



Soziale Fassaden

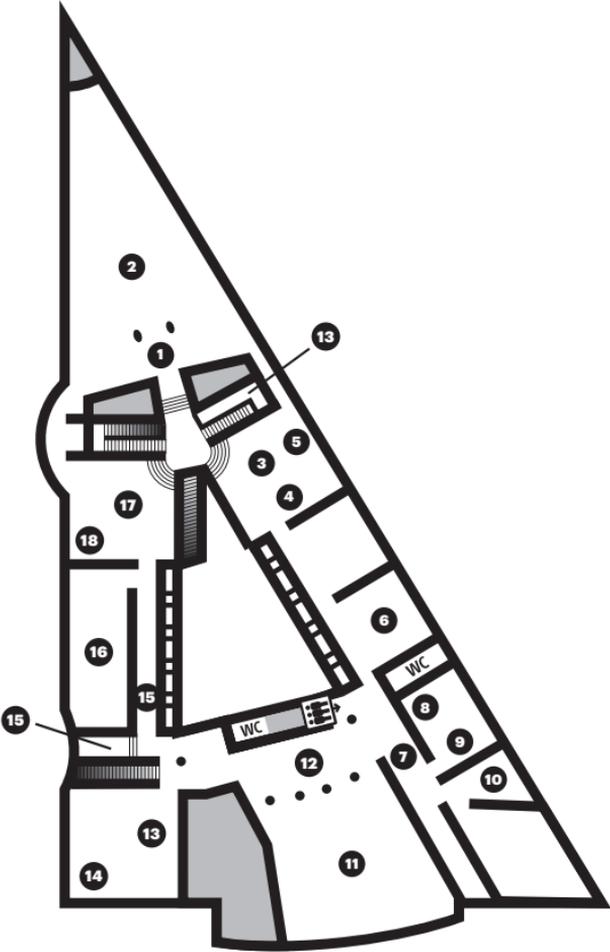
Ein Dialog der
Sammlungen
des MMK und
der DekaBank

Kurzführer zur
Ausstellung
Exhibition
Guide

MMK

MUSEUM FÜR MODERNE KUNST
FRANKFURT AM MAIN
DOMSTRASSE

Ebene / Level 2



Soziale Fassaden

Ein Dialog der Sammlungen des MMK und der DekaBank

30. Mai – 9. September 2018

Das MMK Museum für Moderne Kunst und die DekaBank verbindet eine langjährige Partnerschaft beim Ausbau der Museumsammlung und als Gründungspartner des MMK 2. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Deka erhält das MMK vier Hauptwerke aus der Sammlung der Bank als Schenkung. Diese umfasst zum Teil großformatige Installationen von den Künstlern Elmgreen & Dragset, Michael Beutler, Tue Greenfort und Martin Kippenberger. Neben ihrem mäzenatischen Engagement hat die DekaBank seit 15 Jahren eine eigene Sammlung zeitgenössischer Kunst aufgebaut, in der sich vielschichtige Anknüpfungspunkte zur Sammlung des MMK finden. Zahlreiche Künstlerinnen und Künstler sind in beiden Sammlungen mit umfangreichen Werkgruppen vertreten. Im Zuge der Schenkung zeigt das MMK erstmals eine Ausstellung, die beide Sammlungen auf diese Bezüge hin untersucht und in eine direkte Gegenüberstellung führt. Der Titel *Soziale Fassaden* ist einer Arbeit von Isa Genzken aus der Sammlung der DekaBank entlehnt. Er steht für oft idealisierte gesellschaftspolitische und soziale Konstruktionen, die in den künstlerischen Arbeiten reflektiert werden. Die Ausstellung umfasst neben den genannten Schenkungen Hauptwerke von Liam Gillick, Andy Hope 1930, Sarah Morris, Michael Pfommer, Jeroen de Rijke/Willem de Rooij, Wilhelm Sasnal, Markus Sixay, Wolfgang Tillmans, Jonas Weichsel, Franz West, Cerith Wyn Evans und Heimo Zobernig.

The MMK Museum für Moderne Kunst and the DekaBank have enjoyed a long-term partnership dedicated to expanding the museum collection. The DekaBank was also a founding partner of MMK 2. On the occasion of its centennial anniversary, the DekaBank is donating four major works from its collection to the museum. The gift includes works by the artists Elmgreen & Dragset, Michael

Beutler, Tue Greenfort, and Martin Kippenberger and includes large-scale installations. In addition to its role as a prominent sponsor of the arts, DekaBank has established its own collection of contemporary art over the past fifteen years, which relates to the collection of the MMK on various levels. Numerous artists are represented in both collections by extensive bodies of work. In conjunction with the donation from DekaBank, the MMK is mounting an exhibition that presents both collections for the first time, examining the parallels between them and juxtaposing individual works from each collection. The title of the exhibition, *Social Facades* is borrowed from a work by Isa Genzken from the DekaBank collection and describes often idealized social and political constructs that are reflected in works of art. In addition to the donated works named above, the exhibition includes major works by Liam Gillick, Andy Hope 1930, Sarah Morris, Michael Pfommer, Jeroen de Rijke/Willem de Rooij, Wilhelm Sasnal, Markus Sixay, Wolfgang Tillmans, Jonas Weichsel, Franz West, Cerith Wyn Evans, and Heimo Zobernig.

1 Liam Gillick

Architekturmodelle und raumgreifende architektonische Installationen sind charakteristisch für den britischen Künstler Liam Gillick. Im Zentrum seiner Auseinandersetzung steht dabei ein angewandtes Verständnis von Kunst, das das gesellschaftliche Miteinander durch räumliches Design zu verbessern sucht. Die *Applied Discussion Platform* (2003) hat Gillick eigens für das Foyer der Konferenz- etage der DekaBank im 44. Stockwerk des Trianon Hochhauses in Frankfurt entworfen. Sie definiert einen Raum im Raum, der über den Titel als Ort für Diskussionen und Austausch ausgewiesen wird. Die verschiedenfarbigen Aluminiumbleche ergeben trotz unterschiedlicher Größen ein ordnendes Raster. Mit den abwechselnden

Größen und farblichen Kontrasten dieser abstrakten Komposition repräsentiert der Künstler eine Vielfalt an Meinungen. Dadurch werden die einzelnen Farbfelder zu Ausdrucksträgern gesellschaftlicher und kultureller Wertvorstellungen.

Die Wandinstallation *Renovation Filtration* (2003), welche zumeist mit der „Plattform“ zusammen gezeigt wird, nimmt den Entwurf eines vielstimmigen Gesprächsortes auf. Einerseits über die farblichen Übereinstimmungen zwischen Wandverzierung und Deckenornament, andererseits über die wiederkehrende Rasterstruktur der einander überlagernden Streifen. Überdies erinnert die Installation an eine Lautstärkeanzeige auf Mischpulten, die aus dem Musikkontext bekannt ist.

Im Mai des Jahres 2009 präsentierte der Kurator Nicolaus Schafhausen gemeinsam mit Liam Gillick im MMK die Ausstellungspläne für den Deutschen Pavillon für die 53. Biennale von Venedig. Schafhausen schlug hypothetisch in diesem Zusammenhang den Abriss des Pavillons und eine Neugestaltung durch den Künstler vor. Schließlich baute Gillick jedoch keinen neuen Pavillon, sondern setzte sich inhaltlich mit dem ideologisch aufgeladenen Ort auseinander. Im Zuge der langjährigen Diskussionen über den Umbau des Deutschen Pavillons aufgrund seiner NS-Architektur und der historischen Vergangenheit erarbeitete documenta-Gründer Arnold Bode 1957, ohne das er dafür beauftragt war, einen Umbauplan und präsentierte diesen dem Auswärtigen Amt. Gillick setzte Bodes Dekonstruktion für seinen Pavillon Beitrag in ein kleines Architekturmodell um, das *Scale Model for a building in a public garden* (2009). Die Aluminiummodelle wurden vorab in einer Edition hergestellt und fungieren als „What-if“ Szenarien. Der kleinformatische Entwurf zeigt einen enthierarchisierten Bau mit zwei versetzten Eingängen, der eher einer konstruktivistischen Architektur nachempfunden scheint. Mit dieser Idee wird das Gebäude nicht nur seiner hierarchischen Form entledigt, sondern auch entmonumentalisiert.

Architecture models and large-scale architectural installation are characteristic of the work of British artist Liam Gillick. At the core of such explorations is an applied understanding of art as a means for improving social interaction through design. Gillick created the work *Applied Discussion Platform* (2003) specifically for the foyer of DekaBank's conference floor on the forty-fourth story of the Trianon skyscraper in Frankfurt. The work delineates a space within a space, which is designated by the artwork's title as an area for discussion and exchange. The different colors of the pieces of the work's aluminum sheeting convey the sense of an ordered grid, despite the different sizes of the squares and rectangles. Through the alternating dimensions and color contrasts that make up this abstract composition the artist represents a diversity of opinions. Individual fields of color are thus expressions of different social and cultural values. The wall installation *Renovation Filtration* (2003), usually shown together with the *Applied Discussion Platform*, draws on the idea of a many-voiced place of discussion—both through the matching colors of the wall piece and the ceiling ornament and through the repeated grid structure of overlapping stripes. The installation also recalls the volume displays on mixers, which are familiar from a music context.

In May of 2009 at MMK, curator Nicolaus Schafhausen and Liam Gillick presented the plans for their exhibition in the German pavilion of the 53rd Venice Biennale. In this context Schafhausen hypothetically suggested tearing down the pavilion and having the artist redesign it. Ultimately Gillick did not build a new pavilion but investigated the ideological underpinnings of the site. Previously, in the wake of longstanding discussions about reconstructing the German pavilion due to its Nazi era architecture, documenta founder Arnold Bode had submitted plans for reconfiguring the structure to the German Federal Foreign Office in 1957, without having been asked to do so. As part of his contribution to the pavilion, Gillick implemented Bode's deconstruction in a small architectural model, the *Scale Model for a building in a public garden*

(2009). The aluminum model was produced as an edition and functioned as a kind of “what if” scenario. The small-scale design shows a structure with two nonaligned entrances that is apparently inspired by Constructivist architecture—a building whose hierarchical elements have been stripped away. However, not only has its hierarchical form been dismantled, but the building has also surrendered its monumental character.

2 Sarah Morris

Wie kaum ein anderes Land im 21. Jahrhundert steht China für die zunehmende Globalisierung und Urbanisierung unserer Gegenwart. Der Film *Beijing* (2008) der britischen Künstlerin Sarah Morris nimmt die tiefgreifende Veränderung der chinesischen Gesellschaft auf, die sich seit der Öffnung des Landes in Richtung Westen abgezeichnet hat. Die Aufnahmen führen die Betrachter im Vorfeld und während der Olympischen Spiele 2008 durch das Stadtbild von Peking und entwerfen das Porträt eines neokapitalistischen Staates in einer Phase extremer Selbststilisierung und Kontrollsucht. Morris legt offen, was hinter der sozialen Fassade des schier grenzenlosen Fortschrittgedankens und der Globalisierung passiert. In Szenen, die Politik, Gesellschaft und Kommerz miteinander verschwimmen lassen, zeigt der Film ein autoritäres, bislang in vielen Bereichen verschlossenes Land in einer Zeit der Veränderung und scheinbaren Öffnung. Der suggestive Soundtrack, der die Sogwirkung der Filmbilder im CinemaScope-Format noch unterstreicht, stammt von Liam Gillick. Der Film, für den Morris eine uneingeschränkte Drehgenehmigung hatte, wurde mit aufwendigem Kamerateam und entsprechendem Equipment auf 35 mm gedreht. Sarah Morris ist vor allem für ihre leuchtend farbigen Rasterbilder bekannt, die in einem monumentalen Format ausgeführt, scheinbar abstrakte Formen aufweisen. Das Werk *Flamingo Hilton* (Las Vegas)

von 1999, basiert auf einer starken perspektivischen Untersicht auf das Fassadenraster des legendären Hotels. Im Fall der Arbeit *Parrot* (2009) geht das Rastermuster auf die japanische Tradition des Papierfaltens (Origami) zurück. Dabei übernehmen die Farbfelder eine konkrete geometrische Funktion, die in diesem Werk den titelgebenden Papagei mit all seiner Farbigkeit zum Thema hat. Die großflächigen geometrisch konzipierten Rasterbilder werden am Computer erstellt und mit hochglänzenden Lackfarben in industriell genormten RAL-Farbtönen realisiert. Sie offenbaren ein enges Wechselspiel zwischen vermeintlicher Abstraktion und Figuration.

More than hardly any other country in the twenty-first century, China stands for the increasing globalization and urbanization of our current era. The film *Beijing* (2008) by British artist Sarah Morris addresses the profound changes that Chinese society has undergone since the opening of the country to the West. The footage takes the viewer through the urban landscape of Peking in the period leading up to and during the 2008 Olympic Games, outlining the portrait of a neo-capitalistic state in a phase of intense image cultivation and desire to control. Morris reveals what lies behind the social facade of the unchecked notion of progress and globalization. In scenes that merge politics, society, and business, the film portrays an authoritarian and previously closed country in a period of change and apparent opening. The evocative soundtrack, which underscores the compelling quality of the CinemaScope format of the film, was created by Liam Gillick. Morris had an unrestricted permit to shoot the work, which was filmed on 35mm with an extensive camera team and corresponding equipment. Sarah Morris is largely known for her brilliantly colored images with grid-like compositions of monumental scale that seem purely abstract. The work *Flamingo Hilton (Las Vegas)* from 1999 is based on the grid of the facade of this legendary hotel, viewed at a sharp angle from below. In her work *Parrot* (2009) the grid is based on the Japanese tradition of paper folding (origami), in which the colors

take on a concrete geometric function based on the brightly colored bird of the title. The large, geometric grid-images are designed on the computer and produced with high-gloss oil paints and industrially normed RAL-colors. The works convey a close interplay between ostensible abstraction and figuration.

3 Isa Genzken

1989 konzipierte die in Berlin lebende Künstlerin Isa Genzken ihren ersten *Weltempfänger* – einen rechteckigen Betonklotz mit einer Antenne aus Metall, der keine Geräusche von sich gab. Bei diesem skulpturalen Entwurf interessierte Genzken vor allem die Möglichkeit, die „Welt empfangen“ zu können. Statt auszustrahlen sollte dieses schlicht gestaltete Objekt zuvorderst die Aufnahme und Verarbeitung von äußeren Reizen repräsentieren. Ihr *Neues Design für Weltempfänger, Soziale Fassade* (2002) führt diese Idee weiter und manifestiert sich dabei in einer Konstellation aus zwei Säulen und einem mit Spiegelementen beklebten, bildartigen Objekt. Auf Augenhöhe angebracht spiegelt dieses leicht verzerrt wider, was es an visuellen Impulsen empfängt. Insgesamt sind diese Fortführungen deutlich größer und erinnern in Form und Material an urbane Hochhausschluchten, wie sie aus New York oder dem Frankfurter Bankenviertel bekannt sind. Die Betrachter müssen sich körperlich zu den Säulen ins Verhältnis setzen und empfangen dabei nicht nur visuelle Reize, sondern senden ebenfalls eigene aus, die zurückgespiegelt werden. Mit den sicht- und fühlbaren Verbindungen zwischen Außen- und Innenwelt, die der dreiteilige *Weltempfänger* herstellt, kann er als kommunikatives Modell verstanden werden, welches ein neues Verhältnis zwischen Betrachtern, Werk und Außenwelt eröffnet.

In 1989 the Berlin-based artist Isa Genzken created her first *Weltempfänger*—a rectangular block of cement with a metal antenna that emits no sound. With this sculpture Genzken expressed her interest in the possibility of a “world receiver”. Instead of transmitting, this simply designed object was conceived as representing the reception and processing of external stimulæ. In her *Neues Design für Weltempfänger Soziale Fassade* (2002) the artist takes this idea a step further, creating a constellation of two columns and a picture-like object covered mirrors. Hung at eye level, the latter reflects the visual impulses it receives in a slightly distorted manner. Together these later works are substantially larger than the first ones. In their form and materials they recall the towering skyscrapers and urban gorges between them, of the likes found in New York and Frankfurt. By engaging with the physical size of the columns, viewers not only receive but also emit visual stimulæ, which are then mirrored back to them. Through the visible and palpable relationship between the external and interior world that is established by the three-part *Weltempfänger*, the work can be understood as a communicative model that allows a new relationship between the viewer, work, and external world to unfold.

4 Wolfgang Tillmans

Die Fotografien *Lighter, blue up VII* (2010) und *Lighter, green VII* (2011) des in Berlin lebenden Künstlers Wolfgang Tillmans erinnern an monochrome Malereien. Eine einzige Farbe ist wie die Titel schon angegeben, in beiden Arbeiten vorherrschend. Es handelt sich um fehlerhaft entwickelte Fotopapiere, die Tillmans in C-Prints realisiert und unter Plexiglashauben im musealen Raum präsentiert. Durch die Faltung in den Fotografien – bei dem blauen nach innen und bei dem Grünen nach außen – entsteht eine Dreidimensionalität. Die C-Prints gehören zu den abstrakten Werken von Wolfgang

Tillmans bei denen die Grenzen zwischen Fotografie, Bild und Objekt verschwimmen. Es handelt sich hierbei nicht um klassische Fotografien, sondern um belichtetes Fotopapier von dem keine Negative existieren. Sie haben damit Unikatcharakter. Tillmans erweitert mit der *Lighter* Reihe sein Werkspektrum und überführt die abbildende Fotografie in ein reliefhaftes Objekt.

The photographs *Lighter, blue up VII* (2010) and *Lighter, green VII* (2011) by Berlin-based artist Wolfgang Tillmans recall monochrome paintings. In each work, one color predominates, as indicated in the titles. The works consist of improperly developed photographic paper, which Tillmans produced as C-prints and which are presented in Plexiglas cases in the museum space. Three-dimensionality is created through the folding of the photographs—inwards in the case of the blue work and outwards in the case of the green. These C-prints are among works by Wolfgang Tillmans that blur the lines between the photograph, the image, and the object. These are not classic photographs, since there is no negative, and in this sense they are unique works. With *Lighter* Tillmans expands the range of his work and transforms representational photography into a relief-like object.

5 Heimo Zobernig

Der österreichische Künstler Heimo Zobernig arbeitet in unterschiedlichen Medien wie Malerei, Skulptur und Video. *Ohne Titel* (1985–1998) zeigt ein paar vertrocknete Tannenzweige mit einem roten angebrannten Weihnachtsstern aus gefaltetem Papier, die notdürftig an einer Holzstütze befestigt sind. Die Kombination erinnert an Überreste der Weihnachtszeit, fragil und verbraucht. Das Objekt lässt vielleicht sogar an eine entbehrungsreiche Kriegszeit denken, in der ein solcher „Christbaum“ improvisiert wurde.

Die Komposition der Arbeit lehnt sich aber auch an den russischen Konstruktivismus an. Der Künstler verwendet häufig provisorische und gebrauchte Gegenstände für seine Arbeiten, die hier auf einen intendierten Zerfall hindeuten. Der Zeitraum der Entstehung des Werkes steht auch im Zusammenhang mit dem Ende der Sowjetunion.

Die zehnteilige Wandarbeit *Ohne Titel* besteht aus verschiedenen Gemälden Zobernigs, die Anfang der 1980er-Jahre entstanden sind. Zwanzig Jahre später hat der Künstler für eine Ausstellung im Wiener Mumok diese Bilder auf schwarzem Grund zu einem Ensemble arrangiert. In ihrem Aufbau, der Farbgebung und der geometrischen Abstraktion erinnern die Bilder an den russischen Konstruktivismus. Durch den schwarzen Grund – ebenfalls eine Präsentationstechnik der Konstruktivisten – verstärkt Zobernig die Anlehnung an diese Strömung.

The Austrian artist Heimo Zobernig works in various media, such as painting, sculpture, and video. *Ohne Titel* (1985–98) shows a pair of dried fir branches with a singed red pionsettia made of folded paper, which has been provisionally attached to a wooden stick. The combination recalls the remnants of the Christmas season, fragile and used up. The object even calls to mind the privations of wartime, when such improvisations might serve as a Christmas tree. However, the composition of the work draws from Russian Constructivism. Zobernig often employs makeshift and used objects in his works, thus intentionally implying a sense of decay. The dates of the work relate to the period of the end of the Soviet Union.

The ten-part wall work *Ohne Titel* consists of various paintings by Zobernig produced in the early 1980s. Twenty years later, the artist arranged the paintings, all done on a black ground, into an ensemble for an exhibition at the Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (mumok). In terms of their composition, colors, and geometric abstraction, the images recall Russian Constructivism. Through

the black background, also a presentation technique used by the Constructivists, Zobernig underscores the reference to this movement.

6 Andy Hope 1930

Seit 2010 führt der deutsche Künstler Andreas Hofer den Künstlernamen Andy Hope 1930. Das ist nicht nur eine verquere Übertragung seines Namens ins Englische, sondern verweist mit 1930 zudem auf jene Jahre, welche für eine tiefgreifende Krise der westlichen Welt stehen. In seinen Arbeiten konzentriert er sich auf Motive und Geschichten, welche die damaligen Zukunftsvorstellungen transportieren. Die Resultate sind häufig ein Collagemix aus amerikanischer Popkultur mit Elementen aus Western, Comic, Science Fiction, Film und Religion.

So zeigt etwa *Justice Society* (2003) einige Mitglieder der gleichnamigen Superheldengruppe. Zwar sind Batman und Wonder Woman an ihren Insignien zu erkennen, ansonsten haben die hölzernen Figuren jedoch wenig mit strahlenden Superhelden gemein. Die *Justice Society* dieses Bildes scheint kaum in der Lage, eine gerechtere Zukunft durchzusetzen. Auch *Dying Stars* (2003) zeigt Wonder Woman, die erneut wenig heldenhaft dargestellt ist. Die Schwärze der anderen, bedrohlich wirkenden Figuren des Bildes greift auf sie über. Statt Ordnung und Fortschritt strahlen die Zukunftsversprechen der Vergangenheit bei Andy Hope 1930 eine latente Bedrohung aus, was als Ablehnung positiver Zukunftsprojektionen und somit als Appell an die Gegenwart verstanden werden kann.

Since 2010 German artist Andreas Hofer has worked under the name Andy Hope 1930. This is not merely a not quite correct translation of his name into English, but with "1930" it refers to a period

that represented a deep crisis in the western world. In his work he concentrates on motifs and stories that convey concepts of the future dating from this period. The results often take the form of a collage-like mix of American pop culture and elements from Westerns, comics, science fiction, films and religion.

For example, the work *Justice Society* (2003) shows several members of this group of super heroes. Although Batman and Wonder Woman are recognizable by their insignia, these stiff figures have little in common with brilliant super heroes. The *Justice Society* shown here hardly seems capable of producing a more just future. *Dying Stars* (2003) also depicts Wonder Woman, who is once again not depicted in a particularly heroic manner. The dark colors of the other, threatening figures of the image cast their shadow on her. Instead of order and progress, the future promises of the past emit a latent sense of threat, as shown by Andy Hope 1930. This can be understood as a rejection of positive projections into the future and also as an appeal to the present.

7 Wilhelm Sasnal

In den Werken *Ohne Titel* (2000) und *Fridge* (2004) des polnischen Malers Wilhelm Sasnal treten sich zwei sehr unterschiedliche Werke gegenüber. Wilhelm Sasnal abstrahiert in seinen Malereien reale Gegenstände und nimmt bereits vorhandene Bilder als Grundlage für seine Werke. *Fridge* ist eine abstrakte Malerei, die wie eine konstruktivistische Komposition wirkt. *Ohne Titel* wiederum zeigt einen geöffneten Kühlschrank, aus welchem den Betrachtern nicht die zu erwartenden Lebensmittel, sondern eine große Leere entgegen kommt. Das Motiv wirkt nüchtern, unterkühlt, wie einem Verkaufsprospekt entnommen. Sasnal spielt bei beiden Arbeiten mit der scheinbar vertauschten Titelgebung. Der Kühlschrank im Werk *Ohne Titel* bekommt eine individuelle und nicht die erwart-

bare Bedeutung als Alltagsgegenstand. Das Aufgreifen des Kühlschrank-Motivs erinnert eher an Werke aus der Pop Art. *Fridge* hingegen wirkt wie eine der Minimal Art entstammende Malerei und als eine Reaktion auf das früher entstandene Werk *Ohne Titel*. Es erscheint als Negativbild.

Ohne Titel (2000) and *Fridge* (2004) by the Polish painter Wilhelm Sasnal are shown as a juxtaposition of two very different works. In his paintings Wilhelm Sasnal creates abstracted images of real objects and uses existing images as a basis for his works. *Fridge* is an abstract painting, which has the appearance of a Constructivist composition. In contrast, *Ohne Titel* shows an open refrigerator, in which viewers do not find the expected food products but instead a gaping emptiness. The motif appears antiseptic, cool, as if taken from an advertisement. With these two works Sasnal plays with what seems to be a mix-up in the titles. The refrigerator in the work *Ohne Titel* takes on unexpected and individual significance as an everyday object, and the use of the refrigerator as a theme recalls works of Pop Art. *Fridge*, however, seems to be a painting inspired by Minimal Art, as a reaction to the earlier work *Ohne Titel* and its negative image.

8 Tue Greenfort

Tue Greenforts *Kohlweißling* (2008) ist eine für den dänischen Künstler typische Beobachtung der Kausalketten, die durch menschliche Eingriffe in die Natur ausgelöst werden. Die nüchterne Präsentation eines Schmetterlings unterscheidet sich kaum von jener in naturkundlichen Museen. Wenn, dann besteht der Unterschied darin, dass ihm nicht weitere Schmetterlinge und Insekten beigeordnet sind. Kommentarlos kreiert der Künstler damit eine Leere um den Kohlweißling, welche nicht nur symbolischer Natur

ist: Durch die verstärkte Biogas-Nachfrage wird auf Agrarflächen vermehrt Raps angebaut. Im Gegensatz zu den meisten anderen Schmetterlingsarten kann sich der Kohlweißling an die menschlich veränderte Umgebung anpassen. Er ist in diesem Sinne ein „Kulturfolger“. Vielen anderen Arten gelingt das nicht.

Die Installation *Water Reservoir* (2004) besteht aus einem handelsüblichen Wasserspeicher mit einem Fassungsvermögen von 1000 Liter. Die ursprüngliche Idee des Künstlers war, Regenwasser vom Museumsdach aufzufangen und zu speichern. Sobald der Tank vollgelaufen wäre, hätte er auf die Straße entleert werden sollen. Doch auch ohne die tatsächliche Anbindung an das Museumsdach wird deutlich, dass es Wochen dauert, bis der Regen den Speicher füllt, während er in wenigen Minuten geleert werden kann. Die Diskrepanz zwischen den Zeiträumen von Verbrauch und Regeneration macht Greenforts *Water Reservoir* zu einer Meditation über intelligente Ressourcennutzung und verantwortungsvollen Konsum. Fast schwerelos schwebt die gläserne Feuerqualle *Medusa* (2007) im Ausstellungsraum und lässt für einen kurzen Moment die ökologischen Probleme vergessen, die symbolhaft mit ihrer gesteigerten Population in den Weltmeeren verknüpft ist: Seitdem die Überdüngung und Überfischung in den Meeren zugenommen hat, vermehrt sich die Qualle rasant und die öffentliche Wahrnehmung spricht zunehmend von einer Quallenplage. Tue Greenfort fordert die Betrachter auf, den Blick unvoreingenommen auf ein Lebewesen zu richten, das maßgeblich vom Menschen in seiner Existenz bedroht ist. Der Künstler ließ seine Arbeit von traditionsreichen Glasbläsern in Murano (Venedig) herstellen. Die materielle Zartheit der Skulptur ist nicht nur der naturwissenschaftlichen Vorlage verpflichtet, sondern verdeutlicht auch die majestätische Erscheinung der Qualle, ein Tier, das an sich in der Wahrnehmung vieler Menschen als störend empfunden wird.

Tue Greenfort's *Kohlweißling* (2008) is an observation, typical of the Danish artist's work, which reveals the chain of causation set in

motion by human interventions in nature. The clinical presentation of a cabbage butterfly (in German *Kohlweißling*) differs little from that of a natural history museum. Perhaps the only difference is that it is not shown with other butterflies and insects. Without any commentary, the artist thus creates a space of emptiness around the cabbage butterfly, a space that is not merely symbolic. Due to increased demand for biogas, rape is being planted on more and more farmland. In contrast to most other kinds of butterflies, the cabbage butterfly is capable of adapting to an environment impacted by humankind. In this sense it is a synanthropic species, a trait that many other species do not possess.

The installation *Water Reservoir* (2004) consists of an ordinary water tank with a 1000-liter capacity. The original idea of the artist was to catch and store rainwater from the roof of the museum. Once the tank was full, it was supposed to be emptied on the street. But even without actually being connected to the roof of the museum, the work makes clear that it would take weeks for the rain to fill the tank, whereas it can be emptied in a matter of minutes. The discrepancy between the periods of use and regeneration makes Greenfort's *Water Reservoir* into a meditation on the intelligent use of resources and responsible consumption.

Medusa (2007), a lion's mane jellyfish made of glass, hovers weightlessly in the exhibition space, and for a moment one forgets the ecological problems associated with its increased population of the world's oceans. With the overfertilization and overfishing of the oceans, this jellyfish population has grown rapidly, and the public is increasingly perceiving this as a plague. Tue Greenfort challenges viewers to have an impartial look at this life form, whose existence is largely threatened by humans. The artist had the work produced by glassblowers in Murano (Venice), where there is a longstanding tradition of the craft. The material delicacy of the sculpture is not only indebted to the biological makeup of the animal itself, but also illustrates the majestic appearance of the creature, which many people consider bothersome.

9 Martin Creed

Der britische Künstler Martin Creed bezieht sich in seiner Arbeit auf Minimal und Conceptual Art, den Situationismus und abstrakte Malerei, ohne sich allerdings selbst konkret zu verorten. Vielmehr werden seine Werke von einer vorgeblichen Naivität sowie von Humor getragen. Definitiv trifft dies auf *Work No. 263 (a protrusion from a wall)* von 2001 zu, einer ballförmigen Ausbuchtung, die aus der Wand hervorgegangen zu sein scheint. Dieser verspielte Eingriff in die Nüchternheit der Wandfläche des White Cube ist durchaus typisch für Creed, der häufig mit reduzierten Mitteln auf große Effekte zielt. Ebenfalls steht die Arbeit repräsentativ für das Frühwerk des Künstlers, welches auf einfachen Gegensätzen wie innen/außen oder an/aus basiert. In dieser frühen Phase hatte Creed überdies eine besondere Beziehung zu den eigenen vier Wänden. Viele seiner frühen Werke wurden ursprünglich für das eigene Zuhause angefertigt. Diese Häuslichkeit lässt sich in dem leichtfüßigen Irritationsmoment dieser skulpturalen Intervention wiederfinden.

British artist Martin Creed draws on Minimalism, Conceptual Art, the Situationism and abstract painting, without assuming a concrete position in relation to these contexts. Instead, his works are founded on an ostensible naivety and humor. This certainly applies to *Work No. 263 (a protrusion from a wall)* dating from 2001, a ball-like bulge that seems to be coming out of a wall. This playful intervention in the plain wall surface of the white cube is typical of Creed, who often uses sparing means to achieve substantial effect. The work is also definitive of his early works, which build on simple opposites such as inside/outside or on/off. In this early phase Creed additionally had a special relationship to his own home. Many of his early works were originally produced for his own home. This domesticity is echoed in the fleet-footed element of surprise and puzzlement that these interventions produce.

10 Martin Kippenberger

Neben seinen Arbeiten in Malerei, Skulptur, Installation und Performance für die der deutsche Künstler Martin Kippenberger vorrangig bekannt ist, schuf er auch ein großes Konvolut an Plakaten und Einladungskarten. Damit wollte er die Strukturen der Kunstwelt mit Wortspielen und verspielter Kritik unterminieren. Er lieferte den Kommentar zu seiner Arbeit gleich mit und hob die Trennung von Leben und Werk auf.

In der Assemblage *NO NATI* (1987), die mit einem Wortspiel aus „Nation“ und „No Nazi“ arbeitet, kombiniert er verschiedene Gegenstände wie eine Trommel – seit Günter Grass' *Die Blechtrommel* ein Symbol für die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus –, ein Exemplar von Hitlers *Mein Kampf* sowie einen Sticker der Anti-Atombewegung. Pointiert wird das gesellschaftliche Konfliktpotenzial der deutschen Vergangenheitsbewältigung thematisiert, wobei Kippenberger von einem bronzenen Kothaufen abgesehen auf eindeutige Wertung verzichtet. Die Ironisierung der bundesrepublikanischen Vergangenheitsbewältigung ist ein zentrales Thema in Kippenbergers Œuvre.

Das Gemälde *The Modern House of Believing or Not* (1985) zeigt eine surreale Erscheinung des bekannten New Yorker Guggenheim Museums. Die Ironie, die in Kippenbergers Werken gegenüber der Kunstwelt zur Geltung kommt, wird auch in dieser Arbeit sichtbar. Der Titel spielt bereits mit der Thematik: Das Moderne Haus des Glaubens oder Nicht-Glaubens. In seiner Darstellung vermischt Kippenberger die ikonische Architektur mit der Bedeutung der Institution des modernen Museums. Inhalt und Form sind nicht mehr unabhängig. Die dekonstruierte Architektur wird von Kippenberger zu einem symbolischen Bedeutungsträger erhoben und wirkt durch die unterschiedlichen Farben und Formen höchst absurd.

In addition to the works of painting and sculpture, installations, and performances for which the German artist Martin Kippenberger

is largely known, he also produced a large body of posters and invitations. With the intention of undermining the structures of the art world with wordplays and playful critique, he provided the commentary on his work up front and did away with delineations between art and life.

In the assemblage *NO NATI* (1987), in which he plays with the words “nation” and “no Nazi,” he combines various objects, such as a drum—which with Günter Grass’ *The Tin Drum* came to stand for a confrontation with Nazism—a copy of Hitler’s *Mein Kampf*, and a sticker of the anti-nuclear movement. The work brings to the fore the social conflict inherent to Germany’s process of coming to terms with its past. Apart from the bronzed pile of excrement also included in the work, Kippenberger refrains from passing judgment. A central theme in Kippenberger’s oeuvre is an ironic view of West Germany’s attempt to deal with its history.

The painting *The Modern House of Believing or Not* (1985) shows a surreal manifestation of the famous Guggenheim Museum in New York. An ironic attitude towards the art world, which is also expressed in Kippenberger’s works, is apparent here. Even the title plays on the theme: the museum as a site of faith or lack thereof. In his image Kippenberger melds the iconic architecture with the meaning of the modern museum. Content and form are no longer separate. Kippenberger elevates the deconstructed architecture to the status of a symbol, which then takes on a highly absurd dimension through the use of various colors and forms.

11 Cerith Wyn Evans

Reflexionen über die zeitlichen Verläufe der Kulturgeschichte, Licht und Sprache sowie ihre Wahrnehmung durch die Betrachter bilden die Kernthemen im Schaffen von Cerith Wyn Evans. Der walisische Künstler widmet sich in seiner Arbeit den Komplexitäten

der Sprache und Phänomenologie. Er stellt Verbindungen zwischen dem gesprochenen Wort und der Literatur, zwischen Klang und Licht, Physik, Psychologie und Chiffren auf die Probe. Ganz bewusst bezieht sich Cerith Wyn Evans auf formalästhetische Entscheidungen der Konzeptkunst der 1960er-Jahre, wie etwa auf Neon-Text-Arbeiten von Joseph Kosuth, allerdings aufgeladen mit hochemotionalen Inhalten.

Seine Werke zeichnet meist ein reduzierter, konzeptueller Ausdruck aus, der dabei häufig in starkem Widerspruch zu den mannigfaltigen Verweisen steht, welche sie aussenden.

Die raumgreifende Neon-Installation ... *rinsed with mercury throughout* ... (2009) stellt einen Auszug aus dem 1982 entstandenen Epos *The Changing Light at Sandover* des amerikanischen Dichters James Merrill dar. Merrills Meisterwerk ist einer der großen Texte über das Unbewusste und beschreibt die dreißig Jahre währende Freundschaft zweier Männer.

Die Neonarbeit *Acephale* (Der Kopflose) von 2001 basiert auf der Umrisslinie der gleichnamigen Zeichnung von André Masson von 1935, die ein Signum des surrealistischen Künstlers gewesen ist. Mit der skulpturalen Adaption dieser Zeichnung zitiert Evans die symbolische Selbstenthauptung Massons, die als Absage an die individuelle Größe zu interpretieren ist. Über diese Wiederholung verdoppelt sich die Aussage, da hier ein Künstler die Geste eines anderen übernimmt, ohne etwas Substantielles hinzuzufügen.

Auch die Werke aus der Serie *Ohne Titel (Portraits of Greatness)* arbeiten gegen die Erzählung großer Männer und Frauen an. Dafür hat Evans einige Fotografien dem 1959 erschienenen Buch *Portraits of Greatness* des Porträtfotografen Yousuf Karsh entnommen, welche das Who is Who der Zeit abbilden. Diese klassischen Porträts von Albert Camus, Wanda Landowska oder Albert Schweitzer hat Cerith Wyn Evans mit kreisrunden Löchern versehen, welche den Bildraum zerstören und die Inszenierung subtil unterlaufen. Die fotografische Repräsentation wird von der Abstraktion zurückgedrängt. Statt der Prominenz aus Politik und Gesellschaft einer

vergangenen Dekade sehen wir eine abstrakte Komposition, hinter der einige dieser großen Köpfe teilweise oder vollständig verschwinden.

Reflections on the course of cultural history and on light and language and their perception on the part of the viewer form the core themes of Cerith Wyn Evans' oeuvre. In his work the Welsh artist dedicates himself to an exploration of the complexities of language and phenomenology. He probes the relationships between the spoken word and literature, between sound and light, physics, psychology, and codes. Cerith Wyn Evans consciously draws from the formal and aesthetic choices of Conceptual Art from the 1960s, such as the texts in neon by Joseph Kosuth, but with highly charged, emotional content.

His works are usually characterized by a pared down, conceptual language, which poses a stark contrast with the multiple references that they contain.

The large-scale neon installation ... *rinsed with mercury throughout* ... (2009) represents an excerpt from the 1982 epic *The Changing Light at Sandover* by the American poet James Merrill. Merrill's masterpiece is an outstanding text on the unconscious and describes a thirty-year friendship between two men.

The neon work *Acephale* (The Headless) from 2001 is based on the outlines of a 1935 drawing by the same title by André Masson, which was the signature image by the Surrealist artist. Through his sculptural adaptation of this drawing, Evans references Masson's symbolic self-beheading, which can be interpreted as a rejection of individual greatness. Evans' repetition of the image underscores this idea, since here one artist is borrowing the gesture of another, without adding anything substantial.

Also works from the series *Ohne Titel* (Portraits of Greatness) run counter to the narrative of great men and women. Evans uses a number of photographs taken by portrait photographer Yousuf Karsh and included in the book *Portraits of Greatness* published

in 1959. Cerith Wyn Evans punctured these classic portraits of figures such as Albert Camus, Wanda Landowska, and Albert Schweitzer with round holes, which destroy the imagery and subtly undermine the presentation of these individuals. Photographic representation is thus dominated by abstraction. Instead of the prominent personalities from politics and society of a bygone decade, we see an abstract composition, behind which a number of these important faces partly or completely disappear.

12 Jeroen de Rijke/Willem de Rooij

Die niederländischen Künstler Jeroen de Rijke und Willem de Rooij arbeiten seit den frühen 1990er-Jahren in unterschiedlichen Medien wie Installation, Fotografie und Film. Formen der Kollaboration sowie Aneignung (Appropriation) spielen in ihren Werken stets eine wichtige Rolle. Seit 2009 arbeitet Willem de Rooij an seiner Reihe der „weavings“. Die monochromartigen Arbeiten *Yellow on Pink* (2013) und *Pink on Yellow* (2013) sind keine Malereien, sondern bestehen rein aus Geweben, die der Künstler in der Weberei Henni Jaensch-Zeymer in Geltow nahe Berlin anfertigen lässt, die in der Bauhaustradition steht. In der Arbeit *Yellow on Pink* überwiegt im Gewebe die Farbe Gelb, während in *Pink on Yellow* die Farbe Rosa dominiert. Die Maße der Werke sind von den Möglichkeiten der Webstühle und ihrer Techniken abgeleitet. Die Titel, die der Künstler aus dem Entstehungszusammenhang entwickelte, haben oft die Form eines Anagramms. De Rooij nimmt die Struktur des Gewebes, die wiederholte Kreuzung einer bestimmten Anzahl von Fäden bei Kette und Schuss in ihrer subtil changierenden Farbigkeit zum Ausgangspunkt für seine Untersuchung von Begriffen wie Opposition, Kontrast, Übergang und Nuance. Die nuancierte Farbigkeit aller Mischöne von blasserem Gelb und gedämpftem Rosa käme dabei dem Inkarnat gleich.

Kulturelle Identität, ihre Hybridisierung und Repräsentation spielt eine zentrale Rolle in vielen Werken von de Rijke/de Rooij. *Anatolia, Kemerihisar, late 19th century* (2003) ist die Schwarzweiß-Fotografie eines anatolischen Knüpfteppichs, welcher sich in der Sammlung des Amsterdamer Rijksmuseum befindet. Die Abbildung des Teppichs wurde im Maßstab 1:1 ausgeführt, wodurch ein prüfender Blick auf die Details von Ornamentik, Material und Webtechnik möglich wird. In einer Zeit, in der sich in ihrem Heimatland ein starker Antiislamismus etablierte, rückten die Künstler damit das Wissen einer Kultur in den Fokus, die im Museum oft als „exotisch“ empfunden wird, in der Gesellschaft jedoch Ablehnung erfährt. Darüber hinaus steht der orientalische Teppich als „Bilderfahrzeug“ (Aby Warburg) für Austausch und Kontinuität zwischen Kulturen und Epochen. Indem de Rijke/de Rooij mit einer originalgroßen Fotografie das Bildwissen dieses Teppichs weiter zirkulieren lassen, verweisen sie darauf, wie viele Einflüsse aus dem Islam in unserer Kultur zu finden sind. Sie unterstreichen damit den positiven Umstand, dass Kulturen niemals für sich allein stehen, sondern immer Hybride verschiedenster Einflüsse darstellen.

From the early 1990s onward the Dutch artists Jeroen de Rijke and Willem de Rooij worked with various media, including installation, photography, and film. Forms of collaboration and strategies of appropriation always played an important role in their works. Since 2009 Willem de Rooij has been working on his “weavings” series. The monochrome works *Yellow on Pink* (2013) and *Pink on Yellow* (2013) are not paintings but textiles that the artist has commissioned with the hand-weaving mill Henni Jaensch-Zeymer in Geltow outside of Berlin, which is rooted in the Bauhaus tradition. In the work *Yellow on Pink* the color yellow dominates the cloth, whereas in *Pink on Yellow* the color pink predominates. The dimensions of the works are based on the given possibilities of the loom and related techniques. Developed from the process of production, the works’ titles often take the form of an anagram. De Rooij uses the

structure of the weave, the repeated crossing of a certain number of threads in the warp and weft and their alternating tonality as a point of departure for concepts such as opposition, contrast, transition, and nuance. The subtle colors of all the mixed tones of pale yellow and muted pink almost take on an incarnate quality. Cultural identity and its hybridization and representation play a central role in many works by de Rijke/de Rooij. *Anatolia, Kemerihisar, late 19th century* (2003) is a black-and-white photograph of an Anatolian knotted carpet, which is in the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam. The image of the carpet is made on a one-to-one scale, which allows for one to carefully study the details of the ornamentation, material, and weaving technique. During a period in which an anti-Islamic sentiment became entrenched in their home country, the artists focused on the knowledge offered by a culture that is deemed “exotic” in a museum but is rejected in society. In addition, the oriental carpet represents what Aby Warburg termed a “Bilderfahrzeug” (literally an “image vehicle”), a visual vehicle for exchange and continuity between cultures and epochs. By allowing an original-scale photograph of the visual knowledge inherent to the carpet to circulate, de Rijke/de Rooij point to the many influences that Islam has in our own culture, thus underscoring the positive condition, in which cultures never stand alone but always constitute hybrids of highly diverse influences.

13 Franz West

Die Arbeiten des österreichischen Künstlers Franz West reichen von Skulpturen über Environments bis hin zu Rauminstallationen, welche in erster Linie zweckmäßig erscheinen. So auch seine Serie *Ohne Titel* (2005). Das Arrangement aus sechs sich stark ähnelnden Stehlampen wirkt als sei es privaten Wohnungen entliehen.

Die Lampen sind ästhetisch, obwohl sie nicht unbedingt als Kunstobjekte fungieren sollen, aber ihr Kontext bestimmt ihre Wirksamkeit. Sie lassen die Grenze zwischen Kunstwerk und Alltagsobjekt verschwimmen. Wests Arbeiten beabsichtigen einen Dialog, sowohl mit dem Raum als auch mit den Betrachtern. Franz West provoziert immer wieder die Reaktion der Besucher, fordert sie zur freien Begegnung mit den Kunstwerken auf und interessiert sich für ihre sinnliche Realitätserfahrung.

Wie bei seinen Möbeln und *Passtücken* ist auch *Male Sticker* (2005) ein Werk, zu dem sich der männliche Besucher in Bezug setzen muss. Beim Anstecken der überdimensionierten Brosche, die einem Orden ähnelt, wirken die Herren absurd, während sie die Nadel durch ihre Anzüge stecken und diese dabei ruinieren. Der Künstler sucht den direkten Kontakt mit dem Publikum und stellt gesellschaftliche Hierarchien sowie solche zwischen Künstler und den Rezipienten spielerisch in Frage.

The works of Austrian artist Franz West range from sculptures to environments and installations, which initially seem to have a utilitarian purpose. This is true of his series *Ohne Titel* (2005), an arrangement of six highly similar floor lamps that appears to have been taken from a private apartment. The lamps have an aesthetic quality, although they are not necessarily intended to function as objects of art. Their context determines their efficacy, and they blur the line between the work of art and everyday object. West's works are intended to spark a dialogue, both with the space and with the viewers. Franz West repeatedly tries to provoke a reaction from viewers, encouraging them to interact freely with the works of art, and he is interested in viewers having a sensual experience of reality.

As with his furniture and so-called *Passtücken*, the work *Male Sticker* (2005) especially encourages the interaction of male viewers with the artwork. When they pin on the oversized brooch, which looks like a medal, the men look absurd, and sticking its

needle through their suits ruins them. The artist attempts to establish direct contact with his audience, playfully questioning social hierarchies as well as those between the artist and viewers.

14 Michael Pfrommer

Der in Frankfurt lebende Künstler Michael Pfrommer deutet in seinen Gemälden und Zeichnungen häufig Erzählungen an. Dabei verwendet er ein figuratives Vokabular aus Landschaftsmalerei, Stillleben, Comic und Porträt. Er wechselt hin und her ohne eines dieser Genres vollständig zu bedienen. Die Einzelbilder wirken im Konvolut als lückenhafte Narration, in welcher immer wieder ähnliche Figuren auftauchen. Dieser quasi-erzählerische Ansatz findet sich ebenso in den von beiden Seiten bemalten Türen Pfrommers. Die Form der Türen ermöglicht einen Trompe l'œil-Effekt, der die Fläche des Bildes aufbricht. Die uralte Idee des einzelnen Bildes als Fenster in eine andere Welt, wird bei Pfrommer zur Tür, die einen Gang durch viele Bilderzählungen anbietet. Auffällig ist dabei, dass die Motive auf den Vorder- und Rückseiten der Türen inhaltlich und formal häufig kaum zu verbinden sind. Wobei Pfrommers Methode der lückenhaften Erzählung erlaubt, die Diskrepanz zwischen den zwei Seiten einer Tür selbst aufzufüllen – auch unter Zuhilfenahme anderer Arbeiten des Künstlers.

The Frankfurt-based artist Michael Pfrommer often hints at stories in his paintings and drawings, in which he uses a figurative vocabulary borrowed from landscape painting, still life, comics, and portraits. His work alternates between these genres, without being fully committed to any one. His individual images seem to be excerpted from a fragmentary narrative, in which similar figures keep reappearing. This quasi-narrative approach is found in Pfrommer's doors that are painted on both sides. The form of the doors gives

rise to a trompe l'oeil effect that breaks up the two-dimensional surface of the image. The age-old notion of a painting as a window into another world becomes a door in Pfrommer's work—which offers a passage through multiple visual narratives. Notable is the fact that the motifs on the front and back of the doors are often completely unrelated in content and form, whereby Pfrommer's method of incomplete narrative enables one to even fill in the discrepancies between the two sides of a door—also with the help of additional works by the artist.

15 Markus Sixay

Der Frankfurter Künstler Markus Sixay schafft eine Vielzahl komplexer Referenzen. Allerdings bleibt unklar, ob seine Zitate und Bezüge zufällig oder ironische Kommentare sind, oder gar eine Art Hommage darstellen. Sein künstlerisches Bezugssystem bleibt offen. Undurchsichtige, liquide Formenspiele charakterisieren die Serie *Ohne Titel* (2002) des Künstlers. Obwohl es die C-Prints vermuten lassen, handelt es sich hierbei nicht um Fotografien, da die Bilder ohne jeden Wirklichkeitsbezug auskommen. Vielmehr sind sie mithilfe von Computerprogrammen aufgebaut worden und können als neugierige, vorurteilsfreie Beschäftigung mit der glatten, glänzenden Ästhetik digitaler Welten verstanden werden. Diese Arbeitsweise erlaubt es dem Künstler, gänzlich ungegenständliche Formen zu generieren, die nicht mehr nur abstrahiert sind, sondern ohne jeden Bezug zu realen Gegenständen auskommen. In einer Nachahmung der Schöpfungsgeschichte schält Sixay seine Formen und Farben aus einem tiefen Schwarz und schreibt so die alte Tradition der Sehnsucht nach der reinen Form fort, allerdings mit bildgebenden Verfahren des Computerzeitalters. Sixay steht in seiner Videoarbeit *D.E.A.D.* (2004) frontal zur Kamera und spielt in einem White Cube auf einer E-Gitarre die Akkorde

d, e, a, d. Er bezieht sich damit auf Bruce Naumans *Violin Tuned D.E.A.D* von 1968. Der amerikanische Künstler Bruce Nauman spielt in seinem frühen Video im Gegensatz zu Sixay mit dem Rücken zur Kamera d, e, a, d, auf den entsprechend gestimmten Saiten einer Geige. Was bei Nauman einen aggressiven Missklang erzeugte, klingt bei Sixay nach einem kurzen melodischen Gitarrenriff.

The Frankfurt artist Markus Sixay brings together multiple references in his work. However, it remains unclear whether his quotations and borrowings can be considered random, ironic commentary, or even a kind of homage. His system of artist references remains open-ended. A play with impenetrable, liquid forms characterizes the series *Ohne Titel* (2002) by the artist. Contrary to what the medium of C-prints might suggest, the works are not photographs, since they bear no relation to reality. Instead, they have been created with the help of computer programs and can be understood as a curious, open-minded exploration of the smooth, glossy aesthetic of digital worlds. This way of working enables the artist to generate forms that are completely nonrepresentational, forms that are not simply abstracted but that in no way refer to real objects. Mimicking the story of creation, Sixay carves his forms and colors out of a deep blackness and thus carries forward the longstanding desire for pure form, achieving this, however, with the image-generating processes of the computer age.

In his video work *D.E.A.D.* (2004), Sixay stands facing the camera and in a white-cube-like setting he plays the chords D, E, A, D on an electric guitar, thus borrowing from Bruce Nauman's *Violin Tuned D.E.A.D* from 1968. In contrast to Sixay, in his earlier video American artist Bruce Nauman plays with his back to the camera on correspondingly tuned strings of a violin. What in Nauman's case produced an aggressive dissonance sounds in Sixay's work like a brief melodic riff.

16 Elmgreen & Dragset

Das dänisch-norwegische Künstlerduo Elmgreen & Dragset untersucht in unterschiedlichen Medien die Funktionen und Implikationen architektonischer Räume, die wir im alltäglichen Gebrauch kaum mehr hinterfragen. Was schließen diese Räume ein?

Wen schließen sie aus? Welche Verbindungen lassen sich zwischen ihrer Erscheinung und den darin stattfindenden Tätigkeiten ziehen? Für die Serie *Copenhagen – New York – Milan – Berlin* (2003)

fotografierten Elmgreen & Dragset leere Galerieräume in den vier titelgebenden Städten, die nicht zufällig allesamt auch Drehkreuze des internationalen Kunstmarktes sind. Die Nüchternheit der fotografischen Dokumentation erfährt eine Brechung über die verzerrenden Effekte, mit denen die Bilder bearbeitet wurden. Diese optische Verfremdung lenkt den Blick auf die Leere des Raumes und ermöglicht dadurch keine Unterscheidung zwischen den gänzlich weißen Galerieräumen. Denn auch wenn es den White Cube auf der ganzen Welt gibt, bleibt er doch ein ortloser Raum, der sich von seinem Standort in Mailand oder New York weitgehend abgekoppelt hat.

Das Meldeamt (2003) führt die Auseinandersetzung mit dem White Cube weiter, indem die profane Ausstattung der Vorzimmer deutscher Bürokratie in die beinahe sakrale „weiße Zelle“ Einzug hält. Der geweißte Museumsraum erfährt durch die Zweckgebundenheit der staubigen Beamtenstubeneinrichtung eine „Beschmutzung“. Auch die Einrichtung selbst scheint in der neuen Umgebung ihrer Funktion beraubt: die Wartenummern sind aus dem Spender herausgerissen, die Pflanze ist vertrocknet und auf dem Display der Digitalanzeige leuchtet konstant eine Null. Neben den Stühlen liegen nicht die üblichen Lesezirkel-Magazine, sondern Zeitschriften zu schwarzer Musik, feministischen und homosexuellen Themen. Die architektonische Kulisse wird zur sozialen Fassade, die die Utopie einer Gesellschaft entwirft, welche des ordnenden Charakters eines solchen Meldeamtes nicht mehr bedarf.

The Danish-Norwegian artist duo Elmgreen & Dragset employ a range of media in their investigations of the functions and implications of architectural spaces that we tend to barely question while using them in our everyday lives. Who do such spaces include? Who do they exclude? What connections are there between their appearances and the activities that take place within? For the series *Copenhagen – New York – Milan – Berlin* (2003) Elmgreen & Dragset photographed empty gallery spaces in the four cities in the title, which, not incidentally, are hubs in the international art market. The objective quality of the photographic documentation is refracted in the distorting effects then used on the images. The optical alteration emphasizes the emptiness of the spaces and thereby enables one to differentiate between the completely white gallery spaces. Even if the white cube exists throughout the world, it remains a placeless space, largely disassociated from its geographic location in Milan or New York.

The work *Meldeamt* (2003), a title referring to the administrative office where Germans must register their place of residence, takes the exploration of the white cube further by placing the ordinary furnishings of the antechamber of German bureaucracy into the almost sacred white cube. The white-painted museum space is somehow “dirtied” by the utilitarian nature of the dusty accouterments of public administrative offices. In turn, the furnishings seem robbed of their function in their new environment. Numbers have been ripped out of the dispenser; the plant is dried up; and the digital display simply reads “0.” Next to the chairs lie not the reading material typically found in waiting rooms but magazines on Black music and feminist and homosexual themes. The architectural backdrop becomes a social facade which projects the utopia of a society that no longer requires the orderliness of this kind of registry.

17 Michael Beutler

Der in Berlin lebende Künstler Michael Beutler hat eine außergewöhnliche künstlerische Praxis entwickelt, die den bildhauerischen Prozess zum eigentlichen Gegenstand der Arbeit macht. Seine zumeist monumentalen Plastiken und räumlichen Interventionen entstehen in Zusammenarbeit mit Helfern vor Ort. Dabei werden für jede Ausstellung unter Beutlers Anleitung „Proto-Maschinen“ hergestellt, die auf Strom oder mechanische Hilfsmittel verzichten. Mit diesen Apparaturen werden aus einfachen Baumarktartikeln Module geformt, aus denen der Künstler die Skulpturen und Installationen zusammensetzt. Wie im Falle von *Papierrollen* (2004) zu sehen ist, integriert Beutler seine Maschinen häufig in die finale Präsentation. Damit verweist er auf den Produktionsprozess als Ereignis und hebt die Unterordnung der Arbeit über das Ergebnis auf.

Berlin-based artist Michael Beutler has developed an unusual artistic practice, which turns the sculptural process into the actual object of the work. His usually monumental works and spatial interventions are created with helpers on site. For each exhibition “proto-machines” that forgo the need for electricity or mechanical devices are created according to Beutler’s instructions. These apparatuses are used to create modules out of simple hardware store products. The artist then assembles the modules into sculptures and installations. As in his work *Papierrollen* (2004), Beutler often integrates his machines into the final presentation, thereby pointing to the production process as an event and thus emphasizing the working process over the result.

18 Jonas Weichsel

Die zeitgenössische Auseinandersetzung mit der historischen Minimal Art zeigt sich in dieser Ausstellung exemplarisch auch an dem Gemälde *Sammlung* (2009) des Frankfurter Künstlers Jonas Weichsel, das komplexen Fragen zur Wahrnehmung von Malerei und ihren Wirkmechanismen nachspürt. Dabei ist der fokussierte Blick beim Betrachten von zentraler Bedeutung, um Weichsels quasiminimalistische Malerei zu erfassen. Auf den ersten Blick wirkt das Werk wie ein digital erzeugtes Bild, jedoch zeigt sich bei genauer Betrachtung der Leinwandoberfläche die malerische Raffinesse, mit der Weichsel eine illusorische Bildwirkung erschafft: Was aus der Distanz wie eine einheitliche Bildfläche erscheint, ist ein Spiel von mehreren Ebenen und Malprozessen. Weichsel hat als ersten Arbeitsschritt die Leinwand mit der Farbe Schwarz grundiert, um dann mittels eines Schneideplotters eine Klebefolie in Rasterstruktur aufzubringen. In einem zweiten Schritt wird die weiße Farbe auf die Folie aufgetragen, die wiederum nach Trocknung der Farbe abgezogen wird. Das Ergebnis dieses Prozesses ist eine genuin malerische Interpretation des Minimal-Art-Gedankens und ein Ausloten des handwerklich Möglichen.

The contemporary interest in the history of Minimal Art is exemplified in this exhibition by Frankfurt-based artist Jonas Weichsel's painting *Sammlung* (2009), a work that engages with complex questions surrounding the perception and effects of painting. A focused gaze is key to grasping Weichsel's quasi-minimalist work. At first glance the painting recalls a digitally generated image, but careful examination of the surface of the canvas reveals the sophistication of the painting technique through which Weichsel creates an illusory effect. What from a distance appears to be a uniform surface is an interplay of multiple layers and painting processes. In a first step, Weichsel primed the canvas with black paint and then used a cutting plotter to apply an adhesive film with

a grid-like structure. In a second step white paint is applied to the film, which is then removed once the paint is dry. The result of this process is a genuinely painterly interpretation of a fundamental concept of Minimal Art as well as an exploration of the possibilities of technique.

Impressum Imprint

Direktorin MMK MMK Director: Susanne Pfeffer

Kurator der Ausstellung und Sammlungsleiter

Exhibition Curator and Head of Collection:

Dr. Mario Kramer

Leiterinnen der DekaBank Kunstsammlung

DekaBank Directors of the Art Collection:

Silke Schuster-Müller, Valery Trosdorf

Texte Texts: Damla Arican, Ronja Gerstadt, Sergey Harutoonian,

Mario Kramer, Moritz Scheper

Redaktion Editors: Christina Henneke, Daniela Denninger

Übersetzung Translation: Laura Schleussner

Cover: Isa Genzken, Spiegelbild, 2001, DekaBank Kunstsammlung,

© VG Bild-Kunst, Bonn 2018, Foto: Wolfgang Günzel

Weitere Informationen zur Ausstellung:

More information on the exhibition:

www.mmk-frankfurt.de

www.mmk-notes.com

#SozialeFassaden

Das MMK im Web:



In Kooperation mit:

In cooperation with:

100 Jahre
.Deka

MMK 1

MMK Museum für Moderne Kunst

Frankfurt am Main

Domstraße 10

60311 Frankfurt am Main

Telefon +49 (0)69 212 30 44 7

www.mmk-frankfurt.de

mmk@stadt-frankfurt.de