



MODELS IN ART / MODELLE IN DER KUNST

post_modellismus

INDIEN

PAPPOUS





post_modellismus

MODELS IN ART / MODELLE IN DER KUNST

table of contents

6	<i>post_modellismus</i> - introduction by Sabine Dorscheid	36	Peter Belyi
8	<i>post_modellismus</i> - Einleitung von Sabine Dorscheid	37	Oliver Boberg
10	<i>After Photography</i> by Ralf Christofori	38	Michal Budny
16	<i>Nach der Fotografie</i> von Ralf Christofori	39	James Casebere
22	<i>Artworks Based on Models</i> by Thomas Trummer	40	Thomas Demand
28	<i>Kunstwerke nach Modellen</i> von Thomas Trummer	41	Martin Dörbaum
		42	Gregor Eldarb
		43	Miklos Gaál
		44	Sabine Hornig
		45	Kyrill Koval
		46	Antal Lakner
		47	Zbigniew Libera
		48	Graham Little
		49	Andres Lutz / Anders Guggisberg
		50	Aernout Mik
		51	Darren Neave / John Cake
		52	Hans Ulrich Obrist
		53	Ola Pehrson
		54	Christoph Raitmayr
		55	Lois Renner
		56	Nina Saunders
		57	Silke Schatz
		58	Albrecht Schäfer
		59	Cindy Sherman
		60	Laurie Simmons
		61	Barbara Sturm
		62	Yoshihiro Suda / Tsuyoshi Ozawa
		63	Lioudmila Voropai
		64	Stefan Wischnewski
		65	Edwin Zwakman
		66	Artists' biographies
		77	Authors' biographies
		78	imprint and courtesies

post_modellismus

introduction

by Sabine Dorscheid

The imaginary is defined by play with inverting mirrors, duplications, identifications and productions – always based on the pattern of the double. - Gilles Deleuze, *How do we recognize structuralism?*

post_modelism describes a recent development in the use of models in art. The term *post_model* does not refer specifically to the tradition of sculptural models that have been developed since the 1970s by artists such as Fritz Schwegler and his students Thomas Schütte (3D) or Thomas Huber (2D). It makes better sense to view *post_modelism* from the perspective of 'staged photography'. In a global sense, 'staged photography' is more related to parallel worlds, persiflages and the analytic approaches used by today's model artists. We can thus integrate the photographically informed models of the 1980s and 1990s in a survey of recent *post_models*.

The catalogue first presents *Five Model Cases* (Laurie Simmons, Thomas Demand, Edwin Zwakman, Oliver Boberg, Lois Renner) of 'staged photography'. It is a passage from critic Ralf Christofori's dissertation *Bild – Modell – Wirklichkeit* which was recently published. Two further precursors of 'staged photography' proved indispensable for the exhibition: James Casebere and Cindy Sherman. Like Laurie Simmons, they ushered in the 'staged photography' which took off in the 1970s in the USA and, subsequently, in the 1980s, gained ground in Europe. While photographic *mise-en-scènes* already appeared in advertisements in the 1950s, they were only taken up by art

twenty years later in the so-called 'directorial mode' (A. D. Coleman coined this term in 1976). From the 1980s, photography-informed model worlds quickly multiplied and exhibitions traveled throughout Europe.¹ The staging of motifs helped photography to succeed in the artworld as a large format. Large-format photography became an equal competitor of painting and a visible factor in the art market in the 1990s.

Miklos Gaál can be regarded as a direct link between 'staged photography' and the *post_models*. He works with the pictorial idiom of 'staged photography', turning the tables of photography. His play with focus suggests that his work involves detailed shots of model worlds. In fact, he only uses the 'directorial mode' to confuse our 20-year-old visual experience. He shows us the reality in the representative mode of model photography.

In his essay *Artworks based on models* Thomas Trummer covers the entire scope of recent *post_models*. The artists study fields and disciplines in which models are used or developed even in everyday situations. For instance, in the MILITARY (Antal Lakner develops equipment for a fictive Icelandic army), as TV-FORMAT (Lioudmila Voropai presents real exhibition reviews of a fictive exhibition and thus calls into question the mechanisms of the artworld / Ola Pehrson

shows how society tries to explain crimes by means of film documentaries), in ART (NeavelCake do a persiflage of *Young British Art* in their Lego worlds), in ARCHITECTURE (Christoph Raitmayr transforms international modernism in furniture arrangements / Kyrill Koval presents skyscraper elements as a huge ready-made / Barbara Sturm develops a program for a miniature museum / Gregor Eldarb gives sculptural life to architectural model experiments / Silke Schatz allows the surroundings to be reflected on the surfaces of her architectural models), in CINEMA (Oliver Boberg uses a film trick technique in his videos), in the MEDIA (Martin Dörbaum constructs virtual worlds), in PSYCHOLOGY (Aernout Mik analyses a documentation as social re-enactment with a defined distribution of roles in a film), in PRODUCT DEVELOPMENT (Michal Budny presents the *white model* of a street map / Lutz/Guggisberg develop imaginary book dummies / Zbigniew Libera confronts us with the precarious product of a Lego concentration camp / NeavelCake play with ice-cream popsicle which resembles Mark Quinn's *Bloodhead*) and in HISTORIOGRAPHY (Albrecht Schäfer presents the construct of art history). Redesigndeutschland, a Berlin agency, has discovered the reform model as another version of the game. They publish manifestos proclai-

ming a simplification of the German language and design ultra-rational furniture as well as house containers. Unfortunately, we were unable to include these concepts in the catalog since they refuse to let themselves be seen as artists and oppose a documentation. Information can be found at: www.redesigndeutschland.de.

post_modelism is a playful-ironic generic concept used to describe the new manifestations of models in art that have begun appearing in art over the past five years.

¹ 1982: Rotterdam, Kunststichting, *Staged Photo Events*. 1983: Paris, Musée National d'Art Moderne Centre G. Pompidou, *Images Fabriquées*. 1986: Groningen: Museum, *Fotografia buffa*. As early as 1987 the Munich gallery Danny Keller exhibited *Inszenierte Fotografie aus Holland*. The exhibition *True Stories & Photofictions* toured England from 1987 to 1989. The first exhibition on this theme opened at the Munich Kunstverein in 1989. This much-cited exhibition with the title *Das konstruierte Bild: Fotografie - arrangiert und inszeniert* was shown at three further locations (Kunsthalle Nürnberg, Forum Böttcherstrasse Bremen, Badischer Kunstverein Karlsruhe) in 1990. In 1989, the Dortmunder Museum for Art and Cultural History organized an international workshop and exhibition (*Inszenierte Fotografie*) to mark the 150th anniversary of photography.

post_modellismus

Einleitung

von Sabine Dorscheid

Das Imaginäre bestimmt sich durch Spiele umgekehrter Spiegel, Verdoppelungen, Identifikationen und Projektionen, immer nach dem Muster des Doubles. - Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*

Der *post_modellismus* markiert einen aktuellen Entwicklungsschritt der Modellverwendung in der Kunst. *post_modelle* beziehen sich ausdrücklich nicht auf die Tradition der skulpturalen Modelle, wie sie seit den 70er Jahren beispielsweise von Fritz Schwegler und seinen Schülern Thomas Schütte (3D) oder Thomas Huber (2D) entwickelt wurden. Vielmehr empfiehlt es sich, den *post_modellismus* aus dem Blickwinkel der 'Inszenierten Fotografie' zu betrachten. Die Welterfindung der 'staged photography' ist verwandt mit den Parallelwelten, Persiflagen und analytischen Verfahren heutiger Modell-Künstler. Die fotografisch vermittelten Modelle der 80er/90er Jahre stehen deshalb direkt neben einer aktuellen Zusammenschau möglicher *post_modelle*.

Auch der Katalog stellt zunächst *Fünf Modellfälle* (Laurie Simmons, Thomas Demand, Edwin Zwakman, Oliver Boberg, Lois Renner) der 'Inszenierten Fotografie' vor. Der Kritiker Ralf Christofori gibt damit einen Einblick in seine jüngst erschienene Dissertation *Bild – Modell – Wirklichkeit*. Zwei weitere frühe Wegbereiter der 'staged photography' waren für die Ausstellung unverzichtbar: James Casebere und Cindy Sherman. Ebenso wie Laurie Simmons stehen sie am Anfang der fotografischen Inszenierungen, die in den 70er Jahren in den USA einsetzten und in den 80er Jahren in Europa Fuß fassten. Zwar

taucht die fotografische Inszenierung bereits in der Werbung der 50er Jahre auf, doch die Kunst erreicht sie erst 20 Jahre später als sogenannte 'directorial mode' (1976 führte A. D. Coleman den Begriff ein). Ab den 1980er Jahren verbreiteten sich die fotografisch vermittelten Modellwelten schlagartig - die Ausstellungen tourten europaweit.¹ Tatsächlich diente die Motiv-Inszenierung der Fotografie dazu, als Großformat in der Kunstwelt zu reüssieren. Die Großfotografie wurde zum gleichrangigen Konkurrent der Malerei und schaffte am Kunstmarkt in den 90er Jahren ihren Durchbruch.

Als direktes Bindeglied zwischen der 'Inszenierten Fotografie' und den *post_modelle*n kann Miklos Gaál betrachtet werden. Er bedient sich der Bildsprache der 'staged photography', dreht aber den fotografischen Spieß um. Sein Spiel mit den Tiefenschärfen suggeriert, es handle sich um Detailaufnahmen von Modellwelten – tatsächlich benutzt er nur den 'directorial mode', um unsere 20 Jahre alten Seherfahrungen irrezuführen. Er zeigt uns die Wirklichkeit im Darstellungsmodus einer Modellfotografie.

Thomas Trummer durchwandert in seinem Essay *Kunstwerke nach Modellen* die Bandbreite der aktuellen *post_modelle*. Die Künstler untersuchen Felder und Disziplinen, bei denen auch im Alltag Modelle eingesetzt oder entwickelt werden: Bei-

spielsweise beim MILITÄR (Antal Lakner entwickelt Equipment für eine fiktive isländische Armee), als FERNSEHFORMAT (Lioudmila Voropai zeigt echte Ausstellungsbesprechungen von einer fiktiven Ausstellung und stellt damit die Mechanismen des Kunstbetriebs in Frage / Ola Pehrson offenbart, wie die Gesellschaft versucht, durch filmische Dokumentationen Verbrechen zu erklären), in der KUNST (NeavelCake persiflieren in ihren Legowelten die *Young British Art*), in der ARCHITEKTUR (Christoph Raitmayr transformiert die internationale Moderne zu Möbelarrangements / Kyrill Koval führt Hochbauelemente als riesiges Ready-made vor / Barbara Sturm bespielt ein Miniaturmuseum / Gregor Eldarb gibt architektonischen Modellexperimenten skulpturale Eigenleben / Silke Schatz lässt ihre Architekturmodelle die Umgebung auf den Oberflächen spiegeln), beim KINO (Oliver Boberg verwendet in seinen Videos cineastische Tricktechnik), in den MEDIEN (Martin Dörbaum konstruiert virtuelle Welten), in der PSYCHOLOGIE (Aernout Mik analysiert im Film eine Demonstration als soziales Re-Enactement mit definierter Rollenverteilung), bei der PRODUKTENTWICKLUNG (Michal Budny zeigt ein *Weißmodell* einer Straßenkarte / Lutz/Guggisberg entwickeln imaginäre Buchdummies / Zbigniew Libera konfrontiert uns mit dem prekären Produkt eines Legokonzen-trationslagers / NeavelCake kokettieren mit einem Eis am Stiel, das dem *Blood-head* von Mark Quinn ähnelt) und in der GESCHICHTSSCHREIBUNG (Albrecht

Schäfer führt das Konstrukt Kunstgeschichte vor). Redesigndeutschland, eine Berliner Agentur, hat das Reformmodell als Spielform für sich entdeckt. Sie geben Manifeste zur Vereinfachung der deutschen Sprache heraus und entwerfen ultra-rationale Möbel sowie Hauscontainer. Leider konnten diese Konzepte nicht in den Katalog aufgenommen werden, da sie sich dezidiert nicht als Künstler verstehen und eine entsprechende Dokumentation untersagten. Informationen findet man unter:

www.redesigndeutschland.de.

post_modellismus ist ein spielerisch-ironischer Sammelbegriff, um den neuen Modellformen in der Kunst, die seit ungefähr 5 Jahren auftreten, zu begegnen.

¹ 1982: Rotterdam, Kunststichting, *Staged Photo Events*. 1983: Paris, Musée National d'Art Moderne Centre G. Pompidou, *Images Fabriquées*. 1986: Groningen: Museum, *Fotografia buffa*. Bereits 1987 stellte die Münchener Galerie Danny Keller *Inszenierte Fotografie aus Holland* aus. In England tourte von 1987 bis 1989 die Wanderausstellung *True Stories & Photo-fictions*. In Deutschland wurde 1989 die erste Ausstellung zu diesem Thema im Münchener Kunstverein eröffnet. Diese viel besprochene Ausstellung mit dem Titel *Das konstruierte Bild: Fotografie - arrangiert und inszeniert* hatte 1990 noch drei weitere Stationen (Kunsthalle Nürnberg, Forum Böttcherstrasse Bremen, Badischer Kunstverein Karlsruhe). Unter dem Titel *Inszenierte Fotografie* fand 1989, zum 150-jährigen Jubiläumsjahr der Fotografie, ein internationaler Workshop und eine angeschlossene Ausstellung im Dortmunder Museum für Kunst- und Kulturgeschichte statt.

After Photography¹

Five Model Cases

by Ralf Christofori

The question whether a photographic image depicts reality or creates its own pictorial reality is one of the central issues of contemporary art. The work of the artists Laurie Simmons, Thomas Demand, Edwin Zwakman, Oliver Boberg and Lois Renner figures centrally in this connection. All of these artists have in common that they build models in which they (re)construct really existing or potential spaces and places. In each case the model is produced expressly for a photographic image. What ultimately remains is the photographic image of a place that no longer exists as such and, in fact, never really existed.

It is this particular relationship of image, model and reality, which is a common feature of the work of the artists named. It is important to note that these artists refer to the quality of classical photography, deliberately dispensing with the possibilities of the digital processing of images. The manipulation of the image could be said to take place prior to photography. And yet this artistic strategy of creating photographs not of reality but of a model reality much more than just a deceptive ploy. Indeed, it captures the general assumption of photography, fulfilling a representative function at its most vulnerable point: i.e., where it has to do with the credibility of photography, its specific possibilities of representa-

tion, that is to say the specific interpretation which seems appropriate to photography. In short: it has to do with the prototypical prerequisites of photography which significantly define its production and reception.

The question whether the photographs by Oliver Boberg, Thomas Demand, Lois Renner, Laurie Simmons and Edwin Zwakman depict a model or reality certainly plays a decisive role. However, the insight that the works are photographs of models does not lead to a definitive conclusion. The US-American art historian Elizabeth Mangini wrote the following about Oliver Boberg's photographic works: 'Our interest does not stop when we discover they depict models. In fact, the game only really begins then.'² To be precise, it begins with the photograph trying to make us believe that we are seeing the picture of a foregrounded reality. This is also the case in the works by Simmons, Demand, Zwakman, Boberg and Renner. But it is also not the case, since this foregrounded reality only exists temporarily as a model. And this makes us become suspicious about the entire scope of this 'game' with which we are dealing in these works. Thus the sure gaze of the observer draws support from the alleged specificities of photographic representation only to then, in the next moment, call it into question.

Since the photographs depict models of reality and not reality itself, they not only irritate the assumption of what is superficially evident and visible but even the prototypical prerequisites of photographic production and reception. Or to put it differently: These pictures of models recall that photography itself can only establish the model case of a possible reality, meaning and conception.

The reality that appears in Laurie Simmons' photographs is a dollhouse in a literal sense. It consists of figures and objects the artist found in toy shops in the country: 'toys that I'd had as a child, toys I'd gotten for Christmas – the same dollhouse, the same dolls, board games, tea sets. Not just similar – the very same brands and boxes that I had played with.'³ In the mid-1970s Laurie Simmons used these toy figures to create her first photographic pieces. She arranged scenes around the protagonists of female figures whose range of action was limited to the interiors of the kitchen, living room, dining room and bath room. By means of commercially available dollhouse interiors and figures the artist created motives and spaces of action that appear both playful and oppressive: 'I think a kind of play acting was going on, setting up these things, that was less about the fact of playing and more about the recreation of a sense of visual memory

or history.'⁴

This visual memory and its prototypical manifestation creates the foundation for Simmons' photographs: The models for her photographs are taken from illustrated press and TV programs, the advertisement industry and daily soap operas from that time. The poses of her protagonists are those of industrially created model figures, props and accessories from the 1950s. The dollhouse after which Simmons modeled her first series of photographs corresponds, as said above, exactly to the dollhouse of her childhood. The arranged scenes and habitats, however, do not just illustrate biographic sketches but rather reveal collective patterns and stereotypes, which were influential for the middle-class society of the 1950s and early 1960s in the United States: 'It's a generalized memory', as the artist said, 'it's of a particular generation, and a particular way of growing up in a homogenized environment.'⁵ That Laurie Simmons deliberately works with the possibilities of photographic representation has to do with the powerful authority of the reproductive media, which have sought to implement certain models of reality not just aesthetically but also socially and politically. Here Simmons is aiming at nothing less than a politics of representation. Assuming that the photographic image

would be capable of depicting reality – what is photography’s share of this representational logic?

While the works of Thomas Demand address a similar socially or politically motivated logic of photography, his photographs of models only reveal the prototypical structure of what he once found in the photographic model. Demand studied and reconstructed the evolution and publication of a photograph which is supposed to depict the apartment building in the United States in which the mass murderer Jeffrey Dahmer committed his atrocities. Other works reconstruct press shots of the death of Uwe Barschel in the Geneva hotel *Beau Rivage* or the kitchen in Saddam Hussein’s hideout. The informative value and the evidence of the photographic image is only partially borne out on the level of the pure visibility of the image – since there is only one model to be seen, but also because Thomas Demand explores the different ways of using the picture over and beyond the visible layers of the image. How, for instance, does a historically significant photograph evolve? What role does the context play in its evolution, reproduction and dissemination? What role does the incident itself or the photographer at the site of an incident play? ‘The photographer’, according to Demand, ‘first establishes that there is the scene of a crime here. That there is an interest in examining the site. He establishes the distance to banality and is actually the first to change the location, somehow making a mythological place out of it. This then triggers this entire chain of virtualizations.’¹⁶ And elsewhere the artist stresses that it is ‘neither simply the site nor the argumentation as the

course of events leading up to a crime’ which interested him ‘but what remained and set itself free as a myth.’¹⁴ As Michael Wetzel has noted, this mythological quality of photography ‘was described by Barthes as myth, and in this sense Thomas Demand’s photography is a mythological one which does not – like a sort of architectural model photography – point to cardboard models, but rather through them to the absent referents of the associated or condensed imagery.’¹⁸ In this sense, Demand’s works are mythological in a dual sense – with regard to the life-sized models that are only the result of a reconstruction after a photographic model, and in terms of the photographs themselves that are only part of ‘chain of virtualizations’ alluded to by the artist himself, at the end of which there is no longer a reality in the foreground to be recognized but rather the myth of photography as such. This logic of the myth can only be assessed if one takes into account the influence of the mass media, the social and political forces, which the models for these works have been subject to. And if one grasps that both Thomas Demand’s models and his photographs can be subject again to this myth by proxy.

Edwin Zwakman belongs to the same generation of artists for whom the pictoriality of visual experience and its medial character are already some of the basic prerequisites of representation. Referring to their artwork the media theoretician Arjen Mulder writes that the understanding of reality was changed radically: ‘For these young artists, reality no longer forms the basis and legitimacy of their activities, but the result thereof: reality is a medial effect, a targeted, planned effect.’¹⁹ Undoubtedly, the works by Edwin Zwakman describe

this 'reality' as an effect that is first and foremost geared to assert and establish an 'analogy relationship' between image and reality. The 'medial effect', however, applies equally to the reality in the picture and the picture. The photographic image thus becomes a mimicry of itself, since it only pretends to be an image of reality even though it is not one in actual fact. The type of construction and reconstruction within the image remains always visible in the picture - both in the model and in the photographic image.

This way the artist is able to construct various social, aesthetic, cultural as well as medial levels of meaning which, in a number of respects, are of a prototypical nature. These are the positions of a prototypical gaze - even when Edwin Zwakman's images are less prospective than retrospective prototypes. Edwin Zwakman establishes correspondences in and between the images which do justice to the idea of positions and perspectives being transformed in response to different - sociological, psychological and cultural historical - orders. The authority of the photographic image to make a clear statement on what can be seen in the picture is thus noticeably curtailed. The shot in question thus designates the corresponding perspective, not just the relativity of photographic positions which are assumed to exist before and behind the camera by means of targeted interventions. By contrast, in the case of Edwin Zwakman's works they open up a whole range of different interpretations - from the media character of photography to the visibility of the photographic image. Within this scope this 'suspicion' is activated which, as Boris Groys elaborates, creates 'its own

reality - and, accordingly, also its own criteria of truth'.¹⁰

This intrinsic but also omnipresent reality and authority of the photographic image becomes particularly relevant within Oliver Boberg's image-defining process. Since we are first of all dealing with a photographic image, we tend to believe that what we have before us is the depiction of actually existing architecture. The common model used to explain photography - one which suggests being able to transcend the image with regard to the depicted object - seems to allude to this possibility. That this strategy proves successful has to do with the fact that this reality in the image strikes us as being all too familiar, that is, the general idea we have of this type of architecture allows something to be recognized. Oliver Boberg actually presents us a 'median value' of this architecture.¹¹ These many different photographic models yield sketches, and often, after many months of work, the artist produces a detailed processed model. Finally the photographic image of a place that never really existed emerges. Model and image are not modeled after a concrete location.

The semblance of the familiar and banal thus proves to be a strategy which in Boberg's works does not just refer to a motif but also to the technique - for instance with regard to the familiarity of an understanding of the picture. Thus, in his pictures the artist deliberately applies the criteria of documentary photography that aims at neutrality and objectivity. He also takes recourse 'to the standardized style of archival photography and to our personal experience'.¹² All three aspects come to bear to the same extent, creating systems of reference that make people

aware of common modes of perception and models of explanation in different ways. At the same time all these aspects allude to the fact it is a photographic representation which is only able to construct something like objective, documentary value under the cited conditions. In the case of Oliver Boberg's work this presumed picture-immanent value of photography is always called into question. He thus refers to the far-reaching conventions of this prototypical case of photographic representation. In Boberg's photographic images we follow these conventions, and discover in them not just their conditioning but also ours.

Lois Renner is a painter. Or to put it more precisely: he is a painter who has found a significant way of dealing with painting through photography. He dispenses with the primary medium of painting so as to test it anew by means of photography in a very incisive and paradigmatic way. Even if since the early 1990s Renner has sought to overcome the 'formal separation between photography and painting' and to 'mix the two in a non-conflicting manner'¹³, he does not simply replace the medium of painting simply by another one; and he just as little merely exchanges the constitutive means of painting for those of photography. Rather, painting serves him as a medium for redefining the picture which in a more general sense conflicts with the expectations and object models opposing it. Central to Renner's definition of the picture is a paradigmatic reconstruction of his studio in which the myth of the artist's output is both celebrated and discarded. In this model of the studio Renner ascribes new roles to the objects – completely irrespective of whether one

wants to refer to them as subject or object, model or reality, photography or painting.

The medium Lois Renner works with is photography, but it is primarily painting and the import of the myths it creates. Using the model of his studio Renner presents the institutionalization of artistic production. He both buttresses and subverts the discourse of concealed production, ultimately rehearsing various historical models of painting. Here the painterly motif is always a photographic one, but it only plays the role of one or even more stand-ins. In the artist's words, 'I do not deal with spaces but with social, historical or ideological forms which I want to keep or change.'¹⁴ It is thus in the power of the painter, model constructor and photographer Renner to keep or rearrange these forms. In the process, model and photography prove to be extremely suitable means to dispose of what is meant to be kept as relative truth and every order as a merely relative order: in the sense of 'lyrical visions which radically depart from a claim to an objective reproduction of a truth'.¹⁵ That Lois Renner is able to tap this profoundly painterly potential precisely by means of analogue photography is one of the paradox highlights of his work.

¹ The following text is a shortened version of several passages of the book: Ralf Christofori, *Bild – Modell – Wirklichkeit: Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie* (Heidelberg, 2005).

² Elizabeth Mangini, *Fiktive Räume der Fotografie*, in *Oliver Boberg, Arbeiten 1997-1999* (EIKON Sonderdruck #4), ed. Bettina Henkel and Michael Ponstingl (Österreichisches Institut für Photographie & Medienkunst, Wien, 1999) p.22.

³ Laurie Simmons qtd. in *Laurie Simmons interviewed by Sarah Charlesworth*, in *Laurie Simmons*, ed. William S. Bartman and Rodney Sappington (Los Angeles, 1994) p.8.

⁴ Laurie Simmons qtd. in *ibid.*, p.9.

⁵ Laurie Simmons qtd. in *ibid.*, p.9f.

⁶ Thomas Demand qtd. in Ruedi Widmer, *Thomas Demand: Den Tatort bauen* (interview), in *Camera Austria* (Nr. 66, 1999) p.11.

⁷ Thomas Demand qtd. in *ibid.*, p. 10.

⁸ Michael Wetzel, *Fotografie als Handwerk und Mythologie: Thomas Demands Zeigzeugenschaften*, in *Camera Austria* (Nr. 66, 1999) p.8.

⁹ Arjen Mulder, *Dutch sublimity: Edwin Zwakman's world*, in *Post-Nature: Nine Dutch Artists*, ed. Jaap Guldemon and Marente Bloemheuvel (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Biennale di Venezia 2001, Insert EZ-II).

¹⁰ Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien* (München 2000) p.52.

¹¹ Elizabeth Mangini, *Fiktive Räume der Fotografie*, in *Oliver Boberg, Arbeiten 1997-1999* (EIKON Sonderdruck #4), ed. Bettina Henkel and Michael Ponstingl (Österreichisches Institut für Photographie & Medienkunst, Wien, 1999) p.22.

¹² *ibid.*

¹³ Lois Renner qtd. in Maren Lübcke, *Lois Renner: Lieber Maler-Fürst als Foto-Graf* (Interview), in *Camera Austria* (Nr. 64, 1998) p.17.

¹⁴ Lois Renner qtd. in *ibid.*, p.32.

¹⁵ Rupert Pfab, *A poem of reality*, in *Renner, Lois, Bilder 1991-2002*, ed. Maribel Königer (Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz und Ostfildern-Ruit 2003) p.9.

Nach der Fotografie¹

Fünf Modellfälle

von Ralf Christofori

Die Frage, ob das fotografische Bild ein Abbild der Wirklichkeit leistet oder nicht vielmehr eine eigene Bildwirklichkeit herstellt, gehört zu den zentralen Themen der zeitgenössischen Kunst. Das Werk der Künstler Laurie Simmons, Thomas Demand, Edwin Zwakman, Oliver Boberg und Lois Renner spielt in diesem Zusammenhang eine ausgezeichnete Rolle. Gemeinsam ist diesen Künstlern, dass sie Modelle bauen, in denen sie real existierende oder potentielle Räume und Orte (re-)konstruieren. Das jeweilige Modell wird dabei ausdrücklich *für* ein fotografisches Bild erstellt. Was am Ende bleibt, ist das fotografische Bild eines Ortes, der so nicht mehr existiert und genau genommen auch nie existiert hat.

Es ist dieser besondere Zusammenhang von Bild, Modell und Wirklichkeit, der die Arbeit der genannten Künstler auszeichnet. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass sich die Künstler auf die Qualität der klassischen Fotografie berufen und bewusst auf die Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung verzichten. Die Manipulation des Bildes findet, wenn man so will, bereits vor der Fotografie statt. Und doch ist diese künstlerische Strategie, fotografische Bilder nicht mehr von der Wirklichkeit zu erstellen, sondern von einer Modellwirklichkeit, weit mehr als nur ein Täuschungsmanöver. Vielmehr trifft sie die allgemein vorausgesetzte Repräsentationsfunktion

der Fotografie an ihrer empfindlichsten Stelle: dort nämlich, wo es um die Glaubwürdigkeit der Fotografie geht, um ihre spezifischen Möglichkeiten der Repräsentation, nicht zuletzt um die spezifische Lesart, die uns gegenüber der Fotografie angemessen erscheint. Kurz: Es geht um jene modellhaften Voraussetzungen der Fotografie, die ihre Produktion und Rezeption maßgeblich bestimmen.

Die Frage, ob sich in den fotografischen Bildern von Oliver Boberg, Thomas Demand, Lois Renner, Laurie Simmons und Edwin Zwakman ein Modell oder die Wirklichkeit zu erkennen gibt, spielt dabei zweifelsohne eine tragende Rolle. Die Einsicht aber, *dass* es sich bei den Werken um fotografische Bilder von Modellen handelt, führt keineswegs gleich zu einem abschließenden Urteil. So schreibt die US-amerikanische Kunsthistorikerin Elizabeth Mangini über die fotografischen Werke Oliver Bobergs: 'Das Interesse hört nicht auf, wenn wir entdecken, daß sie Modelle darstellen. Eigentlich beginnt das wirkliche Spiel sogar erst dann.'² Genau genommen beginnt es damit, dass uns das fotografische Bild glauben machen will, das Bild einer vorgeordneten Realität zu sehen. Das ist auch in den Werken von Simmons, Demand, Zwakman, Boberg und Renner der Fall; aber eben auch nicht, denn diese vorgeordnete Realität existiert nur temporär als Modell. Und das lässt das ganze

Ausmaß jenes 'Spiels' erahnen, mit dem wir es in ihren Arbeiten zu tun haben. So stützt sich der sichere Blick des Betrachters auf die vermeintliche Spezifik fotografischer Repräsentation, um im selben Atemzug in Zweifel gezogen zu werden. Indem nämlich die fotografischen Bilder Modelle der Wirklichkeit zeigen, und nicht etwa die Wirklichkeit selbst, irritieren sie nicht nur die Annahme einer vordergründigen Evidenz des Sichtbaren, sondern mehr noch die modellhaften Voraussetzungen fotografischer Produktion und Rezeption. Oder anders: Diese Bilder von Modellen erinnern uns daran, dass die Fotografie selbst immer nur den Modellfall einer möglichen Wirklichkeit, Bedeutung und Anschauung etablieren kann.

Die Wirklichkeit, die in Laurie Simmons' Fotografien erscheint, ist im buchstäblichen Sinn eine Puppenstube. Sie besteht aus Figuren und Mobiliar, die die Künstlerin in einem Spielzeugladen auf dem Land gefunden hatte: 'toys that I'd had as a child, toys I'd gotten for Christmas – the same dollhouse, the same dolls, board games, tea sets. Not just similar – the very same brands and boxes that I had played with.'¹³ Mit diesen Spielzeugfiguren realisiert Laurie Simmons Mitte der siebziger Jahre ihre ersten fotografischen Bilder. Sie arrangiert Szenen um die Protagonistinnen weiblicher Figuren, deren Aktionsradius auf die Interieurs von Küche, Wohn-,

Ess- und Badezimmer beschränkt ist. Mit Hilfe von handelsüblichen Puppenstubeninterieurs und -figuren arrangiert die Künstlerin Motive und Handlungsräume, die ebenso spielerisch wie beklemmend erscheinen: 'I think a kind of play acting was going on, setting up these things, that was less about the fact of playing and more about the recreation of a sense of visual memory or history.'¹⁴

Dieses visuelle Gedächtnis und seine modellhafte Erscheinungsform bildet die Grundlage für Simmons' Fotografien: Die Vorbilder ihrer fotografischen Bilder sind die der damaligen illustrierten Presse und Fernsehsendungen, der Werbeindustrie und der Daily Soaps. Die Posen ihrer Protagonistinnen sind diejenigen industriell gefertigter Modellfiguren, Requisiten und Accessoires aus den fünfziger Jahren. Wie erwähnt, entspricht das Puppenhaus, an dem Simmons ihre ersten Serien fotografischer Bilder arrangiert, exakt dem Puppenhaus ihrer Kindheit. Die arrangierten Szenen und Lebensräume aber illustrieren keine bloßen biographischen Skizzen, sondern sie legen kollektive Muster und Stereotypen frei, wie sie für die mittelständische Gesellschaft der fünfziger und frühen sechziger Jahre in den Vereinigten Staaten prägend waren: 'It's a generalized memory', so die Künstlerin, 'it's of a particular generation, and a particular way of growing up in a homogenized environ-

ment.¹⁵ Dass Laurie Simmons dabei bewusst die Möglichkeiten fotografischer Repräsentation ins Spiel bringt, hat mit der machtvollen Instanz reproduktiver Medien zu tun, die bestimmte Realitätsmodelle nicht nur ästhetisch, sondern ebenso gesellschaftspolitisch durchzusetzen versuchen. Dabei geht es Simmons um nicht weniger, als um die Politik der Repräsentation selbst: Denn angenommen, das fotografische Bild wäre in der Lage, die Realität abzubilden – welchen Anteil an dieser Darstellungslogik hat dann die Fotografie selbst?

Um eine ähnlich gesellschaftlich oder politisch motivierte Logik der Fotografie geht es in den Werken von Thomas Demand – seine fotografischen Bilder von Modellen aber tragen nur noch die prototypische Struktur dessen, was er einstmals in einer fotografischen Vorlage aufspürte. So recherchiert und rekonstruiert Demand die Entstehung und Veröffentlichung eines Fotos, das vermeintlich jenes Apartmenthauses in den USA zeigt, in dem der Massenmörder Jeffrey Dahmer sein Unwesen trieb. Andere Werke rekonstruieren Pressefotos vom Tod Uwe Barschels im Genfer Hotel *Beau Rivage* oder von der Küche im Versteck Saddam Husseins. Der Informationswert und die Evidenz des fotografischen Bildes wird so auf der Ebene einer reinen Sichtbarkeit des Bildes nur partiell eingelöst: zum einen, weil es nur ein Modell zu sehen gibt; zum anderen weil Thomas Demand jenseits der sichtbaren Schichten des Bildes stets auch dessen unterschiedliche Gebrauchsweisen untersucht: Wie etwa kommt es zu einer historisch bedeutungsvollen Fotografie? Welche Rolle spielt der Kontext ihrer Entstehung, Vervielfältigung und Verbreitung? Welche Rolle spielt das Ge-

schehen selbst oder der Fotograf am Ort dieses Geschehens?

‘Der Fotograf’, so Demand, ‘stellt erst mal fest, daß hier ein Tatort ist. Daß ein Interesse besteht, den Ort zu untersuchen. Er stellt die Distanz zum Banalen fest und ist eigentlich der erste, der den Ort verändert, irgendwie einen mythologischen Platz daraus macht. Dann geht diese ganze Kette von Virtualisierungen los.’¹⁶ Und an anderer Stelle betont der Künstler, es sei ‘weder der banale Ort noch die Argumentation über den Tathergang’ die ihn interessierten, ‘sondern das, was als Mythos hängen bleibt und sich verselbständigt.’¹⁷ Diese mythologische Qualität des Fotografischen, so Michael Wetzels, ‘nannte Barthes Mythos, und in diesem Sinne ist auch Thomas Demands Fotografie eine mythologische, die nicht – wie in einer Art Architekturmodellfotografie – auf Pappmodelle verweist, sondern durch sie auf die abwesenden Referenten der assoziierten oder verdichteten Bilder.’¹⁸ In diesem Sinne sind Demands Werke doppelt mythologisch: im Hinblick auf die lebensgroßen Modelle, die nur das Resultat einer Rekonstruktion nach fotografischem Vorbild sind; und hinsichtlich der Fotografien selbst, die ihrerseits nur Teil jener vom Künstler angesprochenen ‘Kette von Virtualisierungen’ sind, an deren Ende es nicht mehr eine vorgelagerte Wirklichkeit zu erkennen gilt, sondern den Mythos Fotografie als solchen. Diese Logik des Mythos lässt sich nur dann ermessen, wenn man die massenmedialen, gesellschaftlichen und politischen Einflussbereiche berücksichtigt, welche die Vorbilder dieser Werke durchlaufen haben. Und wenn man begreift, dass sowohl Thomas Demands Modelle als auch seine Fotografien diesen Mythos noch einmal stellvertretend durchlaufen.

Edwin Zwakman gehört zu derselben Generation von Künstlern, für die die Bildmäßigkeit visueller Erfahrung und deren mediatisierte Vermitteltheit bereits zu den grundlegenden Voraussetzungen der Repräsentation gehören. Im Hinblick auf deren künstlerische Arbeit, schreibt der Medientheoretiker Arjen Mulder, habe sich das Verständnis von Realität grundlegend verschoben: 'For these young artists, reality no longer forms the basis and legitimacy of their activities, but the result thereof: reality is a medial effect, a targeted, planned effect.'⁹ Zweifelsohne schildern die Arbeiten von Edwin Zwakman diese 'Realität' als einen Effekt, der vordergründig darauf ausgerichtet ist, eine 'Analogiebeziehung' zwischen Bild und Wirklichkeit zu behaupten und zu etablieren. Der 'medial effect' aber trifft in Zwakmans Werk die Wirklichkeit im Bild und das Bild gleichermaßen. Das fotografische Bild avanciert so gewissermaßen zur Mimikry seiner selbst, da es ein Bild der Wirklichkeit zu sein nur vorgibt, tatsächlich aber nicht ist. Dabei bleibt der Akt der Konstruktion und Rekonstruktion im Bild stets sichtbar – und zwar sowohl im Modell als auch im fotografischen Bild.

Auf diesem Wege konstruiert der Künstler verschiedene soziale, ästhetische, kulturelle, nicht zuletzt mediale Bedeutungsebenen, denen in vielerlei Hinsicht ein prototypischer Charakter eignet. Es sind Standpunkte eines modellhaften Blicks – auch dann noch, wenn es sich in Zwakmans Bildwelt um weniger prospektive, denn retrospektive Prototypen handelt. So stellt Edwin Zwakman Korrespondenzen in und zwischen den Bildern her, die dem Gedanken einer Transformation von Standpunkten und Blickwinkeln angesichts verschiedener – soziologischer,

psychologischer und kulturhistorischer – Ordnungen Rechnung tragen. Die Autorität des fotografischen Bildes, eine eindeutige Aussage über das darin Sichtbare zu treffen, wird dadurch empfindlich beschnitten. Dabei benennt die jeweilige Aufnahme, die jeweilige Perspektive nicht nur die Relativität fotografischer Standpunkte, die durch gezielte Eingriffe vor wie hinter der Kamera eingenommen werden. Vielmehr eröffnet sie im Falle der Arbeiten von Edwin Zwakman jene interpretatorischen Spielräume, die von der medialen Verfasstheit der Fotografie über deren Gebrauchsweisen bis zur Sichtbarkeit des fotografischen Bildes reichen. Innerhalb dieser Spielräume wird jener 'Verdacht' freigesetzt, der, wie Boris Groys es beschreibt, 'seine eigene Realität – und entsprechend auch seine eigenen Kriterien der Wahrheit bildet'.¹⁰

Diese eigene und doch allgegenwärtige Realität und Autorität des fotografischen Bildes werden innerhalb von Oliver Bobergs Bildfindungsprozess besonders relevant. Da wir es erstens mit einem fotografischen Bild zu tun haben, neigen wir dazu zu glauben, das Abbild einer tatsächlich existierenden Architektur vor uns zu haben. Das gängige Erklärungsmodell der Fotografie, das uns suggeriert, das Bild im Hinblick auf den abgebildeten Gegenstand überschreiten zu können, scheint diese Möglichkeit nahelegen. Dass diese Strategie aufgeht, dafür sorgt zweitens die Tatsache, dass uns diese Wirklichkeit im Bild nur allzu vertraut erscheint, dass also die allgemeine Vorstellung, die wir von dieser Art Architektur haben, eine Wiedererkennung erlaubt. Tatsächlich präsentiert uns Oliver Boberg einen 'Mittelwert' dieser Architektur.¹¹ Vermittels zahlreicher fotografischer Vorlagen evaluiert

er die Details architektonischer und städtebaulicher Typologien. Aus dieser Vielzahl fotografischer Vorbilder gehen Entwurfszeichnungen hervor, und in oftmals mehrmonatiger Arbeit fertigt der Künstler ein detailliert durchgearbeitetes Modell an. Schließlich entsteht das fotografische Bild eines Ortes, der so nie wirklich existiert hat. Modell und Bild haben keinen konkreten Ort mehr zum Vorbild. Der Anschein des Vertrauten und Banalen erweist sich dabei als eine Strategie, die in Bobergs Arbeiten nicht nur motivisch, sondern ebenso verfahrenstechnisch angelegt ist – etwa im Hinblick auf eine Vertrautheit der Bildauffassung. So bringt der Künstler in seinen Bildern gezielt die Kriterien einer auf Neutralität und Sachlichkeit ausgerichteten Dokumentarfotografie zum Einsatz. Dabei rekurriert er 'auf den standardisierten Stil der Archivfotografie, auf die Tradition der Banalität in der deutschen Fotografie und auf unsere persönlichen Erfahrungen.'¹² Alle drei Momente werden in Bobergs Fotografien gleichermaßen relevant, und sie stellen Bezugssysteme her, die auf unterschiedlichen Wegen gängige Wahrnehmungsweisen und Erklärungsmodelle ins Bewusstsein heben. Gleichzeitig deuten all diese Momente darauf hin, dass es sich dabei um eine fotografische Repräsentation handelt, die ihrerseits nur unter den genannten Bedingungen so etwas wie einen sachlichen, dokumentarischen Wert zu konstruieren vermag. Im Falle von Oliver Bobergs Werk ist die Hinterfragung dieses vermeintlich bildimmanenten Werts der Fotografie immer präsent. Damit verweist er auf die weitreichenden Konventionen dieses Modellfalls fotografischer Repräsentation. In Bobergs fotografischen Bildern folgen wir diesen Konventionen und

entdecken an ihnen nicht nur ihre, sondern ebenso unsere eigene Konditionierung. Lois Renner ist Maler. Oder genauer: Er ist ein Maler, der über die Fotografie zu einer wesenhaften Auseinandersetzung mit der Malerei gefunden hat. Er verzichtet auf das Primärmedium der Malerei, um es doch auf sehr eindringliche und modellhafte Weise fotografisch neu zu erproben. Wenngleich Renner seit Beginn der 1990er Jahre die 'formale Trennung zwischen der Fotografie und der Malerei' zu überwinden und beide 'konfliktfrei zu vermengen' sucht¹³, ersetzt er doch das Medium der Malerei nicht einfach durch ein anderes; genausowenig tauscht er die konstitutiven malerischen Mittel bloß gegen die der Fotografie aus. Vielmehr wird ihm die Malerei zum Medium einer neuerlichen Bildfindung, die sich in einem übergeordneten Sinne an den Erwartungshaltungen und Gegenstandsmodellen ihr gegenüber reibt. Im Zentrum dieser Bildfindung Renners steht eine modellhafte Nachbildung seines Ateliers, in dem der Mythos vom Schaffen des Malers gleichzeitig zelebriert und verworfen wird. In diesem Ateliermodell weist Renner den Dingen ständig neue Rollen zu – ganz gleich, ob man sie Subjekt oder Objekt, Modell oder Wirklichkeit, Fotografie oder Malerei nennen mag.

Das Medium, mit dem Lois Renner arbeitet, ist also die Fotografie, vor allem aber die Malerei und die Tragweite ihrer Mythenbildung: An dem Modell seines Ateliers führt Renner die Institutionalisierung der künstlerischen Produktion vor; er stützt und unterläuft den Diskurs eines im Verborgenen vermuteten Schaffens; nicht zuletzt spielt verschiedene historische Modelle der Malerei durch. Dabei ist das malerische Motiv zwar immer ein fotografi-

ches, es spielt darin aber nur die Rolle eines oder gar mehrerer Stellvertreter. Denn diese Bilder, so der Künstler, 'handeln nicht von Räumen, sondern von sozialen, historischen oder ideologischen Formen, die ich erhalten oder verändern möchte'.¹⁴ Es liegt also in der Hand des Malers, Modellbauers und Fotografen Renner, diese Formen zu bewahren oder neu zu ordnen. Modell und Fotografie erweisen sich dabei als äußerst probate Mittel, um das, was bewahrt werden soll, als relative Wahrheit und jede Ordnung als eine bloß relative Ordnung zu veräusern: im Sinne 'lyrischer Visionen, die sich radikal von einem Anspruch auf sachliche Wiedergabe einer Wahrheit abgrenzen'.¹⁵ Dass Lois Renner diese zutiefst malerischen Potentiale letztlich ausgerechnet mit den Mitteln analoger Fotografie auszuschöpfen vermag, gehört zu den paradoxen Vorzügen seiner Arbeit.

¹ Bei dem folgenden Text handelt es sich um gekürzte und redigierte Passagen aus dem Buch: Ralf Christofori, *Bild – Modell – Wirklichkeit: Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie* (Heidelberg, 2005).

² Elizabeth Mangini, *Fiktive Räume der Fotografie*, in *Oliver Boberg, Arbeiten 1997-1999* (EIKON Sonderdruck #4), hrsg. v. Bettina Henkel und Michael Ponstingl (Österreichisches Institut für Photographie & Medienkunst, Wien, 1999) S.22.

³ Laurie Simmons zit. n. *Laurie Simmons interviewed by Sarah Charlesworth*, in *Laurie Simmons*, hrsg. v. William S. Bartman und Rodney Sappington (Los Angeles, 1994) S.8.

⁴ Laurie Simmons zit. n. ebd., S.9.

⁵ Laurie Simmons zit. n. ebd., S.9f.

⁶ Thomas Demand zit. n. Ruedi Widmer, *Thomas Demand: Den Tatort bauen* (Interview), in *Camera Austria* (Nr. 66, 1999) S.11.

⁷ Thomas Demand zit. n. ebd., S.10.

⁸ Michael Wetzel, *Fotografie als Handwerk und Mythologie: Thomas Demands Zeigzeugenschaften*, in *Camera Austria* (Nr. 66, 1999) S.8.

⁹ Arjen Mulder, *Dutch sublimity: Edwin Zwakman's world*, in *Post-Nature: Nine Dutch Artists*, ed. Jaap Guldemond and Marente Bloemheuvel (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Biennale di Venezia 2001, Insert EZ-II).

¹⁰ Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien* (München 2000) S.52.

¹¹ Elizabeth Mangini, *Fiktive Räume der Fotografie*, in *Oliver Boberg, Arbeiten 1997-1999* (EIKON Sonderdruck #4), hrsg. v. Bettina Henkel und Michael Ponstingl (Österreichisches Institut für Photographie & Medienkunst, Wien, 1999) S.22.

¹² Ebd.

¹³ Lois Renner zit. n. Maren Lübbke, *Lois Renner: Lieber Maler-Fürst als Foto-Graf* (Interview), in *Camera Austria* (Nr. 64, 1998) S.17.

¹⁴ Lois Renner zit. n. ebd., S.32.

¹⁵ Rupert Pfab, *A poem of reality*, in *Renner, Lois, Bilder 1991-2002*, hrsg. v. Maribel Königer (Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz und Ostfildern-Ruit 2003) S.9.

Artworks Based on Models

by Thomas Trummer

Artworks are always models – this could be my first argument. For artworks and models are representations of something. They never stand for themselves. Models and artworks refer to something different, something which they are not themselves. They are both of a referential nature. This is not necessarily true the other way round, for models are not necessarily artworks. This would already be my second argument. Every son has a father but not every father has a son. Accordingly, not every reverse argument is correct. If one wanted to identify the differentiating feature for this juxtaposition one would probably have to say that models relate to the different thing they depict as proxies to an original. Generally, one says the opposite of artworks. Artworks are only seen as valuable when they are originals themselves. It is not at all appropriate for artworks to be replaced by a proxy in exhibitions. In this case, when copies, illustrations or reproductions replace them, these are seen as trivial and inferior. While models maintain their meaning as reproductions, models of artworks seem to at least lose in value. What, however, happens when artworks do not exclude the possibility of this presumed depreciation and begin to play with this proxy character? What kind of artworks are we dealing with when they no longer shirk from being something different than an original? What happens when models become originals and,

vice versa, that is, when both stand for themselves *and* for something else? These and many other issues will be addressed in the exhibition *post_modelism* curated by Sabine Dorscheid.

The title *post_modelism* already refers to a theory-laden exhibition concept. This word seems natural, as if it were a standing generic term, but at the same time it obviously requires explanation. This opposition results in a tension, which motivates the onlooker to reflect. The unusual display of photographic work from the 1980s and 1990s and most recent three-dimensional model pieces is just as provocative as the title. Here a framework of understanding is created, which provides a context that prepares the ground.

In order to analyse all the different considerations behind this title and its context, it is best to proceed etymologically. In art history one often sees that nothing exists without predecessors and precursors. The study of causes and the search for meaning begins in the new word coined by Sabine Dorscheid. If one examines the title *post_modelism* for its precise meaning, one notices that the composite word already designates an end with the prefix *post*, for it is marked with a temporal *after*. For the first part, the alleged beginning already designates an end. Semantic and orthographic meaning contradict each other and are an obstacle. And it seems as if it was no different with the title

than with art history without a beginning and without an ending. It is characterized by the fact that the epochs mark the end of preceding ones, so as to declare themselves a new one – and generally in a rhetorically effective mix of something both disconcerting and natural.

Even if *post-modernism* comes to mind, its inflationary use in language is not the issue here. It should only be noted that something has to lie in the past for us to be able to say that another one follows it. Incidentally, in this case the reverse argument is always correct. Also what follows the *post* must also have had a prior, something *pre*-ceding it. Taking this into account, the title only seeks to make clear that the exhibition assembles artworks that come *after* others. Our attention is first directed to the fact that the precursors are interesting not just because of their expiry date, but also a historical rupture becomes tangible, a departure, a separation or dissolution. If one takes this into account it becomes clear to what extent the dash whose graphic function consists in linking the two parts of the word, actually separates them. For the dash, the *underscore*, which Sabine Dorscheid places between *post* and *modelism*, actually signals a de-connection, precisely the cut between *before* and *after*. The unusual spelling shows that this rupture is particularly important to the curator. It is a spelling that is also both disconcerting and completely natural. The line in the heading,

which clearly refers to the digital transmission of news, does not seem to form a link but to underline the blank in between. It seems as if the base line were opening the crack in the center of reflection so that not the words and their meaning but rather the relation and networking is foregrounded. Like an open placeholder the space is placed between beginning and end. The fissure that emerges actually designates the still vacant center and calls for the logic of *in-between* besides the *before* and *after*.

But lets go back to the beginning. It has been established that the word *post* alludes to a temporal shift. As long as a temporal *post* is being implied it also refers to an *after* and can be replaced by this word. To this extent *post_modelism* is analogous to *post-modernism*, as an art movement or epoch which follows another one, cited second. Now of course *post_modelism* is not the same thing as *post-modernism*. Modernism was certainly an epoch in which models played an important role. The idea of something serving as a proxy was something related and important to it. In the meantime – in retrospect - modernism has become a concept that is taken for granted. ‘Modelism’ – and here it is thus in quotation marks – is waiting to be established as the designation of an epoch and as a standard term. Be that it as it may, we can already say today that there are many models in modern art, and that *modelism*

and *modernism* converge to a certain extent. Constructivist modernism in particular, developed forms of art either on the basis of architectural or urban concepts, but also in a metaphorical sense as social, private or even metaphysical sketches. The meaning of the models during this time could probably be justified by the fact that this epoch was imbued by a special spirit of the future. It has often been described, and a significant part of modernism actually deals with utopia. Thinking in utopian dimensions, one could even say it became its characteristic. The utopian character in its art differed strongly from previous epochs, for example from historicism, which explicitly turned to the past. Since many modern artists saw the future as being more important than the past they also wanted to break with art history. They demanded the end of art if there was no beginning in art. The catchword 'end of art', which had already been coined by Hegel at the beginning of the 19th century and disseminated by many artists in the first half of the last century, appeared on stage with the idea of the *avant-garde*. Now this French loan word proves almost literally how much art sought to come not *afterwards* but *before* – this is exactly what *avant-garde* expresses. And indeed it was this project, which implied thinking in advance about a future was very successful. It was a dynamic, which could be produced if art was capable of making credible that its time was still to come. And this promise of actually being able to aim at actual time consisted in large part of the confidence based on something one could take for granted and believed could be used to come to terms with a disconcerting present.

This special quality of models to be able to anticipate the future is no doubt indebted to many ways they merge in time. Models announce something that does not yet exist, or represent what already exists. In one case they are too early, in another case too late. Thus models are – in brief – either *models for the future* or *reconstructions of the past*. However, precisely this temporal difference vis-à-vis the original accounts for its tension. Models are not just temporal but also ontologically double-faced. Applied to the object, they are something and at the same time nothing. Just as they do not succeed in visualizing something in the present, because they never symbolize the now, they are also never identical to the original but only its imitation and depiction. The temporal difference corresponds to a sort of insufficiency. And the temporal shift they imply is nothing but an ontological distortion that both duplicates and pervades its existence.

But there is more to it than just this. The ontological rift between the models also refers to the interface between being and ought. What becomes visible and logically explicable shows an ethical impact. When models refer to something else, then they show something the way it is (being) or the way it should be (ought). Models are thus 'exemplary' or 'modelled' also in a metaphorical sense. A diagram of a population documents its present composition for us, a model of a hydrogen atom its internal structure, the curve of company quoted its performance in the stock market. These models illustrate present states. Others, by contrast, seek to illustrate how something might look when it is completed (for instance, an implemented urban expansion project, the reproduction of fish with

a species-typical tendency, stock gains.) These models allegedly show a state that is still but will cease to be when the forecasts prove to be correct and the characteristic preliminary nature of the model becomes transformed into something definitive. If what is prophesied becomes real, then utopia becomes reality and something disconcerting becomes completely natural.

In a nutshell: the virtues of the models lie, disconcertingly enough, in the shortcomings contained within them. And the *added value* they represent can be explained on the basis of the inferiority and the admitted distance to the original. That they are still useful and valuable has to do with their true-to-life character, i.e., the adaptation to the human senses. Models depict things and events that evade normal perception. They offer the necessary adaptation by the true-to-life shift in dimensions: urban plans become conglomerates consisting of tiny cardboard boxes, continents shrink to the size of maps, planets to globes. By contrast, tissue samples are enlarged and atomic nucleuses are blown up so that they become large colour balls or even as architecture that can be entered. What is illustrated always loses its real dimensions, but at the same time gains a tangible dimension of plausibility and conviction. While temporality splits the model, and endows it with a dual rift, scale by contrast facilitates its perception and enhanced effect, but also its existence as a whole. Scale does not just separate the parts of the model but creates a totality, which can be juxtaposed with the original in a new true-to-life entity. Until now we have spoken about the effect on ontological structure and perception. The word *after*, which indicates tem-

porality, can also be used in a different sense. For *after* can also be understood in the sense of *according to* or *corresponding to*. This, by the way, is true for both Latin and German. And precisely in this understanding the exhibition title and its ambitious project is enhanced with another significant variant. The artworks to be seen there do not refer alone to other ones but also assimilate them. Reference and reception disrupt as it were the rupture and create a bridge, which the *underscore* in the title already alludes to. The referential character found in these works is mainly manifested in the fact that it is open to ambivalence. These models are disconcerting, on the one hand, in that they distance themselves from precursors, but also self-evident to the extent that they assimilate them and continue to reflect on them. Models, as we said, do not stick to themselves. They assume the role of another one. For the models of *post-modelism* it seems to be true that they understand this role first as reflection and second as interaction since the differences between before and after no longer have to exclude each other. Thus the differences begin to become uncertain, the irreconcilability of model and artwork, copy and original, past and future, being and ought. Thus these oppositions become part of a play of forces and the connecting line, placed so shrewdly between these two words, proves to be a sign of exchange and its manifold back and forth. Only by aesthetic means is it possible to obtain and express how meanings multiply as a result of multiple references and the polar logic of model and original is disrupted. And thus the exhibition shows works that seek to be both, that understand themselves as artworks but still

appear as models. They create chains of references in which artworks refer to models or genres of models, or to the artworks that have model character or actually had this in the history of art. The nub of what Dorscheid has referred to as *post_modelism* consists in creating a multiplication of semantic movements and a connotation that has neither a beginning nor an end. This strategy of unending chains of reference becomes most evident when these models-a-artworks appear as toys. Hardly anything is better able to illustrate the law of true-to-life representation as the miniature world of toys. This is nothing other than the adaptation of reality to a child's perceptual and design possibilities. Yet in play something more happens. In a child's play the rigid boundary between something completely natural and something disconcerting dissolves, as long as children do not distinguish between being and ought. In addition to toy culture, the commodity or value character is addressed, i.e., the appreciation and depreciation of models. Appropriations of toys can be found in the works of Zbigniew Libera or Darren Neave and John Cake, who deliberately refer to themselves ironically in a childish and naïve way as *Little Artists*. Yet Libera leaves a bitter after-taste, since his work is a self-assembly set of a concentration camp. He is only able to transform the theme by taking into account its aesthetic character which is related to play but not identical to it.

The second approach to revealing the undecided nature of model and reality can be found in the attempt to play with model aesthetics, e.g., by imitating inexpensive materials and simple means of design. These models seem at first glance more conventional, since their artistry dimin-

ishes and they seem more credible and straightforward. They usually refer to architectural plans. Yet on closer scrutiny it becomes clear that here more factual ideas are seldom presented. Silke Schatz builds houses out of photographs, Gregor Eldarb architecture out of shreds of cardboard, which are disconcertingly layered constructions. Barbara Sturm addresses the exhibition, its accessibility as well as its furnishings. Peter Belyi forms an entire city district out of slides. In all of these works, the question as to materiality is discussed, but also temporal aspects come to the fore. These models are not works on which originals and buildings yet to be built are based, they are not visions and future prophesies, but originals themselves. In this sense they trigger off a logical short-circuit. Time revolves in a circle and subverts its own prerequisites. It is as if the future were being occupied before the past and the past were only accessibly as a vision.

One can even find the reverse strategy in the exhibition. It consists in using photographs as alleged documents. The photographic works by James Casebere, Thomas Demand, Lois Renner, Martin Dörbaum, Edwin Zwakman and the video work by Oliver Boberg are *mise-en-scènes* of model worlds. All of the artists named depict a reality that does not exist as such. They are aesthetically characterized by the fact that they have a tendency to painterly finesse, but also to addressing the issue of true-to-life-depiction and deciphering. References – even if hidden – were added so that in spite of the credible deception it can be felt that the pictorial reality does not correspond to something real. For these photographs the transfer to another medium is also important, through

which the ambiguous temporal structure of the models becomes inscribed in the pictures. In the mise-en-scenes we encounter something temporally unique, not an insight into past, really existing worlds are given, but a glimpse of something only seemingly existing, is shot, which is still invented and thus utopian. Time appears in the picture by way of a false present, as a visualization of the model problem and a narrative of the impossibility of visualizing something in the present.

The works by Sabine Hornig and Michal Budny as well as Christoph Raitmayr can be seen as a connection of these two strategies. Here no temporal structures, but rather the models themselves are doubled. Various models (types or dimensions) are compared, standards and degrees of fiction juxtaposed. Hornig, for instance, combines a photograph of a bus stop with a minimalist object depicting of it, so that it remains open which variant is the original and which the model. Christoph Raitmayr, in turn, places a villa from the 1920s/1930s on a coffee table of a bare domestic landscape.

A further strategy can be found in the work by Stefan Wischnewski and Kyrill Koval. They use the category of the readymade. Wischnewski places backpacks and carryalls next to his MTSV sofa to form an everyday sitting sculpture just as one often finds at train stations and in front of hotels when unions and clubs travel as groups. Kyrill Koval builds a podium, which visitors can climb up, it is a world that is otherwise hidden, for it is a false ceiling which is used in concrete buildings to hide supply lines. Lutz/Guggisberg shows a bookshelf with fictive book titles and book mock-ups. Hans Ulrich Obrist's approach to the model character of art is presented

with his *Do-It* anthology. Ready-mades are ordinary objects that have been artistically declared to be artworks. Their reinterpretation create an ordinary good to valuable, unique objects does not necessarily turn them into models. However, in art history, the readymade became a model for art itself, for modern art in particular. The readymade, actually a prototype, became a model of an epoch, which dealt with models itself. The 'finished product' was used to demonstrate how a reproduction could become an original. From today's perspective, this is less interesting as an act of interpretation than as a question as to whether this enhanced value could not be reversed again, i.e., the original could once again become a functional object, something special could once again become something familiar, something taken entirely for granted.

There can be no doubt. All of the objects in the exhibition demonstrate how much models can become artworks and vice versa. Models are preliminary, theoretical and if they are used as evidence then only in quotation marks. They are props, preliminary studies and pauses for reflection which themselves are up for debate. The exhibition makes use of precisely this aspect. In the *post_models*, which come *after* (in a dual sense) something else, the undecided nature is in the foreground. Instead of the question as to authenticity the question as to the original is posed, and question of added value yields to the question of ought and being. Their hypothetical being allows for the open-endedness so typical of these models, the means to exist between something very familiar and something disconcerting and the free occupation of the space between *post* and *modelism*.

Kunstwerke nach Modellen

von Thomas Trummer

Kunstwerke, so könnte eine erste These lauten, sind immer Modelle. Denn Kunstwerke und Modelle sind Darstellungen von etwas. Sie stehen niemals für sich allein. Modelle und Kunstwerke verweisen auf etwas anderes, das sie selbst nicht ist. Sie besitzen beide referenziellen Charakter. Umgekehrt gilt das nicht unbedingt, denn Modelle sind nicht notwendigerweise Kunstwerke. Das wäre bereits die zweite These. Jeder Sohn hat einen Vater, aber nicht jeder Vater hat einen Sohn. Demnach ist auch nicht jeder Umkehrschluss korrekt. Wollte man das unterscheidende Merkmal für diese Gegenüberstellung finden, so müsste man wahrscheinlich sagen, dass Modelle sich zu dem anderen, das sie darstellen, wie Stellvertreter zu einem Original verhalten. Von Kunstwerken sagt man landläufig das Gegenteil. Kunstwerke gelten nämlich nur dann als wertvoll, wenn sie selbst Originale sind. Bei Kunstwerken ist es gar nicht angemessen, wenn sie in Ausstellungen durch Stellvertreter ersetzt werden. In diesem Fall, wenn Kopien, Abbildungen oder Reproduktionen an ihre Stelle treten, gelten diese als trivial und minderwertig. Während Modelle durchaus als Reproduktionen ihre Bedeutung behalten, scheinen Modelle von Kunstwerken zumindest ihren Wert einzubüßen. Was aber geschieht, wenn Kunstwerke diese vermeintliche Abwertung nicht ausschließen und mit dem Charakter der Stellvertretung zu

kokettieren beginnen? Um welche Art von Kunstwerken handelt es sich, wenn sie sich nicht länger scheuen, etwas anderes zu sein als ein Original. Was, wenn also Modelle Originale werden und vice versa, d.h. zugleich für sich *und* für anderes stehen? Diese und viele andere Fragen thematisiert die Ausstellung *post_modelismus*, die von Sabine Dorscheid kuratiert wurde.

Bereits der Titel *post_modelismus* verweist auf ein theoriegeladenes Ausstellungskonzept. Der Begriff begegnet uns mit einer Selbstverständlichkeit, als sei er ein feststehender Gattungsbegriff, dennoch ist er aber offenkundig erklärungsbedürftig. Aus diesem Gegensatz entwickelt sich eine Spannung, die den Betrachter zum Nachdenken bringt. Ebenso wie der Titel, so provoziert auch die ungewöhnliche Zusammenschau von fotografischen Arbeiten aus den 80er/90er Jahren und jüngsten Arbeiten im dreidimensionalen Modellbereich. Hier wird ein Verständnisrahmen geschaffen, der eine Lesrichtung vorgibt.

Um die variantenreichen Überlegungen, die sich hinter diesem Titel und seinem Kontext verbergen, auseinander zu legen, ist es am besten, mit dem Etymologischen zu beginnen. In der Kunstgeschichte macht man häufig die Erfahrung, dass nichts ohne Vorläufer und Vorgänger existiert. Ursachenforschung und Sinnsuche beginnt bei der Wortneuschöpfung von

Sabine Dorscheid. Befragt man den Titel *post_modellismus* auf seine genaue Bedeutung, so fällt auf, dass die Wortzusammenfügung mit dem Präfix *post* gleich schon ein Ende bezeichnet, denn es wird ein zeitliches Danach markiert. Denn der erste Teil, der vorgebliche Anfang, bezeichnet schon ein Ende. Semantische und orthografische Bedeutung stehen einander im Widerspruch und im Weg. Und es scheint, als verhalte es sich mit dem Titel nicht anders als mit der anfangs- und endlosen Kunstgeschichte. Diese ist ja auch dadurch gekennzeichnet, dass Epochen das Ende vorausgegangen behaupten, um sich selbst als neue auszurufen, – übrigens meist auch in einer rhetorisch wirksamen Mischung aus Befremden und Selbstverständlichkeit.

Auch wenn die *Postmoderne* uns in den Sinn kommt, steht ihr inflationärer sprachlicher Einsatz hier nicht zur Debatte. Es ist lediglich zu vermerken, dass etwas vergangen sein muss, um behaupten zu können, ein anderes folge ihm nach. Nebenbei bemerkt, ist in diesem Fall auch der Umkehrschluss stets korrekt. Auch das, was nach dem *nach* kommt, muss ein *vorher* gehabt haben. Nimmt man dies zur Kenntnis, so will uns dieser Titel nur verständlich machen, dass die Ausstellung Kunstwerke versammelt, die *nach* anderen kommen. Denn wir werden darauf hingewiesen, dass die Vorläufer nicht bloß wegen ihres Ablaufdatums interes-

sant sind, sondern auch wird ein historischer Riss wird spürbar, eine Verabschiedung, Trennung oder Loslösung. Bedenkt man dies, so wird deutlich, wie sehr der Bindestrich, dessen grafische Funktion darin besteht, die beiden Wortteile zu verknüpfen, eigentlich diese auch trennt. Denn der Bindestrich, das *underscore*, welches Sabine Dorscheid zwischen *post* und *modellismus* setzt, zeigt eigentlich eine Ent-Bindung an, genau den zeitlichen Schnitt zwischen *davor* und *danach*. Dass dieser Riss für die Kuratorin besonders wichtig ist, gibt uns seine eigentümliche Schreibweise zu verstehen, die ebenfalls befremdlich und selbstverständlich zugleich anmutet. Die Linie in der Überschrift, die deutlich auf die Praxis digitalen Nachrichtenverkehrs verweist, wirkt weniger wie ein Bindeglied, sondern zeigt durch die Unterstreichung die Leerstelle dazwischen. Es scheint, als öffne die Grundlinie den Spalt, der im Zentrum der Überlegungen und des Nachdenkens steht, so dass nicht die Wörter und ihre Bedeutung, sondern ihre Beziehung und Verflechtung in im Vordergrund steht. Wie ein offener Platzhalter tritt diese Leerstelle zwischen Anfang und Ende. Der Riss, der sich auftut, bezeichnet tatsächlich die noch freie Mitte, und mahnt neben dem *Davor* und *Danach* auch noch die Logik eines *Dazwischen* ein.

Aber gehen wir zurück zum Anfang. Bislang wurde festgehalten, dass das Wort

post eine zeitliche Verschiebung andeutet. Solange ein temporales *Nach* gemeint ist, bezeichnet es auch ein *Danach* und wird durch dieses Wort ersetzbar. Insofern wäre *post_modellismus* analog zu verstehen wie *Postmodernismus*, eben als Kunst-richtung oder –epoche, die der anderen, die im Wort an zweiter Stelle genannt wird, nachfolgt. Nun ist *post_modellismus* natürlich nicht dasselbe wie *Postmodernismus*. Die Moderne war durchaus eine Epoche, in der Modelle eine bedeutsame Rolle einnahmen, der Gedanke der Stellvertretung war ihr nah und wichtig. Nun wurde die Moderne mittlerweile, im Rückblick, zu einem selbstverständlichen Begriff. 'Modellismus' – und deshalb erscheint er hier auch unter Anführungszeichen – wartet noch auf seine Etablierung als Epochenbezeichnung und stehender Begriff. Aber wie auch immer, man kann schon heute festhalten, dass sich in der Kunst der Moderne viele Modelle finden, Modellismus und Modernismus gewissermaßen zur Deckung kommen. Besonders die konstruktivistische Moderne entwickelte Kunstwerke in Modellform, entweder über architektonische oder städtebauliche Konzepte, aber auch im übertragenen Sinne als gesellschaftliche, private oder sogar metaphysische Entwürfe. Die Bedeutung der Modelle während dieser Zeit ist wahrscheinlich damit zu begründen, dass diese Epoche von einem besonderen Geist der Zukunft erfüllt war. Es ist schon oft beschrieben worden, beachtliche Teile der Moderne beschäftigten sich mit der Utopie. Ein Denken in utopischen Dimensionen, man könnte sagen, ein Vordenken, wurde sogar zu ihrem Markenzeichen. Das Utopische in ihrer Kunst unterschied sie markant von den vorausgegangenen Epo-

chen, zum Beispiel vom Historismus, der sich ausdrücklich der Vergangenheit zuwandte. Weil ihnen die Zukunft bedeutender erschien als die Vergangenheit, wollten viele Künstler der Moderne auch mit der Kunstgeschichte abrechnen und Schluss machen. Sie forderten, wenn es schon keinen Anfang in der Kunst gibt, so zumindest ihr Ende. Das Schlagwort vom 'Ende der Kunst', welches von Hegel schon am Beginn des 19. Jahrhunderts aufgebracht und von vielen Künstlern während der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts verbreitet wurde, betrat mit der Idee der Avantgarde die Bühne. Nun belegt dieses französische Lehnwort geradezu buchstäblich, wie sehr sich diese Kunst wünschte, nicht *danach* zu kommen, sondern *davor*, nichts anderes besagt nämlich *avant-garde*. Und tatsächlich war dieses Projekt, das beinhaltete, eine Zukunft vorzudenken, sehr erfolgreich. War es doch eine Dynamik, die erzeugt werden konnte, wenn eine Kunst imstande war, glaubhaft zu machen, wie sehr ihre Zeit erst kommen würde. Und dieses Versprechen, die eigentliche Zeit erst anzuvisieren, bestand zu wesentlichen Teilen aus der Zuversicht, die aus einer Selbstverständlichkeit kam, mit der man befremdliche Gegenwart zu überwinden glaubte.

Diese besondere Eigenschaft der Modelle, der Zukunft voraus zu greifen, verdanken sie zweifelsfrei ihrer mehrfachen Verschränkung in der Zeit. Modelle kündigen etwas an, was es noch nicht gibt, oder stellen dar, was es bereits gibt. In einem Fall sind sie zu früh, im anderen zu spät. Darum sind Modelle – kurz gesagt – entweder *Vorbilder* oder *Nachbauten*. Jedoch gerade diese zeitliche Differenz zum Original macht ihre Spannkraft aus. Modelle

sind aber nicht nur zeitliche, sondern auch ontologische Doppelgesichter. Bezogen auf das Original sind sie nämlich etwas und zugleich nichts. Ebenso wie es ihnen nicht gelingt, etwas zu vergegenwärtigen, weil sie niemals das Jetzt versinnbildlichen, so sind sie auch niemals mit dem Original identisch, sondern nur deren Abklatsch und Abbild. Der zeitlichen Differenz entspricht also eine Insuffizienz. Und die temporale Verschiebung, die sie beinhalten, ist nichts anderes als die ontologische Verzerrung, die ihre Existenz zugleich verdoppelt und durchzieht.

Aber damit nicht genug. Der ontologische Riss, der Modelle aufspaltet, bezeichnet auch die Schnittlinie zwischen Sein und Sollen. Was optisch sichtbar und logisch erklärbar wird, zeitigt ethische Wirkung. Wenn Modelle auf etwas anderes verweisen, dann zeigen sie etwas, wie es ist (das Sein) oder etwas, wie es zu sein hat (das Sollen). Modelle sind deshalb 'vorbildlich' oder 'nachempfunden' auch in einem übertragenen Sinne. Ein Diagramm einer Bevölkerung belegt uns ihre momentane Zusammensetzung, ein Modell eines Wasserstoffatoms seinen internen Aufbau, die Kurve eines Börsen notierten Unternehmens seine Performance. Diese Modelle verbildlichen Ist-Zustände. Andere wollen hingegen veranschaulichen, wie etwas möglicherweise aussieht, wenn es abgeschlossen ist (zum Beispiel das wirklichte Projekt einer Stadterweiterung, die Vermehrung der Fische bei artgerechter Haltung, der Gewinn der Aktie). Diese Modelle geben vor, einen Zustand zu zeigen, der noch nicht ist, sich aber einstellen wird, wenn sich Prognosen bewahrheiten und die charakteristische Vorläufigkeit des Modells sich in Endgültigkeit verwandelt. Tritt das Prophezeite ein, wird Utopie zur

Wirklichkeit, das Befremden zur Selbstverständlichkeit gewendet.

Mit einem Wort: die Vorzüge der Modelle bestehen seltsamerweise in den Mankos, die in sie eingeschlossen und inbegriffen sind. Und der *Mehrwert*, den sie darstellen, lässt sich aus der *Minderwertigkeit* und dem eingestandenen Abstand zum Original erklären. Dass sie dennoch brauchbar und auch wertvoll sind, verdanken sie der Maßstäblichkeit, d.h. der Anpassung an die menschlichen Sinne. Modelle stellen Dinge und Ereignisse dar, die sich der gewöhnlichen Wahrnehmung entziehen. Sie bieten die notwendige Anpassung durch die maßstäbliche Verschiebung von Größenverhältnissen: städtebauliche Planungen werden zu Konglomeraten aus winzigen Kartonschachteln, Kontinente zu Landkarten, Planeten zu Globen verkleinert. Im Gegenzug präsentieren sich Gewebsproben vergrößert und Atomkerne zu leuchtenden Farbkugeln aufgeblasen oder gar als begehbare Architekturen. Stets blüßt das Veranschaulichte seine wahre Größenordnung ein, gewinnt aber über eine fassbare Dimension Plausibilität und Überzeugungskraft zurück. Während die Zeitlichkeit das Modell also spaltet, und mit einem verdoppelnden Riss versieht, ermöglicht der Maßstab auf der anderen Seite seine Wahrnehmung und bessere Wirkung, aber auch sein Bestehen als Ganzes. Denn der Maßstab trennt nicht die Teile des Modells, sondern schafft eine Einheit, die in einer neuen (maßstäblichen) Einheit dem Original gegenübergestellt werden kann.

Nun haben wir bislang über die zeitlichen Aspekte von Modellen gesprochen und ihre Auswirkung auf ontologische Struktur und Wahrnehmung. Das Wort *nach*, welches die Temporalität angibt, kann aber

auch noch in anderem Sinne verstanden werden. Denn *nach* kann auch verstanden werden im Sinne von *entsprechend* oder *gemäß*. Dies gilt im übrigen sowohl für das Lateinische als auch das Deutsche. Und genau in diesem Verständnis wird der Ausstellungstitel und sein engagiertes Projekt auch noch um eine bedeutsame Variante bereichert. Die Kunstwerke, die dort zu sehen sind, beziehen sich nicht allein zeitlich auf andere, sondern eignen sich diese auch an. Verweis, Referenz und Rezeption durchbrechen gewissermaßen den Riss und schaffen eine Brücke, die der *underscore* des Titels ja schon andeutete. Der referenzielle Charakter, der in diesen Werken begegnet, zeigt sich vor allem darin, dass er sich offen zum Zwiespalt bekennt. Diese Modelle sind einerseits befremdlich, insofern sie sich von ihren Vorgängern distanzieren, andererseits selbstverständlich, insofern sie sich diese aneignen und weiter denken. Modelle, – das wurde schon gesagt – , bleiben ja nicht bei sich. Sie nehmen die Rolle eines anderen ein. Für die Modelle des *post_modellismus* scheint zu gelten, dass sie diese Rolle erstens als Nach-Denken und zweitens als Wechselwirkung fassen, indem die Differenzen zwischen Vorher und Nachher sich nicht länger ausschließen müssen. Dadurch geraten die Unterschiede ins Wanken, die Unvereinbarkeiten von Modell und Kunstwerk, Stellvertreter und Original, Vergangenheit und Zukunft, Sein und Sollen geraten in Bewegung. Damit kommen diese Gegensätze in ein Spiel der Kräfte und die Verbindungslinie, die so klug zwischen den beiden Worten gesetzt ist, erweist sich als Zeichen für den Austausch und sein mannigfaches Hin-und-Her. Denn nur mit ästhetischen Mitteln kann erreicht und ausgedrückt

werden, wie Bedeutungen sich durch vervielfachte Bezugnahmen vermehren und die polare Logik von Modell und Original durchbrochen wird. Und so sind in der Ausstellung Werke zu sehen, die beides sein wollen, die sich als Kunstwerke begreifen, und dennoch als Modelle erscheinen. Sie bilden Verweisketten, in denen sich Kunstwerke auf Modelle oder Modellgattungen beziehen, oder auf andere Kunstwerke, die ihrerseits Modellcharakter besitzen können oder in der Kunstgeschichte tatsächlich besaßen. Die Pointe dieses von Dorscheid so bezeichneten *post_modellismus* besteht also darin, eine Vervielfachung von semantischen Bewegungen zu erzeugen, und eine Bedeutungsgebung, die weder Anfang noch Ende hat.

Am deutlichsten wird diese Strategie unabschließbarer Verweisketten, wenn sich diese Modelle-als-Kunstwerke als Spielwaren ausgeben. Kaum etwas vermag das Gesetz der Maßstäblichkeit so anschaulich zu machen, wie die Miniaturwelt der Spielzeuge. Diese ist nichts anderes als die Anpassung der Wirklichkeit an die Wahrnehmungs- und Gestaltungsmöglichkeiten eines Kindes. Im Spiel geschieht aber noch mehr. Im kindlichen Spiel löst sich die starre Grenze zwischen Selbstverständlichkeit und Befremden, insofern Kinder nicht zwischen Fiktion und Wirklichkeit unterscheiden, genauso wenig wie zwischen Sein und Sollen. Nicht zuletzt wird mit der Spielzeugkultur der Waren- bzw. Wertcharakter thematisiert, d.h. das Auf- und Abwertungsgeschehen der Modelle. Aneignungen von Spielzeug finden sich etwa in den Arbeiten von Zbigniew Libera oder bei Darren Neave und John Cake, die sich selbst verniedlichend und absichtlich kindlich 'Little

Artists' nennen. Doch der Beigeschmack bei Libera ist bitter, handelt es sich doch um ein Selbstbauseit für ein Konzentrationslager und die Umwandlung des Themas gelingt nur unter Rücksicht auf seinen ästhetischen Charakter, der mit jenem des Spiels verwandt, jedoch nicht identisch ist. Der zweite Ansatz, die Unentscheidbarkeit von Modell und Wirklichkeit offen zu legen, besteht in dem Versuch, mit der Modellästhetik zu spielen, z.B. indem billige Materialien und einfache Gestaltungsmittel imitiert werden. Diese Modelle erscheinen dem ersten Anschein nach konventioneller, da ihre Kunstfertigkeit geringer erscheint und sie glaubhafter und sachlicher wirken. Meist beziehen sie sich auf architektonische Planungen. Doch bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass hier selten sachgerechtere Konzepte vorgestellt werden. Silke Schatz baut Häuser aus Fotos, Gregor Eldarb Architekturen aus Kartonschnipseln, die wie sich zu skurrilen Schichtenbauten aufstapeln, Barbara Sturm thematisiert die Ausstellungspraxis, ihre Zugänglichkeit sowie Ausstattung und Peter Belyi formt ein ganzes Stadtviertel aus Diapositiven. In all diesen Werken wird die Frage der Materialität erörtert, aber auch die zeitliche Aspekte drängen zum Vorschein. Denn diese Modelle bereiten nicht Originale oder noch zu erstellende Bauten vor, sie sind keine Visionen und zukünftige Prophetien, sondern selbst Originale. Dadurch provozieren sie einen logischen Kurzschluss, die Zeitlichkeit von Davor und Danach dreht sich im Kreis und unterhöhlt ihre eigene Voraussetzung. Es ist, als würde die Zukunft bereits von der Vergangenheit besetzt, und die Vergangenheit nur als visionäre zugänglich sein. Aber auch die umgekehrte Strategie findet

sich in der Ausstellung. Sie besteht darin, Fotos als vorgebliche Dokumente einzusetzen. Die Fotoarbeiten von James Casebere, Thomas Demand, Lois Renner, Martin Dörbaum, Edwin Zwakman und die Videoarbeit von Oliver Boberg sind Inszenierungen von Modellwelten. Alle Genannten zeigen Wirklichkeiten, die es als solche nicht gibt. Ästhetisch kennzeichnend ist ihnen die Neigung zu malerischer Raffinesse, aber auch zur Problematisierung von Maßstäblichkeit und Entschlüsselung. Hinweise – wenn auch versteckt – werden eingestreut, sodass auch trotz glaubwürdiger Täuschung spürbar bleibt, dass der bildlichen Wirklichkeit keine reale entspricht. Wesentlich ist diesen Fotografien auch der Transfer in ein anderes Medium, über den sich die doppelsinnige zeitliche Struktur der Modelle in die Bilder einschreibt. Wir begegnen in den Inszenierungen einem zeitlichen Unikum, nicht der Einblick in vergangene, real existierende Welten werden gegeben, sondern der Einblick in ein nur scheinbar Bestehendes wird abgeleuchtet, das erfunden und deshalb utopisch ist. Die Zeit tritt über die fälschliche Gegenwart ins Bild, als Vergegenwärtigung des Modellproblems und Erzählung von der Unmöglichkeit des Vergegenwärtigens.

Als Verbindung dieser beiden Strategien lassen sich die Arbeiten von Sabine Hornig und Michal Budny sowie Christoph Raitmayr lesen. Hier werden keine zeitlichen Strukturen, sondern die Modelle selbst verdoppelt. Verschiedene Modelle (Typen oder Größenordnungen) werden miteinander verglichen, Maßstäbe und Fiktionsgrade einander gegenübergestellt. Hornig etwa kombiniert eine fotografische Aufnahme einer Bushaltestelle mit

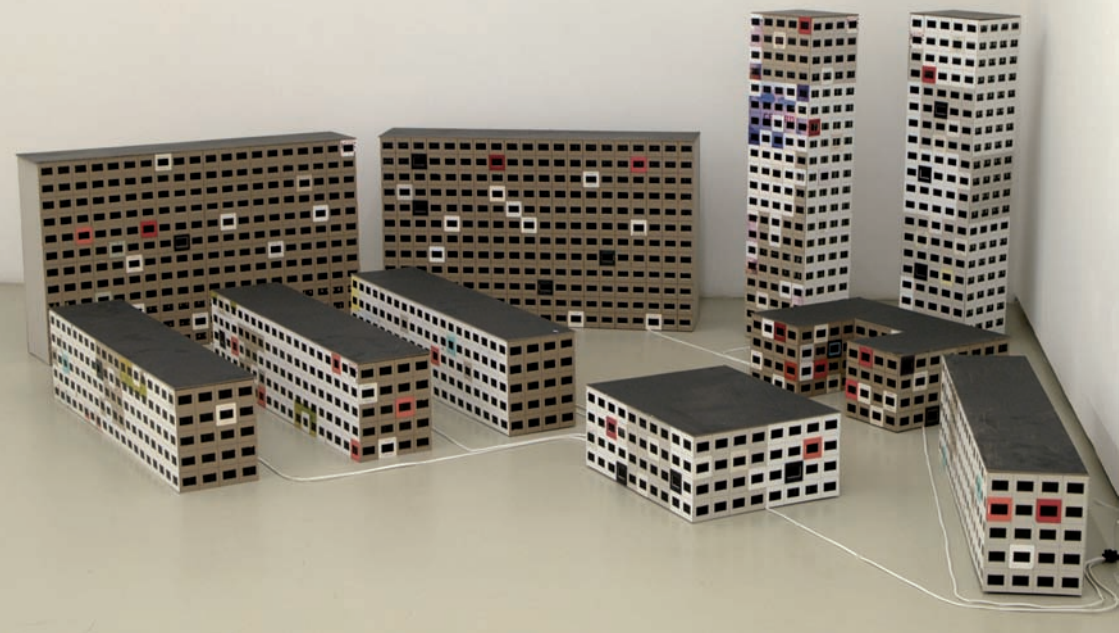
einem minimalistischen Objekt derselben, wobei offen bleibt, welche Variante das Original und welche das Modell ist. Christoph Raitmayr wiederum stellt eine Villa der 20er/30er Jahre auf den Sofatisch einer kargen Wohnlandschaft.

Eine weitere Strategie findet sich in der Arbeit von Stefan Wischnewski und Kyrill Koval. Sie bedienen die Kategorie des Readymades. Wischnewski zeigt fügt bei seinem MTSV-Sofa Rucksäcke und Reisetaschen zu einer Alltagsitzskulptur zusammengefügt, so wie man sie auf Bahnhöfen und vor Hotels öfters findet. Kyrill Koval baut ein Podium, welches von den BesucherInnen erklimmen werden kann, es ist eine Welt, die sonst verborgen ist, denn es handelt sich um den Zwischenboden, der in Betonbauten verwendet wird um die Versorgungsleitungen zu verbergen. Lutz/Guggisberg zeigen ein Bücherbord mit fiktiven Buchtiteln und Buchattrappen. Hans Ulrich Obrist Umgang mit der Modellhaftigkeit der Kunst wird durch seinen Sammelband *do it* vorgestellt. Readymades sind gewöhnliche Gegenstände, die durch einen künstlerischen Erklärungsakt zu Kunstwerken erkoren werden. Ihre Umdeutung von der gewöhnlichen Ware in wertvolle, einzigartige Objekte, macht sie nicht notwendigerweise zu Modellen. Jedoch wurde das Readymade kunstgeschichtlich gesehen zu einem Modell für die Kunst selbst, insbesondere für die Kunst der Moderne. Das Readymade, eigentlich ein Prototyp, wurde zum Modell einer Epoche, die sich selbst mit Modellen beschäftigte. Am 'Fertig-Gemachten' wurde demonstriert, wie aus einer Reproduktion ein Original werden kann. Aus heutiger Sicht ist weniger dieser Deutungsakt interessant, denn die Frage, ob diese Auf-

wertung nicht auch wieder rückgängig gemacht werden könnte, d.h. aus dem Original wieder ein Gebrauchsding, aus dem Besonderen wieder etwas Selbstverständliches und Gewöhnliches werden kann.

Kein Zweifel. Alle diese Objekte der Ausstellung belegen, wie sehr aus Modellen Kunstwerke werden können, und vice versa. Modelle sind vorläufig, theoretisch und wenn sie als Beweisstücke auftreten, so nur unter Anführungszeichen. Sie sind Behelfe, Vorstudien und Nachdenkpausen, die sich selbst zur Diskussion und Disposition stellen. Gerade diesen Aspekt nützt die Ausstellung. Bei den *Post_Modellen*, die im doppelten Sinn *nach* etwas Anderem kommen, tritt die Unentschiedenheit in den Vordergrund. Statt der Frage nach der Echtheit wird die Frage nach dem Original und dem Originellem gestellt, und an die Stelle des Mehrwerts tritt die Frage nach Sollen und Sein. Ihr hypothetisches Dasein ermöglicht den Modellen die charakteristische Unabgeschlossenheit, das Mittel zu sein zwischen Befremden und Selbstverständlichkeit und die offene Besetzung der Leerstelle zwischen *post* und *modellismus*.





Peter Belyi

My Neighborhood, 2005

10 houses (made of slides, cardboard, hardboard, electricity) and texts, 260 x 320 cm

»Model of a town made of ten objects: a school, medical centre, tall blocks of flats, nine-storey blocks and five-storey blocks (Khrushchevki) and an art school – all made from old slides, some of which are lit up and others which are opaque. Each house is itself a small object with its own name and story that relates to the only lit up window (Hermitage, first word, dust, Shostakovich, 1972, Vasilii Blazhennyi and so on.). Altogether this is a typical seventies Soviet neighbourhood, a so-called new-build area. An important task of the project is to capture the disappearing signs of soviet life in the eyes of my generation, the last that can understand them.«



Oliver Boberg

Wald, taken from the series *Nacht-Orte*, 2002

16 mm on DVD, colour, sound, 30 min. loop, ed. 6

»An empty set, lit up for a film scene shot at night, only communicates with the viewer through the mise-en-scène.

The model emphasizes the filmic parallel world.

The works in the series *Night Sites (Nacht-Orte)* focus on our film reminiscences. The viewer is supposed to say: 'I know that. From what film is that taken?' Yet here we are not confronted with existing film footage but with models I have created in my studio – that is only clichéd images for certain places in films. Here romantic experience once again comes to bear. I have a sort of mythic sensitivity for film locations. That is, the images convey the myth of film, the production process, the speed, the fame. The viewer knows that everything is artificial but is still unable to penetrate the image.«



Michal Budny

Map, 2005

Cardboard, paper, 11,5 x 40 x 40 cm, ed. 10

In that Empire, the Art of Cartography attained such Perfection that the map of a single Province occupied the entirety of a City, and the map of the Empire, the entirety of a Province. In time, those Unconscionable Maps no longer satisfied, and the Cartographers Guilds struck a Map of the Empire whose size was that of the Empire, and which coincided point for point with it. - Jorge Luis Borges, *On Exactitude in Science*, in *Collected Fictions* (Penguin, 1998).



James Casebere

Floor Flooded Arches from the Right, 1999

Cibachrome on perspex, 154 x 122 x 4 cm, ed. 5

»You know, part of my program early on was that the seams had to show. That you would suspend disbelief when looking at the object or the image, but the way it was made still had to be clear to the viewer. My models were always clearly models. This is a Constructivist idea; you don't hide the construction. It's a Godardian idea, too. This is a value that he held as a filmmaker: you allow the viewer to step back and have a certain critical distance from the experience. You're not swept away emotionally by the heat of the moment the way you are with a filmmaker like Spielberg. [...] I would [consider myself more modernist than postmodern] now. I confuse the issue a bit with Monticello and the pink hallway. But, otherwise, yes. I went through that period of thinking about sign systems instead of space and light. But I'm interested in both, at this point. Not Postmodernism per se, but some of the issues involved.«
- *James Casebere* by *Roberto Juarez*, in *Bomb Magazine* (no.177, Fall 2001)

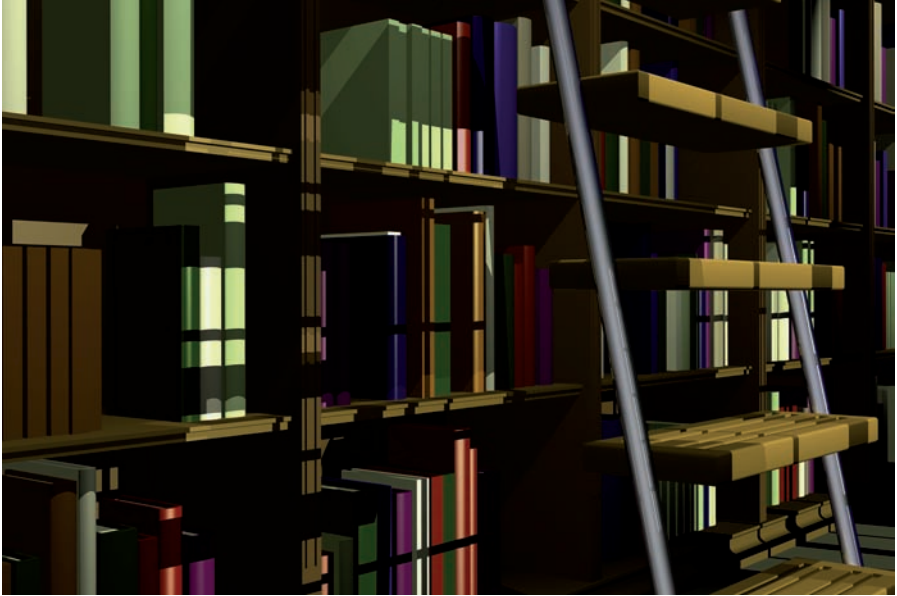


Thomas Demand

Five Drafts (Simulator), 2004

5 digital prints on hand-made paper, 38,5 x 38 cm each, ed. 60

Our eyes scan and scrutinize the objects, the space, the architecture. We think we remember, but the moment of familiarity is short and gives way to a strange sense of unfamiliarity. Although this ambiguity is unresolved, we know for certain that Thomas Demand's images are fed from two main sources. One of them is the photographic print, which he chooses from his archive of historical, political, architectural and criminalist documentary photography, possibly even a photograph, which once belonged to the stream of pictures passing in front of our eyes. The other source is the sculptural object, space or architecture built according to the photographed 'model'. ... In the reflection of the 'false truth' of his photographs, we must accept the fact that our perception – and with it our consciousness – is fragile and therefore possibly the usual form of modern existence. - Eckhard Schneider, *In the Reflection of False Verity*, in *Phototrophy*, ed. Eckhard Schneider (Schirmer / Mosel, 2004).

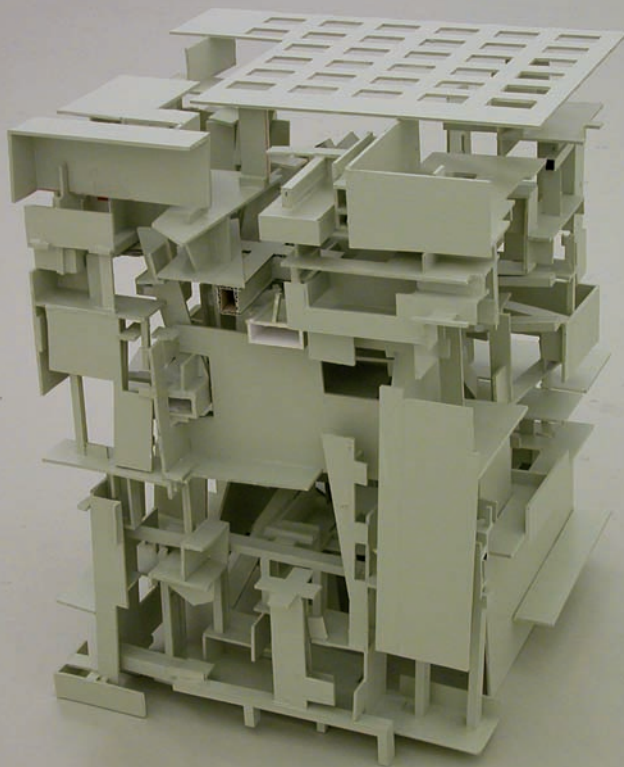


Martin Dörbaum

Buchrücken, taken from the series *Déjà vu*, 1997/2004

C-print on aluminum, 60 x 90 cm, ed. 75

»The interior as a fictive architecture composed of things describing the context of their setting and thus their social usage; built as a digital, three-dimensional construction. A simulation of something that does not really exist. It is a form of reality imagined by the computer, a model of light and shadows, of materiality and color which follows the laws of photography but is not subordinate to them. It consists of wire grids drawn with dots and lines used to formally describe surfaces and bodies. Covered with surfaces and illuminated by virtual light, these creations thus assume physical presence.«



Gregor Eldarb

Fragment - graugrün, 2005

Cardboard, lacquer, 58 x 44 x 44 cm

»Principles of orderly modelling

Economy, adequate content, comparability, adequate representation, and a systematic structure serve as quality standards.«



Miklos Gaál

Construction Men, 2004

C-print, aluminum, series of 7 pieces, 67 x 76 cm each, ed. 5

The artist observes himself observing and has relinquished the goal of recognizing everything. If one pursues the meanings resulting from this constellation one would have to say: the jolts of our visual apparatus – or the world – prevent everything from being recognizable. More: it would be illusionary that the image of the world is focused and presented without any blurs. In this sense Miklos Gaál is a realist true to reality. That would be one conclusion. The other consequence is in the medial reflection. As we know, photography can be reduced to camera obscura. Yet there is more evidence to be found in its connection with drawing. And it has always been the strength of traditional drawing that it is sporadically precise, that it can invent the non-visible and blend out the visible – in case it seems right for the picture. And it is right for the picture, so it seems for this photographer, that you cannot see everything precisely. - Peter Herbstreuth, *Miklos Gaál in the sphn Gallery, Berlin*. Introduction (2003).



Sabine Hornig

Bus Stop (Bushaltestelle), 2000

Cibachrome on perspex, 61 x 92 cm, ed. 5

The uneasy relationship between abstraction and figuration, the real world and the ideal world, is poignantly revisited in a group of three works all with the same title »Bus Stop«. The first of these is a photograph taken in Greece in 2000 depicting a white bus stop, at the edge of a road, with an unusually simple, minimalist, box-like design. The subsequent »Bus Stop«, made in 2002, is a scale model of the real bus stop found in Greece two years earlier. In cast aluminum, measuring 19x28x16cm, the small-scale model resting on a plinth could be taken as a generic abstract geometric sculpture of the most formalist kind, yet its title and previous reference give away its figurative, mundane roots. That same year saw the creation of the third work in this group: a slightly smaller than life-size model made from the small aluminum scale model, now rendered in wood, stucco and paint, and measuring 171x267x142cm. Taken as a group, the three works offer a clever and stripped-down interplay between representation, geometry, abstraction and scale. - Adriano Pedrosa, *Almost architecture*, in *Sabine Hornig - Der zweite Raum* (Hatje Cantz, 2006).



Kyrill Koval

Floor Difference (Bodendifferenz), 2005

False floor, airating pipe, cable, 40 x 460 x 360 cm, ed. 3

»‘Can one make works that are not art?’, Duchamp asked in a work-related note in 1913. This question is substantial for my work. I am thus interested in objects and structures that can be found in today’s construction and urban processes. Usually materials are used which show less autonomy, metaphorical potential and thus less sculptural character than the classical ready-mades (Duchamp, Warhol). Like any architectural model *Floor Difference* implies an unfinished state between the idea and the real, finished construction. The aspect of a cross-section from the complete structure is the authentic act in my work; it enables a certain level of abstraction (a parallel to works of Minimal Art). This abstraction has the same origin like the prototypical nature of such a pattern, which is visually firmly anchored in today’s world. *Floor Difference* is an object which contrasts with other works in the room given its seemingly non-artistic aspiration. It becomes an interface between space and ‘non-space’. The floor piece offers only one possible use: the real.«



Antal Lakner

Naval Cutlery Kit, Icelandic Marine Units, series: HER - The Icelandic Army, 2003
Stainless steel, synthetic, 30 x 30 x 5 cm, ed. 5

One of his long-term projects (since 1999) gaining a new topicality in each of its new contexts, is the creation of the equipments of the Iceland Army. The uniforms, the *Turtle* type armoured tent, the map with military posts, the on-location photographs, a photo of the Iceland Ministry of Defence and the maquettes made in small series were followed by the *Plankton* class floating naval observation tower and the naval cutlery. The interest of the prototypes comes from their alternative function: In Lakner's interpretation this military is pacifist, serves only purposes of defence, has no arms, its ground forces and navy occupies observation and defence posts. ...

Iceland has been a member of NATO since 1949, though has no actual army. Lakner's statement could be considered an alternative utopia. But times are changing now: thanks to the reorganization of NATO, Iceland now, after several decades, has to consider establishing an army of its own. We don't know as yet what their decision will be. - Judit Angel, in *Hungary Unplugged* (Cotthem Gallery, Brussels, 2003).



Zbigniew Libera

Lego Concentration Camp, 1996

4 inkjet prints, series of 7 pieces, 28 x 30 cm each, ed. 10

»My work imitates a toy but it is not intended for play. The thought, however, which led me to create this work affected rationality. The rationality of the Lego system is shocking, you cannot build an irregular construction from these blocks, or something shapeless, there will always have to be a right-angle somewhere. You can only do what the rational system allows you to do. What is more, theoretically everyone can build whatever he or she wants but in practice you build what is shown on the box.«
 - *The Art of Legalising Rebellion. Zbigniew Libera Interviewed by Bożena Czubak*, in *Art Magazine* (No. 15-16, 3-4/1997).



Graham Little

Bucks Fizz, 1998/2005

Acrylic on hardboard (MDF), 112 x 83 x 83 cm

»I'm trying to make something that holds people's attention for as long as possible. I don't know why you'd want that, but it's definitely always been the desire for me. You can't see my sculptures all at once, so you've got to use your memory a bit. Comparing different parts. You go back to examine the part you looked at before and compare it to the thing you've just seen.« - from *Interview With Stephen Hepworth for the British Council Exhibition Tailsliding in 2001* (<http://collection.britishcouncil.org/html/artist/artist.aspx?id=19105>).

»I was always attempting to find a connection with the art of past that I so admired. Before I made the drawings I was building sculptures that tried to deal with design's relation to abstraction and baroque's relation to modernism. I was decorating brutalist / baroque type structures with patterns from girl's dresses. However, I had not addressed my obsessive love affair with figurative painting from the 15th to 19th centuries.« - from *An Interview With Graham Little*. By Barry Neuman, in *Boiler Magazine*, August 2005 (<http://www.boilermag.it/article.php?sid=475>).



Andres Lutz / Anders Guggisberg

Reisebibliothek, 2000/2004

Models of books, rack, inkjet prints, 65 x 20 x 25 cm, ed. 3

The fungi empire actually evolves on the shelves. The fictional wall of books, this city's largest, unrecovered art treasure, stores these modified subject matters in all-embracing pseudology. This library is a secret, spellbinding wall. It breathes. - Peter Weber, *Zwischen den Pilzfäden* (In Among the Mushroom Threads), in *The Great Unknown*. Andres Lutz / Anders Guggisberg, ed. Konrad Bitterli and Andreas Baur (Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2002).



Aernout Mik

Glutinosity, 2001

DVD backside projection, 180 x 240 cm, ed. 4

»Glutinosity is an imitation of a demonstration instead of a re-enactment of it. This imitation, as are most imitations, is incomplete and inconsequent. In this way it functions as a model both for our memory of the represented event, as for the hidden paradoxes of the demonstration's social potential.

The demonstrators (rioters and police) are performing together for us a demonstration of a demonstration.«



Darren Neave / John Cake (Little Artists)

Lick Your Selves, 2005

Fruit-flavoured ice lolly, 16 x 5 x 7 cm

»Darren Neave and John Cake have become 'The Little Artists' brand, going beyond the logo, using the languages, meanings and tactics of other brands to explore what it means to be a contemporary artist. Lego, Scalextric and Pictionary are more obvious but they also read artists (Hirst, Klein, Beuys) as brands, either by a signature style or a core theme. They ruthlessly plunder these values, psychologies and histories to fit their own cause, producing merchandisable relics for their art investigations and for the 'Little Artists' experience as a whole.«

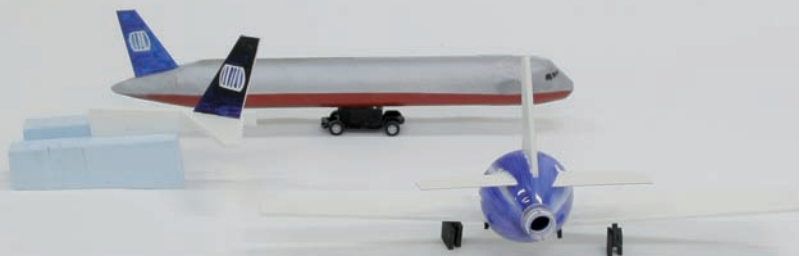


Hans Ulrich Obrist

Do it ! (extended version), 2005

Book, publication by Revolver, Frankfurt

»*do it* stems from an open exhibition model, an exhibition in progress. Individual instructions can open empty spaces for occupation and invoke possibilities for the interpretations and rephrasing of artworks in a totally free manner. The diverse cities in which *do it* takes place actively construct the artwork context and endow it with their individual marks or distinctions. It is important to bear in mind that *do it* is less concerned with copies, images, or reproductions of artworks, than with human interpretation. No artworks are shipped to the venues, instead everyday actions and materials serve as the starting point for the artworks to be recreated at each 'performance site' according to the artists' written instructions. The essential nature of this activity is imprecise and can be located somewhere between permutation and negotiation within a field of tension described by repetition and difference. Meaning is multiplied as the various interpretations of the texts accumulate in venue after venue.« - Hans Ulrich Obrist, *do it: The Exhibition Between Actualization and Virtualization, Repetition and Difference* (http://e-flux.com/projects/do_it/itinerary/introduction.html).



Ola Pehrson

Hunt For the Unabomber, 2005

DVD 32,17 min, loop / prints

»For my remake of the documentary *Hunt For the Unabomber* I disassembled stills and animations from the original and then modelled them in clay, junk, thread and polystyrene. Concepts and models are formed in clay similar to the way our mind forms memories, ideas and representations of the world. These handmade recreations are put back together and filmed to form a new documentary, just slightly less connected to reality than the original. Some of the representations, in both the original version and in my remake, are highly subjective visual statements, which carry little visible resemblance to the original subjects. In contrast other moments present minutely precise copies of say a house, or a photograph of a relevant person. Many scenes are in both versions of the film highly neutral as concerns their connection with the history told. A specific airplane for instance, which in the original film has to become any airplane, since it is impossible to show the actual plane from the earlier event, is in my version represented by a winged detergent bottle.«



Christoph Raitmayr

Untitled, 2005

Cardboard, hardboard, lacquer, 39 x 160 x 94 cm

Something is a bit uncanny. That's how it begins. But at the same time one has to look further, to that which is closer. - Ernst Bloch, *Philosophische Ansicht des Detektivromans* (Philosophical View of a Detective Novel), in *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*, ed. Jochen Vogt (UTB, 1998).

... its use over centuries has invariably led to the best of all forms ... in the most economic and stable shape: once this state has been reached, everyone copies it, and millions of these repeated forms responds retroactively as it were to the myriad experiments, concealing them. - Paul Valéry, *Eupalinos or The Architect*.

»The work shows an architectural model of Gerrit Rietveld, together with a group of chairs. The furniture is supposed to stand in for a possible interior. The positioning of the house on the table of the group of chairs has an irritating effect, building up a certain tension. Two levels emerge, which do not define any really clear entity.«



Lois Renner

Studio Wall 500 (Atelierwand 500), 2003

C-print, original, 150 x 120 cm

»The *Studio Wall* depicts the frozen collection of objects which once played a role in my pictures. They are actually fetishes which are supposed to make images come to life – thus the African figure also has its proper place there as well. In fact these are mainly objects I have built myself but as models, quasi-placeholders for reality. There is a picture by Adolph von Menzel, the *Studio Wall* in the Hamburg Kunsthalle, which has always appealed to me. It shows death masks, ancient casts and tools, his everyday instruments, neatly hanging next to each other like in a workshop. Yet the dramatic lighting turns it into a picture, even though (at the time) no context worthy of a picture could be seen at the time. The working tools are self-descriptive.«



Nina Saunders

Smooth Blend, 2001

2 chairs, 73 x 80 x 115 cm

»While I was in Denmark, my husband threw away the sofa on which we had fallen in love. I was devastated.«

Objects of Nina Saunders are investigations on consumerism and transfer at the same time feelings into objects/models, utopia/humour and irony/claustrophobia.

»Because chairs are designed to accommodate the human body, we readily identify with them. And since furniture is adapted for specific environments and conveys messages about the status, aspirations and even gender, age and occupation of its users, it has enormous expressive potential.« - Sarah Kent

A togetherness of two human beings is an impossibility, and where it does seem to exist, a limitation, or mutual compromise which robs one side or both sides of their fullest freedom and development. But ... a wonderful living side by side can arise for them, if they succeed in loving the expanse between them. - Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet* (W.W. Norton & Company, 2004).



Silke Schatz

House 2 (Haus 2) - Squad Errenterea, 2004

Photos, paper cut outs, cardboard, 42,5 x 98,5 x 45 cm

»The three models represent houses from the Basque country. Photographs and newspaper excerpts from the region have been pasted on the walls, showing shots from a visit in 2004. I associate personal memories from the mid-1980s with two of the houses, the third one I discovered in 2003, an occupied house in Erenterria.

The ephemeral nature of the snapshots is supposed to underscore the memories, just as the impossibility of approaching the political situation in the region as an outsider. Driving through the Basque mountains by car and seeing the houses standing in the countryside like models gave my work its shape. The photographs on them reflect their surroundings.

As a third level I collected Frans Haaken's illustrations for Sergej Prokofjev's *Peter and the Wolf*, Leipzig 1958.

A metaphorical story for an idealised society. The figurine at *House 2*, a dead bumblebee riding on a clover, a charm.«



Albrecht Schäfer

Malewitsch Museum Biberach, 2002/2005

Laserprint on paper, 306 x 552 cm

»In 1927 Malevich travelled to Berlin to participate in the 'Great Berlin Art Exhibition'. For unknown reasons he had to leave earlier for Russia. He left behind all paintings which he had entrusted to the architect Hugo Häring until the planned return. Malevich never saw his paintings again. In a meandering odyssey Häring brought the paintings which became a risk to own in the Nazi period, to his Swabian home town Biberach in 1943. After the war he offered the town the paintings for a very low price. The town rejected the offer. Häring then sold the paintings to the Stedelijk Museum Amsterdam, where they are still located.

What would have happened if the paintings had not been sold to Holland, but had remained in the small town of Biberach? At this point the fictive project begins: The town of Biberach buys the collection and builds the *Malevich Museum Biberach* for it following a controversial public debate.«



Cindy Sherman

Nipples, 1990/1991

C-print, 33 x 22,9 cm, ed. 100

Every technological innovation, McLuhan says, implies a radical reordering of the human nervous system. Postmodern experience no longer conforms to the print-centered, phallogentric paradigm of a distanced, objectifying, linear, and perspectival vision. Now, in the age of video and computers, of genetic engineering and prosthetic surgery, the eye touches rather than sees; it immerses itself in the photograph, to be traversed by its erotic and emetic flows, and caressed and violated all along its surfaces.

So this is what it means to be a woman. Femininity, we now realize, is a variable construction, not a pre-given mythological essence. Ladies are made and not born. It's not enough just to have a cunt, or XX chromosomes, in order to become a woman. Genes can be spliced, and cunts, too, are prosthetically manufactured. But how, then, are women constructed? Femininity is less an effect of language or ideology, than it is the result of an actual labor upon the body. - Steven Shaviro, *Doom Patrols* (<http://www.dhalgren.com/Doom/ch07.html>).



Laurie Simmons

Woman Listening to the Radio, 1978

Black and white photography, 19 x 30 cm, ed. 120

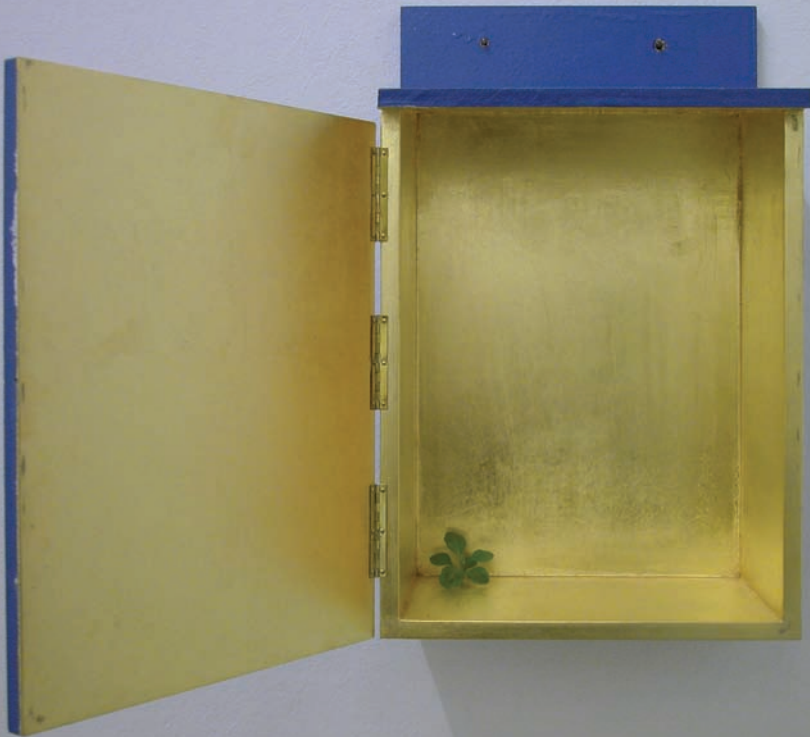
Woman Listening to the Radio is part of *In and Around the House*, Laurie Simmons' seminal series of black and white photographs, which she made between 1976-78. This early body of work put Simmons on the forefront of a new generation of artists, predominantly women, whose use of the media as subject began a new dialogue in contemporary art. Set-up photography combined with the notion of child-play – through the manipulation of miniaturized dolls, objects and interiors – enabled Simmons to control perception while simultaneously referencing both general stereotypes and her own memories. - Carolina Nitsch



Barbara Sturm

Galerie 1:12 (showing Albrecht Schäfer, *Fragment of the Malewitsch Museum Biberach* in scale 1:2, installation outline), Hardboard (MDF), balsa, 50 x 70 x 50 cm

Liotard once wrote that the art museum monumentalises the trace. *Galerie 1:12* would appear to do the opposite, in that it reaffirms the interface between materiality and the imaginary as something not easily reconcilable. Hence its ambiguity in terms of functioning as a 'model' (i.e. not yet 'realized') and object. Rajchman asks the question, again, in relation to the virtual: 'What would it mean for the virtual to be part of the very idea of construction? Let's take Deleuze's Leibnizian account of the baroque house, where the real and the ideal no longer belong to different worlds but inhabit the same uncentered perspectival 'possible world' ...' In many ways it is as though *Galerie 1:12* has taken this as its remit. It does not aim to represent, symbolize, or place a singular coherent meaning about the role of the artist, gallery, exhibition space, etc., but rather provisionally defines and discusses these issues with each new collaboration and within each installed location. Through these means, and as a virtual, fictional gallery, it allows for potential and collaboration to take the place of either moribund monumentality, or the opposite emphasis on art as luxurious commercial product. - David Ryan, *Galerie 1:12*.



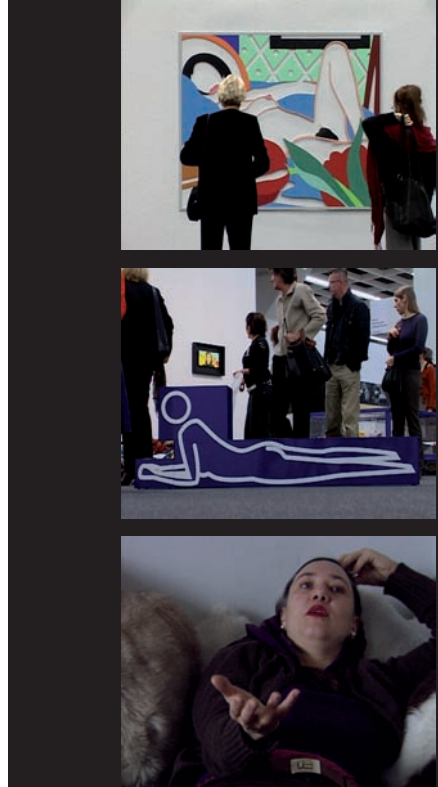
Yoshihiro Suda / Tsuyoshi Ozawa

Weed, host: *Nasubi Gallery*, 2000

Wood, acrylic, 33 x 20 x 14,5 cm

While Suda's floral subject matter is not exactly new, and the technique of polychrome on wood is an ancient one, his particular innovation lies in the subtle placement of these works and in the gentle reactions they elicit in the observer. Minimalist in tone, the spatial environments that Suda creates are both calming and surprising in effect. This is the place where nature is one with art, and where simple beauty is found in careful attention to ordinary things. - Chiara Zampetti, *Yoshihiro Suda*, in *Tema Celeste* (November/December 2001).

Nasubi Gallery began in April 1993 as a milk box painted white inside - 'the smallest gallery in the world', located on the street in front of the long-established rental gallery, Nabisu Gallery in Ginza. Exhibitions by different artists were held at Nasubi Gallery over the next two years. The gallery's activities were suspended in Dec. 1995 but resumed in 1997 with Ozawa's participation in the international travelling exhibition *Cities on the Move*. The work was shown under the title 'New Nasubi Gallery' in locations including Vienna, Bordeaux, London, Aachen, Copenhagen and Berlin. - Ota Fine Arts, Tokyo.



Lioudmila Voropai

Lying Down Art, 2003

DVD, 12 min., loop, ed. 10

»The film is the staged documentation of a fictive exhibition *Lying Down Art*, in which all artworks presented in different ways deal with the theme 'Lying'. The film deals with models of presenting the 'art world' on TV. In formal terms, it is based on the typical structure and aesthetic of cultural journals and TV reports on 'significant' art events with a whole discourse being created on the rather ambivalent theme such as 'Lying in Art'. With all its ambiguity the concept of lying in the film becomes an allusive metaphor for thinking, meditating, observing, reflecting, for a socio-critical attitude and for a subversive strategy of action. 'Lying' in reference to the art scene is also an ironic metaphor for an alternative modus vivendi and an alleged freedom of 'art producers' to select one's own working methods. The film emerges in a field of tension between conventional form and the subversive content as an exploration of patterns and clichés that are to be found on art reports transmitted in the usual TV formats. Customary TV conventions, however, are constantly being subverted, as a result of which the film assumes a slightly parodying character. Both staged and documentary shots are used in the film.«



Stefan Wischnewski

MTSV-Sofa, 2002

Bags, backpacks, air bag, carpet, 220 x 140 x 100 cm

»An organisation as an abstract sculpture reflecting social cohesion is a model. The *MTSV-Sofa* as an organisational model is familiar to us from train stations and airports, where temporary sitting sculptures are created out of bags, when groups travel and meet. The flexible sofa is also a symbol of the constantly changing spatial situations in today's mobile lifestyle and exemplify the deconstruction, reconstruction, sampling and reconfiguration in the sense of new applications of existing ideas. Since the installation can also be used as a chair and corner sofa there is an overlap even in the reception of the model in art and design. Moreover, a timeless temporary material surface emerges – one that speaks my sculptural language.«



Edwin Zwakman

Tuin VI Wasmolen, 2004

C-print / diasec, aluminum, 220 x 146 cm

»Children playing, architects planning, grown-ups building model railways in the attic. They all reconstruct life in order to anticipate, control, learn. The scale of the reconstruction determines whether it is a micro- or a macrostructure they try to understand.

I do not reconstruct existing locations, nor do I look at photographs for reference. I combine different places, similar spaces/interiors and objects from memory, in order to understand a country that already is a construct. 50% of the Netherlands should be water. As man laid it dry, he did so for a reason. Nothing, not even the grass, would be there without reason. Reconstructing this country is reflecting on the mentality of its makers.

None of my images could have been photographed in reality. Perspectives are manipulated, scales are mixed and proportions distorted to create images that already existed in my mind before I started building. They show how I experience the world and remember it.«

Artists' Biographies

(s) = solo exhibition

Peter Belyi

* 1971 St. Petersburg, RU

lives and works in Moscow, RU

2005 My Neighbourhood, Moscow Biennale; SH854, Guelman Gallery, Moscow (s); White Project, Art Moscow; 2004 Metaphorical Slide Tower, Udine City Museum Udine, Italy (s); Dreams of a Dictator, Art Moscow 2003 Head of the Artist, Gisich Gallery, St. Petersburg (s); Dreams of a Concierge, Navicula Artis, St Petersburg (s); Invasion, Extra, St. Petersburg (s) 2002 Dream of the Triton, Akhmatova Museum, St. Petersburg (s) 2001 City Heights, Gallery 27, Cork Street, London (s)

Oliver Boberg

* 1965 Herten, D

lives and works in Fürth, D

2005 Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco (s); Duolun Museum of Modern Art, Shanghai; Koldo Mitxelena, Centro de Arte, San Sebastián (s); Acting Out: Invented Melodrama in Contemporary Photography, Neuberger Museum of Art, Purchase, NY, USA; RE:Modern, Künstlerhaus Vienna, A 2004 Fotomuseum Den Haag (s); Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, Ruhrlandmuseum Essen, D 2003 Kunstverein Hannover (s); Moving Pictures, Guggenheim Museum, New York, USA; Festival de l'Image, Toulouse, France (s) 2002 Universidad de Salamanca, Centro de Fotografía, Spain (s); True Fictions, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, D; Seeing Things, Victoria and Albert Museum, London, UK; In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Mu-

seum für neue Kunst, ZKM Karlsruhe, D 2001 Photo-Synthesis - Recent Developments in Contemporary Photography, Camino Real Gallery, Boca Raton, FL, USA; Skies, Paul Morris Gallery, NY, USA (s)

Michal Budny

* 1976 Leszno, PL

lives and works in Warsaw, PL

2005 Map, Johnen + Schöttle, Cologne, D (s); Views 2005. Deutsche Bank Cultural Foundation Award, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, PL; [...], BWA Gallery, Zielona Gora, PL; Broniewski, Raster, Warsaw, PL; International Biennale of Contemporary Art 2005, The National Gallery, Prague, CZ; Revenge on Realism, Krinzinger Projekte, Vienna; More things, annex14, Galerie für zeitgenössische Kunst Bern 2004 Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (s); The Parallel Action, Foksal Gallery Foundation, Cieszyn, PL; At home, The Letterkenny Art Centre, Letterkenny, IRL; Die leichte Arbeit, Kulturbrauerei, Berlin; Prym, BWA Gallery, Zielona Gora, PL; Pluzzle, galerie griedervonputtkamer, Berlin, D; Rheinschauen, Art Cologne, Cologne; Emily Tsingou Gallery, London, GB; From My Window, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, F 2003 Raster, Warsaw (s)

James Casebere

* 1953 Lansing, USA

lives and works in New York, USA

2005 Galeria Helga de Alvear, Madrid (s); Pictures, Gallery Hyundai, Korea; Galerie Daniel Templon, Paris (s) 2003 Lisson Gallery London (s); Bewitched, Bothered and Bewildered, migros museum, Zurich, CH; upon reflection..., Sean Kelly Gallery, New York, USA; Picture Show: James

Casebere, Indianapolis Museum of Art, Indiana, USA (s); Arquitecturas excéntricas/arkitektura exzentrikoak, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastian, E 2002 Bernier Eliades Gallery, Athens, GR 2001 Realidad Construida, Galeria Helga de Alvear, Madrid; A private reading, the book as image and object, Senior and Shopmaker Gallery, New York; Sean Kelly Gallery, New York (s); The Architectural Unconscious: James Casebere & Glen Seator, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 2000 Lisson Gallery, London (s); Citybank Prize 2000, The Photographers' Gallery, London; The Constructed Real, Ellias Fine Art, Boston, USA; Gallery Tanit, Munich, D (s); Judy Goldman Gallery, Boston, USA

Thomas Demand

* 1964 Munich, D

lives and works in Berlin, D

2005 MoMA - Museum of Modern Art, New York, NY (s); Covering the Real, Kunstmuseum Basel, CH; Victoria Miro Gallery, London (s); Paysages: Constructions and Simulations, Casino Luxembourg; ArchiSKULPTUR, Fondation Beyeler, Basel, CH 2004 German Pavillion, 26th São Paulo Biennial, São Paulo (s); Sculptural Sphere, Sammlung Goetz, München; Phototrophy, Kunsthaus Bregenz, A (s); 303 Gallery, New York (s); Die zehn Gebote, Dresdner Hygienemuseum, Dresden; Memory and Landscape, La Casa Encendida, Madrid 2003 Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk (s); 50th Venice Biennale, Giardini, Venice; Galeria Helga de Alvear, Madrid (s); Jede Fotografie ein Bild, Pinakothek der Moderne, Munich; The Office, The Photographers' Gallery, London; Taka Ishii Gallery, Tokyo (s); Archive and Simulation,

Centro Cultural de Bélem, Lisbon; Dundee Contemporary Arts, Dundee (s) 2002 Castello Di Rivoli, Turin (s); Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich (s); SITE Santa FE, New Mexico (s); Screen Memories, Art Tower Mito, Contemporary Art Centre, Japan; Hof, Schipper & Krome, Berlin (s); In Szene gesetzt, Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe 2001 Aspen Art Museum, Aspen, Colorado (s); Televisions, Kunsthalle Wien, Vienna; De Appel Foundation, Amsterdam (s); Mirror's Edge, Charlottenborg udstillingsbygning, Kopenhagen; Trade, Fotomuseum Winterthur, CH; Report, Sprengel Museum Hannover, Hannover (s); Public Offerings, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Martin Dörbaum

* 1971 Berlin, D

lives and works in Berlin, D

2006 Global Players, Ludwig Forum Aachen 2005 Seeland, Galerie Tokyo Humanité, Tokyo, Japan (s); Objekt klein a, Bochynek, Düsseldorf (s); Global Players, BankArt Studio NYK, Yokohama, Japan; News From the Studios, Kapinos Galerie, Berlin 2004 Kunstverein Schwerte, D (s); Villa Romana, Von der Heydt Museum Wuppertal 2003 Roller Coaster, Bochynek, Düsseldorf (s) 2002 Berlino Nuova Città d'Arte, Opera Paese, Roma, Italy; heimat.de, Kunsthaus Dresden 2001 Kapinos - Galerie für Zeitgenössische Kunst, Berlin (s); natürlich künstlich - Das virtuelle Bild, Kunsthalle Rostock; Ficção - Fotografia e vídeos na coleção da Caisse des Dépôts, CCBB, Rio de Janeiro; Que saurions-nous construire d'autre?, Musée Ziem, Martigues, France 2000 Supermodels, Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, MA, USA

Gregor Eldarb

* 1971 Bielsko-Biala, PL
grown up in Stockholm, S
lives and works in Vienna, A
2005 Untimely Patterns, Medienturm
Graz; RE:Modern, Künstlerhaus, Vienna;
collectionwise, Galerie 5020 Salzburg,
Salzburg 2004 New Perspectives, Donau
Universität Krems, Krems 2002 Doku-
mentationszentrum für Moderne Kunst
St.Pölten, Junge KünstlerInnen aus der
artLab Sammlung Siemens 2001 artLab,
Vienna (s); Kunstmagazin Margarete Hell,
Bruck an der Mur (s); ORTung 2001, Gale-
rie 5020, Salzburg 2000 die ersten 6, art-
lab, Vienna 1999 Galerie Schmidt, Hall in
Tirol (s)

Miklos Gaál

* 1974 Espoo, FI
lives and works in Helsinki, FI
2005 Kidding: Children and Childhood in
Contemporary Art, Ise Cultural Founda-
tion, NY; Sightseeing-Tour, Kunsthalle in
Emden, D (s); New Works, Galerie sphn,
Berlin (s); Hyppolyte Photographic Gal-
lery, Helsinki; The Helsinki School – A
New Approach, Künstlerhaus Bethanien,
Berlin; Prague Biennale; Populaaria trivia,
Galleria Titanik, Turku, FI (s); ReGenera-
tion, Musée de L'Elysée, Lausanne, CH;
Metropolis, National Museum in Szcecin,
PL; Arbeitsplätze / workplaces, Bundes-
kunsthalle Bonn; Fractures of Life, Kiasma
Museum of Contemporary Art; Heavy
Snowflakes, Museo de Arte de Lima, Peru;
Lönstrom Art Museum, Rauma, FI 2004
Imitation of Life, Scalodiecchi, Milano;
Kunstverein Göttingen; Stadtgalerie Kiel,
D; Mikkeli Photographic Centre, FI;
Richard Levy Gallery, Albuquerque, New
Mexico, USA; Galerie sphn, Berlin (s);
Believe it or not, Kunstraum Bethanien,

Berlin; Zwei Positionen zeitgenössischer
Fotografie, Kunsthalle Tübingen (with Lois
Renner) 2003/04 What is important? 3rd
Ars Baltica Triennial of Photographic Art,
Mecklenburgisches Künstlerhaus Schloss
Plüschow, D; Bergen Kunsthall, NW; Con-
temporary Art Centre, Vilnius, LIT; Former
House of the City Council, Riga, LET; Tallin
Art Hall Gallery, EST; Pori Art Museum, FI;
Malmö Konsthall, S 2003 Quand la photo
fait son Cinéma, Usine Corot, Galerie
Nathalie Parientè, Paris; Other Sight,
National Center of Photography of the
Russian Federation, St. Petersburg

Sabine Hornig

* 1964 Pforzheim, D
lives and works in Berlin, D
2005 Centro Cultural de Belém, Lisbon;
Vanishing Point, Wexner Center for the
Arts, Columbus; Colección de Fotografía
Contemporánea de Telefónica, Funda-
ción Telefonica, Madrid, ESP; Museo de
Arte Contemporánea de Vigo, ESP 2004
Balkong, Galleri Lars Bohmann, Stock-
holm (s); Schule/school, Tanya Bonakdar
Gallery, New York (s); Art...chitecture, Eco
Gallery, Santa Fe 2003 Fenster, Galerie
Barbara Thumm, Berlin (s); Project 78,
Museum of Modern Art, New York (s); Una
Nova Geometria, Galeria Fortes Vilacia,
Sao Paulo 2002 Balkon, Galerie Barbara
Thumm, Berlin (s); Out Front, Tanya Bo-
nakdar Gallery, New York (s); the invisible
and the visible as an indivisible unity, Men-
delsohn-Haus, Berlin 2001 Window with
Curtain, Bonakdar Jancou Gallery, New
York (s)

Kyrill Koval

* 1968 St. Petersburg, RU
lives and works in Cologne and Düssel-
dorf, D

2005 Landschaftsschnitte, Kunstverein Junge Kunst Trier (s); Unwanted Heritage, Laznia Zentrum für zeitgenössische Kunst, Gdansk PL; Flur, Artothek Köln (s); Confluentes II, Ludwig Museum Koblenz 2004 Combi-Nations, Galeria Zak, Gdansk; Razem w europie, Galerie 78, Gdynia 2003 Nur noch 104, Galerie Punkt, Gdansk 2002 km/h, Kunstraum Binterimstraße, Düsseldorf (s) 2001 M.A.I.S.-Projekt, Bunker Wedding, Berlin; Artlabor, Kunstverein ArtToll, Bedburg-Hau; Düsseldorf-Gdansk, Kunstraum Düsseldorf; 2000 lift off, Standort Ausstellungshalle, Frankfurt/Main; urban art.2000, Kunsthalle Koblenz; Gdynia-Düsseldorf, Galerie 78, Gdynia

Antal Lakner

* 1966 Budapest, HU

lives and works in Budapest and Paris 2006 Positioning – In the New Reality of Europe, Museum of Contemporary Art Tokyo 2005 PASSIVE DRESS – habit de gravitation double, Galerie Frank, Paris (s); BLACK HOLE - Microgravitation flotation cabin, Trafo Gallery, Budapest (s); DOMICILE – Privé/Public, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne 2004 Call me ISTANBUL ist mein Name, ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe; Buy Self, Ateliers d'Artistes de la Ville de Marseille; HER-Plankton class marine unit, MEO Contemporary Art Collection, Budapest (s); Body Works, The Nicosia Municipal Arts Centre, Cyprus 2003 Cruising Danubio, Comunidad de Madrid; Hungary Unplugged, Cotthem Gallery Brussel; Kaap Helder, Rijkswerf Willemsoord, Den Helder; Real Utopia, Rotor Graz 2002 Manifesta 4, Frankfurt am Main; Art Mobile, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (s); Borderlife, Rhizom Graz 2001 INERS - 49th Venice Biennale, La Biennale di Venezia, Venice

(s); Digitized bodies, Ludwig Museum Budapest 2000; EUROFARM, Hal Antwerpen (s); Uncontrolled, Gallery North, Copenhagen

Zbigniew Libera

* 1959, Pabianicie, PL

lives and works in Warsaw, PL

2005 Dockwatchers, Wyspa Institute of Art, Danzig; Sicht der Dinge, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg; Faites Vos Jeux! Kunst und Spiel seit DADA, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; International Biennale of Contemporary Art 2005, The National Gallery, Prague, CZ; How to talk about contemporary art?, Arsenal Gallery, Bialystok, PL; Revenge on Realism, Krinzinger Projekte, Vienna; Falsche Erwartungen, Kunsthalle Darmstadt, D 2004 From My Window, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, F; Memoires du temps de l'immaturation, Passage de Retz, Paris, F; Privatisierungen - zeitgenössische Kunst aus Osteuropa, KW Berlin; Paisatges Mediatrics, fundacio la Caixa, Lleida, ESP; Positives, Casino Luxemburg, Luxemburg (s); Under the white-red flag, Estonian Art Museum, Tallinn, EST 2002 Mirroring Evil, The Jewish Museum, New York; American-European Art Associates, New York; Galéria Priestor for Contemporary Arts, Bratislava; Dangerous liaisons, Arsenal City Gallery, Posen 2001 Cold War, Theatrical Association Laznia, Cracow, PL; The Negotiators of Art, Bunker Sztuki Gallery, Cracow, PL; Irreligia, Museum Atelier 340, Brüssel, B 2000 In Freiheit/Endlich, Kunsthalle Baden-Baden, D; The other type of Prison, American-European Art Associates, New York, USA (s); After the Wall, Hamburger Bahnhof, Berlin, D

Graham Little

* 1972 Scotland, GB

lives and works in London, GB
2005 Alison Jacques Gallery, London (s);
Girls on Film, Zwirner and Wirth, New
York; Works on Paper, Max Hetzler Ga-
lerie, Berlin 2004 Collage, Bloomberg
Space, London; The Birthday Party, The
Collective Gallery, Edinburgh 2003 asprey-
jacques, London (s); Portraiture, Karyn
Lovegrove Gallery, Los Angeles; Images of
Society, Kunstmuseum, Thun; Not every-
thing, Jeffrey Charles Gallery, London; The
Moment of Fiction, The Cooper Gallery,
Dundee; Some Things We Like..., asprey-
jacques, London; Chocker Fucking Block-
ed, Jeffrey Charles Gallery, London 2002
Works On Paper Inc., Los Angeles (s);
Drawing Now: Eight Propositions, MoMA,
New York; Now is the Time, Dorsky Gal-
ery Long Island City 2001 griedervonputt-
kamer, Berlin (s); Multiplication, The British
Council, National Museum of Art, Buch-
arest; Muzeul de Arta, Brazov; Muzeul
Brukenthal, Sibiu; Camden Arts Centre,
London (s); What if I Told the Truth?, Cell,
London; Tailsliding, The British Council,
touring exhibition

Andres Lutz

* 1968 Wettingen, CH

Anders Guggisberg

* 1966 Biel, CH

collaboration since 1996
live and work in Zurich, CH
2005 Swiss Made (The Art of Falling
Apart), Works from the Hauser & Wirth
Collection, Cobra Museum, Amstelveen
NL; Gelobte Landschaft, Institut für Mo-
derne Kunst Nürnberg 2004 Les Enfants
du Paradis, Capetown; Förderprogramm
ArtCologne, Galerie Friedrich, Basel;
Videoinstallation *I wouldn't say there is a*

Danger, Art Unlimited Basel (s); Ich sah die
Wahrheit, Kunsthalle Zürich (s); Buenos
Dias Buenos Aires, Museo de Arte Mo-
derno, Buenos Aires; Wohnräume Wohn-
räume, Museum für Gestaltung, Zurich;
2003 Anna Helwing Gallery, Los Angeles
(s); Schuhwerk, Gewerbemuseum Winter-
thur; Villa Merkel, Galerien der Stadt
Esslingen am Neckar (s) 2002 The Great
Unknown, Kunstmuseum St.Gallen (s);
Schöner Abfall und wuchernde Eder,
Foyer Nationalversicherung, Basel (s); I
Will Rest in Pieces, Galerie Friedrich,
Basel (s); Neupommerer Zimmer, Kunst-
museum Thun (s); The Great Unknown,
Kunstmuseum St. Gallen (s); 2001 The
Good Spawn and the Evil Spawn, hot-
cocolab, Los Angeles (s); Sonsbeek 9,
Arnhem; Mangistan, Centraal Museum,
Utrecht 2000 Alles Felle seltener Tiere,
Raum für aktuelle Kunst, Luzern; Rat-
schläge, Kleines Helmhaus, Zürich (s)

Aernout Mik

* 1962 Groningen, NL

lives and works in Amsterdam, NL
2005 Vakuum Room, carlier gebauer, Ber-
lin (s); inSite - Art Practices in the Public
Domain, San Diego; Refraction, Museum
of Contemporary Art Chicago, IL; New
Museum of Contemporary Art, New York,
NY (s); What's New Pussycat?, Museum
für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt/Main;
Leporello, Een reis door de collectie, Ste-
delijk Museum Amsterdam, Amsterdam;
FAST FORWARD Media Art de la Colec-
ción Goetz, Museo Municipal de Arte Con-
temporáneo de Madrid /Centro Cultural
del Conde Duque, Madrid 2004 Dass die
Körper sprechen, auch das wissen wir seit
langem..., Generali Foundation, Vienna;
Dispersionen, haus der kunst, München
(s); 26th Bienal de São Paulo, Fundação

Bienal de São Paulo, São Paulo; Fade In: New Film and Video, Contemporary Arts Museum Houston, Houston, TX 2003 In Two Minds SOLD OUT!, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam (s); steirischer herbst 03, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Mouvements de fonds - Acquisitions 2002 du Fonds national d'art contemporain, MAC, Marseille; Fast Forward, ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe; Taktiken des Ego, Stiftung Wilhelm Lehmbrock Museum, Center of International Sculpture, Duisburg; pulverous, Galerie Carlier | Gebauer, Berlin 2002 Tableaux Vivants, Kunsthalle Wien, Vienna; Group show. New work by artists of the gallery, Galerie Fons Welters, Amsterdam 2001 Middlemen, Galerie Carlier | Gebauer, Berlin (s); The People's Art / A Arte do Povo, Witte de With, Rotterdam; Kim Adams and Marla Hlady - Aernout Mik, The Power Plant, Toronto, Ontario; 49th Venice Biennale, La Biennale di Venezia, Venice; 10 years, Galerie Carlier | Gebauer, Berlin; 2. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst, Berlin 2000 Aernout Mik - primal gestures, minor roles, Van Abbemuseum, Eindhoven (s)

Darren Neave / John Cake (GB)

live and work in London, GB
2006 Art Crazy Nation, Kulczyk Foundation, Poznan, PL (s); Big Art, The Walker Art Gallery, Liverpool (s) 2005 Art Craziest Nation, The Walker Gallery, Liverpool (s); The Little Artists present 'Contemporary Artists play Pictionary', Agency Contemporary, London (s); Lick your Selves, Bloc-Space, Sheffield (s) 2004 Crazius Craftus Creativus, The Reliance Gallery, London (s); Taking a line for a drive, Comme Ca Gallery, Manchester (s); Art Crazy Nation, Comme Ca NYC, New York (s); We didn't

mean to be bad kids - TV made us do it, Warrington Museum & Art Gallery; The London Art Fair, Catto Contemporary, Business Design Centre, London 2003 Art Crazy Nation, Catto Contemporary, London (s); Comme Ca Art Prize North Shortlist, Comme Ca Gallery, Manchester; Thermo 03, The Lowry, Salford; The London Art Fair, Catto Contemporary, Business Design Centre, London 2002 Not just for Christmas, Comme Ca Gallery, Manchester (s); The Collection, Comme Ca Gallery, Manchester 2001 This is Modern Art, Cornerhouse, Manchester (s) 2000 21st Century British Art Show, Diorama Gallery, London

Hans-Ulrich Obrist

* 1968 Zürich, CH

lives and works in Paris, F

Curator for contemporary art; since 1993 Programme Migrateurs at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; since 1997 editor in chief of Point d'Ironie, published by agnes b.;

curated exhibitions (selection):

2005 1. Moscow Biennale of Contemporary Art; Maria Lassnig. Eiserner Vorhang, museum in progress, Vienna 2004 Co-curator of the Dakar Biennial 2003 Yang Fudong and Jim Lambie, The Moore Space, Miami; UTOPIA STATION Poster Project, Biennale Venedig; Haus der Kunst Munich 2001 Traversees, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Bridge the Gap?, CCA Kltakyushu (with A. Miyake) 2000/01 Mutations: Evenement culturel sur la ville contemporaine, co-curated with Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Stefano Boeri, Arc en Reve, Bordeaux 2000 Rumor City, Fri Art, Fribourg; Mutations, Arc en Reve, Bordeaux

Tsuyoshi Ozawa

* 1965, Tokio, J

lives and works in Tokio, J

2005 Yvonne Lambert, Paris (s); One Man Group Show 2: Yontaro Okamoto, Gotaro Okamoto, Rokutaro Okamoto, Tsuyoshi Ozawa, Ota Fine Arts, Tokyo (s); Ozawa Tsuyoshi: Answer with Yes and No!, Mori Art Museum, Tokyo (s); Karou Arima - How latitudes become forms - Arte en la era global; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey - MARCO, Monterrey, NL 2004 Adaptive Behavior, New Museum of Contemporary Art, New York, NY; Swedish Hearts (Svenska hjärta), Moderna Museet, Stockholm; Akimahen, Maison Folie de Wazemmes, Lille, F; The Copy Age - From Duchamp through Warhol to Morimura, The Museum of Modern Art, Shiga; Eijanaika! Yes Future!, Collection Lambert, Avignon; Adaptive Behavior, New Museum of Contemporary Art, New York 2003 Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer, La Biennale di Venezia, Venice; How Latitudes Become Forms – Art in a Global Age, Walker Art Center, Minneapolis; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, I; JAPAN NOW II com Taro Shinoda e Tsuyoshi Ozawa, Capacete Entrenamientos, Rio de Janeiro; HOPE: do hope for the future, Laforet Museum Hara-juku, Tokyo; Choi Jeong Hwa, Surasi Kulsolwong and Tsuyoshi Ozawa, Ota Fine Arts, Tokyo Echigo–Tsumari Art Triennial 2003, Echigo-Tsumari Region, Niigata; 8th Istanbul Biennial Istanbul 2002 SMALL IS OK, Fri-Art - Centre d'Art Contemporain, Fribourg 2001 2nd Berlin Biennale, Berlin; Public Offerings, MOCA THE GEFFEN CONTEMPORARY, Los Angeles, CA; Tsuyoshi Ozawa: Comparatively Recent Works, Ota Fine Arts, Tokyo (s)

Ola Pehrson

* 1964 Stockholm, S

lives and works in Stockholm

2005 9th International Istanbul biennial, Istanbul, Turkey; Edstrandska stipendiet, Malmö Konstmuseum; Galleri Lars Bohman, Stockholm (s) 2004 Muslim Mulliqi, Prishtina, Kosovo; Momentum 2004, Moss, Norway; Delayed on time, Zagreb, Croatia; scream, Färgfabriken, Stockholm; channel 0, Yamaguchi Art Museum; Yokohama museum of contemporary art; Hiroshima city museum of contemporary art, Hagi uragami museum 2003 Invisible wealth, Färgfabriken, Stockholm; Se Basco, Tirana Biennale, Albania; IASPIS open studios, IASPIS, Stockholm; Look into the future and understand why, IASPIS gallery, Stockholm; Boogie woogie wonderland, Yamaguchi, Japan; Galeria Noua, Bucarest (s) 2002 Money - the last taboo, Biel, CH; Over the Horizon, Malmö Konsthall, Malmö; Galleri Lars Bohman, Stockholm (s) 2001 Stereo, Yamaguchi museum of art, Japan; Platform, Kitakyushu, Japan; WHW, Zagreb, Croatia; Collective Gallery, Edinburgh (s)

Christoph Raitmayr

* 1977 Innsbruck, A

lives and works in Vienna, A

2005 Werkstatt, Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck; Skulpturen Biennale, Görz 2004 Tirol Transfer, Österreichisches Kulturinstitut, Warsaw; Krinzinger Österreich, Galerie Krinzinger, Wien; Kunstbrücke, Innsbruck; Kunstraum Palais Porcia, Vienna 2003 Zusammengetragen, Kunstbrücke, Innsbruck; Tirol Transfer, Krinzinger Projekte, Wien; Kraftwerk peripher, Imst; Galerie Brohner, Munich; Tirol Transfer, Nationalgalerie, Bydgoszcz 2002 Family, The Aldrich Museum of Contempo-

rary Art, Ridgefield, USA; Wahrscheinlichkeiten, Kunstraum Dornbirn 2001 San Vito Tagliamento, Italien; Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck 2000 Ms Gironcoli, Akademie der Bildenden Künste, Wien

Lois Renner

* 1961 Salzburg, A

lives and works in Vienna, A

2006 Postmediale Kondition, Centro Cultural Conde Duque, Medialab Center, Madrid 2005 Neuerwerbungen, Landesgalerie am OÖ. Landesmuseum, Linz, A; Selection of the 26th Bienial of São Paulo, Museum of Contemp. Art, Santiago de Chile; Galería Jule Kewenig, Plama de Mallorca (s); simultan, Museum der Moderne, Salzburg, A; Kuckei + Kuckei, Berlin (s); La patria está a la vuelta de la esquina, Centro de Fotografía, Salamanca, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, ES; Kunstforum Montafon, Schruns, A (s); Galerie Rupert, Pfab, Düsseldorf (s) 2004 Kunsthalle Tübingen (mit M. Gaal) (s); True lies, museum franz gertsch, Burgdorf, CH; Kulturforum Österreichische Botschaft, Berlin (s); Museum Abteiberg, Mönchengladbach (s); Die Heimat ist um die Ecke, Stadthaus Ulm; 26th Biennial São Paulo; Vision einer Sammlung, Museum der Moderne Mönchsberg, Salzburg 2003 Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz (s); Das endlose Rätsel, museum kunst palast, Düsseldorf; Modellierte Wirklichkeiten, Landesgalerie am OÖ. Landesmuseum, Linz; Crown Gallery, Brussel (s); True Fictions, Stadtgalerie Saarbrücken; Städt. Galerie Erlangen; ABSOLUT Generations, La Biennale di Venezia, Palazzo Zenobio, Venedig; <under> construction, Museum der Moderne, Salzburg 2002 Kesselhaus, Hannover (s); Heute bis jetzt, museum kunst palast,

Düsseldorf; Sammlung Essl, Klosterneuburg (s); Berlin Neue Kunststadt, Opera Paese, Rom; 2nd Buenos Aires Biennial

Nina Saunders

* 1958 Odense, DK

lives and works in London, UK

2005 Autumn leaves, New Art Centre, Roche Court, UK (s); Lead artist on Public Artwork, Robert Street Homezone, Scotland; The Apartment, Athens, Greece (s); Liberty's Window, Regent Street, London (s) 2004 Forskudte Hverdagsobjekter, Tra-pholt Art Museum, Kolding, DK; Malmo Konstmuseum, Malmo Stad, Sweden; Commission, Manor Place Gallery, Sussex, UK; domestic (f)utility, New Art Centre Sculpture Park & Gallery, Salisbury, UK 2003 Nature or Nurture, Galleri Specta, Copenh., DK (s); The articulated dream, Andrehn-Schiptjenko, Stockholm; Saatchi Gallery, London; of innocence & experience, The Apartment, Athens, GR; Artfutures, Contemporary Art Society, City of London School; Home Sweet Home, Aarhus Kunstmuseum, DK 2002 Here for Now, The Apartment, Greece (s); Nina Saunders Forever, The Kiosk Project, London (s); Hygiejne, The Art of Public Health, London School of Hygiene & Trop. Medicine; Sitting Tenants, Lotta Hammer Gallery, London 2001 Note Arte Contemporanea, Arezzo, Italy (s); The (Ideal) Home Show, Gimpel Fils, London; Nu Blommar det!, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping, SWE; Humid, Spike Island, Bristol, UK; touring Australia and New Zealand 2000 Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, DK (s); Hardback, The Economist, London (s); Esbjerg Kunstmuseum, DK (s); Andrehn-Schiptjenko, Stockholm, SWE (s); Bruxelles 2000 (s); Umedalen Skulptur 2000, Umeå, SWE

Silke Schatz

* 1967 Celle, D

lives and works in Cologne, D

2005 Terezín 2005, Meyer Riegger Galerie Karlsruhe (s); Terezín 2005, Kunstverein und Stiftung Springhornhof, Neuenkirchen (s); Time Lines, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; inSite_05 farsite, Centro Cultural Tijuana, San Diego-Tijuana, Mexiko 2004 Interior View, De Zonnehof, Amersfoort, NL; manifesta 5, San Sebastian; doku/fiction Mouse on Mars - reviewed & remixed, Kunsthalle Düsseldorf 2003 the Kleinfamilie, Wilkinson Gallery, London (s); a nova geometria, Galeria Fortes Vilaca, Sao Paulo, BR; International Paper, UCLA Hammer Museum, Los Angeles 2002 Domestic, Apexart New York; Die Kraft der Negation - Theater der Welt, Schauspielhaus Köln; Drawing Book of Space, fa Projects, London; Persönliche Pläne, Kunsthalle Basel 2001 Ich merkte, dass was passiert war, denn ich bin ja nicht dumm, Borgmann Nathusius, Köln (s); verorten, Meyer Riegger Galerie, Karlsruhe (s); New Settlements, Nikolaj Contemporary Art Center, Kopenhagen 2000 Transmission, Anthony Wilkinson Gallery, London (s); Turning Into A Loop, Galleria Gio Marconi, Milano; escape-space, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal

Albrecht Schäfer

* 1967 Stuttgart, D

lives and works in Berlin, D

2005 CELEBRATION, Halle für Kunst Lüneburg, D; International Project Space (IPS), Birmingham; Galerie Kamm, Berlin (s); Berlin Alexanderplatz. Urban Art Stories, Öffentlicher Raum Berlin, D 2004 Berlinskaja Lazur Pavillon de l' Arsenal, Paris, F; Shrinking Cities, KW Berlin, D; Berlinskaja Lazur, Martin Gropius Bau, Berlin,

D; Ce qui reste, FRAC Bretagne, Rennes, F 2003 Malewitsch Museum Biberach, Artists Space, New York (s); Großkugel, Galerie Kamm, Berlin, (s); Quobo - Kunst in Berlin 1989-1999, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City, MEX; 3 Städte / LEVIATHAN, Kunsthalle Düsseldorf, D; Para Sites, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, D; Quobo - Kunst in Berlin 1989-1999, Van Ho Exhibition Center, Hanoi 2002 Quobo - Kunst in Berlin 1989-1999, Museum of Contemporary Art, Tokyo, J 2001 Berlin Alexanderplatz, Galerie Kamm, Berlin (s); time and space in megalopolis, Städtische Galerie Prag; Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart, D (s); Quobo - Kunst in Berlin 1989-1999, Hamburger Bahnhof, Berlin, D; Let's get to work, Rosenwald-Wolf Art Gallery, Philadelphia, USA

Cindy Sherman

* 1954 Glen Ridge, New Jersey, USA

lives and works in New York, USA

2005 Clowns, Monica Sprüth Philomene Magers, Munich, Germany (s); Guild Hall, East Hampton, New York (s); Working Girl, Contemporary Art Museum, St. Louis (s); Office Killer, MoMA, New York (screening) (s); Girls on Film, Zwirner and Wirth, New York; Vertiges, Toulouse Festival of Contemporary Images, France; Empreinte Moi: Philippe Segalot's Exposition, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris; The Art of 9/11, Apexart, New York; Flashback: Revisiting the Art of the Eighties, Kunstmuseum Museum for Gegenwartskunst, Basel; Pandemic: Imaging AIDS, Umbrage Editions, New York 2004 The Unseen Cindy Sherman - Early Transformations 1975/1976, Montclair Art Museum, Montclair, New Jersey (s); Her Bodies, Arario Gallery, Chung Nam, Korea (s); Clowns, Kestner-

gesellschaft, Hanover, Germany (s); Shanghai Biennale - Techniques of the Visible, Shanghai Art Museum, Shanghai; Treasure Island, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany; La Grande Parade - Portrait de L'artiste en Clown, Galeries nationales du Grand Palais, Paris; National Gallery of Canada, Ottawa; Fashioning Fiction - In Photographing Since 1990, Museum of Modern Art, New York; I am the Walrus, Cheim and Read, New York; Disguise, Manchester Art Gallery, England; 5th International Site Santa Fe Biennale, New Mexico; The Last Picture Show, UCLA Hammer Museum, Los Angeles 2003 Centerfolds, 1981, Skarstedt Fine Art, New York (s); Serpentine Gallery, London; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (s); Strange Days, Museum of Contemporary Art, Chicago; Just love me - Post-Feministic Art of the 1990s, Kunstmuseum, Bergen; Phantom der Lust - Visionen des Masochismus in der Kunst, Neue Galerie, Graz; Witness: Theories of Seduction, Dorsky Gallery Curatorial Programs, Long Island City, New York; Brightness, Museum of Modern Art Dubrovnik, Dubrovnik, Croatia; Plets kud, Arken Museum for Moderne Kunst, Skøvej, D; Everyday Aesthetics, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo; After Image, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh; American Beauty - From Muybridge to Goldin, Art Gallery of New South Wales, Sydney, AUS; A Clear Vision, Internat. Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg

Laurie Simmons

* 1949, Long Island, New York
lives and works in New York, USA
2005 The Music of Regret, salon 94, New York (s); Sperone Westwater, New York (s); The Long House, Distrito Cu4tro, Madrid,

Spain (s); New Photographs, Baldwin Gallery, Aspen, Colorado (s) 2004 The Instant Decorator, Sperone Westwater, New York (s) 2003 Strangely Familiar: Approaches to Scale in the Collection of the Museum of Modern Art, New York State Museum, Albany; Constructed Realities: Contemporary Photography, Orlando Museum of Art 2002 Sweet Tooth, The American Center for Wine, Food & the Arts, Napa, CA; A Doll's House, Henie Onstad Kunstsenter, Norway; Enough About Me, Momenta Art, New York; Early Photographs 1978-1979, Skarstedt Fine Art, New York (s); Galerie 20/21, Essen, D (s) 2001 Baldwin Gallery, Aspen, Colorado (s); Moving, Sean Kelly Gallery, New York

Barbara Sturm

* 1967 Leoben, A
lives and works in Berlin, A
2005 planeten, Kunstsalon Berlin; soft-manipulation III, roxy arthouse Edinburgh; Galerie Neon, Lyon; hotspots, Sammlung Essl, Vienna; the travelling eye, freiraum, Vienna 2004 softmanipulation II, Budapest Galéria, Budapest; Galerie 1:10, loop, guestroom Berlin 2003 softmanipulation I Videos aus A und H, Atelierraum Martin Vesely, Vienna; Modellierte Wirklichkeiten. Landesgalerie Linz; M-R-Hzl, Kunsthalle Krems; Air de Paris, Paris; on the road again, engler und piper Projektraum, Berlin; shopstop, showroom, Berlin; Capri, Berlin 2002 Galerie 1:10, Art Forum Berlin; Kunstraum Innsbruck/Projektraum; emerging artists, Sammlung Essl, Vienna; Knoll Galéria, Budapest; Hear the Art, Kunsthalle Exnergasse, Vienna; Sydney Biennale, public video program Sydney 2001 Collaborations, Salzburger Kunstverein, Salzburg; Galerie 1:10, kunst wien 2001, Vienna; Soho in Ottakring, Vienna

Yoshihiro Suda

* 1969, Yamanashi, J

lives and works in Tokio, J

2005 Blumenmythos, Fondation Beyeler, Basel, CH; The Elegance of Silence, Mori Art Museum, Tokyo; Chikaku, Camera Austria, Kunsthaus Graz; Fourth Dimension, Kunsthaus Graz, Graz, Austria 2004 Palais de Tokyo, Paris (s); D'Amelio Terras, New York (s); Skulptur, Kunsthalle Wien; Ostwind, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, CH; So weit Japan, Kunstallianz, Berlin; Flower as Image, Museum Louisiana, Humlebaek, Kopenhagen 2003 Homen-in Temple, Kyoto Biennale, Kyoto, J (s); Wohnmaschine, Berlin (s); Slowness, Kyoto Biennale, Kyoto; Focus: Yoshihiro Suda, The Art Institute of Chicago, USA (s) 2002 The Museum of Modern Art, Gunma, J (s); Settled Waters, Asahi Beer Oyamazaki Villa Museum, Kyoto (s); The Essential, Chiba City Museum of Art, Chiba 2001 Entwistle, London (s); Elusive Paradise, National Gallery of Ottawa, Ottawa

Lioudmila Voropai

* 1975, Balakleja, Ukraine

lives and works in Cologne, D

2005 In the Line of Flight by Train, In the light of Flight. Transcending Urbanscapes, 2nd Beijing International New Media Arts Exhibition, The China Millennium Museum, Peking 2004 Das Kosmische Ei, Rahmenprogramm zur Ausstellung Die Thraker, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2003 Introduction to Video Art Critique. Crash Course for Beginners, Kunstverein Wiesbaden (s); Back to the Couch! Psychotherapeutische Kunstpraxis, Galerie-Projekt-raum, Köln (s); Liegetherapie: Psychotherapeutische Behandlung von Kunsttraumata, Art Cologne 2002 The Power of Opi-

nion and the Use of Media: Investigating Art Criticism, Art Cologne; Panta Rhei. Alles Fließt, Aquarius-Museum, Mülheim an der Ruhr

Stefan Wischnewski

* 1974 in Neumünster, D

lives and works in Munich/ Karlsruhe, D 2005 Kabinett, Westwerk, Hamburg; Paradise Lost, Ortstermine 05 Munich 2004 Glück, ACC-Galerie, Weimar; Dresscodes, Kunstverein Neuhausen; Die ersten Jahre der Professionalität, Galerie der Künstler, Munich 2003 wir hier, Lothringer 13, Munich; Solo-Polo, Eine Skulptur auf Tour... Ausstellungstourprojekt; social fabric, Lothringer 13, Munich; one night stand, Swinger; Räume der Kommunikation, Performative Installation #3, Museum für Gegenwartskunst, Siegen 2002 warm up, Kunstverein Landshut; Anlagenstillstand, Museumswinkel, Erlangen; Tatort, mini salon Rüdiger Belter, Munich 2001 Soll ich oder soll ich nicht, Pavel Haus, Laafeld; Grenzüberschreitungen, Wissenschaftszentrum, Bonn; Freie Wahlen (Swinger), Kunsthalle Baden-Baden

Edwin Zwakman

* 1969, Den Haag, NL

lives and works in Amsterdam, NL

2005 SLOW ART – Stilleben, Portraits, Landschaften, Museum Kunst Palast, Düsseldorf; Who if not we should at least try to imagine the future of all this?, SMC. CAC Contemporary Art Centre, Vilnius; Constructed Moment, KW14, Hertogenbosch; Fake but Accurate, Gimpel Fils Gallery, London (s); Contemporary Visions, Wälnö Aaltonen Museum, Turku, 2004 My Backyard, Galerie Akinci, Amsterdam (s); Olandu biuras, Contemporary Art Center (CAC), Vilnius; Safety and peace! Order

and freedom!, Moderna galerija, Ljubljana; Secrets of the 90's, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem 2003 Arkitektura eszen-trikoak, Koldo Mitxelena, San Sebastian/Donostia; Sightseeing, 4th Austrian Triennial for Photography, public space, Graz; The Space Between Us, public space/Vane, Newcastle; Stedelijk Museum Schiedam (s) 2002 Crown Gallery, Brussel (s); Birner & Wittmann Galerie, Nürnberg (s); Higashikawa Gallery, Hokkaido (s); Living Space, Centraal Museum, Utrecht (s); Moving Landscapes, Sala Uno, Rome; True Fictions, Schloss Arolsen, Munich, Ludwig Forum, Aachen; Post-Nature, Museum of Modern Art, Sao Paolo; Raumsichten, Architektur Museum, Basel; Premio del Golfo Biennale, La Spezia; Life in a Glass House, Stedelijk Museum, Amsterdam; Great Theater of the World, Taipei Biennial, Taiwan 2001 ACHK - De Paviljoens, Almere (s); A Arte do Povo, Porto; Post-Nature, La Biennale di Venezia; Constructed Realities, Gallery Helga de Alvear, Madrid; Ways of Worldmaking, Mücsarnok, Budapest

Authors' Biographies

Ralf Christofori (* 1967 in Traunstein, A) studied art history and philosophy in Heidelberg. He published 2005 his dissertation under the title *Bild-Modell-Wirklichkeit*. 1998-2000 he worked as scientific co-worker for Württembergischer Kunstverein Stuttgart and curated amongst others die exhibitions *Colour me blind! Malerei in Zeiten von Computer-game und Comic* (1999) and *Night on Earth* (2001). Since 2001 he works as free-

lance art critic amongst others for Frankfurter Allgemeine Zeitung, Tagesspiegel Berlin, and artmagazines like Frieze, Kunst-Bulletin, Kunstforum International and Monopol. He is editor of numerous catalog articles and essays on contemporary art and culture.

Sabine Dorscheid (*1969 in Aachen, D) is curator. She studied art history, art management, philosophy, German literature in Aachen, Düsseldorf and Amsterdam. In 1997 she submitted her master's thesis on Thomas Demand. 1998-2003: research assistant at the university of Wuppertal, university teaching position and head of the Wuppertal academic design collection. 2000: head and curator of design competition STADT LAND FORM. 2003: Project 'Liegen in Public Space' (Liegen im öffentlichen Raum) plan 03, Köln. 2003: curator in residence, Krems. 2004: completed doctoral dissertation: 'Staatliche Kunstförderung in den Niederlanden nach 1945' (Government Support of the Arts in the Netherlands After 1945) 2004: National report of the Netherlands for the Cultural Investigation Commission of the German parliament. Since 2004 as junior director of Galerie Krinzinger, Vienna.

Thomas Trummer (* 1967 in Bruck/Mur, A) studied music, art history and philosophy. He is curator for modern and contemporary art at the Österreichische Galerie Belvedere in Vienna and did numerous publications on the history of aesthetics and contemporary art, among others: *Trauer* (2003), *Panamarenko: Multiples* (2003), *Valie Export: Serien* (2004), *Ulysses. Die unausweichliche Modalität des Sichtbaren* (2004), *StimmenBilder* (2004), *22 interviews* (2005), *Déjà-vu* (2005).

imprint

This catalog is published on the occasion of the exhibition »post_modellismus«.

© 2005 by Krinzinger Projekte, the authors and the artists.

Edited and published by Krinzinger Projekte, Schottenfeldgasse 45, 1070 Vienna, Austria

ISBN 3-200-00541-6

idea for the exhibition:

Dr. Ursula Krinzinger

curatorial concept:

Dr. Sabine Dorscheid

editorial office:

Dr. Sabine Dorscheid, Nora Dünser,

Mathias Schönher

graphic design:

Severin Dünser

photographs:

Angelika Krinzinger

translations:

Camilla Nielsen

print:

Druckerei Goldstein

Obachg. 26, 1220 Vienna, Austria

cover:

Andres Lutz / Anders Guggisberg

Beyond Knowledge, 2002, photography
(detail)

courtesies

Oliver Boberg: Galerie Lothar Albrecht, Frankfurt; Michal Budny: Collection Dünser, Vienna; James Casebere: Lisson Gallery, London; Thomas Demand: Galerie Esther Schipper, Berlin; Martin Dörbaum: Edition Lumas, Berlin; Miklos Gaál: Galerie Herrmann & Wagner, Berlin; Sabine Hornig: Galerie Barbara Thumm, Berlin; Zbigniew Libera: Raster Gallery, Warsaw; Graham Little: Alison Jacques Gallery, London; Andres Lutz / Anders Guggisberg: Galerie Friedrich, Basel; Aernout Mik: Galerie Carlier Gebauer, Berlin; Christoph Raitmayr: Galerie Krinzinger, Vienna; Nina Saunders: Galerie Andréhn-Schiptjenko, Stockholm; Silke Schatz: Galerie Meyer Riegger, Karlsruhe; Albrecht Schäfer: Galerie Joanna Kamm, Berlin; Laurie Simmons: Gallery Carolina Nitsch, New York; Yoshihiro Suda / Tsuyoshi Ozawa: Collection Friedrich Loock, Galerie Wohnmaschine, Berlin; Edwin Zwakman: Galerie Akinci, Amsterdam

Kindly supported by:



Kultur

KRINZINGER PROJEKTE

Schottenfeldgasse 45, 1070 Vienna

phone +43.1.512 81 42

galeriekrinzinger@chello.at

www.galerie-krinzinger.at/projekte





September 28 – December 17 2005

KRINZINGER PROJEKTE

Schottenfeldgasse 45, 1070 Vienna, Austria

phone +43 1 512 81 42, galeriekrinzinger@chello.at

www.galerie-krinzinger.at/projekte

January 20 – March 2 2006

BERGEN KUNSTHALL

Rasmus Meyers allé 5, 5015 Bergen, Norway

phone +47 55559310, fax +47 55559319

bergen@kunsthall.no, www.kunsthall.no

ISBN 3-200-00541-6