. In diesem Fall spielt Toroni jedoch ironisch auf die Diskrepanz zwischen dem wandernden Tafelbild als Sinnbild des Museums und der ortsgebundenen Malerei an. Die mit Klebeband abgegrenzte Fläche auf der Museumswand erscheint im ersten Augenblick wie ein Tafelbild, doch ihr fehlender Abstand zur Wand offenbart die direkte Aufbringung der Farbe. Toroni nistet sich ein, das Werk ist somit in seiner Standort-Treue den meisten Werken des Museums überlegen und kann nur durch Zerstörung entfernt werden.

Die stete Wiederholung ein und desselben Pinselabdrucks, dessen Größe und Abstand von Toroni festgelegt wurden, ermöglicht variable Farbintensitäten und Gesten, zugleich wiedererkennbare Interventionen.^{IR}

Toroni's works, always executed by the artist himself, are mostly developed on site. He applies his paintbrush imprints to walls, doors and un-demarcated surfaces of all kinds, both indoors and outdoors. While works on existing surfaces usually represent an intervention in the given spatial arrangement, this case shows Toroni ironically referencing the discrepancy between portable panel painting (typically considered a symbol of the museum) and site-specific painting. Though the area of museum wall marked by adhesive tape has the look of a panel painting at first glance, a clear lack of distance between it and the wall reveals the direct application of the paint. Toroni literally embeds his work in the institution, giving the work a site-specific supremacy over other works in the museum; the only way to move the painting is to destroy it.

Toroni's constant repetition of one and the same brush imprint (every work uses the same, pre-determined brush size and distance between imprints) permits variations in color intensity and gesture while simultaneously creating recognizable interventions in a given space.^{IR}

Cy Twombly
*1928 in Lexington, Virginia; †2011 in Rom

Die Vielschichtigkeit der Werke Twomblys zeigt sich sowohl im Prozess des Arbeitens als auch in der Komplexität der Bedeutungsebenen. Formal wie inhaltlich sind die Werke auf mehreren Ebenen angelegt und legen die Etappen des Malens und Zeichnens offen. Twombly übermalte unvollständig, bekritzelte, strich durch, verwischte und verschmierte. Doch alles ist überlegt und entspringt der Idee, ein offenes Sinnfeld hervorzurufen. Man stößt man häufig auf eine schriftähnliche Bildsprache aus Zeichen, Worten und gestischen Linien. Meistens verweisen sie auf die antike Literatur und Mythologie. Twombly versucht auf seinen Bildern Vergangenheit und Gegenwart, Malerei und Poesie, Bild und Schrift zusammenzuführen.

„Untitled“ gehört zu einer Serie von großformatigen Bildern aus dem Jahr 2003. Riesige Schleifen wurden in einem Schwung gemalt und lassen sich wie Gedichtzeilen lesen – von links nach rechts und von oben nach unten. Sie scheinen wie im Gedankenfluss entstanden, dabei störten die Laufspuren der Farbe nicht. Der Farbaufrag ist unregelmäßig und wirkt fahrig wie beim schnellen Schreiben mit der Feder. Eine Art Bildpoesie entsteht aus den Schwüngen und Kringeln, die Twombly selbst mit den Seiten eines Buches verglich.^{KS}

The intricate, multidimensional nature of Twombly's oeuvre is evident in both his work process and in the complexity of various levels of meaning. The works are composed in several layers both formally and in terms of content, and allow the different stages of painting and drawing to remain visible. Though Twombly painted over things in an incomplete way, scribbled, stroked, blurred and smeared, everything is deliberate and arises from the idea of evoking an open field of meaning. Encouraged to follow traces of form-finding and deformation, a viewer often encounters a script-like visual language of signs, words and gestural lines, many of which contain references to ancient literature and mythology. Twombly's pictures attempt a fusion of past and present, painting and poetry, image and writing.

“Untitled” is one of a series of large-format paintings created in 2003. Huge loops were painted in one movement of the brush and can be read like lines of poetry – from left to right and top to bottom. They seem to have been created in a flow of thoughts, undisturbed by run marks in the paint. Paint has been applied irregularly, with the agitated look of something written quickly with a pen. A kind of pictorial poetry emerges from its curves and curls, which Twombly himself compared to the pages of a book.^{KS}

Stephen Willats
*1943 in London; lebt und arbeitet ebenda

Willats interessiert sich für Menschen, die eben nicht in Kunstausstellungen gehen und beschäftigt sich mit ihren Lebensräumen. Seine Kunstwerke entstehen explizit als Resultat einer kommunikativen Situation. „Fifteen Feet By Eight Feet, And There Are Two Of Us Here“ ist das Porträt eines jungen Zeitungsredakteurs. Statt eines klassischen, einzelnen Porträts haben wir in jedem der drei Bilder eine Montage von kleineren und größeren Fotos, die mittels Verbindungslinien in eine Beziehung zueinander gesetzt werden. Mündliche Äußerungen des Porträtierten sind als Textblöcke über die Fotos gelegt.

Dieses Porträt ist im Zusammenhang mit drei weiteren Porträts aus dieser Zeit zu sehen. Willats traf noch einen Banker, einen Architekten und einen Museumskurator. Gemeinsam ist allen vier, dass sie sich einem Publikum zuwenden. Sie kommunizieren ohne direkte Reaktionen zu bekommen – im Großen und Ganzen eine Einwegkommunikation, die Willats mit seinem Kunstwerk zu unterlaufen versucht. Das wiederkehrende „What he said“ (Was er gesagt hat) in der linken Bildhälfte und das wiederkehrende „My question“ (Meine Frage) in der rechten Bildhälfte verweben hier zwei Perspektiven miteinander – die des Redakteurs und die des Künstlers. In diese Offenheit der Kommunikation werden auch die Betrachter*innen des Kunstwerks einbezogen.^{IR}

Willats is interested in precisely those people who do not go to art exhibitions and looks closely at the personal living space they occupy. His artworks explicitly stem from a communication scenario. “Fifteen Feet By Eight Feet, And There Are Two Of Us Here” is the portrait of a young newspaper editor. Rather than present a classic, single portrait, each of the three images is a montage of smaller and larger photographs tied together by connecting lines showing the relationships between images. Oral statements made by the portrayed person appear as blocks of text in an overlay on top of the photos.

This portrait is best seen in connection with three other portraits from the same period, as Willats also met a banker, an architect and a museum curator. The four subjects share the fact that they all communicate with an audience of some kind – in each case without direct feedback. It is largely one-way communication, the kind Willats tries to subvert with his work. The recurring “What he said” in the left half of the picture and “My question” on the right suggests two simultaneous perspectives at work, namely that of the editor and that of the artist. This open communication process incorporates the artwork's viewers as well.^{IR}

Fritz Winter

*1905 in Altenbögge in Westfalen; †1976 in Herrsching am Ammersee

Fritz Winter wollte die ursprüngliche Einheit von Mensch und Natur auf künstlerisch-abstraktem Weg darzustellen. In seinen Werken der 1930er Jahre erkennt man die Verbundenheit zur Erde als Ursprung des Lebens. Winter spricht von „kosmischer Verbindung zwischen Mensch und Natur“. Bildnerisch setzte er diesen Ansatz in biomorphen und kristallinen Prinzipien um, ergänzt durch Anleihen an den Konstruktivismus. „Ineinander“ zeigt wuchernde, helle Formen, die an Mikroorganismen erinnern. Der Eindruck räumlicher Tiefe wird durch die Überlagerungen erzeugt und weckt Assoziationen an Höhlen und Tierbaue.

Fritz Winter gilt als einer der wenigen Maler, der direkt aus der Bauhaus-Lehre hervorgegangen ist. Somit war er prädestiniert, die Intention der ersten documenta (1955) vorzustellen. Diese wollte einen Rückblick auf die Avantgarde der Vorkriegsjahrzehnte und deren Nachwirken auf die Gegenwart offenlegen. Ein Werk Winters aus dem Jahr 1955 hing prominent im großen Saal der Ausstellung und repräsentierte die deutsche abstrakte Malerei. Auf der documenta III (1964) zeigte Fritz Winter in einem eigenen Kabinett acht bis dahin nie gezeigte Bilder aus dem Jahr 1933, darunter auch „Ineinander“.^{KS}

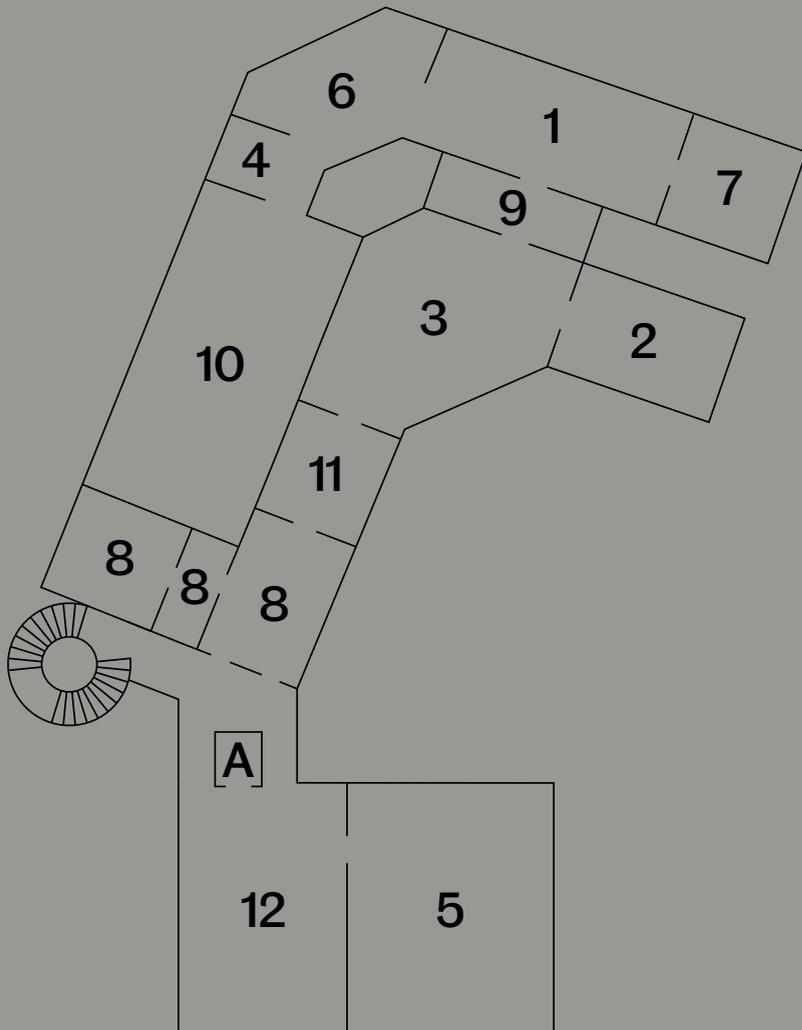
Fritz Winter sought to portray the original unity of man and nature in an artistically abstract way. His works from the 1930s show a palpable connection to the earth as the origin of all life. Winter speaks of a "cosmic connection between man and nature." His paintings translated this approach into biomorphic and crystalline principles, complemented by borrowings from Constructivism. "Ineinander" shows proliferating, bright forms that recall microorganisms. The layering conveys an impression of spatial depth, conjuring associations with caves and animal burrows.

Fritz Winter is considered one of the few painters to have emerged directly from the Bauhaus doctrine. He was consequently predestined to show the intention behind the first documenta (1955), which sought to present a retrospective of pre-war avant-garde and its impact on the present. A 1955 work by Winter dominated the exhibition's main hall as a representative of German abstract painting. Winter's contribution to documenta III in 1964 included a specially-staged cabinet presentation consisting of eight paintings from 1933, including "Ineinander."^{KS}

2. OG

A Aufzug

- 1 Eric Baudelaire
- 2 Pauline Boudry/Renate Lorenz
- 3 Forensic Oceanography/
Forensic Architecture
- 4 Nancy Holt
- 5 Geumhyung Jeong
- 6 Hanne Lippard
- 7 Basim Magdy
- 8 Frida Orupabo
- 9 Nam June Paik
- 10 Wong Ping
- 11 Antoni Tàpies
- 12 Clemens von Wedemeyer



Eric Baudelaire

*1973 in Salt-Lake-City, USA; lebt und arbeitet in Paris

Der Künstler und Filmemacher Eric Baudelaire entwickelt seit mehr als fünfzehn Jahren neben Dokumentarfilmen eine künstlerische Praxis, die sich ergebnisoffen mit der Zeitgeschichte, insbesondere der Komplexität des heutigen Lebens auseinandersetzt. Sein Werk umfasst Fotografien, Performances, Vorträge und Publikationen, die er in Installationen rund um seine Filme einbezieht. Baudelaires Interesse gilt der Gegenüberstellung von Fiktionen, die dokumentarische Qualitäten haben, und Fakten, die fiktionale Räume öffnen.

Nach dem Votum Großbritanniens, die Europäische Union zu verlassen, begann Baudelaire einen Schriftwechsel mit den 650 Mitgliedern des Unterhauses und den 800 Mitgliedern des Oberhauses. Jedem stellte er in einem Brief die einfache Frage: Wohin gehen Sie? Die fortlaufende Arbeit „Where are you going?“ zeigt in Siegen die bisher eingegangenen 55 Antwortbriefe in Posterkopien. Umso prägnanter werden die persönlichen Antworten der Abgeordneten auf die Frage, wohin es nun nach dem „Brexit“ gehen soll. Sie fallen formal wie inhaltlich sehr unterschiedlich aus und zeichnen individuelle Portraits innerhalb eines gespaltenen Landes am „Anbruch einer neuen Ära“. Auf farbigen Hintergrund gesetzt und in das Format von Werbeplakaten gebracht erscheint die Debatte als populistischer Karneval.^{TT}

Eric Baudelaire's work of over fifteen years encompasses documentary films along with an artistic practice that open-endedly chronicles the complexity of contemporary life. The artist and filmmaker employs an array of media including photographs, performances, lectures and publications, which he incorporates into installations related to his films. Baudelaire's interest lies in juxtaposing fictions that have documentary qualities with facts that open fictional spaces.

In the wake of Britain's vote to leave the European Union, Baudelaire initiated a correspondence with the country's 650 members of the House of Commons and the 800 members of the House of Lords. He wrote a letter to each of them containing the simple question: Where are you going? The ongoing work "Where are you going" presents both copies of the original documents and Members of Parliament's personal replies to the question as to where they would go after "Brexit." The answers vary widely both formally and in terms of content and draw individual portraits within a divided country at the "dawn of a new era." Presented against a colored background and in the format of advertising posters, the debate assumes a populist carnival feel.^{TT}

Pauline Boudry/Renate Lorenz

*1972 in Lausanne/*1963 in Berlin; leben und arbeiten in Berlin

Pauline Boudry und Renate Lorenz arbeiten seit 2007 zusammen. Gemeinsam mit anderen Künstlern, Choreographen, und Musikern entwickeln sie Performances, die sie vor eigenen Bühnenbildern zumeist für die Kamera produzieren und in raumgreifenden Filminstallationen arrangieren. Den inhaltlichen Ausgangspunkt bildet immer ein Dokument aus der Kultur- und Zeitgeschichte wie etwa ein Song, ein Bild oder ein Skript. Über historische und kulturelle Schichten hinweg gilt ihr grundsätzliches Interesse unter anderem den Möglichkeiten der Wiederaufführung, der Verkörperung von Glamour und Widerstand sowie wechselnden Identitäten.

„Silent“ beginnt mit einer Interpretation des bekannten Stücks 4'33" des Komponisten John Cage aus dem Jahr 1952. Die Partitur ist für ein beliebiges Instrument konzipiert und weist die Interpreten an, während der gesamten Dauer der drei Stimmen 30", 2'23" und 140" nicht auf ihrem/ihrer Instrument(en) zu spielen. Im Video performt die Musikerin Aérea Negrot die Partitur auf einer Drehbühne auf dem Oranienplatz in Berlin, wo zwischen 2012 und 2014 ein Flüchtlingsprotestlager stattfand. In einem zweiten Teil des Films singt sie ein Lied, das für den Film komponiert wurde. Schweigen als aktive Handlung wird oft mit Widerstand konnotiert, während erzwungenes Schweigen oft Resultat von gewaltsamer, passiver Erfahrung ist. Der Film suggeriert einen Dialog zwischen Schweigen und Tönen, gestern und morgen anstatt sie als sich gegenseitig ausschließend zu sehen.^{IR}

Pauline Boudry and Renate Lorenz have been working together since 2007. They collaborate with other artists, choreographers and musicians to develop performances for the camera against their own backdrops and arrange them in large-scale film installations. The starting point for their works is always an existing document from cultural and contemporary history such as a song, a picture or a script. Drawing on a range of historical periods and levels of culture, their fundamental interest lies among other things in the possibilities of restaging, the embodiment of glamor and resistance, and changing identities.

„Silent“ begins with an interpretation of composer John Cage's well-known score 4'33" from 1952. The music is written for any instrument and instructs performers not to play their instrument(s) for the entire duration of the piece's three parts: 30", 2'23" and 1'40". The video shows musician Aérea Negrot performing the score on a revolving stage on Oranienplatz in Berlin, where a refugee protest camp operated between 2012 and 2014. The second part of the work features Negrot singing a song composed especially for the film. While silence as a proactive act is often connoted with resistance, forced silence is frequently a consequence of violent, passive experience. The film suggests the existence of a dialogue between silence and sound, yesterday and tomorrow, as opposed to seeing them as mutually exclusive.^{IR}

Forensic Oceanography arbeiten bereits seit 2011 und ist Teil der Forschungsgruppe Forensic Architecture am Goldsmiths College in London – ein Kollektiv von Forscher*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen, das staatliche und unternehmerische Gewalt untersucht, ebenso wie Verletzungen der Menschenrechte und Umweltzerstörungen. Auf der Basis verfügbarer Überwachungstechnologien und digitaler Daten von Satellitenbildern, Geomappings, Schiffspositionen, Strömungsmodellen und Interviews analysieren „Forensic Oceanography“ militarisierte Meeresgrenzen und visualisieren die Migrationspolitik im Mittelmeer.

Die beiden Videos „The Crime of Rescue – The Luventa Case“ (2018) und „Mare Clausum – The Sea Watch vs Libyan Coast Guard Case“ (2018) thematisieren anhand von zwei Fällen die seit 2011 anhaltenden Konflikte im Umgang mit Migrationsbewegungen über das Mittelmeer. Die Untersuchungen rufen die Ereignisse und Folgen um die Beschlagnahmung des Schiffs Luventa durch die italienischen Justiz am 2. August 2017 und das Aufeinandertreffen eines Rettungsschiffs der NGO Sea Watch (SW) mit einem Patrouillenboot der libyschen Küstenwache in internationalen Gewässern am 6. November 2017 in Erinnerung. Beide Videos beleuchten die politische Lage auf dem Mittelmeer und die Maßnahmen, die europäische Behörden im Umgang mit den Migrationsströmen greifen.^{TT}

Forensic Oceanography has been active since 2011. It is part of the Forensic Architecture research group at Goldsmiths College in London – a collective of researchers, artists and activists engaged in investigating government and corporate violence, human rights abuses and environmental degradation. “Forensic Oceanography” uses available surveillance technologies and digital data from satellite images, geo mapping, ship positions, tidal current models and interviews to analyze militarized sea borders and visualize migration policies in the Mediterranean Sea. The two videos “The Crime of Rescue – The Luventa Case” (2018) and “Mare Clausum – The Sea Watch vs. Libyan Coast Guard Case” (2018) highlight the conflict over how to deal with migration movements across the Mediterranean, which has been ongoing since 2011. The investigations focus on the events and consequences of the Italian justice system’s seizure of the Luventa on August 2, 2017 and the clash between a Sea Watch (SW) rescue vessel and a Libyan Coast Guard patrol boat in international waters on November 6, 2017. Both videos shed light on the political situation in the Mediterranean and the measures European authorities have taken in response to migratory flows.^{TT}

Nancy Holt war eine amerikanische Landart-, Konzept- und Videokünstlerin, deren Arbeiten sich im Grenzbereich zwischen Kunst, Architektur und zeitbasierten Medien bewegen. Seit den späten 1960er Jahren hat Nancy Holt ein umfangreiches Werk geschaffen, das Land-Art-Projekte, Filme, Videos sowie ortsbezogene Installationen und Skulpturen umfassen. Sie realisierte ihre Skulpturen oft in menschenleeren Landschaften. Sehen und Wahrnehmen bilden die Basis ihrer Arbeit, es geht um Orientierung in Zeit und Raum, verbunden mit elementaren Experimenten und Selbsterfahrung.

„Over the Hill“ – fotografiert im mittlerweile eingestellten Instamaticfilm-Diaformat – zeigt, wie Holts Freundin und Künstlerkollegin Joan Jonas, ausgestattet mit einer Filmkamera, einen Hang hinauf steigt. Die Sequenz von 16 Aufnahmen der Landschaft ist dem konventionellen Ansatz einer einzigen Ansicht vorgezogen. Dadurch entfalten die kurz hintereinander aufgenommenen Fotografien eine filmische Bewegung, bis Jonas ganz aus dem Bildrahmen verschwunden ist.^{IR}

Nancy Holt was an American Land Art, Conceptual and video artist whose work operates at the interface between art, architecture and time-based media. The artist produced an extensive body of work from the late 1960s onwards, including Land Art projects, films, videos, site-specific installations and sculptures. She often realized her sculptures in deserted landscapes. Seeing and perceiving form the basis of her work; it is about orientation in time and space, combined with elementary experiments and self-awareness.

“Over the Hill” uses the now discontinued Instamatic film slide format to photograph Holt’s friend and artist colleague Joan Jonas, equipped with a film camera, as she ascends a large incline. The sequence of 16 shots of the landscape privileges the conventional, single-perspective approach. The photographs, taken in quick succession, take on a kind of cinematic dynamism until Jonas has completely disappeared from the frame.^{IR}

Geumhyung Jeong

*1980 in Seoul, Südkorea, lebt und arbeitet in Seoul

Die koreanische Künstlerin und Choreographin Geumhyung Jeong, die in Schauspiel und Choreografie, Puppenspiel und Animation ausgebildet wurde, hat in den vergangenen Jahren einzigartige Performances und Installationen geschaffen. Im Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit steht die Beziehung zwischen dem menschlichen Körper und Objekten. Alltagsgegenstände, Puppen oder im DIY-Verfahren gebaute Körper sind Spielpartner und Exponate ihrer Installationen.

In ihrer Installation „Spa & Beauty“ konzentriert sich Jeong auf die allgegenwärtige Industrie der Schönheits- und Körperpflegeprodukte, die sie in ein etwas bizarres Spa einbindet. Seifen, Schwämme, Cremes, Bürsten und all die Gegenstände, die unseren Körper täglich berühren, werden präsentiert. Dazu zeigt die Künstlerin eigene Videos zu ihrer Verwendung und Entstehung, Werbung aus aufgeklebten Bildern sowie neu hergestellte Hybride aus bestehenden Produkten. Die Artefakte werden durch eine Reihe von Demonstrationen aktiviert, die von der Künstlerin durchgeführt werden. Mit der Präsentation und dem Einsatz des Synthetischen, des Plastischen und des Mechanischen, das direkt in den eigenen Körper eingreift, spekuliert Jeong auch die komplexen Zusammenhänge und zukünftigen Entwicklungen von künstlichen und natürlichen Körpern.^{TT}

Trained in the disciplines of acting and choreography, puppetry and animation, Korean artist and choreographer Geumhyung Jeong has created a number of distinctive performances and installations in recent years. Her artistic work focuses on the relationship between the human body and objects. Everyday objects, puppets or bodies built in a DIY process become collaborative acting partners and exhibits in her installations.

Jeong's installation "Spa & Beauty" focuses on the ubiquitous beauty and body care products industry, which she incorporates into a somewhat bizarre spa. Soaps, sponges, creams, brushes and all the objects that touch our bodies every day come into play. The artist juxtaposes these objects with videos showing their use and advertisements alongside pasted images, videos showing their creation and her own newly-made hybrids created from existing products. The artifacts are subsequently activated by a series of demonstrations that the artist herself performs. Jeong's use of the synthetic, the plastic and mechanical directly intervening in her own body also speaks to complex interrelationships and future developments in artificial and natural bodies.^{TT}

Hanne Lippard

*1984 in Milton Keynes, UK, Nationalität Norwegerin; lebt und arbeitet in Berlin

Die Künstlerin Hanne Lippard übersetzt ihre textbasierten Arbeiten in Hörstücke, Performances, Kurzfilme und Künstlerbücher. Aus einzelnen Wörtern, Elementen einer technisierten Alltagssprache, Literatur und Pop-Kultur entwickelt sie rhythmisierte, teils auch erzählerische Lautgedichte. Textproduktion und Aufführung – live oder in Form einer Audioaufnahme – bilden dabei eine Einheit. Stimme, Intonation und der Faktor Zeit werden zu elementaren Gestaltungselementen.

Lippards textbasierte Klanginstallation „Frames“ kreist um Fragen auch Zeit, Raum, Materialität und Körper. So folgt sie beispielsweise verschiedenen Formen und Vorstellungen von Körper: als Gebäude (Institution), als Kunstwerk (Kunst), als lebendiger Körper (Mensch) sowie der Körper als bloßes Maß für die Zeit. Welche Bedeutung hat die Vergangenheit für das Heute? Gibt es ein Morgen ohne Gestern? „Frames“ wirft einen Blick auf die Gegenwart als einen Ort des Übergangs, einem Reflexionsraum, indem bestehende Kategorien zur Diskussion gestellt und über das Morgen spekuliert werden kann.^{TT}

Artist Hanne Lippard translates her text-based works into audio plays, performances, short films and artist books. She develops rhythmic, sometimes narrative sound poems from individual words, elements of a technologized everyday language, literature, and pop culture. Text production and performance – either live or by way of audio recording – form a single entity in which voice, intonation and timing are fundamental compositional elements.

Lippard's text-based sound installation "Frames" revolves around questions of time, space, materiality and the body. She explores multiple forms and notions of the body as a building (institution), as artwork (art), as a living body (human being), and the body as a mere measure of time. How important is the past for the present? Is there a tomorrow without a yesterday? "Frames" considers the present as a place of transition, a space for reflection where existing categories can be put up for discussion, leaving room for speculation about tomorrow.^{TT}

Basim Magdy

*1977 in Assiut, Ägypten; lebt in Basel und Kairo

Magdys Werk umfasst neben Film und Video auch Diaprojektionen, Installationen und Arbeiten auf Papier. Dabei beschäftigt er sich mit Strukturen des Archivierens und Erinnerns sowie des Sehens und Kommunizierens. So kommunizieren in der Videoarbeit „New Acid“ verschiedene Tierarten über Textnachrichten. Sie chatten wie Menschen über ihre Befindlichkeiten, streiten sich oder berichten über Themen wie Nationalismus oder Schlafentzug. Die surreale Erzählung steckt voll abgründigem Humor und setzt durch die Montage von 16mm Filmmaterial und digitalen Chats gängige Strukturen und Gesellschaftsentwürfe außer Kraft.

Man fragt sich unweigerlich, wo der Platz der Menschen in dieser Welt ist; wenn es überhaupt noch einen gibt.

Magdys Arbeit scheint mit uns in die Zukunft zu reisen, vielleicht in eine post-apokalyptische Welt. Aber wie der fließende Strom an Textnachrichten in „New Acid“ zeigt, wirft er uns zurück auf die Gegenwart, die zwar zur alles bestimmenden, doch diffusen Wirklichkeit wird. Alles ist auf den Augenblick ausgerichtet. Der Film fokussiert das unmittelbare Jetzt. Nur wer permanent am Datenstrom teilnimmt, verpasst nichts.^{IR}

Basim Magdy's oeuvre encompasses film and video as well as slide projections, installations and works on paper. Much of his work deals with structures of archiving and remembering, seeing and communicating. One example is the artist's video "New Acid", which shows a variety of animal species communicating via text message. Like humans they chat about their states of mind, argue or discuss topics ranging from nationalism to sleep deprivation. The surreal narrative is steeped in dark humor; its digital chats superimposed over a montage of 16mm film material override usual structures and designs for society. One cannot help but wonder where human beings factor into in this world, if they do at all.

And yet just as Magdy's work seems to take us into a future, perhaps post-apocalyptic world, it also forces us to think about the present. The constant stream of text messages in "New Acid" point to what is quickly becoming an all-determining, if diffuse reality. Everything is geared to the moment. The film focuses on the immediate Now. How only those who stay plugged into the data stream can avoid missing out.^{IR}

Frida Orupabo

*1986 in Sarpsborg, Norwegen; lebt und arbeitet in Oslo

Der Ausgangspunkt von Frida Orupabos digitalen Collagen bildeten anfangs eigene Familienfotos, später auch andere, in Internetarchiven gefundene Bilder von Schwarzen Menschen. Schon während ihres Studiums der Soziologie beschäftigt sich die Künstlerin mit der fehlenden Präsenz des Schwarzen Körpers in Europa und veröffentlichte zunächst über Instagram als @nemiepeba ihre Collagen. Wie viele andere benutzt sie das Internet einerseits als Bildquelle, andererseits als eigenes Archiv und Ort zum Experimentieren.

In ihren Collagen werden die Bildfragmente zu hybriden Körpern und zu neuen Erzählungen zusammengesetzt, in denen die Grenzen zwischen privat und öffentlich, zeitgenössisch und historisch verschwimmen. Die Übersetzung der digitalen Vorlagen in frei arrangierte Papiercollagen sorgen für einen weiteren Perspektivwechsel im Umgang mit den Archivbildern. Sie verstärken in ihrer Vielschichtigkeit und physisch wahrnehmbare Präsenz der Motive im Ausstellungsraum. Blick, Geste und Körperhaltung als machtpolitische und zugleich emanzipatorische Instrumente rücken in den Mittelpunkt. Während die dem Blick der Betrachter*innen ausgesetzten Menschen anfangs als verletzbar Hülle erscheinen, wird schnell deutlich, dass sie ihn erwidern und selbstbewusst zurückwerfen.^{TT}

Frida Orupabo's digital collages were at first based on her own family photos, and later incorporated other images of Black people found in online archives. The artist started exploring the lack of Black body presence in Europe during her sociology studies and initially published her collages on Instagram at @nemiepeba. Like many others, she uses the Internet as both a source of image material and as her own archive and place to experiment.

Image fragments in her collages are assembled into hybrid bodies and new narratives that blur the boundaries between private and public, contemporary and historical. When it comes to the handling of archival images, Orupabo's translation of the digital material into freely arranged paper collages creates a further shift in perspective. They reinforce the complexity and physically palpable presence of photographed subjects in the exhibition space, drawing focus to the gaze, gesture and posture as instruments of power politics and emancipation. While the individuals subjected to viewers' gaze initially come across as vulnerable, we quickly realize that they not only reciprocate our gaze; they confidently reject it.^{TT}

Nam June Paik

*1932 in Seoul, Südkorea; †2006 in Miami Beach, Florida

Nam June Paik gilt als Mitbegründer der Fluxus Bewegung und wichtigster Pionier der Medienkunst. Nach seiner Begegnung mit John Cage bei den Kursen für Neue Musik in Darmstadt im Jahr 1958 führte Paik Performance, Musik und Fernsehbild in seinen künstlerischen Aktionen zusammen. Ab Mitte der 1960er Jahre nutzte er das neue Medium Video in vielfältigen Live-Aktionen, Videos, TV-Sendungen und Videoinstallationen.

Nam June Paik widmete John Cage mehrere Hommagen. In „A Tribute to John Cage“ vermitteln Interviews, Konzertmitschnitte und Vorträge die wichtigsten Aspekte von John Cages Werk. Gezeigt wird unter anderem die erste Aufführung des Konzerts 4'33", hier auf dem New Yorker Harvard Square. Die Komposition in drei Sätzen ohne gespielte Klänge ist heute das prominenteste Stück von Cage. Mit 4'33" bezieht sich Cage wiederum auf ein Werk der bildenden Kunst, die „White Paintings“ von Robert Rauschenberg aus dem gleichen Jahr. Paik überlädt den Konzertmitschnitt auf dem Harvard Square mit Bildschirmbotschaften. Zu den collagierten Aufnahmen der Hommage, die teils mit analogem Videosynthesizer bearbeitet wurden, gehören Ausschnitte aus Paiks „Zen for TV“ oder Aufführungen mit Charlotte Moorman.^{1R}

Nam June Paik is considered a co-founder of the Fluxus movement and the most important forerunner of media art. Paik first included performance, music and television images in his art after meeting John Cage at the Darmstadt New Music Courses in 1958. He later used the new medium of video in a variety of live performances, videos, TV broadcasts and video installations from the mid-1960s onwards.

Nam June Paik dedicated several homages to John Cage. "A Tribute to John Cage" shows interviews, concert recordings and lectures that convey the most important aspects of John Cage's oeuvre. It also shows an outdoor performance of Cage's 4'33" performed on Harvard Square in Cambridge, Massachusetts. Conceived in three movements during which musicians were instructed to remain completely silent, this composition remains Cage's best-known work to this day. Cage's 4'33" is incidentally also a reference to a work of visual art, specifically Robert Rauschenberg's series of White Paintings created that same year. Paik adds text to the screen in places, superimposing it over the video recording of the Harvard Square concert. The collaged recordings of the homage – some of which were edited with analogue video synthesizers – include excerpts from Paik's "Zen for TV" and performances with Charlotte Moorman.^{1R}

Wong Ping

*1984 in Hong Kong; lebt und arbeitet in Hongkong

Die poppig-bunten Animationsvideos von Wong Ping scheinen comicartige, fröhliche Geschichten zu erzählen. Doch durch die grelle Oberfläche dringen düstere Erzählungen von Sexualität, Politik oder sozialen Gefügen, in ihrer Erzählstruktur irgendwo angesiedelt zwischen verstörend und amüsant. Wären sie nicht animiert, wären die Geschichten wohl schwer anzuschauen.

Wong Ping begann seine Karriere als autodidaktischer digitaler Trickzeichner, während er in einer Fernsehstation arbeitete. Die bisweilen ungenau wirkenden Animationen erinnern an die frühen Jahre von Internet, Videospielen und digitalen Filmen. Die verschiedenen Protagonisten und ihre Geschichten sind ebenso schrill: anthropomorphe Tiere mit Beziehungsproblemen oder ein Baum mit dunklen Ängsten sind nur einige Beispiele. Sie haben alle ihre Schwächen und ganz im Stile der Fabel ergänzt der Künstler die Erzählung mit einer prägnanten Maxime. Inspiriert wurden Wong Pings „Fables“ von Aesop oder den Gebrüder Grimm; hier bekommen sie einen aktuellen Rahmen. Wie in der digitalen Welt verschwindet auch in Wong Pings Fabeln die Grenze zwischen Realität und Fiktion.^{1T}

Wong Ping's poppy and colorful animation videos appear to tell comic-esque, cheerful stories. And yet darker tales of sexuality, politics or social structures penetrate the garish surface with a narration structure situated somewhere between disturbing and amusing. Were they not animated, the stories would probably be difficult to watch.

Wong Ping began his career as a self-taught digital animator while working at a television station. The sometimes clumsy-looking animations evoke the early years of the Internet, video games and digital movies. Equally jarring are the various protagonists and their stories: anthropomorphic animals with relationship problems or a tree with dark fears are just a few examples. They all have their weaknesses and, in keeping with the fable format, the artist adds a concise moral to the story. Wong Ping's "Fables" were inspired by Aesop and the Grimm Brothers; here they are given a contemporary setting. Much like in the digital world, Wong Ping's fables blur the line between reality and fiction.^{1T}

Clemens von Wedemeyer

*1974 in Göttingen; lebt und arbeitet in Berlin

Die Filme und Videos des Künstlers Clemens von Wedemeyer beschäftigen sich mit grundsätzlichen Fragen der Repräsentation im Film wie in gesellschaftspolitischen Zusammenhängen. Seine künstlerischen Recherchen suchen häufig nach den Verbindungslinien von Vergangenheit und Gegenwart. Angesichts digitaler Möglichkeiten und angeregt von Elias Canettis 1960 erschienener Schrift „Masse und Macht“ interessiert sich Clemens von Wedemeyer verstärkt für Phänomene der Massenbildung, die Analyse und Darstellung von Menschenmengen und ihre Auswirkungen. Auch wenn das simulierte Leben im Film und Computerspiel seinen Anfang nahm, so beeinflusst es heute Bereiche wie Architektur, Stadtplanung, Verkehrsnavigation und Großveranstaltungen.

Entwickelt aus Filmausschnitten bekannter Spielfilme, animierten wie dokumentarischen YouTube-Beiträgen und vorproduzierten Shutterstock-Videos ist „Transformation Scenario“ eine Bewegtbildcollage, welche im zeitlichen Verlauf eine historische Veränderung im Verständnis von Masse skizziert. Sie zeigt, wie virtuelle Szenarien menschliches Verhalten und Wahrnehmung verändern. Wedemeyers Multi-Screen-Videoinstallation schafft eine spekulative Erzählung über möglichen Folgen eines simulierten Gruppenverhalten in der Gesellschaft und schafft ein Bild der Masse im ständigen Fluss.^{TT}

The films and videos of artist Clemens von Wedemeyer deal with fundamental questions of representation in film and in socio-political contexts. His artistic research often seeks to find the connecting lines between past and present. In view of digital possibilities and inspired by Elias Canetti's 1960 publication "Crowds and Power", von Wedemeyer became increasingly interested in phenomena of crowd formation, the analysis and representation of crowds and their effects. Though simulated life began in film and computer games, it now influences areas as diverse as architecture, urban planning, traffic navigation, and major events.

"Transformation Scenario" develops a moving image collage using film excerpts from well-known feature films, animated and documentary YouTube clips and pre-produced Shutterstock videos to sketch a historical change in the understanding of crowds over time. It shows how virtual scenarios alter human behavior and perception. Wedemeyer's multi-screen video installation constructs a speculative narrative about the possible consequences of simulated group behavior in society, painting a picture of crowds in constant flux.^{TT}

Werkverzeichnis	Vajiko Chachkhiani The other life 2014, Wachs, Metallkiste, Objekt, 30 × 70 × 42 cm, Sammlung Gegenwartskunst, Dauerleihgabe Freundeskreis	Lucian Freud Selfportrait: Reflection 1996, Radierung auf Papier, 89 × 71 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Hans Haacke Blue Sail 1965/2001, Chiffon, Ventilator, Fäden, Gewichte, ca. 300 × 300 cm, Sammlung Gegenwarts- kunst, Dauerleihgabe Peter Paul Rubens-Stiftung	Aglaia Konrad Shaping Stones (Nevers) 2008–2009, Pigmentdruck auf Archivkarton, 144 × 211 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Basim Magdy New Acid 2019, Super 16mm und computergenerierte Text- nachrichten transferiert zu Full HD, 14:18 sec, In Auftrag gegeben von La Kunsthalle Mulhouse, France. Courtesy the artist and artStümer, Istanbul.
Francis Bacon Man at Curtain 1949–1951, Öl auf Leinwand, 140 × 108 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Forensic Oceanography/ Forensic Architecture Mare Clausum – The Sea Watch vs Libyan Coast Guard Case 2018, Video, Farbe, Sound, 28 min., Projektteam Forensic Oceanography: Charles Heller, Lorenzo Pezzani, Rossana Padoletti, Richard Limeburner	Lucian Freud Woman with an Arm Tattoo 1996, Radierung auf Papier, 70,5 × 91,4 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Hans Hartung T1956-8 1956, Öl auf Leinwand, 180 × 137 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Aglaia Konrad Shaping Stones (Mexico City) 2008–2009, Pigmentdruck auf Archivkarton, 144 × 98 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Gordon Matta-Clark Program Six: Splitting 1974, Video, s/w, ohne Ton, 10:50 min., Sammlung Gegenwartskunst
Francis Bacon Small Study for a Portrait 1955, Öl auf Leinwand, 61 × 51 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Forensic Oceanography/ Forensic Architecture The Crime of Rescue – The Luventa Case 2018, Video, Farbe, Sound, 33 min., Projektteam Forensic Oceanography: Charles Heller, Lorenzo Pezzani, Rossana Padoletti, Richard Limeburner	Lucian Freud Head of a Naked Girl 2000, Radierung auf Papier, 58,8 × 57 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Hans Hartung T1956-13 1956, Öl auf Leinwand, 185,5 × 142,6 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Maria Lassnig Selbstportrait als Astronautin 1968–1969, Öl auf Leinwand, 107 × 127 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Giorgio Morandi Natura Morta 1915, Öl auf Leinwand, 67 × 54 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Francis Bacon Study for Portrait (Pope) 1957, Öl auf Leinwand, 152,5 × 118 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Forensic Oceanography/ Forensic Architecture The Lumenta Case 2018, Video, Farbe, Sound, 33 min., Projektteam Forensic Oceanography: Charles Heller, Lorenzo Pezzani, Rossana Padoletti, Richard Limeburner	Berhard Fuchs Portrait Fotografien 1994–2004, 8 C-Prints, Je 32,5 × 23 cm, Sammlung Gegenwartskunst, Dauer- leihgabe Peter Paul Rubens- Stiftung	Hans Hartung T1957-7 1956, Öl auf Leinwand, 185,5 × 142,6 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Maria Lassnig Selbstportrait mit Schwein 1975, Öl auf Leinwand, 93,5 × 80 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Giorgio Morandi Natura Morta, 1927, Öl auf Leinwand, 32 × 42 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg
Francis Bacon Portrait 1962, Öl auf Leinwand, 198 × 141,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Simone Forti Solo Nr.1 1974, Video, s/w, Ton, 18:40 min., Sammlung Gegenwartskunst	Rupprecht Geiger 350/61 1961, Öl auf Leinwand, 81 × 91 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Lena Henke My Trust 2019, Leder, Forton, Stahl, Schaumstoff, 250 × 200 × 50 cm, Sammlung Gegenwarts- kunst, Dauerleihgabe Freundeskreis	Maria Lassnig Die Falknerin 1979, Öl auf Leinwand, 123 × 168 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Giorgio Morandi Fiori (Natura Morta) 1942, Öl auf Leinwand, 30 × 36,6 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
John Baldessari Baldessari sings LeWitt, 1972, Video, s/w, Ton, 12:38 min., Sammlung Gegenwartskunst	Terry Fox Children's Videotapes 1974, Video, s/w, Ton, 30 min., Sammlung Gegenwartskunst	Rupprecht Geiger 399/63 1963, Öl auf Leinwand, 95 × 91,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Candida Höfer Antica Tessiture Luigi Bevilacqua Venezia II 2003, C-Print, 119 × 119,4 cm, Sammlung Gegenwartskunst, Dauer- leihgabe Sammlung Viehof	Maria Lassnig Ritter mit Krücken 2005, Öl auf Leinwand, 125 × 100 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Giorgio Morandi Natura Morta 1952, Öl auf Leinwand, 40,5 × 46 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Eric Baudelaire Where are you going? seit 2018, Faksimile einer Korrespondenz, 55 Poster, Courtesy der Künstler und Barbara Wien, Berlin	Lucian Freud Children's Playground 1975, Öl auf Leinwand, 22 × 33 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Rupprecht Geiger E 20/48 1948, Eitempera auf Holz, 117/130 × 34 (irregulär), Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Nancy Holt Over the Hill 1968–2012, Zusammen- gesetzter Inkjetdruck von 16 Originaldias auf Hadem- papier, 101,6 × 101,6 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Jochen Lempert Vogel in der Hand 1998, 3 Fotografien, Silber- gelatineabzug auf Baryt- papier, Je 38,5 × 29,5 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Giorgio Morandi Natura Morta 1952, Öl auf Leinwand, 40,6 × 46 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Bernd und Hilla Becher Wassertürme 1988, 21 Schwarzweiß- fotografien, Je 40 × 30 cm, Sammlung Gegenwarts- kunst, Dauerleihgabe Peter Paul Rubens-Stiftung	Lucian Freud Naked Man on Bed 1989, Öl auf Leinwand, 81,2 × 69,2 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Dan Graham Rock my Religion 1983–1985, Video auf Beta PAL, Farbe, Ton, 55:27 min., Sammlung Gegenwartskunst	Geumhyung Jeong Spa & Beauty 2017, Installation, In Auftrag gegeben für The South Tank, Tate Modern in London	Sol LeWitt Serial Project No. 1 (ABCD) 1966, Eisen, einbrennla- ckiert, 22,5 × 175 × 175 cm, Sammlung Gegenwartskunst, Dauerleihgabe Westfäl- isches Landesmuseum für Kultur und Kunstgeschichte, Münster	Giorgio Morandi Natura Morta 1957, Öl auf Leinwand, 20,5 × 28,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Pauline Boudry/ Renate Lorenz Silent 2016, Installation mit HD film, 7 min., Performance: Aérea Negrot	Lucian Freud Woman holding her Thumb 1992, Öl auf Leinwand, 124 × 120,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Katharina Grosse Ohne Titel, 2013, Digital- druck auf Seide 400 × 1250 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Joan Jonas Vertical Roll 1972, Video, s/w, Ton, 19:38 min., Sammlung Gegenwartskunst	Hanne Lippard Frames 2017, Audio, 9:46 min., Courtesy die Künstlerin	Giorgio Morandi Natura Morta 1960, Öl auf Leinwand, 30,5 × 40,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Vajiko Chachkhiani Hunters, 2014, Holz, Blei, 18 × 18 × 148 cm, Sammlung Gegenwartskunst, Dauer- leihgabe Freundeskreis	Lucian Freud Large Head 1993, Radierung auf Papier, 69,2 × 54,6 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Hans Haacke Fotonotizen, documenta 2 1959, 26 Schwarzweißfoto- grafien, Gelatinesilberabzug, je 15,9 × 24,3 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Isaac Julien Encore 2003, Video, Farbe, Ton, 5:12 min., Sammlung Gegenwartskunst	Giorgio Morandi Natura Morta 1962, Öl auf Leinwand, 25,4 × 30,8 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	

Giorgio Morandi Natura Morta 1962, Öl auf Leinwand, 31×36 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Otto Piene Die Sonne kommt näher 1966–2003 Dia-Installation, Farbe auf 320 Glasdias, 4 Diakarussells Maße variabel, Sammlung Gegenwartskunst	Bridget Riley Egyptian Stripes Study 1980–1985, Gouache und Bleistift auf Millimeterpapier, 84,3×65,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Bridget Riley Quiver I 2014, Acryl auf Wand, 397×1041 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Cy Twombly Untitled 1967, Öl, Wandfarbe und Fettkreide auf Leinwand, 122,5×140 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Frida Orupabo Untitled 2019, Collagen mit Papierna- deln, montiert auf Alumi- nium, 5-teilig, Gesamtgröße 200×398 cm, Privatsamm- lung, Laurent Leksell	Sigmar Polke Weißes Kästchen 1970, Dispersionsfarbe auf Stoff, 90×70 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Bridget Riley Diagonal Painting Study 1986, Gouache und Bleistift auf Papier, 74,7×73,5 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Andrea Robbins/ Max Becher Black Cowboys 2009–2015, 6 Archiv-Inkjet- Druck, je 49×61 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Cy Twombly Untitled 2003, Acryl auf Leinwand, 211×164,1, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Frida Orupabo Untitled 2019, Collagen mit Papierna- deln, montiert auf Alumi- nium, 2-teilig, Gesamtgröße 102×63 cm, Sammlung Maxi und Christian Broecking	Sigmar Polke Ohne Titel 1983–2006 Mischtechnik auf Stoff 224,8×313,7 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Bridget Riley Diagonal Painting Study 1986, Gouache und Bleistift auf Papier, 71×68,3 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Emil Schumacher Tastobjekt Nr. 34 1957, Pappmaschee, Misch- technik, 65×50×10 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Stephen Willats Fifteen Feet by Eight Feet and there are Two of us Here 1980, Fotografien, Foto- farbe, Letraset Text, Tusche, Gouache auf Karton, ge- rahmt mit Plexiglas, 3-teilig, je 84×128 cm, Sammlung Gegenwartskunst
Frida Orupabo Untitled 2019, Collage mit Papierna- deln, montiert auf Aluminium, 54×29,5 cm, Privatsamm- lung, Berlin	Charlotte Posenenske Vierkanthohre Serie DW 1967, Auffaltbare und mit- einander verschraubbare Elemente aus Wellpappe, System aus 4 verschiedenen stereometrischen Hohlfor- men mit weißen Plastik- schrauben und Stabilisie- rungsrahmen, Quadratrohre: 140×70×70 cm, Sammlung Gegenwartskunst	Bridget Riley Diagonal Painting Study 1990, Gouache und Bleistift auf Papier, 73,5×126,4 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Emil Schumacher Barein 1960, Öl auf Leinwand, 170×130 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Clemens von Wedemeyer Transformation Scenario 2018, Video, Farbe, Ton, 20:00 min., Courtesy Gallery Jocelyn Wolff, Paris und KOW Berlin
Frida Orupabo Untitled 2019, Collagen mit Papierna- deln, montiert auf Aluminium, 2-teilig, 100×121 cm, Die Künstlerin & Galerie Nord- enhake Berlin/Stockholm/ Mexico City	Yvonne Rainer Trio A, 1966 Video, s/w, 10:30 min., Sammlung Gegenwartskunst	Bridget Riley Diagonal Painting Tracing 1992, Bleistift auf Papier, 75×91 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Antoni Tàpies Jeroglífics 1985, Farbe, Firnis und Collage auf Leinwand, 130×194 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Fritz Winter Rot-Grau (Innen) 1931, Öl und Sand auf Leinwand, 92×90 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg
Frida Orupabo Untitled 2019, Fine art print auf Baumwollpapier, 4 Foto- grafien, Je 102×73,5 cm (gerahmt), Die Künstlerin & Galerie Nordenhake Berlin/ Stockholm/Mexico City	Bridget Riley Untitled (Study for Tremor) 1961, Gouache und Bleistift auf Papier, 29,2×76,5 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Bridget Riley Diagonal Painting Tracing 1993, Bleistift auf Papier, 65,4×87,6 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Antoni Tàpies Cos 1987, Schamotte-Ton, 23×76×84 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Fritz Winter Fallendes Grau 1932, Öl und Sand auf Lein- wand, 82×82 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Frida Orupabo Untitled 2019, Collagen mit Papierna- deln, montiert auf Alumi- nium, 4-teilig, Gesamtgröße 193×140 cm, Jie Collection	Bridget Riley Tremor 1962, Emulsion auf Holz, 122×122 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Bridget Riley Diagonal Painting Study 1993, Gouache und Bleistift auf Papier, 68,3×91,4 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Antoni Tàpies Cap i vernis 1990, Farbe, Firnis und Blei- stift auf Leinwand, 150×150 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Fritz Winter Ineinander 1933, Öl auf Papier auf Leinwand, 230×146 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg
Frida Orupabo Untitled 2019, Collage mit Papierna- deln, montiert auf Alumi- nium, 4-teilig, Gesamtgröße 193×140 cm, Jie Collection	Bridget Riley Tremor 1962, Emulsion auf Holz, 122×122 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Bridget Riley Diagonal Painting Tracing 1994, Bleistift auf Papier, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Niele Toroni Falsches Bild. Wahre Malerei. Pinselabdrücke Nr. 50 in regelmäßigen Abständen von 30 cm 2017, Acryl auf Wand, 205×205 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Fritz Winter Kristall 1933, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 110×78 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Frida Orupabo Untitled 2019, Collage mit Papierna- deln, montiert auf Aluminium, 66×134 cm, Sammlung Kverneland	Bridget Riley Clepsydra I 1976, Acryl auf Leinen, 202×257 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Bridget Riley Diagonal Painting Study 1995, Gouache und Bleistift auf Papier, 69,5×91,5 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Cy Twombly Untitled 1957, Wandfarbe, Fettkreide, Buntstifte und Bleistift auf Papier und Leinwand, 70×100 cm, Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Wong Ping Untitled Fables 1 2018, Ein-Kanal-Video- Animation mit Ton, 13 min., Courtesy der Künstler und Edouard Malingue Gallery
Frida Orupabo Untitled 2019, Collagen mit Papierna- deln, montiert auf Alumi- nium, 5-teilig, Gesamtgröße 112×153 cm, Privatsamm- lung, London	Bridget Riley Egyptian Stripes Study 1980–1985, Gouache und Bleistift auf Millimeterpapier, 84,3×60,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Bridget Riley Preparatory Study – for „Arcadia“ Wallpainting 2009, Gouache und Blei- stift auf Papier, Bleistift auf Transparentpapier, 53,7×91,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Cy Twombly Untitled (Rome) 1966, Öl, Wandfarbe und Fettkreide auf Leinwand, 190×200 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Wong Ping Fables 2 2019, Ein-Kanal-Video- Animation mit Ton, 13:30 min., Courtesy der Künstler und Edouard Malingue Gallery

MGKWalls
Nora Turato

Nora Turato

*1991 in Zagreb (HR), lebt und arbeitet in Amsterdam

Die neue, ortsspezifische Ausstellungsreihe „MGKWalls“ stellt zwei prominente Museumswände in den Mittelpunkt einer Jahrespräsentation: die Eingangswand im Foyer des Museums sowie die große LED-Wand an der Außenfassade, welche die Architektur des Museums programmatisch zur Stadt öffnet und seit Eröffnung des Museums ein markantes Kennzeichen des Gebäudes bildet. Die statische Wand wird um wechselnde, künstlerische Statements und digitale Bilder auf der Außenwand des Museums ergänzt. Die parallele, dynamische Präsentation verbindet im Laufe eines Jahres den analogen und den digitalen Raum des Museums.

Nora Turato ist als erste Künstlerin eingeladen, die „MGKWalls“ über den Zeitraum von 12 Monaten mit einer großformatigen Wandmalerei und wechselnden digitalen Collagen auf der Fassade zu bespielen. Turatos Werk basiert wesentlich auf angeeigneten Text-Bild-Fragmenten, die täglich in den sozialen Medien und den Newstickern unserer Smartphones zirkulieren. Die neue Arbeit „ask for forgiveness, not permission/where everything has a meaning but none of it makes sense/can't even what!?“ wurde speziell für die Foyerwand im Museum für Gegenwartskunst entwickelt. Formale Elemente wie Typografie, eine neue, computerbasierte Handschrift, geschwärzte Textfelder oder Leerzeichen werden mit inhaltlichen Statements zur New Economy und der Sprache digitaler Kommunikation verknüpft. „ask for forgiveness, not permission“ zitiert beispielsweise aus den kürzlich unter dem Titel „Uncanny Valley“ erschienenen Memoiren der Journalistin Anna Wiener, die auf ihre Arbeit bei einem großem Start-up und die damit verbundene rücksichtslose Gründerkultur, unkontrollierter Überwachung und zunehmender politischer Macht im Silicon Valley zurückblickt.

The new site-specific exhibition series, “MGKWalls”, focuses an annual presentation on two prominent walls at the museum: the entrance wall in the foyer and the large LED wall on the external façade, which opens up the museum’s architecture to the city in a programmatic way and has been a distinctive feature of the building since its opening. The parallel, dynamic presentation connects the analogue and the digital space of the museum.

Nora Turato is the first artist invited to be present on “MGKWalls” over a period of 12 months, with a large-format mural painting and changing digital collages on the façade. Essentially, her work is based on appropriated text-image fragments that circulate in the social media and news tickers of our smartphones each and every day. Her new work “ask for forgiveness, not permission/where everything has a meaning but none of it makes sense/can't even what!?“ was developed especially for the foyer wall in the Museum of Contemporary Art. Formal elements such as typography, a newly computer-based handwriting font, blackened text fields or blue blanks are combined with statements on the New Economy and the language of digital

communication. “ask for forgiveness, not permission” quotes, for example, from the memoir of journalist Anna Wiener, recently published under the title “Uncanny Valley”, who looks back on her work at a major start-up and the reckless start-up culture, uncontrolled surveillance and increasing political power in Silicon Valley associated with it. Over the course of a year this static wall is supplemented by changing artistic statements and digital images on the museum’s outer wall.

Impressum

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung
Unsere Gegenwart
14.2.-1.6.20

Herausgeber
Thomas Thiel

Redaktion
Ann-Katrin Drews, Ines Rüttinger

Texte
Ann-Katrin Drews (AD), Ines Rüttinger (IR),
Stefanie Scheit-Koppitz (SSK), Kirsten Schwarz (KS),
Thomas Thiel (TT)

Übersetzung
Amy Patton, Lucinda Rennison

Design
Tim+Tim

Copyright
©Autor*innen/MGKSiegen, Künstlerinnen und Künstler

Museum für Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1
57072 Siegen

T 0271 405 77 10
info@mgksiegen.de
mgksiegen.de

Öffnungszeiten
Dienstag bis Sonntag 11–18 Uhr
Donnerstag 11–20 Uhr
Feiertage, auch Oster- und Pfingstmontag, geöffnet

Wir danken für
die Förderung
der Ausstellung



Wir danken für
die Förderung
des Vermittlungs-
programms



BALD

Kulturpartner



Hans Haacke
Hans Hartung
Lena Henke
Candida Höfer
Nancy Holt
Joan Jonas
Isaac Julien
Aglaia Konrad
Maria Lassnig
Jochen Lempert
Sol LeWitt
Gordon Matta-Clark
Giorgio Morandi
Bruce Nauman
Nam June Paik
Otto Piene
Sigmar Polke
Charlotte Posenenske
Yvonne Rainer
Bridget Riley
Andrea Robbins/Max Becher
Emil Schumacher
Antoni Tàpies
Diana Thater
Niele Toroni
Cy Twombly
Stephen Willats
Fritz Winter