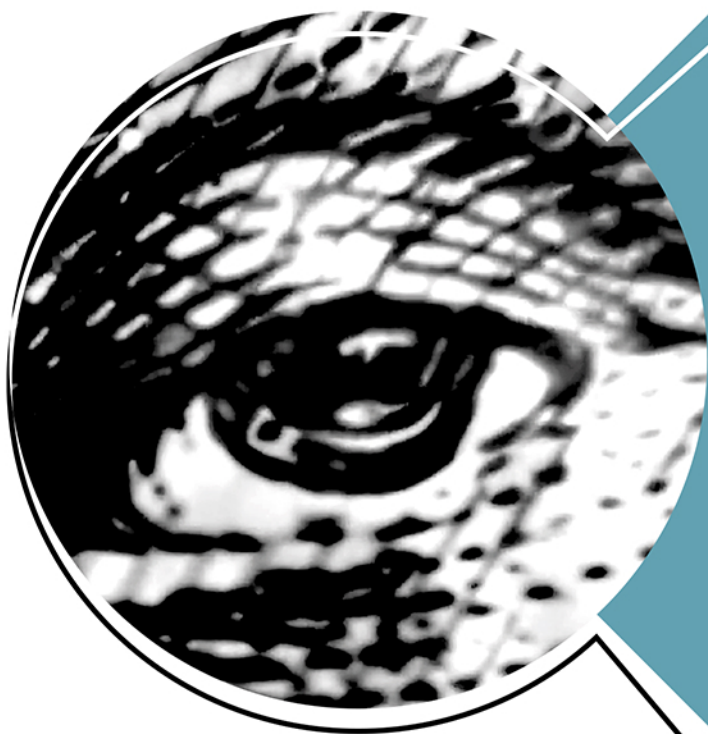


ART FROM _____ ELSEWHERE



Selected Works from the
MOMENTUM Collection

Together, these works address the broader question of how images are used in a digital age to both produce and reconstruct the past, as well as to reimagine the present and the future.

Zusammengenommen thematisieren die Arbeiten in dieser Ausstellung die übergeordnete Frage danach, wie Bilder im digitalen Zeitalter benutzt werden um sowohl die Vergangenheit zu produzieren und rekonstruieren, als auch um die Gegenwart und Zukunft neu zu imaginieren.





Introduction	4
Einleitung	
aaajiao	8
Shaarbek Amankul	12
Inna Artemova	18
Eric Bridgeman	24
Stefano Cagol	30
Margret Eicher	34
Nezaket Ekici	40
Thomas Eller	44
Theo Eshetu	52
Amir Fattal	58
Doug Fishbone	64
James P. Graham	68
Mariana Hahn	72
Gülsün Karamustafa	78
Hannu Karjalainen	82
David Krippendorff	86
Janet Laurence	92
Sarah Lüdemann	98
Shahar Marcus	104
Kate McMillan	108
Almagul Menlibayeva	114
Tracey Moffatt	120
Gulnur Mukazhanova	128
Anxiong Qiu	132
Varvara Shavrova	136
Sumugan Sivanesan	142
David Szauder	146
Shingo Yoshida	152
Artist Biographies	162
Künstlerbiografien	
List of Works	188
Liste der Kunstwerke	
Exhibition Map	190
Ausstellungsplan	
Exhibition Photos	192
Ausstellungsansichten	
Colophon	200
Impressum	

Today, most of us live lives of perpetual motion from one piece of information to the next, from one opportunity to the next, and — until COVID-19 stopped us in our tracks — from one place to the next. Mobility — both geographical and social — not so long ago the privilege of the few, is now taken for granted as the entitlement of the majority. Artists are at the forefront of this peripatetic existence, travelling the world for inspiration, exhibitions, and artist residencies, experiencing new places and cultures through the critical lens of the outsider, and then reflecting back upon their own locales through the prism of their expanded world views. In this way, artworks serve as windows onto the world. As we now emerge carefully after months of isolation, and learn how to negotiate the new realities of a post-pandemic world, it becomes more important than ever to have such windows through which to gaze. In these uncertain times, they remind us that, for all our differences, we are all in this together.

Art from Elsewhere brings together 37 artworks by 28 international artists from 16 countries from the MOMENTUM Collection, Berlin. The works shown in this exhibition focus on global issues, equally relevant to us all, no matter where we live or where we have come from. Primarily through video works, as well as painting and installation, *Art from Elsewhere* addresses the central issues of our transformed times: the loss and displacement of migration; alienation and the crisis of identity; nostalgia and the distortions of memory; control and surveillance in the (social) media; populism, propaganda, and truth; climate change and the impacts of mankind upon nature. Together, these works address the broader question of how images are used in a digital age to both produce and reconstruct the past, as well as to reimagine the present and the future. To this end, they reflect on the social and environmental repercussions of globalization and its impact on the transformation of cultural identities; they interrogate issues of gender, inequality, and poverty; they scrutinize the environmental traumas we inflict on our planet and its creatures; and they ponder the (un)quiet poetry, conflicts, and beauty of how we must live from day to day.

Heute führen die meisten von uns ein Leben in ständiger Bewegung, von einer Information zur nächsten, von einer Gelegenheit zur nächsten und — bis COVID-19 uns aufhielt — von einem Ort zum nächsten. Mobilität — sowohl geografisch als auch sozial — war vor nicht allzu langer Zeit das Privileg einiger weniger und wird heute als selbstverständlicher Anspruch der Mehrheit angesehen. Künstler:innen stehen an der Spitze dieser peripatetischen Existenz, Reisen für Inspiration, Ausstellungen und Künstler:innenresidenzen um die Welt, erfahren neue Orte und Kulturen durch die kritische Linse des Außenseiters, reflektieren ihre eigenen Lebensräume durch das Prisma ihrer erweiterten Weltansichten. Auf diese Art entstehende Kunstwerke dienen als Fenster zur Welt. Während wir nun nach Monaten der Isolation vorsichtig wieder auftauchen und lernen wie wir unsere neuen Realitäten in einer post-pandemischen Welt verhandeln, wird es wichtiger denn je, solche kritischen Fenster zu haben, durch die wir blicken können. In diesen unsicheren Zeiten erinnern sie uns daran, dass wir trotz all unserer Unterschiede alle gemeinsam in dieser Situation sind.

Art from Elsewhere bringt erstmalig Arbeiten aus der Sammlung MOMENTUM von 28 internationalen Künstler:innen aus 16 Ländern nach Ansbach. Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten beschäftigen sich mit globalen Themen, die für uns alle gleichermaßen relevant sind, egal wo wir leben oder woher wir kommen. Vor allem im Medium Video, aber auch in Malerei und Installationen setzt sich *Art from Elsewhere* mit den zentralen Themen unserer wandelbaren Zeiten auseinander: Verlust und Vertreibung durch Migration, Entfremdung und Identitätskrisen, Nostalgie und Verzerrungen der Erinnerung, Kontrolle und Überwachung (in den sozialen Medien), Populismus, Propaganda und Wahrheit, Klimawandel und die Auswirkungen der Menschheit auf die Natur. Zusammengefasst thematisieren die Arbeiten in dieser Ausstellung die übergeordnete Frage danach, wie Bilder im digitalen Zeitalter benutzt werden um sowohl die Vergangenheit zu produzieren und rekonstruieren, als auch um die Gegenwart und Zukunft neu zu imaginieren. Zu diesem Zweck reflektieren sie die sozialen und ökologischen Auswirkungen der Globalisierung und deren Einfluss auf die Transformation kultureller Identitäten; sie hinterfragen die ökologischen Traumata, die wir unserem Planeten und seinen Lebewesen zufügen, und sie sinnieren über die (un)stille Poesie, Konflikte und Schönheit in unserem täglichen Leben nach.



Artworks Kunstwerke

aaajiao

404404404

404 is the error message which appears on blocked websites in China and around the world—a digital language transcending alphabets and cultures to be understood everywhere. Translating the digital message back into analog form, *404404404* (2017) is aaajiao's subtle commentary on censorship and the flow of information in our digital culture. The error message is always the same, no matter the diversity of content it is covering from view. But in the artist's rendition, the work becomes entirely site-specific, taking a new form with each installation, multiplying the message 404 in a diversity of forms and contexts.

Next Spread

nachfolgende Doppelseite

404404404

2017, Installation, Ink & Sponge Roller, Dimensions Variable

Tinte & Schwammrolle, Maße variabel ▶ Cat 1

404 ist die Fehlermeldung, die auf gesperrten Websites in China und auf der ganzen Welt erscheint — eine digitale Sprache, die Alphabete und Kulturen transzendiert, um überall verstanden zu werden. Durch die Rückübersetzung der digitalen Nachricht in eine analoge Form ist *404404404* (2017) ein subtiler Kommentar von aaajiao zu Zensur und Informationsflüssen in unserer digitalen Kultur. Die Fehlermeldung ist immer dieselbe, egal wie vielfältig die Inhalte sind, die sie vor dem Blick verbergen. In der Interpretation des Künstlers wird die Arbeit jedoch vollkommen ortsspezifisch und nimmt mit jeder Installation eine neue Form an; sie vervielfältigt die 404 Meldung in diversen Formen und Kontexten.



Shaarbek Amankul

Duba

Sham

Shaarbek Amankul's timeless works depicting ancient traditions become particularly relevant when viewed through the prism of Corona-times. While Western medicine is still struggling to cope with the pandemic, it is perhaps time to turn to the age-old shamanistic traditions of other cultures. In *Duba* (2006) and *Sham* (2007), Kyrgyz artist Shaarbek Amankul gives us an intimate portrait of cleansing rituals performed by shamans, with the trances, incantations, cries, and grunts, that seem so alien to most of us. What we may perceive as closer to witchcraft is a form of healing still practiced in Kyrgyzstan, across Central Asia, and in many other cultural traditions. In cultures where many still do not trust in science, they put their faith in alternative forms of medicine.

"Shamans are healers who use traditional practices to cure people of ailments, triggering natural forces on a subconscious level to help overcome illness. In Duba, there is only a close-up of a face on screen — the fascinating physiology of a trance — a shaman performing a ritual. The title of the work 'Duba' means 'cleaning the soul'. In Kyrgyz culture scientific explanations can be ineffective since many people do not trust logic. The realm of informal medicine and inexplicable phenomena is often more convincing than science. This era of complex conditions of social upheaval and rapid changes within the fields of technology and communication lead to feelings of inadequacy and a loss of identity. People therefore turn to shamans to obtain treatment for their illnesses. The irrational is a form of restoration of lost identity. Sham, like Duba, documents a cleansing ritual. The unconventional appears most likely to gain a foothold in the Post-Soviet Era of no fixed paradigms. In this place, they believe in and hope for miracles. And only the shaman can enter a trance. In this state of mind, together they read prayers, they yawn and cry from excitement; they scream and belch from sicknesses of both body and mind. Strange how they meditate, scratching and beating one another. And afterwards, according to credible sources, they often don't remember what happened to them. They will conclude that everything happened by the will of higher powers. Once they're purified and blessed like this, they can live on more peacefully."
[Shaarbek Amankul]



Duba
2006, Video, 6'56" ▶ Cat 2

Shaarbek Amankul's zeitlose Arbeiten, die uralte Traditionen darstellen, werden besonders relevant, wenn man sie durch die Linse der Corona-Zeit betrachtet. Während die westliche Medizin immer noch mit der Pandemie zu kämpfen hat, ist es vielleicht an der Zeit, sich den uralten schamanistischen Traditionen anderer Kulturen zuzuwenden. In *Duba* (2006) und *Sham* (2007) bietet uns der kirgisische Künstler Shaarbek Amankul ein intimes Portrait von Reinigungsritualen, die von Schamanen durchgeführt werden, mit Trancezuständen, Beschwörungen, Schreien und Grunzlauten, die den meisten von uns sehr fremd erscheinen. Was uns vielleicht näher an Hexerei erscheint, ist eine Form der Heilung, die in Kirgisistan, in ganz Zentralasien und in vielen anderen kulturellen Traditionen immer noch praktiziert wird. In Kulturen, in denen viele der Wissenschaft noch kein Vertrauen schenken, wird auf alternative Formen der Medizin gesetzt.

„Schaman:innen sind Heiler:innen, die traditionelle Praktiken anwenden, um Menschen mit Krankheiten zu behandeln. Sie lösen natürliche Kräfte auf einer unterbewussten Ebene aus, die helfen Erkrankungen zu überwinden. In Duba ist nur die Großaufnahme eines Gesichts auf dem Bildschirm zu sehen — die faszinierende Physiologie einer Trance — eine Schamanin bei der Durchführung eines Rituals. Der Titel des Werkes, „Duba“ bedeutet „Reinigung der Seele“. In der kirgisischen Kultur können wissenschaftliche Erklärungen oft wirkungslos sein, da viele Menschen der Logik nicht trauen. Die Sphäre der informellen Medizin und unerklärlicher Phänomene ist oft überzeugender als die Wissenschaft. Die komplexen Bedingungen des gesellschaftlichen Umbruchs und die rasanten Veränderungen in den Bereichen Technologie und Kommunikation führen zu Gefühlen der Unzulänglichkeit und des Identitätsverlustes. Die Menschen wenden sich daher an Schaman:innen, um eine Behandlung für ihre Krankheiten zu erhalten. Das Irrationale ist eine Form der Wiederherstellung sowie der verlorenen Identität. Sham, wie Duba, dokumentiert ein Reinigungsritual. Das Unkonventionelle scheint in der postsowjetischen Ära ohne feste Paradigmen am ehesten Fuß zu fassen. Hier wird an Wunder geglaubt und auf Wunder gehofft. Und nur der Schamane kann sich in Trance versetzen. In diesem Zustand lesen die Heiler:innen gemeinsam Gebete, sie gähnen und weinen vor Aufregung; sie schreien und rülpsen aufgrund Krankheiten des Körpers und des Geistes. Seltsam, wie sie meditieren, sich kratzend und sich gegenseitig schlagend. Und hinterher, so berichten glaubwürdige Quellen, erinnern sie sich oft nicht mehr daran, was mit ihnen geschehen ist. Sie schlussfolgern dann, dass alles durch den Willen höherer Mächte geschah. Wenn sie auf diese Weise gereinigt und gesegnet sind, können sie friedlicher weiterleben.“
[Shaarbek Amankul]



Sham
2007, Video, 4'21" ▶ Cat 3



Inna Artemova

Utopia IV

Utopia XI



Utopia IV

2017, Oil on canvas Öl auf Leinwand,
240 × 180 cm ▶ Cat 4

The paintings *Utopia IV* (2017) and *Utopia XI* (2018) are two out of a series of over 40 diverse works sharing the title of *Utopia*. Yet while the definition of utopia is the dream of a perfect society, these particular paintings evoke a sense of impending cosmic cataclysm more so than an idealized state of perfection. Whether meteors crashing through the cosmos, or the viral structures with which we have become all too familiar in the past year of pandemic, or the aftermath of some volatile force, these works send a suitably ambiguous message about the future and the present. Contriving to comingle a notion of existential threat with the sense of the sublime, these works can be seen as portraits of our precarious times. Having witnessed first-hand the collapse of the Communist utopia in her native Soviet Union, Artemova's utopias are fragile constructivist visions in a state of constant flux; exploding, imploding, teetering on the edge of a perilous balance, or perhaps already being rebuilt. Every collapse presents the hope of a new beginning, a renewed dream of a more perfect future. Utopias are too often built on the ashes of their opposites.

Die Gemälde *Utopia IV* (2017) und *Utopia XI* (2018) sind zwei aus einer Serie von über 40 verschiedenen Werken, die den Titel *Utopie* teilen. Doch während die Definition von einer Utopie der Traum von einer perfekten Gesellschaft ist, evozieren diese speziellen Gemälde eher ein Gefühl des bevorstehenden kosmischen Kataklysmus als einen idealisierten Zustand der Perfektion. Ob Meteoriten, die durch den Kosmos stürzen, oder die viralen Strukturen, mit denen wir im vergangenen Jahr nur allzu vertraut geworden sind, oder die Nachwirkungen einer unberechenbaren Kraft, diese Arbeiten vermitteln eine passend zweideutige Botschaft über die Zukunft und die Gegenwart. Indem sie eine Vorstellung von existenzieller Bedrohung mit dem Sinn für das Erhabene verbinden, können diese Arbeiten als Porträts unserer prekären Zeit betrachtet werden. Da sie den Zusammenbruch der kommunistischen Utopie in ihrer Heimat, der Sowjetunion, aus erster Hand miterlebt hat, sind Artemovas Utopien fragile konstruktivistische Visionen, die sich in einem Zustand ständiger Veränderung befinden; sie explodieren, implodieren, schwanken am Rande eines gefährlichen Gleichgewichts oder sind vielleicht schon wieder im Aufbau begriffen. Jeder Zusammenbruch birgt die Hoffnung auf einen Neuanfang, einen erneuerten Traum von einer perfekten Zukunft. Utopien werden allzu oft auf der Asche ihres Gegenteils errichtet.



Utopia XI
 2018, oil on canvas Öl auf Leinwand,
 140 × 190 cm ▶ Cat 5

Eric Bridgeman

In 2009, Eric Bridgeman traveled through remote parts of the Chimbu Province in the Highlands of Papua New Guinea, his maternal homeland. Having been born in Australia, he became increasingly conscious of his own “white” Australian presence in his native land. *The Fight* is based on ethnographic conventions, from National Geographic to Irving Penn, which once aided in the promotion and consumption of Papua New Guinea as Australia’s next frontier. By means of acting out Western stereotypes of tribal war, *The Fight* parodies the history of ethnographic representation and the subsequent impact on the national and cultural identity of Papua New Guinea. *The Fight* documents two groups of men from Bridgeman’s own clan, the Yuri Alaiku, playfully attacking one another with spears and shields painted with artworks inspired by the bold, colorful motifs traditional to this region. Shields have been used in times of battle as potent symbols of power against attackers. Bridgeman, however, sees this icon of warfare as a protector of untold stories, undocumented histories and fading cultural practices, which have come to be integral to his subsequent practice.

The performance video *Triple X Bitter* enacts a deranged pub scenario in psychedelic colors, involving Boi Boi the Labourer, a group of boisterous pub-goers, two pseudo-black babes and an inflatable pool. With Bridgeman taking center stage as Boi Boi, the artist conducts the unfolding events, allowing the participants to explore their own perceptions, fears and understandings of rules of behavior in Australian pub culture, and its pervasive role in Australian cultural identity. *Triple X Bitter* is one of seven performance video works produced as part of Bridgeman’s interdisciplinary project *The Sport and Fair Play of Aussie Rules* (2008–2010). Drawing subversive parallels between the theatres of sport and ethnography, this body of work explores cross-cultural identity through the playful deconstruction of sex, gender and race politics — subverting stereotypes that underpin the foundations of national identity within contemporary Australia and Papua New Guinea. Performed in both public and private spaces, such as sporting arenas, pubs and work sites, and referencing ethnographic studies of tribal identities during periods of colonization, these carnivalesque acts are based on the paradoxical and improvised performances of their participants. Using blackface, whiteface, slapstick, and parody, Bridgeman irreverently constructs a bizarre amalgam between the symbologies, stereotypes, and socio-cultural roles in Australia and Papua New Guinea.

The Fight

Triple X Bitter

The Fight

2010, Video, 8'8" ▶ Cat 7



2009 reiste Eric Bridgeman durch abgelegene Teile der Chimbu-Provinz im Hochland von Papua-Neuguinea, seiner Heimat mütterlicherseits. Als gebürtiger Australier wurde er sich zunehmend seiner eigenen „weißen“ australischen Präsenz in seinem Heimatland bewusst. *The Fight* basiert auf ethnografischen Konventionen, von National Geographic bis zu Irving Penn, die einst dazu dienten, Papua-Neuguinea als Australiens nächste Eroberungsgrenze zu bewerben und zu beanspruchen. Im Nachspielen westlicher Stereotypen von Stammeskämpfen, parodiert *The Fight* die Geschichte der ethnographischen Darstellung und die daraus resultierenden Auswirkungen auf die nationale und kulturelle Identität Papua-Neuguineas. *The Fight* dokumentiert zwei Gruppen von Männern aus Bridgemans eigenem Clan, den Yuri Alaiku, die sich spielerisch gegenseitig mit Speeren und Schilden angreifen, die mit Motiven bemalt sind, die von den in dieser Region traditionellen, kühnen, farbenfrohen Kunstwerken inspiriert sind. Schilde wurden in Kriegszeiten als wirkungsvolle Machsymbole gegen Angreifer verwendet. Bridgeman sieht diese Ikone der Kriegsführung jedoch auch als Beschützer unerzählter Geschichten, undokumentierter Historien und verblassender kultureller Praktiken, die zu einem integralen Bestandteil seiner späteren Praxis geworden sind.

Das Performance-Video *Triple X Bitter* inszeniert ein groteskes Kneipenszenario in psychedelischen Farben, an dem „Boi Boi the Labourer“, eine Gruppe ausgelassener Kneipenbesucher:innen, zwei pseudo-Schwarze Schönheiten und ein aufblasbarer Pool beteiligt sind. Mit Bridgeman als Boi Boi im Mittelpunkt dirigiert der Künstler die sich entfaltenden Ereignisse und ermöglicht den Teilnehmer:innen, ihre eigenen Wahrnehmungen, Ängste und ihr Verständnis von Verhaltensregeln in der australischen Kneipenkultur und ihrer allgegenwärtigen Rolle in der australischen kulturellen Identität zu erkunden. *Triple X Bitter* ist eines von sieben Performance-Videos, die im Rahmen von Bridgemans interdisziplinärem Projekt *The Sport and Fair Play of Aussie Rules* (2008–2010) entstanden sind. Indem sie subversive Parallelen zwischen der Theatralik des Sports und der Ethnografie zieht, erforscht diese Arbeit interkulturelle Identitäten durch die spielerische Dekonstruktion von Sex-, Gender- und „Rassenpolitik — und untergräbt Stereotypen, die die Grundlagen der nationalen Identität im heutigen Australien und Papua-Neuguinea untermauern. Diese karnevalesken Darbietungen, die sowohl in privaten als auch in öffentlichen Räumen wie Stadien, Kneipen und an Arbeitsplätzen aufgeführt werden, beziehen sich auf ethnografische Studien über Stammesidentitäten in Zeiten der Kolonisierung, während sie auf den paradoxen und improvisierten Darbietungen ihrer Teilnehmer:innen basieren. Mit Blackface, Whiteface, Slapstick und Parodie konstruiert Bridgeman unehrfürchtig ein bizarres Amalgam zwischen Symbolologien, Stereotypen und soziokulturellen Rollen in Australien und Papua-Neuguinea.



Triple X Bitter
2008, Video, 13' ▶ Cat 6



Stefano Cagol

The Time of the Flood



The Time of the Flood: Beyond the Myth through Climate Change (2020–21), is composed of 7 video performances realized by Stefano Cagol throughout a series of international artist residencies and exhibitions in Berlin, Venice, Rome, Vienna, and Tel-Aviv. In the time it took to complete this body of work, which began at MOMENTUM Berlin in November 2019 and ended in Tel Aviv in 2021, the world had irrevocably changed. Cagol's concept, to re-contextualize the biblical story of The Flood within our current climate emergency, remains a crucial and timely reflection on the devastating impacts we humans have on our planet. Inspired by the biblical image of the great flood, and continuing a line that sees art, science and myth in continuous dialogue, *The Time of the Flood* investigates global issues such as extreme weather events, rising sea levels, the disappearance of glaciers, the mutation of winds, energy sources, and extinction. Man's pervasive impacts upon nature—whether in the form of ecological disasters, or the unleashing of new deadly viruses—has been a persistent focus throughout Cagol's work.

What began as a reflection upon the intersections of art, ecology, and technology, acquired an even greater urgency in being realized amidst a global pandemic. Cagol's *Time of the Flood* is also a snapshot of a time of global emergency—both medical and ecological. Cagol completed his multi-city series of performative interventions despite persistent travel restrictions and institutional closures, not only during the greatest global public health emergency of recent history, but also in a time of continued escalation in climactic catastrophes, with deadly floods, fires, and storms raging throughout the world. There is, unfortunately, an urgent relevance to Cagol's work in our seemingly apocalyptic times. 2020–21, HD Video, 8' 38"

[Previous page](#)
[vorhergehende Seite](#)

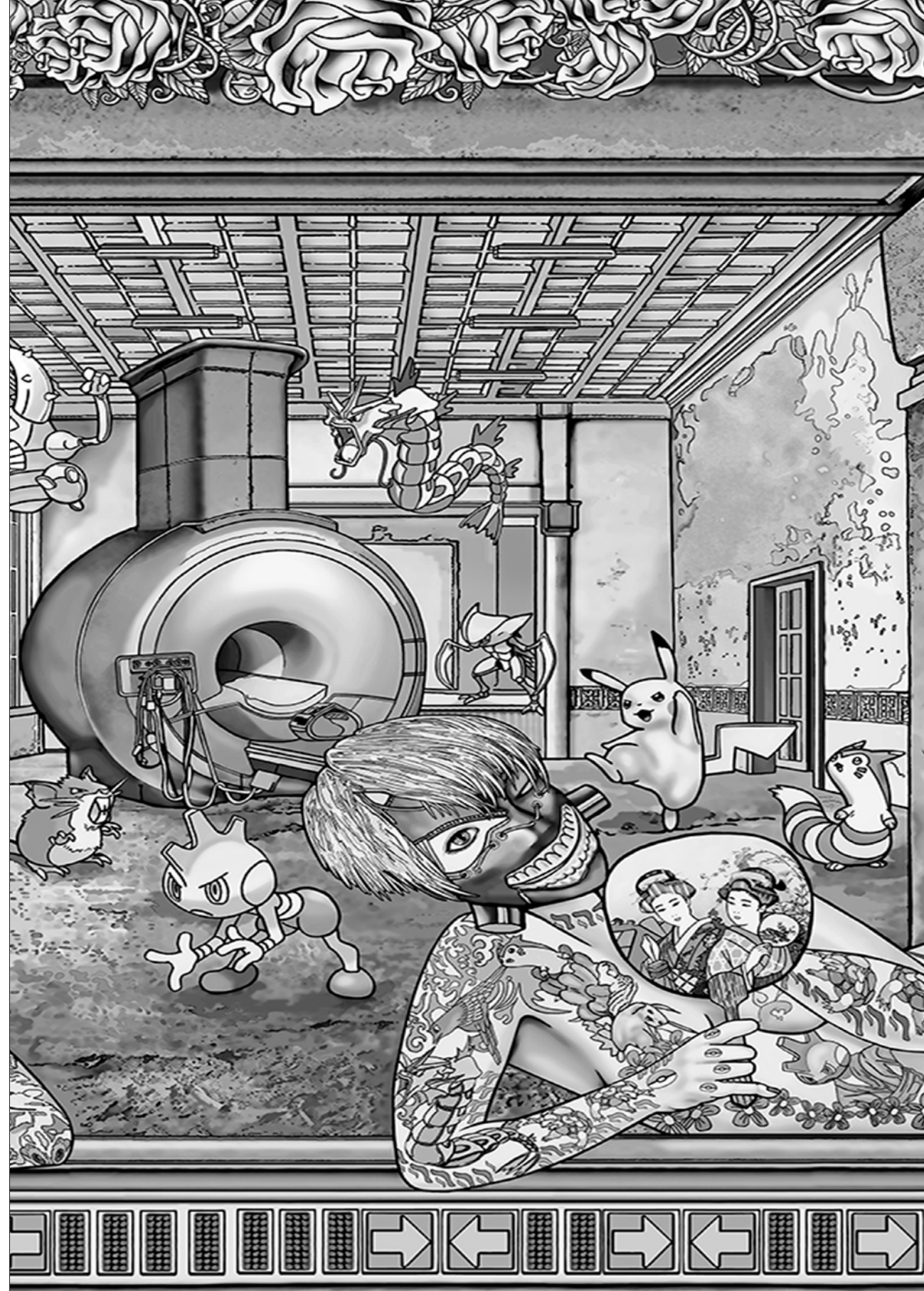
The Time of the Flood Fragments
2020–21, HD Video, 8' 38" ▶ Cat 8

The Time of the Flood: Beyond the Myth through Climate Change (2020–21) besteht aus 7 Video-Performances, die Stefano Cagol während einer Reihe von internationalen Künstlerresidenzen in Berlin, Venedig, Rom, Wien und Tel-Aviv realisierte. In der Zeit, die für die Fertigstellung dieses Werks benötigt wurde, das im November 2019 im MOMENTUM Berlin begann und 2021 in Tel Aviv endete, hatte sich die Welt unwiderruflich verändert. Cagols Konzept, die biblische Geschichte der Sintflut innerhalb unserer aktuellen Klimakrise neu zu kontextualisieren, bleibt eine wichtige und aktuelle Reflexion über die verheerenden Auswirkungen, die wir Menschen auf unseren Planeten haben. Inspiriert vom biblischen Bild der großen Flut und in Fortsetzung einer Linie, die Kunst, Wissenschaft und Mythos in einem kontinuierlichen Dialog sieht, untersucht *The Time of the Flood* globale Themen wie extreme Wetterereignisse, steigende Meeresspiegel, das Verschwinden von Gletschern, die Mutation von Winden, Energiequellen und das Aussterben von Arten. Der allgegenwärtige Einfluss des Menschen auf die Natur—sei es in Form von Umweltkatastrophen oder der Entfesselung neuer tödlicher Viren—ist ein ständiger Fokus in Cagols Werk.

Was als Reflexion über die Überschneidungen von Kunst, Ökologie und Technologie begann, erhielt eine noch größere Dringlichkeit, als es inmitten einer globalen Pandemie realisiert wurde. Cagols *Time of the Flood* ist auch eine Momentaufnahme einer Zeit des globalen Notstands—sowohl medizinisch als auch ökologisch. Cagol vollendete seine Serie von performativen Interventionen in mehreren Städten trotz anhaltender Reisebeschränkungen und institutioneller Schließungen, nicht nur während des größten globalen Gesundheitsnotstandes der jüngeren Geschichte, sondern auch in einer Zeit anhaltender Eskalationen klimatischer Katastrophen mit tödlichen Überschwemmungen, Bränden und Stürmen, die auf der ganzen Welt wüten. Es gibt leider eine dringende Relevanz für Cagols Arbeit in unseren scheinbar apokalyptischen Zeiten.

Margret Eicher

*Posthuman
Dance of Death*



The tapestry *Posthuman Dance of Death* (2016) refers to the strongly increasing reliance on images in society. It is no longer text and language that primarily shape political, social and individual attitudes, but ubiquitous images whose truth content is usually no longer verified. Invoking academic research in image theory and visual culture alongside quotations from art history, Margret Eicher's tapestries are about how we think in images. *Posthuman Dance of Death* is a digital collage assembled from images of Pokemon-Go characters, Manga masks, Japanese fans and Mexican skulls, video game menu symbols, mobile phones, and two tattooed women in clichéd seductive poses foregrounding a magnetic resonance tomography machine. Images inscribed onto the body are set alongside the technology for making imagery of inside the body. This is a work about our addiction to images and the translatability of visual language across all cultures. Margret Eicher reimagines the historical medium and function of the tapestry for the digital age, down to the production of the works on a digital loom.

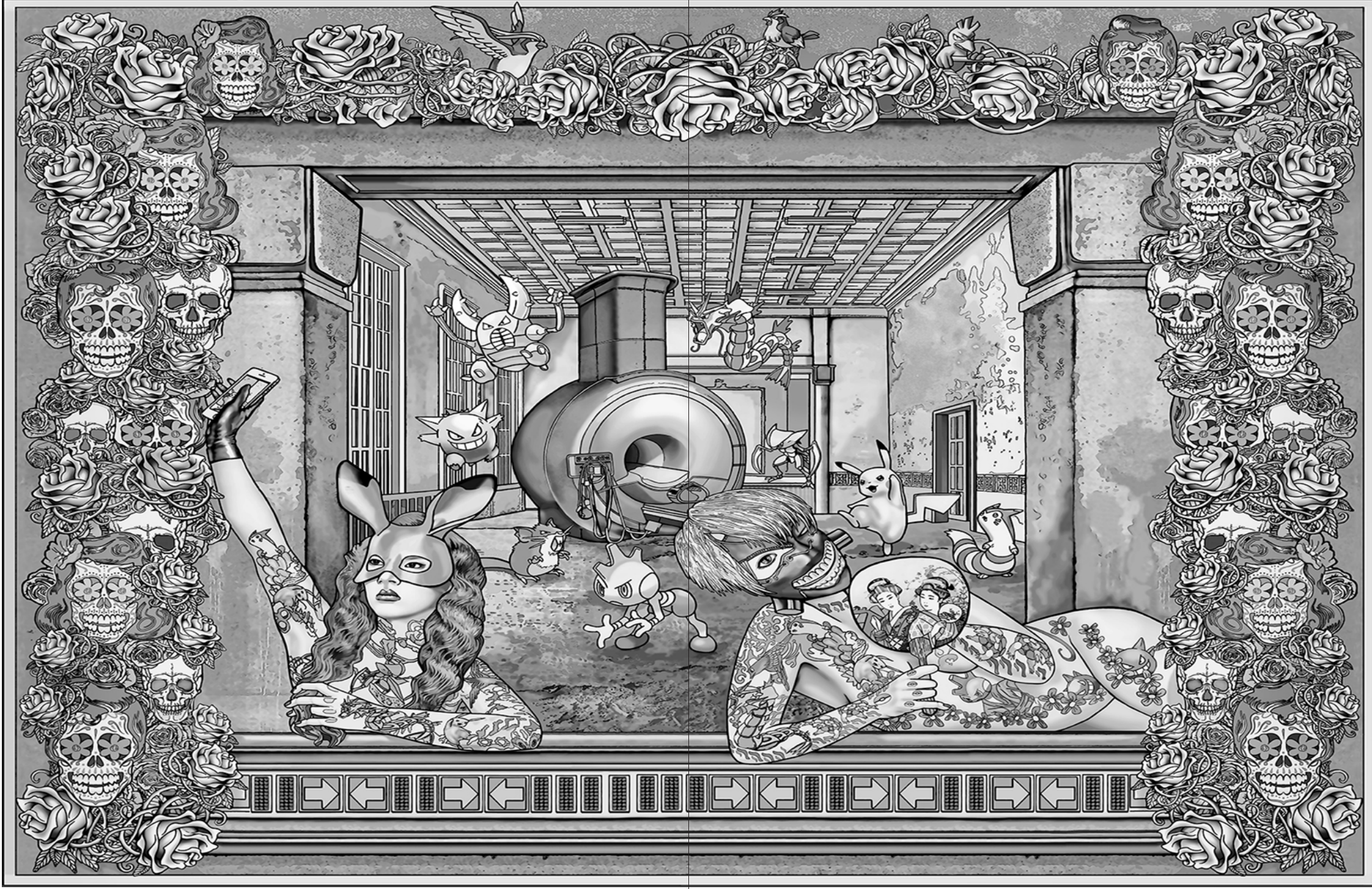
By being transformed into a monumental tapestry, the content of the image gains the appearance of legitimacy and power, then as now. Traditionally serving political purposes, depicting royalty and significant occasions of the times, in the Baroque era especially, the courtly tapestry reached the height of its function in the representation of power and communication of ideologies. Eicher makes striking parallels between the functions and visual language of this Baroque communication medium and those of contemporary mass media today. Depicting the movie stars and media icons which are the equivalent of royalty in today's content-driven digital culture interwoven with diverse symbols from the history of art and architecture, Eicher's work looks at how media culture repurposes art history, and questions the power of visual communication in the digital age.

Previous page and next spread
[vorhergehende Seite und](#)
[nachfolgende Doppelseite](#)
Posthuman Dance of Death

2016, Tapestry [Wandteppich](#), 280 × 330 cm ▶ Cat 9

Der Wandteppich *Posthuman Dance of Death* (2016) verweist auf die stark zunehmende Abhängigkeit von Bildern in der Gesellschaft. Nicht mehr Text und Sprache prägen primär politische, soziale und individuelle Einstellungen, sondern allgegenwärtige Bilder, deren Wahrheitsgehalt meist nicht mehr überprüft wird. Unter Rückgriff auf wissenschaftliche Forschungen zur Bildtheorie und visuellen Kultur sowie mit Zitaten aus der Kunstgeschichte geht es in Margret Eichers Wandteppichen darum, wie wir in Bildern denken. *Posthuman Dance of Death* ist eine digitale Collage, die aus Bildern von Pokemon-Go-Figuren, Manga-Masken, japanischen Fans und mexikanischen Totenköpfen, Menüsymbolen von Videospielen, Mobiltelefonen und zwei tätowierten Frauen in klischeehaft verführerischen Posen zusammengesetzt ist, die vor einem Magnetresonanztomographen schweben. Bilder, die dem Körper eingeschrieben sind, werden mit der Technologie zur Herstellung von Bildern aus dem Inneren des Körpers in Beziehung gesetzt. Dies ist eine Arbeit über unsere Sucht nach Bildern und die Übersetzbarkeit der visuellen Sprache über alle Kulturen hinweg. Margret Eicher stellt das historische Medium und die Funktion der Tapisserie für das digitale Zeitalter neu vor, bis hin zur Herstellung der Arbeiten auf einem digitalen Webstuhl.

Durch die Transformation in einen monumentalen Wandteppich gewinnt der Bildinhalt damals wie heute den Anschein von Legitimität und Macht. Traditionell politischen Zwecken dienend, das Königtum und bedeutende Anlässe der Zeit darstellend, erreichte der höfische Wandteppich vor allem im Barock den Höhepunkt seiner Funktion in der Repräsentation von Macht und der Kommunikation von Ideologien. Eicher zieht frappierende Parallelen zwischen den Funktionen und der Bildsprache des barocken Kommunikationsmediums und denen der heutigen Massenmedien. Indem sie die Filmstars und Medienikonen, die in der heutigen content-gesteuerten digitalen Kultur das Äquivalent von Königshäusern sind, mit verschiedenen Symbolen aus der Kunst- und Architekturgeschichte verwebt, untersucht Eichers Arbeit, wie die Medienkultur die Kunstgeschichte umfunktioniert, und hinterfragt die Macht der visuellen Kommunikation im digitalen Zeitalter.



Nezaket Ekici

Kaffeeklatsch

In her video performance *Kaffeeklatsch* (2019), Nezaket Ekici refers to the German afternoon ritual of ‘coffee and cake’, a time of meeting and togetherness for many German families. The history of coffee gossip is a long one. In Germany in the 16th and 17th centuries, with the rise of the bourgeoisie, women began meeting for coffee gossip — “Kränzchen” — to exchange ideas among themselves, allowing them a taste of freedoms that up until then had been reserved for men in social circles. Nezaket Ekici addresses the tradition of the coffee klatsch from her perspective as a migrant and a fully integrated German, questioning her sense of belonging in German society. She asks herself what her own German tradition is — which leads to the general question of what actually is German tradition? In order to answer these questions, Ekici stages herself as three characters dressed in traditional German costumes from the Black Forest, the Spreewald, and Thuringia, representing the south, the north and the center of Germany. With the focus on the articulation, gestures, and facial expressions of the performer, Ekici drinks coffee with her doppelgangers in this playful video addressing the fine line between foreignness and belonging. And though this work was made shortly before the outbreak of the pandemic, watching it now — well into the second year of social distancing and intermittent lockdowns when we have all spent far too much time in our own company — we come to see how very precious this simple freedom is, to gather together with one another.

In ihrer Video-Performance *Kaffeeklatsch* (2019) bezieht sich Nezaket Ekici auf das deutsche Nachmittagsritual „Kaffee und Kuchen“, eine Instanz der Begegnung und des Zusammenseins für viele deutsche Familien. Die Geschichte des Kaffeeklatsches ist eine lange. Im 16. und 17. Jahrhundert, mit dem Aufkommen des Bürgertums, trafen sich in Deutschland Frauen zum Kaffee und Tratschen — Kränzchen — um sich untereinander auszutauschen und sich Freiheiten zu gönnen, die bis dahin den Männern in gesellschaftlichen Kreisen vorbehalten gewesen waren. Nezaket Ekici thematisiert die Tradition des Kaffeeklatsches aus ihrer Perspektive als türkische Migrantin und voll integrierte Deutsche und hinterfragt ihr Zugehörigkeitsgefühl zur deutschen Gesellschaft. Sie fragt sich, was ihre eigene deutsche Tradition ist — was zu der allgemeinen Frage führt, was eigentlich deutsche Tradition an sich ist? Um diese Fragen zu beantworten, inszeniert sich Ekici als drei Charaktere in traditioneller deutscher Tracht aus dem Schwarzwald, dem Spreewald und Thüringen, die den Süden, den Norden und die Mitte Deutschlands repräsentieren. Mit dem Fokus auf Artikulation, Gestik und Mimik der Darstellerin trinkt Ekici mit ihren Doppelgängerinnen Kaffee in diesem spielerischen Video, das den schmalen Grat zwischen Fremdheit und Zugehörigkeit thematisiert. Und obwohl diese Arbeit kurz vor dem Ausbruch der Pandemie entstanden ist, wird uns beim Betrachten jetzt — im zweiten Jahr der Abstandhaltens und der zeitweiligen Lockdowns, in dem wir alle viel zu viel Zeit in unserer eigenen Gesellschaft verbracht haben — klar, wie kostbar diese einfache Freiheit ist, mit anderen zusammen zu kommen.



Kaffeeklatsch
2019, HD Video Performance, 6' 17" ▶ Cat 10



Thomas Eller

***THE virus SELBST
(COvid-20-Recovered)***

***THE white male
complex #5 (lost)***



THE virus - SELBST (COvid-20-Recovered)
2020, Video, 5'24" ▶ Cat 12

Thomas Eller's *THE virus - SELBST (C0vid-20-Recovered)* was made in the midst of the Corona pandemic, while the artist was in lockdown in China. As so much of Eller's work, it is a self-portrait, yet at the same time, also an intimate portrait of COVID-19; replicating in its form and content the biological basis of the virus. Eller projects himself into the frame in a visually and aurally layered palimpsest. The artist re-duplicates himself, again and again, with each of his copies reciting the complete genetic code of one of the first strains of the SARS-CoV2 virus identified in Wuhan, where the COVID-19 outbreak began. But the copies are not perfect. The duplicates vary. Eller makes mistakes while reciting dense lines of genetic code, scrambling the RNA sequence here, dropping a nucleotide there... More copies of genetic code, more small mistakes here and there. Thomas Eller has translated into visual language an approximation of how the virus replicates itself, spreading its genetic information through multiplication, and through mistakes from copy to copy, mutating to create new strains. Amongst the duplicates on the screen, a digitally altered copy of the artist enters the frame; an Eller in pixels, with a computer's robotic voice reciting the sequence of nucleotides. Technology is racing to overtake the virus, but when will it catch up? A year and a half after the start of the pandemic, we are still waiting for vaccines, for treatments, for cures. Until then, we hide from the virus, and from each other. We distance, socially, and wait for science to win the race against nature. We should be so lucky if the virus simply stops, as Eller does, and goes away.

Shot on the beach of Catania on the Italian island of Sicily in 2014, *THE white male complex, #5 (lost)* uncannily prefigures the tragic shipwreck of 2015 which killed 700 African migrants on the same coastline, and

alludes to the nearby island of Lampedusa, infamous for its migrant traffic and for the tragic shipwreck which killed 366 African migrants packed onto an overcrowded fishing boat in 2013. With the all too familiar promiscuity of news cycles in our turbo-charged information age, these tragedies occupied the media for some days or weeks, only to move on to more pressing concerns. But while the media may have lost interest, the underlying issues behind these tragedies and many others like them will persist as long as people anywhere on this globe nurture hopes of a better life and follow their instincts to flee hardships of all kinds. Into this gap between the global media's disinterest and the persistent need to tell the story of people in such desperate situations, enters the space for art. A man wearing the ubiquitous attire of innumerable professions—black suit and tie, white shirt, black shoes—is incongruously floating in the ocean. Floating or drowning? This is what we inevitably come to ask ourselves as the shot lurches between the surface of the water to the submerged beneath it. This man perpetually struggling in the sea is the artist himself, living the plight of so many who wash up on such shores. Eternally looping at the cusp of life and death, this work leaves the viewer feeling oddly complicit in one man's surreal struggle. Yet while one white man submerged in a suit comes across as surreal, the countless migrants braving a similar plight are the reality we live in. Thomas Eller, in his own visual language tackles the watery deaths of migrant workers as a sadly universal suffering, devoid of markers of place or time. This could be any sea, any beach, any tragedy. And in the timeless metaphor of treading water, this work equally signifies our persistent inability to move forward in finding a solution to the myriad issues driving people around the globe to risk their life in the pursuit of a

better one. Taken out of context and read solely through the metaphor of keeping one's head above water, *THE white male complex, #5 (lost)* becomes a timeless work, equally applicable to the struggles of the human condition. Professionally, personally, who amongst us has not at some point in their lives felt as if they were drowning. Almost, but never quite, succumbing to the pressures, expectations, and fears pulling him under, Thomas Eller translates an experience universal to the human condition into a visual language which can be read as at once hopeful, hopeless, and immutable.



THE white male complex #5 (lost)
2014, HD Video, 11' 25" ▶ Cat 11



Thomas Eller's *THE virus - SELBST (COvid-20-Recovered)* entstand inmitten der Corona-Pandemie, während der Künstler sich in China im Lockdown befand. Wie so viele von Ellers Arbeiten ist es ein Selbstporträt, aber gleichzeitig auch ein intimes Porträt von COVID-19, das in Form und Inhalt die biologische Basis des Virus nachbildet. Eller projiziert sich selbst in das Bild in einem visuell und akustisch geschichteten Palimpsest. Der Künstler dupliziert sich selbst, wieder und wieder, wobei jede seiner Kopien den kompletten genetischen Code eines der ersten Stämme des SARS-CoV2-Virus rezitiert, der in Wuhan entdeckt wurde, wo der COVID-19-Ausbruch begann. Aber die Kopien sind nicht perfekt. Die Duplikate variieren. Eller macht Fehler, während er die dichten Zeilen des genetischen Codes rezitiert, bringt hier die RNA-Sequenz durcheinander, lässt dort ein Nukleotid fallen... Mehr Kopien des genetischen Codes, mehr kleine Fehler da und dort. Thomas Eller hat in eine visuelle Sprache übersetzt, wie sich das Virus selbst repliziert, seine genetische Information durch Vervielfältigung verbreitet und durch Fehler von Kopie zu Kopie mutiert, um neue Virenstämme zu schaffen. Zwischen den Duplikaten auf der Leinwand tritt eine digital veränderte Kopie des Künstlers ins Bild; ein Eller in Pixeln, mit der Roboterstimme eines Computers, die die Sequenz der Nukleotide rezitiert. Die Technologie eilt, um den Virus zu überholen, aber wann wird sie ihn einholen? Eineinhalb Jahre nach Beginn der Pandemie warten wir immer noch auf Impfstoffe, auf Behandlungen, auf Heilmittel. Bis dahin verstecken wir uns vor dem Virus — und voreinander. Wir folgen den Abstandsregeln und warten darauf, dass die Wissenschaft den Wettlauf mit der Natur gewinnt. Wir sollten froh sein, wenn das Virus einfach aufhört, so

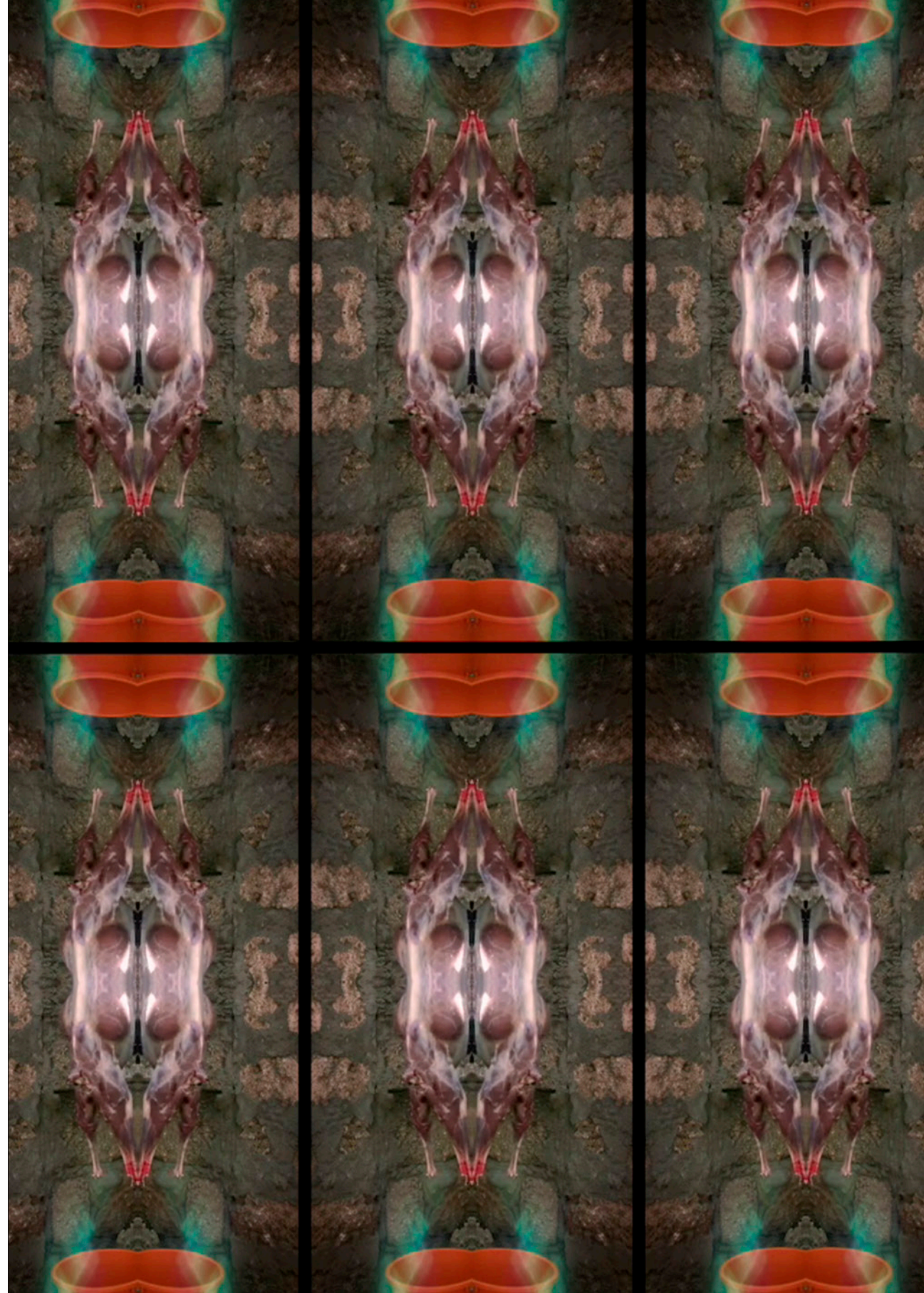
wie Eller es tut, und verschwindet. Gedreht am Strand von Catania auf der italienischen Insel Sizilien im Jahr 2014, nimmt *THE white male complex #5 (lost)* auf unheimliche Weise das tragische Schiffsunglück von 2015 vorweg, bei dem 700 afrikanische Migranten an derselben Küste ums Leben kamen, und spielt auf die nahe gelegene Insel Lampedusa an, die als Ankunftsart für Migrant:innen und für das tragische Schiffsunglück berüchtigt ist, bei dem 2013 366 afrikanische Migrant:innen auf einem überfüllten Fischerboot ums Leben kamen. Mit der nur allzu bekannten Umtriebigkeit der Nachrichtenzyklen in unserem Turbo-Informationszeitalter beschäftigten diese Tragödien die Medien nur für einige Tage oder Wochen, bevor sie zu dringenderen Anliegen übergehen. Aber auch wenn die Medien das Interesse verloren haben, werden die zugrunde liegenden Probleme hinter diesen Tragödien und vielen anderen wie diesen so lange bestehen bleiben, wie Menschen irgendwo auf diesem Globus die Hoffnung auf ein besseres Leben hegen und ihrem Instinkt folgen, vor Notlagen jeder Art zu fliehen. In diese Lücke zwischen dem Desinteresse der globalen Medien und dem anhaltenden Bedürfnis, die Geschichten von Menschen in solch verzweifelten Situationen zu erzählen, tritt der Raum für Kunst.

Ein Mann, der die allgegenwärtige Bekleidung unzähliger Berufe trägt — schwarzer Anzug und Krawatte, weißes Hemd, schwarze Schuhe — schwimmt unpassender Weise im Meer. Schwimmt er oder ertrinkt er? Diese Frage stellt sich unweigerlich, wenn die Aufnahme zwischen über und unterhalb der Wasseroberfläche schlingert. Dieser Mann, der fortwährend im Meer ringt, ist der Künstler selbst, der die Notlage so vieler Menschen nachstellt, die an

diesen Ufern angespült werden. In einer Endlosschleife an der Schwelle zwischen Leben und Tod lässt dieses Werk die Betrachter:innen mit dem Gefühl zurück, am surrealen Überlebenskampf eines Mannes mitschuldig zu sein. Doch während ein weißer Mann, der in einem Anzug untertaucht, surreal wirkt, sind die unzähligen Migranten, die einer ähnlichen Notlage die Stirn bieten, die Realität, in der wir leben. Thomas Eller thematisiert in seiner eigenen Bildsprache den Wassertod von Wanderarbeiter:innen als ein leider universelles Leiden, ohne zeitliche oder örtliche Charakteristika. Dies könnte jedes Meer, jeder Strand, jede Tragödie sein. Und in der zeitlosen Metapher des Wassertretens steht dieses Werk auch für unsere anhaltende Unfähigkeit, bei der Suche nach einer Lösung für die unzähligen Probleme, die Menschen auf der ganzen Welt dazu bringen, ihr Leben auf der Suche nach einem besseren zu riskieren, voranzukommen. Aus dem Zusammenhang gerissen und nur als die Metapher, den Kopf über Wasser zu halten gelesen, wird *THE white male complex, #5 (lost)* zu einem zeitlosen Werk, das gleichermaßen für die Kämpfe der *conditio humana* steht. Ob auf beruflicher oder persönlicher Ebene, wer von uns hat sich nicht schon einmal in seinem Leben so gefühlt, als ob sie oder er ertrinkt. Dem Druck, den Erwartungen und den Ängsten, die ihn nach unten ziehen, fast, aber nie ganz erliegend, übersetzt Thomas Eller eine universelle menschliche Erfahrung in eine visuelle Sprache, die gleichzeitig hoffnungsvoll, hoffnungslos und unabänderlich ist.

Theo Eshetu

Festival of Sacrifice



The *Festival of Sacrifice* was originally made as a 6-channel video installation, depicting the ritual slaughter of a goat during the celebration of Eid-ul-Adha, the Islamic Festival of Sacrifice. Through multiple mirroring the extreme footage is sublimated into a series of images that resemble traditional Islamic ornamentation. The skilled dissection of the animal body is reflected in the kaleidoscopic dissolution of the video image. The emotional and aesthetic aspects of ritual religious practices are here heightened by the musical soundtrack of the work.

“The celebration of Sacrifice harks back to the very origins of religious thought. All religions begin with a sacrifice. Festival of Sacrifice is part of a series of videos that looks at aspects of Islamic culture as a source to explore formal qualities of representation and the underlying links between cultures. Filmed on the Kenyan island of Lamu during the celebrations of Eid-ul-Adha, the video recreates, through the multiplication of images, the kaleidoscopic patterns that highlight the spiritual aspect of the event. Intercultural relations, whether seen as an exchange or a battle, are strongly influenced by the impact of images and their use. While religion and technological development are often used to reinforce differences, electronic inter-connectivity has created a platform for mutual interaction and transformed the very concept of landscape.”
[Theo Eshetu]

Previous page and next spread
[vorhergehende Seite und](#)
[nachfolgende Doppelseite](#)
Festival of Sacrifice
 2012, HD Video, 18' ▶ Cat 13

Festival of Sacrifice entstand ursprünglich als 6-Kanal-Videoinstallation, die das rituelle Schlachten einer Ziege während der Feierlichkeiten zu Eid-ul-Adha, dem islamischen Opferfest, zeigt. Durch eine mehrfache Spiegelung wird das extreme Filmmaterial in eine Reihe von Bildern sublimiert, die an traditionelle islamische Ornamente erinnern. Die geschickte Sezierung des Tierkörpers spiegelt sich in der kaleidoskopischen Auflösung des Videobildes wider. Die emotionalen und ästhetischen Aspekte ritueller religiöser Praktiken werden hier durch den musikalischen Soundtrack der Arbeit verstärkt.

„Opferpraktiken zu feiern reicht zu den Ursprüngen des religiösen Denkens zurück. Alle Religionen beginnen mit einer Opfergabe. Festival of Sacrifice ist Teil einer Serie von Videos, die Aspekte der islamischen Kultur als Ausgangspunkt für die Erforschung formaler Qualitäten der Repräsentation und der zugrunde liegenden Verbindungen zwischen Kulturen betrachtet. Gefilmt auf der kenianischen Insel Lamu während der Feierlichkeiten zu Eid-ul-Adha, stellt das Video durch die Vervielfältigung der Bilder kaleidoskopische Muster nach, die den spirituellen Aspekt der Handlung hervorheben. Interkulturelle Beziehungen, ob sie nun als Austausch oder als Kampf gesehen werden, werden stark von der Wirkung von Bildern und deren Verwendung beeinflusst. Während Religion und technologische Entwicklung oft dazu benutzt werden, Unterschiede zu verstärken, hat die elektronische Vernetzung eine Plattform für gegenseitigen Austausch geschaffen und sogar das Konzept der Landschaft verändert.“
[Theo Eshetu]



Amir Fattal



ATARA

ATARA is a 1970's styled sci-fi film designed as a 2-channel video installation set to contemporary opera music. The score is based on the opera *Tristan and Isolde* by Richard Wagner together with original music by Boris Bojadzhiev. Shot on location in Berlin, it tells the story of two buildings that used to stand at the same place: the Berliner Stadtschloss, destroyed by Allied bombing in WWII, and the Palast der Republik, built in its place as the GDR seat of government in 1973, and destroyed amidst much controversy in 2008 to make way for the rebuilding of a contemporary copy of the Stadtschloss. The resurrection of this historical copy did not begin until 2013 due to the controversy surrounding this project. In a city perpetually treading the fine line between moving on from its painful history while never forgetting it, the decision to resurrect the Stadtschloss in order to move and consolidate all Berlin's ethnographic and history of science museums, is interpreted by many as a willful erasure of its GDR past and a dangerous rewriting of history. This controversy is keenly felt in a city still building over its bomb craters, even more than 75 years after the end of WWII.

ATARA follows a ceremony that takes place in the Palace during a moment when one building is being resurrected and the other building is dematerializing into a ghostly memory. Following an astronaut wandering through the construction site of the new Stadtschloss, carrying an iconic lamp from the destroyed Palast der Republik, ATARA deals with the collective memory of architecture and its symbolic representation in public space. The music is based on the Liebestod aria from the opera *Tristan and Isolde*, sung by Isolde after Tristan's death. The score was made by copying the last note of each line of the musical score as the first note, and proceeding in this way until a new 'mirrored' piece was formed. Like travelling backwards and forwards in time, the recording of this piece is then digitally reversed backwards to become the soundtrack to ATARA, forming another play on the idea of resurrection.

ATARA (2019) ist ein Sci-Fi Film im Stil der 1970er Jahre, der als 2-Kanal-Videoinstallation mit Begleitung von zeitgenössischer Opernmusik konzipiert ist. Die Partitur basiert auf der Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner, Originalmusik von Boris Bojadzhiev. In Berlin gedreht, erzählt der Film die Geschichte zweier Gebäude, die einst am selben Ort standen: das Berliner Stadtschloss, das im Zweiten Weltkrieg durch Bombardierung der Alliierten zerstört wurde, und der Palast der Republik, der 1973 an seiner Stelle als Regierungssitz der DDR errichtet und 2008 umstrittenerweise zerstört wurde, um dem Wiederaufbau einer zeitgenössischen Kopie des Stadtschlösses Platz zu machen. Die Wiederauferstehung dieser historischen Kopie begann aufgrund der Kontroversen um das Projekt erst 2013. In einer Stadt, die sich ständig auf dem schmalen Grat zwischen der Bewältigung ihrer schmerzhaften Geschichte und dem Nicht-Vergessen derselben bewegt, wird die Entscheidung, das Stadtschloss wiederaufstehen zu lassen, um alle Berliner ethnografischen und wissenschaftshistorischen Museen umzusiedeln und zusammenzuführen, von vielen als vorsätzliche Ausradierung der DDR-Vergangenheit und gefährliche Revision der Geschichte interpretiert. Diese Kontroverse ist in einer Stadt, die auch mehr als 75 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs immer noch auf ihren Bombenkratern baut, deutlich zu spüren.

ATARA folgt einer Zeremonie, die im Palast stattfindet, im Moment, in dem ein Gebäude wiederaufersteht und das andere Gebäude sich zu einer geisterhaften Erinnerung dematerialisiert. ATARA folgt einem Astronauten, der durch die Baustelle des neuen Stadtschlösses wandert und dabei eine ikonische Lampe aus dem zerstörten Palast der Republik trägt; die Arbeit beschäftigt sich mit dem kollektiven Gedächtnis der Architektur und ihrer symbolischen Repräsentation im öffentlichen Raum. Die Musik basiert auf der Liebestod-Arie aus der Oper *Tristan und Isolde*, die von Isolde nach Tristans Tod gesungen wird. Die Partitur wurde erstellt, indem die letzte Note jeder Zeile der Partitur als erste Note übernommen wurde und so fortgefahren wurde, bis ein neues „gespiegeltes“ Stück entstanden war. Als würde man in der Zeit rückwärts und vorwärts reisen, wird die Aufnahme dieses Stücks dann digital rückwärts abgespielt, um zum Soundtrack von ATARA zu werden, was eine weitere Anspielung auf die Idee der Wiederauferstehung darstellt.

Previous page and next spread

[vorhergehende Seite und](#)
[nachfolgende Doppelseite](#)

ATARA

2019, HD Video, 15' 20" ▶ Cat 14



Doug Fishbone

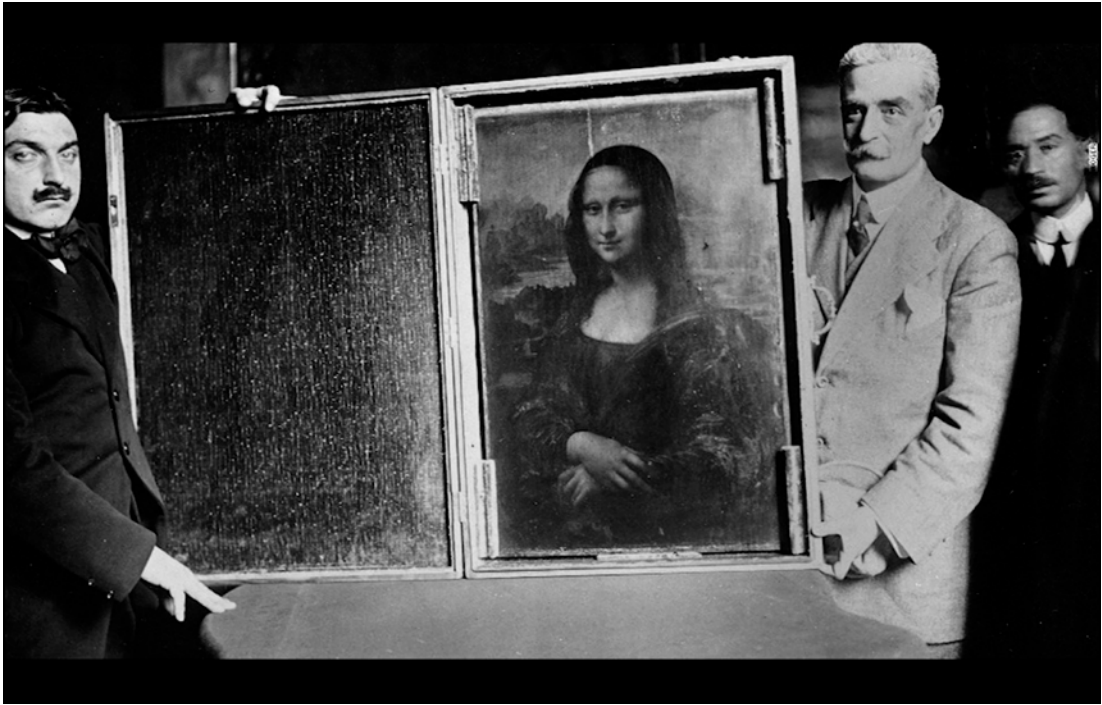
Artificial Intelligence

Artificial Intelligence (2018) is a short meditation on time, impermanence and loss, originally made for the Werkleitz Festival in Halle, Germany. Spanning from the theft of the Mona Lisa in 1911 to the shortages of sausages in the German Democratic Republic to the Mahabharata, it offers an unusual perspective on the rise and fall of human civilization through the prism of the chaos of 20th-century Europe. The piece grants a moment of pause to consider the fragility and vanity of our daily lives, though with a light-hearted touch.

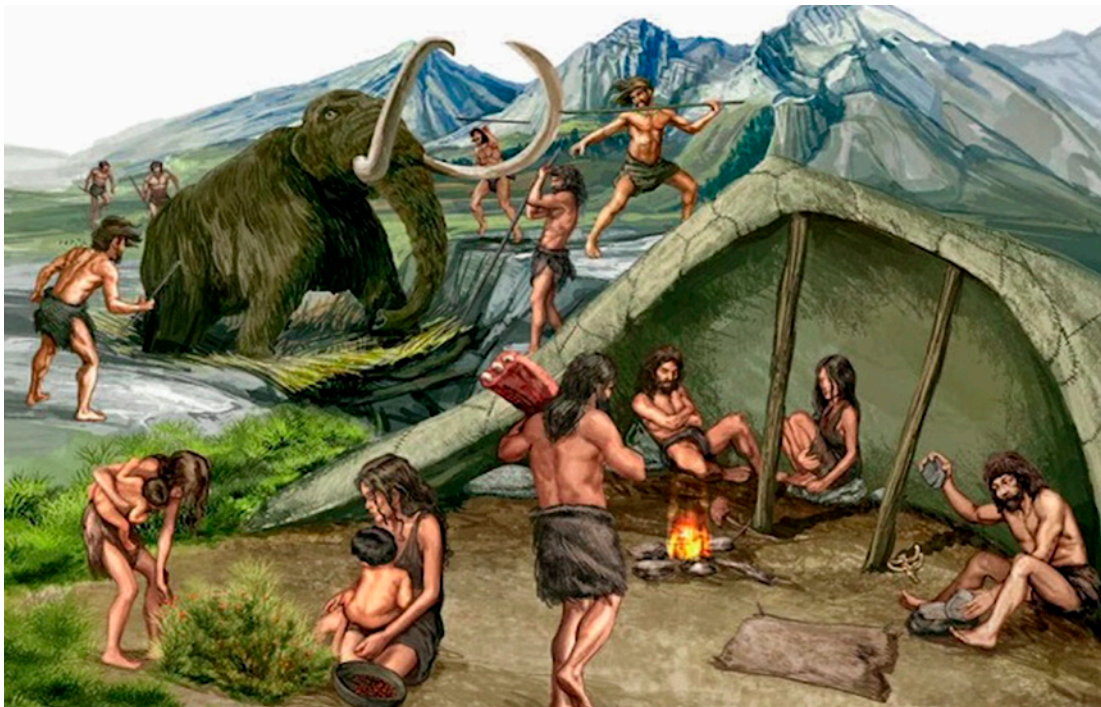
Unfolding a comical and philosophical narrative using a slideshow of historic images found online, Fishbone takes us on a journey through the turbulence of war-time and post-war Germany and its legacy of instability. Watching this work now in the context of Corona-times, *Artificial Intelligence* paints an oddly prescient portrait of our times, reminiscent of the fears and uncertainties of the first pandemic lockdown over a year ago — from food shortages in shops, to wildlife taking over our city streets, to a willful denial of our own mortality in the face of all evidence to the contrary. We all hope that history will not repeat itself.

Artificial Intelligence (2018) ist eine kurze Meditation über Zeit, Vergänglichkeit und Verlust, die ursprünglich für das Werkleitz Festival in Halle, Deutschland, entstand. Es spannt einen Bogen vom Diebstahl der Mona Lisa im Jahr 1911 über die Wurstknappheit in der DDR bis hin zum Mahabharata und bietet eine ungewöhnliche Perspektive auf den Aufstieg und Fall der menschlichen Zivilisation durch das Prisma des Chaos im Europa des 20. Jahrhunderts. Das Stück gewährt einen Moment des Innehaltens, um über die Zerbrechlichkeit und Eitelkeit unseres täglichen Lebens nachzudenken, wenn auch mit einer leichtherzigen Note.

Mit einer Slideshow online gefundener historischer Bilder entfaltet Fishbone eine humorvolle und philosophische Erzählung und nimmt uns mit auf eine Reise durch die Turbulenzen der Kriegs- und Nachkriegszeit in Deutschland und durch dessen Vermächtnis der Instabilität. Wenn man sich dieses Werk jetzt im Kontext der Corona-Zeit ansieht, zeichnet *Artificial Intelligence* ein seltsam vorausschauendes Porträt unserer Zeit, das an die Ängste und Unsicherheiten der ersten Pandemiewelle vor über einem Jahr erinnert — von der Lebensmittelknappheit in den Geschäften über die Übernahme der urbanen Straßen durch wilde Tiere bis hin zur vorsätzlichen Leugnung unserer eigenen Sterblichkeit trotz aller gegenteiligen Beweise. Wir alle hoffen, dass sich die Geschichte nicht wiederholt.



Artificial Intelligence
2018, Video, 2' 48" ▶ Cat 15



Doug Fishbone

James P. Graham



James P. Graham

Chronos

Chronos (1999) is the second part of Graham's *Cycle of Life* series, made between 1999 and 2001. It uses humor within everyday life to contrast the "use of" and "loss of" time. Originally commissioned by Channel 4 Television UK, this work was shot on location in Rajasthan India between February and March 1999. The joyful soundtrack accompanies fast-paced images of street-side barber shops providing momentary respite from the ceaseless movement of a bustling city. Seen now at the height of the humanitarian tragedy unfolding in India due to the ravages of the pandemic, *Chronos* acquires a painfully wistful poignancy, harking back to more carefree times.

Chronos (1999) ist der zweite Teil von Grahams *Cycle of Life* Serie, die zwischen 1999 und 2001 entstand. Sie nutzt den Humor des alltäglichen Lebens, um den „Gebrauch“ und „Verlust“ von Zeit gegenüber zu stellen. Ursprünglich von Channel 4 Television UK in Auftrag gegeben, wurde diese Arbeit zwischen Februar und März 1999 vor Ort in Rajasthan, Indien gedreht. Der fröhliche Soundtrack begleitet rasante Bilder von Friseurläden am Straßenrand, die eine kurze Atempause von der unaufhörlichen Bewegung einer lebhaften Stadt bieten. Jetzt, auf dem Höhepunkt der humanitären Tragödie, die sich aufgrund der Verwüstungen durch die Pandemie in Indien abspielt, erlangt *Chronos* eine schmerzhaft wehmütige Ergriffenheit, die an unbeschwertere Zeiten erinnert.

Previous and opposite page
vorhergehende und nachfolgende Seite
Chronos
1999, Video, 6' 20" ▶ Cat 16



Mariana Hahn

Burn my Love, Burn

Burn My Love, Burn (2013) explores the body as the carrier of historical signature. By inscribing a poem on a shroud that once belonged to her recently deceased grandmother — and then burning and consuming its remains — Mariana Hahn examines the relationship between text, memory-making, and the human — particularly female — form.

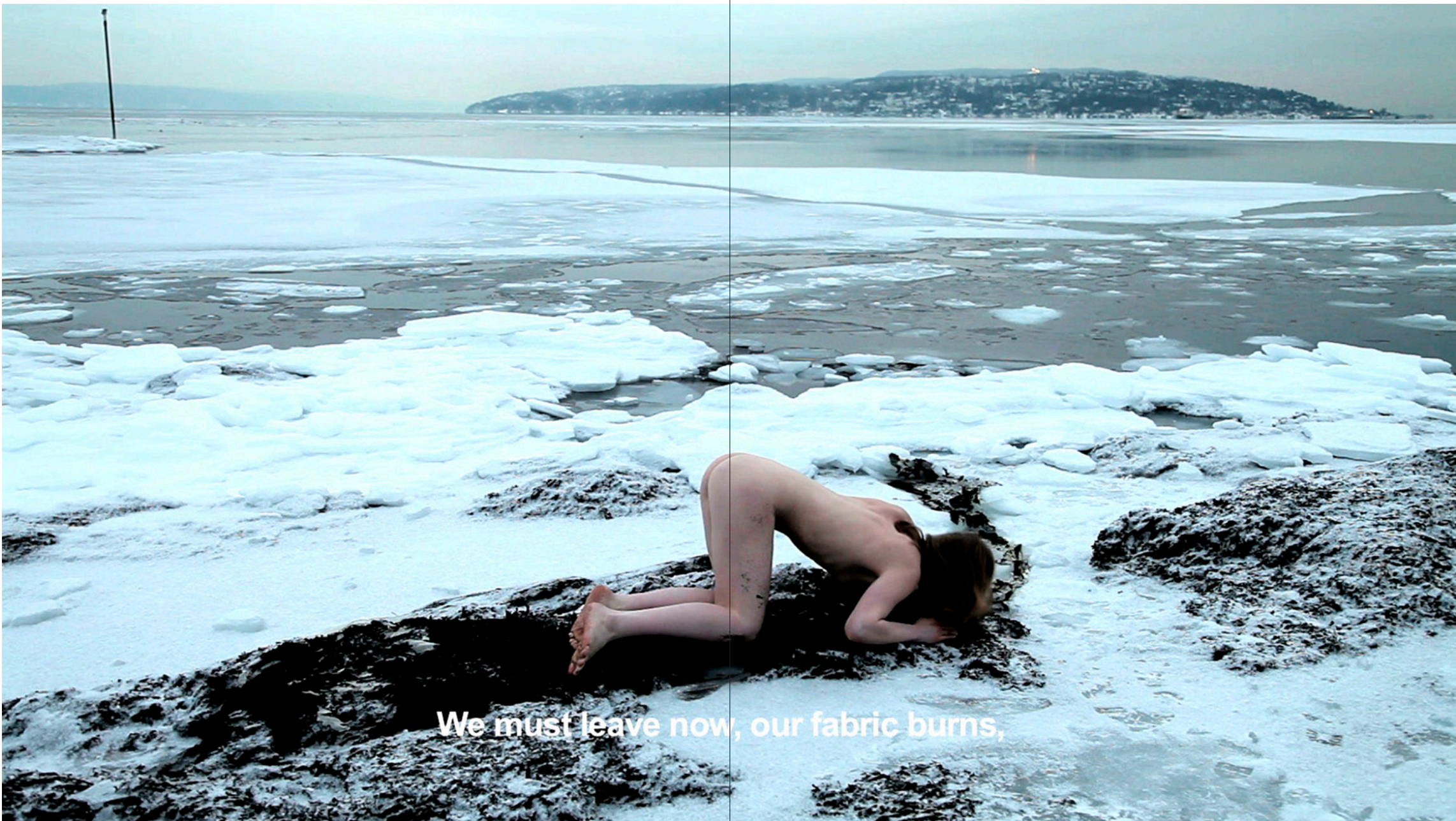
“The body does so by will, it inscribes, devours the story, becoming a container that vibrates and lives within a narrative. The shroud becomes the elementary signifier of such a historical narrative, it has been impregnated by the story, acts as the monument. Through the burning, it can become part of an organic form in motion. The text conditions and creates the body within the very specifically hermetically sealed space. The words activate the body’s field of memory as much as they create new memories. The ritual becomes the form through which this transformation can be made. The body eats the body, destroys and paints again, another image. Again this is done by the word, it creates the flesh, gives it differentiating coloration, its plausible point of view. The body acts as a paper, it is inscribed by those murmurs of history, becoming a living artifact of its own history.”

[Mariana Hahn]

Burn My Love, Burn (2013) erforscht den Körper als Träger einer historischen Signatur. Indem sie ein Gedicht auf ein Leichentuch schreibt, das einst ihrer kürzlich verstorbenen Großmutter gehörte, und dessen Überreste anschließend verbrennt und verzehrt, untersucht Mariana Hahn die Beziehung zwischen Text, Erinnerungsbildung und der menschlichen — insbesondere weiblichen — Form.

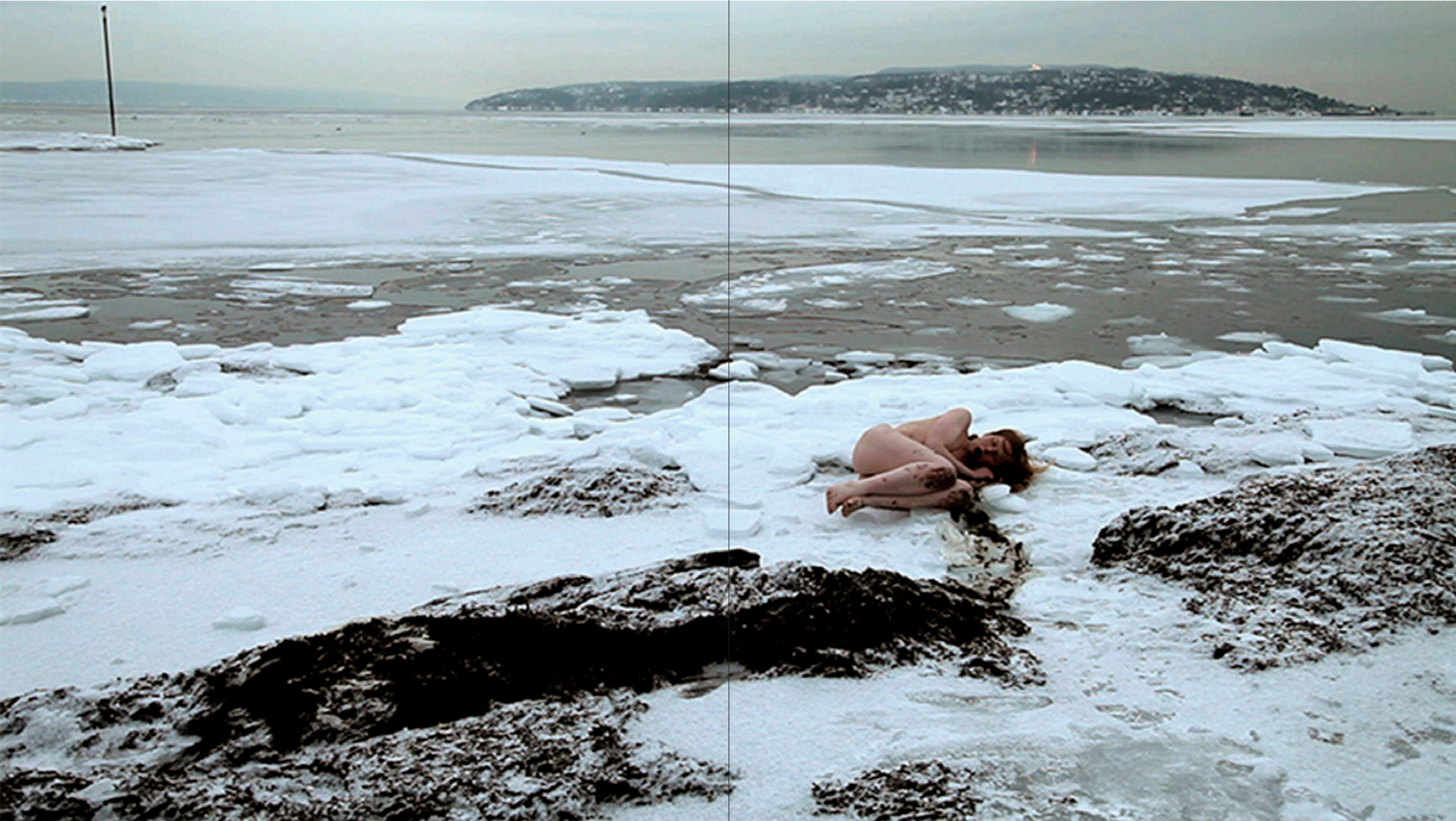
„Der Körper tut dies willentlich, er schreibt sich ein, verschlingt die Geschichte, wird zu einem Behälter, der innerhalb einer Erzählung vibriert und lebt. Das Leichentuch wird zum elementaren Signifikanten einer solchen historischen Erzählung, es ist von der Geschichte imprägniert worden, fungiert als Denkmal. Durch die Verbrennung kann es Teil einer organischen Form in Bewegung werden. Der Text bedingt und erschafft den Körper innerhalb des ganz spezifisch hermetisch abgeschlossenen Raumes. Die Worte aktivieren das Erinnerungsfeld des Körpers ebenso wie sie neue Erinnerungen schaffen. Das Ritual wird zur Form, durch die diese Transformation vollzogen werden kann. Der Körper frisst den Körper, zerstört und malt wieder, ein anderes Bild. Wieder geschieht dies durch das Wort, es erschafft das Fleisch, gibt ihm differenzierende Färbung, seine plausible Perspektive. Der Körper fungiert als Papier, er wird von jenem Geflüster der Geschichte eingeschrieben, er wird zu einem lebendigen Artefakt seiner eigenen Geschichte.“

[Mariana Hahn]



We must leave now, our fabric burns,

Burn My Love, Burn
2013, Performance Video, 5' 24" ▶ Cat 17



Gülsün Karamustafa

Personal Time Quartet



Personal Time Quartet
2000, 4-channel Video installation, 2' 39" on loop ▶ Cat 18

The video and soundscape *Personal Time Quartet* (2000) is designed as an ever-changing soundscape to accompany continually repeating images of a never-ending childhood. The sound was composed especially for this work by Slovak rock musician, Peter Mahadic. Comprised of various sound-samples (some of which are from rock concerts), each track was made to activate one of the four channels of moving image. The work is installed in such a way that each time it is turned on anew, the four channels never synchronize, instead producing a new quartet to accompany the looping images. *Personal Time Quartet* is concerned with the point of intersection between the artist's own personal biography and the history of her home country. The timeframe, or 'personal time', covered by these four videos begins in the year of her father's birth and ends in the early days of her own childhood. Filmed in Karamustafa's apartment in Istanbul, each video screen shows the same young girl — the artist's alter ego — engaged in various activities.

The girl skipping suggests a carefree childhood; the girl painting her nails indicates a concern with the artist's own femininity; the girl folding laundry could be read as a comment on the expected role of women in society; while for the girl opening cupboards and drawers is a way of discovering the hidden secrets and stories that are so much a part of our recollections of childhood and adolescence. In this installation Karamustafa exposes just how similar the evolution of (female) identity can be, even in very disparate cultures. This timeless work, intended as a portrait of the artist's childhood, when seen in our current context now paints a picture of how many of us have felt during long periods of lockdown, stuck indoors and perpetually repeating the same domestic tasks.

Die Video- und Klanginstallation *Personal Time Quartet* (2000) ist als eine sich ständig verändernde Klanglandschaft konzipiert, die die wiederkehrenden Bilder einer endlosen Kindheit begleitet. Der Sound wurde speziell für diese Arbeit von dem slowakischen Rockmusiker Peter Mahadic komponiert. Jeder Track besteht aus verschiedenen Samples (einige davon stammen von Rockkonzerten) und aktiviert einen der vier Kanäle des bewegten Bildes. Die Arbeit ist so installiert, dass bei jedem erneuten Einschalten die vier Kanäle nie synchron laufen, sondern stets ein neues Quartett zu den geloopten Bildern produzieren. *Personal Time Quartet* beschäftigt sich mit dem Schnittpunkt zwischen der persönlichen Biografie der Künstlerin und der Geschichte ihres Heimatlandes. Der zeitliche Rahmen, oder die „persönliche Zeit“, die diese vier Videos abdecken, beginnt im Geburtsjahr ihres Vaters und endet in den frühen Tagen ihrer eigenen Kindheit. Gefilmt in Karamustafas Wohnung in Istanbul, zeigt jedes Video das gleiche junge Mädchen — das Alter Ego der Künstlerin — bei verschiedenen Aktivitäten.

Das hüpfende Mädchen suggeriert eine unbeschwerte Kindheit; das Mädchen, das sich die Nägel lackiert, deutet auf eine Auseinandersetzung mit der eigenen Weiblichkeit hin; das Mädchen, das die Wäsche zusammenlegt, könnte als Kommentar zur erwarteten Rolle der Frau in der Gesellschaft gelesen werden; während für ein weiteres Mädchen das Öffnen von Schränken und Schubladen eine Möglichkeit ist, die verborgenen Geheimnisse und Geschichten zu entdecken, die so sehr Teil unserer Erinnerungen an Kindheit und Jugend sind. In dieser Installation zeigt Karamustafa, wie ähnlich die Entwicklung der (weiblichen) Identität sein kann, selbst in sehr unterschiedlichen Kulturen. Dieses zeitlose Werk, das als Porträt der Kindheit der Künstlerin gedacht war, zeichnet, wenn man es in unserem heutigen Kontext betrachtet, ein Bild davon, wie sich viele von uns während langer Zeiträume des Eingesperrtseins gefühlt haben, in denen wir daheim saßen und ständig die gleichen häuslichen Aufgaben wiederholten.

Hannu Karjalainen

Woman on the Beach

Woman on the Beach (2009) is a photograph activated into a subtle poetic motion, rewarding the viewer for taking the time to watch it unfold. We see a woman, filmed with a focus on her immobile face, as she lies motionless on wet sand. The illusion of a still image is broken only by the intermittent rush of waves washing over her. The moving image then reverts into stillness. In this tableau vivant, Hannu Karjalainen subverts conventions of classical portrait photography to create a striking tension between the still and moving image.

Woman on the Beach (2009) ist eine Fotografie, die in eine subtile poetische Bewegung aktiviert wird und Betrachter:innen dafür belohnt, dass sie sich die Zeit nehmen, sie anzusehen. Wir sehen eine Frau, gefilmt mit dem Fokus auf ihr unbewegliches Gesicht, wie sie regungslos auf dem nassen Sand liegt. Die Illusion eines unbewegten Bildes wird nur durch das stoßweise Rauschen der Wellen unterbrochen, die sie umspülen. Dann kehrt das bewegte Bild in die Stille zurück. In diesem Tableau vivant unterläuft Hannu Karjalainen die Konventionen der klassischen Porträtfotografie und erzeugt eine beeindruckende Spannung zwischen dem unbewegten und dem bewegten Bild.



Woman on the Beach
2009, Video, 13' 6" ▶ Cat 19



David Krippendorff

Nothing Escapes My Eyes

Nothing Escapes My Eyes (2015) takes us on an intimate journey through identity and history. David Krippendorff's time-warping tribute to a changing world presents a would-be Aida, to a moving soundtrack from the eponymous opera, shedding tears for a place and time which no longer exist.

“Nothing Escapes My Eyes is about a silent transformation of a place and a human being, both subjected to the melancholy of conforming. The film was inspired by the famous opera Aida, to depict in a metaphoric form current issues of cultural identity, loss and the pressures to conform. The film refers to the following historical event related to this opera: Aida premiered in Cairo in 1871 at the Khedivial Opera House. One hundred years later the building was completely destroyed by fire and replaced by a multi-story parking garage. Nevertheless, to this day, the place is still named Opera Square: Meidan El Opera. The film combines this urban alteration with the painful transformation of a woman (actress Hiam Abbass) in the process of shedding one identity for another. With no dialogue, the film is backed by a musical excerpt from Verdi's opera Aida, whose lyrics express the difficulties of being loyal to one's country and cultural identity. The personal and urban transformation tackles issues of identity, loss and disorientation as a result of historical colonialism and contemporary globalization.”
[David Krippendorff]

Nothing Escapes My Eyes (2015) nimmt uns mit auf eine intime Reise durch Identität und Geschichte. David Krippendorffs zeitverzerrende Hommage an eine sich verändernde Welt präsentiert eine Möchtegern-Aida, die zu einem bewegenden Soundtrack aus der gleichnamigen Oper Tränen über einen Ort und eine Zeit vergießt, die nicht mehr existieren.

„Nothing Escapes My Eyes handelt von der stillen Verwandlung eines Ortes und eines Menschen, die beide der Melancholie der Konformität unterworfen sind. Der Film wurde von der berühmten Oper Aida inspiriert, um in metaphorischer Form aktuelle Themen wie kulturelle Identität, Verlust und Anpassungsdruck darzustellen. Der Film bezieht sich auf folgendes historisches Ereignis im Zusammenhang mit dieser Oper: Aida wurde 1871 in Kairo im Khedivial-Opernhaus uraufgeführt. Hundert Jahre später wurde das Gebäude durch einen Brand völlig zerstört und durch ein mehrstöckiges Parkhaus ersetzt. Trotzdem trägt der Platz bis heute den Namen Opernplatz: „Meidan El Opera“. Der Film verbindet diese städtebauliche Veränderung mit der schmerzhaften Verwandlung einer Frau (Schauspielerinnen Hiam Abbass), die dabei ist, eine Identität für eine andere abzulegen, um eine andere anzunehmen. Ohne Dialoge wird der Film mit einem musikalischen Ausschnitt aus Verdis Oper Aida unterlegt, deren Text die Schwierigkeiten ausdrückt, seinem Land und seiner kulturellen Identität treu zu bleiben. Die persönliche und urbane Transformation thematisiert Fragen der Identität, des Verlustes und der Orientierungslosigkeit als Folge des historischen Kolonialismus und der heutigen Globalisierung.”
[David Krippendorff]



Nothing Escapes My Eyes
2015, HD Video, 14'9" ▶ Cat 20



Janet Laurence

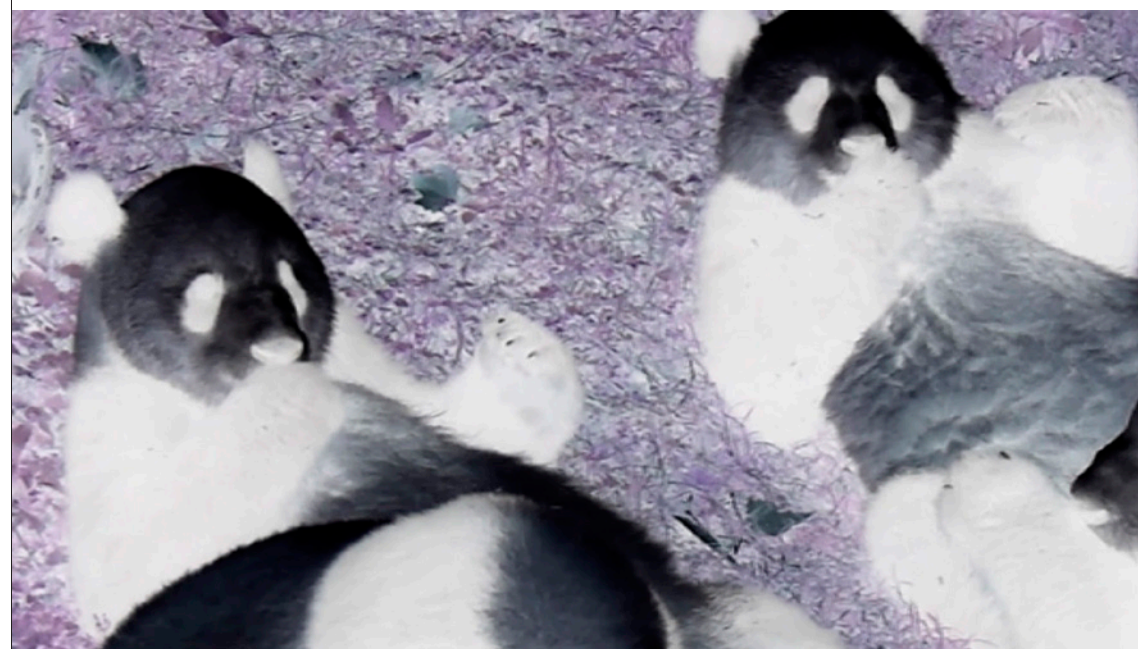


*Deep Breathing -
Resuscitation for the Reef*

Dingo

Grace

*The Other Side of
Nature / Panda*



Renowned Australian artist Janet Laurence is known for her work with the environment, often undertaken together with scientists engaged in international conservation initiatives. Laurence's practice is a direct response to contemporary ecological catastrophes, positioning art within the essential dialogue of environmental politics to create and communicate an understanding of the impact that humans have upon the threatened natural world, in order to restore our vital relationships with it. Works from two series are shown here: the *Vanishing* series, depicting endangered animals on the verge of extinction; and *Deep Breathing - Resuscitation for the Reef*, shot while working with scientists researching corral collapse in Australia's Great Barrier Reef—a World Heritage site which is the planet's largest living, and rapidly dying, structure—and commissioned for Artists 4 Paris Climate, the exhibition program for COP21, the UN Climate Change Conference in 2015.

“This ecological crisis demands we shift our focus from a human-centred perspective to a broader multispecies, environmental approach, for how else are we to live ethically and find our place in this world. These works are from a series of videos made during my research in wildlife sanctuaries, using hidden cameras specialized for zoology research. In projection, the videos are altered and slowed... I want to bring us into intimacy with these animals and to reveal our interconnection... I want to bring us into contact with the life-world. With a focus on the animals and their loss, I think about the loneliness of the last one of a species. What was their death? I wonder about their umwelt, the unique world in which each species lives: the world as its body represents it, the world formed by the very form of the organism. It is a sensory world of space, time, objects and qualities that form perceptual signs for living creatures. I think it's important to find this link in order to find compassion and care for developing a real relationship with other species we have to share the planet with.”
[Janet Laurence]

Previous page top
[vorhergehende Seite oben](#)
Grace
 2012, HD Video, 5' 22" ▶ Cat 21

Previous page bottom
[vorhergehende Seite unten](#)
The Other Side of Nature / Panda
 2014, HD Video, 9' 18" ▶ Cat 23

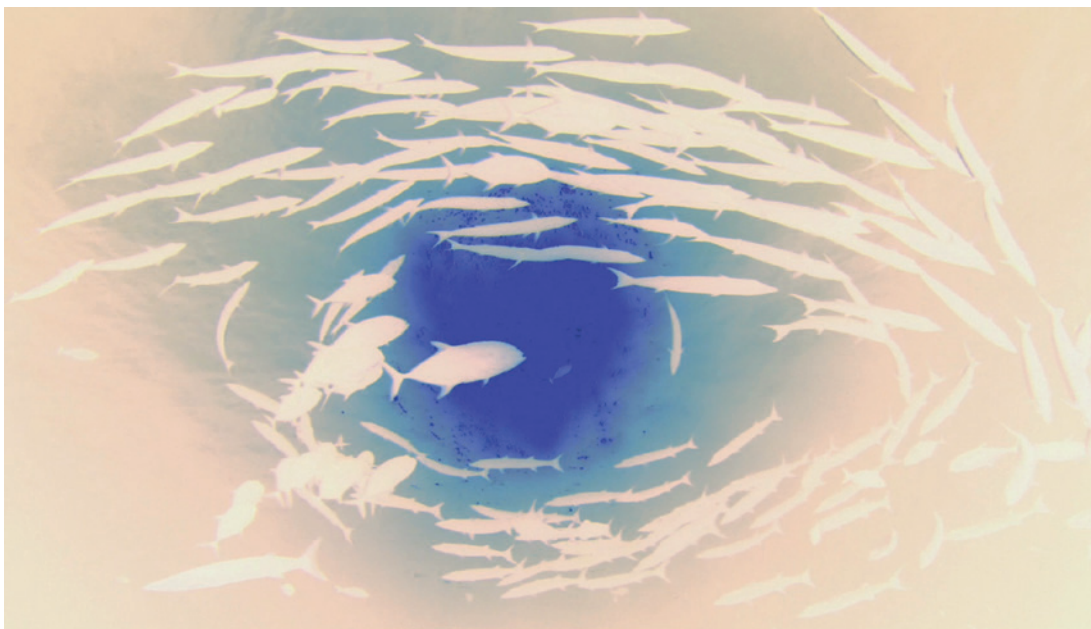
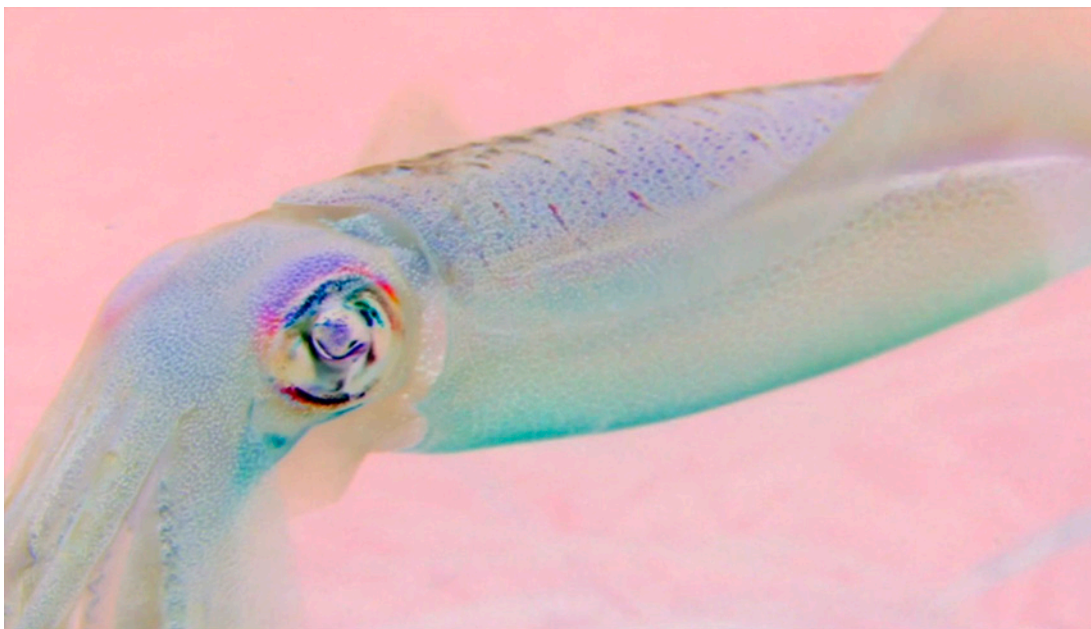


Dingo
 2013, HD Video, 4' 09" ▶ Cat 22

Die renommierte australische Künstlerin Janet Laurence ist bekannt für ihre Arbeit zu Umweltthemen, die sie oft zusammen mit Wissenschaftler:innen im Rahmen internationaler Naturschutzinitiativen durchführt. Laurence' Praxis ist eine direkte Reaktion auf zeitgenössische ökologische Katastrophen und positioniert die Kunst innerhalb des essentiellen Dialogs der Umweltpolitik, um ein Verständnis für den Einfluss des Menschen auf die bedrohte natürliche Welt zu schaffen und zu kommunizieren, sowie um unsere lebenswichtigen Beziehungen zu dieser wiederherzustellen. Hier werden Werke aus zwei Serien gezeigt: die *Vanishing* Serie, die bedrohte Tiere am Rande des Aussterbens zeigt, und *Deep Breathing - Resuscitation for the Reef*, aufgenommen während einer Zusammenarbeit mit Wissenschaftler:innen, die den Zusammenbruch von Korallenriffen im australischen Great Barrier Reef erforschen — einer Welterbestätte, die das größte lebende und gleichzeitig schnell sterbende Korallenriff des Planeten ist — und die für „Artists 4 Paris Climate“, das Ausstellungsprogramm der COP21, die UN-Klimakonferenz 2015, in Auftrag gegeben wurde.

„Diese ökologische Krise erfordert, dass wir unseren Fokus von einer menschenzentrierten Perspektive auf einen breiteren, artenübergreifenden Umweltansatz verlagern, denn wie sonst sollen wir ethisch leben und unseren Platz in dieser Welt finden. Diese Arbeiten stammen aus einer Serie von Videos, die ich während meiner Recherchen in geschützten Lebensräumen für Tieren mit versteckten Kameras, die speziell für zoologische Forschung entwickelt wurden, aufgenommen habe. In der Projektion werden die Videos verändert und verlangsamt... Ich möchte eine Intimität mit diesen Tieren ermöglichen und unsere Verbindungen zueinander aufzeigen... Ich möchte uns in Kontakt mit der Lebenswelt bringen. Mit einem Fokus auf den Tieren und ihrem Verlust, denke ich über die Einsamkeit des Letzten einer Art nach. Was war ihr Tod? Ich frage mich nach ihrer Umwelt, der einzigartigen Welt, in der jede Spezies lebt: die Welt, wie ihr Körper sie darstellt, die Welt, die durch die Form des Organismus selbst gebildet wird. Es ist eine sensorische Welt aus Raum, Zeit, Objekten und Qualitäten, die Wahrnehmungszeichen für Lebewesen bilden. Ich denke, es ist wichtig, diese Verbindung zu finden, um Mitgefühl und Fürsorge für die Entwicklung einer echten Beziehung zu anderen Spezies, mit denen wir den Planeten teilen müssen, zu entwickeln.“
[Janet Laurence]

Deep Breathing - Resuscitation for the Reef - Part 2
2015, HD Video, 11' 51" ▶ Cat 24



Sarah Lüdemann

Schnitzelporno

Schnitzelporno (2012) is a durational performance video in which an unidentifiable Lüdemann beats a piece of meat ceaselessly for two hours. This physically taxing action, which begins with the pristine, white-clad figure sensually stroking the meat's surface, eventually ends in the steak's total demolition. Slowed down to three hours of video and artificially lightened, the final, washed-out video disconcertingly emphasizes the separation between soft, caressing gestures and the brutality of the action itself. Each initial stroke strips away the immediacy of the violence — an act that, when paired with an understanding of the meat as bodily metaphor, calls into question the viable limits of (female) identity shaping. What happens, Lüdemann asks, when this familiar, formative action is repeated without end?

“The idea of making, shaping and even distorting your body and hence your ‘self’ in order to create a loveable, admirable, respectable etc. (re)presentation of ‘self’ suggests a desire to control and a degree of violence and brutality towards oneself. In *Schnitzelporno* I abstract the body into flesh, into meat, which I modify by means of a tenderizer. The tool itself already bears an outlandish idea, i.e., to beat something in order to make it soft and tender. The tool and its original purpose is further taken ad absurdum, for I do not stop beating the piece of meat until it is entirely erased, until I am NObody. Initially the imagery of the video installation is poetic and beautiful; slowly it becomes repetitive and eventually revolting, disgusting and absolutely brutal.”
[Sarah Lüdemann]

Schnitzelporno

2012, HD Video Performance, 174' ▶ Cat 25



Schnitzelporno (2012) ist ein „durationales“ Performance-Video, in dem eine nicht identifizierbare Lüdemann zwei Stunden lang unaufhörlich auf ein Stück Fleisch einprügelt. Diese körperlich anstrengende Aktion, die damit beginnt, dass die makellose, weiß gekleidete Figur sinnlich über die Oberfläche des Fleisches streicht, endet schließlich mit der totalen Zerstörung des Steaks. Auf drei Stunden Video verlangsamt und künstlich aufgehehlt, betont das finale, verwaschene Video auf beunruhigende Weise die Trennung zwischen sanften, liebkosenden Gesten und der Brutalität der Aktion selbst. Jede erste Liebkosung verringert die Unmittelbarkeit der Gewalt — eine Handlung, die, gepaart mit der Konzeption des Fleisches als Körpermetapher, die tragfähigen Grenzen der (weiblichen) Identitätsbildung in Frage stellt. Was passiert, fragt Lüdemann, wenn diese vertraute, formende Handlung ohne Ende wiederholt wird?

„Die Idee, den Körper und damit das „Selbst“ zu kreieren, zu formen und sogar zu verzerren, um eine lebenswerte, bewundernswerte, respektable etc. (Re-)Präsentation des „Selbst“ zu schaffen, suggeriert einen Wunsch nach Kontrolle und ein gewisses Maß an Gewalt und Brutalität gegenüber sich selbst. In Schnitzelporno abstrahiere ich den Körper in Fleisch, in Fleisch, das ich mittels eines Fleischklopfers modifiziere. Das Werkzeug selbst trägt bereits eine abwegige Idee in sich, nämlich etwas zu schlagen, um es weich und zart zu machen. Das Werkzeug und sein ursprünglicher Zweck werden weiter ad absurdum geführt, denn ich höre nicht auf, das Stück Fleisch zu schlagen, bis es völlig ausgelöscht ist, bis ich „NObody“ bin. Die Bildsprache der Videoinstallation ist anfangs poetisch und schön, langsam wird sie repetitiv und schließlich abstoßend, ekelig und absolut brutal.“
[Sarah Lüdemann]



Shahar Marcus

Seeds



Shahar Marcus



105



The visually stunning work *Seeds* (2012) follows a mine clearance team through the desert as they locate and remove land mines. The violence implicit in this action — both the danger of detonation, and the allusion to the conflict which laid these weapons there in the first place — is offset in sharp contrast with the beauty of the natural landscape and the slow meditative actions of the mine disposal crew. As they move over the arid rocky soil, they leave behind themselves trails of red tape, demarcating the landscape into clear rows. A solitary figure enters the frame, following behind the soldiers. In a reference to Millet's famous painting, *The Sower*, Shahar Marcus, dressed as a pioneer, walks along the rows of earth, sowing seeds in the newly cleared soil. This act of sowing becomes a healing gesture, planting new life and hope in the scarred earth. *Seeds* is a poetic work about war and the hope for peace, and about the need to heal the wounds left upon our planet by mankind's devastating impacts upon nature.

“The work *Seeds* explores the phenomenon of the buried mines that exist in Israel and the world over, exposing how these areas still carry the consequence of the war within their soil while supporting the new populations who must inhabit the conflict area. It examines the power of the present moment in these places where efforts are beginning to shift these death zones into places that consciously affirm life, embracing continuity in the very place where it once was blocked.”
[Shahar Marcus]

Previous pages
[vorhergehende Seiten](#)
Seeds
2012, HD Video, 5'3" ▶ Cat 26



Die visuell beeindruckende Arbeit *Seeds* (2012) folgt einem Minenräumteam durch die Wüste, wie es Landminen lokalisiert und entfernt. Die Gewalt, die diese Aktion impliziert — sowohl die Gefahr der Detonation als auch die Anspielung auf den Konflikt, der diese Waffen überhaupt erst dort platziert hat — steht in scharfem Kontrast zur Schönheit der natürlichen Landschaft und den langsamen, meditativen Handlungen des Minenräumteams. Während sie sich über den trockenen, felsigen Boden bewegen, hinterlassen sie Spuren von rotem Klebeband, das die Landschaft in klare Reihen abgrenzt. Eine einsame Figur betritt den Rahmen und folgt den Soldaten. In Anlehnung an Millets berühmtes Gemälde *Der Sämann* geht Shahar Marcus, gekleidet wie ein Pionier, die Erdreihen entlang und sät Samen in den frisch gerodeten Boden. Dieser Akt des Säens wird zu einer heilenden Geste, die neues Leben und Hoffnung in die vernarbte Erde pflanzt. *Seeds* ist ein poetisches Werk über Krieg und die Hoffnung auf Frieden und über die Notwendigkeit, die Wunden zu heilen, die die verheerenden Eingriffe der Menschheit in die Natur auf unserem Planeten hinterlassen haben.

„Das Werk *Seeds* erforscht das Phänomen der vergrabenen Minen, die es in Israel und auf der ganzen Welt gibt, und zeigt auf, wie diese Gebiete immer noch die Folgen des Krieges in ihrem Boden tragen, während sie gleichzeitig die neuen Bevölkerungen ernähren, die das Konfliktgebiet bewohnen müssen. Es untersucht die Kraft des gegenwärtigen Moments an diesen Orten, wo die Bemühungen beginnen, diese Todeszonen in Orte zu verwandeln, die das Leben bewusst bejahen und die Kontinuität genau dort innewohnt, wo sie einst blockiert war.“
[Shahar Marcus]

Kate McMillan

Paradise Falls I

Paradise Falls II

With a focus on sites of long-forgotten traumas, *Paradise Falls I & II* attempt to draw parallels between physical landscapes and the psychological landscapes of the artist's own memories, broader cultural histories and stories. The sound for both films, developed by Cat Hope, provides an unnerving contrast to the poetic images of the films, highlighting the persistent disquiet of history. The films are like moving paintings, heavily referencing the romantic tradition of Germanic landscape painting. McMillan applies these quotations through a critical lens, regarding them as part of an enlightenment ideology that has helped us to forget. By means of engaging with the viewing process we participate in a re-remembering, acknowledging the shady edges of things, but also bearing witness to the beauty of sadness that is contrary to the horrors of forgetting history.

Next spread

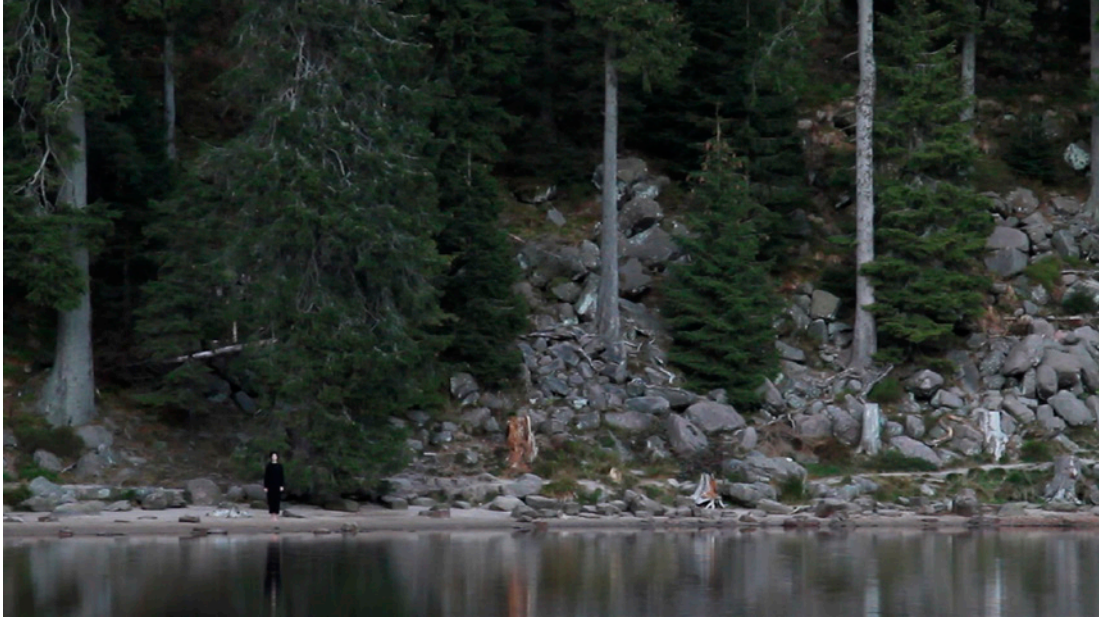
[nachfolgende Doppelseite](#)

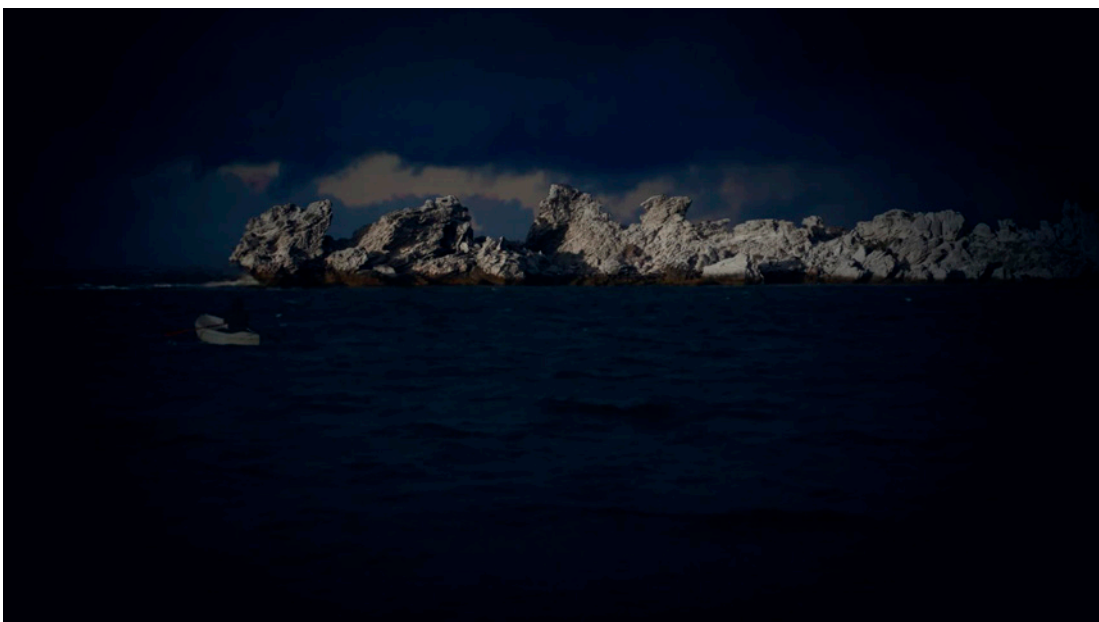
Paradise Falls I

2011, HD Video, 2' 49" ▶ Cat 27

Paradise Falls I (2011) was shot in the Black Forest at a lake called Mummelsee, situated on top of an extinct volcano. There are many myths associated with this lake in German folklore, most notably about a siren who lures men into the forest and kills them. In McMillan's video, a ghostly female form flickers in and out of view at the edges of the otherwise still landscape. Setting up an interplay between landscape, memory, forgetting and history, *Paradise Falls I* considers how history can leave a residue in the landscape and the past often comes back to haunt us.

Paradise Falls II (2012) follows an Aboriginal man as he rows towards the craggy silhouette of Wadjemup/Rottneest Island, Australia. He too appears and disappears from sight, finally lost to the inky black of the ocean. The island was the site of an Aboriginal prison that is barely acknowledged in the historical record. The film portrays a man rowing back to his captors, indicating that history cannot always be forgotten. The spectral characters in *Paradise Falls I & II* are stand-ins for fractured and partial histories that disappear from focus, yet continue in our collective psyche as dark and haunting traumas.



***Paradise Falls II***

2012, HD Video, 3' 28" ▶ Cat 28

Mit dem Fokus auf Orte längst vergessener Traumata versuchen *Paradise Falls I & II*, Parallelen zwischen physischen Landschaften und den psychologischen Landschaften der eigenen Erinnerungen, breiteren kulturellen Geschichten und Erzählungen der Künstlerin zu ziehen. Der Sound für beide Filme, kreiert von Cat Hope, bildet einen entfremdenden Kontrast zu den poetischen Bildern der Filme und unterstreicht die anhaltende Unruhe der Geschichte. Die Filme sind wie bewegte Gemälde und beziehen sich stark auf die deutsche Landschaftsmalerei der Romantik. McMillan zitiert mit einem kritischen Blick und betrachtet die romantische Malerei der Romantik als Teil einer Aufklärungs-ideologie, die uns geholfen hat, zu vergessen. Indem wir uns auf den Betrachtungsprozess einlassen, nehmen wir an einem Wiedererinnern teil, erkennen die Schattenseiten der Dinge an, werden aber auch Zeuge der schönen Traurigkeit, die im Gegensatz zu den Schrecken des Vergessens der Geschichte steht.

Paradise Falls I (2011) wurde im Schwarzwald an einem See namens Mummelsee gedreht, der auf einem erloschenen Vulkan liegt. In der deutschen Folklore gibt es viele Mythen, die mit diesem See verbunden sind, vor allem über eine Sirene, die Männer in den Wald lockt und sie tötet. In McMillans Video flackert eine geisterhafte weibliche Gestalt an den Rändern der ansonsten reglosen Landschaft aus dem Blick heraus und wieder in ihn hinein. *Paradise Falls I* setzt ein Zusammenspiel von Landschaft, Erinnerung, Vergessen und Vergangenheit in Gang und untersucht, wie die Geschichte Ablagerungen in der Landschaft hinterlassen kann und die Vergangenheit oft zurückkehrt, um uns heimzusuchen.

Paradise Falls II (2012) folgt einem Ureinwohner, der auf die schroffe Silhouette von Wadjemup/Rottnest Island in Australien zu rudert. Auch er taucht auf und verschwindet wieder aus dem Blickfeld, um sich schließlich im tiefschwarzen Meer zu verlieren. Auf der Insel befand sich ein Gefängnis für Aborigines, das in historischen Aufzeichnungen kaum erwähnt wird. Der Film zeigt einen Mann, der zu seinen Gefängniswärter*innen zurückrudert und damit andeutet, dass Geschichte nicht immer vergessen werden kann. Die gespenstischen Figuren in *Paradise Falls I & II* stehen für gesplante und einseitige Geschichten, die aus dem Fokus verschwinden, aber in unserer kollektiven Psyche als dunkle und eindringliche Traumata weiterleben.

Almagul Menlibayeva

Transoxania Dreams



115



Almagul Menlibayeva

Almagul Menlibayeva's film tells a tale of ecological devastation in the guise of a mythological narrative staged in the vast landscape of her native Kazakhstan, ravaged by 60 years of Soviet occupation. *Transoxania Dreams* (2011) is filmed in the brutally changed region of the Aral Sea where its indigenous people live in the Aralkum, the desert of a once thriving region now entirely devoid of water due to radical Soviet irrigation policies. The region of Transoxiana (Greek for 'across the Oxus') in southwestern Kazakhstan, Uzbekistan and Tajikistan, once the eastern part of the Hellenistic regime under Alexander the Great and the former homeland of the nomadic tribes of Persia and Turan at the banks of the Oxus River, remained an important trade region along the Northern Silk Road with flourishing civilizations and fertile plains for many centuries. Afflicted by former Soviet policies and abandoned by commercial and cultural interests, today, Transoxiana lies bare and stripped in a surreal state of existence with discarded fishing fleets on dusty terrain, ravaged by metal scavengers while its inhabitants look on as the sea keeps receding into a far and unreachable distance of a seemingly better world. Menlibayeva tells the tale of a young fisherman's daughter who observes the dramatic changes to the landscape of the Aral region and its population through a child's eyes in a dreamlike *mélange* of documentary and fantasy. Menlibayeva visually walks the viewer through a vacant landscape and a symbolic dream whereby the girl's father searches for the remaining sea and new fishing grounds while encountering strange and seductive four-legged female creatures (Centaurs) on his way through the hostile desert. Drawing on the image of the Greek mythological figure of the Centaur, Menlibayeva creates alluring hybrid beings, both sexually charged and bizarre.

According to the legend, when the ancient Greeks first encountered the nomads of the Transoxianian Steppes on their horses, they initially believed them to be mythological quadrupeds, part person part animal, fearing their savage and magical powers.

In *Transoxiana Dreams*, Menlibayeva, a pictorial sorceress herself, breeds an eccentric storyline and fantastical imagery extracted from her own atavistic repertoire; leading us visually through an existing, yet unimaginable, landscape in a distant and hypnotic world.

Previous page and next spread
[vorhergehende Seite und](#)
[nachfolgende Doppelseite](#)
Transoxania Dreams
 2011, HD Video, 23' ▶ Cat 29

Almagul Menlibayeva's Film erzählt eine Geschichte von ökologischer Verwüstung im Gewand eines mythologischen Narrativs, inszeniert in der weiten Landschaft ihrer Heimat Kasachstan, die von 60 Jahren sowjetischer Besatzung verwüstet worden ist. *Transoxania Dreams* (2011) wurde in der brutal verwandelten Region des Aralsees gedreht, wo die Ureinwohner*innen im Aralkum leben, der Wüste einer einst blühenden Region, die aufgrund der radikalen sowjetischen Bewässerungspolitik nun ganz ohne Wasser ist. Die Region Transoxiana (griechisch für „jenseits des Oxus“) im Südwesten Kasachstans, Usbekistans und Tadschikistans, einst der östliche Teil des hellenistischen Regimes unter Alexander dem Großen und die ehemalige Heimat der Nomadenstämme Persiens und Turans an den Ufern des Oxus, blieb für viele Jahrhunderte eine wichtige Handelsregion entlang der Nördlichen Seidenstraße mit blühenden Zivilisationen und fruchtbaren Ebenen. Von der ehemaligen sowjetischen Politik in Mitleidenschaft gezogen und für kommerzielle und kulturelle Belange irrelevant, liegt Transoxiana heute kahl und entblößt in einem surrealen Daseinszustand mit ausrangierten Fischereifloten auf staubigem Terrain, verwüstet von Schrottmetsammler:innen, während seine Bewohner:innen zusehen, wie das Meer immer weiter in die unerreichbare Ferne einer scheinbar besseren Welt rückt. Menlibayeva erzählt in einer traumhaften Mischung aus Dokumentation und Fantasie die Geschichte einer jungen Fischertochter, die die dramatischen Veränderungen der Landschaft in der Aral-Region und ihrer Bevölkerung mit den Augen eines Kindes beobachtet. Menlibayeva führt den Zuschauer visuell durch eine leere Landschaft und einen symbolischen Traum, in dem der Vater des Mädchens auf der Suche nach dem verbliebenen Meer

und neuen Fangplätzen seltsamen und vierbeinigen weiblichen Wesen (Kentauren) auf seinem Weg durch die lebensfeindliche Wüste begegnet. In Anlehnung an die Erscheinung der griechischen Sagengestalt des Kentauren erschafft Menlibayeva verführerische Mischwesen, die sowohl sexuell aufreizend als auch bizarr sind. Der Legende nach hielten die alten Griech:innen, als sie den Nomad:innen der transoxianischen Steppe zum ersten Mal auf ihren Pferden begegneten, diese zunächst für mythologische Vierbeiner, teils Mensch, teils Tier, und fürchteten ihre wilden und magischen Kräfte.

In *Transoxiana Dreams* spinnt Menlibayeva, selbst eine Bildzauberin, eine exzentrische Storyline und fantastische Bilderwelt aus ihrem eigenen atavistischen Repertoire; sie führt uns visuell durch eine existierende, aber unvorstellbare Landschaft in eine ferne und hypnotische Welt.



Tracey Moffatt

Doomed

Other



Tracey Moffatt's *Doomed* (2007) and *Other* (2010), from the *Hollywood Montage* series made together with Gary Hillberg, are videos collaged from clips of popular films and television programs, using the recognizable appeal of these quotations from the history of cinema and popular culture to create comically rousing celebrations of our fascination with global disaster and the perilous attractions of otherness. Shown here in an exhibition of art from elsewhere, celebrating otherness and taking place amidst the ongoing disaster of a global pandemic, these works are a lighthearted response to the severe situations we face today.

By means of its fast-paced montage of film clips, *Doomed* takes Hollywood's fixation with death and disaster to its ultimate cinematic end. Using fictional and reconstructed disastrous events, Moffatt creates a highly entertaining and blackly-humorous take on the bleak side of our psychological landscape. Each clip carries a particular cargo of references. They occupy their own unique symbolism and filmic territory—the poignant, sublime, epic, tragic, the B-grade and the downright trashy. Playing with the disaster genre, and looking at the forms of filmic entertainment, as well as 'art as entertainment', Moffatt addresses what it is about death and destruction that we invariably find so entertaining. The rousing music manipulates our emotions, as the soundtrack builds and peaks to climactic effect. Yet for all the destruction that we see and enjoy on screen, the title '*Doomed*' has the quality of the not yet destroyed. It is a description that is applied to individuals, families, lovers, politics, and nations—an observation made from the outside and yet containing the possibility and hope that the situation can be salvaged.

Previous page
[vorhergehende Seite](#)

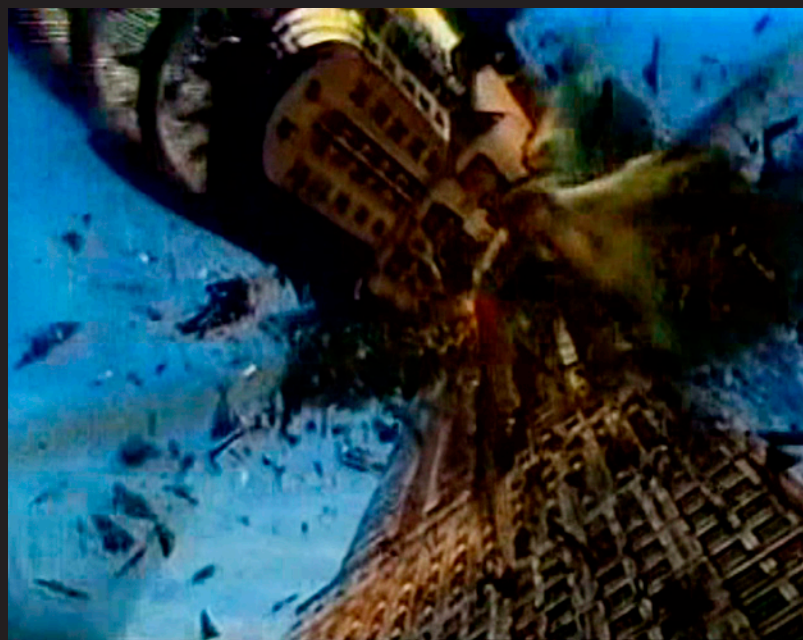
Other
 2009, Video, 6' 30" ▶ Cat 31

Next spread
[nachfolgende Doppelseite](#)

Doomed
 2007, Video, 9' 21" ▶ Cat 30

In *Other* (2009) Moffatt uses the clichés of cinematic representation of the 'Other' to trace a pop culture history of how the West has represented its encounters with countries and peoples that are not itself. These mainstream representations humorously reveal more about the cultures that made and consumed these films than about the countries, peoples and histories they purport to depict. The 'Other' here is a people and a place where the transgression of race, gender, and cultural norms can be imagined but which has little to do with any anthropological reality. As the clichés pile up, *Other* is hugely entertaining, fast paced and sexy as it rolls through 60 years of moving image history. It also reiterates how desire, looking, power and the cinematic experience are so closely intertwined. In its mesmerizing focus on interracial encounters as imagined by Hollywood and TV directors, *Other* opens with sequences of first contact between Europeans and non-Europeans, appraising each other visually, escalating from fear to curiosity and desire, where glances become lingering and erotically charged. The glance becomes a touch, and the erotic tension mounts as Western social structures erode and we see a kitsch frenzied depiction of the Other as threatening, feverish, abandoned and erotic in faux-tribal gatherings and frenzied choreographed dance sequences, moving closer and closer to orgiastic sexual abandonment. In the final sequences desire is consummated in wild encounters which transgress race and gender, culminating in literally explosive moments which revel in the clichés of cinematic sexual orgasm: fires burn, volcanoes erupt and finally planets explode.

"Other is a fast-paced montage of film clips depicting attraction between races. Marlon Brando looks at Tahitian girls and Samantha from *Sex and the City* ogles an African American football player in the men's locker room. Seven minutes of gazing and touching and exploding volcanoes. Very funny, very hot."
[Tracey Moffatt]



Tracey Moffatts *Doomed* (2007) und *Other* (2010) aus der gemeinsam mit Gary Hillberg geschaffenen Serie *Hollywood Montage* sind aus Ausschnitten populärer Filme und Fernsehsendungen collagierte Videos, die den Wiedererkennungswert dieser Zitate der Kinogeschichte und der Populärkultur nutzen, um unsere Faszination für globale Katastrophen und die gefährliche Anziehungskraft der „Otherness“ humoristisch mitreißend zu zelebrieren. Diese Werke, die hier in einer Ausstellung mit Kunst von „anderswo“ gezeigt werden, die das Anderssein zelebriert und inmitten der anhaltenden Katastrophe einer globalen Pandemie stattfindet, sind eine unbeschwerte Antwort auf die ernstesten Situationen, mit denen wir heute konfrontiert sind.

Mit der rasanten Montage von Filmausschnitten treibt *Doomed* Hollywoods Fixierung auf Tod und Katastrophe auf die cineastische Spitze. Anhand von fiktiven und rekonstruierten Katastrophen schafft Moffatt einen höchst unterhaltsamen, von schwarzem Humor geprägten Blick auf die düstere Seite unserer psychologischen Landschaft. Jede Sequenz trägt eine besondere Ladung an Referenzen in sich. Sie haben ihre eigene Symbolik und ihr eigenes filmisches Territorium — das Ergreifende, das Erhabene, das Epische, das Tragische, das Zweitklassige und das geradezu Trashige. Indem sie mit dem Katastrophengenre spielt und die Formen der filmischen Unterhaltung sowie „Kunst als Unterhaltung“ betrachtet, geht Moffatt der Frage nach, was wir an Tod und Zerstörung so unterhaltsam finden. Die mitreißende Musik manipuliert unsere Emotionen, während sich der Soundtrack aufbaut und zum Höhepunkt steigert. Doch bei aller Zerstörung, die wir auf der Leinwand sehen und genießen, hat der Titel *Doomed* die Qualität des noch nicht Zerstörten. Es ist eine Beschreibung, die auf Individuen, Familien, Liebende, Politik und Nationen angewendet wird — eine Beobachtung, die von außen geschieht und dennoch die Möglichkeit und Hoffnung enthält, dass die Situation gerettet werden kann.

In *Other* (2009) nutzt Moffatt die Klischees der filmischen Darstellung des „Anderen“, um eine Popkultur-Geschichte darüber nachzuzeichnen, wie der Westen seine Begegnungen mit Ländern und Völkern, die nicht er selbst sind, dargestellt hat. Diese Mainstream-Darstellungen verraten auf humorvolle Weise mehr über die Kulturen, die diese Filme gemacht und konsumiert haben, als über die Länder, Völker und Geschichten, die sie vorgeben, darzustellen. Das „Andere“ ist hier ein Volk und ein Ort, an dem die Überschreitung von „Rassen“- , Geschlechter- und Kulturnormen imaginiert werden kann, der aber wenig mit einer anthropologischen Realität zu tun hat. *Other* ist enorm unterhaltsam, rasant und sexy, während es mit sich auftürmenden Klischees durch 60 Jahre Geschichte des bewegten Bildes rollt. Es verdeutlicht auch, wie eng Begehren, Blicke, Macht und das Kinoerlebnis miteinander verwoben sind. Mit einem hypnotisierenden Fokus auf Begegnungen zwischen Menschen verschiedener Hautfarben, wie sie sich Hollywood- und Fernsehregisseure vorstellten, beginnt *Other* mit Sequenzen des ersten Kontakts zwischen Europäer:innen und Nichteuropäer:innen, die sich gegenseitig visuell begutachten, wobei Angst zu Neugier und Begehren eskaliert, Blicke verweilen und erotisch aufgeladen werden. Der Blick wird zur Berührung, und die erotische Spannung steigt, während westliche soziale Strukturen erodieren und wir eine kitschige, rasende Darstellung des „Anderen“ als bedrohlich, fiebrig, haltlos und erotisch in vorgetäuschten Stammesversammlungen und rasend choreografierten Tanzsequenzen sehen, die sich immer mehr einer orgiastischen sexuellen Hingabe annähern. In den Schlussequenzen vollzieht sich das Begehren in wilden Begegnungen, die Hautfarbe und Geschlecht überschreiten und in buchstäblich explosiven Momenten

gipfeln, die in den Klischees des filmischen Sexualorgasmus schwelgen: Feuer brennen, Vulkane brechen aus und schließlich explodieren Planeten.

„Other ist eine rasante Montage von Filmausschnitten, die die Anziehungskraft zwischen verschiedenen Ethnien zeigen. Marlon Brando schaut sich tahitianische Mädchen an und Samantha aus *Sex and the City* beäugt einen afroamerikanischen Footballspieler in der Männerumkleide. Sieben Minuten voller Blicke, Berührungen und explodierender Vulkane. Sehr lustig, sehr heiß.“
[Tracey Moffatt]

Gulnur Mukazhanova

Iron Woman

The sculptural installation *Iron Woman* (2010) is one of the first works Gulnur Mukazhanova created after moving to Berlin from her native Kazakhstan. In this work, the artist undertakes a personal research of female identity in her Central Asian culture. The sculptural object made of metal nails and chains takes the form of an intimate undergarment, which was worn by the artist in a related series of photographs. Mukazhanova explores a woman's body in the conflict zones of sensuality and ideology — at the intersections of personal and social environment, of ethnic vs. global culture, of modernity vs. tradition. Significations of sexuality move between the prohibited and the accessible, the exotic and the familiar, the fetishized and the mundane, the carnal and the sacred. Within this evocative object *Iron Woman* exists the duality of a very personal point of female resistance, alongside a loudly feminist cry against female oppression in its multitude of forms.

Next spread

nachfolgende Doppelseite

Iron Woman

2010, Installation: nails, screws, metal wire, chain

Installation: Nägel, Schrauben, Metalldraht, Kette,

40 × 30 × 5 cm ▶ Cat 32

Die skulpturale Installation *Iron Woman* (2010) ist eine der ersten Arbeiten, die Gulnur Mukazhanova nach ihrem Umzug aus ihrer Heimat Kasachstan nach Berlin geschaffen hat. In dieser Arbeit unternimmt die Künstlerin eine persönliche Recherche zur weiblichen Identität in ihrer zentralasiatischen Kultur. Das skulpturale Objekt aus Metallnägeln und Ketten nimmt die Form eines intimen Untergewandes an, das von der Künstlerin in einer dazugehörigen Fotoserie getragen wurde. Mukazhanova erforscht den Körper einer Frau in den Konfliktzonen von Sinnlichkeit und Ideologie — an den Schnittstellen von persönlichem und sozialem Umfeld, von ethnischer vs. globaler Kultur, von Moderne vs. Tradition. Bedeutungen von Sexualität bewegen sich zwischen dem Verbotenen und dem Zugänglichen, dem Exotischen und dem Vertrauten, dem Fetisch und dem Alltäglichen, der Fleischeslust und dem Sakralen. In dem beschwörenden Objekt *Iron Woman* existiert die Dualität eines sehr persönlichen Ansatzes des weiblichen Widerstands neben einem lauten feministischen Ruf gegen die Unterdrückung von Frauen in ihren vielfältigsten Formen.



Anxiong Qiu

Anxiong Qiu's *Cake* (2014) combines painting, drawing and claymation with a discordant soundtrack of mechanical noises to offer an exquisitely crafted contemplation on the past, the present, and the relationship between the two. At once timeless and prescient, this work made six years before the viral pandemic of Corona, already evokes a mounting sense of emergency. With heart-rate monitors, sirens, and police radio scanners running throughout the soundtrack, and images of wrestlers rendered in a variety of media, this work can be read as particularly emblematic of our struggles in a pandemic age. *Cake* marks Qui Anxiong's first venture into animation with clay. As in the creation of his previous video works, the artist generates thousands of acrylic-on-canvas paintings that are often erased and reworked as the film evolves. These are digitized and organized in a laborious effort that results in the final animated video. Though working in acrylic paint, Qiu makes it look like ink on rice paper and by doing so, has established himself at the forefront of the experimental ink painting movement, combining classical aesthetics with contemporary digital technology.

Cake

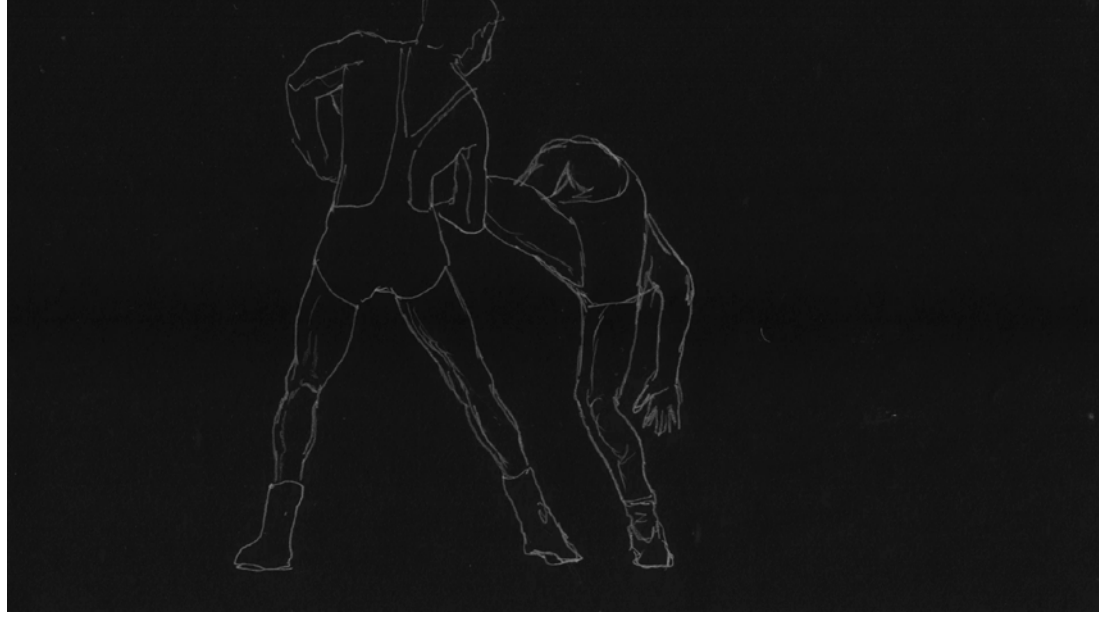
Next spread

nachfolgende Doppelseite

Cake

2014, Video Animation, 6' 2" ▶ Cat 33

Qiu Anxiong's *Cake* (2014) kombiniert Malerei, Zeichnung und Knetanimation mit einem unharmonischen Soundtrack mechanischer Geräusche, um eine exquisit gestaltete Kontemplation über die Vergangenheit, die Gegenwart und die Beziehung zwischen beiden zu offrieren. Diese zeitlose und zugleich vorausschauende Arbeit, die sechs Jahre vor der viralen Coronapandemie entstand, evoziert bereits ein wachsendes Gefühl des Notstands. Mit Herzfrequenzmonitoren, Sirenen und Polizeifunk-Scannern als Bestandteile des Soundtracks und Bildern von Wrestlern, die in einer Vielzahl von Medien gerendert wurden, kann diese Arbeit als besonders sinnbildlich für unsere Kämpfe in einem pandemischen Zeitalter gelesen werden. *Cake* ist Qui Anxiong's erster Ausflug in die Animation mit Tonmasse. Wie bei der Entstehung seiner früheren Videoarbeiten generiert der Künstler Tausende von Gemälden aus Acryl auf Leinwand, die im Laufe der Entwicklung des Films oft ausgelöscht und überarbeitet werden. Diese werden digitalisiert und in einer mühsamen Arbeit zusammengestellt, aus der schließlich das animierte Video entsteht. Obwohl er mit Acrylfarbe arbeitet, lässt er diese wie Tinte auf Reispapier aussehen und hat sich damit an der Spitze der experimentellen Tuschemalerei-Bewegung etabliert, die klassische Ästhetik mit zeitgenössischer digitaler Technologie verbindet.



Varvara Shavrova

*The Opera:
Three Transformations*



The Opera (2010/16) portrays the gender fluidity in traditional Peking opera. Made during the 6-year period in which Shavrova was living in Beijing, the project includes photography, sound and video projections compiled from over 60 hours of video footage shot in various Peking Opera performances, theatres, dressing rooms, and private meetings. *The Opera: Three Transformations*, shown here, is one aspect of the broader project, animating photographs of the Peking Opera artists taken during the production of *The Opera* film. *The Opera* is an insight into the fragile world as well as social and human aspects of the Peking Opera, one of the most revered cultural heritages of the Chinese national scene. The work focuses on the transformation of the Peking Opera artists from male to female, and from female to male. Although they are admired by society as artists, their true identities and personal hardships cannot be lived out openly.

Looking into the archaic and often utopian world of Chinese opera, Shavrova investigates issues of personal identity, sexuality and gender bending as they are manifested by both traditional and contemporary culture in modern day China. Balancing moments of pure visuality with the austere formal movement codes of traditional choreography, the video underscores the striking avant-garde qualities of this most traditional of art forms. *The Opera* is accompanied by a specially commissioned music score written by the Beijing-based composer Benoit Granier, that incorporates elements of traditional Chinese and contemporary electronic music.

Previous page and next spreads
[vorhergehende Seite und](#)
[nachfolgende Doppelseiten](#)
The Opera: Three Transformations
 2010/16, 3-channel Time-lapse Video
[Projections with Sound](#)
[3-Kanal-Zeitraffer-Videoprojektionen](#)
[mit Ton](#), 3' 41" ▶ Cat 34

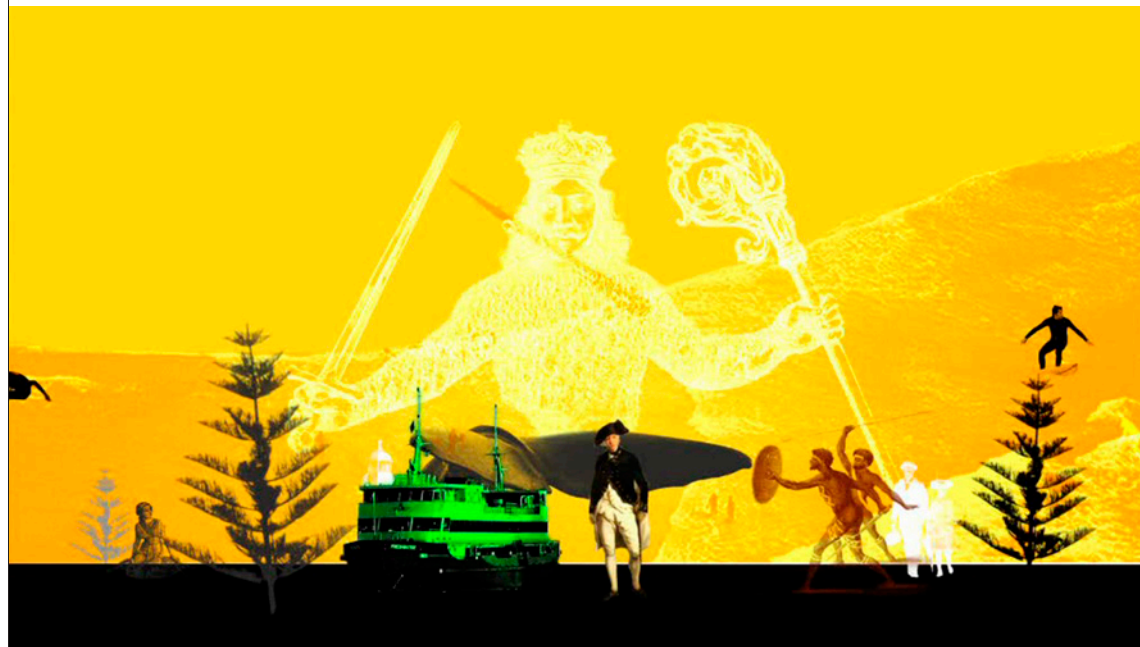
The Opera (2010/16) porträtiert die Gender-Fluidität in der traditionellen Peking-Oper. Das Projekt, das während des sechsjährigen Aufenthalts von Shavrova in Peking entstand, umfasst Fotografien, Ton- und Videoprojektionen, die aus über 60 Stunden Videomaterial zusammengestellt wurden, das bei verschiedenen Aufführungen der Pekingoper, in Theatern, Umkleideräumen und bei privaten Treffen aufgenommen wurde. *The Opera: Three Transformations*, das hier gezeigt wird, ist ein Aspekt des umfassenderen Projekts und animiert Fotografien der Künstler:innen der Peking-Oper, die während der Produktion des Films *The Opera* aufgenommen wurden. *The Opera* ist ein Einblick in die zerbrechliche Welt sowie in die sozialen und menschlichen Aspekte der Peking-Oper, einem der am meisten verehrten nationalen Traditionen des chinesischen Kulturerbes. Das Werk konzentriert sich auf die Verwandlung der Künstler:innen der Pekingoper von Männern zu Frauen und von Frauen zu Männern. Obwohl sie von der Gesellschaft als Künstler:innen bewundert werden, können sie ihre wahren Identitäten und persönlichen Nöte nicht offen ausleben.

Mit einem Blick in die archaische und oft utopische Welt der chinesischen Oper untersucht Shavrova Fragen der persönlichen Identität, der Sexualität und der Überschreitung von Geschlechterrollen, wie sie sich sowohl in der traditionellen als auch in der zeitgenössischen Kultur im heutigen China manifestieren. Das Video balanciert Momente reiner Visualität mit den strengen formalen Bewegungskodes der traditionellen Choreographie und unterstreicht so die beeindruckenden avantgardistischen Qualitäten dieser traditionellsten aller Kunstformen. *The Opera* wird von einer eigens in Auftrag gegebenen Musik begleitet, die der in Peking lebende Komponist Benoit Granier geschrieben hat und die Elemente traditioneller chinesischer und zeitgenössischer elektronischer Musik enthält.

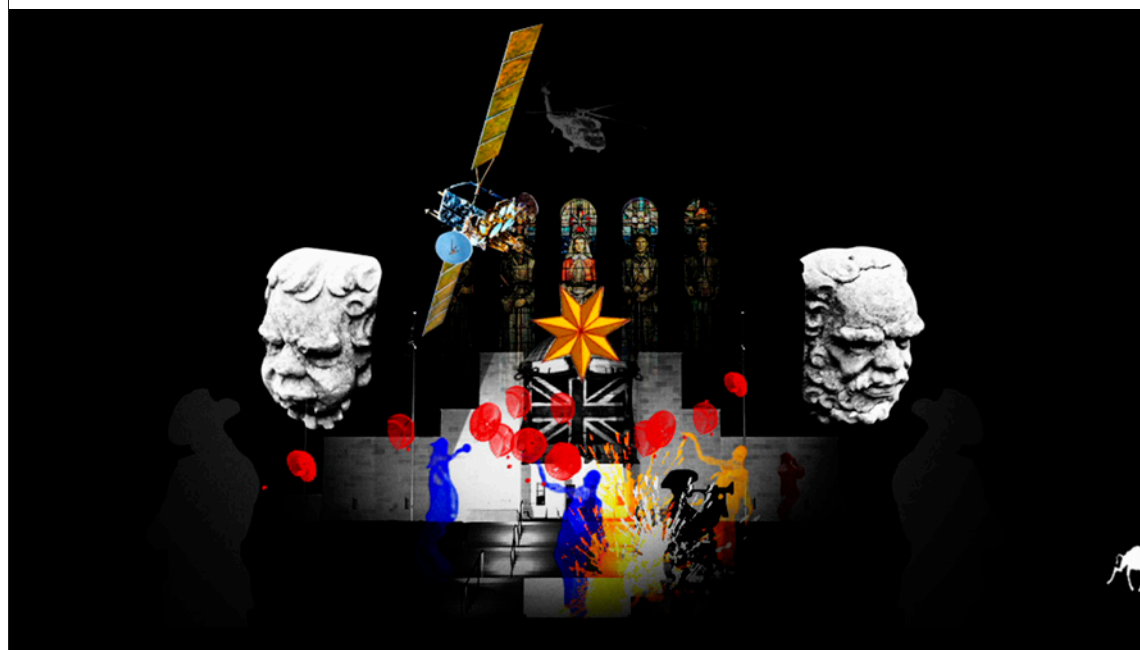


Sumugan Sivanesan

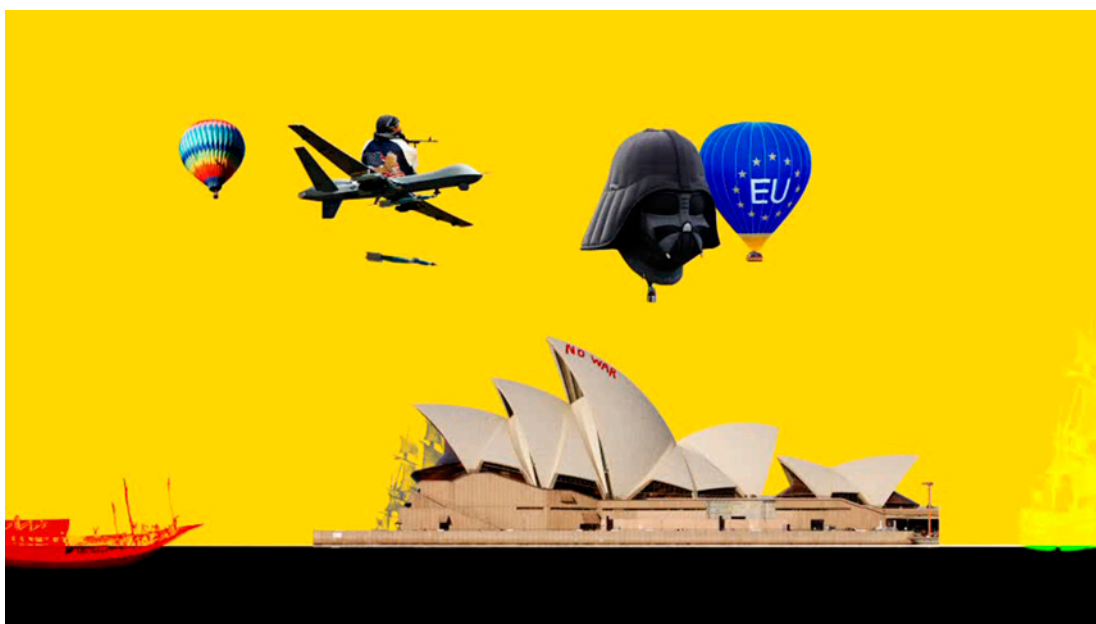
A Children's Book of War



143



Sumugan Sivanesan



The short animation *A Children's Book of War* (2010), packed with seemingly cheerful imagery and low-tech video game aesthetics, is not at all what it initially appears. Packed into this concise video collage are images comingling diverse icons of popular culture with references to centuries of colonial conflicts underlying the foundation myths of Australian nationhood. The power of *A Children's Book of War* lies in its jarring conjunction of war, sovereignty, and violence with a format usually reserved for much more lighthearted topics. With its bright color palette and amusing soundscape, this video incorporates iconography as diverse as Julian Assange, the Sydney Opera House, and the frontispiece of Thomas Hobbes' *Leviathan*. Sivanesan's research underlying this work draws upon Giorgio Agamben's notion of the "state of exception" to discuss 9/11, Australia entering the Iraq War in 2003, the 2010 Haiti earthquake, and the first fateful contact that Captain Cook made in Australia.

The "state of exception," in short, is the temporary suspension of the rule of law in the name of a greater force — whether that be a defense against insurrectionary forces or the preservation of the very constitution of a sovereignty. Sivanesan seeks to remind us that the sovereignty of Australia rests on the suspension of indigenous rights — indeed, that everywhere in the Western world our lives are made possible by suspensions of rights that are felt and suffered primarily elsewhere.

Previous pages

[vorhergehende Seiten](#)

A Children's Book of War

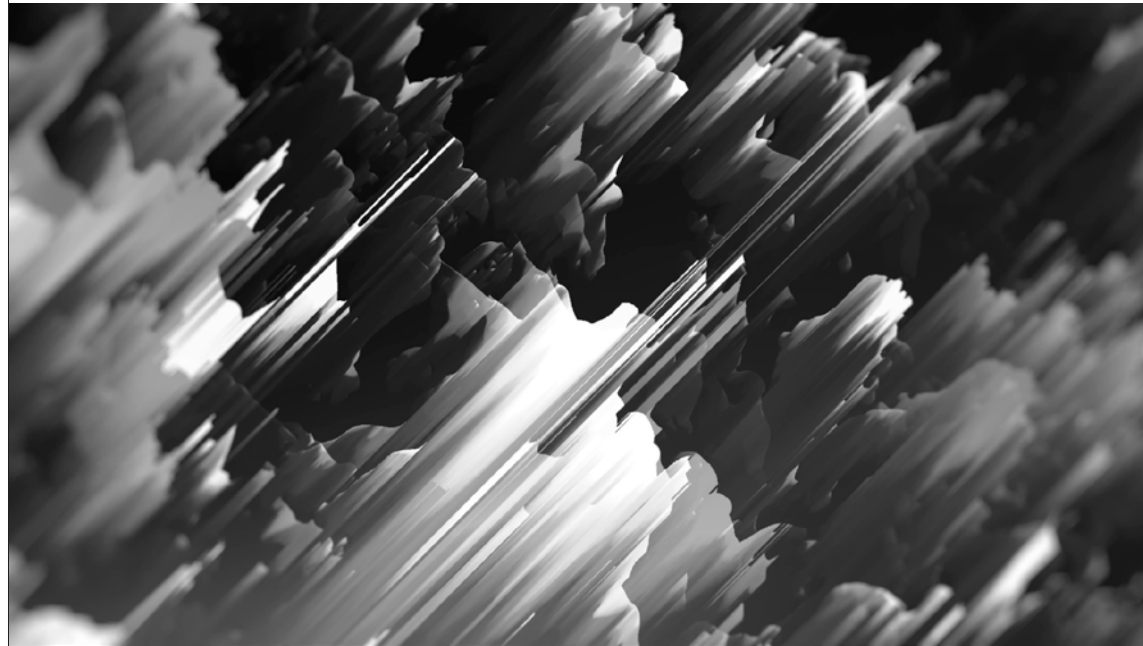
2010, Video Animation, 1' 45" ▶ Cat 35

Die kurze Animation *A Children's Book of War* (2010), vollgepackt mit scheinbar heiteren Bildern und einer low-tech Videospiel-Ästhetik, ist ganz und gar nicht das, was sie auf den ersten Blick zu sein scheint. In dieser prägnanten Videocollage vereinen sich Bilder verschiedener Ikonen der Populärkultur mit Verweisen auf jahrhundertlange koloniale Konflikte, die den Gründungsmythen der australischen Nation zugrunde liegen. Die Stärke von *A Children's Book of War* liegt in der verblüffenden Verbindung von Krieg, Souveränität und Gewalt mit einem Format, das normalerweise für viel unbeschwertere Themen reserviert ist. Mit seiner leuchtenden Farbpalette und der amüsanten Geräuschkulisse bezieht das Video eine so vielseitige Ikonografie wie Julian Assange, das Opernhaus von Sydney und das Titelbild von Thomas Hobbes' *Leviathan* ein. Die Recherchen Sivanesans, die dieser Arbeit zugrunde liegen, stützen sich auf Giorgio Agambens Begriff des „Ausnahmezustands“, um den 11. September 2001, den Eintritt Australiens in den Irak-Krieg 2003, das Erdbeben in Haiti 2010 und den ersten schicksalhaften Kontakt, den Captain Cook in Australien machte, zu diskutieren.

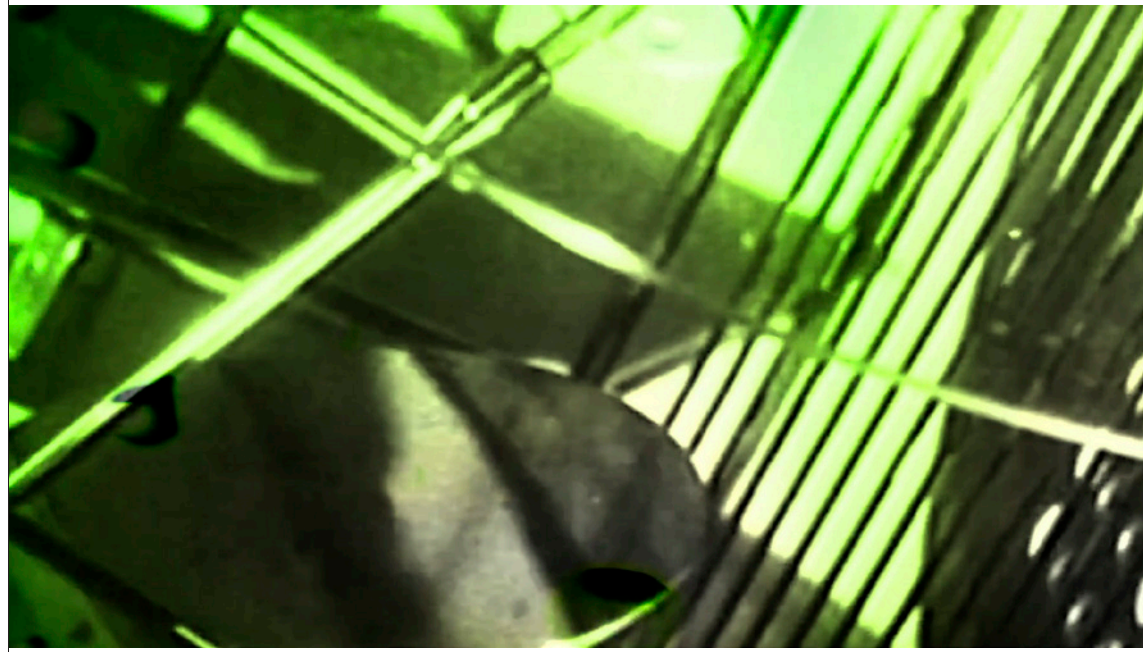
Der „Ausnahmezustand“ ist, kurz gesagt, die vorübergehende Aussetzung der Rechtsstaatlichkeit im Namen einer größeren Macht — sei es die Verteidigung gegen aufständische Kräfte oder die Bewahrung der Verfassung einer Staatshoheit. Sivanesan will uns daran erinnern, dass die Souveränität Australiens auf der Aussetzung indigener Rechte beruht — ja, dass überall in der westlichen Welt unser Leben durch die Aussetzung von Rechten ermöglicht wird, was vor allem anderswo gespürt und erlitten wird.

Light Space Materia

David Szaunder



David Szaunder



147

David Szauder's film *Light Space Materia* (2020) translates Bauhaus ideas on technology, new materials, and light into a digital context, upgrading an iconic work of the 1930's into a 3D digital animation and algorithmically derived soundscape. Taking as his inspiration the kinetic light and sound sculpture *Light Space Modulator* (1930) by one of the founding fathers of the Bauhaus, Moholy-Nagy, David Szauder re-created his own large-scale rendition of this iconic work — *Light Space Modulator* (2020). Szauder subsequently used this installation as the basis upon which to make a series of over 100 videos, digital animations, and soundscapes.

David Szauder recontextualizes into digital media the driving principal of the Bauhaus, Moholy-Nagy's aim to revolutionize human perception and thereby enable society to better apprehend the modern technological world. Szauder's analysis of the Bauhaus-related kinetics of the original piece focuses on the fundamental question of how contemporary technology could change the formal expression of movement and capture the physicality of materials in a digital context. The Bauhaus always held an important pioneering position in the relationship of art to technology. This characteristic forms the essential basis of Szauder's work, which applies computer code to create his animations and soundscapes derived from the ambient sound and kinetic movement of his *Light Space Modulator* sculpture using algorithms based on motion analysis. This soundscape accompanies Szauder's film *Light Space Materia*, which commingles found footage related to the seminal ideas of the Bauhaus with digital 3D animations made by the artist to foreground the haptic qualities of the materiality of the image.

Previous page and next spread

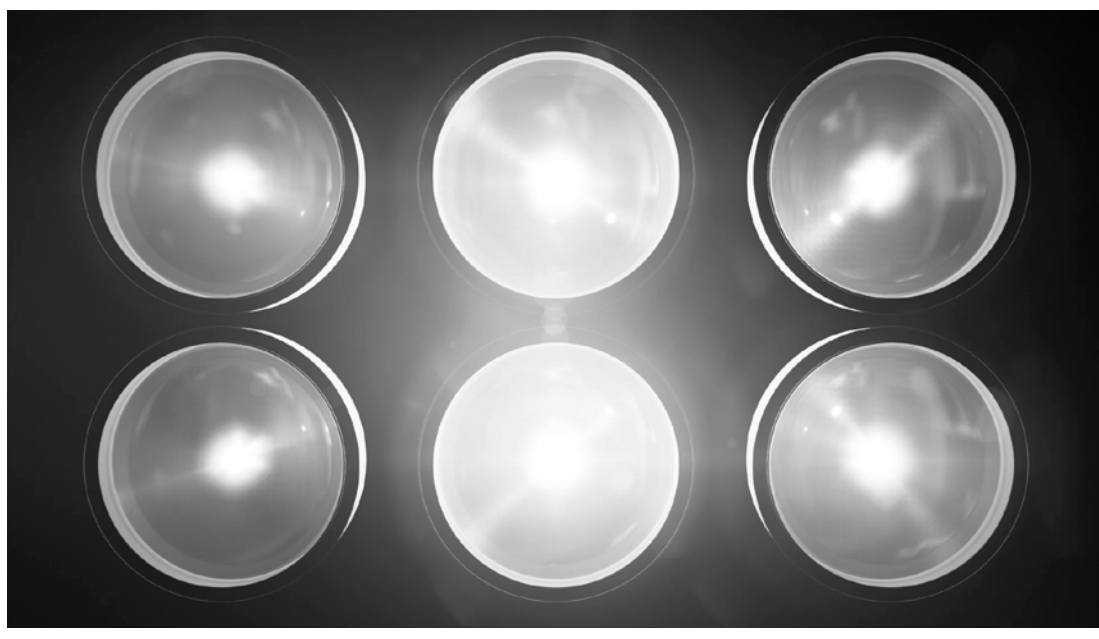
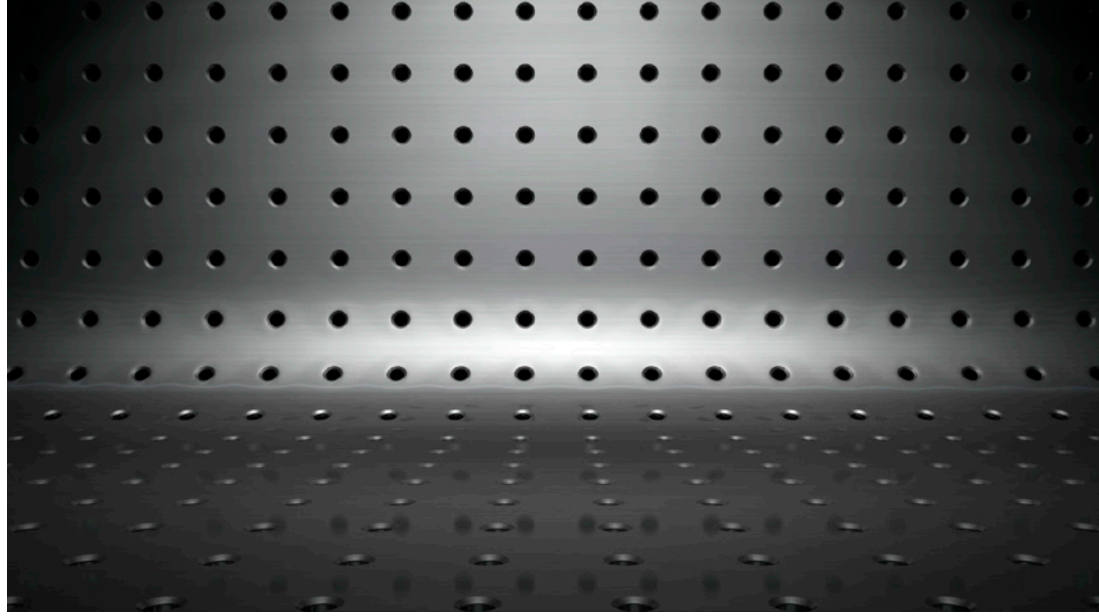
[vorhergehende Seiten und](#)
[nachfolgende Doppelseite](#)

Light Space Materia

2020, HD Video, Digital Animation, 8' 27" ▶ Cat 36

David Szauders Film *Light Space Materia* (2020) überträgt vom Bauhaus stammende Ideen zu Technologie, neuen Materialien und Licht in einen digitalen Kontext, indem er ein ikonisches Werk aus den 1930er Jahren in eine digitale 3D-Animation und eine algorithmisch abgeleitete Klanglandschaft überführt. David Szauder ließ sich von der kinetischen Licht- und Klangskulptur *Light Space Modulator* (1930) von Moholy-Nagy, einem der Gründerväter des Bauhauses, inspirieren und schuf seine eigene großformatige Wiedergabe dieser ikonischen Arbeit — *Light Space Modulator* (2020). Szauder nutzte diese Installation anschließend als Grundlage für eine Serie von über 100 Videos, digitalen Animationen und Soundscapes.

David Szauder rekontextualisiert das treibende Prinzip des Bauhauses in den digitalen Medien, Moholy-Nagys Ziel, die menschliche Wahrnehmung zu revolutionieren und dadurch der Gesellschaft zu ermöglichen, die moderne technologische Welt besser zu begreifen. Szauders Analyse der Kinetik des Originalstücks mit Bezug zum Bauhaus konzentriert sich auf die grundlegende Frage, wie zeitgenössische Technologie den formalen Ausdruck von Bewegung verändern und die Körperlichkeit von Materialien in einem digitalen Kontext erfassen könnte. Das Bauhaus hatte stets eine wichtige Vorreiterposition im Verhältnis von Kunst und Technik inne. Diese Eigenschaft bildet die wesentliche Grundlage von Szauders Arbeit, der mit Hilfe von Computercode seine Animationen und Soundscapes erstellt, die aus dem Umgebungsklang und der kinetischen Bewegung seiner *Light Space Modulator* — Skulptur mit Hilfe von Algorithmen, die auf der Bewegungsanalyse basieren, abgeleitet werden. Diese Klanglandschaft begleitet Szauders Film *Light Space Materia*, der gefundenes Filmmaterial, das sich auf die bahnbrechenden Ideen des Bauhauses bezieht, mit digitalen 3D-Animationen des Künstlers vermischt, um die haptischen Qualitäten der Bildmaterialität in den Vordergrund zu stellen.



Shingo Yoshida

The Summit



153



Shingo Yoshida

Following in his father's and grandfather's footsteps, Shingo Yoshida embarks upon a journey to the peak of Mt. Fuji — Japan's national monument. *The Summit* was made at the height of the global pandemic lockdown in the winter of 2020, when the closest most of us got to travelling was looking through old photographs or watching films about far-away places. Yoshida chose this time of travel bans and closed borders in which to undertake this most personal of journeys, travelling back to Japan from Berlin in order to re-live his forefathers' dream to place his grandfather's poetry atop Mount Fuji. *The Summit* is a film of static shots and mobilized photographs. In an interplay between photography and moving image, the video comingles images filmed by the artist in his ascent up the mountain, with historic footage of the construction of the observatory at its peak, and family photographs from 1974 — the year of the artist's birth — of his father and grandfather placing the engraved boulder beside the observatory. This intergenerational journey through a timeless landscape is the work of an artist who approaches his practice like an explorer, inviting us to accompany him on his travels.

“On August 20th, Shōwa 49 (1974), a stone tablet inscribed with a haiku was set atop Mt. Fuji. This was my father's near-reckless project — to fulfill the dream of my grandfather who was a haiku poet — to bring a stone tablet to Kengamine next to the observatory on Mt. Fuji, the highest peak of Japan worshipped as its symbol from ancient times.”
[Shingo Yoshida]

Previous page and next spread
vorhergehende Seite und
nachfolgende Doppelseiten
The Summit
2020, 4K Video, 23' 54" ▶ Cat 37

Den Spuren seines Vaters und Großvaters folgend, begibt sich Shingo Yoshida auf eine Reise zum Gipfel des Mt. Fuji — Japans Nationaldenkmal. *The Summit* wurde auf dem Höhepunkt des globalen pandemiebedingten Lockdowns im Winter 2020 gedreht, als die meisten von uns dem Reisen am nächsten kamen, indem sie sich alte Fotos oder Filme über weit entfernte Orte ansahen. Yoshida wählte diese Zeit der Reiseverbote und geschlossenen Grenzen, um diese persönlichste aller Reisen zu unternehmen. Er reiste von Berlin zurück nach Japan, um den Traum seiner Vorfahren wieder aufleben zu lassen, die Gedichte seines Großvaters auf dem Berg Fuji zu platzieren. *The Summit* ist ein Film aus statischen Aufnahmen und abgefilmten Fotografien. In einem Wechselspiel zwischen Fotografie und Bewegtbild verbindet das Video Bilder, die der Künstler bei seinem Aufstieg auf den Berg gefilmt hat, mit historischen Aufnahmen vom Bau des Observatoriums auf dem Gipfel und Familienfotos aus dem Jahr 1974 — dem Geburtsjahr des Künstlers — von seinem Vater und Großvater, die den gravierten Felsblock neben dem Observatorium platzieren. Diese generationenübergreifende Reise durch eine zeitlose Landschaft ist das Werk eines Künstlers, der sich seiner Praxis wie ein Entdecker nähert und uns einlädt, ihn auf seinen Reisen zu begleiten.

„Am 20. August, Shōwa 49 (1974), wurde auf dem Gipfel des Mt. Fuji eine Steintafel mit einem eingemeißelten Haiku platziert. Damit erfüllte mein Vater den Traum meines Großvaters, der ein Haiku-Dichter war, eine Steintafel neben dem Observatorium auf dem Kengamine-Gipfel des Mt. Fuji, dem höchsten Berg Japans, der von alters her als Symbol verehrt wird, zu bringen.“
[Shingo Yoshida]

下界まで断崖富士の壁に立つ 山口誓子

[Standing atop a sheer cliff of Mt. Fuji continuing down to the world below]

Seishi YAMAGUCHI

大沢崩れ覗きてすくむ登山靴 北舟子 (祖父)

[Looking down Osawa Kuzure my feet tremble]

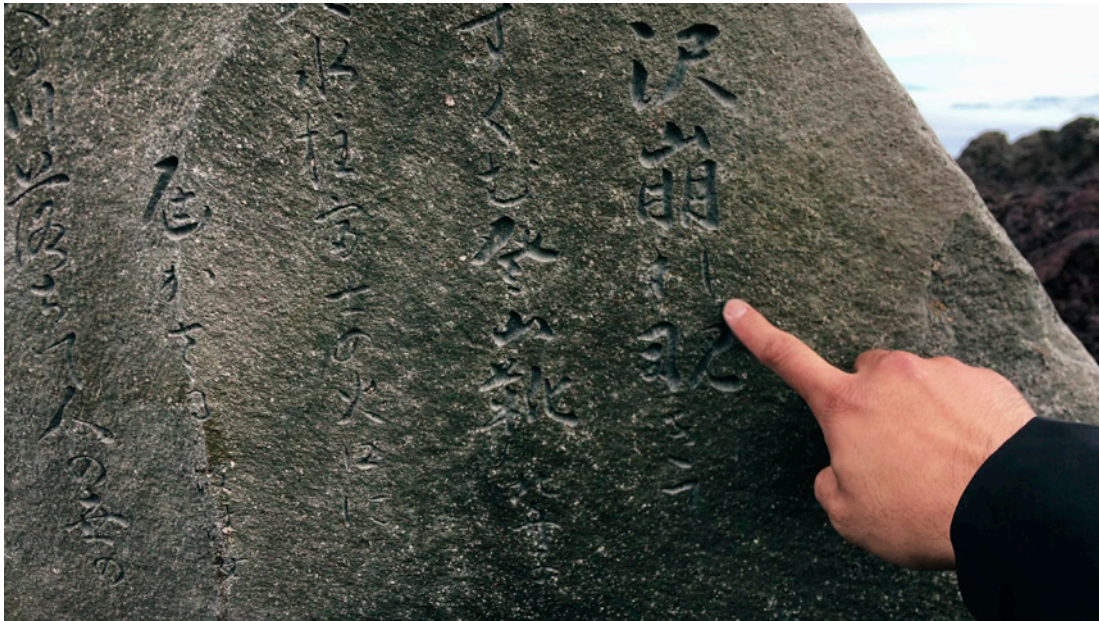
Hokushushi

初富士に一礼頂に父の句碑 南舟子 (父: 菊次郎)

[Making a bow to Mt. Fuji on New Year, where stands a stone tablet inscribed with my father's haiku]

Nanshushi

[Translation of the HAIKU in the video]







Artist Biographies Künstlerbiografien

aaajiao

Born 1884, Xi'an, China.
Lives and works between Shanghai,
China and Berlin, Germany.

Active online as a media artist, blogger, activist and programmer, aaajiao is the virtual persona of Shanghai- and Berlin-based artist Xu Wenkai. Born in 1984 — the title of George Orwell's classic allegorical novel — in one of China's oldest cities, Xi'an, aaajiao's art and works are marked by a strong dystopian awareness, literati spirit and sophistication. Many of aaajiao's works speak to new thinking, controversies and phenomenon around the Internet, with specific projects focusing on the processing of data, the blogosphere and China's Great Fire Wall. aaajiao's work is interdisciplinary, extending from post-internet art to architecture, topography, design, and beyond to capture the pulse of the young generations consuming cyber technology and living in social media.

aaajiao's work has been featured in numerous exhibitions around the world. Recent shows include: "Deep Simulator" Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin (2019–2021); *Art in the Age of the Internet, 1989 to Today*, The Institute of Contemporary Art, Boston, USA (2018); *unREAL*, Haus der elektronischen Künste, Basel, Switzerland (2017); *Shanghai Project Part II*, Shanghai, China (2017); *Remnants of an Electronic Past*, Centre for Chinese Contemporary Art, Manchester, UK (2016); OCAT Contemporary Art Terminal Xi'an, China (2016), *Temporal Turn: Art and Speculation in Contemporary Asia*, Spencer Museum of Art, Kansas, USA (2016); *Take Me (I'm Yours)* (curated by Hans Ulrich Obrist, Jens Hoffmann and Kelly Taxter), Jewish Museum, New York, USA (2016); *Overpop*, Yuz Museum, Shanghai,

China (2016); *Hack Space* (curated by Hans Ulrich Obrist and Amira Gad), K11 Art Foundation Pop-up Space, Shanghai, and K11 Art Museum, Hong Kong, China (2016); *Globale: Global Control and Censorship*, ZKM | Centre for Art and Media, Karlsruhe, Germany (2015); *Thingworld International Triennial of New Media Art*, The National Art Museum of China, Beijing, China (2014); Transmediale Festival of Digital Art, Berlin, Germany (2010). aaajiao was awarded the Illy Present Future Prize in 2019, the Art Sanya Awards Jury Prize in 2014, and was nominated for the first edition of OCAT-Pierre Huber Art Prize in 2014.

Shaarbek Amankul

Born 1959 in Bishkek, Kyrgyzstan.
Lives and works in Bishkek.

Shaarbek Amankul is a curator and interdisciplinary artist working with a variety of media: ceramics, sculpture, installation, performance, video and photography, in addition to conceptual research projects. Amankul holds art and history degrees from Frunze Art College, Bishkek, Kyrgyzstan (1980) and Kyrgyz National University (1989), respectively. Amankul founded the international artist group Art Connection (2001–2006), the first art initiative in Kyrgyzstan focused on environmental issues. Amankul's conceptual and curatorial work also includes the extensive art platform B'Art Contemporary, which he founded in 2007 to instigate a critical arts dialogue between the communities of Central Asia and the global art world.

B'Art Contemporary, amongst the very first contemporary art initiatives in Kyrgyzstan, is an artistic research platform which considers art as an essential facilitator of critical dialogue on environmental, social, economic and cultural issues faced by the societies of Central Asia. To continue his mobile art practice and artistic research, in 2011 Shaarbek Amankul founded the Nomadic Art Camp, an series of nomadic art projects in Kyrgyzstan, using the practice of the traditional way of life of nomads as a source of inspiration for contemporary art practices. The project, continuing to this day, focuses on the relationship between art and the political, economic and social processes at the intersection of issues of globalization, migration and bio-cultural diversity.

Inna Artemova

Born Moscow, USSR.
Lives and works in Berlin, Germany.

Born in Moscow, Inna Artemova studied architecture at the Moscow Architectural Institute (MARCHI). For her diploma project, she received the 2nd prize of the Russian Federation. In 1998 she moved to Berlin and started to focus on her work as an artist in the field of painting and drawing. Artemova's practice remains heavily influenced by her professors at the MARCHI in Moscow, the "Paper Architects", a movement originating in the 1980s that developed futuristic architectural creations never intended to be realized. The visionary projects of the Paper Architects and her experience of the failure of the Communist utopia with the fall of the Soviet Union, has led Artemova to explore, through her constructivist painting style, the ideas of architectural utopias from the 1960s up to her own futuristic visions. In creating utopian landscapes and spaces, Artemova interrogates the future of living spaces and their impact upon human relationships. The concept of utopia stands for a space of possibility in human consciousness in which the crucial questions have to be answered again and again: Is there no alternative to the reality in which we live? What will we do in the future? Do we have to fail because of our ideal ideas? Recent major exhibitions include: *Points of Resistance* with MOMENTUM, Berlin (2021); the Lahore Biennale, Pakistan (2020); and the Kyrgyz National Museum of Fine Arts presented her works in the solo show *Landscapes of Tomorrow* (2019). She has had numerous solo and group exhibitions in Germany, Austria and Italy. Additionally, her works were shown at international art fairs in Germany, the Netherlands, Switzerland, Denmark, the US, and Japan.

Eric Bridgeman

Born 1986 in Redcliffe, Queensland, Australia. Lives and works between Brisbane, Australia and Wahgi Valley, Jiwaka Province, Papua New Guinea.

Eric Bridgeman is a multidisciplinary artist, based in Australia and Papua New Guinea, working with photography, painting, installation, video and performance in a variety of applications often to do with masculinity, portraiture, culture and politics. His relational art works are framed by personal connections to his maternal Yuri Alaiku clan, from Omdara, Simbu Province, Papua New Guinea, and his paternal upbringing in the suburban landscape of Brisbane, Queensland, Australia. The dominant focus of his work involves the discussion of social and cultural issues, often using the theatre of sport as a springboard for his ideas, addressing notions of masculinity as expressed in sporting culture and in the realm of 'tribal warfare' in the PNG Highlands, which mimics the drama, color and trickery seen in its national sport, Rugby League. Challenging the hardwired stereotypes of centuries of colonialist ethnographies, Bridgeman uses reconstruction, slapstick, and parody, to interrogate his own cultural and sexual identity in a broader context of belonging. In doing so, his work also seeks to address and subvert the harsh social realities of both his homeland cultures.

Bridgeman holds a Bachelor of Photography from the Queensland College of Art, Griffith University, Brisbane (2010), where he developed his seminal work *The Sport and Fair Play of Aussie Rules* (2008–2010). Significant solo exhibitions and commissions include: *Kala Büng*, Milani Gallery, Brisbane, AU (2018); *My Brother and the Beast*, Gallerysmith, Melbourne, AU (2018); SNO 145, Sydney Non-Objective, Sydney, AU (2018); *The Fight*, Monash Gallery of Art, Melbourne, AU (2017); *All Stars*, Carriageworks, Sydney, AU (2012); *Haus Man*, Museum of Contemporary Art Australia (MCA), Sydney, AU (2012). Recent group exhibitions include: *Nirin*, the 22nd Biennale of Sydney, AU (2020); *Just Not Australian*, Artspace, Sydney, AU (2019); *Australians in PNG*, Monash Gallery of Art, Melbourne, AU (2017); *Number 1 Neighbour*, Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA), Brisbane, AU (2016); The 8th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, QAGOMA, Brisbane, AU (2015–2016).

Stefano Cagol

Born 1969 in Trento, Italy.
Lives and works in Trento.

Stefano Cagol studied at the Brera Academy of fine arts and Ryerson University in Toronto with a post-doctoral fellowship. His works, often multi-form and multi-sited, reflect on the issues of nowadays, from borders to viruses, to ecological issues and human interference upon nature. He is the recipient of prestigious awards including: the Italian Council (2019); the Visit of Innogy Stiftung (2014); and Terna Prize for Contemporary Art (2009). He participated in numerous international Biennales, including: 14th Curitiba Biennial, Brazil (2019–20); OFF Biennale Cairo, Egypt (2018); Manifesta 11, Zurich, Switzerland, (2016); and the 2nd Xinjiang Biennale, China (2014); 55th Venice Biennale, Venice, Italy (2013) invited by the Maldives Pavilion; 54th Venice Biennale, Venice, Italy (2011) with a solo collateral event; 4th Berlin Biennale, Germany (2006); 1st Singapore Biennale, Singapore (2006).

Cagol has held solo exhibitions at: CCA Center for Contemporary Art Tel Aviv, Israel; MA*GA Museum, Italy; at MARTa, Herford, Germany; CLB Berlin, Germany; ZKM Karlsruhe, Germany; MAXXI Museum in Rome, Italy; Madre, Naples, Italy; Museion in Bolzano, Italy; Kunsthalle St. Gallen, Switzerland; Museum Folkwang in Essen, amongst many others. Much of his work is created in the context of international residencies and fellowships, including: Italian Council, MOMENTUM AiR, Berlin, Germany (2019–20); Cambridge Sustainability Residency, Cambridge, UK (2016); RWE Foundation, MOMENTUM AiR, Berlin, Germany (2015); Air Bergen, Bergen, Norway (2014); Vir-Viafarini-in-Residence, Milan, Italy (2013); BAR International, Kirkenes, Norway (2010); International Studio and Curatorial Program ISCP, New York, USA (2010); International Center of Photography, New York, USA (2001).

Margret Eicher

Born 1955 in Viersen, Germany.
Lives and works in Berlin, Germany.

Margret Eicher works primarily with intricate digital collages produced as large format tapestries woven on a digital loom. Invoking the traditional use of the tapestry as a tool of wealth and power, and commenting on our increasing reliance on digital culture, Eicher fills her tapestries with contemporary icons from our overly mediated age alongside quotations from art history.

Recent solo exhibitions include: Stade, Schloß Agathenburg, Germany (2010); Erarta-Museum, St. Petersburg, Russian (2011); Goethe-Institut Nancy (F) Strasbourg (F) ARTE /ZKM Karlsruhe, Germany (2011); Hamburg Galerie Carolyn Heinz, Hamburg, Germany (2012); Kunstmuseum Heidenheim, Germany (2012); Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Berlin Orangerie Schloss Charlottenburg, Germany (2013); Anger Museum Erfurt, Kunstmuseum Ahlen, Germany (2014); CACTicino, Bellinzona, Switzerland (2014); Kunsthalle am Hamburger Platz, Berlin, Germany (2015); Gallery Baku, Azerbaijan (2015); Port 25 Mannheim, Germany (2016); Kunstverein Ulm, Germany (2017); Sprengel Museum, Hannover, Germany (2018); Museum Villa Stuck, Munich, Germany (2020); Haus am Lützowplatz, Berlin, Germany (2021);

Galerie Michael Janssen, Berlin, Germany (2021). Recent group exhibitions include: Kunsthalle Darmstadt, Germany (2008); Galerie Eugen Lendl, Graz, Austria (2010); Musee des Beaux-Arts de Tournai, Tournai, Belgium (2011); MOCAP, Krakow, Poland (2012); Museum Liner, Appenzell, Switzerland (2012); Rohkunstbau, Berlin/Roskow, Germany (2013); Tichy Foundation, Prague, Czech Republic (2013); MPK, Kaiserslautern, Germany (2014); Museum Kurhaus Kleve, Germany (2014); Gallery of Art Critics Palace Adria, Prague, Czech Republic (2015); KHM, Vienna, Austria (2015); Stresa, Italy (2015); Kaiserslautern, Germany (2016); Museum Liner, Appenzell, Switzerland (2017); Leipzig, Germany (2017); Galerie Deschler, Berlin, Germany (2017); Singen, Kunstmuseum, Germany (2017); ZKM, Karlsruhe, Germany (2017); Kunstverein Pforzheim, Haus am Lützowplatz Berlin, Kunstverein KunstHaus Potsdam, Germany (2018); Kunstverein Tiergarten, Berlin, Germany (2019); Room Berlin, Germany (2019); Stiftung Staatlicher Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Germany (2019); Berlin, Germany (2020); MOMENTUM & Kleiner von Wiese, Zionskirche, Berlin, Germany (2021).

Nezaket Ekici

Born 1970 in Kirsehir, Turkey.
Lives and works between Berlin & Stuttgart, Germany and Istanbul, Turkey.

Nezaket Ekici holds a degree in Fine Arts, an MA in Art Pedagogy, and an MFA degree, having studied Art History and Sculpture at the Ludwig-Maximilians-University and Fine Arts Academy Munich (1994–2000). From 2001 to 2004 she studied Performance Art under Marina Abramović at the Hochschule der Bildenden Künste Braunschweig. Ekici's video, installations and performances are often process-based and ask viewers to derive their own emotional and intellectual interpretations. In her work, complex, often controversial topics are tackled with humor in highly aesthetic compositions. Ekici frequently uses her own Turkish origins and education as a subject of tension, pitting her background against her living environment in Germany. Cultural, geographic and individual boundaries, transgressions, gender, authorial bodies, art history, religion, culture and politics are central to Ekici's works. By highlighting these themes in everyday life and placing them in a new context, she aims to interconnect every element to form a total work of art — a Gesamtkunstwerk. Nezaket Ekici has presented more than 250 different performances in more than 170 cities in over 60 countries on 4 continents.

Selected international exhibitions since 2000 include: Museum Haus der Kunst in Munich; The Irish Museum of Modern art in Dublin; 25. May Museum Belgrade; PAC Milano; Venice Biennale; P.S.1 New York; Van Gogh Museum Amsterdam; Reina Sophia Museum, Madrid; Museum of Contemporary Art, Istanbul; The Museum of Contemporary Art Taipei/ Taiwan; Poznan Biennale; Curiciba Biennale; Tel Aviv Museum of Art; Istanbul Modern; Marta Herford; Minsheng Art Museum Shanghai; Haus am Waldsee Berlin; KunstWerke Berlin; Oslo Museum; The Contemporary Art Gallery of Georgia, Georgia National Museum, Tbilisi; Museum of Contemporary Art in Krakow, Total Museum Seoul, and many more. Ekici was an Artist-in-Residence at the Cultural Academy Tarabya, Istanbul (2013–14), and was the recipient of the Rome Prize for an Artist Residency at the German Academy, Villa Massimo, Rome (in 2016–17). She received the Paula Modersohn-Becker Art Award (2018), and received the Berlin Culur Senate prize for her Artist Residency at the International Studio & Curatorial Program (ISCP) in Brooklyn, New York (2020).

Thomas Eller

Born 1964 in Coburg, Germany.
Lives and works in Berlin,
Germany and Beijing, China.

Thomas Eller started his studies in Fine Arts at the Hochschule der Künste of Berlin. After his forced dismissal, he went on to graduate in Sciences of Religion, Philosophy and Art History from the Freie Universität, Berlin (1989). After returning to Berlin from 9 years in New York, Eller founded the German edition of artnet magazine, where he served as editor-in-chief (2004–2008) and was appointed executive director of the German branch of artnet AG (2005–2008). In 2008–2009, Eller served as Artistic Director of the Temporäre Kunsthalle, Berlin. He has been a member of various institutions, including the Association of International Art Critics (AICA), a Member of the Board for Creative Industries at the Chamber of Commerce in Berlin, and on the Steering Committee for Creative Industries in the Berlin Senate. Since moving to Beijing in 2014, Eller has taught at the Chinese National Art Academy, Beijing (2019), Tianjin Academy of Fine Arts (TAFA) (2017),

Tsinghua University and Sotheby's Institute (2016–2017), and was associate researcher at Tsinghua University (2019–2020). He was a correspondent for Frankfurter Allgemeine Zeitung in Beijing (2016–2017). In 2018 he founded Gallery Weekend Beijing. And since 2018, Thomas Eller is the Founding Artistic Director of China Arts & Sciences in Jingdezhen — a major new art district to feature international artist residencies, a contemporary art museum and a biennial. Since 2013 to the present, Eller is president of RanDian art magazine. Thomas Eller has received various prizes, including the Karl-Schmidt-Rottluff Prize (1996), the Villa-Romana Prize (Florence, 2000), the Art Omi International Art Center (New York, 2002) and the Käthe-Kollwitz-Prize from the Akademie der Künste (Berlin, 2006). In his artistic practice, Eller has had innumerable international exhibitions dating back to 1991.

Theo Eshetu

Born 1958 in London, England.
Lives and works in Berlin, Germany.

Ethiopian artist Theo Eshetu was born in London, and grew up in Addis Ababa, Dakar, Belgrade and Rome. A pioneer of video art, Eshetu explores the relationship between media, identity, and global information networks. After studying Communication Design, Eshetu began making videos in early 1982, seeking to deconstruct the hegemonic status of television, which he viewed as a state apparatus. Forging a hybrid language to merge practices of video art and documentary filmmaking, Eshetu explores perception, identity, and notions of the sacred through electronic time-based media and optical devices and effects. He draws from anthropology, art history, scientific research, and religion—Catholic, African, Muslim, Buddhist—to explore clashes and harmonies of human subjectivity between world cultures in the global context. Though essentially conceptual, and often exploring video's formal components of time and light, Eshetu's work is often focused on cultural displacement, and is always grounded in compelling aesthetic components, often achieved through fractal repetition, such as kaleidoscopic mirroring, multi-screen projections, or mosaic-like patterning of images.

Among various international awards, Eshetu was Artist in Residence at Tarabya Cultural Academy, Turkey where he completed aspects of production for *Atlas Fractured* (2017) which was featured in Documenta 14, Athens and Kassel in 2017. In 2012 he was Artist in Residence at the DAAD program in Berlin, where he exhibited *The Return of the Axum Obelisk* at DAADgalerie in 2014. In 2011 he participated the Venice Biennale and the Sharjah Biennale. His work has appeared at: The New Museum, NY; the New York African Film Festival; DIA Foundation's Electronic Arts Intermix, NY; Snap Judgments at ICP (International Centre for Photography), NY; BAM Cinemateque, NY; Brooklyn Museum of Art, NY; Baltimore Museum of Art, Maryland USA; Smithsonian National Museum of African Art, Washington DC; the Institute of Contemporary Arts, London; *Africa Remix* at The Hayward Gallery, London; the Venice Film Festival; Roma Film Festival; Museum of Modern Art in Rome; Museum of Modern and Contemporary Art, Nice, France; the UNESCO headquarters in Paris; the Martin Gropius Bau, Berlin; among many other museums, biennales, and film festivals.

Amir Fattal

Born 1978 in Tel Aviv, Israel.
Lives and works in Berlin, Germany.

Fattal is a conceptual artist whose practice is one of historical reflection grounded in the history of aesthetics and cultural schisms. Working in the media of video, photography, sculpture, and installation, his work forms a focused response to the diverse questions raised by his adoptive city of Berlin, where the memory, culture, architecture, indeed every thread in the fabric of this city is problematized by its history. Alongside his art practice, Fattal is the curator of Tape Modern Berlin, an acclaimed series of group exhibitions featuring emerging and established artists.

Amir Fattal was distinguished with the GASAG Art Prize in 2008 and graduated from Universität der Künste, Berlin, in 2009. Fattal has participated in numerous international group exhibitions. Acclaimed solo exhibitions include: *Mesopotopography*, Anna Jill Lüpertz Gallery, Berlin (2015); *From the End to the Beginning*, Kunstquerrier Bethanien, Berlin (2014); *Parallel Lines*, Teapot Gallery, Cologne, Germany (2013); *Goral Ehad*, St-art, Tel Aviv, Israel (2012); *Shadow of Smoke Rings on the Wall*, Artitude Kunstverein, Berlin (2011); *Tomorrow Gets Me Higher*, Wilde Gallery, Berlin (2010). Selected group exhibitions include: Collection Enea Righi, Museo Fortuny, Venice (2016); *Interior / Exterior / Sculpture*, Belenius/Nordenhake Gallery, Stockholm, Sweden (2015); *A Naked Singularity*, Studio Garaicoa, Madrid, Spain (2015); *Fragments of Empires*, MOMENTUM, Berlin (2014–15); *A Letter From Dr. Faustus*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel (2014); *Dahlstrøm & Fattal*, Beers Lambert Contemporary, London (2013); *III Moscow International Biennale for Young Art*, Moscow, Russia (2012).

Doug Fishbone

Born 1969 in New York, USA.
Lives and works in London, England.

Described as a “stand-up conceptual artist”, Doug Fishbone’s work is heavily influenced by the rhythms of stand-up comedy. Fishbone examines some of the more problematic aspects of contemporary life in an amusing and disarming way, using satire and humor in his films, performances and installations to critically examine consumer culture, mass media, and the relativity of perception and context. In his video and performance practice, he uses images found online to illustrate and undermine his own confrontational monologues on contemporary media and its corollary, the underground and avant-garde. Fishbone’s conceptual practice is wide-ranging, using many different forms of popular culture in unexpected ways. He earned a BA from Amherst College in the US in 1991, and MA in Fine Art at Goldsmiths College, London in 2003, and was awarded the Beck’s Futures Prize for Student Film and Video in 2004.

Selected solo exhibitions include: Tate Britain, London (2010–11), Rokeby, London (2010–11, and 2009), Gimpel Fils, London (2006) and 30,000 Bananas in Trafalgar Square (2004). Selected group exhibitions include *Rude Britannia: British Comic Art*, Tate Britain (2010), Busan Biennale, Busan, South Korea (2008); *Laughing in a Foreign Language*, Hayward Gallery (2008), London; *British Art Show 6*, Newcastle, Bristol, Nottingham and Manchester (2006). Fishbone’s film project *Elmina* (2010) was premiered at Tate Britain in 2010, and was nominated for an African Movie Academy Award in Nigeria in 2011. Other notable projects include: the Mayor of London’s Thames Festival, London, UK (2013, 2014), and the Look Again Festival, Aberdeen, Scotland (2016). He curated Doug Fishbone’s *Leisure Land Golf* at the 56th Venice Biennale (2015), and realised his solo project *Made in China* at the Dulwich Picture Gallery, London (2015). *Artificial Intelligence* was commissioned by Werkleitz Festival, Halle, Germany (2018); and he showed a specially commissioned video *The Jewish Question* in the exhibition *Jews, Money, Myth* at the Jewish Museum, London (2019). Fishbone teaches and performs at major international and UK venues, including: the Hayward Gallery, ICA London, the Southbank Centre, Hauser and Wirth Somerset, and the Royal Academy. Fishbone is a member of the Board of Trustees of the Yinka Shonibare Foundation, an organization which fosters international cultural exchange.

James P. Graham

Born 1961 in Windsor, England.
Lives and works in London and Italy.

James P. Graham is a multi-media artist working in film, photography, drawing and sculpture. He is autodidactic, having left Eton College at 18. He began his career in photography while working in Paris, and transitioned to TV and cinema when he left for London in 1994. Within this period he completed international commissions in editorial and advertising photography as well as television commercials. He abandoned commercial work, turning to art in 2002, creating screen-based, experimental film works using Super 8 film framed within a landscape of metaphysical and ontological significance. Having trained traditionally in photography and filmmaking, Graham particularly enjoys the interface between analogue processes and high-end technology. Mainly using landscape and nature, his work interprets and re-creates notions of sacred space. Infused with ideas that derive from intuitive and ritualistic sources, Graham cites two fundamental factors in his work: first, intuition, or the catalyst behind the creation of every artwork; and second, resonance, or the result of the work as expressed through the viewer.

James P. Graham’s work has been shown in major museums and biennales around the world, including: *Eleventh Plateau*, Historical Archives Museum, Hydra, Greece (2011); Busan Biennial, Museum of Contemporary Art, Busan, South Korea (2010); *Locus Solus*, Benaki Museum, Athens, Greece (2010); *Volcano: from Turner to Warhol*, Compton Verney, Warwickshire, UK (2010); *Searching for Empedocles*, Islington Metalworks, London, UK (2009); *Space Now!*, Space Gallery, London UK (2007); Musée d’Art Moderne, Luxembourg (2007), amongst many others.

Mariana Hahn

Born in Schwaebisch Hall, Germany.
Lives and works in Paris, France.

After initially pursuing Theater Studies at ETI, Berlin in 2005, Mariana Hahn graduated with a Fine Art degree at Central St. Martins, London in 2012. Hahn's practice is driven by the exploration of the relationship between the body and the transmission of memory and knowledge. Silk, hair, salt, copper, and textile are part of her research on memory and its means of transmission. Hahn poetically questions human fate as a universal condition through photography, performance and video. Her artistic practice is based on thinking of the body as carrier of continually weaving narrative. She believes that 'weaving' is a metaphor for creating human autonomy and often uses textiles to take the place of the human body, the textile itself becoming the carrier of the living narrative.

Mariana Hahn has participated in international biennales including: Les Rencontres de la Photographie, Arles, France (2021); the Venice Biennial, collateral event *My Ocean Guide* (2017); the 56th October Salon - Belgrade Biennial, Serbia (2016); the Biennial for Young Art, Moscow, Russia (2014). She has exhibited her work internationally in museums, galleries and festivals, such as: MOMENTUM, die Raeume, PS120, and Diskurs, in Berlin, Germany; The Mountain View, Shenzhen, China; Ding Shung Museum, Fujian, China; Redtory Museum of Contemporary Art, Guangzhou, China; Mill6 Foundation, Hong Kong; Galleria Mario Iannelli, Rome, Italy; Trafo Museum of Contemporary Art in Stettin, Poland; Corpo Festival of Performing Arts, Venice, Italy; amongst others. She has participated in Artist Residency programs, including: the Mill6 Foundation, Hong Kong (2016); Redtory Museum of Contemporary Art, Guangzhou, China (2017); Treeline Residency, Capalbio, Italy (2017); and others.

Gülsün Karamustafa

Born 1946 in Ankara, Turkey.
Lives and works in Istanbul, Turkey and Berlin, Germany

Gülsün Karamustafa is recognized as one of the most important and pioneering Turkish contemporary artists. She received her MFA from the Istanbul Academy of Fine Art in 1969. Using personal and historical narratives, Karamustafa explores socio-political issues in modern Turkey, addressing themes including: sexuality and gender; exile and ethnicity; displacement and migration. Her work reflects on the traumatic effects of nation building, as it responds to the processes of modernization, political turbulence, and civil rights in a period that includes the military coups of 1960, 1971, and 1980. During the 1970s Karamustafa was imprisoned by the Turkish military dictatorship. She was refused a passport for sixteen years until the mid-80s and, unlike other Turkish artists, could not emigrate or travel. This enforced isolation led her to an analysis of her own situation and context: the city of Istanbul, interior migration and nomadism within Turkey, and the ideological and psychological ramifications of identity. Like a sociologist or anthropologist, Gülsün Karamustafa explores the historical and social connections of oriental cultures in her works, often using materials that express the hybrid character of different cultures and religions. Karamustafa's approach — poetic, but also marked by a documentary impulse — serves to address the marginalization of women and the violence witnessed by itinerant populations in the wake of Western economic and territorial expansion.

Gülsün Karamustafa is one of the laureates of the prestigious 2014 Prince Claus Awards that are presented to individuals whose cultural actions have a positive impact on the development of their societies. Her recent major exhibitions include: *Chronographia* at Hamburger Bahnhof — Museum for Contemporary Art, Berlin (2016–2017); *Citizens and States*, Tate Modern, London (2015); *Artists in Their Time*, Istanbul Modern (2015); the 31st Sao Paulo Biennial (2014); the 3rd and 10th Gwangju Biennials (2000, 2014); *Art Histories*, Museum der Moderne Salzburg (2014); *Artevida Politica*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2014); the 4th Thessaloniki Biennale (2013); the 1st Kiev Biennale (2012); Singapore Biennial (2011), the 3rd Guangzhou Triennial (2008); the 11th Cairo Biennial (2008); and very many others.

Hannu Karjalainen

Born 1978 in Finland.
Lives and works in Helsinki, Finland.

Hannu Karjalainen is an award winning visual artist, filmmaker photographer, and composer based in Helsinki, Finland. Karjalainen develops his video practice from a grounding in photography and his training in the Helsinki School at Alver Alto University, Finland. Karjalainen's experimental films, video installation work, photography and sound art have been shown in numerous exhibitions in Finland and internationally, including: UMMA University of Michigan Museum of Art, International Biennale of Photography Bogota, Scandinavia House New York, Fotogalleriet Oslo and Kiasma Museum of Contemporary Art Helsinki. Karjalainen won the main prize at the Turku Biennial in 2007, and was chosen as Finnish Young Artist of the Year in 2009. Karjalainen's latest album LUXE was released by Berlin based Karaoke Kalk in late 2020. Karjalainen has collaborated with Simon Scott (of Slowdive), Dakota Suite and Monolith & Cobalt among others.

David Krippendorff

Born 1967 in Berlin, Germany.
Lives and works in Berlin.

David Krippendorff is a US/German interdisciplinary artist and experimental filmmaker. He grew up in Rome, Italy, and studied art at the University of Fine Arts in Berlin, where he graduated with a Masters degree in 1997, and was subsequently based in New York for some time. The son of a Holocaust survivor and the grandchild of practicing Nazis, cultural contradiction and dislocation shaped Krippendorff's experience early on. His artistic practice inquires into this state of being a "permanent foreigner" and explores resulting questions of home, national and cultural identity, and belonging. Krippendorff's works, films and videos have been shown internationally, including at: the New Museum (New York), ICA (London), Hamburger Kunsthalle (Hamburg), Museum on the Seam (Jerusalem). He has participated in four Biennials (Prague, Poznan, Tel Aviv, and Belgrade), as well as in many international art and film festivals worldwide.

Janet Laurence

Born 1947 in Sydney, Australia.
Lives and works in Sydney.

Janet Laurence is recognized as one of the most accomplished Australian artists. Bridging ethical and environmental concerns, Laurence's art considers the inseparability of all living things and represents, in her words, "an ecological quest". For over 35 years, Laurence has explored the interconnection of all living things — animal, plant, mineral — through her multi-disciplinary practice. Working across painting, sculpture, installation, photography and video, she explores the natural world in all its beauty and complexity, as well as the environmental challenges it faces today. Researching historical collections and drawing on the rich holdings of natural history museums, her practice has, over time, brought together various conceptual threads, from an exploration of threatened creatures and environments to notions of healing and physical, as well as cultural, restoration. Exploring notions of art, science, imagination, memory, and loss, Janet Laurence's practice examines our physical, cultural and conflicting relationship to the natural world through site-specific, gallery, and museum works. Laurence creates immersive environments that navigate the interconnections within the living world. Her work explores what it might mean to heal, albeit metaphorically, the natural environment, fusing this sense of communal loss with a search for connection with powerful life-forces. Laurence's work alerts us to the subtle dependencies between water, life, culture and nature in our eco-system. Her work reminds us that art can provoke its audience into a renewed awareness about our environment.

Laurence has participated in numerous international museum exhibitions and Biennales, including: *The Entangled Garden of Plant Memory*, Yu Hsiu Museum, Taiwan (2020); the major survey exhibition *Janet Laurence: After Nature*, Museum of Contemporary Art, Sydney (2019); *Matter of the Masters*, Art Gallery of New South Wales, Sydney (2017); *Inside the Flower*, IGA Berlin (2017); *Force of Nature II*, curated by James Putnam, The Art Pavilion, London (2017); the 13th Cuenca Biennial, Ecuador (2016); *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef*, Australian Museum, Sydney (2016); *Anthropocene*, Fine Arts Society Contemporary, London (2015); *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef*, Muséum National D'Histoire Naturelle, Paris (2015), as the Australian representative for the COP21 / FIAC, Artists 4 Paris Climate Exhibition; *After Eden*, Tarrawarra Museum of Art (2013) and Sherman Contemporary Art Foundation, Sydney (2012); *Memory of Nature*, Glasshouse Regional Gallery, Port Macquarie, New South Wales (2011); 17th Biennale of Sydney (2010); *In The Balance: Art for a Changing World*, Museum of Contemporary Art, Sydney (2010); Clemenger Award, National Gallery of Victoria, Melbourne (2009); Echigo-Tsumari Art Triennial, Japan (2003, 2006); amongst many others. Laurence is a recipient of Rockefeller, Churchill and Australia Council Fellowships, and the Alumni Award for Arts, UNSW. She was a Trustee of the Art Gallery of NSW, a former Board Member of the VAB Board of the Australia Council, was Visiting Fellow at the NSW University Art and Design, and held the 2016/17 Hanse-WissenschaftKolleg (HWK) Foundation Fellowship.

Sarah Lüdemann

Born in Cologne, Germany.

Lives and works in Bremen, Germany.

Sarah Lüdemann (Beauham) studied Linguistics, Psychology and Fine Art at Cologne University (2001–2005), afterwards living in Norway, Italy, England and Holland to teach Academic Writing, Critical Thinking and Art History. In 2010 she was selected for an influential residency at Fundación Marcelino Botín, Villa Iris, with Mona Hatoum. Later that year she received the South Square Trust Award to study Fine Art at Central Saint Martins in London, where she completed her MFA with distinction in 2011. Since 2017 she has been a lecturer in Contemporary Art and Mediation at the University of Bremen. Lüdemann's work has been exhibited internationally, including: Printed Matter, New York (US) / Goethe Institute Cairo (EGY) / Collegium Hungaricum, Berlin (DE) / Hayaka Arti, Istanbul (TR) / Trafo, Szczecin (PL) / LYON Biennale de la Danse, La lavoir public, Lyon (FR) / Museum Villa Rot, Burgrieden (DE) / HDLU, Zagreb (HR) / October Salon, Belgrade Biennale (RS) / Museum Frieder Burda, Berlin (DE) | Salon Berlin, Berlin (DE) / Ventolin Art Space, Melbourne (AUS).

"Sarah Lüdemann's artistic work explodes norms. In her performances, drawings, sculptures, she proceeds like a surgeon. In her work one sees scraps of skin, tufts of fur, pubic hair, shredded flesh - in a magical way the nervous system and the emotional reflexes, fears and desires of humans and animals are exposed. These revealed drives form a new reality, a new narrative that breaks with the old hierarchies. Through the skin, the artist penetrates to the core of the human being, develops a new systematic. With her works, Sarah Lüdemann gives subtle markings to the world in strange rituals in which sensuality is explored as the vital center of all life." [Stephan von Wiese]

Shahar Marcus

Born 1971 in Petach Tikva, Israel.

Lives and works in Tel Aviv, Israel.

Shahar Marcus primarily works in the medium of performance and video art. His initial works dealt with the exploration of his own body and its limitations — incorporating various perishable materials, such as dough, juice and ice. His body served as an instrument, a platform on which various 'experiments' took place: lying on the operating table, set on fire, dressed in a 'bread suit', and more. His recurrent use of bread as a symbol of essentiality and survival is juxtaposed with military symbols. By frequently working with food, a perishable, momentary substance, and by turning it into a piece of clothing or a set, Marcus also flirts with art history; transforming arbitrary objects and materials into something immortal and everlasting. His most recent works deal with local political issues, by approaching iconic Israeli landmarks with a critical and humorous point of view. Marcus reflects on his own heritage, environment and the creation of local historical narratives. His works are influenced by the visual language of cinematography along with familiar themes and tributes to the history of art.

Shahar Marcus studied Linguistics and History of Art at the University of Tel Aviv. He has exhibited at numerous art institutions, both in Israel and internationally, including: Tate Modern, London; The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art; Petach Tikva Museum of Art; Copenhagen Kunsthalle; Moscow Biennale; Poznan Biennale; Moscow Museum of Modern Art; The Hermitage, Saint Petersburg; and at other art venues in Poland, Italy, Germany, Georgia, Japan, USA, and Turkey. His works are in many important museum collections, such as: The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art; Petach Tikva Museum of Art; and others.

Kate McMillan

Born 1974 in Hampshire, England.
Lived in Perth, Australia from 1982–2012.
Lives and works in London, England

Dr. Kate McMillan is an artist based in London. She works across media including film, sound, installation, sculpture, textile, and performance. Her work addresses a number of key ideas including the role of art in attending to impacts of the Anthropocene, lost and systemically forgotten histories of women, and the residue of colonial violence in the present. Often focusing on residues of the past. McMillan's artworks act as haunting memory-triggers for histories and ideas that are overlooked. In addition to her practice, McMillan also addresses these issues in her activist and written work. She is the author of the annual report 'Representation of Female Artists in Britain' commissioned by the Freeland Foundation. Her recent academic monograph 'Contemporary Art & Unforgetting in Colonial Landscapes: Empire of Islands' (2019) explores the work of a number of first nation female artists from the global south, whose work attends to the aftermath of colonial violence in contemporary life. McMillan is currently a Lecturer in Contemporary Art at King's College, London.

McMillan's work has been featured in numerous museum exhibitions and Biennales, including: the 17th Biennale of Sydney; the Trafo Centre for Contemporary Art, Poland; Minsheng Art Museum, Shanghai; Art Gallery of Western Australia; Gertrude Contemporary, Melbourne; Perth Institute for Contemporary Art; John Curtin Gallery, Perth; Govett Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand; and the Australian Centre for Photography, Sydney. Recent solo exhibitions include: Edinburgh Arts Festival, Scotland (2018, 2019); Civic Room, Glasgow, Scotland (2018); Moore Contemporary, Australia, (2018); MOMENTUM, Berlin (2017); Castor Projects, London, UK (2016); ACME Project Space, London, UK (2014); Moana Project Space, Australia (2014); Performance Space, Sydney, Australia (2014), amongst many others.

Almagul Menlibayeva

Born 1969, in Almaty, Kazakh SSR.
Lives and works in Almaty,
Kazakhstan and Berlin, Germany.

Almagul Menlibayeva is a video artist, photographer, and curator. Menlibayeva, holds an MFA from the Art and Theatre University of Almaty. Working primarily in multi-channel video, photography and mixed media installation, Menlibayeva's practice addresses such critical issues of post-Soviet modernity as: the social, economic, and political transformations in Central Asia; de-colonial re-imaginings of gender; environmental degradation; and Eurasian nomadic and indigenous cosmologies and mythologies. In 2018, she was co-curator of the groundbreaking exhibition *Bread & Roses: Four Generations of Kazakh Women Artists*, which took place at MOMENTUM in Berlin's Kunstquartier Bethanien. In conjunction with her solo exhibition 'Transformation' at the Grand Palais in Paris (France, 2016–17), she was awarded the prestigious Chevalier Ordre des Arts et des Lettres by the French Minister of Culture in 2017. Among other notable awards, she was the Winner of the Main Prize of the International Film Festival Kino Der Kunst (2013) in Munich, Germany, and shortlisted for the Sovereign Asian Art Prize, Hong Kong (2020).

Menlibayeva participated in numerous international biennales, including: the Asia Pacific Triennale of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia (2020, 2012); the Lahore Biennale, Pakistan (2020); *Channels Festival*, International Biennial of Video Art, Melbourne, Australia (2019); the Gangwon International Biennale, South Korea (2018); the Venice Biennale, Italy (2005, 2007, 2009, 2015); the Moscow Biennale, Russia (2011, 2015);

the Kiev Biennial, Ukraine (2013); Sydney Biennale, Australia (2006, 2012); the Sharjah Biennial, UAE (2010); the Mediterranean Biennale, Israel (2010); amongst many others. Selected recent solo exhibitions include: De. Groen Fine Art Collection, Arnhem, Netherlands (2019); *Videoart at Midnight #98: Almagul Menlibayeva*, Berlin (2018); *Transformation*, Grand Palais, Paris, France (2016–2017); *Union of Fire and Water*, 56th Venice Biennial, Italy (2015); *Transoxiana Dreams*, Videozone, Ludwig Forum, Aachen, Germany (2014); *An Ode for the Wastelands and Gulags*, Kunstraum Innsbruck, Austria (2013); *Daughters of Turan*, Casal Solleric, Palma De Mallorca, Spain (2012); *LATT: Europe at large #6*, Museum van Hedendaagse Kunst (M HKA), Antwerp, Belgium (2010); among others. Selected recent group exhibitions include: Migros Museum, Zurich, Switzerland (2020); RMIT, Melbourne, Australia (2019); Haifa Museum, Israel (2018); Neues Museum in Nuremberg, Germany (2018, 2016); Sharjah Art Foundation, Sharjah, UAE (2018); Astana State Museum, Kazakhstan (2018, 2016); Museum van Hedendaagse Kunst, M HKA, Antwerp, Belgium (2017–2020, 2010); National Museum of Contemporary Art, Athens (EMST), Greece (2017); National Centre for Contemporary Art (NCCA), Moscow, Russia (2015); Museum of Contemporary Art in Taipei, Taiwan (2015); Museum of Contemporary Art Strasbourg, France (2014); Museum of Contemporary Art Arnhem, Netherlands (2014); Singapore Art Stage, Singapore (2014); MoMA PS1, NY, USA (2013); ZKM - Zentrum für Kunst und Medien Technologie, Karlsruhe, Germany (2012); amongst many others.

Tracey Moffatt

Born 1960, in Brisbane, Australia.
Lives and works in Sydney,
Australia and New York, USA.

Tracey Moffatt is one of Australia's most renowned contemporary artists. Working predominantly in photography and film for over three decades, Moffatt is known as a powerful visual storyteller. The narrative is often implied and self-referential, exploring her own childhood memories, and the broader issues of race, gender, sexuality and identity. Moffatt has held over 100 solo exhibitions of her work in major institutions in Europe, the United States, Australia, and Asia. Moffatt became the first Aboriginal artist to represent Australia at the Venice Biennale with her solo exhibition *My Horizon* at the 57th Venice Biennale (2017). Her films have been screened at the Cannes Film Festival, the Dia Centre for the Arts in New York and the National Centre for Photography in Paris, amongst others. Moffatt was the recipient of the 2007 Infinity Award for Art by the International Center of Photography, New York, honoring her outstanding achievement in the field of photography.

Her work is held in major international collections including: the Museum of Modern Art, New York; Guggenheim Museum, New York; Tate Gallery, London; the Australian National Gallery, Canberra; Brooklyn Museum of Art, New York; Moderna Museet, Stockholm; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo; Stedelijk Museum, Amsterdam; and many others. In 2016 Moffatt was made an Officer of the Order of Australia (AO) for distinguished service to the visual and performing arts as a photographer and filmmaker, and as a mentor and supporter of, and role model for Indigenous artists. Gary Hillberg worked with Tracey Moffatt on all 8 films in the Hollywood Montage series, spanning 16 years of their collaborative practice, from the first montage work created in 1999 to the latest in 2015. The films, two of which are shown in this exhibition, all play with and upon our fascination with cinema: *Lip* (1999), *Artist* (2000), *Love* (2003), *Doomed* (2007), *Revolution* (2008), *Mother* (2009), *Other* (2010), *The Art* (2015).

Gulnur Mukazhanova

Born 1984, in Semipalatinsk, Kazakhstan.
Lives and works in Berlin, Germany.

Gulnur Mukazhanova graduated from the Kazakh National Academy of Arts in Almaty (2006), and the Weissensee Art Academy in Berlin, Germany (2013). Her interdisciplinary practice encompasses textile art, photography, video, installation, and sculpture. Mukazhanova's art is a confrontation of two different cultures but also a dialogue between them. From her Central Asian roots she keeps a strong physical relation to traditional materials that are not only used for their aesthetics but have a symbolic and historic meaning. While living in Germany she has come to confront questions of feminism, globalization, and ethnology.

Mukazhanova has participated in international biennales such as: *A Time for Dreams*, IV Moscow International Biennale of Young Art, Moscow, (2014); and the Krasnoyarsk Biennale, Russia (2015). In 2018 she participated in the groundbreaking exhibition *Bread & Roses: Four Generations of Kazakh Women Artists*, at MOMENTUM, Berlin. Selected recent exhibitions include: MOMENTUM, Berlin, Germany (2021, 2018); Asia Now Art Fair, Paris, France (2019); Aspan Gallery, Almaty, Kazakhstan (2018); Wapping Power Station, London, UK (2018); National Museum, Astana, Kazakhstan; (2017); Daegu Art Factory, Daegu, South Korea (2017); Artwin Gallery, Moscow, Russia (2016); HWK Leipzig, Germany (2013); Freies Museum, Berlin, Germany (2013); Tengri-Umai Gallery, Almaty, Kazakhstan (2010), amongst others. Her work is held in international collections, including: Fondazione 107, Turin, Italy; Krasnoyarsk Museum, Russia; La Metive, Moutier-d'Àhun, France.

Anxiong Qiu

Born 1972, in Chengdu, China.
Lives and works in Shanghai, China.

Anxiong Qiu is one of China's most prominent contemporary artists. He studied at the Sichuan Fine Arts Institute, China, and graduated from the University of Kassel College of Art, Germany (2003). In 2004 he began teaching at Shanghai Normal University. After having worked predominantly in oil painting during his studies in Kassel and having later turned to landscape painting in the tradition of the old Chinese masters, Qiu's return to Shanghai marked a shift in interest towards animations and video art. In his animated films, Qiu co-mingles the classical and the contemporary, using the traditional Chinese ink-and-wash style to transpose contemporary social and environmental issues onto traditional Chinese landscapes, taking the undifferentiated mass of history as his raw material. Qiu's works are known for their profound and bleak contemplation on the relationship between man and nature, and criticism of mass urbanization and environmental degradation.

Anxiong Qiu's work is held in numerous museum collections, including: the Museum of Modern Art, New York, USA; Metropolitan Museum of Art, New York, USA; Ashmolean Museum, Oxford University, UK; Kunst Haus Zurich, Switzerland; Museum of Contemporary Art Tokyo, Japan; Art Museum of Hong Kong, Hong Kong; Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Norway; Spencer Museum of Art, Kansas, USA. Qiu Anxiong rose to international prominence in the 2006 Shanghai Biennial, and, the same year, received the CCAA Contemporary Art Award from the Shanghai Zhengdai Museum of Modern Art.

Selected recent exhibitions at major museums include: MOCA Yinchuan, China (2017); Astrup Fearnley Museet, Oslo, Norway (2017); Metropolitan Museum of Art, New York, USA (2016/2013); MOCA Shanghai, China (2016/2014/2012); Kunsthaus Graz, Austria (2015); Hong Kong Museum of Art, China (2013); Times Art Museum, Guangzhou (2013); Arken Museum of Modern Art, Ishøj, Denmark (2013/2009); UCCA Art Museum, Beijing, China (2012); OCAT, Shenzhen, China (2011); Istanbul Modern Art Museum, Turkey (2011); Crow Collection of Asian Art Museum, Dallas, TX, USA (2011); Spencer Museum of Art, Lawrence, KS, USA (2010); Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan (2007).

Varvara Shavrova

Born in Moscow, USSR.
Lives and works between Dublin, Ireland, Berlin, Germany, and London, England.

Varvara Shavrova studied at the Moscow State University of Printing Arts, and received her Masters in Fine Arts from Goldsmiths, University of London. She is currently a PhD candidate at the Royal College of Art, London, with 'Dreamworlds of Flight in the Age of Surveillance Capitalism'. Shavrova's practice is focused on excavating the layers of her family's history through the process of remembering, recalling, retracing and re-enacting stories. In engaging memory, nostalgia and reflection, Shavrova creates installations that make connections between historic and current narratives, between the archival and the present. Notable projects include: *Inna's Dream* reinterprets the first Soviet amphibious aeroplane designed by Shavrova's great uncle in the 1930s as a site-specific installation at the Science Museum, London (2021), and Imperial War Museum, Duxford (2021); *Mapping Fates* reflects on Shavrova's family migration, and includes tapestries and sound, shown in V.I. Lenin's apartment-museum in St. Petersburg (2017); *The Opera* portrays the gender fluidity in traditional Peking opera, shown at Temple Beijing (2016), MOMENTUM Berlin (2016), Gallery of Photography Ireland (2014), Venice Biennale of Architecture (2014), Espacio Cultural El Tanque, Tenerife (2011); amongst many others. Shavrova curated multiple international exhibitions and projects, including: *The Sea is the Limit* at York Art Gallery (2018) and at Virginia Commonwealth University, Doha, Qatar (2019), and *Map Games: Dynamics of Change* at Today Art Museum, Beijing, Birmingham Museums & Art Gallery, UK and at CAOS Centre for Contemporary Arts, Terni, Italy (2008–2010).

David Szauder

Born 1976, in Hungary.
Lives and works in Berlin, Germany.

Media artist and curator David Szauder studied Art History at the Eötvös Loránd University and Intermedia at the Hungarian University of Fine Arts in Budapest, and completed a Masters Fellowship at the School of Arts, Design and Architecture at the Aalto University in Helsinki. From 2009 to 2014 he worked as the curator at the Hungarian Cultural Institute in Berlin (.CHB). David Szauder is a visiting lecturer at the Film Academy, Potsdam, in addition to leading workshops on interactive media in Berlin and Budapest since 2010. He is the Founder and Artistic Director of Buildingscape, an initiative to turn construction sites into venues for public art. Since 2019, he is the New Media Advisor for the Artistic Director of the VEB 2023 European Capital of Culture.

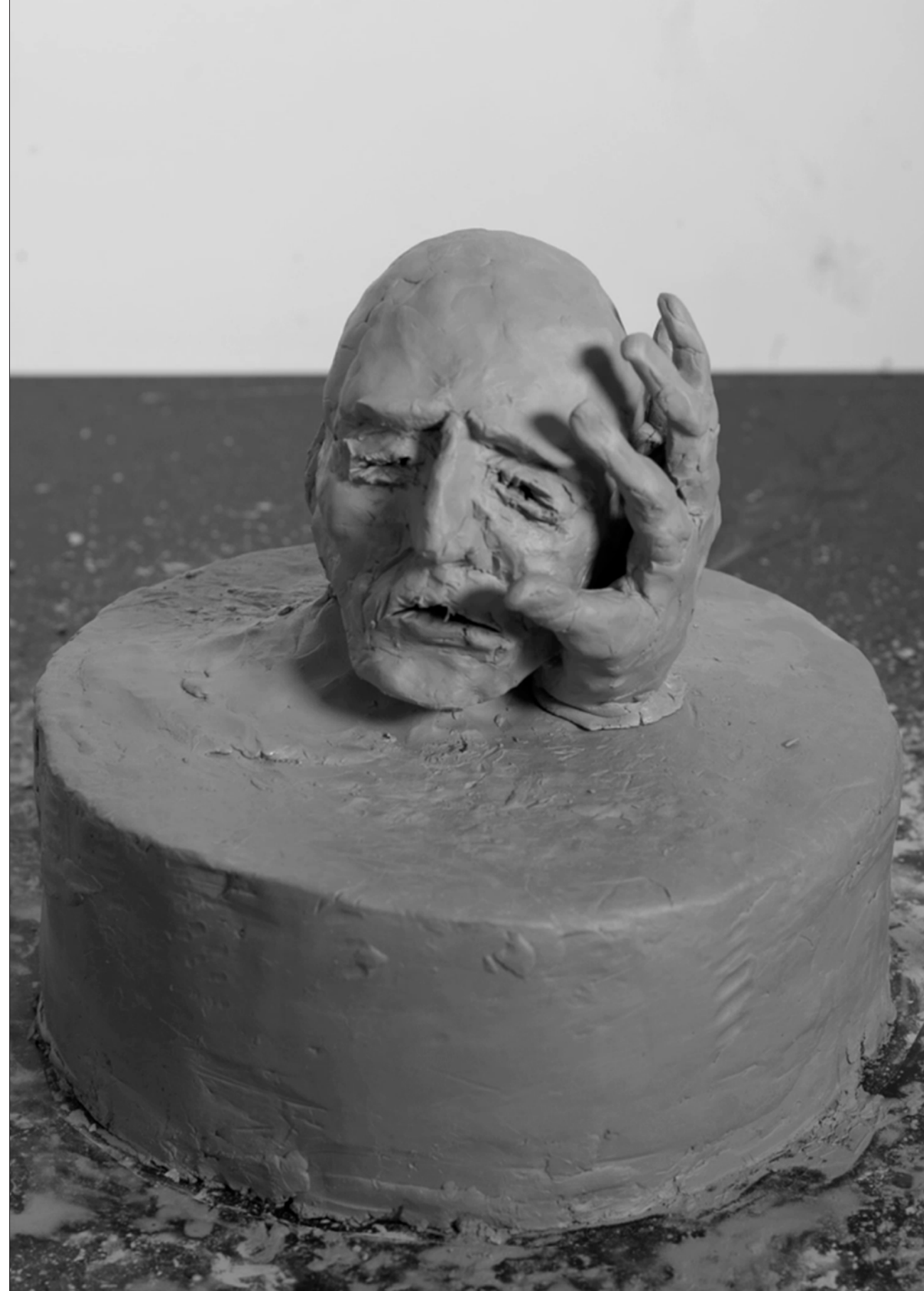
David Szauder has participated in numerous international projects as artist and curator. Projects in cooperation with MOMENTUM include: *MOMENTUM InsideOut: Lockdown Schmockdown* at CHB Collegium Hungaricum (Berlin, 2021); *Light Space Modulator* at MOMENTUM (Berlin, 2020); *Art Nomads: Made in the Emirates* at Studio 1, Kunstquartier Bethanien (Berlin, 2016); *Ganz Grosses Kino, KIK Eight* at Kino International (Berlin, 2016); *MOMENTUM InsideOut: Amir Fattal, "Atara"* (Berlin Gallery Weekend, 2015); *MOMENTUM InsideOut: "A Time for Dreams" & "Budapest Sketch"* (Berlin Art Week, 2014); *PANDAMONIUM Preview // INTERPIXEL: Media Art from Shanghai and Budapest* (Berlin Gallery Weekend, 2014); "INTERSECTION": Film and Video Art Panel Discussion for Berlinale (Berlin Film Festival, 2014); *THRESHOLDS: Performance, Exhibition, Discussion* (.CHB, Berlin Art Week, 2013); *THRESHOLDS* (TRAFO Center for Contemporary Art, Stettin, Poland, 2013–2014); *MOMENTUM InsideOut: "Mass & Mess"* (TRAFO Center for Contemporary Art, Stettin, Poland, 2013).

Shingo Yoshida

Born 1974, in Tokyo, Japan.
Lives and works in Marseille, France.

Photographer and video artist Shingo Yoshida finds inspiration in travelling, myths, traditions and the overwhelming beauty of nature. With a practice based on seeking out what is normally hidden from view, Yoshida considers the world as his studio and therefore a place of constant creation. In his video and photographic works Yoshida expresses his deep reverence for nature and its power. Undertaking long journeys to distant places, Yoshida searches for legends and myths that are in danger of being forgotten, striving to capture encounters with the magnificent. Shingo Yoshida received his MA with highest honors from Ecole Nationale Supérieure d'Art, Villa Arson in Nice France in 2004. In 2005 he earned a post-graduate diploma at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, France, and subsequently in 2007 he received another post-graduate diploma in the Program La Seine of Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Yoshida completed the prestigious international artist residencies at Villa Arson, Nice, France (2013), and the Cité Internationale des Arts, Paris, France (2007–8), among many others. In 2017, MOMENTUM invited him to show his film and photographs made in Siberia in an exhibition for the UN Conference on Climate Change, COP23. Subsequently, his work came to be acquired by the Art Collection of the Ministry of Environment, Germany. In 2016, his film works entered the collections of three major institutions in Berlin: the Berlinische Galerie, the Akademie der Künste, and Fluentum.

Yoshida's work has been shown in numerous international exhibitions, including: Berlinische Galerie, Museum for Modern Art & Videoart at Midnight, Berlin, Germany (2020); Yebisu International Festival for Art and Alternative Visions, Loko Gallery, Tokyo, Japan (2020); S.Y.P. Art, Tokyo, Japan (2019); Mikiko Sato Gallery, Hamburg, Germany (2018); UN Conference on Climate Change, COP23, Ministry of Environment, Berlin & Bonn, Germany (2017); ikonoTV (2017); Gunma Museum of Art, Tatebayashi, Gunma, Japan (2016); Tokyo Wonder Site / Kunstraum Kreuzberg-Bethanien, Berlin, Germany (2016); 'POLARIZED! Vision' Competition Winner, Lapland, Rovaniemi, Finland (2015); Mulliqi Prize, National Gallery of Arts, Prishtina, Kosovo (2016); Instituto Zappa, Accademia Di Brera, Viale Marche, Milan, Italy (2016); Videoart at Midnight #67, Babylon Cinema, Berlin, Germany (2015); Istanbul Modern Museum, Turkey (2015); Arte TV Creative, France-Germany (2013); 66th Cannes Film Festival, France (2012); Museo de Arte Contemporáneo MAC, Santiago, Chile (2012); Maison de l'Amérique Latine, Paris, France (2012); 22nd, 23rd, 27th FID International Film Festival, Marseille, France (2011, 2012, 2016); 'Based in Berlin' by Klaus Biesenbach, Christine Macel and Hans Ulrich Obrist, Berlin, Germany (2011); Rencontres Internationales Film Festival, Centre Pompidou, Paris, France (2010); Palais de Tokyo, Paris, France (2007, 2012); Sonom 07, Festival of UNESCO Universal Forum of Cultures, Monterrey, Mexico. (2007); Lyon Biennale, France (2005); NCCA Natuional Center of Contemporary Art, Moscow, Russia (2005), among many others.





Endmatters Abschließendes

AAAJIAO**1 ▶ 404404404**

2017, Installation, Ink & Sponge Roller,
Dimensions Variable
[Tinte & Schwammrolle](#), Maße variabel
Photo by JJYPHOTO

SHAARBEEK AMANKUL**2 ▶ Duba**

2006, Video, 6' 56"

3 ▶ Sham

2007, Video, 4' 21"

INNA ARTEMOVA**4 ▶ Utopia IV**

2017, Oil on canvas
[Öl auf Leinwand](#), 240 × 180 cm

5 ▶ Utopia XI

2018, oil on canvas
[Öl auf Leinwand](#), 140 × 190 cm

ERIC BRIDGEMAN**6 ▶ Triple X Bitter**

2008, Video, 13'

7 ▶ The Fight

2010, Video, 8' 8"

STEFANO CAGOL**8 ▶ The Time of the Flood Fragments**

2020–21, HD Video, 8' 38"

MARGRET EICHER**9 ▶ Posthuman Dance of Death**

2016, Tapestry [Wandteppich](#), 280 × 330 cm

NEZAKET EKICI**10 ▶ Kaffeeklatsch**

2019, HD Video Performance, 6' 17"

THOMAS ELLER**11 ▶ THE white male complex #5 (lost)**

2014, HD Video, 11' 25"

12 ▶ THE virus - SELBST (C0vid-20-Recovered)

2020, Video, 5' 24"

THEO ESHETU**13 ▶ Festival of Sacrifice**

2012, HD Video, 18'

AMIR FATTAL**14 ▶ ATARA**

2019, HD Video, 15' 20"

DOUG FISHBONE**15 ▶ Artificial Intelligence**

2018, Video, 2' 48"

JAMES P. GRAHAM**16 ▶ Chronos**

1999, Video, 6' 20"

MARIANA HAHN**17 ▶ Burn My Love, Burn**

2013, Performance Video, 5' 24"

GÜLSÜN KARAMUSTAFA**18 ▶ Personal Time Quartet**

2000, 4-channel Video
installation, 2' 39" on loop

HANNU KARJALAINEN**19 ▶ Woman on the Beach**

2009, Video, 13' 6"

DAVID KRIPPENDORFF**20 ▶ Nothing Escapes My Eyes**

2015, HD Video, 14' 9"

JANET LAURENCE**21 ▶ Grace**

2012, HD Video, 5' 22"

22 ▶ Dingo

2013, HD Video, 4' 09"

23 ▶ The Other Side of Nature / Panda

2014, HD Video, 9' 18"

on loan from the artist

**24 ▶ Deep Breathing – Resuscitation for the Reef -
Part 2**

2015, HD Video, 11' 51"

SARAH LÜDEMANN**25 ▶ Schnitzelporno**

2012, HD Video Performance, 174'

SHAHAR MARCUS**26 ▶ Seeds**

2012, HD Video, 5' 3"

KATE MCMILLAN**27 ▶ Paradise Falls I**

2011, HD Video, 2' 49"

28 ▶ Paradise Falls II

2012, HD Video, 3' 28"

ALMAGUL MENLIBAYEVA**29 ▶ Transoxania Dreams**

2011, HD Video, 23'

TRACEY MOFFATT**30 ▶ Doomed**

2007, Video, 9' 21"

31 ▶ Other

2009, Video, 6' 30"

GULNUR MUKAZHANOVA**32 ▶ Iron Woman**

2010, Installation: nails, screws, metal
wire, chain [Installation: Nägel, Schrauben,
Metalldraht, Kette](#), 40 × 30 × 5 cm
Photo by Beate Grötsch

ANXIONG QIU**33 ▶ Cake**

2014, Video Animation, 6' 2"

VARVARA SHAVROVA**34 ▶ The Opera: Three Transformations**

2010/16, 3-channel Time-lapse Video
[Projections with Sound](#)
[3-Kanal-Zeitraffer-Videoprojektionen
mit Ton](#), 3' 41"

SUMUGAN SIVANESAN**35 ▶ A Children's Book of War**

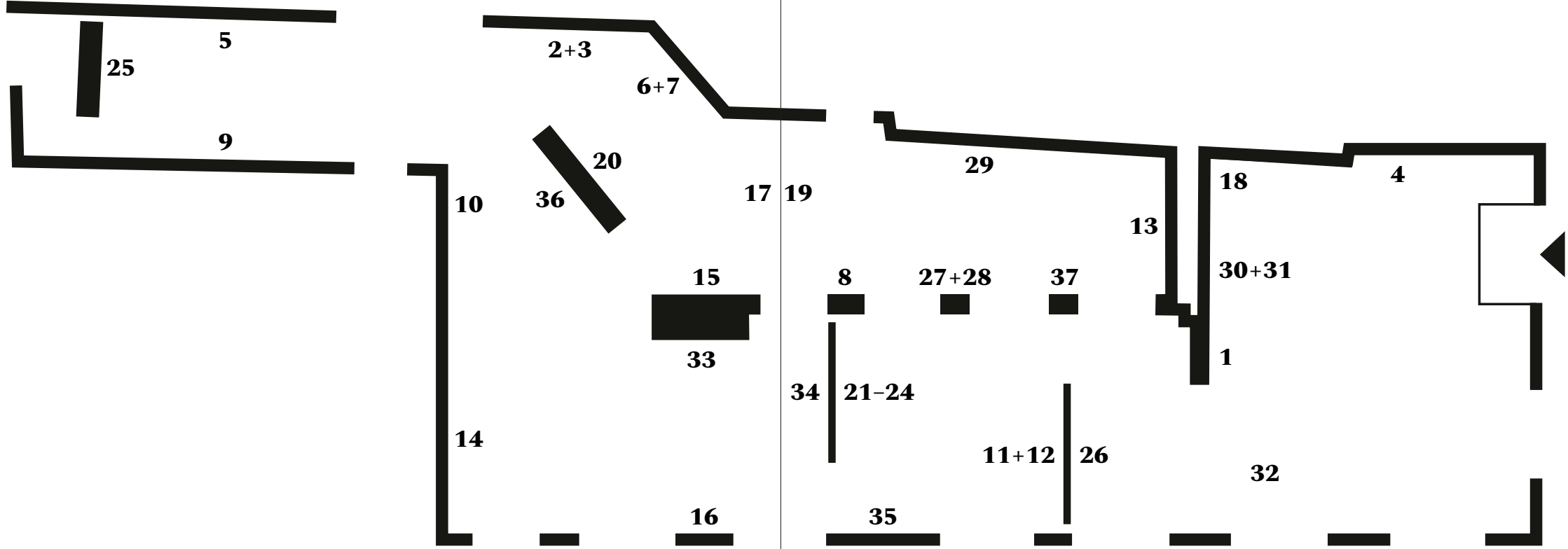
2010, Video Animation, 1' 45"

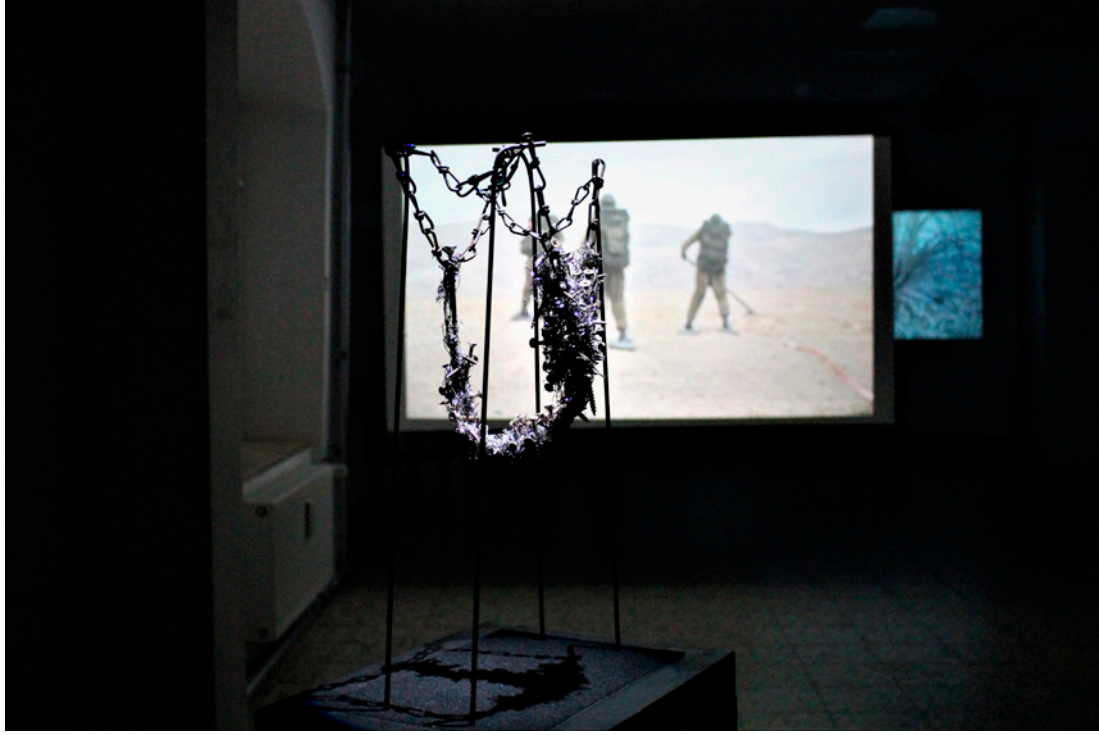
DAVID SZAUDER**36 ▶ Light Space Materia**

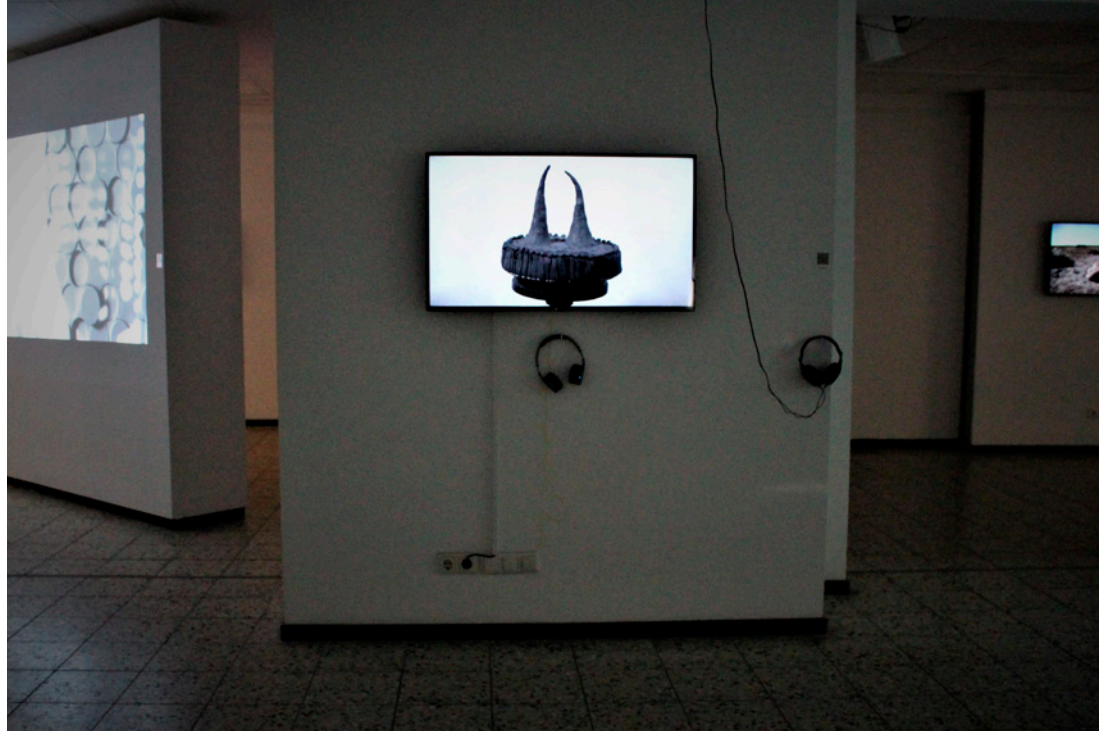
2020, HD Video, Digital Animation, 8' 27"

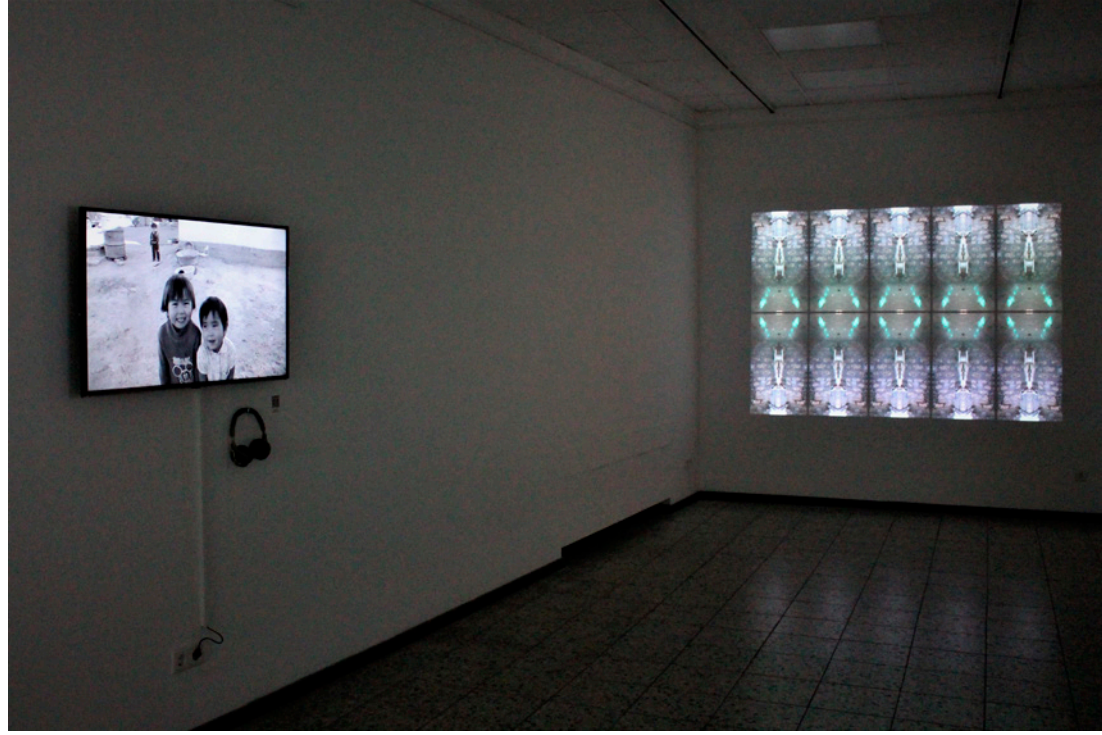
SHINGO YOSHIDA**37 ▶ The Summit**

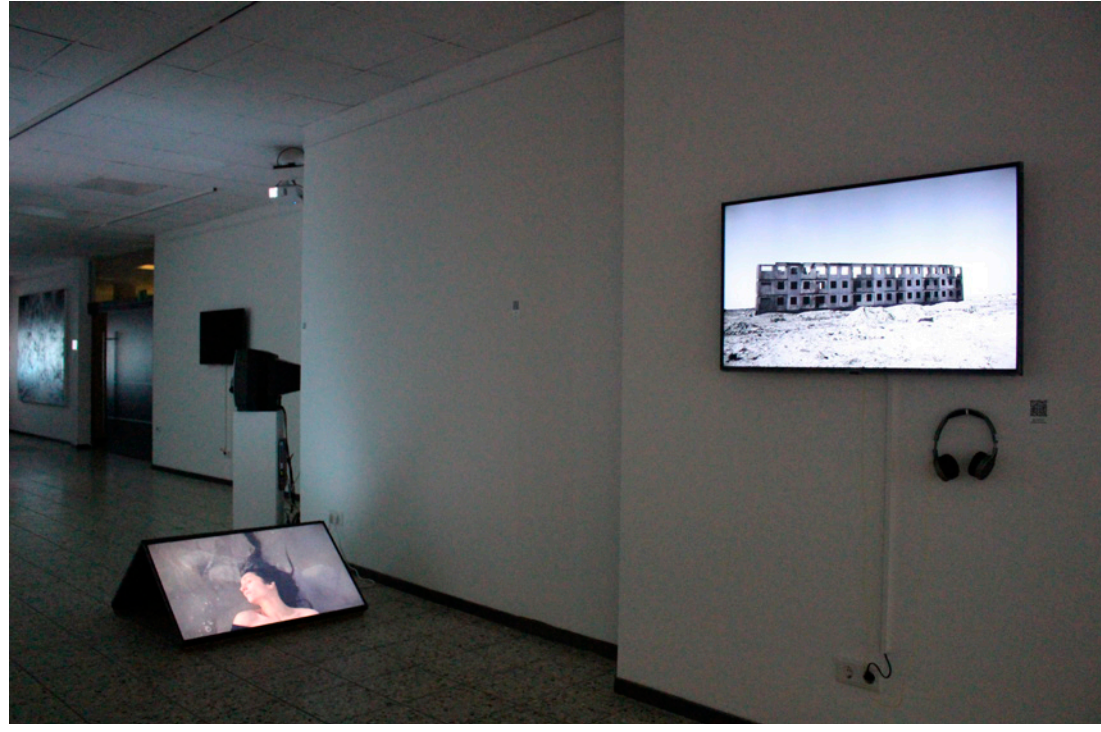
2020, 4K Video, 23' 54"











Published on the occasion of the exhibition
[Herausgegeben anlässlich der Ausstellung](#)
Art from Elsewhere - Selected Works from
the MOMENTUM Collection

Kulturforum Ansbach
 Kunsthaus Reitbahn 3, Ansbach, Germany
kulturforum-ansbach.de
 11 June – 25 July 2021

Exhibition Organiser
[Organisator der Ausstellung](#)



MOMENTUM Berlin
 Exhibition Curators & Production
[Ausstellung Kuratoren & Produktion](#)
Rachel Rits-Volloch & Emilio Rapanà
 Graphic Design
[Grafikdesign](#)
Emilio Rapanà
 Production Assistants
[Produktionsassistenten](#)
Jess Allen, Sara Bresciani, Giulia Zoia

This Exhibition has been presented by
[Diese Ausstellung wurde präsentiert vom](#)
Kulturforum Ansbach



Exhibition Coordinator
[Ausstellungs-Koordinator](#)
Johannes Vetter
 Installation
[Ausstellungs-Installation](#)
Markus Fischer

Supported by
[Gefördert durch](#)
Stiftung Kunstfonds



Neustart Kultur



Art Publisher [Kunstverlag](#)
MOMENTUM
 Editors [Redaktion](#)
Rachel Rits-Volloch, Johannes Vetter
 Translations EN>DE [Übersetzungen EN>DE](#)
Zoë Claire Miller

Catalogue designed by [Katalog gestaltet von](#)
Emilio Rapanà
 in collaboration with [in Zusammenarbeit mit](#)
Giulia Zoia
 Typeset [Schriftsatz](#)
Fahkwang, Spektral
 Printing and Binding [Druck und Buchbindung](#)
WIRmachenDRUCK GmbH
 Print Run [Auflage](#)
200

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electrical, mechanical or otherwise, without first seeking the written permission of the copyright holders and of the publisher. The publisher has made every effort to contact all copyright holders. If proper acknowledgement has not been made, we ask copyright holders to contact the publisher.
[Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Veröffentlichung darf ohne vorherige schriftliche Genehmigung der Urheberrechtsinhaber und des Herausgebers vervielfältigt, in einem Datenabfragesystem gespeichert oder in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln — elektrisch, mechanisch oder anderweitig — übertragen werden. Der Herausgeber hat sich bemüht, alle Urheberrechtsinhaber zu kontaktieren. Falls keine ordnungsgemäße Bestätigung erfolgt ist, bitten wir die Urheberrechtsinhaber, sich mit dem Herausgeber in Verbindung zu setzen.](#)

This catalogue is not intended to be used for authentication or related purposes MOMENTUM accepts no liability for any errors or omissions that the catalogue may inadvertently contain.
[Dieser Katalog ist nicht zur Verwendung für Authentifizierungs- oder ähnliche Zwecke bestimmt. MOMENTUM übernimmt keine Haftung für Fehler oder Auslassungen, die der Katalog versehentlich enthalten kann.](#)

ISBN 978-3-9817801-3-0

Published by [Herausgegeben von](#)
MOMENTUM gUG (haftungsbeschränkt)
 Kunstquartier Bethanien
 Mariannenplatz 2
 10997 Berlin Germany
www.momentumworldwide.org

© MOMENTUM gUG (haftungsbeschränkt) 2021

Texts © the authors 2021 (unless otherwise stated)
 Artworks © the artists 2021 (unless otherwise stated)
 Exhibition Photos © Beate Grötsch 2021
 Front cover courtesy and © David Szauder 2021

Art from Elsewhere

Selected Works from the MOMENTUM Collection

Kulturforum Ansbach

11 June – 25 July 2021

aaajiao

Shaarbek Amankul

Inna Artemova

Eric Bridgeman

Stefano Cagol

Margret Eicher

Nezaket Ekici

Thomas Eller

Theo Eshetu

Amir Fattal

Doug Fishbone

James P. Graham

Mariana Hahn

Gülsün Karamustafa

Hannu Karjalainen

David Krippendorff

Janet Laurence

Sarah Lüdemann

Shahar Marcus

Kate McMillan

Almagul Menlibayeva

Tracey Moffatt

Gulnur Mukazhanova

Anxiong Qiu

Varvara Shavrova

Sumugan Sivanesan

David Szauder

Shingo Yoshida

Curated by Rachel Rits-Volloch and Emilio Rapanà

