

David Altmejd

1974 born in Montreal, Canada, lives and works in New York (NY), USA

David Altmejd is known for sculptures and installations that recall natural history dioramas and surreal cabinets of curiosities. For one of his most recent exhibitions, Altmejd constellated the gallery space with nine larger-than-life figures that resembled mythological creatures from outer space. Altmejd's titans – like most of his sculptures – are handmade and combine different materials such as mirrors, taxidermied animals or furs. Some of them, for example *The Guide* (2008), are covered with reflective surfaces, which turn them into more abstract sculptures. Others, like *The Center* (2008), are decorated with fake plants and organic materials that confer a sense of decay. Highly crafted but roughly finished, Altmejd's mutant colossi inhabit a world of hybrids, where the distance between animal and human is finally blurred. In several works on the werewolf, he adds a darker side to this world, as the werewolf is not only half human half animal but can also be seen as a metaphor for the struggle between good and evil. Decapitated werewolf heads also featured in *The Index* (2007), Altmejd's complex installation for the Canadian pavilion at the 52nd Venice Biennale, which transformed the exhibition space into the laboratory of a mad scientist guarded by *The Giant* (2007), a massive statue of a Goliath-like monster. Tropical plants, stuffed animals, plastic trees, human organs and bird-headed men shaped a nightmarish universe in continuous growth. Altmejd is often associated with a neo-gothic sensibility, although his work is also embedded with references to Minimalism, updated by a visionary, at times grotesque sensuality.

David Altmejd ist für Skulpturen und Installationen bekannt, die wie naturhistorische Dioramen und surreale Gruselkabinette anmuten. Anlässlich einer aktuellen Ausstellung stellte Altmejd neun überlebensgroße Figuren in den Raum, die an mythische Wesen aus dem All denken ließen. Altmejds Titanen sind – wie die Mehrheit seiner Skulpturen – handgemacht und kombinieren verschiedene Materialien wie Spiegel, präparierte Tierkörper oder auch Tierfelle. Manche davon, etwa *The Guide* (2008), werden durch ihre verspiegelten Oberflächen eher abstrakte Skulpturen. Andere, wie *The Center* (2008), sind mit künstlichen Pflanzen und organischen Materialien dekoriert, was den Verfall mit ins Spiel bringt. Altmejds kunstvolle, aber grob vollendete Riesenmutanten bevölkern eine Welt voller Mischwesen, in denen die Grenzen zwischen Mensch und Tier verwischt sind. In mehreren Arbeiten über die Figur des Werwolfs fügt er diesem Reich noch eine düstere Komponente hinzu, da der Werwolf, halb Mensch und halb Tier, auch eine Metapher für den Kampf zwischen Gut und Böse ist. Abgehackte Werwolfköpfe waren denn auch im Zentrum von Altmejds vielschichtiger Installation *The Index* (2007) für den kanadischen Pavillon auf der 52. Biennale in Venedig, die den Ausstellungsraum, bewacht von der mächtigen Statue eines Monster-Goliaths, *The Giant* (2007), in das Labor eines irren Wissenschaftlers verwandelte. Tropische Pflanzen, ausgestopfte Tiere, Plastikbäume, menschliche Organe und Vogelkopf-Männer fügten sich zu einem alptraumhaften, wild wuchernden Universum. Altmejd wird häufig eine Tendenz zur Schauerromantik nachgesagt, dennoch enthält sein Œuvre auch Referenzen an den Minimalismus, den er durch eine visionäre, zuweilen groteske Sinnlichkeit aktualisiert hat.

David Altmejd est connu pour ses sculptures et installations qui rappellent les dioramas des musées d'histoire naturelle ou les cabinets de curiosités surréalistes. À l'occasion d'une exposition récente, il a constellé l'espace d'une galerie de neuf figures géantes s'apparentant à des créatures mythologiques extraterrestres. Les titans d'Altmejd, comme la plupart de ses sculptures, sont réalisés à la main à partir de matériaux aussi divers que des miroirs, des animaux empaillés ou de la fourrure. Certaines pièces, comme *The Guide* (2008), sont recouvertes de surfaces réfléchissantes qui les rapprochent de sculptures abstraites. D'autres, comme *The Center* (2008), sont décorées de plantes artificielles et de matériaux organiques qui les font paraître en état de décomposition. De fabrication complexe malgré leur finition grossière, les colosses mutants d'Altmejd habitent un monde d'êtres hybrides, où la distinction entre l'homme et l'animal est brouillée. Dans plusieurs travaux sur le loup-garou, cet univers révèle une face plus sombre : le loup-garou n'est pas seulement mi-homme, mi-animal, mais également une métaphore de la lutte entre le bien et le mal. Des têtes de loups-garous décapités figurent également dans *The Index* (2007), l'installation complexe d'Altmejd pour le pavillon canadien de la 52^e Biennale de Venise ; l'espace d'exposition y devenait le laboratoire d'un savant fou, sous la surveillance de *The Giant* (2007), une immense statue d'un monstre aux allures de Goliath. Plantes tropicales, animaux empaillés, arbres en plastique, organes humains et hommes à tête d'oiseau créaient un univers en perpétuelle évolution. Si l'on attribue souvent à Altmejd une sensibilité néo-gothique, son œuvre est également truffée de références au minimalisme – mais un minimalisme associé à une sensualité visionnaire et parfois grotesque.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



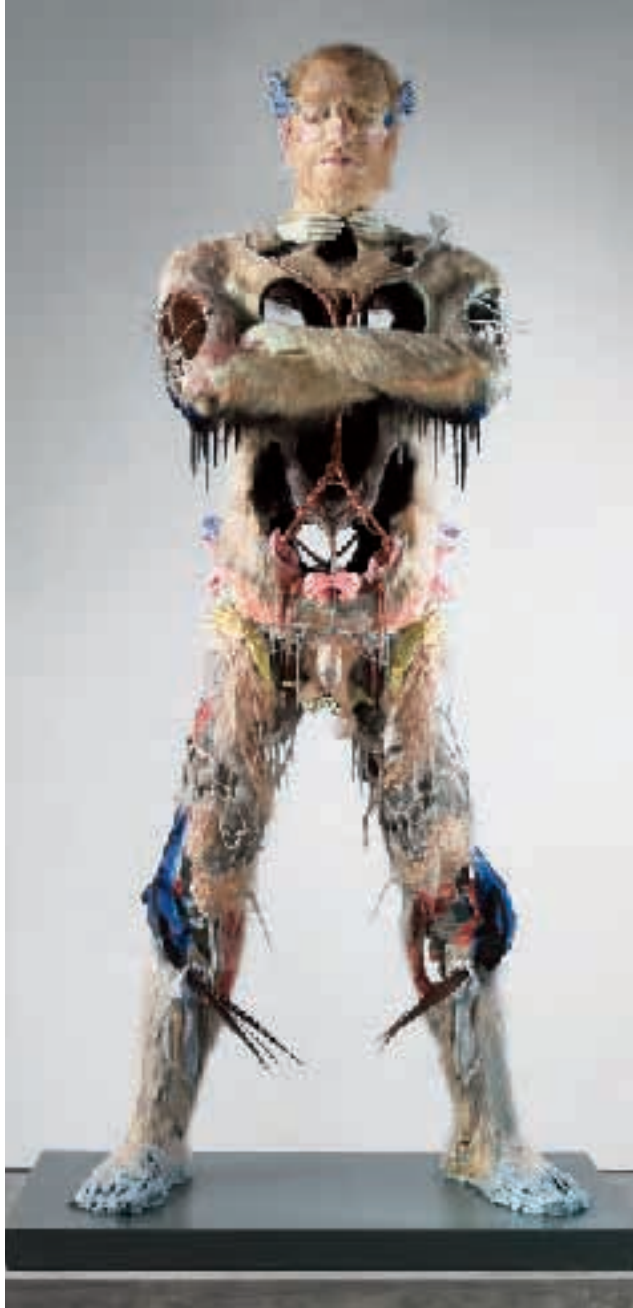
- 1 **The Spiderman**, 2008, wood, foam, epoxy clay, epoxy resin, horse hair, paint, metal wire, glass beads, plaster, glass, glitter, 389 x 183 x 173 cm
- 2 **The Center**, 2008, wood, foam, epoxy clay, resin, horsehair, metal wire, paint, mirror, glass beads, plaster, glue, feathers, glass eyes, 358 x 183 x 122 cm

- 3 **The Quail**, 2008, wood, mirror, glue, quail eggs, 354 x 104 x 64 cm
- 4 **The Index**, 2007 (detail), mixed media, 333 x 1297 x 923 cm.
Installation view, Canadian Pavilion, 52nd Biennale di Venezia, Venice

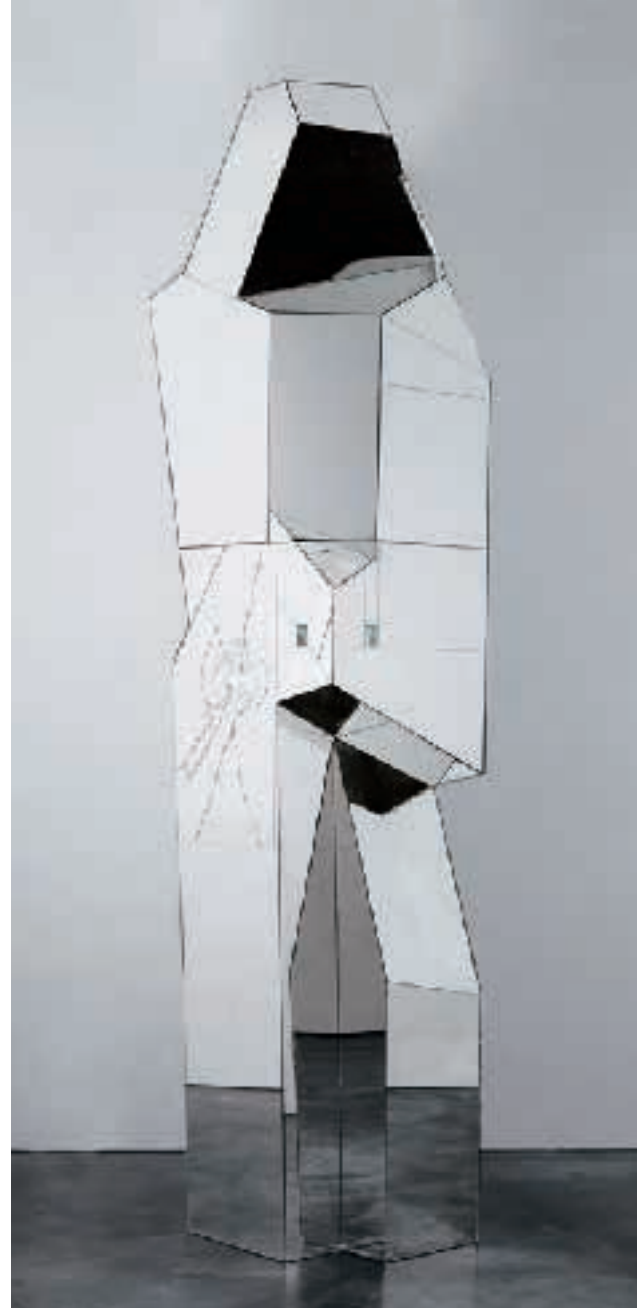
„Meine Arbeit soll hoffnungsfroh und verführerisch sein. Die Geschöpfe in meinem Werk verwesen nicht, sie kristallisieren. So stehen die Geschichten, die meine Werke erzählen, dem Leben näher als dem Tod.“

«Ce que je fais doit être positif et séduisant. Dans mon œuvre, les personnages ne pourrissent pas: ils cristallisent. Les histoires racontées ont pour horizon la vie, non la mort.»

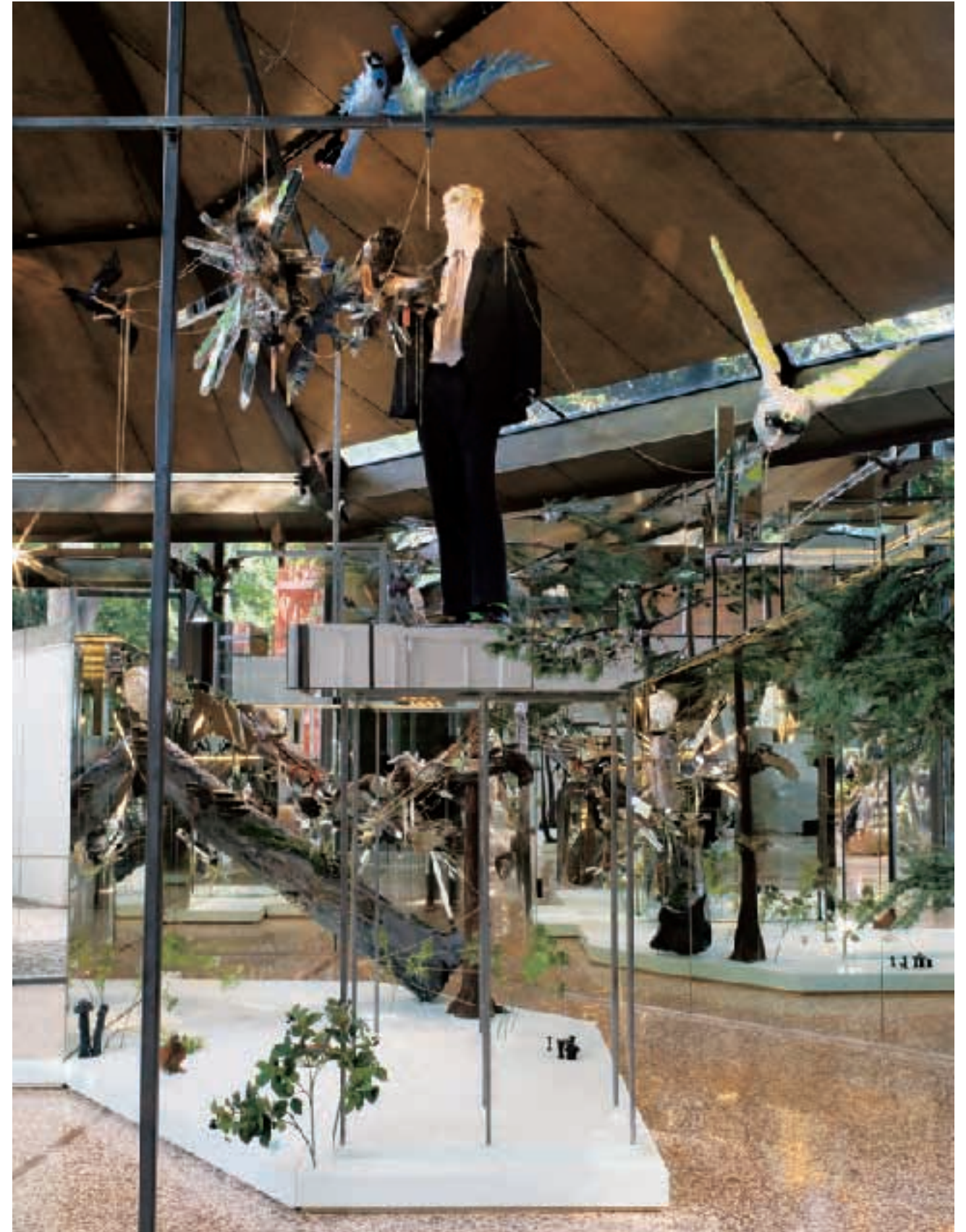
“What I make has to be positive and seductive. Instead of rotting, the characters in my work are crystallizing. This makes the narratives of the pieces move towards life rather than death.”



2



3



4

Cai Guo-Qiang

1957 born in Quanzhou, China, lives and works in New York (NY), USA

Cai Guo-Qiang's practice spans from gunpowder drawings to ephemeral sculptures and monumental installations, all of which are rich with references to Chinese history, Taoist cosmology and current political events. Cai deals with the latter in a spectacular installation for *I Want to Believe*, his 2008 retrospective in New York: from the centre of the Guggenheim rotunda the artist – a learned set designer, by the way – suspended *Inopportune: Stage One* (2004), consisting of a series of nine cars hovering in mid air to represent in cinematic progression the effects of a car bomb. Since the 1980s, Cai has been working on drawings realized by igniting explosive powder on large sheets of paper. These works possess an aura that evokes both the vivid gestures of Abstract Expressionism and the quieter surfaces of Chinese traditional painting. Gunpowder is also at the centre of a series of environmental works, begun in 1989, which combine the tradition of Land Art with that of Chinese fireworks. For his explosion events, Cai stages pyrotechnical choreographies that sketch temporary drawings in the sky. These events are also meant to act as social, festive collective experiences that the artist – not without irony – believes could be perceived even from outer space. Cai participated in many international events, imposing himself as one of the strongest artists to emerge from China. At the Venice Biennale 1999 he was awarded the Golden Lion for *Venice's Rent Collection Courtyard* (1999), a series of unfired clay sculptures depicting icons of the Cultural Revolution. Cai also organized the opening ceremony for the 2008 Olympic Games in Beijing.

Cai Guo-Qiangs Werk umfasst Zeichnungen mit Schießpulver, vergängliche Skulpturen und monumentale Installationen, die alle reich an Anspielungen auf chinesische Geschichte, taoistische Kosmologie und aktuelle politische Ereignisse sind. Mit Letzteren beschäftigt Cai sich in einer spektakulären Installation für *I Want to Believe*, seine Retrospektive 2008 in New York: In das Innere der Rotunde des Guggenheim Museums hängte der Künstler – übrigens gelernter Setdesigner – *Inopportune: Stage One* (2004), das aus einer Reihe von neun in der Luft schwebenden Autos bestand, die in quasi filmischer Abfolge die Auswirkungen einer Autobombe darstellten. Seit den 1980er-Jahren arbeitet Cai an Zeichnungen, die durch das Entzünden von Schießpulver auf großen Papierbögen entstanden. Diese Arbeiten haben eine Aura, die sowohl die heftigen Gesten des Abstrakten Expressionismus als auch die ruhigeren Oberflächen der traditionellen chinesischen Malerei evozieren. Schießpulver steht auch im Mittelpunkt einer Reihe von Arbeiten (ab 1989), die die Tradition der Land Art mit der des chinesischen Feuerwerks verbinden. Für seine Explosionsevents inszeniert Cai pyrotechnische Choreografien, die flüchtige Zeichnungen an den Himmel werfen. Diese Events wollen auch soziale, festliche Gemeinschaftserfahrungen ermöglichen, von denen der Künstler – nicht ohne Ironie – glaubt, sie könnten sogar im Weltall wahrgenommen werden. Cai hat an vielen internationalen Veranstaltungen teilgenommen und etablierte sich dabei als einer der stärksten Künstler aus China. Bei der Biennale in Venedig 1999 bekam er den Goldenen Löwen für *Venice's Rent Collection Courtyard* (1999), einer Serie von ungebrannten Tonskulpturen, die Ikonen der Kulturrevolution darstellten. Cai organisierte auch die Eröffnungszeremonie der Olympischen Spiele 2008 in Peking.

Qu'il choisisse pour support le dessin à la poudre à canon, la sculpture éphémère ou l'installation monumentale, Cai Guo-Qiang se réfère constamment à l'histoire de la Chine, à la cosmologie taoïste et aux événements politiques contemporains. Ces derniers sont notamment abordés dans l'installation spectaculaire réalisée à l'occasion de la rétrospective *I Want to Believe* organisée en 2008 à New York : au centre de la rotonde du Guggenheim, l'artiste a suspendu dans les airs neuf véhicules figurant, comme dans un ralenti cinématographique, l'explosion d'une voiture piégée. Depuis les années 1980, Cai réalise des dessins en mettant le feu à de la poudre explosive sur de grandes feuilles de papier. Ces œuvres dégagent une aura évoquant aussi bien les gestes violents de l'expressionisme abstrait que les surfaces paisibles de la peinture chinoise traditionnelle. La poudre à canon est également au cœur d'une série d'œuvres environnementales, entamée en 1989, qui associe la tradition du Land Art à celle des feux d'artifice chinois. Pour ses œuvres événementielles, Cai organise des chorégraphies pyrotechniques qui créent dans le ciel des dessins éphémères. Ces événements sont conçus comme des expériences sociales et festives que l'artiste – non sans ironie – entend rendre visibles y compris depuis l'espace. Cai a pris part à de nombreuses manifestations internationales et s'est imposé comme l'un des plus grands artistes chinois de sa génération. En 1999, à la Biennale de Venise, il a reçu le Lion d'Or pour sa *Venice's Rent Collection Courtyard* (1999), série de sculptures d'argile désamorçées figurant les icônes de la Révolution culturelle. Cai a également organisé la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Pékin en 2008.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



- 1 **Inopportune: Stage One**, 2004, 9 cars, sequenced multichannel, light tubes, dimensions variable. Installation view, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2008
- 2 **Light Passage—Autumn**, 2007, gunpowder on paper, 400 x 600 cm

„Meine Installationen versuchen immer, den Zeitfluss darzustellen, ganz gleich welche stilistische Freiheit ich mir erlaube. Jedenfalls haben meine Arbeiten im Kern diese Merkmale: die Einladung zur Teilnahme und das Vergehen der Zeit. Erst im Verlauf können sie gelesen und verstanden werden.“

“My installations have consistently pursued a temporal fluidity, in contrast to the stylistic freedom I allow myself. However, my works in essence contain these characteristics: a participatory nature and a flow of time. They need process to be read and understood.”



2

- 3 **Head On**, 2006, 99 life-sized replicas of wolves, glass wall, wolves: gauze, resin, painted hide, dimensions variable. Installation view, Deutsche Guggenheim, Berlin
- 4 **Same Word, Same Seed, Same Root**, 2006, gunpowder on paper, LED screens, 1800 x 900 cm. Installation view, Min Tai Yuan Museum, Quanzhou

« Mes installations s'efforcent toujours d'obtenir une fluidité temporelle, qui contraste avec la liberté de style que je m'autorise. Cependant mes œuvres se caractérisent essentiellement par leur nature participative et par le passage du temps. Ce double processus est indispensable à leur lecture et à leur compréhension. »



3

4



George Condo

1957 born in Concord (NH), lives and works in New York (NY), USA

Who would dare to paint Queen Elizabeth II of England as a cabbage patch doll? In September 2006, at the Wrong Gallery at Tate Modern, George Condo exhibited a tiny painting depicting the monarch as a strange crossover between a saggy vegetable and a ragged puppet dressed in a sumptuous fur cape. Part of a series of small canvases representing the Queen in a variety of poses and deformed expressions, this painting conveys many of Condo's favourite subjects and themes, in particular his obsession with portraiture as both a celebratory and defacing gesture. Queen Elizabeth, *Jesus (2007)* or *God (2007)* are not the only ones to be honoured with portraits, in his *Existential Portraits (2005/06)* Condo explores the psychological complexity of a group of figures and social archetypes, exposing both their outer appearance and their inner condition. In company of well known but "disenfranchised" – as Condo puts it – figures such as the Playboy Bunny and Batman, the main character, Jean Louis, is undergoing various transformations, thus questioning the stability of "the self". Since the early 1980s, Condo has been developing a highly personal language, in which popular illustrations, underground comics, and vernacular imaginary are combined with quotations from the tradition of Spanish court portraiture, Picasso's Cubism, and De Chirico's suspended atmospheres. His fervid imagination has produced an endless gallery of broken heroes whose faces and bodies are distorted into comic grimaces or terrifying contortions. Often frozen into bizarre expressions that could either be of joy or despair, Condo's clownish, transfixed figures compose a grotesque fresco on the human condition.

Wer würde es schon wagen, Königin Elizabeth II. von England als pausbäckige Stoffpuppe zu malen? Im September 2006 zeigte George Condo in der Wrong Gallery der Tate Modern ein winziges Gemälde, das die Monarchin als Mischwesen aus welchem Gemüse und Lumpenpuppe im prächtigen Pelzcape karikierte. Als Teil einer kleinformigen Serie mit der Queen in verschiedenen Posen und entstelltem Gesichtsausdruck vereint das Bild zahlreiche Lieblingssujets und Themen Condos, so auch seine Obsession für das Porträt als feierliches und zugleich entstellendes Genre. Aber seine Lust am Porträt beschränkt sich nicht allein auf Königin Elizabeth, *Jesus (2007)* oder auch *God (2007)*. In den *Existential Portraits (2005/06)* untersucht Condo die komplexe Psychologie einer Gruppe von Figuren und gesellschaftlicher Archetypen, deren äußeres Erscheinungsbild und innere Verfassung er gleichermaßen bloßlegt. In Gesellschaft bekannter, aber – wie Condo sagt – „entprivilegiertes“ Figuren wie Playboy Bunny und Batman, wird die Hauptperson Jean Louis mehreren Wandlungen unterzogen und dabei die Stabilität seines „Selbst“ hinterfragt. Seit Anfang der 1980er-Jahre hat Condo seine ganz eigene Sprache entwickelt, in der er bekannte Illustrationen, Underground-Comics und volkstümliche Bildsymbolik mit Anklängen an die traditionelle spanische Hofporträtmalerei, Picassos Kubismus und De Chiricos Traumwelten verknüpft. Seine blühende Fantasie hat eine endlos lange Reihe gebrochener Helden hervorgebracht, mit komisch verzerrten Gesichtszügen und entsetzlich verrenkten Körpern. Condos clowneske, erstarrte Figuren, deren oft seltsam eingefrorene Gesichtszüge sowohl Freude als auch Verzweiflung ausdrücken könnten, stellen ein groteskes Abbild des menschlichen Seins dar.

Qui oserait peindre la reine *Elizabeth d'Angleterre* en poupée de chiffon mâtinée de feuille de chou ? En septembre 2006, à la Wrong Gallery de la Tate Modern, George Condo a exposé une toile minuscule montrant la souveraine sous forme d'un curieux mélange de légume ramolli et de vieille poupée parée d'une somptueuse cape de fourrure. Cette peinture, qui fait partie d'une série de petites toiles figurant la reine dans diverses poses et sous des aspects plus ou moins difformes, comporte bien des sujets et thèmes chers à Condo, notamment son obsession du portrait comme geste à la fois glorifiant et défigurant. La reine Elizabeth, *Jesus (2007)* ou *God (2007)* ne sont pas les seuls à bénéficier d'un portrait : dans ses *Existential Portraits (2005/06)*, Condo explore la complexité psychologique d'un groupe de personnages et d'archétypes sociaux, exposant aussi bien leur apparence extérieure que leur condition intérieure. Aux côtés de héros célèbres mais « défranchisés » – selon l'expression de Condo – comme le lapin de Playboy ou Batman, le personnage principal, Jean-Louis, subit diverses transformations qui remettent en question la stabilité du moi. Depuis le début des années 1980, Condo affine un langage très personnel au sein duquel illustrations populaires, bandes dessinées underground et imaginaire vernaculaire sont associés à des références à la tradition du portrait de cour espagnol, au cubisme de Picasso, aux atmosphères suspendues d'un De Chirico. Son imagination passionnée a créé une galerie sans fin de héros fatigués, dont les corps et les visages sont tordus dans des grimaces hilarantes ou d'effrayantes contorsions. Saisis le plus souvent dans des expressions bizarres oscillant entre joie et désespoir, les personnages clownesques et figés de Condo composent une fresque grotesque de la condition humaine.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



- 1 **God**, 2007, oil on canvas, 233.7 x 198.1 cm
 2 **Woman and Man**, 2008, oil on canvas, 215.9 x 190.5 cm
 3 **The Bird Brain of Alcatraz**, 2008, oil on canvas, 190.5 x 215.9 cm
 4 **The Orgy**, 2004, oil on canvas, 182.9 x 177.8 cm
 5 **Jesus**, 2007, oil on canvas, 218.4 x 218.4 cm
 6 **Dreams and Nightmares of the Queen**, 2006, oil on canvas, 50.8 x 40.6 cm
 7 **Maja Desnuda**, 2005, oil on canvas, 76.2 x 101.6 cm

„Ich mag keine Cartoons. Aber man malt, was man nicht mag und versucht, es besser zu machen.“

« Je déteste les dessins animés. Mais on peint ce que l'on n'aime pas, justement pour en faire quelque chose de bien. »

“I hate cartoons. But you paint what you don't like and try to make it right.”

2



3



4



5



6



7

Martin Creed

1968 born in Wakefield, lives and works in London, United Kingdom, and Alicudi, Italy

In 2007, Martin Creed staged his most comprehensive exhibition to date under the title *FEELINGS*. The show at CSS Bard in Annandale-on-Hudson opened with one of his almost legendary *Half the Air in a Given Space* installations: *Work No. 628* (2007) filled the museum's atrium with an ocean of blue balloons, through which viewers were forced to pass in order to enter the galleries. In Creed's world, objects move, doors slam, lights are turned off and on, and sculptures are used as obstacles. Creed's vocabulary is often inspired by minimalism, but its obsession with repetition is taken to new extremes that can be joyful and suffocating, comic and excruciatingly dry. Recently, the artist has worked on a series of films, which he considers an expansion of his sculptural works. *Work No. 503: Sick Film* (2006) portrays young people walking around in a pristine white room and vomiting on the floor. The actions are carried out with an almost clinical detachment, and they are filmed with the cold precision of a scientific experiment. It is the structural repetition of gestures and sounds that fascinates the artist more than their repulsive subject matter. Creed's interest in the way bodies and people can be used to perform mechanical actions has resulted in a series of performances that combine a deadpan sensibility with an analytical approach. In 2006 at the Fondazione Trussardi in Milan he presented *Work No. 570* (2006), which he restaged at Tate Britain in 2008: a group of people run through the exhibition as fast as possible, as if they were escaping the scene of a crime.

Martin Creeds bis dato umfassendste Ausstellung fand im Jahr 2007 unter dem Titel *FEELINGS* in den Räumen von CSS Bard in Annandale-on-Hudson statt. Bei der Eröffnung füllte eine seiner schon fast legendären Installationen, *Half the Air in a Given Space: Work No. 628* (2007), den Lichthof mit einem Meer blauer Ballons, das von den Gästen auf dem Weg zu den Ausstellungsräumen durchquert werden musste. In Creeds Welt bewegen sich die Objekte, Türen fallen zu, Lichter gehen an und aus, Skulpturen werden zu Hindernissen. Creeds Vokabular ist oft minimalistisch beeinflusst, doch seine obsessive Freude an Wiederholungen steigert sich zu neuen Extremen, von lustig bis bedrückend, von komisch bis unerträglich trocken. Vor einiger Zeit realisierte der Künstler eine Videoprojektion, die er als eine Erweiterung seiner skulpturalen Arbeiten betrachtet. *Work No. 503: Sick Film* (2006) zeigt junge Leute, die in einem kahlen weißen Raum herumgehen und dabei auf den Boden kotzen. Die Aktionen werden mit einer geradezu klinischen Distanziertheit vollzogen und mit der kalten Präzision des wissenschaftlichen Experiments gefilmt. Für den Künstler ist die strukturelle Wiederholung von Gebärden und Lauten faszinierender als das abstoßende Sujet an sich. Creeds Interesse daran, wie Körper und Menschen für die Durchführung mechanischer Aktionen benutzt werden, mündete in einer Folge von Performances, die eine erstarrte Sensibilität mit einer analytischen Herangehensweise kombinieren. 2006 zeigte der Künstler in der Fondazione Trussardi in Mailand sein *Work No. 570* (2006), das er 2008 in der Tate Britain erneut inszenierte: Eine Menschengruppe rennt so schnell wie möglich durch die Ausstellung wie auf der Flucht vor einem Verbrechen.

Sous le titre *FEELINGS*, Martin Creed a organisé en 2007, au CSS Bard d'Annandale-on-Hudson, sa plus grande exposition à ce jour. Elle s'ouvrait sur *Work No. 628* (2007), l'une des installations quasi légendaires de la série *Half the Air in a Given Space* : un océan de ballons bleus remplissait l'espace de l'atrium que le visiteur doit traverser pour atteindre les galeries. Dans l'univers de Creed, les objets se déplacent, les portes claquent, les lumières s'allument et s'éteignent, les sculptures font d'obstacles. Le vocabulaire de l'artiste est souvent inspiré par le minimalisme, mais l'obsession de la répétition est ici poussée à l'extrême, dans un mélange de joie et d'étouffement, de verve comique et de froideur douloureuse. Creed a récemment travaillé à une série de films qu'il envisage comme une extension de son œuvre sculpturale. *Work No. 503 : Sick Film* (2006) montre des jeunes gens en train de déambuler dans une pièce blanche immaculée et de vomir par terre. Leurs gestes, accomplis avec un détachement presque clinique, sont filmés avec la rigueur glacée d'une expérience scientifique. Plus que le sujet lui-même, aussi répugnant soit-il, c'est la répétition structurelle des gestes et des sons qui semble fasciner l'artiste. L'intérêt de Creed pour la manière dont on peut utiliser les corps et les individus pour leur faire accomplir des actes mécaniques se retrouve dans une série de performances associant impassibilité totale et approche analytique. En 2006, à la Fondazione Trussardi de Milan, il a présenté son *Work No. 570* (2006), repris en 2008 à la Tate Britain, où des gens courent à toute vitesse à travers l'espace d'exposition, comme fuyant la scène d'un crime.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



1 **Work No. 628: Half the Air in a Given Space**, 2006, blue balloons, ø 40.6 cm (each), dimensions variable. Installation view, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, 2007

2/3 **Work No. 503**, 2006, single-channel video installation, 35mm film transferred to DVD, colour, sound, 1 min 6 sec, loop

4 **Work No. 850**, 2008, people running as fast as they can. Installation view, Tate Britain, London

5 **Work No. 891**, 2008, ink on paper, 17.8 x 17.8 cm

6 **Work No. 876**, 2008, tower of cardboard boxes in ascending order from smallest to largest, 107.5 x 60.5 x 47 cm

„Ich denke, die besten Arbeiten entstehen, wenn man die Kontrolle verliert, wenn man locker und offen ist ... aber das lässt sich schwer herbeiführen.“

« Je pense qu'on fait les meilleures œuvres quand on lâche prise, quand on est détaché et ouvert... mais il est difficile de faire en sorte que cela arrive. »

“I think the best work usually happens when you lose control, when you're loose and open ... but it's difficult to make it happen.”



5



2



3



4



6

John Currin

1962 born in Boulder (CO), lives and works in New York (NY), USA

For an exhibition in 2007 in New York, John Currin exhibited *Kissers* (2006), a small canvas depicting two lovers absorbed in a lustful kiss next to *Malmo* (2006), a larger painting that shows the same couple during passionate sexual intercourse. Around 2006, the artist began a series of erotic pictures, taking inspiration from porn magazines and restricted websites. While the subject of these paintings might be debased to the point of straightforward scurrility, Currin's style remains that of a refined virtuoso. A more classical subject is painted in *Patch and Pearl* (2006), where two young women stand on the edge of a balcony, both pregnant but with their bellies awkwardly misplaced. This kind of anatomical distortion is typical of Currin's practice: since the early 1990s, he has been making provocative works that often portray naked bodies, domestic scenes and objectified women. His style has been deeply influenced by old master techniques, in particular that of underpainting, which allows the artist to capture the reverberations of light and colour with unusual intensity, especially in flesh and skin tones. When applied to mundane subjects, Currin's masterful technique produces a vibrant tension. These technical refinements are often combined with his interest in revisiting the old masters' styles – we frequently meet contemporary versions of Cranach's *Eve* and Botticelli's *Venus* in his paintings – and even single masterworks: oscillating between pornography and classical fine art, *After Courbet* (2008) shows a woman wearing a flouncing white garment, her legs wide open and her genitalia in the foreground, directly quoting Gustave Courbet's groundbreaking work *The Origin of the World* (1866).

2007 zeigte John Currin in New York seine *Kissers* (2006), ein kleines Gemälde mit zwei sich hingebungsvoll küssenden Liebenden, und daneben *Malmo* (2006), ein größeres Bild, auf dem dasselbe Paar im leidenschaftlichen Koitus zu sehen ist. Angeregt durch Pornohefte und verbotene Webseiten, begann der Künstler 2006 eine erotische Bilderfolge. Obwohl das Sujet dieser Bilder bis zum rein Skurrilen entstellt sein kann, bleibt Currin's Stil stets unübersehbar virtuos. In *Patch and Pearl* (2006) zeigt das eher klassische Sujet zwei junge, schwangere Frauen mit hässlich deplatzierten Bäuchen auf einem Balkon. Diese Art der anatomischen Entstellung ist typisch für Currin's Arbeitsweise: Seit Anfang der 1990er-Jahre provozieren seine Arbeiten oft durch die Darstellung nackter Körper, häuslicher Szenen und auf Objekte reduzierte Frauen. Unter dem Einfluss altmeisterlicher Techniken wie der Untermalung gelingt es dem Künstler, Licht- und Farbreflexe vor allem von menschlicher Haut und Fleisch mit ungewöhnlicher Intensität wiederzugeben. In Bezug auf alltägliche Themen erzeugt Currin's meisterliche Technik eine vibrierende Spannung. Neben diesen technischen Feinheiten offenbart er häufig auch Interesse an den verschiedenen Malstilen der alten Meister – in seinen Bildern begegnen wir zeitgenössischen Versionen der *Eva* von Cranach und der *Venus* Botticellis – und besonders an ihren weltberühmten Werken: An der Kippe zwischen Pornografie und klassischer Malkunst zeigt *After Courbet* (2008) eine in ein weißes Gewand drapierte Frau, die zwischen weit auseinander gespreizten Beinen ihr Geschlecht enthüllt, im direkten Verweis auf Gustave Courbet's bahnbrechendes Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866).

À l'occasion d'une exposition à New York, en 2007, John Currin a présenté *Kissers* (2006), petite toile figurant deux amants absorbés par un baiser sensuel, juste à côté de *Malmo* (2006), une toile plus grande où est représenté le même couple, cette fois dans une scène de coït passionné. Vers 2006, l'artiste a entamé une série de peintures érotiques inspirées par les magazines et les sites pornographiques. Si le sujet de ces toiles peut paraître vulgaire jusqu'à l'obscénité, le style de Currin demeure celui d'un virtuose raffiné. C'est un thème plus classique que présente *Patch and Pearl* (2006), où deux jeunes femmes enceintes se tiennent au bord d'un balcon, sauf que leur ventre n'est pas placé au bon endroit. Ce genre de distorsion anatomique caractérise souvent la pratique de Currin : depuis le début des années 1990, il réalise des œuvres provocantes mettant en scène des corps nus, des scènes domestiques, des femmes-objets. Son style est profondément influencé par la redécouverte de techniques anciennes, notamment l'imprimature qui permet de saisir les réverbérations de lumière et de couleur avec une intensité inhabituelle, surtout pour les teintes de chair ou de peau. Appliqué à des sujets triviaux, ce procédé savant crée une tension et une vibration sans égales. Ces raffinements techniques sont souvent associés à son intérêt pour la relecture des grands maîtres – on rencontre souvent chez lui, par exemple, des versions contemporaines de l'*Ève* de Cranach ou de la *Vénus* de Botticelli –, ou même de tel chef-d'œuvre particulier : à mi-chemin entre les beaux-arts et la pornographie, *After Courbet* (2008) montre une femme vêtue de blanc, jambes ouvertes, sexe offert aux regards, évoquant clairement *L'Origine du monde* de Courbet (1866).

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →

- 1 Patch and Pearl, 2006, oil on canvas, 203.5 x 127 cm
 2 Kisser, 2006, oil on canvas, 58.4 x 63.5 cm

„Bei Pornografie denkt man sofort an Fotografie, und es ist entscheidend, dass die Kamera nichts ist, was zwischen dich und die Darstellung tritt. Eine Frage war für mich, ob ich etwas so eindeutig Verdorbenes und Unschönes vielleicht durch die Malerei schön machen könnte.“

- 3 Rotterdam, 2006, oil on canvas, 71.1 x 91.4 cm
 4 Tolbrook, 2006, oil on canvas, 203.2 x 106.7 cm

« La pornographie est si étroitement liée à la photographie et dépend tellement de l'idée que l'appareil ne vienne pas s'interposer entre le spectateur et le sujet. Une chose qui me motive, c'est de voir si je pourrais arriver à faire que cette chose manifestement avilie et laide puisse devenir belle en peinture. »

“Pornography is so associated with photography, and so dependent on the idea that the camera doesn't intercede between you and the subject. One motive of mine is to see if I could make this clearly debased and unbeautiful thing become beautiful in painting.”



2



3



4

Nathalie Djurberg

1978 born in Lysekil, Sweden, lives and works in Berlin, Germany

Nathalie Djurberg's video animations picture a world populated by vicious girls, tortured men, mutilated bodies and grotesque animals. Adopting the old-fashioned technique of stop-motion, Djurberg portrays small handmade clay figures and marionettes that move in dreamlike sets. She explores bestial human instincts and primordial desires, which appear even more perverse as they contrast with the child-like simplicity of the medium of animation. Deviant sexuality, sadistic violence, monstrous incest and brutal death are waved together in a theatre of cruelty that combines juvenile innocence with adult guilt. Female figures abound and are often accompanied by animals, as in *Tiger Licking Girl's Butt* (2004), in which, as the title implies, a tiger compulsively licks a girl's behind. Along with the modelling clay animations she began in 1999, Djurberg has also been making charcoal animations, like *My Name Is Mud* (2003), the story of a personified blob of mud that swallows animals and houses. Djurberg's short narratives play around themes such as male-female relationships, parental love and domestic abuse, mixing childhood memories with fairytale archetypes and a generous share of dark humour. All her works, which usually lack dialogue, are accompanied by vibrant musical scores composed by Hans Berg: at times joyful or dramatic, the electronic soundtracks give a baroque grandiosity to scenarios of Djurberg's videos. Recently, Djurberg has also started experimenting with sculpture: for her exhibition *Turn into Me* (2008), she created several sculptural environments – a forest, a giant potato, a female body – pavilion-like structures which viewers can enter to watch the videos, as though immersed in the terrifying setting of a contemporary fable.

Nathalie Djurbergs Animationsfilme zeigen eine von bösartigen Frauen, gequälten Männern, verstümmelten Körpern und grotesken Tieren bevölkerte Welt. Mit der altmodischen Stop-Motion-Technik porträtiert Djurberg kleine, handgefertigte Plastilinfliguren und Marionetten vor traumartigen Kulissen. Sie interessiert sich für menschliche Bestialität und Urbegierden, wobei die Perversion durch die Harmlosigkeit des Kindertrickfilms betont wird. Sexuelle Abartigkeit, sadistische Gewalt, inzestuöse Monstrosität und tödliche Brutalität verbinden sich zu einem Theater des Grauens, in einem Spiel mit unschuldigen Kindern und schuldigen Erwachsenen. Die überwiegend weiblichen Figuren treten oft zusammen mit Tieren auf, wie in *Tiger Licking Girl's Butt* (2004), wo ein Tiger gierig am Hinterteil eines kleinen Mädchens leckt. Außer ihren 1999 begonnenen Trickfilmen mit Plastilin machte Djurberg auch animierte Kohlezeichnungen: *My Name Is Mud* (2003) handelt von einem belebten Stück Mist, das Tiere und Häuser verschlingt. Djurbergs kurze narrative Filme thematisieren Mann-Frau-Beziehungen, Elternliebe und häusliche Gewalt, wobei sie Kindheitserinnerungen und Archetypen der Märchenwelt mit einem kräftigen Schuss makabrem Humor verknüpfen. Die Filme haben keinen Dialog, sondern werden von Hans Bergs kraftvoller Musik untermalt. Die teils heiteren, teils dramatischen elektronischen Soundtracks verdichten Djurbergs Videofilme zu einer grandios barocken Fülle. Neuerdings experimentiert Djurberg auch mit Skulptur: Für ihre Ausstellung *Turn into Me* (2008) schuf sie skulpturale Environments – einen Wald, eine Riesenkartoffel, einen Frauenkörper –, pavillonartige Strukturen, die der Zuschauer betritt, um in der beklemmenden Kulisse einer zeitgenössischen Fabel die Videos zu betrachten.

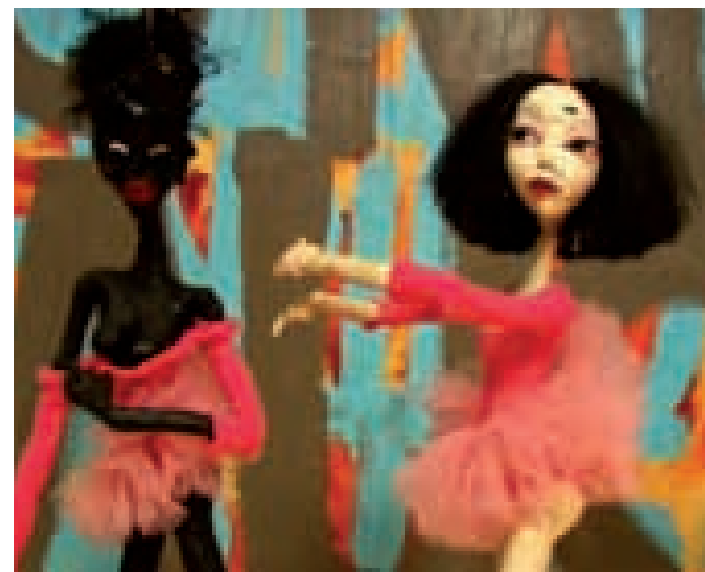
Les animations vidéo de Nathalie Djurberg dépeignent un monde peuplé de filles sadiques, d'hommes torturés, de corps mutilés et d'animaux grotesques. Adoptant la vieille technique de l'animation image par image, Djurberg manipule des figurines d'argile réalisées à la main et des marionnettes qui évoluent dans des décors oniriques. Elle explore les instincts bestiaux et les désirs primaires de l'homme, qui apparaissent d'autant plus pervers qu'ils contrastent chez elle avec la simplicité enfantine de son médium. Sexualité déviante, violence sadique, incestes monstrueux et morts brutales s'entremêlent dans un théâtre de la cruauté associant innocence juvénile et culpabilité adulte. Les personnages féminins, très nombreux, sont souvent accompagnés d'animaux comme dans *Tiger Licking Girl's Butt* (2004), où l'on voit un tigre lécher avec ferveur les fesses d'une jeune fille. Outre ses animations employant des figurines d'argile, entamées en 1999, Djurberg réalise des dessins animés au fusain, tel *My Name Is Mud* (2003), qui raconte l'histoire d'un petit tas de boue qui engloutit des animaux et des maisons. Les courts récits de Djurberg mettent en scène les rapports homme-femme, l'amour parental et les violences conjugales, mêlant des souvenirs d'enfance aux archétypes du conte de fées, avec une bonne dose d'humour noir. Ses œuvres, presque toujours dépourvues de dialogue, s'appuient toujours sur une ardente partition musicale de Hans Berg – joyeuse ou dramatique, cette musique donne une ampleur baroque à ses scénarios. Depuis peu, Djurberg pratique également la sculpture : pour son exposition *Turn into Me* (2008), elle a créé différents environnements sculpturaux – une forêt, une pomme de terre géante, un corps de femme –, structures gigantesques que le visiteur est invité à pénétrer pour regarder les vidéos, comme immergé dans le décor terrifiant d'une fable contemporaine.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



1-6 **New Movements in Fashion**, 2006, clay animation, video, music by Hans Berg, 9 min 24 sec
 7/8 **It's the Mother**, 2008, clay animation, video, music by Hans Berg, 6 min

9/10 **The Natural Selection**, 2006, clay animation, video, music by Hans Berg, 11 min 42 sec
 11 **Turn into Me**, 2008, clay animation, video, music by Hans Berg, 7 min 10 sec

„Ich spiele alle Rollen in meinen Filmen, ich bringe meine weiblichen und männlichen Anteile ein. Als ich mit den Trickfilmen anfang, identifizierte ich mich mit dem Opfer, aber dann erkannte ich, dass ich genauso als Peiniger auftrat. Ich bin das Opfer und der Täterin.“

« Dans mes films, je joue tous les rôles: j'y suis à la fois homme et femme. Quand j'ai commencé l'animation, je me voyais toujours comme la victime, avant de comprendre que j'étais aussi le tortionnaire. Je suis la victime et le bourreau. »

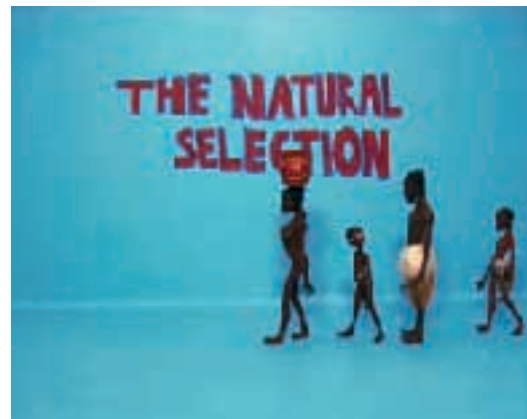
“I play all the parts in my films, so I am both male and female in them. When I started animating, I always saw myself as the victim, but then I realized that I was just as much the torturer. I am the victim and the perpetrator.”

7



8

9



10

11



Elmgreen & Dragset

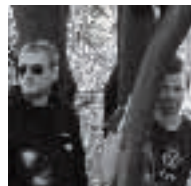
Michael Elmgreen, 1961 born in Copenhagen, Denmark, and Ingar Dragset, 1969 born in Trondheim, Norway; live and work in Berlin, Germany

Elmgreen & Dragset's practice confronts the definition of sculpture by investing the forms of Minimalism and Modernism with new social and political content. From their *Powerless Structures* (1997–), a series of works in which the artists test the boundaries of institutional spaces, to the very recent *Memorial for the Homosexual Victims of the Nazi Regime* (2008) they have been using art to challenge architectural and institutional assumptions with a peculiar taste for paradox. In their memorial, for example, they subvert the tradition of modernist monuments by showing a short video of a gay couple kissing, inside an abstract cement block. For *The Welfare Show* (2006), the artists turned the exhibition into a nightmarish investigation of the western welfare state and its power structures: empty halls and desolate rooms evoking hospitals and airports with abandoned babies, sinisterly empty turning baggage claim carousels and lonely security guards watching each other – the whole installation a bleak portrait of our society. A similarly critical approach towards convention is traceable in *Drama Queens* (2007), a play Elmgreen & Dragset premiered at Skulptur Projekte Münster 07. Instead of real actors, life-size reproductions of seven sculptural masterpieces from the 20th century such as Giacometti's *Walking Man* (1947), Barbara Hepworth's *Elegy III* (1966) and Jeff Koons' *Rabbit* (1986) move on stage, operated by remote control and dubbed by professional actors. In hilarious dialogues and sarcastic comments, the sculptures make fun of each other, breaking some of art's most solid taboos while writing an irreverent and absolutely personal history of art.

Elmgreen & Dragset stellen in ihren Arbeiten unseren Begriff von Skulptur in Frage, wobei sie minimalistische und modernistische Formen mit neuen sozialen und politischen Inhalten füllen. Von der Serie *Powerless Structures* (1997–), in der die Grenzen institutioneller Räume ausgelotet werden, bis hin zu dem neuen *Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen* (2008) in Berlin hinterfragen die Künstler architektonische und institutionelle Prämissen mit einem ausgeprägten Sinn für Widersprüche. In ihrem Mahnmal unterwandern sie z.B. die Tradition modernistischer Denkmäler durch ein kurzes Video, das ein sich küssendes Schwulenpaar in einem abstrakten Zementblock zeigt. Für *The Welfare Show* (2006) inszenierten die Künstler eine beklemmende Analyse westlicher Wohlfahrtsstaaten und deren Machtstrukturen: leere Hallen und verlassene Räume, die an Krankenhäuser oder Abflughallen mit ausgesetzten Babys denken ließen. Gepäckbänder umkreisten einander in unheimlicher Leere und einsame Sicherheitsleute bewachten sich gegenseitig – die ganze Installation ein düsteres Porträt unserer Gesellschaft. Auch in *Drama Queens* (2007), einer Bühnenschau, die im Rahmen der Skulptur Projekte Münster 07 Premiere feierte, setzten sich die Künstler ähnlich kritisch mit den konventionellen Strukturen auseinander. Statt echter Schauspieler wurden sieben lebensgroße Nachbildungen skulpturaler Meisterwerke des 20. Jahrhunderts per Fernbedienung auf der Bühne bewegt und von Schauspielern synchronisiert – darunter Giacometti's *Gehender* (1947), Barbara Hepworth's *Elegy III* (1966) und Jeff Koons' *Rabbit* (1986). In vergnüglichen Dialogen und sarkastischen Kommentaren veralbern sich die Skulpturen gegenseitig und brechen mit heiligen Tabus, um eine eigene, respektlose Version der Kunstgeschichte zu schreiben.

La pratique d'Elmgreen & Dragset défie la définition de la sculpture en donnant aux formes du minimalisme et du modernisme un nouveau contenu social et politique. Depuis les *Powerless Structures*, une série d'œuvres commencée en 1997, dans laquelle les artistes testent les limites des espaces institutionnels, jusqu'au tout récent *Memorial for the Homosexual Victims of the Nazi Regime* (2008), ils utilisent l'art pour défier les présupposés architecturaux et institutionnels, avec un goût prononcé pour le paradoxe. Ainsi, dans leur mémorial, ils subvertissent la tradition des monuments modernistes en montrant une courte vidéo d'un couple gay en train de s'embrasser à l'intérieur d'un bloc de ciment abstrait. Pour *The Welfare Show* (2006), les artistes ont donné à l'exposition la forme d'une enquête cauchemardesque sur l'État-providence occidental et ses structures de pouvoir : salles vides, pièces désolées évoquant des hôpitaux et des aéroports avec des bébés abandonnés, tapis à bagages tournant à vide dans une ambiance sinistre et personnels de sécurité isolés, se dévisageant les uns les autres – cette installation compose un sombre portrait de notre société. On retrouve une telle approche critique à l'égard des conventions dans *Drama Queens* (2007), une pièce créée par Elmgreen & Dragset pour l'exposition Skulptur Projekte Münster 07. Au lieu d'acteurs en chair et en os, des reproductions grandeur nature de chefs d'œuvres de la sculpture du XX^e siècle comme *L'homme qui marche* de Giacometti (1947), *Elegy III* de Barbara Hepworth (1966) et le *Rabbit* de Jeff Koons (1986) évoluent sur une scène, télécommandés et doublés par des acteurs professionnels. À travers des dialogues hilarants et des commentaires sarcastiques, les sculptures se moquent les unes des autres, brisant certains des plus solides tabous artistiques en écrivant une histoire de l'art aussi irrévérencieuse que résolument personnelle.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



Mark Grotjahn

1968 born in Pasadena (CA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

In January 2007, Mark Grotjahn surprised the New York art scene with an exhibition of eleven dark-blue canvases that only unfold their composition when carefully contemplated. Part of the artist's ongoing series of "butterfly paintings" since 2001, these monochromatic abstractions are geometric compositions of thick strips of colour expanding centrifugally – although slightly out of symmetry – from two vanishing points. This structure recurs in both monochromatic and joyfully colourful paintings, in which the artist applies the paint in dense layers, allowing for an illusion of depth. The series *Untitled (Blue Painting Light to Dark)* (2006) consists of dark blue canvases in which various tonalities of blue radiate on the canvas creating a kaleidoscopic composition which references modernist abstraction and colourfield painting as well as Beat Generation aesthetics. At times, at the centre of the canvas, one can barely perceive a refraction of a very different colour, which actually belongs to a preliminary primer featuring cartoonish faces or expressionistic explosions of colour that Grotjahn conceals underneath the final coats of paint. Almost completely invisible in the final work, these traces of the hidden life of the painting do seem to agitate the pictorial surface, suggesting the ominous presence of a secret world. Although he is best known for his abstract paintings, Grotjahn has also been exhibiting figurative works, such as the recent *Untitled (Angry Flower, Guga the Architect 727)* (2008), in which the artist finally reveals the grotesque caricature style that he has often hidden behind his more sombre pictures.

Im Januar 2007 überraschte Mark Grotjahn die New Yorker Kunstszene mit einer Ausstellung von elf dunkelblauen Leinwänden, die ihre Komposition erst nach gründlicher Betrachtung enthüllten. Als Teil einer seit 2001 fortlaufenden Serie von „Butterfly Paintings“ sind diese monochromen Abstraktionen geometrische Kompositionen von dicken Farbstreifen, die sich – wenn auch leicht asymmetrisch – von zwei Fluchtpunkten aus zentrifugal ausdehnen. Diese Struktur wiederholt sich sowohl in monochromen als auch in farbenfröhlichen Bildern, bei denen der Künstler die Farbe in dichten Schichten aufträgt, um eine Illusion von Tiefe zu erzeugen. Die Serie *Untitled (Blue Painting Light to Dark)* (2006) besteht also aus dunkelblauen Leinwänden, auf denen verschiedene Blautöne Strahlen aussenden und eine kaleidoskopartige Form entstehen lassen, die an modernistische Abstraktion und Farbfeldmalerei ebenso erinnert wie an die Ästhetik der Beat Generation. Manchmal kann man im Mittelpunkt der Leinwand ganz schwach die Lichtbrechung einer anderen Farbe erkennen, die tatsächlich zur vorigen Grundierung gehört, bei der Grotjahn cartoonartige Gesichter oder expressionistische Farbexplosionen malt, bevor er sie unter den endgültigen Farbschichten verbirgt. Beinahe völlig unsichtbar im fertigen Werk, scheinen diese Spuren eines verborgenen Lebens unter dem Bild die gemalte Oberfläche aufzurühren, die ahnungsvolle Existenz einer geheimen Welt andeutend. Obwohl seine abstrakten Gemälde am bekanntesten sind, hat Grotjahn auch figurative Arbeiten ausgestellt, wie jüngst *Untitled (Angry Flower, Guga the Architect 727)* (2008), mit dem der Künstler endlich den grotesken karikaturhaften Stil offenbart, den er oft unter seinen düsteren Bildern verbirgt.

En janvier 2007, Mark Grotjahn surprie le monde de l'art new-yorkais avec une exposition de onze toiles bleu foncé dont la composition ne se révélait qu'après un examen attentif. Ces abstractions monochromes, qui font partie de sa série des « Butterfly Paintings » en cours depuis 2001, sont des compositions géométriques où de larges bandes de couleur s'élargissent à partir de deux points de fuite, de façon centrifuge mais pas tout à fait symétrique. Cette même structure réapparaît dans des toiles, certaines monochromes, d'autres joyeusement multicolores, dans lesquelles l'artiste applique la peinture en couches denses, créant ainsi une illusion de profondeur. La série *Untitled (Blue Painting Light to Dark)* (2006) se compose d'œuvres bleu foncé où différentes teintes de bleu rayonnent sur la toile, rappelant les compositions kaléidoscopiques de l'abstraction moderniste et du colorfield painting, ainsi que l'esthétique de la *beat generation*. Parfois, au centre de la toile, on peut voir, à peine, la réfraction d'une toute autre couleur : celle-ci appartient à une couche de préparation où figurent des visages caricaturaux ou bien des explosions expressionnistes de couleur que Grotjahn dissimule ensuite sous les dernières couches de peinture. Bien qu'elles soient presque invisibles une fois la toile terminée, ces traces d'une vie cachée de l'oeuvre semblent en agiter la surface picturale, suggérant la présence inquiétante d'un univers secret. Même si Grotjahn est surtout connu pour ses peintures abstraites, il a aussi exposé des travaux figuratifs, comme le récent *Untitled (Angry Flower, Guga the Architect 727)* (2008), dans lequel il divulgue enfin le style grotesque et caricatural qu'il a si souvent caché dans ses peintures plus sombres.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →

1 **Untitled (Angry Flower, Guga the Architect 727)**, 2008, oil, enamel paint on linen, 152.4 x 121.9 cm

2 **Untitled (Angry Flower Female Big Nose Baby Moose #3)**, 2006, sock, oil on cardboard, mounted on canvas, 183 x 137 x 15.2 cm

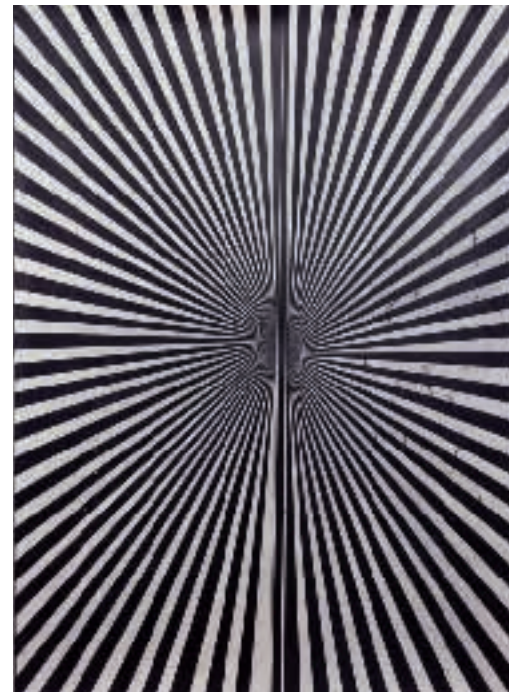
3 **Untitled (Creamsicle 681)**, 2007, colour pencil on paper, 163.8 x 121.3 cm

4 **Untitled (Blue Butterfly Dark to Light IV #654)**, 2006, oil on linen, 182.9 x 137.2 cm

„Die ‚Face Paintings‘ erlauben mir, mich auf eine Weise auszudrücken, die die ‚Butterflies‘ nicht zulassen. Ich habe eine Vorstellung davon, was für eine Art von Gesicht es werden wird, wenn ich ein ‚Face Painting‘ male, aber ich weiß nicht genau, was für eine Farbe es haben wird, oder wie viele Augen es haben wird, wohingegen die ‚Butterflies‘ recht streng geplant sind.“

« Les "face paintings" me permettent de m'exprimer d'une façon qui m'était impossible avec les "butterfly paintings". Lorsque je fais un "face painting", j'ai une idée du type de visage qui va émerger, mais je ne sais pas exactement quelle couleur il aura, ni combien d'yeux, alors qu'avec les "butterfly paintings" tout était plus ou moins planifié d'avance.»

“The ‘face paintings’ allow me to express myself in a way that the ‘butterflies’ don’t. I have an idea as to what sort of face is going to happen when I do a ‘face painting’, but I don’t exactly know what color it will take, or how many eyes it’s going to have, whereas the ‘butterflies’ are fairly planned out.”



Jeff Koons

1955 born in York (PA), lives and works in New York (NY), USA

The Museum of Contemporary Art in Chicago was the first one to dedicate a major solo show to Jeff Koons in 1988. Twenty years later, the museum hosted the most comprehensive American retrospective of Koons, arguably the artist who best incarnates our times with their mixture of vulgarity and elegance, the overproduced commodities and the delusions of grandeur. The exhibition gathered works from the beginning of his career in the late 1970s up to now. From his sarcophagi for vacuum cleaners to his porno paintings, from shiny sculptures to multilayered canvases, Koons has been composing a maddening encyclopedia of induced needs, where the inorganic may have more sex appeal than the human body. *Celebration*, one of his most renowned series, was begun in 1994 and includes sculptures and paintings that relate to celebratory moments in popular culture. The stainless steel sculptures combine the lightness of the shapes they take inspiration from – balloons, ornaments, children's toys – with a sense of monumentality achieved through a sophisticated polishing technique, which Koons has refined to truly obsessive ends. Among the recent additions to this series is *Cracked Egg* (1994–2006), a stainless steel egg with a fractured top, and *Hanging Heart (Red/Gold)* (1994–2006), which has become one of the most expensive artworks in the history of art. Lately, Koons has been working on large-scale paintings for the series *Hulk Elvis*. Playing with some of America's most famous heroes (*Triple Hulk Elvis III*, 2007) and combining them with other symbols of American pop culture – as in *Liberty Bell* (2007) – Koons continues exploring the secret mechanisms that regulate our desires.

Das Museum of Contemporary Art in Chicago war das erste, das Jeff Koons 1988 eine große Einzelausstellung widmete. Zwanzig Jahre später veranstaltete das Museum die umfassendste amerikanische Retrospektive für Koons – vielleicht der Künstler, der unsere Zeit mit ihrer Mischung aus Vulgarität und Eleganz, ihren überproduzierten Waren und ihrem Größenwahn am besten verkörpert. Die Ausstellung versammelte Arbeiten vom Beginn seiner Karriere in den späten 1970ern bis heute. Von seinen Sarkophagen für Staubsauger über seine Pornobilder, von glänzenden Skulpturen zu vielschichtigen Leinwänden hat Koons eine verwirrende Enzyklopädie künstlich hervorgerufener Bedürfnisse geschaffen, wo anorganische Dinge mehr Sexappeal haben können als der menschliche Körper. *Celebration*, eine seiner bekanntesten Serien, wurde 1994 begonnen und umfasst Skulpturen und Gemälde, die sich mit den festlichen Momenten der populären Kultur befassen. Die Edelstahl-Skulpturen verbinden die Leichtigkeit der Formen, von der sie sich inspirieren lassen – Ballons, Ornamente, Kinderspielzeug – mit einem Sinn für Monumentalität, der durch die anspruchsvolle Kunst des Polierens erreicht wird, welche Koons bis zu einem obsessiven Grad verfeinert hat. Zu den jüngsten Stücken dieser Serie gehören *Cracked Egg* (1994–2006), ein aufgeklapptes Ei aus Edelstahl, und *Hanging Heart (Red/Gold)* (1994–2006), das zu einem der teuersten Werke in der Geschichte der Kunst geworden ist. Zuletzt hat Koons an großformatigen Gemälden für die Serie *Hulk Elvis* gearbeitet. Indem er mit den berühmtesten Helden Amerikas spielt (*Triple Hulk Elvis III*, 2007) und sie mit anderen Symbolen der amerikanischen Popkultur kombiniert – wie in *Liberty Bell* (2007) –, fährt Koons fort, die geheimen Mechanismen zu erforschen, die unsere Begierden steuern.

Le Museum of Contemporary Art de Chicago a été le premier, en 1988, à consacrer une exposition personnelle majeure à Jeff Koons. Vingt ans plus tard, le musée accueillait la rétrospective américaine la plus complète de Koons ; sans doute l'artiste qui incarne le mieux notre époque, avec son mélange de vulgarité et d'élégance, de profusion de matières premières et de folie des grandeurs. L'exposition rassemblait des œuvres du début de sa carrière, entamée à la fin des années 1970, jusqu'à l'époque actuelle. De ses sarcophages pour aspirateurs à ses peintures porno, en passant par les sculptures brillantes et les toiles à plusieurs couches, Koons compose une exaspérante encyclopédie des besoins induits, où l'inorganique peut avoir plus de sex-appeal que le corps humain. *Celebration*, une de ses séries les plus remarquées amorcée en 1994, se compose de peintures et de sculptures qui sont en lien avec des moments de célébration dans la culture populaire. Les sculptures en inox associent monumentalité et légèreté des formes dont elles s'inspirent – ballons, décorations, jouets d'enfants –, grâce à une technique de polissage sophistiquée que Koons a affiné jusqu'à l'obsession. On trouve, parmi les récentes adjonctions à cette série, *Cracked Egg* (1994–2006), un œuf en acier inoxydable dont le haut est brisé et *Hanging Heart (Red/Gold)* (1994–2006) qui est devenue l'une des œuvres les plus chères de l'histoire de l'art. Koons travaille maintenant à des peintures grand format pour la série *Hulk Elvis*. Jouant avec les héros américains parmi les plus célèbres (*Triple Hulk Elvis III*, 2007) et les associant à d'autres symboles de la culture pop américaine – comme dans *Liberty Bell* (2007) – Koons continue d'explorer les mécanismes secrets qui régulent nos désirs. C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



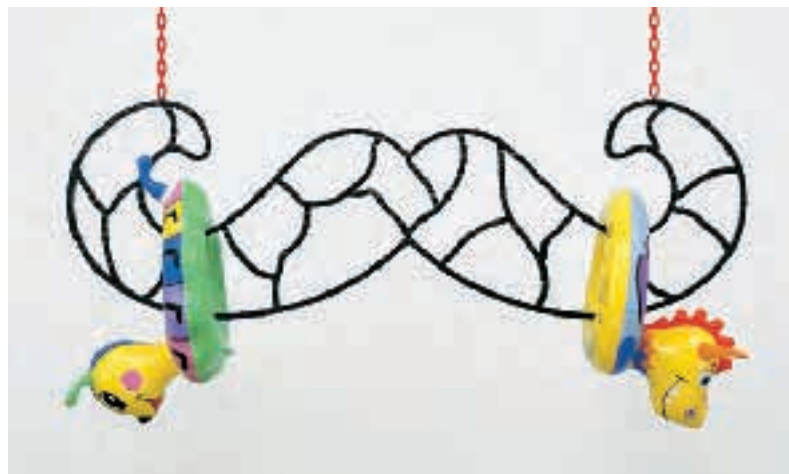
- 1 **Landscape (Tree) II**, 2007, oil on canvas, 274.3 x 213.4 cm
 2 **Moustache**, 2003, polychromed aluminium, wrought iron, coated steel chain, 260 x 53 x 192 cm

- 3 **Cracked Egg (Blue)**, 1994–2006, high chromium stainless steel with transparent colour coating, ca 198 x 158 x 305 cm
 4 **Hulk Jungle**, 2005, oil on canvas, 259.1 x 350.5 cm
 5 **Liberty Bell**, 2007, oil on canvas, 259.1 x 350.5 cm

„Ich glaube nicht, dass man Kunst einfach herstellen kann. Um zur Kunst zu kommen, musst du dir selbst vertrauen, die eigenen Themen verfolgen und dich darauf absolut konzentrieren. Das führt dich in einen metaphysischen Bereich.“

« Je ne cois pas qu'on puisse créer de l'art. Mais je cois que ce qui mène à l'art, c'est d'avoir confiance en soi, de suivre et de se concentrer sur ce qui t'intéresse. Cela te fera entrer dans un état très métaphysique. »

“I don't believe that you can create art. But I believe what will lead you to art is to trust in yourself, follow your interests and focus on your interests. That will take you to a very metaphysical state.”



Josephine Meckseper

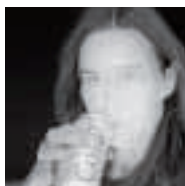
1964 born in Lillenthal, Germany, lives and works in New York (NY), USA

For her recent exhibition in New York, Josephine Meckseper turned the gallery space into a strange department store in which commodities were surrounded by political slogans and references to the US presidential elections. A giant, black-and-white mural of the American flag was wrapped around the walls, focusing the viewers' attention on the centre of the room where stood *Ten High* (2008), a shiny platform onto which various objects were aligned, including silver mannequins, a bottle of whiskey, a bible and other classic American icons. Meckseper's arrangements of objects – which the artist has begun in 2000 – mimic the display techniques of department store windows, high-end boutiques and vernacular shops. While connecting to the work of artists such as Jeff Koons and Haim Steinbach, Meckseper's vitrines and shelves incorporate more explicit references to the objectification of women and take a more direct political stand. In *Blow Up (Tamara, Michelli, Laura)* (2006) three models strike poses reminiscent of a Helmut Newton photo, but their old-fashioned 1950s underwear gives them an altogether more human aura. The series *Quelle International* (2008) refers to German middle-class fashion from the 1970s and features large-scale reproductions of pages from the almost legendary mail-order catalogue "Quelle". Juxtaposing fashion items with images of political protest, the artist suggests hidden links between consumerist society, the politics of power and the mechanics of desire. Meckseper often refers to the language of advertising and propaganda: in her recent video *0% Down* (2008), the artist appropriates footage from car commercials and turns them into a brutal commentary against the Western way of life.

Für ihre jüngste Ausstellung in New York verwandelte Josephine Meckseper den Raum einer Galerie in ein eigenartiges Kaufhaus, in dem die Waren von politischen Slogans und Bezügen zum US-amerikanischen Wahlkampf umgeben waren. Die Wände waren mit dem gigantischen, schwarz-weißen Wandgemälde einer amerikanischen Flagge bedeckt, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Mitte des Raumes lenkte, wo *Ten High* (2008) stand, eine glänzende Bühne auf der verschiedene Gegenstände wie silberne Schaufensterpuppen, eine Whiskeyflasche, eine Bibel und andere klassische amerikanische Ikonen angeordnet waren. Mecksepers Arrangements von Gegenständen – mit denen die Künstlerin im Jahr 2000 begonnen hat – stellen die Präsentationsformen der Schaufenster von Geschäften, Kaufhäusern und Nobelboutiquen nach. Auch wenn sie sich auf die Arbeiten von Künstlern wie Jeff Koons und Haim Steinbach bezieht, nehmen Mecksepers Vitrinen und Regale deutlicher Stellung zur Frau als Objekt und zu politischen Fragen. In *Blow Up (Tamara, Michelli, Laura)* (2006) werfen sich drei Models in Posen, die an Helmut Newton denken lassen, aber die altmodische 1950er-Jahre-Unterwäsche, die sie tragen, lässt sie viel menschlicher erscheinen. Die Serie *Quelle International* (2008) nimmt auf die Mode der Mittelschicht im Deutschland der 1970er-Jahre Bezug und zeigt großformatige Reproduktionen von Seiten aus dem beinahe legendären Quelle-Bestellkatalog. Indem sie Modeartikeln Bilder des politischen Widerstands gegenüberstellt, deutet die Künstlerin versteckte Bezüge zwischen Konsumgesellschaft, Machtpolitik und den Mechanismen des Verlangens an. Meckseper bezieht sich dabei oft auf die Sprache der Werbung und Propaganda: In ihrem jüngsten Video *0% Down* (2008) verwendet sie Material aus Autowerbefilmen und verwandelt diese in eine gnadenlose Kritik am westlichen Lebensstil.

La récente exposition new-yorkaise de Josephine Meckseper transformait la galerie en grand magasin bizarre, cernant les articles de slogans politiques et de références aux élections présidentielles américaines. Les murs de l'espace étaient couverts d'un immense mural en noir et blanc du drapeau américain, forçant l'attention du spectateur sur le centre de la pièce où brillait *Ten High* (2008), une estrade sur laquelle s'alignaient divers objets, dont des mannequins argentés, une bouteille de whiskey, une Bible et d'autres icônes classiques de l'Amérique. Les installations d'objets, sur lesquelles Meckseper a commencé à travailler en 2000, parodient les devantures de grands magasins, de boutiques de luxe et de petits commerces typiques. Si leur lien avec des artistes comme Jeff Koons et Haim Steinbach est évident, ses vitrines et rayons développent des références plus explicites à la réification des femmes et sont marqués d'une prise de position politique plus radicale. Dans *Blow Up (Tamara, Michelli, Laura)* (2006), la pose des trois mannequins rappelle Helmut Newton, mais les sous-vêtements démodés des années 1950 leur donnent une apparence plus humaine. La série *Quelle International* (2008) fait allusion à la mode allemande bourgeoise des années 1970 en reproduisant à grande échelle des pages du mythique catalogue de vente par correspondance de la maison « Quelle ». En juxtaposant articles de mode et images de contestation politique, l'artiste suggère des liens cachés entre la société consumériste, la politique du pouvoir et les rouages du désir. Meckseper utilise souvent le langage de la publicité et de la propagande : sa récente vidéo *0% Down* (2008) s'empare de séquences publicitaires pour automobiles et les transforme en critique brutale du style de vie occidental.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



Thomas Ruff

1958 born in Zell am Harmersbach, lives and works in Düsseldorf, Germany

In 2008 Thomas Ruff temporarily put aside his favourite medium – photography – to experiment with inkjet drawings on canvas. This new series, entitled *Zycles* (2008), comprises large-scale works depicting sinuous lines flowing on the surface of the images in an elegant dance of geometrical forms. Finding inspiration in 19th century engravings on electromagnetism, Ruff used a 3-D program to translate mathematical cycloids into mesmerizing structures, turning them into graceful shapes that still preserve their scientific quality. Though distant from Ruff's previous works, these drawings expand the artist's investigation of the potential of reproduction technologies. They also connect to his interest in found materials and the circulation of images. From his early portraits to his most recent enlarged prints of images downloaded from the internet, Ruff has been testing out the limits of photography. As an extension of his *Nudes* and *Substrate* series, Ruff's more recent *JPEG* series appropriates familiar images from the web to explore the transformation and degeneration images undergo when they are distributed electronically. His monumental prints of pixellated JPEGs create an almost impressionist effect that gets a very sharp turn with recent *JPEGs* that engage with current events such as terrorism, war and ecological disasters (*JPEG ib02*, 2007). Ruff uses these images less to focus on our fixation with images of destruction but to investigate – as in the former *JPEGs* of landscapes, for example – the process of abstraction linked to the digitization of images and how this process affects the medium of photography and our common memory.

2008 legte Thomas Ruff sein bevorzugtes Medium – die Fotografie – vorläufig beiseite, um mit Inkjet-Zeichnungen auf Leinwand zu experimentieren. Die neue Serie *Zycles* (2008) umfasst großformatige Bilder von in Schwingung versetzten Linien, die in eleganten geometrischen Formen über die Bildfläche fließen. Inspiriert von der Darstellung elektromagnetischer Felder auf Kupferstichen des 19. Jahrhunderts verwendete Ruff ein 3-D-Computerprogramm für die Übersetzung mathematischer Kurven in faszinierende Linienstrukturen, deren formaler Schönheit noch immer der wissenschaftliche Hintergrund anzusehen ist. Auch wenn diese Zeichnungen sehr verschieden von Ruffs früheren Arbeiten scheinen, führen sie doch seine Untersuchung der Möglichkeiten von Reproduktionstechnologien fort. Ebenso knüpfen sie an sein Interesse für vorgefundene Materialien und die Verbreitung bestimmter Bilder an. Von seinen frühen Porträts bis zu den jüngsten Prints vergrößerter Fundstücke aus dem Internet lotet Ruff die Grenzen der Fotografie aus. Im Anschluss an seine Serien *Nudes* und *Substrate* eignet sich der Künstler in der neueren *JPEG*-Serie vertraute Bilder aus dem Netz an, um sich mit den Auswirkungen der Transformation und Degeneration zu beschäftigen, deren sie zwecks elektronischer Verbreitung unterzogen werden. Seine monumentalen pixeligen Internet-Blow-ups erzeugen einen fast impressionistischen Eindruck, bei aller inhaltlichen Schärfe in den neuen *JPEGs* zu aktuellen Ereignissen im Kontext von Terrorismus, Krieg und Umweltkatastrophen (*JPEG ib02*, 2007). Statt unsere Fixierung auf Bilder der Zerstörung zu fokussieren, benutzt Ruff diese Abbildungen, um – wie etwa in den früheren Landschafts-*JPEGs* – den mit der Digitalisierung von Bildern verbundenen Abstraktionsvorgang und seinen Einfluss auf das fotografische Medium und unser kollektives Gedächtnis zu erforschen.

En 2008, Thomas Ruff met provisoirement de côté son médium de prédilection, la photographie, pour s'essayer au dessin au jet d'encre sur toile. Cette nouvelle série, intitulée *Zycles* (2008), comporte des œuvres de grand format où apparaissent des lignes sinueuses flottant sur la surface des images, tel un élégant ballet de formes géométriques. Puisant son inspiration dans des gravures du XIX^e siècle sur l'électromagnétisme, Ruff a utilisé un programme 3D pour traduire des cycloïdes mathématiques en structures hypnotiques, et en faire des formes gracieuses dont les qualités scientifiques sont préservées. S'ils se démarquent des œuvres précédentes de Ruff, ces dessins prolongent la recherche de l'artiste sur le potentiel des technologies de reproduction. Ces travaux sont aussi liés à l'intérêt de Ruff pour les matériaux trouvés et pour la circulation des images. Depuis ses premiers portraits jusqu'à ses plus récentes impressions élargies d'images téléchargées sur Internet, Ruff teste les limites de la photographie. Dans le prolongement de ses séries *Nudes* et *Substrate*, la série plus récente *JPEG* s'approprie les images familières de l'Internet pour interroger les effets de la transformation et de la dégénérescence auxquelles les images sont soumises lorsqu'elles sont distribuées via l'Internet. Les impressions monumentales de photos pixellisées créent un effet quasi impressionniste particulièrement marquant sur les *JPEG* récents qui traitent d'événements d'actualité comme le terrorisme, la guerre et les catastrophes écologiques (*JPEG ib02*, 2007). Pour Ruff, il s'agit moins de pointer notre obsession des images de destruction que d'explorer – comme dans les précédents paysages-*JPEG* – le processus d'abstraction lié à la numérisation des images et la manière dont ce processus affecte à la fois la photographie et notre mémoire commune.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



- 1 JPEG ib02, 2007, C-print, 243 x 188 cm
- 2 JPEG icbm01, 2007, C-print, 246 x 188 cm
- 3 Zycles 3048, 2008, inkjet print on canvas, 295 x 230 cm

„Mit großer Wahrscheinlichkeit arbeite ich an einer Art Grammatik der Medien. Ich möchte verstehen, wie sie funktioniert. Ich sehe Bilder und weiß nicht, wie sie gemacht wurden; ich möchte wissen, wie das Bild funktioniert, wie wir es wahrnehmen. Wir nehmen die sichtbare Welt mit den Augen wahr, aber das Gehirn generiert die Bilder und unseren Erfahrungsschatz, der allem, was wir sehen, Bedeutung verleiht.“

« Je travaille probablement sur une sorte de grammaire des médias. Je veux comprendre comment ça marche. Je vois les images et je ne sais pas comment elles ont été faites; je dois découvrir comment l'image fonctionne, comment nous la percevons. Le monde visible est vu par les yeux, mais c'est notre cerveau qui génère les images, et l'ensemble de notre expérience qui donne du sens à ce que l'on voit dans le monde. »

“Probably I’m working on a kind of grammar of the media. I want to understand how it works. I see images, and I don’t know how they were done; I have to find out how the image works, how we perceive it. The visible world is seen through the eyes, but it’s our brain that creates the images and our whole experience that gives meaning to what you see in the world.”



Kara Walker

1969 born in Stockton (CA), lives and works in New York (NY), USA

With her black-paper silhouettes, ochre gouaches, magic-lantern projections and video animations, Kara Walker has been exposing the heart of darkness of American culture, revealing its passion for violence and its inherent racism. 2007 saw Walker's first full-scale museum survey that toured internationally for nearly two years. The exhibition brought together recent works with seminal older pieces, such as *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* (1994), the installation with which Walker polarized the New York art world on her debut at the Drawing Art Center. In her cut-out installations, Walker reinterprets a technique that echoes the genteel 18th-century art of paper silhouettes up to Lotte Reiniger's silhouette films, but forces it into a completely different direction, to tell stories of slavery and subjugation. Her large-scale tableaux, glued to the wall like dioramas, often start from references to the antebellum American South, with its cotton plantations, decadent landowners and mortified slaves. The representation of racial oppression is one of the central themes in Walker's work, but it is accompanied by a complex reflection on the seductive power of desire. Recently, Walker has been experimenting with film and shadow-puppets animation, as in the video installation *...calling to me from the angry surface of some grey and threatening sea. I was transported* (2007). This new body of works expands her research on racial stereotypes, while introducing more complex narrative structures that ark back to the tradition of the minstrel show and to the transmission of oral culture.

Mit ihren schwarzen Papiersilhouetten, ockergelben Gouachen, Laterna-Magica-Projektionen und Videoanimationen hat Kara Walker das Herz der Finsternis der amerikanischen Kultur freigelegt und ihre Gewalttätigkeit sowie den ihr innewohnenden Rassismus offenbart. 2007 wurde Walkers erste große Museumsretrospektive eröffnet, die fast zwei Jahre lang international zu sehen war. Neben neueren Arbeiten zeigte die Ausstellung auch wichtige ältere Werke wie *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* (1994), jene Installation, mit der Walker die New Yorker Kunstwelt bei ihrem Debüt im Drawing Art Center polarisiert hatte. In ihren Scherenschnitten übernimmt Walker eine Technik, deren Tradition von der vornehmen Kunst des 18. Jahrhunderts bis hin zu Lotte Reinigers Silhouettenfilmen reicht, doch anstatt sie einfach nachzuahmen, gibt sie ihr eine völlig andere Richtung, um Geschichten von Sklaverei und Unterjochung zu erzählen. Ihre großformatigen Tableaus, die wie Dioramen auf die Wände geklebt werden, beginnen oft mit Szenen aus den amerikanischen Südstaaten vor dem Bürgerkrieg mit Baumwollplantagen, dekadenten Gutsherren und gedemütigten Sklaven. Die Darstellung von Rassenunterdrückung ist eins der zentralen Themen in Walkers Œuvre, doch es geht einher mit einer komplexen Reflexion über die verführerische Macht der Begierde. Seit Kurzem experimentiert Walker mit dem Medium Film und mit Schattenspielformen, etwa in der Videoinstallation *... calling to me from the angry surface of some grey and threatening sea. I was transported* (2007). Auch in diesen neueren Arbeiten werden rassistische Stereotypen thematisiert, allerdings anhand komplexerer Erzählstrukturen, die auf die Tradition der Minstrelshows und die Überlieferung oraler Kultur zurückgehen.

Kara Walker expose avec ses silhouettes en papier noir, ses projections de lanternes magiques et ses animations vidéo le côté obscur de la culture américaine, en insistant sur sa passion de la violence et son racisme. En 2007, une première exposition d'envergure consacrée à Walker a été organisée, qui circula dans différents musées du monde pendant près de deux ans. L'exposition rassemblait des travaux récents et des pièces plus anciennes, comme *Gone* (sous-titrée « une romance en temps de guerre civile telle qu'elle se déroula entre les cuisses mates et le cœur d'une jeune négresse », 1994), l'installation qui polarisa le milieu artistique new-yorkais lorsqu'elle fut montrée pour la première fois au Drawing Art Center. Avec ses installations, Walker réinterprète une technique en vogue au XVIII^e siècle et utilisée jusque dans les films d'animation de Lotte Reiniger, mais en la poussant dans une direction nouvelle, pour raconter l'esclavage et l'assujettissement. Ses tableaux à grande échelle, collés au mur comme des dioramas, partent souvent de références au Sud américain d'avant la guerre de Sécession, avec ses plantations de coton, ses propriétaires terriens décadents et ses esclaves humiliés. La représentation de l'oppression raciale est un des thèmes centraux de l'œuvre de Walker, mais elle s'accompagne d'une réflexion complexe sur le pouvoir du désir. Walker expérimente depuis peu avec le film et l'animation en ombre chinoise, comme dans l'installation vidéo *...calling to me from the angry surface of some grey and threatening sea. I was transported* (2007). Ce nouvel ensemble d'œuvres est une prolongation de sa recherche sur les stéréotypes raciaux. Il lui permet d'introduire des structures narratives plus complexes qui font écho à la tradition de la chanson de geste et à la transmission de la culture orale.

C. A.



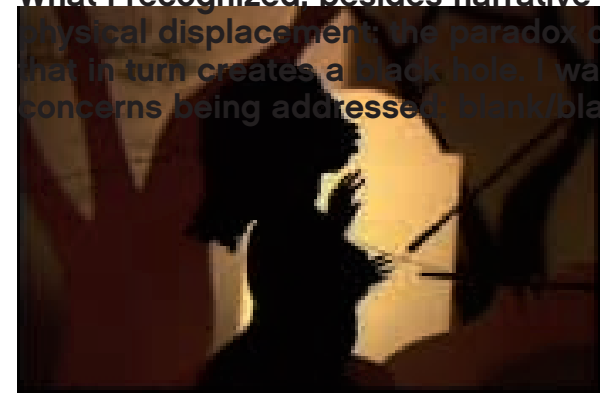
SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →

- 1 **Untitled**, 2001–05, set of 9 collages on paper, 1 part 27.9 x 22.9 cm, 8 parts 40.6 x 28.6 cm (each)
- 2/3 **...Calling to Me from the Angry Surface of Some Grey and Threatening Sea. I Was Transported.**, 2007, 5-channel video installation, colour, sound, 11 min, loop

„Frühe amerikanische Spielarten von Scherenschnitten zu sehen, war für mich wie ein kathartisches Erlebnis. Was ich da erkannte – außer Erzählung, Historizität und Rassismus –, war dieser ganz physische Akt des Verlagerens: das Paradox, dass durch die Entfernung einer Form von einer leeren Fläche ein schwarzes Loch entsteht. Ich war beeindruckt von der Ironie, die so viele meiner Interessen betraf: leer/schwarz, Loch/Ganzes, Schatten/Substanz usw.“

“I had a catharsis looking at early American varieties of silhouette cuttings. What I recognized, besides narrative and historicity and racism, was this very physical displacement: the paradox of removing a form from a blank surface that in turn creates a black hole. I was struck by the irony of so many of my concerns being addressed: blank/black, hole/whole, shadow/substance etc.”



- 4 **Hysteria! Savagery! Passions!**, 2006, gouache, paper collage on panels, 1 from a group of 11 parts, ca 45.7 x 50.8 cm (each)
- 5 **Authenticating the Artifact**, 2007, mixed media, cut paper, acrylic on gessoed panel, 152.7 x 213.4 x 5.1 cm

«J'ai vécu une catharsis en découvrant la grande variété d'anciennes silhouettes américaines en papier découpé. Ce que j'ai reconnu, au-delà des récits, du caractère historique et du racisme, c'est ce décalage très physique : le paradoxe résidant dans le geste de découper une forme dans une surface blanche pour créer un trou noir. J'ai été frappée par l'ironie de cette situation, de voir ainsi rassemblés tous les sujets de prédilection : vide/noir, trou/tout, ombre/substance, etc.»



Kehinde Wiley

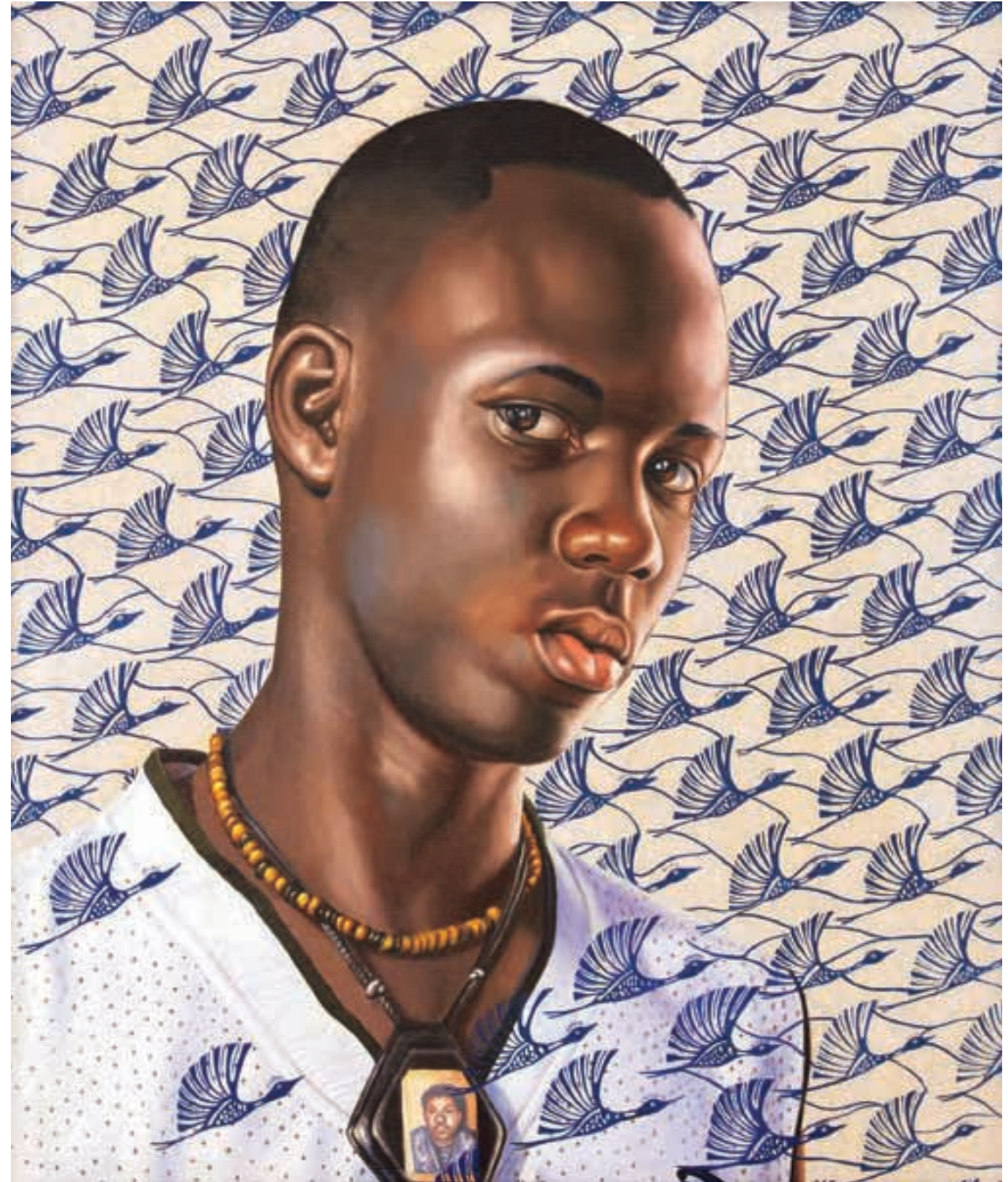
1977 born in Los Angeles (CA), lives and works in Brooklyn (NY), USA

In 2008, The Studio Museum in Harlem hosted Kehinde Wiley's one-man show *The World Stage: Africa, Lagos ~ Dakar*. In this exhibition Wiley took his passion for portraiture to a global scale by temporarily setting up studios in Lagos, Dakar and many other African cities. The show included paintings like *Three Wise Men Greeting Entry into Lagos* (2008), where three black males are posing as a traditional sculpture of post-colonial African art, and a group of more straightforward portraits such as *Mame Ngagne* (2007) in which young black men are depicted against a background of brightly coloured fabrics. Part of a wider project that had previously taken Wiley to China and will soon extend to India and Poland, *The World Stage* is an artistic enterprise that allows the artist to confront himself and his African roots with different cultures and traditions. Inspired by 19th century European portraiture, Wiley reinterprets the genre by weaving references to popular culture into it. His large-scale canvases, usually set in opulent frames, portray young urban black males proudly standing in front of highly decorated backgrounds. While the iconography might be reminiscent of a long gone aristocracy, the subjects are often connected to hip hop culture and its fascination with masculinity and power. In *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005), for example, Wiley reinterprets a Jacques-Louis David masterpiece by restaging it with a contemporary black rider dressed in camouflage and bandanna. Wiley investigates the perception of blackness and creates a contemporary hybrid Olympus in which tradition is invested with a new street credibility.

2008 präsentierte das Harlemer Studio Museum Kehinde Wiley mit *The World Stage: Africa, Lagos ~ Dakar*. In dieser Einzelausstellung globalisierte Wiley seine Leidenschaft fürs Porträt, indem er zeitweilig Ateliers in Lagos, Dakar und vielen anderen afrikanischen Städten einrichtete. Zu den Exponaten gehörten Gemälde wie *Three Wise Men Greeting Entry into Lagos* (2008), in dem drei farbige Männer als traditionelle Skulptur der postkolonialen Kunst Afrikas posieren, sowie eine Gruppe geradlinigerer Porträts wie *Mame Ngagne* (2007), in dem junge Schwarze vor einer hellfarbigen Textur dargestellt sind. *The World Stage* – Teil eines größeren Projekts, mit dem Wiley schon in China war und das demnächst auf Indien und Polen ausgedehnt werden soll – ist ein Unternehmen, das dem Künstler ermöglicht, sich selbst und seine afrikanischen Wurzeln mit anderen Kulturen und Traditionen zu konfrontieren. Angeregt von der europäischen Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts interpretiert Wiley das Genre auf neue Weise, indem er es durch Bezüge zur Popkultur anreichert. Seine großformatigen, normalerweise opulent gerahmten Gemälde porträtieren junge farbige Städter, die stolz vor einem stark ornamentalen Hintergrund posieren. Die Ikonografie mag an eine längst untergegangene Aristokratie erinnern, doch die dargestellten Figuren haben oft einen Bezug zur Hip-Hop-Kultur mit ihrer Vorliebe für Maskulinität und Power. In *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005) deutet Wiley beispielsweise ein Meisterwerk von Jacques-Louis David um: Der Reiter ist hier ein Farbiger unserer Tage, angetan mit Tarnkleidung und Stirnband. Wiley thematisiert die Wahrnehmung des Schwarzseins und schafft einen hybriden Olymp, in dem die Tradition eine neue aktuelle Glaubwürdigkeit erhält – die der Straßenszene.

En 2008, le Studio Museum de Harlem a accueilli l'exposition monographique de Kehinde Wiley, *The World Stage : Africa, Lagos ~ Dakar*. Il y déployait à une échelle mondiale sa passion pour le portrait, allant jusqu'à installer son studio tour à tour à Lagos, Dakar et dans de nombreuses autres villes africaines. L'exposition comprenait des tableaux comme *Three Wise Men Greeting Entry into Lagos* (2008), où trois hommes noirs posent à la manière d'une sculpture classique de l'art africain post-colonial, ou encore une série de portraits plus directs comme *Mame Ngagne* (2007), où de jeunes Noirs sont représentés devant des tissus aux couleurs vives. Nouvel épisode d'un projet de grande ampleur qui a déjà conduit Wiley en Chine et l'emmènera bientôt en Inde et en Pologne. *The World Stage* est une entreprise artistique qui permet à Wiley de se confronter, avec ses racines africaines, à différentes cultures et traditions. Inspiré par les portraitistes européens du XIX^e siècle, Wiley réinterprète le genre en y insérant des références à la culture populaire. Ses grandes toiles, généralement serties dans des cadres imposants, montrent de jeunes Noirs urbains qui posent fièrement devant des arrière-plans exagérément décoratifs. Si cette iconographie n'est pas sans évoquer une aristocratie depuis longtemps éteinte, les sujets sont souvent liés à la culture hip-hop et à sa fascination pour la virilité et le pouvoir. Dans *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005), Wiley réinterprète le chef-d'œuvre de Jacques-Louis David en remplaçant le personnage par un chevalier noir contemporain vêtu d'une tenue de camouflage et d'un bandeau. Wiley explore la perception de la négritude et crée un Olympe contemporain et hybride où la tradition est investie d'une nouvelle crédibilité venant de la rue.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →

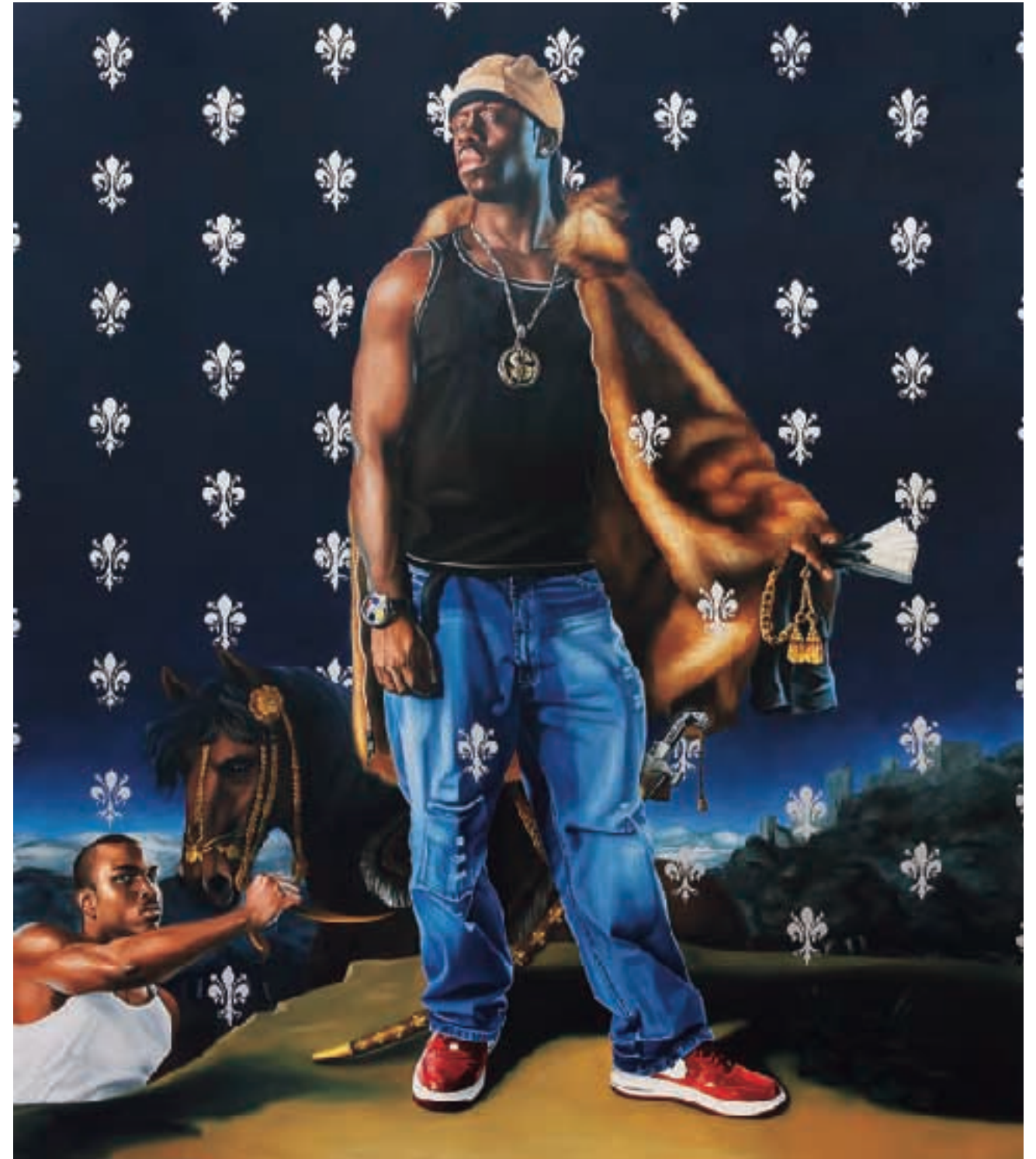
- 1 **Mame Ngagne**, 2008, oil on canvas, 66 x 55.9 cm
 2 **Three Wise Men Greeting Entry into Lagos**, 2008, oil on canvas, 182.9 x 243.8 cm

- 3 **Napoleon Leading the Army Over the Alps**, 2005, oil on canvas, 274.3 x 274.3 cm
 4 **Louis Philippe Joseph, Duke of Orleans**, 2006, oil on canvas, 213.4 x 243.8 cm

„Das Wichtigste in meinem Werk ist für mich selbst folgende Tatsache: Die Geschichte der westeuropäischen Malerei ist die Geschichte westeuropäischer Weißer, die sich in einer Position der Dominanz befinden.“

«Ce qui compte le plus dans mon travail, à mon avis, c'est que l'histoire de la peinture européenne occidentale est l'histoire de la domination des hommes blancs d'Europe occidentale.»

“What’s most important in my work, to my own mind, is that the history of Western European painting is the history of Western European white men in positions of dominance.”



Jonas Wood

1977 born in Boston (MS), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Jonas Wood approaches painting as a classical medium, focussing on traditional genres such as portraiture, still life and domestic scenes, but also experimenting with unusual subjects, in particular with sport. In *Bullets* (2007) Wood reproduces a famous image of two basketball players from the Bullets team – one extremely tall next to a short one – caught in an awkward pose, as they hold three basketballs, one on top of the other. While the resemblance to the original photograph is evident, Wood's rendering of anatomic features with thick layers of paint turns the two players into strangely deformed creatures, like giant insects flattened out on the canvas. Wood's interest in the representation of sport has also resulted in a series of paintings and drawings inspired by ancient Greek pottery depicting athletes, such as in *Untitled (Runners)* (2008). Along with the sport canvases, Wood has been painting details of his parents' home. In *Guest Room* (2007), he portrays a room with the walls filled by photographed and painted portraits and the floor covered by a red, heavily ornamented carpet that rises vertically as an intricate mosaic. The artist usually adopts hand-made photo-collages as preliminary studies for his paintings, which thus acquire a peculiar flatness. This patchwork effect connects Wood's practice to both the tradition of folk embroidery and to the quirky, natural elegance of painters like David Hockney and Alex Katz. Wood's idiosyncratic brand of realism can be extremely modest in its subjects and yet incredibly complex and refined in their treatment, often verging onto a nearly cubist distortion of the world.

Jonas Wood behandelt Malerei insofern als klassisches Medium, als er sich auf traditionelle Genres wie Porträt, Stilleben und häusliche Szenen konzentriert, allerdings experimentiert er auch mit ungewöhnlichen Sujets, insbesondere mit solchen aus dem Sport. In *Bullets* (2007) reproduziert er ein berühmtes Foto zweier Basketballspieler aus dem Bullets-Team – ein extrem langer neben einem kleinen –, die in einer unbeholfenen Pose drei Basketballbälle übereinander halten. Die Ähnlichkeit mit der Originalaufnahme ist offensichtlich, doch indem Wood die anatomischen Merkmale mit dicken Farbschichten wiedergibt, verwandelt er beide Spieler in merkwürdig deformierte Kreaturen, die wie gigantische, auf der Leinwand platt gedrückte Insekten wirken. Sein Interesse für sportliche Motive dokumentiert sich auch in einer Reihe von Gemälden und Zeichnungen, die von antiken griechischen Athletendarstellungen auf Vasen inspiriert sind, etwa *Untitled (Runners)* (2008). Neben den Sportbildern hat Wood auch Details aus seinem Elternhaus gemalt. In *Guest Room* (2007) zeigt er ein Zimmer, dessen Wände mit fotografierten und gemalten Porträts zugepflastert sind und auf dessen Fußboden ein roter, reich verzierter Teppich liegt, der im Bild als verschlungenes Mosaik vertikal aufragt. Normalerweise benutzt der Künstler handgemachte Fotocollagen für die Vorstudien zu seinen Gemälden, was ihnen eine eigentümliche Flachheit verleiht. Dieser Patchwork-Effekt verweist einerseits auf traditionelle Stickereiarbeiten, andererseits aber auch auf die natürliche Eleganz von Malern wie David Hockney und Alex Katz. Wood pflegt eine ganz eigene Art von Realismus, der von den Sujets her äußerst anspruchslos sein mag, in ihrer Umsetzung jedoch unglaublich komplex und subtil sein kann und sich oft einer nahezu kubistischen Verzerrung der Welt annähert.

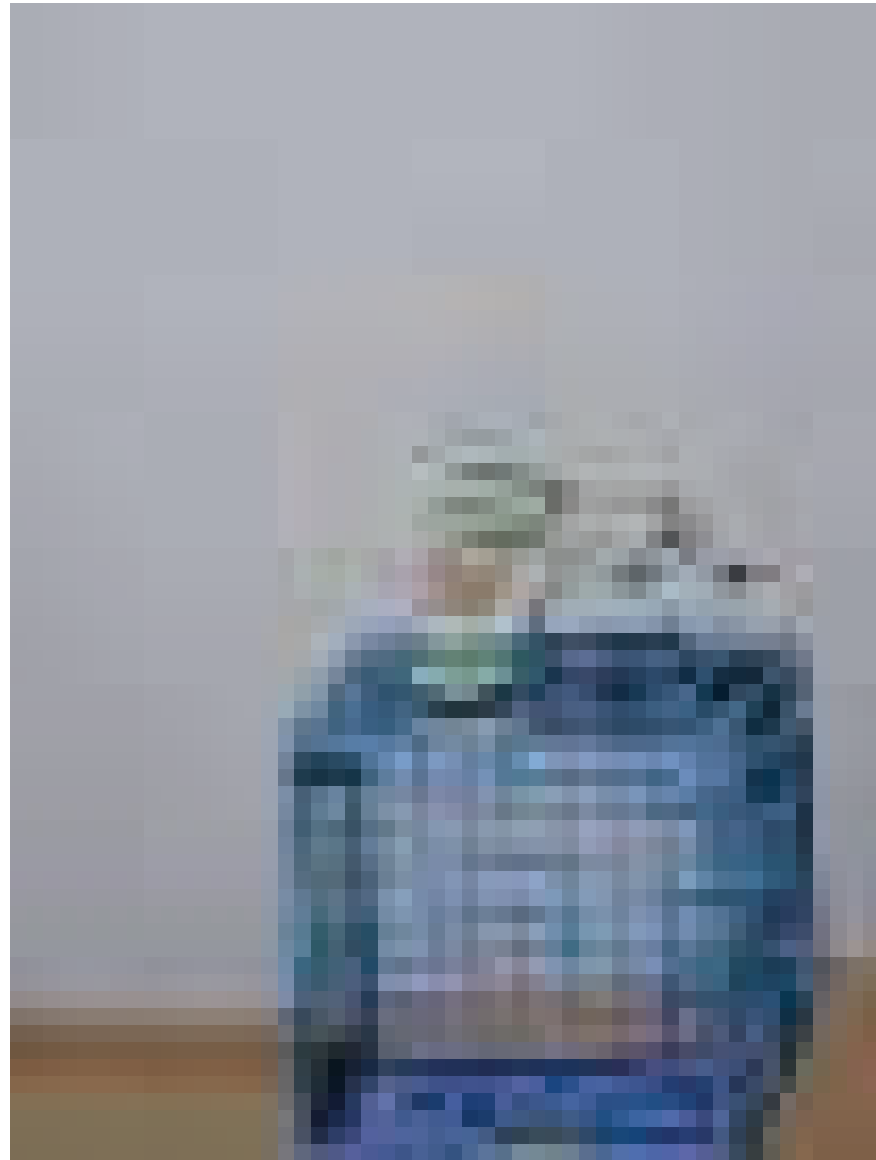
Jonas Wood aborde la peinture comme un médium classique en se concentrant sur des genres traditionnels tels que le portrait, les natures mortes et les scènes domestiques, mais il expérimente en abordant des sujets inhabituels, en particulier le sport. Dans *Bullets* (2007), Wood reproduit une image célèbre de deux joueurs de basket de l'équipe des Bullets – l'un extrêmement grand, l'autre lui arrivant à la taille – saisis dans une pose insolite, puisqu'ils portent trois ballons de basket empilés les uns sur les autres. La ressemblance avec la photo d'origine est évidente, mais la manière dont Wood traite l'anatomie des deux sportifs, avec d'épaisses couches de peinture, fait d'eux des créatures étrangement difformes, comme des insectes géants écrasés sur la toile. La curiosité de Wood pour la représentation du sport a également débouché sur une série de peintures et de dessins inspirés des poteries grecques antiques où figurent des athlètes, comme *Untitled (Runners)* (2008). Parallèlement à ses peintures « sportives », Wood a peint des détails de la maison de ses parents. Dans *Guest Room* (2007), il présente une pièce dont les murs sont tapissés de portraits peints ou photographiques, tandis que le sol est recouvert d'un épais tapis rouge aux motifs très chargés qui s'élève à la verticale comme une mosaïque compliquée. L'artiste travaille à partir de collages de photos pour les études préliminaires à ses peintures, ce qui explique pourquoi elles possèdent cette planéité très spéciale. Cet effet patchwork relie la pratique de Wood à la fois à la tradition de la broderie populaire et à l'élégance naturelle, excentrique, de peintres comme David Hockney et Alex Katz. Le style réaliste très particulier de Wood peut être extrêmement simple si l'on s'en tient aux sujets de ses tableaux, mais il est incroyablement complexe et raffiné dans leur traitement, et tend souvent vers une distorsion presque cubiste du monde.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →



Thomas Zipp

1966 born in Heppenheim, lives and works in Berlin, Germany

For *Dwarf Nose* (2008) – one of Thomas Zipp's most recent installations – the artist turned the gallery into a deposit of gigantic missiles: Zipp took a number of decommissioned Patriot Missile warheads and reassembled them into an image of extraordinary power that evokes Cold War nightmares of destruction but also childish memories of war games. A similar attraction to the rhetoric of power and the paranoia of history is evident in *Planet Caravan? Is There Life after Death? A Futuristic World Fair* (2007), a complex installation combining free-standing panels with paintings, collages and sculptures. With its evocative imagery populated by pictures of renowned astronomers, philosophers and scientists, the work merges religion, history, science and politics to exemplify the various systems of thoughts through which humanity has attempted to understand the world. Besides these large-scale installations, Zipp adopts a variety of media such as painting, drawing and photography. His work is often embedded with references to Futurism and the avant-garde of the early 20th century. Unlike his predecessors though, Zipp sketches the future with a dark palette and tints it with bleak, apocalyptic overtones: in the painting *BLACK AUGUST* (2007), or in *A.B. Pusteblyume* (2006), for example, Zipp depicts imaginary catastrophes and a mutant form of vegetation sprouted from some ecological disaster. Often Zipp combines different media in the same work, such as in *Uranlicht* (2006), a small portrait that is hung next to a large checkered painting. The two are connected by eight white lines that extend from the drawing into the canvas, sketching a desperate landscape of loneliness.

Für *Dwarf Nose* (2008) – eine von Thomas Zipp's neuesten Installationen – verwandelte der Künstler die Galerie in ein Depot mit riesigen Raketen: Er nahm eine Reihe ausgemusterter Patriot-Missile-Sprengköpfe und fügte sie zu einem ungeheuer aussagekräftigen Bild zusammen, das die Zerstörungsalpträume des Kalten Kriegs heraufbeschwört, aber auch kindliche Erinnerungen an Kriegsspiele. Auf ähnliche Weise zeigen sich die Rhetorik der Macht und die Paranoia der Geschichte in *Planet Caravan? Is There Life after Death? A Futuristic World Fair* (2007), einer komplexen Installation aus frei stehenden Tafeln, Gemälden, Collagen und Skulpturen. In einer sinnträchtigen Bildwelt voller Porträts berühmter Astronomen, Philosophen und Wissenschaftler verschmelzen hier Religion, Geschichte, Wissenschaft und Politik miteinander und veranschaulichen die verschiedenen Denksysteme, durch die die Menschheit versucht hat, sich die Welt zu erklären. Neben diesen Rauminstallationen arbeitet Zipp auch mit einer Vielzahl an Medien wie Malerei, Zeichnung und Fotografie. Sein Œuvre enthält oft Verweise auf den Futurismus und die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Doch anders als seine Vorgänger skizziert Zipp die Zukunft in dunkler Palette und färbt sie mit trostlosen, apokalyptischen Untertönen ein: In Gemälden wie *BLACK AUGUST* (2007) oder *A.B. Pusteblyume* (2006) beschreibt er imaginäre Katastrophen und eine mutierende Form von Vegetation als Resultat eines ökologischen Desasters. Oft kombiniert Zipp verschiedene Medien in ein und demselben Werk, etwa in *Uranlicht* (2006), einem kleinen Porträt, das neben einem großen karierten Gemälde hängt. Beide sind durch acht weiße Linien miteinander verbunden, die sich von der Zeichnung bis in die Leinwand hinein erstrecken und eine trostlose Landschaft der Einsamkeit entstehen lassen.

Pour *Dwarf Nose* (2008) – une des installations les plus récentes de Thomas Zipp – l'artiste a transformé la galerie en dépôt pour missiles géants : il a assemblé un grand nombre de têtes de missiles Patriot désamorçés pour former une image d'une puissance extraordinaire, évoquant des cauchemars de destruction dignes de la guerre froide, ou des souvenirs de jeux d'enfants. Cette attirance pour la rhétorique du pouvoir et la paranoïa dans l'histoire se manifeste aussi dans *Planet Caravan ? Is There Life after Death? A Futuristic World Fair* (2007), une installation complexe associant sculptures, collages et peintures accrochées sur panneaux. Avec une iconographie évocatrice peuplée de célèbres astronomes, philosophes et scientifiques, son travail intègre religion, histoire, science et politique pour illustrer les divers systèmes de pensée à travers lesquels l'humanité a tenté de comprendre le monde. Parallèlement à ce travail de grandes installations, Zipp utilise une grande diversité de médiums (peinture, dessin, photographie). Son travail s'inscrit dans l'héritage du futurisme et des avant-gardes du début du XX^e siècle, mais contrairement à ses prédécesseurs, Zipp brosse l'avenir avec une palette sombre teintée de connotations sinistres et apocalyptiques. Ainsi les peintures *BLACK AUGUST* (2007) ou *A.B. Pusteblyume* (2006) dépeignent une catastrophe imaginaire et une forme de végétation mutante qui serait née d'un désastre écologique. Zipp combine souvent différentes disciplines dans une même œuvre : dans *Uranlicht* (2006), un petit portrait est accroché à côté d'une grande peinture en damiers. Les deux cadres sont reliés par huit lignes blanches qui filent du dessin à la toile, esquissant un paysage solitaire et mélancolique.

C. A.



SELECTED EXHIBITIONS →

SELECTED PUBLICATIONS →

