

LAURA CATANIA  
SAMPLES OF WORK

ALEX MÜLLER: BIS DIE ZEIT VERGEHT

BOOK, 24 × 30,5 CM, 168 PAGES

WIRE-O IN SWISS BROCHURE BINDING, SOFTCOVER

*With*

Kunsthalle Nürnberg, Kettler Verlag

*Artist*

Alex Müller

2023

*Bis die Zeit vergeht*



Alex Müller

*Alex Müller: Bis die Zeit vergeht*

*Bis die Zeit vergeht*

Kunsthalle Nürnberg  
Verlag Kettler



Das Flüstern der Sekretärs, 2013  
Tusche auf Leinwand  
140 x 111cm

1 Er sprach nie mehr über  
den Krieg und ging nie mehr  
schwimmen. Er schämte sich.  
Er blieb am Rande des Sees  
stehen und beobachtete uns mit  
angezogenen Hosen.  
2 Mit dem Opa auf der Bettkante,  
die Prothese angeht am Stuhl  
gegenüber. Opa: Kommst mir  
mal helfen und bindest mir die  
Prothese fest. Unter dem rechten  
Knie fehlte der Rest vom Bein.  
Alle Kraft habe ich mir immer  
genommen, damit die Prothese  
gut und richtig saß.  
3 Mit dem Opa in den den  
Keller, neben dem Kohlenhaufen  
die Schuhe die auf das Putzen  
warteten. „Da musste gut  
drauf Spucken, und ordentlich  
Schuhe nehmen, dann  
glänzen sie!“ Zitat vom Opa, der  
immer auf dem rechten Schemel  
saß.

ALEX MÜLLER

DOMINIC EICHLER

*Brick Walls and Wild Paths/  
Ziegelmauern und verschlungene Wege*

Artist Alex Müller and I are standing next to her grandfather's overgrown grave in East Berlin. The headstone is missing because the local council has earmarked the cemetery for closure and redevelopment. All the graves are now denuded of 'eternal flame' candles, posies and wreaths. Around us, once trimmed cypress hedges are spilling out of weed-infested plots, and pencil pines loom with unruly branches like wind-blown hair. Here and there birches are self-seeding in clumps. The wild is inexorably returning. It's mid-January, so the air is crisp and the tips of our noses turn red. The artist is wearing a purple hand-knitted tea-cosy beanie with a pomp-pomp bigger than a grapefruit. Its colour is jarring against the dark green tones and overcast grey of our surroundings. A solitary young man in emotional distress is the only other person wandering about in this place, redolent of a fading past. Memories are flooding back for the artist – I can tell because her head drops and her body takes on an odd shape to bear them.

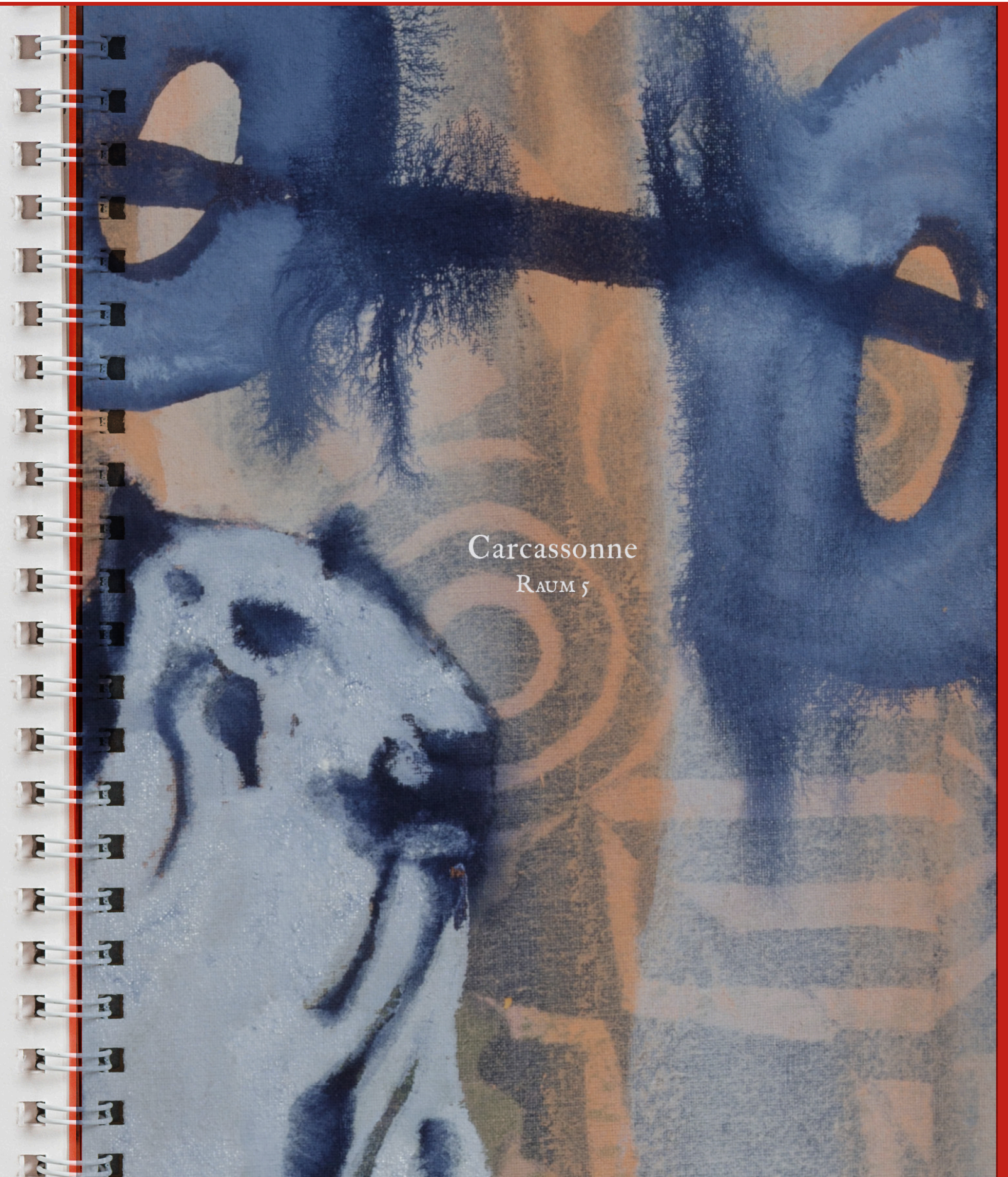
The artist tells me that her grandfather was a German soldier in Field Marshall Rommel's North African army during WWII. Shortly before the end of the war, her grandfather stepped on a landmine and came home missing half a leg.

*'He never talked about the war and he never went swimming again. He was ashamed. He would remain on the banks of a lake with his trousers on watching us.'* *[At home] when he was sitting on the edge of the bed, with his prosthesis leaning against the chair opposite, he'd say "come and help me and tie up my prosthesis."* *His leg was amputated from his right knee down. I always used all my strength to make sure it sat properly.* *... One of his favourite things to do was to take me into his coal cellar to clean shoes. Opa always sat on the right-hand stool. He taught me that you have to spit on them and put some shoe polish to make them shine.'*<sup>3</sup>

The artist looks at me, and we both smile awkwardly at the macabre irony of this. 'Shoes are still a big thing in my work,' she added. 'I hope it's not too much that I'm bringing you here first. The last time I was here was with my father in 2018, two years before he died.' Walking on, we have a stilted conversation about class and inherited trauma, the lasting effects of violence and emotional brutality – mutually disclosing intimate family de-



Das Trocknen im Wind, 2019  
Rotwein Tusche und Bleiche auf Leinwand  
140 x 130cm





Morgens, Mittags, Abend, 2023  
Tusche, Acryl auf Leinwand  
180 x 480cm

DIE BEWERTUNG DER KUNST  
WERKE AUS DER SAMMLUNG KIENZLE  
BOOK, 22 × 27,5 CM, 136 PAGES  
SOFTCOVER

*With*

Kunstmuseum Reutlingen, Sammlung Kienzle, DISTANZ

*Artists*

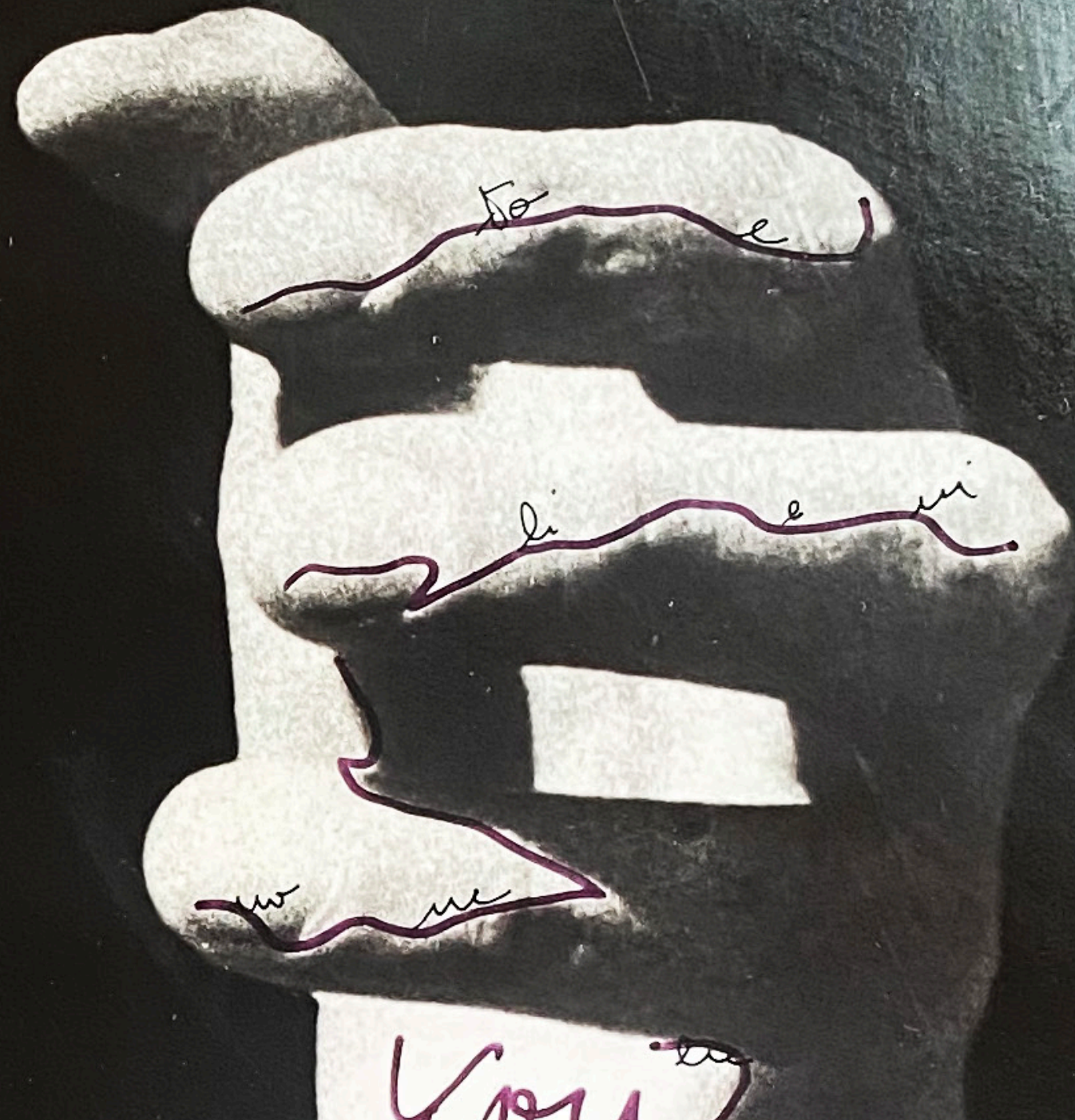
Jack Goldstein, Josef Kramhöller, Ketty La Rocca,  
Klaus Merkel

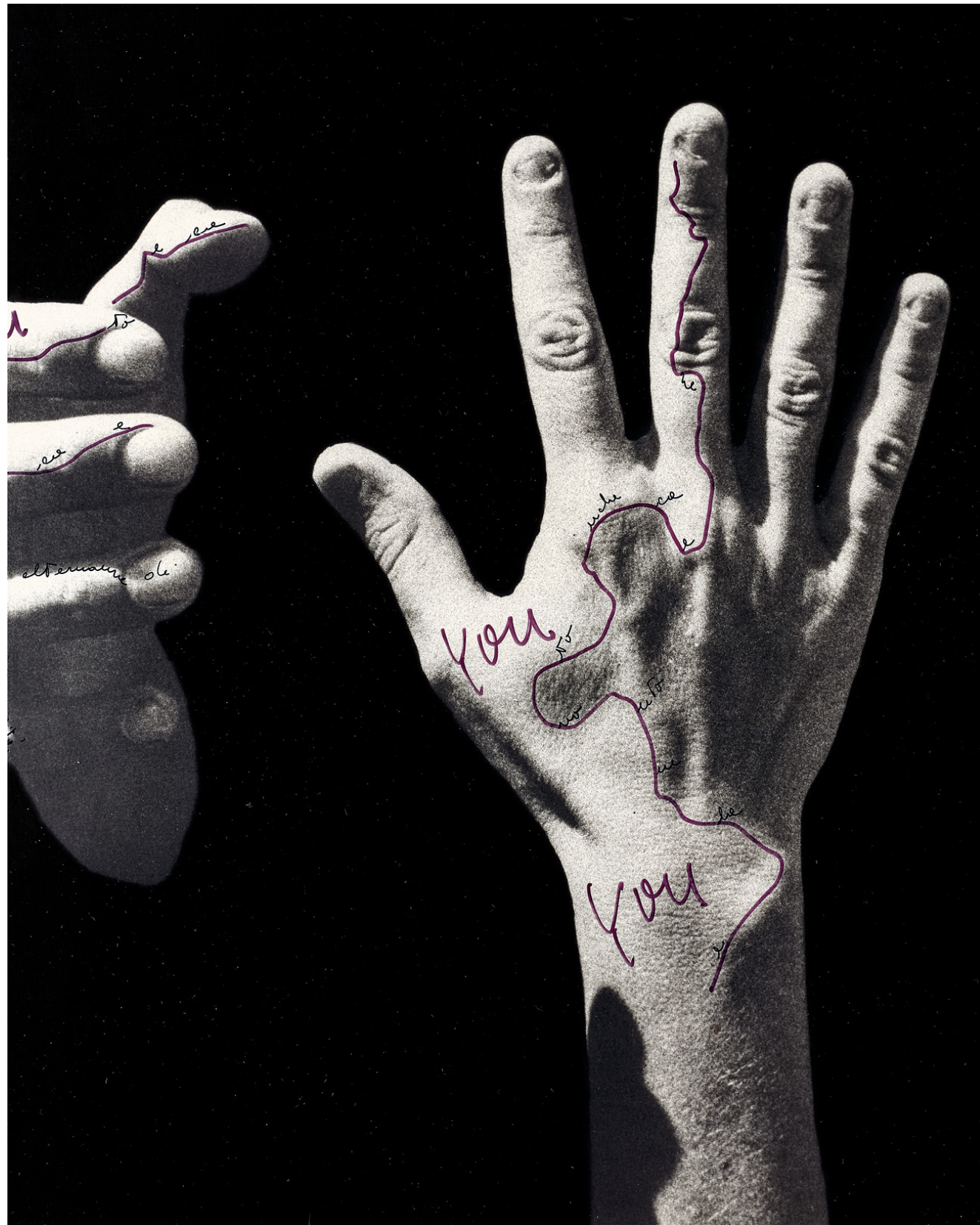
2023



Die Bewertung der Kunst  
Werke aus der Sammlung Kienzle  
The Evaluation of Art  
Works from the Kienzle Collection

Jack Goldstein  
Josef Kramhölter  
Ketty La Rocca  
Klaus Merkel



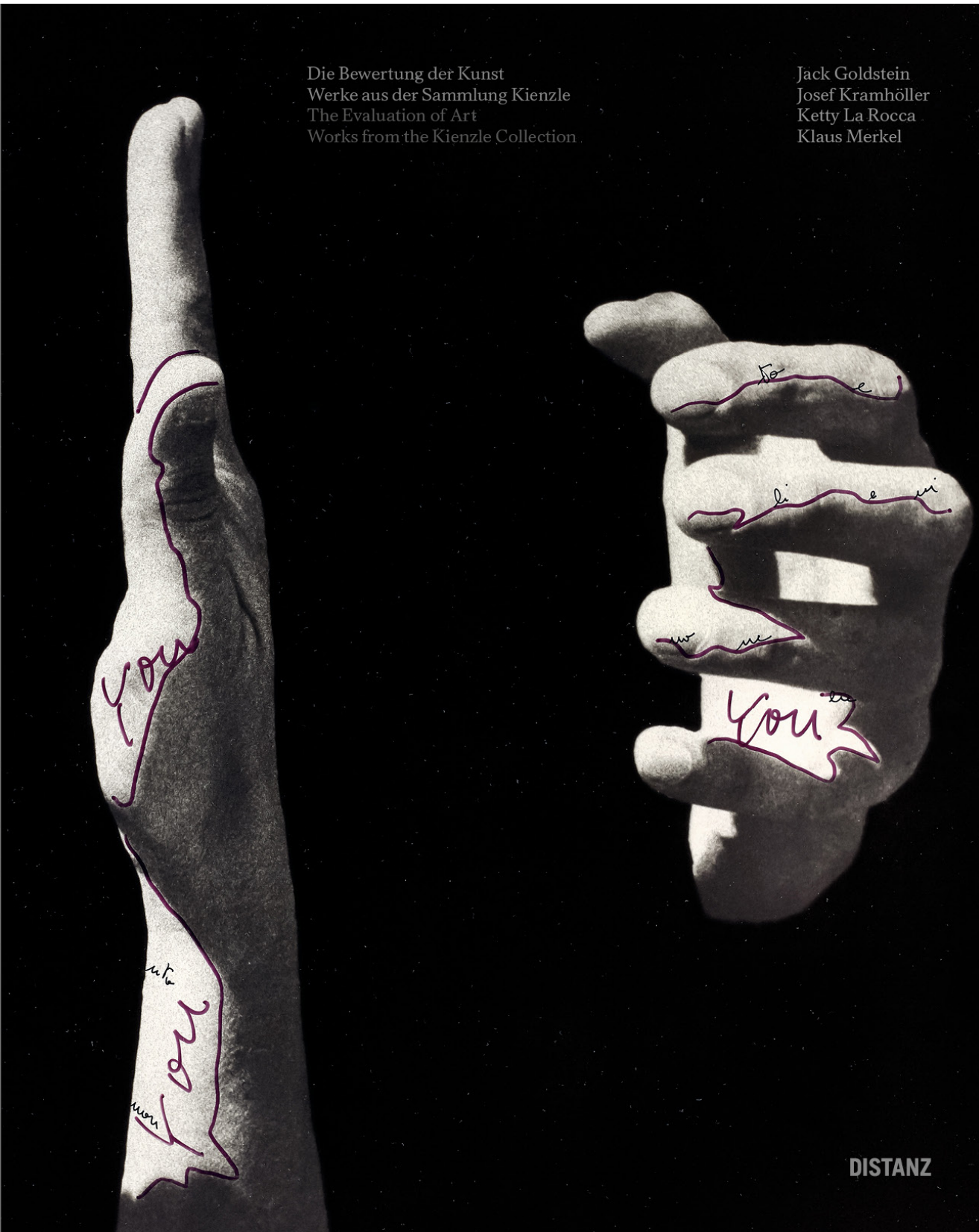


KUNSTMUSEUM  
RENO GALERIE

Die Bewertung der Kunst. Werke aus der Sammlung Kienzle

The Evaluation of Art. Works from the Kienzle Collection

DISTANZ



Die Bewertung der Kunst  
Werke aus der Sammlung Kienzle  
The Evaluation of Art  
Works from the Kienzle Collection

Jack Goldstein  
Josef Kramhöller  
Ketty La Rocca  
Klaus Merkel

DISTANZ





Abb. 7

33 Donna Haraway, „Situierendes Wissen“, in: id., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995.

Abb. 7  
Ketty La Rocca  
Margherita Gauthier  
Aus der Serie From the series *Riduzioni*  
5-teilig (Teil 1/5)  
5 parts (part 1/5)  
1974  
s. S. cf. p. 132

34 Ebd., S. 82.  
35 Ketty La Rocca, *Ketty La Rocca*, Galleria Documenta, Turin: Februar 1975.  
36 La Rocca 2012 (wie Anm. 4), S. 5f.

Abb. 8  
Ketty La Rocca  
Margherita Gauthier  
Aus der Serie From the series *Riduzioni*  
5-teilig (Teil 5/5)  
5 parts (part 5/5)  
1974  
s. S. cf. p. 132



Abb. 8

die wir hier Subjekt/Objekt-Verhältnis nennen. Warum sind Physik und Psychologie unvereinbar?

Die beschriebene ideologische Selbstverdopplung von subjektiviertem Subjekt und objektiviertem Objekt, die der Dialektik von objektiviertem Subjekt und subjektiviertem Objekt zuwiderläuft, resubstanzielt beide und lässt die cartesische Trennung von Leib und Seele, Materie und Geist wieder eintreten. Obwohl sich niemand ernsthaft als Substanzdualist bekennen würde, strukturiert diese Trennung unser Denken und die Wissenschaften. Wissenschaftliche ‚Objektivität‘ leugnet gerade die Verbundenheit des Objekts mit Subjekt. Donna Haraways Aufsatz „Situierendes Wissen“ (1987), den im Zusammenhang mit Ketty La Roccas werkimmanenter Theorie zu lesen sehr lohnend ist, empfiehlt eine feministische Objektivität, die anders als die bisherige das Versprechen einer sinnvollen Beziehung zwischen Körpern und Bedeutung einlösen könnte und der Versuchung, alles in Text und Struktur aufgehen zu lassen, widersteht.<sup>33</sup>

Eine Objektivität, die nicht von einem identischen und sich als Identität auf Kosten des Objekts herstellenden Subjekt ausgeht, sondern von einem gespaltenen, widersprüchlichen und nicht unschuldigen Selbst. Eine Objektivität, die die Begrenztheit

jeder Sicht, statt sie perspektivisch auf die Einheitlichkeit der Welt zu entwerfen, multiperspektivisch und streitbar öffnet. Die nicht mit einem körperlosen Auge von nirgendwo schaut – abgegrenzt vom als Differenz zu erkennenden und zu benennenden –, sondern verkörpert, partial, in innerer Differenz sich verantwortungsvoll verbindend mit aktiven Objekten. Der Körper aber ist historisch, ein Cyborg. Nichts wäre Eigentum, alles Vermittlung, dessen methodische und konzeptuelle Unterschiedlichkeit zu erforschen sich lohnte. Nicht die Zusammengesetztheit und Disparität der konzeptuellen Collage der Welt ist skandalös, sondern die Behauptung ihrer Einheit, die die Kategorienfehler für privilegierte Interessen ausbeutbar macht. Das Subjekt, das Donna Haraway konzipiert, ist ein Subjekt als Interaktion. Ich erkenne es in Ketty La Roccas Werk *You You* wieder. Objektivität erweist sich „als etwas, das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten. Die Moral ist einfach: Nur eine partielle Perspektive verspricht einen objektiven Blick. Dieser objektive Blick stellt sich dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken, anstatt es

auszuklammern. Eine partielle Perspektive kann sowohl für ihre vielversprechenden als auch für ihre destruktiven Monster zur Rechenschaft gezogen werden. In der westlichen Kultur ist jede Erzählung über Objektivität eine Allegorie auf die Ideologien sowohl der Beziehungen dessen, was wir Körper und Geist nennen, als auch des Verhältnisses von Distanz und Verantwortlichkeit, die in die Wissenschaftsfrage im Feminismus eingebettet sind.“<sup>34</sup>

#### Riduzioni: Pictures

Die *Riduzioni* (ab 1973) gehen aus von einem vorgefundenen Bild, das in einem Prozess des Abpausens zeichnend und schreibend umgeformt wird, wobei Serien von drei bis fünf Versionen entstehen. Das jeweilige Ausgangsbild unterliegt keiner erkennbaren Wahl. Fotografien von Kunstdenkmälern wie dem Florentiner *David*, Kinoplakate, historische Porträts und Aktfotografien, politische Führer wie Fidel Castro, Golda Meir, Charles de Gaulle, aber auch Selbstporträts und Fotos eigener Ausstellungen und Performances werden dem Prozess der Reduktion unterzogen. Ketty La Rocca nutzt das Florentiner Fotoarchiv Alinari, eins der ältesten der Welt, als unerschöpfliches Repertoire gleichwertiger Bilder, die sie nicht als Repräsentationen von etwas auffasst,

sondern als Mythen und als reale Ereignisse. Real, schreibt sie, ist nicht das Dargestellte, sondern die Wiederholung, der Vorgang der Reproduktion.<sup>35</sup> Nicht authentisch, aber real, wäre das Ereignis der Inflation der Bilder. Deshalb ist Repräsentation unmöglich: Sprache und Bilder als reales Ereignis haben sich von Subjekten und Objekten gelöst, ihre Inflation bildet eine eigene Struktur, deren Mythen die Wirklichkeit überformen. Die Metasprache müsste erst wieder angeeignet werden, performativ. „Ich nehme bereits existierende Bilder, schon von so vielen seit langem gesehen, abgedroschene gesammelte Kapitulationen der Darstellung, und ich belebe sie wieder mit all den Stereotypen der Kenntnisse, die an mir haften, bis sie für mich etwas anderes geworden sind, bis sie ‚jenes‘ Bild geworden sind außerhalb und oberhalb jeder beliebigen üblichen Lesart.“<sup>36</sup>

Was wäre für eine bildende Künstlerin eine Objektsprache, eine Sprache, die aufs Wirkliche statt aufs Bild gerichtet wäre? Ketty La Rocca begreift das Bild als ein Bild eines Bildes – Zeichen für ein Bild –, die Prozesse der Herstellung der Bilder aber als realen Vorgang.

Sie legt die Bilder auf eine Light Box und paust sie ab, indem sie die erkennbaren Konturen nachfährt. Im ersten Schritt benutzt sie kaum Linien, sondern Schrift – Handschrift oder Kalligrafie. Der Text ist

die Herstellung der Darstellung verstehen will, um deren Bedingungen und Möglichkeiten sowie eventuell damit verknüpfte Absichten oder reale Auswirkungen zu prüfen, das Programm kennen muss. Das Programm muss also bekannt, es muss öffentlich sein, und die Nutzerin muss alphabetisiert sein, sie muss das Programm lesen und schreiben können. Die Fehler/Artefakte digitaler Programme unterscheiden sich von den Fehlern analoger Vermittlung durch eine Einschränkung möglicher Interaktionen; sie werden psychologischer. Die Fehler analoger Vermittlung sind körperlich projizierbar und erlauben einen Blick in das Körperlich-Reale, in das die digitale Botschaft, also die Absicht des Aussagenden, eingebettet ist. Sie stellen eine Kontinuität der materiellen Vermittlung der Botschaft dar, die sich gegenüber der beabsichtigten Botschaft absetzt, weshalb die Fehler als aufschlussreiche Differenzen wahrnehmbar werden. Die massenhafte Verbreitung von Aufzeichnungsgeräten hat das Verständnis des analogen Apparats unterstützt. Um etwa den in *Easy Rider*<sup>99</sup> innovativ verwendeten Effekt der *Lens Flares* (durch in die Linse fallendes Licht hervorgerufene Flecken und Ringe im Bild) als Unmittelbarkeit zu erleben, also als illusionsteigernd statt störend, muss die Zuschauerin mit einem imaginären Objektiv vor den Augen im Kino sitzen. Sie muss also die Apparatur der Herstellung des Films verkörpert haben, um durch den Hinweis von Seiten des Films auf die eigene Apparatur ins gefilmte Geschehen integriert zu werden. Analoge Fehler sind als Indices ihrer Herstellung sowohl Ausweise der Echtheit als auch informative Kriterien, mit denen emanzipativ die Herstellung gegen die Darstellung/Absicht der Botschaft in Stellung gebracht werden kann. Diese innere Differenz gibt es in digitalen Artefakten nicht.

Die Fehler digitaler Vermittlung, *Glitches*, sind methodisch logisch innerhalb ihres Programms, aber dysfunktional in Bezug auf die gewünschte Botschaft. Beispiele: ausweglose Räume in Computerspielen, Goethes Zauberlehrling, verpixelte Bilder. Das Programm arbeitet logisch weiter, aber die Botschaft ist unerwünscht. Was ein Fehler ist, entscheidet sich also an der gewünschten Botschaft. Die Struktur digitaler Fehler erlaubt aber nicht die Projektion einer Differenz zur Botschaft, die über die Herstellung Aufschluss geben würde. Der Fehler liegt auf derselben (digitalen) Ebene wie die Botschaft – jener der *Darstellung*. Er erlaubt also in geringerem Maß einen Vergleich zwischen dem, was die Herstellung zum Ausdruck bringt, und dem, was die Darstellung mir sagt. Der *Glitch* wird als Fehler erkannt, weil er dysfunktional ist im Vergleich zur Aussageabsicht der Botschaft, und nicht daran, dass er als Verkörperung<sup>100</sup> die Botschaft ergänzte oder ihr widerspräche. Digitale Fehler sind als solche nur erkennbar, wenn die Absicht, von der sie abweichen, bekannt ist oder vorausgesetzt werden kann.<sup>101</sup> Denn die digitale Botschaft *hat* keinen Körper. Sie entspricht Ecos streng gefasster Semiotik:

Die Frage, ob die digitale Botschaft wahr oder gelogen, real oder fake ist, erübrigt sich, das ist nicht projizierbar/überprüfbar. Das bedeutet, dass die Artefakte als Indexeffekte digitaler Vermittlung keine Fehler, sondern Optimierungstools der Botschaft sind. Sie fallen also nicht nur für die emanzipative Verwendung in der Betrachtung aus (Differenz zwischen analoger Herstellung und digitaler Absicht der Botschaft), sondern auch für die Fetischisierung des Realen und Lebendigen der Herstellung (*Lens Flares*).

Die Ausbeutung des Realen durch seine Repräsentation kann nun aber als simulierter Index zweiter Ordnung wiederkehren und zur Steigerung der Affektivität eingesetzt werden: Die Repräsentation/Abbildlichkeit der Welt taucht als digitale Simulation wieder auf und zeigt das Lebendige, die Jugend, das Unbeabsichtigte. Das Reale ist vom Apparat der Verkörperung (z. B. die Linse) zurück in eine inhaltlich realistische Repräsentation gerutscht, als Simulation eines Resonanzkörpers (ein Affekt). Die reale Produktion, als Steuerung und Kontrolle der Bilder, ist systemisch, ihre jenseits der Grenze der Alphabetisierung stattfindende Konsumption ist realistisch abbildlich. Das systemische Netzwerk, wenn es ausbeuten will, integriert die Ruine des Subjekts als nützlichen Kategorienfehler. Und es kann darauf hoffen, dass die Betrachter den Index der Intentionalität auf der Darstellungsebene bereitwillig widerspiegeln, während die Ebene der Herstellung, der ganze materielle Apparat der Herstellung der Botschaft, den es schließlich immer noch gibt, im digitalen Programm zusammenschmilzt und transparent und somit unsichtbar wird. Ein cartesischer Realismus und ein Menschenbild gemäß zentralperspektivischer Darstellung sind nicht in der Lage, die gegenwärtigen realen Umformungen der Welt zu verstehen und darin angemessen zu handeln. Sie dienen im Gegenteil zur Konstitution der Beute. Die Lösung kann nur in der digitalen Technik liegen, das heißt in ihrer Aneignung im Sinne eines verkörpernden Verständnisses.

Erste Maßnahmen: Nicht der ausgedehnte Raum, sondern die Synchronisation der Zeit ist die entscheidende Kategorie. Personen sind nicht Subjekte, sondern Netzwerke. Nicht Medien, sondern Programme sind von primärer Bedeutung. Verständnis und Handlungsfähigkeit müssen verkörpert sein, also Medien hervorbringen. Netzwerke, die Programme haben, die Medien herstellen, müssen vertikal integriert sein.

Zur Simulation digitaler Realität als Wahrheit<sup>102</sup> wird die indexikale Realreferenz der analogen Botschaft, die in der eigenen Herstellung liegt, ersetzt durch die referenzielle Verknüpfung von Affekten mit Legitimität. Der fehlende Körper wird unter Berufung auf die angebliche Autorität der Botschaft simuliert: mittels Affizierung. Dekontextualisierter Affekt, jedoch mit einem Vektor versehen, der ihn legitimiert (moralisch oder institutionell) und die Richtung der Resonanz/Mobilisierung anzeigt. So entsteht ein Identifikationsangebot, dessen eigentlicher Körper – das Programm – unkenntlich bleibt. Die affektive

99 Dennis Hopper (Regie), Columbia Pictures, USA 1969.  
100 Fehler als Spuren der Verkörperungen der Botschaft, Verkörperungen als augmentierende Vertretungen der Autorin und der Leserin.  
101 Eine gesellschaftliche Wirkung besteht darin, dass die Toleranz für performative Ironie abnimmt und die Verwendung von Disclaimern zunimmt.

102 Vgl. die aktuelle Debatte um *ChatGPT*. Orakel sprechen die Wahrheit, indem sie Wirklichkeit erzeugen, und damit hängt zusammen, dass diese Wahrheit vorher nicht unbedingt kommunikativ mitteilbar ist. Im Gegenteil stellt das kommunikative Missverstehen die „Wahrheit“ mitunter erst her (zum Beispiel bei den fehlenden Satzzeichen des Orakels von Dodona: „in den Krieg ziehst du nach Hause kommst du nicht sterben wirst du“). Ebenso wenig können wir bei statistisch überlegenen Formen von Sinnstiftung noch auf Erkenntniskritik zurückgreifen (für die eine wertunabhängige Faktenbasis nötig ist), sondern müssten eher den Prozess der Bedeutungsproduktion, Kommunikation und Evaluation ästhetisch kritisieren und mit seinen materiellen Infrastrukturen vergleichen.

103 Susanne Pritz in: *Josef Kramhöller*, hg. v. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2004, S. 7.  
104 Helmut Draxler in: ebd., S. 23.

Abb. 21  
Josef Kramhöller  
*Ohne Titel (Bühne mit Tieren und rundem Glas)*  
2000  
Acryl und Permanent Marker auf Leinwand  
Acrylic and permanent marker on canvas  
212,5 × 152,5 cm  
Sammlung Collection  
Wolfgang Tillmans

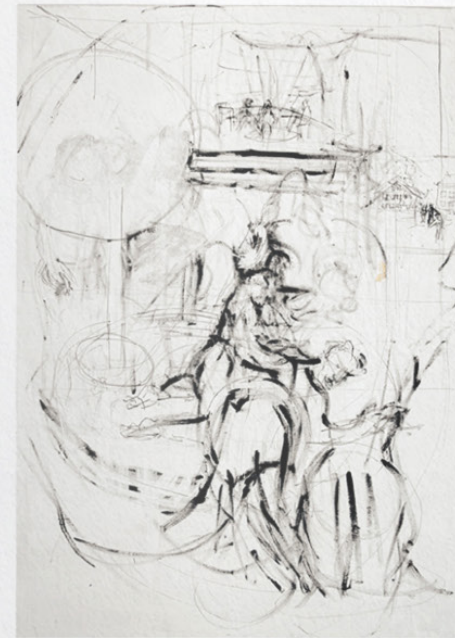


Abb. 21

Botschaft behauptet Identität als Legitimität, nicht als allgemeine Anerkennung einer realen Referenz (Wahrheit) oder als Realität des Herstellungsprozesses (Indexikalität). Sie lässt sich vom Rezipienten nicht widerlegen, weil sie nirgends eingebettet ist, ihr kann lediglich widersprochen werden (moralisch oder ideologisch). Die affizierende Wirkung der vorgeführten oder simulierten Affekte ist dabei umso größer, je willfähriger ein Publikum noch an maßstabsetzende Institutionen glaubt. Die einst *befreiende* Wirkung der Indices des Affektiven, des Unartikulierten und Unabsichtlichen innerhalb der Autorität der Kunst, wird zu einer dauernden Ausbeutung von Lebendigkeitseffekten in den ausgehöhlten und einer emanzipierten Öffentlichkeit beraubten Institutionen, die nur noch zum Zweck dieser Ausbeutung aufrecht erhalten werden. Die digitale Botschaft (Darstellung) der Identität (Vorstellung) verleiht (Herstellung) dem digital entkörpernten Zuschauer als Teil der Medienmontage einen simulierten Affektkörper (Vertretung).

Das werbende Bild ist nicht abbildend, sondern instrumentell, es bildet die Realität nicht ab, sondern *stellt* sie im Angerufenen *her*. Das kann es im besonderen Maß, in dem es darauf spekulieren kann, dass der Angerufene (der Endnutzer) ein End-Subjekt ist, dessen System immer noch mit dem alten cartesianischen Programm läuft, und das bereit ist, an die Autorität der Repräsentation zu glauben; in dem Maße also, in dem ein Subjekt Objekt der instrumentellen Botschaft eines verkörpernden Systems ist, in dem das Subjekt also mediale Sequenz

eines Programms zur Schreibung von Wirklichkeit wird. Der fehlende Körper wird unter Berufung auf die Autorität der Botschaft simuliert.

Dagegen entwarf Charles Sanders Peirce seine Zeichenlehre innerhalb einer umfassenden und deshalb nicht integrierbaren Theorie des Bewusstseins, die sich der Frage stellt, wo die Zeichen herkommen, in denen wir nur denken und wahrnehmen können. Die Konzeption des Zeichens bei Peirce ist eine Verkörperung des Sinns, in dem immer ikonischer, indexikaler und symbolischer Bezug in körperlicher Interaktion zusammenwirken und sich in unterschiedlichen, aber wechselwirkenden Prozessen gegenseitig herstellen. Selbst das konventionelle Symbol (dessen Bedeutung man erlernt haben muss) – und nicht nur Ikon und Index – ist wirklich zu *verstehen* (statt reduktionistisch zu verarbeiten) nur in der Einbettung psychophysisch wechselwirkender Prozesse im physikalisch-chemischen Prozess. Das Zeichen ist ein psychophysischer Prozess der Verkörperung von Sinn. Das Denken ist zwar immer konventionell in Zeichen, aber die Evolution des Zeichens beteiligt dauernd das Uncodierte. Der Einzelne des Subjekt-Modells ist hier zwischen dem Uncodierten seiner sinnlichen Empfindung und dem Allgemeinen des „Quasigeists“ kulturell und materiell eingebettet, nicht autonom.

Josef Kramhöller, London um 2000

Josef Kramhöllers Werk umfasst Bilder, Performances /Videos und Texte. In seinem 1999 erschienenen Buch *Genuss Luxus Stil* findet er eine leidenschaftliche und gebrochene Sprache, die den Habitus der Künstlerkollegen an der Akademie sowie ihre Konkurrenzkämpfe und Distinktionen als Teil von Ökonomien sichtbar macht, die auf der Aneignung von symbolischem Kapital gründen. Für Kramhöller, dessen Eltern Landwirte waren, wird sein Studium der Kunst in London, der Finanzmetropole Europas, zu einem Modell, das er sich sprachlich und körperlich-performativ aneignet und übersetzt.

Josef Kramhöller war früh tot. Sein Name ist wenigen bekannt. Ein großer Teil des Kontextes, in das sein Werk eingebunden ist, entsteht posthum. Autorinnen artikulierten ihr Bemühen darum, Künstler und Werk voneinander abzugrenzen, keine Identität von Kunst und Biografie zu behaupten, um nicht alte Künstlermythen der Authentizität und Passion zu reproduzieren, die in eine Beschreibung des Werks als „genialisch-pathologische Seinsäußerung“<sup>103</sup> münden würden. Denn dieser Künstler scheint mit seiner Expression und „passiv-aggressiven Intensität“<sup>104</sup> geeignet, existentielle Klischees bestätigen zu können.

Die fehlende Ordnung des Nachlasses, in dem keine Auswahl durch den Künstler stattgefunden hat, was ein Werk sei und was Studie oder abgebrochener Versuch, macht tiefgreifende Entscheidungen nötig. Es gibt nicht einmal Signaturen und Datierungen. Die Grenzen zwischen privater Notiz und künstlerischem Werk sind undeutlich. Ob etwas mit Absicht

JOSÉ MONTEALEGRE: NERVOUS TEXTS

BOOK, 16,8 × 23,5 CM, 128 PAGES

SOFTCOVER

*With*

Kölnischer Kunstverein, Thomas Spallek

*Artist*

José Montealegre

2023



NERVOUS TEXTS

JOSÉ MONTEALEGRE

NERVOUS TEXTS

JOSÉ MONTEALEGRE

understands and antagonistically defines as ‘minor’, and with this he describes a “mode of making that is characterized by resistance not as a political position but as a natural consequence of the practice itself (it goes without saying that this consequence is always already political, insofar as it introduces conflict as opposed to consensus). In order to start to sketch out the minor, it is necessary to first take a stab at defining the major, which is more of a verb than a noun. The major, like allegory, instrumentalizes. The major reduces and recuperates, streamlines, flattens, absorbs, and eliminates difference.”<sup>2</sup> It’s a way of existing and operating within the systems that, more often than not, aim to instrumentalize, overexplain and co-opt artistic practices. José Montealegre’s work happens in a language of its own and on its terms, which do not deplete or minimize the complex relations, entanglements, and histories on which they stand. The work-research-inquiry-collection-archive does so with resilient humor and in comradeship with mutations, remains and traces.

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Excavation and Memory” in: Michael William Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2, part 2, 1931–1934* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2005), p. 576.  
<https://folk.uib.no/hhls/TBLR-B/Benjamin-ExcavMem.pdf>  
 [Accessed: 7 March 7, 2023].

<sup>2</sup> Chris Sharp, *Theory of The Minor*, Mousse Magazine, 57, 2017  
[https://allison-katz.com/wp-content/uploads/2017/02/MM57\\_15\\_CHRIS\\_SHARP\\_DOUBLE.pdf](https://allison-katz.com/wp-content/uploads/2017/02/MM57_15_CHRIS_SHARP_DOUBLE.pdf)  
 [Accessed 7 March, 2023].

Tamara Antonijević  
*An Archive of Floors: Down the Drain*  
 At the very beginning of the book

En las aceras del mar 7–30

José Montealegre  
*Nervous Texts*

International Relations	31
Amnia Guri at Sickie Sphere	34
The Other Life	37
A Video Piece	39
Death Grip	40
Kaleido-Vision	41
Leon Wylcef: Pale and Lang at the Mouth's Beak	44
A Mysterious Insight	46
The Mnemonic Custodian	47
Timed-up Folks	49
Maria Leopololololololololololololda at Some Warehouse outside the City	51
The Weighted Man	53

En las aceras del mar 55–84

Nervous System 86–119

Miriam Bettin  
*When fiction swallows. The (Re)Making of Narratives*  
 At the end of this book





#### DEATH GRIP

Let's just call him an acquaintance, and at some point in the night he suddenly declared that his great-grandfather had been a doctor and that in the basement he had a mummified hand, a human hand, and then stumbled away to retrieve it. That kind of soured the night and we all looked at each other without much to say, killing time with pointless stories, until the acquaintance returned with a little wooden box. On the top of the wooden box there was a little knob that when pulled revealed within it another little wooden box and as that box was raised, side panels lowered and exposed a small glass cube and inside it, surely, there was a mummified human hand. What is there to say after someone pulls out a mangled severed hand, nothing really, the acquaintance let go of the round handle and the entire hand lowered slowly back into the box as if waving goodbye and within a year and a half we were all dead, including me.

#### KALEIDO-VISION

Around the same time that I was leaving Nicaragua, never to live there ever again, Ónix was starting to take these mysterious trips to the Xolotlán lake, on the city's northern edge. She would not tell me what she was doing there, but it seemed she was really delving deep into its history and its future. She would talk about the discussions that took place in the 1920s and 30s when industrial waste and black waters started being dumped there; she would tell me of the underwater currents that kept stirring the waters of the lake, suspending the heavy metals in an eternal toxic limbo; and about how the lake was seemingly drying from the bottom up, losing depth as more and more contaminants accumulated in the substrate. I couldn't really add anything to the conversation. I was on my way out. On a long way out. I knew I would leave for six months before my due date and my goodbye parade had put me on a slow exit from the stage. Everyone I knew congratulated me for leaving, even the people whom I barely knew had received the notice of my departure and would make a point of it to



## When fiction swallows The (Re)Making of Narratives

Miriam Bettin

### One. *Looking at*

First look at the white walls,  
second look at the tiled floor.  
Look around. Look down. Get on  
your knees. Get closer. Discover.  
Repeat.

This book invites discoveries. This book incites destruction. It is a manifestation of José Montealegre's solo exhibition *Nervous System* at the Kölnischer Kunstverein, as it devours the viewer and the reader. In the exhibition, the viewer looked down at the tiled stone floor on the second floor of the building with four rectangular, tiled pedestals displaying plant sculptures made of copper. In this book, the reader looks at an extensive, loose, and open ended archive of floor tiles. Appealing in their aesthetic, misleading in their logic, Montealegre's decolonial processes of world making are shaped by "refining his appropriations and transmutations."<sup>1</sup>

The violent *making* of the so-called "new world" through the *destruction* of cultures and societies is the determinant imperialist act of colonization. This act of *making* included not only the forceful imposition of new values, structures, and religion onto existing Indigenous communities,

but also the erasure, claiming, and retelling of their histories by the colonizers. New opportunities of book printing, publishing, and distribution manifested and expanded colonial perspectives and narratives. The status of the encyclopedia at the time of the Enlightenment was based on legitimization, institutionalization, simplification, classification, monopolization, and capitalization of a certain form of knowledge with very particular hegemonic intentions.

### Two. *Claiming*

In 1517, during the Spanish colonization of the Americas, naturalist and physician Francisco Hernández de Toledo was sent on the first scientific and botanical expedition. The result of this seven-year expedition was an extensive botanical archive in the form of an illustrated manuscript with schematic drawings commissioned from Nahua painters. It was then stored in the Escorial Monastery, re-structured by the Italian medic Nardo Recchi, partly lost in a fire, and eventually published one hundred years later under the title *Nova Plantarum, Animalium, et Mineralium Mexicanorum historia* in 1628.

MUSÉE DE LA FRAISE  
CI, EXHIBITION DESIGN: EPHEMERA & WEBSITE

*With*

Christl Mudrak, Alex Müller

*Artists*

Shannon Bool & Matt Morris

Annette Frick

Käthe Kruse

Shana Moulton

Christl Mudrak

Alex Müller

Laure Prouvost

Sabine Reinfeld mit Philipp Reinfeld

STATIONS invited by Thea Djordjadze

Aslı Sungu

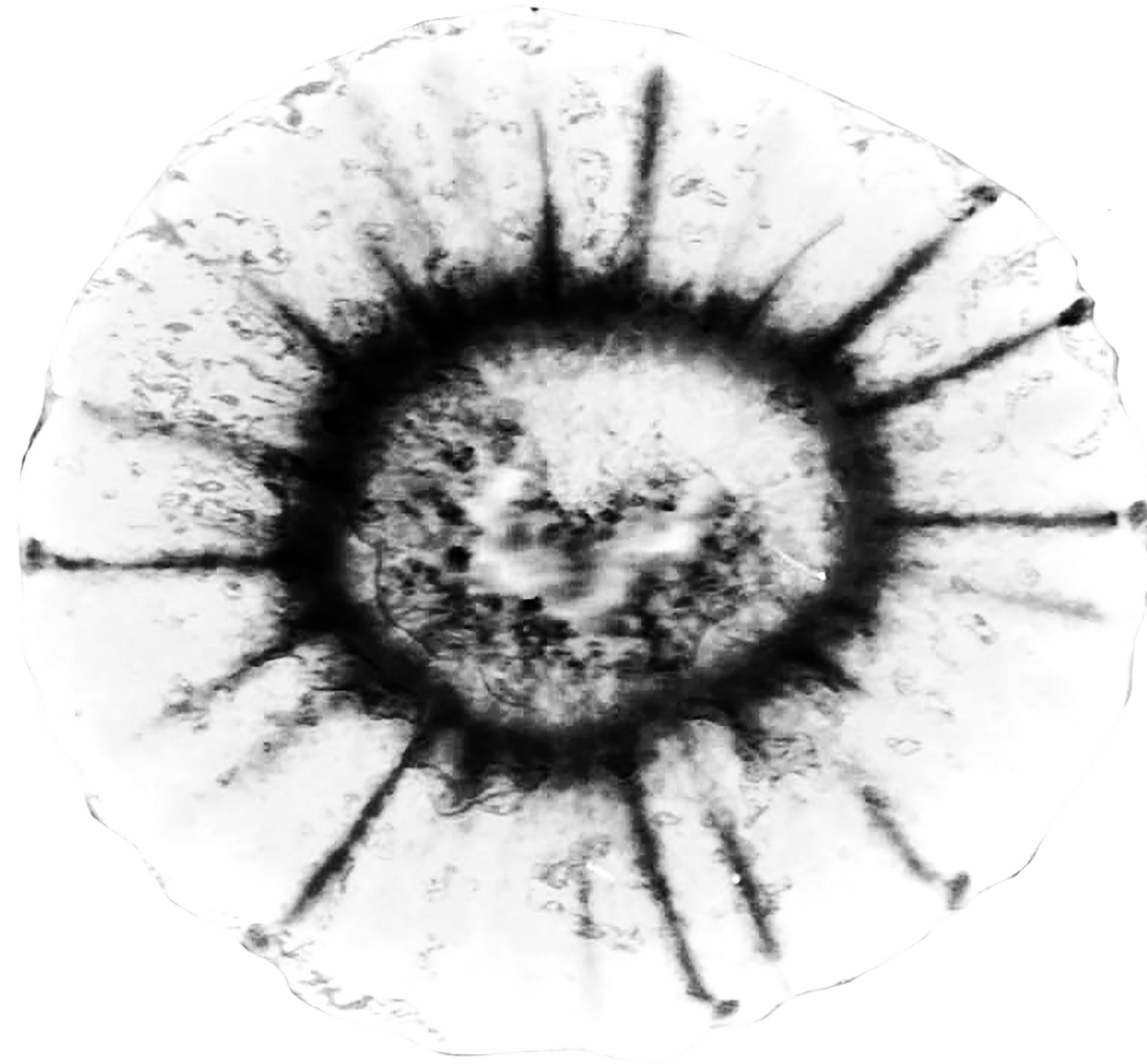
Claudia Wieser

Vicky Wright

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

2022

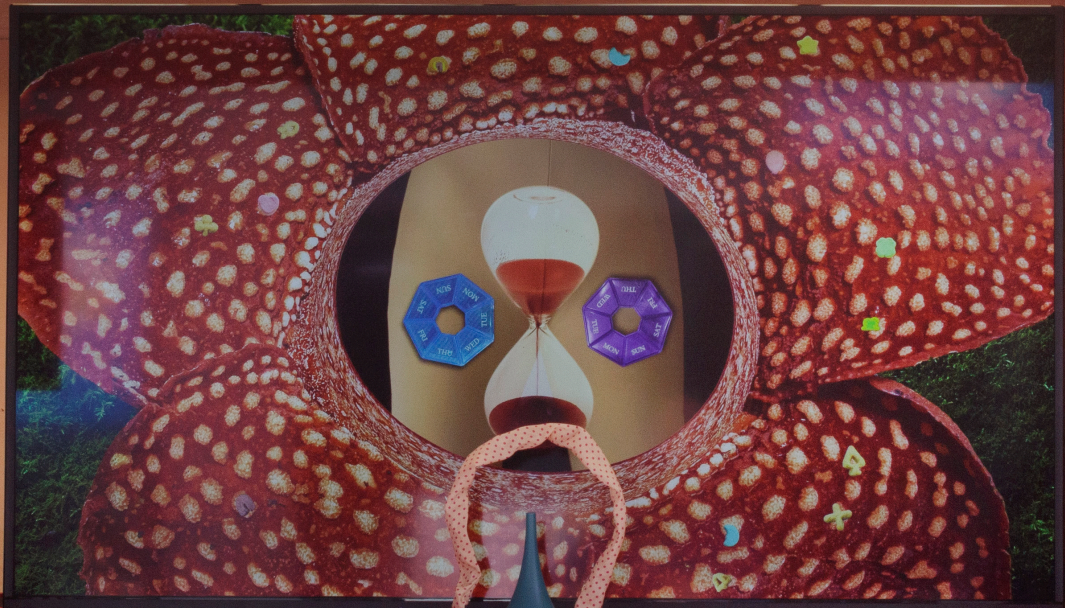
# **MUSÉE DE LA FRAISE**



**14. - 25.  
SEPTEMBER**

# MUSÉE DE LA FRAISE

MUSÉE DE LA FRAISE  
SHARLA BOULTON  
FRAISES OF FIBROSY ASSIMILATION  
2016  
Courtesy: Museum of Contemporary Art, Chicago, 2016



BERLIN  
ART  
WEEK  
14-16 SEP 2012

MUSÉE  
DE LA FRAISE  
14. - 25.  
SEPTEMBER

MUSÉE  
DE LA FRAISE  
14.  
SEPTEMBER





MUSÉE  
DE LA FRAISE

BERLIN  
ART  
WEEK



ARTISTS FOR UKRAINE  
CI & CAMPAIGN, GIF ANIMATION

*With*

Diandra Donecker, Juliet Kothe, Grisebach

*Artists*

Tamina Amadyar

Julius von Bismarck

Julian Charrière

Zuzanna Czebatul

Mariechen Danz

Eliza Douglas & Anne Imhof

Hannah Sophie Dunkelberg

Ólafur Eliasson

Cyprien Gaillard

Andreas Greiner

Petrit Halilaj

Gregor Hildebrandt

Yngve Holen

Christine Sun Kim

Alicja Kwade

Lindsay Lawson

Jeewi Lee

Carsten Nicolai

Michael Sailstorfer

Jeremy Shaw

& many more

# ARTISTS FOR UKRAINE



ONLINE AUCTION  
STARTING: APRIL 1ST

[WWW.GRISEBACH.COM](http://WWW.GRISEBACH.COM)

POETIKTAGE ERZGEBIRGE  
CI & EPHEMERA FOR THE FESTIVAL

*With*  
Hermann Mueller, Rory Pilgrim, Baldauf Villa

2022

# POETIKTAGE ERZGEBIRGE

2022



9. – 11. SEPTEMBER 2022

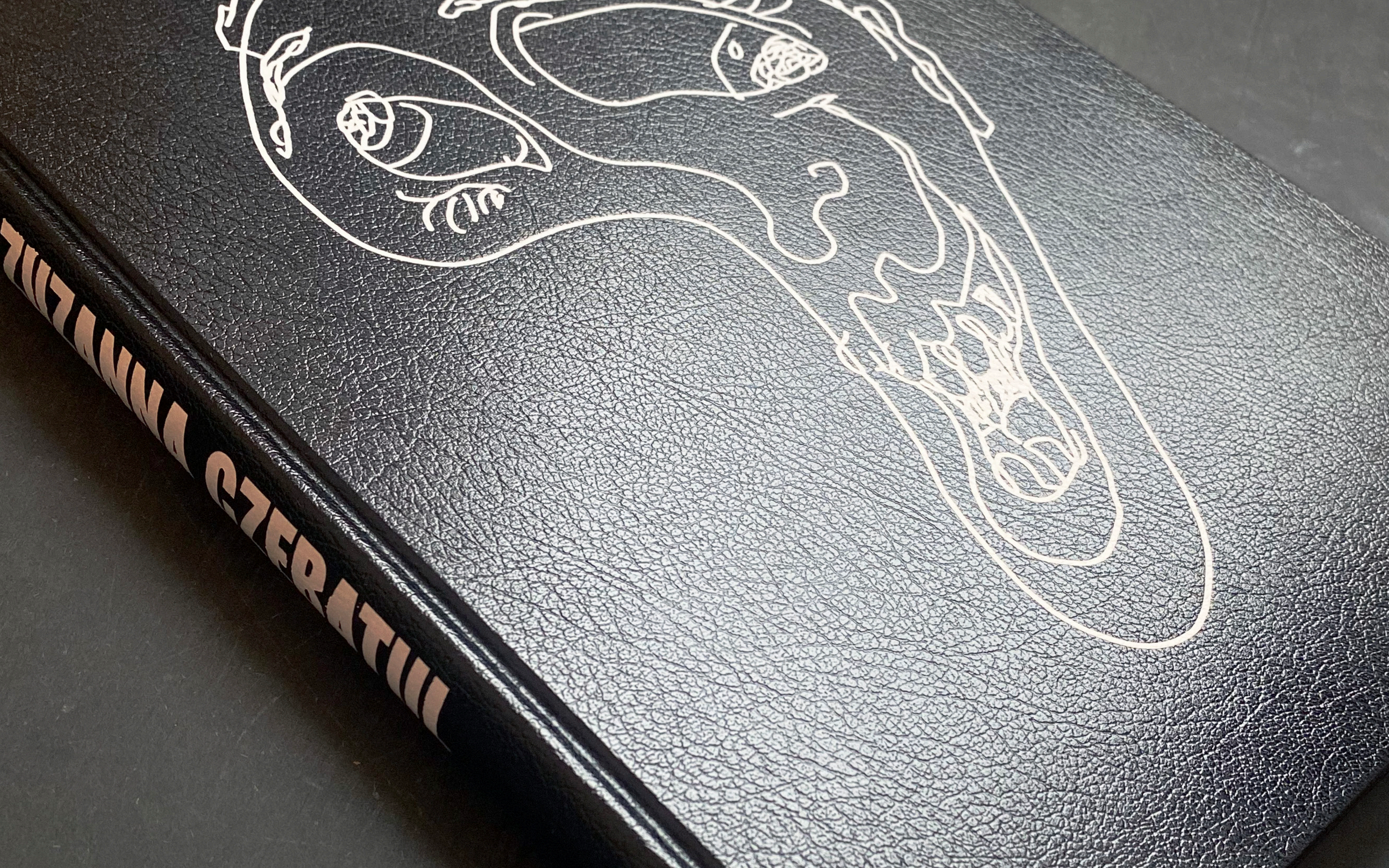


ZUZANNA CZEBATUL  
BOOK, 24 × 32 CM, 240 PAGES, HARDCOVER

*With*  
Kunstpalais Erlangen, DISTANZ

*Artist*  
Zuzanna Czebatul

2021



kunstpalaïs

**KATE BROWN  
AMELY DEISS  
TOM ENGELS  
BENOÎT LAMY DE LA CHAPELLE  
MALTE LIN-KRÖGER  
MARIE MADEC**

DISTANZ

kunstpalaïs

**ZUZANNA CZEBATUL**

DISTANZ







## Power Slipping: On the Weight of Zuzanna Czebatul's Sculpture

Kate Brown

218 Two hands are locked in a promise. Zuzanna Czebatul has been a friend of mine for several years now, but it was through one sculpture—a pair of hands entwined in a pact—that I encountered her first. I had come across the work, a large piece of metal warped into a pinky promise called *Imbrication*, at her first solo exhibition in Berlin in 2014. It was a particular time in the city: the art scene was still enraptured in post-internet art discourse. In the midst of a slow-drip of irony, I felt immediately interested in her cool-headed and playful intellectualism, which I have come to know better in the years since then. Yet the contractual agreement outlined in *Imbrication* felt foundational—it highlighted a liminal space between care and debt. Indeed, it is through the way we bump or squeeze each other's limbs that we're reminded how our bonds to each other are transactional. We owe something to one another and, to extrapolate, we owe something to the world.

To my eyes, Czebatul consistently operates as an artist whose practice and life are indeed imbricated into the world. Beyond her art-making, she moves outside of institutional art circles, instead engaging in queer spaces, rave culture, and activist communities, which inform but do not dictate her work. I met her later through one of these avenues—it is hard to pinpoint which. These have been tiring and transformative years. The late 2010s twisted the knife on any concrete hope left behind for millennial artists in a post-Lehman era; the years have been marked by a surge in anti-cultural sentiment and historical revisionism, too. Trump- and Brexit-era anxieties dawned. Escapism became a way to cope with the derailment of late capitalism while, on the other hand, all these frictions instigated new awarenesses, solidarity, and resistance.

Czebatul situates herself within these tensions. Her works, which range from sculptures to wall pieces to immersive architectural interventions, speak about and embody power. They harness conflicting ideologies and they complicate hegemony as a concept. She borrows from totalitarian aesthetics and classical antiquity, as well as drug and sex culture—in the case of the latter two, one could say that pleasure is a battlespace. Patriarchy and neoliberalism are fodder for her. There are kitsch tropes and ephemera borrowed from consumer-based living, and she takes a long view of art history and wider society, touching on archaeology and spanning centuries of references while discussing humanity's present conditions, which are, we come to forget and learn again, in many ways unchanged throughout the millennia.

We met recently in Berlin, some days after the May 1 demonstrations, which had, despite the pandemic stay-at-home orders, been the largest the city had seen in years. There is a particularly energetic, chaotic lifeblood flowing these past few weeks. Virus restrictions are easing. There is protest after protest after protest: the ongoing normalization of crisis<sup>1</sup> and the Pavlovian response to it is taking place online and in the streets. We unrolled blankets on the parched lawn and sat together in a small area of shade at the former Tempelhof airfield and talked about the art that set the foundation for her interest in scaling up sculpture.

Life partners Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen erected a public sculpture in 1994<sup>2</sup> in the heart of the banking district in Frankfurt am Main, where Czebatul spent a part of her childhood. She would see it now and again when she passed through downtown—the monumental collar and tie, smashed to the ground upside down as if the DZ Bank building behind it had loosened up its attire and tossed it off its neck at the

1 Mark Fisher, *Capitalist Realism*, Winchester 2009.  
2 The work *Inverted Collar and Tie* was commissioned by DZ Bank.

3 Mark Fisher, *Capitalist Realism*, Winchester 2009.  
4 *Class Oldenburg: Spirit of the Monument*, YouTube video, 54:26, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, November 8, 2014.

end of a long day. Death lingered: it could also be read as a post-suicide scene at the foot of this cold blue glass structure, the body gone in a puff of smoke like a Black Thursday jumper.

Some say another financial bubble is looming now, that inflation is about to become unhinged as unrest simmers in every corner of the world. Drugs and death are places that we run to, metaphorically and in the realest sense, when capitalism becomes too tiresome. Mark Fisher described the condition of his students as “depressive hedonia”, which he says is not so much an inability to get pleasure so much as an inability to get anything *but* pleasure.<sup>3</sup> This is perhaps a pessimistic concept when thought about individually, but pleasure experienced as a community can be seen as a vestige of a self-melting, of a blurring of one's edges, which is quite radical in opposition to the hyper-individuation we live through daily, hourly, minute by minute. Czebatul is currently making a three-meter-wide inflatable ecstasy pill that will be shipped to exhibitions in several cities. Club culture has long been a space of resistance, and on a personal level, a place of refuge for her and many in her community; as such, she expresses its sheer mass. 34, 35

Her upbringing in a wider scope can offer an entrance to understanding her interest in outsize art and political power plays. Born in Międzyrzecz, a small, picturesque place in Western Poland, her family emigrated after the dissolution of the USSR, illegally arriving in Germany in 1991 when she was five. Works like the poured concrete sculpture series *Their New Power* borrow from the triumphant scale of Soviet-era public art that populates Poland and the East where she spent those early years, where relatives still live, and where she travels to often enough—though in increasing contempt of the reigning government's growing intolerance for progressive views and gay life. Poland, once a satellite state of the USSR, has a landscape of often unambiguous, muscular work, and, other than that, there are lots of towns where there is no art to see at all. Where there is, communist and post-communist aesthetics prevail as “blatant patriotism, war, religion,” the artist told me. She appropriates these elements; in her interpretations, these conquering statues are often dismantled into fragments, then crossbred with cartoonish pop cultural elements to turn them into little monsters. Understandably then, Oldenburg and van Bruggen's art pieces would have been an important cataclysm for a young Czebatul, juxtaposing that emotionally-driven form of sculpture so successful in the East against its Western-born conceptual iterations—that is, against ambiguity. 59–61

Life in Germany was manageable, but she does remember police knocking on her door one night because of issues around their family's visa and residency permit. She recalled gathering signatures at her school to create a petition to allow her to stay in Germany. It is not a victim's narrative; rather, the experience ended up giving her “an early sense of autonomy”—a feeling that would be further explored through rave culture between Frankfurt and Berlin, where she worked for years as a bouncer. (“Techno was the first place where my origins were not a topic of discussion,” Czebatul added; she avoids discussing her identity and removes it from bios where possible.) But those origins do explain why a city like Berlin, straddling East and West, a tangled crossroads of divergent populations, a pastiche of political views, might draw someone like her in.

On the ex-Nazi tarmac, now a recreational and tree-anemic park, we talked about Oldenburg and van Bruggen's ability to flip hegemony on its head with their sometimes somber but always funny public gestures. Czebatul's artistic language similarly sees symbolic dominance toppled and rearranged: totalitarian aesthetics were the play pieces in her 2015 show *A Gentleman's Insult/A Gentleman's Apology* at Galerie Gillmeier Rech, where the exhibition space was brazenly stuffed with a large, fabric obelisk on a radioactive yellow linoleum floor (by chance, Oldenburg and van Bruggen somewhat jokingly proposed in one drawing to turn Washington, D.C.'s obelisk into a pair of scissors<sup>4</sup>). The scale of Czebatul's work trumped any kind of authority usually inherent in a white 199–203



11

## Diamanda Galás in conversation with Andrea Juno

Angry Women, Re/search Publications, 1991

**AJ:** The power of your voice produces a very visceral, primal, yet almost healing experience - as though poisons are being forced out. This is not abstract, elitist "New Music"; you provide an emotional bedrock which is intense, political and poetic.

**DG:** That was always the original nature of woman's voice. From the Greeks onward, this voice has always been a political instrument as well as a vehicle for transmission of occult knowledge or power. It's always been tied to witches and the shamanistic experience - the witch as transvestite/transsexual having the power of both male and female. People ask me, "How do you feel as a woman onstage?" and I say, "A *what?* Woman, man - I am a fucking n., white person, lesbian, homosexual, witch, snake, vampire - whatever!" I don't think in any one of those terms - that's so limited! But on the other hand: how many men can think like that? [laughs] That's the advantage of being a woman or homosexual.

**AJ:** You can be more flexible. Whereas a lot of heterosexual males have rigid, ossified gender definitions.

**DG:** Of their own volition. I have a lot of straight black friends and I've always terrorized the shit out of them. One of them will come over and say, "Oh, baby, let's get it on" and I'll say, "Yeah, you know I've been thinking about you *all night*" (and he'll be this big guy, 6'6") and I'll continue, "Man - I thought about fucking you last night with this crowbar, and you were screaming, 'Baby, fuck me!'" - and they have this look of absolute horror on their faces! But they love me, because they want a woman to talk to them like that - it's really liberating.

I want to fuck a man in the ass (so far I haven't had any volunteers; I always ask them and they get nervous and say no) but I want to, because I feel that's a fundamental part of my relationship with them and to

myself. I don't want to just be *fucked* - what's *that?* I want to experience this other thing. Someone said long ago that men should be fucked in the ass *first* before they fuck a woman, so they can understand what it feels like to be penetrated in their body. And in this area, I'm all too willing to help! That would be my ideal man, definitely.

Oh yes, we can sit on men ("Thank you so much for letting me sit on top of you; I really need a urinary tract infection tonight!") but after a while I want to be *paid* - as an ex-hooker, I want that. Really, I wanna fuck men in the ass - I want to *break their flesh*, too - and exorcize my violence on them to show them just how *much* I love them!

We were talking about the concept of the voice as a political force. I also use the voice in the same liturgical way that the mass has always been used (immediately people say, "Black Mass," because for some reason I'm identified with "Satan.") All masses are the same; all have the ability to conjure up evil or the devil, because all gods, all powers are connected in the world - nothing else makes sense.

Back to the concept of the Greek voice, which is simultaneously this political/shamanistic/homosexual witches' voice. My father's background is Turkish-Greek-Anatolian, and my mother's is Spartan Greek. The Spartan Greeks were known for their incantations: *moirologi*, which are incantations for the Dead. When mourning, Greek women would scream and pull out their hair. (Om Kalsoum has a certain power relating to this.) The Greeks hate Americans because they want to turn Greece into an U.S. Air Force base; this relates to Medea: "I would rather kill my children than let them be part of your ancestry." (Just like Saddam Hussein's stance: "I would rather my country be destroyed, than be turned into an American army base.")

Medea leaves her homeland for her husband's sake. Then her husband becomes interested in a younger woman and leaves her like some old garbage, and here she is, a transplant in this new country. She sends the future bride a beautiful bridal gown, and when the woman puts it on, her skin starts to melt very slowly; she dies in total agony. (Pasolini made a film about this, *Medea*, starring Maria Callas.) The whole family is destroyed; she kills her children with a knife rather than leave her husband any offspring, so he's left with nothing. And in many versions of the story she kills herself as well - that's very traditionally Greek.

[...]

**AJ:** On this overpopulated planet, the Biblical dictum "Be fruitful and multiply" is suicidal.

**DG:** New breeding makes no sense at all - there's already too many kids around; you can *adopt* one. What about protecting the unfortunate children who *already* exist on this planet? I was talking to Rachel Rosenthal [god-mother of performance art] about this. I told her I had my tubes tied and she said I should get a fucking *medal* for this!

I try and make my life consistent with my political beliefs; I'm not going to say, "I want a family like everyone else, because my children [of course] will be 'terribly special.' Fuck that - I'll get some goldfish and some cats and *they'll* be 'terribly special!'" Every witch has cats - you never hear of a witch having children!

[...]

**AJ:** The whole concept of maleness is shaky nowadays. Misogyny still rules, but now it's mixed with a lot of cowardice, impotence and wimpiness.

**DG:** I pity weak men: they should be dragged out into the middle of the street, beaten, humiliated, degraded and sodomized by my friends and me just for sport. I love seeing weak men cry - my heart races.

I feel sorry for men, but if I could fuck 'em in the ass then it wouldn't matter! [laughs] Actually, I think that eventually I won't be exclusively heterosexual by



any means. I might go the way of Bessie Smith and Billie Holiday and become a full-on, fuckin' dyke.

**AJ:** When heterosexual women get to the point where they possess their independence and soul, and start becoming *truly* discriminating, it makes for a more difficult task to find men that are.

**DG:** I think women should have an "ideal": the only people you treat as equals are other women. And when you want *subordinates*, you can fuck a man in the ass! That basically is probably the future. Some men get angry because they think I view them just as sex objects. But I say, "You don't need to read to me - I can read. And conversation - I can get that from my friends. So you should feel lucky that you at least have *this* service you can offer me."

There've been a lot of military men in my life - I like them to be fighters, at least on a physical level. There've been ex-cons - I like violent men; I like the idea that I can terrorize them and they can take it. I don't want 'em to knock me across the room unless I hit them first - and can hit 'em back. In the area of violence and sex, I always warn people. For example, if they want to be bitten, I say, "Either you want to be bitten or you don't, because I might lose control - there will be no halfway measures!" [laughs] And this is a domain that people who worry about being politically correct don't address: the realm of exciting, even violent sex between consenting adults. Most people think that sex should be gentle and peaceful. But if sex is merely gentle and peaceful, I'm not even *interested*. Of course, when I say violence I mean "play violence" (a topic of discussion in itself) - I'm really not interested in ending up with a broken jaw or collarbone.

I like the man I'm seeing now because he'll say, "You filthy fuckin' white whore, that's all you want, you piece o' shit!" and I'll say, "Listen, you black motherfucker, I'm gonna take you by a chain and lead you through the streets!" This is the way we like to talk to each other - any way we damn well please! Not with this wimpy, politically correct "discourse" [sarcastically]. [...]

**AJ:** It's those "tricksters" (the artists and Outsiders) who reveal society's illnesses

**DG:** But those Outsiders are treated like hunted criminals. There have been warrants out for my arrest, and I think, "Oh - society's going to put me in jail." In court, six ACT UP demonstrators pleaded that they didn't enter the cathedral to disrupt Cardinal O'Connors's religious ceremony (which is against the law), but to *participate* in it by doing a "Die-In." So it depends on the way you look at it.

I mean: what can they do to you? They can put you in jail - but if you see the ability to survive in any context as a mark of your strength, then that's not going to break your spirit. If I ever go to prison and someone says something nasty to me, we'll have a fight and hopefully I can beat her ass. And if I *can't* beat her ass, then I have to learn how to do it for the next time. *What's the problem?* So I don't get scared, I think: "What are you going to do to me? Are you going to rape me? - I've been raped before. *What* are you going to do? Next."

When I almost got raped for the fifth time in my life, this black guy came up to me while I was opening a door and said (in the dark), "This is a rape!" I said [bored voice], "Oh, really? It's been a long day. Could I ask you a question - do you have a knife?" "No." "Then why don't we just call it off?" And he called it off! It was like: "Darling, I'm terribly bored. I really want to get some sleep and I don't have time for this. You don't have a knife, so let's forget it." And as he walked downstairs with me I said, "Next time you should be careful, because *I* could have had one." It's like: you can get to the point where you're not afraid - then people see that and *what can they do?*



ARTS OF THE WORKING CLASS

STREETPAPER, 35 × 25,5 CM, 64-80 PAGES

*With*

Alina Kolar, María Inés Plaza Lazo, Pawel Sochacki,  
Thomas Spallek

2019-2022

• № 6 • ART OF DARKNESS •

# ARTS OF THE WORKING CLASS

工人階級の藝術 - Artes de la clase obrera - İşçi Sınıfının Sanatları - فنون الطبقة العاملة - Գործողների Գեղարվեստ - Smola klasy robotniczej / Kłosa der Arbeitersklasse - Umění dělnické třídy - Невысвещенное искусство - Դեմոկրատիկ արվեստ / Arts de la classe lavoratrice / Art-i tal-Klasi ta' Xogħol - ԶՊՊՊ-ներու արհեստական կուս - Творчество рабочих / 労働者階級の芸術 - Умство рабочего класса / 労働者の芸術 - Artes de la Laboriosa Klasa

Online & Street 3,90 €/€19

SIXTH ISSUE

On The Streets 2,90 €/€18

## It's like being married



## to a serial killer



Also inside: THE FAR RIGHT IN THE ART WORLD AS OF APRIL 2019  
Posted by MERLIN CARPENTER

"Herkesin ummanın altına keşmiş geçirdi, insanları her şeye kadar kavranmış. Kapitalist gerçekliği aşırı basitçe yansıtmıştı, ulusal politik ve ekonomik imkânların parçalarının bile orantısız yansıması..."

(MARK FISHER, 2009)

**EXTRABLATT №2**  
*Hunger, Sleep, Encore*

ON THE SAAS-FEE SUMMER INSTITUTE OF ART, ART GENEVE/MUSIQUE & THE PROJECT SPACE FESTIVAL BERLIN 2019 & THE NERVEMETER

• **'BLOWING DOWN THE (ART)IMAGINE'**  
CONVERSATIONS BY SARA DOLFI & MARIA IVES PLAZA LAZO

• **UN INCIDENTE IN EUROPA**  
JAMIE DURHAM

• **VITA BALINA & IRWAN AHMETT**  
IN CONVERSATION WITH ANDARA SHASTIKA

• **BREXIT: INTO THE ABYSS**  
JULIET JACQUES

• **CITIZENS OF NOWHERE**  
LORENZO MARIS & NICCOLO MILANESE

• **EXTRACTOR**  
Board Game by SIMON DENNY

• № 6 • ART OF DARKNESS •

# ARTS OF THE WORKING CLASS

工人階級の藝術 - Artes de la clase obrera - İşçi Sınıfının Sanatları - فنون الطبقة العاملة - Գործողների Գեղարվեստ - Smola klasy robotniczej / Kłosa der Arbeitersklasse - Umění dělnické třídy - Невысвещенное искусство - Դեմոկրատիկ արվեստ / Arts de la classe lavoratrice / Art-i tal-Klasi ta' Xogħol - ԶՊՊՊ-ներու արհեստական կուս - Творчество рабочих / 労働者階級の芸術 - Умство рабочего класса / 労働者の芸術 - Artes de la Laboriosa Klasa

Online & Street 3,90 €/€19

SIXTH ISSUE

On The Streets 2,90 €/€18

## It's like being married



## to a serial killer



Also inside: THE FAR RIGHT IN THE ART WORLD AS OF APRIL 2019  
Posted by MERLIN CARPENTER

"Herkesin ummanın altına keşmiş geçirdi, insanları her şeye kadar kavranmış. Kapitalist gerçekliği aşırı basitçe yansıtmıştı, ulusal politik ve ekonomik imkânların parçalarının bile orantısız yansıması..."

(MARK FISHER, 2009)

**EXTRABLATT №2**  
*Hunger, Sleep, Encore*

ON THE SAAS-FEE SUMMER INSTITUTE OF ART, ART GENEVE/MUSIQUE & THE PROJECT SPACE FESTIVAL BERLIN 2019 & THE NERVEMETER

• **'BLOWING DOWN THE (ART)IMAGINE'**  
CONVERSATIONS BY SARA DOLFI & MARIA IVES PLAZA LAZO

• **UN INCIDENTE IN EUROPA**  
JAMIE DURHAM

• **VITA BALINA & IRWAN AHMETT**  
IN CONVERSATION WITH ANDARA SHASTIKA

• **BREXIT: INTO THE ABYSS**  
JULIET JACQUES

• **CITIZENS OF NOWHERE**  
LORENZO MARIS & NICCOLO MILANESE

• **EXTRACTOR**  
Board Game by SIMON DENNY



# ARTS OF THE CLASS

## WORKING OF DARKNESS

### SIXTH ISSUE

On The Streets  
2,50 € / a

It's like

EXTRABLATT



**THE AMERICAS ISSUE 1**  
LANGUAGE DROWNING IN TEARS  
BONES DISSOLVING IN SPACE  
HOW CAN WE FIND A NEW  
BODY FOR THE LOST SOUL?  
**ISSUE 7**  
BEYOND THE METAPHYSICS OF THE WEST  
WHERE BORDERS MAKE LOVE TO EACH OTHER  
AND NO SINGULARITY EXISTS EXCEPT TOGETHERNESS

工人階級の藝術 - Artes de la clase obrera - 工人階級の藝術 - 工人階級の藝術 - 工人階級の藝術  
Künste der Arbeiterklasse - Umění dělnické třídy - Искусство рабочего класса - 工人階級の藝術 - 工人階級の藝術  
Arti tal-Klassi tax-Xogħol - 労働者階級の芸術 - 労働者階級の芸術 - 労働者階級の芸術 - 労働者階級の芸術  
Arts of the Working Class - 工人階級の藝術 - 工人階級の藝術 - 工人階級の藝術 - 工人階級の藝術

No 6

ART OF DARKNESS

HELENE HEGEMANN: SCHLACHTENSEE

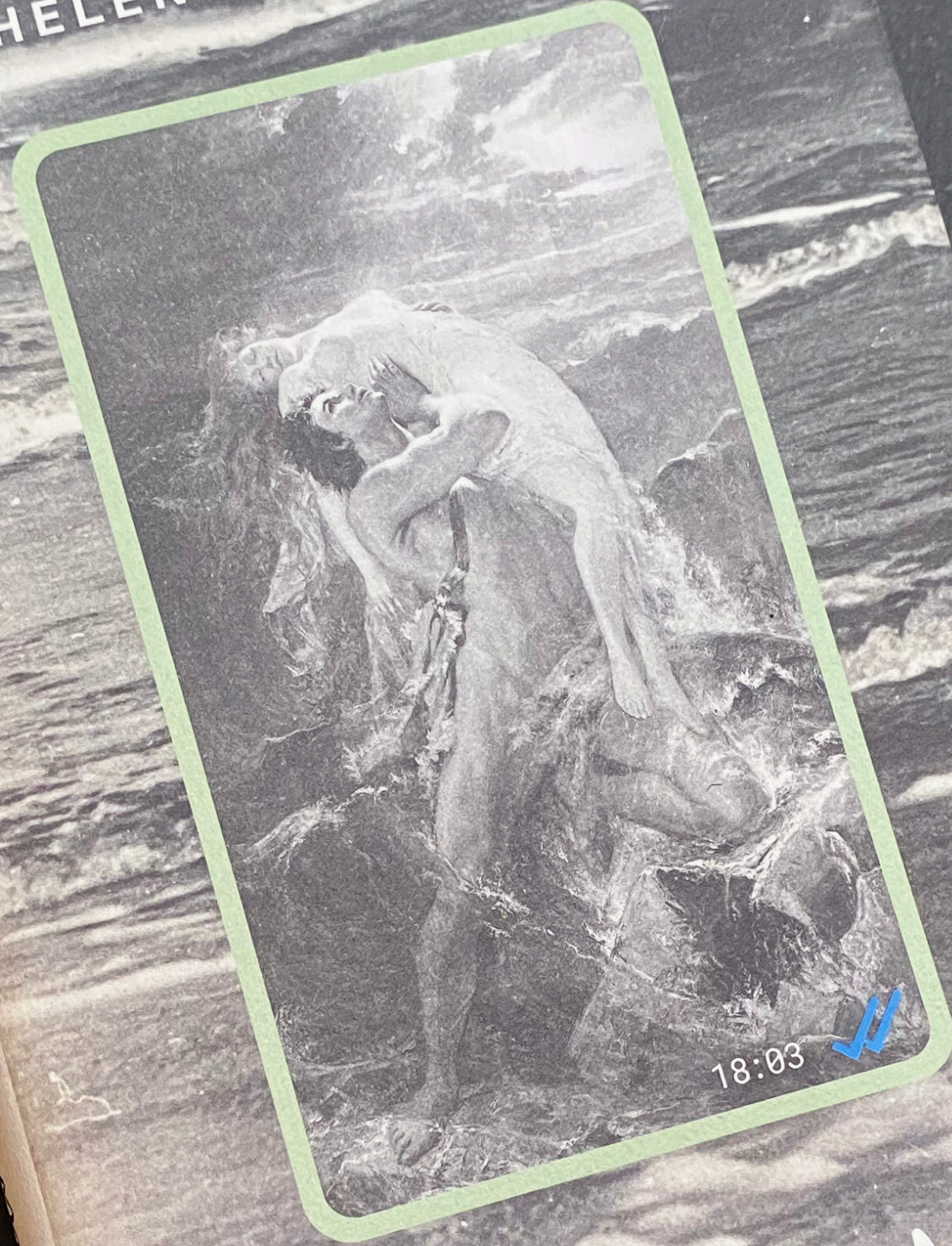
BOOKCOVER, 10.2 × 20.5 CM

*With*

Helene Hegemann and Kiepenheuer & Witsch

2022

HELENE HEGEMANN



18:03



SCHLACHTENSEE  
STORIES

KIEPENHEUER  
& WITSCH



Handwritten text on the spine of the book, possibly a title or author's name.



DISAPPEARING BERLIN  
VISUAL COMMUNICATION: TRAILER & GIF

*With*  
Schinkel Pavillon

*Artists*  
Young Boy Dancing Group, Billy Bultheel, Arno Brandhuber, Mohammed Bouroussia,  
Marianna Simnett, radialsystem, Reference Festival, Florentine Holzinger and many more

2019-2022

**DISAPPEARING**

**BERLIN**

**D  
I  
S  
A  
P  
P  
E  
A  
R  
I  
N  
G**



**BERLIN**



ANDREAS GURSKY

WEBSITE

*With*

Andreas Gursky, Sprüth Magers, Edi Winarni

*Artist*

Andreas Gursky

2016

# ANDREAS GURSKY

- NEWS
  - AUSSTELLUNGEN
  - WERKE
  - PUBLIKATIONEN
  - BIBLIOGRAFIE
  - DOWNLOADS
  - BIOGRAFIE
  - IMPRESSUM
  - DATENSCHUTZ
  - KONTAKT
- SUCHE
- [DE](#) / [EN](#)



Happy Valley II  
1995

# HAUSBESUCH

EPHEMERA FOR THE ENTIRE PROJECT

*With*

Museum Ludwig, Thomas Spallek

*Artists*

Marwa Arsanios, åyr, Neïl Beloufa, Pia Camil,  
Calla Henkel & Max Pitegoff, Mélanie Matranga

2018

PIA CAMIL

*Gaby's T-shirt Curtain, 2016*  
*Vicky's Blue Jeans Couch Cover, 2016*  
*Las Torres Dining Table, 2016*

MUSEUM  
LUDWIG

1

Hausbesuch  
Home Visit



PIA CAMIL

\*1980 und lebt in Mexiko-Stadt

*Gaby's T-shirt Curtain*, 2016  
Second-Hand-T-Shirts (vom Markt in Iztapalapa)

*Vicky's Blue Jeans Couch Cover*, 2016  
Second-Hand-Jeans (vom Markt in Iztapalapa), Füllwatte

*Las Torres Dining Table*, 2016  
Sperrholz, Stofflaken, gestiftete Second-Hand-Stoffe und -Kleidung

Die Vorbereitung der Ausstellung mit der mexikanischen Künstlerin Pia Camil begann mit der Suche nach dem Wohnraum einer berufstätigen Mutter, deren Zuhause zugleich ihre Arbeitsstätte ist. Dies führte zu der Begegnung mit der Textildesignerin Daniela Corneille, die zusammen mit ihrem Mann, einem Architekten, und ihrer Tochter in einem eingeschossigen 1950er-Jahre-Bau im Kölner Stadtteil Hahnwald lebt. In einem gläsernen Anbau, der sich nach stilistischem Vorbild moderner Architektur perfekt an das historische Gebäude andockt, befindet sich ihr Büro.

Das modernistisch gestaltete Haus richtet Camil mit semifunktionalen Objekten aus Second-Hand-Ware ein, die sie stapelweise auf dem Markt Las Torres in Iztapalapa, einem sozial schwachen und dicht besiedelten Bezirk im Osten von Mexiko-Stadt gekauft hat. Im gläsernen Büro installiert sie einen Vorhang aus zusammengenähten T-Shirts, während sie zwei der Mid-Century-Design-Sofas im Wohnzimmer mit Überwürfen aus getragenen und ausgestopften Jeans ummantelt. Über Esszimmer und Terrasse erstreckt sich ein Tisch, der Außen und Innen verbindet und den niedrigen Markttischen in Iztapalapa nachempfunden ist. Dabei arbeitete die Künstlerin nicht nur mit lokalen Materialien, sondern auch mit den Menschen vor Ort. Während sie die Stoffarbeiten zusammen mit mexikanischen Schneiderinnen in Mexiko-Stadt realisierte, ist der Tisch in der Schreinerei des Museum Ludwig entstanden. Darauf liegen große Stoffballen, gefüllt mit Altkleidern und Textilien der Gastgeber. In der Ausstellungslaufzeit wird das Möbelstück von der Familie ebenso als Esstisch genutzt. Wie eine zweite Haut und doch mit einer beeindruckenden körperlichen Präsenz der mexikanischen Straßen fügen sich die Objekte in den ansonsten sehr klar und stilsicher eingerichteten Privatraum ein.

Am Ausstellungsort entzündeten sich Fragen zu Gender- und Sozialgeschichte, zu den Ansprüchen und Wirklichkeiten moderner Architektur, aber auch danach, wie sich Beruf und Privatleben im häuslichen Kontext überlagern – und was dies für die Bewohner(in) bedeutet. Inwiefern bezieht ein Paar, dessen berufliche Praxis auf die Gestaltung von Räumen ausgerichtet ist, das Außen mit ein in die Entscheidungen, wie sie wohnen wollen? Lassen sich dabei die Grenzen zwischen Innen und Außen überhaupt klar bestimmen? Und was passiert, wenn so unterschiedliche soziale und ökonomische Welten wie die des gut situierten Viertels Hahnwald und die des Marktes in Iztapalapa aufeinandertreffen?

Pia Camil arbeitet in unterschiedlichen Medien, darunter Skulptur, Installation und Performance, wobei sie häufig Materialien aus dem öffentlichen Raum in Mexiko wiederverwendet, um sie in häusliche Objekte zu transferieren. Die materiellen Grundlagen massenproduzierter Waren werden in ihren Arbeiten auf ihren ökonomischen und persönlichen Wert geprüft und finden ihren Weg über die handwerkliche Arbeit zurück zu einem intimen Charakter. Zudem lassen viele ihrer Werke sowohl ästhetisch als auch inhaltlich vielfältige Rückbezüge auf die moderne Kunst- und Kulturgeschichte zu und eröffnen imaginative Räume hinter den Bildern. Camils Arbeiten waren zuletzt in Einzelausstellungen im New Museum in New York (2016), im Contemporary Arts Center, Cincinnati (2016), im Artium Basque Centre-Museum of Contemporary Art in Vitoria-Gasteiz (2013), in Galerieausstellungen bei Blum & Poe in New York (2016), OMR in Mexiko-Stadt (2014) und der Galerie Sultana in Paris (2013) wie auch im Rahmen der Frieze Projects, New York (2015) und der Biennial of the Americas in Denver Colorado (2013) zu sehen.

PIA CAMIL

\*1980 in Mexico City, lives in Mexico City

*Gaby's T-shirt Curtain*, 2016  
Second-hand t-shirts (from the market in Iztapalapa)

*Vicky's Blue Jeans Couch Cover*, 2016  
Second-hand blue jeans (from the market in Iztapalapa), fiberfill

*Las Torres Dining Table*, 2016  
Plywood, sheets, donated second-hand objects and clothes

The preparations for the exhibition with the Mexican artist Pia Camil began with a search for the domestic space of a working mother whose home is also her workplace. This led to an encounter with the textile designer Daniela Corneille, who lives with her husband, an architect, and her daughter in a one-story building from the 1950s in the Hahnwald district of Cologne. Her office is located in a glass cube annex that fits in perfectly with the modern architecture of the original building.

Camil has furnished the modernist interiors with semi-functional objects made of second-hand goods that she bought in bulk at the Las Torres market in Iztapalapa, a low-income and densely populated district in the east of Mexico City. In the glass office she has installed a curtain made of sewn-together T-shirts, while in the living room she has covered two of the mid-century modern sofas with throws made of worn and stuffed jeans. A table that connects the exterior with the interior and is modeled after the low market tables in Iztapalapa extends across the dining room and the terrace. The artist not only worked with local materials but also with people on site. While she realized the fabric works along with Mexican seamstresses in Mexico City, the table was created at the Museum Ludwig workshop. Large bundles of cloth filled with old clothing and textiles from the hosts are placed on it. During the exhibition, the table will also be used by the family as a dining table. Like a second skin and yet with an impressive physical presence of the streets of Mexico, the objects fit into this otherwise very clearly and stylishly decorated private space.

The exhibition site sparks questions about gender and social history, the demands and realities of modern architecture, as well as how work and personal life overlap in the domestic context – and what this means for the residents. To what extent does a couple whose professional practice is devoted to designing rooms take the world outside into account in their decisions about how they want to live? Can clear boundaries even be drawn between inside and outside? And what happens when such different social and economic worlds as the affluent district of Hahnwald meets that of the market in Iztapalapa?

Pia Camil works in various media, including sculpture, installations, and performance, and often reuses materials from public spaces in Mexico in order to transform them into domestic objects. The material foundations of mass-produced goods are examined for their economic and personal value and regain their intimate quality through craftsmanship. Moreover, many of her works allow for a variety of references to modern art and cultural history both aesthetically and conceptually and open up imaginative spaces behind the pictures. Camil's works have recently been featured in solo exhibitions at the New Museum in New York (2016), the Contemporary Arts Center in Cincinnati (2016), the Artium Basque Centre-Museum of Contemporary Art in Vitoria-Gasteiz (2013), in gallery exhibitions at Blum & Poe in New York (2016), OMR in Mexico City (2014), and Galerie Sultana in Paris (2013), as well as at Frieze Projects in New York (2015) and the Biennial of the Americas in Denver, Colorado (2013).



MUSEUM  
LUDWIG

4

PIA CAMIL

## Hausbesuch Home Visit

*Gaby's T-shirt Curtain*, 2016  
*Vicky's Blue Jeans Couch Cover*, 2016  
*Las Torres Dining Table*, 2016

Daniela, Yves & Parker Corneille  
Am Zehnpfennigshof 6  
50996 Köln (Hahnwald)

DIE UNSICHTBARE SKULPTUR.  
DER ERWEITERTE KUNSTBEGRIFF NACH JOSPEH BEUYS

BOOK, 30 × 24 CM, 296 PAGES

*With*

Ruhr Museum, Zollverein, Wienand,  
Thomas Spallek

2021

Die  
Unsichtbare Skulptur.

Der Erweiterte Kunstbegriff  
nach Joseph Beuys

*radu-... (ANTE)*

*Radum lacht*



WIENAND

als Dreh- und Angelpunkt der zu erlangenden Selbstbestimmung der Italiener\*innen begriff, ging es beispielsweise in der Diskussion „Rinascita dell' Agricoltura“ am 12. Februar 1978 in Pescara. Daraus ging das gleichnamige Institut hervor, ein Arbeitskollektiv der FIU, das sich mit der Weiterentwicklung der Landwirtschaft beschäftigte.

1980 erhielt Beuys 15 Hektar Land in Bolognano, auf dem er sein Pflanzvorhaben beginnen konnte. Parallel zu den 7000 Eichen in Kassel wurden hier über mehrere Jahre 7000 Bäume und Pflanzen angesiedelt, die durch ökologische oder wirtschaftliche Gründe vom Aussterben bedroht waren. **Abb. 3** Als Beuys am 13. Mai 1984 zum Ehrenbürger der Stadt Bolognano ernannt wurde, sagte er: „Die Funktion dieser freien Universität<sup>19</sup> ist es, die aktuellen politischen Systeme im Osten wie im Westen durch die Regeneration der Natur und des Menschen als soziologischem Wesen zu überwinden. Unsere Arbeit besteht im Schaffen von Modellen, nicht in praktischen Resultaten, und da ich in Kassel 7000 Eichen pflanzen werde, habe ich beschlossen, hier in Bolognano 7000 Bäume verschiedener Arten zu pflanzen. Ich möchte in Bolognano ein kleines Paradies erschaffen, die vom Aussterben bedrohten Pflanzen erforschen und, mit der Kooperation Lucrezia und Buby Durinis eine ökologische Datenbank schaffen, in der die bedrohten Arten geschützt und gepflegt [...] werden. Aber diese Aktion darf nicht in Bolognano enden“ – ein Wunsch, der in Erfüllung ging.

„Alles was ich hier gemacht habe, steht in Beziehung zur Idee der Katastrophe, die im Süden als permanenter Zustand vorhanden ist.“<sup>20</sup>

Das Erdbeben Terremoto dell' Irpina, das am 23. November 1980 in den Regionen Kampanien und Basilicata wütete, hatte Ausmaße, wie Italien es in seiner Geschichte noch nicht erlebt hatte.<sup>21</sup> Mehr als 2700 Menschen verloren ihr Leben unter den Trümmern, 9000 wurden verletzt, 390.000 Menschen hatten kein Zuhause mehr. Lucio Amelio rief Künstler wie Tony Cragg, Anselm Kiefer, Robert Mapplethorpe, Gerhard Richter und Andy Warhol auf, je ein Kunstwerk zu stiften, die in der Sammlung *Terrae Motus* zusammenkamen.<sup>22</sup> Joseph Beuys traf im Februar 1981 als einer der ersten Künstler in Neapel ein. Die in den Trümmern von ihm gesammelten Gegenstände einstiger Bewohner\*innen flossen in das Werk *Terremoto in Palazzo* ein, das er am 17. April 1981 in Amelios Galerie zeigte. **Abb. 4a, 4b** Die Objekte, zwei Tische, eine Werkbank, ein Schemel, Tontöpfe und Gläser wurden zu einer fragilen Raumkomposition, die die existenzielle Gefährdung zum Thema machte.<sup>23</sup> In der Installation, die durch die kleinste Bewegung zum Zusammenbruch verurteilt war, führte Beuys vor Publikum eine Aktion durch: Unter einem der Tische sitzend, skizzierte er über Stunden seismografisch anmutende Zeichnungen auf ein durchlaufendes Papier – Zeichnungen, die heute unter dem Titel *Diagramma Terremoto* bekannt sind.

Beuys' Erfahrungen in Italien, die seine Forderung nach einer grundlegenden Änderung der Lebens- und Weltanschauung noch verstärkten, mündeten in einem Aufruf, den er im April 1981 für die neapolitanische Zeitung „Il Mattino“ schrieb. „Il Mattino“ hat den Text aufgrund seiner Radikalität nie veröffentlicht. Denn Beuys forderte für Italien den Bruch mit Rom und die Selbstverwaltung des Mezzogiorno.<sup>24</sup> Auch die Kritik an



Abb. 4a



Abb. 4b

**19** Gemeint sind hier die vier italienischen FIU-Zweigstellen in Turin, Pescara, Rom und Palermo.  
**20** Lucio Amelio, zit. nach: ders., „Eine funfzehnjährige Liebe“, in: Ausstellungskatalog *Beuys zu Ehren*, hrsg. von Armin Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 50.  
**21** Vgl. Italien: *Armes, unglückseliges Vaterland*, in: „Der Spiegel“, Nr. 50, 1980, 08.12.1980, auf: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14334606.html> <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14334606.html> (letzter Zugriff 13.01.2021).  
**22** Vgl. Rita E. Täuber, *Levitazione in Italia – Joseph Beuys. Stationen in Italien*, in: Ausstellungskatalog *Joseph Beuys und Italien. L'arte è una zanzara dalle mille ali oder Die Kunst ist eine Stechmücke mit tausend Flügeln*, hrsg. von Marc Grundel, Rita E. Täuber, Städtische Museen Heilbronn, Kunsthalle Vogelheim, Bielefeld 2016, S. 61.  
**23** Vgl. ebd.  
**24** Vgl. Joseph Beuys in: *Terrae Motus*, hrsg. von Michele Bonuoma, Diego Cortez, Fondazione Amelio, Neapel 1984, S. 24.

**Abb. 4a, 4b** Joseph Beuys, *Terremoto in Palazzo*, 1981, Rauminstallation, zwei Holzische, Werkbank, Schemel, Gläser mit Wachsresten, Glasfragmente, Tontöpfe, Stein, Bodenbelag aus Filz, Installationsmaß ca. 500 x 700 cm, Detailansichten, Modern Art Agency, Neapel Foto: Mimmo Jodice



Abb. 5

**25** Joseph Beuys in: *Terrae Motus*, hrsg. von Michele Bonuoma, Diego Cortez, Fondazione Amelio, Neapel 1984, S. 24–26.  
**26** Karl-Werner Brand, *Umweltbewegung (inkl. Tierschutz). Unter Mitarbeit von Henrik Stover*, in: Roland Roth, Dieter Rucht (Hg.), *Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M. 2008, S. 226, auf: [https://dspace.uni-siegen.de/bitstream/ubsi/1422/1/Masterarbeit\\_Katrin\\_Hedemann.pdf](https://dspace.uni-siegen.de/bitstream/ubsi/1422/1/Masterarbeit_Katrin_Hedemann.pdf) (letzter Zugriff 13.01.2021).  
**27** Vgl. Rhea Thönges-Stringaris, *Etwas Gesundes neben dem Baum. Die Steine der 7000 Eichen*, in: *Stiftung 7000 Eichen, 30 Jahre Joseph Beuys 7000 Eichen*, Köln 2012, S. 63–64.  
**28** Vgl. Joseph Beuys im Interview mit dem Hessischen Rundfunk am 15.12.1981, documenta Archiv, AA, d07, Mappe 40.  
**29** Vgl. ebd.

**Abb. 5** Joseph Beuys bei der Aktion *7000 Eichen*, documenta 7 Kassel 1982 © documenta archiv / Foto: Dieter Schwerdtle

den Zerstörungen durch den Materialismus und der Appell zur Selbstbestimmung des Menschen sowie die Forderung nach einem Programm zur Befreiung von Bildung und Gesellschaft finden in diesem Aufruf Platz. Beuys verlangte eine ökologische Kreislaufwirtschaft, die durch die Vergesellschaftung von Unternehmen, Selbstverwaltung der Arbeiter\*innen, demokratische Einigung, Volksabstimmungen, solidarischen Handel, ein demokratisches Währungs- und Bankensystem und ein Grundeinkommen realisiert werden und in einer nicht-staatlich geführten Gesellschaft münden sollte. Der Text wurde schließlich 1984 im Katalog *Terrae Motus* abgedruckt.<sup>25</sup>

#### Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung

In den 1980er Jahren erhielten ökologische Bewegungen erneut Auftrieb, Themen wie das Waldsterben bestimmten nun die öffentlichen Debatten.<sup>26</sup> 1982 stellte Beuys *7000 Eichen. Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*, seine größte Skulptur als Beitrag zur documenta 7 vor. **Abb. 5** 7000 Basaltstelen aus einem Steinbruch nahe Kassel wurden auf dem Friedrichsplatz vor dem Fridericianum in Form eines Dreiecks deponiert – für viele Kasseler\*innen ein Dorn im Auge. Über einen Zeitraum von fünf Jahren wurde der Steinhaufen abgetragen. Jedem neu gepflanzten Baum, durch eine Spende von 500 DM finanziert, wurde ein Stein an seine Seite gestellt. Dadurch wurde der Baum nicht nur als Teil des Kunstwerks ausgewiesen: Dem lebenden Baum, dem Organischen, wurde etwas Totes, Kristallines, hinzugegeben, das über die Zeit an den Boden Mineralien abgibt, die wiederum dem Baum zugute kommen.<sup>27</sup> Beuys ging es dabei um das Verbinden von Gegensätzlichen, in diesem Fall von Stillstand (Stein) und Wachstum (Baum), das an der sich ständig verändernden Proportion beider Teile zueinander ablesbar wird.<sup>28</sup> Diese Verbindung wird auch in dem Stempel der *7000 Eichen* deutlich, in dem die Wurzeln des Baumes eine direkte Verbindung zur Basaltstelen eingehen. Beuys erweitert sein Material wie schon bei den zur gleichen Zeit in Italien vorgenommenen Pflanzungen. Sein Werkstoff ist jetzt das Organische, das nicht mehr Gegenständliche, das Unsichtbare, das zur Sozialen Plastik wird, in der „die menschliche Arbeit beleuchtet“ wird „als Kunst.“<sup>29</sup>

Die Bürger\*innen wurden nicht nur durch Spenden und die Mithilfe beim Pflanzen, sondern auch durch Standortvorschläge, die sie zahlreich abgaben, beteiligt. Die Standorte waren Beuys sehr wichtig: Die Bäume sollten an besonders schwierigen, mit Beton verschandelten Plätzen der Stadt angepflanzt werden, um damit auf die Probleme hinzuweisen, die den Bewohnern in solchen Architekturen erwachsen.

Die dauerhaft das Gesicht der Stadt Kassel prägende Plastik wurde durch die FIU Baumkoordination unter Mithilfe der Stadt Kassel, des ansässigen Umweltamts und der documenta 7 ermöglicht. Die Finanzierung konnte trotz vieler Baumspenden nur durch unermüdlchen Einsatz von Beuys und seinem Umfeld realisiert werden. So sorgte die New Yorker Dia Art Foundation für eine Vorfinanzierung und die Übernahme eines wesentlichen Teils der Gesamtkosten, zudem flossen private und institutionelle Spenden ein. Auch Aktionen halfen bei der Finanzierung: eine Kopie der Zarenkrone Iwans IV. wurde 1982 in Kassel öffentlich eingeschmolzen und als *Friedenshase* verkauft, **Abb. 6** Beuys trat in einem Werbespot für den japanischen Whisky Nikka auf, und für eine

# THE TORSO TAPES

LP COVER, BACKCOVER, INLAY, SPOTIFY TRAILER, MERCH

*With*

Baal & Mortimer, ITALIC

*Artist*

(Alexandra Gruebler)

Baal & Mortimer

2021



**The  
Torso  
Tapes**



# Baal & Mortimer

## All Sons of Adam

quit the action to your word

Couronnement

seeking out her way  
leaving everything that skulls would say  
onto her temples black dew drips

behind the hill  
winter has come

cold metals upon my brows  
ancient legends dripping from my mouth

upon the hill where she lied down  
gods eyes open

## Argis Lift

one blemished being  
brought to a sudden halt  
congealed like a head on a stick  
revealed like a head on a stick

we can see for miles here  
alive and with fiery breath

between two heavens  
where the skin is the faster than the word  
it has hit you in all places  
between time and process

don't hold your breath  
don't hold your breath  
you'll loose it  
now

will it be grave?  
they said so in every time and state

## The Wave

one young ruin  
made of men that mean well

in aerially shaped days

is this the holy thing to see?  
then quit

the layers to be seen

your life becomes louder  
like foam of an adult sea  
eating itself back in  
as I bleach  
as I bleed

it's your chest on the chest of the sea  
it's my chest on the chest of sea

## Vials

all those bodies  
painted and confirmed  
in the drawing of a child  
counting  
what I call past

all those loves  
layers  
that don't speak  
your capsules in the end

is what I'm trying to forget

I can't believe how much I'm not you  
how much growing up I had to do

I feel this chain is too long  
nobody asked you to complete  
make those inscriptions count  
erased from what seemed

I feel this chain is too long  
nobody asked you to complete  
make those prescriptions count  
erased from what seemed late for me



CURATING THE IMAGE  
NOTEBOOK FOR A VISIUAL JOURNEY

BOOK, 22 × 27 CM, 208 PAGES

*With*

Alfredo Cramerotti, DISTANZ

2020



JUMPING DEAD LEAFS?  
LP COVER & BACKCOVER

*With*  
Toulouse Low Trax, Bureau B, Manuel Graf

2020

# TSLX



jumping  
dead  
Leafs?

EIN DÖRFLECHER TREFFPUNKT war bis in die 90er Jahre hinein der Hausarztwartplatz an der Ecke bei der Schlossstraße. Heute steht dort ein Neubau, der die Schlossapothek beheimatet.  
Foto: Doris Hirsch

d leafs?  
ater  
mporal  
kit  
tch



# jumping *dead* leafs?



Inverted Sea Berrytone Souvenir The Incomprehensible Image  
Jumping Dead Leafs? Milk In Water Dawn Is Temporal Pulse Skit Sales Pitch  
Thanks & Goodbye Düsseldorf  
Recording & Mixing Detlef Weinrich & Lucas Croon at Spumante Studio Düsseldorf  
Mastering by Detlef Funder at Paraschall Düsseldorf  
Artwork & Layout by Manuel Graf / Graphic Design by Laura Catania

## TOLOUSE LOWTRAX

PHILARA COLLECTION  
CI & VISUAL COMMUNICATION FOR ALL EXHIBITIONS

*With*  
Philara Collection, Thomas Spallek

since 2016

Philava

FOR YOU  
EXHIBITION

*With*  
KIT – Kunst im Tunnel,  
Kunstakademie Düsseldorf

*Artists*  
Arjan Jarry, Fabian Heitzhausen & Aaron Bobrow,  
Lukas Langguth, Phantom Kinoballett

2017/18



## SELF-INITIATED PROJECTS



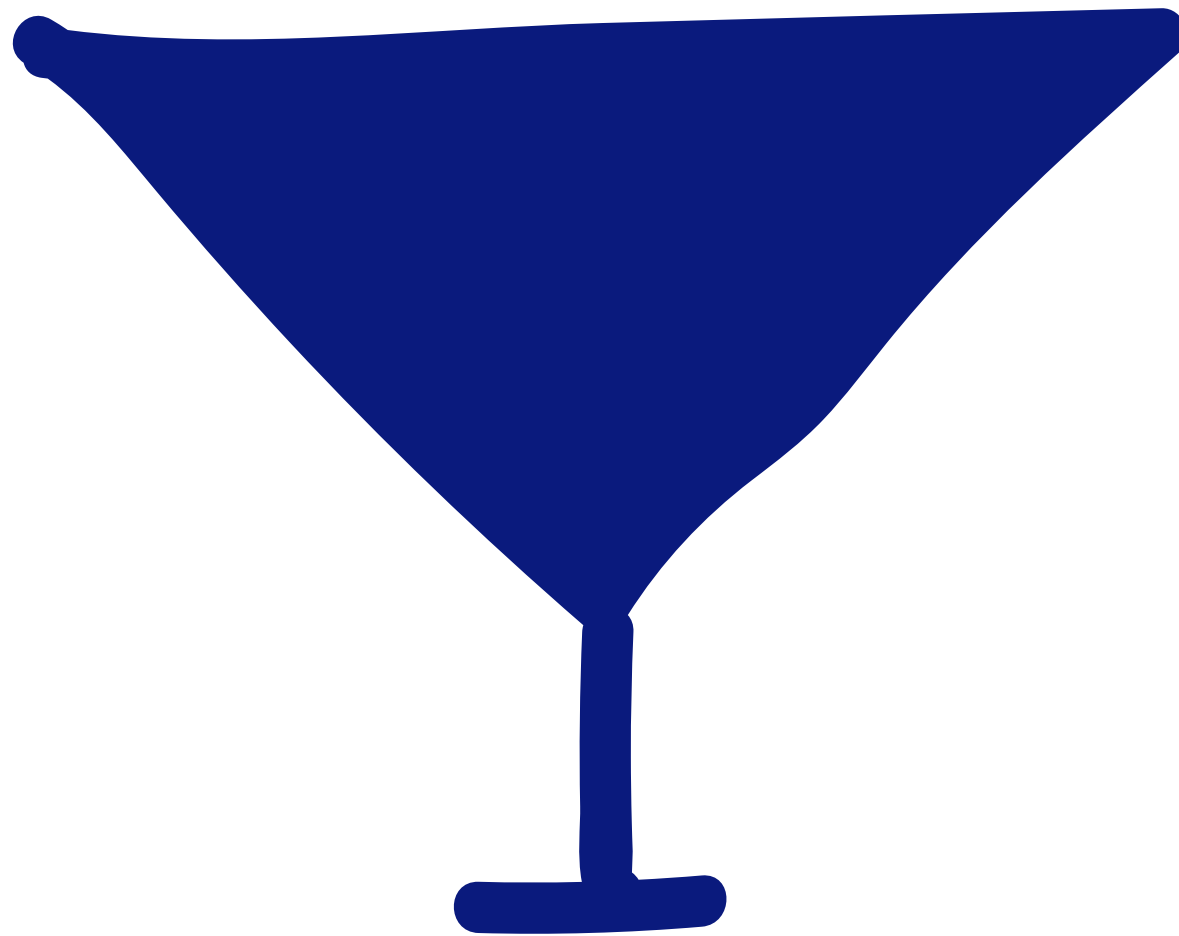
# BAR PALERMO

*With*  
Various Artists

Magic Island  
Baal & Mortimer  
Exotourisme: Dominique Gonzalez Foerster & Julian Perez  
Trope Ashes

since 2020

Under the title *Bar Palermo* Catania is organizing a series of concerts at Salon des Amateurs. The series aims to give musicians and artists the opportunity to strengthen networks. The aim is to create a platform that discovers and promotes new talents and artists, a place outside all places where the real places within the culture are represented, contested and turned at the same time.





# HEAVEN

*With*  
Various Artists

Baal & Mortimer  
Nora Hansen & Mary Lake  
Sianead Sullivan  
Lonely Boys

since 2017

The record label *Heaven* arose from the wish to support female artists,  
who create music emerging out of a cross media approach.



HEAVEN

## COLLABORATORS

Akademie der Künste der Welt

Art Cologne

Arts of the Working Class

Bundeskunsthalle Bonn

Sammlung Boros

Zuzanna Czebatul

Gallery Weekend Berlin

Andreas Gursky

Good & Cheap Art Translators

Distanz

Grisebach

Helene Hegemann

Georg Hornemann

K20 / K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Sammlung Kienzle

Alicja Kwade

Manifesta 2026

Galerie Hans Mayer

Max Mayer Galerie

Moholy-Nagy Foundation

Museum Ludwig

Operndorf Afrika

Sammlung Philara

Ruhr Museum

Schinkel Pavillon

Mary-Audrey Ramirez

Tomorrow Is Another Day

Zeche Zollverein

& more

## GET IN TOUCH

Laura Catania  
Ackerstrasse 39  
40233 Düsseldorf

Germany

[mail@lauracatania.de](mailto:mail@lauracatania.de)