

Simon Wachsmuth

SOME DESCRIPTIVE ACTS

March 04 – April 20, 2017



Simon Wachsmuth

SOME DESCRIPTIVE ACTS

March 04 – April 20, 2017





Gertrud Tenger with Ellinor Tordis, her sister-in-law, late 1920s
Gertrud Tenger mit Ellinor Tordis, ihrer Schwägerin, Ende 1920er



Kemetic yoga representation, ancient Egypt
Kemeticische Yoga-Darstellung, antikes Ägypten



Fabric, Chinese, Wachsmuth family collection
Kleiderstoff, Chinesisch, aus der Familien-
sammlung Wachsmuth



Edith Blum, sister/Schwester of/von Gertrud Tenger,
Shanghai 1930s/1930er



Gertrud Tenger with a colleague/
mit einer Kollegin, 1920s/1920er

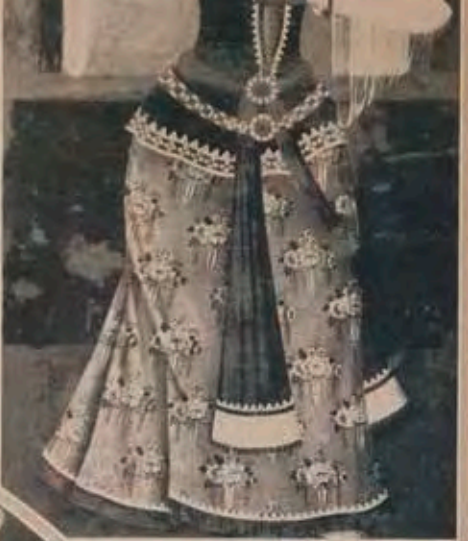




Edith Blum, sister/Schwester of/von Gertrud Tenger, with her husband/mit ihrem Ehemann Ernst in Shanghai 1930s/1930er



*Einige Gemälde von Serd Mirza
Tänzerinnen des persischen Fürsten Sultan
Nasir-ud-Din*



*Tänzerinnen eines persischen Sultans.
Gemälde von Serd Mirza.
Original in der Universitätsbibliothek Bonn.*



Serd Mirza: dancers at the court of a Persian sultan
Tänzerinnen am Hofe eines Persischen Sultans

*Krater, Homöthymeneus, Samath v. Apollon, 4. J.,
Tombase, Flötenspieler u. Tänzer, aus Boiotien 4, F. Berlin, Mus.*



aus Campanien



Greek crater, central Italy
Antike Griechische Vase, Mittelitalien



Gertrud Tenger with her husband/mit ihrem
Ehemann, the solo-dancer/Solotänzer Werner
Wachsmuth, Oberhausen, 1920s/1920er



Gertrud Tenger with her husband, the solo-dancer
Werner Wachsmuth, Oberhausen, 1920s
Gertrud Tenger mit ihrem Ehemann, dem Solotänzer
Werner Wachsmuth, Oberhausen/Mainz 1920er



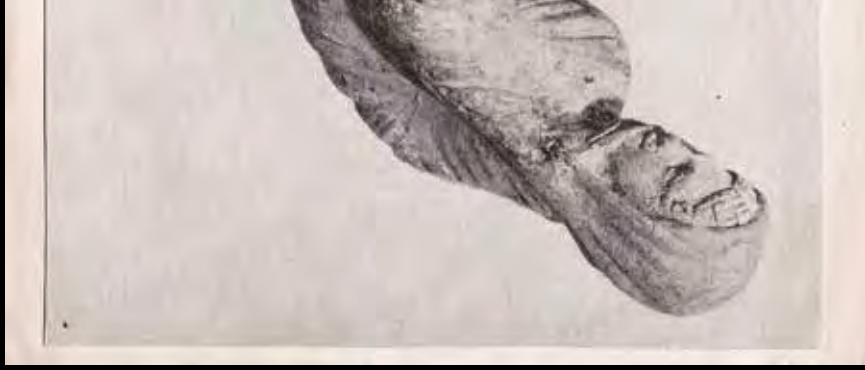
München
Antikensammlung
Tänzerin im Mantel
Griech. Terrakotta,
3. Jh. v. Chr.

Dancer in a coat, Greek terracotta, 3rd century B.C.
Tänzerin im Mantel, Griechische Terrakotta, 3. Jh. v. Chr.



GRIECHISCHE TERRAKOTTA · 3. JAHRH. V. CHR. · TÄNZERIN IM MANTEL · MÜNCHEN

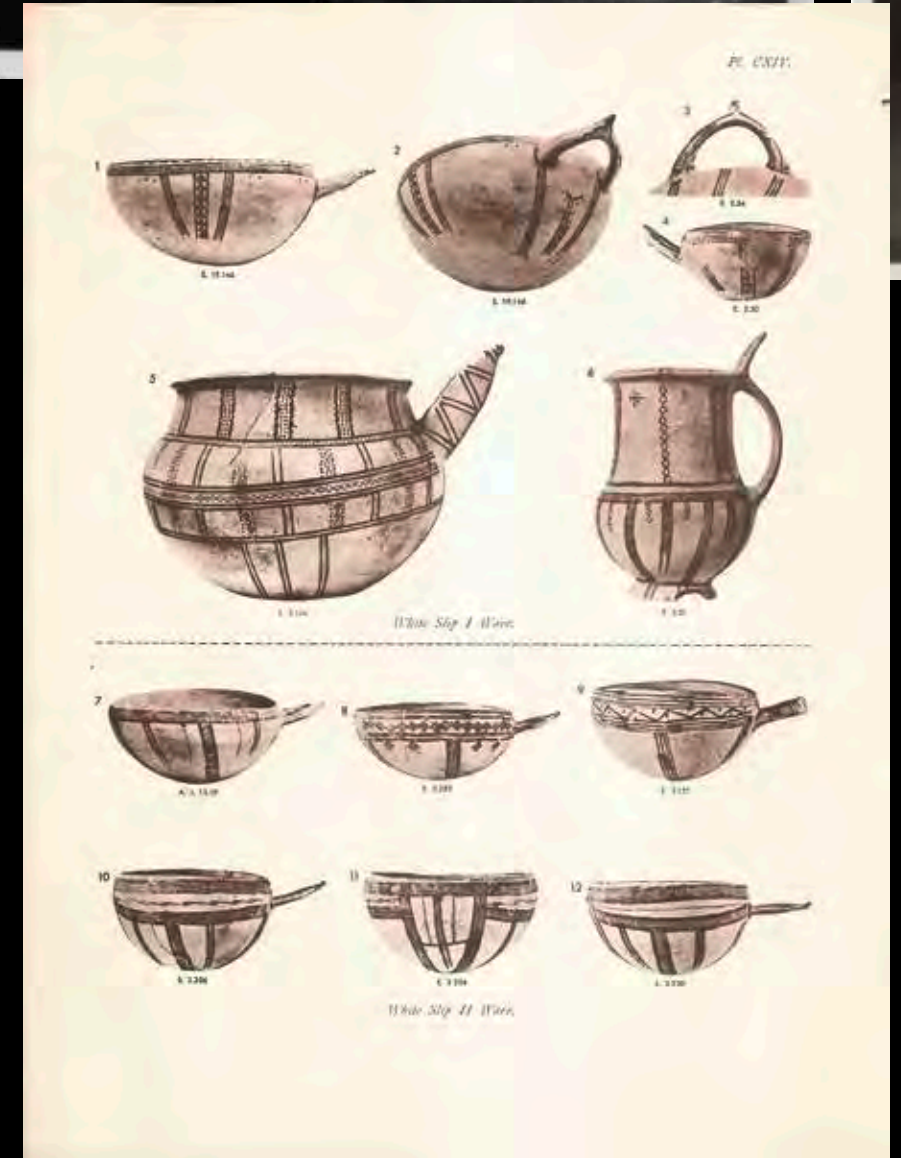
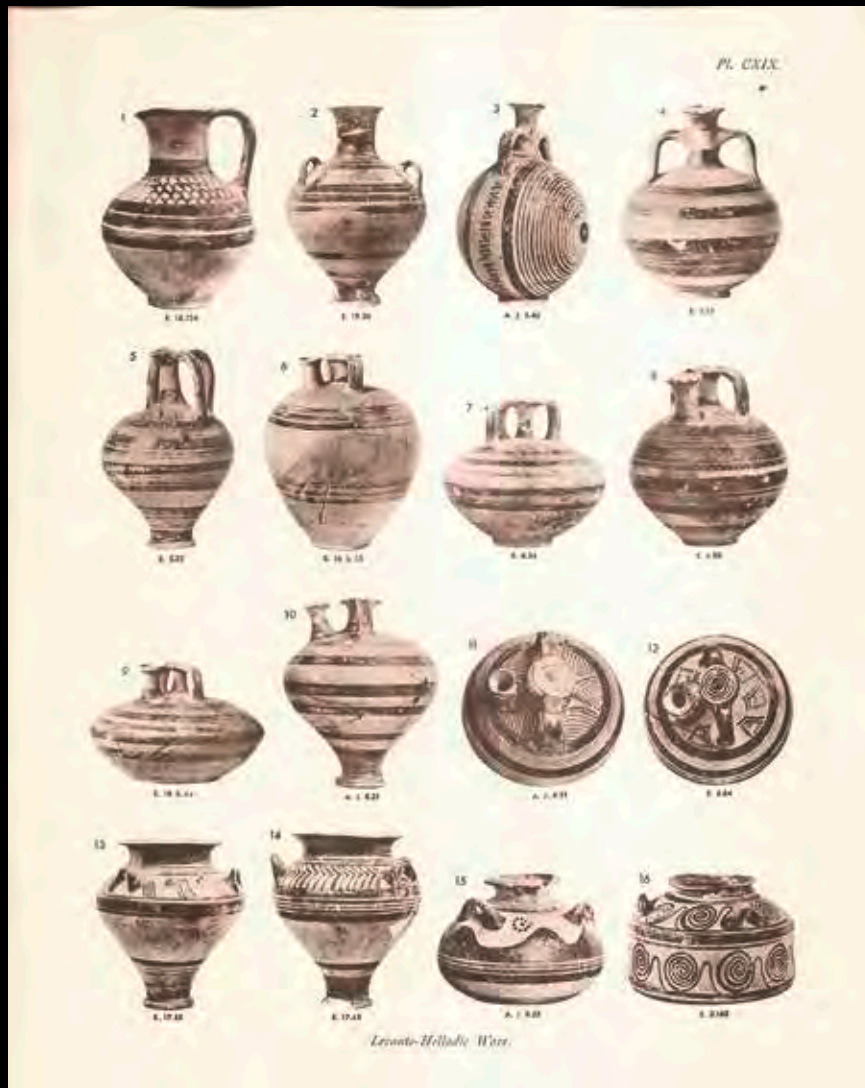
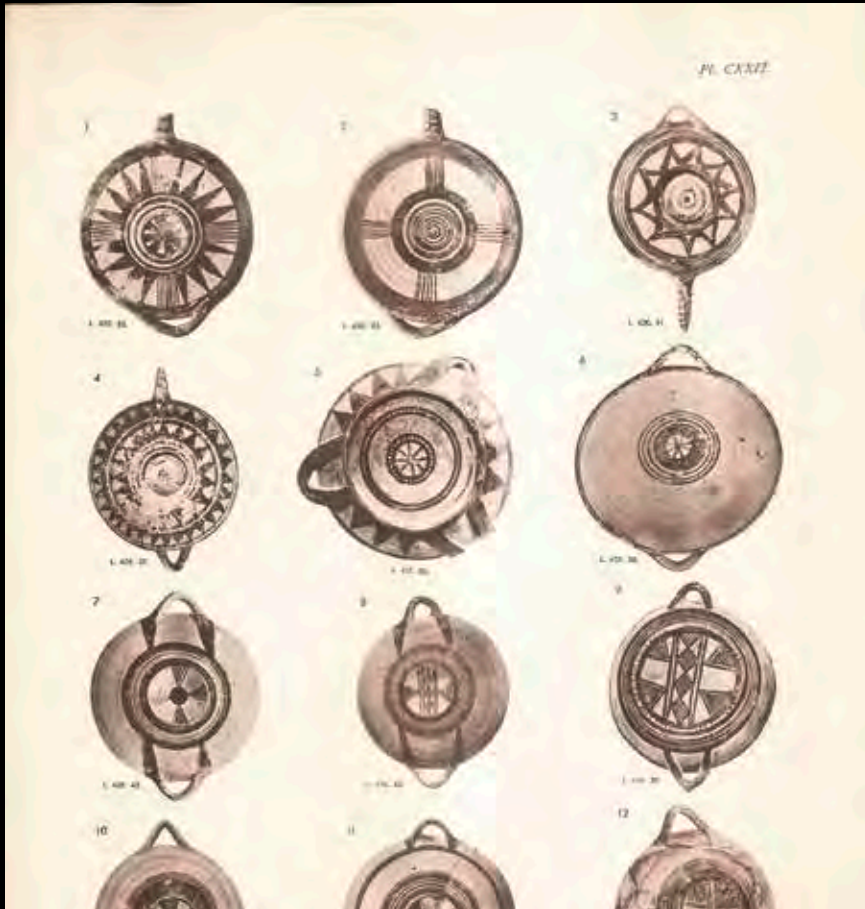




Right/rechts:
Dance piece by/Tanzstück von
Gertrud Tenger for the theatre/für das
Theater in Mainz, late 1920s/Ende 1920er



Div. ceramic ware, bronze age to antiquity
Versch. keramische Gefäße, Bronzezeit bis Antike



Dance piece by/Tanzstück von Gertrud Tenger for the theatre/für das Theater in Mainz, late 1920s/Ende 1920er



(Ed. Allinari) N.° 26093. CORNETO TARQUINIA - *Dintorni*. Tombe Etrusche. Affresco nella Tomba del Convito.

Fresco from the Tomba del Triclinio, Etruscan, 470 B.C.
Fresko aus der Tomba del Triclinio, Etruskisch, 479 v. Chr.



Gertrud Tenger, different scenes,
the title of the dance pieces are unknown.
Gertrud Tenger, verschiedene Szenen,
die Titel der Tanzstücke sind unbekannt.

Dance piece by/Tanzstück von Gertrud Tenger for the
theatre/für das Theater in Mainz, late 1920s/Ende 1920er



Fresco from the Tomba del Triclinio,
Etruscan, 470 B.C., watercolor by
Carlo Ruspi, 1832
Fresko aus der Tomba del Triclinio,
Etruskisch, 479 v. Chr., Aquarellierte
Pause von Carlo Ruspi, 1832



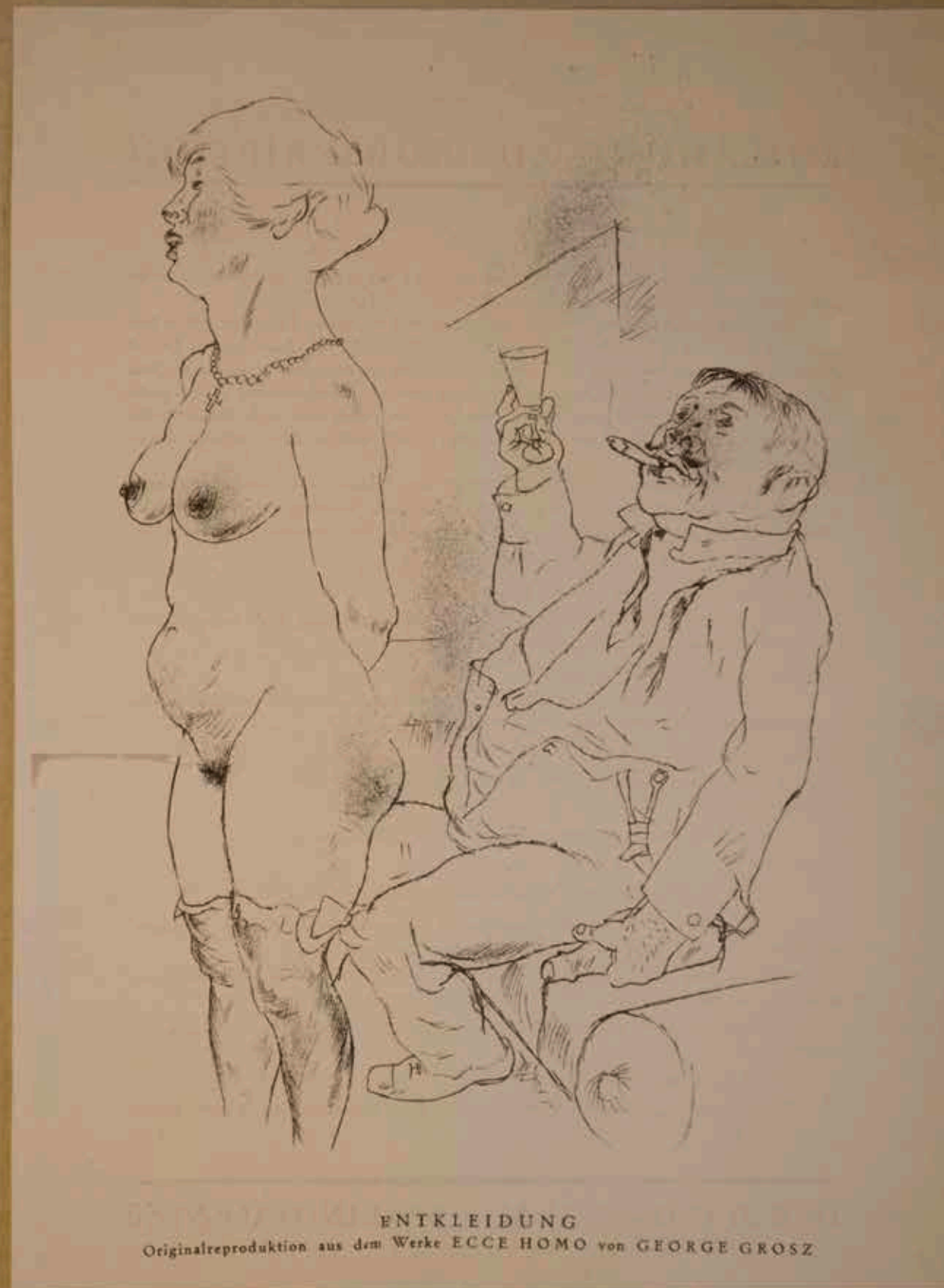
A festivity,
crater from Taranto,
end of 5th century B.C.



Darstellung eines Festes, Gefäß, Taranto, Ende d. 5. Jh. v. Chr.



Dancing Maenad, Attic bowl, 480 B.C./Tanzende Mänade, Attische Schale, 480 v. Chr.



ENTKLEIDUNG
Originalreproduktion aus dem Werke ECCE HOMO von GEORGE GROSZ



Paestum, female bust, 4th century B.C.
Paestum, weibliche Büste, 4. Jh. v. Chr.



Alinari) n.º 23746. PARIS - Musée National du Louvre. Figurines de Tanagra. (

Right/rechts:
Dancer, Etruscan, Tarquinia,
around 500 B.C.
Tänzerin, Etruskisch, Tarquinium,
um 500 v. Chr.



Dancing Bayadere, miniature,
India, 18th century
Tanzende Bajadere, Miniatur,
Indien, 18. Jh.

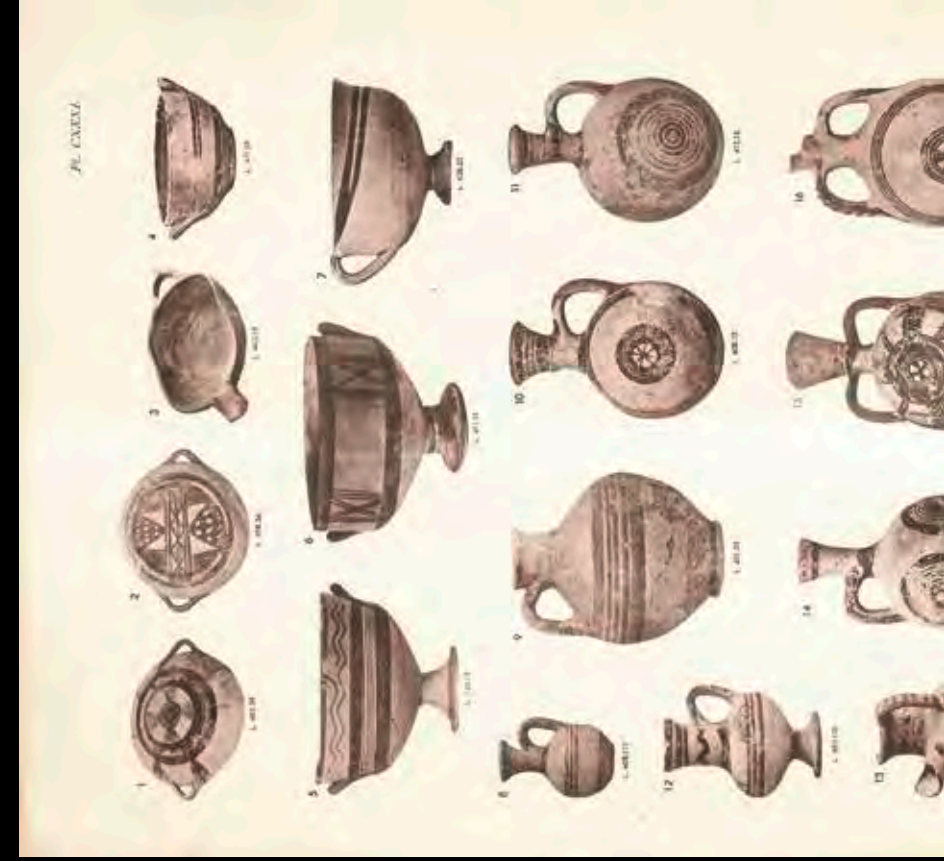


Tänzerin. Etruskische Wandmalerei, um 500 v. Chr. Tarquinia (Mittelitalien)



Right/rechts:
Unknown scene, first dancer
on the left is Gertrud Kraus/
erste Tänzerin von links ist
Gertrud Kraus

Tanagra figurine, Greece,
around 375-350 B.C.
Tanagra Figur, Griechenland,
um 375-350 v. Chr.





Gertrud Tenger, ca. 1928

Fabric, Chinese, Wachsmuth family collection.
Kleiderstoff, Chinesisch, aus der Familiensammlung Wachsmuth.



QING

Qing, 2016
2-channel video projection/2-Kanal-Videoprojektion
22:30 min, HD, sound, color/Ton, Farbe

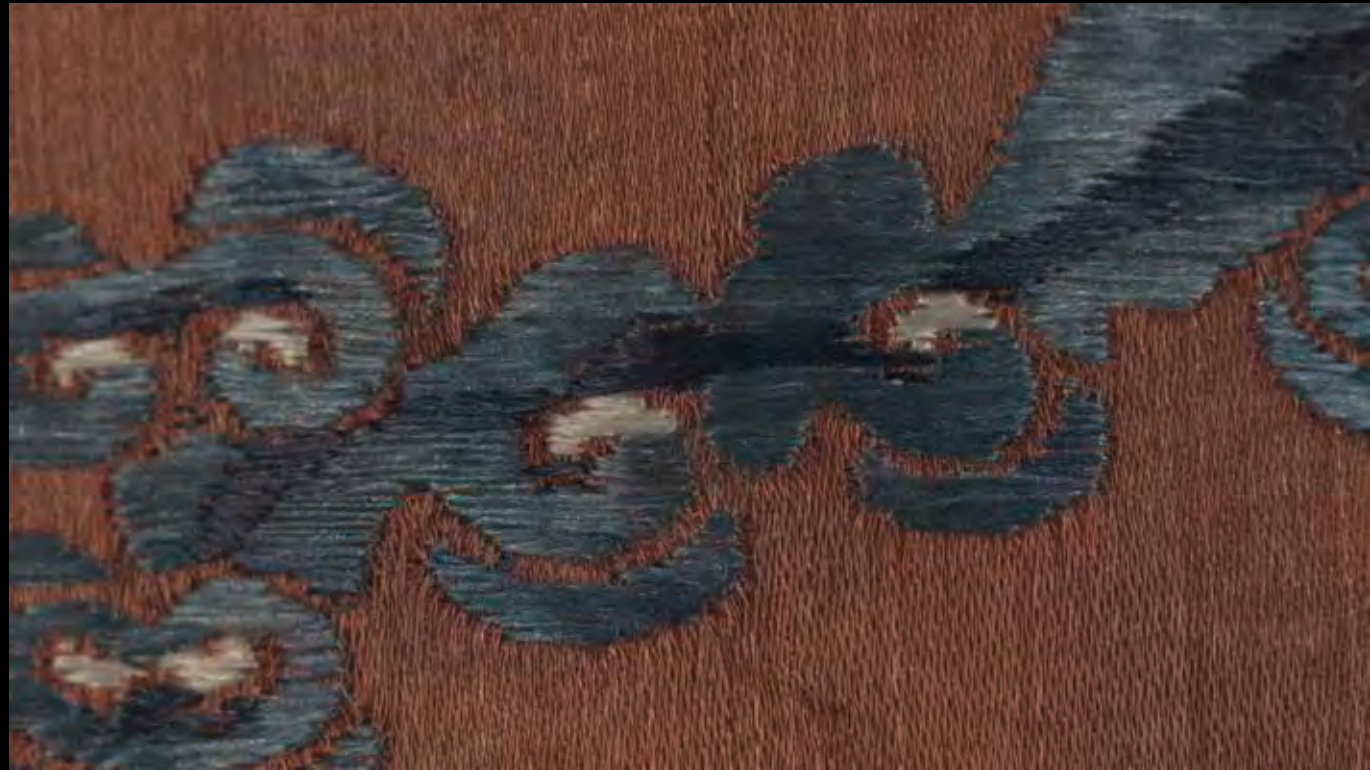
Director/Regie: Simon Wachsmuth
Dancer/Tänzerin: Loulou Omer
Camera/Kamera: Ralph Netzer
Editing/Schnitt: Karen Lönneker
Sound/Ton: Jochen Jezussek
Camera-assistance/Kamera-Assistent: Mathias Ganghofer
Stage/Bühne: Oliver Sterzel
Production/Produktion: Franziska Lesák, Julian Voß, Wenzel Wachsmuth
Eine Produktion des Steirischen Herbst 2017, Graz





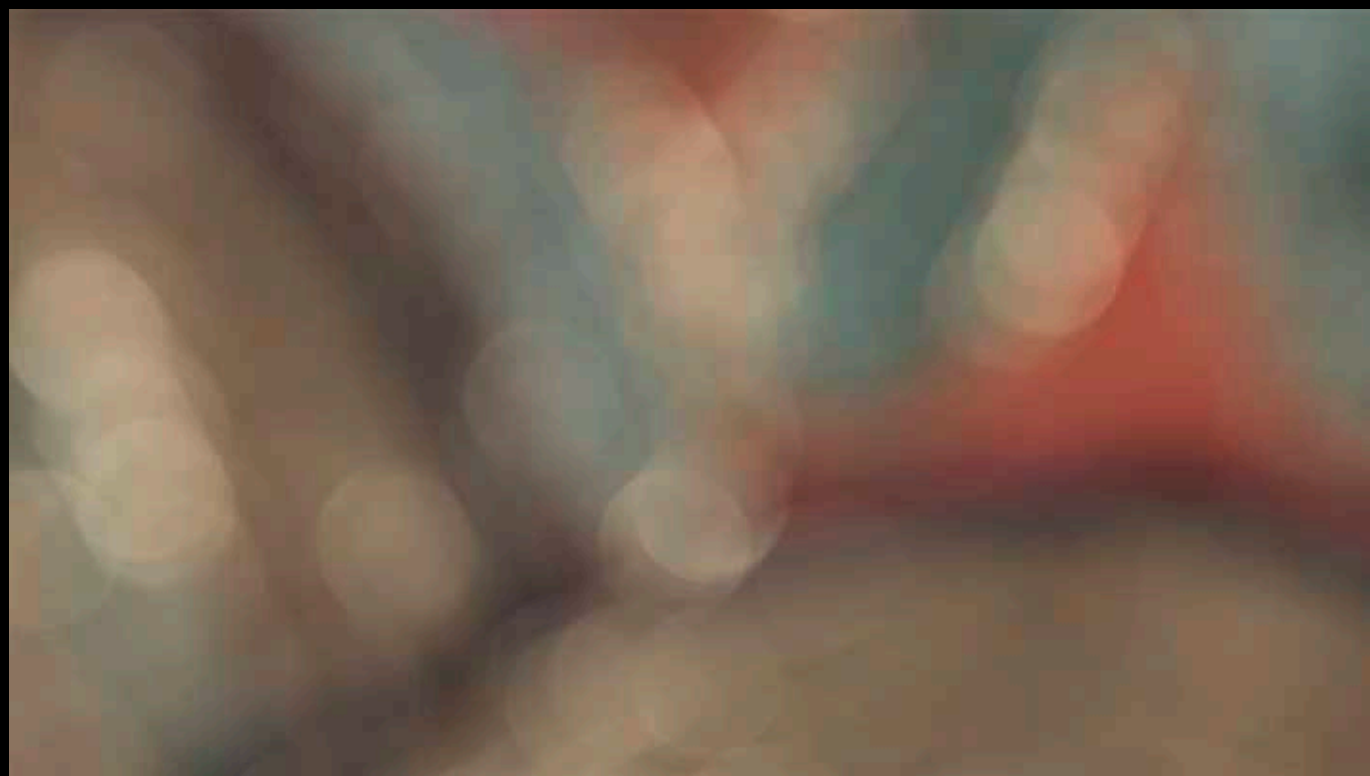














Simon Wachsmuth: Some Descriptive Acts | Lotte Laub

On the run from Nazi persecution from Paris to Marseilles, Walter Benjamin in a letter to Theodor W. Adorno from August 1940 wrote:

“The complete uncertainty about what the next day and even the next hour will bring has dominated my existence for many weeks. [...] I cannot close my eyes to the dangerous nature of the situation. I fear that those who have been able to extricate themselves from it will have to be reckoned with one day.”¹

Walter Benjamin to Theodor W. Adorno, Lourdes, 2 August 1940

The letter testifies to Benjamin's fear of not being able to save his work or his life. Yet, at the same time, it bespeaks a hope against all odds. What is it like to escape overnight, unable to take anything with you but your own body and the clothes you are wearing? Does the body harbor the wisdom of its ancestors, does this wisdom become manifest in body language? Is a refugee capable of unfolding this 'body luggage' in a foreign land? Does it grant them access to their tradition?

The topic of the Steirischer Herbst festival 2016, *Body Luggage*, prompted artist Simon Wachsmuth to reflect on the history of his family, to which belong a number of important dance

artists committed to reformed dance around 1900. To what extent does Wachsmuth harbor in himself the body language of his ancestors? In order to find out, he embarks on an imaginary journey along the paths of his ancestors. His grandmother, Gertrud Tenger-Wachsmuth, was a dancer in Vienna. She is the dedicatee of the two-part work entitled *Qing*.

The video *Qing* shows a series of tangents, a metaphor for the transmission of traditions and ideas, even for succession, for contact, influence, appropriation. The dance movement is transformed into a migratory movement, with goods moving in the opposite direction: courtly robes from the Qing Dynasty and Japanese cups that bring to mind the gifts of the emigrated great aunt. They require the dance movement to be carried out with special circumspection, e.g. dancing around the cups so as not to break them. The dancer dons her robes as though slipping into a new skin. The second part of the work consists of archive tables. Simon Wachsmuth lays out documents from his family archive on them, arranging them with respect to the relationships they enter with each other.

The exhibition title, *Some Descriptive Acts*, refers to Wittgenstein's concept of 'description.' As it involves the relationship between a subject that describes and an object, the act of describing is itself not an objective process. Each description already contains its author's personal

Simon Wachsmuth: Some Descriptive Acts | Lotte Laub

Auf der Flucht vor der Naziverfolgung von Paris nach Marseille schreibt Walter Benjamin im August 1940 einen Brief an Theodor W. Adorno, in dem es heißt:

„Die völlige Ungewißheit über das, was der nächste Tag, was die nächste Stunde bringt, beherrscht seit vielen Wochen meine Existenz. [...] ich kann mich dem gefährlichen Charakter der Lage nicht verschliessen. Ich fürchte, die, die ihr Leben retten können, werden eines Tages zu zählen sein.“¹

Walter Benjamin an Theodor W. Adorno, Lourdes, 2. August 1940

Die nackte Angst, sein Werk und sein Leben nicht retten zu können, spricht aus Benjamins Brief und trotzdem eine Hoffnung wider alle Wahrscheinlichkeit. Wie ist es, zu fliehen über Nacht, nichts mitnehmen zu können, nur den eigenen Körper und die Kleidung, die man trägt? Führt man in seinem Körper ein Wissen der Vorfahren mit sich, das sich in der Körpersprache manifestiert? Kann man als Flüchtling in der Fremde dieses Körpergepäck entfalten? Gibt es mir Anschluss an meine Tradition?

Das Thema des Steirischen Herbstes 2016, *Body Luggage*, ließ den Künstler Simon Wachsmuth über seine Familiengeschichte reflektieren, in der es eine Reihe bedeutender Tanz-

künstler gab, die dem Reformtanz um 1900 verpflichtet waren. Die Frage stellt sich, inwieweit auch Wachsmuth die Körpersprache seiner Vorfahren in sich trägt. Er begibt sich auf eine imaginäre Reise entlang der Wege seiner Vorfahren. Seine Großmutter, Gertrud Tenger-Wachsmuth, war Tänzerin in Wien. Ihr ist das zweiteilige Werk mit dem Titel *Qing* gewidmet.

Das Video *Qing* zeigt eine Kette von Berührungen – als Metapher zu deuten für die Weitergabe von Traditionen und Ideen, auch für eine Erbfolge, für Kontakt, Beeinflussung, Aneignung. Aus der Tanzbewegung wird eine Wanderbewegung, und in der Gegenrichtung bewegen sich Waren: Höfische Gewänder aus der Qing-Dynastie und japanische Tassen, die an die Geschenke der ausgewanderten Großtante erinnern. Sie fordern der Tanzbewegung eine besondere Berücksichtigung ab, z.B. das Um-tanzen der Tassen. Die Tänzerin kriecht in die Gewänder hinein, als schlüpfe sie probeweise in eine neue Haut. Den zweiten Teil dieser Arbeit bilden Archivtische, auf denen Dokumente aus dem persönlichen Familienarchiv liegen, von Simon Wachsmuth je nach ihrer Beziehung arrangiert.

Mit dem Ausstellungstitel *Some Descriptive Acts* bezieht sich Wachsmuth auf Wittgensteins Begriff der ‚Beschreibung‘. Das Beschreiben ist kein objektiver Vorgang, da die Beziehung

¹ English translation quoted from: *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*, transl. Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago/London: University of Chicago Press, 1994, 638.

¹ Faksimile ausgestellt in *Uncertain States. Artistic Strategies in States of Emergency*, Akademie der Künste, Berlin 15.10.2016 – 15.01.2017.

viewpoint. Documents, too, evade ultimately valid interpretations; rather, they are complex manifestations of history and historicization.

In the context of preparing his 2016 exhibition *Suzhou Documents* at the Suzhou Museum of Art in China, Wachsmuth occupied himself with Chinese fishing nets on the coast of Kerala. Undertaking a research trip to India, he followed the traces of one of the dancers from his grandmother's troupe who had immigrated to India, where she studied the traditional elements of temple dance and incorporated them into modern dance. In Kochi, where the Chinese fishing nets are still being used, he came across the Pardesi Synagogue and the Chinese tiles that can be seen in his work *Master of the Nets – The Kochi Tiles*. Jewish traders had already migrated to Kerala before our time. In the 16th century, Jewish refugees arrived from Portugal and Spain, from where they had been banned. Here, too, it becomes clear that the direction of the escape, from West to East, was counterpoised by the East-West movement of commercial goods. The blue-white tiles from China used in the synagogue were exported by Dutch traders as models for Delft tiles, which makes them another example of traveling traditions, next to the fishing nets and Japanese tea cups.

Another work of the *Signatures* exhibition takes

us to Persepolis, which had already been the starting-point of Wachsmuth's multi-part installation *Where We Were Then, Where We Are Now*, presented at documenta 12 in 2007. In *Signatures*, Wachsmuth deals with the names carved into Xerxes' Gate of All Nations by Western archaeologists and travelers seeking to immortalize themselves, responding to the need to leave a trace, the message, 'I was here.' As becomes clear from the photos of the carvings, the message has been received and is being passed on.

First of all, Zilberman Gallery's thanks go to Simon Wachsmuth. He kindly granted the Zilberman team countless visits to, and discussions in, his studio. Also, he prompted Karin Gludovatz, Professor at the Institute of Art History at the Free University of Berlin, to write an essay for this catalog. We would also like to thank all authors and employees for their commitment to making this exhibition possible.

English translation by Christoph Nöthlings

Lotte Laub, Zilberman team, obtained her PhD at Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Freie Universität Berlin with the dissertation *Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glance at Beirut in Film, Video and Poetry*. She subsequently received an Honors Postdoc Fellowship for her project on *the Voice in Lebanese Video Art* at the Dahlem Research School, FU Berlin. In 2010, she was a doctoral scholarship holder at the Orient-Institut Beirut, Lebanon. Previously, she had worked at the Martin-Gropius-Bau in Berlin.

des beschreibenden Subjekts zum Objekt hineinfließt. Jede Beschreibung enthält bereits die persönliche Sichtweise des Autors. Auch Dokumente entziehen sich einer letztgültigen Deutung, sie sind stattdessen komplexer Ausdruck von Geschichtsbildung und Historisierung.

Im Rahmen seiner Arbeit für die Ausstellung *Suzhou Documents* am Suzhou Museum of Art, China 2016, beschäftigte sich Wachsmuth mit chinesischen Fischernetzen an der Küste von Kerala. Er unternimmt eine Recherchereise nach Indien und begibt sich damit gleichzeitig auf die Spur einer Tänzerin aus der Gruppe um seine Großmutter, die nach Indien ausgewandert war, wo sie traditionelle Elemente des Tempeltanzes studiert und in den modernen Tanz integriert hat. In Kochi, wo die chinesischen Fischernetze noch in Betrieb sind, stieß er auf die Pardesi-Synagoge und die chinesischen Kacheln, wie sie in der vorliegenden Arbeit *Master of the Nets – The Kochi Tiles* zu sehen sind. Nach Kerala waren jüdische Händler bereits vor unserer Zeitrechnung eingewandert. Im 16. Jahrhundert kamen dann jüdische Flüchtlinge von Portugal und Spanien dazu, von wo sie vertrieben worden waren. Auch hier wird deutlich: Dieser Fluchtbewegung von West nach Ost begegnet eine Ost-West-Bewegung von Handelsgütern. Die blau-weißen Kacheln aus China, die in der Synagoge verwendet wor-

den sind, wurden von holländischen Händlern als Muster für die Delfter Kacheln mitgenommen, neben den Fischernetzen und den japanischen Tassen ein weiteres Beispiel für *traveling traditions*.

Eine weitere Arbeit der Ausstellung, *Signatures*, führt nach Persepolis, wo schon Wachsmuths mehrteilige Installation für die documenta 12, *Where We Were Then, Where We Are Now* (2007), ihren Ausgangspunkt nimmt. In *Signatures* beschäftigt sich Wachsmuth mit den Einritzungen von Namen am Tor aller Länder von Xerxes. Westliche Archäologen und Reisende haben sich dort verewigt, dem Bedürfnis folgend, eine Spur zu hinterlassen, die Botschaft: Ich war da. Die Fotos von den Einritzungen bezeugen: Die Botschaft ist aufgenommen und wird weitergegeben.

Die Zilberman Gallery bedankt sich an erster Stelle bei Simon Wachsmuth, der mit seiner freundlichen Art unzählige Atelierbesuche mit dem Zilberman Team zugelassen hat, zu Gesprächen bereit war und den Essay von Karin Gludovatz, Professorin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, vermittelt hat. Wir bedanken uns außerdem bei den Autoren und bei allen Mitarbeitern, die zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben.

Lotte Laub, Zilberman Team, promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*. Anschließend erhielt sie ein Honors Postdoc Fellowship für ihr Projekt über *die Stimme in der libanesischen Videokunst* an der Dahlem Research School, FU Berlin. 2010 war sie Promotionsstipendiatin am Orient-Institut Beirut, Libanon. Zuvor war sie am Martin-Gropius-Bau, Berlin, tätig.

Tea Time, or: The Fabric of History. Some Reflections on Simon Wachsmuth's *Qing*¹ | Karin Gludovatz

At the beginning of Simon Wachsmuth's film *Qing* two tableaux detach themselves from the dark in a double projection, showing a fine green silk fabric with ornamental patterns. In contrast with their tranquility, the pictures are underscored with a whistling sound which, both like the fabric shown and the title of the installation, functions as a reference to 'Old China.' The Qing dynasty ruled the Chinese empire from 1644 to 1912, and gave its name to this period. In the work by Simon Wachsmuth presented here, however, China only plays a secondary, albeit important role. Rather, the story behind the installation is one of persecution, migration, family ties, survival and continued existence. It is closely associated with the history of the 20th century, and marked by its terror. Therefore, the fineness of the Chinese silk clashes somewhat with the film's historical context. Still, Wachsmuth could hardly have chosen a more suitable title picture, a more telling visual metaphor for what he is about to reveal and, however implicitly, tell.

In several respects, there is something programmatic about this opening image. The textile material is an allusion to the substance philology refers to as literary material or subject matter (*Stoff*), that is to say, to the independent tradition which, through its artistic treatment, generates a new narrative. Silk, as fabric and

textile, metonymically stands for both the global interweaving of historical processes (to which also the products and technology of silk production are subject) and the relationship between individual experience and history. In visual terms, the fabric shown in the opening sequence doubles the surface of the projection field or coincides with it. On the one hand, it serves as a 'curtain,' which introduces the audience to the 'piece' announced, enhancing the spectators' concentration and sparking their interest in what they are made to believe is lying behind. As a core or starting point, the subject matter (*Stoff*) of literature always makes up only one level of the story; layer by layer, others are placed onto it; some opaque, some translucent. From this perspective, also the green silk can be seen as a layer penetrated by the one behind it—that is to say, when in the course of the film it gradually becomes more transparent, the curtain turning into a veil. In the right projection field, a woman who appears to be covered by the fabric is gradually becoming visible, while the left-hand side is still dominated by the opaque surface of the textile. As one of many layers, the fabric (*Stoff*), in terms of production aesthetics, refers to the film as 'sedimentation' of different levels of image, sound and time, but also to the narrative superimpositions of historical accounts.

¹ Translator's note: The original German title, "Der Stoff der Geschichte," plays on the rich semantics of the word *Stoff* which can be used to refer to concepts as diverse as 'fabric,' 'textile,' 'cloth,' 'substance,' 'material,' 'matter,' 'subject,' 'subject matter,' 'topic,' 'stuff'—a diversity which no English word covers. In the essay, *Stoff* mainly refers to 'fabric,' and '[subject] matter,' and I have translated all instances of the word, depending on context, with either, inserting the German term where it first occurred in the original text. Unfortunately, it is impossible to capture the ambiguity in English.

Tea time oder: Der Stoff der Geschichte. Zu Simon Wachsmuths *Qing*¹ | Karin Gludovatz

Die beiden Tableaus, die sich zu Beginn des *Qing* betitelten Films in Doppelprojektion aus dem Dunkel lösen, zeigen ein feines, grün gefärbtes Seidengewebe mit ornamentalen Mustern. Die Bilder werden mit einem ihre Ruhe kontrastierenden pfeifenden Ton hinterlegt, der – wie der gezeigte Stoff und der Titel der Installation – auf das „alte China“ verweist. Die Qing-Dynastie herrschte von 1644 bis 1912 über das damalige Kaiserreich und gab diesem Zeitraum ihren Namen. Doch China spielt in der hier vorgestellten Arbeit von Simon Wachsmuth nur mittelbar eine Rolle, wenngleich eine gewichtige. Die Geschichte, die der Installation zugrunde liegt, handelt vielmehr von Verfolgung, Migration, Familienbanden und Weiter- bzw. Nachleben. Sie ist eng mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts verwoben und durch deren Schrecken bestimmt. Insofern konterkariert die Feinheit der chinesischen Seide den inhaltlichen Kontext des Films geradezu, doch hätte Wachsmuth kaum ein passenderes Titelbild, eine plausiblere visuelle Metapher für das finden können, was er im Folgenden vor Augen führt und implizit erzählt.

Das Eröffnungsbild ist in mehrfacher Hinsicht programmatisch zu verstehen: Das Textil alludiert als Material auf jenes Substrat, das in der Literaturwissenschaft als ‚Stoff‘ verstanden wird: die eigenständige Überlieferung, die durch künstlerische Bearbeitung eine neue Erzählung generiert. Als Gewebe und Textur steht die Seide metonymisch sowohl für die globalen Verflechtungen historischer Prozesse (nicht zuletzt sind Technik und Produkte der Seidenherzeugung diesen ebenfalls unterworfen) als

auch für die Verschränkung von individueller Erfahrung und Geschichte. In der Kategorie des Bildlichen gedacht, verdoppelt der gezeigte Stoff die Oberfläche des Projektionsfeldes bzw. fällt er mit diesem zusammen. So fungiert er einerseits als ‚Vorhang‘, der zur Einstimmung auf das ‚Stück‘, das dadurch angekündigt wird, die Konzentration der Betrachter/innen fördern und die Neugier auf ein vermeintliches Dahinter wecken soll. Der ‚Stoff‘ der Literatur ist als Kern oder Ausgangspunkt immer nur eine Ebene der erzählten Geschichte, über die sich andere legen, Schicht um Schicht, mal deckend, mal lasierend. Auch die grüne Seide lässt sich so gesehen als Schicht verstehen, die von der dahinterliegenden durchdrungen wird – wenn sie im weiteren Verlauf allmählich transparent erscheint und also der Vorhang sich zum Schleier wandelt. Im rechten Projektionsfeld wird so eine scheinbar hinter dem Tuch verborgene Frau sukzessive sichtbar, während links unverändert die opake Oberfläche des Textils zu sehen ist. Als nur eine Schicht von vielen verweist der Stoff produktionsästhetisch nicht nur auf den Film als eine ‚Sedimentation‘ unterschiedlicher Bild-, Ton- und Zeitebenen, sondern ebenso auf die Überlagerungen von Narrationen, aus denen schließlich auch historische Erzählungen bestehen.

Neben den unterschiedlichen dem grünen Tuch inhärenten Verweisebenen stellt dieses sich auch selbst aus, denn im Verlauf des Films gerät es zu einem der Protagonisten. Zunächst aber bewegt sich die auf dem Boden liegende Frau langsam und konzentriert über den schwarzen Grund. Ihre präzisen Bewegungen

In addition to its different reference levels, the green cloth, which becomes one of the film's protagonists, also represents itself. Initially, the woman slowly and concentratedly crawls across the black floor. Her precise movements consist of writhing, rolling and creeping motions which are merged into a graceful, but somewhat strenuous form of advancing. Finally, the woman approaches her destination, the spread-out green silk fabric ready to be taken into possession by her. She lies down on the fabric and then begins to wrap it around herself by continuing her characteristic movements, dressing, as it were, by dancing with it. Only now does it become clear that the spread length of fabric is a Chinese piece of clothing. It is now being brought to life by the dancer and deprived of the flatness manifest in the opening image.

The dress is from the Qing period and once belonged to the artist's great aunt, Dita Tenger, who had been brought to Shanghai, more or less randomly, by the upheavals of history. At the end of the 1930s, Dita was accompanying her husband on a business trip to China, when the couple, in view of the political situation in Germany and Austria, decided not to go back to Europe and settle in Shanghai. Her sister Gertie Tenger (Simon Wachsmuth's grandmother) had remained in Vienna; partly in hiding, she survived National Socialism, while her parents were deported and murdered. After the war she came into the possession of a couple of Qing robes left to her by Dita, who had died in East Asia in 1942—unfamiliar things that belonged to a phase of her lost sister's life she had not been able to share and of which this inheritan-

ce, obviously, was to tell her something.

The two women were expressionist dancers from the environment of Grete Wiesenthal; and Gertie had been successful in Vienna and before 1933 also in Germany. In Wachsmuth's installation, these heirlooms serve as a starting-point for dealing with the two sisters and their stories in the course of history, but also with the avant-garde of German expressionist dance and the new repertoire of dance forms it had created in the 1920s. The individual life stories of these dancers—among them Gertrud Bodenwieser, Grete Gross and Gertrud Kraus—convey an idea of how open, international and innovative the Vienna of the 1920s must have been (at least in part), and of its significant role for modern dance. The life stories of these women, however, also bear witness to the abrupt end that National Socialism spelled for these developments: Bodenwieser and Kraus were able to emigrate; Gross was murdered.

In her movements, Loulou Omer, the dancer in Simon Wachsmuth's film, literally performs approaches to the variegated (historical) interconnections and relations—without, in so doing, re-enacting them or making them understandable. While the woman dresses, the inside and outside of the fabric are reversed. At the same time, while the woman is exploring the robe, the different fabrics used for its outside are shown in the picture on the left. The green textile is succeeded by a richly embroidered red fabric and, eventually, by a striped pattern. The dressing is presented as a process no less complex and painstaking than the appro-

verbinden Elemente des Räkels, Rollens und Kriechens zu einer anmutigen, doch einigermaßen anstrengenden Form des Vorankommens. Schließlich nähert sich die Frau ihrem Ziel – dem grünen Seidengewebe, das ausgebreitet daliegt und von ihr in Besitz genommen wird. Auf dem Stoff zum Liegen gekommen, beginnt sie unter Fortsetzung ihrer speziellen Bewegungen, gewissermaßen im Tanz mit ihm, sich anzukleiden. Erst dadurch wird deutlich, dass es sich bei der ausgebreiteten Stoffbahn um ein chinesisches Kleidungsstück handelt, das die Tänzerin nun seiner im Eingangsbild manifestierten Flächigkeit entzieht und durch Nutzung ‚verlebendigt‘.

Das Kleid stammt aus der Qing-Zeit und befand sich einst im Besitz von Dita Tenger, der Großtante des Künstlers, die mehr oder weniger zufällig durch die Wirren der Geschichte nach Shanghai gekommen war. Dita begleitete ihren Mann Ende der 1930er Jahre auf einer Geschäftsreise nach China, während der das Paar sich entschied, aufgrund der politischen Verhältnisse in Deutschland und Österreich, nicht nach Europa zurückzukehren, sondern sich in Shanghai anzusiedeln. Ihre in Wien verbliebene Schwester Gertie Tenger (die Großmutter von Simon Wachsmuth) überlebte die Jahre des Nationalsozialismus teilweise in Verstecken, ihre Eltern wurden deportiert und ermordet. Nach dem Krieg erhielt sie ein paar qingzeitliche Gewänder, die ihr Dita, die 1942 in Ostasien gestorben war, hinterlassen hatte – fremde Dinge der verlorenen Schwester aus einer Phase ihres Lebens, die sie nicht mit ihr hatte teilen können, doch sollten die vererbten

Gegenstände offenbar etwas davon ‚erzählen‘.

Die beiden Frauen waren Ausdruckstänzerinnen aus dem Umfeld von Grete Wiesenthal und Gertie war in Wien bzw. vor 1933 auch in Deutschland erfolgreich gewesen. Wachsmuths Installation setzt sich entlang der Erbstücke zwar indirekt mit den beiden Schwestern bzw. ihren Geschichten im Lauf der Geschichte auseinander, doch damit stellvertretend auch mit einer Avantgarde der Bewegungskunst, die in den 1920er Jahren ein neues Repertoire an tänzerischen Formen erarbeitete. An den individuellen Lebensgeschichten dieser Tänzerinnen, zu denen u.a. auch Gertrud Bodenwieser, Grete Gross und Gertrud Kraus zählten, lässt sich erahnen, wie offen, international und innovativ das Wien der 1920er Jahre gewesen sein muss (zumindest partiell) und welche Bedeutung es auch für den modernen Tanz hatte. Die Geschichten dieser Frauen zeugen jedoch auch vom abrupten Ende dieser Entwicklungen durch den Nationalsozialismus: Bodenwieser und Kraus konnten emigrieren, Gross wurde ermordet.

Loulou Omer, die Tänzerin in Simon Wachsmuths Film, performiert in ihren Bewegungen buchstäblich Annäherungsversuche an die vielfältigen (historischen) Verflechtungen und Beziehungsgefüge, ohne sie dadurch nachzuvollziehen oder nachvollziehbar zu machen. Im Wechsel von Innen und Außen während des Ankleidens verändert sich das linke Bildfeld, das nun nacheinander die an der Außenseite des Gewandes verarbeiteten Stoffe zeigt, synchron zur ‚Erschließung‘ des Gewandes durch seine

ach to the dress, and it seems only natural that Omer, having successfully completed this procedure, pauses for a few seconds in her cloak.

The turning-over of the fabric, the effect of which is enhanced by accompanying detail shots, visually translates the multitude of stories connected with the object following its production—the only stories we know being those that the robe's heir associated with it and that her grandson has told us, the others remaining obscure. The inversion of inside and outside and the folding, as expression of the manifold, reflect the diversity of reminiscences and narratives associated with the dress. Close-ups and long shots, i.e. the settings chosen, are visual equivalents of (a) the detailed view characteristic of individual experience and (b) the overall view aiming at a particular conception of history. The cuts and the resulting changes in the camera perspective—from top view to side view—break the tranquility of the scene. The protagonist, as though in response to this break, resumes her movements by heading on to the next object.

For a short sequence she is now seen in both projections, namely, on the one hand, from the same distance as before and, on the other, from close up. Even in the overall view, her body seems to be fragmented by the margins of the picture much more than before, when only occasionally one arm or one leg protruded beyond the margin. In this sequence, the close-ups show either what has dropped out of sight or, slightly delayed, the same view. This fragmentation makes Omer's movements look

far more laborious. Accordingly, also her reaching for a blue porcelain cup, the next destination on her seemingly unstoppable progress, is staged more dramatically. The dancer almost caressingly approaches this object, then turns away and wriggles out of her garment. In parallel, different parts of the fabrics are shown in the left picture in the order of undressing, until at last inside and outside become visible at the same time. The journey then continues on to the next garment, whose surface already announces itself in close-up. Once there, the perspective changes back to top view, and the above-described process of dressing is repeated, with the only difference that the exploration of this dress, which is not readily spread out but needs to be opened, requires more effort.

Newly clothed, the dancer relentlessly moves forward, on to her next destination. Initially only one cup is visible, then a whole tea set, which also belonged to Gertie Tenger, comes into view on the black floor, piece by piece, with Omer apparently moving very excitedly and faster between its individual parts. She takes up cups and saucers, arranging the scattered parts. In her movements, she becomes part of this bizarre arrangement and the driving force behind its order. Although she remains within the imaginary boundaries of this expansive still life, it is up to her to push these boundaries by reassembling the dishes—to the accompaniment of softly rattling cups and a gentle sound off camera, a different kind of 'tea ceremony' is being presented here in a highly concentrated manner. The black ground serves as a foil for arranging and rearranging the porcelain

Trägerin. Das grüne Textil weicht einem opulent bestickten roten Stoff und schließlich einem Streifenmuster. Das Ankleiden wird als ebenso aufwändiger und sorgfältiger Akt vorgeführt wie der Weg zu dem Kleid und so verharrt Omer nach erfolgreichem Abschluss dieser Prozedur für einige Sekunden in ihrer Hülle.

Das Umschlagen des Stoffes, verstärkt durch die jeweils begleitenden Detailaufnahmen, übersetzt auf visueller Ebene die Vielheit der Geschichten, die sich mit dem Objekt seit seiner Herstellung verbinden und von denen wir nur jene kennen, die die Erbin des Kleides damit verband, allerdings aus Erzählung ihres Enkels – die anderen bleiben verdeckt. Die Inversion von Innen und Außen und das Falten als Ausdruck von Vielfältigkeit reflektieren die Diversität der mit dem Kleid verbundenen Erinnerungen und Narrative. Close-up und Totale als gewählte Einstellungen figurieren als visuelle Entsprechungen einer ‚Detailsicht‘, wie sie die individuelle Erfahrung darstellt, und einer Gesamtschau, die ein Geschichtsbild zu erzeugen versucht. Der Schnitt und die damit einhergehende Veränderung der Kameraperspektive – von der Aufsicht zur Seitenansicht – brechen die Ruhe der Szene auf. Darauf scheint die Protagonistin zu reagieren, indem sie sich wieder in Bewegung setzt – hin zum nächsten Gegenstand.

Die Tänzerin ist nun für eine kurze Sequenz in beiden Projektionen zu sehen, einmal in der gleichen Distanz wie zuvor, einmal in Nahsicht, wobei die Ränder des Bildes auch in der ‚Gesamtansicht‘ den Leib fragmentieren, deutlich

stärker als zuvor, als nur gelegentlich ein Arm oder ein Bein über das Bildfeld hinausragte. Die nahsichtigen Partien zeigen dabei das, was aus dem Blick geraten ist oder leicht verzögert die gleiche Ansicht. Durch diese Fragmentierung wirkt die Fortbewegung Omers weitaus beschwerlicher. Entsprechend ist auch der Zugriff auf eine blau bemalte Porzellantasse, das nächste Ziel auf diesem scheinbar unaufhaltsamen Weg, dramatischer inszeniert. Die Tänzerin nähert sich dem Gegenstand geradezu liebkosend an, bevor sie sich abwendet und wieder aus dem Gewand herauswindet. Parallel dazu folgen im linken Bildfeld die Stoffpartien in der Abfolge der Entkleidung bis schließlich Innen- und Außenseite zugleich sichtbar werden. Weiter geht die Reise zum nächsten Gewand, dessen Oberfläche sich bereits im Close-up ankündigt. Dort angekommen, wechselt die Perspektive wieder zur Aufsicht und es wiederholt sich der bereits beschriebene Prozess des Ankleidens, wobei dieses Kleid mit mehr Aufwand erschlossen sein will, nicht ausgebreitet daliegt, sondern erst geöffnet werden muss.

Nunmehr neu ausgestattet, bewegt sich die Tänzerin unaufhaltsam vorwärts, auf das nächste Ziel zu, erst wird nur eine Tasse sichtbar, dann erschließt sich – über den schwarzen Boden verteilt – sukzessive ein ganzes Teeservice, ebenfalls aus dem Besitz von Gertie Tenger, zwischen dessen einzelnen Teilen sich Omer nun, scheinbar ganz angeregt, schneller bewegt. Sie nimmt Tassen und Teller auf und arrangiert die verstreuten Teile um. In der Bewegung wird sie Teil dieses merkwürdigen Arrangements und die treibende Kraft hinter des-

pieces. They, too, are relics of the stories that form the basis of Wachsmuth's work: things which have been passed on and which only reveal fragments of their story, even though they can be made to speak through their use. The metaphor is accurately chosen: to be sure, the cup in one's hand is a complete piece and yet only part of a whole that can be rearranged again and again. The heirlooms are used so as to demonstrate that the process of tradition is newly arranged in every generation and by every individual.

Having left the still life behind, the dancer approaches the next garment which, like the others, has to be unfolded but can be swiftly pulled on—as though the woman, by dancing with the cups, had learned a more natural way of dealing with objects. In her individual form of movement she thus develops a way of approaching the things as objects steeped in history and stories, of appropriating them but also of letting go of them. The dancer performs historicization as a somatic act: her movements are a way of creating meaning—a creation which the artist, for his part, disembodies by transferring it into an image. The gap between the dance and the image of this dance makes it clear that one and the same story, when told by two different narrators, need not remain the same story.

What emerges from the interplay of objects (which, depending on their presentation, appear as relics or as things) and from the respective artistic interpretations is the question as to the share of fact and fiction in the processes of

historicization and trans-cultural negotiations. Such negotiations are often accompanied by escape, expulsion and migration—and, thus, by the history of the things inherited that are being used here. In a movement running counter to that of their previous owner(s), the garments were brought to Europe; they are now in Germany where their narrative potential in the context of Wachsmuth's family history unfolds from their ambiguous nature as heirlooms and items of Chinese culture, as symbols of the artist's great aunt's exile in Shanghai and products of pre-Republican China that were manufactured many years before Dita Tenger bought them during World War II. The dancer's performance in *Qing* brings to mind that cultural attributions—whether epochal, regional, or ethnic—are no less bound up with narratives than history and personal stories are. The artist, to be sure, in this work insists that things, movement and the picture have a facticity, but he does so not without constantly questioning this facticity and hereby demonstrating the generative potential of the interrelationship between fact and fiction.

From the garment last found by the dancer the artist singles out the figurative detail of an embroidered face. Slowly beginning to take shape in the right projection field, this face seems to be watching the woman while she is putting on the robe and then almost spasmodically moves on to another arrangement of dishes. The change is accompanied by a short Chinese melody that serves as a prelude to another 'tea ceremony.' The face, meanwhile, is gradually becoming more and more abstract until

sen Ordnung. Sie bleibt zwar in den imaginären Grenzen des raumgreifenden Stilllebens, doch liegt es in ihrer Hand, diese Grenzen durch das Umsetzen des Geschirrs zu verschieben – eine andere Form der ‚Teezeremonie‘, die hier mit hoher Konzentration vorgeführt wird, in die nur das leise Klappern der Tassen oder ein sanfter Ton aus dem Off hineinragen. Der schwarze Grund fungiert als Folie für die Ordnung und Umordnung der Porzellanteile, die ebenfalls Relikte jener Geschichten sind, die die Grundlage von Wachsmuths Arbeit bilden: weitergereichte Dinge, die in der Nutzung zwar zum ‚Sprechen‘ gebracht werden können, dabei jedoch allenfalls Fragmente ihrer Geschichte vermitteln. Auch hier ist die Metapher präzise gewählt, denn mit der Tasse in der Hand wähnt man sich zunächst gewiss, ein vollständiges Stück zu haben, und muss zugleich doch verstehen, dass es nur Teil eines Ganzen ist, das immer wieder arrangiert werden kann. Der Prozess der Überlieferung wird anhand der Erbstücke als einer vorgeführt, den jede Generation, jede/jeder Einzelne jeweils aufs Neue ordnet.

Nachdem sie das Stillleben verlassen hat, kommt die Tänzerin zum nächsten Gewand, das ebenfalls erst entfaltet werden muss, im Verhältnis zu den beiden anderen jedoch mit wenigen Handgriffen übergezogen wird – als hätte die Frau im Tanz mit den Tassen eine größere Selbstverständlichkeit im Umgang mit den Dingen gefunden. So erschließt sie sich in der ihr eigenen Bewegungsform eine Möglichkeit, sich den Gegenständen als Objekten von Geschichte und Geschichten anzunähern, sie

sich zu eigen zu machen, sie aber auch wieder loszulassen. Bei der Tänzerin gerät Historisierung zum somatischen Akt, indem die tänzerische Bewegung ihr Mittel der Sinngenerierung ist, die wiederum vom Künstler in ein Bild übertragen und dadurch ‚entkörperlicht‘ wird. Die Differenz zwischen dem Tanz und dem Bild dieses Tanzes veranschaulicht, auf eine einfache Formel gebracht, dass eine Geschichte in der Wiedergabe durch zwei Erzähler/innen nicht dieselbe Geschichte sein muss.

Im Spannungsfeld der Gegenstände (die je nach Inszenierung als Relikt oder Ding figurieren) und der jeweiligen künstlerischen Interpretationsansätze stellt sich nicht nur die Frage nach dem Anteil von Faktizität und Fiktionalität am Prozess der Historisierung, sondern auch am Prozess transkultureller Aushandlung. Diese geht mit Flucht, Vertreibung und Migration häufig einher und also auch mit der Geschichte der ererbten Dinge, die hier zum Einsatz kommen. Die Gewänder gelangten in Gegenbewegung zu ihrer früheren Besitzerin (bzw. ihren früheren Besitzer/inne/n) nach Europa und befinden sich nunmehr in Deutschland, wo sie ihr narratives Potential für die Familiengeschichte aus ihrer Doppelwertigkeit als Erbstücke und Gegenstände chinesischer Kultur gewinnen, stehen sie doch für das Exil in Shanghai, auch wenn sie im vorrepublikanischen China und damit lange vor der Zeit des Zweiten Weltkriegs angefertigt wurden, in der Dita Tenger sie schließlich erwarb. *Qing* führt in der Performanz der Tänzerin vor Augen, dass kulturelle Zuschreibungen, seien sie epochal, regional oder ethnisch determiniert, ebenso an Narrative gebunden

it completely fades out. In the end, the dancer has conquered the image space, occupying both projection fields; the 'comment field' has become obsolete. The woman is shown in two views and perspectives: top and side view in parallel. Having carefully distributed the stacked cups and poured tea into them and ending her exhausting tour through stories and history, she eventually seems to have reached her destination. She pensively takes a cup, brings it to her mouth, puts it back again, and turns to the viewer. In spite of her loving arrangements of the tea set for several individuals, we are not met with a friendly look; quite the contrary. As anticipated in the deletion of the spectator inherently present in the embroidered face, the viewer meets with a critical look which seems to be saying that stories and history cannot simply be consumed but always require hard work.

Just as we only become aware of the things distributed in the room through the woman's continuous movement and the changing camera settings, the past cannot be understood from the perspective of a single narrative but only from a polyfocal process of historicization. On her way through the room, the dancer follows a topography which, unknown to the spectators, is oriented at Wachsmuth's individual design. She approaches the historical objects within

the setting prepared by the artist, and interprets this process with her body. Even though she follows a predetermined choreography, the dancer creates her own mode of expression. So much so that, in the end, the story told by Simon Wachsmuth is just as much the story of the dancer—and just as little.

English translation by Christoph Nöthlings

Karin Gludovatz is a professor of art history at Freie Universität Berlin. Recent publications: *art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin 2015; *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia, 1500-1900*, München 2015 (ed. with Juliane Noth and Joachim Rees); "Farbe macht Arbeit. Überlegungen zu Jean-Luc Godards Passion," in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, ed. by Anja Lemke and Alexander Weinstock, München 2014, 157-176 (with Sabeth Buchmann).

sind wie Geschichte und persönliche Geschichten. Nun insistiert der Künstler in dieser Arbeit zwar auf der Faktizität des Dinglichen, der Bewegung und des Bildes – nicht aber ohne diese Faktizität beständig zu hinterfragen und so das generative Potential des Wechselverhältnisses von faktisch und fiktional aufzuzeigen.

Aus dem zuletzt vorgefundenen Gewand löst der Künstler das figürliche Detail eines gestickten Gesichtes heraus, das auf der rechten Projektionsfläche langsam Gestalt annimmt als wolle es die Frau beobachten während sie das Kleid anlegt und sich geradezu sprunghaft auf ein weiteres Geschirrrangement zubewegt. Den Wechsel begleitet eine kurze chinesische Melodie, die den Auftakt zu einer weiteren 'Teezeremonie' bildet, während das Gesicht abstrahiert wird und schließlich gänzlich verblasst. Am Ende hat sich die Tänzerin den Bildraum erobert, sie besetzt beide Projektionsflächen, das 'Kommentarfeld' ist obsolet geworden, sie wird in doppelter Ansicht und Perspektive gezeigt, Aufsicht und Seitenansicht sind parallelisiert. Nachdem die Frau die gestapelten Tassen sorgsam verteilt und den Tee eingegossen hat, scheint sie nach diesem mühevollen Gang durch die Geschichte/n endlich an ihr Ziel gelangt. Sie nimmt bedächtig eine Tasse auf, führt sie zum Mund, setzt sie wieder ab und wendet sich dem Betrachter zu. Es ist kein einladen-

der Blick, der uns trifft, vielmehr das Gegenteil, trotz des liebevollen Arrangements des Teegedecks für mehrere Personen. Antizipiert in der Löschung des im gestickten Gesicht präsenten bildimmanenten Zuschauers, wird hier den Betrachter/inne/n kritisch begegnet, als müssten Geschichte und Geschichten eben immer hart erarbeitet und nicht einfach nur konsumiert werden.

So wie sich die Gegenwart der im Raum verteilten Dinge erst durch die kontinuierliche Fortbewegung der Frau und die wechselnde Kameraeinstellung erschließt, lässt sich auch die Vergangenheit nicht aus der Perspektive einer Erzählung verstehen, vielmehr eröffnet erst ein polyfokal orientierter Prozess der Historisierung partiell Möglichkeiten des Verstehens. Die Tänzerin folgt mit ihrem Weg durch den Raum einer den Betrachter/inne/n nicht bekannten Topografie, die sich an Wachsmuths individuellem Entwurf orientiert. Sie nähert sich in dem vom Künstler bereiteten Setting den historischen Gegenständen an und interpretiert diesen Prozess durch den Einsatz ihres Körpers. Mag die Choreografie auch festgelegt sein, so findet die Tänzerin doch ihren eigenen Ausdrucksmodus. Die Geschichte, die Simon Wachsmuth erzählt, ist letztlich ebenso sehr die Geschichte der Tänzerin – und zugleich ebenso wenig.

Karin Gludovatz ist Kunsthistorikerin und lehrt an der Freien Universität Berlin. Aktuelle Publikationen: *art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin (b_books) 2015; *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia, 1500-1900*, München 2015 (hrsg. mit Juliane Noth u. Joachim Rees); „Farbe macht Arbeit. Überlegungen zu Jean-Luc Godards Passion“, in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Anja Lemke u. Alexander Weinstock, München 2014, 157-176 (mit Sabeth Buchmann).

History and Memory: Juxtaposition of Various Temporalities

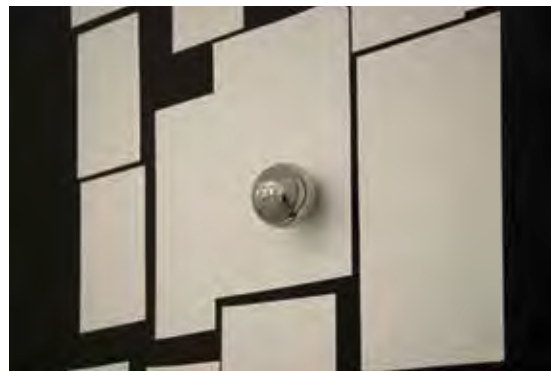
Göksu Kunak

In Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude*, one of the main characters attends a demonstration against the king. Suffering from a serious injury, the character is thought to be dead and put onto a train for deportation among other bodies. However, when he comes back to the village alive, no one remembers the violence that happened. Marquez's story is a perfect example of history, memory as well as the fragile relation between meaning and time. Inevitable questions arise: whose past becomes history; what determines a fact?

The ephemerality of a document and the translation of knowledge and information are topics that artist Simon Wachsmuth contemplates on. Wachsmuth's oeuvre excavates the connections between a historical wall, say, The Gate of All Nations in Persepolis, antiquity or the so-called World Wide Web. However, it should be stressed that, unlike a historian, archeologist or an ethnologist, who tries to give meanings in relation to modernist understandings of historical knowledge, the artist deconstructs and delinks the meaning of an image to observe whether rhizomatic connections could occur or not. Haunted by pre-determined conceptions, the etchings, cut-out articles, photos (of archeological ruins) that Wachsmuth finds from archives, newspapers, books as well as old mosaics and tiles to wander around and amalgamate with each other, regardless of a normative linear approach. In that sense, time

is overlapped in Wachsmuth's wor(l)d(s); we are invited to witness the afterlife of found images, symbols and monuments.

As also mentioned in the article *Aporia/Europa – Cracks in the Structure* by Karin Gludovatz, the influence of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* (Bilderatlas) on Wachsmuth's work is crystal clear. The pieces such as *Where We Were Then, Where We Are Now* (2007), first exhibited at documenta 12 or *Bilder der Orientierung* (2008) both aesthetically and conceptually bring upon the transtemporality of Warburg's Atlas. Moreover, the idea of *Denkraum* (which could be basically translated as the space between the signifier and the signified that allows the moments of contemplation) becomes apparent in *Bilder der Orientierung* with white-painted and slightly uneven rectangles on large black panels—reminiscent of news clippings of an information panel.



Untitled/O.T., 2008, Zeppelinmuseum, Friedrichshafen, Germany 2013

1 Karin Gludovatz: "Aporia/Europa. Cracks in the Structure", in: *Dear Aby Warburg. What Can be Done with Images?*, edited by Eva Schmidt and Ines Rüttinger, Heidelberg: Kehrer, 2012, 334-337.

Geschichte und Gedächtnis: Zum Nebeneinander verschiedener Zeitschichten | Göksu Kunak

In Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* beteiligt sich eine der Hauptfiguren an einem Aufstand gegen den König. Der Mann erleidet schwere Verletzungen, wird für tot gehalten und in einen Deportationszug voller Leichen verfrachtet. Doch als er in sein Dorf zurückkehrt, erinnert sich dort keiner an die geschehenen Gewalttaten. Die Episode bei Márquez illustriert treffend die Funktionsmechanismen von Geschichte und Erinnerung sowie die instabile Beziehung von Zeit und Bedeutung. Es drängen sich Fragen auf: Wessen Vergangenheit wird zu Geschichte, und wie entstehen Fakten?

Vergänglichkeit von Dokumenten, Wissens- und Informationstransfer – diese Themen reflektiert auch der Künstler Simon Wachsmuth. In seinen Arbeiten legt er Verbindungen offen – etwa zwischen historischen Gemäuern wie dem Tor aller Länder in Persepolis, der Antike und dem sogenannten World Wide Web. Allerdings unterscheidet sich Wachsmuth dabei von Historikern, Archäologen oder Ethnologen, die historisches Wissen der Bedeutungsperspektive der Moderne unterwerfen. Er dekonstruiert und dekontextualisiert den Gehalt von Bildern, um der möglichen Entstehung rhizomatischer Verbindungen nachzuspüren. Die einst in vorgefertigten Denkmustern gefangenen Stiche, Zeitungsausschnitte und Fotos (historischer Ruinen), die Wachsmuth in Archiven, Zeitungen

und Büchern findet, aber auch Motive auf alten Mosaiken und Kacheln beginnen umherzuwandern und sich zu amalgamieren, wobei sie sich einem normativen, eindimensionalen Zugriff verweigern. So überlagern sich in Wachsmuths Welten – wie auch in seinen Worten – die Zeitschichten; wir sind aufgerufen, das Nachleben der vorgefundenen Bilder, Symbole und Denkmale zu bezeugen.

Der Einfluss von Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*, das erwähnt auch Karin Gludovatz in ihrem Beitrag „Aporia/Europa. Risse im Gefüge“, ist unverkennbar. Werke wie *Where We Were Then, Where We Are Now* (2007), das zuerst auf der documenta 12 ausgestellt wurde, oder *Bilder der Orientierung* (2008) erinnern formal und konzeptuell an den epochenübergreifenden Ansatz von Warburgs Atlas. In *Bilder der Orientierung*, bestehend aus weiß bemalten Rechtecken auf großen schwarzen Tafeln, die an Zeitungsausschnitte auf Informationstafeln erinnern, wird Warburgs Konzept des Denkraums deutlich. Durch die Raumspiegelungen in den Magnetkugeln, die auf den großen Tafeln haften, wird der Betrachter bei der Rezeption unweigerlich an die eigene Präsenz im Ausstellungsraum erinnert. In gewisser Weise werden wir also unserem eigenen (weißen?) Blick ausgesetzt.

Ins Material eingeschriebene Spuren der Zeit

1 Vgl. Karin Gludovatz: „Aporia / Europa. Risse im Gefüge“, in: *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, hrsg. v. Eva Schmidt u. Ines Rüttinger, Ausst.-Kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst, Heidelberg: Kehrer 2012, S. 331-333..

As a result of the reflection of the room in the magnetic spheres that are placed on the large metal-board, the viewer is, inevitably, reminded of her/their own presence amongst the artworks, while looking at the piece. In a way, we are exposed to our own (white?) gaze.

Traces of time observed on matter and the resurrection (!) of what has ceased to exist are recurring topics in Wachsmuth's oeuvre. Whether it is the abstract version of a fresco from the chapel of San Francesco in Arezzo by Piero della Francesca as in *Voids* (2008–2010) or the video documentation of an old ritual, Zurkhaneh, we observe the merging of historical layers.



Voids/Fehlstellen, 2009–10, Ausstellungsansicht, Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern?, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, 2012

The video *Pulad Zurkhaneh* (2007) (shown as a part of the aforementioned installation *Where We Were Then, Where We Are Now*) depicts Iranian men re-enacting Zurkhaneh, ancient physical exercises that were practiced secretly by Persians around the Muslim conquest at

the end of 7th century, because of not being allowed to have an army. During the practice, pre-Islamic and Islamic elements intermingle with Persian mythology and poems of Hafiz and Mevlana. Documentation of such an old ritual alongside the newspaper cut-outs pointing out nationalist discourses, anti-colonial politics and nuclear conflict creates a narrative that has no past, present or future. In *Voids*, the artist repainted the missing parts of the aforementioned fresco that were restored with gray plaster in black on an almost-white background by eliminating the figures. Such an abstraction of Francesca's fresco opens up a space for new discussions about time as a result of the use of newspaper cut-outs about the conflict between Turkey and EU on the black and white abstraction of the fresco, originally illustrating the story of the disposition of the Holy Cross as well as the "the no less changeable story that characterizes(ed) the relations between Occident and Orient" .

The so-called Orient has been experiencing another time-space because of colonial history and linear perception of time and progress. Such understanding of those lands (!) has always legitimized and allowed the Western scientists and artists to create exotic narratives. The practices of binarity and different constructions of it in the fields of history, ethnography, archeology and politics have been investigated by Wachsmuth. During our conversation, the artist also touched upon the fact that everything

und die Auferstehung (!) dessen, was unwiederbringlich verloren ist, bilden wiederkehrende Themen in Wachsmuths Œuvre. Sei es in der abstrahierenden Verarbeitung eines Freskos von Piero della Francesca aus der Chorkapelle von San Francesco in Arezzo (Fehlstellen, 2008–2010) oder in einer Videodokumentation der alten Zurkhaneh-Rituale – wir bezeugen das Verschmelzen historischer Schichten. Das Video *Pulad Zurkhaneh* (2007) (Bestandteil der bereits erwähnten Installation *Where We Were Then, Where We Are Now*) zeigt eine Gruppe von Iranern beim Reenactment der Zurkhaneh-Rituale – Kräftigungsübungen, die von Persern infolge der muslimischen Eroberung Ende des 7. Jahrhunderts im Untergrund praktiziert wurden, weil ihnen das militärische Training untersagt war. In diesen Übungen vermischten sich im Laufe der Zeit vorislamische und islamische Elemente, Einflüsse aus der persischen Mythologie und der Dichtung von Hafiz und Mevlana. Dokumentationen dieser alten Rituale schaffen im Zusammenspiel mit Zeitungsausschnitten, die auf nationalistische Diskurse, antikoloniale Politik und atomare Konflikte verweisen, ein Narrativ ohne Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. In *Fehlstellen* unternahm der Künstler die malerische ‚Rekonstruktion‘ der fehlenden Partien des bereits erwähnten Freskos von Piero della Francesca, die im Original mit grauem Gips ausgebessert worden sind. Unter Eliminierung der ursprünglichen Figuren malte er auf großformatigen Tafeln die Fehlstellen monochrom in Schwarz auf beinahe weißem

Grund nach. Wachsmuth ergänzt seine abstrahierende Schwarz-Weiß-Verarbeitung des Originals, das die Legende vom Heiligen Kreuz darstellt, mit Zeitungsausschnitten über den Konflikt zwischen der Türkei und der EU und eröffnet dadurch die Möglichkeit zu einer aktualisierten Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Zeit und „der nicht minder wechselvollen Geschichte [...], die das Verhältnis des ‚Okzidents‘ zum ‚Orient‘ prägt(e) [...]“.

Die Erfahrung von Raum und Zeit ist im sog. Orient durch die Kolonialgeschichte und eine lineare Auffassung von Zeit und Fortschritt verzerrt worden. Derartige Perspektiven auf diese Gegenden (!) haben stets die Schöpfung exotisierender Narrative durch westliche Wissenschaftler und Künstler ermöglicht und legitimiert. Wachsmuth untersuchte solche Konstruktionen vereinfachender Dualismen in den Feldern Geschichte, Ethnografie, Archäologie und Politik. Im Gespräch hielt der Künstler fest, dass es sich „bei all unseren Vorstellungen um kulturelle Konstruktionen handelt. Es gibt kein Dasein jenseits unserer Wahrnehmung.“ In diesem Sinne tauchen Schwarz und Weiß in Wachsmuths Œuvre immer wieder auf: Assoziationen an die Kunst der Moderne werden hervorgerufen, die Konstruktion von Dichotomien versinnbildlicht. Auf ähnliche Weise werden in Goethes 1810 erschienener Farbenlehre geometrische Figuren in Schwarz und Weiß dargestellt, die auch aus einem Buch über moderne Kunst stammen könnten – Wachsmuth zeigte

we conceive is a cultural construction and there is no nature beyond our perception. In that sense, black and white have been recurring colors in Wachsmuth's oeuvre in diverse ways, because of their references to modern art and the binary archetypes that modernity creates. In a similar fashion, the handmade booklet Wachsmuth bought at a second-hand bookshop, which contains charts illustrating Goethe's Color Theory, is exhibited as a part of the installation *The things which I have seen now I can see no more*—exhibited at Kunstraum Dornbirn (2006)—*Goethe's Color Theory*, first published in 1810, depict black and white geometrical shapes or stripes that could also be a book about modern art. Such examples recall the timelessness of abstraction despite the connotations that are attributed to normative thinking. Black and white serve like a time machine that swallows the distinctions between various temporalities.

Wachsmuth's work reminds me of the storybooks of my childhood, in which the reader could choose the path of the narration by deciding at what page to continue. In that structure, the same character has the potential to become an *other* in another time-space. In that sense, a simple stick might appear in different costumes. The walking stick in the video *Artists Crossing the Austrian Alps 1-2* (2006) is inspired by the painting with the same name *Artists Crossing the Austrian Alps* by Heinrich Reinhold (early 19th century) that depicts artists at the

end of a long hike in the mountains. Wachsmuth interprets these figures as measuring the nature with sticks in order to collect data to paint the landscape afterwards. However, we come across the black and white sticks again in *Where We Were Then, Where We Are Now*. After wandering through the whole installation, the sticks that refer to time and measurement gain new meanings and, say, become the abstraction of long lances. Reminiscent of the painters in Reinhold's Biedermeier painting measuring the nature, Wachsmuth travels through the idea of Persepolis and contemporary politics in relation to the perception of history and monuments, focusing on the instability of history and power.

In the exhibition *Some Descriptive Acts*, we encounter the photo series *Signatures* (2007–2013), the video *Qing* (2016), and the series with Chinese tiles *Master of the Nets – The Kochi Tiles* (2016). In *Signatures*, the artist captures the carved names of those who visited the Apadana relief of the Gate of All Nations in Persepolis, dating back to 1704, from anonymous Morad to the archeologists that worked on the site. The urge to embody the existence on a historical site, announcing that "Morad was here" is also a contemporary act that we encounter in urban graffiti. In a way, the body transforms into a memorial in the carved stones.

The black-box of the video *Qing* serves as a

3 Anonymous: Simon Wachsmuth, fundacaooserralves Youtube page (2013), https://www.youtube.com/watch?v=M_OeCeojCTY, Accessed, 25.01.2017..

die Abhandlung 2006 im Kunstraum Dornbirn als Bestandteil seiner Installation *The Things Which I Have Seen I Now Can See No More*. Bei allen Konnotationen, die normativem Denken anhaften, rufen diese Beispiele doch die Zeitlosigkeit von Abstraktionsprozessen in Erinnerung. Das Schwarz-Weiß wird zur Zeitmaschine, in der die Unterschiede zwischen verschiedenen Zeitlichkeiten nivelliert werden.

Wachsmuths Arbeit erinnert mich an die Bücher meiner Kindheit, in denen man über den Verlauf der Geschichte bestimmen kann, indem man frei entscheidet, welche Seite man als nächste aufschlägt. Den Figuren steht dabei die Möglichkeit offen, in einem anderen Zeit-Raum andere Identitäten anzunehmen. Ganz ähnlich kann bei Wachsmuth beispielsweise das Element des Stabs in verschiedenen Kontexten auftreten. Der Spazierstock im Video *Künstler überqueren die österreichischen Alpen 1-2* (2006) geht zurück auf das gleichnamige Gemälde Heinrich Reinholds (frühes 19. Jh.), das Künstler beim Vermessen des Geländes mit Stäben zeigt. Mithilfe der so erhobenen Daten wird die Landschaft später auf die Leinwand übertragen. In *Where We Were Then, Where We Are Now* stoßen wir erneut auf schwarz-weiße Stäbe. Was sich wieder auf Zeit und Vermessung beziehen könnte, erhält im Gesamtkontext der Installation neue Bedeutungsfacetten; man könnte die Stäbe etwa als Abstraktionen der im Hauptbild dargestellten Lanzen anse-

hen. Wie die vermessenden Künstler in Reinholds Gemälde geht Wachsmuth auf Streifzüge, er durchwandert Imaginationen von Persepolis sowie aktuelle politische Debatten und bezieht sie auf unsere Wahrnehmung von Geschichte und Denkmalen, wobei er den Fokus stets auf die Wechselhaftigkeit von Geschichte und Machtverhältnissen richtet.

In der Ausstellung *Some Descriptive Acts* stoßen wir auf die Fotoserie *Signatures* (2007–2013), die Videoarbeit *Qing* (2016) und die Serie *Master of the Nets – The Kochi Tiles* (2016), in der sich Wachsmuth mit chinesischen Kacheln auseinandersetzt. In *Signatures* hält er fotografisch die in den Stein eingeschriebenen Namen der Besucher der Apadana-Reliefs fest, die bis ins Jahr 1704 zurückreichen, von einem Unbekannten namens Motar bis hin zu den Archäologen, die an der Stätte gearbeitet haben. Das Bedürfnis, sich an historischem Ort zu verewigen – „Motar war hier“ – manifestiert sich heute in urbanen Graffiti. In gewisser Weise verwandelt das Sich-Einschreiben in den Stein einen Körper in ein Denkmal.

Im Video *Qing* dient eine Blackbox als zeitlose Sphäre, in der eine Tänzerin mit chinesischem Porzellan und chinesischen Kleidern interagiert. Die Darstellerin verkörpert historische Tänzerinnen, darunter auch Wachsmuths Großmutter. Bei den Objekten handelt es sich um Geschenke, die sie von ihrer Schwester er-

3 Simon Wachsmuth, fundacaooserralves 2013; https://youtu.be/M_OeCeojCTY; Aufgerufen am 25.01.2017.

timeless entity where the dancer—whose presence embodies other female dancers from the past, including Wachsmuth’s grandmother Gertrud Tenger—performs with Chinese robes and Japanese porcelains—presents from Tenger’s sister. The video points out not only the traces of memories and time but also the effect of politics and the history of migration of objects. The blue and white of the porcelain appears again in *Master of the Nets – The Kochi Tiles*. All tiles look similar, whereas there are subtle differences because of the hand gesture of the artist who painted them. In all works, we read how the process affects the material throughout time.

“There is no past. The past is always a construction that we develop in the present. When I remember something, I actually do it now. It’s not a recalling of something that ... really happened, but it’s actually a narrative that I create in this moment, in my brain.” Thus the artist in an interview. Wachsmuth’s words bring me back to Márquez’s story. In the twinkling of an eye, how the power erases memories... From another perspective, the method the artist uses to collect documents and his approaches to-

wards the information coded in/on them seem similar. However, he uses the same method to demonstrate the ambivalent character of history writing. The way Wachsmuth invites the audience to follow the possible stories also recalls searching on the Internet. One image links to another page, several tabs are open, yet none relates to a conclusion. Released from a predetermined understanding that is bound to linear historical narrative, with cut-outs, or say, zoom-ins and zoom-outs (if we use our contemporary vocabulary) and with the juxtaposition of (art) historical references, a moment in the past is dragged into a now and what is at hand is disassembled.

Göksu Kunak is a writer based in Berlin. Besides working as an editorial correspondent for *Ibraaz* and contributing to the editorial team of quarterly interview magazine *mono.kultur*, s/he has been writing for several magazines and blogs such as *frieze d/e*, *Paper Journal*, *Freunde von Freunden*, *Berlin Art Link*, *sleek*, *e-skop*, *crap=good*, *Istanbul’74*. Between 2012-2014, s/he has worked as a writer and project developer as a part of *Apartment Project Berlin*. Besides her/his lecture performances, s/he also performed as a part of *City Lights – a continuous gathering at HAU1 Berlin*, invited by Meg Stuart and Maria F. Scaroni. Göksu will start her/his Ph.D. soon on queer chronopolitics in relation to performance art and contemporary dance. S/he received a BA in Interior Architecture and Environmental Design from Bilkent University and an MA in Art History from Hacettepe University where she has also worked as a Research and Teaching Assistant. Göksu’s flash fiction stories and poems can be read via guccichunk.bertha.me or goksukunak.tumblr.com.

halten hat. Das Video macht nicht nur auf die Spuren aufmerksam, die Zeit und Erinnerung hinterlassen, sondern auch auf die Auswirkungen politischer Eingriffe sowie die Geschichte der Migration von Objekten. Das Blau-Weiß der chinesischen Porzellanerzeugnisse taucht in *Master of the Nets – The Kochi Tiles* erneut auf. Die Kacheln, die das Thema des Werkes bilden, ähneln sich alle, und doch weisen sie aufgrund der manuellen Bemalung subtile Unterschiede auf. An all diesen Werken können wir die materialverändernden Spuren der Zeit ablesen.

„Es gibt keine Vergangenheit. Die Vergangenheit ist immer eine Konstruktion der Gegenwart. Wenn ich mich an etwas erinnere, dann erinnere ich mich jetzt. Dabei handelt es sich nicht um eine Erinnerung an etwas, das tatsächlich passiert ist, sondern vielmehr um ein Narrativ, das ich in diesem Moment gedanklich konstruiere“, so der Künstler in einem Interview. Wachsmuths Worte bringen mich wieder zu Márquez’ Geschichte zurück. Wie doch Macht im Handumdrehen Erinnerungen auszulöschen vermag! Wechselt man die Perspektive, scheint der Künstler beim Zusammentragen von Dokumenten und bei der

Göksu Kunak ist Autor/in und lebt in Berlin. Neben redaktionellen Tätigkeiten für *Ibraaz* und für das Interviewmagazin *mono.kultur* hat Göksu Beiträge in verschiedenen Zeitschriften und Blogs veröffentlicht, u.a. *frieze d/e*, *Paper Journal*, *Freunde von Freunden*, *Berlin Art Link*, *sleek*, *e-skop*, *crap=good*, *Istanbul’74*. Zwischen 2012 und 2014 arbeitete sie/er als Autor/in und Projektentwickler/in für *Apartment Project Berlin*. Neben ihren/seinen Lecture Performances trat sie/er auf Einladung von Meg Stuart und Maria F. Scaroni in *City Lights – a continuous gathering am HAU1 Berlin* auf. Göksu wird demnächst ihre/seine Promotion über das Verhältnis von Queer Chronopolitics zu Performance-Kunst und zeitgenössischen Tanz beginnen. Sie/er studierte Innenarchitektur und Umweltgestaltung (B.A.) an der Bilkent-Universität und Kunstgeschichte (M.A.) an der Hacettepe-Universität, wo sie als wissenschaftliche/r Mitarbeiter/in tätig war. Göksus Flash-Erzählungen und -Gedichte sind auf guccichunk.bertha.me und goksukunak.tumblr.com zu lesen.

Arbeit mit den darin kodierten Informationen ähnlich vorzugehen. Aber er wählt diese Vorgehensweise, um den ambivalenten Charakter von Geschichtsschreibung vorzuführen. Darüber hinaus erinnert Wachsmuths Ansatz, sein Publikum zum Nachvollziehen potenzieller Geschichten einzuladen, an Mechanismen der Internetrecherche. Über ein Bild gelangt man auf eine unbekannte Seite, mehrere Tabs sind geöffnet, doch keiner führt zu einem Endergebnis. Befreit von den Vorannahmen, die mit den linearen Narrativen von Geschichtsschreibung einhergehen, werden bei Wachsmuth historische Momente durch Herausschneiden, durch (wie man heute sagt) Zoom-Ins und Zoom-Outs sowie über die Konfrontation mit (kunst)historischen Referenzen ins Jetzt transportiert, und was in greifbarer Nähe zu sein schien, wird wieder auseinandergenommen.

Aus dem Englischen von Peter Sondermeyer

SIGNATURES

F.W. GRAF SCHULENBURG
1926 · 19 · GESANDTER · 30 · 1931

Handwritten signatures in a cursive script, appearing to be in German, carved into the stone surface.

Signatures, 2007–2012

Fine Art Pigment Print

50 x 50 cm, framed/gerahmt (unframed/ungerahmt: 29,6 x 41,7 cm)

40 photographs/40 Fotografien

سایح بودم هم سعاد

آدم در این مکان با حمانند

آوردن شت بر بسیار خست جای

وستان سار سزار جمله رفندان به مجرم

بود هر آنچه حین بعل سزار

شکسته

Standard

NEW YORK HERALD

1870



E. Frederik
1810

D. ST.
E. ANDRE
1899.
PÉREZ
1931

MELRATH
CHICAGO INTER-OCEAN
1897

1111
ORANEC

Count
Andon Széchenyi
1892 3/21

AZIZ KAM

Webb
1810
ESMACNAGHTEN

ХМЕЛЬНИЦКИЙ
СЕМЕН 1925

1111
1111

MACCREGOR WILSON 1891

J. Grampton
J. B. Mairige
W. Sundt
1810

ANDERSON
1876

CAPT. BARRY
RAYC 1910

СЕМЕ ЖУА
1928

PLANGLAIS
1928

G.A. Jacob
1920
M. VANЯШИН
1999

MORAD

JOCK
1920

CAPT. BARRY
RAYC 1910

17/5/21

SATMAHOSH
KAMB
TERTEPSH
1923

ТКАЧЕВ
27/10

SIKH
1943

MORAD
BUSHIRE

L'COL MALCOLM J. MEADE
H.B.M. CONSUL GENERAL
1898 & AGENT
MRS MEADE
1904

A. BACKER 1904
C. DBRIYI
1904

РАФАЭЛ
ШАХ-НАЗАРОВ
БИГА

CENTRAL INDIA HORSE

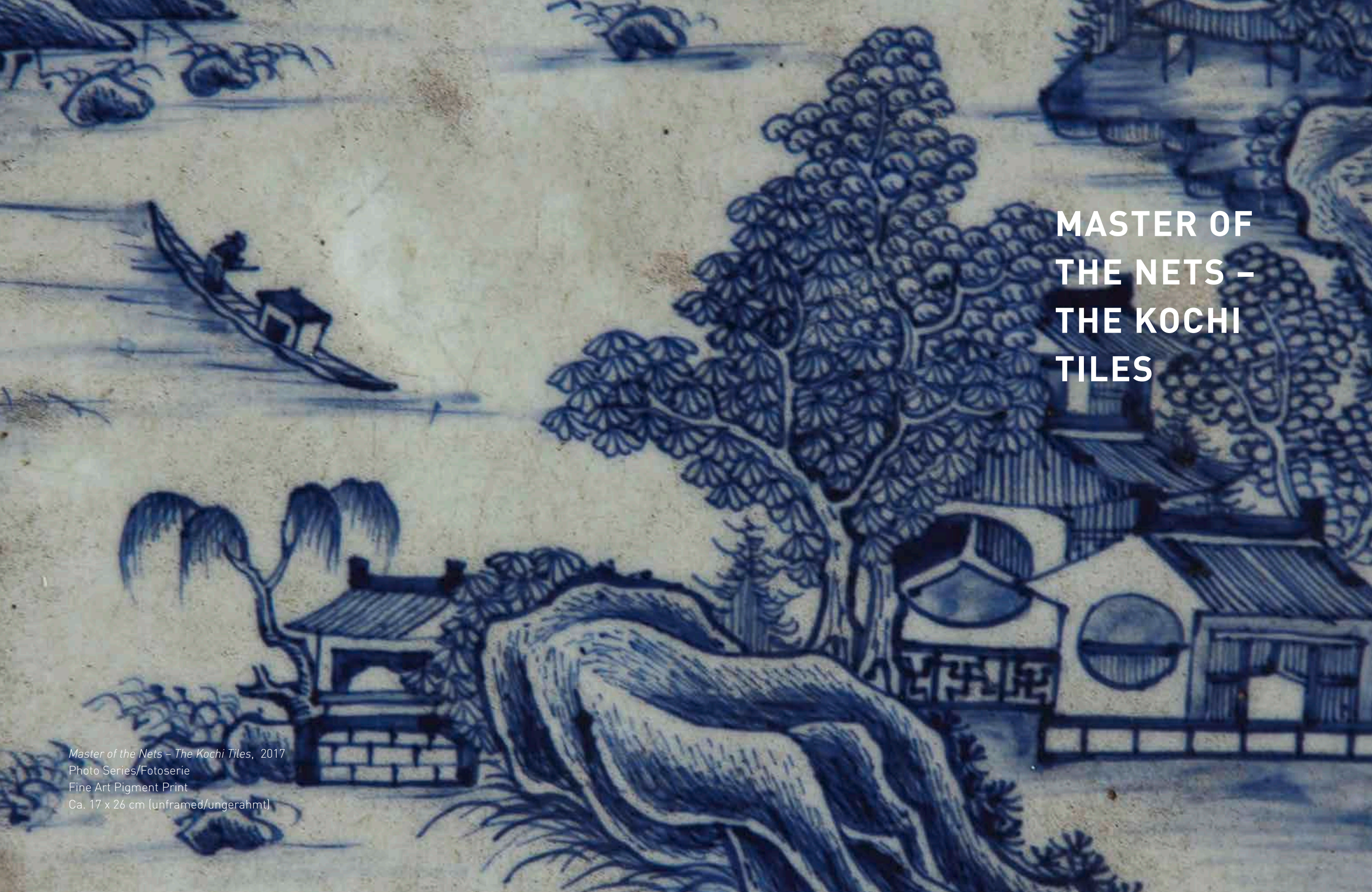
July 1891

W. HALLSWORTH

Кадыбов

A. GRUENWALDT
1826

C. Williams
1850

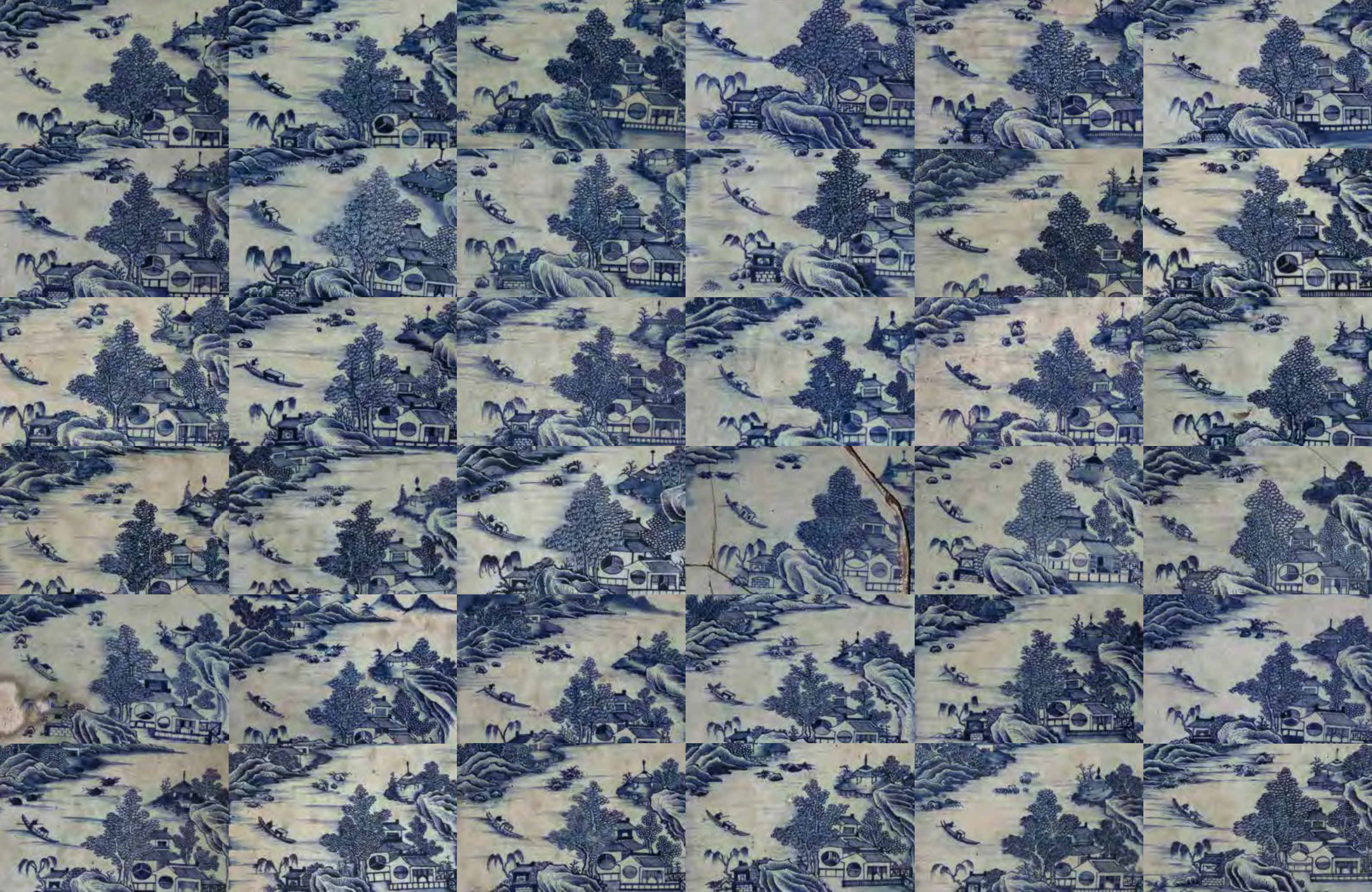


**MASTER OF
THE NETS –
THE KOCHI
TILES**

Master of the Nets – The Kochi Tiles, 2017
Photo Series/Fotoserie
Fine Art Pigment Print
Ca. 17 x 26 cm (unframed/ungerahmt)







Acts For Reconstructing History | A Conversation with Simon Wachsmuth

by Naz Cuguoğlu

The title of your exhibition is *Some Descriptive Acts*. In relation to your artistic practice, this title seems to refer to acts that are descriptive of cultures, traditions, and told histories, such as rituals. How do you regard this title in relation to the works in the exhibition?

The title basically describes my approach to things. I like to observe, and the next step would be a description. Description is a more active and determined way of dealing with things than the observation, as it contains more performative acts. I am also interested in the notion of "Beschreibung" (description) as Wittgenstein uses it. According to him, human behavior is narrated, meaning that we cannot approach a story directly, as it's narration stands in the way. As a reader or viewer, we are confronted at first with a narrated presentation of a story. The story itself is not identical with the narrative, making it somehow abstract. Wittgenstein relates this idea to language, but I often think how his idea might be related to the way artists work. Thus, I consider the acts of observing and describing already as viral parts of representation. Talking about that, I should mention the line from Goethe's *Faust*, "Im Anfang war die Tat" (In the beginning was the deed), referencing the Gospel according to St. John: "In the beginning was the word..." These quotes display the characteristics of these two activities for me.

Your video *Qing* is the main piece in the exhibition. In it, we see a dancer moving along with traditional Chinese garments and porcelains. This piece also has a personal relevance for

you. Can you tell us more about this story, and how it relates to the idea of 'migration of gestures'?

Some members of my family were dancers, and have been part of the avant-garde scene of the first half of the 20th century in Vienna. Many of these dancers were persecuted by the Nazis, and were forced to leave, going to places like Shanghai, Bombay, England or Palestine. Often, the immigrants could not take anything with them except the physical knowledge that was part of their cultural and social heritage. Gestures, movements, physical intuition and sensitivity have been either the key to survival in a foreign context or a barrier for the continuation of artistic practice. With all those materials in my own luggage, I tried to grasp what it meant for these women to flee and begin a new life and career, and how the ones who couldn't leave felt. However, the film is abstract in the sense that it does not have a clear narrative or a precise time reference. It shows a dancer moving along an imaginary line in front of an indefinite background, encountering silk-robos and porcelains. Both the beginning and the end of the film are enigmatic; there is no clear account of leaving and arriving, no explanation for the movements or gestures of the dancer. It is an observation of a motion, a description of an event.

This video is accompanied with an arrangement of archival materials, reminiscent of Aby Warburg's influential *Mnemosyne Atlas*. These archival materials suggest an interpretation of the continued existence of antique forms

Acts For Reconstructing History | A Conversation with Simon Wachsmuth

by Naz Cuguoğlu

Ihre Ausstellung trägt den Titel *Some Descriptive Acts*. Setzt man diesen Titel in Bezug zu Ihrer künstlerischen Praxis, scheint er auf Handlungen zu rekurrieren, mittels deren Kulturen, Traditionen und mündlich überlieferte Geschichte, etwa Rituale, beschrieben werden. Was verrät uns der Titel über die Exponate?

Im Grunde beschreibt der Ausstellungstitel meinen künstlerischen Ansatz. Ich beobachte gerne, und auf die Beobachtung folgt im nächsten Schritt die Beschreibung. Verglichen mit dem Beobachten ist das Beschreiben die aktivere und entschiedenerere Herangehensweise, weil sie mehr performative Handlungen umfasst. Mich interessiert auch der Begriff der Beschreibung bei Wittgenstein. Nach Wittgenstein wird menschliches Verhalten erzählt, das heißt, dass wir uns einer Sache nicht unmittelbar zuwenden können, da ihre Erzählung uns im Wege steht. Es sind die Erzählungen, mit denen der Leser oder Betrachter zunächst einmal konfrontiert wird, nicht die Sachverhalte selbst. Diese sind nicht identisch mit dem Narrativ, das ja in gewisser Weise abstrahiert. Wittgenstein bezieht dieses Konzept auf die Sprache, aber ich frage mich oft, wie es auf die Arbeitsweise des Künstlers angewandt werden kann. Deshalb halte ich das Beobachten und das Beschreiben bereits für grundlegende Bestandteile der Repräsentation. Wo wir gerade dabei sind, sollte ich die Zeile aus Goethes *Faust* zitieren, „Im Anfang war die Tat“ – eine Anspielung auf den ersten Vers des Johannes-Evangelium: „Im Anfang war das Wort“. Mit diesen Zitaten werden meiner Ansicht nach

das Beobachten und das Beschreiben treffend charakterisiert.

Das zentrale Werk der Ausstellung ist das Video *Qing*. Wir sehen darin eine Tänzerin in traditionellen chinesischen Gewändern, und wir sehen Porzellan. Diese Arbeit hat für Sie auch eine persönliche Dimension. Können Sie uns mehr über diese Geschichte und ihren Bezug zur Vorstellung von der ‚Migration der Gesten‘ erzählen?

In meiner Familie gab es Tänzerinnen, die zur Wiener Avantgardeszene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehörten. Viele dieser Tänzerinnen wurden von den Nazis verfolgt und zur Ausreise gezwungen, sie gingen nach Shanghai, Mumbai, England oder Palästina. Oft konnten die Auswanderer nichts mitnehmen als das Wissen ihrer Körper, das zu ihrem kulturellen und gesellschaftlichen Erbe gehörte. Gesten, Bewegungen, körperliche Intuition und Sensibilität waren entweder der Schlüssel zum Überleben in fremder Umgebung oder aber Hindernis für die Weiterführung der künstlerischen Praxis. Mit all diesen Materialien im Gepäck habe ich versucht zu begreifen, was es für diese Frauen bedeutete, zu fliehen und ein neues Leben, eine neue Karriere zu beginnen, und was diejenigen empfanden, die bleiben mussten. Der Film hat aber auch eine abstrakte Dimension, insofern er weder eine klar konturierte Handlung noch einen genauen Zeitbezug aufweist. Er zeigt eine Tänzerin, die sich vor unbestimmtem Hintergrund entlang einer imaginären Linie bewegt und dabei auf Seidenkleider und Porzellan stößt. Sowohl der

and signs into the present. As archival work is an important part of your artistic practice, how do you perceive the existence of this archive in relation to the video *Qing*?

Working with archival materials allows me to arrange and rearrange materials, to experiment with narratives and to question modes of meaning production. In regard to this work, it helps me to shift the focus from a personal story to a story with a wider impact. After all, things like those I address in *Qing* are still happening. As you say, it's also very interesting to investigate how these forms have changed through their journey, from the past into the present.

In your series titled *Master of the Nets – The Kochi Tiles*, we see tiles produced in China that you have encountered in a synagogue in Kochi (India), with slight differences in each tile. Can we say that this series says a lot both about the repetition and the singularity, and also about the shared and differentiated characteristics of cultural heritages?

I like what you say about “repetition and singularity,” as they keep coming back in my work. We are concerned with the question of difference both generally and specifically, which you refer to as cultural heritage. Many cultures share the aim to create a perfect mechanism for flawless repetition. But there are cultures objecting that mechanic notion of perfection. A little flaw in the material, infusing some melancholy in our perception—as you can find in the Japanese idea of *Wabi-Sabi*—is an exam-

ple for a different approach. I would think that the blue-white tiles in the Pardesi Synagogue in Kochi are not representing that sophisticated idea of imperfection or hidden individuality. From far, repetitive patterns on the floor of the synagogue seem almost perfect, but when you look closer you will see the slight differences between the same motifs. The boat of the fisherman is never on the exact same spot, the trees or rocks are never precisely the same. The tiles were made for export in Canton and were imported around 1760 by the Portuguese to India. It is using elements from Chinese culture with its long tradition of painting. What I like in this story are the misunderstandings through translation: motifs from one culture are being adapted by another, distributed by a third party and used by a fourth. Using only the motif, I try to understand both the incongruity and the productivity of that process.

You have an archival work about the Gate of All Nations in Persepolis. It is known that the first Westerner to visit Persepolis and make drawings was Cornelis de Bruijn. For years, many westerners kept visiting the site and making drawings that are all different from each other. What does this say about historiography, archeology and their inescapable subjective characteristics?

Cornelis de Bruijn was an artist who traveled from the Netherlands to Java, passing through Egypt, Jerusalem, Russia and Persia. He published a book with the account of his travels that contains marvelous pictures. I looked it up in the archive and made photos from the

Anfang als auch das Ende des Films bleiben rätselhaft; Ausreise und Ankunft werden nicht klar benannt, die Bewegungen und Gesten der Tänzerin nicht erläutert. Es handelt sich um die Beobachtung von Bewegung, um die Beschreibung eines Ereignisses.

Das Video wird durch ein Arrangement von Archivmaterial ergänzt, das an Aby Warburgs einflussreichen Bilderatlas *Mnemosyne* erinnert und den Interpretationsansatz vom Weiterleben antiker Formen und Zeichen in der Gegenwart nahelegt. Die Arbeit mit Archiven stellt einen wichtigen Bestandteil Ihrer künstlerischen Praxis dar. Welche Rolle spielt dieses Archivmaterial im Video *Qing*?

Durch die Archivarbeit kann ich Materialien immer wieder neu anordnen, mit Narrativen experimentieren und Verfahren der Bedeutungsproduktion in Frage stellen. Im Falle des Videos ermöglicht mir dieser Ansatz, den Fokus vom Persönlichen abzuziehen und auf Fragen allgemeiner Gültigkeit zu richten. Schließlich passieren Dinge wie die, die ich in *Qing* thematisiere, auch heute noch. Wie Sie sagten: Es ist spannend zu untersuchen, wie diese Formen sich im Lauf ihrer Reise von der Vergangenheit in die Gegenwart verändert haben.

In Ihrer Serie *Master of the Nets – The Kochi Tiles* sehen wir in China hergestellte Kacheln, auf die Sie in einer Synagoge in Kochi (Indien) gestoßen sind. Die Kacheln unterscheiden sich minimal voneinander. Könnte man sagen, dass diese Serie viel mit Wiederholung und Einzigartigkeit, mit verbindenden und tren-

nenden Elementen kulturellen Erbes zu tun hat?

Ich bin froh, dass Sie die Themen Wiederholung und Einzigartigkeit ansprechen, denn sie tauchen in meiner Arbeit immer wieder auf. Die Frage nach der Differenz stellt sich im Allgemeinen wie im Besonderen, sie hat mit dem zu tun, was Sie als kulturelles Erbe bezeichnen. Das Ziel, perfekt funktionierende Mechanismen zur makellosen Reproduktion von Gegenständen zu entwickeln, verbindet viele Kulturen. Aber es gibt auch solche, die diesen mechanistischen Perfektionsbegriff ablehnen. Ein kleiner materieller Makel, der unsere Wahrnehmung mit etwas Melancholie einfärbt – wie dies im japanischen Konzept *Wabi-Sabi* der Fall ist – wäre ein Beispiel für einen anderen Ansatz. Ich glaube nicht, dass die blau-weißen Kacheln in der Pardesi-Synagoge in Kochi diese komplexen Vorstellungen von Unvollkommenheit oder subtilem Individualismus widerspiegeln. Von Weitem wirken die sich wiederholenden Muster auf dem Boden der Synagoge fast perfekt, aber bei genauerem Hinsehen bemerkt man die winzigen Unterschiede. Das Fischerboot ist niemals genau an der gleichen Stelle, die Bäume und Felsen sind nie ganz dieselben. Die Kacheln waren zum Export bestimmt, sie wurden in Kanton hergestellt und um 1760 von den Portugiesen nach Indien importiert. Sie greifen Elemente der chinesischen Kultur mit ihrer langen Malereitradition auf. Mich interessieren dabei die durch Übertragung entstandenen Missverständnisse: Motive aus einer Kultur werden von einer anderen adaptiert, von einer dritten verbreitet und von einer vierten wieder-

parts regarding Persepolis, and realized his pictures do not necessarily depict accurately what he saw. As archeology only later became a science, it was not necessary to be precise and keep track of every detail. It was quite common to exaggerate and make the motifs a bit more impressive. Others even altered the form of a staircase in a drawing, making it "baroque," and thus more appealing to the taste of the readers at home. Still those images have been influential as they coined the western perception regarding the image of the Orient in general. But also "Beschreibung" (description) applies here in a very interesting way. Although the images of these travelers and archeologists were supposed to document, they were affected by the weight of knowledge and preconceptions. This refers to what you have addressed with your question about the subjective characteristics of history and archeology. We have to keep in mind that all these people knew about the Greco-Persian wars and Alexander the Great. They were familiar with works of Roman and Greek art, and had read the Greek playwrights and historians. The travelers came to the sites, equipped with all these bits of historical and mythical knowledge.

Starting with Cornelis de Bruijn, many of these visitors inscribed their signatures on the walls of the Gate. And in the exhibition, you show photographs depicting these signatures. This continuous act also symbolizes the urge to own the spaces and the history.

In archeology, a *graffito* is either an authorized or an unauthorized inscription in the stone. In

Persepolis you find both: the representative inscriptions commissioned by the kings and later on, the names of travelers, archeologists, diplomats, or visitors that are historically unaccounted for. Most names have been inscribed starting approximately in 1704, the first one by Cornelis de Bruijn and his fellow traveler Adriaan de Backer. The intention of most of the visitors was to state their presence at the site. The inscriptions give us an insight into the chronology of events that diffused the knowledge about Persepolis in the West. Usually, local sites were "discovered" by Western visitors, something that remained typical in archeology. Most non-Western countries started to develop that scientific discipline much later. The question is of course, whether archeology has to be local or national at all times. That discussion is still prevailing, as archeology has always been part of either direct interests, politically or militarily, or indirectly, as the urge to write history in a culturally specific or tendentious way. The common denominator of both is the intention of exploiting something for one's own purposes. Putting your name on something is a proprietorial act, like a painter signing his canvas. It could be seen as claiming some kind of legitimacy for the right of exploitation. Here we come back to the idea of Wittgenstein: Prior to the real story, we have the description, as a starting point for interpretation. The signatures tell us about the "who, when and how" of that procedure.

These works also say a lot about how monuments and excavation sites can be used as means of power through preserving materi-

verwendet. Indem ich mich auf das Motiv der Kacheln beschränke, versuche ich, sowohl die Widersprüche als auch die Produktivität nachzuvollziehen, die diesem Prozess innewohnen.

In einer Archivarbeit befassen Sie sich mit dem Tor aller Länder in Persepolis. Man weiß, dass der erste Abendländer, der Persepolis besichtigt und dort gezeichnet hat, Cornelis de Bruijn war. Im Laufe der Jahre haben viele weitere Reisende aus dem Westen die Stätte besichtigt und Zeichnungen angefertigt, keine davon gleicht der anderen. Was sagt das über Geschichtsschreibung, Archäologie und deren unvermeidliche Subjektivität aus?

Der Künstler Cornelis de Bruijn reiste von den Niederlanden nach Java und kam dabei durch Ägypten, Jerusalem, Russland und Iran. Er veröffentlichte ein Buch mit Reiseberichten, das wunderbare Abbildungen enthält. Ich habe es mir im Archiv angesehen, die Auszüge zu Persepolis fotografiert und bemerkt, dass seine Bilder nicht unbedingt das zeigen, was er gesehen hat. Da sich die Archäologie erst später als Wissenschaft etabliert hat, musste er nicht genau sein und jedes Detail berücksichtigen. Es gehörte dazu, ein bisschen zu übertreiben und die Motive eindrucksvoller zu gestalten, als sie in Wirklichkeit waren. Andere Zeichner haben sogar die Form einer Treppe verändert und 'barocker' gestaltet, um sie dem Geschmack der Leser in der Heimat anzupassen. Aber dennoch waren diese Bilder einflussreich, sie prägten ganz allgemein die westliche Wahrnehmung des Orients. Der Terminus Beschreibung beinhaltet hier eine weitere, sehr inter-

essante Dimension. Die Zeichnungen dieser Reisenden und Archäologen verfolgten zwar einen dokumentarischen Zweck, können sich vom Wissensstand und den festen Vorstellungen ihrer Epoche aber nicht lösen. Hier sind wir bei Ihrer Frage nach der Rolle der Subjektivität in Geschichte und Archäologie. Man muss sich klarmachen, dass diese Leute über die Perserkriege und Alexander den Großen Bescheid wussten, dass sie mit römischer und griechischer Kunst vertraut waren und die griechischen Dramatiker und Historiker gelesen hatten. Mit all diesem historischen und mythischen Vorwissen ausgestattet kamen die Reisenden zu den Stätten.

Viele, die das Tor aller Länder besichtigt haben, angefangen mit Cornelis de Bruijn, haben ihre Namen in die Mauern eingeschrieben. In der Ausstellung zeigen Sie Fotografien der Namenszüge. Die Kontinuität dieser Praxis steht auch symbolisch für das Bedürfnis, sich Orte und Geschichte zu eigen zu machen.

In der Archäologie versteht man unter einem Graffito eine autorisierte oder unautorisierte Inschrift in Stein. In Persepolis findet man beides: die repräsentativen Inschriften, die von den Königen in Auftrag gegeben wurden, und später dann die Namenszüge von Reisenden, Archäologen, Diplomaten oder nicht identifizierbaren Besuchern. Die Mehrzahl der Namen wurde etwa von 1704 an eingeschrieben, die ersten waren Cornelis de Bruijn und sein Reisebegleiter Adriaan de Backer. Die meisten Besucher wollten zeigen, dass sie die Stätte besucht hatten. Über die Inschriften erhalten wir Einblicke in die Chronologie der Ereignisse,

al memories. At the end of the day, what we remember can be manipulated through what is chosen and left out by others in the documents and on these structures. What is your standing in regard to this idea of materialization of memory and cultural (re)constructions of history?

Monuments are only one part of the whole. The missing spots and those objects that cannot be displayed are as important. Many monuments exist in an ephemeral way as they are in danger of being engrossed. Think about the plain of Marathon, it is a common and prominent element of European history but it only exists in a narrative way—in books, songs, paintings that reconstruct the legendary battle. The plain itself is empty, devoid of any trace that would enable you to recapture the historical event. The chance of a historical experience comes only through the process of temporalization. Visual art has always been an appropriate means for supporting this task. In the past, we had the dictum *from monument to document*, but after Foucault, it changed to *from document to monument*, as the amount of documents has grown into a monumental structure that, partly through the archive, determines our way of constructing history.

In contrast with this approach, in your work titled *In Dialogue Form from Cappadocia*, we see three Christian icons whose faces are erased. This urge to erase contradicts with the urge to inscribe: being forgotten vs. being remembered. How do you position iconoclasm in relation to this?

This contradiction is a dialogue, you react to a picture with the gesture of erasing. As long as you don't erase it completely, you have traces leading you to the origin. There is the idea of *palimpsest*, a manuscript from which text or image is erased by means of scraping. This was usually done for economic reasons, in times when parchment or paper were scarce and needed to be used more than once. Roland Barthes uses this term when he writes about Cy Twombly's paintings. It means that the underground material holds the memory of what was once written onto it. To me, it means also that you can work on an object for more than one purpose; you can reuse and rededicate it. In the course of history, rededication was often done in a violent way, like in iconoclasm. Sometimes the erasure is an image itself, bearing the function of a warning sign. If you still recognize the original image under the destructive scratches, you know that it was not everyone's darling.

The stone keeps on coming back on the stage as an important material: on the walls of Persepolis, in the video *Qing*, to name two. Regarded as the most reliable material, history is told through stone. What is the role of "stone" in the exhibition?

Again, we turn to the term "description." You usually describe what is visible and allocable and one of the most reliable witnesses of the Anthropocene is the stone. From Paleolithic hand axes to Neolithic dolmen and rock-art; from Greek temples and Roman sculpture to the cobblestones of the Paris Commune and

durch die die Kenntnisse über Persepolis im Westen verbreitet wurden. In der Regel wurden die örtlichen Stätten von westlichen Reisenden ‚entdeckt‘, das sollte typisch bleiben für die Archäologie. In den meisten nicht-westlichen Ländern hat sich die Archäologie als wissenschaftliche Disziplin erst viel später entwickelt. Die Frage ist natürlich, ob Archäologie immer lokal oder national beschränkt sein muss. Diese Debatte wird nach wie vor geführt, zumal die Archäologie seit jeher entweder unmittelbar in politische oder militärische Interessen verstrickt war oder mittelbar einer kulturell vorgeprägten oder tendenziösen Geschichtsschreibung dienen musste. Der gemeinsame Nenner ist dabei die Absicht, sich etwas seinen Zwecken dienstbar zu machen. Den eigenen Namen einzuschreiben ist eine besitzergreifende Handlung, vergleichbar mit dem Maler, der seine Leinwand signiert. Man könnte das als Legitimierungsversuch für das Recht auf Ausbeutung verstehen. Hier kommen wir zu dem Konzept Wittgensteins zurück: Vor dem wahren Sachverhalt steht die Beschreibung als Ausgangspunkt für die Interpretation. Die Inschriften informieren uns über die Akteure, den Zeitpunkt und die Methode dieses Vorgangs.

Diese Arbeit sagt auch viel darüber aus, wie Denkmale und Ausgrabungsstätten, die materielle Erinnerung konservieren, als Machtinstrumente eingesetzt werden können. Unser historisches Gedächtnis kann durch Auswahl und Auslassung manipuliert werden, sowohl in Dokumenten als auch ganz konkret an der Bausubstanz. Könnten Sie die Vorstellungen vom Material gewordenen Erinnerungsspei-

cher und der kulturellen (Re-)Konstruktion von Geschichte näher erläutern?

Denkmale sind nur Teil eines größeren Ganzen. Die Fehlstellen und die Objekte, die nicht gezeigt werden können, sind genauso wichtig. Viele Denkmale sind sehr kurzlebig. Sowohl das materielle als auch das immaterielle Erbe laufen Gefahr, vereinnahmt zu werden. Denken Sie an die Ebene von Marathon, ein weithin bekannter und prominenter Bestandteil europäischer Geschichte, der aber nur als Erzählung fortlebt – in Büchern, Liedern und Gemälden, die die legendäre Schlacht rekonstruieren. Die Ebene selbst ist leer, hier fehlt jegliche Spur, anhand deren man das historische Ereignis wieder aufleben lassen könnte. Geschichte wird erst im Zuge ihrer Historisierung erfahrbar. Bildende Kunst war dafür schon immer ein geeignetes Hilfsmittel. Früher galt das Diktum „Vom Monument zum Dokument“, doch nach Foucault hieß es „Vom Dokument zum Monument“, denn die Vielzahl der Dokumente hat sich zu monumentalen Gebilden angehäuft, die, zum Teil über die Archive, unsere Verfahren der Geschichtskonstruktion bestimmen.

Einen starken Kontrast zu *Signatures* bildet Ihre in Kappadokien entstandene Arbeit *In Dialogue Form*: drei christliche Ikonen, bei denen die Gesichter der Dargestellten ausgekratzt wurden. Dieser Zerstörungsimpuls kontrastiert mit dem Bedürfnis, sich einzuschreiben; Vergessen-Werden und Im-Gedächtnis-Bleiben stehen einander gegenüber. Welche Rolle spielt in diesem Kontext der Ikonoklasmus?

early modernist architecture, stone has been an enduring medium. But also the imitations and hybrids of the material, such as clay tablets with cuneiform script and ceramics are very important in archeology and history. This materiality is the ground on which images and desires are transcribed and inscribed. In the exhibition we have ceramics, porcelain, stone and textile as the constituents of narrative but only as images, which brings us again to the notion of description...

Naz Cuguoğlu is a curator and art writer, based in Istanbul. She is the Projects Manager at Zilberman Gallery (Istanbul & Berlin); the co-founder of non-profit art initiative "Collective Çukurcuma" and artistic research project "IdentityLab" (SE & TR); and member of Proto5533 curator team. She writes articles for various online and published art magazines. She took part in CerCCa art residency program in Spain. She received her BA in Psychology and MA in Social Psychology focusing on cultural studies.

Der Konflikt, den Sie ansprechen, ist ein Dialog: Man reagiert auf ein Bild mit der Geste des Auslöschens. Solange die Zerstörung nicht vollständig ist, bleiben Spuren, die uns eine Erklärung liefern. Wir kennen das Konzept des Palimpsests: ein Manuskript, von dem ein Text oder ein Bild durch Abschaben entfernt wird. Das geschah normalerweise aus ökonomischen Gründen, in Zeiten, als Pergament und Papier knapp waren und mehrfach verwendet wurden. Roland Barthes greift den Terminus in einem Text über die Gemälde Cy Twomblys auf. Es geht darum, dass das Trägermaterial die Erinnerung an frühere Einschreibungen speichert. Für mich bedeutet das auch, dass man mit einem Objekt verschiedene Zwecke verfolgen kann; man kann es wiederverwenden und umwidmen. Umwidmungen sind im Lauf der Geschichte oft gewaltsam vorgenommen worden, wie im Ikonoklasmus. Manchmal werden die entfernten oder zerstörten Stellen selbst zum Bild und fungieren als Warnzeichen. Bleibt das Originalbild unter den Auskratzungen erkennbar, weiß man, dass sich diese Art von Darstellung nicht unbedingt allgemeiner Beliebtheit erfreute.

Stein ist ein Material, das immer wieder auftaucht: In den steinernen Mauern von Persepolis etwa, aber auch im Video *Qing*, um nur

Naz Cuguoğlu, Istanbul, arbeitet als Kuratorin und Kunstschriftstellerin. Sie ist Projects Manager der Zilberman Gallery (Istanbul & Berlin), Mitbegründerin der gemeinnützigen Kunstinitiative *Collective Çukurcuma* und des künstlerischen Forschungsprojekts *IdentityLab* (Schweden & Türkei), sowie Mitglied des Kuratorenteams Proto5533. Als Kunstkritikerin schreibt sie online und in Druckausgaben für verschiedene Kunstzeitschriften. Sie war Teilnehmerin der Künstlerresidenz CerCCa in Spanien. Auf einen Bachelor in Psychologie folgte ein Master in Sozialpsychologie mit Schwerpunkt Kulturwissenschaft.

zwei Beispiele zu nennen. Stein gilt als sehr zuverlässiges Material, über das sich Geschichte mitteilt. Welche Rolle spielt es in der Ausstellung?

Auch hier ist mir der Begriff der Beschreibung wichtig. Beschrieben wird normalerweise das Sicht- und Verortbare, und Stein ist einer der zuverlässigsten Zeugen des Anthropozän. Von paläolithischen Faustkeilen und neolithischen Dolmen zur Felskunst; von den griechischen Tempeln und römischen Skulpturen bis zu den Pflastersteinen der Pariser Kommune und zur frühen Architektur der Moderne: Stein ist das beständigste Medium. Aber auch Imitate und Hybride wie mit Keilschriftzeichen beschriebene Tontafeln oder Keramiken spielen für Archäologie und Geschichte eine grundlegende Rolle. Diese materielle Beschaffenheit ist die Grundlage, auf der Bilder und Sehnsüchte aufgezeichnet und eingeschrieben wurden. Die Keramiken, das Porzellan, der Stein und die Textilien in der Ausstellung sind, wenn auch lediglich in bildlicher Form, Bestandteil von Narrativen, womit wir wieder beim Begriff der Beschreibung wären...

Aus dem Englischen von Peter Sondermeyer

Simon Wachsmuth | curriculum vitæ

Born 1964, Hamburg, Germany
lives and works in Berlin, Germany

EDUCATION

- 1986–1995 Study of Visual Media Design,
University of Applied Arts, Vienna,
Austria
- 1984–86 Study of Painting, University of
Applied Arts, Vienna, Austria
- 1982–85 Acting and Theatre Directing,
Studio Tenger, Vienna, Austria

SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2015 *Dokumente. Monumente*, 21er Haus,
Österreichische Galerie Belvedere,
Vienna, Austria
- 2014 *Analogon*, Musee de Valence & art3,
Valence, France
- 2013 *Signatures*, Galerie Cora Hölzel & EY-5,
Düsseldorf, Germany
- 2008 *Mnemosyne*, Steinle Contemporary,
Munich, Germany
Eight Minutes, Galerie Hohenlohe,
Vienna, Austria
Demonstration IV, Galerie Cora Hölzl,
Düsseldorf, Germany
- 2007 *A Way of Considering Two Things
Together*, The Physics Room,
Christchurch, New Zealand
- 2006 *the things that I once saw I now can
see no more*, Kunstraum Dornbirn,
Dornbirn, Austria
- 2005 *Demonstration*, Galerie Stadtpark,
Krems, Austria

- 2004 *Of Copying*, Galerie Hohenlohe und Kalb,
Vienna, Austria
- 2003 *Earl Grey*, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf,
Germany
- 2001 *Rain*, Galerie Hohenlohe & Kalb, Vienna,
Austria

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2016 *body luggage*, migration of gestures,
Steirischer Herbst, Kunsthaus Graz,
Graz, Austria
Suzhou Documents, Suzhou Museum of
Art, Suzhou, China
Steinle Revisited, Neues Museum Nürn-
berg, Nürnberg, Germany
- 2015 *Trading Places* (participation and
co-curator), L40 Kunstverein am
Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Germany;
MEWO Kunsthalle, Memmingen,
Germany
Agora & Gabe, MIET, Thessaloniki,
Greece
- 2013 *Archäologie?! Spurensuche in der
Gegenwart*, Salzburg Museum,
Salzburg, Austria
Andere Ordnungen, Haus für die Kunst,
Stiftung Wortelkamp, Haselbach,
Germany
Cumuli – vom Sammeln der Dinge
(participation and co-curator), L40,
Berlin, Germany
*On ne connaît les chiffres que d'un côté
du plan*, art3, Valence, France
Einszehn, Zweizehn, Dreizehn (together
with Frances Scholz), Kunstverein Fried-
richshafen und Zeppelin Museum,
Friedrichshafen, Germany

- 2012 *Lieber Aby Warburg, was tun mit
Bildern?*, Museum für Gegenwarts-
kunst, Siegen, Germany
Garden of Learning, Busan-Biennale,
Busan, South Korea
Economy: Picasso, Musee Picasso,
Barcelona, Spain
- 2010 *Atlas, or How to Carry the World on
One's Back* (curated by Georges
Didi-Huberman), Museo Reina Sofia,
Madrid, Spain; ZKM, Karlsruhe, Germany;
Sammlung Falckenberg, Hamburg,
Germany
To the Arts, Citizens!, Museo Serralves,
Porto, Portugal
Seven little Mistakes, Museo Marino
Marini, Florence, Italy
Squatting, Temporäre Kunsthalle,
Berlin, Germany
Tanzimat, Augarten Contemporary,
Vienna, Austria
- 2009 *What Keeps Mankind Alive*,
11. Istanbul-Biennale, Istanbul, Turkey
*Die Ruhe ist ein spezieller Fall der
Bewegung*, Kunstmuseum Vaduz, Vaduz,
Liechtenstein
Reduction & Suspense, Magazin 4,
Bregenz, Austria
- 2007 DOCUMENTA 12, Documenta,
Fridericianum, Kassel, Germany
- 2006 *Liminal Spaces*, GFZK, Leipzig, Germany
Soleil Noir, Salzburger Kunstverein,
Salzburg, Vienna
- 2005 *Kritische Gesellschaften*, Badischer
Kunstverein, Karlsruhe, Germany
*The Government, Be what you want but
stay where you are*, Witte de With,
Rotterdam, Netherlands

- 2004 *The Government: How do we want to be
governed*, Miami Art Central, Miami, USA
Handlungen, die Handlungen setzen,
Kunstraum der Universität Lüneburg,
Lüneburg, Germany
- 2003 *Interieur/Exterieur*, Remise, Bludenz,
Austria (together with Arye Wachsmuth)
- 2002 *Organisational Forms*, Galeria SKUC,
Ljubljana, Slovenia; Hochschule für
Grafik und Buchkunst, Leipzig, Germany
- 2001 *The Subject and Power*, Haus der
Künstler, Moscow, Russia
- 2000 *Emerging Artists*, Sammlung Essl,
Klosterneuburg, Austria

PROFESSORSHIPS

- 2012 Visiting professor at the University of
Applied Arts, Vienna, Austria
- 2014–15 Visiting professor at the Academy of
Fine Arts, Prague, Czech Republic
- 2015–17 Interim professor at the Bauhaus-
Universität Weimar, Weimar, Germany

AWARDS | SCHOLARSHIPS

- 2016 Outstanding Artist Award, Prize of the
Austrian Federal Chancellery
- 2016 Marta Prize of the Wemhöner Stiftung,
MARTA Museum Herford
- 2004 Künstlerhaus Schloß Bleckede, Nieder-
sächsisches Landesstipendium, Germany
- 2003 Otto Mauer Prize, Vienna, Austria
- 1989 Prix Ars-Electronica, award in Computer
Animation, Linz, Austria

Dank an / thanks to:

Roger M. Buerger, Zasha Colah, Luigi Fassi, Karin Gludovatz,
 Franziska Lesák, Karen Lönneker, Ralph Netzer, Loulou Omer,
 Birgit Pelzmann, Goran Rebic, Julian Voß, Arye Wachsmuth,
 Wenzel Wachsmuth, Gernot Wieland

Photo Credits

© Simon Wachsmuth, Private Archive, p. 2–26

All image rights, unless otherwise specified, are the property of:

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Imprint

Authors: Naz Cuguoğlu, Karin Gludovatz, Göksu Kunak, Lotte Laub

Translations: Christoph Nöthlings, Peter Sondermeyer

Proofreading: Serhat Cacekli, Ilayda Gürledi

Graphic design: Benjamin Metz

This catalog is published in conjunction with the exhibition *Some Descriptive Acts*.

Zilberman Gallery Berlin

March 04th until April 20th, 2017

This exhibition catalog is published by Zilberman Gallery. All rights reserved.

© 2017, Zilberman Gallery

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman Gallery.

ZILBERMAN GALLERY

I S T A N B U L | B E R L I N

Istanbul: Istiklal Cad. Mısır Apt. No:163, K. 2 & 3 D. 5 & 10
34433 Beyoğlu/Istanbul, Turkey

t: +90 212 251 1214

f: +90 212 251 4288

Berlin: Goethestraße 82, 10623 Berlin/Germany

t: +49 (0) 30 31809900

f: +49 (0) 30 31809901

zilbermangallery.com



ZILBERMAN GALLERY
I S T A N B U L | B E R L I N