



How

To See

[What Isn't  
There]



To Yves, whose absence has only magnified our feelings for him, and to the TOY family, who adds joy to our lives every day.

With love,  
Max and Monique

<b>HOW TO SEE [WHAT ISN'T THERE]</b>	<b>5</b>
<b>WELCHE REALITÄT?</b>	<b>7</b>
<b>ZUR LEERE HIN</b>	<b>9</b>
<b>ARCHÄOLOGIE DES HIER UND JETZT I</b>	<b>13</b>
<b>VOM WESEN DER ABWESENHEIT</b>	<b>17</b>
<b>AUS DEM NICHTS HERAUS</b>	<b>20</b>
<b>ICH IST EIN ANDERER</b>	<b>27</b>
<b>ARCHÄOLOGIE DES HIER UND JETZT II</b>	<b>36</b>
<b>WERKLISTE</b>	<b>42</b>
<b>IMPRESSUM</b>	<b>44</b>

## HOW TO SEE [WHAT ISN'T THERE]

„Das Abwesende ist nicht einfach nichts, sondern vielmehr das, was da war und *jetzt nicht ist*, oder das, was da sein sollte, und *noch nicht ist*.“<sup>1</sup>

Die Gruppenausstellung *How to See [What Isn't There]* präsentiert eine Auswahl aus der Burger Collection, Hongkong, einer Privatsammlung zeitgenössischer Kunst, welche hunderte von Werken von Künstlerinnen und Künstlern aus Europa, den USA und Asien umfasst.

Die für die Ausstellung ausgewählten Arbeiten setzen sich mit der Wechselwirkung zwischen An- und Abwesenheit auseinander und stellen ihre Gegensätzlichkeit in Frage. Künstlerinnen und Künstler sind in der Codierung immaterieller Aspekte in teils komplexen und vielschichtigen Werken äußerst erfinderisch: Sie wenden konzeptuelle Gesten an, setzen Prozesse des Verschwindens oder der Entmaterialisierung in Gang oder definieren Leere oder Abwesenheit als Form.

Die Ausstellung zeigt ein weites Spektrum an Ansätzen, die den Grat zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Anwesenden und dem Abwesenden, dem Materiellen und Immateriellen erkunden und sich auf diese Weise mit dem Status von Realität sowie der Bedeutung von Erinnerung und Gedächtnis und den damit verbundenen, essenziellen Themen des menschlichen Daseins beschäftigen. Die Ausstellung ist in folgende fünf Kapitel unterteilt: „Zur Leere hin“, „Archäologie des Hier und Jetzt“, „Vom Wesen der Abwesenheit“, „Aus dem Nichts heraus“ und „Ich ist ein anderer“.

Die Geschichte der Raketenstation Hombroich ist, wie ihr Name schon sagt, von ihrer militärischen Geschichte und der damit verbundenen Rolle im Kalten Krieg geprägt. Die NATO hatte hier amerikanische Nike-Raketen stationiert, um für den Fall eines Angriffs der Sowjetunion gewappnet zu sein – damals eine latente, unsichtbare Bedrohung. In Reminiszenz an die einstige Funktion der militärischen Anlage werden in der Ausstellung drei Tapeten mit jeweils unterschiedlichen Darstellungen von Nike ausgestellt: Neben einer Abbildung der Rakete ist auf dem zweiten Plakat das berühmte Fragment der geflügelten, griechischen Göttin Nike von Samothrake aus der Sammlung des Louvre in Paris dargestellt. Stellvertretend für eine zeitgenössische, popkulturelle Appropriation der antiken Gottheit präsentiert das dritte Plakat den Slogan „Just Do It“ des US-amerikanischen Sportartikelherstellers Nike. Die visuellen Zitate in Plakatform zeichnen Verbindungslinien zwischen griechischer Mythologie, Kaltem Krieg und zeitgenössischer, markenorientierter Konsumkultur auf und entwerfen eine Assemblage aus immateriellen und materiellen Referenzen der ortsbezogenen Identität, vereint mit dem zentralen und verbindenden Signifikant: Nike.

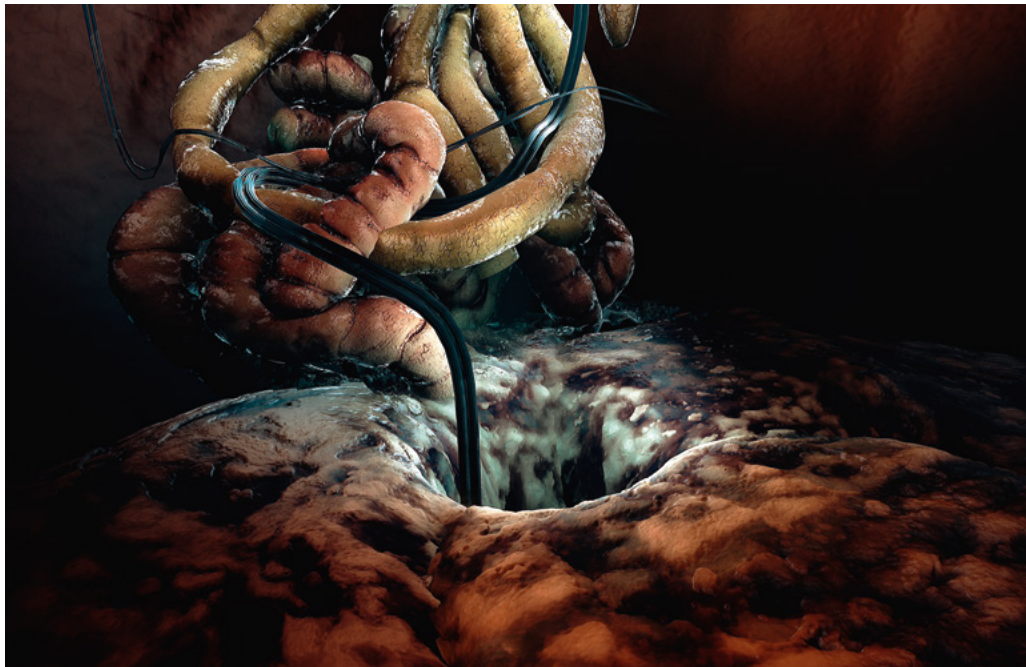
Die Linguistik hat einen wichtigen Beitrag in der Erhellung komplexer Beziehungen zwischen Materiellem und Immateriellem geleistet, die in der Ausstellung von zentraler Bedeutung sind. Das Verhältnis der Zeichen in Ferdinand de Saussures Lehre baut nicht etwa auf Logik auf, sondern auf sozialen Konventionen, die das Verhältnis zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem festigen. Parallel zur Linguistik ist Kunst ein arbiträres Zeichensystem, das Inhalte sowohl materiell als auch immateriell transportiert und dessen Wirklichkeit verhandelbar ist.

Gezeigt werden Kunstwerke, die unseren Blick auf etwas Bestimmtes lenken, das außerhalb ihrer selbst liegt, aber auch solche, die als Indikatoren komplexer geschichtlicher Entwicklungsprozesse fungieren. Andere Kunstwerke stehen für die Gegenwart einer abwesenden Person oder nicht wahrnehmbaren Entwicklung ein. Gemeinsam laden sie uns ein, Vorstellungen – gestützt auf unserer Erfahrung – zu erweitern und Bedeutungsebenen anzuerkennen, deren Wahrnehmung nicht visuell ist.

<sup>1</sup> Elisa Adami, "In the Presence of Absence", Editorial, *Mnemoscape*, Issue no. 2, 2015, S. 2, ins Deutsche übersetzt von Anna Goetz.



[1] Kris Martin  
*Altar*, 2014



[2] Jon Rafman  
*Deluge (Raketenstation Hombroich)*, 2018

## WELCHE REALITÄT?

Wie werden Bilder und ihr Kontext zu Wirklichkeit? In welcher Weise verändern sie unsere Wahrnehmung oder fordern diese heraus? Was liegt jenseits des Sichtbaren und wartet nur darauf, belebt zu werden?

Diese Fragen sind im Schaffen der Künstler Jon Rafman und Kris Martin von zentraler Bedeutung. Ihre hier präsentierten Werke schlagen mittels religiöser und digitaler Bezugspunkte eine Neuinterpretation von Realität vor. Indem die Landschaft um die Raketenstation durch eine technologische Linse oder einen kunsthistorisch aufgeladenen Rahmen betrachtet wird, verändern die Werke die Sicht auf die Umgebung und lassen sie erhaben, geweiht, oder aber dystopisch erscheinen.

- [1] Kris Martins *Altar* (2014) stellt einen Bezug zu einem Meisterwerk der Frührenaissance her und stellt darüber hinaus die Frage, was im 21. Jahrhundert als heilig gilt. Die skulpturale Form ist ein exaktes Replikat des Rahmens des Genter Altars oder, mit vollem Titel, *Die Anbetung des Lamm Gottes* von Hubert und Jan van Eyck. Die Bildtafeln mit den bekannten Darstellungen von Adam und Eva, Jesus Christus und anderer Heiliger, fehlen hier, stattdessen wird der Himmel und die umgebende Landschaft gerahmt. Obgleich sich das Werk sakraler Mittel bedient, widmet es sich allgemeiner betrachtet Fragen der Vermittlung und Erfahrung von Religion durch Bild und Sprache.

Historisch gesehen, prägten seit dem Mittelalter gemalte Bilder die religiöse Erfahrung. Die Quelle von Martins Arbeit, das erste bedeutende Ölgemälde, das den Realismus in der Malerei einläutete, war einst Gegenstand der Verehrung und Anlass zur Wallfahrt. Der/die Gläubige pilgerte zum Gemälde, um eine einmalig heilige Erfahrung zu machen und an die göttliche Ordnung gemahnt zu werden. Indem Martin die Bilder entfernt, setzt er den Fokus auf die unmittelbare Umgebung, die durch den Rahmen ausgeschnitten und „geweiht“ wird. Das Werk nutzt die Leerstelle, um auf die heutige Alltagsrealität hinzuweisen, in der die Religion nach wie vor ihren Platz sucht.

Darüber hinaus wurden die Bildtafeln des Originals mehrfach gestohlen – Martins *Altar* taucht somit auch tief in die Geschichte des Originals ein, die selbst durch die Leerstelle und das Fehlen des tatsächlichen Werkes geprägt ist. *Altar* lädt den Betrachter ein, seinen Blick durch das Fenster in die Welt zu führen und dahinter ein religiöses Meisterwerk zu erahnen.

- [2] Während Kris Martin die Welt mittels einer Leerstelle rahmt, bietet John Rafmans *Deluge (Raketenstation Hombroich)* (2018) eine Neuinterpretation der Umgebung anhand virtueller Realität. Sein Einblick ist von einer apokalyptisch anmutenden Landschaft der Zerstörung geprägt. Durch die VR-Brille muten die unmittelbare Hügellandschaft und sogar Martins *Altar* seltsam digital und fremd an. Dies führt zu einer virtuellen Dekonstruktion der Lebenswelt um uns herum. Martins Erzeugung des Geheiligten entleert sich hier in eine andere Realität, in der Sehen „Wahr-“, oder eben „Nicht-Wahr-Nehmen“ bedeuten mag.

Dennoch wird die von Rafman erzeugte Realität als Teil unserer Welt wahrgenommen. Der Betrachter erlebt sie sogar körperlich. Die Philosophin Katherine Hayles argumentiert in ihrem Buch *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*,<sup>2</sup> die Unterscheidung zwischen digital erzeugter Simulation und körperlicher Existenz habe sich aufgelöst. Rafmans *Deluge (Raketenstation Hombroich)* (2018) ist ein meisterhaftes Spiel der simulierten Existenz. Obwohl sie in einer physischen Welt verankert ist, entführt sie uns auf eine apokalyptische Tour, durch die der Körper des Betrachters und sein Gravitationszentrum scheinbar neu gebildet und Gegenstand einer projizierten Realität werden. Wenn uns der Boden unter den Füßen abhanden kommt, reagiert unsere Magengegend entsprechend – eine tiefgreifende Vision der Gegenwart und der Zukunft, die unser physisches Selbst durch die bloßen Bilder überlistet. Was nicht da ist, wird nicht nur gesehen, sondern auch physisch wahrgenommen, auch wenn es bloß über die Augen ist. Dieses „Fenster“ in eine andere Dimension wird, für die Dauer der Arbeit, die Welt. Während in Martins *Altar* das Heilige gerahmt wird, bietet die in der Realität verankerte Arbeit von Rafman eine Reise in eine dunkle, ungesehene und dennoch omnipräsente Realität.

- [3],[4] Zwei Büsten von Jon Rafman, *New Age Demanded (lil oak)* und *New Age Demanded (ups and downs)* (beide 2018), aus der Serie *New Age Demanded* sind vom Dichter Ezra Pounds *Hugh Selwyn Mauberley* inspiriert, das die folgende Zeile beinhaltet: „Das Zeitalter

forderte ein Bild / seiner eigenen, forcierten GriMaße.“<sup>3</sup> In dieser Arbeit konfrontiert Rafman den fortwährenden Kampf der Künstlerinnen und Künstler, wahre Bilder der eigenen Zeit zu liefern; als Skulpturen, die sowohl aus der klassischen Ästhetik der Büste als auch aus 3D-Druckobjekten schöpfen, sind sie weder menschlich noch rein technisch. Sie existieren zwischen Kunstgeschichte und Gegenwart, ihre Haut entstammt Gemälden berühmter Künstler wie etwa Bruce Nauman oder Mark Rothko und wurde digital verändert, um einen epidermalen Bezug zur Kunstgeschichte herzustellen.

2 Katherine N. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1999), ins Deutsche übersetzt von Anna Goetz.

3 Ezra Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, April 2018, zitiert nach [https://en.wikisource.org/wiki/Page:Hugh\\_Selwyn\\_Mauberley.djvu/10](https://en.wikisource.org/wiki/Page:Hugh_Selwyn_Mauberley.djvu/10), ins Deutsche übersetzt vom Autor.



[5] Kris Martin  
*Mandi XXI*, 2009

## ZUR LEERE HIN

„Dreißig Speichen treffen die Nabe,  
Aber das *Leere zwischen* ihnen gewährt das SEIN des Rades.  
Aus dem Ton entstehen die Gefäße,  
Aber das *Leere* in ihnen gewährt das SEIN des Gefäßes.  
Mauern und Fenster und Türen stellen das Haus dar,  
Aber das *Leere zwischen* ihnen gewährt das SEIN des Hauses.  
Das Seiende ergibt die Brauchbarkeit.  
Das Nicht-Seiende gewährt das SEIN.“<sup>4</sup>

Während die Welt um uns herum eine Vielzahl von Wirklichkeitsebenen umfasst, kann eine Leerstelle dazu dienen, von einer Realität in die nächste überzuleiten und dabei unser Verständnis vom Nichts zu erweitern, wie in einem Kunstwerk, indem eine Negativform dazu dient, ein abhanden gekommenes Subjekt nachzuzeichnen. Gesetzt den Fall, dass kein Subjekt vorhanden ist, welche Bedeutung kommt dann der Leere zu?

Wie auch in verwandten, buddhistischen Lehren, beschreibt das japanische Konzept *Ma* die Leere als ein positives Phänomen. Sie erlaubt es, uns von der materiellen Welt zu lösen und einen Weg der Transzendenz zu beschreiten. Die Erfahrung dieses Weges wird als Phänomen beschrieben, welches Zeit als reine Erfahrung ermöglicht und ein Bewusstsein für das Schöne jenseits des statischen Objekts öffnet.

Der Japanraum wurde speziell gebaut, um japanische Rollbilder der Sammlung von Viktor und Marianne Langen zu präsentieren. Die Räume – inspiriert vom Zen-Buddhismus – zeichnen sich durch eine weitläufige Leere aus, die typisch für die Bauten des Architekten Tadao Ando ist. Dieser vertritt die Idee, dass durch Leere und absolute Schlichtheit Raum kreiert wird, bei dessen Durchschreiten Zeit sowie der Prozess des Übergangs bewusst erlebt und somit konstitutiv werden.

Reisen als Prozess ist sowohl im Werk von Doug Aitken als auch in einer weiteren, skulpturalen Arbeit von Kris Martin Thema. Für beide bedeutet die Erfahrung des Reisens ein Verwischen von Identität, im Sinne eines reinen Subjekts – die Dauer der „Reise“ wird dann zu dem alleinigen Gegenstand, zu einem Quasi-Subjekt. Kris Martins *Mandi XXI* (2009) ist eine Informationstafel, wie wir sie einst vom Flughafen oder Bahnhof her kannten. Bei Martin sind die kleinen schwarzen Plaketten jedoch blank und zeigen zu keinem Zeitpunkt Informationen an. Die Tafel gibt lediglich das typisch klackernde Geräusch der sich umlegenden Plaketten wieder. Das Fehlen der Destinationen und Uhrzeiten lässt die Tafel gespenstisch erscheinen – es wird zwar nichts angezeigt, dennoch wird auf Orte verwiesen. Die Tafel wird zum Monochrom, das trotz der dargebotenen Leerstellen eine Vielzahl von Destinationen weltweit vertritt.

[6] Doug Aitkens *windows* (2007) führt uns derweil in eine Sphäre, in der sich Konzepte von Zeit, Raum und Erinnerung verflüssigen. Für die Werkgruppe fotografierte Aitken Reisende hinter Flugzeug- und Zugfenstern. Das von draußen auf die Reisenden fallende Licht lässt die beiläufig aufgenommenen Szenen geradezu spirituell, erhaben und symbolisch aufgeladen erscheinen. Die abgebildeten Menschen und ihre Geschichten werden zwar von dem überwältigenden Licht einer Szenerie außerhalb des Flugzeugs bzw. des Zuges beleuchtet, diese bleibt als solche jedoch nicht erkennbar und dient den Subjekten und den Abbildungen somit nicht als bestimmter Kontext. Dies vereinheitlicht die Erfahrung aller Reisenden und erzeugt ein Gefühl von Gemeinschaft in Anonymität. Diese Empfindung wird vom Negativraum der Bilder erzeugt, davon, was ausgeblendet wird und wo gleichsam eine Vielzahl an Möglichkeiten besteht. Da die Aussicht aus dem Flugzeug typischerweise die nächste, nur mögliche Nähe zum Himmel darstellt, vermittelt die Leere ein Gefühl von Transzendenz.

[7] Mittels konzeptueller Geste und leerer Formen versetzt Pak Sheung Chuen den Betrachter mit *White Library, A Mind Reaching for Emptiness* (2009) in einen vergleichbar meditativen Zustand. Die Arbeit entstand im Rahmen eines Atelierstipendiums beim Asian Art Archive in Hongkong, wo der Künstler alle leeren Seiten sämtlicher Bücher der Bibliothek fotokopierte, um so ein poetisches Archiv aller „Pausen“ zwischen den Texten der Bibliothek anzulegen. Pak Sheung Chuen rückt die leeren Seiten in den Aufmerksamkeitsmittelpunkt und erklärt sie zum konstitutiven Element für die Vermittlung und Konstruktion von Inhalt. Die

Arbeit steht unmissverständlich in der Tradition der Konzeptkunst, in welcher der Prozess der Planung oder aber zu beachtende Regeln konstitutiv und für die ultimative Form einer Arbeit bestimmend sind. Die evozierte Leere spiegelt die Bedeutung der blanken Seiten der Bibliothek, die als Unterbrechung, Gegenstand der Betrachtung und schließlich Platzhalter für die eigene Imagination fungieren.

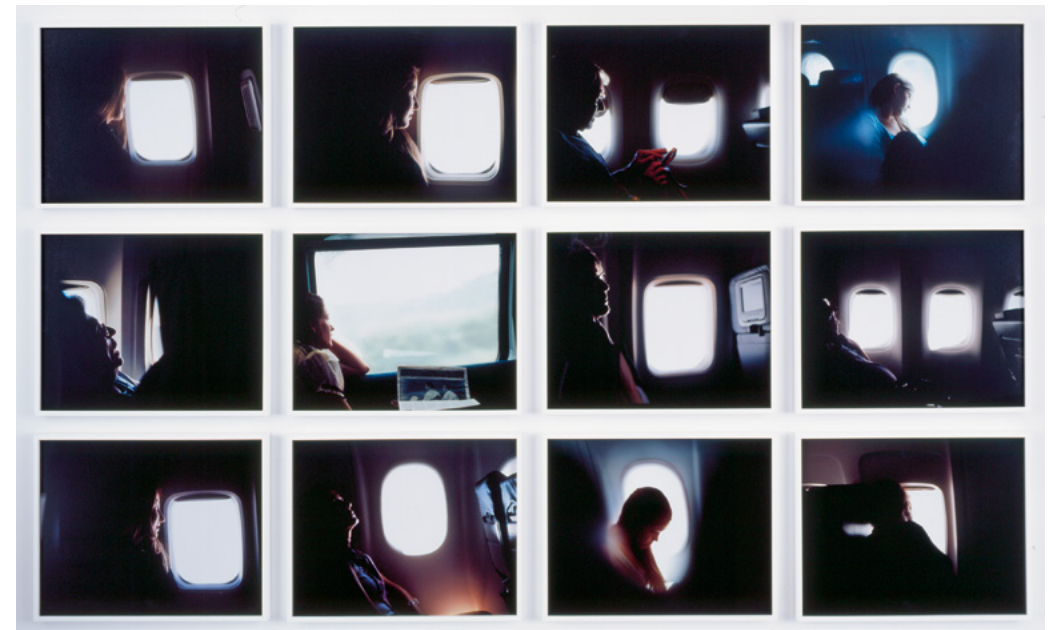
[8] *Infinite, Indefinite* (2012) von Huang Rui legt durch malerische Abstraktion, kombiniert mit einer schier poetischen Auswahl chinesischer Schriftzeichen, einen politischen Kontext offen. Die Arbeit basiert auf Huang Ruis Gemälde *Infinite Space* (1979), das womöglich erste abstrakte Ölgemälde Chinas. Dies entstand in einer Zeit, in der sich abstrakte und nicht-figurative Kunst in China zu einer Plattform für den Ausdruck eines freien und nicht von Restriktionen beeinflussten Denkens und Handelns entwickelte. Mehr als drei Dekaden später ergänzte Huang Rui den Titel mit „Indefinite“ (unbegrenzt), um einen Bezug zur politischen Realität und Propaganda post-1989 herzustellen, in der die gebetsmühlenartige Wiederholung von Parolen die eigene Glaubwürdigkeit untergräbt.

[9] Auch Wang Guanges *Timetunnel (070717)* (2007) kann als Darstellung der Allgegenwärtigkeit von Geschichte und ihre Auswirkungen auf die Gegenwart gelesen werden. Im Zentrum seiner Arbeit stehen die Kategorien Licht, Zeit und darüber hinaus das Unerreichbare. Es handelt sich bei dieser Arbeit um eine Variation einer vorausgegangenen Werkgruppe des Künstlers mit dem Titel *Coffin Paintings* (Sargbilder). Ihr Herstellungsprozess ist von einer chinesischen Tradition inspiriert: Jährlich wird der eigene Sarg neu bemalt, um diesen stetig zu verschönern (und damit den Tod hinauszuzögern). Auf ähnliche Weise ist *Timetunnel (070717)* entstanden: aus dem immer gleichen Abstand zu den vier Ecken der Leinwand sind über einen bestimmten Zeitraum hinweg einzeln(e) Farbschichten aufgetragen worden. Das Produkt dieses zeitlich determinierten Prozesses beschwört eine universell menschliche Erfahrung herauf und katapultiert den Betrachter in einen spezifischen Moment seiner Vergangenheit (daher auch das Datum in Klammern, als Teil des selbstreferentiellen Charakters des Titels). Dabei zielt das Werk auf die echte Erfahrung von Zeit in der jeweils eigenen Gegenwart ab. Das abstrakte Gemälde hat als solches keinen Inhalt, stellt aber einen introvertierten Zustand her, indem etwas absolut Immaterielles suggeriert wird, zu dem einzig der Betrachter selbst einen Bezug herstellen kann.

[10] In Urs Fischers *Mr. Flosky* (2001/2002) wird der Betrachter innerhalb einer gebastelten, häuslichen Szenerie durch die titelgebende Katze ersetzt. Das gesamte Setting ist in weiße Farbe getaucht. *Mr. Flosky* blickt nachdenklich in den geöffneten Ofen, in dem ein schwaches Licht brennt. Der erhellte Innenraum mutet einladend an und birgt gleichzeitig die Gefahr einer potentiell tödlichen Falle. Die Katze starrt ins Leere, wobei nicht klar ersichtlich ist, ob mit konzentriert-zielgerichtetem oder gleichgültig-gedankenverlorenem Blick. Die Installation stellt eine häusliche Szene nach, die aufgrund ihrer skulpturalen Form künstlich und gleichzeitig unheimlich erscheint.

Die (allzu) menschlich anmutende Situation wirkt absurd, da sie ein Tier zum Hauptakteur macht. Die Leere des Ofens und die gedankenverlorene Katze bilden eine Konstellation, welche die vorgegebene Häuslichkeit unterminiert. Ausgehend vom Haustier, werden wir zu universalen Fragen geleitet, die ins Absurde zu kippen drohen.

4 Lao-Tse, *Tao-Te-King*, Spruch 11, übersetzt von Martin Heidegger, zit. nach: Lin Ma, *Heidegger on East-West Dialogue: Anticipating the Event*, New York/London, Routledge, 2008, S. 135.



[6] Doug Aitken  
*windows*, 2007



[7] Pak Sheung Chuen  
*White Library, A Mind Reaching for Emptiness*, 2009



[8] Huang Rui  
*Infinite, Indefinite*, 2012



[9] Wang Guangle  
*Timetunnel (070717)*, 2007



[10] Urs Fischer  
*Mr. Flosky*, 2001 / 2002

## ARCHÄOLOGIE DES HIER UND JETZT I

„Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt. Vielleicht auch sein baldiges Ende.“<sup>5</sup>

In der klassischen Archäologie werden Relikte vergangener Kulturen ausgegraben, um sie als Informationsquellen zu verwenden und Funktionsweisen oder Glaubenssysteme antiker Gesellschaften zu interpretieren. Das leblose Material wird zu einem Bedeutungsträger für das soziale und kulturelle Leben verschwundener Gesellschaftsformen. Einige Künstlerinnen und Künstler in der Sammlung Burger haben „Artefakte“ geschaffen, die eine fiktionale Archäologie implizieren, indem sie historische Prozesse nachstellen oder ein gewisses Alter imitieren. Einige Objekte muten wie eine zeitgenössische Interpretation eines surrealistischen „Objet trouvé“ an, andere scheinen jemandem abhandengekommen zu sein, da sie die Abwesenheit ihres Besitzers bewusst machen oder den Eindruck vermitteln, einem anderen Kontext zu entstammen.

Das Ergebnis ist daher oft ein bruchstückhaftes Kunstobjekt, ein Artefakt, das als Indikator für einen sozialen, politischen oder phänomenologischen Kontext eines historischen Moments entsteht, der speziell absurd wirkt oder ein Zwischenstadium darstellt. Michel Foucault erforscht diesen Typ des fragmentierten Archivs in *Archäologie des Wissens*, indem er das Archiv als etwas beschreibt, das „in seiner Totalität nicht beschreibbar und in seiner Aktualität nicht zu umreißen ist. [...] Die Analyse des Archivs umfasst also ein privilegiertes Gebiet: gleichzeitig uns nahe, aber von unserer Aktualität abgehoben, ist es der Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, über sie hinausläuft und auf sie in ihrer Andersartigkeit hinweist, es ist das, was uns außerhalb von uns selbst begrenzt.“<sup>6</sup> Die ausgestellten Kunstwerke spiegeln teilweise diesen Ansatz, indem sie sich selbst als Archive präsentieren und somit eine zeitliche Überlagerung herstellen. Diese Komplexität und gleichzeitige Essenz der Objekte ermuntert uns dazu, unsere Gegenwart mit dem Blick eines Forschers zu erkunden, der fest im Hier und Jetzt verankert scheint und dennoch seltsam von außerhalb auf diese blickt.

Mittels sowohl Partizipation als auch Dokumentation verfolgt das vietnamesische Künstlerkollektiv The Propeller Group mit seiner Arbeit *The Dream* (2012) eine Arbeitsweise, die sich durch einen sozialen Prozess auszeichnet. Im Mittelpunkt der Arbeit steht Vietnams wohl populärstes Motorrad und Fortbewegungsmittel, die Honda Dream. Um diese Arbeit zu realisieren, provozierten Propeller Group einen künstlichen Abbauprozess, der an die aktuelle wirtschaftliche Realität gekoppelt ist: Sie stellten das neue Gefährt in einen Hinterhof in Ho-Chi-Minh-Stadt und dokumentierten mit einer Videokamera, wie es im Verlauf eines Tages „zersetzt“ wurde. Die Diebe beraubten das Motorrad seiner Einzelteile, bis nur noch das Skelett des Vehikels, das nun in der Ausstellung präsentiert wird, übrig war. Das inszenierte Artefakt – ein tatsächlich partizipatorisches Kunstwerk – ist nur noch ein Schatten des Originals. Verglichen mit dem unversehrten Gefährt ist es ein Wrack, das die Ökonomie unterminiert, der sie entstammt. Indem die Skulptur gemeinsam mit dem Videomaterial des „Produktionsprozesses“ präsentiert wird, ist der Betrachter eingeladen, durch die gegenwärtig physische Abwesenheit zu erfahren, was das Objekt symbolisch und praktisch repräsentiert. Es ist eine kontrollierte Entropie, die zu einer künstlichen Ruine führt, deren schrittweise Zerstörung zu Kunst wird.

[12] Kris Martins *12 Helmets* (2013) zeigt eine Sammlung moderner Schutzhelme aus dem Motor- bzw. Radsport sowie verschiedener Arbeitsbereiche, z.B. des Schweißers. Diese wurden vom Künstler in Bronze gegossen und künstlich gealtert. Sie vermitteln die Präsenz einer Geschichte, die nicht nur immateriell, sondern auch komplett artifiziell ist. Die Helme stehen symbolisch für das, was sie schützen sollen, wodurch auf gespenstische Weise eine menschliche Präsenz impliziert wird – ganz so, als wären die Helme Platzhalter des menschlichen Kopfes. Sie verweisen zwar auf eine präzise Funktion, sind jedoch als Abgüsse in Bronze, ein Material, aus dem ihre Vorlagen keineswegs bestehen, nutzlos. Hinsichtlich ihrer Form und Materialität sind sie aus ihrem Funktionskontext gelöst. Ihre Verfärbung dient weiter dazu, ihnen innerhalb eines historischen Zusammenhangs Bedeutung anzudichten. Die Helme entführen uns aus dem gegenwärtigen, kulturellen Kontext und regen uns mittels ihres künstlerischen Herstellungsprozesses dazu an, über das tatsächliche Objekt hinweg zu blicken und etablierte Formen von Arbeit, Mobilität und Reisen neu zu denken.



Auf ähnliche Weise belegt Sylvie Fleury mit *Eternity Now* (2016) einen Alltagsgegenstand durch Überhöhung mit neuer Bedeutung. Sie entführt ein männlich konnotiertes Objekt, den Rückspiegel eines „Hot Rods“, und macht ihn, in überdimensionaler Größe auf dem Rasen posierend, zum Kunstwerk. Der Titel der Arbeit ist dem Namen eines Calvin-Klein-Parfüms entnommen. Er rückt den Spiegel in den Kontext von Mode und Schönheitsindustrie. Fleury erweitert Strategien der Pop-Art. Sie beruft sich auf Konsumkultur und fokussiert auf kulturell unterschiedliche Formen des Begehrens, die Konstruktion von Identität sowie die geschlechtliche Zuschreibung von Kulturgütern. Sie entführt ein Fetischobjekt, um es inhaltlich neu zu bestimmen. Seine physische Form wird zum bloßen Rahmen, um uns selbst in einem erweiterten geschlechtsspezifischen und gesamt-kulturellen Kontext zu betrachten.

[13]

Fiete Stoltes *Smoke (after Still Life with Candle no.1)* (2016) ist Teil einer Serie abstrakter Neon-Formen, die nach Polaroidfotos entstanden sind und den Moment, nachdem eine Flamme ausgepustet wurde, festhalten. Die Arbeit beschäftigt sich mit der materiellen Körperlichkeit von Rauch. Während die Präsentation statisch ist, stellt sie dennoch eine dynamische, sich im Übergang befindende Form dar. Durch die Verwendung von Neon wird die Widersprüchlichkeit von Zeitlichkeit und Körperlichkeit manifest, da die Erscheinung der Form durch ein ephemeres Quellmaterial erzeugt wird. Indem er einen gasförmigen Prozess als Bildträger verwendet, materialisiert Stolte etwas, das seiner Natur nach flüchtig ist. Er kreiert die Verdinglichung eines ephemeren Prozesses.

[14]

Kong Chun Heis Arbeit mit dem axiomatischen Titel *Door* (2011) zeigt eine lebensgroße, dreidimensionale Tintenzeichnung einer industriellen Tür. Kongs hypnotisch-repetitive Verwendung von Linien dient ihm dazu, die fragliche Beziehung zwischen unterschiedlichen Realitäten zu betonen und die Grenzen menschlicher Fantasie zu reizen. Er bewegt sich so auf dem schmalen Grat zwischen Realität und bloßer Darstellung. Die unechte Tür dient dazu, auf etwas zu verweisen, was jenseits des Realen liegt. Es nimmt das in der Ausstellung verhandelte Thema der Zwischenräume auf, in denen fragmentierte Narrative eine eigene Form von Realität bilden.

[15]

Hans Op de Beecks Inszenierung des Gepäcks einer Familie baut auf verwandten bruchstückhaften Vorstellungsbildern auf. Es stellt jedoch auch eine unerklärliche Situation dar, die durch unterschiedliche Umstände herbeigeführt worden sein mag. Die schwarzen, skulpturalen Gepäckstücke in *Family (1)* (2007) rufen die vermeintliche Gegenwart von Eltern und ihren Kindern hervor (die jedoch nicht zugegen sind). Diese verlassenen, persönlichen Habseligkeiten stehen symbolisch für die Schutzlosigkeit ein, die mit Migration und Reisen sowie dem damit verbundenen Verlassen des sicheren Heims einhergehen. *Family (1)* dient gemeinsam mit anderen Arbeiten dieses Themenbereichs dazu, auf Narrative zu verweisen, die außerhalb des dargestellten, situativen Mikrokosmos' liegen und dem Betrachter alternative Lesarten von Alltagsrealität anbieten.

[16]



[11] The Propeller Group  
*The Dream*, 2012



[16] Hans Op de Beeck  
*Family (1)*, 2007



[15] Kong Chun Hei  
*Door*, 2011

5 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, (Berlin: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 96, 1974), S. 462.

6 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft, 1973), S. 188ff.



[13] Sylvie Fleury  
*Eternity Now*, 2016



[14] Fiete Stolte  
*Smoke (after Still Life with Candle no.1)*, 2016



[12] Kris Martin  
*12 Helmets*, 2013

## VOM WESEN DER ABWESENHEIT

Präsenz kann durch eine Vielzahl unterschiedlicher Medien erzeugt werden. In der bildenden Kunst hat die Verbindung von Worten und visuellen Zeichen eine lange Tradition. Seit geraumer Zeit verwenden Künstler Sprache zur konzeptuellen Repräsentation von Objekten oder theoretischen Vorstellungen – von René Magritte bis Joseph Kosuth. Die Sammlung Burger umfasst mehrere Werke aus der Gegenwart, die in dieser Entwicklungslinie stehen und die sogenannte äußere Realität über Sprache verhandeln.

Diese Werke nehmen einen sprachlichen Status ein, der von Lacan als „Anwesenheit durch Abwesenheit“<sup>7</sup> beschrieben wurde. Er bezeichnet damit die Beziehung zwischen linguistischen Zeichen und Objekten. Seinen Überlegungen zufolge sind die Worte, sowie sämtliche anderen Symbole, anwesend in Abwesenheit dessen, was sie beschreiben. Obwohl Sprache ein Mittel zur Kommunikation ist, kann sie darüber hinaus nicht nur zur Kodierung oder Etikettierung von Dingen, Elementen und Konzepten verwendet werden. Sie kann vielmehr selbst Gegenstand sein, der manipuliert und verwendet werden kann, um auf eine Vielzahl an Bedeutungen zu verweisen – und auf diese Weise zu reflektieren, wie wir uns selbst und die Welt um uns herum begreifen.

[17] Mit *The Fourth Seal* (2010) kreiert Kin-Wah Tsang ein Environment gefüllt mit sprachlichen Zeichen, die sich von ihrer inhaltlichen Bedeutung emanzipieren. Die raumgreifende, digitale Videoinstallation basiert auf der Erzählung des „vierten Siegels“, erwähnt in der Johannes-Offenbarung. Die Installation zeigt auf den Boden projizierte, durch den Raum gleitende Worte, die gemeinsam an ein gewaltiges Mosaik erinnern: die Worte entstammen der titelgebenden Textpassage, die von einem Reiter berichtet: „und es ward ihm Macht gegeben über vier Teil der Erde, zu Töten durch Schwert, durch Hunger und durch Pest und durch die wilden Tiere der Erde.“<sup>8</sup> Die im Text beschriebene, überwältigende Macht wird hier nicht durch bildhafte Erzählung vermittelt, sondern vielmehr durch die Kaskade von Wörtern, die den Betrachter im Raum übermannt und sogar letztlich den sprachlichen Inhalt ausschaltet.

[18] Der Schwellenmoment zwischen Zeichen und Bezeichnetem wird von Alejandro Cesarco in *Index (An Orphan)* (2012) erkundet. Die Arbeit zeigt ein vom Künstler verfasstes Inhaltsverzeichnis eines Buches, das jedoch bis heute ungeschrieben ist und es wohl auch immer bleiben wird. *Index (An Orphan)* ist Teil einer fortlaufenden Serie von Inhaltsverzeichnissen fiktiver Bücher, die der Künstler seit 2000 verfasst. Dieses Buch beschäftigt sich mit der Bewältigung von Trauer, dem Verlust der Kindheit und der Erfahrung, als Erwachsener zum Waisen zu werden.

Cesarcos Inhaltsverzeichnis weist eine gewisse Ähnlichkeit mit den strukturellen Bedingungen eines Waisen auf, indem das „Elternmaterial“ zwar als Verweisform vorhanden, jedoch nicht gegenwärtig ist. Auch wenn es sich bei diesem Index um eine Fiktion handelt, sind doch die durch ihn suggerierten Ideen real und bedeutend. Seine Realisierung liegt, wie es scheint, dem Thema des Buches so nahe, wie es nur geht – die Verweise verkörpern das volle Ausmaß aller konzeptuellen Möglichkeiten.

Bruchstückhafte Zeichen sind manchmal bedeutsamer als das, worauf sie verweisen.

[19] Was aber, wenn geschriebene Worte selbst der Ursprung von Bedeutung sind? In Ho Sin Tung's *Words Thou Said* (2009) entfaltet sich die Trauer über einen Verlust in der Inszenierung eines Liebesbriefes, der einst als E-Mail an die Künstlerin gesendet wurde. Als vormals immaterielle Botschaft im digitalen Raum, entfaltet sie erst im Ausstellungsraum wahrnehmbare Präsenz. Zur Verarbeitung ihres Schmerzes produzierte die Künstlerin sämtliche chinesische Schriftzeichen des Liebesbriefes als dreidimensionale, schwarze Plastikbuchstaben und warf sie anschließend als physische Objekte in einen echten Mülleimer. Wie die Künstlerin erklärt, erschien es ihr seltsam, „etwas so Schwerwiegendes mit einem leisen Klick zu zerstören. Ich musste den Brief deshalb auf materielle, reale Weise zerstören.“<sup>9</sup> In diesem Fall wurden die Zeichen zum Bezeichneten – die Künstlerin zerstörte Worte verfloßener Liebe. Die Verkörperung des Bezeichneten ist hier frappant; so wie Worte manchmal etwas viel stärker auszudrücken vermögen, als das in einem Bild möglich ist, besteht hier die Forderung nach der physikalischen Form der Worte, um deren Bedeutung in vollem Umfang zu begreifen.

[20] In Sabine Hornigs *Weißer Vorhang II* (2002) wird – ohne Worte – die Darstellung des architektonischen Raums als Spiel mit Absenz umgedeutet. Der Titel wird im fotografischen Bild eingelöst und so die Aufmerksamkeit auf das Bild statt die Sprache gerichtet. Die le-

bensgroße, unheimlich anmutende Fotografie zeigt ein Fenster, das zum Teil von einem Vorhang verdeckt ist, so dass der Einblick in den dahinterliegenden Raum – womöglich ein Büroraum – verwehrt bleibt.

*Weißer Vorhang II* untersucht, wie wir Räume wahrnehmen, geleitet vom Vokabular modernistischer Architektur und ihrer Repräsentation. Etablierte architektonische Sprache wird, entgegen ihrer gewohnten Lesbarkeit, dazu verwendet, die Grenzen zwischen dem Bezeichneten und dem realen Raum, dem Betrachter und dem Betrachteten verschwimmen zu lassen. So stellt Sabine Hornig den Betrachter und seine Wahrnehmung der Umgebung auf die Probe: Da beinahe die gesamte Szenerie der Fotografie von dem im Titel benannten weißen Vorhang verdunkelt ist, wird im Betrachter ein künstlicher Voyeurismus ausgelöst, der in ihm die Annahme einer menschlichen Präsenz weckt. Die Fotografie ist ein Fenster in eine abwesende Welt, festgefahren in dem unwirklichen Raum zwischen Zeichen und Bezeichnetem.

- 7 Jacques Lacan, *Ecrits: The First Complete Edition in English* (New York: W.W. Norton and Company, 2007), S. 228, ins Deutsche übersetzt von Anna Goetz.  
 8 Offenbarung 6:8.  
 9 Ho Sin Tung, E-Mail an den Kurator, 11. November 2017, ins Deutsche übersetzt von Anna Goetz.



[17] Kin-Wah Tsang  
*The Fourth Seal*, 2010



[18] Alejandro Cesarco  
*Index (An Orphan)*, 2012



[19] Ho Sin Tung  
*Words Thou Said*, 2009



[20] Sabine Hornig  
*Weißer Vorhang II*, 2002

## AUS DEM NICHTS HERAUS

Ikonenhafte Bilder und Formen können genauso als Zeichen „gelesen“ werden. Sie vermitteln oder aber verbergen, was jenseits des Symbols liegt. Einfache Gegenstände oder Dinge, wie ein Herrendiener, eine Kartoffel oder ein Ei stehen für ein weites symbolisches oder gar archetypisches Spektrum an Bedeutung ein. Wie der Schweizer Linguist Ferdinand de Saussure<sup>10</sup> erkannt hat, spielen materielle Attribute wie Farbe, Form und Größe hinsichtlich Zeichenhaftigkeit keine große Rolle. Wir betrachten diese Dinge und Bilder in allgemeineren Sinne, als verflachte Vertreter einer universellen Realität. Genauso wie Kunstwerke Formen der Kommunikation sind, die eine Menge an Bedeutung fassen können, werden die hier präsentierten Objekte zum zeitlosen Symptom objektgewordener, künstlerischer Imagination.

Valentin Carrons minimale Komposition *Belt on valet stand* (2014) nutzt das Potential von Objekten als Verweis auf Abwesendes. Wir verfangen uns in vieldeutigen Interpretationen, welche von geschlechtsspezifischen Interpretationen geleitet sind: Ein Männergürtel, Symbol von Autorität, Sicherheit oder gar Gewalt, hängt über einem Herrendiener (die schäbige Materialität des Plastiks schwächt allerdings die Plausibilität einer solchen Interpretation ab). Der Gürtel gewinnt jedoch durch das Fehlen andere Kleidungsstücke, die typischerweise an einem Männerdiener hängen, an Bedeutung. Die Szene wirkt zeitlich wie eingefroren, menschliche Präsenz wird hier zum Ausdruck von Machtlosigkeit, von endloser Warterei, oder sogar zur leeren Geste.

Andere Künstler überwinden die Trägheit physikalischer Körper mittels skulpturaler Methoden, welche auf Leichtigkeit aufbauen. Gao Weigangs *Answer* (2013) ist in diesem Sinne eine fragile, architektonische Treppe aus feinen Edelstahlstäben. Ähnlich der Arbeit *Door* von Kong Chun Hei verweist auch sie über die rein architektonische Setzung des Raumes hinaus und symbolisiert den Übergang in einen anderen Zustand. Die Treppe wurde ihrer Funktionalität beraubt und zeigt lediglich noch ein apartes, jedoch sinnentleertes Bild aus einfachen Linien. Der Künstler schafft ein Bild, das ein Tor in eine andere Dimension zu öffnen scheint, befreit von strukturellen und funktionalen Bestimmungen. Das materielle Objekt emanzipiert sich von seinem physischen Dasein, wird zum bloßen Zeichen, zum symbolischen Instrument, welches Architektur umdeutet und zur metaphysischen Essenz erhöht.

Iván Argotes vergoldeter, massiver 3D-Scan einer Süßkartoffel trägt die immense Last der Kolonialgeschichte in sich. Ausgehend von der Herkunftsgeschichte der Süßkartoffel, die durch Tauschgeschäfte mit Kolumbien nach Europa gelangte, nutzt *Sweet Potato* (2017) die Wurzelknolle als Projektionsfläche für Globalisierungsprozesse. Das Blattgold, das die Kartoffel bedeckt, ist ein Verweis auf koloniale Plünderungen: der Künstler merkt an, dass die Menge, in der sich heute die Goldreserven Europas von denen Südamerikas unterscheidet, dem entspricht, was zu Entdeckerzeiten der sogenannten „Neuen Welt“ geraubt wurde. Die enorme Skulptur ruft die komplexen historischen Prozesse ins Bewusstsein, die zum aktuellen Ungleichgewicht führten und über Jahrhunderte verschwiegen wurden. Die Skulptur erinnert an ein übergroßes Schmuckstück, das den Ausstellungsraum spektakulär füllt, um damit von seiner wirtschaftspolitischen Realität abzulenken.

Die Essenz tiefer historischer Entwicklungslinien wie etwa der Ursprung des Universums sind mythologische Themen, welche von Fabian Marti für sein *Deep Egg (unless life is a dream, nothing makes sense)* und *Deep Egg (something out of nothing)* (beide 2016) wieder belebt werden. Die Silbergelatine-Fotogramme hat der Künstler in der Dunkelkammer hergestellt, indem er Licht manipulierte. Dabei entstanden eiförmige Spuren auf dem Fotopapier. Die Arbeiten sind von Okkultismus und Theosophie inspiriert. Die Ei-Form ist ein universelles Symbol, das vielfach dazu verwendet wurde, den Anfang des Universums zu verewigen: als kosmisches Ei, das Ordnung ins Chaos des Lebens brachte. In seinem künstlerischen Experiment nimmt Marti die Rolle des Alchemisten ein, der mit Licht und Dunkel – den Grundelementen chemischer Fotografie – hantiert, um handfeste Prozesse in eine metaphysische Bildwelt von Anfang und Ewigkeit zu übersetzen: das Wesen des Unbestimmten scheint dem Universum inhärent.

Pamela Rosenkranz' *Alien Blue Window (Zisis, Via San Tomaso 53)* (2017) spielt auf ähnliche Weise mit Licht. Ein Rundfenster ist mittels LED komplett in strahlendem Blau ausgeleuchtet, welches an das vom Künstler Yves Klein entwickelte und patentierte Internationale Blau erinnert. Die gerahmte Farbe weckt Assoziationen zur Farbe des Himmels oder aber zum

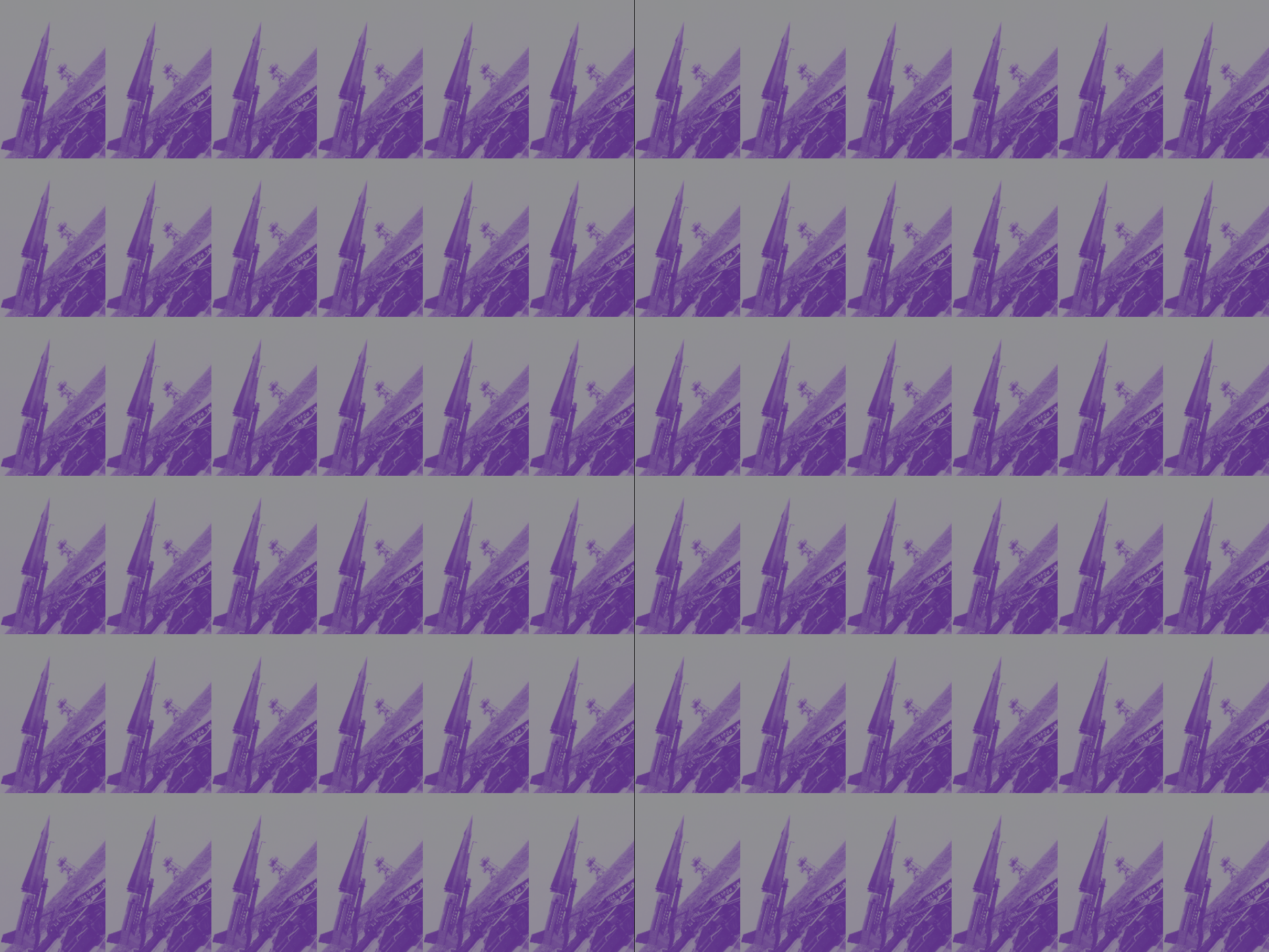
tiefen Ozean – Referenzen auf Licht und Materialität, die hier, von ihrem Quellmaterial getrennt, digital dargestellt sind. Tatsächlich zeigen sie lediglich eine ätherische und surreale Präsenz der technologischen Leere an. Da das Blau binär programmiert und über LED-Technologie übermittelt ist, enthebt sich das Natürliche seiner Selbst. Der Betrachter wird eingeladen, in die Leere eines fiktiven Schirms, der nichts wiedergibt, einzutauchen. Diese Abwesenheit von visueller Information lenkt unser Bewusstsein weg von der unmittelbaren Gegenwart und lässt uns über vielschichtige historische und kulturelle Referenzen sinnieren. Durch den irritierenden Anblick des leeren Bildschirms entgleiten wir endlos in eine fremde blaue Welt. Die Erfahrung erinnert an jene von Wang Guangles *Timetunnel (070717)* – das Spiel mit der Anwesenheit des Nichts lullt uns in die überwältigende Präsenz der Gegenwart ein und kreierte einen Raum hyperrealer Meditation.

[9]

10 Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, (Berlin: De Gruyter, 1967).



[23] Iván Argote  
*Sweet Potato*, 2017

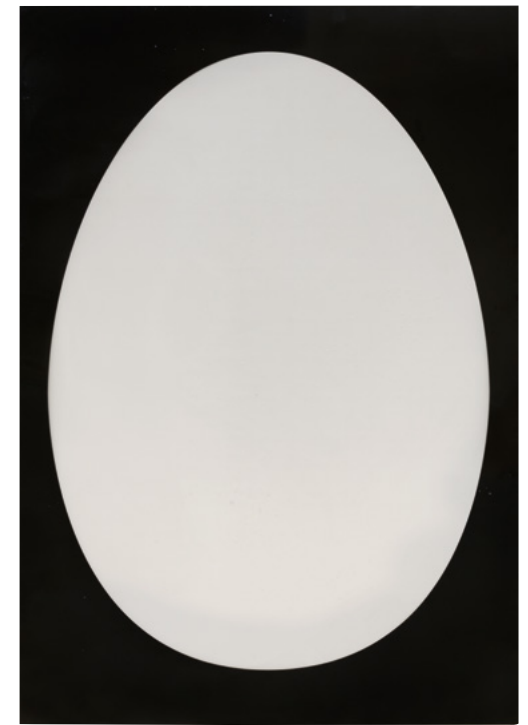




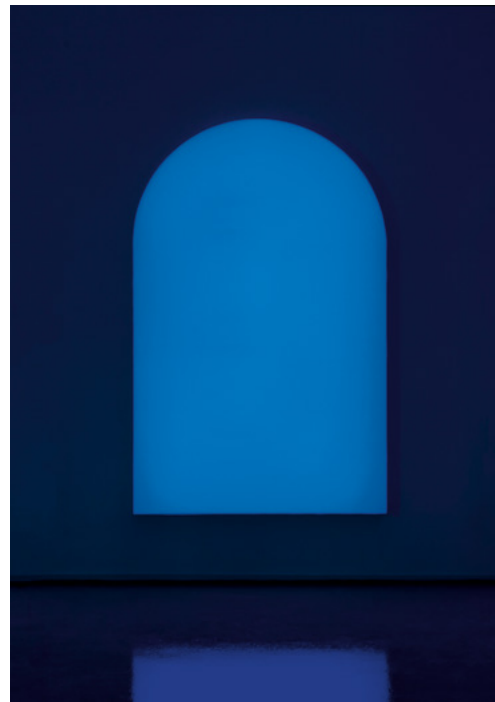
[22] Gao Weigang  
*Answer*, 2013



[24] Fabian Marti  
*Deep Egg (unless life is a dream, nothing makes sense)*, 2016



[25] Fabian Marti  
*Deep Egg (something out of nothing)*, 2016



[26] Pamela Rosenkranz  
*Alien Blue Window (Zisis, Via San Tomaso 53)*, 2017



[21] Valentin Carron  
*Belt on valet stand*, 2014

## ICH IST EIN ANDERER

Künstler beziehen sich nicht nur auf das Universelle in ihrem Werk, oft spielt die Einbindung von Personen, ob fiktiv oder real, eine bedeutende Rolle. Der Dialog zwischen diesen Akteuren entstammt der Vorstellung des Künstlers, die sowohl die Anwesenheit des Anderen als auch die Konstruktion des Selbst generiert. Der französische Schriftsteller Arthur Rimbaud hat sich tiefgehend mit dieser Idee beschäftigt, indem er die Singularität einer Persönlichkeit infrage stellte. Er begriff das Andere und das individuell Eigene als dasselbe. Während der Soziologe Émile Durkheim von dem „kollektiven Bewusstsein“<sup>11</sup> sprach, beschrieb Rimbaud das „Ich“ als äußere Kraft, die über die eigene Persönlichkeit hinausreicht: „Ich ist ein anderer.“<sup>12</sup> Im gegenwärtigen Zeitalter des Avatars, in dem das Digitale an die Stelle des realen Körpers tritt, muss das Konzept des Selbst neu gedacht werden. Dadurch hat die Neubestimmung des Individuums ein neues Komplexitätslevel erreicht – beinahe völlig losgelöst vom Körper aus Fleisch und Blut.

Andere Ansätze gehen von dem heterogenen Wesen der Gesellschaft aus, wie sie von Michel Foucault in seinem Aufsatz „Von anderen Räumen“ beschrieben wurde. Foucault analysiert darin die Begegnung mit seinem eigenen Spiegelbild: „Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt. ... Der Spiegel funktioniert als Heterotopie, weil er den Ort, an dem ich bin, während ich mich im Spiegel betrachte, absolut real in Verbindung mit dem gesamten umgebenden Raum und zugleich absolut irreal wiedergibt, weil dieser Ort nur über den virtuellen Punkt jenseits des Spiegels wahrgenommen werden kann.“<sup>13</sup> Diese Spannung zwischen einer absolut realen Situation und ihrem absolut irrealen Gegenüber versinnbildlicht die Komplexität von Identität und der totalen Unabhängigkeit des Selbst vom Körper. Es stellt sich jedoch die Frage, welche Formen dieses Sein annehmen kann, wenn das Körperliche komplett abwesend ist.

Nadia Kaabi-Linke gibt eine Antwort auf diese Frage, indem sie dem Besucher eine Begleitung an die Hand gibt. *Nervöse Bank* (2017) ist eine scheinbar gewöhnliche Sitzbank, wie man sie aus Museen kennt. Sie unterscheidet sich jedoch in einem entscheidenden Merkmal: wenn sich Besucher auf die Bank setzen, aktivieren sie einen unsichtbaren Mechanismus, der eine Komposition nervöser Ticks – etwa das Wippen rastloser Beine – auslöst. Diese sind Situationen aus Transiträumen und Wartesälen öffentlicher Institutionen nachempfunden und werden hier in Form von Vibrationen der Bank übermittelt, ganz so, als würde das Möbelstück Beklemmung erfahren. Diese Rastlosigkeit wird auf den Betrachter übertragen und verändert sogar seine Erfahrung des Ausstellungsraums mittels einer unsichtbaren Präsenz, kriecht durch simple Bewegung.

In einer weiteren Arbeit mit dem Titel *Impunites, London* (2012) verewigt Kaabi-Linke auf eindrucksvolle Weise die physische Einwirkung des Zusammenlebens. Es sind gesammelte Aufzeichnungen häuslicher Gewalt, in denen die daraus entstehenden physischen und emotionalen Wunden archiviert sind. Die Künstlerin verwendete Schwarzpulver, um die physischen Spuren abzubilden, konserviert sie zwischen zwei Glasscheiben und ergänzt sie mit kurzen Textpassagen, welche die Pein beschreiben. Auf diese Weise kriecht sie eine Art Mahnmal. Das Archiv der Misshandlungen macht die zumeist unsichtbaren Auswirkungen eines gewaltsamen, systemischen Phänomens sichtbar und ruft die allgegenwärtige, patriarchale Gewalt ins Bewusstsein, welche die Gesellschaft durchdringt und in intimen Beziehungen ausbricht. Indem sie die strukturellen Makel der zeitgenössischen Gesellschaft präsentiert, verleiht Kaabi-Linke diesen Frauenschicksalen eine Stimme und zeigt damit einen Weg zum Widerstand auf.

Die Objektivierung des weiblichen Körpers ist ein allgegenwärtiges Motiv in der westlichen Kunstgeschichte und als solches Thema in Hans Op de Beecks *Aline* (2016): eine hellgraue, halb entkleidete, liegende Frauenfigur, die in der Zeit eingefroren zu sein scheint. Die Bewegungslosigkeit ihrer entspannten Haltung und der leere Gesichtsausdruck stehen in starkem Kontrast zu der wilden künstlerischen Szenerie, die einst um sie herum gewütet hatte. Ursprünglich war die Skulptur Teil der raumgreifenden Installation *The Collector's House* (2016), in der sie von einer Vielzahl an Gegenständen, Büchern, Regalen und anderen Möbeln umgeben war, die genau wie sie in Stein gehauen schienen. Sowohl Frau als auch Kunstwerk werden zum Statussymbol degradiert. Letztlich spielt die Arbeit auf die Themen des Ausstellens und die Mittel der Inszenierung von Prestige und Reichtum an. Die fiktionale Sammleridentität wird durch die Werte geprägt, die in der Skulptur gelesen werden.



[27] Nadia Kaabi-Linke  
*Nervöse Bank*, 2017



[29] Hans Op de Beeck  
*Aline*, 2016

Das Motiv der menschlichen Figur ist auch in Zhang Huans Arbeit zentraler Untersuchungsgegenstand. *Ash Portrait No. 28* (2008) ist ein aus Weihrauchasche geformtes Porträt in Form einer Büste. Der Künstler begreift das Material als eine Verkörperung des nationalen kollektiven Gedächtnisses: „Die Asche ist ein spirituelles Material und schließt, genau wie die Erinnerung, verschiedene Visionen, Segenswünsche, Hoffnungen und Begehren ein.“<sup>14</sup> In der verkrusteten Oberfläche der Figur erkennt Zhang Huan persönliche Geschichten – Erzählungen gespeist von Sehnsüchten, Segenswünschen und Erinnerungen. Für Millionen von in China lebenden Personen stellt das Verbrennen von Weihrauch ein alltägliches Ritual dar. Das Porträt, dessen Gesichtszüge nicht auf eine real existierende Person aufbauen, beschwört die Repräsentation eines kollektiven Bewusstseins herauf. Der Produktionsprozess des Werkes ist von Ritualen inspiriert, die über die menschliche Erfahrung hinausgehen. Obwohl keine spezifische Identität vorhanden ist, umfasst und vermittelt die Skulptur personalisierte Präsenz über rituelle Prozesse, die über Generationen hinweg zur Vergegenwärtigung von abwesenden Menschen und Gottheiten angewandt wurden.

Douglas Gordon kontert die Überhitzung kultureller Produktion mit Bildern, die ihre eigene Identität verschleiern – mit diesem Umstand spielt er in seiner Arbeit *Portrait of You and Me (Mao and Marilyn)* (2008). Dem abgebildeten, prominenten Subjekt wurden sämtliche Gesichtszüge abgebrannt, wodurch ihre gewohnte Erkennung verunmöglicht wird. Die ausgebrannten Abbildungen sind hinterlegt mit Spiegeln, sodass der Blick des Betrachters direkt durch die Brandlöcher auf ihn zurückgeworfen wird. Die Gegenwart der beiden konkurrierenden Figuren, die beide aus den Serien Andy Warhols zu entstammen scheinen, sind miteinander verschmolzen und losgelöst von einer spezifisch personalen Identität. Sie werden für Gordon zu einem allgemeineren Verständnis eines „Stars“. Das Auslöschen der Persönlichkeiten, verbunden mit der eigenen Spiegelung, wird zu einer Geste der Beschleunigung, die den Betrachter implizit als Teil des übersättigten, kulturellen Moments und des daraus resultierenden Verlusts von Identität inszeniert.

Die Collagen von Angus Fairhurst, wie etwa *Four pages from a magazine, body and text removed* (2003) stellen einen Kommentar zur kulturellen Übersättigung und Auflösung von Identität dar. Die Bilder zeigen Seiten aus Magazinen, aus denen Figuren ausgeschnitten wurden. Die Seiten sind so über die ausgeschnittenen Formen montiert, dass die Demontage durch Leerstellen erkennbar wird. Die Arbeiten erinnern daran, wie Kommunikation bestimmte Identitäten ins Scheinwerferlicht rückt, während sie andere auslöscht – besonders durch die glänzende, brutal leuchtende und spiegelnde Bildsprache der Popkultur. Weder wird hier eine Story erzählt, noch eine Haltung vertreten, hier dominiert bloß Mode, mit all ihrem Ballast, um individuelle Leere zu überbrücken.

Xie Lei spielt in seiner Arbeit *Blow* (2011) auf ähnliche Weise mit dem Prozess der Auslöschung. Das Ölgemälde bewegt sich zwischen Figuration und Abstraktion, innerhalb deren das Subjekt von einer weißen, übersinnlich mysteriös anmutenden Aura umgeben ist. *Blow* übt mittels seiner enigmatischen Leere eine besondere Anziehungskraft auf den Betrachter aus. Die dargestellten Formen sind teils bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Trotz einer physischen Abwesenheit des Körpers per se, ist eine körperliche Aura vorhanden. Das Gemälde zeigt eine Person, die eine andere, auf dem Gemälde in Auflösung begriffene, liegende Figur wiederbelebt. In der Szene kann der transzendente Zustand des Todes erkannt werden, denn das Wesen der Person ist trotz der Abwesenheit des Lebens beseelt in hellem Weiß dargestellt.

Das Vorhandensein und der Einfluss einer anderen Person ist auch in der Arbeit von Fiona Banner Thema. Ihr Schaffen umfasst mehrere sogenannte „Schriftwolken“, in denen Filmplots, die physiologische Gestalt von Individuen oder konstruierte Portraits von Blutsverwandten beschrieben werden. Die hier präsentierte Arbeit *Mother* (2002) stellt die Mutter der Künstlerin mittels einer schriftlich verfassten, ausführlichen Beschreibung vor. Diese Beschreibung nimmt in Form eines Bildes Gestalt an und gewinnt durch seine schiere Größe an physischer Präsenz. *Mother* nutzt das erzählerische Potential von Sprache sowie die symbolische Gewichtung, die dem geschriebenen Wort zugeschrieben wird, wie es Michael Bracewell beobachtet: „Nachdem das Auge sich einmal an die Worte geheftet hat, befolgt es deren simple, aber gefällig akkurate Darlegung. Trotz einer halbwegs uniformen Linienstärke und einer formalen Strenge kann die Stimmung des Textes dennoch dringlich und teilweise sogar aufgeregt sein.“<sup>15</sup>

[30]



[28] Nadia Kaabi-Linke  
*Impunities, London, 2012*

[31]

[32]

[33]

[34]



[30] Zhang Huan  
*Ash Portrait No. 28, 2008*





[33] Xie Lei  
*Blow*, 2011



[31] Douglas Gordon  
*Self Portrait of You and Me (Mao over Marilyn)*, 2008



[32] Angus Fairhurst  
*Three pages from a magazine, body and text removed*, 2003



[32] Angus Fairhurst  
*Four pages from a magazine, body and text removed*, 2003



[34] Fiona Banner  
*Mother*, 2002

Auch in ihrer Performance *Mirror* (2007) erkundet die Künstlerin die Wirkungsmacht von Sprache. Über eine Zeitungsannonce suchte Banner nach einem Modell. Mittels Strategien, welche sie bereits in *Mother* angewandt hat, fertigt sie über Sprache ein Portrait ihres weiblichen Modells an. Später engagiert sie dieses, um ihr eigenes „Porträt“ im Rahmen einer Performance in der Whitechapel Gallery in London vorzutragen. Das Modell, das den Text nie zuvor gelesen hatte, trägt dem Publikum wortwörtlich ihr von der Künstlerin formuliertes Selbst vor und enthüllt so eine Erfahrung, die von außen auf sie projiziert wurde und komplett außerhalb ihrer Macht liegt.

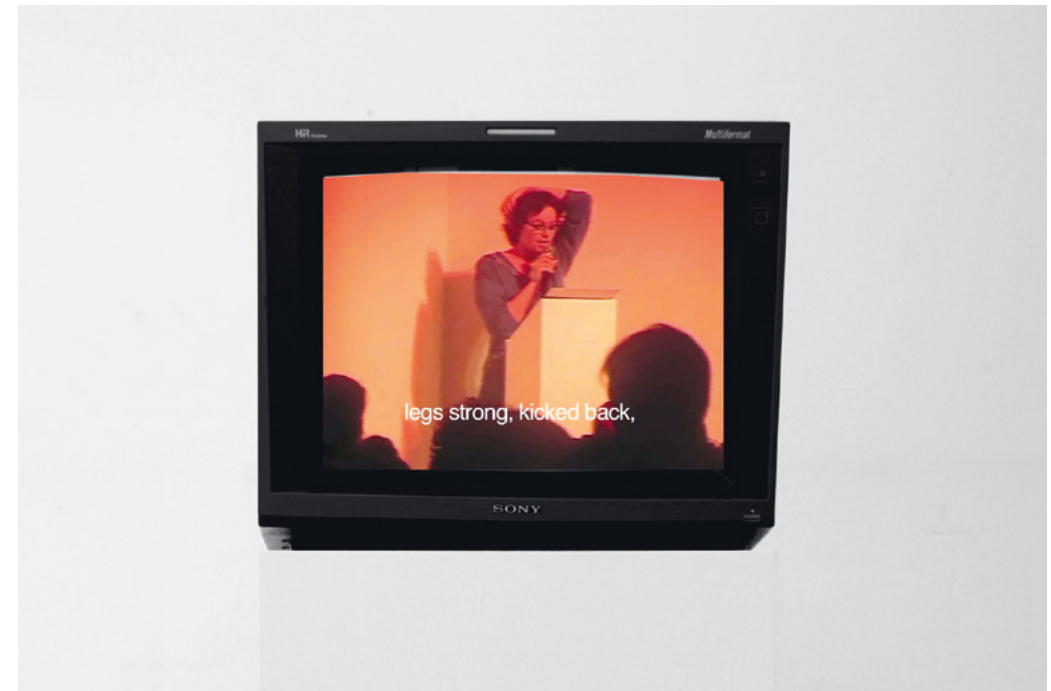
Diese konzeptuellen Werke zeigen auf, wie ein Individuum einzig über Worte repräsentiert werden kann und wie mächtig das Wort für die Identitätsstiftung ist. Als eine konzeptuelle Form von Kunst erarbeiten und dekonstruieren sie Konzepte von Identität, Macht und Selbstbestimmung. Solche Porträts sind frei von tatsächlichen Bildern und dennoch lösen sie diese beim Betrachter/Leser aus. Sie basieren somit auf Abwesenheit, da die Bilder einzig in der Vorstellungskraft des Betrachters Form annehmen.

Das Imaginär-Unsichtbare ist auch für Iván Argotes *Excerpts: My lips my wounds, breathe, watch and bite* (2014) bedeutend, in der er sich dokumentarischer Fiktion bedient. Argote reproduzierte Graffitis, indem er Wandstücke als „Ausschnitte“ (in Beton, Polyurethan, Stahl und Farbe) nachbildete als Medien für Schrift und Bild. Diese fiktiven Fragmente beschriftet der Künstler mit Statements, fiktiven Dialogen zwischen Charakteren, Liedtexten, Ausstellungstiteln und Filmskripts sowie Kommentaren zu anderen Kunstwerken, die einst in unmittelbarer Nachbarschaft ausgestellt wurden. Zumeist enigmatisch und mysteriös stellen die Ausschnitte eine vermeintliche Dokumentation dar. Argote verfolgt ein Verfahren, das archäologische Spuren mit künstlerischen Methoden, Materialien und Diskursen verbindet. Ausgehend davon, ist es dem Betrachter/der Betrachterin überlassen, die abwesenden Identitäten und Formen, die von den Werken impliziert sind, vorzustellen.

Häusliche Szenen werden in der Kunst manchmal dazu verwendet, menschliche Präsenz zu vermitteln, ohne eigentliche Figuren zu verwenden. *Portrait of a Moment* (2003) von Urs Fischer beispielsweise zeigt eine surreale, häusliche Szene, in der ein Tisch und zwei Stühle wie schwerelos im Raum schweben. Sie balancieren sich gegenseitig aus, stabilisiert durch einen Schattenwurf, der in ihrem Hintergrund Form annimmt. Das flüchtige Wesen des Schattens wird unterlaufen, indem er zur tragenden Struktur wird und unabhängig von einer Lichtquelle operiert. Diese neugefundene Materialität verleiht der surrealen Präsenz des „Nicht-Körperlichen“ ein schattenhaftes Dasein, aus dem (un)heimliche Kräfte im Alltäglichen suggeriert werden.

Gao Weigangs *Manner of Speaking* (2009) kreiert eine in ihrem Wesen verwandte, häusliche Szene, welche die kulturelle Bedeutung von alltäglichen Gegenständen und Zeichen in den Blick rückt. Auf einem antiken Schreibtisch liegt ein aufgeschlagenes Buch, das mittels eines Tischventilators hin- und her geblättert wird. Das Buch mit dem Titel *Human Mind and Human Life* wurde von dem chinesischen Philosophen Liang Shuming zur Zeit der Kulturrevolution verfasst und gilt als Sammlung seiner gesamten philosophischen Ansätze, die er im Laufe seines Leben verfasst hat. Die Lesbarkeit des Buches ist aufgrund des Ventilators verunmöglicht und verkommt zur nervös-kinetischen Skulptur. Die Szene erinnert an politische Pattsituationen, in denen sich Akteure trotz wahrnehmbarer Strömungen im Kreis bewegen, als Zeichen von Stagnation.

Gilbert & Georges *LIFE AFTER DEATH, from the Utopian Pictures Series* (2014) funktioniert als Schlusspunkt dieser Sektion, die sich der Erkundung menschlicher Präsenz in Abwesenheit widmet. Sie verwenden das fordernde Vokabular alltäglicher Zeichen und Slogans, adaptiert aus Magazinen und Straßengraffitis; die Bildsprache ist dem visuellen Vokabular innerstädtischer Straßen nachempfunden. Das Werk besitzt „eine Universalität hinsichtlich seines Inhalts, Stimmung und Bedeutung“ und „beschreibt das soziale Klima des modernen städtischen Lebens.“<sup>16</sup> Die Gegenwart von kollektiver Kultur findet durch Telefonzellen, Briefkästen und Slogans in dieses Werk Eingang. Es ist möglicherweise repräsentativ für „das Leben nach dem Tod“, das die Künstler in diesem Werk umtreibt: eine kollektive kulturelle Identität, welche sich als permanent entpuppt.



[35] Fiona Banner  
*Mirror*, 2007

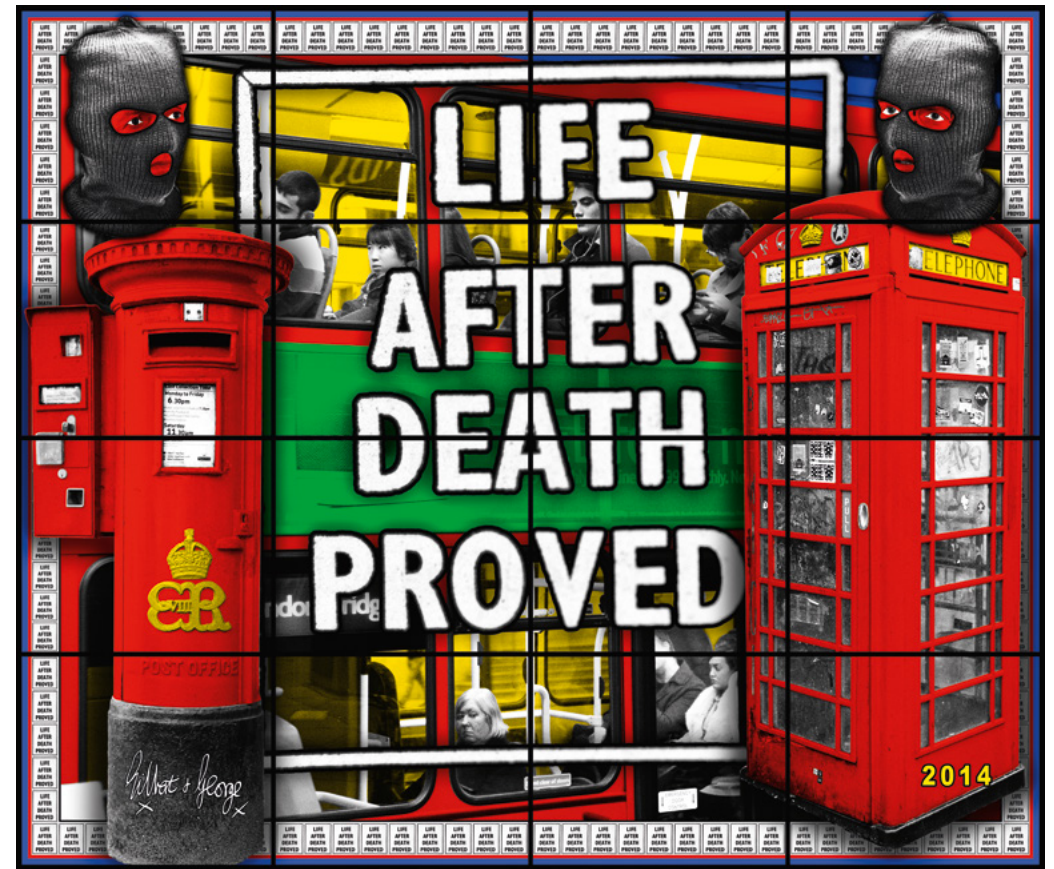
- 11 Émile Durkheim: Über soziale Arbeitsteilung, Studie über die Organisation höherer Gesellschaften, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), S.24.
- 12 Arthur Rimbaud, Brief an Georges Izambard vom 13. Mai 1871, französische Originalversion auf Wikisource, April 2018, [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_%C3%A0\\_Georges\\_Izambard\\_-\\_13\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Georges_Izambard_-_13_mai_1871).
- 13 Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, in: "Schriften in vier Bänden: Dits et Écrits", (Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. IV, 1980–1988, 2005), S. 935f.
- 14 Kito Nedo, "Kunstmönch im Kapitalismus – Zhang Huan", *Art – Das Kunstmagazin*, August 2008, S. 42.
- 15 Michael Bracewell, "Life Writing", in: *Fiona Banner – Performance Nude*, (London: Other Criteria, 2009), S. 5, ins Deutsche übersetzt von Anna Goetz.
- 16 Michael Bracewell, "Gilbert & George: Utopian Picture," Webpage Arndt Fine Art, April 2018, [http://www.arndtfineart.com/website/page\\_43386](http://www.arndtfineart.com/website/page_43386)



[37] Urs Fischer  
*Portrait of a Moment*, 2003



[38] Gao Weigang  
*Manner of Speaking*, 2009



[39] Gilbert & George  
*LIFE AFTER DEATH* From: *Utopian Pictures*, 2014



[36] Iván Argote  
*Excerpts: My lips my wounds, breathe, watch and bite*, 2014

## ARCHÄOLOGIE DES HIER UND JETZT II

Die Gegenwart dessen, was unsichtbar ist, wird oft über künstlerische Objekte verhandelt. Sie dienen als Eingangspforte in einen archäologischen Prozess des Betrachtens, zu dem uns Künstler einladen. Angefangen bei Rahmen frühchristlicher Altäre hin zu industriellen Fensterrahmen, vom Backofen zu schattenhaften Möbelstücken, jedes Werk ist Teil einer weiten kulturellen Archäologie, die den Betrachter dazu ermutigt, Realität aus der Gegenwart zu betrachten, ganz so, wie durch die Brille eines wesensfremden Archäologen.

Das Kunstwerk als künstliches Objekt wird so zu einem inhärenten Teil künstlerischer Prozesse. Auch wenn es sich dabei um ein gefälschtes Fundstück handelt, kann es dazu dienen, übersehenen oder unberücksichtigten Aspekten, die unsere zeitgenössische Kultur durchströmen, Beachtung zu schenken. Durch Mythenbildung, Übersetzung und Monumentalisierung bilden Künstler in ihren Werken alternative Realitäten ab, die gemeinsam die Absurdität unserer kollektiven Wirklichkeit abbilden.

Die Schriftstellerin und Kulturtheoretikerin Elisa Adami erläutert das komplexe Wesen der Abwesenheit: „Sind am Ende Abwesenheiten sogar Objekte, Leerstellen, die durch das Entfernen der Objekte entstanden sind – gewissermaßen als Wunden eines Mangels? Jedes Mal, wenn wir sie ontologisch zu bestimmen oder in Worte auszudrücken versuchen, müssen wir uns der grammatikalischen Negationsform oder des rhetorischen Vergleichs bedienen.“<sup>17</sup> Die künstlerische Vermittlung wird zu einer Darstellungsweise, die es ermöglicht, dem Nicht-Vorhandenen eine Form zu geben. Mittels ausgelegter Referenzsysteme, Spuren oder Spiegeleffekte wird im Geiste des Betrachters ein Bewusstsein dafür ausgelöst, was abwesend ist.

Durch die Kombination archäologischer Verfahren und philosophischer Konzepte untersucht die Ausstellung *How to See [What Isn't There]* verschiedene Ansätze, mit denen Künstlerinnen und Künstler den Leerstellen zwischen Dingen und Ideen, konkreter Anschauung und dem Ungreifbaren, dem physischen und dem digitalen Raum, eine tatsächliche Gestalt geben.

Sylvie Fleury verbindet auch in *Gloria's Triumph* (2016) das männliche und weibliche Prinzip – oder löst sogar diese binäre Begriffsstruktur komplett auf. In für sie typischer Weise setzt sie auf eine Neucodierung ikonischer Gegenstände, um aus der Gegenwart feminine Alternativen aufzuzeigen. Die künstlerische Entscheidung, eine altmodische Triumph Bonneville zu inszenieren, ist Fleurys Affinität für Motorräder und Autos geschuldet, und darüber hinaus genährt von einem Zitat aus den gesammelten, biografischen Schriften *My Life on the Road*, der Ikone des Feminismus' Gloria Steinem. Wie es in der Pressemitteilung zur erstmaligen Präsentation dieses Werkes heißt, „ist die Geschichte von Glorias Begegnung mit Bikern in Lederkluft inspiriert, speziell einer Frau, die stolz auf sie zuzug, um mit ihrer violetten Harley Davidson anzugeben“. Steinem schreibt: „Ich bin zum Glauben gekommen, dass jeder von uns insgeheim ein violettes Motorrad hat. Wir müssen es nur entdecken und fahren.“<sup>18</sup>

In Mohamed Bourouissas *Timer* (2015) werden Autoteile dazu verwendet, alternative Lebensformen zu porträtieren. In diesem Falle handelt es sich um eine Gemeinschaft von Reitern, die mitten in der Großstadt Philadelphia leben. Für den Künstler war die Erfahrung, diese Gemeinschaft zu besuchen, von einer einmaligen Durchmischung von Realität und Fiktion bestimmt, die sich einer typischen, bildhaften Repräsentation widersetzt. Indem er Karosserieteile dazu verwendet, diese urbane Form von Reitsport abzubilden, übersetzt Bourouissa erfolgreich die Unruhe dieses Phänomens und seine paradoxe Beziehung zum großstädtischen Kontext. Die Zusammenführung der beiden „Fortbewegungsmittel“ – das Pferd und sein Gegenstück mit einem Vielfachen an Pferdestärken – macht den Bruch mit Typologien bewusst und fördert eine Realität zu Tage, die beinahe als fiktionale Antwort auf zeitgenössisches Leben erachtet werden kann.

In Fällen wie diesen werden Künstler zu Archäologen, die ihre Funde in der Schaffung neuer Objekte und Erfahrungen zum Ausdruck bringen. Jon Rafman hat für die Arbeit *Dragons Fucking Car II (Relief)* (2016), wie oft zuvor, das Internet für Inhalte durchforstet.<sup>19</sup> Die dargestellte Szene zeigt eine Internetperversion und Kunstsubkultur, in deren Mittelpunkt Abbildungen und Aufzeichnung von Sex zwischen Autos und Drachen stehen. Es sind Ikonen des Austauschs zwischen Osten und Westen, dargestellt in einem Relief, über dessen Vermittlung Rafman seine Erkundung absurder Paradoxien des heutigen Zeitalters weiter



[40] Sylvie Fleury  
*Gloria's Triumph*, 2016



[41] Mohamed Bourouissa  
*Timer*, 2015



[43] Marguerite Humeau  
*JEAN, an elephant watching the scene with a sense of wonder, 2016*



[42] Jon Rafman  
*Dragons Fucking Car II (Relief), 2016*

vorantreibt. Er kreiert aus einem Internetphänomen ein physisches, an die Antike erinnerndes Wandrelief, womit er den Bruch zwischen online und haptischer Realität überbrückt.

[43] Marguerite Humeaus *JEAN, an elephant watching the scene with a sense of wonder* (2016) hingegen lässt mythologische, natürliche und technologische Realitäten miteinander verschmelzen. Humeau geht in dieser Arbeit ihrer Vorliebe für die Zusammenführung von Wissenschaft und Romantik nach. Sie baut auf früheren Kooperationen mit einer Gruppe von Spezialisten wie Paläontologen, Ingenieuren und Chirurgen auf. Hier kreuzt die Künstlerin Vermarktungsstrategien aus dem Apple Store mit Wissen aus der Evolutionstheorie, um eine aktualisierte Form eines Elefantenkopfes als Kunstinstallation zu präsentieren. Die heitere Gleichmut dieser Form, auf einem pulverbeschichteten Ständer vor hellrosa Hintergrund sitzend, entpuppt sich als statisches Objekt. Der Titel der Arbeit allerdings, einer kunsthistorischen Tradition folgend, ist der Versuch seiner Aktivierung. Daraus resultiert eine Begegnung, in welcher der Betrachter angeregt wird, sein Verhältnis mit der Darstellung von Tieren im Kontext technologischer Vermarktung zu überdenken.

[44] Heutige gesellschaftliche Verhältnisse sind auch in Wang Dus *China Daily – IMF chief confident on China* (2007) Thema. Die Arbeit bedient sich Ereignissen, Bildern und Nachrichten unserer medial übersättigten Ära und verwandelt diese in visuell überwältigende Skulpturen. Die schiere Grenzenlosigkeit der schweren Bronze-Arbeit bildet die Auswirkungen ab, die sein Gegenstand, der Internationale Währungsfond (IWF), auf die globale Wahrnehmung hat. Die Arbeit bedient sich eines Artikels, der sich mit dem IWF befasst. Die Nachrichten werden in ein schwerfälliges, unzerstörbares Denkmal umgemünzt, diejenige Organisation repräsentierend, welche grenzenlos und unsichtbar, unzählige Aspekte unseres Lebens kontrolliert.

[45] Iván Argote beschäftigt sich in *Among Us Other's Other's Other's* (2017) auf ähnliche Weise mit politischer Realität. Die große, durchlöchernte Beton-Arbeit bildet eine instabile Wand. Die Skulptur scheint aus Fragmenten oder sogar archäologischen Überresten einer bedeutenden architektonischen Struktur (wie etwa der Berliner Mauer) zu bestehen. Die Oberfläche zeigt Auszüge von Zitaten, die mit Argotes Langzeitrecherche zur Geschichte von Ideologien und Propaganda sowie deren Einfluss auf die subjektive Wahrnehmung in Verbindung stehen. Das „Other's Other's Other's“ im Titel verweist auf die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Verbindungen heutiger Interpretation. Trotz – oder gerade wegen – dieser Trennungen und Lücken (sowohl metaphorisch als auch materiell) entstehen komplexe Codes. Es liegt in den Augen des Betrachters, die Lücken zu füllen, um letztlich eine Ganzheit herzustellen.

17 Elisa Adami, "In the Presence of Absence", Editorial, *Mnemoscape*, Ausgabe no. 2, 2015, S. 1, ins Deutsche übersetzt von Anna Goetz.

18 Gloria Steinem, "Press Release Sylvie Fleury – Your Dress Is More Beautiful", Karma International Website, April 2018, [http://www.karmainternational.org/infoglue/DeliverWorkingLive3/digitalAssets/3/3353\\_Sylvie\\_Fleury\\_PR.pdf](http://www.karmainternational.org/infoglue/DeliverWorkingLive3/digitalAssets/3/3353_Sylvie_Fleury_PR.pdf) Ins Deutsche übersetzt von Anna Goetz.

19 Siehe Shane Dixon Kavanaugh: "The Enduring Appeal of Dragons F\*cking Cars," *vocative*, June 27, 2014, April 2018, <http://www.vocativ.com/culture/art-culture/enduring-appeal-dragons-fcking-cars/index.html>



[44] Wang Du  
*China Daily—IMF chief confident on China, 2007*



[45] Iván Argote  
*Among Us—Other's Other's Other's, 2017*

[46] Eine weitere Arbeit aus der Burger Collection, *Mimed Sculptures* (2016) von Davide Balula, wird vom 12. bis 18. November im K21 in Düsseldorf aufgeführt. *Mimed Sculptures* ist eine Live-Präsentation von Werken aus dem „klassischen“ Skulpturenkanon durch Performance und das Unsichtbare. Über Sockeln unterschiedlicher Größe formen Mimen mit ihren Händen Luft und stellen die Formen ikonischer Skulpturen der Moderne von Louise Bourgeois, Alberto Giacometti, Barbara Hepworth, David Smith und Henry Moore nach. Diese unsichtbaren Skulpturen erinnern an virtuelle Objekte, deren Oberflächen ihre Essenzen bilden, und sind erst dann wahrnehmbar, wenn ihre Konturen durch die Mimen wiedergegeben werden. Doch jedes Fragment der Skulpturen existiert in der Zeit und verschwindet wenn sich die Hände des Mimen weiterbewegen und fordert das visuelle Gedächtnis des Betrachters heraus, die ursprüngliche Form zu erkennen.

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte die Website [www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de)



[46] Davide Balula  
*Mimed Sculptures, 2016*

## WELCHE REALITÄT?

- [1] Kris Martin  
*Altar*, 2014  
Stahl  
440 x 460 cm  
Courtesy Sies+Höke,  
Düsseldorf  
Fotografie Achim Kukulies  
S. 7/6
- [2] Jon Rafman  
*Deluge (Raketenstation  
Hombroich)*, 2018  
Virtual-Reality-Brille und  
3D-Simulation  
(Farbe, Ton; ca. 8:00 Minuten)  
S. 7/6
- [3] Jon Rafman  
*New Age Demanded (lil oak)*,  
2018  
3D-Print, Silikon und Pigment  
116,8 x 73 x 43,5 cm  
S. 7
- [4] Jon Rafman  
*New Age Demanded  
(ups and downs)*, 2018  
3D-Print, Silikon und Pigment  
116,8 x 80,3 x 48,7 cm  
S. 7
- ZUR LEERE HIN**
- [5] Kris Martin  
*Mandi XXI*, 2009  
Informationstafel  
160 x 263,5 x 20 cm,  
Courtesy Sies+Höke,  
Düsseldorf  
Fotografie Achim Kukulies  
Copyright the artist  
S. 9/8
- [6] Doug Aitken  
*windows*, 2007  
12 C-Prints auf Aluminium,  
gerahmt  
47 x 58,4 cm je  
Courtesy Galerie Eva  
Presenhuber,  
Zurich/New York  
Copyright the artist  
S. 9/11
- [7] Pak Sheung Chuen  
*White Library, A Mind  
Reaching for Emptiness*, 2009  
100 Fotokopien  
Jede Seite 29 x 42 cm  
Courtesy 10 Chancery Lane  
Gallery, Hong Kong  
Copyright the artist  
S. 9/11
- [8] Huang Rui  
*Infinite, Indefinite*, 2012  
Öl auf Leinwand  
2 Paneele: je 93 x 71 cm  
Courtesy 10 Chancery Lane  
Gallery, Hong Kong  
Copyright the artist  
S. 10/12

[9] Wang Guangle  
*Timetunnel (070717)*, 2007  
Acryl auf Leinwand  
180 x 140 cm  
Courtesy The Ministry of Art,  
Hong Kong  
Copyright the artist  
S. 10/12/21

[10] Urs Fischer  
*Mr. Flasky*, 2001/2002  
Holz, Dispersionsfarbe,  
Putz, Styropor, Lampe, Leim,  
Glas und Schrauben  
Herd: 98 x 105 x 59 cm;  
Katze: 33,5 x 46 x 14,5 cm  
Courtesy Galerie Eva  
Presenhuber, Zurich/New York  
Copyright the artist  
S. 10/12

ARCHÄOLOGIE DES  
HIER UND JETZT I

[11] The Propeller Group  
*The Dream*, 2012  
Video, Motorradrahmen auf  
Stahlpalette  
145 x 80 x 120 cm;  
Video 4'20"  
Courtesy the artists  
Copyright the artists  
S. 13/15

[12] Kris Martin  
*12 Helmets*, 2013  
Bronze  
Zwischen 15 x 21 x 25 cm  
und 25 x 23 x 29 cm  
Courtesy Sies+Höke,  
Düsseldorf  
Fotografie Achim Kukulies  
S. 13/16

[13] Sylvie Fleury  
*Eternity Now*, 2016  
Edelstahl, Spiegel, Aluminium  
56 x 203 x 103 cm  
Courtesy Karma International,  
Zurich/Los Angeles  
Copyright the artist  
S. 14/16

[14] Fiete Stolte  
*Smoke (after Still Life  
with Candle no.1)*, 2016  
Neon  
150 x 50 cm  
Courtesy of Alberz Benda,  
New York and Helga Maria  
Klosterfelde Edition, Berlin/  
Hamburg and the artist  
Copyright the artist  
S. 14/16

[15] Kong Chun Hei  
*Door*, 2011  
Tinte auf Papier,  
auf Archivrahmen montiert  
204,5 x 81,5 x 4 cm  
Courtesy of Gallery EXIT  
and the artist  
Copyright the artist  
S. 14/15/20

[16] Hans Op de Beeck  
*Family (1)*, 2007  
Mischtechnik  
Maße variabel  
Courtesy Ron Mandos Gallery,  
Amsterdam  
Copyright the artist  
S. 14/15

VOM WESEN DER  
ABWESENHEIT

[17] Kin-Wah Tsang  
*The Fourth Seal*, 2010  
Videoprojektion  
6'25"  
Courtesy The Ministry of Art,  
Hong Kong  
Copyright the artist  
S. 17/18

[18] Alejandro Cesarco  
*Index (An Orphan)*, 2012  
6 digitale C-Prints, gerahmt  
76 x 56 cm je  
Courtesy Tanya Leighton  
Gallery, Berlin  
Copyright the artist  
S. 17/19

[19] Ho Sin Tung  
*Words Thou Said*, 2009  
Kunststoffbuchstaben  
und Mülleimer  
32 x 37 x 34 cm  
Courtesy Hanart TZ,  
Hong Kong  
Copyright the artist  
S. 17/19

[20] Sabine Hornig  
*Weißer Vorhang II*, 2002  
Fotodruck hinter Plexiglas  
130 x 260 cm  
Copyright Sabine Hornig  
und VG Bild-Kunst, 2018  
S. 17/19

AUS DEM NICHTS  
HERAUS

[21] Valentin Carron  
*Belt on valet stand*, 2014  
Kunststoff, Metall, Glas,  
Farbe, Gummi  
119,5 x 47 x 30,5 cm  
Courtesy Galerie Eva  
Presenhuber, Zurich/New York  
Copyright the artist  
S. 20/25

[22] Gao Weigang  
*Answer*, 2013  
Edelstahl  
295 x 295 x 75 cm  
Courtesy Perrotin  
Copyright the artist  
S. 20/24

[23] Iván Argote  
*Sweet Potato*, 2017  
Aluminiumguss, Blattgold  
79,5 x 256 x 79 cm;  
Courtesy Perrotin  
Copyright the artist  
Fotografie Guillaume Ziccarelli  
S. 20/21

[24] Fabian Marti  
*Deep Egg (unless life  
is a dream, nothing  
makes sense)*, 2016  
Silber-Gelatine-Druck  
(Fotogramm) auf  
Aluminium montiert, Epoxi  
205 x 141 cm  
Courtesy and  
copyright the artist  
S. 20/25

[25] Fabian Marti  
*Deep Egg (something  
out of nothing)*, 2016  
Silber-Gelatine-Druck  
(Fotogramm) auf  
Aluminium montiert, Epoxi  
205 x 141 cm  
Courtesy and  
copyright the artist  
S. 20/25

[26] Pamela Rosenkranz  
*Alien Blue Window (Zisis,  
Via San Tomaso 53)*, 2017  
Lightttx Blue LED's eloxierter  
Rahmen, Fernbedienung,  
USB Dongle  
215 x 137,7 cm  
Courtesy Karma International,  
Zurich/Los Angeles  
Copyright the artist  
S. 20/25

## ICH IST EIN ANDERER

[27] Nadia Kaabi-Linke  
*Nervöse Bank*, 2017  
Modifizierte Bank  
des Museums  
Maße variabel,  
Courtesy Experimenter,  
Kolkata, India  
Copyright the artist  
S. 27/26

[28] Nadia Kaabi-Linke  
*Impunities, London*, 2012  
Laserggravur auf Glas  
22,8 x 15,3 x 1 cm je,  
Satz von 26  
Courtesy Experimenter,  
Kolkata, India  
Copyright the artist  
S. 27/29

[29] Hans Op de Beeck  
*Aline*, 2016  
Beschichtetes Polyester  
93 x 175 x 50 cm;  
Courtesy Galerie Krinzinger,  
Vienna  
Copyright the artist  
S. 27/26

[30] Zhang Huan  
*Ash Portrait No. 28*, 2008  
Räucherfackel, Holz  
und Eisen  
40 x 40 x 42 cm  
Courtesy Haunch of Venison,  
London/New York  
Copyright the artist  
S. 28/29

[31] Douglas Gordon  
*Self Portrait of You and Me  
(Mao over Marilyn)*, 2008  
Papier auf Spiegel, gerahmt  
75,9 x 66 cm  
Copyright Studio lost but  
found/IMG Bild-Kunst,  
Bonn 2018  
Image courtesy Studio lost but  
found and Gagosian.  
S. 28/30

[32] Angus Fairhurst  
*Three pages from a magazine,  
body and text removed*, 2003  
29,7 x 22 cm  
*Four pages from a magazine,  
body and text removed*, 2003  
29,7 x 22 cm  
*Five pages from a magazine,  
body and text removed*, 2004  
28,6 x 22,4 cm  
*Two pages from a magazine,  
body and text removed*, 2003  
29,7 x 22 cm  
*Four pages from a magazine,  
body and text removed*, 2003  
30 x 22,7 cm  
*Two pages from a magazine,  
body and text removed (II)*,  
2003  
30 x 22 cm  
Magazincollage auf Papier  
Courtesy Sadie Coles HQ,  
London  
Copyright The Estate of  
Angus Fairhurst  
S. 28/31

[33] Xie Lei  
*Blow*, 2011  
Öl auf Leinwand  
44,6 x 55,4 x 3,4 cm  
Courtesy Feast Projects,  
Hong Kong  
Copyright the artist  
S. 28/30

[34] Fiona Banner  
*Mother*, 2002  
Filzstift auf Papier  
240 x 350 cm  
Courtesy Barbara Thumm,  
Berlin  
Copyright the artist  
S. 28/31

[35] Fiona Banner  
*Mirror*, 2007  
Video, Performerin:  
Samantha Morton  
4'  
Courtesy Barbara Thumm,  
Berlin  
Copyright the artist  
S. 32/33

[36] Iván Argote  
*Excerpts: My lips my wounds,  
breathe, watch and bite*, 2014  
Beton, Polyurethan,  
Stahl, Farbe  
157 x 158 x 41 cm  
Courtesy Perrotin  
Copyright the artist  
S. 32/35

[37] Urs Fischer  
*Portrait of a Moment*, 2003  
2k Polyurethanschaum,  
Aluminium, Seildraht,  
Stahlrohr, Metallbeschläge  
370 x 380 x 720 cm  
Courtesy Galerie Eva  
Presenhuber, Zurich/New York  
Copyright the artist  
S. 32/34

[38] Gao Weigang  
*Manner of Speaking*, 2009  
Buch, Ventilator, Möbel  
Maße variabel  
Courtesy the artist and  
Magician Space  
Copyright the artist  
S. 32/34

[39] Gilbert & George  
*LIFE AFTER DEATH From:  
Utopian Pictures*, 2014  
16 Paneele  
Jedes Paneel 63,5 x 75,5 cm  
Total; 254 x 302 cm  
Courtesy A3 Berlin  
Copyright the artist  
S. 32/35

ARCHÄOLOGIE DES  
HIER UND JETZT II

[40] Sylvie Fleury  
*Gloria's Triumph*, 2016  
Triumph Bonneville  
95 x 200 x 46 cm  
Courtesy Karma International,  
Zurich/Los Angeles  
Copyright the artist  
Fotografie Flavio Karrer  
S. 36/37

[41] Mohamed Bourouissa  
*Timer*, 2015  
Schwarz-weißer Silberdruck  
auf Karosserieteil  
150 x 125 x 16 cm  
Vue de l'exposition/View of  
the exhibition,  
The Barnes Foundation,  
Philadelphia,  
Etats-Unis/United States  
Courtesy the artist and  
Kamel Mennour, Paris/London  
Copyright ADAGP  
Mohamed Bourouissa  
Copyright The Barnes  
Foundation  
Fotografie Rick Echelmeyer  
S. 36/37

[42] Jon Rafman  
*Dragons Fucking Car II  
(Relief)*, 2016  
Weißer Carrara-Marmor  
152 x 126 x 20 cm  
Courtesy Galerie Maria  
Bernheim, Zurich and  
Jon Rafman  
Fotografie Annik Wetter  
S. 36/38

[43] Marguerite Humeau  
*JEAN, an elephant watching the  
scene with a sense of wonder*,  
2016  
Polystyrol, weiß lackiert,  
Nylon, pulverbeschichteter  
Metallständer  
104,9 x 162,1 x 188,2 cm  
Courtesy Galerie Maria  
Bernheim, Zurich &  
Marguerite Humeau  
S. 39/38

[44] Wang Du  
*China Daily-IMF chief  
confident on China*, 2007  
Bronze  
125 x 210 x 135 cm  
Courtesy A3 Berlin  
Copyright the artist  
S. 39/40

[45] Iván Argote  
*Among Us-Other's Other's  
Other's*, 2017  
Holz, Beton, Metall,  
Acrylfarbe, Blattgold  
180 x 283 x 15 cm  
Courtesy Perrotin  
Copyright the artist  
Fotografie Guillaume Ziccarelli  
S. 39/40

[46] Davide Balula  
*Mimed Sculptures*, 2016  
Performance, Sockel  
Maße variabel  
Copyright the artist  
S. 41/41

Diese Publikation erscheint  
anlässlich der Ausstellung

*How to See [What Isn't There]*  
Eine Gruppenausstellung mit  
Werken der Burger Collection,  
Hong Kong in der  
Langen Foundation, Neuss  
9. Sept 2018 – 17. März 2019

**HERAUSGEBER**

Max und Monique Burger

**KURATOR UND AUTOR**

Gianni Jetzer

**ORGANISATION**

Jennifer Greenland  
Joanna Lisiak  
Mara Stock  
Katharina Suter  
Karla Zerressen

**REDAKTION**

Patrick Jaojoco

**ÜBERSETZUNG**

Anna Goetz

**LEKTORAT/KORREKTORAT**

Joanna Lisiak  
Wilhelm Werthern

**DESIGN / LAYOUT**

Teo Schifferli mit  
Ben Brodmann

**SCHRIFT**

Berthold Akzidenz Grotesk

**DRUCK**

das druckhaus  
print & medien  
Korschenbroich

**HAUSTECHNIK UND  
AUSSTELLUNGSaufbau**

Samuel Ferstl  
Lukas Huonker  
Thomas Kleiner  
Thomas Lützelshwab  
Chris Pawlowski

**DANK AN**

Sabine Langen-Crasemann,  
Karla Zerressen, Mara Stock,  
Christiane Maria Schneider,  
Chris Pawlowski, Isabelle Malz,  
Susanne Gaensheimer,  
Alexander Sies, Sara Kietzmann,  
Daria Darmaniyani, Claire Owen,  
Agathe Jarczyk, Bettina Diel,  
Fabian Cohn und an alle  
beteiligten Galerien /  
Künstlerateliers, die uns bei der  
Ausstellung unterstützt haben.

Foto Titelseite:

Nike von Samothrake,  
Louvre Paris, 3.–1. Jahrhundert  
vor Christus. Freie Verwendung/  
CC0 Public Domain.

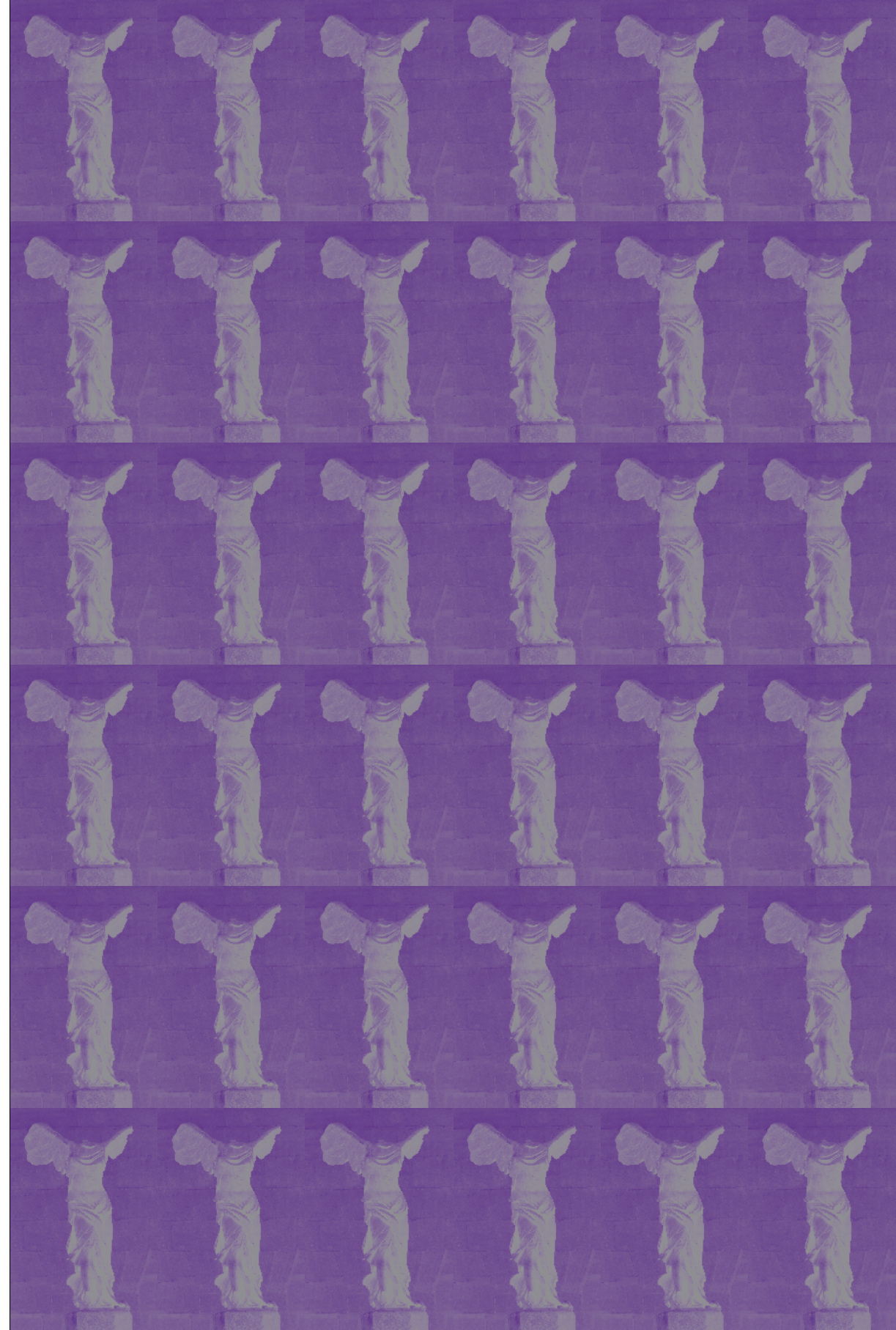
Foto Rückseite:

Nike Rakete auf der  
Raketenstation Hombroich,  
ca. 1970. Bildrechte:  
Isabelle Kosmala.

© 2018

All rights reserved.  
Burger Collection, Hong Kong

[www.burgercollection.org](http://www.burgercollection.org)  
[www.burgercollectionpresence.org](http://www.burgercollectionpresence.org)  
[www.insideburgercollection.org](http://www.insideburgercollection.org)







9.9.2018 – 17.3.2019

A Group Show with Works from the BURGER COLLECTION, Hong Kong  
Curated by Gianni Jetzer

LANGEN FOUNDATION