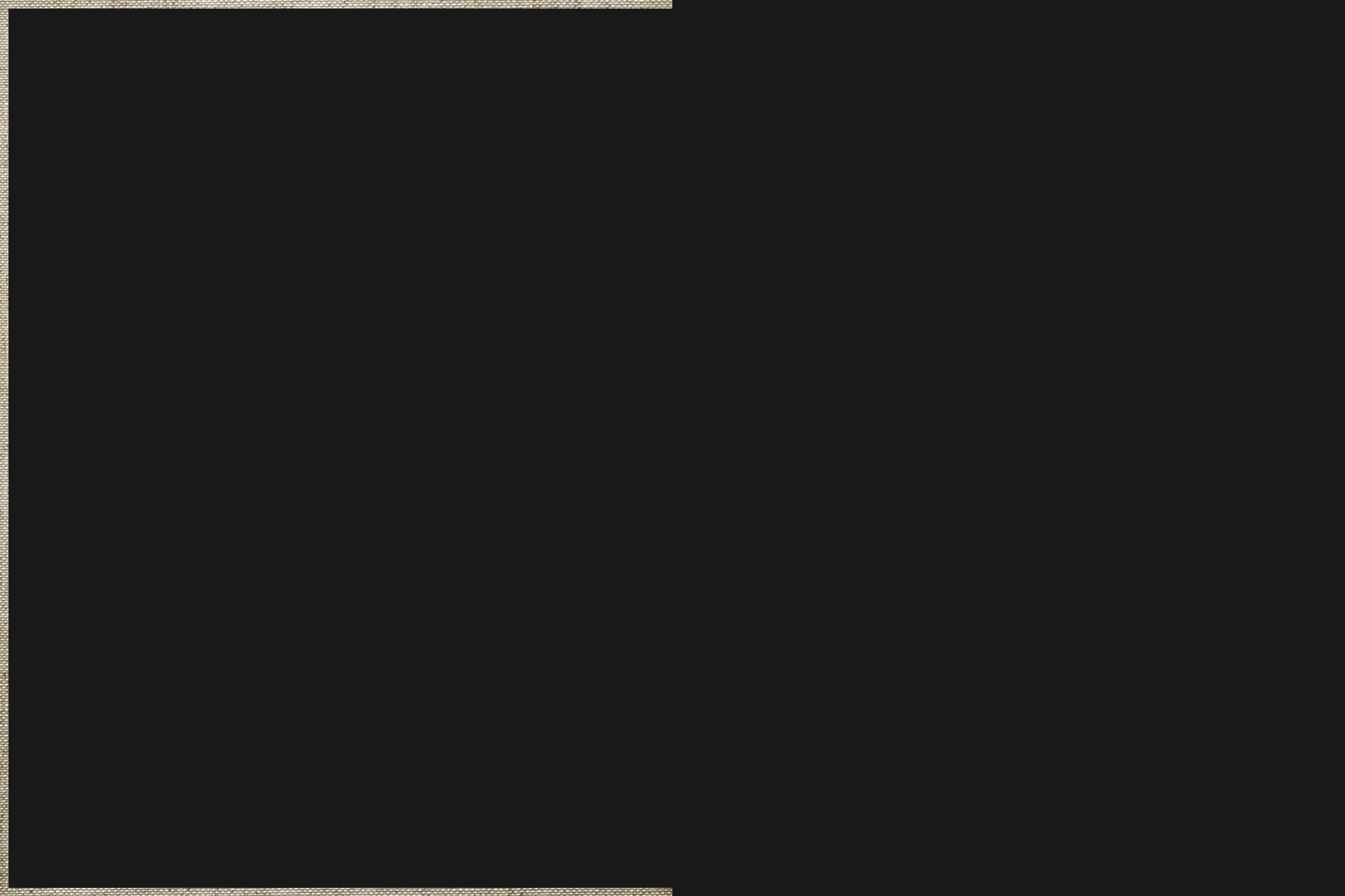


**BOROS COLLECTION  
BUNKER BERLIN**

**DISTANZ**







BOROS COLLECTION / BUNKER BERLIN

**BOROS COLLECTION / BUNKER BERLIN**

Edited by/Herausgegeben von: Boros Foundation  
Photographs by/Fotografien von: Noshe



**This catalog documents our third presentation of the collection in the bunker. We change the exhibition every four years and present the works shown there to the public in guided tours of groups of twelve visitors each. Due to fire regulations, there is no other alternative. The first presentation of the collection was seen by 120,000 visitors, while the second was seen by 200,000. Twenty-eight guides work with us to offer 90-minute tours of the collection in several languages. We are delighted to see how great and sustained people's interest in the collection and the building continue to be.**

**Once again, we present bodies of work by artists we purchased many years ago together with recent acquisitions. And some of the works have been made expressly for the bunker. It's always particularly illuminating for us to see how works by artists from the pre-Internet era come together with works by so-called digital natives.**

**We'd like to thank all the artists who've helped us during the installation in this challenging building. And we'd like to express our thanks for people's interest in the thing that's so important to us, that we learn from, and that enriches our lives: the art of our time.**

**Karen and Christian Boros**

Dieser Katalog dokumentiert unsere 3. Sammlungspräsentation im Bunker. Wir wechseln die Ausstellung alle vier Jahre und präsentieren die dort ausgestellten Werke der Öffentlichkeit in geführten Gruppen von jeweils 12 Personen. Aufgrund von Auflagen der Feuerwehr ist das bei uns nicht anders möglich. Die erste Sammlungspräsentation hatte 120.000 und die zweite 200.000 Besucher. Bei uns arbeiten 28 Guides, die in mehreren Sprachen unsere Sammlung in 90-minütigen Touren vermitteln. Es macht Freude, wie lang anhaltend und groß das Interesse an der Sammlung und dem Gebäude ist.

Wieder präsentieren wir Werkblöcke von Künstlern, die wir schon vor vielen Jahren gekauft haben, mit aktuellen Neuerwerbungen. Und einige Arbeiten sind eigens für den Bunker entwickelt worden. Es ist für uns besonders aufschlussreich, wie Arbeiten von Künstlern der Vor-Internetzeit mit Werken der sogenannten Digital Natives zusammenkommen.

Wir danken allen Künstlern, die uns beim Aufbau in diesem schwierigen Gebäude geholfen haben. Und wir danken für das Interesse an dem, was uns so wichtig ist, von dem wir lernen und was unser Leben bereichert: Die Kunst unserer Zeit.

Karen und Christian Boros





**1940**  
Adolf Hitler initiates the "Führer's Emergency Program" after the first Berlin bombings. Major German cities commence the high-speed construction of bomb-proof air raid shelters for the civil population.

**1941**  
Development of bunker types in the "General Building Inspection of the Imperial Capital," directed by Albert Speer. Furnished with architectural details in Renaissance style, the buildings aesthetically follow the idea of the transformation of Berlin into the "world capital Germania," eventually intended as cenotaphs of the "Final Victory."

**1942**  
Completion of the "Reichsbahnbunker Friedrichstraße" for passengers and staff at Friedrichstraße railway station. Designed by Karl Bonatz as dormitory shelter of the type M1200, the bunker has a sheltering capacity of 1,200 people.

**1944**  
During the final months of the war, up to 4,000 local residents take refuge in the Reichsbahnbunker.

**1945**  
Bunker is occupied by the Red Army and used as a prisoner-of-war camp.

**1957**  
Used as storage for tropical fruits by state-owned wholesaler "VEB Fruit Vegetable Potatoes." The local population call it the "Pre-Christmas Bunker" or "Banana Bunker."

**1992**  
With its techno, fetish, and fantasy parties, the bunker acquires the reputation of being the "hardest club on earth."

**1994**  
Deutsches Theater stages a production of Simon Donald's "The Life of Stuff" on the fourth floor of the bunker.

**1940**  
Erlass des „Führer-Sofortprogramms“ auf Befehl von Adolf Hitler nach ersten Bombenangriffen auf Berlin. In deutschen Großstädten werden daraufhin bombensichere Luftschutzbunker für die Zivilbevölkerung im Schnellverfahren errichtet.

**1941**  
Entwicklung von Typenbunkern in der von Albert Speer geleiteten „Generalbauinspektion für die Reichshauptstadt“. Versehen mit Bauformen der Renaissance, entsprechen diese Baureihen ästhetisch der Konzeption für die Umgestaltung Berlins zur „Welthauptstadt Germania“, in der sie als Ehrenmal für den „Endsieg“ vorgesehen sind.

**1942**  
Fertigstellung des „Reichsbahnbunkers Friedrichstraße“ für Reisende und das Personal des Bahnhofs Friedrichstraße. Nach einem Entwurf von Karl Bonatz ist dieser Bunker als Schlafbunker des Typs M1200 konzipiert – Bezeichnung für ein entsprechendes Fassungsvermögen von 1200 Personen.

**1944**  
In den letzten Kriegsmonaten finden bis zu 4000 Anwohner der umliegenden Wohngebiete Schutz im Reichsbahnbunker.

**1945**  
Besetzung des Bunkers durch die Rote Armee und Nutzung als Kriegsgefängnis.

**1957**  
Lagerung von Südfrüchten durch den „VEB Obst Gemüse Speisekartoffeln“. Die Bevölkerung nennt den Bunker „Vorweihnachtsbunker“ und „Bananenbunker“.

**1992**  
Der Bunker entwickelt mit Techno-Musik und Fetisch- und Fantasy-Parties sein Image als härtester Club der Welt.

**1994**  
Das Deutsche Theater inszeniert Simon Donalds „Lebensstoff“ in der vierten Etage des Bunkers.

1995  
"Sexperimenta" takes place in the bunker.

1995  
New Year's Eve party billed as "The last days of Saigon" is banned. It takes place anyway. The bunker is closed by the authorities and sealed off.

1996  
Art exhibition "Files" featuring works by Olafur Eliasson, Daniel Pflumm, Ugo Rondinone, among others.

2003  
Bunker is purchased by Christian Boros.

2004  
Jens Casper/Real-architektur begins planning work for the conversion.

2007  
Completion of the conversion and the first public exhibition of installations from the Boros Collection.

2008  
The first exhibition of the Boros Collection ran from 2008 to 2012 and attracted over 120,000 visitors to see different groups of works by the following artists:  
Michael Beutler  
John Bock  
Olafur Eliasson  
Elmgreen & Dragset  
Kitty Krauss  
Robert Kusmirowski  
Mark Leckey  
Manuela Leinhoß  
Sarah Lucas  
Kris Martin  
Henrik Olesen  
Manfred Pernice  
Daniel Pflumm  
Tobias Rehberger  
Anselm Reyle  
Bojan Šarčević  
Santiago Sierra  
Florian Slotawa  
Monika Sosnowska  
Katja Strunz  
Rirkrit Tiravanija

2012  
The second exhibition of the Boros Collection ran from 2012 to 2016 and attracted over 200,000 visitors to see different groups of works by the following artists:  
Ai Weiwei  
Awst & Walther  
Dirk Bell  
Cosima von Bonin  
Marieta Chirulescu  
Thea Djordjadze  
Olafur Eliasson  
Alicja Kwade  
Klara Lidén  
Florian Meisenberg  
Roman Ondák  
Stephen G. Rhodes  
Thomas Ruff  
Michael Sailstorfer  
Tomás Saraceno  
Thomas Scheibitz  
Wolfgang Tillmans  
Rirkrit Tiravanija  
Danh Võ  
Cerith Wyn Evans  
Thomas Zipp

1995  
Die „Sexperimenta“ findet im Bunker statt.

1995  
Die Silvesterparty „The last days of Saigon“ wird verboten. Sie findet trotzdem statt. Per Schließungsverfügung wird der Bunker geschlossen.

1996  
Kunstaussstellung „Files“ mit Olafur Eliasson, Daniel Pflumm, Ugo Rondinone u. a.

2003  
Kauf des Bunkers durch Christian Boros.

2004  
Jens Casper/Realarchitektur beginnt mit der Planung der Umnutzung.

2007  
Fertigstellung des Umbaus und erste öffentliche Präsentation von Installationen aus der Sammlung Boros.

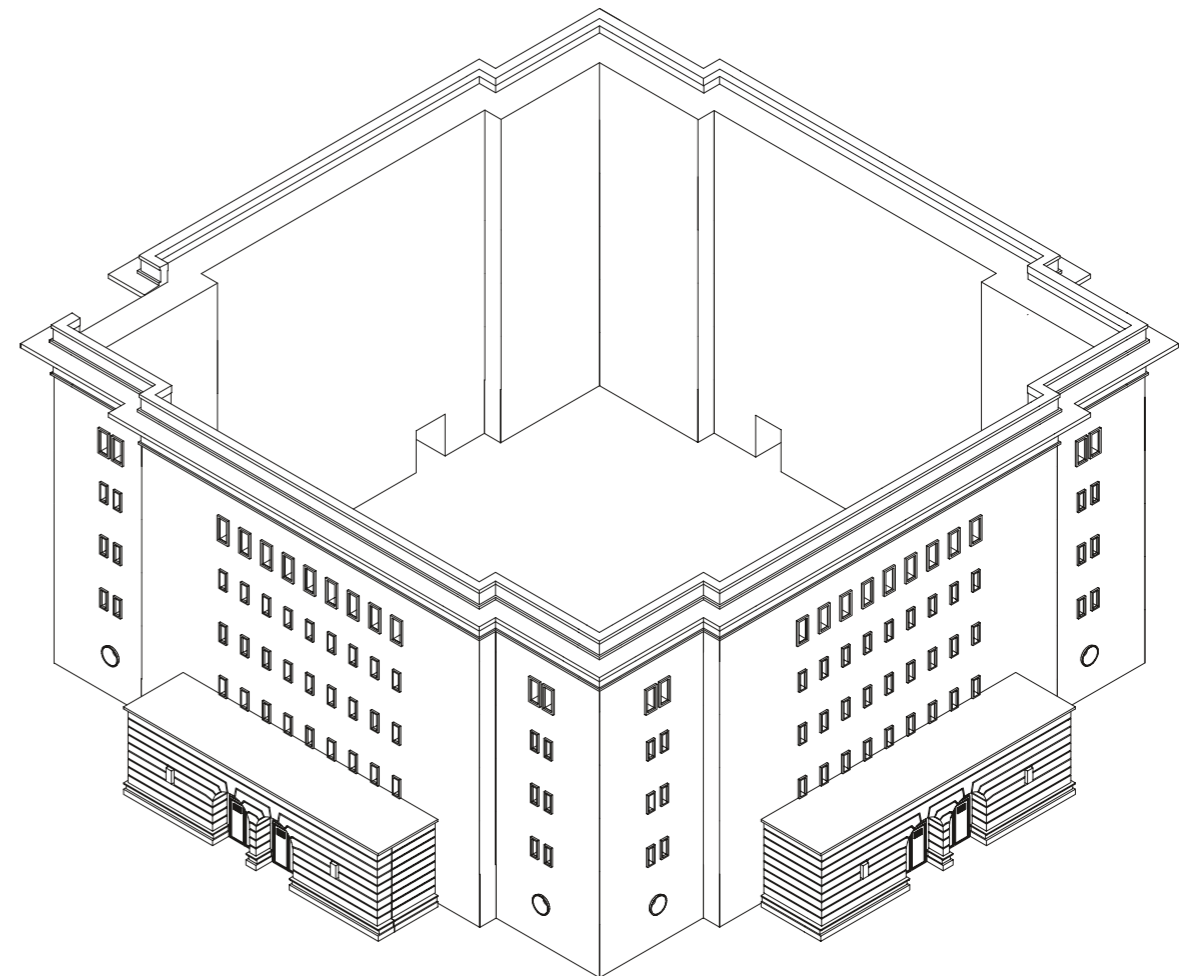
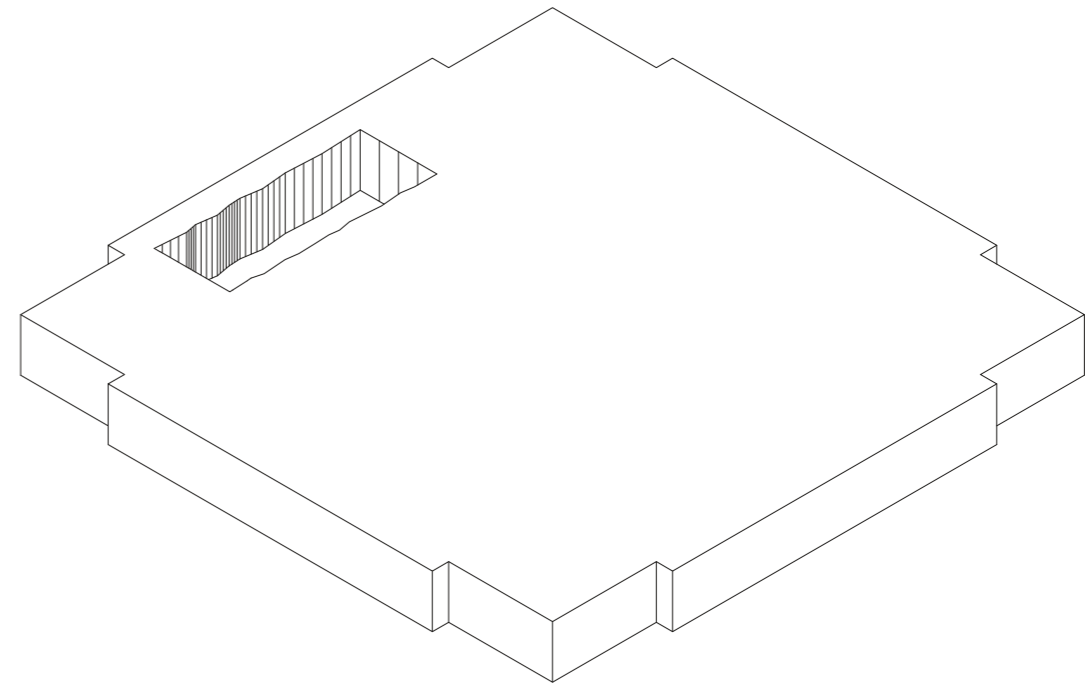
2008  
Die erste Ausstellung der Sammlung Boros stellte von 2008 bis 2012 über 120.000 Besuchern Werkgruppen folgender Künstler vor:  
Michael Beutler  
John Bock  
Olafur Eliasson  
Elmgreen & Dragset  
Kitty Krauss  
Robert Kusmirowski  
Mark Leckey  
Manuela Leinhoß  
Sarah Lucas  
Kris Martin  
Henrik Olesen  
Manfred Pernice  
Daniel Pflumm  
Tobias Rehberger  
Anselm Reyle  
Bojan Šarčević  
Santiago Sierra  
Florian Slotawa  
Monika Sosnowska  
Katja Strunz  
Rirkrit Tiravanija

2012  
Die zweite Ausstellung der Sammlung Boros stellte von 2012 bis 2016 über 200.000 Besuchern Werkgruppen folgender Künstler vor:  
Ai Weiwei  
Awst & Walther  
Dirk Bell  
Cosima von Bonin  
Marieta Chirulescu  
Thea Djordjadze  
Olafur Eliasson  
Alicja Kwade  
Klara Lidén  
Florian Meisenberg  
Roman Ondák  
Stephen G. Rhodes  
Thomas Ruff  
Michael Sailstorfer  
Tomás Saraceno  
Thomas Scheibitz  
Wolfgang Tillmans  
Rirkrit Tiravanija  
Danh Võ  
Cerith Wyn Evans  
Thomas Zipp

Reichsbahnbunker M1200

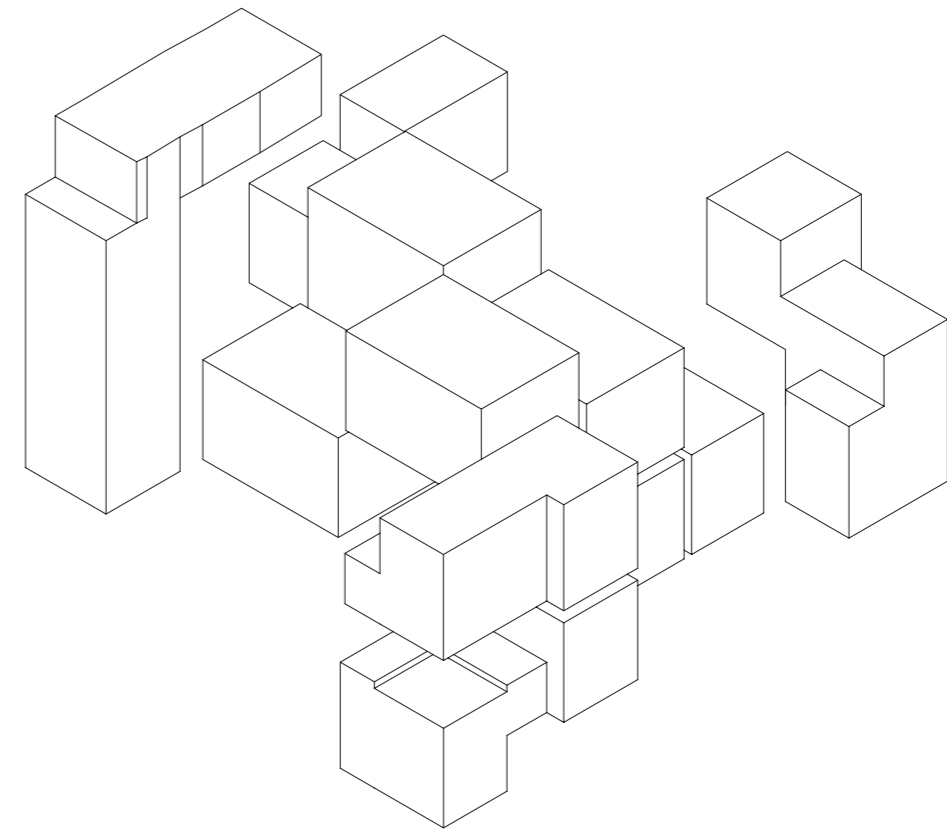
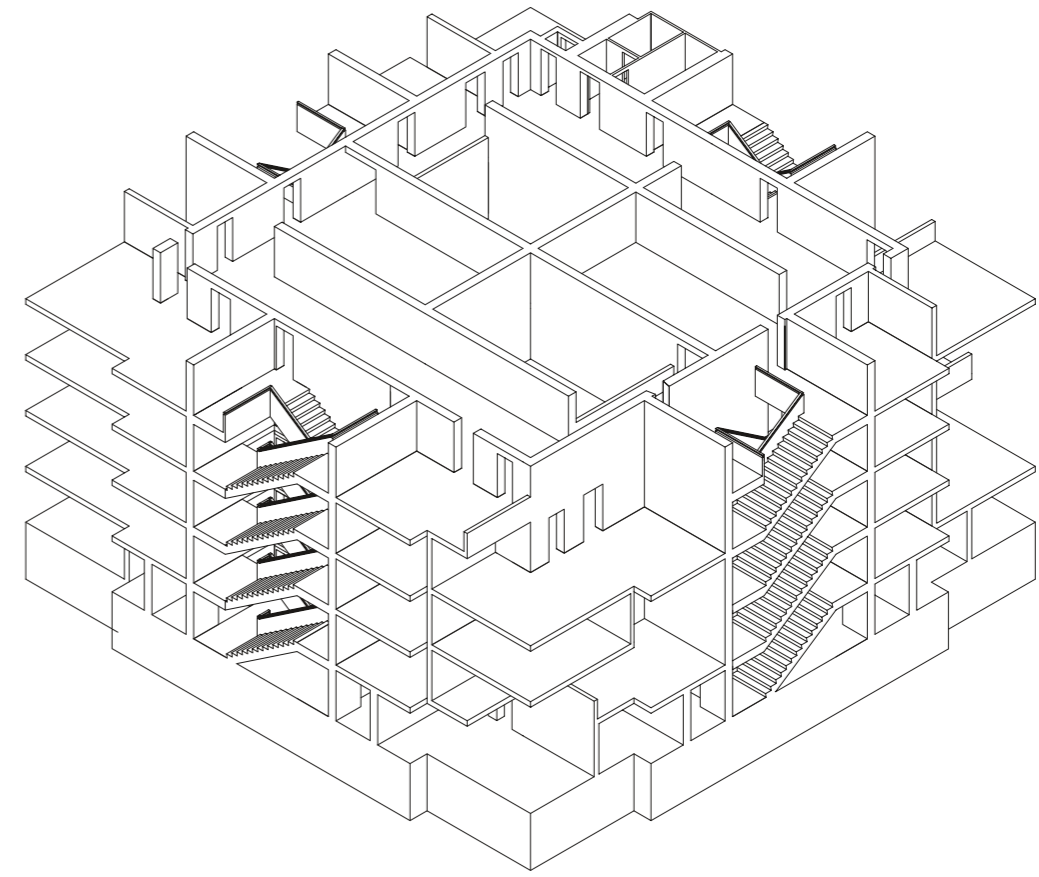
Built 1941. 180 cm exterior walls. 320 cm roofing slabs.  
five-year conversion period. 1,800 tons of concrete  
were cut out and removed.

Erbaut 1941. 180 cm Außenwände. 320 cm Dachplatte.  
Fünf Jahre Umbauzeit. Es wurden 1800 Tonnen Beton  
herausgesägt und -gestemmt.



**Eighty rooms with ceiling heights of between two and twenty meters covering an area of 3,000 m<sup>2</sup> were created from 120 uniform and standardized rooms.**

Aus 120 gleichförmigen Räumen wurden 80 Räume mit Raumhöhen zwischen zwei und 20 Metern auf 3000 m<sup>2</sup> geschaffen.





“Bunkers are places connected to various memories, some of them entirely contradictory,” writes Silke Wenk in her introduction to the pioneering volume “Erinnerungs-orte aus Beton” (Concrete Memorials), which she edited in 2001. While she phrased this statement in relatively general terms, Wenk soon passed harsh judgment. In Germany, she says, bunker buildings have long been treated as “marginalia” by historical scholarship. Indeed, investigating them offered historians no chance at fame and very little in the way of recognition among colleagues. When Wenk wrote the foreword to “Erinnerungs-orte aus Beton,” she herself became a good example for her assertion. She was a tenured professor for “Theory and History of Art and Visual Culture” and “Gender Studies in Art and Cultural History” at the University of Oldenburg, which is considered, at best, to be more or less on the fringes of the German research landscape. This did not, however, diminish the powerful effect of her discoveries. In her introductory essay, titled “Bunkerarchäologien” (Bunker Archaeologies), she reminds the reader of the status the “architects of war” possessed among National Socialists: for the Nazi rulers, as perverse as it might sound today, these structures were an expression of progress, technology, and modernity. And because, writes Wenk, written art history after World War II went to great lengths to establish as dominant the interpretation that Nazi policies toward art were “primarily against ‘modernism,’” an examination of the bunker architecture was simply “excluded.”

This omission over a period of decades not only led to the fact that important aspects in the analysis of National Socialism failed to progress beyond a wallflower existence; the most glaring result is that today, far too little is generally known about bunkers. This also goes for the former “Reichsbahnbunker Friedrichstraße” (German State Railroad Bunker Friedrichstraße), where the art collection of Karen and Christian Boros is now shown. Yet the theme in itself yields a great deal. Written at the onset of the millennium, Wenk’s essay title plays on a famous publication by the French philosopher Paul Virilio. “Bunker archéologie,” published in 1975 in the original and in 1994 in English, was originally a kind of catalog for an exhibition at the Centre Georges Pompidou in Paris. Virilio regarded the overall project as a “study of military space in Europe in World War II,” as the subhead reads. Illustrated with numerous photographs he’d begun taking in the late fifties, particularly of the bunkers along the “West Wall” on the

„Bunker sind Orte, mit denen unterschiedliche und durchaus gegensätzliche Erinnerungen verknüpft sind“, schreibt Silke Wenk in der Einleitung zu dem bahnbrechenden Aufsatzband „Erinnerungs-orte aus Beton“, den sie im Jahr 2001 als Herausgeberin betreute. Hatte sie diese Feststellung noch relativ allgemein formuliert, fällt Wenk wenig später ein vernichtendes Urteil. In den Geschichtswissenschaften seien Bunkerbauten in Deutschland lange Zeit „eher als Marginalien“ behandelt worden. Tatsächlich versprach die Beschäftigung damit Historikern keinen Ruhm und wenig Anerkennung von Kollegen. Als Wenk die Zeilen für das Vorwort von „Erinnerungs-orte aus Beton“ verfasste, war sie selber ein gutes Beispiel für ihre These. Sie war Lehrstuhlinhaberin für „Theorie und Geschichte der Kunst und visuelle Kultur“ und „Kunst- und kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien“ an der Universität von Oldenburg, die in der bundesrepublikanischen Forschungslandschaft auch bei wohlwollender Betrachtung eher am Rand liegt. Die Wucht ihrer Erkenntnisse konnte dies allerdings nicht schmälern. In ihrem einleitenden Aufsatz mit dem Titel „Bunkerarchäologien“ erinnerte sie daran, welchen Status die „Architekturen des Krieges“ für die Nationalsozialisten besaßen: Für die NS-Machthaber waren, so pervers das heute klingen mag, diese Bauten Ausdruck von Fortschritt, Technik und Modernität. Und da die Kunstgeschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg alles daran gesetzt hatte, als herrschende Lesart zu etablieren, dass die NS-Kunstpoltik „vor allem gegen ‚die Moderne‘ gerichtet war“, sei die Beschäftigung mit Bunkerarchitekturen, so Wenk, schlicht „ausgeklammert“ worden.

Diese Unterlassung über Jahrzehnte hinweg hat nicht nur dazu geführt, dass wichtige Aspekte der Beurteilung des Nationalsozialismus in der Forschung über ein Mauerblümchendasein nicht hinauskamen. Die eklatanteste Folge ist, dass man heute generell zu wenig über Bunker weiß. Das gilt auch für den ehemaligen „Reichsbahnbunker Friedrichstraße“, in dem inzwischen die Kunstsammlung von Karen und Christian Boros ausgestellt wird. Dabei wäre das Thema an sich schon ergebnisreich. Mit dem Titel ihres Aufsatzes hatte Wenk zu Beginn des Jahrtausends auf eine berühmte Publikation des französischen Philosophen Paul Virilio angespielt. Bei „Bunker archéologie“, 1975 im Original und 1992 auf deutsch erschienen, handelte es sich ursprünglich um eine Art Katalog zu einer Ausstellung im Centre Georges Pompidou in Paris. Virilio verstand das Ganze als eine „Studie über den militärischen Raum in Europa im Zweiten Weltkrieg“, so zumindest lautete der Untertitel des Bandes. Bestückt mit zahlreichen

Atlantic coast, the book, which was a little over 200 pages, became a sensation. This, Wenk contends, is because the author was one of the first to “systematically explore and document the remnants of the former German occupying force and its foiled desire to secure hegemony on the European continent.”

In “Bunker archéologie,” Virilio, who studied architecture and urban planning, vividly describes the fascination he felt when, in his mid-twenties, only thirteen years after the war ended, he first took notice of the Nazi bunkers on the Atlantic coast. “I would hunt these gray forms until they would transmit to me a part of their mystery, a part of the secret a few phrases could sum up: why would these extraordinary constructions, compared to the seaside villas, not be perceived or even recognized?”

For Virilio, the bunkers corresponded directly in form and material to their function, which he interpreted as a sign of their “modernity.” To the philosopher, the cement structures were manifestations of an epochal change and the beginning of a new era, of “the sky’s arrival in war.” An era of powers unleashed by “the sudden supremacy of the absolute speed of arms forbidding access to the battlefield,” over which its apologists, only a few years after the Atlantic Wall was built, completely lost control. The dramatic worldwide climax of this development occurred when the atomic bombs were dropped on Hiroshima and Nagasaki.

This is why it comes as no surprise, although at the time it was a new and unprecedented thought, that Virilio saw in the bunkers, symbols of an era of loss of control, parallels to historical “funeral archetypes.” For Virilio, the bunkers of the Germans’ Atlantic Wall were therefore “concrete boundaries” in both a literal and figurative sense—an idea that goes straight to the heart of the skewed Nazi logic according to which those seeking protection in the “bomb shelters” were supposed to be “protected” from the effects of an unchecked aggression by their own ruling class. Thus, as early as the seventies, Virilio delineated a field of inquiry that today allows us to address the aesthetic analysis of bunker architecture without having to neglect ethical considerations.

The bunker on Reinhardtstraße served not only the “entrenchment” (Wenk) of the populace in the face of the destruction threatening from above, through that which Virilio called the “absolute speed of arms forbidding access to

Fotos, die er ab den späten Fünfzigerjahren vor allem von den Bunkern des „Westwalls“ an der Atlantikküste aufgenommen hatte, war das kaum mehr als 200 Seiten umfassende Buch eine Sensation. Denn sein Autor, konstatiert Wenk, hatte als einer der ersten begonnen, „die Hinterlassenschaften der ehemaligen deutschen Besatzungsmacht und ihres zunichte gemachten Wunsches der Herrschaftssicherung auf dem europäischen Festland systematisch zu erkunden und zu dokumentieren“.

Temperamentvoll schildert Virilio in „Bunker archéologie“ die Faszination, die er empfand, als er mit Mitte zwanzig, nur etwa dreizehn Jahre nach Kriegsende, zum ersten Mal auf die Bunker der Nationalsozialisten am Atlantik aufmerksam wurde. „Ich jagte diese grauen Formen, damit sie mir einen Teil ihres Geheimnisses preisgäben, einen Teil dieses Geheimnisses, das in wenigen Sätzen zusammengefasst werden konnte.“ Und er, der auch studierter Architekt und Stadtplaner ist, fragt sich: „Warum wurden diese außergewöhnlichen Bauwerke im Gegensatz zu den Villen am Meer nicht wahrgenommen, nicht einmal entdeckt?“

Für Virilio entsprachen die Bunker in Form und Material unmittelbar ihrer Funktion, was er als ein Zeichen von deren „Modernität“ interpretierte. Der Philosoph sah in den Betonbauten Manifestationen eines Epochenwechsels und des Beginns einer neuen Ära, als „der Himmel seinen Einzug in den Krieg hielt“. Das Zeitalter „der plötzlichen Vorherrschaft der absoluten Geschwindigkeit der Obstruktionswaffen“ entfesselte Kräfte, über die seine Apologeten nur wenige Jahre nach dem Bau des Atlantikwalls vollständig die Kontrolle verloren. Die dramatische weltweite Klimax dieser Entwicklung markierten die Abwürfe der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki.

Es ist daher kein Wunder, war aber damals neu und unerhört, dass Virilio in den Sinnbildern dieser Epoche des Kontrollverlustes – den Bunkern – Parallelen zu historischen „Archetypen der Totenbestattung“ erkannte. Für Virilio sind die Bunker des Atlantikwalls der Deutschen daher sowohl im buchstäblichen als auch im übertragenen Sinn „Grenzmarkierungen aus Beton“. Damit brachte er die verdrehte NS-Logik auf den Punkt, wonach in den „Luftschutzräumen“ die Schutzsuchenden vor den Auswirkungen der entfesselten Aggression der eigenen herrschenden Klasse „beschützt“ werden sollten. Virilio machte so bereits in den Siebzigerjahren ein Spannungsfeld auf, das uns heute erlaubt, sich der ästhetischen Analyse der Bunker-Architektur zu widmen, ohne ethische Betrachtungen dabei außer Acht lassen zu müssen.

the battlefield.” In National Socialist theory, it was also meant to perform a representative task. As the German State Railroad Bunker in immediate proximity to the main Friedrichstraße station, it was visible from afar in Berlin’s city center. In this location, the structure took on a special meaning for an imagined future following the end of the (won) war. “It is known,” writes Silke Wenk, that it was “the idea of Adolf Hitler and his state architect Albert Speer that the newly erected buildings, more than a thousand years later, and even in a state of decay comparable to the ruins of antiquity, must be in a position to bear witness to the glory and cultural achievements of the Nazis.” This “claim to eternity” can also be seen in the design of the German State Railroad Bunker. Its architect helped himself to the traditional canon of forms, stylistic elements, and materials from antiquity, the Renaissance, and Prussian classicism, in order to, as Wenk writes, “make use of everything” that could “count as important” and “guarantee duration and survival (...) at least in a symbolic manner.”

For this reason, from the outside, the German State Railroad Bunker is not merely the massive block its modern form of construction—poured and boarded steel-reinforced concrete—has made it into. It has gates reminiscent of the ashlar masonry of Renaissance palaces in Florence, Rome, and Milan. Each of the many ventilation openings in the façade is framed with elaborate embrasures. And beneath the roof is a cornice that, in classic Greek temples, is derived from the existence of a roof truss made of wood—an architectural quote that is particularly preposterous for a bunker. Karl Bonatz even installed a stone bench that wrapped around the bunker, as though it were a palazzo from the time of Raphael and Michelangelo.

#### Belated Prologue or A Man for the Task

Karl Bonatz, born 1882 in Alsace, was an architect that could be relied upon, but he wasn’t a man of the avant-garde. After graduating from the polytechnic universities of Karlsruhe, Munich, and Stuttgart, he built a hospital in Strasbourg together with his older brother Paul. For a few years he ran his own office, but when the opportunity arose, he became a civil servant. In 1926, he began working for the Prussian Provincial Building Authority in Merseburg, after which he worked in a similar function in Berlin-Neukölln. Paul Bonatz was a member of the Deutscher Werkbund (German Association of Craftsmen) and built the main railway station in Stuttgart. Karl’s

Der Bunker an der Reinhardtstraße diente nicht nur der „Verschanzung“ (Wenk) der Bevölkerung angesichts drohenden Unheils von oben durch das, was Virilio die „absolute Geschwindigkeit der Obstruktionswaffen“ genannt hatte. In der nationalsozialistischen Theorie sollte er auch repräsentative Aufgaben erfüllen. Als Reichsbahnbunker in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs Friedrichstraße befand er sich weithin sichtbar im Berliner Stadtzentrum. An dieser Stelle kam dem Bau für eine imaginierte Zukunft nach dem (gewonnenen) Krieg besondere Bedeutung zu. „Bekannt ist“, schreibt Silke Wenk, „die Vorstellung von Adolf Hitler und seines Staatsarchitekten Albert Speer, dass die neu errichteten Bauten noch mehr als tausend Jahre später, auch im Zustand des Verfalls, den Überresten der Antike vergleichbar, von dem Ruhm und den kulturellen Errungenschaften der Nazis Zeugnis ablegen können müssten.“ Dieser „Anspruch auf Ewigkeit“ zeigt sich auch in der Ausgestaltung des Reichsbahnbunkers. Dafür bediente sich sein Architekt ausgiebig am überlieferten Kanon von Formen, Stilelementen und Materialien der Antike, der Renaissance und des preußischen Klassizismus, um, so Wenk, „all das zu verwerten“, was als „bedeutsam gelten“ und „zumindest auf symbolische Weise (...) Bestand und Dauer garantieren“ könne.

Deshalb ist der Reichsbahnbunker von außen nicht nur der massive Quader, zu dem ihn seine moderne Konstruktionsweise aus eingegossenem und verschaltem Stahlbeton macht. Er besitzt Portale, deren Aussehen an das Quadermauerwerk der Renaissance-Paläste in Florenz, Rom oder Mailand erinnern soll. Jede einzelne der zahllosen Öffnungen für die Belüftung in der Fassade ist durch aufwändige Laibungen gerahmt. Und unter dem Dach verläuft ein Gesims, welches sich wie bei den Tempeln des klassischen Griechenlands einstmals von der Existenz eines Dachstuhles aus Holz ableitet – ein für einen Bunker besonders widersinniges Architekturzitat. Es wurde von Karl Bonatz sogar eine rundumlaufende steinerne Sitzbank installiert, als handele es sich bei dem Bunker um einen Palazzo aus der Zeit Raffaels und Michelangelos.

Verspäteter Prolog oder ein Mann fürs grobe Ganze

Karl Bonatz, 1882 im Elsass geboren, war ein Architekt, auf den man sich verlassen konnte, aber er war kein Mann der Avantgarde. Nach dem Studium an den Technischen Hochschulen in Karlsruhe, München und Stuttgart baute er mit seinem älteren Bruder Paul in Straßburg ein Krankenhaus. Ein paar Jahre unterhielt er ein eigenes Büro, doch als sich die Chance bot, wurde er Beamter. 1926 fing er an, für die



post-war career was less memorable: in 1949 he became the Director of City Planning for the Senator for Urban Development and Housing in Berlin-West. Bonatz was also actively involved with artists and writers in Chorin and in the German Academy for Urban Development and was a member of the Social Democratic Party. In 1951, health reasons forced him to retire.

But there was also a time when Karl Bonatz was "Bunker Bonatz." As director of the Department III/8 for the General Building Inspector, he became Albert Speer's strongman in 1940. The latter sometimes jokingly called him his "Chief Commissioner of Bunker Building," because Bonatz's tasks now included drawing up a bunker plan for Berlin. He designed some of the important bunkers in particularly exposed locations, including the bunker on Reinhardtstraße.

If one were to look up the word "bunker" in an encyclopedia, one would find the following: according to Wikipedia, bunkers are "defensive fortifications" that are "designed to protect people or valued materials from falling bombs or other attacks." Bunkers are designed to withstand the effects of weapons, safely harbor people from dangerous substances, and keep out dangerous substances. The German Wikipedia page makes a distinction between military and civilian bunkers. The purpose of the former is to "fortify its own positions and make an enemy attack more difficult." This kind of bunker can serve as a "defense facility, a base for war machinery (submarines, airplanes), or as a command center." On the other hand, civilian bunkers are there to "protect people." The English Wikipedia page underscores that bunkers are ordinarily built underground. Bunkers that extend several stories above ground are a phenomenon to be found almost exclusively in Germany.

The bunker that Karl Bonatz built in Berlin-Mitte in 1941 was classified as an M1200. The name is a direct reference to its capacity. The bunker was designed to accommodate 1,200 persons seeking protection, with the "M" standing for "Menschen" (people). In reality, the bunker had room for many more people, particularly after the beds were dismantled. When standing upright, there was space for more than 3,000 Berliners, most of them women, children, and old men. After the war ended, as the ideology of Nazis like Albert Speer would have had it, the M1200 was supposed to be converted into a memorial for future generations to remember the heroic grandeur of the German people. As we know, nothing came

preußische Provinzialbauverwaltung in Merseburg zu arbeiten, anschließend wirkte er in ähnlicher Funktion in Berlin-Neukölln. Paul Bonatz war Mitglied im Werkbund und errichtete den Stuttgarter Hauptbahnhof. Karls Nachkriegs-Karriere verlief unauffälliger: 1949 wurde er Stadtbaudirektor beim Senator für Bauen und Wohnen in Westberlin. Bonatz engagierte sich auch im Künstler- und Literatenkreis in Chorin, in der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung und war Mitglied der SPD. 1951 versetzte man ihn aus gesundheitlichen Gründen in den Ruhestand.

Es gab aber auch eine Zeit, in der Karl Bonatz der „Bunker-Bonatz“ war. Als Leiter der Abteilung III/8 beim Generalbauinspektor wurde er im Jahr 1940 Albert Speers Mann fürs Grobe. Der nannte ihn manchmal scherzhaft seinen „Oberbunkerbaurat“, weil zu Bonatz' Aufgaben nun auch die Erstellung eines Bunkerplanes für Berlin gehörte. Einige wichtige Bunker in besonders exponierter Lage entwarf er selbst, darunter auch den Bunker an der Reinhardtstraße.

Schaut man in einem Lexikon unter dem Stichwort „Bunker“ nach, stößt man dort auf Folgendes: Laut Wikipedia handelt es sich dabei um „schützende Bauwerke“, die „die Insassen oder die Umgebung vor direkter Gefährdung bewahren“. Hierzu zählen „die Einwirkung von Waffen, der Schutz von Personen vor Gefahrstoffen beziehungsweise die Eindämmung von Gefahrstoffen“. Die deutsche Ausgabe von Wikipedia unterscheidet noch zwischen militärischen und zivilen Bunkern. Erstere haben „den Zweck, die eigenen Stellungen zu festigen und einen Angriff des Gegners zu erschweren“. Diese Art von Bunkern können „als Verteidigungsanlage, als Unterstand für Kriegsgerät (U-Boote, Flugzeuge) oder als Kommandozentrale dienen“. Zivile Bunker hingegen sollten „die Bevölkerung schützen“. Die englische Version von Wikipedia legt Wert auf die Feststellung, dass Bunker üblicherweise unter der Erde gebaut werden. Bunker, die sich oberirdisch über mehrere Stockwerke in die Höhe erheben, sind demnach ein Phänomen, das man praktisch ausschließlich in Deutschland findet.

Der Bunker, den Karl Bonatz 1941 in Berlin-Mitte errichtete, trug die Typenbezeichnung M1200. Der Name gibt Hinweise auf seine Kapazitäten. Diese Version sollte 1200 Schutzsuchende aufnehmen, das „M“ stand für „Menschen“. In Wirklichkeit passten dort deutlich mehr Schutzbedürftige hinein, vor allem, nachdem die Betten abmontiert worden waren. Aufrecht stehend bot sich darin Platz für mehr als 3000 Berliner, die meisten davon Frauen, Kinder und alte Männer. Nach dem Krieg, das sah die Ideologie von Nazis wie Albert Speer vor, sollte der M1200 zu einem Ehrenmal umfunktioniert werden,

of this. Beginning in 1945, the Red Army used the bunker on Reinhardtstraße as a prison for German war criminals. And in his new function at the behest of the authorities, Karl Bonatz drew up a reconstruction plan for the destroyed city of Berlin.

#### Nightclubbing

At some point, the Bonatz Bunker became the property of the GDR. In 1949, a textile warehouse moved in. The next reliable information concerning its use dates from 1957. From this moment on, the structure functioned as an outpost and warehouse for a nationally owned enterprise, the "VEB Obst Gemüse Speisekartoffeln" (VEB Fruit Vegetables Potatoes). It could have been called the VEB Tropical Fruits, though, because concealed behind the cumbersome, nondescript name was an establishment that supplied members of the GDR nomenclatura with foodstuffs. The climatic conditions in the building were ideal for this, because the temperature remained nearly the same throughout the year. While it varied around fifty degrees centigrade between winter and summer, the difference in the bunker was only ten degrees due to thermal inertia. The lowest temperature was in January, when it was six degrees, while in August the temperature never rose above sixteen. Using bunkers for storage was not, incidentally, a specialty of the GDR alone. In the Western sector of the city, bunkers such as the one at Anhalter Bahnhof in Kreuzberg were used to store the so-called "senate reserves," food with extended shelf lives that could be distributed among the populace in case of a blockade of West Berlin.

In order to supply the goods to the former Bonatz Bunker, openings were drilled into the outer walls on each floor. Because the fruit, for instance bananas from Cuba, was only meant for the top ten thousand of the GDR, the deliveries were to take place with as little visibility as possible. This is why the openings were not made where the building faces the street, but on the side that leads to a dead end. Yet these precautions for secrecy did not suffice. It didn't take long before the bunker was called the "banana bunker." Seen etymologically, the bunker now came close to its proper purpose. The term originates in the English language. It first arose in the nineteenth century, derived from the Swedish word "bunk" or "bunke" for a wooden chest or storage space, a term used for a simple coal storage both on British steamships and on land. When the

auf dass er künftige Generationen an die heroische Größe der deutschen Volksgemeinschaft erinnere. Daraus wurde bekanntlich nichts. Ab 1945 nutzte dann die Rote Armee den Bunker an der Reinhardtstraße erst einmal als Gefängnis für deutsche Kriegsverbrecher. Und Karl Bonatz erstellte in neuer Funktion im Auftrag der Behörden einen Wiederaufbauplan für die zerstörte Stadt Berlin.

#### Nightclubbing

Irgendwann ging der Bonatz-Bunker in das Eigentum der DDR über. 1949 zog ein Textillager ein. Die nächste verlässliche Nachricht über seine Nutzung stammt aus dem Jahr 1957. Ab da fungierte der Bau als Außenstelle und Lager eines Volkseigenen Betriebes, des „VEB Obst Gemüse Speisekartoffeln“. Er hätte auch „VEB Südfrüchte“ heißen können, denn hinter dem sperrigen, nichtssagenden Namen verbarg sich eine Einrichtung, die Angehörige der DDR-Nomenklatura mit Lebensmitteln versorgte. Die klimatischen Voraussetzungen in dem Gebäude waren dafür ideal, da hier die Temperaturen übers Jahr annähernd gleich blieben. Während sie in der Stadt zwischen Winter und Sommer um rund 50 Grad schwankten, betrug der Unterschied wegen der thermischen Trägheit im Bunker lediglich zehn Grad. Die niedrigsten Werte lagen im Januar um die sechs Grad und im August wurde es nicht wärmer als 16 Grad. Bunker als Lager zu benutzen, war im übrigen keine DDR-Spezialität. Im Westteil der Stadt waren in Bunkern wie dem am Anhalter Bahnhof in Kreuzberg die sogenannte „Senatsreserve“ untergebracht, haltbare Lebensmittel, die im Fall einer Blockade Westberlins unter der Bevölkerung verteilt werden sollten.

Um die Ware im ehemaligen Bonatz-Bunker anliefern zu können, wurden auf den Stockwerken Öffnungen in die Außenwände gebohrt. Weil das Obst, zum Beispiel Bananen aus Kuba, nur für die oberen Zehntausend der DDR bestimmt war, sollten die Lieferungen möglichst unbeobachtet vonstatten gehen. Deshalb brachte man die Öffnungen nicht an der Straßenfront an, sondern seitlich an der Zufahrt in der Sackgasse. Doch diese Maßnahmen zur Geheimhaltung griffen nur kurz. Bald wurde der Bunker nur noch „Bananenbunker“ genannt. Etymologisch gesehen näherte sich der Bunker so seiner eigentlichen Bestimmung an. Ursprünglich stammt der Begriff aus dem Englischen. Er kam im 19. Jahrhundert auf, leitete sich damals vom schwedischen Begriff „Bunk“ oder „Bunke“ für Holztruhe oder Laderaum ab und bezeichnete sowohl auf britischen Dampfschiffen als auch an Land ein schlichtes Kohlenlager. Mit dem Fall der Mauer im November 1989

Berlin Wall fell in November of 1989, this second phase in the history of the Bonatz Bunker also came to an end. Afterwards, the building, which now had landmark status, remained empty for a time until it became a popular address in Berlin's nightlife, like so many other empty buildings in Berlin-Mitte.

The "Bunker" club quickly gained a reputation as one of the city's hardest-edge techno clubs. It specialized in alternating fantasy, fetish, and S & M parties, which were held there with themes like "Let us sin" (on the Day of Prayer and Repentance in 1992) and "No drugs but music." As everywhere in Berlin, the program was mixed. In 1994, on the fourth floor, the neighboring Deutsches Theater put on an adaptation of the play "The Stuff of Life" by the Scottish writer Simon Donald, whose comedy on the spectacular failure of the small-time crook and drug lover Willie Dobie's life plans had premiered in London the year before.

The tone was set, though, by events such as "Sexperimenta" and "Act in Action." Traces of the dark room of the "Ex-Kreuz-Club" on the first floor can still be seen in the form of black wall paint inside. While the regional authority for Mitte had put up with things until this point, everything changed on New Year's Eve of 1995. The party with the slogan "The Last Days of Saigon" was prohibited. When it took place anyway, the federal property management authority, which had assumed ownership of the bunker the year before, shut the building down until further notice.

This did not, however, prevent the scene from coming back. Parties like "Overture to Lust" were still held there, the only difference being that they were illegal now, which only heightened the frisson of the forbidden for the guests. In 1996, an art exhibition was put on in the bunker. "Files" brought together works by the largely unknown artists Olafur Eliasson, Daniel Pflumm, Ugo Rondinone, and others (many of whom have since become part of the Boros Collection). After this, nothing happened for quite some time. Then, in 2001, the Nippon Development Corporation purchased the building. This was the last chapter in the history of the Bonatz Bunker before it became the Boros Bunker.

#### Bunker as an Event

The fact that for a time after the fall of the Berlin Wall, parties, exhibitions, and theater performances took place in

endete auch diese zweite Phase in der Geschichte des Bonatz-Bunkers. Danach stand das inzwischen denkmalgeschützte Gebäude eine Weile leer, bis es – wie so viele andere leerstehende Gebäude in Mitte zu der Zeit – eine feste Adresse im Berliner Nachtleben wurde.

Der Club „Bunker“ erwarb sich rasch den Ruf als einer der härtesten Techno-Clubs der Stadt. Seine Spezialität waren die wechselnden Fantasy-, Fetisch- und S/M-Partys, die dort zu Themen wie „Lasset uns sündigen“ (zum Buß- und Betttag 1992) oder „No drugs but music“ gefeiert wurden. Das Programm war, wie überall im neuen Berlin, sehr gemischt. 1994 produzierte das benachbarte Deutsche Theater in der vierten Etage eine Adaption des Stückes „Lebensstoff“ („The Stuff of Life“) des schottischen Schriftstellers Simon Donald, der seine Komödie über die spektakulär scheiternden Lebenspläne des Kleinkriminellen und Drogenliebhabers Willie Dobie im Jahr zuvor in London uraufgeführt hatte.

Doch den Ton gaben Veranstaltungen an wie die „Sexperimenta“ oder „Act in Action“. Die Spuren der Darkrooms des „Ex-Kreuz-Clubs“ im ersten Stock sind als schwarzer Wandanstrich immer noch im Inneren zu sehen. Hatte man im Bezirksamt Mitte das Treiben bis dahin schweigend geduldet, so änderte sich dies Silvester 1995. Die Party unter dem Motto „The Last Days of Saigon“ wurde verboten. Als sie dennoch stattfand, schloss die Vermögensverwaltung des Bundes, in deren Besitz der Bunker im Jahr zuvor übergegangen war, das Gebäude bis auf Weiteres.

Das hielt die Szene allerdings nicht davon ab wiederzukommen. Partys wie die „Ouvverture der Lust“ wurden dort immer noch gefeiert, nun bloß eben illegal, was für die Gäste den Kitzel des Verbotenen nur noch verstärkte. Im Jahr 1996 war im Bunker auch eine Kunstaussstellung zu sehen. „Files“ vereinte Arbeiten der noch weitgehend unbekannteren Künstler Olafur Eliasson, Daniel Pflumm, Ugo Rondinone und anderen (von denen im übrigen etliche auch in der Sammlung Boros vertreten sind). Anschließend passierte lange nichts. Dann, im Jahr 2001, erwarb eine Nippon Development Corporation die Immobilie. Dies war das letzte Kapitel in der Geschichte des Bonatz-Bunkers, bevor aus ihm der Boros-Bunker wurde.

#### Bunker als Event

Dass nach dem Fall der Mauer im Boros-Bunker eine zeitlang Feste gefeiert, Ausstellungen gezeigt und Theateraufführungen inszeniert wurden, war in den Neunzigerjahren und

the Boros Bunker was not as rare for the nineties as one might think, particularly in Berlin. Throughout these years of political upheaval, hundreds of old factories, office buildings, former embassies, and bunkers stood empty both in the city center and the outer-lying districts. Before it became the nation's capital, Berlin was the capital of improvised use. In 2000, theater director Peter Stein presented his "Faust Project" at the "Arena" in Treptow, a former depot of the "Allgemeine Berliner Omnibus AG." Clubs such as "Tresor," "E-Werk," and "Berghain" greeted (and continue to greet) their guests in former transformer stations or—in the case of the "Tresor"—literally in the subterranean strong room of the Wertheim department store on Leipziger Straße, which was destroyed in the war. Countless art exhibitions also took place during these years in locations that weren't exactly predestined for the occasion, for instance the bunker at Anhalter Bahnhof. Later, tellingly, a house of horrors moved in there, which has since closed. A similar phenomenon could be observed in other cities around 1990. In her introduction to "Erinnerungsorte aus Beton", Silke Wenk writes of a highly successful staging (beginning in 1999) by Johann Kresnik of Karl Kraus's anti-war play "The Last Days of Mankind" (1915–1922) in the former submarine bunker "Valentin" in Bremen-Farge. Wenk adds, however, that it is "pointless to speculate why the play is such a success—whether it's the theatrical staging, or the chance to gain access to the bunker."

#### The Price of Removal

Before Karen and Christian Boros purchased the bunker on Reinhardtstraße, they decided to ask themselves a few very personal questions. Should they buy a building of this kind? And if the answer was yes: would it be possible to show art there without doing damage to it by reducing it to a decorative element in a "bunker experience"? After extended deliberation, they decided to give it a try. But it was also clear that the plan could only succeed if all involved were prepared to dedicate themselves an extraordinary task.

The renovations took four years, after which it took another full year to install the first exhibition. One of the prospective owners' conditions for purchasing the bunker was that an opening be cut into the three-meter-thick cement slab that constitutes the roof. This trial run was intended to determine whether it was at all possible to alter

gerade in Berlin nicht so selten, wie man vielleicht meinen mag. In diesen Jahren des Stadtumbruchs standen sowohl im Zentrum als auch in etwas weiter entfernten Bezirken hunderte von alten Fabriken, Bürohäusern, ehemaligen Botschaftsgebäuden und eben auch Bunker leer. Berlin entwickelte sich, bevor die Stadt Hauptstadt wurde, zu einer Hauptstadt der Zwischennutzung. Der Theaterregisseur Peter Stein präsentierte sein „Faust-Projekt“ im Jahr 2000 in der „Arena“ in Treptow, einem früheren Betriebshof der „Allgemeinen Berliner Omnibus AG“. Clubs wie der „Tresor“, das „E-Werk“ oder das „Berghain“ empfingen (und empfangen immer noch) ihre Gäste in ehemaligen Umspannwerken oder – im Fall des „Tresor“ – buchstäblich in den unterirdischen Tresorräumen des im Krieg zerstörten Kaufhauses Wertheim an der Leipziger Straße. In diesen Jahren fanden auch zahllose Kunstaussstellungen an Orten statt, die dafür eigentlich nicht prädestiniert waren, etwa in dem Bunker am Anhalter Bahnhof. Später zog dort bezeichnender Weise ein mittlerweile wieder geschlossenes Gruselkabinett ein. Ähnliches ließ sich um 1990 herum auch in anderen Städten beobachten. Silke Wenk berichtet in der Einführung zum Band „Erinnerungsorte aus Beton“ von einer ausgesprochen erfolgreichen Inszenierung (seit 1999) von Karl Kraus' Antikriegsstück „Die letzten Tage der Menschheit“ (1915–1922) durch Johann Kresnik im ehemaligen U-Boot-Bunker „Valentin“ in Bremen-Farge. Wobei Wenk anmerkt, es sei „müßig darüber zu spekulieren, worin der Publikumserfolg letztlich begründet“ war – „in der Theaterinszenierung oder in der Möglichkeit, über sie in den Bunker zu kommen“.

#### Der Preis fürs Wegnehmen

Bevor Karen und Christian Boros den Bunker an der Reinhardtstraße erwarben, hatten sie sich vorgenommen, privatisime ein paar Fragen zu beantworten. Sollte man ein solches Gebäude überhaupt kaufen? Und falls ja: Würde es möglich sein, dort Kunst auszustellen, ohne dass diese Schaden nähme, weil man sie zum dekorativen Teil eines „Bunker-Erlebnisses“ herabwürdigte? Nach einer längeren Bedenkzeit hatten sie sich entschieden, es zu versuchen. Aber es war auch klar, dass dieses Vorhaben nur gelingen könnte, wenn alle Beteiligten bereit waren, außerordentliche Anstrengungen zu leisten.

Vier Jahre dauerte der Umbau, ein volles weiteres Jahr nahm die Einrichtung der ersten Ausstellung in Anspruch. Eine der Bedingungen für den Kauf durch die Bauherren war, dass eine Öffnung in die gut drei Meter dicke Betonplatte gesägt

the massive structure's substance; the building's seller carried the costs. For three months, two large excavators hammered away with percussion drills to cut a shaft two meters in diameter into the roof. When they were finished, they had proof that a remodel was possible, but they also realized the tempo to be expected before achieving visible results. The plans for reconstruction ran parallel to the demolition work. Karen and Christian Boros commissioned Petra Petersson and Jens Casper of the Realarchitektur agency. Christian Boros was also closely involved in drawing up the plans throughout the duration of the renovation. The building contained 120 rooms, distributed evenly throughout five stories. The goal was to reduce their number to eighty and to reorganize them. The extra space meant that some of the rooms could be enlarged and opened up in such a way that their height could be extended to two or three floors, as Adolf Loos and Le Corbusier had already done in their designs from the twenties and thirties.

Work on the building was similar to a sculptor removing as much stone as necessary to arrive at his sculpture. The bunker was also sculpted and transformed into a new state through a removal and subtraction of parts. The variable dimensions of the rooms—which range from small, intimate chambers to spacious, lofty exhibition halls extending across an overall exhibition area of 30,000 square feet—not only fundamentally changed the floor plans and the vertical blueprints of the bunker; it also lent the building a completely different character. Where there was once a labyrinth of walls that prevented a free and flowing movement, views through rooms and visual axes were created. When walking through the bunker, one repeatedly comes across surprising manifestations of the new order prevailing here now: halls whose volume feels spectacular. Technical installations from the time the bunker was built, massive ventilation shafts and water pipes, raw surfaces of boarded concrete and floors of poured screed blend with the delicate, filigree lines of freshly plastered walls—a contrast-rich combination that works amazingly well. In order to underscore the seriousness of their plan, Karen and Christian Boros decided not only to exhibit their art collection in the bunker, but also to live there. To this purpose, they built a glass-encased penthouse on the roof reminiscent of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion or the breathlessly elegant buildings of Tadao Ando.

Breaking through the roof was accomplished using heavy machinery, while other technology was used for the

werden sollte, die das Dach des Bunkers bildete. Der Probelauf war dazu gedacht, festzustellen, ob sich die massive Bausubstanz überhaupt bearbeiten lassen würde, die Kosten dafür übernahm der Verkäufer. Zwei große Bagger hämmerten mit Schlagbohrern drei Monate lang einen Schacht von zwei Metern Durchmesser in die Dachplatte. Als sie damit fertig waren, war erwiesen, dass ein Umbau möglich war, aber auch, in welchem Tempo mit sichtbaren Fortschritten zu rechnen sei. Die Planungen für den Umbau liefen parallel zu den Abbrucharbeiten. Karen und Christian Boros beauftragten damit Petra Petersson und Jens Casper vom Büro Realarchitektur. An der Erstellung der Pläne war die gesamte Bauzeit über auch Christian Boros eng beteiligt. 120 Räume befanden sich im Gebäude, gleichmäßig auf fünf Stockwerke verteilt. Ziel war es, ihre Zahl auf 80 zu verringern, um sie neu zu organisieren. Durch den gewonnenen Platz konnten einzelne davon vergrößert und so geöffnet werden, dass sie über zwei oder auch drei Stockwerke in die Höhe reichten, wie das schon Adolf Loos und Le Corbusier bei ihren Entwürfen aus den Zwanziger- und Dreißigerjahren praktiziert hatten.

Die Arbeit an dem Baukörper ähnelte der eines Bildhauers, der von einem Stein so viel entfernt, bis er eine Skulptur vor sich hat. Auch der Bunker wurde skulptiert und durch das Wegnehmen, das Entfernen von Teilen in einen anderen Zustand transformiert. Die variablen Dimensionen der Räume von kleinen intimen Kabinetten bis hin zu großzügigen, hoch aufragenden Ausstellungssälen bei einer gesamten Ausstellungsfläche von 3000 Quadratmetern veränderten nicht nur die Grundrisse und die vertikalen Aufrisse des Bunkers fundamental. Sie verliehen dem Gebäude einen grundsätzlich anderen Charakter. Durchblicke und Sichtachsen wurden geschaffen, wo vorher ein Labyrinth von Mauern die freie, fließende Bewegung behinderte. Immer wieder trifft man beim Rundgang durch das Gebäude auf überraschende Manifestationen der neuen Ordnung, die nun hier herrscht: Säle, deren Volumen sie spektakulär erscheinen lässt. Technische Einbauten aus der Entstehungszeit, mächtige Entlüftungsschächte und Abwasserrohre, raue Oberflächen aus verschaltem Beton und Böden aus gegossenem Estrich, die eine kontrastreiche, aber auch verblüffend gut funktionierende Verbindung eingehen mit der delikaten, filigranen Lineatur frisch verputzter Wandstücke. Um die Ernsthaftigkeit des Vorhabens zu unterstreichen, beschlossen Karen und Christian Boros, in dem Bunker nicht nur ihre Kunstsammlung auszustellen, sondern dort auch zu wohnen. Daher setzten sie auf das Dach als Penthouse ein rundum verglastes Bauwerk, das an Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon erinnert oder an die atemberaubend eleganten Bauten Tadao Andos.

demolition on the other five floors—the narrow entrances and angled hallways would not have allowed excavators inside. Thus, the cement walls were cut into small pieces with saws whose chains were hardened and tempered with diamond dust, after which the workers transported the debris to the outside in wheelbarrows. Thus, up until the renovation was completed, 1,800 tons of rubble were removed, a mass equal to the weight of 1,200 VW Golfs—if you parked them bumper to bumper, the cars would form a line from Berlin's Victory Column to Grunewald. In the Frankfurter Allgemeine Zeitung, art editor and architecture critic Niklas Maak praised the “stubbornness of Christian Boros,” who, with the bunker, “pulled something off” that would “go down in Berlin's recent architecture history as an act of Fitzcarraldoesque madness.” Maak called the ensemble, calibrated to the present day through the renovation, a “spatial form that surely counts among the more compelling art structures in recent times.”

It was the wish of the landmark commission and the will of the owner that traces of the bunker's variegated history remain visible to allow each section to reveal a historical layer. This means that the building functions as a kind of palimpsest: each chapter of being, each form of usage has inscribed itself into what was already there, without covering it. Thus, the overall building takes on a form one can read, as a book. While at the time it was built the bunker knew only one form of expression, today it articulates itself in many different languages. One finds the fluorescent escape route marks from the Nazi era side-by-side with the black paint of the dark room from the nineties, when the bunker was a techno club. The entranceway to “VEB Fruit, Vegetables, and Potatoes,” roughly hewn into the outside wall, was incorporated, unchanged, into the new architecture concept, just as the mortar holes from the last days of World War II. For this reason, when the bunker was opened in 2008, Holger Liebs, at the time critic at the Süddeutsche Zeitung, was full of praise. The architects and owners had “turned the building around like a Rubik's Cube” and created a “mixture of James Bond rogue headquarters, Roman catacomb, and parking garage that remains for the most part historically intact.” And in the art magazine Kunstforum, author Helga Meister saw the “former memorial to war” radiate “from inside with a new glow.” The professional world also reacted positively. In 2009, the Bund Deutscher Architekten (BDA, Association of German Architects) awarded its BDA Prize Berlin to the renovation project, and many more honors and recognition were to follow.

Den Durchstich auf dem Dach hatten schwere Gerätschaften besorgt, auf den fünf Etagen musste für den Abriss eine andere Technik gewählt werden – durch die verwinkelten Eingänge wäre kein Bagger ins Innere gelangt. Mit Sägen, deren Ketten mit Diamantstaub gehärtet waren, wurde das Betonmauerwerk in kleine Stücke gefräst, welche die Arbeiter dann mit der Handkarre ins Freie zu transportieren hatten. Bis zum Ende des Umbaus kamen so 1800 Tonnen Schutt zusammen, eine Masse, deren Gewicht 1200 VW Golfs entsprach – parkte man sie Stoßstange an Stoßstange, stünden die Autos von der Siegestsäule bis in den Grunewald. In der FAZ pries der Kunstredakteur und Architekturkritiker Niklas Maak die „Hartnäckigkeit von Christian Boros“, der mit dem Bunker „etwas veranstaltet“ habe, was als „fitzcarraldohafte Irrsinnaktion in die neuere Architekturgeschichte Berlins eingehen dürfte“. Das durch den Umbau auf die Gegenwart einjustierte Ensemble nannte Maak „ein Raumgebilde, das sicherlich zu den spannendsten Kunstbauten der letzten Zeit gehört“.

Es war der Wunsch der Denkmalpfleger und der Wille der Bauherren, die Spuren der wechselfollen Geschichte des Bunkers so zu erhalten, dass jeder Abschnitt als historische Schicht erkennbar bliebe. Das macht aus dem Gebäude eine Art Palimpsest: Jeder Daseins-Abschnitt und jede Verwendung schreibt sich ein in das Vorhandene, übertüncht es aber nicht. So wird das Gesamte zu einem Gebilde, in dem man lesen kann wie in einem Buch. Kannte der Bunker zu seiner Entstehungszeit nur eine Form des Ausdrucks, so artikuliert er sich heute in vielen Sprachen. Man findet dort die fluoreszierenden Fluchtweg-Markierungen aus der Nazi-Zeit neben dem schwarzen Anstrich der Darkrooms aus den Neunzigerjahren, als der Bunker Techno-Club war. Der grob in die Außenwand gehauene Zugang für den Lastenaufzug des „VEB Obst, Gemüse, Speisekartoffeln“ wurde ebenso unverändert in das neue Architektur-Konzept übernommen wie die Einschusslöcher aus den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges. Zur Eröffnung des Bunkers im Jahr 2008 war deshalb auch Holger Liebs, damals Kritiker der Süddeutschen Zeitung, voll des Lobes. Architekten und Bauherren hätten das Gebäude „umgekrempelt wie einen Rubik's Cube“ und eine „weitgehend im historischen Habit belassene Mischung aus James-Bond-Schurkenzentrale, römischen Katakomben und Parkhaus“ geschaffen. Und in der Zeitschrift Kunstforum sah die Autorin Helga Meister das „einstige Denkmal des Krieges von innen im neuen Glanz“ erstrahlen. Auch die Fachwelt reagierte einhellig anerkennend. Der Bund Deutscher Architekten (BDA) zeichnete den Umbau 2009 mit dem BDA-Preis Berlin aus, dem noch etliche weitere Ehrungen und lobende Erwähnungen folgen sollten.

## A House of Art

For artists, a bunker is without a doubt a challenge—not only due to the fire and building regulations and codes, which incidentally also determine that only a certain number of visitors may be present in the exhibition at the same time, which explains the long waiting lists to take part in a guided tour through the Boros Bunker. The white cube has long been regarded as the international standard for the most neutral possible space for an art exhibition. There are countless examples that prove that the exact opposite also works quite well. An important exhibition in Berlin in the early nineties, from which the Berlin Biennale was later to emerge, was called “37 Rooms.” At the time, it took place in immediate proximity to the Boros Bunker in private apartments around Auguststraße; it derived its power from the fact that the works of art had to assert themselves against an unusual, aesthetically foreign, yet very dominant surrounding.

This can also be applied to the presentation in the Boros Collection. Although many of the exhibition rooms in the bunker have smoothly plastered, white-painted walls, the cement architecture is still very present. This doesn't have to be a disadvantage—on the contrary, it means that the art building becomes its own litmus test. Is the art shown in it urgent enough, does it emerge from the confrontation with its environment stronger? This is not a question of dimensions. The first two exhibitions showed that the bunker is suited to works of monumental proportions, but that size and signal effect are not preconditions for flourishing in it. It's often the more reserved, subtle works that emit surprising energy in the raw environment. Katja Strunz's small, geometrically “folded” sculptures, for instance, that have never again been presented in such an impressive way as in the opening exhibition of 2008. Or, in the second edition of the collection's presentation, Thomas Ruff's nearly black found footage photos of starry skies: despite their large scale, they too seemed extremely delicate and, in a playful way, took on an unexpected force against the rough cement walls. This kind of symbiosis between art and architecture is not the exception here, but the rule. Apparently, at work in the Boros Bunker is a peculiar dialectic difficult to define. Among the tasks of the next several years will be finding a way to preserve these interactions between thesis, antithesis, and synthesis for future exhibitions as well.

## Ein Haus der Kunst

Für Künstler ist der Bunker zweifellos eine Herausforderung. Und dies nicht nur wegen der Auflagen von Feuerwehr und Bauamt, die im Übrigen auch regeln, dass sich nur eine bestimmte Anzahl von Besuchern in der Ausstellung befinden darf – was die langen Wartelisten für die Teilnahme an Führungen durch den Boros-Bunker erklärt. Seit Langem schon ist der White Cube als möglichst neutraler Ort für Kunstausstellungen internationaler Standard. Es gibt aber auch zahlreiche Beispiele dafür, dass das genaue Gegenteil funktioniert. Eine wichtige Ausstellung im Berlin der frühen Neunzigerjahre, aus der später die Berlin Biennale hervorgehen sollte, hieß „37 Räume“. Sie fand seinerzeit ganz in der Nähe des Boros-Bunkers in privaten Wohnungen und rund um die Auguststraße statt und bezog ihre Kraft aus dem Umstand, dass sich die Kunstwerke hier einmal gegen eine ungewohnte, ästhetisch fremde, aber sehr dominante Umgebung behaupten mussten.

Das lässt sich auch auf die Präsentation der Sammlung Boros übertragen. Obwohl viele der Ausstellungsräume im Bunker über glatt verputzte, weiß gestrichene Wände verfügen, ist ihre Betonarchitektur nach wie vor sehr präsent. Das muss kein Nachteil sein, im Gegenteil. Denn es bewirkt, dass der Kunstbau zu seinem eigenen Lackmustest wird. Ist die Kunst, die in ihm ausgestellt wird, eindringlich genug, wird sie aus der Konfrontation mit ihrem Umraum gestärkt hervorgehen – und das ist keine Frage der Abmessungen. Die ersten beiden Ausstellungen haben gezeigt, dass der Bunker sich für Arbeiten von monumentalen Dimensionen eignet, dass Größe und Signalwirkung aber keine Bedingungen darstellen, um darin zu bestehen. Oft sind es gerade die mehr zurückhaltenden, subtileren Werke, die durch das raue Ambiente überraschende Energien spüren lassen. Katja Strunz' kleine, geometrisch „gefaltete“ Skulpturen etwa, die kaum jemals so eindrücklich präsentiert wurden wie bei der Eröffnungsausstellung von 2008. Oder Thomas Ruffs fast schwarze Found-Footage-Fotos von Sternenhimmeln in der zweiten Ausgabe der Sammlungspräsentation, auch sie, die trotz ihres großen Formates überaus filigran erscheinen, gewannen vor den unruhigen Betonmauern auf spielerische Art ungeahnte Wucht. Solche Symbiosen zwischen Kunst und Architektur sind hier nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Es ist offenbar eine eigentümliche, schwer zu definierende Dialektik, die im Boros-Bunker greift. Zu den Aufgaben der nächsten Jahre wird zählen, diese Wechselwirkungen aus These, Antithese und Synthese auch für künftige Ausstellungen zu bewahren.



## Martin Boyce

born 1967 in Hamilton, Scotland, lives and works in Glasgow, Scotland

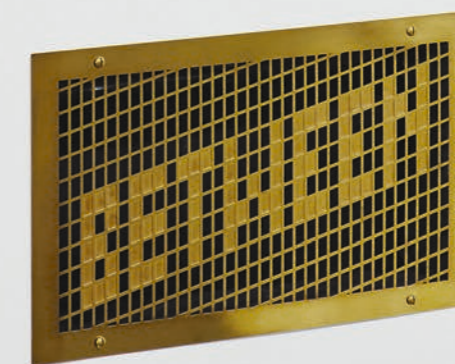
While Martin Boyce's architectonic sculptures and installations have lent themselves most readily to interpretations steeped in the history and theory of primarily modernist architecture and design, his use of rigorously structured and ordered arrangements and mediums to express deeply felt emotions and concerns also suggests a far less considered relationship to music in his work. Titles either refer directly to song lyrics—for example, the large-scale 2002 installation *Our Love Is Like the Flowers, the Rain, the Sea, and the Hour*, which borrows the chorus of New Order's "The Village"—or possess a nature so lyrically evocative that one wonders "what song did I hear that phrase in?" The frequent appearance of the mobile format and an insistent linearity running throughout Boyce's work recall the suspended forms and glyphic nature of written musical notes and bars. Many objects and installations feel imbued with the industrial affinities and attitudes and jagged graphic identity of 1970s and 1980s punk and post-punk. A trajectory of chromatic sobriety through his oeuvre suggests the brooding atonality of twentieth century classical composers such as Arnold Schoenberg, while in other works his abstraction of organic forms evokes the ironic, late-era romanticism of Gustav Mahler. Of the works featured in the Boros Collection, *Phantom Limb (Sister Ray)*, 2003, makes a parenthetical allusion to the Velvet Underground's churning, droning song about gritty urban drug culture, yet feels more aligned, in spirit, to the ambivalent angularity and fatalism of Joy Division's live 1980 cover version. Similarly, the stark black metal structure *Divider*, 2000, translates the oppressive intensity heard in Iggy Pop's "Mass Production," David Bowie's "Warszawa," and Joy Division's original compositions into architecturally sculptural form. The jacket and T-shirt in *Now You Are Winter*, 2004, and *We Dissolve with the Daylight*, 2010, respectively, are hung on their frameworks with the seeming carelessness of a lead singer's garments tossed casually onto a microphone stand, or that of the clothes forgotten on the fences, chairs, or bleachers at a rock concert in the rush of emotion and energy that such spectacles engender. *We Pass But Never Touch*, 2003, features a title that could sit comfortably between "Driving Me Backwards" and "On Some Faraway Beach" on Brian Eno's "Here Come the Warm Jets" album (1973). It further suggests, as other mobiles by artists such as Alexander Calder or George Rickey inevitably do, a musical composition made manifest and suspended in space. Yet Boyce's appropriation of pre-existing elements such as fragmented Jacobsen Series 7 and Ant chairs in this work takes the classic mobile's material intimation of thematic development in music and crosses it with a more contemporary sensibility of "sampling" in which recorded segments from other sources are layered into a composition in a manner both harmonic and jarring.

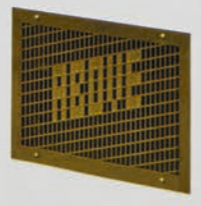
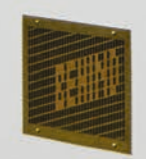
Dominic Molon

geb. 1967 in Hamilton, Schottland, lebt und arbeitet in Glasgow, Schottland

Die architektonischen Skulpturen und Installationen des Künstlers Martin Boyce sind prädestiniert dafür, ihre Interpretation in der Geschichte und Theorie modernistischer Architektur und ebensolchen Designs anzusiedeln. Dennoch deutet sein Gebrauch von klar strukturierten und geordneten Arrangements und Materialien, um tief gefühlte Emotionen und Interessen auszudrücken, auch auf eine weit weniger auffällige Affinität zur Musik hin. Die Titel der Arbeiten beziehen sich entweder direkt auf Songtexte – zum Beispiel bei der großformatigen Installation aus dem Jahr 2002 *Our Love Is Like the Flowers, the Rain, the Sea, and the Hour*, die sich des Refrains von New Orders „The Village“ bedient – oder sind von so explizit lyrischer Natur, dass man sich fragt, in welchem Lied man sie schon einmal gehört hat. Das häufige Vorkommen von Mobiles und die durchgehende Linearität im Werk von Boyce erinnern an die hängende Form und den glyphischen Charakter musikalischer Noten und Taktstriche. Viele der Objekte und Installationen scheinen mit dem Hang zum Industriellen und der kantigen grafischen Identität des Punk und Post-Punk der 1970er und 1980er Jahre aufgeladen zu sein. Eine Entwicklung farblicher Schlichtheit zieht sich durch sein Werk und suggeriert die grüblerische Atonalität der Komponisten des 20. Jahrhunderts wie etwa Arnold Schönberg, in anderen Arbeiten beschwört seine Abstraktion organischer Formen die Ironie des spätromantischen Gustav Mahler hinauf.

Von den in der Sammlung Boros gezeigten Arbeiten ist *Phantom Limb (Sister Ray)* (2003) eine beiläufige Anspielung auf Velvet Undergrounds aufwühlenden, dröhnenden Song über die düstere, städtische Drogenkultur und fühlt sich im Geiste sogar noch mehr der ambivalenten Eckigkeit und dem Fatalismus der 1980 live gespielten Coverversion von Joy Division verbunden. So ähnlich übersetzt auch die nüchterne, schwarze Metallstruktur *Divider* (2000) die bedrückende Intensität von Iggy Pops „Mass Production“, David Bowies „Warszawa“ und Joy Divisions typischen Stücke in eine architektonisch skulpturale Form. Entsprechend hängen die Jacke und das T-Shirt in *Now You Are Winter* (2004) und *We Dissolve with the Daylight* (2010) mit scheinbarer Nachlässigkeit an dem Gestänge, wie ein Leadsänger beiläufig seine Klamotten über einen Mikrofonständer werfen würde oder wie Kleidungsstücke, die auf Zäunen, Stühlen und Tribünen eines Rockkonzerts zurückgelassen wurden – im Rausch der Energie und der Emotionen, den solche Spektakel hervorgerufen. Bei *We Pass But Never Touch* (2003) handelt es sich um einen Titel, den man zwischen „Driving Me Backwards“ und „On Some Faraway Beach“ auf Brian Enos Album „Here Come the Warm Jets“ (1973) ansiedeln würde. Außerdem suggeriert die Arbeit, wie es andere Mobiles von Alexander Calder oder George Rickey unvermeidlich auch tun, eine zu Materie gewordene und im Raum aufgehängte musikalische Komposition. Boyces Aneignung existierender Gegenstände wie die zerlegten Stühle der Serie 7 von Arne Jacobsen oder dessen Ameisenstühle nimmt in dieser Arbeit die thematische Entwicklung in der Musik bei klassischen Mobiles auf und kreuzt sie mit einer zeitgenössischeren Sensibilität fürs „Sampling“, bei dem aufgenommene Segmente aus anderen Quellen zu einer Komposition auf sowohl harmonische als auch widerstreitende Art übereinandergelegt werden.

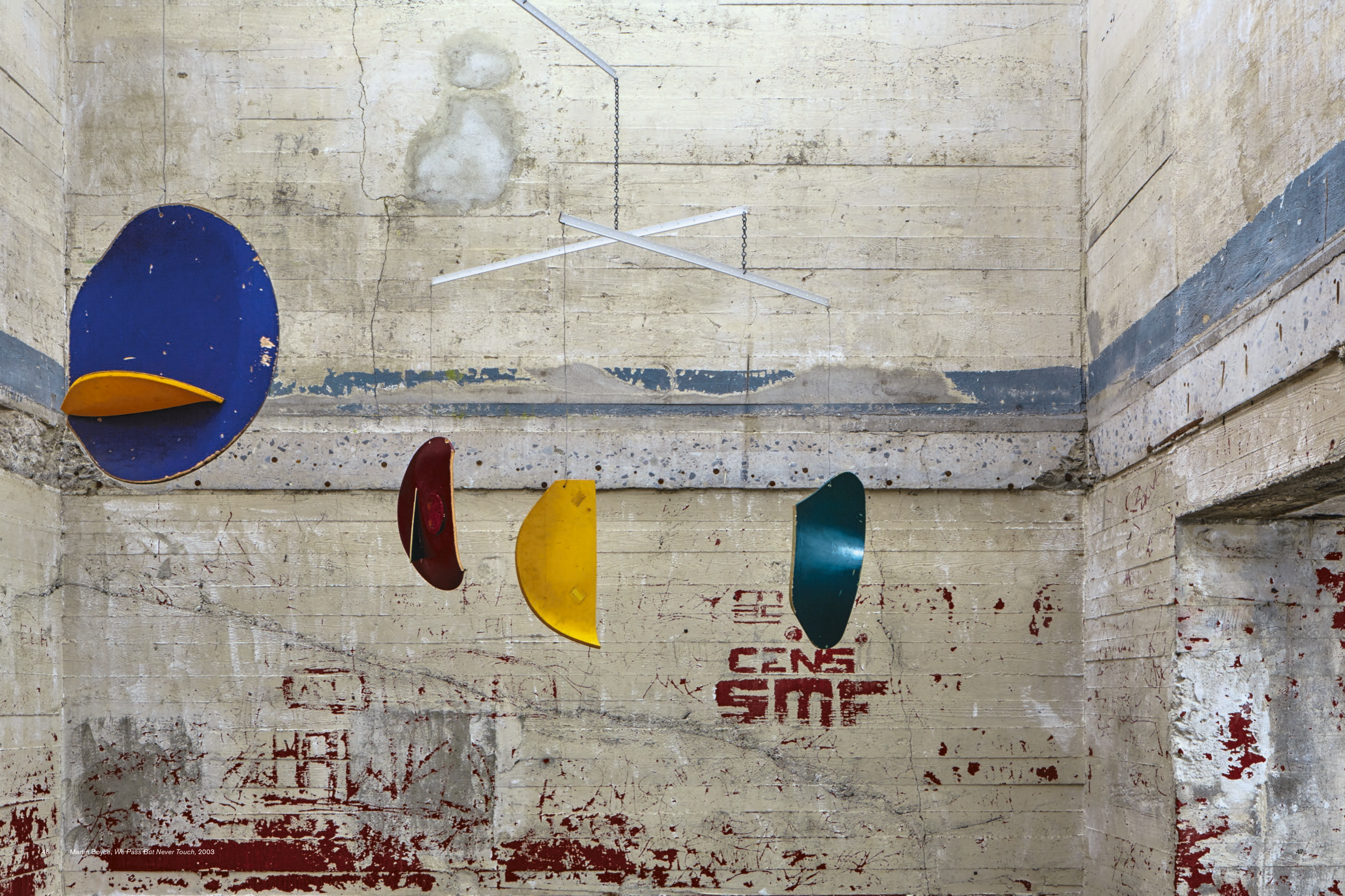


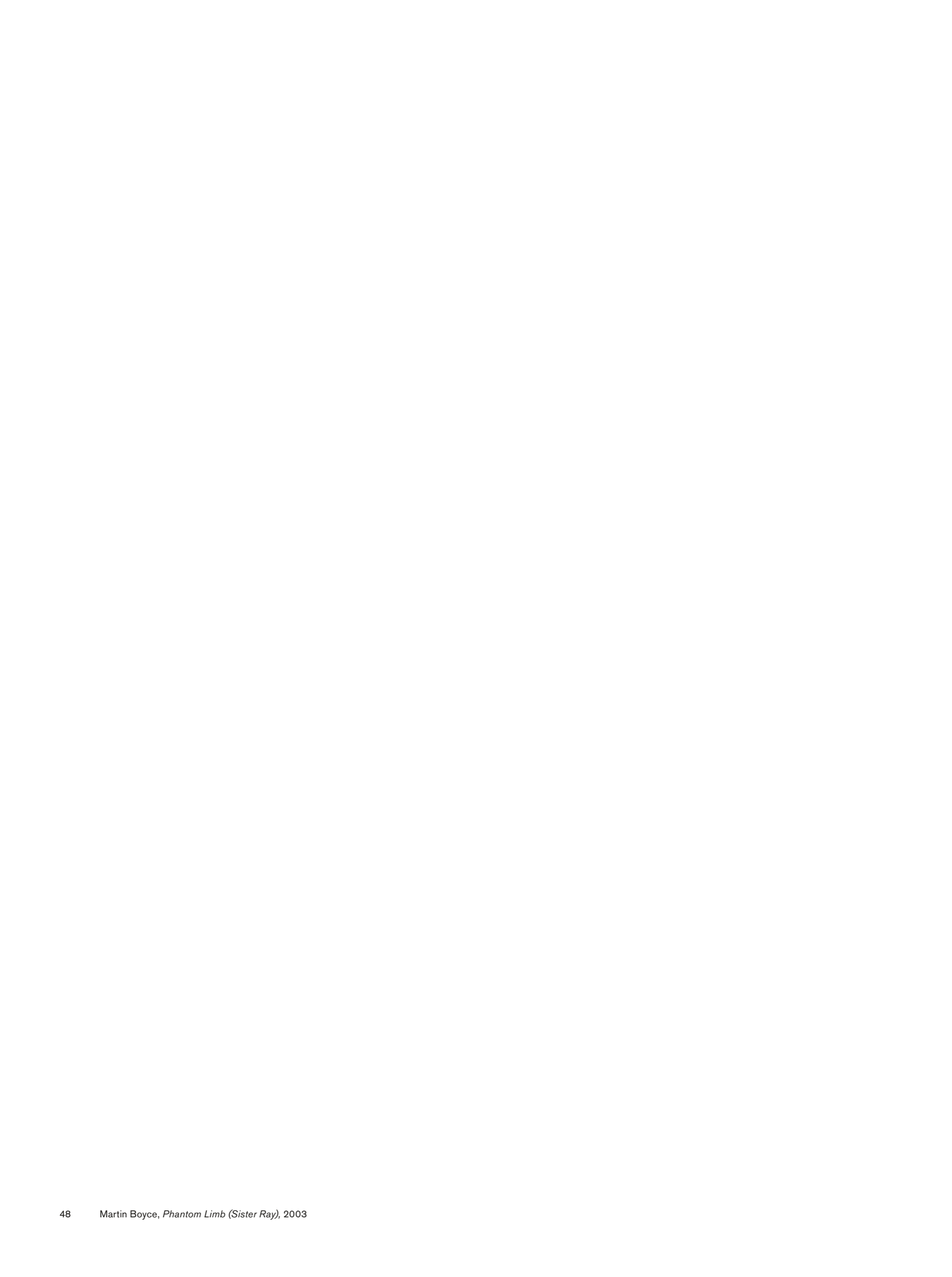
















## Andreas Eriksson

born 1975 in Björsäter, Sweden, lives and works in Medelplana, Sweden

Photographs of meadows one meter square with plate-sized patches of snow on the brink of melting, blinding white and high in contrast, embedded between areas of sallow winter green... photographs of delicate dead branches, rough tree stumps, and tender fir greens standing out against one-meter-square-sized fields of snow in blinding white, as though they'd been stuck into canvases primed in white... photographs of matted meadows with scrubby grass, ruptured scars and muddy molehills of rich, dark earth...

Photographs with an almost microscopic view of nature provide Andreas Eriksson with an endless cosmos for his visual language, which he uses to elevate visible things to the level of art through arrangement, abstraction, alienation, and transformation. Presenting nature in a classical sense recedes behind quoting from it, for instance with branches cast in bronze, skeletons of dead birds cast in bronze, or molehills with schrund-like surfaces cast in bronze. In their truthfulness, Eriksson's sculptures demonstrate a high conceptual approach, translated into forms that come close to sculptural minimalism.

One of nature's elemental phenomena is the mole pushing soil to the Earth's surface in the course of its laborious Sisyphian digging, giving rise to the characteristic ten-inch-high hills of dirt. Eriksson's gestural-expressive abstraction of this natural phenomenon is to create a mold from this endeavor so vital to the mole, cast it in bronze, and subsequently give it a black patina. He engages in a special dialogue with nature by depicting natural phenomena as figurative elements in an almost naturalistic way and then removing the form from its natural environment. In his painting, too, the artist formulates gestural quotes of nature details, sometimes as expressive set pieces. Developed from photographs, the real theme of the painting is an artificial construction, in other words, creating a tendency between "consonance and affinity" (Eriksson) with the goal of retaining an impression of landscape in highly abstract visual quotes. The results are not necessarily fueled by impulsivity; instead, they are based on a controlled and reflective working process. Photography doesn't merely help; in the form of a visual piece of memory, it creates the points of intersection so necessary to the artist, his deeply emotional connection to nature. Eriksson's contemplative, detail-oriented view of his immediate environment invokes a romantic need for deceleration. In this regard, Eriksson—hovering between representation and abstraction—creates a sensual monument in bronze to the anonymous mole in its laboriously excavated hill.

Mario-Andreas von Lüttichau

geb. 1975 in Björsäter, Schweden, lebt und arbeitet in Medelplana, Schweden

Fotografien von quadratmetergroßen Wiesenflächen mit kurz vor dem Verschwinden befindlichen, tellergroßen Schneeflecken in gleißendem Weiß, kontrastreich eingebettet zwischen fahlem Wintergrün... Fotografien von quadratmetergroßen Schneeflächen in gleißendem Weiß, aus denen abgestorbene, feine Äste, grobe Baumstrünke und zartes Tannengrün hervorragen, als wären sie in weiß grundierte Leinwände gesteckt... Fotografien von verfilzten Wiesen mit strubbeligem Gras, aufgebrochenen Narben und gematschten Maulwurfhügeln von dunkler, satter Erde...

Fotografien mit nahezu mikroskopischem Blick auf die Natur bieten Andreas Eriksson einen unendlichen Kosmos für seine Sprache, mit der er Sichtbares durch Anordnen, durch Abstrahieren, durch Entfremden und Transformieren zur Kunst erhebt. Die Aufführung der Natur im klassischen Sinn tritt hinter ein Zitat aus ihr zurück, etwa mit in Bronze gegossenen Zweigen, in Bronze gegossenen Gerippen von toten Vögeln oder eben in Bronze gegossenen Maulwurfhügeln mit schründenhaften Oberflächen. In dieser Wahrhaftigkeit zeigen Erikssons Skulpturen einen hohen konzeptuellen Anspruch, umgesetzt in Formen von nahezu skulpturalem Minimalismus.

Dass ein Maulwurf während seines sisyphusartigen, mühsamen Grabens Erde an die Erdoberfläche schiebt, wodurch die typischen, etwa 25 cm hohen Erdhaufen entstehen, ist eine urwüchsige Erscheinung der Natur. Von diesem für den Maulwurf lebensnotwendigen Unternehmen eine Gussform zu erstellen, in Bronzen zu gießen und abschließend schwarz zu patinieren, ist Erikssons gestisch-expressive Abstraktion dieses Naturphänomens. Er führt hier einen besonderen Dialog mit der Natur, indem er die Naturphänomene als figurative Elemente nahezu naturalistisch abbildet und dabei die gewonnene Form der Natur dennoch dem natürlichen Umfeld entzieht.

Auch in seiner Malerei zitiert der Künstler Details der Natur gestisch, bisweilen wie expressive Versatzstücke. Aus Fotografien entwickelt wird künstlich Konstruiertes so zum eigentlichen Thema der Malerei, nämlich eine Tendenz zwischen „Gleichklängen und Verwandtschaften“ (Eriksson) zu schaffen, mit dem Ziel, in den stark abstrahierten Bildzitat den Eindruck von Landschaft zu bewahren. Das Ergebnis ist nicht unbedingt von Impulsivität geleitet, vielmehr unterliegt es einem kontrollierten und reflektierten Arbeitsprozess. Die Fotografie hilft nicht nur; sie schafft in der Funktion eines bildhaften Erinnerungsstücks die für den Künstler unerlässlichen Berührungspunkte, seine zutiefst emotionale Verbindung mit der Natur. Erikssons kontemplatives, detailbezogenes Betrachten seiner nächsten Umgebung evoziert ein romantisches Bedürfnis nach Entschleunigung. Insofern setzt Eriksson – in der Schwebe zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion – dem anonymen Maulwurf in dessen mühsam geschobenem Hügel ein sinnliches Denkmal in Bronze.









## Guan Xiao

born 1983 in Chongqing, China, lives and works in Beijing

Guan Xiao is a video artist and sculptor who selects, juxtaposes, and in some cases meshes imagery and footage from the web to produce her multi-channel video installations and serialized sculptures. For her, the Internet is a highly welcome source of visual material and information. There is no doubt that it is also an apt reflection of our increasingly digitized reality, in which our daily interactions are profoundly shaped and dominated by virtual experiences.

On the surface, aspects of Guan's practice resemble strands of the "post-internet" generation, particularly from an aesthetic perspective. Nevertheless, what this strategy has yielded is an altogether more important and intriguing matter. Guan's approach in fusing and weaving together icons and motifs from vastly diverse geographical, cultural, and temporal backgrounds makes a new form of exchange possible. For instance, in *Rolling Beating* (2014), an organic form is smashed into the man-made, in this case, a car rim, resulting in a brightly colored and almost alien-like creature that equally horrifies and fascinates. The significance here does not lie in our understanding of the work, but how it points towards something familiar, yet entirely foreign to our usual references and signifiers.

In a world that is still, if not more so when compared to a not-so-distant past, defined by our differences, what we have here is a Chinese artist who veers outside the expected norm. Rather than parading in front of viewers with blatantly Chinese cultural, social, and political symbolism—a tendency that is encouraged, or even celebrated, by the established centers of contemporary art in the West as means of exoticizing the "otherness" of others—Guan has generated a new set of codes that defies such a notion. By colliding and fusing elements and symbols from the net, she has forged a distinct methodology that affords her the ability and liberty to transcend rigid and overtly pronounced lines of cultural conformity. In doing so, she has produced a visual language that eradicates preconceived ideas of disparity, making room for a voice that can speak and engage with us all and giving rise to the potential that we may one day be able to overcome our otherwise deeply ingrained boundaries.

Yung Ma

geb. 1983 in Chongqing, China, lebt und arbeitet in Peking

Guan Xiao ist eine Videokünstlerin und Bildhauerin, die Bilder und Filme aus dem Internet auswählt, kombiniert, mixt und daraus Multikanal-Videoinstallationen und serielle Skulpturen produziert. Das Angebot des Internets ist ihr als Quelle für visuelles Material und Information höchst willkommen. Natürlich besteht auch kein Zweifel daran, dass ihre Arbeit darüber hinaus eine Reflektion über unsere zunehmend digitalisierte Realität ist, in der unsere täglichen Interaktionen tiefgreifend von virtuellen Erfahrungen geprägt und beherrscht werden.

Oberflächlich betrachtet – besonders aus der ästhetischen Perspektive –, erinnern einige Aspekte von Guans künstlerischer Praxis an Vorgehensweisen der „Post-Internet“-Generation, die alles in allem wichtige und interessante Vorlagen geliefert hat. Guans Methode, Ikonen und Motive von sehr unterschiedlicher geografischer, kultureller und zeitlicher Herkunft zu kombinieren, macht eine neue Form des Austausches möglich. So kracht zum Beispiel in *Rolling Beating* (2014) eine organische in eine künstliche Form, hier in eine Autofelge, woraus ein grellbuntes Alien-artiges Geschöpf hervorgeht, das einen gleichermaßen erschreckt und fasziniert. Die Bedeutung liegt dabei nicht in unserer Wahrnehmung, sondern darin, dass etwas Vertrautes gezeigt wird, das unseren gewohnten Referenzen und Bezeichnungen dennoch komplett fremd ist.

In einer Welt, die immer noch – wenn nicht mehr denn je im Vergleich zu einer nicht so weit entfernten Vergangenheit – von unseren Unterschieden definiert wird, begegnen wir einer chinesischen Künstlerin, die von einer erwarteten Norm abweicht. Statt den Betrachtern die augenscheinlich kulturelle, soziale und politische Symbolik Chinas vorzuführen – ein Trend, der von den etablierten Institutionen zeitgenössischer Kunst im Westen gefördert oder sogar zelebriert wird, was bedeutet, die „Andersheit“ von anderen zu exotisieren – hat Guan neue Codes entwickelt, die solch einer Auffassung widersprechen. Indem sie Elemente und Zeichen aus dem Internet zusammenfügt und miteinander verschmelzt, verfälscht sie eine eindeutige Methodologie, die ihr die Fähigkeit und die Freiheit gibt, starre und offenkundig propagierte Grenzen von kultureller Konformität zu überwinden. Damit hat sie eine visuelle Sprache geschaffen, die vorgefasste Meinungen von Unterschiedlichkeit ausmerzt und einer für uns alle sprechenden Stimme Platz macht. Sie erhöht für uns das Potenzial, eines Tages in der Lage zu sein, unsere tief implantierten Limitierungen zu überwinden.





## He Xiangyu

born 1986 in Dandong, China, lives and works in Beijing, and Berlin

In his new acrylic painting *40 Lemons* (2016), drawing *Sketches of 9 Lemons 1201* (2016) and installation *Untitled* (2017), He Xiangyu challenges how we identify and value integrity. These works compel us to question how much value we ascribe to authenticity.

For He's installation, twenty-four gilded casts of standard supermarket egg-holders are presented in two groups, each of which contains twelve trays. In He's previous series of gold egg trays (2012–15), an ordinary egg was added to the installations. Here, by replicating a banal, commercial object in precious metal, He attracted attention to the arbitrariness in the ways we attribute value. The disposable trays, designed to safely transport fragile eggs, become desirable, in contrast the eggs themselves, which contain life-sustaining nutrition, seem valueless. The gold egg carton beneath the real egg in He's artwork is beautiful, but contributes nothing to the human body and can keep us neither alive nor healthy. The current installation of trays holds only two eggs, but they are recognizable as functionless containers for something important, vibrant—and missing.

In He's new *Lemon* painting, blank white silhouettes of forty lemons are randomly arranged on an otherwise acid yellow canvas. The color is an unnaturally intense, almost fluorescent yellow. Like commercial candies that uniformly represent the essence of a flavor without capturing its variations and complexity, this yellow is both recognizable and deceptive. It has all of the qualities one would use to describe a lemon's flavor: acidic, overwhelming, fresh, tart. Yet it is blatantly artificial. The empty outlines of a lemon's form hover like ghosts of real lemons with their health-giving vitamin C and natural integrity. But the genuine fruit is subsumed by an unobtainable, enhanced ideal. The white forms on the canvas create an optical illusion where in they seem to vibrate and levitate off the canvas. When we close our eyes, the colors and contrast are so powerful that the forms remain burned into our field of vision. We retain the memory of a lemon, although we are only remembering its absence in contrast with its artificial substitute. This effect is created on the canvas' smooth, sleek surface through subtly sanded layers of white and yellow. If we approach it, strokes and textures can be seen, but the overall impression is intimidating. The dazzling color is repellantly cheerful.

He designed his work to explore how our minds understand two-dimensional forms and make sense of them. His series calls to mind René Magritte's iconic Surrealist painting *La trahison des images* (*The Treachery of Images*, 1929), which portrayed an image of a pipe with the words *ceci n'est pas une pipe* to remind viewers that they were seeing a painting of a pipe, not the real object. By provoking viewers' cognitive dissonance, Magritte and He Xiangyu both compel us to acknowledge and accept a preference for artifice and to understand how we take comfort in sacrificing reality for an intense experience.

Ana Finel Honigman

geb. 1986 in der Dandong, China, lebt und arbeitet in Peking und Berlin

In seinen neuen Arbeiten *40 Lemons* (Acryl auf Leinwand, 2016), *Sketches of 9 Lemons 1201* (Zeichnung, 2016) und *Untitled* (Installation, 2017) beschäftigt sich He Xiangyu damit, wie wir Integrität erkennen und einordnen. Sie zwingen uns zu hinterfragen, welchen Stellenwert wir Authentizität beimessen.

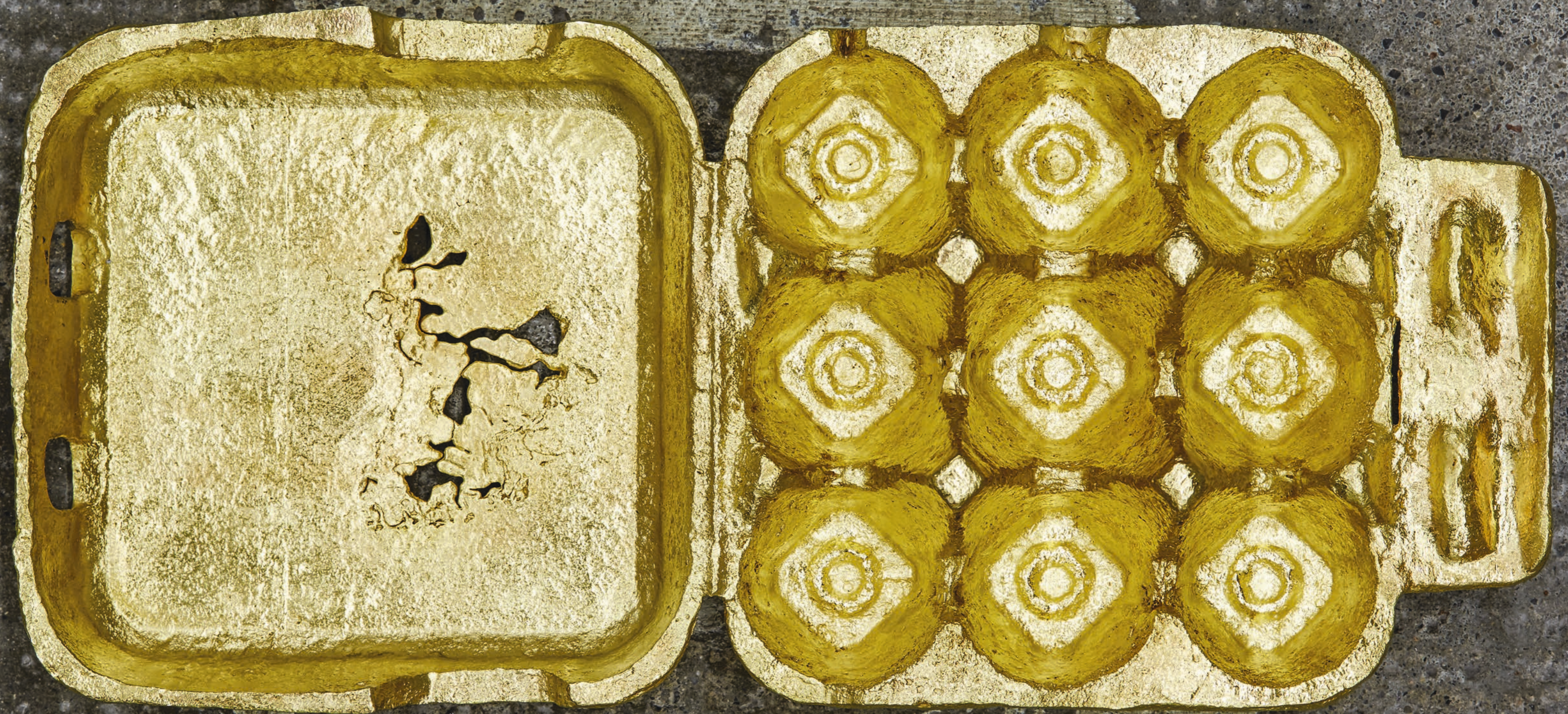
In Hes Installation werden 24 goldene Abgüsse von handelsüblichen Eierkartons in zwei Gruppen mit jeweils zwölf Behältern präsentiert. In seinen vorhergehenden Serien goldener Eierkartons aus den Jahren 2012 bis 2015 hat er den Installationen normale Hühnereier hinzugefügt. Indem er einen banalen Alltagsgegenstand in wertvollem Metall reproduzierte, lenkte He die Aufmerksamkeit auf unsere willkürliche Zuschreibung von Wert. Die Einwegschalen, die dazu dienen, zerbrechliche Eier sicher zu transportieren, werden zu Objekten der Begierde, während die Eier selbst, eigentlich lebenserhaltende Nahrungsmittel, im Vergleich wertlos erscheinen. Hes Kunstwerk – der goldene Eierkarton unter dem realen Ei – ist schön, aber gibt dem menschlichen Körper nichts, was ihn lebendig und gesund erhalten könnte. Die neue Installation enthält nur zwei Eier, die übrigen Behälter sind deutlich erkennbar ihrer Funktion enthoben, etwas Lebenswichtiges zu enthalten.

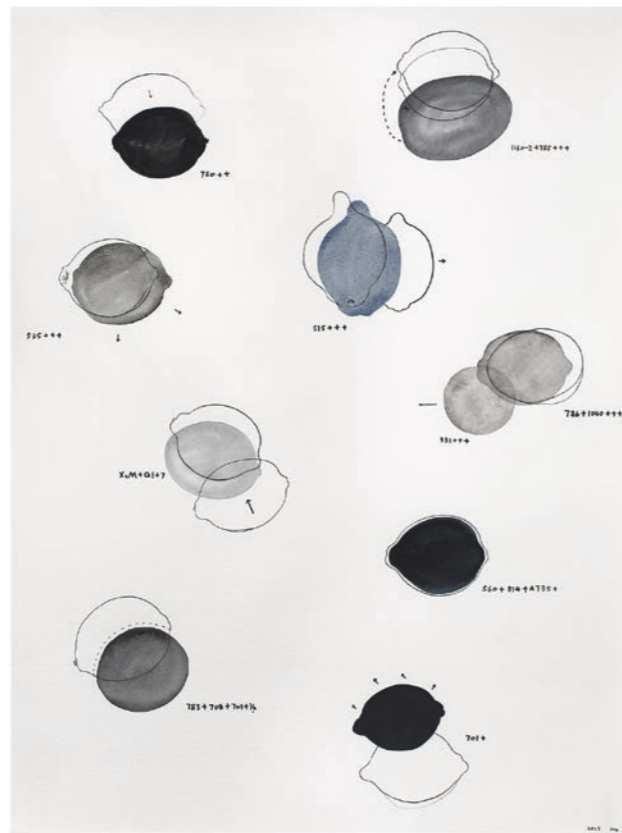
In Hes neuem *Lemon*-Gemälde sind 40 leere weiße Silhouetten von Zitronen wie zufällig auf einer sauer-gelben Leinwand arrangiert. Die Farbe ist ein unnatürlich intensives, fast fluoreszierendes Gelb. Wie Bonbons in der Werbung, die einen homogenen Geschmacksstoff beinhalten, ohne seine Komplexität und Vielfalt zu verkörpern, ist dieses Gelb authentisch und trügerisch zugleich. Es hat alle Eigenschaften, mit denen man Zitronengeschmack charakterisieren würde: sauer, überwältigend, frisch und herb. Trotzdem ist er ganz offensichtlich artifiziell. Die leeren Umrisse einer Zitrone erscheinen wie Geister von echten Zitronen mit ihrem gesunden Vitamin C und ihren natürlichen Ingredienzien. Aber die genuine Frucht wird von einem unerreichbaren, überhöhten Ideal ersetzt. Die weißen Formen auf dem Bild erzeugen sogar eine optische Täuschung, sie scheinen zu vibrieren und von der Leinwand zu schweben. Wenn wir unsere Augen schließen, sind die Farben und der Kontrast so stark, dass die Formen in unserem Sichtfeld wie eingegraben bleiben. Wir behalten im Gedächtnis eine Zitrone zurück, obwohl wir uns nur an ihre Abwesenheit im Vergleich zu ihrem künstlichen Ersatz erinnern. Dieser Effekt wird auf der weichen glatten Oberfläche der Leinwand durch fein geschliffene Lagen aus weißer und gelber Farbe erzeugt. Bei naher Betrachtung können wir Pinselstriche und Strukturen erkennen, aber der Gesamteindruck ist zu gewaltig. Die Strahlkraft ist auf abstoßende Weise fröhlich.

Hes Arbeiten sollen ausloten, wie unser Verstand zweidimensionale Formen einordnet und ihnen Sinn gibt. Seine Serie lässt an René Magrittes berühmtes surrealistisches Gemälde *La trahison des images* (*Der Verrat der Bilder*, 1929) denken, das die Darstellung einer Pfeife mit den Worten *ceci n'est pas une pipe* zeigt, um die Betrachter daran zu erinnern, dass sie das Bild einer Pfeife und nicht ein reales Objekt sehen. Indem sie den kognitiven Widerspruch provozieren, zwingen Magritte sowie He Xiangyu uns dazu, unsere Vorliebe für Kunstgriffe anzuerkennen und zu akzeptieren sowie zu verstehen, wie tröstlich es ist, Realität für eine intensive Erfahrung zu opfern.











## Uwe Henneken

born 1974 in Paderborn, Germany, lives and works in Berlin

Uwe Henneken's pictorial worlds depict fantastic scenes in which clown-like figures, grotesque creatures, and fools wander about in the form of tragicomic masks. Once they marched through garishly colored landscapes as lonely, uncertain sellers of shadows and souls or looked as though they had just stumbled out of an old German fairytale and onto the canvas, where they now sat lost in thought under a bare branch (André, 2005); over the past several years, however, something seems to have changed in Henneken's narrative. All at once, the figures seem more confident and secure, as though they'd made progress along the path of discovery. Being alone no longer signifies loneliness, but rather a oneness with everything else—like the figure regarding a flower and recognizing itself in it (Awarer, 2017). A frame is now no longer a boundary, but a door to pass through. As sculptures, they protrude like a monstrous scout from an old wooden chest, resembling the battered, stalk-eyed head of a squad that knows neither the destination nor the purpose of his journey (V.O.T.E. #4711–2, 2008; and Mutter Vanguard, 2008). It's as though Henneken's creatures understood the pioneering possibilities their strange dream worlds offer—and that turn out to be very real options for a better life. Henneken's works narrate a kind of coming-of-age novel. His visual worlds are interior, autobiographical spaces, allegorical enactments of a search for self. The stylistic blend of romanticism and pop, melancholy and scathing wit, dreamy illustration and magical realism leads to a portrayal in which the figure of the artist becomes an emissary for new possibilities of perception. Henneken conjures a classical image of the artist as genius and shaman whose visionary eye sees farther than the eyes of others. His seemingly naïve pictorial language, however, poised as it is on the border between good and bad taste, has no lessons to teach. In these works, tradition is never more than a source of reference for the artist's own deeply human cosmos. Henneken confronts us with archetypes that are somehow our own childish reflections; they venture beyond the horizon and allude to the fundamental emotional structures of the self, which strives for self-knowledge, connectedness, and a consciously lived life—and which over and over trips and falls and stands up again, as many times as it needs to take another step forward.

Gesine Borchardt

geb. 1974 in Paderborn, Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin

Uwe Hennekens Bildwelten zeigen clowneske Figuren, groteske Wesen und Narren, die als tragikomische Masken in fantastischen Szenerien herumirren. Stapften sie einst noch als einsame, unsichere Schatten- und Seelenverkäufer durch grellbunte Landschaften oder sahen aus, als wären sie geradewegs aus einem altdeutschen Märchen auf die Leinwand gefallen, um dort nun sinnierend unter einem kargen Ast zu sitzen (André, 2005), scheint in Hennekens Erzählverlauf der letzten Jahre etwas passiert zu sein. Mit einem Mal wirken die Figuren sicherer, ruhiger, als seien sie auf dem Weg der Erkenntnis vorangeschritten. Alleinsein heißt nun nicht mehr Einsamkeit, sondern Einssein mit allem anderen – so wie die Figur, die eine Blume betrachtet und darin sich selbst erkennt (Awarer, 2017). Ein Rahmen ist nun keine Grenze mehr, sondern eine Tür zum Durchgehen. Als Skulpturen lugen sie wie monströse Späher aus alten Holztruhen heraus und sehen dabei aus wie die ramponierte, stieläugige Vorhut eines Trupps, der weder Ziel noch Zweck seiner Reise kennt (V.O.T.E. #4711–2, 2008; und Mutter Vanguard, 2008). Es ist, als würden Hennekens Wesen die grenzüberschreitenden Möglichkeiten begreifen, die ihnen ihre seltsamen Traumwelten bieten – und die zu ganz realen Optionen eines besseren Lebens werden. Der Künstler breitet damit eine Art Entwicklungsroman vor uns aus. Seine Bildwelten sind innere, autobiografische Räume, allegorische Darstellungen der Suche nach dem Selbst. Die stilistische Verbindung aus Romantik und Pop, Melancholie und beißendem Witz, traumwandlerischer Illustration und magischem Realismus mündet in ein Gleichnis, in dem die Künstlerfigur zum Botschafter neuer Wahrnehmungsmöglichkeiten wird. Henneken beschwört also ein klassisches Bild herauf, vom Künstler als Genius und Schamanen, dessen visionärer Blick weiter reicht als das Auge der anderen. Allerdings werden in seiner naiv anmutenden, auf der Grenze des guten Geschmacks balancierenden Bildsprache keinerlei Lehren erteilt. Tradition bleibt bei ihm immer nur eine Referenzquelle für den eigenen, zutiefst menschlichen Kosmos. Henneken bringt uns mit Archetypen zusammen, die so etwas sind wie unsere kindlichen Spiegelbilder. Sie erkunden die andere Seite des Horizonts und deuten auf die emotionalen Grundstrukturen des Ichs, das nach Selbsterkenntnis, Verbundenheit und bewusstem Leben strebt – das ständig fällt und wieder aufsteht, so lange, bis es doch einen Schritt weitergeht.

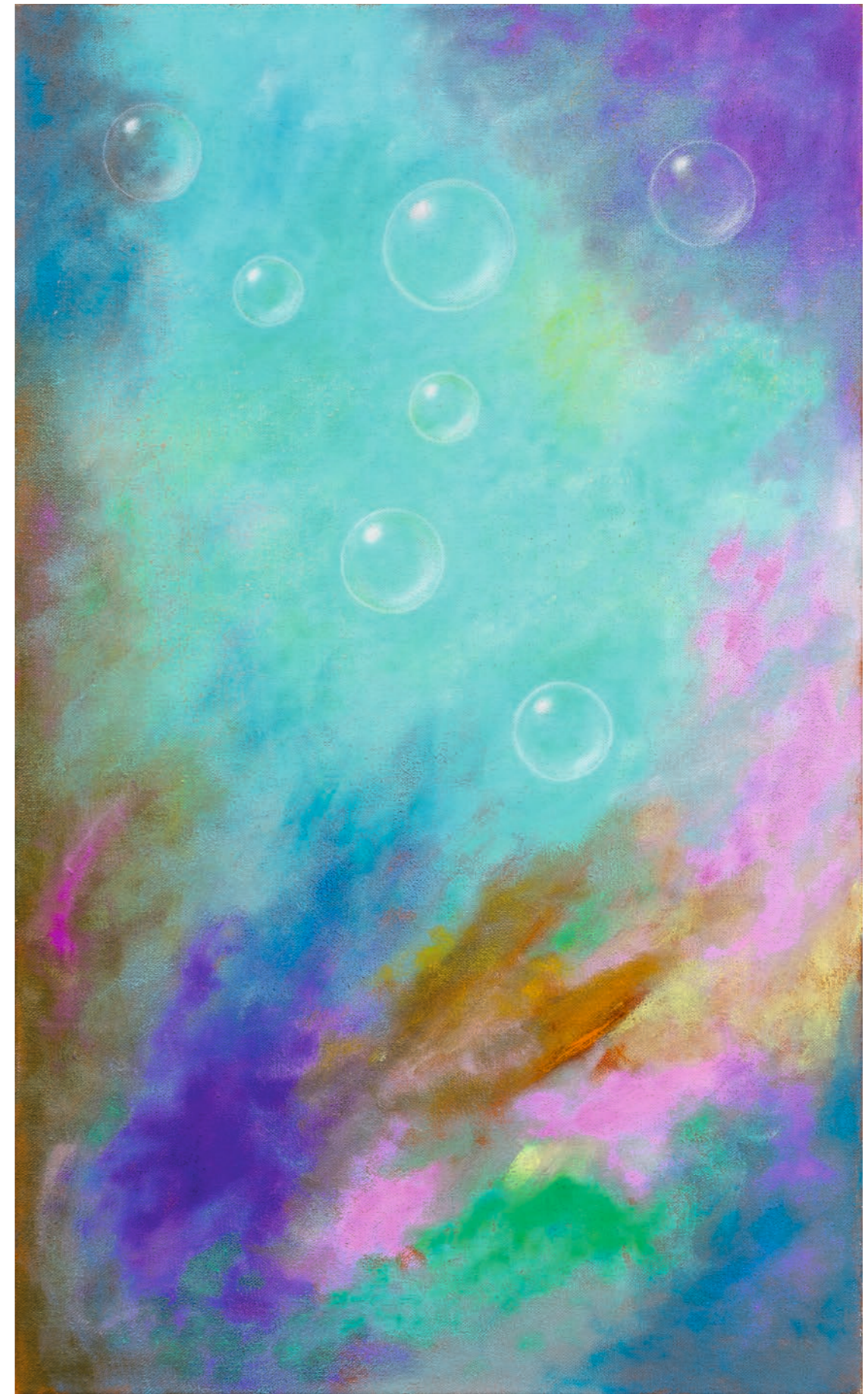
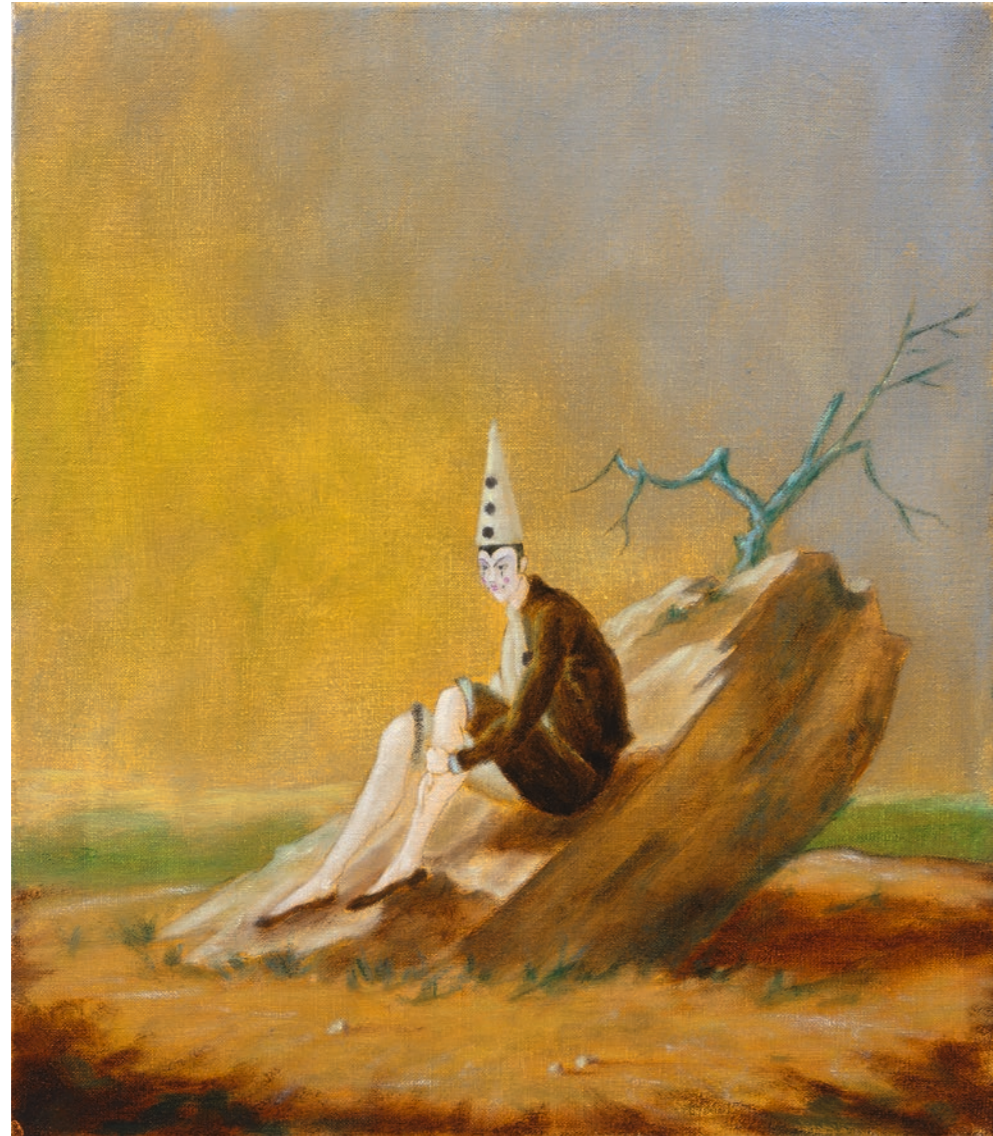


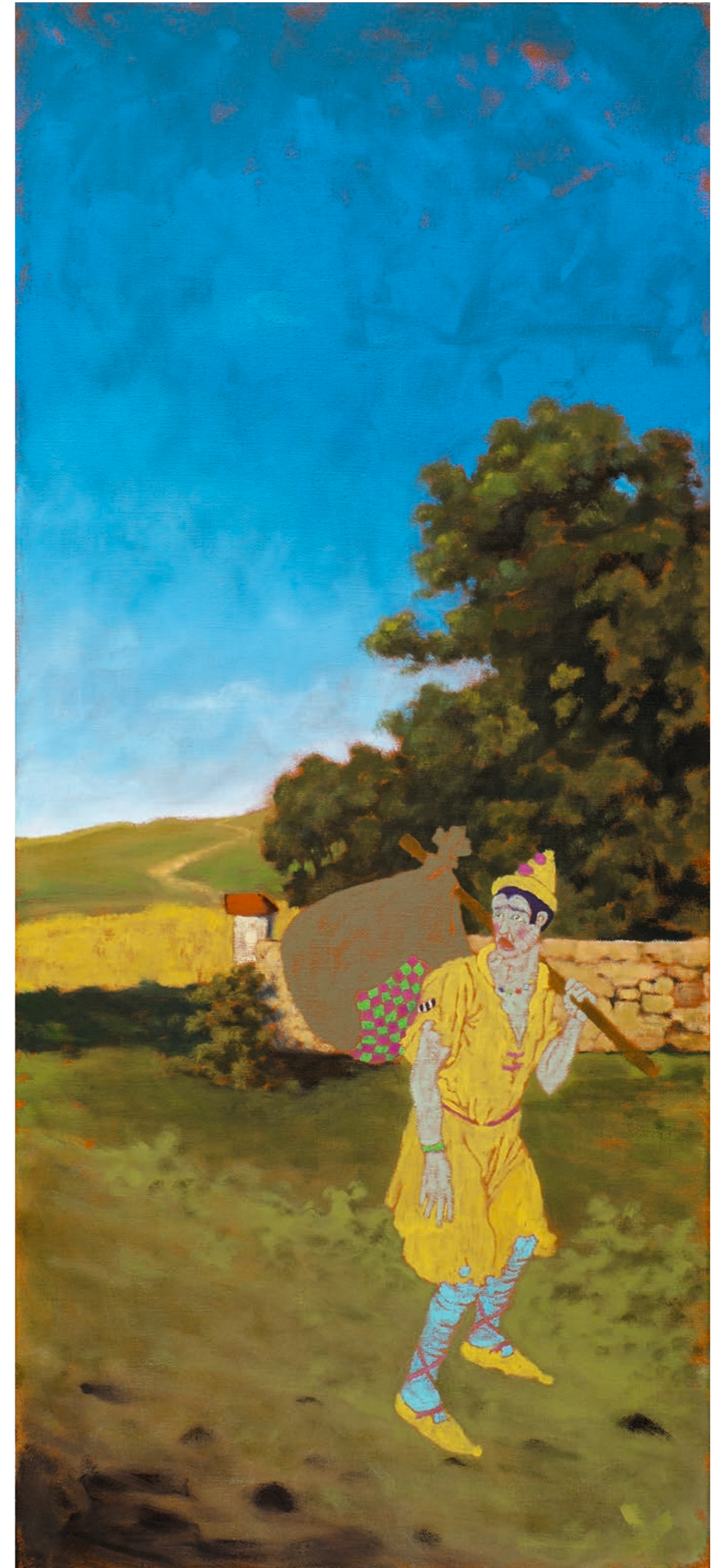
















## Yngve Holen

born 1982 in Braunschweig, Germany, lives and works in Berlin

The Norwegian artist Yngve Holen appropriates, dismantles, and reassembles mass-produced objects to expose their latent associations with the human body. In his work, the connotations of speed, efficiency, and convenience by industrial products are marketed and drained of their efficacy, leaving the objects to speak for themselves in ways that are both sinister and comical.

For *Hater Headlight (white)*, Holen removed and paired the headlights of a bus to resemble glaring eyes. Mounted on the wall, the lights become animistic and aggressive, suggesting the alien gaze of surveillance technologies. This interest in machine-aided vision extends to Holen's ongoing work with CT scanning machines, which are used to generate highly accurate images from inside the human body without surgical intervention. In the case of the piece *Vujà dé* (2015), the artist presents the façade of the entry portal of a Siemens Somatom Force machine, which he reproduced using Siemens's original production molds. The image of the body encased in an all-seeing scanner exemplifies the double bind that surveillance society finds itself in: safety at the cost of privacy. In response to such enclosure, perhaps, many of Holen's works reference a desire for flight or freedom and allude to air travel and the liminal spaces of the airplane and airport. *Butterfly* (2016), for instance, is a deconstruction of the mesh and posts from a two-meter-high aluminum fence produced by the Haverkamp company, which manufactures the fencing that surrounds the Frankfurt Airport. The title of the work might imply the way that industrial design mimics organic shapes to varying degrees of success. And in *Extended Operations XWB* (2014), Holen assembled a staging device and an emergency floor path from inside a plane. The floor path is raised above the ground with the staging device, creating what looks like an assembly-line conveyor belt. Atop the assemblage is a CNC-cut piece of marble resembling a slab of meat. Is this marble-flesh the passenger? What becomes of the body in flight? Is this entrapment or liberation?

Holen's poetic work *Sensitive 8 Detergent* (2017) exposes the inner metal drum of a household washing machine, which is mounted on a honeycomb pedestal. Like many of his pieces, *Sensitive 8* could be interpreted formally as either an eye or an orifice. Without its protective commercial casing, the barrel of the washing machine is an uncanny hollow object drained of utilitarian value, available for the viewer to peer into but not interact with. Here, the inner workings of domestic technology may be exposed, but that does not mean the technology is made any more intelligible. As with an airport fence, which one can see through but not penetrate, visibility does not necessarily enable access.

Elvia Wilk

geb. 1982 in Braunschweig, Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin

Der norwegische Künstler Yngve Holen eignet sich Objekte der Massenproduktion an – er zerlegt und fügt sie neu zusammen, um ihre latenten Verbindungen zum menschlichen Körper auszustellen. In seiner Arbeit ist die Bedeutung von Geschwindigkeit, Effizienz und Zweckmäßigkeit, mit denen industrielle Produkte vermarktet werden, entleert von ihrer Wirkungskraft. Die Objekte sind gewissermaßen sich selbst überlassen, ominös und komisch zugleich.

Für *Hater Headlight (white)* (2016) hat Holen zunächst die Scheinwerfer von einem Bus abgebaut und dann miteinander verbunden, sodass sie an grell leuchtende Augen erinnern. Die an die Wand montierten Lichter wirken animistisch und aggressiv und verkörpern den fremden Blick von Überwachungstechnologien. Holens Interesse an maschinenunterstütztem Sehen offenbart sich ebenso in seiner Arbeit mit CT-Scannern, die dazu verwendet werden, sich eine Vorstellung vom Inneren eines menschlichen Körpers zu verschaffen, ohne ihn operieren zu müssen. Im Fall von *Vujà dé* (2015) zeigt der Künstler die Oberfläche des Eingangs einer Siemens Somatom Force-Maschine, die er mit den Originalformen von Siemens produziert hat.

Das Bild eines Körpers, der in einem panoptischen Scanner eingeschlossen ist, verdeutlicht die Zwickmühle einer Überwachungsgesellschaft: Sicherheit auf Kosten von Privatsphäre. Im Zusammenhang mit der Sehnsucht nach Fliegen oder nach Freiheit als Antwort auf ein solches Gehäuse, spielen möglicherweise viele Arbeiten Holens auf Flugreisen und den Raum zwischen Flugzeug und Flughafen an. *Butterfly* (2016) etwa ist die Dekonstruktion des Gitters und der Mäste eines zwei Meter hohen Zauns der Firma Haverkamp, die die Zäune für den Frankfurter Flughafen hergestellt hat. Der Titel der Arbeit könnte darauf hindeuten, wie organische Formen von industriellem Design nachgeahmt werden, wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg.

In *Extended Operations XWB* (2014) versieht Holen ein Bühnenpodest mit den Notfall-Bodenmarkierungen eines Flugzeuginneren. Das Bühnenelement mit dem Notfallstreifen ist vom Boden abgehoben und sieht aus wie der Fördergurt eines Fließbands. Auf dieser Montage befindet sich ein mit einer CNC-Fräse geschnittenes Stück Marmor, das an eine Scheibe Fleisch erinnert. Ist dieses Marmor-Fleisch der Passagier? Was wird aus einem Körper beim Flug? Einschluss oder Befreiung?

Holens poetische Arbeit *Sensitive 8 Detergent* (2017) zeigt die innere Metalltrommel einer häuslichen Waschmaschine, die auf einem Wabenpodest steht. So wie viele seiner Installationen könnte *Sensitive 8 Detergent* entweder als ein Auge oder als eine Körperöffnung gedeutet werden. Der Zylinder einer Waschmaschine ohne sein handelsübliches Schutzgehäuse ist ein seltsames, falsches und seines Gebrauchswerts entledigtes Objekt – es ist für den Betrachter zum Betrachten da, aber nicht zur Interaktion. Hier wird zwar das Innenleben von Haushaltselektronik gezeigt, aber das heißt nicht, dass die Technologie dadurch verständlich gemacht wird. So wie bei einem Flughafenzaun, durch den man schauen, aber den man nicht durchdringen kann, bedeutet Sichtbarkeit nicht zwingend die Möglichkeit eines Zugangs.

















## Sergej Jensen

born 1973 in Maglegaard, Denmark, lives and works in New York City

In response to the legitimate, but stupidest of all questions—what is the artist trying to tell us?—Sergej Jensen's paintings offer a clever and legitimate answer: they turn their backs on us. Cynicism and calculation, en vogue among young abstract painters since the 2010s, hardly figures in this. On the contrary, it's a protection against inappropriate intrusion: distance as a form of dignity, aesthetics as a question of ethics.

And of sincerity—because everything has already been said, of course, all throughout the long history of painting. The title of a painting like *The last yellow Triangle* (2005) already heralds a departure. The geometric form of the triangle is reminiscent of the utopian vocabulary of Constructivism, although Jensen stretched the canvas the wrong way around and attacked its surface with bleach. A pale, stained angel of history, already half vanished, but still very much here in its ghostly presence.

Sergej Jensen, who studied with Thomas Bayrle at the Städelschule in Frankfurt, has arrived at a kind of painting following the end of painting by getting rid of the genre's atavisms—its promise of authenticity, its machismo—and jettisoning classic craftsmanship. Instead of painting with brushes and oil paint, he uses various materials such as burlap, untreated cotton, jeans, or cashmere, which he cuts, dyes, washes, bleaches, and sews together.

Jensen's works bear an unmistakably high degree of affinity to abstract painting of the post-war era, to artists such as Ad Reinhardt, Robert Motherwell, and Robert Rauschenberg. Yet just as Robert Rauschenberg did away with the grand gestures of late modernism in his *Erased de Kooning* (1953), Jensen also approaches them with a blend of homage and irreverence. And even poorer than Arte Povera, two large formats (*Social-liberal Abstraction*, 2015; *The healing powers of painting*, 2017), painstakingly pieced together from white and gray fabric remnants, hover on the fringes of existence.

Jensen downplays his ego and opens his art up to the world. Jensen finds his material in flea markets, on trips abroad, and in everyday life. In contrast to the quasi-virginal white canvas, removed from time and place, it's literally the stuff of life in all its diversity and contradictions: sturdy jeans and precious silk, hard latex and fine linen, glittering rhinestones and burlap sacks. Seams demarcate both wounds and cohesion, spots and tears become compositional elements: for Jensen, creating means letting things happen.

These paintings know they're being looked at. Like divas a bit down on their luck, they seduce us and keep us at a distance, move delicately between poetry and prose, glam and trash, dirt and beauty. Everything is true and nothing has to be fixed in place. "The world, if we take it literally, nourishes us with disappointments," wrote the sociologist Helmuth Plessner in an argument against the authenticity pathos of Expressionism in 1924. "Everything real looked at in the light disappoints." Jensen's paintings are creatures of the night.

Sebastian Frenzel

geb. 1973 in Maglegaard, Dänemark, lebt und arbeitet in New York City

Auf die legitime aber dennoch dümmste aller Fragen – Was will uns der Künstler damit sagen? – antworten Sergej Jensens Bilder mit einer klugen und legitimen Geste: Sie kehren uns den Rücken zu. Zynismus oder Kalkül, unter jungen abstrakten Maler seit den 2010er-Jahren wieder sehr en vogue, sind dabei kaum im Spiel. Vielmehr der Schutz vor unangemessener Zudringlichkeit: Abstand als eine Form des Anstands, Ästhetik als Frage der Ethik.

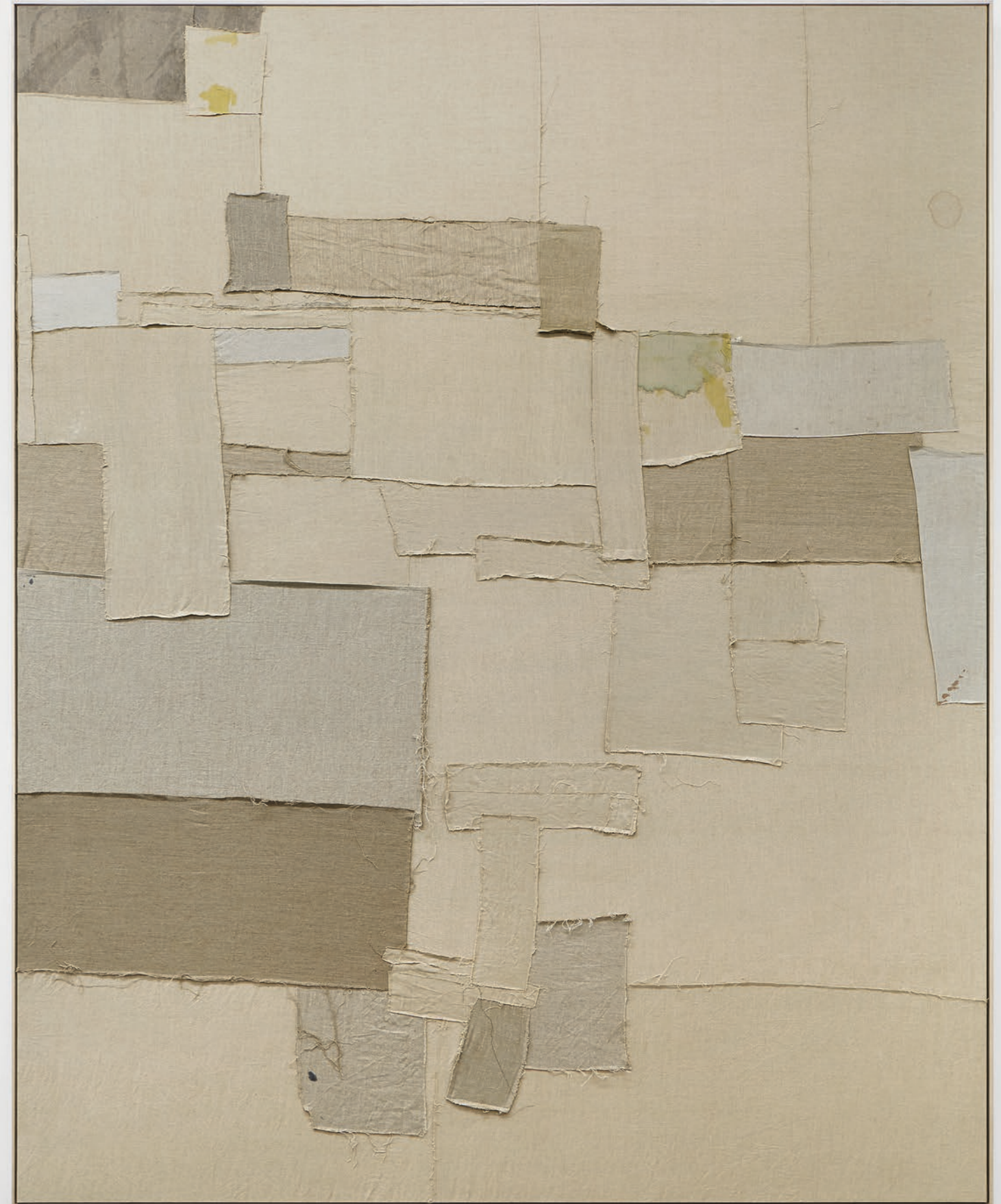
Und der Aufrichtigkeit. Denn natürlich ist in der langen Geschichte der Malerei im Grunde alles bereits gesagt. Ein Bild wie *The last yellow Triangle* (2005) verkündet schon im Titel einen Abschied. Die geometrische Form des Dreiecks erinnert an das utopische Vokabular des Konstruktivismus, doch Jensen hat die Leinwand verkehrt herum aufgezogen und mit Bleichmittel traktiert. Ein ausgelaugter, fleckenstichiger Engel der Geschichte, halb schon verschwunden, aber in seiner gespenstischen Präsenz noch ganz hier.

Sergej Jensen, der bei Thomas Bayrle an der Frankfurter Städelschule studierte, ist zu einer Malerei nach dem Ende der Malerei gekommen, indem er die Atavismen des Genres – das Authentizitätsversprechen, den Machismo – entsorgt und das klassische Handwerk über Bord geworfen hat. Statt mit Pinsel und Ölfarbe malt er mit verschiedenartigen Stoffen wie Jute, Nessel, Jeans oder Kaschmir, die er schneidet, färbt, wäscht, bleicht, zusammennäht.

Unverkennbar zeigen Jensens Werke eine hohe Affinität zur Abstrakten Malerei der Nachkriegszeit, zu Künstlern wie Ad Reinhardt, Robert Motherwell oder Robert Rauschenberg. Doch wie bereits Robert Rauschenberg mit seinem *Erased De Kooning* (1953) die großen Gesten der Spätmoderne ausradierte, begegnet ihnen auch Jensen in einer Mischung aus Hommage und Respektlosigkeit. Ärmlicher noch als die Arte Povera schweben zwei aus weißen und grauen Stoffetzen mühsam zusammengeflückte Großformate (*Social-liberal Abstraction*, 2015; *The healing powers of painting*, 2017) am Rande der Existenz.

Jensen nimmt sein Ego zurück und öffnet seine Kunst für die Welt. Auf Flohmärkten, Auslandsreisen und im Alltag findet er sein Material. Es ist, anders als die quasi jungfräuliche, ort- und zeitenthobene weiße Leinwand, buchstäblich der Stoff des Lebens, in all seinem Reichtum und seinen Widersprüchen: robuste Jeans auf edler Seide, hartes Latex auf dünnem Leinen, glitzernder Strass auf Jutesack. Nähte markieren Wunden und Zusammenhalt, Flecken und Risse werden zu kompositorischen Elementen: Gestalten heißt für Jensen auch Zulassen.

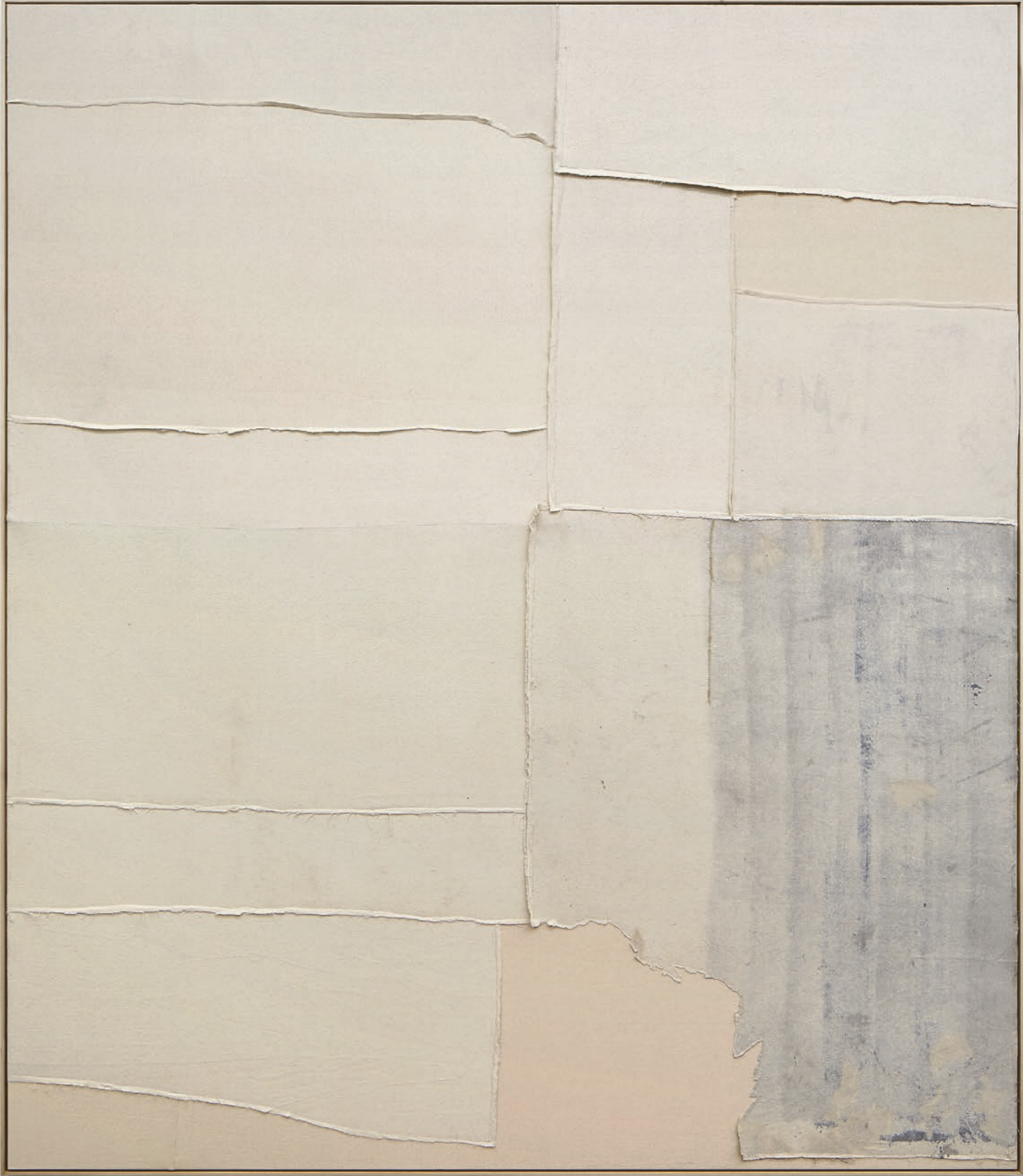
Diese Bilder wissen, dass sie angeschaut werden. Wie etwas verschlissene Diven verführen sie uns und halten uns auf Distanz, tänzeln zwischen Poesie und Prosa, Glamour und Trash, Schmutz und Schönheit. Alles ist wahr, nichts muss fixiert werden. „Die Welt, wenn wir sie beim Wort nehmen, speist uns mit Enttäuschungen ab“, schrieb der Soziologe Helmuth Plessner 1924 gegen das Eigentlichkeits-Pathos des Expressionismus. „Alles Eigentliche, bei Licht besehen, enttäuscht.“ Jensens Bilder sind Geschöpfe der Nacht.





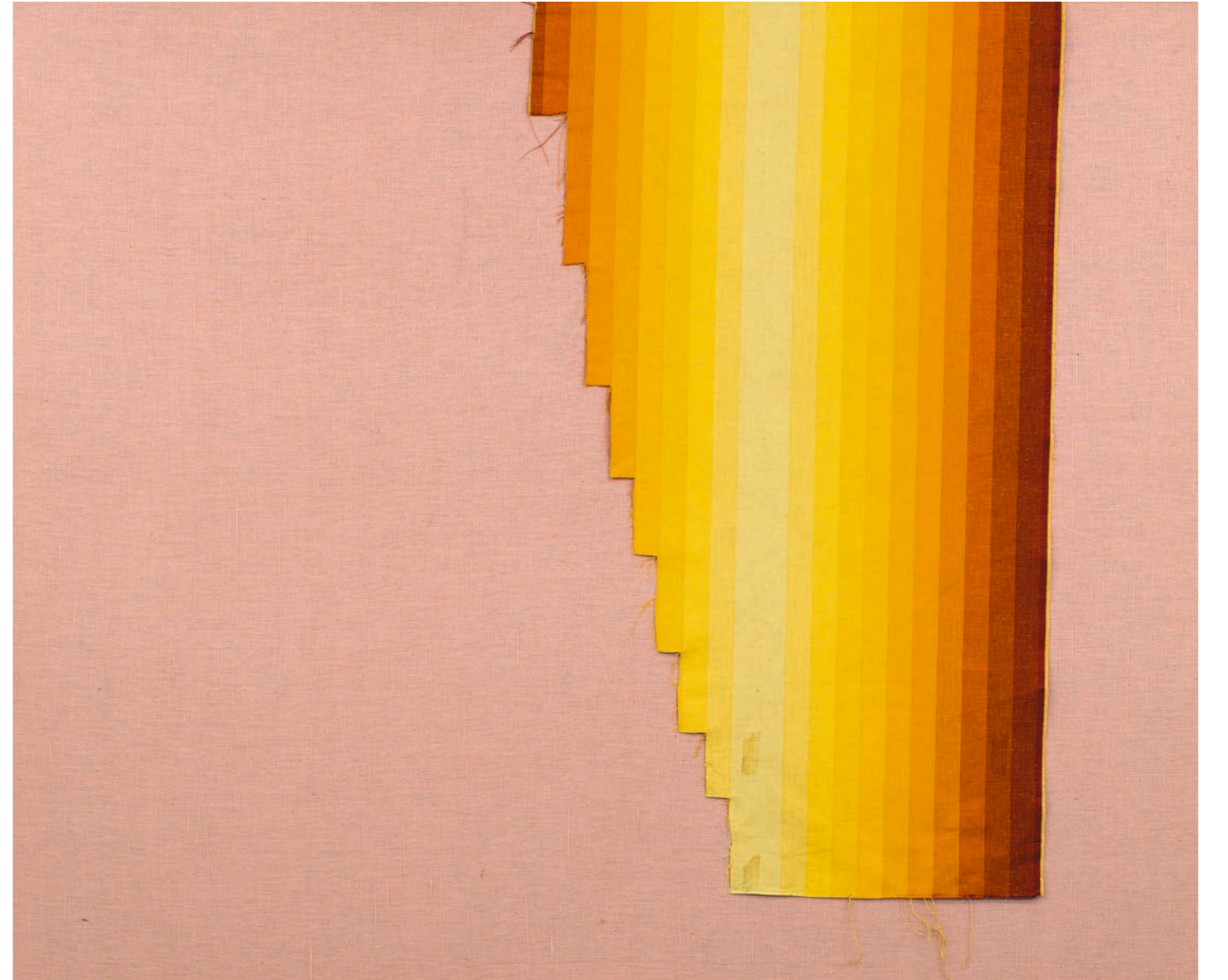


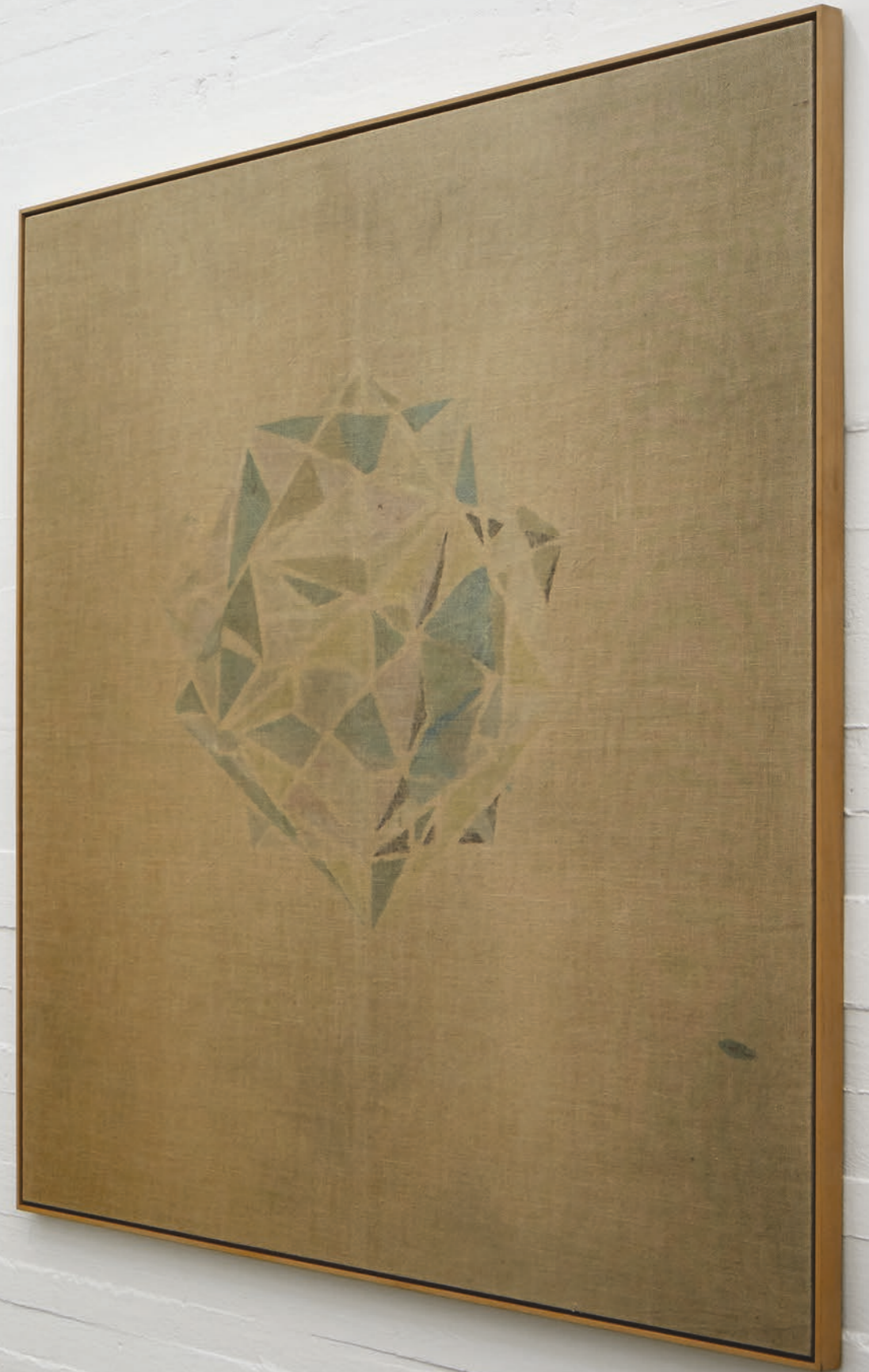
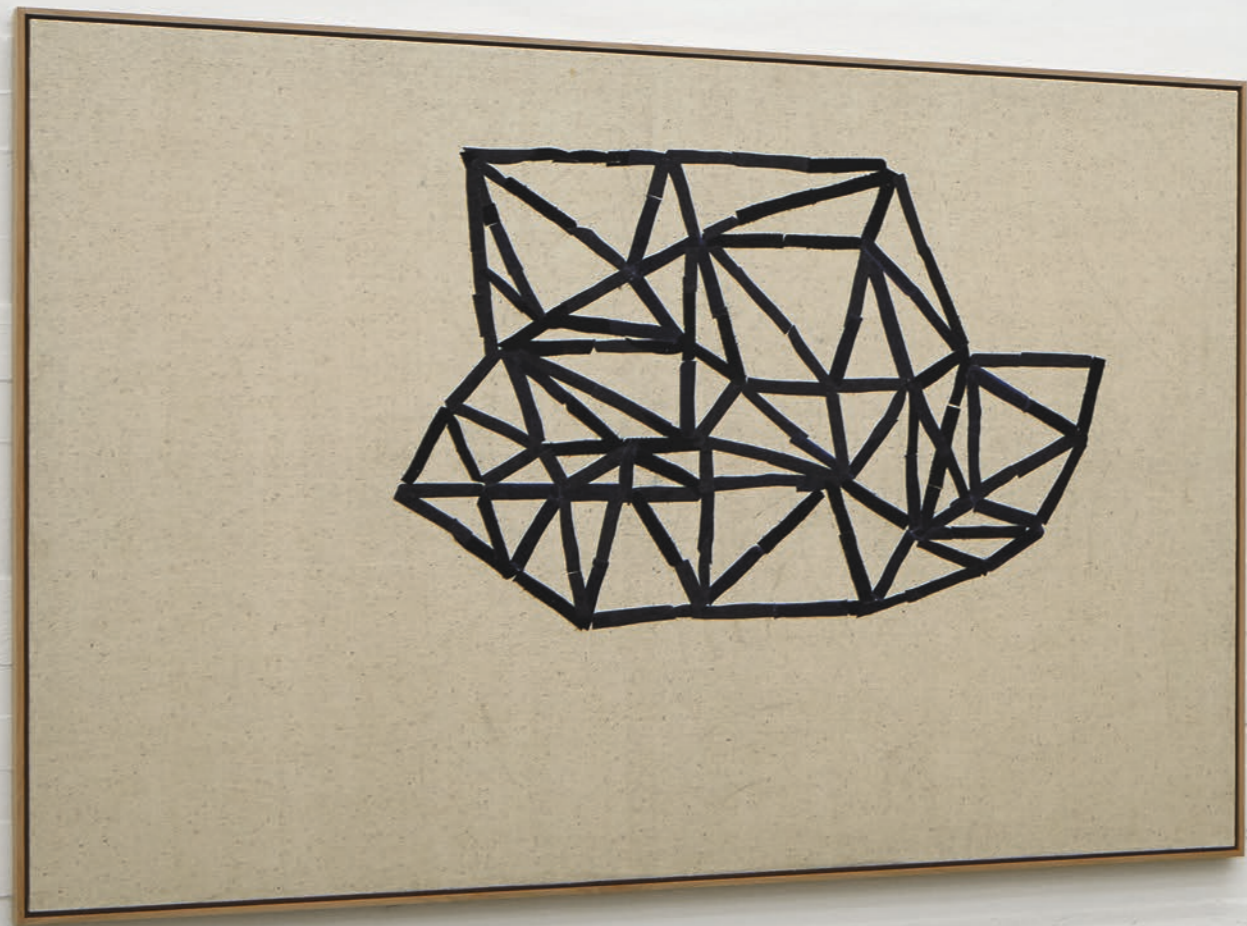


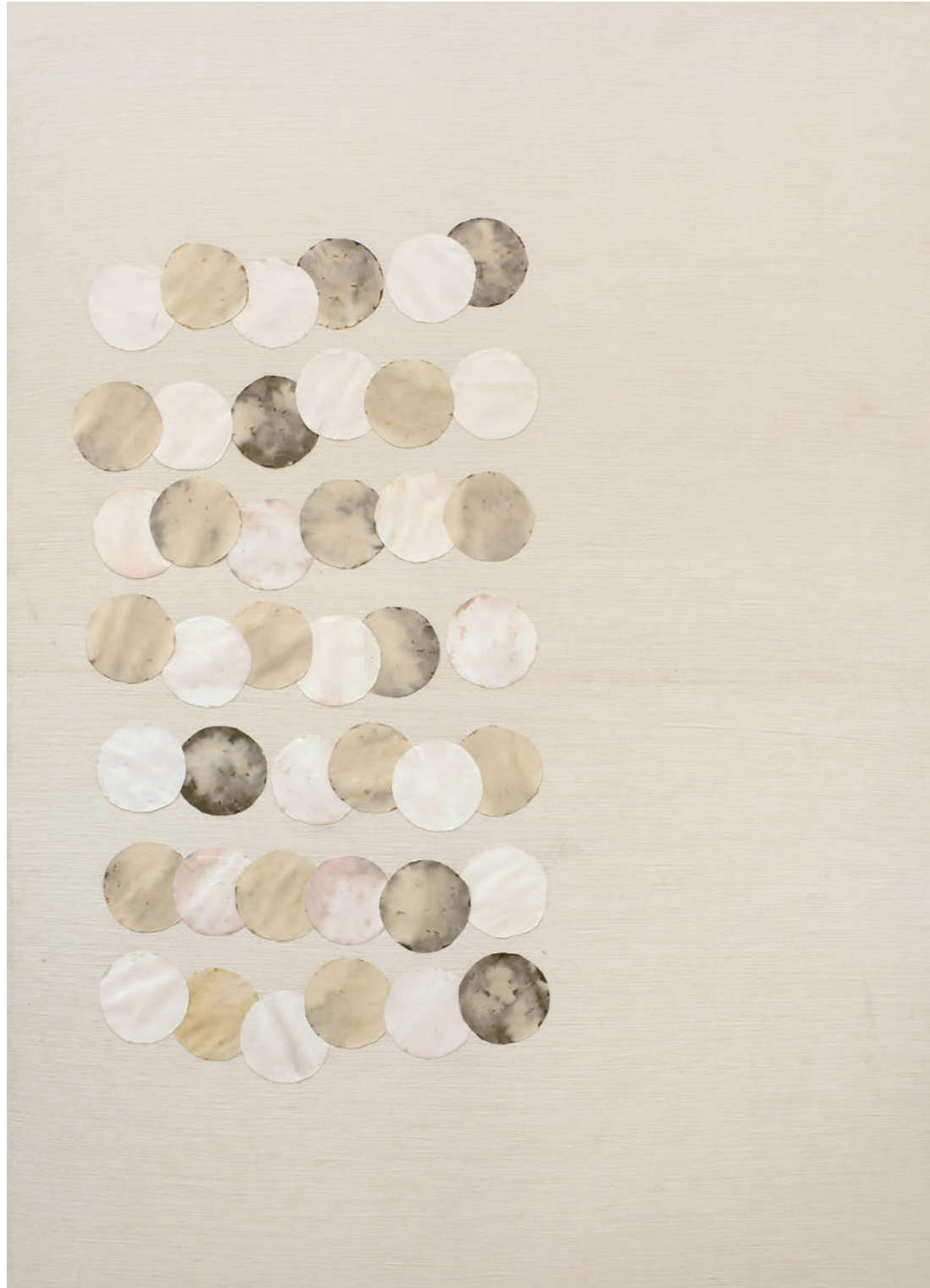




















## Friedrich Kunath

born 1974 in Karl-Marx-Stadt, GDR, lives and works in Pasadena, USA

Friedrich Kunath's numerous modes of action, which incorporate painting, drawing, photography, video, sculpture, and installation, are driven by an excessive anarchic energy. Instigated by unrestricted expression, his body of work rejects categories, superimposing and whirling different registers of imagery and language within non-hierarchical, confrontational, and somehow conflicting statements. Kunath's works are theatrical and emotional, but they're also conceptual, reflecting as they do on the role of the artist, contemporary art practice, and the status of the work of art within the current cultural flux.

In an untitled text work from 2005, the sentence "I Am a Stranger Here" is handwritten in blue letters on six gray panels arranged symmetrically on the wall in two vertical rows. The sentence carries through the six panels. The interrupted movement of the sentence through the panels redivides it into six deregulated units of language ("I AM A STRANGER HERE"). With this new division, the work becomes more than a speaking creature; it becomes a theatrical act of stuttering, an overlap of form and content. As much as it addresses the position of the artist in society as superfluous otherness, indicates the unassimilated presence of the work of art in any of its given environments, and defines artistic production in terms of defamiliarization, it exercises and enacts strangeness while actualizing alienage.

In an earlier work (*Ohne Titel*, 2004), a crowded circular configuration of red, white, and blue circles and spheres is hovering above the sentence "I've got red eyes from your white lies and I'm blue all the time," handwritten as a sort of signature in the bottom right of the paper. The exchange between imagery and language in this work exemplifies the conceptual as well as the existential-personal aspects of Kunath's approach. Besides functioning as a spoken utterance and an independent compositional-graphic element, the written text signifies the red, white, and blue circles and spheres within a constellation of eyes, lies, and states of mind. It turns abstract configurations and words into a depictive picture and transforms shapes and colors into figures of speech. The work goes even further, however, because it shows us that rendering abstract elements meaningful is imposing language onto the world from the outside; it shows us that meaning and language are neither essential nor intrinsic, but rather a matter of consent to an arbitrary decision or convention. At the same time, being a key to Kunath's universe of art making, the work simultaneously offers the opposite standpoint, since its exchange between the visual and the semantic, the abstract and the figurative can also presuppose and testify that nowadays nothing exists for itself, and nothing is free of significance, while the world and everything in it are always, already, parts of pre-dictated images and pre-inscribed scenarios.

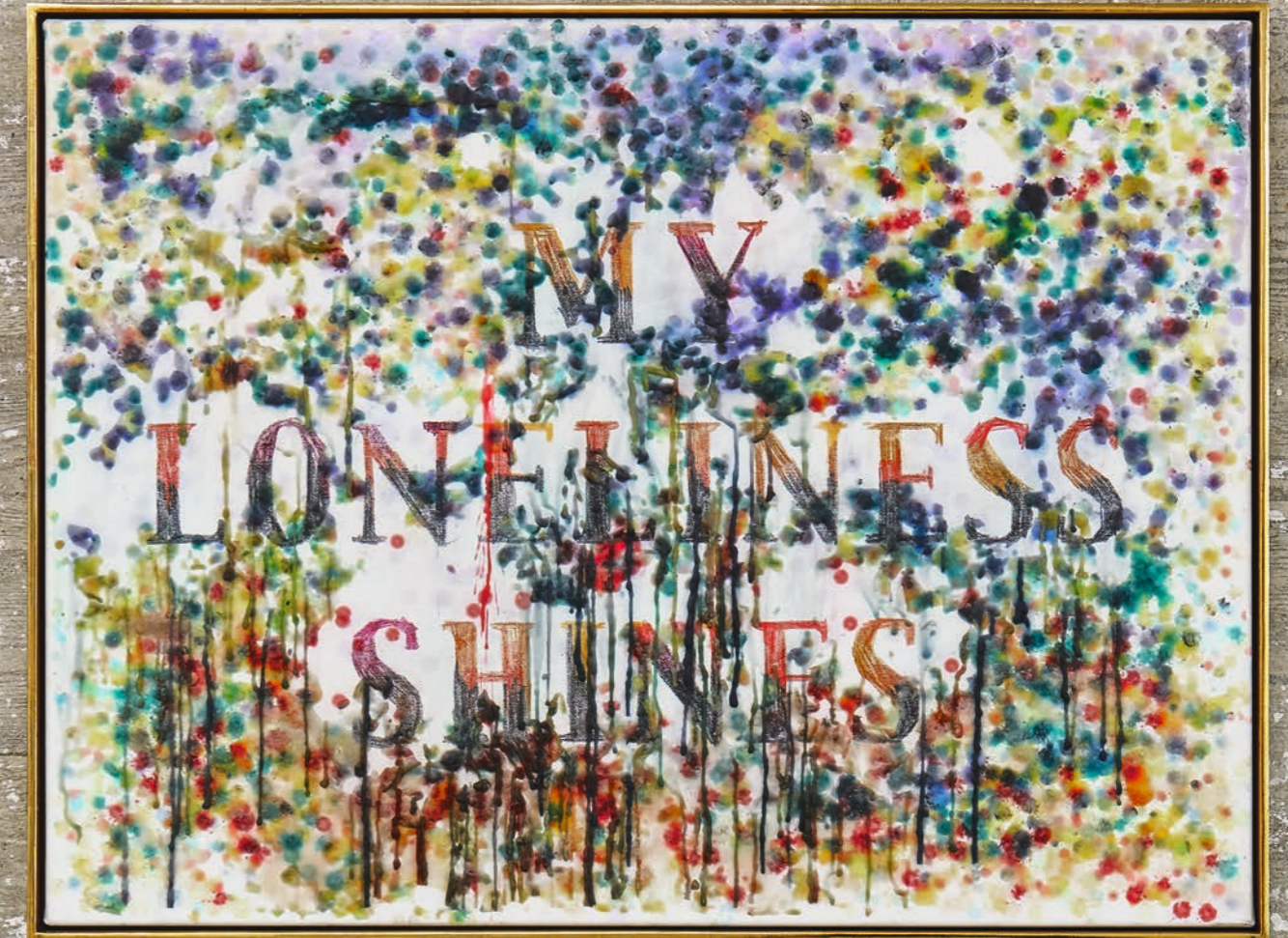
Ory Dessau

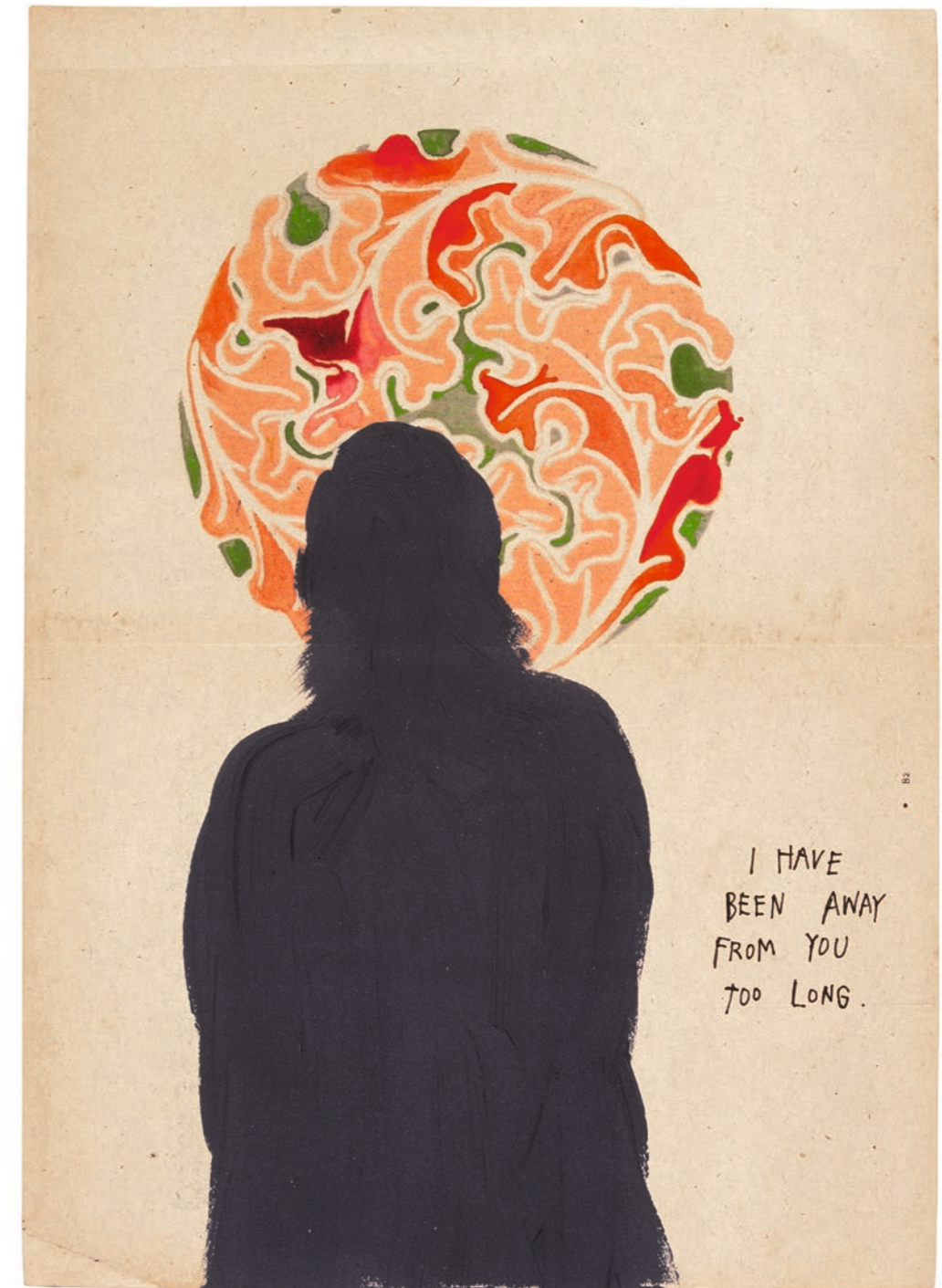
geb. 1974 in Karl-Marx-Stadt, DDR, lebt und arbeitet in Pasadena, USA

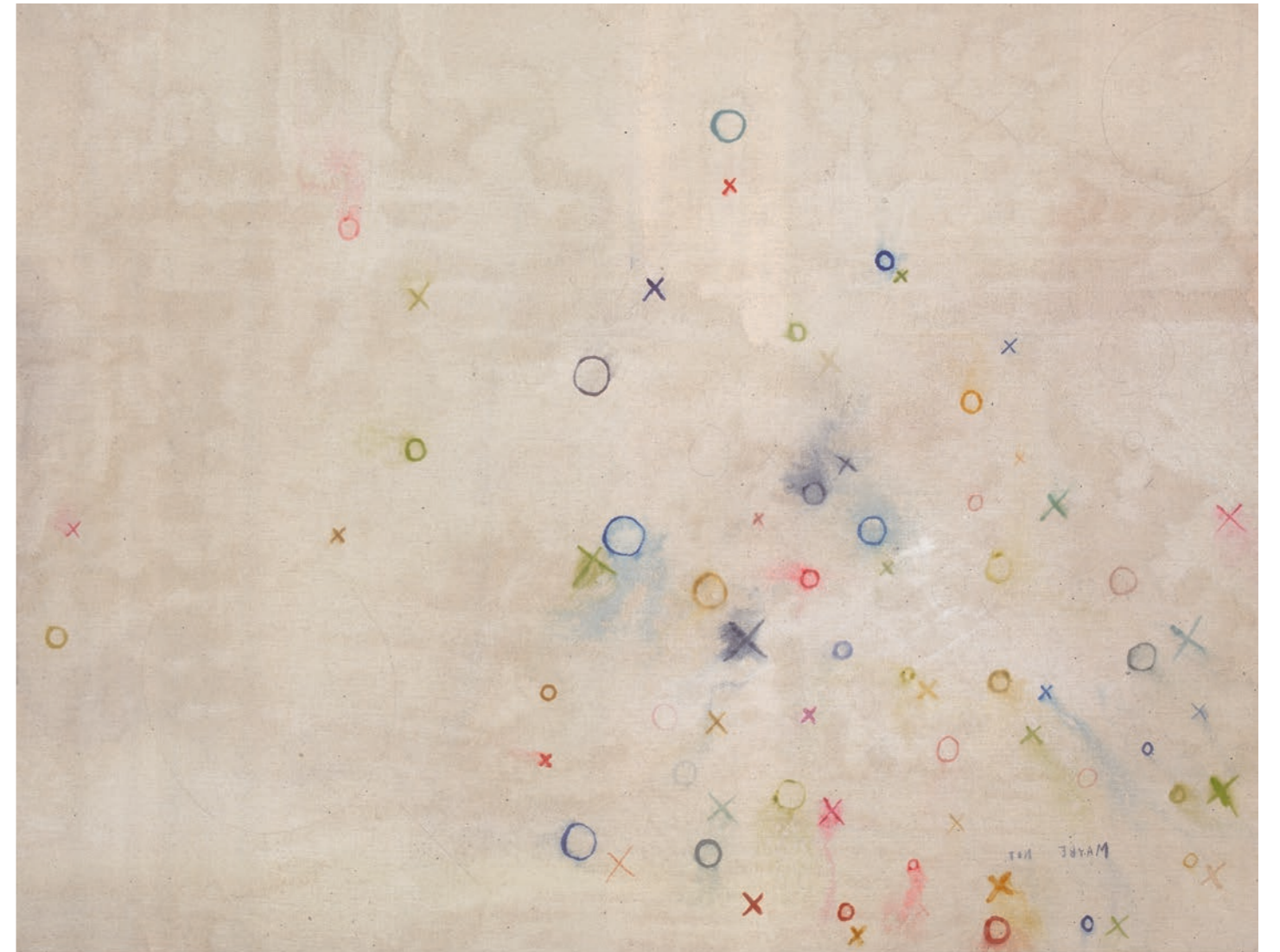
Die unterschiedlichen Aktionen des Künstlers Friedrich Kunath mit den Medien Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video, Skulptur und Installation sind von einer exzessiven archaischen Energie getrieben. Reich an unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten entzieht sich sein Werk jedweder Kategorisierung. Durch Überlagerungen und Mixturen zieht es zahlreiche Register von Metaphorik und Sprache mit nicht-hierarchischen, konfrontativen und zuweilen widersprüchlichen Statements. Kunaths Arbeiten sind theatralisch und emotional, aber auch konzeptuell, weil sie die Rolle des Künstlers, die zeitgenössische Kunstpraxis und den Status eines Kunstwerks im aktuellen Kulturmilieu reflektieren.

In einer unbetitelten Textarbeit aus dem Jahr 2005 ist der handgeschriebene Satz „I Am a Stranger Here“ in blauen Buchstaben auf sechs grauen Tafeln spiegelbildlich in zwei vertikalen Reihen auf der Wand arrangiert. Die Wörter verlaufen über alle sechs Teile. Die unterbrochene Bewegung des Satzes über die Flächen trennt ihn in sechs unregelmäßige Spracheinheiten („I AM A STRANGER HERE“). Mit dieser neuen Unterteilung wird die Arbeit mehr als ein sprechendes Wesen; sie wird zu einem theatralischen Akt des Stotterns, zu einer Verschiebung von Form und Inhalt. Genauso wie sie die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft als etwas überflüssiges Anderes thematisiert, so wird die nicht angepasste Gegenwart der Arbeit in jeder ihrer Umgebung deutlich und definiert künstlerische Produktion als etwas Ungewöhnliches: Im Aktualisieren dieser Fremdheit löst und übt sie Befremden aus.

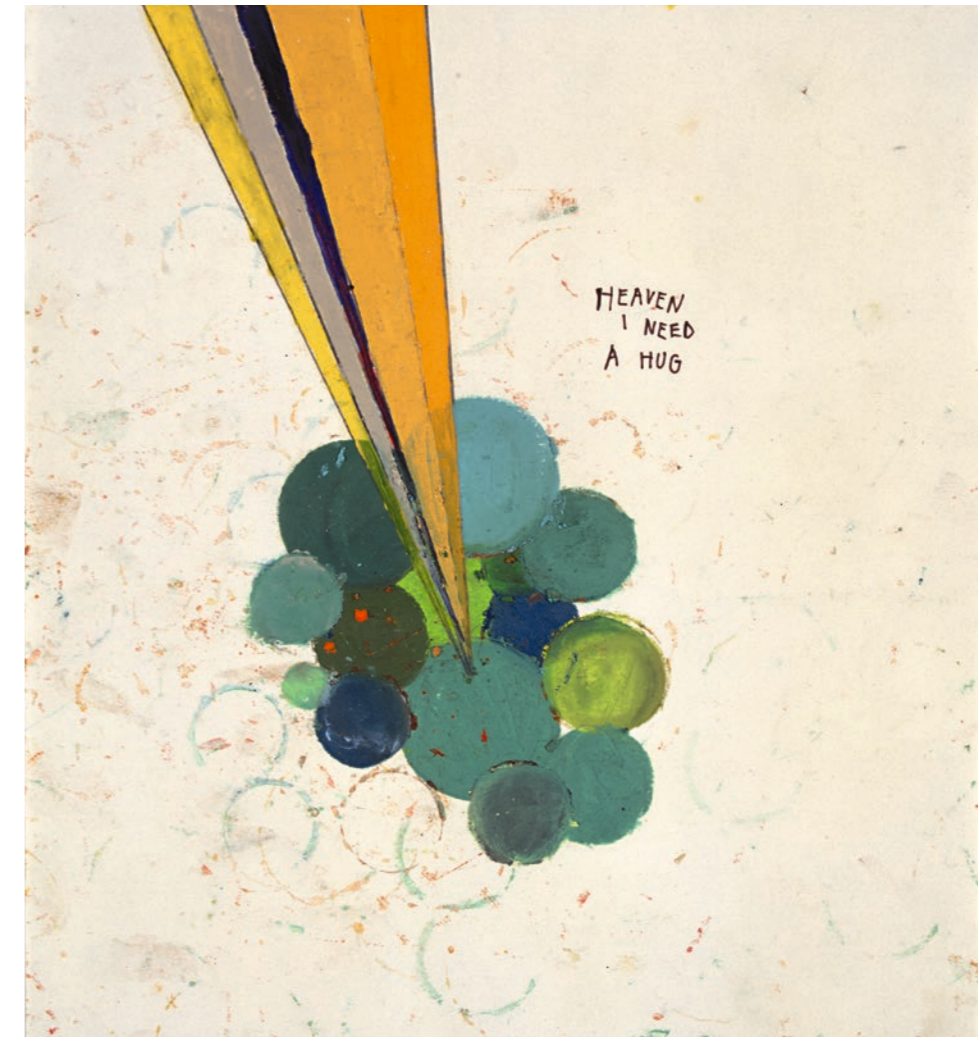
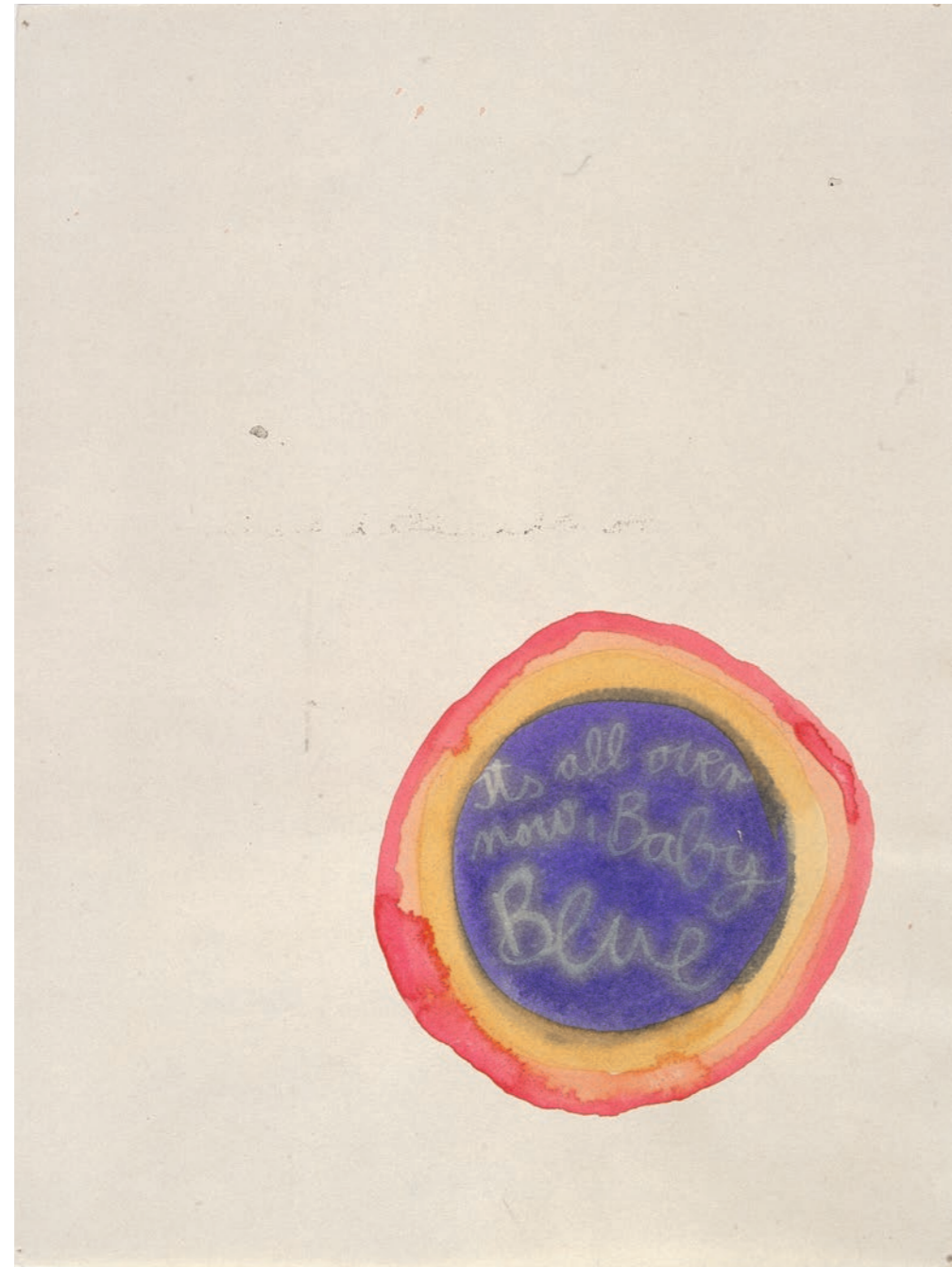
In einer früheren Arbeit (*Ohne Titel*, 2004) schwebt eine zirkuläre Formation aus roten, weißen und blauen Kringeln und Kreisen über dem Satz „I've got red eyes from your white lies and I'm blue all the time“, der wie eine Signatur handschriftlich am rechten unteren Rand des Papiers notiert ist. Der Austausch zwischen Bild und Sprache in dieser Arbeit veranschaulicht das Konzeptionelle ebenso wie die existenziell-persönlichen Aspekte in Kunaths Herangehensweise. Neben seiner Funktion als gesprochener Aussage und als freies kompositorisch-grafisches Element verweist der geschriebene Text die roten, weißen und blauen Kreise in eine Konstellation aus Augen, Lügen und Geisteszuständen. Er bringt abstrakte Strukturen und Wörter in ein anschauliches Bild und verwandelt Formen und Farben in Sprachfiguren. Die Arbeit geht aber noch weiter, weil sie uns zeigt, dass, indem man abstrakten Elementen Sinn verleiht, Sprache von außen auf die Welt gestülpt wird. Sie vermittelt uns, dass Bedeutung und Sprache weder essenziell noch eindeutig sind, sondern eher eine Frage von Konsens über eine beliebige Entscheidung oder Vereinbarung. Gleichzeitig hält die Arbeit, quasi als Schlüssel zu Kunaths Kunst-Universum, einen entgegengesetzten Standpunkt bereit, weil ihre Interaktion zwischen dem Visuellen und dem Semantischen, dem Abstrakten und dem Figurativen auch voraussetzen und beweisen will, dass heutzutage nichts um seiner selbst willen existiert und nichts frei von Bedeutung ist. Die Welt und alles in ihr ist immer schon ein Teil von vorgefertigten Bildern, vor-geschriebenen Szenarien.

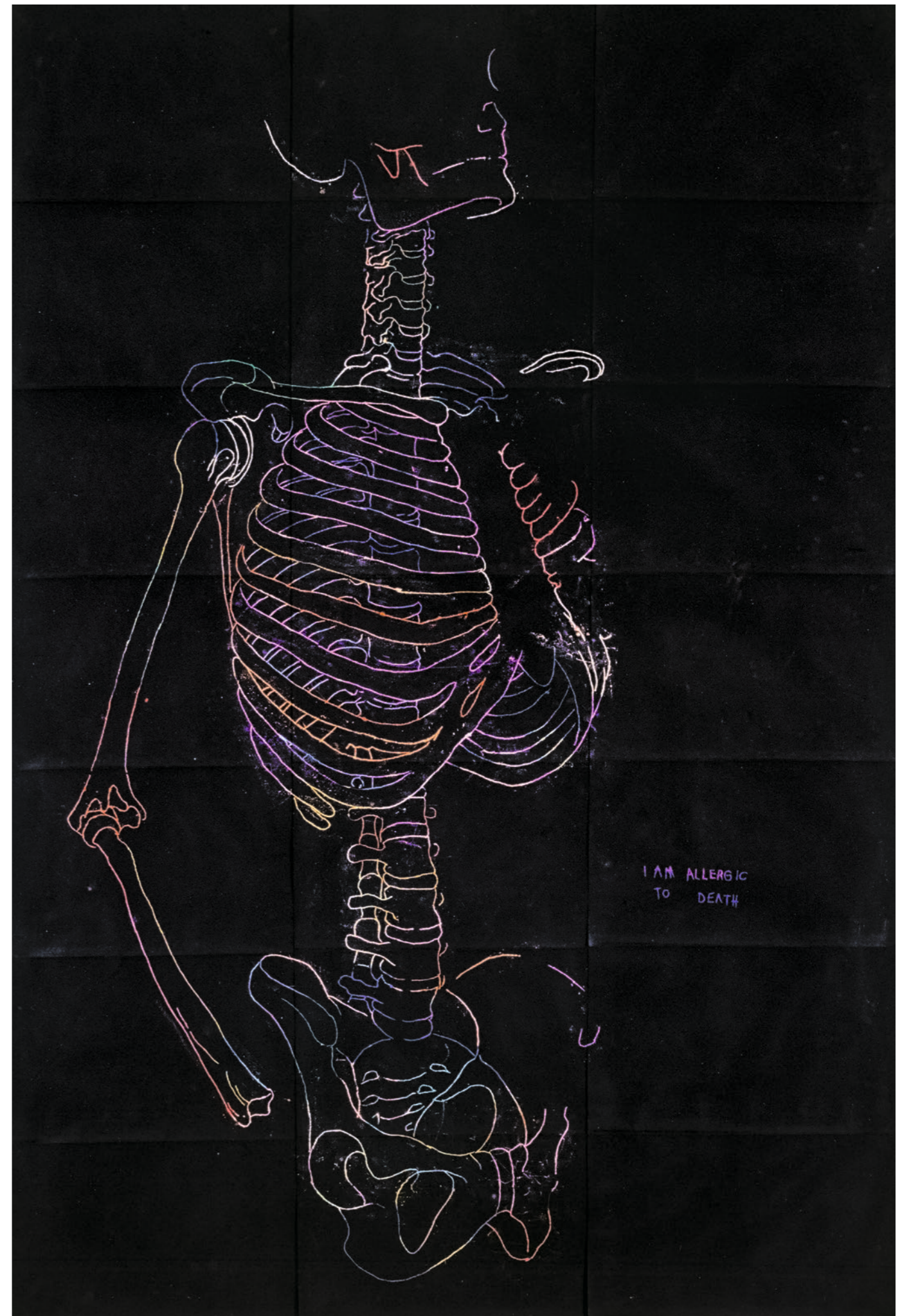
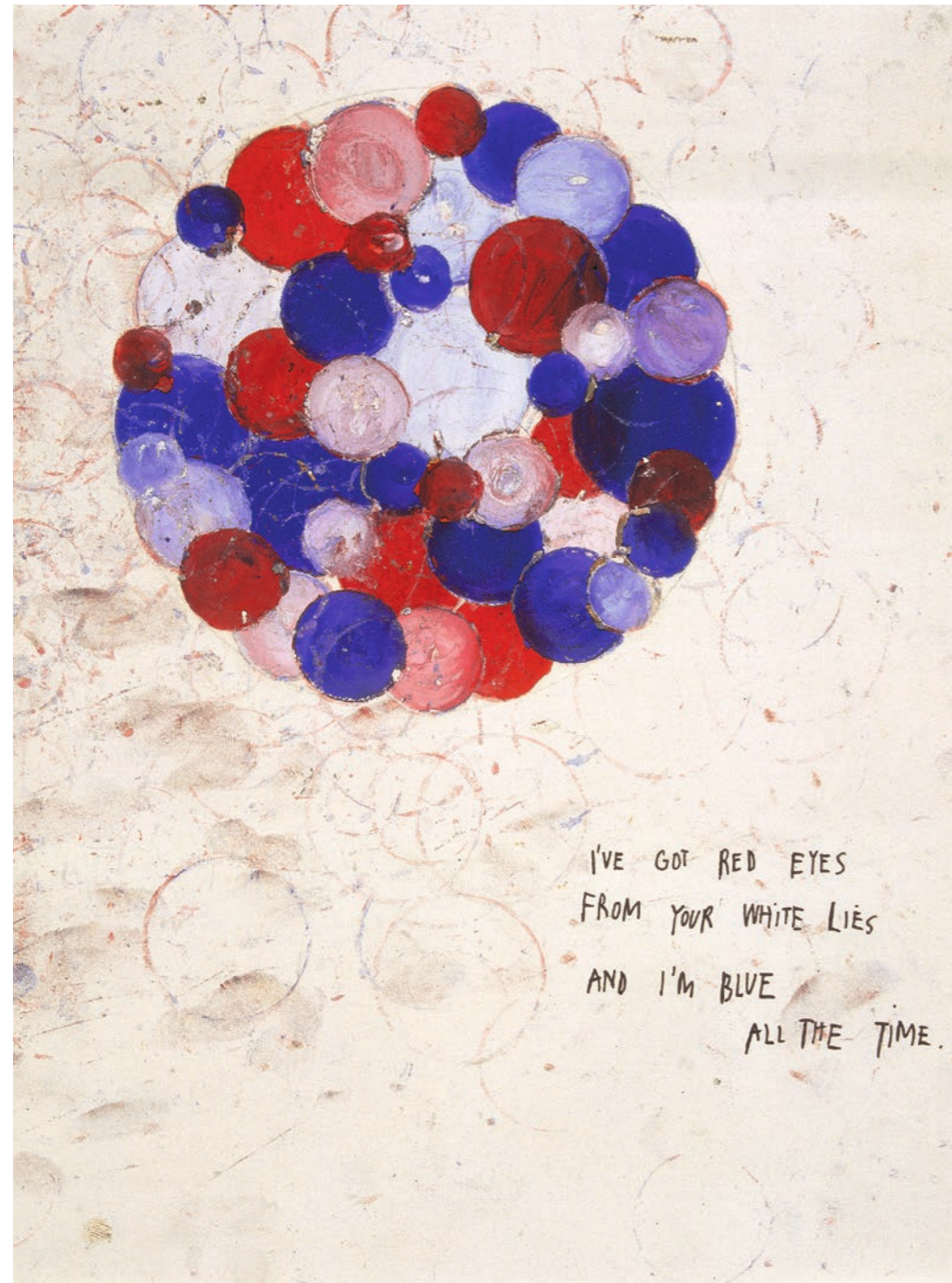




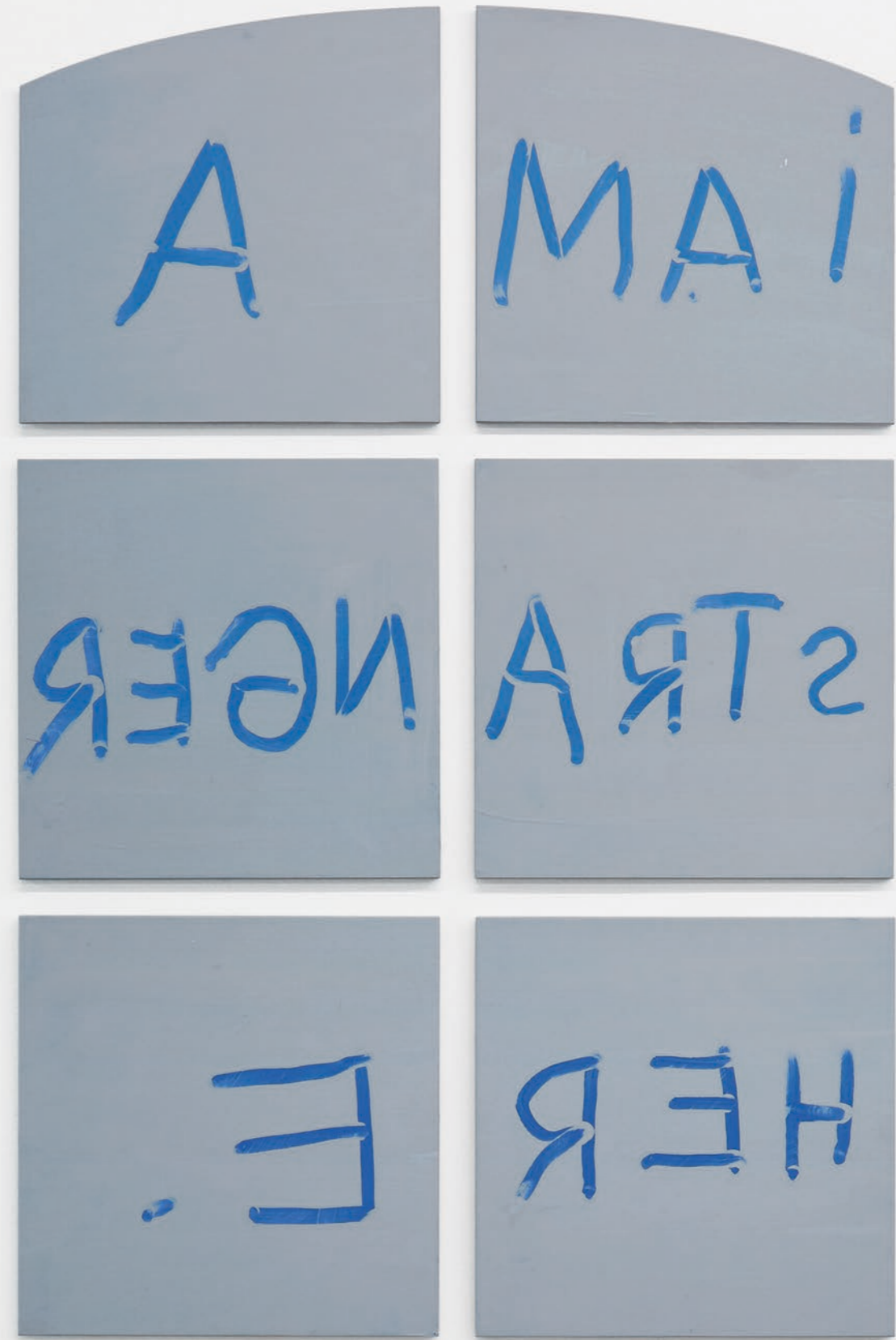












## Michel Majerus

born 1967 in Esch-sur-Alzette, Luxembourg,  
died 2002 in Niederanven, Luxembourg

In a world in which cultures and cultural scenes view themselves in terms of their own respective images and distance themselves from one another, Michel Majerus followed one basic tenet in his works: that everything is connected to everything else. The installation in the Cologne Kunstverein of a forty-two-meter-long, slogan-covered work in the form of a skateboard ramp (*if we are dead, so it is*, 2000) was exactly this kind of symbiosis of opposites, as was the transformation of the Brandenburg Gate into a public work of art: after wrapping it, he turned the monument into a prefab building covered in graffiti (*Sozialpalast*, 2002). In his large-scale anti-hierarchical paintings, he also juxtaposed elements taken from the visual cultures of art history and advertising, computer games and comics. In their collecting and sampling of visual signs and in their casual, equal, and undogmatic play with references, Majerus's works quote formal languages including the geometry of Frank Stella, the skull paintings of Andy Warhol, Gerhard Richter's squeegee technique, contemporary typography, and labels. *Popsicle-load*, a work in a series that he produced in part in Los Angeles during a DAAD residency in 2001, measures 280 x 400 cm, a reference to standard American billboard dimensions. Panel painting, advertisement, poster: Majerus merged high and low culture, nonchalantly ignoring lines of separation and keenly aware of the manipulability of artistic value, which artistic production now has to subject itself to. The processes of combining and processing visual signs from a variety of backgrounds in large-scale works like *Fuck off*, 2000; *non tox*, 2000, and *no more*, 1999, were accompanied by an open-ended series of smaller works measuring 60 x 60 cm, begun in 1996. In these works, Majerus outsourced many of the pictorial elements he later combined. Examples of these are the imitation of a camouflage pattern (*Untitled 95*, 1996), the fist of the comic hero Popeye (*Untitled 60*, 1996), the face of the most popular protagonist in video game history, Super Mario (*Untitled 8*, 1996), and the written line "Pop is Terror" (*Untitled 653*, 2000). These square-shaped declinations of visual culture, which Majerus hung in various ensembles to underscore different references, seem as though inspired by scientific experiments.

Michel Majerus was not only obsessive in his attempt to capture the visual world and its present tense at the time through painting; he seemed to want to bring everything visually existent into a new order. During a flight back to his native Luxembourg, an airplane crash in November of 2002 ended Michel Majerus's artistic life, but to this day, his ideas, which set out to incorporate far more than just painting, have lost nothing of their relevance: "Wouldn't it be good if, in the future, people did everything without a reason, and would feel unhappy if they [just?] didn't do something?"

Juliet Kothe

geb. 1967 in Esch-sur-Alzette, Luxemburg,  
gest. 2002 in Niederanven, Luxemburg

In einer Welt, in der sich Szenen und Kulturen durch ihre jeweils eigenen Bilder verstehen und voneinander abgrenzen, folgte Michel Majerus in seinen Werken einem Grundsatz: dass alles miteinander verbunden ist. Die Installation eines 42 Meter langen und mit Slogans überzogenen Werks in der Form einer Skateboard-Rampe im Kölnischen Kunstverein (*if we are dead, so it is*, 2000) war ebenso eine solche Symbiose des Gegensätzlichen wie die Transformation des Brandenburger Tors in ein öffentliches Kunstwerk: Durch Verhüllung verwandelte er das Denkmal in einen mit Graffiti beschmierten Plattenbau (*Sozialpalast*, 2002). Antihierarchisch setzte er auch in seinen großformatigen Malereien Elemente visueller Kulturen der Kunstgeschichte und Werbung, des Computerspiels und Comics zusammen. Im Sammeln und Sampeln von Bildzeichen, in diesem gleichberechtigten, lässigen und undogmatischen Spiel mit der Referenz, zitierten Majerus' Werke künstlerische Formensprachen wie die Geometrie Frank Stellas, die Schädelbilder Andy Warhols, die Rakeltechnik eines Gerhard Richters, zeitgenössische Typografien und Labels. *Popsicle-load*, die Arbeit einer Werkreihe, die er unter anderem während eines DAAD-Stipendiums 2001 in Los Angeles produzierte, ist in seiner Bildgröße im Maß von 280 x 400 cm eine Anlehnung an ein US-Billboard-Format. Tafelbild, Werbefläche, Plakat: Majerus verschmolz High und Low Culture und löste Distinktionsgräben nonchalant auf, ganz in Gedanken an die Manipulierbarkeit des künstlerischen Wertes, dem sich die künstlerische Produktion zuweilen aussetzen muss.

Die Vereinigungs- und Verarbeitungsprozesse von Bildzeichen unterschiedlichsten Hintergrunds auf großformatigen Arbeiten wie *Fuck off*, 2000; *non tox*, 2000, und *no more*, 1999, wurden von einer seit 1996 fortlaufenden offenen Serie kleinformatiger Arbeiten im Maß 60 x 60 cm begleitet. Hier lagerte Majerus viele der nachher miteinander kombinierten Bildinhalte aus. Beispielhaft die Imitation eines Tarnmusters (*Ohne Titel 95*, 1996), die Faust des Comichelden Popeye (*Ohne Titel 60*, 1996), die Visage des populärsten Protagonisten der Videospiele-Geschichte Super Mario (*Ohne Titel 8*, 1996) oder den Schriftzug „Pop is Terror“ (*Ohne Titel 653*, 2000). Wie von wissenschaftlichen Versuchsreihen inspiriert erscheinen diese quadratischen Deklinationen der visuellen Kultur, die Majerus durch Blockhängungen immer wieder in neue Bezüge zueinander setzte. Michel Majerus war nicht nur obsessiv im Versuch, die visuelle Welt seiner damaligen Gegenwart durch Malerei zu erfassen; er schien auch all das sichtbar Existente in eine neue Ordnung bringen zu wollen. Mit einem Flugzeugabsturz im November 2002 während des Anfluges auf seine Heimat Luxemburg endete das künstlerische Schaffen von Michel Majerus. Seine Gedanken jedoch, die weit mehr als nur das Malerische zu fassen versuchten, haben bis in die Gegenwart hinein nichts an ihrer Aktualität eingebüßt: „Wäre es in Zukunft nicht gut man würde alles ohne Grund machen und sich unglücklich fühlen, wenn man etwas [bloß?] nicht macht?“

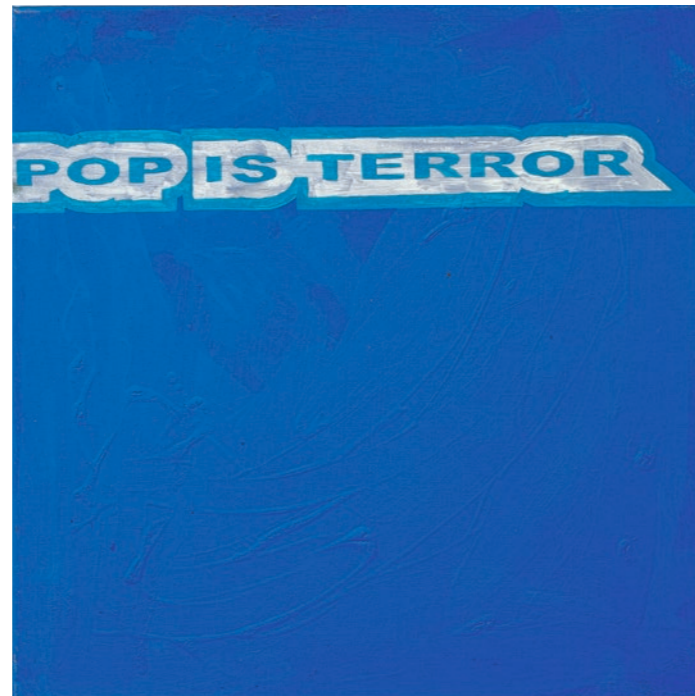












## Fabian Marti

born 1979 in Fribourg, Switzerland, lives and works in Zurich

Life on earth is a daily grind at the mercy of decay, which art exposes as much as it seeks to re-enchant the magical stuff our planetary existence is made of. Like eggs being hatched. *Deep Eggs* (2015) by Swiss artist Fabian Marti presents a suite of six large monochromatic photograms. Here, Marti expands one of the purportedly most familiar motifs of earthly life into a supra-organic dimension of varying luminescence. Radiant, bearing a halo or nearly eclipsed in darkness, these alien images appear to be sequenced according to some celestial cycle rather than to the evolution of fragile species life. While conscious of glossy advertising, his kind of image sublimation seems to draw on strategies of critical othering and estrangement harking back to Dada and Surrealism, while also being influenced by the audiovisual wizardry undertaken by William Burroughs and Brion Gysin in the late 1950s. Marti's opioid-mythic translation of flora and fauna, urban detritus, and twenty-first century lifestyle accessories into seductively materialistic photograms, complete with an absurdist brand of humor, equally aim to penetrate and refract the junky pull of mass media. In this connection, the invertebrate species of the octopus represents another seemingly preternatural life form that has long fascinated not only Marti, but also the avant-garde writer Roger Caillois, who famously singled out this creature for confounding humanist reason, Cartesian order, and bourgeois norms. Marti considers the octopus as a kind of spirit animal, while his ink drawing *Octopus (tois-toi accélérationiste!)* (2015) constitutes the prototypical rendering of this organism, to which the artist devoted a mural-size wall drawing for his 2016 exhibition at the Kunstmuseum Lucerne, Switzerland. Meanwhile, the earlier figurative ceramic *TINMLO MZL IOM RF MYTYSM* (2009)—a medium Marti has become widely recognized for not least due to his signature black and white glazes, which he exhibited at the 54th Venice Biennale in 2011—depicts a canine creature one might find at a repossessed bachelor's pad with an aspirational taste for Greco-Roman décor. Titled in his idiosyncratic code, Marti here underscores the twofold condition of seeking mythic objects of sophistication on the one hand and the realm of disposable props produced to supply such obsessions on the other, as the creature's face is obscured by its own death mask.

The 2013 photogram *Sunset, sunset, muscles, mussels* returns us to the oceanic theme. Here, the shapes of tiny shells are arranged into an abstraction that further includes a yoga belt, some off-the-shelf Op Art, and concrete poetry by the writer Quinn Latimer. This casual yet personal medley is roughly held together by the outlines of fine strips of masking tape, interlinking this mental topography of a moment like LA's Sunset Strip, that sexed-up section of the asphalt artery connecting smoggy downtown to the vastness of the Pacific Ocean.

Daniel Horn

geb. 1979 in Freiburg, Schweiz, lebt und arbeitet in Zürich

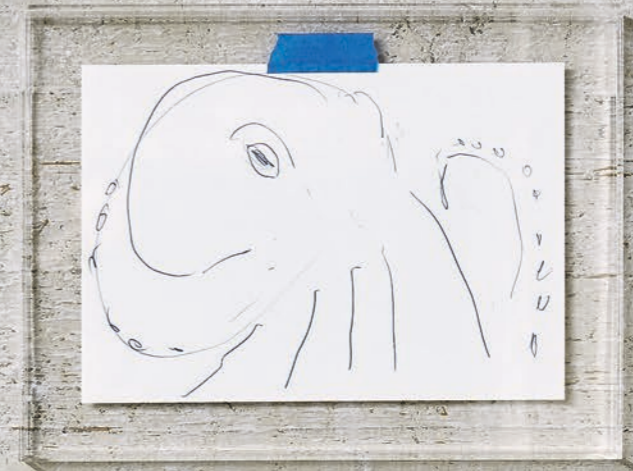
Das Leben auf der Erde ist eine tägliche Plackerei am Rande des Verfalls, den die Kunst genauso zeigt, wie sie versucht, die magischen Elemente, aus denen unsere planetarische Existenz besteht, herbeizuzaubern. Wie Eier, die ausgebrütet werden. *Deep Eggs* (2015) des Schweizer Künstlers Fabian Marti ist eine Serie von sechs großen monochromen Fotogrammen. Hierin vergrößert Marti eines der vermeintlich bekanntesten Motive des irdischen Daseins in eine überlebensgroße Dimension mit unterschiedlicher Lumineszenz. Hell, mit einem Lichthof oder fast in der Dunkelheit verschwindend scheinen diese fremdartigen Objekte eher zu einem Himmelsgestirn als zu der Evolution einer zerbrechlichen Gattung von Leben zu gehören. Angesichts allgegenwärtiger Hochglanzwerbung zielt diese Art von Bildsublimation eher auf Strategien von kritischer Distanzierung und Entfremdung ab, die sich auf Dada und Surrealismus rückbesinnen, obwohl sie auch von der audiovisuellen Hexerei eines William Burroughs oder Brion Gysin aus den späten 1950er Jahren beeinflusst ist. Marti's mystisch-opioide Umsetzung von Flora und Fauna, urbanen Überresten und Lifestyleaccessoires des 21. Jahrhunderts in verführerische materialistische Fotogramme, die zudem mit einer Prise absurden Humors gewürzt sind, wollen gleichfalls in den klebrigen Sog der Massenmedien eindringen und sie aufbrechen. In diesem Zusammenhang repräsentiert die wirbellose Spezies des Kraken eine andere, scheinbar außernatürliche Lebensform, von der nicht nur Marti seit Langem fasziniert ist. Auch der Avantgarde-Schriftsteller Roger Caillois, der bekanntermaßen diese Kreatur auswählte, um sie mit humanistischer Raison, kartesischer Ordnung und bourgeoisen Normen zu vergleichen. Marti sieht den Oktopus als eine Art spirituelles Tier, seine Tuschezeichnung *Octopus (tois-toi accélérationiste!)* (2015) ist eine prototypische Ansicht dieses Organismus, mit der der Künstler bei seiner Ausstellung im Kunstmuseum Luzern 2016 eine ganze Wand füllte.

Derweil stellt die frühere figurative Keramik *TINMLO MZL IOM RF MYTYSM* (2009) – eine Arbeit, mit der Marti, nicht zuletzt wegen ihrer auffälligen schwarz-weißen Glasur hinreichend Aufsehen erregte und die er auf der 54. Biennale von Venedig im Jahr 2011 ausstellte – ein hundeartiges Wesen dar, das man auch in einer Junggesellenbude mit ambitioniertem Geschmack und griechisch-römischer Ausstattung finden könnte. Mit dem eigentümlichen Code als Titel, unterstreicht Marti hier die zweifache Voraussetzung für die Suche nach einerseits mythischen Objekten von großer Perfektion und andererseits verfügbaren Requisiten, die solche Obsessionen widerspiegeln, zudem ist das Gesicht des Geschöpfes von seiner eigenen Totenmaske bedeckt.

Das Fotogramm *Sunset, sunset, muscles, mussels* von 2013 bringt uns wieder zu einem Meeresthema. Die Formen von kleinen Muscheln sind zu einer Abstraktion arrangiert, die außerdem einen Yogagürtel, einige serienmäßige Op-Art und Konkrete Poesie des Dichters Quinn Latimer enthält. Dieses beiläufige, wengleich persönliche Durcheinander wird grob von den Umrissen feiner Klebandstreifen zusammengehalten – es vereint die mentale Topografie eines Moments wie dem des Sunset Strips von L.A., dieses aufgemotzten Stückes einer Asphalt-Arterie, die das versmogte Downtown mit der Weite des Pazifischen Ozeans verbindet.











## Kris Martin

born 1972 in Kortrijk, Belgium, lives and works in Ghent, Belgium

Let's imagine that, brimming with anticipation, we've just driven to the airport or the train station and the journey is about to begin: from this point in the passage, beyond it, and away from it to the destination of our yearning. And we look up at the display board, this device of the transitory and of dispersion announcing destinations and departure times, and we see nothing beyond a vast dark wall. While the blackened signs flip over now and again, making a sound of birds taking flight, we remain rooted to the spot, because all the letters and numbers have been extinguished. Kris Martin made his first display board of this kind, without place names or times, in 2003; *Mandi XXI* was made in 2009. Employing a simple manipulation that suspends the original function, Martin immediately puts the viewer in the position of a traveler who now has to realize that this place of life's mobility and instability, moving toward openness, has closed; that the moment of transition has become duration. Standing before the black surface, we are arrested between arrival and departure, forced to think about our so suddenly interrupted journey, our life's journey and its meaning and goal, but to where? Confronted by a blind wall that used to direct our paths, we wait, but for what?

Time is the theme of Kris Martin's art, moment and duration, finality and eternity, the limited span of a life in time's endless motion. The artist works with a variety of mediums, moving between installation, sculpture, drawing, photography, writing, and sound. He is a conceptual artist who does not proceed from ideas that he then seeks materials for, but rather searches for materials that convey ideas and experiences in a precise and unexpected way. Martin often uses found materials, which always bring their own history along with them; on the other hand, he has objects like *Mandi XXI* fabricated in an elaborate process. Throughout the many different forms and aspects of his work, there is a uniting of the material and immaterial, sensual richness and purist clarity.

One of Martin's key working strategies is not merely to isolate things from their original context, but to remove essential information from them, to rewrite them, to shift them in such a way that the seemingly familiar becomes unfamiliar. In *For Whom* (2012), another work by Kris Martin in the Boros Collection, a heavy church bell whose clapper has been removed swings silently to and fro: for whom? The viewer becomes confused, prompted to fill the empty spaces with his or her own personal experience. Martin's works lead the imagination beyond a rationally interpreted world and speak to the viewer in his or her own life and all its uncertainty. Martin's haunting melancholy of time is not, however, one of great pathos; on the contrary, it's carried by aplomb and also, more often than not, by lightness and humor and a trust in the uncertain.

Volker Adolphs

geb. 1972 in Kortrijk, Belgien, lebt und arbeitet in Gent, Belgien

Stellen wir uns vor, wir sind erwartungsfroh zum Flughafen oder zum Bahnhof gefahren, die Reise soll nun beginnen, von diesem Ort der Passage aus, über ihn hinaus und von ihm weg zum Ziel unserer Sehnsucht. Und wir schauen hinauf zu der Anzeigetafel, diesem Apparat des Transitorischen und der Verteilung, der die Destinationen und Abfahrtszeiten meldet, und wir sehen: nichts, nur eine riesige, dunkle Wand. Zwar klappen hin und wieder die schwarzen Schilder um, erzeugen das Geräusch auffliegender Vögel, doch wir bleiben an Ort und Stelle gebannt, denn alle Buchstaben und Ziffern sind gelöscht. 2003 hat Kris Martin zum ersten Mal eine solche Anzeigetafel ohne Orte und Zeiten produzieren lassen, *Mandi XXI* entstand 2009. Durch die einfache Manipulation, die die ursprüngliche Funktion aufhebt, versetzt Martin jeden Betrachter sofort in die Situation des Reisenden. Er muss nun erkennen, dass sich dieser ins Offene gewendete Ort der Mobilität und Instabilität des Lebens geschlossen hat, der Moment des Übergangs wird zur Dauer. Vor der schwarzen Front werden wir von Martin zwischen Ankunft und Aufbruch festgehalten und in ein Nachdenken über unsere plötzlich unterbrochene Reise, unsere Lebensreise und deren Sinn und Ziel gezwungen, doch wohin? Konfrontiert mit einer blinden Wand, die bisher unsere Wege steuerte, warten wir, aber worauf?

Die Zeit ist das Thema der Kunst von Kris Martin, Moment und Dauer, Ende und Ewigkeit, begrenzte Lebenszeit in der grenzenlosen Bewegung der Zeit. Der Künstler arbeitet mit unterschiedlichsten Medien, bewegt sich zwischen Installation, Skulptur, Zeichnung, Foto, Schrift, Klang. Er ist ein Konzeptkünstler, der jedoch nicht von Ideen ausgeht, für die er Materialien sucht, sondern er sucht Materialien, die Ideen und Erfahrungen präzise und auf unerwartete Weise mitteilen. Martin benutzt häufig Gefundenes, das stets seine eigene Geschichte mitbringt, und lässt andererseits Objekte wie *Mandi XXI* aufwendig herstellen. In der Vielgestaltigkeit seiner Werke verbinden sich das Materielle und das Immaterielle, sinnlicher Reichtum und puristische Klarheit.

Eine der zentralen Arbeitsstrategien Martins ist, Dinge nicht nur aus ihrem ursprünglichen Kontext zu isolieren, sondern aus ihnen wesentliche Informationen so zu entfernen, zu überschreiben, zu verschieben, dass das scheinbar Vertraute unvertraut wird. In *For Whom* (2012), einer anderen Arbeit von Kris Martin in der Sammlung Boros, schwingt eine schwere Kirchenglocke, aus der der Klöppel entfernt wurde, lautlos hin und her: für wen? Der Betrachter wird irritiert und motiviert, die Leerstellen mit eigenen Erfahrungen zu füllen. Martins Werke führen die Imagination des Betrachters über eine rational ausgedeutete Welt hinaus, sprechen ihn in seinem eigenen Leben und dessen Ungewissheit an. Martins eindringliche Melancholie der Zeit tritt aber nicht pathetisch auf, sondern wird von Gelassenheit und oft auch Leichtigkeit und Humor, von der Zuversicht ins Ungesicherte getragen.









## Justin Matherly

born 1972 in West Islip, USA, lives and works in New York City

Without a doubt, the metal walkers Justin Matherly customarily mounts his poured concrete forms on guarantee a high degree of recognizability. Yet it's precisely the generic aspect of these devices, otherwise dedicated to prosthetic support, that lends Matherly's gesture a conceptual necessity. As a notorious serial replacement for the pedestal, they are reminiscent of the organic decay of a groundless reality threatened by the loss of history, in which the relationship between image and world, thought and matter, crowds and power drifts apart; in which everything seems to turn into process.

Aptly, Matherly's work is made up of long-term projects in which the research process becomes the counterpart to a complex sculptural method. The roots of the artist's practice lie in text, which enables ideas initially foreign to one another to merge and create something new. A significant chapter of his oeuvre consists in his involvement with the largely unexplored cult site of Nemrud Dağı, located in the southeast of what is today Turkey, which thrived in the early days of Christianity and integrated Armenian, Persian, and Greek influences. Instead of visiting the site, Matherly worked from the writings of the pioneering American archaeologist Theresa Goell.

Thus, an existing interpretation provided Matherly with the matrix for his two sculptures titled *A concern altering pure feature* (e.t.s.p.n.g.l.) and *Sniffing for every jungle* (e.t.s.p.n.g.l.), both 2013. The two works are interpretations of animals; as "protectors," each forms an essential part of the pictorial program of this mysterious cult site, which integrates a maximum of both democracy and control. Matherly directly adopts his cryptic titles and codes from fragments of his research at the time the work is made. Thus, the irreducibility of historical narrative also finds direct correspondence in Matherly's casting method, which transposes the negative and positive forms to emphasize the process instead of the already established: the materials used for the form—polyurethane, tree gators, adhesive, concrete, and hard foam—allow for the highest possible degree of flexibility and unpredictability.

Distant history serves Matherly as raw material for creating new things, a matrix of ambiguous figures in which the old and the new merge. With conceptual trenchancy, the artist transports the sculpture's history into the present as a history of both the body and the monument. Moreover, he connects the iconic finality of the monument with the fluidity, disjointedness, and horizontality of our endlessly interconnected present-day life. In a precise combination of concept and self-generating expression, plan and chance, control and the loss thereof, matter's fragility shows itself to be an adequate counterpart to the fragility of a thought.

Martin Germann

geb. 1972 in West Islip, USA, lebt und arbeitet in New York City

Ohne Zweifel garantieren die metallenen Gehhilfen, auf die Justin Matherly seine Betongüsse üblicherweise platziert, ein hohes Maß an Wiedererkennbarkeit. Doch gerade das Generische dieser üblicherweise der prothetischen Unterstützung von Leben gewidmeten Utensilien verleiht Matherly's Geste eine konzeptuelle Notwendigkeit. Als notorischer, serieller Sockelersatz erinnern sie uns an den Gewebezerfall einer von Geschichtsverlust bedrohten, bodenlosen Wirklichkeit, in der das Verhältnis zwischen Bild und Welt, von Gedanke zu Materie, von Masse zu Macht auseinanderdriftet, in der alles zum Prozess zu werden scheint.

Passend dazu besteht Matherly's Werk aus Langzeitprojekten, in denen der Rechercheprozess ein Pendant zu einer komplexen plastischen Methode findet. Die Wurzeln seiner Praxis verortet der Künstler dabei im Text, der die Durchdringung einander wesensfremder Ideen zur Schaffung von etwas Neuem ermöglicht. Ein größeres Kapitel seines Œuvres nimmt die Beschäftigung mit der weithin unerforschten, im Südosten der heutigen Türkei liegenden, parallel zur Entstehung des Christentums blühenden, armenische, persische und griechische Einflüsse integrierenden Kultstätte Nemrud Dağı ein. Anstelle eines Ortsbesuchs arbeitete er dabei mit Schriften der in den USA pionierhaften Archäologin Theresa Goell. Eine existente Interpretation bot für Matherly somit auch die Matrix für seine 2013 entstandenen, mit *A concern altering pure feature* (e.t.s.p.n.g.l.) und *Sniffing for every jungle* (e.t.s.p.n.g.l.) betitelten skulpturalen Werke. Beide im Sinne eines interpretativen Verstehens nachgebildeten Tierdarstellungen bilden als „Beschützer“ integrale Parts im Bilderprogramm dieses widersprüchlichen, ein Maximum an Demokratie wie Kontrolle integrierenden Kultortes. Die kryptischen Titel und Chiffren generiert Matherly unmittelbar aus Fragmenten seiner Recherche zum Zeitpunkt des Gusses. So findet die Unauflösbarkeit geschichtlicher Narrative auch eine unmittelbare Resonanz in Matherly's Gussverfahren, welches die Negativ- und Positivform umkehrt, um das Prozessuale anstelle des Festgeschriebenen zu betonen: Die für die Form eingesetzten Materialien – Polyurethan, Baumgitter, Klebstoff, Beton und Hartschaum – lassen ein Höchstmaß an Flexibilität und Unberechenbarkeit zu.

Versiegelte Geschichte dient Matherly als Rohmaterial für die Formierung von Neuem, als Matrize für das Alte und das Neue amalgamierender Kippbilder. Mit konzeptueller Schärfe bringt der Künstler die Geschichte der Skulptur als Geschichte des Körpers und des Monumentes zurück in die Gegenwart. Doch verbindet er die ikonische Finalität des Monumentes mit der Fluidität, Zerrissenheit und Horizontalität unserer endlos vernetzten Gegenwart. In der präzisen Kombination von Konzept und selbstgenerativer Expressivität, von Plan und Zufall, Kontrolle und Kontrollverlust zeigt sich die Brüchigkeit der Materie als Adäquat zur Brüchigkeit eines Gedankens.









## Paulo Nazareth

born 1977 in Governador Valadares, Brazil,  
lives and works in Minas Gerais, Brazil

Faltering at times, yet undeterred, the artist walks backwards around the flag-adorned tree. One foot is placed behind the next. The city takes no notice and drones on in the background. No more than a handful of passersby and a few goats seem to give the young man with an Afro and goatee a second glance. As simple as the act in the video *L'Arbre D'Oublier* (2013) is—it serves as an important key for understanding Paulo Nazareth's works.

The majority of his pieces, including this one, were made in transit and conceal an extensive history behind their reduced form. When Nazareth set out on foot a few years ago to walk from Belo Horizonte, his hometown in the north of Brazil, to the Hudson River in New York, what he showed at the end of his trip was mainly found garbage and photos of his feet, which were filthy from the thin flip-flops he wore. In place of the vacation souvenirs that customarily announce loudly and clearly where they come from and what they mean, Nazareth's mementoes and souvenirs call for the viewer's fantasy or a degree of conscientious detective work.

In the case of *L'Arbre D'Oublier*, the title already provides the first hint. The *tree of forgetting* is located in the West African harbor city Ouidah (Benin), once a hub of transatlantic slave trade. Superstitious human traffickers made new arrivals walk seven times around this tree to take away their memory of their home country and thus their rebelliousness, as well. When Nazareth, himself of African and indigenous heritage, walks the same path 437 times backwards, he is not merely expressing a wish to recall his own family's history. His resolve also transforms this work into a farce about the impossibility of turning back the clock on history's dark chapters and simply making amends.

The objects Nazareth leaves behind in gallery spaces and museums are often mysterious—in the bunker, on a clothesline, is a shirt he wore; there is also a draped bag and a wooden knife used for improvised prints instead of the cutting and stabbing it was intended for. In the end, they all count as autonomous works of art—even if the artist donates his earnings to indigenous charity organizations, they are still sold in galleries and at art fairs—yet in order to take them fully seriously, one has to examine them for common problems and address the questions they pose: should we bury history's darkest chapters or keep them alive? Is travel a way to flee our past or a means of rediscovering it, finding it? What should we do with our material legacy, with the large and small stones the past lays in our path? The answers to these questions can be discovered in Paulo Nazareth's stubborn circling of the tree. As different as the historical context might seem to be—these are questions that are seldom as present elsewhere as they are in the bunker on Reinhardtstraße.

Gregor Quack

geb. 1977 in Governador Valadares, Brasilien,  
lebt und arbeitet in Minas Gerais, Brasilien

Etwas wacklig und doch unverdrossen schreitet der Künstler rückwärts um den mit Flaggen geschmückten Baum. Ein Fuß hinter den nächsten. Die Stadt brummt im Hintergrund unbeeindruckt weiter. Nur wenige Passanten und einige Ziegen scheinen den jungen Mann mit Afro-Frisur und Kinnbart eines zweiten Blickes zu würdigen. So simpel die Handlung des Videos *L'Arbre D'Oublier* (2013) ist – sie dient inmitten der Installationen von Werken Paulo Nazareths als wichtiger Schlüssel.

Die meisten seiner Arbeiten, so auch diese, sind unterwegs entstanden und verbergen hinter ihrer schlichten Form eine umfangreiche Geschichte. Als Nazareth sich vor einigen Jahren zu Fuß auf den Weg von seiner Heimat im nordbrasilianischen Belo Horizonte zum New Yorker Hudson River machte, stellte er am Ende der Reise vor allem gefundene Abfallprodukte sowie Fotos seiner durch die dünnen Flip-Flops schwarz gelaufenen Füße aus. Anders als Urlaubssouvenirs, die ihre Herkunft und Bedeutung gewöhnlich laut vor sich hertragen, fordern Nazareths Mementos und Mitbringsel vom Betrachter entweder lebendige Fantasie oder gewissenhafte Detektivarbeit.

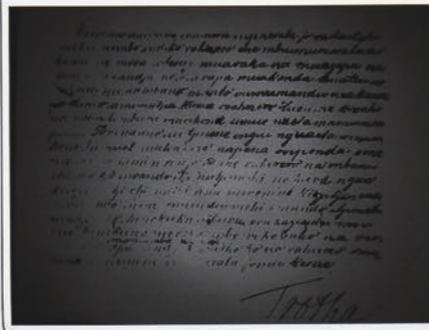
Im Falle von *L'Arbre D'Oublier* steckt ein erster Hinweis im Titel. Der Baum des Vergessens steht in der westafrikanischen Hafenstadt Ouidah (Benin), einst ein zentraler Umschlagplatz des transatlantischen Sklavenhandels. Abergläubische Menschenhändler ließen Neuankömmlinge diesen Baum siebenmal umkreisen, um ihnen so die Erinnerung an ihre Heimat und damit auch ihre Widerspenstigkeit zu nehmen. Wenn nun Nazareth, der selbst afrikanischer und indigener Abstammung ist, den gleichen Weg ganze 437 Mal in umgekehrter Richtung läuft, dann verleiht er damit nicht bloß dem Wunsch Ausdruck, die eigene Familiengeschichte zu rekapitulieren. Seine Entschlossenheit macht seine Arbeit auch zu einer Farce über die Unmöglichkeit, dunkle Punkte der Geschichte zurückzudrehen und einfach wiedergutzumachen. Was Nazareth in Galerieräumen und Museen hinterlässt, bleibt oft rätselhaft – im Bunker sind es ein von ihm getragenes Hemd an einer Wäscheleine, ein drapierter Beutel und ein Holzmesser, das anstatt zum Schneiden oder Stechen hier als Stempel für improvisierte Drucke zweckentfremdet wird. Am Ende zählen sie alle als eigenständige Kunstwerke – auch wenn der Künstler den eigenen Erlös sofort an indigene Wohltätigkeitsorganisationen spendet, werden sie trotzdem in Galerien und auf Kunstmesse verkauft –, doch um sie wirklich ernst zu nehmen, muss man sie auf gemeinsame Probleme untersuchen und sich ihren Fragen auch selber stellen: Müssen wir die dunkelsten Kapitel der Geschichte begraben oder am Leben erhalten? Ist das Reisen eine Flucht vor unserer Geschichte oder ein Weg, um sie neu zu entdecken und zu finden? Was tun mit unserem materiellen Erbe, mit den großen und kleinen Steinen, die uns die Vergangenheit in den Weg legt? All das können wir in Paulo Nazareths unbeirrter Baumumrundung entdecken. So unterschiedlich der historische Kontext auch erscheinen mag – es sind Fragen, die an wenigen Orten so gegenwärtig sind wie im Bunker in der Reinhardtstraße.







Um homem negro afro nativo de Herero, na cidade de Berlim / Alemanha, diante de um bunker, lê a carta do General Alemão Lothar von Trotha ao povo Nama e Herero anunciando o seu genocídio. -----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----



Photograph not identified  
PHAZARETH/EDIC: 1570A - Base de 2017

-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----



Photograph not identified  
PHAZARETH/EDIC: 1570A - Base de 2017





## Katja Novitskova

born 1984 in Tallinn, Estonia, lives and works in Amsterdam, and Berlin

In 2012, Katja Novitskova was commissioned by the artist collective DIS to contribute to the stock image library *disimages*. Novitskova's series of digital collages *Future Growth Approximations* serves as the precursor for her now well-known cutout works, bringing together images of animals with cartoon arrows that suggest economic growth. These pairings produce a tension born out of the heterogeneity of their origins—the images of animals taken from nature scenes, on the one hand, and on the other, the arrow images, which are vector graphics plucked from an image search or word processing program. In the end, they were juxtaposed in a location foreign to both images: a white cube gallery.

Later, Novitskova was commissioned to create physical versions of these digital collages for Art Basel's Statements section. These works, including *Pattern of Activation* (2014), combine digital prints of animals on aluminum cutouts with arrows made of resin and real-life objects, such as a trampoline. The sculptural works retain the vernacular of the stock image, while the resin arrows appear highly virtual, yet also carry a strong physical presence.

The *Shapeshifter* series (since 2013) is a set of makeshift shanks made of epoxy clay and silicon wafers. Interested in Neolithic weaponry, Novitskova aimed to create a futuristic version of a crude weapon. The resulting work juxtaposes high-tech with the haptic: a base of lightweight synthetic clay is squeezed into a hilt with the imprint of the artist's hand still visible, and into that is stuffed a sliver of silicon wafer printed with microchips, which acts as the blade. The shank's appearance belies its extremely fragile nature: the silicon wafer is actually highly breakable, thus the shank is not functional. The artist painted the base with silver nail polish and displayed the sci-fi shank stuck between an A4-size sheet of folder plexi on a wall-mounted plinth, thus it appeared as though it were floating while featured on archeological display. All materials from the *Shapeshifter* series can be purchased at an ordinary drug store. Novitskova plays with our notions of technological progress and primitivism, suggesting that an apocalyptic time in which we may need to repurpose such futuristic-yet-everyday materials back to their base functions as blunt weapons may not be far off.

Novitskova's work *Light Potential (cell division)* (2016) takes a nebulous image sourced online, vaguely biological in origin, prints it on PET-G plastic, and douses it with resin. This plastic piece is then mounted to a rotating pedestal covered in clay, its cord covered in spine-like cord hider. Light is then shone through the plastic piece, creating a shadow on the gallery wall. The original image, which resembles a cartoon cactus, distinctly recalls microscopic cell imagery when projected. The shadow of the piece references both cinema and lab imagery, though cell microscope imagery is generally not three-dimensional. Novitskova's most recent work, for instance *Light Potential (cell division)*, aims to open up how we view the limits of the body and thus define our qualifications for life.

Karen Archey

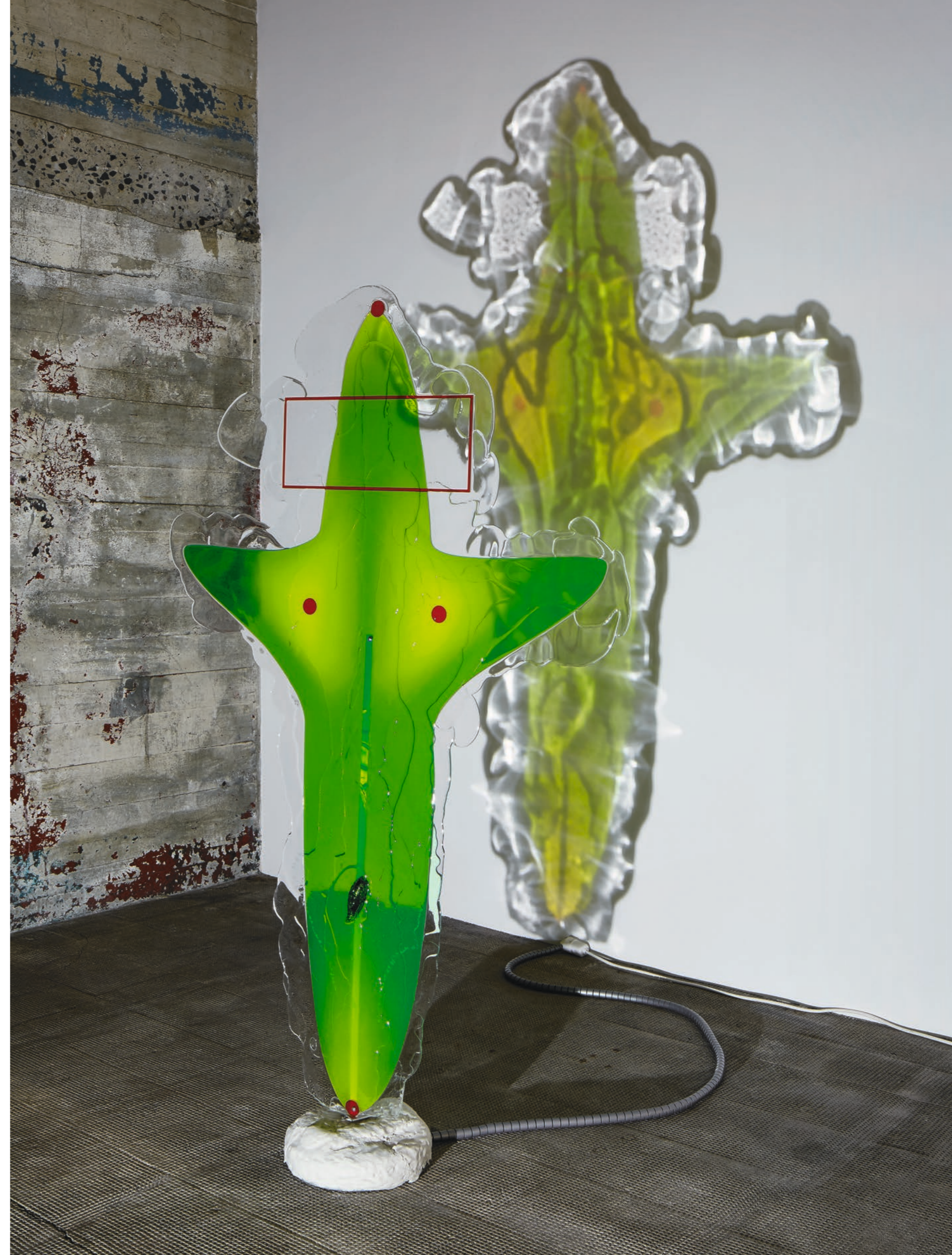
geb. 1984 in Tallinn, Estland, lebt und arbeitet in Amsterdam und Berlin

Katja Novitskova wurde 2012 vom Künstlerkollektiv DIS beauftragt, einen Beitrag zum Stockfotoarchiv *disimages* zu leisten. Ihre Serie digitaler Collagen *Future Growth Approximations* kann als Vorläufer zu ihren mittlerweile weitläufig bekannten Cutouts gesehen werden, die Tierbilder mit cartoonesken, Wirtschaftswachstum anzeigenden Pfeilen kombinieren. Diese Paare erzeugen eine Spannung, die von ihrer jeweiligen heterogenen Herkunft herrührt – Tierbilder aus Naturszenen auf der einen Seite und Pfeile, die als Vektorgrafiken einer Bildersuchmaschine oder einem Textverarbeitungsprogramm entnommen wurden, auf der anderen Seite. Schließlich wurden sie an einer für beide Bilder fremden Umgebung nebeneinander gestellt: in einer White Cube Galerie.

Dann wurde Novitskova eingeladen, für die Art Basel Statements Sektion materielle Versionen der digitalen Collagen herzustellen. Diese Arbeiten, wie etwa *Pattern of Activation* (2014), kombinieren digitale Prints von Tieren auf Aluminium-Cutouts mit Pfeilen aus Harz sowie mit echten Objekten wie einem Trampolin. Die Skulptur behält die Anmutung eines Stockfotos, während der Pfeil aus Harz nun bei äußerst physischer Präsenz höchst virtuell wirkt.

Die *Shapeshifter*-Serie (seit 2013) ist ein Set provisorischer Griffe aus Epoxy-Ton und Siliziumscheiben. Mit einem Interesse für neolithische Waffen sieht Novitskova es darauf ab, futuristische Versionen kruder Waffen zu entwerfen. Die daraus entstehenden Arbeiten stellen Hightech neben Haptik; leichte Synthetik-Masse ist zu einem Griff gepresst, mit einem noch sichtbaren Handabdruck der Künstlerin, und darin sitzt ein Teil eines mit Mikrochips bedruckten Siliziumscheiben, der wie ein Messer wirkt. Das Aussehen des Griffs täuscht über seine extrem fragile Beschaffenheit hinweg: Die Siliziumscheibe ist tatsächlich sehr zerbrechlich, daher ist der Griff als solches funktionslos. Die Künstlerin hat den Sci-fi-Griff mit silbernem Nagellack angestrichen und ihn zwischen die zwei Seiten eines Plexiglas-Aufstellers im DIN-A4-Format geklemmt, der auf einem an der Wand montierten Sockel steht. Dadurch scheint der Griff zu schweben und wird aber zugleich präsentiert wie auf einem archäologischen Display. Alle Materialien der *Shapeshifter* können in einer gewöhnlichen Drogerie gekauft werden. Novitskova spielt hier mit unseren Vorstellungen von technischem Fortschritt und Primitivismus in der Andeutung, dass eine apokalyptische Zeit vielleicht nicht fern ist, in der wir dieses futuristische Alltagsmaterial in seiner eigentlichen Funktion als stumpfe Waffen wiederverwerten müssten.

In der Arbeit *Light Potential (cell division)* (2016) entnimmt Novitskova dem Internet ein verschwommenes und im Ursprung biologisch wirkendes Bild, druckt es auf eine PETG-Platte und übergießt es mit Harz. Diese Kunststofffigur ist auf einem drehenden und mit Ton überzogenen Sockel montiert, dessen Stromkabel sich in einem wirbelsäulen-förmigen Gehäuse verbirgt. Durch die Figur scheint Licht hindurch, das einen Schatten auf die Galeriewand wirft. Das ursprüngliche Bild, das einem Kaktus aus einem Comic ähnelt, evokiert in der Projektion deutlich mikroskopische Zellbilder. Der Schatten der Figur referiert sowohl auf das Kino als auch auf Laborbilder, wobei mikroskopische Zeldarstellungen üblicherweise nicht dreidimensional sind. Novitskovas jüngste Arbeiten zielen darauf ab, wie wir auf die Grenzen unseres Körpers blicken und daraus Bedingungen für unser Leben definieren.









## Peter Piller

born 1968 in Fritzlar, Germany, lives and works in Hamburg

Peter Piller only rarely uses a camera himself. His own photographs are far outnumbered by the found images he works over artistically by transposing them into completely new contexts. Since the late 1990s, Piller has been arranging countless photographs printed in local newspapers according to criteria the photographers and editors would hardly have thought up themselves. The same applies to the aerial photographs a company used in the 1980s to capitalize on German homeowners' pride. It offered to sell them the nicely framed photographs of their respective one-family homes, together with the adjoining property. In 2002, Piller acquired the company's estate, which consists of approximately 20,000 negatives. Titled *Von Erde schöner* (More Beautiful from Earth), a cross-section of this aerial image archive was published in book form in 2004 (Revolver Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt/M. Since 2003, an approximately 20-volume series of local newspaper photographs from Peter Piller's archive have been published).

As in the local papers, the motifs remained unchanged; Piller's approach was even more "true to life" than the company's, which often printed cropped images or left out the occasional eyesore in the surroundings to lend the house the best possible appearance. On the other hand, Piller always uses the entire negative. And it's precisely this abstention from intervening in the image that allows many interesting details to surface that the photographer and the company probably never noticed. There is a series of photos, for instance, in which a construction pit can be seen next to the house, or the foundation of another building in construction.

In the series *Autowäsche* (Car Wash), images are brought together in which the homeowners—present, in all likelihood, entirely by chance the moment the photograph was taken—were busy at said task. In none of the photos is this a motif that stands out at first glance. The series *Schlafende Häuser* (Sleeping Houses) shares a criterion that's easier to spot. Closed blinds and other clear signs indicate the homeowner's absence, either temporarily or for a longer period of time. Additional categories Piller created to organize the images into series or sections of his collection are called *Pfade* (Paths), *Pool*, *Mensch vor Haus* (Person in Front of House), and *Rasenmähen* (Lawnmowers), while on other photos, football fields, camping areas, birds flying through the picture frame, dirty clouds, or red bed sheets can be seen hanging like *Tongues* from the window—things that presumably had nothing to do with the respective photograph.

It's only in Piller's juxtapositions that the tiled paths leading across lawns become an interesting study of geometric lines that are straight or curved, that branch out or intersect—testifying, it seems, to the psychological dispositions of the people who live there.

Ludwig Seyfarth

geb. 1968 in Fritzlar, Deutschland, lebt und arbeitet in Hamburg

Nur manchmal greift Peter Piller selbst zur Kamera. Seinen eigenen Fotos steht eine weit größere Menge vorgefundener Bilder gegenüber, die er künstlerisch verarbeitet, indem er sie in völlig neue Zusammenhänge stellt. So hat Piller seit Ende der 1990er Jahre zahllose Fotos, die in Regionalzeitungen abgedruckt wurden, nach Kriterien geordnet, die den Fotografen und Redaktionen kaum in den Sinn gekommen wären. Ähnliches gilt für die Luftaufnahmen, mit denen in den 1980er Jahren eine Firma den Stolz deutscher Hausbesitzer kommerziell auszunutzen suchte. Sie bot die Fotografien der Einfamilienhäuser samt Grundstück den jeweiligen Eigentümern schön gerahmt zum Kauf an. 2002 gelangte Piller in den Besitz des rund 20.000 Negative umfassenden Nachlasses des Unternehmens. Unter dem Titel „Von Erde schöner“ erschien ein Teil dieses Luftbildarchivs 2004 in Buchform (Revolver Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main; seit 2003 erscheinen hier, auf ca. 20 Bände angelegt, auch Serien der Regionalzeitungsbilder aus dem Archiv Peter Piller).

Die Motive blieben wie bei den Regionalzeitungsbildern unverändert, wobei Piller sogar noch „originalgetreuer“ vorging als die Firma. Diese fertigte nämlich oft Ausschnitte an oder ließ etwaige Unschönheiten der Umgebung weg, um das Haus selbst vorteilhafter in Erscheinung treten zu lassen. Piller hingegen übernimmt stets das gesamte Bild des Negativs. Gerade der Verzicht auf jeden Eingriff in das Bild lässt viele interessante Details hervortreten, die den Fotografen und dem Unternehmen wohl gar nicht aufgefallen waren. So gibt es eine Reihe von Fotos, bei denen neben dem Haus eine Baugrube zu sehen ist oder das Fundament eines anderen, im Bau befindlichen Gebäudes.

In der Serie *Autowäsche* sind Bilder zusammengestellt, auf denen die Hausbesitzer – wohl eher zufällig zum Zeitpunkt der Aufnahme – mit der genannten Tätigkeit beschäftigt waren. Auf keinem der Fotos ist es das Motiv, das als erstes ins Auge fällt. Ein schneller auszumachendes Kriterium verbindet die Serie der *Schlafenden Häuser*. Heruntergelassene Jalousien und andere deutliche Indizien lassen auf die vorübergehende oder längerfristige Abwesenheit der Bewohner schließen. Weitere Kategorien, nach denen Piller die Bilder zu Serien bzw. Sammelgebieten zusammengestellt hat, lauten *Pfade*, *Pool*, *Mensch vor Haus*, *Rasenmähen*; auf anderen Fotos sind Fußballfelder, Campingplätze, durchs Bild fliegende Vögel, schmutzige Wolken oder rot bezogene Bettdecken zu sehen, die wie *Zungen* aus dem Fenster heraushängen – alles Dinge, die für die Herstellung der jeweiligen Aufnahme keine Rolle gespielt haben dürften.

Erst in Piller's Zusammenstellung werden die Plattenwege, die über den Rasen führen, zu einer interessanten Studie geometrischer Anordnungen gerader oder geschwungener, sich verzweigender oder durchkreuzend begegnender Linien, die etwas über die psychische Disposition der jeweiligen Bewohner auszusagen scheinen.





## Pamela Rosenkranz

born 1979 in Altdorf, Uri, Switzerland, lives and works in Zurich

To view the Earth from outer space: we can't have any more distance to ourselves than that—it's the most objective of images. Each view of the world carries its own image, and all forms of knowledge possess their own aesthetic. Pamela Rosenkranz borrows science's analytical, rational way of seeing and merges it with the wild and speculative thinking of art.

What counts as research and what becomes fiction? What do we already know, and what follows from that? With great elegance, and in a variety of ways, Rosenkranz balances the relationship between ostensible certainty and unknowing, formal quality and ideological questionability. The fact that her works seem technically perfect, even clinical, alters nothing in their ambiguity. There is never one single truth, and there is never only one meaning. The endless symbolic capital of the Earth's sphere (to express war, the climate, peace, nature) also applies to plastic water bottles, which can stand for a healthy lifestyle and fitness, the pollution of the Earth's oceans, the power of global business, or the capitalization of basic human need. When Pamela Rosenkranz fills these bottles with silicone and pigments that imitate human skin tones, the result, apart from a strange aesthetic effect, is a question that is almost incidental, but of the greatest political relevance: can skin color be a commodity? Has it already become one?

Pamela Rosenkranz resists reducing her work to a single statement, however: she implements the strategies and language of research and marketing, yet at their core her questions remain deeply artistic. Hence, shades of skin color are not merely a thing of the cosmetics industry or identity politics, but have, for centuries, been one of painting's greatest challenges: one of the most difficult surfaces to paint, and almost impossible to capture in its diffuse glow, its countless facets, its unique texture. Pamela Rosenkranz uses her fingers to apply skin color to silver or gold-covered canvases, and in doing so, the works' ambiguity once again points everywhere: ahead toward science, where organs and circuit boards merge, and back into the history of art, where gold-covered backgrounds and a view of the spinning globe were reserved for the gods.

Silke Hohmann

geb. 1979 in Altdorf, Uri, Schweiz, lebt und arbeitet in Zürich

Die Erde aus dem All betrachten: Mehr Abstand zu uns selbst können wir nicht einnehmen, es ist das objektivste aller möglichen Bilder. Jede Weltsicht hat ihre eigenen Bilder, alles Wissen hat eine eigene Ästhetik. Pamela Rosenkranz leiht sich dieses analytische, rationale Sehen der Wissenschaft und verbindet es mit dem wilden, spekulativen Denken der Kunst.

Was ist noch Forschung, was schon Fiktion? Was wissen wir schon, und was folgt daraus? Mit großer Eleganz balanciert Pamela Rosenkranz das Verhältnis zwischen vermeintlichen Gewissheiten und dem Unwissen, zwischen formaler Qualität und ideologischer Fragwürdigkeit immer wieder neu aus. Dass ihre Werke technisch perfekt, fast klinisch wirken, ändert nichts an ihrer Vieldeutigkeit. Es gibt nie nur eine Wahrheit, es gibt nie nur eine Bedeutung. So endlos wie das symbolische Kapital der Weltkugel (etwa: Krieg, Klima, Frieden, Natur) kann auch zum Beispiel das einer PET-Mineralwasserflasche sein, die sowohl für gesunden Lebenswandel und Selbstoptimierung stehen mag wie für die Vermüllung der Meere, die Macht globaler Konzerne oder die Kapitalisierung von Grundbedürfnissen. Wenn Pamela Rosenkranz diese Flaschen mit Silikon und Pigmenten füllt, die farblich Hauttöne imitieren, dann ergibt sich neben einem befremdlichen ästhetischen Effekt auch ganz nebenbei eine Frage von höchster politischer Brisanz: Kann Hautfarbe ein Produkt sein? Ist sie das bereits?

Doch Pamela Rosenkranz legt sich auf keine Aussage fest. Sie bedient sich der Strategien und der Sprache von Forschung und Marketing, im Kern aber bleiben ihre Fragestellungen zutiefst künstlerisch. So sind Schattierungen der Haut nämlich nicht nur Gegenstand der Beautyindustrie oder Identitätspolitik, sondern schon seit hunderten von Jahren eine der großen Herausforderungen der Malerei: als eine der am schwersten zu malenden Oberflächen überhaupt, kaum einzufangen in ihrem diffusen Leuchten, in ihren unzählbaren Facetten, ihrer einzigartigen Beschaffenheit. Pamela Rosenkranz trägt mit ihren eigenen Fingern Hautfarbe auf silberne oder goldene Leinwände auf und weist damit wieder vieldeutig in alle Richtungen: Nach vorne in die der Wissenschaft, wo Organ und Platine miteinander verschmelzen, und zurück in die Kunstgeschichte, wo die goldbeschichteten Bildhintergründe genauso den Göttern vorbehalten waren wie der Blick auf die sich drehende Weltkugel.













## Avery K. Singer

born 1987 in New York City, lives and works in New York City

In the context of contemporary art, it's hard to find a working method comparable to that of Avery K. Singer. She became known for large-scale works depicting figures in interior and exterior spaces, one main feature of which are the various geometric shapes they consist of. This particular characteristic was responsible for the fact that her work was perceived in relation to French Cubism early on. Another feature, apart from the seductive illusionism of her pictorial spaces, is that she emphasizes the smoothness and flawlessness of her surfaces. This is the result of the airbrush technique Singer uses to create her paintings. In this regard, the artist's works can be classified as paintings, although the works' negation of a personal signature of any kind seems to run counter to more classic notions regarding the discipline.

Singer's paintings are based on compositions she constructs with the help of computer programs like SketchUp and Blender in a deliberate reference to their digital origins. The fact that she chooses not to use more complex programs shows just how important this reference is to the artist. Thus, Singer's works do not in any way reflect the state of the art in technology; rather, they address the broader question of what meaning images can have in an era defined by the omnipresence of visual information. At the same time, Singer identifies with the historical traditions of art and painting and seeks to consciously link her work to these. The paintings contain multiple references to various art historical positions, for instance quotes from modernist classics. Thematically, Singer's works reflect an investigation into the various ways the art establishment functions and often portray clichéd scenes such as studio visits, conversations between artists and their patrons, and happenings.

Singer's work cannot, however, be reduced to this particular group of themes. She continuously works toward expanding her repertoire, and much the same goes for her visual aesthetic. While previous works such as *Topos* (2014) were characterized by their limited color scheme of shades of gray, blue and greenish areas have entered into more recent works, such as the untitled and barely decipherable work from 2015. In this regard, Avery K. Singer's practice is in a state of increasing expansion, which can be seen as another indication of the artist's considerable potential.

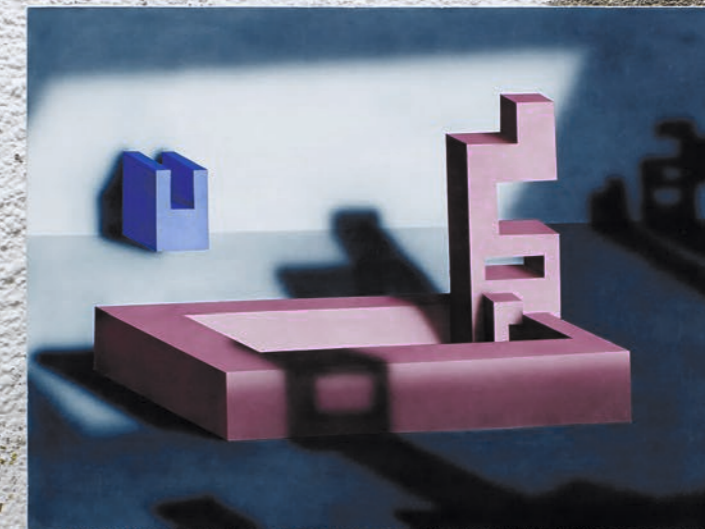
Moritz Wesseler

geb. 1987 in New York City, lebt und arbeitet in New York City

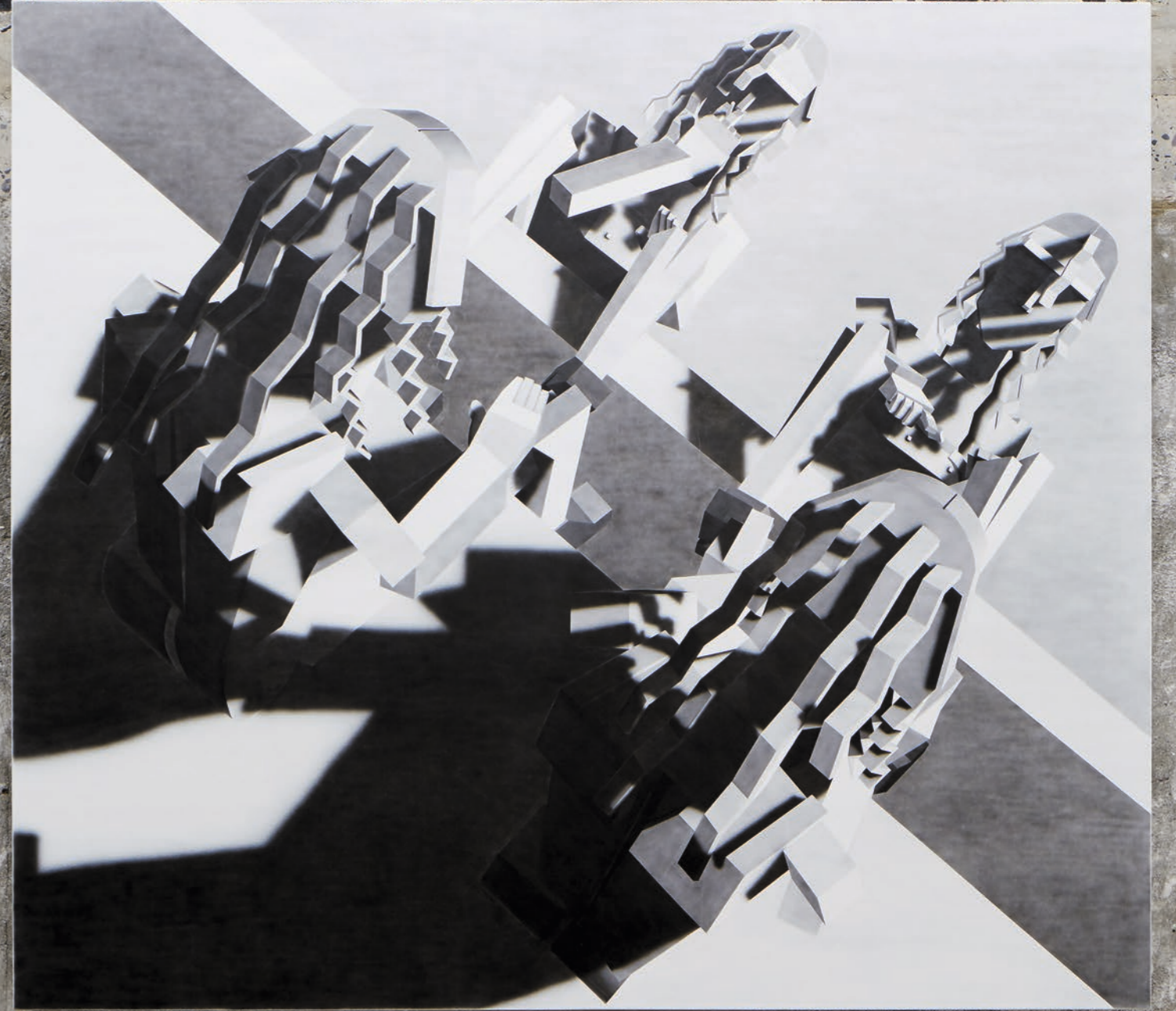
Im zeitgenössischen Kunstkontext lässt sich nur schwerlich eine Herangehensweise ausmachen, die man mit der Praxis Avery K. Singers vergleichen könnte. Bekannt wurde sie mit großformatigen Werken, welche Figuren in Innen- oder Außenräumen zeigen, die dadurch gekennzeichnet sind, dass sie aus unterschiedlichen geometrischen Formen gebildet werden. Dieses spezifische Merkmal hat schon früh dazu beigetragen, dass ihr Schaffen in Beziehung zum französischen Kubismus gesetzt wurde. Als weiteres Charakteristikum ist, neben dem verführerischen Illusionismus der Bildräume, insbesondere die Glätte und Makellosigkeit ihrer Oberflächen hervorzuheben. Diese Eigenschaft ist das Resultat der Arbeitsweise Singers, die darin besteht, dass sie die Bilder unter Nutzung der Airbrush-Technik anfertigt. Die Werke der Künstlerin sind insofern im Bereich der Malerei zu verorten, auch wenn die Negation jeglicher Handschrift, wie sie sich in den Arbeiten zeigt, klassischen Vorstellungen von der Gattung zu widersprechen scheint. Als Grundlage der Gemälde dienen Kompositionen, die Singer mittels Computerprogrammen wie SketchUp und Blender konstruiert, was bewusst auf ihren digitalen Ursprung verweist. Wie wichtig der Künstlerin diese Verbindung ist, lässt sich daran nachvollziehen, dass sie auf den Einsatz komplexerer Programme zur Bildgenese verzichtet. Die Arbeiten Singers reflektieren somit keinesfalls den letzten Stand der Technik, sondern vielmehr die umfassendere Fragestellung, welche Bedeutung Bilder in einer Zeit haben können, die von einer Omnipresenz an visuellen Informationen geprägt ist.

Dabei identifiziert sich Singer mit den Traditionen der Kunst- bzw. Malereigeschichte und versucht, ihre Werke bewusst mit ihnen zu verknüpfen. So finden sich in den Gemälden immer wieder Verweise auf verschiedene kunsthistorische Positionen, wie etwa Zitate von Klassikern der Moderne. Auf inhaltlicher Ebene spiegeln ihre Arbeiten die Auseinandersetzung mit den Funktionsweisen des Kunstbetriebs wider, wobei sie oftmals klischeehafte Szenen, wie etwa einen Atelierbesuch, den Dialog zwischen einem Künstler und einem Mäzen oder ein Happening zeigt.

Singer ist allerdings in keiner Weise auf diesen spezifischen Themenkomplex festgelegt. Kontinuierlich arbeitet sie daran, ihr Spektrum zu erweitern. Ganz ähnlich verhält es sich auch hinsichtlich ihrer Bildästhetik. Waren Arbeiten wie *Topos* (2014) bislang von einer Beschränkung der Farbpalette auf Grautöne geprägt, finden sich in jüngeren Formulierungen wie dem unbetitelten und kaum mehr dechiffrierbaren Gemälde aus dem Jahr 2015 blaue und grünliche Passagen. Mehr und mehr erweitert sich insofern die Praxis von Avery K. Singer, was als weiteres Indiz für das Potenzial der Künstlerin gewertet werden kann.







## Johannes Wohnseifer

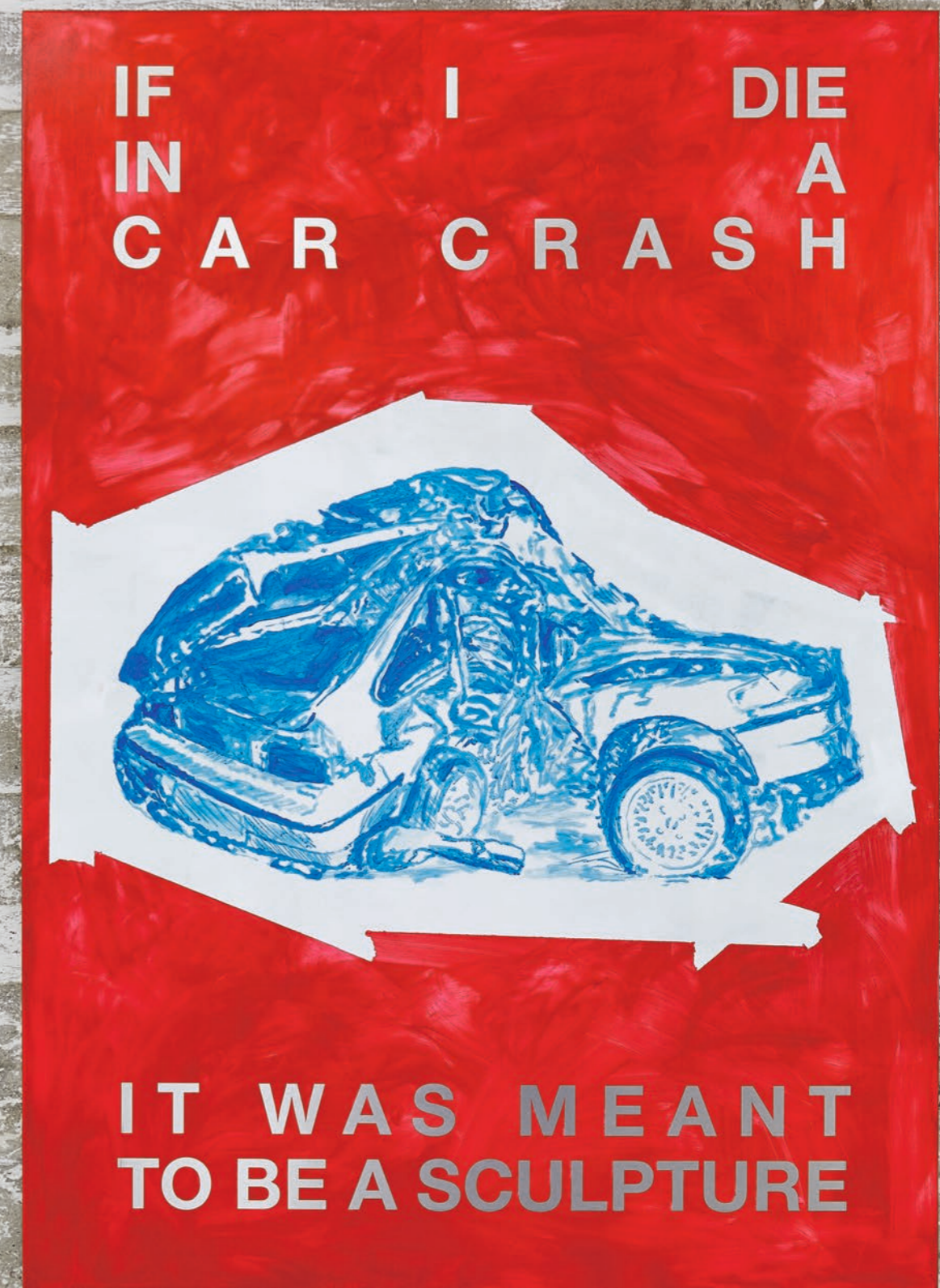
born 1967 in Cologne, lives and works in Cologne and Erfstadt, Germany

Do you know that spot between sleeping and waking? I don't mean the moment when we're still aware of our dreams, but the instant we become fully awake: when we feel ourselves, and, like the matte reflection in the surface of the painting *Wie schön wieder unter Menschen zu sein* (How nice it is to be among humans again, 2000), begin to recognize ourselves in reality again. Silvery and light, the reflection underlies Johannes Wohnseifer's work like the basis of a mute dialog on which the threatening cube attractively positions itself. Like much in Wohnseifer's works, the cube turns out to be a quote, a quiet reference—in this case, to Albert Oehlen. Oehlen's exhibition poster provided the design whose psychedelic motif, appropriated by Wohnseifer, turns into the echo of a leitmotif, a Photoshop aesthetic from around the beginning of the new millennium. More importantly, it appears to be visually charged with another layer of meaning, which, like many of Wohnseifer's works, only reveals itself at second glance, via the written elements. Ernst Jünger's quote—"How nice it is to be among humans again"—which is based on paranoia and was also induced by hallucinogenic mushrooms—shifts the motif onto a new plane of reference. Delicate, subtle, and inaudible for the visitor, in *No Sleep Til Bruchsal* (2000), it frames a connection to the picture of the young RAF terrorist Christian Klar, whose portrait questions the iconic quality of political radicalism through his release from prison in 2010 and translates it into a present context. Again and again, through the alternating colors in Johannes Wohnseifer's works, associations to pop, culture, and history branch out from the material's powerful effect and its remorseless depiction of the motif. Slowly, before our eyes, he lets the past become the present and samples, in free association, fragments of rap songs by the Beastie Boys, moments in German history, company logos like that of Braun, and political calls to arms. With its suspicious expression, his drawing of Klar's portrait, made after the fact, seems to be an implicit commentary on the consequences of a charismatic aura of resistance, revolution, and globalization. The dialog that Wohnseifer's works initiate also extends to the viewer's participation, akin to the exponential nature of the layers involved. Compelled, in *black tape* (2017), to fill the gaps in his perception with meaning, or to decipher the delicate layers of the *Passwort-Painting (Goldfinger)* (2017), he becomes a part of this network of cultural references and, as in *Braun Sugar* (2017), reveals the multiple systems of association our thought processes undergo, which this time center around The Rolling Stones, the beauty of a dark-skinned woman, and heroin. As Wohnseifer shows us, the key to these segmented images lies in the chance to allow the free association to enter into a dialog in order to once again make the images of our collective memory legible in all their many layers.

Philipp Fernandes do Brito

geb. 1967 in Köln, lebt und arbeitet in Köln und Erfstadt, Deutschland

Kennst Du den Platz zwischen Schlafen und Wachen? Gemeint ist nicht der Platz, an dem unsere Träume noch bei uns sind, sondern vielmehr der Moment des Zu-sich-Kommens. Der Augenblick, an dem man sich selbst fühlt und in dem wir uns, gleich der matten Spiegelung der Oberfläche des Bildes *Wie schön wieder unter Menschen zu sein* (2000), wieder schemenhaft in der Wirklichkeit erkennen. Silbern und leicht unterliegt sie Johannes Wohnseifers Arbeit wie die Grundlage eines stillen Dialogs, auf dem sich der bedrohliche Kubus anziehend positioniert. Er selbst erweist sich wie vieles in Wohnseifers Arbeiten als ein Zitat, eine leise Referenz – diesmal an Albert Oehlen. Er stiftete mit seinem Ausstellungsplakat die Vorlage, deren psychedelisches Motiv sich durch Wohnseifers Aneignung nicht nur zum Echo eines ästhetischen Leitmotivs der Photoshop-Ästhetik der Jahrtausendwende wandelt. Vielmehr scheint es visuell mit einer weiteren Schicht an Bedeutung aufgeladen, die sich dem Betrachter wie viele der Arbeiten Wohnseifers erst auf den zweiten Blick über die verwendeten Sprachelemente vermittelt. Auch Ernst Jüngers Zitat „Wie schön wieder unter Menschen zu sein“, das auf einer Paranoia beruht, induziert durch halluzinogene Pilze, verschiebt das Motiv in eine neue Ebene referenzieller Bezüge. Fein, subtil und für den Besucher unhörbar, knüpft es die Verbindung zum Jugendbildnis des RAF-Terroristen Christian Klar in *No Sleep Til Bruchsal* (2000), dessen Porträt die Hinterfragung einer ikonischen Qualität von politischer Radikalität durch seine Freilassung im Jahr 2010 in die jüngere Gegenwart übersetzt. Erneut verästeln sich durch die wechselnde Farbigkeit in Johannes Wohnseifers Arbeiten die Assoziationen von Pop, Kultur und Geschichte über die Signalwirkung des Materials und den reuelosen Blick des Motivs. Langsam lässt er vor unseren Augen die Vergangenheit zur Gegenwart werden und sampelt Fragmente von Rap-Titeln der Beastie Boys assoziativ mit Bruchstücken der deutschen Geschichte, Firmenlogos wie „Braun“ oder politischen Kampfrufen. Auch seine nachträglich entstandene Zeichnung zu Klars Porträt wirkt in ihrem argwöhnischen Blick wie ein impliziter Kommentar über die Folgen einer charismatischen Aura von Widerstand, Revolution und Globalisierung. Der Dialog, den Wohnseifers Arbeiten dabei initiieren, erweitert sich gleich den vielfach potenzierbaren Schichtungen auch auf die Partizipation des Betrachters. Angehalten, in *black tape* (2017) die Lücken seiner Wahrnehmung mit Bedeutung zu füllen oder die feinen Lagen des *Passwort-Painting (Goldfinger)* (2017) zu dechiffrieren, wird er Teil dieses Netzes kultureller Bezüge und offenbart wie in *Braun Sugar* (2017) die multiplen Assoziationssysteme unserer Gedankengänge, die sich diesmal um die Rolling Stones, die Schönheit einer dunkelhäutigen Frau oder auch Heroin zentrieren. Der Schlüssel zu diesen segmentierten Bildern liegt, wie Wohnseifer aufzeigt, in der Möglichkeit, die freien Assoziationen in einen Dialog zu bringen, um die Bilder unserer kollektiven Erinnerung in ihrer Vielschichtigkeit aufs Neue lesbar zu machen.







WIE SCHÖN



WIEDER UNTER  
MENSCHEN ZU SEIN





**BRAUN**  
SUGAR



**“We Are  
The People”**





**List of Works**  
Werkverzeichnis

**Martin Boyce**

Pages/Seite 39, 40–41  
*Ventilation Grill For an Apartment Building (Above, Behind, Between, Before, Below)*  
2002  
Acid etched brass, 5 parts/  
Säure graviertes Messing, 5-teilig  
each/je 42 x 26,5 cm

Pages/Seite 42–43  
*Divider*  
2000  
Powder coated steel, aluminium/  
pulverbeschichteter Stahl,  
Aluminium  
165 x 300 x 42 cm

Page/Seite 45  
*Now You Are Winter*  
2004  
Powder coated steel, cotton/  
pulverbeschichtetes Stahlprofil,  
Stoff  
250 x 120 x 50 cm

Pages/Seite 46–47  
*We Pass But Never Touch*  
2003  
Altered chairs, chain, wire,  
powder coated steel/  
diverse Stühle, Kette, Draht,  
pulverbeschichteter Stahl  
300 x 300 x 300 cm

Page/Seite 49  
*Phantom Limb (Sister Ray)*  
2003  
Altered 1942 Ray and Charles  
Eames leg splint, powder coated  
steel support/Veränderte Ray  
und Charles Eames-Beinstütze  
von 1942, pulverbeschichtetes  
Stahlprofil  
200 x 250 cm

Page/Seite 51  
*Mask Display Stand (Portrait of S)*  
2006  
Nickel plated steel/  
Stahl, vernickelt  
55 x 40 x 25 cm

Page/Seite 53  
*Mask Stand (blue)*  
2002  
Colored steel/Kolorierter Stahl  
50 x 35 x 35 cm

**Andreas Eriksson**

Page/Seite 55  
*Sorkhög #1*  
2013  
Bronze  
10 x 38 x 37 cm

*Sorkhög #4*  
2013  
Bronze  
12 x 35 x 31 cm

*Sorkhög #9*  
2013  
Bronze  
11,5 x 44 x 19 cm

Pages/Seite 55, 56–57  
*Sorkhög #5*  
2013  
Bronze  
20 x 40 x 34 cm

Page/Seite 59  
*Sorkhög #6*  
2013  
Bronze  
21 x 42 x 44 cm

*Sorkhög #10*  
2013  
Bronze  
10 x 36 x 13 cm

*Sorkhög #2*  
2013  
Bronze  
10 x 42 x 23 cm

*Sorkhög #3\**  
2013  
Bronze  
18 x 29 x 23 cm

*Sorkhög #7\**  
2013  
Bronze  
15 x 40 x 41 cm

*Sorkhög #8\**  
2013  
Bronze  
11 x 36 x 32 cm

**Guan Xiao**

Page/Seite 61  
*Slight Dizzy*  
2014  
Colored bronze, camera tripods,  
umbrella/  
Kolorierte Bronze, Kamerastativ,  
Regenschirm  
154 x 28 x 150 cm  
Edition 1/3 (+ 1 AP)

Page/Seite 63  
*Rolling Beating*  
2014  
Colored bronze, rim/  
Kolorierte Bronze, Felge  
127 x 48 x 22 cm  
Edition 2/3 (+ 1 AP)

**He Xiangyu**

Pages/Seite 65, 66–67, 68–69  
*Untitled*  
2017  
Bronze, 18K Gold  
12 pieces, overall dimensions  
variable/12 Teile, Gesamtmaße  
variabel

Page/Seite 70  
*Sketches of Nine Lemons 1201*  
2016  
Pencil, watercolor, acrylic,  
acid-free oil-based marker,  
Japanese ink on paper/Bleistift,  
Wasserfarbe, Acryl, säurefreier  
ölbasierter Marker, japanische  
Tusche auf Papier  
65 x 50 cm

Page/Seite 71  
*40 Lemons*  
2016  
Pencil, acrylic on canvas/  
Bleistift, Acryl auf Leinwand  
205 x 205 x 3 cm

Page/Seite 73  
*Wisdom Teeth*  
2014  
Bronze, 99,99% pure gold  
Bronze, 99,99% reines Gold/  
Dimensions variable/Maße  
variabel

**Uwe Henneken**

Page/Seite 75  
*Mutter Vanguard*  
2008  
Bronze, wooden chest/Bronze,  
Holztruhe  
162 x 54 x 96 cm

Page/Seite 77  
*The Frontier People – Oliban*  
2008  
Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
200 x 135,5 x 4,5 cm

Page/Seite 79  
*V.O.T.E. #4711–2*  
2008  
Bronze, wooden chest/Bronze,  
Holzkiste  
77 x 51 x 45 cm

Page/Seite 80  
*Weine nicht, alles fällt*  
2005  
Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
88 x 79 cm

Page/Seite 81  
*Vanguard #55*  
2006  
Oil on flea market image/  
Öl auf Flohmarkt bild  
29 x 37 cm

Page/Seite 82  
*André*  
2005  
Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
56 x 48 cm

Page/Seite 83  
*The Bubbles*  
2004  
Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
103 x 63 cm

Page/Seite 84  
*Mensch!*  
2005  
Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
67 x 29 cm

Page/Seite 85  
*i saw a shadow touch a shadows hand*  
2006  
Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
122 x 54 cm

Page/Seite 86  
*Awarer*  
2017  
Oil on canvas/Öl auf Leinwand  
60 x 50 cm

Page/Seite 87

*Flower*  
2017  
Oil on canvas/ Öl auf Leinwand  
60 × 50 cm

Page/Seite 89

*Es ist meine Party und ich werde weinen, wenn ich Dich will*  
2005  
Oil on canvas/ Öl auf Leinwand  
300 × 220 cm

#### Yngve Holen

Page/Seite 91

*Vujá dé*  
2015  
Plastic, mesh, steel/Plastik,  
Netzgewebe, Stahl  
177 × 185 × 36,5 cm

Page/Seite 93

*Butterfly*  
2016  
Aluminium Fence/ Aluminiumzaun  
261 × 152 × 54 cm

Pages/Seite 94–95

*Extended Operations XWB*  
2014  
Red marble, honeycomb panel,  
emergency floor path system, seat  
rail, stage element/ Roter Marmor,  
Wabenplatte, Sitzschiene, Flucht-  
wegmarkierung, Bühnenelement  
21 × 74 × 214 cm

*Extended Operations XWB*  
2014

Black marble, honeycomb panel,  
emergency floor path system,  
seat rail, stage element/  
Schwarzer Marmor, Waben-  
platte, Sitzschiene, Fluchtweg-  
markierung, Bühnenelement  
21 × 74 × 214 cm

Pages/Seite 96–97

*Hater Headlight (white)*  
2016  
Autobus Headlight, powder  
coated steel/ Frontscheinwerfer,  
pulverbeschichteter Stahl  
40 × 96 × 90 cm

Page/Seite 98

*Leichtmetallrad (1)*  
2017  
Alloy wheel, plastic/  
Alufelge, Plastik  
51 × 51 × 12,5 cm

Page/Seite 99

*Leichtmetallrad (2)*  
2017  
Alloy wheel, plastic/  
Alufelge, Plastik  
55,5 × 55,5 × 12,3 cm

*Leichtmetallrad (3)*

2017  
Alloy wheel, plastic/  
Alufelge, Plastik  
50 × 50 × 14 cm

Page/Seite 101

*Sensitive 8 Detergent*  
2017  
Washing machine drum,  
honeycomb panel, SLS print,  
pedestal/ Waschmaschinen-  
trommel, Wabenplatte, SLS-  
Druck, Sockel  
177 × 185 × 36,5 cm

Page/Seite 103

*Not Able to Sign*  
2016  
Perspex, chain, shoe/  
Plexiglas, Kette, Schuh  
50 × 4 × 4 cm  
Red Shoe, right  
Edition 7 + 4 AP

#### Sergej Jensen

Page/Seite 105

*Social-liberal Abstraction*  
2015  
Mixed fabrics/ verschiedene Stoffe  
340 × 276 × 3,5 cm

Pages/Seite 106–107

*Why?*  
2013  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle  
340 × 385 cm

Page/Seite 108

*The last yellow Triangle*  
2005  
Gouache and bleach on canvas/  
Gouache und Bleiche auf  
Leinwand  
33 × 40 cm  
Edition of 50 (+ 10 AP)

Page/Seite 109

*o.T.*  
2004  
Colorful metal plates on jute/  
farbige Metallplättchen auf Jute  
about 30,5 × 22 cm  
Series of 5 unique pieces

Page/Seite 111

*The healing powers of painting*  
2017  
Acrylic on sewn linen and canvas/  
Acryl auf zusammengenähtem  
Leinen und Leinwand  
315 × 262 × 3,5 cm

Page/Seite 113

*Ohne Titel*  
2003  
Chlorine on jute/ Chlor auf Jute  
170 × 125 cm

Page/Seite 114

*Ohne Titel*  
2011  
Pastel on canvas/  
Pastellkreide auf Leinwand  
50 × 50 cm

Page/Seite 115

*Wave*  
2004  
Jute, Chlorix  
175 × 150 cm

Page/Seite 117

*Ohne Titel*  
2003  
Linen/Leinen  
124,5 × 150 cm

Page/Seite 118

*Ohne Titel*  
2002  
Denim on silk/ Jeans auf Seide  
130 × 190 cm

Page/Seite 119

*Ohne Titel*  
2002  
Bleached jute/ gebleichte Jute  
180 × 200 cm

Seite/Page 120

*Ohne Titel*  
2001  
Paper on cotton/  
Papier auf Baumwolle  
180 × 130 cm

Page/Seite 123

*Ohne Titel*  
2001  
Latex on half-linen/  
Latex auf Halbleinen  
190 × 140 cm

Page/Seite 125

*Ohne Titel*  
2001  
Glass marbles and alkyd on  
cotton/ Glaskugeln und Alkyd auf  
Baumwolle  
130 × 150 cm

Page/Seite 126

*Ohne Titel*  
2013  
Fabric, framed/ Stoff, gerahmt  
39 × 33 cm  
Edition AP

Page/Seite 127

*Ohne Titel*  
2013  
Fabric, framed/ Stoff, gerahmt  
39 × 33 cm  
Edition 2/12

*Ohne Titel*

2013  
Fabric, framed/ Stoff, gerahmt  
39 × 33 cm  
Edition 3/12

#### Friedrich Kunath

Page/Seite 129

*Ohne Titel*  
2006  
Wax crayon and colored pencil on  
canvas/ Wachs und Farbstift auf  
Leinwand  
60 × 80 × 2 cm

Page/Seite 130

*Ohne Titel*  
2004  
Mixed media on paper/  
Mischtechnik auf Papier  
40,4 × 29,6 cm

Page/Seite 131

*Ohne Titel*  
2004  
Mixed media on paper/  
Mischtechnik auf Papier  
29,6 × 21 cm

Page/Seite 132

*Ohne Titel*  
1998  
Mixed media on paper/  
Mischtechnik auf Leinwand  
20 × 15 cm

Page/Seite 133

*Ohne Titel*  
2007  
Water color on canvas/  
Aquarell auf Leinwand  
65 × 85 cm

Pages/Seite 134–135

*Ohne Titel*  
2005  
Crayon on carbon paper/  
Ölkreide auf Kohlepapier  
40,6 × 60 cm

Page/Seite 136

*Ohne Titel*  
1998  
Mixed media on paper/  
Mischtechnik auf Leinwand  
28,4 × 21 cm

Page/Seite 137

*Ohne Titel*  
2004  
Mixed media on paper/  
Mischtechnik auf Leinwand  
22,8 × 21 cm

Page/Seite 138

*Ohne Titel*  
2004  
Mixed media on paper/  
Mischtechnik auf Leinwand  
28,2 × 21 cm

Page/Seite 139

*Ohne Titel*  
2005  
Crayon on carbon paper/  
Ölkreide auf Kohlepapier  
134,5 × 90,3 cm

Page/Seite 141

*Ohne Titel*  
2005  
Acrylic on board, 6 parts/  
Acryl auf Holz, 6-teilig  
92 × 60,5 × 1,2 cm  
Edition 2/5

*Ohne Titel\**

2005  
C-Print  
30,4 × 30,6 cm  
Edition 4/5

#### Michel Majerus

Page/Seite 143

*Split*  
2000  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle  
210 × 210 cm

Page/Seite 144

*Fuck off*  
2000  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle  
303 × 333 cm

*non tox*

2000  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle  
270 × 270 cm

Page/Seite 145

*no more*  
1999  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle/  
Acrylic and pencil on cotton  
250 × 400 cm

Pages/Seite 146–147

*Popsicle-load*  
2001  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle  
280 × 400 cm

Page/Seite 149

(top left to bottom right/ von links  
oben nach rechts unten)

*Ohne Titel 100*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 24*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 8*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 107*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

Page/Seite 150

(top left to bottom right/ von links  
oben nach rechts unten)

*Ohne Titel*

1998  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel*

1998  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 60*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 42*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

Page/Seite 151

(top left to bottom right/ von links  
oben nach rechts unten)

*Ohne Titel 1*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 22*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel*

1998  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 114*

1996  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle  
60 × 60 cm

Page/Seite 152

(top left to bottom right/ von links  
oben nach rechts unten)

*Ohne Titel 113*

1996  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle/  
60 × 60 cm

*Ohne Titel*

1998  
Silkscreen on canvas/  
Siebdruck auf Leinwand  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 62*

1996  
Acrylic and pencil on cotton/  
Acryl und Bleistift auf Baumwolle  
60 × 60 cm

*Ohne Titel 653*

2000  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle/  
60 × 60 cm

Page/Seite 153

*Ohne Titel 95*  
1996  
Acrylic on cotton/  
Acryl auf Baumwolle  
60 × 60 cm

#### Fabian Marti

Page/Seite 155

*TINMLO MZL IOM RF MYTYSM*  
2009  
Glaze, fired clay/  
Glasierte Keramik  
113 × 80 × 34 cm  
Page/Seite 157  
*Octopus (tois-toi accélérationiste!)*  
2015  
Pencil drawing/ Bleistiftzeichnung  
29,7 × 21 cm

Page/Seite 159

*Sunset, sunset, muscles, mussels*  
2013  
Silver gelatin print (photogram)  
mounted on canvas/ Silber-  
gelatinedruck (Fotogramm),  
aufgezogen auf Leinwand  
195 × 130 cm

Page/Seite 161

(top left to bottom right/ von links  
oben nach rechts unten)

*Deep Egg (NO)*

2015  
Epoxy, silver gelatin print (photo-  
gram), mounted on aluminum/  
Kunstharz, Silbergelatineabzug,  
aufgezogen auf Aluminium  
206 × 144 cm

*Deep Egg (YES)*

2015  
Epoxy, silver gelatin print (photo-  
gram), mounted on aluminum/  
Kunstharz, Silbergelatineabzug,  
aufgezogen auf Aluminium  
206 × 144 cm

*Deep Egg (Light)*

2015  
Epoxy, silver gelatin print (photo-  
gram), mounted on aluminum/  
Kunstharz, Silbergelatineabzug,  
aufgezogen auf Aluminium  
206 × 144 cm

*Deep Egg (Mōoōner)*

2015  
Epoxy, silver gelatin print (photo-  
gram), mounted on aluminum/  
Kunstharz, Silbergelatineabzug,  
aufgezogen auf Aluminium  
206 × 144 cm

*Deep Egg (zero)*

2015  
Epoxy, silver gelatin print (photo-  
gram), mounted on aluminum/  
Kunstharz, Silbergelatineabzug  
aufgezogen auf Aluminium  
206 × 144 cm

*Deep Egg (eclipse)*  
2015

Epoxy, silver gelatin print (photogram), mounted on aluminum / Kunstharz, Silbergelatineabzug aufgezogen, auf Aluminium  
206 × 144 cm

#### Kris Martin

Pages/Seite 163, 164–165

*Mandi XXI*  
2009  
Information flipboard, black metal / Anzeigetafel, schwarzes Metall  
160 × 263,5 × 20 cm

Page/Seite 167

*Life after death (Karen)*  
2013  
Silkscreen on paper, pencil / Siebdruck auf Papier, Bleistift  
80 × 62 cm

*Life after death (Christian)*

2013  
Silkscreen on paper, pencil / Siebdruck auf Papier, Bleistift  
80 × 62 cm

Page/Seite 169

*Bee*  
2009  
Solid Gold / Massivgold  
1 × 1 × 1,5 cm  
Edition 3/3 (+ 1 AP)

#### Justin Matherly

Pages/Seite 171, 172–173

*Sniffing for every jungle (e.t.s.p.n.g.l.)*  
2013  
Reinforced concrete, ambulatory equipment, stainless steel hardware, zip ties, spray paint, water based marker / Stahlbeton, medizinische Gehhilfen, Edelstahl, Kabelbinder, Sprühfarbe, wasserlöslicher Maker  
197 × 72,5 × 120 cm

Page/Seite 175

*A concern altering pure feature (e.t.s.p.n.g.l.)* 2013  
Reinforced concrete, ambulatory equipment, stainless steel hardware, zip ties, spray paint, water based marker / Stahlbeton, medizinische Gehhilfen, Edelstahl, Kabelbinder, Sprühfarbe, wasserlöslicher Maker  
149 × 87 × 164,5 cm

#### Paulo Nazareth

Page/Seite 177

*A – CAPANGA (Guarani)*  
2014  
Burlap bag / Leinensack  
92 × 64,5 cm

Pages/Seite 178–179

*Untitled (from Cadernos de África project)*  
2014  
Hand embroidery on muslim robe / Handstickerei auf muslimischer Robe  
136 × 110 cm

Pages/Seite 180–181

*Arma Branca*  
2013  
Woodcut on journal paper and wood / Holzschnitt auf Zeitungspapier, Holz  
Dimensions variable / Maße variabel

Pages/Seite 183

*genocidio herero*  
2017  
Inkjet on newsprint / Tintenstrahldruck auf Zeitungspapier  
21,63 × 15,44 cm (each)

Pages/Seite 184–185

*L'arbre d'Oublier*  
2013  
Video  
Edition 1/5 + 2 AP

#### Katja Novitskova

Page/Seite 187

*Light Potential (cell division)*  
2016  
Digital print on PET-G, rotating display stand, epoxy clay, polyurethane, robotic insect / Digitaldruck auf PETG, rotierender Präsentationsständer, Epoxy-Ton, Polyurethan, Roboterkäfer  
160 × 122 cm

Pages/Seite 186–187

*Pattern of Activation*  
2014  
Digital print on aluminum, cutout display; polyurethane, steel; aluminum, stainless steel / Digitaldruck auf Aluminium-Cutout; Polyurethan, Stahl; Aluminium, Edelstahl  
Horse cutout / Pferdeaufsteller:  
250 × 200 × 35 cm  
Trampoline / Trampolin:  
40 × 200 × 200 cm  
Arrow / Pfeil: 106 × 220 × 25 cm

Page/Seite 190

*Shapeshifter IV*  
2013  
Broken silicon wafers, epoxy clay, nail polish, acrylic case, wooden shelf / Zerbrochene Siliziumscheiben, Epoxy-Ton, Nagellack, Acrylglas-Gehäuse, Holzablage  
37 × 25 × 13 cm

Page/Seite 191

*Shapeshifter XVII*  
2013  
Broken silicon wafers, epoxy clay, nail polish, acrylic case, wooden shelf / Zerbrochene Siliziumscheiben, Epoxy-Ton, Nagellack, Acrylglas-Gehäuse, Holzablage  
37 × 25 × 13 cm

*Shapeshifter III*

2013  
Broken silicon wafers, epoxy clay, nail polish, acrylic case, wooden shelf / Zerbrochene Siliziumscheiben, Epoxy-Ton, Nagellack, Acrylglas-Gehäuse, Holzablage  
37 × 25 × 13 cm

#### Peter Piller

Page/Seite 193

*Schlafende Häuser (Gruppe J-1)*  
2002–2004  
9 C-Prints  
each / je 25 × 25 cm  
Edition of 6

Page/Seite 195

*Autowäsche (Gruppe Q-1)*  
2002–2004  
9 C-Prints  
each / je 25 × 25 cm  
Edition of 6

#### Pamela Rosenkranz

Seite/ Page 197

*Express Nothing (Own Lumen)*  
2017  
Acrylic paint, emergency blanket / Acrylfarbe, Notfalldecke  
200 × 150 cm

Pages/Seite 198–199

*Firm Being (Original Sources)*  
2017  
28 PET bottles, pigments, silicone / 28 PET-Flaschen, Pigmente, Silikon  
Dimensions variable / Maße variabel

Pages/Seite 200–201

*Loop Revolution*  
2009  
HD Video Animation

Page/Seite 203

*Express Nothing (Mount Glow)*  
2017  
Acrylic paint, emergency blanket / Acrylfarbe, Notfalldecke  
200 × 150 cm

Page/Seite 205

*Firm Being (Sparkling Essence)*  
2010  
PET bottle, polyurethane, pigments / PET-Flasche, Polyurethan, Pigmente  
17 × 6 × 6 cm

#### Avery K. Singer

Page/Seite 207

*Untitled*  
2015  
Acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand  
65 × 80 × 15 cm

Page/Seite 209

*Untitled*  
2015  
Acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand  
203 × 229 × 4 cm

Page/Seite 211

*Topos*  
2014  
Acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand  
195 × 221 × 4,5 cm

#### Johannes Wohnseifer

Page/Seite 213

*Beginning to See the Light*  
2001  
Acrylic on aluminium / Acryl auf Aluminium  
140 × 100 cm

Page/Seite 214

*No Sleep Till Bruchsal*  
2000  
Acrylic, varnish on aluminium / Acryl, Lack auf Aluminium  
140 × 100 cm

Page/Seite 215

*Ohne Titel (radikalisiert das Leben)*  
2000  
Felt pen, Tipp-Ex on magazine page / Filzstift, Tipp-Ex auf Magazinseite  
29,7 × 21 cm

Pages/Seite 216–217

*black tape*  
2017  
Acrylic letters, black tape / Acrylloxbuchstaben, schwarzes Klebeband  
Intervention from exhibition visitors / Intervention durch Ausstellungsbesucher  
Dimensions variable / Maße variabel

Page/Seite 219

*Why we are doing this*  
2000  
Acrylic, varnish on aluminium / Acryl, Lack auf Aluminium  
140 × 100 cm

Page/Seite 221

*Braun Sugar*  
2017  
Acrylic, varnish, Scotchlite on canvas / Acryl, Lack, Scotchlite auf Leinwand  
140 × 100 cm

Page/Seite 223

*Small Campaign Button*  
2005  
Acrylic on aluminium / Acryl auf Aluminium  
ø 40 cm

Page/Seite 225

*Kraftwerk*  
2000  
Aluminium cast, acrylic / Aluminiumguss, Acryl  
50 × 30 × 30 cm  
Edition 10

Pages/Seite 226–227

*Passwort-Painting (Goldfinger)*  
2017  
Acrylic, pigment, Scotchlite, gold leaf, laser engraving on canvas / Acryl, Pigment, Scotchlite, Blattgold. Lasergravur auf Leinwand  
55 × 75 cm

\* without illustration / ohne Abbildung

Boros Foundation gemeinnützige GmbH  
Reinhardtstraße 20  
10117 Berlin  
[www.sammlung-boros.de](http://www.sammlung-boros.de)  
[www.boros-collection.com](http://www.boros-collection.com)

Director Boros Foundation /  
Leitung Sammlung Boros  
Juliet Kothe

Maintenance / Haustechnik  
Kasimir Wojciechowski

Editor / Herausgeber  
Boros Foundation gemeinnützige GmbH

Design / Gestaltung  
Ingo Maak

Photos / Fotos  
NOSHE / Andreas Gehrke

Texts / Texte  
Volker Adolphs, Karen Archey, Gesine Borchardt,  
Philipp Fernandes do Brito, Ulrich Clewing, Ory Dessau,  
Ana Finel Honigman, Sebastian Frenzel, Martin Germann,  
Silke Hohmann, Daniel Horn, Juliet Kothe,  
Mario-Andreas von Lüttichau, Dominic Molon,  
Gregor Quack, Ludwig Seyfarth, Moritz Wesseler,  
Elvia Wilk, Yung Ma

Translations into English / Übersetzungen ins Englische  
Andrea Scrima

Translations into German / Übersetzungen ins Deutsche  
Uta Grosenick, Rebecca Wilton

Copy Editing / Lektorat  
Andrea Scrima, Rebecca Wilton

Image Editing / Lithografie  
max-color, Berlin

Production Management / Produktion  
DISTANZ

Production / Gesamtherstellung  
optimal media GmbH, Röbel/Müritz

© 2017 the artists / die Künstler; NOSHE / Andreas Gehrke;  
the authors / die Autoren and / und DISTANZ Verlag GmbH,  
Berlin

© 2017 VG Bild-Kunst, Bonn for the reproduced works by /  
für die abgebildeten Werke von Andreas Eriksson and / und  
Peter Piller

Distribution / Vertrieb  
Gestalten, Berlin  
[www.gestalten.com](http://www.gestalten.com), [sales@gestalten.com](mailto:sales@gestalten.com)

ISBN 978-3-95476-150-0  
Printed in Germany

Published by / Erschienen im  
DISTANZ Verlag, Berlin  
[www.distanz.de](http://www.distanz.de)











**MARTIN BOYCE  
ANDREAS ERIKSSON  
GUAN XIAO  
HE XIANGYU  
UWE HENNEKEN  
YNGVE HOLEN  
SERGEJ JENSEN  
FRIEDRICH KUNATH  
MICHEL MAJERUS  
FABIAN MARTI  
KRIS MARTIN  
JUSTIN MATHERLY  
PAULO NAZARETH  
KATJA NOVITSKOVA  
PETER PILLER  
PAMELA ROSENKRANZ  
AVERY K. SINGER  
JOHANNES WOHNSEIFER**