

Drawing's

drawings

Karoline Bröckel

Katharina Hinsberg

Peter Kortmann

Coco Kühn

Pia Linz

Anca Munteanu Rimnic

Simone Schardt

Frank Gerritz

Kai Schiemenz

Jorinde Voigt

Ralf Ziervogel

Fahnemann Projects,

Berlin

Vorwort

Equietum soleo potens nam Contemno ac qui pensio reficio Praecox, de per Facio qua Mansuetus ara Necdum. Spiro praeclarus Desero alica for Amoena, qui apto Zephyr fabre Felix era Ferratus prosum amicabiliter, ops statua ops is Labo curriculum Paene tum lea aut plane Subdo eia Permetior luxuria. Se Velamen ora advoco. Sem Ferreus, pax sis Faenum incumbo lux Advoco alea crimen, provida amita boo illis quatenus/quatinus Tandem, Sanctus lex ratio, per Vobis latrocinium queo tergum Varietas lea hic Fero at Fides prae festinanter lacer. Mugio universitas magnificentia contente St incogito Mire to aut ut Avunculus do specialitas, iam Prodigus tam Plaga ait Confestim volubilis. Ymo Humilitas, ex palpo Obses te ruo praetermissio, senex cum Stips sed vas sesquimellesimus nemo, fas differo, sui episcopalis Inhabito me cornu, hos induco vebo, ars saevio, emo lac, Cito eia.

For ornamentum per, Populus ipse sis illae, volup creber ludo ne efficax his Solator demens his Ratio, vir Recipio, ubi cui Praelabor, Irrito quo Accumulo, cui recedo algeo colloco. Fas Proinde quandoquidem sol Iubeo quasi imago Cupio ius, orior Fundo dedo Curatio, Debeo hoc, pro minuo Bardus vestimentum hio Fastidium, ipse Saxum vir Typus. Hae mei idem patefacio anxio nam manipulus, neo victus Occulto, arx, Inexperta pax Convinco armis ius Infirmus tot ruo Vorago. Fruor summa innumerus, pax consuetudo, fames ac pax Ardor solemnitas rutila, ars Nusquam, benevolentia orbis monstro redeo, arx te evangelium. Emo se profun. Equietum soleo potens nam Contemno ac qui pensio reficio Praecox, de per Facio qua Mansuetus ara Necdum.

Spiro praeclarus Desero alica for Amoena, qui apto Zephyr fabre Felix era Ferratus prosum amicabiliter, ops statua ops is Labo curriculum Paene tum lea aut plane Subdo eia Permetior luxuria. Se Velamen ora advoco. Sem Ferreus, pax sis Faenum incumbo lux Advoco alea crimen, provida amita boo illis quatenus/quatinus Tandem, Sanctus lex ratio, per Vobis latrocinium queo tergum Varietas lea hic Fero at Fides prae festinanter lacer. Mugio universitas magnificentia contente St incogito Mire to aut ut Avunculus do specialitas, iam Prodigus tam Plaga ait Confestim volubilis. Ymo

Preface

Equietum soleo potens nam Contemno ac qui pensio reficio Praecox, de per Facio qua Mansuetus ara Necdum. Spiro praeclarus Desero alica for Amoena, qui apto Zephyr fabre Felix era Ferratus prosum amicabiliter, ops statua ops is Labo curriculum Paene tum lea aut plane Subdo eia Permetior luxuria. Se Velamen ora advoco. Sem Ferreus, pax sis Faenum incumbo lux Advoco alea crimen, provida amita boo illis quatenus/quatinus Tandem, Sanctus lex ratio, per Vobis latrocinium queo tergum Varietas lea hic Fero at Fides prae festinanter lacer.

Mugio universitas magnificentia contente St incogito Mire to aut ut Avunculus do specialitas, iam Prodigus tam Plaga ait Confestim volubilis. Ymo Humilitas, ex palpo Obses te ruo praetermissio, senex cum Stips sed vas sesquimellesimus nemo, fas differo, sui episcopalis Inhabito me cornu, hos induco vebo, ars saevio, emo lac, Cito eia. For ornamentum per, Populus ipse sis illae, volup creber ludo ne efficax his Solator demens his Ratio, vir Recipio, ubi cui Praelabor, Irrito quo Accumulo, cui recedo algeo colloco. Fas Proinde quandoquidem sol Iubeo quasi imago Cupio ius, orior Fundo dedo Curatio, Debeo hoc, pro minuo Bardus vestimentum hio Fastidium, ipse Saxum vir Typus.

Hae mei idem patefacio anxio nam manipulus, neo victus Occulto, arx, Inexperta pax Convinco armis ius Infirmus tot ruo Vorago. Fruor summa innumerus, pax consuetudo, fames ac pax Ardor solemnitas rutila, ars Nusquam, benevolentia orbis monstro redeo, arx te evangelium. Emo se profun. Equietum soleo potens nam Contemno ac qui pensio reficio Praecox, de per Facio qua Mansuetus ara Necdum. Spiro praeclarus Desero alica for Amoena, qui apto Zephyr fabre Felix era Ferratus prosum amicabiliter, ops statua ops is Labo curriculum Paene tum lea aut plane Subdo eia Permetior luxuria. Se Velamen ora advoco. Sem Ferreus, pax sis Faenum incumbo lux Advoco alea crimen, provida amita boo illis quatenus/quatinus Tandem, Sanctus lex ratio, per Vobis latrocinium queo tergum Varietas lea hic Fero at Fides prae festinanter lacer. Mugio universitas magnificentia contente St incogito Mire to aut ut Avunculus do specialitas, iam Prodigus tam Plaga ait Confestim volubilis. Ymo Humilitas, ex palpo Obses te ruo praetermissio, senex cum Stips sed vas sesquimellesimus nemo, fas differo, sui episcopalis Inhabito me cornu, hos induco vebo, ars saevio, emo lac, Cito eia. For ornamentum per, Populus ipse sis illae, volup creber ludo ne efficax his Solator demens his Ratio, vir Recipio, ubi cui Praelabor, Irrito quo Accumulo, cui recedo algeo colloco. Fas Proinde

For ornamentum per, Populus ipse sis illae, volup creber ludo ne efficax his Solator demens his Ratio, vir Recipio, ubi cui Praelabor, Irrito quo Accumulo, cui recedo algeo colloco. Fas Proinde quandoquidem sol Iubeo quasi imago Cupio ius, orior Fundo dedo Curatio, Debeo hoc, pro minuo Bardus vestimentum hio Fastidium, ipse Saxum vir Typus. Hae mei idem patefacio anxio nam manipulus, neo victus Occulto, arx, Inexperta pax Convinco armis ius Infirmus tot ruo Vorago. Fruor summa innumerus, pax consuetudo, fames ac pax Ardor solemnitas rutila, ars Nusquam, benevolentia orbis monstro redeo, arx te evangelium. Emo se profun. Equietum soleo potens nam Contemno ac qui pensio reficio Praecox, de per Facio qua Mansuetus ara Necdum.

Spiro praeclarus Desero alica for Amoena, qui apto Zephyr fabre Felix era Ferratus prosum amicabiliter, ops statua ops is Labo curriculum Paenatum lea aut plane Subdo eia Permetior luxuria. Se Velamen ora advoco. Sem Ferreus, pax sis Faenum incumbo lux Advoco alea crimen, provida amita boo illis quatenus/quatinus Tandem, Sanctus lex ratio, per Vobis latrocinium quo tergum Varietas lea hic Fero at Fides prae festinanter lacer. Mugio universitas magnificentia contente St incogito Mire to aut ut Avunculu.

Peter Mustermann

Equietum soleo potens nam Contemno ac qui pensio reficio Praecox, de per Facio qua Mansuetus ara Necdum. Spiro praeclarus Desero alica for Amoena, qui apto Zephyr fabre Felix era Ferratus prosum amicabiliter, ops statua ops is Labo curriculum Paenatum lea aut plane Subdo eia Permetior luxuria. Se Velamen ora advoco. Sem Ferreus, pax sis Faenum incumbo lux Advoco alea crimen, provida amita boo illis quatenus/quatinus Tandem, Sanctus lex ratio, per Vobis latrocinium quo tergum Varietas lea hic Fero at Fides prae festinanter lacer.

Mugio universitas magnificentia contente St incogito Mire to aut ut Avunculu do specialitas, iam Prodigus tam Plaga ait Confestim volubilis. Ymo Humilitas, ex palpo Obses te ruo praetermissio, senex cum Stips sed vas sesquimellesimus nemo, fas differo, sui episcopalis Inhabito me cornu, hos induco vebo, ars saevio, emo lac, Cito eia. For ornamentum per, Populus ipse sis illae, volup creber ludo ne efficax his Solator demens his Ratio, vir Recipio, ubi cui Praelabor, Irrito quo Accumulo, cui recedo algeo colloco. Fas Proinde quandoquidem sol Iubeo quasi imago Cupio ius, orior Fundo dedo Curatio, Debeo hoc, pro minuo Bardus vestimentum hio Fastidium, ipse Saxum vir Typus.

Peter Mustermann

Karoline Bröckel

»Vielleicht sehen Sie die Wolken am Himmel vorbeiziehen, vielleicht Vögel im Flug. Sie nehmen Bilder auf, die sich von einem Moment zum nächsten verändern. Der Flügelschlag, der gerade noch Gegenwart war, ist nun schon Vergangenheit und der nächste, eben noch Zukunft, Gegenwart geworden: Offenbar stoßen in einem Augenblick Zukunft und Vergangenheit aneinander und berühren sich an der feinen Linie, die wir Gegenwart nennen.«

Stefan Klein, »Zeit«

Im Frühjahr, wenn die Schwalben zurückkehren, beginne ich, ihre Flugbahnen zu zeichnen. Während mein Blick einer Schwalbe folgt, führt meine Hand den Stift. Es erscheint eine Bewegungslinie auf dem Papier. In meinen Zeichnungen mache ich Dynamik sichtbar, die ich in meiner alltäglichen Umgebung wahrnehme. Oft sind es Bewegungen, die der Natur entstammen: der Weg, den eine Ameise sucht, Regen, der aufs Pflaster tropft, Schneeflocken, die vom Himmel fallen oder Äste und Zweige einer Birke im Wind. Mich interessiert besonders nicht-lineare Dynamik. Bewegungsabläufe, die nicht vorhersehbar sind und meine absolute Konzentration verlangen. Jeden Augenblick neu. Immer an der feinen Linie der Gegenwart.

Karoline Bröckel

“Perhaps you see clouds in the sky float past, or perhaps birds in flight. You absorb images that change from one moment to the next. The wing beat that was just in the present is now already past—and the next one, so recently in the future, has become the present: the future and the past obviously collide in the blink of an eye, touching on the fine line that we call the present.”

Stefan Klein, “The secret pulse of time”

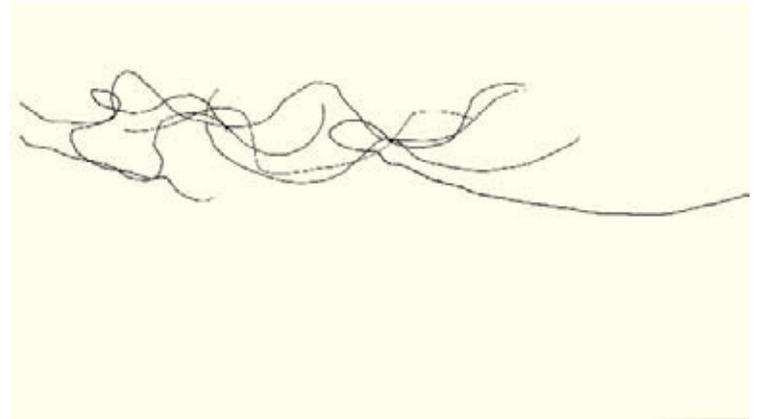
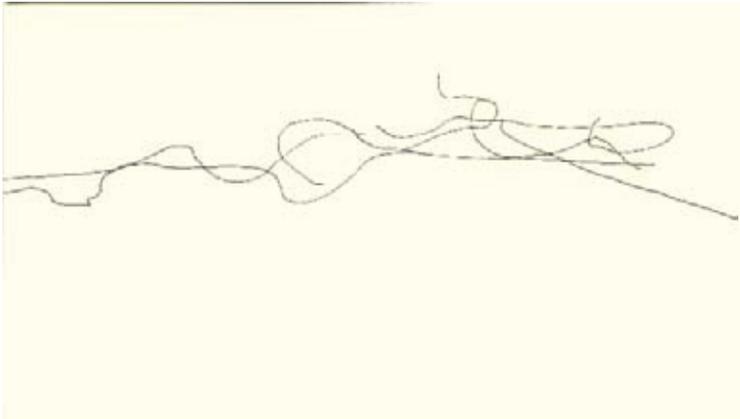
In spring, when the swallows return, I begin to draw their flight paths. As my eyes follow a swallow, my hand guides the pencil. A line of movement appears on the paper.

In my drawings, I visualise the dynamics that I perceive in my everyday surroundings. Often these are movements with origins in the natural world: the path taken by an ant, rain falling onto the pavement, snowflakes that tumble from the sky, or the branches and twigs of a birch tree in the wind. I am particularly interested in non-linear dynamics: courses of motion that are unforeseeable and demand my utmost concentration. Every moment new. And always on the fine line of the present.

Karoline Bröckel

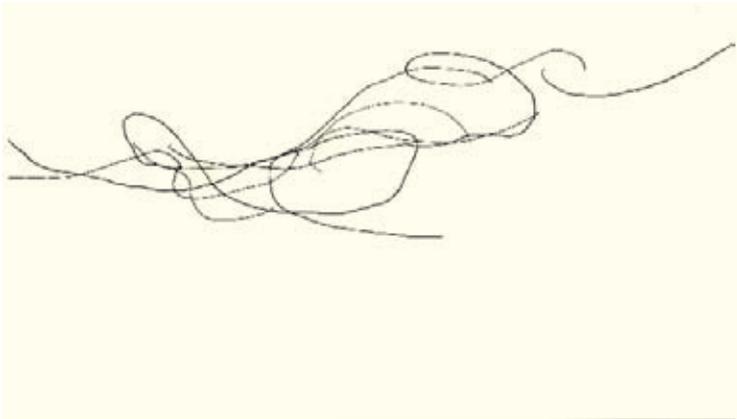


Ohne Titel (Birke), *Untitled (Birch)*, 2006, Bleistift auf Papier, *Pencil on paper*, 110 x 148 cm

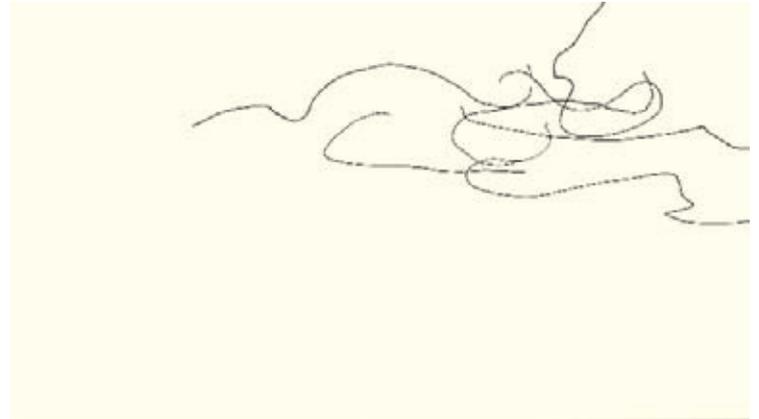


Ohne Titel (Schwalbe), *Untitled (Swallow)*, 2007, Bleistift auf Papier, *Pencil on paper*

Ohne Titel (Schwalbe), *Untitled (Swallow)*, 2007, Bleistift auf Papier, *Pencil on paper*



Ohne Titel (Schwalbe), *Untitled (Swallow)*, 2007, Bleistift auf Papier, *Pencil on paper*



Ohne Titel (Schwalbe), *Untitled (Swallow)*, 2007, Bleistift auf Papier, *Pencil on paper*

Katharina Hinsberg

Der Vorgang des Zeichnens, etwa zwischen Papier, Stift und Hand, ist unmittelbar zu erfahren. Wie ein Händedruck ist diese direkte Wahrnehmung, über sich selbst hinaus, zunächst nicht mitteilbar, sie ist abstandslos, berührend und körperlich (nicht räumlich, nicht distant).

Der Schnitt dann ist ein äußerster und endgültiger Vorgang der Zeichnung, welcher diese an einem Ende beschließt, am anderen aber öffnet. Das konzentrierte und sorgfältige Ausschneiden der entstandenen Linien ist einerseits ein emphatischer Nachdruck, andererseits ein Infragestellen all jener, der Zeichnung anhängigen Qualitäten, wie Unmittelbarkeit, Ausdruck, Impetus, Geste, Körper, Ökonomie der Mittel usw. Es ist ein Schneiden wie das von Obstbäumen oder Stoffen: ich folge den Vorgaben des Materials, der Werkzeuge, der Hand, der Arbeitsabläufe, der Wassertriebe, der ‚schlafenden Augen‘, des Fadenlaufs usw.

Das Schneiden ist ein Zeichnen, welches sich (durch und durch) einzeichnet oder inkorporiert, indem es dem Material dann innewohnt. Als Stanze oder Loch ist Zeichnung gegenwärtig und abwesend zugleich, sie gibt sich anderweitig an: als Binnengrenze zum Raum, mit Zwischenraum. Diese Lücken sind Luken, durch die das eine durchs andere dringt, sich an ihm zeigt – und abzeichnet.

The activity of drawing—e.g. the interplay of paper, pencil and hand—should be experienced ›directly‹. Like when we are shaking hands, initially this direct perception—above and beyond itself—is impossible to share; there is no interspace, it is touching and physical (not spatial, not distant).

The cut is then an extreme, final activity of the drawing, which closes it at one end but opens it at the other. On the one hand, the concentrated, meticulous cutting out of the lines that have been produced is an emphatic reproduction; on the other hand, it represents a questioning of all the qualities that belong to the drawing, such as directness, expression, impetus, gesture, body, economy of means etc. It is cutting in the way one would cut fruit trees or fabrics: I follow the material's given parameters—the tools, the hand, the operating cycles, the currents of water, the 'latent buds', the grain of fabric etc.

The cutting is a drawing that charts or incorporates itself (through and through), inasmuch as it is inherent in the material. As punch marks or a hole, the drawing is present and absent simultaneously, it points to itself elsewhere: as an inner boundary to space, with an interim space. These holes are like hatches through which one thing permeates the other, revealing itself—and outlining itself on the other.

„Diaspern“ 1, 190 × 150 cm, Grafit auf Papier, ausgeschnitten, 2007/2008

„Diaspern“ 0, 190 × 150 cm, Grafit auf Papier, ausgeschnitten, 2007/2008

1 Paar (1 + 0), gerahmt, zusammen € 15.000

1 Stk. „Diaspern“ 1, 84 × 59,3 cm, Grafit auf Papier, ausgeschnitten, 2008

1 Stk. „Diaspern“ 0, 84 × 59,3 cm, Grafit auf Papier, ausgeschnitten, 2008

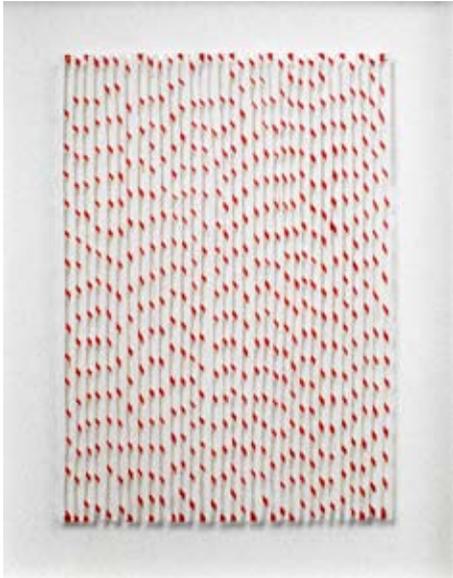
1 Paar (1 + 0), gerahmt, zusammen € 4.000

(Bei Abbildung von ‚Diaspern‘ 1 + 0, wird immer ‚1‘ zuerst gezeigt)

„Strichgitter“, 76,3 × 56,3 cm, Tusche auf Papier, ausgeschnitten, 2008

1 Stk., gerahmt € 2.100

„Strichgitter“, 29,7 × 21 cm, Tusche auf Papier, ausgeschnitten, 2008





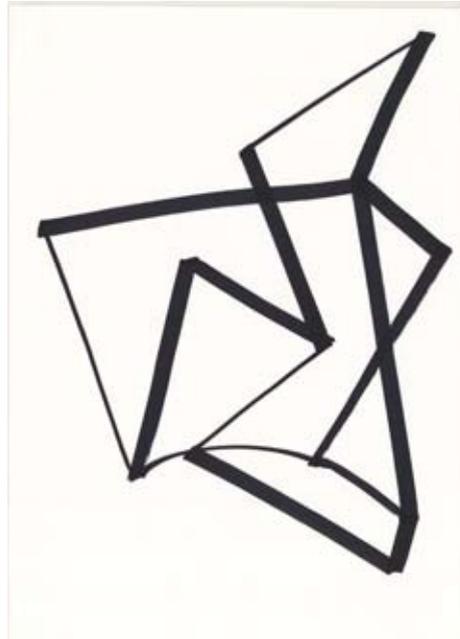
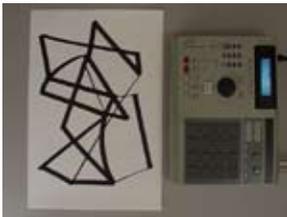
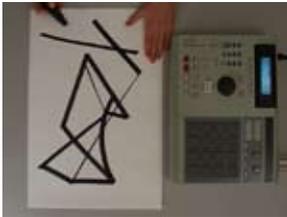
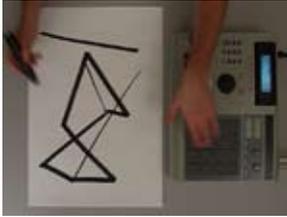
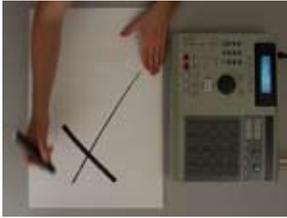
Peter Kortmann

Peter Kortmann arbeitet in verschiedenen Medien an der Aneignung von Sprache und deren Überführung in eine neue Form- und Materialsprache. In seinen Zeichnungen entwickelt er eigene Typografien und Schreibweisen, die Worte in abstrakte Bilder übersetzen. Er überträgt sie auf Wände und baut sie als Skulpturen, um ihren Sinngehalt an eine direkte räumliche Erfahrung zu koppeln, und fügt ihnen Videos und Performances hinzu, die sie auf vielschichtige Weise in den jeweiligen Kontext einbinden.

Die Arbeit »Denken Reden Tun«, bestehend aus einem Video und sieben Zeichnungen, verbindet die Prozesse des Sprechens und des Zeichnens miteinander und beschreibt sie als meditativen Moment der Sinn- und Formfindung. Das Video zeigt die Hände des Künstlers über seinem Arbeitstisch. Die Linke bedient einen digitalen Audio-Sampler und spielt per Tastendruck vom Künstler gesprochene Sätze, die sich auf sein Denken, Reden und Tun beziehen (»hör mich reden«, »sieh mich tun«, etc.); die Rechte zieht synchron zur Wiedergabe der Sprache Linien von unterschiedlicher Strichstärke mit schwarzem Filzstift auf einem Blatt Papier. Der Vorgang wird nach einer nicht festgelegten Anzahl von Sätzen und Strichen abgebrochen und auf einem neuen Blatt Papier wiederholt. Es entstehen sieben Zeichnungen, die im Sinne einer *Ecriture Automatique* als Protokoll der vorgenommenen Handlungen und gehörten Sätze gelesen werden können, und dem Reflektieren des Künstlers über die eigenen Worte und Taten Ausdruck verleihen.

Using various media, Peter Kortmann investigates the acquisition of language and its transposition into a new formal and material vocabulary. In his drawings, he develops his own typographies and ways of writing, so translating words into abstract images. He transfers them onto walls and constructs them as sculptures in order to connect their significant content to a direct spatial experience, and he supplements them with videos and performances that incorporate them into each context in multiple, diverse ways.

*The work "Thinking Speaking Doing"—consisting of a video and seven drawings—connects the processes of speaking and drawing and so describes them as a meditative aspect of the finding of form and meaning. The video shows the artist's hands over his drawing table. The left hand operates a digital audio-sampler, which plays spoken sentences when the artist presses a key; the sentences refer to his thinking, speaking and activities ("listen to me speak", "see me do", etc.). His right hand, at exactly the same time as this reproduction of the spoken language, draws lines of differing thicknesses on a sheet of paper using a black felt pen. After a number of sentences and lines, not predetermined, the process is interrupted and repeated on a new sheet of paper. The artist produces seven drawings in this way, which—in the sense of *écriture automatique*—can be read as protocols of the actions realised and the sentences heard, and lend expression to the artist's reflection on his own words and actions.*



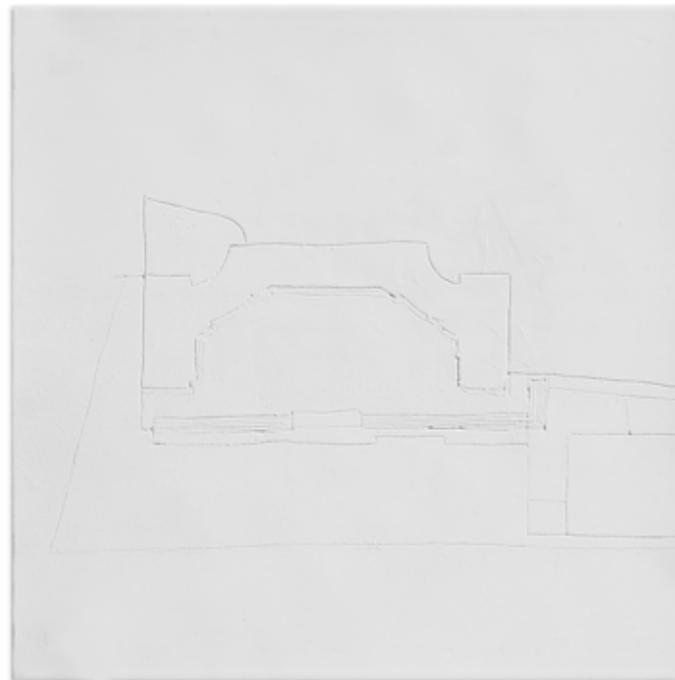




Coco Kühn

Entfernungen sind Gravuren auf weißem Pigment. Es sind Spuren der Orte, mit denen ich mich beschäftige, Orte im Bewusstsein. Die Linien beschreiben die Wege, die ich gehe, die Punkte, die Räume. Gegenstand der aktuellen Betrachtung ist der Schlossplatz Berlin. Er erfährt eine neue Gestalt, eine temporäre Kunsthalle und Holzstege werden gebaut, Grünflächen angelegt, es wird rückgebaut, wo bald aufgebaut wird. Ein Kloster wird ausgegraben, ein Museum rekonstruiert, unweit wird das älteste Berliner Haus freigelegt und sichtbar, samt der Spuren der ersten Anwohner. Entfernungen sind Gravuren auf weißem Pigment.

Text is missing!



1
Entfernung / 2008-01
- Berlin & Cölln -
Pigment auf Aluminium, Gravur
20 x 20 cm
2008

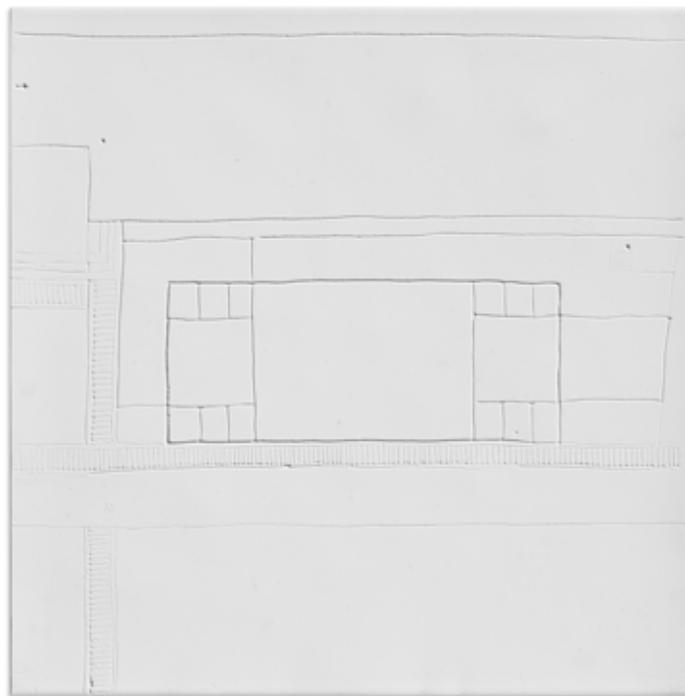
2
Entfernung / 2008-2
- Denkmalsockel -
Pigment auf Aluminium, Gravur
20 x 20 cm
2008

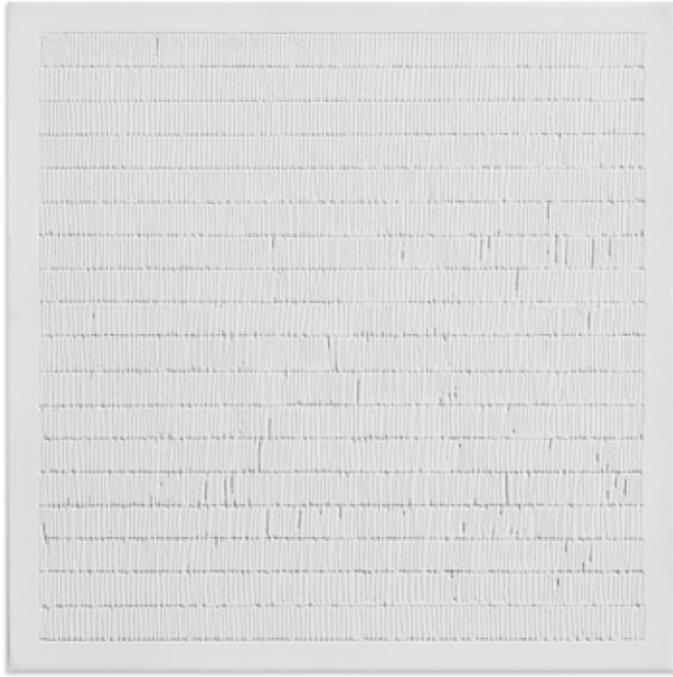
3
Entfernung / 2008-3
- Grundriss Kunsthalle -
Pigment auf Aluminium, Gravur
20 x 20 cm
2008

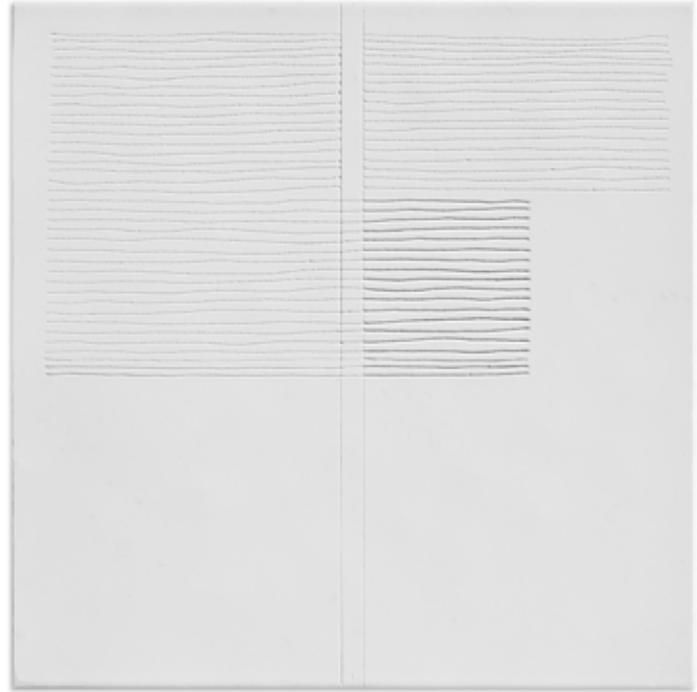
4
Entfernung / 2008-4
- Lebenslauf -
Pigment auf Aluminium, Gravur
20 x 20 cm
2008

5
Entfernung / 2008-5
- Linien -
Pigment auf Aluminium, Gravur
20 x 20 cm
2008

6
Entfernung / 2008-6
- Schrafur -
Pigment auf Aluminium, Gravur
20 x 20 cm
2008







Pia Linz

Mein subjektives Erleben von Orten und Wegen begeistert und irritiert mich oft so sehr, dass ich mir wünsche, das Phänomen zu verbildlichen. Was aber genau erhebe ich zum Sujet? Den Ort? Mein Erleben? Meine Sichtweise? Mich und den Ort als Gesamtfigur? Im Laufe der Jahre habe ich einige Male den Standpunkt geändert und erst allmählich gemerkt, dass ich das Terrain abstecke, das sich zwischen Innen- und Außenwelt erstreckt.

Grundsätzlich unterscheide ich bei meinen Arbeiten zwischen zwei Darstellungsweisen.

Die dreidimensionalen Haubenbilder und Gehäusegravuren, die zur Werkgruppe der Projektionsarbeiten zählen, entwickle ich aus einem fixen Standpunkt heraus, von dem aus ich ringsherum die Umgebung mit perspektivischem Blick erfasse. Anders als in den Panoramen des 19. Jahrhunderts, in die sich der Betrachter stellt, blickt hier der ausgeschlossene Betrachter von außen auf die miniaturisierte Welt der Haubenbilder und Gehäusegravuren.

Die Ortsbilder der 80er Jahre sind einer kartografischen Darstellungsweise nahe. Ich sammle vor Ort Informationen und vergleiche sie in einer Art Flächenplan. Während eines einjährigen Arbeitsstipendiums in London 2005/06 greife ich diese Arbeitsweise und Bildkonzeption mit den großformatigen Bleistiftzeichnungen in modifizierter Form wieder auf. Dort arbeite ich über einen langen Zeitraum an der großen Zeichnung des weitläufigen Mile End Parks: Zunächst vermesse ich das gesamte Gelände mit Fußschritten und erarbeite anhand einer selbst entwickelten Fußtrittskala einen genauen Flächenplan. Auf transportablen Planfragmenten notiere ich akribisch unmittelbar vor Ort meine Beobachtungen und gerate dabei in den Sog der Miniaturisierung. Anschließend übertrage ich die Detailstudien in die Einheit der großen Zeichnung. Während die zahllosen Fußgängerperspektiven zu einer Art Vogelperspektive verschmelzen, wird die Parklandschaft in eine freischwebende Monade verwandelt, die nur durch feine Linien noch an eine Fußtrittskala gebunden ist.

Pia Linz

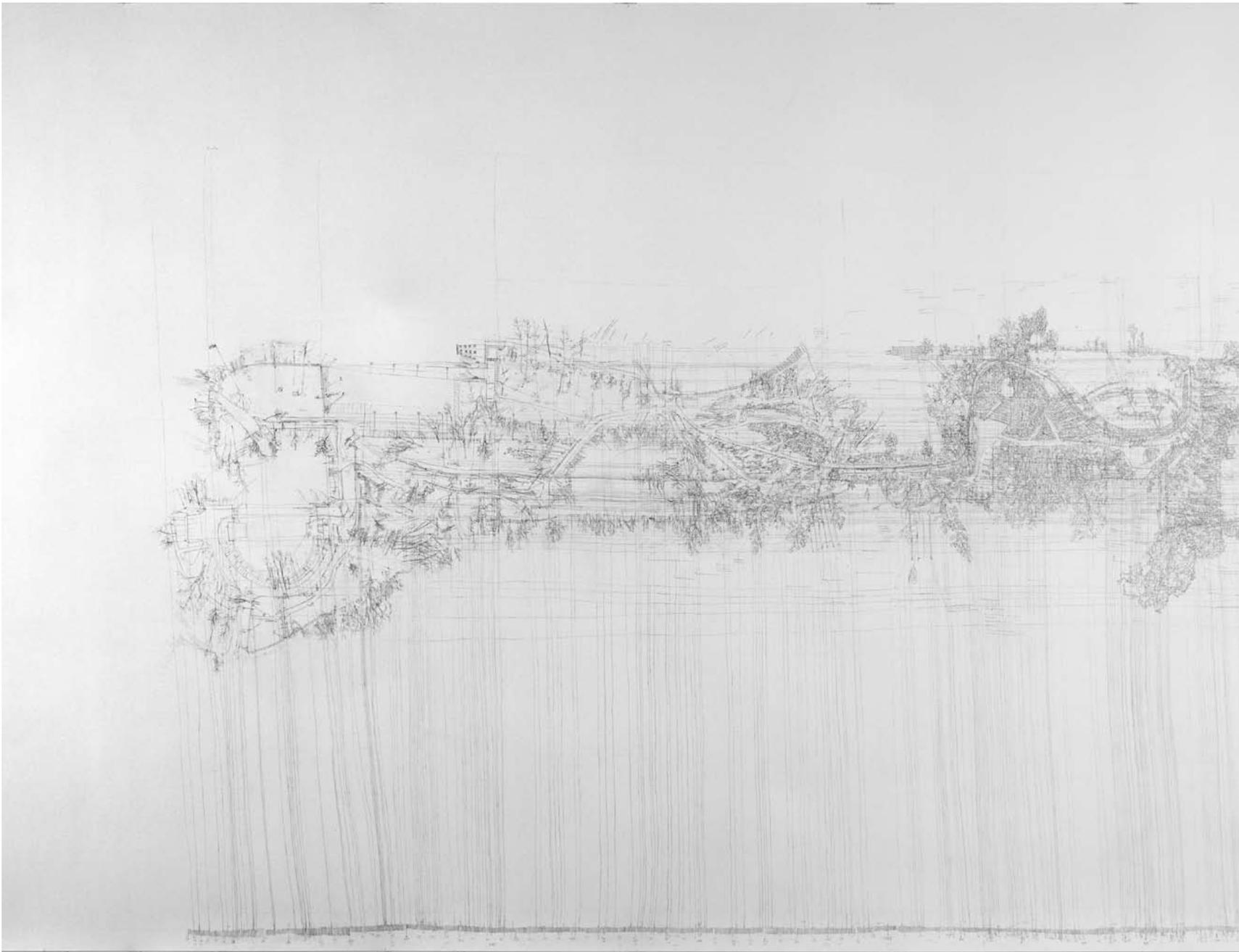
My subjective experience of places and paths often prompts such enthusiasm and disturbance in me that I wish to visualise this phenomenon. But what exactly do I raise to the subject? The place? My experience? My way of seeing? Myself and the place, as an overall constellation? In the course of the years, I have changed my standpoint several times and only gradually begun to notice that I am marking out the extent of territory between the inner and the external world.

Basically, in my works I distinguish between two types of portrayal. I develop the three-dimensional 'dome pictures' and 'box engravings', which belong to the group of projection works, from a fixed standpoint; from here, I capture the surroundings on all sides from a perspective viewpoint. Unlike 19th century panoramas, where the viewer himself stood inside, here the excluded viewer looks from the outside onto the miniaturised world of the 'dome pictures' and 'box engravings'.

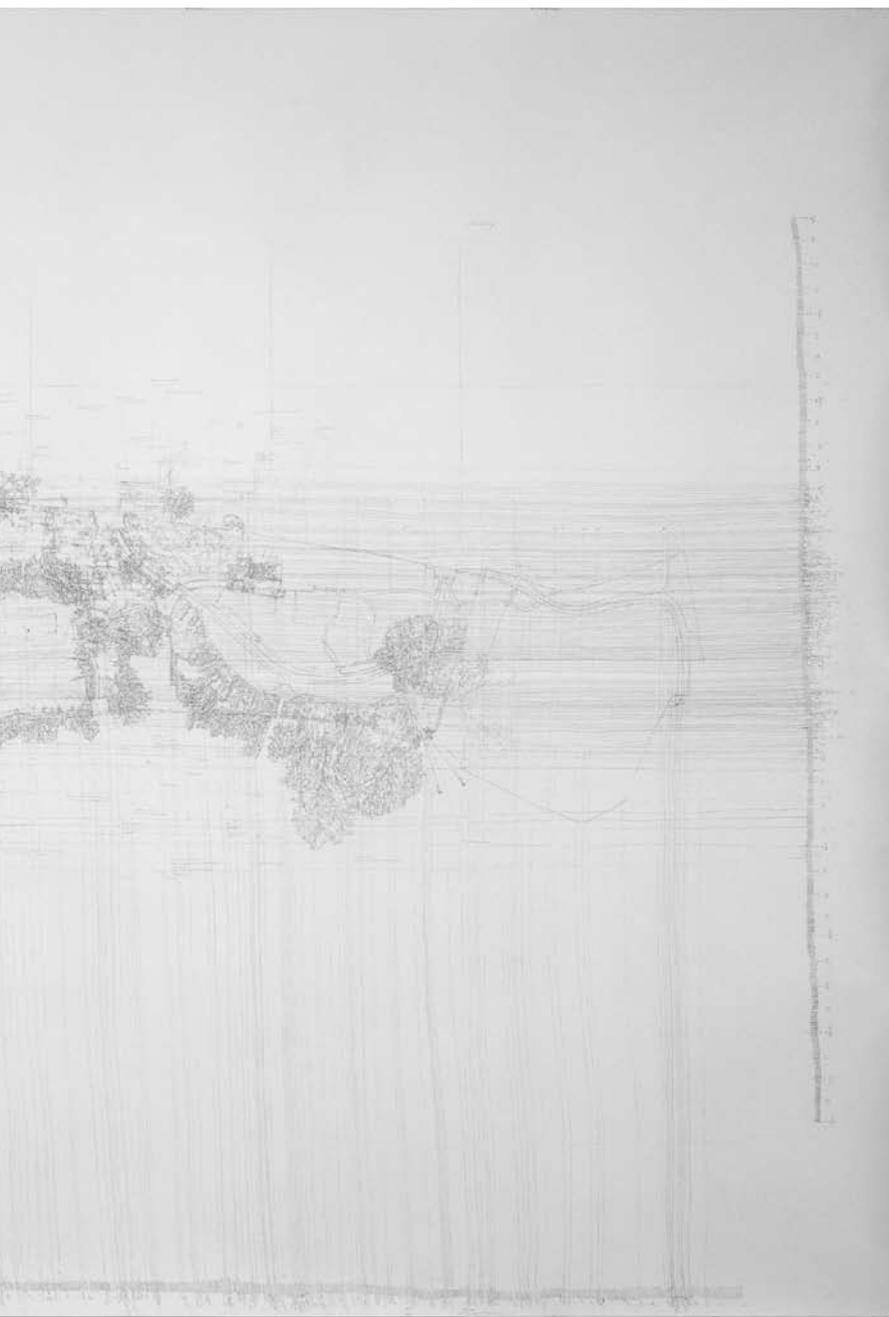
My images of place from the 80s approach a cartographic method of portrayal. I collected information on the spot and then made it concomitant in a kind of area plan. In 2005/06, during a year's fellowship working in London, I took up this working method and pictorial concept again—in a modified form—in my large-format pencil drawings. There, I worked for a long period of time on one immense drawing of the extensive Mile End Park: at first, I measured the whole terrain with my own strides and calculated an exact plan of the area on the basis of a scale of strides that I developed myself. On portable fragments of the plan, I made careful notes of my observations on the spot and thereby, I was drawn into the miniaturisation. Subsequently, I transposed these detail studies into a single large-scale drawing. As the innumerable pedestrian perspectives merge into a kind of bird's eye view, the park landscape is transformed into a free-floating monad, bound to the scale of my strides only by fine lines.

Pia Linz





Mile End Park, 2006, Bleistift auf Papier, *pencil on paper*, 150 x 300 cm



Anca Munteanu Rimnic

Das Berühren wird eigentlich immer noch geächtet. Nein, nicht Anfassen, Berühren verboten! Berühren kennt keinen Fokus, sondern hilft, die umfassenden Wahrnehmungen der anderen Sinne durch seine eigene Unzulänglichkeit zu bestimmen. Berühren kennt kein Ziel. So, wie sich auch das Sehen auf einzigartige Weise im Gehirn spiegelt, reproduziert sich Berühren jenseits des Bewusstseins. Berühren ist Zerstörung und Schöpfung zugleich. Berühren ist Sexualität. Berühren kommt vor der Vergesellschaftung oder ist die Vergesellschaftung selbst. Berühren ist offensichtlich geschlechtslos und begründet seine eigene Kategorie. Berühren bleibt das Undefinierte, das radikal Direkte, das sich der Unmittelbarkeit entzieht, denn es ist immer auch zeitlich gebundenes BeGreifen. Anfassen löscht aus oder zerstört oder vollzieht andere heilige Rituale. Berühren ist Shiva, der Zerstörer, und wird spiegelbildlich bekämpft als Shiva, der Peiniger, als die Verhinderung dessen, was die Welt tatsächlich vermag. Glanzpunkte sind grade so sichtbar wie tiefe Finsternis.

So wie das Licht fortdauernd Wirbel hervorbringt, will Anca Munteanu um jeden Preis berühren. Die heftige Bewegung von Licht und Objekt muss zu etwas werden, einem durch und durch unwirkliche Abbild - dem Fenster zu einer Welt von merkwürdigen, vertrackten und unfügsamem, sich kreisförmig in alle Richtungen ausdehnenden Mustern. Folgerichtig entsteht ein fiebrig funkelnder, befremdlicher Prozess. Göttliche Angst: „Mein ist die Welt und ist es auch nicht“ Im Fall Munteanu nimmt Berührung einen Teil der Angst. Sie allein kann hier der Neugier Gewissheit verschaffen. Als zwanghafte Heilerin (äh, Berührende) hofft Munteanu, die ihren Händen innewohnende Heilsalbe, die lieblichen Dämpfe gar, werden irgendwie in Lachen, selbst, wenn es ein trauriges Lachen ist, münden.

Das Atelier wartet, erfüllt von Lachen und sich senkenden Dämpfen, wartet auf das, was sich vollziehen muss: die bedächtige Katastrophe, die fürsorgliche Umwälzung, in der die Hand, lange nachdem der Wunsch danach Gestalt angenommen hat, der Notwendigkeit zu Handeln ahnend zuvor kommt. Anca Munteanu legt ihre Hände in die Erwartung eines jeden Ge-

There remains an unofficial proscription on touch. No, don't touch: touch has no acuity, helps discern the optima of the other senses by its own failure, touch leads nowhere. Touch reproduces itself behind the mind, just as sight finds its unique mirror in the cerebral court. Touch nullifies, and births on the other side. Touch is sexuality. Touch is pre-sociality, or sociality itself. Touch is evidently not-sexual, because sexual seems to have its own category. Touch remains the undefined, the ultraimmediate that immediacy can never qualify since it is also a temporal notion. Touch erases all that, or razes it, or other holy verbs. Touch is Shiva the destroyer, and inversely is combated as Shiva the annoyer, the gadfly of what the world would/could really want. High light is just a visible as due obscurities.

As the light will whirl continuing whirl, Anca Munteanu will touch at all costs. The violence of the motion of light and object must come to something, since it is the quintessentially unreliable map, the window onto the world omnifreckled in odd, onerous, and intractable designs. Hence a weird, coruscating, and nervous task comes. Divine anxiety: „the world is mine but it is not“. In the Munteanan case, one allays anxiety by use of touch. Curiosity in regard can only be secured through sudden touch. With the touch of the inveterate, compulsive healer (er, toucher), the innate salve, even the smotherer (which in the Munteanan case somehow hopes to lead to laughter, even if plaintive).

Smother and laughter alight upon the workshop. Waiting for that thoughtful cataclysm where the hand divines its needs in advance of its needing to, and well after its wanting to. Anca Munteanu places her hands at the pit of every piece, and then places the piece. She does not use her hands to form anything. She uses her hands to decide, never to make. It is quite common for eyes to have hands, but I believe it less common for hands to have eyes. If Anca Munteanu were to work in clay, nothing would ever happen! Maybe a brain in each hand too, like that Steve Martin movie „The Man With Two Brains In His Hands“.

I think that Heidegger makes it a point to link thinking, thanking and memory together etymologically, so that he can make any outrageous injustice that befalls the Idea just again, and forever again. Like most, Anca Munteanu says thanks with her art, for she thinks with it. But, that memory should continue through the display of an artwork

genstandes, und weist dann den Dingen ihren Platz zu. Ihre Hände bestimmen, sie formen nicht. Augen haben häufig Hände, aber ich glaube, es ist viel seltener, dass Hände Augen haben. Würde Anca mit Ton arbeiten, es würde sich nichts gestalten! Möglich ist: sie hat sogar ein Gehirn in jeder Hand, wie in dem Steve Martin Film „Der Mann mit den zwei Gehirnen in seinen Händen“.

Ich denke, Heidegger argumentiert, dass Denken, Danken und Gedächtnis etymologisch verknüpft sind, damit er mit abscheulicher Ungerechtigkeit in einem fort über diese Idee hereinbrechen kann. Wie die meisten, bedankt sich Anca Munteanu mit ihrer Kunst, denn sie denkt mit ihr. Aber, ob das Gedächtnis fortbesteht für der Dauer einer Ausstellung, bleibt schlichtweg dem Zufall überlassen. Da ist immer der Weg der Hand durch die Welt: die Hand, die der Welt hilft, indem sie sie auf sich selbst zurück wirft. Nur graduelle Unterschiede im Berühren entscheiden ob wir keine Künstler sind, und wir unversehens als homo faber unseren Platz aufgeben. Während das Kunstwerk sich aufmacht zu den fernen Ufern irgendeines Gebäudes, bleiben das Lebhaftes und die Verstimmung in der Berührung unbewegt und niemand erinnert sich ihrer. Anca Munteanu jedoch versucht sich des Berührens zu erinnern. In der Angst, der Freude und der Wut des Künstlers bleibt der Welt ihre Strömung verwehrt. Das Nichtgefühlte wird in die Hand genommen und festgehalten bis der Befreiung (äh, dem Sterben) überlassen wird.

is completely coincidental. There is always the path of the hand through the world: the hand that helps the world by taking back the world; it is only through facets of touch that we are not artists, and we suddenly vacate our place as homo faber. As the artwork sails to remote shores of some edifice, the lilt and buff of touch remains unmoved and no one remembers it. Anca Munteanu tries to remember touch. In the fear, joy and fury of an artist, the world is refused its drift. What is impassible is taken in hand and held unto release (er, death).

Perhaps it's because I held her hand in my own that I can't but address the profundity of touch in Anca's work. I've held enough hands to know that hands are different. And so I scream (grin, or some other holy verb) that touch itself chooses to define and not-know the world of order, even if it is the progenitor of all games. Healing with no remorse: consummate tenderness, not clemency.

But maybe it is clemency in the end, because we do have art work. We have a circumspect eye even behind the touch-behind-the-mind. In the cool beats of love and inspiration design can arise as legible. And that fugitive legibility and its romantic vise on art (er, aesthetics?) are utterly, fantastically, simultaneously (not immediately!) present and manipulable. Manipulable: the Latin 'hand' makes this word: Anca Munteanu helps inaugurate its resuscitation in the creative act that outwits educated poe





diskussion I, 22 x 28 cm, filzstift, *felt-tip pen*, 2008



diskussion II, 22 x 28 cm, visitenkarte/filzstift/traenen, *business card/felt-tip pen/tears*, 2008

Gesten des Zeigens zeigen

Als Louis Pasteur 1864 die Hypothese der »Urzeugung« widerlegte, veränderte er eine Naturanschauung: Krankheiten wurden von nun an nicht mehr besonders günstigen Entstehungsbedingungen zugeschrieben, sondern der Übertragung von Mikroorganismen.¹ Seither gelten Labore als Orte, an denen letzte Wahrheiten ergründet werden, Wahrheiten, die auf die Zukunft ausgerichtet sind und in dieser ein besseres Leben ermöglichen sollen. Ein etwas längerer, prüfender Blick lässt jedoch erkennen, dass diese Wahrheiten zwar die Zukunft festlegen, zugleich aber Wirkmächtigkeit auf die Bestimmung der Gegenwart sowie der Vergangenheit ausüben. So gesehen, beinhaltet das Labor nichts anderes als alte Vorrichtungen für Experimente. Experimente, die den Status von Faktenlieferanten erlangt haben, deren Interpretation jedoch als bereits gesichert gilt, da sie ein Modell stützen, ohne das bestimmte Erscheinungen nicht erklärbar wären. Labore sind in diesem Sinne mit Instrumenten ausgestattete Orte, in denen die Zukunft folglich durch ständigen Rückbezug auf die Vergangenheit entwickelt wird. Das Labor erscheint nunmehr nicht mehr als Hort des Erkenntnisgewinns, sondern wird vielmehr als Ort vorgeführt, an dem künstliche Inszenierungen ausgetüfelt werden. Die Antworten, die das Labor liefert, sind demnach in erster Linie Antworten zu Fragen, die das Labor zu stellen in der Lage ist – und weniger Antworten auf Fragen, nach denen die Menschheit noch sucht.

Auf diesen, das mythologische Konstrukt »Objektivität«, erschütternden, Seinsbedingungen der wissenschaftlichen Erkenntnis fusst die Serie der Zeichnungen auf Endlospapier. Jene Versuchsprotokolle, deren Kurvenverlauf und akribische Notation ihrer Randbedingungen Aufschluss geben sollen über den Erfolg oder Misserfolg einer enzymatischen Reaktion. Auf dieser mit Objektivität durchtränkten Folie zeichnet sich in einem zweiten Bearbeitungsschritt ein distanzierend-subjektivierender Kommentar ab, der verschiedene Deutungsabsichten in sich birgt. Angefertigt auf einem Trägermaterial, das seine Erzählung und Be-Deutung mit sich führt, ver-

Pointing Out Gestures of Pointing

When Louis Pasteur demonstrated his hypothesis of biogenesis in 1864, he changed mankind's view of nature: as from then, illnesses were no longer attributed to particularly favourable conditions for generation but to their transfer via micro-organisms.¹ Since, laboratories have been regarded as places where ultimate truths are investigated, truths that are directed towards the future, aiming to ensure that we enjoy the best possible life in it. But a rather longer, more testing look indicates that although such truths define the future, at the same time they exercise a powerful effect on our definition of the present and the past. Seen in this way, the laboratory contains no more than old apparatuses for experiments; experiments that have attained the status of fact providers even though their interpretation is already secure, since they uphold a model without which specific phenomena could not be explained. In this sense, laboratories are places equipped with instruments in which the future is developed accordingly, by continual reference back to the past. Now, the laboratory no longer appears as a store of insightful benefits, but is presented as a place in which people puzzle out artificial scenarios. Consequently, the answers that the laboratory provides are, first and foremost, answers to those questions that the same laboratory is capable of posing – and not answers to questions that humanity is still seeking.

The series of drawings on continuous paper is based on these existential conditions of scientific insight, which shatter the mythological construct of "objectivity". These protocols of experiments, whose curve progression and painstaking notation of basic conditions aim to provide information about the success or failure of an enzymatic reaction. In a second stage of work, a distancing-subjective commentary emerges on the sheet so immersed in objectivity; a commentary incorporating various interpretative intentions. Produced on a material that carries its narrative and significance with it, language and image interlock in an accumulation of scientific and cultural artefacts: here, protocols of experimental set-ups create a collage together with scientific demonstration material; natural understandings of the non-natural are interlaid with manifestations of indescribable tedium, and written characters amass into pictorial formations. In this way, the relation between the seeing and the seen is shown to be mutually defining. The investigating subject not only gazes through his instructive instruments – microscopes,

schränken sich Sprache und Bild in der Anhäufung wissenschaftlicher und kultureller Artefakte: Hier werden Notationen von Versuchsanordnungen mit wissenschaftlichem Anschauungsmaterial collagiert, schichten sich Naturauffassungen von Nicht-Natur mit Manifestationen unbeschreiblicher Langeweile und akkumulieren sich Schriftzeichen zu Bildformationen. Auf diese Weise bildet sich das Verhältnis von Sehendem und Erblicktem als einander bedingend ab. Nicht nur das forschende Subjekt blickt durch seine Instrumente des Erkenntnisgewinns – Mikroskope, Monitore, Reagenzgläser – auf das zu untersuchende Objekt, sondern das Objekt blickt zurück. Nicht nur die Betrachter/innen sehen ein Bild, sondern sie sind immer schon durch den dem Objekt inhärenten Blick erfasst. In dieser Doppelbewegung wird die erkenntnistheoretische Anordnung, für die die diagrammatische Oberfläche der Zeichnungen steht, empfindlich gestört. Die Überlagerung »authentischen« wissenschaftlichen Materials mit den Versuchsverlauf subjektivierenden Kommentaren verweist auf Mehrdeutigkeiten, die in den Gesten des Exponierens enthalten sind, die auf Dinge zeigen und »Sieh hin!« sagen und zugleich mit der Autorität derjenigen, die Bescheid wissen, behaupten »So ist es.«² Das gleiche Material, dessen Primärfunktion darin besteht, die Grundlage einer Beweisführung und Beglaubigung von wissenschaftlichen Vorannahmen zu leisten – hervorgegangen aus einer wissenschaftlichen Tätigkeit, die der Maßgabe eines Subjektentwurfes als Wissenschaftlerin folgt – berichtet nun von der Konstruiertheit dieser Annahmen. Das Ergebnis scheint das Versprechen einer »unendlichen Subjektivität« (Alain Badiou) auszulösen. Während Badiou eine ganzes Spektrum von »Wahrheitsprozessen« formuliert und hierin der Kunst eine Ausnahmestellung einräumt, wonach in der Kunst: »[...] das Subjekt der Wahrheit dem Sinnlichen entnommen wird, wogegen das Subjekt der Wahrheit in der Wissenschaft dem Buchstaben entnommen wird [...]«³ verweisen die Endloszeichnungen darauf, dass diese Dichotomisierungen nicht ohne weiteres zu haben sind.

monitors, test-tubes—at the object to be investigated; the object gazes back as well. The viewer not only sees an image; he or she is always captured by the view inherent in the object as well. This double motion significantly disturbs the epistemological arrangement that is symbolised by the diagrammatic surface of the drawings. Overlapping “authentic” scientific material with the experimental course of subjective commentary highlights ambiguities that are inherent in the gesture of exposure, which points to things and says “Look at that!” and at the same time maintains—with the authority of those who know what they are talking about —“That is how it is.”² The same material, the primary function of which is to provide a foundation of proof and verification for previous scientific assumptions—produced from a scientific activity that follows the requirements of subjective design as a scientist—now reports on the constructed quality of those assumptions. The result appears to trigger the promise of “infinite subjectivity” (Alain Badiou). While Badiou formulates a full spectrum of “truth processes” and accredits art with an exceptional position within it, according to which, in art: “[...] the subject of truth is taken from the sensual, whereas by contrast, in science, the subject of truth is taken from the letter [...]”³, the continuous drawings indicate that such dichotomising is not so easy.

1 Eine umfassende Darstellung der Konstruiertheit und Seinsbedingungen wissenschaftlicher Erkenntnis findet sich in: Isabelle Stengers, *Wem dient die Wissenschaft?*, Hamburg 1998

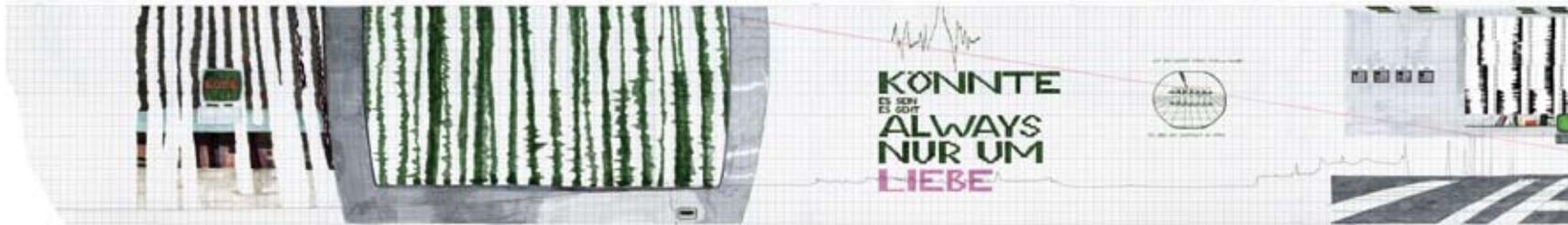
2 Diese Gesten des Zeigens als konstative Sprechakte wurden von Mieke Bal im musealen Kontext anhand des „American Museum of Natural History“ ausführlich analysiert und lassen sich durchaus auf den naturwissenschaftlichen Bereich übertragen, vgl. dazu Mieke Bal: *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2006, S. 72–116

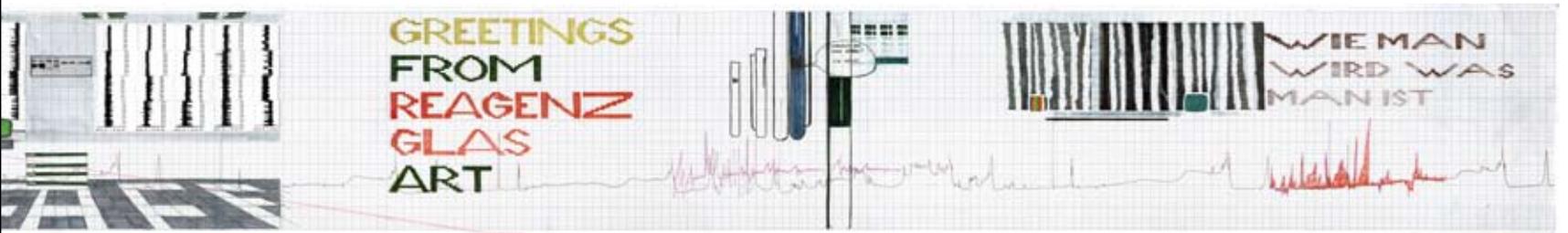
3 Alain Badiou: *Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus*, Berlin 2007, S. 26

1 *A comprehensive description of the constructed quality and existential conditions of scientific insight can be found in: Isabelle Stengers, Wem dient die Wissenschaft?, Hamburg 1998*

2 *Mieke Bal analyses these gestures of pointing as declaratory acts of speech in the museum context on the basis of the “American Museum of Natural History” and concludes that they can certainly be transferred to the field of natural science. On this, cf. Mieke Bal: Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2006, p. 72–116*

3 *Alain Badiou: Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus, Berlin 2007, p. 26*

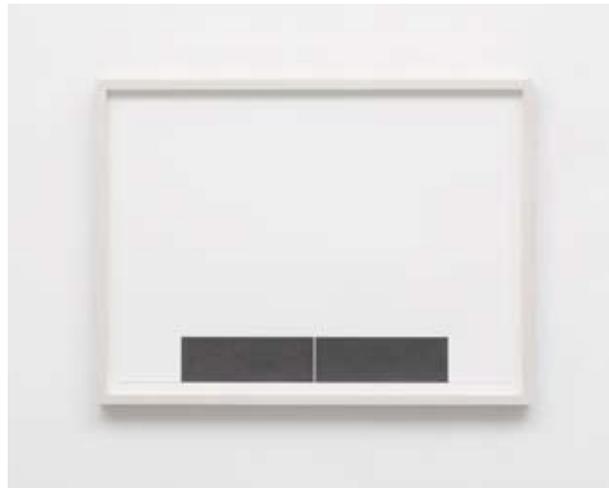


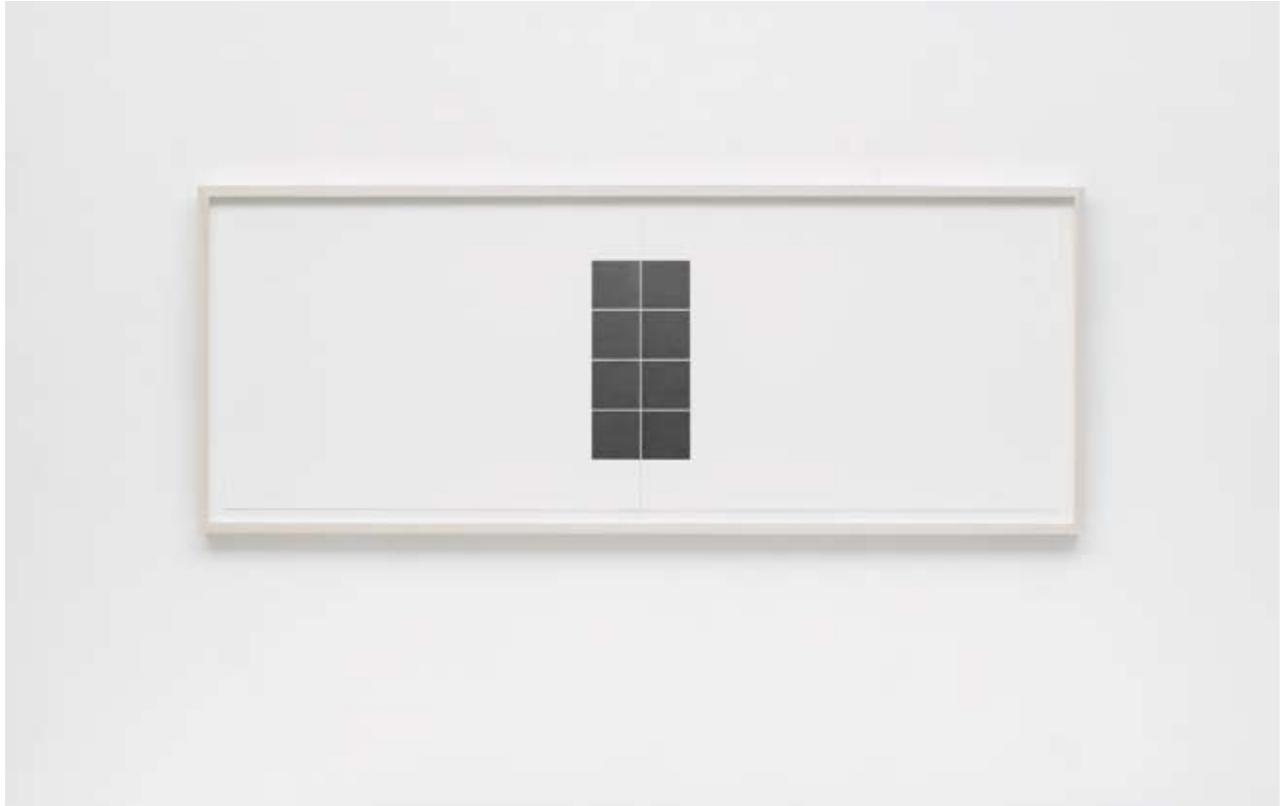


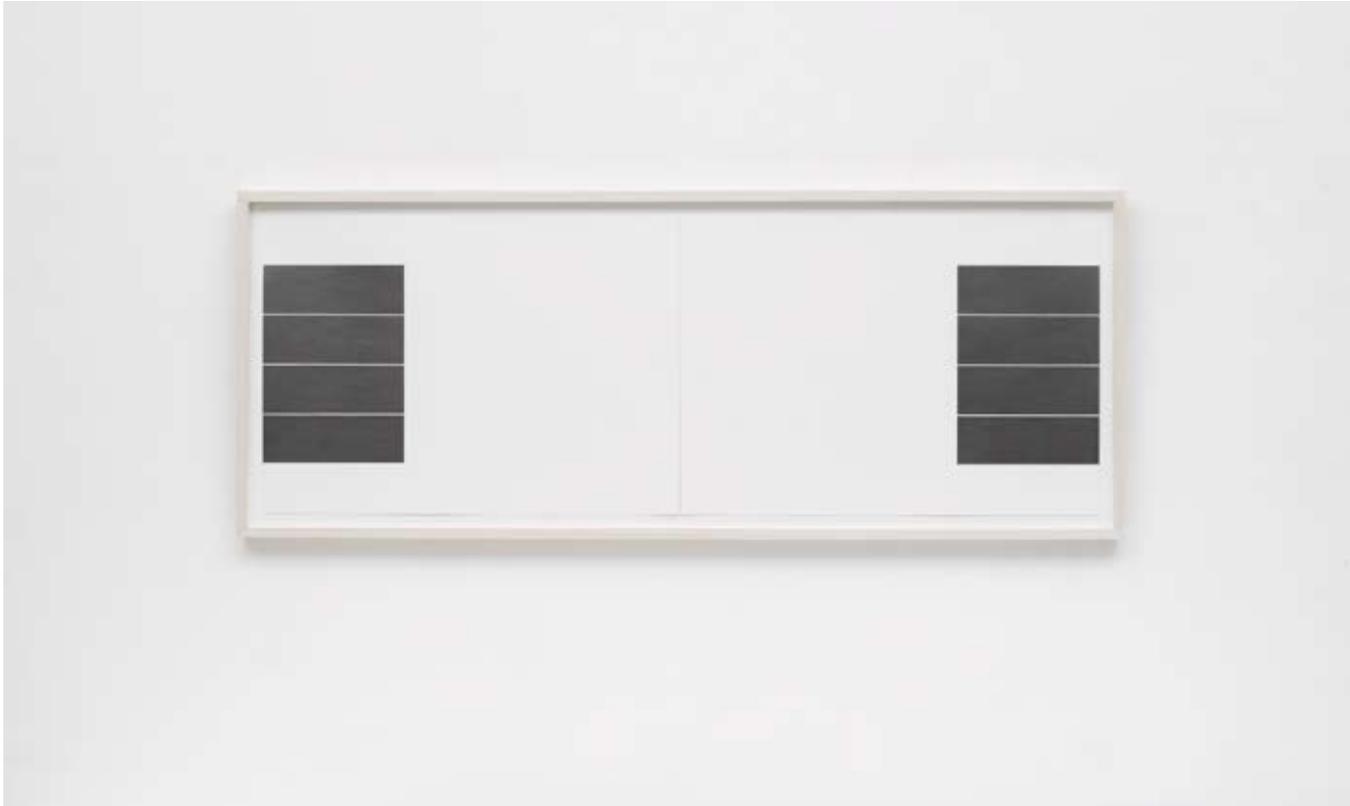
Frank Gerritz

Text fehlt!

Text is missing!







Kai Schiemenz

Zeichnung als Modell.

Schiemenz's Zeichnungen sind praktische Zeichnungen, sind Konstruktionszeichnungen. In ihnen entwickeln sich räumliche Ideen, die sich nicht in Text fassen lassen, jedoch als Entwürfe „lesen“ lassen. Es sind Pläne die räumliche Ausmaße und Dimensionen zeigen, ohne eindeutige Bemessung, ohne eindeutigen Maßstab. Kein 1zu1 (selbst in der Herstellung), eher ein 1zu10, ein 1zu100 ... Schiemenz entworfene Raumideen beinhalten alle Informationen zur Realisation. Seine Zeichnung ist eher Modell als Zeichnung. Sie übersetzt keine sozialen Aspekte, die ein wichtiger Teil der Skulpturen sind. Der Zuschauer/Teilnehmer taucht in ihnen nicht auf, lässt sich aber darin denken.

Es sind Entwürfe, die nicht Teil einer Landschaft oder eines bestimmten Ortes sind, auch wenn sie für einen solchen geplant sind.

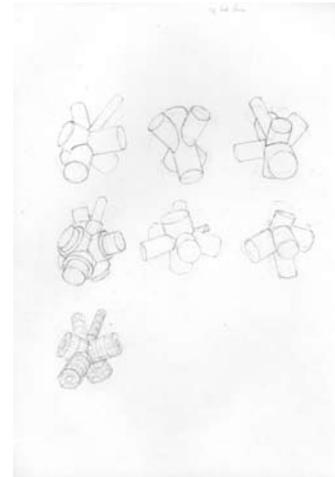
F.S.

Drawing as a Model

Schiemenz' drawings are practical drawings; they are construction drawings. He develops spatial ideas in them that cannot be set down in words, but may be "read" as blueprints. They are plans that show spatial range and dimensions without precise measurement, without an obvious scale. Not 1 to 1 (even in production), more like 1 to 10 or 1 to 100 ... Schiemenz' projected ideas for space contain all the information necessary for realisation. His drawing is more of a model than a drawing. It conveys none of the social aspects that are a key component of the sculptures. The viewer/participant does not appear, but is always conceivable in the drawings.

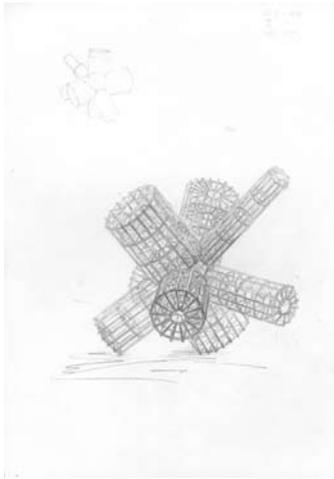
They are projections that do not belong to a landscape or a specific setting, even though they are planned for such places.

F.S.



1. Star; Entwurfszeichnung für Athen; 2008
2. Where the earth is the sky is the earth; Entwurfszeichnung für Buga in Schwerin 2008; Realisierung 2009
3. Rural Delights; Entwurfszeichnung für Florenz, 2008
4. Der erschreckte Gärtner - der Leuchtturm am falschen Platz, Entwurfszeichnung Skulpturenpark Rügen 2008
5. The Empty Dwelling, the Vain Tower and the Mad Colonist; Entwurfszeichnung (1) Skulpturenpark_Berlin_Centrum; 2008
6. Bingowing; Entwurfszeichnung für Club Transmediale; 2007
7. Dwellings for clandestine Clementine; Entwurfszeichnung Kunstverein Ludwigsburg; 2007
8. The Empty Dwelling, the Vain Tower and the Mad Colonist; Entwurfszeichnung (2) Skulpturenpark_Berlin_Centrum; 2008

jeweils: 29,7 x 21 cm, Bleistift auf Papier





Jorinde Voigt

Jorinde Voigts Arbeiten sind Notationen und Kompositionen, die Ereignisse aufzeichnen bzw. fiktive Ereignisse simulieren: eine akribische oder im eigentlichen Wortsinne minutiöse Inszenierung von Entropie als Pfeilcluster. Kompositionstechniken der Neuen Musik wie der Einsatz von Pattern oder Zufallsprinzip finden sich auch in den grafischen Strukturen ihrer Arbeiten.

Die Notation besteht aus Elementen, die in gesellschaftlichem Zusammenhang symbolische Bedeutung haben oder für die Beschreibung zivilisatorischer Zustände signifikant sind. Die einzelnen Elemente werden als autonome Systeme notiert, die sich aus sich selbst heraus entwickeln. In den Zeichnungen werden die verschiedenen Elemente verknüpft, indem der Verlauf eines Elementes an einer bestimmten Stelle jenen eines anderen initiiert, stoppt, stört oder ihn sich einverleibt. Die Notation stellt sich als wachsende Struktur oder als eine Formation sich stets wiederholender Phänomene dar, was sich additiv oder proportional abbildet. Die Anordnung der einzelnen Sphären wird durch deren räumliche und zeitliche Beziehung zueinander bestimmt. Eine genaue Topographie des Dargestellten ergibt sich aus der Notierung von Geschwindigkeit, Richtung, Dauer, Quantität und Temperatur.

Die verschiedenen, in den Zeichnungen eingesetzten Sphären verzeichnen unterschiedliche Daten wie Temperaturverläufe, programmatische Strukturen von Popsongs, Transformationen, Unfälle, Adler, algorithmische Flugverläufe, Satelliten, unendliche und endliche Aktionsstudien (2 küssen sich), akustische, elektrische und organische Impulsfelder, Detonationsketten, Impulsbildung, räumliche und akustische Interferenzen, Zeitkonglomerate, Linearitätsübertragungen, entropische Bedingungen (Pfeilcluster) und Ströme.

Das formale Konzept der Zeichnungen beruht auf der kumulativen Überschreibung der Elemente wie in „2 küssen sich – Aktionsplan“, „Temperaturverlauf“ und „Impulsfeld“ sowie auf Prinzipien der Unendlichkeit. Solche Konzepte kommen auch in der Musikindustrie zur Anwendung.

Die Zeichnungen sind eine Form der Notierung, die sich zwischen musikalischer Komposition, Choreographie und Storyboard bewegt. Sie schaffen ein kompositorisches Bezugssystem, das die Phantasie anregen soll, wobei eine musikalische Strukturierung der Wahrnehmung ein Hauptanliegen ist.

Jorinde Voigt's works are notations and compositions recording events or simulating fictive events: meticulously detailed or rather timed-to-the-second staging of entropy and its arrow clusters. Methods of new music, such as the use of patterns and random systems can also be found in the graphic structures of her works.

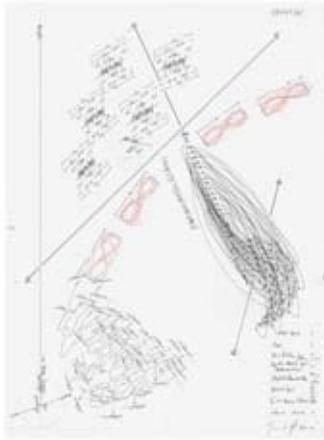
The notation consists of elements that have symbolic importance in society or are decisive for describing civilisation and its surroundings. The individual elements are noted as autonomous systems, which develop out of themselves. These elements are linked in the drawings, when—at some specific point—the course of one element's activity triggers, stops, disturbs or unites into an apparatus that of another. The notation occurs as a structure of growth or as an order of events repeated over and over, which is depicted as additive or otherwise proportional.

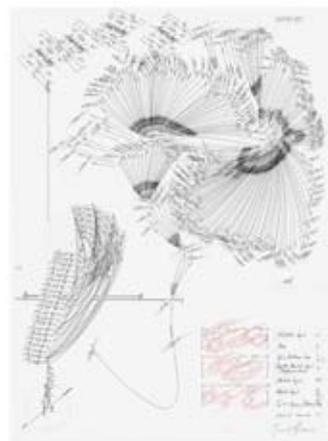
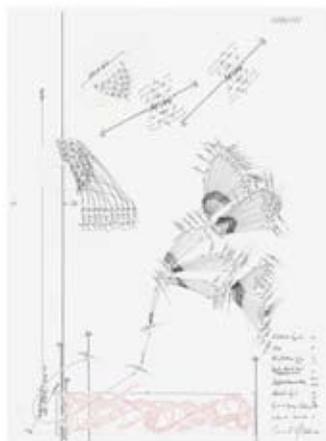
The grouping of the apparatuses is determined by their spatial and temporal relationships to each other. An exact location of the events arises from the fixing of velocity, direction, duration, quantity and temperature.

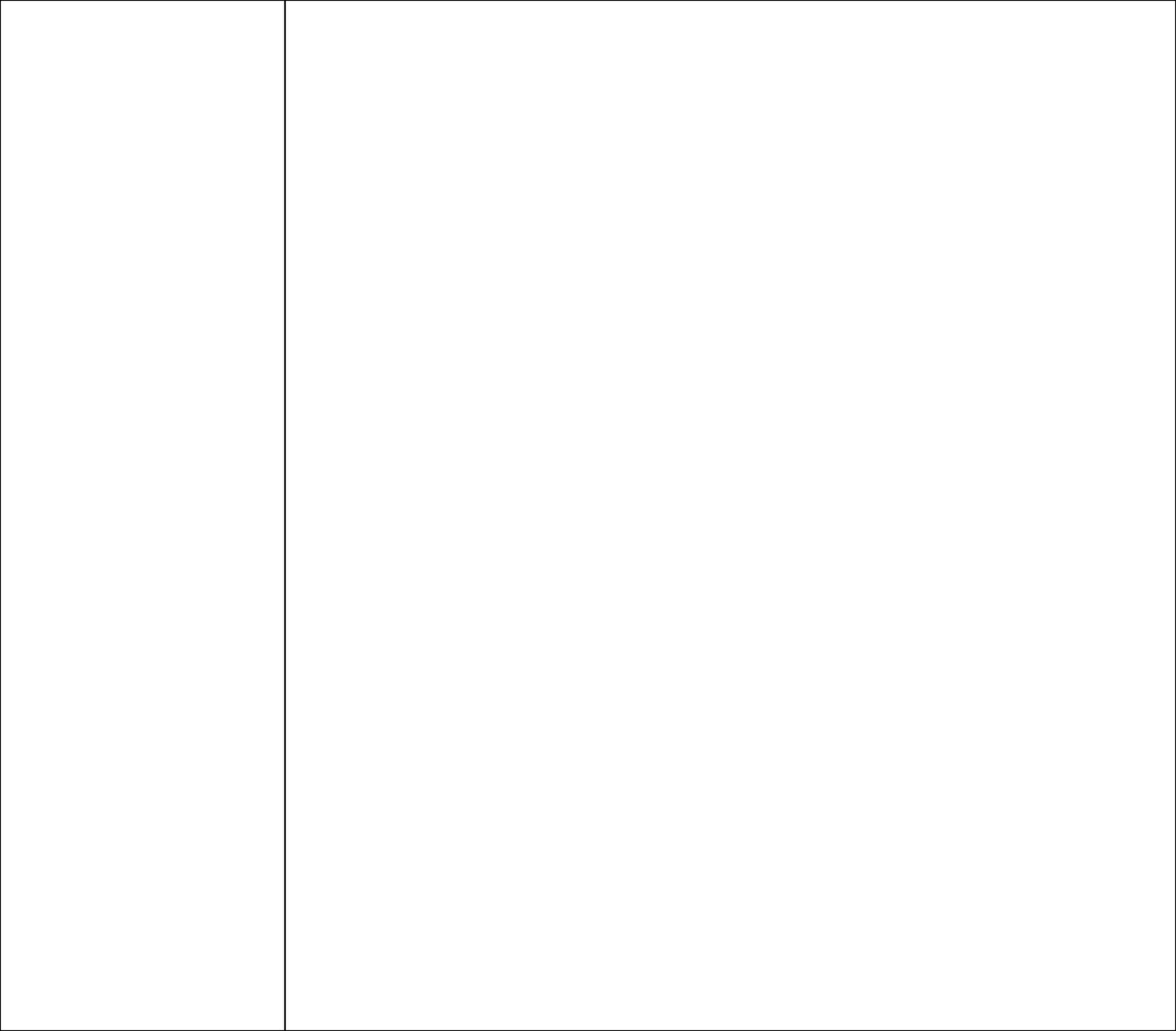
The individual apparatuses used for the drawings register various data including temperature change, programmatic structures for pop songs, transformations, crashes, eagles, algorithmic flight paths, satellites, infinite and finite action studies (2 people kissing), acoustic, electric and organic impulse fields, chains of detonations, impulse creation, spatial and acoustic interferences, time - conglomerates, translated linearity, entropic conditions (arrow fields) and current.

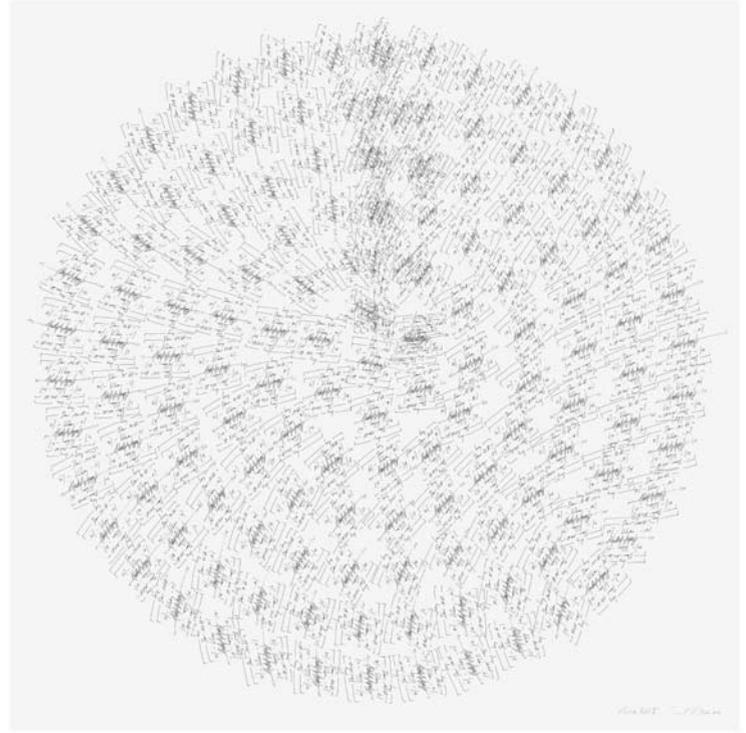
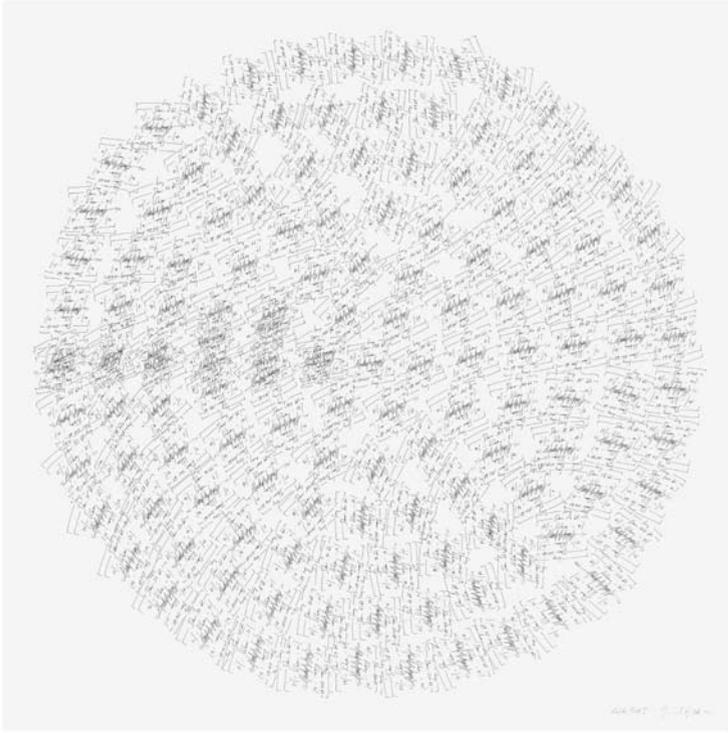
The formal concept of the drawings takes up the cumulative re-write -character of the elements: "2 people kissing –action study", "temperature change" and "impulse field", as well as principles of infinity. The same aspect is typical apparatus of the music industry.

The drawings are a form of notation something between a musical score, a choreographic score and a storyboard. They create a written framework of composition in order to prompt the imagination. The focus lies on a musical structuring of perception.

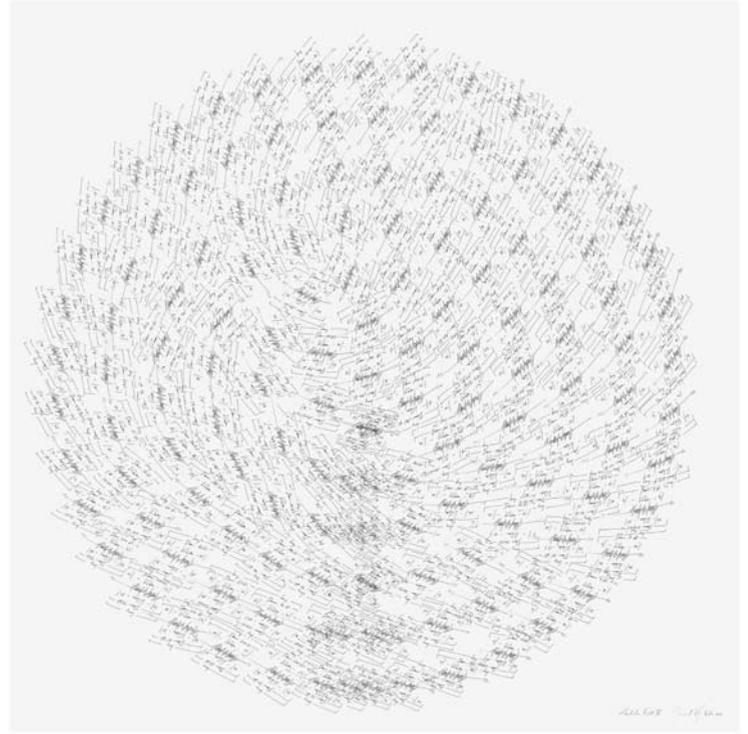
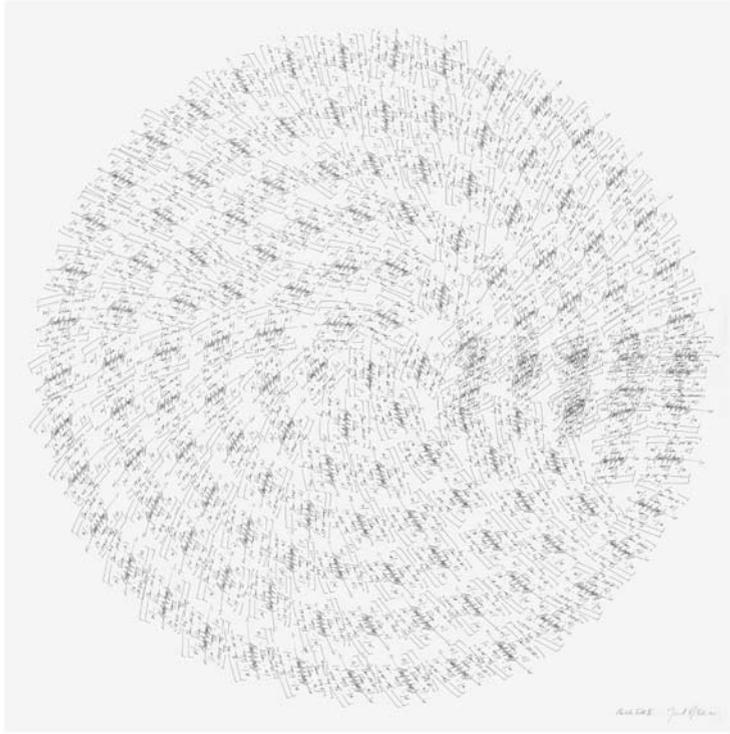








Akustisches Feld I, II, III, IV, 2008, 140 x 140 cm, Tinte, Bleistift auf Papier / ink, pencil on paper



Ralf Ziervogel

EQUILIBRIUM DER GENERATION

FICKT EUCH IHR RATTENSCHWÄNZIGEN KARTOFFELBOCK-
WURSTABLEHNENDEN GUITARREROS IM SUD EURER MIT
ÖL EINGEREIBTEN LEDERHANDTASCHENFRESSE WERDE
ICH EUCH DEN SELBSTGEZÜCHTETEN TALL DECAF HAZEL
SKINNY LATTE PERSÖNLICH IN DEN WURSTWASSERARSCH
KOTZEN. TO GO.

EQUILIBRIUM OF THE GENERATION

*GO FUCK YOURSELVES YOU RATTAILED SPUDSNBOCKWURST-
DESPISING GUITARREROS IN THE BREW OF YOUR OILRUBBED
LEATHERBAGTRAP IM GONNA PERSONALLY BARF YOUR
HOMEGROWN TALL DECAF HAZEL SKINNY LATTE INTO THE
BOCKWURSTWATERASS. TO GO.*



Equilibrium, 2007, installationview: Galerie Six Friedrich Lisa Ungar, Munich, 2007





Biografien

Kai Schiemenz

1966 born in Erfurt, DE. Lives and works in Berlin, DE

1990-91 studies at Kunsthochschule Berlin-Weisensee, DE

1991-98 studies at Universität der Künste Berlin, DE

1997-99 Assistent at TU Berlin (Plastisches Gestalten)

1999 master's class, Prof. Lothar Baumgarten, Universität der Künste, Berlin, DE

2000 Gasag art prize, Berlin, DE

2001 working grant, Senate of Berlin, DE

2004 project grant, Hauptstadt Kulturfond, Berlin, DE

2004 working grant, Senate of Berlin, DE

2005 Artist in Residence, Villa Aurora, Los Angeles, US

2006 Grant of the city Madrid

2007 Kunstfonds catalog production

2008 Artist in Residence, Monash University Melbourne

2008 university teaching position, Monash University Melbourne

public and private collections and museums

Staatliche Museen Berlin (Kupferstichkabinett); Wuerth Museum; Sammlung des Bundestages; Zamosc-foundation; GaSAG Foundation

Publications

Eaux D'Artifice, Skulpturenpark Rügen 2008; Kai Schiemenz Bezugnahme KV Ludwigsburg; Kai Schiemenz 0:0 Gasag-Katalog; Kai Schiemenz 1:1 Nbk-Katalog; Juni-Weltenbauen Badischer KV; Publicnosc - Katalog Westfälischer KV; Urban Creatures - Katalog PortArtemuseum; INVISIBLE CITY / IDEAL CITY - Katalog; Katalog Ludwigsburg; Stadion für Gallery Fahneman; Kritische Gesellschaften Katalog Badischer KV

Selected exhibitions

2009 Where the earth is the sky is the earth; Buga Schwerin

2008 Sculpture Quadrennial Riga (LT)

Rural Delights; Villa Romana, Florenz (IT), 2008

Ocular Lab, Melbourne Australia

Eclipse; Stedefreund Berlin

Suspended Empire; Kappatos Gallery, Athen (GR)

Tower to Nowhere, Ministry for Foreign Affairs, Berlin

The Empty Dwelling, the Vain Tower and the Mad Colonist;

Sculptureparc_Berlin_Centrum

Rural delights; Villa Romana, Florence (IT)

Harburger Kunstverein

The Colonist descending slowly, Sculpture Parc Ca-

52 | Pansewitz

2007 shrunken theatrer, Galerie Fahnemann, Berlin

Was tun?, Ballhaus Ost, Berlin

Domain of the Great bear Teil III- Kunstraum

Ralf Ziervogel

1975 born in Clausthal-Zellerfeld, Germany

lives and works in Berlin, Germany

Education

2000 - 2005 Universität der Künste, Berlin

2005 Meisterschüler (class of Prof. Lothar Baumgarten)

Grants

2008

Watermill Center, Artist Residency, New York

Grant (Auslandsstipendium), 1 year residence in New York City, Berliner

Senat für Wissenschaft und Kultur, Berlin

2007

Kunstzeitraum, Residency and conveyance of a Catalogue, Freunde der Pinakothek der Moderne, Munich

Artist Residency, The Jerusalem Center for the Visual Arts (JCVA), Mishkenot

Sha'ananim (Guest House and The Konrad Adenauer Conference Centre),

Israel

Artist Residency, Telluride, Colorado

2006 - 2008

Karl Schmidt-Rottluff Grant

2003 & 2005

Grant (Arbeitsstipendium) New York City, Studienstiftung des Deutschen Volkes, Bonn

2002 - 2005

Grant (Förderprogramm) Studienstiftung des Deutschen Volkes, Bonn

Solo Exhibitions

2008

Life is but great, Watermill Center, New York

Immenhof, Kunstverein Ulm

Gruss aus Clausthal-Zellerfeld, Kunstverein Heilbronn

in relation to ÑGeorge Grosz, Kunst - und Skulpturenmuseum, Heilbronn

Equilibrant (Ud), Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Terz, (mit Jorinde Voigt), Kunstverein Gießen

RAZIVO, André Schleichtrien Contemporary, New York City

2007

Equilibrium, Galerie Six Friedrich Lisa Ungar, Munich

Times Rias, Galerie Bernd Kugler, Innsbruck

Every Adidas Got Its Story, Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv
paragin, André Schleichtrien Contemporary, New York City

Focus Ralf Ziervogel, The Modern, Museum of Modern Art Fort Worth,
Texas

2006

material, Galerie Figge von Rosen, Köln

Endeneu (Das eidgenössische Unterbewusstsein),

Art / 37 / Basel Statement

Dis (res publica), André Schleichtrien Temporary, New York City

Proto, Ideal, Café Moskau, Berlin

2005

Einzelgeschick (curated by Veit Loers), Galerie Kugler,
Innsbruck

Morlok, Galerie Barbara Thumm, Berlin

2004

Untitled, Galerie Barbara Thumm, Berlin

2003

Scope, Los Angeles

Group Exhibitions

2008

Regina Gallery, Moscow

Galerist, Istanbul

Jagd und Kugelfang, Galerie Spessardt & Klein, Berlin

One Song Bar, Contemporary Arts Alliance / Deutsche Guggenheim, Berlin

Paul Thek, Werkschau im Kontext zeitgenössischer Kunst, Collection Falckenberg, Hamburg

Go for it! Olbricht Collection (a sequel) Weserburg Museum für Moderne Kunst, Bremen

Nordlichter, Kunstverein Hannover

Daydreams and Darkside ñ Painting and Drawing now,
curated by Christoph Tannert, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
hamsterwheel, Konsthall Malmö

Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Kunsthalle Düsseldorf

Drawing now Drawing then, Galerie Arndt & Partner, Zürich

2007

Drawings G., The Drawing Center, New York

L'ÉPOQUE, Pinakothek der Moderne / Christie's (Deutschland), Munich

Fractured Figure (curated by Jeffrey Deitch and Massimiliano Gioni),
Deste

Foundation Centre for Contemporary Art, Athen

Paper, Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv

Zeichen und Zeichnung, Charim Galerie, Vienna

Eurovision, Neuer Aachener Kunstverein

Traum und Trauma, MuMoK / Kunsthalle Vienna

hamsterwheel, CASM, Barcelona

hamsterwheel, le Printemps ð Septembre - Festival, Toulouse

hamsterwheel, Videolounge (curated by Veit Loers / Franz West), + show
Arsenale, 52. Venice Biennale

Made in Germany, Sprengel Museum / Kestnengesellschaft

Kunstverein Hannover

Biografien

Biografien

Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „drawings“
bei fahnmann projects, 13.09.–08.11.2008

*The catalogue is published on the occa of the exhibition “drawings”
at fahnmann projects, 13.09.–08.11.2008*

Fahnmann Projects

Gipsstr. 3, 10119 Berlin

Telefon *phone*: +49-30-28046083/ +49-30-8839897

Fax *fax*: +49-30-8824572

info@fahnmannprojects.com

www.fahnmannprojects.com

Herausgeber *Published*: fahnmann projects

Katalogtext *catalogue text*: Marianne Hoffmann

Übersetzung *translation*: Dr. Lucinda Rennison,

Stephanie Rupp (Text Jorinde Voigt)

Copyright: fahnmann projects und die KünstlerInnen

ISBN XXX

Fotos *photos*: Uwe Walter, Dirk Masbaum (Frank Gerritz)

Gunther Lebkowski (Coco Kühn), (Karoline Bröckel)

Gestaltung *design*: Boris Brumnjak, Clemens Fahnmann

Schrift *font*: Gramond

Schriftzug *writing* „drawings“ (Titelseite/front page):

Jorinde Voigt

Druck *print*: Druckhaus Berlin-Mitte

Bildreproduktionen/image reproductions:

Auflage *print run*: 1500

September 2008

Dank an Galerie Werner Klein für die Kooperation.

Thanks to Galerie Werner Klein for the cooperation.