

ALL THE WORLD'S A STAGE

WORKS FROM THE GOETZ COLLECTION



ALL THE WORLD'S
A STAGE



WORKS FROM THE GOETZ COLLECTION

ALL THE WORLD'S A STAGE

WORKS FROM THE GOETZ COLLECTION



















Antonio Escámez Torres
Presidente
Fundación Banco Santander

Fundación Banco Santander se siente orgullosa de presentar en la Sala de Arte Santander, del 20 de febrero al 14 de junio de 2015, la exposición *All the World's a Stage. Works from the Goetz Collection*, una selección de obras procedente de la colección de arte contemporáneo más importante de Alemania, reunida a lo largo de treinta años por Ingvid Goetz.

Hace ya más de cuatro años iniciamos un gran proyecto expositivo cuyo principal objetivo era invitar a exponer en la Sala de Arte Santander grandes colecciones internacionales de arte contemporáneo, para, de esta forma, impulsar el coleccionismo y acercar el arte contemporáneo a nuestra sociedad. Comenzamos invitando a la Daros Latinamerica Collection (2010) y posteriormente disfrutamos de la Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), la Rubell Family Collection (2012), la Cranford Collection (2013) y la Grazyna Kulczyk Collection (2014). Hoy podemos decir que, gracias a la generosidad de la Colección Goetz, se consolida este fascinante y ambicioso proyecto.

Para esta ocasión las noventa y tres piezas seleccionadas por el comisario Karsten Lückemann se han reunido bajo el sugerente título que da unidad conceptual a la exposición: *All the World's a Stage* (Todo el mundo es un teatro), extraído de una cita de la comedia de Shakespeare *Como gustéis* (1599), ya que todas ellas reflexionan sobre la influencia del teatro y las artes escénicas en las artes plásticas. Las piezas nos muestran, a través de los distintos medios artísticos del arte contemporáneo —fotografía, instalaciones, esculturas, vídeo y pintura— el diálogo entre las disciplinas escénicas y las plásticas.

Dar a conocer grandes colecciones internacionales de arte contemporáneo, apoyar la creación y la educación artísticas es parte del compromiso con el arte de Fundación Banco Santander. Por ello la visita a la exposición se completará con visitas-taller para familias, visitas dinamizadas para colegios y visitas para colectivos con diversidad cognitiva.

Quiero agradecer a Karsten Lückemann su labor de comisariado y tanto a él como a todo su equipo su gran dedicación en este proyecto. Al mismo tiempo quiero dejar constancia, en nombre de todo el equipo de Fundación Banco Santander, de nuestra inmensa gratitud a Ingvid Goetz por su generosidad al cedernos parte de su colección para presentarla al público que visita la Sala de Arte Santander.

Antonio Escámez Torres
Chairman
Fundación Banco Santander

Fundación Banco Santander is proud to present *All the World's a Stage. Works from the Goetz Collection*, an exhibition that will be held in the Sala de Arte Santander from 20 February to 14 June 2015, featuring a selection of pieces from the most significant German contemporary art collection, amassed over thirty years by Ingvild Goetz.

Over four years ago we launched a great exhibition project whose main objective was to invite great international contemporary art collections to curate the Sala de Arte Santander in order to foster art collecting and to bring contemporary art within society's reach. We began by inviting the Daros Latinamerica Collection (2010), and then enjoyed the Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), the Rubell Family Collection (2012), the Cranford Collection (2013) and the Grazyna Kulczyk Collection (2014). There is no doubt that this fascinating and ambitious project has now become strengthened thanks to the generosity of the Goetz Collection.

For this occasion, the ninety-three pieces selected by curator Karsten Löckemann have been unified conceptually under the suggestive title *All the World's a Stage*, a quote from William Shakespeare's comedy *As You Like It* (1599), since all of the pieces ponder the influence of theatre and the performing arts on the plastic arts. Through the different artistic mediums of contemporary art—photography, installations, sculpture, video and painting—the pieces show us the dialogue between the disciplines of performing and plastic arts.

Part of Fundación Banco Santander's commitment to art is to increase public exposure to great international contemporary art collections and to foster artistic creation and education. For this reason, a visit to the exhibition is completed by workshops geared towards families, dynamic visits organised for schools and visits for groups with cognitive diversity.

I would like to thank Karsten Löckemann for the work carried out in his role as curator, and to his entire team for their great dedication to this project. And, on behalf of the entire Fundación Banco Santander team, I would like to express our profound gratitude to Ingvild Goetz for her generosity in allowing us to present part of her collection to the visitors of the Sala de Arte Santander.

ARTE QUE SE IMPLICA

Ingvild Goetz

Ha sido mi amor por el arte y la curiosidad por adentrarme en un terreno desconocido lo que ha alimentado mi pasión por el colecciónismo a lo largo de estos años. Empecé mi carrera como galerista en Zúrich, Múnich y Düsseldorf, pero era una pésima vendedora, porque lo que de verdad me habría gustado hubiera sido quedarme yo con todo. El trabajo como galerista, no obstante, me permitió estar cerca de los artistas. En 1984 cerré la galería y, al cabo de un tiempo, concentré todos mis esfuerzos en el colecciónismo. La base de mi actividad de coleccionista la constituían el arte estadounidense de entre los años sesenta y ochenta, y obras de *arte povera*. Sin embargo, no quería ver el arte solamente en el salón de casa, sino también en contextos más amplios. Por ello encargué a los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, por entonces casi dos desconocidos, la construcción de un museo privado. Cuando este abrió sus puertas en 1993, la colección contaba apenas trescientas obras.

El edificio, de estructura rígida y diáfana, influyó muchísimo en mi manera de coleccionar. Enseguida me di cuenta de que no solo podía mostrar obras individuales, sino que debía presentar grupos de obras en contextos más amplios. A menudo, cuando me decido a adquirir una determinada obra, tengo ya en mente exposiciones enteras.

Desarrollo un vínculo muy personal con todo lo que colecciono. Por eso, salvo Harald Szeemann, que me introdujo en la escena artística del Nueva York de los sesenta, nunca he tenido asesores. Mi mayor interés va dirigido a las posiciones artísticas que buscan implicarse, que van al fondo de las cuestiones políticas y sociales. El arte es capaz de hacer esto de una forma mucho más sutil que la política. Así, además de la pintura y la escultura estadounidense y del *arte povera*, he seguido ampliando el fondo con los Young British Artists, obras sobre papel, fotografías o piezas de determinados artistas como Thomas Schütte, Mike Kelley, Rosemarie Trockel o Fischli y Weiss.

Como siempre he sentido un particular interés por el presente, llegué al *media art* en una fecha muy temprana. Ese es el motivo por el cual la colección de *media art*, cuya mayor parte he donado al Estado Libre de Baviera, ha crecido hasta contar con más de quinientas obras. Incluye prácticamente todas las formas de proyección, desde trabajos en cine, vídeo y diapositivas, hasta llegar a las instalaciones multicanal.

He evitado en gran parte las corrientes dominantes y he preferido concentrarme en aquellos artistas que trabajan al margen y a los que la escena no presta atención. Entre estos figuran también muchas mujeres cuya obra no ha sido apreciada en la misma medida que la de los hombres. En la actualidad, la Colección Goetz cuenta con un fondo de más de cinco mil obras de casi todos los géneros artísticos. Dos veces al año presentamos exposiciones de este fondo en el edificio de nuestra sede y en cooperación con otras instituciones de todo el mundo.

All the World's a Stage es el título de la exposición de las más de noventa obras que he seleccionado junto a Karsten Lückemann. Giran en torno al tema de la representación, la teatralidad y la puesta en escena.

He aceptado gustosa la invitación de Fundación Banco Santander para ser la primera coleccionista alemana en mostrar en Madrid una selección de su fondo, en el marco de una serie de exposiciones de importantes coleccionistas internacionales. La enorme superficie de la Sala de Arte Santander, con cerca de tres mil metros cuadrados, no solo brinda la posibilidad de presentar una muestra representativa, sino también la de centrarse en un enfoque temático que se hace visible en casi todas las técnicas artísticas.

Por ello quiero expresar mi gratitud, antes que a nadie, a Paloma Botín O'Shea, que con su generosa invitación ha hecho posible la presente exposición. En lo que a la realización del proyecto se refiere, quiero dar las gracias a Borja Baselga, director gerente de Fundación Banco Santander; a Rosario López, directora de Proyectos Culturales, y a María Beguiristain, responsable de Dirección Artística. Vaya un agradecimiento especial a Karsten Lückemann, conservador de la Colección Goetz, que junto con Leo Lencsés ha desarrollado el proyecto expositivo, así como a todo el equipo de la Colección por su incansable colaboración.

ART THAT INTERVENES

Ingvild Goetz

It is my love of art and the driving curiosity to enter uncharted territories that have, over the years, fuelled my passion to collect. I began, initially, as a gallerist in Zurich, Munich and Düsseldorf, but I was an appalling salesperson, principally because I wanted to keep everything for myself. Still, the position as gallerist enabled me to be close to artists. I closed my gallery in 1984 and, after a period of orientation, turned my complete concentration to collecting. American art from the 1960s to the 1980s and works of the *arte povera* movement formed the foundation of my collection. But it wasn't enough for me to just see the art at home on the living-room walls; I wanted to see it in larger contexts as well. And that's why I commissioned the at-the-time almost unknown Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron to construct a private museum for me. When it opened in 1993, the collection was comprised of merely three hundred works.

The austere, clearly structured building came to influence my activities as a collector. I quickly realized that not only could I present individual works here, but that I also had to present bodies of work within a larger context. And so it came to be that it was not uncommon for me to already have entire exhibitions planned in my head when I decided to acquire a single work.

What I collect has a lot to do with me, personally. That's why—with the exception of Harald Szeemann, who introduced me to the New York art scene in the 1960s—I've never used consultants. My foremost interest is in artistic positions that intervene, that question societal, political and social interrelationships. Art can do that in a far more subtle manner than politics. And thus, alongside American painting and sculpture, I have collected and continually expanded my selection of works on paper, photographs and works of the *arte povera* and the Young British Artists, as well as of specific artists such as Thomas Schütte, Mike Kelley, Rosemarie Trockel or Fischli and Weiss.

As current positions are always of particular interest to me, I came early to media art. That's why the media art collection—which I have in the meantime for the most part donated to the Free State of Bavaria—grew to include more than five hundred works. The collection encompasses virtually all forms of projection, from film, video and slide works to multi-channel installations.

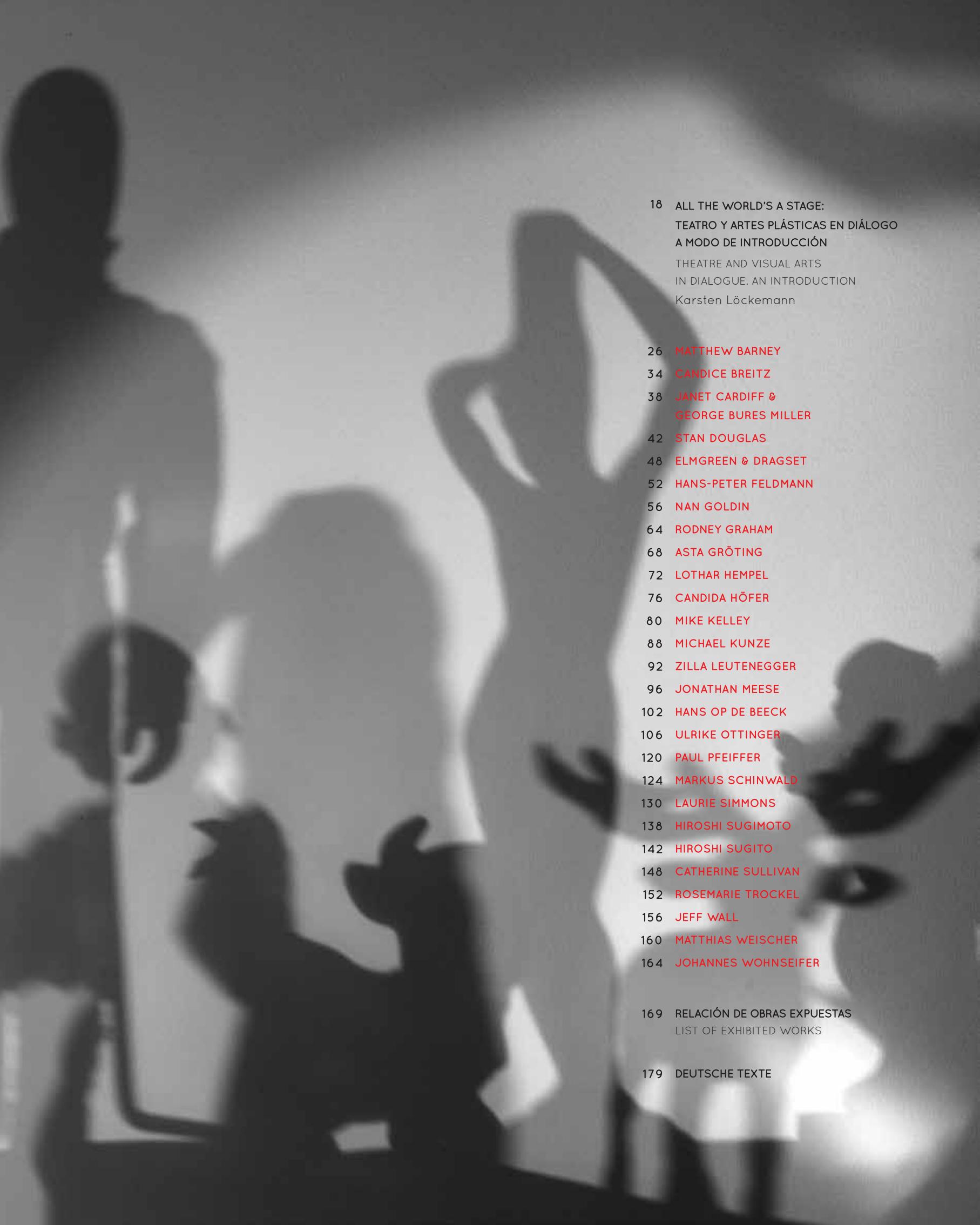
I have largely avoided the mainstream and, instead, have preferred to concentrate on outsiders overlooked by the art scene. This includes a large number of women, whose work hasn't enjoyed the same amount of recognition as that of men. Today, the holdings of the Goetz Collection consist of more than five thousand works representing almost all artistic genres. Twice a year we present exhibitions from the collection in our own building, as well as in cooperation with other institutions from around the world.

All the World's a Stage is the title of this exhibition, which consists of more than ninety pieces that I selected together with Karsten Löckemann. All the works revolve around the issues of representation, theatricality and staging.

It is with great pleasure that I have accepted the invitation of Fundación Banco Santander to be the first collector from Germany to present a selection of works from my holdings in Madrid within the context of a series of exhibitions involving leading international collectors. The expansive exhibition space of approximately three thousand square meters provides not only an excellent opportunity for the presentation of a representative cross-section of the collection, but also to take an in-depth look at a thematic priority to be found in almost all artistic media.

And therefore I would like to extend my thanks firstly to Paloma Botín O'Shea, whose generous invitation made this exhibition possible. For the realization of the project, I would also like to thank Borja Baselga, the managing director of Fundación Banco Santander; Rosario López, the Director of Cultural Projects there; and María Beguiristain, the Head of Artist Coordination. And I would like to give special thanks to Karsten Löckemann, the curator of the Goetz Collection, who developed the exhibition project with the support of Leo Lencés, as well as to the entire team at the Goetz Collection for their energetic assistance.





18 ALL THE WORLD'S A STAGE:
TEATRO Y ARTES PLÁSTICAS EN DIÁLOGO
A MODO DE INTRODUCCIÓN
THEATRE AND VISUAL ARTS
IN DIALOGUE. AN INTRODUCTION
Karsten Löckemann

- 26 MATTHEW BARNEY
34 CANDICE BREITZ
38 JANET CARDIFF &
GEORGE BURES MILLER
42 STAN DOUGLAS
48 ELMGREEN & DRAGSET
52 HANS-PETER FELDMANN
56 NAN GOLDIN
64 RODNEY GRAHAM
68 ASTA GRÖTING
72 LOTHAR HEMPEL
76 CANDIDA HÖFER
80 MIKE KELLEY
88 MICHAEL KUNZE
92 ZILLA LEUTENEGGER
96 JONATHAN MEESE
102 HANS OP DE BEECK
106 ULRIKE OTTINGER
120 PAUL PFEIFFER
124 MARKUS SCHINWALD
130 LAURIE SIMMONS
138 HIROSHI SUGIMOTO
142 HIROSHI SUGITO
148 CATHERINE SULLIVAN
152 ROSEMARIE TROCKEL
156 JEFF WALL
160 MATTHIAS WEISCHER
164 JOHANNES WOHNSEIFER
- 169 RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS
LIST OF EXHIBITED WORKS
- 179 DEUTSCHE TEXTE

ALL THE WORLD'S A STAGE: TEATRO Y ARTES PLÁSTICAS EN DIÁLOGO

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Karsten Löckemann

*Todo el mundo es un teatro
y todos los hombres y mujeres meramente actores;
tienen sus salidas y sus entradas
y un solo hombre en su tiempo hace muchos papeles...¹*

Estos versos universalmente conocidos de la comedia de Shakespeare *Como gustéis* suelen citarse cuando se trata de trabajar y pensar en contextos interdisciplinarios, o para señalar en general la influencia del teatro y de las artes escénicas en las artes plásticas, y su importancia en el contexto de la sociedad. En las investigaciones académicas sobre arte y teatro, así como en la práctica artística, no es ya ningún secreto que el diálogo entre las disciplinas plásticas y las escénicas ha sido fructífero desde tiempos inmemoriales y lo sigue siendo aún hoy día. La selección de obras de la presente exposición ofrece otras facetas contemporáneas e indicios de gran valor que así lo atestiguan. El breve excursus histórico que constituirá el arranque de esta introducción pretende mostrar las líneas de tradición sobre las que se funda dicho diálogo.

Los artistas plásticos han atendido constantemente la llamada de la escena y han diseñado decorados y vestuarios de gran éxito para el teatro, la ópera y el ballet; no pocas veces han trabajado también en primera línea en la decoración de teatros y salas de ópera. Y estos encargos han supuesto siempre un impulso creativo de primera magnitud para la obra artística de todas las personas implicadas.

Es una tradición que puede rastrearse sin solución de continuidad hasta las cortes del Renacimiento y el Barroco. La lista de artistas destacados es extensa y es la ilustre prueba de que el teatro ha ejercido, y sigue ejerciendo hoy, un enorme poder de atracción sobre los grandes artistas de todas las épocas.

No solo reconocidas figuras de la pintura de su tiempo como Agostino Carracci a finales del siglo XVI, o Antoine Watteau, François Boucher y Bernardo Bellotto (llamado Canaletto el Joven) en el XVIII, sino también los arquitectos de más éxito del momento, como Filippo Juvara o François de Cuvilliés

¹. Acto 2, escena 7. Versión de María Fernández Ache para la puesta en escena de *Como gustéis* de William Shakespeare en el Centro Dramático Nacional con motivo del 450 aniversario del nacimiento del autor.

ALL THE WORLD'S A STAGE: THEATRE AND VISUAL ARTS IN DIALOGUE

AN INTRODUCTION

Karsten Löckemann

*All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts...¹*

This illustrious Shakespearean quote, found in the playwright's comedy *As You Like It*, is widely known and frequently cited in cases in which the creative and/or intellectual work processes are of an interdisciplinary context or, in general, to draw notice to theatre and the performing arts in regard to their influence upon the visual arts, as well as their importance in the context of society. It has long ceased to be a secret within the fields of art and theatre scholarship and research, as well as within the practice of art itself, that the dialogue between the visual and performing disciplines has always been, and still is, fecund and fertile. The selection of works presented within this exhibition tenders further contemporary facets and convincing points of reference in this regard. The intention of the subsequent brief historical digression at the onset of this introduction is to cast some light upon the historical tendencies upon which this dialogue is founded.

Time and again, visual artists have followed the call of the stage and have not only been highly successful in the designing of stage sets and costumes for the theatre, opera and ballet, but have also, if nothing else, often played a leading role in the design and decoration of the theatres and opera houses themselves. And, with great regularity, these engagements were subsequently a superlative source of inspiration to the overall artistic production of the corresponding participating protagonists.

This tradition can be traced, without interruption, to the courts of the Renaissance and the Baroque periods. The associated array of prominent artists is both a lengthy and illustrious testament to the allure that the stage has had upon great artists throughout the ages—and still has upon them today.

¹. William Shakespeare, *As You Like It*, act 2, scene 7. Available on-line at <http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/asyoulikeit.2.7.html> (last accessed 1 December 2014).

el Viejo² y Karl Friedrich Schinkel, se encargaron de concebir escenografías y diseñar vestuarios, contribuyendo de esta manera a condensar las distintas artes en una obra de arte total. Schinkel en particular llevó a cabo dicho diálogo con una maestría absoluta. Sólo entre 1816 y 1829 creó más de cien decorados para más de cuarenta puestas en escena³. Extraordinarios son los esbozos de los doce decorados que hizo en 1816, por encargo de la dirección del Teatro Real de Berlín, para *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart. Con el talento polifacético de Schinkel se alcanzó uno de los puntos culminantes de este diálogo interdisciplinar en el siglo XIX.

En las postrimerías del siglo XIX y luego, sobre todo en el siglo XX, fueron los grandes pintores los que se dejaron inspirar por la escena, la danza, el teatro y las nuevas formas de entretenimiento que iban surgiendo. A este respecto, debemos mencionar ante todo a Henri Toulouse-Lautrec. ¿Qué serían la belle époque, Montmartre y el Moulin Rouge sin sus carteles—que crearían escuela—para las grandes revistas de danza y sus legendarias solistas? El molino de Montmartre fue el símbolo de la cultura del cabaret de finales del siglo XIX, a la vez que, en cierto modo, constitúa el germen de las vanguardias artísticas de principios del XX. Y es que Montmartre los atraía a todos.

Este segundo diálogo continuó a lo largo del siglo XX con no menos relevancia. Tanto Pablo Picasso como Henri Matisse trabajaron para los Ballets Rusos de Sergéi Diáguilev. En los dos casos, el compromiso artístico con la escena resultó un campo de experimentación creativa extrema que tuvo un enorme valor añadido para la obra de ambos. La intensa colaboración de Picasso comenzó en 1917 con el ballet *Parade*⁴; Matisse fue invitado por Igor Stravinski y Diáguilev a diseñar el vestuario y la escenografía de *Le Chant du rossignol*⁵. Al final, fueron motivos sacados del mundo de las artes escénicas los que fundaron la fama póstuma de ambas leyendas: el arlequín y Pierrot asumieron este papel clave en el caso de Picasso; más o menos el mismo papel destacado que desempeñaron las bailarinas en el caso de Matisse.

En la Alemania del siglo XX, Max Reinhardt fue el primer director de teatro que, con Adolph von Menzel, Lovis Corinth, Max Slevogt y Edvard Munch, atrajo a los artistas plásticos a la creación de escenografías.

También Vassili Kandinski dio un paso importante de cara a una profunda renovación del teatro. En su ensayo «Sobre la composición escénica», publicado en 1912 en el almanaque que él y Franz Marc editaban en Múnich, esbozó los principios

Not only the celebrated star painters of their times—such as Agostino Carracci in the late sixteenth century or Antoine Watteau, François Boucher and Bernardo Bellotto (known as Canaletto) in the eighteenth century—but also the most successful architects—such as Filippo Juvarra, François de Cuvilliés the Elder² and Karl Friedrich Schinkel—are known to have worked as stage and costume designers and, in this way, to have contributed to ingeniously consolidating disparate art forms into a *Gesamtkunstwerk*. Schinkel in particular was an absolute and virtuoso master of this dialogue. Between 1816 and 1829 alone, he executed more than one hundred decorations for over forty different productions.³ Preeminent here are the twelve designs he executed for Wolfgang Amadeus Mozart's opera *The Magic Flute*, completed in 1816 for Berlin's Royal Theatre. Indeed, thanks to the all-around talented Schinkel, one of the earliest highpoints of this interdisciplinary dialogue was achieved in the nineteenth century.

In the late nineteenth century, and particularly in the twentieth century, the great painters were the ones who let their imaginations be captured by the stage, dance, theatre and new emerging forms of entertainment. Henri Toulouse-Lautrec must be mentioned above all here: what would the Belle Époque, Montmartre and the Moulin Rouge be without his pioneering poster designs for the great dance revues and their legendary soloists? As the nineteenth century was drawing to an end, the windmill on Montmartre became the symbol for the culture of amusement and pleasure; at the same time, in a manner, it was also the symbol of the outset of the artistic avant-garde movements of the early twentieth century—for Montmartre attracted them all.

And the fruitful dialogue continued just as prominently in the twentieth century. Both Pablo Picasso and Henri Matisse, for example, worked for Sergei Diaghilev's Ballets Russes: in both cases the artistic engagement with the stage proved to be an extremely creative field for experimentation, one which was enormously beneficial for the oeuvre of both artists. Picasso's intensive involvement began in 1917 with the ballet *Parade*,⁴ while Matisse was invited by Igor Stravinsky and Diaghilev in 1919 to design the costumes and stage designs for *The Song of the Nightingale*.⁵ Thus, in the end, motifs from the context of the performing arts became foundations of the posthumous fame of the two legendary artists: the Harlequin and Pierrot assumed this key role in the case of Picasso, while dancers became similarly prominent with Matisse.

2. Sobre este punto, véase Ulf Küster (ed.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, cat. exp., Múnich: Haus der Kunst. Edition Minerva, Wolfratshausen, 2003. 3. Hein-Thomas Schulze Altcappenberg y Rolf H. Johansen (eds.), *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie*, cat. exp., Berlín / Múnich: Kupferstichkabinett / Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. Deutscher Kunstverlag, Berlín, 2012, p. 123. 4. Olivier Berggruen y Max Hollein (eds.), *Picasso und das Theater*, cat. exp., Frankfurt: Kunsthalle. Hatje Cantz, Ostfildern, 2006, pp. 63 ss. 5. Gilles Néret, *Henri Matisse: Scherenschnitte*, Colonia, Taschen, 1994, p. 91.

2. *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, exh. cat. (Múnich: Haus der Kunst; and Wolfratshausen: Minerva, 2003). 3. *Karl Friedrich Schinkel: Geschichte und Poesie*, exh. cat. (Múnich: Hirmer, 2012), p. 123. 4. *Picasso und das Theatre*, exh. cat. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), p. 63 ff. 5. Gilles Néret, *Henri Matisse: Scherenschnitte* (Cologne: Taschen, 1994), p. 91.

fundamentales del teatro abstracto⁶. El almanaque *Der Blaue Reiter* es sin duda uno de los ejemplos más gráficos de la apertura interdisciplinar y cultural de la época. La nómina de artistas que por aquel entonces contribuyeron de forma fundamental al auge de muchas disciplinas artísticas es interminable.

Antes de concluir este excursión histórico, de hacer un enorme salto en el tiempo y de trasladar este diálogo de las artes a la esfera contemporánea de la mano de algunos de los planteamientos representados en la presente exposición, querría mencionar, siquiera al margen, la Bauhaus. Esta escuela de elite de la modernidad es poco menos que un símbolo del intercambio interdisciplinar, de la alegría experimental y de la innovación. Vista así, la Bauhaus sería casi una bisagra o una articulación que vertebraría la naturalidad y la apertura de los artistas contemporáneos que abordan las distintas disciplinas, que se relacionan con el espacio y se sirven de la materialidad y la técnica.

Una de las singularidades del enfoque pedagógico de la Bauhaus fue el taller de escenografía que Lothar Schreyer dirigió entre 1921 y 1923, y que más tarde, entre 1923 y 1929, encabezaría el no menos genial Oskar Schlemmer. La sección de escenografía era el taller de integración de la Bauhaus, donde se fomentaba todo el espectro de las artes escénicas. Allí se experimentó con el espacio, el cuerpo, la luz y el sonido, más allá de las formas tradicionales del teatro, la ópera y el concierto⁷.

Y con la misma naturalidad con la que el taller de escenografía era parte de la Bauhaus, también se recurre hoy a las estrategias e impulsos del teatro y de las artes escénicas para de esta manera ampliar el abanico expresivo de las artes plásticas y dotarlas de un aspecto espacial e interactivo. Mientras que los artistas plásticos, en particular en el siglo XX, pusieron en marcha una revolución sobre el escenario, los artistas contemporáneos llevan hoy, mediante la *performance*, la instalación y el *media art*, enfoques teatrales a las salas de exposición. Este aspecto ha sido ya objeto de consideración en algunas publicaciones y proyectos expositivos⁸.

Son muchas las obras y los planteamientos representados en el fondo de la Colección Goetz que ilustran de manera ejemplar la influencia de lo escénico y la creciente tendencia general a una narración específicamente teatral y a una puesta en escena de las obras de arte.

Todos estos artistas encuentran distintos modos y formas de proceder para integrar en su obra la estética, pero también las estrategias y conceptos tradicionalmente reservados al teatro, o para sacar de ello la materia a partir de la cual generar

⁶. Christine Hopfengart (ed.), *Der Blaue Reiter*, cat. exp., Bremen: Kunsthalle. DuMont, Colonia, 2000, p. 188 ss. (Existe edición en español: *El jinete azul*, Paidós, Barcelona, 2010.) ⁷. Michael Siebenbrodt y Elisabeth Reissinger (eds.), *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), p. 257. ⁸. Por ejemplo, las exposiciones *Mise en Scène*, en el Grazer Kunstverein, Graz (26/09 – 31/10/1998), *On Stage*, en el Kunstverein Hannover (14/12/2002 – 26/1/2003) y *Talking Pictures* en el K21 de Düsseldorf (18/8 – 4/11/2007).

In twentieth-century Germany, Max Reinhardt was the first theatre director to enlist visual artists, such as Adolph von Menzel, Lovis Corinth, Max Slevogt and Edvard Munch, to design stage sets.

Wassily Kandinsky also ventured an important step in the direction of a fundamental renewal of the theatre. In his essay «On Stage Composition», which is found in the almanac he and Franz Marc published in Munich in 1912, he conceptualized the basic principles of abstract theatre.⁶ This publication by the Blaue Reiter group is probably one of the most incisive examples of interdisciplinary and cultural open-mindedness of the time. The number of artists who during this period made significant contributions to an artistic awakening in the broadest of disciplines is endless.

Before I end this historical excursion and take a large leap across time in order to tackle the dialogue between arts within the contemporary sphere on the basis of some approaches presented in this exhibition, I would still like to at least make a passing reference to the Bauhaus. This breeding ground of Modernism is literally an emblem for interdisciplinary exchange, innovation and the joy of experimentation. Therefore, the Bauhaus emerges as almost the fulcrum of—or link to—the naturalness and openness with which contemporary artists now approach the various disciplines of art, approach space, and use materials and technology.

Noteworthy among the pedagogical approaches of the Bauhaus was the stage workshop headed by Lothar Schreyer, from 1921 to 1923, and subsequently, from 1923 to 1929, under the brilliant directorship of Oskar Schlemmer. The theatre department was the integrating workshop of the Bauhaus, within which the entire spectrum of the performing arts was furthered: experimentation with space, body, light and sound was conducted here in a manner that transcended the traditional forms of theatre, opera and musical concerts.⁷

In the same implicit manner that the stage workshop was so self-evidently part of the Bauhaus, today the strategies and impulses of theatre and the performing arts are being embraced to augment the range of expression of the visual arts with the aspects of spatiality and interactivity. Whereas, in the twentieth century in particular, visual artists instigated a revolution on the stage of the theatre, contemporary artists, by means of performance, installation and media art, are now bringing the approaches of the theatre into the exhibition space. It is an approach that has already been taken into account in quite a few publications and exhibition projects.⁸

⁶. Christine Hopfengart, *Der Blaue Reiter*, exh. cat. (Cologne: Dumont, 2000), p. 188 ff. ⁷. Michael Siebenbrodt y Elisabeth Reissinger, *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), p. 257. ⁸. For example, the exhibitions *Mise en Scène* (Grazer Kunstverein, Graz, 26 September–31 October 1998), *On Stage* (Kunstverein Hannover, 14 December 2002–26 January 2003), and *Talking Pictures* (K21, Düsseldorf, 18 August–4 November 2007).

algo completamente nuevo. Estos nuevos impulsos precipitan entonces en la diversidad de todos los géneros posibles.

La mayor parte de los artistas aquí presentes han trabajado ya para el teatro como tal o han colaborado en producciones escénicas concretas, en la línea de la tradición de sinergias que mencionábamos antes. A este respecto, cabe destacar en particular a Matthew Barney, Janet Cardiff & George Bures Miller, Stan Douglas, Elmgreen & Dragset, Jonathan Meese, Ulrike Ottinger, Laurie Simmons y Matthias Weischer. Su obra, en general muy diversa y a menudo multimedia, es la mejor prueba de los impulsos que el trabajo escénico puede ejercer en la creación artística.

Esta breve introducción no basta para mostrar con detalle y clasificar todas las visiones representadas en la exposición. Lo único que puede hacer es brindar una aproximación somera a las distintas estrategias artísticas. Para profundizar en la obra de todos los artistas incluidos en la muestra figuran, después de este ensayo, una serie de textos breves e iluminadores⁹.

En primer lugar quisiera mencionar a aquellos artistas —en este caso son fotógrafos— que observan el espacio teatral o cinematográfico con una mirada objetiva, casi documental. Se trata, por un lado, del artista japonés Hiroshi Sugimoto, que, con una larga exposición marca de la casa, retrata salas de cine de los inicios de la cinematografía de tal modo que terminan pareciendo espacios sagrados. Por otro, nos encontramos con una discípula de Becher, Candida Höfer, que ha pasado años fotografiando en amplias series, con la mirada marcadamente fría que la distingue, las grandes salas de ópera y de teatro del mundo, desde perspectivas muy distintas y, como Sugimoto, siempre desiertas, sin gente. Ambos artistas invitan al observador a desarrollar una historia interior a partir de los recuerdos y asociaciones que les evocan las imágenes, así como a reflexionar sobre el significado y la función de estos espacios.

Stan Douglas, Jeff Wall y Rodney Graham, los tres representantes de la llamada Escuela conceptual de Vancouver, son en este contexto los grandes maestros de la escenificación fotográfica. De hecho trabajan como directores de cine o de teatro que, con la ayuda de costosos decorados, narran y vuelven a escenificar historias repletas y surgidas de elementos sacados de la historia, la historia del arte, la política y la literatura. Graham, a diferencia de Wall y Douglas, es también un maestro de la autoescenificación. En sus obras aparece constantemente como actor, caracterizado en los papeles de náufrago, cowboy, dandi, preso o policía.

Si hay algo en la exposición que impresiona particularmente por su presencia física son los trabajos de los artistas que se adentran en la instalación o en la dimensión escultórica, algunos de los cuales integran además en su obra elementos multimedia.

^{9.} En los textos breves que siguen se incluye información más detallada sobre las obras, las referencias y el contexto en que surgen.

A number of works and approaches found in the holdings of the Goetz Collection tender exemplary verification of the influence of the theatrical, as well as of the general, ever-increasing trend towards a theatre-specific narrative and staging of artworks: artists pursue different modes and approaches to integrate aesthetics, but also strategies and concepts, that were previously reserved for the stage in their work, or to use the resulting input to generate something completely new. And these new impulses find their expression in the diversity of all conceivable genres.

Most of the artists presented here have, in terms of the aforementioned synergistic tradition, already worked in theatre in general and/or on specific stage productions. Particularly noteworthy here are Matthew Barney, Janet Cardiff & George Bures Miller, Stan Douglas, Elmgreen & Dragset, Jonathan Meese, George Bures Ulrike Ottinger, Laurie Simmons and Matthias Weischer. Their for the most part diverse and multi-media-heavy oeuvres are the best confirmation of the stimulating impetus that stage work can have on artistic creation.

In a preface as brief as this one, a detailed introduction and classification of all the approaches presented in the exhibition is naturally not feasible, and the diverse artistic strategies can merely be approached by way of selected examples. Therefore, this essay is followed by a series of short, insightful texts offering a deeper look at the work of all the exhibited artists.⁹

To begin with, I would like to mention the artists—in this case, photographers—who convey an objective, almost documentary view to the theatre or cinema space. On the one hand the Japanese artist Hiroshi Sugimoto, whose photography employs a unique form of long exposure to record almost sacred-looking interiors of cinemas built during the movie industry's pioneering days. Or the Becher student Candida Höfer, who has long displayed her characteristically and empathically cool gaze in expansive series of the great opera houses and theatres of the world, photographed from the most varied of perspectives, but, as in the case of Sugimoto, always without the presence of people. Both artists encourage viewers to develop narratives—on the basis of their own memories and associations—within their mind's eye and, likewise, to reflect upon the significance of the given space and its function.

Stan Douglas, Jeff Wall and Rodney Graham are three representatives of the so-called conceptual “Vancouver School” and, within this context, are the great masters of staged reality in photography. Thus, they work much in the manner of movie or theatre directors and, with the assistance of elaborate sets, restage and tell historically, artistically, politically or literary loaded and/or motivated narratives. In contrast to Wall and Douglas, Graham is also

^{9.} See these texts for additional information on the works, as well as their contexts and relevant literature.

Artistas como Lothar Hempel y Hans-Peter Feldmann juegan con el escenario como espacio. En el caso de Hempel, se trata de una instalación con aire provisional —como de bastidores— que guarda una relación directa con la puesta en escena de *Los veraneantes*, la obra de Máximo Gorki, en el Deutsches Theater de Berlín. En el de Feldmann, es el pequeño teatro de sombras con grandes efectos el que tiende un puente entre el escenario y los hechos banales del día a día.

Por su parte, la pareja de artistas canadienses Janet Cardiff & George Bures Miller crea en muchas de sus obras la cercanía del espectador con el cine, las películas y el teatro. En la obra que aquí se presenta, *Playhouse* (1997), nos hallamos concretamente ante una versión en miniatura del clásico cosmorama, que por un momento, gracias a una ilusión acústica muy lograda, arranca al espectador de la sala de exposiciones y lo transporta física y mentalmente al mundo del teatro.

Matthew Barney y Ulrike Ottinger son los grandes narradores de la muestra que convierten el medio cinematográfico en el escenario de un *theatrum mundi* espectacular. En el marco de la producción de su ciclo *Cremaster* (1994–2002), Barney cruza el proceso de la evolución biológica con elementos teatrales y performativos, y crea con ello una epopeya operística en cinco actos. Las escenas de *Cremaster 5*, rodadas en la Ópera de Budapest, son una clara referencia a los espectáculos escénicos barrocos y opulentos. Por su parte, Ottinger esboza en cinco episodios deslumbrantes un teatro del mundo poliédrico en cuyo centro figura el personaje andrógino de Orlando. La artista acompaña al protagonista, inspirado por la célebre novela de Virginia Woolf, en un viaje por el tiempo, desde el principio de la Antigüedad hasta nuestros días.

Y ¿qué sería del teatro sin los títeres y muñecos, nuestros sosias excesivamente humanos? También en la historia de las artes plásticas han representado siempre el deseo humano, las fantasías sexuales y los clichés.

Desde los años setenta, la artista estadounidense Laurie Simmons lleva a cabo una obra fotográfica que gira en torno a la puesta en escena del universo de los muñecos. En su primera obra en cine, *The Music of Regret* (2006), hace que los protagonistas cobren vida y crea un musical en tres partes, con un carácter de obra de arte total que lo vincula a la tradición del musical clásico de Broadway. El artista austriaco Markus Schinwald, en cambio, siente una debilidad por las marionetas, los cuerpos, los vestidos y las prótesis. Tomando prestados estos elementos propios del teatro, intenta materializar los estados del alma humana, tarea para la cual estima que la marioneta es el intermediario ideal.

Unas obras cuya relevancia crítica y social no cabe subestimar son aquellas en las que el enfoque performativo desempeña un papel capital. Entre ellas figuran los trabajos de la pareja de artistas escandinavos Elmgreen & Dragset y del artista alemán Jonathan Meese.

a master of self-presentation: he reappears time and again as an actor in his own work, stylizing himself to fit the given role as shipwrecked castaway, cowboy, dandy, prisoner or policeman.

Among the works in the exhibition, those by artists who deal with installation or the sculptural dimension share a particularly impressive physical presence; often, these artists also integrate supplementary media components into their work.

Artists such as Lothar Hempel and Hans-Peter Feldmann, for example, delve with the stage as space. In the case of Hempel, it is a stage-like installation with concrete references to a production of Maxim Gorky's stage play *Summerfolk* at Berlin's Deutsches Theater. With Feldmann, it is a small shadow theatre of great effect that bridges the gap from the stage to the banalities of everyday life.

On the other hand, the Canadian duo formed by Cardiff & George Bures Miller brings the viewer closer to the cinema, to film and theatre within their works. In *Playhouse* (1997), the work presented in this exhibition, we are confronted with a miniature version of a classical proscenium stage that, thanks to a perfectly implemented acoustic illusion, physically and mentally transports the viewer from the exhibition room to the world of theatre.

Matthew Barney and Ulrike Ottinger, the great narrators of the exhibition, use the medium of film to stage a spectacular *theatrum mundi*. When producing *The Cremaster Cycle* (1994–2002), Barney interleaved the process of biological evolution with theatrical and performative elements to create a quinquepartite, operatic epic. The scenes shot at the Budapest opera for *Cremaster 5* make a decided reference to the spectacular opulence of the Baroque stage. Ottinger, in turn, presents five visually stunning episodes of a multi-faceted world theatre, in the centre of which we find the androgynous figure of Orlando. The artist accompanies the protagonist, who is inspired by Virginia Woolf's famous novel, on a journey through time that spans from the days of antiquity to the present day.

And what would theatre be without puppets, our all-too-human substitute? In the history of art, time and again they have also been used as representations of human desires, sexual fantasies and clichés.

Since the 1970s, the American artist Laurie Simmons has persistently aggrandized a photographic oeuvre concerned with the dramatization of puppet worlds. In her first filmic piece, *The Music of Regret* (2006), she brings her protagonists to life in a tripartite musical that builds upon the tradition of the classical Broadway musical and displays all the characteristics of a *Gesamtkunstwerk*. The Austrian artist Markus Schinwald, on the other hand, has a penchant for marionettes, bodies, clothes and prostheses: by means of props borrowed from the world of theatre, he attempts to give material form to human emotional states—an objective for which he views marionettes as the most appropriate intermediary.

A la manera de Shakespeare, Elmgreen & Dragset ven el mundo como un teatro y al público como un actor dentro de la puesta en escena. Sus instalaciones se distinguen por la fusión de arquitectura, diseño y *performance*, y se constituyen en un foro de narraciones ficticias.

Meese, el *enfant terrible* del panorama artístico alemán, está representado en esta exposición con unas esculturas en bronce. Dichas piezas no se inspiran solamente en personajes del cómic y de los videojuegos, sino que beben también de sus actividades *performativas*, con las que siempre crea divisiones. Lo insólito en Meese es que, con esta serie, en contraste con la mayor parte de su producción, aborda de manera elegante una técnica histórica y un material importante para la historia del arte, si bien es verdad que este grupo de obras conecta con sus *performances*, a menudo provocadoras y *trash*.

Casi completando el canon de los géneros clásicos, me gustaría, para terminar, ocuparme de tres planteamientos pictóricos que, cada cual a su inconfundible manera, tratan del espacio o trazan una línea concreta que conduce al teatro. Aunque la pintura propiamente dicha no sea en esta exposición sino un fenómeno marginal, la selección de obras demuestra que este tema aparece de forma virulenta en todos los géneros. Es el caso de las tres visiones representadas por Michael Kunze, Hiroshi Sugito y Matthias Weischer.

El impresionante tríptico de Kunze se sitúa pictórica y conceptualmente en la tradición del gran estilo clásico de fachadas arquitectónicas con escenas históricas dispuestas en varios niveles. En contraste con ello, Sugito, con sus cuadros delicados, casi siempre de pequeño formato, que aúnan la tradición pictórica del Japón con influencias occidentales, parece insinuar historias en reducidos ambientes teatrales. Por su parte, el artista de Leipzig Matthias Weischer parecería ser un miembro vertebrador entre estos dos planteamientos pictóricos. En su obra se hace patente una acentuada pasión por los decorados, los patrones y la perspectiva. Crea espacios artísticos de aire teatral en los que juega con todas las posibilidades imaginables de la pintura y hace gala de su maestría artesanal.

Con la enorme diversidad de géneros y los enfoques radicalmente dispares de los distintos temas, la exposición muestra que el escenario sigue actuando, aun en nuestra sociedad multimedia, como un resorte o una fuente de inspiración nada desdeñable de las artes plásticas.

Nuestro deseo es que los visitantes de la exposición tengan también ocasión de cerrar, mental y visualmente, el círculo que hemos trazado, que las obras los conduzcan, cada una a su manera, al diálogo entre arte y teatro, y por último, si bien no menos importante, que esta selección tan interdisciplinar sea capaz, aunque sea por un momento, de trasladarlos a otra realidad.

The socially critical relevance of works in which performative approaches play a central role is not to be underestimated. Of relevance in this regard are the works of the Scandinavian duo Elmgreen & Dragset and the German artist Jonathan Meese.

In the spirit of William Shakespeare, Elmgreen & Dragset view the world as a stage and the public audience as the actors in their productions. Their installations, which are forums for fictive narratives, are characterized by the fusion of architecture, design and performance.

In turn, Meese, *l'enfant terrible* of the German art scene, is represented in this exhibition by a selection of bronze sculptures. These sculptures are inspired not only by figures culled from comics and computer games, but also in part by his frequently polarizing performative activities. Although the elegant manner with which he confronts this history-laden technique and deals with materials of art historical significance in this series is atypical of the artist and contrasting to most of his oeuvre, this group of works nevertheless offers a contextual bridge to his often provocatively trashy performances.

And to almost complete the canon of classical genres, let us conclude with three approaches in the field of painting that, in their own strikingly individual manner, all confront the concept of spatiality and/or draw a concrete line to the stage: those of Michael Kunze, Hiroshi Sugito and Matthias Weischer. Even if painting is but a footnote in this exhibition, the selected works nevertheless serve to document how the theme at hand is virulent in all genres.

Kunze's imposing triptych falls, pictorially and conceptually, within the grand tradition and manner of the classic, one-point perspective, architecture-laden history painting. In contrast to this are the delicate, mostly small-format paintings of Sugito, which integrate the painting traditions of Japan and the West, and infer stories within their reduced stage-like ambience. The Leipzig-based artist Weischer seems to be the connecting link between these two standpoints. His work evidences a pronounced passion for *décor*, pattern and perspective as he creates theatrical, artificial spheres within which he revels in the abundance of possibilities proffered by painting, all the while demonstrating his technical mastery.

Through the enormous diversity of genres and the completely dissimilar approaches applied to the issues at hand, the present exhibition reveals how the stage remains, even within our multimedia society, a fundamental source of inspiration for the visual arts. It is our wish that, when walking through this exhibition, the described circle will close for you as well, both mentally and visually, and these works will lead you, each in its own way, to the dialogue between art and theatre. And, last but not least, that this multi-faceted selection of works succeeds, if only for a few moments, to transport you to another reality.





MATTHEW BARNEY

Nació en 1967 en San Francisco. Vive y trabaja en Nueva York
Born in 1967 in San Francisco. He lives and works in New York

El ciclo *Cremaster* (1994–2002) de Matthew Barney es una de las obras que se han convertido en iconos de los años noventa. Sus «faunos y sátiro, perfectos, puros y fantasmagóricos»¹ entraron en escena a comienzos de lo que dio en llamarse la era del genoma. Matthew Kimmelman define a Barney como el «paradigma de la estrella del arte americano de los noventa. Muestra poco y dice menos, lo cual refuerza su atractivo»². Esta observación del crítico estadounidense no solo describe a la perfección la personalidad del artista, sino que también puede aplicarse al universo artístico de sus obras, cerrado en sí mismo y cifrado en grado extremo.

Cremaster es un legendario proyecto de síntesis de diferentes universos visuales y de la puesta en escena de sus materialidades. Formado por cinco partes, el ciclo fílmico, que puede entenderse como una obra de arte total y épica de la ciencia ficción, se mueve temáticamente en el vasto terreno entre cuerpo, deporte, sexualidad, arquitectura y alteraciones

The Cremaster Cycle (1994–2002), by the American artist Matthew Barney, is one of the most iconic works of art of the 1990s. At the onset of the so-called genomic era, his “fauns and satyrs [entered] the stage, perfect, flawless, ghostly”.¹ Matthew Kimmelman describes Barney as a “paradigm of the American art star in the 90’s. He shows little and says less, which enhances his allure”². This comment by the American critic both reflects the personality of the artist and corresponds to the self-contained, highly ciphered artificial world found in his works.

The Cremaster Cycle is an unparalleled art project integrating diverse visual systems and the orchestration of their substance. The five-part film series, which can be perceived as an epic-sized science-fiction *Gesamtkunstwerk*, manoeuvres thematically within the expansive sphere between body, sports, sexuality, architecture, biomorphic transformation, American culture, Greek and Celtic legends, television and advertising. Barney



Cremaster 5, 1997



Cremaster 5, 1997





Cremaster 5, 1997

biomórficas, cultura estadounidense, leyendas griegas y celtas, televisión y publicidad. La obra de Barney no pretende desarrollar críticamente los discursos y trasfondos en los que se inspiran sus fuentes visuales³, sino trasladarlos a una mitología subjetiva, a una fantasmagoría de grandes proporciones. No reivindica coherencia alguna en el contenido, sino que debe entenderse más bien como la articulación visual de un movimiento abstracto entre creación y destrucción de la forma.

En la producción del ciclo *Cremaster*, Barney no empleó ningún guión clásico, sino que desplegó el universo visual y narrativo de las películas a partir del propio proceso de producción. Si se sigue la numeración de la serie, resulta un orden geográfico que permite colegir una orientación del movimiento de oeste a este. Conforme a esto, el ciclo, con numerosas etapas intermedias, se inicia en *Cremaster 1* (1995) en Idaho, y termina en *Cremaster 5* (1997) en Hungría. Como escenarios de la última parte de la pentalogía, Barney escogió el Teatro de la Ópera de Budapest, el Puente de las Cadenas, el bosque y el balneario Gellért. En suaves tonalidades azules y acompañada por la música elegíaca del compositor Jonathan Bepler, Barney escenifica en *Cremaster 5* una ópera de amor trágico que gira alrededor de dos figuras polimorfas: el alter ego de Barney, que no es otro que el ilusionista y escapista Harry Houdini, nacido en Budapest en 1874, y la Reina de las Cadenas, interpretada por Ursula Andress. La historia de la película se sustenta principalmente en la música, en el edificio de la Ópera y en los motivos de la decadencia, la caída y la despedida. Las escenas del bosque y del puente quedan integradas en el espacio de la ópera gracias al uso de *flashbacks*. Entre estos universos visuales recordados y los episodios imaginados del encuentro entre Houdini y la reina, el balneario Gellért representa el espacio de una introspección corporal. Lo que en la trama que sirve de marco se narra como una relación o separación de dos personas, concluye aquí como proceso de determinación sexual⁴, como el proceso de transformación definido por el *musculus cremaster*⁵. En las aguas termales del balneario Gellért surge, encarnado por Barney, un «nuevo Adán»⁶.

LEO LENCSÉS

is not concerned with the critical expansion of the discourses and backgrounds on which his visual sources are based,³ but rather with transferring them into a subjective mythology, a comprehensive phantasmagoria, one which makes no claims to thematic coherence but which, to a far greater extent, is to be understood as a visual articulation of an abstract movement between creating and destroying forms.

While producing *The Cremaster Cycle*, Barney forewent the use of a script, in the traditional sense, and instead developed the visual and narrative world of the films from the production process itself. If the series is followed in the ascending numerical sequence, a geographic order becomes apparent, inferring a directional movement from the west to the east. Accordingly, the cycle begins with *Cremaster 1* (1995) in Idaho and ends, after numerous stopovers, with *Cremaster 5* (1997) in Hungary. The locations chosen by Barney for the final instalment of the pentalogy, all in Budapest, are the Hungarian State Opera House, the Chain Bridge, the forest and the Gellért thermal baths. *Cremaster 5*, perfused with soft blue colours and accompanied by composer Jonathan Bepler's elegiac opera music, is staged by Barney as a tragic opera of love revolving around two variform characters: Barney's *alter ego*, the Budapest-born illusionist and escape artist Harry Houdini; and the Queen of Chain, as embodied by Ursula Andress.

The narrative of the film is above all constituted by the music, the structural elements of the opera house and the motifs of descent, falling and farewell. Flashbacks are used to integrate the forest and bridge scenes with the environment of the opera house. Amidst this remembered imagery and the envisioned episodes of the encounter between Houdini and the Queen, the Gellért baths signify the sphere of a physical introspection. That which is recounted within the framing narrative as, respectively, an impersonal relationship and separation, culminates here as a process of gender determination,⁴ as a transformation determined by the *musculus cremaster*.⁵ From the warm waters of the Gellért thermal baths, a “new Adam”⁶—embodied by Barney—emerges.

LEO LENCSÉS

1. Julia Voss, «Heilige Scheiße. Mit Barney im Midlife-Chrysler», *Texte zur Kunst*, 95 (septiembre de 2014), p. 224. 2. Michael Kimmelman, «The Importance of Matthew Barney», *The New York Times*, 10 de octubre de 1999, s.p. 3. Eva Wruck, *Matthew Barneys Cremaster Cycle. Narration–Landschaft–Skulptur*, Reimer, Berlín, 2014, p. 13. 4. *Ibidem*, p. 109. 5. El músculo responsable de hacer subir y bajar los testículos que da nombre a la serie. 6. Michel Onfray, «Manieristische Bemerkungen zu Matthew Barney», *Parkett*, 45 (1995), p. 43.

1. Julia Voss, “Heilige Scheiße. Mit Barney im Midlife-Chrysler”, *Texte zur Kunst*, no. 95 (September 2014), p. 224. 2. Michael Kimmelman, “The Importance of Matthew Barney”, *The New York Times*, 10 October 1999, n.p. 3. Eva Wruck, *Matthew Barneys Cremaster Cycle. Narration–Landschaft–Skulptur* (Berlin: Reimer, 2014), p. 13. 4. *Ibid.*, p. 109. 5. The Latin term for the muscle responsible for the rising and lowering of the testicles, and the namesake of the series. 6. Michel Onfray, “Mannerist Variations on Matthew Barney”, *Parkett*, no. 45 (1995), p. 43.

Cremaster 5: Elválás, 1997





Ereszkedés, 1998





CANDICE BREITZ

Nació en 1972 en Johannesburgo. Vive y trabaja en Berlín
Born in 1972 in Johannesburg. She lives and works in Berlin

La videoinstalación de catorce canales *Becoming* (2003) consta de siete parejas de monitores que se dan la espalda y están dispuestos sobre pedestales. En los monitores de un lado, el espectador ve una selección de escenas de películas de Hollywood que podrían calificarse de comedia romántica, un género que transmite ideales románticos de forma ligera. En cada uno de los monitores se ve a una destacada actriz —Cameron Diaz, Drew Barrymore, Jennifer Lopez, Julia Roberts, Meg Ryan, Neve Campbell y Reese Witherspoon— en una escena de las películas originales. La escena, de apenas un minuto de duración, concentra uno de los momentos emotivos del film, en el que las actrices se dirigen a la persona que tienen delante y que está fuera de plano.

En el monitor del otro lado se ve a Candice Breitz, que repite cada una de las secuencias. Ambos monitores comparten la pista de audio de la película original, que acompaña la escena mediante unos auriculares. Mientras que las películas de Hollywood son en color, las secuencias que las imitan son en blanco y negro. El aspecto exterior pasa a un segundo plano en favor de la atención que se concede a las muecas y a los gestos de la artista, que va vestida con sencillez y se encuentra en un espacio neutro, complementado todo lo más con uno u otro objeto importante en la película original.

Las actrices son todas atractivas estrellas que suelen representar un modelo para las mujeres jóvenes, muchas de las cuales tratan de imitarlas. Ven sus películas, se interesan por su vida privada, se dejan guiar en sus decisiones personales por la conducta de aquellas, copian la figura, el peinado, la ropa y el estilo de sus modelos. Al mismo tiempo, al espectador le llama la atención el carácter artificial, exagerado y completamente ajeno a la realidad de las escenas de la película en comparación con la vida a este lado de la pantalla, así como la imagen superficial y tópica de la mujer que proyectan¹.

La artista, residente en Berlín desde 2003, trabaja desde finales de los años noventa con la técnica de la imagen en movimiento. El título *Becoming* alude a un programa homónimo de la cadena de televisión MTV, en el que los adolescentes podían reconstruir los vídeos musicales de sus estrellas del pop y trataban de imitarlos lo mejor posible². En *Becoming* figura ya una idea que habría de ser de capital importancia para las videoinstalaciones posteriores de Breitz, a saber: la constante influencia de los medios de comunicación de masas y de la cultura pop en la formación de la personalidad de los individuos. En una

The fourteen channel video installation *Becoming* (2003) is composed of seven double-channel works, each with two monitors set back-to-back on a pedestal. On one side, the monitor displays selected scenes from Hollywood productions, all of which can be allocated as belonging to the so-called “romantic comedy”, a genre that conveys romantic ideals in a carefree manner. Each different monitor shows a roughly one-minute-long scene of one of seven prominent actresses—Cameron Diaz, Drew Barrymore, Jennifer Lopez, Julia Roberts, Meg Ryan, Neve Campbell and Reese Witherspoon—featuring an emotional moment in the given movie during which the particular actress is speaking insistently to an unseen second person.

On the monitor facing the other side, one sees Candice Breitz re-enacting the individual sequence. Both monitors share the sound and soundtrack of the original movie, which can be followed through earphones. The Hollywood films are in their original colour, while the imitations sequences are in black and white. Externalities are downplayed to emphasize attention to the facial expressions and gestures of the artist, who wears simple clothes and is in a neutral environment, supplemented at most with one or another object that is of importance in the original scene.

The actresses are all attractive stars who are often viewed as role models by young women, many of whom try to emulate their idols. They watch their films, are interested in their private lives, make personal decisions based on the lifestyles of their idols, and also copy the figure, hairstyle, fashion and style of the given role model. The viewer can't help but notice, however, just how artificial, exaggerated and totally unrealistic the film scenes are in comparison to real life off the screen, as well as how superficial and stereotypical the image of women is that is being portrayed.¹

Candice Breitz, who lives in Berlin since 2003, has occupied herself with the medium of moving images since the end of the 1990s. The title *Becoming* is a reference to the former MTV reality show of the same name, in which teenagers recreated the music videos of their favourite pop stars, attempting to imitate their music idols as well as they could.² In *Becoming*, a conceptual theme that would become of central importance in some of Breitz's later video installations is already evident: the lingering influence of mass media and pop culture on the development of



entrevista, la artista lo formuló en estos términos: la vida sobre el escenario tiene el poder de influir de manera radical en las vidas de la gente que está fuera de ese escenario³. Su intención, decía, es mover a la reflexión sobre los medios de comunicación de masas en tanto forma de cultura dominante de nuestra época y ocuparse de ello activamente, aunque dichos medios prefieran una audiencia pasiva⁴.

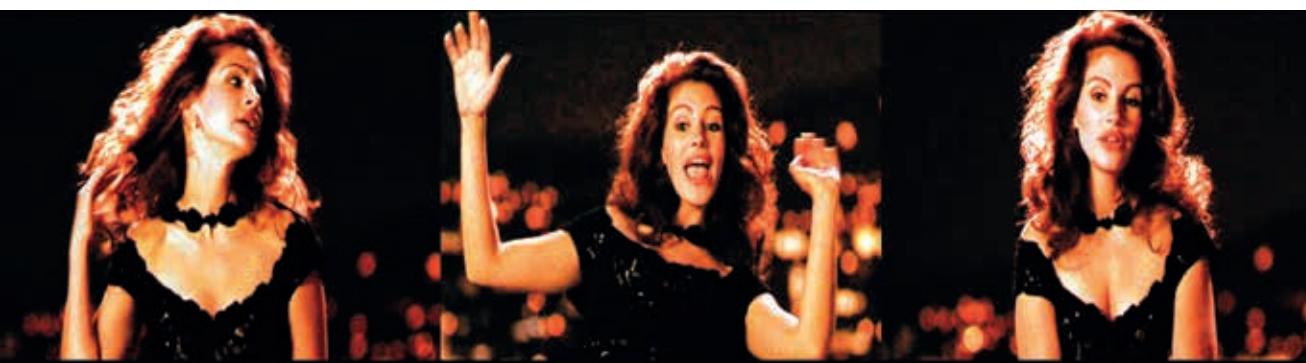
SUSANNE TOUW

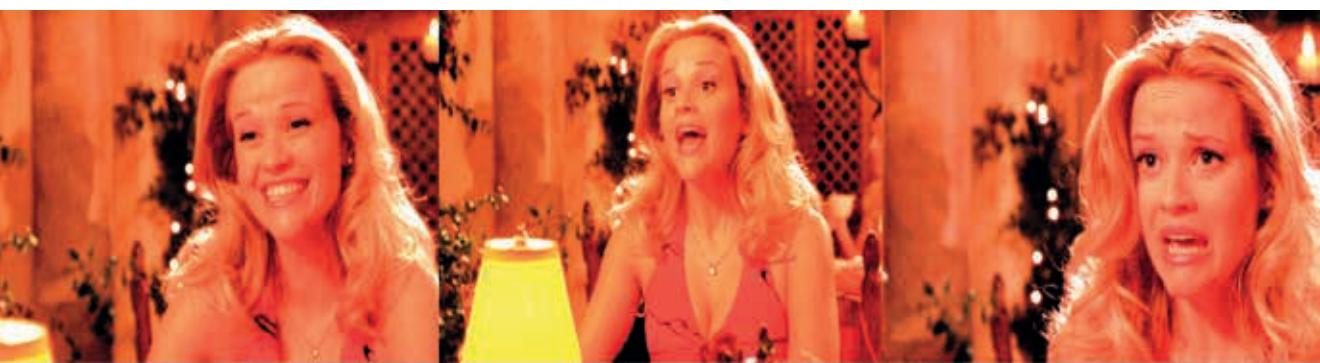
¹. Raimar Stange, «Candice Breitz. Galerie Max Hetzler», en *Flash Art*, 233 (2003), p. 104.
². Raimar Stange, «Candice Breitz. *Becoming*», en el manual de instalación de la obra, Berlín, 2003, s. p. ³. Gerald Matt, «Sound Minds: Gerald Matt in Conversation with Candice Breitz», en Angela Rosenberg (ed.), *Candice Breitz / Inner + Outer Space*, cat. exp., Berlín: Temporäre Kunsthalle. Walter König, Colonia, 2008, p. 6. ⁴. <http://www.artnet.de/magazine/candice-breitz-artnet-questionnaire-de/> (consultado el 27/10/2014).

the personality of individuals. As the artist clarified in an interview, the life on the stage has the power to radically influence the life of those people off the stage.³ Her objective is to put forward ruminations concerning the mass media as the dominant cultural form of our time, and to actively confront it—even if it would prefer a passive audience.⁴

SUSANNE TOUW

¹. Raimar Stange, «Candice Breitz: Galerie Max Hetzler», *Flash Art*, no. 233 (November–December 2003), p. 104. ². Raimar Stange, «Candice Breitz: *Becoming*», in the manual for the *Becoming* video installation (Berlin: 2003), n.p. ³. «Sound Minds: Gerald Matt in Conversation with Candice Breitz», in *Candice Breitz: Inner + Outer Space*, exh. cat. (Cologne: König, 2008), p. 6. ⁴. <http://www.artnet.de/magazine/candice-breitz-artnet-questionnaire-de/> (last accessed 1 December 2014).





Becoming, 2003

JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

Janet Cardiff nació en 1957 en Brussels (Canadá)

George Bures Miller nació en 1960 en Vegreville (Canadá)

Viven y trabajan en Berlín y Grindrod (Canadá)

Janet Cardiff was born in 1957 in Brussels (Canada)

George Bures Miller was born in 1960 in Vegreville (Canada)

They both live and work in Berlin and Grindrod (Canada)

A lo largo de los últimos veinte años, los artistas canadienses Janet Cardiff & George Bures Miller se han hecho un nombre gracias sobre todo a sus instalaciones de audio y multimedia. Sus trabajos son conocidos por exigir la participación activa del visitante, que se convierte en un elemento provisional de la instalación.

Lo que los artistas han dado en llamar *walks* son paseos coreografiados que se acompañan de material sonoro o video-gráfico. Están creados para un lugar de exposición concreto e integran en su seno los rasgos característicos, la historia y los atributos de este. En 2012, por ejemplo, Janet Cardiff & George Bures Miller idearon para Documenta 13 un paseo videográfico para el que se daba a los visitantes unos auriculares y un iPod con grabaciones de vídeo de la antigua estación de Kassel. Mientras recorrían el camino indicado sobre el terreno de la estación, veían en la grabación el mismo sitio, aunque completado con historias, descripciones y datos históricos. En el vídeo aparecían actores que representaban sucesos reales o ficticios. A ojos del visitante, los hechos que mostraba la película se superponían a la realidad visual que encontraban *in situ*. Las historias y los ruidos que el visitante iba oyendo por los auriculares, que en aquel momento se habían convertido en su realidad acústica, lo integraban también a él en la acción ficticia o en los acontecimientos históricos. De esta manera, la pista sonora era un elemento clave que facilitaba la ilusión.

El audio de *Playhouse* (1997) contribuye de manera similar a crear una ilusión. Provisto de auriculares, el visitante accede a la instalación por una cortina. Se sienta en una silla y es el único invitado real en un espacio pequeño y cerrado en el que se siente como si estuviera solo en el palco de un teatro de ópera. En el escenario, aparentemente muy lejos de donde se encuentra, hay una cantante, pero no es real, sino una videoproyección. Pese a que el visitante reconoce sin problemas la reducción ilusionista del espacio reproducido, enseguida queda integrado en la situación de la sala de espectadores,

Over the past twenty years, the Canadian artists Janet Cardiff & George Bures Miller have made a name for themselves above all through their audio and multimedia installations. These works are characterized by requiring the active participation of the exhibition's visitors, who in turn become a temporary element of the installations.

Janet Cardiff & George Bures Miller's so-called "walks" are choreographed strolls accompanied by audio and/or video material. Site-specific in nature, the walks refer to and work with the characteristics, history and singularities of the exhibition's location. In 2012, for example, Janet Cardiff & George Bures Miller conceived a video walk for documenta 13 in which visitors were dispensed headphones and iPods with video footage of the old train station in Kassel. While walking along a specified route through the premises of the station, viewers would watch video recordings of that very same location, only supplemented with narratives, descriptions and historical contexts. The events shown on the videos, in which actors recreated real or fictional occurrences, intersected with the visual reality found on-site. The narratives and sounds apperceived via the headphones—at that moment an aspect of the acoustic reality of the location—drew the visitors into a fictional narrative or historical event, the audio thus being a crucial aspect behind the facilitation of the illusion.

In *Playhouse* (1997), the audio track likewise contributes to the creation of the illusion. The individual visitor, equipped with headphones, enters the curtained-off installation and takes a seat as the only guest in the small, closed space; the sense conveyed is that of being the only spectator, sitting alone in the box, of an opera house. On the stage, which seems far away, stands an opera singer—she is not real, however, but a video projection. Although the illusionistic reduction of the image space is clearly visible,

Playhouse, 1997



ya que, gracias a los auriculares, se encuentra de nuevo rodeado de un ruido ambiente ficticio. A una distancia hipotética oye la voz de la cantante, pero en primer término está la voz de una vecina de asiento, también ficticia, que susurra unas palabras conspirativas y menciona un coche que supuestamente espera a la puerta para emprender la huida, así como un maletín que al parecer está debajo del asiento.

Playhouse es una de las primeras obras de los artistas cuyo sonido se grabó con técnica binaural, un método de grabación capaz de crear la ilusión perfecta de estar en un lugar y una situación determinados cuando se escucha el sonido por medio de auriculares. Las voces salidas de entre las filas del público se grabaron en un teatro de ópera¹, y la voz de la vecina supuestamente presente que susurra es, como en la mayor parte de los trabajos de Janet Cardiff & George Bures Miller, la de la propia artista. Antes de que el visitante resuelva el misterio de su importante participación en el curso de los acontecimientos, el aplauso final pone fin a la función y hace rato que la vecina se ha esfumado.

SUSANNE TOUW

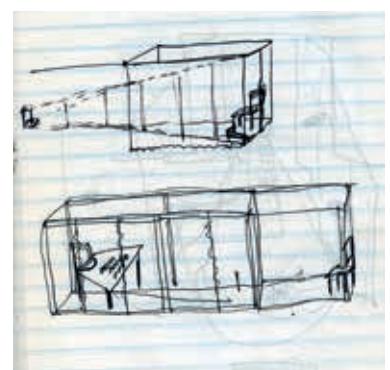
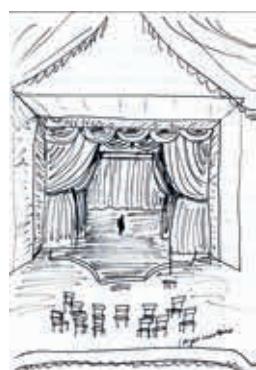
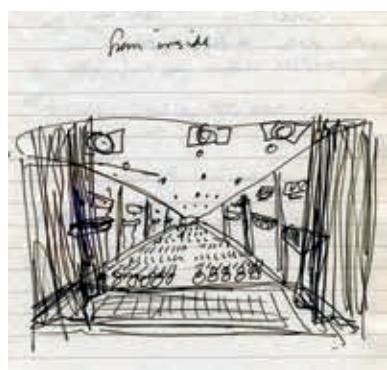
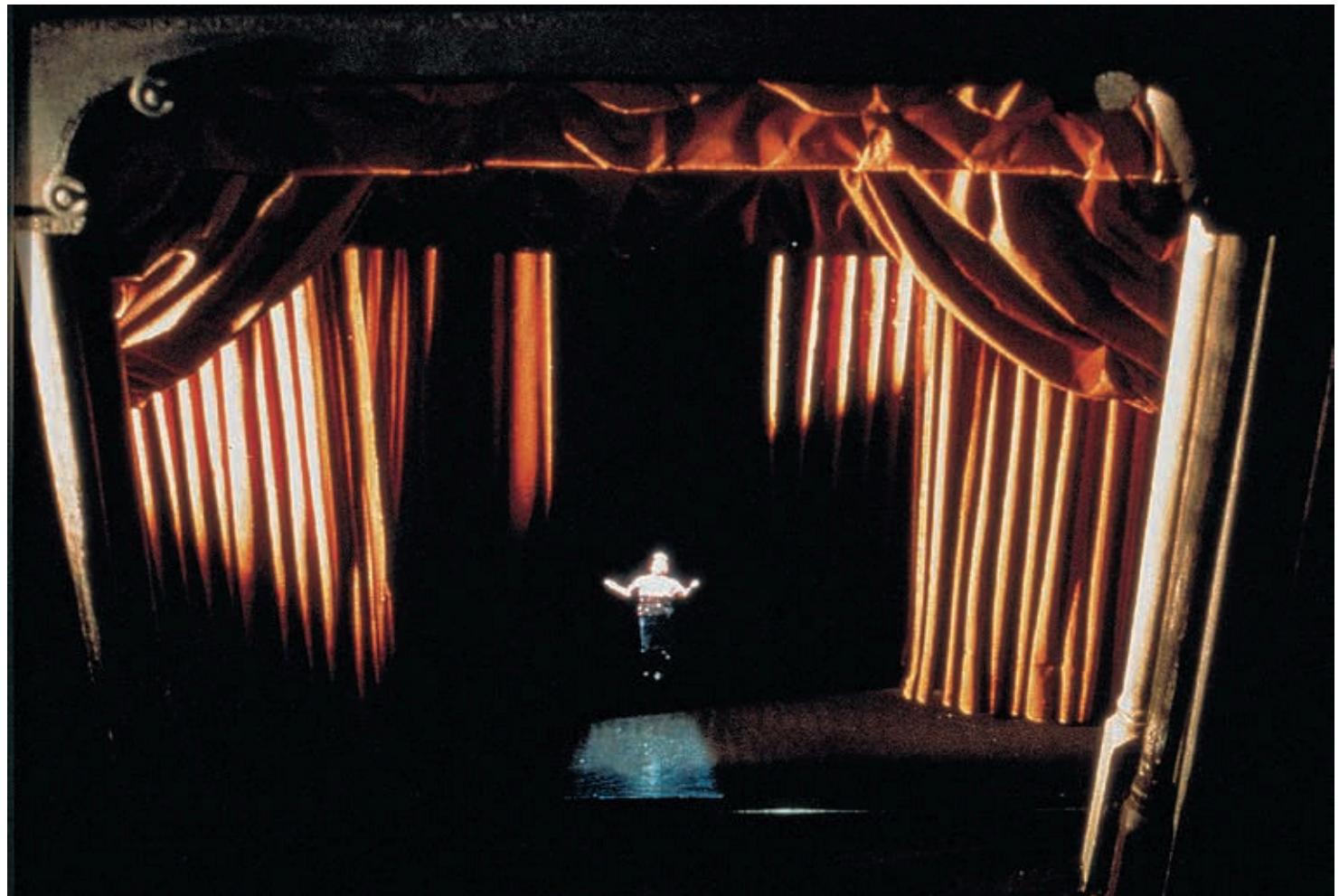
the viewer is nevertheless immediately integrated into the auditorium location by the enveloping, fictional auditory ambiance perceived over the headphones. The voice of the singer is heard from an apparent distance, while in the foreground an illusory seatmate whispers conspiratorially about the escape vehicle waiting outside and about the suitcase ostensibly to be found under the seat.

Playhouse is one of the earliest works created by Janet Cardiff & George Bures Miller in which the sound was recorded using binaural technology, a recording technique that enables the sound heard on headphones to convey the perfect auditory illusion of a location and situation. The voices of the audience were recorded in an opera house,¹ while the whispering voice of the seemingly physically present seatmate—as in most of the works by the duo—is that of Cardiff. Before visitors can fully determine their apparently so-important role in the occurring events, the final applause ends the performance and the seatmate has long departed .

SUSANNE TOUW

¹. Clara Meister, «Stimme» en *Janet Cardiff & George Bures Miller. Works from the Goetz Collection*, cat. exp., Múnich: Stiftung Haus der Kunst. Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, p. 19.

¹. Clara Meister, “Stimme”, in *Janet Cardiff & George Bures Miller: Works from the Goetz Collection*, exh. cat. (Munich: Stiftung Haus der Kunst; and Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), p. 19.



Playhouse (bocetos / sketches)

STAN DOUGLAS

Nació en 1960 en Vancouver, donde vive y trabaja
Born in 1960 in Vancouver, where he lives and works

Junto con sus sutiles y elaborados trabajos en vídeo y cine, la obra fotográfica de Stan Douglas constituye uno de los centros de gravedad de su producción artística.

En sus primeras obras, como por ejemplo *Michigan Theater* (1997–1998), la mirada del fotógrafo parece todavía documental, impregnada de un interés social o histórico por el tema que trata. Este trabajo forma parte de la serie *Detroit Photos*, que aborda el deterioro de la ciudad estadounidense de Detroit. El Michigan Theater está vacío y en ruinas, no queda el menor rastro del escenario, ni del telón, ni tampoco de las filas de butacas, nada que pudiera evidenciar el esplendor de los viejos tiempos. En lugar de eso, en la sala desierta y perfectamente iluminada aparcan los coches. Los restos del antiguo cine de los años veinte del siglo pasado, que cerró las puertas en los setenta y fue reconvertido en un parking de tres pisos, son el síntoma de la decadencia social y cultural de Detroit.

En las series de fotografías más recientes, la mayor parte de gran formato, Douglas reconstruye acontecimientos y fenómenos históricos o culturales; la escenografía reemplaza lo documental. Con la serie monumental *Crowds and Riots* (2008), vuelve a poner en escena acontecimientos históricos y estampas de la vida cotidiana que tocan de cerca la historia sentimental de Vancouver entre 1912 y 1971. En la obra *Abbott & Cordova, 7 August 1971* (2008) reconstruye unos disturbios callejeros sucedidos en 1971. Por aquel entonces, un grupo de *hippies* se había concentrado para protestar en contra de los agentes infiltrados y manifestarse a favor de la legalización de la marihuana. La fotografía de gran formato de Douglas muestra la disolución de la protesta por parte de la policía en el cruce de Abbott Street con Cordova Street, en la periferia de Vancouver. Es de noche, y solo tras echar un segundo vistazo acierta uno a distinguir varios grupos: la policía, con algunos agentes a caballo y otros a pie, provista de porras, con y sin uniforme, lo mismo se lleva detenidos a los jóvenes que empuja a una multitud contra el muro de un edificio u observa los coches aparcados junto a la acera. En una de las esquinas se divisa una tienda en cuyo escaparate se aprecian armas, munición y artículos de deporte; la calle está cubierta de desechos, palomitas y flores blancas, los restos de la pacífica *fumada*. La variedad de grupos de personas que aparecen en el cuadro viviente ofrece al observador numerosos ángulos de visión que condensan el curso de la violenta escena callejera. La obra consta de cincuenta fotografías diferentes, tomadas desde la misma posición y montadas con

Alongside his subtly sophisticated film and video works, photographic works are a major focus of Stan Douglas' artistic production.

In early pieces such as *Michigan Theater* (1997–1998), the gaze of the artist still appears documental and informed by a social or historical interest in the topic. This piece belongs to the series *Detroit Photos*, which is concerned with the urban decay and decline of the city of Detroit. The Michigan Theater is empty and ruinous, with neither a stage nor curtain nor rows of audience seats to bear witness to the glory of the old days. Instead, we see parked automobiles, perfectly lit, in the deserted former auditorium. The vestiges of the erstwhile movie palace from the 1920s, which closed in the 1970s and was later converted into a three-storey car park, offer symptomatic evidence of the social and cultural decline of Detroit.

In his newer and as a rule large-format photo series, Douglas recreates historic or cultural events and phenomena; the re-enactment thus takes the place of the documental. In the monumental series *Crowds and Riots* (2008), Douglas restages historic events and scenes from everyday life that are based on the history of Vancouver from 1912 to 1971. In *Abbott and Cordova, 7 August 1971* (2008), Douglas mounts a re-enactment of a street riot that took place in 1971 when a group of hippies gathered to protest against the use of undercover agents and to call for the legalization of marihuana. Douglas' large-format photograph shows the night-time dispersal of the protestors by the police at the intersection of Abbott and Cordova Streets, on the outskirts of Vancouver. Only at second glance do several different groups become apparent in the photograph: the police—some on horseback and others on foot, some with batons, some uniformed and some not—hauling away young people here, pushing them up against the walls of buildings there, or guarding the cars parked on the side of the street. Weapons, ammunition and sporting goods can be recognized in the shop window of the retail store on the corner, while the street itself is strewn with litter, popcorn and white flowers—the leftovers of a peaceful “smoke-in”. The multitude of groups of figures found in Douglas' tableau offers the viewer numerous viewpoints that shape and densify the events that take place in this belligerent street scene. The piece is composed

un enorme esfuerzo técnico hasta conseguir una visión de conjunto. Los fragmentos, en los que, como en los decorados de una película o de una obra teatral, se cuida hasta el último detalle de la puesta en escena, son visibles para el observador gracias a la sutil iluminación de la escena nocturna y se juntan de esta manera en un todo¹.

La pretensión de Douglas de recrear minuciosamente una escena histórica se aprecia en sus investigaciones y recopilación de distinto material de archivo, así como en las conversaciones que mantuvo con testigos presenciales y participantes en la «Gastown Riot»². El propio artista describe la obra en estos términos: «*Abbott and Cordova, 7 August 1971* muestra uno de los muchos microacontecimientos que debieron de producirse»³. Como en los cuadros del pintor holandés Pieter Bruegel, uno de los modelos de Douglas, el lenguaje visual es sumamente denso, deliberado y ponderado hasta el último detalle. «Siempre se puede mirar una imagen por fragmentos pequeños; a poco que uno se mueva, ya se encuentra ante una imagen nueva.»⁴

LARISSA MICHELBERGER

of fifty different pictures that were all shot from the same position and subsequently assembled, with great technical effort, into a single, overall image. The individual pictures —staged, like a film or theatre scene, with the greatest and most minute detail—are only visible to the viewer due to the subtle illumination of the night-time street, thus merging together into a whole.¹

Douglas' aspiration to carefully recreate an accurate historic scene is revealed in his research and compilation of the most diverse archive materials, as well as in his conversations with contemporary witnesses and participants of the Gastown Riot.² Douglas himself describes the work as follows: "*Abbott and Cordova, 7 August 1971* depicts one of what must have been many micro-events."³ As in the paintings of the Dutch artist Pieter Bruegel, a role model of Douglas, the imagery is extremely dense, thought-out to the last detail and intentional: "You can always look at pictures in little segments, you move a little bit and you already have a new picture."⁴

LARISSA MICHELBERGER

1. El grupo consta de 21 curiosos, 34 hippies, 12 policías de a pie, 3 policías montados a caballo y 6 agentes de la brigada de narcóticos. A todo ello había que sumar el equipo de grabación, integrado por cerca de cien personas. Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, Arsenal Pulp Press, Vancouver, 2011, pp. 110–111. 2. *Ibidem*, pp. 22–25 y 28. 3. *Ibidem*, p. 13. 4. Stan Douglas, rueda de prensa celebrada en la Haus der Kunst en junio de 2014 (vídeo). <http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/standouglas-openingandtalk/> (consultado el 1/12/14).

1. The groups include twenty-one onlookers, thirty-four hippies, twelve police officers, three mounted police officers and six drug squad officers. The film crew during the photo shoot consisted of roughly an additional one hundred participants. Stan Douglas, *Abbott and Cordova, 7 August 1971* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011), pp. 110–111. 2. *Ibid.*, for example, pp. 22–25 and 28. 3. *Ibid.*, p. 13. 4. Video of Stan Douglas' press conference at Haus der Kunst, Munich, June 2014. Available on-line at <http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/stan-douglas-opening-and-talk/> (last accessed 1 December 2014).

Michigan Theater, 1997–1998





Abbott and Cordova,
7 August 1971, 2008



ELMGREEN & DRAGSET

Michael Elmgreen nació en 1961 en Copenhague. Vive y trabaja en Londres y Berlín
Ingar Dragset nació en 1969 en Trondheim (Noruega). Vive y trabaja en Berlín

Michael Elmgreen was born in 1961 in Copenhagen. He lives and works in London and Berlin
Ingar Dragset was born in 1969 in Trondheim (Norway). He lives and works in Berlin

La pareja de artistas escandinavos Elmgreen & Dragset ocupan desde hace algunos años una de las posiciones más innovadoras de la escena artística internacional. En 2007 concibieron para la exposición *Skulptur Projekte Münster* el trabajo *Drama Queens*¹, en el que convirtieron a iconos de la escultura moderna y contemporánea en protagonistas de una obra de teatro. En 2009, con el proyecto mastodóntico *The Collectors*², los artistas se erigieron en las estrellas de la 53.^a edición de la Bienal de Venecia. A invitación de los países nórdicos, crearon una obra de arte total que tenía en cuenta un gran número de artistas internacionales de renombre. Los pabellones nórdicos, convertidos en casas de colecciónistas, se transformaron en el escenario de acciones performativas y en el foro de una narración ficticia.

Elmgreen & Dragset comparten plenamente la visión shakespeariana del mundo como teatro y del público como actor dentro de la puesta en escena. El hecho de abordar temas como la intimidad y la opinión pública, así como analizar el arte y su recepción, dota además a su producción de un importante énfasis social. Sus obras, de carácter teatral-performativo y orientadas casi siempre a la instalación, son como decorados que aluden y recrean de forma exagerada los escenarios de las acciones humanas en toda su complejidad y reflejan con ello la realidad social. Por ello les parece natural expresarse mediante los géneros más diversos y trabajar de manera interdisciplinar. Un número importante de sus instalaciones se distingue por la mezcla de arquitectura, diseño y *performance*.

También en la instalación *Go Go Go!* (2005) se aproximan Elmgreen & Dragset al espectador con un guiño, plantean muchas preguntas y nos dejan al final un tanto desconcertados. Nos hallamos ante una tarima de baile desierta, acabada de limpiar, reluciente e iluminada, pero hay algo que turba esta situación como de naturaleza muerta. ¿Ha olvidado el personal de limpieza sus utensilios o aún no ha terminado su trabajo? ¿Dónde están los protagonistas de esta escena? Esta obra puede considerarse un homenaje al artista conceptual gay Félix González-Torres, que en 1991 causó revuelo con su *performance Untitled (Go-Go Dancing Platform)*. Por otro lado, esta tarima minúscula representa también el teatro que es el mundo. De

For several years now, the Scandinavian artist duo Elmgreen & Dragset have been considered as representing one of the most innovative positions of the international art scene. In 2007, for the exhibition *Skulptur Projekte Münster* they developed the piece *Drama Queens*,¹ in which the icons of modern and contemporary sculpture became the protagonists of a stage play. In 2009, their mammoth project *The Collectors*² made them the stars of the 53 Venice Biennale. By invitation of the Nordic countries, they created a *Gesamtkunstwerk* involving the artworks of a number of internationally recognized artists. The Nordic Pavilions, converted into houses of art collectors, thus became the stage for performative actions and the forum for fictive narratives.

In the spirit of William Shakespeare, Elmgreen & Dragset view the world as a stage and the public audience as the actors in their production. The exploration of topics such as intimacy and publicness, as well as a close examination of art and its reception, also gives their work a socially relevant focus. Their theatrically performative and primarily installation-oriented works are quasi-theatrical backdrops that cite and exaggerate locations of human activity and action, and also reflect upon social realities. The duo views it as a matter of course to express themselves in a variety of art forms and to work in an interdisciplinary manner. Thus, a great number of their installations are characterized by an amalgamation of architecture, design and performance.

In their 2005 installation *Go Go Go!*, Elmgreen & Dragset meet the spectator with a wink, raising a large variety of questions, and then leave us behind, somewhat perplexed at the end. We see a deserted, highly polished and lit-up dance platform with a dance pole, but there's something not right about the almost still-life situation. Did the cleaning staff forget their equipment or is the cleaning process not yet finished? Where are the protagonists of this scene? On the one hand, the piece can be viewed as an homage to the gay conceptual artist Félix Gonzalez-Torres, who instigated a great stir in 1991 with his performance art piece *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, and, on the other, this miniature

Go Go Go!, 2005





manera similar a un escenario de verdad, es asimismo un foro de acción en pequeño, con cierta relevancia pública. Por más que aquí no actúe un gran actor o cantante, la persona que sube a bailar, al exponer el contoneo de su cuerpo, depende del favor del público. El éxito y el fracaso están aquí separados por una línea muy fina.

Last Performance (2009) muestra un camerino vacío con una soga que cuelga del techo, una rosa marchita y una nariz de payaso. Esta obra aborda los dos lados de la máscara del teatro, la comedia y la tragedia. Al mismo tiempo se convierte en el símbolo de la gloria y el fracaso, del aplauso y la soledad de la vida real.

Las obras de esta pareja de artistas nos hablan de deseos y sueños a la par que de las ataduras sociales, de los conflictos y del fracaso en la realidad. Nos llevan a divagar a la vez que, de manera sutil, nos colocan un espejo delante de los ojos. Michael Elmgreen ha aclarado su estrategia y la de Ingar Dragset con una sola frase: «Nuestro arte es fundamentalmente una retahíla de preguntas tontas»³.

KARSTEN LÖCKEMANN

stage can also be seen as representative of the boards of the stage that is the world. Much as with a real stage, it is also a small scale forum for action with a certain level of public relevance. And even if neither great actors nor singers perform here, table dancers are nevertheless also dependent on the goodwill of the audience when displaying their dancing bodies. Success and failure are separated by a very fine line.

Last Performance (2009) features a deserted backstage dressing room with a rope noose hanging from the ceiling, as well as a dried rose and a discarded red clown nose. This work thematizes the two sides of the masks of drama, comedy and tragedy, becoming a cryptogram for fame and failure, for applause and loneliness, in real life.

The works of the art duo speak of desires and dreams and, at the same time, of social and societal constraints, of conflict and failure in the real world, allowing us to meander and submerge ourselves in the work while simultaneously and subtly holding the mirror of reality before our eyes. Michael Elmgreen once put his and Ingar Dragset's strategy in a nutshell with but a single sentence: "Our art is basically a long line of stupid questions."³

KARSTEN LÖCKEMANN

¹. Para más información, véase: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/elmgreen-dragset/> (consultado el 23/09/2014). ². Para más información, véase: <http://thecollectorsvenice.com/> (consultado el 23/09/2014). ³. Michael Elmgreen, «Our art is basically a long line of stupid questions», en la película de Jannik Splidsboel *How Are You* (Dinamarca, 2011).

¹. For further information, <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/elmgreen-dragset/> (last accessed 1 December 2014). ². For further information, <http://thecollectorsvenice.com/> (last accessed 1 December 2014). ³. *How Are You*, documentary film directed by Jannik Splidsboel (Denmark, 2011).

HANS-PETER FELDMANN

Nació en 1941 en Düsseldorf, donde vive y trabaja
Born in 1941 in Düsseldorf, where he lives and works



En la instalación *Schatten* (2005), de Hans-Peter Feldmann, no queda claro si el observador se encuentra delante o detrás del escenario. El artista deja también abierto quién es el actor y quién el narrador. La base a partir de la cual crea su obra consta casi exclusivamente de objetos cotidianos que empezó a coleccionar de muy pequeño. Para Feldmann poco importa que los modelos de sus obras los haya fabricado él o no. «Las imágenes son de todos»¹, reza su divisa. No solo aborda las cuestiones fundamentales de la existencia humana, sino que también se

In Hans-Peter Feldmann's 2005 installation *Schatten*, it remains unclear whether the viewer is standing in front of or behind the stage. The artist also doesn't specify who here is the actor or the storyteller. The stockpile upon which he draws for his work consists almost entirely of objects culled from everyday life—Feldmann has been a collector since his childhood.

Whether or not he himself has created the prototypes for his work is of no importance to Feldmann. “Images belong to everyone”¹, is his motto. Feldmann deals not only with the



ocupa en detalle de los mecanismos del mercado del arte, en el que se infiltra con toda la intención. Así, sus obras no van nunca firmadas ni fechadas, ni son de edición limitada.

Schatten consta de un largo tablero de madera montado sobre caballetes encima del cual se han colocado cinco platos giratorios con diversas baratijas y figuras de juguete. Unas lámparas construidas por el propio artista las iluminan de tal modo que sus sombras se proyectan en la pared del fondo. Se crea la impresión de una larga procesión de figuras deformes que van y vienen una

fundamental questions of human existence, but also concretely addresses the mechanisms of the art market, which he deliberately undermines. Thus his works are always unsigned, unlimited and undated.

Schatten consists of a long wooden board on wooden trestles upon which there are five, rotating discs set with a variety of toys and knickknacks. Feldmann's homemade lamps shine on them in such a way as to cast shadows onto the wall behind. The impression created is one of

y otra vez, y cambian constantemente gracias al movimiento. La instalación conjuga en su presentación elementos de la fotografía y de la cámara oscura, en la que lo reflejado se desarrolla de manera espectral. También son posibles las asociaciones con la linterna mágica o el teatro de sombras, en el que las figuras móviles y las estáticas desempeñan un papel fundamental. A partir de unos objetos rígidos considerados la máxima expresión del *kitsch*, Feldmann crea imágenes en movimiento que, gracias a su aspecto fantasmagórico, brindan al espectador la posibilidad de percibir otros niveles de significado.

Es fácil pensar en la alegoría platónica de la caverna, aunque Feldmann no pretenda conseguir un efecto pedagógico-educativo. Antes bien: el observador debería abrirse a la posibilidad de que detrás de los objetos se escondan más cosas de lo que parece en un primer momento. Feldmann logra el potencial narrativo de sus trabajos gracias a la transformación; en este caso, mediante las sombras que alumbran nuevos aspectos de los objetos. Su fuerza estriba en que expresa lo obvio de manera clara y comprensible, sin adoptar por ello un tono pseudoíntelectual.

Con esta idea pintó reproducciones del *David* de Miguel Ángel de colores chillones, sacándolas del canon clásico de la historia del arte y situándolas en el nuevo ámbito del *pop art*. Cabe entender esta reconsideración no solo como algo divertido, sino también como una manera juguetona de tratar las obras de la historia del arte. Pese a que dicha obra se presentó en la Documenta 5 en el año 1972, el humor grotesco de Feldmann y esta manera tan poco ortodoxa de abordar las cosas no siempre han sido comprendidos. Es por ello por lo que en 1980 dio la espalda al mundo del arte y abrió una quincallería en Düsseldorf, en la que vendía principalmente dedales. No fue hasta 1989 cuando Kasper König lo convenció para que volviera a exponer. La instalación *Schattenspiel* (2002–2009) fue presentada en la Bienal de Venecia. En 2010 recibió el premio Hugo Boss de arte contemporáneo.

KATHARINA BITZ

^{1.} Andreas Rossmann, «Der Sehschärfer, der nicht signiert», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 de enero de 2011, p. 13.

a long procession of distorted figures that continually return and, due to the movement, also continually mutate. In its presentation, the installation unifies elements of photography and of the darkroom insofar as the development of that portrayed is initially vague. Other possible associations include shadow puppetry, in which movable and immovable figures likewise come into play, or the *Laterna Magica*. Using immovable objects that can by all means be considered kitschy in nature, Feldmann creates mobile images that, through the vagueness of their manifestation, provide the viewer with the opportunity to distinguish supplementary levels of interpretation.

Although it is natural that Plato's *Allegory of the Cave* comes to mind, Feldmann does not aim to attain a pedagogic effect. To a greater degree, viewers are invited to open themselves to the possibility that much more is concealed behind the objects than initially appears to be. Feldmann achieves the narrative potential of his work through transformation; in this case via the shadows, which engender the new aspects of the objects. Feldmann's potency rests in the clear and comprehensible expression of the obvious without the concurrent assumption of a pseudo-intellectual tone.

In this manner, he paints copies of sculptures such as Michelangelo's *David* in bright colours, removing the pieces from the classical canon of art history and resituating them within the sphere of pop art. This new perspective can be viewed not only as entertaining, but also as a playful interaction with works of art history.

Despite the presentation of *David* at documenta 5 in 1972, Feldmann's bizarre sense of humour and his unusual approach have not always been met with understanding. As a consequence, in 1980 he turned his back to the business of art and opened a junk shop in Düsseldorf, where he primarily sold thimbles. In 1989, however, Kasper König was able to persuade him to begin exhibiting again. In 2009, Feldmann presented the installation *Schattenspiel* (2002–2009) at the Venice Biennale, and the subsequent year he was awarded the Hugo Boss Prize for Contemporary Art.

KATHARINA BITZ

^{1.} Andreas Rossmann, “Der Sehschärfer der nicht signiert”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 January 2011, p. 13.



NAN GOLDIN

Nació en 1953 en Washington, D. C. Vive y trabaja en Nueva York
Born in 1953 in Washington, D.C. She lives and works in New York

La sexualidad, el amor y la violencia son los temas alrededor de los cuales gira la fotografía de Nan Goldin. Siendo adolescente, se marchó de casa con la intención de encontrarse a sí misma y se enamoró de una *drag queen*. Pasó dos años viviendo con su novia y con otra amiga en un piso compartido, y fue explorando con su cámara este mundo tan excitante y glamuroso como conmovedor, con todos sus abismos. Al compartir el día a día con las *drag queens*, consiguió instantáneas de gran ternura e intimidad que van más allá del mero voyeurismo. «Las retraté tal como se veían a sí mismas, y no sentí el menor impulso de desenmascararlas con la cámara»¹, afirma Goldin.

Decidida a sacar en portada del *Vogue* fotografías de sus amigas como modelos, asistió primero a cursos nocturnos de fotografía y estudió más tarde en la School of the Museum of Fine Arts de Boston. Cuando regresó al «ambiente», era otra persona, pero también el mundo de las *drag queens* había cambiado. Si antes dependían de las ayudas sociales, los trabajos temporales y la prostitución, ahora algunas de ellas regentaban bares, locales de *striptease* o trabajaban de peluqueras. Sin embargo, Goldin conservó la fascinación por lo otro, por lo que tiene lugar al margen de las concepciones burguesas de la sexualidad y el género. «Me pasé años fotografiando ambos géneros, experimentándolos en todas sus contradicciones, con todos sus signos distintivos y definitorios, con esas grandes dificultades de aproximarse el uno al otro»², escribe la artista, pasando revista a aquellos años en uno de sus libros de fotografía.

Muchas de sus fotografías muestran a las *drag queens* en el camerino, cuando tenían el rostro perfectamente maquillado pero su cuerpo andrógino estaba todavía por vestir. Por ejemplo, la fotografía de pequeño formato *Cody in the Dressing Room at the Boy Bar, NYC* (1991), en la que Cody la pelirroja flirtea intencionadamente con la cámara antes de salir a actuar. Es como si Goldin aguardara el momento de tránsito en el que la escenificación no se percibe todavía como ilusión perfecta, sino como un proceso de transformación.

Esta vida radical que no admite límites se cobró también sus víctimas. Goldin perdió tempranamente a varios de sus mejores amigos a consecuencia del consumo desmesurado de alcohol, las sobredosis o el sida. Así, la artista fotografió también el lado oscuro de la vida, pues la muerte, igual que el amor, es una experiencia límite por la que hay que pasar. En los años ochenta documentó en la serie de quince fotografías *The Cookie Portfolio* (1990) la vida y la muerte de su amiga Cookie.

Sexuality, love and violence are the subject matter around which Nan Goldin's photographs revolve. Goldin ran away from home as a teenager in search of herself and fell in love with a drag queen. The two of them lived together with another friend in a shared apartment for two years. With her camera, Goldin explored the excitingly glamorous but harrowing world of drag queens with all its abysses. As she shared their daily life, she could take photos of great intimacy and tenderness that transcended simple voyeurism: "I accepted them as they saw themselves; I had no desire to unmask them with my camera."¹

Driven by the desire of getting her friends on the cover of *Vogue* as models, Goldin took evening courses in photography before subsequently studying at the School of the Museum of Fine Arts in Boston. When she finally returned to her "old world", she had become a new person. But the world of the drag queens had also changed—formerly dependent upon welfare, temporary jobs and prostitution, some of them now ran bars or strip clubs or worked as hairdressers. Goldin, however, still retained her fascination for the different, for those outside of the mainstream concepts of sexuality and gender. As she wrote with hindsight in one of her photo books, she spent "years of experiencing and photographing the struggle of the two genders with their codes and definitions and their difficulties in relating to each other".²

Many of her photographs show drag queens in backstage dressing rooms, their faces perfectly made up but their androgynous bodies still unclothed. As, for example, in the small-format photograph *Cody in the Dressing Room at the Boy Bar, NYC* (1991), in which the red-haired Cody flirts confidently with the camera shortly before her performance. The impression conveyed is that Goldin is waiting for the moments of "in-betweenness", when the presentation is not yet perceivable as the perfect illusion but still as a process of transformation.

But this radical lifestyle—which allows for no limits—also demands its sacrifices. Early on, Goldin lost some of her closest friends to the excessive consumption of alcohol, to drug abuse and AIDS. But Goldin also photographed this darker side of life, for death—just as love—is a borderline experience that must be endured. In the 1980s she documented the life and death of her friend Cookie Mueller in the fifteen-part series *The Cookie Portfolio* (1990).

Jimmy Paulette + Tabboo! in the Bathroom, NYC, 1991



Kim in Rhinestones, Paris, 1991



En 1992, Goldin acompañó a Asia a un cineasta alemán que trabajaba en una película sobre la prostitución masculina. Con él se sumergió en la escena homosexual del sudeste asiático, conoció a nuevas *drag queens*, se ganó su confianza y las fotografió durante sus actuaciones, en los camerinos, con los amigos y con la familia. En fotografías como *C as Madonna, Bangkok* (1992) se percibe cuán frágil es la nueva identidad de la *drag queen*, que tan segura de sí misma aparenta estar sobre el escenario.

Sin embargo, Goldin no busca con sus fotografías mover a compasión, ni ofender o acusar a nadie. Documenta desde un ángulo muy personal un mundo que en su día fue también el suyo: «Quiero mostrar con detalle cómo es mi mundo, sin paliativos ni glorificaciones», escribe en el libro *Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit*. «No es un mundo sin consuelo, sino uno que sabe qué es el dolor y es capaz de observarse a sí mismo.»³

CORNELIA GOCKEL

In 1992, Goldin accompanied a German filmmaker to Asia, where he was working on a film about male prostitution. At his side she submerged herself in the homosexual scene of Southeast Asia, where she met new drag queens—gaining their trust, she photographed them performing, in the backstage dressing rooms, with friends and with family. Photographs such as *C as Madonna, Bangkok* (1992) convey a sense of how fragile the new identities that the drag queens display so confidently on stage actually are.

Goldin has no desire to arouse pity with her photographs, nor to shock or censure anyone. She documents, from a highly personal perspective, a world that was once her own. “I want to show exactly what my world looks like, without glamorization, without glorification”, she writes in the book *The Ballad of Sexual Dependency*. “This is not a bleak world, but one in which there is an awareness of pain, a quality of introspection.”³

CORNELIA GOCKEL

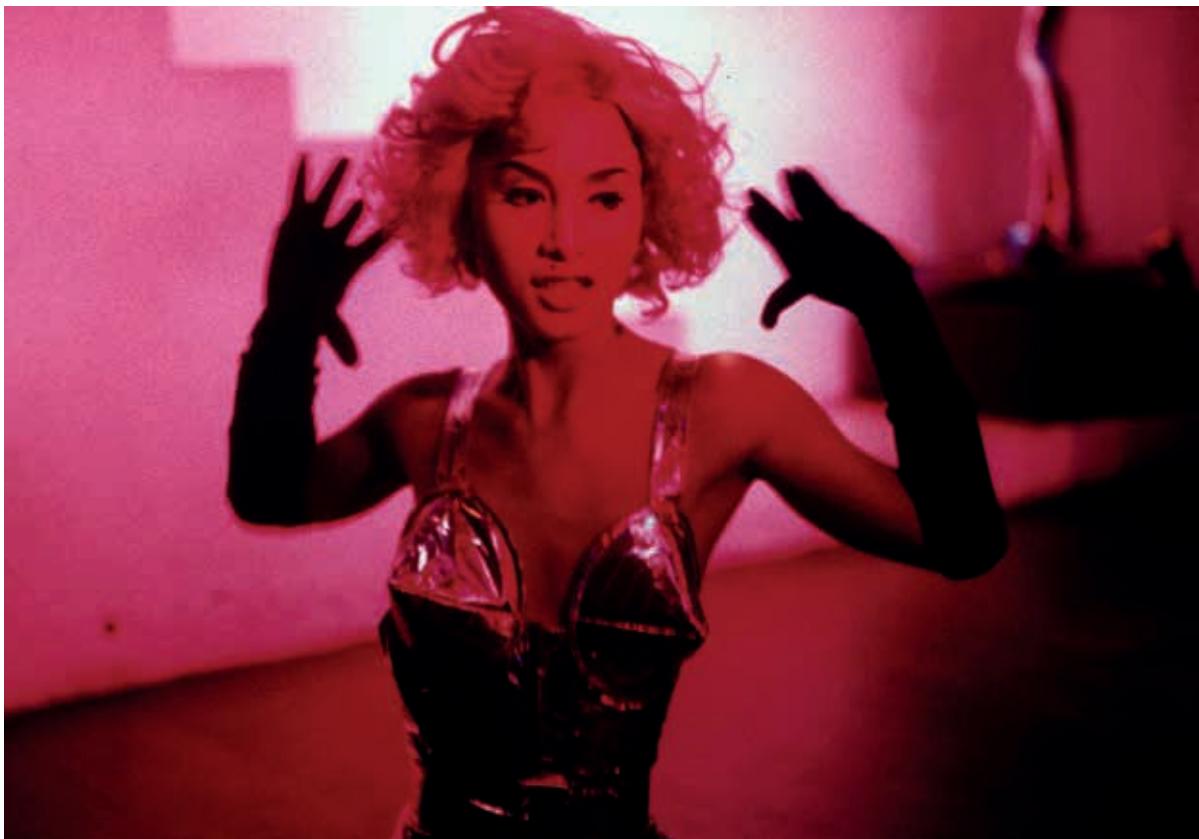
¹ Nan Goldin, *Die andere Seite 1972–1992*, cat. exp., Berlín: DAAD-Galerie, Scalo, Zúrich, 1992, p. 5. ² Ibidem, p. 7. ³ Nan Goldin, *Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit*, Zweitausendeins, Frankfurt, 1987, p. 6.

¹ Nan Goldin, *The Other Side* (New York: Scalo, 1993), p. 5. ² Ibid., p. 7.
³ Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (New York: Aperture, 2012), p. 6.

*Misty + Jimmy Paulette
in the Taxi, NYC, 1991*







C as Madonna, Bangkok, 1992

Toon, So and Yogo on Stage, Bangkok, 1992



C Putting on Her Makeup at Second Tip, Bangkok, 1992

Yogo in the Mirror, Bangkok, 1992

RODNEY GRAHAM

Nació en 1949 en Abbotsford (Canadá). Vive y trabaja en Vancouver
Born in 1949 in Abbotsford (Canada). He lives and works in Vancouver

El arte de Rodney Graham hunde sus raíces en la escena artística conceptual de Vancouver, de fuerte inspiración teórica, que se desarrolló a lo largo de los años setenta en torno a los artistas Ian Wallace y Jeff Wall. Lo que une a los artistas vinculados a la llamada Escuela de Vancouver es el enfoque conceptual (en el sentido más amplio del término) y el destacado papel que conceden a la fotografía. Pese a las numerosas colaboraciones y a las evidentes relaciones que existen entre sus respectivas obras, las diferencias son sustanciales.

La mera diversidad de técnicas empleadas y la multiplicidad de temas que aborda hacen que la obra de Graham se resista a toda atribución estilística. Graham ha recurrido a la fotografía y al cine, a la pintura y al grabado, al vídeo, a la instalación, a la literatura y a la música, lo mismo ocupándose de los poemas de Stéphane Mallarmé que de las portadas de los álbumes del grupo de pop británico Roxy Music. Las referencias a contenidos ajenos y las apropiaciones formales atraviesan su obra, que parece surgir más de la perspectiva de quien lee que de la que escribe¹.

A partir de los años noventa, Graham aparece cada vez con más frecuencia en su propia obra. Lo que en objetos anteriores, como el aparato para leer el *Lenz* de Georg Büchner, presentaba todavía ejemplarmente como sobria negación de la autoría artística, lo lleva ahora hasta el final en sus múltiples interpretaciones fotográficas y cinematográficas, que conforman una suerte de tratado de la subjetividad (pos)moderna. En el centro de atención encontramos personajes solitarios y marginales, como el *cowboy*, el pirata fracasado, el *hippie* pasado de cuerda o el aficionado al arte en el salón de su casa. El mismo Graham encarna todos estos papeles, de modo que pueden entenderse también como figuras sintomáticas del artista. Su humor extravagante deja siempre estas alegorías entre «la sátira refinada y el homenaje inescrutable»². Nunca sabemos a ciencia cierta si su mirada está impregnada de una distancia irónica o de una melancolía sentimental.

La caja de luz de gran formato *Dance!!!!!* (2008) muestra una escena de salón tal como podría haber sido en el «salvaje Oeste» del siglo XIX. La obra alude a uno de los *topos* clásicos del *western*: un personaje encarnado por Graham es obligado

Rodney Graham's art has its roots in the conceptual, theory-based art that emerged in the 1970s in Vancouver around the artists Ian Wallace and Jeff Wall. In the broadest sense, the artists associated with the so-called "Vancouver School" share conceptual approaches and the prominent use of photography. However, despite numerous cooperative projects and obvious shared references in their work, they are substantially different to one another.

Graham's work, which stands alone due to the diversity of the media used and themes pursued eludes all stylistic shoehorning. Graham has not only comprehensively exploited photography and film, painting and printmaking, installations, literature and music, but he has also dealt artistically with the poems of Stéphane Mallarmé and the record covers of the British pop band Roxy Music. Third-party references and formal appropriations permeate Graham's entire oeuvre, an oeuvre that apparently arises more from the perspective of a reader than from that of a writer.¹

Since the 1990s, Graham himself has begun to ever-increasingly appear in his own work. That which he presented in a most exemplary manner in his early objects—such as the reading device for George Büchner's *Lenz* (1983)—as an austere rejection of artistic authorship, he now pursues, in the roles he plays in his multifaceted photographic and cinematic works, as treatises of (post-) modern subjectivity. The focus, however, is now on loners and outsiders, such as the cowboy, the stranded pirate, the wacked-out hippie or the Sunday painter at home in his living room. As Graham himself plays all the roles, these are to be understood as symptomatic figures of the artist. His bizarre humour always leaves these emblematic figures situated between "sophisticated satire and abysmal homage".² What remains inconclusive, however, is whether his view is characterized more by ironic distance or by sentimental melancholy.

The large-format lightbox *Dance!!!!!* (2008) shows a scene of a saloon that looks just as it may have in the "Wild West" of the nineteenth century. The piece

Allegory of Folly: Study for an Equestrian Monument in the Form of a Wind Vane, 2005



a bailar a punta de pistola. A diferencia de lo que ocurre en *Leaping Hermit* (2011), donde el baile se escenifica como la autoexperiencia extática de un brujo de aires *hippiescos*, el «bailarín» de Graham en *Dance!!!!!*, lejos de toda expresividad, bascula entre el ridículo de la astracanada y el vacío melancólico.

El primer gran trabajo que Graham realizó con caja de luz, *Allegory of Folly: Study for an Equestrian Monument in the Form of a Wind Vane* (2005), muestra al artista absorto en la lectura de un libro. Vestido con ropas antiguas, aparece sentado sobre un caballo mecánico como el que utilizan los jockeys para entrenarse. Tanto la postura como la indumentaria remiten al retrato que Hans Holbein hizo del sabio y humanista Erasmo de Rotterdam en 1525. El propio título de la obra alude ya a Erasmo y al libro que armó tanto revuelo, *Elogio de la locura*. Graham ilustra la referencia a esta inversión satírica de los valores montando el caballo de espaldas. Asimismo, lo que lee no es la obra que desató aquella enorme polémica, sino el listín telefónico de su ciudad natal, Vancouver. Si observamos estos motivos en su combinación, no solo se condensa la complejidad de las alusiones a la historia, la geografía y la evolución de las ideas, sino que las referencias, gracias a la comicidad de la escena, desembocan en un juego de emociones. El movimiento hacia delante y la mirada retrospectiva se sitúan entre la imitación seria y la distancia irónica.

LEO LENCSÉS

makes reference to a classic *topos* of Westerns: a figure (embodied by Graham) is forced at gunpoint to dance. Unlike in *Leaping Hermit* (2011), in which dancing is staged as the self-determined ecstatic act of a hippie-esque shaman, in *Dance!!!!!* the “dancer” hovers, far removed from expressivity, between slapstick ridiculousness and melancholic vacuity.

Graham’s first large-scale lightbox piece, *Allegory of Folly: Study for an Equestrian Monument in the Form of a Wind Vane* (2005), shows the artist deeply immersed in the reading of a book. Dressed in old-fashioned clothing, he is sitting on a mechanical horse of the kind used by jockeys to train. The posture and clothing make reference to Hans Holbein’s 1525 portrait of the scholar and humanist Erasmus of Rotterdam. The title likewise refers to Erasmus and his once-scandalous work *In Praise of Folly*. Graham emphasizes the correlation to this satiric inversion of values by sitting backwards on the horse—reading not the great polemic text, but the telephone book of his hometown of Vancouver. When viewing these motifs *en masse*, not only does the complexity of the historical, geographical and philosophical references densify, but the humour of the scene causes the references to enter a playfully dynamic game—balanced between solemn imitation and ironic distance, progression and hindsight concur.

LEO LENCSÉS

1. Max Glauner, «Rodney Graham», *Kunstforum*, 204 (octubre-noviembre de 2010), p. 342. 2. Lynne Cooke, «Geschichte eines Hutes», *Parkett*, 64 (2002), p. 113.

1. Max Glauner, “Rodney Graham”, *Kunstforum Basel*, no. 204 (October–November 2010), p. 342. 2. Lynne Cooke, “A Tale of a Hat”, *Parkett*, no. 64 (2002), p. 113.



Dance!!!!, 2008

ASTA GRÖTING

Nació en 1961 en Herford (Alemania). Vive y trabaja en Berlín
Born in 1961 in Herford (Germany). She lives and works in Berlin

«Puedo decirte algo que va a cambiar tu vida, pero me tienes miedo...» Esta frase, dicha en voz alta, introduce la obra de Asta Gröting *Die innere Stimme*, un videoproyecto en el que trabajó desde 1993 hasta 2004.

Tras finalizar sus estudios, la artista se dio a conocer primero con sus obras escultóricas (órganos que tematizan los ciclos del cuerpo humano). El interés por los procesos del organismo humano fue lo que impulsó la primera versión de *Die innere Stimme*. Como en las obras escultóricas, Gröting trata en este proyecto de volver lo interior hacia el exterior, pero no en el plano orgánico, sino en el mental. «Para culminar este ciclo anatómico, quise hacer algo sobre la voz humana, y a este respecto me pareció que la ventriloquía era una técnica equivalente. Antiguamente, los científicos habían invertido mucho tiempo buscando la ubicación del alma como órgano.¹ Del mismo modo que las esculturas de Gröting hacen visible lo invisible, en *Die innere Stimme* se percibe la voz de la propia conciencia. Sigmund Freud llama a esto el superyó, todos nosotros lo hemos vivido alguna vez. En la obra de Gröting aparecen temas como los dilemas y las contradicciones interiores, las relaciones interpersonales, la amistad, la felicidad y el amor, pero también vuelve hacia fuera las dudas internas y el miedo frente al trabajo, la identidad, la pérdida y la muerte.

El video muestra a un ventrílocuo de feria conversando con una muñeca que lleva un abrigo azul con capucha. La cara de madera de la muñeca destaca por sus ojos redondos y su boca grande. Ventrílocuo y muñeca están rodeados solamente de un verde oscuro. En el centro de la obra está la interacción entre ventrílocuo y muñeca y se escuchan tres voces. Hay cierta confusión acerca de quién habla. Asta Gröting utiliza citas literarias, sacadas por ejemplo del *Macbeth* de Shakespeare, a quien esas voces interiores le parecen fantasmas, o del cuento de los hermanos Grimm «El rey rana o Enrique el férreo». El ventrílocuo se encarga de hacer dos de las voces, mientras que la tercera la pronuncia otra persona. Queda en duda cuál de las dos voces es la interior y si las tres voces se oyen entre sí. ¿Quién es la voz interior a la que alude el título? ¿La autora, el ventrílocuo, las citas de los autores, la muñeca? ¿Y de quién es la voz interior? La propia autora distingue entre la voz interior técnica y la voz interior mental.

Hasta la fecha, de esta obra no solo existen varias versiones en distintos idiomas y con actores diferentes, sino también un cortometraje homónimo, producido en 2002, en el que una

“I can tell you something that is going to change your life, but you are afraid to hear!” is the opening sentence to *Die innere Stimme*, the video project in which Asta Gröting was immersed from 1993 to 2004.

After completing her sculpture studies, Gröting initially gained renown through her sculptural works: sculptures of organs which addressed the circular systems of the human body. This fascination with the processes of the human organism was the impulse behind the first version of *Die innere Stimme*. As with her sculptural works, in this project she also sought to turn the internal towards the outside, but on a mental level instead of an organic one: “As the final work of this anatomical cycle, I wanted to do something dealing with the inner voice: ventriloquism appeared to be the corresponding technique to me. In former times, scientists searched a long time for an organ as the seat of the soul.”¹ And just as Gröting makes the invisible visible in her sculptures, the voice of one’s own conscience becomes audible in *Die innere Stimme*. This voice, which everyone has experienced, was dubbed the super-ego by Sigmund Freud. Themes such as inner discord and doubt, interpersonal relationships, friendship, happiness and love are raised as Gröting also brings inner-doubt and fear of work, identity, loss and death to the surface.

The video shows a carnival ventriloquist conducting a dialogue with a ventriloquist’s dummy dressed in a blue, hooded jacket. Its stiff face is characterized by round eyes and a large mouth. The ventriloquist and dummy are surrounded by dark green. Central to the work is the interplay between the ventriloquist, the dummy and three voices, as confusion arises in regard to who is speaking. Gröting employs literary quotations from, for example, William Shakespeare’s *Macbeth*, whose inner voices appear to him as ghosts; and from the brothers Grimm’s fairy tale “The Frog Prince, or Iron Henry”. The ventriloquist assumes two of the voices, while the third is spoken by an additional person. Which of the two voices is the inner voice remains open, as does whether all three can hear one another or not. Just who is speaking? The author, the ventriloquist, the quotes from other authors, the dummy, the inner voice? And who is whose inner voice? Gröting herself makes a distinction between the technical inner voice and the spiritual one.

To date, there are not only a variety of versions of this piece in a variety of languages and with different actors, but also a short film from 2000 with the same title in which the puppet,

Die innere Stimme, 1993





muñeca hecha con guantes aborda el tema del trabajo y el desempleo, y discurre sobre la amistad, el conocimiento de uno mismo o la identidad. Por lo demás, Grötting ha empleado siempre la misma muñeca, que se encargó de fabricar personalmente. Para ello colaboró con veintitrés ventrílocuos de once países. Dedicando meses, si no años, a un mismo proyecto, la artista quería llegar a un nivel más elevado e intenso de concentración. Desde 1998, acude todos los años al encuentro mundial de ventrílocuos que se celebra en Las Vegas.

made of gloves, focuses on work and unemployment and conducts conversations about friendship, self-awareness or identity. Grötting has always used the same dummy, which she herself created, and has by now worked together with twenty-three ventriloquists from eleven different countries. The artist has aimed to achieve a deeper and more intensive concentration through the months and months—if not years and years—of involvement with a single project. Thus, for the project, she has attended the world meeting of ventriloquists in Las Vegas annually since 1998.



«Todo el proyecto es una investigación sobre las distintas lenguas, culturas y personalidades, sobre las diferencias en las que se conjura y se crea la ilusión de que la muñeca está viva.»² El vídeo termina con las palabras: «¿Crees que se ha entendido todo? El mensaje de que haces algo sí se entenderá».

KATHARINA VOSSENKUHL

In Gröting's own words, "the entire project is an investigation of the various languages, cultures and personalities, and of the differences in the conjuring and the way the illusion is created that the dummy is alive".² The video ends with the exchange: "Do you think everything has been understood? One understands the message that you do something."

KATHARINA VOSSENKUHL

¹. Sybille Roter, «Skulpturen im Körper. Gespräch mit Asta Gröting», *Musik & Theater*, 5/6 (mayo-junio de 1995), p. 19. ². «Interview mit Asta Gröting von Marius Babias», en *Transmitter*, cat. exp., Bonn: Bonner Kunstverein, 1999, pp. 18–30.

¹. Sybille Roter, "Skulpturen im Körper. Gespräch mit Asta Gröting", *Musik & Theater*, vol. V, no. 6 (May–June 1995), p. 19. ². Marius Babias, "Interview with Asta Gröting", in *Transmitter*, exh. cat. (Bonn: Bonner Kunstverein, 1999), pp. 18–30.

LOTHAR HEMPEL

Nació en 1966 en Colonia. Vive y trabaja en Berlín
Born in 1966 in Cologne. He lives and works in Berlin

«Las instalaciones espaciales de Hempel, que tienen el aspecto de un decorado, hacen que el visitante se convierta en actor [...]. Un suceso se detiene, los personajes se quedan congelados y nos sentimos obligados a seguir urdiendo la historia.»¹ Así es como describe la colecciónista Ingvild Goetz los trabajos del artista. Su instalación *Die schwarze Stunde* (2004) es una combinación de arquitectura, espacio tridimensional, decorados y pintura. En muchas de sus obras, Hempel indaga en la creación del espacio visual con la ayuda de técnicas ópticas propias del cine y del teatro.

La instalación consta de cuatro tableros. Además de uno oscuro, con el canto extrañamente raído, que forma el fondo, hay otros tres en los que se aprecia la reproducción coloreada de un grupo de mujeres. Hempel dispone los tableros de tal modo que parece que vayan a desmontarse de un momento a otro. El artista se sirve de los hábitos perceptivos del observador para crear en su imaginación un espacio a partir de dos objetos situados en posiciones distintas. Las imágenes que emplea para sus trabajos proceden originariamente de críticas de cine, espectáculos de danza y teatro que encuentra en diversas publicaciones y que va guardando. El modelo de *Die schwarze Stunde* está sacado de una revista de teatro del año 1959 en la que se reseñaba una representación de *Los veraneantes*, de Máximo Gorki, en el Deutsches Theater de Berlín. La obra se desarrolla a principios del siglo XX, antes del estallido de la revolución de 1905, y trata de tres matrimonios de la sociedad burguesa que lidian con problemas de pareja, el tedio y la sensación de que no podrán progresar en la vida. Las tres mujeres que se ven en la instalación se han separado del grupo de veraneantes para buscar la libertad a su propia manera². Hempel usó la fotografía para su instalación en 2004, es decir, exactamente cien años después de que se escribiera la obra. A juicio del artista, el contenido no es necesariamente clave para el visitante. Se supone que las tres mujeres deberían «hacer presente esta cantidad de tiempo enormemente enriquecido [...] en un esfuerzo común de los vivos y los muertos, de lo real y lo irreal»³. En este sentido, la memoria mediática de las obras de arte desempeña un papel importante en el trabajo de Hempel. Gracias a la profusión de imágenes de los siglos XX y XXI, el hombre moderno dispone de un fondo de hechos e impresiones que puede activarse mediante esta clase de asociaciones. Hempel utiliza casi siempre imágenes claras y comprensibles cuya banalidad siente como algo liberador, casi mágico⁴. El artista hace visibles los

When describing the artwork of the artist Lothar Hempel, the art collector Ingvild Goetz wrote, “Hempel’s stage-set-style installations draw viewers in as actors [...]. An event is recorded, figures are frozen in it, and we are forced to continue the stories for ourselves”.¹ *Die schwarze Stunde*, Hempel’s installation from 2004, is an amalgamation of architecture, three-dimensional space, stage design and painting. In much of his work the artist explores the visual environmental structure by means of the visual resources of film and theatre.

The installation utilizes four panels. One panel, dark and with oddly frayed edges, forms the background, while the remaining three display colourized black-and-white reproductions of a group of women. The panels, as arranged by Hempel, appear to be drifting apart from one another. Through the different positioning of two objects, the artist draws upon the spectators’ habits of perception to create a space within their imagination. The images employed in Hempel’s works are appropriated from reviews of films and dance and theatre performances gathered by the artist from diverse publications. The original for *Die schwarze Stunde* comes from a theatre magazine in which a 1959 performance of Maxim Gorky’s *Summerfolk* at the Deutsches Theater in Berlin is reviewed. The play is set at the beginning of the twentieth century, shortly prior to the outbreak of the Russian Revolution in 1905, and concerns three middle-class couples preoccupied with marital problems, boredom and the feeling of not getting ahead in life. The women to be seen in the installation are the three wives who, searching in their own way for freedom, have separated themselves from the other summer guests.² Hempel initially used the image for his installation in 2004, exactly one hundred years after the creation of the stage play. According to the artist, the content is not necessarily decisive for the viewers. The three women are intended to give presence to “an enormously enriched mass of time [...] through the mutual efforts of the quick and the dead, the unreal and the real”.³ The media-contingent memory of works of art is nevertheless an issue for Hempel. In the wake of the inundation of images of the twentieth and twenty-first centuries, modern man is equipped with a pool of facts and impressions that can be associatively activated. For the most part, Hempel manipulates clearly comprehensible images, the banality of which he perceives as something liberating, almost magical.⁴

pensamientos de las tres mujeres mediante varias figuras geométricas que emergen de sus cabezas. Estas figuras abstractas sirven al espectador como lugar de la propia historia. Pese a que las obras de Hempel no están teñidas de religiosidad, sí deja que en ellas se deslicen sus ideas del más allá y de la dimensión onírica. La instalación se convierte así en una «máquina de narrar» que se alimenta a sí misma gracias al espectador.

KATHARINA BITZ

Henkel visualizes the thoughts of the three women as disparate geometric shapes that spring forth from their heads. These abstract placeholders function as locations for viewers to interject their own narratives. Although Hempel's work is non-religious in nature, he nevertheless allows room for his concepts of the other side and the dimension of dreams, thus enabling the installation to metamorphosize into a “storytelling machine” that, thanks to those viewing it, continually feeds itself.

KATHARINA BITZ

1. Ingvild Goetz, «Aus meiner Sicht», en Ingvild Goetz y Rainald Schumacher (eds.), *Imagination Becomes Reality. Part II: Painting Surface Space*, cat. exp., Múnich: Sammlung Goetz. Kunstverlag Ingvild Goetz, Hamburgo, 2005, p. 10. **2.** Rainald Schumacher, «Erzählmaschinen. Ein Gespräch via E-Mail mit Lothar Hempel, August 2005», *ibidem*, p. 72. **3.** *Ibidem*, p. 73. **4.** *Ibidem*, p. 72.

1. Ingvild Goetz, “A Personal View”, in *Imagination Becomes Reality. Part II: Painting Surface Space*, exh. cat. (Munich: Kunstverlag Ingvild Goetz, 2005), p. 10.
2. Rainald Schumacher, “Narrative Machines: A Conversation via E-Mail with Lothar Hempel, August 2005”, *ibid.*, p. 72. **3.** *Ibid.*, p. 73. **4.** *Ibid.*, p. 72.





Die schwarze Stunde, 2004

CANDIDA HÖFER

Nació en 1944 en Eberswalde (Alemania). Vive y trabaja en Colonia
Born in 1944 in Eberswalde (Germany). She lives and works in Cologne

Candida Höfer figura entre las representantes más consiguientes de la fotografía contemporánea. Las obras de la artista hunden sus raíces en las clases de fotografía de Bernd Becher en la Kunstakademie de Düsseldorf. Höfer se dio a conocer con unas fotografías de gran formato en color en las que aparecían interiores de espacios públicos vacíos, todos ellos de importancia artística, cultural y social, como numerosos teatros, óperas, universidades, archivos y bibliotecas, museos y salas de exposiciones, palacios y salones oficiales, iglesias u oficinas. Todos estos espacios funcionan en el marco de una organización cultural y social. Se trata siempre de alegorías de la disposición espacial y de una mirada que se orienta en varias direcciones, en distintos planos. Su mirada parece estar embebida de un método científico¹, objetivo, claro y neutral.

La fotografía *Théâtre Municipal Calais I* (2001) muestra el interior del teatro inaugurado en 1903. Höfer escogió una visita tomada desde el escenario, de tal forma que el centro de atención recae en la estructuración del patio de butacas. El observador ocupa en cierto modo el lugar del actor ausente y se convierte en intérprete, al tiempo que, en su fuero interno, llena la sala de vida.

Villa Stuck München I (2005), presenta la pared de la sala de música de la villa Stuck. Franz von Stuck (1863–1928), el llamado «príncipe de los artistas», fue pintor, grabador y escultor, y mandó construir su palacete con habitaciones, salones y talleres de artista según un plano que él mismo se encargó de proyectar. Con el «detalle» de la decoración de la sala de música, la fotografía de Höfer refleja el mundo particular del «príncipe de los artistas» en su villa. El espacio, contiguo al majestuoso salón de recepciones, fue sede de conciertos y se distingue por tener un aire como de escenario con pintura arquitectónica ilusionista. El techo ofrece la visión de un firmamento lleno de estrellas y signos zodiacales en esferas armónicas pintadas en oro sobre un fondo azul, según el modelo del matemático griego Pitágoras². Höfer no escogió la pared con la imagen de Orfeo con la lira y los animales que acuden a oír su canto, sino que dirigió su atención al orden estructural de la pared de enfrente. Optó por una fotografía en la que la organización de la pared destaca con fuerza y en cuya parte central está empotrado el célebre relieve de las llamadas «bailarinas». Delante de la pared hay varias sillas dispuestas de acuerdo con la retícula de la configuración arquitectónica. Detalles como el de una silla que falta o el de una cortina retirada interrumpen sutilmente

The work of Candida Höfer, a leading representative of contemporary photography, has its roots in her studies under Bernd Becher at Düsseldorf's Kunstakademie, the official art academy of the aforementioned city. Höfer gained prominence with her large-format colour photographs of deserted public interiors of artistic, cultural and/or social relevance, including a variety of theatres, opera houses, universities, archives and libraries, museums and exhibition spaces, palaces and staterooms, churches and office spaces—all of them spaces possessing functional importance within the scope of a cultural and social organization. emblematic of Höfer's works are the sense of arrangement and view in different directions, on multiple levels. Her gaze always seems moulded by a scientific methodology,¹ objective, clear and impersonal.

For her photograph *Théâtre Municipal Calais I* (2001), which shows the interior of this 1903 theatre, Höfer chose a view from the stage, one which places the architectural segmentation of the theatre's auditorium into focus. To a certain extent the viewer takes the place of the absent actor while, at the same time, mentally filling the auditorium with life.

Villa Stuck München I (2005) shows a wall of the music room of the villa. The so-called “prince of art”, Franz von Stuck (1863–1928), who worked as an artist, graphic artist and sculptor, had the villa and all its residential and state rooms and ateliers built in accordance to his own designs. Through the “detail” of the selection of works presented on the music room’s walls, Höfer’s photograph reflects the specific environment of the “prince of art” in his villa. The music room, built adjoining to the sumptuous reception room, was designed to hold concerts and is characterized by a stage-like character, with illusionistic architectural murals. The roof offers a celestial view of stars and signs of the zodiac presented in a harmony of spheres on a blue background that is based on the model of the Greek mathematician Pythagoras.² Höfer chose neither the wall with the singer of antiquity, Orpheus, with his lyre, nor the one with the running animals, but focused instead on the structural order of the opposite wall, opting for an exposure in which the arrangement of the wall is rigorously apparent, and in the middle of which the famous relief of the so-called “dancers” is embedded. In front of the wall, chairs



Villa Stuck München I, 2005

la simetría del orden existente y dan pie a que el observador pueda hacerse sus propias ideas acerca del movimiento y del relato de la imagen.

Los trabajos de Höfer invitan a reflexionar sobre la arquitectura. ¿Cuándo y para quién se creó el espacio? ¿Qué personas se mueven en él? ¿Quién lo usa? ¿Qué distingue el espacio y su escenificación? Sus fotografías son investigaciones destinadas a capturar nuestro mundo construido. «Detrás de ellas está la noción de que la presencia surge también —y en ocasiones más— gracias a la ausencia que al hecho de estar efectivamente ahí.»³

LARISSA MICHELBERGER

are lined up in accordance to the order of the architectural design. Details such as a missing chair or the pushed-back curtain subtly thwart the order of the prescribed symmetry and, likewise, offer viewers space for their own concepts regarding the movement and narrative within the image.

Höfer's works invite the viewer to contemplate architecture. When and for whom was the room designed? Who are the people that move around in it, that use it? What distinguishes the room, and its environmental *mise-en-scène*? Her photographs are investigations, analyses, which serve the comprehension of our built environment. “But [they are] more about the fact that ‘presentness’ can often be achieved more by absence than by presence.”³

LARISSA MICHELBERGER

¹. Peter Pakesch, *Candida Höfer: Leseräume*, cat. exp., Basilea: Kunsthalle Basel. Schwabe, Basilea, 1999, s.p. ². Margot Th. Brandlhuber, *Die Villa Stuck. Ein Rundgang durch die Historischen Räume*, Villa Stuck, Múnich, s.a., s.p. ³. Julian Heynen (ed.), *Candida Höfer/Martin Kippenberger*, cat. exp., Bienal de Venecia de 2003, Walter König, Colonia, 2003, p. 9.

¹. Peter Pakesch, *Candida Höfer: Leseräume*, exh. cat. (Basel: Schwabe, 1999), n.p.
². Margot Th. Brandlhuber, *Die Villa Stuck. Ein Rundgang durch die Historischen Räume* (Munich: Villa Stuck, n.d.), n.p. ³. Julian Heynen, *Candida Höfer/Martin Kippenberger: Venice Biennale 2003* (Cologne: Walther König, 2003), p. 9.

Théâtre Municipal Calais I, 2001



MIKE KELLEY

Nació en 1954 en Wayne (Estados Unidos). Murió en 2012 en South Pasadena (Estados Unidos)
Born in 1954 in Wayne (United States). He died in 2012 in South Pasadena (United States)

Solo después de la muerte prematura de Mike Kelley en 2012 pareció posible repasar su vasta y extensa producción, y reconocer en su a menudo complejo y caótico trabajo una obra perspicaz y de influencia sin par como conjunto. Kelley se ocupó obsesivamente de los sistemas de valores de la cultura estadounidense, tanto desde perspectivas sociopolíticas como de una forma muy personal. Como artista, se situó siempre al margen de los míticos campos de batalla y de las plazas dedicadas a los héroes de la historia del arte estadounidense. Impulsado por la desconfianza y el escepticismo respecto a todos los dogmas culturales y los sistemas de creencias, el arte de Kelley se opone al culto nacional a las estrellas propio de las exposiciones individuales y de los fabricantes de arte.

Mientras el expresionismo abstracto americano de la posguerra glorifica la psicología personal convertida en ícono, en la obra de Kelley tiene lugar más bien una glorificación de la adaptación fallida. Kelley aborda el defecto, la incapacidad, lo «menor». Toma las estrategias *high-low* que hasta entrados los años ochenta se usaron principalmente como prácticas estilístico-formales de ampliación y las transfiere con decisión a los contenidos de su arte: pecado, dolor, violencia cotidiana y humillación figuran en el centro de sus obras. Su arte está transido de ira, de una voluntad *punk* por «arrastrar el buen gusto del arte moderno a la ciénaga de la subcultura de masas»,¹ a las zonas marginales y abisales de la cultura estadounidense, en donde se cuestiona la validez de sus jerarquías. Renuncia a lo artístico como algo ordenador, clarificador y que aspira a la completitud por una obra de arte total, sumamente compleja y paradójica, del subconsciente americano.

La serie *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, a la que pertenecen las instalaciones *Lonely Vampire* (2005) y *Joseph Supplicates* (2005), es un grupo de obras articuladas en trescientos sesenta y cinco vídeos e instalaciones surgidas de la escultura *Educational Complex*. Para *Educational Complex*, Kelley reconstruyó, basándose en sus recuerdos, la arquitectura de todas las instituciones educativas en las que estudió. Los espacios vacíos de los edificios se marcaron como lugares del abuso personal, en referencia a la teoría psicológica popular del síndrome de la memoria reprimida, que cree que los grandes traumas son reprimidos y olvidados.

Only with the premature death of Mike Kelley in 2012 did it seem possible to look upon his comprehensive and extensive body of work and distinguish, within the often extremely complex and apparently chaotic approaches, his clever and incomparably influential oeuvre as a unified entirety. Kelley dealt to a marked degree with the value systems of the culture of the United States, both from a socio-political perspective and in a very personal manner. At the same time, as an artist he always distanced himself from the mythical battlefields and heroic arenas of American art history. Driven by his mistrust and scepticism of all belief systems and cultural dogmas, Kelley's art has always been at odds with the cults of celebrity and nation propagated by painterly one-man shows and art producers.

While the American Abstract Expressionism of the post-War period heroized the pictorial expression of the personal psychology, with Kelley one is more likely to find a heroization of the failure to fit in. In his artwork, he deals with and accentuates shortcomings, inability and the “lowbrow”. Kelley unwaveringly transfers the high-low strategies that were employed well into the 1980s as a formal and stylistic praxis into the content and substance of his art: sin, pain, everyday violence and humiliation are the focus of his work. His art is characterized by his anger, by a punk desire to “drag the good taste of modern art down into the gutter of mass subculture”,¹ into the remote and bottomless spheres of American culture, where the validity of its hierarchies are challenged. He thus renounces the artistic, as something striving for order, clarification and completeness, in favour of his own paradoxical, highly complex *Gesamtkunstwerk* of the American subconscious.

The series *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, to which the installations *Lonely Vampire* (2005) and *Joseph Supplicates* (2005) belong, is comprised of 365 videos and installations that grew from the sculpture *Educational Complex* (1995). In *Educational Complex*, Kelley reconstructed by memory the architecture of all the schools he ever attended as a student. Referring to the pop psychology theory of repressed memory syndrome—the assertion that extreme trauma is suppressed and forgotten—these empty spaces lacking architecture are tagged as locations of abuse.

Lonely Vampire, 2005





Kelley concibió los vídeos y objetos de la serie *Extracurricular Activity Projective Reconstruction* para en cierto modo llenar estas lagunas de la memoria convertidas en espacio. Como fuentes de las secuencias breves y ficticias, además de fragmentos de su propia biografía, utilizó principalmente fotografías que encontró en los diarios de sus años de instituto y en periódicos locales, que reescribió y montó de nuevo en breves escenas. La mayor parte de las fotografías muestran actos colectivos que se celebran paralelamente al currículo escolar habitual, a menudo con un cariz alternativo, religioso o sexualmente perverso: fiestas de Halloween, celebraciones religiosas o encuentros góticos que, con su apertura carnavalesca, se oponen al sistema de reglas rígidas y a la rutina de la vida escolar. A partir de estos fragmentos a caballo del recuerdo y el arte, de los hechos y la fantasía, Kelley escenificó una mezcla de teatro íntimo barato y musical *trash*². En marcado contraste con los espacios vacíos de *Educational Complex*, podemos entender estas escenas como episodios de traumas ficticios, pero también como un ritual exorcista de liberación.

LEO LENCSÉS

To a certain degree, Kelley designed the videos and objects of the series *Extracurricular Activity Projective Reconstruction* to fill these now spatially-represented lapses in memory. As a source for the short fictive sequences, alongside the fragments of his own biography, Kelley turned above all to photographs that he found in high-school yearbooks and local newspapers, which he then rewrote and restaged as short scenes. The photographs primarily display the social and collective events that occur within and alongside an ordinary school day, often with trendy, ritualistic or sexually perverse undertones: Halloween events, religious acts or goth get-togethers that, in their carnivalesque frankness, conflict with the rigid system of rules and routines of everyday school life. From these fragments, poised between memory and art, between fact and fantasy, Kelley creates a concoction of cheap, small-stage theatre and trashy musical.² In contrast to the empty spaces of *Educational Complex*, these scenes can be understood as fictional traumatic episodes as well as exorcising rituals of liberation.

LEO LENCSÉS

¹ Bernard Marcadé, «Der Mundgeruch der Welt», *Parkett*, 31 (1992), p. 93. ² John C. Welchman, «Fête Accompli. Mike Kelley's Day is Done», en *Day is Done*, cat. exp., Nueva York: Gagosian Gallery. Yale University Press, New Haven / Londres, 2007, p. 484.

¹ Bernard Marcadé, «The World's Bad Breath», *Parkett*, no. 31 (1992), p. 93. ² John C. Welchman, «Fête Accompli: Mike Kelley's Day is Done», in *Day is Done*, exh. cat. (New York: Gagosian Gallery; and New Haven and London: Yale University Press, 2007), p. 484.



Lonely Vampire, 2005

Joseph Supplicates, 2005







*Test Room Containing Multiple Stimuli Known
to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses, 1999*



*A Dance Incorporating Movements Derived from
Experiments by Harry F. Harlow and Choreographed
in the Manner of Martha Graham, 1999*



MICHAEL KUNZE

Nació en 1961 en Múnich. Vive y trabaja en Berlín
Born in 1961 in Munich. He lives and works in Berlin

Michael Kunze trabajó en la pintura *Vormittag*, de seis metros de largo por algo más de tres de ancho, desde 1992 hasta 1995. El tríptico está construido a partir de la perspectiva central clásica, en la que no se aprecia ninguna separación entre las tres partes. Las alusiones a la arquitectura de la Antigüedad clásica que se encuentran en primer plano, en el centro y en el fondo operan como bastidor y conforman el espacio en el que se desarrolla la escena representada. En el cuadro hay veinticuatro figuras que se reparten a razón de ocho en cada parte. Son seres fantásticos, fabulosos, que se funden con el entorno y dan la impresión de estar flotando. Están rodeados, por citar varios ejemplos, de maquetas arquitectónicas, botes, sombrillas y recipientes llenos de agua.

El cuadro está adornado con muchísimas palomas blancas. La paloma simboliza la paz y el amor, en una referencia cristiana al Espíritu Santo.

Predominan los tonos blancos, azules y rojos. El rojo simboliza la sangre, es el color de los mártires, aunque también el de la vida y el amor. El azul está asociado en la iconografía cristiana con el cielo. Por eso la virgen María lleva un manto azul, porque asciende y es aceptada en el cielo. El blanco simboliza la inocencia y la pureza.

Una construcción monumental descuelga por encima de los seres fabulosos y las palomas.

A través de la arquitectura abierta se aprecia un cielo azul oscuro con nubes que amenazan tormenta. Unas cortinas enormes, también azules, adoptan el movimiento de las nubes y dan la impresión de arrastrarlas al espacio interior.

Al fondo aparece representado un jardín que recuerda un *hortus conclusus*. El «jardín o huerto cerrado» era en la Edad Media uno de los símbolos más extendidos de María.

La impresión general es lúgubre, sobrecargada; la obra parece casi manierista.

Kunze estudió Arte en la Akademie der Bildenden Künste de su ciudad natal y vive hoy en Berlín. Para su pintura, emplea referencias sacadas de la filosofía, la literatura, el cine y la historia del arte clásico. En la pintura cita por encima algunas de estas fuentes de inspiración, como cuando en uno de los elementos arquitectónicos escribe los nombres de grandes pintores que ha habido desde el Renacimiento hasta nuestros días: Hieronymus Bosch, Giorgio de Chirico, Paolo Veronese, René Magritte, Giovanni Battista Tiepolo, Albrecht Altdorfer, Gerhard Richter y Anselm Kiefer, entre otros.

Michael Kunze worked on the six-meter-long and more than three-meter-high painting *Vormittag* from 1992 to 1995. The three-panel piece is structured in a classical one-point perspective, whereby the three panels display no interstices. Architectural references to classical antiquity in the fore, middle and background function as the *mise-en-scène* and create the environment for the presented situations. Twenty-four figures—eight in each panel—are distributed across the painting: fantasy creatures and mythological beings whose bodies merge with the environment and appear to float. They are encircled, for example, by architectural models, boats, umbrellas and water-filled vessels. Numerous white doves adorn the painting, symbolizing peace and love and, in connection with Christianity, the Holy Spirit.

The dominant colours are white, blue and red. Red represents blood, it is the colour of martyrs, but red also stands for life and love. Blue, in Christian iconography, is associated with heaven—the Virgin Mary, for example, is clad in blue because she will be taken into heaven. White symbolizes innocence and purity.

A monumental architecture towers high above the mythical creatures and doves.

And, beyond the open architecture, we see a dark-blue sky filled with ominous-looking storm clouds. Huge curtains, also blue, echo the movement of the storm clouds and seem to extend it into the interior space.

In the background, a garden is seen that is reminiscent of a *hortus conclusus*—the “enclosed garden” was a popular symbol for the Virgin Mary during the Middle Ages.

The overall impression is sombre, ornately cluttered, and the piece comes across as almost manneristic.

Kunze studied painting at Munich’s Academy of Fine Arts, and now lives in Berlin. In his work, he makes use of references to philosophy, literature, film, and classical art history. In *Vormittag*, he makes obvious reference to some of his external sources of ideas—great painters from the Renaissance to the present—by naming them on one of the architectural elements: Hieronymus Bosch, Giorgio de Chirico, Paolo Veronese, René Magritte, Giovanni Battista Tiepolo, Albrecht Altdorfer, Gerhard Richter and Anselm Kiefer, among others.

The composition of the three-panel painting is true to the tradition of the triptychs of Hieronymus Bosch, which are

La composición está en la estela de la tradición de los trípticos de El Bosco, conocidos por la interpretación abierta que ofrecen sus imágenes.

El escenario arquitectónico recuerda los cuadros de Veronés, como por ejemplo su *Cena en casa de Levi* (1573).

También recuerda a las vistas oníricas de ciudades de Giorgio de Chirico, con elementos sacados del subconsciente.

La exploración de la realidad y el inconsciente que Kunze lleva a cabo en sus misteriosos cuadros pueden relacionarse también con las obras surrealistas de René Magritte.

Se ha calificado a Michael Kunze de «fenómeno excepcional dentro del paisaje artístico alemán»¹, tanto en relación con su modo de pintar como en lo referido al contenido de sus cuadros. El desciframiento de *Vormittag* sigue siendo una mezcla de ensueño y realidad, conciencia e inconsciente. Sin embargo, pese a las numerosas referencias que contiene, deja espacio a lo propio, a la novedad.

KATHARINA VOSSENKUHL

famous for their overtly interpretational possibilities.

The architectural backdrop is reminiscent of paintings by Paolo Veronese—for example, Veronese's *Feast in the House of Levi*, from 1573. The backdrop likewise calls to mind the dreamlike cityscapes of Giorgio de Chirico, with their elements from the subconscious. The engagement with reality and the subconscious found in Kunze's enigmatic paintings also reveals a connection to the surrealist work of René Magritte.

Michael Kunze has been described as “nonpareil in the artistic landscape of Germany”,¹ both in reference to his style of painting as to the content-related references of his work. The decipherment of *Vormittag* remains a blend of dream and reality, of the conscious and the subconscious. Despite the extensive citations, however, the scope for the personal, the new, remains broad.

KATHARINA VOSSENKUHL

¹ http://www.welt.de/print/welt_kompakt/duesseldorf/article115157828/Kunsthalle-zeigt-Werkschau-von-Michael-Kunze.html (consultado el 10/04/2013).

¹ http://www.welt.de/print/welt_kompakt/duesseldorf/article115157828/Kunsthalle-zeigt-Werkschau-von-Michael-Kunze.html (last accessed 1 December 2014).



BOSCH - CHIRICO - VERONESE - MAGRITTE - BROGTHAERS - SYAKS - GIMARUE - CHARDIN - BLECHEN - ZIANESI - ALDOFFER - OTTMANN



Vormittag, 1992–1995

ZILLA LEUTENEGGER

Nació en 1968 en Zúrich, donde vive y trabaja
Born in 1968 in Zurich, where she lives and works





Rondo, 2008

La artista Zilla Leutenegger practica en sus trabajos una combinación de dibujo, pintura, fotografía, escultura, proyección, sonido y luz. Casi siempre forma parte de sus obras, que giran en torno a su propia persona. Lo describe en estos términos: «Ha quedado claro que en mis trabajos no se aborda a Zilla como Zilla, sino la forma práctica de trabajar con una misma. No debemos nombrar una idea antes de que haya surgido»¹.

Las esculturas de Leutenegger son elementos espaciales que, al igual que las imágenes en movimiento tratadas digitalmente, atrapan al visitante en cuanto accede a la sala. Los dibujos se adueñan del espacio y da la sensación de que se convierten en tridimensionales gracias a los objetos, que, a su vez, parecen convertirse en dibujos. Los espacios quedan solo sugeridos, de tal modo que el observador puede dar rienda suelta a su fantasía y complementarlos. Son repeticiones eternas de momentos detenidos, quizá personales. Pueden tener una carga positiva o negativa, a cualquiera de nosotros nos encantaría repetirlos hasta el infinito o detenerlos o acaso olvidarlos. La tridimensionalidad facilita que el espectador se adentre en los espacios, con lo que surge un movimiento corporal. Al movimiento virtual que se aprecia en las proyecciones se añade de esta manera el decurso de un movimiento real.

En los trabajos de Leutenegger, el aspecto temporal viene determinado por el movimiento virtual, el movimiento real, la música y las repeticiones. El tema del tiempo y el movimiento es objeto de un detallado análisis en la obra *Rondo* (2008). Se trata de una videoinstalación con proyección y tres objetos. La sombra negra de la Zilla pianista se proyecta en una pared blanca. Delante de la pared hay una tarima con un piano de cola abierto y una banqueta. Según la perspectiva que tenga el visitante, la sombra del piano de la tarima y la sombra del piano de la pared se superponen o aparecen una al lado de otra. Leutenegger lo describe así: «De esta forma se crean dos planos visuales, la sombra que reproduce lo que tú imaginas y la sombra del objeto. Se trata de un juego sencillo, y de hecho bastaría con imaginárselo. Pero me atrae ver qué ocurre entre estos dos planos visuales»². En los siete minutos que dura el bucle, Zilla Leutenegger interpreta varias piezas clásicas, hace una breve pausa y sigue tocando. Entonces la grabación vuelve a comenzar desde el principio, de tal modo que la repetición concuerda con la forma musical del rondó, en la que van alternándose los motivos que se repiten periódicamente. Un rondó puede tener entidad propia, pero también constituir el

The works of the artist Zilla Leutenegger interweave drawing, painting, photography, sculpture, projection, sound and light. The artist herself is almost invariably a facet of her pieces, which revolve around her own person. As she describes it, “it has, in the meantime, become more apparent that my works are not about Zilla as Zilla, but rather about the practicality of working with oneself. One needn’t state an idea before it has come into being”¹.

Leutenegger’s sculptures are environmental elements that, just like the digitally processed moving images, immediately embrace the viewers entering the space. The drawings take possession of the space and appear to become three dimensional thanks to the objects, which in turn appear to transform into drawings. Rooms are merely inferred, thus allowing augmentation through the unleashing of the viewer’s own imagination. It’s the perpetual reiteration of captured moments, perhaps personal ones: they can be positively or negatively laden, and any one of us would love to repeat them endlessly, or stop them, or perhaps even forget them. The three-dimensionality enables the viewer to enter the spatial spheres, which in turn instigates a physical movement. In this way, an actual motion sequence is added to the virtual movement of the projections.

The temporal aspect found in the works of Leutenegger determines the virtual movement, the real movement, the music and the repetition. The piece *Rondo* (2008), a video installation with a projection and three objects, is dedicated to the topics of time and movement. The black shadow of the piano-playing Zilla falls as a projection onto a white wall, in front of which, on a podium, there is an open grand piano and a piano stool. Depending on the perspective whence the work is viewed, the shadow of the piano on the podium and the projected shadow of the piano on the wall overlap or are next to one another. “In this way”, as Leutenegger explains, “two pictorial layers are the outcome: the shadow reflecting that which you envision, and the shadow of the object. It’s a matter of a simple playful ploy, and the concept would actually be enough. But I find the interaction between the two pictorial layers tantalizing”². In the corresponding seven-minute-long loop, Zilla Leutenegger plays a variety of classical pieces, takes a short break, and then continues playing. In its structure of continual recurrence, when the

último tiempo de una sonata, que por lo general suena virtuoso y vivaz.

Los personajes de las obras de Leutenegger nunca aparecen en compañía. Dan la impresión de estar meditabundos y ensimismados, o bien se dedican a una actividad cotidiana, aunque nunca parecen estar solos. «Samuel Beckett habla de la “belleza absurda” de estar solo. Quizá sea esta la diferencia que hay entre la solitud y la soledad. Que la primera es un estado que se busca a propósito y que puede ser sumamente placentero [...]. Mientras que la soledad le ocurre a uno, le quita fuerza y energías porque no se corresponde con la propia voluntad»³.

KATHARINA VOSSENKUHL

loop begins anew it corresponds to the musical form of the rondo, in which reoccurring motifs alternate. A rondo can stand on its own or, for example, form the final movement of a sonata, whence it usually sounds virtuous and lively.

All figures depicted in Leutenegger's works emerge as singular entities. They convey pensive rumination and self-absorption or pursue a mundane activity, but they never convey loneliness: “Samuel Beckett speaks of ‘the absurd beauty of being alone’. Perhaps that is the core difference between being alone and loneliness. The one is a wilfully selected condition that can be very enjoyable [...]. Whereas loneliness happens, and drains energy and strength because it isn't of one's own desire.”³

KATHARINA VOSSENKUHL

1. Claudia Suter, «Es geht mir nicht darum, meine Welt zu erklären», *Laconicum. Magazin für Kunst und Kultur*, 2003, s. p. <http://laconicum.ch/zilla-leutenegger/zilla-leutenegger-interview.html> (consultado el 1/12/2014) 2. Dorothee Messmer, «Versuche, das Unmögliche möglich zu machen. Zilla Leutenegger im Gespräch mit Dorothee Messmer», en http://www.zilla.ch/reviews05_de.html (consultado el 30/11/2014). 3. Janneke De Vries, «Janneke de Vries über Zilla Leutenegger», *Artist Kunstmagazin*, abril de 2004, s. p.

1. Claudia Suter, «Es geht mir nicht darum, meine Welt zu erklären», *Laconicum: Magazin für Kunst und Kultur* (2003); <http://laconicum.ch/zilla-leutenegger/zilla-leutenegger-interview.html> (last accessed 1 December 2014). 2. Dorothee Messmer, «Versuche, das Unmögliche möglich zu machen: Zilla Leutenegger im Gespräch mit Dorothee Messmer» (February 2010), at <http://www.zilla.ch/reviews.html> (last accessed 1 December 2014). 3. Janneke de Vries, «Janneke de Vries über Zilla Leutenegger», *Artist Kunstmagazin* (April 2004), at <http://www.zilla.ch/reviews02.html> (last accessed 1 December 2014).

JONATHAN MEESE

Nació en 1970 en Tokio. Vive y trabaja en Berlín y Ahrensburg (Alemania)
Born in 1970 in Tokyo. He lives and works in Berlin and Ahrensburg (Germany)

Jonathan Meese es uno de los artistas alemanes más solicitados de su generación. Su obra es a un tiempo variada y provocativa: comprende pintura, dibujos, esculturas, instalaciones, videoarte, *performances* y producciones teatrales. Uno de los centros de gravedad de sus a menudo controvertidos trabajos es la creación de un «mundo alternativo radical» que brinda una salida de una civilización, la nuestra, cuyas normas, imperativos y mentiras parecen impedir todo intento de escapada. A este mundo inflexible de todos los días contrapone Meese la *dictadura del arte*, que ha proclamado incansablemente y estaría llamada a ayudarnos a escapar de los imperativos sociales y políticos del presente. Simultáneamente, refleja las dificultades de esta atrevida propuesta: mediante el análisis de personalidades fracasadas de la historia, la literatura y el cine, como Louis-Antoine-Léon de Saint-Just, Adolf Hitler o el personaje ficticio de Darth Vader, por ejemplo, pone de manifiesto que «este conflicto de la superación de las presiones históricas no parece tener solución»¹.

La lucha por la autonomía del arte es para Meese en todo momento una lucha también por la autonomía de la obra con respecto al artista. Este debería dejarse llevar por su instinto y los impulsos indeterminados, como en un juego, y abandonar de esta manera toda voluntad e intencionalidad. Esta noción del arte antiintencional se expresa también en las observaciones de Meese sobre sí mismo, cuando afirma que, en realidad, nunca quiso ser artista. No empezó a dibujar y a pintar hasta los veintidós años, luego ingresó en la Kunsthochschule de Hamburgo, donde estudió de 1993 a 1998 y de la que salió sin titularse. Hoy vive y trabaja a caballo entre Berlín y Ahrensburg, localidad cercana a Hamburgo.

La presente exposición muestra seis esculturas de bronce del artista: *Widder*, *Soldier of Fortune "Iwan"* y *Flash Gordon* (todas de 2003), *Schnabel Luigi im Zirkulationsnebel*, *General „Hybris“* y *General Pony* (de 2007). Forman parte de un grupo de obras creadas a partir de 2003 que incluye otras piezas. Los puntos de referencia de sus contenidos, además de las criaturas fantásticas, son personajes del mundo del cómic y de los videojuegos.

Si bien es verdad que los objetos escultóricos han desempeñado desde siempre un importante papel en el arte de Meese, en la mayoría de los casos se trataba de meros accesorios relacionados con sus *performances*. Las esculturas surgidas a partir de 2003, en cambio, son obras de arte autónomas, que deben entenderse por sí solas «como posturas de *performances*

Jonathan Meese is one of the most in-demand German artists of his generation. His oeuvre, both multifaceted and provocative, encompasses painting, drawing, sculpture, installation work, video and performance art, as well as theatre productions. One of the emphases of his often-controversial works is on the creation of a “radical counter-world” as an outlet from our civilization—a civilization seemingly inseparably entangled with norms, constraints and lies. Meese counters this ossified everyday world with his relentlessly proclaimed “dictatorship of art”, the intention of which is to enable people to divest themselves of the social and political imperatives of the present. All the while, however, he keeps the difficulties of this bold agenda in mind: for instance, by way of his examination of failed personalities in history, literature and film—such as Louis-Antoine-Léon de Saint-Just, Adolf Hitler or the fictive figure Darth Vader—he shows how “this conflict of overcoming historic constraints appears hopeless”¹.

For Meese, the struggle for the autonomy of art is also forever a battle for the autonomy of artwork from the artist, who should let him—or herself be playfully guided by instinct and vague impulses and, in this way, forsake the deliberate or intentional. This artistic sense of the anti-intentional is likewise expressed in Meese’s remarks regarding himself, such as stating that he actually never wanted to become an artist. He only began drawing and painting at the age of twenty-two and while he subsequently attended the University of Fine Arts at Hamburg (from 1993 to 1998), he abandoned his studies without completing his degree. Today, he lives and works in Berlin and Ahrensburg, a town close to Hamburg.

The current exhibition features six bronze sculptures by Meese: *Widder*, *Soldier of Fortune "Iwan"* and *Flash Gordon* (all from 2003), and *Schnabel Luigi im Zirkulationsnebel*, *General „Hybris“* and *General Pony* (all from 2007). These bronzes are part of a group of works begun in 2003. Alongside fantasy creatures, other points of reference in regard to their content are characters taken from comic books and computer games.

Three-dimensional objects have always had a relevant position in Meese’s work, although usually as props within the context of performances. The sculptures of the project that he began in 2003, however, are

General „Hybris“. Bunter Lolly voll Abenteuer, 2007



Flash Gordon, 2003



Widder, 2003



fijadas en materia, como instantes de lo teatral que han trascendido la dimensión del tiempo»².

Se advierten dos métodos de trabajo: mientras que algunas esculturas parten, aunque someramente, de la forma de la cabeza humana y se han modelado conforme a unas proporciones convencionales, otras siguen el procedimiento del ensamblaje —que se remonta a Pablo Picasso—, en el que los objetos cotidianos son vaciados en bronce y combinados con otros objetos, de tal modo que surgen nuevas relaciones de sentido. Estos objetos se distinguen por un modelado áspero de la superficie y por una expresión desenfrenada: el resultado son rostros desencajados, grotescos, y proporciones deformes a medio camino entre la abstracción y la figuración.

autonomous artworks that are to be appreciated “as materially fixated performance poses, trans-temporal moments of the theatrical”.² Two work modes can be identified: while some of the sculptures hint to an origin emanating from the shape of the human head and are modelled in accordance to conventional standards, others pursue the assemblage approach—conceived by Picasso—in which everyday objects and diverse materials are combined and then transformed by being cast in bronze so as to create new contexts of meaning. The latter are distinguished by the coarse modelling of the surface and the unbridled expression—grotesquely distorted faces and deformed proportions straddling abstraction and figuration are the outcome.

General Pony. Es ist nie zu spät Tierbaby zu sein, 2007



Schnabel Luigi im Zikulationsnebel, 2007



De acuerdo con sus objetivos, Meese no pretende provocar nada con su arte: «¡Quiero que sea el arte el que provoque algo! El arte debería ser la revolución de sí mismo, la única alternativa»³. En la presente exposición, el visitante se ve confrontado con este programa; está invitado a aventurarse en las obras de Meese como si fuera un juego, con una mirada libre de prejuicios.

ANNABEL WEICHEL

As for his agenda, Meese has no desire to induce or effectuate anything with his art: “I want the art to provoke! The art should be its own revolution, the only alternative.”³ The current exhibition confronts viewers with this agenda and invites them to engage themselves, playfully and with unbiased eyes, with Meese’s work.

ANNABEL WEICHEL

¹ Jonathan Meese *Fräulein Atlantis*, cat. exp., ed. al cuidado de Daniela Balogh et al., Essl Museum / Prestel, Klosterneuburg, Múnich, 2007, p. 121. ² *Ibidem*, p. 120.
³ *Ibidem*, p. 20

¹ Jonathan Meese, *Fräulein Atlantis*, exh. cat. (Munich: Prestel, 2007), p. 121.
² Ibid., p. 120. ³ Ibid., p. 20.

Soldier of Fortune "Iwan", 2003



HANS OP DE BEECK

Nació en 1969 Turnhout (Bélgica). Vive y trabaja en Bruselas
Born in 1969 in Turnhout (Belgium). He lives and works in Brussels

Hans Op de Beeck trabaja en la frontera entre varias disciplinas artísticas. Utiliza magistralmente las estrategias de escenificación de la arquitectura, los decorados, el cine, el diseño y las artes plásticas. Se dio a conocer con sus grandes ambientes transitables, que semejan los decorados de una obra aún por escribir. Despiertan asociaciones con situaciones cotidianas, vivencias de la infancia o escenas de películas. Sin embargo, no existe una perspectiva narrativa fija, ya que el artista se limita a perfilar un campo de recepción en el que el observador pueda actuar.

«Las obras —afirma Op de Beeck— son un comentario al carácter tragicómico de nuestra condición humana, a cómo manipulamos nuestro espacio vital a la manera de un decorado, tanto a pequeña como a gran escala, y a cómo tratamos de conjurar, dentro de este entorno antropomorfizado, nuestra propia irrelevancia y mortalidad con una serie de costumbres y rituales».¹ Ingvid Goetz reparó en la obra del artista en la presentación de su instalación *Location (5)* (2004), un *diner* americano transitable y a escala real con vistas a una escena callejera nocturna, que pudo verse en la sección *Unlimited* de Art Basel 2004. Desde entonces colecciona sus obras en toda la variedad de soportes y medios, desde dibujos hasta películas e instalaciones, pasando por acuarelas y esculturas.

Con la exposición *Stille Kulisse und wandernde Komparsen*, la Colección Goetz presentó por primera vez en 2014 en su sede una amplia muestra de este singular planteamiento. Para la ocasión, el artista ideó un recorrido y completó el fondo existente con una selección de piezas de su propia colección. «Como suelo hacer en los proyectos individuales de magnitud, concebí esta exposición como un paseo, como un tránsito, como un viaje para el espectador»², afirma en el ensayo del catálogo que acompaña a la exposición. No existe, sin embargo, un hilo argumental preestablecido. Antes bien: se invita al visitante a seguir los recorridos que el artista expone y a asociarlos con los propios recuerdos y experiencias.

Una etapa importante de este viaje es la película *Staging Silence (2)* (2013), rodada en blanco y negro y en alta definición. Muestra cómo dos pares de manos no identificables construyen una y otra vez sobre una superficie de cerca de un metro cuadrado nuevos decorados con objetos simples. Con unas pocas maniobras surgen jardines de inspiración japonesa, interiores modernos y ciudades enteras, y todo ello con objetos cotidianos, como botellas de agua, terrones de azúcar o patatas,

As an artist, Hans Op de Beeck straddles the fence between diverse artistic disciplines, using to his advantage the production strategies of architecture, stage design, cinema, design and visual arts. He has gained prominence with his large walk-in environments, resembling the stage sets of plays that have yet to be written, which awaken associations with everyday situations, childhood experiences or movie scenes. A defined narrative perspective is absent, however, as the artist merely delineates the contours to a field of reception within which the spectator can maneuver.

“The works”, explains Op de Beeck, “are a commentary on our tragicomic human condition as well as on how we manipulate, on both a large and small scale, our habitat like a stage set, and how we seek, within this anthropomorphized environment, to avert our own irrelevance and mortality with rituals and habits”.¹ Ingvid Goetz first became aware of the artist’s work at Art Basel’s Unlimited sector, in 2004, with the presentation of Op de Beeck’s installation from the same year, *Location (5)*, a life-sized recreation of an American diner that can be entered and includes a night-time view of a motorway. Since then, she has collected his work in its full diversity of media, from drawings to watercolours and sculptures, and from films to installations.

The Goetz Collection presented an overview of this expansive, unique position within its own house for the first time in 2014 with the exhibition *Quiet Scenery and Wandering Extras*. The artist himself developed a sequential itinerary for the presentation, which included works selected from the museum’s holdings as well as from his own. “In the same manner with which I normally create large, individual projects, I conceived the exhibition as a walk, a passage, a journey for the spectator”,² he commented in his essay in the accompanying catalogue. There was no fixed narrative, however. Rather, the viewers were simply urged to follow the artist-set course and to supplement it with their own memories and experiences.

An important station on the journey was the recently created piece *Staging Silence (2)*, a black-and-white film in HD quality completed in 2013 that shows two anonymous pairs of hands continually constructing different staged scenarios with simple objects within a defined area of approximately one square meter. Thus, Japanese-inspired

Staging Silence (2), 2013



los cuales, gracias al empleo de una iluminación apropiada, se ponen en escena de forma realista.

La película se acompaña de una música electrónica de graves potentes que el músico británico Scanner compuso para la ocasión. Originalmente, el material filmado para *Staging Silence* (2) duraba más de cuarenta minutos. Op de Beeck cortó veinte minutos de película, pues quería mostrar tan solo escenas en las que el espectador comprendiera perfectamente la estrategia de escenificación. De esta manera, a partir de la sucesión de imágenes acompañadas de música, la película despliega una dinámica a la que es difícil sustraerse. «El título es una alusión a los decorados mudos, en los que el espectador, en ausencia de los personajes, puede proyectarse como único protagonista»³, sostiene Op de Beeck.

Staging Silence (2) transita por la delgada línea que separa la ilusión de la desilusión. De manera similar a como ocurre en el teatro, la ilusión se crea de forma que pueda descubrirse como tal. Con su obra, Op de Beeck crea decorados, espacios de historias posibles que el visitante debe interpretar una y otra vez en su imaginación.

CORNELIA GOCKEL

gardens, modern interiors and entire cities are realistically staged using ordinary everyday objects (such as water bottles, sugar cubes or potatoes), the appropriate lighting and a few simple flicks of the wrists.

The film is accompanied by a bass-heavy electronic score composed specifically for the film by the British musician Scanner. The original film material shot for *Staging Silence* (2) lasted more than forty minutes in its entirety. However, Op de Beeck shortened the film to twenty minutes in order to show only the scenes in which the production strategies remained clearly comprehensible for the audience. The progression of the images, accompanied by the music, bestows the film a dynamic that is virtually irresistible. As Op de Beeck explains, “the title is an allusion to the silent sets, onto which the viewers can, in absence of any figures, project themselves as the sole given protagonist”³.

Staging Silence (2) travels on the thin line between deception and disappointment. Much like in the theatre, the illusion is produced in a manner that exposes it as a whole. In his work, Op de Beeck creates stage sets —environments for possible narratives that the spectators can play anew, time and again, within their imagination.

CORNELIA GOCKEL

¹. Hans Op de Beeck, «Stille Kulisse und wandernde Komparsen», en Ingvild Goetz y Karsten Löckemann (eds.), *Hans Op de Beeck. Quiet Scenery and Wandering Extras*, cat. exp., Múnich: Sammlung Goetz. Hatje Cantz, Ostfildern, 2014, p. 32. ². *Ibidem*. ³. *Ibidem*, p. 51.

¹. Hans Op de Beeck, “Quiet Sceneries and Wandering Extras”, in *Hans Op de Beeck: Quiet Sceneries and Wandering Extras*, exh. cat. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014), p. 32. ². *Ibid.* ³. *Ibid.*, p. 51.



ULRIKE OTTINGER

Nació en 1942 en Constanza (Alemania). Vive y trabaja en Berlín
Born in 1942 in Konstanz (Germany). She lives and works in Berlin

La artista Ulrike Ottinger ha desarrollado una dilatada carrera creativa que aborda una gran profusión de temas y engloba las formas de representación más diversas. Empezó su labor artística a finales de los años cincuenta; poco después se mudó a París y allí se estableció como pintora, grabadora y fotógrafa. Paralelamente, asistió a algunos cursos en la Sorbona, entre ellos de Etnografía, y en sus numerosas visitas al cine descubrió su pasión por el séptimo arte. De regreso a Constanza, su ciudad natal, abrió una galería y un cineclub, en el que además de películas clásicas proyectaba también cine contemporáneo. De esta manera logró atraer a un público más amplio interesado en el arte, como la propia Ingvild Goetz, que por aquel entonces regentaba una galería en Zúrich. Desde 1973, Ottinger vive en Berlín. En 1977 rodó *Madame X: An Absolute Ruler*, una película satírica y homoerótica que fue emitida por la cadena de televisión ZDF y desató una gran controversia. Desde los años ochenta, ha trabajado como escenógrafa en óperas y teatros, y ha diseñado decorados, entre otros, para obras de Elfriede Jelinek.

Ottinger escribe personalmente los guiones de sus películas, dirige e incluso ha producido muchos de sus filmes, frecuentemente centrados en grupos marginales. Ilustra lo singular, lo que se sale de la norma, un mundo poblado por *outsiders* y personas excéntricas. Un ejemplo de ello es la denominada trilogía de Berlín, formada por *Bildnis einer Trinkerin* (1979), *Freak Orlando* (1981) y *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (1984).

La segunda película de la trilogía, *Freak Orlando*, puede verse en la presente exposición. Lleva por subtítulo *Kleines Welttheater in fünf Episoden*, y muestra al personaje principal, Orlando Orlanda, realizando un viaje en cinco capítulos a través de la historia. El personaje, que cambia de sexo, va siempre acompañado de otras figuras y fenómenos anómalos de la sociedad, tales como hermafroditas, hermanos siameses o enanos.

La obra fotográfica de Ottinger suele surgir en relación con una película; así, ocho de las fotos que se exponen pueden asociarse a *Freak Orlando*. Una de ellas, *Das Festmahl der Zirkusartisten* (1981), presenta a Orlando Orlanda durante una celebración con los actores de una barraca de feria, el espectáculo adicional de un circo que exhibe rarezas humanas, bailando con una pareja de siameses. En la película, tiene una relación sentimental con uno de ellos, hecho que más tarde desembocará en una serie de problemas con el otro hermano. La pareja aparece también retratada en la fotografía *Die siamesischen Zwillinge* (1981). Otros

As an artist, Ulrike Ottinger can look back upon a long and thematically rich life of creative production involving the most diverse forms of media expression. She commenced her artistic production at the end of the 1950s and, shortly after, moved to Paris, where she worked as a painter, graphic artist and photographer. At the same time, she attended lectures at the Sorbonne—among other topics, on ethnography—and, during her numerous visits to the cinema, also discovered her love for movies. After returning to her German hometown of Konstanz, she opened a gallery and a film club, where she screened both historic and contemporary movies, attracting an art-interested audience from far and wide, including Ingvild Goetz, who at the time was running a gallery in Zurich. Since 1973, Ottinger lives in Berlin. In 1977 she directed *Madame X: An Absolute Ruler*, a satirical, homoerotic movie that sparked controversy and strong reactions when broadcasted on the German public television station ZDF. Since the 1980s, she has directed productions at numerous opera houses and theatres and has designed stage sets for plays by, among others, Elfriede Jelinek.

Ottinger writes her own screenplays, does the camerawork and often also produces her own films, which often focus on marginalized groups of society: she thematizes those on the edge, the abnormal, the world of outsiders and eccentrics. Representative of her work is the so-called *Berlin Trilogy*, which consists of *Bildnis einer Trinkerin* (1989), *Freak Orlando* (1981) and *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (1984).

The second part of the trilogy, *Freak Orlando*—which can be viewed in this exhibition and which in Germany bears the supplementary title *Kleines Welttheater in fünf Episoden*—follows the main character, Orlando Orlanda, on a journey through history in five episodes: the gender-changing title character is always accompanied by other anomalous figures of society, such as, for example, hermaphrodites, Siamese twins and little people.

Ottinger's photographic works usually arise in connection with a movie. Thus, it comes as no surprise that eight of the prints on display in the present exhibition were created in association with *Freak Orlando*. *Das Festmahl der Zirkusartisten* (1981) shows Orlando Orlanda dancing with a pair of Siamese twins at a celebration held by the performers of a circus sideshow featuring human oddities—in the movie, he



Absinth (Tabea Blumenschein), 1975





Der Bote der Inquisition, 1981

actores del episodio del festín son los enanos, dos de los cuales figuran en la fotografía *Fräulein Mausi und Paulchen* (1981).

La exposición muestra otras dos películas de Ottinger: *Superbia—Der Stolz* (1986), una alegoría de los siete pecados capitales, y *Ester. Ein Purimspiel in Berlin* (2002), una parábola sobre el arraigo en un país extranjero.

Otro de los centros de interés en sus trabajos son los temas etnográficos. Ottinger sigue el rastro de culturas y minorías caídas en el olvido, viaja por sus regiones y convive durante un tiempo con sus habitantes. Mientras tanto, documenta la vida de la gente y la naturaleza que la rodea de una forma tan espectacular como delicada. Las tres fotografías en blanco y negro presentes en la exposición fueron tomadas durante un viaje por China en 1985, del que también surgió la película documental de cuatro horas y media *China. Die Künste—der Alltag*.

SUSANNE TOUW

Fräulein Mausi und Paulchen, 1981

has a love affair with one of the twins, which over the course of time leads to difficulties with the other twin. The twins are seen again in the photograph *Die siamesischen Zwillinge* (1981). Other *dramatis personae* of the celebratory feast are the little people, two of whom are seen in the photograph *Fräulein Mausi und Paulchen* (1981).

Two other films by Ottinger are also to be found in the exhibition: *Superbia—Der Stolz*, an allegory of one of the seven deadly sins shot in 1986; and *Ester. Ein Purimspiel in Berlin* (2002), a parable about gaining one's footing in a foreign land.

Ethnographic topics are also a focus of Ottinger's work: she uncovers unknown or forgotten minorities and/or cultures, travels to their regions and then lives with them for an extended period of time, during which she documents their life and the surrounding nature in a visually stunning but simultaneously sensitive manner. The three black-and-white photographs shown in this exhibit were taken while on a trip to China in 1985, during which the 4.5 hour documentary film *China. Die Künste—der Alltag* was also filmed.

SUSANNE TOUW



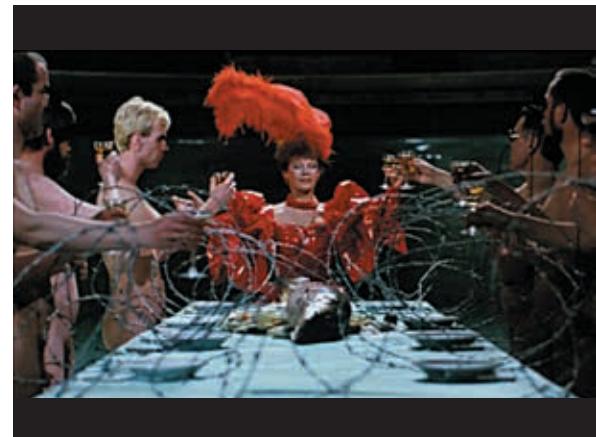
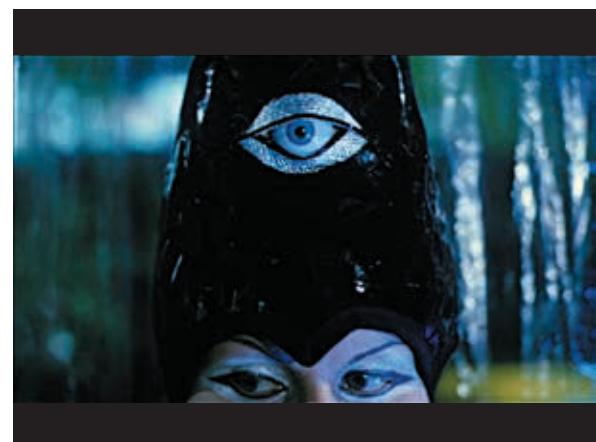
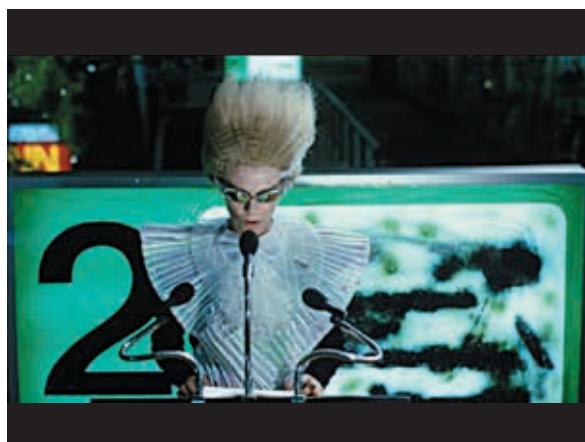
Opfer des Heiligen Tribunals, 1981

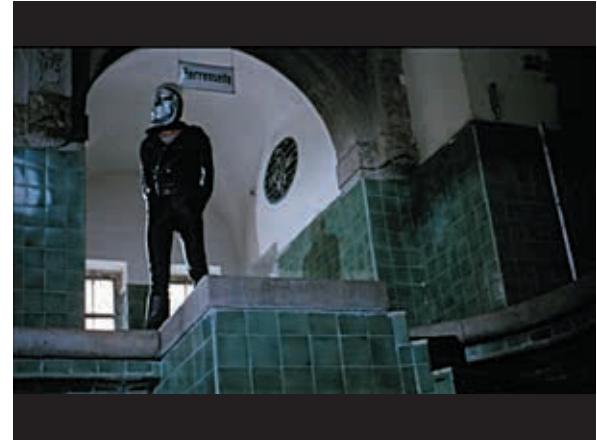
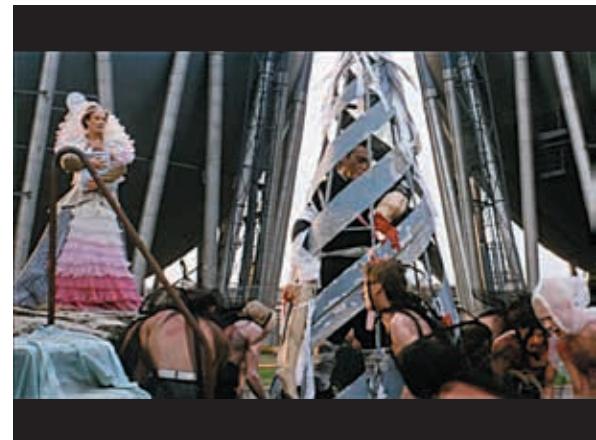
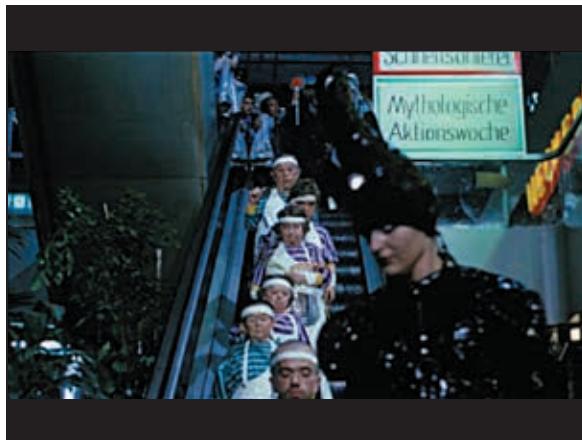
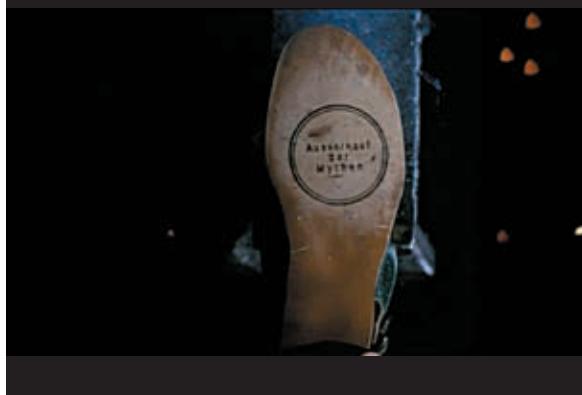
Mönche mit Harpyien, 1981



Die Betörung der Alten, 1981

Opera: Drei Schicksalsgötter, 1983





Freak Orlando, 1981



China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Zu den Aufgaben und Fähigkeiten der Schauspieler gehört auch das Anfertigen der eigenen Maske, 1985

China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Die Stirnlocken werden einzeln angesteckt. Das Schönheitsideal, die ovale, ebenmäßige Gesichtsform, wird durch das Ankleben von zwei langen schwarzen Haarsträhnen erreicht, 1985





Begegnung im Grasland, 1988

Superbia-Der Stolz, 1986





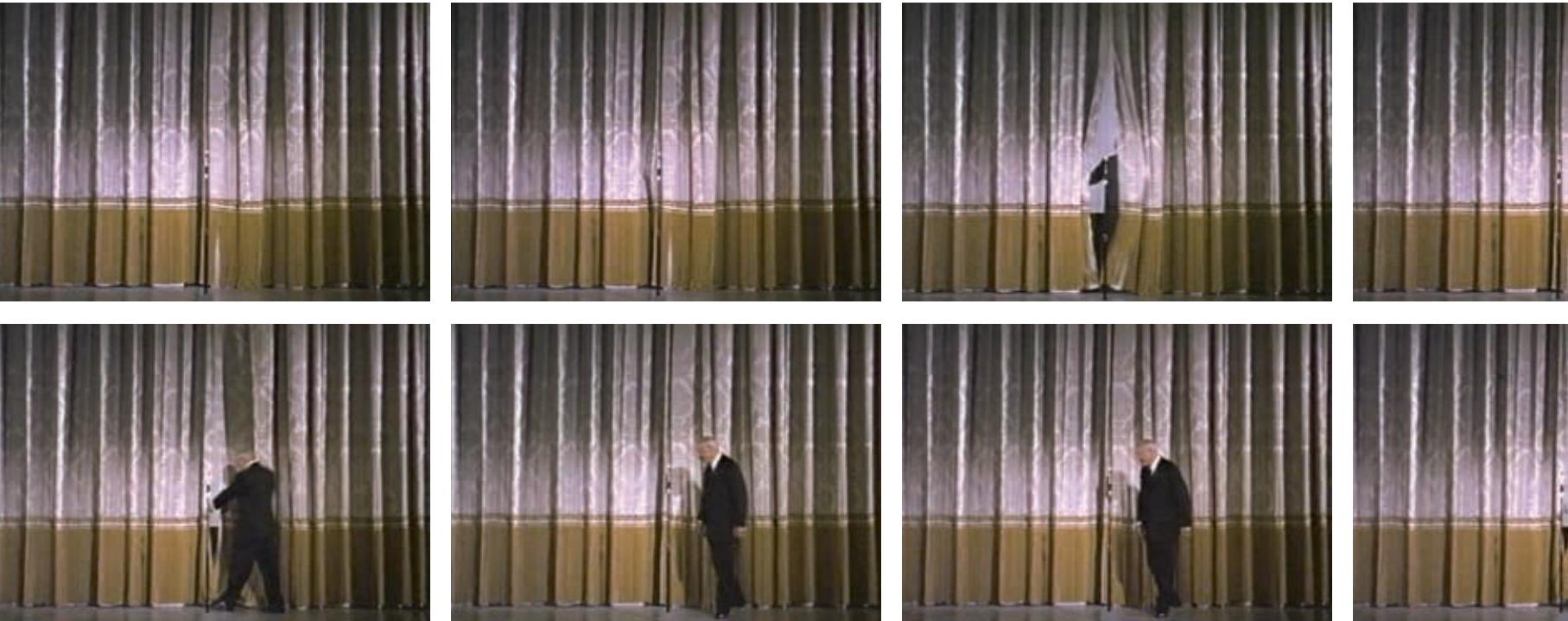


Ester. Ein Purimspiel in Berlin, 2002

Spiegelkabinett (Veruschka), 2006

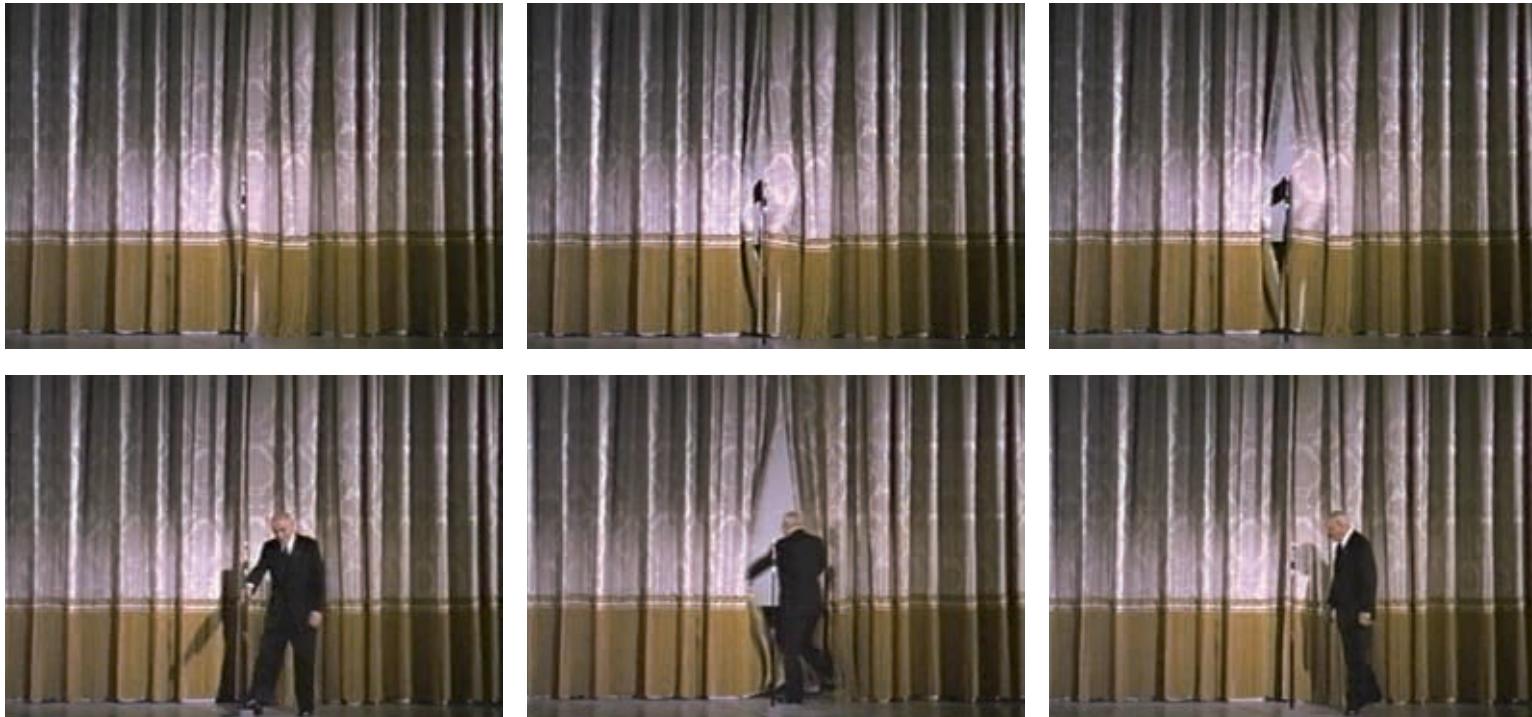
PAUL PFEIFFER

Nació en 1966 en Honolulu (Estados Unidos). Vive y trabaja en Nueva York
Born in 1966 in Honolulu (United States). He lives and works in New York



El antiguo estadio de Wembley, en Londres, es un lugar legendario de la historia del fútbol. Fue el escenario de muchos acontecimientos deportivos importantes, como los partidos internacionales de la selección nacional, el Campeonato del Mundo y los Juegos Olímpicos. Muchos alemanes, sin embargo, conservan en la memoria un partido en particular, ya que en 1966 se enfrentaron allí, en la final de la Copa del Mundo, las selecciones nacionales de Inglaterra y Alemania. El ambiente en el terreno de juego estaba bastante caldeado, sobre todo porque, tras las experiencias de la Segunda Guerra Mundial, los alemanes no despertaban en el extranjero precisamente muchas simpatías. En la prorroga del encuentro, el jugador inglés Geoff Hurst chutó el balón con tan mala suerte que dio en el larguero de la portería alemana y rebotó sobre la línea de meta. El árbitro concedió el tanto a los británicos, que finalmente ganaron la final del campeonato por 4 a 2. El equipo alemán demostró ser un digno perdedor. No pudo volver a casa con el título de campeón, pero al menos logró ofrecer una imagen positiva en beneficio de su nación. Lo que dio en llamarse el «gol de Wembley» hizo historia en el mundo del fútbol, pues, aunque el partido fue grabado, nadie pudo a

The old Wembley Stadium in London is a legendary location in the history of football. It was the venue of many important sporting events, including the Olympic Games and the international matches of the English national football team. One game in particular, however, has remained in the memory of many Germans: the final match of the 1966 World Cup, between the English and German national teams. The mood was fittingly tense in the arena, and due to the events of the Second World War there wasn't all that much sympathy for the Germans abroad. During the extra time, an inauspicious shot by the British footballer Geoff Hurst sent the ball against the crossbar of the German goal, whence it bounced onto the goal line. The referee decided in favour of the British, who went on to win the World Cup by 4–2. The German team proved to be good losers, and while they may not have been able to bring the championship title home, the positive image they were able to impart was at least to the benefit of their nation. The so-called “Wembley goal” made football history and although the game was filmed no one was later able to say without doubt whether the ball was in the goal or not.



posteriori afirmar con certeza si la pelota había entrado o no en la portería.

Paul Pfeiffer, que a lo largo de su carrera artística se ha ocupado repetidamente de acontecimientos deportivos y ha analizado el valor documental de las imágenes de los medios, tenía que abordar forzosamente, un día u otro, este suceso legendario. Así, el artista convirtió el gol de Wembley en el punto de partida de su exposición individual *The Saints*, que pudo verse en 2009 en la Hamburger Bahnhof de Berlín. El núcleo de esta presentación amplia y multimedia lo constitúa la enorme instalación *Vitruvian Figure* (2009), la reproducción a escala de un cuadrante del óvalo que formaba el antiguo estadio de Wembley. «Las pistas deportivas se han convertido hoy, más aún de lo que podíamos sospechar en los tiempos de Wembley, en auténticos fetiches, y brindan la posibilidad única de vivir grandes emociones y sentimientos colectivos», escribe Britta Schmitz en el catálogo de la exposición. «Son escenarios del éxtasis, la pasión y la excitación.»¹

Con el título de la obra, Pfeiffer hace referencia a la medición del hombre tal como la presentó de modo ejemplar Leonardo da Vinci en su célebre dibujo «El hombre de Vitruvio»

Over the course of his career, time and again Paul Pfeiffer has dealt with events from sport history to question the documentary value of media images. Thus, it was inevitable that he should eventually turn to this legendary event. Pfeiffer made the discussion surrounding the Wembley goal the springboard of his solo exhibition *The Saints*, which was shown at Berlin's Hamburger Bahnhof in 2009. The centrepiece of the expansive, multimedia presentation was the large-scale installation *Vitruvian Figure* (2009), a built-to-scale recreation of a quarter-oval of the old Wembley Stadium. “Sport arenas, even more so today than was imaginable in the times of Wembley, are fetishes and offer the only possibility of collectively acting out extreme fervour and emotion”, Britta Schmitz writes in the exhibition catalogue. “They are the venue of ecstasy, passion and excitement.”¹

With the title of the piece, Pfeiffer establishes a direct reference to the measuring of man, as is done, for example, by Leonardo da Vinci in his famous drawing of 1492 «The Vitruvian Man», which is based on the teachings of the Roman architect Vitruvius. Pfeiffer had already dealt with the question of the influence of architecture on the



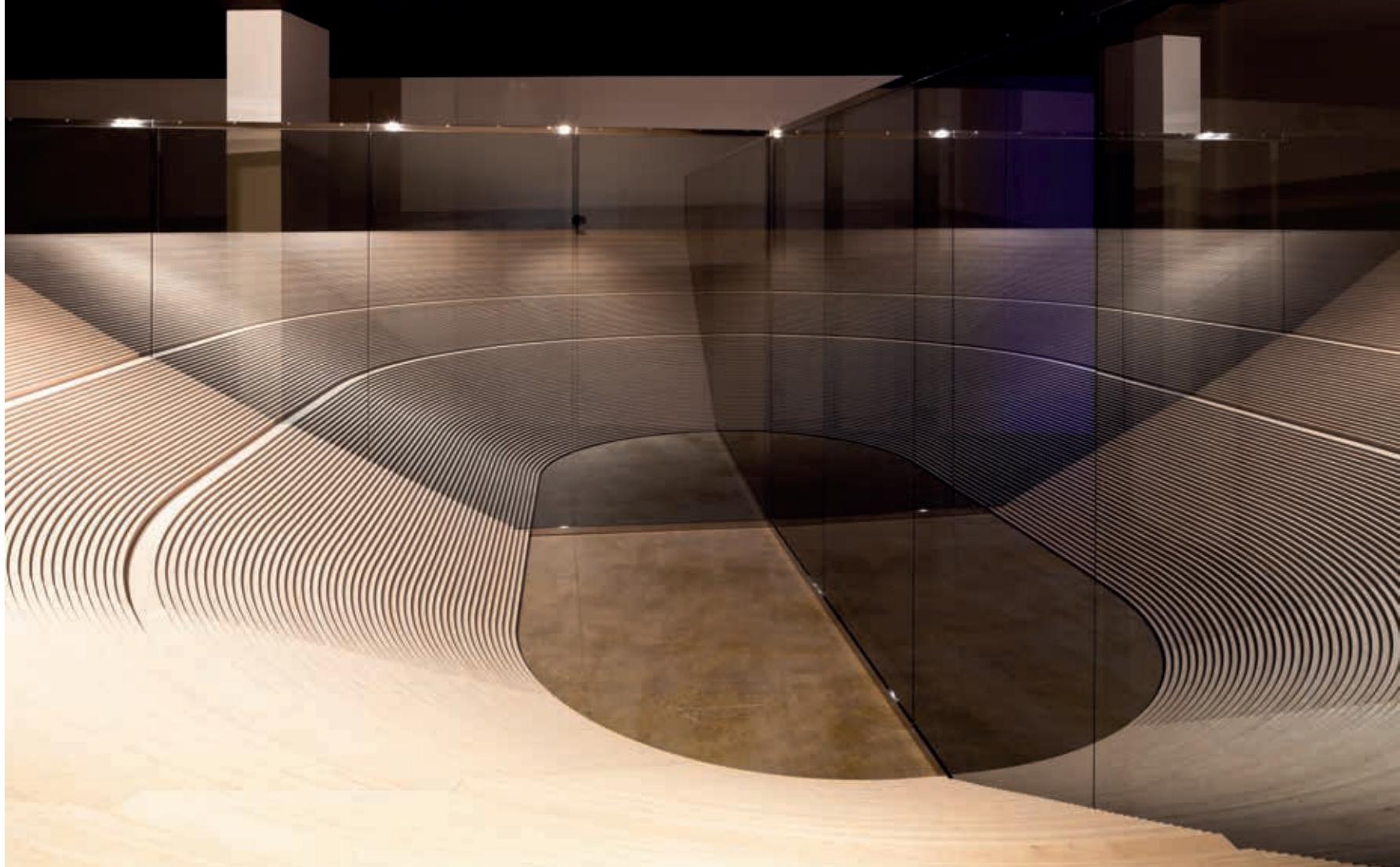
Vitruvian Figure, 2009

(1492), realizado a partir de las enseñanzas del arquitecto romano Vitruvio. Pfeiffer ya había abordado con anterioridad la cuestión de la influencia de la arquitectura en la constitución emocional del ser humano. Así, en 1998 creó la serie homónima de fotografías digitales en sepia *Vitruvian Figure*, en las que combinó las plantas de famosas catedrales con los rostros de hombres en plena excitación sexual.

A lo largo del siglo xx, la Iglesia ha ido perdiendo la importancia social que tuvo antaño. Su lugar lo ocupan los estadios, que son «el lugar moderno que propicia la experiencia extática de las masas». Sin embargo, en *Vitruvian Figure* el público brilla por su ausencia. En el campo no hay ni un alma. Con la maqueta, a Pfeiffer le basta con mostrar un cuadrante del famoso estadio de Wembley delimitado por dos espejos semitransparentes para —si se mira desde determinado ángulo— crear la

emotional state of people in earlier years: in 1998, for instance, when he created a series of digitally manufactured sepia prints—likewise entitled *Vitruvian Figure*—in which he combined the floor plans of famous cathedrals with faces of men in states of sexual arousal.

In the course of the twentieth century, the social importance of the church has suffered, being replaced by the sports arena, the “modern location of potential mass ecstatic experience”.² But in Pfeiffer’s installation, *Vitruvian Figure*, the spectators are missing. His stadium is deserted. For the artist, it is enough that his model—a quarter-oval of the famous Wembley Stadium bordered by two semi-transparent mirrors—offers the viewer the illusion of a unified whole from a specific point of view. Of paramount interest to Pfeiffer are the strategies of presentation, which he explores



ilusión de un gran conjunto. A Pfeiffer le interesan sobre todo las estrategias de escenificación, que es lo que explora en sus trabajos. Lo mismo las encuentra en los actos rituales de la Iglesia que en acontecimientos deportivos o conciertos. Para ponerlas al descubierto, elimina contenido y acción. Con su instalación *Vitruvian Figure*, concibió la imagen ilusionista de un escenario que espera a que alguien lo utilice como terreno de juego.

CORNELIA GOCKEL

in his work, finding them in the rituals of the church as well as in sporting events and music concerts. In order to expose them, he eliminates content and action. With his installation *Vitruvian Figure*, he has conceptualized the illusionistic presentation of a stage that is waiting to be played on.

CORNELIA GOCKEL

1. Britta Schmitz, «Paul Pfeiffer oder die Macht des Zweifels», en *Paul Pfeiffer, The Saints*, cat. exp., Berlin: Hamburger Bahnhof. Kehrer, Heidelberg, 2009, p. 17. **2.** Stephan Urbaschek, «Am leeren Strand von Santa Monica», en Ingvild Goetz y Rainald Schumacher (eds.), *Paul Pfeiffer*, cat. exp., Múnich: Sammlung Goetz. Hatje Cantz, Ostfildern, 2011, p. 93.

1. Britta Schmitz, “Paul Pfeiffer or the Power of Doubt”, in *Paul Pfeiffer: The Saints*, exh. cat. (Heidelberg: Kehler, 2009), p. 17. **2.** Stephan Urbaschek, “On the Empty Beach of Santa Monica”, in *Paul Pfeiffer*, exh. cat. (Munich: Sammlung Goetz, 2011), p. 93.

MARKUS SCHINWALD

Nació en 1973 en Salzburgo. Vive y trabaja en Nueva York y Viena
Born in 1973 in Salzburg. He lives and works in New York and Vienna

La obra del artista Markus Schinwald abarca los géneros de la pintura, la escultura, la fotografía, el cine y la instalación. En el contexto de la presente exposición, son particularmente importantes la pintura, el dibujo y la escultura.

Schinwald se ocupa a menudo del cuerpo y de su entorno arquitectónico y cultural. Le interesan principalmente los aspectos psicológicos. Su interés apunta al momento en el que el dominio racional del cuerpo se apaga y deja de existir. Sus figuras, con esta apariencia momentánea, parecen casi surrealistas.

Schinwald compra cuadros antiguos del siglo XIX y principios del XX que luego reelabora. Se trata de retratos pintados o dibujados de hombres y mujeres que él completa, entre otras cosas, con prótesis, correas o joyas. Al hacerlo, procura realizar estos añadidos con el trazo del artista original, con tal grado de perfeccionismo que el observador apenas acierta a distinguir qué estaba ahí antes y qué ha sido añadido. En *Kacia* (2009), por ejemplo, ha completado la parte de tela que cubre la cabeza y el rostro. El propio artista describe estos añadidos como «caprichos simpáticos», «como prótesis para casos inciertos»¹. Esto recuerda sin duda a Sigmund Freud, que creía que, a consecuencia del desarrollo científico y técnico, el hombre terminaría convirtiéndose en «un dios con prótesis»².

Las obras de Schinwald suelen integrarse en el entorno a la manera de instalaciones; da a las personas representadas un escenario o una sala. Por eso no debe sorprendernos el análisis intensivo que hace de los espacios arquitectónicos. Encasa pinturas y esculturas en elementos espaciales dispuestos para la ocasión, como paredes o pedestales. Algunas figuras aparecen sentadas como guardianes en saledizos o penden del techo, como es el caso de *Albert* (2008). La relación de Schinwald con el espacio puede también remitir a Freud, que en el análisis que hizo de la conciencia y el inconsciente empleó una metáfora espacial: habla de «la antesala del inconsciente» y del «espacio de la conciencia». El llamado guardián solo permite que pasen los estímulos agradables de la antesala al espacio interior, todo lo demás es reprimido. Freud creía que el inconsciente «no era ni dueño ni señor de su propia casa»³.

La escultura *Hans* (2009), con su aire de marioneta, surgió con motivo de un proyecto expositivo del comisario Hans Ulrich Obrist a propósito del arquitecto mexicano Luis

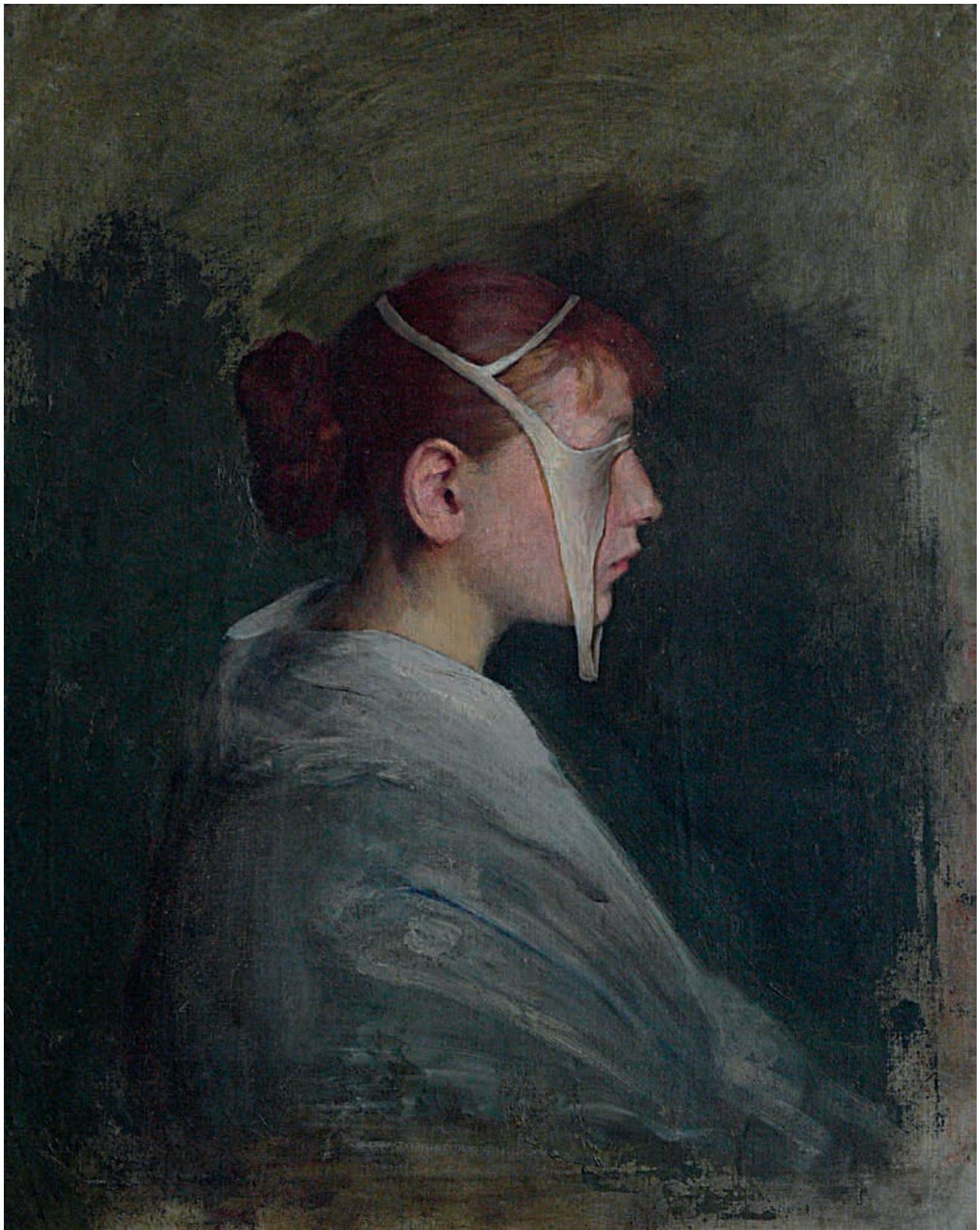
The artistic production of Markus Schinwald spans the genres of painting, sculpture, photography, film and installation. Painting, drawing and sculpture in particular play a prominent role within the present exhibition's context.

Schinwald's work is frequently centred on the body and its architectural and cultural construct. Of interest to him are above all the psychological aspects. His attention is particularly drawn to the moment in which the rational disposability of the body expires, and his figures seem almost surreal in the momentariness of their appearance.

Schinwald acquires and reworks old paintings from the nineteenth and early twentieth centuries. The original works in question are generally painted or drawn portraits of men and women, which he consequently supplements with, among other things, painted or drawn prostheses, belts or jewellery. He takes particular care to ensure that his executed additions perfectly match the style of the original artist, so that the later viewer can no longer differentiate between the original and that which was added—in *Kacia* (2009), for example, he added the fabric pulled over the head and face. Schinwald himself has described these additions as “nice, fickle things”, as “prostheses for undefined cases”¹. This calls Sigmund Freud to mind, who once opined that in the wake of scientific and technological developments, people would become “prosthetic gods”².

Schinwald's work is usually installation-based and embedded in the local environment, thus offering the persons he portrays their own stage or an environment. His concentrated involvement with architectural space is therefore no surprise. Paintings and sculptures are interpolated into supplementary spatial elements, such as, for example, walls and pedestals. Some figures sit like sentinels on wall juttings or, as in the case of *Albert* (2008), hang from the ceiling. Schinwald's treatment of space also makes reference to Sigmund Freud, who used a spatial metaphor in his analysis of the conscious and subconscious when he spoke of the “anteroom of the subconscious” and the “room of consciousness”. The so-called watchman only allows pleasant feelings to enter the anteroom—all

Kacia, 2009



Barragán. Schinwald redactó una especie de diario poético ficticio de Barragán en el que dejaba constancia del día a día del arquitecto. Por aquel entonces Schinwald exponía otras obras; no fue hasta más tarde cuando surgió la escultura *Hans*, a la que añadió fragmentos del diario. Como un bocadillo en un cómic, a *Hans* le sale de la boca una tira de papel que contiene partes del diario ficticio redactado por el artista.

Para las ediciones de *Neil* (2010), *Diego* (2008) y *Sri* (2010), Schinwald utilizó fotografías originales del siglo XIX que luego modificó con el ordenador, de modo parecido a las pinturas en las que realiza leves cambios o añadidos. También aquí presta gran atención al estilo de la obra original y procura que las modificaciones sean solo visibles si uno se fija con detenimiento. En *Neil* se añadió la parte de cabello que parece peluca; en *Diego* y *Sri*, su propio abrigo terminó por envolverlos.

KATHARINA VOSSENKUHL

others are suppressed. Freud was of the opinion that the subconscious “is not master in its own house”.³

The creation of the marionette-like sculpture *Hans* (2009) is linked to an exhibition project about the Mexican architect Luis Barragán that was curated by Hans Ulrich Obrist. Schinwald wrote a kind of fictional, poetic diary of Barragán for the exhibition, in which he recorded what he conceived as the daily routine of the architect. Later, when the sculpture *Hans* came into being, he added fragments of the diary texts to the piece: like an elongated word balloon in a comic strip, a long slip of paper inscribed with the fictive diary hangs from the sculpture’s mouth.

For the editions of *Neil* (2010), *Diego* (2008) and *Sri* (2008), Schinwald utilized original lithographs from the nineteenth century to which—much as with the paintings—he applied small changes and augmentations with the help of a computer: a wig-like hairpiece was added in *Neil*, and the envelopment of their coats in *Diego* and *Sri*. Here, too, Schinwald paid close heed to the style of the original piece, making sure that the alterations only became visible after a second glance.

KATHARINA VOSSENKUHL

¹ Markus Schinwald, *Tableau Twain im Frankfurter Kunstverein*, Lukas & Sternberg, Berlín y Nueva York, 2004, p. 52. ² Sigmund Freud, «Das Unbehagen in der Kultur», en *Studienausgabe*, ed. al cuidado de Alexander Mitscherlich et al., vol. 9: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Fischer, Frankfurt, 1974, pp. 191-270. (Existe traducción al castellano: *El malestar en la cultura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.) ³ Sigmund Freud, «Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse», en *Studienausgabe*, ed. al cuidado de Alexander Mitscherlich et al., vol. 1: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge*, Fischer, Frankfurt, 2003, pp. 34-445. (Existe traducción al castellano: *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1997.)

¹ Markus Schinwald, *Tableau Twain im Frankfurter Kunstverein* (Berlín: Lukas; and New York: Sternberg, 2004), p. 52. ² Sigmund Freud: «Das Unbehagen in der Kultur», in *Studienausgabe*. Vol. 9: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion* (Frankfurt: Fischer, 1974), p. 222. ³ Sigmund Freud, «Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse», in *Studienausgabe*. Vol. 1: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge* (Frankfurt: Fischer, 2003), p. 284.



Albert, 2008





LAURIE SIMMONS

Nació en 1949 en Long Island (Estados Unidos). Vive y trabaja en Nueva York
Born in 1949 in Long Island (United States). She lives and works in New York

Desde los años setenta, la artista estadounidense Laurie Simmons viene desarrollando una obra fotográfica cuyo tema es la puesta en escena del universo de los muñecos. Las casas de muñecas y los espacios artificiales constituyen así el escenario en el que se sitúan sus personajes, que, inspirados por los hábitos humanos, con sus juegos de roles y secuencias escénicas, se convierten en el espejo de nuestra vida cotidiana. De esta manera surgen situaciones e imágenes poéticas, en ocasiones grotescas, que a menudo recuerdan el estilo cinematográfico. Habiéndose iniciado con las fotografías en blanco y negro, hasta la fecha ha realizado también una gran cantidad de series en color, que despliegan una diversidad cromática de enorme virtuosismo y a menudo cobran un ligero toque *kitsch*. Los protagonistas de sus trabajos, sin embargo, siguen siendo muñecos.

En la historia de las artes plásticas del siglo xx, la muñeca ha representado siempre el deseo humano, las fantasías sexuales, los clichés y, sobre todo, los modelos de rol femenino; es el caso también de las puestas en escena fotográficas de Simmons. Las muñecas son auténticos seres híbridos, pueden ser modelo y copia, alter ego y sustituto, así como el reflejo de nuestras ilusiones.

Después de haber trabajado con muñecos de ventrílocuos, Simmons cogió diversos objetos y les añadió, en un gesto surrealista, piernas; de esta manera, e inspirándose principalmente en las campañas publicitarias y en el ballet, desarrolló a finales de los años ochenta sus *Walking Objects*. Como si hubieran salido directamente de la *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, nos encontramos con una casa de muñecas sobre piernas, un reloj de arena, un microscopio, un *petit four* y un reloj de bolsillo.

Con su primera obra cinematográfica, titulada *The Music of Regret* (2006), la artista continúa estos y hace que muchas de sus figuras casi cobren vida: «Siempre tuve claro que quería hacer una película. La única cuestión era saber en qué imágenes debía basarse, puesto que la mayor parte de las mías implican voz y movimiento. En realidad he hablado mucho acerca del potencial de figuras que saben cantar y bailar, de modo que tampoco me sorprendió demasiado que mi primera película se convirtiera en un musical», afirma Simmons. Este musical con un carácter de obra de arte total consta de tres actos, en cada uno de los cuales intervienen personajes distintos. Simmons los sitúa en una revista aparentemente alegre, que sin embargo versa sobre el lamento por las oportunidades

Since the 1970s, the continually expanding photographic oeuvre of the American artist Laurie Simmons has been based on the dramatization of the world of dolls and puppets. Dollhouses and artificial environments function as the stage for her figures, which, inspired by human habits in their enacted roles and scenic sequences, become a reflection of our everyday life. The results are poetic and occasionally bizarre situations and images that are not uncommonly reminiscent of film stills. Expanding from her early black-and-white photographs, she has also realized a broad spectrum of full-colour series that, in their breadth of colour, cultivate an extreme brilliance and quite often convey a slightly kitschy-looking style. To the present day, however, dolls and puppets have remained the main players of her work.

In the history of the visual arts of the twentieth century, time and again dolls and puppets have functioned as representations of human desires, sexual fantasies, clichés and, above all, female role models. This is also the case in the staged photographic scenes of Simmons. Dolls are true hermaphrodites; they can be both a model and an emulation, an *alter ego* and a representative, and, last but not least, an image of our human ideals or desires. Simmons works with a broad variety of different kinds of dolls, from small playing dolls to model-railway figures and ventriloquist dummies, converting all of them into the protagonists of her boundless imagination.

Following her work involving ventriloquist dummies, in the late 1980s and in a manner reminiscent to that of the surrealists, Simmons began furnishing various objects with doll legs and, inspired by advertising campaigns and ballet —among other things—developed her *Walking Objects*. We encounter a dollhouse, an hourglass, a microscope, a *petit four* and a pocket watch—all on legs, as if they had just jumped off the pages of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*.

The artist alludes to her iconic objects and themes in her first cinematic work, *The Music of Regret* (2006), in which she literally brings many of her figures to life. As Simmons says, “I always knew I wanted to make a film and it was just a matter of deciding which images to base the film on since most of my images imply voice and movement. In fact I've often spoken of the characters' potential to sing and dance, so my first film turned out, unsurprisingly, to be a musical”.¹ The musical, which has the characteristics of a *Gesamtkunstwerk*, consists of three acts, each of which features a completely different

Clothes Make the Man, 1994





Lying Gun (Color), 1990

perdidas o por los errores del pasado. Los tres actos no narran una historia coherente, sino que semejan fragmentos de una vida que tocan por encima temas como la amistad, las relaciones familiares, la convivencia y las situaciones que se dan en el trabajo.

Para este musical, Simmons, que no solo se encargó de la realización, sino que también escribió las canciones, colaboró con numerosas personalidades del mundo del arte, el teatro y el cine. En el segundo acto, ella misma se ve encarnada por la actriz estadounidense Meryl Streep. Con ese deje nostálgico, *The Music of Regret* rapta al espectador y lo arrastra hasta el singularísimo universo de muñecas de Simmons, situándose así en la estela de los musicales clásicos de Broadway.

KARSTEN LÖCKEMANN

ensemble of characters. Simmons places her protagonists within an apparently cheerful *revue* film, albeit one that deals with the regret of missed opportunities or past mistakes. The three acts never develop a cohesive narrative, but instead maintain the appearance of fragments culled from life that touch upon topics such as friendship, family relationships, partnerships and career-related situations.

For this musical, Simmons not only was in charge of the direction but also wrote the texts to the songs. She also secured the participation of a number of art, theatre and movie personalities for the project—in the second act, for example, Simmons herself is even played by the American actress Meryl Streep. *The Music of Regret*, infused with nostalgic undertones, submerges the audience into Simmons' highly individual and own world of dolls, a world that she merges with the tradition of the classical Broadway musical.

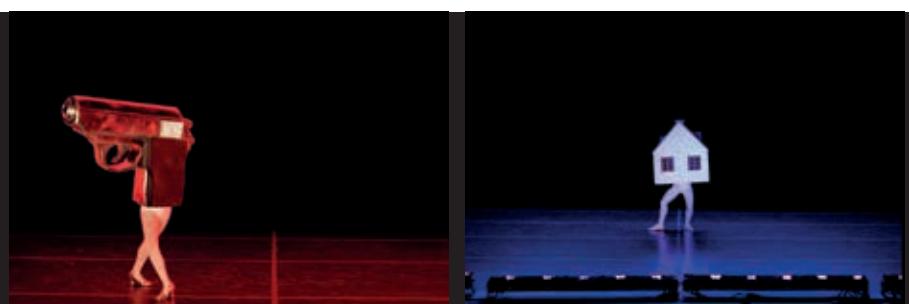
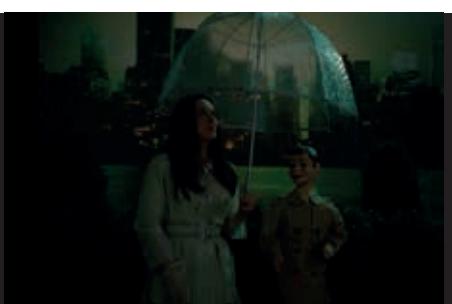
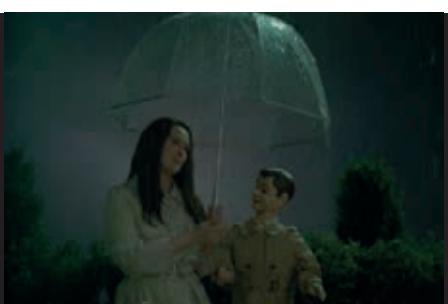
KARSTEN LÖCKEMANN

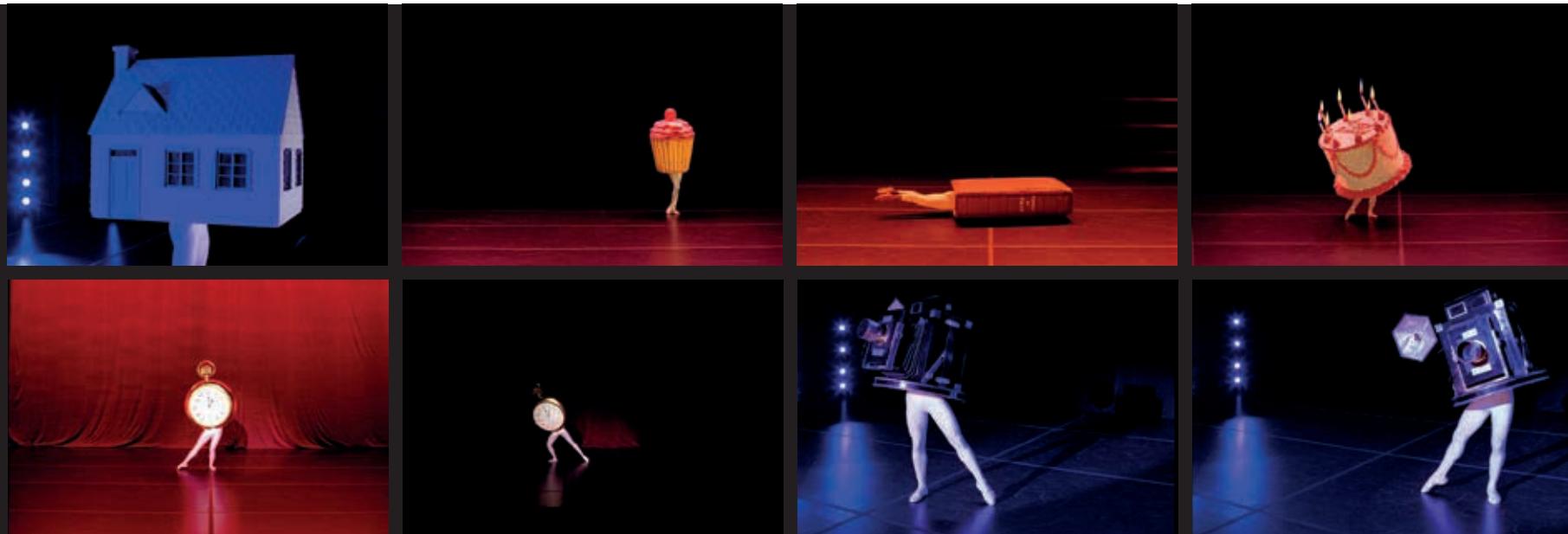
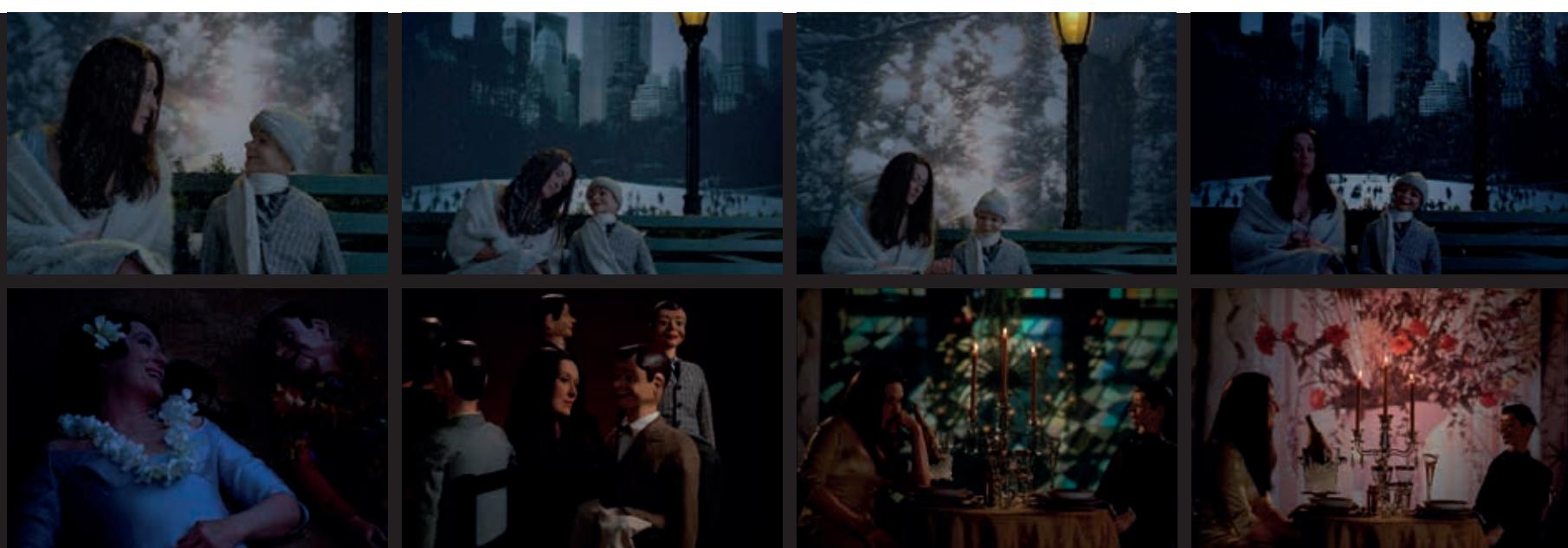
^{1.} Jan Seewald, «Die Kamera lügt oder warum ich immer einen Film machen wollte. Ein Gespräch via E-Mail mit Laurie Simmons, August 2006», in Ingvild Goetz y Stephan Urbaschek (eds.), *Imagination Becomes Reality. Part V: Fantasy and Fiction*, cat. exp., Múnich: Sammlung Goetz. Kunstverlag Ingvid Goetz, Hamburgo, 2006, p. 145

^{1.} Jan Seewald, «The Camera Lies. Or Why I Always Wanted to Make a Film: A Conversation via E-Mail with Laurie Simmons, August 2006», in *Imagination Becomes Reality. Part V: Fantasy and Fiction*, exh. cat. (Munich: Sammlung Goetz, 2006), p. 150.



Walking Cake II (Color), 1989





The Music of Regret, 2006

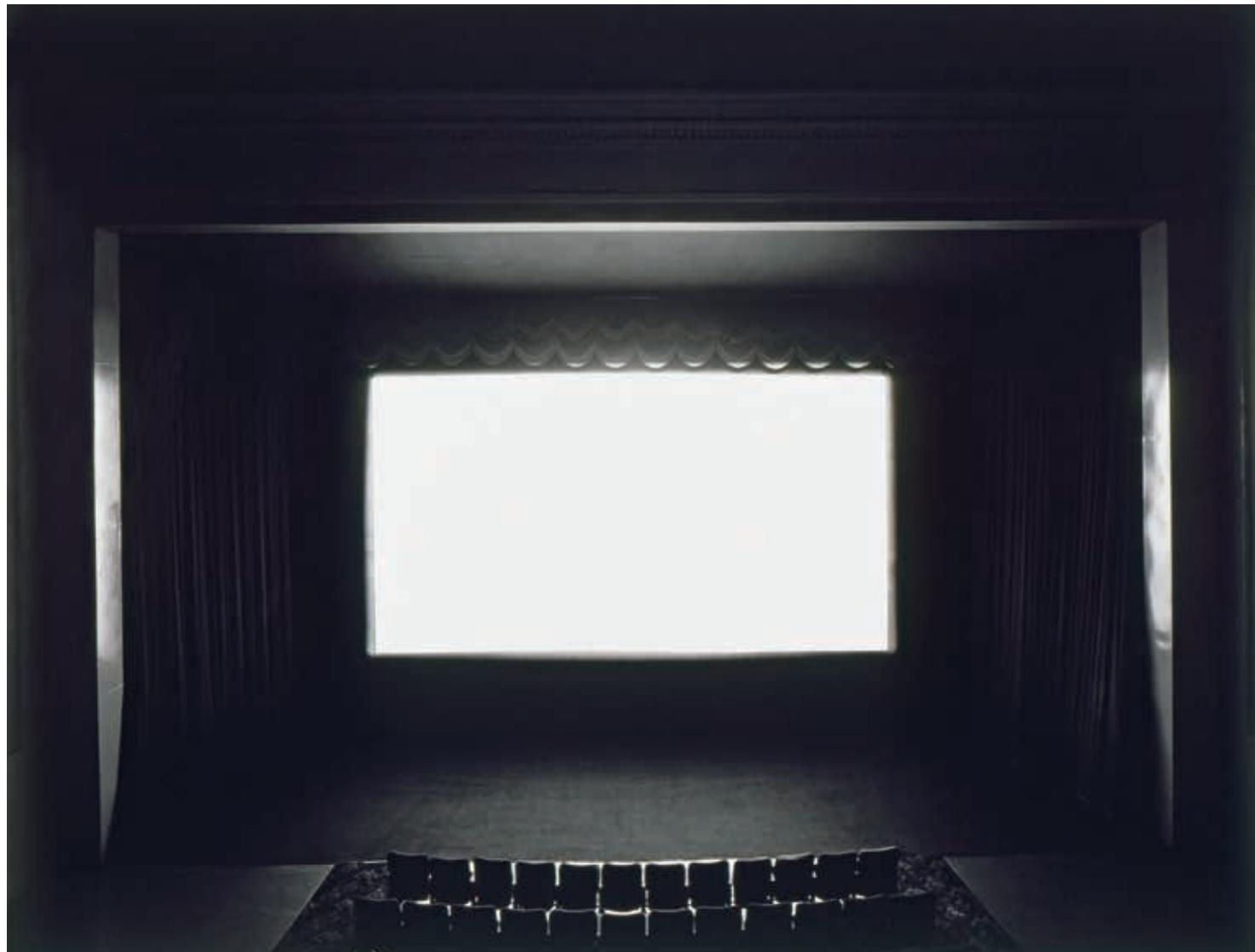




The Boxes (Ardis Vinklers) Library, 2005

HIROSHI SUGIMOTO

Nació en 1948 en Tokio. Vive y trabaja en Nueva York
Born in 1948 in Tokyo. He lives and works in New York



Hiroshi Sugimoto se cuenta entre los fotógrafos japoneses más conocidos de nuestros días. Sus fotografías en blanco y negro, de tamaño muy reducido y en la mayoría de los casos dispuestas en serie, están influenciadas por el arte minimalista y el arte conceptual estadounidenses, así como por la cultura y la filosofía japonesas. En su reducción minimalista, casi contemplativa, parecen al margen de la dimensión temporal. Irritan al observador, le plantean preguntas y echan por tierra todos sus hábitos perceptivos, ya que, en sentido estricto, tienen muy poco que ver con la fotografía contemporánea.

Hiroshi Sugimoto is one of the most renowned Japanese photographers of our time. His highly reduced and usually serial-based black-and-white photographs reflect the influence of conceptual art and American minimalism as well as that of the culture and philosophy of Japan. His photos, due to their almost contemplatively minimalist reductionism, appear well-nigh to be from another time. Having very little to do with contemporary photography as such, they confuse viewers, raise questions and torpedo viewing habits. To date, Sugimoto has not yet entered the world of digital



A fecha de hoy, Sugimoto no se ha adentrado en el mundo de la fotografía digital y conserva una forma de proceder que, en la época del multimedia, podríamos calificar de histórica. En un plano técnico, sigue utilizando métodos y equipos analógicos tradicionales que ya se empleaban cuando la fotografía estaba en mantillas. Con una cámara de gran formato de finales del siglo XIX, sigue abriendo el diafragma manualmente y determina intuitivamente el tiempo de exposición. Esta técnica le permite obtener matices muy sutiles en la escala tonal de grises y una nitidez de los detalles extrema¹. De esta manera, no es solo el

photography and, instead, has maintained and increasingly professionalized his approach, which in this multimedia age must be viewed as historical. On a technical level, he still uses traditional analogue methods and equipment that were already being utilized when photography was in its infancy. For example, not only does he set the aperture of his large-format late nineteenth century camera by hand, but he also determines the duration of the exposure by intuition. This technology allows him to achieve the finest differentiation of greyscales as well as extreme sharpness of detail.¹ As a result,

«maestro de la lentitud»², sino también el «poeta de la luz» de los fotógrafos contemporáneos.

El resultado es una amplísima gama de temas. El centro de su obra lo constituye la serie *Seascapes*, probablemente la más extensa que ha realizado. Para ello, a lo largo de los últimos treinta años ha fotografiado océanos de todas las maneras posibles, y lo ha hecho desde una posición elevada, de entre veinte y treinta metros por encima del nivel del mar. Otros grupos de obras conocidos son los *Dioramas*, *Chambers of Horrors*, *Portraits*, *Architecture* y las *Conceptual Forms*.

Entre los momentos culminantes de sus fotografías ilusionistas está *Theaters*, una serie de cinematógrafos y autocines—sobre todo estadounidenses, aunque también de Europa—en la que trabajó desde 1975 a 2001. En estas fotografías crea espacios de un vacío lleno. El observador ve el interior de una sala de cine histórica, de cuando el cine daba sus primeros pasos, o el área de un autocine a todas luces más profano, mientras se proyecta una película, aunque no se distingue un espectador por ningún lado. Tampoco vemos qué film se proyecta, ya que la pantalla no aparece sino como una superficie blanca y muy luminosa en la penumbra de la sala. Sugimoto ha utilizado aquí un tiempo de exposición largo. El obturador de la cámara ha permanecido abierto todo el tiempo que duraba la película, y el resultado final que nos presenta son las enigmáticas fotografías de una experiencia cinematográfica de una nostalgia rara, casi supratemporal. Nos quedará, eso sí, grabado en la memoria que «toda una película queda comprimida en un solo rectángulo blanco icónico que trata de muchas cosas: de la pintura abstracta y de las ventanas que reflejan, del vacío zen y del minimalismo, y por último, a la luz de la ausencia del film, de la desaparición del cine clásico y del declive de esta magnífica catedral del siglo XX»³.

KARSTEN LÖCKEMANN

¹. Pia Müller-Tamm, «Double Infinity. Über Anfang und Ende in Sugimotos neuesten Werken», en *Hiroshi Sugimoto*, cat. exp., Düsseldorf: K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, p. 34. ². Bureu Dogramaci, «Der Kosmos ist ein Revolutionär», *Süddeutsche Zeitung*, 247, 25 de octubre de 2012, p. 13. ³. Kerry Brougher, «Unmögliche Fotografie», en *Hiroshi Sugimoto*, cit. (nota 1), p. 23.

he is not only the “master of the long exposure”,² but also the “poet of light” among contemporary photographers.

His subject matter is diverse. The *Seascapes*, which form the core of his work, are surely his most comprehensive series: over the past thirty years and with inconceivable diversity, Sugimoto has taken photographs of oceans, invariably from an elevation of twenty to thirty meters above sea level. Other well-known groups of works include the *Dioramas*, *Chambers of Horrors*, *Portraits*, *Architecture* and *Conceptual Forms*.

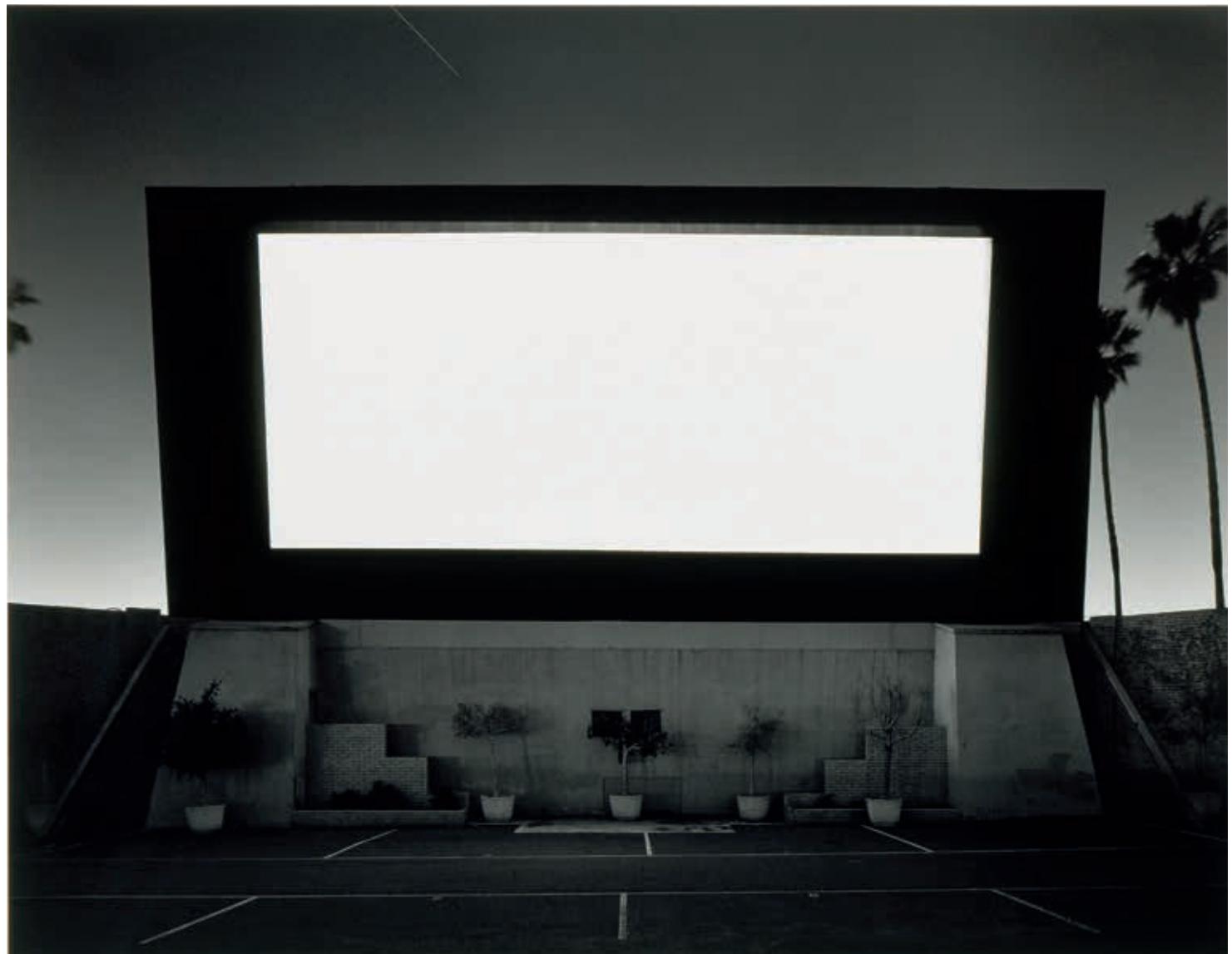
Among the highlights of his illusionistic photographs is the series entitled *Theaters*, which he worked on from 1975 to 2001. Primarily featuring movie palaces and drive-in theatres from the United States, but also from Europe, Sugimoto creates spaces suffused with pervading emptiness in this series. The viewer is presented with the interior of a historic movie house from the pioneering days of film or the parking area of far more mundane drive-in theatres. A movie is being screened, but there is no audience to be seen far and wide. What movie is being screened we cannot see, for the screen appears only as a bright, white surface in the semi-darkness of the cinema auditorium. For the photographs, Sugimoto uses long exposure, opening the shutter for the duration of the movie. The fruits of his labour are, in the end, enigmatic images of a nostalgically disconcerting, almost trans-temporal cinema experience.

What remains as a vivid memory, however, is “an entire film [...] condensed into a single, iconic white rectangle that speaks of many things: abstract painting and bright windows, Zen emptiness and minimalism and, finally, in light of the film’s absence, the disappearance of the classic cinema and the decline of these grand twentieth-century cathedrals”³.

KARSTEN LÖCKEMANN

¹. Pia Müller-Tamm, «Double Infinity. Über Anfang und Ende in Sugimotos neuesten Werken», in *Hiroshi Sugimoto*, exh. cat. (Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007), p. 34. ². Bureu Dogramaci, «Der Kosmos ist ein Revolutionär», *Süddeutsche Zeitung*, 25 October 2012, p. 13. ³. Kerry Brougher, «Unmögliche Fotografie», in *Hiroshi Sugimoto*, op. cit. (note 1), p. 23.

Rubidoux Drive-In, Rubidoux, 1993



HIROSHI SUGITO

Nació en 1970 en Nagoya (Japón), donde vive y trabaja
Born in 1970 in Nagoya (Japan), where he lives and works

Los espacios que Hiroshi Sugito crea en sus cuadros parecen escenas congeladas de una historia. La obra *bird man* (1998) muestra una figura con cabeza de pájaro y alas, sobre una superficie verde y ante un fondo de color rosa pálido. A la derecha se intuye un árbol que, como la figura, proyecta una sombra tenue. Dos cortinas abiertas a ambos lados enmarcan la escena. En medio de este paisaje desangelado, el hombre-pájaro, mudo, da la sensación de ser al mismo tiempo gigantesco y minúsculo. Pese a la impresión teatral del cuadro sugerida por las cortinas, el observador no cuenta con ninguna referencia que le indique las proporciones reales. El espacio parece solo delimitado por las sombras del fondo. Este momento de tensión es uno de los temas recurrentes de la obra de Sugito.

Tampoco en la obra *in the freezer* (1998) puede el espectador estar seguro del tamaño del avión que hay sobre el escenario. La cortina que enmarca sus cuadros de escenas aparece también en *The Battle* (1996). La tela, completamente retirada, recuerda las representaciones de las batallas navales del Renacimiento y el Barroco, para las que los artistas escogían ya entonces el motivo de la cortina como marco.

Sugito combina en sus trabajos las raíces japonesas y la educación de cuño occidental. Después de haber vivido con su familia diez años en Estados Unidos, regresó a Japón con trece años. Como extranjero en su propio país —no sabía hablar ni escribir en japonés—, escogió la pintura para representar su percepción de la realidad. Esos seres mudos, solitarios e híbridos, a caballo entre el animal y el ser humano, son la expresión de dicho sentimiento. Sugito estudió la técnica del *nihonga*, una mezcla de tradición japonesa y pintura occidental. Aunó la reducción de la vistosidad de los colores y la bidimensionalidad lineal con el rigor de la forma geométrica y la perspectiva central, que es casi la única que utiliza¹. «De cara a una exposición, elabora un concepto general en el que cada cuadro es parte de una historia. Para él, en primer plano figura el observador; él mismo, como artista, se retira a un segundo plano con la única voluntad de estimular»², explica la colecciónista Ingvild Goetz. El artista no quiere proponer ningún rumbo narrativo fijo, toda vez que se le antoja imposible expresar sus emociones de manera directa y traducirlas para que todo el mundo las entienda.

Con frecuencia sus obras carecen de título hasta que llega la exposición. De esta manera, surgen títulos que se contradicen con la escena que muestra el cuadro, como es el caso de *in the freezer*. Inicialmente, suscitan en quien contempla una

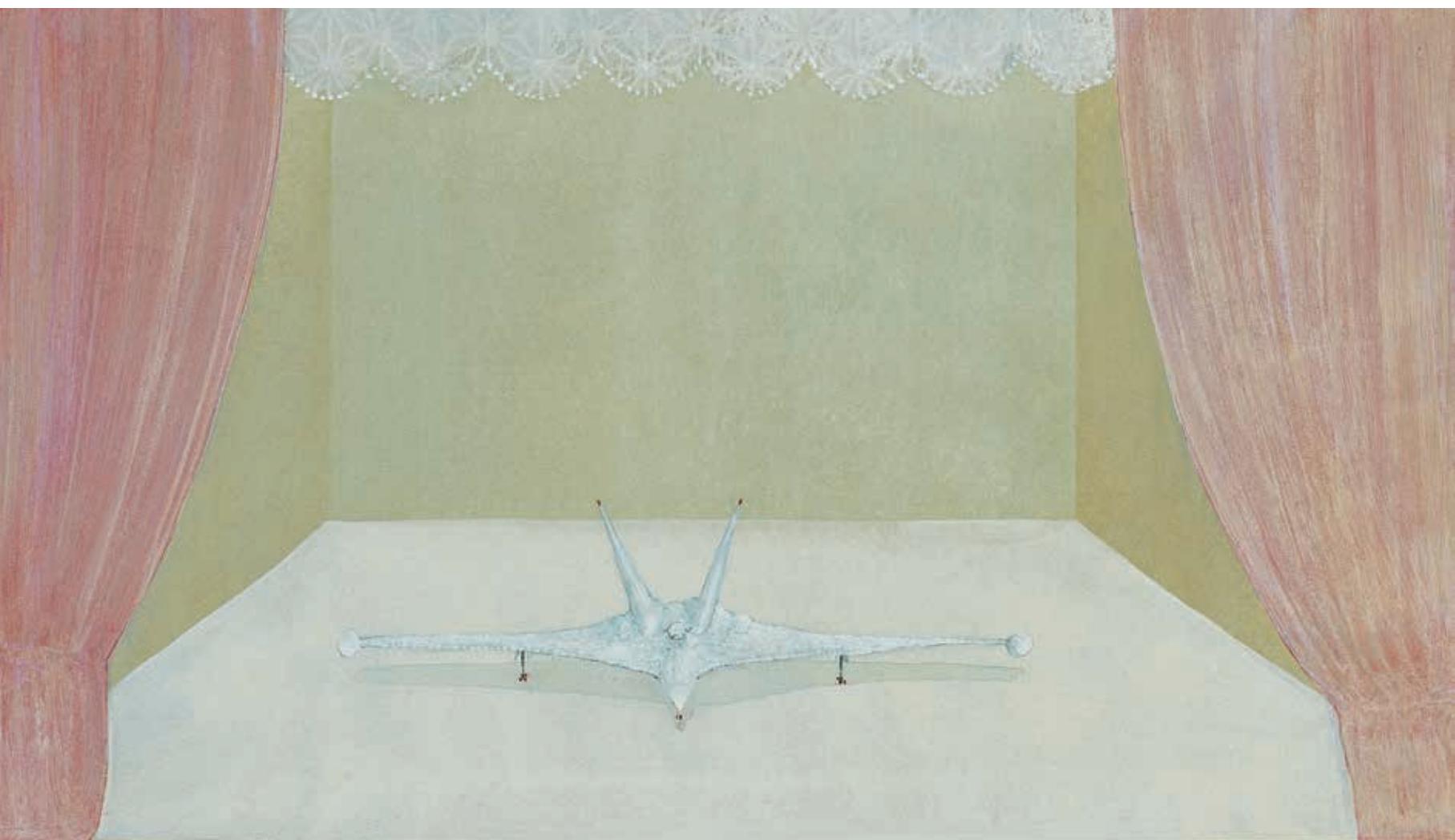
The environments created by Hiroshi Sugito in his paintings are suggestive of scenes frozen from a narrative. The piece *bird man* (1998) shows a figure with a bird's head and wings standing on a green surface in front of a soft-pink background. To the right of the figure, a tree is implied, casting a delicate shadow like that of the bird creature. The scene is framed by two pulled-back curtains, one at either side. Within this barren landscape, the silent human-animal appears huge, yet minuscule. Despite the hint of the theatrical lent to the painting by the curtains, the viewer is given no indication of the actual size ratio. Only the shadows in the background appear to delimit the space. This element of tension is a recurring motif in the work of Sugito.

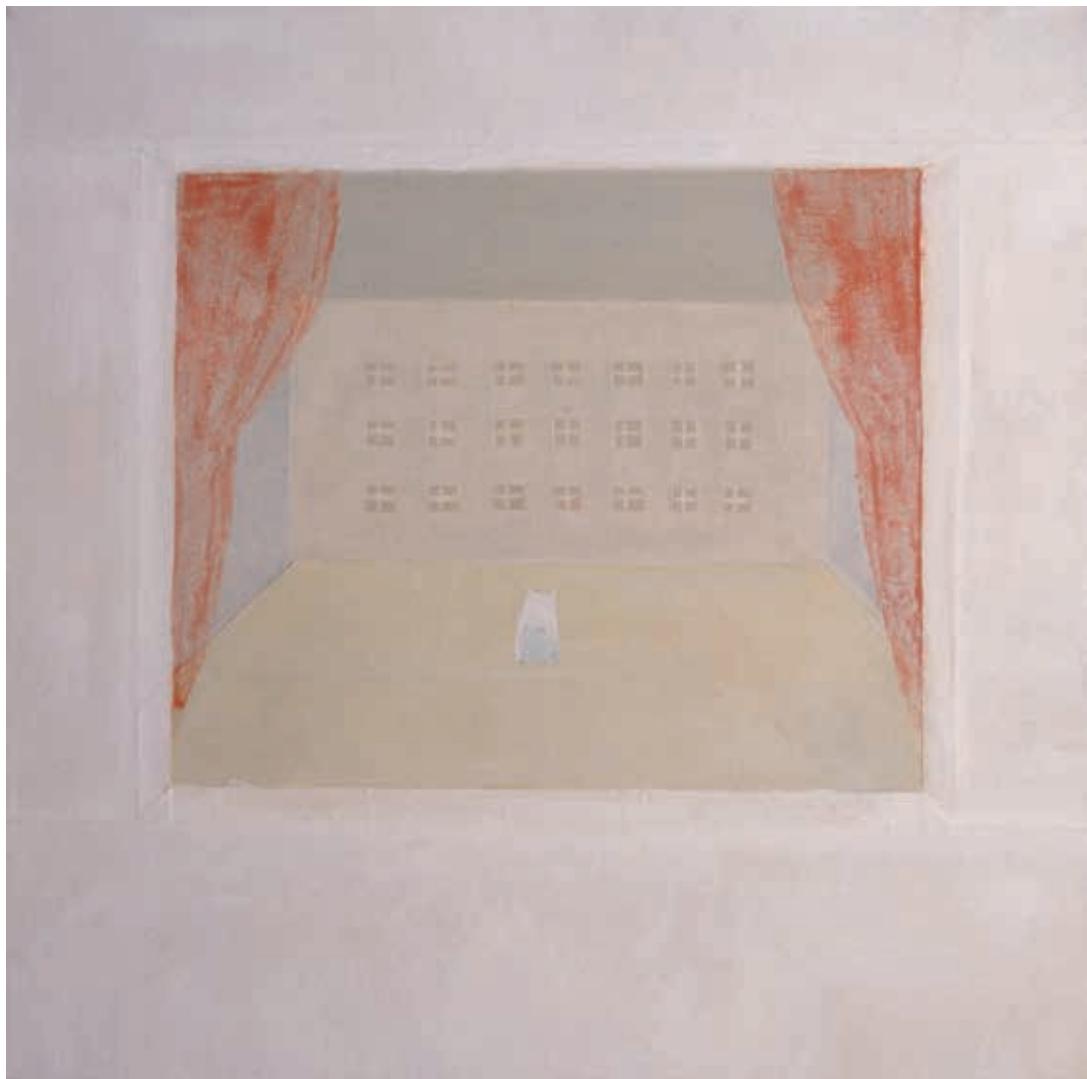
In his piece *in the freezer* (1998) once again viewers cannot be certain of just how large the plane on the stage actually is. The curtains framing the scenes on his stages also make an appearance in his painting *The Battle* (1996). The material, pulled back to both sides, calls to mind the depictions of sea battles from the Renaissance and Baroque, in which the artists of the time had already adopted the motif of the curtain as a framing device.

Sugito unites his Japanese roots and his Western-influenced upbringing in his works: he returned to Japan with his family at the age of thirteen after having lived in the United States for ten years. A stranger in his own country—he could neither read nor speak Japanese—he looked to painting as the means of visualizing his perception of reality—his silent and forlorn animal-human hybrids give expression to these sensations. Sugito studied the techniques of Nihonga, a form that mixes Japanese tradition and Western painting. He pairs the reduction of colour and lineal two-dimensionality with the rigorous geometrical form and one-point perspective that dominates his work.¹ As the art collector Ingvild Goetz explains, “for exhibitions, he drafts an overall concept in which every picture is part of a story. In Sugito’s works, the viewer is king, while he as an artist withdraws into the background”².

The artist has no desire of dictating a concrete storyline, as he views it as impossible to directly express and translate his emotions in a manner comprehensible to all. Often, his works are only furnished with their titles when exhibited. Titles that appear contradictory to the scenes depicted in the works, such as *in the freezer*, are the result. Such titles

in the freezer, 1998





Bed Room, 1998

imagen completamente distinta, un efecto que Sugito busca deliberadamente: «Cada ser humano tiene una vida o una historia diferente [...]. Pero cuando me borro como artista y dejo a discreción de los espectadores, a la manera de un pequeño gesto, la posibilidad de hacer su propia historia, entonces es más real que cuando les muestro mi propia realidad, la realidad tal como yo la siento»³.

KATHARINA BITZ

initially invoke a completely different image within the viewers—an effect that is by all means intentional on the part of Sugito: “Every person has a different life or story [...]. But if I, as an artist, erase myself and leave a little gesture for the viewers to make their own story, then that is more real than showing my own reality as I feel it.”³

KATHARINA BITZ

^{1.} Midori Matsui, «A World Within and Beyond the Frame. Hiroshi Sugito's Stereoscopic Figuration», en Ryutaro Adachi (ed.), *Under the Shadow*, Ryutaro Adachi, Tokio, 2004, pp. 112–113. ^{2.} Ingvild Goetz, «Aus meiner Sicht», en Ingvild Goetz y Rainald Schumacher (eds.), *Imagination Becomes Reality. Part III: Talking Pictures*, cat. exp., Múnich: Sammlung Goetz, Kunstverlag Ingvild Goetz, Hamburgo, 2006, p. 10. ^{3.} Anette Frisch, «Ich gebe mir alle Mühe, unsichtbar zu sein. Ein Gespräch via E-Mail mit Hiroshi Sugito, Dezember 2005», en Goetz y Schumacher, *op. cit.*, p. 162.

^{1.} Midori Matsui, «A World Within and Beyond the Frame: Hiroshi Sugito's Stereoscopic Figuration», in *Under the Shadow* (Tokyo: Ryutaro Adachi, 2004), pp. 112–113. ^{2.} Ingvild Goetz, «A Personal View», in *Imagination Becomes Reality. Part III: Talking Pictures*, exh. cat. (Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz, 2006), p. 13. ^{3.} Anette Frisch: «I Put All My Effort into Trying to Be Invisible: A Conversation via E-Mail with Hiroshi Sugito, December 2005», in *Imaginaton Becomes Reality. Part III: Taking Pictures*, op. cit. (note 2), p. 169.



The Battle, 1996





bird man, 1998

CATHERINE SULLIVAN

Nació en 1968 en Los Ángeles. Vive y trabaja en Chicago
Born in 1968 in Los Angeles. She lives and works in Chicago



Con sus videoinstalaciones situadas en la frontera entre teatro, *performance*, danza, música, cine y artes plásticas, Catherine Sullivan aborda los modelos y las convenciones de la dramaturgia y la representación. La artista empezó su exploración del teatro como estudiante de arte dramático; con sus películas, rompe la especificidad del medio teatral y lo abre a las artes plásticas y al cine.

Big Hunt (2002) consta de cinco proyecciones que abarcan toda la pared y se muestran en paralelo o en todos los rincones de la sala, de modo que se crean cinco ámbitos visuales relativamente grandes que semejan un escenario. Las tomas largas y la sencillez de la composición de la imagen —suele mostrar el escenario sin cortar y los actores en su totalidad— tienen poco que ver con el lenguaje visual de los largometrajes al uso; el espectador tiene más bien la sensación de estar viendo

Catherine Sullivan's video installations, which deal with representational and dramatic patterns and conventions, inhabit the domain bordering theatre, performance, dance, music, film and the visual arts. Sullivan began her artistic engagement within theatre as a drama student; with her films, however, she breaches the media specifics of thespianism, expanding them to embrace the visual arts and film.

Big Hunt (2002) consists of five floor-to-ceiling projections shown side-by-side or over room corners, the result being five relatively large stage-like visual spheres. The lengthy single shots and the simple composition—usually with an un-cropped stage space where we can see the totality of the actors—have little in common with the visual language of the full-length feature film. To a



la documentación fílmica de una situación escénica. Solo la ausencia de sonido y las imágenes en blanco y negro lo abstraen de esta impresión.

El título *Big Hunt* hace referencia al concepto de «*big-game-hunting*»¹ o «caza mayor», que el profesor de interpretación de Sullivan empleaba para los papeles que exigían mucho desde un punto de vista físico o psíquico. Al mismo tiempo, el título contiene una alusión al concepto de cacería y a la noción asociada de transformación que el dramaturgo y novelista Elias Canetti desarrolló² en su obra antropológica *Masa y poder*³. Sullivan parte del hecho de que la capacidad de transformación de un actor «puede demostrarse y reforzarse mediante la disfuncionalidad de los papeles encarnados, como por ejemplo mediante minusvalías físicas o mentales»⁴. De ahí que el material en que se basa la instalación *Big Hunt* proceda de fragmentos

greater degree, the sensation arises within viewers that they are viewing a cinematic documentation of a stage setting—an impression prescinded by the missing sound and the black-and-white footage.

The title, *Big Hunt*, refers to the term “big-game hunting”,¹ which a performance instructor of Sullivan’s used in reference to roles of a particularly demanding physical or psychological nature. At the same time, the title also holds an allusion to the concept of “the hunt” and the corresponding metaphor that the dramatist and novelist Elias Canetti advanced² in his anthropological work *Crowds and Power*.³ Sullivan proceeds from the assumption that the transformational capacities of an actor can be particularly demonstrated and augmented by the given dysfunctionality—such as a physical or psychological

de películas en las que aparecen estos papeles «disfuncionales»: *El milagro de Ana Sullivan* (Arthur Penn, 1962), *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Marat/Sade* (Peter Brook, 1967) y *Tim* (Michael Pate, 1979). Con los personajes y los rasgos característicos de estas películas, Sullivan construye distintas disposiciones coreográficas experimentales y escenas fragmentarias carentes de toda narración lineal. Es precisamente gracias a la ausencia de voces como se revela el conflicto entre los papeles citados y el «cuerpo que actúa como “texto” en sí mismo y de sí mismo»⁵. En la reducción a los gestos y movimientos, *Big Hunt* propone un espectáculo híbrido, casi barroco, que, en su precisión conceptual y en la naturaleza directa de la expresión, pone de manifiesto la brecha infranqueable entre «persona y narración»⁶, no como mero metateatro, sino también como drama existencial de la subjetividad humana.

LEO LENCSÉS

disability—of the enacted role.⁴ Hence, she collected the raw material of the installation *Big Hunt* from films containing such “dysfunctional” roles: Arthur Penn’s *The Miracle Worker* (1962), Robert Aldrich’s *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), Ingmar Bergman’s *Persona* (1966), Peter Brook’s *Marat/Sade* (1967), and Michael Pate’s *Tim* (1979). Based on these figures and the stylistic characteristics of the films, Sullivan wrought a variety of experimental choreographic approaches and fragmentary scenes devoid of a linear narrative in which the conflict between the cited roles and the “performing body as a ‘text’ on itself and its own”⁵ is made apparent above all through the absence of verbal communication. In its reduction to movement and facial expressions, *Big Hunt* displays a hybrid, almost Baroque spectacle of fragments that, in its conceptual precision and directness of expression, divulges the unbridgeable gap between “person and narrative”⁶ not only as pure meta-theatre but, rather, as an existential drama of human subjectivity.

LEO LENCSÉS

^{1.} Russell Ferguson, «Sort of Excessive: an Interview with Catherine Sullivan», en *Catherine Sullivan. Five Economies (Big Hunt / Little Hunt)*, cat. exp., Renaissance Society / UCLA Hammer Museum, Chicago / Los Ángeles, 2002, p. 27. ^{2.} Ibidem. ^{3.} Elias Canetti, *Masse und Macht*, Claassen, Hamburgo, 1960. (Existe traducción al castellano: *Masa y poder*, Alianza, Madrid, 1983.) ^{4.} Stephan Urbascher, «Catherine Sullivan», en *Fast Forward. Media Art Sammlung Goetz*, cat. exp., Karlsruhe: ZKM Museum für Neue Kunst. Kunstverlag Ingvild Goetz, Hamburgo, 2003, p. 352. ^{5.} Catherine Sullivan, «The Chittendens», en *Catherine Sullivan. The Chittendens*, cat. exp., Viena: Secession. Revolver, Frankfurt, 2005, p. 5. ^{6.} Ibidem, p. 3.

^{1.} Russell Ferguson, «Sort of Excessive: An Interview with Catherine Sullivan», in *Catherine Sullivan: Five Economies (Big Hunt / Little Hunt)*, exh. cat. (Los Angeles: UCLA Hammer Museum of Art and Cultural Center; and Chicago: Renaissance Society at the University of Chicago, 2002), p. 27. ^{2.} Ibid., p. 27. ^{3.} Elias Canetti, *Masse und Macht* (Hamburg: Claassen Verlag, 1960). ^{4.} Stephan Urbaschek, «Catherine Sullivan», in *Fast Forward: Media Art Sammlung Goetz*, exh. cat. (Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz, 2003), p. 352. ^{5.} Catherine Sullivan, «The Chittendens», in *Catherine Sullivan. The Chittendens*, exh. cat. (Frankfurt: Revolver; and Vienna: Secession, 2005), p. 5. ^{6.} Ibid., p. 3.



ROSEMARIE TROCKEL

Nació en 1952 en Schwerte (Alemania). Vive y trabaja en Colonia
Born in 1952 in Schwerte (Germany). She lives and works in Cologne

El arte de Rosemarie Trockel se distingue por su gran variedad de formas y por la complejidad de su contenido. Además de pinturas, dibujos, piezas escultóricas y fotografías, su obra comprende también *collages*, vídeos e instalaciones de gran formato. A ello cabe sumar numerosos grabados y ediciones, así como obras realizadas en colaboración con otros artistas plásticos y escritores. Sus trabajos evidencian un enfoque decididamente conceptual, expresivo y surrealista. En lo que al contenido se refiere, su obra suele vincularse sobre todo a los planteamientos feministas¹, aunque el espectro de sus temas va mucho más allá. Toda tentativa de ofrecer una interpretación concluyente de su labor artística impide la mirada a la compleja variedad de los temas y a sus relaciones dentro de cada pieza en particular, y entre los diversos grupos de obras. Su constelación se reestructura de nuevo con cada obra que está por hacer y genera de este modo una forma de «significado susceptible de ser ensanchado hasta el infinito»².

Manus Spleen IV (2002) forma parte de una serie de películas que giran en torno a la «excéntrica» figura de Manu, la protagonista que da nombre a la serie. Sus distintos estados psíquicos y emocionales, que basculan entre la histeria y la melancolía, la ira y la tristeza, son el punto de partida de las breves videosecuelas. Pese a la inmediatez de la escenificación y a la claridad con la que aflora cada uno de los temas, las escenas conservan un halo enigmático. Las circunstancias emocionales y las dependencias a las que están sometidos los personajes son demasiado complejas y crípticas como para dar lugar a una narración concreta.

En *Manus Spleen IV*, Trockel hace una referencia directa a *Madre Coraje y sus hijos* (1939), la obra teatral de Bertolt Brecht. En ella se cuenta la historia de una vendedora de víveres que trata de sacar provecho de la guerra y pierde con ello a sus hijos. La puesta en escena del material, abstracta y escueta, presenta a los personajes brechtianos como «seres mixtos y lábiles»³. La propia Manu aparece con un vestido de Courrèges; su hija, «Kattrin la muda», como una figura melancólica al estilo de Juana de Arco; los hijos de Coraje, Eilif y Schweizerkas, ocupan el lugar de los caballos y, vestidos con un maillot color carne, tiran del legendario carromato de la puesta en escena que Brecht hizo en Berlín en 1949. Yvette, la prostituta, recuerda en la obra de Trockel a Jackie Kennedy, mientras que la apuntadora tiene un aire a lo Brigitte Bardot (una santa en el altar de la

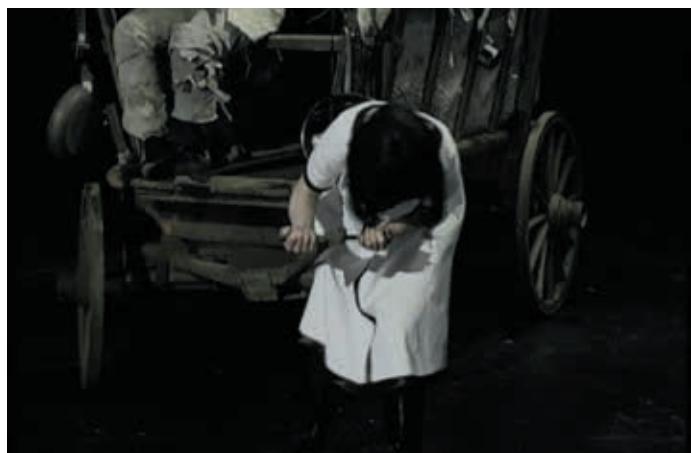
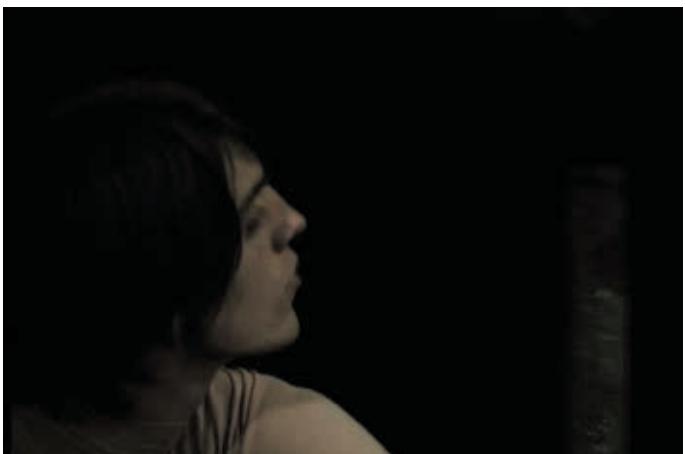
Rosemarie Trockel's work is characterized by great formal diversity and complexity of content. In addition to paintings, drawings, sculptural works and photographic pieces, her work also includes collages, large installations and videos. Furthermore, she has produced numerous prints and editions, as well as cooperative works with other artists and writers. Her works reveal decidedly conceptual as well as expressive and surreal approaches. In terms of content, her oeuvre demonstrates a solid mooring in feminist issues,¹ but the full spectrum of themes undertaken is extremely broad. Thus, any attempt of a conclusive interpretation of her artistic work obstructs the appreciation of the complex ambiguity of themes and connotations within each work, as well as between the individual groups of works. The corresponding constellation restructures itself anew with each work that follows, generating an “ever-expanding continuity of meaning”².

Manus Spleen IV (2002) is one of a series of movies revolving around the “spleeney” character Manu, the protagonist and namesake of the series. Her various physical and emotional states—from hysteria to melancholy, from anger to sadness—are the springboards of the short video sequences. Despite the immediacy of the staging and the blatancy with which the individual motifs emerge, the scenes remain enigmatic; the emotional circumstances and dependencies within which the figures are situated are too complex and cryptic to generate a concrete narrative.

With *Manus Spleen IV*, Trockel refers back to Bertolt Brecht's drama from 1939, *Mother Courage and Her Children*. It tells the story of the titular sutler, who, while attempting to make money from war, loses her children. In Trockel's abstract, abbreviated staging of the material, the Brechtian title figure is depicted as an “unstable hybrid”³. Manu herself appears as Mother Courage, dressed in a Courrèges outfit; her daughter, the “mute Kattrin”, as the melancholic Joan of Arc figure; and the sons of Mother Courage, Eilif and Swiss Cheese, in flesh-coloured bodysuits, take the place of horses and pull the legendary wagon of Brecht's 1949 production in Berlin. In Trockel's work, the prostitute Yvette brings Jackie Kennedy to mind, while the stage prompter is reminiscent

Manus Spleen IV, 2002





obra de la artista). Haciendo suyo el gusto de Brecht por los interludios musicales, la película de Trockel se acompaña de un *collage* acústico que estructura el contenido. Las citas, sacadas de la música ligera y de la ópera, los cortes radiofónicos y los fragmentos de discursos políticos, no forman sin embargo una banda sonora en el sentido habitual, sino que introducen las referencias y las informaciones de trasfondo acerca de los personajes y los temas.

Mientras que Brecht muestra en su obra un retablo aleccionador de la guerra desde una perspectiva plebeya y hace así una declaración encubierta, las mujeres de la película de Trockel aparecen como estrellas y personajes de culto «que encarnan roles de sexo ejemplares, cuando no obligatorios, y que al mismo tiempo ejercen de mentoras tan falibles como inspiradoras»⁴. En su ambivalencia, se asemejan al papel contradictorio de la Madre Coraje de Brecht, que oscila siempre entre la figura de la comerciante sin escrúpulos y la de la madre protectora. En Trockel, no obstante, queda descartada toda toma de posición moral concluyente. Esto distingue claramente su trabajo de la pieza de Brecht y casa con la visión que tiene de sí misma como artista. Su cortometraje sigue siendo una imagen abierta, un «postulado que invita a especular y a reflexionar»⁵.

LEO LENCSÉS

of Brigitte Bardot—a “holy pillar” in Trockel’s oeuvre. Paying heed to Brecht’s penchant for musical interludes, Trockel’s film is accompanied and contextually divided by a sound collage. The musical citations used—which originate in popular music and opera—combined with excerpts from radio broadcasts and political speeches, do not create a movie soundtrack in the traditional sense but, instead, introduce the references and background information to the different figures and themes.

While Brecht presents an admonitory image of war from a plebeian perspective in his play, and thus also delivers a veiled statement, the women in Trockel’s film emerge as ambivalent stars and cult figures who “offer exemplary if not prescriptive exploration of gender roles, of mentors at once flawed and inspirational”⁴. In their ambivalence, they echo the contradictory role of the Brechtian Mother Courage, who continually manoeuvres between being an unscrupulous tradeswoman and a caring mother figure. In Trockel’s piece, however, the final moral opinion is missing. This distinguishes her work decidedly from that of Brecht, and also mirrors her artistic temperament. Her short film remains an open image, a “postulate inviting speculation and rumination”⁵.

LEO LENCSÉS

1. Anne M. Wagner, «Wie feministisch sind Rosemarie Trockels Objekte», *Parkett*, 33 (septiembre 1992), pp. 67–74. 2. Barret Watten, «Als Objekte von», *Parkett*, 33 (septiembre 1992), p. 55. 3. Lynne Cooke, «In Medias Res», en *Rosemarie Trockel*, cat. exp., Múnich: Sammlung Goetz. Kunstverlag Ingvild Goetz, Hamburgo, 2002, p. 18. 4. *Ibidem*, p. 21. 5. *Ibidem*, p. 18.

1. Anne M. Wagner, “How Feminist Are Rosemarie Trockel’s Objects?”, *Parkett*, no. 33 (September 1992), pp. 67–74. 2. Barret Watten, “As Objects Of”, *Parkett*, no. 33 (September 1992), p. 55. 3. Lynne Cooke, “In Medias Res”, in *Rosemarie Trockel*, exh. cat. (Munich: Sammlung Goetz, 2002), p. 18. 4. *Ibid.*, p. 21. 5. *Ibid.*, p. 18.

JEFF WALL

Nació en 1946 en Vancouver, donde vive y trabaja
Born in 1946 in Vancouver, where he lives and works



El hombre joven se ha aproximado de puntillas a la puerta carbonizada que hay en la parte posterior de un almacén abandonado. Con cuidado, posa la mano en la manija de hierro de la puerta para abrirla. La otra descansa con un gesto casi delicado sobre la madera agrietada. ¿Qué se esconde detrás de esta puerta misteriosa? ¿Va a abrirse o acaba de ser cerrada? ¿Y quién es este hombre de aspecto ligeramente desaliñado que puede revelar el secreto?

Doorpusher (1984), fotografía expuesta en caja de luz, deja muchas preguntas sin responder. Pese a lo cotidiano del suceso, crea una magia silenciosa. Esta impresión se ve acentuada por la singularidad de la figura del joven. Sus manos, gráciles y sensibles, se contradicen con el aspecto descuidado del personaje. El propio Jeff Wall las calificó en una entrevista de «manos de pianista». Con el pelo largo y la barba, el joven evoca reminiscencias de las representaciones de Cristo que ha habido a lo largo de la historia del arte.

The young man has stealthily tiptoed up to a charred wooden door at the back of a dilapidated warehouse. One of his hands cautiously grips the iron door handle, as if ready to open it, while the other one rests almost tenderly on the coarse wood. What's hidden behind this mysterious door? Is it being opened, or has it just been closed? And who is this slightly unkempt-looking man who can unveil this secret?

The lightbox photograph *Doorpusher* (1984) leaves many questions open. Despite the banality of the event, the aura is one of silent magic—an impression all the more reinforced due to the peculiar character of the young man. His graceful, sensitive hands contrast with his sloppy appearance. “Pianist hands” is how Jeff Wall once referred to them in an interview. On the other hand, the long hair and beard of the young man awakens associations with art historical depictions of Christ.

Wall's photographs tell stories without being loquacious. To a greater degree, they come across like stills from a movie



Las fotografías de Wall cuentan historias sin caer en la locuacidad. Más bien parecen fotogramas de una película cuyo guión debe ser desarrollado por el espectador. Wall ha destacado a menudo, tanto en entrevistas como en sus escritos, el vínculo de sus construcciones fotográficas con el cine, acuñando para ello el concepto de «fotografía cinematográfica». A primera vista, sus imágenes tienen un aire documental, como si estuvieran inspiradas por el fotoperiodismo. Para ello se sirve de las estrategias del cine y del teatro y las escenifica con relación al mundo cotidiano y a la historia del arte¹. Para lograr esta brillante profundidad de campo que se aprecia en sus fotografías, no utiliza una cámara de 35 mm, sino una de gran formato, pesada y difícil de manejar, que no permite tomar instantáneas. «La fotografía tiene el problema de que es una forma de representación muy definitiva y estática, “fija” algo. De ahí mi interés por utilizar las cualidades estáticas de la imagen para colocar en el centro de atención algo fugaz, intangible. Es un valor

for which the viewer needs to develop a script. In interviews and texts, Wall has time and again emphasized the connection between his photographic tableaux and movies, and in reference to this has even coined the term “cinematographic photography”. At first glance, his images almost appear to be documentary, as if inspired by photojournalism. He stages them, however, by employing the strategies of cinema and theatre on scenes from the everyday world and art history.¹ To achieve the brilliant depth of focus of his photographs he doesn’t use a 35 mm camera but a clunky, unwieldy large-format camera that is useless for snapshots. When elucidating his artistic approach in an interview, Wall explained: “Photography has the problem of being a very definitive and static mode of representation—it ‘fixes’ things. So I have been interested in using the static qualities of the image to focus on something fugitive and intangible. This is an aesthetic



estético que en mi caso suele determinar si tal o cual fotografía es factible»², declara como principio artístico en una entrevista.

Wall no solo es artista, sino también doctor en Historia del Arte. Muchas de sus imágenes aluden en su composición, construcción y colorido a obras famosas de la historia del arte, como las de Eugène Delacroix, Édouard Manet o Edgar Degas, por mencionar solo unos nombres. Esta relación se advierte perfectamente en una transparencia de gran formato expuesta en caja de luz: *Restoration* (1993). Muestra a restauradores trabajando en el llamado *Bourbaki Panorama*, que se encuentra en Lucerna. La monumental pintura circular, que fue realizada por Édouard Castres en 1881, aborda en tamaño real el paso por la frontera suiza del ejército francés liderado por el general Bourbaki. En su imagen, Wall no plasma un efecto ilusionista, más bien lo desenmascara como escenificación a través del ángulo de visión de su fotografía. En el centro no figura el gesto heroico de los suizos que brindaron asilo a los exhaustos soldados franceses en su huida de las tropas alemanas, sino las restauradoras que, gracias a su trabajo, aseguran la pervivencia de la pintura histórica en nuestros días. Ellas son las auténticas protagonistas de esta obra, en la que pasado, presente y futuro se solapan.

CORNELIA GOCKEL

^{1.} Inka Graeve Ingelmann, «Jeff Wall in München», en *Jeff Wall in München*, cat. exp., Múnich: Pinakothek der Moderne. Schirmer/Mosel, Múnich, 2013, p. 19. ^{2.} Mark Lewis, «Ein Interview mit Jeff Wall (1994)», en Gregor Stemmrich (ed.), *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit*, Verlag der Kunst, Dresden, 1997, p. 442.

value which for me often determines the viability of this or that subject for a picture.”²

Wall, is not only an artist but a professor of art history as well. The composition, structure and tonality of many of his photographs allude to famous works of art history, including pieces by Eugène Delacroix, Édouard Manet and Edgar Degas, to name but a few. This connection is most obvious in the large-format lightbox transparency *Restoration* (1993), which shows restorers at work on the so-called *Bourbaki Panorama* in Lucerne. This monumental, circular panorama painting, completed by the painter Edouard Castres in 1881, features a life-sized depiction of the French army under the command of General Bourbaki crossing the border into Switzerland. In his photograph, however, Wall does not present the illusionistic effect but, instead, uses the perspective of his shot to unmask it as an orchestrated enactment. The focus is not on the historic gesture of the Swiss granting the exhausted and routed French soldiers asylum from the German troops, but is instead on the restorers who, through their work, ensure the continued existence of the history painting—they are the actual *dramatis personae* of this piece, in which past, present and future overlap.

CORNELIA GOCKEL

^{1.} Inka Graeve Ingelmann, «Jeff Wall in München», in *Jeff Wall in München*, exh. cat. (Munich: Pinakothek der Moderne, 2013), p. 19. ^{2.} Mark Lewis, «Ein Interview mit Jeff Wall (1994)», in Gregor Stemmrich (ed.), *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit* (Dresden: Verlag der Kunst [Fundus-Bucher, 142], 1997), p. 442.



Doorpusher, 1984

MATTHIAS WEISCHER

Nació en 1973 en Elte (Alemania). Vive y trabaja en Leipzig

Born in 1973 in Elte (Germany). He lives and works in Leipzig

Los interiores son un tema central en la obra del artista de Leipzig Matthias Weischer. Muchos de sus trabajos muestran espacios interiores amueblados con fantasía y universos visuales no familiares, casi surrealistas, en los que rara vez aparecen figuras. En sus pinturas encontramos una profusión desbordante de detalles pictóricos, como si quisiera aquí demostrar su maestría artesanal. Superficies pintadas con impasto caen sobre dibujos y ornamentos cuidadosamente ejecutados, de tal modo que el observador cree sucumbir a la ilusión de que puede palpar la materialidad. Weischer crea espacios artísticos de aspecto teatral en los que juega con las múltiples posibilidades que le brinda la pintura. En ocasiones sus lienzos recuerdan frescos que han envejecido y perdido el brillo con el paso de los años. Otras veces se presentan como *collages*, ya que suele pintar varias capas que posteriormente pone al descubierto en algunas zonas. Sus espacios interiores reflejan fragmentos de recuerdos del pasado y a menudo hacen referencias concretas a los lugares de su infancia en la llanura de Münster, en Westfalia. Ha fijado estos interiores eclécticos y ligeramente polvorrientos en muchos esbozos, creando así un archivo al que recurre una y otra vez en su estudio de Leipzig¹.

En uno de estos interiores que irradian nostalgia se encuentra una especie de chica de revista, un ser sin rostro y ligero de ropa que no parece de este mundo. ¿Qué hace esta figura ornamental en este ambiente más bien conservador? ¿Qué historia quiere contarnos el artista? ¿O es que no hay historia alguna que contar? He aquí algunas de las preguntas que acechan al observador. Weischer comenta su aproximación y su relación ambivalente con la figura en los términos que siguen: «*Cutout Girl* (2005) es una aproximación a la figura. Me arredro ante el significado de la figura en el espacio. En cuanto aparece una, enseguida se da también una acción, que es justamente lo que quiero evitar. [...] La figura es aquí un objeto, sin efecto alguno para una historia real. La trato igual que un sillón o una cortina. Es una ampliación del mobiliario, no un actor [...] El observador debe sentirse invitado a moverse dentro de ese espacio. Pretende ser un espacio escénico accesible. El observador es la figura por antonomasia que se adentra y trata de hacerse un hueco en el cuadro»².

Treppchen (2006) es otra obra en la que el espacio y su configuración constituyen el tema central. En ella, Weischer ha combinado distintas técnicas pictóricas —óleo, temple y lápiz de grafito— de tal modo que los matices de los colores son

The interior is the central theme in the work of the Leipzig-based artist Matthias Weischer. Many of his works display imaginatively furnished interiors and almost surrealistically de-familiarized pictorial worlds within which figures rarely make an appearance. His paintings overflow with an abundance of pictorial details, almost as if the painter were trying to demonstrate his technical mastery. Impasto painted surfaces encounter carefully executed patterns and ornamentation, creating an illusion of such tactile materiality that the viewer could well succumb to the illusion that it is tangible. Weischer creates theatrically artificial rooms within which he revels in the abundance of possibilities proffered by painting. On occasion, his canvases call to mind aged frescoes that have accumulated patinas. Other times, they present themselves as collages, as he often applies many layers only to subsequently uncover certain aspects of them. His interiors reflect fragmental memories of the past and often make specific references to the places of his childhood, in the region around the Westphalia town of Münster. Weischer has thus created an archive of sketches in which he has captured such eclectic and slightly outmoded interiors; in his studio in Leipzig, he draws upon it time and again as needed.¹

Within one such nostalgically accentuated interior, we see a showgirl—a faceless, scantily clad being—who appears as if she is not of this world. What is this theatrical staffage figure doing amidst this rather conservative, middle class ambiance? What is the story the artist wants to tell us here? Or is there no story behind it? These are but some of the questions that arise when viewing the piece. Weischer, however, says the following about his approach and ambiguous relationship to the figure: “*Cutout Girl* [2005] is something like a real figure. I shy away from the significance of figures in rooms. As soon as one turns up, something is going on, and I want to avoid that. [...] The figure here is an object. It’s no use for a real narrative. I treat it like a curtain or a chair. It’s an extension of the furniture, not an actor. [...] The aim is to invite the viewer to move around in it. It’s supposed to be a ‘room-stage’ you can walk into. The viewer is the real figure who enters the picture.”²

The interior of a room and its design are also the central subject of another work: in *Treppchen* (2006), Weischer amalgamates different artistic techniques—namely, oil with tempera and graphite pencil—to create extremely fine



Cutout Girl, 2005

extremadamente delicados y conceden a la pintura una ligereza casi propia de la acuarela. Al estilo surrealista, desdibuja los perfiles que separan el espacio interior del exterior, la realidad de la ficción, de forma que cada vez se aleja más del espacio concreto tangible. Esta obra revela al observador aún de forma más explícita la pasión de Weischer por la decoración, el dibujo la perspectiva y el principio del *collage*. Lo que él busca no es una historia concreta, sino, sobre todo, sondear sus posibilidades como pintor, combinar géneros distintos y mostrarnos constantemente el enorme potencial de la pintura.

KARSTEN LÖCKEMANN

colour nuances and bestow the painting with an almost watercolour-like lightness. With a surrealistic touch, he blurs the contours between the interior and exterior environment, between reality and fiction, and by doing so distances himself all the more from a concretely tangible environment. In this work, Weischer's strong passion for *décor*, pattern, perspective and the principles of collage are made palpable to the viewer. He is not concerned with concrete narratives but rather, and above all, wants to fathom his painterly capabilities, conflate differing genres, and continually demonstrate the enormous potential of painting.

KARSTEN LÖCKEMANN

¹ Karsten Löckemann, «Es gibt zwei oder drei Wände, einen Boden und eine Decke. Ein Gespräch mit Matthias Weischer, Leipzig, Juli 2006», en Ingvild Goetz y Stephan Urbaschek (eds.), *Imagination Becomes Reality. Part V: Fantasy and Fiction*, cat. exp., Múnich: Sammlung Goetz. Kunstverlag Ingvild Goetz, Hamburgo, 2006, p. 171. ² *Ibidem*, pp. 172-173.

¹ Karsten Löckemann, "There Are Two or Three Walls, a Floor and a Ceiling. A Conversation with Matthias Weischer, Leipzig, July 2006", in *Imagination Becomes Reality. Part V: Fantasy and Fiction*, exh. cat. (Munich: Sammlung Goetz, 2006), p. 176.
² *Ibid.*, p. 178.

Treppchen, 2006





JOHANNES WOHNSEIFER

Nació en 1967 en Colonia. Vive y trabaja en Colonia y Erftstadt (Alemania)
Born in 1967 in Cologne He lives and works in Cologne and Erftstadt (Germany)

El trabajo de Johannes Wohnseifer *Through the Green Door* (2007) enfrenta directamente al espectador con el tema de la búsqueda de la identidad y la exploración del yo. El artista proclama obra de arte una puerta de madera de tamaño real pintada de verde con la inscripción «Departamento de Psicoterapia y Medicina Psicosomática / Sección de Psicoterapia Forense». La puerta cuelga de un cerco de acero inoxidable de 30 cm de profundidad; el picaporte se ha untado de vaselina.

El visitante se sitúa ante la obra, se ve reflejado en el marco y se contempla a sí mismo. También la puerta brinda la oportunidad de la autocontemplación: la inscripción la identifica como el acceso a un Departamento de Psicoterapia, se abre la posibilidad de la exploración interior, del análisis del propio yo. Que ello significa al mismo tiempo una confrontación con los elementos instintivos, violentos, del propio yo queda señalado por la mención «Sección de Psicoterapia Forense». De esta manera, la obra pone en marcha un conflicto con las propias representaciones (ideas, sentimientos y sensaciones sobre nosotros mismos); reta al espectador a hacer una introspección y a enfrentarse con realidades inconscientes.

La historia de la obra alude también el lado instintivo del ser humano: en 1996, Wohnseifer creó la obra *Through the Green Door* como una referencia a la película porno estadounidense *Behind the Green Door*. Cinco años más tarde, la modificó: dentro del contexto de una exposición, añadió a la puerta la inscripción que vemos hoy y que tomó del departamento de Medicina Psicosomática y Psicoterapia del Hospital Universitario de Ulm. En 2007, en la exposición *Recent Sex / Love Works* (Galerie Johann König, Berlín), Wohnseifer subrayó la naturaleza escultórica de la obra añadiéndole el cerco de acero inoxidable. En los años siguientes, no dejó de modificar la obra de acuerdo con el contexto expositivo: con motivo de la exposición *The Porn Identity. Expeditions in die Dunkelzone* (Kunsthalle Wien, 2009), por ejemplo, la puerta se dispuso de tal forma que quedaba entreabierta y dejaba ver un televisor en cuya pantalla se proyectaban películas porno. Detalles como la vaselina conservan todavía hoy connotaciones pornográficas.

Wohnseifer creó su primera obra conceptual —*Skateboardrampe* (1982)— con tan solo dieciséis años, y volvió a esta obra en creaciones posteriores (*Spindy*, 1995; *Backworlds / Forwords*, 1998). Después de ver frustrados sus deseos de estudiar en la Düsseldorfer Kunstakademie, entre 1992 y 1997 trabajó como asistente de Martin Kippenberger. La obra de Wohnseifer abarca hoy

Without ado, Johannes Wohnseifer's piece *Through the Green Door* (2007) confronts viewers with the issues of searching for identity and self-exploration: the artist proclaims a life-sized, green-painted wooden door bearing the inscription "Department of Psychosomatic Medicine and Psychotherapy. Forensic Psychotherapy Section" as an artwork. The door is bordered by a stainless steel doorframe and the door handle is covered with Vaseline.

When stepping up to the piece, visitors are confronted by their own reflection in the doorframe and thus with a view of themselves. This option of self-observation proffered by the door is supplemented by yet another: the inscription designates the entrance as one to a psychotherapeutic department—the option of inner self-exploration, of analyzing one's own self, is likewise opened. That this is, invariably, one and the same as a confrontation with the instinctive, violent aspects of one's own self is signalized by the supplementary designation "Forensic Psychotherapy Section". In this manner the piece induces an examination of one's own representations (concepts, feelings and emotions about ourselves), and challenges viewers to introspection and the confrontation of subconscious realities.

The history of the piece also alludes to the libidinal side of human nature: Wohnseifer originally created his piece in 1996 as *Through of the Green Door*, an obvious reference to the 1972 American porn film *Behind the Green Door*. The first transfiguration of Wohnseifer's piece occurred five years later: within the context of an exhibition, the door was furnished with the current inscription, which was taken from the Department of Psychosomatic Medicine and Psychotherapy at the Ulm University Clinic. In 2007, for the exhibition *Recent Sex / Love Works*, held at the Johann König gallery in Berlin, Wohnseifer accentuated the sculptural character of the piece through the addition of the stainless steel doorframe. In the ensuing years, he has modified his piece in accordance to the given exhibition context; for the exhibition *The Porn Identity. Expeditions into the Dark Zone*, held at the Kunsthalle Wien in 2009, the door was set up so that it could be slightly opened, thus permitting the viewing of a television set playing porn movies. Today, details such as the Vaseline still evoke the pornographic connotation.



Through the Green Door, 2007



desde pinturas y esculturas conceptuales hasta instalaciones y vídeos. El tema central es siempre el intenso diálogo con «imágenes superficiales y estereotipos escenificados a la manera de los *mass media*»¹, sacados todos ellos de la vida cotidiana. El acento suele recaer a menudo en temas políticos y sociales, como los Juegos Olímpicos de 1972, los sucesos en torno a la RAF acontecidos en 1977, o bien el diseño alemán de marcas como Braun —*Braunmusic*, 1997— y Adidas —*The Wohnseifer (gold)*, 1999—. No menos importantes son los nombres de empresas de los que Wohnseifer retoca o subraya determinadas letras y escenifica convirtiéndolos en «imágenes de palabras superpuestas». Este concepto de *culture jamming*, de la revalorización de logos², lo encontramos por ejemplo en trabajos como *Hondabeats* (1998), realizado para Honda; *People Are Not In Control* (2002), concebido para Panasonic, y *Mirror Men* (2007), ideado para Siemens. De esta forma, Wohnseifer consigue una y otra vez «analizar la semántica de nuestra vida cotidiana, determinada por los medios de comunicación de masas, con una serie de referencias llenas de alusiones indirectas»³.

ANNABEL WEICHEL

Wohnseifer created his first conceptual work at the age of sixteen. Entitled *Skateboardrampe* (1982), he returned to this work in *Spindy* (1995) and *Backworlds/Forwards* (1998). When his desire to study at the art academy of the city of Düsseldorf was not fulfilled, he worked as Martin Kippenberger's assistant from 1992 to 1997. Today, his oeuvre spans from conceptual paintings and sculptures to installations and video. The thematic focus is invariably an intensive dialog with “superficial images and stereotypes created by the mass media” in everyday life. Particular focus is often given to political and social topics such as the Olympic Games of 1972, the events surrounding the RAF in 1977 or the design of German firms such as Braun, *Braunmusic* (1997), and Adidas, *The Wohnseifer (gold)* (1999). Of equal importance are corporate names, which Wohnseifer reinvents as “word-in-word images” through the over-painting and accentuation of individual letters. This concept of “culture jamming”, the illegal semantic revaluation of logos², is observable in works such as the Honda-inspired *Hondabeats* (1998), the Panasonic-inspired *People Are Not In Control* (2002), and the Siemens-inspired *Mirror Men* (2007). In this manner, Wohnseifer succeeds time and again to analyze, “with [...] evocative references, the semantics of our mass-media dominated everyday lives”³.

ANNABEL WEICHEL

¹. Harriett Zilch, «Johannes Wohnseifer», en Matthias Winzen et al. (eds.), *Bodycheck. Skulptur*, Snoeck, Colonia, 2007, pp. 276, 279. ². Raimar Stange, «Of logos and Spams», *Spike Art Quarterly*, 13 (otoño de 2007), pp. 70-77. ³. *Ibidem*, p. 77.

¹. Harriett Zilch, “Johannes Wohnseifer”, in *Bodycheck. Sculpture* (Cologne: Snoeck, 2007), p. 276. ². Raimar Stange, “Of Logos and Spam”, *Spike Art Quarterly*, no. 13 (Autumn 2007), p. 71. ³. *Ibid.*, p. 77.

RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS
LIST OF EXHIBITED WORKS

MATTHEW BARNEY

Cremaster 5 [Cremáster 5]
1997
Vídeo monocanal en color pasado a película de 35 mm con sonido Dolby SR; vitrina acrílica con LaserDisc serigrafiado, poliéster, acrílico, terciopelo, plata de ley y película de 35 mm Duración: 54 min 30 s 88,9 x 119,4 x 94 cm (vitrina) Edición: 3/10 (más dos pruebas de artista)

Cremaster 5
1997
Single-channel colour video transferred to 35 mm film with Dolby SR sound; and acrylic vitrine with silkscreen LaserDisc, polyester, acrylic, velvet, sterling silver and 35 mm film Running time: 54 min. 30 sec. 88.9 x 119.4 x 94 cm (vitrine) Edition: 3/10 (plus two artist's proofs)

Cremaster 5: Elválás
[Cremáster 5: Elválás]
1997
Dos copias cromogénicas y una copia en gelatina de plata 74,5 x 59,5 cm (cada copia cromogénica); 89,5 x 72 cm (la copia en gelatina de plata) Edición: 3/6 (más una prueba de artista)

Cremaster 5: Elválás
1997
Two C-prints and one gelatine silver print 74.5 x 59.5 cm (each C-print); 89.5 x 72 cm (gelatine silver print) Edition: 3/6 (plus one artist's proof)

Ereszkedés
1998
Tres dibujos de grafito y grasa de motor sobre papel gofrado con acrílico y marcos Vivak en vitrina autolubricante 25,7 x 21 cm (cada copia); 45,5 x 40,4 x 3,2 cm (cada marco); 94 x 176,3 x 95,7 cm (vitrina)

Ereszkedés
1998
Three graphite and petroleum jelly drawings on embossed paper with acrylic and Vivak frames in self-lubricating plastic vitrine 25.7 x 21 cm (each print); 45.5 x 40.4 x 3.2 cm (each frame); 94 x 176.3 x 95.7 cm (vitrine)

CANDICE BREITZ

Becoming [Devenir]
2003
Vídeo de catorce canales en color, con sonido; consta de siete instalaciones de vídeo de doble canal dispuestas sobre catorce peanías con monitores Duración: 31 min 56 s 175 x 55,1 x 51,3 cm (cada una) Edición: 1/5 (más dos pruebas de artista)

Becoming
2003
Fourteen-channel colour video with sound, consisting of seven double-channel video installations on fourteen plinths with monitors Running time: 31 min. 56 sec. 175 x 55.1 x 51.3 cm (each) Edition: 1/5 (plus two artist's proofs)

JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

Playhouse [Teatro]
1997
Instalación, técnica mixta con vídeo monocanal en color Duración: 4 min 40 s 400 x 250 x 243 cm Edición: 1/3 (más una prueba de artista)

Playhouse
1997
Mixed-media installation with single-channel colour video Running time: 4 min. 40 sec. 400 x 250 x 243 cm Edition: 1/3 (plus one artist's proof)

STAN DOUGLAS

Michigan Theater
1997-1998
Copia cromogénica 73 x 81 cm Edición: 5/7

Michigan Theater
1997-1998
C-print 73 x 81 cm Edition: 5/7

Abbott and Cordova, 7 August 1971
[Abbott con Cordova, 7 de agosto de 1971]
2008
Copia cromogénica 176,7 x 289,8 cm Edición: 1/5 (más dos pruebas de artista)

Abbott and Cordova, 7 August 1971
2008
C-print 176.7 x 289.8 cm Edition: 1/5 (plus two artist's proofs)

ELMGREEN & DRAGSET

Go Go Go!
[¡Ve ve ve!]
2005
Instalación, técnica mixta 488 x 174 x 174 cm Edición: 1/3 (más una prueba de artista)

Go Go Go!
2005
Mixed-media installation 488 x 174 x 174 cm Edition: 1/3 (plus one artist's proof)

Last Performance
[Última función]
2009
Instalación, técnica mixta 70 x 90 x 4 cm (espejo); 70 x 35 x 14 cm (mesa); 87 x 39 x 49 cm (silla) Edición: 2/2 (más una prueba de artista)

Last Performance
2009
Mixed-media installation 70 x 90 x 4 cm (mirror); 70 x 35 x 14 cm (table); 87 x 39 x 49 cm (chair) Edition: 2/2 (plus one artist's proof)

HANS-PETER FELDMANN

Schatten
[Sombras]
2005
Instalación con platos giratorios, juguetes y luz Dimensiones variables

Schatten
[Shadows]
2005
Installation with mechanical turntables, toys and light Dimensions variable

NAN GOLDIN

C as Madonna, Bangkok
[C caracterizada de Madonna, Bangkok]
1992
Cibachrome 40,7 x 50,2 cm Edición: 1/25

C as Madonna, Bangkok
1992
Cibachrome print 40.7 x 50.2 cm Edition: 1/25

C Putting on Her Makeup at Second Tip, Bangkok
[C maquillándose en el Second Tip, Bangkok]
1992

Cibachrome 40,7 x 50,2 cm Edición: 7/25

C Putting on Her Makeup at Second Tip, Bangkok
1992

Cibachrome print 40.7 x 50.2 cm Edition: 7/25

Toon, So and Yogo on Stage, Bangkok
[Toon, So y Yogo actuando, Bangkok]
1992

Cibachrome 40,7 x 50,2 cm Edición: 2/25

Toon, So and Yogo on Stage, Bangkok
1992

Cibachrome print 40.7 x 50.2 cm Edition: 2/25

Yogo in the Mirror, Bangkok
[Yogo en el espejo, Bangkok]
1992

Cibachrome 40,7 x 50,2 cm Edición: 2/25

Yogo in the Mirror, Bangkok
1992

Cibachrome print 40.7 x 50.2 cm Edition: 2/25

Cody in the Dressing Room at the Boy Bar, NYC
[Cody en el camerino del Boy Bar, Nueva York]
1991

Cibachrome 40,7 x 50,2 cm Edición: 6/25

Cody in the Dressing Room at the Boy Bar, NYC
1991

Cibachrome print 40.7 x 50.2 cm Edition: 6/25

<i>Jimmy Paulette + Tabboo! in the Bathroom, NYC</i> [Jimmy Paulette + Tabboo! en el baño, Nueva York] 1991 Cibachrome 75 x 101,5 cm Edición: 19/25	<i>The Queen of the Carnival, Merida, Mexico</i> [La reina del carnaval, Mérida, México] 1982 Cibachrome 43,8 x 63 cm Edición: 2/25	LOTHAR HEMPEL <i>Die schwarze Stunde</i> [La hora negra] 2004 Instalación con DM, plástico, aluminio, reproducciones fotográficas y reloj eléctrico 279 x 254 x 149 cm	<i>A Dance Incorporating Movements Derived from Experiments by Harry F. Harlow and Choreographed in the Manner of Martha Graham</i> 1999 Single-channel black-and-white video without sound Running time: 8 min. 36 sec.
<i>Jimmy Paulette + Tabboo! in the Bathroom, NYC</i> 1991 Cibachrome print 75 x 101.5 cm Edition: 19/25	<i>The Queen of the Carnival, Merida, Mexico</i> 1982 Cibachrome print 43.8 x 63 cm Edition: 2/25	<i>Die schwarze Stunde</i> [The Black Hour] 2004 Installation with MDF, plastic, aluminium, photographic reproductions and electrical clockwork 279 x 254 x 149 cm	<i>Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses</i> [Sala de pruebas con múltiples estímulos conocidos para suscitar la curiosidad y respuestas manipuladoras] 1999 Vídeo monocanal en color, sin sonido Duración: 51 min 19 s
<i>Kim between Sets, Paris</i> [Kim entre bambalinas, París] 1991 Cibachrome 50,2 x 40,7 cm Edición: 3/25	RODNEY GRAHAM <i>Allegory of Folly: Study for an Equestrian Monument in the Form of a Wind Vane</i> [Alegoría de la locura: estudio para un monumento ecuestre en forma de veleta] 2005 Díptico en caja de luz 304,8 x 304,8 x 17,8 cm Prueba de artista (edición de tres más dos pruebas de artista)	<i>Théâtre Municipal Calais I</i> 2001 Copia cromogénica 152 x 170 cm Prueba de artista (edición de seis)	<i>Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses</i> 1999 Single-channel colour video without sound Running time: 51 min. 19 sec.
<i>Kim between Sets, Paris</i> 1991 Cibachrome print 50.2 x 40.7 cm Edition: 3/25	<i>Allegory of Folly: Study for an Equestrian Monument in the Form of a Wind Vane</i> 2005 Lightbox diptych 304.8 x 304.8 x 17.8 cm Artist's proof (edition of three plus two artist's proofs)	<i>Théâtre Municipal Calais I</i> 2001 C-print 152 x 170 cm Artist's proof (edition of six)	<i>Joseph Supplicates</i> [Joseph suplicando] 2005 Instalación, técnica mixta con proyección de vídeo monocanal en color con sonido y fotografía Duración: 4 min 25 s 264 x 580 x 350 cm
<i>Kim in Rhinestones, Paris</i> [Kim en el Rhinestones, París] 1991 Cibachrome 50,2 x 40,7 cm Edición: 1/25	<i>Dance!!!!!! [!!!!Baila!!!!!!]</i> 2008 Díptico en caja de luz 272 x 350,5 cm Edición: 2/4 (más una prueba de artista)	<i>Villa Stuck München I</i> 2005 Copia cromogénica 92 x 104,5 cm Edición: 2/6	<i>Joseph Supplicates</i> 2005 Mixed-media installation with single-channel colour video projection with sound, and photograph Running time: 4 min. 25 sec. 264 x 580 x 350 cm
<i>Kim in Rhinestones, Paris</i> 1991 Cibachrome print 50.2 x 40.7 cm Edition: 1/25	<i>Dance!!!!!!</i> 2008 Lightbox diptych 272 x 350.5 cm Edition: 2/4 (plus one artist's proof)	<i>Villa Stuck München I</i> 2005 C-print 92 x 104.5 cm Edition: 2/6	<i>Lonely Vampire</i> [Vampiro solitario] 2005 Técnica mixta, proyección de vídeo de doble canal en color con sonido y fotografía Duración de vídeo 1: 5 min 16 s Duración de vídeo 2: 56 s 218 x 290 x 290 cm
<i>Misty + Jimmy Paulette in the Taxi, NYC</i> [Misty + Jimmy Paulette en el taxi, Nueva York] 1991 Cibachrome 75 x 101,5 cm Edición: 19/25	ASTA GRÖTING <i>Die innere Stimme</i> [La voz interior] 1993 Vídeo monocanal en color, con sonido Duración: 11 min 30 s Edición: 15/50	<i>A Dance Incorporating Movements Derived from Experiments by Harry F. Harlow and Choreographed in the Manner of Martha Graham</i> 1999 Vídeo monocanal en blanco y negro, sin sonido Duración: 8 min 36 s	<i>Lonely Vampire</i> 2005 Mixed media with double-channel colour video projection with sound, and photograph Video 1 running time: 5 min. 16 sec. Video 2 running time: 56 sec. 218 x 290 x 290 cm
<i>Misty + Jimmy Paulette in the Taxi, NYC</i> 1991 Cibachrome print 75 x 101.5 cm Edition: 19/25	<i>Die innere Stimme</i> [The Inner Voice] 1993 Single-channel colour video with sound Running time: 11 min. 30 sec. Edition: 15/50		
<i>Misty Doing Her Makeup, Paris</i> [Misty maquillándose, París] 1991 Cibachrome 40,7 x 50,2 cm Edición: 1/25			
<i>Misty Doing Her Makeup, Paris</i> 1991 Cibachrome print 40.7 x 50.2 cm Edition: 1/25			

MICHAEL KUNZE

Vormittag
[Mañana]
1992-1995
Óleo sobre lienzo
330,3 x 559,4 x 9 cm

Vormittag
[Forenoon]
1992-1995
Oil on canvas
330.3 x 559.4 x 9 cm

ZILLA LEUTENEGGER

Rondo
[Rondó]
2008
Instalación con vídeo
monocanal en blanco
y negro, con sonido
Duración: 16 min 12 s
Edición: 3/3 (más una
prueba de artista)

Rondo
2008
Installation with single-channel
black-and-white video
with sound
Running time: 16 min. 12 sec.
Edition: 3/3 (plus one
artist's proof)

JONATHAN MEESE

Flash Gordon
2003
Escultura en bronce
26 x 23 x 27 cm
Prueba de artista (edición
de tres)

Flash Gordon
2003
Bronze sculpture
26 x 23 x 27 cm
Artist's proof (edition of three)

Soldier of Fortune "Iwan"
[Soldado de fortuna «Iván»]
2003
Escultura en bronce
69 x 27 x 24 cm
Prueba de artista (edición
de tres)

Soldier of Fortune "Iwan"
2003
Bronze sculpture
69 x 27 x 24 cm
Artist's proof (edition of three)

Widder

[Aries]
2003
Escultura en bronce
38 x 28 x 32 cm
Prueba de artista (edición
de tres)

Widder
[Aries]
2003
Bronze sculpture
38 x 28 x 32 cm
Artist's proof (edition of three)

General „Hybris“. Bunter

Lolly voll Abenteuer
[General «Hybris»]. Piruleta
de colores llena de aventuras]
2007
Escultura en bronce
55 x 50 x 45 cm
Edición: 2/3 (más una
prueba de artista)

General „Hybris“. Bunter
Lolly voll Abenteuer
[General "Hybris". Colourful
Lolly Full of Adventure]
2007
Bronze sculpture
55 x 50 x 45 cm
Edition: 2/3 (plus one
artist's proof)

General Pony. Es ist nie
zu spät Tierbaby zu sein
[General Pony. Nunca es
tarde para ser una cría]
2007
Escultura en bronce
52 x 51 x 40 cm
Edición: 2/3 (más una
prueba de artista)

General Pony. Es ist nie
zu spät Tierbaby zu sein
[General Pony. It's Never Too
Late To Be an Animal Baby]
2007
Bronze sculpture
52 x 51 x 40 cm
Edition: 2/3 (plus one
artist's proof)

Schnabel Luigi im
Zikulationsnebel
[El pico Luigi en la niebla
de la circulación]
2007
Escultura en bronce
63 x 58 x 35 cm
Prueba de artista (edición
de tres)

Schnabel Luigi im
Zikulationsnebel
[Beak-Nosed Luigi in
the Fog of Circulation]
2007
Bronze sculpture
63 x 58 x 35 cm
Artist's proof (edition of three)

HANS OP DE BEECK

Staging Silence (2)
[Escenificar el silencio (2)]
2013
Vídeo monocanal en blanco
y negro, con sonido
Duración: 20 min 25 s
Edición: 5/10 (más dos pruebas
de artista)

Staging Silence (2)
2013
Single-channel black-and-white
video with sound
Running time: 20 min. 25 sec.
Edition: 5/10 (plus two
artist's proofs)

ULRIKE OTTINGER

Absinth (Tabea Blumenschein)
[Absenta (Tabea Blumenschein)]
1975
Copia cromogénica
62 x 40 cm
Edición: 1/10 (más dos
pruebas de artista)

Absinth (Tabea Blumenschein)
[Absinthe (Tabea Blumenschein)]
1975
C-print
62 x 40 cm
Edition: 1/10 (plus two
artist's proofs)

Das Festmahl der Zirkusartisten
[El banquete de los artistas
circenses]
1980
Copia cromogénica
71 x 90 cm
Edición: 1/10 (más dos
pruebas de artista)

Das Festmahl der Zirkusartisten
[The Feast of the Circus
Performers]
1980
C-print
71 x 90 cm
Edition: 1/10 (plus two
artist's proofs)

Der Bote der Inquisition
[El mensajero de la Inquisición]
1981
Copia cromogénica
60 x 90 cm
Edición: 3/10 (más dos
pruebas de artista)

Der Bote der Inquisition
[The Envoy of the Inquisition]
1981
C-print
60 x 90 cm
Edition: 3/10 (plus two
artist's proofs)

Die Betörung der Alten
[El capricho de los viejos]
1981
Copia cromogénica
60 x 90 cm
Edición: 2/10 (más dos
pruebas de artista)

Die Betörung der Alten
[The Infatuation of the Elders]
1981
C-print
60 x 90 cm
Edition: 2/10 (plus two
artist's proofs)

Die siamesischen Zwillinge
[Las gemelas siamesas]
1981
Copia cromogénica
40,5 x 62 cm
Edición: 1/10 (más dos
pruebas de artista)

Die siamesischen Zwillinge
[The Siamese Twins]
1981
C-print
40,5 x 62 cm
Edition: 1/10 (plus two
artist's proofs)

Fräulein Mausi und Paulchen
[La señorita Mausi y
el pequeño Paul]
1981
Copia cromogénica
60 x 40 cm
Edición: 1/10 (más dos
pruebas de artista)

Fräulein Mausi und Paulchen
[Miss Mausi and Little Paul]
1981
C-print
60 x 40 cm
Edition: 1/10 (plus two
artist's proofs)

<i>Freak Orlando</i> 1981 Vídeo monocanal en color, con sonido Duración: 122 min.	<i>One \$ Strip</i> 1983 Copia cromogénica 80 x 120 cm Edición: 1/3 (más una prueba de artista)	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Xuan Deng AO (Herr Riesenfisch) in der Rolle des "feinsinnigen jungen Mannes von großem Talent"</i> [China. Las artes, la vida cotidiana. Ópera Kung, Chengdu. Xuan Deng AO (el señor pez gigante) en el papel del "joven delicado y de gran talento"] 1985 Copia en gelatina de plata de 2001 50 x 40 cm Edición: 1/7	<i>Superbia-Der Stolz</i> [Superbia-La soberbia] 1986 Vídeo monocanal en color, con sonido Duración: 15 min
<i>Freak Orlando</i> 1981 Single-channel colour video with sound Running time: 122 min.	<i>One \$ Strip</i> 1983 C-print 80 x 120 cm Edition: 1/3 (plus one artist's proof)	[China. Las artes, la vida cotidiana. Ópera Kung, Chengdu. Xuan Deng AO (el señor pez gigante) en el papel del "joven delicado y de gran talento"] 1985 Copia en gelatina de plata de 2001 50 x 40 cm Edición: 1/7	<i>Superbia-Der Stolz</i> [Superbia-The Pride] 1986 Single-channel colour video with sound Running time: 15 min.
<i>Mönche mit Harpyien</i> [Monjes con arpías] 1981 Copia cromogénica 40 x 60 cm Edición: 1/10 (más dos pruebas de artista)	<i>Opera: Drei Schicksalsgöttinnen</i> [Ópera: tres moiras] 1983 Copia cromogénica 42 x 63 cm Edición: 1/10	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Xuan Deng AO (Herr Riesenfisch) in der Rolle des "feinsinnigen jungen Mannes von großem Talent"</i> [China: The Arts, Everyday Life. Kung Opera, Chengdu. Xuan Deng AO (Mr. Big Fish) in the Role of the "Sensitive Young Man with Great Talent"] 1985 2001 gelatin silver print 50 x 40 cm Edition: 1/7	<i>Begegnung im Grasland</i> [Encuentro en la pradera] 1988 Copia cromogénica 71 x 90 cm Edición: 1/10
<i>Mönche mit Harpyien</i> [Monks with Harpies] 1981 C-print 40 x 60 cm Edition: 1/10 (plus two artist's proofs)	<i>Opera: Drei Schicksalsgöttinnen</i> [Opera: Three Goddesses of Fate] 1983 C-print 42 x 63 cm Edition: 1/10	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Xuan Deng AO (Herr Riesenfisch) in der Rolle des "feinsinnigen jungen Mannes von großem Talent"</i> [China: The Arts, Everyday Life. Kung Opera, Chengdu. Xuan Deng AO (Mr. Big Fish) in the Role of the "Sensitive Young Man with Great Talent"] 1985 2001 gelatin silver print 50 x 40 cm Edition: 1/7	<i>Begegnung im Grasland</i> [Encounter in the Grassland] 1988 C-print 71 x 90 cm Edition: 1/10
<i>Opfer des Heiligen Tribunals</i> [Víctima del Santo Tribunal] 1981 Copia cromogénica 42,5 x 62,5 cm Edición: 1/10 (más dos pruebas de artista)	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Die Stirnlocken werden einzeln angesteckt. Das Schönheitsideal, die ovale, ebenmäßige Gesichtsform, wird durch das Ankleben von zwei langen schwarzen Haarsträhnen erreicht</i> [China. Las artes, la vida cotidiana. Ópera Kung, Chengdu. Los mechones se pegan uno a uno. El ideal de la belleza, la forma ovalada y simétrica de la cara, se obtiene pegando dos mechones largos de pelo negro] 1985 Copia en gelatina de plata de 2001 30 x 24 cm Prueba de artista	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Zu den Aufgaben und Fähigkeiten der Schauspieler gehört auch das Anfertigen der eigenen Maske</i> [China. Las artes, la vida cotidiana. Ópera Kung, Chengdu. Entre las tareas y aptitudes de los actores está la de construirse su propia máscara] 1985 Copia en gelatina de plata de 2001 24 x 30 cm Prueba de artista	<i>Ester. Ein Purimspiel in Berlin</i> [Ester. Una representación de Purim en Berlín] 2002 Vídeo monocanal en blanco y negro, con sonido Duración: 31 min 30 s
<i>Opfer des Heiligen Tribunals</i> [Victim of the Holy Tribunal] 1981 C-print 42,5 x 62,5 cm Edition: 1/10 (plus two artist's proofs)	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Die Stirnlocken werden einzeln angesteckt. Das Schönheitsideal, die ovale, ebenmäßige Gesichtsform, wird durch das Ankleben von zwei langen schwarzen Haarsträhnen erreicht</i> [China. Las artes, la vida cotidiana. Ópera Kung, Chengdu. Los mechones se pegan uno a uno. El ideal de la belleza, la forma ovalada y simétrica de la cara, se obtiene pegando dos mechones largos de pelo negro] 1985 Copia en gelatina de plata de 2001 30 x 24 cm Prueba de artista	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Zu den Aufgaben und Fähigkeiten der Schauspieler gehört auch das Anfertigen der eigenen Maske</i> [China. Las artes, la vida cotidiana. Ópera Kung, Chengdu. Entre las tareas y aptitudes de los actores está la de construirse su propia máscara] 1985 Copia en gelatina de plata de 2001 24 x 30 cm Prueba de artista	<i>Ester. Ein Purimspiel in Berlin</i> [Ester. A Purim Play in Berlin] 2002 Single-channel black-and-white video with sound Running time: 31 min. 30 sec.
<i>(Vor der Basilika) Doppelkopf in Betrachtung anderer Wundergestalten</i> [(Delante de la basílica) Bicéfalo contemplando otros seres fantásticos] 1981 Copia cromogénica 42 x 63 cm Edición: 1/10 (más dos pruebas de artista)	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Die Stirnlocken werden einzeln angesteckt. Das Schönheitsideal, die ovale, ebenmäßige Gesichtsform, wird durch das Ankleben von zwei langen schwarzen Haarsträhnen erreicht</i> [China: The Arts, Everyday Life. Kung Opera, Chengdu. The Forelocks Are Affixed Individually. The Beauty Ideal, the Oval, Well-Proportioned Face, Is Achieved by Attaching Two Long Strands of Black Hair] 1985 2001 gelatin silver print 30 x 24 cm Artist's proof	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Zu den Aufgaben und Fähigkeiten der Schauspieler gehört auch das Anfertigen der eigenen Maske</i> [China: The Arts, Everyday Life. Kung Opera, Chengdu. Belongs to the Tasks and Skills of the Actors] 1985 2001 gelatin silver print 24 x 30 cm Artist's proof	<i>Spiegelkabinett (Veruschka)</i> [Salón de espejos (Veruschka)] 2006 Copia cromogénica 50 x 76 cm Edición: 1/10
<i>(Vor der Basilika) Doppelkopf in Betrachtung anderer Wundergestalten</i> [(In Front of the Basilica) Bicephalous Contemplating other Miraculous Creatures] 1981 C-print 42 x 63 cm Edition: 1/10 (plus two artist's proofs)	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Die Stirnlocken werden einzeln angesteckt. Das Schönheitsideal, die ovale, ebenmäßige Gesichtsform, wird durch das Ankleben von zwei langen schwarzen Haarsträhnen erreicht</i> [China: The Arts, Everyday Life. Kung Opera, Chengdu. The Forelocks Are Affixed Individually. The Beauty Ideal, the Oval, Well-Proportioned Face, Is Achieved by Attaching Two Long Strands of Black Hair] 1985 2001 gelatin silver print 30 x 24 cm Artist's proof	<i>China. Die Künste-der Alltag. Kung Oper, Chengdu. Zu den Aufgaben und Fähigkeiten der Schauspieler gehört auch das Anfertigen der eigenen Maske</i> [China: The Arts, Everyday Life. Kung Opera, Chengdu. Belongs to the Tasks and Skills of the Actors] 1985 2001 gelatin silver print 24 x 30 cm Artist's proof	<i>Spiegelkabinett (Veruschka)</i> [Hall of Mirrors (Veruschka)] 2006 C-print 50 x 76 cm Edition: 1/10
PAUL PFEIFFER			
<i>Prologue to the Story of the Birth of Freedom</i> [Prólogo a la historia del nacimiento de la Libertad] 2000 Vídeo de doble canal en color en dos pequeños monitores LCD y armazones de metal, con sonido Duración: de 4 a 6 min Dimensiones variables Edición: 2/6			

Prologue to the Story of the Birth of Freedom
2000
Double-channel colour video with sound on two miniature LCD monitors and metal armatures
Running time: 4 to 6 min.
Dimensions variable
Edition: 2/6

Vitruvian Figure
[Figura vitruviana]
2009
Escultura arquitectónica con paredes de espejo, contrachapado de abedul, falso espejo y acero inoxidable pulido
586 x 472 x 240 cm
Prueba de artista (edición de tres)
Vitruvian Figure
2009
Architectural sculpture with mirror walls, birched multiplex, spy mirror, and polished stainless steel
586 x 472 x 240 cm
Artist's proof (edition of three)

MARKUS SCHINWALD

Albert
2008
Madera, fibra de vidrio y motor
170 x 53 x 32 cm
Albert
2008
Wood, fibreglass and motor
170 x 53 x 32 cm
Diego
2008
Copia pigmentada
139 x 99 cm
Ejemplar único
Diego
2008
Pigment print
139 x 99 cm
Unique

Sri
2008
Copia pigmentada
139 x 99 cm
Ejemplar único
Sri
2008
Pigment print
139 x 99 cm
Unique

Hans
2009
Marioneta, madera y ropa
180 x 70 x 35 cm
Hans
2009
Marionette, wood and clothes
180 x 70 x 35 cm

Kacia
2009
Óleo sobre lienzo
69 x 56 cm
Kacia
2009
Oil on canvas
69 x 56 cm
Neil
2010
Copia pigmentada
98,3 x 68,2 cm
Ejemplar único
Neil
2010
Pigment print
98.3 x 68.2 cm
Unique

LAURIE SIMMONS

Walking Cake II (Color)
[Tarta andante (color)]
1989
Cibachrome
162 x 116 cm
Edición: 9/10 (más una prueba de artista)
Walking Cake II (Color)
1989
Cibachrome print
162 x 116 cm
Edition: 9/10 (plus one artist's proof)
Walking Hourglass
[Reloj de arena andante]
1989
Copia en gelatina de plata
211,5 x 120,3 cm
Edición: 3/5
Walking Hourglass
1989
Gelatin silver print
211.5 x 120.3 cm
Edition: 3/5
Lying Gun (Color)
[Pistola tumbada (color)]
1990
Cibachrome
116 x 161 cm
Edición: 6/10 (más una prueba de artista)

Lying Gun (Color)
1990
Cibachrome print
116 x 161 cm
Edition: 6/10 (plus one artist's proof)

Lying Fountain
[Fuente tumbada]
1991
Cibachrome
120,4 x 212 cm
Edición: 1/5
Lying Fountain
1991
Cibachrome print
120.4 x 212 cm
Edition: 1/5

Clothes Make the Man
[El hábito hace al monje]
1994
Escultura, técnica mixta
95 x 33 x 38,5 cm
Clothes Make the Man
1994
Mixed media sculpture
95 x 33 x 38.5 cm
Untitled: Band
[Sin título: grupo]
1994

Cibachrome
63 x 53 cm
Edición: 3/10 (más una prueba de artista)
Untitled: Band
1994
Cibachrome print
63 x 53 cm
Edition: 3/10 (plus one artist's proof)

The Boxes (Ardis Vinklers) Library
[Las cajas (Ardis Vinklers) Biblioteca]
2005
Cibachrome (anverso montado sobre plexiglás)
102 x 193,6 cm
Edición: 4/5
The Boxes (Ardis Vinklers) Library
2005
Cibachrome print (face-mounted on Plexiglas)
102 x 193.6 cm
Edition: 4/5

The Music of Regret
[La música del lamento]
2005-2006
Vídeo monocanal en color, con sonido
Duración: 40 min
Edición: 4/10

The Music of Regret
2005-2006
Single-channel colour video with sound
Running time: 40 min.
Edition: 4/10

HIROSHI SUGIMOTO

Civic, New Zealand
1991
Copia en gelatina de plata
47,3 x 60,5 cm
Edición: 9/25

Civic, New Zealand
1991
Gelatin silver print
47.3 x 60.5 cm
Edition: 9/25

Royal, San Francisco
1992
Copia en gelatina de plata
47,3 x 60,5 cm
Edición: 1/25
Royal, San Francisco
1992
Gelatin silver print
47.3 x 60.5 cm
Edition: 1/25

Rubidoux Drive-In, Rubidoux
1993
Copia en gelatina de plata
47,3 x 60,5 cm
Edición: 7/25
Rubidoux Drive-In, Rubidoux
1993
Gelatin silver print
47.3 x 60.5 cm
Edition: 7/25

South Bay Drive-In, San Diego
1993
Copia en gelatina de plata
47,3 x 60,5 cm
Edición: 1/25
South Bay Drive-In, San Diego
1993
Gelatin silver print
47.3 x 60.5 cm
Edition: 1/25

Kino Panorama, Paris
1998
Copia en gelatina de plata
50,6 x 60,7 cm
Edición: 8/25
Kino Panorama, Paris
1998
Gelatin silver print
50.6 x 60.7 cm
Edition: 8/25

HIROSHI SUGITO

The Battle
[La batalla]
1996
Óleo sobre lienzo
55 x 73 cm

The Battle
1996
Oil on canvas
55 x 73 cm

Bed Room
[Dormitorio]
1998
Acrílico, pigmento
y papel sobre lienzo
58 x 58 cm

Bed Room
1998
Acrylic, pigment
and paper on canvas
58 x 58 cm

bird man
[hombre pájaro]
1998
Acrílico, pigmento
y papel sobre lienzo
178,1 x 213,5 cm

bird man
1998
Acrylic, pigment
and paper on canvas
178,1 x 213,5 cm

in the freezer
[en el congelador]
1998
Acrílico, pigmento
y papel sobre lienzo
69,7 x 91,7 cm

in the freezer
1998
Acrylic, pigment
and paper on canvas
69,7 x 91,7 cm

Control
2001
Acrílico, pigmento
y papel sobre lienzo
50,2 x 70,2 cm

Control
2001
Acrylic, pigment
and paper on canvas
50,2 x 70,2 cm

CATHERINE SULLIVAN

Big Hunt
[La gran cacería]
2002
Instalación de vídeo de cinco
canales en blanco y negro
Duración: 22 min
Prueba de artista (edición
de cuatro)

Big Hunt
2002
Five-channel black-and-white
video installation
Running time: 22 min.
Artist's proof (edition of four)

ROSEMARIE TROCKEL

Manus Spleen IV
[Las excentricidades de Manu]
2002
Vídeo monocanal en color,
con sonido
Duración: 7 min 52 s
Edición: 2/10

Manus Spleen IV
2002
Single-channel colour video
with sound
Running time: 7 min. 52 sec.
Edition: 2/10

JEFF WALL

Doorpusher
[El que empuja la puerta]
1984
Caja de luz con transparencia
cibachrome
268,5 x 142 x 20,5 cm
Ejemplar único (una
prueba de artista)

Doorpusher
1984
Lightbox with Cibachrome
transparency
268,5 x 142 x 20,5 cm
Unique (one artist's proof)

Restoration
[Restauración]
1993
Caja de luz con transparencia
cibachrome
137 x 507 x 22 cm
Edición: 2/2 (más una
prueba de artista)

Restoration
1993
Lightbox with Cibachrome
transparency
137 x 507 x 22 cm
Edition: 2/2 (plus one
artist's proof)

Jell-O

[Gelatina con sabor a frutas]
1995
Caja de luz con transparencia
cibachrome
143 x 180 x 20,5 cm
Edición: 2/2 (más una
prueba de artista)

Jell-O
1995
Lightbox with Cibachrome
transparency
143 x 180 x 20,5 cm
Edition: 2/2 (plus one artist's
proof)

MATTHIAS WEISCHER

Cutout Girl
[Chica recortable]
2005
Óleo sobre lienzo
71 x 61 cm

Cutout Girl
2005
Oil on canvas
71 x 61 cm

Treppchen
[Escalerita]
2006
Óleo, tempera y lápiz
de grafito sobre lienzo
211 x 283 cm

Treppchen
[Small Staircase]
2006
Oil, tempera and
graphite pencil on canvas
211 x 283 cm

JOHANNES WOHNSEIFER

Through the Green Door
[A través de la puerta verde]
2007
Acrílico, espejo de acero
inoxidable pulido, madera,
esmalte, vaselina y
picaporte
207,3 x 104 x 41 cm

Through the Green Door
2007
Acryl, polished stainless
steel mirror, wood, lacquer,
vaseline and door handle
207,3 x 104 x 41 cm



DEUTSCHE TEXTE

Antonio Escámez Torres
Präsident
Fundación Banco Santander

Fundación Banco Santander erfüllt es mit Stolz, vom 20. Februar bis zum 14. Juni 2015 im Ausstellungssaal Santander die Ausstellung *All the World's a Stage. Works from the Goetz Collection* zu präsentieren, in der eine Werkauswahl der bedeutendsten Sammlung zeitgenössischer Kunst Deutschlands gezeigt wird, die Ingvild Goetz über einen Zeitraum von 30 Jahren zusammengetragen hat.

Vor mittlerweile über vier Jahren starteten wir ein Ausstellungsprojekt, dessen Hauptziel darin bestand, große internationale Sammlungen zeitgenössischer Kunst für eine Ausstellung im Ausstellungssaal Santander zu gewinnen, um so die Sammeltätigkeit stärker zu entfachen und unserer Gesellschaft die zeitgenössische Kunst näher zu bringen. Den Anfang machte eine Einladung der Daros Latinamérica Collection (2010), auf die anschließend die Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), die Rubell Family Collection (2012), die Cranford Collection (2013) und die GraDyna Kulczyk Collection (2014) folgten. Heute können wir sagen, dass sich dieses faszinierende und ehrgeizige Projekt dank der Großzügigkeit der Sammlung Goetz in der Kunstszenen etabliert hat.

Die 93 von dem Kurator Karsten Löckemann für diese Ausstellung ausgewählten Werke wurden unter dem treffenden Titel *All the World's a Stage* (Die ganze Welt ist eine Bühne) präsentiert, der einem Zitat aus der Shakespeareschen Komödie *Wie es euch gefällt* (1599) entnommen wurde, und der Ausstellung eine konzeptuelle Einheit gibt, denn sie alle reflektieren über den Einfluss des Theaters und der darstellenden Kunst auf die bildende Kunst. Die Werke zeigen uns durch die verschiedenen künstlerischen Medien der zeitgenössischen Kunst – Fotografie, Installationen, Skulpturen, Video und Malerei – den Dialog zwischen den Disziplinen der darstellenden und der bildenden Kunst.

Teil des Engagements der Fundación Banco Santander für die Kunst ist es, große internationale Sammlungen der zeitgenössischen Kunst öffentlich auszustellen und das künstlerische Schaffen und die künstlerische Bildung zu unterstützen. Deshalb werden im Rahmen des Besuchs der Ausstellung auch Workshop-Besuche für Familien, pädagogische Besuche für Schulen und Besuche für Gruppen mit kognitiver Diversität angeboten.

Ich möchte Karsten Löckemann für seine Arbeit als Kurator und sowohl ihm als auch dem ganzen Team für ihr Engagement in diesem Projekt danken. Zudem möchte ich an dieser Stelle im Namen des gesamten Teams der Fundación Banco Santander zum Ausdruck bringen, wie dankbar wir Ingvild Goetz für ihre Großzügigkeit sind, uns einen Teil ihrer Sammlung zu überlassen, um ihn den Besuchern des Ausstellungsaals Santander zu zeigen.

KUNST, DIE SICH EINMISCHT
Ingvild Goetz

Es war meine Liebe zur Kunst und die Neugierde, in unbekanntes Terrain vorzudringen, was meine Sammelleidenschaft über die Jahre befeuert hat. Angefangen habe ich zunächst als Galeristin in Zürich, München und Düsseldorf. Aber ich war eine schlechte Verkäuferin, weil ich am liebsten alles selbst behalten hätte. Die Arbeit als Galeristin erlaubte es mir jedoch, den Künstlern nahe zu sein. 1984 habe ich die Galerie geschlossen und mich nach einer Zeit der Orientierung ganz auf das Sammeln konzentriert. Amerikanische Kunst von den 1960er- bis 1980er-Jahren und Werke der Arte Povera bildeten den Grundstock für meine Sammeltätigkeit. Aber ich wollte die Kunst nicht nur zu Hause im Wohnzimmer, sondern auch in größeren Zusammenhängen sehen. Deshalb beauftragte ich die damals noch nahezu unbekannten Schweizer Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron, ein Privatmuseum für mich zu bauen. Gerade mal 300 Werke umfasste die Sammlung, als dieses 1993 eröffnet wurde.

Das strenge, klar strukturierte Gebäude hat meine Sammeltätigkeit stark beeinflusst. Schnell begriff ich, dass ich hier nicht nur Einzelwerke zeigen konnte, sondern Werkkomplexe in größeren Zusammenhängen präsentieren musste. Nicht selten habe ich deshalb schon ganze Ausstellungen im Kopf, wenn ich mich für den Erwerb einer Arbeit entscheide.

Was ich sammle, hat sehr viel mit mir persönlich zu tun. Deshalb hatte ich auch bis auf Harald Szeemann, der mich in den 1960er-Jahren in die New Yorker Kunstszenen einführte, keine Berater. Mein größtes Interesse gilt künstlerischen Positionen, die sich einmischen, die soziale, politische und gesellschaftliche Zusammenhänge hinterfragen. Kunst kann das auf eine viel subtilere Weise als die Politik. So habe ich neben amerikanischer Malerei und Skulptur, Arte Povera, den Young British Artists, Arbeiten auf Papier, Fotografien und ebenso Werke bestimmter Einzelkünstler wie Thomas Schütte, Mike Kelley, Rosemarie Trockel oder Fischli & Weiss gesammelt und kontinuierlich ergänzt.

Da mich die jeweils aktuelle Gegenwart immer besonders interessiert, bin ich schon früh zur Medienkunst gekommen. Deshalb ist die Medienkunstsammlung, die ich inzwischen größtenteils dem Freistaat Bayern geschenkt habe, auf mehr als 500 Werke angewachsen. Sie umfasst nahezu alle Projektionsformen von Film-, Video- und Diaarbeiten bis hin zu Mehrkanalinstallations.

Den Mainstream habe ich weitgehend vermieden und mich lieber auf Außenseiter konzentriert, die von der Kunstszenen übersehen wurden. Dazu gehören auch viele Frauen, deren Werk nicht in gleichem Maße gewürdigt wurde, wie das der Männer. Heute umfasst die Sammlung Goetz einen Bestand von mehr als 5000 Werken aus nahezu allen künstlerischen Gattungen. Zwei Mal jährlich präsentieren wir Ausstellungen aus dem Bestand im eigenen Sammlungsgebäude und in Kooperation mit anderen Institutionen weltweit.

All the World's a Stage heißt die Ausstellung mit mehr als 90 Werken, die ich zusammen mit Karsten Löckemann ausgewählt habe. Sie kreisen um die Themen Repräsentation, Theatralität und Inszenierung.

Gern bin ich der Einladung der Fundación Banco Santander gefolgt, als erste deutsche Sammlerin eine Auswahl der Werke aus meinem Bestand im Rahmen einer Ausstellungsreihe mit international bedeutenden Sammlern in Madrid zu zeigen. Die große Ausstellungsfläche von rund 3000 Quadratmetern bietet nicht nur eine gute Möglichkeit, einen repräsentativen Querschnitt zu präsentieren, sondern auch den Fokus auf einen thematischen Schwerpunkt zu legen, der in nahezu allen künstlerischen Medien sichtbar wird.

Mein erster Dank gilt deshalb Paloma Botín O'Shea, die durch ihre großzügige Einladung diese Ausstellung ermöglicht hat. Für die Realisierung des Projekts möchte ich mich bei Borja Baselga, Director of the Fundación Banco Santander, Rosario López, Director of Cultural Projects, und Marià Beguiristain, Head of Artist Coordination, bedanken. Ganz besonders danken möchte ich Karsten Löckemann, dem Kurator der Sammlung Goetz, der mit Unterstützung von Leo Lencsés das Ausstellungsprojekt entwickelte, sowie dem gesamten Team der Sammlung Goetz für seine tatkräftige Mitarbeit.

ALL THE WORLD'S A STAGE –
THEATER UND BILDENDE KUNST IM DIALOG
EINE EINFÜHRUNG
Karsten Lökemann

„All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts, [...]“¹

Dieses berühmte Zitat aus William Shakespeares 1599 in London uraufgeführter Komödie *As You Like It* ist weithin bekannt und wird immer wieder gern zitiert, wenn es darum geht, in interdisziplinären Kontexten zu arbeiten und zu denken oder überhaupt den Einfluss des Theaters und der darstellenden Kunst auf die bildenden Künste und ihre Bedeutung im Kontext der Gesellschaft herauszustellen. In der kunst- und theaterwissenschaftlichen Forschung sowie in der künstlerischen Praxis ist es schon lange keine Geheimnis mehr, dass der Dialog zwischen bildenden und darstellenden Disziplinen seit jeher fruchtbar war und nach wie vor ist. Die Werkauswahl in dieser Ausstellung bietet weitere zeitgenössische Facetten und aussagekräftige Anhaltspunkte dafür. Ein kleiner historischer Exkurs am Anfang dieser Einführung möchte die Traditionslinien aufzeigen, auf denen dieser Dialog gründet.

Immer wieder sind bildende Künstler dem Ruf der Bühne gefolgt und haben für das Schauspiel, die Oper und das Ballett sehr erfolgreich Bühnenbilder und Kostüme entworfen und nicht zuletzt vielfach bei der Ausgestaltung von Theater- und Opernhäusern an vorderster Front mitgewirkt. Und immer wieder waren diese Aufträge dann auch ein kreativer Impulsgeber ersten Ranges für das künstlerische Gesamtwerk der beteiligten Protagonisten.

Diese Tradition kann man ohne Unterbrechung bis an die Höfe der Renaissance und des Barock zurückverfolgen. Die Reihe prominenter Künstler ist lang und ein illustre Beleg dafür, dass die Bühne für die großen Künstler jeder Zeit eine gewisse Anziehungskraft hatte und noch heute hat.

Nicht nur bekannte Malerstars ihrer Zeit wie Agostino Carracci im späten 16. Jahrhundert, Antoine Watteau, François Boucher und Bernardo Bellotto (genannt Canaletto) im 18. Jahrhundert, sondern auch die erfolgreichsten Architekten ihrer Zeit wie Filippo Juvara, François de Cuvilliés d. Ä.² und Karl Friedrich Schinkel haben als Bühnen- und Kostümbildner gearbeitet und auf diesem Wege dazu beigetragen, die verschiedenen Künste auf geniale Weise in einem Gesamtkunstwerk zu vereinen. Insbesondere Schinkel führte diesen Dialog zur absoluten Meisterschaft. Allein zwischen 1815 und 1829 hat er über 100 Dekorationen für mehr als 40 Inszenierungen geliefert.³ Herausragend sind die Entwürfe seiner zwölf Dekorationen für Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* im Jahr 1815 im Auftrag der Königlichen Theaterintendant in Berlin. Und mit dem Allround-Talent Schinkel war ein erster Höhepunkt dieses interdisziplinären Dialogs im 19. Jahrhundert erreicht.

Im ausgehenden 19. und dann vor allem im 20. Jahrhundert waren es die großen Maler, die sich für die Bühne, den Tanz, das Theater und neu aufkommende Formen der Unterhaltung begeistern ließen. Allen voran muss hier Henri Toulouse-Lautrec erwähnt werden. Was wäre die Belle Époque, der Montmartre und das Moulin Rouge ohne seine wegweisenden Plakatentwürfe für die großen Tanzrevuen und ihre legendären Solistinnen? Die ‚Mühle‘ auf dem Montmartre war das Symbol der Vergnügungskultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und gleichzeitig in gewisser Weise die Keimzelle der künstlerischen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts. Denn der Montmartre zog sie alle an.

Und der fruchtbare Dialog setzte sich im 20. Jahrhundert ähnlich prominent fort. Sowohl Pablo Picasso als auch Henri Matisse arbeiteten für Serge Diaghilevs *Ballets Russes*. In beiden Fällen erwies sich ihr künstlerisches Engagement für die Bühne als extrem kreatives Experimentierfeld mit einem enormen Mehrwert für das Œuvre beider Künstler. Picassos intensive Zusammenarbeit begann 1917 mit dem Ballett *Parade*⁴, Matisse wurde 1919 von Igor Strawinsky und Diaghilev eingeladen, die Kostüme und das Bühnenbild für *Le chant du*

rossignol zu entwerfen⁵. Am Ende waren es Motive aus dem Kontext der darstellenden Kunst, die den Nachruhm der beiden Legenden begründeten: Harlekin und Pierrot übernahmen diese Schlüsselrolle bei Picasso, die Tanzenden eine ähnlich prominente Rolle bei Matisse.

Im Deutschland des 20. Jahrhunderts war Max Reinhardt der erste Theaterleiter, der mit Adolph von Menzel, Lovis Corinth, Max Slevogt und Edvard Munch bildende Künstler zur Gestaltung der Bühne heranzog.

Auch Wassily Kandinsky unternahm einen wichtigen Schritt in Richtung auf eine grundlegende Erneuerung des Theaters. Er entwarf in seinem Aufsatz *Über Bühnenkomposition*, veröffentlicht in dem von ihm und Franz Marc 1912 in München herausgegebenen Almanach, Grundprinzipien des abstrakten Theaters.⁶ Dieser Almanach des Blauen Reiter ist wohl eines der prägnantesten Beispiele für interdisziplinäre und -kulturelle Aufgeschlossenheit dieser Zeit. Die Reihe der Künstler, die in dieser Zeit wesentlich zu einem künstlerischen Aufbruch in vielen Disziplinen beigetragen haben, ließe sich endlos fortsetzen.

Doch bevor ich diesen historischen Exkurs nun beende, einen großen Zeitsprung mache und anhand von einigen Positionen dieser Ausstellung den Dialog der Künste in die zeitgenössische Sphäre dieser Ausstellung überführe, möchte ich wenigstens am Rande noch das Bauhaus erwähnen. Fast symbolisch steht diese Kaderschmiede der Moderne für interdisziplinären Austausch, Experimentierfreude und Innovation. Damit erscheint das Bauhaus fast als Scharnier oder Gelenk zu der Selbstverständlichkeit und Offenheit von zeitgenössischen Künstlern im Umgang mit den verschiedenen Disziplinen der Kunst, im Umgang mit dem Raum und im Einsatz von Materialität und Technik.

Eine Besonderheit des pädagogischen Ansatzes am Bauhaus war die Bühnenwerkstatt unter der Leitung von Lothar Schreyer zwischen 1921 und 1923 und anschließend unter der kongenialen Führung von Oskar Schlemmer von 1923 bis 1929. Die Bühnenabteilung war die Integrationswerkstatt im Bauhaus, in der das gesamte Spektrum der darstellenden Künste gefördert wurde. Hier erfolgten Experimente mit Raum, Körper, Licht und Klängen jenseits der traditionellen Formen von Theater, Oper und Konzert.⁷

Und so selbstverständlich, wie die Bühnenwerkstatt zum Bauhaus gehörte, so selbstverständlich werden heute Strategien und Impulse des Theaters und der darstellenden Kunst aufgegriffen, um mit ihnen das Ausdrucksspektrum der bildenden Kunst um einen räumlichen und einen interaktiven Aspekt zu erweitern. In diesem Fall wirken die Synergien vor allen Dingen in Richtung der bildenden Kunst. Während insbesondere im 20. Jahrhundert bildende Künstler eine Revolution auf der Bühne in Gang gebracht haben, bringen zeitgenössische Künstler nun mittels Performance, Installation und Medienkunst Ansätze des Theaters in den Ausstellungsraum. Diesem Aspekt wurde bereits in einigen Publikationen und Ausstellungsprojekten Rechnung getragen.⁸

Eine Vielzahl von Werken und Positionen aus dem Bestand der Sammlung Goetz belegen beispielhaft den Einfluss des Bühnenhaften und überhaupt die steigende Tendenz zu einer theaterspezifischen Narration und Inszenierung von Kunstwerken.

Alle diese Künstler finden unterschiedliche Modi und Herangehensweisen, zuallererst die Ästhetik, dann aber auch Strategien und Konzepte, die eigentlich der Bühne vorbehalten waren, in ihr Werk zu integrieren oder daraus den Input für etwas komplett Neues zu generieren. Diese neuen Impulse schlagen sich dann in der Vielfalt aller überhaupt erdenklichen Gattungen nieder.

Die meisten der hier präsentierten Künstler haben bereits im Sinne der erwähnten synergetischen Tradition für das Theater an sich oder auch ganz konkret an Bühnenproduktionen mitgearbeitet. Besonders hervorzuheben sind hier Matthew Barney, Cardiff/Miller, Stan Douglas, Elmgreen & Dragset, Jonathan Meese, Ulrike Ottinger, Laurie Simmons und Matthias Weischer. Ihr zumeist breit gefächertes, nicht selten multimedial aufgestelltes Œuvre ist der beste Beweis dafür, welche Impulse die Bühnenarbeit auf künstlerisches Schaffen haben kann.

In dieser kurzen Einführung können nicht alle Positionen der Ausstellung im Detail vorgestellt und eingeordnet werden. Es kann lediglich exemplarisch eine Annäherung

an die unterschiedlichen künstlerischen Strategien erfolgen. Für eine Vertiefung in das Werk aller vertretenen Künstler folgen diesem Essay aufschlussreiche Kurztexte.⁹

Zuerst möchte ich die Künstler erwähnen, in dem Fall sind es Fotografen, die mit einem sachlichen, fast dokumentarischen Blick den Theater- oder den Kinoraum betrachten: Zum einen handelt es sich dabei um den japanischen Künstler Hiroshi Sugimoto, der in seinen Fotografien mittels einer speziellen Langzeitbelichtung fast sakral erscheinende Kinoräume aus der Pionierzeit des Films festhält. Zum anderen begegnet uns die Becher-Schülerin Candida Höfer, die über viele Jahre in umfangreichen Serien mit ihrem charakteristischen, betont kühlens Blick die großen Opernhäuser und Theater der Welt aus völlig verschiedenen Perspektiven und ähnlich wie Sugimoto immer menschenleer abgelichtet hat. Beide Künstler laden den Betrachter ein, anhand seiner Erinnerungen und Assoziation eine Geschichte vor seinem inneren Auge zu entwickeln und über die Bedeutung dieser Räume und ihre Funktion zu reflektieren.

Stan Douglas, Jeff Wall und Rodney Graham, alle drei Vertreter der sogenannten konzeptuellen Vancouver-Schule, sind in diesem Kontext die großen Meister der Inszenierung in der Fotografie. Sie arbeiten eigentlich wie Film- oder Theaterregisseure, die mithilfe aufwendiger Sets Geschichten erzählen und reinszenieren, die historisch, kunsthistorisch, politisch und literarisch aufgeladen oder motiviert sind. Im Unterschied zu Wall und Douglas ist Graham auch ein Meister der Selbstinszenierung. Er tritt immer wieder als Schauspieler in seinen Arbeiten auf und stilisiert sich in bestimmten Rollen als Schiffbrüchiger, Cowboy, Dandy, Gefangener oder Polizist.

Von einer beeindruckenden physischen Präsenz in der Ausstellung sind insbesondere die Arbeiten der Künstler, die in die installative oder skulpturale Dimension gehen und zum Teil zusätzlich mediale Bestandteile in ihr Werk integrieren.

Künstler wie Lothar Hempel und Hans-Peter Feldmann spielen mit der Bühne als Raum. Bei Hempel geht es um einekulissenhafte Installation mit konkretem Bezug zu einer Inszenierung von Maxim Gorkis *Sommergästen* am Deutschen Theater in Berlin. Bei Feldmann ist es das kleine Schattentheater mit großem Effekt, das die Brücke von der Bühne zu den Banalitäten des Alltags schlägt.

Das kanadische Künstlerduo Cardiff/Miller wiederum stellt in vielen Werken die Nähe des Zuschauers zum Kino, zum Film und zum Theater her. In der hier gezeigten Arbeit *Playhouse*, 1997, haben wir es konkret mit der Miniaturversion der klassischen Guckkastenbühne zu tun, die den Zuschauer für einen Moment mittels einer perfekt umgesetzten akustischen Illusion physisch und mental aus dem Ausstellungsraum in die Welt des Theaters entführt.

Matthew Barney und Ulrike Ottinger sind die großen Erzähler in der Ausstellung, die das Medium Film zur Bühne eines spektakulären ‚Theatrum mundi‘ machen. Barney verschränkt im Rahmen der Produktion seines *Cremaster Cycle*, 1994–2002, den Prozess der biologischen Evolution mit theatral-performativen Elementen und kreiert ein fünfteiliges opernhaftes Epos. Die in der Budapest Oper gedrehten Szenen von *Cremaster 5* verweisen dabei dezidiert auf opulente barocke Bühnenspektakel. Ottinger entwirft in fünf bildgewaltigen Episoden ein facettenreiches Welttheater, in dessen Zentrum die androgyne Figur Orlando steht. Die Künstlerin begleitet den von Virginia Woolfs berühmtem Roman inspirierten Protagonisten auf einer Zeitreise von den Anfängen der Antike bis zur Gegenwart.

Und was wäre das Theater ohne die Puppen, unsere allzu menschlichen Stellvertreter? Auch in der Geschichte der bildenden Kunst sind sie immer wieder Repräsentanten menschlicher Begierden, sexueller Fantasien und Klischees.

Die amerikanische Künstlerin Laurie Simmons entwickelt seit den 1970er-Jahren ein fotografisches Œuvre, das die Inszenierung von Puppenwelten zum Thema hat. In ihrem erstem filmischen Werk *The Music of Regret*, 2006, erweckt sie diese Protagonisten zum Leben und entwickelt ein dreiteiliges Musical mit Gesamtkunstwerkcharakter, das an die Tradition der klassischen Broadway-Musicals anknüpft. Der österreichische Künstler Markus Schinwald hingegen hat ein Faible für Marionetten, Körper, Kleider und Prothesen. Mittels dieser dem Theater entlehnten Requisiten

versucht er, menschliche Seelenzustände zu materialisieren. Die Marionette erscheint ihm dabei als der geeignete Vermittler.

Von nicht zu unterschätzender gesellschaftskritischer Relevanz sind jene Werke, in denen der performative Ansatz eine zentrale Rolle spielt. Hierzu gehören die Arbeiten des skandinavischen Künstlerduos Elmgreen & Dragset und des deutschen Künstlers Jonathan Meese.

Ganz im Sinne Shakespeares sehen Elmgreen & Dragset die Welt als Bühne und das Publikum als Akteur innerhalb ihrer Inszenierung. Ihre Installationen zeichnen sich durch eine Mixturen von Architektur, Design und Performance aus und werden zum Forum für fiktive Erzählungen.

Meese, das Enfant terrible der deutschen Kunstszenen, ist mit einigen Bronzeplastiken in dieser Ausstellung vertreten. Diese Skulpturen sind nicht nur von Figuren aus Comics und Computerspielen inspiriert, sondern zum Teil auch von seinen performativen Aktivitäten, mit denen er immer wieder polarisiert. Ungewöhnlich für Meese ist, dass er sich mit dieser Serie im Kontrast zu einem Großteil seines Œuvres auf ganz elegante Weise mit einer historischen Technik und einem für die Kunstgeschichte bedeutendem Material auseinandersetzt hat, obwohl diese Werkgruppe kontextuell eine Brücke zu seinen nicht selten provokant-trashigen Performances schlägt.

Und um den Kanon der klassischen Gattungen nun nahezu komplett zu machen, möchte ich abschließend noch auf drei malerische Positionen eingehen, die auf ihre jeweils unverkennbar eigene Weise mit dem Raum umgehen oder konkret einen Bogen zur Bühne schlagen. Auch wenn die Malerei nur eine Randerscheinung dieser Ausstellung ist, so dokumentiert die Werkauswahl, dass dieses Thema in allen Gattungen virulent ist. Bei den drei Positionen handelt es sich um Michael Kunze, Hiroshi Sugito und Matthias Weischer.

Kunzes beeindruckendes Triptychon steht malerisch und konzeptuell in der Tradition der großartigen, in klassisch-perspektivistischer Manier mit Architekturkulissen gestaffelten Historiengemälden. Im Kontrast dazu erscheint Sugito mit seinen zarten, meist kleinformativen Gemälden, die die malerische Tradition Japans und westliche Einflüsse miteinander verbinden und im reduzierten Bühnenambiente Geschichten andeuten. Der Leipziger Künstler Weischer scheint dabei ein verbindendes Glied zwischen diesen beiden malerischen Positionen zu bilden. In seinem Werk offenbart sich eine ausgeprägte Leidenschaft für das Dekor, die Muster und die Perspektive. Er schafft bühnenhafte Kunsträume, in denen er mit allen erdenklichen Möglichkeiten der Malerei spielt und seine handwerkliche Meisterschaft demonstriert.

Die Ausstellung zeigt durch die enorme Gattungsvielfalt und die vollkommen unterschiedlichen Annäherungen an den Themenkomplex, dass die Bühne auch heute noch in unserer multimedialen Gesellschaft ein ernstzunehmender Impulsgeber für die bildende Kunst ist.

Unser Wunsch ist es, dass sich beim Rundgang durch diese Ausstellung auch bei Ihnen mental und visuell dieser skizzierte Kreis schließt, dass die Arbeiten Sie auf ihre eigene Weise an den Dialog von Kunst und Theater heranführen und nicht zuletzt, dass diese facettenreiche Werkauswahl es vermag, Sie zumindest für einige Momente in eine andere Realität zu entführen.

¹ Zitiert nach: <http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/asyoulikeit.2.7.html>, Stand: 10.11.2014. ² Siehe hierzu Ulf Küster (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, Wolfratshausen 2003. ³

Hein-Thomas Schulze Altappenbergs und Rolf H. Johannsen (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie*, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett, Berlin, und Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, Berlin 2012, S. 123. ⁴ Olivier Berggruen und Max Hollein (Hrsg.): *Picasso und das Theater*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2006, S. 63 ff. ⁵ Gilles Néret: *Henri Matisse Scherenschnitte*, Köln 1994, S. 91.

⁶ Der Blaue Reiter, hrsg. von Christine Hopfengart, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 188 ff. ⁷ Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft, hrsg. von Michael Siebenbrodt und Elisabeth Reissinger, Ostfildern-Ruit 2000, S. 257. ⁸ Zum Beispiel die Ausstellungen *Mise en Scène* im Grazer Kunstverein (26.09.–31.10.1998), *On Stage* im Kunstverein Hannover (14.12.2002–26.1.2003) und *Talking Pictures* im K21 in Düsseldorf (18.8.–4.11.2007). ⁹ Konkrete Informationen zu den Werken, zur Literatur und zum Kontext dieser Werke entnehmen Sie bitte den folgenden Kurztexten.

MATTHEW BARNEY

Matthew Barney wurde 1967 in San Francisco, Kalifornien, geboren. Er lebt und arbeitet in New York City.

Der *Cremaster*-Zyklus des amerikanischen Künstlers Matthew Barney gehört zu den ikonischen Kunstwerken der 1990er-Jahre. Zu Beginn des sogenannten Genomzeitalters betrat er seine prophetischen „Faune und Satyrn die Bühne, klinisch, perfekt, makellos, gespenstisch“¹. Matthew Kimmelman bezeichnete Barney als ein „paradigm of the American art star in the 90's. He shows little and says less which enhances his allure“². Diese Bemerkung des amerikanischen Kritikers charakterisiert nicht nur die Persönlichkeit des Künstlers gut, sondern entspricht auch der in sich geschlossenen, stark chiffrierten Kunstwelt seiner Werke.

Die zwischen 1994 und 2002 entstandene *Cremaster*-Serie ist ein sagenhaftes Syntheseprojekt unterschiedlicher Bildwelten und der Inszenierung ihrer Materialitäten. Der fünfteilige Filmzyklus, der als episches Science-Fiction-Gesamtkunstwerk rezipiert werden kann, bewegt sich thematisch im weiten Feld zwischen Körper, Sport, Sexualität, Architektur und biomorpher Veränderungen, amerikanischer Kultur, griechischen und keltischen Sagen, Fernsehen und Werbung. Dabei geht es bei Barney nie darum, die Diskurse und Hintergründe, auf denen seine Bildquellen beruhen, kritisch weiterzuentwickeln,³ sondern sie in eine subjektive Mythologie, eine groß angelegte Phantasmagorie zu überführen. Sie erhebt keinen Anspruch auf inhaltliche Kohärenz, vielmehr ist sie als visuelle Artikulation einer abstrakten Bewegung zwischen Formwerdung und Formzerstörung zu verstehen.

Für die Produktion der *Cremaster*-Serie verwendete Barney kein klassisches Drehbuch, sondern entwickelte die Bild- und Erzählungswelt der Filme aus dem Produktionsprozess selbst. Folgt man der Nummerierung der Serie in aufsteigender Folge, ergibt sich eine geografische Ordnung die eine Bewegungsrichtung von West nach Ost erkennen lässt. Dementsprechend beginnt der Zyklus mit zahlreichen Zwischenstationen bei *Cremaster 1* (1995) in Idaho und endet bei *Cremaster 5* (1997) in Ungarn. Als Schauplätze des letzten Teils der Pentalogie wählte Barney das Budapester Opernhaus, die Kettenbrücke, den Wald und die Gellért-Therme. In sanften Blautönen gehalten und begleitet von elegischer Opernmusik des Komponisten Jonathan Bepler inszeniert Barney für *Cremaster 5* eine tragische Liebesoper, die um zwei vielgestaltige Figuren kreist: Barneys Alter Ego der 1874 in Budapest geborene Illusionist und Entfesselungskünstler Harry Houdini und die von Ursula Andress verkörperte Queen of Chain. Die Erzählung des Films konstituiert sich im Wesentlichen durch die

Musik, den Baukörper des Opernhauses und Motive des Abstiegs, des Fallens und des Abschieds. Die Wald- und Brückenszenen sind mithilfe von Rückblenden in den Raum der Oper integriert. Zwischen diesen erinnerten Bildwelten und den imaginierten Episoden der Begegnung von Houdini und der Queen stellt die Gellért-Therme den Raum einer körperlichen Introspektion dar. Was in der Rahmenhandlung als zwischenmenschliche Beziehung bzw. Trennung erzählt wird, endet hier als Prozess der geschlechtlichen Determination⁴, als durch den *Musculus cremaster*⁵ bestimmten Transformationsprozess. Im warmen Wasser der Gellért-Therme entsteht – von Barney verkörpert – ein „neuer Adam“⁶.

LEO LENCSÉS

1 Julia Voss: Heilige Scheiße. Mit Barney im Midlife-Chrysler, in: *Texte zur Kunst*, Heft 95, September 2014, S. 224. **2** Michael Kimmelman: The Importance of Matthew Barney, in: *The New York Times*, 10.10.1999, o. S. **3** Vgl. Eva Wruck: *Matthew Barneys Cremaster Cycle. Narration – Landschaft – Skulptur*, Reimer, Berlin 2014, S. 13. **4** Ebd., S. 109. **5** So heißt der Muskel, der für das Heben und Senken des Hodens zuständig ist. Nach ihm ist die Serie benannt.

6 Michel Onfray: Manieristische Bemerkungen zu Matthew Barney, in: *Parkett*, Nr. 45, 1995, S. 43.

CANDICE BREITZ

Candice Breitz wurde 1972 in Johannesburg (Südafrika) geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Die 14-Kanal-Video-Installation *Becoming*, 2003, besteht aus sieben Paarinstallations: Jeweils zwei Monitore stehen Rückseite an Rückseite auf Sockeln. Auf dem Monitor der einen Seite sieht der Betrachter ausgewählte Szenen aus Hollywoodfilmen, die dem Genre der sogenannten Romantic Comedy zuzuordnen sind, einem Genre, das auf unbeschwert Art romantische Ideale transportiert. Man sieht auf jedem Monitor eine von sieben prominenten Schauspielerinnen – Cameron Diaz, Drew Barrymore, Jennifer Lopez, Julia Roberts, Meg Ryan, Neve Campbell und Reese Witherspoon – in einer aus den Originalfilmen geschnittenen Szene, jeweils ungefähr eine knappe Minute lang, inmitten eines emotionalen Filmmoments, in dem sie auf ihr nicht sichtbares Gegenüber einreden.

Auf dem Monitor der anderen Seite sieht man Candice Breitz, die die jeweilige Sequenz nachspielt. Beide Monitore teilen sich die Soundspur des Originalfilms, die über einen Kopfhörer die Szene begleitet. Während die Hollywoodfilme in Farbe sind, bleiben die imitierten Sequenzen in Schwarz-Weiß. Äußerlichkeiten treten ganz zu Gunsten der Aufmerksamkeit für Mimik und Gestik der Künstlerin zurück. Ihre Kleidung ist schlicht, sie befindet sich in einem neutralen Raum, ergänzt höchstens durch den einen oder anderen Gegenstand, der im Original von Bedeutung ist.

Bei den Schauspielerinnen handelt es sich um attraktive Stars, die häufig ein Rollenmodell für junge Frauen darstellen. Viele von ihnen versuchen, ihren Idolen nachzueifern. Sie sehen sich ihre Filme an, interessieren sich für deren Privatleben, lassen sich bei Entscheidungen zur eigenen Person vom ihrem Lebenswandel leiten, kopieren Figur, Frisur, Mode und Stil der Vorbilder. Gleichzeitig fällt dem Betrachter auf, wie künstlich, übertrieben und völlig realitätsfern die Filmszenen im Vergleich zum Leben abseits der Leinwand sind und welches oberflächliche und klischeehafte Frauenbild sie zeichnen.¹

Die 1972 in Südafrika geborene Künstlerin, die seit 2003 in Berlin lebt, beschäftigt sich seit Ende der 1990er-Jahre mit dem Medium Bewegtbild. Der Titel *Becoming* ist eine Anspielung auf das ehemalige gleichnamige Format des TV-Senders MTV, einer Sendung, in der Teenager die Musikvideos ihrer Popstars nachstellen konnten und dabei versuchten, sie so gut wie möglich zu imitieren.² In *Becoming* ist bereits eine Idee angelegt, die für einige von Breitz' späteren Video-Installations von zentraler Bedeutung sein sollte, nämlich der anhaltende Einfluss von Massenmedien und Popkultur auf die Persönlichkeitsbildung von Individuen. Die Künstlerin formulierte es in einem Interview folgendermaßen: Das Leben auf der Bühne besitze die Macht, die Leben der Menschen außerhalb der Bühne radikal zu beeinflussen.³ Ihre Intention sei es, Reflexionen über Massenmedien als der dominanten Kulturform unserer Zeit anzustellen und sich aktiv damit auseinander zu setzen, auch wenn diesen Medien eine passive Zuhörerschaft lieber ist.⁴

SUSANNE TOUW

1 Raimar Stange: Candice Breitz. Galerie Max Hetzler, in: *Flash Art*, Nr. 233, 2003, S. 104. **2** Raimar Stange: *Candice Breitz. Becoming*, in: Installation Manual zum Kunstwerk, Berlin 2003, o. S. **3** Gerald Matt: Sound Minds: Gerald Matt in Conversation with Candice Breitz, in: *Candice Breitz / Inner + Outer Space*, hrsg. von Angela Rosenberg, Ausst.-Kat. Temporäre Kunsthalle Berlin, Walter König, Berlin 2008, S. 6. **4** <http://www.artnet.de/magazine/candice-breitz-artnet-questionnaire-de/>, 27.10.2014.

JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

Janet Cardiff wurde 1957 in Brussels (Kanada) geboren. George Bures Miller wurde 1960 in Vegreville (Kanada) geboren. Sie leben und arbeiten beide in Berlin und Grindrod (Kanada).

In den vergangenen zwanzig Jahren haben sich die kanadischen Künstler Janet Cardiff und George Bures Miller vor allem mit ihren Audio- und Multimedia-Installationen einen Namen gemacht. Ihre Arbeiten sind dafür bekannt, dass sie vom Ausstellungsbesucher aktive Beteiligung erfordern, er wird zu einem temporären Teil der Installation.

Ihre sogenannten Walks zum Beispiel sind von Audio- beziehungsweise Videomaterial begleitete, choreografierte Spaziergänge. Sie sind für einen bestimmten Ausstellungsort geschaffen und beziehen seine Merkmale, Historie und Eigenheiten mit ein. So entwarfen Cardiff/Miller 2012 für die documenta 13 einen Videospaziergang, für den die Besucher Kopfhörer und einen iPod mit Videoaufnahmen des Alten Bahnhofs in Kassel bekamen. Während sie einen vorgegebenen Weg auf dem Gelände des Bahnhofs begingen, sahen sie im Video Aufnahmen derselben Orte, jedoch ergänzt um Erzählungen, Beschreibungen und historische Zusammenhänge. Es kamen Schauspieler darin vor, die ein tatsächliches oder ein fiktives Ereignis nachstellten. Für den Besucher überlagerten sich die im Film gezeigten Begebenheiten mit der visuellen Realität, die sie vor Ort vorfanden. Die Erzählungen und Geräusche darin, die der Besucher ja über den Kopfhörer wahrnahm, die also in dem Moment zu seiner akustischen Realität wurden, bezogen den Besucher in die fiktive Handlung oder die historischen Ereignisse mit ein. Die Tonspur war somit entscheidendes Element, um die Illusion zu ermöglichen.

Auf ähnliche Weise trägt die Tonspur in *Playhouse*, 1997, zur Entstehung der Illusion bei. Ausgestattet mit Kopfhörern betritt der Besucher die Installation durch einen Vorhang. Er nimmt auf einem Stuhl Platz und ist der einzige reale Guest in einem kleinen abgeschlossenen Raum, in dem er sich fühlt, als säße er alleine in der Loge eines Opernhauses. Auf der Bühne, scheinbar weit entfernt von ihm, steht eine Opernsängerin, doch sie ist nicht real, sondern eine Videoprojektion. Obwohl die illusionistische Verkürzung des Bildraums für den Besucher deutlich erkennbar ist, wird er sogleich in die Situation im Zuschauerraum einbezogen, da er sich über die Kopfhörer wiederum inmitten einer fiktiven Geräuschkulisse befindet. Aus einer vermeintlichen Entfernung hört er die Stimme der Sängerin. Im Vordergrund jedoch flüstert eine fiktive Sitznachbarin verschwörerische Worte und weist auf ein angeblich vor der Tür wartendes Fluchtfahrzeug hin sowie auf einen Koffer, der sich anscheinend unter dem Sitz befindet.

Playhouse ist eine der ersten Arbeiten der beiden Künstler, deren Ton mit binauraler Technik aufgenommen wurde, einer Aufnahmetechnik, die bei der akustischen Wiedergabe über Kopfhörer die perfekte Illusion eines Ortes und einer Situation erzeugen kann. Die Stimmen aus den Publikumsreihen wurden in einem Opernhaus aufgenommen¹ und die flüsternde Stimme der scheinbar physisch anwesenden Nachbarin ist, wie meist in den Arbeiten von Cardiff/Miller, die der Künstlerin. Bevor sich für den Besucher das Rätsel seiner angeblich so wichtigen

Rolle für das Geschehen auflöst, beendet der Schlussapplaus die Vorstellung und die Nachbarin hat sich längst davon gemacht.
SUSANNE TOUW

¹ Clara Meister: *Stimme*, in: Janet Cardiff & George Bures Miller. *Works from the Goetz Collection*, Hrsg. Hatje Cantz/Stiftung Haus der Kunst, Ausst.-Kat. München 2012, S.19.

STAN DOUGLAS

Stan Douglas wurde 1960 in Vancouver geboren, wo er lebt und arbeitet.

Die Fotoarbeiten des 1960 in Vancouver geborenen Künstlers Stan Douglas bilden neben seinen subtil ausgeklügelten Film- und Videoarbeiten einen bedeutenden Schwerpunkt seines Schaffens.

In seinen frühen Arbeiten wie dem *Michigan Theatre*, 1999, scheint der Blick des Fotografen noch dokumentarisch, geprägt von einem sozialen oder historischen Interesse für das Sujet. Diese Arbeit gehört zu der Serie der *Detroit Photos*, die sich mit dem städtebaulichen Verfall der amerikanischen Stadt Detroit auseinandersetzen. Das Michigan Theatre ist leer und verfallen, weder Bühne oder Vorhang noch Zuschauerreihen sind übrig, die vom Glanz der alten Tage zeugen könnten. Stattdessen parken Autos – perfekt ausgeleuchtet – in dem menschenleeren Saal. Die Überreste des einstigen Kinos aus den 1920er-Jahren, das in den 1970er-Jahren aufgegeben und in ein Drei-Etagen-Parkhaus umfunktioniert wurde, zeigen den sozialen und kulturellen Niedergang Detroits symptomatisch.

In den neueren, meist großformatig angelegten Fotoserien stellt Douglas historische oder kulturelle Ereignisse und Phänomene nach; die Inszenierung tritt an die Stelle des Dokumentarischen. Mit der monumentalen Serie *Crowds and Riots*, 2008, reinszeniert Douglas historische Ereignisse und Alltagsszenen, die der Geschichte Vancouvers zwischen 1912 und 1971 nachempfunden sind. Mit der Arbeit *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008, stellt Douglas eine Straßenschlacht von 1971 nach. Damals hatte sich eine Gruppe von Hippies versammelt, um gegen verdeckte Ermittler und für die Legalisierung von Marihuana zu protestieren. Douglas' großformatige Fotografie zeigt die Auflösung des Protests durch die Polizei an der nächtlichen Kreuzung Abbott und Cordova Street am Stadtrand von Vancouver. Erst auf den zweiten Blick sind mehrere Gruppen auszumachen: Die Polizei, mal zu Pferd mal zu Fuß, ausgestattet mit Schlagstöcken, mit und ohne Uniform, transportiert hier Jugendliche ab, dort treibt sie eine Menschenmenge gegen eine Hauswand oder bewacht auf einer Straßenseite parkende Autos. An einer Straßenecke ist ein Ladengeschäft zu

sehen, in dessen Auslage Waffen, Munition und Sportartikel zu erkennen sind, auf der Straße liegen Abfallreste, Popcorn und weiße Blumen, Überreste des friedlichen „Smoke-in“. Die Vielzahl an Figurengruppen in Douglas' Tableau bieten dem Betrachter zahlreiche Blickachsen, die den Hergang der aggressiven Straßenszene verdichten. Das Werk besteht aus 50 verschiedenen Bildern, die aus der gleichen Position aufgenommen und mit hohem technischem Aufwand zu einem Gesamtbild zusammengefügt wurden. Die Teilstücke – wie aus einzelnen Film- oder Bühnenszenen bis ins kleinste Detail durchinszeniert – sind für den Betrachter erst aufgrund der subtilen Ausleuchtung der nächtlichen Straße sichtbar und fügen sich so zu einem Ganzen.

Douglas' Anspruch, eine historische Szene sorgfältig zu gestalten, zeigt sich in seinen Recherchen und dem Sammeln von unterschiedlichstem Archivmaterial, den geführten Gesprächen mit Zeitzeugen und Teilnehmern des „Gastown Riot“. Douglas selbst beschreibt die Arbeit so: „*Abbot and Cordova, 7 August 1971* depicts one of what must have been many micro-events.“ Wie in den Malereien des Niederländer Pieter Bruegel, einem Vorbild von Douglas, ist die Bildsprache hoch verdichtet, bis ins Detail durchdacht und beabsichtigt. „Man kann ein Bild immer in kleinen Teilen sehen, man bewegt sich ein bisschen und hat schon ein neues Bild.“

LARISSA MICHELBERGER

¹ Stan Douglas: *Abbot & Cordova, 7 August 1971*, Vancouver 2011. S. 110-111. Die Gruppe besteht aus 21 Schaulustigen, 34 Hippies, 12 Polizisten, 3 berittenen Polizisten und 6 Drogenfahndern. Die Filmcrew für die Aufnahme zählt zusätzlich ca.100 Mitwirkende.

² Ebd., z. B. S. 22-25, 28. ³ Ebd., S. 13. ⁴ Stan Douglas, Pressekonferenz Haus der Kunst, Video, Juni 2014. Siehe: <http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/standouglasopeningandtalk/>, Stand: 01.12.14.

ELMGREEN & DRAGSET

Michael Elmgreen wurde 1961 in Kopenhagen geboren. Er lebt und arbeitet in London und Berlin. Ingar Dragset wurde 1969 in Trondheim (Norwegen) geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.

Das skandinavische Künstlerduo Elmgreen & Dragset gehört seit einigen Jahren zu den innovativsten Positionen der internationalen Kunstszene. 2007 entwickelte es für die Ausstellung *Skulptur Projekte in Münster* die Arbeit *Drama Queens*¹, in der es Ikonen der modernen und zeitgenössischen Skulptur zu Protagonisten eines Theaterstücks machte. Mit dem Mammutprojekt *The Collectors*² wurden die Künstler im Jahr 2009 zu Stars der 53. Biennale in Venedig. Auf Einladung der nordischen Länder entwickelten sie dort ein Gesamtkunstwerk unter Einbezug der Arbeiten einer Vielzahl von international renommierten Künstlern. Die zu Häusern von Sammlern umgestalteten skandinavischen Pavillons

wurden zur Bühne für performative Aktion und zum Forum für eine fiktive Erzählung.

Ganz im Sinne William Shakespeares sehen Elmgreen & Dragset die Welt als Bühne und das Publikum als Akteur innerhalb ihrer Inszenierung. Die Auseinandersetzung mit Themen wie Intimität und Öffentlichkeit und die Hinterfragung von Kunst und ihrer Rezeption geben ihrem Werk zudem einen gesellschaftlich relevanten Schwerpunkt. Ihre theatralisch-performativen und zumeist installativen ausgerichteten Werke sind bühnenhafte Sets, die die Schauplätze menschlicher Aktionen in ihrer Komplexität zitieren, überspitzt nachbilden und die gesellschaftliche Realität reflektieren. Dabei ist es für sie ganz selbstverständlich, sich in den unterschiedlichsten Gattungen auszudrücken und interdisziplinär zu arbeiten. Eine Vielzahl ihrer Installationen zeichnen sich durch eine Mixturet von Architektur, Design und Performance aus.

Auch bei ihrer Installation *Go Go Go!*, 2005, begegnen Elmgreen & Dragset dem Betrachter mit einem Augenzwinkern, werfen viele Fragen auf und lassen uns am Ende etwas ratlos zurück. Wir blicken auf eine verlassene, auf Hochglanz polierte, erleuchtete Tanzfläche. Doch etwas stört die beinahe stilllebenartige Situation. Hat das Reinigungspersonal seine Putzutensilien vergessen oder ist der Reinigungsprozess noch nicht abgeschlossen? Wo sind die Protagonisten dieser Szenerie? Dieses Werk kann zum einen als Hommage an den schwulen Konzeptkünstler Felix Gonzalez-Torres gesehen werden, der 1991 mit seiner performativen Arbeit *Untitled (Go-go Dancing Platform)* Aufsehen erregte. Zum anderen ist auch diese Miniaturbühne ein Stellvertreter für die Bretter, die die Welt bedeuten. Ähnlich wie die echte Bühne ist sie ebenso Aktionsforum im Kleinen mit einer gewissen öffentlichen Relevanz. Auch wenn hier nicht der große Schauspieler oder Sänger agiert, so ist der Tabledancer genauso auf die Gunst des Publikums angewiesen, wenn er seinen Körper tanzend zur Schau stellt. Erfolg und Scheitern liegen hier nahe beieinander.

Last Performance, 2009, zeigt eine verlassene Künstlergarderobe mit einem von der Decke hängenden Strick, einer vertrockneten Rose und einer abgelegten Clownsnaße. Dieses Werk thematisiert die beiden Seiten der Maske des Theaters, die Komödie und die Tragödie. Es wird damit zugleich zur Chiffre für Ruhm und Scheitern, für Applaus und Einsamkeit im realen Leben.

Die Arbeiten des Künstlerduos erzählen von Wünschen und Träumen und im gleichen Moment von den gesellschaftlichen und sozialen Fesseln, von den Konflikten und dem Scheitern in der Realität. Sie lassen uns abschweifen und abtauchen und halten uns zugleich auf subtile Weise den Spiegel der Realität vor Augen. Michael Elmgreen hat seine und Ingar Dragsets

Strategie mit einem Satz auf den Punkt gebracht: „Unsere Kunst ist im Prinzip eine lange Reihe dummer Fragen.“³

KARSTEN LOCKEMANN

1 Für weitere Informationen siehe: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/elmgreen-dragset/>, Stand: 23.09.2014. 2 Für weitere Informationen siehe: <http://thecollectorsvenice.com/>, Stand: 23.09.2014. 3 Michael Elmgreen: „Our art is basically a long line of stupid questions“, aus: *How are you*, Film von Jannik Splidsboel, Dänemark 2011.

HANS-PETER FELDMANN

Hans-Peter Feldmann wurde 1941 in Düsseldorf geboren, wo er lebt und arbeitet.

Ob der Betrachter vor oder hinter der Bühne steht, bleibt bei der Installation *Schatten*, 2005, von Hans-Peter Feldmann unklar. Auch wer hier Schauspieler und Geschichtenerzähler ist, lässt der 1941 in Hilden bei Düsseldorf geborene Künstler offen. Der Fundus, aus dem er für seine Arbeiten schöpft, besteht fast ausschließlich aus Objekten des täglichen Lebens. Schon als Kind begann er, zu sammeln. Ob die Vorlagen für seine Arbeiten von ihm selbst hergestellt sind oder nicht, ist für Feldmann nicht entscheidend. „Bilder gehören allen“, lautet sein Wahlspruch. Er beschäftigt sich nicht nur mit grundsätzlichen Fragen des Menschseins, sondern auch konkret mit den Mechanismen des Kunstmarkts, die er gezielt unterwandert. So sind seine Werke stets unsigniert, unlimitiert und undatiert.

Schatten besteht aus einer langen, aufgebockten Holzplatte, auf der fünf runde Drehplatten mit verschiedenen Spielzeug- und Nippesfiguren platziert sind. Von Feldmann selbstgebaute Lampen strahlen sie so an, dass ihre Schatten auf die Wand hinter ihnen fallen. Es entsteht der Eindruck einer langen Prozession verzerrter Gestalten, die immer wiederkehren und sich durch die Bewegung stets verändern. Die Installation vereint in ihrer Präsentation Elemente der Fotografie und der Dunkelkammer, in der sich das Abgebildete erst schemenhaft entwickelt. Auch Assoziationen an das Schattentheater, bei dem ebenfalls bewegliche und unbewegliche Figuren eine Rolle spielen, oder an die *Laterna magica* sind hier möglich. Feldmann erschafft aus starren Gegenständen, die durchaus als Kitsch gelten, bewegte Bilder, die durch ihr schemenhaftes Erscheinen dem Betrachter die Möglichkeit geben, weitere Bedeutungsebenen zu erkennen.

Es liegt nahe, an Platons Höhlengleichnis zu denken, wobei Feldmann keine pädagogisch-erziehende Wirkung erzielen möchte. Der Betrachter soll sich vielmehr der Möglichkeit öffnen, dass hinter den Dingen viel mehr verborgen ist, als es zunächst den Anschein hat. Feldmann erarbeitet sich das narrative Potenzial seiner Arbeiten durch die Veränderung in diesem Fall durch die Schatten, die neue Aspekte der

Gegenstände hervorbringen. Seine Stärke besteht darin, das Offensichtliche klar und verständlich auszudrücken, ohne dabei einen pseudointellektuellen Ton anzuschlagen.

So bemalte er Kopien von Skulpturen wie Michelangelos David in knalligen Farben. Durch seinen Eingriff nahm Feldmann sie aus dem klassischen Kanon der Kunstgeschichte und plazierte sie neu im Bereich der Pop-Art. Diese Neubetrachtung kann nicht nur unterhaltsam, sondern auch als spielerischer Umgang mit Werken der Kunstgeschichte verstanden werden. Feldmanns skurriler Humor und seine ungewöhnliche Herangehensweisen wurden, trotz der Präsentation dieser Arbeit auf der *documenta 5* im Jahr 1972, nicht immer verstanden. Daher kehrte er 1980 dem Kunstbetrieb den Rücken und eröffnete in Düsseldorf ein Trödelgeschäft, in dem er vor allem Fingerhüte verkaufte. Erst Kasper König konnte ihn 1989 wieder zu einer Ausstellung überreden. Die Installation *Schattenspiel*, 2002–2009, präsentierte Feldmann 2009 auf der Biennale in Venedig. 2010 erhielt er den Hugo-Boss-Preis für zeitgenössische Kunst.

KATHARINA BITZ

1 Andreas Rossmann: Der Sehschärfer, der nicht signiert, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 17.01.2011, S. 13.

NAN GOLDIN

Nan Goldin wurde 1953 in Washington, D.C. geboren. Sie lebt und arbeitet in New York.

Sexualität, Liebe und Gewalt sind die Themen, um die Nan Goldins Fotografien kreisen. Auf der Suche nach sich selbst war sie als Teenager von zu Hause wegelaufen und hatte sich in eine Drag Queen verliebt. Zwei Jahre lebte sie mit ihrer Geliebten und einer weiteren Freundin in einer gemeinsamen Wohnung. Mit der Kamera erkundete sie diese aufregend glamouröse, aber auch erschütternde Welt mit allen ihren Abgründen. Da sie den Alltag mit den Drag Queens teilte, gelangen ihr jenseits des Voyeurismus Aufnahmen von großer Intimität und Zärtlichkeit. „Ich nahm sie so, wie sie sich selber sahen, und spürte kein Verlangen, sie mit meiner Kamera zu demaskieren“, erklärt Goldin.

Weil sie Bilder ihrer Freundinnen als Models auf das Cover der *Vogue* bringen wollte, belegte sie Abendkurse in Fotografie und studierte später in Boston an der Kunsthakademie. Als sie in „das Milieu“ zurückkehrte, war sie eine andere geworden, aber auch die Welt der Drag Queens hatte sich verändert. Waren sie früher noch auf Sozialhilfe, Aushilfsjobs und Prostitution angewiesen, betrieben nun einige von ihnen Bars, Striplokale oder arbeiteten als Friseurin. Die Faszination für das Andere, das sich jenseits der bürgerlichen Vorstellungen von Sexualität und Geschlechtlichkeit abspielte, war

Goldin jedoch geblieben. „Ich verbrachte Jahre damit, die beiden Geschlechter zu fotografieren, sie zu erfahren in all ihren Widersprüchlichkeiten, mit all ihren Erkennungszeichen und Definitionen- und mit all den großen Schwierigkeiten, sich näher zu kommen“², schreibt die 1953 in Washington geborene Künstlerin rückblickend in einem ihrer Fotobücher.

Viele ihrer Fotografien zeigen die Drag Queens in der Künstlergarderobe, wenn ihre Gesichter schon perfekt geschminkt, ihre androgynen Körper aber noch unbekleidet waren. Selbstbewusst flirtet etwa die rothaarige Cody kurz vor ihrem Auftritt in der kleinformatigen Fotografie *Cody in the dressing room at the Boy Bar, NYC*, 1991, mit der Kamera. Es wirkt, als warte Goldin auf die Momente des Dazwischen, in denen die Inszenierung noch nicht als perfekte Illusion wahrgenommen wird, sondern als ein Prozess der Verwandlung.

Dieses radikale Leben, das keine Grenzen zulässt, forderte aber auch Opfer. So verlor Goldin einige ihrer engsten Freunde schon in jungen Jahren an den Folgen von übermäßigem Alkoholkonsum, Drogenmissbrauch und AIDS. Doch Goldin fotografierte auch die Schattenseiten des Lebens, denn der Tod ist genauso wie die Liebe eine Grenzerfahrung, die durchlitten werden muss. In den 1980er-Jahren dokumentierte sie in der 15-teiligen Fotoserie *The Cookie-Portfolie*, 1990, das Leben und Sterben ihrer Freundin Cookie.

1992 begleitete Goldin einen deutschen Filmemacher nach Asien, der an einem Film über männliche Prostitution arbeitete. Zusammen mit ihm tauchte sie in die homosexuelle Szene in Südostasien ein, lernte neue Drag Queens kennen, gewann ihr Vertrauen und fotografierte sie bei ihren Auftritten, in der Künstlergeraderobe, mit Freunden und der Familie. In Bildern wie *C as Madonna, Bangkok*, 1992, spürt man, wie brüchig die neue Identität der Drag Queens ist, die so selbstbewusst auf der Bühne zur Schau getragen wird.

Aber Goldin will mit ihren Fotografien kein Mitleid wecken, nicht schockieren und niemanden anklagen. Sie dokumentiert aus einem sehr persönlichen Blickwinkel eine Welt, die einmal ihre eigene war. „Ich will genau zeigen, wie meine Welt aussieht, ohne Beschönigung oder Glorifizierung“, schreibt sie in dem Buch *Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit*: „Es ist keine trostlose Welt, sondern eine die Schmerzen kennt und fähig ist zur Selbstbeobachtung.“³

CORNELIA GOCKEL

¹ Nan Goldin: *Die andere Seite 1972-1992*, Ausst.-Kat. daadGalerie, Berlin, Scalo, Zürich 1992, S. 5. ² Ebd., S. 7. ³ Nan Goldin: *Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1987, S. 6.

RODNEY GRAHAM

Rodney Graham wurde 1949 in Abbotsford (Kanada) geboren. Er lebt und arbeitet in Vancouver.

Rodney Grahams Kunst hat ihre Wurzeln in der konzeptuellen, theoriebasierten Kunstszenen Vancouvers, die sich in den 1970er-Jahren um die Künstler Ian Wallace und Jeff Wall entwickelte. Die mit der sogenannten Vancouver School assoziierten Künstler verbindet der im weitesten Sinne konzeptuelle Ansatz und die hervorgehoben Rolle der Fotografie. Trotz zahlreicher Kooperationen und deutlicher Bezüge ihrer Werke zueinander unterscheiden sie sich jedoch wesentlich voneinander.

Alleine durch die Vielfalt der Medien und Themen, die Graham nutzt und behandelt, entzieht sich sein Werk souverän jeder stilistischen Zuschreibung. Fotografie und Film, Malerei und Druckgrafik, Video, Installation, Literatur und Musik hat Graham ausführlich herangezogen und sich mit den Gedichten Stéphane Mallarmés ebenso auseinandergesetzt wie mit Plattencovern der britischen Popband Roxy Music. Inhaltliche Fremdbezüge und formale Appropriationen durchziehen Grahams gesamtes Werk, das eher aus der Perspektive des Lesenden als aus der Perspektive des Schreibenden zu entstehen scheint.¹

Seit den 1990er-Jahren erscheint Graham immer häufiger selbst in seinen Arbeiten. Was er in seinen frühen Objekten wie dem Leseapparat für Georg Büchners *Lenz* noch modellhaft als nüchterne Absage an die künstlerische Autorenschaft vorführte, das spielt er nun in seinen vielseitigen fotografischen und filmischen Rollenspielen als Abhandlung (post-) moderner Subjektivität durch. Im Mittelpunkt stehen Einzelgänger und Außenseiterfiguren, wie der Cowboy, der gestrandete Pirat, der abgedrehte Hippie oder der Künstleramateur im heimischen Wohnzimmer. Alle diese Rollen verkörpert Graham selbst und sind deshalb auch als symptomatische Künstlerfiguren zu verstehen. Sein bizarre Humor belässt diese Sinnbilder dabei immer zwischen „raffinierter Satire und abgründiger Hommage“². Es bleibt unentscheidbar, ob sein Blick eher von ironischer Distanz oder einer sentimental Melancholie geprägt ist.

Der großformatige Leuchtkasten *Dance!!!!*, 2008, zeigt eine Saloonszene, wie sie im „wilden Westen“ des 19. Jahrhunderts ausgesehen haben könnte. Die Arbeit bezieht sich auf einen klassischen Topos des Westerns: Mit vorgehaltener Pistole wird eine von Graham verkörperte Figur zum Tanzen gezwungen. Anders als in *Leaping Hermit*, 2011, wo Tanz als ekstatische

Selbsterfahrung eines hippiesken Hexenmeisters inszeniert wird, schwiebert der „Tänzer“ Graham in *Dance!!!!* fern aller Expressivität zwischen slapstickhafter Lächerlichkeit und melancholischer Leere.

Die erste große Leuchtkastenarbeit von Graham *Allegory of Folly: Study for an Equestrian Monument in the Form of a Wind Vane*, 2005, zeigt den Künstler in die Lektüre eines Buches vertieft. In altmodischer Kleidung sitzt er auf einem mechanischen Pferd wie es Jockeys zu Trainingszwecken benutzen. Haltung und Kleidung verweisen auf Hans Holbeins Porträt des Gelehrten und Humanisten Erasmus von Rotterdam von 1525. Auch der Titel der Arbeit verweist auf Erasmus und dessen Skandalwerk *Laus stultiae, Lob der Torheit*. Graham verbildlicht den Bezug auf diese satirische Umkehrung der Werte, indem er sich rücklings auf das Pferd setzt. Dabei liest er nicht etwa eben jene große Polemik, sondern das Telefonbuch seiner Heimatstadt Vancouver. Betrachtet man diese Motive in ihrer Kombination, verdichten sich nicht nur die Komplexität der historischen, geografischen und ideengeschichtlichen Verweise, sondern geraten die Bezüge durch die Komik der Szene in ein bewegtes Spiel. Zwischen ernsthafter Imitation und ironischer Distanz fallen Vorwärtsbewegung und Rückblick zusammen.

LEO LENCSÉS

¹ Max Glauner: Rodney Graham, in: *Kunstforum*, Bd. 204, Oktober/November 2010, S. 342. ² Lynne Cooke: Geschichte eines Hutes, in: *Parkett*, Nr. 64, 2002, S. 113.

ASTA GRÖTING

Asta Gröting wurde 1961 in Herford geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

„Ich kann dir etwas sagen, das dein Leben verändert, jedoch du fürchtest mich ...“ Mit diesem gesprochenen Satz wird Asta Gröttings Arbeit *Die Innere Stimme* eingeleitet, ein Videoprojekt, mit dem sie sich von 1993 bis 2004 beschäftigte.

Die Künstlerin war nach ihrem Studium der Bildhauerei zunächst durch ihre skulpturalen Arbeiten – Organskulpturen, welche die Kreisläufe des menschlichen Körpers thematisieren – bekannt geworden. Das Interesse an den Abläufen im menschlichen Organismus war der Anstoß für die erste Fassung der *Innenen Stimme* gewesen. Wie bei ihren skulpturalen Arbeiten versucht sie auch bei diesem Projekt, Inneres nach außen zu kehren, aber nicht auf organischer, sondern auf mentaler Ebene. „Als abschließende Arbeit zu diesem anatomischen Zyklus wollte ich etwas über die innere Stimme machen: Das Bauchreden erschien mir hierzu als äquivalente Technik. Früher hatten ja Wissenschaftler lange Zeit nach dem Sitz

der Seele als Organ geforscht.¹ So wie Gröting mit ihren Skulpturen Unsichtbares sichtbar macht, wird die Stimme des eigenen Gewissens bei der *Inneren Stimme* hörbar. Sigmund Freud nennt dies „Über-Ich“, jeder von uns hat es schon wahrgenommen. Es tauchen bei Gröting Themen wie innere Widersprüche und Zwiespälte, Zwischenmenschlichkeit, Freundschaft, Glück und Liebe auf, aber auch innere Zweifel und Ängste vor Arbeit, Identität, Verlust und Tod kehrt sie nach außen.

Das Video zeigt einen Bauchredner aus dem Milieu der Kirmes, der ein Zwiegespräch mit einer Puppe hält, die mit einem blauen Kapuzenmantel bekleidet ist. Ihr hölzernes Gesicht wird von kreisrunden Augen und einem großem Mund bestimmt. Bauchredner und Puppe sind nur von einem dunklen Grün umgeben. Im Zentrum der Arbeit steht das Wechselspiel zwischen Bauchredner, Puppe und drei Stimmen. Es entsteht Verwirrung darüber, wer spricht. Asta Gröting verwendet literarische Zitate, so beispielsweise aus William Shakespeares *Macbeth*, dem seine inneren Stimmen als Geister erscheinen, und aus den grimmischen Märchen *Der Froschkönig* oder *Der eiserne Heinrich*. Der Bauchredner übernimmt zwei der Stimmen, die dritte wird von einer weiteren Person gesprochen. Offen bleibt, welche der beiden Stimmen nun die innere ist, ob alle drei sich gegenseitig hören können oder nicht. Spricht die Autorin, der Bauchredner, Zitate anderer Autoren, die Puppe, die *Innere Stimme*? Und wer ist wessen innere Stimme? Gröting selber unterscheidet zwischen der technischen inneren Stimme und der geistigen inneren Stimme.

Bis zum heutigen Zeitpunkt gibt es von dieser Arbeit nicht nur verschiedene Versionen in unterschiedlichen Sprachen mit wechselnden Akteuren, sondern auch einen Kurzfilm mit gleichem Titel aus dem Jahr 2000, in dem die aus Handschuhen gefertigte Puppe Arbeit und Arbeitslosigkeit thematisiert und Gespräche über Freundschaft, Selbsterkenntnis oder Identität führt. Gröting verwendete dabei immer dieselbe von ihr gestaltete Puppe. Sie hat dafür mit 23 Bauchrednern aus elf Ländern zusammengearbeitet. Die Künstlerin wollte durch die monate- beziehungsweise jahrelange Beschäftigung mit einem Projekt eine höhere und intensivere Konzentration erreichen. Seit 1998 besucht die Künstlerin dafür jedes Jahr das Welttreffen der Bauchredner in Las Vegas.

„Das Gesamtprojekt ist eine Untersuchung über die verschiedenen Sprachen, Kulturen und Persönlichkeiten, über die Unterschiedlichkeiten, in denen gezaubert und die Illusion hergestellt wird, dass die Puppe lebt.“² Das Video endet mit den Worten: „Denkst du, all dieses wurde verstanden? Die Botschaft, dass du etwas tust, wird verstanden.“

KATHARINA VOSSENKUHL

¹ Sybille Roter: Skulpturen im Körper, Gespräch mit Asta Gröting, in: *Musik & Theater*, Nr. 5/6, Mai/Juni 1995, S. 19. ² Interview mit Asta Gröting von Marius Babias, in: *Transmitter*, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, Bonn 1999, S. 18-30.

LOTHAR HEMPEL

Lothar Hempel wurde 1966 in Köln geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.

„Hempels bühnenbildartige Rauminstallationen lassen den Betrachter zum Schauspieler werden [...]. Ein Ereignis wird festgehalten, Figuren darin eingefroren, und wir werden gezwungen, die Geschichte weiterzuspinnen.“¹ So beschreibt die Sammlerin Ingvild Goetz die Arbeiten des 1966 in Köln geborenen Künstlers Lothar Hempel. Seine Installation *Die schwarze Stunde*, 2004, ist eine Verbindung von Architektur, dreidimensionalem Raum, Bühnenbild und Malerei. Der Künstler ergründet bei vielen seiner Arbeiten mithilfe optischer Mittel des Films und des Theaters die visuelle Raumbildung.

Die Installation besteht aus vier Platten. Neben einer dunklen, am Rand seltsam ausgefransten Platte, die den Hintergrund bildet, gibt es drei weitere, auf denen die nachkolorierte Schwarzweiß-Abbildung einer Frauengruppe zu sehen ist. Hempel stellt die Platten so auf, dass es wirkt, als würden sie auseinanderdriften. Der Künstler bedient sich dabei der Sehgewohnheit des Betrachters, in seiner Vorstellung aus zwei unterschiedlich positionierten Gegenständen einen Raum zu erschaffen. Die Abbildungen für seine Arbeiten gehörten ursprünglich zu Besprechungen von Filmen, Tanz- und Theateraufführungen, die er in verschiedenen Publikationen findet und sammelt. Die Vorlage für *Die schwarze Stunde* stammt aus einer Theaterzeitschrift, in der die Aufführung des Stücks *Sommergäste* von Maxim Gorki am Deutschen Theater in Berlin aus dem Jahr 1959 besprochen wird. Das Stück spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts, kurz vor Ausbruch der Russischen Revolution im Jahr 1905, und handelt von drei Ehepaaren der gutbürgerlichen Gesellschaft, die sich mit Eheproblemen, Langeweile und dem Gefühl beschäftigen, im Leben nicht weiterzukommen. Die drei Ehefrauen, die in der Installation zu sehen sind, haben sich von der Gruppe der Sommergäste getrennt, um die Freiheit auf ihre eigene Weise zu suchen.² Hempel verwendete die Aufnahme 2004, also genau 100 Jahre nach der Entstehung des Stücks für seine Installation. Für den Betrachter ist der Inhalt, dem Künstler zufolge, nicht unbedingt entscheidend. Die drei Frauen sollen diese „ungeheuer angereicherte Zeitmasse [...]“ in gemeinsamer Anstrengung der Toten und der Lebenden, der Unwirklichen und der Wirklichen, zur Anwesenheit³ bringen. Dabei spielt für Hempel das mediale Gedächtnis von Kunstwerken eine Rolle. Der moderne

Mensch ist durch die Bilderflut des 20. und 21. Jahrhunderts mit einem Fundus an Fakten und Eindrücken ausgestattet, welche sich durch solche Assoziationen aktivieren lassen. Dabei bedient Hempel sich meist klar verständlicher Bilder, deren Banalität er als etwas Befreiendes, fast schon Magisches empfindet.⁴ Die Gedanken der drei Frauen visualisiert Hempel in verschiedenen geometrischen Figuren, die aus ihren Köpfen erwachsen. Diese abstrakten Platzhalter dienen dem Betrachter als Ort der eigenen Geschichte. Obwohl Hempels Arbeiten nicht religiös gefärbt sind, lässt er darin seine Vorstellungen vom Jenseitigen, der Traumdimension, einfließen. Die Installation wird so zur „Erzählmaschine“, die sich dank des Betrachters immer wieder selbst füttert.

KATHARINA BITZ

¹ Ingvild Goetz: Aus meiner Sicht, in: Ingvild Goetz und Rainald Schumacher (Hrsg.): *Imagination Becomes Reality, Part II, Painting Surface Space*, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München, Kunstverlag Ingvild Goetz, Hamburg 2005, S. 10. ² Rainald Schumacher: Erzählmaschinen. Ein Gespräch via E-Mail mit Lothar Hempel, August 2005, in: ebd., S. 72. ³ Ebd., S. 73. ⁴ Ebd., S. 72.

CANDIDA HÖFER

Candida Höfer wurde 1944 in Eberswalde geboren. Sie lebt und arbeitet in Köln.

Candida Höfer zählt zu den bedeutendsten Vertretern der zeitgenössischen Fotografie. Die Werke der 1944 in Eberswalde geborenen Künstlerin haben ihre Wurzeln in der Klasse für Fotografie von Bernd Becher an der Düsseldorfer Akademie. Bekannt geworden ist Höfer mit großformatigen Farbfotografien menschenleerer öffentlicher Innenräume, die eine künstlerische, kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung haben, darunter zahlreiche Theater und Opernhäuser, Universitäten, Archive und Bibliotheken, Museen und Ausstellungsräume, Paläste und Repräsentationsräume, Kirchen oder auch Büros. Alle diese Räume funktionieren im Rahmen einer kulturellen und gesellschaftlichen Organisation. Es handelt sich stets um Sinnbilder für Einteilungen und um einen Blick in verschiedene Richtungen, auf mehrere Ebenen. Ihr Blick scheint dabei von wissenschaftlicher Methodik geprägt zu sein¹, sachlich, klar und neutral.

Ihre Fotografie *Théâtre municipal Calais I*, 2001, zeigt den Innenraum des 1903 eröffneten Theaters. Höfer wählte den Blick von der Bühne aus, wodurch die architektonische Gliederung des Zuschauerraums im Fokus steht. Der Betrachter nimmt gewissermaßen die Stelle des abwesenden Darstellers ein und wird selbst zum Akteur, gleichzeitig erfüllt er als Betrachter den Zuschauerraum gedanklich mit Leben.

Die in München aufgenommene Fotografie *Villa Stuck München I*, 2005, zeigt eine Wand des Musiksalons der Villa. Der

sogenannte Künstlerfürst Franz von Stuck (1863–1928) arbeitete als Maler, Grafiker und Bildhauer und hatte die Villa mit privaten Wohn- und Repräsentationsräumen sowie Künstlerateliers nach eigenen Entwürfen errichten lassen. Höfers Fotografie spiegelt mit dem ‚Ausschnitt‘ aus dem Bildprogramm des Musiksalons die spezifische Welt des ‚Künstlerfürsten‘ in seiner Villa wider. Der Saal, der sich direkt an den prächtigen Empfangssalon anschließt, war Ort für Konzerte und zeichnet sich durch einen bühnenartigen Charakter mit illusionistischer Architekturmalerie aus. Die Decke gibt den Blick frei für ein Himmelsgewölbe mit goldenen Sternen, Sternzeichen, Sphärenharmonie auf blauem Grund nach Vorbild des griechischen Mathematikers Pythagoras.² Höfer wählte nicht etwa die mit dem antiken Sänger Orpheus mit der Lyra und den herbeieilenden Tieren gestaltete Wand, sondern richtete den Blick auf die strukturelle Ordnung der gegenüberliegenden Wand. Sie entschied sich für eine Aufnahme, bei der die Wandgliederung streng hervortritt und in dessen Mitte das berühmte Relief der sogenannten Tänzerinnen eingebettet ist. Vor der Wand stehen Stühle, aufgereiht im Raster der architektonischen Gestaltung. Details, wie ein fehlender Stuhl oder ein zurückgeschobener Vorhang, durchkreuzen subtil die vorgegebene symmetrische Ordnung und lassen den Betrachter Raum für eigene Vorstellungen von Bewegung und Erzählung im Bild.

Höfers Arbeiten laden zum Nachdenken über Architektur ein. Wann wurde der Raum für wen gestaltet? Welche Menschen bewegen sich in ihm, wer benutzt ihn? Was zeichnet den Raum, die Inszenierung von Raum aus? Ihre Fotografien sind Untersuchungen zur Erfassung unserer bebauten Welt. „Dahinter steht mehr noch die Erkenntnis, dass Präsenz ebenso und mitunter mehr durch die Abwesenheit als durch Anwesenheit entsteht.“³

LARISSA MICHELBERGER

¹ Peter Pakesch, in: *Candida Höfer Leseräume*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, Basel: Schwabe 1999, o. S. ² Margot Th. Brandlhuber, in: *Die Villa Stuck. Ein Rundgang durch die Historischen Räume*, Faltblatt der Villa Stuck München, o. J., o. S. ³ Julian Heynen, in: *Candida Höfer/Martin Kippenberger*, Ausst.-Kat. Biennale in Venedig 2003, Köln: Walther König 2003, S. 9.

MIKE KELLEY

Mike Kelley wurde 1954 in Wayne (New Jersey) geboren und ist 2012 in South Pasadena (Kalifornien) gestorben.

Erst mit dem frühen Tod von Mike Kelley im Jahr 2012 schien es möglich, auf sein umfassendes, weitreichendes Werk zu blicken und in dem oft überkomplex, chaotisch anmutenden Ansatz seiner Arbeit das kluge, unvergleichbar einflussreiche Œuvre als Ganzes zu erkennen. Kelley hat sich exzessiv, sowohl aus gesellschaftspolitischen

Perspektiven wie auch in sehr persönlicher Art und Weise, mit den Wertesystemen der amerikanischen Kultur auseinandergesetzt. Als Künstler hat er sich dabei immer abseits der mythischen Kampf- und Heldenplätze der amerikanischen Kunstgeschichte gestellt. Angetrieben von Misstrauen und Skepsis gegenüber allen Glaubenssystemen und kulturellen Dogmen steht Kelleys Kunst dem Star- und Staatskult der malerischen One-Man-Shows und Kunstmärkten entgegen. Während der Amerikanische Expressionismus der Nachkriegszeit die bildgewordene persönliche Psychologie heroisiert, findet bei Kelley eher eine Heroisierung der gescheiterten Anpassung statt. Es ist der Mangel, die Unfähigkeit, das „Geringere“, das Kelley beschäftigt und das er in seiner Kunst hervorhebt. Die High-Low-Strategien, die bis in die 1980er-Jahre hinein vor allem als formal-stilistische Praxis der Erweiterung genutzt wurden, überträgt Kelley dezidiert auf die Inhaltlichkeit seiner Kunst: Sünde, Schmerz, alltägliche Gewalt und Erniedrigung stehen im Mittelpunkt seiner Arbeit. Seine Kunst ist geprägt von seiner Wut, von einem punktigen Willen „den guten Geschmack der modernen Kunst in den Sumpf der Massen-Subkultur zu ziehen“¹, in die abseitigen und abgründigen Bereiche der amerikanischen Kultur, in der die Gültigkeit ihrer Hierarchien infrage gestellt ist. Er gibt das Künstlerische als Ordentliches, Klärendes, nach Vollständigkeit Strebdendes auf für sein paradoxes, hochkomplexes Gesamtkunstwerk des amerikanischen Unterbewussten.

Die Serie *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, zu der auch die Installationen *Lonely Vampire*, 2005, und *Joseph Supplicates*, 2005, gehören, ist eine auf 365 Videos und Installationen angelegte Werkgruppe, die aus der Skulptur *Educational Complex* entstanden ist. Für *Educational Complex* rekonstruierte Kelley, seiner Erinnerung folgend, die Architektur aller öffentlichen Bildungseinrichtungen, die er als Schüler besucht hatte. Die Leerstellen der Architekturen wurden in Bezug zur populärpsychologischen These des Repressed Memory Syndrome – der Annahme, extreme Traumata würden unterdrückt und vergessen – als Orte des persönlichen Missbrauchs markiert.

Die Videos und Objekte der Serie *Extracurricular Activity Projective Reconstruction* entwarf Kelley gewissermaßen, um diese raumgewordenen Erinnerungslücken wieder zu füllen. Als Quelle für die fiktiven, kurzen Sequenzen dienten ihm neben Fragmenten der eigenen Biografie vor allem Fotografien, die er in Highschool-Jahrbüchern und Lokalzeitungen fand und zu kurzen Szenen umschrieb und reinszenierte. Die Fotografien zeigen meist gemeinschaftliche Veranstaltungen, die neben dem gewöhnlichen Schulablauf stattfinden, oft mit szenigem, kultischem oder sexuell perversem Unterton: Halloween-

Events, religiöse Handlungen oder Grufti-Treffen, die in ihrer karnevaleskten Offenheit dem rigiden Regelsystem und der Routine des Schulalltags entgegenstehen. Kelley inszenierte aus diesen Fragmenten zwischen Erinnerung und Kunst, zwischen Fakt und Fantasie eine Mischung aus billigem Kleinbühnentheater und trashigem Musical.² Im starken Kontrast zu den Leerstellen des *Educational Complex* kann man diese Szenen als fiktive traumatische Episoden verstehen, aber auch als exorzistisches Ritual der Befreiung.

LEO LENCSÉS

¹ Bernard Marcadé: Der Mundgeruch der Welt, in: *Parkett*, Nr. 31, 1992, S. 93. ² John C. Welchman: *Fête Accompli. Mike Kelley's Day is Done*, in: *Day is Done*, Ausst.-Kat. Gagosian Gallery, New York, New Haven/London: Yale University Press 2007, S. 484.

MICHAEL KUNZE

Michael Kunze wurde 1961 in München geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.

Michael Kunze arbeitete von 1992 bis 1995 an dem sechs Meter langen und über drei Meter hohen Gemälde *Vormittag*. Das Triptychon ist in klassischer Zentralperspektive aufgebaut, wobei die drei Teile keine Zwischenräume aufweisen. Architekturen aus der klassischen Antike im Vorder-, Mittel- und Hintergrund dienen als Kulisse und bilden den Raum für die dargestellte Szenerie. 24 Figuren verteilen sich auf dem Gemälde, jeweils acht auf jedem Teil. Es sind Fantasiewesen, Fabelwesen, ihre Körper gehen in die Umgebung über und scheinen zu schweben. Umgeben sind sie beispielsweise von Architekturmodellen, Booten, Schirmen und mit Wasser gefüllten Töpfen.

Viele weiße Tauben zieren das Gemälde. Die Taube symbolisiert den Frieden und die Liebe, im christlichen Bezug den Heiligen Geist.

Die Farben Weiß, Blau und Rot dominieren. Rot steht für Blut, es ist die Farbe der Märtyrer, ebenso steht Rot für das Leben und die Liebe. Blau ist in der christlichen Ikonografie mit dem Himmel verbunden. So trägt Maria einen blauen Mantel, weil sie in den Himmel aufgenommen wird. Weiß symbolisiert Unschuld und Reinheit.

Eine monumentale Architektur überragt die Fabelwesen und Tauben.

Durch die offene Architektur blickt man auf einen dunkelblauen Himmel mit Gewitterwolken, die bedrohlich erscheinen. Ebenso in Blau gehaltene riesige Vorhänge nehmen die Bewegung der Wolken auf und führen sie scheinbar in den Innenraum fort.

Im Hintergrund ist ein Garten dargestellt, der an einen Hortus conclusus erinnert. Der „verschlossene Garten“ war im Mittelalter eine beliebte Mariensymbolik.

Der Gesamteindruck ist düster, überladen, das Werk wirkt beinahe manieristisch.

Der 1961 in München geborene Kunze hat dort Malerei an der Akademie der

Bildenden Künste studiert und lebt heute in Berlin. Er verwendet für seine Malerei Zitate aus Philosophie, Literatur, Film und der klassischen Kunstgeschichte. Einige seiner Ideengeber nennt er in dem Gemälde sehr vordergründig, indem er auf einem der Architekturbögen die Namen großer Maler von der Renaissance bis zur Gegenwart schreibt: Hieronymus Bosch, Giorgio de Chirico, Paolo Veronese, René Magritte, Giovanni Battista Tiepolo, Albrecht Altdorfer, Gerhard Richter, Anselm Kiefer und andere.

Der Bildaufbau des Triptychons steht in der Tradition der Triptychen von Hieronymus Bosch, die für ihre offenen Bildinterpretationen bekannt sind.

Die Architekturkulisse erinnert an Bilder von Paolo Veronese, zum Beispiel an sein *Das Gastmahl im Hause des Levi* von 1573.

Ebenso erinnert sie an die traumähnlichen Stadtansichten von Giorgio de Chirico mit ihren Elementen aus dem Unterbewusstsein.

Kunzes Auseinandersetzung mit der Realität und dem Unbewussten in seinen rätselhaften Bildern kann man auch im Zusammenhang mit den surrealistischen Arbeiten von René Magritte sehen.

Michael Kunze wird als „Ausnahmeerscheinung in der deutschen Kunstlandschaft“¹ bezeichnet, sowohl in Bezug auf seine Malweise als auch aufgrund der inhaltlichen Bezüge in seinen Gemälden. So bleibt die Entschlüsselung von *Vormittag* eine Mischung aus Traum und Realität, Bewusstem und Unbewusstem. Es lässt dem Betrachter trotz der vielen Zitate Raum für Eigenes, Neues.

KATHARINA VOSSENKUHL

¹ Siehe unter: http://www.welt.de/print/welt_kompakt/duesseldorf/article15157828/Kunsthalle-zeigt-Werkshau-von-Michael-Kunze.html, Stand: 10.04.2013.

ZILLA LEUTENEGGER

Zilla Leutenegger wurde 1968 in Zürich geboren.

Die 1968 in Zürich geborene Künstlerin Zilla Leutenegger stellt in ihren Arbeiten eine Verbindung von Zeichnung, Malerei, Fotografie, Skulptur, Projektion, Sound und Licht her. Die Künstlerin ist fast immer Teil ihrer Arbeiten, sie kreisen um ihre eigene Person. Sie beschreibt dies so: „Es ist unterdessen klarer geworden, dass es in meinen Arbeiten nicht um Zilla als Zilla geht, sondern um die praktische Art, mit sich selbst zu arbeiten. Man muss eine Idee nicht nennen, bevor sie nicht entstanden ist.“⁴

Leuteneggers Skulpturen sind Raumelemente, die, ebenso wie die digital bearbeiteten bewegten Bilder, den Besucher schon beim Betreten der Räume unmittelbar erfassen. Die Zeichnungen greifen in den Raum und scheinen durch die Objekte dreidimensional zu werden, und diese scheinen sich umgekehrt in Zeichnungen zu verwandeln. Räume sind nur angedeutet,

sodass der Betrachter seiner Fantasie freien Lauf lassen kann, sie ergänzen kann. Es sind ewige Wiederholungen angehaltener Momente, vielleicht persönlicher Momente. Sie können positiv oder negativ belegt sein, jeder von uns würde sie gerne endlos wiederholen oder anhalten oder vielleicht auch vergessen. Die Dreidimensionalität ermöglicht es dem Besucher, die Räume zu betreten, dadurch entsteht eine körperliche Bewegung. Zu der virtuellen Bewegung in den Projektionen kommt auf diese Weise ein realer Bewegungsablauf hinzu.

Den Zeitaspekt in den Arbeiten Leuteneggers bestimmen die virtuelle Bewegung, die reale Bewegung, die Musik und die Wiederholungen. Dem Thema Zeit und Bewegung widmet sie sich eingehend in der Arbeit *Rondo*, 2008. Bei ihr handelt es sich um eine Videoinstallation mit Projektion und drei Objekten. Der schwarze Schatten der klavierspielenden Zilla fällt als Projektion auf eine weiße Wand. Vor dieser steht ein Podest mit einem aufgeklappten schwarzen Flügel und einem Stuhl. Je nachdem, aus welcher Perspektive der Betrachter die Arbeit sieht, überlagern sich der Schatten des Flügels auf dem Podest und der Schatten des Flügels an der Wand, oder sie stehen nebeneinander. Leutenegger beschreibt dies so: „So entstehen zwei Bildebenen, der Schatten, der das wiedergibt, was du dir vorstellst, und der Schatten des Objekts. Es handelt sich um eine einfache Spielerei, und die Vorstellung würde eigentlich reichen. Aber mich reizt es, zu sehen, was zwischen diesen zwei Bildebenen passiert.“². Zilla Leutenegger spielt in dem sieben Minuten dauernden Loop verschiedene klassische Stücke an, macht eine kurze Pause und spielt dann weiter. So beginnt der Loop wieder von vorne, und diese Art der Wiederholung entspricht der musikalischen Form des Rondos. In einem Rondo wechseln sich wiederkehrende Motive ab. Ein Rondo kann für sich allein stehen, aber auch wie zum Beispiel in einer Sonate den Schlussatz bilden, der meist virtuos und lebhaft klingt. Alle dargestellten Figuren in Leuteneggers Arbeiten treten einzeln auf. Sie wirken nachdenklich und selbstversunken oder gehen einer alltäglichen Tätigkeit nach, einsam scheinen sie jedoch nicht zu sein. „Samuel Beckett spricht von der „absurden Schönheit des Alleinseins. Vielleicht ist das überhaupt der Unterschied zwischen Alleinsein und Einsamkeit. Dass das eine ein bewusst gewählter Zustand ist, der überaus genussreich sein kann [...]. Während Einsamkeit einem passiert, Energie und Kraft abzieht, weil sie nicht dem eigenen Willen entspricht.“³

KATHARINA VOSSENKUHL

¹ Claudia Suter: Es geht mir nicht darum, meine Welt zu erklären, in: *Laconicum. Magazin für Kunst und Kultur*, 2003, o. S. ² Dorothee Messmer: Versuche, das Unmögliche möglich zu machen. Zilla Leutenegger im Gespräch mit Dorothee Messmer, in: http://www.zilla.ch/reviews05_de.html, Stand: 30.11.2014.

³ Janneke de Vries: Janneke de Vries über Zilla Leutenegger, in: *artist kunstmagazin*, April 2004, o. S.

JONATHAN MEES

Jonathan Meese wurde 1970 in Tokio geboren. Er lebt und arbeitet in Ahrensburg und Berlin.

Jonathan Meese, 1970 in Tokio geboren, gehört zu den gefragtesten deutschen Künstlern seiner Generation. Sein Œuvre ist vielseitig und provokativ zugleich: Es umfasst Malerei, Zeichnungen, Skulpturen, Installationen, Video- und Performancekunst sowie Theaterproduktionen. Ein Schwerpunkt seiner oft kontrovers diskutierten Arbeiten liegt in der Erzeugung einer „radikalen Gegenwelt“, die einen Ausweg aus der durch Normen, Zwänge und Lügen unentrinnbar erscheinenden Zivilisation bietet. Dieser erstarrten Alltagswelt setzt Meese die von ihm unermüdlich proklamierte *Diktatur der Kunst* entgegen, die es den Menschen ermöglichen soll, sich der sozialen und politischen Imperative der Gegenwart zu entziehen. Zugleich reflektiert er die Schwierigkeiten dieser kühnen Programmatik: Etwa anhand seiner Auseinandersetzung mit gescheiterten Persönlichkeiten aus Geschichte, Literatur und Film wie Louis-Antoine-Léon de Saint-Just, Adolf Hitler oder der fiktiven Figur Darth Vader verdeutlicht er, dass „dieser Konflikt des Überwindens historischer Zwänge ausweglos scheint“.¹

Der Kampf um die Autonomie der Kunst ist für Meese stets auch ein Kampf um die Autonomie des Kunstwerks vom Künstler. Dieser soll sich spielerisch von seinem Instinkt und von unbestimmten Impulsen leiten lassen, das Willentliche und Beabsichtigte auf diese Weise hinter sich lassend. Dieses Kunstverständnis des Antintentionalen kommt auch in Bemerkungen Meeses über sich selbst zum Ausdruck, wenn er sagt, eigentlich habe er nie Künstler werden wollen. Erst im Alter von 22 Jahren begann er zu zeichnen und zu malen, dann besuchte er die Hamburger Kunsthochschule (von 1993 bis 1998), die er ohne Diplom verließ. Heute lebt und arbeitet er in Berlin und Hamburg.

Die aktuelle Ausstellung zeigt sechs Bronzeplastiken Meeses: *Widder, Soldier of Fortune „Iwan“, Flash Gordon* (alle 2003), *Schnabel Luigi im Zirkulationsnebel, General „Hybris“* und *General Pony* (alle 2007). Sie gehören zu einer ab 2003 entstandene Werkgruppe, die weitere Plastiken umfasst. Inhaltliche Referenzpunkte sind neben Fantasiegestalten auch Figuren aus Comics und Computerspielen.

Plastische Objekte spielen zwar seit jeher bei Meese eine wichtige Rolle, doch zumeist lediglich als Requisiten im Zusammenhang seiner Performances. Die ab 2003 entstandenen Plastiken sind hingegen autonome Kunstwerke und aus sich heraus „als materiell fixierte Performanceposen,

als überzeitlich gewordene Momente des Theatralischen¹² zu verstehen.

Zwei Arbeitsweisen lassen sich erkennen: Während einige Plastiken zumindest andeutungsweise von der menschlichen Kopfform ausgehen und nach konventionellen Maßstäben modelliert wurden, folgen andere dem auf Pablo Picasso zurückgehenden Verfahren der Assemblage, bei dem Alltagsgegenstände mit anderen Materialien kombiniert und anschließend in den Bronzeguss überführt werden, sodass neue Sinnzusammenhänge entstehen. Letztere zeichnen sich durch eine schroffe Oberflächenmodellierung und einen ungezügelten Ausdruck aus – grotesk verzerrte Gesichter und deformierte Proportionen zwischen Abstraktion und Figürlichkeit sind das Ergebnis.

Gemäß seiner Programmatik möchte Meese mit seiner Kunst nichts bewirken: „[I]ch möchte, dass die Kunst bewirkt! Die Kunst soll die Revolution ihrer selbst sein, die einzige Alternative.“¹³ In der aktuellen Ausstellung wird der Besucher mit diesem Programm konfrontiert, er wird eingeladen, sich auf Meeses Werke spielerisch und unvoreingenommenen Blickes einzulassen.

ANNABEL WEICHEL

¹ Jonathan Meese: *Fräulein Atlantis*, Ausst.-Kat. Essl Museum, hrsg. von Daniela Balogh u. a., Klosterneuburg/München: Essl Museum/Prestel 2007, S. 121. ² Ebd., S. 120. ³ Ebd., S. 20.

HANS OP DE BEECK

Hans Op de Beeck wurde 1969 in Turnhout (Belgien) geboren. Er lebt und arbeitet in Brüssel.

Hans Op de Beeck ist ein Grenzgänger zwischen den künstlerischen Disziplinen. Souverän bedient er sich der Inszenierungsstrategien von Architektur, Bühnenbild, Film, Design und bildender Kunst. Bekannt wurde der 1969 in Brüssel geborene Künstler durch seine großen begehbareren Environments, die wie Bühnenbilder eines Theaterstücks wirken, das erst noch geschrieben werden muss. Sie wecken Assoziationen an alltägliche Situationen, Erlebnisse aus der Kindheit oder an Szenen aus Spielfilmen. Eine festgelegte Erzählperspektive gibt es jedoch nicht, denn der Künstler umreißt lediglich ein Rezeptionsfeld, in dem der Betrachter agieren kann.

„Die Werke“, erklärt Op de Beeck, „sind ein Kommentar zu unserer tragikomischen menschlichen Lage, dazu, wie wir unseren Lebensraum im Kleinen wie im Großen nach Art eines Bühnenbildes manipulieren, und dazu, wie wir in dieser anthropomorphen Umwelt versuchen, unsere eigene Irrelevanz und Sterblichkeit mit Ritualen und Gewohnheiten abzuwenden.“¹⁴ Ingvild Goetz wurde auf das Werk des Künstlers bei der Präsentation seiner Installation *Location (5)*, 2004, einem begehbaren amerikanischen Diner mit Blick auf eine

nächtliche Straßensituation im Maßstab 1:1 auf der *Art Basel – Unlimited* 2004 aufmerksam. Seitdem sammelt sie seine Arbeiten in ihrer ganzen medialen Vielfalt von der Zeichnung über Aquarelle und Skulpturen bis hin zu Filmen und Installationen.

Mit der Ausstellung *Stille Kulisse und wandernde Komparse* präsentierte die Sammlung Goetz diese umfangreiche Einzelposition 2014 erstmals im eigenen Haus. Der Künstler hatte dafür selbst einen Parcours entwickelt und den Bestand um eine Auswahl von Arbeiten aus seinem eigenen Besitz ergänzt. „So wie ich dies normalerweise bei umfangreichen Einzelprojekten mache, habe ich diese Ausstellung als Spaziergang, als Passage, als Reise für den Betrachter konzipiert“¹⁵, berichtet er in seinem Essay für den begleitenden Katalog. Eine festgelegte Handlung gibt es jedoch nicht. Vielmehr ist der Betrachter dazu aufgerufen, der Fährte zu folgen, die der Künstler ausgelegt hat, und mit eigenen Erinnerungen und Erfahrungen zu verknüpfen.

Eine wichtige Station auf dieser Reise ist der Film *Staging Silence (2)*, 2013, einem erst kürzlich entstandenen Schwarz-Weiß-Film in HD-Qualität. Er zeigt, wie zwei anonymisierte Handpaare auf einer definierten Fläche von etwa einem Quadratmeter mit einfachen Gegenständen immer wieder neue Bühnenbilder bauen. Mit wenigen Handgriffen entstehen japanisch inspirierte Gärten, moderne Interieurs und ganze Städte aus gewöhnlichen Alltagsobjekten wie Wasserflaschen, Zuckerwürfeln oder Kartoffeln, die mithilfe einer entsprechenden Beleuchtung realistisch in Szene gesetzt werden.

Begleitet wird der Film von einem bassbetonten Elektrosound, den der britische Musiker Scanner eigens dafür komponiert hat. Das gesamte Filmmaterial zu *Staging Silence (2)* hatte ursprünglich eine Länge von mehr als 40 Minuten. Op de Beeck kürzte den Film dann auf 20 Minuten, weil er nur Szenen zeigen wollte, bei denen die Inszenierungsstrategie für den Betrachter klar nachvollziehbar ist. So entwickelt der Film aus der Abfolge der Bilder in Begleitung mit der Musik eine Dynamik, der man sich kaum entziehen kann. „Der Titel ist eine Anspielung auf die stillen Sets, auf die sich der Betrachter in Abwesenheit der Figuren als alleiniger Protagonist projizieren kann“¹⁶, erklärt Op de Beeck.

Staging Silence (2) wandelt auf dem schmalen Grat zwischen Täuschung und Enttäuschung. Ähnlich wie im Theater wird die Illusion auf eine Art und Weise erzeugt, sodass sie als solche entlarvt werden kann. Op de Beeck kreiert mit seinem Werk Bühnenbilder – Räume für mögliche Geschichten, die der Betrachter in seiner Imagination immer wieder neu bespielen kann.

CORNELIA GOCKEL

¹ Hans Op de Beeck: *Stille Kulisse und wandernde Komparse*, in: *Hans Op de Beeck. Stille Kulisse und wandernde Komparse*, hrsg. von Ingvild Goetz und Karsten Löckeman, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München, Osterfeldern: Hatje Cantz 2014, S. 32. ² Ebd. ³ Ebd., S. 51.

ULRIKE OTTINGER

Ulrike Ottinger wurde 1942 in Konstanz geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Die Künstlerin Ulrike Ottinger blickt auf einen langen themenreichen Schaffensweg zurück, der die verschiedensten medialen Darstellungsformen einschließt. Sie begann mit ihrer künstlerischen Arbeit Ende der 1950er-Jahre, zog kurze Zeit später nach Paris und arbeitete dort als Malerin, Grafikerin und Fotografin. Zugleich besuchte sie Vorlesungen an der Sorbonne, unter anderem zur Ethnografie, und entdeckte bei zahlreichen Kinobesuchen ihre Liebe zum Film. Zurückgekehrt in ihre Heimatstadt Konstanz eröffnete sie eine Galerie und einen Filmclub, in dem sie neben historischen auch zeitgenössische Filme zeigte. Sie zog damit ein künstlerisch interessiertes Publikum aus dem weiteren Umfeld an, so auch Ingvild Goetz, die zu dieser Zeit eine Galerie in Zürich betrieb. Seit 1973 lebt Ottinger in Berlin. 1977 drehte sie *Madame X*, einen satirischen, homoerotischen Film, der im ZDF ausgestrahlt wurde und kontroverse Reaktionen auslöste. Mehrfach hat sie seit den 1980er-Jahren an Opernhäusern und Theatern inszeniert und Bühnenbilder entworfen, unter anderem für Stücke von Elfriede Jelinek.

Ottinger schreibt die Drehbücher ihrer Filme selbst, führt Kamera und hat viele auch selbst produziert. Häufig rückt sie darin Randgruppen der Gesellschaft in den Mittelpunkt. Sie thematisiert das Abseitige, Abnorme, eine Welt von Außenseitern und Exzentrikern. Exemplarisch ist die sogenannte Berlin-Trilogie, bestehend aus den Filmen *Bindnis einer Trinkerin*, 1979, *Freak Orlando*, 1981, und *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, 1984.

Der zweite Film der Trilogie, *Freak Orlando*, ist in der aktuellen Ausstellung zu sehen. Er trägt den Untertitel *Kleines Welttheater in fünf Episoden* und zeigt die Hauptfigur Orlando Orlanda in fünf Kapiteln auf einer Reise durch die Geschichte. Stets wird die das Geschlecht wechselnde Figur begleitet von weiteren Ausnahmearcheinungen der Gesellschaft, zum Beispiel von Hermaphroditen, siamesischen Zwillingen und Kleinwüchsigen.

Ottingers Fotoarbeiten entstehen meist in Zusammenhang mit einem Film, und so sind acht der hier gezeigten Fotos *Freak Orlando* zuzuordnen. Davon zeigt *Das Festmahl der Zirkusartisten*, 1981, Orlando Orlanda bei einer Feierlichkeit mit den Darstellern einer Sideshow, dem Begleitprogramm eines Zirkus, das Abnormitäten ausstellt. Er tanzt

mit einem siamesischen Zwillingsspaar. Mit dem einen Zwilling verbindet ihn im Film eine Liebesbeziehung, was im weiteren Verlauf zu Schwierigkeiten mit dem anderen Zwilling führt. Das Paar ist ebenfalls in der Fotografie *Die siamesischen Zwillinge*, 1981, porträtiert. Weitere Akteure aus der Episode mit dem Festmahl sind Kleinwüchsige, zwei von ihnen sind in der Fotografie *Fräulein Mausi und Paulchen*, 1981, festgehalten.

Mit *Superbia-Der Stolz*, 1986, einer Allegorie auf die sieben Todsünden, und *Ester. Ein Purimspiel in Berlin*, 2002, einer Parabel über das Fußfassen in einem fremden Land, sind zwei weitere Filme Ottingers in der Ausstellung zu sehen.

Ein anderer Schwerpunkt ihrer Arbeiten sind ethnografische Themen. Sie spürt unbekannte oder vergessene Minderheiten und Kulturen auf, bereist deren Regionen, lebt eine Zeit lang mit den Menschen zusammen. Währenddessen dokumentiert sie auf bildgewaltige und gleichzeitig feinfühlige Art deren Leben und die sie umgebende Natur. Die drei Schwarz-Weiß-Fotografien in der Ausstellung sind auf einer China-Reise entstanden, aus der 1985 auch der viereinhalbstündige Dokumentarfilm *China-Die Künste, der Alltag* resultierte.

SUSANNE TOUW

PAUL PFEIFFER

Paul Pfeiffer wurde 1966 in Honolulu, Hawaii, geboren. Er lebt und arbeitet in New York.

Das alte Wembley-Stadion in London ist ein legendärer Ort für die Geschichte des Fußballs. Es war Austragungsort von vielen wichtigen Sportereignissen wie den Länderspielen der englischen Nationalmannschaft, der Fußballweltmeisterschaft und den Olympischen Spielen. Vielen Deutschen ist jedoch besonders ein Spiel in Erinnerung geblieben, denn 1966 trafen hier im Finale der Fußballweltmeisterschaft die englische und die deutsche Nationalmannschaft aufeinander. Entsprechend aufgeheizt war die Stimmung in der Arena, zumal es angesichts der Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg nicht besonders viele Sympathien für die Deutschen im Ausland gab. In der Verlängerung schoss der britische Fußballer Geoff Hurst den Ball so unglücklich an die Latte des deutschen Tors, dass er auf der Torlinie aufkam. Der Schiedsrichter entschied zugunsten der Briten, welche die Fußballweltmeisterschaft schließlich 4:2 gewannen. Die deutsche Mannschaft zeigte sich als guter Verlierer. Sie konnte zwar den Weltmeistertitel nicht in ihr Heimatland mitbringen, aber zumindest einen positiven Imagegewinn zugunsten ihrer Nation verbuchen. Das sogenannte Wembley-Tor machte Fußballgeschichte. Denn obwohl das Spiel mit der Kamera aufgezeichnet wurde, konnte nachher

niemand mehr zweifelsfrei sagen, ob der Ball im Tor gewesen war oder nicht.

Paul Pfeiffer, der sich in seiner künstlerischen Laufbahn immer wieder mit Ereignissen aus dem Sport auseinandersetzte und den Dokumentationswert von medialen Bildern hinterfragte, musste irgendwann zwangsläufig dieses legendäre Ereignis aufgreifen. So machte der 1966 in Honolulu, Hawaii, geborene Künstler die Diskussion um das Wembley-Tor zum Ausgangspunkt seiner Einzelausstellung *The Saints*, die im Jahr 2009 im Hamburger Bahnhof in Berlin gezeigt wurde. Herzstück dieser umfangreichen, multimedialen Präsentation war die raumgreifende Installation *Vitruvian Figure*, 2009, das maßstabgetreue Modell eines Viertelovals des alten Wembley-Stadions. „Sportarenen sind heute, mehr noch als man es zu Wembley-Zeiten erahnen konnte, Fetische und bieten die einzige Möglichkeit, große Gefühle und kollektive Emotionen auszuleben“, schreibt Britta Schmitz in dem Ausstellungskatalog: „Sie sind Schauplatz der Ekstase, Leidenschaft und Erregung.“¹

Mit dem Werktitel bezieht sich Pfeiffer auf die Vermessung des Menschen, wie sie beispielsweise Leonardo da Vinci an seiner berühmten Zeichnung *Der vitruvianische Mensch*, 1492, in Bezug auf die Lehren des römischen Baumeisters Vitruv vorgeführt hat. Schon in früheren Jahren hat sich Pfeiffer mit der Frage auseinandergesetzt, welchen Einfluss die Architektur auf die emotionale Verfasstheit des Menschen hat. So schuf er 1998 die gleichnamige Serie digital hergestellter Sepia-Prints *Vitruvian Figure*, für die er Grundrisse berühmter Kathedralen mit Gesichtern von Männern in sexueller Erregung kombinierte.

Die Kirche hat im Laufe des 20. Jahrhunderts ihre gesellschaftliche Bedeutung eingebüßt. An ihre Stelle sind die Sportarenen, als „moderne Ort möglicher ekstatischer Massenerfahrung“² getreten. Doch das Publikum fehlt in Pfeiffers Installation *Vitruvian Figure*. Sein Stadion bleibt menschenleer. Ihm genügt es für sein Modell, ein Vierteloval des berühmten Wembley-Stadions, begrenzt von zwei halb transparenten Spiegeln, zu zeigen, um von einem bestimmten Betrachterstandpunkt aus die Illusion eines großen Ganzen zu erzeugen. Pfeiffer interessiert sich vor allem für die Inszenierungsstrategien, die er in seinen Arbeiten untersucht. Der Künstler findet sie in rituellen Handlungen der Kirche genauso wie in Sportereignissen und Musikkonzerten. Um diese offen zu legen, eliminiert er Inhalt und Handlung. Mit seiner Installation *Vitruvian Figure*, 2009, konzipierte er die illusionistische Vorstellung von einer Bühne, die darauf wartet, bespielt zu werden.

CORNELIA GOCKEL

¹ Britta Schmitz: Paul Pfeiffer oder die Macht des Zweifels, in: *Paul Pfeiffer. The Saints*, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin, Heidelberg:

Kehler 2009, S. 17. ² Stephan Urbaschek: Am leeren Strand von Santa Monica, in: *Paul Pfeiffer*, hrsg. von Ingvild Goetz und Rainald Schumacher, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 93.

MARKUS SCHINWALD

Markus Schinwald wurde 1973 in Salzburg geboren. Er lebt und arbeitet in New York und Wien.

Das künstlerische Werk des 1973 in Salzburg geborenen Künstlers Markus Schinwald erstreckt sich über die Gattungen Malerei, Skulptur, Fotografie, Film und Installationen. In dem hier vorliegenden Ausstellungskontext spielen insbesondere Malerei, Zeichnung und Skulptur eine Rolle.

Schinwald setzt sich häufig mit dem Körper und dessen architektonischen und kulturellen Umraum auseinander. Dabei interessieren ihn vorwiegend psychologische Aspekte. Sein Interesse gilt dem Moment, in dem die rationale Verfügbarkeit über den Körper erlischt. Seine Figuren erscheinen in ihrer momenthaften Erscheinung beinahe surreal.

Schinwald erwirbt alte Gemälde des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die er dann bearbeitet. Es handelt sich dabei um gemalte und gezeichnete Porträts von Männern oder Frauen, die er unter anderem mit gemalten oder gezeichneten Prothesen, Gurten oder Schmuckstücken ergänzt. Dabei achtet er darauf, seine Ergänzungen so perfekt im Duktus des ursprünglichen Künstlers auszuführen, dass der Betrachter kaum unterscheiden kann, was original und was hinzugefügt ist. Bei *Kacia*, 2009, hat er beispielsweise das über Kopf und Gesicht gezogene Stoffteil ergänzt. Schinwald selbst bezeichnet diese Ergänzungen als „nette launische Dinger“, als „Prothesen für unbestimmte Fälle“¹. Das erinnert durchaus an Sigmund Freud, der meinte die Menschen würden infolge von wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen zum „Prothesengott“².

Die Arbeiten Schinwalds sind meist installativ in ihre Umgebung eingebunden, er gibt den dargestellten Personen eine eigene Bühne oder einen Raum. Seine intensive Auseinandersetzung mit architektonischen Räumen ist daher nicht überraschend. Gemälde und Skulpturen werden von ihm in extra angebrachte Raumelemente, wie z. B. Wände und Podeste, eingefügt. Manche Figuren sitzen wie Wächter auf Wandvorsprüngen oder hängen von der Decke herab wie beispielsweise *Albert*, 2008. Auch Schinwalds Umgang mit dem Raum lässt sich auf Sigmund Freud beziehen, der in seiner Analyse des Bewussten und Unbewussten eine Raummetapher verwendete. Er spricht vom „Vorraum des Unbewussten“ und vom „Raum des Bewussten“. Der sogenannte Wächter lässt nur angenehme Regungen vom Vorraum in den Innenraum, alles andere wird

verdrängt. Freud meinte, das Unbewusste sei „nicht Herr im eigenen Haus“³.

Die marionettenhafte Skulptur *Hans* (2009) entstand im Zusammenhang mit einem Ausstellungsprojekt des Kurators Hans Ulrich Obrist über den mexikanischen Architekten Luis Barragán. Schinwald hatte eine Art fiktives poetisches Tagebuch Barragáns verfasst, in dem er seine Vorstellung vom Tagesablauf des Architekten festhielt. Schinwald stellte damals andere Werke aus, erst später entstand die Skulptur *Hans*, der er Textfragmente des Tagebuchs hinzufügte. Wie eine Sprechblase im Comic, wächst *Hans* ein beschrifteter Zettel aus dem Mund, der Teile des von Schinwald verfassten, fiktiven Tagebuchs enthält.

Für die Editionen *Neil* (2010), *Diego* (2008) und *Sri* (2008) verwendete Schinwald Originallithografien aus dem 19. Jahrhundert, die er dann am Computer ebenso bearbeitet wie die Gemälde, an denen er kleine Veränderungen und Ergänzungen vornimmt. Auch hier achtet er auf den Duktus des ursprünglichen Werkes und darauf, dass die Veränderungen erst auf den zweiten Blick erkennbar sind: Bei *Neil* kam das perückenartige Haarteil hinzu, bei *Diego* und *Sri* die Verhüllungen durch ihre Mäntel.

KATHARINA VOSSENKUHL

¹ Markus Schinwald: *Tableau Twain im Frankfurter Kunstverein*, Berlin und New York: Lukas & Sternberg 2004, S. 52.

² Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, in: Alexander Mitscherlich et al. (Hg.), *Studienausgabe*, Bd. 9, *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Frankfurt a.M.: Fischer 1974, S. 191–270.

³ Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Alexander Mitscherlich, et al. Hrsg., *Studienausgabe*, Bd. 1, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge*, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 34–445, hier S. 284.

LAURIE SIMMONS

Laurie Simmons wurde 1949 auf Long Island, New York, geboren. Sie lebt und arbeitet in New York.

Die amerikanische Künstlerin Laurie Simmons entwickelt seit den 1970er-Jahren ein fotografisches Œuvre, das die Inszenierung von Puppenwelten zum Thema hat. Puppenhäuser und künstliche Räume sind dabei die Bühne für ihre Figuren. Vom menschlichen Habitus inspiriert, werden sie in Rollenspielen und szenischen Sequenzen zum Spiegel unseres Alltagslebens. Dabei entstehen poetische, manchmal skurrile Situationen und Bilder, die nicht selten wie Filmstills anmuten. Ausgehend von den frühen Schwarz-Weiß Fotografien hat sie bis heute auch ein breites Spektrum an farbigen Serien veröffentlicht, die in ihrer Farbenvielfalt eine enorme Brillanz entwickeln und dabei nicht selten einen leicht kitschig wirkenden Duktus erhalten. Die Hauptakteure ihrer Arbeiten sind aber bis heute die Puppen geblieben.

In der Geschichte der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts ist die Puppe immer wieder der Repräsentant menschlicher Begierden, sexueller Fantasien, Klischees und vor allen Dingen weiblicher Rollenmuster, so auch im Fall der fotografischen Inszenierungen von Simmons. Puppen sind wahre Zwölferwesen, können Vorbild und Nachbild sein, Alter Ego und Stellvertreter und nicht zuletzt ein Abbild unserer menschlichen Wunschvorstellungen.

Simmons arbeitet mit den unterschiedlichsten Puppentypen, von der kleinen Spielpuppe über Modelleisenbahnpersonal bis hin zu Bauchrednerpuppen, und macht diese zu Protagonisten ihrer grenzenlosen Fantasie.

Nach ihrer Arbeit mit den Bauchrednerpuppen versah sie in surrealistischer Manier verschiedene Gegenstände mit Puppenbeinen und entwickelte, unter anderem inspiriert von Werbekampagnen und vom Ballett, Ende der 1980er-Jahre ihre *Walking Objects*. Als ob sie direkt aus Lewis Carrolls Buch *Alice im Wunderland* entspringen würden, begegnen uns ein Puppenhaus auf Beinen, ein Stundenglas, ein Mikroskop, ein Petit Four und eine Taschenuhr.

Mit ihrem ersten filmischen Werk *The Music of Regret*, 2006, knüpft die Künstlerin an diese Themenkomplexe an und erweckt viele ihrer Figuren förmlich zum Leben: „Es war mir schon immer klar, dass ich einen Film drehen wollte. Die Frage war lediglich, auf welchen Bildern der Film basieren sollte, da die meisten meiner Bilder Stimme und Bewegung implizieren. Tatsächlich habe ich häufig über das Potenzial von Figuren gesprochen, die singen und tanzen können, so dass es keine große Überraschung war, dass mein erster Film ein Musical geworden ist“¹, so Simmons. Dieses dreiteilige Musical mit Gesamtkunstwerkcharakter, besteht aus drei Akten, in denen jeweils unterschiedliches Personal auftritt. Simmons positioniert ihre Protagonisten in einer heiter erscheinenden Revue, in der es dann allerdings um das Bedauern verpasster Gelegenheiten oder um Fehler der Vergangenheit geht. Die drei Akte entwickeln dabei aber keine zusammenhängende Erzählung, sondern erscheinen wie Fragmente aus dem Leben, die Themen wie Freundschaften, familiäre Beziehungen, Partnerschaften und berufliche Situationen streifen.

Für dieses Musical arbeitete Simmons, die nicht nur Regie führte, sondern auch die Songtexte schrieb, mit zahlreichen Persönlichkeiten aus Kunst, Theater und Film zusammen. Sie selbst wird im zweiten Akt von der amerikanischen Schauspielerin Meryl Streep verkörpert. *The Music of Regret* entführt den Betrachter mit nostalgischem Unterton in Simmons' ganz eigene Puppenwelt und knüpft an die Tradition der klassischen Broadway-Musicals an.

KARSTEN LÖCKEMANN

¹ Jan Seewald: Die Kamera lügt oder warum ich immer einen Film machen wollte. Ein Gespräch via E-Mail mit Laurie Simmons, August 2006, in: *Imagination Becomes Reality, Part V. Fantasy and Fiction*, hrsg. von Ingvild Goetz und Stephan Urbaschek, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München, Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz, 2006, S. 145.

HIROSHI SUGIMOTO

Hiroshi Sugimoto wurde 1948 in Tokio geboren. Er lebt und arbeitet in New York.

Hiroshi Sugimoto gehört zu den bekanntesten japanischen Fotografen unserer Zeit. Seine sehr reduzierten und meist seriell angelegten Schwarz-Weiß-Fotografien sind sowohl von der amerikanischen Minimal Art und der Concept Art beeinflusst als auch von japanischer Kultur und Philosophie. Beinahe scheinen sie in ihrer nahezu kontemplativ-minimalistischen Reduktion aus der Zeit gefallen zu sein. Sie irritieren den Betrachter, werfen Fragen auf und torpedieren seine Sehgewohnheiten, da sie nur sehr wenig mit der zeitgenössischen Fotografie im eigentlichen Sinn zu tun haben. Sugimoto ist bis heute nicht in der Welt der digitalen Fotografie angekommen und hat seine Herangehensweise, die man im multimedialen Zeitalter als historisch betrachten muss, beibehalten und immer weiter professionalisiert. Technisch bedient er sich nämlich nach wie vor traditioneller analoger Methoden und Gerätschaften, die schon eingesetzt wurden, als die Fotografie noch in den Kinderschuhen steckte. Bei einer Großbildkamera aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert öffnet er immer noch per Hand die Blende und bestimmt dann intuitiv die Dauer der Belichtung. Diese Technik ermöglicht ihm die feinsten Grauwertdifferenzierungen und extremen Detailschärpen.¹ Damit ist er nicht nur der „Meister der Entschleunigung“², sondern auch der ‚Poet des Lichts‘ unter den zeitgenössischen Fotografen.

Entstanden sind dabei die unterschiedlichsten Sujets. Seine wohl umfangreichste Serie und das Zentrum seines Werks bilden die *Seascapes*. In einer unglaublich breiten Vielfalt hat er hierfür in den vergangenen 30 Jahren Ozeane abgelichtet, und zwar aus einer erhöhten Position von 20 bis 30 Metern über dem Meeresspiegel. Weitere bekannte Werkgruppen sind die *Dioramas*, *Chambers of Horrors*, *Portraits*, *Architecture* und *Conceptual Forms*.

Zu den Höhepunkten seiner Illusionsfotografien aber gehören die *Theaters*, eine Serie von Lichtspielhäusern und Autokinos vor allem in den USA, aber auch in Europa, an der er von 1975 bis 2001 arbeitete. Bei diesen Aufnahmen schafft er Räume einer erfüllten Leere. Der Betrachter sieht das Innere eines historischen Lichtspielhauses aus der Pionierzeit des Films oder das Areal eines deutlich profaneren

Autokinos, während dort ein Film gezeigt wird, obwohl weit und breit keine Zuschauer zu sehen sind. Doch wir sehen nicht, welcher Film läuft, denn die Leinwand erscheint nur als eine hell leuchtende, weiße Fläche im Halbdunkel des Kinosaals. Sugimoto hat hier eine Langzeitbelichtung benutzt. Dabei bleibt der Verschluss der Kamera während der Dauer des Films geöffnet, und als Resultat präsentiert er uns schließlich die rätselhaften Aufnahmen einer nostalgisch befreimlichen, fast überzeitlichen Kinoerfahrung. Lebhaft in Erinnerung bleiben wird uns aber, dass „ein ganzer Film zu einem einzigen ikonischen weißen Rechteck komprimiert [wird], das von vielen Dingen handelt: von abstrakter Malerei und strahlenden Fenstern, von Zen-Leere und Minimalismus und letztlich, im Licht der Abwesenheit des Films, vom Verschwinden des klassischen Kinos und dem Niedergang dieser großartigen Kathedralen des 20. Jahrhunderts“³.

KARSTEN LÖCKEMANN

1 Pia Müller-Tamm: Double Infinity. Über Anfang und Ende in Sugimotos neuesten Werken, in: *Hiroshi Sugimoto*, Ausst.-Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 34. **2** Burcu Dogramaci: Der Kosmos ist ein Revolutionär, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 247, 25.10.2012, S. 13. **3** Kerry Brougher: Unmögliche Fotografie, in: wie Anm. 1, S. 23.

HIROSHI SUGITO

Hiroshi Sugito wurde 1970 in Nagoya (Japan) geboren, wo er lebt und arbeitet.

Die Räume, die Hiroshi Sugito auf seinen Bildern erschafft, wirken wie eingefrorene Szenen einer Geschichte. Die Arbeit *bird man*, 1998, zeigt eine Figur mit Vogelkopf und Flügeln, die auf einer grünen Fläche vor einem zartrosafarbenen Hintergrund steht. Rechts von ihr wird ein Baum angedeutet, der wie das Vogelwesen einen zarten Schatten wirft. Zwei aufgezogene Vorhänge rahmen die Szene seitlich. Der stumme Tier-Mensch wirkt in dieser kargen Landschaft riesenhaft und doch winzig klein. Trotz der theaterhaften Anmutung des Bildes durch den Vorhang erhält der Betrachter keinen Hinweis über die tatsächlichen Größenverhältnisse. Nur die Schatten im Hintergrund scheinen den Raum zu begrenzen. Dieses Spannungsmoment ist ein wiederkehrendes Motiv in Sugitos Arbeiten.

Bei seinem Werk *in the freezer*, 1998, kann sich der Betrachter ebenfalls nicht sicher sein, wie groß das Flugzeug, das auf der Bühne steht, tatsächlich ist. Der Vorhang, der seine Bühnenbilder rahmt, taucht auch in seiner Arbeit *The Battle*, 1996, auf. Der angedeutete grüne, weit zurückgezogene Stoff erinnert an Darstellungen von Seeschlachten der Renaissance und des Barock, für die Künstler damals schon das Motiv des Vorhangs als Rahmen wählten.

Sugito vereint in seinen Arbeiten seine japanischen Wurzeln und seine westlich

geprägte Erziehung. Nachdem seine Familie zehn Jahre in den USA gelebt hatte, kehrte Sugito im Alter von 13 Jahren nach Japan zurück. Als Fremder im eigenen Land – er konnte weder Japanisch lesen noch sprechen – wählte er die Malerei, um seine Wahrnehmung der Realität abzubilden. Seine stummen und einsamen Tier-Mensch-Hybride erzählen von diesen Empfindungen. Sugito studierte die Technik des Nihonga: eine Mischung aus japanischer Tradition und westlicher Malerei. Die Reduzierung der Farbigkeit sowie die linienhafte Zweidimensionalität paarte er mit der Strenge der geometrischen Form sowie der Zentralperspektive, die er fast ausschließlich verwendet.¹ „Für eine Ausstellung entwirft er ein Gesamtkonzept, in dem jedes Bild Teil einer Geschichte ist. Der Betrachter steht bei ihm im Vordergrund, er nimmt sich selbst als Künstler weit zurück und möchte nur anregen“,² erklärt die Sammlerin Ingvild Goetz. Der Künstler möchte keinen festen Erzählverlauf vorgeben, da es ihm nicht möglich erscheint, seine Emotionen unmittelbar auszudrücken und für jeden verständlich zu übersetzen.

Oft erhalten seine Arbeiten erst in der Ausstellung ihren Titel. So entstehen die zu den auf den Werken dargestellten Szenen widersprüchlichen Titel wie bei *in the freezer*. Diese rufen beim Betrachter zunächst ein völlig anderes Bild hervor. Ein Effekt, den Sugito durchaus beabsichtigt: „Jeder Mensch hat ein anderes Leben oder eine andere Geschichte [...]. Aber wenn ich mich als Künstler selbst auslösche und es den Betrachtern, als kleine Geste ihnen gegenüber, freistelle, ihre eigene Geschichte zu machen, dann ist das realer, als wenn ich ihnen meine eigene, von mir empfundene Realität zeige.“³

KATHARINA BITZ

1 Midori Matsui: A World Within and Beyond the Frame. Hiroshi Sugito's Stereoscopic Figuration, in: Ryutaro Adachi (Hrsg.): *Under the Shadow*, Tokio: Ryutaro Adachi 2004, S. 112–113. **2** Goetz, Ingvild: Aus meiner Sicht, in: Ingvild Goetz und Rainald Schumacher (Hrsg.): *Imagination Becomes Reality, Part III, Talking Pictures*, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München. Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz, 2006, S. 10. **3** Anette Frisch: Ich gebe mir alle Mühe, unsichtbar zu sein. Ein Gespräch via E-Mail mit Hiroshi Sugito, Dezember 2005, in: ebd., S. 162.

CATHERINE SULLIVAN

Catherine Sullivan wurde 1968 in Los Angeles, Kalifornien, geboren. Sie lebt und arbeitet in Chicago, Illinois.

Bei ihren Videoinstallations im Grenzbereich zwischen Theater, Performance, Tanz, Musik, Film und bildender Kunst beschäftigt sich Catherine Sullivan mit darstellerischen und dramaturgischen Mustern und Konventionen. Die 1968 in Los Angeles geborene Künstlerin begann ihre Auseinandersetzung mit dem Theater als Schauspielstudentin, mit ihren Filmen

durchbricht sie die Medienspezifizität des Theaters und öffnet es zur bildenden Kunst und zum Film.

Big Hunt, 2002, besteht aus fünf raumhohen Projektionen die nebeneinander oder über Raumecken hinweg gezeigt werden können, sodass fünf relativ große bühnenartige Bildräume entstehen. Die langen Einstellungen und der simple Bildaufbau – er zeigt den Bühnenraum oft unbeschnitten und die Darsteller meist in der Totale – hat mit der Bildsprache des Spielfilms wenig gemein, vielmehr meint der Betrachter die filmische Dokumentation einer Bühnensituation zu sehen. Nur der fehlende Ton und das Schwarz-Weiß der Bilder abstrahieren diesen Eindruck.

Der Titel *Big Hunt* bezieht sich auf den Begriff des „big-game-hunting“⁴ den ein Performance-Lehrer Sullivans für physisch oder psychisch besonders anspruchsvolle Rollen benutzte. Gleichzeitig enthält der Titel einen Verweis auf den Begriff der Jagd und den damit verbundenen Transformationsbegriff, den der Dramatiker und Romanautor Elias Canetti in seinem anthropologischen Werk *Masse und Macht*² entwickelte³. Sullivan geht davon aus, dass die Transformationsfähigkeit eines Schauspielers besonders durch die „Dysfunktionalität der verkörperten Rolle, beispielsweise durch physische oder geistigen Behinderungen, demonstriert und verstärkt“⁴ werden kann. Das Grundmaterial der Installation *Big Hunt* entstammt daher Fragmenten aus Filmen, die solche „dysfunktionalen“ Rollen enthalten: *The Miracle Worker* (Arthur Penn, 1962), *Whatever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Marat/Sade* (Peter Brook, 1967) und *Tim* (Michael Pate, 1979). Aus den Figuren und den stilistischen Merkmalen dieser Filme konstruiert Sullivan unterschiedliche choreografische Versuchsanordnungen und fragmentierte Szenen ohne lineare Erzählung. Gerade durch die Abwesenheit der Sprache offenbart sich der Konflikt zwischen den zitierten Rollen und dem „darstellenden Körper als ‚Text‘ an sich und seiner selbst“⁵. In der Reduktion auf Bewegung und Mimik zeigt *Big Hunt* ein hybrides, nahezu barockes Fragmentschauspiel, das in seiner konzeptuellen Präzision und der Direktheit des Ausdrucks die unüberbrückbare Lücke zwischen „Person und Erzählung“⁶ offensichtlich werden lässt, nicht als reines Metatheater, sondern auch als existenzielles Drama menschlicher Subjektivität.

LEO LENCSÉS

1 Vgl. Russell Ferguson: Sort of Excessive: an Interview with Catherine Sullivan, in: *Catherine Sullivan. FIVE ECONOMIES (big hunt/little hunt)*, Ausst.-Kat. Renaissance Society, Chicago 2002; UCLA Hammer Museum, Los Angeles 2002, S. 27. **2** Elias Canetti: *Masse und Macht*, Hamburg 1960. **3** Elias Canetti:

Masse und Macht, Hamburg: Claassen, 1960. **4** Stephan Urbaschek: Catherine Sullivan, in: fast forward. Ausst.-Kat. Media Art Sammlung Goetz, ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe. Hamburg: Kunstverlag Ingvid Goetz, 2003, S. 352. **5** Catherine Sullivan: The Chittendens, in: *Catherine Sullivan. The Chittendens*, Ausst.-Kat. Secession Wien, Frankfurt a. M.; Revolver, 2005, S. 5. **6** Ebd., S. 3.

ROSEMARIE TROCKEL

Rosemarie Trockel wurde 1952 in Schwerte geboren. Sie lebt und arbeitet in Köln.

Rosemarie Trockels Kunst ist von großer formaler Vielgestaltigkeit und inhaltlicher Komplexität geprägt. Neben Malereien, Zeichnungen, bildhauerischen Arbeiten und Fotografien gehören Collagen, große Installationen und Videos zu ihrem Werk. Zudem gibt es zahlreiche Druckgrafiken und Editionen sowie Kooperationsarbeiten mit anderen bildenden Künstlern sowie mit Schriftstellern. Ihre Arbeiten zeigen dabei ebenso dezidiert konzeptuelle wie expressive und surreale Ansätze. Inhaltlich wird ihr Œuvre vor allem an feministischen Fragestellungen festgemacht¹, das Spektrum ihrer Themen greift jedoch weit darüber hinaus. Jeder Versuch einer abschließenden Interpretation ihrer künstlerischen Arbeit versperrt den Blick auf die komplexe Vieldeutigkeit der Themen und ihrer Bezüge innerhalb jedes Werks und zwischen den einzelnen Werkgruppen. Ihre Konstellation strukturiert sich mit jeder hinzukommenden Arbeit neu und erzeugt so eine Form „endlos erweiterbarer Bedeutung“².

Manus Spleen IV, 2002, ist Teil einer Reihe von Filmen, die sich um den „spleenigen“ Charakter Manus drehen, der Hauptdarstellerin und Namensgeberin der Serie. Ihre unterschiedlichen psychischen und emotionalen Zustände zwischen Hysterie und Melancholie, Wut und Trauer, sind Ausgangspunkt der kurzen Videosequenzen. Trotz der Unmittelbarkeit der Inszenierung und der Deutlichkeit, in der einzelne Motive hervortreten, verbleiben die Szenen im Rätselhaften. Die emotionalen Umstände und Abhängigkeiten, in denen sich die Figuren befinden, sind zu komplex und kryptisch, um eine konkrete Erzählung zu erzeugen.

Mit *Manus Spleen IV* nimmt Trockel direkt Bezug auf Bertolt Brechts Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* aus dem Jahr 1939. Es erzählt die Geschichte einer Marketenderin, die versucht, am Krieg zu verdienen und dabei ihre beiden Kinder verliert. Trockels abstrakte Kurzinszenierung des Stoffs stellt die brechtschen Figuren als „labile Mischwesen“³ dar. Manu tritt als Mutter Courage selbst im Courrèges-Gewand auf, ihre Tochter, die „stumme Katrin“ als melancholische Jeanne d'Arc Figur, die Söhne der Courage, Eilif und Schweizerkas, ersetzen die Pferde, in fleischfarbenen Ganzkörperanzügen ziehen sie den

legendären Planwagen aus Brechts Berliner Inszenierung von 1949. Die Prostituierte Yvette erinnert bei Trockel an Jackie Kennedy, während die Souffleuse der Bühnenszene an Brigitte Bardot erinnert, – eine Säulenheilige in Trockels Œuvre. Brechts Vorliebe für musikalische Zwischenräume aufgreifend wird Trockels Film von einer Soundcollage begleitet und inhaltlich gegliedert. Die verwendeten Zitate aus Unterhaltungsmusik und Oper, die Ausschnitte aus Radiobeiträgen und politischen Reden bilden jedoch keinen Filmsoundtrack im herkömmlichen Sinne, sondern führen die Verweise und Hintergrundinformationen zu den Figuren und Themen ein.

Während Brecht in seinem Bühnenstück ein mahnendes Kriegsbild aus plebeischer Perspektive zeigt und damit auch ein verdecktes Statement ab liefert, treten die Frauen in Trockels Film als ambivalente Stars und Kultfiguren auf, die „exemplarische, wenn auch nicht verbindliche Geschlechterrollen verkörpern und zugleich ebenso fehlbare wie inspirierende Mentorinnen sind“⁴. In ihrer Ambivalenz ähneln sie der widersprüchlich gestalteten Rolle der brechtschen Mutter Courage, die sich stets zwischen skrupelloser Händlerin und fürsorglicher Mutterfigur bewegt. Bei Trockel allerdings bleibt eine abschließende moralische Stellungnahme aus. Das unterscheidet ihre Arbeit von Brechts Stück wesentlich und entspricht ihrem künstlerischen Selbstverständnis. Ihr kurzer Film bleibt ein offenes Bild, ein „Postulat das zum Spekulieren und Nachsinnen einlädt“⁵.

LEO LENCSÉS

1 Vgl. Anne M. Wagner: Wie feministisch sind Rosemarie Trockels Objekte, in: *Parkett*, Nr. 33, September 1992, S. 67–74. **2** Barret Watten: Als Objekte von, in: *Parkett*, Nr. 33, September 1992, S. 55. **3** Lynne Cooke: In Medias Res, in: *Rosemarie Trockel*, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München, Hamburg: Kunstverlag Ingvid Goetz 2002, S. 18. **4** Ebd., S. 21. **5** Ebd., S. 18.

JEFF WALL

Jeff Wall wurde 1946 in Vancouver geboren, wo er lebt und arbeitet.

Auf Zehenspitzen hat sich der junge Mann an die verkohlte Holztür auf der Rückseite einer heruntergekommenen Lagerhalle herangeschlichen. Behutsam legt er seine Hand auf den eisernen Türgriff, um sie zu öffnen. Die andere ruht mit fast zärtlicher Geste auf dem schrundigen Holz. Was verbirgt sich hinter dieser geheimnisvollen Tür? Wird sie geöffnet, oder ist sie soeben geschlossen worden? Und wer ist dieser leicht ungepflegt wirkende Mann, der dieses Geheimnis lüften kann?

Die Leuchtkastenfotografie *Doorpusher*, 1984, lässt viele Fragen offen. Trotz der eher alltäglichen Begebenheit entwickelt sie eine stille Magie. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die eigentümliche Gestalt des jungen Mannes. Seine feingliedrigen, sensiblen Hände stehen im Gegensatz zu

seiner nachlässigen äußeren Erscheinung. „Pianistenhände“ hat sie Jeff Wall einmal selbst in einem Interview genannt. Mit den langen Haaren und dem Bart weckt der junge Mann Assoziationen an Christusdarstellungen aus der Kunstgeschichte.

Walls Fotografien erzählen Geschichten, ohne dabei redselig zu sein. Vielmehr wirken sie wie Standbilder aus einem Film, dessen Drehbuch der Betrachter erst noch entwickeln muss. Wall hat die Verbindung seiner fotografischen Konstruktionen zum Film in den Interviews und Schriften immer wieder betont und dafür den Begriff „Cinematografische Fotografie“ geprägt. Auf den ersten Blick wirken seine Bilder dokumentarisch, wie vom Fotojournalismus inspiriert. Dabei inszeniert er sie mittels der Strategien des Films und des Theaters in Bezug auf die Alltagswelt und die Kunstgeschichte.¹ Um die brillante Tiefenschärfe seiner Fotografien zu erreichen, verwendet er keine 35-Millimeter-Kamera, sondern eine klobige, unhandliche Großformatkamera, die keine Schnapschüsse erlaubt. „Die Photographie hat das Problem, dass sie eine sehr definitive und sehr statische Art der Repräsentation ist – sie ‚fixiert‘ etwas. Daher mein Interesse daran, die statischen Eigenschaften des Bildes zu benutzen, um etwas Flüchtiges, Unberührbares in den Mittelpunkt zu stellen. Das ist ein ästhetischer Wert, der für mich oft bestimmt, ob dieses oder jenes Bild realisierbar ist“², erklärt er seinen künstlerischen Ansatz in einem Interview.

Wall, 1946 in Vancouver, Kanada, geboren, ist nicht nur Künstler, sondern auch promovierter Kunsthistoriker. Viele seiner Bilder beziehen sich in Komposition, Aufbau und Farbigkeit auf bekannte Werke der Kunstgeschichte wie die von Eugène Delacroix, Édouard Manet oder Edgar Degas, um hier nur einige Namen zu nennen. Am deutlichsten wird dieser Zusammenhang in dem großformatigen Leuchtkastendia *Restoration*, 1993. Es zeigt Restauratoren bei der Arbeit an dem sogenannten Bourbaki-Panorama, das sich in Luzern befindet. Das monumentale Rundgemälde thematisiert in Lebensgröße den Grenzübertritt der französischen Armee unter General Bourbaki in die Schweiz, das der Maler Édouard Castres 1881 fertiggestellt hat. Wall zeigt in seiner Fotografie aber nicht die illusionistische Wirkung, vielmehr entlarvt er sie durch den Blickwinkel seiner Aufnahme als Inszenierung. Im Zentrum steht nicht die heroische Geste der Schweizer, die den erschöpften französischen Soldaten auf der Flucht vor den deutschen Truppen Asyl gewährten, sondern die Restauratoren, die durch ihre Arbeit den Fortbestand des Historiengemäldes für die Gegenwart sichern. Sie sind die eigentlichen Akteure in diesem Werk, in dem sich Vergangenheit Gegenwart und Zukunft überlagern.

CORNELIA GOCKEL

1 Vgl. Inka Graeve Ingelmann: Jeff Wall in München, in: *Jeff Wall in München*, Ausst. Kat. Pinakothek der Moderne, München, München: Schirmer/Mosel, 2014, S. 19. **2** Mark Lewis: Ein Interview mit Jeff Wall (1994), in: Jeff Wall. *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit*, hrsg. von Gregor Stemmrich, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 442.

MATTHIAS WEISCHER

Matthias Weischer wurde 1973 in Elte geboren. Er lebt und arbeitet in Leipzig.

Das Interieur ist ein zentrales Thema im Werk des Leipziger Künstlers Matthias Weischer. Viele seiner Arbeiten zeigen fantasievoll möblierte Innenräume und beinahe surreal verfremdete Bildwelten, in denen nur selten Figuren auftreten. Dafür findet sich in seinen Gemälden eine überbordende Fülle malerischer Details, fast so, als ob der Künstler hier seine handwerkliche Meisterschaft demonstrieren wolle. Pastos gemalte Oberflächen treffen auf sorgsam ausgeführte Muster und Ornamente, sodass man als Betrachter der Illusion zu erliegen meint, die Stofflichkeit sei greifbar. Weischer schafft bühnenhafte Kunsträume, in denen er mit den zahlreichen Möglichkeiten der Malerei spielt. Manchmal erinnern seine Leinwände an Fresken, die in die Jahre gekommen sind und Patina angesetzt haben. Ein anderes Mal präsentieren sie sich wie Collagen, da er nicht selten in vielen Schichten malt und diese dann in Teilen wieder freilegt. Seine Innenräume spiegeln Erinnerungsfragmente der Vergangenheit wider und stellen oft einen konkreten Bezug zu den Orten seiner Kindheit im westfälischen Münsterland her. In vielen Skizzen hat er diese eklektischen, leicht verstaubten Interieurs festgehalten und somit ein Archiv angelegt, auf das er in seinem Leipziger Atelier immer wieder zurückgreift.¹

In einem dieser nostalgisch anmutenden Interieurs findet sich eine Art Revuegirl, ein gesichtloses, leicht bekleidetes Wesen, das nicht in diese Welt zu gehören scheint. Was macht die bühnenhafte Staffagefigur in diesem eher bürgerlich konservativen Ambiente? Welche Geschichte will uns der Künstler hier erzählen? Oder steckt gar keine Geschichte dahinter? Das sind nur einige der Fragen, die sich der Betrachter stellt. Weischer kommentiert seinen Zugang und sein zwiespältiges Verhältnis zu der Figur wie folgt: „Das Cutout Girl, 2005, ist eine Annäherung an die Figur. Ich schrecke vor der Bedeutung der Figur im Raum zurück. Sobald eine auftaucht, gibt es eigentlich auch eine Handlung und das will ich vermeiden. [...] Die Figur ist hier ein Objekt, für eine reale Geschichte ist sie wertlos. Ich behandle sie wie einen Vorhang oder Sessel. Sie ist eine Erweiterung des Mobiliars und kein Akteur. [...] Der Betrachter soll eingeladen sein, sich darin zu bewegen. Es soll eine Raumbühne sein, die man betreten kann. Der Betrachter ist die eigentliche Figur, die in das Bild hineindrängt.“²

Auch bei einer anderen Arbeit sind der Raum und seine Gestaltung zentrale Sujets. Für *Treppchen*, 2006, hat Weischer verschiedene Maltechniken miteinander kombiniert, nämlich Öl mit Tempera und Graffitistift, sodass die Farbnuancen enorm fein sind und das Gemälde eine fast aquarellhafte Leichtigkeit erhält. In surrealer Manier verwischt er die Konturen zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Realität und Fiktion und entfernt sich somit immer weiter vom konkret fassbaren Raum. In diesem Werk offenbart sich dem Betrachter noch deutlicher Weischers ausgeprägte Leidenschaft für das Dekor, die Muster, die Perspektive und das Prinzip der Collage. Ihm geht es nicht um eine konkrete Geschichte, sondern vor allem darum, seine Möglichkeiten als Maler auszuloten, verschiedene Genres zusammenzuführen und uns immer wieder das enorme Potenzial der Malerei vor Augen zu führen.

KARSTEN LÖCKEMANN

1 Karsten Löckemann: Es gibt zwei oder drei Wände, einen Boden und eine Decke. Ein Gespräch mit Matthias Weischer, Leipzig, Juli 2006, in: *Imagination Becomes Reality, Part V. Fantasy and Fiction*, hrsg. von Ingvild Goetz und Stephan Urbaschek, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München, Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz 2006, S. 171. **2** Ebd., S. 172, 173.

JOHANNES WOHNSEIFER

Johannes Wohnseifer wurde 1967 in Köln geboren. Er lebt und arbeitet in Köln und Erfstadt.

Johannes Wohnseifers Arbeit *Through the green door*, 2007, konfrontiert den Betrachter unmittelbar mit der Thematik der Identitätsfindung und Ich-Erforschung: Der 1967 in Köln geborene Künstler deklariert eine den Realmaßen entsprechende, grün gestrichene Holztür mit der Aufschrift „Abteilung Psychotherapie und Psychosomatische Medizin / Sektion Forensische Psychotherapie“ zum Kunstwerk. Die Tür ist von einem 30 cm tiefen Edelstahlrahmen eingefasst, auf der Klinke befindet sich Vaseline.

Der Besucher tritt vor das Werk, spiegelt sich im Rahmen wider und betrachtet sich so selbst. Eine Option zur Selbstbetrachtung bietet auch die Tür: Indem die Aufschrift sie als Zugang zu einer psychotherapeutischen Abteilung ausweist, wird die Möglichkeit zur inneren Selbsterforschung, zur Analyse des eigenen Ich eröffnet. Dass dies stets zugleich eine Auseinandersetzung mit den triebhaften, gewalttätigen Anteilen des eigenen Ich bedeutet, signalisiert die „Sektion Forensische Psychotherapie“. Die Arbeit bewirkt auf diese Weise die Auseinandersetzung mit eigenen Repräsentanzen (Vorstellungen, Gefühle und Empfindungen über uns selbst), sie fordert den Betrachter zur Introspektion und zur Konfrontation mit unbewussten Realitäten heraus.

Auf die triebhafte Seite des Menschen weist auch die Werkgeschichte hin: 1996

kreierte Wohnseifer mit Bezug auf den amerikanischen Pornofilm *Behind the Green Door* seine Arbeit *In front of the green door*. Fünf Jahre später kam es zu einer Umgestaltung: Die Tür erhielt innerhalb eines Ausstellungskontextes die heute noch vorzufindende Aufschrift, übernommen von der psychosomatischen Abteilung des Universitätsklinikums Ulm. 2007 unterstrich Wohnseifer bei der Ausstellung *Recent Sex/Love Works* (Galerie Johann König, Berlin) durch die Ergänzung um den Edelstahlrahmen den skulpturalen Charakter des Werks. Auch in den folgenden Jahren modifizierte er seine Arbeit je nach Ausstellungskontext: So wurde die Tür anlässlich der Ausstellung *The Porn Identity. Expeditions in die Dunkelzone* (Kunsthalle Wien, 2009) so arrangiert, dass sie sich spaltbreit öffnen ließ, um den Blick auf ein Fernsehgerät, auf dessen Bildschirm Pornos zu sehen waren, freizugeben. Details wie die Vaseline erinnern noch heute an die pornografische Konnotation.

Bereits mit 16 Jahren schuf Wohnseifer seine erste konzeptuelle Arbeit: eine *Skateboardrampe*, 1982, die er in weiteren Werken erneut aufgriff (*Spindy*, 1995; *Backworlds/Forwards*, 1998). Nachdem der Wunsch, an der Düsseldorfer Kunstakademie zu studieren, unerfüllt blieb, wurde er von 1992 bis 1997 Assistent von Martin Kippenberger. Wohnseifers Œuvre reicht heute von konzeptuellen Gemälden und Skulpturen über Installationen zu Videos. Zentrales Thema ist dabei stets der intensive Dialog mit „vordergründige[n] Images und massenmedial inszenierte[n] Stereotype[n]“¹ des alltäglichen Lebens. Im Fokus stehen oftmals politische und gesellschaftliche Themen wie die Olympischen Spiele von 1972, die Ereignisse um die RAF im Jahr 1977 oder aber deutsches Design von Braun (*braunmusic*, 1997) und Adidas (*The Wohnseifer (gold)*, 1999). Ebenso wichtig sind außerdem Firmennamen, die Wohnseifer durch Übermalung und Hervorhebung einzelner Buchstaben zu „Wort-in-Wort-Bildern“ inszeniert. Dieses Konzept des „culture jamming“, dem illegalen semantischen Umwerten von Logos², findet sich etwa bei Arbeiten wie *Hondabeats* für Honda, 1998, *People are not in control* für Panasonic, 2002, und *Mirror Men* für Siemens, 2007. Auf diese Weise gelingt es Wohnseifer immer wieder „mit anspielungsreichen Verweisen die Semantiken unseres massenmedial geprägten Alltags [zu] analysieren“.³

ANNABEL WEICHEL

1 Harriett Zilch: Johannes Wohnseifer, in: Matthias Winzen u. a. (Hrsg.): *Bodycheck. Skulptur*, Köln: Snoeck, 2007, S. 276–279, hier S. 276. **2** Raimar Stange: Of logos and Spams, in: *Spike Art Quarterly* 13, Herbst 2007, S. 70–77. **3** Ebd., S. 77.

FUNDACIÓN BANCO SANTANDER

Presidente / Chairman / Präsident

Antonio Escámez Torres

Patronos / Trustees / Schirmherren

S.A.R. Princesa Irene de Grecia

Fernando de Asúa Álvarez

Antonio Basagoiti García-Tuñón

Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca

Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo

Rodrigo Echenique Gordillo

Víctor García de la Concha

Ramón González de Amezúa

Rafael Puyol Antolín

José María Segovia de Arana

Juan Velarde Fuertes

Secretario / Secretary / Sekretär

Antonio de Hoyos González

Director Gerente / Managing Director / Geschäftsführer

Borja Baselga Canthal

EXPOSICIÓN
EXHIBITION / AUSSTELLUNG

Organizada por
Organized by / Organisiert von
Fundación Banco Santander
Sammlung Goetz

Comisario
Curator / Kurator
Karsten Löckemann

Asistente del comisario
Curatorial Assistance /
Kuratorische Assistenz
Leo Lencsés

Cordinación
Coordination / Koordination
María Beguiristain
Rosario López Merás
Leo Lencsés

Ayudante de coordinación
Coordination Assistance /
Koordination Assistenz
Mariela Bargueño Rodríguez

Registro
Registrar / Registrar
Larissa Michelberger

Montaje
Installation / Montage
Arteria Logística del Arte, S.L.
Daniel Becker
Linus Jirdén
Alexander Kammerhof
Gerhard Lehenberger

Restauración
Restoration / Restaurierung
Marta Guibert
Marianne Parsch

Transporte
Transport / Transport
Edit

Seguros
Insurance / Versicherungen
Willis

Con la colaboración de
In conjunction with /
In Zusammenarbeit mit
Banco Santander, División de Recursos
Humanos, Organización y Costes.
Dirección de Inmuebles y Gestión de
Espacios y Patrimonio Artístico del Grupo

Agradecimientos
Acknowledgements / Danksagung
A Teresa Sáenz-Díez Rojas. A todos los artistas y galerías que han apoyado la exposición y el catálogo. Y a Etelvina Hernández Franch, por todos los años de apoyo incondicional a la Fundación Banco Santander. / To Teresa Sáenz-Díez Rojas. To all artists and galleries who have supported the exhibition and the catalogue. And to Etelvina Hernández Franch for all the years of unconditional support of Fundación Banco Santander. / Teresa Sáenz-Díez Rojas. Besonderer Danke gilt den Künstlern und Galerien für ihre große Unterstützung der Ausstellung und des Katalogs. Etelvina Hernández Franch für all die Jahre der uneingeschränkten Unterstützung der Fundación Banco Santander

Comunicación
Press / Presse
Francisco Javier Expósito
Paloma Delibes
Cornelia Gockel

Educación y Talento Joven
Education and Young Talent /
Bildung und Junge Talente
Susana Gómez San Segundo
Álvaro Ganado

Visitas didácticas
Workshops
Beatriz López Moreno
MirArte, Arte para todos, S.L.
Pedagogías Invisibles

Secretaría
Secretary / Sekretariat
María Eugenia García Bolaños

Responsable Control Gestión
Responsible for Management
Control / Verantwortlicher für
Managementkontrolle
Luis Miguel Pulido

CATÁLOGO
CATALOGUE / KATALOG

Coordinación
Coordination / Koordination
Blanca Gómez Mosquete
TF Editores

Producción editorial
Production / Edition
TF Editores

Diseño gráfico
Graphic Design / Graphikdesign
tipos móviles

Textos
Texts / Texte
Katharina Bitz
Cornelia Gockel
Ingvild Goetz
Leo Lencsés
Karsten Löckemann
Larissa Michelberger
Susanne Touw
Katharina Vossenkuhl
Annabel Weichel

Corrección de textos
Proofreading / Korrekturlesung
Eva R. Jular
Exilio Gráfico
Polisemia
Blanca Gómez Mosquete
TF Editores

Traducción
Translation / Übersetzung
Al español
Into Spanish / Ins Spanische
Juan de Sola
Al inglés
Into English / Ins Englische
Bryin Abraham
Al alemán
Into German / Ins Deutsche
Polisemia

Preimpresión
Prepress / Prepress
TF Artes Gráficas

Impresión
Printing / Druck
TF Artes Gráficas

Encuadernación
Binding / Buchbinder
Ramos

COPYRIGHT

© de la edición / of the edition / der Edition

Fundación Banco Santander, Madrid

TF Editores, Madrid

© de los textos / of the texts / der Texte

Sus autores / their authors / Ihre Autoren

© de las imágenes / of the images / der Bilder

© Goetz Collection

© Matthias Weischer, Courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin/

VEGAP, Madrid, 2015

© Elmgreen & Dragset, Hans-Peter Feldmann, Asta Gröting,
Cándida Höfer, Mike Kelley, Jonathan Meese, Hans Op de Beek

Rosemarie Trockel, VEGAP, Madrid, 2015

Créditos fotográficos / Photo Credits / Fotonachweis

Matthew Barney: Cover and pp. 4, 9, 27–28, 207; Ulrike Ottinger:
pp. 5, 7, 24–25, 107–119; Nan Goldin: pp. 6, 57–58, 60–63, 205;
Jochen Littkemann, Berlin: pp. 8, 97–99, 101; Hans Op de Beeck:
pp. 10, 103–105; A. Burger: pp. 11, 92–93; Thomas Dashuber,
München: pp. 16–17, 52–53, 55, 122–123; Ellen Labenski: p. 26;
Larry Lamay, New York: pp. 30–31; Wilfried Petzi, München:
pp. 32–33, 39, 143, 146–147; Candice Breitz: pp. 35–37; Janet
Cardiff / George Bures Miller: p. 41; Stan Douglas: pp. 45–47;
Christian Kaufmann, München: pp. 49, 202; Studio Michael
Elmgreen & Ingar Dragset: p. 50; Studio Rodney Graham: pp. 65,
67; Asta Gröting: pp. 69–71; Lothar Hempel: pp. 74–75; Candida
Höfer: pp. 77, 79; Fredrik Nilsen, Los Angeles: pp. 81, 83–85, 201;
Mike Kelley: pp. 82, 86–87, 206; Ludger Paffrath, Berlin: pp. 90–91;
Paul Pfeiffer: pp. 120–121; Studio Markus Schinwald: pp. 125, 127–129,
200; Anna Seibel: p. 131; Laurie Simmons: pp. 132–137, 203–204;
Hiroshi Sugimoto: pp. 138–139, 141; Galerie Zink, Berlin: pp. 144–145;
Catherine Sullivan / Metro Pictures, New York: pp. 148–149;
Catherine Sullivan: p. 151; Rosemarie Trockel: pp. 153–154;
Jeff Wall: pp. 156–159; Studio Matthias Weischer: pp. 161–163;
Johannes Wohnseifer / Johann König, Berlin: pp. 165–166

Cubierta / Cover / Deckblatt

Matthew Barney, *Cremaster 5: Elválás*
(detalle / detail / Ausschnitt), 1997

[p. 4]: Matthew Barney, *Cremaster 5: Elválás*
(detalle / detail / Ausschnitt), 1997

[p. 5]: Ulrike Ottinger, *Fräulein Mausi und Paulchen*, 1981

[p. 6]: Nan Goldin, *C Putting on Her Makeup at Second Tip,*
Bangkok (detalle / detail / Ausschnitt), 1992

[p. 7]: Ulrike Ottinger, *China. Die Künste-der Alltag*
(detalle / detail / Ausschnitt), 1985

[p. 8]: Jonathan Meese, *Widder*, 2003

[p. 9]: Matthew Barney, *Cremaster 5*
(fotograma / film still), 1997

[p. 10]: Hans Op de Beeck, *Staging Silence (2)*
(fotograma / film still), 2013

[p. 11]: Zilla Leutenegger, *Rondo*, 2008

[pp. 16–17]: Hans-Peter Feldmann, *Schatten*
(detalle / detail / Ausschnitt), 2005

[pp. 24–25]: Ulrike Ottinger, *Das Festmahl*
der Zirkusartisten, 1980

[p. 200]: Markus Schinwald, *Sri*, 2008

[p. 201]: Mike Kelley, *Lonely Vampire*, 2005

[p. 202]: Elmgreen & Dragset, *Go Go Go!*, 2005

[p. 203]: Laurie Simmons, *Walking Hourglass*, 1989

[p. 204]: Laurie Simmons, *Untitled: Band*, 1994

[p. 205]: Nan Goldin, *Kim between Sets, Paris*, 1991

[p. 206]: Mike Kelley, *Lonely Vampire*
(detalle / detail / Ausschnitt), 2005

[p. 207]: Matthew Barney, *Cremaster 5: Elválás*
(fotograma / film still), 1997

Queremos agradecer a todos aquellos que tuvieron la amabilidad de darnos autorización para reproducir material en este catálogo. Tuvimos el cuidado de intentar obtener el copyright de todas las imágenes que aparecen en el libro. Los editores se disculpán por cualquier error u omisión involuntaria. / We would like to thank all those who kindly gave us their permission to reproduce material in this catalogue. Every effort was made to obtain copyright permission for the images in this book. The publishers apologize for any inadvertent mistakes or omissions. / Wir möchten all jenen unseres Dank aussprechen, die so freundlich waren, uns die Genehmigung für die Wiedergabe des Materials in diesem Katalog zu erteilen. Wir haben alle Anstrengungen unternommen, das Copyright aller Bilder zu erhalten, die in diesem Buch erscheinen. Die Herausgeber entschuldigen sich für eventuelle, unbeabsichtigte Fehler oder Auslassungen.

ISBN

978-84-92543-66-3

978-84-15931-18-8

(Fundación Banco Santander)

(TF Editores)

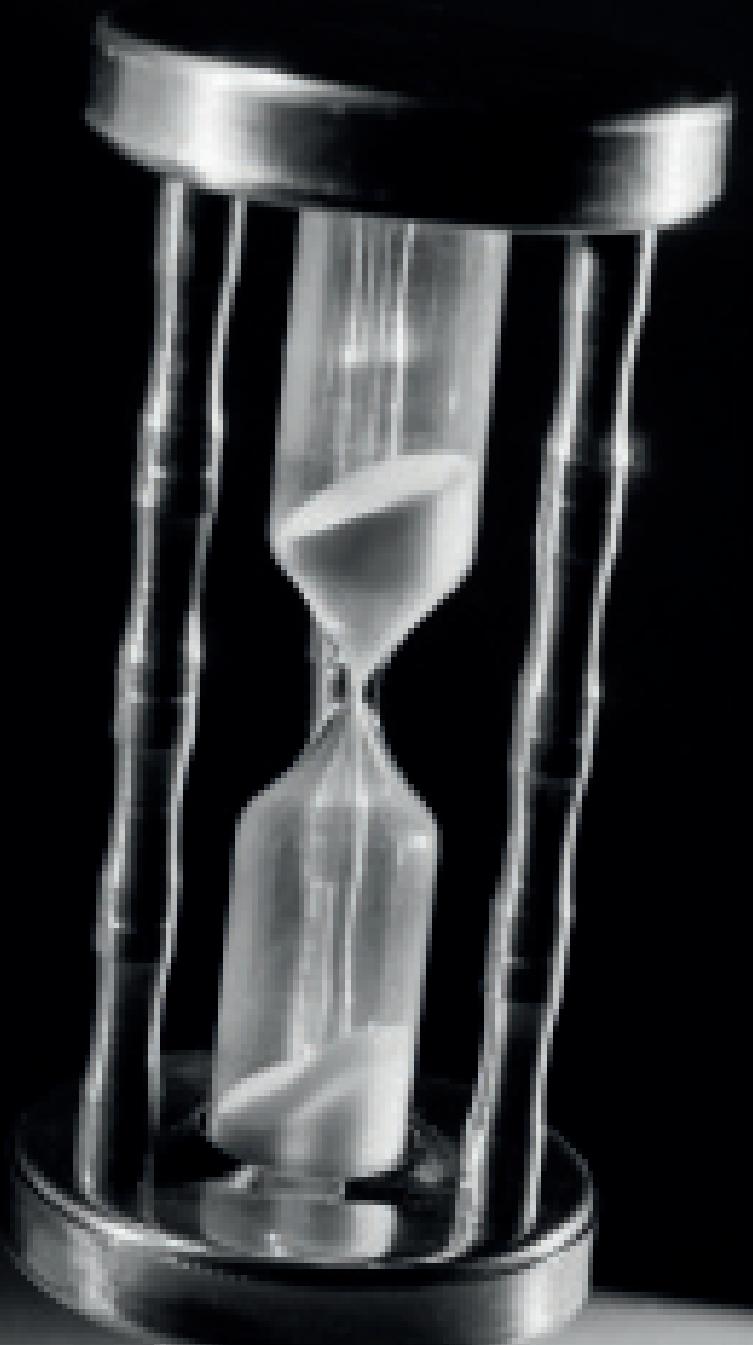
Depósito legal / Legal deposit / Pflichtexemplar

M-1153-2015

















ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN MADRID EN FEBRERO DE 2015





MATTHEW BARNEY
CANDICE BREITZ
JANET CARDIFF &
GEORGE BURES MILLER
STAN DOUGLAS
ELMGREEN & DRAGSET
HANS-PETER FELDMANN
NAN GOLDIN
RODNEY GRAHAM
ASTA GRÖTING
LOTHAR HEMPEL
CANDIDA HÖFER
MIKE KELLEY
MICHAEL KUNZE
ZILLA LEUTENEGGER
JONATHAN MEESE
HANS OP DE BEECK
ULRIKE OTTINGER
PAUL PFEIFFER
MARKUS SCHINWALD
LAURIE SIMMONS
HIROSHI SUGIMOTO
HIROSHI SUGITO
CATHERINE SULLIVAN
ROSEMARIE TROCKEL
JEFF WALL
MATTHIAS WEISCHER
JOHANNES WOHNSEIFER

