

Nam June Paik Award 2008

Internationaler Medienkunstpreis
der Kunststiftung NRW



Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud,
Köln





Nam June Paik Award 2008

Julia Meltzer und David Thorne
BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel
Attila Csörgö
Tatiana Blass
GIA Grupo de Interferência Ambiental

Internationaler Medienkunstpreis
der Kunststiftung NRW

International Media Art Award
of the Arts Foundation
North Rhine-Westphalia

Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud,
Köln

Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud,
Cologne

26. September 2008
bis 16. November 2008

September 26, 2008
until November 16, 2008

07	Vorwort <i>Preface</i>	DR. FRITZ SCHAUMANN REGINA WYRWOLL
11	Grußwort <i>Word of welcome</i>	DR. ANDREAS BLÜHM
12	Lügen sind immer spannender als die Wahrheit. <i>Lies are Always More Exciting than the Truth.</i>	DR. THOMAS KELLEIN
	Künstler <i>Artists</i>	
22	Julia Meltzer and David Thorne (Damaskus/Los Angeles)	
26	BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel (Tokyo/London)	
30	Attila Csörgö (Budapest)	
36	Tatiana Blass (São Paulo)	
53	GIA Grupo de Interferência Ambiental (Salvador de Bahía)	
60	Förderpreis 2006 Newcomer Prize 2006	
65	Biografien <i>Biographies</i>	
78	Über den Nam June Paik Award <i>About the Nam June Paik Award</i>	REGINA WYRWOLL
82	Die Kunststiftung NRW <i>The Arts Foundation of North Rhine-Westphalia</i>	
85	Nachweise <i>Credits</i>	
86	Impressum <i>Imprint</i>	

»Hochgeehrtes Publikum! Wir haben uns hier versammelt, um etwas zu sehen, was selbst die Ungläubigsten unter uns werden glauben müssen. Die Zeit ist da, meine Damen und Herren, zur Verwunderung, um zu diesem innewohnenden Staunen zu gelangen, zum Unvorstellbaren, das für alle hier mit bloßem Auge zu sehen sein wird. ... Lassen Sie uns die Lüge des Offenbaren zugeben, damit wir an den Triumph der Täuschung glauben können und an den Segen der Illusion! ... Täuschung ist das Glück der Zufriedenen!«, so beginnt die Videoarbeit *Deceit is the luck of the contented* von Tatjana Blass. Die 1979 in São Paulo, Brasilien, geborene Künstlerin formuliert hier in poetischer Form, was die Kunstgeschichte seit Aby Warburg mit der Ikonologie meint: dass Sehen immer davon geprägt ist, was man zu sehen glaubt. So lehrt jede Kultur ihre Sicht der Dinge und blendet Fremdes und Unbekanntes aus. Der Triumph der Täuschung liegt in der Unkenntnis, die Faszination des Staunens im Unbekannten.

Nam June Paik erkannte in den 1950er Jahren sehr schnell, dass er durch den Zusammenschluss der ihm seit Geburt vertrauten asiatischen Sehweise mit der des westlich geprägten Europas genau das Erstaunen hervorrufen kann, welches wir Zauber nennen. Die innovative Technik bot ihm zusätzlich Gelegenheit eigentlich Widerstrebendes poetisch zusammenzubringen und so vermochte er es, das Fernsehgerät in eine spirituelle Plastik zu verwandeln: *Shigeko's Buddhas*, 1986, eine Leihgabe des Museum Ludwig, Köln, für die Ausstellung zum Paik Award im Wallraf-Richartz-Museum, pointiert eines dieser magischen Zusammentreffen, von denen schon die Surrealisten träumten. Die Ausstellung zum Nam June Paik Award 2008, die diesmal in der ständigen Sammlung des Kölner Wallraf stattfindet, bietet viele überraschende Zusammenkünfte, so etwa wenn die ausdrucksstarke Performance von Rami Farah aus dem Video *Not a matter of if but when* der Künstlergruppe Julia Meltzer und David Thorne inmitten des grafischen Kabinetts gezeigt wird. Der Betrachter erkennt sofort die Spontaneität beider künstlerischen Ausdrucksmittel, obgleich einige Jahrhunderte die Werke trennen.

Während die Impressionisten die Schönheit der Blumen feierten, müssen sich zeitgenössische Künstler wie BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel die Frage stellen, ob der Begriff der Schönheit für biogenetisch manipulierte Blumen noch adäquat sein kann.

Auf einem Rundgang durch das Wallraf wird deutlich, wie lang die Kunst um die geometrische Perspektive gerungen hat. Der ungarische Künstler Attila Csörgö zeigt mit seinen selbstgebauten Kameras und deren Aufnahmen sehr schnell die Grenzen unserer Perspektive auf, ganz so wie Marshall McLuhan es ankündigte: »The medium is the message«.

Die brasilianische Künstlergruppe GIA Grupo de Interferência Ambiental wiederum beschäftigt sich mit dem alltäglichen Umfeld von Kunst, das früher in den sogenannten Sittengemälden ihren künstlerischen Ausdruck fand. All diese jungen, international arbeitenden Künstler bewerben sich mit ihren Werken in der Ausstellung um den mit 25.000 Euro dotierten Nam June Paik Award 2008. Gleichzeitig aber ist es mit der dank einer erfahrenen Expertengruppe zusammengestellten und von Michael Staab realisierten Präsentation gelungen, einen weit gespannten Dialog zwischen den Medienbasierten Kunstwerken des 21. Jahrhunderts und denen der vorangegangenen Jahrhunderte in Gang zu setzen. Aktuelle Kunst muß sich hier mit den Inkunabeln der Kunstgeschichte messen. Das Ergebnis stellt einen höchst spannenden Dialog unterschiedlicher Zeiten, Kulturen und Sichtweisen dar, in den sich die Arbeit der Förderpreisträgerin 2006, der in Köln lebenden Johanna Reich, nahtlos einpasst.

»Schönheit«, so schrieb Michel Serres 1972 in einem Ausstellungskatalog zu Georges de la Tour, »dieses abwesende Phantom im Rücken dessen, der vorschreitet, sofern er denn einem anderen Ziel zustrebt. Dreht er sich um, Voyeur, der er ist, so erstarrt sie zur Salzsäule. Wer l'art pour l'art, reine Malerei oder reine Poesie oder auch reine Geometrie betreibt, der produziert stets nur einen entnervten, repetitiven, blutleeren Akademismus.«

Unser erster Dank gilt den jungen Künstlern und Künstlerinnen, die unserer Einladung in das Wallraf folgten, ebenso den Mitgliedern der internationalen Expertengruppe, die sie ausgewählt haben, und der Preisjury. Ganz besonderer Dank gilt dem Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud und seinem Direktor Dr. Andreas Blühm für die Gastgeberschaft der Ausstellung zum »Nam June Paik Award 2008 – Internationaler Medienkunstpreis der Kunststiftung NRW«.

DR. FRITZ SCHAUMANN
REGINA WYRWOLL
Arts Foundation of North
Rhine-Westphalia

»Most honorable public! We are here to see something that even the most unbelieving of humans will not fail to believe. The time has come, ladies and gentlemen, for amazement to gain the astonishment that is due to it, for the inconceivable to be seen with the naked eye by all those present here, with no cheap tricks or daydreaming. Let's be jackasses, idiots, capable of any persuasion. Let's admit the lie of the obvious so that we might believe in the triumph of deception and in the health of illusion! Let's avenge the truth! Let's avenge the truth because only truth can be self-defrauding and turn fraud into an absolute truth. Deceit is the luck of the contented!«

So begins the video *Deceit is the luck of the contented* by Tatjana Blass. Born in 1979 in São Paulo, Brazil, she has here poetically formulated what Aby Warburg meant by iconology: that seeing is always characterized by what we believe we are seeing. Every culture conveys its own view of things and blanks out the foreign or the unknown. The triumph of deception lies in ignorance, the fascination of astonishment in the unknown.

During the 1950s Nam June Paik quickly saw that he could evoke the astonishment we call magic by combining his familiar Asian way of seeing with that of the West. Innovative technology gave him the additional opportunity of poetically bringing things together that were in fact antagonistic, and so he was able to turn a television into a spiritual sculpture: *Shikego's Buddhas*, 1986, a loan from the Museum Ludwig in Cologne for the Paik Award exhibition in the Wallraf-Richartz-Museum, embodies this magical coming together the surrealists had dreamt of. The exhibition for the Nam June Paik Award 2008, which this year takes place in the Wallraf's permanent collection, brings about many such surprising comings-together: when, for example, the expressive performance by Rami Farah from the video *Not a matter of if but when* by the artist group of Julia Meltzer and David Thorne is shown in the graphics collection. The viewer immediately recognizes the spontaneity of both forms of artistic expression, although the works are separated by several centuries.

While the impressionists celebrated the beauty of flowers, contemporary artists like BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel raise the question of whether the concept of beauty can be adequate for biogenetically manipulated blooms.

A tour of the Wallraf quickly shows how long art struggled with geometric perspective. The images made using the homemade cameras of the Hungarian artist Attila Csörgö show the limits of our perspective, just as Marshall McLuhan said: »The medium is the message«.

The Brazilian artist group GIA Grupo de Interferência Ambiental, on the other hand, is concerned with the environment of art, as long expressed in the so-called genre picture.

All these young, internationally active artists are competing with their works in the exhibition for the Nam June Paik Award 2008, worth €25,000. At the same time it has been possible – thanks to a presentation planned by an experienced group of experts and realized by Michael Staab – to set in motion a wide-ranging dialogue between the media-based works of the 21st century and those of previous eras. The result is an intensely interesting communication between different times, cultures and ways of seeing, into which the work of the newcomer prizewinner of 2006, Cologne resident Johanna Reich, seamlessly fits.

»Beauty«, wrote Michel Serres in 1972 in the catalogue to an exhibition of works by Georges de la Tour, »this absent phantom at the back of him running onward, in as much as his goal is a different one. If he turns round, voyeur that he is, it turns into a pillar of salt. Those who practice l'art pour l'art, pure painting or pure poetry, or even pure geometry, produce only enervated, repetitive, bloodless academism«.

We thank all the young artists who took up our invitation to the Wallraf, together with the expert group who selected them and the prize jury. Our particular thanks go to the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud and its director Dr. Andreas Blühm for hosting the exhibition for the »Nam June Paik Award 2008 – Kunststiftung NRW International Media-art Prize«.



Grußwort

DR. ANDREAS BLÜHM

Direktor Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud

Das Wallraf-Richartz-Museum heißt seine Gäste herzlich willkommen. Das gilt dieses Mal ausnahmsweise nicht nur für die Besucher, sondern auch für eine Gruppe von Künstlern, die Kandidaten für den Nam June Paik Award 2008. Eine hochkarätige Jury hat Damen und Herren aus vielen Ländern eingeladen, um Medienkunst auf dem neuesten Stand und auf höchstem Niveau zu präsentieren.

Dieses Jahr fiel die Wahl des Schauplatzes auf das Wallraf, eine altherwürdige Galerie alter Meister. Die Arbeit der jüngeren Künstler führt notwendigerweise zu überraschenden, spannenden und gelegentlich auch verstörenden Eingriffen. Wir freuen uns aber auf diese Impulse, da die Kunst von heute ja nicht nur ihre Inspiration aus der alten erfährt, sondern auch auf sie zurückwirken kann! Unsere Besucher und wir werden also unsere vertrauten Bilder neu sehen lernen. Wenn die Werke des Nam June Paik Award 2008 nach ein paar Wochen dann das Haus wieder verlassen, wird bestimmt etwas zurückbleiben.

Word for welcome

DR. ANDREAS BLÜHM

Director Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud

The Wallraf-Richartz-Museum extends a warm welcome to all its guests. For a change this welcome not only applies to its visitors but also a group of artists, the candidates for the Nam June Paik Award 2008. A prestigious jury has selected contenders from around the world to present the very latest media art of the highest standard. The choice for this year's venue was the Wallraf, a traditional museum of old masters.

The work of young artists automatically leads to surprising, exciting and sometimes provocative interventions. We look forward to these impulses, as contemporary art not only draws its inspiration from the past but can act upon it too. We and our visitors will be able to view our old familiars in a new light, and when the works of the Nam June Paik Award 2008 leave our museum a few weeks later they will most certainly leave something behind.

Lügen sind immer spannender als die Wahrheit.
Nam June Paiks futuristischer Traditionalismus
von DR. THOMAS KELLEIN

Bei Prognosen über die Zukunft war Nam June Paik bekanntlich Visionär. Auch besonders tiefe Blicke in die Vergangenheit schreckten ihn nicht. So behauptete er, dass ein chinesischer Kaiser im Jahre 700 v. Chr. eine Million Dollar für die Suche nach einem Pferd bereit stellte. Die Bedingung war, dass es pro Tag eintausend Meilen laufen könnte. Während dreier Monate wurde im gesamten Königreich durch einen Minister nach dem Tier gesucht. Als man es fand, war es jedoch zu spät, denn es war am Vortag gestorben. Der Minister, so Paik, weinte bitterlich, doch er erfand eine List. Er bezahlte eine halbe Million für das tote Pferd. Seinen Kaiser, der über die schlechte Nachricht verständlicherweise aufgebracht war, musste er überzeugen, dass von der Information, die sich über diesen Ankaufspreis verbreiten würde, das gesamte Volk profitierte. Denn alle würden glauben, dass sich die Suche nach einem lebenden Pferd sehr lohnen würde.

Anscheinend, folgt man der Wiedergabe Paiks, hielt die Wirkung dieser chinesischen Legende über Generationen an. Sie wurde im Jahr 290 v. Chr. durch Dyang Juo Tsu mit dem Ergebnis niedergeschrieben, dass man sogar drei der gesuchten Pferde fand.¹ Für Paik, der Historie gerne in Anekdoten wiedergab, spielte die Kunst idealiter eine Rolle wie das gesuchte chinesische Pferd. Bei ihm selbst spürte man, dass er sich gerne in der Rolle des Ministers sah. Sein Humor war leicht, aber oftmals zynisch.

Gerne agierte er als Seher, der in die Ferne schweifete, vorwärts und zurück. Das alte China, das deutsche Mittelalter oder die Sixtinische Kapelle Michelangelos schienen ihm gleichermaßen zitierenswert. Das Pariser Wissenschaftsmuseum Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette, erhielt von ihm 1986 einen Text zur Geschichte der Informationswissenschaften, der auf grundlegende Weise ebenfalls in die Vergangenheit gerichtet war. In jedem traditionellen Kunstmuseum durchleuchten die Werke Paiks, insbesondere der *Video Buddha*, die Vergangenheit mehr oder weniger buchstäblich.

»Im Mittelalter fielen«, schrieb Paik den Pariser Museumskollegen, »Illumination und Information zusammen. Im Kirchenfenster wurde Information als Illumination vermittelt. In mittelalterlichen Handschriften waren die Bilder ›illuminiert‹.«

»Vor der Entwicklung der Agrargesellschaft musste alle Information schwerelos, auf der Zeit basierende Information sein, eine audiovisuelle Kultur mit Tanz, Musik, Volkssage und Gesang, denn es war unmöglich, die schriftlichen Aufzeichnungen herumzutragen, besonders vor der Erfindung des Papiers.«²

Die Annahme der schwerelosen Information war Paiks Vehikel, um seine eigene Botschaft, das nahende elektronische Kunstzeitalter und mithin die epochale Bedeutung seiner Werke zu übermitteln. Video- und Fernsehbilder wünschte er sich als ein endloses Kaleidoskop. Sein Satellitenprogramm *Good Morning, Mr. Orwell* von 1984 sollte eine »multitemporale, multispaziale Symphonie« sein.

Früh wurde Paiks Kenntnisstand bewundert. Ob es um kulturelle oder historische Details ging, Allan Kaprow hob bereits 1968 hervor, Paik sei ein »Mann mit fundierten Kenntnissen in Kunst- und Musikgeschichte, Philosophie und Technologie, sowohl in östlicher wie in westlicher Kultur.« Vor vierzig Jahren erlebte ihn Kaprow als einen großartigen »Fernseh-Experimentator«. »Das Wichtigste ist jedoch«, fügte der Bewunderer hinzu, »dass Nam June Paik Künstler, Betrachter, Medium, Kreativität, Ausbildung und gesellschaftliche Wohlfahrt als Ganzes auffasst.«³

Paik wollte die informative Schwerelosigkeit in voragrarischen Gesellschaften mit der Schwerelosigkeit im elektronischen Zeitalter verbinden. Das einzige Kunstwerk, das überleben werde, schrieb er 1980, würde keinerlei Schwerkraft besitzen. Auch mit dieser Prognose plädierte er für die Medienkunst, deren Präsentation und Konservierung er als tendenziell immateriell sah. »Gravity« war für ihn, wie er in der Zeitschrift *Artforum* ausführte, auch ein Verzicht auf inhaltliche Schwere.⁴ Kunst, meinte Paik mit einem politischen

Seitenblick, sollte nicht feierlich sein. »Mir gefällt schlechte Kunst«, bemerkte er wiederholt. Indem er die Schwerelosigkeit nicht nur physikalisch, sondern auch psychologisch verstand, ob für die frühesten Nomadenvölker oder die Gesellschaften des 21. Jahrhunderts, wollte er unseren Körper und unseren Intellekt entlasten. Berühmte Stoffe und bedeutende Namen ließ er deshalb nicht aus. Sie sollten allen zur Verfügung stehen.

My Faust 1989–91 hieß beispielsweise ein sakral anmutendes, dreizehnteiliges Werk, das er für seine Doppelausstellung *Video Time – Video Space* 1991 in der Kunsthalle Basel und im Kunsthaus Zürich schuf.⁵ In Zürich wurden dreizehn verschieden lackierte neogotische Holzkulissen präsentiert, aus denen auf je 25 Fernsehmonitoren mit mehreren Abspielgeräten Dutzende von Bildprogrammen erstrahlten. Paiks Mehrkanalvideo war den Gebieten »Education«, »Agriculture«, »Communication«, »Religion«, »Medicine«, »Economics«, »Environment«, »Research and Development«, »Transportation«, »Population, Art«, »Nationalism« sowie »Autobiography« gewidmet. Die Technik wie die historisierenden Gehäuse wurden von seiner damaligen Galerie in Cincinnati besorgt, die ihm auch half, sprechende Accessoires wie Antennen, eine Kamera, einen Globus oder einen Wetterhahn zu finden. Informativ, aber schwerelos sollte das Flimmern sein – ohne Mühe waren seine Bilder als ein weltumspannendes, unterhaltsames Programm zu lesen. Ob Goethe oder die Sixtinische Kapelle: Es ging Paik bei den ausladend kreisförmigen oder turmhohen Videoinstallationen um den Nachweis, dass Kultur ohne Information nicht funktionierte. Sie sollte leicht, mehrdimensional und umfassend sein. Schwerelosigkeit bedeutete für ihn Schweben im Raum. Kultur sollte nicht nur in die Gegenwart, sondern spielerisch auch in die Zukunft und in die Vergangenheit führen. Schiere Größe scheute er dabei nicht. *The More, The Better*, ein 18,5 Meter hoher Videoturm umfasste 1003 Monitore, die zu seinem 60. Geburtstag 1992 im Museum of Contemporary Art in Seoul den Höhepunkt seiner damaligen Ausstellung in Korea bildeten. Mit seinem humorvoll geschichtsgesättigten Blick behauptete Paik, dass es eigentlich niemals anders war: »Die Sixtinische Kapelle war nicht nur ein Wand- und Deckenfresko, sie war auch Information – genau wie die Kathedrale von Chartres.«⁶ Bevor Paik 1956 nach Deutschland kam, studierte er in Japan Philosophie – erste Deutschkenntnisse erlangte er, indem er Wort für Wort die Lektüre von Hegels *Phänomenologie des Geistes* begann. In München widmete sich der Koreaner ein Semester lang der Philosophiegeschichte, um sich mit Immanuel Kant und Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts bekannt zu machen. Er besuchte Lehrveranstaltungen des namhaften Kunsthistorikers Hans Sedlmayr, von dem das vielgelesene, jedoch antimodernistische Buch *Verlust der Mitte* aus dem Jahr 1948 stammt. 1958 nahm Paik ein Kompositionsstudium bei Wolfgang Fortner in Freiburg auf. Noch im gleichen Jahr kam er in Darmstadt mit John Cage und dessen Credo der »Unbestimmtheit« in Berührung. Seitdem, insbesondere im Umkreis des Ateliers von Mary Bauermeister und des Kölner Studios für Elektronische Musik, war Paik als Musiker und Solist ein in Komponisten- und Künstlerkreisen sehr respektierter und geliebter Gast. Schon seine frühesten Ideen zeigten eine anarchische Öffnung und eine strategische Rundumsicht an. 1958 komponierte er unter dem Titel *Bagatelles américaines* ein erstes typisches Stück:

»If you are a bad composer, and if you want to write a good music – endlich – put up a stone-chair in your favourite spot in Berner Oberland.«⁷

Musik und Kunst, Landschaft und subjektive Hoffnung waren für ihn auch in der agrarisch mitteleuropäischen Welt nicht wirklich geschieden. Wie ein koreanischer Schamane sah er diese Einheit deutlich neu entstehen. Paiks breites, sowohl die östliche als auch die westliche Kultur durchdringendes Wissen machte ab 1960 vor allem junge Künstlerkollegen empfänglich. Sie lernten durch ihn, ganz verschiedene, durchaus gegensätzliche Strömungen als Einheit zu sehen. Er selbst widmete sich seinerzeit der Feldtheorie der Elementarteilchen von Werner Heisenberg, den Thesen Marshall McLuhans

und Richard Buckminster Fullers Vision eines *Raumschiffs Erde*, das eine neue Bedienungsanleitung benötigte und ästhetische sowie baustatische Patentlösungen erforderlich zu machen schien.

Was Paik vorschwebte, nachdem er Joseph Beuys ab 1962 mit der Fluxus-Idee infiziert hatte und dem Fluxus-Begründer George Maciunas selbst zu einem Auftritt in der Wuppertaler Galerie Parnass verhalf, war nicht weniger als ein großes fließendes Netzwerk. Maciunas hielt die von Paik in Umlauf gebrachten Informationen damals auf einer Karteikarte fest. Es ist ein Kurzprotokoll technisch und ästhetisch fortgeschrittener Errungenschaften, die sich seinerzeit virtuell über Europa verteilen: »kinetic painting of Götz«, »Electronic television – Oyvind Fahlström (Sweden)«, »Music Machine – Knud Wiggen«, »Tinguely«, »Painting with printing press – Ossirograph – Kirchgässer«, »Painting with shooting gun – Niki de Saint Phalle« und »Sonorealization of city – Fehn (Park of Sound)«. ⁸

Zum Hören empfahl Paik elektronische und konkrete Musik, zum Beispiel Stockhausen, König, Eimert, Kagel, Ligeti, Berio, Maderna, Evangelisti oder Pousseur. Als Philosophen wollte er Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre gewinnen. Den Tübinger Philosophen Ernst Bloch hielt er für ebenso interessant. Unter den Musik- und Kulturtheoretikern kam für ihn Wolfgang Steinecke in Frage, der die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik am Kranichsteiner Musikinstitut in Darmstadt aufgebaut hatte. Auch der Zen-Übermittler Daisetz T. Suzuki aus New York und der Philosophie-Ordinarius Theodor W. Adorno aus Frankfurt am Main waren von ihm für die bevorstehende Weltkonferenz vorgesehen. Paik, der John Cage 1960 bei einem Kölner Konzert die Krawatte abgeschnitten hatte, stellte sich die denkbar größte internationale Avantgardebewegung vor. Es ging um das nahende Informationszeitalter, und es ging zugleich um eine fundiert gedachte intellektuelle Entlastung, für die das Wort Fluxus damals besonders geeignet war.

Parallel entwickelte er für die eigene Arbeit eingerissene Postkarten mit dem Aufdruck »University of Avangarde Hinduism«. Dass das »t« bei seinem Stempel fehlte, störte ihn nicht. Mit dem Fehler bestempelte er seine Ansichtskarten, um sie 1963 Freunden und Kollegen in der Kunstwelt zuzuschicken. Daneben hatte er *New Existential Forms of Music* vorgeschlagen, zum Beispiel eine *Read Music* zum selber Lesen, ein *Musical Yoga* für sich allein, ein *Omnibus Music for City* in gecharterten Bussen und ein Environment namens *Étude Platonique*. Letzteres, ein melancholisches Stück für zehn Räume, galt dem Klang eines schönen Mädchens, das in einem der Räume schweigend im Bikini sitzt.

Indem Paik die unglaublichsten poetischen Ideen mit den verschiedensten künstlerischen Disziplinen und Medien verbinden konnte, gebührt ihm 1962 – *avant la lettre* – die Rolle eines Pioniers der Konzeptkunst. Er ist weit mehr als der Vater der Videokunst. Theoretisch wie praktisch wirken seine Ideen der weltüberspannenden Universität und der schwerelosen Kultur nach wie vor als Utopie.

Wenn wir uns daran erinnern, wie er die Schwerelosigkeit näher definierte, ist seine Utopie nicht allein als heil und bequem zu verstehen. Relativ klar, relativ grausam, bedeutete er uns, dass es auch darum ging, die persönliche Haltung zu ändern. Mit Jean-Paul Sartre wollte Paik 1963 eine neue, in seinen Augen klassisch »existentialistische« Form der Ekstase definieren. Ekstase, dass Außer sich Stehen, formulierte er wie folgt: »Sie hängen in halber Höhe in der Luft, nicht sehr zufrieden, aber (auch) nicht sehr unzufrieden...« ⁹

Darin, in einem Wahrnehmungsmodus, der die »Ekstase« zum Dauererlebnis streckte, um die Höhen und Tiefen des Lebens im Sinne eines zwar schwerelosen, aber auch gedankentiefen Einerleis hinzunehmen, liegt ein Kernstück von Paiks Vision. Es geht vorsätzlich um weniger als wir wollen und als wir ersehnen. Es ist die unbequeme Oberflächlichkeit in seinem Werk, die den »Nam June Paik Award« regelmäßig anspornt, nach dem größten Glauben zu suchen, um dabei wundersame chinesische Pferde zu finden.

- 1 Nam June Paik. »High Tech/High Art in the Oriental Tradition« (1981). In: Ausst. Kat. *Nam June Paik. Videotime – Videospace*. The National Museum of Contemporary Art, Seoul 1992, S. 51–55; 54.
- 2 Nam June Paik. »Sixtina Electronica« (1986). In: *Nam June Paik. Video Time – Video Space*. Hrsg. Toni Stooss und Thomas Kellein. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1991, S. 76.
- 3 Allan Kaprow. »Nam June Paik« (1968). Zit.n. ebd., S. 114.
- 4 Nam June Paik. »Random Access Information.« In: *Artforum. Vol. XIX. No. 1. September 1980*, S. 46–49; 49.
- 5 Abbildungen zum Beispiel bei Stooss, Kellein 1991, S. 72–75, oder im Ausst. Kat. Seoul 1992, S. 84–88.
- 6 Paik 1986 (wie Anm. 2).
- 7 Das Originalmanuskript befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.
- 8 Zitiert nach einer von George Maciunas beschrifteten Karteikarte in der Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit.
- 9 Weiter dazu Nam June Paik. »Nachspiel« (1963). Reprint in: Ausst. Kat. *Nam June Paik*. Kölner Kunstverein, Köln 1976, S. 87–92.



Lies are Always More Exciting
than the Truth
Nam June Paik's Futuristic
Traditionalism
by DR. THOMAS KELLEIN

Nam June Paik was a visionary when it came to the future. Neither was he daunted by the deep past. He claimed, for example, that in 700 BC a Chinese emperor put up a reward of a million dollars for horse, on the condition that it could gallop a thousand miles per day. For three months a minister searched throughout the empire for such an animal, but it was found too late, having died the previous day. The minister, according to Paik, wept bitterly, but devised a ploy. He paid half a million for the dead horse and had to convince his emperor – who was understandably upset by the bad news – that the entire population would profit from the news about this purchase price that would now spread, for everyone would believe that the search for a living horse would be worth their while.

According to Paik the impact of this Chinese legend lasted for generations. In 290 BC Dyang Juo Tsu noted that three such horses had been found. For Paik, who enjoyed recounting historical anecdotes, art ideally played a role like that of the sought-after Chinese horse.¹ One could feel that he liked to see himself in the role of the minister. He had an easy, but often cynical sense of humor.

He willingly played the seer, gazing into the far distance, forwards and back. Ancient China, medieval Germany or Michelangelo's Sistine Chapel all seemed equally quotable. In 1986 he presented the Cité des Sciences et de l'Industrie in La Villette, Paris with a text on the history of information science which was also fundamentally directed towards the past. In every traditional art museum Paik's work, particular the *Video Buddha*, more or less literally illuminates the past.

»In the Middle Ages«, wrote Paik to his Parisian museum colleagues, »illumination information coincided. In church windows information was transmitted as illumination. In medieval manuscripts the images were ›illuminations‹.«

»Before the development of agrarian society all information had to be weightless, temporal; an audiovisual culture with dance, music, folk tales and songs, for it was impossible to carry around the written records, particularly before the invention of paper.«²

The conjecture of weightless information was Paik's vehicle for transmitting his own message, the coming era of electronic art and hence the epochal significance of his work. He wanted an endless kaleidoscope of video and television images. His satellite programme *Good Morning Mr. Orwell* of 1984 was intended as a »multi-temporal, multi-spatial symphony«.

Paik's knowledge was admired early on. In matters of cultural and historical detail, noted Allan Kaprow in 1968, Paik was a »man with a profound knowledge of artistic and musical history, philosophy and technology, in both Eastern and Western culture«. Kaprow saw him forty years ago as a great »television experimenter«. »The most important thing, however«, he admiringly added, »is that Nam June Paik conceives of the artist, observer, medium, creativity, training and social well-being as a whole«.³

Paik wanted to combine the informational weightless of pre-agrarian societies with the weightlessness of the electronic age. The only works of art to survive, he wrote in 1980, would be those without gravity. With this prediction he was also making a case for media art, whose presentation and conservation he saw as tending to the immaterial. »Gravity«, as he explained in the journal *Artforum*, was for him also a relinquishment of substantial heaviness.⁴ Art, said Paik with a sidelong political glance, should not be ceremonial. »I like bad art«, he often remarked. His understanding of weightlessness not only as a physical but as a psychological force, whether for the earliest nomads or for 21st-century society, was a desire to unburden our bodies and minds. He didn't spare famous names either; they should be available to everyone.

My Faust 1989–91, for example, was the title of a thirteen-part work, sacred in tone, that he created for his double exhibition *Video Time – Video Space* in 1991 at the Kunsthalle Basel and the Kunsthaus Zürich.⁵ In Zürich he presented thirteen differently painted neo-Gothic wooden screens, each with 25 television

screens showing dozens of visual programs. Paik's multi-channel video addressed »education«, »agriculture«, »communication«, »religion«, »medicine«, »economics«, »environment«, »research and development«, »transportation«, »population«, »art«, »nationalism« and »autobiography«. Its technology and historicizing encasement were provided by his then gallery in Cincinnati, which also helped him to find other expressive accessories such as antennae, a camera, a globe or a weathercock. The visual flimmer was intended to be informative but weightless – his images could easily be read as a global entertainment. Whether Goethe or the Sistine Chapel, Paik's expansive circular or towering video installations tell us that culture cannot function without information. It should be simple, multi-dimensional and comprehensive.

For Paik weightless means floating in space. Culture should not only lead to the present but also, playfully, to the future and the past. And he wasn't afraid of sheer size here. *The More, the Better*, an 18.5-metre-high video tower of 1,003 monitors, was the highlight of his sixtieth-birthday exhibition at the Museum of Contemporary Art in Seoul. In his humorous, historically minded way Paik claimed that things had always been this way: »The Sistine Chapel was not only a wall-and-ceiling fresco, it was also information – exactly like Chartres Cathedral.«⁶

Before coming to Germany in 1956, Paik studied philosophy in Japan. He began learning German by going through Hegel's *Phenomenology of Spirit* word for word. In Munich he studied the history of philosophy for a semester in order to familiarize himself with Immanuel Kant and twentieth-century theories of art. He attended courses by the notable art theorist Hans Sedlmayr, whose much-read, anti-modernist book *Art in Crisis: The Lost Centre* was written in 1948. In 1958 Paik began studying composition with Wolfgang Fortner in Freiburg, and in the same year came into contact with John Cage and his credo of »indeterminacy« at Darmstadt. From then on he was a respected musician and soloist in composing and artistic circles, particularly those of Mary Bauermeister and the Cologne Studio of Electronic Music. Even his earliest ideas showed an anarchic openness and a strategic all-round vision. A typical work entitled *Bagatelles américaines* was written in 1958: »If you are a bad composer, and if you want to write a good music – endlich – put up a stone-chair in your favorite spot in Berner Oberland.«⁷

For Paik music and art, landscape and subjective hope were not really separate, even in the agrarian world of Central Europe. Like a Korean shaman he saw this unity reemerging clearly. His wide-ranging, incisive knowledge of both Eastern and Western culture was appreciated during the 1960s above all by young artist colleagues, who learned through him to see quite different, even contradictory currents as a whole. He himself was involved at this time with Werner Heisenberg's field theory of elementary particles, whose propositions seemed to confirm Marshall McLuhan and Richard Buckminster Fuller's vision of a *spaceship earth* needing new operating instructions and patent aesthetic and structural solutions.

What Paik had in mind – after infecting Joseph Beuys in 1962 with the Fluxus idea and helping its founder George Maciunas to get a showing at the Galerie Parnass in Wuppertal – was nothing less than a large, seamless network. Maciunas recorded the information then put about by Paik on an index card. It is a summary of the progressive technical and aesthetic accomplishments that were currently being disseminated throughout Europe: »kinetic painting of Götz«, »Electronic television – Oyvind Fahlström (Sweden)«, »Music Machine – Knud Wiggen«, »Tinguely«, »Painting with printing press – Ossirograph – Kirchgässer«, »Painting with shooting gun – Niki de Saint Phalle« and »Sonorealization of city – Fehn. (Park of Sound)«. ⁸ For listening Paik recommended electronic and concrete music, e.g. Stockhausen, König, Eimert, Kagel, Ligeti, Berio, Maderna, Evangelisti or Pousseur. He wanted to attract the interest of the philosophers Martin Heidegger and Jean-Paul Sartre, also of Ernst Bloch in Tübingen. Among the music and cultural theorists he had

his eye on Wolfgang Steinecke, who had built up the summer courses for new music at the Kranichsteiner Musikinstitut in Darmstadt. The Zen teacher Daisetz T. Suzuki from New York and the philosophy professor Theodor W. Adorno from Frankfurt were also designated for the upcoming world conference. Paik, who had cut off John Cage's tie at a concert in Cologne in 1960, imagined an all-inclusive international movement of the avant garde. Its focus would be the impending information age, its task a profound intellectual unburdening, for which the word Fluxus was particularly appropriate.

In his own work he was developing ripped postcards bearing the legend »University of Avangarde Hinduism«. He didn't mind that the »t« was missing. The mistakenly stamped cards were sent to friends and colleagues in the art world in 1963. He also proposed some »new existential forms of music«, like the *Read Music* to read oneself or his own personal *Musical Yoga*, an *Omnibus Music for City* in chartered buses and an environment called *Étude Platonique*. This melancholy piece for ten rooms was to do with the sound of a pretty girl who sat silently in one of the rooms dressed in a bikini.

In 1962 Paik's ability to combine the most unbelievably poetic ideas with a wide range of artistic disciplines and media had already given him the role – *avant la lettre* – of a pioneer of concept art. He is much more than the father of video art. Theoretically and practically his ideas of a global university and of weightless culture still have their utopian appeal.

If we remind ourselves of Paik's closer definition of weightlessness, his utopia cannot only be seen as safe and sound. He implies, with relative clarity and cruelty, that it also means changing our personal attitudes. In 1963, following Jean-Paul Sartre, Paik defined a new, as he saw it classical »existentialist, form of ecstasy« (= standing outside oneself) which he described as follows: »You hang halfway up in the air, not very happy, but (also) not very unhappy...«⁹ Here, in a form of perception that makes »ecstasy« a permanent condition, lies a key aspect of Paik's vision. It is deliberately concerned with less than we want and desire. It is the uncomfortable superficiality in his work that, like the Nam June Paik Award, encourages the search for great faith and the finding of wondrous Chinese horses.

1 Nam June Paik, »High Tech/High Art in the Oriental Tradition« (1981), in exhib. cat. *Nam June Paik. Videotime – Videospace*, The National Museum of Contemporary Art, Seoul 1992, pp. 51–55;

54

2 Nam June Paik, »Sextina Electronica « (1986), in *Nam June Paik. Video Time – Video Space*, Toni Stooss and Thomas Kellein (eds.), Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1991, p. 76

3 Allan Kaprow. »Nam June Paik« (1968), p. 114

4 Nam June Paik, »Random Access Information«, in *Artforum*. vol. XIX. no. 1. September 1980, pp. 46–49; 49

5 Illustrations in Stooss, Kellein 1991, pp. 72–75, or exhib. cat. Seoul 1992, pp. 84–88

6 Paik 1986 (as footnote 2)

7 The original manuscript is in the Sohm Archive, Staatsgalerie Stuttgart

8 Quoted from an index card inscribed by George Maciunas in the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit

9 Cf. Nam June Paik, »Nachspiel« (1963), reprint in exhib. cat. *Nam June Paik*, Kölnischer Kunstverein, Cologne 1976, pp. 87–92



19. IAR WAS ICH ALT

DA HET ICH DIE GE
STALT.

1504



Julia Meltzer und David Thorne

BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel

Attila Csörgö

Tatiana Blass

GIA Grupo de Interferência Ambiental

Information unabhängig von den Geschichten, die sie illustriert, ist bedeutungslos. Ideologie ist ohne ein begleitendes Narrativ sinnlos. Julia Meltzer und David Thorne spielen mit den Geschichten die Staatsangehörige und Regierungen einander und anderen erzählen. Seit über einem Jahrzehnt arbeiten Meltzer und Thorne (zuerst als *Speculative Archive* und jetzt unter ihren eigenen Namen) gemeinsam und einzeln daran, herauszufinden, wie diese Historien geschrieben, verborgen, imaginiert oder auseinander genommen werden. In dieser Zeit hat sich ihr Interesse von der Archivrecherche hin zu einer Beschäftigung mit der Zukunft als schwer faßbare Entwicklung verschoben. Während dieses Prozesses ist in ihrer Arbeit eine teils dunkle Vergangenheit durch eine offene Gegenwart ersetzt worden, eine Gegenwart, die bedroht wird von den im Streit befindlichen politischen und religiösen Orthodoxien, die die Kontrolle über sie erlangen wollen.

Form wie Inhalt ihrer letzten Videoarbeit sind durchzogen von Versuchen, das Verständnis der gegenwärtigen geopolitischen Bedingungen zu erweitern. *Take into the air my quiet breath* (2007) ist ein fünfteiliges Video, das Meltzer und Thorne während eines Aufenthalts in Damaskus 2005–06 gemacht haben. Da sie realisierten, wie unmöglich es war, die komplexe politische Situation Syriens umfassend darzustellen – besonders aus ihrem westlichen Blickpunkt – woben sie statt dessen eine Reihe bewegender Vignetten zusammen, die ein weites Erfahrungsspektrum abdecken, vom Weltlichen zum Religiösen, von der Hegemonie zum Dissidententum. Die Arbeit benutzt den Zeitfluss der Allegorie, um jüngste syrische Geschichte abzubilden. Zum Beispiel wird ein unfertiges Architekturprojekt parallel zu undemokratischer politischer Herrschaft gezeigt, ein Springreiten reflektiert die Zügel der Macht und eine apokalyptische Rhetorik droht, die existierende Ordnung von außen zu verändern, wie es im Irak geschehen ist. Trotz der poetischen Qualität der meisten gesprochenen Kommentare bleibt das Video in der Darstellung des alltäglichen Lebens verwurzelt und enthält sich jeglicher Exotik.

Meltzers und Thornes Kunst hatte immer eine stark textbetonte Komponente. Das Video *Not a matter of if but when* (Keine Frage des Wenn, sondern des Wann, 2006) basiert auf einer fiktiven Sprache aus Symbolismus, Metapher und Vergleich als Teil ihres Ansatzes, dass die Wahrheit im Grunde emotional ist. Die Arbeit besteht aus einer Folge von kurzen improvisierten Monologen des syrischen Filmemachers und Schauspielers Rami Farah. Die Geschichten, Fabeln und Parabeln, die er erzählt, sind zwar phantastisch, aber nichtsdestoweniger real. Und ihre Botschaft kann von seinem Ausdruck verschiedener Gefühlszustände nicht getrennt werden – Trauer, Freude, Verzweiflung, Wut, Zynismus, Hoffnung. Es sind diese Gefühle, die Farahs Worten sowohl ihre Kraft wie ihre übertrieben bescheidene Ironie verleihen. Die Kamera ist unentwegt auf seinen Kopf, Nacken und seine Schultern gerichtet, und Farah verwandelt seinen Körper und Geist zu einem Kampfgebiet zwischen Besatzung und Widerstand. Er stellt die Frage, ob eine höhere Macht noch immer die Welt formt und kommt wie Nietzsche zu der Antwort, daß es keine wettstreitenden Wahrheiten mehr gibt, sondern nurmehr wettstreitende Diskurse. Als Resultat dieser Überlegungen bittet Farah in *Not a matter of if but when* nicht um Mitgefühl, sondern um Verständnis, um einen Dialog statt Anerkennung.

Take into the air my quiet breath und *Not a matter of if but when* beruhen beide auf historischen Details der syrischen Gegenwart, zielen aber gleichzeitig darauf ab, über die kulturellen und politischen Grenzen hinaus zu kommunizieren. Das erreichen sie durch Fragmentierung, eine Vielzahl von Perspektiven und das Weglassen einer autoritativen Stimme. Die Betrachter der Videos von Meltzer und Thorne sollen nicht bloße dokumentarische Belege in sich aufnehmen, sondern sind aufgefordert, ihr eigenes Narrativ zu schaffen und auf das Gesehene zu projizieren, um neue Historien der Zukunft zu konstruieren.

Not a matter of if but when 2007



Take into the air my quieth breath 2007



Information is meaningless apart from the stories it illustrates. An ideology is nonsensical without an accompanying narrative. Julia Meltzer and David Thorne play with the stories that human subjects and governing bodies tell themselves and others. For more than a decade (first as the Speculative Archive, and now using their own names), Meltzer and Thorne have worked collaboratively and independently to investigate the ways in which these histories are written, hidden, imagined, and dismantled. During this time, they have shifted from a focus on archival research to an engagement with the future as an elusive unfolding. In the process, a partially opaque past has been replaced in their work by an open-ended present that is threatened by the conflicting political and religious orthodoxies currently at war to control it. Both the form and content of their latest video work are infused with attempts to expand a comprehension of contemporary geopolitical conditions. *Take into the air my quiet breath* (2007) is a five-part video made in Damascus, Syria, during Meltzer and Thorne's stay there in 2005–06. Realizing the impossibility of fully portraying the complexities of Syria's political situation, especially from their own inevitably Western viewpoint, Meltzer and Thorne instead weave a series of evocative vignettes that cover a wide spectrum of experience – from the secular to the religious, from hegemony to dissent. The work utilizes allegory's temporal flow to depict recent Syrian history. For instance, an unfinished architectural project parallels undemocratic political rule, equestrian show-jumping reflects the guiding reins of power, and apocalyptic rhetoric threatens to externally impose change on the existing order, as happened in Iraq. Despite the poetic quality of much of the voiceover text, the video remains rooted in a depiction of everyday life that humanizes without exoticizing.

Meltzer and Thorne's art has always had a heavily textual component. The video *Not a matter of if but when* (2006) relies on the figurative language of symbolism, metaphor, and simile as part of its proposal that truth is fundamentally affective. The work consists of a set of short, improvised monologues by Syrian filmmaker and performer Rami Farah. The stories, fables, and parables he tells are no less real for being fantastical. Neither can their messages be separated from his inhabiting of various emotional states: sadness, elation, despair, anger, cynicism, hope. In fact, these emotions are what give Farah's words both their potency and self-effacingly ironic quality. With the camera unwaveringly focused on his head, neck, and shoulders, Farah's turns his body and mind into a contested site of occupation and resistance. Questioning whether a higher power still shapes the world, Farah, like Nietzsche before him, suggests that there are no longer competing truths, only competing discourses. As a result, in *Not a matter of if but when* Farah asks for understanding instead of sympathy, dialogue instead of acceptance.

While concretely grounded in the historical details of contemporary Syria, *Take into the air my quiet breath* and *Not a matter of if but when* aim to communicate across cultural and political borders through the use of fragments, a diversity of perspectives, and the lack of an authoritative voice. Rather than simply digesting documentary evidence, the viewers of Meltzer and Thorne's video work are asked to create and project their own narratives in order to help construct new histories of the future.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt im frühen 21. Jahrhundert können wir in der Entwicklung von Wissenschaft und Technologie eine verstärkte Annäherung an digitale Nano- und Biotechnologie beobachten. Dieses Phänomen kann durchaus als eine Ablösung maschineller (Hardware-) Technik durch Softwareorientierte Informationstechnik, wie z.B. Biowissenschaften, interpretiert werden. Neben Modifizierungen diverser sozialer Verhaltensweisen kann dieser Wechsel durch eine Erweiterung des Bereiches der Forschung und ihres Gegenstandes auf den menschlichen Körper und Bewusstsein ausserdem zu einem neuen Verständnis der Bedeutung menschlichen Lebens anregen.

Digitale Netzwerke funktionieren als Verbindungen, über die Informationen und persönliche Daten/Identitäten ausgetauscht werden können, und Nano- und Biotechnologie haben in der Tat bereits begonnen, den menschlichen Körper als eine geschlossene Informationseinheit zu analysieren und zu manipulieren. Noch nie war die Grenzlinie zwischen Mensch und Natur so schmal wie heute, und noch nie war auf der anderen Seite die Diskrepanz zwischen reduktiver Wissenschaft und der Realität im gesellschaftlichen und persönlichen Leben größer.

BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel materialisieren ihre einfühlsamen Beobachtungen dieser Entwicklung mithilfe ihrer eigenen Poetik und kritischer Einstellung in diversen künstlerischen Projekten. Mit *Biopresence*, dem ersten dieser Projekte, demonstrierten die Künstler die Möglichkeit der Produktion »lebender Denkmäler«, indem sie menschliche Gene in der DNA von Bäumen »einlagerten«. Dieses Werk war ein provokativer Hinweis auf soziale, technische und ethische Probleme der Biotechnologie, die sowohl die Unterschiede zwischen Menschen und Pflanzen, als auch solche Dinge wie Tod, Identität und Gedächtnis menschlicher Individuen betreffen. In *Sourcing Water* behandeln Fukuhara & Tremmel soziale und Umweltprobleme, symbolisiert durch flaschenweise abgefülltes Wasser als kommerzielle Form des ursprünglichen »Geschenktes der Natur«. Die Themen, die das Duo für seine Projekte wählt, stehen immer in Zusammenhang mit existentiellen Problemen, die der Mensch und seine Umwelt im 21. Jahrhundert zu bewältigen haben, und die zwangsläufig keiner von uns umgehen kann.

Die *Common Flowers*, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, sind inspiriert durch die erste blaue Nelke der Welt, ein Ergebnis der Genmanipulation, das die japanische Firma Suntory Ltd. kultiviert und vermarktet. Das Do-it-yourself Biotechnologie Labor, das die Künstler hier errichten, um Zellgewebe durch »hacking« und »bending« von Pflanzenzellen zu züchten, soll den Besuchern die Problematik der Genmanipulation veranschaulichen, und sie zum Nachdenken darüber anregen.

Der Gegenstand der Biotechnologie (und lebender Organismen als öffentliche Daseinsform) hat durch die Verbreitung der für jedermann praktisch in der eigenen Küche durchführbaren »DIY kitchen biotechnology« eine Öffnung von bestimmten Laboratorien und Unternehmen hin zur breiten Öffentlichkeit erfahren, wodurch es uns nun möglich ist, die Bedeutung von Biotechnologie auf breiterer Ebene zu erörtern. Diese Methode ist angelehnt an die Prinzipien von Open Source Software and Do-it-yourself Kultur, die gegen Ende der neunziger Jahre jenseits von Soft- und Hardware entstanden, wobei wir unter anderem besonders die bioethischen Aspekte mit besonderer Sorgfalt werden behandeln müssen.

Natur ist ein öffentlicher Gegenstand, der weit über die Grenzen des menschlichen Lebens existiert. BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel haben es sich zur Aufgabe gemacht, verschiedene Ausdrucksformen der Natur, zu denen auch der Mensch gehört, als Manifestationen lebender Information und gemeinsamen Eigentums (Commons) im ausgedehnten Bereich menschlicher/sozialer Beziehungen zur Diskussion zu stellen. Sie integrieren dabei die Pro- und Kontra-Debatte, die ihre Werke an verschiedener Stelle auslöst, als Teil des jeweiligen Projektes.

Die Installation wird in einem Bereich des Museums ausgestellt, in dem unter anderem Blumen und andere im pointillistischen »Netzhaut« Stil der Impressionisten gemalter Motive zu sehen sind. Der ausgeprägte Kontrast, den diese Blumen in ihrer Form des künstlerischen Ausdrucks bilden, wird die Interpretation dieses Projektes mit Sicherheit in eine völlig neue Dimension katapultieren.

Common Flowers 2008





At this point in the early 21st century, the evolution of science and technology is experiencing an accelerated convergence with digital, nano and biotechnology. We can interpret this phenomenon as a shift from hardware-based mechanical technology to software-based information technology as typified by biological science. This change can not only trigger modifications of all sorts of social manners, but it includes a notion of redefining the significance of human existence by extending the research and its subject to our bodies and conscious minds.

Digital networks function as links for connecting and sharing information and identities with others, and nano and biotechnology have already begun to analyze and manipulate the human body as an informational macrocosm. The borderline between man and nature has never been narrower, and at the same time, reductive scientific approaches have never been more at variance with actual society and real human beings.

BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel employ their own unique poetics and critical mindsets to materialize their sensitive perceptions of this state of affairs in various art projects. Their first project, *Biopresence*, manifested the production possibility of »living memorials« by extracting human DNA and storing it in the DNA of trees. It was a provocative display of social, technical and ethical issues about biotechnology that concern the boundary between man and plant, and such things as death, identity and memory of human individuals. Revolving around the central theme of bottled water as a commercial form of what is originally supposed to be a blessing of nature, *Sourcing Water* touches upon social and environmental issues. The topics the artists choose are always related to existential problems that are facing mankind (and the earth's environment) in the 21st century, and that are necessarily unavoidable for all of us.

The *Common Flowers* that are shown in this exhibition are inspired by the world's first blue GM (genetically modified) carnation that was created and marketed by Suntory Ltd., Japan. The do-it-yourself biotech laboratory the artists set up here to cultivate flower tissue by »hacking« and »bending« cells, was designed to invite visitors to learn about and reflect on the problems of GM technology.

As a result of the promotion of »DIY kitchen biotech« that anybody can easily carry out with everyday appliances, the subject matter of biotechnology (and living matter as a public form of existence) has been opened to the public from certain laboratories and enterprises, to provide us with opportunities to think about its meaning on a broader level. This method leans on the ideas of open source software and do-it-yourself culture that emerged in the late 1990s beyond the issues of soft and hardware, whereas here the problem – including bioethical aspects – will have to be reviewed in a particularly cautious manner.

Nature is a public thing that exists far beyond the boundaries of human life in the first place. BCL/Shiho Fukuhara & Georg Tremmel attempt to introduce various forms of nature on the earth – including mankind – as manifestations of living information and joint property (Commons) to the extensive realm of human/social relationships. They do so while integrating the debate on pros and cons that their works spark around the world, as part of the project.

This time's installation is set up in the same space inside the museum that accommodates flowers and other impressionistic motifs painted in a pointillist manner imitating a retina effect. These flowers will create a stark contrast in their form of artistic expression that will surely help take the interpretation of this project to an entirely new level.

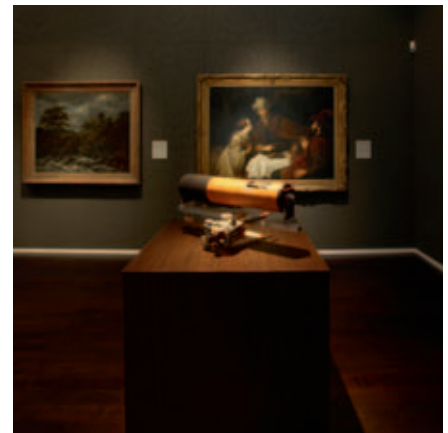
Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich die Photographie fundamental verändert. Einfach gesagt, gab es, wenn man mit einer traditionellen Kamera eine Aufnahme machen wollte, zahlreiche Dinge zu bedenken. Mit einer Digitalkamera kann jeder praktisch ohne Nachdenken so viele Bilder machen, wie er will. Wie die Aufgaben bei der Herstellung eines Photos abnahmen, wuchs die Quantität der Bilder. Digitalphotos sollten vielleicht gar nicht »Photographien« genannt werden, so weit haben sie sich von den traditionellen Techniken des Zeichnens und Schreibens entfernt (graphikī). Die enorme Datenmenge, die durch Bildverarbeitung produziert wird, in Bits gespeichert und durch Knopfdruck geschaffen – oder gelöscht – vermehrt sich in unseren Taschen in erstaunlichem Maße; sozusagen mit Lichtgeschwindigkeit. Man denke nur an die Digitalkamera, die man unvermeidlich und ungewollt beim Erwerb eines Mobiltelefons erhält. Man denke an deren Speicherchip, dessen Inhalt öffentlich wird im ständig fließenden Datenstrom durch die immer unübersichtlicher werdenden Speicherdomains im Internet. Wir sprechen nicht mehr davon, ein Bild zu machen. Es handelt sich eher um die Notation von Informationen, die wir weder wirklich aufschreiben noch anschauen wollen – die direkte Betrachtung verschieben wir auf später, wenn wir das Notat in den Speicher eines Rechners verschieben.

Es gibt jedoch auch künstlerische Strategien, die von dem eben Beschriebenen abweichen und die Photographie auf eine neue Art nutzen. Attila Csörgö beispielsweise benutzt traditionelles Photomaterial – Emulsion, Photopapier und Rollfilm – doch entwirft und baut er seine Kamera selbst, das heißt, er bestimmt den Weg des Lichts und die Form, in der sich dessen Spuren zeigen. Er macht Bilder von einer Art, wie wir sie ansonsten niemals würden sehen können; es geht ihm nicht darum, etwas aufzunehmen, das bereits sichtbar ist, statt dessen macht er es sichtbar, indem er ein vereinheitlichtes räumliches Bild einer Lichtzeichnung, die sich langsam entwickelt, konstruiert.

Die Kamera, die Attila Csörgö für *Moebius Space* benutzte, ist der dritte Apparat, den er konstruiert hat. Im Gegensatz zu den ersten beiden handelt es sich um eine Schlitzkamera, bei der das Licht die photoempfindliche Oberfläche durch einen sehr engen Schlitz erreicht. Das führt dazu, daß sowohl die Kamera wie der »Film« sich während der Belichtung bewegen. Eine seiner früheren Kameras war die für *Semi Space*, bei der das Bild auf einer transparenten, mit Photoemulsion überzogenen Halbkugel belichtet wurde; der gesamte Kreis wird zum Umfang des Bildes. *Orange Space* verwendet ein Blatt Photopapier, das in eine ungefähr sphärische Form gebracht wurde und als »Negativ« dient für das vorbereitete Kontaktpositiv, das es nutzt. Der Effekt, der dabei entsteht, ist, daß der virtuelle Raum um uns nach außen gestülpt wirkt und als ein einziges Bild auf der Sphäre innerhalb der Kamera erscheint, ermöglicht durch das Drehen der Kamera in viele Richtungen.

Das Bild des *Moebius Space* sehen wir auf einer Folie, die einem traditionellen Panorama zu ähneln scheint. Um aber den Unterschied zu verstehen, müssen wir wissen, was ein Möbiusband ist: Es entsteht, indem man einen längeren Streifen Papier mit beiden Enden ringförmig zusammenklebt, ein Ende aber vor dem Zusammenkleben um 180° verdreht. Man kann darauf eine Linie zeichnen – ohne je den Stift vom Papier zu nehmen – deren Enden sich treffen. Diese Form, im Raum gedreht, ist tatsächlich einseitig, mit nur einer Kante. Oder um die richtige Sprache der Geometrie- und Topologiebücher zu benutzen: es ist eine »reale projektive Ebene, in der ein Loch ist«.

Die Photographie, die auf der transparenten Möbiusebene aufgenommen wurde, ist ein spezielles umgestülptes Rundpanorama. Dasselbe Motiv erscheint auf den beiden Enden des Bandes – auf den Kopf gestellt auf dem einen – die nach einer 180-Grad-Drehung perfekt zusammenpassen. Wegen des Licht-Scans der Schlitzkamera ist dieser photographische Möbiusraum kein Schnappschuß. Er ist über eine bestimmte Zeit hinweg kreiert, und das daraus resultierende Bild, an den Enden zusammengefügt, kann als plastische



Form gesehen werden, mit allen Perspektiven, aus denen wir es sehen können. Wie auch immer wir die Sache ansehen, es ist eine höchst paradoxe Situation, daß die Arbeit gleichzeitig ein-, zwei- und dreidimensional ist, je nachdem, ob wir die Oberfläche, die das Bild trägt, zu interpretieren versuchen, die Photographie selbst oder die Art, wie das Werk in der Ausstellung gezeigt wird. Das Erkennen dieser Ambivalenz mag zwar nicht unbedingt essentiell sein, kann uns aber helfen, die ungewöhnliche Raumsituation dieses Bildes zu verstehen.

Orange Space







Photography changed fundamentally by the beginning of the 21st century. Simply put, whenever one wanted to take a photograph with a traditional camera, there were a lot of considerations to be made, while with a digital device anyone can take as many pictures as they like without giving it a second thought. As the responsibilities involved in making a picture decrease, the quantity of images produced grows. Digital photos should perhaps not even be called »photographs«, so far have they come from the traditional techniques of drawing and writing (graphikī). The enormous mass of data produced by image processing, stored in bits, created – and destroyed – at the touch of a button accumulates in our pockets at an astonishing rate: at the speed of light, so to speak. Merely consider the digital camera that one inevitably and unintentionally buys built into a telephone. Think of its memory chip, whose contents become public through the constantly-fluctuating dataflow across the ever-more inscrutable storage domains on the Web. We are now no longer talking about making images. This is the notation of information that we wish neither to write down nor really to look at – we are putting this direct observation away for later, when we plug the sight into a device's memory.

There are also artistic strategies that diverge from those we have just described, and use photography in a new way. Attila Csörgö, for example, uses traditional photographic materials – emulsion, photographic paper, and sheet film – but he designs and constructs the camera himself, which includes designing the path light will take and the form its traces will leave. He makes pictures of the sort we would never otherwise have the chance to see: he does not go about recording something that is already visible, but instead makes it visible by constructing a unified spatial image of a light-drawing that unfolds over time.

The camera used by Attila Csörgö for *Moebius Space* is the third device he has constructed. In contrast to the first two, it is a slit camera, in which light reaches the photosensitive surface through a very narrow slit. The result is that both the camera and the »film« move during the exposure of an image. His previous devices included the camera for *Semi Space*, which exposed its image on a transparent hemisphere coated in emulsion; the entire circle becomes its perimeter. *Orange Space* employs a sheet of photographic paper assembled into a roughly spherical shape for this purpose, which serves as the »negative« for the contact positive prepared using it. The effect here is as if the visual space around us has been turned inside out, appearing as one sole image on the sphere within the camera, made possible by the camera's turning in many directions.

We see the image of *Moebius Space* on transparency film, which only seems to resemble a traditional panorama. To understand the real difference, we must know what a Moebius strip is: if we take a strip of paper, twist one end in a half-turn, and glue the ends together, we get such a strip; you can draw a line on it – without ever lifting the pencil from the paper – whose »ends« will meet. This form, turning in space, is in fact one-sided, with only one edge. Or to use the proper language of geometry and topology textbooks, it is a »real projective plane in which there is one hole«.

The photograph recorded on the transparent Moebius plane is a special, inside-out round panorama. The same motif appears on the strip's two ends – upside-down on one of them – that fit together perfectly with a 180-degree twist. Due to the light-scan of the slit camera, this Moebius photographic space is no snapshot. It is created over a given span of time, and the resulting image, joined at the ends, can be seen as a plastic form with as many perspectives as we can view it from. Whatever our approach, it is a situation full of paradox that the piece is simultaneously one, two, and three-dimensional, depending on whether we are trying to interpret the surface that bears the image, the photograph itself, or the manner in which it is exhibited. A recognition of this ambivalence, while not absolutely essential, might help us to understand the unusual spatial situation that this image presents.



Small white rectangular label.



Small white rectangular label.



Den Horizont mit der Schere
zeichnen

von DAVID BARRO

Es gibt ein Bild, das mir immer besonders verdichtet erscheint. Eine halbgeöffnete Tür und dahinter Matisse in seinem Atelier. Er sitzt da und schaut nach unten. Die Photographie Brassais gestattet uns keinen Blick auf das, was Matisse betrachtet. Das Atelier, durch gefiltertes Licht gegliedert, wird von einem großen Blumenstrauß beherrscht, was jene Heiterkeit verstärkt, die der Künstler in seinen Schriften stets postuliert hat. Matisse »erdenkt Bilder« aus seiner inneren Anschauung. Ich verwende diese Geste als Ausgangspunkt, weil es schwierig ist, nicht an Matisse zu denken, wenn ich viele der Bilder von Tatiana Blass betrachte. Nicht in einem äußerlichen Sinne, doch in dem, was er »mit der Schere zeichnen« genannt hat und was für seine Zeit eine ästhetische Revolution ausmachte. Schließlich sind in den Arbeiten von Tatiana Blass Schnitt und Kontur stets präsent, sei es als Naht, Beschneidung, Löschung, Parenthese, Diskordanz, Konkordanz, Abwesenheit, Distanz, Unterbrechung, Atem, Bedeckung, Leere, Trick oder Collage. Eine Schnitttechnik, die gleichzeitig radikal und weich ist, verschleiert. Als wäre sie in Photoshop entstanden. Statt Formen und/oder Konturen zu zeichnen, um sie mit Farbe zu füllen, zeichnet und komponiert Tatiana Blass wie Matisse direkt über dieser Farbe und nutzt die Texturen, die ebenso große Bedeutung erhalten wie die Formen. In seinem Text *Eine in zwei Hälften zerbrochene Sonne* spricht Rodrigo Moura über seinen ersten Eindruck der Gemälde von Tatiana Blass: »Solare, zurückhaltend-hedonistische Poesie, doch auf der Grundlage von dekorativem Wohlgefallen oder sinnlichen Formen, deren Grundsubstanz von Matisse zu stammen schien.« Doch für Matisse war das ein Produkt der Vereinfachung: Die Stoffe waren so wichtig wie seine Odaliskens, und die Kontur war das Ganze. Aber seine Kontur und ich glaube, daß in Tatiana Blass' Arbeit nicht die Sinnlichkeit der Formen oder das dekorative Wohlgefallen am wichtigsten sind, sondern gerade das Weglassen von beiden führt zu einer Dekonstruktion dieser Formen, die uns von Unmöglichkeit und Katastrophe erzählt, vom Zufall als Abweichung von der Norm und die eine Art Magie, Trick und Geheimnis konstituiert, die in dem wurzelt, was wir nicht sehen können, in der Unsichtbarkeit des Rests, um einen Ausdruck Derridas zu verwenden. So versuche ich, diese unsichtbare Leere hinter Matisse' Tür neu zu denken, und stelle mir vor, wie sein Gesicht ausgesehen hätte, wenn sein Gemälde in zwei Hälften geteilt worden wäre wie in Tatiana Blass' *Zona morta*.

Tatiana Blass befaßt sich eingehend mit der babylonischen Verwirrung durch ein Übermaß an Malerei und Skulptur und deren Möglichkeiten einer Verbindung mit Architektur. In ihren Eigenarten spüren wir ein Vorherrschen des Raums, eine Übung in voraussichtlichen Kontinuitäten und Diskontinuitäten und daher auch einen gewissen Humor, der auf der Absurdität des Unmöglichen basiert. Die physische Präsenz in ihren Arbeiten ist bemerkenswert, ebenso wie die Kontraste von Texturen und Geschwindigkeiten, die jedoch stets die Linie einhalten den Schnitt und die Kontur als Achse für den konzeptuellen Diskurs zwischen den Disziplinen. Ihre Malerei kommt aus dem Haptischen und setzt nicht nur Texturen in Gegensatz zueinander, sondern auch Farben, die sich durchaus beißen können, ohne aber je ein gewisses Maß zu überschreiten und ohne Zartheit und Subtilität aus einem Werk zu verbannen, welches eine mehrdeutige Atmosphäre schafft und chromatische Landschaften und Temperierungen evoziert und insinuiert.

Tatiana Blass gelingt es, unterschiedliche Elemente und Materialien zu integrieren in eine Komposition, die mit diesen Spannungen sehr wohl zu leben weiß und »Dialogue schafft zwischen Schwerkraft und Schwerelosigkeit, Geschlossenheit und Offenheit.« Also sollten wir die Dichte ihrer Malerei verstehen als Produkt einer Anstrengung, »unterschiedliche Massen an Farbe zu fassen und auf die bestmögliche Art in sich auszugleichen, das bedeutet, intuitiv eine chromatische Vereinbarung zu finden, die das Werk strukturiert.« Tiago Mesquita hat geschrieben, wie Blass gerade durch Umkehrung dieser Objektivität der Formen die weder einer Expressivität verpflichtet

sind noch einer minimalistischen Serie »eine neue Form sucht, Intimität zu evozieren«. Und tatsächlich tut sie das, indem sie dem Zufall der Texturen, Striche und Kontraste nachspürt, jener bereits erwähnten haptischen Qualität. Denn nichts in Tatiana Blass' Malerei scheint zusammenzupassen, und doch ist die Frische und Wirksamkeit ihrer Gemälde evident. Als wäre es ihr Handwerk, kann Tatiana Blass Exzesse im Zaum halten und die Bilderfahrung über das jeweilige Objekt hinaus erweitern, indem sie einfach die Regeln bricht mit einer Kühnheit, die so erfrischend ist, daß sie unaufdringlich wirkt. Doch das Resultat ist tödlich: Ihre Arbeiten sprechen von der Schönheit, die sich in der Seltsamkeit des Lebens verbirgt, im Zufall des Experiments. Luiz Camillo Osorio stellte fest: »Die Herausforderung für jeden, der über Tatiana Blass' Malerei schreibt, liegt darin, das chromatische Pulsieren ihrer Arbeit zu vermitteln. Sie erzielt mit schreienden Farben ein tiefes Schweigen. Es ist eine seltsame, differenzierte Farbigekeit, auch wenn sie aus alltäglichen, gar banalen Farben, die manchmal an Kitsch grenzen, besteht. Hier von Farben zu sprechen heißt, von einer dekorativen Kühnheit zu reden, vom blanken Willen, sich einer verstörenden Schönheit zu verschreiben.«

Tatiana Blass' Malerei findet außerhalb der Malerei selbst statt. Selbst wenn sie auf Leinwand ausgeführt ist, verschwindet der charakteristische neutrale Hintergrund, sie sucht einen neuen Typus von tonalen Verbindungen zwischen Gemaltem und dem aufgeklebten Material. Wenn sie in anderen Medien wie Installation Formen schafft, bleibt ihr bildnerischer Blick auf die Kontur einer Landschaft gerichtet, dominiert von einer seltsamen Horizontlinie (*Pareo; Zona morta* ...). Damit zwingt sie den Betrachter, seine eigenen Formen zu schaffen, diese Leere zu füllen. Der kuriose und paradoxe Aspekt daran ist, daß Arbeiten wie *Patas* (Pfoten) oder *Pareo* all das erfüllen, gerade indem sie uns zwingen, weiter zu schauen. Wie bei einem Gemälde von Rothko oder bei Friedrichs *Der Mönch am Meer* ist es die Leere, die alles füllt. Der Betrachter formt seine eigene Landschaft, verleiht dem Rest eine Form. In Tatiana Blass' Arbeiten spüren wir den unsichtbaren Rest, der, wie uns Derrida erläutert, »nicht ist«, weil er nicht bleibt. Derrida betont diese Endlichkeit, wenn er sagt, daß »der Rest immer das ist, was komplett verschwinden kann«. Wie in dieser »weißen Zone« von Tatiana Blass' roten Glühbirnen oder in der »toten Zone« (*Zona morta*), die eine Entfaltung der Realität zulassen und das Anhalten der Zeit; wenn die häuslichen Objekte in zwei Hälften geteilt sind, wird der Schnitt zur Kante das ist kein Nicht-Ort, sondern vielmehr ein Ort außerhalb des Ortes, etwas wie die Heterotopien Foucaults. Sie sind von einem Spiegel geteilt: »Und ich glaube, daß es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- oder Mittlerfahrung gibt; den Spiegel. Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe«. Doch dieser Spiegel, den wir in Tatiana Blass' Arbeiten nie sehen, wäre in diesem Falle eine Zone der Ununterscheidbarkeit, wie sie Deleuze in Bacons Gemälden entdeckt, wo alles zu fliehen scheint, durch den Spiegel der Geschichte. Wie Alices Katze in der Phantasie von Lewis Carroll: »und diesmal verschwand sie ganz langsam, wobei sie mit der Schwanzspitze anfing und mit dem Grinsen aufhörte, das noch einige Zeit sichtbar blieb, nachdem das Übrige verschwunden war.« Diese phantastische Welt könnte ohne weiteres die der Arbeiten Tatiana Blass' sein, wie *Patas*, *Pareo* oder *Zona morta*. Eine Welt immer während der Gegenwart, die noch komplettiert werden muß. Die von Tatiana Blass beabsichtigte Ellipse ist räumlich und zeitlich zu-

Cerco/Siege 2007



gleich. Wie jede Interferenz oder Dissemination, wie die »Unsichtbarkeit des Rests« oder der »coitus interruptus« beginnt die Ellipse beim Fragment. So ist sie ein Bruch der Realität selbst, von Zeit und Raum. Doch ist dieser Bruch nicht notwendigerweise eine Unterbrechung der Kontinuität. Er ist mehr als ebenjene Ellipse zu denken, als das heutige Bedürfnis zu zerteilen, ins Fragment zu transformieren. In seiner *Ästhetischen Theorie* (1970) stellte Adorno fest: »Die anspruchsvollste Kunst tendiert dazu, über die Form als Totalität hinauszugehen und zum Fragmentarischen zu gelangen.« Es scheint, als wäre das Ereignis nur in der Kategorie des Zufälligen geschehen. Daher gibt es einen gewissen fraktalen Aspekt in Tatiana Blass' Bildern, die Fähigkeit, Unregelmäßigkeit und Struktur zu kombinieren. Das Bewußtsein einer ungeordneten Ordnung bleibt zurück, wegen der Kraft des Fragments oder des Risses in ihrem anarchischen Potential oder »anarchitektonischen« Potential wenn wir an Gordon Matta-Clark denken und an seine Besessenheit, neue Raumöffnungen zu erdenken. Diese Spannungen sind es, die ein wahrhaft interessantes, verstörendes und angenehmes ästhetisches Universum in Tatiana Blass schaffen.

Besonders sehen wir das in *Zona morta* (2007), einer Installation von Tatiana Blass im Centro Universitário Maria Antônia, wo ein kleiner Raum in zwei Hälften geteilt ist. Die Objekte im oberen Teil hängen verführerisch-surreal in der Schwebel. Wenn bei Matta-Clarks Arbeit das Licht durch seine Einschnitte gefiltert wird, gibt es bei Tatiana Blass einen anderen schwebenden Teil, eine Todeszone. Gaston Bachelard beschreibt in seinem Buch *Die Poetik des Raumes*, daß »das bewohnte Haus keine inaktive Schachtel ist. Der bewohnte Raum transzendiert den geometrischen Raum«. Tatsächlich zwingen Matta-Clark wie Tatiana Blass den Betrachter, über die Unbewohnbarkeit des zeitgenössischen Raums nachzudenken, indem er Raumgrenzen überschreitet, den Blick in Regionen jenseits der Funktionalität lenkt, neue Perspektiven eröffnet und sich den versteckten Ecken außerhalb jeder Logik widmet. Tatiana Blass versenkt sich in die Leere der Dinge, in die Poesie von allem, das hinzugegeben, überflüssig ist. Wir erkennen das bereits in früheren Arbeiten wie ihren *Cadeiras* (Stühle). Ein zentraler Einschnitt bringt die Stühle aus dem Gleichgewicht und macht sie unbenutzbar. Vorher wurden sie von großen Farbflecken gehalten und besetzt, wie von Lava nach einem Vulkanausbruch. So zerstört sie das Vertraute durch enorme Zonen von Farbe, die alles überfließt, wie in ihren Gemälden sich Farbinformationen ständig überlappen. Alles unterliegt einer Strategie ironischer Camouflage, so in *Espartilho* (Korsett), wenn sie vier Plattformen unterschiedlicher Höhe und Dicke mit grüner Farbe überzieht, wobei sie gleichzeitig in die Natur eingreift und die Natur selbst verkleidet. Wieder überwindet das Geschlossene den Überfluß. Und: Tatiana Blass denkt auch hier über Malerei jenseits der Malerei nach.

Die Einschnitte Tatiana Blass' sind nicht weniger als Dekonstruktionen der Landschaften, die uns zum Leben noch übrigbleiben. Wie in ihren Gemälden liegt die Betonung auch in einer Arbeit wie *Zona morta* auf der Linie, die die Komposition zusammenhält. Es ist dies ein dreidimensionales »Trompe l'oeil«, das von der Fremdheit handelt, die entsteht, wenn eine alte Ordnung überwunden wird. Tatiana Blass taucht ein ins Unsichtbare, in die Randzonen, was auch viel mit ihrer Materialauswahl für die Gemälde zu tun haben mag: Da schafft sie eine Parenthese und/oder eine Spaltung (wenn auch durch Materialansammlung) all dessen, was bereits gebaut oder maschinell hergestellt wurde. Marguerite Yourcenar schrieb: »Unsere Vorfahren haben die Statuen restauriert; wir haben ihnen die falschen Nasen und falschen Glieder abgenommen; unsere Nachkommen wiederum werden wahrscheinlich etwas anderes tun. Unser gegenwärtiger Standpunkt repräsentiert sowohl Habgier wie Verlust. Das Bedürfnis, eine Statue zu komplettieren, mit falschen Gliedern, könnte dem naiven Wunsch geschuldet sein, ein Objekt in gutem Zustand auszustellen, dieser Wunsch war stets Teil der Eitelkeit aller



Besitzer in allen Zeiten (...) Die großen Kunstliebhaber haben Antiken aus Mitleid restauriert. Wir machen ihre Arbeit aus Mitleid rückgängig. Vielleicht sind wir auch mehr an Ruinen und Wunden gewöhnt (...) Schließlich hat auch unser Sinn für das Dramatische Freude an diesen Verstümmelungen; unsere Vorliebe für die abstrakte Kunst läßt uns diese Lücken lieben, diese Brüche, die sozusagen das machtvolle Element dieser Statuen neutralisieren.«

Zona morta ist eine verstörende Arbeit, doch nicht ohne Humor. Rodrigo Moura verweist auf *Deviation to Red* (Umweg nach Rot) von Cildo Meireles. Und auf einige Elemente, die Rückschlüsse auf Tatiana Blass' dekonstruktive kritische Bewußtheit in diesem kleinen Raum zulassen, in dem Verweise auf Bruce Nauman oder Nuno Ramos, neben anderen, ihren Diskurs metasprachlich und autobiographisch einfärben. Die Fiktion, die Malerei innerhalb der Malerei, die zur Kunstgeschichte hin geöffneten Fenster sind besonders bedeutungsvoll. Ebenso der Riß zwischen zwei fragmentierten Bildern, der Farbkontrast und ein kleines Detail: ein Stilleben von Morandi. Vor einem in zwei Farbtöne geteilten Hintergrund und einigen Gegenständen kriecht Morandi einen Raum, der viel mit dem zu tun hat, worauf Tatiana Blass in ihrer Arbeit abzielt: die Kunst der Ellipse. Deshalb sind unter den Bewunderern Morandis so viele Dichter. Denn diese unspektakulären Gemälde in ihrer Einfachheit und Klarheit lassen eine Atmosphäre entstehen und die Überzeugung, daß Morandis Thema die Malerei selbst ist. Wie bei Tatiana Blass handelt es sich dabei nicht um deskriptive Malerei, sondern um Bilder, die über sich selbst nachdenken, indem sie Räume schaffen, die in einen Dialog mit ihren eigenen Begrenzungen eintreten. Das ist die wunderbare Lektion der Malerei: das Schweigen einzubegreifen, wie jene Gedichte, die nicht existieren, wenn sie nicht vor dem Wort gehört wurden, im Schweigen. Eine Welt jenseits der Worte, wo das Sprechen unmöglich ist.

So verstehen wir auch ihre Obsession, in Büchern die Landschaften hervorzuheben und die Bücher in Regalkästen zu sichern. *Rio das Pedras* und *Disfarce* (Verkleidung) sind zwei bedeutende Beispiele. Die Verbindung zu alltäglichem Mobiliar ist auch hier evident. *Rio das Pedras* ist ein 400-seitiges Buch, das ein und dasselbe Bild wiederholt, den Steinbruch São Gonçalo do *Rio das Pedras* in Minas Gerais. Blass zeichnet weiße Linien, um die natürliche Linie zu finden, die der weiße Sand auf dem Stein hinterlassen hat. Wieder die Linie und ihre Bewegungen: Auch in *Cerco* (Belagerung), wo der präparierte Fasan die Regularität des Quadrats aus Metallstangen, das Blass zuvor errichtet hat, durchbricht. Die Bewegung ist eingefroren, die Unmöglichkeit, daß der Fasan den Horizont erreichen kann, schafft einen verzweifelten Gestus von Gefangenschaft und Flucht gleichzeitig. Von Sehnsucht und Opfer. Einen transitorischen Geist, der sich selbst am seidenen Faden zwischen Himmel und Erde festhalten zu wollen scheint. In jener Zone reiner Erschöpfung, wie Heidegger sagen könnte. Wir können schließen, daß der Riß bei Tatiana Blass in der tiefsten Schicht als Parenthese wie als Transparenz vorkommt, als plausible Andeutung des Seins, das sich dem aufmerksamen Blick erschließt als ein »Ort zwischen den Dingen«. Sie plaziert uns vor das, was wir nicht sehen, uns nur vorstellen können wie eine unvollendete Zeichnung. Wie in dem Film *Exotica* von Atom Egyan liegt der Schlüssel darin, tiefer in das einzudringen, was fehlt. In *Exotica* liegt das Licht immer vor bzw. liegt hinter den Figuren oder gar diagonal, doch nie gibt es eine direkte Beleuchtung. Der Protagonist oder ein großer Teil von ihm, bleibt außerhalb des Bildes; manchmal ganz offensichtlich, wenn etwa die Figuren von hinter der Kamera auftauchen, um das kleine Mädchen zu suchen, oder wenn das kleine Mädchen die Hand aufs Kameraobjektiv legt und damit betont, daß es irgendeine andere Seite gibt. In *Exotica* gibt es einen Widerstand des Bildes/Protagonisten, der unberührbar bleibt und so, als Resultat dieser Frustration, zur reinen Sehnsucht wird, zu einem Erotizismus, wie ihn Bataille beschreibt. Die Striptease-Musik, die sich auf Prokofiews *Romeo und*

Julia bezieht, verstärkt diese Idee der Unmöglichkeit. Tatiana Blass leert einen Teil der Fläche, um andere Teile zu füllen, sie schafft einen gewissen Atem, wie eine Ellipse oder eine Eklipse, je nach Licht. Eine eingefrorene Bewegung, eine »Situation ohne Handlung«. In anderen Fällen füllt und kombiniert sie, auf der Suche nach einer friedlichen Koexistenz von Form und Farbe, nach einem symbiotischen Miteinander, als Produkt des Zeichnens des Horizonts mit der Schere. Ohne je mit dem Träumen aufzuhören.

Drawing the horizon line
with scissors

von DAVID BARRO

There is an image that seems particularly tense to me. A half-open door finds Matisse in his studio, sitting and looking down. The photograph, taken by Brassai, does not allow one to see the object of his gaze. In the studio, ordered by a filtered light, dominates a large bunch of flowers that reinforces the serenity that the artist defended in his writings. Matisse »thinks paintings« from the inner gaze.

I am taking this gesture as a starting point because it is difficult not to think of Matisse when I come across many of Tatiana Blass's works. Not in a formal sense, but in that which he termed »drawing with scissors«, and which supposed an aesthetic revolution for his time. After all, in Tatiana Blass's works the cut and the outline are always present, whether as a fissure, mutilation, erasing, parenthesis, discordance, concordance, absence, distance, discontinuity, breath, occultation, emptiness, trick or collage. A cutting that is at the same time radical and smooth, veiled. As if it were a product of Photoshop. Like Matisse, instead of drawing shapes and/or outlines of shapes in order to fill them with colour, Tatiana draws and composes directly over that colour, taking advantages of the textures, which take on as much importance as the shapes.

In his text *A Sun broken in half*, Rodrigo Moura speaks of how his first impression about Tatiana Blass's paintings was that of »facing a solar, timidly hedonistic poetics, yet supported on an idea of decorative pleasure or of voluptuous form, the matrix of which seemed to come from Matisse«. Although, for Matisse, this was all the product of a simplification: the textiles were as important as his odalisques and the outline was all of it. But his outline adds up – and I would like to believe that in Tatiana Blass's works, more that the voluptuousness of the forms and decorative pleasure there is an omission of them – to a deconstruction of those forms that tell us of impossibility and catastrophe, of accident as a deviation from the norm and a sort of magic, trick and mystery that is rooted in what we cannot see, in the invisibility of the rest, to use Derrida's terms. Thus, I intend to re-think that invisible emptiness that is hidden behind Matisse's door and I imagine what Matisse's face would have looked like if his painting had been divided into two halves, like in Tatiana Blass's *Zona morta* (Dead Zone).

Tatiana Blass delves into the Babelish split through an overflowing of painting and sculpture and their possibilities in relation to architecture. In her mannerisms we detect a domination of space, a veritable exercising of prospective continuities and discontinuities and, therefore, a certain humour that is based on the absurdity of the impossibility. The physical presence in her works is remarkable, as well as the contrasts of textures and speeds that always hold the line – the cut and the outline – as an axis for conceptual discourse between disciplines. Her painting is developed from the tactile, setting in opposition not only textures but colours capable of clashing with each other without becoming excessive and without removing delicateness and subtlety from a work that generates an ambiguous atmosphere capable of evoking and insinuating chromatic landscapes and temperatures.

Tatiana Blass manages to articulate different elements and materials in a composition capable of comfortably living within these tensions, »evoking dialogues between gravity and suspension, contention and dispersion«. Thus we should understand the density of her painting as a product of an effort »towards accommodating and calming diverse masses of colour in the best way possible, that is, intuitively finding a certain chromatic agreement that might structure the work«. Tiago Mesquita has written how in the reverse of this objectivity of forms – which neither hold signs of expressivity nor are a product of minimalist serialisation – Blass appears to »seek a new form of building his intimacy«. And indeed does so through seeking the accident of the textures, the marks and the contrasts; that above-quoted tactile nature. Because nothing seems to match in Tatiana Blass's painting, and yet the freshness and effectiveness of her paintings is obvious. Like someone working

with a craft, Tatiana Blass is able to contain excess and propagate the pictorial experience beyond the object in question, simply by breaking the regular with a boldness that is so fresh that it seems inoffensive. However, the result is lethal: her works tell us of the beauty hiding in the strangeness of life, in the accident of experiment. Luiz Camillo Osorio stated, »the challenge for anyone writing about Tatiana Blass's painting is to transmit the chromatic pulsing of her work. She achieves silence with colours that scream out. This is a strange, differentiated colour, although made up of common, even banal colours, sometimes touching on kitsch. To speak of colour there is to speak of a decorative boldness, of a bare will to take on a disconcerting beauty«.

Tatiana Blass's painting takes place outside the painting itself. Even when it is carried out on the canvas, the characteristic neutral background disappears, seeking another type of tonal crossings between what is painted and what is decorated on her carpeted supports. On the other hand, when she creates the forms in other mediums, such as installation, her pictorial gaze remains in the shape of a landscape dominated by a curious horizon line (*Pareo; Dead Zone...*) which forces the spectator to generate his own forms, to complete that emptiness. The curious and paradoxical aspect is that works like *Patatas* (Paws) or *Pareo* manage to fill it all in obliging us to look further. Like in a Rothko painting or in Friedrich's *The Monk by the Sea*, it is, curiously, the emptiness that fills up everything. The spectator forms his own landscape, grants form to the rest.

In Tatiana Blass's works we sense the invisible rest, from the German »rest«; that residue or mark that Derrida reminds us »is not« because it does not remain. Derrida emphasises that finiteness in stating that »the rest ›is‹ always that which might radically disappear«. Like in that »white zone« of Tatiana Blass's red bulbs, or in that »dead zone« that allows an unfolding of reality and the stopping of time when it fragments the objects of a dwelling into two halves, the cut becomes the edge; more than being a non place, it would be a place outside the place, something like the heterotopias that Foucault defines, divided by the mirror: »I believe that between utopias and these absolutely other placings, these heterotopias, there would without doubt have been a sort of mixed, dividing experience, which would be the mirror. The mirror is a utopia, because it is a place without a place. In the mirror I see myself where I am not, in an unreal space that opens up virtually behind the surface, I am there, there where I am not, a sort of shadow that gives me my own visibility back, that allows me to look at myself there where I am absent: the utopia of the mirror. But it is also a heterotopy, in the sense that the mirror really exists and has, on the place I occupy, a sort of rebound effect; from the mirror I find I am absent in the place I am in, as I see myself over there«. But this mirror, which we never see in Tatiana Blass's works, would in this case be a zone of indiscernibility, like the one that Deleuze senses in Bacon's paintings, where everything tends to flee, to go through the mirror of history. Like that mirror of Alice's imagined by Lewis Carroll: »it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone«. That wonderful world could easily be that of the works of Tatiana Blass, such as *Paws*, *Pareo* or *Dead Zone*, a world in the continuous present, yet to be completed.

The ellipsis proposed by Tatiana Blass is spatial and temporal at the same time. Like all interference or dissemination, like all invisibility of the rest or coitus interruptus, ellipsis starts from the fragment. It is therefore an interruption of reality itself, of its time and of its space. But this break is not necessarily a rupture in its continuity. It would be more of an ellipsis, or that contemporary need for splitting, for transforming into a fragment. In his *Aesthetic Theory* (1970), Adorno stated: »the most demanding of the arts tends to go beyond form as a totality and reaches the fragmentary«. It seems that the event only took place in accidentality. Thus there is a certain fractal sense in Tatiana Blass's paintings, capable of combining irregularity and structure.

Awareness of disordered order remains precisely due to the strength of the fragment or the fissure in its anarchic potential, or architectural potential if we are thinking of Gordon Matta-Clark and his obsession for reading new spatial apertures. These tensions generate a truly interesting, disturbing and pleasant aesthetic universe in Tatiana Blass.

We particularly see this in *Dead Zone*, an intervention carried out by Tatiana Blass in 2007 for an exhibition at the Centro Universitário Maria Antônia, where a small room is divided into two, with the upper half of the objects being suspended in a sort of enticing and surreal reality. If in Matta-Clark the light is filtered through his cuts, in Tatiana Blass an other floating part is generated, a dead zone. In his book *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard points out how »the house lived in is not an inert box. The inhabited space transcends the geometric space«. And indeed, both Matta-Clark and Tatiana Blass force one to (re-)think the inhabitability of the contemporary space by transgressing it, making the gaze go beyond functionality, opening up new perspectives and calling attention to the hidden corners that are outside all logic. Tatiana Blass goes into the emptiness of things, into the poetry of everything that is excess, that overflows. We see this in previous works, such as her *Cadeiras* (Chairs). A central cut unbalances them and makes them useless. Previously, large stains of colour held them and parasitised them, like the lava from a volcano. Thus she destroyed the familiar through enormous areas of painting, which overflowed into everything, like in her paintings full of overlapping chromatic information. Everything consists of an ironic strategy of camouflage, like when in *Espartilho* (Corset) she tinges four platforms of varying heights and thicknesses with green paint, interfering in nature and at the same time disguising nature itself. Once again contention overcomes excess. And, once again, Tatiana Blass thinks painting outside painting. The cuts that Tatiana Blass carries out are no more than deconstructions of the landscapes that are still left to us to inhabit. Therefore, like in her paintings, the emphasis on the line capable of moulding the composition remains in a work like *Dead Zone*, a three-dimensional trompe l'oeil that deals with the strangeness that emerges each time we try to set loose an old order. Tatiana Blass delves into the invisible, into the edge, something that also may have a lot to do with her choice of the material for her paintings, which also propose a parenthesis and/or fissure (albeit through accumulation) of what has already been built or manufactured.

Marguerite Yourcenar stated: »Our parents restored the statues; we took off their false noses and their false limbs; our descendents, in turn, will probably do something else. Our current point of view represents both greed and loss. The need to remake a complete statue, with false limbs, could partially be due to the naïve desire to possess and exhibit an object in a good state, inherent in all periods to the owners' simple vanity (...) The great aficionados restored antiques out of pity. We undo their work out of pity. Perhaps we have also become more used to ruins and wounds (...) Finally, our sense of the pathetic takes pleasure in these mutilations; our predilection for abstract art makes us love these gaps, these fractures that neutralise, so to speak, the powerful element of those statues«.

Dead Zone is a disturbing work that is not without humour. Rodrigo Moura refers to *Deviation to Red* (1967–84) by Cildo Meireles. Also to some elements that provide clues towards Tatiana Blass's deconstructive critical awareness in this little room, where references to Bruce Nauman or to Nuno Ramos, among others, make her discourse metalinguistic and autobiographical. The fiction, the painting within the painting, the windows onto the history of art, are particularly significant. But also a fissure between two ruinous images, the contrast in colours and a small detail: a still-life by Morandi. Against a background split into two tones and some objects, Morandi manages to create a space that has a lot to do with what Tatiana Blass's work seeks out: the art of ellipsis. That is why among Morandi's fans there were above all poets. Because

his minimal drawings, something so simple and clear, refer us back to an atmosphere and a conviction: for Morandi the subject is painting. As in Tatiana Blass, it is not descriptive painting but a painting capable of reflecting on itself through creating spaces that hold a dialogue with their own limitations. This is the beautiful lesson of painting. To apprehend silence, like those poems that do not exist if they are not heard before their word, their silence. A world beyond words, where saying is impossible.

In this way we also understand her obsession for marking the landscapes in books and the books in bookcases that shelter them. *Rio das Pedras* and *Disfarce* (Disguise) are two significant examples. The connection with everyday furniture is also evident in these proposals. In *Rio das Pedras* a four-hundred-page book repeating the same image over and over – the São Gonçalo do Rio das Pedras quarry in the state of Minas Gerais – Blass draws out white lines intending to find the natural line drawn by the white sand on the stone. Once again, the line and its shiftings, like when in *Cerco* (Siege) (2007) the dissected pheasant breaks the regularity of the square of brass bars that Blass has previously set up. The movement is frozen again, the impossibility of reaching the horizon line for the pheasant generates an anguished gesture of capture and flight at the same time. Of desire and sacrifice. An intermediate spirit that aspires towards supporting itself on the thread of heaven and earth, on the zone of mere fatigue, as Heidegger might state. Deep down, we may conclude that the fissure in Tatiana Blass is presented as a parenthesis and transparency, as a plausible insinuation of the being realized through an attentive gaze, as a »place between things«. Tatiana Blass places us before that which cannot be seen, but only imagined, like an unfinished drawing. Like in the film *Exotica* by Atom Egoyan, the key lies in going deeper into what is lacking. In *Exotica*, the light always comes before, or, rather, is located behind the characters, or even diagonally, but always avoiding shining head-on. The protagonist, or a large part of him, stays out of shot; sometimes in a very clear manner, like when the characters come out from behind the camera looking for the little girl or when the little girl covers the camera lens with her hand, stressing the obviousness of some other side. In *Exotica* there is a resistance of the image/protagonist that remains untouchable and thus, as a result of this frustration, becomes pure desire, eroticism of the kind described by Bataille. The striptease music, which corresponds to Prokofiev's *Romeo and Juliet*, reinforces that idea of impossibility. Tatiana Blass empties a part of the plane in order to saturate others, she grants a certain breath, like an ellipsis or like an eclipse, depending on the light. A frozen movement, a »situation without action«. On other occasions she saturates and combines, seeking a type of peaceful coexistence between colours and forms, a life in symbiosis, the product of drawing the horizon with scissors without stopping dreaming.

Täuschung ist das Glück
der Zufriedenen

von TATIANA BLASS

Hochgeehrtes Publikum! Wir haben uns hier versammelt, um etwas zu sehen, was selbst die Ungläubigsten unter uns werden glauben müssen. Die Zeit ist da, meine Damen und Herren, zur Verwunderung, um zum dieser innewohnenden Staunen zu gelangen, zum Unvorstellbaren, das für alle hier mit bloßem Auge zu sehen sein wird. Ohne billige Tricks oder Spiegelfechtereier.

Lassen Sie uns Esel sein, Idioten, die auf alles reinfallen. Lassen Sie uns die Lüge des Offenbaren zugeben, damit wir an den Triumph der Täuschung glauben können und an den Segen der Illusion! Lassen Sie uns Rache nehmen an der Wahrheit, denn nur die Wahrheit kann sich selbst betrügen und den Betrug zur absoluten Wahrheit machen.

Täuschung ist das Glück der Zufriedenen!

In Kürze, meine Damen und Herren, wird jeder hier Zeuge werden der Erscheinung des Absurden. Und das Absurde wird solche realen Proportionen annehmen, daß selbst der Blindeste der Blinden Vermutungen anstellen wird, die Vermutung zuvörderst, daß er in diesem erbärmlichen Moment des Sehens wieder teilhaftig geworden ist! Im Zeitraffer wird die Dunkelheit aus seinem Bewußtsein schwinden, und die Gewißheit, daß das Absurde sich in der Tat vollzogen hat und darüber hinaus sogar gesehen wurde, wird sich allen Gegenargumenten zum Trotz in ihm befestigen.

Ich garantiere, daß selbst jene, die einen gesunden Gesichtssinn besitzen, ihre Parameter überprüfen werden und Fiktion nicht länger als Erfindung übler Nachrede gelten wird, nur dazu brauchbar, unsere Fähigkeiten zur Konstruktion von Welten zu befruchten. Wir werden sie leben, die Fiktion, ohne Bedürfnis nach größeren Anstrengungen. Fiktion wird nicht dem Geiste entspringen, sondern als rohe Materie vor uns liegen und keinen Zweifel an ihrer Existenz zulassen.

Lassen Sie uns Esel sein, Idioten und Dummköpfe, dem Tumulte zugeneigt! Das Glück der Täuschung möge das genaue Studium unserer Vernunft erlauben und jede Form von Zurechnungsfähigkeit daraus entfernen, die doch nur die Show kaputtmacht, das Übernatürliche rationalisiert und überhaupt nach Lust und Laune alles und jedes erklärt.

Es gibt keine Erklärung! Keine! Es hat gar keinen Sinn, es gibt keine Erklärung! So wird es möglich sein...

Tragen wir gemeinsam die Last des Mißverständnisses, es wird die Lösung sein. Nehmen wir die Wahrheit als Fehlinterpretation, die freie Meinungsäußerung als das betrügerischste Statement. Wer weiß, ob wir so, indem wir an die Umkehrfunktion glauben, nicht die Klarheit, die uns so sehr einschränkt, loswerden können? Wer weiß, ob so nicht die Illusion zum verlässlichen Beweis wird, daß das Unerklärliche erst dort endet, wo es unsichtbar wird? Laßt die Kraft des Erstaunens Motor unseres inneren Friedens sein!

Cerco/Siege 2007



Deceit is the luck of the contented
by TATIANA BLASS

Most honorable public! We are here to see something that even the most unbelieving of humans will not fail to believe. The time has come, ladies and gentlemen, for amazement to gain the astonishment that is due to it, for the inconceivable to be seen with the naked eye by all those present here, with no cheap tricks or daydreaming.

Let's be jackasses, idiots, capable of any persuasion. Let's admit the lie of the obvious so that we might believe in the triumph of deception and in the health of illusion! Let's avenge the truth! Let's avenge the truth because only truth can be self-defrauding and turn fraud into an absolute truth.

Deceit is the luck of the contented!

Shortly, ladies and gentlemen, everyone here will see the apparition of the absurd. And the absurd will gain such a proportion of reality that there won't be a blind man that will not start conjecturing about the possibility that, in that wretched instant, vision took hold of his eyes! In a lapse, darkness will move away from his consciousness and the certainty that, in fact, the absurd was consummated and on top of that, seen, will be safeguarded from any counter-arguments.

I guarantee that, even those who possess the health of their perception, will review their parameters and fiction will no longer be an invention of slander only for the fruition of our capacity of construction of worlds. It will be effectively lived, with no need for greater effort. Fiction will not come from the mind, it will be raw, concrete matter, letting no doubts about its presence.

Let's all be fools, jackasses, idiots, passible of commotion! Let the luck of deception allow the lucubration of our reason, removing all sanity that cruelly kills the show, elucidates the supernatural and simply explains whatever it wants to be explained.

There is no explanation! No explanation! It's no use, there is no explanation! Like this, it will be possible deception...

Let's all carry the load of misapprehension as a solution. Let's draw truth as the false interpretation, the frank opinion as the most deceitful statement. Who knows if like this, by believing in the inverse we can undo the lucidity that limits us so much? Who knows if like this, illusion might be the trustworthy evidence that the unexplainable does not end until where it can't be seen? And let the vigor of astonishment be the calm of satisfaction!





Ich denke... also widerstehe ich:
die GIA und ihre Mittel gegen die
Einheitlichkeit.

von ALEJANDRA HERNÁNDEZ
MUÑOZ

»Zwei Hackfleischsteaks... Salat... Käse... Spezi­alsauce... Zwiebeln, Gurke und ein Sesambrotchen«... Jeder Brasilianer, der in der Stadt wohnt, ein mehr als ein­stelliges Alter und regelmäßigen Zugang zum Fernsehen hat, kennt diese Plage. Auch ohne Bild. Wir wissen, was es bedeutet... oder wenigstens, inwie­weit es in unserer Kultur das »Böse« darstellt. Aber was kommt dabei her­aus, wenn man den aufdringlichen Slogan in einer allgemeinverständlichen graphischen Sprache wie der von Supermarktwerbung auseinandernimmt und die durchschnittlichen Preise der einzelnen Teile hinzufügt, deren Summe weit niedriger ist als der Preis des berühmtesten Sandwichs der westlichen Welt? Zumindest... Empörung!

Aber ist das Kunst? Wenn nicht, dann ist es zumindest eine Idee, die ich gern gehabt hätte. Eine wesentliche Bedeutung zeitgenössischer Kunst liegt genau darin, einen Bezug zu alltäglichen Werten herzustellen, damit wir sie besser verstehen. In der heutigen Kunst hat die Aussage häufig einen größeren Stellenwert als das Erscheinungsbild. Deshalb ist das Kunstwerk heute weniger ein konkreter Gegenstand als eine Position, von der aus man die Welt betrachtet. Das gilt auch für *Wie viel* (2003).

Im Jahr 2004 schrieb ich einen Text über die Arbeit der Grupo de Interferência Ambiental (GIA, Gruppe des Einwirkens auf die Umwelt). Seitdem hat dieses Kollektiv aus Designern und Künstlern von der Kunsthochschule der Universität von Bahía (EBA/UFBA) einen Weg beschritten, der mittlerweile eigene Charakteristika aufweist. Nach anfänglichen amüsanten Aktionen im studentischen Umfeld begann die Gruppe, sich mit einigen Fragen intensiver zu beschäftigen und ernsthaftere Wege der Argumentation und Diskussion einzuschlagen. Die Eingriffe im öffentlichen Raum gingen irgendwann über die Stadtgrenzen von Salvador hinaus und erstreckten sich auf Aktionen in anderen brasilianischen Städten, die ihre Wirkung auf wer weiß wie vielen virtuellen Wegen entfalteten. Ihr Modus operandi bleiben Happening und Experiment.

Die Ideen der GIA künden von einem Verständnis des Kunstwerks als etwas Subjektivem, Fragmentarischem, das offen und unbeständig ist. Sie bedienen sich bei der Konzeptkunst, wo der Status des Kunstwerks als Ware abgelehnt wird zugunsten einer prozessualen, oft flüchtigen Kunst, mit dem Ziel, das Verhältnis zwischen Künstler, Werk und Publikum neu zu definieren.

Arbeiten wie *Bett* (2002) oder *Picknick* (2003), die darauf basieren, dass bestimmte Gegenstände nebeneinander oder in neue Zusammenhänge gestellt werden, erinnern an die »paranoisch-kritische Methode einer Systematisierung der Konfusion«, aus der Dalí die deliranten Assoziationen und Wechselbeziehungen in seinen Werken schöpfte. Das Delirium besteht hier nicht darin, ein Bett mit einem schlafenden Menschen auf einem Platz zu sehen, sondern in der Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber den Menschen, die sie täglich auf der Straße schlafen sehen. Im anderen Fall sorgt ein Korb mit Essen, der auf einem auf dem Boden ausgebreiteten Tuch auf Gäste wartet, bei den Passanten für ein Befremden, das sich mit dem Delirium Hungernder vermischt. Es ist nicht die Aufgabe der Kunst, Lösungen für gesellschaftliche Probleme aufzuzeigen, aber sie kann zum Nachdenken anregen und auf die Widersprüche und Werte einer Gesellschaft aufmerksam machen. Die Intervention auf einem öffentlichen Platz, dort wo urbane Spannungen zum Tragen kommen, erfüllt die Aufgabe, einen Teil des Alltags zu zeigen, den niemand sehen will, aber von dem alle wissen, dass er existiert.

Man kann sagen, dass die GIA dem klassischen Konzept von Kunst als Mimesis, als Imitation oder Darstellung der Natur entspricht. Aber welche Natur ist das? Eine medialisierte Natur, die in den großen Metropolen stattfindet und immer künstlicher wird. Die GIA ahmt das nach, was sie täglich sieht. Ihr Konzept der Imitation, mit seiner Ambivalenz, teils echt und teils verfälscht zu sein, orientiert sich an der vielseitigen Kultur der Stadt Salvador. In diesem Sinne sucht der politische Aktivismus der GIA den Kontext einer weltweit verschärften Zerteilung: auf der einen Seite die Walze des grenzenlosen





Intervention September 2008





Kapitalismus, auf der anderen der verzweifelte Widerstand einiger Minderheiten, die sich nicht zerquetschen lassen wollen.

Projekte wie *Schneckenhaus* (Caramujo, 2002) und *Nicht-Werbung* (2003) erforschen, welche Form von Aneignung und Territorialisierung ein Stück Plane oder gelbes Plastik im öffentlichen Raum bewirken kann. Es sind die Menschen, die dem »Schneckenhaus« einen Nutzen geben, sei es als vorübergehenden Unterstand oder als provisorische Bleibe. Gleichfalls sind es die Menschen, die den leeren Gestellen, den Plakaten und anderen Exponaten von *Nicht-Werbung* eine Bedeutung verleihen.

GIA hinterfragt alle möglichen gesellschaftlichen Konventionen, nicht mittels demagogischer Diskurse, sondern durch konkrete subversive Aktionen. Diese stellen das konventionelle Wesen des künstlerischen Objekts in Frage, nähern Kunst und Alltag einander an und greifen, über das Absurde, zurück auf den dadaistischen Gedanken, der sich den traditionellen Mechanismen der Kunst, Sinn zu erzeugen, verweigert. Indem sie sich der Provokation und der Ironie bedienen, kratzen sie am gesellschaftlichen Ansehen und am Marktwert des traditionellen Kunstwerks.

Im Mai 2008 fand eine Aktion in der Capela do Unhão statt, einem Ausstellungsraum des Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Der Entwurf des QG (Quartier der GIA) war ein Remake des QG im Rahmen der Madrider ARCO 2008. Während auf der internationalen Kunstmesse die Marktbarometer ausschlugen, stimulierte das QG die Neuronen mit zunächst völlig harmlos wirkenden Ideen, zum Beispiel, indem sie die Leute machen ließen, was sie wollten, oder sie zu für sie alltäglichem Verhalten anregten, mit Hilfe von Flugblättern, auf denen stand: »Glaub an deine Taten.«

Ich verbrachte einen ganzen Nachmittag im QG in Bahia. Ich war überrascht, gleich vor dem Eingang ein gelbes Sonnensegel vorzufinden. Es war ein »Schneckenhaus«, aber abgesehen davon, und vielleicht war das den GIAs gar nicht bekannt, hing die Plane genau dort, wo sich früher ein Vordach befand. Das Repertoire an Eingriffen und Spuren, die die Besucher hinterließen, war enorm: Gegenstände, Mitteilungen an den Wänden, Träume in Hängematten, stundenlanges Verweilen, während sie Videos sahen, sich unterhielten, Tischfußball spielten oder beim Bau einer schwimmenden Plattform aus Plastikflaschen halfen – die kurz darauf bei einer Aktion in der Baía de Todos os Santos, der Allerheiligenbucht vor Salvador, zum Einsatz kam. Es lag etwas Heiliges in all dem, und nicht unbedingt nur, weil es in einer alten Kapelle stattfand: In einer Zeit, die geprägt ist von der Banalisierung der Gewalt, vom Mangel an zwischenmenschlichen Begegnungen und von konsumorientierten Beziehungen, war das einfache Miteinander der Leute das große Kunstwerk. Was genau der Ästhetik der GIA entspricht, basierend auf einer anspruchslosen, aber gleichzeitig ironischen Schlichtheit, die zeigen will, dass die Kunst unauflösbar mit dem Leben verknüpft ist...

I Think... Therefore I Resist
The GIA and its antidotes
to uniformity

by ALEJANDRA HERNÁNDEZ
MUÑOZ

»Two hamburgers... salad... cheese... special sauce... onions, pickles and a sesame roll...« Every urban Brazilian over ten with regular access to a television will tell you what a pain in the neck it is. Even without the visuals. We know what it means... or at least in as much as it represents »evil« in our culture. But what happens if you dismantle the obtrusive slogan into an easy-to-understand graphic language like supermarket advertising and add in the average prices of its individual components, whose total is much less than the price of the most famous sandwich of the Western world? Indignation... at the very least!

But is it art? And if not, it's at least an idea I'd like to have had myself. An essential significance of contemporary art is exactly the way it can bridge the gap to everyday values, so we can understand them better. In today's art the message is often more important than the appearance. Which is why a work of art nowadays is less of a concrete object than a position from which to view the world. This also applies to *Quanto* (2003).

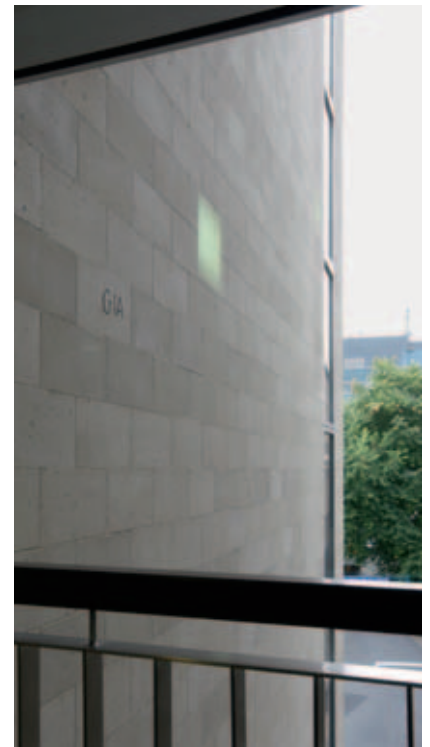
In 2004 I wrote a text about the work of the Grupo de Interferência Ambiental (GIA, Environmental Intervention Group). Since then this collective of designers and artists from the Art Academy of the University of Bahia (EBA/UFBA) has taken its own characteristic path. Following initial amusing student activities the group began asking itself questions more intensively and to employ more serious methods of argumentation and discussion. At some point their interventions into public space went beyond the municipal boundaries of Salvador to include activities in other Brazilian cities that have made their effect in who knows how many ways. Their modus operandi remains the happening and the experiment.

The ideas of the GIA arise from an understanding of a work of art as something subjective, fragmentary, open and impermanent. They borrow from conceptual art, where the status of the artwork as a commodity is rejected in favor of a process-related, often ephemeral form of art with the aim of redefining the relationship between artist, work and public.

Works like *Cama* (Bed, 2002) or *Pic-nic* (2003), which are based on placing certain objects next to one another or into new contexts, recall the »paranoid-critical method of systematizing confusion«, with which Dali created the delirious associations and correlations within his work. The delirium here is not that of seeing a bed with a sleeping person on it in a public square, but in the social apathy towards the people we see sleeping on the street every day. In the second work a basket of food waiting for picnickers on a blanket spread out on the ground creates a sense of bewilderment that evokes the delirium of the hungry. It isn't the task of art to find solutions to social problems, but it can encourage thought and draw attention to social contradictions and values. Public intervention in places where urban tension takes effect fulfills the function of pointing out an aspect of everyday life that nobody wants to see, but everybody knows exists.

You could say that the GIA fits in to the classical concept of art as mimesis, as imitation or representation of nature. But what kind of nature? A mediated one that occurs in large conurbations and is becoming more and more artificial. The GIA artists imitate what they see every day. Their concept of imitation, in its part-authentic, part-distorted ambivalence, is oriented towards the eclectic culture of the city of Salvador. In this sense the GIA's political activism occurs within the context of an aggravated worldwide division between the steamroller of boundless capitalism on the one hand and the desperate resistance of a few minorities who don't want to get squashed on the other.

Projects like *Caramujo* (Snail Shell, 2002) and *Não-Propaganda* (Non-advertising) (2003) explore the forms of appropriation and territorialization that a sheet of yellow plastic can take in public space. It is people who give the »Snail Shell« a use – be it as a temporary shelter or a provisional dwelling. It is also people who give meaning to the empty frames, posters and other items of *Non-advertising*. The GIA questions all manner of social conventions, not by



means of demagogic discourse but through concrete subversive action. This casts doubt on conventionally held ideas about objects, brings life and art closer together and – via the absurd – draws on the Dadaist refusal to create meaning in art in the traditional way. By making use of provocation and irony they take a poke at the social prestige and market value of the traditional artwork.

In May 2008 an event took place in the Capela do Unhão, an exhibition space at the Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). The design for the QG (Quartel do GIA – GIA Quarters) was a remake of its appearance at the Madrid art fair ARCO 2008. While the market barometers went up and down the QG stimulated the neurons with the seemingly harmless ideas – letting people do exactly what they wanted, for example, or encouraging them in their normal everyday behavior with the help of flyers proclaiming »Believe in your deeds«.

I spent an entire afternoon in the QG in Bahia. I was surprised to find a yellow awning over the entrance. It was a »snail-shell«, but apart from that – and perhaps the GIAs didn't know this – it hung in exactly the same place where there used to be an canopy. The range of interventions and traces that the visitors left behind was enormous: objects, messages on the walls, daydreams in hammocks, hours of hanging around watching videos, making conversation, playing table football or helping to build a floating platform out of plastic bottles – which was shortly afterwards used in an event in the Baía de Todos os Santos, Salvador's All Hallows Bay. There was indeed something hallowed about it all, not necessarily because it took place in an old chapel. At a time characterized by the banalization of violence, by a lack of human contacts and by consumption-oriented relationships, the simple coming and being together of people was the great work of art. And this exactly corresponds to the aesthetics of the GIA, which is rooted in a modest but simultaneously ironic simplicity that has the aim of showing how art is indissoluble linked to life itself.



Intervention | September 2008

Kassandra 2008



Kassandra ist eine mythische Figur mit einer Überlieferungsgeschichte, die mit den Homer zugeschriebenen Epen *Ilias* und *Odyssee* einsetzt. Als schönste Tochter des trojanischen Königspaares Priamos und Hekabe wird Kassandra in den Dramen des Aischylos' als eine Dimensionen sprengende, tragische Figur charakterisiert. Ihre Einweihung in die Sehergabe ist von der Verliebtheit Apolls motiviert und katalysiert. Diese Fähigkeit wird allerdings von Apoll in dem Moment in einen Fluch verwandelt, in dem sie sein Liebeswerben zurückweist. Fortan ist Kassandra dazu verdammt, trotz sich bewahrheitender Aussagen kein Gehör zu finden und mit ihrem prophetischen Wissen kein Unglück verhindern zu können, sowie vom Kreislauf eines erfüllten und glücklichen Lebens ausgeschlossen zu sein.

Wenn man den Mythos als eine schriftlich überlieferte, sinnstiftende Form der Weltdeutung versteht, dann markiert die Figur der Kassandra eine spezifische Begrenzung innerhalb dieser Form. In der Person Kassandra wird das mythische Erzählen und Agieren selbst thematisiert. Darin liegt ex negativo und bei aller Skepsis ihr Erkenntnis stiftendes Moment. Der Körper der Kassandra ist keine Projektionsfläche, sondern er allegorisiert die Abhängigkeit, in der eine Logos basierte Prognostik zur Wahrheit und zur gesellschaftlichen Selbstaufklärung steht. Das Tragische der Kassandra liegt darin, bis zu ihrer Ermordung von der Gesellschaft geächtet leben zu müssen. Während sie selbst ihre seherische Gabe akzeptiert, stößt sie bei anderen auf Unverständnis und Ausgrenzung.

Bei der von Johanna Reich 2007 konzipierten und 2008 realisierten Videoperformance mit dem Titel *Kassandra*, handelt es sich um einen Ausschnitt aus einer sechsteiligen Arbeit, die als Ein-Kanal-Videoprojektion mit Sound auf einer querrechteckigen Tafel aus Massivholz gezeigt wird. Die Künstlerin nahm bewusst Anleihen bei der traditionsreichen Technik der Holzbearbeitung für Malerzwecke wie Leimung und rückseitiger Parkettierung. Dennoch bleibt der historische Abstand markant.

Qua Format und Projektionssituation mit einem lichtstarken Beamer im Tageslicht untersucht Johanna Reich das Selbstverständnis sowohl statischer Bilder als auch von Bildfolgen über mehrere Jahrhunderte hinweg. Insbesondere geht es ihr darum, die bereits im sprachlichen Kassandra Mythos erinnerten Erzählungen aufzugreifen bzw. abzutragen. Dies versteht man besser, schaut man sich die Projektion an: Zu sehen ist eine weibliche Figur, verhüllt unter einem feinen Netzstrumpf. Auf dieses vermummte Gesicht projiziert Johanna Reich Ausschnitte aus dem Stummfilm *Doktor Mabuse*, 1921/22, von Fritz Lang. Ein Film der wie kein zweiter zum Sittengemälde seiner Zeit geriet. Ähnlich wie Kassandra vor dem Trojanischen Pferd warnte, wurde Langs Dr. Mabuse als Prophezeiung eines Diktators wie Adolf Hitler interpretiert. Beide, Kassandra und Dr. Mabuse, eint eine Erzählung, eine Geschichte, die sich mit Zukunftsdeutung bzw. Voraussagen beschäftigt. In das dichte Gewebe, das den weiblichen Kopf vollständig umfängt, werden nun Löcher geschnitten, die von der Künstlerin zusätzlich akustisch akzentuiert werden. Ausgeführt wird diese destruktive, oder besser de/konstruktive, Geste von Händen, die sich von rechts und links dem Gesicht nähern. Sie berühren, betasten und befühlen das verhüllende Tuch, auf der Suche nach neuen Ansatzpunkten für zersetzende Schnitte. Dank der Handlung, die das Willentliche samt seiner zerstörerischen Gehalte unzensiert enthält, wird die Vielschichtigkeit der Kassandra Figur respektive der Erzählung aufgedeckt. Das Schneiden der Löcher durch die Projektion, durch den Stoff, durch die Ebenen hindurch bis zum bloßen Gesicht der Figur, enthüllt die vielen Erzählebenen, die sich überlagernden historischen Schichten. Damit werden zugleich die eine Erzählung strukturierenden Ebenen wie Sprache, Bild und Metapher aufgedeckt. Zurück bleiben die wahren menschlichen Sinne wie der Geruchssinn der Nase, der Geschmack der Zunge, der Gesichtssinn der Augen. *Kassandra* macht deutlich, dass man sich bewusst dazu entschließen muss, selbst zu sehen! Man darf Anstrengung und Neubeginn nicht scheuen, um aus seinem eigenen Körper heraus »sehen« zu können. Eine



Geste, die auffordert, das eigene Sehen immer wieder neu zu positionieren. So folgt in *Kassandra* ein Schnitt dem nächsten, doch im letzten Moment, bevor die Erkenntnis auf das eigene künstlerische Medium anzuwenden wäre, hält die Protagonistin in der Performance inne, wirft eilig eine Kapuze über den Kopf und verneigt sich vor der aufzeichnenden Kamera.

Kassandra 2008



Cassandra is a mythical figure who goes back to the epics attributed to Homer, the *Iliad* and the *Odyssey*. As the most beautiful daughter of the Trojan royal couple Priam and Hecabe, she is characterized later by Aeschylus as a mould-breaking tragic figure. Her initiation into the art of prophesy is motivated and catalyzed by the love for her of Apollo, but it is an ability that the god transforms into a curse the moment she rejects his advances. From now on Cassandra is damned not only to be ignored despite the truth, as it turns out, of her predictions, but also to be unable to prevent disaster through her prophetic wisdom and thus to be denied a fulfilled and happy life.

If myth is understood as a written, meaningful form of interpreting world, the figure of Cassandra marks a specific boundary within this form, as it is through her that the subject of mythic narrative itself is taken up. Here, ex negativo and despite all skepticism, lies the insight she can bring about. The body of Cassandra is no projection surface but an allegory of the dependent relationship of the prophetic word to the truth and social enlightenment. The tragedy of Cassandra lies, until her murder, in her ostracism from society. While she herself accepts her prophetic gift, she encounters only incomprehension and rejection from others.

Johanna Reich's video performance *Cassandra*, conceived in 2007 and realised the following year, is an excerpt from a six-part work that is shown as a single-channel video projection onto a rectangular wooden panel. The artist deliberately borrows from traditional woodcraft techniques for painting purposes, such as sizing and reverse-side parquetry, but the historical distance remains striking. Projecting onto this format in daylight with a powerful beamer, Johanna Reich investigates the self-conception of both static and sequential images through several centuries. She is particularly concerned with taking up, or paring down, existing narrations of the Cassandra myth.

A look at the projections can explain this better. We see a female figure enveloped in a finely meshed stocking. Onto its face Johanna Reich projects excerpts from Fritz Lang's silent film *Doctor Mabuse*, 1921/22, which like no other came to stand for the aura of its time. Lang's Mabuse, similarly to Cassandra's warning about the Trojan Horse, was interpreted as the prophesy of a dictator like Adolf Hitler. Cassandra and Dr. Mabuse are united by a narrative to do with reading the future.

Holes are now cut into the dense fabric enclosing the female head, and the artist acoustically accentuates the act of cutting. This destructive, or rather de-constructive, action is carried out by hands extending from left and right. They feel the shrouding cloth, searching for new places to make their subversive cuts. Their deliberate, open act of destruction reveals the complexity of the figure of Cassandra. The cutting of holes through the projection, through the fabric, through the various levels down to the naked face, uncovers the many layers of narrative, the superimposed historical seams. It also lays bare the structural elements of a narrative, such as language, image and metaphor. What remains are the truthful human senses of smell, taste and sight. Johanna Reich's *Cassandra* shows how a deliberate decision is necessary if we are to see for ourselves. In order to »see« with our own physical senses we must neither avoid the effort nor fear the new start. It is a gesture that requires us to continually reposition our own seeing. And so, in *Cassandra*, one step follows the next, but in the final moment, before applying her insight to her own artistic medium, the protagonist pauses, hastily throws a hood over her head and bows before the witnessing camera



Julia Meltzer und David Thorne

BCL/Shiho Fukuhara &
Georg Tremmel

Attila Csörgö

Tatiana Blass

GIA Grupo de Interferência
Ambiental

Los Angeles-based artists Julia Meltzer and David Thorne produce videos, photographs, installations, and published texts. From 1999 to 2003, their projects centered on state secrecy and the production of the past. Current works focus on the ways in which visions of the future are imagined, claimed, and realized, specifically in relation to faith and global politics.

Recent projects have been exhibited in the 2008 Whitney Biennial, Akbank Sanat Gallery (Istanbul), the 2006 California Biennial, Apex Art (New York), Momenta (New York), and as part of the Hayward Gallery's (London) traveling exhibition program. Video work has been screened at the International Film Festival Rotterdam, The New York Video Festival, the Margaret Mead Film Festival, and the Toronto International Film Festival, among many others.

Julia Meltzer is an artist and director of Clockshop, a nonprofit organization in Los Angeles. She has produced videos and installations for exhibition, screening, and broadcast for the past fifteen years. Her work has been shown at the Whitney Biennial, the International Film Festival Rotterdam, and the Toronto International Film Festival. As a director and founder of Clockshop, Julia has worked with both artists and civic leaders to produce events and public art projects in the city of Los Angeles. She received her BA from Brown University and her MFA from Rensselaer Polytechnic Institute. She is a recipient of an Art Matters grant, a Louis Comfort Tiffany Foundation Biennial Award, a Rockefeller Media Arts Fellowship, and was a Fulbright Fellow in Damascus, Syria in 2005–06.

David Thorne lives and works in Los Angeles. He is the recipient of a 2007 Art Matters grant and a Louis Comfort Tiffany Foundation Biennial Award, and a 2004 recipient of a Rockefeller Media Arts Fellowship. David completed his MFA in Interdisciplinary Studio at the University of California, Los Angeles in 2004. He recently collaborated with Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, and Katya Sander on the project 9 Scripts from a Nation at War for documenta 12.

Shiho Fukuhara (J) received her BA(Hons) in Fine Art from the Central Saint Martins College of Art in London and has background in installation, sculpture, video and net-based art. Georg Tremmel (AT) was given his formal training in »Visual Media Art« at Vienna's University for Applied Art by Peter Weibel and Karel Dudesek. His work focused mainly on the coding and decoding of media surfaces and media-technological dispositives. Shiho and Georg met during their MA studies in Interaction Design (now: »Design Interactions«) at the Royal College of Art in London, discovered a shared interest and have been collaborating on various projects since. Shiho participated in the year-long Le Pavillion Artist-in-Residence program of Palais de Tokyo in Paris in 2004. That year they also won the London Science Museum's »Product of the Future« Award, the NESTA (National Endowment for Science, Technology and Art) Graduate Pioneer Award, the grand prize at the international Swiss Media Art festival VIPER, and the second prize at the Cambridge, UK, »Biology in Business – Pitch your Idea« competition. Following that, their focus shifted away from Europe and towards Japan with Residencies at IAMAS (Institute for the Advancement of Media Art and Science) in Gifu, and with an Atelier-Stipend by Austrian Government in Fujino. In 2008 they were selected as Artists-in-Residence during the ISEA (International Symposium on Electronic Arts) 2008 exhibition and conference in Singapore, working in collaboration with the NUS (National University of Singapore) on the metaphysical and social interactions of the theme-complex »water«.

To advance their research-based approach, they have formed the BCL, an artistic research framework and open collaboration platform dedicated to exploring and critically investigating the interfaces and predetermined breaking points between Art, Science, Design, Technology and Society.

1965 born in Budapest
1988–94 Academy of Fine Arts, Budapest (painting/intermedia faculty)
1993 Rijksakademie van beeldende Kunsten, Amsterdam
Lives and works in Budapest

Atilla Csörgö

Selected solo exhibitions

1999 Altered States, SKUC Galerija, Ljubljana (with Antal Lakner)
2000 Galerie für Gegenwartskunst Barbara Claassen-Schmall, Bremen
2001 Le Fresnoy Studio national des arts contemporains, Tourcoing
2002 Peeled City, Art in General, New York
Semi-Space, Budapest Gallery, Budapest
2004 Orange-Space, acb gallery, Budapest
Platonic Love, Kettle's Yard, Cambridge
2006 Skin of Space, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana
Galleria Contemporaneo, Mestre
2007 Platonic Geometry, Galeria Arsenal, Bialystok

Selected group exhibitions

1994 22. Biennial of São Paulo, São Paulo
1996 The Butterfly Effect, Kunsthalle, Budapest
1998 Inter/Media/Art, Ernst Múzeum, Budapest
1999 Tackling Techné, 48. Venice Biennial, Hungarian Pavillion
After the Wall, Moderna Museet, Stockholm –
Hamburger Bahnhof, Berlin
2000 Change of Order, National Gallery in the Trade Fair Palace,
Prague
2001 Milano Europe 2000, Palazzo della Triennale, Milano
8. Triennale Kleinplastik, Alte Keller, Fellbach
2002 the eye of the beholder, Dundee Contemporary Arts, Dundee
Vision, Kunsthalle, Budapest
2003 Himmelschwer/As heavy as heaven, Landesmuseum Joanneum,
Graz
Poetic Justice, 8th Istanbul Biennial, Istanbul
2004 Moving parts, Kunsthau, Graz - Tinguely Museum, Basel
(Dys)function, Lund Konsthall, Lund
2005 Active Image, NCCA, Moscow
Nach Rokytnik, Die Sammlung der EVN, MUMOK, Vienna
Minimalism and After, Daimler Chrysler Contemporary,
Haus Huth, Berlin
2006 Cosmogonies, La Galerie, Centre d'art contemporain, Noisy-le-Sec
Und es bewegt sich doch..., Museum Bochum, Bochum
2007 time flies, gb agency, Paris
What You See Is What You Guess, FRAC Champagne-Ardenne,
Reims
Like to like, Galerija Gregor Podnar, Berlin
2008 Revolutions - Forms That Turn, Biennale of Sidney, Sidney

1979 born in São Paulo, Brazil
Lives and works in São Paulo, Brazil

Selected solo exhibitions

- 2007 Deceit is the luck of the contented, Galeria Millan, São Paulo, Brazil
Galeria Carminha Macedo, Belo Horizonte, Brazil
Dead Zone, Maria Antonia Cultural Center, São Paulo, Brazil
- 2006 A dry, clear and warm day with an emptier landscape, Galeria Box 4, Rio de Janeiro, Brazil
Corset e Running Match, Projects 2005–2006, Paço das Artes, São Paulo, Brazil
- 2005 Tail, Galeria Virgílio, São Paulo, Brazil
- 2004 Adornment, Ateliê 397, São Paulo, Brazil
- 2003 III. Exhibition Program 2003, São Paulo Cultural Center, Brazil
Paintings, Joaquim Nabuco Foundation, Recife, Brazil
Collages, Livraria Boa Vista, São Paulo, Brazil
- 2002 So, Gallery of Unesp Art Institute, São Paulo, Brazil

Selected group exhibitions

- 2008 Nam June Paik Award, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, Germany
Beneath the Bridge, Pablo's Birthday, New York, United States
Nature Poetry, Museum of Contemporary Art of São Paulo, Brazil
Summer Show, Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro, Brazil
Miami-Basel Art Fair, Galeria Millan, Basel, Swiss
SPArte Art Fair, Galeria Millan, São Paulo, Brazil
- 2007 14th Bahia Salon, Museum of Modern Art of Bahia, Salvador, Brazil
La Espiral de Moebius o los Límites de la Pintura, Parque de España
Cultural Center, Rosario, Argentina
Brazilian painting of Museum of Modern Art of São Paulo
Collection, Art Museum of Espirito Santo Dionísio Del Santo (MAES), Vitória, Brazil
SPArte Art Fair, Galeria Millan, São Paulo, Brazil
Miami-Basel Art Fair, Galeria Millan, Basel, Swiss and Miami, United States
- 2006 XV. Art Salon Ibero-American, Brazilian Embassy–Cultural Section, Katzen Arts Center of American University, Washington, United States
2000 Generation, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brazil
mam[na]oca, Museum of Modern Art of São Paulo, Brazil
Paralela 2006, Pavilhão Armando de Arruda Pereira, São Paulo, Brazil
General Archive 2006, Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brazil
Paradoxos Brasil – Rumos Artes Visuais 2006, Itaú Cultural, São Paulo
Paço Imperial, Rio de Janeiro; Museum of Contemporary Art, Goiânia
Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brazil
Paço with Contemporary Art at CPFL, Espaço Cultural CPFL, Campinas, Brazil
Partial, Galeria Virgílio, São Paulo, Brazil
Miami-Basel Art Fair, Galeria Millan, Basel, Swiss and Miami, United States

- 2005 Miami-Basel Art Fair, Galeria Millan, Miami, United States
 Goiás National Art Salon, Goiânia, Brazil
 SP Arte Art Fair, Galeria Virgílio, Brazil
 Para onde caminha a arte?, Galeria Mariana Moura, Recife, Brazil
 Summer Show, Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro, Brazil
 Galeria Virgílio at Casa Cor, São Paulo, Brazil
- 2004 VIII. Dishes for Art, Lasar Segall Museum, São Paulo, Brazil
 Contemporary Art Projectiles, FUNARTE, Rio de Janeiro, Brazil
 Position 2004, Parque Lage, Rio de Janeiro, Brazil
 Contemporary Art at São Paulo Cultural Center Collection, São Paulo, Brazil
 9th National Biennial of Santos, Brazil
 Other Place, Galeria Virgílio, São Paulo, Brazil
 Small Formats, Tapa Galeria, Ribeirão Preto, Brazil
- 2003 Flávia Bertinato and Tatiana Blass, 10, 20x3,60, São Paulo, Brazil
 Group exhibiton of Show Program 2003, São Paulo Cultural Center, Brazil
 Edital 2003, MACC, Campinas, Brazil
- 2002 28+ pintura, Espaço Virgílio, São Paulo, Brazil
 I Contemporary Art Salon of São José dos Campos, Brazil
- 2000 32nd Contemporary Art Salon of Piracicaba, Brazil
 4th Small show of my work, Espaço Coringa, São Paulo, Brazil
 Between the drawing and the painting, Unesp Art Institute, São Paulo, Brazil
 Cupim na Morsa, Funarte, São Paulo, Brazil
 Young Brazilian Printings, Fundação Joze Ciuha, Ljubljna, Slovenia
- 1999 Young Brazilian Printings, Art Academy of Vienna, Austria
 27th Contemporary Art Salon of Santo André, Brazil
 26th Young Art Salon, CCBEU Santos, Brazil
 2nd Contemporary Art Salon of Vinhedo, Brazil
- 1998 Drawing, Unesp Art Institute, São Paulo, Brazil

prizes

- 2007 14th Bahia Salon, Museum of Modern Art of Bahía, Salvador, Brazil
- 2004 Prêmio Marcantonio Vilaça (1st selection), SESI-CNI, Brazil
- 2003 III. Exhibition Program 2003, São Paulo Cultural Center, Brazil
- 2002 I. Contemporary Art Salon of São José dos Campos, Brazil

GIA – Grupo de Interferência Ambiental is an artist group founded by students of visual art at the Universidad Federal de Bahía in Salvador de Bahía. The members are Cristiano Piton, Everton Marco Santos, Ludmila Brito, Mark Dayves, Pedro Marighella und Tiago Ribeiro. They work in the public space organizing actions, interventions and performances. This is concerned with the context and the aesthetics of everyday life. They present this projects in photos, videos and installations.

GIA Grupo de Interferência Ambiental

Projects

- 2007 Projeto de Interferências Urbanas - Fiat Mostra Brasil - Porão do Ibirapuera - São Paulo - SP

- 2006 Quanto/Repasso de tecnologia - Passeata com a Feira das Artes - Dois de Julho - Salvador - BA
Caramujo/Aparador de saputí - Escola de Belas Artes - Salvador - BA
Por uma guerra mais justa - Bomba atômica (2) X Paz e Amor (3)/ Upgrade - vivência pela cidade - Salvador - BA
Vá a feira de São Joaquim/Shopping Barra - Salvador - BA
Reunião/Pensando ações com Brigida Campbell - Salvador - BA
Pic-Nic/Presente/Oficina Interferência Urbana - Programa de Interferência Ambiental (PIA) - Salvador - BA
- 2005 Projetos de Interferências Urbanas - SPA das Artes/Recife - PE
2º Salão de Maio (salão de interferências urbanas promovido pelo GIA)/Salvador - BA
Presente - Olinda - PE
Fila/Galeria Paulo Darzé - Salvador - BA
Régua/Faculdade Jorge Amado - Salvador - BA
- 2004 ENEARTE (participação em mesa redonda)/Belo Horizonte - MG
Obra - Attack+ (evento de interferências urbanas)/ Salvador - BA
Caramujo Político - Aglomerado Nômades/Salvador - BA
Não Propaganda / Panfletos (Bienal do Recôncavo)/São Félix - BA
1º Salão de Maio (salão de interferências urbanas promovido pelo GIA) / Salvador - BA
Fila (ensaio fotográfico de performance realizada no MAM)/ Salvador - BA
Não Propaganda/Passeata (ação realizada na Quarta-feira de Cinzas do Carnaval)/Salvador - BA
- 2003 Régua/Sissomia/Rio de Janeiro - RJ
Quanto/Salão de Sobral/Fortaleza - CE
Caramujo - MIP (Manifestação Internacional de Performance) / Belo Horizonte - MG
Não-propaganda5/Homem-Sanduíche - Salvador - BA
Caramujo/III Bienal da UNE - Recife - PE
Cama/Farol da Barra - Salvador - BA
- 2002 Balões Vermelhos/Salvador - BA
Projeto Caramujo - Bienal da UEE/São Paulo - SP
Experimento Sapatos de Papelão/Conjunto Cultural da Caixa - Salvador - BA
Quanto/Seminário Repensando o Brasil - São Paulo - SP
Quanto/Seminário para III Bienal da UNE - Recife - PE
Cama/Praça do Campo Grande - Salvador - BA

Johanna Reich

- 2000 studied fine arts at the Academy of Fine Arts, Münster, with Paul Isenrath and Andreas Köpnick
Visiting studentship at the University of Fine Arts of Hamburg with Wim Wenders
- 2007 postgraduate studies at the Academy of Media Arts with Jürgen Klauke, Mischa Kuball and Julia Scher
- Currently living and working in Cologne and Barcelona.

Awards and grants

- 2007 DAAD grant Barcelona, Spain
Premi d'art digital, Spain
Excellence Prize, Japan Media Arts Festival, Tokyo, Japan

- 2006 Nam June Paik Award, Newcomer Prize, Cologne
Artist-in-residence, P epini eres europ eennes pour jeunes artistes,
Luxemburg
student travel grant, DAAD, desert expedition California, Utah,
Nevada, USA
- 2005 Newcomer Award 2005, AZKM, M unster
travel grant to the Facultat de Belles Arts, Barcelona, Spain

Selected exhibitions

- 2008 Urban Screens, Melbourne, Australia
Dislocate, ZAIM, Yokohama, Japan
Marler Video Art Prize exhibition, Skulpturenmuseum
Glaskasten, Marl
SIGGRAPH Traveling Art Show, Los Angeles Municipal Art
Gallery, Los Angeles, USA
The Future Was Then ... so now what, SCOPE New York, USA
- 2007 K oln Quartett, Fuhrwerkswaage, Cologne;
Incheon Women Artists' International Biennial, Korea;
10th International Istanbul Biennial, Nightcomers, Istanbul,
Turkey;
Japan Media Arts Festival, Tokyo Metropolitan Museum
of Photography, Japan
- 2006 selfportrait, MAC – Museo de Arte Contemporaneo Santa Fe,
Argentina and Officya Art Association, Szczecin, Poland
Art Tech Media 2006, Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sof a, Madrid, Spain
Social Games, Armenian Center for Contemporary
Experimental Art, Armenia

Selected film festivals

- 2006 – 08 Abstracta, International Abstract Cinema Exhibition, Rome,
Italy
5th Bangkok Experimental Film Festival, Bangkok, Thailand
KunstFilmBiennale K oln, Cologne, Germany
Seoul International Film Festival, Korea; loop-pool, Festival
Lounge, Oberhausen Short Film Festival, Germany
Videoformes, Vid eoth eque  ph m re, Clermont-Ferrand,
France
Festival Loop 07, Barcelona, Spain; Ars Electronica, Linz, Austria
OVNI 2006, CCCB Barcelona, Spain; European Media Art
Festival, Osnabr ck, Germany



Experts for the nominations

Experts for the short list of the Nam June Paik Award 2008:

SOLANGE FARKAS, director MAM-Museu de Arte Moderna da Bahía, Salvador de Bahía and Videobrasil, São Paulo

YUKIKO SHIKATA, senior-curator NTT InterCommunication Center ICC, Tokyo

WALID RAAD, artist and associate professor at Cooper Union New York

MIKLÓS PETERNÁK, director C3, Budapest

UDO KITTELMANN, director Museum für Moderne Kunst, Frankfurt /Main (chairman)

Jury

Jury to select the Nam June Paik Award 2008 and the Newcomer Prize 2008:

PROF. MISCHA KUBALL, professor, Academy of Media Arts, Cologne

PROF. KATHARINA SIEVERDING, professor, Universität der Künste, Berlin

DR. BARBARA HONRATH, Head of the Visual Arts department,
Goethe-Institut, München

Solange Farkas ist Direktorin des MAM-Museu de Arte Moderna da Bahia und Präsidentin der Associação Cultural Videobrasil. Dort kuratiert sie Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst und betreut ein umfangreiches Archiv mit Kunstvideos aus Brasilien und Lateinamerika. Seit 1983 leitet sie das Videobrasil International Electronic Art Festival, welches alle zwei Jahre in São Paulo stattfindet. Zudem ist sie mehrfach als Jurymitglied bzw. Kuratorin bei internationalen Festivals und Kunstpreisen ernannt worden.

Solange Farkas

Yukiko Shikata ist Senior Curator am NTT InterCommunication Center ICC, Tokio. Dort konzipiert und kuratiert sie Medienkunst-Ausstellungen. Diesem Schwerpunkt widmet sie sich zudem an weiteren japanischen Institutionen sowie bei internationalen Festivals, u.a. Dutch Electronic Art Festival (DEAF) und Symposien, z.B. International Symposium on Electronic Art (ISEA). Shikata ist im Advisory Board der transmediale und war bereits Jurymitglied bei vielen Wettbewerben, u. a. dem renommierten Prix Ars Electronica.

Yukiko Shikata

Der Künstler Walid Raad lebt und arbeitet in New York und Beirut. An der Cooper Union New York lehrt er als Associate Professor of Art. Raad gründete die Atlas Group und ist beteiligt an der Fondation Arabe pour l'Image (FAI) in Beirut. Seine Werke und Projekte sind in zahlreichen internationalen Ausstellungen vertreten, u.a. documenta 11 und der Biennale Venedig 2003. Raads Arbeiten umfassen Textanalysen, Video, Performance und fotografische Projekte.

Walid Raad

Miklós Peternák lebt und arbeitet als Autor, Dozent und Künstler in Budapest. Er ist Direktor des C3 Center for Culture & Communication in Budapest, einer Non-Profit-Organisation zur Förderung der Kommunikation zwischen Kunst, Wissenschaft und Technologie. C3 erforscht, entwickelt und unterstützt kulturelle und pädagogische Projekte, die innovative künstlerische und technologische Potentiale nutzen. Außerdem ist er Vorsitzender des Fachbereichs Intermedia an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste Budapest.

Miklós Peternák

Udo Kittelmann, Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main). Bis November 2008 ist Udo Kittelmann Leiter des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. Danach geht er als Direktor der Nationalgalerie nach Berlin. Der ehemalige Direktor des Kölnischen Kunstvereins kuratierte zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland. Auf der Biennale Venedig 2001 stellte er Gregor Schneiders Totes Haus Ur im Deutschen Pavillon aus, der den Goldenen Löwen erhielt. Als Herausgeber und Autor hat Kittelmann zudem Texte über zeitgenössische und moderne Kunst veröffentlicht.

Udo Kittelmann

Prof. Mischa Kuball

Der Künstler Mischa Kuball (*1959 in Düsseldorf) lebt und arbeitet in Düsseldorf. Von 2004–2007 unterrichtete er an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Ebenfalls seit 2007 ist er Professor für Medienkunst an der Kunsthochschule für Medien, Köln. Dort gründete er das Experimentallabor MinusEins. Der international tätige Künstler erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien wie z. B. der Villa Massimo in Rom. Seine künstlerischen Schwerpunkte sind Lichtinstallationen, Raumprojekte und Projektionen an öffentlichen Plätzen.

Prof. Katharina Sieverding

Die Künstlerin Katharina Sieverding (*1944 in Prag) lebt und arbeitet in Berlin und Düsseldorf. Die renommierte Beuys-Schülerin arbeitet vor allem mit den Medien Fotografie, Film und Video. Ihre Arbeiten werden in Einzel- und Gruppenausstellungen weltweit gezeigt, u. a. bei den Großausstellungen documenta 1972, 1977 und 1982 sowie auf der Biennale in Venedig 1976, 1980, 1997. Katharina Sieverding erhielt 1976 den Lovis-Corinth Preis, 2004 den Kaiserring Goslar.

Dr. Barbara Honrath

Dr. Barbara Honrath (*1960 in Isselburg) ist Leiterin des Bereichs Bildende Kunst in der Zentrale des Goethe-Instituts in München. Ihr Studium der Kunstgeschichte, Anglistik/Amerikanistik und Romanistik absolvierte sie an den Universitäten Bonn und Manchester. Sie promovierte über »Die New York Poets und die bildende Kunst«. Seit 1993 ist sie beim Goethe-Institut tätig, wo sie unter anderem Vorstandsreferentin in München und Programmleiterin am Goethe-Institut London war. Die Leitung des Bereichs Bildende Kunst übernahm sie im April 2004.

Die Kunststiftung NRW lobt seit 2002 im biennialen Rhythmus zwei Preise für Kunst in und mit Medien aus: Fünf internationale Experten nominieren bis zu acht internationale Künstler für eine mindestens sechswöchige Ausstellung, unter denen eine Preisjury einen Gewinner/eine Gewinnerin auswählt. Dieser/diese erhält €25.000 Preisgeld. Darüber hinaus wird von der gleichen Jury ein Förderpreis NRW an eine/n junge/n Nachwuchskünstler des Landes vergeben, Preissumme: €15.000.

Die Ausstellung sowie die Preisverleihung wird (auch in finanzieller) Kooperation mit einem Ausstellungsinstitut in NRW realisiert.

Der Nam June Paik Award soll nicht Design oder anderen angewandten Formen gewidmet sein, sondern sich auf Kunst im engeren Sinn konzentrieren. Dabei können jedoch die Preise in verschiedenen Kunstdisziplinen vergeben werden, solange die Anwendung elektronischer/digitaler Medien integraler Bestandteil der jeweiligen Arbeit ist. Leitlinie bei Künstlerauswahl und Präsentation ist der Bezug auf das vielgestaltige Werk des Weltkünstlers Nam June Paik, der 19 Jahre in Nordrhein-Westfalen gelebt und hier vielfältige Anregungen für seine Arbeiten empfangen hat. Maßgebend für die Auswahl des Veranstaltungsortes ist die inhaltliche Kohärenz oder auch explizite Differenz zu den elektronischen/digitalen Künsten. Im Jahr 2008 ist das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, mit seiner exquisiten Sammlung von der mittelalterlichen Kölner Malerschule über Rembrandt bis hin zum Impressionismus Gastgeber und Kooperationspartner für die Ausstellung und Preisvergabe.

Folgende Künstler sind 2008 für den Hauptpreis nominiert:

Tatiana Blass, São Paulo
GIA Grupo de Interferência Ambiental, Salvador de Bahía
Attila Csörgö, Budapest
Julia Meltzer and David Thorne, Künstlergruppe Los Angeles/Damaskus
BCL/Shiho Fukuhara und Georg Tremmel, Künstlergruppe, Tokio
dazu außer Konkurrenz: Johanna Reich, Förderpreisträgerin 2006

Folgende Experten haben 2008 die Künstler für die Ausstellung und den Preis nominiert:

Solange Farkas, Direktorin des MAM-Museu de Arte Moderna da Bahía, Salvador de Bahía und Videobrasil, São Paulo
Miklós Peternák, Direktor C3, Budapest
Udo Kittelmann, Direktor des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt/Main (Vorsitz)
Yukiko Shikata, Senior Curator am NTT InterCommunication Center ICC, Tokio
Walid Raad, Künstler and Associate Professor at Cooper Union New York/Beirut

Der Preisjury 2008 gehören an:

Dr. Barbara Honrath, Leiterin Bereich Bildende Kunst, Goethe-Institut, München
Prof. Katharina Sieverding, Professorin, Universität der Künste, Berlin und Düsseldorf
Prof. Mischa Kuball, Professor, Kunsthochschule für Medien, Köln

Die Ergebnisse der Preisjury zum Hauptpreis und Förderpreis NRW werden bei der Preisverleihung am 16. Oktober 08 veröffentlicht. Die Preisübergabe geschieht durch den Präsidenten der Kunststiftung NRW, Dr. Fritz Schaumann, Staatssekretär a. D., im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.

Die bisherigen Ausstellungen, beteiligten Künstler und Preisträger des »Nam June Paik Award – Internationaler Medienkunstpreis der Kunststiftung NRW«:

2002 NRW-Forum für Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf:

Anna Koleichuk, Russland

Zoltán Szegedy-Maszák, Ungarn

Zoe Beloff, Schottland/USA

Paul de Marini, USA

Eder Santos, Brasilien

Herwig Weiser, Österreich (Preisträger 2002)

_2004 Phönixhalle, hardware medienkunstverein, Dortmund:

Szabolcs KissPál, Ungarn

Akram Zataari, Libanon

xonemo (Kensuke Sembo, Yae Akaiwa), Japan

Ryota Kuwakubo, Japan

[The User] (Thomas McIntosh, Emmanuel Madan), Kanada

Lucien Samaha, USA

Angela Detanico, Rafael Lain, Brasilien (Preisträger 2004)

Tilmann Roth, Köln (Förderpreisträger 2002)

_2006 Museum für angewandte Kunst, Köln:

Matthew Buckingham, USA

Allora & Calzadilla, Puerto Rico

Robert Langh, Ungarn

Steven Vitiello, USA

Ceal Floyer, GB

Ressentiment, Japan

Marcellvs L., Brasilien

Toni Serra/Abu Ali, Spanien/Marokko (Preisträger 2006)

Maja Illic, Cleb Choutov, Maxim Tyminko, Köln (Förderpreisträger 2004)

Since 2002 the Kunststiftung NRW (Arts Foundation of North Rhine-Westphalia) has presented a bi-annual award for media art: Five international experts nominate up to eight international artists for an exhibition of at least six weeks, from which a jury selects a winner to receive a prize of €25.000. The same jury also awards a newcomer prize of €15,000 to a young artist from the state of North Rhine-Westphalia.

Both the exhibition and the award presentation are carried out in cooperation with an art institution in NRW.

The Nam June Paik Award is not aimed at design or other applied practices, but is concentrated on art in the narrow sense. The prizes may be awarded in various artistic disciplines, however, as long as the use of electronic/digital media is an integral part of the work. The guiding principle for the selection of artists and presentations is a relationship to the varied output of the world-renowned artist Nam June Paik, who lived for 19 years in North Rhine-Westphalia, where he received much stimulus for his work. Decisive to the selection of the exhibition venue is its substantive coherency to, or indeed discrepancy from, the electronic/digital arts. In 2008 the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Cologne, with its exquisite collection ranging from the medieval Cologne School to Rembrandt to the impressionists, is host and cooperating partner for the exhibition and award presentation.

The following artists have been nominated for the international award in 2008:

Tatiana Blass, São Paulo

GIA Grupo de Interferência Ambiental, Salvador de Bahía

Attila Csörgö, Budapest

Julia Meltzer and David Thorne, artist group, Los Angeles/Damascus

BCL/Shiho Fukuhara and Georg Tremmel, artist group, Tokyo

Out of competition: Johanna Reich, NRW Newcomer Prize winner 2006

The artists were nominated by the following experts:

Solange Farkas, director MAM-Museu de Arte Moderna da Bahía, Salvador de Bahía and Videobrasil, São Paulo

Miklós Peternák, director C3, Budapest

Udo Kittelmann, director Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main (chairman)

Yukiko Shikata, senior-curator NTT InterCommunication Center ICC, Tokyo

Walid Raad, artist and associate professor at Cooper Union New York/Beirut

The jury consists of:

Dr. Barbara Honrath, Head of the Visual Arts department, Goethe-Institut, Munich

Prof. Katharina Sieverding, professor Universität der Künste, Berlin und Düsseldorf

Prof. Mischa Kuball, professor Academy of Media Arts, Cologne

The decision of the jury as to the international award and the NRW newcomer prize will be announced at the awards presentation on 16th October 2008. The awards will be presented by the president of the Kunststiftung NRW, Dr. Fritz Schaumann, State Secretary ret., in the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne.

*Previous exhibitions, participating artists and winners of the Nam June Paik Award
– Kunststiftung NRW International Media-art Prize:*

_ 2002 NRW-Forum, Düsseldorf:

Anna Koleichuk, Russia

Zoltán Szegedy-Maszák, Hungary

Zoe Beloff, Scotland/USA

Paul de Marini, USA

Eder Santos, Brazil

Herwig Weiser, Austria (prizewinner 2002)

_ 2004 Phönixhalle, hardware medienkunstverein, Dortmund:

Szabolcs KissPál, Hungary

Akram Zataari, Lebanon

xonemo (Kensuke Sembo, Yae Akaiwa), Japan

Ryota Kuwakubo, Japan

[The User] (Thomas McIntosh, Emmanuel Madan), Canada

Lucien Samaha, USA

Angela Detanico, Rafael Lain, Brazil (prizewinners 2004)

Tilmann Roth, Cologne (newcomer prizewinner 2002)

_ 2006 Museum of Applied Art, Cologne:

Matthew Buckingham, USA

Allora & Calzadilla, Puerto Rico

Robert Langh, Hungary

Steven Vitiello, USA

Ceal Floyer, UK

Ressentiment, Japan

Marcellvs L., Brazil

Toni Serra/Abu Ali, Spain/Morocco (prizewinner 2006)

Maja Illic, Cleb Choutov, Maxim Tyminko, Cologne

(newcomer prize-winners 2004)

The Kunststiftung NRW (Arts Foundation of North Rhine-Westphalia) was established by state authority as a private foundation on 12 September 1989 and has been active since 1990. It has a long-standing reputation as a »good address« and of being a »committed advocate« of the important artists and outstanding art events in NRW. It concentrates on selected, high-quality projects – preferably those with international links – in all the arts.

The foundation is an entirely non-profit organization. Its funding comes from the proceeds of three German lotteries. Its central functions are to assist outstanding projects for the presentation and documentation of art and culture, e.g. through the allocation of funds for exhibitions, concerts, performances; to support the acquisition and safeguarding of works of art and cultural assets with outstanding significance for North Rhine-Westphalia for use in museums, libraries and the archives of similar institutions; to foster exceptionally talented young artists, e.g. through the allocation of grants, awards and allowances in kind, the organization of academies; promote international artistic interchange, e.g. through exhibitions, cultural programs, residencies.

4,740 art-project decisions and a subsidy volume of around €139m – that is the balance of the 18-year activity. The foundation supports between 250 and 300 projects annually in all the arts. It also runs an extensive development program for young artists from NRW which allocates up to 80 grants each year. An alumni program keeps up the relationship to the foundation and encourages communication among the artists.

The foundation has originated several operative projects: the Kunststiftung NRW Translation Prize of €25,000 annually, in cooperation with the Europäisches Übersetzer Kollegium (European Translators' College) in Straelen; The Nam June Paik Award – Kunststiftung NRW International Media-art Prize of €25,000 every two years for an international artist, together with a newcomer prize of €15,000 for a young NRW artist.

A total of ten known experts work at the Kunststiftung NRW in the areas of visual art/media art, the performing arts (music, theater, dance) literature and in management. The board currently consists of Dr. Fritz Schaumann, State Secretary ret., as president and Regina Wyrwoll as secretary general

Die Kunststiftung NRW – am 12. September 1989 als Stiftung privaten Rechts gegründet und seit 1990 aktiv – gilt seit langem als »gute Adresse« und »engagierter Anwalt« für die bedeutenden Künstler und Künstlerinnen und für die herausragenden künstlerischen Ereignisse in Nordrhein-Westfalen. Sie konzentriert sich auf ausgewählte, qualitativ besonders ausgezeichnete Projekte, bevorzugt auch solche mit internationalen Bezügen in allen Kunstsparten.

Die Stiftung verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke. Ihre Mittel stammen aus Erträgen der Rubbelloslotterie, des Spiels 77 und der Oddset Wette. Die zentralen Aufgaben beziehen sich auf die Förderung und Mitwirkung bei herausragenden Vorhaben der Präsentation und Dokumentation von Kunst und Kultur, z.B. durch Vergabe von Mitteln für Ausstellungen, Konzerte, Inszenierungen; die Förderung des Erwerbs und der Sicherung von Kunstgegenständen und Kulturgütern mit herausragender Bedeutung für Nordrhein-Westfalen zur Verwendung in Museen, Bibliotheken und Archiven der vergleichbaren Einrichtungen; die Förderung des besonders begabten künstlerischen Nachwuchses, z.B. durch Vergabe von Stipendien, Förderpreisen und Sachleistungen, Veranstaltung von Akademien; die Förderung des internationalen Kulturaustausches, z.B. bei Ausstellungen, Gastspielen, Konzertreisen im In- und Ausland, Austausch regionaler Kulturprogramme, internationaler Künstleraustausch.

4.740 Entscheidungen für Kunstprojekte mit einem Fördervolumen von rund €139 Mio. – das ist die Bilanz ihrer 18jährigen Förderpraxis. Jährlich fördert die Stiftung zwischen 250 und 300 Einzelprojekte in allen Kunstsparten. Darüber hinaus betreibt sie ein intensives Förderprogramm für junge Künstler des Landes, bei dem jährlich bis zu 80 Stipendien vergeben werden. Ein Alumni-Programm erhält die Beziehung zur Stiftung und fördert die Kommunikation unter den Künstlern.

Die Stiftung hat mehrere operative Projekte ins Leben gerufen: den »Übersetzerpreis der Kunststiftung NRW« in Kooperation mit dem Europäischen Übersetzer Kollegium Straelen, jährlich dotiert mit €25.000 für Übersetzer ins Deutsche und aus dem Deutschen; den »Nam June Paik Award – Internationaler Medienkunstpreis der Kunststiftung NRW«, dotiert mit €25.000, der alle zwei Jahre an einen internationalen Künstler/Künstlerin verliehen wird, zusammen mit einem Förderpreis für eine/n junge/n NRW Künstler/Künstlerin, dotiert mit €15.000.

Insgesamt zehn ausgewiesene Experten arbeiten in der Kunststiftung NRW in den Bereichen Bildende Kunst/Medienkunst, Darstellende Künste (Musik, Theater, Tanz), Literatur und im Management. Der Vorstand besteht derzeit aus Dr. Fritz Schaumann, Staatssekretär a. D., als Präsident und Regina Wyrwoll als Generalsekretärin.

Eine Kooperation mit dem Wallraf-Richartz-Museum & Fondation
Corboud und der Stadt Köln

A cooperation with Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud
and the City of Cologne

Konzeption und Gesamtleitung | Conception and overall management
REGINA WYRWOLL

Projektleitung | Project directors
REGINA WYRWOLL, DR. ANDREAS BLÜHM

Ausstellungsrealisation, Projektmanagement | Implementation, project management
MICHAEL STAAB

Künstlerbetreuung | Artists office
ANA CLAUDIA VETTORE, GERD MIES, MICHAEL NOVOTNY

Übersetzungen | Translations
ALAN GILBERT, ANDREAS STUHLMANN, MICHAEL TURNBULL
ANA CLAUDIA VETTORE, STEFAN WEIDLE

Lektor | Editor
DR. BARBARA KÖNCHES

Graphisches Konzept | Graphic concept
LMN Studios Berlin | Leipzig, GÜNTER KARL BOSE,
UWE LANGNER

Medientechnik | Media technology
235 Media GmbH, AXEL WIRTH, ULRICH LEISTNER

Pressearbeit | PR
NEUMANN LUZ COOPERATIONS, KATHRIN LUZ COMMUNICATION

Website
WOLFGANG LÜCK, GÜNTER KARL BOSE
[www.namjunepaikaward.de]

Photodokumentation | Photographic documentation
ALISTAIR OVERBRUCK

Videodokumentation | Video documentation
VEIT LANDWEHR, TOM MAY

Dank an | Thanks to
KASPER KÖNIG, Museum Ludwig
für die Leihgabe NAM JUNE PAIK, *Shigeko's Buddhas*, 1986

© 2008 Herausgeberin, Autoren, Künstler und Fotograf | Nam June Paik
Award 2008. Internationaler Medienkunstpreis der Kunststiftung NRW,
Katalog zur Ausstellung in Kooperation mit dem Wallraf-Richartz-Museum
& Fondation Corboud, Köln. Herausgeber | Editor: REGINA WYRWOLL |
Kunststiftung NRW; Lektorat: BARBARA KÖNCHES, Kunststiftung NRW;
Gestaltung | Design: LMN Berlin | Leipzig [KATHARINA TRIEBE, GÜNTER
KARL BOSE]; Fotos | Photos: ALISTAIR OVERBRUCK; Herstellung | Printed
by haustætter, Berlin; Vertrieb | Distribution: Buchhandlung Walther König,
Köln | ISBN 978-3-86560-556-6 [Trade edition] ISBN 9-783865-605566

