Perspektiven. Futurismen

Ref. Marcel Duchamp & Marcel Proust Werke der Mercedes-Benz Art Collection

Ein Ausstellungskonzept der Mercedes-Benz Art Collection 2022/23

Kuratorin: Renate Wiehager

Inhalt

Stephen Bram, *Untitled (Two Point Perspective),* 2007 Archival Pigmentdruck, 67 × 95,5 cm



Perspektiven. Futurismen

lena			

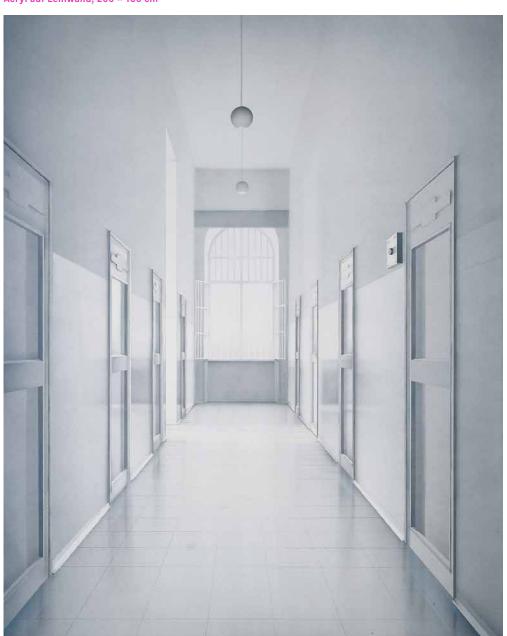
- **5** Vorwort
- 13 Einleitung

Nadine Isabelle Henrich

- 35 Afrofuturismen. Damals bis heute —
 Visionen, Imaginationen und Transformationen
- 45 Elisabetta Benassi Anyone in the Street
- 49 Albert Weis perspektiven
- **51 Zanele Muholi** Zibandlela VI, III and II, The Sails, Durban
- 55 Ann-Kathrin Müller Vantage Point (1) und Tamerlan (3)
- 59 Gail Hastings Cylindrical Space Lined by Yellow
- 65 Ding Yi Cross Sketches
- 67 Brian O'Doherty Rope Drawing #118
- **Olsen** Apollo 11 (Edition ungelesene Packungsbeilage)
- **70 Richard Mosse** Flooded Municipality, Amazonas
- 73 Fang Lu Cinema
- 74 Farah Al Qasimi Curtain Shop
- 77 Hartmut Böhm or-or (Tischstück #7)
- 80 Werkliste

Vorwort

Ben Willikens, Flur Nr. 13, 1974/75 Acryl auf Leinwand, 200 × 160 cm



Im März und Juni 1912 veröffentlicht die französische Zeitung Le Figaro erste Abschnitte aus Marcel Prousts schriftstellerischem Hauptwerk À la recherche du temps perdu [Auf der Suche nach der verlorenen Zeit] - etwa zeitgleich beendet Marcel Duchamp in Paris seine malerische Tätigkeit und beginnt an der Konzeption des Readymade zu arbeiten. Beide werden der Literatur bzw. der Kunst des 20. Jahrhunderts grundlegend neue Wege weisen. Für die Mercedes-Benz Art Collection war die Beschäftigung mit den zukunftweisenden künstlerischen Konzeptionen von Marcel Duchamp seit 2017 Anlass für Recherchen, Ausstellungen, Publikationen und digitale Lecture Talks. Als Teil vier unserer Publikationsreihe erscheint 2023 das Buch Duchamp & Proust. Renaissance der Perspektiven, begleitend zu unserem Ausstellungsprojekt Perspektiven. Futurismen und der vorliegenden Broschüre.1

Vor dem Hintergrund der westlich geprägten Kulturgeschichte wird das Konzept der Perspektive zunächst mit einem Tag des Jahres 1425 verbunden, als der Bildhauer und Architekt Filippo Brunelleschi im Florenz der Renaissance erstmals ein Bild auf der Basis der geometrischen Linearperspektive malte. Heute weiß man zudem, dass die Theorie der Perspektive ihren Ursprung in Bagdad hatte, wo der Mathematiker Ibn al-Haitham im 11. Jahrhundert eine neue visuelle Theorie auf der Grundlage der geometrischen Abstraktion formulierte. Von hier nimmt die Vorstellung des Bildes als eines illusionistischen, offenen Fensters ihren Weg in die Kunst und wird zur Norm pikturaler räumlicher Konfigurationen.

Macht man aus der Kunstgeschichte heraus einen Sprung in die Gegenwart, dann lesen wir den Begriff der Perspektive vielleicht mehr im Sinne von Weltwahrnehmung und innerer Ausrichtung: Menschen sind bestimmt von ihrem eigenen Rhythmus, ihrer Timeline, ihrer Sicht und Interpretation von Entwicklungen, Chancen und Gefahren ihres kulturellen Umfelds.

Unsere kognitiven Fähigkeiten sind begrenzt. Daher, um die Vielfalt der Informationen, Bilder und Wahrnehmungssplitter perspektivisch auf die Zukunft hin zu ordnen, müssen wir Komplexitäten auf einfache und für uns bedeutungsvolle Erzählungen hin transformieren. Welte ist nie eine autonome Realität, sondern ein Bild, eine Konstruktion unserer Vorstellungskraft. Menschen haben viele Wege und Aktivitäten eines solchen Weltaufbause.

Mit Marcel Duchamp (1887–1968) und Marcel Proust (1871–1922) haben sich im frühen 20. Jahrhundert zwei prägende Vertreter radikal neuer Auffassungen von Individualität und Kunst als Weltentwurf mit dem Thema der Perspektive befasst. Die Mercedes-Benz Art Collection hat sich seit 2017 aus verschiedenen Blickwin-

keln mit dem Werk von Duchamp befasst und wird aus der aktuellen Thematik heraus diesen Faden noch einmal aufgreifen.

Verwundern mag der zweite Begriff unseres Titels:)Futurismen(. Aus der Sicht von Kultur und Kunst des Westens wird man zunächst an den Futurismus als eine der zentralen künstlerischen Richtungen der Moderne denken. Geprägt wurde der Begriff 1909 von dem italienischen Künstler Filippo Tommaso Marinetti, als dessen)Futuristisches Manifest(in der Pariser Tageszeitung Le Figaro erschien. Gelesen und im Künstlerkreis diskutiert hat es ohne Zweifel der zu jener Zeit 21 Jahre junge Marcel Duchamp. Er wird 1912 mit seinem Gemälde Nu descendant un escalier n° 2 [Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2] das programmatische Werk im Grenzbereich von Futurismus und Kubismus malen.

So verweist der Begriff ›Futurismen‹ in unserem Ausstellungstitel einerseits zurück auf eine der wirkmächtigsten Aufbruchsbewegungen der Kunst im frühen 20. Jahrhundert. Andererseits muss man dem heute an die Seite stellen die Tradition und Aktualität der Begriffe ›Afrofuturism‹ and ›Africanfuturism‹.

Black to the Future, ein Kapitel aus dem 1994 von Mark Dery publizierten Buch Flame Wars, initiierte eine Diskussion aus welcher der Begriff Afrofuturism hervorging. Im Zentrum dieser, vor allem für die afrikanische Diaspora in den USA prägenden, starken Bewegung stehen die Rückbesinnung auf kulturelle Traditionen Schwarzer Menschen – ausgedrückt häufig in Science-Fiction-Formaten, einhergehend mit der künstlerischen Neubelebung und Umdeutung von Aspekten aus Geschichte, Mythologie, Literatur, Kunst, Musik, Technik und Schwarzer Perspektiven auf unsere Gegenwart. In der



Heba Y. Amin, A Mathematical Manner of Perceiving, 2016 Eisen pulverbeschichtet, 220 × 185 × 6 cm

vorliegenden Broschüre geht Nadine Isabelle Henrich ausführlich auf die Bedeutung des ›Afrofuturism‹ ein.

Dem verwandt ist die etwa 2013 sich formulierende Bewegung des ›Africanfuturism‹, ein Begriff, den die nigerianisch-amerikanische Autorin Nnedi Okorafor 2018 in einem Blogeintrag bekannt machte.)Africanfuturism(nimmt die unauflösbare Verbindung Schwarzer Menschen auf dem Kontinent und der global lebenden Menschen der Black Diaspora in den Blick, fokussiert sich aber spezifisch auf kulturelle, literarische, künstlerische und politische Traditionen, die sich in Afrika herausgebildet haben. Getragen wird die Bewegung wesentlich von Menschen mit afrikanischen Wurzeln, der Impetus ist geprägt von dem starken Willen, aus der Kenntnis des eigenen Standpunktes, aus der kulturellen Verwurzelung heraus, in die



Nnenna Okore, Cycles and Cyclones, 2017 Sackleinen, Farbstoffe, Draht 243,8 × 304,8 × 15,2 cm

Gestaltung der Zukunft einzugreifen. Dieser dynamischen, starken und positiven Perspektivierung gibt der Africanfuturism musikalische, literarische, künstlerische Bilder und formuliert wissenschaftliche, philosophische, technische und ökonomische Neuorientierungen.

Diese jüngeren kulturellen Entwicklungen hat die Mercedes-Benz Art Collection seit 2020 über die Kooperation mit und Einbeziehung von Schwarzen Künstler:innen begleitet, die teils auf dem afrikanischen Kontinent, teils in der Diaspora leben: Mbali Dhlamini (ZA), Zanele Muholi (ZA), Nnenna Okore (AUS/NGR/USA), Berni Searle (ZA), Lerato Shadi (ZA), Buhlebezwe Siwani (ZA/NL), Adejoke Tugbiyele (USA/NGR/BF), Kayode Ojo (USA). Sie alle befassen sich mit Aspekten von Transkulturalität, gesellschaftlichen und politischen Neuentwürfen, Postkolonialismus, Feminismus und einer zeitgenös-

sischen Perspektive auf Identitätspolitiken und Genderkonstruktionen.

Werk und Position von Zanele Muholi erscheinen im Kontext unserer aktuellen Ausstellung als gültige, nachdenklich stimmende Repräsentation des Africanfuturismo. Die Selbstporträts wie auch die Porträts von Menschen aus Muholis Freund:innenkreis zeigen die Physiognomie und Ausstrahlung einer jungen Generation. Selbstbewusst integriert sie Bezugnahmen auf jüngere Historie und kritische Reflexion des Jetzto in ein perspektivisch offenes, Zukunft antizipierendes Selbstbild.

Den Anstoß für die Ausstellung Perspektiven. Futurismen gaben 2016 begonnene und gemeinsam mit der Duchamp-Expertin Katharina Neuburger verfolgte Recherchen für ein Symposium und eine Publikation der Mercedes-Benz Art Collection. Unter dem Thema Duchamp



Zanele Muholi, Sine II, Sheraton Hotel, Brooklyn, 2019 Silbergelatineabzug, 64,5 × 48,5 cm

als Kurator wurden die kuratorischen Aktivitäten Duchamps in den Blick genommen und ihre Relevanz für sein künstlerisches Werk untersucht. Aus diesen Recherchen heraus und umfänglich erweitert ist 2019 eine erste Publikation entstanden, welche in chronologischer Folge Duchamps kuratorische Aktivitäten bezogen auf Ausstellungen, Sammlungen und Publikationen vorstellt.

Duchamps erste schriftliche Nennung des Begriffs (Readymader 1916 sowie die erste Ausstellung des frühen Readymades Fountain 1917 in New York waren der Anlass, dem Konzept des Readymade in der Mercedes-Benz Art Collection weitergehende theoretische wie auch ausstellungspraktische Fundierungen zu geben. On the Subject of the Readymade, or Using a Rembrandt as an Ironing Board. Arbeiten aus der Mercedes-Benz Art Collection ausgewählt von Bethan Huws anlässlich 100 Jahre Readymade



Adejoke Tugbiyele, Musician II, 2014
Palmstiele, perforiertes Metall, Garn, Kupfer,
Messingdraht, 191 × 76 × 127 cm

(2016/17) war der Titel der ersten diesbezüglichen Ausstellung im Mercedes-Benz Contemporary Berlin. Die walisische Konzeptkünstlerin Bethan Huws hatte hierfür ein ortsbezogenes Projekt sowie ein Künstlerbuch mit exemplarischen Arbeiten aus der Sammlung konzipiert. Mit der Ausstellung Der Duchamp-Effekt. Readymade. Werke aus der Mercedes-Benz Art Collection zu Gast in der Kunsthalle Göppingen (2016/17) wurde in einem zweiten Schritt der historischen Bedeutung des ›Konzepts Readymader nachgegangen. Die Thematik wurde 2020 im Mercedes-Benz Contemporary Berlin mit 31: Women (Exhibition Concept after Marcel Duchamp 1943) erneut aufgegriffen. Begleitend erschien, ebenfalls in Kooperation mit Katharina Neuburger, die Publikation Marcel Duchamp und die Frauen. Freundschaft, Kooperation, Netzwerk. Das Buch eröffnet eine ungewöhnliche Perspektive auf den Jahrhundertkünstler (Marcel Duchamp. Anhand kunstwissenschaftlicher



















Monika Brandmeier, Drei Antworten auf zwei Fragen (Bydgoszcz), 2000 Schwarzweißfotografien, 9 Teile, je 24 × 30 cm

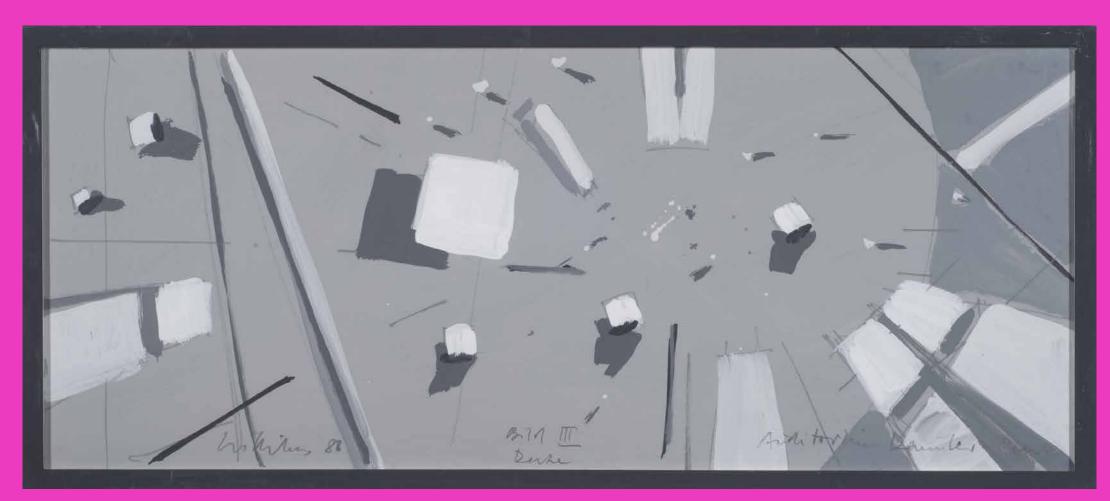
Essays und biografischer Porträts zu rund 80 Protagonistinnen von der frühen Moderne bis in die 1960er-Jahre, die Leben und Werk von Duchamp geprägt haben, werden wesentliche Initiativen und Kooperationen diskutiert, die seine künstlerischen Projekte begleitet und angeregt haben. Ergänzend werden Texte von Frauen ins Deutsche übersetzt und zugänglich gemacht, die bisher nur an entlegener Stelle auffindbar bzw. lediglich in französischer oder englischer Sprache verfügbar waren. Der Band zeichnet das gesellschaftliche und kulturelle Wirken der Frauen nach, die als Sammlerinnen, Galeristinnen, Künstlerkolleginnen und Autorinnen ihre Zeit in Europa und den USA mitgeprägt haben.

Die Ausstellung Perspektiven. Futurismen greift mit rund 60 Werken von etwa 40 Künstler:innen eine große Bandbreite historischer und zeitgenössischer Lesarten von Perspektiven

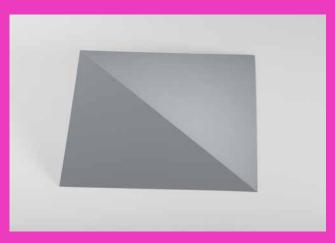
auf. Variationen geometrischer Bildkonstruktion werden im Austausch mit konzeptuellen Untersuchungen menschlicher Wahrnehmungsmuster vorgestellt. Das Motiv des Fensters als Öffnung zur Welt findet sich neben spirituellen und religiösen Assoziationen. Weitere Themengruppen sind den Umkehrungen und Neuordnungen von Maßstäblichkeit und Raumorientierung gewidmet sowie dem Aspekt der Vervielfachung und Auflösung fester Blickpunkte auf die Welt.

Anmerkung

 Duchamp & Proust. Renaissance der Perspektiven/Renaissance of Perspectives, hrsg. von Renate Wiehager mit Katharina Neuburger. Köln: Snoeck [erscheint im Frühjahr 2023].



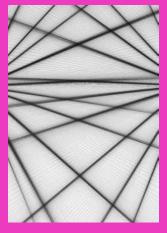
Ben Willikens, Das All (Entwurf), 1988 Grafit und Acryl auf Karton, 42 × 101 cm



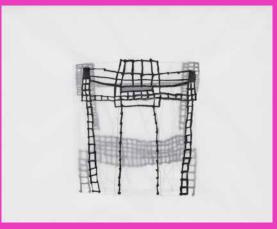
Charlotte Posenenske
Diagonale Faltung, 1966/2009
Grau gespritztes Aluminium
51,5 × 75 × 25 cm

Timo Nasseri, I SAW A BROKEN LABYRINTH, 2015 Tinte auf Papier, 89 × 66 cm

MUON, 2015 Pulverbeschichteter Stahl 45,5 × 28,5 × 22 cm







Susan Hefuna, *Untitled*, 2010 Tinte auf Transparentpapier 48,5 × 61,2 cm



Hermann Glöckner
Ohne Titel (Konstruktion mit
8 Zacken), um 1930
Tempera und Tusche auf Papier
34.2 × 23.1 cm

Einleitung

Im Jahr 1913 – ein Jahr nach dem ersten auszugsweisen Abdruck im *Le Figaro* – veröffentlichte Marcel Proust den ersten Band seines siebenteiligen Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Zur selben Zeit, ebenfalls in Paris, zog sich Marcel Duchamp von der Malerei zurück und suchte in Paris als Bibliothekar nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen. Die Idee des Readymade wurde geboren und er verfasste erste Skizzen zu seinem Meisterwerk *Das große Glas*¹, 1915–1923, das in seinen Worten nichts weniger war als »eine Rehabilitierung der von mir bis dahin komplett missachteten Perspektive.«²

Mit Duchamp und Proust haben sich im frühen 20. Jahrhundert zwei prägende Vertreter einer radikalen Auffassung von Kunst erneut mit den Grenzen und Möglichkeiten von Perspektive befasst. Sie näherten sich elementaren Aspekten wie Wahrnehmung, Erkenntnis und Darstellung in recherchest, in künstlerischen Untersuchungen an, die konzeptuell tief in der Ideenwelt der Renaissance wurzeln. Sie gingen weit über die zeitgeistige Wiederentdeckung der Epoche hinaus. Die von ihnen dazu genutzten Materialien und Motive in Schrift und Bild sind entsprechend überraschend: Skizzen und Notationen, Glas und Linien, fluchtende Narrative und sprachliche Konstruktionen, optische Geräte und Alltagsgegenstände, Fenster, Türen und Augen.

Anlässlich des Ausstellungsprojekts Perspektiven. Futurismen, welche zukunftweisende künstlerische Ansätze zum Thema von den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart vorstellt, erweitert die geplante Publikation Duchamp & Proust. Renaissance der Perspektiven eine 2017 von der Mercedes-Benz Art Collection begonnene Buchreihe zu Werk und Wirken von Marcel Duchamp um Band 4.3

Schachteln, Koffer und optische Instrumente – Referencing Marcel Duchamp

Mit einer Hommage an Werk, Persönlichkeit und Spirit des Künstlers Marcel Duchamp werden Besucher:innen der Ausstellung Perspektiven. Futurismen begrüßt und eingestimmt in die multiperspektivische Thematik von Kunstwerken der Mercedes-Benz Art Collection aus sieben Jahrzehnten. Der Auftakt unserer Schau zeigt Marcel Duchamps berühmtes Miniaturmuseum in der Schachtel, die Boîte-en-valise, hier neu ediert von Mathieu Mercier, in einem komplexen Dialog mit weitere Werken der Sammlung: mit den ungewöhnlich bestückten Koffern von Jan Henderikse und Yin Xiuzhen, einem Duchamp gewidmeten Bild von Shūsaku Arakawa und Madeline Gins, den Umsetzungen optischer Themen von Robin Rhode und Kayode Ojo, einem Jean-Luc Godard gewidmeten Teppichobjekt von Elisabetta Benassi sowie einer enigmatischen Reflexions-Malerei von Sylvan Lionni.





Marcel Duchamp + Mathieu Mercier, Marcel Duchamp: De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (Boîte-en-valise) de ou par Mathieu Mercier, 2015 Faksimile, 37,1 × 38 × 7,8 cm

Ausgebreitet auf einem großen Tisch und einladend zur Benutzung: das Miniatur-Retrospektiv-Museum im Koffer von Duchamp, jedoch 2015 neu ediert und herausgegeben von dem französischen Konzeptkünstler Mathieu Mercier. Der Titel des Werkes lautet: Marcel Duchamp: De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (Boîte-en-valise) de ou par Mathieu Mercier [Von oder mit Marcel Duchamp oder Rrose Sélavy (Schachtel im Koffer) von oder mit Mathieu Mercier].4 Fünf Jahre lang hat Mercier daran gearbeitet, jene Werkschau seiner miniaturisierten Objekte, welche Marcel Duchamp zwischen 1935 und 1941 für die Zwecke von Kommunikation, Tragbarkeit und Verkäuflichkeit seines Lebenswerkes produzierte, als eine hinsichtlich Handhabung und Preis - optimierte, zeitgenössische Version zu publizieren.

Das Original, Marcel Duchamps *De ou* par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (La Boîte-en-valise) [Von oder mit Marcel Duchamp oder Rrose Sélavy (Schachtel im Koffer)], 1935–1941 [Schwarz Nr. 484]⁵, eines der bahnbrechenden

künstlerischen Werke des 20. Jahrhunderts, erschien in verschiedenen Serien und variierenden Ausstattungen in etwa 300 Exemplaren. Die neue, von Mathieu Mercier initiierte Edition der Buchhandlung Walther König enthält u.a. Reproduktionen des *Großen Glases* auf Plexiglas, farbige Wiedergaben seiner Bilder, Reproduktionen seiner Zeichnungen und eine Auswahl seiner humoristischen Texte, eine gläserne Ampulle mit Pariser Luft, ein Pissoirbecken, einen kleinen Zuckerbehälter, den akonservierten Zufallk und noch andere Dinge.

Seit dem Erscheinen von Duchamp/ Merciers Boîte-en-valise 2015 hat sich Mercier weiter intensiv mit den konzeptuellen Werkideen Duchamps befasst. Im Entstehen begriffen ist ein acabinet de curiositér auf der Basis der in Interviews erwähnten oder in Duchamps Notizen beschriebenen Werkkonzepte und heute verlorener Readymades – also immaterielle Werke, denen Mercier eine materielle Realität als anachgeborener Readymades gibt. »All items«, so Mercier, ware from the time where Duchamp evocated them. In a way the readymades I have are more original than the ones Arturo Schwarz did in 1964! This abinet de curiosité gives a perfect context of Marcel's work and shows his capacity to find symbols and meaning in his very close environment.«

Das von Duchamp erstmals umgesetzte Konzept des Miniaturmuseums im Koffer als einer tragbaren und handelbaren Mini-Retrospektive hat im 20. Jahrhundert ein vielfältiges Echo gefunden. Einer der Künstler, die bereits Anfang der 1960er-Jahren auf die Neukonzeption des Werkbegriffs durch Duchamp reagiert haben, ist Jan Henderikse. Er studierte an der Freien Akademie Den Haag. Auf seine Initiative fand 1958 in der Mensa der Delfter Universität die erste Ausstellung Informelle Kunst statt, aus welcher die >Holländische Informelle Gruppe(hervorging, 1959 wechselte Henderikse nach Düsseldorf, wo die ersten Assemblagen mit Fundstücken entstanden. Er kommt mit den Künstlern des ZERO-Kreises und des Nouveau Réalisme in Kontakt und wird Mitglied der holländischen Gruppe NUL. 1963-1967 lässt Henderikse sich in Curaçao nieder, füllt weiter leere Kisten mit Abfällen und fertigt serielle Arbeiten - teils mit selbst aufgenommenen, teils mit zufällig gefundenen, als Readymade eingesetzten Fotografien, mit Geld oder Nummernschildern. Ab Mitte der 1970er-lahre widmet sich Henderikse erneut dem Fetisch Geld im gesamten Spektrum von Münzen über Spielzeug bis zu Kitschobjekten. Den Künstler interessiert hier, dass im Material Geld individuelle, psychologisch und sozial motivierte Sehnsüchte und Wünsche mit einem hohen Abstraktionsgrad hinsichtlich Werten und Normen kollidieren, die mit Geldgeschäften verbunden sind. In diesem Kontext steht sein Kofferobjekt Money Money Money, 1986, das Spielzeuggeld aus verschiedensten kulturellen und nationalen Quellen versammelt. Parallel arbeitet Henderikse vor allem im Medium des Künstlerbuchs, das ihm eine Zirkulation seiner konzeptuellen Fotoprojekte außerhalb eingefahrener Galerie- und Museumskontexte ermöglicht.



Jan Henderikse, Money Money Money, 1986 Plastikkoffer mit diversen Gegenständen 38,5 × 46,5 × 14,5 cm



Marcel Duchamp + Mathieu Mercier

Marcel Duchamp: De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (Boîte-envalise) de ou par Mathieu Mercier, 2015 Faksimile, 37,1 × 38 × 7,8 cm

In ihrer Serie Portable Cities entwirft die Künstlerin Yin Xiuzhen abstrahierte Modelle von internationalen Metropolen in der standardisierten Form des Reisekoffers. Aus gesammelten Kleidungsstücken der jeweiligen Stadt näht sie textile Souvenirs, die von ihren Erinnerungen an den spezifischen Ort geprägt sind. Anhand typischer Bauten - Sehenswürdigkeiten wie Hauptbahnhof, Staatsgalerie und Mercedes-Benz Museum - kann das Modell der Mercedes-Benz Art Collection als die Stadt Stuttgart identifiziert werden. Aus bunten Stoffen von Einwohner:innen aus Stuttgart formt sie ein neues, keineswegs kohärentes Ensemble einer eklektizistischen, zumindest aber augenfällig individuellen Miniaturstadt, die kein maßstabsgetreues Abbild sein will. Trotz der Souvenirhaftigkeit und zarten Materialien können in der Serie auch (konsum-) kritische Implikationen freigelegt werden: Die in aufwändiger Handarbeit gefertigten Skulpturen aus alten Kleidungsstücken stehen in diametralem Kontrast zur industriellen Massenproduktion von Textilien, die vielfach in China

Yin Xiuzhen, Portable City Stuttgart, 2010 Koffer, gebrauchte Kleidungsstücke, Klanginstallation, 120 × 140 × 85 cm



unter teils inhumanen Arbeitsbedingungen hergestellt werden. Darüber hinaus archiviert Yin Xiuzhen auch den Ton: Aus dem Inneren des Koffers klingen Großstadtgeräusche der jeweiligen Metropole.

Ein entscheidender Wendepunkt für Duchamp, künstlerisch wie persönlich, war die Zurückweisung seines Bildes Nu descendant un escalier n° 2 [Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2], 1912.7 Seine Brüder hatten ihm die Beurteilung der Pariser Künstlerkollegen zugetragen, die lautete, das von Duchamp eingereichte Gemälde entspreche nicht der Linie, die sich die Jury für die Jahresausstellung des Salon des Indépendants (1912), vorgestellt hätte, und er möge doch zumindest den Titel ändern.8 Entsprechend seiner wachsenden Abneigung gegen eine retinaler, gänzlich auf den Sehsinn fixierte Malerei war dies der Anlass für Duchamp, die Produktion von Bildern im traditionellen Sinne einzustellen. Seine Erkenntnis aus diesem Vorfall wäre vielleicht so zusammenzufassen: Das

Kayode Ojo, Let him speak, 2020 Mixed Media, 48,3 × 51,4 × 31,8 cm



Medium Malerei erschien kontaminiert durch gesellschaftliche Bedeutungszuweisungen, überkommene Konventionen, kunstgeschichtlich fixierte Lesarten. Jede abweichende autorschaftliche Intention musste zwangsläufig gleichsam in einen Abgrund der Unübersetzbarkeit stürzen. Eine vorausweisende, Neuem gegenüber aufgeschlossene Kommunikation zwischen Künstler:in und Öffentlichkeit oder selbst der Künstler:innen untereinander erscheint ihm kaum mehr möglich. Ein Jahr später, 1913, fand Duchamp unerwartete Anerkennung für seine Arbeit, als *Nu descendant un escalier* n° 2 zum Skandalerfolg der New Yorker *Armory Show* wurde.

Auf das Jahrhundertbild von Duchamp bezieht sich Michael Sayles mit seinem Bildobjekt Naked Woman in African Mask Descending a Staircase [Nackte Frau in afrikanischer Maske, eine Treppe herabsteigend], 2019, einer Collage aus geschnittenen Leinwandformen, Bleistift, Acryl und Kleber auf Leinwand. Im Französischen ist)nuc ein Gattungsbegriff. Auch der)Aktc im Deutschen oder) nude (im Englischen verweisen auf kein Geschlecht. Duchamps Motiv ist ein in kubistischer Manier konstruierter, sich bewegender Körper, ein mechanischer Ablauf, diagonal die Leinwand durchziehend. Michael Sayles legt mit dem gewählten Titel, Naked Woman [...], die Figur als)woman(fest, krönt diese jedoch mit einer Männern vorbehaltenen westafrikanischen Helm-Maske, die das Bild in ihrer fantastischen Struktur dominiert. Mit sihre treibt er das im Werk Duchamps bereits angelegte Spiel mit den Geschlechtern weiter. Laut Aussage des Künstlers hätte der Titel auch lauten können: »Naked Woman in African Mask for a Male but She Doesn't Care because She Is European. « Die geschlechtliche Bestimmung wird in den Kanon der Aneignung, in den Diskurs kultureller Appropriation und kolonialer Suppression übertragen. Eine noch einmal anders argumentierende Antwort findet das radikale Werkkonzept von Marcel Duchamp in den Arbeiten von Shūsaku Arakawa und Madeline Gins. Sie arbeiteten seit 1963 in New York an der Idee eines Gesamtkunstwerks, das Architektur und den menschlichen Körper, Poesie und Philosophie umschließt.

In ihren Bildern der 1960er-lahre entwickeln Arakawa + Gins eine eigene Sprache konzeptueller Malerei. Es ist eine poetische Kombination aus Zeichen, Begriffen und grafischen Elementen, die vor den weißen Grund einer Zen-philosophischen schweigenden Leerec gestellt sind. Die Begriffs-Bilder bekommen erst in der Vorstellung der Betrachter:innen Farbe und Gestalt. 1961 übersiedelt Arakawa aus Japan nach New York und beginnt hier, sich mit Philosophie und Linguistik zu beschäftigen, er befreundet sich mit dem damals 75-jährigen Marcel Duchamp, ist als Maler, Filmemacher und Perfomancekünstler aktiv. 1963 begegnet Arakawa der Künstlerin und Philosophin Madeline Gins und entwickelt mit ihr gemeinsam ein monumentales Projekt konzeptueller Malerei, The Mechanism of Meaning, 1963-73, das sich explizit gegen die ihrer Meinung nach seelenlosen Geometrien der zeitgleich in New York dominierenden klassischen Minimal Art richtet.

Das Bild Ohne Titel, 1964/65, variiert das Thema geometrischer Objektzeichnungen, wie sie für das Frühwerk von Duchamp typisch waren. Die schwebende Form mit geöffnetem Deckel, einem Urinoir ähnlich, könnte auf Duchamps berühmtes Readymade Fountain, 1917, verweisen, wie auch die Interaktion der Elemente im Bild auf dessen frühes Meisterwerk La Mariée mise à nu par ses célibataires même [Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar – auch bekannt als Das Große Glas], 1915–1923, verweist. Die kopfstehenden Foto-

Arakawa + Gins, Ohne Titel, 1964/65 Acryl, Bleistift, Farbstift, Tusche, Papiercollage auf grundierter Leinwand, 131 × 109,5 cm





Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier n° 2, 1912 Öl auf Leinwand, 147 × 89,2 cm Philadelphia Museum of Art

kopien unten bilden ein Detail aus einer der legendären fotografischen Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge (1830–1904) aus der Zeit um 1887/90 ab, auf welche sich wiederum Duchamps frühes Skandalbild *Nu descendant un escalier n° 2* von 1912 bezieht, dem legendären Erfolgsbild der New Yorker *Armory Show* von 1913.

In Beziehung zu den über Jahrzehnte fortgeführten optischen Studien Marcel Duchamps können wir das Werk von Robin Rhode in unserer Ausstellung lesen, auch wenn der Künstler sicher keine direkte Bezugnahme intendiert hat. Rhodes Werk umfasst ortsspezifische Wandmalereien, Zeichnungen, Performances, Fotoserien, Videos sowie Skulpturen und umkreist Themen wie Race, Klasse und Geopolitik. Die fünfteilige Fotoserie Pan's Opticon Studies, 2009, zeigt einen jungen Schwarzen Menschen in Anzug und Hut, das Gesicht von den Betrachter:innen abgewandt. Seine Augen sind mit der Wand durch einen Architektenzirkel oder eine Zange verbunden, die Assoziationen an anthropologische Messinstrumente evoziert. Mit diesen technischen Instrumenten suggeriert Rhode, dass unsere Sicht der Welt mittels konstruktiver und gedanklicher Prozesse definierbar, andererseits durch diese auch bestimmt ist. Die Pan's Opticon Studies erforschen den Vorgang der Kunstherstellung in Bezug auf antike Lehren des Sichtbaren. Der Titel der Arbeit spielt auf das)Panoptikum(an - einen Gefängnisbau des britischen Philosophen Jeremy Bentham, bei dem von einem zentralen Ort aus alle Häftlinge ohne ihr Wissen beaufsichtigt werden können. Die Figur benutzt einen Architektenkompass als Werkzeug der)Massenobservierung(, sie stellt)Pan(als einen fiktiven menschlichen Charakter dar, situiert unter)Beobachtungsspannung(.

Im Kontext optischer Studien und Versuchsanordnungen können wir auch die Skulptur von Kayode Ojo verorten. Wie Reliquien, optische Musterkästen oder sterilisierte medizinische Gerätschaften in aseptischer Umgebung stehen die Skulpturen von Kayode Ojo als schimmernde Objekte im Raum. Sie sind verführerisch, man möchte sie berühren, und sieht sich zugleich zur Wahrung eines respektvollen Abstands aufgefordert. 2018, mit erst 28 Jahren, trat der Künstler mit ersten Einzelausstellungen in Paris, Berlin, New York und Dallas in Erscheinung. Als Sohn nigerianischer Einwander:innen wuchs Kayode Ojo in Tennessee auf und studierte Fotografie an der School of Visual Arts in New York. Neben dem Medium Fotografie arbeitet er an Installationen, die von Film und Theater inspiriert sind. Als Basis der Skulptur Let him speak, 2020, verwendet Ojo zeitgenössische Re-Editionen von AMAC-Boxen, clean designte Aufbewahrungsboxen des US-amerikanischen Designers Gene Hurwitt von 1965, die Teil der Designsammlung des MoMA sind. Die integrierten technischen und optischen Instrumente erwirbt der Künstler zumeist günstig über eBay. Das Display aus Plexiglas, Spiegel und Holz wertet sie zu luxuriös erscheinenden Schmuckstücken auf. Theorien, Objekte und Zeichnungen aus den Kontexten von Optik, Perspektive und technischer Innovation um 1900 und das Einschleusen von Alltagsdingen in die Kunst bestimmen das frühe Werk von Marcel Duchamp - vielleicht können wir das Werk von Kayode Ojo in Teilen als Referenz an den großen Bedeutungszertrümmerer des 20. Jahrhunderts lesen.

In das Umfeld der Duchamp-Referenzen haben wir auch ein Bildobjekt von Elisabetta Benassi integriert, als wandbezogener Teppich produziert, betitelt *Anyone in the Street*, 2018. Sie bezieht sich auf ein scheinbar unbedeuten-



Sylvan Lionni, Reflector (black) II, 2021 Mixed Media auf Aluminium, 2 Platten Je 116,9 × 87, 6 cm

des historisches Detail der Filmgeschichte: 1968 war der Filmemacher Jean-Luc Godard zu einem Vortrag über sein Werk in das National Film Theater in London eingeladen. Per Telegramm lehnte Godard knapp und bündig ab und schlug stattdessen vor, sein Honorar einer beliebigen Person auf der Straße zu geben. Er schreibt, mit Absender Neuilly-sur-Seine: »WENN [ICH] NICHT DA BIN NIMM IRGENDJEMANDEN AUF DER STRASSE DIE/DEN ÄRMSTE:N WENN MÖGLICH GIB IHM MEINE 100 PFUND UND SPRICH MIT IHM ÜBER BILDER UND TÖNE UND DU WIRST VON IHM VIEL MEHR LERNEN ALS VON MIR DENN ES SIND DIE ARMEN LEUTE DIE WIRKLICH DIE SPRACHE ERFINDEN STOP DEIN ANONYMER GODARD.«9

Die Künstlerin Elisabetta Benassi kommentiert: »Im Jahr 2008 fand in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom eine Mario Schifano gewidmete Ausstellung statt. Bill Clinton war zu Besuch. Die Polizei hielt den Zug des Präsidenten, der vor dem Museum vorbeifahren sollte, auf, weil an der Fassade ein großes NEIN zu sehen war und sie befürchtete, dass dies einen Protest bedeuten könnte. Ich fand, dass es eine Menge interessanter)Nein's (gab. Aus dieser Idee heraus habe ich verschiedene Telegramme als Bildobjekte umgesetzt: eines von Jean-Luc Godard, der ein Radiointerview ablehnte. Nono, wie Pascali und andere Künstler auf der Biennale von Venedig 1968, drehte die Bilder um und sagte genau: Nein! Dieses Telegramm hat nichts Dringendes zu verkünden und es kommt tatsächlich 50 Jahre später an. Es hängt an der Wand, obwohl es ein Teppich ist, auf dem man gehen kann. Es ist ein ›Anti-Schwerkraft-Gerät‹, das die Schwerkraft aufhebt und ihr trotzt, ein fliegender Teppich, der uns augenblicklich an ferne Orte bringt. Er ist auch eine Zeitmaschine, eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der

Gegenwart, geschrieben von dem italienischen Komponisten Luigi Nono auf der Biennale in Venedig, von mir zu dir.«¹⁰

Die Kombination von Malerei und Fotografie, der visuelle Entzug von erkennbarer Bildlichkeit und die schattenhafte Thematisierung des Künstlerateliers rücken das Bild Reflector (black) [Reflektor (schwarz)] //, 2021, von Sylvan Lionni in den Kontext von Duchamp. Sylvan Lionni betreibt Malerei als eine Art mimetisches Readymade-Verfahren. Der Künstler vermeidet klassische malerische Entscheidungen im Sinne willkürlicher Findungen von Farbe und Komposition und wendet sich stattdessen den grafischen und semantischen Oberflächen seiner unmittelbaren Umgebung zu. In einer Serie von großformatigen Gemälden mit dem Titel Reflector untersucht Sylvan Lionni die Bedeutung der Monochromie in der zeitgenössischen Malerei und verbindet diese mit einem äußerst raffinierten Einsatz fotografisch-malerischer Techniken. Die untere Bildhälfte zeigt einen Ausschnitt des Ateliers, mit Stühlen und Leiter vor leerer Wand. Türähnlich in ihrem Maßstab, fensterähnlich in ihrem Format und doch wie ein Ganzkörperspiegel installiert, übersetzt der Reflector die Tradition des schwarzen Monochroms, wie sie von Kasimir Malewitsch ausgehend die Kunst des 20. Jahrhunderts geprägt hat, in Malerei, die sich abschließt und zugleich öffnet für eine Reflexion des Ateliers als Ort von Idee, Kontemplation und Produktion. Das Bildobjekt reflektiert so die Eingebundenheit des eigenen Tuns in die Geschichte der Malerei, wagt aber zugleich in der fotografischen Spiegelung des Künstlerstudios eine perspektivische Sicht auf andere, neue Optionen und Formulierungen.

Blicke, Spiegelungen, Projektionen

Als Auftragswerk für unsere Ausstellung Perspektiven, Futurismen hat der Künstler Albert Weis eine Rauminstallation entworfen, mit zwei mehrfach gewinkelten Wandelementen, die jeweils mit einer schwarzblau-metallisch glänzenden Spiegelfolie kaschiert sind. Weis referiert hier auf zwei charakteristischen Raumsituationen im Fover der Berliner Philharmonie des Architekten Hans Scharoun. Die perspektivische Vervielfachung, welche durch die Installation bewirkt wird, erinnert, so Weis, »an utopische Raummodelle und an die kristallinen Raumvorstellungen von Bruno Taut und Hans Scharoun. Über die eigene Bewegung und Spiegelung stehen die Betrachtenden im Mittelpunkt der Installation. Gleichzeitig sind sie aber auch subtil und intuitiv über die sich kontinuierlich verändernde Raumwahrnehmung und die entstehenden visuellen Effekte dazu aufgefordert, sich mit sich selbst und dem eigenen Verhältnis zur unmittelbaren Umgebung auseinanderzusetzen.«

Physisch integriert in die Installation von Albert Weis haben wir jüngere Erwerbungen von Zanele Muholi und Ann-Kathrin Müller.

Kirstin Arndt, Ohne Titel, 2009 MDF, 120 × 80 × 28,8 cm



betitelt Zibandlela VI, III und II, The Sails, Durban, 2020, zeigt wie Muholi über komplex inszenierte Spiegelungen und Brechungen die eigene Physiognomie und Mimik entzieht und verunklärt. In provokanter Verkehrung werden dadurch Gestik, Ausdruck und die Blickbeziehung zu den Betrachter:innen fast bedrängend verdichtet. Die räumliche Situation bleibt beunruhigend offen und undefiniert, wirkt intim. Ein zu einem Turban gedrehtes Handtuch und der über der Brust endende Bildausschnitt lassen offen, welches Geschlecht wir vor uns haben. In einer ganz unmittelbaren Lesart spricht Muholi über Gender, queere Selbstpositionierung, über Identität als ein Spiegelkabinett erscheinender und wieder verschwindender Selbstentwürfe. Weiter gedacht reflektiert Muholi bildnerisch über die haarfeine, fast schmerzhaft spürbare Grenze zwischen >lch(und »lch ist ein:e andere:r«. (Arthur Rimbaud)

Zanele Muholis dreiteilige Fotoarbeit,

Zu den Arbeiten von Ann-Kathrin Müller, die sich auf fotografische Perspektivkonstruktionen der frühen Moderne beziehen, schreibt in dieser Broschüre Nora Bergbreiter: »Das Haus

Ina Weber, Nest of Tables, 2006 Acryl auf Holz, Maße variabel



Le Corbusier, ein von Le Corbusier und Pierre Jeanneret entworfenes Doppelhaus in der Stuttgarter Weissenhofsiedlung, eines von 33 Musterhäusern für die Bauausstellung Die Wohnung des Deutschen Werkbundes im Sommer 1927, bildet die Kulisse für eine von Ann-Kathrin Müllers schwarz-weißen Fotoserien. Im guadratischen Format angelegt, sehen wir auf Vantage Point (1) eine zugezogene, lichte und in elegante Falten gelegte Gardine, welche die von außen einfallenden Sonnenstrahlen dämpft. Innerhalb der Serie fallen die abstrakten Strukturen der Gegenstände und Figuren auf, die durch das Schwarz-Weiß der Fotografien verstärkt werden. Zudem erinnern die dynamisierende Wirkung des gewählten Blickwinkels und die Nüchternheit der Aufnahmen an das Neue Sehen bzw. die Neue Sachlichkeit. Parallel dazu funktioniert die dreiteilige Serie Tamerlan, aus welcher Aufnahme Nummer 3, dieses Mal ein Selbstporträt der Künstlerin, für die Mercedes-Benz Art Collection erworben wurde. Die mit Handschuhen bekleideten Hände der Fotografin liegen auf einer spiegelnden Oberfläche, während sie mit gespannter Pose und expressiver Mimik aus der statisch wirkenden Fotografie hinaus zu blicken scheint. Die Kleidung der Frau - ihre genoppte Badekappe, ihr schwarzes Kleid und ihre Handschuhe - erinnert an die Mode der 1920/30erlahre.«

Wolfgang Berkowski dekonstruiert und analysiert künstlerisch Formen der Kommunikation sowie ihre Bedeutung und Beziehungen zueinander. Materialikonografisch ist seine Arbeit vielfältig und erstreckt sich von Video, architektonischen Installationen, Performance, Objekten bis hin zu Zeichnungen. Die Werkgruppe Daily Paintings, die u.a. mit linearperspektivischen Raumkonstruktionen arbeitet, begann am 23.9.2010 und war, theoretisch, gegen un-



Julian Opie, Sian Walking 3, 2013 Computeranimation auf LCD-Bildschirm, 122 × 70 × 10 cm

endlich angelegt. An jedem Tag wurde ein Bild konzipiert, mit einem Textfragment aus einer Tageszeitung gepaart und, als Computer generierte Abbildung, via Internet publiziert. Es entstanden zwei unterschiedliche Narrationslinien: Die Diagramme an der Wand (das Tagebuch, das Private, das abwesende Zeichen, das per Definition Unverständliche und Fremde) und die Titel auf dem Boden (ein sich kontinuierlich entwickelnder und auflösender Roman oder eine Realität, die sich in einem stetigen Kontinuum zwischen dem Seriösen und dem Banalen manifestiert) gehen eine Verbindung ein, die diese Arbeit definiert. Wie der Künstler es formuliert: »Die Form, die das painting-Element dominiert, kommt aus meiner Praxis der Präzisen Zeich-

Wolfgang Berkowksi, Daily Paintings [Upper class Twit Bertie...DP31/23.10.2010], 2010
Daily Paintings [An old woman, reporting...
DP179/20.3.2011], 2011
Acryl auf Leinwand, Gummi
200 × 200 cm / 130 × 200 cm







Rupprecht Geiger Zeichnung Gr. 1/94, 1994 Grafit auf Papier, 150 × 254 cm

nungen, einer Werkgruppe, die ich 1987 begonnen und seitdem kontinuierlich fortgeführt habe. In dieser Arbeit sind Kunst (das öffentlich Präsentierte) und Person (das Private) untrennbar miteinander verknüpft.«¹¹

Horizonte, Vogelperspektiven

Das Werk von Ding Yi hat seit Mitte der 1980er-Jahre wesentlichen Anteil an der Neuformulierung einer eigenständigen abstrakten Malerei in China. *Cross Sketches*, 2009, changiert zwischen Schrift und Zeichnung, indem Ding Yi sich auf die alte Schrifttradition Chinas bezieht. Das extrem lange, horizontale Format verweist auf die chinesische Tradition der Rollbilder, die Technik der Tuschezeichnung auf Reispapier nimmt Bezug auf die chinesische Kalligrafie. Die gestische, filigrane, nahezu ornamentale Formensprache der Kreuzmotive assoziiert handschriftliche Techniken. In einem vertikalen Feld, das den rechten Bildrand der Zeichnung ab-

schließt, findet sich der als Kalligrafie umgesetzte Titel der Arbeit. Ding Yis Bilder wachsen gleichsam aus einem langwierigen handwerklichen Prozess heraus, der das Kreuz als ein visuell und grafisch vielfältig variierbares Material erscheinen lässt. Jedes seiner Bilder ist fragmentarischer Ausschnitt eines über die Bildränder hinaus ausgreifenden Gitternetzes als ideale, imaginierte Hyperstruktur, welche der Kommunikation zwischen Künstler/Autor und Betrachter:in/Leser:in einen zeitenthobenen, ideologiefreien Raum anbietet.

Rupprecht Geiger, einer der herausragenden Vertreter abstrakter Malerei in Deutschland, war von 1936 bis 1962 als Architekt tätig. Seinen malerischen Weg begann er als Autodidakt. In den 1950er-Jahren wird Geiger bekannt durch seine Beschäftigung mit der Farbe Rot, die bis in sein Spätwerk ein Hauptthema bleibt. Geigers abstrakte Bilder zeigen häufig Horizontlinien und sich lichtende Farbverläufe. Diese



Hiroe Saeki, Untitled (HS 239, HS 240), 2017 Stift und Acryl auf Papier, 2 Teile, je 76 × 163 cm



können am unteren oder oberen Rand in gedeckten Tönen anheben, verdichten sich zu intensiver leuchtenden Farben und führen imaginativ den Blick der Betrachter:innen mit helleren Streifen gleichsam aus dem Bild heraus. Diese naturinspirierte Horizontthematik findet sich auch in den quantitativ selteneren Zeichnungen des Künstlers. Ein herausragendes Beispiel, auch hinsichtlich des übergroßen Querformats, ist die Zeichnung Gr. 1/94, von 1994, in der Mercedes-Benz Art Collection. Geiger legt mit Grafit einen zart verlaufenden Grund an, der nach oben in einen lichten Horizont übergeht. Als großen, dunkel glänzenden Balken setzt der Künstler an den unteren Bildrand eine fast reliefhaft wirkende, schwebende und selbst hell hinterleuchtete Form, die als abstrakte Zusammenfassung und Übersetzung von Vegetation oder Meereshorizont gelesen werden könnte.

Richard Mosses Fotoserie *Tristes Tro-*piques zeigt eine Reihe großformatiger fotografischer Karten, die Orte von Umweltverbrechen
beschreiben, die sich über Brasiliens Feuerbogen(abspielen. Diese topografischen Bilder in
leuchtenden Farben zeigen zerbrechliche organische Materie, die von extraktiver Gewalt durch
den Menschen dominiert wird. Die Farben sind
elektrisierend, aber über solch detailreiche
organische Landschaften artikuliert, enthüllen
sie unübersehbar ein höchst verletzliches Biom.

Sie sind lebendige Karten, die Leben zeigen, aber auch Waldsterben, Kipppunkte und ökologische Kontaminationen einschließen. Nadine Isabelle Henrich schreibt in der vorliegenden Broschüre: »Mosse nutzte die Technologie eines geografischen Informationssystems (GIS) und verarbeitete Tausende von multispektralen Bildern, die über jedem Standort per Drohne aufgenommen wurden, um tiefenperspektivische Karten zu erstellen, die Bereiche mit Umweltzerstörung hervorheben. Multispektrale Bildgebung wird von wissenschaftlichen Gruppen verwendet, um Entwaldung und ökologische Schäden zu erkennen und Bereiche mit konzentrierter CO2-Freisetzung, giftiger Verschmutzung und anderen Aspekten der Schädigung des fragilen Ökosystems zu lokalisieren.«

Fenster, Türen, Screens

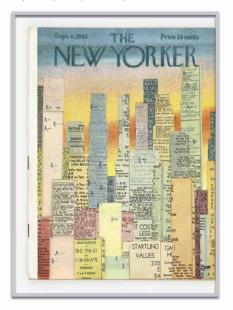
Als Sohn norwegischer Eltern in London geboren, wuchs Magnus Gjoen in der Schweiz, in Dänemark, Italien und im Vereinigten Königreich auf. Er studierte Design in London und in der Mailänder Modeindustrie, bevor er für eine Dekade mit Vivienne Westwood in London zusammenarbeitete. Magnus Gjoen hat sich selbst als zufälligen Künstler bezeichnet, nachdem er Komplimente für die kreative Dekoration seiner Londoner Wohnung erhalten hatte, in der die Wände mit Bildern Alter Meister geschmückt

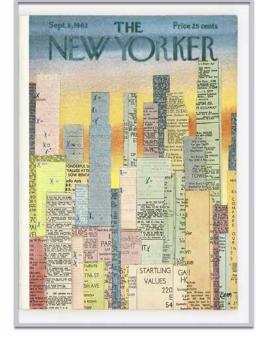
Magnus Gjoen, Break Glass for a New Beginning (Adam and Eve). A pair, 2021 Archivfähige Pigmenttinten auf 310 GSM Radierpapier, 2 Teile, je 125 × 45 cm





Natalie Czech, A Window View by Robert Creeley (Skyline), 2021 Archival Inkjet-Prints, 2 Teile 86,1 × 63,2 cm / 99 × 69,6 cm





waren, die durch Hinzufügen und Manipulationen überarbeitet und neu positioniert wurden.

Das Werk Break Glass for a New Beginning (Adam and Eve). A pair, 2021, von Magnus Gjoen ist inspiriert von Hans Memlings Gemälde Adam und Eva, 1485/1490, ein altniederländisches Tafelbild, das sich in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien befindet. Adam und Eva sind die Außenflügel des ursprünglich mehrflügeligen Johannesaltärchens, sie wurden bereits in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm (um 1650) vom Altar abgetrennt, um als selbständige Werke präsentiert zu werden. Gjoen ersetzt die ursprünglichen, steingrau gemalten Wandnischen, in welchen die gemalten Figuren stehen, durch gläserne, mit Metallbändern gesicherte Raumkapseln, die für eine gedachte Weltraumreise in die Zukunft noch mit breitem Transportband als)fragile(gekennzeichnet sind.

Natalie Czechs fotografische Serie der Window Views ist von den politischen und sozialen Erfahrungen während des Lockdowns 2020 beeinflusst. Basis der Motive sind historische Ausgaben der 1960er-, 1970er- und 1990er-Jahre des ikonischen Magazins The New Yorker. Das Magazin wurde 1925 gegründet und ist für seine Illustrationen der Coverseite bekannt, die überwiegend Interieur- oder Fensteransichten zeigen und gleichzeitig Zeugnisse der damaligen Ereignisse sind, die in den Originaltexten sprichwörtlich durchscheinen. Das Diptychon A Window View by Robert Creeley (Skyline), 2021, basiert auf einer Coverillustration von Charles E. Martin, publiziert 1962. Als Referenz zu den unterschiedlichen Wohnstandards wurde aus Ausschnitten verschiedener Real Estate-Anzeigen die Skyline New Yorks collagiert. Manche der Anzeigen hat Natalie Czech in die Inhaltsseiten des Magazins hinein ausgeschnitten und mit Kreuzen die Worte eines Gedichts von Robert Creeley (1926-2005) markiert. Wie Czech es formuliert: »Originaltext, Motiv und das gefundene Gedicht konstruieren einen Dialog, der all die Neben-







Florina Leinß

pic174.21black screen, 2021 pic175.21black screen, 2021 pic176.21black screen, 2021

Hochglanzlack, Öl auf MDF

100 × 100 cm

100 × 65 cm

100 × 80 cm

schauplätze zwischen Gesagtem und Ungesagtem, Verstecktem und Sichtbaren, dem Politischen und Privaten spürbar macht.«

Die Arbeiten von Florina Leinß sind inspiriert von Materialien und Erscheinungsformen aus Umwelt, Produktion, Architektur und Werbung. Sie schafft abstrakte Bilder, die zwischen Fläche und Raum, industriell gefertigten Oberflächen und malerischem Duktus oszillieren. Studiert hat Florina Leinß an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart und am Edinburgh College of Art, Schottland. Seit 2013 lehrt sie neben ihrer künstlerischen Arbeit an Universitäten und Akademien.

Auf den ersten Blick erscheinen die vier black screens von Florina Leinß als ein ungewöhnlicher Beitrag, gemessen am Titel unserer Ausstellung. Wie passen die schwarzen, präzise lackierten, spiegelnden Bilder zum Thema Perspektiven. Futurismen(? Dunkle Flächen stehen auf einem diffusen, nur an den äußeren Rändern erscheinenden Malgrund. Man könnte intuitiv mit den Augen über die Fläche wischen, so wie man den Touchscreen des Handys oder iPads bedienen würde. Die tiefschwarz lackierten, spiegelnden Bildzentren sind einerseits schwar-

ze Löcher, andererseits Projektionsflächen, die sich sowohl der Umgebung, durch Spiegelung, wie den Betrachter:innen für noch unartikulierte Bilder und Ideen anbieten. Die Ecken sind gerundet, wie die Fenster im Flugzeug oder im Zug, oder wie digitale Screens. Screens, die selbst nicht emittieren, lassen Raum für individuelle Imagination.

Anmerkungen

- La Mariée mise à nu par ses célibataires même [Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar].
- 2 Siehe: Pierre Cabanne. Gespräche mit Marcel Duchamp, übers. von Harald Schmunk und Ursula Dreysse, Spiegelschrift 10. Köln: Verlag Galerie der Spiegel, 1972, S. 51.
- 3 Das Buch erscheint im Rahmen der Ausstellung Perspektiven. Futurismen, Ref. Marcel Duchamp & Marcel Proust, Werke der Mercedes-Benz Art Collection, 16, September 2022-28, März 2023. Mercedes-Benz Contemporary, Berlin. Kuratorin: Renate Wiehager. Siehe: Duchamp & Proust. Renaissance der Perspektiven, hrsg. von Renate Wiehager mit Katharina Neuburger. Köln: Snoeck [Erscheint im Frühjahr 2023]. Seit 2017 sind zu diesem Thema vier inhaltlich zusammenhängende Publikationen, ein zusammenfassender Essay sowie fünf digitale Lecture Talks veröffentlicht worden: Duchamp als Kurator, hrsg. von Renate Wiehager mit Katharina Neuburger. Köln: Snoeck, 2017; Marcel Duchamp. Das kuratorische Werk. Chronologie der kuratierten Ausstellungen und Sammlungen, hrsg. von Renate Wiehager, Köln: Snoeck, 2019; Duchamp und die Frauen. Freundschaft, Kooperation, Netzwerk, hrsg. von Renate Wiehager mit Katharina Neuburger. Köln: Snoeck, 2020. Vgl. auch: On the Subject of the Ready-Made or Using a Rembrandt as an Ironing Board. Arbeiten aus der Mercedes-Benz Art Collection ausgewählt von Bethan Huws anlässlich 100 Jahre Ready-Made, hrsg. von Renate Wiehager und Dieter Association Paris, Ausst.-Kat. Mercedes-Benz Contemporary, Berlin, 2016. Die Publikation kann online bestellt werden. 31: Women, hrsg. von Renate Wiehager, Ausst.-Kat. Mercedes-Benz Contemporary, Berlin 2020: 200217 31women DEUTSCH_Web.pdf [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022]. Renate Wiehager. »Wanted. Marcel Duchamp. Kurator, Netzwerker, Kooperationen mit Frauen der kulturellen Avantgarden«. In Marcel Duchamp. Die Erfindung der Gegenwart. Poiesis 5: Schriftenreihe des Duchamp-Forschungszentrums Schwerin. Berlin: Hatje Cantz, 2020: 190-201. Fünf Lecture Talks: https://www.mercedes-benz.art/duchamp-dialogue-lectures/ [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 4 Marcel Duchamp: De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (Boîte-en-valise) de ou par Mathieu Mercier [Von oder mit Marcel Duchamp oder Rrose Sélavy (Schachtel im Koffer)] von oder mit Mathieu Mercier.] Faksimile der Edition G 1968 + Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins. Entworfen und herausgegeben von Mathieu Mercier und betreut von der Association Marcel Duchamp. ©2015 VG Bild-Kunst, Bonn, ADAGP, Paris, succession Marcel Duchamp und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. Produktion: C + C Printing, Hongkong. Grün bezogene Kartonschachtel mit 81 Miniatur-Repliken und Reproduktionen loser Bögen mit farbigen Abbildungen auf Tafeln, Großformate teils gefaltet, sowie montierten Blättern und Stanzungen, sämtlich mit Titelschildern, meist auf schwarzem Hintergrund. 1. Edition 2015, 2. Edition 2021 der Buchhandlung Walther König, Auflage jeweils 3000 Exemplare. Maße der Box: 37,1 × 38 cm, Höhe 7,8 cm.
- 5 1935 erwähnt Duchamp in einem Brief an Katherine S. Dreier erstmals den Plan, ein buchähnliches Album zu produzieren. das seine wichtigsten Werke in Miniaturform enthalten sollte - sechs Jahre später, 1941, werden die ersten Exemplare seiner La Boîte-en-valise [Schachtel im Koffer] in Paris erscheinen. Es ist die Phase, in welcher Duchamp nicht nur alle wesentlichen künstlerischen Überlegungen mit seiner Partnerin Mary Reynolds teilt, sondern auch an den wichtigsten Fragen der praktischen Realisierung arbeitet, und man darf annehmen, dass das buchbinderische Schaffen und die Werkstatt seiner Freundin Ausgangspunkt und Wirkungsstätte vieler handwerklicher und konzeptueller Entscheidungen waren. Ecke Bonk hat 1989 in seiner großen Studie zu Duchamps La Boîte-en-valise auf die Zusammenarbeit Reynolds' mit Duchamp hingewiesen: Reynolds näht einige der kleinen Lederobjekte Traveler's Folding Item von 1916 für die Boîte und gemeinsam entwickeln sie die Konstruktion einer Boîte-Version aus Sperrholz. Bis 1949 entstehen dann 24 Editionen in dieser Form, die weiteren Editionen in einer einfacheren Schachtel wurden bis Mitte der 1960er-lahre fertiggestellt. Ab 1941 wirken an der Zusammenstellung der Objekte für die La Boîte-en-valise Joseph Cornell und Xenia Cage mit. 1954 lernt dann Duchamp über seine Freunde Henri-Pierre Roché und William Copley den aus Georgien stammenden französischen Verleger, Autor, Typograf und Buchbinder Iliazd (Ilya Zdanevič) kennen, der ihm ein alternatives Modell für die Box entwirft. Im März des Jahres übersendet Duchamp aus New York an Iliazd den Inhalt für 175 weitere Exemplare der La Boîte-en-valise und beauftragt zunächst die Fertigstellung von 30 Exemplaren. 1961 bietet Jacqueline Matisse Monnier, die Tochter Alexina Duchamps aus erster Ehe, an, die Bestückung der Schachteln von New York aus weiterzuführen
- 6 »Alle Gegenstände stammen aus der Zeit, in der Duchamp sie beschwor. In gewisser Weise sind die Readymades, die ich habe, origineller als die von Arturo Schwarz aus dem Jahr 1964! Dieses ›Kuriositätenkabinett‹ bietet einen perfekten Kontext für Marcels Werk und zeigt seine Fähigkeit, Symbole und Bedeutungen in seiner unmittelbaren Umgebung zu finden.« [Email an die Autorin, 2. Juli 2022].
- 7 Arturo Schwarz. The Complete Works of Marcel Duchamp. Rev. und erg. Ausgabe, New York: Delano Greenidge Editions, 2000. Erstpublikation 1969 bei Harry N. Abrams, New York, Kat. Nr. 242. S. 562.
- 8 Pierre Cabanne. Gespräche mit Marcel Duchamp, übers. von Harald Schmunk and Ursula Dreysse, Spiegelschrift 10. Köln: Verlag Galerie Der Spiegel, 1972, S. 31.
- 9 Siehe auch die Website des BFI mit dem originalen Telegramm: https://www2.bfi.org.uk/news/godards-telegram [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 10 Email an die Autorin, 12. März 2022.
- 11 Email an die Autorin, 3. Dezember 2014.



Afrofuturismen. Damals bis heute

Visionen, Imaginationen und Transformationen

»The historical reason that we've been so impoverished in terms of future images is because, until fairly recently, as a people we were systematically forbidden any images of our past.«¹ (Samuel R. Delany)

Die afroamerikanische Autorin und Literaturkritikerin Hortense J. Spillers leitete 1987 ihren Essay »Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book« wie folgt ein: »My country needs me, and if I were not here, I would have to be invented.«2 Beinahe programmatisch kann ihr Satz für die transformative Kraft der Imagination stehen, die den Puls einer künstlerischen Praxis bildet, die gemeinhin mit dem Begriff >Afrofuturismus(betitelt wird. Knapp dreißig Jahre nachdem Mary Dery den Begriff einführte, hierzu später mehr, ist Afrofuturismus weit über die Sphäre der Literatur hinaus zu einem Dachbegriff ganz unterschiedlicher künstlerischer, filmischer, musikalischer und gestalterischer Positionen avanciert. Vor dem Hintergrund einer populären, doch teils wenig präzisen und primär formalästhetisch argumentierten Verwendung, schlug Magdalena Stotter mit Blick auf die künstlerischen Arbeiten von Milumbe Haimbe jüngst vor, Afrofuturismus in erster Linie »als eine Strategie des Queering der Genres« zu lesen.3

Michael Sayles, Naked Woman in African Mask Descending a Staircase, 2019 Leinwand, Acryl und Kleber auf Leinwand, Bleistift 145 × 86,8 × 6,8 cm Im Folgenden wird der Versuch unternommen sich künstlerischen, literarischen und popkulturellen Phänomenen, die unter dem Rahmenbegriff Afrofuturismus versammelt werden, vor der Folie der Perspektivverschiebung anzunähern.

Afrofuturismus ist ein kulturelles, künstlerisches und theoretisches Phänomen, das insbesondere seit den 1970er-Jahren in verschiedenen Communitys der afrikanischen Diaspora zu beobachten ist und das vom African Futurism⁴, der nicht die Erfahrung der Diaspora, sondern afrikanische Kulturen, Geschichten, Mythologien fokussiert, zu unterscheiden ist.⁵

Diese Differenzierung ist insofern für diesen Text von Relevanz, als die Erfahrung einer radikalen Perspektivverschiebung durch die gewaltvolle Verschleppung im Kontext der Versklavung und der Kolonisierung des Geburtslandes, welche die afrikanische Diaspora prägt, mit der Dynamisierung von Zeit und Raum in der afrofuturistischen Imagination in Zusammenhang gebracht werden soll. Neben der bereits zitierten Hortense J. Spillers entsteht dieser Text aus einem dichten Geflecht von Gedanken von Autor:innen, Kurator:innen, Künstler:innen und Theoretiker:innen, die alle ihre diasporische Identität vereint.

Der Kurator Mark Sealy formulierte vor dem Hintergrund der afrikanischen Diaspora treffend: »Africa is everywhere, isn't it?« Und leitet daraus eine notwendige Abwendung von geografischen Narrativen hin zu kosmologischen, grenzübergreifenden Konzepten ab: »I want to elevate our way of thinking, from geography, to cosmology.« Selbst Teil der afrikanischen Diaspora im Vereinigten Königreich nährt er in seiner Arbeit das Verständnis von Afrika als Konzept, Idee, als dynamischen Kulturraum anstelle des Kontinents als »place of extraction«. 7

Die Werke bedeutender Autor:innen wie Octavia E. Butler und Samuel R. Delany verknüpfen historische Traumata, wie die Versklavung afrikanischer und afroamerikanischer Menschen oder die Unterdrückung queerer sowie homosexueller Menschen, mit fiktiven Zukunftsszenarien und technologischen Imaginationen. Durch das Offenlegen der Brutalität, Beliebigkeit und Irrationalität fiktionalisierter rassistischer, sexistischer, klassizistischer und heteronormativer Machtkonstruktionen in afrofuturistischen Erzählungen wird die Erkenntnisgrundlage für das Anzweifeln vermeintlich normativer Zustände im Real Life geschaffen. Dadurch entsteht aus Science-Fiction (Sci-Fi) nicht nur eine Öffnung dessen, was vorstellbar wird, sondern es wird auch ein Prozess der Perspektivdynamisierung und -relativierung dominanter historischer wie gegenwärtiger Narrative weißer Autoren⁸ angestoßen.

In den 1980er-Jahren transformierte die Xenogenesis-Trilogie der Schriftstellerin Octavia E. Butler die Konventionen binärer Gendernormen, indem sie das Aufkeimen eines neuen dritten fluiden Geschlechts entwirft. Butlers Afrofuturismus ist hier exemplarisch als Imagination und Empowerment in die Praxis umgesetzt. Es ist ein Verständnis von Afrofuturismus, welches fiktionale Welten, die Faszination ihrer futuristischen, technoiden Ästhetiken und hybriden Figuren, als Trigger für eine Transformation der Gegenwart nutzt.



Zanele Muholi Zibandlela VI, III und II, The Sails, Durban, 2020 Silbergelatineabzug, Triptychon, je 45,5 × 70 cm

Transtemporale Dialoge: Perspective matters

Die Arbeit an diesem Text begleitete die Re-Lektüre von »Black to the Future«, ein Interview, publiziert 1993, das eine Art dialogisches Grundlagenwerk des Afrofuturismus bildet. Mark Dery, ein weißer US-amerikanischer Kulturkritiker, formulierte im begleitenden Vorwort eine erste Definition des Begriffs Afrofuturismus:

»Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture—and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future—might, for want of a better term, be called ›Afrofuturism‹.«°

Afrofuturismus entsteht folglich in Ermangelung eines Begriffes, um Schwarze futuristische Imaginationen in der Sci-Fi-Literatur zu benennen. Die Re-Lektüre von »Black to the Future« erfolgte an einem PDF, das online über einen Link der kanadischen University of Victoria verfügbar ist und frei heruntergeladen werden kann. 10 Bestandteil des PDFs sind Kommentare eines:r Leser:in mit dem Usernamen »Lebron«, der:die im Jahr 2017 insgesamt 98 Markierungen und Kommentare im PDF vorgenommen hat und es anschließend online stellte.





So kommt zu Mark Dery und den drei Interviewpartner:innen Samuel R. Delany, Greg Tate und Tricia Rose an dieser Stelle noch eine weitere Stimme hinzu, die räumlich und zeitlich entfernt ihre Perspektive in das Gespräch einschreibt. Die Stimme von Lebron begleitet folglich die Lektüre der Autorin dieses Essays und schafft den Eindruck einer kleinen Gruppe, die sich beim gemeinsamen Lesen immer wieder Kommentare zuflüstert.

Lebrons Perspektive, die durch Marginalien in Form unautorisierter Markierungen und Kommentare in roten Linien präsent ist, tritt in einem Schlüsselmoment des Textes besonders hervor: Mark Dery fragt den afroamerikanischen Sci-Fi-Autor Samuel R. Delany, warum dieser die »orbital Rastas« in William Gibsons Neuromancer nicht in seinem Essay »Is Cyberpunk a Good Thing or a Bad Thing?« erwähnt habe, denn Dery liest die »orbital Rastas« als Community von autonomen, Schwarzen Fantasy-Figuren, die beispielhaft als Vorläufer:innen für imaginierte Schwarze Akteur:innen im Cyberpunk und Sci-Fi stehen könnten. Was folgt, ist eine spektakuläre Passage in der Delany gleichermaßen präzise wie lässig Derys weiße Perspektive in der Rezeption der Schwarzen Figuren des ebenfalls weißen Autors Gibson dechiffriert, relativiert und kritisiert sowie sich von den »orbital Rastas« distanziert.

»You'll forgive me if, as a black reader, I didn't leap up to proclaim this passing presen-

tation of a powerless and wholly nonoppositional set of black dropouts, by a Virginia-born white writer, as the coming of the black millennium in science fiction; but maybe that's just a black thang...«¹¹

Über die Stimme von Delany im Text legt sich nun der euphorische, zustimmende Kommentar von Lebron: »Ha!!!« schreibt sie:er groß und diagonal über die Interviewpassage. In diesem Moment wird Lebron in der Vorstellung der Autorin vielleicht zu einer:m Schwarzen Leser:in, der:die sich mit Delany unmittelbar identifiziert und in seiner Kritik wiederfindet. Als weiße Leserin begeistert Delanys Antwort gleichermaßen, doch hat sie auch einen Nachhall in der Problematik von Dervs Frage, die erst durch Delany für die weiße Leser:innen-Perspektive sichtbar wird. Die individuelle Perspektive verändert hier klar die Bedeutung des rezipierten Textes und die Perspektive bedingt in diesem Beispiel unmittelbar den Kanon bedeutender Literatur. Schwarze Figuren in Erzählungen weißer Autor:innen sind in keiner Weise gleichzusetzen mit Schwarzen Stimmen in der Literatur und unterscheiden sich von Schwarzen Figuren geschaffen von Schwarzen Autor:innen. Der Dialog zwischen dem weißen Kulturkritiker Mark Dery und dem Schwarzen Sci-Fi-Autor Delany ist auch deshalb ein interessantes Moment in der Annäherung an Afrofuturismus als kulturelle Praxis, da die Reibung, die Differenzen, das Ausloten, der Dialog zwischen Schwarzen









Robin Rhode
Pan's Opticon Studies, 2009
Fotogravuren auf Somerset 300g
5 Teile, je 54 × 78 cm

und weißen Perspektiven in den USA der 1990er-Jahre und darüber hinaus aufgezeigt werden. Perspective matters.

Die diasporische Erfahrung des Perspektivwechsels entlarvt vermeintlich statische Ordnungen als lokal, temporär und konstruiert und stellt ihr in der Kunst und Literatur alternative imaginierte Welten, in denen grundlegend andere Formen von u.a. Gemeinschaft, Gender und Identität existieren, entgegen.

Der Dichter, Kulturtheoretiker und Philosoph Édouard Glissant, 1928 auf Martinique geboren, stellte Momente des Übergangs, des Bebens, der Verwandlung, des Ineinanderwebens - es sind natürliche Phänomene der Karibikinseln, die in seinen Schriften Schlüsselmotive bilden - ins Zentrum seines »archipelischen Denkens«.12 Dem »archipelischen Denken« setzt er ein »kontinentales Denken« entgegen, das auf einer Machtkonstruktion durch (vermeintliche) Gewissheit, Erstarrung, Mauern und Grenzziehungen basiert. In Glissants Denken bildet die diasporische Erfahrung den Hintergrund der Entwicklung zentraler Konzepte wie »la relation«, dt. die Weltverbindung, oder »lieu-commun«, dt. der gemeinsame Ort, in denen sich Vielfalt, Diversität und »Kreolisierung« verbinden und die jeglichen Formen von Abgrenzung, Dichotomie und Polarisierung entgegenstehen.

Die künstlerische Praxis der kritischen Reflexion kolonialer Narrative und Machtkonstruktionen in der Gegenwart beschreibt die Künstlerin Grada Kilomba in einem Interview:

»It is a collective colonial history that keeps interrupting our present with new and sophisticated politics of dehumanisation. A past that repeats itself in the present, like a ghost, because it has not been told properly and therefore remains at the level of denial. Denial is followed by guilt, guilt by shame, and shame by recognition, which allows for critical reflection to take place. This has enabled me and many other artists to develop work that experiments with how to elaborate a new language that goes beyond what was originally given to us.«¹³

Grada Kilomba fächert hier zentrale Motive, Strategien und Anliegen afrofuturistischer Praxis auf: Das Bewusstsein der Durchwirkung von Gegenwart durch »koloniale Geister«, die durch neue Erzählungen verarbeitet und transformiert werden müssen. Die kulturelle Praxis als der Raum, um neue Sprachen und andere Erzählungen abseits des normativen, historisch gewachsenen Vokabulars zu entwickeln. Literarisches wie visuelles Storytelling als dekoloniale Praxis des »rewriting« und »resignifying«.

Die Entmenschlichung, auf die Kilomba hinweist, wird von afrofuturistischen Künstler:innen und Autor:innen als Methode kolonialer Machtkonstruktion erkannt und analysiert in einem nächsten Schritt appropriiert und anders neu erzählt: die Relativierung des Menschseins durch klassische Sci-Fi-Motive wie der Mensch-Maschine, des Aliens, des:der Mutant:in wird in afrofuturistischen Werken als Befreiung von menschlichen Limitationen gelesen und als Moment des Empowerments Schwarzer Charaktere und Akteur:innen eingeführt, um die Welt neu zu ordnen.

Mit >Futurity(, der Praxis des empowernden Zukünfte-Entwickelns, beschäftigt sich auch die US-amerikanische Wissenschaftlerin und Autorin Tina M. Campt aus der Perspektive einer Black Afroamerican Feminist. In ihrer »Grammar of Black Futurity«14 entwickelt sie Ansätze, die eine kulturelle Praxis forcieren, die nicht den Zustand der Gegenwart fokussiert, sondern mit den Werten, Ästhetiken und Kooperationsformen einer imaginierten Zukunft arbeitet und, noch einmal mit Kilomba gesprochen, unterdrückten Menschen den Raum und die Zeit gibt, die ihnen in der Vergangenheit und mit den Nachwirkungen bis in die Gegenwart hinein systematisch gestohlen wurden: »Time and space are often stolen from the oppressed.«15

Jenseits von Geografie und Realität: Cyberspace und die Neue Ästhetik

»Unlike what it suggests Afrofuturism has nothing to do with Africa, and everything to do with cyberculture in the West. Bring on Sun Ra; techno mashups of DJ Spooky and the African American in outer space.«¹⁶

Seit den 1990er-Jahren ist der Cyberspace ein digitaler Raum, der eine parallele Welt mit geschaffen hat. Postkoloniale Diskurse, die sich mit der Kolonisierung realer Räume kritisch auseinandersetzen, werden dabei zunehmend auch für die Dynamiken und Interessengruppen, die den digitalen Raum beanspruchen wollen, relevant. Die Geschichte des Afrofuturismus ist eng verwoben mit der Entwicklung des globalen Cyberspace, seinen vernetzten und hybriden technokulturellen Phänomenen. Die afroamerikanische Sozial- und Medienwissenschaftlerin Anna Everett weist hier auf das besondere Interesse diasporischer Communitys hin:

»The hyperbolic designating the Internet and World Wide Web as super information highway; and as gateway and on-ramp to the information age did not go unnoticed by the African diasporic community. While some remained skeptical of the discursive onslaught of utopic claims for the revolutionary digital democracy, many were affected by the global



Robin Rhode

Pan's Opticon Studies, 2009 Fotogravuren auf Somerset 300g 5 Teile, je 54 × 78 cm

gold-rush mentality that seems to have triggered a bout of global cyber-fever.«¹⁷

In ihrem Buch Digital Diaspora: A Race for Cyberspace zeichnet sie, die 1990er-Jahre fokussierend, den Aufstieg Schwarzer Kulturpraxis im Cyberspace nach und macht Schwarze User:innen, Online-Communitys, Entwickler:innen, Web-Designer:innen und Initiativen als zentrale Akteur:innen und Innovateur:innen digitaler Kultur sichtbar.

Der Cyberspace schafft eine zweite Realität, eröffnet »ein eigenes Zimmer«¹⁸, mit Worten von Virginia Woolf gesprochen. Dieses birgt Räume für »Heterotopien«¹⁹, wie 1967 Michel Foucault das physische Pendant dieser »Gegenräume«, wie z.B. Nachtclubs, bezeichnete, in denen andere Parameter und alternative Dynamiken wirksam sind, als in der normierten ge-

sellschaftlichen Öffentlichkeit. So bietet das Internet in seinen Anfängen einen neuen Raum für Menschen und Communitys, die in ihrer *Real Life*-Existenz durch die rassistischen, heteronormativen, neokolonialen, repressiven oder in anderer Form diskriminierenden Machtstrukturen beschnitten werden.

Heute ist durch die zunehmende Kapitalisierung und Kommerzialisierung des Cyberspace sowie extraktive Praktiken des Data-Mining manche Hoffnung der 1990er-Jahre unerfüllt geblieben. Doch zeichnet sich aktuell durch stetige Weiterentwicklungen digitaler Tools, Virtual-Reality-Technologien sowie den Versprechen eines »Metaverse« auch eine neue Ära der grundlegend hybriden, da nicht mehr trennbaren, digitalen Erfahrung ab.

Auch mit Blick auf anti-rassistische und feministische Protestbewegungen wie Black Lives Matter und #MeToo, die ohne die Potenziale digitaler Kommunikation und Organisation kaum vorstellbar wären, lässt sich hinsichtlich real-transformativer Potenziale des Cyberspace eine neue Dynamik beobachten. Der Autor und Künstler James Bride prägte 2012 dafür den Begriff der)New Aesthetic(20, der einen Modus des Sehens bezeichnet, der keine Trennung von Real und Digital zulässt, sondern Mensch und Maschine als Amalgam ineinandergreifen sieht. Diese Verknüpfung realer Erfahrungen sowie epigenetischer Traumata mit den Möglichkeiten, sich im Digitalen über ethnische, gegenderte oder anders an eine gesellschaftlich geformte Identität geknüpfte Aspekte hinwegzusetzen, sich in Avataren neu zu erfinden und durch unterschiedliche Körper zu wandern, zeichnet den Afrofuturismus der Gegenwart aus.

Die jüngste Iteration in der Literatur theoretischer Annäherungen an die Entwicklungen diasporischer futuristischer Kulturproduktion hat 2020 die afroamerikanische Autorin Legacy Russel mit *Glitch Feminism: A Manifesto* vorgelegt. ²¹ Den Begriff Glitch Feminism: prägte sie bereits 2012, um sich sozio-technologischen Konstruktionen von Gender und Sexualität anzunähern. Ganz in der afrofuturistischen Tradition der Umdeutung von negativ besetzten Motiven in empowernde und selbstbestimmte Narrative begreift sie die queere Perspektive als Glitch, der die normativen Strukturen, die auch zunehmend den kapitalisierten Cyberspace prägen, transformieren und neu ordnen kann.

»Glitch Feminism [...] embraces the causality of perror, and turns the gloomy implication of glitch on its ear by acknowledging that an error in a social system that has already been disturbed by economic, racial, social, sexual, and cultural stratification and the imperialist

wrecking-ball of globalisation—processes that continue to enact violence on all bodies—may not, in fact, be an error at all, but rather a muchneeded erratum.«²²

Wenn die Werte eines Systems als rassistisch, korrumpiert, neokolonial etc. erkannt werden, verändert sich die Bewertung der Momente von Störungen seiner Abläufe: Der Glitch, der Hack, der Fehler werden zu Potenzialen und künstlerischer Methode.

Afrofuturismus versteht die futuristische Imagination als grundlegende Strategie der Umformung gegenwärtiger Zustände. In ihren diversen inhaltlichen sowie methodischen Zugängen und ästhetischen Ausformungen ist Afrofuturismus ein stetig sich ausdifferenzierendes Feld, das kontinuierlich neue Zukünfte hervorbringt. Wie eine aufgehende Sonne, die sich durch den leuchtenden Horizont ankündigt, und durch ihren tiefen Stand zunächst noch lange Schatten wirft, lässt afrofuturistische Kunst und Literatur uns in Anerkennung der langen Schatten kolonialer Vergangenheit den Blick in Richtung einer Zukunft wenden, die unsere Gegenwart erhellt.

Anmerkungen

- Mark Dery. »Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose«. In Flame Wars. The Discourse of Cyber Culture, hrsg. von Mark Dery. Durham/London: Duke University Press, 1994: S. 190–191. (dt. »Der historische Grund dafür, dass wir so arm an Zukunftsbilder sind, liegt darin, dass uns als Volk bis vor nicht allzu langer Zeit systematisch jegliche Bilder unserer Vergangenheit verboten wurden.«).
- 2 Hortense J. Spillers. »Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book«. *Diacritics*, Vol. 17, Nr. 2 (1987): S. 65. (dt. »Mein Land braucht mich, und wenn ich nicht hier wäre, müsste ich erfunden werden.«).
- 3 Magdalena Stotter. »Did you say Afrofuturism? On labelling art«. Freie Universität Berlin (3. Februar 2016): https://wikis. fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageld=646989083 [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].

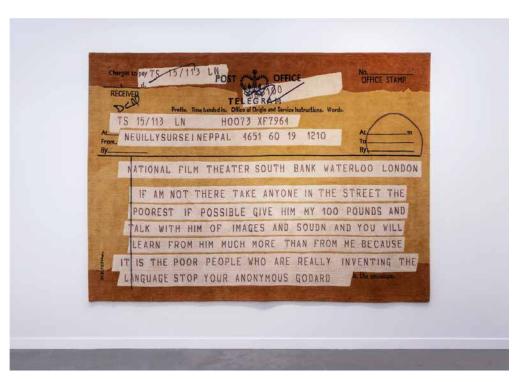
- 4 Der Begriff wurde geprägt von Nnedi Okorafor. Vgl. Nnedi Okorafor. »Africanfuturism Defined.« In Africanfuturism. An Anthology, hrsg. von Wole Talabi. Chicago: Brittle Paper, 2020: S. 9-11: https://brittlepaper.com/wp-content/ uploads/2020/10/Africanfuturism-An-Anthology-edited-by-Wole-Talabi.pdf [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 5)Afrofuturismus(und)African Futurism(können aufgrund einer afro-diasporischen und afrikanischen Perspektive unterschieden werden, doch spannt sich hier ein Feld hybrider und fluider Positionen auf.
- 6 Marigold Warner. »African Cosmologies Photography, Time, and the Other«. British Journal of Photography (4. Mai 2020): https://www.1854.photography/2020/05/african-cosmologies-photography-time-and-the-other-mark-sealy/. (dt. »Afrika ist überall, nicht wahr?« und »Ich möchte unsere Denkweise von der Geografie zur Kosmologie zu erheben«).
- 7 Ebd.
- 8 Gezielt männlich formuliert.
- 9 Mark Dery. »Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose«. In Flame Wars: The Discourse of Cyber Culture, hrsg. von Mark Dery. Durham/ London: Duke University Press, 1994: S. 180. (dt. »Spekulative Fiktion, die afroamerikanische Themen behandelt und afroamerikanische Belange im Kontext der Technokultur des 20. Jahrhunderts anspricht und, allgemeiner, afroamerikanische Bedeutungen, die sich Bilder von Technologie und einer prothetisch verbesserten Zukunft aneignen könnte man, in Ermangelung eines besseren Begriffs, als Afrofuturismus bezeichnen.«).
- 10 PDF mit Kommentaren hier online verfügbar: https://www.uvic.ca/victoria-colloquium/assets/docs/Black%20to%20 the%20Future.pdf [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 11 Mark Dery. "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose«. In Flame Wars. The Discourse of Cyber Culture, hrsg. von Mark Dery. Durham/London: Duke University Press, 1994: S. 195. (dt. "Sie werden mir verzeihen, wenn ich als Schwarzer Leser nicht aufgesprungen bin, um diese beiläufige Darstellung einer machtlosen und völlig widerspruchslosen Gruppe von Schwarzen Aussteigern durch einen in Virginia geborenen weißen Autor als die Ankunft des Schwarzen Jahrtausends in der Science-Fiction zu verkünden; aber vielleicht ist das nur eine Schwarze Sache...«).
- 12 Édouard Glissant. Philosophie de la relation: poésie en etendue. Paris: Gallimard, 2009.
- 13 Victoria Adukwei Bulley. »Conversation: Grada Kilomba. Travelling between time and space«. Frieze, Nr. 228 (Juni/ Juli/ August 2022): S. 94. (dt. »Es ist eine kollektive koloniale Geschichte, die unsere Gegenwart mit immer neuen und raffinierten Politiken der Entmenschlichung unterbricht. Eine Vergangenheit, die sich in der Gegenwart wie ein Gespenst wiederholt, weil sie nicht richtig erzählt wurde und daher auf der Ebene der Verleugnung bleibt. Auf die Verleugnung folgt die Schuld, auf die Schuld die Scham, auf die Scham die Anerkennung, die eine kritische Reflexion ermöglicht. Dies hat mich und viele andere Künstler:innen in die Lage versetzt,

- Arbeiten zu entwickeln, die damit experimentieren, wie man eine neue Sprache entwickeln kann, die über das hinausgeht, was uns ursprünglich gegeben wurde.«).
- 14 Tina M. Campt. »Quiet Soundings: The Grammar of Black Futurity«. In Listening to Images, von Tina M. Campt. Durham: Duke University Press, 2017: S. 15.
- 15 Victoria Adukwei Bulley. »Conversation: Grada Kilomba. Travelling between time and space«. Frieze, Nr. 228 (Juni/Juli/ August 2022): S. 97.
- 16 Tegan Bristow. »We Want the Funk: What is Afrofuturism to the situation of digital arts in Africa?«. Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research, Vol. 10, Nr. 1 (2012): S. 25. (dt. »Zeit und Raum werden oftmals den Unterdrückten gestohlen.«).
- 17 Anna Everett. Digital Diaspora: A Race for Cyberspace. Albany: State University of New York Press, 2009: S. 30. (dt. »Die hyperbolische Bezeichnung des Internets und des World Wide Web als)Super-Informations-Highwayı und als Tor zum Informationszeitalter blieb in der afrikanischen diasporischen Gemeinschaft nicht unbemerkt. Während einige dem diskursiven Ansturm utopischer Behauptungen über die revolutionäre digitale Demokratie skeptisch gegenüberstanden, ließen sich viele von der globalen Goldgräbermentalität anstecken, die einen Anfall von globalem Cyber-Fieber ausgelöst zu haben scheint.«).
- 18 Virginia Woolf. Ein eigenes Zimmer / Drei Guineen. Übersetzt von Heidi Zerning. Frankfurt a. Main: Fischer, 2001.
- 19 Michel Foucault. »Of Other Spaces«. Übersetzt von Jay Miskowiec. Diacritics, Vol. 16, Nr. 1 (Frühling 1986), S. 22–27.
- 20 Siehe hierzu den Blog, auf welchem James Bride den Begriff 2011 erstmals einführte: https://jamesbridle.com/works/ the-new-aesthetic [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 21 Legacy Russell. Glitch Feminism: A Manifesto. London und New York: Verso Books, 2020. In dt.: Legacy Russell. Glitch Feminismus. Übersetzt von Ann Cotten. Berlin: Merve, 2021.
- 22 Legacy Russell. »Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifestow. The Society Pages (10. Dezember 2012): https://thesocietypages.org/cyborgology/2012/12/10/digital-dualism-and-the-glitch-feminism-manifesto/ (dt. »Der Glitch-Feminismus [...] macht sich die Kausalität des ›Fehlers‹ zu eigen und kehrt die düstere Implikation der Störung um, indem er anerkennt, dass ein Fehler in einem sozialen System, das bereits durch wirtschaftliche, rassische, soziale, sexuelle und kulturelle Stratifizierung und die imperialistische Abrissbirne der Globalisierung gestört wurde Prozesse, die allen Körpern weiterhin Gewalt antun –, in Wirklichkeit vielleicht gar kein Fehler ist, sondern eher ein dringend benötigtes Erratum.«).

Werktexte

Elisabetta Benassi

Anyone in the Street



Elisabetta Benassi

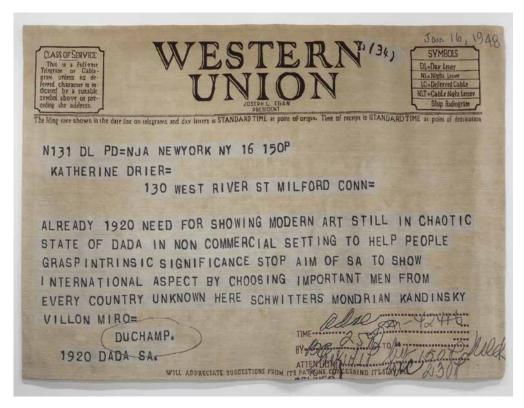
Anyone in the Street, 2018
Handgewebter Wollteppich, 250 × 347 cm

1968 erreichte das British Film Institute (BFI) ein kryptisches Telegramm aus Frankreich. Unterzeichnet mit »ANONYMOUS GODARD«. erklärte der Absender darin, dass im Falle seines Nicht-Erscheinens er gerne mit »ANYONE IN THE STREET THE POOREST IF POSSIBLE« - also mit »IRGENDJEMANDEN VON DER STRASSE DIE:DEN ÄRMSTE:N WENN MÖGLICH« - ersetzt werden möchte. Der Filmemacher lean-Luc Godard hatte dem BFI in London für einen Vortrag zugesagt, Flugticket und Hotelzimmer waren gebucht. Am Morgen der Veranstaltung übermittelte Godard seine Absagen per zweitem Fernschreiben: »WILL NOT COME TOMORROW MOVIES HAVE NOTHING DO WITH CIGARETTES AND REALITY WITH SMOKE YOUR UNKNOWN GODARD.«1 Übersetzt etwa: »WERDE NICHT KOMMEN MORGIGE FILME HABEN NICHTS MIT ZIGARETTEN UND REALITÄT MIT RAUCH ZU TUN DEIN UNBEKANNTER GODARD.« Im selben Jahr gründete er gemeinsam mit Filmemacher Jean-Pierre Gorin die Group Dziga Vertov (benannt nach dem gleichnamigen Filmemacher von Der Mann mit der Kamera, 1929). Die Gruppe stellte sich u.a. gegen das für die Nouvelle Vague (die Godard wiederrum mitbegründet hatte) prägende Konzept der Autorschaft. Inwiefern Godards schriftlich dem BFI übermittelter ›Korb‹ in Zusammenhang mit dem kollektiven Gruppenverständnis steht, bleibt ungewiss.

Die ursprünglich wohl handtellergroße schriftliche Absage des Filmemachers bläst die

Konzeptkünstlerin Elisabetta Benassi auf 250 × 347 cm auf und lässt die Botschaft in einen Teppich einweben. Gefunden hat sie das Telegramm im digitalen Archiv des BFI. Erkennbar sind die typischen Merkmale eines Fernschreibens: das Logo des (hier britischen) Postamts, Unterschrift der zuständigen Mitarbeiter:in, gummierter Papierstreifen und die verkürzte Art zu schreiben, um mit den begrenzten Zeichen auszukommen (und Geld zu sparen). Die Technik der elektrischen Telegrafie geht bis ins 19. Jahrhundert zurück und mag im Zeitalter von Messenger-Diensten antiquiert wirken, doch war sie damals revolutionär, da sie Kommunikation über weite Distanzen beschleunigte.² Benassi konserviert in ihrem Kunstwerk nicht nur eine Korrespondenz, sondern auch ein mittlerweile obsoletes Medium.

Mit Archiven zu arbeiten und die dort gesammelten und oftmals vergessenen Abbildungen, Botschaften oder Notizen in einem anderen Medium – Buch, Zeichnung oder eben Teppich – sichtbar zu machen, dafür ist Benassi seit ihrem Künstlerinnenbuch All I Remember, 2011, bekannt. Darin sind 477 Rückseiten von Fotografien abgebildet, welche die Künstlerin in Bildarchiven großer Nachrichtenzeitungen gefunden, abfotografiert und dann reproduziert hat. Titelgebend für die Publikation ist ein gleichnamiger, aber unveröffentlicht gebliebener Roman Gertrude Steins – wie die erste Reproduktion im Künstlerinnenbuch belegt. Durch



Elisabetta Benassi, Unknown Here, 2016 Handgewebter Wollteppich, 300 × 400 cm

vermerkte Einordnungen, Datierungen, Stempel und Notizen sind die Spuren des Archivs immer erkennbar. Auf den Rückseiten der Pressebilder sind mitunter Namen der Fotograf:innen und möglichst objektive Bildbeschreibungen vermerkt. Im Medium eines direkten und inhaltlich unveränderten Gebrauchs von Archivmaterial und Dokumenten - auch wenn sie einzelne Schriftstücke mitunter mit Wasserfarbe abmalt oder Größenverhältnisse geändert hat - zitiert die Künstlerin einzelne Ereignisse der sozialen und politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Immer ist es Benassi, die auswählt, welche Notizen und archivalischen Zeugnisse eine Botschaft auch in unsere Gegenwart hinein zu senden vermögen und durch Überführung in den Kunstkontext eine neue Aufladung erfahren.

Ihre Auswahlmöglichkeit ist von Beginn an begrenzt, denn: Wer sammelte und bewahrte was, wann und wieso?

Auf ähnliche Weise verfährt sie mit einem Telegramm, das Marcel Duchamp an die Künstlerin und Sammlerin Katherine S. »Drier« (eigentlich Dreier, Schreibfehler in der Nachricht) schickte. Der Titel des Werks besteht auch hier aus einem dem Fernschreiben entnommenen Zitat: *Unknown Here*, 2016. Duchamp und Dreier gründeten zusammen mit Man Ray 1920 die Société Anonyme, Inc.: The Museum of Modern Art 1920, ein von Künstler:innen geleitetes und selbst proklamiertes »experimentelles Museum«, das ausstellte, diskutierte, sammelte und publizierte. Über die Programmplanung tauschten sich Dreier und Duchamp, die maßgeblichen

Akteur:innen hinter der Société Anonyme, mittels Briefen, gemeinsamen Reisen und Telegrammen aus. Einige Teile der Korrespondenz sind in der Beinecke Rare Book & Manuscript Library der Yale University digitalisiert – so auch Benassis Telegramm-Vorlage.³

Die Société Anonyme ist Thema von Duchamps Nachricht. Er spricht von der Relevanz, Kunst von in den USA unbekannten, europäsichen Künstler:innen in einem nicht-kommerziellen Rahmen zu zeigen – einem wichtigen Anliegen der Ausstellungsinstitution. Das Telegramm ist mit Bleistift oben rechts auf den 16. Januar 1948 datiert, vielleicht eine nachträgliche Einordnung seitens der Archivar:innen. Zu diesem Zeitpunkt bewegten sich die Tätigkeiten der Société Anonyme ihrem Ende zu, schon 1941 übertrug Katherine Dreier einen großen Teil ihrer Sammlung der Yale University Art Gallery.

Mit der Verlagerung des Dokuments zum Kunstobjekt bringt Benassi Zeitgeschichte in den Ausstellungsraum und schafft einen Anknüpfungspunkt, um über persönliche und kollektive Erinnerung, vergangene Ereignisse und ihre Einflüsse auf heute nachzudenken. Dabei fällt bei der Auswahl von Godard und Duchamp auf, dass Benassi Ausschnitte aus Korrespondenzen von zwei Protagonisten reproduziert, die für Konstruktionen wie Vorstellungen der frühen Moderne - im Film und in der bildenden Kunst – prägend waren und sind. So nimmt sie mithilfe der gewebten Dokumente das künstlerische Erbe der Moderne in den Blick - ob kritisch oder nicht, das bleibt den Betrachter:innen überlassen.

Anmerkungen

- Vgl. die Website des BFI mit Original-Telegramm: https:// www2.bfi.org.uk/news/godards-telegram [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 2 Vgl. zu einer kurzen Geschichte der Telegrafie: Godehard Weyerer. Eine Lange Nacht über Telegramme. Jedes Wort zählt (29. Juli 2017): https://www.deutschlandfunk.de/eine-langenacht-ueber-telegramme-jedes-wort-zaehlt-100.html [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 3 Vgl. Bild 33 & 34: https://collections.library.yale.edu/catalog/2040465 [Letzter Zugriff: 30. Juni 2022].
- 4 Die Nachricht von Duchamp lautet im Original wie folgt:

 »ALREADY 1920 NEED FOR SHOWING MODERN ART STILL
 IN CHAOTIC STATE OF DADA IN NON COMMERCIAL SETTING
 TO HELP PEOPLE GRASP INTRINSIC SIGNIFICANCE STOP
 AIM OF SA TO SHOW INTERNATIONAL ASPECT BY CHOOSING
 IMPORTANT MEN FROM EVERY COUNTRY UNKNOWN
 HERE SCHWITTERS MONDRIAN KANDINSKY VILLON
 MIRO=DUCHAMP. 1920 DADA SA.«
- Vgl. Duchamp als Kurator, hrsg. von Renate Wiehager mit Katharina Neuburger. Köln: Snoeck, 2017, S. 110–139. Und Duchamp und die Frauen, hrsg. von Renate Wiehager mit Katharina Neuburger. Köln: Snoeck, 2020: S. 140–161, 272–295. 296–316.





Albert Weis

perspektiven

Die raumgreifende Installation perspektiven bezieht sich auf Teile des Grundrisses der nahe gelegenen Berliner Philharmonie von Hans Scharoun. Sie zeichnet die Form von zwei charakteristischen Raumsituationen im Foyer nach.

Die Grundrissformen wurden – bildlich gesprochen – ins benachbarte Haus Huth übertragen und an die Proportionen des Ausstellungsraumes angepasst. Es entstehen zwei eigenständige skulpturale Formen, deren schwarzblaue, hochspiegelnde Oberflächen den Ausstellungsraum fragmentieren und ihn ins Unendliche erweitern. Sie erinnern an utopische Raummodelle und an die kristallinen Raumvorstellungen von Bruno Taut und Hans Scharoun.

Über die eigene Bewegung und Spiegelung stehen die Betrachtenden im Mittelpunkt der Installation. Gleichzeitig sind sie aber auch subtil und intuitiv über die sich kontinuierlich verändernde Raumwahrnehmung und die entstehenden visuellen Effekte dazu aufgefordert, sich mit sich selbst und dem eigenen Verhältnis zur unmittelbaren Umgebung auseinanderzusetzen. Als Bildhauer interessieren mich vor allem die Potenziale des Realen und des Imaginären: inwieweit sich verschiedene Ebenen von Realität spiegeln, und wie das Imaginäre oder Fiktionale Teil des skulpturalen Prozesses wird. Ich kreise künstlerisch einen Moment ein, in dem sich Sehen, Realität und Imagination überlagern. Der Moment, in dem die Wirklichkeit neu vergegenwärtigt werden muss.

In der Literatur fasziniert mich etwa bei W. G. Sebald, wie er die Beschreibung eines Raums mit Erinnerung verwebt oder wie Samuel Beckett Aspekte von Raum und Zeit, von Raum und Figur in Beziehung zueinander setzt und überlagert.

Meine Arbeiten befassen sich mit architektonischen, räumlichen und historischen Referenzen und mit utopischen Raumvorstellungen der Moderne. Ich untersuche deren zugrundeliegende Formen und Strukturen, um diese in eine skulpturale Sprache zu übertragen. Mich beschäftigt dabei insbesondere, wie sich die verschiedenen Aspekte des Alltäglichen und des Utopischen überlagern.

Albert-Weis, changes, 2018
Spiegelplatten, Maße variabel
Installationsansicht, Zentrum für Aktuelle Kunst,
Zitadelle Spandau

Zanele Muholi

Zibandlela VI, III and II, The Sails, Durban



Zanele Muholi
Zibandlela VI, The Sails, Durban, 2020
Silbergelatineabzug, Triptychon, je 45,5 × 70 cm

Die fotografisch-aktivistische Praxis des:r südafrikanischen Künstler:in Zanele Muholi schafft Bildwelten, die sich durch Darstellungen queerer Intimität und Gemeinschaft, einem selbstbewussten Schwarz-queeren Selbstverständnis sowie Inszenierungen des eigenen Körpers auszeichnen. Muholis Fotografien widmen sich seit zwei Jahrzehnten der Sichtbarmachung jener Menschen Südafrikas, die von der durch rassistische und homo- sowie transphobe Mechanismen geprägten Mehrheitsgesellschaft marginalisiert und bedroht wurden und werden.

Muholis Aufnahmen zeichnen sich formalästhetisch durch klare Kompositionen, prägnante Hell-Dunkel-Kontraste, abstrahierende und geometrische Gestaltungselemente aus. Dadurch führt Muholis Porträtfotografie eine eigenständige Bildsprache ein, die ästhetisch aufgeladen zu Blickkontakten einlädt, welche keine Hierarchien, keine Wertung, keine normativen Kategorien forcieren oder bedienen. Es sind Aufnahmen Junter sicht, sie zeigen Communitys, deren Räume intendierter Sicherheit, Intimität und Miteinander durch öffentliche Abwertung und Diskriminierung gefährdet sind. Serien wie Queering Public Space, 2006-10, und Brave Beauties, 2014-fortlaufend, porträtieren Schwarze LGBTQIA+-Menschen und lassen sich als exemplarische Projekte nennen, um Muholis Aufbau eines gueeren visuellen Archivs zu

verstehen. Die Fotos fungieren als »eine Form der Gegenrepräsentation zu der vorherrschenden Erzählung, indem ein positives visuelles Dokument geschaffen wird.«¹

Der Titel der drei Selbstporträts Zibandlela VI, III, II aus dem Jahr 2020 verweist vielleicht auf den Mond-Monat Zibandlela, der im gregorianischen Kalender dem Monat Januar entspricht. Gemäß einer etymologischen Herleitung des simbabwischen Historikers Pathisa Nyathi setzt sich der Name aus ›ziba‹ und ›izindlela‹ zusammen: Ziba bezeichnet einen natürlichen Zustand, der mit \u00fcüberwuchern(oder \u00bedecken(übersetzt werden kann.)Izindlela(lässt sich mit)Pfad(übersetzen und meint schmale Trampelpfade, die durch die Landschaft zu Wasserstellen oder anderen wichtigen Zielen führten. Zibandlela lässt sich demnach als jener Monat verstehen, in dem das Gras hochsteht, die Pfade überwuchert sind, die Natur wasserreich und satt ist. Die Serie entstand in Durban, in der Nähe von Muholis Geburtsort Umlazi, und zeigt den:die Fotograf:in mit dem für Muholis Porträtfotografie charakteristischen direkten Blick in die Kamera, der die Betrachtenden unmittelbar fixiert. Durch variierte Gesten und Körperpositionen im Zusammenspiel mit der fragmentierenden Reflexion eines Spiegels entsteht eine Verfremdung und Dopplung des Körpers. Diese doppelte Präsenz schafft eine Vielheit, die sowohl als Metapher einer diversen Persönlichkeit, der

achtsamen und zärtlichen Begegnung mit dem eigenen Körper, wie auch als visuelle Vergegenwärtigung gleichgeschlechtlicher Liebe interpretiert werden kann.

Muholi betrachtet die Aufgabe als Fotograf:in nicht im Sinne eines:r Beobachter:in und Chronist:in anderer, sondern auch darin, den Blick auf sich selbst zu richten. Der eigene Körper ist hierbei gleichermaßen das Material der Inszenierungen wie das physische, epigenetische Gedächtnis historischer und andauernder traumatischer Erfahrungen und gesellschaftlicher Machtverhältnisse Südafrikas.

Muholi nimmt in den Selbstporträts vor der Kamera auch performativ die Rollen anderer ein: durch Alltagsobjekte, Schmuck und Gewänder schafft sie Arrangements, die Mitglieder ihrer Familie evozieren und als eine fotografische Hommage an deren Existenz und Wirken fungieren. Muholis fotografische Praxis der Selbstinszenierung ruft Bezüge zu südafrikanischen Fotograf:innen wie Samuel Fosso auf, die das fotografische Porträt zur Dekonstruktion von klar umrissenen Kategorien, Geschlechterrollen und zur kritischen Befragung von Identitätskonstruktionen der Mainstream-Gesellschaft nutzen. Muholi schafft systematisch durch die Verknüpfung von Fotografie und Aktivismus eine Gegenbildwelt, die die Zukunft informiert und durch Sichtbarmachung Prozesse des Ausschließens revidiert.

Anmerkung

1 »Intimate Portraiture: Interview with Sarah Allen« (co-curator of Zanele Muholi 2020). Aesthetica Magazine, Nr. 96, (August/September 2020). Eng. original: »where we bring forth our own narratives, that lives [sic] on beyond us.«: https://aestheticamagazine.com/intimate-portraiture/ [Letzter Zugriff: 24. Juni 2022].

Zanele Muholi

Zibandlela III (oben) und II, The Sails, Durban, 2020 Silbergelatineabzug, Triptychon, je 45,5 × 70 cm





Ann-Kathrin Müller

Vantage Point (1) und Tamerlan (3)

Ann-Kathrin Müller, Vantage Point (1), 2014 Silbergelatinehandabzug, 110 × 110 cm



»Die Haute Couture der Architektur.«1 So ließe sich der Aufnahmeort von Ann-Kathrin Müllers fotografischer Serie Vantage Point, 2014, umschreiben: ein von den Architekturgrößen Le Corbusier und Pierre Jeanneret entworfenes Doppelhaus in der Stuttgarter Weissenhofsiedlung. Ursprünglich als Wohnhaus konzipiert, ist dort heute das Weissenhofmuseum beheimatet. Angelegt wurde die Mustersiedlung aus 33 Häusern anlässlich der Bauausstellung Die Wohnung des Deutschen Werkbundes im Sommer 1927. In rasanten viereinhalb Monaten wurden die Gebäude - entworfen von namhaften Architekten im Kontext des Neuen Bauens wie Hans Scharoun oder Bruno und Max Taut - am Hang des Killesberg gebaut und nach Ende der Werkbund-Ausstellung durch die Stadt Stuttgart vermietet.2

Ebenjenes Haus *Le Corbusier* bildet die Kulisse für Müllers sechsteilige Schwarz-Weiß-Serie. Im quadratischen Format angelegt, sehen wir auf *Vantage Point (1)* eine zugezogene, lichte und in elegante Falten gelegte Gardine, welche die von außen einfallenden Sonnenstrahlen dämpft. Die dahinterliegenden Langfenster – ein markantes Architekturdetail des Gebäudes – lassen sich nur erahnen, sodass direkte Rückschlüsse auf den Aufnahmeort verdeckt bleiben. Auch in den weiteren Aufnahmen der Serie sind die Hinweise rar: Wir sehen Aufnahmen von Pflanzen – drinnen und draußen – oder eine rauchende Frau vor einem Gemälde des Stutt-

garter Künstlers Willi Baumeister. Dieser war als Grafiker für die Bauausstellung tätig. Innerhalb der Serie fallen die abstrakten Strukturen der Gegenstände und Figuren auf, die durch das Schwarz-Weiß der Fotografien verstärkt werden. Zudem erinnern die dynamisierende Wirkung des gewählten Blickwinkels und die Nüchternheit der Aufnahmen an das Neue Sehen bzw. die Neue Sachlichkeit.³ Ihre Praxis der Schwarz-Weiß-Fotografie führt Ann-Kathrin Müller selbst in einem Interview von 2017 auf eine »intensive Beschäftigung mit Architekturfotografien aus den 1920er-Jahren« zurück.⁴

Eine zweite, konzeptuelle Ebene findet sich in der Verbindung ihrer Fotografien mit narrativen Elementen. Zu den hier besprochenen Serien, Vantage Point und Tamerlan, 2014-15, gehört ein Kurztext der Künstlerin. In dem früheren Werk fügt der Text die sechs Silbergelatinehandabzüge zu einer gemeinsamen Geschichte zusammen - wobei die Fotografien ebenso einzeln funktionieren. Das eingangs genannte Zitat stammt aus jenem Text zur Serie. Dieses wiederum wurde Brigitte Reimanns Roman Franziska Linkerhand, über eine junge Architektin in der DDR, entnommen. Überhaupt schichtet Müller in ihren offenen visuellen Erzählungen Bilder und Referenzen so übereinander, dass sie die Sachlichkeit der Fotografien aufzubrechen scheinen. Die literarischen Texte erinnern an Romanauszüge.

Parallel dazu funktioniert die dreiteilige Serie Tamerlan, von der Aufnahme Nummer 3, dieses Mal ein Selbstporträt der Künstlerin, für die Mercedes-Benz Art Collection erworben wurde. Die mit Handschuhen bekleideten Hände der Fotografin liegen auf einer spiegelnden Oberfläche, während sie mit gespannter Pose und expressiver Mimik aus der statisch wirkenden Fotografie hinaus zu blicken scheint. Die Kleidung der Frau - ihre genoppte Badekappe, ihr schwarzes Kleid und ihre Handschuhe - erinnert an die Mode der 1920/30er-lahre, 1928 veröffentlichte Mercedes-Benz eine Werbefotografie, auf der eine lässig in weiß gekleidete Frau, die Tänzerin Elsbeth Böklen, (passenderweise) vor einem Mercedes-Benz 8/38 PS Typ Roadster posiert. Strahlend dahinter das Doppelhaus von Le Corbusier und Pierre Jeanneret - der Aufnahmeort hier klar erkennbar. Mercedes-Benz warb mit dem durch das Produkt vermittelten Lebensgefühl. Tamerlan verkauft ebenjenen Retro-Charme von Böklens Look mit Topfhut und)Cabrio-Handschuhen(.

Anmerkungen

- Brigitte Reimann. Franziska Linkerhand. Berlin: Aufbau-Verlag, 2009: S. 245.
- 2 Neben der Mustersiedlung gehörten zur Ausstellung ein Experimentiergelände am Weissenhof, eine Plan- und Modell-Ausstellung sowie neun Messehallen zum Thema »Einrichtung des Hauses«, in welchen Firmen Materialien wie mitunter Gardinenstoffe vorstellten. Für eine Übersicht zur Entwicklung der Weissenhofsiedlung vgl. Christiane Fülscher, Inken Gaukel und Friedemann Gschwind. »Die Weissenhofsiedlung in Stuttgart. 1927 bis heute«. In Der Weg zur Moderne. Werkbund-Siedlungen 1927–1932 hrsg. von Jadwiga Urbanik. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2016: S. 42–67.
- 3 Zum Wandel der Architekturfotografien in den 1920er-Jahren vgl. Cora Waschke. Lichte Wechselspiele zwischen Fotografie und Neuem Bauen. Transparenz und Reflexion. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2020.
- 4 Annette Kelm. »Fotografierte Realitäten«. In Kunstsache. Künstlergespräche, hrsg. von Ulrike Groos und Carolin Wurzbacher. Freiburg im Breisgau: modo Verlag, 2018: S. 82.

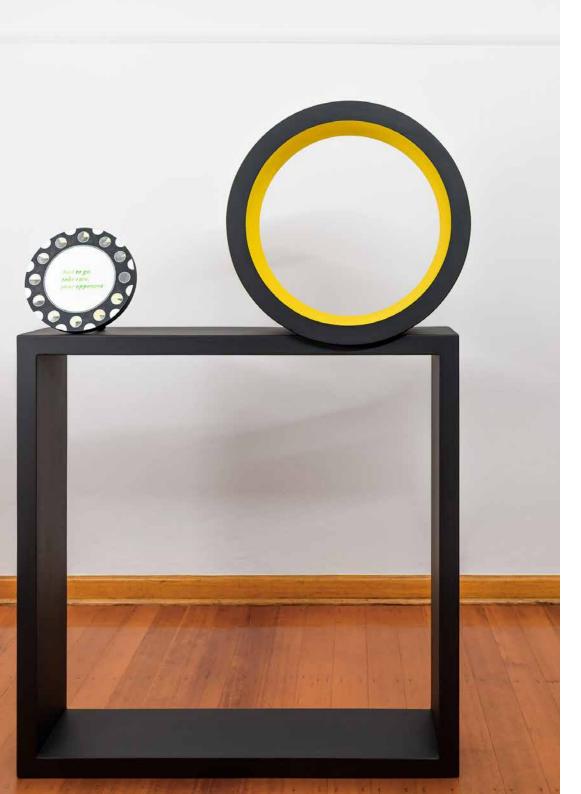


Mercedes-Benz 8/38 PS Roadster, Bauzeit: 1926 bis 1928 Aufgenommen vor dem *Le Corbusier*-Haus in der

Stuttgarter Weissenhofsiedlung, 1928

Ann-Kathrin Müller, *Tamerlan (3)*, 2014–15 Silbergelatinehandabzug, 110 × 110 cm





Gail Hastings

Cylindrical Space Lined by Yellow

Der Schwerpunkt dieser >Skulptuation((skulpturale Situation) ist ein zylindrischer Raum. Seine Tiefe beträgt mit 250 mm die Hälfte seines Durchmessers. Ohne Tiefe wäre er ein zweidimensionaler Kreis, kein Zylinder. Realer Raum gibt dem Kreis eine Stärke. Wir assoziieren Stärke jedoch mit materieller Substanz - dem Gegenteil von Raum. Es ist unüblich, dass der Raum eine materielle Stärke hat. Dennoch ist der Zylinder ein Kreis ohne diese. Mit einer Tiefe, die der Hälfte seines Durchmessers entspricht, bezieht sich der Raum auf seinen Durchmesser; er bezieht sich auf sich selbst. Der zylindrische Raum ist selbstreferenziell: Er adressiert auf eine Art und Weise sich selbst, wie es ein Kreis, eine flache geometrische Figur, nicht kann. Der reale Raum ermöglicht Selbstreferenz.

Verdoppelt sich Raum, indem er sich selbst adressiert? Gibt es, indem er sich in sich selbst reflektiert, ein anderes Spiegelbild als das eigene? Oder hat der Raum ein Selbstverständnis, ohne es zu kennen, ohne es zu spüren? Hat er ein Selbstverständnis ohne Selbstverständnis? Sind wir das Selbstverständnis des Raums? Ist unsere Fähigkeit zur Vernunft die Reflexion des Raums? Diese Fragen setzen voraus, dass der Raum vor uns existiert.

Gail Hastings

Cylindrical Space Lined by Yellow, 2022
Raum, Acryl auf Sperrholz, Aquarell und Bleistift
auf Papier, montiert auf Sperrholz, Maße variabel

Der Raum ist unsere erste Begegnung. Der Raum erschüttert uns zu Sein. Seine Gegensätzlichkeit stößt uns an, den ersten Unterschied zwischen uns selbst und allem anderen zu erfahren. In unserem allerersten Moment erfüllt uns der Raum mit einer Sprache der Gegensätze, dann, wenn wir ohne Grenze sind, um uns als getrennt, als gegensätzlich einzurichten; und doch gibt er uns die Sprache, dies zu tun. Raum erzeugt die Differenz zwischen sich und uns, die Vernunft ermöglicht. Ohne Raum wären wir nicht in der Lage, vernünftig zu sein. Es gäbe keinen Grund, vernünftig zu sein, die Trennung zu durchbrechen. Vernunft entsteht als eine Funktion des Raums.

Cylindrical Space Lined by Yellow schematisiert die Beziehung des Denkens zum Raum bei der Suche nach dem Sinn in einem Kunstwerk. ledenfalls in diesem Kunstwerk.

Das Inkrafttreten umfasst zwei Momente, zwei Richtungen, ein Vorwärts und ein Rückwärts. Wir stehen am Wendepunkt, in der Mitte, wenn wir uns der einen Richtung zuwenden und uns dann, indem wir uns umdrehen, der anderen zuwenden. In jeder Richtung fehlen dem Kunstwerk Elemente, die in der anderen Richtung zu finden sind. Die Skulptuation wird zu einem räumlichen Kontinuum mit deutlichen Extremen, die sich mit der Unvollständigkeit des anderen vervollständigen.

Jede Richtung überlässt einen Teil des Kunstwerks der Erinnerung. Während das Kunstwerk hinter uns liegt, wird es zum Hintergrund für das Kunstwerk vor uns und umgekehrt. Die Leere in jedem der Extreme ermöglicht es, die Zukunft des Kunstwerks zu antizipieren und sich in seine Vergangenheit einzufügen. Diese Leere ist die plastische Form des Kunstwerks. Die Form des Kunstwerks stellt die Tiefe des zylindrischen Raums bis hin zu seinem Durchmesser nach.

Bei der Betrachtung dieser Fotografien von Cylindrical Space Lined by Yellow sind zwei Dinge zu beachten. Erstens, dass ich beide Richtungen des Werks, die sich gegenüberliegen, aufgrund der Gegebenheiten im Atelier nicht fotografieren konnte.

Das kreisförmige Aquarell des Grundrisses, das Teil des Werks ist, zeigt, wie die gegensätzlichen Teile zueinander in Beziehung gesetzt sind. Der Abstand zwischen den gegenüberliegenden Seiten hängt von den räumlichen Gegebenheiten der Ausstellungssituation ab. Im Idealfall beträgt er jedoch etwa zwei Meter (mehr oder weniger). Zweitens enthält die ›Skulptuation(selbst, im Gegensatz zu diesen Fotos, keinen autorisierten Standpunkt. Bei einer Fotografie ist dies jedoch aufgrund der Funktionsweise einer Kamera der Fall. Aus diesem Grund ziehen es viele vor, Kunst auf Fotos zu betrachten, insbesondere dreidimensionale Werke, da das Foto durch das Objektiv der Kamera automatisch einen autorisierten Standpunkt schafft.

Das ist ein Grund, wenn nicht sogar der Grund, warum räumliche Kunstwerke wie meine unter der gegenwärtigen Situation der digitalisierten Kunst leiden. Wie Panofsky in seinem Essay »Perspektive als »symbolische Form« argumentiert, wohnt jeder zweidimensionalen Darstellung ein Standpunkt inne. Viele suchen nach diesem Standpunkt als »Zertifizierung«, sei es die Zertifizierung von Autorität (des:der Künstler:in) oder von Authentizität (wiederum

des:der Künstler:in). Angesichts der zunehmenden Formen der Täuschung, beispielsweise durch das Internet, ist es nicht verwunderlich, dass der Wunsch nach Zertifizierung in der Kunst durch eine autorisierende Perspektive in ihren Repräsentationen wächst.

Ein dreidimensionales Werk wie das meine ist in dieser Hinsicht keine Repräsentation. Die 250 mm Raumtiefe, die einen ebenen Kreis zu einem Zylinder verdichtet, ist keine Darstellung von Raum, sondern tatsächlicher Raum.

Roland Barthes' Essay »Der Tod des Autors« aus dem Jahr 1967 ist daher immer noch relevant für Arbeiten wie die meine, auch wenn oder Protagonist (der Arbeit als)sie (beschrieben ist. Allerdings muss ich gestehen, dass ich das Aquarell, das unsicher auf dem quadratischen Raum steht (im Gegensatz zum zylindrischen Raum, der sich einfügt), dem Hintergrundspiegel der Arnolfini-Hochzeit von Jan van Eyck nachempfunden habe. Obwohl alle Elemente von Cylindrical Space Lined by Yellow bereits vor der Einfügung des Arnolfini-Spiegels vorhanden waren, spielt ein Zufall hinein. In der jüngeren Forschung wird behauptet, dass die in diesem Werk dargestellte Frau zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes bereits verstorben war, dass sie einfach nicht da war.

Anmerkung

1 Diese doppelte Erwartung ist nicht nur in Cylindrical Space Lined by Yellow aktiv (seine retrospektiven und prospektiven Leerstellen), auch die Aquarellpläne in den meisten meiner Werke aktivieren dieselbe Art von doppelter Erwartung. Malabou schreibt: »[...] der Prozess, der sich entfaltet, ist sowohl retrospektiv als auch prospektiv. In der Gegenwart, in der die Lektüre stattfindet, werden die Lesenden zu einer doppelten Erwartung verführt: Man wartet auf das, was kommen wird (gemäß einem linearen und repräsentativen Denken), während man gleichzeitig voraussetzt, dass das Ergebnis bereits eingetroffen ist (aufgrund der teleologischen List).« Catherine Malabou. The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic. London: Routledge, 1998, S. 17, siehe auch: S. 26f.

Gail Hastings

Cylindrical Space Lined by Yellow, 2022 Raum, Acryl auf Sperrholz, Aquarell und Bleistift auf Papier, montiert auf Sperrholz, Maße variabel







Jan van Eyck, Die Arnolfini-Hochzeit (Detail), 1434 Öl auf Holz, 82 × 59,5 cm The National Gallery, London

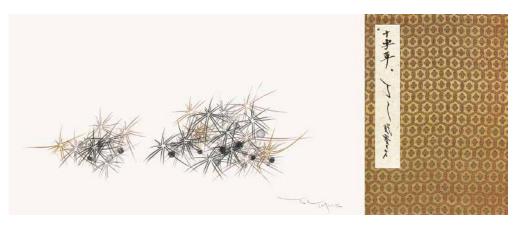


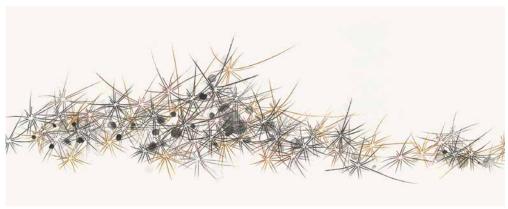
Ding Yi

Cross Sketches



Ding Yi, Cross Sketches, 2009 Künstlerbuch, Farbstift und Tusche auf Reispapier, 35 × 675 cm





Ding Yi gilt als ein bedeutender Wegbereiter auf dem Feld der chinesischen abstrakten Malerei und als wichtiges Mitglied der Neue Welle-Bewegung in Schanghai, die um 1990 eine radikale Erneuerung der chinesischen Gegenwartskunst anstrebte. Seit dieser Zeit entwickelt Ding Yi Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken, in denen das Motiv des Kreuzes das bestimmende und alleinige Formelement bildet.

Die Kreuzform, ein Signum der Moderne, verweist auf Ding Yis Auseinandersetzung mit der Malerei der westlichen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Über die frühe Präsenz in Werken von Piet Mondrian, Kasimir Malewitsch und weiteren Künstler:innen im Umfeld von Konstruktivismus und De Stijl bis hin zu Abwandlungen in minimalistischer und konzeptueller Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre, bezieht sich Ding Yi auf das Element der Gitterstruktur als eine bedeutende kunsthistorische Tradition. Aus frühen Bildern des Künstlers ist zugleich ersichtlich, dass das x-Zeichen von der urbanen Silhouette der Dachformen im alten Schanghai inspiriert ist.

Die von der Mercedes-Benz Art Collection erworbene Zeichnung *Cross Sketches*, 2009, veranschaulicht die jüngere Weiterentwicklung. Entgegen dem vormals geschlossenen Gitternetz platziert Ding Yi hier auf hellen Grund partielle Anhäufungen sternartiger Formen, die sich von der mehrfachen Überschneidung sich kreuzender Linien ableiten. Die Hinwendung zu freieren,

emotional konnotierten abstrakten Zeichenkonfigurationen begründet Ding Yi mit einem wachsenden Interesse an der Idee des Chaos, womit er die Lebenswelt der Menschen in den chinesischen Metropolen reflektiert.

Cross Sketches changiert zwischen Schrift und Zeichnung, indem Ding Yi durch Technik und Format auf die alte Schrifttradition Chinas verweist. Das extrem lange, schmale Format verweist auf die chinesische Tradition der Rollbilder, die Technik der Tuschezeichnung auf Reispapier nimmt Bezug auf die chinesische Kalligrafie. Die gestische, filigrane, nahezu ornamentale Formensprache der Kreuzmotive assoziiert handschriftliche Techniken. In einem vertikalen Feld, das den rechten Bildrand der Zeichnung abschließt, findet sich der als Kalligrafie umgesetzte Titel der Arbeit. Entsprechend der Thematisierung von Sprache und Schrift, fungiert die Zeichnung Ding Yis auch als Künstlerbuch, das gleichsam als geöffneter Leporello gelesen werden kann wie auch einzelne Seiten in zusammengefaltetem Zustand unabhängige Kapitel darstellen. Jedes seiner Bilder ist fragmentarischer Ausschnitt eines über die Bildränder hinaus ausgreifenden Gitternetzes als ideale, imaginierte Hyperstruktur, welche der Kommunikation zwischen Künstler und Betrachtenden einen zeitenthobenen, ideologiefreien Raum anbietet.



Brian O'Doherty

Rope Drawing #118

1972 ins Leben gerufen, wurde Brian O'Dohertys palter egot Patrick Ireland 2008 unter großer öffentlicher Aufmerksamkeit und mit musealen Weihen zu Grabe getragen. 1972 ist das Jahr der blutigen Eskalationen des Nordirlandkonflikts, dem der bekannte Kunstkritiker O'Doherty mit der Namensgebung für sein Künstler-Ich Tribut zollt. Es ist zugleich das Jahr, in welchem O'Doherty/Ireland mit der Konzeption seiner ersten raumbezogenen Rope Drawings beginnt. Die Werkgruppe erreichte mit der für die Ausstellung Conceptual Tendencies II im Mercedes-Benz Contemporary 2013 entwickelten Installation die Werknummer #118.

In den 1970er-Jahren »zeichnet« der Künstler mit Seilen und mit dünnen Nylonfäden, in den Raum gespannt und teilweise bemalt, offene Konfigurationen in den >White Cube(des Ausstellungsraumes. Ab Ende der 1970er-Jahre werden die Rope Drawings durch vielfältige Architekturzitate einerseits, durch teils opulente Wandmalereien andererseits komplexer und anspruchsvoller, auch bezogen auf die Wahrnehmung der Betrachter:innen. Die optische Ausrichtung der Zeichnung auf einen zentralen Betrachtungsstandpunkt bezieht sich auf die klassische Zentralperspektive in der Malerei der Renaissance. Für die Ausstellung ist der Standort, an dem die räumliche in eine zweidimensionale Wahrnehmung umschlägt, auf dem Boden vor der Zeichnung markiert.

O'Doherty dazu: »Viele Rope Drawings erfordern ein gewisses Maß an Selbstbeobachtung, aber was ist dieses Selbst, von dem wir da reden? Die Rope Drawings fragen dich nicht nur, wo du bist, sondern auch wie, insofern sie das sogenannte somatische, propriozeptive Selbst ansprechen - Position, Gleichgewicht, Körper, wahrgenommen durch den Appetit, die Leidenschaft der Augen. Vielleicht ist das der Grund, warum Tänzer:innen so gerne in ihnen tanzen möchten. Ich habe zugeschaut, wie Betrachter:innen auf der Suche nach Blickachsen ihrer eigenen Choreografie folgten. Die Rope Drawings verdeutlichen jeweils eine spezifische Grammatik der Besetzung:)Du bist jetzt dort, wo ich war(und)Sie werden dort sein, wo du warst(.«1

Anmerkun

 Brian O'Doherty. »Strolling with the Zeitgeist«. Frieze, Nr. 153 (März 2013).

Olsen

Apollo 11 (Edition ungelesene Packungsbeilage)

Wir befinden uns im Jubiläumsjahr der Apollo 11 Mission. Seit der ersten Mondlandung wird die Erde am 20. Juli 2019 die Sonne 50-mal umrundet haben. Bei dieser ersten Mondmission Apollo 11 war der Computer maßgeblich daran beteiligt, dass die Astronauten auf dem Mond landen konnten.

Heute, 50 Jahre später, dient der Computer, mehr denn je, dazu Neues zu generieren und in neue Sphären vorzustoßen. Im vorliegenden Projekt wurden die Bauteile des im Handel erhältlichen Modells von Apollo 11 (Columbia &

Eagle) in einen Computer eingegeben. Das Design des Projekts war, den Computer dazu zu verwenden, etwas zu schaffen, was sonst nicht möglich wäre. Der Computer erstellte mithilfe eines maschinellen Lernalgorithmus fünf verschiedene Möglichkeiten das Modell zusammenzubauen. Diese fünf Modelle wurden alle fernab von der Vorgabe der Bauanleitung zusammengestellt und zeigen somit einen Vorstoß in neue, von Menschenhand bisher unberührte Dimensionen auf.













Apollo 11 (Edition ungelesene Packungsbeilage), 2019 Plastikmodell, Enamelfarbe, Computeralgorithmus (3 Fotografien), Maße variabel

Installationsansicht Städtische Galerie Villingen-Schwenningen



Richard Mosse

Flooded Municipality, Amazonas

In der Praxis des konzeptuell arbeitenden Dokumentarfotografen Richard Mosse stehen Bildtechnologien aus wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und militärischen Anwendungskontexten im Zentrum künstlerischer Ideenfindung und Arbeitsprozesse. Seine jüngste Serie Tristes Tropiques entwickelt Strategien weiter, die Mosse mit seiner Serie Infra erstmals im lahr 2011 einführte. Durch die Verwendung von Kodak Aerochrome Infrarotfilm verknüpfte Mosse bildtechnische, konzeptionelle und ästhetische Ebenen, indem er eine humanitäre Krise als pinkfarbene Bildwelt)dokumentierte(: Aufnahmen der Bürgerkriegsregionen in der Demokratischen Republik Kongo wurden durch die Farbspektren des Infrarotfilms gleichsam fiktionalisiert sowie in neuer Weise sichtbar gemacht. Diese gezielte Auflösung des dokumentarischen Charakters des fotografischen Mediums im Sinne vermeintlicher)Neutralität(und)Transparenz ist in Mosses Werk eine zentrale medienreflexive Praxis. Sie betont den Herstellungsprozess und spiegelt die ästhetische Verfremdung auf die militärischen Verwendungskontexte der Bildtechnologien zurück. Die hintergründigen Machtdynamiken und geopolitischen Interessen werden über die Motive hinaus durch die gewählten Bildtechnologien selbst aufgerufen.

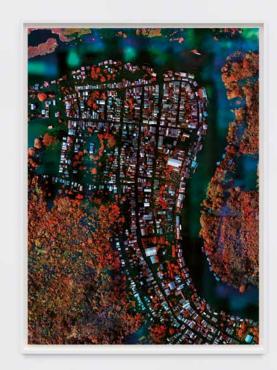
In dem jüngsten Projekt *Tristes Tropiques* verarbeitete Mosse mithilfe des *geographic*

information system (GIS) Tausende von Multispektralbildern, die er mit einer Drohne über spezifischen Standorten aufnahm. Multispektrale Bilder werden von wissenschaftlichen Gruppen dazu verwendet, in den 6 Millionen Quadratkilometer großen Regenwaldgebieten Abholzung zu erkennen und Orte mit konzentrierter CO2-Freisetzung, toxischer Verschmutzung und anderen Schädigungsprozessen des empfindlichen Ökosystems zu lokalisieren. Andererseits werden auch in der Agrarindustrie und der Mineralogie multispektrale Bildtechnologien eingesetzt, um die Umwelt zu kapitalisieren, auszubeuten und profitablere zu nutzen.

Unter der Oberfläche schwelt eine systematische Ausbeutung und Zerstörung dystopischen Ausmaßes. Die Technologie erfasst dem menschlichen Auge unsichtbare Lichtbänder, darunter Ultraviolett und Infrarot, die verborgene Phänomene aufzeigen. Durch die Überlagerung dieser Bilder erstellt Mosse farbenintensive Patchwork-Karten sichtbarer wie verborgener Umweltverbrechen: unterirdische Brände, die sich durch Wurzelgeflechte bewegen, illegale Bergbauoperationen oder Abholzung und Überschwemmung.

Der Titel der Serie verweist auf die kanonische Schrift *Tristes Tropiques* (1955) des Anthropologen, Soziologen und Begründers des Strukturalismus Claude Lévi-Strauss (1908– 2009). Dessen radikale Kulturkritik an den destruktiven Folgen des zivilisatorischen Prozessest wurde seinerzeit als kulturpessimistische Provokation international rezipiert. Neben seinen Reiseberichten (1935–1938) über die westliche Einflussnahme auf den globalen Süden am Beispiel indigener Gemeinschaften Brasiliens, reflektiert und hinterfragt Lévi-Strauss auch den eigenen Beruf des Ethnografen. Dadurch wird das Thema der Selbstreflexion als wissenschaftliche Methode aufgegriffen und in Bezug zur vermeintlichen Objektivität gestellt. Zugleich wird hier eine kritische Hinterfragung des Eurozentrismus des eigenen Faches explizit, weit vor der Postmoderne.

Die Referenz an Lévi-Strauss macht mit Blick auf die multispektralen Fotografien von Richard Mosse die drastischen Eingriffe in Ökosysteme des brasilianischen Amazonas in historischer Perspektive als Kontinuität kolonialer Praktiken lesbar. In einem zweiten Schritt werden Fragen aufgeworfen im Blick auf die Rolle des Fotografen, seine Reisen in Regionen und Gesellschaften, die er für ein oftmals westliches Publikum idokumentierte. So ruft Mosse durch die Titelgebung Fragen der Kulturkritik und Selbstreflexion auf, die heute, wie Lévi-Strauss es in seiner Zeit geleistet hat, die Rolle westlicher Interessen im globalen Kontext in einen aktuellen postkolonialen Diskurs einbringen.



Richard Mosse

Flooded Municipality, Amazonas, 2021 Archival Pigmentdruck, 216 × 160 cm





Fang Lu

Cinema

Das Werk von Fang Lu zählt zu jenen künst-Ierischen Positionen, die an einer Befragung und Erweiterung der Kategorien von Produktion und Rezeption, Kommunikation und Interaktion im Grenzbereich zwischen Theater, Performance und Videokunst arbeiten. Auch Cinema thematisiert die Überschreitung von Gattungsgrenzen. Wie schon in ihren früheren Videoarbeiten spielt Cinema an einem inszenierten Ort, kein konventioneller Kinoraum, sondern ein Theaterraum. Vier Kameras richten sich auf die Aktionen einer Protagonistin, die gleichzeitig die Rollen von Produzentin und Rezipientin übernimmt. Perspektivwechsel bestimmen nicht nur die Produktion: Die Aufnahmen der unterschiedlichen Kamerapositionen werden im Ausstellungsraum auf drei Großprojektionen und vier Monitore präsentiert. In der 7-Kanal-Videoinstallation wurde nichts geschnitten; vielmehr wird der gesamte Aufnahmeprozess dokumentiert.

Am Anfang spannt sich ein diaphan blaues Beamerlicht kegelförmig durch den dunklen Raum. Neben dem Beamer stehen Mischpult und Mikrofon im scheinbar leeren Zuschauer:innenraum mit violetten, stufenweise ansteigenden Sitzreihen. Eine junge Frau im engen, roten Kleid schreitet durch den dunklen Raum, um auf der Zuschauer:innentribüne neben dem Mischpult Platz zu nehmen. Auf sie ist nicht nur rotes Scheinwerferlicht gerichtet; gleich einem Panoptikum fokussieren sie vier Kameras, die die Performerin mittels der Konsole kontrollieren kann. Als sie beginnt die Konsolenknöpfe

zu bewegen, wird der seltsam rauschende Sound von fiependen Signalgeräuschen überlagert. Die Sichtbarmachung der Signale stört die Wahrnehmung des Bildes und macht gleichzeitig auf die Konstitution von Bildlichkeit aufmerksam. Der Blick der jungen Frau ist auf den großen Bildschirm gerichtet, der die instantanen Übertragungen der Kameras als Live-Feed zeigt. Ständig verändert sie den Bildausschnitt und beobachtet mit ernster Mimik ihre zögerlichen, leicht gestelzten Bewegungen.

Mit langsamen, teilweise stockenden Zooms fokussiert sie das eigene Bild, dirigiert Blick und Aufmerksamkeit. Der Zoom ist Medium einer subjektiven Perspektive, die mit Effekten der räumlichen Wahrnehmungsmodulation einhergeht. Überblendungen treiben die Bilder an den Rand ihrer Auflösung. Schichtungen oder Spaltungen bestimmen nicht nur die Bildordnung, sondern auch Schauanordnung: Die multiplen Screens markieren eine existentielle Spaltung des Subjekts und des Blicks. Die (Selbst)Bilder sind jederzeit revidierbar. Zwei Musiker begleiten, zunächst im Bilder-Off, die Aktionen der Darstellerin mit einem Live improvisierten, abstrakt-elektronischen Score. Durch die dissonante Struktur zwischen Bild und Ton, zwischen On und Off, Innen und Außen inszeniert sie systematisch Uneindeutigkeiten. Der Wahrnehmungsraum wirkt trügerisch, denn die visuellen Überblendungen und die akustischen Irritationen generieren wechselnde Perspektiven. Der eigene Standpunkt ist kaum mehr sicher.

Farah Al Qasimi

Curtain Shop

Die Aufnahmen der Fotografin Farah Al Qasimi eröffnen Einblicke in die privaten Räume, freundschaftlichen Begegnungen und den Zeitvertreib junger Frauen ihrer Generation in den Vereinigten Arabischen Emiraten und den USA. Die für die Golfregion charakteristischen Farben, Materialen und Ornamente der Innenräume, die Al Qasimi aufnimmt, bilden eigene ästhetische Universen, in denen sie bühnenartige Szenen festhält. Einem Kammerspiel gleich treten wenige Personen in einem einzigen beschränkten Raum in Erscheinung. Ihre Gesichter und Körper sind dabei wie zufällig verstellt oder von Objekten verdeckt. Die Staffelung von Oberflächen und ornamentalen Mustern und die von weiten Stoffen umspielten Körper erzeugen eine dichte Verschränkung der Bildräume zu einem Überund Nebeneinander von Mustern und Texturen.

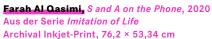
In dem Doppelporträt *S and A on the Phone* aus dem Jahr 2020 zeichnet das einfallende Tageslicht ein hell erleuchtetes Rechteck auf die senfgelben und fliederfarbenen Kleider zweier Frauen, die in die virtuelle Welt ihrer Smartphones vertieft sind. Die den Betrachtenden zugewandte Frau hantiert mit ihrem großen Smartphone, das in einem mit Blumenornamenten bedruckten Schutz-Case steckt. Durch den Screen direkt vor ihrem Gesicht bleibt nur ein Fragment ihres rechten Auges sichtbar. Das zweite Auges gestaltet sich aus der Kameralinse ihres Smartphones, die sie, für sie selbst un-

merklich, den Betrachtenden entgegen richtet. Die Blumenornamente, die ihr Phone schmücken, komplettieren dabei assoziativ ihre verborgenen Gesichtszüge.

Surreale Effekte dieser Art in den Aufnahmen von Farah Al Qasimi bewirken zufällige Kippmomente der Wahrnehmung und aktivieren das Betrachter:innen-Erlebnis an sich alltäglicher, ruhiger Szenen, wie im Foto Curtain Shop, 2019. Es zeigt ausschnitthaft den Rücken einer Frau, die offenbar eine große Blume hält und in der barocken Fülle der Vorhänge und des visuellen Dekorums zu verschwinden scheint. Visuelle Strategien des Blickentzuges, des Fragmentierens und Verhüllens verschränken die Protagonistinnen ihrer Bildwelten mit dem Umfeld. Der Mimikry-Effekt verwebt Raum und Figur miteinander und suggeriert Innenräume als eigene Welten, als hermetisch und sicher, zugleich sind es Räume, die den Frauen systematisch den Kontakt zur Außenwelt, zur Gesellschaft zu entziehen scheinen. Durch den häufigen Einsatz von Blitzlicht und die spezifische Farbpalette von Flieder-, Blau- und Gelbtönen und die floralen Muster vor weißen Wänden wirken die Aufnahmen wie Indoor-Frühlingsbilder, kontrastierend hierzu entsteht der Eindruck erstickender Gefangenschaft.

Neben den subtilen Verweisen auf Überbleibsel des kolonialen Einflusses in den Klei-







Curtain Shop, 2019 Archival Inkjet-Print, 102 × 76 cm

nigkeiten des täglichen Lebens blitzt auch die Faszination des Westens für die erotische Imagination muslimischer Frauen auf, die in ihren Fotografien kritisch reflektiert wird. Die Vorstellung davon, was in den vor dem öffentlichen und männlichen Einblick verborgenen Privaträumen vor sich geht, das Phantasma eines männlichen, kolonialen Blickes, wird hier mit Ironie und Lässigkeit konfrontiert. Farah Al Qasimi setzt dem Phantom der fetischisierten muslimischen Frau eine junge Generation von realen Frauen entgegen, die im liminalen Zustand einer in Wandlung begriffenen arabischen Gesellschaft aufwuchsen und heute weitgehend selbstbestimmt leben. So lassen sich Farah Al Qasimis Aufnahmen vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Kontexte der

Vereinigten Arabischen Emirate der Gegenwart auch als das Porträt weiblicher Millennials/ Generation Y lesen, die im Dekor einer ausklingenden Welt des häuslichen Alltags ihr Make-up im Smartphone-Selfie prüfen und neuen Möglichkeiten entgegenstreben.

Hartmut Böhm, or-or (Tischstück #7), 2016 Mixed media, dimensions variable



Hartmut Böhm

or-or (Tischstück #7)

Reflexive Aneignung von Strömungen der abstrakten Kunst im 20. Jahrhundert

Das Werk von Hartmut Böhm reflektiert einige der wichtigsten Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Readymade, L'art concret, De Stijl, konstruktive Kunst, ZERO, Minimalismus, konzeptuelle Tendenzen. Diese Strömungen, ihre Utopien wie ihr Scheitern, haben ihn geprägt, wie er sie mit geprägt hat in seinem mehr als fünf Jahrzehnte umspannenden Werk. In Zeichnungen, Bildobjekten sowie wand- und raumbezogenen Installationen analysiert Hartmut Böhm das formale Inventar, und, weitergehend: Geist und Ethik, welche diesen künstlerischen Entwicklungen, ihren Interdependenzen und Übergangszonen zugrunde liegen. In seinem Werk geht es um serielle Formationen, Maßstab, Proportion, die Übersetzung von Alltagsmaterialien in mathematisch-künstlerisch austarierte Konstruktionen. Es geht um ästhetische Konzepte, deren differenzierte Maßverhältnisse der Unordnung der Welt das Ethos eines geistigen und werkstoffgerechten Willens zu disziplinierter Formfindung entgegenhalten.

Seit 2013 hat Hartmut Böhm die neue Werkgruppe der *Tischstücke* konzipiert. Fundstücke des Ateliers – Zeichengerät, Werkstoffe, Werkzeuge, Kleberollen, Karteikästen, Einladungskarten, Broschüren – werden auf schlichten Tischen so angeordnet, dass das einzelne Objekt Teil eines streng formal ausgearbeiteten

Vokabulars, einer visuell komponierten Anordnung wird. Die Auftragsarbeit für die Mercedes-Benz Art Collection *or-or* – der Titel referiert auf einen Essay des Psychologen und Kunstwissenschaftlers Anton Ehrenzweig von 1964 – ist eine Fortführung und semantisch aufgeladene Weiterentwicklung der Tischstücke.

or-or lässt sich als visueller Essay über sein künstlerisches Œuvre lesen. Das rund sieben Meter lange Display abschreitend, legen die Betrachter:innen einen Weg zurück durch das materiale Vokabular der geistigen Landschaft Hartmut Böhms: Messgeräte, Klebeband-Abroller, Heftzangen, optische Instrumente, CD-Hüllen, Vergrößerungsgläser, Karteikästen, Packungen mit Schrauben oder Dübeln, Bilderrahmen, Ausstellungskataloge, Einladungskarten. Die materielle Vielfalt aus typografischen Objekten, Künstlermaterialien und ausgewählten Gegenständen des Ateliers bietet zahlreiche Lesarten. Für die Lektüre benennt der Künstler selbst die folgenden Begriffe: Matrix und Metapher, Leere und Volumen, Überlagerung und Durchdringung, System und Syntax, Form und Struktur.

Übertragen auf die Konzeption der Skulptur or-or von Hartmut Böhm ist mit der Wahl dieses Titels der programmatische Anspruch nahegelegt, dass das Werk zunächst von der Produktionsseite her als gesteuerter Prozess









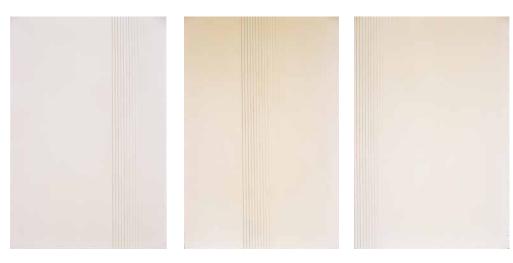


Hartmut Böhm, or-or (Tischstück #7), 2016 Mixed media, dimensions variable

im Spiel unbewusster Wahl der Objekte und bewusster Planung von Syntax und Semantik angelegt ist. Bezogen auf die Rezeption baut es Ambivalenzen und intentional sich überlagernde, sich auch widersprechende Lesarten auf und sieht divergierende Lektüren vor.

Meine Lektüre von or-or ist gefesselt vor allem von der zunächst kaum wahrnehmbaren, dann aber umso nachhaltiger sich durchsetzenden Spannung zwischen den ischwarzen Jahrend der Nazizeit am linken Auftakt der Skulptur und der Aufhellung und Weitung des Blicks nach rechts hin - gegen)unendlich(- zum Manifest von L'art concret: rein historisch zwei unvereinbare Aspekte der Zeit um 1930 und zugleich zwei sich abstoßende Pole der Politik und Mentalitätsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Theo van Doesburg proklamierte die ungegenständliche Kunst als Konkretion ihrer selbst, verstand sie als Manifestation des Geistes in einer bestimmten geschichtlichen Situation. Zu den Forderungen nach Rationalität und Antisubjektivität kommt für die Mitglieder von L'art concret 1930 also wesentlich hinzu, dass Kunst auch politisch und gesellschaftlich auf der Höhe ihrer Zeit zu argumentieren habe - ein Ethos, das in der weiteren Fortschreibung der konkreten

Kunst durch das 20. Jahrhundert weitgehend verloren gegangen ist und von Hartmut Böhm nun in neuer Qualität und für unsere historische Gegenwart diskutiert wird.



Hartmut Böhm, Bleistiftlinien-Programme, 1974 20 Bleistiftlinien, 3 Teile, je 73 × 51 cm

Werkliste

FARAH AL QASIMI

1991 in Abu Dhabi, UAE - lebt in NYC, USA und Dubai, UAE

Curtain Shop [Vorhang-Laden], 2019 102 × 76 cm. Ed. 4/5 + 2 AP

HERA Y. AMIN

1980 in Kairo, ET - lebt in Berlin, D

A Mathematical Manner of Perceiving [Eine mathematische Art der Wahrnehmungl, 2016 Eisen, pulverbeschichtet 220 × 185 × 6 cm, Ed. 1/3 + 1 AP Erworben 2021

SHŪSAKU ARAKAWA + MADELINE

1936 Nagoya, J - 2010 NYC, USA 1941 - 2014 NYC, USA

Civilization [Morgenbild - Porträt einer Zivilisationl, 1969 Öl auf Leinwand

Ohne Titel, 1964/65 Acryl, Bleistift, Farbstift, Tusche und Papiercollage auf grundierter Leinwand

KIRSTIN ARNDT

Düsseldorf, D

Ohne Titel, 2009 MDF, 120 × 80 × 28.8 cm Erworben 2011

ELISABETTA BENASSI

Anyone in the Street [Irgendwer auf der Straße], 2018 Handgewebter Wollteppich 250 × 347 cm, Ed. 3/5

WOLFGANG BERKOWSKI

1960 Salzkotten, D - 2017 Rom, I

Daily Paintings [Upper class Twit Bertie...DP31/23.10.2010] [Tägliche Gemälde (Oberklasse Trottel Bertie...DP31/23.10.2010)], 2010

80







ZANDER BLOM

(Matte)

1982 in Pretoria, ZA - lebt in Johannesburg, ZA

reporting...DP179/20.3.2011]

[Tägliche Gemälde (Eine alte Frau,

Beide: Acryl auf Leinwand, Gummi

200 × 200 cm und 130 × 200 cm

berichtet...DP179/20.3.2011)], 2011

The Black Hole Universe, Chapter 2, Scene #9 [Das Universum der #9] Berlin, 2010 Fotodruck auf Fuji Archive Metallic Pearl, aufgezogen auf Alu-Dibond 60 × 87 cm, Ed. 2/3



Streifenrelief 16, 1977 Plexiglaslamellen auf Plexiglasscheibe Erworben 1995



or-or (Tischstück #7), 2016 Mixed Media Maße variabel Erworben 2016

STEPHEN BRAM

North Carlton, AUS

Ohne Titel, 1993 Öl und Acryl auf Leinwand Erworben 2003

Ohne Titel, 1994 Öl und Acrvl auf Leinwand

[Ohne Titel (Zwei-Punkt-Perspektive]. Archival Pigmentdruck, 67 × 95,5 cm

MONIKA BRANDMEIER

1959 in Kamen, D - lebt in Berlin, D

(Bydgoszcz), 2000 Schwarzweißfotografien 9 Teile, je 24 × 30 cm







MAGNUS GIOEN 1979 in London, GB - lebt in London, GB

(Adam and Eve). A pair [Glas brechen für einen Neuanfang (Adam und Eva). Ein Paarl, 2021 Archivfähige Pigmenttinten auf 310 GSM Radierpapier 2 Teile, je 125 × 45 cm, Ed. 3/3 AP

NATALIE CZECH

DING YI

Schanghai, CHN

Erworben 2015

1976 in Neuss, D - lebt in Berlin, D

A Window View by Robert Creeley (Skyline) [Eine Fensteransicht von Robert Creeley (Horizont)], 2021 Archival Inkiet-Prints 2 Teile, 86.1 × 63.2 cm und Erworben 2022





HERMANN GLÖCKNER

1889 Cotta, D - 1987 Berlin, D

Ohne Titel (Konstruktion mit 8 Zacken), um 1930 Tempera und Tusche auf Papier

GAIL HASTINGS

Melbourne, AUS

Cylindrical Space Lined by Yellow, (Zylindrischer Raum von Gelb gesäumtl. Raum, Acryl auf Sperrholz, Aquarell

und Bleistift auf Papier, montiert auf Sperrholz, Maße variabel Leihgabe der Künstlerin

MARCEL DUCHAMP + MATHIEU MERCIER

1887 Blainville, F - 1968 Neuilly, F 1970 in Conflans-Sainte-Honorine, F lebt in Paris, F und Valencia, E

Künstlerbuch, Farbstift und Tusche

auf Reispapier, 35 × 675 cm

Marcel Duchamp: De ou par Marcel (Boîte-en-valise) de ou par Mathieu Mercier [Von und mit Marcel Duchamp oder Rrose Sélavy (Schachtel im Koffer)] von und mit Mathieu Mercierl, 2015



SUSAN HEFUNA

und NYC, USA

Untitled [Ohne Titel], 2010 Tinte auf Transparentpapier 3 Teile, je 48,5 × 61,2 cm Erworben 2012

JAN HENDERIKSE

1937 in Delft, NL - lebt in Antwerpen, B und NYC, USA

Money Money [Geld Geld Geld1, 1986 Plastikkoffer mit diversen Gegenständen

FANG LU

Cinema [Kino], 2013 7-Kanal-Videoinstallation, Ton 19:19 min, Ed. 3/5



RUPPRECHT GEIGER 1908 - 2009 München, D

Zeichnung Gr. 1/94, 1994 **Grafit auf Papier** Erworben 1994



















Erworben 2010





FLORINA LEINSS

pic175.21black screen, 2021 pic176.21black screen, 2021 [bild174.21, 175,21 und 176.21, schwarzer bildschirm] Alle: Hochglanzlack, Öl auf MDF Leihgabe der Künstlerin

SYLVAN LIONNI

1973 in Cuckfield, GB - lebt in NYC. USA

> Reflector (black) [Reflektor (schwarz)] //, 2021 Mixed Media auf Aluminium 2 Platten, ie 116.9 × 87, 6 cm

RICHARD MOSSE

1980 in Kilkenny, IRL - lebt in NYC,

Flooded Municipality [Überschwemmte Gemeinde], Amazonas, Aus der Serie Tristes Tropiques **Archival Pigmentdruck** 216 × 160 cm, Ed. 1/5 + 2 AP Erworben 2022

ZANELE MUHOLI

1972 in Umlazi/Durban, ZA - lebt in Umbumbulu, ZA

> Durban, 2020 Silbergelatineabzug, Triptychon Erworben 2022

ANN-KATHRIN MÜLLER

1988 in Nürtingen, D - lebt in

Vantage Point [Blickwinkel] (1), 2014

Tamerlan (3), 2014-15 Beide: Silbergelatinehandabzug Ed. 2/3 + 1 und Ed. 2/3 + 2







TIMO NASSERI 1972 in Berlin, D - lebt in Berlin, D

Tinte auf Papier, 89 × 66 cm

MUON. 2015 Pulverbeschichteter Stahl Erworben 2018



BRIAN O'DOHERTY

1928 in County Roscommon, IRL lebt in NYC, USA

Rope Drawing [Zeichnung mit Schnur] #118, 2013/2022 Maße variabel



KAYODE OIO

1990 in Cookeville, USA - lebt in NYC,

Pioneer International - Probelinsen-Set - Konkave/Konvexe Kugel &

Testgestell aus Titan, Optometrie-Instrumente, Glas, Spiegel, durchsichtige Amac-Boxen, Erworben 2022



OLSEN

1975 in Villingen-Schwenningen, D -

Apollo 11 (Edition ungelesene Packungsbeilage), 2019 Plastikmodell, Enamelfarbe, Maße variabel



IULIAN OPIE

Sian Walking 3 [Sian Läuft 3], 2013 LCD-Bildschirm 122 × 70 × 10 cm, Ed. 1/4



1964 in Oran, DZ - lebt in Paris, F

6:00 P.M., 2001 **Chromojet-Druck auf Teppich** Maße variabel Erworben 2011



CHARLOTTE POSENENSKE 1930 Wiesbaden, D - 1985

(autorisierte Rekonstruktion 2009)

Frankfurt/Main, D

ROBIN RHODE

1976 in Kapstadt, ZA - lebt in Berlin, D

Pan's Opticon Studies [Pans optische Studienl, 2009 Fotogravuren auf Somerset 300 g 5 Teile, je 54 × 78 cm Erworben 2010



1978 in Osaka, J - lebt in Berlin, D

Untitled [Ohne Titel] (HS 239, HS 240), 2017 Stift und Acryl auf Papier 2 Teile, je 76 × 163 cm Erworben 2018



1968 in Birmingham, GB - lebt in

Naked Woman in African Mask Descending a Staircase [Nackte Frau mit afrikanischer Maske, eine Treppe herabsteigend], 2019 Leinwand, Acryl und Kleber auf Leinwand, Bleistift Erworben 2021



Trophy III/69, 1969 Holz, Kunstharz



1964 in Diez, D - lebt in Berlin, D

Nest of Tables [Nest aus Tischen], Acryl auf Holz Maße variabel



ALBERT WEIS

perspektiven, 2022 Maße variabel Auftragsarbeit



BEN WILLIKENS

1939 in Leipzig, D - lebt in Stuttgart, D

Grafit und Acryl auf Karton Erworben 1990

Flur Nr. 13, 1974/75 Acryl auf Leinwand Erworben 1993



YIN XIUZHEN

1963 in Peking, CHN - lebt in Peking,

Portable City Stuttgart [Tragbare Stadt Stuttgart], 2010 Koffer, gebrauchte Kleidungsstücke, Klanginstallation Erworben 2014

83





IMPRESSUM

Perspektiven. Futurismen Ref. Marcel Duchamp & Marcel Proust Werke der Mercedes-Benz Art Collection

Ein Ausstellungskonzept der Mercedes-Benz Art Collection 2022/23

Kuratorin

Renate Wiehager

Herausgeberin

Renate Wiehager für die Mercedes-Benz Group AG

Ausstellungskoordination

Nora Bergbreiter, Kathrin Hatesaul

Redaktion und Lektorat

Nora Bergbreiter, Friederike Horstmann, Renate Wiehager

Englische Übersetzung und Redaktion

Everett Forrest Mason

Kataloggestaltung

hackenschuh communication design, Stuttgart

Druck

Bechtel Druck GmbH+Co.KG 73061 Ebersbach

- © VG Bildkunst, Bonn 2022: Marcel Duchamp, Rupprecht Geiger, Hermann Glöckner, Mathieu Mercier, Ann-Kathrin Müller, Timo Nasseri, Olsen, Julian Opie, Ina Weber, Albert Weis, Ben Willikens
- © 2022 der abgebildeten Werke: die Künstler:innnen der Ausstellung
- © 2022 Mercedes-Benz Group AG, die Autor:innen und Fotograf:innen

Fotonachweise

Nick Ash, Berlin: S. 48. Florian Böhm, München: S. 76, 78-79. Monika Brandmeier, Berlin: S. 9. Fang Lu, Peking: S. 72. Andreas Freytag, Stuttgart: S. 28. Hans-Georg Gaul, Berlin: S. 6, 12 o.l./u., 14, 26-27, 30 u., 34, 38-40, 66, 79 u. Courtesy Galerie Elisabeth & Reinhard Hauff, Foto: Bernhard Kahrmann: S. 30 o. Gail Hastings, Melbourne: S. 58, 61-63. Ferdinando lannone, Stuttgart: S. 32. Courtesy Kadel Willborn, Düsseldorf: S. 31. Mercedes-Benz AG: S. 56. Courtesy die Künstlerin und Magazzino, Rom: S. 44, 46. Mathieu Mercier, Paris/Valencia: S. 16-17. Ann-Kathrin Müller, Stuttgart: S. 54, 57. © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Kapstadt/Johannesburg und Yancey © Nnenna Okore, Courtesy Sakhile & Me Gallery, Frankfurt: S. 7. Olsen: S. 68-69. Philadelphia Museum of Art: The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950, 1950-134-59: S. 20. Uwe Seyl, Stuttgart: S. 2-4, 10-11, 15, 18, 20. Courtesy der Künstler, Jack Shainman Gallery, New York und carlier | gebauer, Berlin/Madrid: S. 71. Courtesy ShangArt, Schanghai: S. 64-65. Courtesy der Künstler und Sweetwater, Berlin: S. 18. Courtesy die Künstlerin und The Third Line, Dubai: S. 75. © Adejoke Tugbiyele, Courtesy of October Gallery, London: S. 8 r. Simon Vogel, Köln: S. 24.

Cover: Fang Lu, *Cinema*, 2013 © Fang Lu.

Sollte es trotz intensiver Recherche nicht gelungen sein, alle weiteren Rechteinhaber:innen zu finden, so werden berechtigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Lizenzgebühren vergütet.

Printed in Germany