

ART HER STORY

WEIBLICHE PERSPEKTIVEN IN DER SAMMLUNG
ZEITGENÖSSISCHER KUNST DES EUROPÄISCHEN PARLAMENTES

AUSSTELLUNG

24. Oktober 2022 - 8. März 2023

Parlamentarium – Brüssel



Europäisches Parlament

© Europäische Union, 2022.

Diese Informationsdruckschrift wurde in Luxemburg anlässlich der Ausstellung *Art Herstory* der Kunstsammlung des Europäischen Parlaments erstellt. Mit ihr sollen Hintergrundinformationen zum Werdegang der Künstlerinnen, deren Werke ausgestellt sind, und ihrem künstlerischen Vermächtnis zur Verfügung gestellt und ihr Beitrag zum kulturellen Erbe Europas bewahrt und gefördert werden.

Die Druckschrift ist ausschließlich für die nichtkommerzielle Nutzung in den Räumlichkeiten des Europäischen Parlaments gedacht. Jedwede unbefugte Nutzung, Vervielfältigung oder Verbreitung ihres Inhalts ist streng verboten. Die Nutzung bestimmter Bilder zu anderen als den hier vorgesehenen Zwecken kann durch das Urheberrecht der Künstler oder sonstiger Dritter eingeschränkt sein. Das Europäische Parlament lehnt jedwede Haftung aufgrund einer unbefugten Nutzung ab.

Die Vervielfältigung, Anpassung, teilweise Änderung oder Verbreitung über Fernsehen, Kabel oder Internet von Werken, die Eigentum der belgischen Vereinigung von Autoren, Komponisten und Verlegern (SABAM) sind, ohne vorherige Genehmigung der SABAM ist untersagt.

SABAM, Rue d'Arlon 75–77, 1040 Brüssel, Belgien.

Telefon: 02/286,82.80

Internet: <https://www.sabam.be/de>

E-Mail-Adresse: visual.arts@sabam.be

Cover und Seite 25:

© Marta Dell'Angelo, 2022

Seite 45:

© rittytacsum, 2022

ART
HER
STORY

**WEIBLICHE PERSPEKTIVEN IN DER SAMMLUNG ZEITGENÖSSISCHER
KUNST DES EUROPÄISCHEN PARLAMENTS**

Temporäre Sichtbarkeit und Geschichte

Jahrhundertlang wurden Frauen in der Kunstwelt systematisch außen vor gelassen und kamen in ihrer Geschichte, Dokumentation und Erforschung quasi nicht vor. Tatsächlich wird in der meistverkauften kunsthistorischen Abhandlung aller Zeiten – der Geschichte der Kunst von Ernst Gombrich – nur eine einzige Künstlerin erwähnt: Käthe Kollwitz (und dies auch nur in der deutschen Ausgabe, in der englischen Ausgabe findet sich keine einzige Künstlerin). Bedauerlicherweise handelt es sich hierbei nicht um einen Einzelfall. In Giorgio Vasaris bahnbrechendem Buch *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* wird in der Erstausgabe von 1550 nur eine einzige Frau genannt, in der überarbeiteten Fassung von 1558 sind es lediglich vier Frauen. In jüngerer Zeit findet man in der Erstausgabe von Horst W. Jansons *Kunstgeschichte unserer Welt* aus dem Jahr 1980 keine einzige Frau, in einer späteren Ausgabe von 2013 sind von insgesamt 318 Künstlerinnen und Künstlern lediglich 27 Frauen. Glücklicherweise gibt es historische Ausnahmefälle wie Antonio Palominos *Museo pictórico y escala óptica* von 1715, in dem von den insgesamt 251 präsentierten Künstlerinnen und Künstlern 44 Frauen sind, was für die damalige Zeit eine bemerkenswert hohe Zahl war. Nichtsdestotrotz hat diese generelle Darstellung, bei der Frauen ausgeschlossen werden, stets die Art und Weise geprägt, wie Kunstgeschichte – damals wie heute – geschrieben und wie über sie berichtet wird, ungeachtet der jeweiligen Realität.

Dies hat sich bis in die heutige Zeit nicht geändert, in der dieses Missverhältnis bezüglich der Repräsentation so groß wie eh und je ist. Laut einer Erhebung des Europäischen Parlaments aus dem Jahr 2021 sind heutzutage bis zu 60 % der „Amateure im Bereich Kunst“ und/oder der Kunststudierenden in Europa weiblich. Allerdings stammen nur 3 bis 5 % der Werke in Dauerausstellungen in Europa und den USA von Frauen. Weibliche Perspektiven müssen im Wege eines Systemwandels in die Sammlungen, Ausstellungsräume und die Kunstgeschichte im Allgemeinen Eingang finden. Auf diesem Grundgedanken basiert die Ausstellung *Art Herstory* des Europäischen Parlaments und die Entscheidung, Künstlerinnen zu beleuchten und sie mithilfe dauerhafter kuratorischer Entscheidungen fest in der Kunstgeschichte zu verankern.

Aber die Situation ist doch heute eine andere? Ja, es stimmt, dass Künstlerinnen in den letzten Jahren immer wieder im Rampenlicht standen, im Rahmen von Diskursen, Veröffentlichungen oder allgemeineren kulturellen Trends. Durch Ausstellungen, bei denen Frauen im Mittelpunkt stehen, werden Grenzen verschoben und Mentalitäten infrage gestellt. Von historischen und bahnbrechenden Ausstellungen wie *Les femmes artistes d'Europe exposent au Jeu de Paume* 1937 in Paris bis zu zahlreichen weiteren aktuellen Beispielen aus der ganzen Welt, bei denen der Schwerpunkt auf Künstlerinnen lag, ist Kunst von Frauen heute so sichtbar wie nie zuvor. Bedauerlicherweise hat diese Sichtbarkeit jedoch nicht zu einer dauerhaften Integration in die Geschichte und Ausstellungsgestaltung geführt. Zumindest noch nicht.

Noch immer Beobachterinnen von außen

Heutzutage gibt es starke gesellschaftliche Bemühungen, Künstlerinnen wieder in die Kunstgeschichte und Museumssammlungen einzugliedern. Dennoch deuten die kuratorischen Planungen und Investitionen von Einrichtungen – die seit 2008 zurückgehen – auf eine Verlangsamung dieses langfristigen Trends hin. Trotz nach wie vor spärlicher EU-spezifischer Daten zeigt sich ganz klar, dass temporäre Ausstellungen nicht zwingend zu dauerhaften Erwerbungen führen. Aktuelle Erhebungen zufolge stammen von den im Prado ausgestellten 1700 Werken nur zehn von Frauen, werden im Louvre derzeit nur rund 30 Werke von Künstlerinnen gezeigt und wurden in der Sammlung des Musée d'Orsay weniger als 7 % der Ausstellungsstücke (296 von insgesamt 4463) von Frauen geschaffen. Offenbar bewirken Ausstellungen, so wichtig und ermutigend sie auch sind, nur eine temporäre Hypersichtbarkeit, indem sie die Öffentlichkeit glauben lassen, dass ein Systemwandel im Gange ist – obwohl die Realität etwas ganz Anderes zeigt. Trotz speziell ihnen gewidmeter Ausstellungen sind Künstlerinnen noch immer nur Randfiguren der Kunstgeschichte.

Dass Künstlerinnen ein Schattendasein führen, bringen die Guerrilla Girls am besten zum Ausdruck – eine seit 1985 tätige Gruppe von Künstlerinnen, die Strategien abseits der traditionellen Systeme und Wege nutzt, um zu dieser Situation Stellung zu beziehen. Ihre Mitglieder bringen ihre Enttäuschung gegenüber Kultureinrichtungen und deren schlecht begründeter Passivität durch öffentliche Aktionen und Interpretationen berühmter Kunstwerke zum Ausdruck, bei denen sie Schablonier- oder Sprühfarbe verwenden und dabei dank ihrer Gorillamasken aus Kunststoff stets anonym bleiben. Mit ihrem bekanntesten Bild stellt die Gruppe die in der Kunstwelt weitverbreitete Sicht auf „Frauen als Musen“ infrage, gegen die auch zeitgenössische Künstlerinnen nach wie vor ankämpfen.



Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?*, 1989 © Guerrilla Girls

Damit weibliche Perspektiven aktiv in die Gestaltung der Kunstgeschichte einbezogen werden, müssen sie in deren öffentliche Räume einschließlich Sammlungen, Ausstellungsräume und Bücher Eingang finden. Denn ein Systemwandel lässt sich kaum durch Gesten herbeiführen. Andererseits prägen Dauerausstellungen die öffentliche Meinung und Wertschätzung von Kunst. Dies bedeutet, dass Künstlerinnen handeln und präsent sein müssen, um sichtbar zu sein und ihren rechtmäßigen Platz in der Kunstgeschichte zu behaupten.

Umdenken in den Institutionen

In den letzten Jahren wurde in der Kunstwelt der Beweis erbracht, dass die Häufung kurzlebiger Gesten – so notwendig und nützlich sie für die Erziehung der Öffentlichkeit sein mögen – nichts weiter als eine bloße Fassade ist, die tief verwurzelte unausgewogene Verhaltensweisen verschleiert. Um hier wirklich etwas zu verändern, ist definitiv ein radikaleres Umdenken erforderlich. Ein weiteres Problem besteht jedoch darin, dass mit dieser vorübergehenden Schwerpunktsetzung nur die Kunst von Frauen, isoliert betrachtet, beleuchtet wird und Frauen nicht als unabhängige Künstlerinnen in größere Arbeiten integriert werden. Dadurch besteht langfristig die Gefahr, dass „Frauen“ oder „weibliche“ Merkmale der Kunst mit einer schädlichen und diskriminierenden Unterscheidung gleichgesetzt werden: So hat Georgia O'Keeffe beispielsweise gefordert, dass ihre Werke niemals Teil geschlechtsspezifischer Aktionen sein dürfen, da sie keine „weibliche Kunst“, sondern einfach „Kunst“ mache. Das richtige Verhältnis zu finden zwischen temporärer Sichtbarkeit und dauerhafter Relevanz, zwischen dem Rückgängigmachen der historischen Auslöschung und dem Erreichen einer historischen Integration und (Neu-)Anpassung ist ein mühsames, aber lohnendes Unterfangen. Es herrscht kein echter Konsens darüber, wie hier am besten vorzugehen ist, und es gibt auch keinen geeigneten Strategieentwurf, doch zum Glück gehen einige Institutionen dabei transparenter vor.

So hat beispielsweise die Pennsylvania Academy of the Fine Arts einige ihrer bekanntesten Werke weißer Künstler (die den größten Teil ihrer Sammlung ausmachen) verkauft, um vielfältigere Neuerwerbungen finanzieren und ihre Sammlung umgestalten zu können. 2013 verwendete sie die Einnahmen aus prestigeträchtigen Verkäufen für den Ankauf von Werken von Künstlerinnen, um sie in die Dauerausstellung aufzunehmen. Ein weiterer Vorreiter in dieser Hinsicht ist auch das Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Es hatte 2018 mit der Ausstellung der spirituell aufgeladenen abstrakten Gemälde der unterschätzten schwedischen Künstlerin Hilma af Klint konkret dargestellt, warum es wichtig ist, Werke von Frauen zu zeigen. Diese Ausstellung, die in der Kunstwelt damals als großes Wagnis gesehen wurde, sollte zu einer der erfolgreichsten Schauen in der Geschichte des Museums werden. Sie erzielte Rekorde bei den Besucherzahlen und Katalogverkäufen, erreichte das jüngste Publikum aller Zeiten und bescherte dem Museum 34 % mehr Mitglieder. Mittlerweile haben das Los Angeles County Museum of Art und die Dia Art Foundation in New York ihre Ankäufe darauf ausgerichtet, ein ausgewogeneres Geschlechterverhältnis zu erzielen. Bei Letzterer sind die Ankäufe von Werken von Künstlerinnen unter der neuen Leitung von Jessica Morgan von nur elf Werken zwischen 2008 und 2015 auf 177 zwischen 2015 und 2019 gestiegen.

Das Europäische Parlament und die Welt der zeitgenössischen Kunst

Die Sammlung zeitgenössischer Kunst des Europäischen Parlaments hat sich neben temporären Höhepunkten wie dieser Ausstellung der fortlaufenden Weiterentwicklung verschrieben. Mit der Sammlung, die 1980 von der ersten demokratisch gewählten EU-Parlamentspräsidentin Simone Veil gegründet wurde, sollen die Werte und Ziele der Europäischen Union verkörpert werden. Dies bedeutet, dass sie nicht durch Hindernisse wie Marktvergleiche oder Ticketverkäufe eingeschränkt wird, die von Kultureinrichtungen oft zur Rechtfertigung ihrer begrenzten Unterstützung von Künstlerinnen genannt werden. Mit der Sammlung zeitgenössischer Kunst sollen europäische Bürgerinnen und Bürger repräsentiert und inspiriert werden. Aus diesem Grund wurde die Ankaufstrategie grundlegend überarbeitet, damit in absehbarer Zeit eine Sammlung zeitgenössischer Kunst mit einem ausgewogenen Geschlechterverhältnis entsteht – somit ist sie eine der wenigen Sammlungen, bei denen explizit Parität angestrebt wird. Da dieses Ziel über die reine Sichtbarkeit hinausgeht, werden die Ankäufe durch entsprechende Dokumentationen, Forschungsarbeiten und Texte über die Künstlerinnen ergänzt, damit ihre Perspektiven dokumentiert, ihre Geschichten niedergeschrieben und ihre Stimmen gehört werden.

Kunst von Frauen ist weder ein Genre, noch eine Nische oder ein Stil: Sie ist ganz einfach Kunst. Bedauerlicherweise ist dies noch nicht in der gesamten Kunstwelt angekommen. Aus diesem Grund ist aktuell eine Konzentration auf das Geschlecht notwendig – als Reaktion auf die jahrzehntelange Auslöschung –, damit die Unterscheidung zwischen den Geschlechtern gänzlich überwunden wird.

In dieser Ausstellung, in der Neuerwerbungen und eine Auswahl älterer Werke gezeigt werden, stehen Künstlerinnen im Mittelpunkt, damit aufgezeigt wird, wie wichtig und relevant bei jedem gesellschaftlichen Aspekt weibliche Perspektiven sind. Einzigartig und subjektiv in ihrer Erschaffung stehen die vielfältigen Stimmen hinter diesen Kunstwerken für Geschichten, Momente und Emotionen – Elemente, auf denen in der Sammlung zeitgenössischer Kunst künftig weiter aufgebaut werden soll. Mit jedem weiteren Werk, jeder weiteren Neuerwerbung erlebt die Sammlung zeitgenössischer Kunst des Europäischen Parlaments mit, wie Künstlerinnen Kapitel ihres Lebens und damit einen Teil der Kunstgeschichte selbst schreiben.

KÜNSTLERINNEN IN DER AUSSTELLUNG

Irma ÁLVAREZ-LAVIADA (1978)
Alicja BIELAWSKA (1980)
Viktoría BINSCHTOK (1972)
Jasmina CIBIC (1979)
Marta DELL'ANGELO (1970)
Aneta GRZESZYKOWSKA (1974)
Sabine GROSS (1961)
Anna HULAČOVÁ (1984)
Sanja IVEKOVIĆ (1949)
Åsa JUNGNELIUS (1975)
Diana LELONEK (1988)
Martina MERLINI (1986)
Gizela MICKIEWICZ (1984)
Clara MONTOYA (1974)
Emmanuelle RAPIN (1974)
Julia SPÍNOLA (1979)
Ritty TACSUM (1990)

Irma ÁLVAREZ-LAVIADA (1978)

Sala Capitular Series, 2017

Calvario

La flagelación

La coronación de la Virgen

Irma Álvarez-Laviada will das Unsichtbare aufdecken, das Verborgene offenlegen. Im Atelier ihres verstorbenen Vaters (er starb, als sie gerade fünf Jahre alt war) entdeckte sie ihre künstlerische Berufung. Sie studierte Malerei (1996–2001) und später Bildhauerei (2001–2003) an der Universität Vigo. Danach feilte sie an verschiedensten Orten an ihrem Können: 2012 erhielt sie das Stipendium der Academia de España en Roma, 2014 das Stipendium der Casa Velázquez, 2017 die Stipendien für die Förderung von Kunstprojekten der Fundación Marcelino Botín, und im selben Jahr erhielt sie vom französischen Kultusministerium ein Residenzstipendium in der Cité Internationale des Arts in Paris.

Ihr künstlerisches Schaffen lässt sich im Bereich der sogenannten „erweiterten Malerei“ ansiedeln. In ihren Werken erkundet sie den strukturellen Unterbau illusorischer Kunstformen wie der Malerei, legt die Stofflichkeit verschiedener Medien offen und entromantisiert den nicht greifbaren kreativen Prozess. In dieser besonderen Reihe *Sala Capitular* konzentriert sich jedes Foto auf Aspekte eines Gemäldes, die normalerweise nicht auffallen oder absichtlich versteckt sind. Der Rahmen, die Rückseite der Leinwand, selbst die Werkzeuge, mit denen die Gemälde bewegt wurden, stehen hier im Vordergrund. Das Unsichtbare wird sichtbar gemacht, das Verborgene zum Subjekt, die Illusion zerstört, um eine neue hervorzurufen.



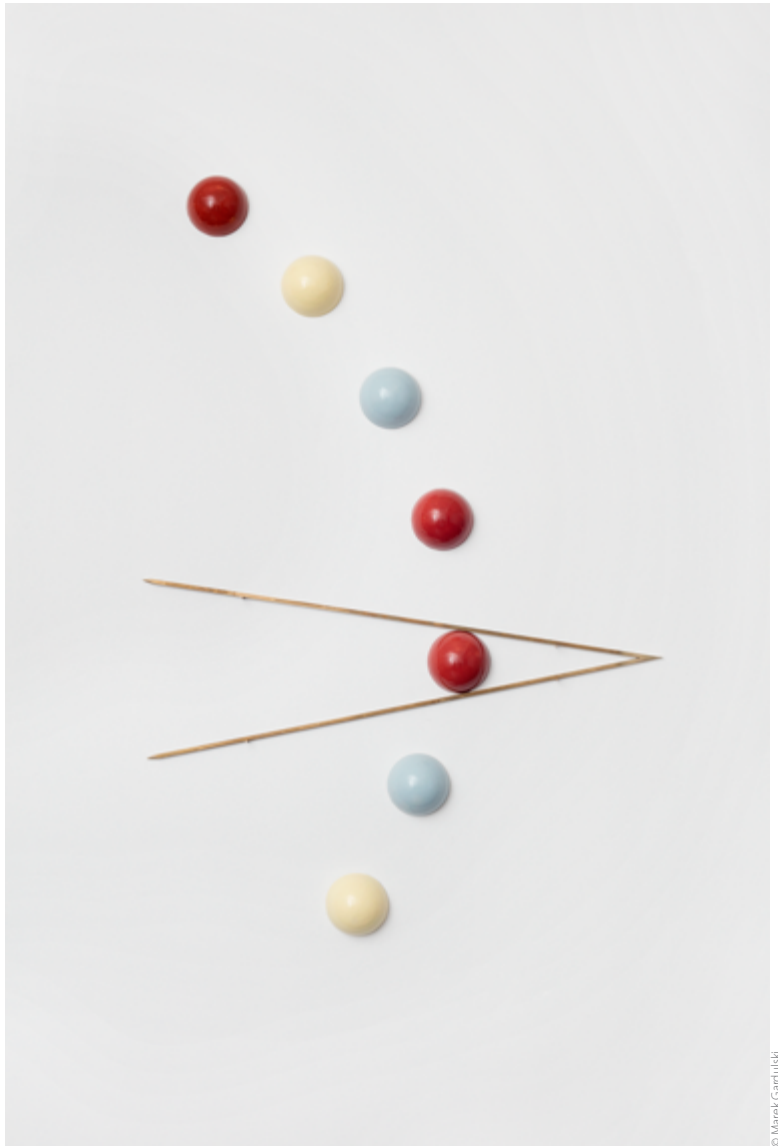
Tintenstrahl Druck auf „FineArt Pearl“-Papier von Hahnemühle mit Mansonia-Holz, je
120 x 170 cm

Alicja BIELAWSKA (1980)

Czy jest bezruch pomiedzy poruszeniami? / Is there stillness between the movements?, 2017

Alicja Bielawska strebt durch Subtilität und Zurückhaltung nach Interaktion und Einsatz. Dieses ehrgeizige Projekt wird durch einen strengen akademischen Hintergrund gestützt: Von 1999 bis 2005 studierte die Künstlerin Kunstgeschichte an der Universität Warschau. Gleich nach dem Abschluss ihres Theoriestudiums zog sie nach Amsterdam und besuchte dort einen Praxiskurs im Fachbereich Bildende Kunst der Gerrit Rietveld Academie (2005–2009). 2008 absolvierte sie außerdem ein Auslandssemester am Central Saint Martins College of Art and Design in London. In ihrer unendlichen Begierde, Neues zu entdecken, begann sie 2018 unter Prof. Karzyna Józefowicz eine praktische Doktorarbeit an der Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Alicja Bielawska will tagtägliche Geschehnisse durch eine künstlerische Linse reaktivieren und schafft eine Beziehung zum Objekt, bei der der Betrachter – bewusst oder unbewusst – sich ihrer Interaktion mit dem Wahrgenommenen bewusst wird. *Czy jest bezruch pomiedzy poruszeniami?* steht für den hybriden Raum, in dem sich Alicja Bielawskas Werke mühelos ansiedeln. Irgendwo zwischen Illusion und realem Raum fordert das Wandbild die passive Wahrnehmung ganz weich und spielerisch heraus. Die glänzenden Keramikugeln sind so aufgehängt, dass sie an die Zahlen auf dem Zifferblatt einer Uhr erinnern. Die Zeiger aus Messing jedoch zeigen nichts an. Ganz im Gegenteil scheinen sie einen der Zahlenplatzhalter „aufzuessen“ – so wirkt das Werk sehr unbeschwert. Alicja Bielawska ist bekannt dafür, dass sie versucht, mit unerwarteten Kompositionen das Gefühl des Erinnerns und der Nostalgie hervorzurufen. Bei diesem Werk wird der Effekt geradezu buchstäblich erzielt, indem sie mit dem Konzept der Zeitwahrnehmung selbst spielt. Eine Stunde wird verschlungen. Dies unterbricht den Kreislauf und stellt unsere Zeitwahrnehmung und die Art, wie wir uns ihr unterwerfen, von Grund auf in Frage.



© Marek Gąrtulski

Keramik glasiert (7 Halbkugelteile), Messing – Einzelkeramikteil, Halbkugel: 12 x 5,5 x 12 cm

Messingteil: Vierkantstück 0,8 cm

Zeiger aus Messing: Länge 100 cm

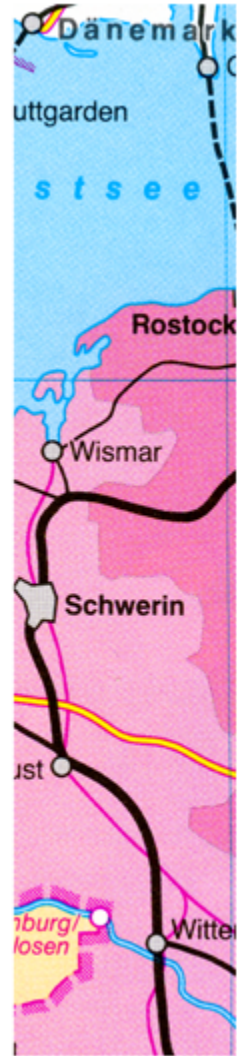
Viktoria BINSCHTOK (1972)

Cherry Blossom / Rostock, 2020

Viktoria Binschtok ist eine konzeptuelle Fotografin, der es gelingt, das Internet als kreatives Werkzeug zu instrumentalisieren und zu unterwandern. Ihren Master in Bildender Kunst machte sie 2002 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Dort feilte sie außerdem bis 2005 unter Prof. Timm Rautert weiter an ihrer Technik.

Ob mit Secondhand-Websites, Google Street View oder beim Werkeln mit den Algorithmen verschiedener Suchmaschinen: Stets spielt sie mit Erwartungen und Assoziationen von Bild und Bezug. *Cherry Blossom / Rostock* ist Teil der Reihe *Networked Images (Vernetzte Bilder)* von Viktoria Binschtok. Bei dieser Arbeit kombiniert sie ihre eigenen Fotografien von der physischen Welt mit Fotografien, die sie ausgehend von gefundenen Online-Bildergebnissen inszeniert hat. Mithilfe dieser Bildsuche-Algorithmen werden visuelle Verbindungen zwischen beiden Bildern gefunden.

Da der Algorithmus nur nach Ähnlichkeiten zwischen Bildern sucht, kombiniert Viktoria Binschtok Fotografien aus unterschiedlichem Kontext, die sich nur optisch ähneln. Für den Betrachter ist es unmöglich zu entschlüsseln, welches Bild nach einer Bildsuche generiert wurde und welches ein Originalwerk der Künstlerin selbst ist. Außerdem visualisiert Viktoria Binschtok die Allgegenwärtigkeit der Algorithmen, die sich erheblich darauf auswirkt, wie wir die Welt wahrnehmen. Da sie für unsere Augen unsichtbar sind, können wir leicht übersehen, wie mächtig sie sind. Aus rein ästhetischer Sicht sind die formellen und chromatischen Parallelen zwischen dem Baum und der Landkarte so poetisch wie unerwartet. So wird das Kunstwerk zu einem schönen Werk voller algorithmischer Leichtigkeit.



Digitale C-Prints, montiert auf Alu-Dibond, maßgefertigte Rahmen, Ausgabe 1 von 3 + 1 AP
90 x 68 cm linke Seite; 90 x 19 cm rechte Seite

Jasmina CIBIC (1979)

Ideologies of Display (Athene Noctua), 2008

Das Werk von Jasmina Cibic dreht sich um Materialisationen von „Soft Power“, die politische Verwendung von Kunst als Mittel, Ideen, Werte und Narrative zu kommunizieren. Sie entwickelte diese Fähigkeit der kritischen Aneignung und Subversion von narrativen Werkzeugen und Ikonografie als Studentin, zuerst an der Accademia Di Belle Arti in Venedig (2003) und später am Goldsmith College of Art in London (2004–2006).

Cibic kumuliert, zerlegt, gruppiert und überschreibt dann kulturelle Produktionen anhand einer Vielzahl oft kombinierter Medien. Film, Bildhauerei, Performance und Installation – alles dient ihrer Mission. Indem sie Symbole und Geschichten schichtet und überlagert, verfälscht sie Narrative, verlagert Bedeutungen und – wie sie selbst sagt – entschlüsselt „die Mechanismen der Macht, während sie ihre eigenen allegorischen Strukturen errichtet“. Mit ihrer metakritischen Methodik klärt sie uns über die zukünftigen Komplexitäten auf und warnt uns vor ihnen, indem sie die Vergangenheit aufarbeitet und zu einem analytischen Blick und einer permanenten gesunden Perspektive auf die Geschichte aufruft. Solche Lektionen sind für Regierungen, ihre Institutionen und Bürgerinnen und Bürger in gleichem Maße lebenswichtig, sodass Cibics Beitrag zur Sammlung zeitgenössischer Kunst des Europäischen Parlaments wesentlich ist.



Lambda print, duratrans mounted with aluminium subframe
120 x 120 cm

Marta DELL'ANGELO (1970)

Caryatids, 2007

Marta Dell'Angelo analysiert Kunst im Allgemeinen und ihre eigenen Vorgehensweisen im Besonderen. Wenn sie also den jeweiligen Entstehungsgrund ihrer Werke hinterfragt, geht sie somit einen Schritt zurück. Ihrer Meinung nach haben wir den Punkt überschritten, dass Kunst Sinn ergeben muss. Sinn ist ihrer Ansicht nach ein Nebenprodukt der Notwendigkeit und Kunst ist notwendig, um neue Sichtweisen auf die Welt hervorzubringen, neue Ausdrucksmöglichkeiten und somit Kommunikationswege zu schaffen. Sprich: Die Handlung selbst enthält den Sinn. Daher die ungehinderte Annäherung an technische Experimente. Video und Fotografie ermöglichen es der Künstlerin aufgrund ihrer Unmittelbarkeit und Zugänglichkeit, die Grundlagen ihrer Arbeit erneut zu bekräftigen. Technisch nur annähernd, unvollendet oder sogar amateurhaft – es ist nie zwingend notwendig, dass die Werke „vollendet“ sind. Durch das Akzeptieren der eigenen technischen Unzulänglichkeiten deckt sie nach eigenem Empfinden neue Interpretationsmittel auf. Werkzeuge, Maschinen und Software werden nur in dem Maße, in dem sie für ein konkretes Werk benötigt werden, und niemals vollständig beherrscht. „Ich verwende Instrumente wie eine Ungläubige“, so Dell'Angelo. Fehler und Ungenauigkeiten werden Teil des Prozesses, definieren die gewünschte Darstellung. Bei dem hier gezeigten Werk sind Menschen und menschliche Körper zweifelsohne von zentraler Bedeutung, anthropologisch oder existenziell betrachtet. Bei *Caryatids* zeigt Dell'Angelo, über welches gestische Potenzial der menschliche Körper verfügt, indem sie ihn über alle Erwartungen hinaus vielfach kopiert und einfügt. Es entsteht Neues durch Einfachheit.



3D-Collage, hohe und niedrige Auflösung, Farb- und Schwarz-Weiß-Druck,
48 x 131 cm

Aneta GRZESZYKOWSKA (1974)

Plan no. 10 (Nadkole Sloneczna), 2003

Aneta Grzeszykowska arbeitet seit 1999 mit Jan Smaga als künstlerisches Duo zusammen (parallel sind sie aber weiterhin unabhängig voneinander kreativ). Grzeszykowska studierte grafische Kunst an der Akademie der schönen Künste in Warschau, an der sie 1999 ihren Abschluss erhielt. Sie setzt die Fotografie zu grafischen Zwecken ein, konkret als Werkzeug zur Dokumentation von räumlicher und persönlicher Identität. Räume und Körper werden, wie in ihren verstümmelten skulpturalen Werken, gebrochen und/oder ausgelöscht dargestellt. Während in den ursprünglichen Versionen dieser Fragen in den 50er-, 60er- und 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts das Selbst unter herkömmlichen existenziellen Gesichtspunkten mythologisiert wurde, berücksichtigt Grzeszykowska in ihrer Arbeit die postmediale Gesellschaft, in der sie lebt, und deren veränderten Existenzialismus. Mit seinem ergänzenden technologischen Interesse für die Fotografie versucht Smaga, dreidimensionale architektonische Räume in zweidimensionale Bilder umzusetzen.

Das ist die Ambition von Grzeszykowskas und Smagas Gemeinschaftsserie *Plan*, aus der *Plan n°10 (Nadkole Sloneczna)* entstammt. Anhand einer Luftaufnahme scannen sie virtuell einen bewohnten Raum bis ins kleinste Detail und legen ihn als grafisches Muster dar. Die Serie ist in der intimen Darstellung von räumlicher Aneignung leicht voyeuristisch, wie *Plan n°10* sehr schön zeigt, eine poetische Reflexion über den Raum, den wir als Einzelpersonen und allgemeiner als Spezies einnehmen. *Plan n°10* ist in diesem Sinne besonders wirksam, denn der erbaute Raum ist in einem grenzenlos wirkenden natürlichen Raum enthalten und steht in Kontrast dazu. Wir brauchen so viel und doch so wenig. Eine überzeugende Nutzung des Vorstellungspotenzials der Fotografie.



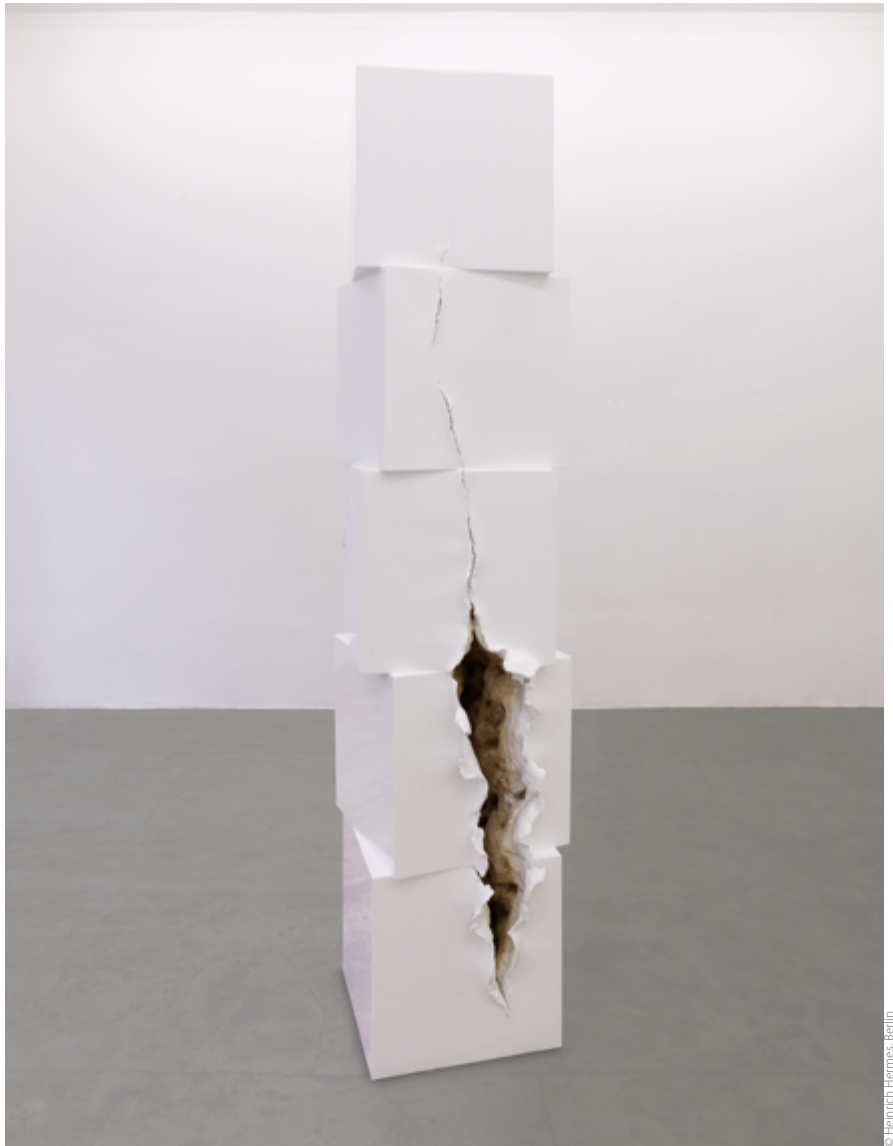
C-print on dibond
125 x 294 cm

Sabine GROSS (1961)

Nesting Site, 2018

Sabine Groß zeigt hier eine konzeptuelle Interpretation des Mottos des Minimalismus „What you see is what you see“. Dazu nutzt sie eines der typischen Elemente der Bewegung: den Kubus. Ihr Studium absolvierte die Künstlerin an der Akademie der Bildenden Künste München (1985–1991). Im Jahr darauf erhielt sie ein DAAD-Stipendium, in dessen Rahmen sie bis 1993 die New York School of Visual Arts besuchte. Zurück in Europa erhielt sie ein Stipendium für das Förderprogramm der Cité Internationale des Arts in Paris (1994–1995). 1998 wurde sie wieder Stipendiatin, diesmal der Kunststiftung Baden-Württemberg. Vom Lernen zum Lehren nahm sie einen Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig an (2007–2009), der zu einer vollen Professur an der Akademie der Bildenden Künste Mainz führte. Dort unterrichtet sie seit 2009 Bildhauerei.

Der Kubus, hier als alltägliche Schachtel adaptiert, wird eingesetzt, um die eigentliche Natur von Kunst zu hinterfragen, wenn Materialien an die Schwelle zwischen Objekt und „Kunstobjekt“ stoßen. Durch Wiederholung und Reihenanordnung soll die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die konkrete Beschaffenheit des Ausdrucks der verwendeten Materialien, die klare Designsprache und den räumlichen Kontext gelenkt werden. Genau das tut *Nesting Site*. Die mit Hochglanz-Farbe überzogene Skulptur aus Epoxidharz mit einem integrierten Bruchstück von polymerisiertem und patiniertem Gips hat eine Öffnung, einen Riss, der sofort ins Auge fällt und sich durch die ansonsten makellose Oberfläche eines Turms aus übereinander gestapelten weißen Kuben zieht. Der Titel erleichtert die Interpretation, die durch den Kontrast zwischen extrem industrialisierter Perfektion und organischer Zerstörung vermittelt wird. Es geht um den Raum, den der Mensch mit seinem Lebensraum einnimmt und so verhindert, dass Tiere hier Schutz finden können, die sich wiederum anpassen müssen – manchmal durch Zerstörung, durch Eindringen –, um Platz in einem natürlichen Umfeld zu finden, das von Menschen besiedelt oder zerstört wurde.



© Henrich Hermes, Berlin

Epoxidharz, Acrylharz, Pigmente, Lack, Zelluloselack,
250 x 69 x 65 cm

Anna HULAČOVÁ (1984)

Spící dělník (Schlafender Arbeiter) 2014

Gips. Ausgabe 2/3

Sammlung zeitgenössischer

Kunst des Europäischen Parlaments

Die Bildhauerin Anna Hulačová lässt sich sowohl bei den Materialien, die sie verwendet, als auch bei den dargestellten Formen und Details von der tschechischen Volkstradition, von der Art brut und von persönlichen Mythologien inspirieren. Ihre Arbeit enthält inhärent weibliche Elemente, die sie mit ihrem Sinn für das Geheimnisvolle erforscht.

Als renommierte Bildhauerin finden ihre Werke im In- und Ausland Anklang, und sie stellt regelmäßig in ihrem Heimatland und in anderen Ländern aus. Die Skulptur *Spící dělník* ist mehrdeutig. Dem Betrachter stellt sich die Frage, ob sie eine Ruhepause nach getaner Arbeit darstellt oder ob es sich um eine Anspielung auf die tschechische Tradition der schlafenden Armee handelt, die – so erzählt man sich – erweckt wird, wenn das Land sie am meisten braucht. Die Oberfläche der Skulptur ist sehr detailreich ausgearbeitet, und doch ist sie in ihrer Form eng an die unmittelbare Einfachheit der Art brut angelehnt.



© Anna Hulačová

Gips,
110 x 64 x 8 cm (jeweils)
Ausgabe 2/3

Sanja IVEKOVIĆ (1949)

Women's House (Sunglasses), Marie & Josiane, 2012

Sanja Iveković ist eine zentrale Figur der ersten experimentellen Welle zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen in Kroatien. Sie studierte Grafik an der Akademie der schönen Künste in Zagreb (1968–1971) und positionierte sich künstlerisch, indem sie mutig in ihrer Szene noch unbehandelte Sujets anging, wie Feminismus und Geschlechteridentität (obwohl sie nicht auf diese von ihr ergründeten Themen reduziert werden sollte). Dieser Ansatz führte sie in ihren frühen Jahren logischerweise zu Performance und Body-Art, Strömungen, die auf der anderen Seite des Atlantiks eine ähnliche Botschaft vermittelt hatten. Als Mitglied der „Neuen Kunstpraxis“ war sie zusammen mit ihrem Landsmann Boris Bućan vom Anreiz der neuen Technologien und der Subversion von konsumeristischen Bildern angezogen.

Iveković konzentrierte ihr Interesse auf die kommerzielle Vorstellung der weiblichen Schönheit und ging zu ihrer Dekonstruktion über, lüftete den krankhaften Schleier des Glanzpapiers der Zeitschriften und legte die wahre, unveränderte Schönheit frei, die in jeder Frau liegt. Die Serie *The Woman's House* erreicht das über Kontrast. Jedes bearbeitete und extrem ästhetische Zeitschriftfoto wird neben ein echtes Portrait gestellt, eine wahre Geschichte darüber, was Iveković als authentische Frau versteht. Die herzerreißende Geschichte von Marie und Josiane, zwei Luxemburger Frauen, ist leider allen bekannt: Liebe, Bewunderung, Manipulation, Isolation, psychologische und körperliche Gewalt, Scham, aber hoffentlich letztendlich Mut zum Aussteigen. Angesichts der kurzen Texte erhält die Sonnenbrille – in der Aufnahme der Zeitschrift ein Modeaccessoire – eine andere Bedeutung. Sie verbirgt die blauen Flecken und Tränen von vielen realen Frauen, die Schmerz erleiden. Zwei vollkommen unterschiedliche Verständnisse von Weiblichkeit und Schönheit im Kontrast und Vergleich über ein abgedunkeltes Brillenglas.

JOSIANE

43, Luxembourgish, separated, three children

When I was 23, I fell in love and married seven afterwards. We had three daughters. My husband gradually managed to isolate and destabilize me. Alone and unhappy, I didn't dare to stand up to him much, because he would become very aggressive. One night, after a quarrel, he pushed me and I fell, cracking my head. The neighbours called the police, who took me to the "Friedrich". My husband promised me the moon and I went back to him. But little by little, his reign of terror was once again established in our home. Luckily, he never touched the children. It was only after ten days in the "Friedrich" and two evictions that I packed up the courage to leave him for good.

by **GREEN PEARLS**

MARIE

78, Luxembourgish, separated, two children

When I was 34, divorced and the mother of one child, I met the man who would shut me away in a psychological prison for 40 years. In the beginning, everything was wonderful. I got pregnant and agreed to stop working. Little by little, I became his slave. He would insult me over the slightest thing. Then he forced me to do disgusting sexual things. That's when the physical violence started, as well. When we went to see friends, he would humiliate me in front of everyone. I no longer left the house, because I was addicted. He would bring women home with him. My daughters left home to escape from this hell. I don't know where to go. On the day of our 40th wedding anniversary, he hit me. I realize that would be the last time. The police came, I packed a suitcase and went to a women's refuge.

by **GREEN PEARLS**

Åsa JUNGNELIUS (1975)

Vapen, 2020

Åsa Jungnelius versteht Glas so gut, dass sie über das Material hinausgehen und illusorische Werke erschaffen kann, die in Sphären existieren, die ihre Stofflichkeit eigentlich nicht zulässt. Sie studierte an der Fachrichtung Keramik und Glas der Konstfack in Stockholm (1998–2004) und ist inzwischen die bekannteste Künstlerin für zeitgenössische Glaskunst Schwedens.

Das von Åsa Jungnelius geblasene Glas kann entweder in Aussehen, Haptik und Finish Alltagsgegenständen gleichen, oder es nimmt gerade die Transparenz an, die am häufigsten mit dem empfindlichen Material assoziiert wird. Vapen ist ein wunderschönes Beispiel für Letzteres. Diese Skulptur ist an einer Wandbefestigung angebracht, die an die Industrielampen im Bauhaus-Design erinnert. Hier wird Licht in seiner reinsten Form in Szene gesetzt. Der einfache Zylinder, der als Leuchtröhre fungiert, existiert kaum: Statt selbst zu leuchten, fängt er das Licht ein. Dieses Objekt aus solidem Glas wird seiner erwarteten Funktion beraubt und stellt stattdessen einen (meta-)physischen Zustand disruptiv ins Rampenlicht. In der Physik bezieht sich der Begriff „Licht“ manchmal auf eine elektromagnetische Strahlung einer beliebigen Wellenlänge, ob sichtbar oder nicht. Bei dieser Skulptur ist (Un-)Sichtbarkeit ein Spiel der Materialien mit Anwesenheit und Abwesenheit, Stofflichkeit und Leere, wobei das Objekt selbst auf poetische Weise zwischen diesen Welten steht.



Glas, aluminium
70 x 10 x 10 cm

Diana LELONEK (1988)

*Auguste Comte with Geotrichum candidum,
Aristotle and Scedosporium apiospermum,*
aus der Reihe Zoe-therapy, 2015

Diana Lelonek vermischt Medien, Techniken und Themengebiete in einer bio-engagierenden Reflexion über den Platz des Menschen und die Welt, die er für sich, und nur für sich, gebaut hat. Von 2008 bis 2011 studierte sie an der Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz in Posen, wobei sie sich auf Fotografie spezialisierte. Im Rahmen eines Austauschprogramms besuchte sie 2011 eine Zeitlang die SHNU in Shanghai. 2012 studierte sie kurz an der Nottingham Trent University und kehrte dann zum Masterstudium nach Posen zurück. Seit 2019 arbeitet sie an einer Doktorarbeit im Fachbereich Intermedia an der Fakultät für Multimedia-Kommunikation der Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz in Posen.

Ihre beiden Beiträge zur Sammlung zeitgenössischer Kunst des Europäischen Parlaments sind repräsentativ für Diana Leloneks transformatives Konzept der Fotografie. Gleichzeitig stützt sie sich auf zukunftssträchtige Bezüge zu europäischem Wissen. Aristoteles (384–322 v. Chr.), ein Schüler Platons, war ein griechischer Philosoph, Gründer des Lyzeums, der Peripatetischen Schule der Philosophie, und der aristotelischen Tradition. Daher gilt er im Allgemeinen als ein Eckpfeiler der westlichen Tradition. Unter seiner Ägide wurden Themen wie Physik, Biologie, Zoologie, Metaphysik, Logik, Ethik, Ästhetik, Poesie, Theater, Musik, Rhetorik, Psychologie, Linguistik, Ökonomie, Politik, Meteorologie, Geologie und Staatsführung behandelt und hinterfragt. Auguste Comte – geboren als Isidore Marie Auguste François Xavier Comte (1798–1857) – wiederum ist ein berühmter französischer Philosoph und Soziologe, der weithin als Gründer des Positivismus gilt. Bei dieser Denkströmung, die auch als wissenschaftlicher Positivismus bezeichnet wird, wurden eher beobachtbare und dokumentierbare Phänomene (und ihre Beziehungen) betrachtet als die großen, allumfassenden transzendentalen Wahrheiten. Theoretisch ist der Einfluss der Bewegung auf die stärker methodisch ausgerichtete empirische Logik belegt und lässt sich nicht leugnen.

Jede der Figuren wird in einem dampfartigen, körnigen Finish dargestellt. Oberfläche und Medium stellen ihre Ähnlichkeit auf die Probe. Die Kunstwerke fordern nicht nur materiell ihr Recht auf berühmte Vertreter der Menschheit ein, sondern suggerieren vielleicht auch, dass die Ideen und Grundsätze dieser großen Denker ihre physischen Aspekte oder ihre physische Ähnlichkeit weitgehend überlebt haben.



Aristotle and Scedosporium apiospermum

Pigmentdruck auf Archivpapier
150 x 105 cm



Auguste Comte with Geotrichum candidum

Pigmentdruck auf Archivpapier
100 x 70 cm

Martina MERLINI (1986)

*Untitled (Ohne Titel),
Emaile, Wachs, Acryl auf Holz
Sammlung zeitgenössischer
Kunst des Europäischen Parlaments*

Martina Merlinis Werk ist für seine ständige Weiterentwicklung bekannt. Ausgehend von Illustrationen hat sie neue Techniken und Materialien erforscht, die ihre Suche nach formalem Gleichgewicht und geometrischer Harmonie widerspiegeln. In den vergangenen Jahren hat sie ihre eigene Technik mit Wachs und Emaile entwickelt und perfektioniert, wobei sie versucht, eine Rohheit zu erlangen, die an die typische Zufälligkeit der Natur und auch die unsichtbaren Regeln, die sie dennoch durchdringen, erinnert.

Als leidenschaftliche Erforscherin der menschlichen Natur spielt Martina Merlini mit geometrischen Linien und erforscht den Begriff der Grenzen auf subtile und raffinierte Weise. Die Künstlerin, die sich ständig zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen bewegt, nutzt dichte, von Natur aus symmetrische Bildstrukturen, um ihre Forschungen fortzusetzen. In ihrem Werk *Untitled* untersucht sie die unendlichen Möglichkeiten eines Fehlers. Im Gegensatz zum zeitgenössischen Trend, der immer mehr auf technische bzw. ästhetische Perfektion und auf die Dezentralisierung der Rolle des Künstlers setzt, spielt dieses Werk mit Materialien, die zu unvorhersehbaren Reaktionen führen, und simuliert in gewisser Weise die zufälligen Verluste der Natur, indem es die von der Zeit geformte Erosion wie eine erzwungene Sedimentation wiedergibt.



© Martina Merlini

Emaile, Wachs, Acryl auf Holz,
190 x 125 cm

Gizela MICKIEWICZ (1984)

Letting the place In, Weakening of the touch, 2017

Gizela Mickiewicz verhandelt stets aufs Neue über die Beziehung zwischen Skulptur und Publikum. Ihren Hochschulabschluss machte sie an der Fakultät für Kunsterziehung der Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz in Posen (2007–2012), wo sie zuvor Malerei studiert hatte (2006–2007).

Inspiration findet sie eher bei den Betrachtern als bei ihren Kollegen oder Vorgängern. So hat die Künstlerin einen skulpturalen Dialog entwickelt, der auf Faszination, Komposition, Absurdität und Anregung beruht. Insbesondere die Berührung wird durch den Einsatz von Materialien bzw. szenischer Gestaltung hervorgerufen. *Weakening of the touch* (2017) ist in seiner Zielsetzung sehr explizit: Die körnige, bunte Fläche ruft regelrecht nach den Händen des Betrachters und tritt mit ihnen auf einer epidermalen, primär haptischen Ebene in Kontakt. Wie der Titel jedoch schon vermuten lässt, ist die Oberfläche schwach und brüchig. Der Berührung, die sie herausfordert, kann sie nicht standhalten. Mit diesem Werk wird eine subtile Reflexion über Ursache und Wirkung und allgemeiner über Zurückhaltung erkundet. *Letting the place in* (2017) spielt mit einem anderen ursprünglichen menschlichen Instinkt: der Neugier. Mit ihrem sanften Licht, verborgen hinter einer rissigen Öffnung, unterwandert die Wandskulptur die Erwartungen, wovon dieses Licht wohl ausgehen mag. Da sie an einer soliden Mauer angebracht ist, dürfte sie eigentlich durch nichts so zum Leuchten gebracht werden – und doch leuchtet sie. Instinktiv tritt man näher, um zu erforschen und zu beobachten, und versucht herauszufinden, wie dieses kleine Wunder einer Alltagsbegegnung funktioniert. Einmal mehr zeugen Fragilität und Diskretion von Zurückhaltung und erinnern uns daran, dass wir die Dinge manchmal besser wertschätzen können, wenn wir sie aus der Ferne sehen.



Weakening of the touch

Marmor, Steine, Kies, Sand, Styrodur, Haftklebstoff, Acrylfarbe, Aluminium
30,5 x 80 x 21,5 cm



Letting the place In

Material: Styrodur, Gips, Klebstoff, Leuchtstofflampe
62 x 33 x 13 cm

Clara MONTOYA (1974)

Revolución, Carrara, 2015–2017

Ausgabe 2/3 + PA

Clara Montoya vermischt gerne die zeitlosen Tropen mit neuester Technologie. Sie studierte an der Cité Internationale des Arts in Paris und The Cooper Union in New York, machte ihren Bachelor in Bildhauerei am Chelsea College of Art in London und anschließend ihren Master in Bildhauerei am Royal College of Art, ebenfalls in London.

Impulsiv und experimentierfreudig, wie sie ist, gefällt ihr der Gedanke, austauschbar mit neuen Technologien und Materialien einer viele Jahre alten Tradition zu arbeiten und manchmal das eine mit dem anderen zu verknüpfen. Ihre Skulpturen können eine überwältigende, bedrohliche Dimension in der Beziehung zum Betrachter einnehmen oder auf mikroperzeptive Phänomene ausgerichtet sein, die besonderes Augenmerk auf das Detail und die Miniaturisierung und Subtilität eigentlich unsichtbarer Gesten lenken. Diese Verschiebung zwischen verschiedenen Maßstäben und Ressourcen, die die gebaute Materie untermauern, ist einer der überraschendsten Aspekte ihrer kreativen Laufbahn.

Revolution, Carrara (2015/2017) stellt sehr schön die zentralen Anliegen der Künstlerin dar. Die zwei Rücken an Rücken montierten Bildschirme, die auf einem Drehständer angebracht sind und in Dauerschleife ein Video von der Zerstörung des Bergwerks in Carrara zeigen, rotieren um 360° im Einklang mit der Bewegung der Kamera, die das gezeigte Video einfängt. Diese vereinheitlichte Bewegung ruft einen hypnotischen Effekt hervor und zwingt den Betrachter, um das Objekt herumzugehen, um das beschleunigte Video anzuschauen und Zeuge der schrittweisen Zerstörung des Subjekts zu werden.



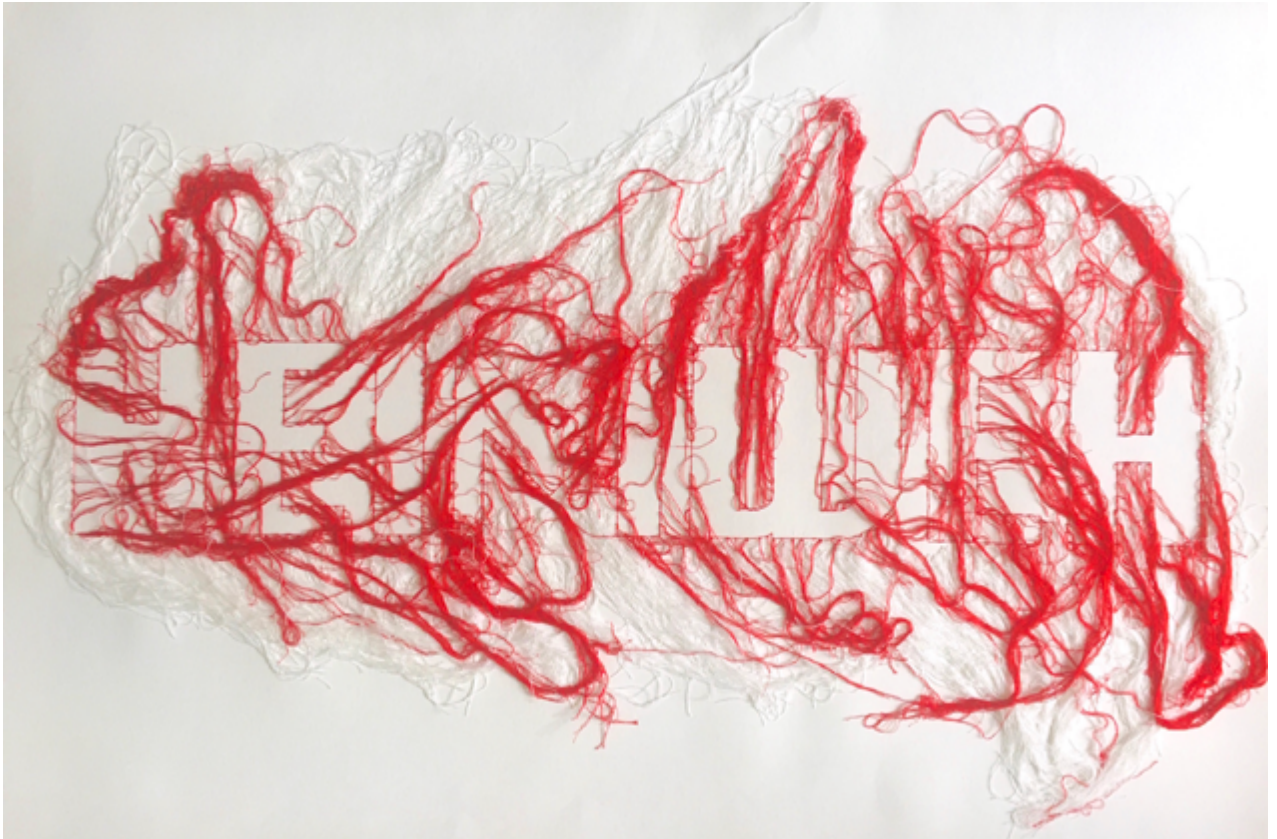
Zwei 56-minütige Videos, die auf zwei rotierenden Bildschirmen Rücken an Rücken in einer 24-Stunden-Dauerschleife laufen. Zwei 65-Zoll große 4K-Bildschirme von Sharp, ein Motor, Eisen, Aluminium, 142 x 142 x 200 cm

Emmanuelle RAPIN (1974)

Heimweh, 2019

Emmanuelle Rapin zeigt schöne Beispiele für zeitgenössische Webarbeiten. Ihr Kunststudium nahm sie an der École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) unter Vladimir Velickovic und Jean-Luc Vilmouth auf (1998–2002). In dieser Zeit erhielt sie ein DAAD-Stipendium, in dessen Rahmen sie die Hochschule der Künste (HDK) in Berlin besuchte (2001). 2002 machte sie in Frankreich ihren Master in Kunst. 2003 wurde sie in das Kunstförder- und -forschungsprogramm „La Seine“ unter Leitung von Tony Brown an der ENSBA aufgenommen, das bis 2005 lief.

Emmanuelle Rapin hat sich dem künstlerischen Einsatz von Techniken verschrieben, die im Allgemeinen mit „Handwerk“ in Verbindung gebracht werden. So wurde sie zur Meisterin verschiedener Techniken vom Weben bis hin zur Stickerei, die in ihren äußerst künstlerischen Kreationen zum Einsatz kommen. Der emotionale Kern dieser Werke lässt sich häufig mit den Materialien ihrer Wahl in Verbindung bringen, wie *Heimweh* deutlich zeigt *Heimweh* – ein Wort und Konzept, das die Künstlerin bei ihrem Umzug nach Berlin wiederentdeckt hat. Um es mit ihren eigenen Worten zu sagen: „Es gibt kein stärkeres Wort in einer anderen Sprache, das dieses Gefühl so perfekt beschreiben kann, wie das Wort Heimweh. Ich mag dieses Wort, weil es genau das wachruft, was es ausdrückt. Wenn man eine Fremdsprache lernen will, ist Wiederholung ein Schlüsselwort. Wenn man ein Wort stickt, kann man es auf fast obsessive Weise vollständig in sich aufnehmen.“ Im Umfeld des Europäischen Parlaments, wo die meisten Mitglieder und Bediensteten aus dem Ausland kommen, ist der Begriff emotional besonders stark belegt, da die allermeisten dieses Gefühl wohl schon einmal am eigenen Leib erfahren haben. Die hier angewandte Technik der Stickerei, die mehr Kraft erfordert, betont das nicht zu unterdrückende Gefühl, das das Werk einfängt, wie Emmanuelle Rapin erklärt: „Der rote Faden, der uns leiten sollte, ist verknäult, unentwirrbar und löst das Wort schließlich auf. So wird ‚Heimweh‘ zu einem unterdrückten Schrei.“



Gestickte und geknüpft Baumwollfäden auf Aquarellpapier,
70 x 100 cm

Julia SPÍNOLA (1979)

Rojamente, 2020

Julia Spínola ist eine Kuratorin der Handlung, eine Führerin, die den Betrachter auf eine aktive künstlerische Reise einlädt. Nach ihrem Abschluss in Kunst an der Universität Complutense Madrid studierte sie außerdem an der Kunstfakultät in Lissabon und konnte erst kürzlich im Rahmen des DAAD-Stipendiatenprogramms ein Jahr in Berlin verbringen.

Im Zentrum ihrer Kunstwerke steht häufig das Konzept der Anhäufungen. Ob Form oder Materialien, sie verwendet sie, um ein sich selbst genügendes Umfeld zu schaffen, in dem der Betrachter aufgefordert wird, sich frei und doch unfrei zu bewegen. Obwohl der Betrachter eingeladen wird, aktiv, aufmerksam und bewusst im Raum zu sein, muss er hinnehmen, dass er einen Teil des Handelns und der Funktion innerhalb der Regeln, die die künstlerische Installation vorschreibt, aus der Hand geben muss. *Rojamente* ist ein ausgezeichnetes Beispiel für diese extrem kuratierten Begegnungen. Die vier direkt auf dem Boden installierten Hügel begrenzen und belegen gleichzeitig einen Raum. Indem sie im selben Raum existieren wie der Betrachter, sprechen sie eine offizielle haptische Einladung aus, sich um sie herum und zwischen ihnen hindurch zu bewegen. Durch ihre Größe stellen sie ein echtes Hindernis dar, was ihnen eine gewisse figürliche Qualität verleiht, die so koordiniert zu sein scheint, als solle der Betrachter in eine bestimmte Richtung geführt werden. Julia Spínola ist in Bezug auf die gesamte Szene sehr konkret: Sie impliziert eine Handlung, einen Tanz, eine Interaktion wird antizipiert und erwartet.



© Ander Sagastiberrri

Pflanzenfasern
85 x 100 x 80 cm

Ritty TACSUM (1990)

Random Encounters, 2018-2021

Ritty Tacsums Kunst ist von Natur aus experimentell, ohne von überflüssigen theoretischen Begründungen belastet zu werden. Die Künstlerin nutzt die Fotografie als primäres Medium zum Ausbau ihrer kreativen Möglichkeiten, indem sie Bildern Dinge hinzufügt, wegnimmt, sie verändert und schichtet, um mit ihnen eine persönliche Geschichte zu erzählen. Ihre Geschichten handeln von Intimität und ihren vielen Formen. Dabei beruft sie sich oft auf Erlebnisse auf Inseln, insbesondere im Meer. Das Meer mit seiner Weite, seiner Unbeständigkeit und seiner Fähigkeit, Emotionen von Ruhe bis Wut hervorzurufen, bietet einer Künstlerin, die dem biografischen Wesen ihres Oeuvres offen gegenübersteht, willkommene metaphorische Möglichkeiten. Ein weiterer wichtiger Handlungsort ihrer Werke – mit den gegensätzlichen Gefühlen Verletzlichkeit und Sicherheit – ist das Bett. Die dargestellten Personen verleihen den Handlungsorten durch ihre Körperhaltung etwas Surreales, teils versteckte Besonderheiten und mitunter eine androgyne Erotik. *Random Encounters* illustriert auf sinnliche Weise traumartige Szenen, die sich an der Grenze zwischen flüchtigen Erinnerungen und Fantasien bewegen. Zwei gesichtslose Menschen erleben einen intimen, verspielten, erotischen Moment. Wie auch bei anderen Werken Tacsums gibt es hier keine endgültige Lesart, da die Künstlerin darauf besteht, dass für ihre Kunst weder Konzept noch Essay notwendig sind. So handelt es sich bei dem Bild um eine direkte, rein emotionale Komposition.



Druck auf glattem Baumwoll-Archivpapier
60 x 40 cm



Druck auf glattem Baumwoll-Archivpapier
70 x 55 cm

AUSGEWÄHLTE QUELLEN

AUSGEWÄHLTE QUELLEN

AUSSTELLUNGEN

WOMEN AND CHANGE, ARKEN Museum of Modern Art, Copenhagen, 5 February - 14 August 2022.

By Her Hand: Artemisia Gentileschi and Women Artists of Italy, 1500—1800, Detroit Institute of Arts and the Wadsworth Atheneum Museum of Art, February 6 - May 29, 2022.

I-You-They: A Century of Artist Women, MeŞher, Istanbul 9 October 2021 - 27 March 2022.

Artemisia: Woman & Power, Rijksmuseum, Twenthe, 6 September 2021 - 23 January 2022.

Women in abstraction, Centre Pompidou, Paris, 19 May - 23 Aug 2021.

Women painters, 1780—1830 The birth of a battle, Musee du Luxembourg, Paris 19 May - 25 July 2021.

A Tale of Two Women Painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana, Museo Nacional del Prado, Madrid 22 October 2019 - 2 February 2020. *Women's Histories: Artists before 1900*, Museu de arte de Sao Paulo, Sao Paulo, 23 August - 17 November 2019.

Hilma af Klint: Paintings for the Future, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 October 2018 - 23 April 2019.

Action (There's No Option): About Feminism, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich 26 August - 22 October 2006.

Women Artists: 1550-1950, The Brooklyn Museum, New York, 1 October - 27 November 1977.

Les femmes artistes d'Europe exposent au Jeu de Paume, Jeu de Paume, Paris, 11 February - 28 February 1937.

The International Incheon Women Artists' Biennale established in Incheon, Korea (2007, 2009, 2011)

Modern Woman project at the Museum of Modern Art, New York (2010)

BÜCHER

Zoe Thomas, *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement - Gender in History*, Manchester University Press, 2022 (EN).

P L Henderson and Cheryl Robson, *Unravelling Women's Art: Creators, Rebels, & Innovators in Textile Arts*, Aurora Metro Publications, 2021 (EN). Eva Rossetti and Valentina Grande, *The Women Who Changed Art Forever: Feminist Art - The Graphic Novel*, Laurence King Publishing, 2021 (EN) Jitske Jasperse, *The Female Eye: Women as Patrons, Collectors and Artists*, Sterck & de Vreese, 2021 (NL)

Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?* (reedition), Thames & Hudson, 2021 (EN)

Whitney Chadwick, *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, Thames & Hudson, 2021 (EN)

Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society - World of Art*, Thames & Hudson, 2020 (EN) Rebecca Morrill (ed.), *Great Women Artists*, Phaidon, 2019. (EN/FR)

Flavia Frigeri, *Women Artists*, Thames & Hudson, 2019 (EN/FR)

Camille Vieville and Laure Adler, *Les femmes artistes sont dangereuses*, Flammarion, 2018 (FR)

Angeles Caso Machicado, *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Grupo Planeta, 2005 (ES)

Margarita Marquez Padorno (coord.), Almudena de la Cueva Batanero (coord.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su eentenario (1915-1936)* Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015 (ES)

Rafael Gil Salinas and Concha Lomba Serrano, *Olvidas y silenciadas: Mujeres artistas en la Espana contempordnea*, coord. by Universitat de València, 2021 (ES)

ESSAYS / STUDIEN

Sofia Cotrona, 'We Don't Need More Temporary Exhibitions of All Women Artists', 2021, for hyperallergic.com (EN)

European Parliamentary Research Service, *Women in arts and culture - Artists, not muses*, March 2021 (EN)

Anne de Coninck, 'Les femmes restent sous-représentées dans les musées', 2020 for slate.fr (FR)

Julia Halperin and Charlotte Burns, 'Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an Illusion', for Artnet, 2019 (EN)

Julia Halperin and Charlotte Burns, 'Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change', for Artnet, 2019 (EN)

Chad M. Topaz, Bernhard Klingenberg, Daniel Turek, et al. 'Diversity of artists in major U.S. museums', in PLoS ONE 14(3), 2019 (EN)

Hilary Robinson, 'Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005', in On Curating, Issue 27, May 2016, pp. 29–40 (EN)

PODCASTS:

Femmes d'art (FR).

Les grandes dames de l'art (by Aware) (FR)

Bow Down: Women in Art (by Frieze) (EN)

The Great Women Artists (EN)

KOLLEKTIVE / WEBSITES

Archives of Women Artists, Research & Exhibitions <https://awarewomenartists.com>

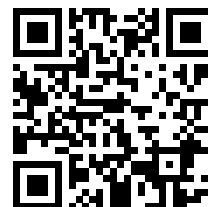
Guerrilla Girls <https://www.guerrillagirls.com/>

National Museum of Women in the Arts <https://nmwa.org/>

Art Herstory, celebrating artists from the Renaissance and Baroque eras: <https://artherstory.net/>

Femmes d'Art; Le média des femmes qui font le monde de l'art <https://femmes-dart.com/>

National Museum of Women in the Arts, Get the Facts <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/>



<https://art-collection.europarl.europa.eu/>

