mönchehaus
museum goslar

+ + + BREAKING NEWS + + +

SAMMLUNG VON KELTERBORN /
VON KELTERBORN COLLECTION

VORWORT / PREFACE:
BETTINA RUHRBERG, LUDWIG SEYFARTH 4–7

WERKLISTE / LIST OF WORKS 92

IMPRESSUM / IMPRINT 96

KÜNSTLER*INNEN / ARTISTS

ARUNANONDCHAI, KORAKRIT 60–61
EDKINS, TEBOHO 28–31
FAROCKI, HARUN 62–65
FONTAINE, CLAIRE 14–15
GERZ, JOCHEN 86–87
GÓMEZ, FRANCISCA 24–25
HAUSWALD, HARALD 66–69
HILL, GARY 38–41
HÜRZELER, LUZIA 48–49
JOHNE, SVEN 76–77
KILPPER, THOMAS 74–75
KLEMM, BARBARA 78–79
KOZŁOWSKI, JAROSŁAW 16–17
KRAUSS, CLEMENS 50–53
LOCHER, THOMAS 12–13
MARTENS, RENZO 90–91
MELHUS, BJØRN 72–73
MOSSE, RICHARD 4, 26–27
NAUMANN, HENRIKE 82–83
NETZHAMMER, YVES & MELHUS, BJØRN 46–47
ODENBACH, MARCEL 18–19
PFEIFER, MARIO 84–85
RÖHRSCHEID, ANKE 42–45
SCHADEBERG, JÜRGEN 32–33
SIMON, TARYN 20–21
STEYERL, HITO 8–11, 36–37
SUBOTZKY, MIKHAEL 22–23
DIE TÖDLICHE DORIS 80–81
VASSILEVA, MARIANA 54–57
WEISS, MIA FLORENTINE 88–89
WEIYI, HU 58–59

Richard Mosse: Birdland, North Kivu, Eastern Congo, 2012

VORWORT / PREFACE

Die Frankfurter Sammlung von Mario und Julia von Kelterborn widmet sich politisch brisanten, gesellschaftsbezogenen Themen vor dem Hintergrund unserer immer komplexer gewordenen Welt im Zuge von Globalisierung, Digitalisierung und der Diversität von Lebensmodellen und Kulturen. Ihr Schwerpunkt liegt auf Videokunst und Fotografie. Daneben finden sich philosophisch hintergründige Werke, bei denen existentielle Fragestellungen im Vordergrund stehen.

International bekannte Künstlernamen verzeichnet die Sammlung ebenso wie „emerging artists“. Hier wird keine „Siegerkunst“ (Wolfgang Ullrich) gesammelt, sondern Werke, die das große Interesse des Sammlerpaares am Zeitgeschehen und seiner Reflexion in der Kunst zeigen.

Wichtig ist ihnen zudem, dass Kunst auch ästhetisch überzeugen kann. Eine bloße Illustration politischer Inhalte, wie sie uns in den letzten Jahren in vielen Ausstellungen begegnet, kann nach Meinung von Mario und Julia von Kelterborn nicht wirklich zum tieferen Verständnis unserer heutigen Wirklichkeit beitragen.

Breaking News, der Titel der Ausstellung im Mönchehaus Museum in Goslar, beruht auf einem medialen Schlagwort, das aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken ist. Wir haben ihn gewählt, weil viele Werke der Sammlung Kelterborn zeigen, wie stark die Wirklichkeit heute von der Berichterstattung der Medien bestimmt wird. Neben sachlicher Information verbreiten „Breaking News“, von „Fake News“ oft kaum zu unterscheiden, Unsicherheit, Unruhe und eine aufgeladene Stimmung. In postfaktischen Zeiten lässt das kurzfristige Schüren von Emotionen den „faktischen“ Inhalt der Berichterstattung oft wie eine Marginalie erscheinen.

Die Kunst dagegen setzt nicht auf Eil- und Sondermeldungen. Das kritische Hinterfragen des Vertrauten, das Zulassen mehrerer Standpunkte, Erkenntnisse und Wahrheiten bestimmt auch den Grundtenor der Sammlung von Kelterborn. Ein neuer, anderer, individueller Blick auf die Welt, wie ihn die Kunst vermitteln kann, überrascht im Idealfall mehr als *Breaking News*.

Die Ausstellung im Mönchehaus folgt unterschiedlichen inhaltlichen Sammlungsschwerpunkten. Im Erdgeschoss bildet die Installation *The Museum is a Battlefield (2013)* von **HITO STEYERL** den Aufmacher für andere Arbeiten aus dem Umfeld des ökonomischen oder politischen „Schlachtfelds“ unserer digitalisierten Wirklichkeit. Flankierend sind philosophische und politische Reflexionen

The collection of Frankfurt-based Mario and Julia von Kelterborn is dedicated to politically charged, socially relevant themes in a time when our world has become ever more complicated in the wake of globalisation, digitalisation and the diversity of lifestyles and cultures. The collection focuses primarily on video art and photography with additional philosophically profound works in which existential questions are foregrounded.

The works of internationally known artists as well as “emerging artists” form the collection. “Siegerkunst” (“Winner art”, Wolfgang Ullrich) is not collected, rather works that mirror the collectors’ paramount interest in current affairs and their reflection in art.

It is also important to them that art can be aesthetically convincing. A mere illustration of political content, as we have encountered in many exhibitions in the last few years, cannot, according to Mario and Julia von Kelterborn, contribute to a deeper understanding of our contemporary reality.

Breaking News, *the title of the exhibition in the Mönchehaus Museum in Goslar, comes from a media headline that we can no longer avoid in our daily lives. We chose this title because many of the works in the von Kelterborn collection show how strongly today’s reality is defined by media coverage. Alongside factual information, “Breaking News”, often indistinguishable from “Fake News”, disseminates insecurity, unrest and a charged atmosphere. In post-factual times, the short-term fomentation of emotions often pushes the “factual” content of the coverage to the margins.*

Art, on the other hand, does not rely on haste and breaking news. The critical questioning of the familiar, the acceptance of different viewpoints, insights and truths defines the basic tenor of the von Kelterborn collection. A new, unusual, individual look at the world, which art can convey, can ideally surprise more than Breaking News.

The exhibition in Mönchehaus reflects the collection’s different emphases as regards content. On the ground floor, **HITO STEYERL***’s installation* The Museum is a Battlefield *is a lead into other works focusing on the economic or political “battleground” of our digitalised reality. The installation is flanked by philosophical and political reflections in photographic works by* **TARYN SIMON** *and textual works by* **THOMAS LOCHER**, **CLAIRE FONTAINE** *and* **JAROSLAW KOSLOWSKI**. **MARCEL ODENBACH***’s reflections on colonialism*

in Fotoarbeiten von **TARYN SIMON** sowie textbasierte Werke von **THOMAS LOCHER**, **CLAIRE FONTAINE** und **JAROSLAW KOSLOWSKI** zu sehen. **MARCEL ODENBACH**s Reflexion des Kolonialismus ausgehend von Géricaults „Floß der Medusa" leitet das Themenfeld kriegerischer Konflikte und sozialer Brennpunkte in Afrika und in den USA im nächsten Raum ein, wie sie in den Arbeiten von **RICHARD MOSSE**, **MICHAEL SUBOTZKY**, **TEBOHO EDKINS**, **JÜRGEN SCHADEWALD** und **FRANCISCA GOMÉZ** zum Ausdruck kommen. Im hinteren Ausstellungsraum widmet sich eine weitere raumgreifende Installation von **HITO STEYERL** mit dem Titel *Liquidity Inc*. unserer zeitgenössischen Netzkultur und ökonomischen Krisen.

Werke von **YVES NETZHAMMER & BJØRN MELHUS**, **GARY HILL** und **ANKE RÖHRSCHEID** stellen in der historischen Eingangshalle die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Simulation. Über **LUZIA HÜRZELER**, **CLEMENS KRAUSS** und **MARIANA VASSILEVA** im ersten Obergeschoss führt der Weg ins zweite Obergeschoss zu der vierteiligen Videoarbeit *Parallels I-IV* von **HARUN FAROCKI**. Sie zeichnet die fortschreitende Digitalisierung der Welt nach. Ihr gegenüber reflektiert der Film des Thailänders **KORAKRIT ARUNANONDCHAI** auf originelle Weise die zunehmende Überlagerung unterschiedlicher Kulturen im Zuge der Globalisierung. Und schließlich verwandelt das Video des chinesischen Künstlers **HU WEIYI** den Straßenverkehr in Shanghai zu einem Kriegsszenario.

Das dritte Obergeschoss widmet sich deutsch-deutschen Positionen. Die Fotografien von **HARALD HAUSWALD** und **BARBARA KLEMM** geben Einblicke in das Leben in der DDR, während die Filme der **TÖDLICHEN DORIS** in der Westberliner Subkultur der 1980er Jahre entstanden. **THOMAS KILPPER** ruft ein tödliches Ereignis während einer antifaschistischen Demonstration 1985 in Erinnerung. **SVEN JOHNE**, **MARIO PFEIFER** und **HENRIKE NAUMANN** mischen auf unterschiedliche Weise Dokumentarisches und Narratives, wenn sie den politischen Wandel nach 1989 aus ostdeutscher Sicht reflektieren. **JOCHEN GERZ** macht aus der Revolution ein hintersinniges Sprachspiel, während Arbeiten von **MIA FLORENTINE WEISS** und **BJØRN MELHUS** eher allgemein menschliche Konstellationen visualisieren. Der Videoraum im Zwischengeschoss schließlich führt uns wieder ins postkoloniale Afrika, wo **RENZO MARTENS** die Ausbeutung der Armut unter eine zwiespältige Lupe genommen hat.

based on Géricault's "The Raft of the Medusa" bring us to the next room. Here, we also see militant conflicts and social flash-points in Africa and the USA as conveyed in works by **RICHARD MOSSE**, **MICHAEL SUBOTZKY**, **TEBOHO EDKINS**, **JÜRGEN SCHADEWALD** *and* **FRANCISCA GOMÉZ**. *In the rear exhibition space is a large installation by* **HITO STEYERL** *with the title* Liquidity Inc. *concerning our contemporary networking culture and economic crises.*

Works by **YVES NETZHAMMER & BJØRN MELHUS**, **GARY HILL** *and* **ANKE RÖHRSCHEID** *in the historic foyer question the relationship between reality and simulation. After works by* **LUZIA HÜRZELER**, **CLEMENS KRAUSS** *and* **MARIANA VASSILEVA** *on the first floor, the exhibition continues on the second floor with a four-part video work* Parallels I–IV *by* **HARUN FAROCKI**. *This piece traces the continuing digitalisation of the world. Opposite, the Thailander* **KORAKRIT ARUNANONDCHAI**'*s film inventively considers the increasing overlapping of different cultures as a result of globalisation. And finally, the Chinese artist* **HU WEIYI**'*s video piece transforms the road traffic in Shanghai into a war zone scenario.*

The third floor is dedicated to German-German positions. The photographs of **HARALD HAUSWALD** *and* **BARBARA KLEMM** *provide insights into life in the GDR, while the films of* **TÖDLICHE DORIS** *were produced in the west Berlin subculture of the 1980s.* **THOMAS KILPPER** *recalls a fatal event during an anti-fascist demonstration in 1985.* **SVEN JOHNE**, **MARIO PFEIFER** *and* **HENRIKE NAUMANN** *mix the documentary and the narrative in different ways when reflecting on the political changes after 1989 from an East German perspective.* **JOCHEN GERZ** *turns revolution into a cryptic game, while* **MIA FLORENTINE WEISS** *and* **BJØRN MELHUS** *visualise more public human constellations. The video room on the intermediate level finally leads us back to postcolonial Africa, where* **RENZO MARTENS** *ambivalently scrutinises the exploitation of poverty.*

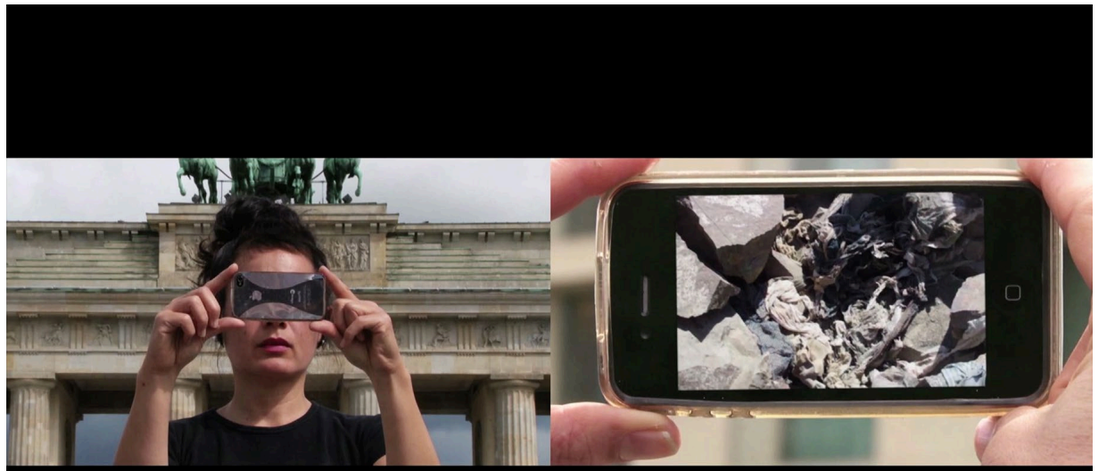
DANK / THANKS

An erster Stelle gilt unser herzlicher Dank dem Sammlerpaar Mario und Julia von Kelterborn. Ohne ihr großes Engagement wäre die Ausstellung in dieser Form nicht zustande gekommen. Unser aufrichtiger Dank geht ebenso an Ulrike Schneider von der Niedersächsischen Sparkassenstiftung Hannover sowie Lavinia Francke von der Stiftung Niedersachsen, die unser Projekt großzügig gefördert haben. Wie immer hat auch das Team des Mönchehaus Museums alle Prozesse zur Ausstellung mit großem Engagement begleitet, unterstützt von der externen Mitarbeit durch Daniela von Damaros.

First and foremost we would like to thank the collectors Mario and Julia von Kelterborn without whose great dedication the exhibition would not be possible in this form. Our sincere thanks likewise to Ulrike Schneider from the Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover and Lavinia Francke from the Stiftung Niedersachsen, who have generously sponsored our exhibition. As always, the Mönchehaus Museum team has supported every part of the exhibition's development with dedicated commitment, externally supported by Daniela von Damaros.

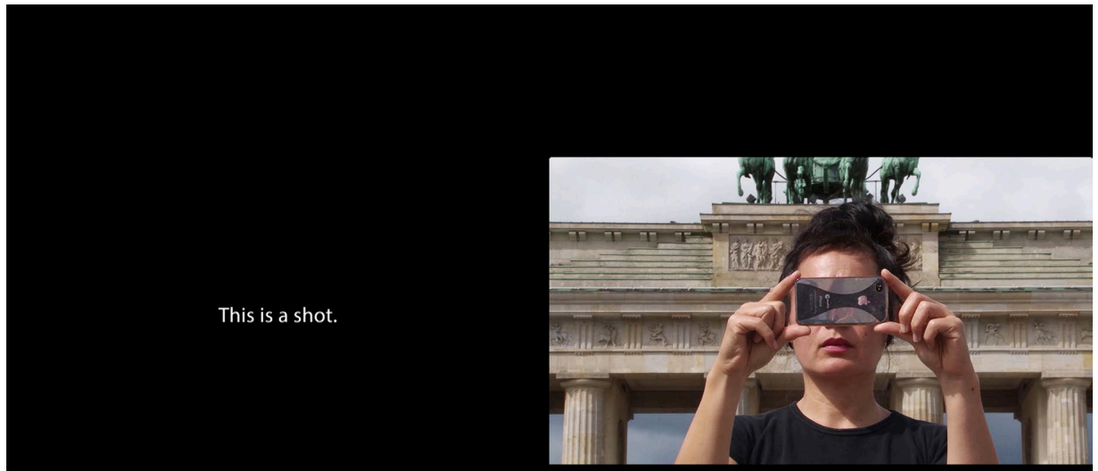
BETTINA RUHRBERG, LUDWIG SEYFARTH

Ausstellungsansicht / *exhibition view:* **Hito Steyerl, Jaroslaw Koslowski, Richard Mosse**



HITO STEYERL

Die Videoinstallationen von Hito Steyerl sind scharfsinnige Analysen unserer gegenwärtigen Gesellschaft. Darin beschäftigt die Künstlerin sich mit unserer medialen Weltwahrnehmung, und sie übt Institutionskritik, wie hier mit der Frage: *Is the Museum a Battlefield*? Steyerl verbindet darin den Gestus des wissenschaftlichen Fachvortrages und Dokumentarfilmsequenzen mit assoziativen Gedankenspielen. Sie stellt die provokante These auf, dass Museen historisch immer wieder »Schlachtfelder« waren – so z.B. bei der Stürmung des Louvre oder der Eremitage durch Revolutionäre – und es auch heute noch sind. Sind Museen nicht indirekt auch Schlachtfelder, wenn Waffenproduzenten als Sponsoren von Ausstellungen auftreten? Durch Aufnahmen aus Kriegsgebieten und das Nachzeichnen von Flugbahnen selbstzielender Raketen und Kugeln stellt Hito Steyerl einen assoziativen Zusammenhang unter anderem mit der Architektur von Frank Gehry her. Eine der Hauptaussagen des Videos ist, »dass das Museum kein Elfenbeinturm und kein Tempel abgehobener Kontemplation ist, sondern im Gegenteil … Schauplatz gegenwärtiger sozialer Konflikte und Verwicklungen« (Hito Steyerl).



Is the Museum a Battlefield?, 2013

The video installations of Hito Steyerl are astute analyses of our current society. The artist deals with our media-based perception of the world, and here critiques our institutions with questions such as: Is the Museum a Battlefield? *Steyerl connects therein the demeanour of specialist scientific lectures and documentary films with associative mind games. She proposes the provocative thesis that, historically, museums were always »battlefields« – as, for example, with the storming of the Louvre or the Hermitage by revolutionaries – and still are today. Are not museums also indirectly battlefields when their exhibition sponsors are weapons manufacturers? With recordings of war zones and tracings of self-targeting rockets and bullets' trajectories, she produces a connection with, among others, the architect Frank Gehry. One of the main messages of the video is »that the museum is not an ivory tower nor a temple of detached contemplation, but rather the opposite… the stage of contemporary social conflicts and entanglements« (Hito Steyerl).*

Links / *left:* **Fenster #11, 1999.** Rechts / *right:* **Fenster #8, 1999**

THOMAS LOCHER

Thomas Locher gehört zu einer »zweiten« Generation konzeptuell arbeitender Künstler, die den sprachanalytischen Ansatz der frühen Conceptual Art weitergeführt haben. Das *Fenster #11* gehört zu einer Reihe von Werken, in denen Locher die politischen Implikationen des alltäglichen Sprachgebrauchs untersucht. Er nimmt den scheinbar so einfachen Aussagesatz »Was mir gehört, kann nicht dir gehören« systematisch auseinander und fügt ihm zahlreiche Fußnoten hinzu. Nicht zuletzt drückt dieser Satz die fundamentale Basis jeder kapitalistischen Gesellschaft aus, nämlich dass sie auf Besitzverhältnissen beruht. Diese nicht anzuerkennen, führt unmittelbar in einen Konflikt mit den bestehenden Gesetzen – im Extremfall sogar zum Krieg. Aber wie verhält es sich bei der Kunst? Viele Menschen können sie sich aneignen, ohne sie materiell zu besitzen.

Thomas Locher belongs to a »second« generation of conceptual artists who are continuing the linguistic-analytical approach of earlier conceptionalists. Fenster #11 (Window #11) *belongs to a series of works in which Locher examines the political implications of everyday language usage. He takes the apparently simple statement »What belongs to me, cannot belong to you« systemically apart and includes copious footnotes. Not least, this sentence expresses the fundamental basis of every capitalistic society, namely that it is based on ownership. Not to recognise this leads directly to conflict with the existing laws and, in extreme cases, even to war. But what is the situation with art? It can be appropriated by many without being owned by them.*

CLAIRE FONTAINE

Claire Fontaine ist eine Kunstfigur, die nach einer bekannten französischen Marke für Schulhefte benannt ist. Dahinter stehen Fulvia Carnevale und James Thornhill, die wie Assistenten der Künstlerin fungieren und nicht nur Werke in ihrem Namen herstellen, sondern in Texten und Interviews auch Stellung dazu beziehen.

Mit der Neonarbeit *Sell Your Debt* (Verkaufe deine Schulden) leistet das italienisch-britische Künstlerduo einen hintersinnigen Kommentar zur Finanzwelt, die sich nur noch einigen wenigen Experten erschließt, gleichzeitig aber Auswirkungen auf nahezu jeden Menschen hat.

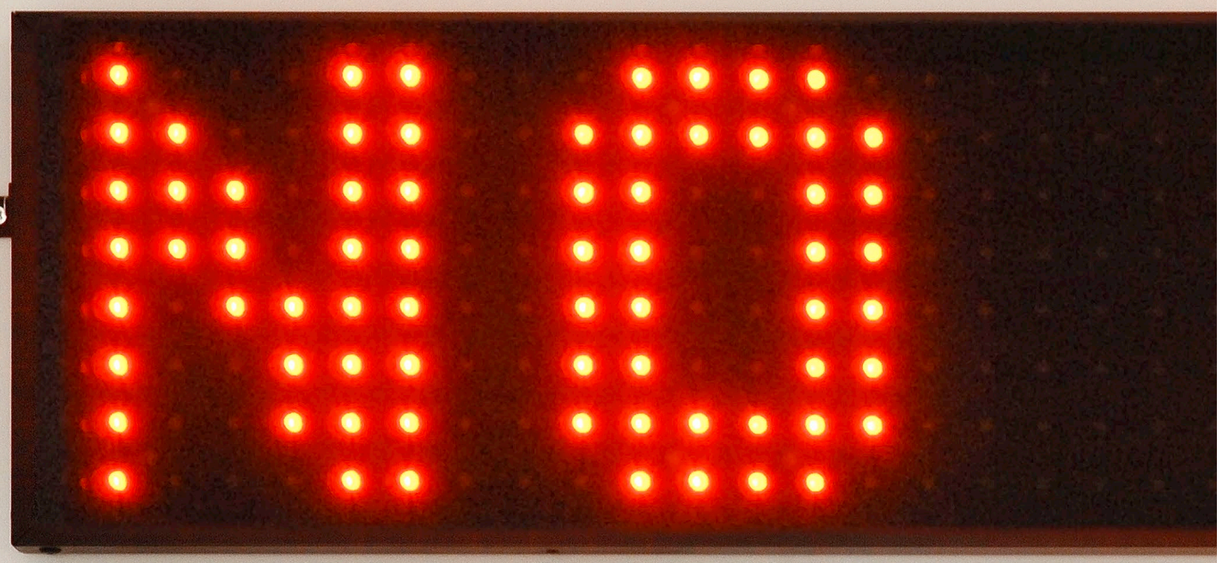
Die Finanzkrise wurde für viele zur persönlichen Schuldenkrise, während andere daran verdient haben. Tatsächlich gibt es einen lebhaften Handel mit Schulden – Großkonzerne und Banken bieten sie auf den internationalen Finanzmärkten zum Verkauf an.

Untitled (Sell your Debt), 2012

Claire Fontaine is an art figure named after a well-known brand of school exercise books. Fulvia Carnevale and James Thornhill are behind this name, functioning like the artist's assistants. They not only create works in her name but also comment on them in texts and interviews.

With the neon work Sell Your Debt, *the Italian-British artist pair deliver a cryptic commentary on the financial world, to which only a few experts have access but which, nevertheless, has an effect on almost everyone.*

The financial crisis was a personal debt crisis for many, while others profited from it. There is, in fact, a lively trade in debts – large corporations and banks offer them for sale to international financial markets.



JAROSŁAW KOZŁOWSKI

Das Werk von Jaroslaw Kozlowski wird insbesondere mit der Konzeptkunst und der Fluxus-Bewegung der 70er Jahre in Zusammenhang gebracht. In den 80er und 90er Jahren erfuhr das Œuvre eine Wende, indem der Künstler Alltagsobjekte verfremdete oder sie zu skulpturalen Installationen arrangierte, die vom Besucher benutzt werden können.

Generell verwendet Kozlowski für seine Arbeiten verschiedene Medien wie Zeichnung, Licht, Sound, Fotografie, Haushaltsgegenstände oder Möbel. Sein frühes Interesse galt der Sprache ebenso wie den Medien als Quelle für unsere Wahrnehmung der Welt. Daher tauchen immer wieder Zeitungen, Fernseher oder Schreibmaschinen in seinem Werk auf.

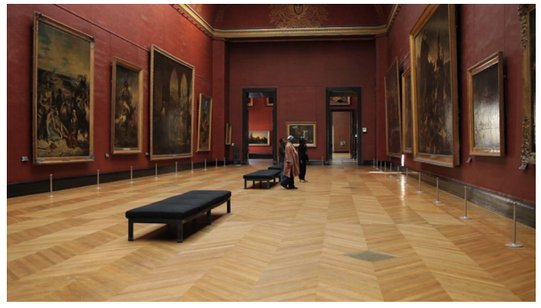
Die Leuchtschrift *No News* verweigert die Information, wie wir sie gewöhnlich auf Laufbändern im öffentlichen Raum, auf unseren Bildschirmen oder Handys gewohnt sind, zu empfangen. Indem der Künstler formal das gleiche Material einsetzt wie die Nachrichten- oder Werbeindustrie, dekonstruiert er deren Strategie durch Absage an einen Inhalt.

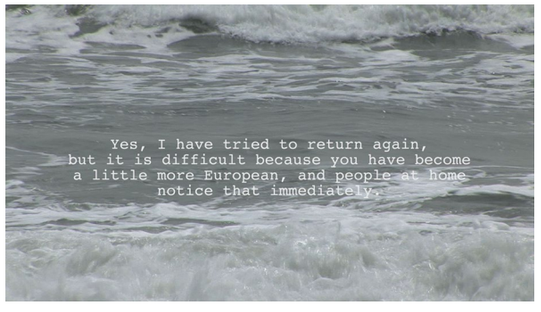
Rhetorical Figures II, 2006

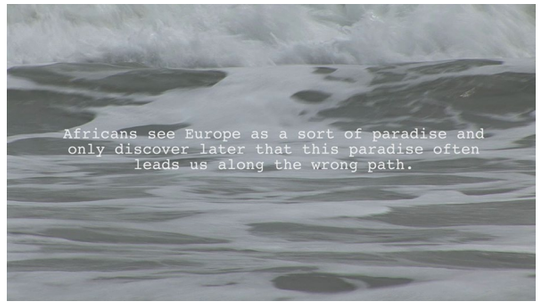
Jaroslaw Kozlowski's work is associated in particular with conceptual art and the Fluxus movement of the 1970s. In the 80s and 90s, his œuvre underwent a change in that the artist altered everyday objects or arranged them in sculptural installations that the visitor could use.

Kozlowski generally makes his works from various media such as drawing, light, sound, photography, household objects or furniture. His early interest was in both language and media as sources for our perception of the world. Thus, newspapers, television or typewriters repeatedly make an appearance in his work.

The neon sign No News *refuses to receive the information that we are used to getting on moving walkways in public spaces, on our tv / computer screens or our mobile phones. Although using the same format as the news or advertising industries, he deconstructs their strategies by rejecting the content.*







MARCEL ODENBACH

Im Schiffbruch nicht schwimmen können, 2011

Zu sehen sind drei traditionell gekleidete afrikanische Männer, wie sie im Pariser Louvre vor Theodore Géricaults Monumentalgemälde *Das Floß der Medusa* Platz nehmen und es schweigend betrachten. Das Kunstwerk gehört neben der Mona Lisa zu den bekanntesten Bildern des Museums. Es schildert ein Ereignis aus dem Jahre 1816: die französische Fregatte »Medusa« lief vor der Küste Mauretaniens auf Grund. 149 Passagiere retteten sich auf ein Floß, das von den Booten an Land gezogen werden sollte. Nach kurzer Zeit wurden allerdings die Verbindungsseile gekappt. Die Schiffbrüchigen trieben tagelang hilflos auf dem Meer, nur 15 Personen überlebten die Katastrophe. In dem Video, das von afrikanischen Klängen und dem Rauschen des Meeres untermalt ist, werden Zitate aus Interviews eingeblendet, die der international renommierte Kölner Künstler Marcel Odenbach mit drei Afrikanern zu ihrer Flucht über das Meer geführt hat.

Odenbachs Arbeit macht einerseits die Misere des französischen Kolonialismus, zum anderen die aktuelle politische Brisanz vor dem Hintergrund der Flüchtlingskrise zugleich behutsam und eindrücklich sichtbar.

Three traditionally dressed African men can be seen sitting in the Louvre in silent contemplation of Theodore Géricault's monumental painting The Raft of the Medusa. *This painting, along with the Mona Lisa, belongs to the museum's most famous pictures. It depicts an event from 1816: the French frigate »Medusa« ran aground off the Mauritanian coast. 149 passengers scrambled onto a raft that was supposed to be hauled to land by a rescue boat. However, the connecting ropes were soon cut through. The shipwrecked floated helplessly for days on the open sea; only fifteen people survived the tragedy. In the video, internationally known artist Marcel Odenbach superimposes quotes and interviews with the three Africans about their flight over the sea over a soundtrack of African sounds and the roar of the sea.*

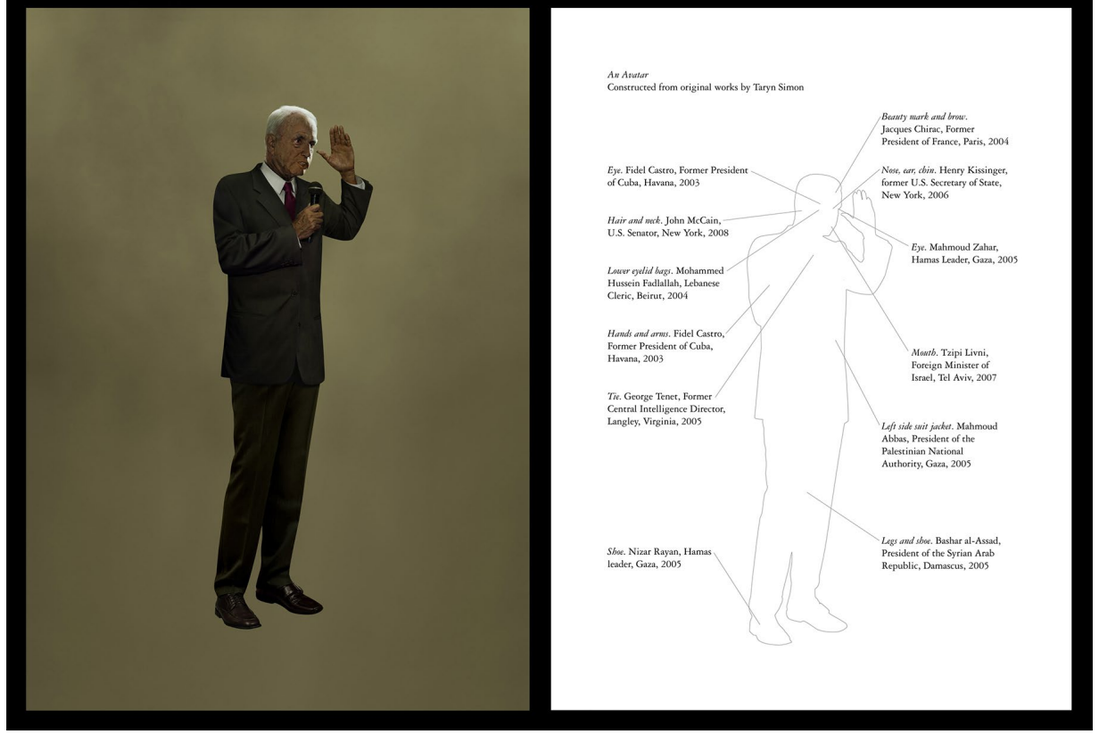
Odenbach's work makes cautiously and yet impressively visible both the misery of French colonialism and the current political explosiveness against the background of the refugee crisis.

TARYN SIMON

Taryn Simon arbeitet mit den Mitteln der Fotografie und der filmischen Reportage. Sie schlägt mit ihren Arbeiten häufig eine Brücke zwischen Kunst und Politik.

In „An Avatar“ erschuf sie eine künstliche Person, die in Aussehen, Kleidung und Körperhaltung wie der Archetyp eines konservativen Politikers wirkt. Der am Computer mittels digitaler Bildtechnik kreierte Avatar ist allerdings ein Mix von realen Personen – unter anderem Fidel Castro, John McCain, Jacques Chirac und Henry Kissinger.

Die Bilder der Serie *Black Square* erscheinen durchweg vor einem tiefschwarzen, undurchdringlichen Hintergrund und wirken dadurch auf unerklärliche Weise theatralisch und verführerisch. Was auf den ersten Blick wie eine Blume erscheint, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als ein künstliches Herz. Simons distanzierte Betrachtungsweise gewährt eine ungewöhnliche Perspektive auf die Zerbrechlichkeit des Lebens und seine Abhängigkeit von der Technologie.

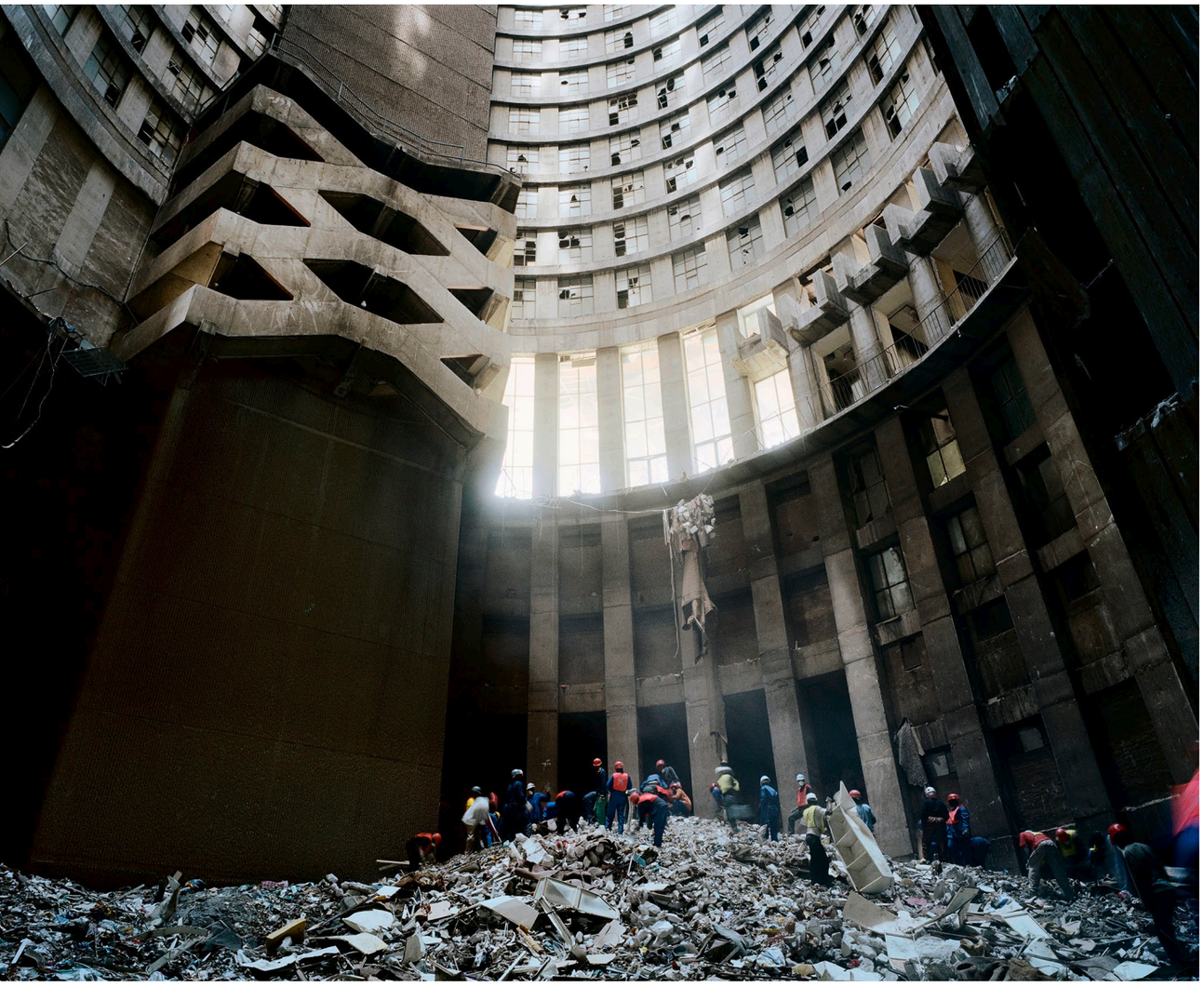


Links / *left:* **Black Square II, Artificial Heart, 2009.** Rechts / *right:* **An Avatar, 2008**

Taryn Simon's works often build a bridge between art and politics using photography and filmic reportage.

In An Avatar *she created an artificial person who, in appearance, clothing and body language, seems like the archetype of a conservative politician. The computer-generated avatar is, however, a mixture of real people – Simon's seamless montage combines, among others, Fidel Castro, John McCain, Jacques Chirac and Henry Kissinger.*

The images in the series Black Square *are presented without exception against a deep black, impenetrable background and appear inexplicably theatrical and seductive as a result. What seems to be a flower at first glance turns out to be an artificial heart on closer inspection. Simon's distanced way of observing imparts an unusual perspective on the fragility of life and its dependence on technology.*



MIKHAEL SUBOTZKY

Links / *left:* **Cleaning the Core, Ponte City, 2008.** Rechts / *right:* **Lift Portrait 2 + 1, Ponte City, 2008**

Ponte City ist der Name einer Wohnanlage, die 1975 in Johannesburg errichtet wurde. Der zylindrische Wolkenkratzer mit luxuriösen Suiten und integrierten Geschäftszeilen galt seinerzeit als Symbol des wirtschaftlichen Aufschwungs Südafrikas. Im Jahr 2008, als der Fotograf, Filmemacher und Videokünstler Mikhael Subotzky Geschichte und Architektur von Ponte City fotografisch dokumentierte, stieß er auf Verwahrlosung, Kriminalität und Hoffnungslosigkeit.

Das Bild *Cleaning the Core* zeigt die von Schutt und Müll bedeckte Eingangshalle des Wolkenkratzers und weckt damit Erinnerungen an Aufnahmen des zerstörten World Trade Centers oder an historische Darstellungen des Turmbaus zu Babel.

Auf den Porträtaufnahmen *Lift Portrait 1* und *Lift Portrait 2* sind Bewohner der Anlage zu sehen, die Subotzky im Fahrstuhl fotografierte. Die gewählte Umgebung versinnbildlicht sozialen Auf- oder Abstieg und die ungewisse Situation der Mieter zwischen Bleiben und Gehen.

A residential complex by the name of Ponte City was constructed in Johannesburg in 1975. The circular skyscraper with its luxurious suites and integrated shopping malls was, in its time, a symbol of South Africa's economic recovery. In 2008, photographer, filmmaker and video artist Michael Subotzky encountered squalor, criminality and hopelessness while photographically documenting the history and architecture of Ponte City.

The photo Cleaning the Core *shows the rubbish and litter in the skyscraper's foyer and recalls images of the destroyed World Trade Centre or historical representations of the Tower of Babel.*

Residents of the complex are portrayed in Lift Portrait 1 *and* Lift Portrait 2.

Both photos were taken in the building's lift. The selected location typifies social ascent or descent and the precarious situation of the tenants in-between staying and going.

FRANCISCA GÓMEZ

Die Fotoreihe *Black Portraits* der Berliner Fotokünstlerin zeigt weitgehend dunkle Innenräume, die nur teilweise durch schwache Lichtquellen erhellt werden. Durch eine außergewöhnliche Lichtregie verleiht Francisca Gómez den Bildern eine malerische Qualität, die an Gemälde von Caravaggio und Rembrandt erinnert.

Die nur schemenhaft erkennbaren Personen sind Menschen aus Detroit, denen der Strom abgestellt wurde, weil sie nicht mehr in der Lage waren, ihre Rechnungen zu bezahlen. Die Dunkelheit, die diese von Obdachlosigkeit bedrohten Personen umgibt, steht symbolisch für deren soziale Unsichtbarkeit. Die Verantwortlichen für Spekulationen mit Immobilien handeln gleichsam so, als seien die Bewohner ihrer Anlageobjekte nicht existent.

Black Portraits, 2011

The Berlin photographer's series Black Portraits *shows mostly dark interiors that are only partially illuminated by a weak light source. Using an extraordinary control of the lighting, Francisca Gómez imbues the photos with a painterly quality reminiscent of paintings by Caravaggio or Rembrandt.*

The only dimly recognisable people portrayed in the images come from Detroit. Their electricity has been cut off because they could not pay their bills. The darkness surrounding these people threatened by homelessness symbolically represents their social invisibility. Those responsible for real estate speculation behave as if the residents of their investment properties did not exist.

RICHARD MOSSE

Im Osten der Republik Kongo, einem der ärmsten Länder der Erde, führte ein langjähriges Machtvakuum zwischen 1996 und 2003 zu verheerenden Bürgerkriegen. Sie brachten unvorstellbares Leid über die Bevölkerung. Über 5,4 Millionen Opfer soll der »Afrikanische Weltkrieg« gefordert haben. Die Konflikte halten bis heute an.

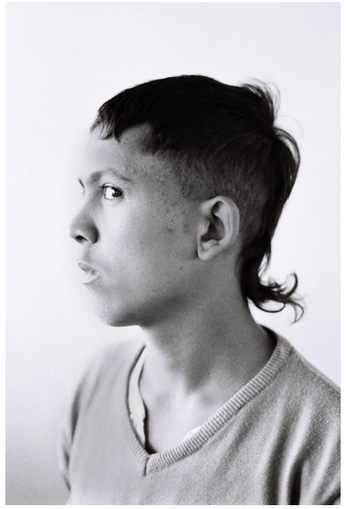
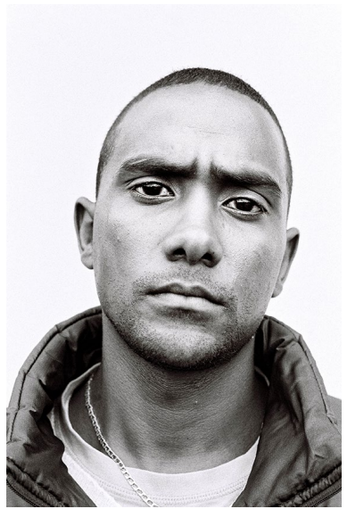
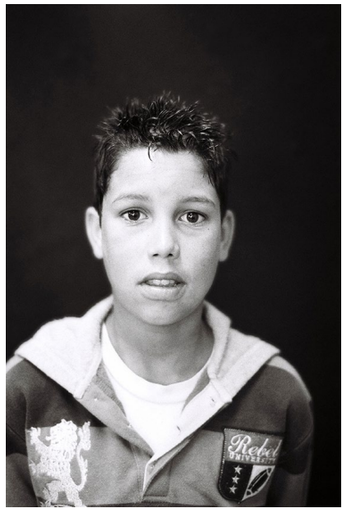
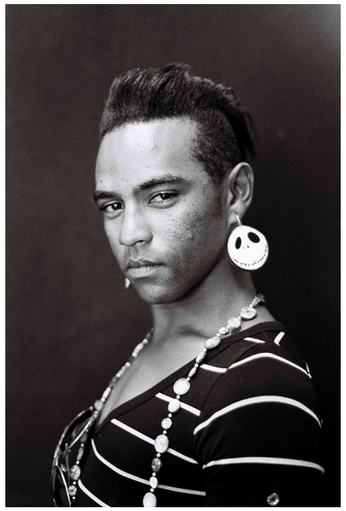
Der irische Fotograf und Filmemacher Richard Mosse reiste in die unzugänglichen Krisengebiete, die wegen ihrer Gefährlichkeit selbst von Mitarbeitern der UN-Friedenstruppen und Hilfsorganisationen gemieden wurden. Vor Ort nahm Mosse Kontakt zu Warlords, Soldaten und Flüchtlingen auf und begleitete sie in menschenunwürdige Flüchtlingslager oder auf lebensgefährlichen Patrouillengängen. Dabei entstanden Fotos und Filmbilder, die verstörende Szenen dokumentieren. Für seine Aufnahmen benutzte Mosse veraltete Infrarotfilme, die im Zweiten Weltkrieg für Aufklärungszwecke genutzt wurden und bettete die Ereignisse in eine psychedelisch rosa verfärbte Landschaft ein. Auf diese Weise entstanden Bilder von befremdlicher, tranceartiger Schönheit und beklemmender Ästhetik.

Links / *left:* **Thousands are Sailing I + II, 2012.** Rechts / *right:* **Tombstone Blues, 2012**

A long-term power vacuum between 1996 and 2003 led to a devastating civil war in the eastern part of the Republic of Congo, one of the most impoverished lands on earth. It brought unimaginable suffering to the population. The "African World War" is supposed to have been responsible for over 5.4 million victims. The conflicts continue to this day.

Richard Mosse travelled to inaccessible crisis areas that were considered so dangerous that even members of the UN Peace Corps and aid organisations avoided them. Once there, Mosse made contact with warlords, soldiers and refugees and accompanied them to inhumane refugee centres or on life-threatening patrols. The resulting photos and film images document disturbing scenes. Mosse recorded his images on outdated infra-red film that had been used for reconnaissance purposes during World War II and embedded the results in a psychedelic, pink-coloured landscape. In so doing, he created images of disconcerting, trance-like beauty and nightmarish aesthetics.

Ausstellungsansicht / *exhibition view:* links und rechts / *left and right:* **Teboho Edkins;** im Hintergrund / *in the background:* **Marcel Odenbach**

TEBOHO EDKINS

Für einen Dokumentarfilm hatte der amerikanisch-südafrikanische Künstler bereits kriminelle Gangs in Kapstadt besucht und war tief in das nicht ungefährliche Milieu eingedrungen. Für sein Projekt *Gangster Backstage* gab Edkins eine Zeitungsannonce auf. Gesucht wurden Gangster, die in einem Kriminalfilm mitspielen sollten. Für dieses »Casting« meldeten sich achtzig Personen, die größtenteils aus Verhältnissen stammen, wie sie in Ponte City (s. Michael Subotzky S. 22–23) herrschen. Sie spielten dann allerdings keine Rolle in einem Krimi, sondern letztlich sich selbst. Der neben Porträtfotos der Protagonisten gezeigte Film besteht ausschließlich aus gefilmten Gesprächen mit den »Bewerbern«. Sie berichten über ihr eigenes, oft hartes und von Kriminalität und Gefängnisstrafen geprägtes Leben, das vor dem geistigen Auge der Betrachter Revue passiert; aber gleichzeitig entsteht der Eindruck, als würden Filmszenen beschrieben.

Gangster Backstage, 2013

The American-South African artist had already penetrated deep into the dangerous milieu of criminal gangs in Cape Town for a documentary film. For his project Gangster Backstage *he placed an advert in a newspaper. He was looking for gangsters who were to take part in a crime film. Eighty people registered for the "casting", most of them coming from similar situations to those prevailing in Ponte City (see Michael Subotzky, pp. 22–23). Ultimately, they did not play a role in a film, but themselves. The film shown alongside the photographic portraits of the protagonists consists exclusively of interviews with the "applicants", whose often hard lives shaped by criminality and prison sentences are presented to the viewer to ponder. The conversations could also, however, create the impression that scenes from a film are being described.*

JÜRGEN SCHADEBERG

Nelson Mandela schaut ruhig durch die Gitterstäbe seiner Zelle ins helle Licht nach draußen. Sein Gesicht zeigt weder Hass noch Wut. Entstanden ist das Foto 1994, ein Jahr nach der Ehrung mit dem Friedensnobelpreis, in Mandelas Gefängniszelle auf Robben Island, der berühmt-berüchtigten Insel für Gefangene. Genau in dieser Zelle verbrachte der große Kämpfer gegen die Apartheid achtzehn seiner 27 Haftjahre.

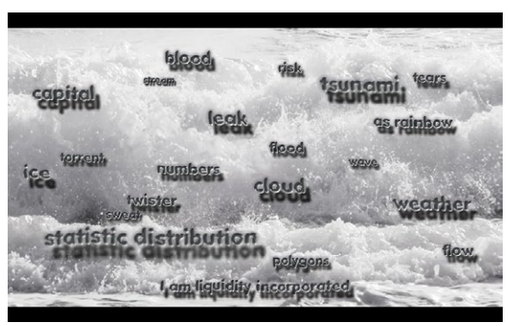
Jürgen Schadeberg gelang dieses ebenso einfühlsame wie eindrucksvolle Porträt Mandelas aufgrund seiner langjährigen Bekanntschaft mit Mandela. Von 1950 bis 1964 lebte Schadeberg in Südafrika und dokumentierte für das »Drum«-Magazin, einer Zeitschrift für die unterdrückte schwarze Bevölkerungsmehrheit, das Leben in den Townships unter dem Apartheidsregime. In dieser Zeit begegnete er Mandela als Präsident der ANC Youth League. Da seine Arbeit immer wieder von Sicherheitsbehörden behindert worden war, verließ Schadeberg schließlich Südafrika. 1985 kehrte er wieder zurück, drehte einen Film über Mandela und den ANC und feierte 1990 mit dem gerade aus der Haft Entlassenen Silvester. Der Augenblick Zeitgeschichte, den Schadeberg auf seinem Foto von Mandela 1994 festhielt, ging um die Welt.

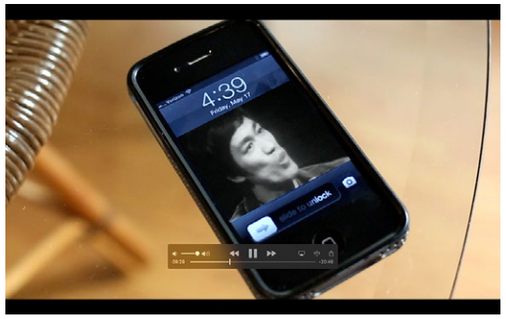
Nelson Mandela in seiner Zelle auf Robben Island /
***Nelson Mandela in his Cell on Robben Island (Revisit)*, 1994**

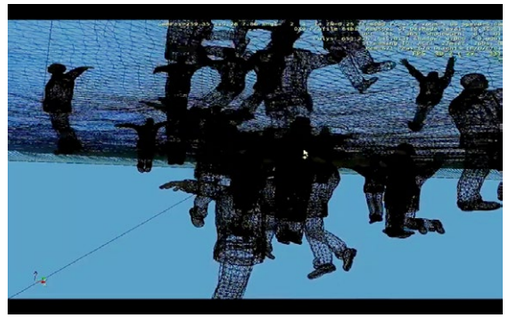
Nelson Mandela looks through the bars of his cell outside into the light. There is no hate or anger in his face. The photo was taken in 1994, a year after he received the Nobel Peace Prize, in his cell on Robben Island, the famous island for prisoners. In this very cell, this famous anti-apartheid fighter spent eighteen years of his twenty-seven-year sentence.

Jürgen Schadeberg could make this sensitive and striking portrait of Mandela because of his longtime experience in Mandela's homeland. Schadeburg lived in South Africa from 1950 to 1964 and documented life under apartheid for the oppressed black majority in the townships for the magazine "Drum". He met Mandela, who was the president of the ANC, during this time. The security forces continually obstructed Schadeberg's work until he finally left South Africa. He returned in 1985, made a film about Mandela and celebrated New Year 1990 with the newly-released prisoner. The moment of contemporary history captured in Schadeberg's 1994 photo of Mandela went around the world.

Ausstellungsansicht / *exhibition view:* **Hito Steyerl**







HITO STEYERL

Die vor einer wellenförmigen Rampe auf doppelseitiger Leinwand gezeigte Videoinstallation *Liquidity Inc.* ist eine fesselnde Parabel über den Begriff Liquidität. Inspiriert von der Geschichte des Investmentbankers Jacob Wood, der während der Finanzkrise 2008 seinen Job verlor und sich entschied, seine Leidenschaft für Kampfsport für eine neue Karriere zu nutzen, setzte Steyerl die Idee des Aufbruchs und der Neuorientierung in ihrer Arbeit um. Dafür greift sie ein Zitat des Schauspielers Bruce Lee auf, mit dem er die Kraft und Anpassungsfähigkeit des Wassers zum Diktum erhebt und spannt einen beeindruckenden Bogen von der lebenswichtigen Ressource Wasser bis hin zur Verbreitung von Informationen, Vermögenswerten und ökonomischen Krisen unserer Zeit.

Liquidity Inc., 2014

The video installation Liquidity Inc., *shown in front of an undulating ramp on a double-sided screen, is a fascinating parable on the term 'liquidity.' Inspired by the story of Jacob Wood who lost his job in the 2008 financial crisis and decided to follow his passion for martial arts and start a new career, Steyerl uses the idea of departure and new directions in her work. To this end, she refers to a quote from the actor Bruce Lee in which he raises the power and adaptability of water to a dictum, and spans an impressive arc from water as a vital resource for life to the dissemination of information, financial assets and economic crises in our time.*

Ausstellungsansicht / *exhibition view:* **Anke Röhrscheid, Gary Hill**

GARY HILL

Gary Hill gehört zu den Pionieren der skulptural und installativ erweiterten Videokunst. Bereits Mitte der 1970er Jahre befasste er sich mit den grundlegenden Eigenschaften elektronischer Signale und erforschte, wie Ton und Bild sich gegenseitig beeinflussen. Bis heute geht es ihm immer wieder darum, Wahrnehmungsprozesse zu analysieren und damit bewusst zu machen. Nicht zuletzt machen Manipulationen der Bildgeschwindigkeit vieles sichtbar, was normalerweise unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegt. Dies gilt auch für die Mehrkanal-Installation *Pacifier*.

Fat Man und Little Boy sind verharmlosende Codenamen für die von der US-Army über Nagasaki bzw. Hiroshima abgeworfenen Atombomben.

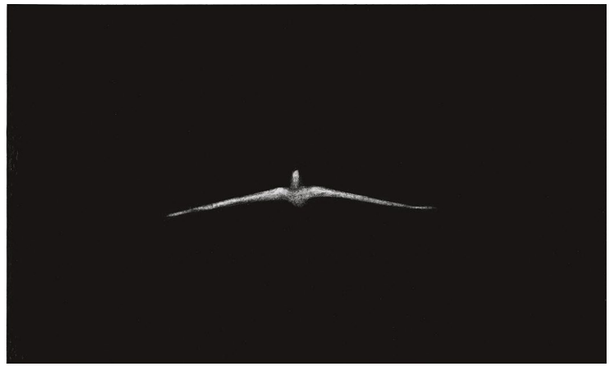
Hill fertigte verkleinerte Repliken der todbringenden Waffen aus Glas und ließ sie aus einer Höhe von etwa 30 Fuß fallen. Diesen Prozess filmte er mit einer Hochgeschwindigkeitskamera. Aus der verlangsamten, mit einem hohen Pfeifton unterlegten Zerstörung der Bombe wird eine ästhetisch ansprechende Meditation, die zwischen Gewalt und Verletzlichkeit oszilliert.

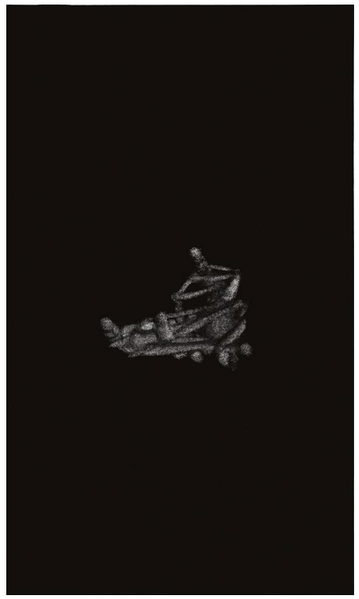
Pacifier, 2014

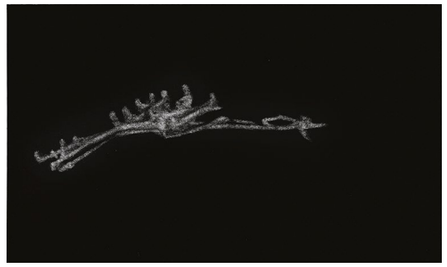
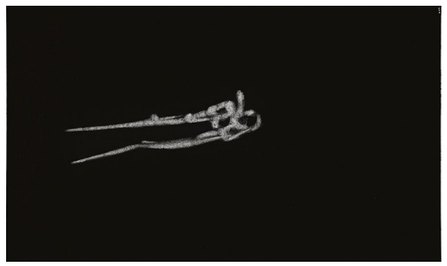
Gary Hill is one of the pioneers of sculptural and installation video art. He had already begun working with the essential properties of electronic signals and explored how sound and image could influence each other. Still today, he continues to analyse perceptive processes and thus make them conscious. Not least, by manipulating the speed of the images, he makes visible that which is generally located below our threshold of perception. This also applies to the multi-channel installation Pacifier.

Fat Man and Little Boy *are belittling codenames for the U.S. army's atom bombs dropped on Nagasaki and Hiroshima.*

Hill made small-scale replicas of the deadly weapons in glass and had them dropped from a height of ca. thirty feet. He filmed their descents with a high-speed camera. The slowed-down destruction of the bombs, underlaid with a high whistling sound, becomes an aesthetic, enticing meditation oscillating between violence and vulnerability.

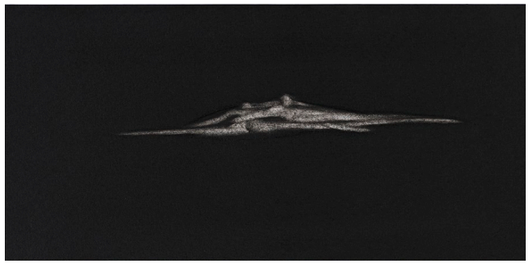


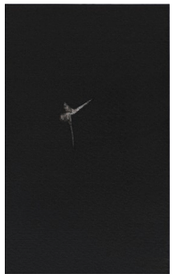
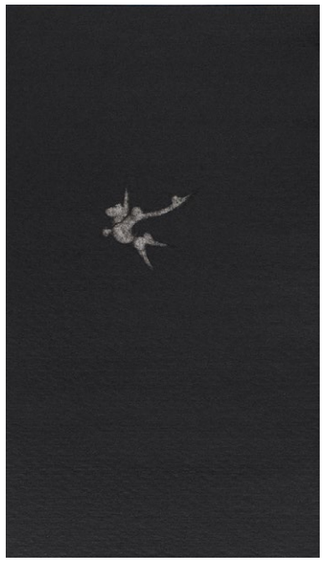


ANKE RÖHRSCHEID

Anke Röhrscheids Aquarelle basieren auf einer eigens von ihr entwickelten Technik. Zunächst färbt sie Büttenpapier mit schwarzer oder anderer Farbe langsam ein. Dann löst sie die oberen Schichten mit der Spitze ihres Pinsels teilweise auf, bis die unteren Farbschichten und sogar das Weiß des Papiers wieder hervortreten. Aus der Ferne erscheinen sie wie abstrakte Gebilde oder ein mikroskopisch kleines Universum, aus der Nähe entfaltet sich eine bizarre Vielfalt mit gegenständlichen Allusionen wie Pflanzen- oder Insektenformen. Vor allem auf den kleinen, schwarz grundierten Blättern erscheinen Anke Röhrscheids Figurationen wie flüchtige leuchtende Punkte in einer dunklen Nacht – plötzliche Blitze, die im nächsten Moment im immateriellen Raum verschwinden. Auf den größeren Blättern verbinden sich die Formen zu großen, detailreichen Konstellationen und nehmen hier bisweilen auch bedrohliche Züge an.



Alle / *all*: **O.T., 2008–2014**

Anke Röhrscheid's watercolours are based on a technique that she has developed. She first slowly works black or other colours onto handmade paper. She then partially removes the upper layers with the tip of her paintbrush until the underlying colours, and even the white of the paper becomes visible again. From a distance, they look like abstract structures or a microscopically small universe. Close up, however, a bizarre complexity unfolds with objective allusions to plant or insect forms. Above all, Anke Röhrscheid's figurations appear like fleeting points of light on a dark night on the small, black sheets, sudden flashes that disappear a moment later in the immaterial space. On the larger sheets, the forms combine into large, detailed constellations that sometimes possess threatening overtones.

YVES NETZHAMMER / BJØRN MELHUS

In seiner vollständig digital generierten Bildwelt führt Yves Netzhammer immer wieder die Verletztlichkeit des menschlichen Körpers vor Augen. Eine Rüstung als »zweite Haut« kann den Körper vor Angriffen mit Waffen und physischen Gegenständen schützen, aber nicht vor Krankheiten. Fast märchenhaft entrückt wirkende Bildsequenzen thematisieren die physiologischen und psychologischen Aspekte der Substanz Blut sowie virale und bakterielle Ansteckung. Trotz der betont kühlen, technoiden Ästhetik rührt der Film an tief sitzende menschliche Gefühle wie Angst, Macht oder Hilflosigkeit. Der von Bjørn Melhus beigesteuerte Soundtrack ist eine raffinierte Montage kurzer Tonschnipsel aus amerikanischen Western- und Science-Fiction-Filmen.

Die umgekehrte Rüstung, 2002

In his entirely digitally generated pictorial world, Yves Netzhammer continually demonstrates the vulnerability of the human body. A "second skin" armour can protect the body from attacks with weapons and physical objects but not from disease. Almost fairytale-like sequences of images depict the physiological and psychological aspects of blood as well as viral and bacterial infections. Despite its emphatically cool, technoid aesthetics, the film touches on deep-seated human feelings such as anxiety, power or helplessness. The soundtrack by Bjørn Melhus is a refined montage of short sound clips from American western and science fiction films.

LUZIA HÜRZELER

Il Nonno (Der Grossvater / *The Grandfather*), 2009/10

Die affektiven Beziehungen und Projektionen im Verhältnis des Menschen zur Tierwelt sind ein zentrales Thema im Werk der Schweizer Künstlerin Luzia Hürzeler. Der kurze Film *Il Nonno* erweckt zunächst den Eindruck, dass man es mit einem Standbild zu tun hat. Der Löwe, der sich nicht bewegt, ist jedoch keine lebende Skulptur. So gut könnte niemand ein wildes Tier dressieren. Als ein zweiter, lebendiger Löwe hinzutritt und der erste in keiner Weise reagiert, wird deutlich, dass dieser ausgestopft ist. Zwischen beiden Tieren besteht eine verwandtschaftliche Beziehung, denn wie die Künstlerin recherchierte, handelt es sich bei dem ausgestopften Löwen um den biologischen Großvater des lebenden. Ein Körper, der sich nicht bewegt, suggeriert auch, dass er tot sein könnte. Das Sich-tot-Stellen, »kein Lebenszeichen geben«, kann aber auch eine Überlebensstrategie sein, um beispielsweise in einem Versteck nicht entdeckt zu werden.

Affective relationships and projections in human-animal relations are central to the work of Swiss artist Luzia Hürzeler. The short film Il Nonno *initially gives the impression that it is a still image. The lion that does not move is not, however, a living sculpture. No one can train an animal that well. When a second, living lion enters and the first does not react, it becomes clear that it is a stuffed animal. A kinship exists between the two animals because, as the artist researched, the stuffed lion is the grandfather of the living one. A body that does not move can also suggest that it is dead. Pretending to be dead, "no sign of life", can, however, also be a survival strategy, for example, to avoid being discovered when in hiding.*

CLEMENS KRAUSS

Clemens Krauss, der nach einem Medizinstudium Bildende Kunst studierte, setzt sich mit der komplexen Verkettung körperlicher Selbst- und Fremdwahrnehmung und der Frage nach dem, was menschliche Identität ausmacht, auseinander. Dabei spielt auch seine eigene Person und Biographie eine entscheidende Rolle. Wie „sehen" ihn seine Eltern und Geschwister? *What remains of the irrational* besteht aus vier Phantombildern seiner selbst, die Krauss die Grazer Polizei auf der Grundlage von Beschreibungen seiner Familienmitglieder anfertigen ließ.

Für sein *Selbstporträt als Objekt* überzog Krauss einen Sessel, der einst der Großmutter gehörte, mit einem Silikonabdruck seiner Körperoberfläche – inklusive illusionierten Brustwarzen und Haaren. Die symbolische Häutung nivelliert den Unterschied zwischen Mensch und Tier, suggeriert damit einen atavistischen Rückschlag. Aber es ist ja nicht die echte Haut, sondern nur ihre naturalistische Abformung, deren Suggestionskraft allerdings stark genug ist, um den Betrachtern unter die Haut zu gehen.

What remains of the Irrational? (I–IV), 2010

Clemens Krauss, who studied fine art after studying medicine, deals with the complex interweaving of the physical perception of oneself and others, and the question of what constitutes human identity. In so doing, his person and biography play a significant role. How do his parents and siblings "see" him? What remains of the Irrational *consists of four phantom images of himself that Krauss asked the Graz police to produce on the basis of his family's description of him.*

For the installation Selbstporträt als Objekt (Self-portrait as Object), *Krauss covered a chair that had once belonged to his grandmother with a silicone print of his upper body, including illusory nipples and hair. The symbolic skinning levels the difference between humans and animals, suggesting an atavistic regression. It is not real skin, only its naturalistic moulding that possesses, however, enough suggestive power to get under the viewer's skin.*

Selbstporträt als Objekt (Grossmutters Stuhl), 2010

Break In / Out: Breathing Light, 2013

MARIANA VASSILEVA

Mariana Vassilevas Werk umfasst so unterschiedliche Medien wie Fotografie, Zeichnung, Skulptur und Video. Überall gelingen ihr ebenso eindringliche wie poetische Bildfindungen, hinter denen jedoch stets auch feine Ironie steckt.

Die Skulptur *Break In / Out: Breathing Light*, ein schwarzer Gitterkäfig in Obeliskenform, wird von einer rhythmisch auf- und abblendenden Glühbirne beleuchtet. Der leere Käfig, der Assoziationen an Gefängniszellen und Foltermethoden weckt, ist an einer Stelle aufgebrochen, ein Fußabdruck weist auf Flucht oder Befreiung hin.

Will they be friends one day macht in frappierender Anschaulichkeit soziale Klassenunterschiede deutlich. Ein rostiger und von einem (Schicksals-) Schlag gebeugter Nagel ist zwar auf den ersten Blick gleichberechtigt neben einem goldfarbenen Zwilling befestigt – die Ungleichheit zwischen beiden ist allerdings unübersehbar.

Die dargestellte Asymmetrie entsteht häufig auch durch den Versuch, ein Ideal zu erreichen – eine Anstrengung, die selten gelingt.

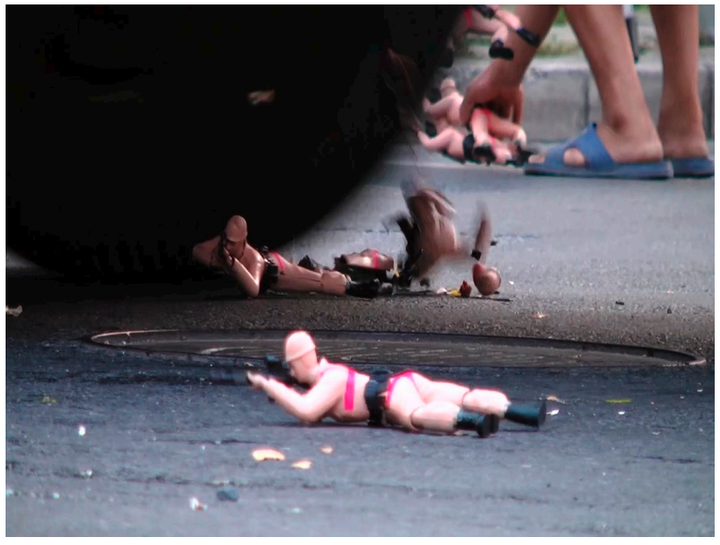
MARIANA VASSILEVA

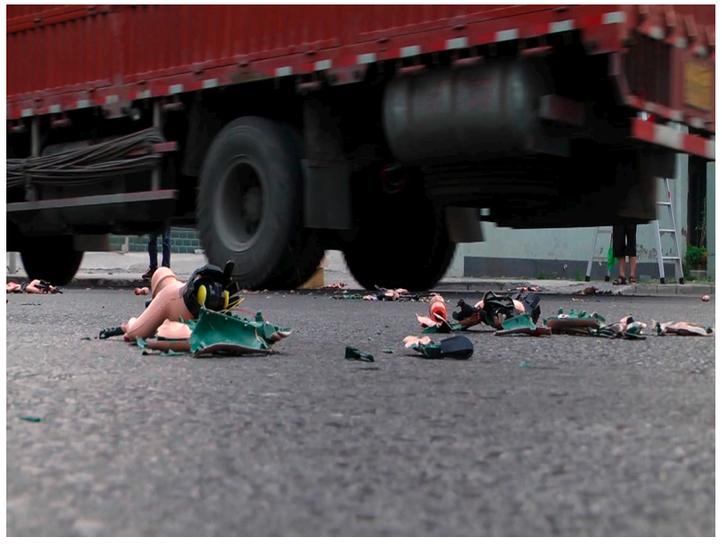
Will they be friends one day, 2011

Mariana Vassileva's work encompasses such diverse media as photography, drawing, sculpture and video. Throughout, she succeeds in creating images that are as haunting as they are poetic and yet possess an exquisite irony.

The sculpture Break In / Out: Breathing Light, *a black mesh cage in the form of an obelisk is rhythmically lit by a bulb turning on and off. The empty cage evokes associations with a prison cell and methods of torture. It is broken open in one place, a footprint implies flight or liberation.*

Will they be friends one day *makes social class differences astonishingly clear. A rusty nail bent by a blow (of fate) fixed next to a golden twin is equal to it at first glance – the difference between them, however, is unmistakable. The asymmetry presented here is often created by the attempt to reach an ideal – an effort that seldom succeeds.*





HU WEIYI

Im August 2012 verwandelt sich eine Straßenkreuzung in Shanghai in ein Kriegsgebiet. Das Knattern von Gewehrsalven mischt sich in den Lärm des Verkehrs, zahlreiche Soldaten robben sich über die Straße. Doch es sind nur Spielzeugfiguren, die der Künstler Hu Weiyi schutzlos dem Dschungel der Megacity aussetzt. Immerhin sind einige Verkehrsteilnehmer aufmerksam genug, das Tempo ihrer Autos oder Linienbusse zu drosseln und den Soldatenfiguren auszuweichen. Ein Motorradfahrer hält sogar an, um eine von ihnen aufzuheben und mitzunehmen. Doch die meisten werden nach und nach von den Rädern der Fahrzeuge zermalmt.

Das Kriegsspiel, das Hu Weiyi für seinen kurzen Videofilm *Keep Crawling* inszeniert hat, lässt sich auch als Metapher für eine Gesellschaft lesen, in der sich nur behaupten kann, wer sich geschickt genug durchschlängelt und den sozialen Normen entspricht. Dass viele der Soldatenfiguren pinkfarbene Tangas tragen, verweist auf den in China immer noch schwierigen Umgang mit Homosexualität. Ein bisschen wirkt es auch so, als ob Hu Weiyi das Szenario eines Computerspiels in den realen Raum verlegt hätte.

Keep Crawling, 2012

In August 2012, a street crossing in Shanghai becomes a war zone. The rattle of gunfire mixes with traffic noise, numerous soldiers crawl across the street. But they are only toy figures that the artist Hu Weiyi places unprotected into the megacity jungle. At least some of the car and bus drivers are aware enough to reduce their speed. A motorbike rider even stops, picks one up and takes it with him. Most of the toys are gradually crushed by vehicles' wheels.

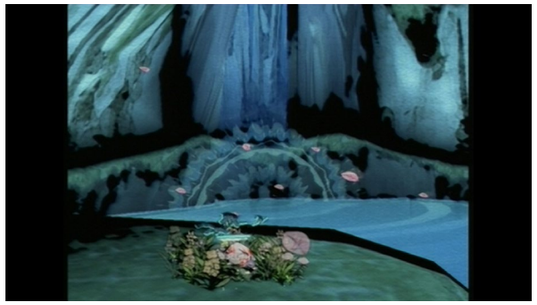
The war game staged by Hu Weiyi for his short video Keep Crawling *can be read as a metaphor for a society in which only those who deftly muddle through and comply with social norms can assert themselves. The pink tangas that many of the soldiers wear refer to the still difficult dealings China has with homosexuality. To a certain degree, it also seems as if Hu Weiyi has transposed a scene from a computer game into real space.*

KORAKRIT ARURANONDCHAI

Der Film des thailändischen, in New York lebenden Künstlers verbindet verschiedene Bild- und Handlungsebenen zu einer farbenprächtigen Collage, die einen Bogen von der buddhistischen Tradition Thailands über romantische Landschaftspanoramen und die Skyline Bangkoks bis zur heutigen Werbefilm- und Musikvideo-Ästhetik spannt. Eine zentrale Rolle bei den im Film agierenden Akteuren spielt das Bodypainting, mit dem Aruranondchai die prekäre Rolle der Kunst in Thailand reflektiert. Eine ekstatisch tanzende Menge trägt Kleidung aus Denim, dem Jeansstoff, den Arunanondchai und sein Team auch bei Performances tragen und aus dem die Sitzkissen gefertigt sind, auf denen man sich bei der Betrachtung des Films, der wie eine zyklische imaginäre Reise aufgebaut ist, niederlassen kann. Eine Stimme aus dem Off richtet sich an den »Helden« des Films, den Maler Chantri, und die letzten Worte lauten: „Dear Chantri, the you of the future may collect us in the present, maybe decide to call it a history, put it in a room filled with people, give them all funny names.“ »Lustige Namen« spielt darauf an, dass thailändische Namen für Europäer kompliziert und schwer zu merken sind.

Painting with History in Room filled with People with funny Names 3 (Subconscious Voice Chantri Version), 2015

The film by the Thai artist, who lives in New York, combines different levels of images and actions into a colourful collage that spans an arc from Thailand's Buddhist tradition over landscape panoramas and the Bangkok skyline to today's advertising and music video aesthetics. Bodypainting plays a central role for the actors in the film and is used by Arunanondchai to reflect the precarious status of art in Thailand. An ecstatically dancing crowd is wearing denim, the material for jeans that Arunanondchai and his team also wear for performances and from which cushions are made. One can sit on these cushions to watch the film, which is constructed like a cyclical, imaginary journey. An offscreen voice addresses the "hero" of the film, the painter Chantri and the words are: "Dear Chantri, the you of the future may collect us in the present, maybe decide to call it a history, put it in a room filled with people, give them all funny names." "Funny names" alludes to the fact that for Europeans, Thai names are complicated and difficult to remember.

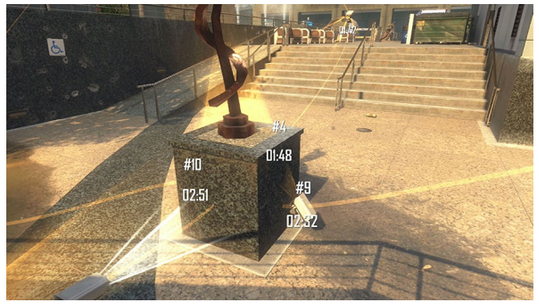


Parallel I–IV, 2012–2014

HARUN FAROCKI

Seit den 1960er Jahren hat sich der Filmemacher Harun Farocki immer wieder der Frage gewidmet, wie Medien unsere Wirklichkeit formen – in unserem kapitalistischen Alltag und ebenso in Ausnahmezuständen wie im Krieg. Dabei hat er in seinen letzten Arbeiten auch die Frage verfolgt, wie Computerspiele zu einem Modell geworden sind, das den Film überholt hat, so auch in seiner vierteiligen Installation *Parallel I–IV*.

Farocki verfolgt die Entwicklung computergenerierter Grafiken von den ersten zweidimensionalen Schemen vor etwas mehr als 30 Jahren bis zu den heutigen fotorealistischen Bildwelten. Anhand von Beispielen aus beliebten Spielen wie »Grand Theft Auto« und »Assassin's Creed« und unter Verwendung einer essayistischen Kommentarstimme spannt Farocki einen Bogen von den Topoi der Naturdarstellung über die Möglichkeiten körperlicher Bewegung bis zu den eigentümlichen physikalischen Gesetzen des Gamespace. Farocki setzt den Schwerpunkt nicht so sehr auf die Neuheit dieser Darstellungsform, sondern er reiht das Videospiel in die lange Geschichte des Bildersehens ein und erkundet seine Verwandtschaft mit Weltvorstellungen der Vergangenheit.



Parallel I–IV, 2012–2014

Since the 1960s, Harun Farocki had dedicated himself as a filmmaker to questioning how the media shape our reality in both our everyday capitalism and exceptional situations such as war. In his last works, he also examined how computer games as a model have overtaken film, as in his four-part installation Parallel I–IV, *for example.*

Farocki follows the development of computer-generated graphics from the first two-dimensional schemata from ca. thirty years ago to the photo-realistic pictorial world of today. Using examples from popular games such as Grand Theft Auto *and* Assassin's Creed *together with an essay-like commentary, he creates an arc from the topoi of the naturalistic representation of possible physical movement to the peculiar physical laws of gamespace. Farocki does not emphasize so much the novelty of this form of representation but rather positions the video game in the long history of viewing images and explores its affinity with world visions of the past.*

Li. oben / *top left:* **In Mecklenburg, 1986.** Li. unten / *bottom left:* **Berlin, Pariser Platz, Öffnung Brandenburger Tor, Dez. 1989**
Re. oben / *top right:* **Berlin, Alex Pfingsttreffen der FDJ, 1989.** Re. unten / *bottom right:* **Berlin, Alex, Tiershow vom Zirkus, 1985**

HARALD HAUSWALD

Nach einer Fotografenlehre siedelte Harald Hauswald 1977 nach (Ost-)Berlin über und arbeitete in verschiedenen Bereichen, u.a. als Telegrammbote, Heizer, Restaurateur, Fotolaborant und Fotograf einer Einrichtung für Menschen mit Behinderungen.

In den 80er Jahren begann er Szenen des Alltags festzuhalten, die andere übersahen oder für unwichtig hielten: einsame und alte Menschen, verliebte junge Pärchen, Rocker, Hooligans und Leute aller Altersstufen, die sich für Frieden und Umweltschutz einsetzten. Er fotografierte auch verfallene Fassaden, verkommene Eckkneipen oder Schlangen vor den Lebensmittelläden, was ihm Ärger mit den SED-Behörden und der Stasi einbrachte. Doch waren solche Bilder nicht direkt politisch motiviert. Vielmehr verstand Hauswald sie als eine Liebeserklärung an die Menschen in der DDR. Er blieb dem in den 1950er und 1960er Jahren entwickelten Bildprogramm von Fotografen wie Evelyn Richter, Arno Fischer oder Roger Melis verbunden und wurde zu einem der wichtigsten Vertreter des ostdeutschen Fotorealismus. Mit seinen zeichenhaften Schwarzweißaufnahmen hat Harald Hauswald die Erinnerung an die vor drei Jahrzehnten untergegangene DDR geprägt.

After completing a photography apprenticeship, Harald Hauswald moved to (East) Berlin in 1977 and worked in different jobs including telegram courier, stoker, restaurateur, photo lab assistant and photographer for an institution for people with disabilities.

In the 1980s, he began to record everyday scenes that others overlooked or considered unimportant: lonely and old people, young couples in love, rockers, hooligans and people from all walks of life who advocated for peace and environmental protection. He also photographed decayed facades, run-down corner pubs or queues outside food shops, which brought him into conflict with the SED (main political party in the GDR) authorities and the Stasi. These photos, however, were not directly politically motivated. Harald Hauswald saw them much more as a declaration of love for the people of the GDR. He remained committed to the programme of images developed in the 1950s and 1960s by photographers such as Evelyn Richter, Arno Fischer or Roger Melis, and became one of the foremost representatives of East German photo-realism. His symbolic, black-and-white photos have shaped our memories of the GDR, which ended thirty years ago.

Li. oben / *top left:* **Berlin, U-Bahnlinie A, 1987.** Li. unten / *bottom left:* **Berlin, Alexanderplatz, 1981**
Re. oben / *top right:* **Berlin, Fest an der Panke, 1986.** Re. unten / *bottom right:* **Berlin, Fest an der Panke, 1987**

Ausstellungsansicht / *exhibition view:* von links nach rechts / *from left to right:* **Die Tödliche Doris, Barbara Klemm, Bjørn Melhus**

BJØRN MELHUS

You are not alone, 2013

Der deutsch-norwegische Künstler Bjørn Melhus lotet in seinen Arbeiten – meist Kurzfilme und Videos – die zeitgenössische Film- und Popkultur aus. Seine Videoarbeiten basieren durchweg auf Tonmaterial, das er populären Spielfilmen entnimmt. Aus Dialogfragmenten entwickelt er neue szenische Zusammenhänge, in denen er als grotesk androgyne Kunstfigur die Hauptrolle spielt. Dem Spiel mit medial vermittelten Identitäten entsprechen die kaleidoskopischen Spiegelungen, Brechungen und Vervielfältigungen der Szenarien, die vor allem Bildwelten von Fantasy- und Science-Fiction-Filmen aufgreifen.

Den Titel *You are not alone* hat Melhus schon früh übergreifend für ganze Werkgruppen verwendet. Den ironisch auf die Reality-TV-Show »Big Brother« bezogene Titel trägt auch ein umfunktionierter Fußball-Kickertisch, der beide Seiten zu einer einzigen Mannschaft vereint und einem einsamen Torwart im weißen Trikot einundzwanzig blau gekleidete Gegner gegenüber stellt. Das Spielfeld wird so zum Schauplatz einer ungleichen Auseinandersetzung, in der sich Einer gegen Alle verteidigen muss.

The German-Norwegian artist Bjørn Melhus explores contemporary film and pop culture in his works – mainly short films and videos. His video works are invariably based on sound material that he extracts from popular feature films. He uses dialogue fragments to develop new scenic contexts in which he plays the leading role as a grotesque, androgyne artificial figure. The game with medially conveyed identities corresponds to the kaleidoscopic mirroring, breaking and duplication of scenes that draw, above all, on the visual worlds of fantasy and science fiction films.

Melhus used the title You are not alone *early on for whole workgroups. The title, which ironically refers to the TV reality show* Big Brother, *is also given to a converted kicker football table on which both teams are united into one; the goalkeeper in a white shirt stands against twenty-one opponents clad in blue. The field is turned into the setting for an unequal contest in which one player must defend himself against all the others.*

THOMAS KILPPER

Die Arbeit *Günter Sare* bezieht sich auf einen Einsatz der Frankfurter Polizei im Jahre 1985 gegen eine antifaschistische Demonstration. Bei dem Polizeieinsatz wurde Günter Sare, Sozialarbeiter in einem Jugendzentrum, von einem Wasserwerfer angefahren und tödlich verletzt. Die Demonstration richtete sich gegen eine Veranstaltung der NPD im Bürgerhaus Gallus, in dem Jahre zuvor Strafprozesse gegen Angehörige der SS (sogenannte Auschwitzprozesse) geführt wurden.

Die abgefahrenen Reifen eines Wasserwerfers der Frankfurter Polizei verwendete Kilpper als Druckstock: Er färbte sie dunkelrot, fügte ihnen mit der Flex tiefe Einschnitte zu und integrierte ein nach einer Fotovorlage grafisch umgesetztes Porträt Günter Sares.

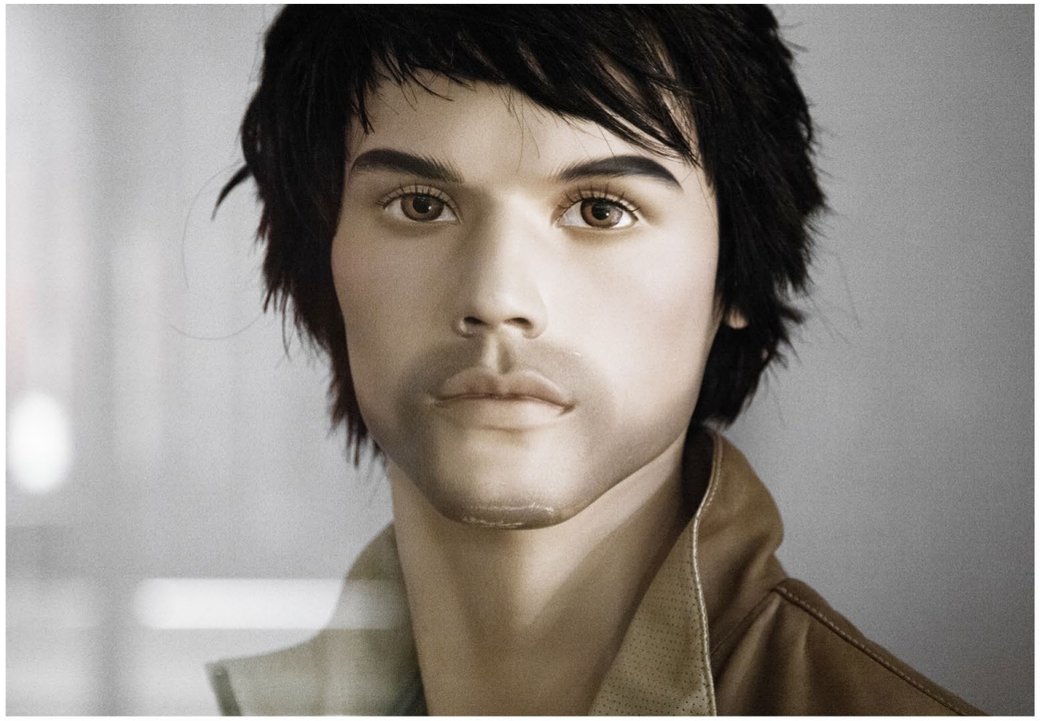
Günter Sare, 2005

The work Günter Sare *refers to police action against an anti-fascist demonstration in Frankfurt in 1985. During this action, Günter Sare, a young social worker in a youth centre, was hit by a water cannon and fatally injured. The demonstration was against an NDP event in Gallus community centre in which, years before, prosecutions against members of the SS (the so-called Auschwitz trials) were held.*

Kilpper used the worn-out tyres of a water cannon used by the Frankfurt police as a printing medium; he coloured them dark red and made deep incisions with an angle grinder, integrating a graphically interpreted photographic portrait of Günter Sare.

Sven Johne, *Trelleborg I*, 2014

Sassnitz Ferry Harbor, East Germany, 1985, Ferryboat "Götaland", photo: Bild und Heimat, Reichenbach (Vogtl.) / Sassnitz City Archive / detail



As a child I never wanted to go to the West. I wanted to go north. I yearned for a place named Trelleborg, Sweden. I often went down to the harbor, all the way to the fence. Other yearners were already standing there. Before us a sign: "Stop, federal border!" And behind that were the ferries that sailed to Trelleborg. Then the Iron Curtain fell.
I don't know why, but I didn't make the journey across until 25 years later, on May 16, 2014. Departure: 4:15 pm. Arrival: 8:30 pm. Upon arrival I quickly made my way into the city—I didn't see a soul. I walked through an empty shopping mall. There was nothing, nothing at all.

SVEN JOHNE

Trelleborg I–IX, 2014

Sven Johne setzt sich mit Fragen der historischen Hinterlassenschaft der innerdeutschen Geschichte auseinander. Seine mit Kommentaren versehenen Fotografien kreisen um die Frage nach Authentizität und Beweischarakter von Information, Dokument und Erzählung. Die Fotos fungieren als scheinbare oder echte Beweise von Einzelschicksalen, in denen sich soziale, wirtschaftliche und politische Verhältnisse manifestieren. Der wie immer Faktisches und Fiktives verbindende Text lautet hier: »Als Kind wollte ich nie in den Westen. Ich wollte in den Norden. Ich sehnte mich nach einem Ort namens Trelleborg. Ich bin oft zum Hafen gegangen, den ganzen Weg bis zum Gitterzaun. Andere Sehnsüchtige standen bereits dort. Vor uns stand ein Schild: „Stop, Grenzschutz". Und hinter uns waren die Fährschiffe, die nach Trelleborg fuhren. Dann fiel der eiserne Vorhang.

Ich weiß nicht warum, aber ich machte die Reise erst 25 Jahre später, am 16. Mai 2014. Abfahrt: 4.15 Uhr, Ankunft: 8.30 Uhr. Nach der Ankunft fuhr ich rasch in die Stadt – Ich fand dort keine Menschenseele. Ich ging durch eine leere Shopping Mall. Es gab nichts, rein gar nichts.«

Sven Johne addresses questions about the historical legacy of inner-German history. His photos with commentaries revolve around the issue of authenticity and evidential character of information, documents and narratives. The images function as apparent or real evidence of individual fates in which social, economic and political relations manifest. The text, which always combines factual and fictive information, here is: »As a child, I never wanted to go west. I wanted to go north. I longed to go to a place called Trelleborg. I often went to the harbour, the whole way up to the fence. Other people wanting the same thing were already there. A sign stood in front of us: "Stop, Border Guard". And behind us were the ferries that went to Trelleborg. Then the Iron Curtain fell.

I don't know why, but I made the journey twenty-five years later, on 16th May 2014. Departure: 4.15 am, Arrival: 8.30 am. On arrival, I rushed into the town – and found not a soul. I went through an empty shopping mall. There was nothing there, simply nothing.«

Links / *left:* **Deutsche Hochschule für Körperkultur Leipzig 1970 / 2014.** Rechts / *right:* **Weltjugendspiele Berlin-Ost 1973 / 2014**

BARBARA KLEMM

Barbara Klemm gehört zu den wenigen deutschen Pressefotografen, die aus dem Fotojournalismus eine eigene Kunst entwickelt haben.

Mit sicherem Gespür für formale Kriterien wie Struktur, Komposition und Perspektive erfasst sie Augenblicke, die weit mehr erzählen als das, was sie auf den ersten Blick zeigen.

Ihre in den 1970er Jahren aufgenommenen Bilder zeigen die Lebenswirklichkeit der DDR in distanziert eingefangenen, aber eindringlichen Momentaufnahmen. Wenn wir Jugendliche sehen, die dem Ideal der sozialistischen Arbeiterjugend nur bedingt entsprechen, oder ein in einer vollkommen zerstörten Turnhalle trainierendes Mädchen, kommentiert das auf sarkastische Weise die Parolen von Partei und Staatsmedien.

Barbara Klemm belongs to the small group of photojournalists who have developed their practise into art.

With a firm grasp of the formal criteria of structure, composition and perspective, she captures moments that contain far more than one first sees.

Her images, taken in the 1970s, show the reality of life in the GDR in distanced yet vivid shots. When we see young people who only partially correspond to the ideal of Socialist worker youths, or a girl training in a completely destroyed sports hall, we see a sarcastic comment on the slogans of the Party and the state media.

DIE TÖDLICHE DORIS

Städtefilm Berlin-West, 1983

Ursprünglich 1980 als Musikband gegründet, weitete die Berliner Gruppe Die Tödliche Doris ihr Schaffen auf diverse Medien wie Film, Literatur, Fotografie, Performance, Malerei und Plastik aus, bevor sie sich 1987 auflöste. Die Gruppe mit wechselnden Mitgliedern gehörte zu den schillerndsten Vertretern der lebendigen Kreuzberger Kulturszene, die Müller in seinem Buch »Subkultur Westberlin 1979–1989. Freizeit« 2012 detailliert beschrieben hat. Auf einem Post-Punkmusikfestival wurde 1981 der Begriff »Geniale Dilletanten« (ein bewusst übernommener Verschreiber) geprägt, der demonstrativ die im Kunstestablishment hochgehaltenen Standards unterlief – eine Haltung, für die Die Tödliche Doris exemplarisch steht. Mit Mitteln aus dem Berliner Hauptstadtkulturfonds konnten 2003 alle Super-8-Filme der Tödlichen Doris restauriert und archiviert werden, insgesamt über 7 Stunden Material. Eine digitale Edition von sieben Exemplaren wurde 2003 veröffentlicht.

Starting out as a music band in 1980, the Berlin group Die Tödliche Doris expanded their activities into film, literature, photography, performance, painting and sculpture before disbanding in 1987. The changing members of the group belonged to the most dazzling figures of the lively Kreuzberg cultural scene, which Müller has described in detail in his 2012 book Subkultur Westberlin 1979–1989. Freizeit. *At a post-punk music festival in 1981, the term »Geniale Dilletanten« (Brilliant Dilettantes – a deliberately adopted label) was coined, which demonstrably undermined the highly-held standards of the art establishment and was typical for the actions of Die Tödliche Doris. With funds allocated by the Berlin City Cultural Foundation, all super-8 films by Die Tödliche Doris, approximately seven hours worth of material, were restored and archived in 2003. A digital edition of seven copies was also released in 2003.*

Desolation, 2014

HENRIKE NAUMANN

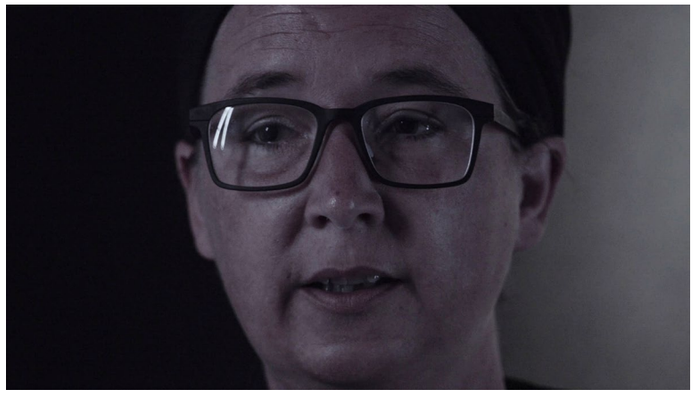
Als Henrike Naumann in den 1990er Jahren in Ostdeutschland aufwuchs, erlebte sie das immer stärkere Aufkommen rechtsradikaler Ideen bis hin zu terroristischen Anschlägen. Bis heute kreist ihre künstlerische Arbeit um die Frage, wie individuelle Biografien und bestimmte Milieus oder Jugendkulturen mit politischer oder religiöser Radikalisierung zusammenhängen beziehungsweise zu ihr führen. Ihre als immersive Räume konzipierten Installationen verbinden Video und Sound in bühnenartig inszenierten Räumen.

Desolation bezieht sich auf den aus Berlin-Kreuzberg stammenden früheren Gangster-Rapper Deso Dogg, der sich dem IS anschloss und seit 2012 in Syrien für ihn kämpfte. Dieser ruft in einem eigenen Videokanal junge Deutsche auf, sich dem Dschihad anzuschließen. Henrike Naumann nutzt Material aus diesem Kanal, verzichtet aber auf die Bilder und setzt uns in einer nur einzeln betretbaren Installation den Worten und dem Sound der hier verbreiteten Hassbotschaften aus.

While growing up in East Germany in the 1990s, Henrike Naumann experienced the expanding emergence of right-wing radical ideas, including terrorist attacks. Still today, her artistic works revolve around the question of how individuals' biographies and specific milieus or youth cultures are connected to or lead to specific political or religious radicalisation. Her room installations, conceived as immersive spaces, combine video and sound in spaces set up like stages.

Desolation *refers to the former gangster rapper from Berlin-Kreuzberg, Deso Dogg, who joined the IS and fought for them in Syria. On his video channel, he appeals to young Germans to join the jihad. Henrike Naumann uses material from this channel, leaving out the images and presenting us with just the words and sound of these hate messages in an installation that can only be entered by one individual at a time.*

Über Angst und Bildung, Enttäuschung und Gerechtigkeit, Protest und Spaltung in Sachsen / Deutschland, 2016



MARIO PFEIFER

In einem 60-minütigen Gespräch hat Mario Pfeifer 2016 neun Dresdener Bürger befragt, wie sie sich an 1989 erinnern, was sie heute über den Osten, den Westen und Pegida denken und welche Rolle die Medien ihrer Ansicht nach für die gesellschaftlichen Prozesse seit der Wende spielen. Die Männer und Frauen, deren Identität nicht bekannt gegeben wird, sind in Nahaufnahme zu sehen, hoch konzentriert. Ihre präzisen Antworten sind ungeschnitten zu verfolgen, während die Fragen des Interviewers nicht zu hören sind. So werden wir mit jeder der Personen direkt konfrontiert, auch gefühlsmäßig eingenommen. Damit, dass Pfeifer die unterschiedlichen Einschätzungen und Sichtweisen der Menschen ohne Wertung aufeinander folgen lässt, wird der Film auch zu einem Plädoyer für das Zuhören und den Respekt gegenüber Andersdenkenden, also letztlich für demokratische Tugenden in Zeiten, wo diese bedroht scheinen.

In a 60-minute interview in 2016, Mario Pfeifer asked nine Dresden residents how they remembered 1989, what they think today of the East, the West and Pegida and which role they believe the media has played in social processes since reunification. The men and women, who remain unidentified, can be seen in close up, concentrating on their answers. These precise answers are presented unedited, while the interviewer's questions are not heard. We are thus confronted with each person directly and feel for them. As Pfeifer lets the opinions and views of each person follow on without evaluating them, the film becomes a plea for listening to and respecting those who think differently, and finally for democratic virtues in times when they appear to be under threat.

JOCHEN GERZ

Jochen Gerz, der häufig als Literatur-Künstler bezeichnet wurde, entwickelt in vielen Arbeiten eine eigenwillige Form der Poesie. Poetische Visualisierungen finden sich in den Bild-Text-Kombinationen seiner Fotocollagen, aber auch in seinen Rauminstallationen.

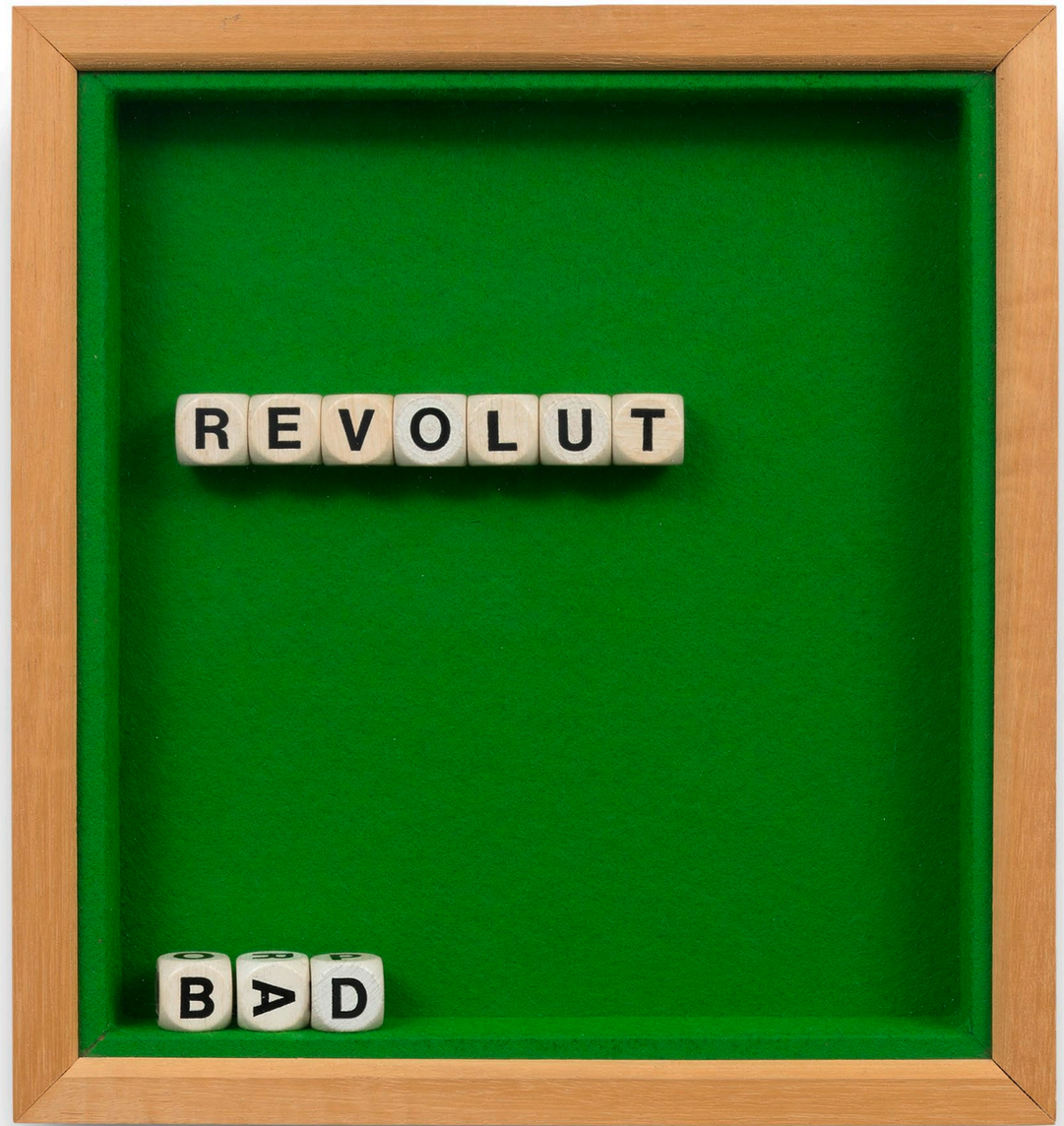
Die Anordnung der Buchstabenwürfel in *Revolut…* lässt eine abschließende Deutung nicht zu. Die Würfelfolge des Wortfragments ist zwar festgelegt, doch die drei übrigen Würfel bleiben variabel und veränderbar. Das legt die Vermutung nahe, dass nicht nur das gewürfelte Wort, sondern auch das bezeichnete Ereignis unvollendet geblieben ist.

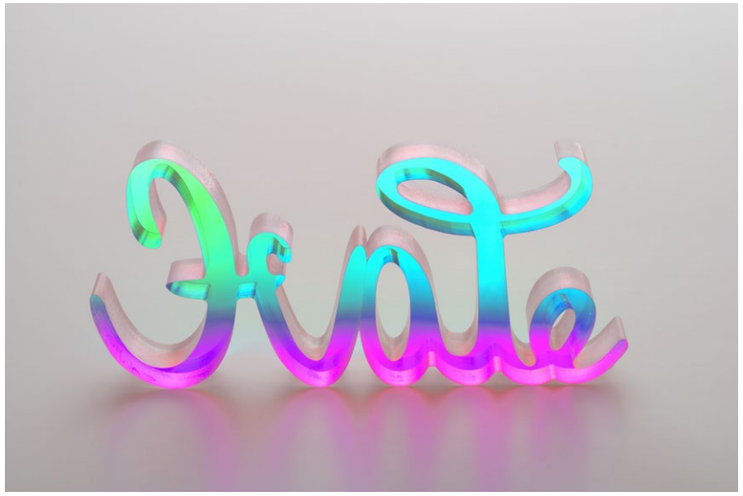
Revolutionen zielen gewöhnlich darauf ab, Geschichte zielgerichtet zu verändern. So lässt sich Gerz' Arbeit auch als Kommentar dazu interpretieren, dass Revolutionen ihre Ziele meist nicht oder nur teilweise erreichen und dass geschichtliche Prozesse meist von Zufällen bestimmt bleiben. Die Buchstaben I, O und N finden sich nicht auf den Würfeln.

Jochen Gerz, who is often described as a literary artist, develops an idiosyncratic form of poetry in many of his works. Poetic visualisations are found in the image-text combinations of his photo collages and also in his room installations.

The arrangement of alphabet cubes in "Revolut…" does not provide a conclusive meaning. The cube sequence of word fragments may be fixed, but the remaining three cubes are variable and changeable. This suggests that not only the cubed word but also the implied result remains incomplete.

Revolutions usually aim to purposefully change history. Gerz's work can also be interpreted as a commentary on the fact that revolutions typically do not or only partially achieve their aims and that historical processes are usually determined by chance. The letters I, O and N are not on the cubes.





MIA FLORENTINE WEISS

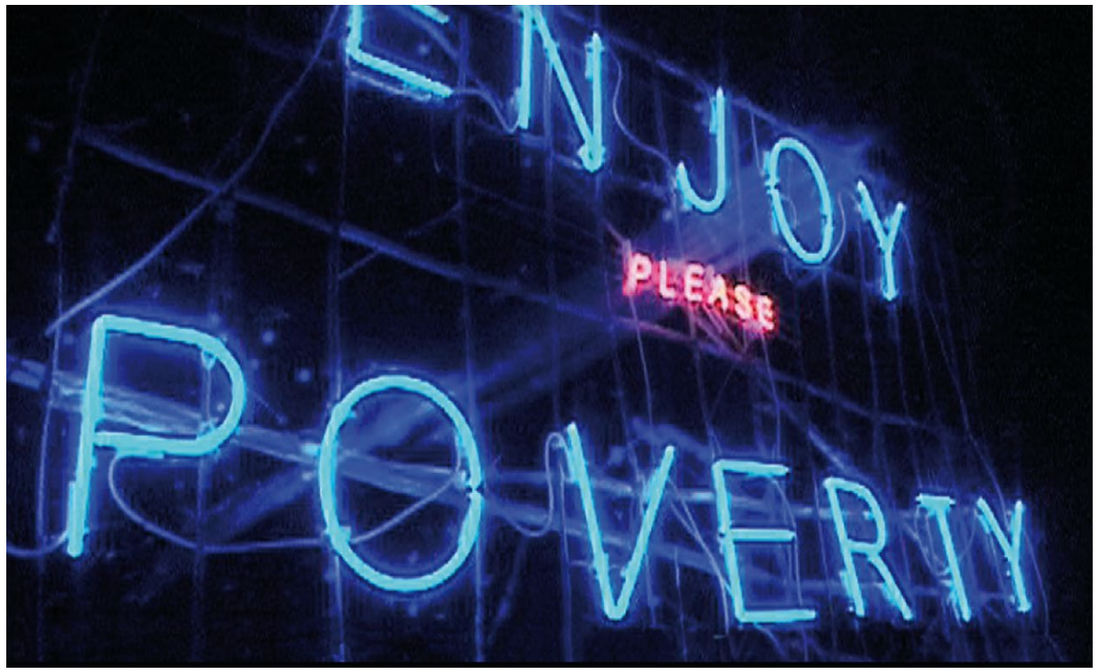
Das Werk der Performance- und Multimediakünstlerin Mia Florentine Weiss kreist stets um existenzielle Gegensätze des menschlichen Lebens, die sie selbst so benennt »Liebe und Hass, Schönheit und Schrecken, Leben und Tod, Schutz und Schutzlosigkeit.« Dies gilt auch für *NOW WON*, eine Installation aus großen Neonbuchstaben 2017 vor dem Berliner Reichstag, die mittlerweile dauerhaft im Urban Nation Museum of Contemporary Art in Berlin zu sehen ist.

Die damit verwandte Arbeit *NOT(W)*, die die Worte NOT und NOW oszillieren lässt, ist ein auf Metall gedrucktes Foto der Performance *Thesaurus Anatomicus*, die 2016 in der klinischen Anatomie der Universität Innsbruck stattfand. Nicht zuletzt durch die im Hintergrund sichtbaren Skelette ruft die Künstlerin die klassische Vanitas-Thematik auf. Symbole, die an die Vergänglichkeit alles Irdischen und die Allgegenwart des Todes erinnern sollen, ziehen sich wie ein roter Faden durch die europäische Kunstgeschichte. Doch das »Memento Mori« hat auch in der heutigen Zeit seine Aktualität nicht verloren, etwa als Ermahnung zum sofortigen Handeln in einer Welt, deren Fortbestand durch ökologische Katastrophen oder mögliche globale Kriege unmittelbar bedroht ist.

Links / *left:* **Memento Mori V (Not Now), 2017.** Rechts / *right:* **Love / Hate, 2014**

Multi-media artist Mia Florentine Weiss always deals with existential opposites in human life that she calls »Love and hate, beauty and horror, life and death, protection and defencelessness.« This also applies to NOW WON*, a 2017 installation of large neon letters in front of the Berlin Reichstag, which is now permanently installed in the Urban Nation Museum of Contemporary Art in Berlin.*

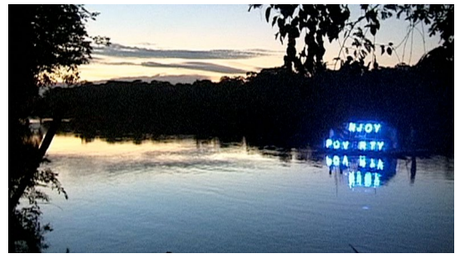
The related work NOT(W)*, which oscillates between the words NOT and NOW, is a photo printed on metal of the performance* Thesaurus Anatomicus *that took place in 2016 in the clinical anatomy department of Innsbruck University. The artist not least recalls the classical vanitas theme via the skeleton in the background. Symbols meant to remind us of the transitoriness of everything earthly and the omnipresence of death run like a red thread through European art history. Yet the »memento mori« is still relevant to today as an exhortation to act immediately in a world whose continuity is threatened by ecological catastrophes or a possible global war.*



RENZO MARTENS

Für den Dokumentarfilm *Enjoy Poverty (Episode 3)* reiste Martens durch den kongolesischen Dschungel. Dort installierte er in Armensiedlungen riesige Neonbuchstaben und ließ den Satz »Enjoy Poverty« (Genießt die Armut) über den Köpfen der von ihm zum Tanzen und Singen animierten, bitterarmen Landbevölkerung aufleuchten.

In Gesprächen mit Nachrichtenfotografen, Rebellen, Entwicklungshelfern und Weltbank-Vertretern stellt sich heraus, dass die letzte Ressource, die den armen Bewohnern des eigentlich rohstoffreichen Landes bleibt, tatsächlich ihre eigene Armut ist. Mit den austauschbaren Bildern des Leids verdienen westliche Fotografen Geld. Martens schlüpft in die Rolle eines diabolischen Entwicklungshelfers, der den menschenverachtenden Zynismus solcher Elendsfotografien aufzeigt. Damit stellt sich auch die grundsätzliche Frage, inwieweit die Kunst sich des Zynismus als »Stilmittel« bedienen darf oder sollte.



Enjoy Poverty (Episode III), 2008

Renzo Martens travelled through the Congolese jungle for the documentary film "Enjoy Poverty (Episode 3)". There, he installed huge neon letters forming the statement »Enjoy Poverty« in a poor settlement where they shone over the heads of the dancing and singing, impoverished rural population.

In talks with news photographers, rebels, development aid workers and representatives from the World Bank it transpires that the last resource that the poor residents of this land without raw materials have is, in fact, their poverty. Western photographers earn their money with interchangeable images of suffering. Martens slips into the role of a diabolical development aid worker who points out the inhuman cynicism of such photos of misery. He also thus asks the fundamental question to what extent art may or should use cynicism as a »stylistic device.«

WERKLISTE / LIST OF WORKS

ARUNANONDCHAI, KORAKRIT
* 1986 Bangkok

Painting with History in a Room filled with People with funny Names 3 (Subconscious Voice Chantri Version), 2015
HD Video, 3 Denimkissen, gefüllt mit Schaum / *3 denim pillows filled with foam,* 24:55 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

CLAIRE FONTAINE
Künstlerkollektiv, gegründet 2004 in Paris / *Artist collective, founded in Paris in 2004*

Ohne Titel / *Untitled* (Sell your Debt), 2012
Neon-Leuchtschrift / *neon lettering*
9 × 107 cm

EDKINS, TEBOHO
* 1980 Tennessee, USA

Gangster Backstage, 2013
Video, 37:30 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

Gangster Backstage, 2013
10 s/w Fotografien,
10 b/w photographs, je / *each*
42 × 27,5 cm, Zeitungsannonce, Reproduktion / *newspaper advertisement, reproduction*

FAROCKI, HARUN
* 1944 Nový Jičín, Tschechien / *Czechia*, † 2014 bei / *near* Berlin

Parallel I–IV, 2012–2014
Video-Installation (4teilig) / *video installation (4 parts)*,
16 min., 9 min., 7 min., 11 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

GERZ, JOCHEN
* 1940 Berlin

Revolut…, 1971 / 1990
Kastenobjekt mit Würfeln / *Display case with dice*
24 × 22 cm

GÓMEZ, FRANCISCA
* 1981 Berlin

Black Portraits, 2011
Zwei Fotografien / Two *Photographs*, C-Print auf / *on* Aluminium
je / *each* 135 × 110 cm

HAUSWALD, HARALD
* 1954 Radebeul

Alle / *all:* s/w Fotografien / *b/w photographs*

Berlin, Alexanderplatz, 1981
26 × 38 cm

Berlin, Alex, Tiershow vom Zirkus, Berlin *(Alex, Animal Show at the Circus, Berlin)*, 1985
26 × 38 cm

In Mecklenburg, 1986
26 × 38 cm

Berlin, Fest an der Panke *(Berlin, Festival at the Panke)*, 1986
26 × 38,5 cm

Berlin, Fest an der Panke *(Berlin, Festival at the Panke)*, 1987
26 × 39 cm

Berlin, U-Bahnlinie A *(Berlin, Underground Line A)*, 1987
27,5 × 40 cm

Berlin, Alex, Pfingsttreffen der FDJ *(Berlin, Alex, Whitsun Meeting of the FDJ)*, 1989
32 × 47 cm

Berlin, Pariser Platz, Öffnung Brandenburger Tor *(Berlin, Pariser Platz, Opening Brandenburger Tor)*, Dez. 1989
32 × 47 cm

HILL, GARY
* 1951 Santa Monica, California

Pacifier, 2014
3-Kanal-Video- und Soundinstallation / *3-channel video and sound installation*, 5:07 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

Ohne Titel / *Untitled* (Fat Man and Little Boy), 2014
Zwei Glasskulpturen / *Two glass sculptures*
Fat Man: 51,5 × 51,5 × 84 cm
Little Boy: 33,5 × 33,5 × 91,5 cm

HU WEIYI
* 1990 Shanghai

Keep Crawling, 2012
Video, 3:22 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

HÜRZELER, LUZIA
* 1976 Solothurn, Schweiz / *Switzerland*

Il Nonno (Der Großvater / *the grandfather*), 2009/2010
Video, 3:33 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

JOHNE, SVEN
* 1976 Bergen auf Rügen

Trelleborg I–IX, 2014
9 Tintenstrahldrucke auf Papier und Alu-Dibond / *9 ink jet prints on fine art paper, alu-dibond*
je / *each* 29 × 58 cm

KILPPER, THOMAS
* 1956 Stuttgart

Günter Sare, 2005
4 gestapelte rote Autoreifen / *Column of 4 red tyres* (100 × 115 cm) mit Porträt von / *with portrait of* Günter Sare, 4 Blatt Japanpapier / *sheets of Japan paper*
je / *each* 100 × 145 cm

KLEMM, BARBARA
* 1939 Münster

Deutsche Hochschule für Körperkultur Leipzig (*German Academy for Physical Culture Leipzig*), 1970 / 2014
Fotografie / *photograph*, Citylightposter
175 × 118 cm

Weltjugendspiele Berlin-Ost (*World Youth Games East Berlin*), 1973 / 2014
Fotografie / *photograph*, Citylightposter
175 × 118 cm

KOZŁOWSKI, JAROSŁAW
* 1945 Srem, Polen / *Poland*

Rhetorical Figures II, 2006
LED Leuchtband / *LED display*
25,5 × 100 cm

KRAUSS, CLEMENS
* 1979 Graz, Österreich / *Austria*

Selbstporträt als Objekt / Grossmutters Stuhl *(Self Portrait as Object / Grandmother's Chair)*, 2010
Holz, Silikon, Eigenhaar, verschiedene Materialien / *wood, silicone, hair sourced from the artist, mixed media,* 85 × 64 × 70 cm

What remains of the irrational? (I–IV), 2010
Digital Print, je / *each* 30 × 20 cm

LOCHER, THOMAS
* 1956 Munderkingen

Fenster #8, Ware wird produziert um verkauft zu werden (*Window #8, Goods to be produced for Sale*), 1999
Schüco-Fenster, Siebdruck / *Schüco window, silkscreen print*
80 × 80 × 12,5 cm

Fenster #11, Was mir gehört kann nicht dir gehören / *Window #11* (*What belongs to me, cannot belong to you*), 1999
Schüco-Fenster, Siebdruck / *Schüco-window, silkscreen print*
80 × 80 × 12,5 cm

WERKLISTE / LIST OF WORKS

MARTENS, RENZO
* 1973 Terneuzen, Niederlande / *The Netherlands*

Enjoy Poverty (Episode III), 2008
SD Video, 90 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

MELHUS, BJØRN
* 1966 Kirchheim unter Teck

You are not alone, 2013
Mixed media, MDF, Kunststoff, Stahl / *plastic, steel*
121 × 60,5 × 81 cm

MOSSE, RICHARD
* 1980 Kilkenny, Irland / *Ireland*

Birdland, North Kivu, Eastern Congo, 2012
Fotografie, digitaler C-Print / *photograph, digital c-print*
153 × 102 cm

Thousands are Sailing I, 2012
Fotografie, digitaler C-Print / *photograph, digital c-print*
183 × 229 cm

Thousands are Sailing II, 2012
Fotografie, digitaler C-Print / *photograph, digital c-print*
183 × 229 cm

Tombstone Blues, 2012
Fotografie, digitaler C-Print / *photograph, digital c-print*
102 × 153 cm

NAUMANN, HENRIKE
* 1984 Zwickau

Desolation, 2014
Installation mit Mixed Media Sound Installation, schwarze Schrankwand mit getönten Fenstern, schwarzer Kniestuhl, MP-3 Player, schwarze Kopfhörer / *installation with mixed media sound installation, black wallunit with tinted windows, black posture chair, MP-3 player, black headphones*
260 × 216 × 42 cm

NETZHAMMER, YVES & MELHUS, BJØRN
* 1970 Affoltern am Abis, Schweiz / *Switzerland*
* 1966 Kirchheim unter Teck

Die umgekehrte Rüstung *(The reversed Armament)*, 2002
Animation / *animation*, 23:30 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

ODENBACH, MARCEL
* 1953 Köln / *Cologne*

Im Schiffbruch nicht schwimmen können (*Not being able to swim in the Shipwreck),* 2011
HD Video, 8:15 min.

PFEIFER, MARIO
* 1981 Dresden

Über Angst und Bildung, Enttäuschung und Gerechtigkeit, Protest und Spaltung in Sachsen, Deutschland *(On Fear and Education, Disappointment and Justice, Protest and Division in Saxony, Germany)*, 2016
2-Kanal-Videoinstallation / *2-channel video installation*
546 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

RÖHRSCHEID, ANKE
* 1965 Erfurt

O.T. (*Untitled*), 2008–2014
15 Aquarelle auf Büttenpapier / *15 watercolour on handmade paper*
10 Blätter / *sheets* 15 × 9 cm
5 Blätter /*sheets* 15 × 9 cm
1 Blatt / *sheet* 8 × 18 cm

O.T. (*Untitled*), 2014
Aquarell auf Büttenpapier / *watercolour on handmade paper*
210 × 155 cm

SCHADEBERG, JÜRGEN
* 1931 Berlin

Nelson Mandela in seiner Zelle auf Robben Island (*Nelson Mandela in his Cell on Robben Island revisit),* 1994
S/w Fotografie, Handabzug, Selentönung / *b/w photography, handprinted and selenium toned,* 2004
30 × 40 cm

SIMON, TARYN
* 1975 New York

An Avatar, 2008
Fotografie, chromogener C-Print / *Photograph, chromogenic c-print*
217,2 × 156,2 cm, Siebdruck auf Metall / *silkscreen on metal*
22,6 × 16,5 cm

Black Square II, Artificial Heart, 2009
Fotografie, digitaler C-Print / *Photograph, digital c-print*
80 × 80 cm

STEYERL, HITO
* 1966 München / *Munich*

Is the Museum a Battlefield?, 2013
2 Kanal-Videoinstallation / *2 channel video installation*
39:53 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

Liquidity Inc., 2014
HD Video in architektonischem Setting / *HD video in architectural environment*
30 min.
Maße variabel / *dimensions variable*

SUBOTZKY, MIKHAEL
* 1981 Kapstadt / *Cape Town*

Cleaning the Core, Ponte City, 2008
Fotografie, chromogener C-Print / *photograph, chromogenic c-print*
105 × 131 cm

Lift Portrait 1, Ponte City, 2008
Fotografie, chromogener C-Print / *photograph, chromogenic c-print*
131 × 105 cm

Lift Portrait 2, Ponte City, 2008
Fotografie, chromogener C-Print / *photograph, chromogenic c-print*
131 × 105 cm

DIE TÖDLICHE DORIS
Gegründet / *founded in* 1980, Berlin, aufgelöst / *dissolved* in 1987

Städtefilm Westberlin / *City Film West Berlin,* 1983
Video, 6:26 min.

VASSILEVA, MARIANA
* 1964 Weliko Tarnowo, Bulgarien / *Bulgaria*

Break In / Out: Breathing Light, 2013
Stahl, Maschendrahtzaun, Glühbirne / *steel, mesh wire, light bulb*
200 × 60 × 60 cm

Will they be friends one day, 2011
Vergoldeter Nagel, rostiger Nagel, Handschrift / *gold plated nail, roasted nail, handwriting*
20 × 10 cm

WEISS, MIA FLORENTINE
* 1980 Würzburg

Memento Mori V (Not Now), 2017
Metalldruck, Neon / *metal print, neon*
50 × 100 cm

Love / Hate, 2014
Acrylglas, Regenbogenfarbe / *acrylic, rainbow colouring*
15 × 35 × 4 cm

IMPRESSUM / IMPRINT

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /
This catalogue is published on occasion of the exhibition

BREAKING NEWS
SAMMLUNG VON KELTERBORN

17.03. – 10.06.2018
Mönchehaus Museum Goslar

Kuratiert von / ***Curated by***
Bettina Ruhrberg
Ludwig Seyfarth

Herausgeber / ***Editor***
Mönchehaus Museum Goslar, Ludwig Seyfarth

Texte / ***Texts***
Bettina Ruhrberg, Ludwig Seyfarth

Übersetzung / ***Translation***
Heather Allen

Fotonachweis / ***Photo Credits***
Fred Dott S. 8/9, 28/29, 34/35, 38/39, 46, 48/49, 53, 56, 70/71, 74/75, 82, 84

© VG-Bildkunst, Bonn
Jochen Gerz, Sven Johne, Thomas Kilper, Bjørn Melhus, Marcel Odenbach, Mario Pfeifer, Hito Steyerl, Die Tödliche Doris

© für die abgebildeten Werke bei den Künstlern oder deren Rechtsnachfolgern / *for the reproduced works by the artists or their legal successors.*

Gestaltung / ***Graphic Design***
Kurz Gestaltung, Berlin

Druck / ***Print***
Buch- und Offsetdruckerei H. Heenemann, Berlin

Gefördert durch / ***Supported by***

Niedersächsische Sparkassenstiftung

Sparkasse Hildesheim Goslar Peine

Stiftung Niedersachsen

mönchehaus museum goslar