

Grrrh...Nr.9

ISSN 1863-0243

4. Quartal 2008

Zeitung für Kunst

www.grrrh.de

anzeigen@grrrh.de

€ 0,00

Janine Antoni

im Interview

S. 2-6

Martin-Gropius-Bau Berlin

Die Tropen.

Ansichten von der Mitte der Weltkugel

Titelseite / S. 14 / 19

Poster Freya Hattenberger

Die Galerie

Nosbaum & Reding

aus Luxemburg

S. 9

Kumi Machida

im Interview

S. 15-19

MAX ERNST

in der Hamburger Kunsthalle

S.19-20

Biennale für Internationale Lichtkunst 2010

Ein Gespräch mit dem künstlerischen Leiter

Matthias Wagner K

S. 6-8

BERNINI

IM GETTY CENTER

S.12-13



Kumi Machida, „Kotohogi“, 2008, H 116,1 cm x B 145,5 cm, blaue Tusche, Mineralpigmente, Bleistift auf Kumohada-Leinenpapier, Copyright Kumi Machida, Courtesy Nishimura Gallery, Tokio
>>> zum Interview mit Kumi Machida Seite 15 ff.

Wunderwesen Golfplatz Tropenerkunder

Die Ausstellung „Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel“ im Berliner Martin-Gropius-Bau soll laut Aussteller eine „nichthierarchische Betrachtung der Welt“ erlauben.

von Anne Hahn

Berlin. „Ein Morgen war's, schöner als ihn schwerlich je ein Dichter beschrieben, an dem wir die Insel Tahiti zwei Meilen vor uns sahen. Der Ostwind, unser bisheriger Begleiter, hatte sich gelegt, ein vom Lande wehendes Lüftchen führte uns die erfrischendsten und herrlichsten Wohlgerüche entgegen und kräuselte die Oberfläche der See. Waldgekrönte Berge erhoben ihre stolzen Gipfel in mancherlei majestätischen Gestalten und glühten im ersten Strahl der Sonne... Davor lag die Ebene, von Brotfruchtbäumen und unzähligen Palmen beschattet, deren königliche Wipfel weit über jenen emporragten. Noch erschien alles im tiefsten Schlaf; kaum tagte der Morgen, und stille Schatten schwebten noch auf der Landschaft...“

So erwuchs dem jungen Georg Forster, der James Cook auf seiner zweiten Weltumsegelung begleitete, an einem Augusttag des Jahres 1773 das Paradies namens Tahiti. Die stillen Schatten haben sich längst verflüchtigt. Geografisch zählt Tahiti zu den Gesellschaftsinseln, genauer gesagt zu den „Inseln über dem Winde“. Dieser Teil des Südpazifiks gehört der Zone zwischen dem südlichen und dem nördlichen Wendekreis an, die rund um den Erdball „Tropen“ genannt wird. Das sind jeweils vom Äquator ausgehend 2600 km — einmal in die nördliche, das andere Mal in die südliche Richtung gemessen. Eine Ausstellung über die Tropen mit dem Untertitel „Ansichten von der Mitte der Weltkugel“ findet somit eine Erklärung. Forster beschrieb damals das Wesen der tropischen Inselbevölkerung als ungewöhnlich sanft: „Es leuchtete aus all ihren Gebärden und Handlungen und gab einem jeden, der das menschliche Herz studierte, zu Betrachtungen Anlaß.“ Ein ebenso leuchtendes und wundersames Wesen ist „Ondina“, die Meerjungfrau des Künstlers Walmor Corrêa aus Brasilien. „Ondina“ schmückt eine halbe Wandfläche der seit dem 12. September in Berlin gezeigten Tropen-Ausstellung im Martin-Gropius-Bau und entstammt etwa dem gleichen Breitengrad wie die liebevollen Bewohner Tahitis.

„Ondina“ ist die amazonische Entsprechung der afrikanischen Meeressgöttin Iemanja, erklärt Corrêa, der zur Ausstellungseröffnung angereist ist. Und Iemanja wird vor allem in Bahia (dem südlichsten Zipfel der im Nordosten gelegenen Region Brasiliens) verehrt. Dort leben viele Nachfahren der ursprünglich aus Afrika verschleppten Sklaven, die einmal im Jahr eine Mischung aus Marien- und Göttinnenanbetung am Meer feiern.

Die überlebensgroßen Acrylbilder Walmor Corrêas verbinden mythische Erfahrungen der Amazonas-Anwohner mit pseudobiologisch-wissenschaftlichen Studien. Seine Phantasiewesen scheinen dem Leben abgeschaut. Ihre Gliedmaßen und Organe entstammen jedoch bezüglich ihrer Funktionalität mehr dem Reich der Sage und entbehren unserem biologischen Verständnis. Die Meerjungfrau besitzt auf dem gezeigten anatomischen Atlas ein Herz, das dem ständigen Wasserdruck widerstehen könnte, hat hauchzarte Schwimmhäute zwischen den Fingern und einen wunderschönen Fischeschwanz mit goldenen Schuppen. Ihr Körper, der gleich einer Verstorbenen mit abgewinkeltem Kopf ruht, ist vom Hals bis zum Schritt geöffnet. Lungen, Herz, Leber und Darm liegen bloß.

Das könnte auf den ersten Blick erschrecken, doch die Harmonie der Farbflächen lässt den Betrachter das Schaurige vergessen. Zart schimmert die angedeutete Knochenstruktur der Schultern und des Beckengürtels durch die graue Haut der Meermaid. Ihre Augen sind geschlossen, in einer Detailzeichnung rechts neben der Figur ist jedoch ein Auge in Verbindung mit umgebenden Sehnen und Muskeln gezeichnet, umrandet von einem handschriftlichen Text. Auf der anderen Seite befindet sich eine Zeichnung des Ohrs mit dazugehörigen Kiemen. Einen Höhepunkt des Bildes stellt der kleine Fötus dar, der wie ein echtes Baby im Mutterleib schwimmt — auf dem Kopf und selbstvergesen mit einem grüngoldigen Fischeschwanz.

Wie selbstverständlich wirken diese phantastischen Einzelheiten und der Künstler erzählt grinsend, dass es seine Wesen wirklich gäbe. Es hat sie nur noch keiner gesehen. Das beruhigt beinahe, wenn man erst den Nachbarn Ondinas betrachtet, der sie zur Rechten flankiert: ein unheimlicher, zyklischer „Geist“ mit verkehrt herum gewachsenen Füßen — „Curupira“, der Wächter der Wildnis und Schutzgott der trächtigen Tiere, der seine Häsher auf falsche Pfade lockt und Pferde Zöpfe in die Schweife flicht. Walmor Corrêa ist einer von **40 zeitgenössischen Künstlern, die ihre Arbeiten 200 Objekten aus ethnologischen Sammlungen** (vor allem des Berliner Ethnologischen Museums in Dahlem) **gegenüberstellen** oder sich darauf beziehen, sie transformieren.

Fortsetzung Seite 14

A Great Desire

Janine Antoni *An Interview by Marsha Gordon*

Brooklyn. On a beautiful warm day in late spring 2008, I met Janine Antoni (1964 born in Freeport, Bahamas) at her Brooklyn studio to conduct the interview for *Grrrh...Nr.9*. A shipment of new, pristine "Lather" soap busts had just arrived, waiting to be lathered into pieces of art. Apparently, soap is not always an archival material and, while some of the busts had aged into a glorious mottled marble look reminiscent of ancient stone sculptures, one had become brittle and broken. Janine felt it was her responsibility to repair or replace it. A soap chemist had visited her studio earlier in the day. She greeted me personally into her studio and spoke with me at length about her body of work and the thinking process behind it.

*An einem schönen warmen Tag im Frühsommer 2008 traf ich Janine Antoni (*1964 Freeport, Bahamas) in ihrem Atelier in Brooklyn, um mit ihr das verabredete Interview für Grrrh...Nr.9 zu machen. Eine Ladung frischer, neuer Schaumseifenbüsten war gerade eingetroffen und wartete darauf, zu Kunst aufgeschäumt zu werden. Offensichtlich handelt es sich bei Seife nicht immer um langlebiges Material. Während einige der Büsten zu einem prachtvoll gesprenkelten Aussehen gealtert waren, das an alte Steinskulpturen erinnerte, waren andere rissig geworden und zerbrochen. Ein Chemiker — spezialisiert auf Seifen — war früh am Tag zu ihr ins Studio gekommen. Janine sah es als ihre Pflicht an, diese zu reparieren oder zu ersetzen. Sie führte mich in ihr Studio, in welchem sie mit mir ausgiebig über ihre Arbeit und den Überlegungen hierzu sprach.*

Marsha Gordon - It's been said that your work blurs the line between performance art and sculpture. What is more important - the process or the final work of art?

Janine Antoni - I think it's completely blurred for me in the sense that I don't really make those distinctions. I'm always interested in how an art label will list the material but not the way in which it was made, as if the material has meaning but the making doesn't. I've actually tried to put the making on the label - which drives a lot of curators crazy. One way around it has been to title the work with something that indicates the process, like "Lick and Lather", or "Gnaw". Of course, in an ideal world you get that information from the surface of the object. So, that's my problem, which is - how can an object tell you its history on its surface?

MG: Man sagt, dass deine Arbeit die Grenze zwischen Performancekunst und Skulptur verwische. Was ist denn wichtiger: der Prozess oder das endgültige Ergebnis?

JA: Für mich vermischt sich das total, weil ich solche Unterscheidungen nicht treffe. Ich finde es immer interessant zu sehen, dass die Beschriftungstafeln bei Kunst zwar das Material auflisten, aber nie den Arbeitsprozess, so als ob nur dem Material eine Bedeutung zukäme, diesem hingegen nicht. Ich habe wirklich bemüht, den Arbeitsprozess mit auf die Beschriftungstafeln zu bringen, was viele Kuratoren verrückt gemacht hat.

Ein Weg, dieses Problem zu umgehen, war, etwas vom Arbeitsprozess in den Titel einzubeziehen — wie etwa bei „Lecken und Schäumen“ („Lick and Lather“) oder „Nagen“ („Gnaw“).

Natürlich würde man im besten Falle solche Informationen bereits von der Oberfläche eines Objekts ablesen können. Nun, das ist das Problem: wie kann ein Objekt seine Entstehungsmomente alleine über seine Oberflächenbeschaffenheit erzählen?

MG - So much of your work has an autobiographical bent that when you say you're trying to reveal a history, I wonder if you're not trying to reveal your own history.

JA - I'm sure I am. But, what I'm trying to reveal is a history which is shared. We each have a bar of soap in the shower right now, and that soap has been shaped by our bodies. So, could we think of that bar of soap as a portrait of each of us? (she laughs) To me, I think it's about wanting to connect with the viewer - to take on an experience which they have too - which is the thing that connects us. It's from that deep desire to want to connect to the viewer - to everyone, and everything...

MG: Viele deiner Arbeiten tragen autobiografische Züge, so dass ich mich frage, wenn du sagst, du würdest versuchen, eine Geschichte zu enthüllen, ob damit nicht deine eigene Geschichte gemeint ist.

JA: Ich bin mir sicher, dass das so ist. Aber das, was ich zeigen will, ist eine Geschichte, die allen gemein ist. Jeder von uns hat ein Seifenstück im Bad liegen und dieses Seifenstück wurde durch unseren Körper geformt. Also könnten wir nicht das Seifenstück als ein Porträt eines jeden von uns auffassen? (sie lacht) Um was es mir geht, glaube ich, ist, eine Verbindung zum Betrachter aufzunehmen über Erfahrungen, die wir alle gemacht haben und die uns alle miteinander verbinden. Dies rührt von meinem innersten Bedürfnis her, in eine Verbindung zum Betrachter zu treten — zu jedem und allem...

MG - Do you feel your work is what connects you to the world?

JA - Making is about locating myself in the world. It's the only time I feel a little bit connected. It's a great effort to be connected - a great desire. Part of my expression is to expose that effort.

MG: Glaubst du, dass deine Arbeit dich mit der Welt draußen verbindet?

JA: Etwas zu schaffen bedeutet, meinen Standort in der Welt zu bestimmen. Und nur dann fühle ich mich ein wenig dazugehörig. Es bedeutet eine große Anstrengung, verbunden zu sein — und ein großes Verlangen. Ein Teil meines Ausdrucks ist, dieses Bestreben zu zeigen.

It's the only time I feel a little bit connected.

MG - Did you always know you were going to be an artist?

JA - I wasn't even sure what art was because I grew up in the Bahamas and they didn't have any museums or galleries, so it wasn't like I grew up around art so much as I grew up around making things.

MG: Wusstest du immer schon, dass du Künstlerin werden wolltest?

JA: Weil ich in den Bahamas aufwuchs, hatte ich keine Ahnung von dem, was Kunst überhaupt ist. Dort gab es keine Museen oder Galerien. Es war also nicht so, dass man sagen könnte, ich wäre mit Kunst aufgewachsen, sondern eher, dass ich damit aufwuchs, irgendwelche Dinge zu machen.

MG - What kind of things?

JA - Sand castles...

MG: Welche Art von Dingen?

JA: Sandburgen...

MG - What were you doing in the Bahamas?

JA - I was born there. My parents are from Trinidad. They went there when I was young. It was a very physical environment. I spent my days exploring. I think somewhere in there was an exposure to the kind of things I do now.

MG: Was hast du auf den Bahamas gemacht?

JA: Ich wurde dort geboren. Meine Eltern sind aus Trinidad. Sie zogen dorthin, als ich noch klein war. Es war eine sehr natürliche Umgebung. Ich verbrachte meine Tage mit Erkundungen. Ich glaube, irgendwo dort ist der Ausgangspunkt für die Art der Dinge, die ich jetzt mache.

MG - When did you come to the US from the Bahamas?

JA - I went from there to high school in Florida, to college at Sarah Lawrence, to graduate school at RISD, to New York - with London in between.

MG: Wann zogst du von den Bahamas in die Vereinigten Staaten?

JA: Ich ging von dort zur Highschool nach Florida, dann zum Sara Lawrence College (Bronxville, N.Y.). Um meinen Abschluss (Master) zu machen, ging ich an die RISD (Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island) und dann nach New York und war zwischendurch in London.

MG - Let's discuss the issue of transformation. I wonder what you think about the idea of transformation in general and of revealing who you really are - through transformation - like washing the veneer, the surface, away.

JA - I'm interested in transforming myself. I'm trying to do something where I can have that experience with myself first, and then with others.

MG: Reden wir darüber, was dir Transformation bedeutet. Ich wüsste gerne, was du über die Idee der Transformation im allgemeinen denkst und eines Sichoffenbarens hierbei „wer man wirklich ist“ — vergleichbar in etwa damit, wenn man eine Lackschicht abbeizt, um zur ursprünglichen Oberfläche zu gelangen.

JA: Mich interessiert, mich selbst „zu verwandeln“. Ich versuche etwas zu tun, bei dem ich die entsprechende Erfahrung aber erst für mich selbst mache, um sie dann mit anderen zu teilen.*

MG - Can you define what you mean by transformation?

JA - I'm trying to reveal to myself something about myself that I don't yet know. It's not as though I have a certain identity and I'm trying to make an object that depicts it so you can see my identity. Rather it's about going through a transformation, through the process, in the hopes that you see it in the object. And, in my wildest dream, the object transforms the viewer as well.

I'm not going to make these claims for my work but when I stand in front of a great artwork, it's like staring into another person's eyes because it's multidimensional. It's complicated. It's a presence. It is a presence that questions my presence. I don't know what to do with myself in front of a great artwork. It's calling me to do something, and I don't know what to do.

I'm trying to reveal to myself something about myself that I don't yet know.

*Die Aussagen zum Begriff der Transformation sind hier zu sehen vor dem Hintergrund von Veränderung und Umkehrung von Bedeutungszusammenhängen und Situationen, die im Arbeitsprozess der Künstlerin eine wichtige Rolle spielen. Anm.d.Red.

And so - it's my superstition that [in my work] if I'm not changed or if the process doesn't have a profound effect on me, then how can I expect it to have one on you? It starts with an almost selfish desire to have this experience, to discover; to put myself in a position that brings me to an unknown edge.

MG: Kannst du erklären, was du mit Transformation meinst?

JA: Ich versuche, von mir selbst etwas zu offenbaren, was ich bisher an mir noch nicht kannte. Es ist jedoch nicht so, als ginge ich von einer bestimmten Identität aus, um davon nun ein Objekt machen, das diese dann zum Ausdruck bringt und sie dadurch sichtbar macht. Es geht eher darum, ein Verwandeln und einen Prozess zu durchlaufen und dabei zu hoffen, dass sich dies im Objekt wiederfindet. Und darum, dass in meinen wildesten Träumen das Objekt auch den Betrachter selbst verändert.

Das Folgende bezieht sich nicht auf meine Arbeit; aber wenn ich vor einem großen Kunstwerk stehe, ist das für mich, als ob ich in die Augen einer Person starre aufgrund einer Multidimensionalität. Es ist kompliziert. Da gibt es eine Präsenz. Und es ist eine Präsenz, die meine in Frage stellt. Ich weiß nicht, wie ich mich großer Kunst gegenüber verhalten soll. Es ist so, als fordere sie mich auf, etwas zu tun — aber ich weiß nicht was.

Und deshalb — und da bin ich abergläubisch — wenn mein Werk mich nicht verändert oder der Prozess nicht eine wichtige Erfahrung für mich ist, wie kann ich dann erwarten, dass dies beim anderen etwas bewirkt?

Es fängt an mit einem nahezu egoistischen Verlangen, diese Erfahrung machen zu wollen und etwas zu entdecken; mich in eine Position zu bringen, die mich an unbekannte Grenzen bringt.

...to an unknown edge.

MG - To learn a new aspect of who Janine Antoni is?

JA - Let's see? Is it to learn a new aspect? The thing that's complicated about what you're saying is that I don't know that I am. [laughs] It's getting very philosophical.

MG: Um einen neuen Aspekt zu finden, wer Janine Antoni ist?

JA: Hm, Moment mal. Mache ich das wirklich, um einen neuen Aspekt kennenzulernen? Das Komplizierte an deiner Frage ist, dass du sagst, dass ich nicht wüsste, dass ich bin. (lacht) Das wird ja sehr philosophisch.

MG - Well, that was one the questions I wanted to ask you. Why art and not philosophy? Your questions about learning who you are through the process and about consuming and revealing through the process - it's a philosophical exploration of being.

JA - Right. To me, I can only know that through the body. That's just my asset or limitation - it depends how you look at it. My path is not transcendence of the body. I feel like the body is my tool and the only way I can get in there is through my body. That's why I love sculpture - because it's two bodies in relationship. I think that when you see a great piece, you literally walk around it differently, as you do with someone you love. The boundaries are not so clear. You're affecting each other somehow.

MG: Nun, hier eine der Fragen, die ich dir stellen wollte: Warum Kunst und nicht Philosophie? Deine Fragen in Bezug auf das Lernen darüber „Wer man ist“ durch einen Prozess und ein „Sichverbrauchen“ und ein „Sichoffenbaren“ aufgrund dieses Prozesses - das ist schon ein philosophisches Forschen nach dem Sein.

JA: Richtig. Aber ich kann das nur durch meinen Körper erfahren. Das ist mein Vorteil oder auch meine Begrenzung — kommt darauf an, welchen Standpunkt man vertritt. Mein Weg ist jedenfalls nicht derjenige der Transzendierung eines Körpers.

Meinen Körper sehe ich als mein Werkzeug an und der einzige Weg, dorthin zu gelangen, ist durch meinen Körper. Deshalb liebe ich auch die Skulptur, weil sie zwei Körper zueinander in Beziehung stellt.

Wenn man eine großartige Skulptur sieht, dann ist es so, dass man ganz anders um sie herumgeht — und das meine ich wirklich wörtlich — und zwar so um sie herumgeht, als handele es sich um jemanden, den man liebt. Die Grenzen sind nicht so klar. Irgendwie berührt man einander.

MG - Thinking of your works like "Lick and Lather" or "Gnaw" I planned to ask whether you feel that living "uses us up", but it seems as if you mean the opposite of that. It's through living that we are...

JA - ...made. So what is this surface? (Janine points to the skin of her body) I look at you and I wonder if what I am seeing is who you really are. That's a big problem for me. You look in the mirror and, I don't know about you, but I don't recognize myself because I'm seeing the little girl that I was, or...I am just definitely not seeing what I am experiencing on the inside. And it seems like the trajectory of my life - maybe the aging process - is about bringing the inside and the outside together. We really are making our surface.

That was my insight with "Lick and Lather"*. The first time I showed these pieces was in Venice and there were all these stone sculptures that looked like my soap busts - just completely eroded. So, could aging be a creative process? It's very empowering to think that the way we choose to live our lives is the way we choose to age. Somehow wrapped up in the tradition of self-portraiture is the desire to immortalize oneself. But I am using ephemeral material to acknowledge our mortality.

I look at you and I wonder if what I am seeing is who you really are. We really are making our surface.

* "Lick" consists of a bust of the artist, cast in chocolate, which she then licks to remove the surface and "reveal" her final sculpture. "Lather" (see also photo on page 6) is a bust of the artist made from soap. "Lather" begins its life as an exact replica of the artist, which Janine then lathers or washes down into the final piece of art. „Lick“ ist eine Schokoladenbüste, die die Künstlerin darstellt und die von ihr solange abgeleckt wird, bis sie zur eigentlichen Erscheinungsform der Skulptur gelangt ist. „Lather“ (siehe auch Foto Seite 6) ist eine Seifenbüste, die ebenfalls die Künstlerin als exakte Abformung zeigt und von ihr zum Zwecke der endgültigen Fertigstellung des Kunstwerkes geschäumt oder gewaschen wird.

MG: Ich wollte dich in Bezug auf Arbeiten wie „Lecken und Schäumen“ („Lick and Lather“) oder „Nagen“ („Gnaw“) eigentlich fragen, ob du das Gefühl hast, dass das Leben uns „abnutzt“. Aber es scheint jetzt so, als ob du das Gegenteil meinst. So als ob wir erst durch Leben...

JA: ...zu was gemacht werden. Also, was ist diese Oberfläche hier? (Janine deutet auf eine Hautstelle bei ihr) Ich schaue dich an und frage mich, ob das, was ich sehe, wirklich du bist. Das ist ein großes Problem für mich. Man sieht in den Spiegel — ich weiß nicht, wie es dir dabei ergeht — aber ich kann mich nicht wiedererkennen, weil ich das kleine Mädchen, das ich damals mal war, sehe oder... Jedenfalls sehe ich dort definitiv nicht, was in meinem Innersten vorgeht. Und es scheint so, als sei die Bahn meines Lebens oder vielleicht auch der Alterungsprozess davon bestimmt, Innen und Außen zusammenzubringen. Wir schaffen uns unsere Oberfläche selbst.

Das war meine Erkenntnis bei „Lecken und Schäumen“ („Lick and Lather“). Ich zeigte diese Arbeit das erste Mal in Venedig, wo viele Statuen stehen, die so aussehen wie meine Seifenbüsten — nur eben komplett erodiert. Könnte Altern also ein kreativer Prozess sein?

Es ist sehr ermutigend, glauben zu können, dass durch die Wahl unseres Lebensstils wir entscheiden, wie wir altern. Irgendwo verborgen in der Tradition des Selbstporträitierens liegt ja das Bedürfnis nach Unsterblichkeit. Ich aber benutze vergängliche Materialien, um unsere Sterblichkeit zu verdeutlichen.

MG - You said a moment ago that, ideally, in the aging process the inside becomes one with the outside. What do you think about the trend today towards women's "anti-aging" procedures - trying to make the outside not...

JA - I just think it encapsulates our desire to be what we are not. It is interesting to watch the psychological ramifications of these surgical procedures. There is a price to pay for this kind of short cut. At the root of this desire is a kind of denial.

MG: Du sagtest kurz vorher, dass ideellerweise während des Alterungsprozesses das Innere mit dem Außen eins wird. Wie findest du den heutigen Anti-Aging-Trend und dessen Methoden in dem Versuch, das Äußere nicht...

JA: Ich denke einfach, es zeigt unseren Wunsch, das zu sein, was wir nicht sind.

Es ist interessant, die psychologischen Folgen dieser chirurgischen Prozeduren zu beobachten. Man zahlt seinen Preis für solche kurzen Eingriffe. Die Wurzel dieses Begehrens ist eine gewisse Art der Verleugnung.

...a kind of denial.

MG - You grew up in an environment where you weren't raised with art and weren't raised with artists. Did your internal process of thinking about these things evolve in your own mind or was it shaped in art school?

JA - Culturally, I grew up knowing my body in a certain way. Coming to the United States from the Bahamas, I became aware of a form of body language that was very different from what I was used to. I realized that the insights gained from this difference was what I had to offer.

MG: Du bist in einer Umgebung ohne Kunst und ohne Künstler aufgewachsen. Sind deine künstlerischen Denkprozesse aus dir selbst gekommen oder hat dich die Kunstschule beeinflusst?

JA: Ich lernte meinen Körper in einer anderen Kultur kennen. Als ich von den Bahamas in die Vereinigten Staaten zog, wurde mir eine Art der Körpersprache bewusst, die völlig anders war als die, mit der ich aufgewachsen war. Mir war klar, dass ich die Erkenntnisse, die aus diesem Unterschied resultierten, die waren, die ich aufzuzeigen hatte.

MG - Let's discuss some of your influences.

JA - Certainly sculptors. The first person who comes to mind is the Brazilian artist Lygia Clark. The evolution and breadth of her life's work is inspiring. She started as an abstract painter and worked her way right off the wall into making objects that could be manipulated by the viewer. This morphed into objects that allowed two people to interact with each other in a novel way. In the end her work became a strange kind of art therapy.

MG: Kannst du Einflüsse nennen?

JA: Ganz gewiss Bildhauer. Die erste Person, die mir einfällt, ist die brasilianische Künstlerin Lygia Clark. Die Entwicklung und die gesamte Bandbreite ihrer Lebensarbeit ist eine Inspiration. Sie fing als abstrakte Malerin an und arbeitete von der Wand weg hin zu Objekten, die vom Betrachter manipuliert werden konnten. Das führte zu weiteren Objekten, in denen sich zwei Betrachter auf eine völlig neue Art begegnen konnten. Zum Schluss wurde ihre Arbeit zu einer seltsamen Form von Kunsttherapie.

MG - A functioning art therapist?

JA - In a very bizarre way. I like that she wasn't afraid to follow her ideas wherever they took her. When you look at the entire trajectory, it makes perfect sense, but when you look at the beginning and the end, you wonder how is it possible. I am impressed by her courage. You see it with [John] Cage too. I feel like Cage was making experiments. It wasn't about the outcome. It was about setting up a situation and whatever came out was the answer, without any preconceived notion of what that should be.

MG: Ein Kunsttherapeut, der „funktioniert“?

JA: Auf sehr bizarre Art und Weise. Ich mag, dass sie keine Angst hatte, ihren Ideen zu folgen, wo immer sie auch hinführen mochten. Wenn man auf ihre gesamte Laufbahn schaut, ergibt alles einen Sinn. Aber wenn man nur den Anfang und das Ende sieht, fragt man sich, wie so etwas möglich ist. Ihr Mut beeindruckt mich.

Dasselbe gilt für John Cage. Ich mag genauso, wie Cage experimentiert hat. Es ging ihm nicht um das Ergebnis, es ging darum, eine Situation zu schaffen. Und was immer dabei herauskam, es war die Antwort selbst - ohne jede vorgefasste Meinung, wie dies zu sein hätte.



© Janine Antoni 2008

Janine Antoni 2008

MG - It's a belief structure.

JA - It is a way of life.

MG: Es ist Ansichtssache.

JA: Es ist eine Art zu leben.

MG - Of course, there's some of that in your work.

JA - It is something that I strive for. This is certainly a reason why I don't work in the same way more than once.

MG: Natürlich, einiges davon findet man auch in deinen Arbeiten.

JA: Es ist etwas, das ich zu erreichen versuche. Und dies ist sicherlich auch ein Grund dafür, dass ich mich nicht wiederhole.

MG - That seems brave to me. Isn't there a temptation to stick with something that works?

JA - I guess I have an incredible fear of getting lost in a specific skill or of fetishizing a certain material. I want to maintain a balance between form and content. I want them to necessitate each other, to be inseparable. I try not to lose my way. When I explore similar ideas in different forms I feel closer to what is true...to the essence of what I am interested in.

MG: Das scheint mir sehr mutig. Bist du nicht in Versuchung, bei dem zu bleiben, was funktioniert?

JA: Ich glaube, ich habe unglaublich große Angst davor, mich in einer speziellen Technik zu verlieren oder ein bestimmtes Material zu fetischisieren.

Ich möchte die Balance zwischen Form und Inhalt behalten. Ich möchte, dass beides einander braucht - untrennbar ist. Ich versuche, mich nicht zu verirren. Wenn ich ähnliche Ideen in verschiedenen Formen ausprobieren, fühle ich mich derjenigen am meisten verbunden, die wahr ist...die die Essenz bildet von dem, was ich ausdrücken will.

MG - Once you feel everything is a unified whole, will your work be done?

JA - The first thing I think is - will I ever feel that way? Could I ever feel that way? Wow, maybe that's enlightenment. Then I would really want to share it with others.

MG: Wenn dann alles für dich ein zusammengefügt Ganzes ist, ist dann deine Arbeit beendet?

JA: Das, was mir zuerst dazu einfällt ist: Werde ich jemals wieder so empfinden? Könnte ich das jemals wieder so empfinden? Wow, vielleicht ist das Erleuchtung. Wenn es so wäre, würde ich das wirklich mit anderen teilen wollen.

MG - Tell me about other influences.

JA - Felix Gonzalez-Torres has been very important to me. One of his most powerful notions has been the idea that one needs to locate themselves at the center, as opposed to the periphery, in order to disrupt from the inside.

MG: Erzähle mir noch über andere Einflüsse.

JA: Felix Gonzalez-Torres war sehr wichtig für mich. Eine seiner wichtigsten Gedanken war die Idee, dass man sich immer in der Mitte positionieren muss statt an der Peripherie, um von innen heraus etwas zerstören zu können.

MG - When you look at your daughter, Indra, is it easier to recognize her identity than your own?

JA - It's a hard example because I'm looking at her and I'm looking for me and I'm looking for my husband and I'm looking for my mother. And the mystery of it is that she's an apparition. I can't believe she exists. I can't believe she came out of my body. It's such a mystery. And, the things she says... I think - where did she get that from? They might be things I think but don't say. She's the hardest of examples. There's so much projection there, so much desire.

Then, there's my parents. There's this photo I did with them called "Mom and Dad". Through the use of prosthetic makeup, I turned them into each other. That was about looking at them and trying to see who they are from the perspective of a daughter. And now I'm looking at my daughter from their perspective... It's not so different from "Lick and Lather" in that I started with the way they look and then I erased them in an effort to reveal something internal. It's the same thing. Whether I do it to a cube or to a figure, I am starting with something I know and trying to go inside - looking to find its essence. I want to go inside because I'm a sculptor.

MG: Wenn du dir deine Tochter Indra anschaust, ist es dann leichter für dich, Indra's Identität mehr zu erkennen als deine eigene?

JA: Das ist ein ganz schwieriges Beispiel, denn wenn ich sie anschau, suche ich mich, suche meinen Mann, suche meine Mutter. Und das Geheimnisvollste ist, dass sie eine Erscheinung ist. Ich kann es nicht fassen, dass sie existiert, kann nicht glauben, dass sie aus meinem Körper kam. Es ist so ein Geheimnis. Und dann die Dinge, die sie sagt...Dann denke ich: Wo hat sie denn das her? Es können Dinge sein, die ich denke, aber nicht ausspreche. Sie ist das schwierigste Beispiel überhaupt. Da wird soviel projiziert, da gibt es so viele Wünsche.

Und dann sind da meine Eltern. Da existiert dieses Foto, dass ich mit ihnen gemacht habe — „Mutter und Vater“ genannt. Durch die Verwendung von Masken-Make-up machte ich jeweils aus dem einen den anderen. Es ging darum, sie zu betrachten und zu versuchen, aus der Perspektive einer Tochter herauszufinden, wer sie sind. Und nun sehe ich meine Tochter aus deren Perspektive... Es unterscheidet sich übrigens eigentlich nicht sehr von „Lecken und Schäumen“ („Lick and Lather“). Hierbei war der Ausgangspunkt die Betrachtung dessen, wie sie aussehen — um dies dann verschwinden zu lassen und damit etwas vom Inneren zu offenzulegen. Es ist dasselbe, ob ich mit einem Kubus arbeite oder an einer Figur: ich fange an mit etwas, das ich kenne und versuche hineinzugehen, versuche, die Essenz zu finden. Ich will ins Innere, weil ich Bildhauerin bin.

MG - Now that you have had international fame, does it change the way you view your art or your world - who you are or what you want to do?

JA - I'm sure it does. I think there are so many answers to your question. The main thing is that I have a voice and I'm part of a dialogue. I think that, on some levels, it was one of my goals - to be part of a dialogue. In my little world I make these things and I realize that they're a little strange. But, I put them in the world and people make me feel like they're not as strange as I thought... people are connecting to my problem, to my desire, and that is very meaningful to me because it makes me feel less alienated. That may be the impetus for doing it. This brings us back to the beginning - feeling separate and wanting to feel connected.

MG: Hat sich dadurch, dass du international bekannt geworden bist, etwas an deinem Blickwinkel verändert, wie du deine Kunst oder deine Welt siehst, wer du bist und was du willst?

JA: Bestimmt ist das so. Es gibt so viele Antworten auf deine Frage. Die Hauptsache ist, dass ich nun eine Stimme habe, dass ich Teil eines Dialogs bin. Ich denke, das war — auf einem bestimmten Level — eins meiner Ziele: Teil des Dialogs zu werden.

Ich mache diese Dinge in meiner kleinen Welt und mir wird dabei klar, dass sie etwas seltsam anmuten. Aber dann bringe ich sie in die Welt hinaus und die Betrachter geben mir das Gefühl, dass sie gar nicht so seltsam sind wie ich dachte. Leute werden von meinen Problemen und Wünschen berührt und das bedeutet mir sehr viel, weil ich mich dann weniger fremd fühle. Das mag wohl der Impetus für meine Arbeit sein. Das bringt uns wieder zurück an den Anfang — sich fremd fühlen und dazu gehören zu wollen.

...feeling separate and wanting to feel connected.

MG -The idea I see in your work that the process of living uses us up in a way is such a painful idea - and yet you found an utterly poetic and moving way to say it in "Lick and Lather" and "Gnaw".

JA - There are several ways to get to those places. There's literally making an object that speaks about art history, about the body, about being a woman, identity - and one can be very strategic about trying to make an object that does all that - that's what I learnt at school. Then there's a process of going very deep into one's self and one would think that the viewer might feel as though they were glimpsing something that is a part of the other. But, what I found is that if one goes deep into one's self, what does one hit? The human condition - which reconnects us again.

MG: Der Gedanke, den ich hinter deiner Arbeit sehe, dass der Lebensprozess uns abnutzt, ist ein sehr schmerzhafter Gedanke und doch hast du hierfür einen sehr poetischen und gängigen Weg mit „Lecken und Schäumen“ („Lick and Lather“) und „Nagen“ („Gnaw“) gefunden.

JA: Es gibt verschiedene Möglichkeiten, dahin zu gelangen. Es gibt die Möglichkeit, es wörtlich zu nehmen und ein Objekt zu machen, das sich auf Kunstgeschichte bezieht, auf den Körper, darauf, was es heißt, eine Frau zu sein, auf Identität. Und dann man kann sehr strategisch vorgehen und versuchen, ein Objekt zu machen, das all das einschließt — das habe ich im Studium gelernt. Und dann gibt es noch den Prozess, bei dem man so tief in sich blickt, dass man meint, der Betrachter könne denken, er erhasche einen Blick von etwas, das ein Teil des Anderen sei. Doch was fand ich heraus, wenn man so tief in sich hineinblickt und dabei von etwas angestoßen wird? Es ist die menschliche Bedingtheit selbst, welche uns allen wiederum gemein ist.

MG - I notice a tight-rope behind me.

JA - I always have a practice going on outside of my art, which is parallel and sometimes directly influences what I'm making. One example is the tight-rope. I tight roped for years before the tight-rope became a work. Right now, I'm doing a lot of dancing and that is changing me, but it hasn't yet made it into the work - it may never directly- although it's very much influencing my ideas. It stems from the desire for a safe place to explore without the pressures of career and my previous history-a more free, non-verbal space. There's also something about constantly learning new things that activates my brain. I think that's one of the reasons I am always changing mediums or inventing a new process.

One way that's happened for me is that my work takes me into other fields so I enter a whole new world, with its own language, logic and esthetic. I'm trying to find my work in this new field, and I am fascinated by that process. Its very interesting for me to speak to these people about what they do and love and have dedicated their lives to. There's a moment when they all sound like they're saying the same thing. For example, I'm working with the neurophysiologist and the weaver. Who would ever think that those two people could have anything in common? But, when I find that common thread, I find myself, and I find the piece.

MG: Ich sehe da ein Drahtseil hinter mir.

JA: Ja, ich habe immer schon andere Dinge parallel zu meiner Kunst gemacht, die mich manchmal direkt beeinflussen bei dem, was ich mache. Ein Beispiel hierfür ist das Drahtseil. Ich bin zuerst jahrelang Seil gelaufen, bevor das Drahtseil zu einer Arbeit wurde.

Im Moment tanze ich und das verändert mich auch. Noch ist das nicht direkt in meiner Arbeit aufgetaucht — möglicherweise wird es das nie — aber es beeinflusst meine Arbeit schon sehr. Ich mache das aus dem Bedürfnis heraus, einen sicheren Ort zu haben, den ich erkunden kann — außerhalb des Stresses, den Karriere und meine Vorgeschichte mit sich bringen. Es ist ein mehr freier Ort — ohne Worte. Es gilt immer wieder auch, neue Dinge zu lernen, die mein Hirn aktivieren. Ich glaube, aus diesem Grund wechsele ich so oft mein Medium oder erfinde einen neuen Arbeitsprozess.

Was mir auch zugute kommt ist, dass mich meine Arbeit in andere Bereiche führt, mir eine neue Welt erschließt mit deren eigener Sprache, Logik und Ästhetik. Ich versuche, meine Arbeit in diesem neuen Bereich zu finden und dieser Prozess fasziniert mich. Es ist für mich sehr interessant, mit Leuten darüber zu sprechen, was sie machen, was sie lieben und wie sie ihr Leben verbringen. Es gibt Momente, wo sie sich alle gleich anhören.

continued from page 5

...A Great Desire Janine Antoni

Zum Beispiel arbeite ich jetzt mit einem Neurophysiologen und einer Weberin. Wer würde jemals annehmen, dass diese beiden Leute etwas gemeinsam haben? Aber wenn ich hier den gemeinsamen Nenner finde, finde ich auch mich und zum Werk selbst...

MG - Can you tell me what projects you're working on now?
JA - I'm working on a piece for New Orleans. Dan Cameron's doing a Biennial there in November 2008 with 87 artists, all over the city. I'm working with a demolition company, making a wrecking ball sculpture out of lead. I'm going to destroy a building with it. But, I will only show the wrecking ball. Because lead is a soft metal, it will show the destruction on its surface. The second component to the installation is a video of my eye. Each blink will be synchronized with the sound of the ball smashing into the building. I am interested in the witness and the inherent responsibility of seeing.

MG: Kannst du mir sagen, an welchen Projekten du im Augenblick arbeitest?

JA: Ich arbeite gerade an einem Werk für New Orleans. Dan Cameron leitet die Biennale dort im November 2008. 87 Künstler nehmen teil und sind über die ganze Stadt verteilt. Ich arbeite mit einer Abbruchfirma zusammen, mache eine bleierne Abrissbirne als Skulptur. Ich werde damit ein Gebäude zerstören, aber ich werde nur die Abrissbirne zeigen. Da Blei ein weiches Metall ist, wird der Abriss Spuren auf der Oberfläche hinterlassen. Dazu wird als zweite Komponente der Arbeit ein Video von meinem Auge gezeigt. Jedes Blinken wird mit dem Geräusch der Abrissbirne, wenn sie auf das Gebäude auftrifft, synchronisiert. Zeuge zu sein und die mit dem Sehen verbundene Verantwortung interessiert mich hierbei.

MG - Maybe I'm pessimistic but the notion of the wrecking ball showing its scars makes me think of politics.

JA - The idea comes from our political situation.

MG: Vielleicht bin ich zu pessimistisch, aber eine Abrissbirne, die ihre Narben zeigt, lässt mich an Politik denken.

JA: Die Idee rührt von unserer politischen Situation.



Photo: Janine Antoni 2008 and "Lather"

BIENNALE FÜR INTERNATIONALE LICHTKUNST 2010 - open light in private spaces BIENNALE FOR INTERNATIONAL LIGHT ART 2010 - open light in private spaces

Ehrenpräsident / Honorary President

Jan Hoet

Künstlerischer Beirat / Artistic board

Lorenzo Benedetti, Kurator/Curator MARTa Herford, Herford

Markus Richter, European Art Projekt, Berlin

Dr. Bernhardt Schwenk, Kurator/Curator Neue Pinakothek der Moderne, München

Dr. Barbara Steiner, Direktorin/Director Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

Sabrina van der Ley, European Art Projects, Künstlerische Leiterin/Art Direction Art Forum Berlin

Kuratorin/ für Zeitgenössische Kunst in der Galerie der Gegenwart / Hamburger Kunsthalle/

Curator for Contemporary Art at Galerie der Gegenwart / Hamburger Kunsthalle

Prof. Ferdinand Ullrich, Direktor/Director Kunsthalle Recklinghausen

Dr. phil. Michael Obermaier, Universität zu Köln/University of Cologne

Biennale-Beirat / Biennale-Advisory board

Dr. Ingrid Stoppa-Sehlbach, Staatskanzlei/State Chancellery, Düsseldorf

Prof. Dr. Christian Jänig, Vorstandsvorsitzender/President Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna

Dr. Barbara Rüschoff-Thale, Kulturdezernentin des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe/

Head of cultural Department, regional authority Westfalen-Lippe

Künstlerischer Leiter / Artistic director

Matthias Wagner K

Ein Gespräch mit Matthias Wagner K folgt auf den nachfolgenden Seiten

Ein Gespräch mit dem künstlerischen Leiter Matthias Wagner K

Grrrh: Im Kulturhauptstadtjahr 2010 findet die erste Biennale für internationale Lichtkunst im östlichen Ruhrgebiet statt. Was verbirgt sich hinter dem Titel?

Matthias Wagner K: Die Biennale für Internationale Lichtkunst wurde als eine ab dem Jahr 2010 in Nordrhein-Westfalen alle zwei Jahre stattfindende Ausstellung zeitgenössischer Kunst konzipiert, bei der die Verwendung von Licht im Vordergrund steht. Zum Profil der Biennale gehört ein dem Turnus gemäßer Wechsel des Schwerpunktthemas und des Austragungsortes, der es der künstlerischen Leitung und den jeweils eingeladenen KünstlerInnen erlaubt, sich mit globalen Entwicklungen und Einflüssen sowie den speziellen Rahmenbedingungen im Bundesland NRW aktuell auseinander zu setzen.

Für die erste Biennale unter dem Titel „open light in private spaces“ sind 60 KünstlerInnen angefragt, für und in jeweils einer privaten Wohnung oder einem Haus in sechs Städten des östlichen Ruhrgebietes ein temporäres Kunstwerk unter Verwendung des Mediums Licht zu erarbeiten. Für zwei Monate werden sie mit ihrem Werk zu Gästen in der Region und die Wohnungs- oder Hausbewohner zu Gastgebern für ein nationales und internationales Publikum.

G.: Warum hast du diese Biennale in Kleinstädten wie Bergkamen, Lünen oder Unna verortet?

MWK: Die von dir genannten Städte und zusätzlich Bönen, Hamm und Fröndenberg gehören zur Hellweg-Region. Es handelt sich hier um eine Region im Wandel, um eine an den Ballungsraum Ruhrgebiet angrenzende Region, um periphere Kleinstädte, die ähnlich wie Duisburg, Essen, Dortmund und Oberhausen einen Strukturwandel durchmachen, nur dass sie überschaubarer sind und die Identitätsprobleme, städtebaulichen Wunden wie auch verkörperten Utopien sowie die damit verbundenen urbanen Strukturen - alte wie neue - deutlicher zu Tage treten. Das zeigt sich beispielsweise in Bergkamen: Diese Stadt wurde durch den Zusammenschluss von sechs Gemeinden erst 1966 gegründet. Daher gab und gibt es keinen gewachsenen mittelalterlichen Stadtkern. Alles was wir heute als Stadtzentrum wahrnehmen, ist nach dieser Gründung entstanden, so der ob seiner Dimension weithin sichtbare Citykomplex inklusive Rathaus und Busbahnhof. Zugleich ist das Stadtbild von Neubausiedlungen und typischen Einfamilienhäusern, wie man sie aus anderen Bergarbeiterstädten kennt, von überdimensionierten Einkaufszentren und Fußgängerzonen, die sich an die

Leitbilder großer Städte orientieren, geprägt. Daneben entstand vor der Kulisse ausdampfender Kraftwerke und Industriebauten eine Marina, die beinahe südländisches Flair ausstrahlt. Hoffnung und Niedergang, Utopie und Entropie liegen hier nahe beieinander.

Deutlicher als in den Großstädten zeigt sich hier der Experimentalcharakter eines jeden Umbruchs, reiht sich Zeugnis an Zeugnis mittelalterlicher Gründungen zu denen einer frühen Industrialisierung, dörfliche Strukturen zu denen eines lokalen Selbstbewusstseins mit all seinen typischen Klassifizierungen und städtebaulichen Planungs- und Gestaltungszielen der letzten 40 Jahre. Als Folge davon werden Prozesse permanenter kultureller, sozialer und räumlicher Rekonstitution in Gang gesetzt, artikulieren sich die jeweiligen Stadt- und die diese umgebenden Landschaftsräume als Räume des Wandels und der Transgression. Weil aber diese Städte nicht auf eine bestimmte Identität festgelegt sind, ja gerade weil ihnen Hybridität und Gegensätzlichkeit, kulturelle und räumliche Pluralität innewohnen, bieten sich umso mehr Entwicklungsmöglichkeiten in einer damit zugleich offenen, fluiden, sich immer wieder neu konstituierenden Region. Dies findet man freilich überall in Deutschland und darüber hinaus auf der ganzen Welt. Aber weil hier sich definitiv ein Wandel vollzieht, besitzt diese Region einen Beispielcharakter, was wiederum eine hervorragende Grundlage für künstlerische Interventionen und Diskussionen schafft. **Mich interessiert der Dialog von Kunst mit dem urbanen Leben.**

G.: Die erste Biennale für Internationale Lichtkunst wird sich unter dem Titel „open light in private spaces“ dem Verhältnis von privaten und öffentlichen Räumen widmen. Warum wählen Sie Privaträume als Austragungsorte für die Biennale und nicht ein Museum oder den Außenraum?

MWK: Seit dem Jahre 2002 gibt es bereits das Kunstprojekt HELLWEG - ein LICHTWEG, das sich dem Außenraum besagter und noch weiterer Städte in der Region mit Lichtkunst — mittlerweile zählt das Projekt 25 Werke — angenommen hat und in Unna das Zentrum für Internationale Lichtkunst mit herausragenden Werken internationaler KünstlerInnen im, sagen wir musealen Kontext, auch wenn es sich dort nicht um üblicherweise an den White Cube angelehnte Räume handelt. Öffentliche Orte, also museale Räumlichkeiten und Außenraum werden schon „bespielt“ oder anders: Mit dieser Biennale wird eine Region zum Austragungsort, deren Städte und Gemeinden — vor allem aber die BürgerInnen und Bürger — sich im Hinblick auf das Thema Licht in NRW in den vergangenen Jahren besonders hervorgehoben haben. Daher wurde die Konzeption für eine solche Biennale auch erst aus eben diesen Aktivitäten entwickelt. Darüber hinaus wird mit dem Betreten privater Wohnungen und Häuser eine Öffentlichkeit im Privaten geschaffen. Eine Verschiebung im Verständnis dieser Begriffe wird dadurch zum Thema.

Fortsetzung nächste Seite



Via Lewandowsky (Teilnehmer der Biennale für Internationale Lichtkunst 2010) „Der Sozialismus siegt“, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 2005, Foto: Enrico Andreas Grunert, Courtesy Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

BIENNALE FÜR INTERNATIONALE LICHTKUNST 2010 - open light in private spaces

G.: Das erinnert an Jan Hoets 1986 in Gent geleitete Ausstellung *Chambres d'Amis*. MWK: *Chambres d'Amis* hat mich damals als Besucher — ich studierte zu dieser Zeit selbst Kunst — nachhaltig beeindruckt. Sowohl was die Kunstwerke selbst betraf, die persönlichen Kontakte, die sich zu den Gastgebern ergaben wie auch die damit verbundene Möglichkeit, eine Stadt kennen zu lernen. Es war deutlich mehr als nur eine Kunstausstellung, wie auch diese erste Biennale für Internationale Lichtkunst mehr als eine Ausstellung zum Thema Licht sein soll. 24 Jahre nach Hoets großartigem Projekt ist der Kontext ein völlig anderer, geht es um andere Denk- und Erfahrungsräume. Und doch basiert eben vieles von dem, was wir heute tun, auf Vorarbeit. Daran zu erinnern, diese (Vor)arbeit nochmals und im Nachhinein wertzuschätzen und auf einen solchen Erfahrungshorizont, wie dem von Jan Hoet, zurückgreifen zu dürfen, führte zu der Überlegung, ihn als Ehrenpräsident dieser Biennale zu gewinnen. Und das ist er jetzt.

G.: Du sprachst eben davon, dass diese Biennale mehr als eine Ausstellung zum Thema Licht werden wird. Ausstellungen, die dieses Medium zum zentralen Thema machen, gab es ja bekanntlich einige in der Vergangenheit und auch das „Format Biennale“ erfreut sich mittlerweile allerorten großer Beliebtheit, wenn nicht sogar Beliebtheit. Was wird anders sein und warum gerade dieses Format?

MWK: Lass mich zuerst etwas zum Stellenwert von Licht sagen, nicht zum Thema Licht und dessen Einfluss auf unsere Kulturgeschichte, sondern darüber, dass das physikalische Phänomen Licht einen hohen Erregungszustand hervorruft — durch Sinnesreizung von außen wie auch durch Emotionen und Empfindungen von innen. Somit wird ein hohes Maß unserer Aufmerksamkeit gebunden. Nun ist Aufmerksamkeit eine zentrale Instanz beim „Verwalten“ der Informationsverarbeitung, regelt sie doch die Selektion in einem Wettstreit nicht nur der Reize, die auf das Gehirn einwirken, sondern auch derjenigen Areale, die sie verarbeiten.

Jeder Künstler und jede Künstlerin ist daran interessiert, ja man kann sagen davon abhängig, dass das, was er oder sie tut und anschließend öffentlich macht, Aufmerksamkeit hervorruft.

Daher halte ich grundsätzlich Licht in der Kunst für geeignet, um einen kritischen Umgang mit den gesellschaftlichen Kontexten, den ökonomischen Rahmenbedingungen sowie mit den Präsentationssystemen — etwa den Veranstaltungsformaten oder der gestalterischen Inszenierung — führen zu können. **Diesbezüglich wird sich diese Biennale ganz entschieden von Ausstellungen unterscheiden, die sich als superlative Übersichtsshows ausgeben oder die sich durch das Einbeziehen von Illumination und Lichtdesign mehr einem Event verschrieben haben.**

Was das Veranstaltungsformat anbelangt, so orientiert sich diese Biennale nicht an statischen Konzepten, an konkret verorteten Biennalen wie der von Venedig oder Shanghai, sondern es lässt sich am ehesten eine Nähe zur Manifesta - European Biennial of Contemporary Art ausmachen, jedenfalls was ihre Flexibilität und Mobilität anbelangt. Noch einmal: In der Konzeption dieser Biennale ist festgeschrieben, dass sie dort ausgerichtet wird, wo eine inhaltlich begründete Notwendigkeit vorliegt. **Es geht nicht darum, einen Standort zu etablieren.**

G.: Nun gibst du die KünstlerInnenliste erst am 13. Oktober bekannt. Ein Blick hinter die Kulissen — soviel darf wohl gesagt werden — offenbart eine überaus internationale Beteiligung. Wie suchst du aus und worauf basieren deine Kontakte?

MWK: Die Auswahl ergibt sich aus der Konzeption, die ich ja bereits erwähnt habe. Zur Biennale gehört ein künstlerischer Beirat, der vor allem mit der aktuellen zeitgenössischen Kunst aufs Beste vertraut ist. Die im Beirat engagierten KollegInnen haben verschiedene Hintergründe, kennen Themen und Debatten über Kunst im öffentlichen Raum, Lichtkunst, Urbanität, kulturelle Territorien, dem Erbe der Moderne und visionäre Stadtentwürfe. Bevor ich 2002 die Seite gewechselt habe — vom Künstler zum Kurator — stellte ich mit einigen der auch jetzt eingeladenen KünstlerInnen aus oder teilte die Galerie. An diese Kontakte konnte und kann ich anknüpfen. Mein damaliges Künstlersein sensibilisiert sicher auch stark für die Rahmenbedingungen, in denen Kunst gezeigt wird.

G.: Was führte zu diesem Wechsel?

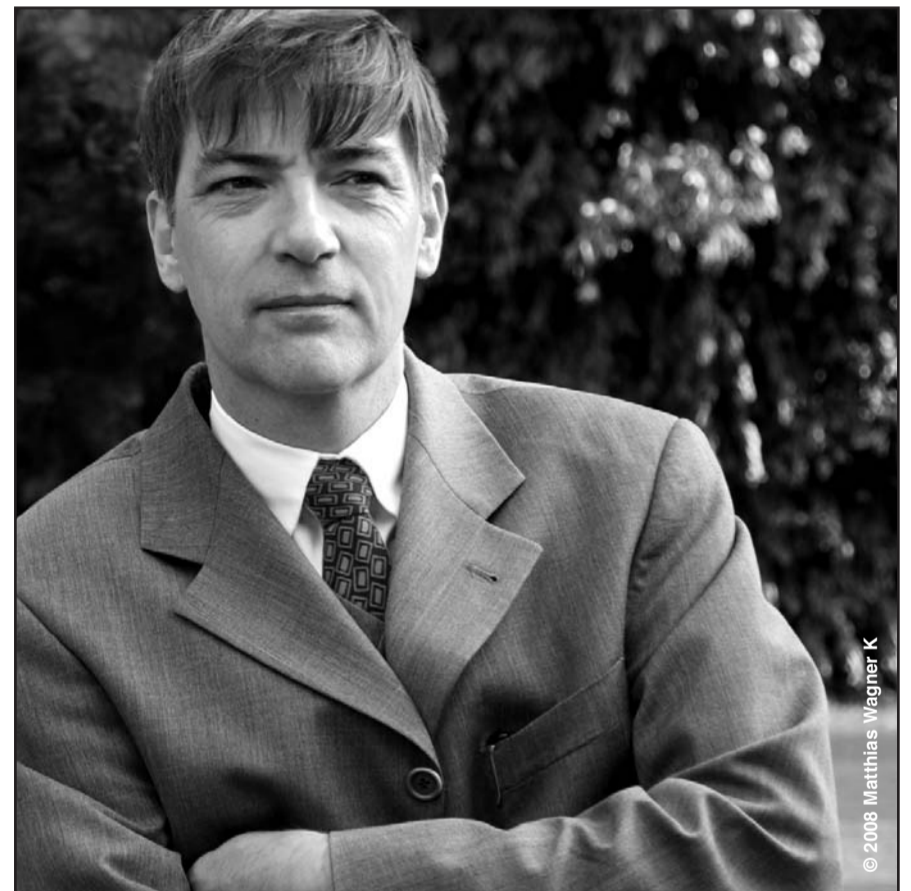
MWK: Wenngleich ich bereits in sehr jungen Jahren mit Kunst in Berührung kam, so war der Einfluss meiner Großeltern mehr in Bezug auf Literatur groß, brachte mir mein Vater die Ornithologie nahe und verbrachte ich dank meines Mentors, Professor Dr. Schadewald, bereits als Kind viel Zeit am von Ernst Haeckel begründeten Phyletischen Museum in Jena, also einem von Formaldehyd geschwängerten Gebäude mit zigtausenden Tierpräparaten und Hunderten von menschlichen Skeletten und Schädeln. Demnach ein Museum, das nicht nur ein naturkundliches ist, sondern vor allem eine Stätte, an der die Entwicklung des Lebens, die Phylogenese (Stammesgeschichte) anschaulich dargestellt wird. Evolutionstheorien bildeten bis heute neben der Begegnung von Kunst und Natur die Hauptthemen dieses Museums. Ich lernte dort Zeichnen, Tiere zu präparieren und erkannte — damals sprach man noch nicht von Genen, sondern war damit beschäftigt, riesige Sammlungen von beispielsweise Schmetterlingen anzulegen, um anhand der Funde Rückschlüsse auf die Vererbung zu ziehen —, **dass sich der Einsatz von Düngemitteln und Pestiziden eklatant auf die Größe von Kohlweißlingen auswirkt.**

Ich lernte also neben vielem anderen, sehr früh in Zusammenhängen zu denken. Nach meiner Schulausbildung ging ich an die Städtischen Bühnen Erfurt und kam mit Heiner Müller, Konstanze Lauterbach und Frido Solter zusammen und beschäftigte mich mit nahezu allen Theaterbereichen, vor allem aber mit der Verwendung des

Mediums Licht, der Skulptur und Malerei, um einer literarischen Vorgabe und Regie dienend, einen riesigen Raum — den Theaterraum im Sinne eines Denk- und Erfahrungsraumes — zu bespielen. Nach meiner Übersiedlung in den Westen im Jahr 1984 studierte ich dann Kunst und wurde Künstler. Ich kam an einen Punkt, wo sich in mir das Bedürfnis verstärkte, mich wieder eingehender mit Bereichen zu beschäftigen, die mich früher interessierten. Ich wollte mich mehr in kunst- und kulturhistorische Zusammenhänge vertiefen oder, wie man so schön sagt, Lücken auffüllen. Da ich aber der praktischen Anwendung wohl nie in Gänze entsagen kann, entschied ich mich für jenen Bereich, der mir beides erlaubt, nämlich eine breite inhaltliche Auseinandersetzung und eine praktische, gestalterische Umsetzung: das Kuratieren von Ausstellungen. Will sagen, mich interessiert die Arbeit anderer, ich kann mich entschieden gegen reduktive Systeme der Analyse — seien es formelle, begriffliche oder kognitive — sowie gegen hegemoniale Zuschreibungen und Definitionen wehren und Kunst und KünstlerInnen dahin gehend unterstützen, dass jener Freiraum bewahrt wird oder entsteht, in dem eine kritisch-reflexive Haltung gegenüber den Phänomenen der Gegenwart eingenommen werden kann. Ich kann also aufgrund meiner Erfahrungen Rahmenbedingungen schaffen, die es einer Künstlerin, einem Künstler oder einer Konstellation von mehreren KünstlerInnen ermöglichen, **einen sinnlich erfahrbaren Denkraum** — denn als solcher zeichnet sich ein ‚Kunstraum‘ meiner Meinung nach aus — **jenseits Alltagspragmatischer Umstände und Zwänge** zu schaffen, dem, im besten Fall, ein Moment an Utopie innewohnt.

G.: Nochmals zurück zur Biennale für Internationale Lichtkunst und ihrem Titel „open light in private spaces“. Was verspricht diese Biennale?

MWK: Eingebunden in das Programm der Kulturhauptstadt Ruhr.2010 verspricht diese Biennale eine sehr **direkten Austausch mit den Menschen** dieser Region, ein Erleben der Besonderheiten dieser Stadt- und Landschaftsräume und nicht zuletzt einen spannenden Diskurs mit hervorragender Kunst in Bezug auf die bereits erwähnten Hintergründe und Fragestellungen.



© 2008 Matthias Wagner K

Matthias Wagner K, 1961 in Jena geboren und in Berlin lebend, ist freier Kurator mit den Schwerpunkten Licht(kunst) sowie isländische Kunst und Kultur. Im Bereich der zeitgenössischen Lichtkunst kuratierte er u.a. Ausstellungen mit KünstlerInnen wie Michel Verjux, James Turrell, Gunda Förster und Mischa Kuball (Licht - Denkraum und Inszenierung) und kulturgeschichtliche Ausstellungen wie „Licht und Verführung“ und „Licht - die Magie des Bühnenraums“ (mit S. Schirdewahn). Seit 2002 ist er künstlerischer Leiter des Licht-Kunstprojektes HELLWEG - ein LICHTWEG. 2005 war er künstlerischer Leiter (mit C. Stahl) des Festivals ISLANDBILDER, der bisher umfassendsten Darstellung isländischer Kunst und Kultur im Ausland. Dem folgten weitere von ihm projektierte und kuratierte Ausstellungen, die Film, Gegenwartskunst sowie Mode und Design Islands zum Inhalt hatten, wie die als internationale Wanderausstellung konzipierte Präsentation über das isländische Filmschaffen von 1904 bis 2008 - ISLAND:FILM (mit S. Schirdewahn), „Nordlicht - Mythos und Melancholie“ sowie „Icelandic Fashion & Design - inspired by nature“.

2006 wurde er als Kurator an die Nordischen Botschaften in Berlin berufen, 2008 als Kurator für das Kunst- und Kulturprogramm des isländischen Gastlandauftrittes auf der Frankfurter Buchmesse 2011 bestellt.

Er schreibt regelmäßig zu Themen der Gegenwartskunst, ist u.a. Herausgeber der ersten Publikation über das isländische Modedesign (mit G. Gardarsdóttir), des isländischen Filmschaffens (mit S. Schirdewahn) sowie einer bibliophilen Ausgabe mit Fotografien von Haldór Laxness (mit Kunststiftung NRW). Von seinen Vortragstätigkeiten u.a. am Nietzsche-Kolleg Weimar, den Universitäten von Montevideo, Sao Paulo, Buenos Aires sowie am Bauhaus Dessau sind die Themen „Nietzsche und der Mensch im 21. Jahrhundert“, „Licht - über Denk- und Empfindungsreservate im 20. und 21. Jahrhundert“ sowie „Kultur und Identität“ besonders hervorzuheben.

Zurück nach Hause?

Kumi Machida

Ein Interview von Eva M. Shibuya

Tokio. Ich traf mich mit der japanischen Künstlerin an einem heißen Mittwochnachmittag jetzt im Sommer 2008 in Tokio, um mit ihr für unsere nächste Ausgabe *Grrrh...Nr.9* über ihre Kunst zu sprechen.

Die in Japan 1970 in Gunma geborene Künstlerin ist mittlerweile längst bekannt. 1994 schloss die Künstlerin ihr Studium „Traditionelle Japanische Malerei“ an der Tama Universität Tokio ab, die als eine der progressivsten japanischen Akademien gilt. 1999 erhielt sie den wichtigen japanischen Maebashi Kunstpreis. In Deutschland vertrat sie im Frühjahr diesen Jahres in der Kestner Gesellschaft Hannover eine neue japanische Künstlergeneration, die sich zwar auf die künstlerischen Traditionen Japans besinnt, aber weit über die eng gesetzten Grenzen der traditionellen japanischen Malerei (Nihonga) hinausgeht, welche sich allzu oft in banalen, blutleeren Werken erschöpft.

Die Ausstellung „No Border“ (Museum of Contemporary Art Tokyo, 2006) brachte dann den endgültigen Durchbruch und katapultierte Kumi Machida in die „Oberliga“ der japanischen Kunstszene.

ES: Ich mag den Humor in diesen Arbeiten (*zeigt auf Arbeiten an der Wand*). Das spricht mich sehr an.

KM: Humor? Hm, früher vielleicht ja. Hier im Raum hängen ältere Sachen von mir, typisch für eine bestimmte Arbeitsperiode. Was hier im Raum zu sehen ist, das ist für mich eigentlich eine abgeschlossene Sache. Ich finde, es ist nicht ganz fair, nur nach diesen Arbeiten zu gehen.

(Wir gehen in die Galerieräume, in denen ihre Ausstellung „Snow Day“ läuft. Die dort zu sehenden Arbeiten sind neueren Datums — die meisten von ihnen davon wurden auch in Hannover gezeigt. Wieder zurück, sprechen wir über die Unterschiede zwischen ihren älteren Arbeiten und den neuen.)

KM: Früher, in einer bestimmten Arbeitsperiode, habe ich nur ethnische, japanische Motive in meiner Arbeit verwendet, wie etwa Manekikatzen oder Kewpiepuppen. Das war missverständlich und brachte mir schnell den Ruf einer Außenseiterin oder einer Rebellin ein. Es handelte sich damals aber um etwas rein Persönliches, nicht um die generelle Auseinandersetzung mit japanischer Tradition. Ich habe eine Sammlung japanischer Volkskunst und wollte diese Sammlung in meine künstlerische Arbeit einbeziehen.

Nachdem ich mich ein paar Jahre lang mit diesen ethnischen Motiven beschäftigt hatte, langweilten sie mich etwas; außerdem erschienen sie mir als zu bedeutungsschwer und -beladen und von meiner eigentlichen Aussage ablenkend; denn jedes dieser Motive bringt ja seine eigene Bedeutung mit sich, die, so empfand ich es, die Eigenheit meiner Arbeit überlagerte.

Deshalb wurden die ethnischen Motive nach und nach überflüssig. Zudem drängten meine Motive mich in eine „Folklore Ecke“, in der ich mich gefesselt und eingeschränkt fühlte und aus der ich herauswollte. So fing ich an, den Gebrauch dieser Motive nach und nach zu reduzieren.

ES: Es scheint mir, als sei die Bedeutung Ihrer Arbeit leichter für jemanden zu verstehen, der einen japanisch-asiatischen Hintergrund hat, aber für jemanden, der aus einer anderen Kultur kommt, es möglicherweise nicht ganz so einfach ist.

KM: Ja, darüber habe ich mir auch Gedanken gemacht. Seit 2004 etwa verwende ich Zeichen und Hinweise in meinen Arbeiten, von denen ich annehme, dass sie weltweit verständlich sind — Hände etwa...

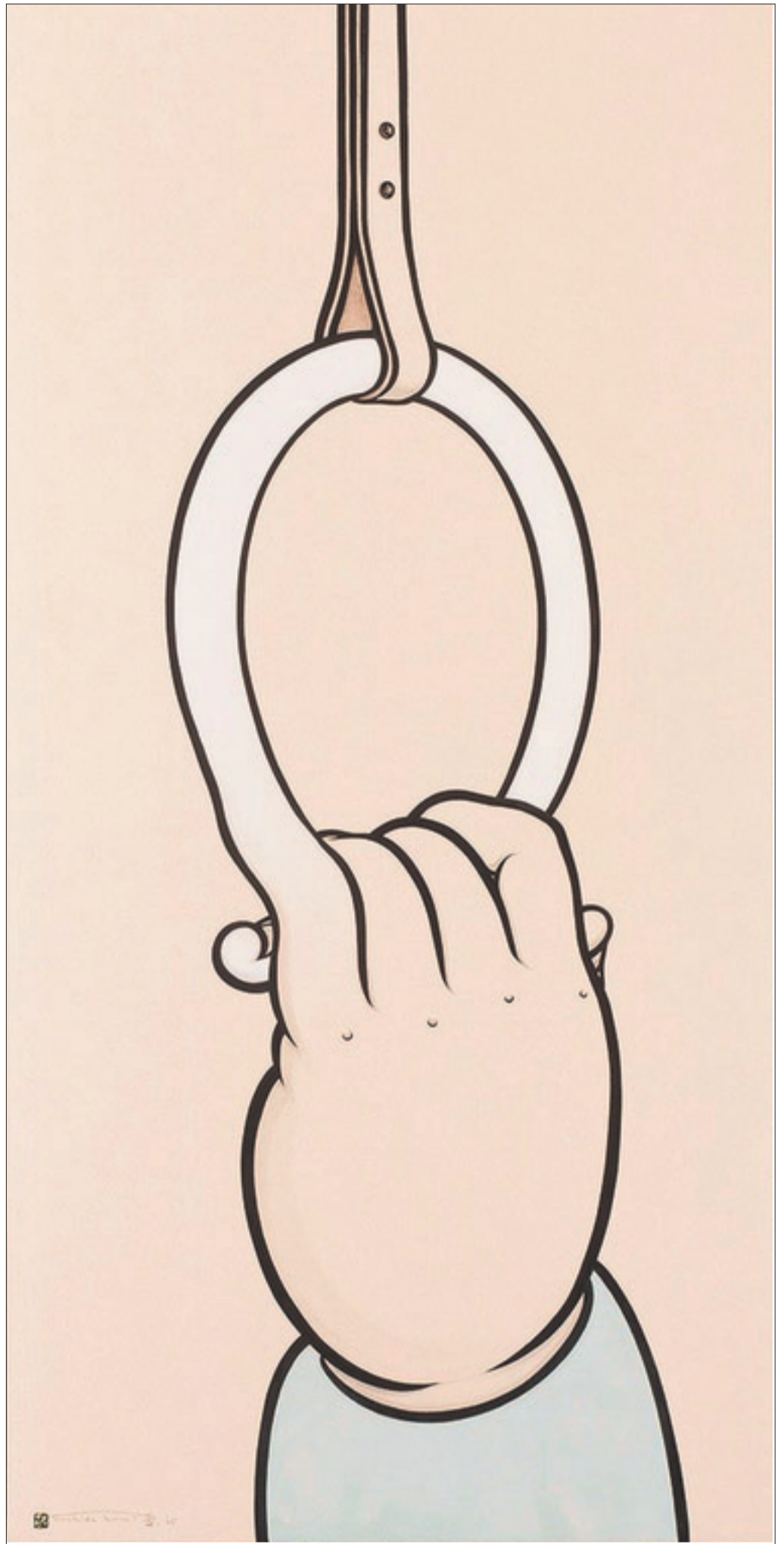
ES: Ihre Arbeiten gelten trotzdem noch als rätselhaft genug...Sie arbeiten sehr assoziativ.

KM: Nun, ich hinterlasse genügend Hinweise und Spuren bezüglich dessen, um was es mir geht in meinen Arbeiten. Da muss der Betrachter schon die Mühe auf sich nehmen, dies zu sehen und die Geduld haben, es zu entziffern. Manchmal ergeben sich Missverständnisse. Ich werde zum Beispiel oft nach der „Gewalt“ oder nach „Verletzungen“ gefragt, die man in meinen Bildern abzulesen meint. Aber es geht mir überhaupt nicht um Gewalt. Die Öffnungen in den Körpern — beispielsweise in der Arbeit „Linse“ („Lens“, 2007) — haben nichts mit einer Verletzung zu tun, sondern es geht dabei um Öffnungen, die erlauben, über die menschlichen Sinne hinaus zu blicken und zu fühlen.

...über die menschlichen Sinne hinaus...

ES: Was die alten und die neuen Arbeiten verbindet ist der leere Raum und die Farblosigkeit. Ganz naiv gefragt: Mögen Sie Farbe nicht?

KM (*lacht*): Doch — sogar sehr! Moment! (*Sie geht kurz aus dem Raum und kommt mit einem Katalog wieder und zeigt mir eine Abbildung eines starkfarbigen abstrakten Bildes*) So habe ich früher viel gearbeitet — während und vor meiner Universitätszeit zum Beispiel. Aber meine Kunst entsteht in meinem Kopf und nicht aus dem Bauch, nicht nach Inspiration durch Farbe. Meine Kunst ist sehr durchdacht konzeptionell angelegt. Ich mache mir Gedanken darüber: Was entspricht mir...wo soll meine Kunst hingehen...was soll sie aussagen. Bei den ethnisch begründeten Motiven war die Farblosigkeit ein Kunstgriff, mit dem ich mir die im Original sehr starkfarbigen Motive der Volkskunst aneignete und sie zu etwas Eigenem machte.



Kumi Machida, „Zurück nach Hause“ („Je ni kaeru“), 2005, 91 cm x 45 cm, blaue/braune Tusche, Mineralpigmente, Pigmente auf Kumohada-Leinenpapier, Copyright Kumi Machida, Courtesy Nishimura Gallery, Tokio

ES: Haben Sie jemals daran gedacht, wieder mehr farbig zu arbeiten?

KM: Nein, so wie ich jetzt im Moment arbeite, da hat die Farbe nichts zu suchen. Meine Motive sind jetzt: Linie, Form und der gezielte Einsatz von wenig Farbe. Das ist jetzt mein künstlerisches Konzept.

ES: Sie redeten vorhin kurz darüber, vor der Universität bereits gemalt zu haben. Kommen Sie aus einer kunstinteressierten Familie?

KM: Überhaupt nicht. Es charakterisiert vielleicht meine Familie am besten, wenn ich Ihnen sage, dass mein älterer Bruder Sportsmann und von Beruf Banker ist. Meine Familie selbst ist vielleicht eher musikinteressiert. Meine Mutter war Lehrerin für Kochen und mittlerweile lehrt sie auch „Shigin“-Gesang (traditioneller Gesang zu Texten klassischer japanischer Gedichte). Außerdem ist eine meiner Cousinsinen Balletttänzerin — aber das ist ja etwas völlig anderes. Ich habe immer viel gemalt, aber für meine Familie war klar, dass die Malerei ein Hobby zu bleiben hatte. Es gab in meiner Familie viel und lange Streit um meine Studien und um die Berufswahl.

ES: Was bewog Sie dazu, sich an der Tama Universität für das Fach „Klassische Japanische Malerei“ (Nihonga) zu entscheiden?

KM: Als ich diese Entscheidung traf, hatte ich eigentlich überhaupt keine richtige Ahnung, was klassische japanische Malerei eigentlich ist und worum es da geht. Es war mehr eine intuitive Entscheidung, die ich direkt im Anschluss an die Aufnahmeprüfung traf. Bei der Prüfung musste man mit Wasserfarben (die klassische japanische Malerei verwendet Mineralpigmente die mit Wasser verdünnt werden) und Bleistift arbeiten — das lag mir. Ich hatte damals wirklich nicht sonderlich viel Ahnung. Später — durch das Studium — hat sich das etwas geändert.



Kumi Machida © Grrrh...2008 Verlag Jürgen Offermann, Foto: Eva M. Shibuya

Kumi Machida 2008

ES: Sie benutzen bei Ihren Arbeiten traditionelles japanisches Material, wie Tusche, Mineralpigmente, Leinenpapier. Das bedeutet ja eine völlig andere Vorgehensweise als beispielsweise bei der Ölmalerei. Im Gegensatz zur Ölmalerei, wo künstlerische Entscheidungen oder Korrekturen direkt auf der Leinwand getroffen werden können — und viele Künstler arbeiten so — ist eine solche Vorgehensweise in Ihrem Materialbereich eher schwierig, denke ich.

KM: Was die klassische Sumimalerei (Tuschemalerei) angeht, ist das richtig, da ist es eher schwierig, bei der Arbeit selbst zu korrigieren. Aber was die Nihonga-Malerei angeht, stimmt das so nicht mehr. Da handelt es sich wieder mal um eine typische Nihonga-Mythenbildung. So etwas erzählen die Nihonga-Leute gerne. Selbst was die Technik betrifft, verwendet man heute auch bei der klassischen Nihonga-Malerei die Schichtenmalerei. Da sehe ich also kaum noch Unterschiede. Öl oder Wasser — mehr Unterschied ist das meiner Meinung nach nicht. Das Wichtigste ist, dass es erstmal überhaupt um künstlerische Entscheidungen geht und die muss man dann bei jedem Medium treffen.

Was nun meine eigenen Arbeiten betrifft: Korrekturen kann ich bei meinen Arbeiten auch ausführen, kein Problem. Ich benutze ein scharfes Messer oder eine Rasierklinge für kleinere Korrekturen. Das kommt bei mir allerdings eher selten vor, denn ich arbeite sehr langsam und konzentriert. Ich verwende einen sehr schmalen Pinsel, mit dem ich viele feine Linien male, die sich zu einer breiten Linie zusammensetzen — das braucht Zeit. In vielen Vorzeichnungen versuche ich, meine Arbeit genau zu klären und dort nehme ich die meisten meiner Korrekturen vor. Radieren, radieren und nochmals radieren, bis dann die Linie stimmt — so sehen meine Zeichnungen aus. Tatsächlich kann man fast sagen, dass für meine Vorzeichnungen der Radiergummi das wichtigste Werkzeug ist. Und trotzdem — trotz aller klärenden Vorarbeiten — stimmt das Resultat fast nie direkt mit der Vorzeichnung überein. Es wird also schon auch eine Art Korrektur direkt in der Arbeit vorgenommen.

...ich arbeite sehr langsam...

ES: Sie sprachen es gerade an: in Japan sind diese Genre-Unterscheidungen scheinbar doch noch sehr lebendig. Da gibt es ja diese traditionelle Rivalität speziell zwischen „Nihonga vs. Youga“ (Youga = westliche Ölmalerei). Wie wichtig sind diese Unterscheidungen für Sie persönlich und für wie wichtig schätzen Sie diese Labels noch für Ihre bzw. die jüngere Generation ein?

KM: Für mich sind das Labels wie etwa Brandnamen (von Konsumartikeln). Ich mag Labels überhaupt nicht. Ich finde, sie schränken einen sehr in seinen künstlerischen Entscheidungen ein. Sie würden sich aber wundern, für wie viele der jüngeren Generation dies und die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, noch wichtig ist. Ich habe nie zu einer Gruppe gehört und möchte das auch nicht.

Ich habe nie zu einer Gruppe gehört...

ES: Eine der wichtigen Ausstellungen für Sie war die Ausstellung "No Borders" (MOT, Tokio 2006). Dieser Titel signalisiert ja auch eine Grenzüberschreitung

KM: Oh, "No Borders": das war sowohl ein Glücksfall als auch ein Fluch für mich! Meine erste „richtige“ Museumsausstellung. "No Borders" war von den Kuratoren als pure Provokation gemeint. Die Strategie ist ja auch aufgegangen. Die Ausstellung, die Kuratoren und die beteiligten Künstler haben alle eine große Beachtung und den entsprechenden Erfolg gefunden. Der Untertitel der Ausstellung "From Nihonga - to Nihonga" hat mich in meinen Aktivitäten allerdings später stark beeinflusst. Seitdem stecke ich fest ich der „Neo-Nihonga-Ecke“, da kann ich rütteln wie ich will; man schreibt mich dieser Gruppe zu. Ironischerweise gibt es diese Gruppe so aber gar nicht. Und wenn es eine solche Gruppe gäbe, möchte ich nicht dazugehören. Nein, es ist so, dass wir alle individuelle Künstler sind, von denen jeder seine eigene Arbeit macht.

ES: Zur Ausstellung in Hannover: Hokusai, Araki und dann Sie, als Vertreterin der neuen japanischen Künstlergeneration...

KM: Das war schon toll, sich in so einer Gesellschaft zu befinden — Hokusai, Araki und ich (*strahlt*). Das war eine große Ehre. Und das ergab sich so unerwartet. Man kennt mich hier in Japan ein wenig, das ja; aber wer kennt mich schon in Deutschland?

Ich habe gehört, dass die Kuratorin sich im Internet über japanische Künstler informiert hat und man hat sich — übers Internet — für mich entschieden und eine E-mail-Anfrage an meine Galerie geschickt. Wir waren total überrascht und haben uns so gefreut!

ES: Halten Sie sich denn für eine typische Vertreterin des neuen japanischen Kunsttrends? Und was denken Sie, ist das Typische am neuen Trend?

KM: Interessiert mich, ehrlich gesagt, alles nicht. Ich mache meine Arbeit...fertig!

ES: Es tauchen immer wieder zwei Worte auf, wenn von neuer japanischer Kunst die Rede ist: „Kawaii“ (niedlich, süß, nett, kindlich) zum einen und zum anderen „Hen“ (bizar, merkwürdig, pervers). Keine Ausstellung, ohne dass nicht irgendwann ein Betrachter diese Worte hinausposaunt, um Arbeiten zu charakterisieren. Im Ausland hingegen hört man übrigens eher „Japan Pop“ und „Japan Cool“... Wie geht es Ihnen mit solchen Begriffen?

KM: Vor allem den Begriff „Kawaii(rashi)“, dessen Begriffsbedeutung wie Kaugummi ist, finde ich problematisch. „Kawaii“ ist alles. Das hat sooo eine Bandbreite (*zeigt mit den Händen von einer Ecke des Raums zur anderen*), da wird ja gar nicht differenziert. Das ist für mich ein schlampiger Umgang mit der Sprache. Man sollte schon selbst dafür eigene Worte und Sätze finden. Ich habe ein Problem damit, wenn man so reagiert.

ES: „Japan Cool“: Sehen Sie einen Zusammenhang zwischen Mangakunst und Ihren Arbeiten?

KM: Nein, meine Arbeit hat keinen direkten Bezug zu Mangacomics. Ich bin Malerin. Für mich ist es nicht notwendig, in einem Mangastil zu arbeiten.

Ich bin Malerin.

ES: Über einen langen Zeitraum hinweg hat man hier in Japan überhaupt keine oder nur sehr wenige Kunst gesehen, bei der sich japanische Künstler auf ihre Wurzeln besinnen. Nun gibt es auf einmal so etwas wie eine Bewegung dorthin. Fast zeitgleich gab es einen deutlichen Rechtsrutsch in der japanischen Politik. Zufall?

KM: Der Künstler ist egoistisch. Er nimmt sich das, von dem er denkt, dass er es braucht. Ich sehe da keinen direkten Zusammenhang. Ich denke, es ist eher so, dass die Generation, die jünger ist als ich, viel unbefangener mit der japanischen Traditionen umgeht. Sie macht das allerdings auf eine sehr oberflächliche Art und Weise und befasst sich wenig mit dem, was dahintersteht. Diese Unbefangenheit fehlt mir völlig.

Als ich aufwuchs, wurde alles was mit japanischer Tradition zusammenhing, abgelehnt. Ich respektiere aber die japanischen Traditionen sehr. Aber das konnte man öffentlich nicht zugeben. Es wäre nicht nur peinlich gewesen, es ging nicht, es war unmöglich.

ES (*verblüfft*): Das hat mir fast wortwörtlich der Architekt Kurokawa in einem Interview auch gesagt. Aber Sie sind doch so viel jünger?

Ich respektiere...die japanischen Traditionen sehr.

KM: Stimmt, ich muss etwas korrigierend ergänzen. Viele von meiner Generation gehen wesentlich unbefangener mit dem Thema um als ich. Ich wurde geboren, als meine Eltern schon älter waren. Sie sind beide über 80 und gehören zur Generation, die den 2. Weltkrieg erlebt hat. Von daher fühle ich mich auch eher einer älteren Generation zugehörig. Die totale Ablehnung der japanischen Tradition ist die Erziehung, mit der die Nachkriegsgeneration aufgewachsen ist.

ES: Es war ja sehr lange Zeit fast notwendig für einen japanischen Künstler, zuerst einmal in den Westen zu gehen, um dann in Japan Erfolg zu haben. Der japanische Künstler Makoto Aida hat das nicht gemacht; und so einige aus Ihrer Generation haben direkt ohne den „Ausflug“ in den Westen hier Erfolg gefunden. Ist der Gang ins Ausland unnötig geworden?

KM: Mein Kollege Makoto Aida hat das nicht gemacht, da er, so glaube ich, eine Botschaft hat, die spezifisch und direkt an seine japanischen Landsleute gerichtet ist.

Ich selber würde schon sehr gerne eine Zeit lang im Ausland leben. Man ist hier doch sehr eingeschränkt, bekommt schnell einen Tunnelblick. Meine erste Ausstellung in Amsterdam (Galerie AC Witteveen, 2000) war eine gute, befreiende Erfahrung. Alles war so einfach. Ich bin Malerin — fertig! Das wird so akzeptiert. Das war auch in Frankfurt und Hannover so. Deshalb liebe ich es, im Ausland auszustellen. Ich habe übrigens für den Herbst ein Stipendium nach Dänemark bekommen.

...bekommt schnell einen Tunnelblick.

ES: Herzlichen Glückwunsch! Der Fotograf Araki sagte in einem Interview einmal, dass er ohne seine ausländischen Sammler und ohne ausländische Unterstützung niemals Künstler hätte werden können, sondern wäre dazu „verdammte“ gewesen, Werbefotograf zu bleiben...

KM: Das ist für Künstler seiner Generation sicher eine richtige Aussage. Es war für diese Generation bestimmt noch schwieriger als für uns. Da hat sich allerdings etwas geändert. Es ist immer noch schwierig, aber ich habe das Glück, hier Sammler und Leute zu haben, die mich unterstützen.

ES: Viele japanische Künstler arbeiten direkt und sehr aktiv daran mit, die Infrastruktur und den japanischen Kunstmarkt zu verbessern. Ich finde das erstaunlich.

KM: Ist das erstaunlich? Der japanische Kunstmarkt ist ja noch sehr jung. Eine intakte Infrastruktur ist für den Künstler sehr wichtig. Es gibt so wenig Interesse an zeitgenössischer Kunst. Da muss man schon aktiv mitarbeiten.

ES: Vielen Dank für das Gespräch.

Dank an die Nishimura Gallery, Tokio, insbesondere an Herrn Nishimura, Ms. Kuboki und Ms. Koizumi.

帰宅

画家 町田久美インタビュー

インタビューー 渋谷エヴァマリア

私は暑い水曜日、「グルー...9号」の為に東京で、画家町田久美に彼女の絵についてのインタビューをさせて頂いた。日本で注目されている1970年群馬県生まれの町田久美は、1994年多摩美術大学絵画科日本画専攻卒業後、重要な「前橋アトリエコンペ1999」グランプリを始め、多くの賞を受賞。今春ハノーバー、ケストナー協会主催展覧会に新しい画家の一人として選ばれた。彼女は日本画の伝統的な技術に元い、新しい世代のアーティストとして無色と静止を主題とする古典的な日本画の世界へ新鮮さを投じた。町田久美の展覧会「ノーボーダー」は彼女を日本現代美術のトップアーティストとして確立させた。

以下インタビュー

ES (質問者:渋谷Eva・Maria以下同): この作品はユーモアがありますね!語りかけます。

KM (画家町田久美以下同): ユーモア? (質問がまじめなものかどうか、訝かっている様子でした。)それは以前の作品ですか?現在の作品には、それはないと思います。この部屋には以前の作品だけが展示されています。これらの作品は、私の過去のある時期に描かれたものです。

(私たちは別の展示室へ移動し、そこには「雪の日」(SNOW DAY)、その他が展示されていました。そこにある作品はすべて『ハノーバー』で展示されていたが、それ以降の作品がある会議室へ戻り以前の作品と新しい作品について話をしました。)

KM: 以前私は、日本のエスニックモチーフを使っていたのです。例えば...招き猫やキューピー人形などです。それらが伝統的と理解されていたのではないのでしょうか? 私は異端の画家と思われていたようです。これらのモチーフは私個人が蒐集していたものでした。自分で民俗的モチーフを集め、自分の作品の中に取り入れたかったのです。しかし、エスニックモチーフを使うことが段々と自分にとって必要でなくなってきたのです。モチーフ自体が深い意味を持っているので、自分の表現したい事を現すのに、それらがかえって邪魔になってきました。それと同時にそれらへの興味も少なくなってきたのです。それからです、エスニックモチーフの数を減らしていきました。

ES: と言うことは、あなたの使っていた民俗的モチーフは、日本文化のバックグラウンドが有る人には理解し易いと言う事ですか?

KM: はい。私もその点については同意です。2004年以來モチーフを変えて、イメージやサイン等を作品のモチーフに使っています。それは例えば...万国共通誰が見ても「手」と理解できるような、共通の概念をモチーフにする事です。

ES: あなたの作品は謎めいた、ミステリアスな作品と呼ばれ、また、それぞれの部分にとっても連帯感があります。

KM: 私は自分の作品についてヒントと方向性を残します。作品を理解しようと真摯に観てくれます。

よく私の作品の中には、影や傷があるのではないかと問われます。作品「レンズ」の様に体を開くことは肌を傷つけることではないのです。一般的な人間の感覚を超えて辿り着き、「観る可能性」へと進みます。

ES: 以前の作品と今の作品を見て、とてもナイーブな質問ですが、色彩は嫌いですか?

KM: (笑)色は大好きです!ちょっと待って下さい。(彼女は席を立ちカタログを手にし、ある抽象画を指しながら)

これは特に私の典型的な初期の頃、大学で描いていたものです。私の芸術は感覚的な色彩構成ではありません。「計算してプランをする。私は自分のアート、性格、考え、経験と融合していくかを考えます。芸術の道は、その意味ではオリジナルのエスニックモチーフは非常にカラフルです。それを白と黒、そして僅かな色彩のみで、表現することによって私自身のモチーフと成ってきます。

ES: また、カラーを使おうと思われたことはありますか?

KM: いいえ。今の作品への手段として、かつて用いていたような色彩は含む気がしません。

私の絵は現代社会の忙しさや、溢れすぎず情報に直接フィットしたいのです。シンプルで明解にしておきたいのです。溢れる色彩を使う事は、今の私のコンセプトの一部分ではありません。

ES: 大学へ行かれる前から絵を描いたと仰いましたが、ご家族は芸術に興味を持たれていましたか?

KM: はい、全く。家族の方針だったのかもしれませんが、兄はスポーツマンで銀行員になりました。私の専攻について家族の中で大きな関心がありました。家族の中には「それは、趣味として扱われるもの」とされていたのです。ただ、母は理科の教師から、後に詩吟の教師になりました。従姉妹の一人はバレリーナです。とても異なっていますが。

ES: 多摩美術大学へ入学された時、なぜ古典「日本画」を専攻されたのですか?

KM: 私自身この頃、日本画がどういふものかよく分かっていませんでした。入試科目(水彩と鉛筆デッサン)で決めたのです。最初は画材の扱いに戸惑いましたが、学んでいくうちに私の勉強は少し変わってきました。

ES: あなたは日本の画材(岩絵具、箔、墨、麻紙、和紙)を使いますが、油絵とは技術が違うでしょ。油絵は何度も重ね塗りができますが、墨のような画材は修正が難しいのではないのでしょうか?

KM: 墨はそうかもしれませんが、岩絵具はそうではありません。最近の日本画(と言われるもの)の技術も変わりました。岩絵具は重ね塗りができます。水彩、油...画材は違えども、描く技術の根本は同じものではないかと思えます。自分の作品も場合によっては修正できます。修正の技術は「シャープナイフ」などを使います。また、快(線書きの筆)で、極限まで集中して描きます。デッサンの段階で修正を沢山するので、デッサンする時、練り消しゴムはとても大事な道具です。描こうと思っているものはいっぱいありますが、実際に作品にしようとする時、大部分のものはその原型を留めません。

ES: 展覧会に『NO BORDER』がありますが、違う文化や異なるメディア、環境を乗り越えることを提示されていますが、日本ではセグメントが未だ大事にされていないですか?例えば洋画だとか日本画だとか...。あなたにとってセグメントまたは、ジャンル分けがどれほど重要だと思えますか?



Kumi Machida, „Snow Day“, 2008, H 194 cm x B 162 cm, blaue Tusche, Mineralpigmente, Farbstifte, Bleistift auf Kumohada-Leinenpapier, Copyright Kumi Machida, Courtesy Nishimura Gallery, Tokio

...Kumi Machida continued from page 17

KM: 私にとってそれはただのレーベルであって、私はそういったジャンルで分けられるのが嫌いです。1つのブランドとして捕らわれているみたいで、先入観が生まれ、自らイメージしようとする力が失われるようで、同じ物でも見方一つで大きく変わるので、観た人の感覚を優先させて欲しいからです。でも、若い人でもこの概念に捕らわれている人が多いような気がします。私はどこにも属してきたつもりはありません。

ES: “NO BORDER” は大事な展覧会でしたか？

KM: “NO BORDER” は、極端に良い悪いが二分しました。私にとって初めて、現代美術館と言う大きな展覧会で出品できたことは非常に良かったです。”NO BORDER” のキュレーターたちにとっても刺激的でした。

ES: あなたにとって今の所一番大切な展覧会は、クロス・オーバーの様なものを意味する“NO BORDER” (MOT 2006)、ですか？

KM: ああ、“NO BORDER” ですか。幸運と同時に不幸な、有名美術館で行われた、私の初めての“本当の”展覧会。とても良かったですね。“NO BORDER”と言うのは、キュレーターへの純粋な挑戦としての展覧会です。まあ、この戦略は当たって、全ての参加アーティストの注目を集めました。この展覧会、“From Nihonga to Nihonga” (日本画から日本画へ) と名づけられたタイトルは、その後の自分の活動に多大な影響を及ぼしました。私はネオ・日本画 (新しい日本画) とレッテル を貼られたことに戸惑いを感じました。自分でそれを宣言したわけでもないのに、そのレッテルはいつまでも私の作品を追いかけてくるのです。ですが皮肉なことに“ネオ日本画”と呼ばれるグループはありません。もしあったとしてもそこに属す気はないですね。もしそうだったとしても、私たちは一人一人独立して、それぞれのスタイルを持つアーティストですから。

ES: ハノーバーで行われた展覧会についてお話ししたいのですが、アラキさんと町田さんが日本の新しい代表となったわけですが…

KM: 非常に光榮な組み合わせでしたね。北斎、アラキ、そして私。ほんとうに期待してないものでした。私は日本では少し名前が知られてきていましたが、誰がドイツで聞いたことあるのか？と。無名のアーティストになったわけです。キュレーターの方が、日本の若いアーティストについて、インターネットで勉強したと聞きました。その方を通じて、私のギャラリーにメールが来たわけです。大変驚きましたが、嬉しかったですね。

ES: ご自身の事を、新しい日本の美術の流れの中での典型的な代表者だと思えますか？そして、今、典型的な新しい流れとは何でしょうか？

KM: 実際全然興味無いのですよ。私は私の事をする。以上という感じです。

ES: いつも日本のアートの背景には、“可愛い”と“変”の二つが付き纏いますが、それには問題があると思います。日本で展覧会を行うと、なんのテーマでも、遅かれ早かれ、誰かが“可愛い”と“変”と大声を上げるわけです。海外の場合は、その作品を表すのに、“Japan Cool”や“Japan Pop”を使いますね。

KM: それには違和感を感じています。とくに“可愛い”は。“可愛い”はチューイングガムみたいなもので、ここからここまでと(部屋のある角から角を指す)誰も特徴を表せないんですよ。そういうことは言葉の使い方を怠けているという事で、見るほうが自分自身の言葉で表さないということは、彼・彼女は見ていないし、考えてないということだと思えます。そういった反応には疑問を感じます。私と、私の作品は、“可愛い”と言ってもらう為に作っていません。

ES: “Japan Cool”-マンガと町田さんの作品に繋がりはありますか？

KM: 作品自体に繋がりはありません。私は画家で、作品を漫画というスタイルで表現する必然性はないのです。

ES: 長い間伝統的なアートは日本であまり見ることがありませんでした。今、突然日本のアーティストが日本の伝統に根ざした物を使う“動き”が出てきています。同時に、日本の政治が右翼化していますが、これは偶然でしょうか？

KM: アーティストは自分本位に感じた物は使います。直接の繋がりはわかりませんが、私にとってそれはもっとそうであって、若い世代は日本の伝統芸術に対してもっと公平だと思います。ですがそれはかなり軽い感じの物で、その絵の背景にどんな意味があるのかということには余り興味が無いかも知れません。とても表面的な物だと思います。私にはそういう感じの軽さ（自由さ）は無いので、意味はとも良く分かるのですが、私には難しいです。私の育った頃は、日本の伝統芸術に関して肯定的に捉える事を“良し”としな時代でした。日本の芸術が好きで尊敬しているけれども、それは人に大っぴらには言えないもの、言っては駄目な物という、潜在的な抑圧が世の中にあっただよように思います。そして戦後そういう教育が日本では主流だったと思います。

ES: (驚いて) 黒川紀章さんもインタビューで、ほぼ同じ事をおっしゃっていましたが、町田さんは大分お若いんですよね？

KM: (しばらくおいて) そうです。自分自身を少し直さなければなりません。もう少し説明しましょう。私の世代ではこの点では私より、少し自由です。私は両親が年を取ってから出来た子なので、今両親共に80歳を過ぎていて、第二次世界大戦を経験した世代なのです。家でも戦争の話がよく出てきましたので、私自身はもっと上の世代に属していて、同じ世代とは違う感覚を持っているのだと思います。

ES: 長い間、日本のアーティストは日本での成功を保証するため海外へ行くことが必要でした。しかし、例えばアイダマコトさんは、そういった方法を取られませんでした。事実、あなたの世代の多くのアーティストが、西歐に旅立つことなく成功を収めています。もう若い世代の日本のアーティストにとって、外国での経験は必要ない物になっているのでしょうか？

KM: そうですね。アイダマコトさんは、私が思うに、直接、ストレートに日本人に届くメッセージを発していると思います。その為、彼のシチュエーションは少し違います。私自身は外国に行くのが大好きです。日本では、制限が強く、偏った見方“トンネルビュー”になりがちです。私の最初のアムステルダムでの展覧会は自由で良かったです。(2000, Gallery Ac Witteveen)全てがシンプルでした。私は画家。その他の肩書きは必要無い、どこかに所属したり、自分のスタイルを限定する必要もない、日本人の画家です。以上。これで済みます。フランクフルトも、ハノーバーも、似たような経験をしました。ですから外国での展示は好きです。この秋から奨学金でデンマークに滞在する予定です。

ES: それはおめでとうございます！ 写真家の荒木さんのインタビューで、外国人のコレクターや支持者の方が居なければ、商業写真家にはなれなかったし、アーティストにはなれなかったと言っていました。

KM: そのお話というのは彼の世代のアーティストには当然の話でしょうね。ただ、私の世代では、かなり状況が良くなってきていると思います。私の作品のコレクターや、支持者が日本に居てくれることは幸運です。

ES: いつも日本のアーティストが、基盤とアート市場を作る為にどれだけの努力をしなければならぬのかという事に驚かされます。

KM: そんなに大変ですか？日本のアート市場はまだ成長過程で、基盤はアーティストにとっても重要な物ですよね。ですから一緒にやっていかねばなりません。

ES: 楽しいインタビューを、どうもありがとうございました。

このインタビューの実現にご協力いただいた、西村画廊の西村様、久保木様と小泉さまにお礼を申し上げます。どうもありがとうございました。

Impressum
Grrrh...Zeitung für Kunst
ISSN 1863-0243
Deutsche Nationalbibliothek
Herausgeber und V.i.S.d.P.
Jürgen Offermann
Verlag, Postfach 10 40 17, 40031 Düsseldorf
Tel. ++49 (0) 211 15 82 335
Layout: Grrrh.../
Druckvorstufe Rangeard-prePress Montzen/Belgien
Druck GEMEDIAPRINT AG EUPEN/BELGIEN
Erscheinungsweise im Quartal
Erhältlich kostenlos in Museen, Kunstvereinen und Galerien
Gültig Anzeigenpreisliste Nr.1/08
anzeigen@grrrh.de
redaktion@grrrh.de
www.grrrh.de

USt-IdNr. DE249031912

Die hier zugänglich gemachten Inhalte, Text- und Bildmaterialien und das Layout sind urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung und Verbreitung sowie die Überlassung an Dritte nur mit ausdrücklicher schriftlicher Genehmigung des Verlages und der Autoren. Urheberrechtsverletzungen sind zivilrechtlich gem. § 97 UrhG verboten und gem. § 106 UrhG strafbar.

© 2008 Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck nur mit Genehmigung

© 2008 All rights reserved
Reproduction in whole or part
without permission is strictly prohibited



Caio Reisewitz, Goiânia Golf Club, C-Print, 2007, © Caio Reisewitz, Galeria Brito Cimino, São Paulo
Courtesy Martin-Gropius-Bau, Berlin

...Wunderwesen Golfplatz Tropenerkunder

Fortsetzung von Seite 14

Viele der ausgestellten Künstler verwenden Fotografie und Video als Mittel der Annäherung. Großformatige Dschungel- und Zoostudien (Struth, Rosefeldt, Höfer) korrespondieren mit der Masken-Groteske Marcos Chaves' (Videoinstallation, bei der eine Gummimaske symbolisch „zerkaut“ wird) und elegischen Aussagen eines Caio Reisewitz (siehe Abbildung oben). „Tropische Idylle“ entdeckt dieser in rein künstlichen Golfplätzen Brasiliens oder dem Frankfurter „Palmengarten“ unter einem Gewächshausdach. Kritik schwingt bei vielen Arbeiten mit, bleibt aber selten nur plakativ.

Armut und Dritte Welt seien Begriffe, die natürlich auch mit den „Tropen“ in Verbindung zu bringen sind, erläutert Alfons Hug im Vorfeld, aber sie sollten bei einer künstlerischen Auseinandersetzung nicht im Vordergrund stehen. Paradies und Hölle wohnen hier in enger Nachbarschaft, das kreative Potenzial einer solchen Urhebererschaft sollte untersucht sein, wünschen sich die Kuratoren. Sie haben ihre Arbeit getan.

Wir selbst können vielleicht auch „Tropen in uns“ entdecken, um uns dann mit anderen Augen wahrzunehmen. Eine Künstlerin wie Candida Höfer zeigt uns, wer wir sein können: seltsame Wesen, die Mundtücher, Handschuhe und OP-Kittel tragen und Kunst aus einer anderen „tropischen“ Welt unter starken Lichtrohren „betatschen“ und mit scharfem Skalpell „sezieren“ und dabei Dinge aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang reißen, um sie dann als „Wesen aus einer Zauberwelt“ nebeneinander in einem Schrank zu stapeln.

Georg Forster schrieb, nachdem er drei Jahre seines Lebens vor allem in den Tropen herumgereist war: „...Übrigens ist wohl nichts augenscheinlicher und gewisser, als daß die Zusätze, die auf dieser Reise zum Ganzen der menschlichen Kenntnisse gemacht wurden, obschon nicht ganz unbedeutend, dennoch von geringem Wert sind, sobald wir sie mit dem vergleichen, was uns noch verborgen bleibt. Unzählig sind die unbekannteren Gegenstände, die wir noch immer erreichen können. Jahrhunderte hindurch werden sie noch neue Aussichten eröffnen, wobei wir Gelegenheit finden werden, unsere Geisteskräfte in ihrer ganzen Größe und in ihrem herrlichsten Glanze anzuwenden.“

Martin-Gropius-Bau Berlin, bis 5. Januar 2009

Zitate aus:
Georg Forster, Entdeckungsreise nach Tahiti und in die Südsee, 1772-1775, Edition Erdmann, 1988

Max Ernst in der Hamburger Kunsthalle Originalcollagen „Une semaine de bonté“

1934 publizierte Max Ernst in Paris seinen berühmten Collageroman „Une semaine de bonté“. Die insgesamt fünf Hefte – alle nach einzelnen Wochentagen benannt – gehören heute zu den **faszinierendsten Dokumenten des Surrealismus**. Inspiriert von den Holzstichen der populären Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts, aber auch von Künstlern wie Max Klinger oder Gustave Doré, schuf Max Ernst absurd phantastische Bildvisionen, die um Eifersucht, Mord und Tod kreisen.

Die Ausstellung zeigt nun **erstmalig seit 1936** die Originalcollagen von „Une semaine de bonté“ („Eine Woche der Güte“) und gibt damit einen Einblick in die Entstehung der Werke. Mit genialer Schnitt- und Klebe- technik kombiniert Max Ernst seine Motive zu anspielungsreichen und verführerischen Bildwelten. Dabei dreht er die ursprünglichen Darstellungen teils um neunzig Grad, versetzt sie in einen Schwebestand oder lässt sie um ihre Achse kreisen. Durch diese Verfremdung schafft er provozierend rätselhafte Szenarien. Die einzigartige Präsentation der insgesamt 184 Originalcollagen entstand in Kooperation mit der Albertina in Wien und dem Max Ernst Museum Brühl.

Die Collagen gelten in ihrer Gesamtheit als **eines der Hauptwerke** von Max Ernst und wurden bis heute nur ein einziges Mal gezeigt - im März 1936 im „Museo Nacional de Arte Moderna“ in Madrid. Nachdem die Ausstellung in der berühmten Albertina in Wien zu sehen war, wird sie im Max Ernst Museum Brühl und in der Hamburger Kunsthalle gezeigt. Text Hamburger Kunsthalle

bis 11. Januar 2009, Galerie der Gegenwart, Sockelgeschoss

(siehe hierzu auch letzte Seite)

Grrrh...Nr.10 ab 5. Januar 2009 (1.Quartal) erhältlich in Museen, Kunstvereinen und Galerien / Anzeigenschluss 17. November 2008