

## **PROZESS**

**Eine sich stetig und in bestimmter Art und Weise vollziehende Handlung oder Abfolge von Fortgängen**

## **PERFORMANCE**

**Eine musikalische, dramatische oder anders gelagerte Form der Darbietung vor Publikum**

## **PRÄSENZ**

**Zustand von bewusst wahrgenommener Gegenwärtigkeit mit anderen oder in einem Raum**

## **PROCESS**

**A continuous action,  
operation, or series  
of changes taking place  
in a definite manner**

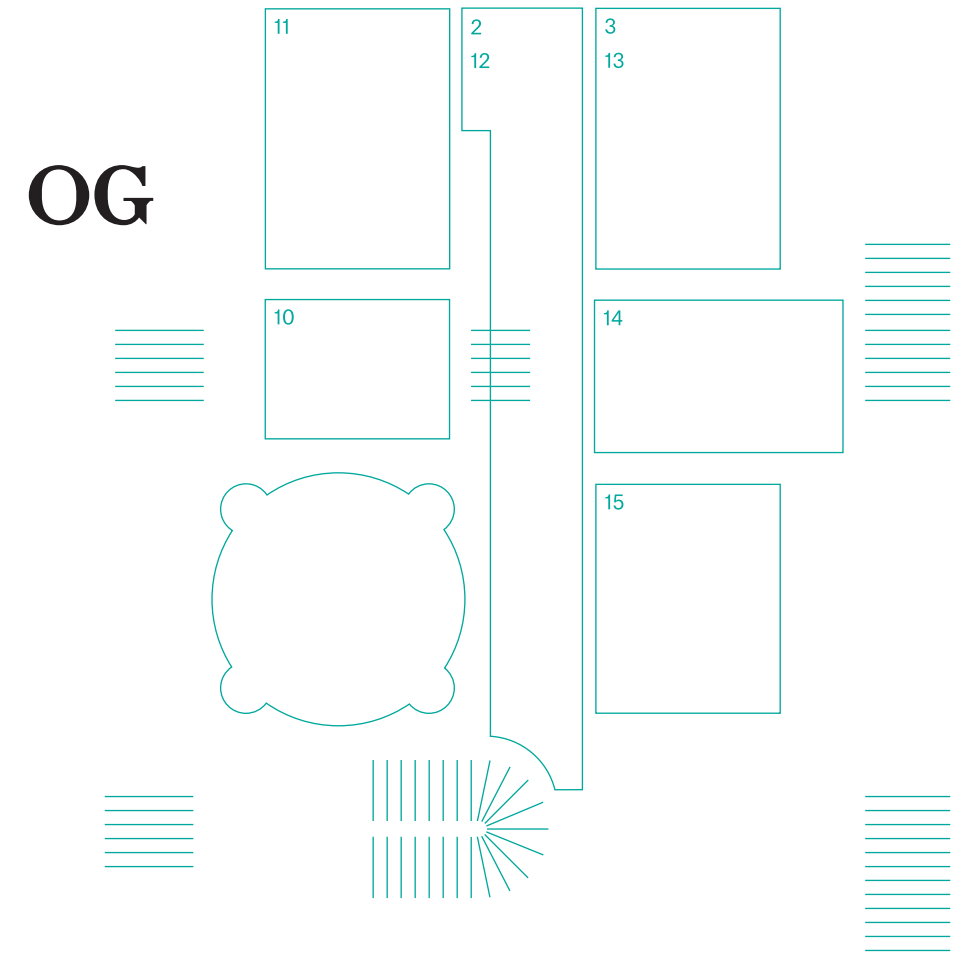
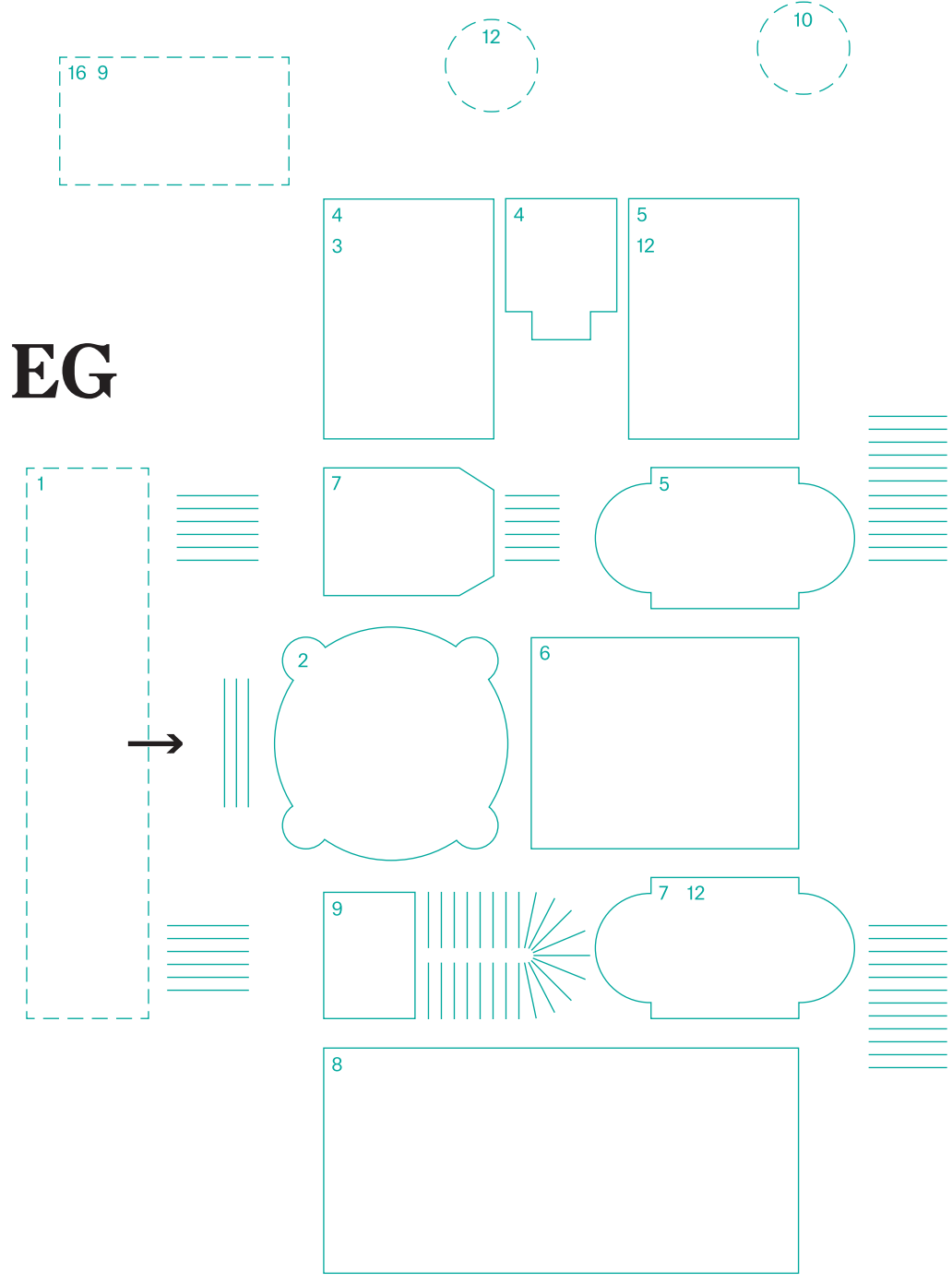
## **PERFORMANCE**

**A musical, dramatic,  
or other entertainment  
presented before an  
audience**

## **PRESENCE**

**The state or fact of being  
present, as with others  
or in a place**

- |                            |  |                                      |
|----------------------------|--|--------------------------------------|
| 1 Christian Philipp Müller | 7 Vlatka Horvat                        | 12 Schirin Kretschmann               |
| 2 Luca Trevisani           | 8 Brad Troemel                         | 13 Sofia Duchovny<br>+ Hella Gerlach |
| 3 Sofia Duchovny           | 9 Eva Meyer-Keller                     | 14 Gästezimmer/Guestroom             |
| 4 Peter Miller             | 10 Dafna Maimon<br>+ Ethan Hayes-Chute | 15 Ben Greber                        |
| 5 Jens Risch               | 11 Tim Etchells                        | 16 Awst & Walther                    |
| 6 Sadaharu Horio + KUKI    |  |                                      |



# CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER

\*1957 in Biel, CH  
lebt/lives in Berlin

*Pizza Pond*, 2016  
Kapuzinerkresse, Erde  
Styropor, Kunststoff  
PVC-Folie, Sand, Wasser  
Maße variabel

*Pizza Pond*, 2016  
Nasturtium, soil, styrofoam  
plastic, PVC, sand, water  
Dimensions variable

Peach Melba, Strawberries & Cream und Milkmaid – diese Namen lassen zunächst nicht an das Heilkraut Kapuzinerkresse denken. Die leuchtend blühende, essbare Pflanze ist zentrales Element der Installation *Pizza Pond*,

die der Schweizer Künstler Christian Philipp Müller auf dem Hof der Villa Salve Hospes aufgebaut hat. Die Pizzagroßen Pflanzenschalen schwimmen auf einem Teich, der sich trapezförmig – das Muster der Steinplatten auf dem Boden aufgreifend – vor dem Treppenaufgang des Gebäudes erstreckt. Gleich mehrere Dinge scheinen hier in humorvolle Spannung miteinander zu treten. So verweisen sowohl der Titel der Arbeit als auch die Namen der verschiedenen Kresse-Sorten auf eine weniger nahr-

hafte Esskultur, was im Gegensatz zu dem gesunden Kraut steht. Auch die schlichte Konstruktion des Beckens und dessen Material brechen an dieser prominenten Stelle mit dem klassizistischen Stil der Villa. Wo man ein Becken mit zarten Seerosen vermuten würde, hat der Künstler einen provisorischen Teich zur Aufzucht von grellbunter Kapuzinerkresse platziert, der

nach der Ausstellung wieder verschwindet. Dies kann als ironischer Hinweis auf bekannte impressionistische Gemälde motive gelesen werden.

Für die Dauer der Ausstellung werden die runden Miniatur-Beete im Wasser treiben und gedeihen. Die vorhandenen Schalen – maximal 64 – tragen je eine Sorte Kresse, die der Künstler der Blütenfarben nach täglich variierend in auf- und absteigender Anzahl zu schwimmenden »Collagen« anordnet. Welche Muster sich unterdessen aus den treibenden Beeten ergeben, unterliegt letztlich dem Zufall. Und auch im Wachstum der Pflanzen, die zwar säuberlich in Schalen gesetzt wurden, danach aber wuchernd sich selbst überlassen sind, wird mitunter der Gegensatz zwischen dem kontrollierenden Akt des Gärtnerns und der Eigenwilligkeit natürlicher Prozesse sichtbar.

Tatsächlich geht es Christian Philipp Müller aber auch um den Zusammenhang zwischen optischen und kulinarischen Genüssen. Denn die Kapuzinerkresse, die im 16. Jahrhundert als indianisches Heilkraut nach Europa kam, ist nicht nur schön anzusehen. Sie schmeckt würzig-pikant und wirkt aufgrund der enthaltenen Senföle antibiotisch und desinfizierend.

»Eat more colours« – hat eine Kräuterspezialistin dem Künstler einmal geraten. Und so stellt ein großes Kapuzinerkresse-Essen den kulinarischen Abschluss des *Pizza Pond* dar.

Peach Melba, Strawberries & Cream, and Milkmaid – not names one might usually associate with a medicinal herb. But the edible nasturtium, with its brightly-coloured flowers, is the central element of Swiss artist Christian Philipp Müller's installation *Pizza Pond* in the Villa Salve Hospes courtyard. Pizza-sized bowls holding the plants float in a pond – trapezoid-shaped like the pattern of the surrounding flagstones – that stretches out in front of the stone steps leading up to the main entrance. Humorous cross-references abound. The title of the work, as well as the names of the various types of nasturtium, conjure up food types much less healthy than this most nutritious plant. Also the very basic construction of the pond and the materials used are not what one might expect to find in front of a classical villa. Instead of delicate water lilies the artist has placed a temporary pond full of gaudy nasturtiums, which will disappear again once the exhibition is over. It can also be read as an ironic comment on well-known Impressionist paintings.

For the duration of the exhibition the miniature the round beds will float and flourish in the water. The bowls – a maximum of 64 in total – each hold a different variety of nasturtium, which the artist will rearrange daily, in smaller or larger groups and according to colour, into swimming »collages«. The patterns that emerge from the floating beds will ultimately be decided

by chance. So, too, the growth of the plants, which although initially placed neatly into their bowls, are left to themselves to grow rampantly, highlighting the contrast between the controlling act of gardening and the waywardness of natural processes.

But Christian Philipp Müller is also interested in the connection between visual and culinary pleasures. The nasturtium, brought to Europe from the Americas as a medicinal herb, is not only attractive to look at: it tastes peppery, and the oils it contains have antibiotic and antiseptic qualities. »Eat more colours«, the artist was once told by a herbal specialist – so just as the doctor ordered, a large nasturtium dinner will be served as the culinary culmination to the *Pizza Pond* installation.

Kapuzinerkresse-Essen/Nasturtium Dinner  
21. 8. 18 Uhr/6pm

Anmeldung unter [info@kunstverein-bs.de](mailto:info@kunstverein-bs.de)  
Teilnehmerzahl begrenzt, 10 Euro

Registration at [info@kunstverein-bs.de](mailto:info@kunstverein-bs.de)  
seats limited, 10 euros

# LUCA TREVISANI

\*1979 in Verona, IT  
lebt/lives in Berlin

Kopfüber hängen Pflanzen und Blumen – Paradiesvogelblume, Lilie, Amaryllis, Fensterblatt und andere – an langen farbigen Kordeln in der Rotunde. Manche stehen in voller Blüte, andere sind im Verwelken begriffen oder bereits vertrocknet. Für seine Arbeit *James Hiram Bedford* bindet Luca Trevisani sowohl frische als auch verdorrte Blumen aus früheren Installation zu spezifischen Bouquets zusammen. Ein Teil der Pflanzen wird zuvor eingefroren und die Blüten vom Eis umschlossen und konserviert. Das gefrorene Wasser zieht jedoch die Farbe aus den Blättern, sodass sie im Prozess des Tau-ens ausbleichen. Auf dem Boden unter den Sträußen sammeln sich die Spuren der Auflösung – Blütenstaub, gefallene Blätter und Flecken getrockneter Wasserpfützen –, die den natürlichen Prozess des Vergehens dokumentieren. Sichtbar werden hier sowohl gegenwärtige als auch vergangene chemische und physikalische Prozesse, die das Erscheinungsbild der verwendeten Materialien bestimmen und sich in das Werk einschreiben. Die unterschiedlichen Stadien der sich transformierenden Pflanzen ergeben ein sinnliches Bild, das zugleich auf Leben und Fragilität biologischer Körper verweist.

2

Mit seiner Installation schafft Luca Trevisani eine experimentelle Raumsituation, in der sowohl die Schönheit des Augenblicks als auch der Vergänglichkeit verhandelt werden. Trevisani, der ein kunstgeschichtliches Studium absolvierte, aktualisiert somit eine Jahrhunderte alte Tradition der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Memento Mori (lat. für »gedenke des Todes«), gerade weil er das Hier und Jetzt in den Fokus der Betrachtung rückt. Dass nichts so bleibt, wie es ist und genau darin die unabdingbare Beständigkeit alles Lebenden besteht, scheint einem das Nebeneinander von tauenden Blüten, frischen Blumen und welken, vertrockneten Pflanzen zu vermitteln. Der Titel der Arbeit geht zudem auf den gleichnamigen amerikanischen Psychologen zurück, der sich als erster Mensch nach seinem natürlichen Tod einfrieren lies, darauf hoffend, dass zu einem zukünftigen Zeitpunkt der technische Fortschritt eine Wiederbelebung ermöglichen würde. Das Einfrieren der Blüten verweist somit bildhaft auf den ewigen Traum des Menschen, ein Mittel zur Beherrschung der Zeit zu finden und so die Vergänglichkeit des Irdischen zu überwinden.

*James Hiram Bedford*  
2013–2016  
Frische, getrocknete und gefrorene Pflanzen (Paradiesvogelblume, Lilie, Amaryllis, Fensterblatt u.a.), Seile  
Maße variabel

*James Hiram Bedford*  
2013–2016  
Living, dried, and frozen plants (crane flower, lily, amaryllis, monstera and others), ropes  
Dimensions variable

2

Plants and flowers – crane flower, lily, amaryllis, monstera and others – are suspended upside down from long, brightly coloured cords in the Rotunda. Some are in full bloom, others are in the process of wilting or have already dried. In the work *James Hiram Bedford* Luca Trevisani combines fresh flowers with dried ones from previous installations, binding them into intricate bouquets. Some of the plants have been frozen beforehand, their flowers sealed in ice and conserved. The frozen water, however, sucks the colour from the leaves so that they become bleached in the process of thawing. On the floor beneath the bunches of flowers traces of their dissolution collect – pollen, fallen leaves, and dried patches of water – documenting the natural process of decay. Present and past, physical and chemical processes are rendered visible, inscribing themselves into the work and determining the materials' appearance. The various stages of the plants' transformation form a sensory image that speaks of life and the fragility of the biological body.

In his installation Luca Trevisani creates an experimental spatial situation addressing both the beauty of the moment and transience of passing life. Trevisani, who studied Art History, breathes new life into the

classical artistic tradition of the Memento Mori (lat. for remember death), precisely by focussing the viewer on the here and now. This juxtaposition of thawing blooms, fresh and wilting flowers, and dried plants reminds us that nothing remains as it is and that this in fact is the very condition of life itself. The title of the work refers to an American psychologist of the same name who was the first person to have himself frozen after his natural death, in the hope that someday in the future, advances in technology would allow him to be brought back to life. The freezing of the flowers thus provides a vivid image of mankind's eternal desire to control time and overcome its own mortality.

# SOFIA DUCHOVNY

\*1988 in Moskau/Moscow, RU  
lebt/lives in Berlin & Frankfurt/M



Vertikal erstreckt sich Sofia Duchovny's Installation *Untitled (part 2)* in beide Richtungen an der Wand und macht auch an der Fußleiste keinen Halt. Das Titelfragment (*part 2*) bedeutet uns, dass wir hier bereits die zweite Stufe des Werks sehen. Die Installation verweist auf ihren Entstehungsprozess, der ohne Zweifel abgeschlossen ist. Dennoch: Eingebrennt in die Wand ist er für das Publikum sichtbar und verbleibt damit als konstitutiver Teil des Werks.

Sofia Duchovny setzt sich mit Malerei auseinander und widersetzt sich dieser zugleich. Sie stellt sich damit in eine Tradition, innerhalb derer das Experiment mit andersartigen Ausprägungen des Mediums vordergründig ist.

Buchstäblich setzt die Künstlerin den Ausstieg aus dem Bild um: So bricht die Farbe aus dem von Duchovny vorläufig definierten Rahmen regelrecht aus. Schonungslos bahnen sich Ruß und farbiges Wachs ihre Wege, was Spuren an der Wand im Ausstellungsraum hinterlassen hat. Zugunsten der räumlichen Entgrenzung und Vollendung ihres Werks nutzt die Künstlerin das Prinzip der Zerstörung. Während der Künstler Lucio Fontana in den 50er Jahren mit dem Schnitt durch die Leinwand Zeichen für eine schöpferische Zerstörung setzte, zündet Sofia Duchovny eine zunächst unversehrte

Wachsplatte an, um ein Werk entstehen zu lassen, bei dem der Zufall keine geringe Rolle spielt. Die Installation an sich bestimmt den Prozesshergang in einem performativen Akt, der mit dem Erlöschen der Wachsplatte abgeschlossen ist. Die grundsätzliche Entscheidung, wann ein Werk vollendet ist, wird der Künstlerin daher abgenommen.

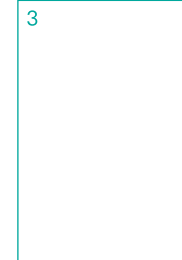
*Untitled*, aus der Serie *Untitled (destruction series)* basiert auf einer anders gelagerten Form von Destruktion. Sofia Duchovny eignet sich ausrangierte Gemälde anderer Künstler und Künstlerinnen an. Mithilfe einer Schleifmaschine trägt sie die Farbpigmente ab und wendet an manchen Stellen außerdem eine Art von Frottage an, durch die beispielsweise Objekte hinter der Leinwand als neues Motiv herausgearbeitet werden. Indem Duchovny jenes Element entfernt, welches das Bildmotiv letztlich ausmacht, lässt sich ihre künstlerische Geste einerseits als ein radikales Auslöschen lesen. Andererseits werden die Bilder einem Wandel, einer Weiterverwertung unterzogen, wodurch der destruktive Moment in den Hintergrund rückt. Fragen nach Flexibilität und Endgültigkeit eines Kunstwerks tun sich stattdessen auf. Das einst abgeschlossene Werk tritt aus dem vormals durch seine Vollendung markierten zeitlichen Rahmen hinaus.

*Untitled (part 2)*, 2014–2016  
Wachs, Dochte  
Maße variabel

*Untitled*, aus der Serie *Untitled (destruction series)*, 2016  
Öl auf Leinwand; geschliffen  
60 × 50 cm

*Untitled (part 2)*, 2014–2016  
Wax, wicks  
Dimensions variable

*Untitled*, from the series *Untitled (destruction series)*, 2016  
Oil on canvas; polished  
60 × 50 cm



Sofia Duchovny's installation *Untitled (part 2)* stretches vertically along the wall in both directions and does not stop at the skirting board. The title fragment (*part 2*) tells us that we see the second stage of the work. The installation makes reference to its production process, which, without any doubt, has concluded. And yet this process burned into the wall, is made visible to the public, and thus remains a constitutive part of the work itself.

Sofia Duchovny engages with painting and resists it at the same time. By so doing, she places herself in a tradition that prioritizes experimenting with different forms and expressions of the medium.

The artist literally implements the withdrawal from the image: paint bursts from the space temporarily established by Duchovny. Soot and coloured wax ruthlessly cleave their way, leaving traces on the wall of the exhibition space. In order to break down the boundaries of her work and yet to complete it, the artist employs the principle of destruction. While the artist Lucio Fontana made a mark in favour of creative destruction by cutting into the canvas in the 1950s, Sofia Duchovny sets ablaze an initially undamaged sheet of wax in order for a work of art to develop in a process largely governed by chance. It is the installation itself as a performative act that determines the course of the process, which concludes when the

fire of the burning sheet of wax dies out. Thus the artist is relieved of the basic decision about when a work of art is finished. *Untitled*, from the

series *Untitled (destruction series)*, is based on a different kind of destruction. Sofia Duchovny takes scrapped paintings of other artists and sands down the colour pigments with a grinder. In some places she applies a kind of frottage that, for example, makes objects behind the canvas visible as a new motif. By eliminating that element, which ultimately constitutes the image, we can understand her artistic gesture as radical eradication. On the other hand, the paintings undergo a mutation: they are recycled, and thus the destructive momentum is pushed into the background, allowing for questions about the flexibility and finality of a piece of art to arise. The once finished work leaves its time frame, which is normally established by its completion.

Jeden Sonntag ab 15.30 Uhr bewegt sich *Hoop the Loop (part 2)* in Raum 13.

*Hoop the Loop (step 2)* is moving in room 13 every Sunday at 3.30 pm.

# PETER MILLER

\*1978 in Burlington, Vermont, US  
lebt/lives in Köln/Cologne

Wann beginnt ein Kunstwerk ein Kunstwerk zu sein? Und wer ist an dessen Herstellung beteiligt? Mit *The Letter* rückt Peter Miller den Produktionsprozess in den Blick und damit eine Phase, die dem Ausstellungspublikum in der Regel vorenthalten bleibt. »This letter is for the viewer, but not to the viewer,« steht da geschrieben – Besucherinnen und Besucher dürfen Millers Brief also lesen, auch wenn sie nicht die eigentlichen Adressaten sind. Dieser richtet sich nämlich an denjenigen Mitarbeiter des Fotolabors, der Peter Millers insgesamt 24 Abzüge entwickelt und belichtet. Fraglos nimmt diese Person, die weder Künstler noch Publikum ist, eine, in gewisser Hinsicht sogar die entscheidende Rolle ein, wenn es darum geht, das Kunstwerk in die Tat umzusetzen. Der vom Künstler im Labor abgelieferte analoge Kleinbildfilm, enthält nichts mehr und nichts weniger als die abfotografierten Sätze einer persönlichen Notiz, die in einer Bitte mündet: Als Beweis dafür, dass der Brief im Labor auch wirklich gelesen wurde, soll das letzte belichtete Fotopapier – so steht es geschrieben – in der Mitte zerrissen werden. Der Prozess im Labor läuft also auf zwei Ebenen ab: Neben dem üblichen Entwicklungsverfahren, ereignet sich ein zwischenmenschlicher Dialog, der sich aus dem Brief des Künstlers und dem Riss als Antwort

4

4

seines Ansprechpartners ergibt. Anstelle eines Abbildes einer Landschaft oder Person, findet in *The Letter* Fotografie als konkrete Handlungsanweisung statt. Mit dem letzten, dem 24. Abzug, fallen die verschriftlichte Aufforderung des

Künstlers und die Reaktion der Person im Labor in eins. Eine Art mittels Fotografie ausgelöster Akt, der an verschiedenen Orten zu unterschiedlichen Zeiten stattfindet und zu dessen Augenzeuge das Publikum wird.

In seiner zweiten Serie *Sunburns (Fade)* verzichtet Peter Miller gänzlich auf den Einsatz einer Kamera und konzentriert sich umso entschiedener auf Licht und Zeit als fotografische Parameter: Mittels Brennglas bündelt er das Sonnenlicht und lenkt es so lange auf einen Stapel aus Fotopapieren, bis die oberen ein Brandloch aufweisen, während das unterste unbeschadet bleibt. Jene Papiere in der Mitte des Stapels zeigen mehr oder weniger starke Spuren der Verbrennungen. Fotografie wortwörtlich als Licht-Zeichnung verstanden (von griech. phos, Gen. photos, »Licht«, und griech. graphein »schreiben, zeichnen«) scheint hier zu sich selbst, ja, auf den Punkt zu kommen.

*The Letter*, 2008,  
Serie aus 24 C-Prints  
der letzte in zwei Hälften  
zerrissen  
je 15 × 10 cm

*Sunburns (Fade)*, 2015  
Serie von Barytpapieren,  
Brandloch und Belichtung  
durch Sonneneinwirkung  
je 12 × 17,5 cm

*The Letter*, 2008,  
Serie of 24 C-prints  
the last being torn in half  
each 15 × 10 cm

*Sunburns (Fade)*, 2015  
Series of pieces of b/w photo  
paper, burn hole and exposure  
through sun exposure  
each 12 × 17.5 cm

When does a work of art start to be a work of art? And who participates in its production? With *The Letter*, Peter Miller brings the production process to the center of attention and, by so doing, focuses on a phase that is normally withheld from the audience at an exhibit. »This letter is for the viewer, but not to the viewer«, the letter says – visitors are allowed to read Miller's letter even though they are not the recipients. In fact, the letter is directed to the employee of the photo lab, which develops and exposes a total of 24 prints for Peter Miller. This person, who is neither artist nor public, undoubtedly plays a – if not the – key role when it comes to transforming the work of art into action. The analogue roll of film that the artist took to the lab contains no more than the photographed sentences of a personal note, which leads to a request: the last sheet of exposed photographic paper should be torn in half, as proof that the letter was actually read in the laboratory. This means that the process at the lab happens on two levels: aside from the usual development, which is done with chemical liquids and exact exposure times, an interpersonal dialogue has started, a dialogue which consists of the artist's letter and request and then the act of tearing it in half as the answer by his interlocutor. Without corresponding to the traditional idea of photography as being an image of a landscape, a person, etc.,

in *The Letter*, photography occurs as an actual directive. In the last (the 24th) print, the written instructions of the artist and the respective action of the person working in the lab overlap. It is a kind of action triggered photographically, which happens without a camera, at different locations and at different times, but which is set off by making use of the conditions of the medium of photography. The public is turned into eyewitnesses.

In his second series *Sunburns (Fade)* Peter Miller chooses not to use a camera at all but concentrates even more decisively on light and time as photographic parameters. With a magnifying glass, he concentrates sunlight and directs it onto a stack of photo paper for as long as it takes until the top sheets show burn holes, while the bottom sheet stays unharmed. The sheets in the middle of the stack show more or less strong traces of burns. Miller takes the literal meaning of photography as light-drawing (from Greek phos, Gen. photos, »light«, and Greek graphein »to write, to draw«) back to itself and thereby gets to the very heart of its nature.



# JENS RISCH

\*1973 in Rudolstadt, DE  
lebt/lives in Berlin

Seit 2000 knotet Jens Risch. Einem Knoten folgt der nächste. Knoten für Knoten, Tag für Tag, Jahr für Jahr. Seit 2009 ohne Ausnahme. Auch im Urlaub. Diese unerschütterliche Konsequenz wandelt die im Grunde schlichte Tätigkeit des Knotens in eine Lebensaufgabe und schließlich in ein Kunstwerk, das von seinem Entstehungsprozess nicht abgelöst werden kann. Ein Werk, das so einfach wie komplex ist – und zwar sowohl inhaltlich als auch was das Äußere anbelangt.

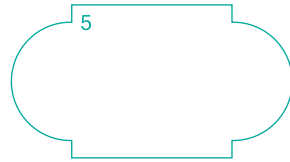
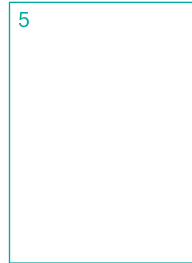
*Seidenstück IV*, das – wie andere Arbeiten Rischs – an eine Koralle denken lässt, an ein Geschwür oder ein undurchdringbares gräuliches Dickicht, war in seinen Anfängen ein feiner weißer Faden aus Seide von einem Kilometer Länge. Einmal durchgeknotet, schrumpft der Faden auf rund 233 Meter. Der Künstler wiederholt dieses *Procedere* bis kein weiterer Knoten mehr möglich und ein dichtes, trotzdem zartes Knäuel entstanden ist.

Diesen jahre- ja, lebenslangen Prozess dokumentiert Risch in seinen Knotennotizen seit 2007, indem er Datum und Uhrzeiten auf einem schmalen Papierformat mit spitzem Bleistift aufschreibt. Darin sind mitunter parallel laufende Knotenarbeiten aufgezeichnet, die neben Seide auch aus Jute- und Hanfschnur oder aus 1000 aneinander geknoteten Haaren des Künstlers bestehen können. Meistens sind es drei oder vier Stunden pro Tag, selten weniger. Aus Sorge den Hauptnotizzettel zu verlieren, hat Jens Risch auf Reisen einzelne Notizzettel im Gepäck, die er später an die entsprechende Stelle klebt.

Während das Knoten an sich in seinem Arbeitsalltag eine meditative, regenerative Funktion hat, schafft Jens Risch mit den

Notizen ein zusätzliches Zeugnis seiner Tätigkeit. Sie beweisen sein kontinuierliches Arbeiten, halten seine Arbeitszeiten so penibel fest wie eine Stechuhr und bestätigen seine »Existenzberechtigung (als Künstler)« wie Risch selbst es messerscharf formuliert.

Die vielschichtige Verflechtung der eigenen Arbeits- und Lebenszeit erinnert an markante Namen aus der Kunstgeschichte wie Roman Opalka oder On Kawara. So stellte letzterer im Versuch, Zeit als stetig flüchtiges Phänomen zu erfassen, seinen *Date Paintings* Titelblätter der jeweiligen Tageszeitung zur Seite, notierte seine Wegstreifen und Personen, die er traf, und verschickte Postkarten mit dem Hinweis »I am still alive«. Ähnlich bestätigt jeder einzelne von Jens Risch gesetzte Knoten und die dazugehörige Notiz seine diesem Prozess gewidmete Lebenszeit.



*Seidenstück IV*  
12.02.2010–16.07.2011  
(1444 Stunden)  
1000 m weiße Seide  
sechsfach geknotet, 1 Riss  
9,5 × 7,5 × 4,5 cm

*Silk Piece IV*  
02/12/2010–07/16/2011  
(1444 hrs)  
1,000 m of white silk  
sextuple knotted, 1 tear  
9.5 × 7.5 × 4.5 cm

*Knotennotizen*  
20.10.2011–31.10.2014  
19 Papierkarten  
je 16,5 × 10,5 cm

*Knot Notes*  
10/20/2011–10/31/2014  
19 sheets  
each 16.5 × 10.5 cm

Jens Risch has been tying knots since the year 2000. One knot follows the next. Knot by knot, day by day, year after year. Since 2009 without ever missing a day. During his vacations as well. This unwavering consistency turns the mostly unpretentious activity of tying knots into a life's work, and, ultimately, into a work of art that cannot be disconnected from its production process. It is a work of art that is simple and complex at the same time – both in terms of its content and form.

*Silk Piece IV*, like other works by Jens Risch, reminds us of a coral, an ulcer, or an impenetrable greyish thicket. At first, however, it was nothing but a fine, one kilometer long, white thread of silk. Once knotted, this thread shrinks to approximately 233 meters. The artist repeats this procedure until no further knot is possible and a dense, but nevertheless delicate, clew has been created. Risch has been documenting this year-long, indeed, life-long process in his *Knot Notes* since 2007, jotting down date and time on a slim piece of paper with a sharp pencil. At times parallel knot-works are documented as well. They can consist of other materials apart from silk, such as, jute rope, hemp string, or 1000 hairs of the artist that have been knotted together. Usually he works for three to four hours every day, hardly ever less. Concerned about losing the main

notepad, Jens Risch uses small strips of paper when he travels and glues them onto the appropriate space afterwards. While tying knots has a meditative, regenerative function in his day to day life, Risch creates further testimony of his work with the *Knot Notes*. They give prove of his continuous work, record his work hours as meticulously as a time stamp clock would, and thus confirm his »raison d'être (as an artist)«, as Risch himself says pointedly.

The multi-layered intertwining of one's own work-time and lifetime reminds us of prominent names in the history of art such as Roman Opalka or On Kawara. The latter dedicated title pages of newspapers to his *Date Paintings*, trying to demonstrate the fleeting nature of time; he recorded his itineraries and the people he met, and sent postcards saying »I am still alive«. Similarly, each and every knot tied by Jens Risch and the corresponding note confirm the lifetime he dedicated to this process.

# SADAHARU HORIO + KUKI

\*1939 in Kobe, JP  
lebt/lives in Kobe

Atarimae-no-koto, 2016  
Verschiedene Materialien  
Raumbezogene Maße

Atarimae-no-koto, 2016  
Mixed media  
Dimensions site-specific

Seit 1965 und bis zu deren Auflösung 1972 war Sadaharu Horio Teil der Avantgarde-Vereinigung Gutai (gegr. 1954) – einer impulsgebenden Künstlerbewegung im Nachkriegs-Japan. Die Gutai-Künstler realisierten überbordende Environments, Happenings und Performances im Ausstellungskontext, rückten den agierenden Körper in den Blick und durchsetzten die Grenzen zwischen Umgebungs-raum und Werk ebenso wie diejenigen zwischen bildenden und darstellenden Künsten. Inhaltlich eng verwandt mit Gutai und zeitlich parallel entstanden, ist die in Deutschland ins Leben gerufene Gruppe ZERO, rund um Otto Piene, die sich als eine von der Vergangenheit unbelastete Zwischenphase von einem alten in einen neuen Zustand begriff und mit einer idealistischen, hoffnungsvollen Grundhaltung verbunden war.

Der Einfluss dieser ersten radikalen Künstlerbewegung Japans ist in Sadaharu Horios Werk bis heute sichtbar. So arbeitet er bereits seit vielen Jahren unter dem Topos »Atarimae-no-koto« (a matter of course) und agiert in diesem Sinne mit künstlerischen Gesten, die in ihrer Klarheit und spielerischen Leichtigkeit etwas Selbstverständliches in sich tragen. Beispielsweise arrangiert Sadaharu Horio Fundstücke im Raum und verwendet sie als Material für seine temporären und ortsspezifischen Installationen: über Jahre hinweg gesammelte Haushaltsgegenstände, Objekte aus Holz und Pappe, oder am

Ausstellungsort spontan aufgestöberte Steine, Äste, Schnipsel. Dazu greift er auf ein Repertoire aus Handlungen zurück, die gleichermaßen reguliert wie zufällig erscheinen: Wenn etwa sämtliche der arrangierten Gegenstände mit einem Tupfer grüner Farbe versehen werden, bleibt die Größe des Farbflecks, die Reihenfolge und die Geschwindigkeit der Bemalung variabel. Im Gartensaal des Kunstverein Braunschweig wird Sadaharu Horio zusammen

6

mit Künstlerkollegen der 2003 gegründeten Gruppe KUKI (japanisch: »Luft«) eine dreiteilige Performancereihe entwickeln. Vor dem Hintergrund der, oder vielmehr *in* der Installation stoßen sie Handlungen an, die den Raum und alles, was sich darin befindet, immer wieder wandeln. Anstelle von exakt festgelegten Abläufen spielen experimentelle Formen des Farbauftrags eine Rolle, ebenso wie Geräusche von Atemzügen der Akteure und vom Rascheln des Papiers – Rhythmen, Verdichtungen, Vereinzelnungen. In konkretem Bezug auf den Raum bilden sich Phasen eines Werkes heraus.

Between 1964 and its dissolution in 1972, Sadaharu Horio was a member of the avant-garde group Gutai (founded in 1954) – an influential artist movement in postwar Japan. The Gutai artists created large-scale multimedia environments, happenings, and performances within exhibition spaces, focussing on the body in action and pushing through the boundaries between the space and the work, and between fine art and the performing arts. The German ZERO group, founded at a similar time by Otto Piene, had much in common with Gutai. It regarded itself as a zero point, a transition away from the burdens of the past and into a new way of being, carried by a spirit of idealism and hope.

The influence of Japan's first radical artist movement can still be felt in Sadaharu Horio's work today. For many years he has used the umbrella term »Atarimae-no-koto« (a matter of course) to describe his working method, using artistic gestures that in their clarity and playful lightness indeed seem to have an innate quality to them. For example, Sadaharu Horio arranges found objects in the space, and then proceeds to use them as the material for his temporary and site-specific installations. Over the years he has collected household items, objects made of wood and cardboard, or stones he spontaneously unearths near the gallery space. He then draws on his repertoire of actions that seem as regulated as they are arbitrary. For example he might daub

green paint on a series of arranged objects but the size of the patch of colour, and the order and speed at which it is applied remains variable.

In the Gartensaal (garden hall) of the Kunstverein Braunschweig Sadaharu Horio is joined by colleagues from the artist group KUKI (Japanese for »air«), founded in 2003, to develop a three-part performance series. Against the background of, or rather *in* the installation they will initiate a series of actions, transforming the space and everything in it. Instead of following a precisely defined order of events they will work with rhythms, concentrations, and the singling out of things, experimental forms of applying colour, for example, or the sounds of the performers' breathing or paper rustling. Taking their cues directly from the space itself, the phases of a new work will gradually take form.

Performances  
10.6. 21 Uhr/9 pm  
11./12.6. 16 Uhr/4 pm

# VLATKA HORVAT

\*1974 in Čakovec, HR  
lebt/lives in London

Vlatka Horvats Werk *Replacements* verlangt nach Partizipation. Doch geht es in diesem Fall nicht, wie häufig bei partizipativen Kunstwerken, um die Beteiligung des Publikums, stattdessen involviert die Künstlerin das gesamte Team des Kunstverein Braunschweig, um ihr Werk Tag für Tag, Stück für Stück, umzusetzen.

Im Verlauf der Ausstellung wird in Horvats Raum täglich ein neuer Alltagsgegenstand präsentiert werden, der jeweils von verschiedenen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ausgewählt und positioniert wird. Gibt die Künstlerin damit einerseits aus der Hand, was im Raum ausgestellt wird, so stellt sie gleichzeitig Regeln auf, die den Rahmen für dieses konzeptuelle, in manchen Momenten auch performative Werk abstecken: So kommen die Objekte nicht nur immer wieder an derselben Position zu stehen oder liegen, jedes Teil muss außerdem aus dem Umfeld des Kunstvereins, sei es aus dem Büro, der Werkstatt oder dem Lagerraum, stammen. Herausgelöst aus ihrem üblichen Kontext, lassen sich Objekte durch die Versetzung in den Ausstellungsraum räumlich und sozial neu verorten. Ihrer gewohnten Funktion entzogen, werden sie zu Kunstwerken auf Zeit.

*Replacements* reflektiert über den Ausstellungsbetrieb – durch die Fokussierung auf einzelne Alltagsgegenstände daraus und die Menschen, die sie benutzen. Insofern interessiert Vlatka Horvat der Dialog zwischen einem

Objekt und dem nächsten, das seinen Vorgänger ablöst. Es ergibt sich ein kommunikatives Pingpong-Spiel, welches in seinem Verlauf seine ganz eigene Dramaturgie entwickelt. Bewusst lässt die Künstlerin das Ersetzen und Umräumen zu unbestimmten Zeiten, aber während der Öffnungszeiten, geschehen. Damit ruft sie einerseits eine Unterbrechung im täglich routinierten Ablauf des Ausstellungsbetriebs hervor. Andererseits provoziert sie ein Irritationsmoment auf Seiten der Besucherinnen und Besucher, die zufällig Zeuge einer Aktion werden, die sich zwischen Performance und Installation der Ausstellung bewegt.

Schließlich lässt sich *Replacements* als subtiles Porträt eines Ortes und Anspielung auf die Institution des Kunstvereins – einem sich ständig im Wandel befindlichen Ortes – lesen, der sich spätestens mit jeder neuen Ausstellung in veränderter Erscheinungsweise präsentiert. Über Fotografien, die – als Teil des künstlerischen Konzeptes – nach dem Positionieren und vor dem Wegnehmen vom Team des Kunstvereins aufgenommen werden, können die Veränderungen im Raum kontinuierlich verfolgt werden: in Form von aufgehängten Ausdrucken in der Ausstellung selbst sowie über tumblr.

7

7

*Replacements, 2012–2016*  
Performance/Installation  
Verschiedene gefundene  
Objekte, Fotografien

*Replacements, 2012–2016*  
Performance/installation  
Various found objects,  
photographs

In *Replacements*, Vlatka Horvat takes a different approach to the idea of a participatory project than is usually the case. Rather than requiring the participation of the public, the artist here involves the entire team of the Kunstverein Braunschweig as participants in her project, helping to realize it day by day, piece by piece.

Each day during the exhibition, a new everyday object will be presented in Horvat's room; the objects in question will be chosen and positioned by different members of staff of the Kunstverein. Whereas the artist herself does not decide what will be exhibited in the room, she nevertheless establishes the rules that set the parameters for this conceptual and, in some moments, performative work of art: different objects end up in the same position day after day, each piece taken from the Kunstverein's environment, from the office, the workshop, the storage room. It is both the separation of these objects from their usual context and the new position in the exhibition space which – spatially and socially – give them a new significance. Liberated from their usual inherent function, the objects turn into temporary pieces of art.

*Replacements* reflects upon art institutions, through an engagement with the physical objects found in them and with people who use them. In this respect, Vlatka Horvat is interested in the dialogue between an object and the next one, which takes the place of its

predecessor. The result is a kind of a communicative ping-pong game, which, over the course of the exhibition, develops its own dramatic composition. It is the artist's intention to arrange the replacement and the relocation of the objects at different times, yet always during the opening hours of the exhibition. By doing so she disrupts the daily routine of the exhibition and the work processes at the Kunstverein. The action also potentially triggers a moment of uncertainty among those spectators who become incidental witnesses to an action that appears to be something between performance and maintenance of the exhibition.

Finally, *Replacements* can be interpreted as a subtle portrait of a place, alluding to the institution of the Kunstverein as a place of constant change, which, with every new exhibition, presents itself in a different and new form. As an integral part of the artistic conception, members of staff are asked to take a photo before removing the object and after replacing it with an object of their choosing. The changes in the room can continuously be followed via these photographs, which are displayed on a wall, as well as uploaded on tumblr.

Folgen Sie *Replacements* auf tumblr/  
Follow *Replacements* on tumblr

<http://replacements2016.tumblr.com/>

# BRAD TROEMEL

\*1987 in Aurora (IL), US  
lebt/lives in New York

In acht überdimensionalen Ameisenfarmen wühlen sich Rote Gartenameisen (*Myrmica rubra*) durch grelle, diagonal geschichtete Gelmassen und bahnen sich dabei ein weit verzweigtes Tunnel-system.

Das Gel, eine kommerzielle Variante des von der NASA als Substitut für Erde eingesetztes Material, um Ameisen-Tests in der Schwerelosigkeit zu machen, ist mit Lebensmittelfarbe koloriert und versorgt die Tiere mit allen nötigen Nährstoffen. Die unterschiedlichen Farben entsprechen dabei den Logos von acht US-amerikanischen Non-Profit-Organisationen, welche sich dem Umweltschutz widmen. Über zehn Wochen hinweg werden die Insekten durch das Graben von Wegen dreidimensionale Landschaftsbilder gestalten. In Plexiglaskästen eingefasst, sind diese von allen Seiten einsehbar und lassen ihr Grabeverhalten und den kontinuierlichen Wandel beobachten. Brad Troemel, Netzaktivist und bekannt durch die von ihm mitbegründete tumblr-Gruppe *The Jogging*, den von ihm betriebenen etsy-Account und durch zahlreiche andere Online-Projekte, schafft hier ein nicht virtuelles, sondern ein im realen Raum erfahrbares Werk.

Jeder Plexiglaskasten beherbergt circa 250 bis 300 Arbeiter und eine Königin, sodass die Ameisen in ihren artgemäßen Strukturen leben und arbeiten können. Denn zweifelsohne rückt Troemel mit *LIVE/WORK* die Arbeit als einen vom Leben

nicht abzulösenden Aspekt in den Blick; noch dazu die Arbeit von fleißigen Insekten, die dafür berühmt sind, dass sie ein Vielfaches ihres eigenen Körpergewichts tragen können. Diese hier zur Schau gestellte Form der Arbeit ist physisch – im Unterschied zur virtuellen Variante wie sie für das Internet konstitutiv ist, wo Arbeit vor allem als kommunizierbare, fotografierbare wahrgenommen wird.

Durch die serielle Anordnung der Plexiglaskästen fordert Troemel den direkten Vergleich hinsichtlich der Farben, Tunnelstrukturen und angehäuften Gelmasse heraus. Zusätzlich bringt er den für das Thema Arbeit nicht unwesentlichen Aspekte der Konkurrenz ins Spiel: Im Laufe der Zeit verspeisen die Ameisen Teile des Gels, scheiden es wieder aus und transportieren Bröckchen des Materials an die Oberfläche ihrer futuristischen Ameisenlandschaft. Nach Ausstellungsende werden diese nach und nach umgeschichteten Gelbestandteile abgewogen, um zu ermitteln, welche Kolonie am fleißigsten war. Jene Non-Profit-Organisation deren Ameisenkolonie gewonnen hat, erhält zehn Prozent der Gewinne, die im Rahmen von **PROCESS, PERFORMANCE, PRE-**

**SENCE** durch Eintrittsgelder erwirtschaftet wurden.

8

*LIVE/WORK*, 2015/2016  
Kästen aus Plexiglas,  
Ant Chow Gel, Lebensmittelfarbe, Ameisen  
55,88 × 76,2 × 1,9 cm

*LIVE/WORK*, 2015/2016  
Perspex boxes, Ant Chow gel,  
food colouring, ants  
55.88 × 76.2 × 1.9 cm

In eight oversized ant farms red ants (*Myrmica rubra*) burrow through diagonal layers of garishly coloured gel, creating a broadly ramified system of tunnels.

The gel, a commercial version of the material used by NASA as an earth substitute for testing ants in anti-gravity chambers, is dyed with food colouring and provides the insects with all necessary foodstuffs. The various colours correspond with the logos of eight US non-profit organisations that work to protect the environment. Over the course of ten weeks the tunneling insects will create three-dimensional landscape images. Sealed in perspex, these can be viewed from all angles, allowing viewers to observe the constant activity and change. Brad Troemel, an online activist also known for the tumblr group *The Jogging* which he co-founded, his etsy account, and numerous other online projects, has here created a work that can be experienced in real life.

Each perspex box contains sufficient ants – approximately 250 to 300 worker ants and a queen – to provide the necessary structures for the insects to live and work. And indeed in *LIVE/WORK*, Troemel shows work as an integral part of life, using the example of industrious insects famous for their ability to carry several times their own body weight. The work on show is physical – unlike much of its counterpart in the virtual world, where work is

primarily understood as something that can be communicated or photographed.

By ordering the perspex boxes in a series, Troemel is calling for us to make comparisons between the distribution of colour, the tunnel structures, and the sizes of the piles of gel. He also introduces the element of competition, a key factor in the world of work. Over time the ants consume the gel, eliminate it, and transport bits of it to the surface of their futuristic antscape. At the end of the exhibition all the gel transported from its original location will be weighed in order to determine the most industrious colony has been the industrious. The non-profit organisations represented by the winning colony will receive ten percent of the profits generated by ticket sales of the exhibition **PROCESS, PERFORMANCE, PRESENCE.**

Non-Profit-Organisationen/  
non-profit organisations:

- 1 Greenpeace
- 2 Sierra Club
- 3 Environmental Defense Fund
- 4 Union of concerned scientists
- 5 Natural Resources Defense Council
- 6 Earth Justice
- 7 World Wildlife Fund
- 8 Global Coral Reef Alliance

# EVA MEYER- KELLER

\*1972 in DE/S  
lebt/lives in Berlin

9

Sich vergnügt bewegend, komisch torkelnd und gelegentlich schwebend – Eva Meyer-Keller konzipiert eine Choreografie mit Fundstücken aus dem Gebäude des Kunstvereins und erstellt mit Hilfe dieser ein außergewöhnliches Porträt der Räumlichkeiten.

Für ihre Performance *Pulling Strings* bedient sich Meyer-Keller gemeinsam mit Miriam Kongstad in den Abstellkammern des Kunstvereins an den dort gelagerten Gegenständen und bindet diese an leuchtend gelbe Fäden. Das Ziehen versetzt sie in Bewegung und erhebt sie zu (angeblich) selbstständig auf einer Bühne agierenden Protagonisten. Die präzise Auswahl und minutiöse Umsetzung lenkt unseren Blick auf die zuvor unbeachteten Dinge, sodass sie als charaktervolle Wesen erscheinen und lässt sie mit anderen in Relation und Dialog treten.

Gleichzeitig rückt Meyer-Keller die Räume des Kunstvereins in den Fokus. Das Fädenziehen ermöglicht eine spielerische Erkundung und gleichwohl ein Porträtieren: Das Publikum versucht den Bewegungsabläufen aufmerksam zu folgen, fasst dabei einzelne Objekte ins Auge, um kurz darauf den Blick wieder im Raum schweifen zu lassen. Nicht nur die in Kammern lagernden Gegenstände, sondern auch die bis dahin unentdeckten Winkel ihres räumlichen Umfeldes lassen sich neu wahrnehmen. Die museale Ruhe

vermischt sich mit knisternden, bisweilen auch lauten Geräuschen – der Ausstellungsraum wird zum Aktionsraum, zur fantasievollen Sphäre, in der die Dinge ihren Lauf nehmen.

In der gleichnamigen Videoarbeit stehen alltägliche Gebrauchs- und Haushaltobjekte als Hauptdarsteller vor der Kamera, für die Meyer-Keller komplexe Choreografien in Settings wie Küchen und Badezimmern entwirft. Eine zweite Videoarbeit, welche in Zusammenarbeit mit Uta Eisenreich konzipiert wurde, versetzt statt Objekten einzelne Wörter und Wortgruppen in Bewegung: Auf der Tonspur des Videos *Circlesquare* überlagern sich die Stimmen von Meyer-Keller und der Künstlerin und Musikerin Katrin Hahner in Reimen und rhythmischen Wiederholungen. Die Projektion zeigt ein Schattenspiel dreidimensionaler Körper wie beispielsweise eines Kegels. Der Körper löst sich im Schatten in eine zweidimensionale Fläche auf – in Form eines Quadrates, eines Kreises oder jeglicher Form dazwischen – und thematisiert so die Wahrnehmung von Realität. Sprache und Bild evozieren dabei immer wieder neue assoziative Zusammenhänge. Spontaneität und Dynamik des (teilweise) gleichzeitigen Worteinwurfs lassen an die choreografischen Elemente von *Pulling Strings* erinnern.

*Pulling Strings*, 2016  
Performance und Installation  
von Eva Meyer-Keller mit  
Miriam Kongstad

*Circlesquare*, 2016  
Von Eva Meyer-Keller,  
basierend auf einer Idee  
von Uta Eisenreich und  
Eva Meyer-Keller, Stimmen:  
Katrin Hahner und Eva  
Meyer-Keller, Videoschnitt:  
Eva Meyer-Keller

*Pulling Strings*, 2014  
Video, von Eva Meyer-Keller  
mit Irina Müller und Sybille  
Müller, Kamera: Andrea Keiz

*Pulling Strings*, 2016  
Performance and installation  
by Eva Meyer-Keller with  
Miriam Kongstad

*Circlesquare*, 2016  
By Eva Meyer-Keller,  
based on an idea by Uta  
Eisenreich and Eva Meyer-  
Keller, voices: Katrin Hahner  
and Eva Meyer-Keller;  
video cut: Eva Meyer-Keller

*Pulling Strings*, 2014  
Video: Eva Meyer-Keller  
with Irina Müller and Sybille  
Müller, camera: Andrea Keiz

Happily moving, reeling comically, at times floating – Eva Meyer-Keller's choreography is created with found objects from the building of the Kunstverein, forming an extraordinary portrait of the premises.

For her performance *Pulling Strings*, together with Miriam Kongstad, Meyer-Keller helps herself to objects that she finds in the storage rooms of the Kunstverein and which she then ties to bright yellow strings. The pulling of these strings puts them into motion and elevates them to (seemingly) autonomously acting protagonists on a stage. Precise selection and meticulous execution direct our gaze towards things that were previously ignored, so that they turn into beings full of character and enter into relationships and dialogues with others.

At the same time, Eva Meyer-Keller focuses on the rooms of the Kunstverein. The pulling of the strings makes a playful exploration possible and, by the same token, a portrayal: The public tries to follow the motion sequences attentively, looking at single objects, but, after a short while, their gaze once again meanders through the room. Not only can the objects that were kept in storage rooms now be perceived in a new way, but so can their previously unnoticed original spatial settings. The silence of the museum mingles with

crackling, at times, loud noises – the show-room becomes a space of action, an imaginative sphere, where things take their own course.

In the video work by the same name, everyday objects and household utensils are put in front of the camera as protagonists. Meyer-Keller has created complex choreographies for them, staged in settings like kitchens or bathrooms. A second video work, which was conceived in collaboration with Uta Eisenreich, sets individual words or word-groups into motion instead of objects: On the audio-track of the video *Circlesquare*, the voices of Meyer-Keller and the artist and musician Katrin Hahner overlap in rhymes and rhythmic repetitions. The projection shows a three-dimensional shadow play of, for example, a cone. Within the shadow, the figure dissolves into a two-dimensional space – in the form of a square, a circle, or any other conceivable form in between, thus thematising the perception of reality. Language and image evoke ever-changing and new associative contexts. The spontaneity and dynamic of words (partially) simultaneously thrown into the film, remind us of the choreographic elements of *Pulling Strings*.

Performance  
16. 6. 17 Uhr/5 pm

# DAFNA MAIMON + ETHAN HAYES- CHUTE

Ein Sommercamp, sechs Teilnehmer, drei Tage. Wie gehen Teilnehmer auseinander, die ein paar Tage auf eingeschränktem Raum gemeinsam verbracht und einen kleinen Lebensabschnitt geteilt haben? Dafna Maimon und Ethan Hayes-Chute, die bereits mehrere Kooperationen verbindet, setzen sich mit der Frage auseinander, was es bedeutet am Ende eines Camps »Auf Wiedersehen« bzw. »So long« zu sagen. Dies ist Thema ihrer Rauminstallation bzw. ihres Camps »Camp Solong«, welches auf dem Gelände der Villa Salve Hospes stattfinden wird.

Dabei geht es weniger darum, gemeinsame Freizeit zu verbringen, sondern sich auf den emotionalen Moment des Abschieds am Ende des Camps vorzubereiten. Der Umgang mit Gefühlen in Beziehungen aller Art – »emotional labour« – steht u.a. im Zentrum von Dafna Maimons Werken, wozu sie meist das Publikum in Performances und die damit verbundenen Übungen einbezieht. Übungen – »emotional exercises« – die auch das dreitägige Programm im »Camp Solong« in Braunschweig bestimmen sollen. Im Zuge dessen rekrutieren die Künstler in der Rolle der Camp-Leiter am Eröffnungsabend der Ausstellung und hinterher Freiwillige für das Camp.

Neben diesem ersten performativen Teil, bei dem es zur direkten Begegnung zwischen Künstler, Künstlerin und Publikum kommt, veranschaulicht eine Raum-Installation auch die inhaltliche

Ausrichtung des Sommerlagers. Während eine männliche Stimme vom Band zur Anmeldung motiviert, lassen sich ein Modell des Camps, sowie eine Ansammlung allerlei Gegenstände – »emotional trash« – betrachten. Das Publikum ist eingeladen, diese durch individuelle Erinnerungsstücke, die emotionalen Ballast darstellen, zu ergänzen. Später als Arbeitsmaterial im Camp eingesetzt, wird daran erprobt sich von solcher Art des Ballastes zu befreien.

Im Außenraum verweisen ein Schild, ein abgestecktes Feld sowie Holzmaterial auf das geplante »Camp Solong«, das an die begehbaren, verschrobene Hütten Ethan Hayes-Chutes erinnert. Indem sie Ideen der Selbstversorgung und Formen des Rückzugs aus der Gesellschaft verarbeiten, greifen sie Aspekte auf, die auch in der Lebensform des Camps eine Rolle spielen.

Die verschiedenen Elemente von *Moment of Camp* lassen sich erst im Verlauf der Ausstellung zu einem Ganzen zusammensetzen. So steigt das Publikum mit jedem Besuch zu einer bestimmten Phase der Vorbereitungen ein, kann dadurch die Entwicklung des Werks beobachten oder gar daran mitwirken. Insofern stellt die Performance der Camp-Teilnehmer im Sommerlager zum Abschluss weniger einen Höhepunkt als einen einzelnen Aspekt innerhalb des komplexen Werks dar.

*Moment of Camp*, 2016  
Holzmodell, Broschüren,  
verschiedene Gegenstände,  
MP3-Player, Lautsprecher,  
Metall, Holz  
Raumbezogene Maße

*Moment of Camp*, 2016  
Wooden model, brochures,  
assorted objects, MP3 player,  
speakers, metal, timber,  
Dimensions site-specific

\*1982 in Porvoo, FI

\*1982 in Freeport, Maine, US  
leben/live in Berlin

A summer camp, six participants, three days. How do participants go their separate ways after sharing a part of their lives in a limited space over several days? In their installation, or more precisely, at »Camp Solong«, in the grounds of the Villa Salve Hospes, Dafna Maimon and Ethan Hayes-Chute, who have collaborated on

several projects in the past, investigate what it means to say »Goodbye« at the end of a summer camp.

The focus of the installation is not so much the free time spent together, but more the preparation for the emotional moment that comes when it's all over. The way we deal with our feelings in all forms of relationships – so-called »emotional labour« – is one of the focal points of Dafna Maimon's work, for which she generally involves her audience in performances and related »emotional exercises« which will also shape the three-day programme at »Camp Solong« in Braunschweig. On the opening night the artists will assume the role of camp leaders and begin recruiting volunteers, or in this case, »campers«.

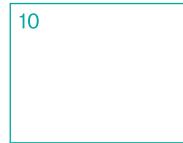
The first, performative part of the piece, in which the artists work directly with the audience, is complemented by an installation about the summer camp

inside the exhibition space that also addresses its thematic content. While a recorded man's voice motivates people to sign up, visitors can view a model of the camp as well as a collection of objects, designated as »emotional trash«. The audience is invited to add their own emotionally laden mementos to this collection which will later be used as working material in the camp, when participants practise freeing themselves from such forms of emotional baggage.

Outside, in the garden, a staked-out area, a sign, and a pile of timber indicate the designated location of »Camp Solong«. The set-up recalls Ethan Hayes-Chute's eccentric walk-in huts, which work with ideas of self-sufficiency and off-grid living that have their echoes in camp life.

The various elements of *Moment of Camp* only come together over the duration of the exhibition. Visitors experience specific phases of the preparations, witnessing and even influencing a work in progress. The final performance involving the camp and its participants, therefore, does not represent the culmination of the piece, but one aspect of a larger and complex artwork.

Summer Camp  
19.–21.8  
Performance  
21.8. 15–17 Uhr/3–5 pm



# TIM ETCHELLS

\* 1962 in Stevenage, GB  
lebt/lives in Sheffield  
& London

Längst vergangene Präsenzen zeigt die Serie *As Before*, für die Tim Etchells Kinderfotos von Künstlern und Künstlerinnen zusammenstellte. Sie verleitet das Publikum zu einem dynamischen Prozess zwischen neutraler Betrachtung und erfinderischer Imagination.

Im Vorfeld bat Etchells in E-Mails zahlreiche Künstler und Künstlerinnen um Zusendung eines Kinderfotos von sich – ganz gleich ob spontane Aufnahme oder professionelle Inszenierung. Hierfür kontaktierte er sowohl jene aus seinem näheren Freundes- und Bekanntenkreis als auch solche Kunstschaffenden, die er bis dahin lediglich aus der Ferne und durch ihr Werk kannte sowie all jene, die an der Ausstellung **PROCESS, PERFORMANCE, PRESENCE** beteiligt sind.

Wie stellen wir uns den Künstler im Kindesalter vor? Existiert in unserer Idee vom Künstler überhaupt seine Kindheit? Erkennen wir das streng in die Kamera blickende Mädchen oder den Jungen an der Hand seines Vaters wieder? Etchells' Serie lädt uns einerseits ein, über etablierte (erwachsene) Künstlerpersönlichkeiten nachzudenken, diese als reale Personen zu begreifen statt als unnahbare Figuren. Daraus resultiert, dass deren Arbeit mit ihrem Leben und ihrer ganz persönlichen Vergangenheit verknüpft ist wie es auch unserem Lebensentwurf entspricht.

Gleichzeitig regt die Serie an, über Leben und Arbeit der Künstler und Künstlerinnen zu fantasieren: Verrät uns beispielsweise die Kostümierung und die lässige Pose eines auf einer Mauer sitzenden Jungens etwas über sein zukünftiges Künstler-Dasein? Jener Blick zurück hinterfragt den Prozess des Künstler-Werdens und die Identifikation des Künstlers durch Andere. In der persönlichen Auswahl des Fotos für das Projekt manifestiert sich zudem der Akt des künstlerischen Selbstentwurfes.

So sind Zeitlichkeit und existentielle Fragestellungen wesentlich für die Lesart der Bilder aus den Fotoalben und -boxen der Familie: Jede einzelne Aufnahme zielt auf eine Vergewisserung der eigenen Präsenz und Entwicklung. Roland Barthes' Gedanke eines »So ist es gewesen« kommt im Kinderfoto auf den Punkt – und zwar sowohl, was die Erinnerung an die Kindertage derjenigen anbelangt, die inzwischen längst erwachsen sind, als auch, was die Geschichte der Fotografie als Medium angeht, die hier durch spezifische Farbstiche oder Formate sichtbar vor Augen tritt. Im von Tim Etchells initiierten »act of retrospective projection« evozieren die Kindheitsbilder nicht zuletzt gewisse Motive und Erinnerungen, auch aus dem Leben derjenigen, die sie betrachten.

*As Before*, 2016  
Reprints von zur Verfügung  
gestellten Privatfotos,  
Inkjet-Print  
je 21 × 29,7 cm

*As Before*, 2016  
Reprints of provided family  
pictures, Inkjet print  
each 21 × 29.7 cm

11

Through a series of photographs showing artists as children, *As Before* directs the viewers' gaze towards a set of already past presences, drawing us into a complex, dynamic act of looking and imagining.

To begin his project, Tim Etchells wrote emails to a wide range of artists, asking them to contribute by sending a single photograph of themselves taken during their childhood. From spontaneous snapshots to professional photographs, the images donated come from Etchells' friends and acquaintances, as well from artists he had only encountered through their work, including those participating in the exhibition **PROCESS, PERFORMANCE, PRESENCE**.

How do we imagine the artist at an early age? Do their childhoods even exist in our idea of them as artists? Do we recognize the young girl staring straight at the camera? Or the young boy walking hand in hand with his father? On one level, Etchells' series invites us to think about established (adult) artists, not as distant professional figures, but as real people, whose work is rooted in a life and a personal history like (and different from) our own.

At the same time, the photographs in Etchells' collection entice us to fantasize about the life and evolving work of these artists: might the costume, little hat and casual pose of the young boy pictured as he sits on a garden wall, tell us something about his future existence and trajectory as an artist? Our backward glance provides an opportunity to think about the process of becoming an artist and that of being identified by others as such. Of course, in the artists' selection of the images for the project, it also touches on the complex act and process of self-representation.

For these reasons, temporality and existential issues are central to understanding the images that are presented, taken from family photo albums and boxes. Each shot aims to assert its own presence and development. The childhood photograph epitomizes Roland Barthes' idea: »That-has-been«. This is true in two ways: in relation to the childhood memories of those who have grown into adults long ago, and concerning the history of photography itself, which always makes itself visible to us through the specific tint, quality or format of an image. The photographs of children in Tim Etchells' »act of retrospective projection« connect strongly to motifs and memories, even in the lives of those who view them.

# SCHIRIN KRETSCHMANN

\*1980 in Karlsruhe, DE  
lebt/lives in Berlin

12

Was können die Wände eines Raumes über die Identität und die Funktionalität eines Ortes aussagen? Welche Spuren lassen sich beispielsweise auf den Wänden der Villa Salve Hospes entdecken, die seit mittlerweile sieben Jahrzehnten als Zeigefläche des Kunstvereins dienen?

Schirin Kretschmanns Rauminterventionen bestehen aus einer intensiven Erkundung der situativen Begebenheiten von Orten. Für die Arbeit *Lets Slip into her Shoes (IV)* trägt die Künstlerin bläulich-schwarzes Lederfett auf die Wände der Villa auf. Das Fett beginnt augenblicklich mit dem Putz zu reagieren und zieht in die Oberfläche der Wand ein. Während sie den pastosen Materialauftrag mancherorts stehen lässt, nimmt sie das Fett an anderen Stellen wieder ab. Die zurückbleibenden rechteckigen Farbfelder weisen dadurch unterschiedliche Verläufe und Intensitäten auf.

Dieser malerische Prozess bezieht den Ort, die Zeit und ein gewisses Maß an Unberechenbarkeit mit ein und lässt neben den Farbspuren, die durch die Intervention selbst entstehen, auch die Handlungsspuren vergangener Nutzung hervortreten. Bohrlöcher und Verspachtelungen, Kratzer und Abreibungen werden als Zeugnisse der Geschichte des Ortes lesbar. Zugleich wird man beim Betrachten der Fettformate vom Duft des Materials begleitet.

Indem Kretschmann ihre Werke als synästhetische, räumliche und temporale Arbeiten anlegt, öffnet sie die Grenze zum Publikum. Denn es handelt sich bei den aufgetragenen Feldern nicht um abgeschlossene Wandarbeiten, sondern vielmehr um Versuchsanordnungen, die im Moment des Wahrnehmens im Werden begriffen sind und mit verschiedenen Sinnen erlebt werden können.

Synästhetische Qualität besitzt auch die Arbeit *Water*, die von der Künstlerin im Garten angelegt wurde und sich erst durch die Teilnahme der Besucherinnen und Besucher vervollständigt. Dort dreht ein Rasensprenger seine Runden und zeichnet Kreise aus Wassertropfen in die Luft. An den Stellen, wo die Tropfen auf den Rasen treffen würden, werden sie von farbigen Gefäßen aufgefangen, die vom Publikum mitgebracht und in die Anordnung eingefügt wurden. Der visuelle Eindruck der Installation, das Geräusch des Wasserspiels und der Geruch der feuchten Sommerwiese fügen sich zu einem physischen und relationalen Erlebnis zusammen, das sich auf mehreren sinnlichen Ebenen vermittelt.

*Lets Slip into her Shoes (IV)*  
2016  
Schwarzes Lederfett,  
Laborglas, freie Anordnung  
von DIN-Formaten

*Water*, 2006/16  
Wasserschlauch, Rasensprenger, Gefäße  
Maße variabel

*Let's Slip into her Shoes (IV)*  
2016,  
Black dubbin, laboratory  
glass, free arrangement  
of DIN-formats

*Water*, 2006/16  
Water hose, lawn sprinkler,  
containers  
Dimensions variable

12

What can the walls of a room tell us about the identity and the functionality of a place? What traces can, for example, be found on the walls of the Villa Hospes, having served now for seven decades as the display spaces of the Kunstverein?

Schirin Kretschmann's spatial interventions are intense explorations of the situative occurrences of places. For the work *Let's Slip into her Shoes (IV)* the artist covers the walls of the Villa with bluish-black dubbin. The fat instantly reacts with the plaster of the wall and penetrates the surface. In some places, she leaves the pasty material applied to the wall, in other places she scratches the fat off. The remaining rectangular colour spaces thus show different colour gradients and intensities.

This painterly process includes the place, the time, and a certain degree of incalculability. Aside from the traces of colour, which result from the intervention itself, it also shows the traces of past utilisations. Drill holes and filings, scratches and abrasions testify to the history of the place. At the same time, the odour of the fat accompanies the viewing of the material.

By creating an oeuvre of synaesthetic, spatial, and temporal works, Kretschmann opens the boundaries

to the public. Because the applied paint fields are not finished wall pieces, but rather experimental arrangements, which in the moment of perception are understood as a development, they can be experienced with different senses.

Her work *Water*, installed by the artist in the garden, is also endowed with synaesthetic qualities. It is completed only through the participation of the visitors. A sprinkler is spinning on a lawn, drawing circles of water drops into the air. Where the drops would hit the grass, they are caught by coloured containers, brought there and inserted into the arrangement by the audience. The visual impression of the installation, the sound of the water games, and the odour of the damp summer lawn merge into a physical and relational experience, which is communicated across several sensory plains.

Die Installation *Water* kann durch mitgebrachte Gefäße vom Publikum ergänzt werden.

Containers brought by the audience can be inserted into the installation *Water*.



# SOFIA DUCHOVNY + HELLA GERLACH

\*1988 in Moskau/Moscow, RU  
lebt/lives in Berlin & Frankfurt  
\*1977 in Köln/Cologne, DE  
lebt/lives in Berlin

Surrend und summend bewegt sich die Figur über den Boden und zieht ihre Kreise nach einem Schema, das eher zufällig erscheint, als einer erkennbaren Logik zu folgen. Ab und an knirscht es, wenn sie über das auf dem Boden verteilte (Farb-)Pigment fährt, es noch weiter verstreut und sich dabei fast tänzerisch um die eigene Achse dreht. *Hoop the Loop (step 2)* ist eine Kollaboration von Sofia Duchovny und Hella Gerlach, die aus der Verquickung zweier Werke der Künstlerinnen resultiert. Insbesondere am Aussehen des Objekts ist die Handschrift Hella Gerlachs zu erkennen. Wohingegen Sofia Duchovny das Pigment zuvor von Malereien anderer Künstler durch Abschleifen der Oberfläche gewonnen hat, was als Ergebnis beispielhaft im selben Raum zu betrachten ist.

Die Figur ist gleichzeitig Werkzeug und Akteur, die mit ihrem Material – dem Pigmentstaub – auf dem Spielfeld des Ausstellungsraums agiert. Ein Dialog, ein Ringen. Selbst wenn das Publikum den Moment der Performance verpasst, erzählen die Spuren von der Prozesshaftigkeit des Werks. Stets verändert sich die Arbeit, werden neue Bilder mit dem Pigment auf dem Boden generiert, der als Bildträger fungiert, während andere Motive des Staubes im selben Zuge weggewischt

werden. Die feinen Strukturen- und Liniengefüge lassen an das Flüchtige von Kohlezeichnungen denken. Welche Bilder im Verlauf von *Hoop the Loop (step 2)* entstehen, bleibt dabei ungewiss für die beiden Künstlerinnen ebenso wie für das Publikum.

Das Ephemere spielt eine bedeutende Rolle in den Ansätzen beider Künstlerinnen. Ob im Gemälde oder in der räumlichen Intervention, hinterfragen sie die statische Setzung eines vollendeten Kunstwerks. Dementsprechend geht es ihnen bei *Hoop the Loop (step 2)* mitnichten darum, ein endgültiges Bild zu schaffen. Die Vollen- dung des Werks liegt in seiner ständigen Veränderung. Zum einen wird die Momenthaftigkeit des Werks betont, zum anderen die Kollaboration unter Künstlern an sich, die es erlaubt, über die individuelle Arbeit hinaus zu gehen.

*Hoop the Loop (step 2), 2014*  
Bodenfarbe, Pigment,  
Stoff, glasierte Keramik,  
Staubsaugerroboter, Laser  
Raumbezogene Maße

*Hoop the Loop (step 2), 2014*  
Floor paint, pigment, cloth,  
glazed ceramics, robotic vacuum  
cleaner, laser  
Dimensions site-specific

Buzzing and humming, the figure moves across and circles the floor according to a pattern that appears to be more random than logical. From time to time it crunches when it moves across the colour pigments scattered on the floor, spreading them further and turning on its own axis in almost dance-like movements. *Hoop the Loop (step 2)* is a collaboration between Sofia Duchovny and Hella Gerlach, the result of a fusion of two works by the artists. The look of the object clearly bears the artistic signature of Gerlach. Sofia Duchovny, on the other hand, gathered the colour pigments on the floor by sanding down the surfaces from paintings by other artists. The result of her work with the grinder can be viewed in the same room.

The figure is both tool and actor, (inter)acting with the material – the pigment dust – on the pitch of the exhibition space. A dialogue, a struggle. Even if the audience misses out on the moment of the performance, the traces on the floor narrate the piece's emphasis on process. The work is constantly changing; the colour pigments generate new images on the floor, which serves as image carrier, while, at the same time, other images of the pigment-dust are erased. The fine web of lines and patterns is reminiscent of the fleeting nature of charcoal drawings. What kind of pictures emerge in the course of *Hoop the Loop (step 2)* remains uncertain for the two artists just as much as for

13

the public. The ephemeral plays an important role in the approach of both artists. Whether in the painting

or in the spatial intervention, they always question the static positioning of a finished work of art. Accordingly, it is by no means their intention in *Hoop the Loop (step 2)* to create a final image. The completion of the work lies in its constant change. The temporary character of the work is emphasized, but also the collaboration itself between artists, which allows for a view beyond the individual work.

Jeden Sonntag ab 15.30 Uhr bewegt sich  
*Hoop the Loop (part 2)* in Raum 13.

*Hoop the Loop (step 2)* is moving in room 13  
every Sunday at 3.30 pm.

# GÄSTEZIMMER GUESTROOM

Im GÄSTEZIMMER präsentiert Martine Dennewald, Leiterin des Festivals Theaterformen, eine Installation des malaysischen Künstlers Mark Teh mit Faiq Syazwan Kuhiri, Syamsul Azhar und Wong Tay Sy. Als Kommentar und Kontrast zur jeweiligen Hauptausstellung werden KünstlerInnen oder KuratorInnen eingeladen, jenen Raum zu bespielen, der ursprünglich in der Villa Salve Hospes als Gästezimmer genutzt wurde.

Chin Peng alias Ong Boon Hua (\*1924) war einst, aufgrund seiner Rolle im Dekolonisierungskrieg Malaysias, der sogenannten »Malayan Emergency« (1948–1966), der meistgesuchte Mann des Britischen Weltreichs. Als Generalsekretär der verbotenen, einen Guerillakrieg führenden malaisischen Kommunistischen Partei lebte er von 1955 bis zu seinem Tod 2013 im thailändischen Bangkok. Der Zutritt zum unabhängigen Malaysia blieb ihm verwehrt.

Gegen Ende seines Lebens äußerte Chin Peng öffentlich den Wunsch, nach Malaysia zurückzukehren. Zumindest sollte seine Asche auf dem Friedhof verstreut werden dürfen, wo auch seine Eltern begraben sind, in seinem Heimatort Sitiawan. 2009 hielt der oberste Gerichtshof Malaysias fest, dass Chin Pengs Staatsbürgerschaft nicht bestätigt werden konnte, da seine Geburtsurkunde verschwunden war. Die Rückkehr wurde ihm nicht erlaubt.

2013 entschied die malaysische Regierung, dass auch seine Asche nicht eingeführt werden dürfe.

*Wenn Ihr diesen Brief lest, bin ich nicht mehr auf dieser Welt* präsentiert Dokumente, die Chin Peng aus dem Exil schrieb, wie auch eine offizielle Antwort der malaysischen Regierung. Es ist eine Videoinstallation über An- und Abwesenheit – über das Lesbare und das kaum Sichtbare; über die Veränderung und das, was bleibt; über das, was zur Landschaft dazu gehören darf, und das, was hinter der Grenze liegt, zum Greifen nah und doch unerreichbar.

Die Künstler Faiq Syazwan Kuhiri, Mark Teh, Syamsul Azhar und Wong Tay Sy leben in Kuala Lumpur (Malaysia) und arbeiten in den Bereichen Performance, Video, Bildende Kunst und partizipative Projekte. Ihre dokumentarische Aufführung Baling ist beim Festival Theaterformen zu sehen.

Faiq Syazwan Kuhiri,  
Mark Teh, Syamsul Azhar,  
Wong Tay Sy:  
*Wenn Ihr diesen Brief lest,  
bin ich nicht mehr auf dieser  
Welt*, 2016  
Briefe, Videoprojektion,  
Strahler  
Raumbezogene Maße

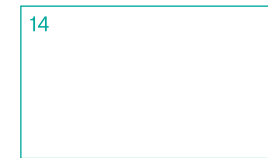
Faiq Syazwan Kuhiri,  
Mark Teh, Syamsul Azhar,  
Wong Tay Sy:  
*When you read this letter,  
I am no more in this world*, 2016  
Letters, videoprojection, lights  
Dimensions site-specific

In the GUESTROOM Martine Dennewald, director of the Festival Theaterformen, will present an installation by the Malaysian performance-artist Mark Teh and his collaborators, Faiq Syazwan Kuhiri, Syamsul Azhar and Wong Tay Sy. Artists or curators are invited to make use of the room, which originally served as the guestroom of the Villa Salve Hospes, to comment upon and critically engage with the respective main exhibition.

Chin Peng alias Ong Boon Hua (born 1924) was once the most wanted man in the British Empire for his role in the anti-colonial war also known as the Malayan Emergency (1948–1960). As Secretary General of the outlawed, guerilla Malayan Communist Party, he lived in exile from 1955 till his death in Bangkok, Thailand in 2013, unable to enter an independent Malaysia.

Towards the end of his life, Chin Peng made public his wish to return to Malaysia, and for his remains to be dispersed in the cemetery where his parents are buried, in his hometown of Sitiawan. In 2009, Malaysia's apex court ruled that as Chin Peng had lost his original birth certificate, his citizenship could not be confirmed and he could never return. In 2013, the government of Malaysia declared that Chin Peng's ashes would not be allowed to enter Malaysia.

*When you read this letter, I am no more in this world* presents several documents written by Chin Peng over a 58-year period, as well as an official reply from the government of Malaysia. The video installation deals with absence



and presence – what can be read and what is less visible, what changes and what remains,

what is allowed in the landscape and what lies just beyond the border, just out of reach.

Faiq Syazwan Kuhiri, Mark Teh, Syamsul Azhar and Wong Tay Sy are artists based in Kuala Lumpur, Malaysia, and collaborate across performance, video, visual arts and participatory projects. They are also part of the team behind Baling, a documentary performance which will be presented at Festival Theaterformen.

Performances  
12./13./14. 6.  
Festival Theaterformen

# BEN GREBER

\* 1979 in Halle, DE  
lebt/lives in Berlin

Mit der Betrachtung von Ben Grebers mehrteiliger Arbeit *Almagia II* beginnt eine Spurensuche. In der Mitte des Raumes liegt eine Transportkiste aus Sperrholz, an der Wand hängen zwei in Rahmen aus Wellpappe eingefasste Pappkartons. An manchen Stellen ist die Oberfläche aufgerissen und eingedellt. Zeit und Gebrauch haben dem Material ihren Stempel aufgedrückt und Zeichen von Verschleiß und Abnutzung hinterlassen. Zwar sind sie aus ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang befreit, doch verweisen die sichtbaren Spuren auf die einstige Funktion und Geschichten vergangener Verwendung. Das, was sonst im Ausstellungsraum unsichtbar bleibt – die Verpackung, der Transport und die zurückgelegten Wege der Kunstwerke – wird bei Ben Greber zum zentralen Thema. Im Fokus steht daher auch das Logo »Almagia«, das als Begriff und formales Element eine Klammer für die drei gezeigten Objekte setzt. Es gibt einen Hinweis auf die fiktive Herkunft und Bestimmung der präsentierten Werke und deutet auf die arbeitende Kraft hinter den logistischen Verfahren.

Tatsächlich beginnt die Geschichte zu *Almagia* vor mehr als zehn Jahren mit einem Spaziergang des Künstlers am Rio Tormes in Spanien. Dort fand Ben Greber ein aus Aluminium gegossenes Schild mit der Aufschrift »Almagia«, das nun zum ersten Mal als Teil eines Kunstwerks, auf die hölzerne Transportkiste montiert, zu sehen ist.

Es wurde zum Namensgeber einer Reihe gegenständlicher Arbeiten und stellte den Ausgangspunkt der Erzählung um die hintergründig wirkende Bewegungsdynamik der Werke dar. Objekte, die in der Zeit von 2006 bis 2011 entstanden, meist aus Pappe und Papier nachgebaute technische Apparate, verpackte der Künstler in schlichte Kartons mit aufgedrucktem »Almagia«-Logo, die von Ausstellung zu Ausstellung wanderten und als solche, verschlossen, im Raum gezeigt wurden. Die Präsentation dieser Transitsituation, deren Fortgang *Almagia* quasi unsichtbar im Hintergrund zu bestimmen schien, wurde zum eigentlichen Kunstwerk. Erst im Jahr 2011, für eine Ausstellung im Museum MARTa Herford, wurden einige Kartons geöffnet und ihr Inhalt sichtbar. Aus zwei dieser Kartons entstand eine eigene Arbeit, für welche sie aufgefaltet und auf zwei Wandtafeln installiert wurden. Für **PROCESS**, **PERFORMANCE**, **PRESENCE** fertigte der Künstler wiederum eine neue Transportkiste an, diesmal aus Sperrholz, die die beiden Papp-Tafelbilder bei Transporten schützt, aber als gleichwertiges Kunstwerk ausgestellt wird. Der Prozess der Veränderung spiegelt sich also nicht nur im Material und auf dessen Oberfläche wider, sondern auch im changierenden Status des Kunstwerks, der zwischen realem Gebrauchsgegenstand und autonomen Kunstobjekt wechselt.

*Almagia II*, 2009–2016  
Klebeband, Lack, Wellpappe, Sperrholz, gefundener Aluminiumguss  
Tafeln je 105 × 280 × 5 cm  
Transportkiste  
120 × 300 × 40 cm

*Almagia II*, 2009–2016  
Adhesive tape, varnish, corrugated board, plywood, found aluminium cast boards 105 × 280 × 5 cm each  
Crate 120 x 300 x 45 cm

Viewing the multiple parts of Ben Greber's work *Almagia II* is the beginning of a search for traces. There is a plywood box positioned in the middle of the room, on the wall are two cardboard boxes framed in corrugated board. The surface is torn and dented in some parts. Time and usage have left their mark on the material; they show traces of wear and tear. The pieces have been liberated from their usual context of utilization, but the visible traces point toward their former function and tell the stories of previous usage. That which is usually invisible in the exhibition space – the wrapping, the transport, and the distances travelled – becomes Ben Greber's central theme. This is why the logo »Almagia« is at the center of attention; as both term and formal element it functions as a bracket for the three objects shown. It hints at the fictitious origin and purpose of the presented works and it points towards the working force behind the logistic procedures.

The story behind *Almagia* really begins ten years ago with a walk along the Rio Tormes in Spain. On that walk Ben Greber found a sign cast in aluminum with the imprint »Almagia« on it, which for the first time can be seen as part of the art work, mounted on the wooden transport box. It gave the name to a series of concrete works and became the starting point for the narrative of the enigmatic movement dynamics of those works. Between 2006 and 2011 the artist built

replica of technical devices, mostly out of cardboard and paper; he then packaged them in simple cardboard boxes with the printed-on »Almagia« Logo and shipped them from exhibition to exhibition, where he showed them unopened.

The presentation of this transit situation, the continuation of which was seemingly determined almost invisibly by *Almagia*, turned into the work of art itself. As late as 2011 and for an exposition at the MARTa Museum in Herford, some boxes were opened and their content was made

15

visible. Two of these cardboard boxes formed one individual piece; they were unfolded and installed onto two wall boards. For **PROCESS**, **PERFORMAN-**

**CE**, **PRESENCE** the artist again created a new transport box, this time made from plywood, which protects the two cardboard panel pictures during transportation, but which is exhibited at the same time as a work of art of equal value. The process of change is therefore not only reflected on the material and its surface, it can also be seen in the changing status of the work of art itself, oscillating between real object of utility and autonomous art object.

# AWST & WALTHER

16

Gegründet/founded  
2008

Welches Konzept verbinden wir mit den Begriffen »künstlich« und »natürlich«? Was bedeutet es für das Selbstverständnis des Menschen, wenn jegliche Natur immer als eine durch menschliche Technik geformte Landschaft erscheint? Wie erleben wir das Spannungsverhältnis von Natürlichem und Technischem und wie schreibt es sich in unsere Körper ein? In ihren Werken setzen das walisisch-deutsche Künstlerduo Benjamin Walther und Manon Awst industriell geformte Ding- und Materialwelten in ein kontrastives Verhältnis und hinterfragen damit kulturelle Vorstellungen von romantischer Natürlichkeit.

Die Installation *Instrumental Environments* im großen Raum der Remise fordert das Publikum zur direkten physischen Interaktion heraus: Auf unterschiedlicher Höhe sind fünf lange, glänzende Aluminiumrohre an den Wänden angebracht, welche den Raum horizontal in mehrere Abschnitte aufteilen. An den Rohrenden befinden sich jeweils quadratische Gitter, dahinter ausgestanzte Rasenplatten. Um den Raum zu durchschreiten, muss der Betrachter seine Bewegungen an die architektonischen Begebenheiten anpassen, sich bücken oder über die Rohre steigen. Die Installation ist also mit einer körperlich-räumlichen Erfahrung verknüpft, was das Werk um ein

performatives Moment ergänzt und gleichzeitig sowohl ortsgebundene Verhaltenscodes als auch den Einfluss künstlicher Raumkonstruktionen auf Bewegungen und Handlungen kritisch befragt. Durch den starken räumlichen Eingriff wird die Remise zu einer Bühne, auf der jeder Besucher an der performativen Entstehung des Werkes Teil hat, während er sich durch die Rohrlandschaft schlängelt.

Auch die Materialwahl trägt eine zeitliche Komponente in sich: Das Gras, was von den Metalldrähten gehalten wird, steht mit seinen im Laufe der Ausstellung verwelkenden Oberflächen symbolisch für den Einfluss der Zeit auf alles Organische. Zudem erzeugt das Arrangement das faszinierende Bild einer von menschlichem Willen und Materialien in Form gebrachten Landschaft. So rückt die Arbeit nicht nur die Existenz einer vom Menschen geschaffenen Natur ins Bewusstsein, sondern verweist ebenso auf den existentiellen Interaktionszusammenhang zwischen technisch-natürlichen Dingen und dem Menschen selbst.

*Instrumental Environments #5, 2016*  
Aluminium, Stahl, Rasen  
Maße variabel

*Instrumental Environments #5, 2016*  
Aluminium, steel, turf  
Dimensions variable

What concepts do we associate with the terms "artificial" and "natural"? And if all forms of nature are in fact landscapes formed by human technology, what effect does this have on our perception of ourselves as humans? How do we experience the charged relationship between the natural and the technological, and how is this inscribed into our bodies? In their work the Welsh-German artist duo Benjamin Walther and Manon Awst place the worlds of industrially-formed objects and materials into a contrastive relationship that questions cultural notions of romanticised nature.

The installation *Instrumental Environments* in the large room of the Remise calls upon the viewer to physically interact with the work. Five long, gleaming aluminium poles are fixed to the walls at various heights, horizontally dividing the space into several sections. Metal grids are fixed to the ends of the poles, each holding a square of turf. In order to cross the room, the viewer must adjust his or her movements to the architectural conditions, ducking or climbing over the poles. This spatio-bodily experience lends the installation a performative aspect that also questions both the behavioural codes of the space and the influence of artificial spatial constructs on movement and

action. The strong spatial intervention transforms the Remise into a stage on which visitors participate in the performative creation of the work, as they weave their way through the landscape of poles.

The choice of materials also involves a temporal component. Over the course of the exhibition, the grass held by the metal wire gradually wilts, symbolising the influence of time on the organic world. The arrangement also delivers a compelling image of a landscape formed exclusively by human design and materials. The work therefore not only draws attention to the artificiality of nature as a human construct but also points to the interdependence of the technological-natural world and mankind itself.

Performance  
16. 6. 17.30 Uhr/5.30 pm

## Öffentliche Führungen

jeden Donnerstag 18 Uhr  
jeden Sonntag 15 Uhr

## Rahmenprogramm

Performance 10. 6. 21 Uhr  
Sadaharu Horio + KUKI

Performance 11./12. 6. 16 Uhr  
Sadaharu Horio + KUKI

Vortrag 14. 6. 16:30 Uhr  
Prof. Dr. Christian Janecke,  
HfG Offenbach

Film Screening 14. 6. 19 Uhr  
*Eva Hesse*, Dokumentarfilm USA/D  
2016, Regie: Marcie Begleiter, 105 Min.  
(im Universum Kino)

Performance 16. 6. 17 Uhr  
Eva Meyer-Keller mit Miriam Kongstad

Performance 16. 6. 17:30 Uhr  
Awst & Walther, Tänzer: Tillmann  
Becker, Staatstheater Braunschweig

Performance 16. 6. 17–21 Uhr  
*Studikultnacht*. Performances und  
Bar-bau-Battle mit Studierenden der  
HBK, Sounds: Someone Special

IT'S NOT LATE IT'S EARLY #12 29. 6. 19–23 Uhr  
Sofia Duchovny, Peter Miller, Jens Risch,  
Luca Trevisani

Vortrag 26. 7. 19 Uhr  
Mareike Herbstreit, HBK Braunschweig

Performance 21. 8. 15–17 Uhr  
Dafna Maimon + Ethan Hayes-Chute

Kapuzinerkresse-Essen 21. 8. 18 Uhr  
mit Christian Philipp Müller

## Kunstvermittlung für Kinder

Workshop 25. 6. 11–13 Uhr  
6. 8. 11–13 Uhr

*KinderKunstSamstag*: für Kinder  
von 6 bis 12 Jahren. Eintritt 2€,  
die Teilnahme am Workshop  
ist kostenlos.

Workshop 27./28. 7. 9–15 Uhr  
*SommerFIBS mit dem Grinstheater*:  
»Der Veränderung auf der Spur«,  
für Kinder von 6 bis 12 Jahren.  
Die Teilnahmegebühr für beide Tage  
beträgt 35€.  
Anmeldung unter 0531 49556  
oder [vermittlung@kunstverein-bs.de](mailto:vermittlung@kunstverein-bs.de)

Workshop 13./14. 8. 18–10 Uhr  
*NachtExpress*: für Kinder von 8 bis 12  
Jahren mit Übernachtung im Kunst-  
verein. Informationen unter:  
[www.braunschweig.de/nachtexpress](http://www.braunschweig.de/nachtexpress)

## Guided Tours

every Thursday 6 pm  
every Sunday 3 pm

## Accompanying programme

Performance 10. 6. 9 pm  
Sadaharu Horio + KUKI

Performance 11./12. 6. 4 pm  
Sadaharu Horio + KUKI

Lecture 14. 6. 4.30 pm  
Prof. Dr. Christian Janecke  
HfG Offenbach

Film Screening 14. 6. 7 pm  
*Eva Hesse*, Documentary USA/D 2016,  
Regie: Marcie Begleiter, 105 Min.  
(at Universum Kino)

Performance 16. 6. 5 pm  
Eva Meyer-Keller with Miriam Kongstad

Performance 16. 6. 5.30 pm  
Awst & Walther, dancer: Tillmann Becker,  
Staatstheater Braunschweig

Performance 16. 6. 5–9 pm  
*Studikultnacht*. Performances and Bar-  
building-battle with students of HBK,  
Sounds: Someone Special

IT'S NOT LATE IT'S EARLY #12 29. 6. 7–11 pm  
Sofia Duchovny, Peter Miller, Jens Risch,  
Luca Trevisani

Lecture 26. 7. 7 pm  
Mareike Herbstreit, HBK Braunschweig

Performance 21. 8. 3–5 pm  
Dafna Maimon + Ethan Hayes-Chute

Nasturtium Dinner 21. 8. 6 pm  
with Christian Philipp Müller

## Art Education for Children

Workshop 25. 6. 11 am–1 pm  
6. 8. 11 am–1 pm

*KinderKunstSamstag*: for children  
between 6 and 12 years. Admission:  
2 €, there is no charge for attendance  
at the workshop.

Workshop 27./28. 7. 9 am–3 pm  
*SommerFIBS with Grinstheater*:  
»Der Veränderung auf der Spur«  
for children between 6 and 12 years.  
Admission: 35 € for both days.  
Registration: 0531 49556 or  
[vermittlung@kunstverein-bs.de](mailto:vermittlung@kunstverein-bs.de)

Workshop 13./14. 8. 6 pm–10 am  
*NachtExpress*: for children between  
8 and 12 years with overnight stay  
at the Kunstverein.  
Information and registration:  
[www.braunschweig.de/nachtexpress](http://www.braunschweig.de/nachtexpress)

Die Performances von Sadaharu Horio  
+ KUKI werden gefördert durch/  
The performances of Sadaharu Horio  
+ KUKI are supported by



Die Performance von Dafna Maimon  
+ Ethan Hayes-Chute wird gefördert  
durch/The performance of Dafna  
Maimon + Ethan Hayes-Chute  
is supported by



TOSHIKI OKADA . TOCO NIKAIDO .  
DEMOCRAZY THEATRE . HO TZU NYEN .  
KYUNG SUNG LEE . MARK TEH . PARK  
MINHEE . JUHA VALKEAPÄÄ . LOLA  
ARIAS . DAKH-THEATER . SAMUEL  
ACHACHE . OMAR ABUSAADA

**FESTIVAL**

**BRAUNSCHWEIG**

**THEATER**

9. – 19. 6. 2016

**FORMEN**

[www.theaterformen.de](http://www.theaterformen.de)

Medienpartner



Hallo  
NIEDERSACHSEN

BRAUNSCHWEIGER  
ZEITUNG

taz. die tageszeitung



Dieses Begleitheft erscheint anlässlich  
der Ausstellung/This booklet is  
published on occasion of the exhibition

PROCESS, PERFORMANCE,  
PRESENCE

Awst & Walther, Sofia Duchovny,  
Tim Etchells, Hella Gerlach,  
Ben Greber, Ethan Hayes-Chute,  
Sadaharu Horio + KUKI, Vlatka  
Horvat, Schirin Kretschmann, Dafna  
Maimon, Eva Meyer-Keller, Peter  
Miller, Christian Philipp Müller, Jens  
Risch, Luca Trevisani, Brad Troemel

Kunstverein Braunschweig  
11. 6. – 21. 8. 2016

Kuratiert von/Curated by:  
Jule Hillgärtner

Kuratorische Assistenz/Curatorial  
Assistance: Aline Fieker, Nada Schroer

Mitarbeit/Assistance:  
Anna-Lena Meine, Theresa Rössler

Texte/Texts: Aline Fieker,  
Jule Hillgärtner, Theresa Rößler,  
Nada Schroer

Übersetzung/Translation: Herbert  
Genzmer, Lucy Powell

Grafische Gestaltung/Graphic Design:  
Ondine Pannet

Courtesy of

Awst & Walther: Awst & Walther, PSM Gallery, Berlin;  
Sofia Duchovny: Sofia Duchovny; Tim Etchells: Tim Etchells;  
Hella Gerlach: Hella Gerlach; Ben Greber: Ben Greber;  
Sadaharu Horio + KUKI: Sadaharu Horio + KUKI, Axel  
Vervoordt Gallery, Antwerpen; Vlatka Horvat: Vlatka Horvat;  
Schirin Kretschmann: Schirin Kretschmann, Galerie Jochen  
Hempel, Leipzig/Berlin, Galerie Clement & Schneider,  
Bonn; Dafna Maimon + Ethan Hayes-Chute: Dafna Maimon  
& Ethan Hayes-Chute; Eva Meyer-Keller: Eva Meyer-Keller;  
Peter Miller: Peter Miller, Galerie Crone, Wien; Christian  
Philipp Müller: Christian Philipp Müller; Jens Risch:  
Jens Risch, Bischoffs Project, Frankfurt/M.; Luca Trevisani:  
Luca Trevisani, Galerie Mehdi Chouakri, Berlin;  
Brad Troemel: Brad Troemel

Im Rahmen der Ausstellung PROCESS,  
PERFORMANCE, PRESENCE koope-  
riert der Kunstverein Braunschweig mit  
dem Festival Theaterformen/  
The exhibition PROCESS,  
PERFORMANCE, PRESENCE takes  
place in cooperation with the Festival  
Theaterformen (9.–19. 6. 2016)



PROCESS, PERFORMANCE,  
PRESENCE wird ermöglicht durch/  
is made possible by



Der Kunstverein Braunschweig e.V.  
wird gefördert von/is funded by



© 2016 Kunstverein Braunschweig e.V.

Kunstverein Braunschweig e.V.  
Villa Salve Hospes  
Lessingplatz 12  
38100 Braunschweig

Öffnungszeiten:

Di–So 11–17 Uhr  
Do 11–20 Uhr

[info@kunstverein-bs.de](mailto:info@kunstverein-bs.de)  
[www.kunstverein-bs.de](http://www.kunstverein-bs.de)

**Awst & Walther**  
**Sofia Duchovny**  
**Tim Etchells**  
**Hella Gerlach**  
**Ben Greber**  
**Sadaharu Horio + KUKI**  
**Vlatka Horvat**  
**Schirin Kretschmann**  
**Dafna Maimon**  
**+ Ethan Hayes-Chute**  
**Eva Meyer-Keller**  
**Peter Miller**  
**Christian Philipp Müller**  
**Jens Risch**  
**Luca Trevisani**  
**Brad Troemel**

