

Ulrike Grossarth

1, 2, 3, 4, 5 - Umgebung
1, 2, 3, 4, 5 - Surroundings



1, 2, 3, 4,

1, 2, 3, 4, 5 -

Arbeiten
1986 bis 2005
Works
1986 to 2005



Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln

Dieses Buch erscheint anlässlich
der gleichnamigen Ausstellung im /
The present book has been published
on the occasion of the exhibition at the
Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwart –
Berlin, 17. 12. 2005 - 5. 3. 2006

2006 © Ulrike Grossarth,
Autoren und / and Verlag der
Buchhandlung Walther König, Köln

Konzept / Concept:
Ulrike Grossarth
Grafik / Graphic design:
Jochen Stankowski, Dresden
Herstellung / Print:
Druckhaus Dresden

Erschienen im / Published by
Verlag der
Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Die Deutsche Bibliothek –
CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Printed in Germany

Distribution

Schweiz / Switzerland
AVA, Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16, Postfach 27,
CH-8910 Affoltern a.A.
TEL. +41 (0) 1 762 42 00
FAX +41 (0) 1 762 42 10
a.koll@ava.ch

UK & Eire
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
FON +44 (0) 161 200 15 03
FAX +44 (0) 161 200 15 04
suzanne.davies@cornerhouse.org

Ausserhalb Europas / Outside Europe
D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc., NY
155 Sixth Avenue
New York, NY 10013
Tel 212-627-1999
Fax 212-627-9484

ISBN 3-88375-945-7

Ulrike Grossarth

1, 2, 3, 4, 5 - Umgebung *1, 2, 3, 4, 5 - Surroundings*

Arbeiten 1986 bis 2005
Works 1986 to 2005

Übersetzung:
Christoph Nöthlings

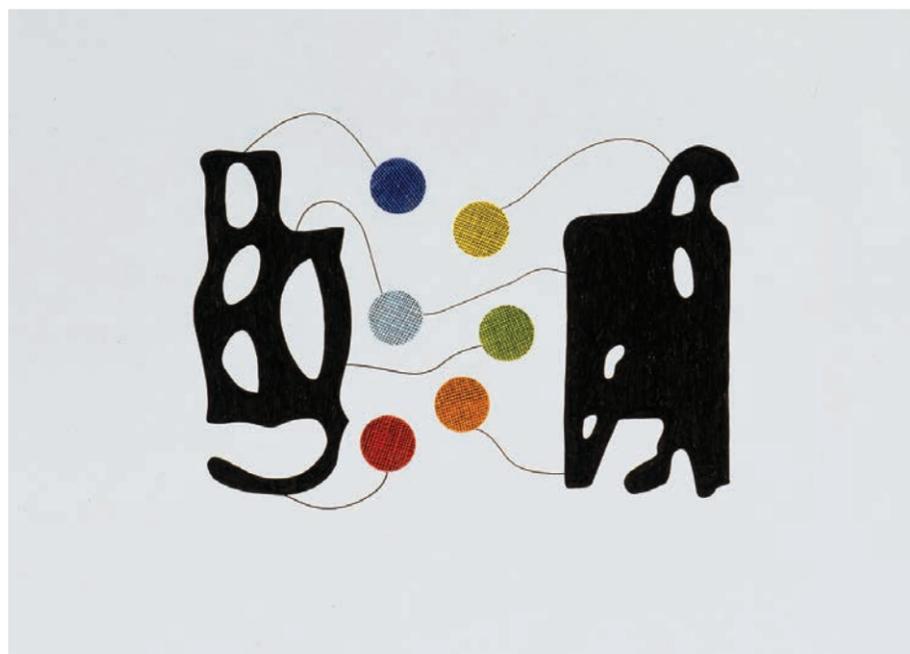
Fotonachweis

S. 16 Bernhard Schmidt
S. 17 Wim Geuzen
S. 18-21, 24-26 Andreas Böttcher
S. 26/27 Elke Grevel
S. 31, 39, 44 Ludger Grunwald
S. 45 Conny Brandt
S. 64, 80-82, 94-96, 118/119 Gunther Lebkowski
S. 74-76, 108/109, 116/117 Werner Maschmann
S. 76 oben, Hans Rudolf Oeser
S. 77, 112/113 Jens Ziehe
S. 111 Hertha Hurnaus
S. 130, 133 Wonge Bergmann
S. 139 Andreas Kempe
S. 144/145 unten, Kerstin Schaefer

Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln

one flower,
two flowers,
millions of little flowers
appear in the green fields.

aus/from: Thich Nhat Hanh *Contemplation*, 1965



Logik/Metaphysik
Zeichnung, 30 x 40 cm
Bleistift, Buntstifte
Malmö, Schweden 1995

Logic/Metaphysics
drawing, 30 x 40 cm
pencil, coloured pencils
Malmö, Sweden 1995

2 Anekdoten

In den frühen achtziger Jahren machte ich in einem Münchener Museum eine Erfahrung, die meine künstlerische Arbeit entscheidend beeinflusste. In Begeisterung war ich sehr nahe an ein Bild herangetreten, was zur Auslösung der Alarmanlage führte. Auf mich zustürzendes Personal und das übrige Publikum brachten mich damals sehr in Verlegenheit, doch sehe ich es heute als meine erste Performance. Ich sah, dass die Ordnung gestört ist, wenn man in die Tabuzone unserer Kultur körperlich hineingerät, denn ich hatte in einen Raum hineingehandelt, der prüfendem Betrachten vorbehalten ist. Das war der erste Hinweis darauf, dass in diesem Raum eine Brisanz liegt. Heute noch, nach vielen Jahren und durch verschiedene künstlerische Arbeitsansätze hindurch, leitet mich das Interesse an dieser Zone.

2 Anecdotes

In the early 1980s, I had an experience in a Munich museum that vitally influenced my artistic work. I closely approached a picture I was enthusiastic about and inadvertently set off the alarm system. Back then, I was highly embarrassed by the museum staff who came rushing up to me and by the visitors, but today I look at the incident as my first performance. I then realised that order is disrupted when you physically cross into the taboo zone of our culture, for I had acted into a room reserved for probing and scrutiny. This was the first indication of the explosive force existing in this room. Even today, after many years and through various artistic approaches, I am still interested in this zone.

Eine zweite produktive Erfahrung machte ich in einer Pizzeria.

Ich saß, auf mein Essen wartend, etwas zerstreut und müde an einem Tisch. Bei einem Geräusch drehte ich den Kopf zur Seite. In diesem Moment tauchten unvermittelt zwei Speiseglocken, die auf einem Servierwagen vorbeigefahren wurden, in meinem Blickfeld auf. Schlagartig sah ich eine mehrpolige gleitende Ebene. Die Parallelbewegung der beiden Gegenstände ließ einen bewegten Zwischenraum entstehen. In dem Feld der Wahrnehmung, das sich mir eröffnete, ereignete sich eine Relativierung der normalen Ordnung mit der Mischung aus ruhenden und bewegten Elementen. Es entstand, für einen Moment zumindest, eine undefinierbare Zone. Diesen paradoxen Bezirk dauerhaft zugänglich zu machen und Formen, Konsequenzen und Wirkweisen zu untersuchen, ist Teil meiner künstlerischen Praxis.

I had a second fruitful experience in a pizza parlour.

I was sitting at a table, a little distracted and tired, waiting for my dish. I heard a sound and turned my head. Two cloches were being pushed on a trolley and suddenly appeared in my field of vision. I suddenly perceived a multipolar plane sliding by. The parallel motion of the two objects created an intermediate space in motion and opened a field of perception in which the customary order of fixed and moving elements was modified. For one brief moment, a zone emerged that could not be defined. Making this paradoxical area permanently accessible and examining forms, consequences and modes of action is part of my artistic practice.

1,2,3,4,5- Umgebung

Der formelhafte Titel dieses Buches soll eine Imagination von physischen Gegenstandskörpern in Gang setzen, die zwar zählbar, aber formal unbestimmt sind. Es ist ein Verlauf von numerischen Potenzialen unspezifischer Art, Form und Herkunft, in eine unbekannte Umgebung hinein. 1987 habe ich vorläufig eine Arbeitsweise beendet, die von einer tänzerischen Ausbildung herkommend in Performances, Tänzern und Aktionen bestand. Damals begann ich eine Entwicklung von Werkkomplexen, die sich hauptsächlich in bildnerischen und plastischen Formen artikulierte. Der autodidaktische Weg in diesen mir fremden Bereich hinein, zeichnet sich durch das Verweben eines wachsenden Stroms von Motiven und Verfahrensweisen aus, bei dem es mir darauf ankam, die mir durch die tänzerische Bewegung selbstverständliche raum-zeitliche Wahrnehmungs- und Denkweise auf das Feld bildnerischer und plastischer Entstehungsprozesse anzuwenden. In Modellen und Zeichnungen und den daraus entwickelten Räumen versuchte ich, tradierte

1,2,3,4,5- Environment

The formulaic title of this book is intended to kindle the imagination of physical object-bodies that are countable but indefinite in terms of form. It is an itinerary through numerical potentials of non-specific type, shape and origin into an unknown environment. In 1987, I temporarily abandoned a working method hailing from my training in dance, which involved performances, dances and actions. It was then that I began developing work complexes which I mainly articulated in pictorial and sculptural forms. The self-taught path into this field, which was foreign to me, was characterised by the interweaving of a growing stream of motifs and procedures. Here, I wanted to apply spatio-temporal modes of perception and thought—modes that came naturally to me from my familiarity with dance movements—to the field of pictorial and sculptural processes of creation. In models and drawings and the spaces developed from them, I used experiments to move away from traditional notions of form and

Formideen und Strukturen, die durch unterscheidendes und dualistisches Denken hervorgebracht werden, experimentell hinter mir zu lassen.

Als Tänzerin war ich mit der auffälligsten Spaltung unserer Kultur konfrontiert gewesen, der traditionellen abendländischen Trennung von Idee und Form, Körper und Geist, von Materiellem und Geistigem. Schon der Umstand, dass man vom „Körper“ statt vom Leib spricht, bezeichnet eine bestimmte Bewusstseinslage. Im Tanz hat die Form immer einen temporären Charakter und ereignet sich in größter Nähe am eigenen Körper. Obwohl sich auch hier objektivierendes Bewusstsein zwischen die Form und ihren Träger mischen kann, nämlich auf einer repräsentativen Ebene der Darstellung, ist die Nähe von Form und Inhalt doch ungewöhnlich in unserer Kultur. In den Wahrnehmungskonzepten unseres abendländischen Bewusstseins, in denen ein selbstbewegtes Subjekt einem Objekt gegenübersteht, das traditionell als Stillstehendes gedacht

structure resulting from dualistic and discriminative thinking.

As a dancer, I had been faced with the most conspicuous cleavage in our culture—the traditional occidental separation of idea and form, body and mind, matter and intellect. In German, to speak of “Körper” (physical body) instead of “Leib” (living body) is characteristic of a particular state of mind. Form is always temporary in dance and occurs in utmost proximity, as it were, to one’s own body. In our culture, this proximity of form and content is rather unusual, even though an objectifying consciousness may intervene between the form and its carrier, namely on the level of representation. In the perceptual concepts of Western consciousness, in which a self-moving subject is opposed to an object traditionally thought of as standing still, the intermediate space is of crucial importance. Here the interpretations, meanings, symbolisations, and patterns of projection are produced that form

wird, spielt der Zwischenraum eine entscheidende Rolle. Dort bilden sich die Lesarten, Bedeutungen, Symbolisierungen und Projektionsmuster, die die Abstraktionsschicht unserer Kultur bilden. Die Bewegung an sich, so wie sie sich ereignet, ohne ein Thema zu repräsentieren oder darzustellen, ist kein geläufiger Kulturinhalt. Deshalb habe ich mich mit Aktionen, die ich im Weiteren noch näher beschreiben werde, bereits in den Zwischenraum der in klassischen Kulturtechniken praktizierten Gabelung in subjektive Wahrnehmung und objektive Tatsachen eingelassen, um zu erfahren, was sich dort entwickeln lässt.

Heute stehe ich am Übergang zur ‚Umgebung‘. Ich möchte mich mit den Bedingungen, die den Raum vom Gegenstand ununterscheidbar werden lassen und nicht auf der Trennung der beiden Aspekte beruhen, handelnd auseinandersetzen. Ich bin skeptisch geworden gegenüber allen Kulturinhalten, die eine unbewegte Dauer haben. Bewegung, also letztlich das Handeln von Menschen, scheint mir

our culture’s layer of abstraction. Movement as such, the way it occurs, without representing or expressing a theme, is not a customary cultural content. This is why, with actions that I will describe in more detail below, I have entered the intermediate space resulting from the bifurcation between subjective perception and objective facts practised in classical cultural techniques—to find out what can be developed at this point.

Today, I am about to make the transition to ‘environment’. I want to deal with the conditions that make space indistinguishable from objects and that are not based on the separation between these two aspects. I have become sceptical of all cultural content characterised by motionless duration. Movement—that is, ultimately, human action—seems to me to be essential in the search for a culture of living. The problems and exciting questions associated with this approach have been part of my work since 1987 and are described in this book.

unerlässlich auf der Suche nach einer Kultur des Lebendigen. Die Probleme und spannenden Fragen, die sich daraus ergeben, waren Inhalt meiner Arbeit seit 1987 und sollen in diesem Buch geschildert werden.

Wie bereits erwähnt, war meine eigentliche künstlerische Ausbildung ein fünfjähriges Tanzstudium. Dabei ging es zunächst um den sogenannten ‚Ausdruckstanz‘, der aus der Wigman-Schule kam. Später wechselte ich zur Folkwang-Schule in Essen. Dort traf ich unter anderem auf Gisela Reber, die einerseits Spezialistin für historischen Tanz war und andererseits wie eine Ethnologin auf die geographische Prägung von Formen, in unserem Fall damals der osteuropäischen und spanischen Tänze, aufmerksam machte. Sie übertrug die kompliziertesten Tänze in Tanzschrift und übersetzte die orchestrale Begleitmusik in Klavierpartituren. Oft hatte sie zur Vermittlung der Tanzmotive eine Landkarte dabei, mit der sie uns z.B. erklärte, dass die Höhe, mit der eine Ferse gehalten werden sollte oder sich eine Handgeste entwickelt, durch die geographische Umgebung bedingt war. Manchmal wurden sogar Originalkapellen eingeladen. Gleichzeitig war ihr Umgang mit diesem Material sehr klar und souverän, ohne den geringsten Kitsch oder eine sentimentale

Herkunft

My background

As already mentioned, my artistic education properly speaking consisted in five years of dance studies. Initially, these studies were centred around the so-called ‚Ausdruckstanz‘ (modern free dance; literally: expressive dance) developed by the Wigman School. I later continued my studies at the Folkwang School in Essen with, among others, Gisela Reber, an expert in historical dance. Much like an ethnologist, Reber drew our attention to the geographical shaping of forms—Eastern European and Spanish dances, in our case. She transferred the most complicated dances into dance scripts and made piano transcriptions of the accompanying orchestral music. She would often have a map with her to convey the dance motifs, using it to explain to us that the height at which a heel should be held, or a hand gesture developed, were related to their geographical origins. Occasionally, she would invite original bands to play for us. At the same time, her handling of this material was very clear and confident, without the slightest hint of kitsch or sentimentality.

Sicht der Dinge. Sie hat mich geprägt in meinem Interesse, Formen im Allgemeinen auch durch Bedingungen mentaler Hintergründe zu verstehen.

Weitere sehr nachhaltige künstlerische Eindrücke waren die Klassen der Sommerkurse bei Gret Palucca in Dresden. Sie hat die verschiedenen Phänomene, die beim Tanz zusammenspielen, wie Raumrichtung, Rhythmus, Tempo, in Einzelstudien sehr intensiv bearbeitet, und uns viel über Formcharaktere improvisieren lassen, um Prinzipien zu verkörpern und zu erfahren. Gret Palucca hat den Tanz als Kunst verstanden und auch als selbstverständliche geistige Dimension erweitert. Dadurch war der Einfluss des Bauhauses, mit dem sie in Verbindung stand, spürbar.

Durch anschließende Studien in London und Amsterdam kam ich stärker in Kontakt mit den zeitgenössischen Strömungen, einem eher repräsentativen Verständnis von Tanz, mitsamt den Themen, die daraus resultieren, also der Darstellung vom Kampf der

Her influence triggered my general interest in understanding forms, also by way of the conditions of mental backgrounds.

Lasting artistic impressions also came from the summer classes organised by Gret Palucca in Dresden. In individual studies, Palucca worked intensely on the various phenomena synergetic in dance, such as spatial direction, rhythm and beat. For us to embody and experience principles, she had us improvise extensively on formal characters. Gret Palucca understood dance as a form of art and expanded its natural spiritual dimension. There was a palpable influence of the Bauhaus, with which she had been connected.

In subsequent studies in London and Amsterdam, I became more familiar with contemporary movements and their more representational understanding of dance and themes related to it, such as the portrayal of clashing dualities—mythological themes in contemporary guise.

Dualitäten – eine mythologische Themenlage in zeitgenössischem Gewand. Das konnte mich nicht wirklich interessieren.

Nach dem Querschnitt meiner Erfahrungen drängte sich eine vergleichende Wahrnehmung auf, vor allem die des Bruches von Traditionen und Entwicklungsschritten durch das NS-Regime in Hinsicht einer neuen Rolle des Körpers in der Kultur. Tatsache ist, dass der Körper eines der großen Themen des 20. Jahrhunderts war, sein Stellenwert vor allem im Bewusstsein jedes einzelnen Menschen und als Spekulationsfaktor in der Philosophie. Nach und nach wurde es für mich selbstverständlich, auch die Ermordung von Millionen Menschen in den Konzentrationslagern als eine Äußerung zu diesem Thema zu sehen.

In den erzählerischen Formen zeitgenössischer Künstler taucht der Körper nach wie vor als Repräsentant der alten abendländischen Spaltung auf. Auch als irritierende, nicht beherrschbare Größe, als Objekt er-



However, this was something I was not really interested in.

Assessing the cross section of my experiences, a comparative view suggested itself, especially that of the break in traditions and developments caused by National Socialism in terms of the body's new role in culture. There can be no doubt that the body was one of the great themes of the 20th century, particularly its importance in the consciousness of each individual and as a speculative factor in philosophy. I gradually considered it a matter of course to regard the mass-murder of millions of people in the concentration camps as a statement on this subject.

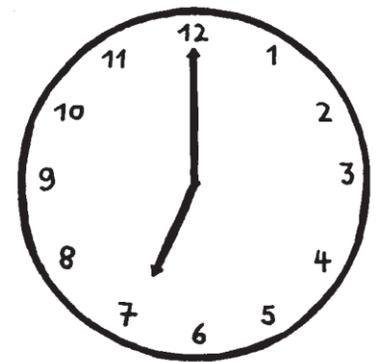
In the narrative forms of contemporary artists, the body continues to appear as a representation of the old Western cleavage—or as a disturbing entity that cannot be mastered, an object of fabricated biographies, a representative of capitalistic ideologies. The use of the body is continued in ever new

modifications until we enter the zone between projection and reality where attributions become meaningless.

To do nothing but to speak of the body and of movement is a static affair. Another approach may be to practice movement as a principle of ever-changing form—not to ask about the forms that present themselves temporarily, but to pursue the phenomenon of the unstoppable dynamic continuum and consciously move away from the place where forms are fixed and represented, also in dance. The explosive nature and inexhaustible possibilities connected with our physical existence in the world can only be developed by action, which is the way into the abstraction layer of our culture where my whole interest is concentrated.

modifications until we enter the zone between projection and reality where attributions become meaningless.

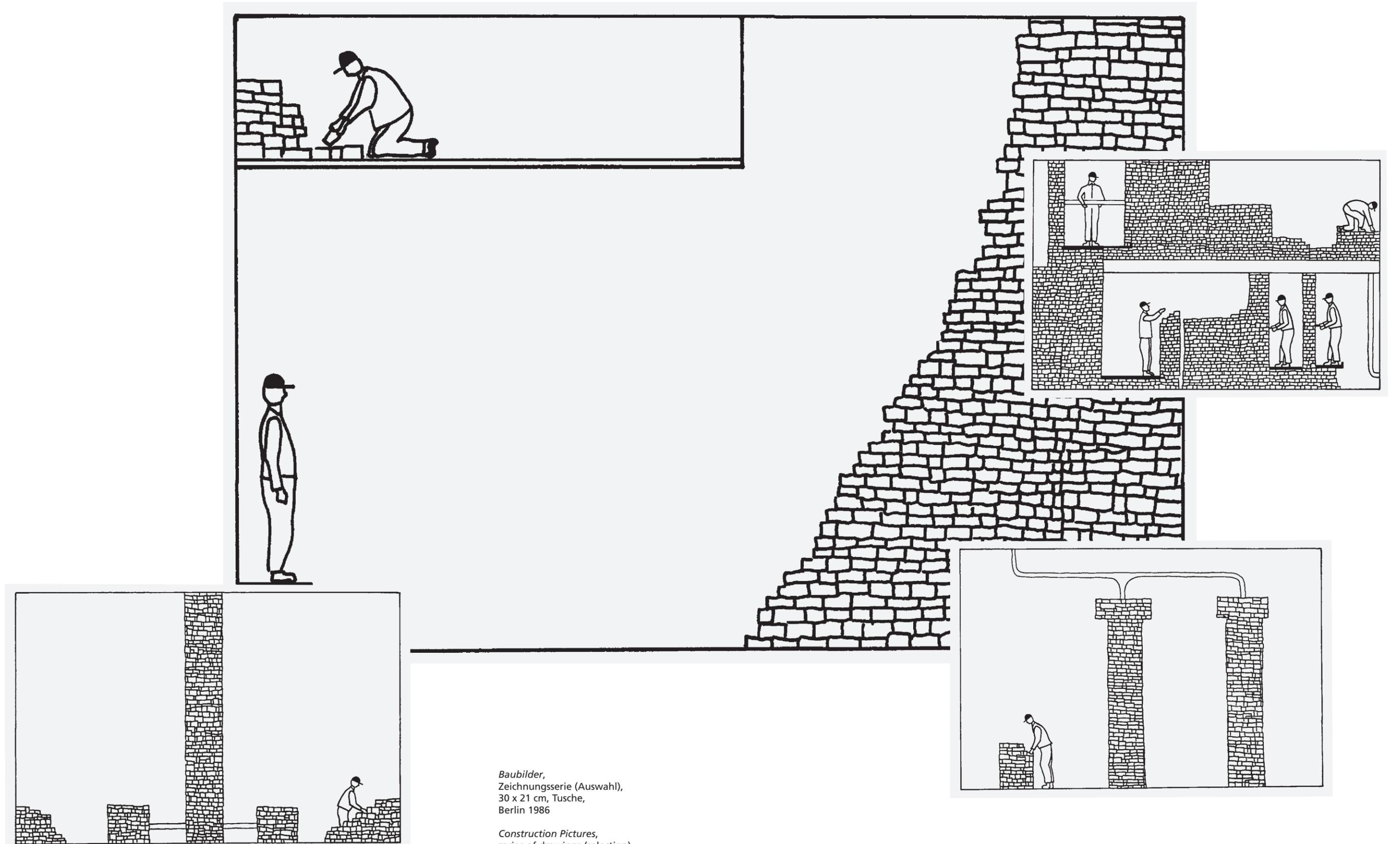
To do nothing but to speak of the body and of movement is a static affair. Another approach may be to practice movement as a principle of ever-changing form—not to ask about the forms that present themselves temporarily, but to pursue the phenomenon of the unstoppable dynamic continuum and consciously move away from the place where forms are fixed and represented, also in dance. The explosive nature and inexhaustible possibilities connected with our physical existence in the world can only be developed by action, which is the way into the abstraction layer of our culture where my whole interest is concentrated.



ARBEITSBEGINN

Spirit Carbon,
Zeichnungsserie (Auswahl)
30 x 21 cm, Umdrucke,
Titel: *Arbeitsbeginn,*
Liegende mit Bügeleisen
Essen 1984

Spirit Carbon,
series of drawings (selection)
30 x 21 cm, transfers,
Titles: *Start of Work,*
Reclining Figure with Iron,
Essen 1984



Baubilder,
Zeichnungsserie (Auswahl),
30 x 21 cm, Tusche,
Berlin 1986

Construction Pictures,
series of drawings (selection),
30 x 21 cm, ink,
Berlin 1986

Tänze und Aktionen

Seit 1975 entwickelte ich Tänze und Aktionen. Ich werde ich an dieser Stelle nicht detailliert die einzelnen Stücke beschreiben, sondern eher Aspekte schildern, die sie verbinden. In den ersten Arbeiten, wie z.B. *Hochzeit* und *Totentanz*, gab es noch thematische Vorlagen und eine Verwendung von Bildmotiven, z. B. die mittelalterlichen Totentanzdarstellungen des großen Reigers der Gleichbehandlung aller weltlichen Hierarchien durch den Schnitter Tod. *Life* war die erste Aktion, die Bedingungen für raum-zeitliche Prozesse in Staffeln von einzeln behandelten Aspekten untersucht. Vier Akteure widmeten sich dem Aufspalten und gleichzeitigen Verkörpern von Phänomenen wie Zeit, Raum und Gewicht, also von Aspekten, die normalerweise als bloße Voraussetzung für die jeweiligen Themen gelten und somit unsichtbar bleiben.

Nur eine Akteurin in *Life* ließ sich unterbrechen in ihrem absichtslosen Da-Sein während der Aktion. Das minutenlange Festhalten und Fixieren einer momentan verkörperten Hal-

Dances and actions

I began creating dances and actions in 1975. Instead of going into the individual works here in detail, I shall in the following describe those aspects they have in common.

In my early works, such as *Hochzeit* (*Wedding*) and *Totentanz* (*Danse Macabre*), I still used thematic models and picture motifs, such as medieval danse macabre illustrations that show how the Great Reaper treats people from all walks of life equally. *Life* was the first action to address and examine conditions of spatio-temporal processes by creating staggered arrangements of the individual aspects investigated. Here, four actors devoted themselves to splitting up and simultaneously embodying phenomena such as time, space and weight—aspects which normally remain invisible because they count as mere prerequisites for the themes propped onto them.

Only one actress in *Life* allowed herself to be interrupted in her purposeless being-there during the action. The only dramaturgical intervention was to hold and fix an embodied posture

*1 Rainer Borgemeister
Die Aktionen von
Ulrike Grossarth (1978-1987)
in: *Reste vom Mehrwert*,
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln, 1997

*1 Rainer Borgemeister
Die Aktionen von
Ulrike Grossarth (1978-1987)
in: *Reste vom Mehrwert*,
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Cologne, 1997

tung und einer Mimik war der einzige dramaturgische Eingriff.

In den darauffolgenden Aktionen mit den Titeln *Das Unheimliche des Normalen*, *Carré* und *Ex Voto* setzte ich Gegenstände ein, die als vermittelnde Medien, gleichsam als Steigerungshilfen, die jeweils verkörperten Aspekte bestimmten und verstärkten. In den *Gotischen Tänzen* kam diese Aufgabe dem Kleid zu, das ich trug. Durch die hohe Dynamik dieses Stückes entstand nach und nach eine Einheit von Trägerin und dem Kleid als „bewegtem“ Stoff. Die *Gotischen Tänze* waren das Resultat einer Auseinandersetzung mit dem Gebrauch von Material während des mittelalterlichen Kathedralenbaus. Die Weise, in der damals der Stein Verwendung fand, diente nicht mehr dem organischen Lasten und Tragen, sondern man dünnte den Stein aus, um metaphysische Ideen zu symbolisieren, die traditionell mit der Abnahme von Material, von Physis, verbunden werden. Mich interessierte die Übersetzung dieses Prinzips auf

and facial expressions for a couple of minutes.

In the subsequent actions, *Das Unheimliche des Normalen* (*The Uncanniness of Normality*), *Carré* and *Ex Voto*, I used objects as mediating media and means of intensification to determine and reinforce each of the embodied aspects. In *Gotische Tänze* (*Gothic Dances*), this task was assigned to the dress I was wearing. The high dynamics of this piece gradually created a unity between me as the wearer and the dress itself as “moving” material. The *Gothic Dances* were the result of an examination of how materials were used in building cathedrals in the Middle Ages. Stone, in those times, was no longer used to support organic loads; it was thinned out so as to symbolise metaphysical ideas traditionally associated with the reduction of material, of physicality. I was interested in translating this principle to my own materiality and the relationship to the spatio-temporal field. I wanted to avoid the spatial geometry and the viewer's



Materialstudie, Würzburg 1974
Material Study, Würzburg 1974



Die Hochzeit, 1977-78
The Wedding, 1977-78



Totentanz, 1978 -80
Danse macabre, 1978 -80

die eigene Materialität und das Verhältnis zum raum-zeitlichen Feld. Ich versuchte, der Raumgeometrie, dem ordnenden Auge der Besucher, in uneindeutige Richtungen auszuweichen und eine multidimensionale Studie anzulegen, deren Gesamteindruck eine unaufhaltsame Dynamik und Intensität in Dauer war.

In den letzten drei Aktionen, die ich unter den Titeln *Material für's Diktat I, II, III* im Laufe von zwei Jahren entwickelte, spitzte sich die unmittelbare Thematisierung von Gegebenheiten zu. In *Material für's Diktat I* stellte ich den Körper selbst in seinen Bedingungen zur Disposition. In einem sonst leeren Raum waren Mikrophon und Lautsprecher an einer Wand angebracht. Dort verlas ich Texte, in denen Bewegungssituationen und -zustände geschildert wurden. Nach jedem Textfragment ließ ich dann die physische Anschauung des soeben Verlesenen folgen. Es war ein weiterer Versuch, die sprachliche Abstraktionsebene mit einer raum-zeitlichen Faktizität abzugleichen. *Material*

organising gaze by moving into ambiguous directions and creating a multi-dimensional study, the overall effect of which was an unstoppable dynamic and intensity in duration.

I developed the last three actions, *Material für's Diktat I, II, III* (*Material for Dictation I, II, III*), over a period of 18 months. In *Material für's Diktat I*, the body itself and its preconditions were put up for consideration. In an otherwise empty room, a microphone and loudspeakers were mounted on a wall. There I read texts in which situations and states of movement were described. Each textual fragment was followed by the physical correspondence of what I had just read. This was a further attempt to synchronise the level of linguistic abstraction with a factuality in space and time. *Material für's Diktat II*, subtitled *Der geliehene Körper* (*The Borrowed Body*), had an old fire brigade tower as point of reference—a clearly defined structure with six large openings, which for weeks I cleaned inside and outside. My curiosity in

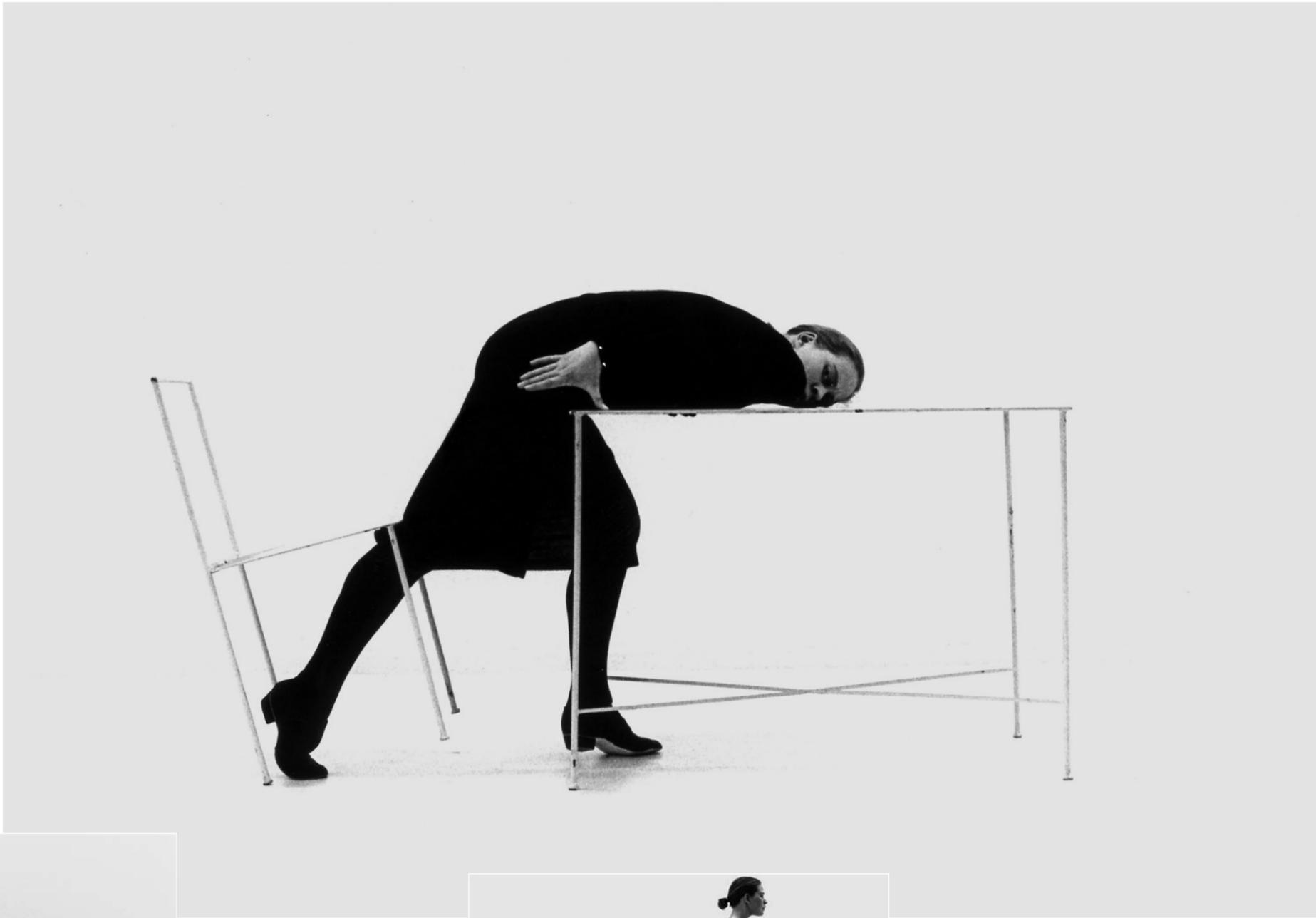
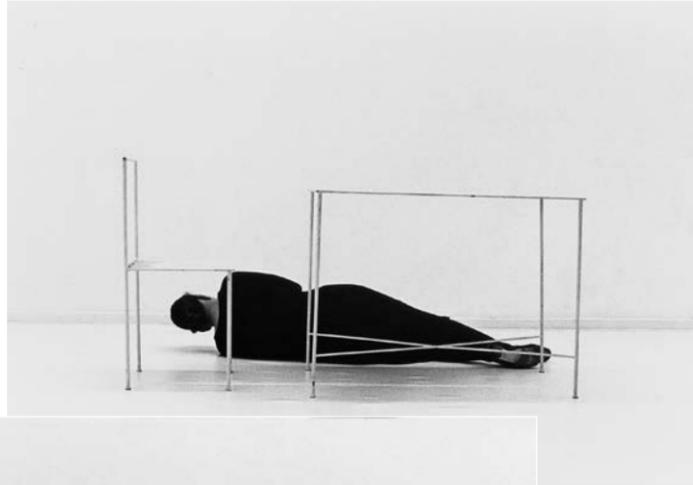


Totentanz, 1978-80
Danse macabre, 1978-80





Das Unheimliche des Normalen, 1980-82
The Uncanniness of Normality, 1980-82



Das Unheimliche des Normalen, 1980-82
The Uncanniness of Normality, 1980-82



LIFE, 1979-82
LIFE, 1979-82

für's Diktat II mit dem Untertitel *Der geliehene Körper* hatte einen alten Feuerwehrturm als Bezugspunkt, einen klar definierten Baukörper mit sechs großen Öffnungen, den ich wochenlang von innen und außen reinigte. Das Gebäude interessierte mich, weil sich seine Höhe und Leere aus der Nutzungsabsicht ergeben hatte, lange Wasserschläuche zum Trocknen darin auszuhängen. Die Aktion begann mit der *Bürgerlichen Dämmerung* (einem Begriff aus der Meteorologie), die mit dem Sonnenuntergang beginnt. Auf dem Gelände vor dem Turm konnte ich an einem Mischpult Licht und Tonelemente einspielen, die im Laufe einer Stunde die Umkehr von einem noch deutlich wahrnehmbaren Baukörper in eine bloße Hülle für das einflutende Licht unterstützte.

Material für's Diktat III war der Abschluss dieser Reihe. Ich sah mich selbst als Ort des Formgeschehens und hielt, der permanenten Bewegung folgend, keine planende kontrollierende Distanz mehr auf-

the building had been sparked by the fact that its height and emptiness resulted from the intention to use it for hanging long water hoses for drying. The action commenced with the *civil twilight* (a meteorological term), which begins at sunset. On the area in front of the tower, I used a mixing console for light and sound elements, which over one hour supported the change from a clearly perceptible building into a mere shell for the incoming light.

Material für's Diktat III completed this series I saw myself as the scene of the formal action and, following the permanent movement, no longer maintained a planning, controlling distance. The type of movements taking place resulted from my interaction with the space surrounding me as an active, consciously perceived sphere. At that particular moment, I was able to embody all aspects normally separated from one another in our culture.

recht. Die Art der Bewegungen, die stattfanden, war das Ergebnis des Zusammenwirkens mit dem mich umgebenden Raum als bewusst wahrgenommener aktiver Sphäre. Dadurch konnte ich alle Aspekte, die normalerweise in unserer Kultur getrennt werden, im Moment verkörpern.

LIFE, 1979-82
LIFE, 1979-82

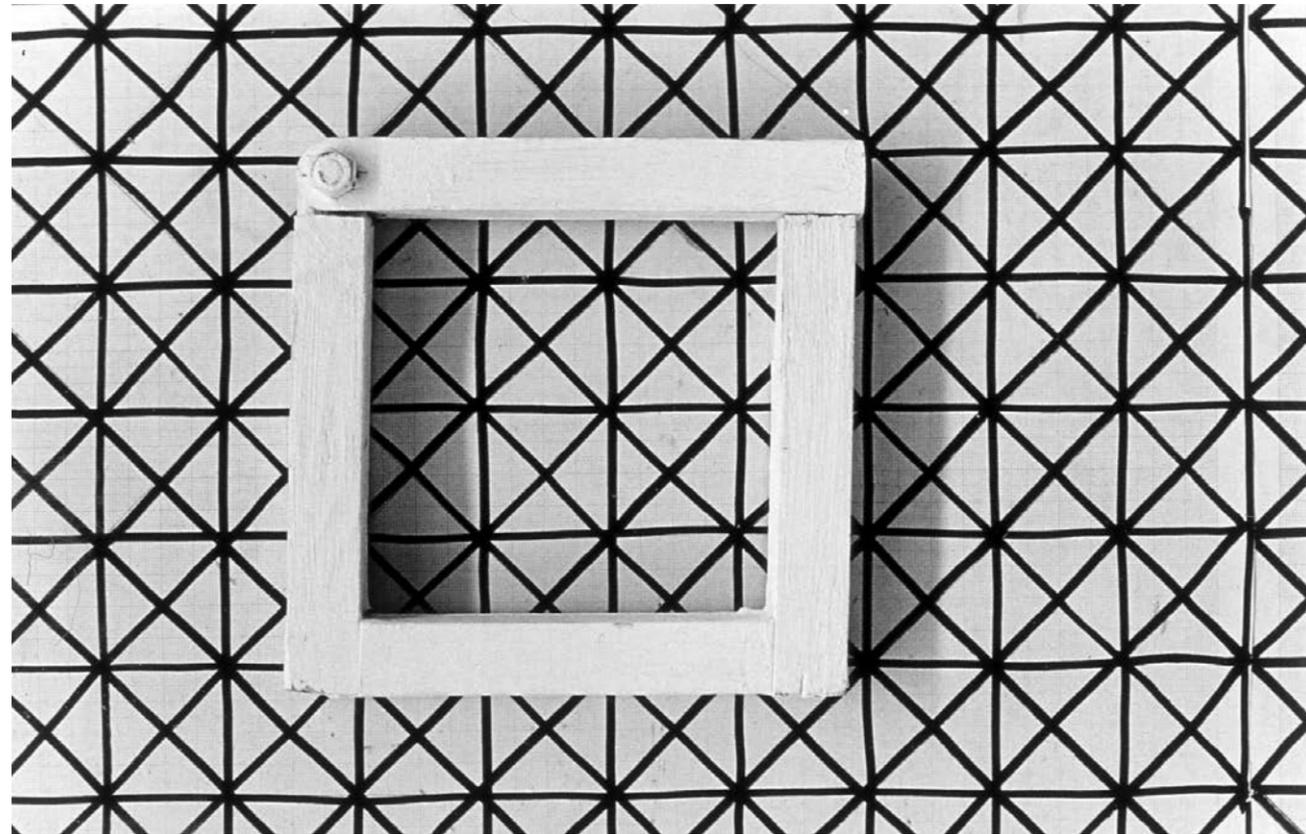
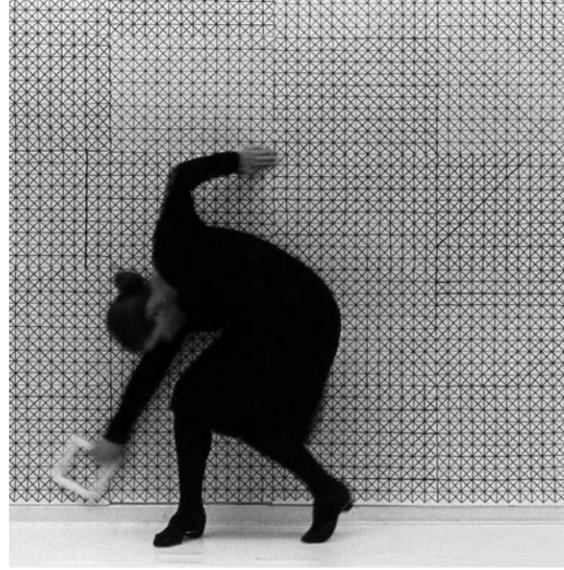




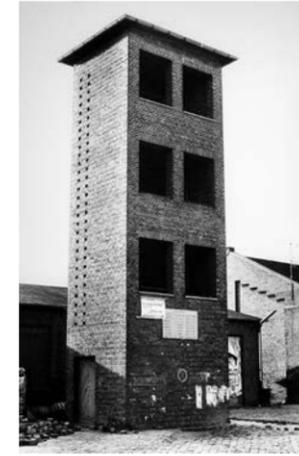
Ex Voto – Handlungen, 1982-84
Ex Voto – Actions, 1982-84



Gotische Tänze, 1983
Gothic Dances, 1983



Carré, 1981
Carré, 1981



Material für's Diktat II,
Der geliehene Körper Oberhausen 1985

Material für's Diktat I, 1984-87
Material for Dictation I, 1984-87

Material for Dictation II,
The Borrowed Body Oberhausen 1985

Im Februar 1981 eröffnete ich gemeinsam mit meinem Freund und späteren Galeristen Rainer Borgemeister eine Zweigstelle der *Free International University* in Essen. Die *FIU* war eine Initiative von Joseph Beuys, die er 1977 auf der *documenta 6* ins Leben rief, in der durch permanente Konferenz an einem universalen Gestaltungsbegriff gearbeitet wurde, der alle Lebens- und Arbeitsfelder der Menschen miteinbezieht. Rainer Borgemeister und ich hatten damals Ateliers in einer alten Schule, die durch die Stadt Essen gefördert wurden, und das Interesse an dieser Art Auseinandersetzung war sehr groß. Schon bald kristallisierte sich als spezifischer Charakter der Essener Initiative die Bezeichnung der *Ambulanten FIU* heraus. In unseren wöchentlichen Ringgesprächen war ‚Alles‘ Thema. Das Merkmal dieser Sitzungen war, dass man sich mit großer Lust dem spontan entstehenden ersten geäußerten Gedanken widmete, um dann mit Spannung zu verfolgen, wie er vom nächsten aufgenommen werden würde und wie Antworten und

FIU^{*2}

FIU^{*2}

In February 1981, my friend and later owner of the gallery representing me, Rainer Borgemeister, and I opened a branch of the *Free International University* (FIU) in Essen. The *FIU* was an initiative founded by Joseph Beuys at the *documenta 6* in 1977. Ongoing discussions were to provide a universal concept of creativity that involved all fields of human life and work. Back then, Rainer Borgemeister and I had studios in an old school that were funded by the city of Essen, and there was a lot of interest in this kind of artistic examination. The name *Ambulante FIU* (*Itinerant FIU*) soon crystallised itself, designating the specific character of the Essen-based initiative. In our weekly discussion rounds, we discussed ‘everything’. The unique feature of these sessions was that everyone was dedicated with great pleasure to the first thought spontaneously expressed, in order to then observe with excitement how it would be taken up by the next person and how content was produced from the answers and considerations that emerged. It was a practice of

*2 Textauszug aus:
Ulrike Grossarth, *FIU Essen* in:
Lokomotive Denken
Hrsg. Wolfgnag Siano,
Weidle Verlag,
Bonn und Berlin, 2002

*2 Text excerpt from:
Ulrike Grossarth, *FIU Essen* in:
Lokomotive Denken
Ed. Wolfgnag Siano,
Weidle Verlag,
Bonn and Berlin, 2002

Erwägungen Inhalte zu produzieren vermochten. Es war die Übung eines ‚plastischen‘ Denkens und Sprechens, und durchaus ein Beobachten des entstehenden Gebildes in der ‚leeren Mitte‘. Ich erinnere mich, dass zuweilen fast eine Euphorie aufkam, weil auf einmal die Wahl der Mittel so entgrenzt war und es eine Möglichkeit zu geben schien, durch künstlerische Prozesse mit einer Essenz des Lebens in Kontakt zu kommen. Es gab einen regen Austausch zwischen Personen mit verschiedenen beruflichen Hintergründen. Zu unserem Kreis gehörten z. B. Apotheker, Studenten, Bäcker, Priester, Schüler, Wissenschaftler und Künstler. Vor allem auch eigene biografische Umstände konnten mit dieser Art des Denkens anders reflektiert werden, sodass meiner Meinung nach die sogenannte zweite Generation der kurz nach dem Krieg Geborenen eine Möglichkeit erhielt, aus der latenten und unbewussten Lähmung der Schuld- und Schamkomplexe in einen Transformationsprozess einzutreten und sich aktiv sprechend und agierend auszuprobieren, um Grenzen

‘sculptural’ thinking and speaking and, indeed, the observation of a structure engendered in the ‘empty centre’. At times, we were almost euphoric because the choice of means was absolutely limitless and artistic processes seemed to provide a way to come into contact with an essence of life. There was a lively exchange between people from different professional backgrounds. Members of our circle included chemists, students, bakers, priests, pupils, scientists and artists. Above all, this way of thinking enabled us to reflect differently our own biographical circumstances. We as the so-called second generation of those born shortly after the war were thus given the chance to leave behind the latent and unconscious paralysis caused by guilt and shame complexes. We could enter a transformation process in which we could try ourselves out by speaking and acting, so as to pace out and experience boundaries. Another characteristic of this practice was our sense of humour and a penchant for paradoxes. One of our last activities as part of the official *FIU*

abzuschreiten und zu erfahren. Ein weiteres Merkmal dieser Praxis waren Humor und die Vorliebe für Paradoxa. Eine unserer letzten Aktivitäten im Rahmen einer offiziellen *FIU* in Essen war das Projekt *Wir wohnen in unserem Büro*. Da wir in unseren Ateliers auch wohnten, was von Seiten der Stadt nicht erlaubt war, haben wir kurzerhand unser gesamtes Inventar zu einer Skulptur in der Mitte des Raumes aufgebaut und diese dann in einer Art Gesprächsveranstaltung öffentlich gemacht. Es war insofern eine belebende Angelegenheit, als zu den Veranstaltungen dann auch städtische Beamte kamen und wir uns über diese Metaebene sehr gut verständigen konnten.

in Essen was the project *Wir wohnen in unserem Büro* (*We Live in Our Office*). Since we also lived in our studios, which the city had not allowed us to do, we quickly built our entire inventory into a sculpture in the middle of the room and then made it public in a kind of discussion event. It was an invigorating affair because these events were also attended by city officials, and we were able to communicate very well on this meta-level.



Wir wohnen in unserem Büro, Essen 1986
We live in our office, Essen 1986

Kohlenstraße 70

In Verbindung mit der Arbeit in der FIU verfolgte ich beständig Fragen der Bewusstseinsbildung durch Bewegung, die in Seminarform an verschiedenen Instituten mit vielen Menschen weiterentwickelt wurden, um diesen Fragen raum-zeitliche Anschaulichkeit zu verleihen. Ein Höhepunkt dieser Untersuchungen war das Seminar *Material und Masse*, das ich 1984 am *Deutschen Institut für Puppenspiel* durchführen konnte. Eine sechswöchige Zusammenarbeit mit nur fünf Personen erlaubte uns ein sehr langsames, detailliertes Vorgehen, und es war mein erster Versuch, plastische Prinzipien direkt mit Handlungsweisen zu verknüpfen.

Wir arbeiteten damals in einem halbverlassenen, ehemaligen Verwaltungsgebäude der Firma Krupp in einem Industriegebiet in Bochum. Dieser Ort bestimmte dann auch viele Experimente, weil historische Bezüge und der ‚Mythos Krupp‘ präsent waren. Einer der eindrucklichsten Versuche, die wir in der fünften Woche durchführten, war eine auf sechs Stunden hin angelegte Aktion in einem ca. 30

Kohlenstraße 70

In connection with the FIU activities, I worked on issues related to the shaping of consciousness through movement. To lend these issues spatio-temporal clarity, I further developed them together with many people in workshops at various institutes. One of the highlights of these investigations was the *Material und Masse (Material and Mass)* workshop given at *Deutsches Institut für Puppenspiel (German Institute for Puppet Theatre)* in 1984. Working with just five people for six weeks enabled us to take a very slow, detailed approach, and it was my first attempt at linking sculptural principles directly with courses of action.

At the time we worked in a semi-abandoned, former administration building of the Krupp company in an industrial estate in Bochum. Due to the presence of historical references and the ‘Krupp myth’, the location had an impact on many of our experiments. One of the most impressive attempts, carried out in the fifth week, was a six-hour action hosted in a 30-square-meter office room on the second floor of the building. Before we

qm großen Büro in der zweiten Etage des Hauses. Wir hatten uns zuvor die Aufgabe gestellt, diesem Raumvolumen mit ausgedehnten Massen, d. h. Gegenständen aller Art und deren Transport in den Raum zu begegnen. Zwei Tage lang stopften wir daraufhin Möbel und Geräte, die wir im Haus fanden, in unsystematischer Weise bis knapp unter die Decke des Raumes hinein, sodass wir gerade noch die Türe schließen konnten. Die Erfahrungen, die Regeln und Bedingungen dieser auf solche Weise hergestellten Fülle, haben wir danach einen Tag lang vor dem Raum sitzend reflektiert und daraus den nächsten Schritt entworfen. Dieser bestand darin, sich in die Masse der verkeilten Gegenstände hineinzubegeben und sechs Stunden darin zu verweilen. Nach anfänglichem Bemühen, sich aktiv mit der Umgebung auseinanderzusetzen, wurde nach spätestens einer Stunde klar, dass die adäquateste Aktion in dieser Struktur das Schlafen war. Das taten wir dann auch.

began, we had set ourselves the task to respond to this spatial volume with extended masses, i.e. with objects of all kinds, form and weight, which we transported into the room. Over a period of two days, we then unsystematically stuffed furniture and equipment that we found in the building into the room, almost up to the ceiling, so that there was just enough space left for us to shut the door. Afterwards, we sat in front of the room for one day, reflecting on the experiences, rules and conditions of the fullness created in this manner and conceiving the next step. It consisted in climbing into the mass of objects wedged together and staying inside it for six hours. After an initial effort to somehow interact with the environment, it became clear after an hour at the latest that the most adequate action to take in this structure was to sleep. And that’s what we did.

Text aus *Übungen*,
Essen 1985

Text from *Exercises*,
Essen 1985



Raum 202,
Projekt: *Material und Masse*,
Bochum 1984

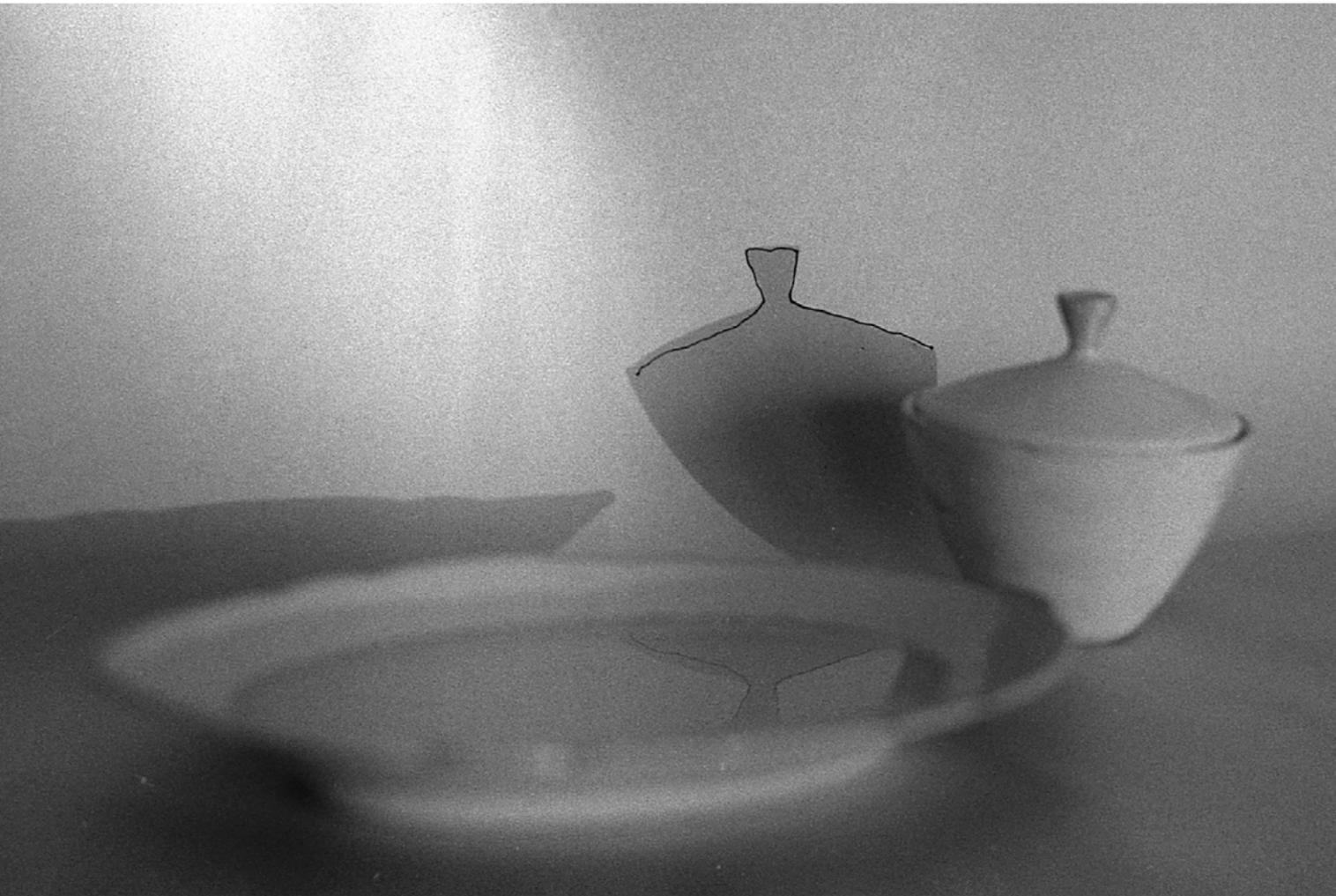
Room 202,
Project: *Material and Mass*,
Bochum 1984

Schränke, Tische, Stühle, Sessel
Sofas, Regale, sonstige Gestelle
in den leeren Raum hineintragen,
abstellen,
lehnen, unterschieben, einzwängen, kanten,
auftürmen, anpassen,
bis in Schrankhöhe schichten, bis in den Türrahmen hinein
Türe schließen.

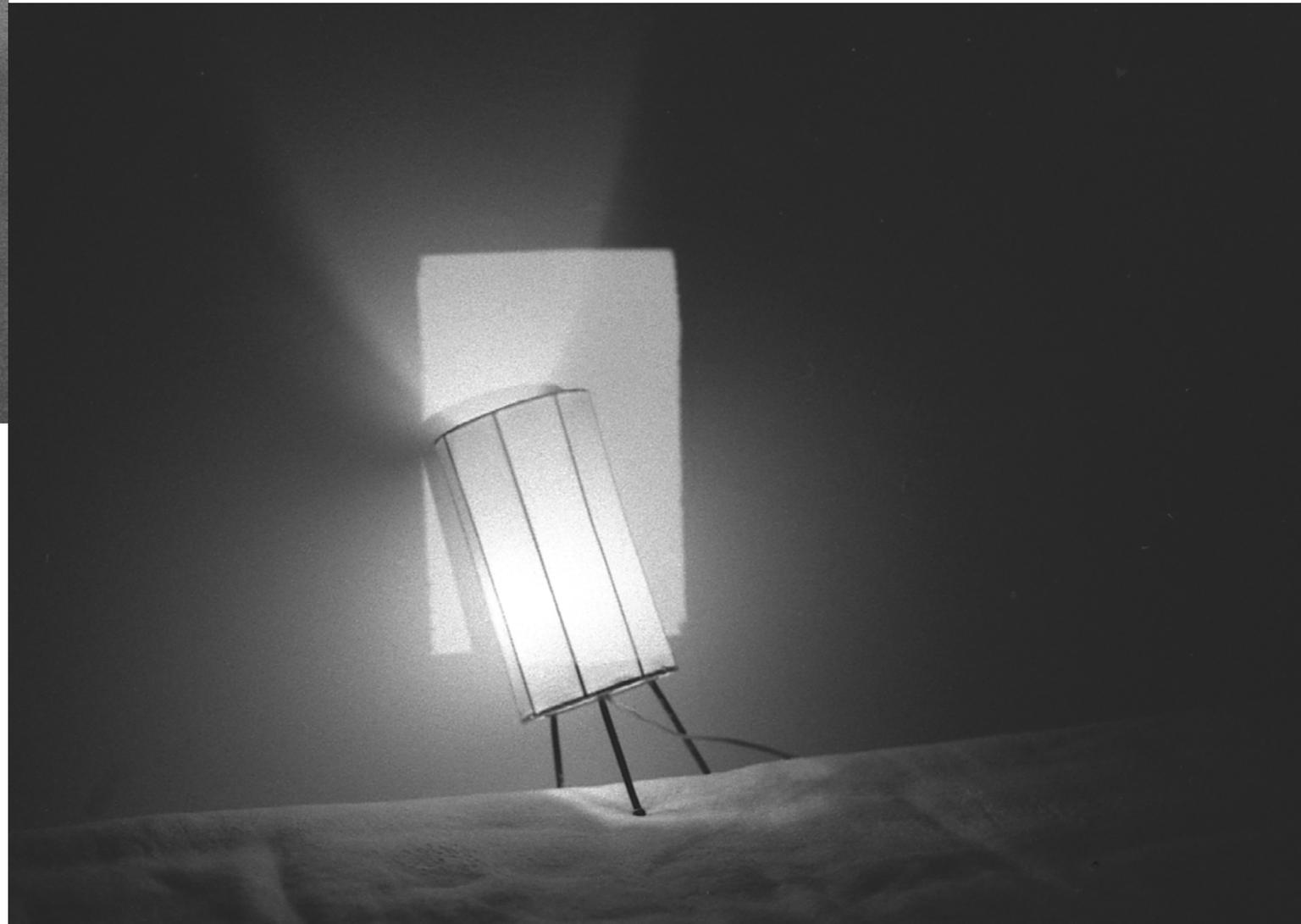
Türe öffnen
sich in die Materialmasse hineinbegeben,
steigen, einsacken, weiterrutschen, liegenbleiben,
Gewicht, Druck, Gegendruck.
In der Stille des verharrenden Materials
lehnen, nachgeben, einpassen,
verschwinden,
ruhen.

Carry cupboards, tables, chairs, armchairs
sofas, sets of shelves, other racks
into the empty room,
put them down,
lean them against one another, shove them,
squeeze them in, wedge them,
pile them up, adjust them,
layer them up to the cabinet height, right into the door frame
close the door.

Open the door
enter the mass of material,
climb up, sink in, slide on, remain stretched out,
weight, pressure, counter-pressure.
In the silence of the material
lean, give in, adapt,
disappear, rest.

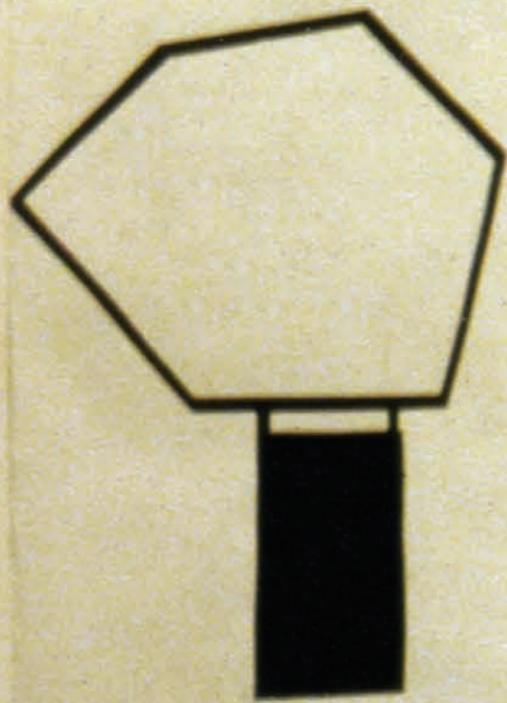


Modelle, Berlin 88
Models, Berlin 88





Modelle, Berlin 89-92
Models, Berlin 89-92



Hilfskörper, Atelier Berlin 1987
Auxiliary Bodies, Studio Berlin 1987

In meinen ersten Arbeiten während eines Aufenthaltes im Künstlerhaus Bethanien in Berlin ging es mir zunächst um Modelle von Bewusstseinslagen, um Veranschaulichung von Staffellungen und Schichtungen im „Raum“ der Wahrnehmung und des Denkens. Die Themen waren deshalb am Anfang: Spiegelung, Projektionen und einfachste Animation von Materiellem. Arbeiten wie *Hilfskörper* und *Handlungsblockade* waren z. B. das Materialisieren von Grenzen – welcher Grenzen, blieb erst einmal unklar. Bei den Hilfskörpern war es die einfache Geste des Aus- und Einschließens. Die ersten Skulpturen waren ganz Ausdruck des verwendeten Materials und der Herstellungsbedingungen. Es wurde kein „Mehrwert“ erarbeitet. Wenn ich zurückdenke, waren dies Versuche, etwas zu fassen, zu begreifen, die Tastversuche eines Bewusstseins in ein Feld hinein, das ich dann jahrelang entfaltet habe. Über weitere Jahre fand und findet bis heute noch ein ständiges Wachsen von Motiven und Verfahrensweisen statt. Um sie in Andeutungen zu nennen:

Milieu 1987

Milieu 1987

My first works during a residence at Künstlerhaus Bethanien in Berlin were concerned with models of states of consciousness, with the illustration of staggered arrangements and stratifications in the “space” of perception and thinking. Thus, the themes I dealt with at the beginning were reflection, projections and the simplest animation of material. Works like *Hilfskörper* (*Auxiliary Bodies*) and *Handlungsblockade* (*Obstacle of Action*), for instance, were materialisations of borders—what borders in particular remains unclear at first. As far as the auxiliary bodies were concerned, this was simply a gesture of exclusion and inclusion. The first sculptures were expressions of the material used and the manufacturing conditions. No “surplus value” was achieved.

Looking back, they were attempts to grasp and comprehend something, attempts of a consciousness groping into a field I subsequently unfolded for years.

In further years, the motifs and methods permanently expanded, and

Verfahrensweisen: schütten, tauchen, entkernen, ballen, werfen
Motive: Löcher/Kreise, Schatten, Stäbe, Licht als Form ohne Körper, Pflanzen als Form ohne Bewusstsein, Brot, (Metaphern).

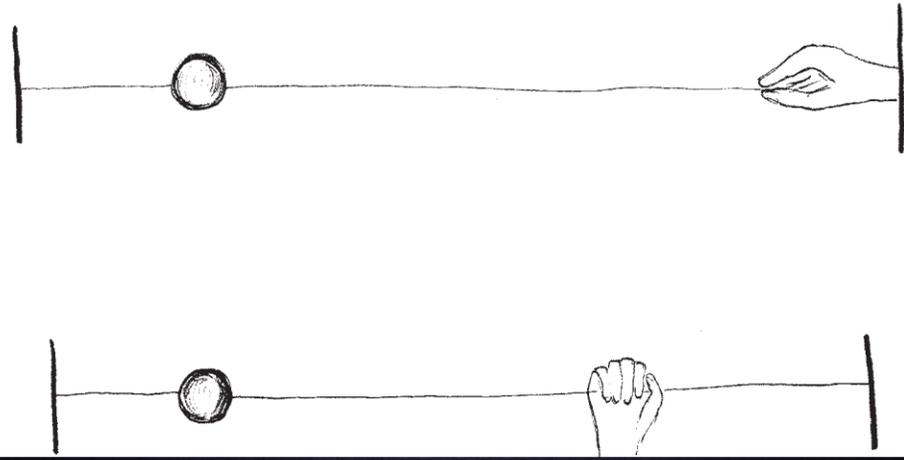
they still continue to do so. Here are some hints at them:
Methods: pouring, diving, removing cores, condensing, throwing
Motifs: holes / circles, shadows, rods, light as a form without body, plants as a form without consciousness, bread, (metaphors).



Atelier Berlin 1987
Studio Berlin 1987

Tisch, Tusche, Ausschnitte,
75 x 100 cm, Berlin 1987

Table, ink, cut-outs,
75 x 100 cm, Berlin 1987



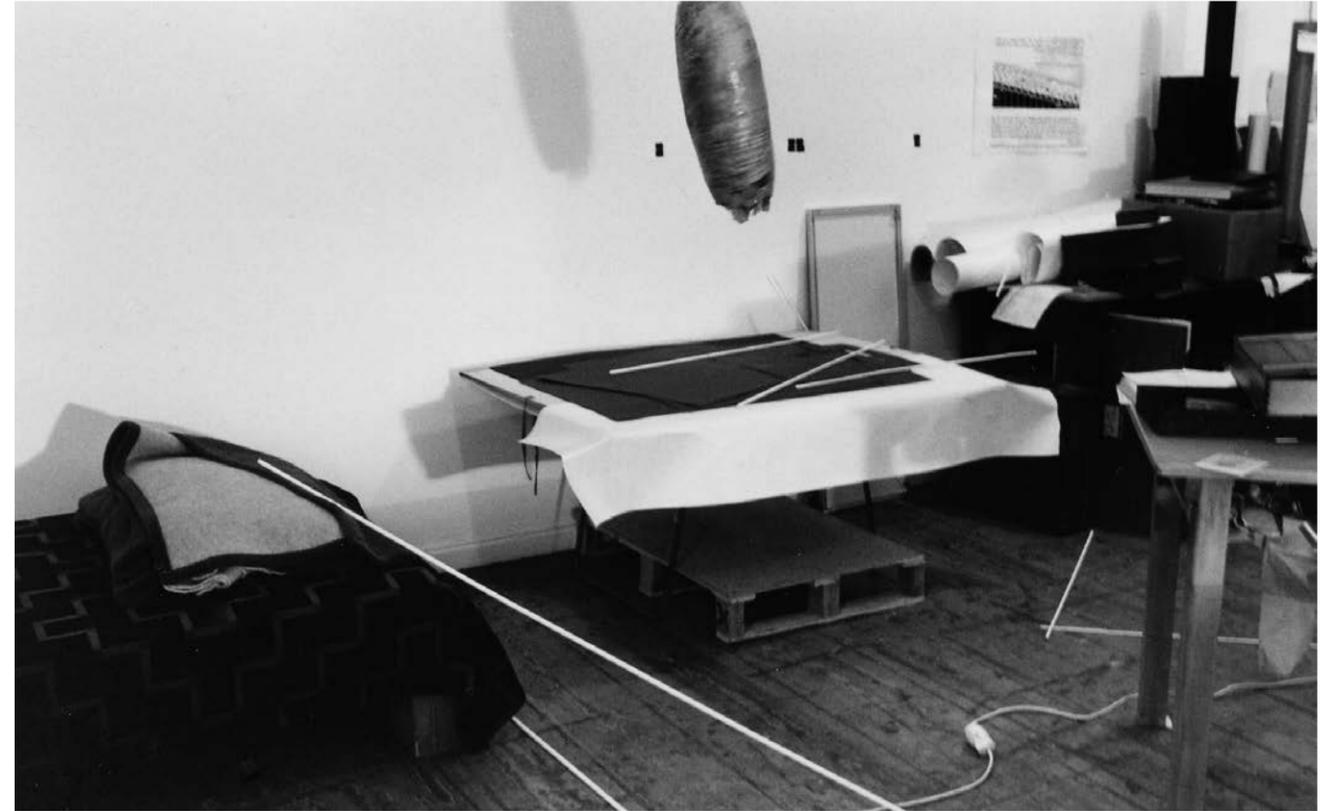
Zeichenbuch 1986,
21 x 30 cm,
Berlin 1986

Drawing book 1986,
21 x 30 cm,
Berlin 1986



Tisch,
Pappe, Folie,
Ausschnitte,
Transparentpapier,
100 x 70 cm,
Berlin 1987

Table,
cardboard, foil,
cut-outs,
tracing paper,
100 x 70 cm,
Berlin 1987



werfen-,
Atelier Berlin 1987

throwing-,
Studio Berlin 1987





Hilfskörper,
Atelier Berlin 1987

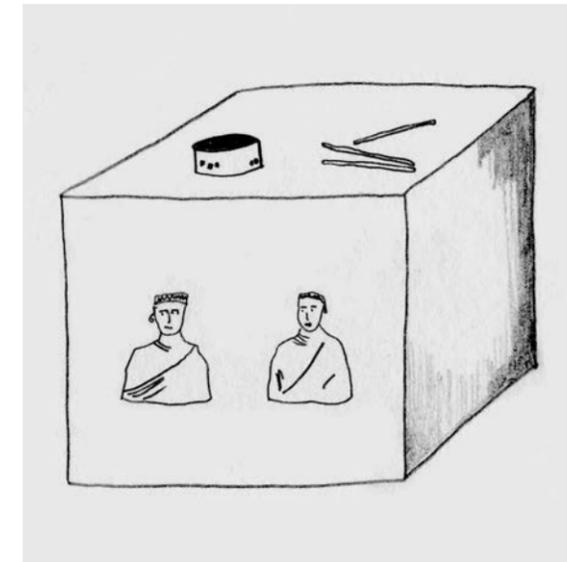
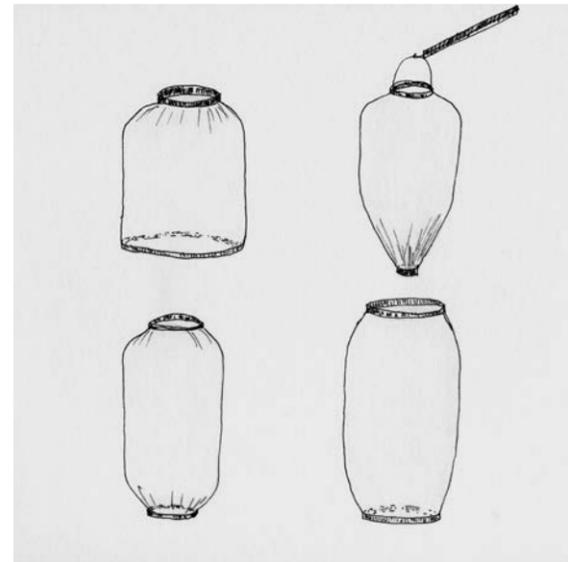
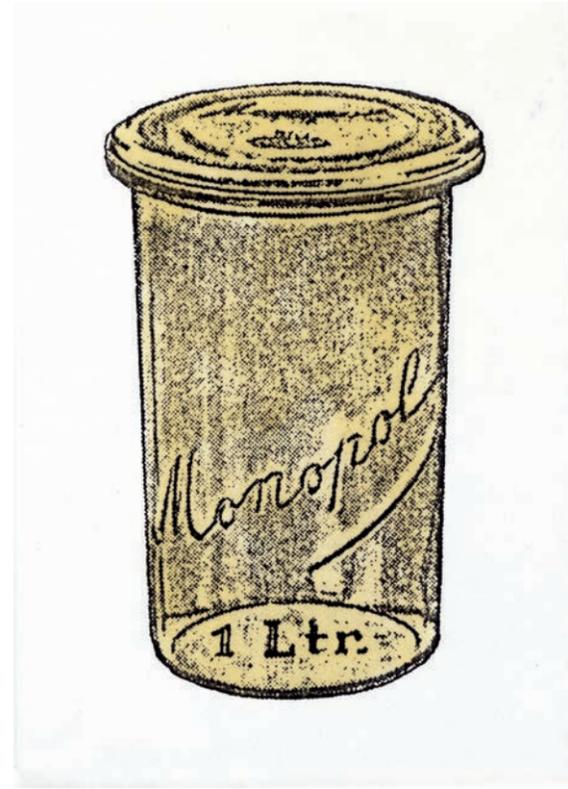
Auxiliary Bodies,
Studio Berlin 1987

Monopol, (Detail),
Umdruck, Berlin 1987

Monopoly, (detail),
transfer, Berlin 1987

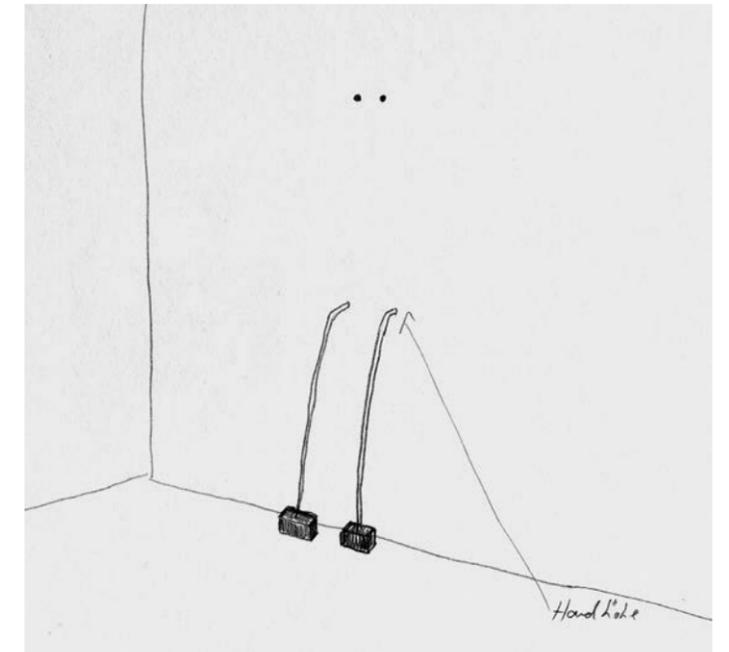
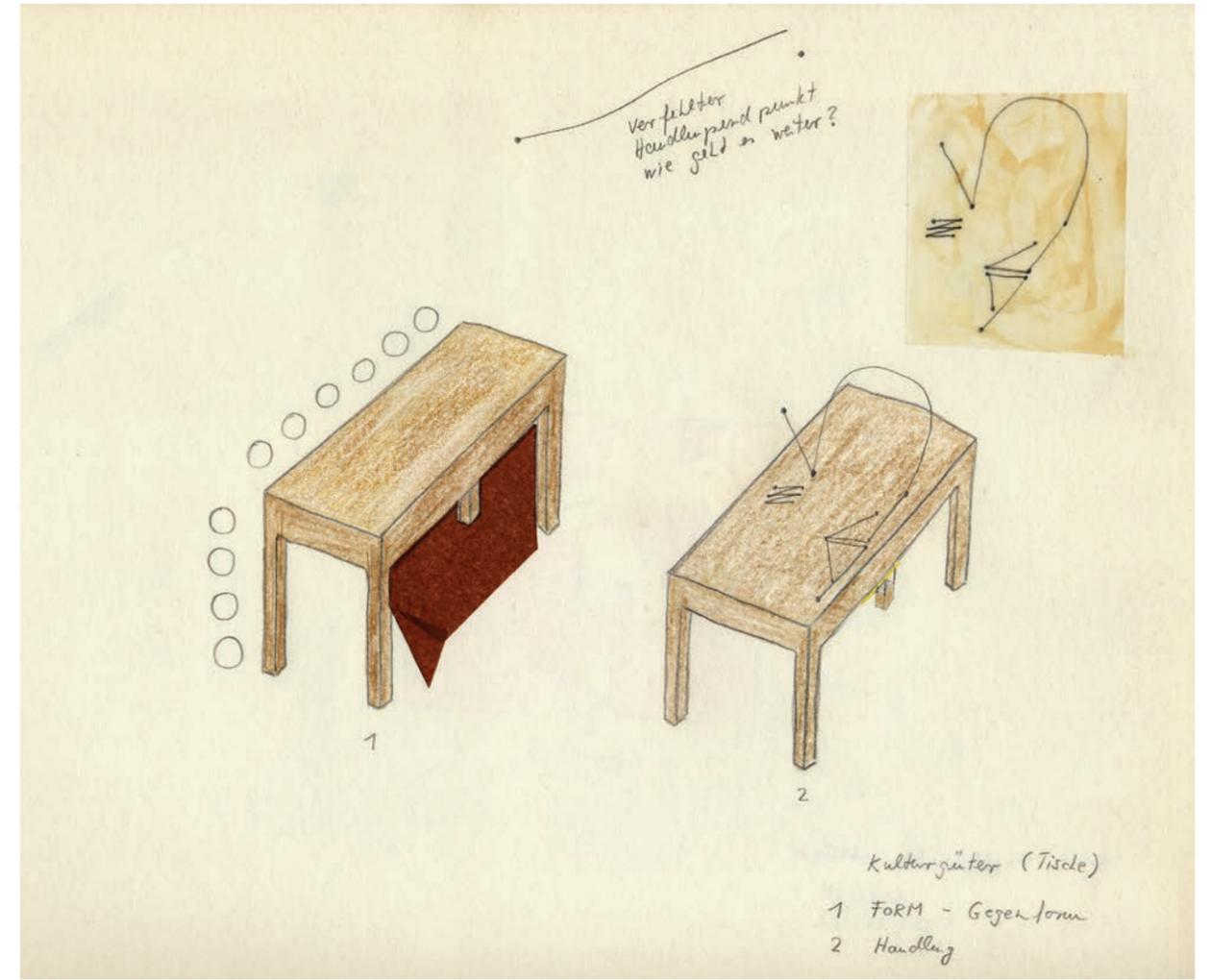
Zeichenbuch 1987,
21 x 30 cm, Berlin 1987

Drawing book 1987,
21 x 30 cm, Berlin 1987



Zeichenbuch 1987,
21 x 30 cm, Berlin 1987

Drawing book 1987,
21 x 30 cm, Berlin 1987



GroßDruck- Belastungs- körper

Mit der bildnerischen Arbeit begann auch die Auseinandersetzung mit herrschenden Sichtweisen, den geistigen, unbewussten und mentalen Grundlagen unserer Kultur und auch mein Interesse an geschichtlichen Prozessen trat in den Vordergrund. Das Stadtbild von Berlin, das 1987 noch eindrücklich von diesen Wechselwirkungen gezeichnet war, hat dazu beigetragen. Auf meinen Streifzügen durch die Stadt bin ich dann auf den ‚GroßDruckBelastungskörper‘ gestoßen, ein Relikt der Planung einer Neugestaltung der damaligen Reichshauptstadt Berlin. Dieses Bauwerk wurde 1941 in unmittelbarer Nähe der Kolonnenbrücke errichtet, wo es heute noch steht. Als 1:1 Versuch simuliert er das Gewicht eines Pfeilers des „Bauwerkes T“ (Triumphbogen), um die Tragfähigkeit von Mergelschichten zu erproben. Das Bauwerk ist 12.500 Tonnen schwer und ist, abgesehen von mittig gelegenen Messkammern, massiv aus Beton gegossen. Seine Funktion besteht darin, zu lasten. Es ist ein bloßes Gewicht, das in der Sprache der Bodenmechaniker als „Tot-

HighPressure LoadBody

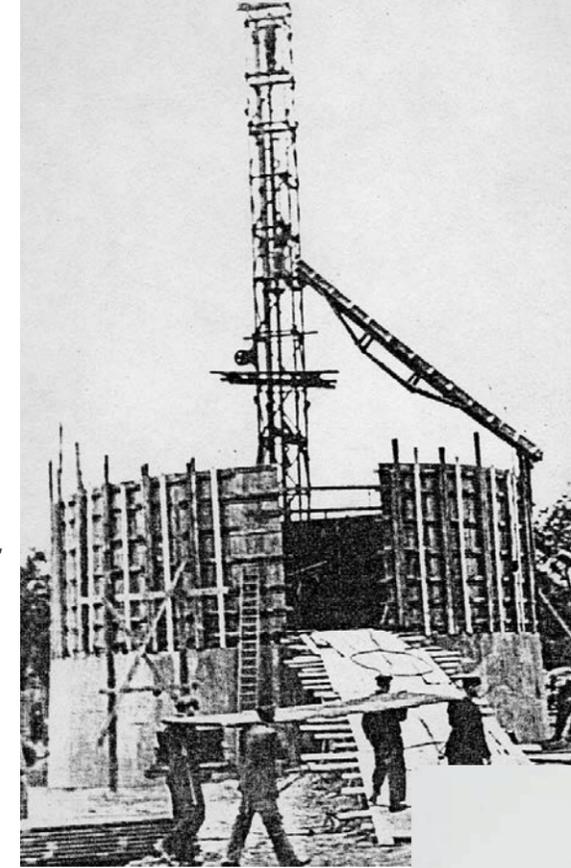
Concomitantly with my pictorial work I began to delve into prevailing modes of perception and the intellectual, unconscious, and mental foundations of our culture. What also came to the fore was my interest in historical processes. A major contribution to the project was the cityscape of Berlin which in 1987 was still impressively marked by these cultural ‘interdependencies’. On my forays through Berlin, I came across the ‘GroßDruckBelastungskörper’ (HighPressureLoadBody), a relic of the planning to transform Berlin, the former capital of the Third Reich. The structure was built in 1941 in the immediate vicinity of the Kolonnenbrücke, where it still stands today. A natural-scale experiment, it was to simulate the weight of a buttress of “Bauwerk T” (Triumphal Arch) to test the weight-bearing capacity of marl layers. The building, weighing 12,500 tonnes, is cast in massive concrete, except for the central measuring compartments. Its function is simply to exert load. It is pure weight—soil mechanics would

last“ bezeichnet wird. Die Form des ‚GroßDruckBelastungskörpers‘ und seine Größe definieren sich nach dem spezifischen Gewicht von Stahlbeton und (nach 1942) Sandbeton, weil der Stahl in der Rüstung benötigt wurde. Diese Zeitmarke kann man durch die Verwitterung der oberen Hälfte des Bauwerkes nachvollziehen. Es zeigt meiner Meinung nach die Initialgesten unserer Kultur: das Vereinzeln, Abstrahieren, Symbolisieren eines nur auf sich selbst bezogenen Körpers, der keine Attribute hat, die auf ein Umfeld, eine Umgebung oder auf eine Anschlussfähigkeit irgendwelcher Art deutet. Als Anschauungsmodell und Darstellung einer extremen, unvermischten, monotonen Körperlichkeit, der die Ideenwelt unvermittelt konträr ist, wirkt es wie ein Riesensymbol der Spaltung in der abendländischen Denktradition zwischen Geist und Materie, Mentalem und Physischem, die die Grundvoraussetzung für totalitäres, starres, blockhaftes Denken und Handeln ist. Form und Funktion, Erscheinungsbild und Zweck sind gleichermaßen dumpf. Das Bauwerk

speak of a “dead load”. Its shape and size are defined by the specific weight of reinforced concrete and (after 1942, when steel was needed in arms production) sand-blasted concrete. The mark of time can be traced when looking at the marks of weathering on the top half of the structure. In my opinion, the structure testifies to initial gestures of our culture—the individualisation, abstraction, symbolisation of a purely self-referential body that is void of attributes referring to context, environment or any kind of connectedness. As an illustration and representation of extreme, undiluted, monotonous physicality, to which the world of ideas stands in unmediated contrast, it appears as a gigantic symbol of the cleavage introduced which the occidental philosophical tradition introduced between mind and matter, the mental and the physical, and which is the prerequisite for totalitarian, rigid, block-like thinking and action. Form and function, appearance and purpose, all appear equally vacuous. The building

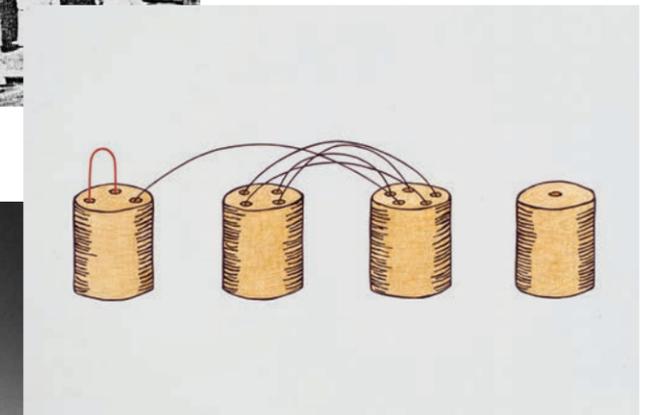
Bauarbeiten am
,Großdruckbelastungskörper‘
in Berlin 1941

Construction work on the
,High Pressure Load Body‘
in Berlin 1941



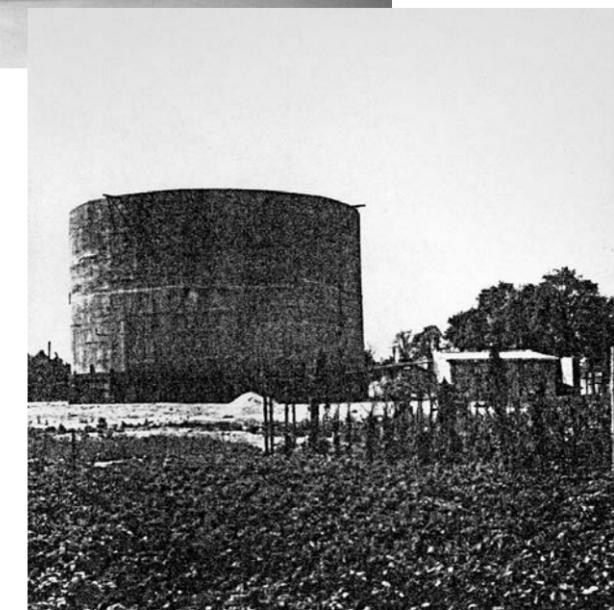
Ursprünge,
Tusche, Buntstift,
40 x 60 cm,
München/Berlin 1994-96

Origins,
ink, coloured pencil,
40 x 60 cm,
Munich/Berlin 1994-96



entkernen,
Metall, Gips, Pappe,
25 x 17 cm,
Berlin 1994

removing the core,
metal, plaster, cardboard,
25 x 17 cm,
Berlin 1994



,Großdruck-
belastungskörper‘,
Berlin 1942

,High Pressure
Load Body‘,
Berlin 1942



„Großdruck-
belastungskörper“,
Berlin 1987

„High Pressure
Load Body“,
Berlin 1987

wirkt wie ein unbewusst gesetztes Statement der gesamten Geistesverfassung der NS-Ideologie.

Durch das Nachdenken über diese Themen gelang es mir, die Atmosphäre meiner Jugend wiederzubeleben, in der es nach den Auschwitzprozessen 1963 die Erkenntnis gab, dass jedes Ding eine perverse Variante haben kann, dass ein Ofen auch etwas anderes sein kann, dass an einer Lampe ein bestialisches Detail angebracht sein kann – es kam eine Ambivalenz in mein Leben, die ich später im Stammlager in Auschwitz z. B. in den sogenannten ‚Schwimmbecken‘ manifestiert sah, sodass mir schwindelig wurde. Diese Formen des praktizierten Zweideutigen, die zynische Zuschreibung von Begriffen und dadurch entstehende Symbolsysteme, die Doppelbödigkeit zwischen Begriff und tatsächlichem Gegenstand, hat mich später in den Fragestellungen zu *BAU I* geleitet.

is like an unconscious statement on the entire state of mind of National Socialist ideology.

By thinking about these topics, I was able to relive the atmosphere of my youth. The 1963 Auschwitz trials engendered the awareness that everything has a perverse variant, that an oven can also be something else, that a beastly detail could be attached to a lamp. In those years, an ambivalence came into my life that I later saw manifested in the ‘swimming basins’ in the main camp in Auschwitz—it made me nauseous. These forms of practised ambivalence, the cynical attribution of terms and the resulting symbolic systems, the ambiguity between concept and actual object, later resurfaced in the questions addressed in *BAU I*.



„Schwimmbad“
Stammlager Auschwitz,
Oświęcim 2003

„Swimming basin“
main camp Auschwitz,
Oświęcim 2003

Mohn / backen und bauen

Seit 1987 interessierten mich die Architekturmaßnahmen des NS-Regimes in Berlin, vor allem die Pläne zur Umgestaltung der Stadt zur Hauptstadt ‚Germania‘. Der Zentralpunkt der Planung war die sogenannte ‚Große Halle‘, ein gigantischer Kuppelbau, zu dem Zufahrts- und Paradastraßen geplant waren, die im Achsenkreuz angelegt werden sollten. Auf einem Dekorationsvorschlag für einen Festtagstisch aus einem Kochbuch der 30er Jahre sah ich strukturell das Gleiche; nämlich als zentrale ‚Plastik‘ einen Napfkuchen, von dem axial Schmuckbänder zu den Tischecken laufen, an deren Ende kleine Kränze befestigt sind. Die Szene wirkte auf mich wie die Abbildung eines Architekturmodells von Albert Speer. Ich bearbeitete dieses Motiv als große Fotokopie mit Tusche und Dammarharzfirnis. Bei einem Besuch des Konzentrationslagers Auschwitz fand ich im dortigen Archiv ein Foto des Lagerarztes Carl Clauberg, der mit einem Napfkuchen im Garten steht. Diese Kombination schockierte mich und erhellte mir mentale, unbewusste Zusammenhänge. Daraufhin erwei-

Poppy / baking and building

My interest in the architectural measures adopted by the National Socialists in Berlin, particularly their plans to transform Berlin into the capital ‚Germania‘, goes back to 1987. The central point of the planning was the so-called ‚Great Hall‘, a gigantic dome structure, to which access and parade avenues were planned, which were to be laid out in the shape of an axis. I discovered the same thing, in terms of structure, on a decoration proposal for a festive table from a cookbook from the 1930s: the central ‚sculpture‘ of a ring-shaped pound cake from which decorative ribbons with small wreaths at their end run axially to the table corners. The scene seemed to me like the illustration of an architectural model by Albert Speer. I treated a large photocopy of this motif with ink and resin varnish. When visiting Auschwitz, I found a photo of Carl Clauberg, the concentration camp physician, in the local archive; it shows him standing with just such a pound cake in a garden. I was shocked by this combination—it revealed to me the mental, unconscious interrelations

terte ich die Arbeit durch zusätzliche assoziative Bildmotive, um die für mich irreversible Pervertierung von einfachen Dingen zur Erscheinung zu bringen.

Im Kleinen wie im Großen das Gleiche: vergrößerte, aufgeblasene Proportionierung. Hier wurde der Formenkanon des bürgerlichen Milieus in seiner konventionellen Starre und hintergründigen Ambivalenz sichtbar. Aber auch unbewusste Formalisierungen spielen eine große Rolle. So hat zum Beispiel der Teigzopf große Ähnlichkeit mit der Challa, dem jüdischen Schabbatbrot, und die Dose daneben ähnelt den Zyklon-B Behältern im Museum Auschwitz. Unterstrichen wird das ebenfalls durch den Text aus den *Erinnerungen* von Albert Speer, der sein letztes Treffen mit Hitler im Führerbunker 1945 am Potsdamer Platz schildert. Dabei spricht er vom Mobiliar der Räume und davon, wie Eva Braun ihm Kuchen, Konfekt und Sekt anbietet. Sogar die Marke des Sekts wird überliefert – Versuch eines großbürgerlichen Ambientes unter der Erde.

inherent in heterogeneous cultural phenomena from one and the same time. I subsequently expanded the work by adding image motifs intended to provoke associations and to visualise the irreversible transition, or rather perversion, of simple things.

From things very large to things very small, we find the same magnified, puffed-up proportions. The formal canon of the bourgeois milieu is applied in its conventional rigidity and enigmatic ambivalence. However, also unconscious formalisations matter here. For example, the braided bun shows a conspicuous similarity with a challah, the Jewish Shabbat bread, and the tin next to it resembles the cyanide B tin cans in the museum in Auschwitz. This is also underlined by the text from Albert Speer's *Erinnerungen (Memoirs)*, which gives an account of his last meeting with Hitler in the Führerbunker at Potsdamer Platz in 1945. He tells of the furniture in the rooms and Eva Braun offering him cake, confectionery and sparkling wine. Even the brand of sparkling wine is mentioned—the attempt to create an upper-class ambience underground.

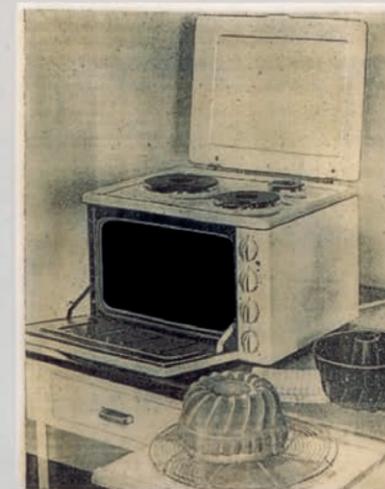
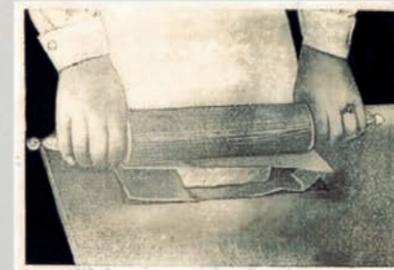
Mohn / backen und bauen,
Fotokopie, Tusche, Dammarharz,
170 x166 cm, 1987-90

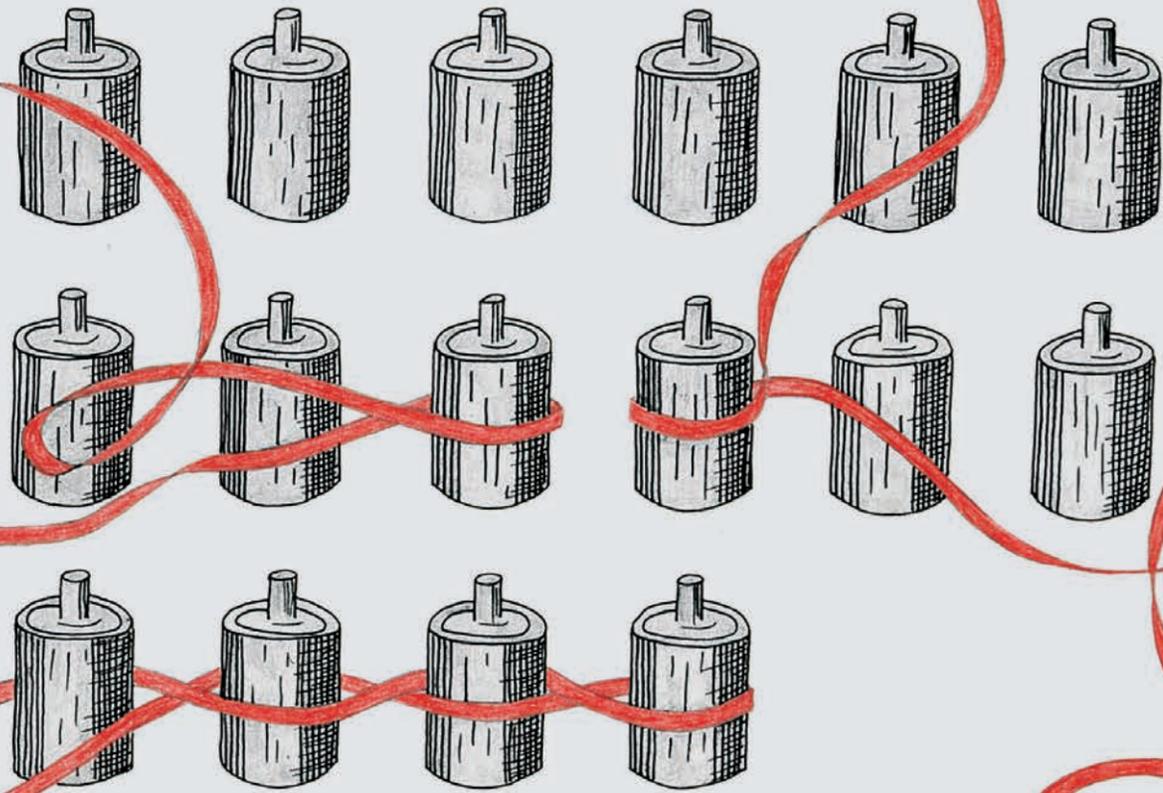
Poppy / baking and building,
photocopy, ink, dammar resin,
170 x166 cm, 1987-90



Gegen Mitternacht ließ mich Eva Braun durch einen SS-Diener bitten, in ihren kleinen Bunker zu kommen, der gleichzeitig Schlaf- und Wohnzimmer war. Der Raum war freundlich eingerichtet, sie hatte sich die aufwendigen Möbel vom oberen Geschoss mitgenommen, die ich ihr vor Jahren für ihre zwei Räume in der Kanzlerwohnung erworben hatte. Weder die Proportionen noch die ausgewählten Furniere wollten zu der düsteren Umgebung passen. Zu allem Überflus zeigte eine der Insassen auf den Türen der Kommode ihre Initialen zu einem Glückskeke stilisiert.

Wir konnten uns in Ruhe unterhalten, denn Hitler hatte sich zurückgezogen. In der Tat war sie die einzige Prominente und Todgeweihte in diesem Bunker, die eine bewundernswerte und überlegene Ruhe zeigte. Während alle anderen, exaltiert heroisch wie Goebbels, auf Rettung bedacht wie Bormann, ausgeläccht wie Hitler oder zusammengebrochen wie Frau Goebbels waren, offenbarte Eva Braun eine fast heitere Gelassenheit. »Wie wäre es mit einer Flasche Sekt zum Abschied! Und etwas Konfekt. Sie haben sicher schon längere Zeit nichts mehr gegessen.« Schon daß sie als erste, nach vielen Stunden im Bunker, daran dachte, daß ich hungrig sein könnte, fand ich aufmerksam und rührend. Der Diener brachte eine Flasche Moët et Chandon, Kuchen, Konfekt.





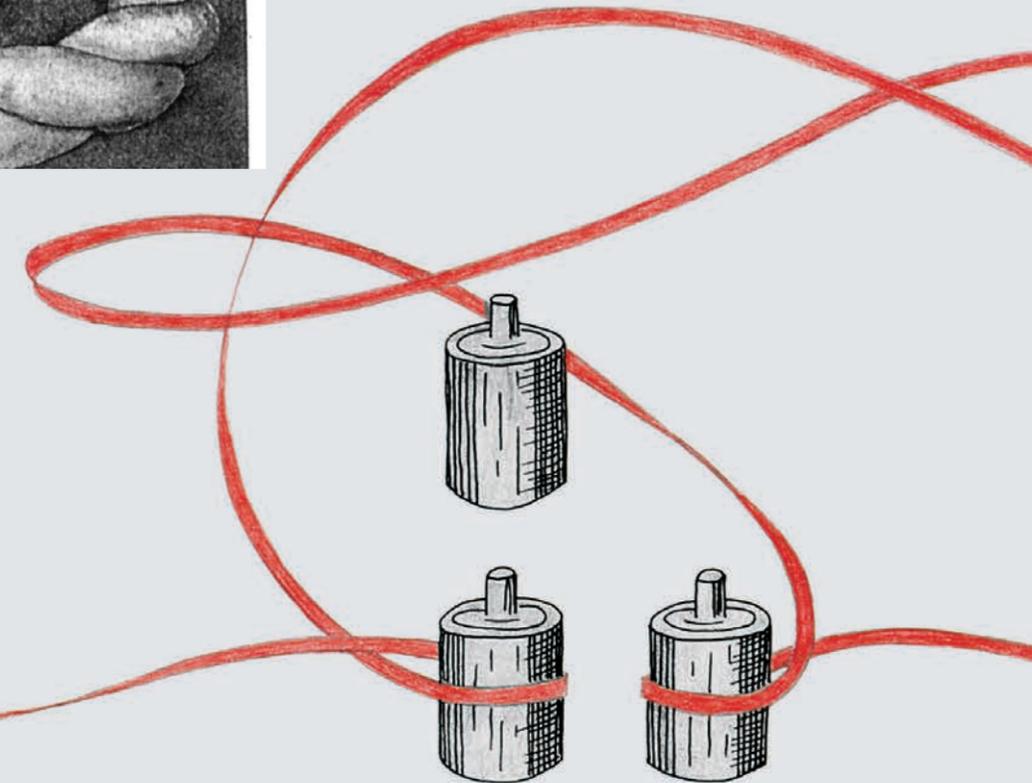
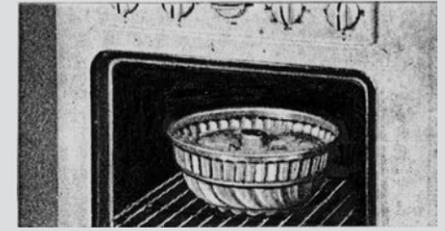
DeFormen,
Tusche, Bunstift,
35 x 48 cm,
Berlin 1995

DeForms,
ink, coloured pencil,
35 x 48 cm,
Berlin 1995



*Studien zu Mohn /
backen und bauen,*
Tel Aviv, 1988

*Studies on Poppy /
baking and building,*
Tel Aviv, 1988



Milieu 1988

Um die „Methoden“ meines Anfangs im Umgang mit bildlicher Darstellung zu verdeutlichen, die immer mit ‚Körperthemen‘ verschränkt waren, gehe ich hier etwas ausführlicher auf die Bearbeitung einer Werkserie von J. E. Ridinger ein. Der Künstler war ein berühmter Kupferstecher, der sich speziell mit Tier- und Naturdarstellungen einen Namen gemacht hat. In seinen Stichen *Vorstellung derer Schul- und Campagnepferde nach ihren Lektionen*, Augsburg 1760, handelt es sich um kulturell-ausdrucksmäßige Steigerungsformen, um Idealisierungsvorgänge materieller, organischer bzw. lebendiger Gegebenheiten, die die Struktur der Denk- und Weltwahrnehmung in seiner Epoche spiegeln. Aus den 46 Kupferstiche umfassenden ‚Lektionen‘ von Ridinger suchte ich 19 Blätter aus und stellte sie in eine neue Reihenfolge mit dem Titel *Parcours*. In einem ein Jahr dauernden Prozess „operierte“ ich, durch Fotokopie- und Collagetechnik, die Pferde und Reiter aus den Bildern heraus. Die Beschreibung der einst abgebildeten Positionen des Pferdes ließ ich stehen.

Milieu 1988

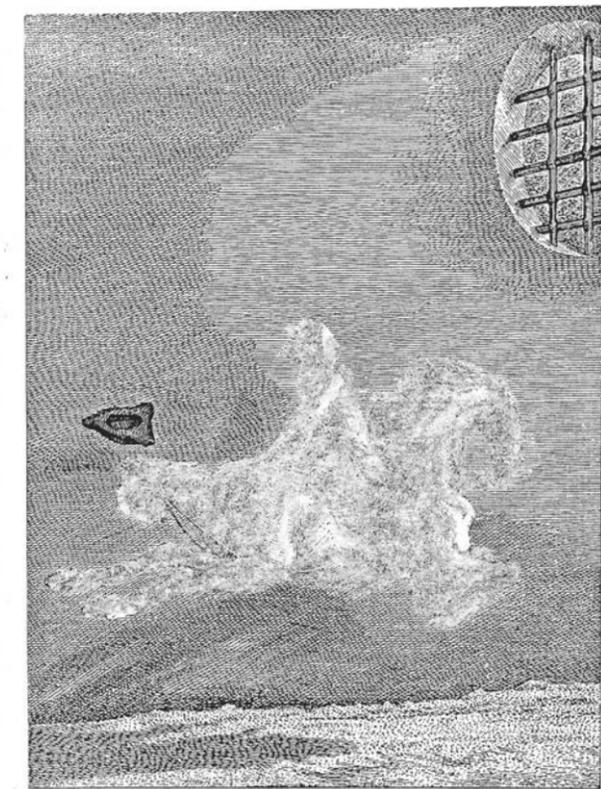
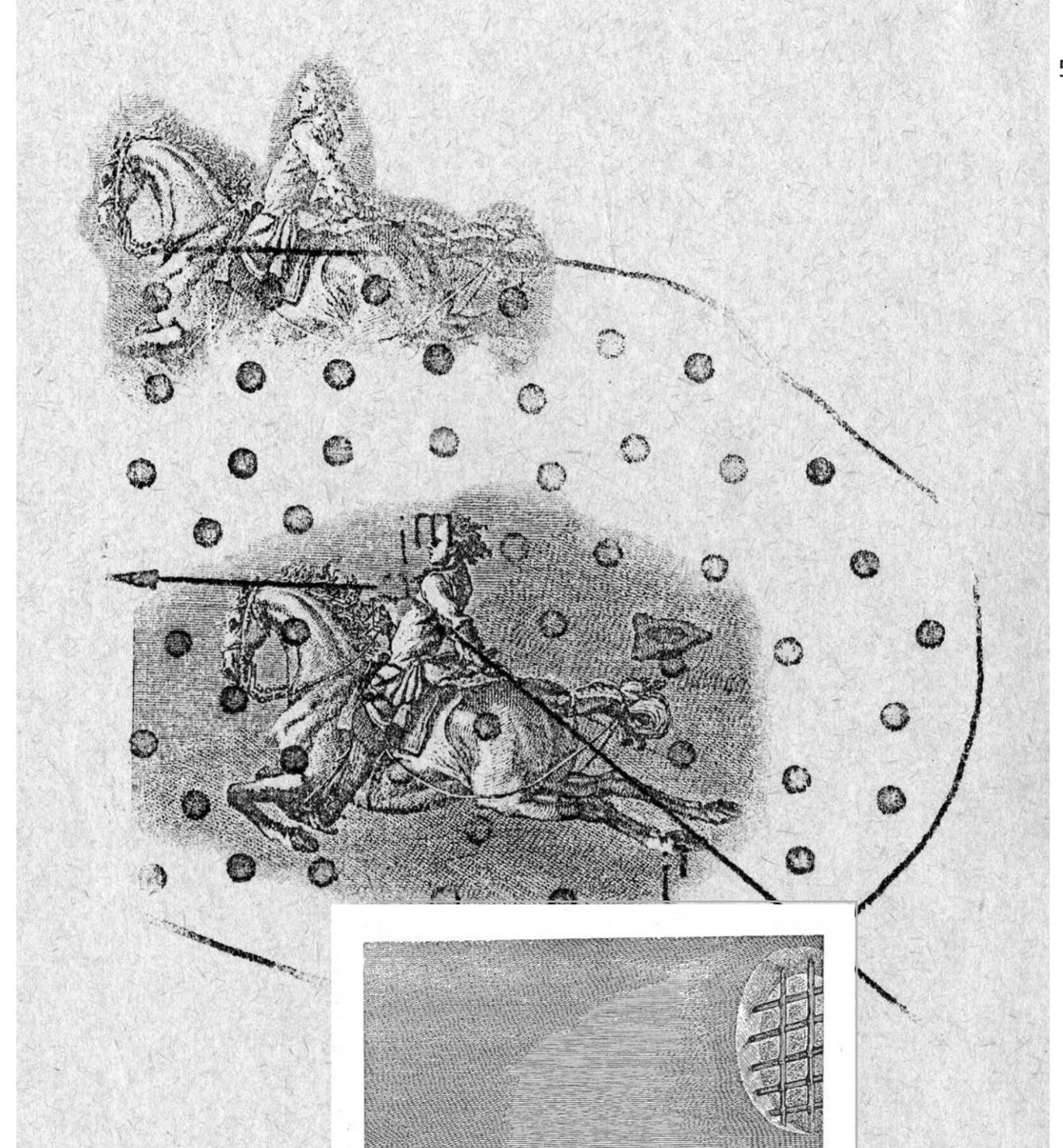
Aiming to clarify the “methods” used when I began dealing with pictorial representation—methods that were always intertwined with ‘body themes’—I will describe in more detail here my treatment of a series of works by J. E. Ridinger. The artist was a famous engraver who gained a reputation especially for depictions of animals and nature. His series of copperplate engravings, entitled *Vorstellung derer Schul- und Campagnepferde nach ihren Lektionen* (*Presentation of those School and Campaign Horses after their Lessons*), Augsburg 1760, are culturally-expressive forms of intensification, processes of idealising material, organic or living actualities, which reflect the structure of thinking about and perceiving the world in his epoch. From the 46 copperplate engravings in Ridinger’s *Lektionen*, I selected 19 sheets and arranged them in a new sequence entitled *Parcours*. In a process that lasted one year, I “operated” the horses and horsemen out of the pictures by means of photocopying and collage.

Das Werk besteht nun aus originalgroßen Kopien von Ansichten der leeren Räume und dem beschreibenden Text der Übungen aus der ‚Hohen Schule‘ der Pferdedressur. Damit eliminierte ich die Darstellung eines nach ästhetischen Gesichtspunkten dressierten Pferdekörpers, der natürlich auch für militärische Zwecke präziser eingesetzt werden konnte. Hier zeigt sich das Verhältnis der Menschen des 18. Jahrhunderts zur eigenen Körperlichkeit/Materialität und dem daraus resultierenden Denken und Handeln. Ich wollte die Darstellung eines Pferdes entfernen, das gerade auf dem Höhepunkt der intendierten Form ein Bewegungsziel erreicht, einen ‚idealen‘ Moment also, der in Wirklichkeit nur Sekunden dauert, d. h. die mediale Vermittlung dessen, was existentiell andere Bedingungen aufweist: die durch Bewegung erzeugte Form, deren wesentliches Merkmal die ständige Wandlung ist.

Ein anderes Projekt, das ausgehend von historischem Material entstand war die Bearbeitung der Kupferstiche

I retained the description of the positions of the horses once depicted. The work now consists of original-size copies of views of the empty spaces and the text describing the exercises from the ‘High School’ of horse training. In doing so, I eliminated the depiction of the horse’s body which was trained according to aesthetical aspects but could, of course, also be used in a more precise way for military purposes. What is revealed here is the relationship of 18th-century people to their own physicality / materiality and the resulting ways of thinking and acting. I wanted to remove the representation of a horse which, at the climax of the intended form, reaches a goal in movement, an ‘ideal’ moment, as it were, which in real life only lasts a few seconds. What mattered to me was the conveyance, through a medium, of what existentially reveals other conditions: the form created through movement, the essential feature of which is constant change.

Another project originating from historical material was the processing

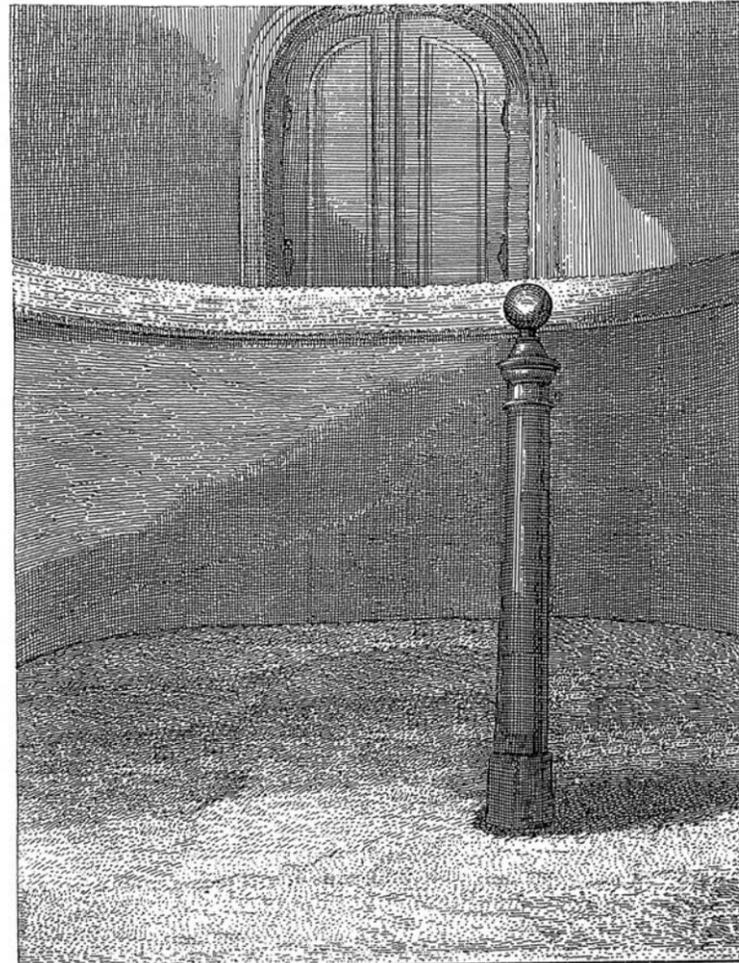


Bankte Capriole gerade vor sich.

Studie zu *Parcours*,
Umdruck, 21 x 24 cm,
Berlin 1988

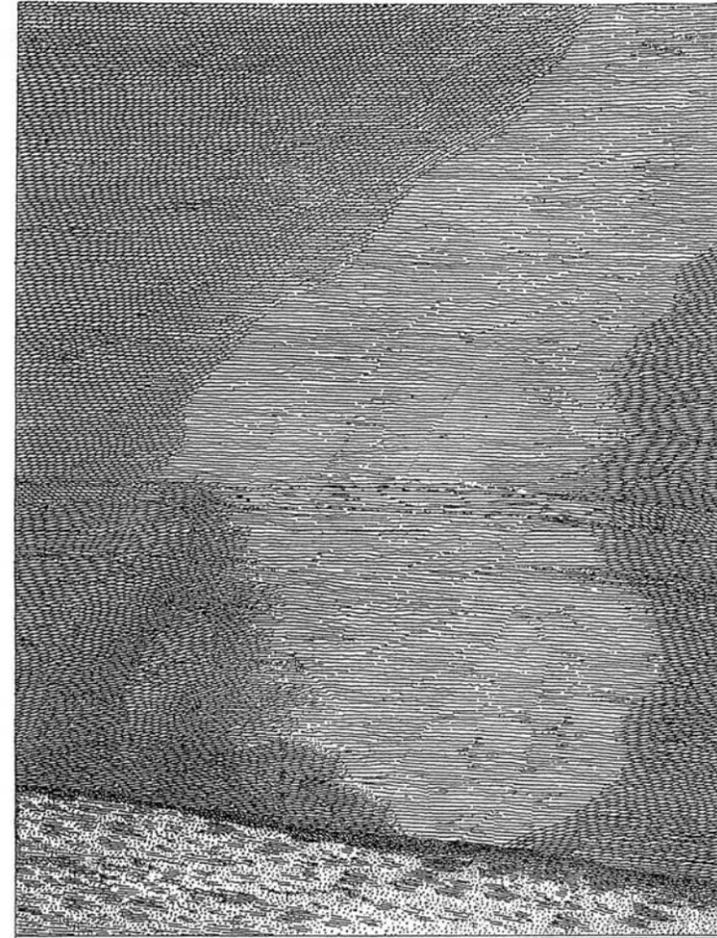
Study on *Parcours*,
transfer, 21 x 24 cm,
Berlin 1988

von Johann Lucas von Hildebrandt aus den Jahren 1731-40, die das Schloss Belvedere in Wien zum Thema haben. In diesem Fall war es die Wahrnehmung einer perfekten Symmetrie, die zum Anlass eines Werkkomplexes wurde. Bei einem Besuch des Belvedere stand ich im Mitteltrakt des Oberen Belvedere und schaute von dort aus durch ein Fenster in den Park zum Unteren Belvedere. Mein exponierter Standort in der Mitte des symmetrischen Gebäudes und die diesen Standpunkt noch unterstreichende Parkgestaltung, vermittelte mir plötzlich die Empfindung für das Problem, sich als Mensch optimal in eine Anlage integrieren zu wollen, die eigentlich die Projektion idealer Prinzipien in materielle Verhältnisse ist. Die Konsequenz wäre Stillstand. Nur in der Bewegungslosigkeit ist die Totale wahrnehmbar. Beim Gang durch den Park stellt sich dann an den Wasserbecken die Frage erneut. Die gebaute Symmetrie rechts oder links zu umgehen bedeutet, die oben beschriebene Konstruktion vorausgesetzt, ein Einwilligen in relative Unübersichtlichkeit.

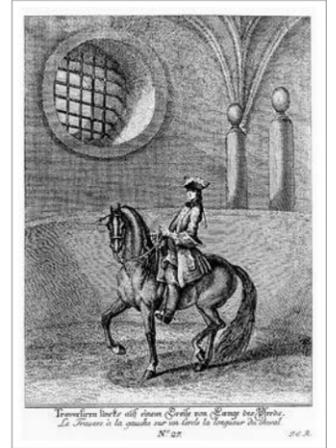


Dem Pferd werden die Bügel zum Trotturen angelegt.
On met les boules au cheval pour trotter.

of Johann Lucas von Hildebrandt's copperplate engravings of the Belvedere in Vienna from 1731-40. In this case it was the perception of perfect symmetry that gave rise to a complex of works. When visiting the Belvedere I stood in the middle wing of the Upper Belvedere, from where I looked through a window onto the park and down to the Lower Belvedere. The park design that only emphasised my elevated location suddenly conveyed to me the feeling of the consequences of wanting to integrate myself, as a human, as best I could into a designed environment—which is actually the projection of ideal principles onto material circumstances. The consequence would be a standstill. The overall view is only perceivable where there is no movement. When walking through the park, the question again arose at the pool. To bypass the built symmetry to the right or left implied, given the construction described above, consenting to relative intransparency.

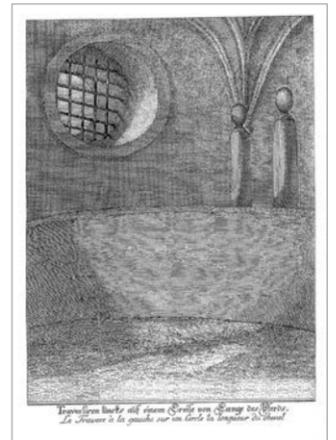


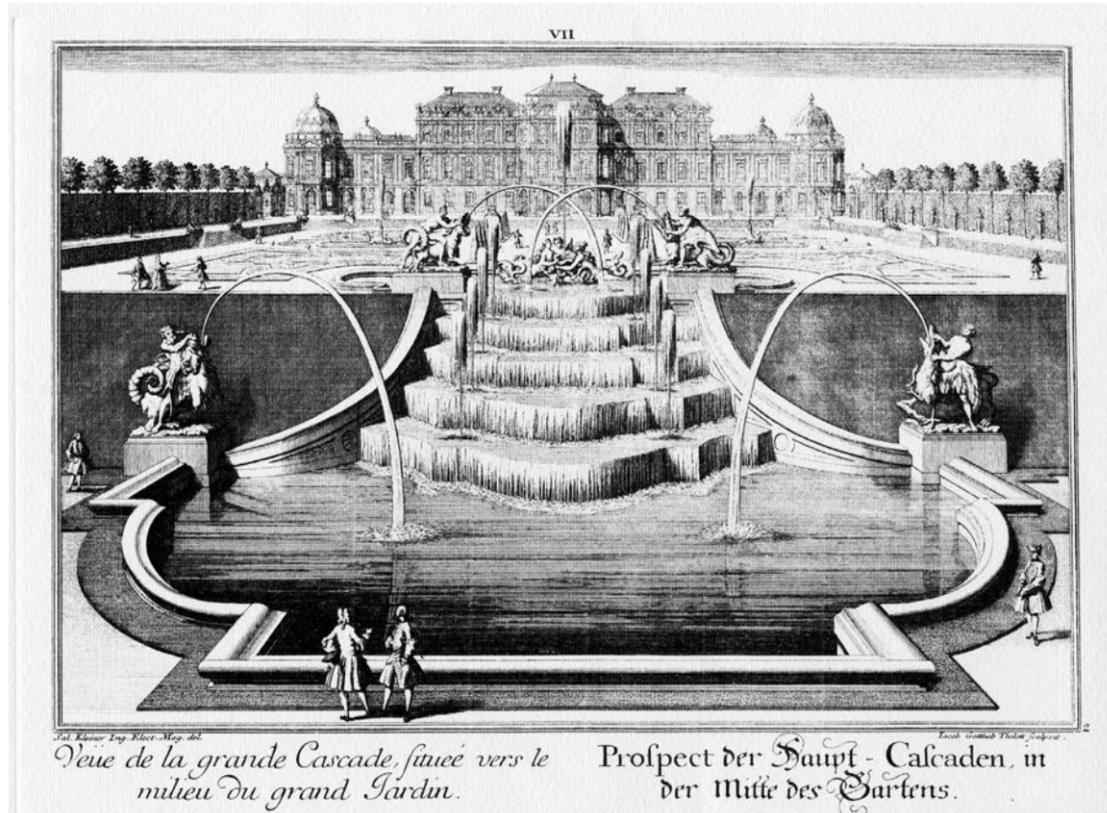
Das Zurückgehen an der Wand.
Le reculement à la muraille.



Parcours, (Details)
 Fotokopie auf Spezialpapier,
 45 x 26 cm, Berlin 1988

Parcours, (details)
 photocopy on special paper,
 45 x 26 cm, Berlin 1988



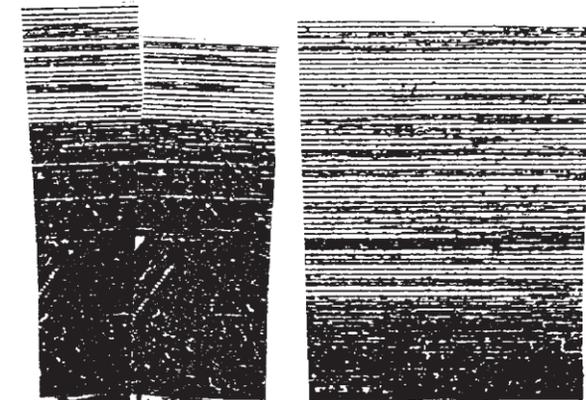
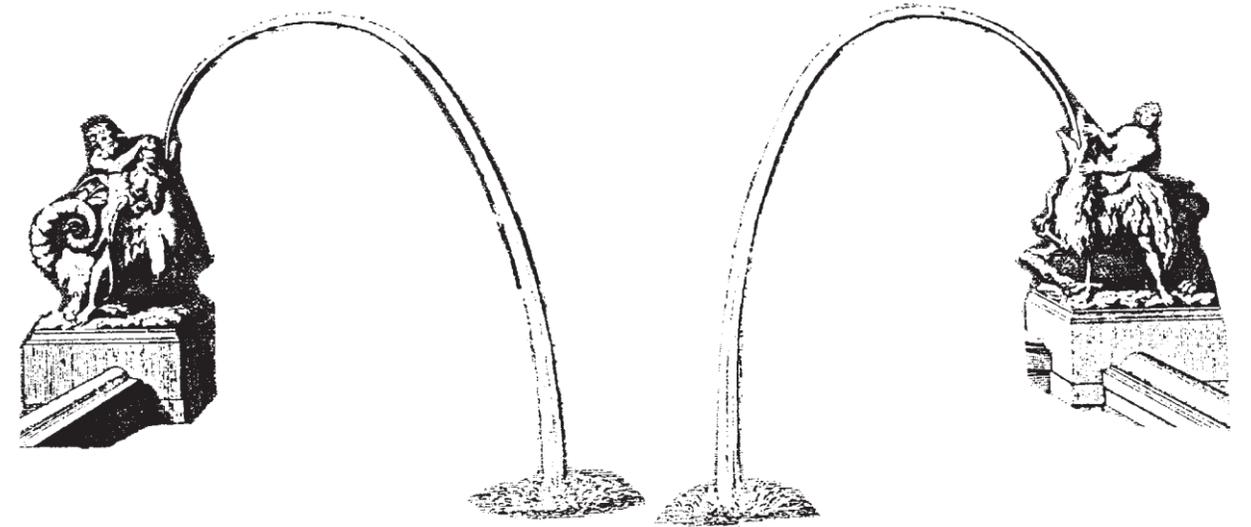
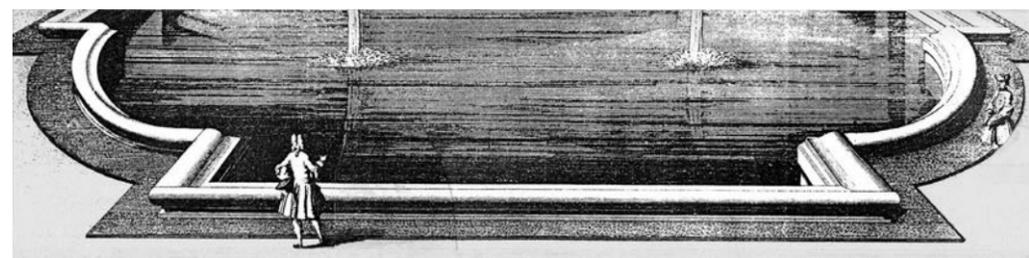


Prospect der Haupt-Caskaden in der Mitte des Gartens, Kupferstich von Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1728

Prospect of the Main Cascades at the Centre of the Garden, copperplate by Johann Lucas von Hildebrandt, Vienna 1728

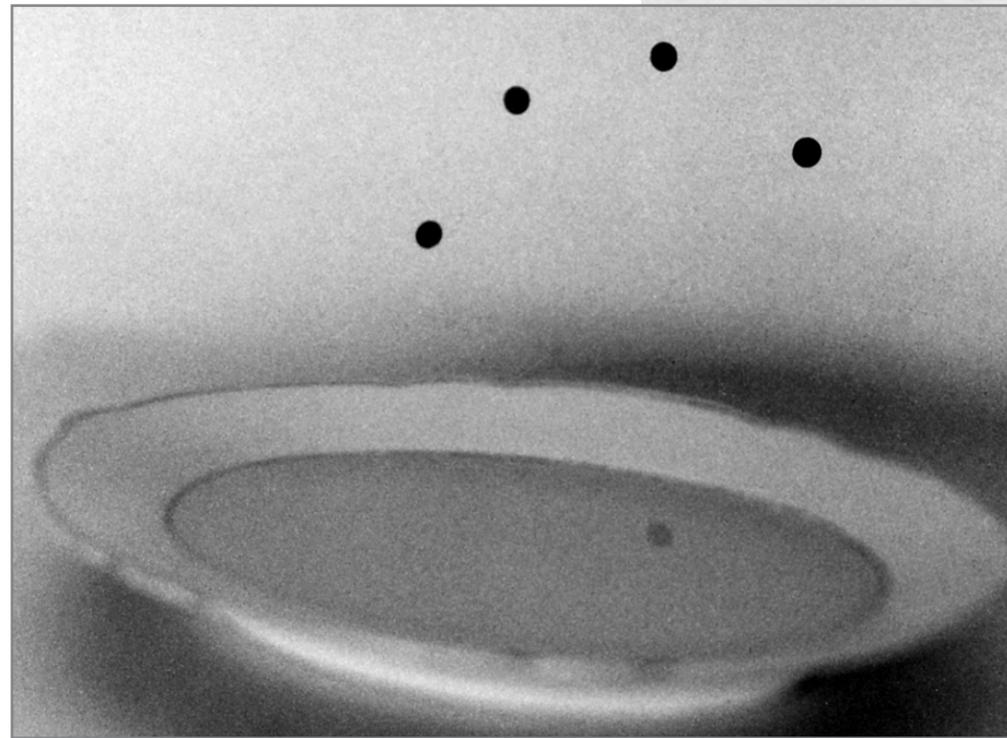
Belvedere, Collage, 9 x 17 cm, Amsterdam 1988

Belvedere, collage, 9 x 17 cm, Amsterdam 1988



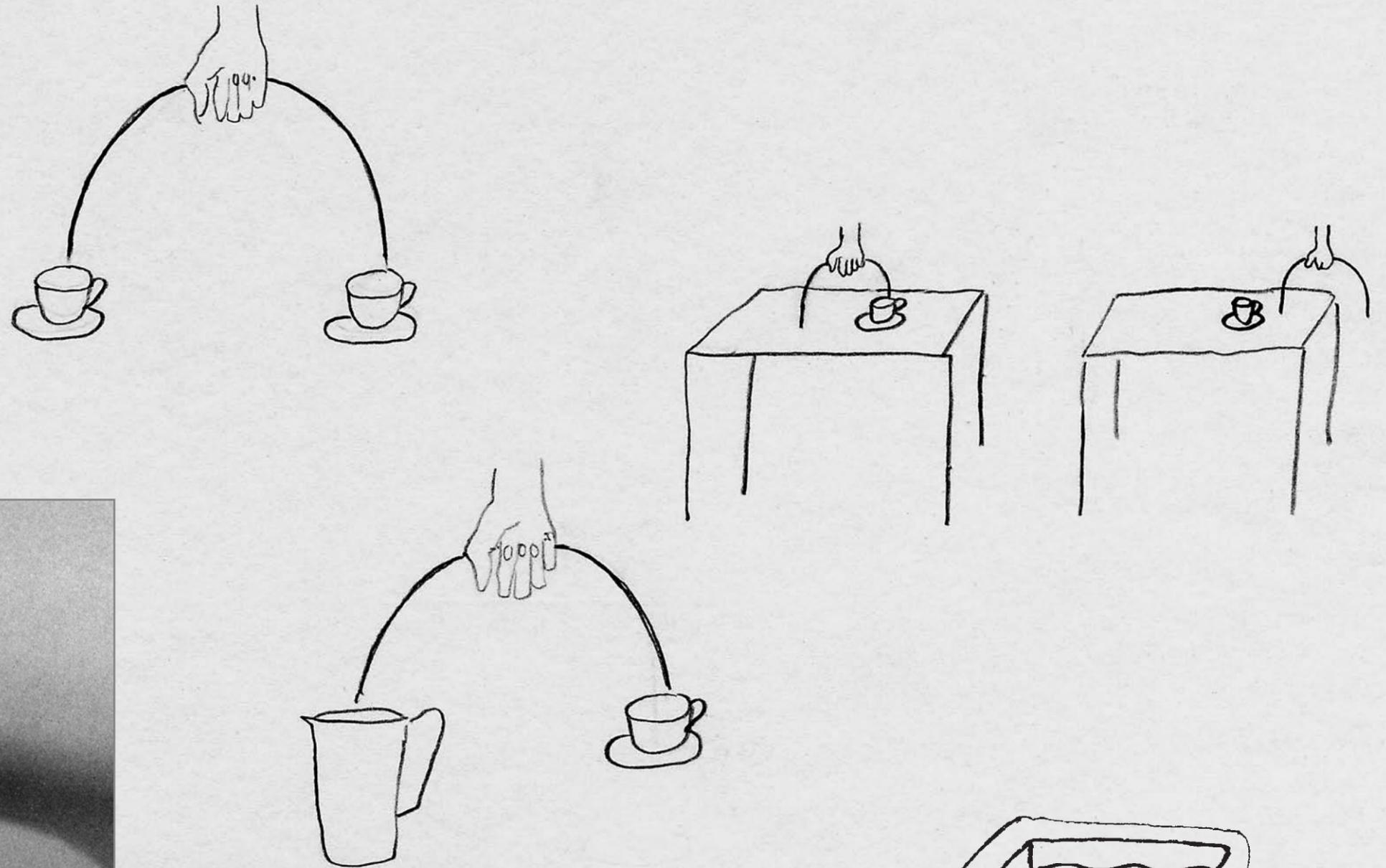
Belvedere, Collage, 30 x 21 cm, Amsterdam 1988

Belvedere, collage, 30 x 21 cm, Amsterdam 1988



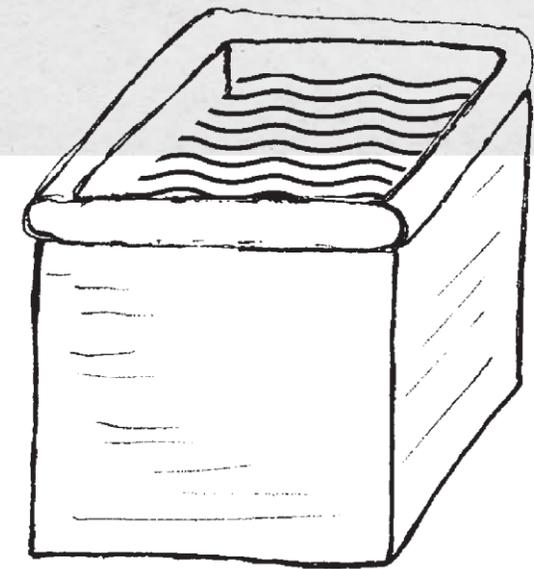
Spiegelungen,
Atelier Oranienplatz,
Berlin 1988

Reflections,
Studio Oranienplatz,
Berlin 1988



Zeichenbuch,
30 x 21 cm, Berlin 1988

Drawing book,
30 x 21 cm, Berlin 1988



Beim Wechsel von der Körper- und Raumarbeit zum bildnerisch-plastischen Formulieren war für mich das Auffälligste, dass der Körper als Gesamtes freigestellt wird und die Betonung auf der Arm-/Handsphäre liegt. Trotz meiner langjährigen Beschäftigung mit dem menschlichen Körperbau in Bezug auf Bewegung entdeckte ich erst jetzt, dass im Arm- und Handbereich ein in der Natur einzigartiger Vorgang durchgeführt werden kann, nämlich eine parallele, gleichförmige, gleichzeitige und kontinuierliche Bewegung. Diesem Phänomen nachzugehen ist äußerst inspirierend. Die ‚2 Gleichen‘ sind eine Grundformel meiner gesamten Arbeit geworden. Es ist die Frage, ob es sich um Äquivalente, um das Eine und das Andere, um eine Wiederholung im zeitlichen Sinne handelt, oder welche Ordnungs- und Denkkategorien auch immer auf diese Formel anwendbar sind. Diese Überlegungen verarbeitete ich in einer Zeichnungsserie mit dem Titel *Handstudien*. Als Beispiel hier die Variation *2 Hände jeweils eine Kugel haltend*. Übertragen auf das Handeln mit Gegenständen bedeutet es Still-

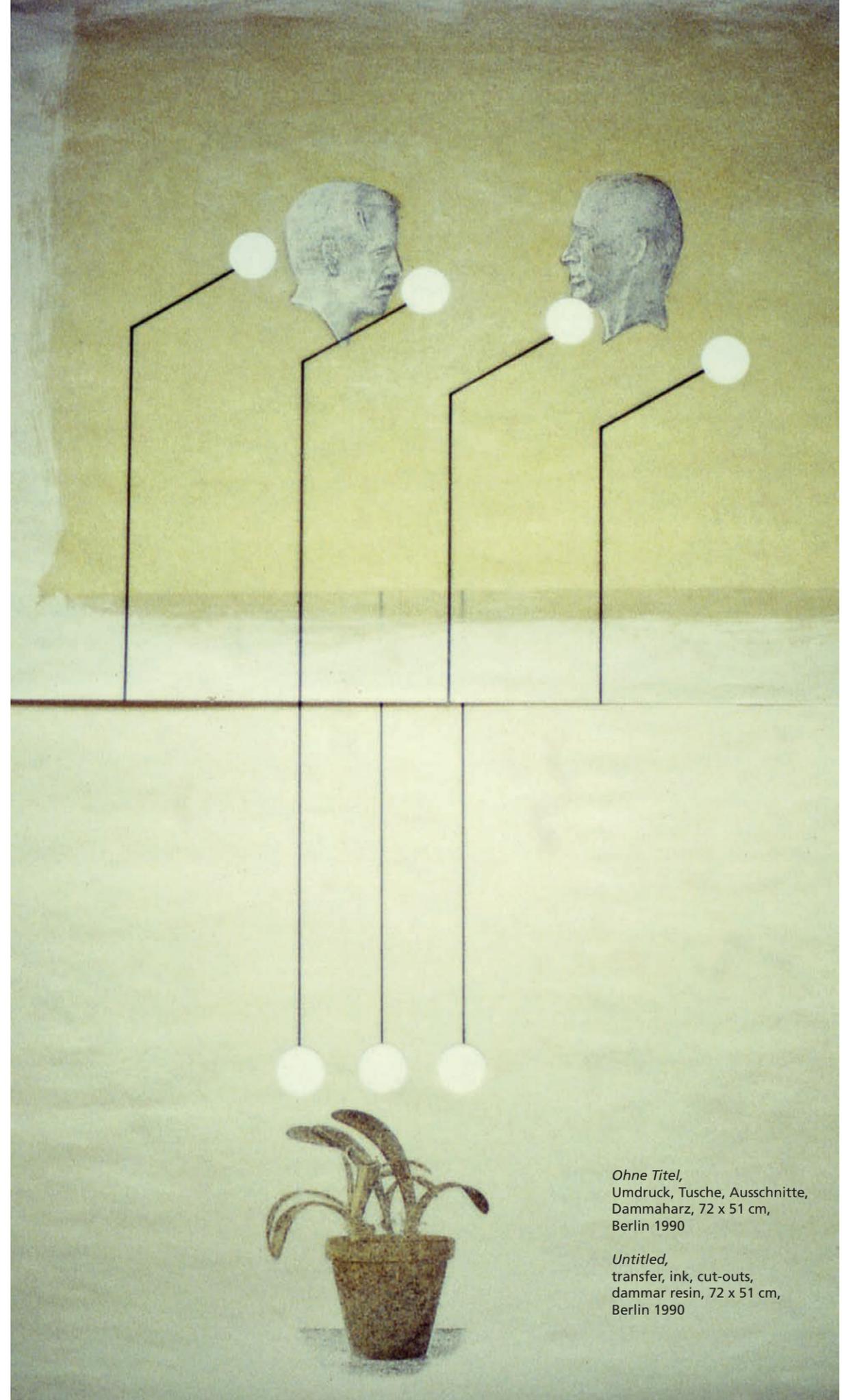
1989-90

1989-90

What struck me most when making the transition from working with body and space to pictorial and sculptural formulations was that the body as a whole is released and emphasis is placed on arms and hands. Only now—despite years of dealing with human anatomy in regard to movement—did I discover that in the arms and hands area a procedure can be carried out that is unique in nature: a parallel, uniform, simultaneous and continuous movement. Investigating this phenomenon is extremely inspiring. The ‚2 Gleichen‘ (‘two of a kind’) have become a basic formula of my entire work. The question is whether they are equivalents, one and the other, a repetition in the temporal sense, or whatever kind of category of order and thought can be applied to such a formula. I processed these considerations in a series of drawings entitled *Handstudien* (*Hand Studies*). One example is the variation *2 Hände jeweils eine Kugel haltend* (*2 Hands Each Holding a Ball*). Transferred to the sphere of interaction with objects, this implies standstill, a moment of

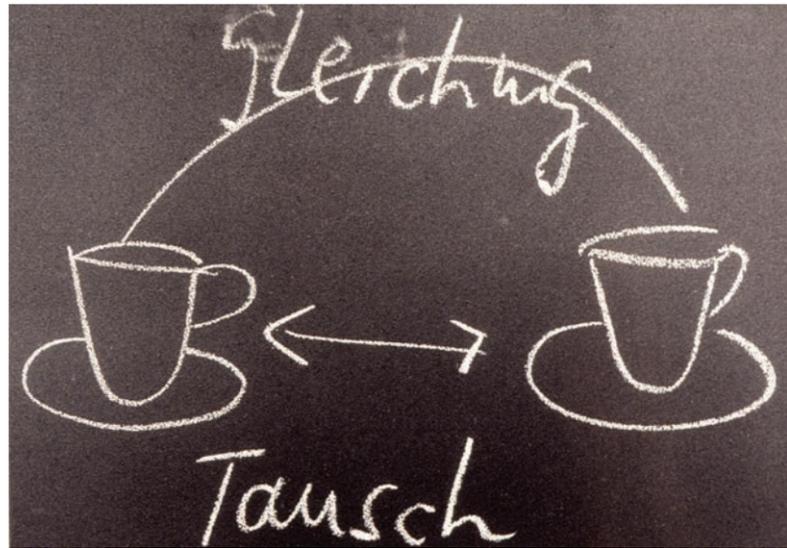
stand, einen Moment des Innehaltens. Gleichzeitig passiert die Trennung zwischen Hand-/Armbereich und übrigen Körper, der vom Kopf und damit durch den Sehsinn dominiert wird. Das ‚Patt‘ im Handbereich verweist auf die Person des Trägers, auf die Organisation des menschlichen Körperbaus und die darauf abgestimmte Einwirkung in die Umgebung. Hier ist die selbstverständliche, kausal bedingte Wechselwirkung der Hände gestoppt, womit auch gleichzeitig die zweckgebundene Zielvorstellung eines handelnden Subjekts in behandelter Umgebung verloren geht. Das gleichzeitige Halten von zwei gleichen Gegenständen schafft eine andere Wahrnehmung. Die Person ist nicht mehr selbstbewegter Vermittler zwischen den Gegenständen, sondern ist in eine neue Spannung einbezogen. Sie wird sich augenblicklich ihres ganzen Körpers und ihres Umraumes bewusst. Ausgehend von diesen Gedankengängen stellte ich 1989 immer wieder zwei Gegenstände oder gezeichnete Motive zusammen und konfrontierte sie mit wechselnder Umgebung.

pause. What simultaneously occurs is the separation between the hands and arms area and the rest of the body, which is dominated by the mind and thus by visual perception. The ‚stalemate‘ in the hands area refers to the person of the carrier and to the organisation of human anatomy and the corresponding impact on the environment. Here, the natural, causal interaction of the hands is stopped, which simultaneously implies the loss of an acting subject’s purpose-oriented objective. Simultaneously holding two identical objects creates a different kind of perception. The person is no longer a self-moving mediator between objects but involved in a new tension. He or she immediately becomes aware of their entire body and their surroundings. It was in 1989 that, based on these ideas, I repeatedly juxtaposed two objects or drawn motifs and confronted them with changing surroundings.



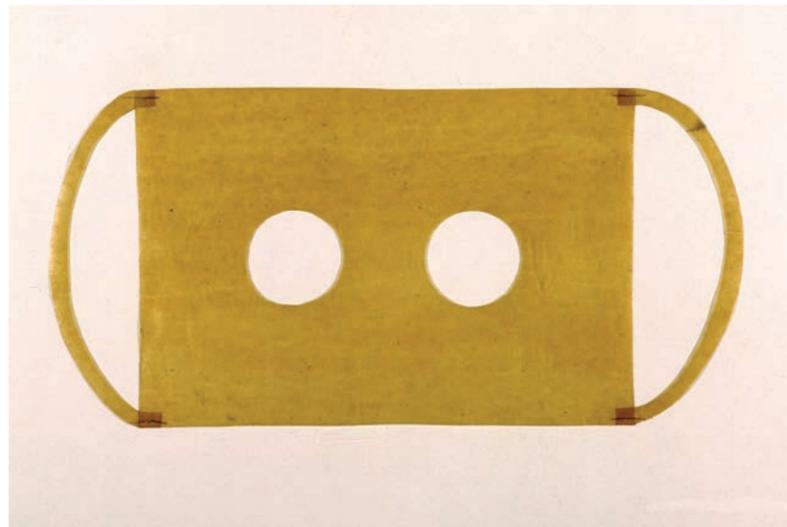
Ohne Titel,
Umdruck, Tusche, Ausschnitte,
Dammaharz, 72 x 51 cm,
Berlin 1990

Untitled,
transfer, ink, cut-outs,
dammar resin, 72 x 51 cm,
Berlin 1990



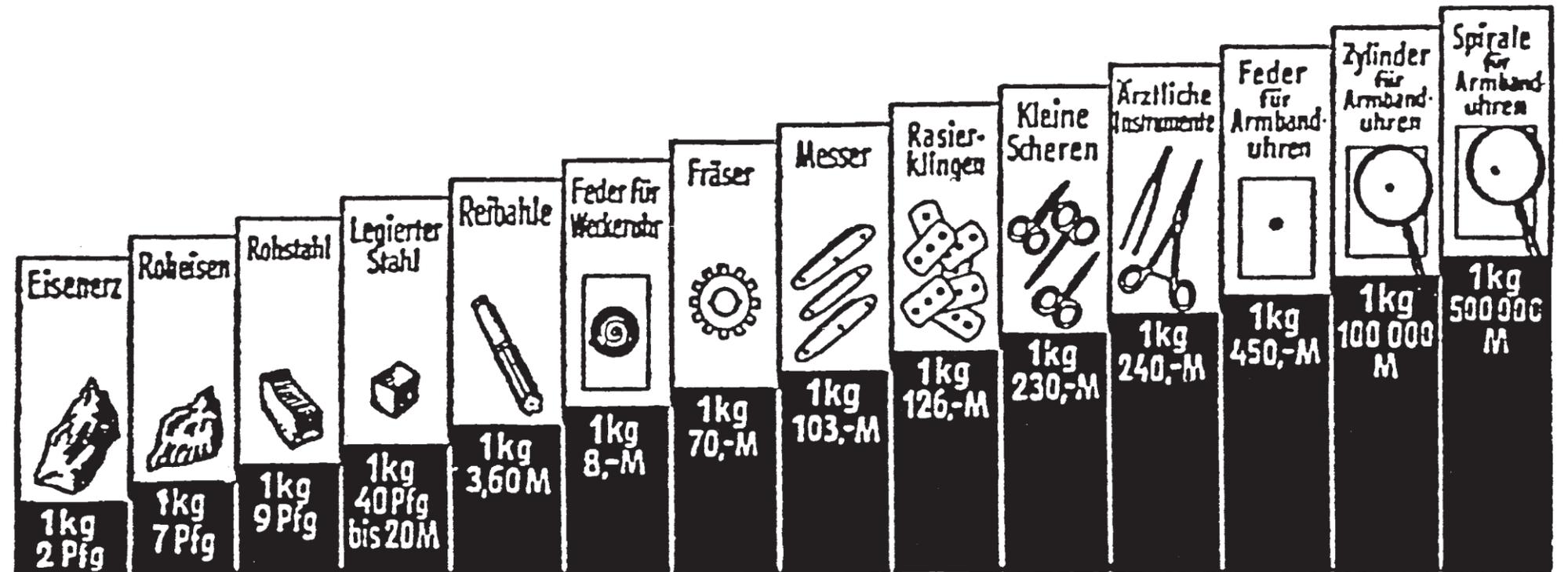
Gleichung/Tausch,
Karton, Kreide, 54 x 65 cm,
Berlin Atelier Oranienplatz, 1988

Equation/Exchange,
cardboard, chalk, 54 x 65 cm,
Berlin Studio Oranienplatz, 1988

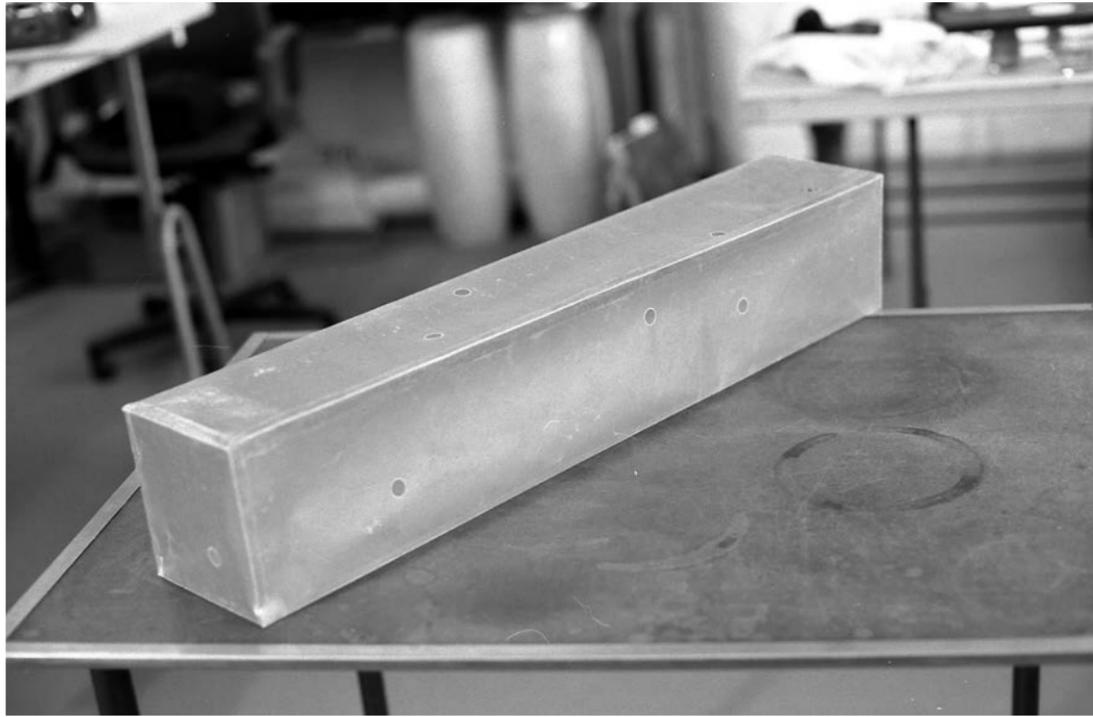


Handlungsmodell,
Papier, Dammarharz,
24 x 57, Berlin 1988

Action model,
paper, dammar resin,
24 x 57, Berlin 1988



Wertsteigerung durch Verarbeitung
Value increase through processing



Handlungsblockade,
Papier, Dammarharz,
13 x72x 13 cm, Berlin 1989

Obstacle of Action,
paper, dammar resin,
13 x72x 13 cm, Berlin 1989

Emblemata,
Projektion, Papierformen,
größenvariabel, Berlin 1989

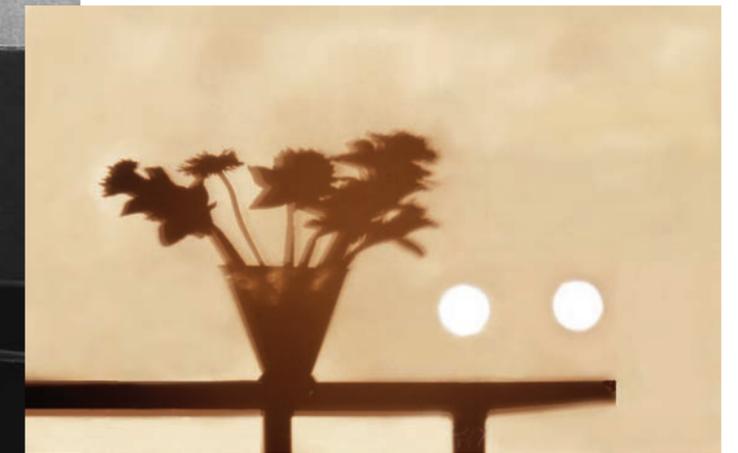
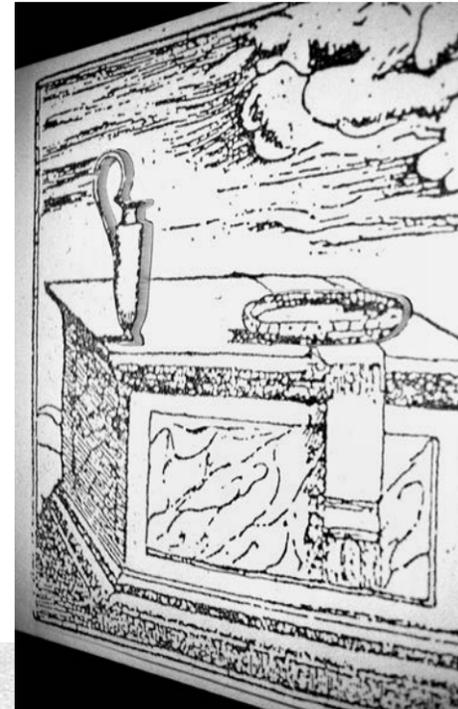
Emblemata, projection,
paper forms, variable length,
Berlin 1989

Pflanzen,
Projektionen, Berlin 1989

Plants,
projections, Berlin 1989

Atelier Muskauerstrasse,
Berlin 1989

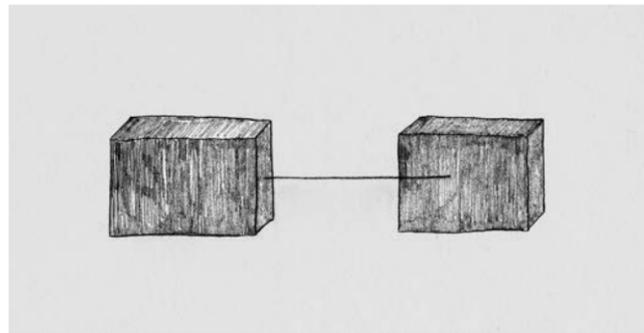
Studio Muskauerstrasse,
Berlin 1989





Ballungen,
Siebdruck, Collage,
45 x 43 cm, Berlin 1989

Agglomeration,
screen print, collage,
45 x 43 cm, Berlin 1989



Zeichenbuch 1989,
30 x 21 cm, Berlin 1989

Drawing book 1989,
30 x 21 cm, Berlin 1989



Handstudie,
Zeichnung, Tusche,
16 x 20 cm,
Oberhausen 1988

Hand Study,
drawing, ink,
16 x 20 cm,
Oberhausen 1988

Bildungsmaterial,
Berlin 1989

Educational Material,
Berlin 1989



Brote, Umdruck,
Ausschnitte, 62 x 85 cm,
Berlin 1989

Breads, transfer,
cut-outs, 62 x 85 cm,
Berlin 1989



*Hilfskörper und
Handlungsblockade,*
Berlin 1989

*Assisting Bodies and
Auxiliary Bodies,*
Berlin 1989



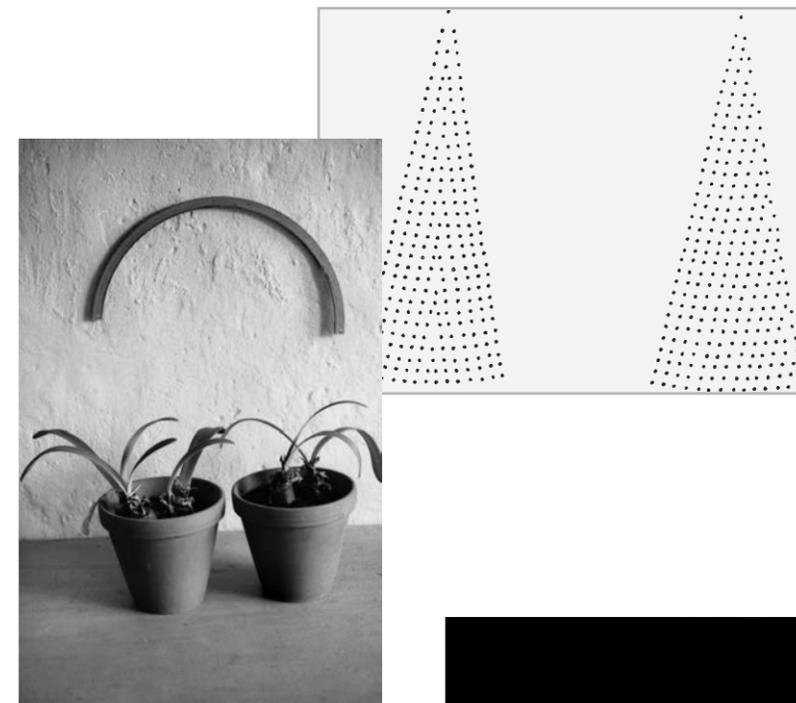
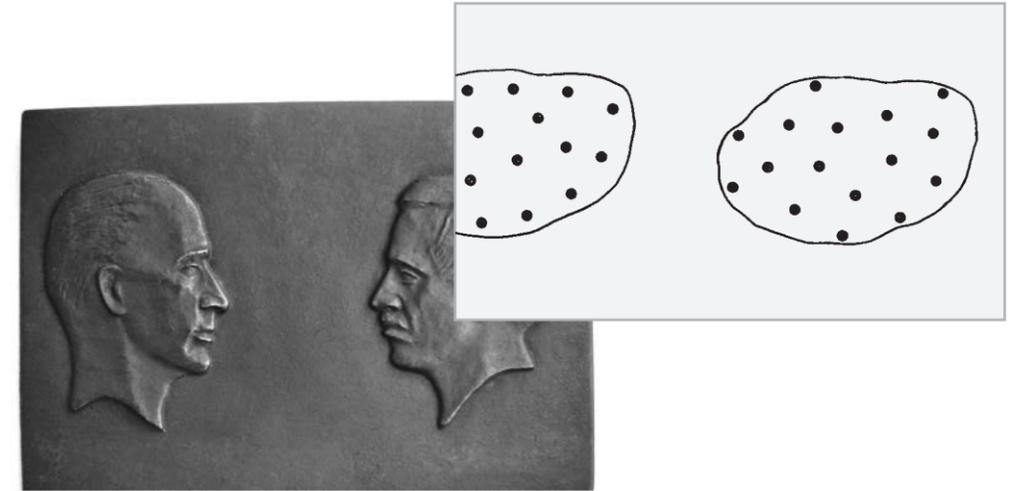
Zeichenbuch 1989,
30 x 21 cm,
Berlin 1989

Drawing book 1989,
30 x 21 cm,
Berlin 1989

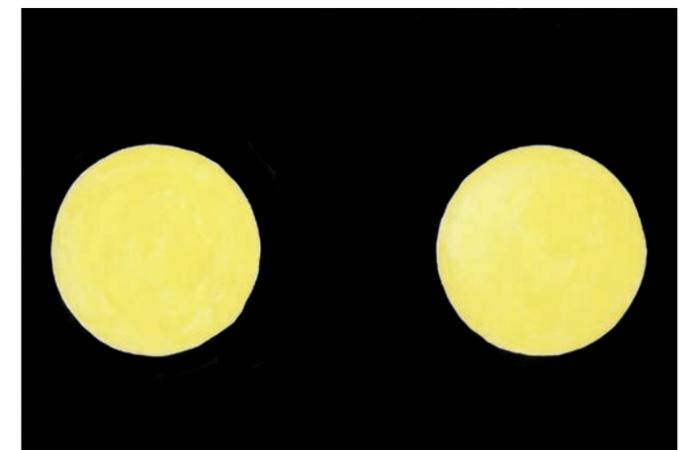


BROT 4,
Ölfarbe auf Glas,
37 x 103 cm, Berlin 1987

BREAD 4,
oil on glass,
37 x 103 cm, Berlin 1987



Motive 89/90
Motifs 89/90



Das Verständnis davon, was die Verwendung von Projektionen in meiner Arbeit sein könnte, habe ich durch eine Szene im Film *Lange Abschiede* von Kira Muratova bekommen. In dem Film lebt ein Junge mit seiner Mutter gemeinsam im Zimmer einer Kommunalka in Moskau, das naturgemäß multifunktional und dicht mit Möbeln zugestellt ist. Wenn die Frau abends ausgeht, baut der Junge gegenüber der Zimmertüre, der einzigen freien Fläche, einen Diaprojektor auf und schaut sich wechselweise die zwei einzigen Dias, die er besitzt, Abbildungen von Vögeln, an. Die Einfachheit und Intimität der Szene haben mich stark berührt. Sie strahlt eine eigenartige Intensität aus, vielleicht weil hier sichtbar wird, wie unter problematischen Bedingungen mit den einfachsten Mitteln eine Form der Weite und Konzentration erzeugt werden kann. Wenn die Mutter beim Nachhausekommen die Tür aufmacht ist die Projektionsfläche verschwunden und der Vorgang beendet. Eine längere Werkphase lang haben mich daraufhin Projektoren und Projektionen in

Projektionen

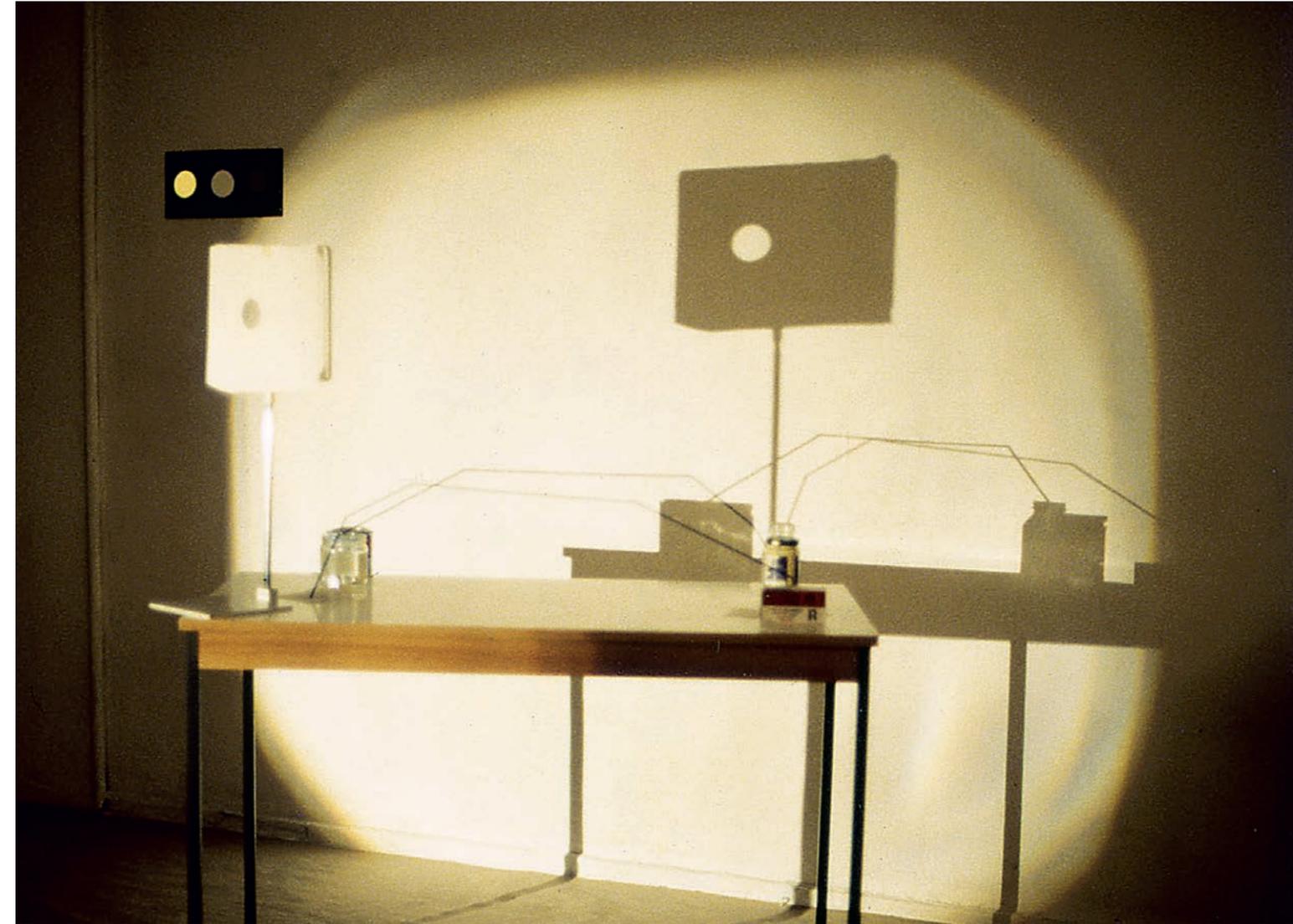
Projections

A scene in Kira Muratova's film *Long Goodbyes* gave me an idea of how to use projections for my own work. In the film, a boy and his mother live together in one room of a multifunctional communal flat in Moscow, which is cluttered with furniture. When the woman goes out in the evening, the boy sets up a slide projector opposite the door of the room—the only free space available to him—and alternately looks at the only two slides he has, pictures of birds. The simplicity and intimacy of the scene touched me immensely. It radiates a peculiar intensity, perhaps because it makes visible how, under problematic conditions, a form of expanse and concentration can be created with the simplest means. When the mother returns home and opens the door, the projection surface has disappeared and the procedure is over. Over a longer phase of artistic activity, I was interested in projectors and projections in their particular nature and functionality. If the projector touches a wall (projection surface), for instance, there is no image. But once

ihrer Eigenart und Funktionsweise interessiert. Berührt der Projektor z. B. eine Wand (Projektionsfläche) entsteht kein Bild. Rückt man aber vom Projektionsträger ab, entsteht ein immer größer werdendes Bild, Distanz und Abstand erzeugen also Faszination und Illusion. Ich begann neben Projektionen von Lichtbildern mit einfachen Lichtzeichen zu arbeiten, die ich im Wohnumfeld auf Wand oder Möbel projizierte, um der ‚kausalen‘ Struktur ein aktives poetisches Element, allerdings als körperlose Form, hinzuzufügen. Daneben spielten in diesen Jahren Pflanzen, real oder als Zeichnungen, Umdrucken und Fotos, eine große Rolle. Ich verwendete mit Vorliebe das sogenannte *Elefantenohr*, weil es die erste Keimblattgeste der Teilung beibehält, und diese nach links und rechts einfach nur auswächst. Es ging mir um Staffellungen wahrnehmbarer Phänomene, so galten mir die Lichtzeichen als Form ohne Körper, und die Pflanzen als Form ohne Bewusstsein. Die *Ballungen*, die ich ebenfalls damals entwickelt habe, zeigen grundlegend die Unvereinbar-

the projector is moved away, an image is created that grows increasingly larger—distance creates fascination and illusion. In addition to projections of slides, I began to work with simple light signs that I projected onto the wall or furniture in my living area to add an active poetic element, albeit in a disembodied form, to the 'causal' structure. Plants—whether real ones or in drawings, transfers and photos—were also pretty important to me in those years. I used a specimen of *Haemanthus albiflos*, the so-called *Elephant's Ear*, because it retains the division of the cotyledon which simply sprouts to the left and right. At the time, I was interested in the staggered arrangements of perceptible phenomena. Light signs, to me, were forms without body, and plants, forms without consciousness. *Ballungen* (*Agglomerations*), developed around the same time, are also fundamental in demonstrating the incompatibility of pictorial perception and actual referentiality. With them, the unique momentary spatio-temporal relationship between observer and object is quadrupled and layered, one behind the other, to a new shape.

keit von bildnerischer Wahrnehmung und realer Bezüglichkeit. Bei ihnen wird das einmalige momenthafte, raum-zeitliche Verhältnis einer betrachtenden Person zu einem Gegenstand vervierfacht und zu einer neuen Gestalt hintereinander geschichtet.



Projektionen,
Studie, Atelier Auguststrasse,
Berlin 1993

projections,
study, Studio Auguststrasse,
Berlin 1993

Das Ensemble *BAU I* ist das Ergebnis jahrelanger Studien zu den Fragen von unbewegten Gegenstandskörpern. Die Grundformel zu *BAU I* entstand aus einer Handlung, indem ich mehrere Dinge, die auf einem Tisch vor mir standen, so zueinander ordnete, dass sie sich gegenseitig physisch berührten, d. h. sie wiesen sich gegenseitig ihren Platz aufgrund ihrer faktischen Körperlichkeit zu. In meiner Anwendung habe ich dann sowohl auf solitäre Setzungen und Vereinzelnungen verzichtet, da es den Gegenständen Objektstatus gegeben hätte, als auch auf den definierten Zwischenraum, durch den sich Bedeutung und Symbolisierung ergeben. Indem ich die Gegenstände als ‚Kollektive‘ zusammengeführt, vielmehr zusammengeschoben habe, widerstehen sie der Funktion, Darsteller, Projektionsflächen oder Symbole zu sein. Durch das unterschiedslose, mengenhafte Stehen werden sie zu einer Art ausgedehnter Masse, zur ‚res extensa‘, die eine ausgesprochene Einzelbewegung, z. B. das Herausnehmen eines Ge-

Bau I *3

Construction I *3

The ensemble *BAU I (CONSTRUCTION I)* is the result of years of studies on issues related to motionless objects. The basic formula for *BAU I* originated in an action in which I arranged a number of objects on a table in front of me so as to bring them in physical contact with each other, that is, based on their factual physicality, they mutually assigned each other their positions.

In my action I dispensed with solitary placements and isolations, as this would have reified these objects. I also refrained from the defined intermediate space from which meaning and symbolisation are generated. By my bringing, or rather pushing, the objects together as ‚collectives‘, they resist the function of being actors, projection surfaces or symbols. Standing together as an indiscriminate quantity, they become a kind of extensive mass, a ‚res extensa‘, which makes explicit individual movements, such as taking away one particular item or making comparisons between them, seem pointless. In 1990, I began exploring questions

*3+*4 Textauszüge aus:
Ferne Zwecke-Ulrike Grossarth
Hrsg: Bernhard Jussen,
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln 2004

*3+*4 Text excerpt from:
Ferne Zwecke-Ulrike Grossarth
Ed: Bernhard Jussen,
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Cologne 2004

genstandes oder Vergleiche sinnlos erscheinen lassen.

Ich begann 1990 mit einer Untersuchung zur Frage des Objektbegriffs im 20. Jahrhundert:

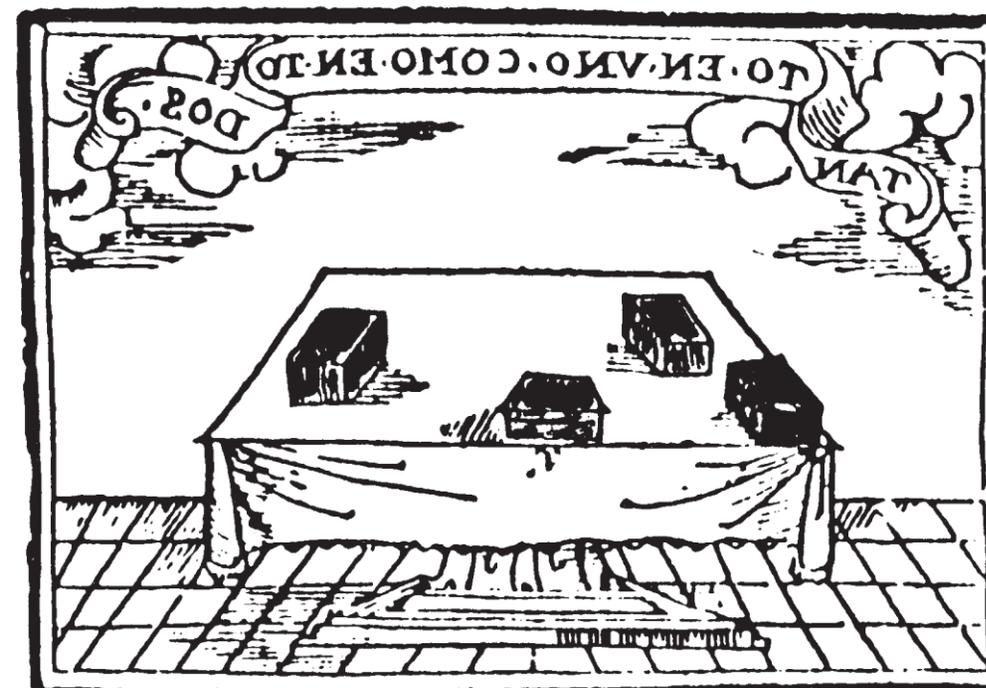
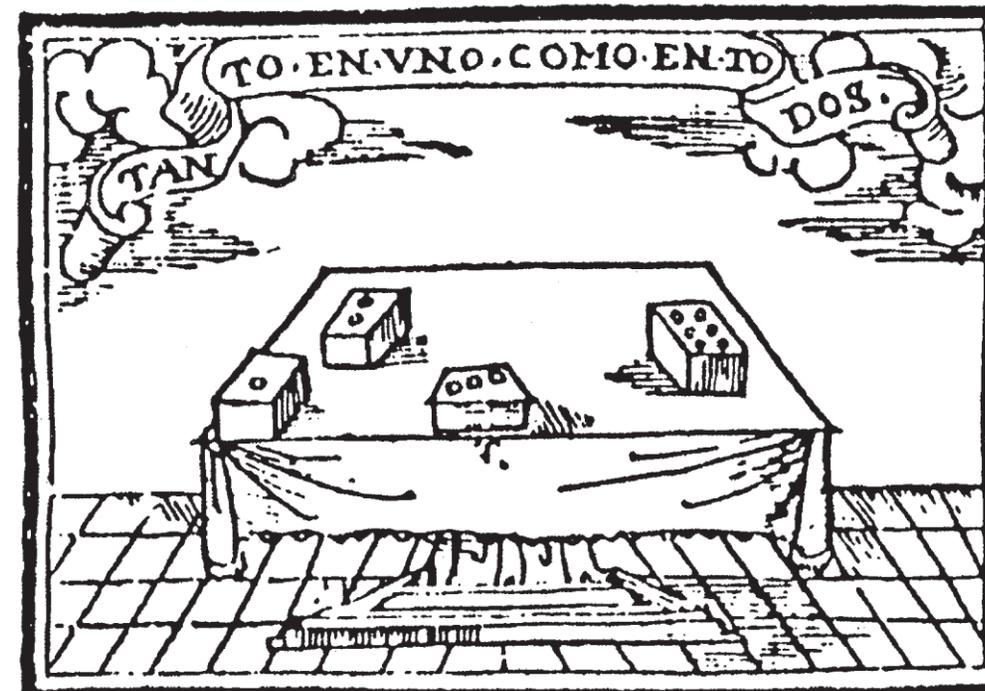
von Duchamps' industriellem Produkt als Fertigware bis hin zum Kultischen des Warenfetischs und dem Status des Objektes als Zeichen und Code. Mich interessierte allerdings eine Art der Intervention, die den Raum vom Gegenstand ununterscheidbar werden lässt, um damit Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen zu schaffen, die nicht auf der Trennung beider Aspekte beruhen. Dazu war es meiner Meinung nach notwendig, handelnd in die ideelle Schicht unserer Kultur einzugreifen. Ich experimentierte zunächst mit einfachen Gegenständen und legte die Betonung dabei auf ihre Physis, auf Ausdehnung und Gewicht, um zunächst eine körperlich motivierte Präsenz zu etablieren. Auf diese Weise wollte ich die Aura der einzelnen Gegenstände, ihre Bedeutungsgeschichte und die sich ergebenden Lesarten aus ihren Arrangements abbauen.

related to the 20th-century object concept—from

Duchamp's industrial product as mass product to the cult of the commodity fetish and the status of the object as a sign and code. What I was interested in, however, was a kind of intervention through which space and object become indistinguishable from one another. I wanted to create modes of perception and experience not based on the separation of these two aspects. In my opinion, it was necessary to actively intervene in the ideational layer of our culture. I first experimented with simple objects, emphasising their physique, extension and weight to establish a physically motivated presence. In so doing, I wanted to remove the aura of the individual objects, their history of meaning and the resulting interpretations from their arrangements.

I gradually developed a stock of basic and operation materials that included tables, projectors, luminary signs, glass panes, commodities, photos and plaster moulds. All properties of

Emblemata,
Bearbeitung eines
Emblematas von 1656,
Fotokopie, Tusche,
10 x 14 cm, Rom 1990



Emblemata,
treatment of an
emblemata from 1656,
photocopy, ink,
10 x 14 cm, Rome 1990



BAU I, Warenblock,
Portikus Frankfurt/M., 1996

CONSTRUCTION I,
Commodity Block,
Portikus Frankfurt/M., 1996

Nach und nach entwickelte ich einen Fundus von Grund- und Operationsmaterial, zu dem unter anderem Tische, Projektoren, Lichtbilder, Glascheiben, Warenartikel, Fotos und Gipsformen gehören. Alle Eigenschaften der verwendeten Gegenstände haben Einfluss auf die „Logik“ der entstehenden Gesamtform. Dass es sogenannte Alltagsgegenstände sind, ist für mich das am wenigsten Relevante daran. Ich habe sie als ‚vorgefundenes Material‘ übernommen. Die Gegenstände sind lediglich Orte, die einen energetischen Punkt im Raum markieren, der die beabsichtigte Gesamtdynamik des Ensembles unterstützt.

Von vornherein ist *BAU I* als plastisches Milieu mit stark horizontaler Ausdehnung angelegt, in dem sich Menschen aufhalten, die dieses Milieu gehend und schauend in der Zeit erschließen. Das Umkreisen, das Näherkommen und Abstandnehmen von allen Seiten und aus verschiedenen Richtungen korrespondiert mit der offenen Struktur des Feldes. Die Bewegung der Besucher wirkt ebenfalls auf die Struktur,

the objects used have an influence on the “logic” of the overall form. Least relevant for me is the fact that they are so-called everyday things. I adopted them as ‘found material’. The objects are merely places marking an energetic point in space that supports the intended overall dynamic of the ensemble.

From the very start, *BAU I* has been conceived as a sculptural milieu with a strong horizontal extension, which people can grasp over time by walking through and looking at it. Circling around the ensemble, walking towards and away from it from all sides and in different directions all correspond with the open structure of the field. The visitors’ movements also affect the structure because their mere physical presence interrupts, deletes and emphasises the vertical projections. Shadows are created and the visitors themselves become projection surfaces.

The walls, too, do not function as end-points or clear delimitations of the space, but are instead activated as projection surfaces as well, a kind

denn schon allein durch ihre physische Anwesenheit werden die vertikalen Projektionen von Lichtbildern und Zeichen unterbrochen, gelöscht und anders betont. Es entstehen Schatten, und die Besucher werden selbst momenthaft zu Projektionsträgern. Auch die Wände werden nicht als Endpunkt und klare Begrenzung des Raumes angesprochen, sondern aktivieren, ebenfalls als Projektionsträger, eine Resonanz im Raum. Die Ebene der Rezeption dieser Arbeit bleibt konstant mit allen Sinnen verbunden. Es ist eine Balance intendiert sowohl zwischen den positionierten Gegenständen und den Leerstellen als auch zwischen den Licht- und Schattenanteilen im Raum. Es geht um das Stabile und Labile, um eine variable Atmosphäre und gleichberechtigte Vielfalt. Der Titel *BAU* ist eine Handlungsanweisung.

of resonance in space. The level of perception of this work remains permanently connected to all senses. The intention is to create a balance both between the positioned objects and the empty spaces and between the light and shadow components in the room. What is at stake here are stability and instability, a variable atmosphere and diversity of equal elements. The title, *BAU*, is an instruction for action.

BAU I,
Detailansichten,
'documenta X',
Museum
Fridericianum, 1997

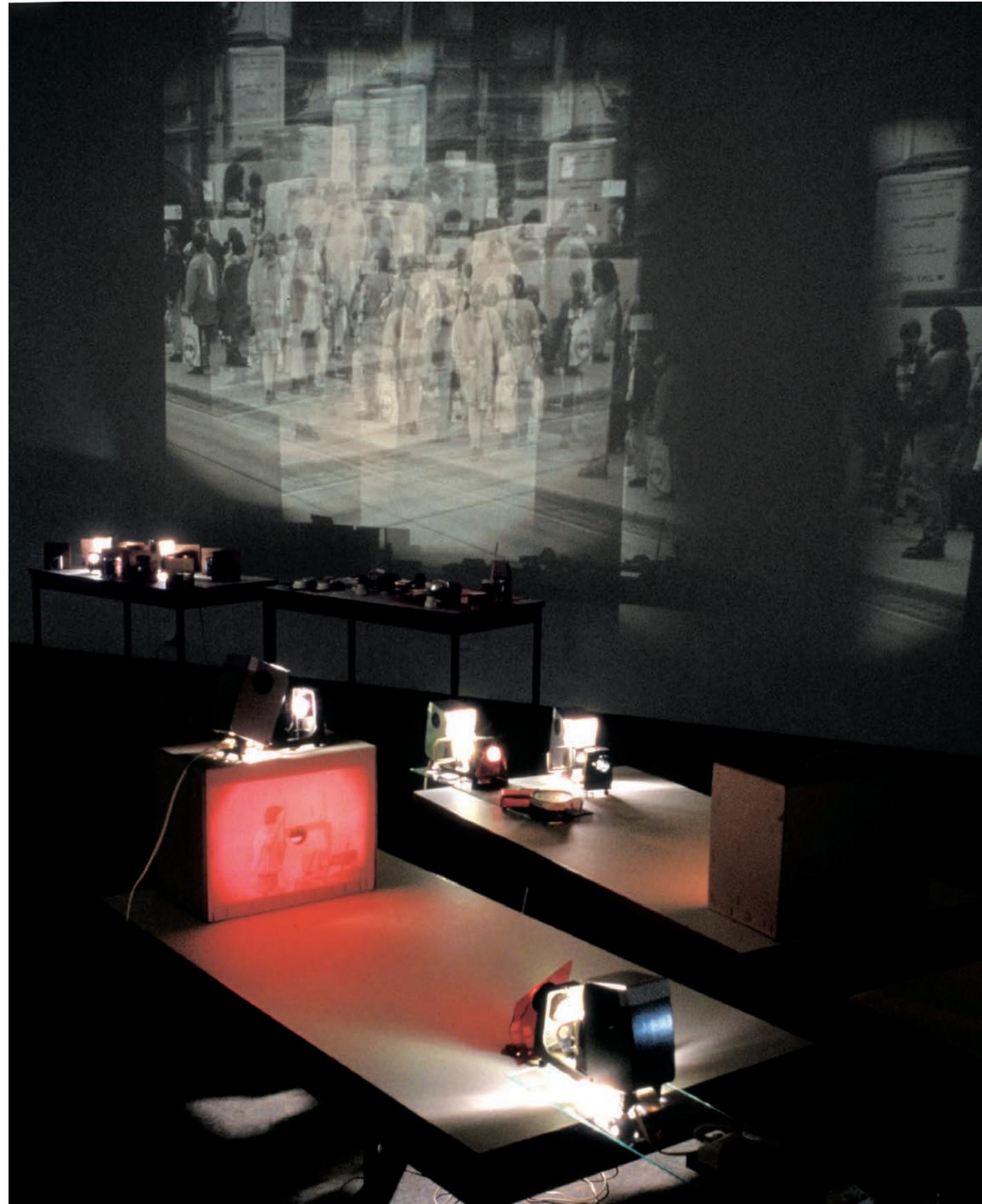
CONSTRUCTION I,
detail views,
'documenta X',
Museum
Fridericianum, 1997





BAU I,
Detailansichten,
'documenta X',
Museum Fridericianum, 1997

CONSTRUCTION I,
detail views,
'documenta X',
Museum Fridericianum, 1997



BAU I,
Detailansicht,
Galerie Zwinger,
Berlin 1992

CONSTRUCTION I,
detail view,
Galerie Zwinger,
Berlin 1992

Modelle

Zwischen den Werkphasen an den großen Räumen habe ich Vorstudien angefertigt, in denen die Übergänge oder Grenzen der zeichnerischen Veranschaulichung und deren Übertragung in die Physis Thema waren.

Models

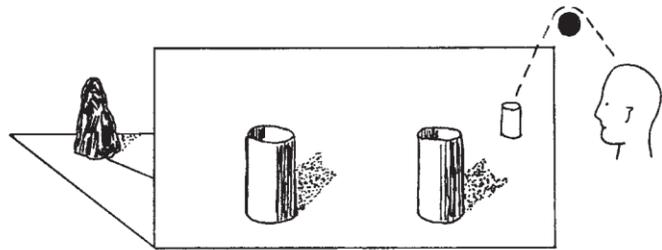
Between the different work phases in the large rooms, I made preliminary studies in which the transitions or boundaries of the graphic illustration and their physical transfer were addressed.



Nachtmodell, 1994
Night Model, 1994

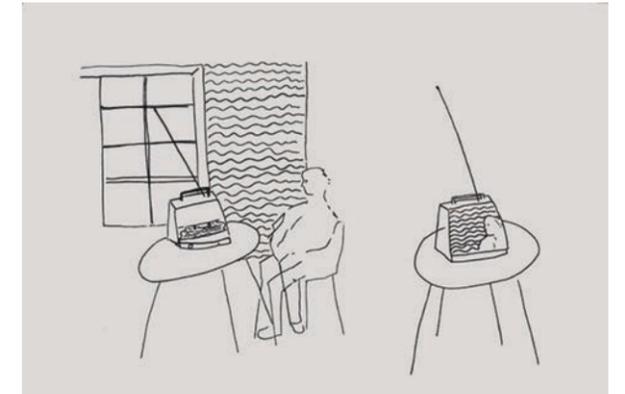


Tageslichtmodell, 1994
Daylight Model, 1994



Idealbeet,
Holz, Warenartikel,
55x 52 x 27 cm, Berlin 1994

Ideal Bed,
wood, commodity items,
55x 52 x 27 cm, Berlin 1994





Ohne Titel, Projektion 1989
Untitled, projection, 1989

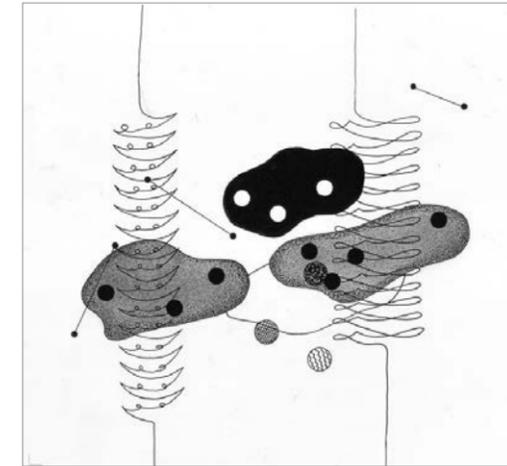
Löcher und Kreise

Holes and Circles



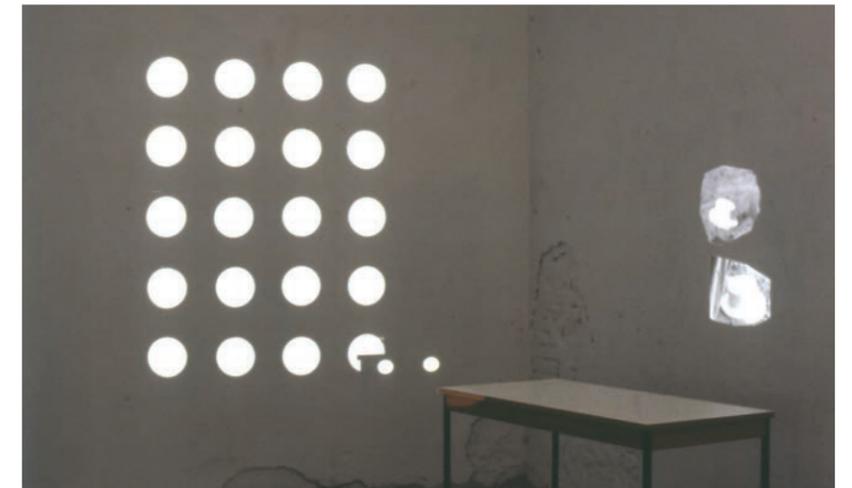
the peace canning,
Glas, Holz, Warenartikel, Gips,
Blattgold
45 x 42 x 36 cm, 1998

the peace canning,
glass, wood, commodity items,
plaster, gold leaf
45 x 42 x 36 cm, 1998



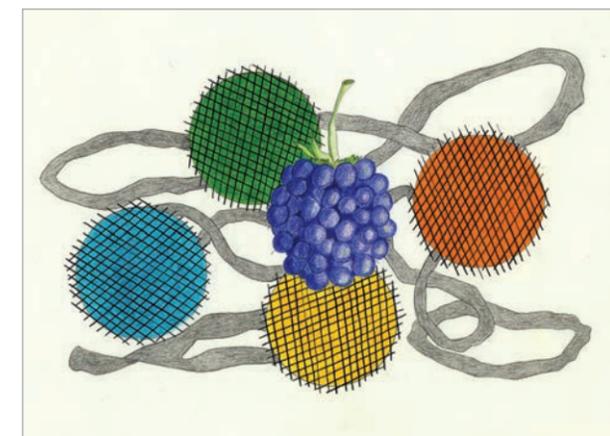
Studie zum *Leibniz-Projekt*,
Tusche auf Papier,
31 x 20 cm, Wien 1999

Studies on the *Leibniz-Project*,
ink on paper,
31 x 20 cm, Vienna 1999



Ohne Titel,
Projektionen,
Berlin 1992

Untitled,
projections,
Berlin 1992



Brombeere,
Tusche, Bunstifte, Bleistift auf Karton,
23 x 18 cm, Berlin 1996

Blackberry,
ink, coloured pencils, pencil on cardboard,
23 x 18 cm, Berlin 1996

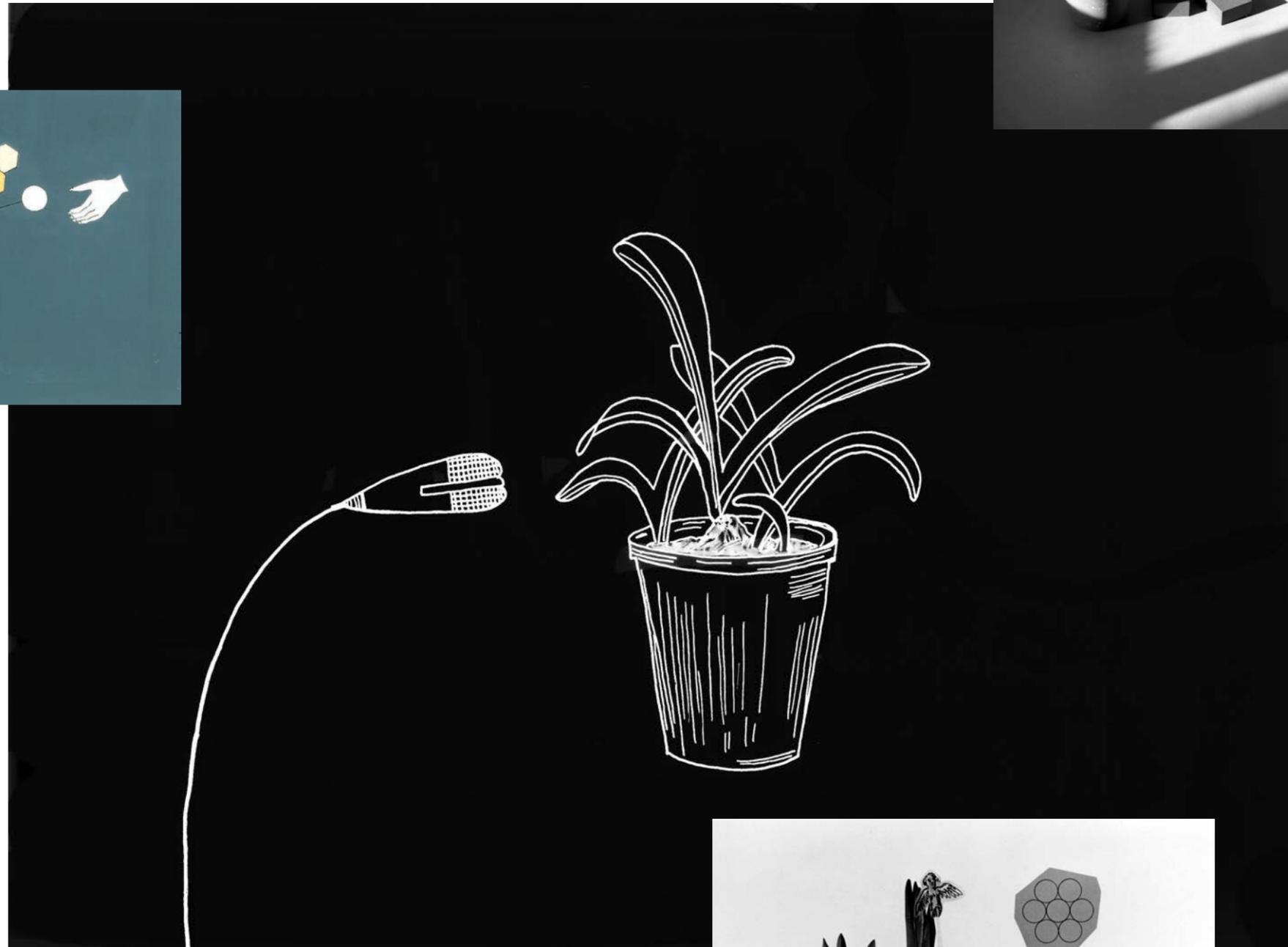
Falsches Wachsen,
Tusche, Ölfarbe auf Karton,
26 x 28 cm, 1999

Wrong Growth,
ink, oil on cardboard,
26 x 28 cm, 1999



Falsches Wachsen

Wrong Growth



Pflanze mit Mikrofon,
aus: *Spirit Carbon Serie,*
Umdruck, 30 x 21 cm, Essen 1984

Plant with Microphone,
from: *Spirit Carbon series,*
transfer, 30 x 21 cm, Essen 1984



Falsches Wachsen,
Atelier Berlin, 1999

Wrong Growth,
Studio Berlin, 1999



Pflanzenschatten,
Atelier Berlin, 1989

Plant Shadow,
Studio Berlin, 1989

BAU II, rot / grün-grau

Der Titel *rot / grün-grau* ist eine Formel. Sie beschreibt einen einfachen Gegensatz, zu dem ein dritter Faktor hinzukommt. Übertragen ins raumzeitliche Feld stellt sich zunächst die Frage: Was ist rot, grün oder grau? Sofort bieten sich unendlich viele Varianten von möglichen Formen und ihrer Anordnung an. Als materiellen Ausgangspunkt wählte ich Konservengläser mit roten und grünen Kirschen. Früchte spielen seit 1995 in meinen Zeichnungen eine Rolle, meist in idealtypischer Überzeichnung, so auch die in der Werbung oft als Signet für alles ‚Fruchtige‘ verwendete Doppelkirsche, die für die ‚gleichwertige 2‘ steht. Bei den Kirschkonserven sind in beiden Fällen die Farben manipuliert worden. Die roten Kirschen sind in der Farbsättigung durch chemische Prozesse gesteigert worden, während die grünen Kirschen durch Farbumwandlung entstanden sind.

Im Titel klingt an, dass es um Farbgebung geht, d. h. es müssen materielle Träger erfunden werden, denen die Farbe als Merkmal hinzugefügt wird. Den mit dieser Absicht entwickelten

Construc- tion II, red / green-grey

The title *red / green-grey* is a formula that describes a simple contrast to which a third factor is added. Transferred to the spatio-temporal field, the first question is: what is red, green or grey? An infinite number of variants of possible shapes and their arrangement are immediately available. As a material starting point, I chose jars with red and green cherries. Fruits had been playing a role in my drawings since 1995, usually in ideal-typical exaggerations, including the double cherry used in advertising as a signet for all 'things 'fruity'. Here, it stands for the '2 of equal value'. The colours of the canned cherries were manipulated in both cases. The colour intensity of the red cherries was chemically enhanced, while the green cherries resulted from colour conversion.

The title suggests that the work is about colouring, i.e. material carriers must be invented, to which colour is added as a feature. The objects developed with this intention in *BAU II* visibly derive from simple actions. They are minimised bodies or present masses, in which the conditions of their produc-

tion processes remain comprehensible. For the objects to remain mutually compatible and capable of referring to each other, they must not have too many features. Often they are simply the embodiment of individual aspects that in clearly defined objects usually manifest themselves as the sum of properties. The aspect of 'colour' occurs in different ways: as coloured glass, as coloured light, and colour coating, created by immersing the objects in a colour bath. I chose this method, which traces the surface of the objects, so that their shape and extension remain equally clear thematically. On the vertical level, there are staggered arrangements of different media through wall drawings that illustrate the conceptual background in a rather formulaic way and framed pictures that refer to the beginnings of electroplating in the 18th century. In 1780, Luigi Galvani tried to use the movement of dissected frogs as a transition potential to provide evidence of electric current caused by the combination of two different metals with a third, liquid

tion processes remain comprehensible. For the objects to remain mutually compatible and capable of referring to each other, they must not have too many features. Often they are simply the embodiment of individual aspects that in clearly defined objects usually manifest themselves as the sum of properties. The aspect of 'colour' occurs in different ways: as coloured glass, as coloured light, and colour coating, created by immersing the objects in a colour bath. I chose this method, which traces the surface of the objects, so that their shape and extension remain equally clear thematically. On the vertical level, there are staggered arrangements of different media through wall drawings that illustrate the conceptual background in a rather formulaic way and framed pictures that refer to the beginnings of electroplating in the 18th century. In 1780, Luigi Galvani tried to use the movement of dissected frogs as a transition potential to provide evidence of electric current caused by the combination of two different metals with a third, liquid

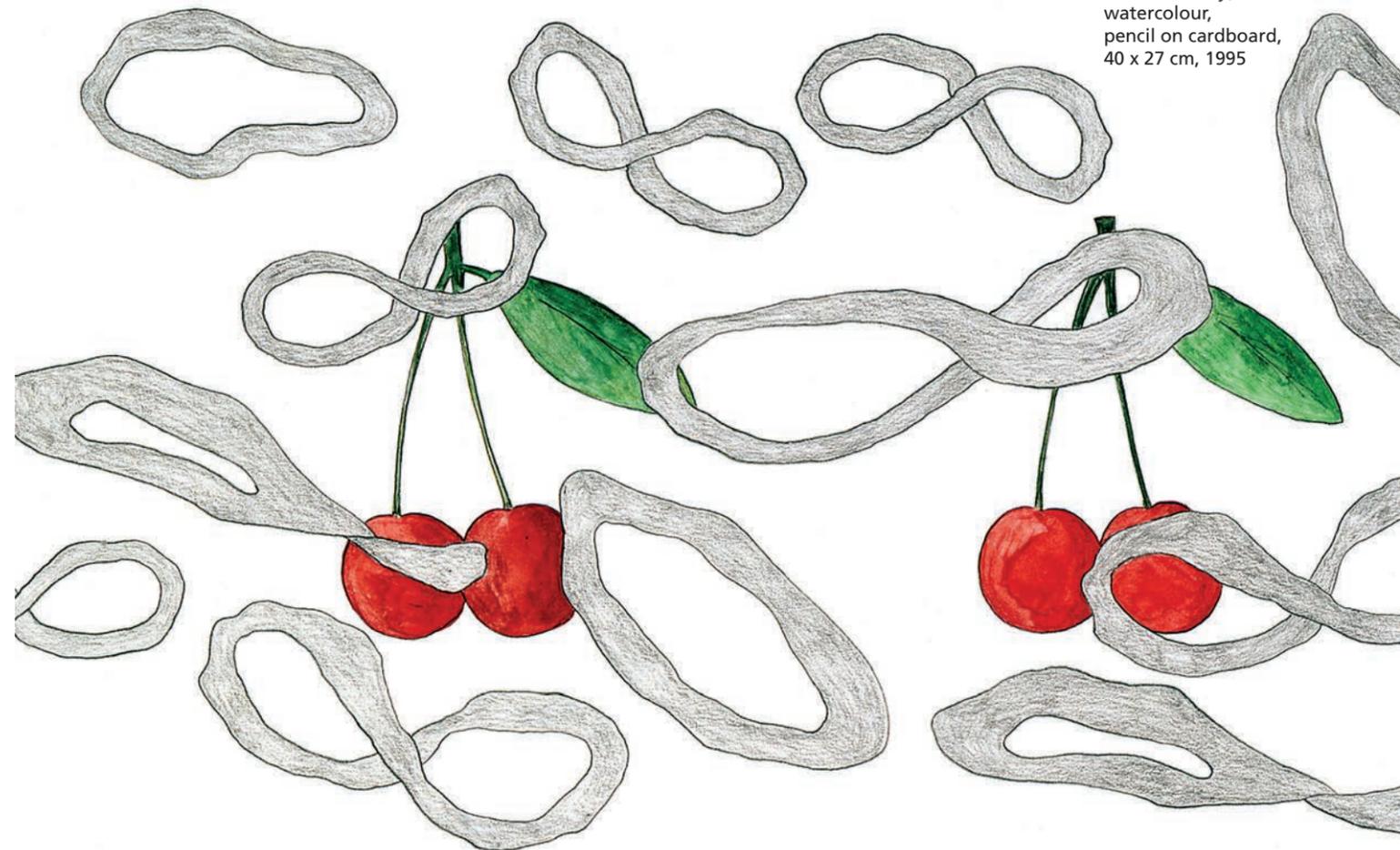


Böhmischer Granat,
Aquarell auf Karton,
18 x 9 cm, Prag 1984

Bohemian Garnet,
watercolour on cardboard,
18 x 9 cm, Prague 1984

Doppelkirsche,
Aquarell,
Bleistift auf Karton,
40 x 27 cm, 1995

Double Cherry,
watercolour,
pencil on cardboard,
40 x 27 cm, 1995

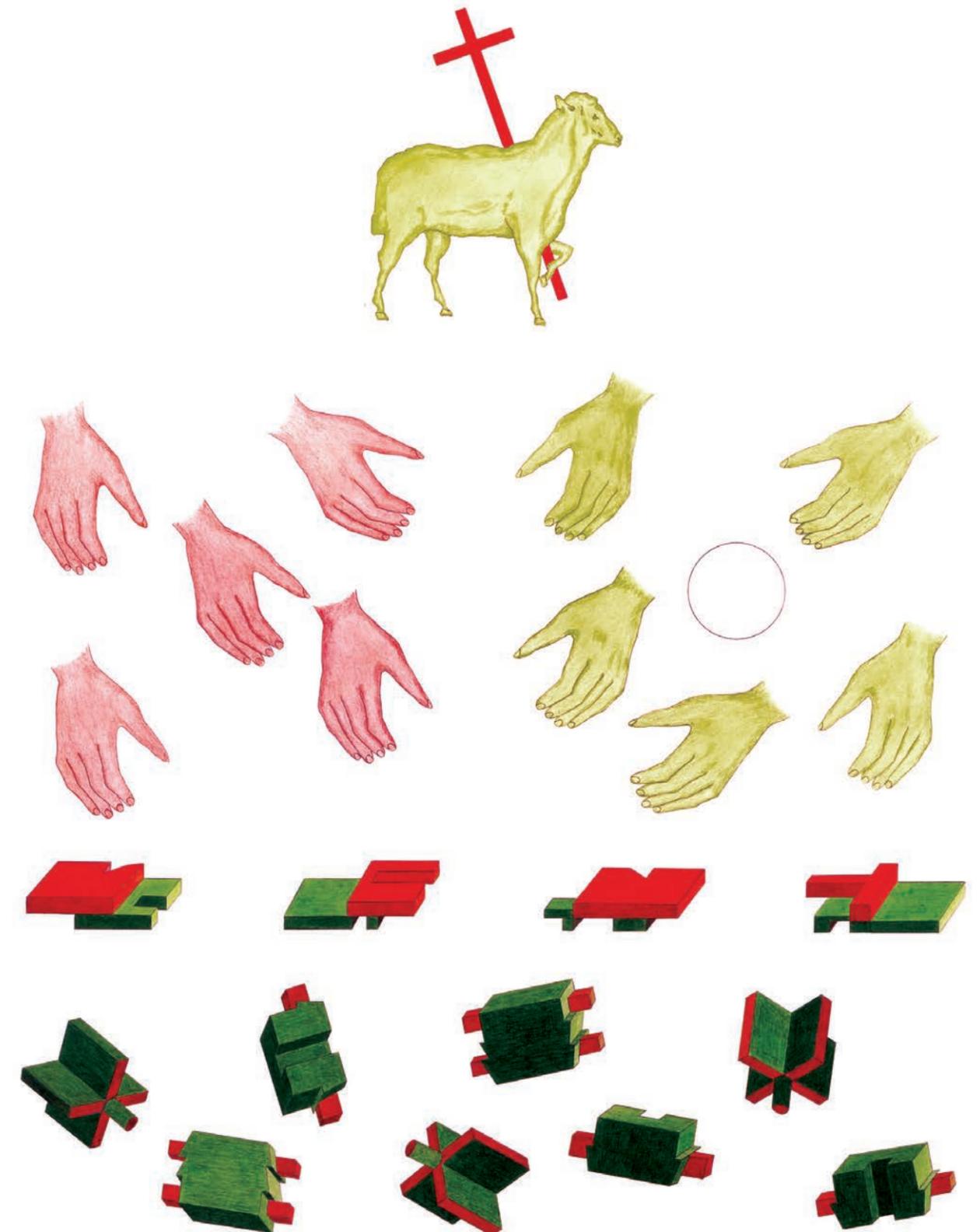


die Anfänge der Galvanotechnik im 18. Jahrhundert. Luigi Galvani versuchte 1780, die Bewegung bereits toter Frösche als Übergangspotential für den Nachweis elektrischer Ströme zu nutzen, die durch die Kombination zweier unterschiedlicher Metalle mit einem dritten, flüssigen Element, hervorgerufen werden. Es entsteht eine Bewegung organischer Körper ohne Bewusstsein, als reiner Indikator für anderweitige Verfahren und Ziele.

Vor und während der Arbeit an *BAU II* habe ich viele Zeichenstudien angelegt, in denen ich das Komplementäre der Farben Rot und Grün auf verschiedene Formen in Kombination mit Handmotiven übertragen habe, die als Vermittler des zweiwertigen Denkens ins Kausale, Logisch-Technische fungieren. Die rot/grün geschichteten Gegenstände sind Zeichen des zusammensetzenden Herstellens, also kalkulierte Produkte, die Anschluss suchen an den technischen ‚Apparat‘.

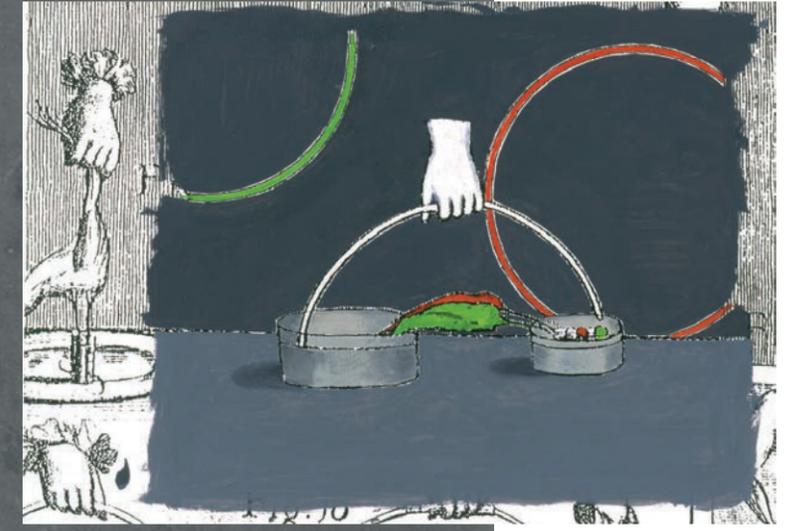
element. The result is a movement of organic bodies without consciousness, as a pure indicator of other methods and objectives.

Before and during work on *BAU II*, I created numerous drawings in which I transferred the complementarity of the colours red and green to different forms in combination with hand motifs, by which dualistic thought is conveyed to the causal, logico-technical realm. The red / green layered objects are signs of production by assembly, that is, calculated products that seek to connect to the technical 'apparatus'.



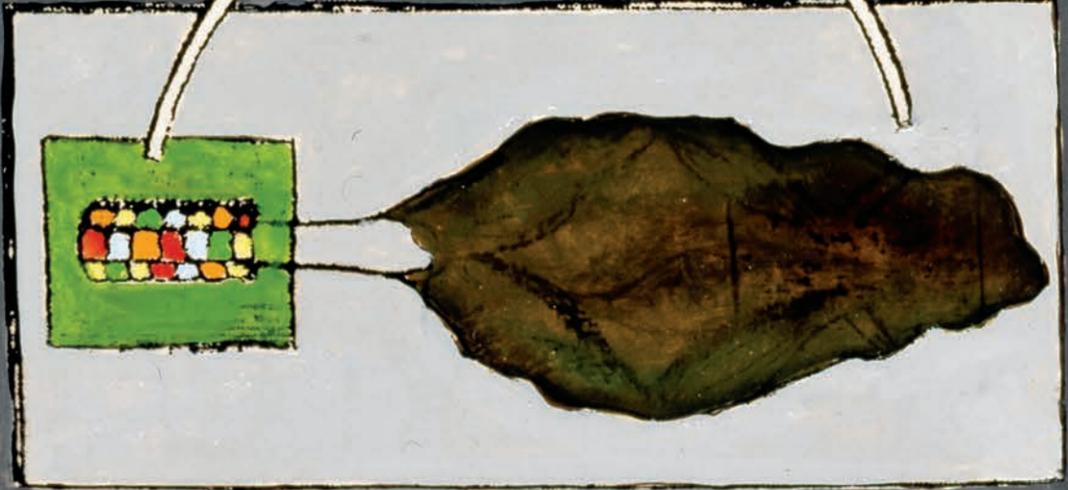
Stufenmodell,
Ölfarbe, Bleistift auf Karton,
100 x 70 cm, 1998-2002

Stage Model,
oil, pencil on cardboard,
100 x 70 cm, 1998-2002



galvanisch,
Ölfarbe auf Fotokopie,
21 x 30 cm, 1999

galvanic,
oil on photocopy,
21 x 30 cm, 1999

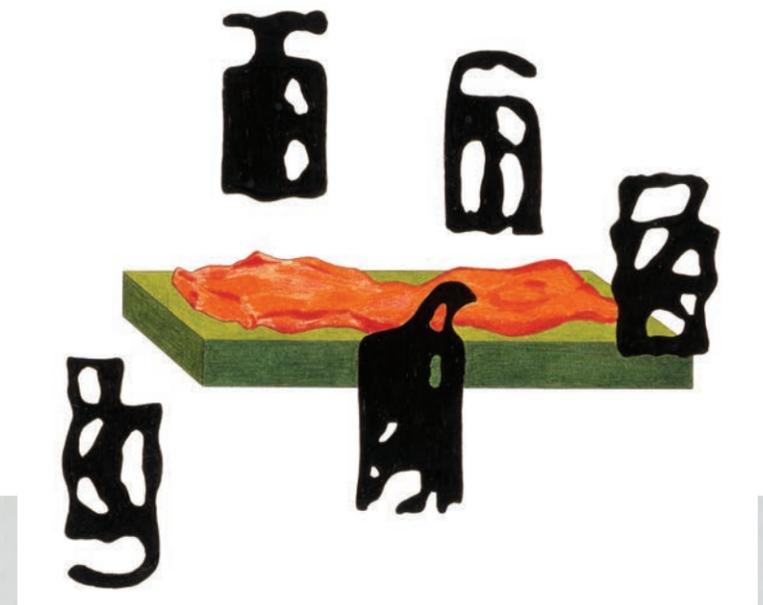


galvanisch,
Ölfarbe auf Umdruck,
30 x 42 cm, 1999

galvanic,
oil on transfer,
30 x 42 cm, 1999

BAU II,
rot / grün-grau,
Detailansichten,
Berlin 1999

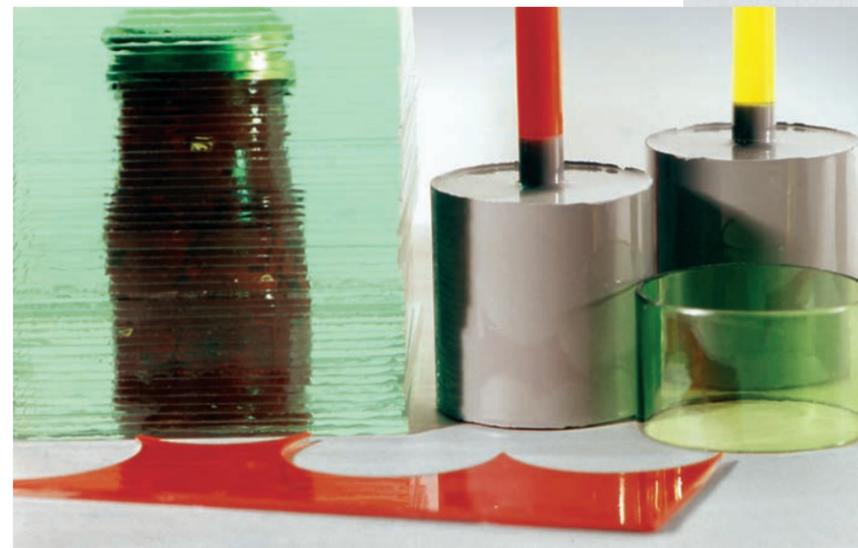
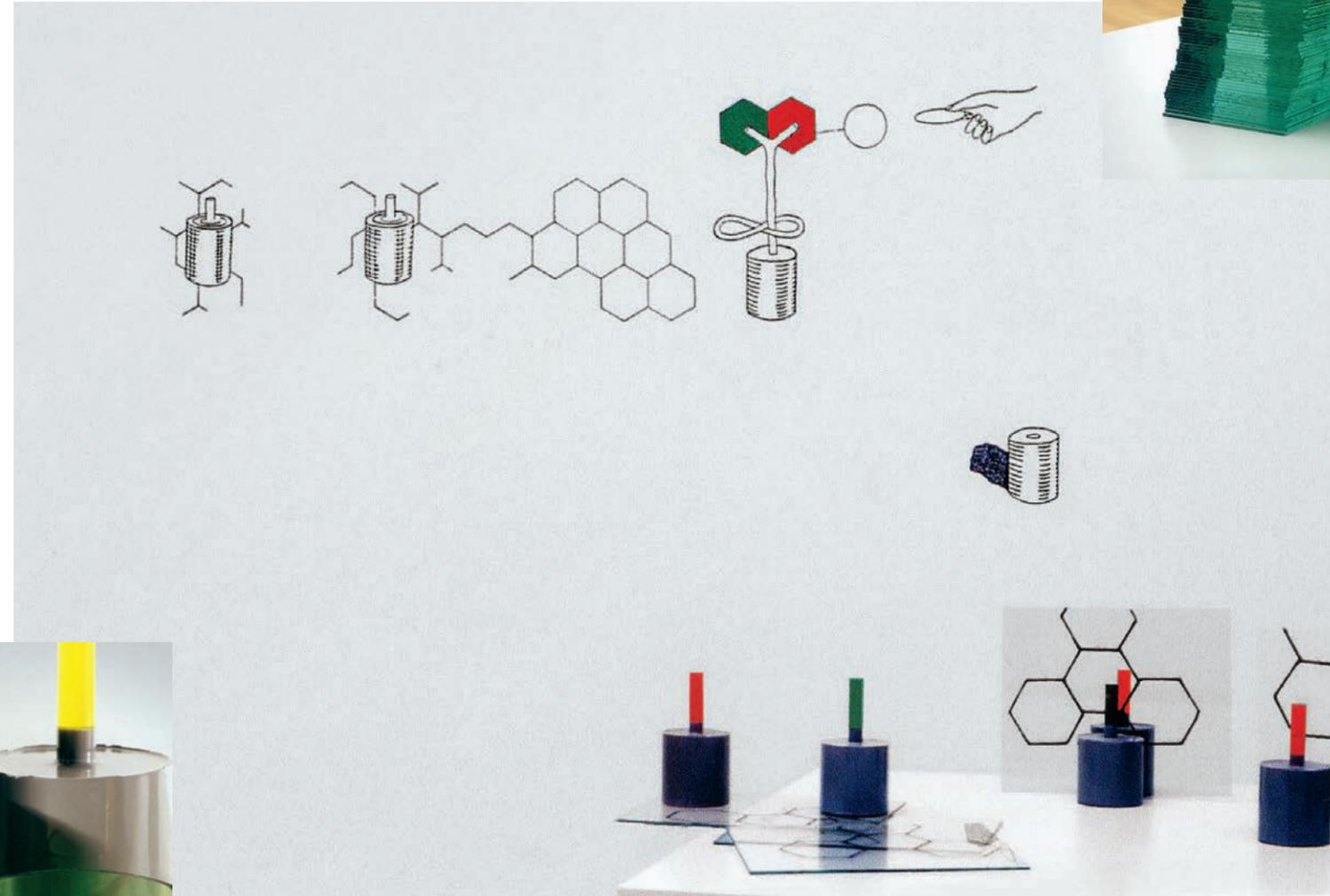
CONSTRUCTION II,
red / green-grey,
details,
Berlin 1999



Abendland,
Tusche, Ölfarbe,
27 x 19 cm, 1999

Occident,
oil, ink,
27x 19 cm, 1999





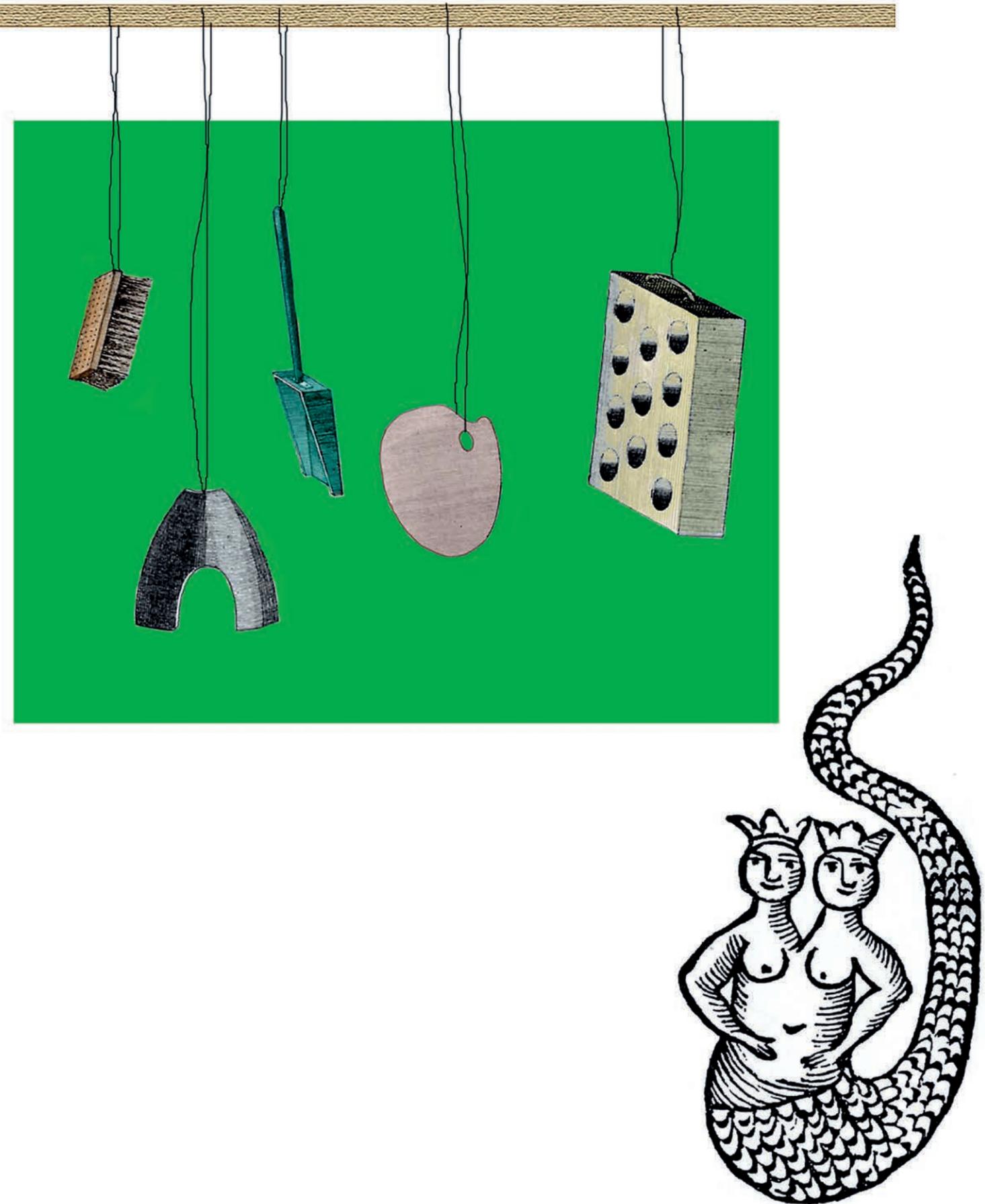
BAU II,
rot / grün-grau,
Detailansichten, Berlin 1999

CONSTRUCTION II,
red / green-grey, details,
Berlin 1999



Nicht-Zwei,
Acryl, Tusche, Gegenstände,
variabel,
Dresden 2003

Not-Two,
acryl, ink, objects,
variable,
Dresden 2003



entkernen

Während der regelmäßig geführten öffentlichen Diskussionen zu meinen plastischen Arbeiten, besonders zu *BAU I*, wurde mir klar, dass bezüglich der Verwendung von Gegenständen in künstlerischen Zusammenhängen die allgemeine Auffassung zwischen der Position eines ‚Dings an sich‘ und der ‚Ware‘ oszilliert. Auch die Frage nach einem Kern, dem ‚Kern der Dinge‘, eine metaphysische Spekulation, wurde immer wieder gestellt. Mit dem Kern verbinden sich Ursprungs- und Identitätsideen, aus kernhafter Anschauung und Denken ergibt sich Zentralistisches und Hierarchisches. Ich beschloss, diesen Ideen und Vorstellungen empirisch zu Leibe zu rücken. Zu unserer Auffassung vom Raum gehört auch die Weise, im Raum befindliches wahrzunehmen, nämlich durch den Zwischenraum, der uns vom Gegenstand trennt, hindurch bis hin zu seiner physischen Außenseite. Dort machen wir aber nicht Halt, sondern dringen unbewusst ideell weiter vor bis zu seinem ‚Kern‘. Eine reine Beobachtung der Gegenstände ist uns traditionell kaum möglich, wir über-

removing the core

In the regular public discussions about my sculptural works, especially *BAU I*, I realised that the understanding of objects, when used in art contexts, oscillates between ‘thing-in-itself’ and ‘commodity’. The question of a core, the ‘core of things’, which is a metaphysical speculation, has been asked again and again. Ideas of origin and identity are connected to the core, core-centred contemplation and thinking entail a tendency towards centralised and hierarchical ways of perception.

I decided to tackle these notions and ideas empirically. Our conception of space also includes the way we spatially perceive things, namely through the space that separates us from objects, right through to its physical outside. However, we do not stop there, but idealistically—albeit unconsciously—advance to its ‘core’. Traditionally, it is hardly possible for us to simply observe objects; we elevate them to projection surfaces, and they do not only possess a capitalistic ‘surplus value’. The objects are perceived as self-

höhen sie zu Projektionsflächen und ihnen ist nicht nur der kapitalistische ‚Mehrwert‘ zu eigen. Die Gegenstände werden als in sich gehaltene, kernhaft zentrierte, um eine Mitte herum angelegte, wahrgenommen.

Ich wollte ein Grundmodell entwickeln, mit dem sich die plastische Konsequenz einer anschaulichen Demonstration dieses traditionellen Dingbegriffs und des dazugehörigen Raumbegriffs zeigen ließe. Dazu war es notwendig, exemplarisch bis zur raumzeitlichen Mitte des Gegenstandes vorzudringen, um das Ziel aller abendländischen Spekulationen zu treffen und den Gegenstand zu ‚entkernen‘. Bei solchen hochtrabenden Vorhaben hilft nur ein naives Vorgehen.

Ich nahm eine leere Dose und markierte die Mitte mit einem Rundstab. Dann füllte ich das Gefäß mit Gips. Nach dem Erkalten der Gießmasse entfernte ich den ‚Kern‘, sodass ein Hohlraum übrig blieb.

Der Gegenstand bildete sich also, indem ich handelnd Schritt für Schritt die materielle Entsprechung der Idee wirksam werden ließ. Die so ent-

contained, core-centred, arranged around a core.

I wanted to develop a basic model that would demonstrate the sculptural consequence of how the traditional concept of object and the associated concept of space could be visually dismantled. To this end, it was necessary to advance to the spatio-temporal centre of the object to hit the target of all occidental speculations and to ‘remove the core’ of the object. Such high-flown endeavours require a naïve approach.

I took an empty can and marked the centre with a rod. Then I filled the jar with plaster. When the casting mass had cooled down, I removed the ‘core’ so that a hollow remained.

The object constituted itself in that I gradually rendered the material correspondence of the idea effective. The resulting form of the object is a ‘negative’ of the necessary constituent principles of the idea. ‘Minimised’ bodies were created, also in the sense of lacking functions of use. In *Objects Without Cores*, the surrounding space and empty centre correspond to each

standene Form des Gegenstandes ist ein ‚Negativ‘ aus den notwendigen konstituierenden Prinzipien der Idee. Es entstanden ‚minimierte‘ Körper, auch im Sinne fehlender Gebrauchsfunktionen. Bei den *Entkerten* korrespondieren Umraum und leere Mitte und machen die materielle Zone als homogene, zylinderförmige Materialausdehnung erfahrbar.



entkernen,
Gipsmodell,
Berlin 1994

removing the core,
plaster model,
Berlin 1994

other, making the material zone tangible as a homogeneous, cylindrical extension of material.



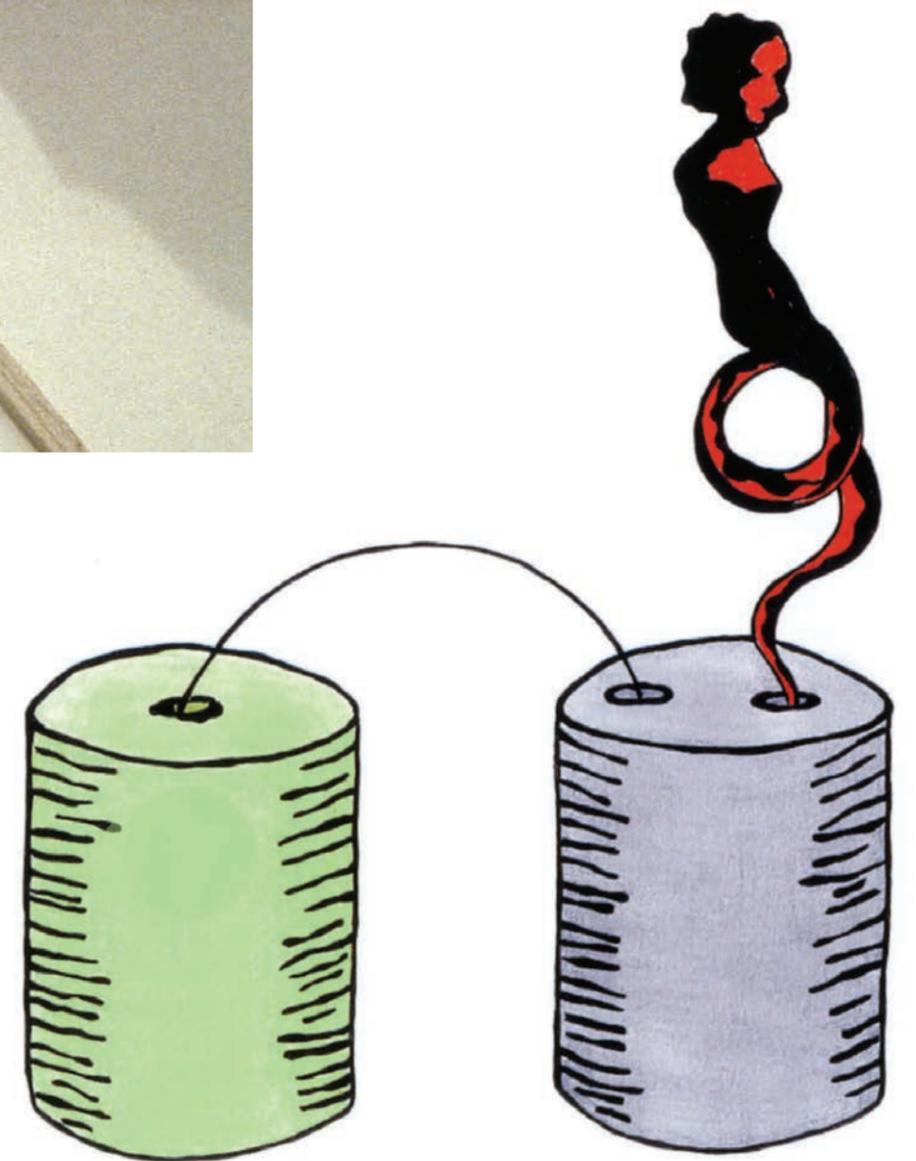
*entkernen,
Modelle, 1995*

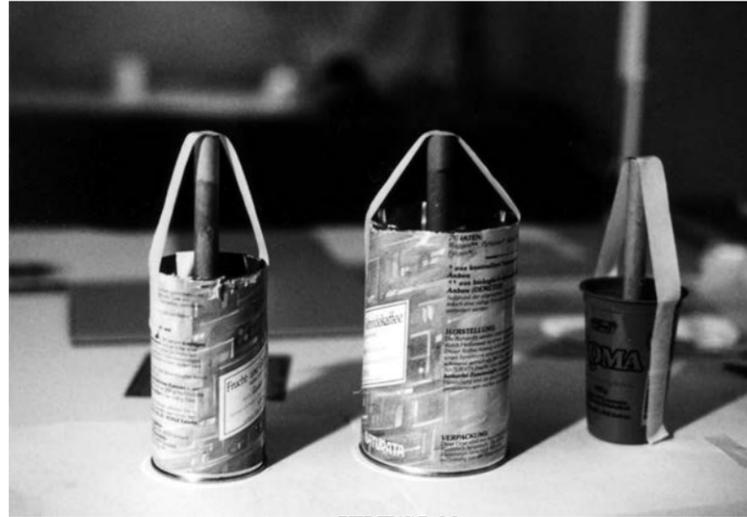
*removing the core,
models, 1995*



*Groteske,
Tusche, Bunstift,
26 x 23 cm, Berlin 1995*

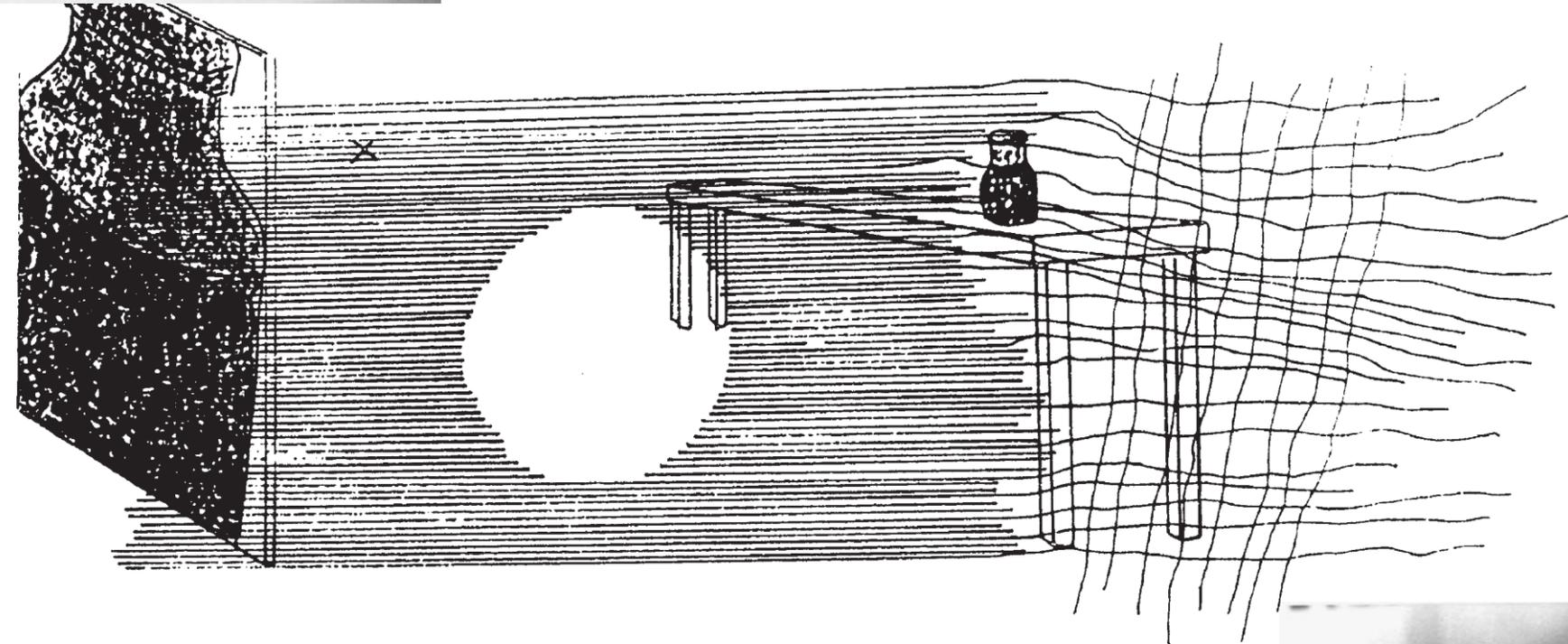
*Grotesque,
ink, coloured pencil,
26 x 23 cm, Berlin 1995*





Ohne Titel,
Motivmix aus Zeichnungen, Folien,
Tusche, Größenvariabel, Berlin 1999

Untitled,
motif mix of drawings, foils,
ink, variable size, Berlin 1999

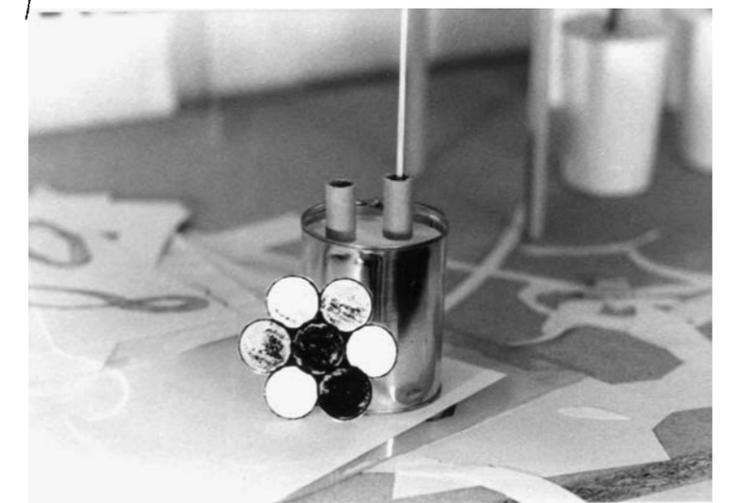


enkernen, Atelier Berlin 1998
removing the core, studio 1998

entkernen, Atelier Berlin 1999
removing the core, studio 1999

enkernen,
Atelier Berlin 1998

removing the core,
studio Berlin 1998



Kernlose,
Holz, Glas, Gips, Berlin 1994

Objects without Cores,
wood, glass, plaster, Berlin 1994

Kasseler Raum / Ferne Zwecke

1997 entwickelte ich einen Raum für die Neue Galerie im Museum in Kassel, der ein Jahr später unter dem Titel *Kasseler Raum / Ferne Zwecke* eröffnet wurde und seitdem zu sehen ist. Da eine ausführliche Publikation über diese Arbeit bereits vorliegt, möchte ich hier nur auf die Verwendung einer für mich sehr wichtig gewordenen „Kulturkonserve“ eingehen, die seitdem in verschiedenen Arbeiten auftaucht. Es sind Gegenstände bzw. Abbildungen von Gegenständen aus historischen Quellen, nämlich aus den Bildbänden der *Encyclopédie* von Diderot & D'Alembert, in der 1751 der Versuch gemacht wurde, alle menschlichen Wissensgebiete in einen logischen und genetischen Zusammenhang zu bringen. Dort sieht man Abbildungen von Werkstätten aller Art und dazu die analytische Auflistung aller Handwerkszeuge und Handwerkzeugteile, bis zur kleinsten Schraube.

Da man die Beschreibung dieses Inventars nicht nur sprachlich lösen konnte, ergab sich die Notwendigkeit von Zeichnungen. Diese Zeichnungen

Kasseler Space / Distant Purposes

In 1997, I developed a space for the Neue Galerie at the museum in Kassel, which was opened in the following year under the title of *Kasseler Raum / Ferne Zwecke* (*Kassel Space – Distant Purposes*) and has remained on view there ever since. As a detailed publication on this work is already available, I will address the issue of using “preserved cultural artefacts” that has become very important to me and has appeared in various works since then. These artefacts are objects or images of objects from historical sources, namely from the illustrated volumes of the *Encyclopédie* by Diderot & d'Alembert from 1751, in which the attempt was made to bring all fields of human knowledge into a logical and genetic relation. The volumes include illustrations of all types of workshops as well as an analytic list of all assembly tools and tool parts, down to the tiniest screw.

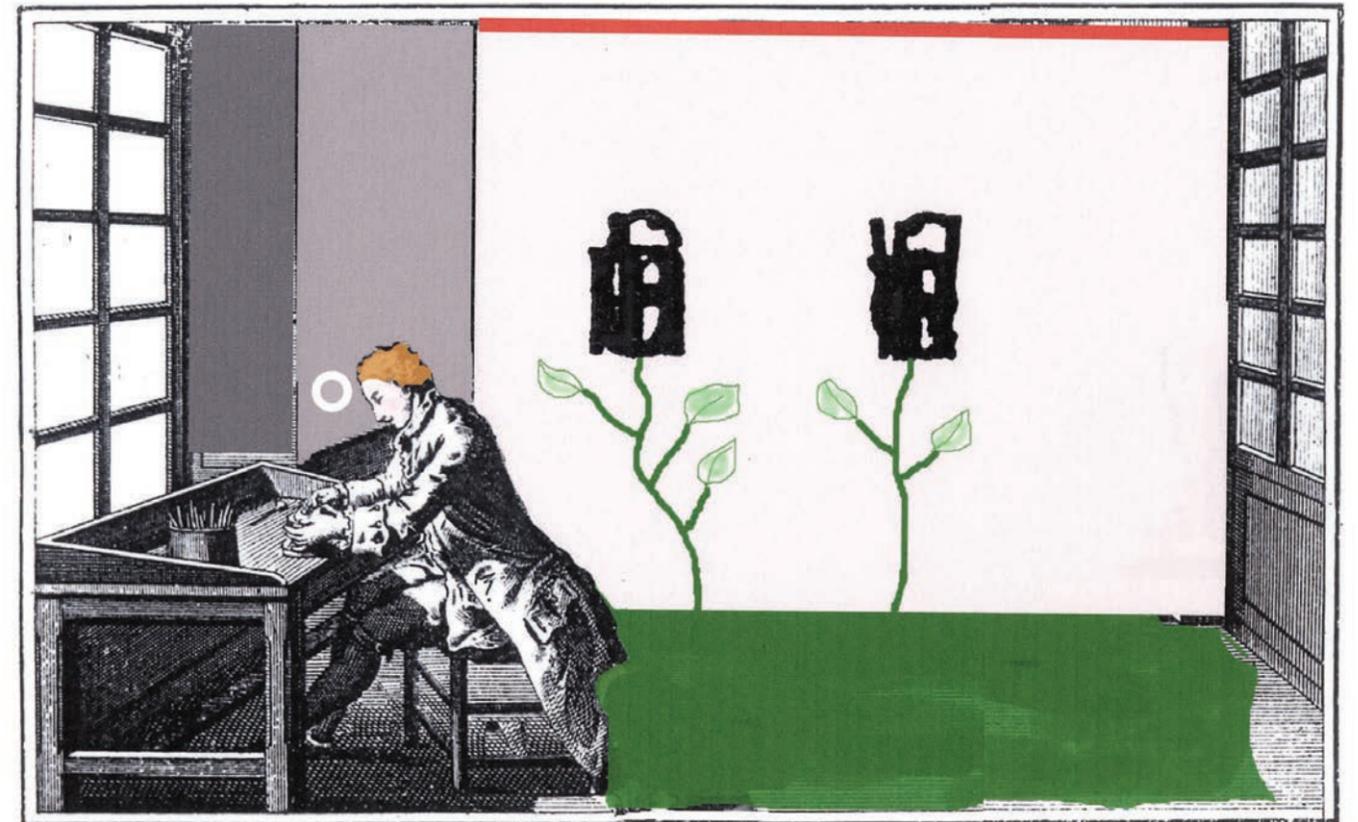
Drawings became necessary since this inventory could not be described by means of language alone. I had studied these drawings for months before I became aware of how to

hatte ich monatelang studiert, bevor mir ihre Verwendung in meiner Arbeit klar wurde. Auf den 207 Bildtafeln, die im *Kasseler Raum* aufgehängt sind, sieht man enzyklopädische Motive einzelner Teilstücke aus mechanisch-technischen Zusammenhängen, die ich nach ‚morphologischen‘ Gesichtspunkten ausgesucht habe. Dabei interessierten mich Körperlichkeiten und Aggregatzustände von Körpererscheinungen. In meiner Bearbeitung der Motive strebte ich eine Generalisierung durch gleiche Größen an und versuchte, durch das ‚Abschatten‘ der Umgebung des Gegenstandes Präsenz hervorzurufen, d. h. die Gegenstände erscheinen gleichsam raumlos. Während dieser Arbeit las ich in einem Buch von Alfred Sohn-Rethel, in dem er von „Kulturcharakteren“ und der „Weltförmigkeit des Seins“ spricht. Beide Wortschöpfungen lassen sich trefflich auf diese Formen beziehen.

Die Environments der *Encyclopédie* sind Projektionen des Selbst- und Körpergefühls und eines Bewusstseins, das ein Denken in festen Einheiten

use them for my work. The 207 picture panels hanging in the *Kasseler Raum* show encyclopaedic motifs of individual sections from mechanical-technical contexts which I selected according to ‘morphological’ aspects. I was interested in physicality and the aggregate states of physical manifestations. In my treatment of the motifs I aimed for generalisation by equal sizes and tried to create presence by ‘shading’ the object surroundings—the objects appear, as it were, without space. While working on this project, I read a book by Alfred Sohn-Rethel in which he speaks of “cultural characters” and the “worldliness of being”. Both neologisms can be aptly applied to these forms.

The environments of the *Encyclopédie* are projections of awareness of self and body as well as a consciousness that produces thinking in distinct entities and fixations in which causality is visualised in a practical way. Its elements moreover provide a sort of study of technical mentality and can



*4 *Ferne Zwecke*-Ulrike Grossarth
Hrsg: Bernhard Jussen,
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004

*4 *Ferne Zwecke*-Ulrike Grossarth
Ed: Bernhard Jussen,
Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2004

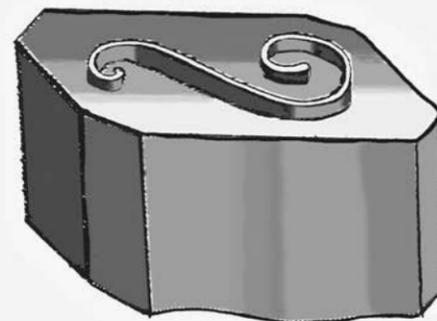
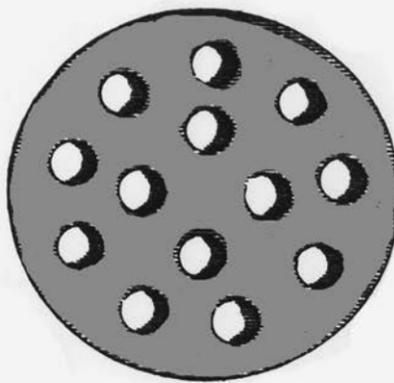
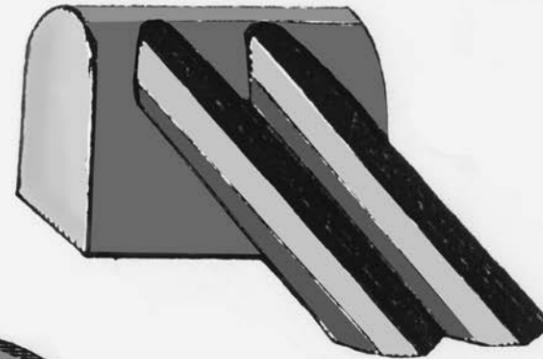
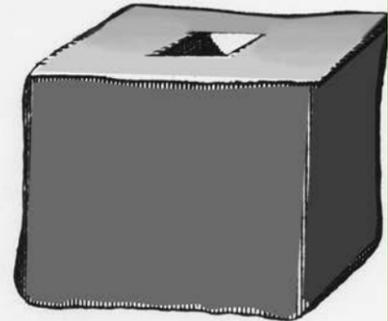
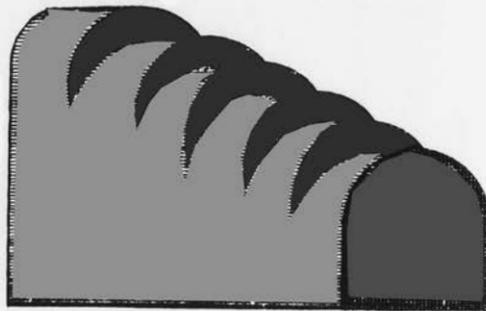
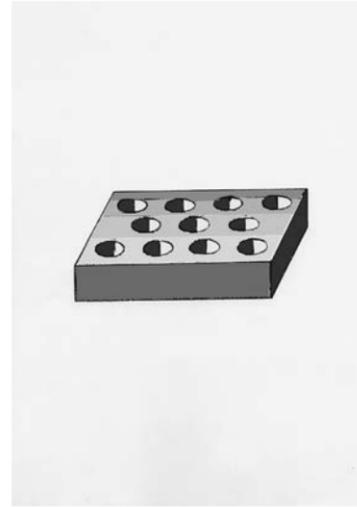
*5 Alfred Sohn-Rethel,
Warenform und Denkform,
Suhrkamp Verlag Frankfurt aM., 1978

*5 Alfred Sohn-Rethel,
Warenform und Denkform,
Suhrkamp Verlag Frankfurt aM., 1978

Labour/Epiphany,
digitale Bearbeitung eines Kupferstiches
aus der *Encyclopédie* Diderot & D'Alembert,
größenvariabel, 2002

Labour/Epiphany,
digital treatment of a copperplate
from the *Encyclopédie* Diderot & D'Alembert,
variable size, 2002

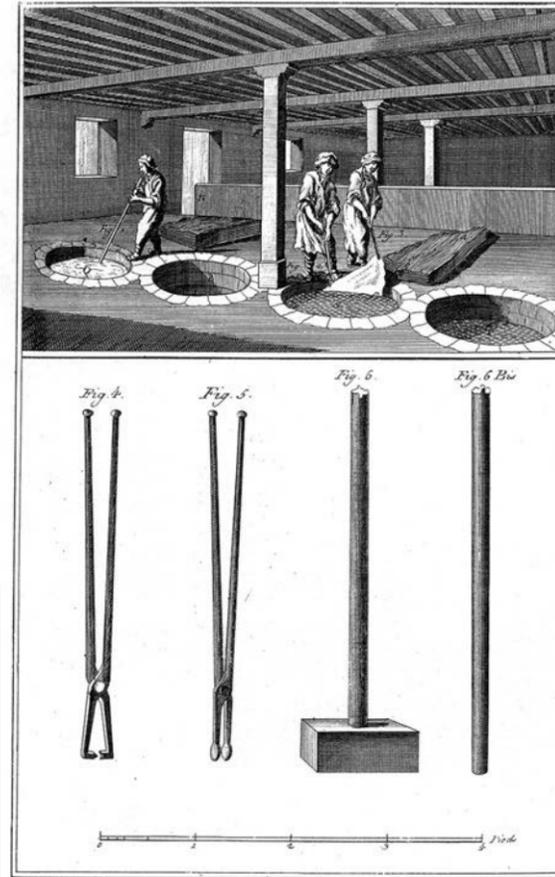
und Fixierungen hervorbringt, in denen Kausalität praktisch anschaulich wird. Ihre Elemente sind darüber hinaus so etwas wie eine technische Mentalitätsstudie und außerdem als Arsenal aller möglichen Prototypen plastischer Prinzipien zu betrachten. Die Gegenstände der *Encyclopédie* sind ein Formenvokabular, das sich für einfache Operationen eignet, ähnlich dem Bau und der Konstruktion von Sprache im Bereich der zweiwertigen Logik. Das Abweichende kommt nicht vor, weil alles erfasst ist, was dem wissenschaftlichen Weltbild entspricht.



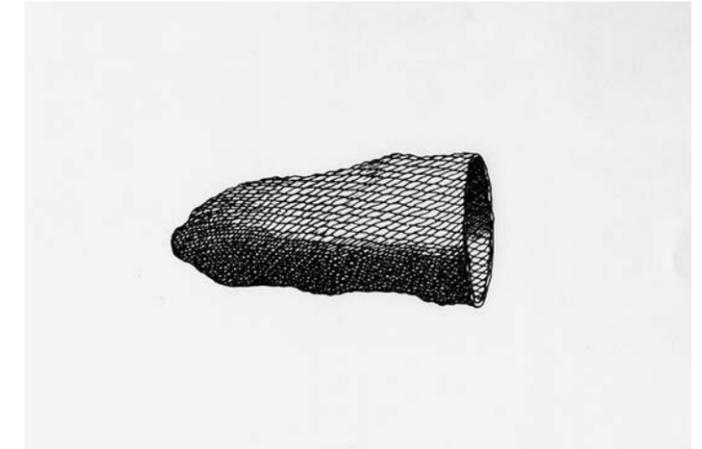
be regarded as an arsenal of all kinds of prototypes of sculptural principles. The objects from the *Encyclopédie* constitute a formal vocabulary suitable for simple operations, similar to the construction of language in the field of bivalent logic. Deviations do not exist because everything is recorded that corresponds to the scientific world view.

Formen,
digitale Bearbeitung von Gegenständen
aus der *Encyclopédie Diderot & D'Alembert*,
größenvariabel, 2001

Forms,
digital treatment of objects from the
Encyclopédie Diderot & D'Alembert,
variable size, 2001

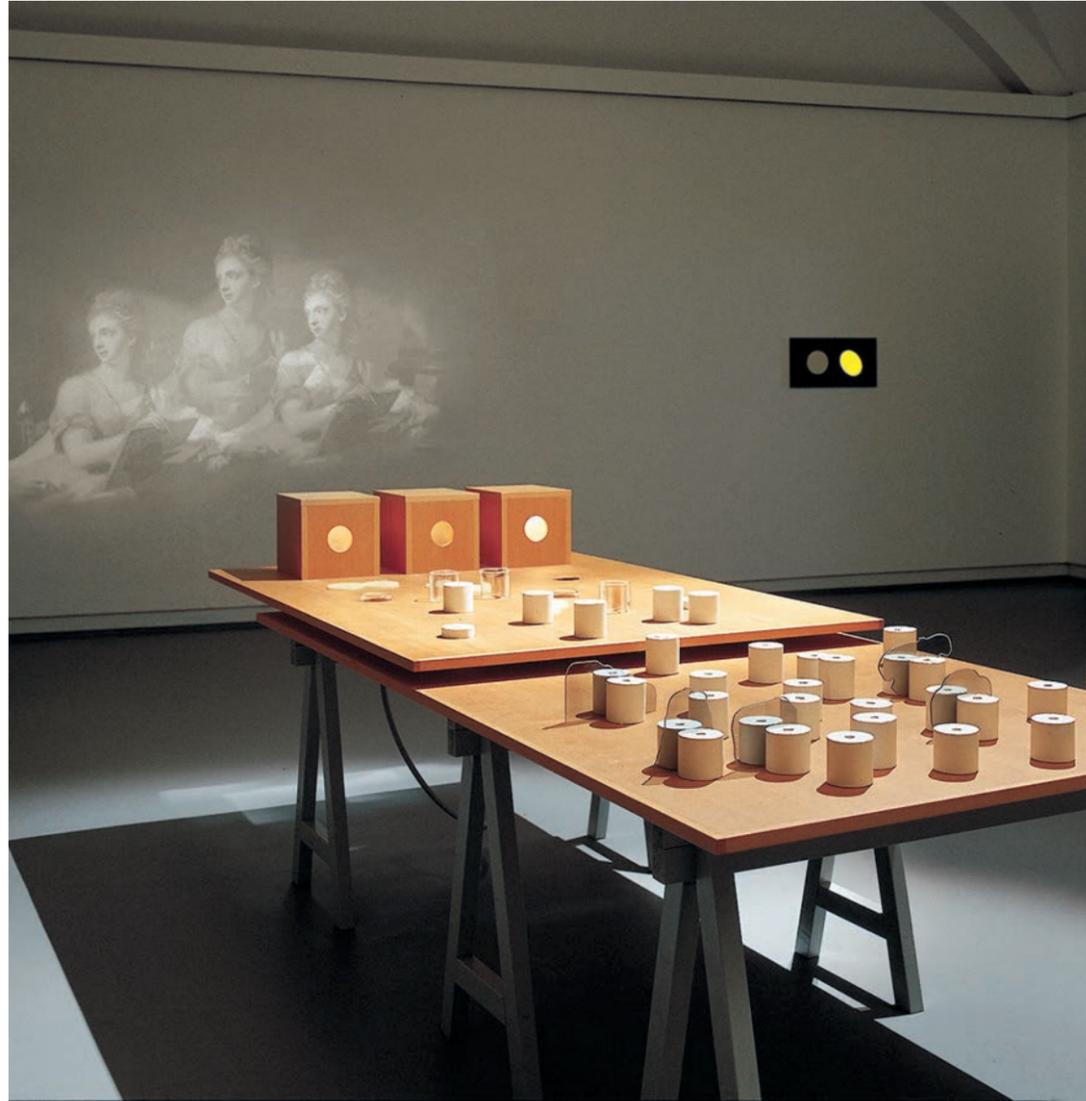


Tanneur, Travail des Pleins



Detail aus der *Encyclopédie*
Diderot & D'Alembert, Paris 1751

Detail from the *Encyclopédie*
Diderot & D'Alembert, Paris 1751



*Kasseler Raum /
Ferne Zwecke,
Detailansicht, Kassel 1998*



*Kasseler Space /
Distant Purposes,
detail, Kassel 1998*

Leibniz-Projekt

Sehr oft wurden Arbeiten durch geistesgeschichtliche oder kulturhistorische Fragestellungen ausgelöst. Im *Leibniz-Projekt* von 2001 beschäftigte mich der Stellenwert, der dem Körper eingeräumt wird oder, besser gesagt: die Entwürfe, Konstruktionen und Vorstellungen von Körpern, die in abstrakten Weltmodellen als ‚Übergangspotentiale‘ dienen, und somit Verkörperungen und Stationen in der Denkanlage sind. Ich bin fasziniert von Gegenständen die, aus philosophischen Systemen stammend, im populären Informationswissen der Gesellschaft als Phantome herumgeistern, z. B. *Kants Ding an sich* und die Leibnizsche *Monad*.

Wie weit reicht die Physis in das Konstruieren von ideellen Systemen und welche Form, Gestalt und Figur spielt dabei eine Rolle? Zu diesen Fragen entwickelte ich Repräsentanten unterschiedlicher Aggregatzustände von Körpern, die verschiedenen mentalen Feldern zuzuordnen sind. Die *Monad* ist insofern ein durch die Bedingungen der Wissenschaftssprache verbrämtes Spekulationsobjekt, einer

Leibniz-Project

Quite often, works were prompted by questions relating to cultural history or the history of ideas. *Leibniz-Project* from 2001 is concerned with the importance given to the body, or rather, the designs, constructions and notions of bodies serving as ‘transition potentials’ in abstract world models, and thus as embodiments and stages, as it were, in one’s intellectual disposition. I am fascinated by objects which originate in philosophical systems and still haunt the popular information circulating in society, e.g. Kant’s *thing-in-itself* and Leibniz’s *monad*.

How far does physicality extend to the construction of ideational systems and what forms, shapes and figures play a role in this process? In view of these questions, I developed representations of different physical states of bodies that can be assigned to different mental fields. In this respect, the *monad*, for me, is a speculative object dressed up in the conditions of scientific language—one of the remarkable ‘auxiliary bodies’ that accompany Western thought and its hostility to the body.

der bemerkenswerten ‚Hilfskörper‘, der das ausgewiesene leibfeindliche abendländische Denken begleitet.

Leibniz’ Verknüpfung der entgegengesetzten Begriffe Körper und Seele zu einer Einheit in einer von vornherein eingerichteten Übereinstimmung der sogenannten *Prästabilierten Harmonie* bedeutet für mich nicht die Aufhebung des Seele-Körper-Problems. Diese wiederum ideelle Spekulation bedeutet nicht das Überschreiten einer Grenze, die den Körper als ein zu Raum und Zeit gehöriges Wirklichkeitselement wahrgenommen hätte, in dem integriert beides erfahren werden kann. Der Körper wird nur als Begriffseinheit genutzt und seine Dimensionen nicht weiter beachtet. Der leibliche Zugang zur Welt ist verstellt.

Auf dem Portrait eines unbekanntes Künstlers wirkt Leibniz selbst auf mich wie eine Allegorie der *Prästabilierten Harmonie*: dunkel, der versteckt in ein glänzendes Gewand gehüllte Körper. Das blasser Gesicht und das auffallend fein ziselierter, gefalteter Halstuch, ein repräsentativer ‚Seelenhauch‘, ein Zei-

Leibniz’s connection of two opposite concepts of body and soul into a unity of pre-established agreement, the so-called *pre-stabilised harmony*, in my opinion does not entail the resolution of the soul-body problem. This speculation, which is itself ideational, does not mean crossing a border and perceiving the body as an element of reality belonging to space and time in which both can be experienced in an integrated way. The body is only used as a conceptual entity, and its dimensions are not considered. The bodily access to the world is disrupted. In a portrait by an unknown artist, Leibniz himself looks to me like an allegory of *pre-stabilised harmony*: dark, his body hidden in a shiny robe. The pale face and the intricately detailed folded scarf, a representative ‘breath of soul’, a sign of the structured system of thought propped on the ‘residual body’ which is degraded to a tripod.

chen des strukturierten Denksystems auf dem zum Stativ degradierten ‚Restkörper‘.



Leibniz-Projekt,
Bodenmilieu, Kunsthalle Wien, 2001
Herstellung des Stoffobjektes:
Miriam Humer

Leibniz-Project,
Floor milieu, Kunsthalle Vienna, 2001
Creation of the clothobject:
Miriam Humer

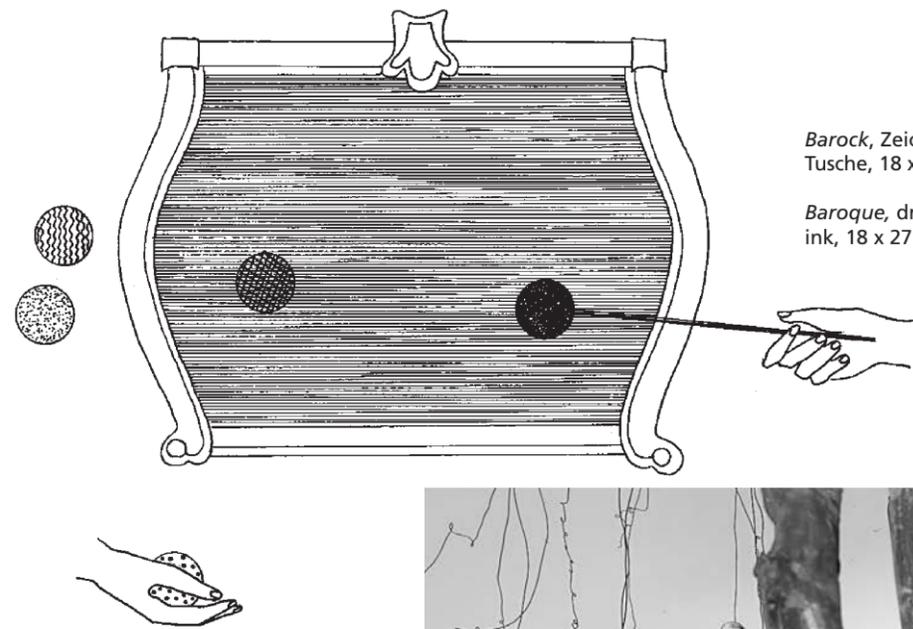


Studie zum *Leibniz-Projekt*,
 ölüvermalter Druck, 19 x 12 cm, 2000

Study on the *Leibniz-Projekt*,
 print painted over with oil, 19 x 12 cm, 2000

Leibniz-Projekt,
 Detail, Kunsthaus Dresden, 2002

Leibniz-Projekt,
 detail, Kunsthaus Dresden, 2002



Barock, Zeichnung,
 Tusche, 18 x 27 cm, Wien 2000

Baroque, drawing,
 ink, 18 x 27 cm, Wien 2000

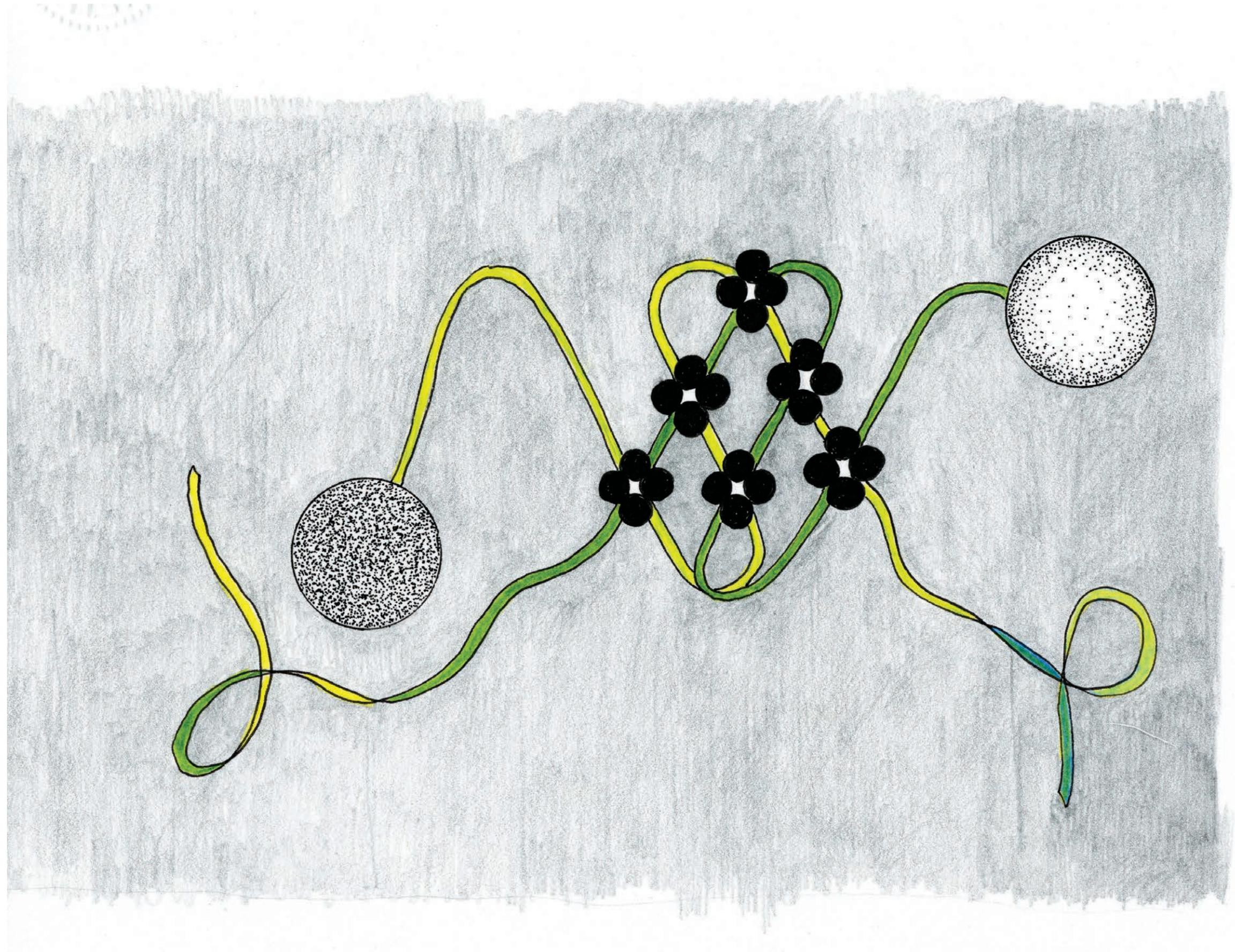


Leibniz-Projekt,
 Detailansicht, Galerie Zwinger, Berlin, 2003

Leibniz-Projekt,
 detail, Galerie Zwinger, Berlin, 2003

Barock,
Zeichnung, Tusche, Bunstift,
21 x 30 cm, Wien 2001

Baroque,
drawing, ink, coloured pencil,
21 x 30 cm, Vienna 2001



Monopole,
Schriftzeichen für die Wände
im Leibniz-Projekt, Wien 2000

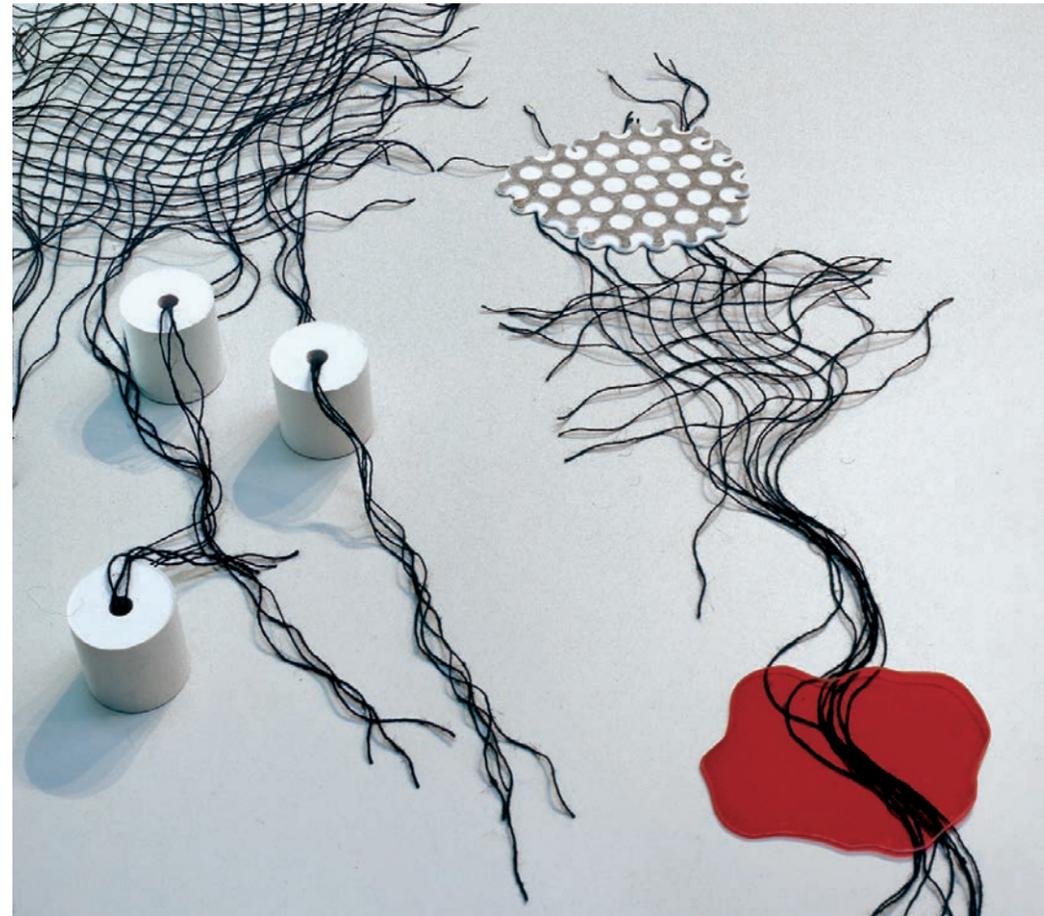
Monopolies,
characters for the walls
in the Leibniz-Project, Wien 2000

Kleine Ensembles

Zwischendurch entstanden kleinere Ensembles, in denen ich mit Resten der ‚Bauten‘ improvisierte oder einzelne Fragen, Motive und Verfahrensweisen weitergehend ausformulierte.

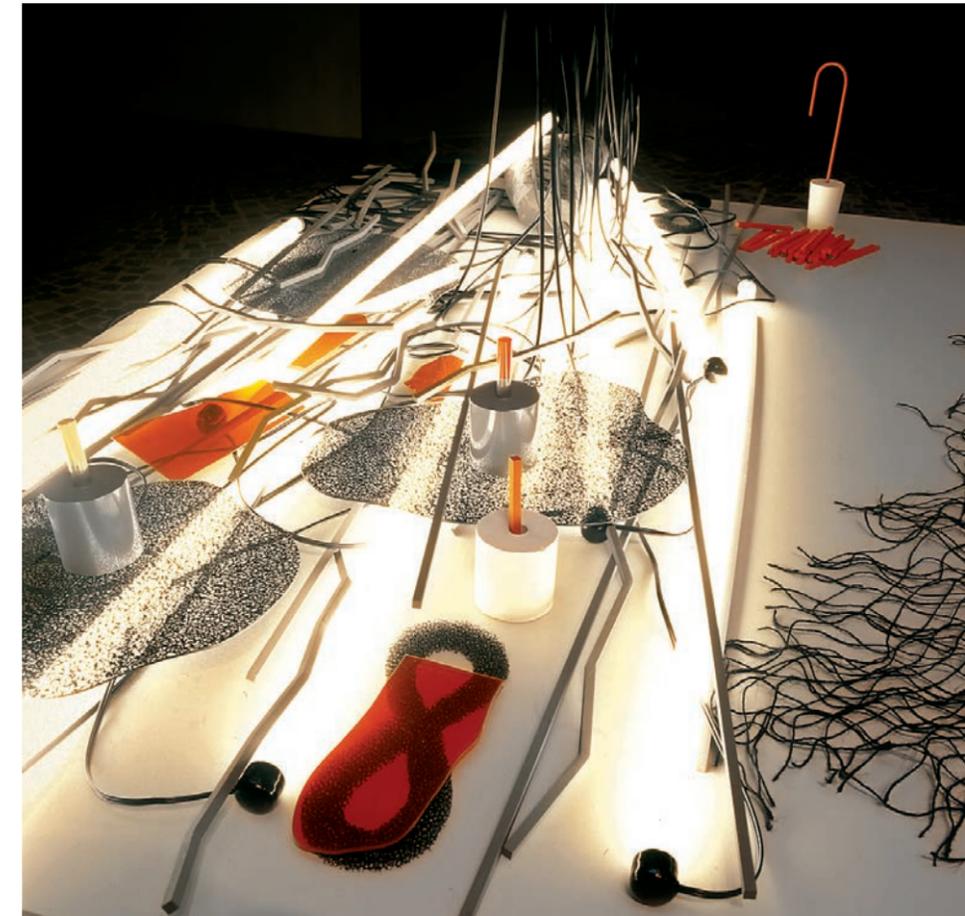
Small Ensembles

In the meantime, smaller ensembles emerged, in which I improvised leftover parts of my constructions or formulated individual questions, motifs and methods in more detail.



Mentale Felder und andere Orte,
Sprengel Museum Hannover 2000

Mental Fields and Other Places,
Sprengel Museum Hannover 2000





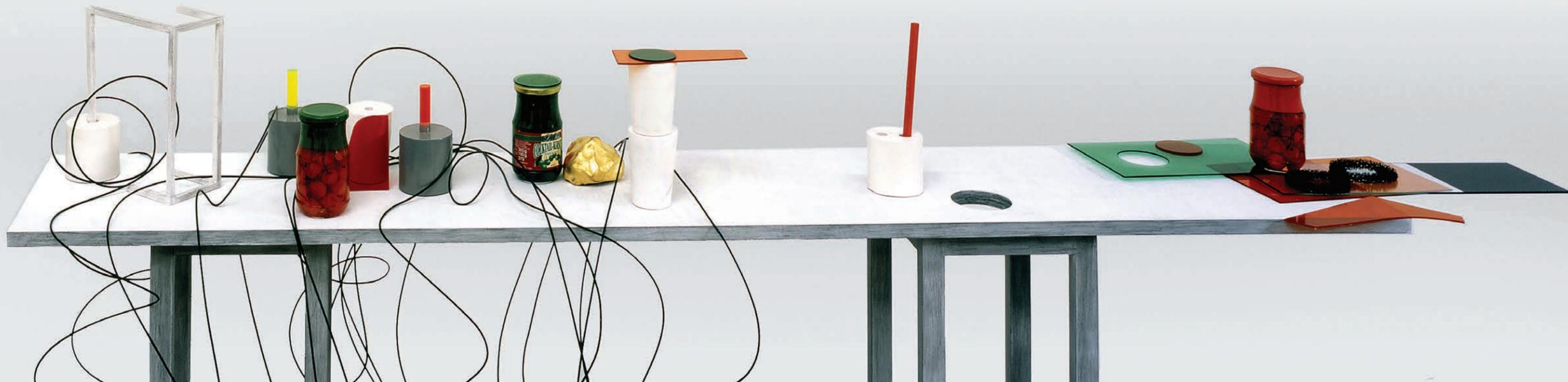
Doppelmoral und logic board,
Berlin 2001

Double Standards and logic board,
Berlin 2001



second enlightenment,
ifa, 2000

second enlightenment,
ifa, 2000



public exercises

Seit 1978 entwickelte ich in Seminaren eine Methode, in der die Frage der Bewegung als Prinzip einer sich ständig wandelnden Form zentral ist. Es geht mir um eine Rückführung auf einen angenommenen ‚neutralen‘ Punkt im Denken und Handeln. Diese Vorgehensweise ist zunächst auf das unbedingte Annehmen der Wirklichkeit des menschlichen Körpers hin angelegt. Sie aktualisiert die Prinzipien seiner Beschaffenheit und Gestalt (Körperbau/Form), der Wahrnehmung seiner Eigenbewegtheit und des ordnenden Bewusstseins im raum-zeitlichen Feld. Die so formulierende Person schafft Raum, stellt

public exercises

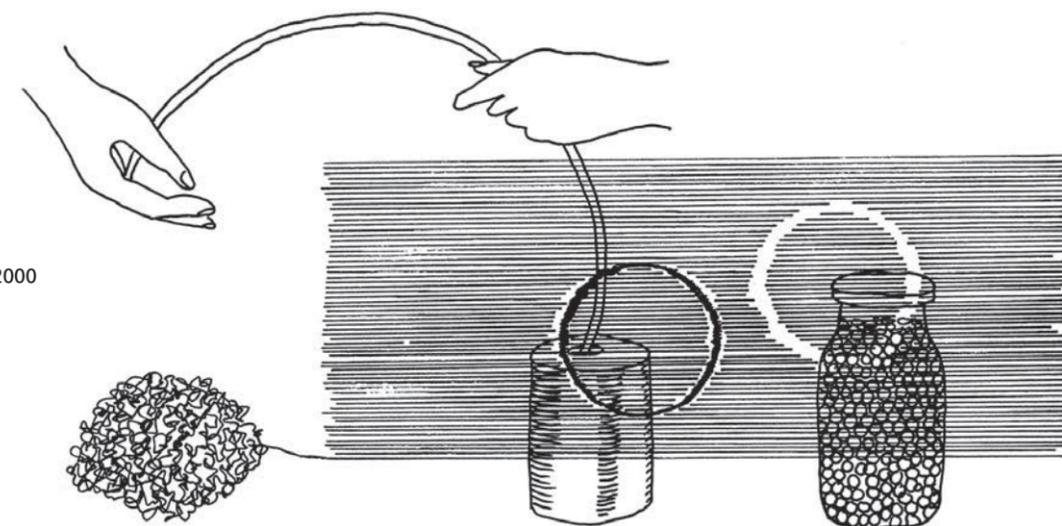
In workshops given since 1978, I have developed a method in which the question of movement as the principle of permanently changing form is central. I am concerned with reverting to a presumed 'neutral' point in thinking and acting. This approach is initially based on the unconditional acceptance of the reality of the human body. It updates the principles of the body's nature and shape (physique / form), the perception of its proper motion and the regulatory consciousness in the spatio-temporal field. The person formulating in

Raum her. Die Last der Darstellung, des bloßen Verkörperns im kulturell-zivilisatorischen Raum ist aufgehoben. Es geht darum, die Wahrnehmung der eigenen Materialität zu verstärken, also einen Prozess des Bildens von innen her zu beginnen, so dass langsam das Bild vom Körper (Idealbild) in Idealsituation und Umgebung (Inszenierung) verschwindet und anstatt des verkörperten Bildes die Gegenwärtigkeit des eigenen Körpers entsteht (Präsenz).

In der Bewegung liegt dann die Aufmerksamkeit auf der permanenten Wandlung von Formen, die gleichwertig, wenn auch eigenartig sind, statt auf den strategischen Punkten eines intendierten Bewegungsziels.

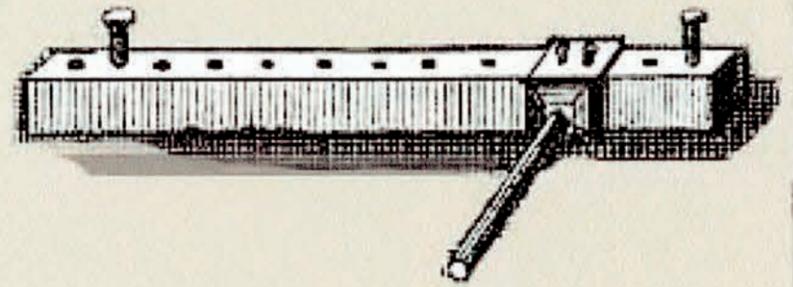
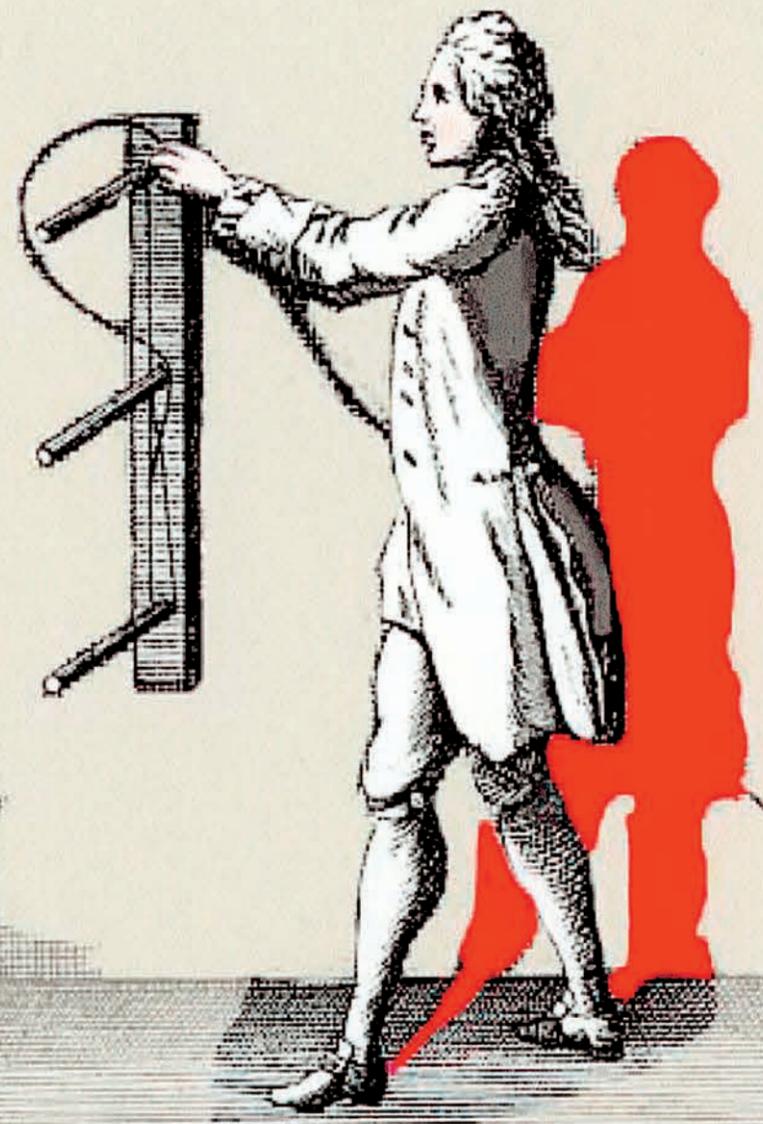
this way makes room, creates space. The burden of representation, of a mere embodiment in the cultural-civilisational sphere is taken away. The issue is to strengthen the perception of one's own materiality, that is, to initiate a creative process from the inside, so that the image of the body (ideal image) in an ideal situation and environment (staging) slowly disappears and the presence of one's own body emerges instead of the embodied image.

In movement, the focus is then on the permanent change of forms which, although unique, are of equal value—and no longer on the strategic points of an intended target of movement.



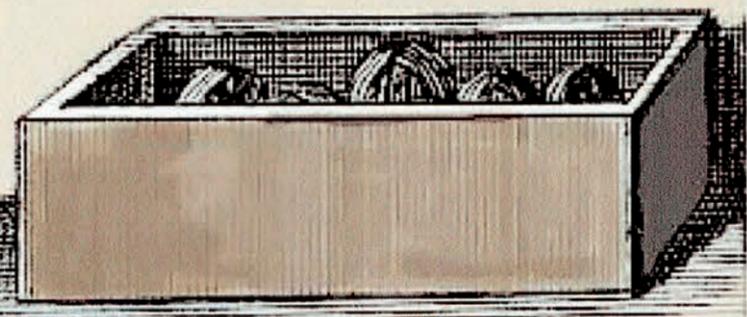
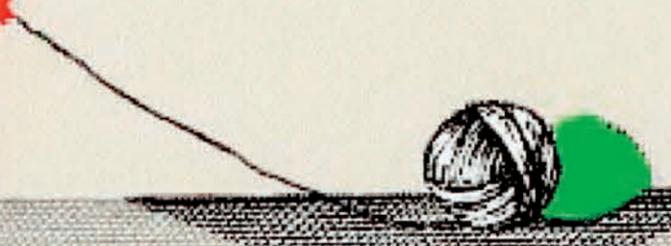
Ohne Titel,
Zeichnung, Tusche,
18 x 27 cm, Berlin 2000

Untitled, drawing,
ink, 18 x 27 cm,
Berlin 2000

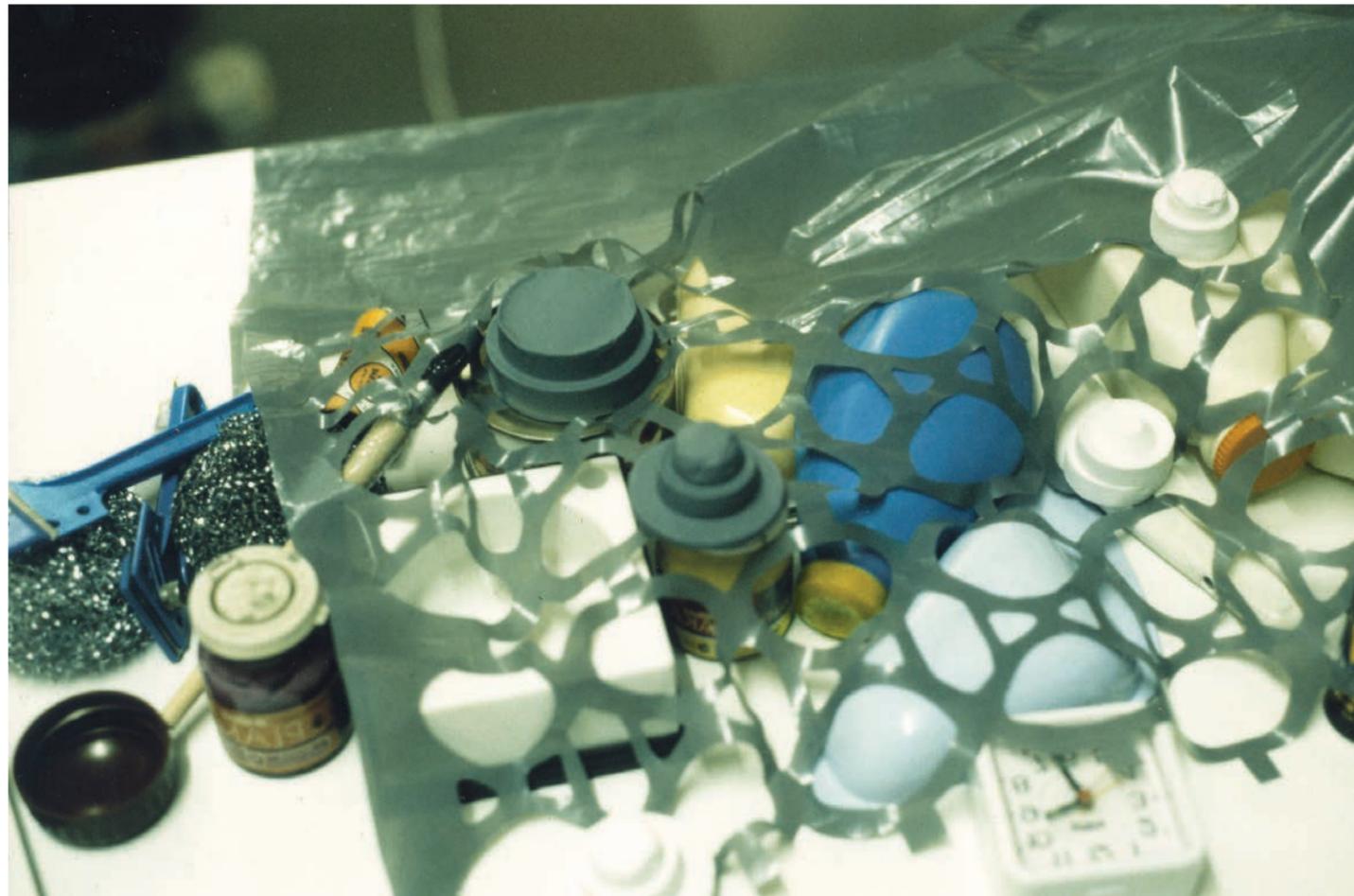


Labour / Epiphany,
 digitale Bearbeitung eines Kupferstiches
 aus der *Encyclopédie Diderot & D'Alembert*,
 größenvariabel, Berlin 2002

Labour / Epiphany,
 digital treatment of a copperplate
 from the *Encyclopédie Diderot & D'Alembert*,
 variable size, Berlin 2002



Schüttung,
Seminar, Münster 1995
Pouring,
seminar, Münster 1995



Handstudie,
Zeichnung, Tusche,
16 x 20 cm, Oberhausen 1988

Hand Study,
drawing, ink,
16 x 20 cm, Oberhausen 1988



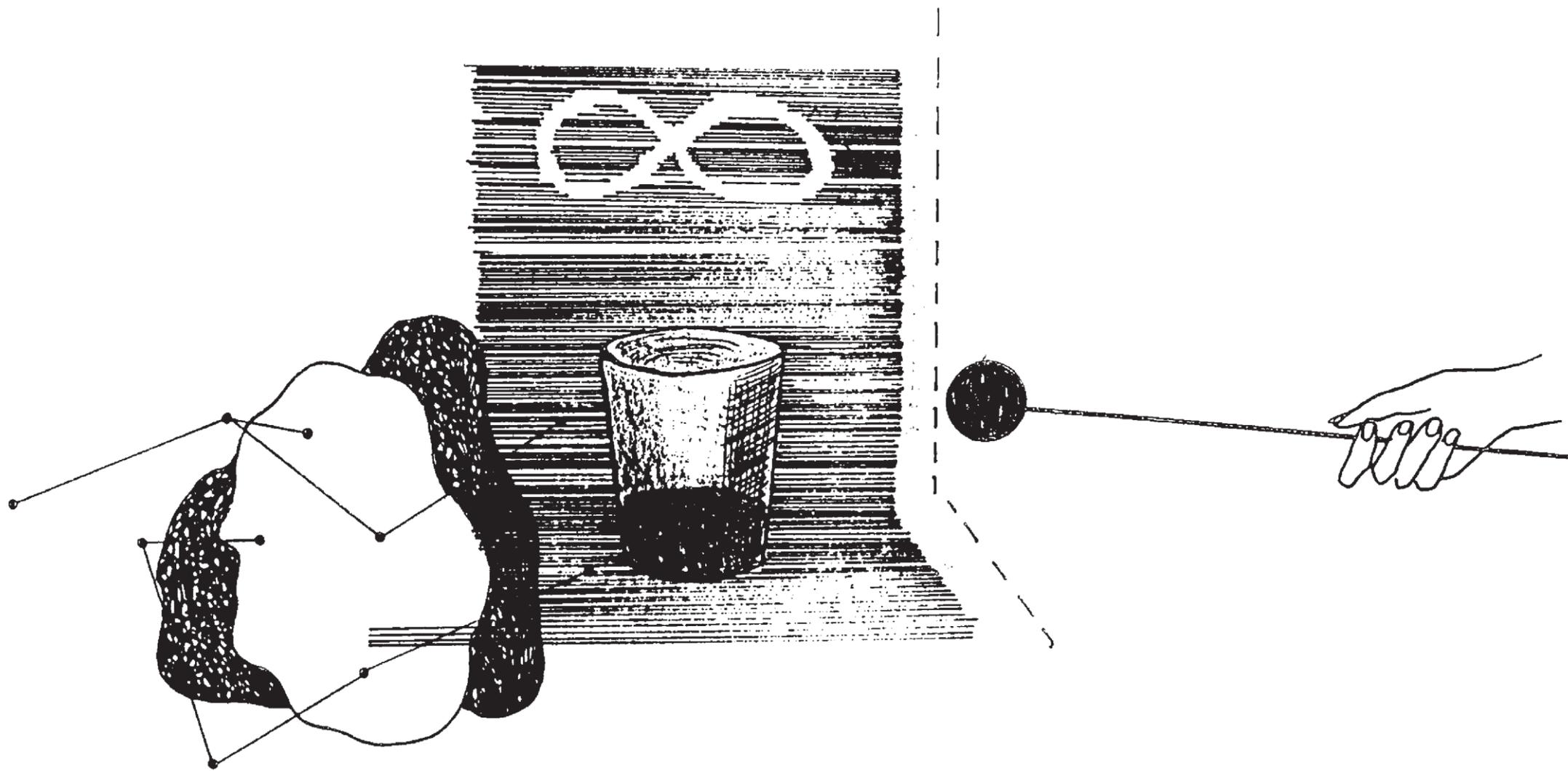
Schüttung,
Atelier Berlin, 1992

Pouring,
Studio Berlin, 1992



Numerisches,
Berlin 1895

numeric,
Berlin 1895



Ohne Titel,
Motivmix aus Zeichnungen,
Folien, Tusche, 1999

Untitled,
motif mix of drawings,
foils, ink, 1999



werfen / zerstören,
Seminar an der HfBK Dresden
1999

throwing / destroying,
seminar at the HfBK Dresden
1999



Reste vom Mehrwert,
Seminar bei KUNST-WERKE,
Berlin 1995

Remnants of Surplus Value,
seminar at KUNST-WERKE,
Berlin 1995

Projekte seit 1999

In Zusammenarbeit mit Gruppen wechselnder Akteure interessiert mich zunehmend das Handeln, von dem Hannah Arendt als einer „neuen Art Forschung“ spricht, die nicht „nur theoretischer Natur“ sein kann, um dann exemplarisch auf die Körperwelt übertragen zu werden. Vielmehr ergibt sich dieses Handeln aus einem Tun, das sich seiner Bezüge und Bedingungen bewusst ist und das Vorgänge veranlasst „deren Ende ungewiß und unabsehbar“ sind.

Die Mischung von bildnerischen Ebenen mit praktischer Tätigkeit als Einübung von ‚paradoxem Handeln‘ bildet inzwischen in den *public exercises* genannten Workshops ein Gebiet, auf dem ich Erkenntnisse vermute, die sowohl die Themen meiner tänzerischen als auch der bildnerisch-plastischen Werkphase bündeln. Es liegt mir daran, ein anschauliches Arsenal an Formalisierungen und Erkenntnismöglichkeiten auszuarbeiten, die aus dem künstlerischen Bereich heraus übertragbar sind auf andere gesellschaftliche Felder und dort zu einer

Projects since 1999

In collaboration with groups of alternating actors, I have become increasingly interested in the sort of action described by Hannah Arendt as a “new kind of research” which cannot be “of a purely theoretical nature” in order to then be translated, by way of example, to the world of bodies. Rather, such action results from an act that is aware of its relationships and conditions and that causes processes “whose outcome remains uncertain and unpredictable”.

Meanwhile, the combination of image levels with practical activity as an exercise in ‘paradoxical action’ constitutes a field in the above-mentioned workshops (also called *public exercises*). To me, they are a potential source of insights comprising topics from my dance work as well as my visual-sculptural work. What matters to me is to elaborate a vivid arsenal of formalisations and possibilities of knowledge that can be transferred from the artistic to other social fields, where they can engender a transcultural experience and practice.

*6 Hannah Arendt,
Vita Activa,
Piper Verlag München, 1981

*6 Hannah Arendt,
The Human Condition,
Chicago, 1998

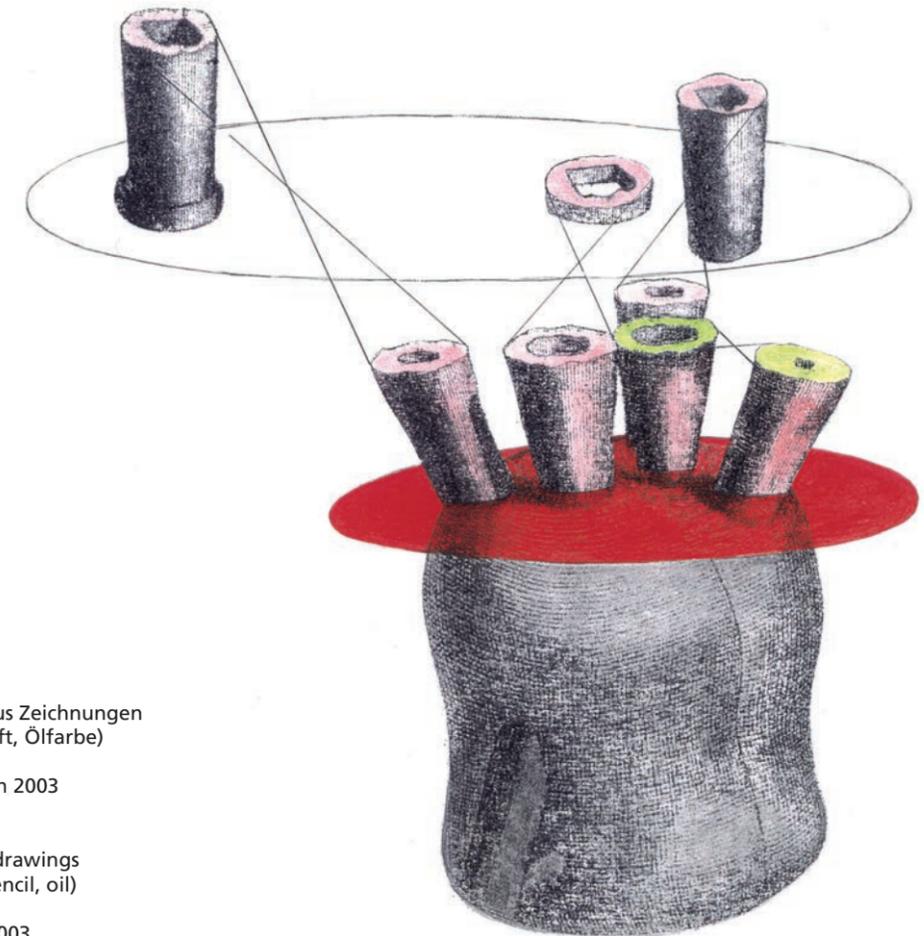
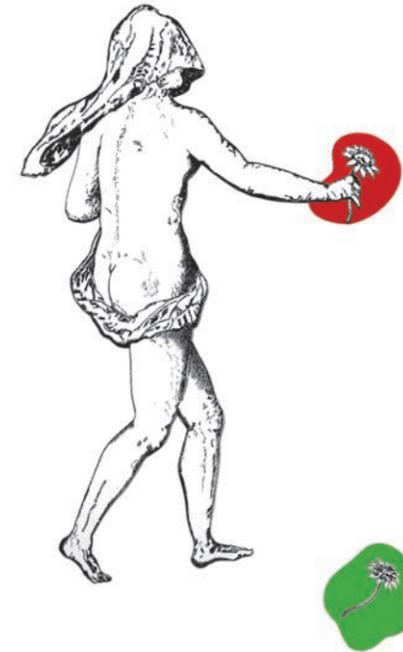
transkulturellen Erfahrung und Praxis führen können.

Auch mit Studierenden der HfBK Dresden entwickelte ich verschiedene Aktionen, die 1999 mit einer Auftragsarbeit für die Wiener Festwochen mit dem Titel *subject of study* begannen.

Im Verlauf der Vorbereitungszeit wurde von den Teilnehmern in einem Raum ein Materialkomplex zusammengebracht, der von persönlichen Gegenständen bis zum vorgefundenen Inventar und Materialien unterschiedlicher Größe und Proportion reichte. Es wurden kurze, nicht lineare Reihen und kleine Gruppen von Stühlen aufgestellt. Die Besucher nahmen dort Platz. Die Aufgabe bestand darin, eine Stunde lang ununterbrochen zu handeln. In der Aktion agierten die Personen bei voller Kraft im permanenten ‚Jetzt‘, ohne ein intendiertes Ziel, das ihrem Tun traditionell Sinn verleihen würde. Das, was jeden Moment ausmachte, war das von vielen gemeinsam und gleichzeitig veränderte Environment dem sie sich kontinuierlich widmeten.

I have also developed different actions with students of the HfBK Dresden, which began with a work commissioned by Wiener Festwochen in 1999 and entitled *subject of study*.

While preparing it, participants in room a scrape together a complex of materials comprising personal items and found inventory of different sizes and proportions. In the action space, chairs were set up in short, non-linear rows and small groups. The visitors took their seats there. The task consisted in acting without interruption for one hour. In a state of permanent ‘Now’, those involved act with all their energy and without an aim that would lend their activities a traditional meaning. What constituted the particular character of each moment was the joint and simultaneous changing of the environment to which the participants were permanently dedicated. As the actors were very close to the material—no planning distance and no breaks were allowed—this task required from everyone a maximum of unbiased perception of the moment.



Stufenmodell,
digitale Kombination aus Zeichnungen
(Tusche, Bleistift, Bunstift, Ölfarbe)
und Umdruck,
größenvariabel, Dresden 2003

Stage Model,
digital combination of drawings
(ink, pencil, coloured pencil, oil)
and transfer,
variable size, Dresden 2003

Diese Aufgabe forderte vom Einzelnen ein Höchstmaß an unvoreingenommener Wahrnehmung des Augenblicks, da die Akteure im dichtesten Verhältnis zum Stoff standen, d. h. keine planende Distanz und keine Pausen zuließen. Die Gegenstände sollten ausnahmslos gleichwertig behandelt – geräumt, geschoben, verpackt, getragen, auseinandergezerrt – werden. Durch das energiereiche Aktionstempo und das Fehlen konkreter Vorgaben befanden sich die Akteure in einem ‚besinnungslosen‘ Zustand, auf der Scheidelinie zwischen ‚sinnvoller‘ Tätigkeit und chaotischem Sich-treiben-Lassen – beides sollte vermieden werden.

Das wiederum brachte die Besucher um jede Projektionsmöglichkeit, denn die Akteure agierten ‚selbstvergessen‘. Das Publikum befand sich im gleichen Raum wie die Akteure. Es war nicht mehr der Raum, der das abschätzende Fixieren auf hermetisch Platziertes ermöglichte, sondern ein Handlungsraum, ein ‚öffentlicher Raum‘, der sich durch die Gleichzeitigkeit verschiedener

Perspektiven auszeichnete. Das Feld der Aktion war nicht klar umrissen. Durch das jeweilige Handeln wurde es größer und kleiner und verlagerte sich räumlich.

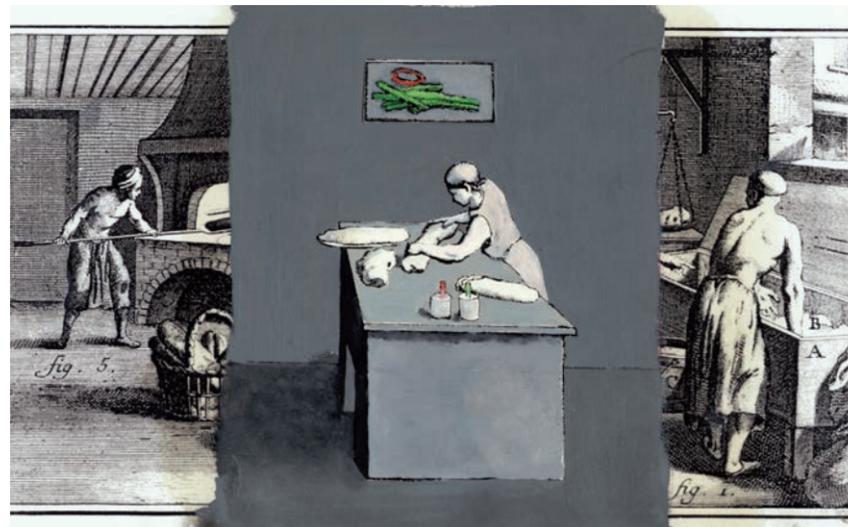
Es sollte ein über eine Stunde hinweg verlängerter Elan des ersten Ein- und Zugreifens zustande kommen, der

uns normalerweise nur zur Verfügung steht, wenn es sich um vorausschaubare Sinn-Zweck-Kategorien handelt. In diesem ‚reinen‘ Tätigsein war die Bewegung zwar selbstverständlich, aber trotzdem kein Mittel zum Zweck, sondern ein unbedingtes Muss, ein unbedingter REST, weil jedes Stehen,



Aktion im ‚TAT‘ anlässlich ‚Phase 2‘, Frankfurt/M. 1996
Action at the ‚TAT‘, Frankfurt 1996

Enzyklopädische Kammer, Ölübermalung der Fotokopie eines Kupferstiches aus der *Encyclopédie Diderot & D’Alembert*, 1999
Encyclopaedic Chamber, photocopy of a copperplate from the *Encyclopédie Diderot & D’Alembert*, painted over with oil, 1999



activity, movement was not a means to an end, but a matter of course, an absolute must, an unconditional REMAINDER, because any instance of standing, lying, sitting, would in turn become thematic.

What mattered thematically was not the relationship between humans and

objects or the dramatic adaptation of the classical separation of the two spheres, as the separation took place on a completely different level, between currently moving and unmoving material. Visitors had to share the effort of shifting the ‚Archimedean‘ point between

Liegen, Sitzen ebenfalls wieder ein Thema wäre.

Die Thematisierung war auch nicht das Verhältnis von Mensch und Gegenstand und der dramaturgischen Aufbereitung der klassischen Trennung der beiden Sphären, weil die Trennung auf einer ganz anderen Ebene stattfand, nämlich zwischen momentan bewegtem und unbewegtem Material. Die Betrachter mussten die Anstrengung des Verschiebens des ‚archimedischen‘ Punktes zwischen ‚Material und Material‘ teilen, weil sich nur dadurch die Wahrnehmung öffnete für das, was tatsächlich stattfand: ein transparentes, raum-zeitliches, dauernd vielfältiges, konkret geräuschhaftes Gebilde.

Aus dieser Aktion heraus entwickelte eine Projektgruppe 2003 das Projekt *...advancing in large bodies...*. Wir wollten eine empirische Vorgehensweise erfinden, die das Hervorbringen mehrwertiger, ‚vorbegrifflicher‘ Formkomplexe ermöglicht, vorbei am klassischen Spannungsfeld der Polaritäten und des Komplementären.

‘material and material’—only then could their perception open up to what was actually taking place: a transparent, spatio-temporal, constantly diverse entity of concrete sound.

In 2003 a project group developed from this action the project *...advancing in large bodies...*. We wanted to come up with an empirical approach enabling the creation of polyvalent, ‘pre-conceptual’ complexes of forms, which circumvented the classical tension of polarities and complementarities.

Our initial point of departure consisted in different strands, whose shared features were to be made productive. This was the concept of action highlighted by Hannah Arendt as a dimension yet to be developed in culture (in contrast to work and manufacturing). Another element in this project was the confrontation with the illustrated books of the *Encyclopédie* from Diderot & d’Alembert—this time from the point of view of the illustrations of workshops and their workers,

Zunächst gingen wir von verschiedenen Strängen aus, deren Gemeinsamkeit produktiv gemacht werden sollte. Das war zunächst der Handlungs-begriff, den Hannah Arendt als eine in der Kultur noch zu entwickelnde Größe herausgestellt hat, (im Gegensatz zu Arbeiten und Herstellen). Ein weiteres Element in diesem Projekt war die Konfrontation mit den Bildbänden der *Encyclopédie* von Diderot & D’Alembert, in diesem Fall unter dem Gesichtspunkt der Darstellung von Werkstätten mit ihren Arbeitern, die eine zweckrationale Atmosphäre des Arbeitens und Herstellens zeigen. Für unsere Fragestellungen betrachteten wir die Illustrationen der *Encyclopédie* aber auch als Beispiele für Strukturbildung durch objektivierende Verfahrensweisen und Zielfixierungen bei gleichzeitiger Wertebildung am Beginn der Technisierungsperiode in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das dritte Element sollten Studien von Tänzen aus der Region Transsylvanien (Rumänien) sein. Im Karpatenbecken finden sich immer noch fundamentale Modelle des Zusammenhangs von

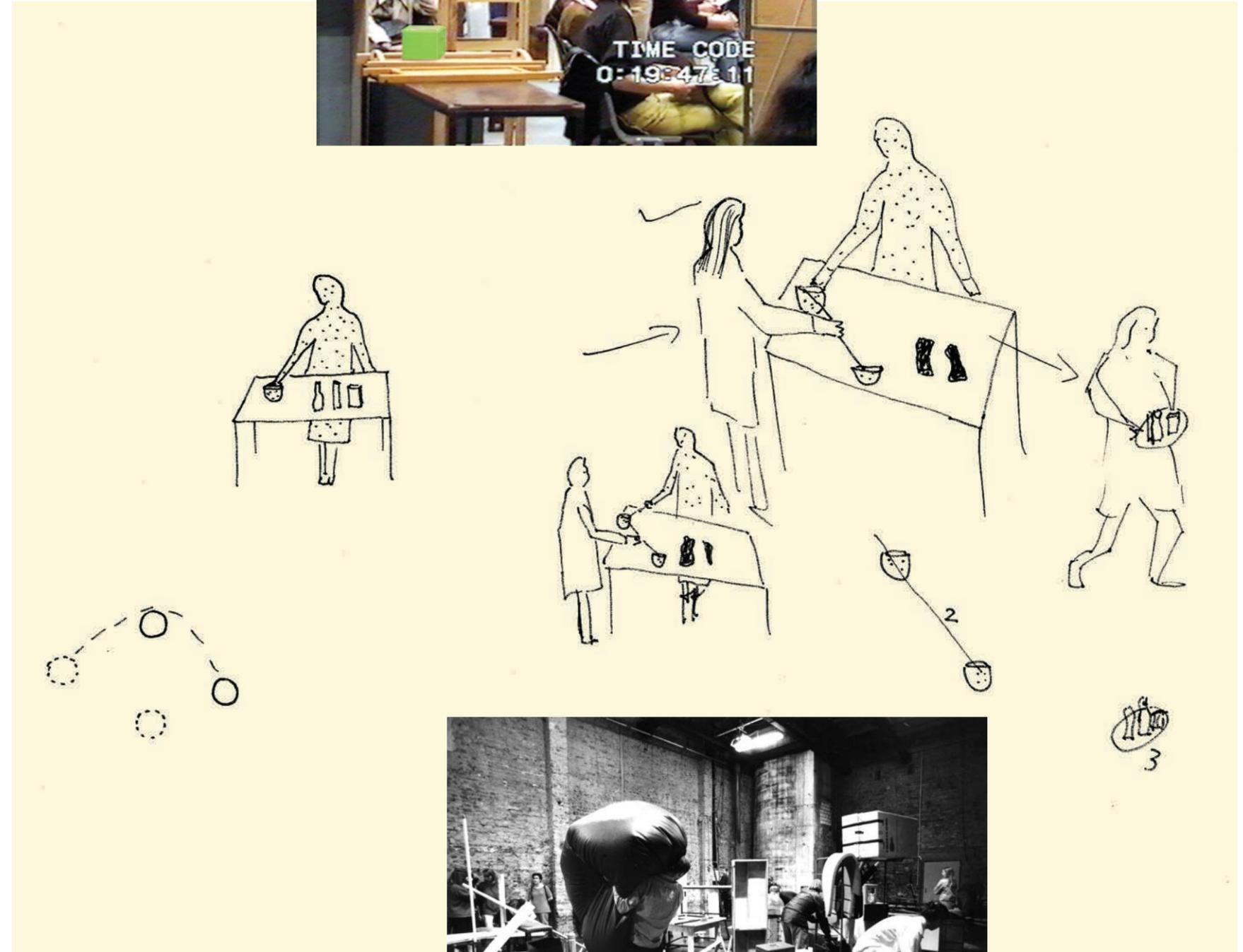
depicting a goal-oriented, rational climate of work and manufacture. With our questions in mind, however, we also looked at the illustrations of the *Encyclopédie* as examples for the creation of structures through objectifying methods and aims and the simultaneous formation of values at the beginning of the mechanical age in the second half of the 18th century. The third element was to consist in studies of dances from the Transylvania region (Romania). Fundamental models of the relationship between dance structures and socio-cultural functions can still be found in the Carpathian basin. These dances mark a valuable source of European cultural history. Cultural trends coming from the West ‘accumulated’ at the Carpathians and were there deposited as ‘cultural sediments’. We selected these dances because they are also a common early form of individual action with simultaneous aimlessness, similar to the action described above, if one is willing to perceive them as a structured matrix. What mattered to us was to advance into the unknown,

Tanzstruktur und soziokultureller Funktion. Sie sind eine wertvolle Quelle der gesamten europäischen Kulturgeschichte. Hier haben sich kulturelle Strömungen von Westen kommend, an den Karpaten ‚gestaut‘ und als ‚Kultursedimente‘ abgelagert. Die Tänze haben wir ausgewählt, weil auch sie eine gängige frühe Form individuellen Handelns bei gleichzeitiger Ziellosigkeit sind, ähnlich wie in der oben beschriebenen Aktion, wenn man gewillt ist, sie als strukturierte Matrix wahrzunehmen. Es ging uns darum, den Punkt zu überschreiten, wo Darstellung und Sagbares das Thema bestimmen und Inhalte produzieren, um durch ein Darüber-hinaus-Handeln ins Ungewisse, in ‚transkulturelles Gebiet‘ vorzustoßen. Unsere Frage war, unter welchen Bedingungen sich prozessuale Strukturen herausbilden, die in völlig anderer Weise sinn- und wertestiftend sind. Themen sind dabei unter anderem: Identität im Werden, ‚Arbeits-Losigkeit‘, Paradoxien, hierarchische Systeme, zirkuläre Systeme, spielerische Gesten des Politischen.



subject of study, Aktion,
Bayrisches Staatsschauspiel / Marstall,
München 1999

subject of study, action,
Bayrisches Staatsschauspiel / Marstall,
Munich 1999



handelnd / numerisch
Zeichnung, Tusche, 21 x 30 cm, Berlin 1993

acting / numeric
drawing, ink, 21 x 30 cm, Berlin 1993

Aktion im 'TAT'
Frankfurt 1996

Action at the 'TAT'
Frankfurt 1996





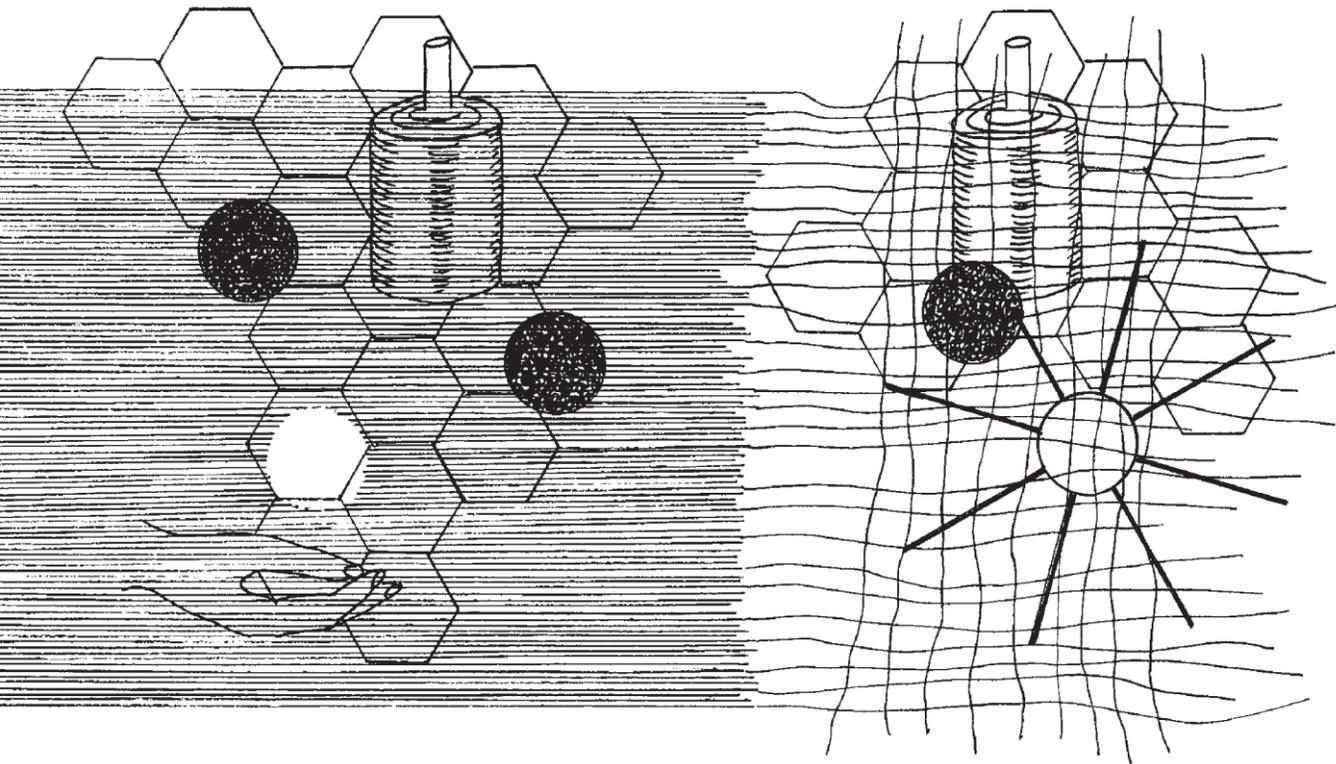
workshop,
HfBK Dresden 2000

Workshop,
HfBK Dresden 2000



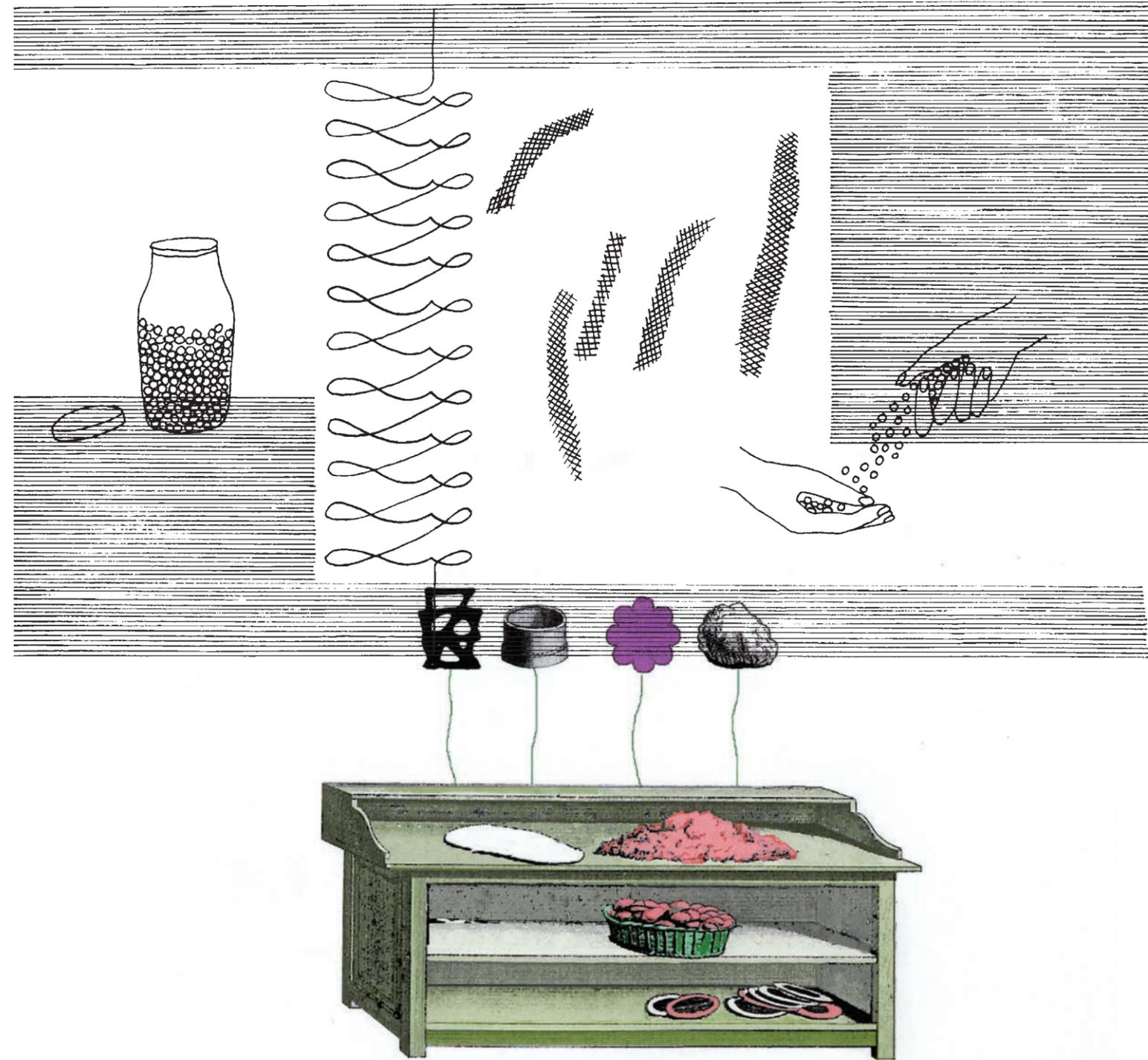
occidental thinking machine,
Zeichnung, Bleistift, Buntstift,
14 x 19 cm, Bordeaux 2003

occidental thinking machine,
drawing, pencil, coloured pencil,
14 x 19 cm, Bordeaux 2003



Ohne Titel,
Motivmix aus Zeichnungen, Folien,
Tusche, größenvariabel, Wien 1999

Untitled,
motif mix of drawings, foils,
ink, variable size, Vienna 1999

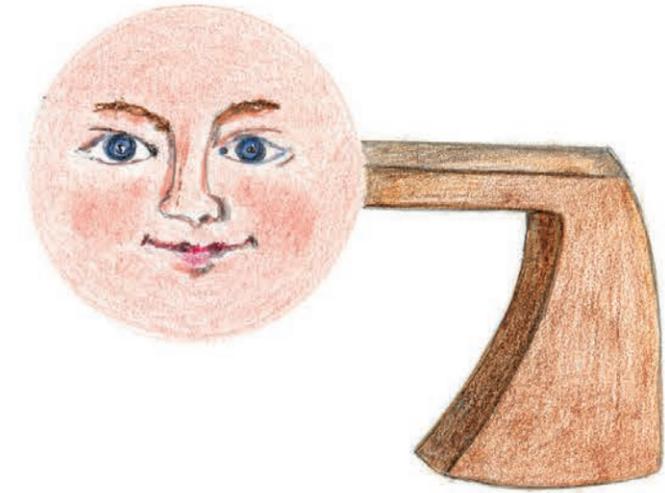
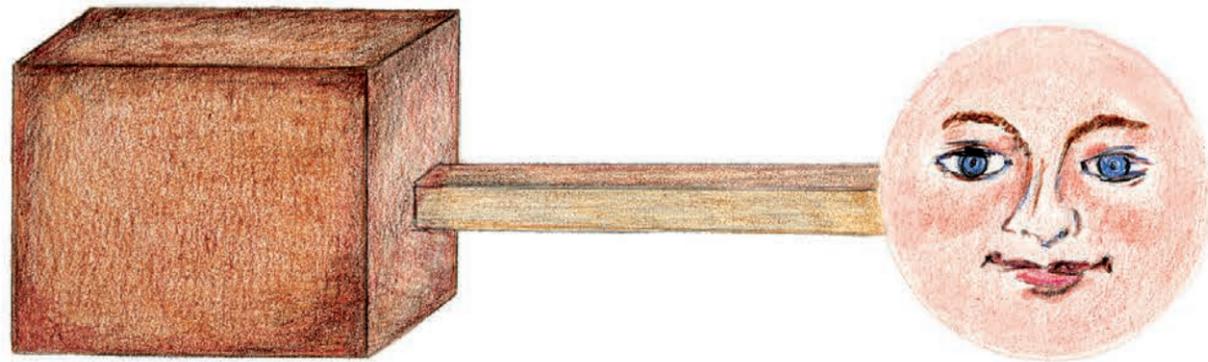
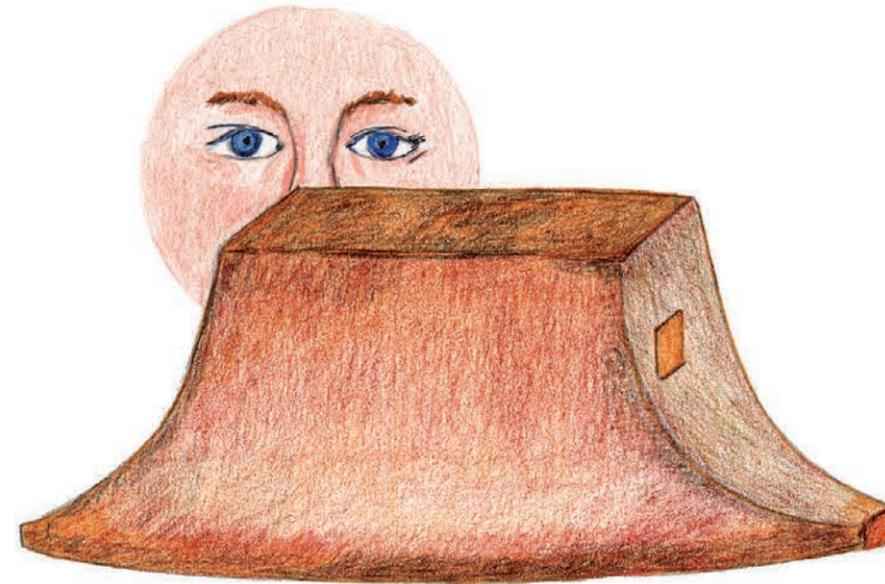
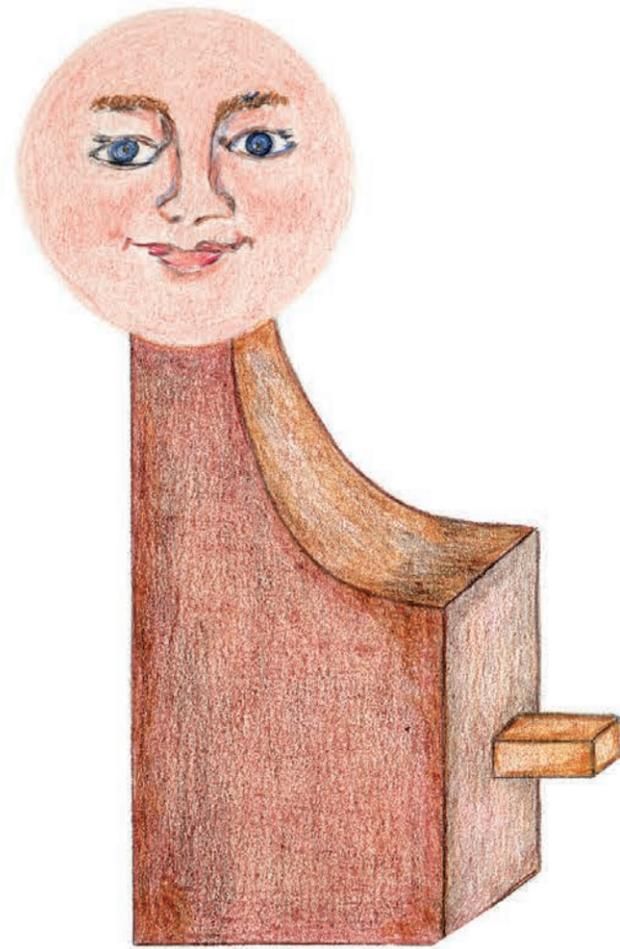


Ohne Titel,
Zeichnung, Tusche, 18 x 27 cm,
Berlin 2000

Untitled,
drawing, ink, 18 x 27 cm,
Berlin 2000

Monopole,
digitale Bearbeitung des Details eines Kupferstiches aus der
Encyclopédie Diderot & D'Alembert, größenvariabel, Moskau 2002

Monopolies,
digital treatment of a detail from the
Encyclopédie Diderot & D'Alembert, variable size, Moscow 2002

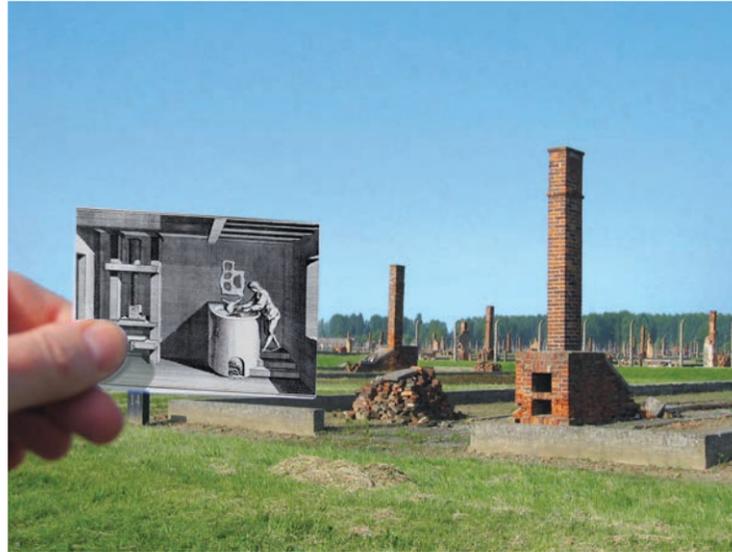


friendly thinking babes,
Zeichnung, Bunstift,
29 x 44 cm,
Dresden 2003

friendly thinking babes,
drawing, coloured pencil,
29 x 44 cm,
Dresden 2003

Birkenau, Fotografie,
Oświęcim 2003

Birkenau, photograph,
Oświęcim 2003



Ich stelle einige Beiträge aus einem Ausstellungsprojekt vor, das unter dem Titel *1,2,3,4,5-Umgebung* im *Werkraum des Museums für Gegenwart* im *Hamburger Bahnhof* in Berlin realisiert wird. Neben den Arbeiten *BAU I* und *Mohn / backen und bauen*, die weiter oben vorgestellt wurden, werden zwei neue Werkkomplexe gezeigt.

Ausstellungsprojekt *1,2,3,4,5- Umgebung*

Exhibition project *1,2,3,4,5- Surroundings*

Here are several contributions from an exhibition project titled *1,2,3,4,5-Umgebung* (1,2,3,4,5 Environment) realised at the *Workshop of the Museum für Gegenwart* at *Hamburger Bahnhof* in Berlin. In addition to the work *BAU I* and *Mohn / backen und bauen*, which were introduced above, two new work complexes are shown.

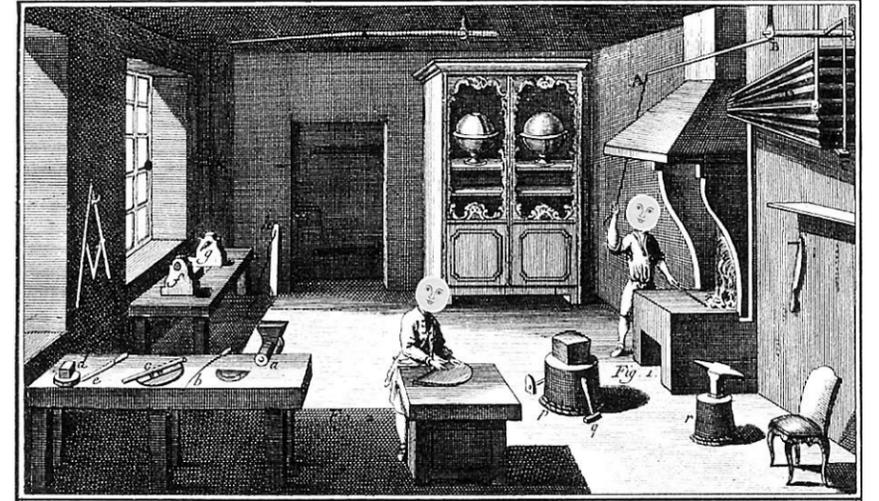
Cosmas und Damian auf dem Bahnhof in Katowice,
Foto, digitale Bildbearbeitung,
größenvariabel, Katowice 2004

Cosmas and Damian at the train station in Katowice,
photo, digital image processing,
variable size, Katowice 2004



Enzyklopädische Kammer,
digitale Bearbeitung eines
Kupferstiches aus der *Encyclopédie*
Diderot & D'Alembert,
größenvariabel, Plum-Village 2003

Encycloopaedic Chamber,
digital treatment of a copperplate
from the *Encyclopédie*
Diderot & D'Alembert,
variable size, Plum-Village 2003



einkleiden,
Mantel, Fotokopien, Plastiktüte,
Oświęcim 2004

dressing,
coat, photocopy, plastic bag,
Oświęcim 2004



Salle des Pères

Ausgangspunkt ist die Arbeit *La Salle Blanche* von Marcel Broodthaers. Sie stellt die Rekonstruktion eines Teils seiner Wohnung in Brüssel dar, in der der Künstler 1968 sein *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section 19ème siècle* eingerichtet hatte. Die Rekonstruktion entstand 1975, kurz nach einem Aufenthalt des Künstlers beim DAAD in Berlin. Die architektonische Hülle der *Salle Blanche* – „[z]u Broodthaers' Zeiten operationales Element im Dienst eines Diskurses der Transparenz“ – habe ich als Abschluss einer mich bestimmenden kunstgeschichtlichen Linie, die von Duchamp über Magritte zu Broodthaers führte, noch einmal rekonstruieren lassen, um darin das ‚Museum der Väter‘ anzulegen. Der textuellen Auskleidung mit Begriffen aus der Malerei durch Broodthaers in der *Salle Blanche* antworte ich mit Werkzeugen aus den Zeichnungsbänden der *Encyclopédie* von Diderot & D'Alembert. Diese Instrumente sollen

Salle des Pères

The point of departure is Marcel Broodthaers's work *Salle Blanche*. It shows the reconstruction of part of his apartment in Brussels, where the artist in 1968 set up his *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section 19ème siècle*. The reconstruction was created in 1975, shortly after the artist's residency at the DAAD in Berlin. When Broodthaers built it, the *Salle Blanche* was "an operational element at the service of a discourse of transparency". With a view to setting up the 'Museum of Fathers' in it, I had it reconstructed as the conclusion of an art-historical tradition leading from Duchamp via Magritte to Broodthaers, which had determined my work. I responded to the texts that Broodthaers wrote onto the interior walls of the *Salle Blanche* with concepts from painting by lining the interior of the *Salle des Pères* with illustrations of tools from the *Encyclopédie* by Diderot & d'Alembert. These tools are intended

imaginäre Körper und materielle Verdichtungen, die damit bearbeitet werden könnten, ‚erscheinen‘ lassen, d. h. die Werkzeuge der Analyse rufen gleichermaßen die physischen ‚Anschlussmedien‘ hervor, wenn auch noch im unsichtbaren Aggregat. Übergroße Schatten von Königen aus dem allegorischen Kanon des 17. Jahrhunderts von Cesare Ripa an

den Wänden sowie zwei Reliefs der Köpfe von Marcel Duchamp und René Magritte, die an der Stelle angebracht sind, wo bei Broodthaers die Löwen aus Stuck hängen, runden die Thematik ab. Die *Salle des Pères* kann betreten und dadurch auch körperlich erfahren werden.



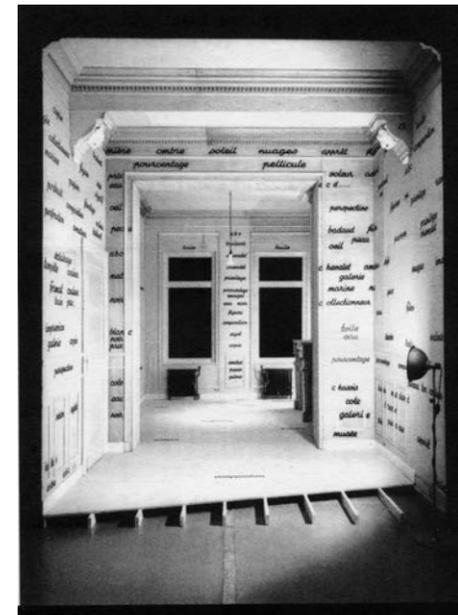
Salle des pères,
digitaler Entwurf,
Dresden 2004

Salle des pères,
digital draft,
Dresden 2004

to render 'apparent' imaginary bodies and material condensations capable of being machined with them. That is to say, the analytical tools evoke the physical 'connecting media', albeit still in an invisible state.

The theme is rounded off by oversized shadows of kings from the 17th-century allegorical canon by Cesare Ripa on the walls as well as two reliefs of the heads of Marcel Duchamp and

René Magritte at the place where Broodthaers had hung the stucco lions. The *Salle des Pères* can be walked through and experienced physically.



La Salle Blanche
Marcel Broodthaers 1975

*7 Rainer Borgemeister,
Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen
Hrsg: Ulrike Grossarth, Tjyne Claudia Pollmann,
Weidle Verlag, Bonn und Berlin, 2003

*7 Rainer Borgemeister,
Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen
Ed: Ulrike Grossarth, Tjyne Claudia Pollmann,
Weidle Verlag, Bonn und Berlin, 2003

König,
digitale Bearbeitung einer Allegorie
von Cesare Ripa 1779, Belgrad 2005

King,
digital treatment of an allegory
of Cesare Ripa 1779, Belgrade 2005

16 moving things

Zum Abschluss kommen wir zu einem Videobildtableau, auf dem die agierende Figur des Königs, als symbolische Spitze einer Hierarchie, verdreifacht wurde. Durch absichtsloses Handeln in einer konzentrierten und dadurch gleichzeitig weiten Bewusstseinshaltung, wird mit einem Stab der Kontakt zu einer Ebene wahllos zusammengestellter Gegenstände vor den Figuren gestiftet. Dabei haben die Akteure sowohl sich selbst, den vermittelnden Stab als auch die Gegenstände und Leerstellen gleichermaßen im Sinn.

Ich bin davon überzeugt, dass nur durch Handeln, also durch Vorgänge, die mit dem Körper verbunden sind, evolutionäres Potential, Erweiterung des Bewusstseins und eine andere Sicht der Dinge entstehen können. Neue Erkenntnisweisen müssen sich mit dem Körper verbinden lassen, sonst werden sie zu Ideologien.

16 moving things

Finally, we come to a video-image tableau in which the acting figure of the king, as the symbolic head of a hierarchy, has been tripled. Through unintentional action in a concentrated and thus open-minded attitude of consciousness, a level of randomly arranged objects in front of the figures is touched with a rod. The actors are mindful of themselves, the mediating rod as well as the objects and voids.

I am convinced that evolutionary potential, expansion of consciousness and a different view of things can only come into being through action, i.e. through processes connected to the body. New modes of cognition have to be connected to the body, if they are not to turn into ideologies.

16 moving things,
Aktion, Dresden 2005,
Kostüme/Akteure/Konzeption:
Ulrike Kampmann, Anke Zeißig,
Andreas Kempe



16 moving things,
action, Dresden 2005,
costumes/actors/conzeption:
Ulrike Kampmann, Anke Zeißig,
Andreas Kempe

