

Daimler Art Collection

Private/Corporate VII

The Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv
and the Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

October 17, 2012–April 1, 2013

Dalia Amotz, Ilit Azoulay, Mahmoud Bakhshi, Avner Ben-Gal, Amit Berlowitz, John Bock, Madeleine Boschan, Peter Buggenhout, Ofri Cnaani, Marlene Dumas, Günther Förg, Ori Gersht, Nan Goldin, Thomas Helbig, Damien Hirst, Andy Hope 1930, Sigalit Landau, Robert Longo, Robert Mapplethorpe, Ryan McGinley, Uri Nir, Hermann Nitsch, Doron Rabina, Michal Rovner, Michael Sayles, Dash Snow, Wolfgang Tillmans, Banks Violette, Maya Zack, Guy Zagursky



V.L./F.L.: HERMANN NITSCH, ILIT AZOULAY, PETER BUGGENHOUT

Die Ausstellungsreihe ›Private/Corporate‹, welche die Daimler Kunst Sammlung seit 2002 in ein Gespräch bringt mit deutschen und internationalen Privatsammlungen, hat uns über den Verlauf von rund zehn Jahren eine kleine Weltreise beschert: die Sammlungen unserer Gäste und Dialogpartner führten uns nach New York (Sammlung Sonnabend, 2003), Neu Delhi (Sammlung Poddar, 2007), Buenos Aires (Sammlung Vergez, 2011) – und aktuell nach Tel Aviv! Über diese Sammlungen, aber natürlich auch über unsere deutschen Sammlungspartner – Paul Maenz (2002), Helioid Spiekermann (2005) und Björn Lafrenz (2008) – eröffnete sich uns und den Besuchern unserer Ausstellungen ein facettenreiches Panorama der Gegenwartskunst von etwa 1960 bis heute: rund 100 Künstler aus etwa 20 Ländern waren seit 2002 zu Gast im Daimler Contemporary am Potsdamer Platz.

Gab es mit den Sammlungen Maenz, Sonnabend und Lafrenz zahlreiche Überschneidungen mit der Daimler Kunst Sammlung in den Bereichen Minimalismus und Konzeptkunst, so waren die Kooperationen mit den expressiv-figürlich geprägten Sammlungen Spiekermann, Poddar und Vergez eher durch Heterogenität bestimmt, gaben aber auch den Anlass, selten gezeigte Aspekte unserer Sammlung neu zu entdecken.

In der Begegnung mit der Sammlung Sebbag haben sich, jenseits stilistischer oder medialer Zuordnungen, wenige grundlegende Begrifflichkeiten als Schnittpunkte der Werkauswahl aus beiden Sammlungen herauskristallisiert: Narration und Temporalität, expressive Körperlichkeit und Fetischismus, existenzielle Chiffren und mythisch aufgeladene Bildlichkeit. Für diese siebte Folge der Ausstellungsreihe ›Private/Corporate‹ steht die israelische Gegenwartskunst im Fokus. Sebbags hochkarätige, mehr als 1000 Werke umfassende Sammlung repräsentiert ein facettenreiches, kritisch-engagiertes Spektrum zeitgenössischer israelischer und internationaler Kunst. Die für Berlin getroffene Auswahl von rund 40 Werken von 23 Künstler/innen aus der Sammlung Sebbag ORS steht unter dem Titel ›Accelerating Toward Apocalypse‹ (erste Ausstellung im Givon Art Forum, Tel Aviv, April-Juni 2012). Die Kuratorin Tal Yahas hat ihre Auswahl Manifestationen der Zeit gewidmet: Archäologie, Archiv, Vergänglichkeit, das obsessive Ergreifen des Moments. Die Auswahl von rund 20 Werken internationaler und israelischer Künstler/innen aus der Daimler Kunst Sammlung antwortet dieser Thematik mit Werken, die politisch-gesellschaftliche Analyse, existenzielle Zeichen und Gesten sowie Momente von Animismus und Fetischismus aufeinander treffen lassen. Der Schwerpunkt liegt bei Neuerwerbungen für die Sammlung.

Doron Sebbag ist ein obsessiver, leidenschaftlicher Sammler, immer auf der Suche – gemeinsam mit seiner Frau Adi Sebbag, die als Juristin in Tel Aviv selbstständig ist – nach neuesten Entwicklungen in der Kunst. Basis dieser offenen, neugierigen Suche sind zunächst Begegnungen und Freundschaften mit Künstler/innen und Sebbags vielfältige fördernde Aktivitäten in der zeitgenössischen Kunst- und Museumsszene in Israel, aber natürlich auch Reisen zu internationalen Ausstellungen und Messen. Dies wiederum ist Teil eines vielfältigen Spektrums von Aktivitäten, das von der Förderung einzelner Künstler über die Publikation von Katalogen bis zur Realisierung von Kunstprojekten reicht. Zwei Themenausstellungen aus der Sebbag Sammlung waren bisher in israelischen Museen zu sehen, ›Quotations in Art‹ (1996) und ›Portraiture's Many Faces‹ (1996), sowie zwei umfassende Bestandsaufnahmen von Neuerwerbungen im Tel Aviv Museum of Art, ›Exposure‹ (2000) und ›Depletion‹ (2008), verantwortet von der langjährigen kuratorischen Beraterin der Sammlung, Aya Lurie (siehe auch in diesem Katalog den Text von Dana Golan Miller, seit einigen Jahren als Kuratorin der Sammlung tätig). Ein Teil der Sebbag Sammlung wurde als Leihgabe für das Artplus Hotel erworben bzw. für spezifische Räume und Situationen in Auftrag gegeben. Das Artplus Hotel Tel Aviv ist eine gemeinsame Initiative der Sebbag Familie ORS Ltd. sowie der Kette Atlas Boutique Hotels. Doron Sebbag ist Vorsitzender des Unternehmens ›ORS-Overseas Representation Services Ltd., ein Personalmanagement-Unternehmen, das Beschaffungs- und Verwaltungsdienste sowie Lösungen für den befristeten und unbefristeten Personalbedarf anbietet, Schwerpunkte sind die Bereiche Medizin, Gesundheit und Sozialwesen. Darüber hinaus ist Doron Sebbag Vorstandsmitglied des Tel Aviv Museum of Art und Leiter der Kommissionen für Erwerbungen und Ausstellungen. Den Masterstudiengang der Kunstgeschichte hat er an der Universität Tel Aviv abgeschlossen.

Der Rundgang durch die Ausstellung im Daimler Contemporary ist auf Resonanzen zwischen in sich thematisch definierten Werkblöcken aus beiden Sammlungen hin angelegt. Den Auftakt macht eine Werkgruppe aus der Sammlung Sebbag, für welche ein frühes Bild von Hermann Nitsch, *Relikt der 50. Aktion* von 1975, als mentaler und thematischer Anker fungiert. Während Nitsch' abstrakte Blutbahn auf Leinwand die *Vorstellung* des Betrachters anspricht, steht bei den Skulpturen von Sigalit Landau (eine von der Decke hängende, wie gehäutet anmutende Figur aus Fiberglas) und Peter Buggenhout die fast schockhafte, unmittelbar *sinnlich-physische Konfrontation* im Zentrum – wofür bei dem einem Gorgonenhaupt ähnlichen Wandobjekt des letzteren schon die

Materialsprache einsteht: »Polyester, Papiermache, Eisen, Holz, Plastik, Hausstaub, Pferdehaar, Blut«. Den archaisch-rituellen Aspekten dieser drei Werke stehen zwei fotografisch inszenierte, intellektuell choreographierte Erinnerungsräume von Ilit Azoulay zur Seite: das Großfoto *The Keys* (2010, Sammlung Sebbag) zeigt ein am Computer gebautes Wanddisplay akribisch konservierter Alltagsfundstücke, *Transition* (2009, Daimler Kunst Sammlung) schiebt fotografische Fundstücke verschiedener bühnenähnlicher Räume ineinander.

Der Haupttraum im Daimler Contemporary ist fünf Videoarbeiten dreier israelischer Künstlerinnen aus beiden Sammlungen vorbehalten. Alle Arbeiten eint eine extrem reduzierte, minimalistische Sprache, die auf Dialoge weitgehend verzichtet und ganz auf die sinnliche Macht verdichteter, langsamer, teils rituell wiederholter Bildsequenzen setzt. Michal Rovners Video *Notes* (2001, Sammlung Sebbag), ein Gemeinschaftsprojekt mit dem Komponisten Philip Glass, lässt Schattenrissfiguren in schweren Mänteln über ein offenes, zwischen Sand- und Schneewüste wechselndes Landschaftsszenario ziehen. Dem antworten neu erworbene Videoarbeiten der Daimler Kunst Sammlung von Sigalit Landau und Amit Berlowitz. Die existenzielle Befragung von Grenzen und Grenzsituationen – physischer, geographischer, psychologischer – spiegelt sich, wie bei Rovner, so auch in dem Video *Mermaids* von Landau (drei nackte Frauen am Meer, die im Rhythmus der Wellen Spuren in den Sand ziehen) oder in den subtil inszenierten filmischen Mini-Dramen von Berlowitz (ein Kind, das allein im Wald verstecken spielt / ein junges Paar am Strand, das sich seelisch sucht und doch verliert). Die Typologie von Landschaften, oszillierend zwischen Realität und Traum, wird aufgenommen in einem Video von Uri Nir, in welchem große Seifenblasen eine Wiese zu überschatten scheinen.

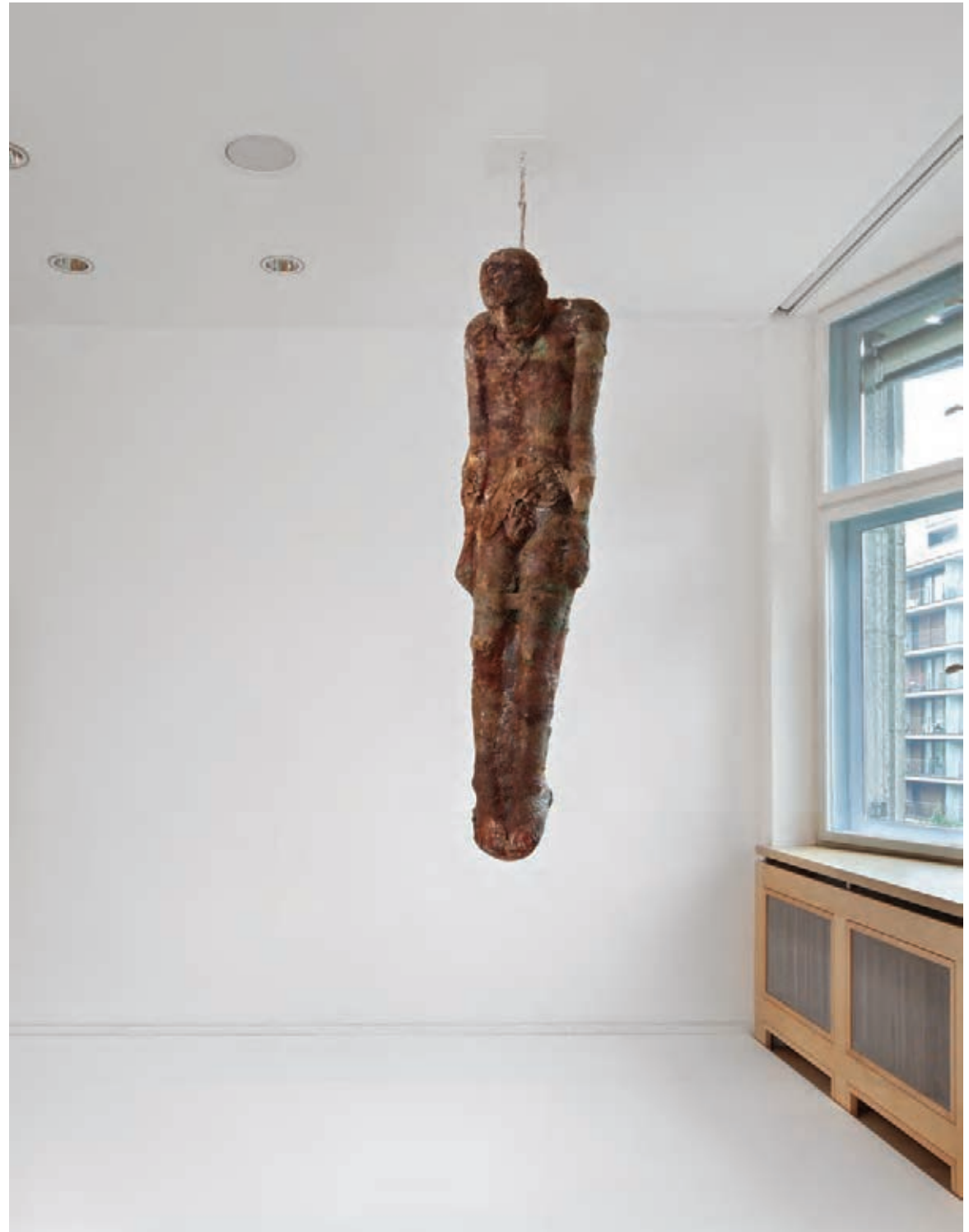
Ein dritter Werkblock, überwiegend aus der Daimler Kunst Sammlung, steht für die eingangs genannten Begrifflichkeiten ein: expressive Körperlichkeit und Fetischismus, existenzielle Chiffren und mythisch aufgeladene Bildlichkeit. Robert Mapplethorpe inszeniert vor schwarzem Grund ausschnitthaft den Körper eines Farbigen, den Umschlagpunkt zwischen Schönheit und Schrecken, ästhetischer Raffinesse und fotografisch-aggressiver »Zurichtung« des fotografischen »Objekts« suchend. Michael Sayles zeichnet mit altmeisterlicher Akribie afrikanische Skulpturen, die von Götterstatuen aus dem Ahnenkult der Dogon im südlichen Mali angeregt sind, und verschmilzt diese mit Utensilien, die er in der Berliner S&M-Szene angetroffen hat. Mit seiner virtuoson Technik der Schwarzweißmalerei ist seit den 1980er Jahren auch Robert Longo international bekannt geworden: seinen großformatigen Zeichnungen von Mercedes Automobilen, die in Aufsicht dargestellt wie Fetische an der Wand hängen, haben wir einen aggressiv raumbherrschenden skulpturalen Stern von Guy Zagursky gegenübergestellt. Damien Hirst hat für sein Wandobjekt *Unforgiving* (2006, Sammlung Sebbag) tausende von Fliegen unter einer Harzschicht eingeschlossen – so die »Kreisläufe von Leben und Tod, Schöpfung und Zerstörung« (Tal Yahas) visualisierend und, wie Mapplethorpe, in einen Grenzbereich von Ästhetik und Schrecken vortreibend. Die künstlerische Artikulation der Verschmelzung unterschiedlicher Welten, der Primitivismus als zitierender Rückgriff auf indigene

Stammeskunst, die forcierte Ambiguität im Grenzbereich von Figur und Abstraktion – das sind zentrale Themen der hier genannten Künstler, aber auch der Skulpturen der jungen Berliner Künstlerin Madeleine Boschan, die im Dialog mit Hirst und Mapplethorpe gezeigt werden.

Strategien der »Wiederholung und Verschwendung von Zeit, Inszenierungen der Repetition und Vergeudung von Zeit als Zwang und Endlosschleife, Zwanghafte Wiederholung und Festhalten des Augenblicks« – das sind die Themen, die Tal Yahas bezaugend klar und zugleich poetisch zum Abschluss unseres Rundgangs mit Werken aus der Sammlung Sebbag in Szene setzt – mit exemplarischen Werkgruppen von Künstlern wie Nan Goldin, Wolfgang Tillmans oder Dash Snow. Ihr in diesem Katalog publizierter Text »Schnellend Richtung APOKALYPSE. Die zeitgenössische Kunstsammlung als laufendes Projekt« fasst ihre Überlegungen detailliert und reflektiert zusammen.

Wir danken Adi und Doron Sebbag, die mit spontaner Begeisterung unsere Idee einer gemeinsamen Ausstellung aufgegriffen und unterstützt haben. Dank auch an Dana Golan Miller, die an der ursprünglichen Ausstellung wesentlich Anteil und die Verantwortung für die Organisation der aktuellen Ausstellung hatte. Shiri Benartzi und Aya Shoham, Begründer der ArtFi, der ersten Kunst- und Finanzkonferenz in Tel Aviv (2012), und Leiter der Galerie Artstation Tel Aviv haben unsere Ausstellung mit Enthusiasmus und Professionalität ermöglicht und begleitet. Tal Yahas hat mit ihrer ursprünglich für Tel Aviv kuratierten Ausstellung »Accelerating« aus der Sammlung Sebbag, die wir in ihren wesentlichen Grundzügen für Berlin adaptieren konnten, die thematische Ausrichtung dieser Schau »Private/Corporate VII« vorgegeben.

Renate Wiehager
Leiterin Daimler Kunst Sammlung, Stuttgart/Berlin



SIGALIT LANDAU, ALATLAL, 2001



V.L./F.L.: URI NIR, MICHAEL SAYLES, MADELEINE BOSCHAN, ILIT AZOULAY





V.L./F.L.: VIDEOS UND FOTOS VON/*VIDEOS AND PHOTOS BY* AMIT BERLOWITZ



V.L./F.L.: MAYA ZACK, DAMIEN HIRST, WOLFGANG TILLMANS, ROBERT MAPPLETHORPE, GÜNTHER FÖRG

The exhibition series 'Private/Corporate'—a series of dialogues between the Daimler Art Collection and domestic German and international private collections that began in 2002—has, over the course of ten years or so, taken us on something of a journey around the world: the collections of our guests and dialogue partners have taken us to New York (the Sonnabend Collection, 2003), New Delhi (the Poddar Collection, 2007), Buenos Aires (the Vergez Collection, 2011)—and, most recently, to Tel Aviv! These collections, and of course those of our German partners Paul Maenz (2002), Heliod Spiekermann (2005) and Björn Lafrenz (2008) also, have presented us and our exhibition visitors with a multi-faceted panorama of contemporary art from circa 1960 to the present day: since 2002, around 100 artists from approximately 20 countries have been guests at the Daimler Contemporary gallery at Potsdamer Platz.

The Maenz, Sonnabend and Lafrenz collections, with their emphasis on conceptual art and minimalism, had much in common with the Daimler Art Collection. Our cooperations with the predominantly expressive and figural Spiekermann, Poddar and Vergez collections were more heterogeneous, although on the other hand this presented an opportunity to rediscover rarely-exhibited aspects of our collection.

Certain fundamental concepts that transcend stylistic and media categories emerged as common factors in the selection of artworks for our collaboration with the Sebbag Collection: narrative and temporal factors, expressive physicality and fetishism, existential codes and a mythically charged pictorial quality. The seventh exhibition in the 'Private/Corporate' series focuses on contemporary tendencies in art, both within Israel and internationally. Sebbag's high-caliber collection consists of over 1,000 works and presents a varied, critically committed spectrum of contemporary Israeli and international art. The selection of approximately 40 works by 23 artists from the Sebbag Collection is entitled 'Accelerating Toward Apocalypse' (first shown at Givon Art Forum, Tel Aviv, April-June 2012). Curator Tal Yahas made her selection with an eye to manifestations of time in contemporary art: archaeology, archives, the wasting of time and the obsession of capturing the moment are the key elements she has woven together. The selection of about 20 artworks from the Daimler Art Collection by international and Israeli artists responds to this theme with artworks that bring together politico-social analysis, existential ciphers and gestures and aspects of animism and fetishism. The focus is on new acquisitions for the collection.

Doron Sebbag is a collector who is passionate to the point of obsession. Together with his wife, Adi Sebbag, who is a lawyer currently practicing in Tel Aviv, he is always on the trail of the latest developments in art. This open-minded and inquisitive investigation is primarily carried on through encounters and friendships with artists and through Sebbag's diverse involvement in promoting Israel's contemporary art and museum scene, and, of course, through visits to international exhibitions and art fairs. This, in turn, is part of his diverse spectrum of activities, which includes supporting individual artists, publishing catalogues and realizing art projects. Two thematic exhibitions of artworks from the Sebbag Collection have previously appeared at Israeli museums, 'Quotations in Art' (1996) and 'Portraiture's Many Faces' (1996), plus two extensive showings of new acquisitions at the Tel Aviv Museum of Art, 'Exposure' (2000) and 'Depletion' (2008), curated by the long-time curatorial advisor Aya Lurie (see also: text in this catalogue by Dana Golan Miller, the collector's curator in recent years). Some of the artworks in the collection were acquired to be exhibited on loan at the Artplus Hotel, or commissioned for specific spaces or situations. The Artplus Hotel Tel Aviv is a joint initiative by the Sebbag family, ORS Ltd. and the Atlas Boutique Hotels chain. Doron Sebbag is currently the chairman of ORS-Overseas Representation Services Ltd. ORS Ltd. is a human resource company that offers recruitment and management services, primarily in the medical, health and welfare services sectors. He is also a board member of the Tel Aviv Museum of Art and head of exhibition and acquisition committee. He has a MA degree in art history from the Tel Aviv University.

The visitor's path through the exhibition at the Daimler Contemporary is laid out based on resonances between thematic blocs of artworks from both collections. The tour opens with a group of artworks from the Sebbag Collection—anchored, mentally and thematically, by Hermann Nitsch's early picture Relic of the 50th Action 1975. Whereas Nitsch's abstract blood trail on canvas speaks to the imagination of the viewer, the sculptures by Sigalit Landau (an apparently skinned figure suspended from the ceiling, constructed from fiberglass) and Peter Buggenhout are geared toward an almost shocking, unmediated sensory physical confrontation. In the case of a shape alluding to a Gorgon's head of the latter sculpture, this shock factor extends to the language of the materials: 'polyester, papier mâché, iron, wood, plastic, household dust, horsehair, and blood'. The archaic, ritual aspects of these three artworks are echoed by Ilit Azoulay's two intellectually choreographed memory spaces created by means of photography:

the large-format photograph *The Keys* (2010, Sebbag Collection), which shows a computer-designed wall display of found everyday objects—conserved with great attention to detail—and *Transition* (2009, Daimler Art Collection), which consists of a number of photographic found objects showing various different stage set-like spaces, nested one inside the other.

The main room of the Daimler Contemporary is given over to five video artworks by three female Israeli artists from both collections. All five share an extremely reduced, minimalist language that largely dispenses with dialogue, depending solely on the sensory power of concentrated, slow image sequences which are sometimes repeated in the manner of a ritual. Michal Rovner's video *Notes* (2001, Sebbag Collection), a joint project with the composer Philip Glass, shows silhouette figures in heavy coats passing through an open landscape scene of alternately sandy and snowy desert plains. They are answered by some of the Daimler Art Collection's newly acquired video artworks by Sigalit Landau and Amit Berlowitz. The investigations into the existential qualities of borders and borderline situations—physical, geographical and psychological—that are reflected in Rovner's work also appears in Landau's video *Mermaids* (three naked women at the sea's edge, who leave traces in the sand to the rhythm of the waves) and Berlowitz' subtly related mini-dramas (a child playing hide-and-seek all alone in the wood / a young couple on a beach, seeking themselves spiritually and yet becoming lost). The typology of landscape oscillating between reality and dream-like scenarios is echoed by a video of Uri Nir with huge soft bubbles 'overshadowing' a meadow.

A third bloc of artworks—which are primarily taken from the Daimler Art Collection—represents the concepts named at the outset: expressive physicality and fetishism, existential codes and a mythically charged pictorial quality. Robert Mapplethorpe presents the body of a man of color in sections against a black background, seeking the point where beauty becomes horror, the balance between aesthetic refinement and aggressive photographic 'processing' of the photographic 'object'. Michael Sayles draws African sculptures inspired by the deity statues of the Dogon ancestor cult of southern Mali with the care of an Old Master and fuses them with implements encountered in Berlin's S&M scene. Robert Longo is another artist who has been known across the world since the 1980s thanks to his virtuoso black-and-white drawing technique: we have displayed his large-format drawings of Mercedes automobiles, shown in top view and hung on the walls like fetishes, opposite an aggressive sculptural star by Guy Zagursky that dominates the space. To create his wall object *Unforgiving* (2006, Sebbag Collection), Damien Hirst sealed thousands of flies under a layer of resin—visualizing the "cycles of life and death, creation and destruction" (Tal Yahas) and, like Mapplethorpe, penetrating into the borderland between the aesthetic and the horrific. The artistic articulation of the fusion of different worlds, primitivism—in the form of referential reworkings of indigenous tribal art—and the deliberate fostering of the ambiguity that arises when the figural and the abstract meet—these are key themes for the artists named here, and also for the sculptures

of the young Berlin artist Madeleine Boschan, which are exhibited in dialogue with the works of Hirst and Mapplethorpe.

Strategies of 'repetition and wasting of time, compositions resting on repetition and on the squandering of time as a compulsion or a closed loop, compulsive repetition and arresting of the moment'—these are the themes that Tal Yahas presents, with a combination of poetry and compelling clarity, at the conclusion of our exhibition tour—bringing together works from the Sebbag Collection, in the form of representative groups of artworks by artists such as Nan Goldin, Wolfgang Tillmans and Dash Snow. Her text '*Accelerating Toward Apocalypse: The Contemporary Art Collection in Present Continuous*', published in this catalogue, is a detailed and reflective summation of her thoughts on the subject.

We would like to thank Adi and Doron Sebbag, who responded to our idea of a shared exhibition with spontaneous verve and provided extensive support. Thanks to Dana Golan Miller who had a major part in the initial show and who has been taking care of the logistic part. Shiri Benartzi und Aya Shoham of Artstation Gallery Tel Aviv, founders of ArtFi, the first fine art and finance conference in Tel Aviv (2012) have supported and communicated this exhibition with enthusiasm and professionalism. Tal Yahas, with her exhibition of artworks from the Sebbag Collection '*Accelerating*', has provided the thematic keynote for this '*Private/Corporate VII*' show.

Renate Wiehager
Head of the Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin



V.L./F.L.: GÜNTHER FÖRG, MICHAL ROVNER, ROBERT MAPPLETHORPE





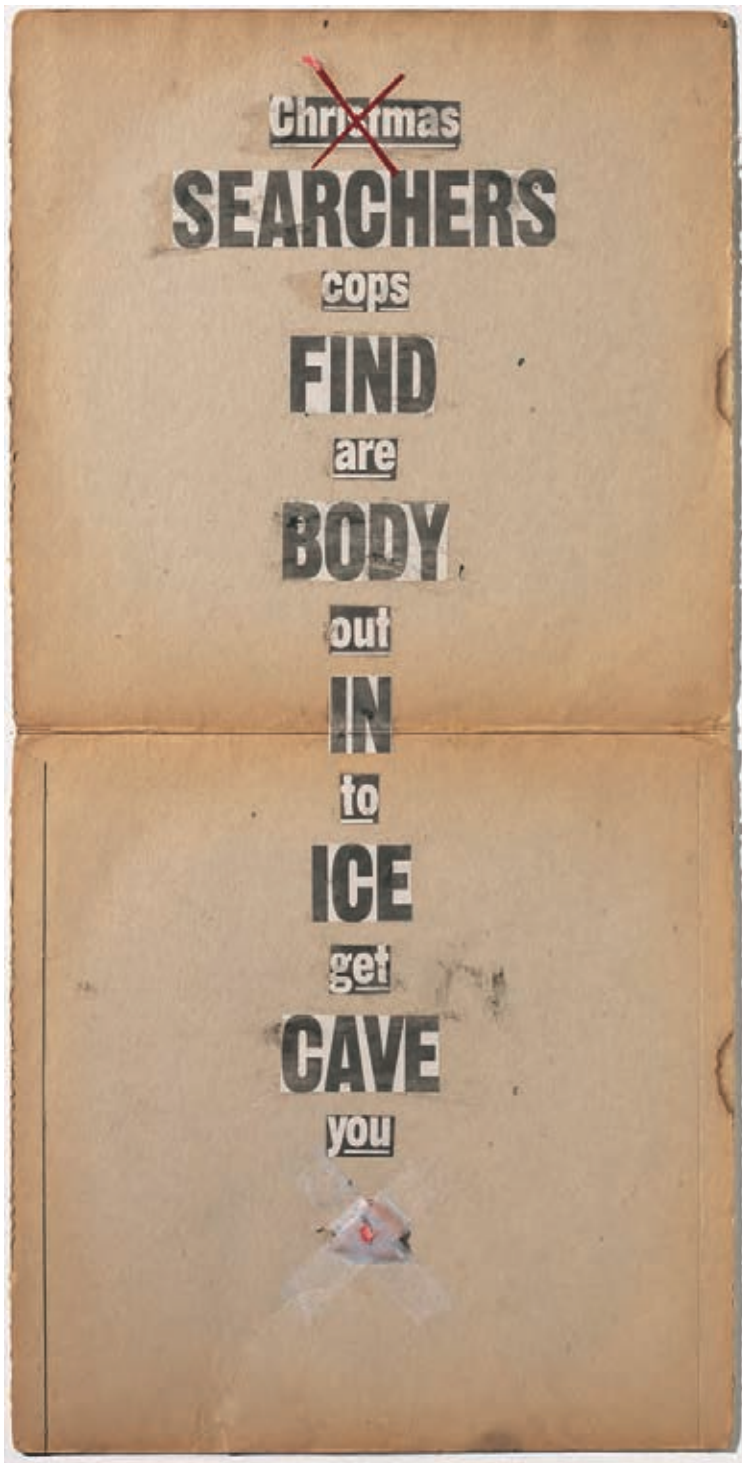
V.L./F.L.: GUY ZAGURSKY, ROBERT LONGO,



GUY ZAGURSKY, STILL LIFE WITH A METAPHYSICAL INCLINATION, 2008
[STILLEBEN MIT METAPHYSISCHER NEIGUNG]



DASH SNOW, UNTITLED, 2006-2007



Entwicklung einer Sammlung

Dana Golan Miller

Sammler ... sind so optimistisch, so besessen! Wieder ganz von vorne anzufangen, fällt ihnen gar nicht ein. Ich glaube, das ist ihr Schutz gegen die Angst vor dem Ende. Ja, genau das ist es. Louise Bourgeois¹

Ein Zeitraum von zwei Jahrzehnten reicht aus, um die bisherigen Leistungen der Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd. zu beurteilen und ihre Entwicklung im Laufe der Jahre zu überblicken. Jahre der Forschung, Jahre des Beobachtens, was in der Kunstwelt geschieht, Jahre des zielstrebigem Erwerbs von Werken, die sich zu einer Sammlung ergänzen, gleich einer endlosen, verschlungenen Geschichte, die der Sammler erzählt. Doron Sebbag ließ sich in diesen Jahrzehnten von zwei Grundprinzipien leiten: erstens zeitgenössische israelische und internationale Kunst anzukaufen und Seite an Seite zu präsentieren und zweitens die Sammlung durch Leihgaben, Ausstellungen und Installationen im öffentlichen Raum der breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Die Ausstellung ›Accelerating Toward Apocalypse‹ ist die fünfte, die aus den Beständen der Sebbag Art Collection bestritten wird. Sie ist nur ein Element in einem Spektrum von Aktivitäten, das von der Förderung einzelner Künstler über die Publikation von Katalogen bis zur Realisierung von Kunstprojekten reicht. Ihr gingen zwei Themenausstellungen voraus, die in mehreren israelischen Museen zu sehen waren, ›Quotations in Art‹ und ›Portraiture's Many Faces‹, sowie zwei umfassende Bestandsaufnahmen von Neuerwerbungen im Tel Aviv Museum of Art, ›Exposure‹ und ›Depletion‹.²

Im Gegensatz zu ihren Vorläufern resultiert die aktuelle Ausstellung aus der Zusammenarbeit mit einer Gastkuratorin: Tal Yahas. Eine ›gastfreundliche‹ Sammlung, die sich den Sichtweisen fremder Ausstellungsmacher unterwirft, verschafft sich dadurch ein Leben jenseits ihrer Selbstdefinition. Eine außenstehende Kuratorin, die der Einladung folgt, aus dem Inventar einer Privatsammlung eine Themenausstellung zu organisieren, hat frei von internen Gepflogenheiten und Umgangsweisen die nötige Distanz, um ihren wissenschaftlichen Blick zu üben. Dies führt zwangsläufig dazu, dass sie ihren Zugang zur Sammlung und ihre persönlichen Vorlieben ins Konzept einbringt und bisher unbeachtete Schichten freilegt. ›Accelerating Toward Apocalypse‹ kombiniert Ankäufe der letzten Jahre mit älteren Sammlungsstücken, um eine temporale Abfolge von Präferenzen und Konstanten herauszufiltern.

Das Sammeln von Kunst ist ein viel diskutiertes Thema und die Sammlerpersönlichkeit wird oft als leidenschaftlich, zwanghaft und ehrgeizig beschrieben.³ Samuel Keller, der eng mit Kunstsammlern in aller Welt zusammengearbeitet

hat, bemühte sich, ein allgemeingültiges Charakterprofil zu entwerfen. Er resümiert: »Je mehr Kunstsammler ich treffe, desto mehr fällt mir auf, wie verschieden sie sind. [...] Das Sammeln von Kunstwerken ist eine Form des individuellen Ausdrucks [...] Kunstsammler fühlen sich dazu getrieben, Kunst zu besitzen. Diese Leidenschaft kann Leiden schaffen, aber für gewöhnlich ist sie eine Quelle des Glücks.«⁴ Doron Sebbag verfolgt aufmerksam die neuesten internationalen Trends in Galerien, Museen, auf Messen und Biennalen. Er liest Kunstmagazine und Fachzeitschriften. Seine Strategie zielt nicht darauf ab, einen schlüssigen oder chronologischen Werkkomplex aufzubauen. Sebbag hat einen Spürsinn für das Originelle und Neue, für die Fähigkeit, zu ›erneuern‹. Die Sammlung verkörpert sein Bestreben, aus der Masse der zeitgenössischen Künstler jene zu finden, zu verstehen und zu entschlüsseln, die den Zeitgeist und den kulturellen Fortschritt repräsentieren. Aus diesem Grund agiert seine Sammlung als aktiver Organismus in einem endlosen Prozess des Werdens. Sie ist die ewige Jagd nach dem Objekt der Begierde für einen, der Suche und Forschung genießt und konsequent neue, dynamische Ansätze in der Kunst auffindig macht, bestrebt, die Helden der Zukunft früh zu entdecken.

Aufgrund ihrer Zielsetzung, im Fluss der Zeit Fuß zu fassen, hat die Sebbag Art Collection über die Jahre mehrmals Gestalt angenommen und wieder abgeworfen. Die Ausstellungen, die zu verschiedenen Zeitpunkten verschiedene Aspekte der Sammlung ins Rampenlicht rückten, richteten – jede auf ihre Art – einen kritischen Blick auf unsere Gesellschaft und Kultur. Zu Beginn interessierte sich Sebbag für Arbeiten im Spannungsfeld zwischen Malerei und Fotografie. Manche verwendeten künstlerische Zitate, andere erforschten die Verbindung zwischen Figur/Bild und Porträt. Die Ausstellung ›Exposure‹ im Jahr 2000 bestätigte die Anerkennung des Mediums Fotografie als zeitgenössische Kunst wie auch den Übergang zu Video und anderen fortschrittlicheren Technologien. Auffallend war die Beschäftigung mit der menschlichen Existenz in eindringlichen, provokativen, den Zeitgeist widerspiegelnden Bildern. Die Exponate fassten den Rand der Gesellschaft ins Auge, tabuisierte, selten wahrgenommene Orte, oder kritisierten zumindest die Apparatur zur Produktion glatter, spektakulärer Bilder im Stile Hollywoods.⁵ Ein Glanzpunkt von ›Exposure‹ waren die Beiträge von Nan Goldin (die auch in der gegenwärtigen Ausstellung vertreten ist), deren Kamera Momente der Schwäche und Wärme festhält und sich in Regionen begibt, die gewöhnlich als dunkel und bedrohlich gelten.

Die Intensität der damaligen Ära wich vor allem nach den Ereignissen des 11. September einem Darstellungsmodus, der von (einer architektonischen,



DORON SEBBAG IN DER AUSSTELLUNG / *IN THE EXHIBITION "ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE"*, GIVON ART FORUM, TEL AVIV, 2012, VOR / *IN FRONT OF HUMA BHABHA "…AND IN THE TRACK OF A HUNDRED THOUSAND YEARS, OUT OF THE HEART OF DUST, HOPE SPRANG AGAIN, LIKE GREENNESS"*, 2007

physischen, psychischen und ethischen) Leere und Abwesenheit geprägt ist. Diesen Umschwung protokollierte die Ausstellung »Depletion« Anfang 2008, kurz vor Ende des internationalen Kunstbooms. Käufer aus aller Welt standen Schlange, die Preise schossen in den Himmel, Auktionshäuser erzielten neue Rekorde für zeitgenössische Kunst und Kaufkräftige aus bisher unbeteiligten Ökonomien, hauptsächlich aus dem Fernen Osten und den ehemaligen Sowjetrepubliken, traten auf den Plan. Der Erwerb von Kunst – als Auswuchs des Warenfetischismus seit jeher mit Luxus, Überfluss und Kommerzialisierung in Verbindung gebracht – war für den gesunden Menschenverstand nicht länger nachvollziehbar. Viele Kunstwerke setzten sich kritisch mit dem Zustand des Kunstmarkts und dessen verworrener Mechanik auseinander. »Depletion« zeigte eine der subversiven Arbeiten der Gruppe Gelitin. Der erstaunte Betrachter war eingeladen, Erdbeeren aus einem Schokoladenbrunnen zu kosten, dessen Rohre durch den Körper einer riesigen knienden Plastilinfigur liefen. Die Aufstellung einer solch krassen, grotesken Skulptur, die nicht ohne Humor und Heiterkeit war, im Herzen eines Kunstmuseums, verschärfte deren kontroverse Schlagkraft.⁶

Die schwere Krise, die kurz nach der Ausstellung die Weltwirtschaft erschütterte, ging auch am Kunstsektor nicht spurlos vorbei. Ein Gefühl der Leere im ethischen Sinn steigerte sich zu einer apokalyptischen Vision von der Zerstörung der Kultur und dem Verschwinden aller Grenzen. Als Absage an den extremen Materialismus ihrer Zeit und in Reaktion auf das erstarkende Umweltbewusstsein verschrieben sich viele internationale Künstler einer Ästhetik der Anhäufung und schufen Installationen und Skulpturen aus Fund- und Wegwerfmaterialien, gleich Relikten einer untergegangenen Kultur. Das Medium der Bildhauerei, das neben der Foto- und Videokunst von Anfang an in der Sammlung vertreten war, und dessen Ausdrucksbreite (frühe Technologien zum einen, neue Medien zum anderen) veränderten sich mit dieser Tendenz grundlegend. Anstelle perfekt und sorgfältig modellierter Objekte erschienen Skulpturen, die dem Prozess der Zerstörung und Auflösung des Materials Rechnung trugen. Ein Schlüsselwerk in »Accelerating Toward Apocalypse« verdeutlicht diesen Wandel: Huma Bhabha erzeugt durch grobe, derbe Materialbehandlung ein post-apokalyptisches Gefühl der Verwüstung, Verwesung und Verlassenheit – und destilliert damit die Essenz ihrer Zeit.

Eine Ausstellung aus dem Fundus einer Kunstsammlung, veranstaltet nach zwei Jahrzehnten ununterbrochener Präsentation, bietet sich zwangsläufig als Schlusspunkt einer Zeitperiode an. Sebbag sieht sich als Sammler zeitgenössischer Kunst nicht nur dazu verpflichtet, auf der Höhe der Zeit zu bleiben und deren Flüchtigkeit zu bewahren, er hat auch das (nicht unbedingt bewusste) Bedürfnis, von Zeit zu Zeit einen Schritt zurück zu treten, um den Akt des Sammelns entlang der temporalen Achse aus der Distanz zu bewerten. Die Ausstellung »Accelerating Toward Apocalypse« berücksichtigt Arbeiten aus der Frühzeit der Sammlung. Sie enthält retrospektive Elemente, obwohl ihr Blick in die Zukunft gerichtet ist. Dadurch wird es möglich, die Evolution der Sebbag Art Collection als Lebenswerk zu überschauen. Doron Sebbag nimmt uns mit

auf eine Zeitreise in die Tiefen der zeitgenössischen, in apokalyptisches Licht getauchten Kultur, als wolle er herausfinden, was er bisher erreicht hat, aber auch, was das Wesentliche ist, das er mit in die Zukunft nehmen wird.

Anmerkungen

- 1 Louise Bourgeois, »The Collector«, Textaufzeichnung von Brigitte Cornand in der Wohnung der Künstlerin, New York, 26. Dezember 1997, in: Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors*, Editions Phébus, Paris 2008, S. 19.
- 2 »Quotations in Art – from Michelangelo to Hitchcock«, Kuratorin: Aya Lurie, Wanderausstellung, The Wilfrid Israel Museum (Hasorea), Petach Tikva Museum of Art (Petach Tikva), Corinne Maman Ashdod Museum (Aschdod), 1997–1998; »Portraiture's Many Faces«, Kuratorin: Aya Lurie, Ben Ari Museum of Contemporary Art (Bat Jam), 1996; »Exposure: Recent Acquisitions, The Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.«, Kuratorin: Aya Lurie, Tel Aviv Museum of Art, 2000–2001; »Depletion: Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.«, Kuratoren: Aya Lurie und Nili Goren, Tel Aviv Museum of Art, 2008.
- 3 Zwei Artikel neueren Datums gehen eingehend auf diese Fragen ein: Galia Bar Or, »On Collecting and Collectors«, in: *Israeli Art from the Collection of Gaby and Ami Brown*, Ausst.Kat., En Harod, Museum of Art Ein Harod, 2009; und Tami Katz-Freiman, »Collecting is a Form of Uprooting: An Encounter between Self and Object«, in: *Shelf Life*, Ausst.Kat., Haifa Museum of Art, 2010.
- 4 Samuel Keller, »Shipwrecks and True Wealth«, in: Benhamou-Huet 2008, Anm. 1, S. 15.
- 5 Für ein eingehendes Interview zu Sebbags Motivationen als Sammler in diesem Zeitabschnitt vgl. Aya Lurie, »To Freeze the Course of Time«, *Exposure: Recent Acquisitions*, Ausst.Kat., Tel Aviv Museum of Art, 2000, S. 104–114.
- 6 Die Gruppe Gelitin umfasst vier Mitglieder: Ali Janka (geb. 1970), Wolfgang Gantner (geb. 1968), Tobias Urban (geb. 1971) und Florian Reither (geb. 1970). Alle sind in Wien geboren, wo sie auch leben und arbeiten.



AUSSTELLUNGSANSICHT / *INSTALLATION VIEW*: "ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE", GIVON ART FORUM, TEL AVIV 2012







JOHN BOCK, TRECKER, 2003 (VIDEO STILL)

A Collection's Evolution

Dana Golan Miller

The collector... is so optimistic so compulsive! He never thinks of starting over from scratch. I think it's a defense against the fear of disintegration. Ah, that's how it is. Louise Bourgeois¹

Two decades of art collecting are a time span which provides a perspective on the nature of the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., facilitating an attempt to map it along the temporal axis according to its metamorphoses. These are years of research, of reviewing the art field and putting a body of works together that unite into a collection, much like the development of a never-ending intricate plot recounted by its owner. As a collector, Doron Sebbag has been guided in the course of these decades by two major values: the decision to purchase and present, side by side, contemporary Israeli and international art, and the decision to expose the collection to the public at large via loans, exhibitions, and incorporation of the collection in public spaces.

The exhibition "Accelerating Toward Apocalypse," the fifth show to present works from Sebbag's art collection, is held as part of an extensive activity, which includes support of artists, catalogue production, and various artistic projects. It was preceded by two theme exhibitions which travelled in museums throughout the country: "Quotations in Art" and "Portraiture's Many Faces", and two large-scale exhibitions featured at the Tel Aviv Museum of Art, which exposed recent acquisitions to the collection: "Exposure" and "Depletion."²

Unlike the previous exhibitions, the current show is the result of a collaboration with a guest curator: Tal Yahas. A "hosting" collection, which subjects itself to the points of view of other curators, grants itself a life outside its confines. An external curator asked to conceive a thematic exhibition from a private collection is not versed in the internal dialogue and dynamics underpinning it, functioning as a researcher observing from the sidelines. This act inevitably sets in motion an attempt to map out the routes guiding the curator and his personal taste, and to present yet another layer from the collection. The exhibition features a body of works purchased for the collection in recent years, while combining earlier works from the collection, thereby striving to explore a sequence of taste and persistence in the temporal sphere.

Much has been said and written about art collecting: obsession, passion, and competitiveness are words often used in depicting the figure of the collector.³ Samuel Keller, who has worked closely with collectors throughout the world, attempted to chart distinctive features shared by collectors, maintaining: "The more art collectors I see, the more I am struck by their differences. [...] Collecting

works of art is an act of individual expression [...] Art collectors need to own art. It is a passion that can cause suffering. But in general it is a source of happiness."⁴ As a collector, Sebbag constantly follows the latest currents in galleries, museums, art fairs, and biennials the world over. He keeps up-to-date with professional periodicals and publications. His collecting does not stem from a calculated attempt to construct a cohesive or chronological body of work, but rather from a sense of awe vis-à-vis originality and the ability to create and renew. The collection expresses Sebbag's attempt to comprehend, identify, and decode—from a large selection of contemporary artworks—those which reflect the zeitgeist and the constantly evolving culture. Hence, the collection functions as an active organism in a never-ending process of becoming; it is an infinite pursuit of an object of desire by someone who enjoys the search and research, who vigorously follows new, dynamic approaches in art, always attentive, trying to pinpoint, in advance, the cultural heroes of the future.

By virtue of this attempt to secure a foothold on the temporal axis, the collection has assumed and shed form over the years. The exhibitions, which presented thematic clusters from the collection at various points in time, reflected—each in its own way—a critical gaze at our society and culture. At the outset, Sebbag was interested in works which examined the tension between painting and photography, some engaging in artistic quotation, and others in the link between figure/image and portrait. The exhibition "Exposure" staged at the beginning of the new millennium, attested to the establishment of the photographic medium in the field of contemporary art and the transition to video and more advanced technologies. It manifested an engagement with the human condition, with a language typified by a surplus of direct, provocative images in the spirit of the period, and the works included in it focused on the margins of society, the rejected, less represented loci or, at least, criticized the apparatus of creation of spectacular, canonical Hollywood-like images.⁵ One of the most outstanding artists in that exhibition was Nan Goldin (whose works are also included in the current exhibition), whose lens exposed moments of weakness and intimacy, as well as strata usually regarded as excluded, dark, and daring.

The intense quality of the art of that period has been replaced, in the course of time, by representations dominated by void and absence (architectural, physical, mental, and ethical), mainly in the wake of 9/11, and these were presented in the exhibition "Depletion" staged in early 2008, which concluded the "bubble" years of international art. Collectors from all over the world queued up to buy works, prices skyrocketed, auction houses set record prices for contemporary art, and



DORON SEBBAG VOR / *IN FRONT OF* ILIT AZOULAY, THE KEYS, 2010



DORON + ADI SEBBAG MIT / *WITH* MR. RON HULDAI (BÜRGERMEISTER VON / *MAYOR* OF TEL AVIV-YAFO) AUF DER AUSSTELLUNGSERÖFFNUNG / *AT THE OPENING EVENT* OF THE EXHIBITION "DEPLETION—WORKS FROM THE DORON SEBBAG ART COLLECTION, ORS. LTD.", TEL AVIV MUSEUM OF ART, MÄRZ / *MARCH* 2008

new collectors from various economies, mainly from the Far East and the FSU, entered the game. Acquisition of art works, which has always been identified with consumerist culture and a lavish life style, as stemming from the fetishism of commodity, pushed the boundaries of common sense to the point of total dissolution. Many works related critically to the economy of the contemporary art market and to the complex mechanism of the field, as exemplified by the Gelitin Group, one of whose defiant works was included in the exhibition “Depletion”. The perplexed viewers were invited to taste strawberries from a chocolate fountain via tubes which passed through the body of a kneeling giant figure made of plasticine. The installation of the sculpture at the heart of the museum in such a blatant, grotesque manner, yet full of humor and pleasure, illustrated and enhanced the critical edge.⁶

The world economic crisis which broke out shortly after the exhibition was also felt in the field of contemporary art. The feeling of void, in its ethical sense, expanded into an apocalyptic sense of a destruction of culture and loss of boundaries. In an era characterized by excessive materiality, and in reaction to a global eco-conscious culture, many artists throughout the world turned to create objects based on heaped aesthetics: installations and sculptures created from expendable, found materials, like relics of culture. The sculptural medium, which existed in the collection from the outset alongside photography and video, and their range of manifestations (new media on the one hand, early technologies on the other), changed its nature in keeping with that tendency. This change was manifested in the transition from perfect, meticulously modelled objects to works mirroring a process and consciousness of deconstruction and disintegration of the material. One of the key works in the collection, illustrating this inclination, is Huma Bhabha’s work, which conveys a postapocalyptic sense of destruction, decay, and desistance through crude, raw sculpting—encapsulating the spirit of the time in a work of art.

An exhibition culled from an art collection, held after two decades of continuous exhibitions, suggests itself as a temporal point for the conclusion of a period. Alongside Sebbag’s constant need, as a collector of contemporary art, to maintain direct contact with the period and to preserve the ephemeral experience, he also feels the need, but not necessarily consciously, to stop from time to time, to watch from the wings, place and catalogue the act of collecting along the sequence of time. The current exhibition intertwines works from the collection’s beginnings, and contains retrospective elements, while looking into the future. It enables examination of the metamorphoses of the collection as a life’s work, a type of time travel into the depths of the evolving contemporary culture, on which Sebbag takes us, against the backdrop of an atmosphere of apocalypse, as if he were asking himself what he has formed thus far, but also—what is the essence that he takes with him, into the future.

Notes

¹ Louise Bourgeois, “The Collector,” text recorded at the artist’s New York home, 26 December 1997 by Brigitte Cornand, in Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors* (Phebus, 2008), p. 19.

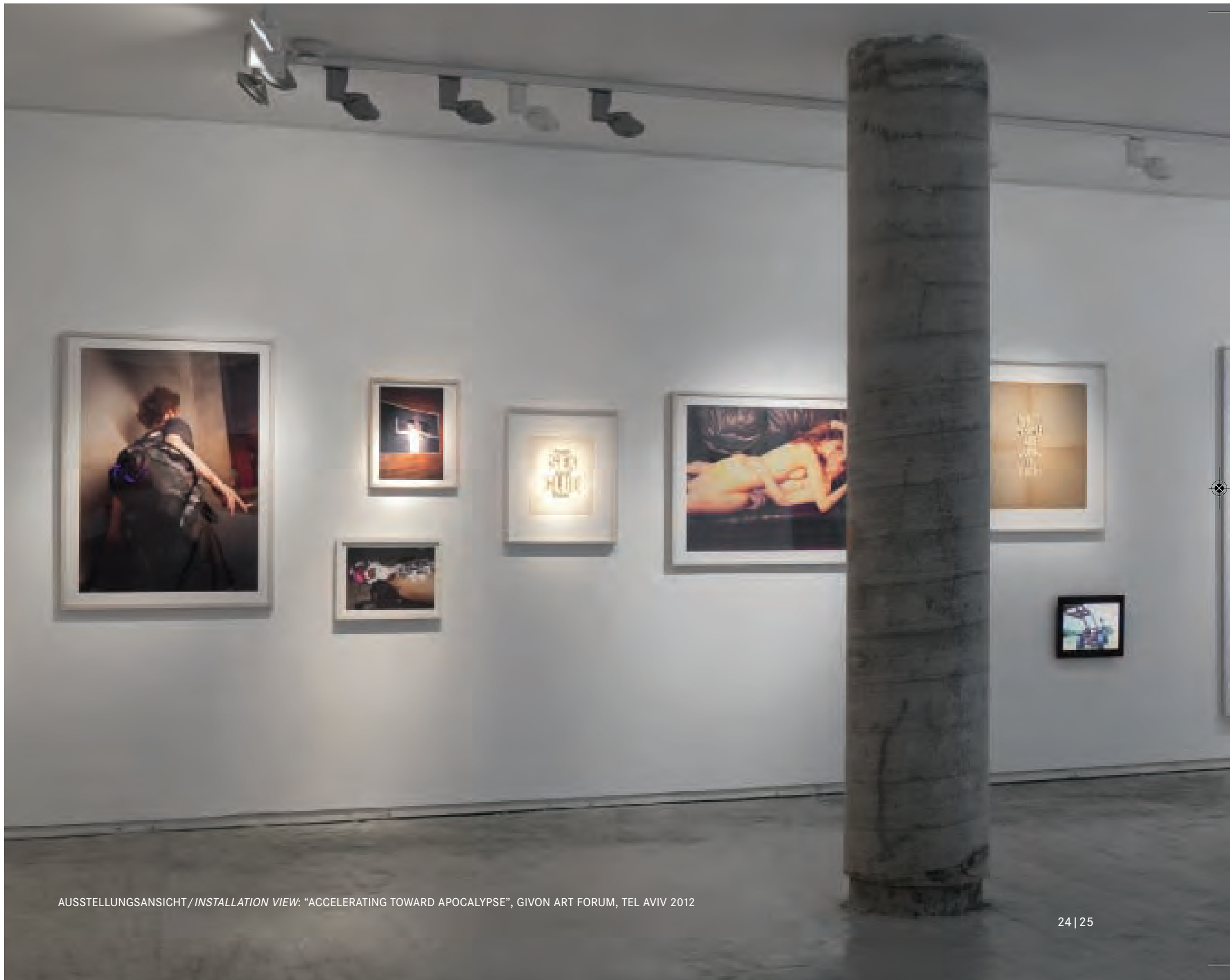
² “Quotations in Art, from Michelangelo to Hitchcock,” curator: Aya Lurie, traveling exhibition, The Wilfrid Israel Museum of Asian Art and Studies, Kibbutz Hazoreah; Petach Tikva Museum of Art; Corine Maman Ashdod Museum, 1997-1998; “Portraiture’s Many Faces,” curator: Aya Lurie, Ben Ari Museum of Art, Bat Yam, Israel, 1996; “Exposure: Recent Acquisitions, the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.,” curator: Aya Lurie, Tel Aviv Museum of Art, 2000-2001; “Depletion: Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.,” curators: Aya Lurie and Nili Goren, Tel Aviv Museum of Art, 2008

³ This theme has recently been studied at length in two essays, see: Galia Bar Or, “On Collecting and Collectors,” cat. *Israeli Art* from the Collection of Gaby and Ami Brown (Ein Harod: Museum of Art, 2009); Tami Katz-Freiman, “Collecting is a Form of Uprooting: An Encounter between Self and Object,” cat. *Shelf Life* (Haifa Museum of Art, 2010).

⁴ Samuel Keller, “Shipwrecks and True Wealth,” in *Global Collectors*, op. cit. n. 1, p. 15.

⁵ For an extended interview unfolding Sebbag’s motivations as a collector in that period, see: Aya Lurie, “To Freeze the Course of Time,” cat. *Exposure: Recent Acquisitions, the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.* (Tel Aviv Museum of Art, 2000), pp. 124-134.

⁶ The Gelitin Group numbers four members: Ali Janka (b. 1970), Wolfgang Gantner (b. 1968), Tobias Urban (b. 1971), and Florian Reiter (b. 1970), all of them born, live and work in Vienna.



AUSSTELLUNGSANSICHT / *INSTALLATION VIEW*: "ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE", GIVON ART FORUM, TEL AVIV 2012





WOLFGANG TILLMANS, PAUL, ARM RIGHT ANGLE ON FLOOR, 1998



WOLFGANG TILLMANS, RAT DISAPPEARING, 1998





RYAN MCGINLEY, DASH (STAIRS), 2002





OFRI CNAANI, PRESS CONFERENCE, 2006



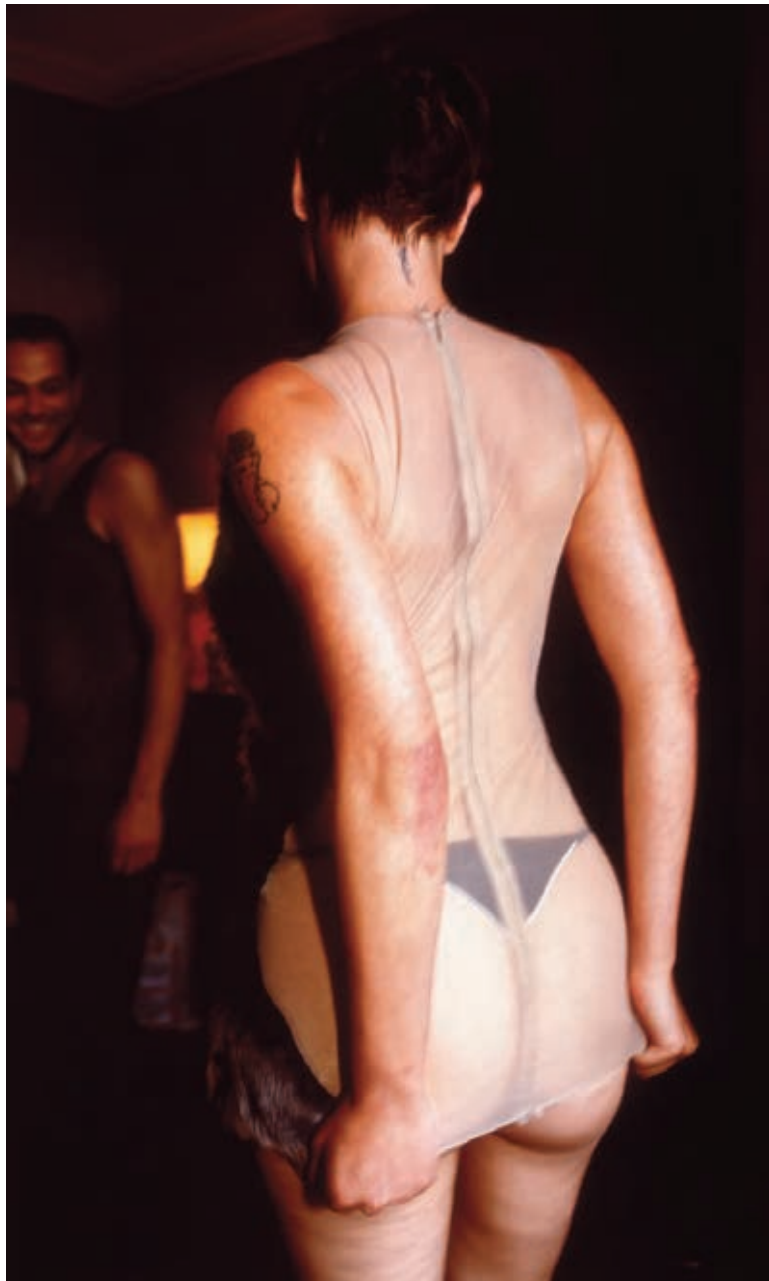
DORON RABINA, UNTITLED, 2008

MARLENE DUMAS, FINGERS, 1999





NAN GOLDIN, SELF-PORTRAIT IN BED, NYC, 1981



VALERIE'S BACK, L'HÔTEL, PARIS, 1999



JOANA'S BACK IN THE DOORWAY, CHÂTEAUNEUF DE GADAGNE, AVIGNON, 2000

BEIDE/ BOTH: NAN GOLDIN



WOLFGANG TILLMANS, SILVIO (U-BAHN), 1998

AVNER BEN-GAL, UNTITLED, 2005





NAN GOLDIN, AXELLE ON MY BED, HÔTEL LUTETIA, PARIS, 1999



NAN GOLDIN, JONA WITH VALERIE AND REINE IN THE MIRROR, L'HÔTEL, PARIS, 1999



AVNER BEN-GAL, HANG AND JERK OFF, 2006



Schnellend Richtung Apokalypse

Die zeitgenössische Kunstsammlung als laufendes Projekt

Tal Yahas

die träumten und mit Oppositionsmetaphern organische Löcher in Zeit & Raum sprengten, den Erzengel der Seele zwischen zwei bildlichen Vorstellungen einfingen, die elementaren Verben verbanden, Substantiv und Trennungsstrich des Bewußtseins einten, erregt vom Allmachtsgefühl eines Pater Omnipotens Aeterna Deus, um Syntax und Rhythmus der verarmten menschlichen Prosa zu erneuern ... Allen Ginsberg, *Das Geheul*¹

Eine Reise in das elektronische Archiv einer Sammlung mit Hunderten Arbeiten ist wie der Sturz in einen symbolischen Bewusstseinsstrom, in dem Abbildungen von Kunstwerken treiben und sich zu einer Erzählkette zusammenfinden, nur um sofort wieder auseinanderzubrechen und aus der Vielzahl möglicher Kombinationen eine neue Lesart zu wählen. Jede Zusammen- und Gegenüberstellung erzeugt ein Narrativ, das nur einen Teil der Sammlung repräsentiert, eine Anhäufung von Fragmenten, von dynamisch sich wandelnden Splintern des Geschmacks und Bewusstseins, die sich im Lauf des zwanzigjährigen Bestehens der Sammlung verwandelt und entfaltet haben.

Bei meiner Expedition in die Tiefen der Doron Sebbag Art Collection musste ich zuallererst den Digitalkatalog der Sammlung durchforsten. Jedes Bild dokumentierte ein absolut eigenständiges Kunstwerk – im Hinblick auf Sprache, Stil, Inhalt, Medium, Technik und Größe sowie auf den Ort, wo es erdacht, gemacht und erstmals gezeigt wurde. Der einzige gemeinsame Nenner war das von der Software vorgegebene Bildformat. Die Sequenz der Abbildungen zerfiel wie ein Puzzle, das sich nicht mit einem Schlag wieder zusammensetzen lässt. Ich musste mich darauf beschränken, eine Syntax herauszudestillieren, die mehr aussagt als alle anderen und vielleicht sogar die Chance bietet, den ›Erzengel‹ in der Seele der Sammlung einzufangen.

Ein mögliches Kriterium für die Eingrenzung der Polyphonie der Sammlungstücke wäre die Datierung der Werke auf die Zeit nach 1985. Sie fallen also in die Kategorie ›zeitgenössische Kunst‹.² Im vergangenen Jahrzehnt wurden der Sammlung zwei große Museumsausstellungen gewidmet: ›Exposure‹ (2000) und ›Depletion‹ (2008).³ Beide zeigten aktuelle Neuerwerbungen. Erstere konzentrierte sich auf primär fotografische Darstellungen des Körpers, symptomatisch für die Rückwendung zur Gegenständlichkeit in den 1990er Jahren. Letztere präsentierte divergierende Auffassungen des Begriffs der Leere in der Kunst nach 2000 zwischen den Extremen Erhabenheit und Verworfenheit.

Obwohl auch ›Accelerating Toward Apocalypse‹ wichtige Neuzugänge der jüngsten Jahre berücksichtigt, bemüht sich die Ausstellung nicht, die ›zeitgenössischen‹ Tendenzen der Sammlung nachzuzeichnen. Stattdessen entwirft sie ein Netz von Wegen, die zu unterschiedlichen Manifestationen der Zeit im ›Zeitgenössischen‹ führen und eine Untersuchung jener simultanen und divergierenden Schnittlinien ermöglichen, anhand derer das Sammlungsganze unabhängig vom Erwerbsdatum organisiert werden kann.

Die Ausstellung konzipiert die Sammelaktivität im Bereich zeitgenössische Kunst als laufendes, unabgeschlossenes Projekt. Der Sammler möchte das Zeitgenössische erfassen, während es noch frisch und lebendig ist. Zugleich soll dieses Manöver wiederholbar sein, ohne dass dadurch das Attribut ›zeitgenössisch‹ der zuvor getätigten Erwerbungen hinfällig wird, und eine Richtung für künftige Präferenzen und Ankäufe vorgeben. Die Kunst des Sammelns im Revier des Zeitgenössischen birgt also einen inneren Widerspruch zwischen einer Bewegung, die der Zeit und dem Zeitgeist nachjagt, und einer Stasis, für die das Werk in ständiger Gegenwart eingefroren bleibt. ›Accelerating Toward Apocalypse‹ hinterfragt diesen Widerspruch anhand der vielgestaltigen Ausformungen der Zeit in der Sammlung: das Zeitgenössische, eingeschlossen in einer imaginären archäologischen Zeit, die im Archiv vereinte Vielfalt der Zeitspuren, die vergeudete Zeit, die halluzinierte Zeit, der verzweifelte Versuch, den Moment festzuhalten, und schließlich die Simultaneität der Zeit, die durch die Werke selbst wie auch durch deren Einordnung in die Ausstellungsstruktur erfahrbar wird.

Man könnte den Ausstellungsrundgang mit *The Keys*, 2010, beginnen, einem Werk von Ilit Azoulay, die sich unter anderem mit der Idee des Sammelns und Archivierens sowie mit Modellen der Präsentation und Repräsentation auseinandersetzt – Themen, die auch die gegenwärtige Ausstellung kritisch zu durchleuchten sucht. Azoulays Beitrag besteht aus einer Reihe systematischer, akribischer Handlungen, beginnend mit der Suche nach brauchbarem Material in Abbruchhäusern und Baustoffwerken, oft Kleinobjekte aus den Randbereichen des städtischen Raums, die die Künstlerin aus ihrem funktionellen Zusammenhang reißt, in archäologische Artefakte einer tristen Urbanität umwandelt und einer erneuten Prüfung unterzieht. Nach der Sammelphase werden die Fundstücke ins Atelier transportiert, gereinigt, nach subjektiven Kriterien klassifiziert (Ort, Form oder Material) und dann auf Präsentationsflächen verschiedenster Herkunft (Haushalt, Museum, Industrie) ausgelegt. Daraufhin wird jedes Objekt einzeln fotografiert, gewöhnlich bei normalem Tageslicht aus fester Kameraposition.



PETER BUGGENHOUT, GORGO #08, 2007

Das fotografische Konvolut wird dann auf einem Computer abgespeichert, mit Photoshop zusammengeschnitten und zu einer spezifischen Syntax arrangiert. Zuletzt wird das Bildmaterial in einem Format ausgedruckt, das einige Objekte in natürlicher Größe belässt, während es andere vergrößert oder verkleinert.

Azoulays Fotowerke, die durch einen Satz bruchstückhafter, bedacht ausgeführter Prozesse entstehen, laufen dem Kalkül der Fotografie zuwider, das darauf abzielt, den entscheidenden Moment einzufangen. Schärfer akzentuiert wird dieser Ansatz durch die bewusste Ablehnung einer Bildkomposition, die zur Bestimmung des Fluchtpunkts ein perspektivisches Objekt anbietet, an dem das Auge die Ordnung und Hierarchie des Gesehenen festmachen kann. Es kommt bei Azoulay zu keiner Konvergenz von Blick und Blickrichtung. Stattdessen zerstreut sich der Sehkraft bei seinem Versuch, die Einzelheiten zu einem Ganzen zusammenzufügen, orientierungslos über das bedruckte Blatt. Die signifizierte typologische Sortierung erzeugt offenbar eine Ordnung, doch da diese assoziativen, fiktiven oder dem Betrachter nicht erkennbaren Prinzipien gehorcht, bleibt dem Ganzen die Möglichkeit einer singulären Signifikation verwehrt: Es bleibt unlösbar, Träger eines Geheimnisses.

Die poetische Qualität der Arbeit liegt in der Erlösung ihrer Elemente von ihrem Los, zu verschwinden und vergessen zu werden, durch den behutsamen, fast sinnlosen Akt, nach einer anderen ihnen innewohnenden Essenz zu suchen und eine neue Syntax für sie zu formulieren, und nicht zuletzt auch im gedämpften Pathos des Prozesses, das nicht ablenken soll von den Eigenschaften Multiplizität, Exzess und Fragmentierung, die das Schicksal des Objekts nach seiner Rückführung in die Welt bestimmen werden.

Aufgehobene Zeit: vom Zeitgenössischen in imaginären Archäologien bis zum allzeit zeitgemäßen Tod

Man kann also sagen, dass der Zugang zur Gegenwart notwendigerweise die Form einer Archäologie hat, die jedoch nicht in eine ferne Vergangenheit vorzudringen versucht, sondern zu dem, was uns in der Gegenwart zu leben versagt bleibt und als Ungelebtes unablässig Richtung Ursprung gerissen wird, ohne ihn je erreichen zu können. Denn die Gegenwart ist nichts anderes als der ungelebte Teil jeden Erlebens. Was den Zugang zur Gegenwart verhindert, ist eben die Masse dessen, was wir aus den verschiedensten Gründen (seines traumatischen Charakters, seiner zu großen Nähe wegen) nicht zu leben vermögen. Die Aufmerksamkeit auf dieses Nicht-Erlebte bestimmt das Leben des Zeitgenossen. Insofern bedeutet Zeitgenossenschaft die Rückkehr zu einer Gegenwart, die nie die unsre war.
Giorgio Agamben⁴

Huma Bhabhas Skulpturen prägt eine Ästhetik des Archäologischen. Es handelt sich gleichwohl um eine imaginäre Archäologie, die sich nicht mit Funden aus einer bestimmten Ausgrabungsstätte beschäftigt, sondern mit rohen plastischen Formen aus Baustoffen und organischem Material. Bhabhas Skulpturen indizieren die Dualität von Schöpfung und Zerstörung. Sie erfinden ihre eigene Welt

und Sprache, erzeugen dadurch aber eine Situation voll Verlassenheit und Verwüstung, die sowohl prähistorisch als auch postapokalyptisch sein kann. Die archetypischen Statuen ihrer Skulptur ...*And in the track* erinnern an postkubistische, aus rohen Materialien zusammengefügte Totems. Die Aufstellung der Figuren auf einer niedrigen Plattform sowie die vermittelte Aufhebung der Zeit verbindet die Künstlerin mit Samuel Becketts *Warten auf Godot*.⁵ Dieses Schauspiel ereignet sich in einer ständigen Gegenwart ohne Höhepunkt oder Auflösung, die sich in der wiederholten, existenziellen Betrachtung der Sinnlosigkeit des Lebens erschöpft. Der Werktitel ...*And in the track of a hundred thousand years, out of the heart of dust, hope sprang again, like greenness*, 2007, der auf einen Vierzeiler des persischen Dichters, Philosophen und Mathematikers Omar Khayyam (1048–1131) zurückgeht,⁶ lässt eine geringe Möglichkeit zur Veränderung zu. Innerhalb der archaischen, historischen, stagnierenden Zeit kann oder soll man einen kurzen Moment der Bewegung, der Hoffnung erhaschen.

In Sigalit Landaus vielfältigem Œuvre erschienen im Laufe der Jahre Skulpturen von menschlichen Kokons, in Zucker und Salz einbalsamiert gleich Mumien, die für künstlerisch-wissenschaftliche Untersuchungen aus ihren Gräbern geholt wurden. Landaus Figuren sind Untote. Enthäutet bis auf Fleisch und Knochen, befreit von allen Zeichen individueller Identität, geraten sie zu Archetypen des Menschen. Trotz ihres aufgelösten Zustands sind die Skulpturen höchst expressiv und aufgeladen mit Emotionen, die offenbar in ihren »genetischen Code« eingeschrieben sind. *Alatlal*, 2001, (arab. Die Ruinen), der Titel ihres Werks in der Ausstellung, ist auch der Name eines Gedichts des ägyptischen Schriftstellers Ibrahim Nagi, das in der Interpretation durch die Sängerin Umm Kulthum berühmt geworden ist. Die im Gedicht beschriebenen Ruinen sind die Ruinen der Liebe, Trümmer, die geblieben sind von der Abhängigkeit von und dem Verlust des Geliebten. Aus dieser Sicht könnte man Landaus Plastiken als archäologische Artefakte der Seele betrachten, Spuren der Intensität menschlicher Gefühle im vollen Spektrum ihrer Erscheinungsformen, die dem Menschen Kraft verleihen und zugleich seine Vernichtung herbeiführen.

Peter Buggenhouts amorphe Skulpturen entfalten eine ähnliche Ausdruckskraft. Auf den ersten Blick sehen sie aus wie Erde und Schutt von Baustellen oder Ausgrabungsstätten, zufällig entdeckt und weder nach Zeit noch Ort bestimmbar. In Wirklichkeit entstanden alle Assemblagen im Atelier. Buggenhout arbeitet mit organischen (Staub, Haar, tierische Organe, Blut) und industriellen (Eisen, Polyester, Kunststoffe) Materialien. Der Zahn der Zeit fügt den Skulpturen oft überraschende Schäden zu. *Gorgo*, eine Serie von Blutsulpturen, der auch das hier gezeigte Werk angehört (*Gorgo #08*, 2007), ist nach den Gorgonen der griechischen Mythologie benannt,⁷ weiblichen Ungeheuern, die das Tor zur Unterwelt bewachen. Am bekanntesten ist die Medusa mit dem Schlangenhaupt, die jeden, der ihr Antlitz erblickt, zu Stein, zur Skulptur erstarren lässt. Die Göttin Athene schenkte Perseus für seinen Kampf mit der Medusa einen glatt polierten Schild, in dem er das Spiegelbild seiner Gegnerin im Auge behielt. Durch diese List gelang es Perseus, die Medusa zu besiegen und zu enthaupten. Die Werke der *Gorgo*-Serie wirken tatsächlich wie abgehauene Körperteile, grausig und verwüstet. Als Teile eines nicht existierenden Ganzen bleiben sie abstrakt und widersetzen sich der Möglichkeit einer eindeutigen symbolischen Signifikation.

Sie haben etwas Dunkles, Gewalttätiges. Könnte es sein, dass sie wie das Blut der toten Medusa über Heilkräfte verfügen, dass die Zerstörung auch hier den Keim zur Genesung in sich trägt?

Das Verworfenen, Ekelerregende ist ein zentrales Element in der transgressiven Auffassung der Kunst als Ritual, die Hermann Nitsch vertritt. Der Vertreter des Wiener Aktionismus der 1960er Jahre entwickelte ein radikales Aktionstheater mit Ritualen und Kreuzigungen, bei denen das Blut geschlachteter Tiere über die Akteure gegossen wird. Seine Gemälde, bisweilen Nebenprodukte der Aktionen, sind quasi Relikte, die den Moment der rituellen Katharsis in sich aufgesogen haben. Die sich über die Leinwand ziehende Blutbahn in *Relikt der 50. Aktion*, 1975, belegt Nitschs Nähe zur formalen Problemstellung der amerikanischen Kunstströmungen Abstrakter Expressionismus und Action Painting, die jedoch durch Verschiebung von der sterilen Formenreinheit der Moderne zu Fragen der physisch-spirituellen Läuterung subversiv unterwandert wird. Nitschs Kunst bricht Tabus und entzieht sich den bürgerlichen Geschmacksnormen.

Thomas Helbigs Skulpturen entspringen einer Synthese von gegenstandsloser Moderne und kommerziellem Kitsch. Ein abstraktes Gemälde und eine kopierte Plastik verlieren sich ineinander. Gemeinsam nehmen sie die dekonstruierte Form eines Relikts an, die Energie und Bewegung ausstrahlt. Helbig arbeitet mit Plastikfiguren und anderen synthetischen Materialien, die er auseinandernimmt und zu neuen Arrangements zusammenfügt. Er sucht dabei nach einer Dynamik, die der vulgären, imitierten Form eine frische Essenz abgewinnt, in der ein bislang unerschöpftes geistiges Potenzial schlummert. Der Titel beider Skulpturen in der Ausstellung, *Taufe*, 2006/2007, unterstreicht diesen spirituellen Anspruch – eine fast religiöse Erlösung des duplizierten, replizierten Objekts durch die Hand des Künstlers.

Amon Yariv verschmilzt gleichfalls zwei Kunstmedien: Skulptur und Fotografie. Der Prozess beginnt mit dem Bau eines Rahmens. Nicht eines fotografischen Rahmens, zumindest noch nicht, sondern eines Raums, einer Art Zelle, die einen Arbeitsbereich abgrenzt. Eine materielle Präsenz ist markiert, die später auch den Bildraum der Fotografie definiert. In der Zelle wird eine dreidimensionale Komposition aus gefundenen oder geformten Objekten errichtet und nach ihrer fotografischen Dokumentation wieder abgebaut. Gleich einer Totenmaske erscheint in *Man with Broken Face*, 2011, ein roh aus Gips gefertigter Kopf in der Zelle, gegen deren Vorderfläche gepresst. Die Nase ist gebrochen, die Augen sind bloße Höhlen. Die Skulptur wird in einer einzigen frontalen Nahaufnahme porträtiert. Man spürt ihre sinnliche, bröckelnde Stofflichkeit. Doch sie existiert nicht mehr an jenem Ort, nur noch auf dem Material des Fotopapiers.

Die Fotografien von Shosh Kormosh versagen sich dem Realismus. Sie neutralisieren die Verbindung zwischen dem fotografischen Akt und seiner Unmittelbarkeit zugunsten der Konstruktion einer privaten Zeit, einer Zeit der Erinnerung. Kormosh legt ihre Fotowerke als Collagen an, etwa durch Kombination aus dem Zusammenhang gerissener Abbildungen antiker Möbel aus Versteigerungskatalogen. In anderen Fällen fotografiert sie die Objekte selbst, druckt die Aufnahmen im Kleinformat aus, kopiert, schneidet und klebt sie zu einer neuen Komposition, bemalt zur Kontrolle der Schatten den Hintergrund, nimmt Retuschen vor und refotografiert sie im schwarzweiß-Großformat. Das fertige Bild

schwebt in einem Geisterraum ohne Zeit und Ort, komprimiert und flach, der ausschließlich in der Fotografie existiert. Kormoshs Werkkatalog ist zu einem Archiv von Schlüsselmotiven angewachsen, die in Variationen auftreten: Erinnerungsspuren aus der Wohnung der Eltern, Relikte einer verschwindenden kulturellen Identität, die jedes Mal neu zusammengestückelt wird, mit der surrealen persönlichen Syntax einer inneren Zeit.

Gideon Gechtman erforscht ebenfalls die Werte Sammlung, Archivierung und Konservierung. Sein Schaffen konzeptualisiert den Tod, den eigenen Tod, wie auch den Mythos des toten Künstlers. Kurz nach seinem fiktiven Ableben zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn (seit 1974 werden Traueranzeigen veröffentlicht) begann Gechtman, Arbeiten für das Großprojekt *Mausoleum* zu sammeln: ein Archiv mit Bildern des Todes, das in seiner Gesamtheit ein Lebenswerk ausmachen soll. Es thematisiert das singuläre Wesen des Todes, der zur Zeit der Entstehung eines Werks zwar feststeht, aber noch nicht eingetreten ist – die schwebende Möglichkeit eines Ereignisses, über das man im Nachhinein nicht berichten wird können. Der Tod erscheint in den Arbeiten des Projekts als Echo, als mehrfache Wiederholung reproduzierter Matrizen, die immer und immer wieder eine abwesende (doch mögliche) Präsenz und einen unerreichbaren Ursprung anzeigt.

Trunkene Zeit: von der vergeudeten Zeit zu den Spuren der verlorenen Zeit

... es ließe sich argumentieren, dass die Praxis der Repetition einen Riss in der Kontinuität des Lebens verursacht, indem sie durch die Kunst einen nichthistorischen Zeitüberschuss erzeugt. Genau an diesem Punkt kann Kunst wirklich zeitgenössisch werden. Boris Groys⁸

Eine Strategie der Wiederholung und Verschwendung der Zeit ist auch in Mahmoud Bakhsis *Wall*, 2009–2011, nachweisbar: Tausende Bahman-Zigaretten bilden ein klassisches islamisches Muster.⁹ Bahman ist nicht nur die bevorzugte Billigmarke iranischer Dissidenten, sondern auch der Name des 11. Monats im persischen Kalender, in dem 1979 die Islamische Revolution ausbrach. Einen ähnlichen Arbeitsaufwand erforderte das Projekt *Solitary Show (Confinement)*, 2007, für das Bakhschi Objekte entwarf, die Gefangene in Einzelhaft aus in der Zelle verfügbaren Materialien herstellen können, um »die Zeit totzuschlagen«. Der Künstler führt damit die Sinnlosigkeit des Lebens im iranischen Staat vor Augen. Sein Bestehen auf Zeitverschwendung, auf einem extremen Wiederholungsritual, das sich dem historisch zweckgerichteten Zeitverständnis entzieht, lässt sich indessen auch als diskrete Geste des Widerstands deuten. John Bock inszeniert Repetition und Vergeudung der Zeit als Zwang und Endloschleife. In seinen (häufig parallelen) Einsatz von Performance, Installation und Video ist eine Portion trockener Humor gemischt. Bocks Videoarbeiten charakterisieren eine absichtliche Low-Tech-Ästhetik und eine improvisierte Performance. *Trecker*, 2003, zeigt den ekstatischen Künstler auf einer wilden, ziellosen Traktorfahrt. Als Loop vorgeführt, bleibt die Situation ständig auf ihrem Höhepunkt, verrückt und exzentrisch.

ANDY HOPE 1930, THE DAY IS ENDING, 2007



Zwanghafte Wiederholung und Festhalten des Augenblicks gehören zum Rüstzeug jedes Fotografen, der Privatleben und Alltag dokumentieren will. Nan Goldin ist die wohl typischste Vertreterin dieses Genres in der Sammlung. Ihre Aufnahmen sind ein visuelles Tagebuch, das ihr Leben und das ihrer engen Freunde beschreibt, in Momenten der Ausgelassenheit und der Krise: Jugend in Boston, Besuch geheimer Travestie-Clubs, Umzug nach New York, Drogensucht und Entzug, romantische Affären und Sexabenteuer, Fotozeugin der letzten Tage ihrer an Aids erkrankten Freunde. Goldin geht einfühlsam auf ihre Modelle ein, zu denen auch sie selbst gehört. Sie übt nicht den Blick einer Außenstehenden, sondern erlebt die Situation direkt in der Zeit mit, in der sie fotografiert und fotografiert wird: »Es gibt das Klischee des Fotografen als Voyeur. Aber ich war kein ungebeter Gast. Das war meine Party! Die Fotos halfen mir, mich zu erinnern, was vergangene Nacht passiert war. Sie gaben mir die Möglichkeit, zur selben Zeit Kontrolle zu behalten und Kontrolle zu verlieren. Sie ersetzten mein Gedächtnis.«¹⁰

Aufnahmen der Jugendkultur, wengleich leicht gestellt, trifft man in der Ausstellung im Frühwerk von Wolfgang Tillmans, der mit mehreren Werken in der Sammlung vertreten ist, sowie in Doron Rabinas eigenwilligen Fotoarbeiten und besonders im Schaffen von Ryan McGinley. Ähnlich veranlagt wie Goldin oder Tillmans begann McGinley Ende der 1990er Jahre, den Alltag seiner Freunde in der Kunstszene Manhattans auf Film zu bannen: Graffiti, Sex und Drogen. Im Gegensatz zu Goldin, die ein Leben voller Misere vorführt, zeichnet McGinley das Lebensbild eines freien, hedonistischen Jugendlichen, der sich selbstbewusst gegen den Mainstream stellt und sein Selbstimage als radikaler Außenseiter genießt. Die Kuratorin Sylvia Wolf kommentiert: »Seine Modelle produzieren sich vor der Kamera und erforschen sich mit einer Selbstkenntnis, die absolut in unsere Zeit gehört. Sie wissen, wie man mit der visuellen Kultur umgeht und wie man Identität nicht nur vermittelt, sondern überhaupt erst erzeugt. Sie sind willige Komplizen.«¹¹

Ein guter Freund von McGinley, der auf vielen seiner Aufnahmen zu sehen ist (zwei davon befinden sich in der Sammlung), ist der Künstler Dash Snow, der sein Leben auf Tausenden Polaroid-Schnappschüssen archiviert hat. Sie zeichnen ein eher tristes Lebensbild. Im Alter von 16 Jahren griff er zur Kamera, um der verlorenen Zeit seiner Drogennächte, die aus der Erinnerung gelöscht waren, nachzuspüren.¹² Snow war ein Graffiti-Maler, der in den letzten Jahren (vor seinem Tod durch Überdosis, 2009) vorwiegend sprachbasierte Collagen schuf, die in der Sebbag Art Collection vertreten sind. Die Unmittelbarkeit der Polaroid-Fotografie und der Spraybilder tritt darin deutlich zutage. Die Textelemente der Collagen zerlegen und verknüpfen Zeitungsschlagzeilen. Mit dem Sperma des Künstlers zusammengeklebt, formulieren sie eine kurze Erzählung in zwei simultanen Stimmen, die drastische Szenen der Gewalt beschreiben: Mord, Selbstmord, Sexskandale, Polizeifahndungen. Eine finstere Welt voll Paranoia. Andreas Hofer, der auch unter dem Künstlernamen Andy Hope 1930 tätig ist, verwendet in seinen Gemälden und Collagen diverser Textmaterial. Zu seinen Einflüssen zählen Comics, deutsche Schauergeschichten, Romantik und Expressionismus. Seine Gemälde artikulieren eine Rhetorik des Albtraums, des Kampfs, der Apokalypse, beherrscht von Kräften des Bösen, von Arglist und Tod. Die Verdammnis spukt auch in Avner Ben-Gals beklemmender Malerei, in der

sich Gewalt und sexuelle Lust vermengen. Seinen Bildern liegt die Logik des psychedelischen Traums zugrunde: verzerrte, verrauchte, grenzenlose, bodenlose Räume, in denen schattenlose Figuren schweben, sexuelle Objekte in ihren Händen oder in den Händen anderer. Die sadistische oder sadomasochistische Libido, die auf den Moment vor dem Höhepunkt abzielt, erweckt höchste Dringlichkeit und Intensität. Dieselbe Dynamik spricht aus Ofri Cnaanis raschen Tuschzeichnungen, die gleichfalls perverse sexuelle Machtverhältnisse darstellen, und den Aquarellen von Marlene Dumas, deren Motive einem Bildarchiv entstammen, das, wie das Sammlungsstück *Fingers*, 1999, belegt, auch Pornohefte enthält.

Zeitgenössisch ist derjenige, der seinen Blick fest auf seine Zeit richtet, um nicht deren Glanz, sondern deren Finsternis wahrzunehmen. ... Zeitgenosse ist derjenige, dem die Strahlen der Finsternis seiner Zeit frontal ins Gesicht fallen.

Giorgio Agamben¹³

Ori Gershts Video *A Breath of Air*, 2004, zeigt einen sterbenden Minotaurus, der auf eine beschlagene Scheibe gezeichnet wurde. Während das Fabelwesen langsam schwimmt, tritt ein Labyrinth bunter Stadtlichter immer schärfer ins Bild, die ihren künstlichen Verführungstanz ausüben. Die vergebliche Zeit der Dunstschimäre wird ersetzt durch die Nichtigkeit des glitzernden Großstadtgetriebes. Licht als dunkle Kraft thematisieren zahlreiche Werke von Banks Violette, dessen plastische Welt genährt wird von der Spannung zwischen seiner Faszination für die schwarze, exzentrische Neogoth-Jugendkultur und seinem Faible für postminimalistische Skulptur. Der Lüster aus Leuchtstoffröhren in *Not Yet Titled (Bergen Chandelier)*, 2007, erinnert an minimalistische Lichtarrangements à la Dan Flavin. Doch in dieser düsteren, theatralischen Paraphrase verpufft alle formale Strenge und die Innereien der Apparatur brechen hervor: Die verwirrten Kabel der Lampen fallen auf den Boden, Chaos sprengt die formale Sterilität und über das grelle Licht legt sich eine Dunkelheit, die unter der Oberfläche brodeln wie das Surren einer flackernden Leuchtstoffröhre.

Nach dem Zucken der tristen Beleuchtung des Nachtlebens, nach dem Dämmerlicht der archäologischen Suche und nach der Schwärze apokalyptischer Albträume – ein Aufflackern des Tageslichts. Ein Moment des Kontakts (durch Vermittlung eines Bilds) mit der Sonne in der Fotografie von Dalia Amotz. Eine Sonne, die auf ein ödes Feld scheint: von gleißender, blendender, auslöschender Intensität erhebt sie nichtsdestotrotz einen erfassten banalen Augenblick in die Erhabenheit der Zeit. Ein Augenblick in der Zeit, der uns vorwärts und rückwärts zu Anfang und Ende transportiert, ein Augenblick, der zwischen Vergehen und Entstehen oszilliert.

Zurückträumend durch Zeiten, Deine – und meine schnellend Richtung Apokalypse ... Allen Ginsberg, *Kaddisch*¹⁴

Anmerkungen

- 1 Allen Ginsberg, *Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München und Wien 1999, S. 26–27. *Das Geheul* sowie mehrere andere Gedichte Ginsbergs inspirierten mich in der Frühphase der Ausstellungsplanung. Obwohl die direkte Verbindung sich mit der Zeit lockerte, blieben Ginsbergs Dichtungen auch während der Niederschrift der Texte in meinem Kopf präsent. Der Ausstellungstitel ist dem Gedicht *Kaddisch* entnommen. Das Zitat aus *Das Geheul* ist Ginsbergs Hommage an Paul Cézanne. Er war von den Wahrnehmungsexperimenten und von der Dekonstruktion und Rekonstruktion von Form und Raum in den Bildern des Malers fasziniert und versuchte in seinen Gedichten ähnliches zu erreichen. Vgl. Paul Portugés, »Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus«, in: *On the Poetry of Allen Ginsberg*, hrsg. von Lewis Hyde, University of Michigan Press, Ann Arbor 1984, S. 141–157.
- 2 Die ungenaue (oder fehlende) Definition des Begriffs »zeitgenössische Kunst« als epistemologische Kategorie, die den Begriff »moderne Kunst« ersetzt hat, wurde in jüngster Zeit eingehend untersucht. Der Zeitpunkt des Terminologiewechsels ist je nach Kontext verschieden. In den Sammlungen einiger wichtiger westlicher Museen trat er nach Ende des Zweiten Weltkriegs ein, in der aktuellen Kunsttheorie erst Anfang der 1990er Jahre, in Verbindung mit der Auflösung der Sowjetunion und der Dominanz des postkolonialen Diskurses. Für eine genauere Analyse vgl. die Anthologie *E-flux journal: What Is Contemporary Art?*, hrsg. von Julieta Aranda, Brian Kuan Wood und Anton Vidokle, Sternberg Press, Berlin und New York 2010.
- 3 Beide Ausstellungen wurden von der damaligen Sammlungskuratorin Aya Lurie organisiert, »Depletion« in Zusammenarbeit mit Nili Goren.
- 4 Giorgio Agamben, »Was ist Zeitgenossenschaft?«, in: ders., *Nacktheiten*, S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 2010, S. 33.
- 5 Thomas McEvilley, »Huma Bhabha: The Future of the Past«, in: *Huma Bhabha*, Salon 94 und Peter Blum, New York 2010, S. 64.
- 6 Zeev Jabotinsky, der zahlreiche Gedichte von Khayyam ins Hebräische übersetzt hat, nennt ihn den »Ekklesiastes von Persien«. Vgl. Yaacov Orland in seiner Einleitung zur hebräischen Übersetzung der Rubaiyat (Vierzeiler) von Omar Khayyam, Akad, Tel Aviv 1976, o. S.
- 7 Peter Buggenhout, *It's a strange, strange world, Sally*, Lannoo, Tiel 2010.
- 8 Boris Groys, »Comrades of Time«, in: *E-flux journal: What Is Contemporary Art?*, 2010, S. 32.
- 9 Die Sammlung besitzt eines von drei Wandelementen, die ursprünglich nebeneinander gezeigt wurden.
- 10 Nan Goldin im Dokumentarfilm *I'll Be Your Mirror* (1996) über ihr Werk.
- 11 Sylvia Wolf, zitiert nach Philip Gefter, »A Young Man with an Eye, and Friends Up a Tree«, in: *The New York Times*, 6.5.2007.
- 12 Thomas Micchelli, »Dash Snow«, in: *The Brooklyn Rail*, Oktober 2006.
- 13 Agamben 2010, vgl. Anm. 4, S. 26, 27.
- 14 Ginsberg 1999, vgl. Anm. 1, S. 35.

Dieser Text wurde verfasst für die Ausstellung »Accelerating Toward Apocalypse: Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.«, im Givon Art Forum, Tel Aviv, März–Juni 2012. Die Ausstellung im Daimler Contemporary lehnt sich an die Werkauswahl an, umfasst jedoch nicht alle in Tel Aviv gezeigten Arbeiten.





ILIT AZOULAY, THE KEYS, 2010



HUMA BHABHA, "...AND IN THE TRACK OF A HUNDRED THOUSAND YEARS, OUT OF THE HEART OF DUST, HOPE SPRANG AGAIN, LIKE GREENNESS", 2007 (DETAILS)





GIDEON GECHTMAN, ECHO NO. 2, 1992

Accelerating Toward Apocalypse

The Contemporary Art Collection in Present Continuous

Tal Yahas

who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxta-posed, and trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus to recreate the syntax and measure of poor human prose...

Allen Ginsberg, *Howl*¹

A journey in the digital archive of a collection spanning many hundreds of works is like a dizzying tour in a symbolic stream of consciousness in which images of artworks are run in a sequence, leading to scores of potential narratives which are gradually spun and modeled, while concurrently unraveling to be re-assembled in a different signifying order. Every combination and juxtaposition generates a narrative which is not a full embodiment of the collection as a whole, but rather an accumulation of fragments, of dynamic splinters of taste and consciousness that have changed and evolved in the course of twenty years of collectorship.

As a tourist delving into the depths of the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., my quest began by browsing through the collection's digital catalogue. Image after image, artworks emerged which differed fundamentally from one another—in their language, style, and artistic content, their medium, technique, and size, the place in which they were conceived, created, and originally presented—all unified by the given digital picture format of the software. The sequence of images disintegrated like a jigsaw puzzle which one cannot reassemble in a single gesture to capture its totality, but only try and extract from it certain syntaxes, more distinctive than others, which may contain a possibility of trapping the “archangel” of the collection's soul.

The one quality which may generally define the polyphony of the works in the collection is that most of them are dated from the mid-1980s and onward, and may be gathered under the broad and fluid category of “contemporary art.”² Two comprehensive museum exhibitions were dedicated to the collection in the last decade—“Exposure” (2000) and “Depletion” (2008)³—both formulated synchronous readings of recent acquisitions. The former focused on body representations, with emphasis on photography, and pointed to the return of the figurative in the art of the 1990s, whereas the latter addressed the notion of emptiness, alternating between abjection and the sublime in the art of the early 2000s.

While the current exhibition features some of the major acquisitions added to the collection in recent years, “Accelerating Toward Apocalypse” does not necessarily

set out to define the “contemporary” tendencies of the collection, but rather to propose an associative web of paths pertaining to different manifestations of time in the “contemporary,” through which one may examine the simultaneous and juxtaposed intersections which may tie the different works in the collection together, without sorting them based on their time of acquisition.

The exhibition proposes to regard an active collection of contemporary art as a corpus occurring in present continuous. The collector strives to capture the “contemporary” as it happens; at the same time, he wishes to sustain a recurring act, which does not redundify the “contemporary” validity of the previous acquisition, while outlining the movement toward future preferences and acquisitions. Hence, the act of collecting, whose range is defined as contemporary, is underpinned by an oxymoron of simultaneous movement which pursues time and the zeitgeist, and suspension which regards the works in the collection as frozen in a perpetual “present.” “Accelerating Toward Apocalypse” proposes to view the oxymoron of present continuous through the various manifestations of time in the collection: the contemporary embodied by imaginary of archaeological time, the temporal multiplicity unified in the archive, the waste of time, the time of hallucination, the obsession with freezing the moment, as well as the simultaneity of time, as it is experienced in the works themselves and by virtue of their subjugating to an organizing sequence, an exhibition.

One may begin the exhibition journey with The Keys, 2010, Ilit Azoulay's work, whose oeuvre addresses, among others, notions pertaining to collecting, archiving, and modes of representation and presentation, touching upon some of the issues on which the current exhibition strives to shed light. Azoulay's work involves a sequence of systematic, meticulous acts. It begins with collecting findings from structures intended for demolition and from construction material factories; urban particles, often tiny, originating in different fields, which are taken out of their (often marginal) functional context in the world, transforming into archaeological relics of forlorn urbanity, and are studied anew. Following the gathering phase, the findings are brought to the studio, cleaned, and sorted according to subjective values (of location, shape, or material), and are subsequently placed on display surfaces drawn from different worlds (the domestic, museal, industrial, etc.). In the next phase, each item is photographed separately, bit by bit, usually in fixed daylight and from a fixed angle. Next, the hundreds of photographic fragments are transferred to the computer, stitched together via Photoshop, and assembled into a particular syntax, which never existed in reality. Finally, the work



SHOSH KORMOSH, UNTITLED, 1994 - 1995



SHOSH KORMOSH, UNTITLED, 1994 - 1995

is printed at a scale which leaves some of the objects in their real dimensions, while others acquire enlarged or miniaturized proportions. Azoulay's photography, with the collection of fragmentary, deliberately slow acts involved in its realization, operates in resistance to the photographic essence of capturing a decisive moment. This essence is brought into sharper focus in the conscious renunciation of a composition based on a vanishing point—a perspectival object around which the eye can focus the viewing order and hierarchy. Instead of the convergence of the gaze and viewing direction, the act of the eye observing the work constantly disperses in disorientation across the printed sheet in an attempt to survey the details into an organizing whole. The signified typological sorting generates an apparent order, but since the sorting principles are associative, fictive, or invisible to the viewer, the whole is denied any unique signifying possibility and remains insoluble, concealing a secret. The work's poetic quality lies in the redemption of its details from their destiny to become extinct, forgotten; from the slow, virtually squanderous act to find a different essence in them, to write a new syntax for them; at the same time, it is also embodied in restraining the pathos of the process in recognition of multiplicity, excess, and fragmentariness, bound to be the objects' fate when they disperse back into the world.

Suspended Time: From the Imagined Contemporary in the Archaeological to the Always Pertinent Death

... one can say that the entry point to the present necessarily takes the form of an archeology; an archeology that does not, however, regress to a historical past, but returns to that part within the present that we are absolutely incapable of living. What remains un-lived therefore is incessantly sucked back toward the origin, without ever being able to reach it. The present is nothing other than this un-lived element in everything that is lived. That which impedes access to the present is precisely the mass of what for some reason (its traumatic character, its excessive nearness) we have not managed to live. The attention to this 'un-lived' is the life of the contemporary. And to be contemporary means in this sense to return to a present where we have never been. *Giorgio Agamben*⁴

*The aesthetics of the archaeological lie at the core of Huma Bhabha's sculptural work, but this is an imagined archaeology, which is not made of real relics taken from a given place, but rather produced from raw sculpture in found construction materials and organic materials. Bhabha's sculptures hold a duality of creation and destruction. She creates an idiosyncratic world and language, yet these come to form a setting which signifies desistence and ravage, one which may, at the same time, be prehistoric or post-apocalyptic. The archetypal human images, standing within the work in the exhibition, resemble post-Cubist totems brought together in a crude material assemblage. The artist ties the figures' positioning on a slightly raised platform and the sense of suspended time with Samuel Beckett's play, *Waiting for Godot*,⁵ taking place in a continuous present which contains neither climax nor a dramatic resolution, but only a repeated, Existential contemplation about the absurdity of existence. The title of the work in the exhibition,*

... And in the track of a hundred thousand years, out of the heart of dust, hope sprang again, like greenness, 2007, taken from 11th century Persian poet-philosopher-mathematician Omar Khayyam's Ruba'iyat,⁶ leaves at least a tiny spark of a possibility for change. Within the archaic, historical, stagnated time, one may or should capture a brief moment of movement, of hope.

*Over the years, sculptures of human cocoons, embalmed with sugar or salt, appeared in Sigalit Landau's rich body of work, like mummies pulled out of their graves for the purpose of artistic-scientific research. Landau's human sculptures are living-dead, skinned to the flesh or bone, stripped of all signs of personal identity to become a human archetype. Albeit in a state of desistence, her sculptures are highly expressive and rife with emotion that seems to be innate to their "genetic code." The title of the work in the exhibition, *Alatlal, 2001*,—the ruins in Arabic—is also the name of a poem by Ibrahim Nagi performed by Umm Kulthum, which became one of her hallmark songs. The ruins in the song are the ruins of love, the remains of dependence and the debris of a break-up left by a former lover. In this context, Landau's sculptures may be deemed archaeological findings of the soul, traces of the intensity of human emotion, throughout its range of manifestations, which charge man with potency, while causing his annihilation at the same time. Peter Buggenhout's amorphous sculptures are likewise replete with expressive power. At first sight, they resemble pieces of soil or ruins taken at random from construction sites or archaeological excavations, which cannot be ascribed to a specific place or time; in effect, however, they were all sculpted in his studio. Buggenhout sculpts in organic (e.g. dust, hair, internal animal organs, and blood) and industrial (iron, polyester, plastic) materials, letting time mutate his sculptures, destroy and deform them in unpredictable ways. *Gorgo*, his series of blood sculptures to which the work in the exhibition (*Gorgo #08, 2007*) belongs, is named after the Gorgons in Greek mythology,⁷ female monsters who guarded the entrance to the Underworld. The best known among them is the serpent-haired Medusa, who could transform onlookers to stone, to a sculpture, with her petrifying gaze. In the story of Medusa's defeat, Perseus is assisted by Athena who holds her shield as a mirror, so that he would observe Medusa only through her reflection, through her image, thus he manages to overcome and behead her. The works in the series *Gorgo* indeed resemble amputated organs, swarming with abjection and decay. Being partial forms from a nonexistent whole, they remain abstract, resisting the possibility of their unequivocal symbolic signification. They embed a dark, violent facet, but like the healing powers attributed to the blood of the dead Medusa in mythology, the destruction here may also be seen as containing a therapeutic energy. The abject is also fundamental to the transgressive view of art as ritual, central to the work of Hermann Nitsch, a member of the Vienna Actionists in the 1960s, who developed a genre of radical performance-theater, including acts of crucifixion and rituals based on slaughtered animals whose blood was let on the event participants. His paintings, sometimes the by-products of these performances, are relics of sorts that have absorbed the moments of ritual catharsis. In *Relic of the 50th Action, 1975*, in the exhibition, the stain of blood spreading on the canvas also conjures up Nitsch's affinity with formalistic issues associated with American Abstract Expressionism and Action Painting, in a subversive variation which shifts the discussion from the sterile modernist purity of form to questions of*

physical-spiritual purification, through taboo breaking and undermining a bourgeois social dictate.

Thomas Helbig's sculpture erupts from a fusion of abstract modernism and commercial kitsch—abstract painting and a reproduced sculpture which lose their identity to one another, together metamorphosing into a deconstructed form of a relic, rife with movement and brilliance. Helbig works with plastic figurines and other synthetic materials, which he deconstructs and reconstructs into a new assemblage, seeking the momentum that will strip them of their reproduced, vulgar form and convert them into a new essence in which a yet unrealized spiritual potential may be embodied. The identical title of both sculptures in the collection, *Taufe [Baptism]*, 2006/2007, attests to the spiritual dimension which Helbig designates for his work—an almost religious redemption of the duplicated, reproduced object through the singular touch of the artist's hand.

Amon Yariv's works too bring two types of media together: photography and sculpture. The process commences with the construction of a frame—not a photographic frame, not yet, but rather the construction of a space, a type of cell which delineates a work space, indicating a material presence with boundaries which later become the boundaries of the photograph as well. A three-dimensional composition is constructed inside the cell from found or sculpted objects, which is photographed and subsequently disassembled. In the work *Man with Broken Face*, 2011, featured in the exhibition, a schematic head appears in the cell, crudely sculpted in plaster, like a death mask, pressed within the boundaries of the cell's front, its nose broken and its eyes hollowed. The photograph captures the sculpture in a single, close, frontal point of view. The crumbling sensual materiality of the sculpture is visible, but it is no longer present in the space itself; its material history now exists only in the materiality of the photographic paper.

Shosh Kormosh's photographs renounce realism, and the link between the photographic act and its instant quality is neutralized in favor of the construction of a private time, memory time. Kormosh's photographs are the outcome of a handmade collage, combining images of antique furniture taken from auction house magazines, removed from their original context, or alternatively—images originating in objects, which the artist photographed and printed in small format, and subsequently duplicated, cut, and attached in a new composition, painted the background to control the shadows, retouched and photographed again in large black-and-white format. The resulting image floats in a spectral space devoid of time and place, a space at once compressed and flat, which exists for the sole purpose of the photograph. Kormosh's accumulating body of work became an archive of sorted images which recurred in her works in different variations, traces of memory from her parents' home, relics of a disappearing cultural identity that was assembled each time anew, with a surreal personal syntax of inner time. Gideon Gechtman too explored values of collecting, archiving, and perpetuation, and organized his oeuvre as a conceptualization of death, his own death, and at the same time—that of the myth of the dead artist. A short while after the fictive death at the outset of his artistic career (obituaries announcing his death from 1974), Gechtman began gathering his works under the organizing pattern of the Mausoleum project—an archive of images centered on death, which accumulated to form his life's work. The singular quality of one's death, which is certain, but

not-yet present at the time of the works' creation—a suspended potential of something which one will not be able to report in retrospect—is conceptualized, emerging in the works as an echo, a multiple repetition of duplicated matrices, reporting, over and over again, the absent (yet potential) presence and an unattainable origin.

Intoxicated Time: From Time Wasted to the Traces of Lost Time

...practicing literal repetition can be seen as initiating a rupture in the continuity of life by creating a nonhistorical excess of time through art. And this is the point at which art can indeed become truly contemporary. Boris Groys⁸

A strategy of repetition and waste of time is discernible in Mahmoud Bakhshi's *Wall*, 2009–2011, made of thousands of Bahman cigarettes, incorporated to form a classical Islamic ornamental pattern.⁹ Inexpensive cigarettes popular among non-conformist bohemians in present-day Iran, Bahman is also the 11th month in the Persian calendar, the month in which the Islamic Revolution broke out in Iran in 1979. The industrious effort involved in the work's creation is also evident in other works by the artist, such as *Solitary Show (Confinement)*, 2007, which he conceived of objects which prisoners in solitary confinement can produce from the materials available to them in their cells in order to “kill time.” In his works, Bakhshi points at the futile state of Iranian citizens, but the insistence on waste of time, on excessive repetition which does not take part in the historical-purposeful time, may also offer a small gesture of resistance.

Repetition and wasted time are manifested in John Bock's work as compulsiveness and loop. Employing performance, installation, and video (often simultaneously), his work is rife with radical nonsense humor. Bock's video works are typified by raw low-tech aesthetics, and contain an improvised performative dimension. In *Trecker [Tractor]*, 2003, the ecstatic artist is seen riding a tractor wildly and aimlessly. Screened in a loop, the work leaves the situation in a perpetual climax, infinitely mad and eccentric.

Obsessive repetition of freezing the moment can be seen as typical of photographers who document intimate and everyday life, Nan Goldin being, possibly, their most quintessential representative in the collection. Goldin's photographs are a visual diary documenting her life and the life of her close circle, between moments of party and moments of crisis: from her communal life in Boston in the early 1970s, through the clandestine drag clubs, the move to New York, the drug addiction, the rehab, the romantic affairs and sexual liaisons, and the documentation of the death throes and passing of many of her friends from AIDS. Goldin's photographs are created with closeness and affinity with her subjects, herself among them; her gaze is not external, but rather one which lives the immediate time of the situation while photographing it and being photographed: “There is a popular notion that the photographer is a voyeur, but I wasn't crashing, this was my party. The photographs were my way of remembering what had happened the night before; taking pictures allowed me to be in control and out of control at the same time. They became my memory.”¹⁰





AUSSTELLUNGSANSICHTEN / *INSTALLATION VIEWS*: "ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE", GIVON ART FORUM, TEL AVIV 2012



AUSSTELLUNGSANSICHT / *INSTALLATION VIEW*: "ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE", GIVON ART FORUM, TEL AVIV 2012



Photography depicting young culture, albeit slightly staged, is typical of the early Wolfgang Tillmans, some of whose works are included in the collection (as well as of Doron Rabina's atypical photographic work in the exhibition), and mainly of Ryan McGinley's. McGinley, whose work alludes to that of Goldin and Tillmans, began obsessively documenting the everyday of his friends in the young art scene of Manhattan in the late 1990s, doing graffiti, sex, and drugs. Unlike Goldin, whose photographs depict a life of many predicaments, the image arising from McGinley's work is one of free hedonistic youth confidently undermining conformism and re-living in its self-made image of life-on-the-edge. As noted by curator Sylvia Wolf: "His subjects are performing for the camera and exploring themselves with an acute self-awareness that is decidedly contemporary. They are savvy about visual culture, acutely aware of how identity can be not only communicated but created. They are willing collaborators."¹¹

One of McGinley's close friends, who appears in many of his photographs (including the two in the collection), is artist Dash Snow, who also perpetuated his life on dozens of Polaroid snapshots, but with a more somber outlook. He began taking pictures at 16 in a desire to document the lost time of nocturnal occurrences engulfed by drugs, which were erased from his memory.¹² Snow was a graffiti artist who, in his last years (before he died of a drug overdose in 2009) began creating collages, mainly textual, some of which are included in the collection. The urgency of Polaroid photography and graffiti painting is also conveyed in these works. The texts in the collages deconstruct and intertwine newspaper headlines, glued together with the artist's sperm, to create a short narrative in two simultaneous voices, explicitly depicting situations imbued with violence: murder, suicide, sex scandals, police chases, etc, portraying a dark world, full of paranoia.

Andreas Hofer, part of whose work is created under the pseudonym Andy Hope 1930, makes extensive use of text in his paintings and collage works. Hofer is influenced by the worlds of comics, German horror stories, Romanticism, and Expressionism. In his paintings, he creates a rhetoric of nightmares, struggle, and apocalypse, rife with fictive evil forces, scheming and death. Perdition also haunts Avner Ben-Gal's nightmarish paintings which expose a world of violence and blatant sexual desire blended together. His paintings are underpinned by the logic of a psychedelic dream: the spaces are distorted, smoky, boundless, and the figures hover in the space without a shadow, without ground, sexual objects in the hands of others or in their own hands. The sadistic or sadomasochistic sexual energy, oriented toward the pre-climactic moment, spawns a sense of urgency and intensity. Urgency is also conveyed by Ofri Cnaani's swift ink drawings, which likewise depict perverse sexual power relations, and by Marlene Dumas's watercolors inspired by an image bank she has culled from various sources, among them porn magazines, as in the case of the work in the collection, *Fingers*, 1999.

The contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness...The contemporary is the one whose eyes are struck by the beam of darkness that comes from his own time. Giorgio Agamben¹³

Ori Gersht's video work *A Breath of Air*, 2004, features a dissolving vapor drawing of a dying Minotaur. As the image dissolves, a labyrinth of colorful city lights which gradually come into focus is revealed, performing their artificial dance of seduction. The vain time of the evaporating vapor is replaced by the vanity of the ever-flashing spectacle of the city of pleasures.

Light as a dark force appears in many of Banks Violette's works, whose sculptural world is nourished by the tension between his fascination with a sinister, eccentric neo-Gothic youth culture and his enchantment with post-minimalist sculpture. The work *Not Yet Titled* (Bergen Chandelier), 2007, constructed as a chandelier made of fluorescent tubes, calls to mind minimalistic light sculptures à la Dan Flavin, but in a dark, theatrical version in which the minimalistic formal hermeticism loosens, and the apparatus at the core of the work is exposed by the tubes' wiring falling to the floor, chaotically tangled, thereby charging the formal sterility with chaos and coloring the bright light with a darkness which sizzles under the surface like the constant faint hum of the flickering fluorescent bulb.

And after the flicker of fluorescent, the somber lighting of night life, the darkness of an archaeological quest, and the gloom of apocalyptic nightmares—one moment of daylight. A time of direct contact (via an image) with the sun, in Dalia Amotz's photograph. It is a sun that falls on a desolate field: dazzling, blinding, effacing in its intensity, but also elevating a captured mundane moment into a sublime primeval time. A moment in time, which sends one forward and back to the beginning and to the end; a moment which can oscillate between termination and genesis.

...Dreaming back thru life, Your time – and mine accelerating toward Apocalypse...
Allen Ginsberg, *Kaddish*¹⁴

Notes

¹ Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems* (San Francisco, CA: City Lights, 1956), p. 20. The poem *Howl*, as well as several other poems by Ginsberg, inspired me in the early phases of the exhibition's development. While the direct affinity grew looser over time, Ginsberg's work continued to resonate in my mind throughout the writing process. The title of the exhibition was extracted from the poem *Kaddish*. The cited excerpt from *Howl* is Ginsberg's tribute to Paul Cézanne. Ginsberg was fascinated with the latter's experiments in perception and the deconstruction and reconstruction of forms and spaces in Cézanne's works, and tried to apply them to his poetry. See: Paul Portugés, "Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus," in Lewis Hyde (ed.), *On the Poetry of Allen Ginsberg* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984), pp. 141–157.

² The fluid definition (or lack of definition) of the term "contemporary art" as the epistemological category that replaced "modern art," has been discussed at length recently. The dating of contemporary art's starting point changes considerably according to context, ranging from the end of World War II, in the categorical division of some of the collections of the major museums in the West, to the early

1990s, the starting point most prevalent in current theory, associated with the disintegration of the Soviet bloc and the dominance of the post-colonial discourse.

For an elaboration, see the anthology: Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle (eds.), *What is Contemporary Art?* (e-flux Journal) (Berlin and New York: Sternberg Press, 2010).

3 Both exhibitions were staged by the curator of the collection at the time, Aya Lurie; "Depletion" was curated in collaboration with Nili Goren.

4 Giorgio Agamben, "What is the Contemporary" (2008), in *What is an Apparatus? and Other Essays* (California: Stanford UP, 2009), pp. 51–52.

5 Thomas McEvelley, "Huma Bhabha: The Future of the Past," in Huma Bhabha (New York: Salon 94 and Peter Blum, 2010), p. 64.

6 Zeev Jabotinsky, who translated many of Khayyam's poems to Hebrew, called him the "Ecclesiastes of Persia." See: Yaacov Orland, in his introduction to the Hebrew translation of *The Ruba'iyat of Omar Khayyam* (Tel Aviv: Akad, 1976), n.p. [Hebrew].

7 Peter Buggenhout, *It's a strange, strange world, Sally* (Belgium:Lannoo, 2010).

8 Boris Groys, "Comrades of Time," in *What is Contemporary Art?*, op. cit. n. 2., p. 32.

9 The work in the collection is one wall unit of three originally presented side by side.

10 Goldin in a documentary about her work, *I'll Be Your Mirror*, 1996.

11 Wolf quoted in: Philip Gefter, "A Young Man with an Eye, and Friends Up a Tree," *The New York Times*, 6 May 2007.

12 Thomas Micchelli, "Dash Snow," in *The Brooklyn Rail*, October 2006.

13 Agamben, op. cit. n. 4, pp. 44–45.

14 Allen Ginsberg, *Kaddish and Other Poems, 1958–1960* (San Francisco: City Lights, 1961).

This text was written for the show "Accelerating Toward Apocalypse: Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd." exhibited at Givon Art Forum, Tel Aviv, March-June 2012. The exhibition at Daimler Contemporary is an adaptation of the show and does not include all the works presented in the original show.



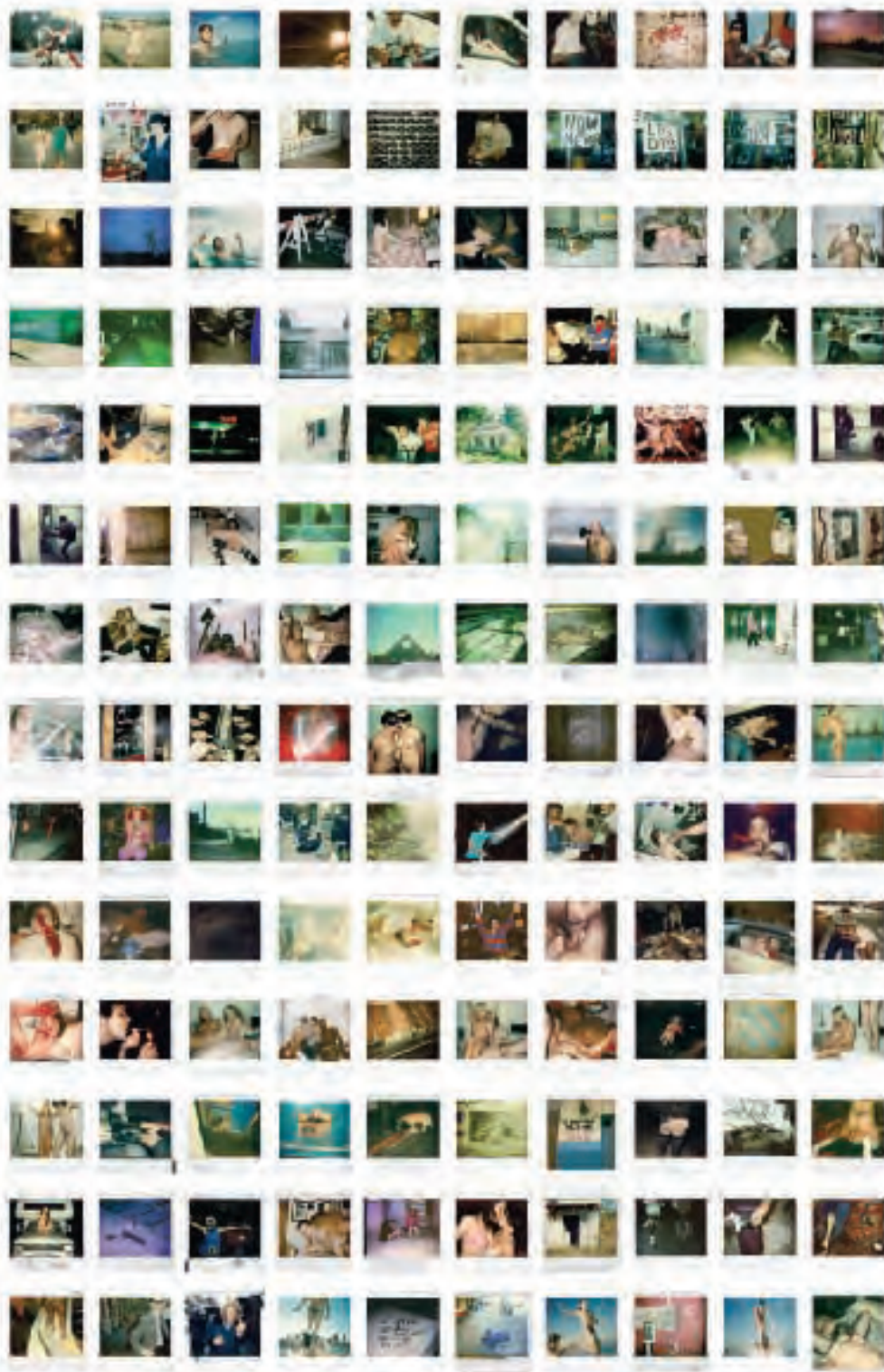
DALIA AMOTZ, VALLEY OF AYALON, 1984



AUSSTELLUNGSANSICHT / *INSTALLATION VIEW*: "ACCELERATING TOWARD APOCALYPSE", GIVON ART FORUM, TEL AVIV 2012







DASH SNOW, POSTER (ALL POLAROID), 2006





HIGH SCHOOL, 2006-2007



WHITE PEOPLE ARE GOING TO BURN, 2006



SEX CLUB, TRAGIC SUICIDE SHAME, 2006-2007



RYAN MCGINLEY, DASH & AGATHE (BLACK LEATHER COUCH), 1999



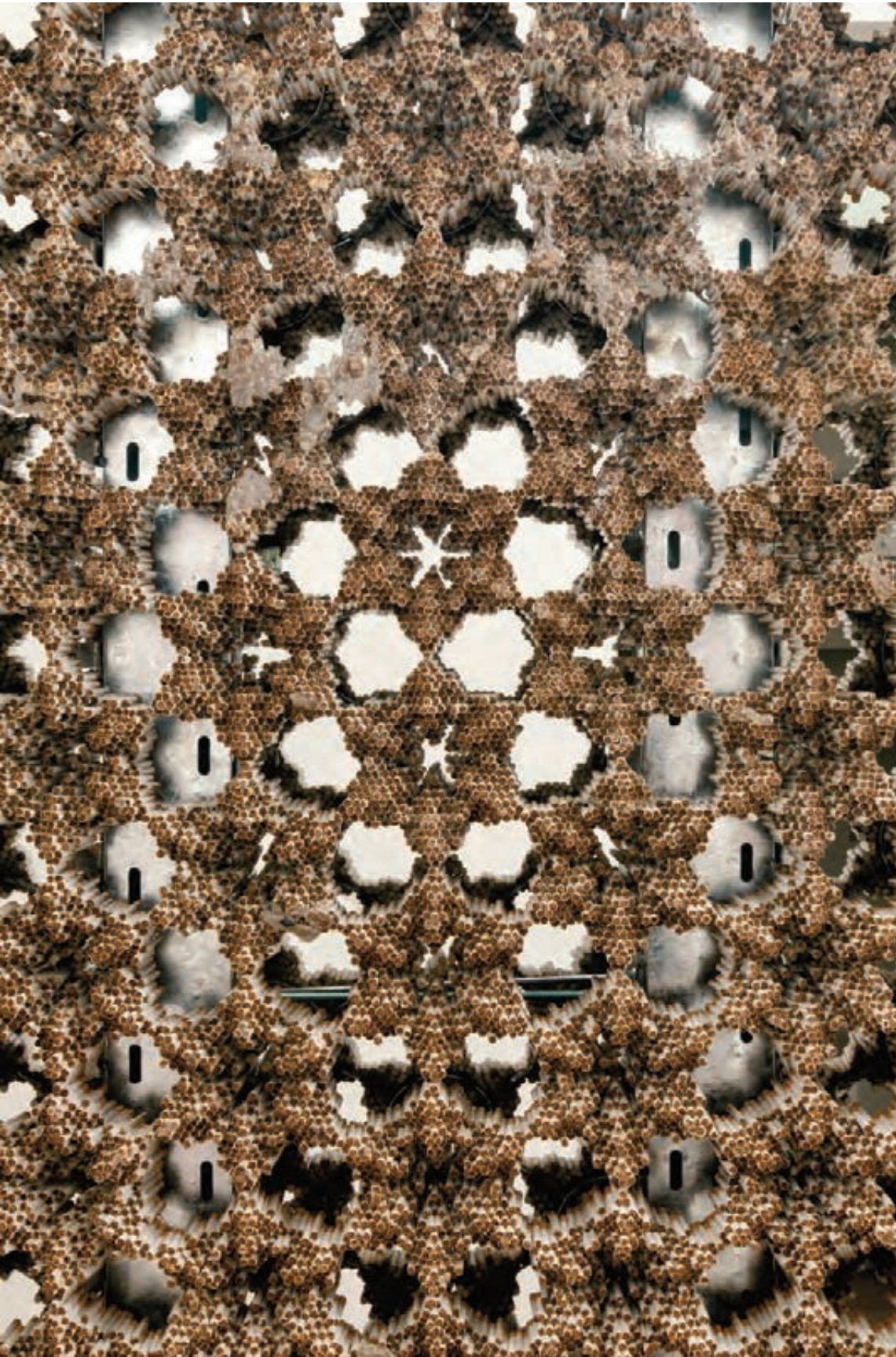




ORI GERSHT, A BREATH OF AIR, 2003-2004 (VIDEO STILL)



ANDY HOPE 1930, WE WILL BUY YOUR DREAMS, 2006



MAHMOUD BAKHSI, WALL, 2009-2011 (DETAIL)





HERMANN NITSCH, RELIC OF THE 50TH ACTION, 1975



SIGALIT LANDAU, ALATLAL, 2001



AMON YARIV, MAN WITH BROKEN FACE, 2011



THOMAS HELBIG, TAUFE, 2007

DAMIEN HIRST

* 1965 in Bristol, GB

lebt /lives in Devon und /and London, GB

Die Kreisläufe von Leben und Tod, Schöpfung und Zerstörung liegen Damien Hirsts provokativer Praxis zugrunde. Seine zugleich anziehenden und abstoßenden Werke machen auf groteske und erhabene Facetten des Lebens aufmerksam. Aus der Entfernung wirkt *Unforgiving*, 2006, wie ein modernistisches Gemälde, eine transzendente geometrische Abstraktion. Tritt man näher an die Leinwand heran, stellt sich die schwarze formlose Substanz, die sie überzieht, als Harzschicht heraus, in der dicht gepackt Tausende Fliegen eingeschlossen sind. Der Künstler, berühmt geworden durch die skulpturale Verwendung von konservierten Tierkadavern, hatte bereits in der Installation *A Thousand Years*, 1990, mit Fliegen gearbeitet. Sie durchliefen dort einen vollen Lebenszyklus, ernährten sich von Aas, vermehrten sich und starben. Ab 1997 entstanden Gemälde wie *Unforgiving*, in denen Unmengen von toten Fliegen sich zu einem Memento mori versammeln, einem Mahnmal der Vergänglichkeit, einer Metapher für die Bedeutungslosigkeit des menschlichen Lebens in der Unendlichkeit des Alls.

Cycles of life and death and processes of creation and destruction lie at the core of Damien Hirst's provocative body of work. Simultaneously enticing and repulsive, his works attempt to identify the grotesque and sublime facets of existence. From a distance, Unforgiving may bring into mind a transcendent Modernist geometric abstract painting. From a closer perspective however, the black, nonfigurative substance covering the canvas is revealed to be a mass of thousands of flies densely matted together with resin. Known for his extensive use of taxidermy as sculptural material, Hirst first incorporated flies in his work in the installation A Thousand Years, 1990, where he demonstrated a life cycle of flies—feeding off an animal carcass, reproducing and dying. Later on, from 1997 he began creating fly paintings such as Unforgiving where the piled-up flies became a Memento Mori, a harsh reminder of mortality, a metaphor for meaningless human existence in an infinite universe

T.Y.



DAMIEN HIRST, UNFORGIVING, 2006

URI NIR

* 1976 in Tel Aviv, IL

lebt / *lives* in Tel Aviv, IL

In einem Werk, das von Installation und Skulptur bis zu Fotografie und Video reicht, kombiniert Uri Nir das Natürliche und Künstliche zu rätselhaften, surrealen Objekten und Räumen. Die Verschmelzung organischer Formen mit synthetischen Fortsätzen lässt unheimliche, fantastische postapokalyptische Bildwelten entstehen.

In *Attachments*, 2005, ruht eine Kuhherde in der Morgendämmerung auf einer dünnen Weide. Das Idyll der Landschaft wird von großen Seifenblasen durchbrochen, die sich auflösen und wieder neu formieren. Das Wiederholungsritual wurde mit einer auf dem Kopf des Künstlers montierten Helmkamera aufgenommen. Nir blies selbst die langen, schlauchartigen Blasen. Die verfremdete, der Dynamik des sich bewegenden Körpers und der entschwebenden Gebilde folgende Sichtweise erinnert an Bilder einer endoskopischen Kamera. Mit einfachsten Mitteln erzeugt das Video den Eindruck, eine übernatürliche, biomorphe Substanz breite sich über die Gegend aus, die die Grenze zwischen innen und außen, Körper und Raum zum Verschwinden bringt.

In his body of work spanning installation, sculpture, photography and video, Uri Nir combines the natural and the artificial, creating enigmatic, surrealistic spaces and objects. His fusion between organic material and a synthetic prosthesis generates wondrous and uncanny post-apocalyptic imagery.

In Attachments, a herd of cattle rests on a desolate pasture at dawn. This tranquil countryside is permeated and interrupted by immense bubbles invading the landscape until they dissipate and then reemerge. The video depicting this repetitive action, was shot through a helmet camera fixed on Nir's head. While filming, the artist also produced the large tube-like soap bubbles infusing in the air. This unusual, alienated point of view from within the dynamics of the moving body and the dispersing of the bubbles, alludes to imagery from surgical cameras. Thus, using simple means, the video creates an impression that the isolated scenery is permeated by supernatural biomorphic matter that transgresses the boundaries between interior and exterior, body and space.

T.Y.



URI NIR, ATTACHMENTS, 2005 (VIDEO STILLS)

MICHAL ROVNER

* 1957 in Tel Aviv, IL

lebt / *lives* in New York, USA, und nahe / *and near* Jerusalem, IL

Die Videos und Installationen von Michal Rovner sind meditative Kontemplationen über existentielle Fragen und Probleme wie Migration, Grenzen, Vertreibung und das menschliche Schicksal. In *Notes*, 2001, einem Gemeinschaftsprojekt mit dem Komponisten Philip Glass, extrahiert Rovner die Essenz ihrer eigenwilligen ästhetischen Sprache. Körnige Schattenrissfiguren führen eine Choreografie kontinuierlicher Bewegungen und Gesten aus, als Gruppe oder einzeln, synchron oder durcheinander. Die anonymen Akteure in schweren Mänteln befinden sich in einer offenen Landschaft, die zwischen Sand- und Schneewüste wechselt.

Rovner dreht ihre Arbeiten an spezifischen Orten (*Notes* entstand in Russland und Rumänien) und unterzieht das Material später einer intensiven digitalen Bildbearbeitung (Farbe, Format, Geschwindigkeit, Komposition). Dabei wird jeder Hinweis auf identifizierbare Orte oder Personen entfernt und innerhalb des nun autonomen symbolischen Raums ein neues monochrom-abstraktes Gerüst errichtet. Die Achsen der Komposition und der Figurenbewegung sind einem konzeptuellen Schema unterworfen. Sie knüpfen Assoziationen, verwandeln Notenschrift in Miniatur-Hieroglyphen und anderes mehr. Die sich wiederholenden musikalischen Phrasen erhöhen die Spannung des menschlichen Dramas, die stets aufrichtig bleibt, ohne je ihren Höhepunkt oder ihre Auflösung zu erreichen.

Michal Rovner's videos and installations are meditative contemplations reflecting upon existential queries and issues such as borders, displacement, migration and the human condition. In Notes, her 2001 collaboration with composer Philip Glass, Rovner distilled her idiosyncratic aesthetic language. The work portrays a choreography of grainy human silhouettes in perpetual motion performing a series of gestures, organized and unorganized, moving in unison or breaking out of line. The anonymous figures dressed in heavy coats are located in an open landscape alternating between what seems to be an arid terrain and a snow covered plain.

Rovner's works are shot on specific locations (Notes was filmed in Russia and Romania for example) after which she edits the footage extensively playing with the images' color, scale, pace and composition. During this digital process she strips out indications of concrete places or people and reconstructs a new monochromatic abstract arrangement in a now autonomous symbolic space. The axes of the composition as well as the figures' movements are conceptualized, alluding to a variety of references, transforming from musical notation to miniature hieroglyphs and so forth. The musical repetition highlights the continuous tension of the human drama which constantly remains, with no climax and no resolution.

T.Y.



MICHAL ROVNER, NOTES, 2001 (VIDEO STILL)

GUY ZAGURSKY

* 1972 in Tel Aviv, IL

lebt / lives in Tel Aviv, IL

Die Skulpturen von Guy Zagursky reflektieren das Bestreben des Menschen, sich die Geheimnisse und Kräfte der Natur anzueignen, und zugleich die Unmöglichkeit, Ideen wie das Unendliche und das Erhabene visuell darzustellen. Mechanische Technik, aufwendige Handwerksarbeit sowie mehrfach auch Apparaturen zur Erzeugung optischer Illusionen verbindet Zagursky zu einer künstlerischen Strategie, die dem Betrachter ein eindringliches, sinnliches Seherlebnis verschafft.

Ob es Bilder des Monds sind, einer Wüstenlandschaft, eines Sternensystems oder abstrakter Formen, die er in massive Industriewerkstoffe umsetzt – Zagurskys Werke enthalten stets einen inneren Widerspruch. Einerseits sind sie Versuche, die Intensität dieser idealen Formen, so wie sie in der Natur existieren, mit künstlichen Mitteln festzuhalten, und andererseits vollzieht sich in ihnen eine poetische Verfremdung, ausgelöst durch das unvermeidliche Scheitern des eitlen Wunsches, das Unendliche zu fassen.

Guy Zagursky's sculptural work portrays human striving to capture the mysteries and powers of nature and the inevitable failure of trying to grasp concepts such as infinity and the sublime visually. Using mechanical technology, elaborated craftsmanship and often incorporating mechanisms of optical illusion as part of his artistic strategy, Zagursky creates works that elicit a powerful, sensual viewing experience.

Whether probing images such as the moon, a desert landscape, the star system, or other abstract forms, all sculpted in heavy industrial materials, Zagursky's works embody an inherently contradictory duality. On the one hand they are monumental attempts to encapsulate and recreate artificially the intensity of these ideal forms as they appear in nature; and, on the other hand, they also convey a poetical alienation created by the preordained failure in this absurd, grandiose earthly effort to seize the infinite.

T.Y.



GUY ZAGURSKY, STILL LIFE WITH A METAPHYSICAL INCLINATION, 2008



Werkliste / *List of Works* Doron Sebbag Art Collection



Dalia Amotz

1938-1994, Kibbutz Gan Shmuel, IL

Valley of Ayalon [Tal von Ayalon], 1984

Silbergelatineabzug/*silver print*,
52 x 52 cm

Ilit Azoulay

*1972 in Jaffa, IL, lebt/*lives* in Jaffa, IL

The Keys [Die Schlüssel], 2010

Tintenstrahldruck/*inkjet print*,
150 x 370 cm

Mahmoud Bakhshi

*1977 in Teheran, IR, lebt/*lives* in Teheran, IR

Wall [Wand], 2009-2011

Zigaretten und Weißblech/*cigarettes and tinplate*
250 x 100 x 40 cm

Retrospective 1/12, 2011**Retrospective 2/12, 2011**

Beide/*both*: Zeichnung auf Zigarettenkarton
und Schwamm
Pen drawings on cigarette package and sponge,
40 x 35 x 4 cm

Avner Ben-Gal

*1966 in Ashkelon, IL, lebt/*lives* in Tel Aviv,
IL und/*and* New York, New York, USA

Untitled [Ohne Titel], 2005

Öl auf Papier/*oil on paper*, 100 x 70 cm

Hang and Jerk Off [Hängen und abspritzen], 2006

Öl auf Papier/*oil on paper*,
100 x 70 cm

Huma Bhabha

*1962 in Karachi, PK, lebt/*lives* in New York,
New York, USA

“...And in the track of a hundred thousand years, out of the heart of dust, hope sprang again, like greenness”, 2007

Holz, Acrylfarbe, Lehm, Styropor, Kabel, Blätter, Blüten, Asche, Sand, Eisen, Rost, Plastik
Wood, acrylic paint, clay, Styrofoam, wire, leaves, petals, ashes, sand, iron, rust, plastic
185,4 x 426,7 x 365,8 cm

John Bock

*1965 in Gribbohm, D, lebt/*lives* in Berlin, D

Trecker [Tractor], 2003

1-Kanal-Video/*single-channel video*, 3:29
min, Ton/*sound*

Peter Buggenhout

*1963 in Dendermonde, B, lebt/*lives* in
Gent/*Ghent*, B

Gorgo #08, 2007

Polyester, Pappmaché, Eisen, Holz, Plastik,
Hausstaub, Pferdehaar, Blut
Polyester, papier mâché, iron, wood, plastic, household dust, horsehair, blood
91 x 120 x 51 cm

Ofri Cnaani

*1975 in Kibbutz Cabri, IL, lebt/*lives* in New
York, New York, USA

Make-Up Sex after the Ceasefire, 2006

[*Versöhnungssex nach dem Waffenstillstand*]
Tinte auf/*ink on Mylar*, 57 x 72 cm

Press Conference [Pressekonferenz], 2006

Tinte auf/*ink on Mylar*,
57 x 72 cm

Marlene Dumas

*1953 in Kapstadt/*Cape Town*, ZA, lebt/*lives*
in Amsterdam, NL

Fingers [Finger], 1999

Aquarell auf Papier/*watercolor on paper*,
100 x 55 cm

Gideon Gechtman

1942 Alexandria, ET – 2008 Rishon LeZion, IL

Echo no. 2, 1992

Holz, Resopal, C-Prints, Messing, Hebron
Marmor, Gussmarmorformen
Wood, formica, c-prints, brass, Hebron marble, synthetic marble casts
242 x 86 x 20 cm

Ori Gersht

*1967 in Tel Aviv, IL, lebt/*lives* in London, GB

A Breath of Air [Ein Atemzug], 2003/2004

1-Kanal-Video/*single-channel video*, 4:52,
ohne Ton/*silent*

Nan Goldin

*1953 in Washington D.C., USA, lebt/*lives* in
New York, New York, USA und/*and* Paris, F

Self-Portrait in Bed [Selbstporträt im Bett], NYC, 1981

76,8 x 102,4 cm

Axelle on My Bed [Axelle auf meinem Bett], Hôtel Lutetia, Paris, 1999

102,4 x 76,8 cm

Jona with Valerie and Reine in the Mirror, L'Hôtel, Paris, 1999

[*Jona mit Valerie und Reine im Spiegel*]
76,8 x 102,4 cm

Valerie's Back [Valeries Rücken], L'Hôtel, Paris, 1999

102,4 x 76,8 cm

Joana's Back in the Doorway, Châteauneuf de Gadagne, Avignon, 2000

[*Joanas Rücken im Eingang*]
102,4 x 76,8 cm

Alle/*all*: Cibachrometechnik/*cibachrome print*

Thomas Helbig

*1967 in Rosenheim, D, lebt/*lives* in Berlin, D

Taufe [Baptism], 2007

Holz, Lack, Polyurethanschaumstoff
Wood, lacquer, polyurethane foam,
87 x 100 x 45 cm

Damien Hirst

*1965 in Bristol, GB, lebt/*lives* in Devon
und/*and* London, GB

Unforgiving [Gnadenlos], 2006

Fliegen und Harz auf Leinwand/*flies and resin on canvas*
101,6 x 137,2 x 10,2 cm

Andy Hope 1930 (Andreas Hofer)

*1963 in München, D, lebt/*lives* in Berlin, D

We will Buy Your Dreams [Wir werden Eure Träume kaufen], 2006

Öl auf Holz/*oil on board*,
56,5 x 43 cm

The Day is Ending [Der Tag geht zu Ende], 2007

Acryl und Lack auf Leinwand/*acrylic and lacquer on canvas*
120 x 90 cm

Shosh Kormosh

1948 Regensburg, D–2001 Tel Aviv, IL

Untitled [Ohne Titel], 1994/1995

Silbergelatinedruck / *silver print*,
82 x 111 cm

Untitled [Ohne Titel], 1994/1995

Silbergelatinedruck / *silver print*,
84 x 112 cm

Sigalit Landau

*1969 in Jerusalem, IL, lebt / *lives* in Tel Aviv, IL

Alatlal, 2001

Fiberglas und Zuckerfaser / *fiberglass and sugar fiber*
183 x 45 x 46 cm

Ryan McGinley

*1977 in Ramsey, New Jersey, USA, lebt / *lives* in New York, New York, USA

Dash & Agathe (Black Leather Couch)

[*Schwarzes Ledersofa*], 1999

C-Print,
76,2 x 101,6 cm

Dash (Stairs) [Treppe], 2002

C-Print,
101,6 x 76,2 cm

Uri Nir

*1976 in Tel Aviv, IL, lebt / *lives* in Tel Aviv, IL

Attachments [Beiwerk], 2005

1-Kanal-Video / *Single-channel video*
19:00 min., Loop, mit Ton / *sound*

Hermann Nitsch

*1938 in Wien, AU, lebt / *lives* in Wien und / *and* Prinzendorf, AU

Relic of the 50th Action [Relikt der 50. Aktion], 1975

Blut auf Leinwand / *blood on canvas*,
225 x 205 cm

Doron Rabina

*1971 in Savyon, IL, lebt / *lives* in Tel Aviv, IL

Untitled [Ohne Titel], 2008

C-Print,
27 x 36 cm

Michal Rovner

*1957 in Tel Aviv, IL, lebt / *lives* in New York, USA und / *and* Israel

Notes, 2001

Ein-Kanal-Video / *single-channel video*
11:19 min., Ton / *sound*
Musik / *Music*: Philip Glass

Dash Snow

1981–2009 New York, New York, USA

Poster (all Polaroids), 2006

C-Print,
186,2 x 122 cm

White People are Going to Burn, 2006

[*Weißer Menschen werden verbrennen*]
Collage auf Papier / *on paper*,
62,5 x 62,5 cm

High School, 2006/2007

Collage auf Holz / *on wood*,
40,2 x 13,6 x 2,4 cm

Sex Club, Tragic Suicide Shame, 2006/2007

Collage auf Papier / *on paper*,
35 x 27,5 cm

Untitled [Ohne Titel], 2006/2007

Collage auf Papier / *on paper*,
62,3 x 31,5 cm

Wolfgang Tillmans

*1968 in Remscheid, D, lebt / *lives* in Berlin, D

Paul, Arm Right Angle on Floor, 1998

[*Paul, Arm rechter Winkel auf Boden*]
Cibachrometechnik / *cibachrome print*,
40,6 x 30,5 cm

Rat Disappearing [Ratte verschwindend], 1998

C-Print, 54,5 x 41,2 cm

Silvio (U-Bahn) [Underground], 1998

Cibachrometechnik / *cibachrome print*,
30,5 x 40,6 cm

Banks Violette

*1973 in Ithaca, New York, USA, lebt / *lives* in New York, New York, USA

Not Yet Titled (Bergen Chandelier), 2007

[*Noch ohne Titel (Kerzenleuchter Bergen)*]
Leuchtstoffröhren, vorgefertigter Stahl, Eisenwaren, Flightcase, Kabel
Fluorescent tubes, fabricated steel, hardware, roadcase, electrical wiring
Maße variabel / *dimensions variable*

Amon Yariv

*1975 in Tel Aviv, IL, lebt / *lives* in Tel Aviv, IL

Man with broken face [Mann mit verletztem Gesicht], 2011

C-Print,
178 x 113,5 cm

Guy Zagursky

*1972 in Tel Aviv, IL, lebt / *lives* in Tel Aviv, IL

Still Life with a Metaphysical Inclination, 2008

[*Stilleben mit metaphysischer Neigung*]
Eisen, Neon, Spiegel, Glass / *iron, neon, mirrors, glass*
250 x 350 x 350 cm



Daimler Art Collection



ILIT AZOULAY

* 1973 in Tel Aviv, IL

lebt/lives in Tel Aviv, IL

Die Ambiguität im Umgang mit dem fotografischen Bild und seinem tradierten Anspruch auf Wahrheit durchzieht den medientheoretischen Diskurs der 1990er Jahre – mit dem 150. Geburtstag der Fotografie 1989 fiel die grundlegende Einsicht zusammen, dass in der Fotografie das digital Konstruierte, das Kalkulierte, das Konzipierte und Simulierte das *Reale* ist. Mit dem gescannten, elektronisch konservierten und bearbeiteten Foto geht das Foto als »Beweismittel«, als authentische Spur der Wirklichkeit verloren. Walter Benjamins legendäre Analyse der Fotografie als »Kunst im Zeitalter der Reproduzierbarkeit« ist – nach vielen Zwischenschritten der Manipulation des Fotos als historisches Zeugnis – übergegangen in das Zeitalter der digitalen Produzierbarkeit: »Digitale Bilder reproduzieren nichts, sie produzieren sich selbst als virtuell unendlich kopierbare Konstrukte«. (Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Bd. 1, Köln 2006, S. 24 ff.)

Von der Befreiung künstlerischen Denkens und Entwerfens, die mit dieser Auslösung aus dem Zwang historischer Zeugenschaft auch einhergeht, sprechen die fotografischen Werke und Serien von Ilit Azoulay. Wobei, so ließe sich differenzierend sagen, die Künstlerin die gewonnene Freiheit in eine neue Qualität der Befragung von dinglichen und fotografischen Relikten unserer jüngsten Vergangenheit investiert. Eindrucksvolle Beispiele hierfür waren 2010-2012 die Serie *Findings* und die digitalen Montagen von Fotografien alltäglicher Fundstücke zu quasi-musealen Displays.

»Azoulay erklärt, ihr Arbeitsprozess bestehe darin, hinauszugehen und »Funde« zu sammeln – Situationen und Kompositionen, die Reaktionen auf reale Ereignisse in ihr auslösen. In Gesprächen mit ihr fallen häufig Wörter wie »Jagd« oder »Recherche«. Ein Fund ist für sie ein Stück Information, das durch den manipulativen Akt der Fotografie Relevanz gewinnt. Aus dem Zusammenhang gerissen dient er zur Formulierung einer Bildsentenz, die ein Ereignis beschreibt, das nie stattgefunden hat. Manchmal füllt der Fund die ganze Bildfläche, manchmal nur einen kleinen Teil. Darüber hinaus experimentiert Azoulay mit Techniken, die sie im Laufe der Jahre entwickelt hat, Über- und Unterbelichtung, »Misshandlung« mit nachfolgender Erwärmung des Films oder Verwendung ungewöhnlicher Emulsionen. Die Mischung aus »fotografischen« Studien und technischen Versuchen zeitigt hochinteressante Ergebnisse. [...] Die als Funde typisierten Schwarzweiß-Fotografien sind auf die obere Hälfte perforierter Notizblätter gedruckt und suggerieren dadurch eine Art Kontinuität. Man meint, die herausgerissenen Seiten eines Tagebuchs vor sich zu haben, die an der Wand hängend unweigerlich als Dokumente eines Vorfalls gedeutet werden, den der Betrachter zu rekonstruieren hat. Der zweite Teil, gleichfalls in Schwarzweiß, umfasst größere, quadratische Aufnahmen, die eine vollständige »Geschichte« ergeben. Sie bilden im Prinzip also Gegenstücke zu den Funden, die als erzählerische Bausteine fungieren. Dessen ungeachtet herrscht auch in diesen Fotografien die Spannung eines Kriminalromans.« (Eilen Ganor, http://ilitazoulay.com/wp-content/uploads/2011/12/maarav_eng.pdf)

*The media theory discourse of the 1990s centered on the ambiguities of the photographic image and its traditional claim to veracity. By the 150th birthday of photography, in 1989, a fundamental insight had emerged: in photography it is the digital construct, the calculated, conceived and simulated factors, that are real. The scanned, electrically stored and edited photograph has brought about the end of the photograph as 'evidence', as an authentic trace of reality. After many intermediate stages of manipulation of the photograph as historical document, Walter Benjamin's legendary assessment of photography as 'Art in the age of mechanical reproduction' has given way to the age of digital production: "Digital images are not reproductions of anything, they produce themselves; they are constructs which can be copied almost to infinity". (Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, vol. 1, Cologne 2006, p. 24 ff.)*

Ilit Azoulay's photographic artworks and series proclaim the liberation of artistic thought and of the design process brought by this deliverance from the constraints of the historic document although it should be made clear that the artist uses this new freedom to call the object and photographic relics of our recent history into question in a new way. Impressive examples include her Findings series of 2010-12 and her museum display-like digital montages of photographs of everyday objects.

"Azoulay describes her working process as a question of going out on the prowl and searching for "found objects"—evocative situations and compositions that she can use in her responses to real life events. This is a conversation, one in which concepts such as "hunt" and "research" are recurrent. For the artist, found objects are pieces of information that become relevant through the manipulative action of photography, which takes them out of context and reuses them to create a syntax of images that describes an event that never occurred. In some instances, the found object fills the entire frame; in others, it is only a fragment. In addition to this process, Azoulay's work is characterized by working techniques researched over the years: over- and underexposure, "abusing" the film before exposing it to heat, using non-traditional reagents, etc. The blend of "photographic" research with Azoulay's technical experimentation leads to very interesting results. [...] The "found objects" consist of black and white photographs printed on the upper half of perforated pages of a journal, creating a sort of continuity and the illusion that we are looking at the torn pages of a single particular journal. Hung on the wall, it inevitably creates a puzzle for the viewer: what has happened? The second part, also in black and white, is a presentation of larger, square photographs in which a whole "story" can be identified; in essence, the opposite of the "found objects", which represent fragments of stories. These photographs also retain a sense of mystery, like a detective story." (Eilen Ganor. http://ilitazoulay.com/wp-content/uploads/2011/12/maarav_eng.pdf)

According to Azoulay "the eye is looking for an event and never rests in a vacant space. The event that draws the attention is the event that exerts the strongest



ILIT AZOULAY, AT THE APPEARANCE OF THINGS, 2011

Laut Azoulay sucht das Auge »nach einem Ereignis, es ruht nie im leeren Raum. Das Ereignis, das Aufmerksamkeit fordert, wird von den Sinnen erfasst. Ich prüfe den Blick, der während einer Fahrt Ereignisse wahrnimmt, misstraue dem ersten Eindruck, den das Bild erzeugt, und arrangiere Sequenzen und Folgen, die einen bestehenden Verdacht enthüllen und erhärten. Die Realität, die das Kontinuum erzeugt, ist keinesfalls unschuldig, sie ist ein künstliches Konstrukt, das Unbehagen auslösen soll. Die Entscheidung zwischen dem Wunsch, eine komplette, schlüssige Erzählung zu konstruieren, und dem Wunsch, die Struktur und die automatischen Reaktionen des Gehirns zu dekonstruieren, fällt oft nicht leicht. Ich muss nicht unbedingt zu endgültigen Schlüssen oder konkreten Identifikationen kommen.« (I. A. in: Ganor, ebd.)

Basis der drei Fotoarbeiten in dieser Ausstellung ist eine Sammlung existierender Fotografien aus unterschiedlichsten Kontexten, aus historischen, kunsthistorischen und medialen Zusammenhängen sowie selbst fotografierten Architekturelementen, die Ilit Azoulay in ihrem Atelier zusammengetragen hat. Die Fotos werden gescannt und am Computer zu neuen, interpretativ offenen Bildräumen montiert, und zwar so, dass die Grenzen zwischen den Motiven technisch grandios überspielt werden, allerdings mit dem Ziel, die Fremdheit der Sphären, Räume und Ereignisse umso eindringlicher für den Betrachter erfahrbar werden zu lassen. *Passage*, 2009, verbindet eine wüstenähnliche Landschaft mit einer flachen Meeresküste, eine eingeschobene Mauer trennt den Naturausschnitt von der Anordnung einer Spielfigur und eines Rahmens auf einem Tisch. *At the appearance of things* verknüpft das berühmte Foto *Die Weberinnen auf der Bauhaustreppe*, 1928, von T. Lux Feininger (Originalfoto 10,8 x 8,3 cm, Sammlung Bauhaus-Archiv, Berlin) mit einer schmalen Flurpassage und einem gewaltigen, grün leuchtenden Naturfragment. Oskar Schlemmer malte 1932 sein berühmtes Bild *Bauhaustreppe* (Museum of Modern Art, New York) auf der Basis dieses Fotos explizit in Reaktion auf die Anordnung der Nationalsozialisten, das Bauhaus zu schließen. (Vgl. Lilien Tone, *Denkmal und Manifest. Oskar Schlemmers Bauhaustreppe*, in: *modellbauhaus*, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin, Ostfildern 2009, S. 312 ff.) *Staircase*, 2011, schließlich schiebt Fotos verschiedener bünenähnlicher Räume ineinander: einen dunklen Treppenaufgang in einem bürgerlichen Interieur, eine eiserne offene Treppenkonstruktion in einem szenisch angedeuteten Außenraum.

»Auslösender Moment für die Arbeiten *Staircase* und *At the appearance of things* (2011) war die Einladung zu einer Ausstellung in einem Gebäude, das unter Denkmalschutz gestellt werden sollte – ein ortsspezifisches Werk also. Bei meinem ersten Besuch war ich überwältigt von der Mischung der Stile: Bauhaus neben Neoklassizismus, dazu eine vorgefertigte Fassade – einfach absurd! Ich beschloss, ähnlich wie der Architekt vorzugehen und den Bau als eine Art Luftschloss zu betrachten. Ich wählte verschiedene Stilelemente, riss sie aus dem Zusammenhang und fotografierte sie in mehreren Teilansichten, sodass ich sie auf dem Computer wieder beliebig zusammensetzen konnte. Alles geriet in Fluss: horizontal wurde vertikal, Wand wurde Decke, ein Türstock führte in ein unbekanntes Zimmer usw. Als der Raum fertig war, verlieh ich ihm künstliche

power over the senses. I follow the gaze that captures events during a ride, doubting the initial information the image creates, making continuums and groupings that reveal or establish existing suspicion. The reality formed by the continuum is void of innocence and is artificially constructed so as to create uneasiness. A fine line exists between the need to form a whole, justifiable narrative and the need to deconstruct the structure and the brain's automatic reactions, and I try to avoid the need to come to conclusions and the possibility of arriving at a concrete identification.» (I.A. in: Ganor, ibid.)

*The three photographic artworks by Azoulay in the current exhibition are based on a collection of existing photographs from a number of different contexts—historical, art historical and media—which Ilit Azoulay has assembled in her studio. She scanned the photographs and used a computer to montage them as new image spaces that are open to interpretation, in such a way that the boundaries between the different motifs are transcended in virtuoso style although the intention is always to make the viewer still more acutely aware of the mutually alien character of the various spheres, spaces and events. *Passage*, 2009, connects a desert landscape with a flat coastal expanse; the insertion of a wall separates this fragment of the natural world from a composition consisting of a playing piece and a frame on a table. At the appearance of things brings together the famous photograph *Die Weberinnen auf der Bauhaustreppe* [*The Weavers on the Bauhaus Steps*] of 1928, by T. Lux Feininger (original photograph 10.8 x 8.3 cm, Collection Bauhaus-Archiv, Berlin) with a narrow passageway and an imposing, brilliantly green natural fragment. Oskar Schlemmer painted his famous picture *Bauhaustreppe* (Museum of Modern Art, New York), based on this photograph, in 1932, explicitly as a response to the closing of the Bauhaus by order of the National Socialist government. (cf. Lilien Tone, *Denkmal und Manifest. Oskar Schlemmers Bauhaustreppe*, in: *modellbauhaus*, ed. Bauhaus-Archiv Berlin, Ostfildern 2009, p. 312 ff.) Finally, *Staircase*, 2011, interpolates photographs of different stage spaces: a dark stairway in a bourgeois interior, an open iron stair construction in what appears to be a scenic exterior space.*

*“The works *Staircase* and *At the appearance of things* (2011), initiated when I was invited to take part in an exhibition project involving a building destined for conservation—a site specific work. When I first visited the site I was overwhelmed by the mixed architectural styles: elements of Bauhaus alongside neo-classical features and even a prefabricated facade—it was almost grotesque. I then decided to operate in a similar way to the architect who designed the house and treat this house as a kind of chimera. I started to pick different stylistic elements, taking them out of their original context. I then photographed each one in many fragments that would enable me to recreate them on my computer from scratch. Everything got mixed up: horizontal became vertical, wall became ceiling, a door frame found itself leading to an unknown room etc. After the new space was born, I added shadows and lighting artificially, in order to convey a certain atmosphere. My repeated visits to the house allowed me to collect more and more information, hear stories and experience the haunted mood of the house.*



ILIT AZOULAY, PASSAGE, 2009

Lichter und Schatten, um eine gewisse Stimmung zu erzeugen. Bei meinen wiederholten Besuchen sammelte ich mehr und mehr Informationen. Ich hörte Geschichten und machte Erfahrungen, die sich im Gesamteindruck des Hauses niederschlugen.

Die Frauen in *At the appearance of things* sind der Fotografie *Weberinnen auf der Bauhaustreppe*, 1928, von T. Lux Feininger entnommen. Die Treppe auf dem Foto gleicht jener in *Staircase*. Beide entsprechen den Bauhaus-Idealen von Einfachheit und Funktionalität. Ich beschäftige mich in meiner Arbeit oft mit architektonischen Elementen. In diesem Fall fühlte ich mich – nicht zum ersten Mal – von Treppen angezogen.

Ein älteres Beispiel dieses Leitmotivs in meiner gegenwärtigen Arbeit erscheint in *Passage* (2009) aus der Serie *Transition*, die sich mit Räumen befasste, in denen wir uns nur vorübergehend aufhalten.

Ein wesentlicher Teil des Entstehungsprozesses findet außerhalb des Ateliers statt. Ich suche nach abbruchreifen Bauten im südlichen Teil von Tel Aviv. Wenn ich ein Objekt finde, besuche ich es mehrmals vor und nach dem Abriss. Eine der Fragen, die mich dabei beschäftigt, lautet: Warum wird dieses Gebäude zerstört? Ein Hauptgrund ist wahrscheinlich die in Israel so beliebte Billig- und Schnellbauweise. Bei meinem Gang durch die Räume kratze ich Farbe von den Wänden, um zu sehen, was darunter liegt. Ein paar Tage nach dem Abriss stöbere ich durch die Trümmer und sammle Überreste aus Stein, Metall, Kunststoff und Baumaterial. Im Atelier werden diese Funde gereinigt, mit Öl eingerieben und bemalt. Manchmal lasse ich eine bestimmte Form stärker hervortreten. Aus all diesen Stücken baue ich auf dem Tisch eine kleine Installation – ein Miniaturtheater mit Beleuchtung und Szenenbild, für das Auge der Kamera zu einer einheitlichen, zentralperspektivischen Komposition zusammengefasst. Ich gehe hier anders vor als in den oben beschriebenen Werken. Trotzdem ist das Ergebnis von demselben Wunsch erfüllt: mit künstlichen Mitteln einen Ort zu schaffen, der zählt.« (I.A., Email an die Verf., Juli 2012)

In the work At the appearance of things the source of the photograph of the women is The Weavers on the Bauhaus Steps by T. Lux Feininger from 1928. The staircase in this photograph mirrors the one in the work Staircase. Both share the Bauhaus ideology of simplicity and functionality. I find that my work revolves a lot around architectural elements and in this case I found myself drawn to staircases and not for the first time.

The work Passage (2009), was one of my earlier works in the current genre and a part of a series named Transition which deals with spaces in which we do not linger. Major parts of the working process took place outside of the studio. I search for buildings in the South of Tel-Aviv which are about to be demolished. I visit the buildings a few times before and after the demolishing. One of the questions I ask myself while I am in the building is why is it about to be demolished? It seems that one of the key reasons is connected to the Israeli attitude regarding instant, cheap and fast building. While I am walking in the building I peel off pieces of the wall, trying to discover layers of paint. A few days after the demolishing of the building I visit the site again to collect small pieces of stones, plastic, metals and pieces of the walls. In my studio I clean the objects, I oil them, paint them and sometime even emphasize a certain shape in them. With those objects I create a small installation on a table surface. This is just like a small theater with its own lighting and settings, organized for the camera eye in a single point of view and a single image. This process is very unlike the other works I discussed here but the result conveys the same yearning for creating a fabricated yet relevant place.» (I.A., email to the author, July 2012)

R.W.



ILIT AZOULAY, STAIRCASE, 2011

AMIT BERLOWITZ

* 1970 in Bridgeport, Connecticut, USA

lebt/lives in Tel Aviv, IL

Melancholie, Intimität, ein tastendes Artikulieren – eher mimisch und gestisch als sprachlich – von Stimmungen, Gefühlen und Ängsten; Langsamkeit; empfundene und vergehende Zeit fallen ineins; Euphorie und dunkle Ahnung stoßen gleichsam physisch aneinander und versetzen den geglückten Moment in eine labile Schwebel, die alles möglich erscheinen lässt – das umschreibt die Atmosphäre in den Fotografien und Videoarbeiten von Amit Berlowitz. Die Künstlerin inszeniert für ihre Videos und die begleitenden Fotoserien minimalistische szenische Konstellationen an nicht näher definierten Naturschauplätzen: eine asiatisch aussehende Frau schreibt mit einem Holzstab abstrakte Zeichen in die Luft (*Magic Stick*, 2007); eine junge Frau steht auf einer Landstraße, die irgendwo in der Welt sein könnte, beschreibt eine Schultafel mit sehr persönlichen kurzen Sätzen und hält diese in die Kamera (*What should we dream of?*, 2007); eine Frau, ein dunstiger Wintertag, sie hält eine weiße Fahne mit fünf schwarzen Kreuzen in die Luft (*Flag*, 2008); die Kamera hält auf einen etwas heruntergekommenen Swimmingpool, ein windzerzauster Garten drum herum, kein Mensch weit und breit (*Swimmingpool*, 2008).

Im Vergleich mit den eingangs beschriebenen Standbild-ähnlichen Situationen erzählen die jüngeren Videoarbeiten von Amit Berlowitz Miniatur-Geschichten, ohne Anfang und mit offenem Ende. Die zwei für die Daimler Kunst Sammlung erworbenen Videoarbeiten *Woods* und *Beach*, 2011, sind Teil der *Awakening* Serie, zu welcher als Drittes das Video *Girl* gehört, das hier durch eine dazugehörige Fotoarbeit repräsentiert ist. In *Woods* begleitet die Kamera zunächst ein junges Paar durch ein nächtliches Waldstück. Er geht voraus, sie bleibt gelegentlich stehen, schaut sich um und in die Ferne, wenige Worte werden gewechselt. Sie treffen auf einen jungen Mann an einem Lagerfeuer, bleiben dort wortlos stehen, der Freund des Mädchens schläft ein, der Fremde und das Mädchen erleben ein – ebenfalls fast wortloses – leidenschaftliches Liebesabenteuer. Schnitt: das Mädchen erwacht am nächsten Morgen, richtet sich auf, blickt auf die schlafenden jungen Männer.

In *Beach* treten im ersten Bild ein Junge und ein Mädchen von hinten an der Kamera vorbei ins Bild, steigen eine Düne hinauf, gehen an den Strand, um dort lange wortlos, auf einer Decke liegend, aufs Meer zu sehen. Schließlich stehen sie auf, er verbindet ihr die Augen, auch das wortlos, sie beginnen ausgelassen, so scheint es, Blindkuh zu spielen, wobei immer auch atmosphärische Momente von Aggression, Verlorenheit und Angst mitspielen. Eine Gruppe anderer junger Menschen kommt hinzu, schließlich nimmt das Mädchen die Augenbinde ab und geht hastig davon, ihren Freund zurücklassend.

Hide and Seek beginnt als harmloses Versteckspiel in einem offenen Waldstück, nimmt den Betrachter aber unaufhaltsam mit in den Sog einer als schicksalhaft erlebten Situation. Ein kleines Mädchen steht an einem Baum, die Augen geschlossen, und zählt bis zwanzig, wendet sich dann um und beginnt, gehend,

Melancholy, intimacy, a sensitive articulation of moods, feelings and anxieties that is more a question of facial expression and gesture than of language, slowness, subjective time and actual elapsing time becoming one, euphoria and a dark sense of foreboding colliding in what could be described as a physical way, turning the happy moment into an unstable, unresolved state in which everything appears to be possible—all of this aptly describes the atmosphere of the photographs and video projects of Amit Berlowitz. To create her videos and the accompanying photographic series, the artist arranges minimalist combinations of objects to create a scene in natural settings whose identity is unclear: an Asiatic-looking woman draws abstract figures in the air with a wooden stick (Magic Stick, 2007), a young woman stands on a country road that could exist anywhere in the world, describing a school blackboard in brief, very personal sentences as she holds it up towards the camera (What should we dream of?, 2007), on a misty winter's day a woman holds a white flag with five black crosses on it up in the air (Flag, 2008), or the camera lingers on a somewhat rundown-looking swimming pool; around it, a windswept garden, with no people to be seen (Swimmingpool, 2008).

In comparison with these situations shown as if in a still image or freeze frame, Amit Berlowitz' more recent video artworks tell miniature stories, with no beginning point and with an inconclusive ending. The two video art works that have been acquired for the Daimler Art Collection (Woods and Beach, 2011) are part of the Awakening series, which also contains a third video entitled Girl (represented here by a photographic artwork created in connection with it). Woods begins with the camera following a young couple through a piece of night-time woodland. The man walks ahead, and the woman sometimes pauses, looking around her and off into the distance. Few words pass between them. They meet a young man at a campfire, stopping without saying a word. The girl's male friend falls asleep, and a passionate amorous adventure transpires between the stranger and the girl also with barely any words being exchanged. Cut to the girl awaking the next morning; gets up and looks at the slumbering young men.

In the first image of Beach, a boy and a girl walk into the picture, passing the camera from behind. They ascend a dune and walk onto the beach in order to spend a long time lying on a blanket and looking at the sea, saying nothing. Finally, the two of them get up. He blindfolds her, still saying nothing. In an apparently relaxed way, they begin to play a game of blind man's buff which develops atmospheric overtones of aggression, a feeling of being lost and of fear. A further group of young people arrive, and finally the girl removes the blindfold and departs hastily, leaving her male friend behind.

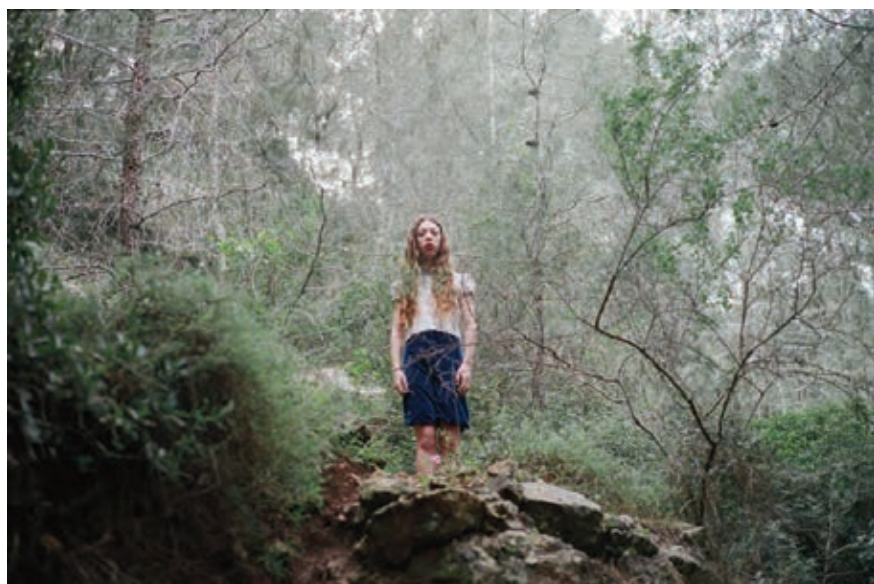
Hide and Seek begins with a harmless game in an open patch of woodland, inexorably drawing the viewer into a situation that feels as if it is fated. A small girl stands at a tree with her eyes closed and counts to twenty before turning round.



YASMIN, 2011



TENT, 2011



GIRL, 2011



WOODS, 2011

manchmal hüpfend oder mit kleinen Laufschritten über Äste und Steine kreuz und quer über die Lichtung hinweg ihre Mitspieler hinter den rundum stehenden Bäumen zu suchen. Aber sie findet niemanden. Die scheinbar harmlose, kindliche Szenerie kippt und wandelt sich in eine existenzielle Chiffre: die Fremdheit der Natur rundherum, die vergebliche Suche nach Kindern oder Menschen, die ihr Spiel mit ihr teilen könnten, wird zur Ahnung eines vor ihr liegenden Lebens, das geprägt ist von Einsamkeit und der nie endenden Suche nach Nähe, Vertrauen, Gemeinschaft.

»Anfang und Ende der Dinge werden dem Menschen immer ein Geheimnis bleiben. Er ist ebenso unfähig, das Nichts zu sehen, aus dem er stammt, wie die Unendlichkeit zu erkennen, die ihn verschlingen wird.« (Blaise Pascal, *Pensées* II, 72)

Die weiteren Fotografien referieren jeweils auf parallel entstandene Videoarbeiten. In dem Video *Yasmin* verfolgt die Kamera eine junge Frau durch die Wüste, sie geht hastig, immer schneller werdend durch die Abendsonne, schließlich bückt sie sich zu einem Gegenstand ähnlich einer Schachtel, nimmt sie auf, geht davon. Das Foto *Tent*, ein einsam in der Wüste stehendes kleines Zelt, erscheint als ein paralleles Seitenstück. In *Girl*, Teil der Trilogie *Awakening*, sehen wir im Video das junge Mädchen zunächst am oberen Rand eines abfallenden Waldstücks stehend – umherblickend, nicht ängstlich, aber mit gespannter Aufmerksamkeit die Geräusche des Waldes aufnehmend. Sie geht vorsichtig den Hang herab, kommt auf eine Waldstraße, die Kamera jetzt immer dicht vor ihr, folgt ihrem Weg, gelegentlich blickt das Mädchen sich um. Schnitt: die Kamera ist hinter dem Mädchen, fällt zurück und lässt sie gehen – in die ungewisse Zukunft eines jungen Lebens.

Nuit Banai hat anlässlich von Amit Berlowitz' (sie hat 1992–2005 in Tel Aviv und Paris studiert) Einzelausstellung 2009 in der Braverman Gallery eine treffende knappe Charakterisierung formuliert: »Alle Aspekte des Werks von Amit Berlowitz sind von ihren kinematischen Studien geprägt, sodass ihre Fotografien wie Standbilder aus einem umfangreichen Filmarchiv wirken.« Und Silvia Bombardini schreibt: »Die Kunst von Amit Berlowitz folgt den zwanglos strengen und leicht zerknitterten Linien einer natürlichen, aber fremden Landschaft. Sie taucht in die rauen, mondartigen Grautöne Israels, seinen duftenden Sand und seine unstillen Seelen. Die Videos vermitteln jenen außergewöhnlichen Bewusstseinszustand, den man in der Dämmerung oder in Träumen erleben kann, wenn die Natur sich für Bedeutungen öffnet, die man im Wachzustand besser vergisst. Der Betrachter meint, die Vision einer anderen Person zu verfolgen, deren schwer bestimmbar Erscheinen ihn verwundbar, neugierig und nervös macht. Obwohl keine Handlung stattfindet, treten Empfindungen an die Oberfläche, ebenso unvermeidlich und unwillkürlich wie im Traum: sanfte, poetische Einsamkeit, aufflackernde Spannung, instinktive Zärtlichkeit. Berlowitz' Figuren sind alterslose Spiegel von Gefühlen, die wir kannten und verschüttet haben. Durch ihr unschuldig Gehen, Fürchten, Suchen und Graben legen sie jene Schwächen frei, die uns zu wunderbaren Menschen machen.« (Silvia Bombardini, <http://dianepernet.typepad.com/diane/2011/11/ amit-berlowitz-m%C3%A9tonomies.html>)

Sometimes walking, sometimes hopping or passing with short running steps over the stones and fallen branches, she goes up and down the clearing, searching for her playmates behind the surrounding trees. She does not find anyone, however. The seemingly harmless, childlike scene shifts and transforms into an archetypal existential situation: the alienness of the nature that surrounds her, the unavailing search for children, for other human beings who could join her in her game becomes a foreshadowing of the life that lies before her, a life characterized by loneliness and an unending search for closeness, familiarity, community.

*“The end of things and their beginning are hopelessly hidden from (the human being) in an impenetrable secret; he is equally incapable of seeing the Nothing from which he was made, and the Infinite in which he is swallowed up.” (Blaise Pascal, *Pensées* II, 72)*

The further photographs all refer to video projects, to which they are companion works. In the video Yasmin, the camera follows a young woman through the desert. Seen in the light of the evening sun, she walks quickly, increasingly picking up speed; finally, she stoops to an object that looks like a box, picking it up and walking on. The photograph Tent, which shows a small tent standing in the desert in isolation, is a parallel piece. In Girl, which is part of the Awakening trilogy, we see the part of the video that begins with the young girl standing at the top of a piece of woody ground that drops away from her, and looking around her. She is not frightened, but is listening attentively to the sounds of the woodland. She cautiously descends the slope and comes to a road through the woods. With the camera still close in front of her, the girl continues on her way, occasionally looking around her. Cut to an image of the girl from a camera placed behind her, which falls back, letting her pass away into her young life, her uncertain future.

Nuit Banai once formulated an act brief characterization of the work of Amit Berlowitz on the occasion of her solo exhibition at Braverman Gallery in 2009 (she studied in Tel Aviv and Paris from 1992 to 2005): “Amit Berlowitz’s cinematic studies inform all aspects of her work so that her photographs appear like so many successive frames from an expansive film archive.” And Silvia Bombardini writes: “Amit Berlowitz’s art follows the casually stern and vaguely creased lines of a natural but foreigner landscape; it dips itself in Israel’s raw, moonlike greys, its sweet-scented sand and unquiet souls. Her video works graze that state of elective consciousness one may experience at dawn, or in certain dreams where nature is sentient with meanings we can’t help but forget while waking up. Watching them feels somehow like observing someone else’s vision, with their elusive reason keeping us vulnerable, curious and antsy. Whilst no narrative unfolds, emotions rise to the surface the inevitable, involuntary way they do in dreams, a gentle, poetic solitude, some awakened tension and unconscious tenderness. Her subjects are ageless mirrors of feelings we knew and buried: their innocent walking, fearing, chasing and digging unearthen those weaknesses that make of us wonderful human beings.” (Silvia Bombardini, 2011.)

R.W.



BEACH (FROM THE SERIES AWAKENING), 2011

[Daimler Art Collection](#)



WOODS, 2011



HIDE AND SEEK, 2011

ALLE/ALL: AMIT BERLOWITZ (VIDEO STILL)

MADELEINE BOSCHAN

* 1979 in Braunschweig, D

lebt / lives in Berlin, D

Die künstlerische Artikulation der Verschmelzung unterschiedlicher Welten, der Primitivismus als zitierender Rückgriff auf indigene Stammeskunst, die forcierte Ambiguität im Grenzbereich von Figur und Abstraktion – das sind zentrale Themen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Marcel Duchamps Readymades zu den Foto- und Objektmontagen im Umfeld von Dada und Surrealismus (letztere nicht selten mit animistisch-mythischer Aufladung), über Picassos plastische Assemblagen um 1930 bis zu Jean Tinguelys assoziativ aufgeladenen Maschinenwelten. Und weiter zu Bruce Nauman und dessen skulpturale Verkettungen von Menschenköpfen und Tierfragmenten aus Wachs, technischen Konstruktionen, Bewegung und Sound, zu Joseph Beuys, dessen Skulpturen und Aktionen seit Mitte der 1960er Jahre eine archaische Bild- und Symbolwelt aus Kult und Liturgie, Schamanentum und spirituellem Dingvokabular in die Kunst einbringen, schließlich aktueller zu Bill Woodrow, der vegetabile und figürliche Welten gleichsam zu ›Denkbildern‹ aneinander montiert. Metamorphosen von Mensch/Natur/Technik – Konstruktion von Figuren und Räumen für die Phantasie: das sind vielleicht die Stichworte, welche die locker herbei zitierten Künstler miteinander verbindet, welche aber zugleich einen Horizont abstecken für das Werk von Madeleine Boschan.

»Meine Arbeiten formieren sich aus disparaten Fundstücken. Gefundenes wird modifiziert, neu zusammengesetzt und durch farbliche Eingriffe in Beziehung zueinander gebracht. Die einzelnen Bauteile verlieren ihren alltäglichen Gebrauchswert, so dass etwa eine Jalousie nicht länger für schützende Intimität steht, sondern geradezu für deren Verlust. Womit ihre genaue Bestimmung potenziell bleibt und obskur. Zwar suggerieren die Plastiken mit ihrer maschinenhaften Erscheinung Zweckdienlichkeit, doch ist ihnen vielmehr eine Art entfunktionalisierter Entrückung eigen, wie sie etwa afrikanische Fetische oder desolate, ausgediente Apparaturen besitzen. Ausgangspunkte meiner Arbeit sind dabei die Verhaltensbiologie und die Beschäftigung mit den kulturellen Ausprägungen ritualisierter, gesellschaftlicher Ordnungen und deren Subsystemen sowie ihrem dystopischen Scheitern. Meine aktuellen Plastiken entstammen zwei symbiotischen Werkgruppen. Zusammen bilden sie ein rudelhaftes System, das die Frage nach der Entstehung von Orten sozialen Austauschs aufwirft. Die größeren, schwarzen ›Teknopoden‹ stehen aufrecht da und reichen in die menschliche Sphäre hinein. Abwartend, beobachtend oder in sich versunken spannen sie totemgleich den Raum zwischen sich auf, sie strahlen Bedrohung und Verlockung aus. Man kann nicht sicher sein, ob sie Kontakt mit dem Betrachter aufnehmen oder diesem auflauern und täuschende Köder auslegen. Die ›Teknopoden‹ werden begleitet von weißen ›Elektromanile‹, deren Name auf mittelalterliche Gießgefäße zurückführt. Als Speicherzellen sind sie selbst elektrifiziert, aber zugleich elektrifizieren sie als Verteiler oder Energiedistributoren die ›Teknopoden‹. Verschaltet spenden sie Strom, als würden sie den Raum mit Energie benetzen. Diesem Energiefluss entspringt ein Animismus, der

The artistic articulation of fusing different worlds further, Primitivism in the form of referential reworkings of indigenous tribal art and the deliberate fostering of the ambiguity that arises when the figural and the abstract meet are central topics of 20th century art. Examples include Marcel Duchamp's ready-mades, the photograph and object montages associated with Dada and Surrealism (the latter of which frequently have an animist, mythical charge), Picasso's plastic assemblages from circa 1930 and Jean Tinguely's multifariously associative machine worlds. We might also mention Bruce Nauman's sculptural combinations of wax human heads and animal fragments and technical constructions, and his movement and sound artworks, Joseph Beuys' sculptures and performances, which infused the art scene of the mid-1960s with an archaic and symbolic world of art and liturgy, shamanhood and spiritual object vocabulary—and, finally, Bill Woodrow, who effectively assembled vegetables and figures to create 'thought image' worlds. The metamorphosis of the human being, nature and technology, the construction of spaces and objects for the imagination—these could be taken as the key qualities that link the artists briefly alluded to here, but they are also reference points by which one can begin to understand Madeleine Boschan's work.

“My artworks are composed of disparate found objects. I modify and reconfigure what I find, and alter the color of the items to create a connection between them. This causes the individual components to lose the significance they have in everyday life—a window blind, for instance, no longer represents a protected, secure intimacy, but the precise opposite. The exact nature of the artwork, however, remains obscure, in potentia. The machine-like appearance of the sculptures suggests functionality, but their true nature comes from the kind of displacement into a defunctionalized sphere that is seen in items such as African fetishes or disused, abandoned equipment. My artwork starts with behavioral biology and with an engagement with cultural manifestations: ritualized social structures and subsystems, as well as utopian failures. My current sculptures arise from the symbiosis of two artwork groups: together, they form a system, a kind of swarm, which raises questions about the origins of the loci of social exchange. The larger sculptures, the black 'Teknopoden' or 'technopods', stand upright, extending into the human sphere. Waiting, watching or deeply introverted, they stand like totems with expanses of space spread out between them, radiating threat and attraction. One cannot be certain whether they are truly connecting with the viewer or are lying in wait whilst proffering a deceptive bait. The 'Teknopoden' are accompanied by white 'Elektromanile', a name that derives from medieval pouring vessels. These are storage cells that are themselves electrified, but at the same time are manifolds or energy distributors that electrify the 'Teknopoden'. Interconnected, they give out current as if to fill the space with a network of energy. The animism springing from this flow of energy appears to galvanize the ensemble. The basic thought behind this was that of the physical impossibility of a perpetuum mobile self-sustaining systems connected in sequence, in which

MADELEINE BOSCHAN, SCHWARZE WEISHEIT IV, 2011



das Ensemble zu beleben scheint. Grundgedanke hierfür war ein aus der physikalischen Unmöglichkeit des perpetuum mobiles in Reihe geschaltetes, sich selbst speisendes System, in dem die Plastiken undeutbare Rollen innerhalb eines unbekanntes Rituals einnehmen. In diesem illuminiert sich die Elektrizität mit Hilfe von inkorporierten Neonröhren selbst. Diese Selbstbeleuchtung schafft einen Distanzkreis. Jede Nähe ist ein Wagnis. Zugleich stellt das Licht bloß. Es macht das verkabelte Innere der Plastiken sichtbar. Mit meinen plastischen Konstellationen, die in aller Nacktheit ihr Verschaltetsein offenbaren, versuche ich, das Vernetzte, Simulierte und Zweifelhafte heutiger Gesellschaften erfahrbar zu machen.« (M.B., unpubl., 2012)

In *Schwarze Weisheit* stellt Boschan, ähnlich Duchamps Fahrrad-Rad auf einem weißen Hocker, eine montierte Konstellation weiß gesprühter Fundstücke auf einen lampenähnlichen Sockel. Auch der Titel ist ein Fundstück: *Schwarze Weisheit* ist der Name einer Zigarrenmarke, aber auch ein Buchtitel, unter welchem die Erfahrungen einer Europäerin in einem afrikanischen Dorf beschrieben werden. *Ius primae noctis* (mittelalterliche Prägung für das Recht des Gerichtsherren, bei Heirat seiner Leibeigenen die erste Nacht mit der Frau zu verbringen) gibt der Geschichte männlicher Herrschaft und damit verbundener sexueller Übergriffe mit einem aggressiv in den Raum ragenden, schwarz lackierten Gestänge mit zwei »Köpfen« aus aufgefächerten Jalousielamellen eine finstere Gestalt. Die Lamellen erinnern an die Metallzinken, mit welchen Picasso seinen skulpturalen Zwitterwesen Haare andeutete, an einen Hahnenkamm, an indianischen Federschmuck – Zeichen männlicher Dominanz, die Boschan aufgreift und in der Schwebe hält zwischen Bedrohung und lächerlicher Attitude.

the sculptures take on indecipherable roles in an obscure ritual. The combination of an electricity supply with incorporated neon lights makes the sculptures self-illuminating. This self-illumination creates a circle of personal space. Every approach is a risk. At the same time, the light reveals: it makes the cables in the interior of the sculptures visible. In my sculptural constellations, whose nakedness reveals their connected character, I try to allow viewers to experience the connected, simulated and dubious character of the societies that we live in today.” (M.B., unpubl., 2012)

In Schwarze Weisheit [Black Wisdom], Boschan places an assembled constellation of white-sprayed found objects atop what looks like the base of a lamp in rather the same way as Duchamp placed a bicycle wheel on a white stool. The title is also a found object: Schwarze Weisheit or “black wisdom” is the name of a brand of cigars, and also the title of a book which describes the experiences of a European woman in an African village. Ius primae noctis (the name derives from a medieval term for the right of the lord of the manor to spend the first night with the brides of his serfs) gives a dark form to the history of male dominance, seen in terms of sexual violation—it is a black varnished shaft that projects aggressively upward into the space, with two ‘heads’ formed from spread blind slats. The slats resemble the metal prongs used by Picasso to create the hair of his chimerical metal sculptures, or, alternatively, a rooster’s comb or an Indian feathered head-dress—symbols of male dominance adapted by Boschan to strike a balance between a threat and a ridiculous pose.

R.W.

MADELEINE BOSCHAN, IUS PRIMAE NOCTIS (TEKNOPOD), 2011



GÜNTHER FÖRG

* 1952 in Füssen, D

lebt /lives Areuse, CH und /and Freiburg, D

Die Anfänge des Werkes von Günther Förg sind verbunden mit der Negation von Räumen, gemalten wie realen. Am Beginn seiner Ausbildung an der Münchner Akademie stehen schwarze Bildgründe, über welche mit Schwämmen graue Strukturen gelegt sind. Seit Mitte der 1970er Jahre hat sich das Werk beständig erweitert: Malerei auf Kupfer, Leinwand und Holz, Papierarbeiten, Bleibilder, Bleiskulpturen und -reliefs. Ebenso kontinuierlich gewachsen ist daneben Günther Förgs fotografisches Œuvre, das sich seit den 1980er Jahren mit unerbittlicher Konsequenz und in tausenden von Fotografien den Zeugnissen der Architektur der Moderne widmet – zunächst in Italien, dann an europäischen Schauplätzen wie Berlin oder Wien; in den 1990er Jahren folgen umfangreiche Serien zu konstruktivistischen und Bauhaus-Architekturen unter anderem in Tel Aviv und Jerusalem, Moskau und Ankara. Aus der Vielzahl der Aufnahmen wählt der Künstler jeweils einen begrenzten Bestand aus, den er als gültiges ›Archiv‹ anlegt und in thematisch bezogenen Publikationen veröffentlicht. Die Größe der Abzüge variiert von kleinen Formaten, die als Auflagenwerke im Kunsthandel verfügbar sind, zu den – wie in unserem Fall des *Cumae*-Fotos – übergroßen Formaten, die nur als Unikate existieren. Günther Förgs fotografische Recherchen mit Kleinbildkamera und Zoom-Objektiv zeigen die architektonischen Dokumente des gesellschaftlichen und politischen Aufbruchs der 1920er/1930er Jahre nüchtern und als strukturelle Analyse sedimentierter Geschichte: Die utopischen Wohnkonzepte haben Jahrzehnte kleingeistiger Deformationen in Gestalt unsensibler Umbauten erdulden müssen, sie sind verwaht, missverstanden, in ihrem Stolz und in ihrer Schönheit zerstört.

Förgs erster großer fotografischer Zyklus widmete sich zwischen 1982 und 1992 den erhaltenen architektonischen Zeugnissen von Bauhaus und Faschismus in Italien: Von Como, Florenz und Mailand bis nach Rom, Neapel und Capri. Fasziniert zeigt sich Förg dabei immer wieder von freistehenden Treppen (die legendäre Treppenkonstruktion der Villa Malaparte auf Capri), offenen Atrien mit umlaufenden Galerien (Lingotto, Fiat, Turin) und der soghaften Tiefenperspektive aufsteigender Treppenhäuser (Città Universitaria Rom). Ein ungewöhnliches, geheimnisvolles Seitenstück von Förgs Italienserie ist die großformatige Schwarzweißfotografie *Cumae*, der als Vorlage ein historisches Foto des antiken Cumae diente. Cumae ist die bedeutsamste, früheste und nördlichste Siedlung der Griechen in Italien, zugleich war es auch Sitz einer Sibylle. Sibylle ist der antike Name für eine Frauengestalt, die in Ekstase weissagte, zumeist Unheil. Das Foto zeigt den Gang zur Grotte der Sibylle von Cumae, von der aus sie Aeneas in die Unterwelt führte. In Vergils Aeneis, Buch VI, 42-51, heißt es von Aeneas' Begegnung mit der cumaeischen Sibylle: »Ausgehöhlt ist Kumaes Fels zur riesigen Grotte; breit ziehn hundert Schächte hinab, der Mündungen hundert, hundertfältigen Lauts dröhnt auf der Spruch der Sibylle.«

Günther Förg's work starts with the negation of spaces, both painted and real. His training period at the Munich academy begins with black grounds overlaid with large structures applied by sponge. His oeuvre has expanded consistently since the 1970s: painting on copper, canvas and wood, works on paper, lead pictures, lead sculptures and reliefs. Günther Förg's photography has also built up at the same time. He has devoted himself to Modern architecture since the 1980s, remorselessly, consistently, producing thousands of photographs—in Italy first of all, then in European cities like Berlin and Vienna; in the 1990s came extensive series on Constructivist and Bauhaus architecture, in cities including Tel Aviv and Jerusalem, Moscow and Ankara. He always selects a limited number of his many photographs, storing them as a valid 'archive' and publishing them in appropriate contexts. The size of the prints varies from small formats, which are available as editions in the art trade, to very large formats, as in our Cumae photograph, which exist only as unique objects. Günther Förg's photographic research with a 35 mm camera and zoom lens shows the architectural documents of social and political upheaval in the 1920s and 30s austerely, as a structural analysis of sedimented history: the utopian housing concepts have had to suffer decades of small-minded distortion in the shape of insensitive conversions, they are neglected and misunderstood, and their beauty has been destroyed.

Förg's first great photographic cycle, taken between 1982 and 1992, was devoted to surviving architectural evidence of the Bauhaus and Fascism in Italy: from Como, Florence and Milan to Rome, Naples and Capri. Here Förg is constantly fascinated by free-standing stairs (the legendary staircase structure in the Villa Malaparte on Capri), open atriums with galleries running round them (Lingotto, Fiat, Turin) and the draw of the deep perspective in rising stairwells (Città Universitaria Rome). The large black-and-white photograph Cumae is an unusual, mysterious aside to Förg's Italian series; it is modelled on a historical photograph of ancient Cumae. Cumae is the most important, earliest and most northerly Greek settlement in Italy, and it was also the residence of a Sibyl. Sibyl is the ancient name for a female figure who prophesied in ecstasy, usually foretelling disaster. The photograph shows the passage to the grotto of the Cumaeen Sibyl, from which she led Aeneas into the underworld. In Virgil's Aeneid, Book VI, 42-51, we read of Aeneas's encounter with the Cumaeen Sibyl: "Cumae's rock is hollowed out into a gigantic grotto; a hundred broad shafts lead downwards, with a hundred mouths, the Sibyl's sayings resound with a hundred tones."

R.W.

GÜNTHER FÖRG, CUMAE III, 1986



SIGALIT LANDAU

* 1969 in Jerusalem, IL
 lebt / lives in Tel Aviv, IL

Die israelische Künstlerin Sigalit Landau verbrachte zahlreiche Jahre in Israel, den USA sowie Großbritannien und studierte an der Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem, wo sie 1994 ihr Studium abschloss. Drei Jahre später bespielte sie zum ersten Mal den israelischen Pavillon auf der Biennale in Venedig. Mit der Installation *One man's floor is another man's feelings* auf der Biennale 2011 stellte die Künstlerin Fragen nach Existenz und Überleben in ihrer Heimat. Zu ihren Arbeiten zählen Skulpturen und Videoarbeiten, die oft im Zusammenhang mit ihren ortsspezifischen Installationen stehen. Landau befasst sich mit Themen wie Fremdheit und Identität, Individuum und Gemeinschaft, Grenze und Migration. Mit ihrem vielschichtigen Werk berührt sie die Bereiche von Mythos, Geschichte, Politik, Körper und Topografie. Die Künstlerin erzählt Geschichten oder stellt Momente dar, lotet Grenzen aus oder überschreitet sie. Landaus häufig radikale und manchmal poetische Sprache wirkt sinnlich anziehend oder abstoßend, spielt mit leiser Sehnsucht oder tiefer Abscheu. Das Intime, das sie oftmals durch ihren eigenen nackten Körper in verschiedenen Situationen, sei es am Strand oder im Wasser schwimmend, zum Ausdruck bringt, bekommt durch Ort, Zeit und Thema der Arbeiten eine politische Bedeutung.

Wichtig in vielen Werken Landaus ist die Topografie: mit Bedeutungen aufgeladene Stätte und Orte, die real oder rein begrifflich existieren. Schauplatz der Videoarbeit *Mermaids [Erasing the Border of Azkelon]* [Meerjungfrauen [Die Grenze von Azkelon auslöschend]], 2011, ist der Strand zwischen Aza (Gaza) und der israelischen Stadt Ashkelon. »Azkelon« ist eine Wortschöpfung der beiden Städte, die sich zwar einen Strand teilen, aber durch eine Grenze getrennt sind. Der Ort »Azkelon« entstammt wie die Meerjungfrauen der Welt von Märchen und Imagination, was wir in dem Video sehen ist jedoch die reale Welt. Aus der Vogelperspektive und von einem fixen Standpunkt sieht der Betrachter drei Frauen aus dem Wasser an den Strand laufen und nach vorn in den Sand fallen. Die Arme und Beine strecken sie weit von sich, dehnen sich, leisten Widerstand und gehen dann auf allen Vieren zurück in das Meer. Ihre langsamen, präzisen und rückwärtsgewandten Bewegungen sowie das Krallen der Finger in den Sand erwecken den Eindruck als wollten sie sich an der Erde festhalten. Wie Wellen, deren Rauschen das Video akustisch rhythmisiert, können die Frauen der unsichtbaren Kraft nicht standhalten. Die Spuren, die sie in den Sand schreiben, bleiben nicht länger sichtbar als bis zur nächsten Welle, die sie auslöscht. Durch die Endlosschleife bewegen sie sich wie Sisyphos: Fast haben sie die Grenze überschritten und das Ziel erreicht, beginnt der Zyklus von neuem. Die reduzierte Chromatik von beigem Sand und hellem Inkarnat, nur gehöhnt vom Weiß der Gischt, unterstreicht den Fokus auf das Geschehen. Die Handlungen der Frauen, das Laufen und Kriechen, die Bewegung der Wellen und das Rauschen des Meeres bringen keine Veränderung: Dieselbe Situation wird Mal für Mal wiederholt. Das Verrinnen der Zeit manifestiert sich im zyklischen Rhythmus der Natur und kommt im repetitiven Erscheinen der Frauen und der Wellen zum Ausdruck.

The Israeli artist Sigalit Landau has spent a number of years in Israel, the USA and Britain, and has studied at the Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem, where she completed her studies in 1994. Three years later, her artwork appeared for the first time in the Israeli pavilion at the Venice Biennale. In her installation One man's floor is another man's feelings at the 2011 Biennale, the artist posed questions about existence and survival in her home country. Her art works include sculptures and video works, which often relate to her site-specific installations. Landau is concerned with themes such as alienation and identity, the individual and the community, boundaries and migration. Her many-layered work touches on the realms of myth, history, politics, the body and topography. The artist tells stories or presents certain moments, explores boundaries—or transgresses them. Landau's frequently radical and sometimes poetic language attracts or repels the senses, evoking vague yearning or deep revulsion. The location, topicality or theme of her artworks give a political dimension to the intimacy that she frequently expresses by placing her own naked body in various situations—on a beach, for instance, or swimming in the water.

Topography is a major factor in many of Landau's artworks: highly significant locations and sites—both real locations and locations whose existence is purely conceptual. Mermaids [Erasing the Border of Azkelon], 2011, takes place on the beach between Aza (Gaza) and the Israeli city of Askelon. 'Azkelon' is a composite word used to describe the two cities, which share the same beach, but are separated by the border. As a place, 'Azkelon', like the mermaids, belongs to the world of fairytale and the imagination; what we see in the video, however, is the real world. The viewer sees three women (shown from above and from a fixed camera angle) running out of the water and falling forwards on to the sand. With their arms and legs spread wide, they reach out, resisting, before returning on all fours to the sea. Their slow, precise, backward movements and the way their fingers dig into the sand create the impression that they want to retain their hold on the land. Like the crashing waves that give the video an acoustic rhythm, the women cannot resist the invisible force that pulls them back into the sea. The traces that they leave written into the sand only remain visible until the next wave erases them. The video is on a loop, making their movements like those of Sisyphus: no sooner have they crossed the boundary and reached their goal than the cycle begins anew. The limited color palette of beige sand and pale flesh—an impression which the white sea foam only serves to heighten—keeps the focus on what we see happening. The actions of the women, their running and crawling, the movement of the waves and the crashing of the sea effect no change: the same situation is repeated time after time. The passage of time is manifested in the cyclical rhythm of nature and is expressed by the repeated appearance of the women and the waves.

N.B.



SIGALIT LANDAU, MERMAIDS [ERASING THE BORDER OF AZKELON], 2011

ROBERT LONGO

* 1953 in New York, New York, USA

lebt / lives in New York, New York, USA

In einem umfassenden Interview thematisierte der amerikanische Künstler Richard Prince Robert Longos zeichnerisches Arbeitskonzept. Ihn interessierte Longos form-inhaltliche Motivation für das »Schwarz-Weiß« (»What is basically a black-and-white thing?«). Longo exemplifizierte seine frühen Erfahrungen mit massenmedialen Strukturen und Bildern, ausgehend von der Faszination, die der Schwarz-Weiß-Fernseher und die »Magie« der Schwarz-Weiß-Filme schon früh in ihm auslösten. Longos Bilder beinhalten ein komplexes Erinnerungspotenzial, das sein gesamtes Werk, insbesondere seine zeichnerischen Zyklen, strukturieren sollte: bildliche Aneignung und Adaption reproduzierter Materialien aus dokumentarisch-journalistischer oder filmisch-inszenierter Provenienz. Longos Werk problematisiert normierte, »schwarz-weiß« apostrophierte Denkweisen und deren vereinfachte, angepasste, simplifizierte Muster, die Welt verstehen und konsumieren zu wollen. Das zeichnerisch verfeinerte Schwarz-Weiß der Bilder sublimiert die Hintergründigkeit persönlicher, gemeinschaftlicher, universeller Rätselhaftigkeit. »I love the line that comes from the hand, it's real power.« Präzise Linienführung, hell-dunkle Schraffuren, differenzierte Modellierungen, reliefartige, plastisch-räumlich nuancierte Massierungen des zeichnerischen Materials erspüren und berühren Tiefen und Vertiefungen, die unausgesprochenen Wirkungsebenen fotografisch-reproduktiven Materials. »I touch everything.« Zeichnen bedeutet für Longo, »Visionen zu materialisieren.« »It is the picture, the image that it creates.« Die Ambivalenz von Trivialität und Bedeutung hat zur Konsequenz, Dinge zu zeichnen, die zu zeichnen ungewöhnlich und spektakulär sind, da sie »gewöhnlich« nur in der Exklusivität massenmedialer Bildsprache vermittelt werden. Die Zeichnung – eine kommunikative, weiterwirkende Berührung von allem – berührt Menschen und ein weiteres Terrain von Erfahrungen. Dieses vermag wiederum kreative Rezeption zu kreieren. Das Zeichnen bedeutet für Longo Vergewisserung, Empfindung, Denken und Handeln in der Welt, es initiiert einen ununterbrochenen, visionären Prozess des Arbeitens an der eigenen Identität. In Longos Lebensrhythmus bedeutet das: »I always draw. I've always drawn.«

»Meine Zeichnungen sind wie Skulpturen.« Zeichnerische Plastizität »berührt« die kompakten, räumlich-dimensionierten, architektonischen Formen der Gehäuse der *Cars*, die Robert Longo im Auftrag der Daimler Kunst Sammlung von 1995 bis 1998 – motivisch und gestaltungstechnisch differenziert – realisierte. Longos konzeptionelle Arbeitsmethode: »Graphit mit Fingern verwischen«, es geradezu physikalisch bewegen, wie mit »Tonerde« arbeiten, um damit das Schwarz-Weiß im weiten Raum des Bildes skulptural zu verdichten. Jene Struktur des Zeichnens vermag das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, Vorder- und Hintergrund (Vorder- und Hintergründigkeit) des Darstellungsobjektes auszutarieren, sie gewährt ungewöhnlich modifizierte Blickwinkel, geheimnisvolle Einblicke und Einsichten in die innersten Zonen des Objektes. Longos bildliche Bestandsaufnahme der *Cars* seziert sowohl die Größendimensionen der Gesamtform als auch kleinteilige sichtbare Funktionen und Accessoires. Seine

The American artist Richard Prince has examined Robert Longo's ideas on drawing in a wide-ranging interview. He was interested in why Longo chose to use black and white, in terms of both form and content ("Was it basically a black-and-white thing?"). Longo gave examples of his early experiences with mass-media structures and images, starting with the early fascination that black-and-white television and the "magic" of black-and-white films had triggered in him. Longo's images contain a complex memory potential that he chose to underpin the structure of all his work, especially his drawing cycles: pictorial acquisition and adaptation of materials reproduced from documentary and journalistic or cinematic and staged sources. Longo's work identified standardized ways of thinking that are called "black and white," and their simplified, conformist patterns intended for understanding and consuming the world. The refined black-and-white draftsmanship in these pictures sublimates the cryptic qualities of personal, communal and universal mystery. "I love the line that comes from the hand, it's real power." Precise handling of line, light and dark hatching, differentiated modeling and relief-like, three-dimensionally and sculpturally nuanced massing of the drawn material seek out and make contact with depths and hollows, the unspoken levels of effectiveness of photographic reproductive material. "I touch everything." For Longo, drawing means "materializing visions." "It is the picture, the image that it creates." The consequence of the ambivalence of triviality and meaning results in his choosing things that are unusual and spectacular to draw, as they are "usually" only conveyed in the exclusivity of mass media pictorial language. The drawing—touching everything with a further communicative effect—touches people in its turn, and opens up a further terrain of experiences. And this can make people creatively receptive in its turn. For Longo, drawing means certainty, sensitivity, thinking and acting in the world; it initiates an uninterrupted, visionary process of working on one's own identity. Within the rhythm of Longo's life, this means: "I always draw. I've always drawn."

"My drawings are like sculptures." A quality of sculptural draftsmanship "touches" the compact, sculpturally dimensioned, architectural forms of the shells of the Cars that Robert Longo realized as a commission for the Daimler Art Collection from 1995 to 1998—with variations in terms of motif and design technique. Longo's conceptual working method: "smudging graphite with fingers," really moving it physically, working as if with "clay," so that the black and white can be condensed sculpturally in the extensive space of the image. That drawing structure is capable of balancing the relationship between surface and depth, fore- and background (superficiality and cryptic qualities) in the object that is to be represented; it provides points of view that are modified unusually, mysterious views of and insights into the innermost zones of the object. Longo's pictorial stock-taking in the Cars analyzes both the dimensions of the overall form and also the intricate visible functions and accessories.

His ambivalent diagnosis strikes a balance between fascination and reflection. The perspectives he takes on the subject (full on, profile, top view, interior view)



ROBERT LONGO, UNTITLED (BLACK CAR), 1996

ambivalente Diagnostik balanciert zwischen Faszination und Reflexion. Die motivischen Perspektiven (Frontalität, Profil, Aufsicht, Innenansicht) sind übertragbare Kriterien für Charakteristik und Interpretation seitens des Künstlers. Die Zeichnung strukturiert das Objekt, die Konturen umziehen die Gesamtform und das Innenleben mit scharfen Grenzen – auch dann, wenn die Übergänge zum Bildraum fließend gezeichnet sind. Das Auto erscheint wie ausgegrenzt aus seinem umweltspezifischen Kontext. Schönheit und Design, Glanz und Image sind mit dem perfektionistischen Realismus der Zeichnung zu einer anonymen Vision steril gewordener, verblasster Scheinwelt minimalisiert; ein »Hyperrealismus«, ein »Surrealismus«, ein »Science-Fiction« der Leblosigkeit und Leere.

Auf der Basis von fotografischen Vorlagen – geeignet für weithin bekannte, messerscharfe Übertragungen des Mercedes-Typs in Prospekten und Fernsehwerbespots – beginnt die Zeichnung ihr analytisches »Spiel« mit dem Ungewissen, mit den verborgenen, magischen, diabolischen Kräften des Autos, die sich in seiner Oberfläche, seinem Umriss sowie seiner Maschinerie, dem Motor und Organismus, die sich in und unter der »Haut« der Karosserie verbergen. Diese puristisch sezierte Brillanz – eine visionäre Ikone, ein romantisiertes Denkmal, ein monumentalisierter Mythos, gepaart mit der »heilen« und kristallinen Aura zeitloser Unzerstörbarkeit – wirkt im zeichnerischen Duktus vorgespiegelter illustrativer Präzision quasi wie »scheintot«. Der funktional ausgesteuerte professionelle Perfektionismus, der das Objekt Auto kreiert, begegnet dem Professionalismus, mit dem der Künstler jene Konkurrenz gegenüber der Maschinenkultur und Bewusstseinsindustrie perfektionistisch pariert.

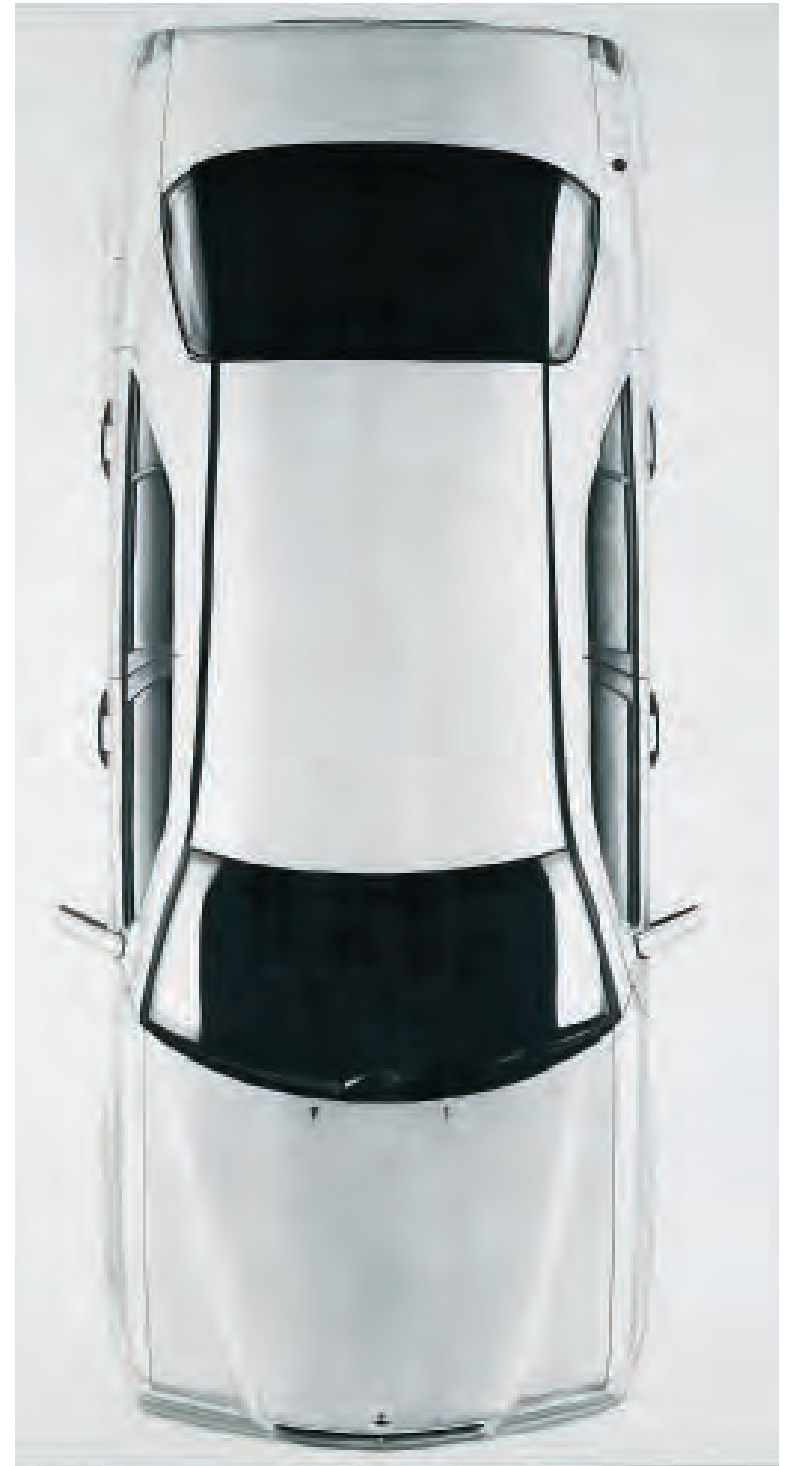
Die großen – nach oben ausgesteuerten – Hochformate der *Cars*-Serie vermitteln Frontalität, Direktheit, sie fordern einen körperlichen Kontakt mit dem Bild: Das Bild rückt nahe, das Motiv entrückt. Papier ist Raum, zeichnerische »Reproduzierbarkeit« wird überstrapaziert. Ungewöhnliche Aufsicht forciert die Ambivalenz von Nähe, Distanz und Entrücktheit. Longo reizt die extremen Möglichkeiten des Grafit-Materials für seine Zeichnungen – eine Reminiszenz an altmeisterliche Grisaille-Malerei – in den verschiedenen Werkfassungen aus. Die schwarze Karosserie – *Untitled (Black Car)*, 1996 – erscheint wie von innen erleuchtet, ein gleißender Lichtraum wird zusammengehalten von der »Architektur« des Außenraums. Die stark schattiert modellierte Fassung – *C Class, C 180/W 202*, 1998 – charakterisiert das Ineinanderwirken diffus erscheinender Strukturen eines scharf und weich und in Zwischentönen linierten Designs: Klarheit von Licht und Schatten und Grauzonen der Formen, Spannungsebenen zwischen oberflächlicher Leichtigkeit und materieller Schwere, Uneindeutigkeit innerhalb der Ebenen von Innen und Außen; unpräzise Einblicke in das lichtarme Innere. Statik, die feste Architektur des dinglichen »Körpers«, die faktische Präsenz des Autos entrückt in einen fiktiven, immateriellen, visionären »Traum«.

Anmerkung: Die Zitate von Robert Longo sowie die von ihm zitierten Begriffe entstammen der Publikation *Robert Longo, Men in the Cities*. 1979–1982, New York 1986.

are transferable criteria for characterization and interpretation from the artist's point of view. The drawing structures the object, the outlines impose sharply defined borders on the overall form and the inner life—even when the transitions to the picture space are drawn to be fluid. The car seems to have been separated from its environment-specific context. Beauty and design, brilliance and image are minimized by the perfectionistic realism of the drawing to present an anonymous vision of a faded, unreal world that has become sterile; a “hyper-realism,” a “surrealism,” a “science fiction” of lifelessness and emptiness. Longo’s work is based on photographs—intended for generally available, absolutely sharp images of the Mercedes brand in brochures and television commercials. This is where the drawing begins its analytical “game” with uncertainty, with the concealed, magical, diabolical powers of the car that are hidden in its surface, its outline and its machinery, in the engine and the organisms that are concealed in and under the “skin” of the bodywork. This puristically dissected brilliant—a visionary icon, a romanticized monument, a monumentalized myth, coupled with the “whole” and crystalline aura of timeless indestructibility—gives the impression of being “apparently dead” within this draftsman’s line of illustrative precision that we have been made to believe in. The functionally modified professional perfectionism that creates the car as an object meets the professionalism with which the artist carries that sense of competition with machine culture and the awareness industry. The large-top-directed-portrait formats of the Cars convey an idea of full-on confrontation and directness; they demand physical contact with the image: the image moves in close, the image carries us far away. Paper is space, the draftsman’s “reproducibility” is overtaxed. The unusual top view intensifies the ambiguities of proximity, distance and apartness. Longo pushes the extreme possibilities of graphite material as far as he can for his drawing (a reminiscence of Old Master grisaille painting) in the various versions of his works. The black bodywork—Untitled (Black Car), 1996—seems to be illuminated from within, a blazingly brightly lit space is held together by the “architecture” of the external space. The strongly shaded, modeled version—C-Class, C 180/W202, 1998—is characterized by the interaction of apparently diffuse structures within a design that is lined sharply and softly and in intermediate tones: clarity of light and shade and gray zones within the forms, levels of tension between superficial lightness and material weight, ambiguity between the planes of inside and outside; imprecise insights into the poorly lit interior. Statics, the solid architecture of the real “body,” the factual presence of the car slips away into a fictitious, immaterial, visionary “dream.”

Note: The quotations from Robert Longo and the concepts cited by him stem from the publication Robert Longo: Men in the Cities, 1979–1982 (New York, 1986).

T.O.



ROBERT LONGO, C CLASS, C 180/W202, 1998

ROBERT MAPPLETHORPE

1946 New York, New York, USA – 1989 New York, New York, USA

Die Fotokunst von Robert Mapplethorpe zeichnet sich durch einen singulären visuellen Stil aus: kontraststarke Schwarz-Weiß-Fotografien, scharf gezeichnete Konturen und perfekte Flächen. Seinen Ruf erlangte er durch provokante Motive wie Szenen aus der S&M-Szene, männliche Akte sowie Porträts namhafter Künstler und Prominenter.

Mapplethorpe reduzierte das Farbspektrum, das die für ihn typischen minimalistischen Kompositionen und theatralischen Posen moduliert, zunächst durch streng kontrolliertes Tageslicht, später durch künstliches Licht im Studio. Prinzipiell könnte man sagen, sein Œuvre befasse sich in erster Linie mit der menschlichen Form und anderen Motiven, die oft wie metaphorischer Ersatz anmuten.

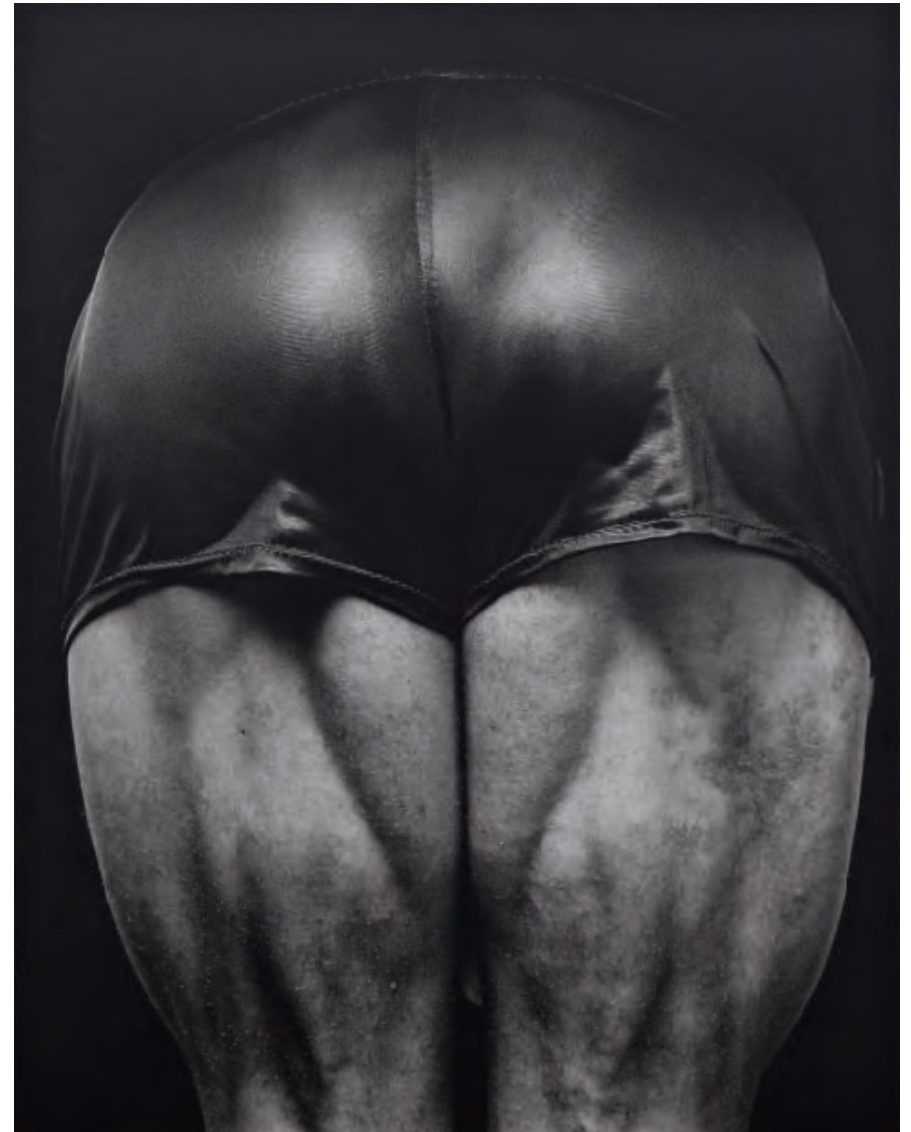
Milton Moore, 1981, zeigt das Hinterteil des vornübergebeugten Modells in Nahaufnahme. Moore war eine Zeit lang Mapplethorpes Liebhaber. Es entstanden zahlreiche Fotografien von Moore, die sich auf den muskulösen Körperbau konzentrieren. Die durch die Pose stark hervortretende Muskulatur lässt die Figur fast abstrakt oder pflanzenartig erscheinen.

The work of Robert Mapplethorpe is characterized by a unique visual style: high contrast, black-and-white images with sharp definition and immaculate surfaces.

He gained notoriety for his provocative subject matter such as the S&M scene, the nude male form, and his portraits of noteworthy artists and celebrities.

First with natural light exposure, rigorously controlled, and later with artificial studio lighting, Mapplethorpe reduces the color spectrum that reverberates in the minimalist composition and theatrical staging that pervade his work. One can argue that this oeuvre is essentially focused on the human form, including other subjects that often appear as metaphorical substitutes.

Milton Moore, 1981, represents a close up of the bended rear end of Mapplethorpe's one time lover. Robert Mapplethorpe produced several photographs of Moore that focused on aspects of his muscular physique. In this work, the bizarreness of the pose and exaggerated musculature cause the figure to appear almost abstract or vegetal.



ROBERT MAPPLETHORPE, MILTON MOORE, 1981/2012

In *Leg*, 1983, hebt sich ein angespannter Oberschenkel, der in Netzstrümpfe gehüllt ist, plastisch vom dunklen Hintergrund ab. Die Stilisierung der Komposition betont das Spiel mit den Geschlechtern: weibliches Accessoire, männliche Körperkraft.

Tunnel, 1983, blickt in einen Gang aus Vulkangestein. Durch ihn erreicht man in der antiken griechisch-römischen Stadt Cumae in Süditalien die Grotte der Sibylle, die von Dante und Michelangelo beschrieben und dargestellt wurde. Dieser Eingang zur Unterwelt mag Mapplethorpe an den Weg erinnert haben, den sein eigenes Leben nahm. Das Bild entstand während eines Aufenthalts in Neapel zur Vorbereitung einer Ausstellung bei Lucio Amelio. Komponiert wie die Nahaufnahme eines menschlichen Modells, gleicht der Tunnel einer Körperöffnung.

Im heutigen Zeitalter der Informationsflut fällt auf, wie zart und weich das Werk eines der umstrittensten Künstler des vergangenen Jahrhunderts eigentlich ist. Der klassizistische Impuls und die Idealisierung der Physis offenbart in seinen Bildern einen Humanismus, der den menschlichen Körper unabhängig von Geschlecht oder Rasse zu plastischer Perfektion bringen will.

Unbestritten ist, dass Mapplethorpe die Fotografie auf das Niveau der Malerei und Bildhauerei gehoben hat. Vor ihm genoss das Medium zwar eine gewisse Anerkennung, spielte aber in der von Kunsthistorikern und Museumsabteilungen definierten Hierarchie der Disziplinen stets eine untergeordnete Rolle – mehr Dokument als eigenständiges Kunstwerk. Durch seine Weigerung, Abzüge selbst herzustellen, seine ständigen lehrhaften Verweise auf die Antike und seine Forderung, Richard Marshall, der kein Fotografie-Kurator war, zum Organisator seiner Retrospektive im New Yorker Whitney Museum (1988) zu bestellen, trug Robert Mapplethorpe strategisch zur Befreiung der Fotografie bei, die in der zeitgenössischen Kunstszene der späten 1980er Jahre voll im Gang war, getragen von Künstlern wie Cindy Sherman und den Schülern von Bernd und Hilla Becher.

In Leg, 1983, the section of a tense muscular leg wrapped with fishnet stocking glows out from a dark background. The stylization of the image emphasizes gender play through the association of feminine accessory and physical force.

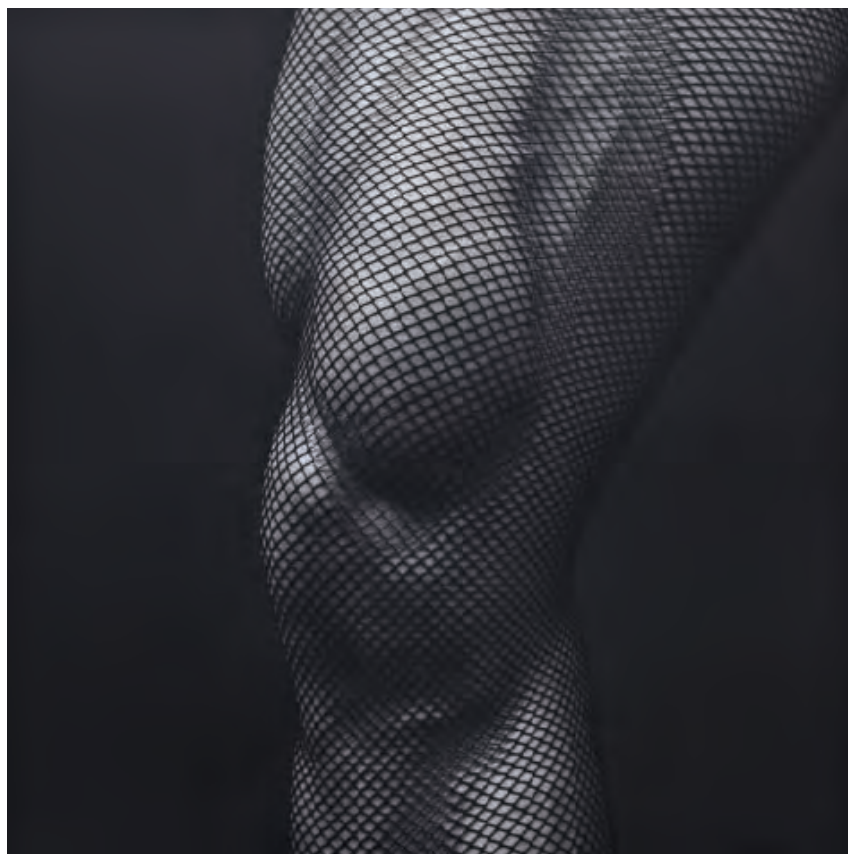
Tunnel, 1983, is the corridor carved in volcanic stone of Cumae, an ancient Greco-Roman site located in the south of Italy, renowned as the dwelling of an implacable oracle portrayed by Dante and Michelangelo. Ascribed as an "entrance to the underworld", a mythological detail that echoes the somber path walked by the artist, Mapplethorpe took the picture during his sojourn in Naples to prepare an exhibition with Lucio Amelio. In the framework of a body close up, the rudimentary architecture appears like an organic orifice.

It is worth noting that in the age of unlimited accessibility to information, the work of one of the most controversial artists of the last century appears today almost soft and tender.

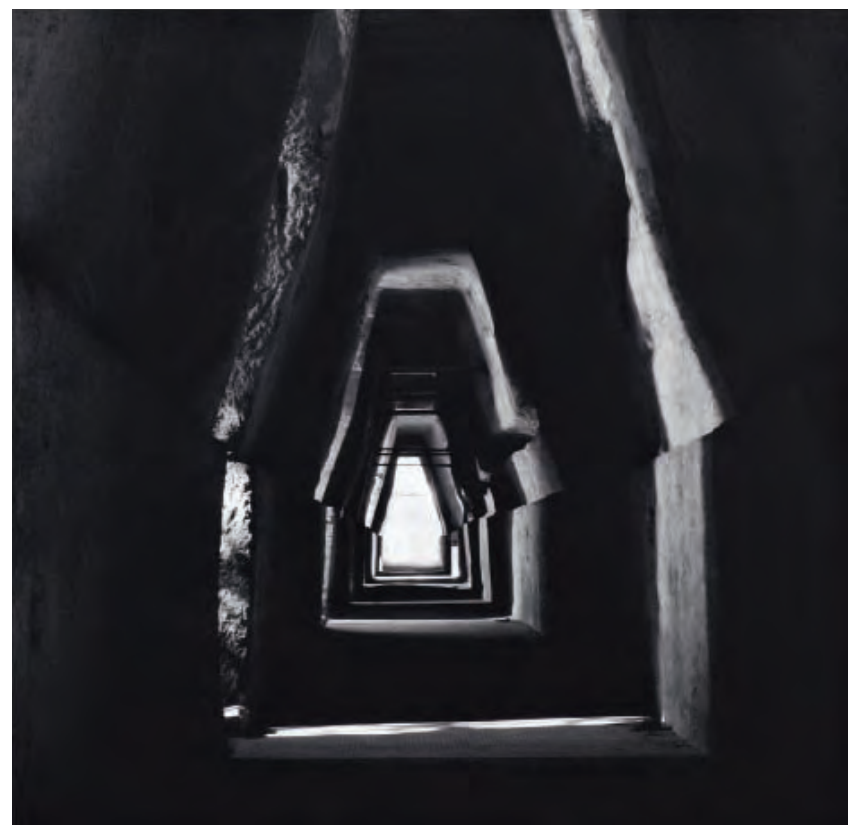
The classicizing sensibility and idealization of the body in his work attests to a type of Humanism, which regardless of the ambiguity of the gender or racial discourse exalts the human body to sculptural perfection.

Arguably, Robert Mapplethorpe elevated the photographic medium to the level of sculpture and painting. Before him, photography while appreciated, was nevertheless considered as a lower technique in the art historical hierarchy and museum departments, more as a document than an intrinsic artwork. In refusing to print himself, with recurrent highbrow references to the Antique, and requesting Richard Marshall, not a photography curator, to organize his retrospective at the Whitney Museum in 1988, Mapplethorpe strategically liberated a medium that soon gained prominence in the contemporary art field at the end of the 1980s, with artists such as Cindy Sherman or Bernd and Hilla Becher' students generation.

X.L.



LEG, 1983



TUNNEL, 1983/2012

ELHAM ROKNI

* 1980 im Iran, IR

lebt /lives in Tel Aviv, IL

Die Künstlerin Elham Rokni, 1980 im Iran geboren, immigrierte im Alter von neun Jahren mit ihrer Familie nach Israel. Infolge der politischen Situation ist es der Künstlerin nahezu unmöglich, ihr Geburtsland und die Orte ihrer Kindheit zu besuchen. Viele ihrer Werke sind Ausdruck der Beschäftigung mit ihrer iranischen Herkunft und ihres Interesses an der iranischen Kultur und Bildtradition. Sie spiegeln zugleich die Auseinandersetzung mit Gefühlen von Assimilation und Zugehörigkeit einerseits, der Erfahrung von Differenz und Entfremdung andererseits. Ihre Videos, Animationen und Zeichnungen reflektieren den Versuch einer kulturellen Identitätsfindung zwischen zwei Heimatländern. Anders als die durchaus existenzielle Fragestellung nahelegt setzt Elham Rokni eine undramatische, lakonische, teils abstrakte Bildsprache ein, die nur untergründig ihre eigene Emotionalität erfahrbar macht bzw. die Emotionen der Betrachter anspricht. Elham Roknis künstlerische Produktion ist vielfältig. Die Videoinstallationen zeichnen den Weg von inszenierenden über dokumentarische hin zu abstrakten Darstellungsformen. Die Zeichnungen zeigen klischeehafte orientalische Landschaften, Portraits, Architekturen und abstrakte Muster.

Heute lebt und arbeitet die Künstlerin in Tel Aviv. Dort und in Jerusalem studierte sie an der Bezalel Academy of Art and Design Bildende Künste und erhielt 2010 den Master of Arts. Die künstlerischen Bearbeitungen ihrer individuellen Erfahrungen als Einwanderin waren 2007 erstmals innerhalb der Gruppenausstellung »Displacements ~ Immigration at a young age« im MoBY – Museums of Bat Yam zu sehen. In Deutschland war sie erstmalig 2008 im Rahmen des Internationalen KurzFilmFestivals in Hamburg mit dem Film *Syrinx* präsent. Der Film zeigt in einer Art Mini-Drama zwei stillebenhafte Tableaus: eine junge Frau im weißen Unterkleid rasiert sechs orientalisch aussehenden Männern den Kopf und gruppiert sie in anbetender Haltung um ihren thronartigen Stuhl, im zweiten Bild bekleidet sie die jungen Männer mit gesichtslosen Businesshemden und platziert sie um eine festlich gedeckte Tafel: die Frau inszeniert, was sonst männlicher Dominanz über Frauen zugeschrieben wird, den übergangslosen Transfer der jungen Männer aus orientalischen Mythen und Märchen heraus mitten hinein in die globale Ökonomie. 2011 erhielt Rokni den Igal Ahouvi Promising Art Award, begleitet von einer Ausstellung. 2012 nimmt Rokni teil an der Ausstellung »Behind Landscape. Hinter der Landschaft« im Augsburger Zentrum für Gegenwartskunst. Parallel zeigt sie in Israel ihre erste Einzelausstellung im Janco Dada Museum im Ein Hod Artists' Village in der Nähe Tel Avivs. Zu Beginn des Jahres widmete das Center for Contemporary Art in Tel Aviv unter dem Titel »Search Engine« Künstlern eine Ausstellung, die ihre Anregungen und Impulse im Internet finden. Innerhalb dieser war Rokni mit der Serie *Spaces* vertreten.

In dieser mehrteiligen Zeichnungsserie nimmt Rokni Bezug auf ihre iranischen Wurzeln: »Das Internet erlaubt es der Künstlerin, die Distanz zu jener Region ihrer Kindheit virtuell zu überbrücken. Sie begann mit der *Abbas*-Serie 2008,

The artist Elham Rokni, born in Iran in 1980, was nine years old when her family emigrated to Israel. The political situation makes it virtually impossible for the artist to visit the land of her birth and the places she knew as a child. Many of her artworks are the product of her engagement with her Iranian heritage and of her interest in Iranian culture and visual art traditions. They comprise her investigations of the sense of assimilation and belonging and of the experience of being different and of alienation. Her videos, animations and drawings reflect the quest for cultural identity of a woman with two homelands. Despite being concerned with such profound existential issues, Elham Rokni's artworks deploy an undramatic, laconic and sometimes abstract pictorial vocabulary, in which hints of her own emotions or appeals to the emotions of the viewer remain subliminal. Elham Rokni's artistic output is highly diverse. Her video installations progress from choreographed imitation to documentary to abstract forms of representation. The drawings show examples of clichéd oriental landscapes, portraits, architecture and abstract patterns.

*Today, the artist lives and works in Tel Aviv. She previously studied Fine Arts in Tel Aviv and at the Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem and graduated as Master of Arts in 2010. Her artistic renderings of her own individual experiences as an immigrant were exhibited for the first time in 2007, in the group exhibition 'Displacements ~ Immigration at a young age' at MoBY–Museum of Bat Yam. Her artwork was exhibited in Germany for the first time in 2008, when her film *Syrinx* was shown at the Internationales KurzFilmFestival in Hamburg. The film shows two still life tableaux in a kind of mini-drama: a young woman in a white shift is shown shaving the heads of six men of an oriental appearance and grouping them in worshipping attitudes around her chair, which resembles a throne. In the second image, she dresses the young men in uniform business shirts and seats them around a table laid for a celebration: this woman is acting out a scenario usually associated with male domination of women, with the transfer, with no intermediate stages, of the young men out of oriental myths and fairy tales into the midst of the global economy. In 2011, Rokni received the Igal Ahouvi Promising Art Award, accompanied by an exhibition. In 2012, she took part in the exhibition "Behind Landscape. Hinter der Landschaft" at the Augsburger Zentrum für Gegenwartskunst. At the same time, she gave her first solo exhibition in Israel at the Janco Dada Museum in Ein Hod Artists' Village in the vicinity of Tel Aviv. Early in the year, the Center for Contemporary Art in Tel Aviv held an exhibition entitled "Search Engine", dedicated to artists who find inspiration and source material on the Internet. Rokni was represented in this exhibition by her *Spaces* series.*

*In this multiple series of drawings, Rokni connects with her Iranian roots: "In this context, the Internet allows her to bridge the distance and to virtually revisit the regions of her childhood, which are no longer accessible to her. She started working on the *Abbas* series in 2008, as a tribute to film director Abbas Kiarostami,*

ALLE/ALL: ELHAM ROKNI



GOLD SPACE #2, 2010

BLUE SPACE, 2010



FIREWORKS RAMADAN, 2012



eine Referenz an den Filmautor Abbas Kiarostami, der im cineastischen Medium die Grenzen zwischen Wahrheit und Fiktion befragt. Rokni begann damit, über Google Bilder von Kiarostami zu suchen und reduzierte in einem nächsten Schritt ihre Suche auf den Namen *Abbas*. Sie verband die gesuchten Fotos frei mit Porträts und Bildern aus anderen Kontexten, druckte das Material aus, bearbeitete es mit Farbstiften, ohne dabei den Vorlagen übermäßig treu zu bleiben. Wie die Künstlerin selbst äußert, folgte die Entscheidung, ob eine bestimmte Person Aufnahme fand in die *Abbas*-Serie rassistischen Urteilen – manchmal entschied das äußere Erscheinungsbild, dann wieder ob ich die Person mochte oder nicht. (E.R.) Anders ausgedrückt folgte die Künstlerin dem Stereotyp des muslimischen Mannes, internalisierte dieses durch ihre Wahl, um es dabei zugleich zu betonen und zu unterminieren. Die Serie der gezeichneten Moschee-Interieurs folgte auf die *Abbas*-Serie, als Rokni im Laufe ihrer Internetrecherchen auf Bilder iranischer Ornamentik stieß. Sie begann mit Filzstiften und Stickern zu arbeiten, es entstanden leichthändig-kindliche Muster, welche die Illusion von Tiefe und Raum erzeugen, welche sich jedoch verliert je näher man die Bilder anschaut. [...] Rokni zufolge ist die *Spaces*-Serie nicht aus einer nostalgischen Sehnsucht für den Iran heraus geboren, sondern Resultat von Wissbegierde und Forschung. (Sergio Edelsztein/ Hila Cohen-Schneiderman (Hg.): Kat. Search Engine. The Center for Contemporary Art, Tel Aviv, 2012, S. 7.)

Als ein Beispiel sei näher auf die Zeichnung *Blue Space* eingegangen. Das Motiv erscheint zuerst wie eine Zusammensetzung unterschiedlich geformter blauer, gelber und weißer Vierecke zu einem typischen orientalischen Muster, so wie man es von Fliesenornamenten und Stoffmärkten im arabischen Raum kennt. Bei näherem Hinsehen eröffnet sich dem Betrachter jedoch ein eingewölbter Raum, der durch seine Ornamentik und architektonischen Elemente auf das Innere einer Moschee schließen lässt. Aus den unteren Bildecken leiten hölzerne Schranken in die Bildmitte über, die traditionell den Gebetplatz des Kalifen von dem dahinterliegenden Mihrab abtrennen, dem geheiligten Platz eines islamischen Gebetshauses. Oft wird dieser mit Kalligrafien und Ornamenten verziert. In *Blue Space* wirkt dieser auf Grund der farbigen Ausgestaltung, die von einem dunklen Violett über ein kräftiges Gelb hin zu einem weißen Ornament im Bildzentrum führt, plastisch und zieht, ähnlich einem Altar, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

whose works thematize questions of truth and fiction in the cinematic medium. Rokni began running Google image searches on the director, gradually reducing the search to its formal essence, the keyword "Abbas". Then she incorporated various portrait photos yielded by this Web search query into the series. She printed the images and created loose copies of the portraits painted in felt-tippens, without over-committing to the original. As Rokni herself admits, her "decision on whether a certain person is Abbas is somewhat racially biased—it is sometimes based on his outward appearance, and at other times on my like or dislike for him." In other words, what she is dealing with here is the various stereotypes of the "Muslim man", which she internalizes and, simultaneously, exposes and undermines through her choices. The Mosques series evolved from the Abbas series, as a consequence of Rokni coming across Iranian ornaments in the course of her searches. She started using felt pens or stickers to make rough, childish, fixed patterns, creating an illusion of depth and space that vanished the closer one approached to the image. The experience of viewing Rokni's images involves a sense of optical illusion, whereby the eye completes the occurrence. According to Rokni, these images were not born out of nostalgia for Iran, but rather out of inquisitiveness and research." (Sergio Edelsztein/Hila Cohen-Schneiderman (ed.): cat. Search Engine. The Center for Contemporary Art, Tel Aviv, 2012, p. 7.)

To take a single example, let us look more closely at the drawing Blue Space. Initially, the pattern appears to be an assemblage of blue, yellow and white rectangles of different forms in a typical oriental pattern, familiar from tiled decorations and from textile markets in the Arabian region. A closer look, however, reveals to the viewer a vaulted space, which shares its ornamentation and architectonic elements with the interior of a mosque. From the picture's lower corners, wooden partitions extend into the middle of the picture, like the elements that traditionally separated the caliph's place of prayer from the mihrab, the inner sanctuary of an Islamic place of worship which lay beyond them, often decorated with calligraphies and ornaments. In Blue Space, the spaces are given a plastic appearance by the use of color, which shades from dark violet to vivid green before giving way to the white of the ornament in the center of the picture, which attracts the attention of the viewer in the same way that an altar would.

W.H.

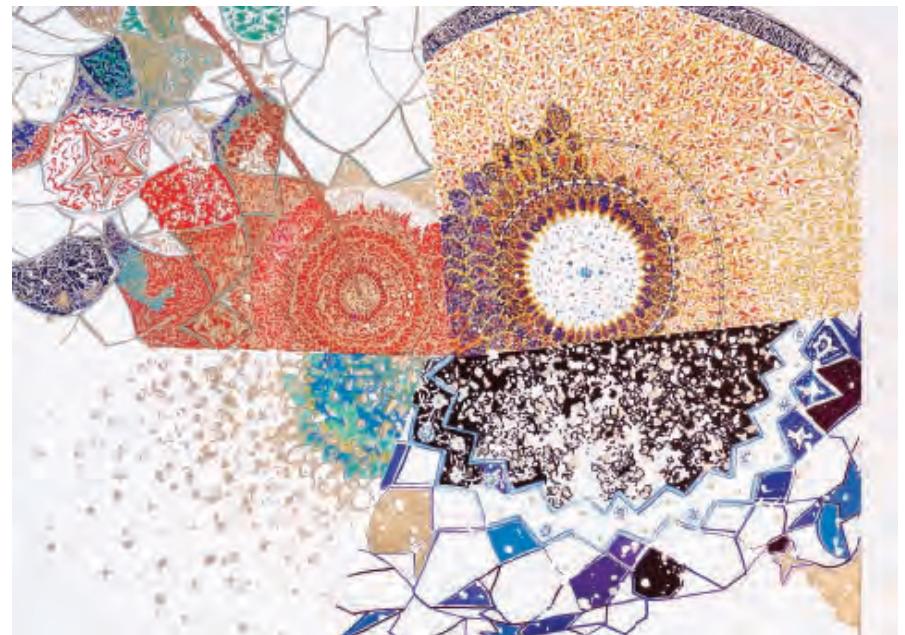


BEIDE/*BOTH*: ELHAM ROKNI

LIGHTNING, 2011



OPTIONS FOR ARCHED CEILING, 2011



MICHAEL SAYLES

* 1968 in Birmingham, GB

lebt /lives in Berlin, D

Michael Sayles' Serie ethnologischer Zeichnungen muss im Kontext seines Gesamtwerks betrachtet werden, das sich in mehreren künstlerischen Medien mit aktuellen Sichtweisen von Identität und Selbstdarstellung auseinandersetzt. Die sorgfältig ausgeführten, großformatigen Bleistiftzeichnungen auf Papier verbinden völkerkundliche Ikonografie mit Fetischobjekten der heutigen Zeit. In *Nommo (African Reliquary Replicate #2)*, 2012, endet der Arm eines Fruchtbarkeitsgottes der Dogon nahtlos in einer Latex-Faust. Ein augenähnlicher Metallknopf verstärkt die Ähnlichkeit mit dem Star-Wars-Bösewicht Darth Vader. Gefütterte Fäustlinge ersetzen die beiden Hände der Figur in *Voluntary Servitude (African Reliquary Replicate #3)*, 2011. Ihr ovaler Kopf und ihre ernste Miene erinnern an den Maschinenmenschen in Fritz Langs *Metropolis*. Die stilisierten Menschenwesen mit eckigen Schultern und sich verjüngenden Gliedmaßen, die von Götterstatuen aus dem Ahnenkult der Dogon im südlichen Mali angeregt sind, versah Sayles mit Utensilien, die er in der Berliner S&M-Szene angetroffen hat. Der starke Form- und Schwarz-Weiß-Kontrast der Zeichnungen lässt Tropen des Sadomasochismus und der Meister-Sklave-Beziehung in scharfen Konturen hervortreten.

Sayles studierte unter John Stezaker an der Londoner Kunstschule Central Saint Martins, wo er früh ein Gespür für naturgetreue Wiedergabe und Collage entwickelte. Er unterlegte gemalte Riesen Sonnenblumen mit existenziellen Sprüchen und übertrug postminimalistische Kosmetikwerbung von Fabien Baron auf Leinwand.

Kurz vor dem Durchbruch der Young British Artists ging Sayles nach Amsterdam, um an der Rijksakademie bei dem Videopionier Marcel Odenbach ein Aufbaustudium zu absolvieren. Später zog er nach Köln. Experimentelle Filme entstanden, die sich im Laufe der Jahre zu beeindruckenden 1-Kanal-Projektionen entfalten. In ihnen verfeinerte der Künstler seinen Diskurs, der parallel zum Mainstream Fragen des Postkolonialismus und der Geschlechteridentität behandelt. Während eines kurzen Aufenthalts in Paris präziserte Sayles seine Rekontextualisierungen der Populärkultur durch einer Serie leuchtfarbiger Nike-Logos, modifiziert zu seinem Spitznamen Mike.

Bereits im Jahr 1991 übersiedelte er nach Berlin, wo er sich in die turbulente Clubszene stürzte. Inmitten des Techno-Booms versuchte er, den in England populären Musikstil Drum 'n' Bass zu importieren.

Zwei ambitionierte Projekte charakterisieren die Frühzeit des Briten in der Spreemetropole:

Ab 1995 begann Sayles, sechs Schlüsselaufnahmen von Robert Mapplethorpe detailgenau mit dem eigenen Körper nachzustellen. Das gegenüber dem Original vergrößerte Endformat sowie das genaue Augenmerk auf Beleuchtung und Pose lassen eine noch eindringlichere, abgeklärtere Komposition entstehen – Resultat einer radikalen Praxis der Projektion und Aneignung. In *Dick Head (Mike in Jasper Conran suit)* bleibt die polarisierte Spannung zwischen Natur und Zivilisation

Michael Sayles' series of ethnological drawings must be understood within a larger multi-media corpus of works, which explores ongoing notions of identity and self-representation.

These painstaking large format graphite drawings on paper are based on ethnological iconography morphed with contemporary fetish objects. In Nommo (African Reliquary Replicate # 2, 2012, a surrogate latex fist is seamlessly transplanted as the arm extension of a fertility Dogon divinity, a metallic button in the guise of an eye emphasizing the resemblance with Darth Vader, Star Wars' villain.

Padded mittens with animal shape replace the two hands of the figure in Voluntary Servitude - (African Reliquary Replicate #3), 2011, the ovoid head and solemn gravity are reminiscent of the machine-man in Fritz Lang's Metropolis. Based on tribal African artifacts of the Dogon pantheon, a complex and ancestral mythology from the South of Mali, these stylized humanoid creatures with squared shoulders and tapered extremities are fitted with elements of the S&M paraphernalia, which the artist has experienced in Berlin's notorious sub-culture. The severe formal contrasts of the drawing, the use of black and white, emphasize the evocation of typified Sado-Masochism or dual slave-master bond.

Michael Sayles studied in John Stezaker's class at London Central Saint Martin where early on he determined an intuitive sense of collage and precise rendering. Figurative paintings of giant sunflowers were juxtaposed with existential maxims, or post minimal cosmetic advertising by Fabien Baron displaced on the surface of canvases.

On the eve of the YBA's (Young British Artists) emergence, Michael Sayles emigrated in order to follow postgraduate courses at the Rijksakademie in Amsterdam under the professorship of Marcel Odenbach, a pioneer video artist, and later moved to Cologne. Soon he realized an experimental body of films, which will evolve years later in effective single channel projections and enhanced his reflection with postcolonial and gender issues displayed in parallel with mainstream culture.

During a brief sojourn in Paris, he refined his re-contextualization of popular culture through a series of day-glo rendering of the sportswear Nike logo transformed into the artist nickname Mike.

As early as 1991, the young British artist moved to Berlin where he immersed himself in the then burgeoning club scene and attempted to challenge the hegemony of techno music in importing drum 'n' base, a speed up electronic music style popular in the UK.

Two ambitious bodies of work characterized this early period in the German metropolis:

In 1995, Michael Sayles started a scrupulous reenactment of six key images by Robert Mapplethorpe with his own body. The final format is consequently larger than Robert Mapplethorpe's prints, the attention to lighting and posture is dumbfounding and expand the gravitas of the original through a radical practice of



NOMMO (AFRICAN RELIQUARY REPLICATE #2), 2012



VOLUNTARY SERVITUDE (AFRICAN RELIQUARY REPLICATE #3), 2012

aufrecht, obwohl das englische Tweed des Markenanzugs auf der sozialen Leiter offenbar eine Sprosse höher steht als das synthetische Gewebe in Mapplethorpes *Man in Polyester Suit*, 1980.

Milk, eine 33-Kanal-Videoinstallation mit Surround-Sound, verfolgt das ehrgeizige Ziel, eine alternative Clubszene mitsamt ihrem politischen Milieu einzufangen. Porträtaufnahmen von 33 Skinheads nicken zum Technobeat.

Im selben Zeitraum artikulierte Sayles seine Performancestrategie in mehreren großräumigen Installationen wie *Traffic*, 1998, einem Gemälde mit variablen Abmessungen. Der Künstler lag stundenlang nackt auf dem Asphalt, überzogen von gelben Streifen, als wäre die Markierungsmaschine über ihn hinweggerollt.

Seit bereits mehr als sechs Jahren ist Sayles zu einer konzentrierten Atelierpraxis zurückgekehrt, die sich ausschließlich der Zeichnung widmet. Detailgenauigkeit und Einschränkung des visuellen Vokabulars steigern die enorme Wirkkraft der Bilder, die Michael Sayles in einem Spektrum verschiedener Medien erzielt. Die Prüfung des Ich, seiner physischen Erscheinungsformen und seiner vielgestaltigen oder widersprüchlichen Inkarnationen wird bis heute mit ungebrochener Intensität fortgesetzt.

projection and appropriation. In Dick Head (Mike in Jasper Conran suit), the binary tension Nature versus Culture is still maintained, although the intricate weaving of the English tweed designer suit might indicate some societal advancement in regard of the synthetic fabric used in Mapplethorpe's 1980 Man in Polyester Suit.

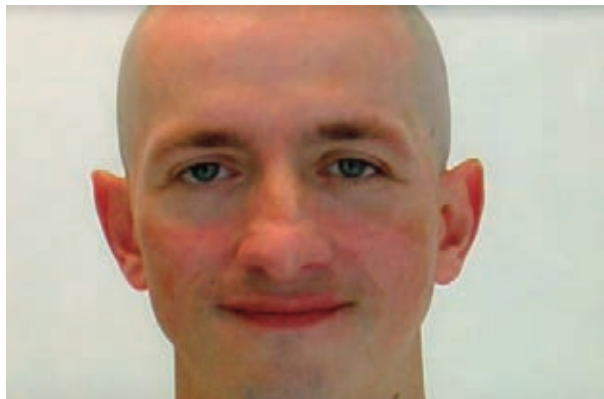
Milk, an ambitious 33 channels video and surround sound installation attempts to capture an alternative club culture and its political implications through the reduced headshots of 33 skin heads nodding to a techno beat.

Meanwhile the artist developed concurrently his performative strategy with several large scale installations including Traffic, 1998, a variable dimension painting where the artist lied stripped on the floor for hours, in the middle of street yellow lines as if the painting machine had rolled over his body.

Since more than six years, Michael Sayles has returned to a more concentrated studio practice exclusively dedicated to drawings.

Constant formal minutia and reduced visual vocabulary participate to the impact of the images Michael Sayles has created through a multiplicity of medium, as well as the enduring intensity of a discourse about the Self, its bodily appearances, diverse or opposite incarnations, which remains, till today, a recurrent preoccupation.

X.L.



MILK, CA. 2001-2003 (VIDEO STILLS)

TRAFFIC, 1998
AUSSTELLUNGSANSICHT / INSTALLATION VIEW S.M.A.K., GENT 2001



ALLE/ALL: MICHAEL SAYLES

EFRAT SHVILY

* 1955 in Tel Aviv, IL

lebt / lives in Tel Aviv, IL

»A Blind Spot«, ein »Blinder Fleck« lautete im Sommer 2012 der Titel einer von Catherine David kuratierten Ausstellung zu Aspekten zeitgenössischer Fotografie. Die Werke von Künstlern wie David Goldblatt, Hassan Khan, Joachim Koester, Olaf Nicolai, Efrat Shvily, Jeff Wall und Christopher Williams verband die Haltung, ihren jeweiligen thematischen Zugriff auf die Wirklichkeit gleichsam »defokussiert« ins Bild zu bringen, als latente, nicht unmittelbar sichtbare Realität. »Es geht um die alte Frage nach dem Wirklichkeitsbezug der Bilder. Eine Frage, die in ähnlicher Form gerade im Rahmen der Berlin Biennale heftig diskutiert wird. Wie können Bilder, oder allgemeiner: wie kann Kunst auf die Welt Bezug nehmen und selbst gestaltend auf unsere Wirklichkeit einwirken? Wird die Biennale wegen ihrer lauten politischen Agenda leidenschaftlich kritisiert, ist das Politische in der »Blind Spot«-Ausstellung lediglich als Flüsterton zu vernehmen, versteckt an den Rändern der Blinden Flecke. An einen solchen gelangt man beim Anblick der Fotografien von Efrat Shvily. In ihrer schwarzweißen Nüchternheit wirken die Aufnahmen von Waldstücken wie cleane Versionen der Pollockschen All-Over-Drippings. Zweige verschlangen sich ineinander und bilden ein dichtes, abstraktes Netz. Hinter dem Titel *100 Years* verbirgt sich der Hundertjährige Jahrestag des Jüdischen Nationalfonds, der sich seit seiner Gründung der Aufforstung in den Palästinensischen Gebieten verschrieben hat. Der dichte Wald wird somit gleichermaßen zum Sinnbild für das Dickicht der Konflikte zwischen Israel und Palästina. Durch das Netz aus Zweigen kann man auf ein Stück Zeitgeschichte blicken, die ohne die Titelinformation unsichtbar bliebe.« (Verena Straub, 05.06.2012, <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=2466&-hkw>)

Die poetische Verunklärung, das sensible Umkreisen von politischen Themen ihres Heimatlandes prägt das fotografische Werk von Efrat Shvily. *New Homes in Israel and the Occupied Territories* war 2003 der Titel einer Fotoserie, in welchen sie im Stil der Sachlichen Fotografie der 1920er Jahre oder vergleichbar der registrierenden Ästhetik der Bechers verfallende Zeugnisse israelischer Siedlungspolitik dokumentierte: unfertige Häuser in der kargen Ödnis einer von der Sonne ausgebrannten Landschaft. In einer anderen, zeitgleich entstandenen Serie porträtierte die Künstlerin israelische Gesangsgruppen, die sich im Gefolge der Zweiten Intifada, also der nach 2000 wieder eskalierenden Konfliktsituation zwischen Palästinensern und israelischen Sicherheitskräften, gebildet hatten. Mit Liedern wie »And most important is not to fear, not to fear at all, »Our road is not easy« oder »Sometimes I, sometimes you, so badly need consolation« sangen die Israeli gegen Angst und Bedrohung (*Have no Fear at all*, 2004). Ebenfalls mit den Auswirkungen der israelisch-palästinensischen Konflikte verbunden war die Fotoserie *Palestinian Cabinet Ministers* (2000-2004) – Efrat Shvily hatte kurz vor Ausbruch der Intifada begonnen, die Mitglieder des sich gerade gründenden Kabinetts zu fotografieren, die Serie blieb wie das Kabinett selbst unvollständig.

An exhibition showcasing the different faces of contemporary photography curated by Catherine David and held in the summer of 2012 was entitled 'A Blind Spot'. What all the artworks on display had in common was the shared belief of the artists—David Goldblatt, Hassan Khan, Joachim Koester, Olaf Nicolai, Efrat Shvily, Jeff Wall and Christopher Williams—in bringing their own personal take on reality into the picture in what might be described as an 'unfocused' form—as a latent actuality that is not directly visible. "What is at issue is the old question of the picture's relationship to reality. This question was fiercely discussed in a similar form in the context of the Berlin Biennale. How can pictures—or, indeed, art in general—connect with the world and, through the processes of self-composition, exert an influence on our reality? Whereas the Biennale has been passionately criticized for the high volume of its political agenda, the political aspects of the 'Blind Spot' exhibition are audible only in the form of whispers, concealed at the edges of the blind spots. Looking at the photographs of Efrat Shvily brings one into contact with one such 'blind spot'. Her cool, prosaic images of patches of forest look like cleaner versions of Pollock's all-over drip paintings. Twigs interlock and create a dense, abstract network. The title—100 Years—is a reference to the 100th anniversary of the Jewish National Fund, which, since its founding, has had the stated aim of afforestation of Palestinian areas. This makes the dense forest a metaphor for the impenetrable thicket of conflicts between Israel and Palestine. Through the network of twigs, one can look back at a piece of history, which would be hidden if not for the information contained in the title." (Verena Straub, 05.06.2012, <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=2466&-hkw>)

Efrat Shvily's photographic work is characterized by poetic ambiguity and by a sensitive focus on the political themes associated with her homeland. A photographic series from 2003 was entitled New Homes in Israel and the Occupied Territories. In a style like that of 1920s "straight photography", or the registering aesthetic of the Bechers, it documents the crumbling monuments of Israeli settlement politics: unfinished houses in the barren desolation of a sun-scorched landscape. In another series from around the same time, the artist created portraits of Israeli singing groups that had formed after the outbreak of the Second Intifada, the post-2000 conflict escalation between Palestinian fighters and the Israeli security forces. Songs such as 'And most important is not to fear, not to fear at all', 'Our road is not easy' or 'Sometimes I, sometimes you, so badly need consolation' were the Israelis' response to fear and to the looming threat (Have no Fear at all, 2004). The photograph series Palestinian Cabinet Ministers, 2000–2004, was also concerned with the impact of Israeli-Palestinian conflicts shortly before the outbreak of the Intifada, Efrat Shvily had begun to photograph the members of the recently-founded cabinet. Like the cabinet itself, the series remained incomplete.



EFRAT SHVILY, REHAVIA 2, 2009

2009 war Efrat Shvily gemeinsam mit fünf weiteren israelischen Fotografen zur Teilnahme am »The Jerusalem Photo Project« eingeladen. Ziel des Projekts ist eine systematische Dokumentation der Stadt unter künstlerischen Gesichtspunkten. Die hier abgebildeten Schwarzweißfotografien Shvilys zeigen versteckte urbane Winkel, in welchen Architekturelemente und wild wucherndes Grün gleichsam eine zweite Natur urbaner Selbstorganisation bilden.

»Efrat Shvily dokumentiert das heutige Rehavia, fast 90 Jahre seit seiner Gründung. Das Viertel wurde 1923 nach Plänen von Richard Kaufman als Gartenstadt errichtet. Der Jüdische Nationalfonds und die Palestine Land Development Company hatten das Grundstück von der griechisch-orthodoxen Kirche erworben, als es noch Ginzaria hieß. Rehavia blühte von Anfang an. Politiker ließen sich nieder, Intellektuelle und andere prominente Vertreter der oberen Mittelschicht. Bis heute ökonomisch stabil, ist das Viertel jetzt stärker auf reiche Auslandsjuden angewiesen, die hier Wohnungen kaufen, die fast das ganze Jahr leer stehen. Seit man extra für sie die Bauordnung geändert hat, sind auch fünfstöckige Wohnhäuser gestattet.

Wie bei Gartenstädten üblich war die Planung total, hierarchisch und geschickt in der Verflechtung von öffentlicher und privater Sphäre. Rehavia hat Allees, öffentliche Gärten, einen Boulevard und Grünzonen zwischen den Gebäuden. Einzelne Aspekte verbinden, andere trennen. Shvilys Aufnahmen sind metonymische Kürzel: ein Dickicht und der Ausschnitt eines Hauses, scheinbar nirgendwo, unbestimmbar. Eine Treppe zeichnet sich ab, ein Zaun, ein Spalier, ein Bogen, Fenster, Efeu, ein Rosenstrauch. Einzelheiten und Fragmente, die ihren Zusammenhang verraten: ein reicher, stilvoller, gepflegter Ort, der aufblüht und verblüht. Shvily hat seine Essenz eingefangen.

Die Vorgärten und Hinterhöfe von Rehavia pendeln in Shvilys Fotografien zwischen Ruinenlandschaft und Vanitas-Sinnbild: üppige Vegetation überwuchert die zerbröckelnde Architektur. Sie sieht eine von Menschenhand geschaffene Natur, die sich gegen ihren Schöpfer auflehnt und seine Lebenswelt annektiert. Es bleiben zerbrochene Zäune, blockierte Gänge, verlassene Schuppen. Das Unbändige, Unbezähmbare regiert. Rehavia die Gartenstadt, das prototypische modernistische, rationalistische Projekt, Allegorie der Herrschaft des Menschen über die Natur wie auch seiner Eingebundenheit in die Natur, ist wieder der Wildnis anheimgefallen. Natürlich sieht man keine Menschen, nur deren beunruhigende Spuren. Die präzisen Gartenaufnahmen in Schwarz-Weiß, diese beschaulichen Orte, werden zu einer Serie apokalyptischer Visionen. [...] Die Ruinen von Rehavia, die Baustelle von Har Choma, eine Plastikkrone vor den alten Stadtmauern. Das Jerusalem, das diese Fotografien zeigen, ist eine im Werden begriffene, nicht eine von der Ewigkeit verwitterte Stadt. So erweisen sich Gewalt, Irrsinn und Tod, die aus diesen Bildern sprechen, zuletzt doch als Quelle der Hoffnung.« (Tamar Berger. <http://city-slayers.com/project.aspx>)

In 2009, Efrat Shvily was invited to participate in 'The Jerusalem Photo Project', along with five other Israeli photographers. The aim of this project was to systematically document artistically relevant aspects of the city. The black-and-white photographs taken by Shvily that are reproduced here show hidden corners of the city where a combination of architectural elements and abundant plant growth creates a second kind of nature, a self-structured urban environment.

"Efrat Shvily documents today's Rehavia, almost 90 years since its founding. The neighborhood was established in 1923 as a garden city planned by Richard Kaufman. The Jewish National Fund and the Palestine Land Development Company initially bought the plot of land it was built on from the Greek Orthodox Church, when it was still called Ginzaria. The neighborhood was prosperous from its inception, a place inhabited by politicians, intellectuals and other public figures of the upper middle-class. Still prosperous, Rehavia now relies more and more on the capital of rich Jews who live abroad and buy neighborhood apartments kept vacant most of the year. In their honor, the local zoning regulations have been amended so that homes may be built up to five floors.

As is common with garden cities, the planning was all-inclusive, hierarchical, and mindful of the relations between public and private. Rehavia has green arteries, public gardens, an avenue, green spaces between buildings, a measure of connectedness and a measure of separation. Efrat Shvily's frames are contracted and metonymic: a thicket and a segment of a building, seemingly nowhere, without recognizable where from. But a stairway shows through, a fence, a trellis, an archway, window, ivy or a rose bush—details and fragments that disclose their context: an affluent, stylish, well-kempt, flourishing place, flowering and fracturing. Efrat Shvily has managed to distil its essence.

In Shvily's photos, Rehavia's back and front yards are something between heaps of ruins and Vanitas paintings: thick, sprawling foliage enveloping the crumbling built environment. She sees man-made nature that rebels against its maker and takes over its environment, leaving broken-down fences, blocked passageways, abandoned sheds. This is now the domain of the unruly. Rehavia the garden city, a prototypical modernist, rationalist project that epitomized man's dominion over his world and his intertwining with it, has turned into a wilderness. Naturally, there are no human beings here either, only their worrisome signs. The precise, black-and-white garden photographs, these intimate locations, become a series of apocalyptic apparitions. [...] Rehavia's disintegrating buildings, Har Homa's construction site, a plastic crown set against the archaeology around the Old City Walls. The Jerusalem that comes to light in these photographs is a city in process, not one wizened by eternity. And so, despite the violence, madness and death that emerge from its representations, this brutal fact may provide a source of hope." (Tamar Berger. <http://city-slayers.com/project.aspx>)

R.W

BEIDE/*BOTH*: EFRAT SHVILY



REHAVIA 5, 2009



REHAVIA 6, 2009

SHARIF WAKED* 1964 in Nazareth, IL, Palästinenser / *Palestinian*lebt / *lives* in Haifa, IL

Sharif Waked's Video *Chic Point*, 2003, zeigt »Mode für israelische Kontrollpunkte und thematisiert damit die rohe Behandlung palästinensischer Männer an den Checkpoints. Zum Techno-Beat führt ein Model nach dem anderen die Entwürfe vor – Studien von Form und Inhalt. Accessoires wie Reißverschlüsse, Netze, Kapuzen und Knöpfe stellen die nackte Haut zur Schau. Rücken, Brust oder Bauch blicken durch Löcher, Spalten und Schlitzte, die in gekaufte Hemden, T-Shirts und Gewänder eingearbeitet sind. Plötzliche auftauchende Bildschnitte, die den schicken Catwalk unterbrechen, konfrontieren den Betrachter mit Dokumentarfotos, die Männer auf ihrem Weg durch israelische Kontrollpunkte im Westjordanland und Gazastreifen zeigen.

Sharif Waked wurde in eine palästinensische Flüchtlingsfamilie geboren, die aus dem Dorf Mjedil stammt. Von 1983 bis 1986 studierte er an der Universität Haifa Kunst und Philosophie. Er arbeitet in den Medien Malerei, Zeichnung, Buchillustration und Video. Eines seiner neueren Videos, *To Be Continued* (2009, Sammlung des Solomon R. Guggenheim Museum), imitiert die aus den Nachrichten bekannten Abschiedsvideos von Selbstmordattentätern, nur dass Waked den Sprecher Auszüge aus »Tausendundeine Nacht« lesen lässt. Der aus den Medien bekannte, schreckliche Ausgang dieser Selbstinszenierungen wird ins Licht einer breiteren Rezeption dramatischer kultureller Eingriffe gehoben.

Waked schreibt über sein Video *Chic Point*: »*Chic Point* wurde an einem fiktivem Ort gedreht: dem Laufsteg. Mit den inszenatorischen Mitteln einer Modenschau werden die Oberkörper der Modelle freigelegt. Die Kleider wurden eigens für israelische Checkpoints entworfen. Der palästinensische Körper gilt im heutigen Israel als gefährlichste Waffe und wird daher einer ständigen und erniedrigenden Kontrolle unterworfen. Stoffe, Zubehör und Kleidungsartikel verwandeln sich in Kreationen, die den Regeln der Mode entsprechen und diese zugleich infrage stellen. Wenn die schnell wechselnden Einstellungen und der Sound des Laufstegs ausgeblendet werden, findet sich der Betrachter im Westjordanland und Gazastreifen wieder. Aufnahmen aus den Jahren 2000 bis 2003 zeigen palästinensische Männer, die einen der zutiefst unmenschlichen und doch so alltäglichen israelischen Checkpoints passieren. Einer nach dem anderen hebt Hemd, Jacke oder Anzug. Manche knien hemdlos, andere völlig nackt. Gewehrläufe zielen auf entblößte Haut. Männer in Dschenin, Ramallah, Betlehem, Kalandia, Jerusalem, Hebron, Nablus und Gaza-Stadt ringen mit dem israelischen Sicherheitsapparat. *Chic Point* überblendet beide Orte – Kontrollpunkt und Laufsteg – in einer Reflexion über Politik, Macht, Ästhetik, Körper, Demütigung, Überwachung und freiwilliger statt erzwungener Nacktheit. Die Welt der Haute Couture nimmt einen Dialog auf mit der tristen Realität der Besetzung. Der palästinensische Körper, vom israelischen Staat als Sicherheitsrisiko eingestuft, wird dem Betrachter in Fleisch und Blut vor Augen geführt. Das Video *Chic Point* demaskiert die aufgeladene Politik des Blicks durch Visualisierung jener Entblößungen, zu denen Palästinenser tagtäglich bei demütigenden Prozeduren im Rahmen des komplizierten und ständig wachsenden israelischen Checkpoint-Systems gezwungen sind.«

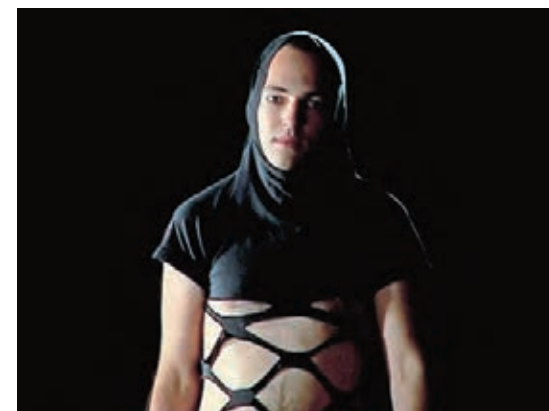
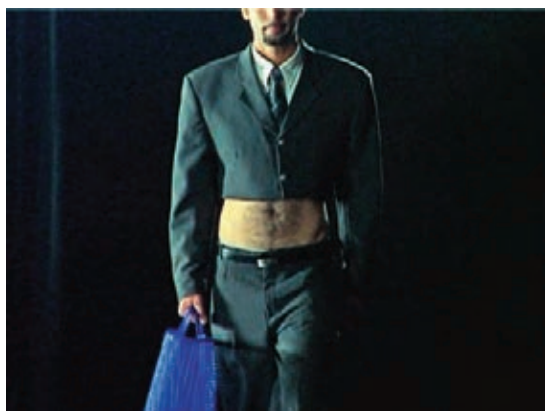
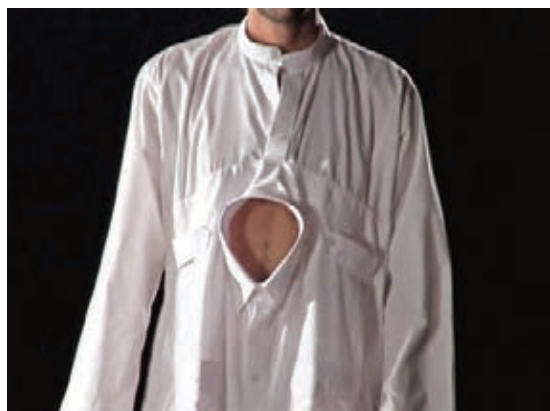
Sharif Waked's Video Chic Point, 2003, exposes 'fashion for Israeli checkpoints', thus interrogating the rough treatment of Palestinian men at these check points. Set to the backdrop of a heavy rhythmic beat, men model present one design after another in an exploration of form and content. Zippers, weaved nets, hoods, and buttons serve the unifying theme of exposed flesh. Body parts—lower backs, chests, abdomens—peek through holes, gaps, and splits woven into readymade silk and cotton t-shirts, robes, and shirts. Suddenly the images change and the viewer is confronted with documentary photos showing men while traversing the Israeli check points at West Bank and Gaza.

Sharif Waked was born to a Palestinian refugee family from the village of Mjedil. He studied from 1983—1986 at Haifa University, creative art and philosophy, and works in the media of drawing, paintings, book illustration and video. In one of his recent videos To Be Continued (2010, Collection Solomon R. Guggenheim Museum) Waked uses the now-familiar media image of a suicide bomber's last broadcast, but his leading role reads excerpts from 'One Thousand and One Nights' instead, thus transferring the horrific denouement of these kind of images into a broader perspective of dramatic cultural disruptions.

Sharif Waked writes on his Chic Point video: "Chic Point was shot in a fictional location: the occupied catwalk. Employing all the elements of a fashion show, models reveal their abdomens in outfits designed especially to suit Israeli checkpoints. For Israelis in the present time, the individual Palestinian body is the most dangerous weapon there is, and it is therefore the subject of ongoing and humiliating surveillance. Raw materials and standard clothes are transformed into pieces that follow normative fashion standards while calling them into question. As the sights and sounds of the fast paced catwalk dim to a close, the viewer is transported to the West Bank and Gaza. A series of stills taken from the years 2000 to 2003 display Palestinian men traversing the profoundly violent but highly common Israeli checkpoint. One man after another lifts shirts, robes, and jackets. Some kneel shirtless, others naked, with guns poised at their exposed flesh. Men in Jenin, Ramallah, Bethlehem, Kalandiya, Jerusalem, Hebron, Nablus, and Gaza City wrangle with the Israeli state's security apparatus.

Chic Point brings these two locations together in a reflection on politics, power, aesthetics, the body, humiliation, surveillance, and chosen as opposed to forced nudity. The world of high fashion is an interlocutor for the stark reality of imposed closure. The body of the Palestinian, today commonly understood by the Israeli state as a dangerous weapon, is brought to the viewer's eye in the flesh. Chic Point bares the loaded politics of the gaze as it documents the thousands of moments in which Palestinians are daily forced to nude themselves in the face of interrogation and humiliation, as they attempt to move through the intricate and constantly expanding network of Israeli checkpoints." (Sharif Waked, on <http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2005/waked>)

R.W.



SHARIF WAKED, CHIC POINT - FASHION FOR ISRAELI CHECKPOINTS , 2003 (VIDEO STILL)

MAYA ZACK

* 1976 in Tel Aviv, IL

lebt/lives in Tel Aviv, IL

Das Werk von Maya Zack, die 1994–2004 in Tel Aviv, 1999 auch ein Jahr in Berlin an der Kunsthochschule Weißensee studiert hat, widmet sich in komplexen künstlerischen Analysen der *Geschichte* wie der fortdauernd mentalen *Gegenwärtigkeit* des Holocaust. Sie nimmt von konkreten, individuellen Erinnerungen, von historischen und biografischen Details ihren Ausgang, um diese dann über Prozesse von Abstraktion und Verdichtung in facettenreiche Bilder zu überführen. Bilder, die eine multiperspektivische Ansichtigkeit von Geschichte als Gegenwart, von Gegenwart als Sediment geschichtlicher Momente, Erkenntnisse und tragischer Versäumnisse artikulieren.

Maya Zack wurde bekannt mit zwei minutiös inszenierten Videoprojekten, die in je eigener Weise Momente ritualisierter Gegenwart und deren ästhetische Transformation filmisch und mit begleitenden Zeichnungen thematisieren. *Mother Economy*, 2008, zeigt eine Frau, die in einer Art chemisch-physikalischer Laborsituation einen Kuchen bäckt, gleichzeitig zeichnet sie akribisch Objekte, die zu nicht anwesenden Familienmitgliedern gehören, deckt für diese am Ende auch einen Kaffeetisch, hört Radio, aber ist doch offenbar unerlösbar in ihren selbst kreierte Kosmos eingeschlossen. *Black and White Rule*, 2010, inszeniert, wiederum als experimentell-performatives Setting, den Konflikt zwischen Wirklichkeit – als Verschmelzung von Erinnerung und akutem Jetzt – und dem Willen zur künstlerisch-ästhetischen Formung und Domestizierung derselben. Eine junge Frau blickt durch einen Dürer'schen Perspektivrahmen auf einen Mann, der auf einem raumgroßem Schachbrett zwei Pudel dressiert, und zeichnet in schnellen Strichen auf einem großen Blatt Papier Details der Szene. Plötzlich fallen die Hunde den Mann an und, so scheint es, töten ihn. Die Zeichnerin, gerade noch begeistert von ihrem domestizierten Motiv, starrt entsetzt auf die sich verselbständigende Gewalt des Realen.

Die vier Teile der Fotoserie *Living Room* visualisieren die Wohnung einer jüdischen Familie im Berlin der 1930er Jahre aus vier Richtungen. Maya Zack hat die Serie zunächst als große Prints installativ auf vier Wänden im Jewish Museum New York gezeigt für die Betrachtung mit 3D-Brillen und begleitet von der Stimme des Erzählenden. Anhand der persönlichen Erinnerungen von Manfred Nomburg, der als Jude 1938 sein Elternhaus verlassen musste, erstellte die Künstlerin computergenerierte Visualisierungen der Räume. Sie rekonstruierte dabei detailgetreu Einzelheiten der Zimmereinrichtung. Gedächtnislücken oder verblasste Erinnerungen ergaben verschwommene Bereiche oder fehlende Details. »*Living Room* visualisiert den der Erinnerung innewohnenden Bruch als fiktiv-virtuelle Dimension einer Wirklichkeit, die uns erst erreicht, nachdem sie eine komplexe Folge von Filtern und Unterbrechungen durchlaufen hat [...] es steht für das Wesen meiner Tätigkeit: einen Zugang zum Gedächtnis eines Menschen zu öffnen, zu seiner »Erinnerungsklempnerei«, diese in Gang zu bringen und Blockaden im Informationsfluss zu »reparieren.« (Maya Zack, Kat. Heimatkunde, Jüdisches Museum Berlin 2011.)

The artworks of Maya Zack, who studied in Tel Aviv from 1994 to 2004 and at the Kunsthochschule Weißensee in Berlin in 1999, take the form of complex artistic analogies that are concerned with both the history and the continuing mental presence of the Holocaust. She takes specific individual memories and historical and biographical details as her starting point, transforming them into multifaceted images through a process of abstraction and distillation. These are images that articulate a multi perspectival view of history as the present, and of the present as a product of the accumulation of historical moments, of moments of insight and of tragic missed chances.

Maya Zack made her name with two meticulously staged video projects, which, each in their own way, have as their subject a ritualisation of the present moment, effecting an aesthetic transformation both filmically and by means of the accompanying drawings. Mother Economy, 2008, shows a woman baking a cake in a kind of chemistry or physics laboratory setting, whilst simultaneously sketching, in detail, objects belonging to absent family members. Finally, she prepares a coffee table for her family and listens to the radio, but is clearly hopelessly trapped in her own self-created cosmos. Black and White Rule, from 2010, another experimental/performative composition, is a rendering of the conflict between reality, as a fusion of memory and the acute "now", with the drive to shape and domesticate reality aesthetically and artistically. A young woman looks through a Dürer perspective frame at a man who is training two poodles on a chessboard that fills the whole room, drawing details of the scene in rapid strokes on a large piece of paper. Suddenly, the two dogs attack the man, apparently killing him. The woman making the drawing, who only a short time before was delighted by the scene of domestication, stares in horror at the emergent violence of the real.

The four segments of the photographic series Living Room visually represent the apartment of a Jewish family living in Berlin in the 1930s from four different angles. Maya Zack initially displayed the series as an installation consisting of large-format prints displayed on four walls at the Jewish Museum New York, to be viewed through 3D glasses and accompanied by a voice narration. The artist created computer-generated visualizations of the spaces based on the personal recollections of Manfred Nomburg, who, as a Jew, had to leave his parents' home in 1938. She reconstructed individual features of the room's furnishings in detail. Absent or faded memories create blurred areas or a lack of detail. "Living Room visualizes the fragmentation inherent in memory, which is a fictional/virtual dimension of reality that must traverse a complex sequence of filters and caesurae to reach us [...] it represents the essential nature of my work: the opening of a portal into the memory of a human being, into his 'memory plumbing', facilitating its operation and the 'repairing' of blocks in the flow of the information." (Maya Zack, cat. Heimatkunde, Jüdisches Museum Berlin 2011.)

R.W.



MAYA ZACK, LIVING ROOM NO. 4, 2009

Werkliste / *List of Works* Daimler Art Collection

Ilit Azoulay**At the appearance of things, 2011**[*Der Anschein der Dinge*]Archivpigmentdruck / *archival pigment print*Dibond mit Plexiglas / *with acrylic glass*

68 x 108 cm, Ed. 2/5

Passage, 2009Archivpigmentdruck / *archival pigment print*Dibond mit Plexiglas / *with acrylic glass*

33 x 47 cm, Ed. 2/3

Staircase [Treppenhaus], 2011Archivpigmentdruck / *archival pigment print*Dibond mit Plexiglas / *with acrylic glass*

59 x 130 cm, Ed. 5, A.P. 1/2

Amit Berlowitz**Woods [Wälder], 2011****Girl [Mädchen], 2011****Tent [Zelt], 2011****Yasmin, 2011**Alle/all: Farbiger Tintenstrahldruck / *color**inkjet print*Dibond mit Plexiglas / *with acrylic glass*

55 x 83 cm, Ed. 3

Beach (From the series Awakening), 2011[*Strand (Aus der Serie Awakening)*]

5:34 min., HD Video Film, Ed. 5

Woods (From the series Awakening), 2001[*Wälder (Aus der Serie Awakening)*]

10:43 min., HD Video Film, Ed. 5

Hide and Seek [Versteckspiel], 2011

9:12 min., HD Video Film, Ed. 5

Madeleine Boschan**Schwarze Weisheit IV [Black Wisdom IV], 2011**

Metall, Plastik, Glass, Spiegel, Neon,

Rasiererklingen, Lack

Metal, plastics, glass, mirror, neon, razor blades and varnish

207 x 92 x 71 cm

Ius primae noctis (Teknopod), 2011

Antenne, Schaumstoffgriffe, Lack, Metall,

Nachtlicht, Neon, Plastik, Schuko-Kupplungen

*Antenna, foam handle, lacquer, metal, night**light, neon, plastic, socket-outlets*

170 x 65 x 112 cm

Günther Förg**Cumae III, 1986**

Schwarzweißfotografie, Unikat

B-W Photograph, unique object

270 X 120 cm

Sigalit Landau**Mermaids [Erasing the Border of Azkelon], 2011**[*Meerjungfrauen [Die Grenze von Azkelon auslöschend]*]

Video, 11:03 min

Robert Longo**Untitled (Black car) [Ohne Titel (Schwarzes Auto)], 1996**

Grafit auf Papier auf Masonite

Graphite on paper mounted on masonite

244 x 153 cm

C Class, C 180/W202, 1998

Grafit auf Papier auf Masonite

Graphite on paper mounted on masonite

244 x 153 cm

Robert Mapplethorpe**Milton Moore, 1981/2012**

37 x 48 cm

Leg [Bein], 1983

37 x 37 cm

Tunnel, 1983/2012

37 x 37 cm

Alle/all: Silbergelatineabzug / *gelatin silver print*, Ed. 4/10**Elham Rokni****Gold space #2 [Goldraum #2], 2010****Fireworks Ramadan [Feuerwerk Ramadan], 2012****Options for arched ceiling [Möglichkeiten für Deckengewölbe], 2011****Blue space [Blauer Raum], 2010****Lightning [Blitz], 2011**

Alle/all:

Markierstift auf Papier / *markers on paper*

60 x 42 cm

Michael Sayles**Nommo (African Reliquary Replicate #2), 2012**[*Nommo (Replikat afrikanischer Reliquie #2)*]Grafit auf Papier und Metallknopf / *pencil on paper and metal button*

81 x 125 cm

Voluntary Servitude (African Reliquary Replicate #3), 2012[*Freiwillige Knechtschaft (Replikat afrikanischer Reliquie #3)*]Grafit auf Papier / *pencil on paper*

70 x 120 cm

Efrat Shvily**Rehavia 2****Rehavia 5****Rehavia 6**

Alle/all:

2009, Schwarzweißfotografie / *black and white photography*

43 x 58 cm, Ed.1/5

Sharif Waked**Chic Point - Fashion for Israeli Check-points , 2003**[*Chic Point - Mode für israelische Kontrollpunkte*]

Video, 7:00 min

Maya Zack**Living Room no. 4 [Wohnzimmer Nr. 4], 2009**Anaglyph / *anaglyph print*

80 x 200 cm, 2D, Ed. 2/5

Impressum / Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This book is published on the occasion of the exhibition

Private/Corporate VII
*Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv
and the Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin*
Daimler Contemporary, Potsdamer Platz, Berlin
October 17, 2012–April 1, 2013

Ausstellung und Katalog / *Exhibition and catalogue*
Renate Wiehager

Für den Herausgeber / *for the publisher*
Renate Wiehager

Herausgeber / *Publisher*
Daimler AG
Daimler Contemporary
Potsdamer Platz Berlin
Alte Potsdamer Strasse 5
10785 Berlin
www.sammlung.daimler.com

Redaktion / *Editing*
Nadine Brüggebors

Kataloggestaltung / *Design*
superfantastic, Berlin

Texte / *Texts*
Nadine Brüggebors (N.B.), Dana Golan Miller (D.G.M.),
Wiebke Hahn (W.H.), Xavier Laboulbenne (X.L.), Tilman Osterwold (T.O.),
Renate Wiehager (R.W.), Tal Yahas (T.Y.)

Übersetzung / *Translation*
Bernhard Geyer, Madison, Wisconsin
Michael Robinson, London

Lektorat / *Proofreading*
Nadine Brüggebors, Renate Wiehager

Fotos / *Photos*

Courtesy artstation gallery, Tel Aviv: 115, 117.
Courtesy Galerie Guido W. Baudach, Berlin: 43, 75.
Courtesy Braverman Gallery, Tel Aviv: 29, 79.
Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin: 14, 64, 65.
Courtesy Laurent Godin Gallery, Paris: 40.
Courtesy Gordan Gallery, Tel Aviv: 52, 53, 61.
Courtesy Anton Kern Gallery, New York: 20.
Courtesy Robert Mapplethorpe Foundation, New York: 111, 113.
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York: 32, 33, 36, 37.
Courtesy Metro Pictures, New York: 69.
Courtesy Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv: 68.
Courtesy Philipps de Pury, New York: 31.
Courtesy Rosenfeld Gallery, Tel Aviv: 74.
Courtesy team gallery, New York: 12, 13, 28, 64–65.
Courtesy Salon 94, New York: 48, 49.
Courtesy Sommer Gallery, Tel Aviv: 83.
Courtesy Galerie xavierlaboulbenne, Berlin: 119.
Avraham Hay, Tel Aviv: 35, 38, 50, 72, 73.
Andreas Freytag, Stuttgart: 103, 107, 109.
Hans-Georg Gaul, Berlin: *Installationansichten / installation views* Daimler Contemporary, 111, 113.
Elad Sarig: 18–19, 56–58, 62–63.
Philippe Servant, courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg: 70–71.
Amit Shaal, Tel Aviv, courtesy Doron Sebbag Art Collection: 16, 22 o./t.
Bernhard Volkwein, Berlin: 99, 101.
Stephen White, courtesy White Cube Gallery, London: 77.
Rami Zaeniger, courtesy Doron Sebbag Art Collection: 22 u./b.

Druck / *Printing and Binding*

© Copyright 2012 für die Texte bei der Daimler Kunst Sammlung, Berlin
und den Autoren / *of all the texts by Daimler Art Collection and
the authors*

© Copyright 2012 für die abgebildeten Werke bei den Künstlern und
Fotografen / *of the works reproduced by the artists and photographers*
VG Bild-Kunst Bonn 2012: Madeleine Boschan, Damien Hirst, Robert Longo,
Hermann Nitsch, Michal Rovner sowie / *as well as* Robert Mapplethorpe:
Robert Mapplethorpe Foundation

Accelerating Toward Apocalypse
Works from the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd.
March–June 2012
Givon Art Forum, Tel Aviv
Kuratorin / *Curator*: Tal Yahas

artstation
GALLERY

ARTfi.
2012

THE ART & FINANCE CONFERENCE
תערוכת האמנות והפיננסים