# AA BRONSON
Vancouver, Kanada 1946

## FOR ROBERT MORRIS (AFTER VERNER PANTON), 2003
Spiegel, Plastik / Mirror, plastic
Sammlung / Collection KiCo

Die Deckenskulptur ist eine Widmung an Robert Morris (1931–2018), einen der wichtigsten Vertreter der Minimal Art in den USA. Morris schuf im Jahr 2002 Fenster für die mittelalterliche Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Maguelone in Südfrankreich. Die Glasfenster befinden sich in den ehemaligen Lichtöffnungen an der Decke der Kathedrale. Sie haben eine gerundete Form und suggerieren konzentrische Kreise, die entstehen, wenn ein Kieselstein ins Wasser fällt.
AA Bronsons silberne Halbkugeln lehnen sich außerdem an die futuristischen Formen an, mit denen der dänische Möbeldesigner Verner Panton (1926–1998) berühmt wurde. Panton hatte Ideen der Pop Art aus der Bildenden Kunst ins Möbeldesign eingeführt. Spiegelnde und glänzende Oberflächen aus neuartigen Kunststoffen gehörten ebenso dazu wie moderne Farbkonzepte. Im Zuge seiner Aufhebung der klassischen Dreiteilung des Raumes in Boden, Wände und Decke entwarf er ganze Raumkonzepte aus Licht, Farbe und Form. Damit und mit seinen psychedelischen Designs der 1970er Jahre beeindruckte er AA Bronson, der mit dieser Installation zugleich eine Hommage an Panton schuf.

The ceiling sculpture is a dedication to Robert Morris (1931–2018), one of the most important representatives of Minimal Art in the USA. Morris created windows for the medieval cathedral Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Maguelone in southern France in 2002. The glass windows are located in the former light windows on the ceiling of the cathedral. They have a rounded shape and suggest concentric circles that are created when a pebble falls into water.
AA Bronson's silver hemispheres are also based on the futuristic shapes with which the Danish furniture designer Verner Panton (1926–1998) became famous. Panton had introduced Pop Art ideas from the visual arts into furniture design. Reflective and shiny surfaces made of new types of plastics were just as much a part of it as modern color concepts. In the course of his abolition of the classic tripartite division of the room into floor, walls and ceiling, he designed entire room concepts of light, color and shape. With this and with his psychedelic designs of the 1970s, he impressed AA Bronson, who with this installation also paid homage to Panton.

# BEATE KUHN
Düsseldorf 1927 – 2015

KORALLENBUSCH, 1999
Steinzeug / Stoneware
Sammlung / Collection Jörg Johnen

WEISSER FLÜGEL, 1974
Steinzeug / Stoneware
Schenkung / Donation Jörg Johnen

GROSSE HÖHLE, ca. 1982
Steinzeug / Stoneware
Sammlung / Collection Jörg Johnen

BALLETT, 1969
Steinzeug / Stoneware
Schenkung / Donation Jörg Johnen

STRUDEL, 1980er Jahre
Steinzeug / Stoneware
Sammlung / Collection Jörg Johnen

Beate Kuhn gehört zu den wichtigsten Keramikerinnen der Nachkriegszeit. Sie studierte 1947–1949 Kunstgeschichte in Freiburg sowie 1949–1951 Keramik an der Werkkunstschule in Wiesbaden und 1951–1953 in Darmstadt. Anschließend gründete sie eine Werkstattgemeinschaft mit Karl Scheid, später stieß Ursula Scheid dazu. In den 1950er Jahren entwarf Beate Kuhn Porzellanvasen für Rosenthal. Ende der 1950er Jahre löste sie sich vom Gefäß als bloßem Gebrauchsgegenstand und wendete sich abstrakten Figurendarstellungen sowie abstrakten Formen zu. In der sich nun bildenden Raumplastik bleibt die Idee des Gefäßes oftmals noch präsent – so auch zu sehen in den hier ausgestellten Werken. Beate Kuhn bediente sich der handwerklichen Traditionen und Techniken der Töpferei und überführte diese in eine freie, plastische Formung des Materials. Nach eigenen Aussagen ließ die Künstlerin sich von der Natur inspirieren und transformierte Ergebnisse aus Naturstudien in abstrakte Formen. So verbindet sie in ihrer Arbeit organische, vegetabile Naturgebilde und komplexe bildhafte Figurationen von Miniatur bis zu raumgreifender Plastik. Auch die Neue Musik des 20. Jahrhunderts war eine Inspirationsquelle für ihre Formgebung. Sie sprach selbst von strukturellen Analogien z.B. der atonalen Musik von Luigi Nono – die sie während des Arbeitens häufig hörte – und ihren skulpturalen Figurationen.

Beate Kuhn is one of the most important ceramists of the post-war period. She studied art history in Freiburg from 1947 to 1949 and ceramics at the Werkkunstschule in Wiesbaden from 1949 to 1951 and in Darmstadt from 1951 to 1953. She then founded a workshop partnership with Karl Scheid, later joined by Ursula Scheid. In the 1950s, Beate Kuhn designed porcelain vases for Rosenthal. At the end of the 1950s, she broke away from the vessel as a mere utilitarian object and turned to abstract representations of figures as well as abstract forms. In the spatial sculpture that was now forming, the idea of the vessel often still remains present—as can be seen in the works exhibited here. Beate Kuhn used the craft traditions and techniques of pottery and transferred them into a free, plastic shaping of the material. According to her own statements, the artist was inspired by nature and transformed results from nature studies into abstract forms. In this way, her work combines organic, vegetal natural formations and complex pictorial figurations ranging from miniature to expansive sculpture. The new music of the 20th century was also a source of inspiration for her design. She herself spoke of structural analogies, for example, between the atonal music of Luigi Nono—which she listened to frequently while working—and her sculptural figurations.

Als ich ein Kind war, stand meine Großmutter frühmorgens auf, um einen Teig aus Mehl, Salz und Wasser zu kneten. Wenn ich aufstand, stand der Teig schon auf dem Tisch. Ich beobachtete leidenschaftlich gern, wie die Hände meiner Großmutter den Blätterteig für Byrek zubereiteten. Ich war noch nicht alt genug, um in die Schule zu gehen, also kletterte ich auf einen Stuhl und sah ihr zu, wie sie den Blätterteig mit einem Nudelholz ausrollte. Der Byrek war groß und meine Großmutter benutzte immer das größte unserer Backbleche. Zu den Feiertagen versteckte sie eine Glücksmünze im Byrek, der dann in fünf Stücke geschnitten wurde. In ihrer Hand war immer eine zweite Münze versteckt, und wenn jemand anderes die Glücksmünze in seinem Stück Byrek fand, „half" meine Großmutter mir, sie in meinem zu suchen, indem sie die zweite Münze diskret hineinsteckte. Ich war ein Kind und freute mich, wenn ich die Glücksmünze in meinem Stück Byrek fand. Wir hatten eine kleine Wohnung und ich schlief in ihrem Zimmer, unsere Betten standen L-förmig nebeneinander. Ich hatte oft Albträume, und um keine Angst zu haben, bat ich sie, die Nacht über meine Hand in ihrer zu halten. Ich wusste nicht, welche ihrer Hände es war, aber das machte für mich keinen Unterschied. Am Morgen, wenn ich aufstand, war sie nicht mehr da. Dann wurde ich älter, und wenn ich zur Schule ging, stand der Teig schon auf dem Tisch, bedeckt mit einer feinen Mehlschicht. Wenn ich mittags nach Hause kam, rollte meine Großmutter den Blätterteig mit ihrem Nudelholz aus, und ich sah, wie die letzten Teigkugeln in ihren Händen verschwanden und fast durchsichtig wurden. Wir aßen immer um 14 Uhr, wenn alle zu Hause waren. Damals waren wir zu fünft: meine Großmutter, meine Mutter, mein Vater, meine Schwester und ich. Später verließ meine Schwester das Land, um ihr Studium im Ausland fortzusetzen. Dann nahm meine Großmutter ein kleineres Backblech, um Byrek für vier Personen zu kochen. Ich war nicht oft dabei, um zu sehen, wie der Teig gemacht wurde, und noch seltener, wie er ausgerollt wurde. Meistens habe ich mein Stück Byrek kalt gegessen, weil ich spät nach Hause kam. Dann ging ich weg. Ich ging ins Ausland. Ich glaube, meine Großmutter kochte weiterhin Byrek für drei Personen, auf dem kleinsten Backblech. Ich war traurig über dieses Blech, weil meine Großmutter es vorher nie benutzen musste. Jetzt hat meine Großmutter aufgehört, Byrek zu machen. Meine Schwester und ich sind immer noch im Ausland. Die Glücksmünze unserer Großmutter hat uns Glück gebracht. Meine Eltern essen nicht mehr mit ihr, weil sich ihre Arbeitszeiten geändert haben. Meine Großmutter fühlt sich jetzt sehr schwach. Sie sagt, sie kann keinen Byrek mehr essen, es tut ihr im Mund weh.

Am 25. März dieses Jahres schickte sie mir das Rezept.

# DAVID CLAERBOUT
Kortrijk, Belgien 1969

## CAT AND BIRD IN PEACE, 1996
Einkanal-Videoinstallation, Monitor, ohne Ton / One-channel-video on monitor, silent
6:33 min, Loop
Schenkung / Donation Jörg Johnen

*Cat and Bird in Peace* ist eine Echtzeit-Aufnahme einer Katze und eines Vogels in einem Käfig. Nichts passiert, außer dass der Vogel ab und zu nach links und rechts schaut und die Katze nach oben. Die Tiere scheinen kaum Notiz voneinander zu nehmen. Im Gegensatz zur eigenen Erwartung gibt es keine Spannung, die durch dieses Nebeneinander in einer eigentlich als gefährlich angenommenen Situation aufgebaut wird. Als Publikum werden wir zu Beobachter*innen einer intimen Szene, die auf den ersten Blick voller Spannung zu sein scheint. Da uns der Titel jedoch sagt, dass nichts passieren wird, ist jede Anspannung von vornherein getilgt und wir können uns beim Zuschauen der friedlichen Szene dem Vergehen der Zeit hingeben.
Claerbout verwendet für seine Filme oftmals Stillstand oder kaum bemerkbare Bewegung als Mittel um seine Vorstellung von Zeitlichkeit und Dauer in Bilder zu fassen. Die Erfahrung von Zeit, in der scheinbar nichts passiert, ist sein künstlerisches Material. Wie ein Bildhauer, der Dauer und Zeit modelliert, laufen seine Filme unendlich langsam vor uns ab. Claerbout unterscheidet zwischen Zeit als einem eigenständigen Zustand und Dauer als einem Zwischenzustand. Mit welchem der beiden wir es hier zu tun haben, bleibt unserem eigenen Urteil überlassen.

*Cat and Bird in Peace* is a real-time recording of a cat and a bird in a cage. Nothing happens except that the bird occasionally looks left and right and the cat looks up. The animals seem to take little notice of each other. Contrary to our own expectations, there is no tension built up by this juxtaposition in what is actually assumed to be a dangerous situation. As audience we become observers of an intimate scene, which at first sight seems to be full of tension. However, since the title tells us that nothing is going to happen, any tension is erased from the outset and we can surrender to the passing of time while watching the peaceful scene.
For his films, Claerbout often uses stillness or barely noticeable movement as a means to capture his notion of temporality and duration in images. The experience of time in which seemingly nothing happens is his artistic material. Like a sculptor modeling duration and time, his films run infinitely slowly before us. Claerbout distinguishes between time as an independent state, and duration as an intermediate state. Which of the two we are dealing with here is left to our own judgment.

# DAVID CLAERBOUT
Kortrijk, Belgien 1969

BREATHING BIRDS, 2012
Zweikanal-Videoinstallation auf Flachbildschirmen, ohne Ton /
Two channel video on flat screens, silent
30 min, Loop
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Zwei Vögel sitzen einander gegenüber auf einer Fensterbank. Sie sind durch eine Glasscheibe räumlich voneinander getrennt, aber in das Blickfeld des jeweils anderen geraten. Der Atem des Vogels in der kalten Luft im Außenraum lässt eine kleine Fläche gefrorener Wassertröpfchen entstehen.
Hier können sich mehrere Konnotationen einstellen: zum einen ist das Atmen ein physiologischer Vorgang, der als Lungenventilation Leben bedeutet. Zum anderen verdeutlicht das Kondenswasser auf der Glasscheibe, dass eine räumliche Grenze die beiden Vögel voneinander trennt. Dadurch wird ein physischer Kontakt unmöglich. Gleichwohl kann über den sich lautlos manifestierenden Atem eine Kommunikation entstehen, die keiner Geräusche und keiner direkten Interaktion bedarf.

Two birds are sitting opposite each other on a windowsill. They are spatially separated by a pane of glass, but are in each other's field of vision. The bird's breath in the cold air outside creates a small surface of frozen water droplets. Several connotations can arise here: on the one hand, breathing is a physiological process which, as lung ventilation, signifies life. On the other hand, the condensation on the glass pane illustrates that a spatial boundary separates the two birds. This makes physical contact impossible. Nevertheless, a communication can arise via the silently manifesting breath that requires no sounds and no direct interaction.

# EBERHARD HAVEKOST
Dresden 1967 — Berlin 2019

MC TREC 2, 1999
Öl auf Leinwand / Oil on canvas

37 GRAD, 1999
Öl auf Leinwand / Oil on canvas

VOX, 1999
Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Schenkung / Donation Jörg Johnen

Eberhard Havekost beschäftigt sich mit dem Prozess des Sehens und den Mechanismen unserer Wahrnehmung und stellt unsere Sehgewohnheiten in Frage. Seine Werke entwickelte er aus der Geschichte der realistischen Malerei und des Fotorealismus der 1970er Jahre. Er zeigt darin sowohl Abbilder von Objekten oder Orten als auch Abstraktes.
Als Vorlage für seine Gemälde dienten ihm gefundene oder selbst aufgenommene Fotografien. Er bearbeitete die Farben oder Helligkeit der Motive digital und verzerrte die Formen. So gelangte er zu einer Veränderung realer Gegenstände oder Situationen und verlieh ihnen einen neuen Gehalt. Wenn er diese auf die Leinwand überträgt, beschränkt er häufig Ausschnitte seiner Motive in extremer Nahansicht. Es fehlen der Kontext oder eine erkennbare Situation. Dadurch befreit Havekost die Gegenstände von ihren Bedeutungen und schärft unseren Blick auf die Details. Er erreicht eine neue Befragung dessen, was wir sehen und auf welche Weise. Wenn die Parameter fehlen, die uns die Einordnung erleichtern, gelangt unsere Wirklichkeitswahrnehmung ins Wanken. Wir sind auf ein unabhängiges und reines Anschauen zurückgeworfen, bei dem kein Vorwissen oder Erfahrungsfilter helfen kann.

Eberhard Havekost deals with the process of seeing and the mechanisms of our perception and questions our habits of seeing. He developed his works from the history of realistic painting and photorealism of the 1970s. He shows images of objects or places as well as abstracts.
Havekost used found or self-taken photographs as models for his paintings. He digitally processed the colors or brightness of the motifs and distorted the forms. Thus he achieved a change of real objects or situations and gave them a new content. When he transfers them to canvas, he often restricts sections of his motifs to extreme close-ups. The context or a recognizable situation is missing. In this way Havekost frees the objects from their meanings and sharpens our view of the details. He achieves a new interrogation of what we see and in what way. When the parameters that facilitate our classification are missing, our perception of reality begins to waver. We are thrown back to an independent and pure looking at, where no previous knowledge or experience filter can help.

# FLORIAN SÜSSMAYR
München 1963

DAMEN UND HERREN (JÖRG JOHNEN), 2006
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

## GENERAL IDEA

AA Bronson, Vancouver, Kanada 1946
Felix Partz, Winnipeg, Kanada 1945 —1994
Jorge Zontal, Parma, Italien 1944 —Toronto, Kanada 1994
aktiv / active 1967 —1994

SANDY STAGG AT THE MISS GENERAL IDEA SHOE, 1975
Silbergelatineabzug / Gelatin silver print

V.B. GOWN FROM THE 1984 MISS GENERAL IDEA PAGEANT,
URBAN ARMOUR FOR THE FUTURE, 1975
Silbergelatineabzug / Gelatin silver print

LUX-ON V.B. WITH ASHRAM RRAC, 1973
Silbergelatineabzug / Gelatin silver print

Sammlung / Collection KiCo

## GENERAL IDEA

AA Bronson, Vancouver, Kanada 1946
Felix Partz, Winnipeg, Kanada 1945 —1994
Jorge Zontal, Parma, Italien 1944 —Toronto, Kanada 1994
aktiv / active 1967 —1994

MASSING STUDIES FOR THE PAVILION #2 (V.B. GOWNS), 1975
Aluminium, Ketten, Mannequin / Aluminum, chains, mannequin
Sammlung / Collection KiCo

General Idea war ein Kollektiv der drei kanadischen Künstler AA Bronson, Felix Partz, Jorge Zontal; sie waren zwischen 1967 und 1994 aktiv. Als Pioniere der konzeptuellen und medienbasierten Kunst hatten sie großen Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen. Sie besetzten und untergruben zugleich Formate und Orte der Populär- und Medienkultur, wie Mode-Boutiquen, Zeitungskiosks, Talkshows, Massenmedien und Schönheitswettbewerbe. Dabei beschäftigen sie sich mit Fragen von Gender, sozialer Klasse, Identität und auch Krankheit. 1987 begannen sie das Thema AIDS in ihre Kunst einzubeziehen und entwickelten dazu ihre wichtigsten Arbeiten – bis Felix Partz und Jorge Zontal 1994 an AIDS starben. AA Bronson arbeitet weiterhin als Einzelkünstler und ist mit einem Werk in diesem Raum vertreten.
Hier zu sehen sind ein Kleidungsstück und drei Fotografien, die von einer ihrer bekanntesten Performances stammen, mit denen sie Momente von Glamour, Ruhm aber auch die Mechanismen der Kunstwelt hinterfragten: Der Schönheitswettbewerb „Miss General Idea Pageant" von 1971 im Format eines Festzugs. Dafür wählten sie 16 Kandidat*innen aus ihrem Bekanntenkreis in ganz Nordamerika aus, denen sie Einladungen für den Wettbewerb schickten mit der Verheißung von „Ruhm, Spaß und Vermögen". Jedes Einladungs-Kit enthielt die Wettbewerbsregeln, Teilnahmedokumente und ein Kleid für den Festzug. 13 von ihnen reagierten auf die Einladung und nahmen am Wettbewerb teil. Sie reichten Fotos von sich im ihnen zur Verfügung gestellten Outfit ein, die im Ausstellungsraum „A Space" in Toronto ausgestellt wurden. Darauf folgte eine extravagante Preisverleihung im Walker Court in der Art Gallery von Ontario, Toronto. Die Zeremonie war aufwendig inszeniert mit Festreden, Preisen und Musik und wurde wie ein Fernsehereignis auf Video festgehalten, wobei das geladene Publikum als jubelndes Fernsehpublikum fungierte. Die Preisrichter waren prominente Persönlichkeiten der Kunstszene.
Der Schönheitswettbewerb ermöglichte es den Kandidat*innen jeden Geschlechts, Bilder von sich in dem ihnen zugeschickten Kleidungsstück zu machen und öffentlich auszustellen und auf diese Weise mit ihrer Identität und der Zuordnung ihrer Geschlechterrolle zu spielen bzw. diese zu konterkarieren. Die von General Idea bewusst herausgeforderte psychische und soziale Reaktion auf die von ihnen angestoßenen Darstellungsmöglichkeiten und der Umgang mit Selbstdarstellung und Selbstbehauptung waren beabsichtigter Teil der Aktion.
Das Format des Schönheitswettbewerbs und die Figur der zur Siegerin gekürten „Miss General Idea" waren Schlüsselelemente der Mythologie von General Idea. Diese selbsterschaffene Mythologie war eine Strategie, die die Arbeit des Kollektivs prägte und beförderte. Sie kreierten ein fiktives, selbstreferentielles System, das sowohl sich selbst legitimierte als auch einen Raum für die Kunstszene in Toronto und Kanada bot. General Idea wollten mit ihren populären Aktionen ein größeres Publikum, auch außerhalb der Kunstwelt, ansprechen und verlegten ihre Performances von Kunstorten weg, hin zu beispielsweise Zeitungskiosken. Damit erreichten sie Menschen verschiedenster Herkunft und sozialer Klasse, die überraschende Kunstereignisse an für sie gewohnten Orten erlebten. Zwei Jahre lang veröffentlichten General Idea ein Kunstmagazin und gründeten 1974 einen von ihnen betriebenen Raum für Kunst verschiedener Formate: Künstlerbücher, Multiples, Video, Audio und elektronische Medien.

General Idea was a collective of the three Canadian artists AA Bronson, Felix Partz, Jorge Zontal; they were active between 1967 and 1994. As pioneers of conceptual and media-based art, they were influential for younger generations of artists. At the same time, they occupied and undermined formats and locations of popular and media culture, such as fashion boutiques, newspaper kiosks, talk shows, mass media and beauty pageants. They deal with questions of gender, social class, identity and illness. In 1987 they began to include the topic of AIDS in their art and developed their most important works on this—until Felix Partz and Jorge Zontal died of AIDS in 1994. AA Bronson continues to work as a solo artist and is represented with one work in this room.
Here you can see a garment and three photographs that come from one of their best-known performances, with which they questioned moments of glamour, fame, but also the mechanisms of the art world: The 1971 "Miss General Idea Pageant" in the format of a pageant. General Idea selected 16 candidates from their circle of friends throughout North America, to whom they sent invitations for the competition with the promise of "fame, fun and fortune". Each invitation kit included the competition rules, entry documents, and a dress for the pageant. 13 of them responded to the invitation and took part in the competition. They submitted photos of themselves in their provided outfits, which were exhibited in the "A Space" exhibition space in Toronto. This was followed by an extravagant award ceremony in Walker Court in the Art Gallery of Ontario, Toronto. The ceremony was lavishly staged with speeches, prizes and music and was captured on video like a television event, with the invited audience acting as a cheering television audience. The judges were prominent figures from the art scene.
The beauty contest made it possible for the candidates of every gender to take pictures of themselves in the garment sent to them and to exhibit themselves publicly and to play with or counteract their identity and the assignment of their gender role. The mental and social reaction that General Idea deliberately challenged to the possibilities of representation they initiated and the handling of self-portrayal and self-assertion were an intended part of the action.
The beauty pageant format and the winning figure of "Miss General Idea" were key elements of the General Idea mythology. This self-created mythology was a strategy that shaped and promoted the work of the collective. They created a fictional, self-referential system that both legitimized itself and provided a space for the art scene in Toronto and Canada. General Idea wanted to address a larger audience with their popular actions, also outside the art world, and moved their performances away from art venues and towards e.g. newspaper kiosks. In doing so, they reached people of the most diverse origins and social class who experienced surprising art events in places they were used to. For two years, General Idea published an art magazine and in 1974 founded an artist-run space for art in various formats: artist books, multiples, video, audio and electronic media.

# ISA MELSHEIMER
Neuss 1968

NR. 306, 2012
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 327, 2013
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 283, 2011
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 316, 2013
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 406, 2016
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 438, 2017
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 426, 2016
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 423, 2016
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 343, 2014
Gouache auf Papier / Gouache on paper

ONYANGA, 2022
Keramik / Ceramic

Sammlung / Collection KiCo

# ISA MELSHEIMER
Neuss 1968

NR. 477, 2022
Gouache auf Papier / Gouache on paper

LEBENSINSEL II, 2021
Keramik / Ceramic

FALSE RUINS AND LOST INNOCENCE 1, 2020
Keramik, Sockel / Ceramic, plinth

NR. 372, 2015
Gouache auf Papier / Gouache on paper

NR. 478, 2022
Gouache auf Papier / Gouache on paper

Sammlung / Collection KiCo

In ihren Keramiken und Zeichnungen setzt sich Isa Melsheimer mit der Geschichte architektonischer Stile auseinander – insbesondere mit dem Erbe der Moderne und Beispielen konkreter Architektur aus den 1950er und 1970er Jahren. Ihre Werke versteht sie als formale Untersuchungen und Ergebnis fundierter Recherche. Die Künstlerin handelt als eine Archäologin vergessener oder verlassener Gebäude, indem sie deren charakteristische Formen durch ihre eigene Interpretation von deren Strukturen neu erschafft. Dadurch entstehen neue formale Gebilde, meist aus Keramik, die oft an Sitzgelegenheiten, Stufen oder Behältnisse erinnern. Material, aber auch Maßstab und Farbe unterscheiden sich von den originalen Ausgangsobjekten. Einerseits sehen wir vor uns miniaturhafte Modelle von Architekturen anderseits aber auch Gebilde, die durch die Farbe, das Material und ihre glasierte Oberfläche als Fantasieobjekte erscheinen. Ohne Funktion, ohne Lokalfarbe, ohne Verortung sind sie frei, aber zugleich immer vom feinen Gespür der Künstlerin für die Ausgangsform durchdrungen.

In her ceramics and drawings, Isa Melsheimer explores the history of architectural styles —especially the legacy of modernism and examples of concrete architecture from the 1950s and 1970s. She sees her works as formal investigations and the result of sound research. The artist acts as an archaeologist of forgotten or abandoned buildings, recreating their characteristic forms through her own interpretation of their structures. This gives rise to new formal entities, usually made of ceramics, often reminiscent of seating, steps or containers. Material, but also scale and color differ from the original source objects. On the one hand we see miniature models of architecture, on the other hand, however, also structures that appear to be fantasy objects due to the color, the material and their glazed surface. Without function, without local color, without location, they are free, but at the same time always imbued with the artist's fine sense of the original form.

# JOHANNES NAGEL
Halle 1979

OHNE TITEL, 2015
Porzellan / Porcelain

ORBITAL III, 2016
Porzellan / Porcelain

IN THE LIGHT OF CORONA, 2022
Porzellan / Porcelain

Schenkung / Donation Jörg Johnen

„Das Thema meiner Arbeit ist insbesondere das Improvisierte und Provisorische. Die Objekte sind insofern fertig, als das Porzellan bemalt (glasiert) und gebrannt wird. Die meisten Objekte sind irgendwie Gefäße, Töpfe. Was sind sie sonst? Der Versuch, die Konnotationen zu verwirren, die Technik und Material hervorrufen. Mal konstruktive Komposition, mal mutwillige Zerstörung, mal Vase, mal Fragment oder verfremdetes Objekt. Improvisiert sind der Umgang mit dem Material und die Methoden zur Schaffung von Volumen und Form – gesägt, ausgegraben, gestapelt, gefunden oder aufgemalt. Die Fugen und Risse, die Farbkleckse und die unvollendete Bemalung erscheinen provisorisch, da sie vom fertigen Objekt auf den Augenblick der Herstellung verweisen. Es geht nicht um die Perfektion des endgültigen Ausdrucks, sondern um die Verbalisierung eines Konzepts der Evolution der Dinge. Was für eine Funktion haben Gefäße heute? Was können sie enthalten? An Blumen habe ich fast nie gedacht." (Johannes Nagel)

"The subject of my work specifically is the improvised and provisional. The objects are finished in that the porcelain is painted (glazed) and fired. Most objects are somehow vessels, pots. What else are they? The attempt to confuse the connotations that technology and material provoke. At times constructive composing, at times willful destruction, sometimes vases, sometimes fragments or alienated object. Improvised are the handling of the material and the methods of creating volume and shape—sawed, dug out, stacked, found or painted on. The joints and fissures, the blots of colour and unfinished painting appear provisional as they point from the finished object to the instant of making. It is not the perfection of the ultimate expression that is intended but to verbalize a concept of the evolution of things. What sort of a function do vessels have today? What may they contain? I hardly ever thought of flowers." (Johannes Nagel)

# KARIN SANDER
Bensberg 1957

WANDSTÜCK 70 × 100, 2023
Wandfarbe, geschliffen / Wall paint, polished
Sammlung / Collection KiCo

Karin Sanders *Wandstücke* entstehen durch das Abtragen etwa eines Zehntelmillimeters der Farbschicht auf der Wand. Sie wird mit allen Unregelmäßigkeiten von der Wand abgeschliffen, so dass eine darunter liegende Schicht erscheint, die anschließend glattpoliert wird. Das „Bild" entsteht also nicht durch den Auftrag von Farbe, sondern durch das Abtragen von Material. Die glänzenden Oberflächen spiegeln Fragmente der Umgebung wider und verändern die ganze Wand oder sogar den ganzen Raum je nach Standpunkt und Perspektive. Die Grenze zwischen Wand und Raum wird durch das *Wandstück* aufgehoben und der Charakter des Raumes verändert.

Karin Sander's *Wall Pieces* are created by removing about a tenth of a millimeter of the layer of paint on the wall. It is sanded off the wall with all its irregularities so that an underlying layer appears, which is then polished smooth. The "picture" is thus created not by the application of paint, but by the removal of material. The shiny surfaces reflect fragments of the surroundings and change the whole wall or even the whole room depending on the point of view and perspective. The boundary between the wall and the room is removed by the *Wall Piece* and the character of the room is changed.

# KARIN SANDER
Bensberg 1957

MAILED PAINTING 123, 2012
BERLIN-MEDELLÍN-SIEGEN-BERLIN-MÜNCHEN
Grundierte Leinwand, zufällig entstandene Oberfläche / Primed canvas, surface produced by incidental factors

MAILED PAINTING 143, 2014
BONN-NEW YORK-WIEN-KÖLN-WIEN-MÜNCHEN
Grundierte Leinwand, zufällig entstandene Oberfläche / Primed canvas, surface produced by incidental factors

MAILED PAINTING 115, 2010
BONN-BERLIN-MEDELLÍN-SIEGEN-BERLIN-MADRID-MÜNCHEN-KÖLN-WIEN-MÜNCHEN
Grundierte Leinwand, zufällig entstandene Oberfläche / Primed canvas, surface produced by incidental factors

MAILED PAINTING 108, 2010
BONN-BERLIN-S-CHANF-ST.GALLEN-DÜSSELDORF-BERLIN-LONDON-BERLIN-MÜNCHEN-BREGENZ-BERLIN-KÖLN-WIEN-MÜNCHEN
Grundierte Leinwand, zufällig entstandene Oberfläche / Primed canvas, surface produced by incidental factors

MAILED PAINTING 149, 2014
BERLIN-MEDELLÍN-SIEGEN-MÜNCHEN
Grundierte Leinwand, zufällig entstandene Oberfläche / Primed canvas, surface produced by incidental factors

GEBRAUCHSBILD 161, 2013
STURM UND GEWITTER, BERLIN
Grundierte Leinwand, zufällig entstandene Oberfläche / Primed canvas, surface produced by incidental factors

GEBRAUCHSBILD 164, 2013
HORTENSIE, BERLIN
Grundierte Leinwand, zufällig entstandene Oberfläche / Primed canvas, surface produced by incidental factors

Sammlung / Collection KiCo

## GEBRAUCHSBILDER

Karin Sanders *Gebrauchsbilder* entstehen an dem Ort, an dem sie sich befinden. Die Künstlerin stellt den Sammler*innen eine grundierte Leinwand zur Verfügung, die sie ungeschützt für einen von ihm festzulegenden Zeitraum an einen Ort seiner Wahl stellt. Auf der Leinwand entwickelt sich eine ortsspezifische Patina, nach der das Bild anschließend benannt wird. Ein Zertifikat mit Signatur der Künstlerin ist einziges Zeugnis ihrer Autorinnenschaft. Die Sammler*innen partizipieren an der Entstehung und agieren ebenso als Autor*innen. Name des Ortes, Zeitraum und die Maße bestimmen den Titel des Bildes; der Entstehungskontext ist bestimmend für die künstlerische Form.

Karin Sander's *Gebrauchsbilder* originate wherever they are installed. The artist provides the collector with a primed canvas; he then exposes it to the environment in a location of his choice for a defined period. A site-specific patina forms on the canvas; finally the picture is given its title. A certificate bearing the artist's signature is the only evidence of her authorship. The collector is involved in the work's genesis as its equal coauthor. The name of the place, the specification of time, and the dimensions make up the picture's title; the setting in which it came into being determines its artistic form.

## MAILED PAINTINGS

Die *Mailed Paintings* sind bloße Leinwände, die von Karin Sander unverpackt und ungeschützt auf den regulären Postweg zu ihrem Ziel, z.B. einem Museum, gegeben werden. Alle unterwegs entstehenden Spuren der Reise und des Transports – Adressetiketten, Klebeband, Stempel, Frankierung, Dreck, Schäden – bleiben auf der Leinwand sichtbar und bilden das Kunstwerk. Dieses befindet sich somit in einem permanenten Prozess des Werdens und der Vollendung. Jede hinzukommende Reisestation wird in den Titel des einzelnen Werkes mit aufgenommen.

The *Mailed Paintings* are untreated canvases that Sander sends to their destination, such as a museum, by regular mail without packaging or otherwise protecting them. The traces of the journey and the shipping operation—address labels, packing tape, postmarks, stamps, dirt stains, damages—remain visible on the canvas and constitute the work. As art, it is forever becoming more fully itself. When a *Mailed Painting* subsequently travels, the new destination is added to its title.

# KATHARINA FRITSCH
Essen 1956

VASE, GELD, KATZE, MADONNA, GEHIRN, SCHAL, 1981–88
Verschiedene Materialien, 6-teilig / Mixed media, 6 parts
Schenkung / Donation Jörg Johnen

# KATHARINA FRITSCH
Essen 1956

## WARENGESTELL MIT VASEN, 1999
Kunststoff, Aluminiumplatten / Synthetic material, aluminum boards
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Katharina Fritsch studierte Kunstgeschichte und Geschichte bevor sie sich 1977 an der Kunstakademie Düsseldorf einschrieb und bis 1984 bei Fritz Schwegler Freie Kunst studierte. Seit 2010 lehrt sie dort selbst Bildhauerei.
Lebens- bis überlebensgroße Skulpturen in monochromen Farben sind charakteristisch für ihr Werk. Dazu entstehen häufig Multiples in kleinen Formaten mit ähnlicher Motivik. Fritsch reduziert Farbe und Form und beschränkt sich auf die wichtigsten Details ihrer Figuren. Die Anregungen für ihre Skulpturen kommen aus Konsum, Mythos und Fantasiewelten. Symbolhafte Motive wie Tiere, Totenköpfe, Madonnenfiguren, Schiffe gehören zu ihrem Repertoire. Aufgrund ihrer Größe oder der Farbigkeit und Formreduktion sorgen sie oftmals für Irritationsmomente.
Die Symbolik des fahrenden Schiffes auf den Vasen wird in diesem Raum zusammen mit den Datumsbildern von On Kawara gezeigt. Wie auch der Totenschädel ist das Schiff ein Vanitas-Symbol, das an die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins erinnern soll. On Kawaras Datumsbilder sind ebenfalls Zeit-Dokumente im Wortsinne. Einerseits dokumentieren sie als fortlaufende Serie über viele Jahrzehnte die vergehende Zeit – zugleich erinnern sie aber immer auch an den einen Tag, das eine Datum als einen Moment im stetigen Zeitfluss, der sich aber nicht greifen oder gar festhalten lässt. Damit stehen zwei wichtige international bekannte Konzeptkünstler*innen einander gegenüber.

Katharina Fritsch studied art history and history before enrolling at the Düsseldorf Art Academy in 1977 and studying free art with Fritz Schwegler until 1984. She has been teaching sculpture there herself since 2010.
Life- to larger-than-life sculptures in monochrome colors are characteristic of her work. In addition, she often creates multiples in small formats with similar motifs. Fritsch reduces color and form, limiting herself to the most important details of her figures. The inspiration for her sculptures comes from consumption, myth and fantasy worlds. Symbolic motifs such as animals, skulls, Madonna figures, ships are part of her repertoire. Due to their size or the colorfulness and reduction of form, they often cause moments of irritation.
The symbolism of the sailing ship on the vases is shown in this room together with the Date Paintings by On Kawara. Like the skull, the ship is a vanitas symbol, meant to remind us of the transience of human existence. On Kawara's Date Paintings are also documents of time in the literal sense. On the one hand, they document the passing of time as a continuous series over many decades–at the same time, however, they always remind us of the one day, the one date as a moment in the constant flow of time, which, however, cannot be grasped or even held on to. Thus, two important internationally renowned conceptual artists are juxtaposed.

# MARIA BARTUSZOVÁ

Prag, Tschechoslowakei (heute: Tschechien) 1936 — Kosice, Slowakei 1996

UNTITLED, 1985–87
Gips, Stein, Schnur / Plaster, stone, cord
Sammlung / Collection Jörg Johnen

UNTITLED, 1984–87
Gips, Stein / Plaster, stone
Schenkung / Donation Jörg Johnen

UNTITLED, 1986
Gips / Plaster
Schenkung / Donation Jörg Johnen

FOLDED FIGURE VII, HORIZONTAL, HAPTIC, 1975
Aluminium / Aluminum
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Maria Bartuszová studierte von 1951 bis 1955 an der Schule für Angewandte Kunst und von 1956 bis 1961 an der Kunstakademie in Prag. Den Großteil ihres künstlerischen Lebens verbrachte sie in Kosice unter dem totalitären kommunistischen Regime. Sie arbeitete abgeschieden in ihrem Atelier und schuf dort ein einzigartiges Werk von Gipsskulpturen, Objekten, Installationen, Zeichnungen sowie Skulpturen im öffentlichen Raum. Bartuszová gilt als eine der wichtigsten slowakischen Bildhauerinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.
Bartuszovás Skulpturen sind klein, fragil und oftmals hohl, aber zugleich imposant und kraftvoll. Diese Gegensätze sind nicht typisch für Bildhauerei, die meist monumental auftritt. Bartuszová war eine der Bildhauerinnen, die im Zuge der Frauenbewegung im 20. Jahrhundert aus dem Schatten der männlichen Kollegen traten und ihre eigenen, oft privaten, Erfahrungen in die Skulptur einbrachten. So inspirierte sie beispielsweise das Spielen mit ihrer Tochter oftmals für ihre Formgebung. Sie bildete die Skulpturen, indem sie weiche Materialien in Wasser tauchte, drückte oder daran zog. Häufig benutzte sie Ballons oder Gummiformen, die sie mit Gips ausgoss und anschließend platzen ließ oder anderweitig zerstörte. Durch ihre Vorgehensweise entstanden unverwechselbare Formen in biomorpher Gestalt, meist am Menschen oder an der Natur orientiert. Dabei verbildlicht sie Themen von Verletzlichkeit und Fragilität. Dennoch erforderte ihre Arbeit auch Körpereinsatz und Kraft und ein großes Bewusstsein für gestaltendes Formen. Ab Mitte der 1960er Jahre schuf Bartuszová mehrteilige Skulpturen, die man auseinandernehmen und wieder zusammensetzen konnte; hierzu gehört *Folded Figure VII, Horizontal, Haptic*. Sie wollte damit die Sinne der Menschen aktivieren und die haptische

Orientierung schulen. Öfters wurden diese Skulpturen für Workshops mit Kindern mit Sehbehinderung eingesetzt und sollten diese ermuntern, die Formen zu ertasten und intuitiv gestalterisch damit umzugehen.
In den 1980ern veränderten sich Bartuszovás Skulpturen hin zu mehr Offenheit und durchbrochenen Oberflächen. Sie arbeitete mit perforierten Gipshüllen oder verband mehrere Objekte mit Fäden und Drähten zu Installationen.

Maria Bartuszová studied at the School of Applied Arts from 1951 to 1955 and at the Academy of Arts in Prague from 1956 to 1961. She spent most of her artistic life in Kosice under the totalitarian communist regime. She worked in seclusion in her studio, where she created a unique oeuvre of plaster sculptures, objects, installations, drawings, as well as sculptures in public space. Bartuszová is considered one of the most important Slovak sculptors of the second half of the 20th century.
Bartuszová's sculptures are small, fragile and often hollow, but at the same time imposing and powerful. These contrasts are not typical of sculpture, which is usually monumental. Bartuszová was one of the female sculptors who, in the wake of the women's movement in the 20th century, stepped out of the shadows of their male colleagues and brought their own, often private, experiences to sculpture. For example, playing with her daughter often inspired her sculpting. She formed the sculptures by dipping soft materials in water, squeezing or pulling on them. She often used balloons or rubber molds, which she poured plaster into and then burst or otherwise destroyed. Her approach created distinctive forms in biomorphic shapes, usually based on humans or nature. In doing so, she visualized themes of vulnerability and fragility. Nevertheless, her work also required physical effort and strength and a great awareness of formative shapes.
From the mid-1960s Bartuszová created multipart sculptures that could be taken apart and reassembled; these include *Folded Figure VII, Horizontal, Haptic*. She wanted to activate people's senses and train haptic orientation. These sculptures were often used for workshops with children with visual impairment and were intended to encourage them to feel the forms and to deal with them intuitively in a creative way.
In the 1980s, Bartuszová's sculptures changed toward more openness and openwork surfaces. She worked with perforated plaster shells or connected several objects with threads and wires to form installations.

# MARIO GARCÍA TORRES
Monclova, Mexiko 1975

FRAGMENT OF AN INFINITE DISCOURSE, undatiert / not dated
Glas, Licht / Glass, light
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Die Skulptur, die unserer Ausstellung den Titel gibt, besteht aus drei von der Decke hängenden Glasringen, die sich nicht berühren, gleichwohl sie einander durchdringen. Der Künstler bezieht die filigrane, beinahe unsichtbare Struktur auf die Dynamik von Denkprozessen und die momenthafte Kristallisierung sinnstiftender Zusammenhänge. Das Bild der ineinandergreifenden Ringe stellt dar, wie subtil und zugleich unauflöslich alles miteinander verbunden ist und regt zu unterschiedlichen Assoziationen, Empfindungen und Deutungen an. Ganz anschaulich zeigen die Ringe als geometrische Elemente die unendliche Kreisform und damit symbolisch die ewige Wiederkehr der Dinge an.
Inhaltlich steht diese Skulptur in Zusammenhang mit Werken, in denen sich García Torres mit mathematischen und philosophischen Paradoxien sowie dem Konzept von Unendlichkeit auseinandersetzt.

The sculpture that gives our exhibition its title consists of three glass rings hanging from the ceiling that do not touch, yet they penetrate each other. The artist relates the filigree, almost invisible structure to the dynamics of thought processes and the momentary crystallization of meaningful connections. The image of the interlocking rings represents how subtly and at the same time indissolubly everything is interconnected and stimulates different associations, sensations and interpretations. Quite vividly, the rings as geometric elements indicate the infinite circular form and thus symbolically the eternal recurrence of things.
In terms of content, this sculpture is related to works in which García Torres deals with mathematical and philosophical paradoxes and the concept of infinity.

# MARIO GARCÍA TORRES
Monclova, Mexiko 1975

## A VIRUS CRACKED THE CODE, 2020
Toner und Acryl auf Leinwand, 15-teilig / Toner and acrylic on canvas, 15 parts
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Mario García Torres' *A Virus Cracked the Code* besteht aus 15 nebeneinander gereihten Leinwänden. Für diese insgesamt fünf Meter lange Bildkomposition schüttete der Künstler schwarzes Tonerpulver systematisch auf die in gebrochenem Weiß grundierten Leinwände. Der feine, in unvorhersehbaren Bewegungen absinkende Staub blieb an der Leinwand haften und bildet vertikale Streifenformen unterschiedlicher Länge. García Torres führte hier seine Beschäftigung mit den Prinzipien des Zufalls fort, indem er sich die Textur und Dynamik von Tonerpartikeln zunutze macht. Gleichzeitig verweist seine Herangehensweise auf kunsthistorisch vorangegangene Experimente mit dem Schütten und Gießen von Farbe auf Bildträger, wie sie von Helen Frankenthaler, Morris Louis oder John Armleder angewendet wurden.
Der Werktitel basiert auf Gesprächen sowie auf Musikstücken und Texten, die García Torres während des Schaffensprozesses geführt und rezipiert hat.

Mario García Torres' *A Virus Cracked the Code* consists of 15 canvases lined up next to each other. For this composition, which is five meters long in total, the artist poured black toner powder systematically onto the canvases, which are primed in off-white. The fine dust, sinking in unpredictable movements, stuck to the canvas and formed vertical stripe shapes of varying lengths. García Torres here continued his preoccupation with the principles of chance by taking advantage of the texture and dynamics of clay particles. At the same time, his approach refers to art-historically preceding experiments with the pouring and casting of paint onto picture supports, as used by Helen Frankenthaler, Morris Louis, or John Armleder.
The title of the work is based on conversations as well as on pieces of music and texts that García Torres conducted and received during the creative process.

# MAUREEN GALLACE
Stamford, USA 1960

UNTITLED, 1995
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Maureen Gallace' Hauptmotiv sind kleinformatige Landschaften mit Häusern und Gewässern, die jedoch immer menschenleer sind. Ebenso fehlen sämtliche Details der Häuser: sie haben weder Türen noch Fenster oder Läden. Unbewohnt und hermetisch erinnern lediglich ihre äußere Form und ihre Farbe an Architektur. Die Malerin zeigt nur, was an Form unbedingt notwendig ist, um ihre Bildmotive zu identifizieren: ein Haus als Haus, einen Baum als Baum, ein Boot als Boot. Es gibt weder Narration noch Zeitabläufe. Wir benötigen nur minimale Anzeichen, um das, was wir auf der Leinwand sehen auf einen Blick zu identifizieren, gelangen dann allerdings auch nicht über das Sichtbare hinaus, sondern bleiben zunächst an der Oberfläche des Motivs. Wir können uns als Betrachter*innen an nur wenig festhalten und schweben im Unbekannten. Dennoch ist alles da, was wir brauchen. Die Natur, die Architektur, die Stimmung.
Die Komposition der Bilder von Maureen Gallace ist ausgewogen und balanciert. Architektur und Natur gehen eine Symbiose ein, die Welt scheint unbewohnt, etwas unheimlich, aber in Ordnung. Inspiriert sind Gallace' Motive von der Landschaft Neuenglands im Nordosten der USA.

Maureen Gallace's main motifs are small-scale landscapes with houses and bodies of water, but they are always deserted. Likewise, all details of the houses are missing: they have neither doors nor windows nor shutters. Uninhabited and hermetic, only their outer form and color remind us of architecture. The painter shows only what form is absolutely necessary to identify her pictorial motifs: a house as a house, a tree as a tree, a boat as a boat. There is no narration or passage of time. We only need minimal signs to identify what we see on the canvas at a glance, but then we do not get beyond what is visible, but initially remain on the surface of the motif. As viewers, we can hold on to very little and float in the unknown. Yet everything we need is there. The nature, the architecture, the mood.
The composition of Maureen Gallace's pictures is balanced. Architecture and nature enter into a symbiosis, the world seems uninhabited, a little eerie, but okay. Gallace's motifs are inspired by the New England landscape in the northeastern United States.

# ON KAWARA

Kariya, Japan 1932 — New York, USA 2014

JUNE 3, 1998, 1998
Liquitex auf Leinwand / Liquitex on canvas
Erworben / Acquired 1999

MAR 16, 1978, 1978
Liquitex auf Leinwand / Liquitex on canvas
Erworben / Acquired 2000

14. NOV. 68, 1968
Liquitex auf Leinwand / Liquitex on canvas
Erworben / Acquired 2000

27 FEB. 2008, 2008
Liquitex auf Leinwand / Liquitex on canvas
Erworben / Acquired 2009

OCT. 22, 1988, 1988
Liquitex auf Leinwand / Liquitex on canvas
Erworben / Acquired 2000

On Kawaras Serie von Datumsbildern mit dem Titel *Today (1966–2013)* zeigt nichts weiter als das Datum, an dem die einzelnen Bilder entstanden sind. Für jedes Werk dieser Serie – Kawara schuf im Laufe von mehr als vier Jahrzehnten fast 3.000 davon – hielt sich der Künstler an strenge Regeln, indem er das genaue Datum, an dem er das Bild schuf, in weißen Lettern und Zahlen auf einen monochromen Grund übertrug. Das Datumsformat entspricht dem des Landes, in dem On Kawara das jeweilige Bild schuf. Er begann die Serie am 4. Januar 1966 und sie endete mit seinem Tod.
On Kawara setzt sich in seinen Datumsbildern mit dem Vergehen von Zeit auseinander. Er erklärte, die Bilder seien „eine Art Meditation, eine Übung, die nützlich ist, um sein Ich zu verlieren." Für ihn fungiert das Datum als ein Platzhalter für das tägliche Weltgeschehen. Es enthält keinen vom Künstler eingeschriebenen Inhalt, so dass es potentiell unendlich viele Möglichkeiten der Interpretation gibt. Erst indem der Künstler das Bild der Welt aussetzt und wenn eine bewusste Begegnung zwischen Publikum und Kunstwerk stattfindet, ergibt sich die Möglichkeit einer Bedeutung. So ist nach On Kawara das Bewusstsein der betrachtenden Menschen das eigentliche Ereignis jeder Ausstellung. „Die Kraft des Bewusstseins entsteht genau in diesem Moment der Begegnung. Jedes Werk ist ein fertiges Produkt, ein Punkt in einem Kalender. Aber in der Betrachtung der Reihe von Tagen, die der Herstellung dieser Bilder gewidmet sind, erblicken wir ein Lebenszeichen jenseits der datierten Werke selbst, am Horizont einer unbegrenzten Zeit: ein Akt des Bruchs innerhalb der Kontinuität der Zeit."

On Kawara's series of date paintings, entitled *Today (1966–2013)*, shows nothing more than the date on which each painting was created. For each work in this series—Kawara created nearly 3,000 of them over the course of more than four decades—the artist adhered to strict rules, transferring the exact date on which he created the image in white letters and numbers onto a monochrome ground. The date format corresponds to that of the country in which On Kawara created each image. He began the series on January 4, 1966 and it ended with his death.
On Kawara deals with the passage of time in his date paintings. He explained that the paintings are "a kind of meditation, an exercise useful for losing one's self." For him, the date acts as a placeholder for daily world events. It contains no content inscribed by the artist, so there are potentially infinite possibilities for interpretation. Only when the artist exposes the image to the world, and when a conscious encounter takes place between the audience and artwork takes place, the possibility of meaning arises. Thus, according to On Kawara, the consciousness of the viewing public is the real event of any exhibition. "The power of consciousness arises precisely in this moment of encounter. Each work is a finished product, a point in a calendar. But in contemplating the series of days devoted to the making of these images, we glimpse a sign of life beyond the dated works themselves, on the horizon of an unlimited time: an act of rupture within the continuity of time."

# ON KAWARA

Kariya, Japan 1932 — New York, USA 2014

I AM STILL ALIVE, 1987
Schreibmaschinentinte auf Papier / Typewriter ink on paper

I AM STILL ALIVE, 1987
Schreibmaschinentinte auf Papier / Typewriter ink on paper

I AM STILL ALIVE, 1987
Schreibmaschinentinte auf Papier / Typewriter ink on paper

I AM STILL ALIVE, 1987
Schreibmaschinentinte auf Papier / Typewriter ink on paper

Sammlung / Collection Jörg Johnen

*I am still alive* (Ich bin noch am Leben) ist charakteristisch für On Kawaras Werke mit Sprache, die in den frühen 1960er Jahren entstanden. Die hier ausgestellten vier Arbeiten sind Teil der gleichnamigen Serie, die 1969 begann, als der Künstler drei Telegramme im Abstand von drei Tagen verschickte: „I am not going to commit suicide don't worry", „I am not going to commit suicide worry" und „I am going to sleep forget it". Im folgenden Monat verfasste er ein viertes Telegramm, das die wenigen Worte „I am still alive" enthielt. Diese knappe Formel sollte Gegenstand von fast 900 Telegrammen werden, mit denen er auf Anfragen von Freund*innen und Akteur*innen der Kunstwelt – Künstler*innen, Sammler*innen, Händler*innen und Kurator*innen – antwortete, die ihn zu seinem Werk befragten. On Kawara galt als besonders rätselhafter Künstler, der sich weigerte, über sein Werk zu sprechen.
Die Serie ist typisch für On Kawaras konzeptuelle Herangehensweise, ist doch das Verschicken eines Telegramms ein unpersönlicher Akt, der keine künstlerische Handschrift trägt. Als Sender gibt er einen Inhalt auf, hat jedoch keinen Einfluss darauf, wie das Objekt den/die Empfänger*in erreicht. Der Künstler hat keine Kontrolle über sein Werk, sondern stößt einen Prozess an, dessen Ausgang innerhalb konventioneller Grenzen offen ist. Ästhetische Parameter sind ausschließlich von außen gegeben: Schrift, Papierformat, Empfangsort.
Da das Telegramm für die Meldung knapper, aber wichtiger Informationen gedacht war, die schnell übermittelt werden mussten, handelt es sich bei den Inhalten oftmals um die Bekanntgabe überraschend eingetretener Ereignisse, wie z.B. Todesfälle. Damit verankert On Kawara seine Serie wie so oft auf der Ebene von Zeit und existenziellen Themen.

*I am still alive* is characteristic of On Kawara's works with language created in the early 1960s. The four works exhibited here are part of the series of the same title that began in 1969, when the artist sent three telegrams three days apart: "I am not going to commit suicide don't worry," "I am not going to commit suicide worry," and „I am going to sleep forget it." The following month he composed a fourth telegram, which contained the few words "I am still alive." This terse formula was to become the subject of nearly 900 telegrams with which he responded to inquiries from friends and art world players —artists, collectors, dealers, and curators—who asked him about his work. On Kawara was considered a particularly enigmatic artist who refused to talk about his work.
The series is typical of On Kawara's conceptual approach, as sending a telegram is an impersonal act that bears no artistic signature. As the sender, he gives up a content, but has no influence on how the object reaches the recipient. The artist has no control over his work, but initiates a process whose outcome is open within conventional boundaries. Aesthetic parameters are given exclusively from the outside: font, paper format, place of reception.
Since the telegram was intended for reporting scarce but important information that needed to be transmitted quickly, the content is often the announcement of surprising events, such as deaths. Thus, as so often, On Kawara anchors his series on the level of time and existential themes.

# PETER WELZ
Lauingen 1972

## STILL / CUT OUT / SINGLE SIDE / AA BRONSON, 2020
UV-Druck auf grundierter Leinwand, Aussparung / Archival UV print on primed canvas, cut out

## ELECTRIC CHAIR – CUT OUT, 2020
Farbdruck auf Büttenpapier auf grundierter Leinwand, Aussparung / C-print on vat paper on primed canvas, cut out

Schenkung / Donation Jörg Johnen

Der *Cut Out* mit dem Porträt von AA Bronson ist eine Fotostudie, die einem größeren Werkblock über den kanadischen Künstler, Kurator und Mitbegründer des Kollektivs General Idea entstammt. Sowohl AA Bronson als auch General Idea sind in diesem Raum mit eigenständigen Werken vertreten.
Grundlage für den *Cut Out* von Peter Welz ist ein Film über AA Bronson, in dem Bronson wie eine Skulptur in Bewegung erscheint. Im Film wie im Foto befindet er sich allein in einem unbestimmten Raum ohne Angaben. Es gibt keine Anzeichen einer Narration oder szenischen Einbettung seiner Präsenz im Raum. Er steht ruhig und allein und schaut weder in die Kamera noch interagiert er mit dem Fotografen. Er blickt wie abwesend nach unten, ist jedoch von hoher geistiger Präsenz. Peter Welz fängt mit seinem Kamerablick das Wesentliche ein: das charakteristische Gesicht von AA Bronson mit langem Bart und seine Körperausdruck. Der ausgeschnittene Kreis bringt ein Irritationsmoment in die Szene. Er unterbricht den hinab gerichteten Blick des Dargestellten und überlässt damit den Betrachter*innen alle Möglichkeiten der Überlegung, worauf der Blick gerichtet sein könne.
Die Nicht-Verortung der Szene wird dadurch verstärkt, dass das Bildmotiv rechts unten auf der Leinwand sitzt und die restliche Fläche schwarz und ohne räumliche Angaben bleibt.
*Electric Chair* ist angelehnt an das gleichnamige Werk von Andy Warhol. Peter Welz bezeichnet Warhol als wichtiges Vorbild für seine eigene Praxis.

The *Cut Out* with the portrait of AA Bronson is a photographic study that comes from a larger body of work on the Canadian artist, curator, and co-founder of the collective General Idea. Both AA Bronson and General Idea are represented in this space with works in their own right.
The basis for Peter Welz's *Cut Out* is a film about AA Bronson, in which Bronson appears like a sculpture in motion. In the film, as in the photograph, he is alone in an indeterminate space without particulars. There is no sign of narration or scenic embedding of his presence in space. He stands still and alone, neither looking into the camera nor interacting with the photographer. He looks down as if absent, but is of high mental presence. Peter Welz captures the essence with his camera view: the characteristic face of AA Bronson with long beard and his body expression. The cut-out circle brings a moment of irritation to the scene. It interrupts the downward gaze of the sitter, leaving the viewer with all the possibilities of thinking about where the gaze could be directed. The non-location of the scene is reinforced by the fact that the subject sits at the bottom right of the canvas, leaving the rest of the surface black and without spatial indications.
*Electric Chair* is based on Andy Warhol's work of the same title. Peter Welz refers to Warhol as an important model for his own practice.

# PHIL SIMS
Richmond, USA 1940

UNTITLED SCULPTURE, 2007
Ton, Ascheglasur / Clay, ash glaze

UNTITLED SCULPTURE, 2010
Ton, Ascheglasur / Clay, ash glaze

UNTITLED SCULPTURE, 2010
Ton, Ascheglasur / Clay, ash glaze

Sammlung / Collection KiCo

Phil Sims gilt als einer der wichtigsten Vertreter des „Radical Painting" – einer Gruppe von Maler*innen des Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei, der auch Marcia Hafif oder Jerry Zeniuk angehörten. Bevor Sims sich der Malerei zuwendete, arbeitete er als Töpfer und gestaltete Keramikarbeiten. Dieser Praxis ging er auch in seinem Spätwerk noch nach, wie in den drei hier ausgestellten Beispielen zu sehen ist. Zentrales Element seines bildnerischen Schaffens war immer die Farbe, sowohl in der Malerei als auch in der Keramik. Die Figurationen sind abstrakte Formen, die wie aus Farbballen oder -schichten zusammengesetzt wirken. So wie er seine Leinwände durch das Auftragen mehrerer Farbschichten herstellt, so bestehen auch die Keramiken aus vielen übereinander modulierten Klumpen in länglicher Form. Durch die zum Schluss aufgetragene Glasur entstehen glänzende Oberflächen, die das Element Licht in seine Gestaltung einführen und den Skulpturen große Leuchtkraft verleihen.

Phil Sims is considered one of the most important representatives of "Radical Painting" —a group of Abstract Expressionist and Color Field painters, to which Marcia Hafif and Jerry Zeniuk also belonged. Before Sims turned to painting, he worked as a potter and designed ceramic works. He continued to pursue this practice in his later work, as can be seen in the three examples exhibited here. The central element of his pictorial work was always color, both in painting and in ceramics. The figurations are abstract forms that appear to be composed of balls or layers of paint. Just as he creates his canvases by applying multiple layers of paint, the ceramics are composed of many lumps modulated on top of each other in an elongated shape. The glaze applied at the end creates shiny surfaces that introduce the element of light into his design and give the sculptures great luminosity.

# RAIMER JOCHIMS
Kiel 1935

BEIDE, 1968/69
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
Sammlung / Collection Jörg Johnen

TAG, 1971/72
Öl auf Holz / Oil on wood
Sammlung / Collection Jörg Johnen

MAGRITTE, 1983–88
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
Sammlung / Collection KiCo

PIERO, 1967–68
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
Schenkung / Donation Jörg Johnen

UNITÉ, 1966/68/69/70
Öl auf Holz / Oil on wood
Schenkung / Donation Jörg Johnen

WO, 1965/68/69
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Sammlung / Collection KiCo

AREZZO, 1985/88/90
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
Sammlung / Collection Jörg Johnen

Raimer Jochims studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Archäologie in München – wo er um 1970 auch an der Akademie lehrte – und wurde 1968 promoviert. Von 1971 bis 1997 war er Direktor und Professor für Freie Malerei und Kunsttheorie an der Städelschule in Frankfurt.
Raimer Jochims' Lebensthema sind Farbverläufe. Seit den frühen 1960er Jahren widmet er sich den Möglichkeiten seiner „chromatischen Malerei" – zunächst in Schwarztönen bis er sich schließlich der Farbe zuwandte. Er sah in den Verläufen seine Suche nach Identität und Wirkung von Farbe und Form verwirklicht: das Nachvollziehen farbiger Verläufe setzte er analog zum menschlichen Bewusstsein und verwies damit auf die Möglichkeitsspektren von Farbe wie auch Bewusstsein zwischen schwer – leicht, aktiv –

passiv, Extraversion – Introversion, Expansion – Kontraktion. Die Farbe trägt Jochims oft mit dem Spachtel auf. Er wechselt dabei zwischen deckender und lasierender Farbmodulation, was die Oberflächenspannung verstärkt und Dynamik in die Komposition bringt. Ebenso erzeugt Jochims eine Spannung zwischen geometrisch und amorph indem er als Bildträger Spanplatten verwendet, deren Ränder er oftmals bricht oder ausfransen lässt. Auf diese Weise vermeidet er eine klare Begrenzung für die Farbe und deren Wirkung, stattdessen bewirkt er eine Belebung und Intensivierung des Formeindrucks. Der Träger wird dadurch aber auch zugleich zum Bildobjekt und die Farbe erhält ein eigenständiges Volumen bzw. „fließt" über die Bildgrenzen hinweg frei in den Raum.
„Meine Arbeiten sind keine rechteckigen Bilder, sondern Formen der Farbe. Es geht mir darum, die Farbe in Form zu bringen. Die Farbe ist nicht rechteckig, das kann mir niemand einreden. Farbe ist Bewegung, Farbe ist Leben, das Leben ist farbig." (Raimer Jochims)

Raimer Jochims studied philosophy, art history and archaeology in Munich—where he also taught at the Academy around 1970—and received his doctorate in 1968. From 1971 to 1997 he was director and professor of Painting and Art theory at the Städelschule in Frankfurt.
Raimer Jochims' life theme is color gradients. Since the early 1960s he has devoted himself to the possibilities of his "chromatic painting"—initially in black tones until he finally turned to color. He saw in the gradients his search for identity and effect of color and form realized: he analogized the tracing of color gradients to human consciousness and thus referred to the spectra of possibility of color as well as consciousness between heavy—light, active—passive, extraversion—introversion, expansion—contraction.
Jochims often applies the paint with a palette knife. He alternates between opaque and glazing color modulation, which increases surface tension and brings dynamism to the composition. Similarly, Jochims creates a tension between geometric and amorphous by using chipboard as a picture support, the edges of which he often breaks or allows to fray. In this way he avoids a clear limitation for the color and its effect, instead he causes a revitalization and intensification of the impression of form. However, the support thereby also becomes a pictorial object at the same time and the color acquires an independent volume or „flows" freely into the space beyond the boundaries of the picture.
"My works are not rectangular pictures, but forms of color. I am concerned with bringing the color into form. Color is not rectangular, no one can tell me that. Color is movement, color is life, life is colored." (Raimer Jochims)

# RYAN GANDER
Chester, England 1976

PLEASE BE PATIENT – JÖRG JOHNEN EATING SCHNITZEL, 2011
Öl auf Glas / Oil on glass
Sammlung / Collection Jörg Johnen

Ryan Gander malte eine Serie von Porträts seiner Weggefährt*innen aus der Erinnerung heraus. Dabei bekamen Charakterzüge ein größeres Gewicht als physiognomische Details. Für jedes Porträt verwendete er eine eigene Palette und Farbauswahl. Anschließend zerstörte er die Gemälde und behielt nur die Paletten als eigenständige Kunstwerke. Allerdings weist die hier ausgestellte Palette aus Glas mit Aufhängepunkten aber ohne Daumenhalterung darauf hin, dass es sich um ein von vornherein anders gedachtes Konzept von Porträt handelt. Die Farben, deren Mischung sowie der Titel stehen für den porträtierten Kunstsammler Jörg Johnen. Es bedarf keines an der Natur orientierten Abbildes mehr wie in der klassischen Porträtmalerei seit Ende des 15. Jahrhunderts – sondern allein die Vorstellung oder Idee der gemeinten Person ist der Kern des Porträts.

Ryan Gander painted a series of portraits of his companions from memory. Character traits were given greater weight than physiognomic details. For each portrait he used his own palette and color selection. He then destroyed the paintings and kept only the palettes as independent works of art. However, the palette exhibited here, made of glass with suspension points but no thumb holder, indicates that this was a different concept of portrait from the start. The colors, their mixture as well as the title stand for the portrayed art collector Jörg Johnen. There is no longer a need for a likeness oriented to nature as in classical portrait painting since the end of the 15th century—but rather the imagination or idea of the intended person alone is the core of the portrait.

# RYAN GANDER
Chester, England 1976

## NOT EVEN TO BE TRUSTED WITH A PAPER CLIP, 2011
Digitaldruck auf Paper / Digital print on paper
Sammlung / Collection Jörg Johnen

Die Tapete zeigt die Nahaufnahme einer Hemdbrusttasche, aus der ein Zettel herausragt. Darauf ist die Beschreibung eines Traums eines Freundes von Ryan Gander zu lesen, der ihm immer wieder in Erinnerung ruft, ein geplantes Kunstwerk zu realisieren. Der Text lautet: Ich hatte einen Traum, in dem du vorkamst. Wir unterhielten uns und du zeigtest mir eine Zeitschriftenbeilage, die du gemacht hattest. Es war ein Plakat mit Bildern von Werken, die du großen Unternehmen empfiehlst; in Wirklichkeit aber waren es Fotos von Modellen der Werke. Ich sah mir nur eines der Werke genauer an, nämlich einen biergartenähnlichen Tisch mit handgezeichneten Messmarkierungen und seitlich aufgeklebten Resten von Klebeband. Bevor mich der Traum anderswo hinführte, sagtest du etwas über American Apparel...

A large wall pasted billboard poster showing a close up image of a shirt breast pocket. A small piece of notepaper is poking out of the breast pocket displaying a description of a dream by a friend of the artist on the subject of a new work being produced by the artist, which kept reminding him to make the work envisaged. The text reads: I had a dream in which you had a guest appearance. We had a conversation and you showed me an insert you made for a magazine. The insert was a poster with images of works that you recommend to big companies; actually they were photos of the models of the works. I only looked at one of the works, which was a beer garden style table with hand drawn measurement marks on it, and tape bits stuck to the side. Before my dream took me elsewhere you said something about American Apparel...

# SENGA NENGUDI
Chicago, USA 1943

A.C.Q. III, 2016–2017
Kühlschrankteile, Nylon-Strumpfhose / Refrigerator parts, nylon pantyhose

INSIDE / OUTSIDE, 1977
Gummi, Nylon, Schaumstoff, Sand / Rubber, nylon, foam material, sand

Sammlung / Collection KiCo

Senga Nengudi entwickelte ihr einzigartiges und signifikantes Œuvre zwischen Bildhauerei, Performance und Tanz. Bereits als junge Künstlerin und Studentin – Nengudi studierte parallel Bildhauerei und Tanz – suchte sie diese Disziplinen miteinander zu verbinden. Mitte der 1960er Jahre setzte sie sich intensiv mit der japanischen Kultur und der Künstlervereinigung Gutai auseinander und empfand deren Experimente in Performance, Theater und Skulptur als maßgebend für sich selbst.
Ihrem Interesse an Tanz und Improvisation entsprechend sind viele ihrer Werke durch Bewegung charakterisiert. Auch der Einsatz von Nylonstrumpfhosen als Ausdrucksträger sind bezeichnend für ihre künstlerischen Überlegungen.
Anthropomorphe Skulpturen aus Nylonstrumpfhosen sind oft mit Sand gefüllt und mit Fundstücken kombiniert. Das Material steht unter Spannung und bewegt sich langsam aus seiner ursprünglichen Form. Einige der Nylon-Skulpturen wurden in improvisierten Performances zu Tanzpartnerinnen. Dabei bewegte sich der Körper der Performerin durch ein Geflecht aus gespannten Linien und webte sich selbst in das Nylon-Gefüge ein, womit ein spannungsreicher Dialog zwischen Tänzerin und Kunstwerk erzeugt wurde.
Bevor Senga Nengudi 1989 nach Colorado Springs in der Nähe von Denver zog, lebte sie über Jahrzehnte in Los Angeles. Die Stadt war in den 1960er bis 1980er Jahren Zentrum einer dynamischen afroamerikanischen Kunstszene, die Nengudi entscheidend mitgestaltet hat. Dort fand sie sich mit Künstlerinnen und Künstlern wie David Hammons, Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Barbara McCullough und Frank Parker zu gemeinsamen Performances und Aktionen zusammen, die oftmals im Freien improvisiert wurden.
Die Performance – allein oder im Kollektiv, im Atelier wie im öffentlichen Raum – bleibt ein Dreh- und Angelpunkt ihres Arbeitens. Nengudi betrachtet ihre Werke als materiellen Ausdruck gedanklicher Experimente. Viele ihrer Skulpturen aus den 1970er-Jahren waren für den Moment ihrer Präsentation gedacht und existieren heute nicht mehr. „Dauerhaftigkeit hatte für mich nie Priorität – zum Leidwesen vieler", schreibt sie dazu in einem ihrer Statements. Hinter dieser Aussage verbirgt sich Nengudis Überzeugung, dass das Ziel der Kunst nicht ihre Aufbewahrung und Kanonisierung ist, sondern ihre Fortsetzung.

Senga Nengudi has built a singular and significant œuvre that sutures the disciplines of sculpture, performance, and dance. The forging of these junctures has guided her work since the earliest days of her career, when she pursued concurrent degrees in sculpture and dance in Los Angeles. In the mid-1960s she immersed herself in Japanese culture and was eager to learn more about the Gutai Art Association. Their experiments in performance, theater, and sculpture had a lasting influence on her own thinking. Reflecting her interest in dance and improvisation, nearly all of her works are characterized by movement. The use of nylon pantys as a means of expression are also indicative of her artistic considerations.

Anthropomorphic sculptures made of pantyhose fabric are often filled with sand and combined with found objects. The material is under tension and gradually moving from its original shape. Some of these sculptures become dance partners in improvised performances. The performer's body moved through a network of tense lines and weaved itself into the nylon structure, creating an exciting dialogue between the dancer and the artwork.

Before moving to Colorado Springs in 1989, Nengudi spent several decades in Los Angeles. From the 1960s until the 1980s, the metropolis was the center of a vibrant African American art scene in which Nengudi was a pivotal figure. Together with artists such as David Hammons, Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Barbara McCullough, and Frank Parker, she staged improvised performances around the city. Performance—solo or in a collective, in the studio or in public spaces—remains a fulcrum of her work.

Nengudi regards her works as material articulations of thought experiments. Many of her sculptures from the 1960s and 1970s were intended for the instant of their presentation, and no longer exist. "Permanence has never been a priority for me—to the chagrin of many," she noted in one of her statements. The observation suggests Nengudi's conviction that the objective of art is not its conservation and canonization but its continuation.

# STEPHEN PRINA
Galesburg, USA 1954

## EXQUISITE CORPSE: THE COMPLETE PAINTINGS OF MANET 139 OF 556 / DÉJEUNER DANS LE STUDIO 1868, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDE-SAMMLUNGEN MÜNCHEN, APRIL 7, 1991
Tinte auf Stoff, Papier; Lithographie / Ink wash on rag, barrier paper; offset lithography
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Stephen Prina ist einer der wichtigsten Konzeptkünstler der späten 1980er und 1990er Jahre – eine Zeit, in der sich Künstler*innen seiner Generation oftmals an der Alltagskultur orientierten und dabei Kritik an gesellschaftlichen und institutionellen Systemen übten. Prina entwickelte ein vielförmiges Werk aus Anspielungen auf Kunst, Film, Musik und Alltagskultur – wobei seine Werke sich häufig aufeinander beziehen und so ein dichtes Netzwerk als eigenständiges System bilden. Inhalt dessen ist häufig die Kunstgeschichte; er bezieht sich in seinen konzeptuellen Werken oft auf frühere Kunstwerke und stellt zu ihnen sowie ihren Entstehungsbedingungen Bezüge her.
So auch in seiner fortlaufenden Serie *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet (1988–ongoing)*. In den je zweiteiligen Einheiten zeigt Prina rechts eine Art Werkverzeichnis oder Legende sämtlicher Gemälde des impressionistischen Malers Edouard Manet als Miniaturen ohne Bildmotiv in den proportional korrekten Größenverhältnissen; links eine monochrome Tuschezeichnung als originalgroßer Stellvertreter eines Gemäldes von Manet. In unserem Falle handelt es sich um *Déjeuner dans le studio* von 1868 aus den benachbarten Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Stephen Prina is one of the most important conceptual artists of the late 1980s and 1990s—a time when artists of his generation often oriented themselves towards everyday culture, critiquing social and institutional systems. Prina developed a multifaceted oeuvre of allusions to art, film, music, and everyday culture—with his works often referencing one another, forming a dense network as a system in its own right. The content of this is often art history; he often refers to earlier works of art in his conceptual works and makes references to them as well as to the conditions in which they were created. This is also the case in his ongoing series *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet (1988–ongoing)*. In each of the two-part units, Prina shows on the right a kind of catalog raisonné or legend of all the paintings by the Impressionist painter Edouard Manet as miniatures without pictorial motifs in the proportionally correct proportions; on the left a monochrome ink drawing as an original-sized representative of a painting by Manet. In our case, it is *Déjeuner dans le studio* from 1868 from the neighboring Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

# WADE GUYTON
Hammond, USA 1972

UNTITLED, 2018
Epson UltraChrome HDX Inkjet auf Leinwand / Epson UltraChrome HDX Inkjet on canvas
Sammlung / Collection KiCo

# WADE GUYTON
Hammond, USA 1972

UNTITLED (SIX FOR LENBACHHAUS), 2015
Epson UltraChrome K3 Inkjet auf Leinwand / Epson UltraChrome K3 inkjet on linen
Sammlung / Collection KiCo

Wade Guyton erstellt mit Hilfe von gängigen Textverarbeitungsprogrammen minimalistische Kompositionen, die er im Inkjet-Druckverfahren auf großformatige Leinwände überträgt. Die Inkompatibilität von Material und Technik als formal konstitutives Moment kalkuliert er dabei mit ein. In Werken wie *Untitled*, das der Künstler eigens für das Lenbachhaus schuf, treten Druckfehler wie Schlieren offen zutage und erweitern die Strenge der Komposition um ein malerisches Prinzip. Letzteres wird auch durch die Farbtöne verstärkt, die unter dem verwaschenen Schwarz der Oberfläche liegen und je nach Beleuchtung und Standpunkt im Raum anders zum Vorschein kommen. Die vermeintliche Opposition von digital und manuell Gefertigtem ist ein grundlegendes Thema von Guytons Arbeiten. Des Weiteren spielt der Künstler mit *Untitled* auf den kunstgeschichtlichen Archetyp des Black Painting an. Guytons technologisierte Variation des Black Painting artikuliert in ihrem seriellen Charakter die Einsicht, dass Schwarz stets relational erfahren wird.

Wade Guyton creates minimalist compositions in conventional word processing software and then uses an inkjet printer to output them onto large-format canvases. The incompatibility between material and technology is an integral aspect of this procedure and constitutive of the resulting works. In pieces such as *Untitled*, which Guyton created specifically for the Lenbachhaus, manifest flaws produced by the printing process such as streaks and smears add a hint of painterly flair to the austere composition. The various tones that loom beneath the washed-out black of the surface add to this effect, their appearance mutating as the lighting changes or the beholder views the pictures from different angles. The ostensible contrast between digital product and manual craftsmanship is a central theme in Guyton's art. *Untitled* also alludes to the archetype of the black painting. Adapted to contemporary technology and serial manufacturing, the artist's version of this art-historical trope articulates the insight that black is always experienced in relation to other hues.

# Teil 2

# BARBARA KLEMM
Münster 1939

DEMONSTRATION GEGEN DEN VIETNAM-KRIEG, FRANKFURT A. M., 1970
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

DEMONSTRATION, FRANKFURT A. M., 1970
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

RÄUMUNG EINES BESETZTEN HAUSES, FRANKFURT A. M., 1971
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

DEMONSTRATION, FRANKFURT A. M., 1975
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

Sammlung / Collection KiCo

# BARBARA KLEMM
Münster 1939

ANGELA DAVIS, HERMANN AXEN, WELTJUGENDFESTSPIELE, BERLIN-OST, 1973
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

DEMONSTRATION DER KÜNSTLER, BERLIN-OST, 4. NOVEMBER 1989
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

DRESDEN, 1981
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

PARADE ZUM 40. JAHRESTAG DER DDR, BERLIN-OST, 1989
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

WELTJUGENDFESTPIELE, BERLIN-OST, 1973
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

GREGOR GYSI, BÄRBEL BOHLEY, ULRICH MÜHE, HEINER MÜLLER, DEMONSTRATION, BERLIN-OST, 4. NOVEMBER 1989
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

NPD VERANSTALTUNG, FRANKFURT A. M., 1978
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

GRENZBEFESTIGUNG, BERLIN-OST, 1971
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

BLICK ÜBER DIE MAUER, BERLIN-KREUZBERG, 1977
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

DDR-GRENZSOLDAT GEHT DURCH DIE MAUER VON BERLIN-WEST NACH BERLIN-OST, 1987
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

FÜHRER DES OSTBLOCKS, 30. JAHRESTAG DER DDR, BERLIN-OST, 1979
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

LEONID BRESCHNEW, ERICH HONECKER, 30. JAHRESTAG DER DDR, BERLIN-OST, 1979
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

SED-FÜHRUNG, DEMONSTRATION IM LUSTGARTEN, BERLIN-OST,
10. NOVEMBER 1989
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

HELMUT KOHL, DRESDEN, 19. DEZEMBER 1989
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

FALL DER MAUER AM BRANDENBURGER TOR, BERLIN, 1989
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

TAG DER DEUTSCHEN VEREINIGUNG, BERLIN, 3. OKTOBER 1990
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

FALL DER MAUER, BERLIN, 1989
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

TAG DER DEUTSCHEN VEREINIGUNG, BERLIN, 3. OKTOBER 1990
ABZUG DER LETZTEN RUSSISCHEN SOLDATEN, BERLIN, 1994
Silbergelatineabzug auf Barytpapier / Gelatin silver print on baryta paper

Sammlung / Collection KiCo

Barbara Klemm ist eine der wichtigsten Chronistinnen der deutschen und europäischen Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg. Seit den 1960er Jahren war sie 45 Jahre lang für die Frankfurter Allgemeine Zeitung tätig – zunächst im Fotolabor, schließlich als Fotografin der Redaktion Politik und Geschichte. Vor der Wende war sie für beide Teile Deutschlands zuständig.
Barbara Klemms Blick und ihre daraus resultierenden Fotografien prägen unser kollektives Bildgedächtnis. Sie war bei entscheidenden Momenten vor allem der westdeutschen Geschichte zugegen und hat diese gleich einer Historiographin der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für alle Zukunft festgehalten. Dabei fing sie komplexe Gegebenheiten ein und verdichtete in einer Momentaufnahme deren zentrale Aussage auf einen spannungsgeladenen Augenblick. In der Kunstgeschichte bezeichnet man diesen Moment als „fruchtbaren Augenblick", in dem eine ganze Geschichte aussagekräftig zusammengefasst ist. Dieser Augenblick weist über sich selbst hinaus und beinhaltet nicht nur den Moment, sondern auch alles Folgende.
Auch formal – Komposition, Bewegung, Linien, Licht, Schatten – sind die Motive mit blitzschnellem Blick genau erfasst und intuitiv durchdacht, während sie meist innerhalb eines Bruchteils einer Sekunde entstehen.
Barbara Klemm machte Porträtaufnahmen der Großen aus Politik, Gesellschaft und Kultur. Ebenso aber fing sie auch den Alltag der Menschen und das Leben auf der Straße ein und dokumentierte Stimmungsbilder, die die Entwicklung der Nachkriegsgesellschaft und das neue Selbstverständnis der Bevölkerung in Ost- und Westdeutschland eindringlich vermitteln.

Barbara Klemm is one of the most important chroniclers of German and European history after the Second World War. Since the 1960s she worked for the Frankfurter Allgemeine Zeitung for 45 years—first in the photo laboratory, then as a photographer for the Politics and History editorial department. Before the fall of the Wall, she was responsible for both parts of Germany.
Barbara Klemm's gaze and the resulting photographs shape our collective image memory. She was present at decisive moments particularly in West German history and, like a historiographer of the second half of the 20th century, has recorded them for all future. She captured complex circumstances and condensed their central message into a tense point in time in a snapshot. In art history, this moment is called the "fertile moment" in which a whole story is meaningfully summarized. This moment points beyond itself and includes not only the moment but everything that follows.
In terms of form—composition, movement, lines, light, shadow—the motifs are precisely captured with a glance quick as a flash and intuitively thought out, while they are created within a fraction of a second.
Barbara Klemm took portraits of the greats from politics, society and culture. But she also captured the everyday life of people and life on the street and documented atmospheric images that vividly convey the development of post-war society and the new self-image of the population in East and West Germany.

# FRITZ KLEMM
Mannheim 1902 — Karlsruhe 1990

STAFFELEI, 1959
Caparol-Farbe auf Holz / Caparol paint on wood
Sammlung / Collection KiCo

Fritz Klemm ist bekannt für seinen malerischen Dialog mit den Dingen, die ihn unmittelbar umgeben. Oftmals ist das seine Staffelei, der Boden oder das Fenster in seinem Atelier oder der Blick durch das Fensterkreuz ins Freie auf Bäume. Linien und Strukturen organisieren seinen Blick und führen seine Malerhand. Er verdichtet alltägliche Motive zu ausdrucksstarken Zeichen in reduzierter Form und Farbe. Seine Wahrnehmung konzentrierte er auf das Wesentliche und hielt die den Dingen zugrunde liegenden Strukturen auf seiner Leinwand fest. Wenige Motive machen den Kern seines Formenrepertoires aus. Je nach Ateliersituation änderten sich die Motive. Ein Wechsel seines Standpunktes oder Blickwinkels an der Staffelei formte sein Formrepertoire. Lassen sich in frühen Bildern wie diesem noch Gegenstände erkennen, so treten diese in der späteren Zeit in den Hintergrund und es bleiben die Strukturen und Linien, auf die sich der Maler konzentrierte.
Klemm arbeitete mit unterschiedlichen Techniken und Materialien; Tempera, Gouache, Caparol-Farbe, Filzstift, Kreide gehören zu seinem Inventar. Die Farbe trug er in unzähligen Schichten auf und modellierte sie sorgfältig. Material und Farbauftrag tragen immer auch zur Gestaltung des Motivs bei.

Fritz Klemm is known for his painterly dialogue with the things that immediately surround him. Often this is his easel, the floor or the window in his studio or the view through the window cross outside to trees. Lines and structures organize his gaze and guide his painter's hand. He condenses everyday motifs into expressive signs in reduced form and color. Concentrating his perception on the essential, he captured the underlying structures of things on his canvas. Few motifs make up the core of his formal repertoire. Depending on the studio situation, the motifs changed. A change of his point of view or angle at the easel shaped his repertoire of forms. If objects are still recognizable in early paintings like this one, they recede into the background in later times, leaving the structures and lines on which the painter concentrated.
Klemm worked with a variety of techniques and materials; tempera, gouache, Caparol paint, felt-tip pen, chalk are all part of his inventory. He applied the paint in countless layers and modeled them carefully. Material and paint application always contribute to the design of the motif.

# GIORGIO GRIFFA
Turin, Italien 1936

LINEE ORIZZONTALI, 1968
Tusche auf Leinwand / Indian ink on canvas
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Giorgio Griffa ist ein wichtiger Vertreter moderner Malerei in Italien und stand der Arte Povera Bewegung nahe. Seine Bilder entstehen immer auf ungrundierter Leinwand und bleiben ungerahmt. Griffa arbeitet mit reduzierter Farbpalette und begrenztem Formenrepertoire. Er entwickelte seine Malerei aus der Bewegung des Informel heraus – einer Stilrichtung abstrakter Kunst, die wörtlich „formlos" bedeutet. Der Begriff bezieht sich auf die reine Geste der malenden Hand, ohne eine gezielte Form herstellen zu wollen. Griffa ließ in diesem Sinne die Malerei als Interaktion zwischen ihm als Maler und seinem Werk entstehen – eine freie Form, die gewissermaßen automatisch als eine innere Notwendigkeit aus ihm heraus entsteht. Mit diesen Linien strukturiert er den Bildraum und verleiht ihm einen Rhythmus. Die Linien wirken auch wie eine Partitur für den Bildraum, der auf der Leinwand entsteht. Für Griffa spielt darüber hinaus die Zeit eine Rolle, die beim Malen vergeht, ähnlich wie beim Hören von Musik. Eine Form also, die sich mit dem und durch das Fließen der Zeit manifestiert.

Giorgio Griffa is an important representative of modern painting in Italy and was close to the Arte Povera movement. His paintings are always created on unprimed canvas and remain unframed. Griffa works with a reduced color palette and limited repertoire of forms. He developed his painting out of the Informel movement—a style of abstract art that literally means "formless." The term refers to the pure gesture of the painting hand, without wanting to produce a specific form. In this sense, Griffa let painting emerge as an interaction between him as a painter and his work—a free form that, in a sense, emerges automatically from him as an inner necessity. With these lines he structures the pictorial space and gives it a rhythm. The lines also act as a score for the pictorial space that emerges on the canvas. For Griffa, moreover, time plays a role in the process of painting, much like listening to music. A form, then, that manifests itself with and through the flow of time.

# HELGA PARIS
Gollnow, Pommern 1938

## HÄUSER UND GESICHTER, HALLE 1983–1985
Schwarzweiß-Fotografie / Black-and-white photograph
Sammlung / Collection KiCo

Helga Paris begann in den 1960er Jahren zu fotografieren. Als Motive dienten ihr häufig Freunde und Verwandte, aber auch Personen, die ihr zufällig auf der Straße begegneten. Einen weiteren Schwerpunkt bilden Aufnahmen von Straßen, Häusern und Kneipen in Ost-Berlin sowie anderen Städten der ehemaligen DDR. Die Fotografien erzählen vom Alltag in der DDR und führen uns die rasante Veränderung der Städte seit der Wende deutlich vor Augen. Gerade die Personenaufnahmen bekunden einen intimen Moment zwischen der Fotografin und den dargestellten Personen – selbst wenn es sich nur um Zufallsbekanntschaften handelt. Helga Paris dient Fotografie als Mittel, um tief in das Seelenleben der Porträtierten zu blicken: „Ich habe die Menschen angesprochen, drei Bilder gemacht und fertig. Die haben mich vergessen, aber ich nehme sie mit wie Verwandte."

Helga Paris started taking photographs in the 1960s. Her subjects were often friends and family, but also strangers she met in the streets. Another focus of her work was on streets, buildings, and pubs in East Berlin and other cities of the GDR. The pictures tell stories of everyday life in East German cities; seen today, they bring home how rapidly these cities have been transformed since the fall of the Wall. Especially the shots of people reveal an intimate moment between the photographer and her sitters—even when they were no more than chance acquaintances. Helga Paris harnesses photography's capacity to plumb her subjects' inner lives: "I approached people, took three pictures, and that was it. They've forgotten about me, but they've stayed with me like relatives."

# JEFF WALL
Vancouver, Kanada 1946

THE OLD PRISON, 1987
Cibachrome-Diapositiv, Aluminium, Plexiglas, Neonröhre / Cibachrome diapositive, aluminum, Plexiglas, neon tube
Sammlung / Collection Jörg Johnen

THE GIANT, 1992
Cibachrome-Diapositiv, Aluminium, Plexiglas, Neonröhre / Cibachrome diapositive, aluminum, Plexiglas, neon tube
Sammlung / Collection Jörg Johnen

JUST WASHED, 1997
Cibachrome-Diapositiv, Aluminium, Plexiglas, Neonröhre / Cibachrome diapositive, aluminum, Plexiglas, neon tube
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Jeff Walls fotografische Bilder erscheinen vordergründig wie Momentaufnahmen alltäglicher Begebenheiten. Tatsächlich aber sind es immer äußerst sorgfältig inszenierte und minutiös komponierte Szenen. Wall analysiert und erweitert in ihnen die Bildsprache der Fotografie mittels traditioneller Gestaltungsprinzipien aus der Kunstgeschichte. Er interpretiert malerische Genres wie Figuren-, Landschafts- und Historienbild, Porträt, Interieur oder Stillleben neu, indem er sie mit den Einflüssen aktueller Formen der Bilderzeugung, einschließlich Fotojournalismus und Film konfrontiert. In Form von Leuchtkästen präsentiert, erinnern seine Arbeiten an die bunten Bildwelten der Werbung. Häufig verhandelt er darin Themen wie Geschlechterverhältnisse, Grenzen zwischen Stadt und Natur, gesellschaftliche Fragen und kulturelle Missverständnisse, alptraumhafte Fantasien und persönliche Erinnerungen. Walls nuancierte Analysen unserer alltäglichen Realität bewegen sich zwischen Dokumentation und Imagination. Die Fotografien erwecken nicht den für dieses Medium typischen Eindruck des Flüchtigen. Vielmehr erzeugen sie in ihren präzisen Inszenierungen eine Dichte von Zeit und Raum, die auch kennzeichnend für das Medium der Malerei ist.
Walls spezifisches Interesse an Landschaftsmalerei sowie an der Geschichte der menschlichen Besiedlung mit seinen Signifikanten des modernen, industriellen Lebens kommt in *The Old Prison* zum Ausdruck. Das extreme Querformat zeigt eine weitläufige Flusslandschaft und deren halbindustrialisierte Uferbebauung. Erst bei genauerem Hinsehen fällt eine Figur in rotem Pullover auf, die der Kamera den Rücken zuwendet und in der Weite der Landschaft verloren wirkt. Wall greift hier das romantische Symbol der Rückenfigur auf, das an die Werke von Caspar David Friedrich erinnert. Doch im Gegensatz zu Friedrichs Gemälden erweckt Walls Fotografie kein Gefühl des Erhabenen, sondern bleibt trotz seiner banal anmutenden Szenerie nachdrücklich rätselhaft.
Die reale Größe seiner Arbeiten hat stets sinnstiftende Bedeutung. In *The Giant* wird diese sogar zum Bildthema. Die entblößte Frau im offenen Treppenhaus einer belebten Bibliothek erscheint wie eine Interpretation des klassischen weiblichen Aktes. Ihre Pose spielt auf unzählige Werke der Kunstgeschichte an, ihre selbstbewusste Haltung strahlt eine Ruhe und Würde aus, die sie wie eine Allegorie der Weisheit und des Lernens anmuten lassen. Auffallend ist der mittels digitaler Bildkonstruktion generierte Größenunterschied zwischen der zentralen Figur und ihrer Umgebung, dessen Diskrepanz durch das kleine Bildformat zusätzlich verstärkt wird. Das Bild setzt ein komplexes Spiel in Gang, das vom Dokumentarischen über die Allegorie und surreale Imagination bis hin zu einer Metareflexion der Medien reicht.
Seit den 1990er Jahren experimentiert Jeff Wall neben seinen großformatigen, von ihm selbst auch als „kinematografisch" bezeichneten Arbeiten mit kleineren, direkt fotografierten Stillleben in Innenräumen wie *Just Washed*. Es sind Studien in Sehen und Komposition, die durchweg in kleinem Format gezeigt werden und die einmal mehr das Interesse des Künstlers an scheinbar alltäglichen, belanglosen Details unseres Alltags verdeutlichen.

Jeff Wall's photographic images superficially appear to be snapshots of everyday occurrences. In fact, however, they are always extremely carefully staged and meticulously composed scenes. Wall analyzes and expands the pictorial language of photography by means of traditional design principles from art history. He reinterprets painterly genres such as figure, landscape, history, portrait, interior, or still life by confronting them with the influences of current forms of image production, including photojournalism and film. Presented in the form of light boxes, his works recall the colorful imagery of advertising. In them, he often negotiates themes of gender relations, boundaries between city and nature, social issues and cultural misunderstandings, nightmarish fantasies, and personal memories. Wall's nuanced analyses of our everyday reality move between documentation and imagination. The photographs do not create the impression of the ephemeral that is typical of this medium. Rather, in their precise stagings, they create a density of time and space that is also characteristic of the medium of painting.

Wall's specific interest in landscape painting as well as in the history of human settlement with its signifiers of modern, industrial life is expressed in *The Old Prison*. The extreme landscape format depicts an expansive river landscape and its semi-industrialized riverside development. Only upon closer inspection does a figure in a red sweater stand out, turning his back to the camera and appearing lost in the vastness of the landscape. Here Wall takes up the romantic symbol of the figure with his back, reminiscent of the works of Caspar David Friedrich. But unlike Friedrich's paintings, Wall's photography does not evoke a sense of the sublime; rather, it remains emphatically enigmatic despite its seemingly banal scenery.

The real size of his works always has meaning. In *The Giant*, it even becomes a pictorial theme. The naked woman in the open stairwell of a busy library seems like an interpretation of the classical female nude. Her pose alludes to countless works of art history, her self-assured posture radiating a calm and dignity that make her seem like an allegory of wisdom and learning. The difference in size between the central figure and her surroundings, generated by means of digital image construction, is striking; its discrepancy is further enhanced by the small image format. The image sets in motion a complex play that ranges from the documentary to allegory and surreal imagination to a meta-reflection on media.

Since the 1990s, Jeff Wall has experimented with smaller, directly photographed still lifes in interiors such as *Just Washed*, in addition to his large-scale works, which he himself also describes as "cinematographic." These are studies in vision and composition, shown throughout in small format, and once again illustrate the artist's interest in seemingly mundane, inconsequential details of our everyday lives.

# KARIN SANDER
Bensberg 1957

EXHIBITION RECORD (JOHNEN), 2016
3 Kartenständer, 252 Pigmentdrucke / 3 card stands, 252 chrome pigment prints
Sammlung / Collection Jörg Johnen

1984 gründeten Jörg Johnen und Rüdiger Schöttle die Galerie *Johnen & Schöttle* in Köln, die bis 2008 bestand. Von 2004 bis 2015 existierte die eigenständige *Johnen Galerie* in Berlin. In diesem gesamten Zeitraum seit 1984 wurden 253 Ausstellungen gezeigt, zum Teil von jungen, noch unbekannten Künstler*innen, die später zu wichtigen Figuren der internationalen Kunstszene zählten.
Karin Sander ist eine der Künstler*innen aus dem Programm von *Johnen & Schöttle*. Ihr galt die letzte Ausstellung im Programm der Galerie 2015/16. Sie konzipierte mit *Exhibition Record (Johnen)* eine Rückschau und Zusammenfassung der über 30 Galeriejahre von Jörg Johnen in Gestalt eines Kunstwerks. Die drei Postkartenständer fungieren als Readymade – es sind handelsübliche Gegenstände ohne künstlerische Verfremdung. Die Postkarten sind Reproduktionen der Einladungskarten und Ausstellungsfotos jeder einzelnen Ausstellung in der Galerie seit 1984. Auf der Rückseite sind Titel und Laufzeit vermerkt. Als Erinnerungsträger bilden die Postkarten die langjährige Galerietätigkeit von Jörg Johnen ab. Zugleich eröffnen sie ein Panorama der jüngeren Kunstgeschichte, die sich auch mithilfe von Johnens Tätigkeit und mit ihm als Gesprächspartner für die Künstler*innen entwickeln konnte.

In 1984, Jörg Johnen and Rüdiger Schöttle founded the gallery *Johnen & Schöttle* in Cologne, which existed until 2008. From 2004 to 2015, the independent *Johnen Gallery* existed in Berlin. During this entire period since 1984, 253 exhibitions were shown, some of them by young, still unknown artists who later became important figures on the international art scene.
Karin Sander is one of the artists from the program of *Johnen & Schöttle*. The last exhibition in the gallery's 2015/16 program was dedicated to her, and she conceived *Exhibition Record (Johnen)* as a retrospective and summary of Jörg Johnen's more than 30 gallery years in the form of an artwork. The three postcard stands function as ready-mades—they are commercial objects without artistic alienation. The postcards are reproductions of the invitation cards and exhibition photos of every single exhibition at the gallery since 1984, with the title and running time noted on the back. As mementos, the postcards depict Jörg Johnen's many years of gallery activity. At the same time, they open up a panorama of recent art history, which was also able to develop with the help of Johnen's activities and with him as an interlocutor for the artists.

# RODNEY GRAHAM

Abbotsford, Kanada 1949 — Vancouver, Kanada 2022

## POSSIBLE ABSTRACTION PAIR 3, 2007–2008

Holz, Lack, Siebdruck, Papier / Wood, lacquer, silkscreen, paper
Schenkung / Donation of the artist

Die mehrteilige Arbeit ist Teil einer größer angelegten Serie, in der Rodney Graham mit feinsinniger Ironie die Idee abstrakter Kunst und ihrer Rezeption kommentiert. In den beiden Bildern schlägt er auf ironische Art verschiedene Kombinationsmöglichkeiten gleicher Bildelemente vor. Die Idee zu der Serie kam Graham, als er in einer Männerzeitschrift der 1950er Jahre einen Comic entdeckte, der die Rezeption abstrakter Malerei parodierte.
*Possible Abstraction Pair 3* knüpft auf humorvolle Weise an das in der Sammlung des Lenbachhauses prominent vertretene Werk von Wassily Kandinsky an, der gemeinhin als einer der Wegbereiter*innen der abstrakten Malerei gilt.

The multi-part work is part of a larger series in which Rodney Graham comments with subtle irony on the idea of abstract art and its reception. In the two paintings, he ironically suggests various possible combinations of the same pictorial elements. Graham got the idea for the series when he discovered a comic strip in a 1950s men's magazine that parodied the reception of abstract painting.
*Possible Abstraction Pair 3* is a humorous link to the work of Wassily Kandinsky, who is prominently represented in the Lenbachhaus collection and is generally regarded as one of the pioneers of abstract painting.

# RODNEY GRAHAM

Abbotsford, Kanada 1949 — Vancouver, Kanada 2022

Das Werk von Rodney Graham zeichnet sich durch konzeptuelle Strenge und einen feinsinnigen Humor aus. Leichtfüßig spielt es mit Systemen des Zitierens, Verweisens und Adaptierens. Die Auseinandersetzung mit Konzeptkunst, Minimal Art und Performance sowie mit der europäisch geprägten Kunst- und Geistesgeschichte der Neuzeit und Moderne unter Einbeziehung seiner kanadischen Wurzeln verbindet ihn mit anderen Künstler*innen der sogenannten Vancouver School, zu der auch Jeff Wall zählt. Anders als dieser hat Graham jedoch nie eine verbindliche Haltung oder eindeutige künstlerische Handschrift entwickelt, die sein Werk unverwechselbar machen würde. Vielmehr ist seine Arbeitsweise interdisziplinär ausgerichtet und verbindet die Bereiche Fotografie, Skulptur, Installation, Buchproduktion, Film, Video, Musik und Malerei, wobei er die Spezifika des jeweils verwendeten Mediums bewusst hinterfragt und Wahrnehmungssysteme in Frage stellt. Neben Referenzen auf die Kunst der Moderne finden sich in seinen Arbeiten auch Bezüge zu Popkultur, Literatur, Philosophie oder Film. Zentrale Themen in Grahams Werken sind das Verhältnis von Zivilisation und Natur sowie die Transformation traditioneller Genres und linearer Erzählmodelle, die mittels struktureller Prinzipien des Verdoppelns oder Wiederholens ins Ironische oder Absurde überführt werden.

Viele seiner Werke lassen sich als visuelle Kommentare zu Texten der westlichen Kulturtradition lesen. Hierbei verwandelt Graham Schriften von Autoren wie Sigmund Freud, Richard Wagner, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Raymond Roussel, Ian Fleming oder den Gebrüdern Grimm in objekthafte Stücke. Teilweise nimmt er visuelle Eingriffe in diese Texte vor, entwirft die Bücher umhüllende Kästen oder Lesegeräte oder aber verwandelt Texte in skulpturale Objekte. Für das hier zu sehende *Standard Edition* arrangiert Graham die 24 Bände der Gesamtausgabe von Sigmund Freud als kubisches Objekt, das, ebenso wie auch *Introductory Lecture* an die minimalistischen Skulpturen Donald Judds erinnert.

Die minimalistisch gehaltenen Arbeiten *Ezek 40–42* und *Eccles 2:18–20* sowie *Eccles 9:11* beziehen sich auf Bibelstellen, deren Auslegungen zu großen Differenzen zwischen wörtlicher und spiritueller beziehungsweise symbolischer Lesart geführt hat.

Formal lassen sich die Malereien auch als Anspielung auf On Kawaras *Date Paintings* lesen, die in dieser Ausstellung ebenfalls zu sehen sind.

Weitere Werke von Rodney Graham befinden sich in den Lenbach-Räumen im historischen Gebäudeteil des Museums.

Rodney Graham's work is characterized by conceptual rigor and a subtle sense of humor. It plays light-footedly with systems of quotation, reference, and adaptation. His engagement with conceptual art, minimal art, and performance, as well as with the European-influenced art and intellectual history of the modern era and modernism, while incorporating his Canadian roots, connects him with other artists of the so-called Vancouver School, which also includes Jeff Wall. Unlike the latter, however, Graham has never developed a binding attitude or clear artistic signature that would make his work unmistakable. Rather, his working method is interdisciplinary and combines the fields of photography, sculpture, installation, book production, film, video, music, and painting, consciously questioning the specifics of the medium used in each case and challenging systems of perception. In addition to references to modernist art, his works also include references to pop culture, literature, philosophy, or film. Central themes in Graham's works are the relationship between civilization and nature as well as the transformation of traditional genres and linear narrative models, which are transformed into the ironic or absurd by means of structural principles of doubling or repetition. Many of his works can be read as visual commentaries on texts and authors of the Western cultural tradition. Here Graham transforms writings by authors such as Sigmund Freud, Richard Wagner, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Raymond Roussel, Ian Fleming, and the Brothers Grimm into object-like pieces. In some cases, he makes visual interventions in these texts, designing boxes or readers that enclose the books, or transforming texts into sculptural objects. For *Standard Edition*, on view here, Graham arranges the 24 volumes of Sigmund Freud's complete edition as a cubic object that, like *Introductory Lecture*, recalls Donald Judd's minimalist sculptures.
The minimalist works *Ezek 40–42* and *Eccles 2:18–20* as well as *Eccles 9:11* refer to biblical passages whose interpretations have led to great differences between literal and spiritual or symbolic readings.
Formally, the paintings can also be read as an allusion to On Kawara's *Date Paintings*, which are also on view in this exhibition.

Further works by Rodney Graham can be found in the Lenbach Rooms in the historical part of the museum.

# RODNEY GRAHAM
Abbotsford, Kanada 1949 — Vancouver, Kanada 2022

EZEK. 40–42, 1992
Liquitex auf Leinwand / Liquitex on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

FANTASIA FOR FOUR HANDS, 2002
C-Print, gerahmt / C-print, framed
Schenkung / Donation Jörg Johnen

INTRODUCTORY LECTURE, 1988
Holz, lackiert / Wood, lacquered
Sammlung / Collection Jörg Johnen

Das als Diptychon arrangierte ironische Selbstporträt *Fantasia For Four Hands* spielt mit der Idee der Selbstinszenierung, indem es sich aus eigenwilligen, miteinander verschachtelten Verweisen aufbaut. Ausgehend von einem doppelten Selbstporträt seines Künstlerkollegen Jeff Wall von 1979 entwickelt Rodney Graham ein Doppelporträt von sich selbst beim Spielen eines Flügels. Dieses Arrangement basiert auf einer Schallplattenhülle des niederländischen Musiker- und Komikerduos Wim Sonneveld und Godfried Bomans von 1962. Die Verdopplung des Bildes in Form eines Diptychons wiederum ist inspiriert von den Albumcovern des Easy-Listening-Klavierduos Ferrante und Teicher. Das leuchtend blaue Akustikpanel im Hintergrund spielt auf Yves Klein an.
*Fantasia For Four Hands* ist Vorläufer einer ganzen Werkgruppe großformatiger Leuchtkasten-Selbstporträts, die Graham ab 2005 realisierte und in bewusster Anlehnung an Jeff Walls fotografische Inszenierungen gestaltete. Häufig als Diptychen oder Triptychen arrangiert, sind diese Selbstporträts humorvolle allegorische Kompositionen, die Szenen aus verschiedenen Genres und Kunstformen zitieren und den Künstler aufwändig kostümiert als Darsteller verschiedener Charaktere zeigen, etwa als Dandy, Cowboy, Leuchtturmwärter, melancholischen Zeitreisenden, Antiquar oder Intellektuellen.

Arranged as a diptych, the ironic self-portrait *Fantasia For Four Hands* plays with the idea of self-dramatization by building itself out of idiosyncratic, interlocking references. Starting with a double self-portrait by fellow artist Jeff Wall from 1979, Rodney Graham develops a double portrait of himself playing a grand piano. This arrangement is based on a 1962 record sleeve by Dutch musician and comedian duo Wim Sonneveld and Godfried Bomans, and the doubling of the image in the form of a diptych is in turn inspired by the album covers of the easy-listening piano duo Ferrante and Teicher. The bright blue acoustic panel in the background alludes to Yves Klein.
*Fantasia For Four Hands* is the precursor to an entire body of work of large-format lightbox self-portraits that Graham realized beginning in 2005 and designed in deliberate imitation of Jeff Wall's photographic stagings. Often arranged as diptychs or triptychs, these self-portraits are humorous allegorical compositions that cite scenes from various genres and art forms and show the artist elaborately costumed as the actor of various characters, for example, as a dandy, cowboy, lighthouse keeper, melancholy time traveler, antiquarian or intellectual.

# RODNEY GRAHAM
Abbotsford, Kanada 1949 — Vancouver, Kanada 2022

ECCLES 2:18–20 / ECCLES 9:11, 1993
Liquitex auf Leinwand / Liquitex on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

PONDEROSA PINE I, 1991/92
C-Print, gerahmt / C-print, framed
Sammlung / Collection Jörg Johnen

STANDARD EDITION, 1999
Messing, Aluminium, 24 Bücher / Brass, aluminum, 24 books
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Zu *Ponderosa Pine I*:
Die Fotografie einer nordamerikanischen Gelbkiefer ist Teil einer Reihe ähnlicher Abbildungen von freistehenden Bäumen aller Gattungen, die Rodney Graham über viele Jahre in einem fast enzyklopädischen Vorgehen mit Großbildkamera aufnehmen ließ. In ihrer kopfüber stehenden Darstellung erinnern sie an das Prinzip der Camera obscura und können als Metapher für die menschliche Wahrnehmung gelesen werden. Wie in der Camera obscura erzeugt das durch die Pupille einfallende Licht eines Gegenstandes ein umgekehrtes Bild auf der Netzhaut. Erst im Sehzentrum des Gehirns wird das Bild wieder umgedreht und optisch verarbeitet. Die Auseinandersetzung mit dieser erstmals von Leonardo Da Vinci formulierten Analogie zwischen dem menschlichen Auge und der Camera obscura zieht sich durch zahlreiche Projekte von Graham. Sie alle kreisen um die Frage, inwieweit Wirklichkeit visuell repräsentiert werden kann.
Für Graham ist in diesem Zusammenhang auch die emblematische Bedeutung des Baumes von Interesse, wie er in einem Standardwerk der Linguistik von Ferdinand de Saussure 1916 zur Illustration der Diskrepanz von Zeichen (Signifikant) und Bezeichnetem (Signifikat) diente. Kein Wort- und kein Bildzeichen kann der Wirklichkeit, die sie repräsentieren sollen, in deren unendlicher Vielfalt auch nur annähernd gerecht werden.

About *Ponderosa Pine I*:
The photograph of a North American ponderosa pine is part of a series of similar images of free-standing trees of all genera that Rodney Graham had taken over many years in an almost encyclopedic approach using large-format cameras. In their upside-down presentation, they recall the principle of the camera obscura and can be read as a metaphor for human perception. As in the camera obscura, the light of an object entering through the pupil creates an inverted image on the retina. Only in the visual center of the brain is the image reversed again and optically processed. The exploration of this analogy between the human eye and the camera obscura, first formulated by Leonardo Da Vinci, runs through Graham's numerous projects. They all revolve around the question of the extent to which reality can be represented visually.
Of interest to Graham in this context is the emblematic meaning of the tree, as it served to illustrate the discrepancy between sign (signifier) and signified (signified) in a standard work of linguistics by Ferdinand de Saussure in 1916. No word sign and no picture sign can even come close to the reality they are supposed to represent in its infinite variety.

# ROSEMARIE TROCKEL
Schwerte 1952

UNTITLED (MOTTENBILD), 1993
Siebdruck unter Plexiglas / Silkscreen under Plexiglas
Sammlung / Collection KiCo

Rosemarie Trockels Œuvre spannt sich von Installationen und Videos bis zu Keramikobjekten und Strickbildern. Auch Collagen, Buchentwürfe und Zeichnungen spielen eine wichtige Rolle. Mit der Darstellung von Menschen, Tieren oder organischen Formen sowie dem Einsatz ungewöhnlicher Techniken und Apparate wie dem Fotokopierer stellt Trockel gesellschaftliche Stereotype und künstlerische Konventionen ironisch in Frage.
In ihrer Serie der *Mottenbilder* ab 1992 führt Trockel das schon vorher begonnene Drucken von textilem Material auf Plexiglasscheiben fort. Sie versah den Stoff mit kleinen Durchbrüchen, die an Mottenlöcher erinnern. Damit macht sie die Tiere zu ihren künstlerischen Interakteuren und zu imaginären Mit-Urhebern ihrer Formfindung. Sind Form, Abstand und Größe der Bisse zufallsgesteuert oder steckt dahinter ein Prinzip? Mit einem ironischen Augenzwinkern hinsichtlich abstrakter Kunst stellt die Künstlerin die Frage nach dem Strukturbewusstsein von Motten und nach welchem Prinzip sie die Stoffe durchfressen. Sie zieht damit auf humorvolle Weise Parallelen zur abstrakten Kunst und der Zufälligkeit oder Absichtlichkeit von Form und künstlerischer Intention.

Rosemarie Trockel's œuvre ranges from installations and videos to ceramic objects and knitted pictures. Collages, book drafts and drawings also play an important role. With the depiction of people, animals or organic forms as well as with the use of unusual techniques and devices such as the photocopier, Rosemarie Trockel ironically questions social stereotypes and artistic conventions.
In her series of *Moth Paintings* beginning in 1992, Trockel continued the printing of textile material on Plexiglas sheets that she had begun earlier. She provided the fabric with small openings reminiscent of moth holes. In this way, she makes the animals her artistic interactors or imaginary co-authors of her form-finding. Are the shape, distance and size of the bites random or is there a principle behind them? With an ironic wink at abstract art, the artist poses the question of the structural awareness of moths and the principle by which they eat through fabrics. She thus humorously draws parallels to abstract art and the randomness or intentionality of form and artistic intention.

# WIEBKE SIEM
Kiel 1954

OHNE TITEL, 2006
Schaumstoff, Nadelstreifenstoff / Foamed material, pinstripe material

OHNE TITEL (MASKE), 2010
Naturfaser, Holz / Natural fiber, wood

JUNIOR, 2006
Schaumstoff, Anzugstoff, Korbstuhl / Foamed material, suit fabric, wicker chair

Schenkung / Donation Jörg Johnen

Wiebke Siem wurde in den 1990er Jahren mit raumgreifenden Installationen bekannt. Sie verfremdete Alltagsgegenstände wie Kleidungsstücke, Schuhe, Taschen oder Spielzeug und übersetzte sie oftmals in überlebensgroße Objekte. Ob Möbelstücke, Haushaltsgeräte oder marionettenartige Figuren – die Künstlerin erschafft psychologisch aufgeladene und ebenso humorvolle wie beängstigende Installationen. Neben Anleihen aus der Kunst- und Kulturgeschichte spielt die kritische Auseinandersetzung mit den Mechanismen des männerdominierten Kunstbetriebs eine wichtige Rolle in Siems Werk. Immer wieder hinterfragt sie gesellschaftliche Rollenbilder und Normierungen. Ihre Motive beziehen sich auch auf ethnologische Objekte und Sammlungen und bringen die problematischen Aneignungsstrategien von außereuropäischer Kunst in der Moderne in den Blick. Das Verweben all dieser verschiedenen Bedeutungsebenen erschweren es uns, zwischen Spiel, Ironie, Ernsthaftigkeit, Zitat und Hommage zu unterscheiden. Die Themen, die die Künstlerin seit Jahrzehnten konsequent verfolgt und für die sie immer wieder neue Ausdrucksformen findet, machen ihr Werk heute aktueller denn je.

Wiebke Siem became known in the 1990s with expansive installations. She alienated everyday objects such as pieces of clothing, shoes, bags, or toys and often translated them into larger-than-life objects. From pieces of furniture and household appliances or marionette-like figures, the artist creates psychologically charged installations that are as humorous as they are frightening. In addition to borrowings from art and cultural history, the critical examination of the mechanisms of the male-dominated art business plays an important role in Siem's work. Again and again she questions social role models. Her motifs also refer to ethnological objects and collections and bring into view the problematic appropriation strategies of non-European art in modernity. The interweaving of all these different levels of meaning make it difficult for us to distinguish between play, irony, seriousness, quotation and homage. The themes, which the artist has consistently pursued for decades and for which she continually finds new forms of expression, make her work more topical today than ever before.

# WILHELM SASNAL
Tarnów, Polen 1972

LENINGRAD, 2000
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

UNTITLED (REISE), 1999
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

UNTITLED (MANN MIT TRAININGSHOSE), 2000
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Schenkung / Donation Jörg Johnen

DRUGS, 2000
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Schenkung / Donation Jörg Johnen

AIRPORT AT NIGHT, 2002
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Schenkung / Donation Jörg Johnen

UNTITLED (EL LISSITZKI), 2001
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

MOON, 1999
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

UNTITLED (PORTRAIT AFTER RODSCHENKO, MAN WITH GLASSES), 2002
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

Wilhelm Sasnal entwickelte seine Malerei in einer Zeit politischer Veränderungen im Polen der 1990er Jahre. Ökonomie und Gesellschaft befanden sich in rasantem Wandel vom Sozialismus zu einer Marktwirtschaft; die sozialistische Idee und damit ihre Ikonen wurden überwunden. Künstlerisch einher ging damit eine Suche nach neuen Bildern da die Ikonografie des Westens für Polen keine Verbindlichkeit hatte. Die wichtige Zeit der polnischen Avantgarde der 1920er und 30er Jahre war längst vergangen, findet

aber in Bildern wie Sasnals *Untitled (El Lissitzki)* Nachklang und Wertschätzung. Sasnal gehört zu einer jungen Generation, die sich künstlerisch frei bewegen und von eindeutigen Zuweisungen emanzipieren konnte. Er verarbeitet in seinen Ölgemälden Bildvorlagen aus privaten, öffentlichen, kulturellen und politischen Kontexten, etwa Pressefotos, historische Fotografien, Familienfotos, Kinderbücher, Comics, Film und Fernsehen. Er porträtiert Familienmitglieder, Figuren aus der Popkultur oder behandelt die Geschichte Polens seit dem Zweiten Weltkrieg und stellt so eine facettenreiche Chronik des Lebens in Polen dar. Zwar geht er zunächst von einer fotografischen Vorlage aus, löst sich jedoch schnell von Narration und Kontext und öffnet das Bild für neue Bedeutungen. Extreme Ausschnitte oder Ansichten – wie bei *Airport at Night*, *Leningrad* oder *Moon* –, der pastose Farbauftrag und die zurückhaltende Farbpalette distanzieren seine Malerei vom Fotorealismus. Vielmehr schafft Sasnals subjektiver Zugang zur Wirklichkeit durch seine malerische Transformation allgemeingültige Bilder, die für ein gesellschaftliches Lebensgefühl seiner Zeit stehen. Platz haben dort sowohl Sehnsuchtsmomente in wie *Untitled (Reise)* oder *Moon* als auch Lebensumstände wie in *Drugs* oder *Untitled (Mann mit Trainingshose)*. Alltagsmomente, Befindlichkeiten und Wünsche erhalten gleichermaßen eine Bildwürdigkeit. Sasnal destilliert diese Momente zu essentiellen Bildern seiner Gegenwart und schafft Metaphern für einen gesellschaftlichen Zustand.

Wilhelm Sasnal developed his painting at a time of political change in Poland in the 1990s. The economy and society were undergoing rapid change from socialism to a market economy; the socialist idea and its icons were being overcome. Artistically, this was accompanied by a search for new images, since the iconography of the West had no binding force for Poland. The important period of the Polish avant-garde of the 1920s and 30s had long since passed, but finds resonance and appreciation in images such as Sasnal's *Untitled (El Lissitzki)*. Sasnal belongs to a young generation that was able to move freely artistically and emancipate itself from clear-cut attributions. In his oil paintings, he uses images from private, public, cultural and political contexts, such as press photos, historical photographs, family photos, children's books, comics, film and television. He portrays family members, figures from pop culture, or deals with the history of Poland since World War II, thus presenting a multifaceted chronicle of life in Poland. Although he initially starts from a photographic template, he quickly breaks away from narration and context, opening the image to new meanings. Extreme detail or views—as in *Airport at Night*, *Leningrad*, or *Moon*—the impasto application of paint and the restrained color palette distance his painting from photorealism. Rather, Sasnal's subjective approach to reality creates universally valid images through his painterly transformation that stand for a social attitude to life of his time. There is room for moments of longing in such as *Untitled (Reise)* or *Moon* as well as for life circumstances as in *Drugs* or *Untitled (Mann mit Trainingshose)*. Everyday moments, sensitivities, and desires are given equal pictorial dignity. Sasnal distills these moments into essential images of his present and creates metaphors for a social condition.

# Teil 3

# ANRI SALA
Tirana, Albanien 1974

BYREK, 2000
Videoprojektion, Farbe, Sound; Digitaldruck auf Papier, auf Aludibond kaschiert; Folie / Video projection, color, sound; digital print on paper, mounted on aluminum composite; foil
21:43 min, Loop
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Die Videoinstallation trägt den Namen des traditionellen gefüllten Blätterteig-Gebäcks *Byrek* aus Anri Salas Geburtsland Albanien. Zu sehen sind die Hände und Unterarme einer Frau, die routiniert einen Teigklumpen bearbeitet und anschließend ausrollt. Sie füllt den Teig mit Käse, Fleisch und Spinat, rollt ihn zusammen und setzt ihn in eine Backform. Die Kamera folgt dem Geschehen aus einem statischen Blickwinkel und wird nur hin und wieder kurz in Richtung Fenster gewendet, wo ein Flugzeug am Himmel zu sehen ist. Die wortlose, rituelle Aktion der Frau wird begleitet von den Klängen der Küchenutensilien und nur gestört vom Geräusch der Flugzeuge.
Das Bild ist auf einen Brief projiziert, der die Handschrift von Anri Salas Großmutter trägt. Er enthält unter anderem das Rezept für Byrek. Auf der seitlichen Wand im Raum ist ein Text zu lesen, in dem der Künstler beschreibt, welche Bedeutung das wöchentliche Backen und Essen von Byrek innerhalb seiner Familie für ihn in seiner Kindheit hatte; und wie diese Tradition sich langsam verlor nachdem erst seine Schwester und dann er selbst ins Ausland gegangen waren. Das Weggehen ist im Film durch den Blick zum Flugzeug verbildlicht.
Anri Sala stellt mit diesem Film Fragen nach kultureller Identität und Erinnerung. Es ist ein sehr persönlicher Zugang zu diesem Thema aus subjektiver Perspektive. Byrek als Familiengericht fungiert hier wie ein Erinnerungstrigger für den Künstler. Diesem emotionalen und narrativen Aspekt setzt Sala die schlichte Form des Videos mit statischem Kamerablick entgegen. Es geht ihm dabei jedoch nicht um eine biographische Aufarbeitung, was man auch daran erkennen kann, dass im Video nicht seine Großmutter zu sehen ist, sondern eine Albanerin, die vor einigen Jahrzehnten nach Brüssel emigrierte. Sie steht stellvertretend für alle albanischen Großmütter, die die Erinnerungen an frühere Traditionen für ihre Kinder und Enkel bewahren. Damit konstruiert Anri Sala eine Emotion und ein Narrativ aus einer persönlichen Erinnerung heraus, die aber für eine kollektive kulturelle Identität und das Empfinden vieler stehen.

The video installation bears the name of the traditional filled puff pastry *Byrek* from Anri Sala's native Albania. The hands and forearms of a woman can be seen as she routinely works a lump of dough and then rolls it out. She fills the dough with cheese, meat and spinach, rolls it up and places it in a baking pan. The camera follows the action from a static angle and is only briefly turned now and then towards the window, where an airplane can be seen in the sky. The woman's wordless, ritualistic action is accompanied by the sounds of kitchen utensils and disturbed only by the sound of the airplanes.

The image is projected onto a letter bearing the handwriting of Anri Sala's grandmother. It contains, among other things, the recipe for Byrek. On the side wall in the room is a text in which the artist describes the importance that the weekly baking and eating of Byrek within his family had for him in his childhood; and how this tradition was slowly lost after first his sister and then he himself went abroad. The leaving is illustrated in the film by the view to the airplane.

With this film Anri Sala asks questions about cultural identity and memory. It is a very personal approach to this subject from a subjective perspective. Byrek as a family dish acts here like a memory trigger for the artist. Sala counters this emotional and narrative aspect with the simple form of the video with a static camera view. However, the artist is not concerned with a biographical reappraisal, which can also be seen in the fact that the video does not show his grandmother, but an Albanian woman who emigrated to Brussels several decades ago. She is representative of all Albanian grandmothers who preserve the memories of former traditions for their children and grandchildren. Anri Sala thus constructs an emotion and a narrative out of a personal memory, but ones that stand for a collective cultural identity and the sensibilities of many.

# FLORIN MITROI

Craiova, Rumänien 1938 — Bukarest, Rumänien 2002

22. VI. 1989, 1989
Mischtechnik hinter Glas / Reverse glass painting
Schenkung / Donation Jörg Johnen

24. IX. 1988, 1988
Mischtechnik hinter Glas / Reverse glass painting
Schenkung / Donation Jörg Johnen

16. XI. 1987, 1988
Mischtechnik hinter Glas / Reverse glass painting
Schenkung / Donation Jörg Johnen

28. IV. 1975 (THE RAISED HAND), 1975
Tempera auf Holz / Tempera on wood
Schenkung / Donation Jörg Johnen

5. II. 1977, 1977
Tempera auf Leinwand auf Holz / Tempera on canvas on wood
Schenkung / Donation Jörg Johnen

2. XII. 1976, 1976
Tempera auf Holz / Tempera on wood
Schenkung / Donation Jörg Johnen

PORTRAIT OF A WOMAN, 1975-85
Tempera auf Holz / Tempera on wood
Schenkung / Donation Jörg Johnen

13. VII. 1979 (YELLOW LANDSCAPE), 1979
Tempera auf Holz / Tempera on wood
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Florin Mitroi schloss sein Studium 1962 am Nicolae Grigorescu Institute of Fine Arts in Bukarest ab. Dort erhielt er kurz darauf eine Assistenzprofessur sowie 1992 eine Professur, die er bis zu seinem Tod innehatte. Obwohl er als Lehrer bekannt und geschätzt war, wurde Mitrois Kunst kaum wahrgenommen. Zu Lebzeiten hatte er nur eine einzige Einzelausstellung – 1993 im Catacomba in Bukarest – die er noch während der Eröffnung wieder verließ. Erst nach seinem Tod und dem Fund zahlreicher Werke in seinem Atelier erhielt sein produktives Schaffen eine Öffentlichkeit.
In den 1960er Jahren gab es in Rumänien zwei dominierende Kunstrichtungen: den sozialistischen Realismus einerseits, der jedoch langsam von einer Avantgardebewegung mit Blick in Richtung Westen anderseits abgelöst wurde. Mitroi fühlte sich keiner der beiden Richtungen verpflichtet und führte ein künstlerisches Eigenleben. Er arbeitete isoliert und involvierte sich weder ins Ausstellungswesen noch den Kunstmarkt. Seiner Malerei folge einem modernistischen Formalismus bis 1974 eine künstlerische Wende eintrat. Der Staatsterror unter Ceaușescus totalitärem Regime führte bei Mitroi zu psychischen Problemen, Wahnvorstellungen und schweren Depressionen. Er zog sich noch weiter in sein Atelier zurück und verbrachte dort den Großteil seines Lebens. Malerisch verwandelte sich sein Stil in eine expressive Formensprache, mit der er geschundene, verzweifelte Männer und Frauen in holzschnittartigen Konturen auf Holzträger oder Glas brachte. Die Gestalten vermitteln Gewalterfahrung, Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit und Resignation. Nur *The Raised Hand* enthält einen Anflug von Protest. Mitroi zeigt keine Individuen, er malt keine personalen Porträts sondern Typologien der Brutalität und der Tragik leidender Menschen. Ein Leben in Panik und Wut in der Enge und Unerträglichkeit einer kontrollierten Gesellschaft findet seinen Ausdruck in den Konturen und der Mimik der Figuren. Haltung und Ausdruck dieser Figuren erinnern auch an orthodoxe Ikonen. Daneben gibt es in Mitrois Œuvre symbolische Landschaftsgemälde, deren ruhiger, kontemplativer Charakter in starkem Gegensatz zu den Gewaltmotiven seiner Menschendarstellungen steht.

Florin Mitroi graduated from the Nicolae Grigorescu Institute of Fine Arts in Bucharest in 1962. There he received an assistant professorship shortly thereafter and a professorship in 1992, which he held until his death. Although he was known and appreciated as a teacher, Mitroi's art was hardly noticed. During his lifetime he had only one solo exhibition—in 1993 at the Catacomba in Bucharest—which he left during the opening. Only after his death and the discovery of numerous works in his studio did his prolific output receive publicity.
In the 1960s, there were two dominant art movements in Romania: socialist realism on the one hand, but slowly being replaced by an avant-garde movement looking towards the West on the other. Mitroi did not feel committed to either direction and led an artistic life of his own. He worked in isolation and was not involved in the exhibition business or the art market. His painting followed a modernist formalism until 1974, when an artistic turn occurred. The state terror under Ceaușescu's totalitarian regime led Mitroi to psychological problems, delusions and severe depression. He retreated even further into his studio and spent most of his life there. In terms of painting, his style

morphed into an expressive formal language, with which he rendered battered, desperate men and women in woodcut-like outlines on wooden supports or glass. The figures convey the experience of violence, loneliness, hopelessness, and resignation. Only *The Raised Hand* contains a hint of protest. Mitroi does not show individuals, he does not paint personal portraits but typologies of the brutality and tragedy of suffering people. A life of panic and rage in the confines and intolerability of a controlled society finds expression in the contours and facial expressions of the figures. The posture and expression of these figures are also reminiscent of Orthodox icons. In addition, there are symbolic landscape paintings in Mitroi's œuvre, whose calm, contemplative character stands in stark contrast to the violent motifs of his depictions of people.

# PRABHAVATHI MEPPAYIL
Bangalore, Indien 1965

BERLIN SEPTEMBER TWELVE, 2014
Kupferdraht in Gesso / Copper wire embedded in lime gesso panel
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Prabhavathi Meppayil stammt aus einer Familie von Goldschmieden. Sie eignete sich das überlieferte Wissen dieses Handwerks an und machte Edelmetalle sowie Goldschmiedewerkzeug und -techniken zum Thema ihrer Kunst. Typischerweise bettet sie dünne Gold- oder Kupferdrähte in weiße Gesso-Tafeln ein und erzeugt zarte, präzise Linien, indem sie die Oberfläche solange abschleift bis die Drähte wieder zum Vorschein kommen. Oder sie nutzt einfach das Werkzeug, um damit feine Einkerbungen in die Gipsoberfläche zu prägen. Auf diese Weise entstehen abstrakte Werke, die man in der kunsthistorischen Tradition des Minimalismus sehen könnte. Ursprünge im Einsatz von Gold lassen sich gleichermaßen auf persische Miniaturen wie auf Ikonen oder Goldschmiedearbeiten des europäischen Mittelalters und der Renaissance zurückführen. Meppayil fügt diesen globalen kunsthistorischen Traditionen eine ganz eigene zeitgenössische Sprache und Ästhetik hinzu. In ihren Werken schwingt eine überlieferte handwerkliche Tradition, eine kulturell-geistige Prägung und eine modernistische Formensprache mit. Die Künstlerin ist sich all dessen wohl bewusst, befreit sich jedoch zugleich in Form und Inhalt davon und lässt ihre Werke eine ganz individuelle Sprache sprechen. Prabhavathi Meppayil zweigte von der familiären Tradition, in der sie aufgewachsen ist, ab und gründete ein unabhängiges künstlerisches Unternehmen, in dem zum Teil auch ihre Brüder tätig sind – kein selbstverständliches Vorgehen für eine Frau in Indien. Sie hat sogar ihren Hochzeitsschmuck für ihre Arbeiten eingeschmolzen und ihn dadurch faktisch wie symbolisch umgewertet von der Tradition ehelicher Versorgung hin zur eigenständigen Arbeit und Lebensgrundlage. Meppayils Werke wurden einer breiten Öffentlichkeit erstmals bei der 55. Biennale von Venedig 2013 bekannt.

Prabhavathi Meppayil comes from a family of goldsmiths. She appropriated the traditional knowledge of this craft and made precious metals and goldsmith tools and techniques the subject of her art. Typically, she embeds thin gold or copper wires into white gesso panels and creates delicate, precise lines by sanding the surface until the wires reappear. Or she simply uses the tool to emboss fine indentations into the plaster surface. In this way, she creates abstract works that could be seen in the art historical tradition of Minimalism. Origins in the use of gold can be traced equally to Persian miniatures as to icons or goldsmith's work of the European Middle Ages and the Renaissance. Meppayil adds her own contemporary language and aesthetic to these global art historical traditions. Her works resonate with an ancestral craft tradition, a cultural-spiritual imprint, and a modernist formal language. The artist is well aware of all this, but at the same time frees herself from it in form and content and lets her works speak a very individual language.
Prabhavathi Meppayil branched off from the family tradition in which she grew up and founded an independent artistic enterprise, in which some of her brothers are also active—not a natural course of action for a woman in India. She has even melted down her wedding jewelry for her work, thus reevaluating it both factually and symbolically from the tradition of marital sustenance to independent work and livelihood. Meppayil's works first came to the attention of a broad public at the 55th Venice Biennale in 2013.

# RODNEY GRAHAM

Abbotsford, Kanada 1949 — Vancouver, Kanada 2022

## PARSIFAL. TRANSFORMATION MUSIC (Ac I)

With E. Humperdincks Supplement No. 90. The Latter Transcribed from the Original Manuscript and the Whole Typeset According to the Artist's Specifications, 1998–90
Parsifal-Buch in Vitrine (Gestaltung von Jan Vercruysse) / Parsifal book in vitrine (design by Jan Vercurysse)
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Das Werk von Rodney Graham zeichnet sich durch konzeptuelle Strenge und einen feinsinnigen Humor aus. Leichtfüßig spielt es mit Systemen des Zitierens, Verweisens und Adaptierens. In ihm werden seine Auseinandersetzung mit Konzeptkunst, Minimal Art und Performance sowie mit der europäisch geprägten Kunst- und Geistesgeschichte der Neuzeit und Moderne unter Einbeziehung seiner kanadischen Wurzeln sichtbar. Graham hat nie eine verbindliche Haltung oder eindeutige künstlerische Handschrift entwickelt, die sein Werk unverwechselbar machen würde. Vielmehr ist seine Arbeitsweise interdisziplinär ausgerichtet und verbindet die Bereiche Fotografie, Skulptur, Installation, Buchproduktion, Film, Video, Musik und Malerei, wobei er die Spezifika des jeweils verwendeten Mediums bewusst hinterfragt und Wahrnehmungssysteme in Frage stellt. Neben Referenzen auf die Kunst der Moderne finden sich in seinen Arbeiten auch Bezüge zu Popkultur, Literatur, Philosophie oder Film. Zentrale Themen in Grahams Werken sind das Verhältnis von Zivilisation und Natur sowie die Transformation traditioneller Genres und linearer Erzählmodelle, die mittels struktureller Prinzipien des Verdoppelns oder Wiederholens ins Ironische oder Absurde überführt werden.
Das Prinzip der endlosen Wiederholung wird in *Parsifal. Transformation Music (Ac I)* ganz konkret eingesetzt. Graham greift auf eine kurze, als Sound-Schleife komponierte Passage zurück, die ein Assistent Wagners in dessen Komposition eingefügt hatte, um die Länge der Musik dem gemalten Bühnenbild anzupassen, das im Hintergrund der Bühne abgerollt wurde, um Parsifals langen Weg zur Gralsburg zu veranschaulichen. Diese wenigen Takte werden von Graham nach einem mathematischen Prinzip um Asynchronitäten so ergänzt, dass es 39 Millionen Jahre dauern würde, bis alle Stimmen der Partitur wieder synchron an ihrem Ausgangspunkt ankommen. Mit diesem simplen Eingriff wird Parsifals Weg zur Gralsburg in kosmische Dimensionen verlängert. Die schiere Endlosigkeit der Musik kehrt nicht nur die ohnehin als sehr lang geltende Aufführungszeit von Wagners Bühnenwerk, sondern auch ihr zentrales Erlösungsthema ins Absurde.
Die erzählerische Kontinuität und das damit verbundene Konzept von Autorschaft im konventionellen Sinne lösen sich auf. Die Endlosschleife kann auch als „intellektuelles Vergnügen permanenter Geistesveränderung" gedeutet werden, wie es der französische Philosoph Gilles Deleuze beschrieben hat: „Der Wiederholung etwas Neues entlocken, ihr die Differenz entlocken, das ist die Rolle der Einbildungskraft."

Rodney Graham's work is characterized by conceptual rigor and a subtle sense of humor. It plays light-footedly with systems of quotation, reference, and adaptation. In it, his engagement with conceptual art, minimal art, and performance, as well as with the European-influenced art and intellectual history of the modern era and modernism, while incorporating his Canadian roots, are evident. Graham has never developed a binding stance or clear artistic signature that would make his work unmistakable. Rather, his working method is interdisciplinary, combining the fields of photography, sculpture, installation, book production, film, video, music, and painting, while consciously questioning the specifics of the medium used in each case and challenging systems of perception. In addition to references to modernist art, his works also include references to pop culture, literature, philosophy, or film. Central themes in Graham's works are the relationship between civilization and nature as well as the transformation of traditional genres and linear narrative models, which are transformed into the ironic or absurd by means of structural principles of doubling or repetition.

The principle of endless repetition becomes very concrete in *Parsifal. Transformation Music (Ac I)* in a very concrete way. Graham draws on a short passage composed as a sound loop, inserted by one of Wagner's assistants in the latter's composition, to match the length of the music to the painted scenery unrolled in the background of the stage to illustrate Parsifal's long journey to the Grail Castle. Graham adds asynchronies to these few measures according to a mathematical principle in such a way that it would take 39 million years for all the voices in the score to arrive back at their starting point in sync. With this simple intervention, Parsifal's path to the Grail Castle is extended into cosmic dimensions. The sheer endlessness of the music turns not only the performance time of Wagner's stage work, which is already considered very long, but also its central redemption theme into the absurd.

Narrative continuity and the associated concept of authorship in the conventional sense dissolve. The endless loop can also be interpreted as the "intellectual pleasure of permanent mental change," as described by the French philosopher Gilles Deleuze: "To elicit something new from repetition, to elicit difference from it, that is the role of the imagination."

# ROMAN ONDAK

Žilina, Tschechoslowakei (heute: Slowakei), 1966

## TEACHING TO WALK, 2002

Performance
Schenkung / Donation Jörg Johnen

Die Performance findet von 28. Juni bis 27. August jeden Sonntag Nachmittag statt.
The performance will take place every Sunday afternoon from June 28 to August 27.

Für aktuelle Infos / For current info: www.lenbachhaus.de

Roman Ondaks Werke sind häufig Interventionen im Raum oder Aktionen am Ausstellungsort. Das Spiel mit Bedeutung, Kontext und Imagination ist zentrales Moment in seinem künstlerischen Tun. Subtil nähert er sich der Wirklichkeit an und stellt alltägliche Erfahrungsmomente auf spielerische Weise in Frage. Ephemere Interventionen und Performances bilden die Grundlage seiner ortsspezifischen Arbeiten. Häufig initiiert der Künstler partizipatorische Projekte mit Laien. Dabei entwickelt er eine große Intimität zu den aktiv oder betrachtend Beteiligten.
Für die Performance *Teaching to Walk* lädt Roman Ondak eine junge Mutter mit ihrem Sohn in die Museumsräume ein. Dort üben sie gemeinsam das Gehen. Neben der Faszination an diesem besonderen Moment des Laufenlernens stellen die teilweise noch unkoordinierten und unvoreingenommenen ersten Schritte des Kleinkindes auch die ausgetretenen Pfade der Museumsbesucher*innen in Frage. Erste Schritte innerhalb von Museumsräumen zu machen beinhaltet für den Künstler auch ein Moment der Erkenntnis und frühen Bildung einer aufgeklärten Gesellschaft.

Roman Ondak's works are often interventions in space or actions at the exhibition site. Playing with meaning, context, and imagination is central to his artistic practice. He subtly approaches reality and playfully questions everyday moments of experience. Ephemeral interventions and performances form the basis of his site-specific works. Often the artist initiates participatory projects with laypersons. In doing so, he develops a great intimacy with those actively or contemplatively involved.
For the performance *Teaching to Walk*, Roman Ondak invites a young mother and her son into the museum space. There they practice walking together. In addition to the fascination of this special moment of learning to walk, the toddler's sometimes still uncoordinated and unprejudiced first steps also question the well-trodden paths of museum visitors. For the artist, taking first steps within museum spaces also includes a moment of cognition and early education of an enlightened society.

# ROSA BARBA
Agrigent, Italien 1972

INVISIBLE ACT, 2010
16-mm Film, modifizierter Projektor, Silberkugel / 16mm film, modified projector, silver globe

OFF SPLINTERED TIME, 2021
Glas, Motoren, 35-mm Film / Glass, motors, 35mm film

COMPOSITION IN FIELD, 2022
35-mm Film, Edelstahl, Aluminium, Motor, Plexiglas, LED-Leuchten / 35mm film, stainless steel, aluminum, motor, Plexiglas, LED lights

Sammlung / Collection KiCo

Rosa Barba arbeitet konzeptuell mit Film als Material und Bestandteil ihrer Skulpturen. Sie setzt Film als plastisches Mittel ein um seine Material-Eigenschaften zu hinterfragen oder neu zu bestimmen. Zugleich bringt sie sowohl ihr Publikum als auch den (Ausstellungs-)Raum selbst in eine neue Beziehung zu Film, der körperliches und sprechendes Element wird. Häufig orientieren sich die Inhalte der kinetischen Objekte an Avantgardefilm oder Literatur.
Bei *Invisible Act* wird der Filmprojektor vom Träger- oder Abspielobjekt zum Hauptakteur im Raum: Eine silberne Kugel balanciert auf einem beweglichen Filmstreifen vor dem Lichtstrahl des Projektors. Ein leerer Film läuft durch den Apparat und wirft ein weißes Rechteck an die Wand; darauf wirft die belichtete Mechanik des Projektors einen Schatten. Zu sehen sind die Umrisse der Kugel und die kontinuierliche Bewegung des Filmstreifens. Das Fehlen eines projizierten Bildes verlagert den Fokus auf die rein materiellen Bedingungen, die an die Mechanik des Kinos erinnern.
*Off Splintered Time* verzichtet auf einen Projektor und zeigt ausschließlich Filmstreifen außerhalb ihrer konventionellen Funktion. Sie bewegen sich in einer fragmentierten Bewegung durch verschiedene Glasschichten. Film und Glas bauen sich gemeinsam zu einer vertikalen Filmskulptur auf.
Häufig ergeben sich die Themen von Rosa Barbas Werken aus Sprache oder Literatur – so bei *Composition in Field*. Die Skulptur besteht aus Filmstreifen, die um einen Metallrahmen gewoben sind und von hinten beleuchtet werden. Die Buchstaben auf dem transparenten Filmmaterial zeigen eine sich stetig verändernde Schrift. Der Text basiert auf Charles Olsons Manifest „Projective Verse" von 1950. Darin geht es um den Ursprung kreativer Energie. Laut Olsons entsteht Poesie als Energie bei den Autor*innen und wird von diesen direkt an die Rezipient*innen weitergegeben.

Rosa Barba works conceptually with film as a material and component of her sculptures. She uses film as a sculptural means to question or redefine its material properties. At the same time, she brings both her audience and the (exhibition) space itself into a new relationship with film, which becomes a physical and speaking element. Often, the content of the kinetic objects is oriented towards avant-garde film or literature.
In *Invisible Act*, the film projector is transformed from a carrier or playback object into the main actor in the space: a silver ball balances on a moving film strip in front of the projector's light beam. A blank film runs through the apparatus and casts a white rectangle on the wall; the exposed mechanics of the projector cast a shadow on it. The outline of the sphere and the continuous movement of the film strip can be seen. The absence of a projected image shifts the focus to the purely material conditions, reminiscent of the mechanics of cinema.
*Off Splintered Time* dispenses with a projector and exclusively shows film strips outside their conventional function. They move in a fragmented motion through various layers of glass. Film and glass build up together to form a vertical film sculpture.
Often the themes of Rosa Barba's works arise from language or literature—such is the case with *Composition in Field*. The sculpture consists of film strips woven around a metal frame and illuminated from behind. The letters on the transparent film material show a constantly changing script. The text is based on Charles Olson's 1950 manifesto "Projective Verse," which is about the origin of creative energy. According to Olson, poetry as energy originates with the authors and is passed on directly to the recipients.

# OLAF HOLZAPFEL
Görlitz 1969

TWO ROOMS (BLUE), 2008
Acrylglas auf lackiertem Metalltisch / Acrylic glass on lacquered metal table
Schenkung / Donation Jörg Johnen

CHAGUARBILD 16 (PATHS OF BUENOS AIRES), 2012/17
Chaguar, Naturfarben, Baumwolle / Chaguar, natural colors, cotton
Sammlung / Collection Jörg Johnen

LICHTBILD – RAUTE, 2010
Heu, Tusche / Hay, ink
Leihgabe aus Privatbesitz / Loan from private collection

Olaf Holzapfel interessiert sich für Grenzen und Trennlinien, für die feinen Räume zwischen Innen und Außen und für Behausungen als Obhut der Menschen, die sich in sozialen Zwischenräumen aufhalten. Der Künstler ist selbst in der DDR aufgewachsen und hat Begrenzungen und die Schwierigkeit ihrer Überwindung erfahren. Er begann nach der Wende sein Kunststudium in Dresden und ließ seine Erfahrungen in seine Werke einfließen. Holzapfel hielt sich viel in Megacities auf und überführte deren Topographie – Strukturen aus Straßen, Häuserblöcken und Parks – in digitale Bilder. Diese wiederum bilden die formale Grundlage seiner *Chaguarbilder*: organische Gewebe, in denen er abstrahierte Kartografien mit traditioneller Webtechnik verbindet.
Die *Lichtbilder*, aus Heuschnüren gewoben, stellt Holzapfel in einem Dorf an der Grenze zwischen Unterschlesien und Polen mithilfe der lokalen Bevölkerung her. Ursprünglich wurde das Material dort zur Isolierung von Häusern verwendet und die Bindetechnik zur Herstellung von Bienenkörben. Heute werden die Heuschnüre für rituelle Kostüme bei Frühlingsfesten eingesetzt. Das Drehen der Schnüre folgt einer traditionellen Praxis, die nur mündlich überliefert ist. Die Tätigkeit dient inzwischen vielmehr dem Zeitvertreib als einer Notwendigkeit des Geldverdienens. So vergehen überlieferte Bräuche und traditionelle Techniken und mischen sich mit Momenten von Geselligkeit und Zusammenkunft. Der Titel rührt von der kulturhistorischen Verbindung von Heu oder Stroh mit Sonnenlicht her.
Im Gegensatz zu den organischen und durchlässigen Geweben erscheinen seine Skulpturen aus Acrylglas zunächst kühl und statisch. Durch eine spezielle Behandlung mit hohen Temperaturen wird das Material jedoch weich und fließend. Je nach Farbe und Beleuchtung lässt sich deren Form kaum fassen da sie sich zwischen abstrakter Skulptur und gefalteten Planen bewegt. Die Skulpturen wirken wie Membranen zwischen Innen und Außen, sie bergen konkave Räume und sind doch konvex nach außen gewendet.

Olaf Holzapfel is interested in borders and dividing lines, in the fine spaces between inside and outside, and in dwellings as the care of people who reside in social interstices. The artist himself grew up in the GDR and experienced limitations and the difficulty of overcoming them. He began studying art in Dresden after the fall of the Wall and incorporated his experiences into his works. Holzapfel spent a lot of time in megacities and transferred their topography—structures of streets, blocks of houses and parks—into digital images. These in turn form the formal basis of his *Chaguarbilder*: organic fabrics in which he combines abstracted cartographies with traditional weaving techniques. Holzapfel produces his *Lichtbilder* (light pictures), woven from hay cords, in a village on the border between Lower Silesia and Poland with the help of the local population. Originally, the material was used there to insulate houses and the tying technique was used to make beehives. Today, the hay strings are used for ritual costumes at spring festivals. The twisting of the cords follows a traditional practice that has only been passed down orally. The activity now serves more as a pastime than a necessity for earning money. Thus, ancestral customs and traditional techniques pass away and mix with moments of conviviality and gathering. The title derives from the cultural-historical association of hay or straw with sunlight.
In contrast to the organic and permeable fabrics, his acrylic sculptures initially appear cool and static. However, a special treatment with high temperatures makes the material soft and flowing. Depending on the color and lighting, their form can hardly be grasped as it moves between abstract sculpture and folded tarpaulins. The sculptures act like membranes between inside and outside, they harbor concave spaces and yet are convexly turned outward.

# WADE GUYTON
Hammond, USA 1972

ZEICHNUNGEN FÜR EIN KLEINES ZIMMER, VOL.II, 2014
Digitaler C-Print / Digital C-print
Schenkung / Donation Jörg Johnen

# RODNEY GRAHAM

Abbotsford, Kanada 1949 — Vancouver, Kanada 2022

PICASSO, MY MASTER, 2005
Acryl auf Leinwand / Acryl on canvas
Sammlung / Collection Jörg Johnen

# KATHARINA FRITSCH
Essen 1956

TOTENKOPF, 1997/98
Kunststoff, Farbe / Synthetic material, paint
Schenkung / Donation Jörg Johnen

# KATHARINA FRITSCH
Essen 1956

MAUS, 1999
Polyester, Farbe / Polyester, paint
Schenkung / Donation Jörg Johnen

BITTE DIE POSTKARTEN
NICHT MITNEHMEN

PLEASE DO NOT
TAKE THE POSTCARDS
WITH YOU

BITTE DIE POSTKARTEN NICHT MITNEHMEN

PLEASE DO NOT TAKE THE POSTCARDS WITH YOU

# FRAGMENT OF AN INFINITE DISCOURSE

setzt sich in den LENBACH-RÄUMEN
im historischen Gebäudeteil fort (1. OG)

continues in the LENBACH ROOMS
in the historical part of the building (1st floor)