

---

# Laboratuvar Laboratory

ars viva  
2010/11

Nina Canell  
Klara Hobza  
Markus Zimmermann  
Andreas Zybach

HATJE  
CANTZ

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e. V.









ars viva



**ars viva**  
**2010/11**

# **Laboratuvar** **Laboratory**



**Nina  
Canell**

**Klara  
Hobza**

**Markus  
Zimmermann**

**Andreas  
Zybach**



---

**ars viva 2010/11**

Laboratuvar / Laboratory

**Chemnitz Sanat Koleksiyonları**

17 Ekim 2010 – 16 Ocak 2011

October 17, 2010 – January 16, 2011

**SALT Beyoğlu, İstanbul**

9 Nisan – 1 Haziran 2011

April 9 – June 1, 2011

**Stuttgart Sanat Müzesi**

18 Haziran – 23 Ekim 2011

June 18 – October 23, 2011

Bildende Kunst des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. ödülüne layık görülen eserlerin yer aldığı bir sergiler dizisi

An exhibition series of the art award winners of the Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.

**HATJE  
CANTZ**

**k** Kulturkreis der  
deutschen Wirtschaft  
im BDI e.V.





- 11 **Önsöz**
- 15 **Sunuş**
- 21 **Giriş: Uygulama Serüvenleri**  
Christiane Schneider
- 25 **Foreword**
- 29 **Preface**
- 35 **Introduction: Adventures of Practice**  
Christiane Schneider

## **Nina Canell**

- 43 **Nina Canell'de Şeylerin Düzeni**  
Dieter Roelstraete
- 51 **Nina Canell's Ordering of Things**
- 56 **Yaşam Öyküsü / Biography**
- 57 **Resimler / Images**

## **Klara Hobza**

- 75 **Klara Hobza için Beş Kesit**  
Gregory Volk
- 82 **Five Sections for Klara Hobza**
- 88 **Yaşam Öyküsü / Biography**
- 89 **Resimler / Images**

## **Markus Zimmermann**

- 107 **Mücevherler, Jeodlar ve Merak Odaları**  
**Markus Zimmermann'ın Sanatsal Araştırma Laboratuvarı Üzerine**  
Anette Hüsich
- 113 **Bijoux, Geodes, and Cabinets of Curiosities:**  
**On Markus Zimmermann's Artistic Research Lab**
- 118 **Yaşam Öyküsü / Biography**
- 119 **Resimler / Images**

## **Andreas Zybach**

- 139 **Havuçkurutmadeneylemesistemienstalasyonu ya da Andreas Zybach'ın**  
**"Kendi Kendini Yaratan Sanatı"**  
Friedrich Meschede
- 145 **The Carrot drying experimental construction installation,**  
**or: The Auto-Creative Art of Andreas Zybach**
- 150 **Yaşam Öyküsü / Biography**
- 151 **Resimler / Images**
- 171 **Eserlerin Listesi / List of Works**



# Önsöz

**B**ilimsel bilginin kâğıt kalemle edinildiği çok enderdir. Yeni teknolojilerin, deneyin, özellikle de beklenmedik deney sonuçlarından kaynaklanan başarısızlıkların deneyimlenmesi gerekiyor. Laboratuvar ise buna mekân oluşturur. Deney düzeneklerinde rastlantının payı hesaba katılsa da bu ortam çoğu zaman bilimadamları için gözlerden uzak yapılan araştırmaların dışı kapalı mekânını oluşturur. Sayısız sanatçı bu uygulamayı benimseyerek devralıyor, gelelelim bunu yaparken de sınırları kaldırıyorlar: Laboratuvara giriyorlar ama temel özgürlükleri kullanıyor ve kendi çalışma biçimlerinin gelenekçi olmayan yapısından yararlanıyorlar. Kategorizasyon ve hiyerarşinin ötesinde, bilimsel sınırların içinde kalarak yeni bilgiler üretmek adına çeşitli araştırma alanlarında deneyler yapıyorlar ve serbest eylemlerde bulunuyorlar. Sonuçta sanat eserinin estetiğiyle sınırlı kalarak sanatçıların, bu yöntemle klasik bilim kavramını ne denli geni şletebilecekleri ve bu şekilde yeni bilgilere erişip erişemeyecekleri ya da belki “deneme yanılma süreci” içinde elle tutulur gözle görülür hatalar üretip üretmedikleri, 2010/11 *ars viva* “Laboratuvar” ödülünü alacak sanatçıların seçimine eşlik eden sorular arasındaydı.

*Ars viva* sanat ödülü 1953 yılından bu yana Kulturkreis der deutschen Wirtschaft tarafından, Almanya’da

yaşayan ve gelecek vaat eden genç sanatçılara veriliyor. Yarışma her yıl, güncel sanattaki son eğilimleri dikkate alan farklı bir araştırma konusu seçiyor.. Şimdiye dek seçilen “Zaman”, “Sahneleme“ ve “Tarih” gibi konuların ardından 2010 yılında “Laboratuvar” kavramı seçildi ve buna bağlı olarak sanat yaratmanın pratiği, özellikle de deney biçimleri ve deney alanları ve sanat üretiminde rastlantının rolü gibi sorular da tüm seçim sürecine eşlik etti.

Jüri bu çok katmanlı konuya bir günlük bir atölye çalışması ile hazırlandı. Atölye çalışmasında laboratuvar kavramı, sanat tarihi açısından incelendiği gibi sanatsal ve küratöryel bakış açısıyla da değerlendirildi. Nina Zschocke, “Laboratuvarda direniş – laboratuvardan gelen direniş” adlı bildirisinde, 1960’lardan itibaren misafir sanatçı programlarıyla daha doğrusu “Sanatçı Laboratuvarı” gibi programlar çerçevesinde artan oranda teşvik edilen sanatçıların, bilimsel laboratuvarda vakit geçirmelerinden bahsetti ve özel örneklerden hareket ederek bu disiplinlerarası alışverişin sonucunda ne türden çakışmaların ve bunların neticesinde hangi olanakların doğabileceğini tartıştı. *ars viva* ödüllü sanatçı Christoph Keller, “Observatorium versus Laboratorium” [Laboratuvara karşı Gözlemevi] adlı bildirisinde laboratuvar kavramı

na kendi eserleri üstünden yaklaştı: Wilhelm Reich'in 1953/54 yılında gerçekleştirdiği ve "Orgon Enerjisi" yardımıyla atmosferi etkilemenin olanaklarını araştırdığı bilimsel deneyinin bir tekrarı olan *Cloudbuster Project* (2003) adlı eserinde kendi yaptığı bir teçhizat yardımıyla kendini bir "yağmur yağdırıcı"ya dönüştürmeyi başardı ve görünüşe göre New York havasından ve meteorologistlerinden daha atik davrandı. Keller bunun yanı sıra gözlemelerinde bilinçli olarak yaratılan ve laboratuvarlarda tümüyle geçersizmiş gibi görünen gözlemlerle olan mesafeye de dikkat çekiyor.

Peter Friese 2007 yılında küratörlüğünü yaptığı ve Neue Museum Weserburg Bremen'de açılan *Say It Isn't So. Naturwissenschaften im Visier der Kunst* (Öyle Olmadığını Söyle. Sanatın Işığında Doğabilimleri) adlı sergideki bazı örneklerden yola çıkarak, biçimsel durumları itibarıyla bilimlerden esinlenmiş olan çeşitli sanatsal yaklaşımları tartışıyor. Bu sergi genç sanatçıların bilimsel araştırmaya ve laboratuvar koşullarında çalışmaya olan ilgilerinin son yıllarda ne denli arttığını ve bundan hareketle örneğin sadece biyoloji ve fizik gibi doğabilimleriyle ilgili sorular sormakla kalmayıp, sanat tarihsel ve sosyal konuları da araştırdıklarını çok etkili bir biçimde ortaya koymuştur.

Küratör, eleştirmen ve sanatçıların yanı sıra Gremium Bildende Kunst [Güzel Sanatlar Kurulu] üyeleri de *ars viva 2010/11* ödülü için önerilerde bulundu. Jüri, önerilen otuz dokuz sanatçı arasından üç günlük bir çalışma ve iki aşamalı bir eleme yöntemiyle Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas Zybach'ı seçti.

Nina Canell, 1979'da İsveç'in Växjö kentinde doğdu, İrlanda'daki Dun Laoghaire Institute of Art, Design and Technology'de okudu.

Teknoloji ve doğa arasında bir yerde duran kırılan enstalasyonları çoğunlukla doğabilimsel deney düzeneklerini andırırlar: Canell ışık, hava ve su gibi elementleri çeşitli malzemelerle birleştirerek bunların bir sergi süresince geçirdikleri maddi halleri sanatsal araç olarak kullanıyor. Kullandığı malzemeleri elektrikle birleştirerek, örneğin ses ve sis üreterek, değişim sürecini izleyici için duyulur ve görülür hale getiriyor. Böylelikle, sürekli bir değişim içinde olan heykellerinin kısa ömürlülüğüne dikkat çekiyor ve bir yandan da çalışmalarına bazen gizemli ve şiirsel olan bir boyut kazandırıyor.

Klara Hobza, 1975 yılında Çek Cumhuriyeti'nin Pilsen kentinde doğdu, New York Columbia Üniversitesi ve Münih Akademie der Bildende Künste'de okudu.

Performans ve sanatsal anlatılarının çıkış noktasını, sanatçının bizzat yüklendiği, şakacı, kimi zaman da gözüpük görevler oluşturuyor. Örneğin, Avrupalı sığırcık kuşunun Amerika kıtası "istila"sını, bu türe ait yirmi kuşu, anavatanları İngiltere'ye geri gönderecek, durdurmayı deniyor. Başka bir örnekte ise, neresi olduğu bilinmeyen büyük bir kentte, dış dünya ile ilişki kurma denemesi olarak, yanıp sönen ışıklar sayesinde Mors alfabesiyle mesaj aktarımı yapıyor. Tüm bu eylemlerin ortak noktası, içlerinde çok küçük bir başarı şansını barındırıyor olmalarıdır. Bu sırada harcanan karşılıksız çaba, sanatçının çeşitli video, bildiri, çizim ve enstalasyonlarla belgelediği üzere, eylemin planlanan asıl hedefe ulaşmasından çok daha heyecan vericidir.

Markus Zimmermann, 1978 yılında Almanya'nın Hannover kentinde doğdu, Münster Kunstakademie ve Braunschweig Hochschule für Bildende Künste'de okudu.

Sanatsal çalışmalarının merkezini –araç-gerecin, doğal nesnelere, sanat ve el işi ürünlerinin hiyerarşiden yoksun mekânı ve birikimi olarak– merak odalarına duyduğu hayranlık oluşturuyor. Zimmermann'ın "seyir kutuları", basit malzemelerden yapılmıştır, hem işe yarar cisimler hem de performatif nesnelere ve izleyiciyi atmosferi oldukça yüklü minyatür mekânlara girmeye davet ederler. Aynı zamanda da malzeme, ışık ve mekân algısıyla mimarın iç ve dış ilişkilerinin etkisi arasındaki ilişkiyi sorgular. Seyir kutularının yanı sıra sanatçı, özellikle modern ürünler dünyasından devşirdiği cisimlerin işlevlerini değiştirip kumaş-

larla kaplıyor ve bu sayede onların başka bir anlam kazanıp yeni öyküler anlatmalarını sağlıyor.

Andreas Zybach, 1975 yılında İsviçre'nin Olten kentinde doğdu, Zürich Hochschule für Gestaltung und Kunst'ta ve Frankfurt am Main'deki Stattliche Hochschule für Bildende Künste, Städelschule'de okudu.

Zybach özellikle teknoloji ve bilim açısından önemli sorularla yüzleşiyor ve bundan hareketle, bilimsel deneylerin toplumsal boyutunu ve ütopyik karakterini her zaman kapsayan, mekânı dolduran, bazen de interaktif olan enstalasyonlar geliştiriyor. Projelerini ortaya koyarken yapılar, sistemler ve bunların temelinde yer alan düşünce biçimleriyle yakından ilgileniyor; aynı zamanda da yaratan, izleyen ve eser arasındaki paylaşıma olan ilgisi de belirleyici bir rol oynuyor. Sanatçı, örneğin yerfıstığı ya da dübel ve bağlantı parçası olarak iş gören havuç gibi, sergi süresi boyunca yaşanmaya yüz tutan organik malzemeleri kullanarak, enstalasyonlarının değişimini bilinçli olarak hesaba katıyor.

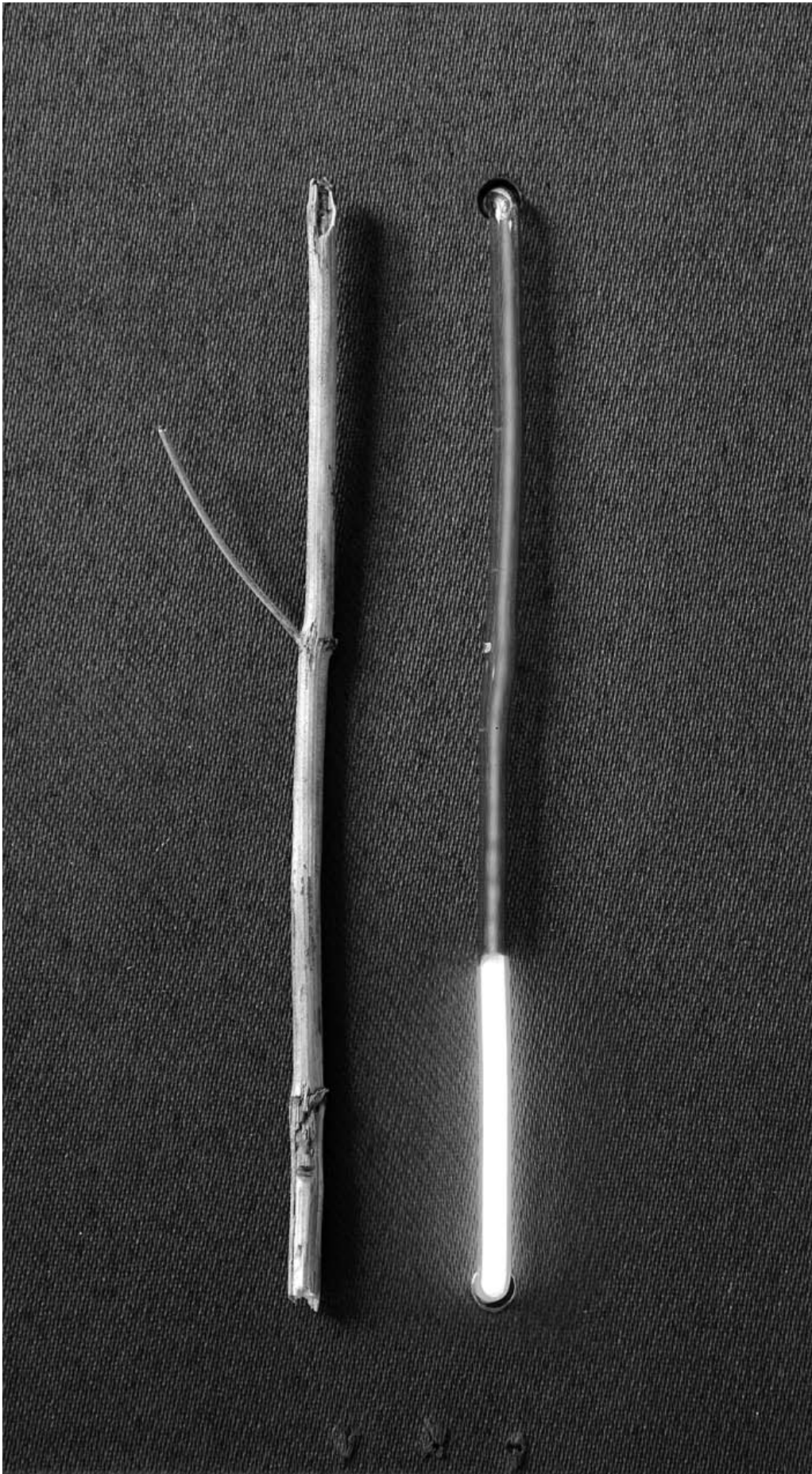
Katalogun yazarları Anette Hüsç, Friedrich Meschede, Dieter Roelstraete, Christiane Schneider ve Gregory Volk'a, ödül kazanan sanatçıların eserlerine yepyeni bir gözle bakmamızı sağladıkları ve sanatçıların çalışma biçimlerine dair derin izlenimler kazandırdıkları için teşekkür ederiz.

Ayrıca, "Laboratuvar" konusunda sanatçı önerisinde bulunan küratör, sanatçı ve eleştirmenlere de teşekkürü borç biliriz. Kunstsammlungen Chemnitz'in yöneticisi Ingrid Mössinger'e, Kunstsammlungen Chemnitz'in küratörü Anja Richter'e, SALT'ın Araştırma ve Programlar Direktörü Vasıf Kortun'a, SALT'ın Araştırma ve Programlar Yöneticisi November Paynter'e, Kunstmuseum Stuttgart'ın yöneticisi Ulrike Groos'a, ve Kunstmuseum Stuttgart'ın küratörü Daniel Spanke'ye, Gremium Bildende Kunst üyeleri Till Casper, Susanne Ehrenfried, Ulrich Guntram, Andreas Hölscher, Andra Lauffs-Wegner, Ulrich Sauerwein ve Michael Tacke'den oluşan jüreye teşekkür ederiz.

Bu yılın ödülünü alan sanatçılara, Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas Zybach'a sergi ve katalogların hazırlığında yoğun katkılarda buldukları ve esin verici, güçlü beraberlikleri için özel teşekkürlerimizi sunarız.

*ars viva 2010/11 Laboratuvar*'ın Kunstsammlungen Chemnitz ve İstanbul'daki SALT Beyoğlu ve Kunstmuseum Stuttgart tarafından konuk edilmesinden çok hoşnutuz ve her üç sergi için de başarılar diliyoruz.

Arend Oetker  
Stephan Frucht  
Katja Mittag  
Antonia Ruder



1

**Nina Canell**

**Fellow Ribs, 2009**

# Sunuş

**S**anatçının çalışma ortamı genellikle “atölye” olarak adlandırılır. 18. yüzyılda Fransızcadan devralınan bu kavram bir zanaatçının işliğı anlamına geliyordu. Eski Fransızca’daki *astelier* sözcüğü bir talaş yığınına dile getiriyordu – *atelier* sözcüğünün ilk kullanımında ise, içinde rende yapılan ve yerlere talaşın döküldüğü bir marangozhane kastediliyordu. Bunca zaman sonra, sanatçıların Erken Yeniçağ’da kendilerini el işçiliğinden kurtarmalarının neredeyse üçyüz yıl ardından, Fransızca ve Almancada bu alana ait olarak görülebilecek bir kavramın kendini yeniden dayatması şaşırtıcı olabilir. Çünkü İngilizcede, Latincedeki “azimle uğraşmak” ve “bilimsel olarak araştırmak” anlamına gelen *studere*’den türetilen *studio* kavramı sanatsal yaratı mekânını adlandırmak için tercih ediliyor. Bu adlandırma, *pictor doctus* (insancıl sanatçı) ve *pictor ingeniosus*’u (dahi sanatçı) ölküselleştiren, sanatçıyı, salt ürün yerine kendisine ait zihinsel kültürel zenginliklerin yaratıcısı olarak görmeyi sağlamak üzere önemli bir adımın atılmasını temsil eder.

Modern çağın sanatçıları, 19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başında, akademilerde öğretilen ve öğrenilen ve eskiden kalma ressam atölyelerinin mirası olan, her türlü biçimde resim yapabilme hünerini, tutarlı bir biçimde minimumda tutmuşlardı. Henri Matisse’in mi,

Piet Mondrian’ın ya da Andy Warhol’un mu daha usta, daha başarılı ve daha hatasız oldukları sorusu tutucu ve avangart sanat eleştirmenleri arasında şiddetle tartışıldı. Yeni ve modern gerçekliğin paradigması olan doğabilimlerinin ortaya çıkışıyla birlikte 19. yüzyılda sanatçılar da kendilerini başka şekilde tanımlamaya başladılar. Bu ise paradoksal bir biçimde sanatsal temsilde daha büyük bir kesinliğe yöneltmedi, aksine tam da bu temsiliyetin kendisi sorgulanmaya başladı. Sanatçı Willi Baumeister, sanatı öteden beri ifade eden bu tutumu, *Das Unbekannte in der Kunst* (Stuttgart, 1947) adlı kitabında savaş sonrası Almanya’da sanat çerçevesinde tartışmaya açtı. Sanatçı, hem kendi hem de hepimiz adına çalışarak, ufku geniş bir kaşif, insani potansiyelin bir araştırması olan kendi yaratıcılığının gizli topraklarını keşfeden biri haline geliyordu. Bu fikir güncel sanatta çok daha kolay uygulanabilir; sanatçılar resmin ya da heykelin klasik biçimlerinin ötesine geçiyorlar ve her tür uygun araç, malzeme ve yöntemi kullanarak, birbirinden farklı olası sanat yapma biçimlerini keşfediyorlar.

*ars viva 2010/11*, “laboratuvar” konusunu seçerek, laboratuvar koşullarının sanatsal üretim ve çalışma biçimleri açısından sanatçılar üstünde nasıl bir etkisinin olduğunu araştırmayı amaçlıyor. Bu yıl jüri-

nin maksimum sayıda dört sanatçıyı, Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas Zybach'ı ödüllendirmesinin nedeni de belki bu son derece özel eğilim ve sanat odaklı yaklaşımlardır. Laboratuvarlarda işlenen şey ne denli çeşitlilik arz ediyorsa, sanatçılar da o oranda geniş bir yelpazeyi oluşturuyor. *Laboratorium* kavramı, "araştırma bölümü"nden farklı olarak günümüzde hâlâ "fiziksel malzemelerle yapılan pratik uğraş" gibi ikna edici bir çağrışıma sahip. Öyle ki, izleyiciler, kendi yapacakları keşfi kendileri yönetebilecekler, sanatçıların çarpıcı işleri üç farklı sergi mekânında sergilenecek. Laboratuvar, *beyaz küp* yapının, içinde sanat eserlerinin birer seyir nesnesi olarak yer aldığı, kökeni görkemli galerilere sahip saray binalarına dayanmayan modern sergi salonunun da ilk örneğini oluşturuyor. İzleyiciye bir "laborant" rolü biçiliyor ve en üst düzeyde aydınlatılan nesnelerin anlamını keşfetmek adına bir denek olarak kendisini kullanabiliyor. Sanatla karşılaşma bir öğrenme deneyimine dönüşüyor, sanatın kendisi ve sanatın izlenmesi bu laboratuvar sergide birleşiyor.

## Chemnitz

Kunstsammlungen Chemnitz (Chemnitz Sanat Koleksiyonları), Richard Möbius tarafından tasarlanan ve 1909'da açılan binada yer alıyor. Müzenin 1866'dan itibaren büyüyen koleksiyonu 18. yüzyıl sonu resmi ve 19. yüzyıl ortası heykeliyle başlıyor. Koleksiyonun ağırlık noktasını 19. ve 20. yüzyıl oluşturuyor. Uygulamalı sanatlar, koleksiyonun en heterojen repertuarı; 4.-8. yüzyıl arasına ait Kıptî kumaşlarla, Avrupa'nın önemli tekstil, afiş ve duvar kâğıdı koleksiyonlarını içeriyor. Modernizmin ortaya çıkmaya başladığı tarihlerde, rastlantısal olarak koleksiyonun genişlemesi için yeterli mali kaynak vardı.

Naziler döneminde kaybolan yaklaşık 1000 adet sanat eserinin boşluğunu doldurabilmek için Kunstsammlungen Chemnitz 1995'ten bu yana çeşitli vakıfların da yardımıyla Edvard Munch, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Wilhelm Lehmbruck, Max Beckmann gibi sanatçıların sayısız resim ve heykellerinin yanı sıra Lyonel Feininger'ın kâğıt üstüne yaptığı üç yüz işi satın aldı.

Kunstsammlungen Chemnitz'in Doğu Almanya dönemindeki zor zamanlarının ardından, 1990 yılından itibaren, aralarında Gisela ve Dr. Wolfgang Flügge (1985-2005 yıllarından toplam 586 eser) koleksiyonu ve Georg Baselitz, Anthony Cragg, Raimund Girke, Jörg

Immendorff, Imi Knoebel, Markus Lüpertz, Günther Uecker, Norbert Tadeusz, Andy Warhol ve Gerhard Wittner'e ait resimlerin de yer aldığı sevindirici bağışlar yapılmaya başlandı.

Kunstsammlungen Chemnitz, 2001 yılında Almanya'nın yeni eyaletlerindeki devlet çapında önemli kültür kurumlarını listeleyen Mavi Kitap'a dahil edildi ve 2002'den bu yana da Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen'nin (Ulusal Kültür Kurumları Konferansı) üyesidir. 2003 yılında Hamburg'daki Lebendige Stadt adlı vakfın verdiği "canlı müze ve modern kültür kurumları arasında en iyi konsept" ödülünü aldı. Edvard Munch ve Pablo Picasso gibi klasik modern sanatçıların katıldığı iddialı sergilerin yanı sıra çağdaş sanat eserlerinin yer aldığı sayısız sergi de uluslararası ilgiyle karşılandı; örneğin *Bjørn Nørgaard – Mythos und Morphologie*, Avustralya, Güney Afrika ve Çin Halk Cumhuriyeti'nden çağdaş fotoğraf sanatı sergileri ve Bob Dylan'ın dünya çapında ilk müze sergisi olan, 2007 tarihli *Bob Dylan. The Drawn Blank Series* sergisi. Düzenli olarak gerçekleştirdiğimiz özel güncel sanat sergileri dizisi kapsamında, "Laboratuvar" konulu *ars viva* ödülünü alan sanatçıları ilk durak olan Chemnitz'te sunabilmekten çok mutluyuz.

## İstanbul

2001 yılında kurucu ve yönetici Vasıf Kortun tarafından hayata geçirilen Platform Garanti, sergiler, misafir sanatçı programı, konferans ve açık oturumları, geniş sanatçı arşivi ve kütüphanesiyle Türkiye ve dünyada önde gelen güncel sanat kurumlarından biri oldu. Bu girişimlerle Platform, özellikle güncel sanat ortamının yeni yeni oluşmaya başladığı ve fakat yeterince destek olanağı sağlayamayan ve desteklenmeye açık kurumlara odaklandı.

Araştırma olanakları Platform Garanti'nin kurumsal yapısının temelini oluşturdu. 16.000'den fazla yayınıyla en zengin güncel sanat arşivlerinden ve kütüphanelerinden birini kurdu. Bu önemli merkez yerel sanatçılar, araştırmacılar ve akademisyenler için bir kaynak olmaya devam ediyor. 2003'te hayata geçirilen İstanbul Misafir Sanatçı Programı ile Platform birçok uluslararası güncel sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörü altı aya varan süreler boyunca İstanbul'da misafir edip burada araştırmalarını ve üretimlerini sürdürmelerini ve hatta eserlerini sergilemelerine olanak sağladı. Platform geçen on yıllık sürede İstanbul'da ve yurtdışında 140'ın üzerinde



konferans gerçekleştirdi. Bunların arasında Balkanlar ve Orta Doğu'dan sanat profesyonellerini ilk defa bir araya getiren "South... East... Mediterranean... Europe" (Güney... Doğu... Akdeniz... Avrupa) 2003, "The Next Documenta Should Be Curated by an Artist" (Bir sonraki Documenta'nın küratörlüğü bir sanatçı tarafından yapılmalı) 2004 ve "Archiving Disappearance" (Yokolmayı Arşivlemek) 2006 gibi konferanslar var. Ayrıca Platform, İstanbul'da ve yurtdışında ellinin üzerinde sergi gerçekleştirdi; bunların arasında tek-kişilik sunumlar, Uluslararası İstanbul Bienali ile ortak çalışmalar ve hem Platform bünyesinden hem de misafir küratörler ile düzenlenen karma sergiler yer alıyor.

Güncel sanat dünyasında edindiği konumun önemi itibarıyla birçok ödül kazanmakla beraber, uluslararası arena ve sanat yayınlarında da Platform'dan övgüyle bahseden birçok yazı yayımlandı. Platform 2004'te yerel ve bölgesel kültürün gelişimine yaptığı katkı sayesinde Avrupa Kültür Vakfı'nın ellinci yıl ödülünü kazanma gururunu yaşadı. 2003'te dünyanın en önemli kâr amacı gütmeyen kuruluşundan biri olarak faaliyetlerini paylaşmak üzere Helsinki'nin Kiasma Güncel Sanat Müzesi'nde düzenlenen "Institution<sup>2</sup>" sergisine davet edildi. Platform ayrıca 2006'da Londra'daki Frieze Sanat Fuarı'ndaki Frieze projelerine katılmaya davet edildi ve 2008'deki SITE Santa Fe Bienali'ne katılan on beş kuruluştan biriydi.

Platform, 2007 yılında sergi programına ara verip 2010 yılında bu isim altındaki faaliyetlerini resmî olarak durdurdu. Platform'un geçmiş faaliyetlerini, Garanti Kültür A.Ş.'nin diğer iki kurumuyla, Garanti Galeri ve Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'yle birleştirmek amacıyla 2008'de İstiklal Caddesi'ndeki mekânında kapsamlı bir tadilat çalışması başlatıldı. *ars viva 10/11* bu yeniden şekillendirilip isimlendirilmiş kurumun açılışındaki üç sergiden biri olacak. Bu yeni kurumun, iki binayı (ikinci bina Galata'daki Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü) kapsayan genişletilmiş sergi galerileri; tam erişime açık kamusal bir kütüphanesi; arşivi, oditoryumu ve atölye alanları mevcut. Bu seneki *ars viva*'nın konusu olan "Laboratuvar", sanat dallarını, mimariyi, tasarımı, iktisadi, şehirciliği ve sosyal tarihi birleştirerek bu yeni kurumun gelecekteki disiplinlerarası yaklaşımına uygun bir tema oluşturuyor. *ars viva 10/11* kurum için, disiplinler arasındaki sınırlar ile araştırma ve inceleme metodlarını ele alıp sorgulayacak birçok projenin ilkinin teşkil ediyor.

## Stuttgart

Kunstmuseum Stuttgart genç bir müzedir. Kentin sanat koleksiyonları, bir zamanlar Stuttgart kenti Württemberg Krallığı'nın başkentiyken kurulmuştu; Kunstmuseum Stuttgart'ın kökeni buraya dayanıyor. Müzeye 1913 yılından önce herhangi bir alım yapılmamıştır; Stuttgart'a dışarıdan gelen Marche della Valli di Casanova'nın Suabiyalı izlenimcilerin resimlerini hediye etmesiyle kent 1926 yılından itibaren yoğun bir biçimde sanat eseri toplamaya başladı. 2005 yılında Stuttgart kentinin eski galerisi nihayet kendine ait bir binaya taşınabildi. Bu ise, yapının genişletilerek "Kunstmuseum Stuttgart" (Stuttgart Sanat Müzesi) adı altında bir bakıma yeniden kuruluşu anlamını taşıyordu.

O günden bu yana da örneğin Adolf Hölzel, Willi Baumeister, Johann Itten ya da Oskar Schlemmer gibi Stuttgartlı avangartların eserlerinden oluşan koleksiyonunu sergileyerek modern bir çizgi ortaya koymuştur. Ayrıca buna ek olarak, 14.000 eserin üzerindeki envanteriyle, dünya çapındaki belki de en büyük Otto Dix koleksiyonuna da sahiptir. Koleksiyonun üçüncü güçlü ayağını Dieter Roth'a ait bir dizi iş meydana getiriyor. Klasik modern ve güncel sanata dair sayısız serginin yanı sıra, Stuttgart, orta Avrupa ve tüm dünyadan genç sanatçıların eserlerini de sık sık sergiliyoruz.

Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas Zybach'ın işlerinin yer aldığı *ars viva 10/11 – Labor / Laboratory* sergisi de bu nedenle programımıza çok uygun. Öte yandan Kulturkreis der deutschen Wirtschaft, bizi de "ars viva kuruluşları"na davet ettiği için çok memnunuz. Bu yılın sergi konusu da kurumumuz için çok uygun, çünkü 20. yüzyılda Stuttgart Akademisi'nin belki de en önemli sanatçıları olan Adolf Hölzel ve Willi Baumeister de oldukça deneysel eserler ve teoriler ürettiler. Akademinin 250. yılı ile eşzamanlı açılan *Kunst ist eine Wissenschaft* (Sanat bir bilimdir) adlı sergiyi bu iki sanatçıya adıyoruz. Hölzel ve Baumeister de genç *ars viva* sanatçılarına yakın olmaktan hiç kuşkusuz ki mutluluk duyarlardı.

Müzeler öncelikle, adaylık öncesinde büyük bir isteklilikle jürinin karşısına çıkan tüm sanatçılara teşekkür ediyor. Kendileriyle fikir alışverişinde bulunmak son derece ilham verici ve yararlıydı. Özellikle de seçilen sanatçılar Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas Zybach'a teşekkür ederiz. İşleri öylesine güçlü ve etkileyiciydi ki, bir Kul-

turkreis üyesinin özel katkısıyla, dördüncü bir sanatçıyı daha ödül kürsüsüne çıkarmak mümkün olabildi. Bu sanatçıların katılım ve yaratıcılıkları, birbirinden oldukça farklı üç müzede birbirinden tümüyle farklı üç sergiye temel oluşturdu; ödüllü sanatçılara buradan bir kez daha teşekkür ederiz. Aynı içtenlikle, sadece *ars viva* ödülünü vermekle kalmayıp ödül alan eserlerin sergilenmesinde de etkin bir biçimde çalışan Kulturkreis der deutschen Wirtschaft'a teşekkür ederiz. Arend Oetker başkanlığındaki Gremium Bildende Kunst bu dönem için üç kurumumuzu seçti ve her oturumu azim ve tutkuyla yönetmekten çekinmedi. Davetli danışmanlar Nina Zschocke, Christoph Keller ve Peter Friese'ye, sanatın bir metaforu olarak "Laboratuvar" konusu için mükemmel bir çalışma ve tartışma zemini yarattıkları için çok teşekkür ederiz. Çalışmalarımızın, bu katalogda görünür kılmaya çalıştığımız sonuçlardan ve üç sergiden ölçebileceğiniz başarısını büyük oranda Bildende Kunst des Kulturkreises'in danışmanları Friederike Schönhuth, Katja Mittag ve Antonia Ruder'e borçluyuz. Jüri toplantılarını, sergileri ve bu kapsamlı kataloğu profesyonel bir şekilde hazırlamakla kalmayıp son derece verimli, rahat ve zevkli bir çalışma atmosferi yaratmayı da başardılar. Her birine ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. Dört sanatçının, sergilerimiz dışında da geniş çapta takdir ve ilgi görmelerini diliyoruz. Bu ödülün, sanatçılarımıza daha da ilgi ve hayranlık duyan bir izleyici kitlesinin oluşmasına ve fikirlerini paylaşacak yandaşlar kazanmalarına katkıda bulunmasını temenni ederiz.

**Ingrid Mössinger, Anja Richter,**  
Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz  
**Vasıf Kortun, November Paynter,**  
SALT, İstanbul  
**Ulrike Groos, Daniel Spanke,**  
Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart





# Giriş

## Uygulama Serüvenleri<sup>1</sup>

Christiane Schneider

İngiliz matematikçi ve filozof Alfred North Whitehead, uygarlık kavramı üzerine kaleme aldığı *Adventures of Ideas* (1933) adlı incelemesinde, uygarlığın doğuşu ve ayakta tutulmasında serüvenin belirleyici önemini anlatır. Bir toplumun, serüven aracılığıyla kendini alışıldık ve güvenli olanın sınırları ötesine taşımasını özel bir canlılığın işareti olarak değerlendirmiştir.<sup>2</sup> Peki bilgi kazanımı bakımından, yeniye, ya da henüz bilinmeyene nasıl ulaşılır? Neyin arandığı henüz belirgin değilse hangi yola başvurulur? Moleküler-biyolog ve bilim tarihçisi Hans-Jörg Rheinberger, “bilmeme”yi bilimsel araştırmanın temel sorunu olarak görüyor. Ona göre, laboratuvar ortamındaki bilgi üretimi, şu ana değin kazanılmış tüm bilgilerin temelinde, bu birliktelikten, salt bilişsel süreçlerle ulaşılamayabilecek –hemen hemen kendiliğinden– sonuçlar elde etmek için kendi bünyesinde yeterli parametreleri birleştiren bir durum olarak betimlenebilir. “Deneysel sistemler” olarak adlandırdığı laboratuvar deney düzenlemelerini “önceden kestirilemeyen olayların üretimi için alınan önlemler” olarak görür.<sup>3</sup> Bu yılın *ars-viva* ödülü sahiplerinin laboratuvara adanmış çalışmaları da bu türden “önlemler” olarak anlaşılabilir. Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas Zybach, çalışmalarında

algılama yöntemlerini işliyor ve bilginin sadece deneyle üretilmediğini göstermekle kalmıyor, aynı zamanda bu süreci şeffaf hale getiriyorlar. Çalışmalarının ortak yanını belli derecede, süreçlerin kendi iç dinamiklerine güvenmeleri ve nesne, malzeme ve durumların performatif potansiyelinden yararlanmaları oluşturuyor. Sanatsal uygulamaları bu noktada, bilim kuramının en taze akımlarıyla paralellikler gösteriyor – bu, etkinliğe ve olgunun duysal deneyimine alan açan, empatik bir biçimde uygulamaya yönelik, genellikle de manuel olan sanatsal yöntemlerinde de görülebiliyor.

Geçtiğimiz yıllarda bilim kuramında bilimsel çalışma uygulamasına yönelik bir tür yön değişikliği ve buna bağlı olarak da deneysel çalışma biçimine doğru bir kayma yaşandı. Ayrıca bundan böyle kuramın sadece bir maşası ve salt yardımcısı olarak anlaşılmayan, aksine bilgi üretici niteliği nedeniyle de ilginin merkezine kayan deneyin değeri de yükseldi. Bilginin laboratuvarında deney yapılarak üretilmesi, ilk kez gelecekteki gelişmeler açısından önemli olguları günışığına çıkaran açık bir süreç olarak anlaşılmaya başlandı. Bu ise dikkatleri, bilgiden önce, bilginin “bağlama özgü inşası”nın farkındalığı sayesinde bu yeni yaklaşım, dikkatleri laboratuvara kaydırды.<sup>4</sup> Uygulamaya

dayalı bilimsel etkinliğin gerçekleştirildiği mekân olarak laboratuvar, böylelikle 1980'lerden bu yana sayısız araştırmancının adandığı bir anahtar kavrama dönüştü.<sup>5</sup> Laboratuvar kavramının önemi sadece, bilgi üretiminin tüm çok yönlü etkinlik ve etmenleriyle gerçekleştiği yeri tanımlıyor olmasından değil, aksine bunun ötesinde, bu yılki *ars viva* ödülü sahiplerinin birbirinden farklı olduğu kadar bireysel bir biçimde de gösterdikleri üzere, sanatsal uygulamanın işine yarayacak şekilde de kullanılabilir olmasından kaynaklanıyor.

Bu aynı zamanda yeni deney anlayışına da denk düşüyor. Bundan böyle teorik varsayımları ya da aksini kanıtlamak deneyin işi değil. Aksine — Rheinberger'in çalışmasında açıkça görüleceği üzere— laboratuvardaki deney sürecinin çoğunlukla net olmayan, kaotik, fazla planlanmamış koşulları 'yeni'yi keşfetmeyi sağlıyor.<sup>6</sup> Sözü edilen bu 'yeni'nin ne olduğunun anlaşılabilmesi için elbette öncesinde de buna dair muğlak bir düşüncenin mevcut olması gerekir, ki insan süreçlerin iç dinamiklerine kendini bırakılsın. Laboratuvardaki bu çalışma tarzı, 'yeni'nin düşüncelerden doğmadığını, aksine bir deneysel sistem içinde kendiliğinden oluştuğunu ve özellikle de tek tek etmenlerin sonucu değil, toplumsal, doğal ve teknik etmenlerin ördüğü ağın bir sonucu olduğunu gösterir. Bu noktada özellikle bilimsel ve teknik araştırmancının bir bölümü olan aktör-ağ kuramı devreye girer. Şu sıralar diğer disiplinler tarafından da kabul gören bu kuram, basitçe ifade edilecek olursa, ister insani, ister teknik ya da bitkisel olsun, bir duruma katılan tüm unsurların işin içine dahil edilmesi ve güçlü bir biçimde dengelenmesi temeline dayanır.<sup>7</sup>

Çalışmalarında kendi yaratıcılığını aza indirmek ve bunun yerine bir hayvanın, bir bitkinin, bir firmanın, çağdaş ya da tarihsel bir kişinin eş-yaratıcı olabileceği projeler gerçekleştirmek gibi bir niyete sahip olan Andreas Zybach da benzer bir yaklaşıma sahiptir.<sup>8</sup> Teknik ve araştırma alanına dair sorularla uğraşan olması nedeniyle doğabilimsel laboratuvar kavramına belki de en çok yaklaşanlardan biri olsa da bizzat tasarlayıp inşa ettiği makinelerle, aygıtlarla ya da üretim süreçleriyle açıkça, bilime akraba konuların peşinden gider. Bu çalışma alanı Zybach'a, bir dizi süreç geliştirme olanağı verir ama şeyler inşa etme ve tasarlamak da onun "eller yardımıyla düşünmesine" izin verir. Yoğun araştırmalar, kılı kırk yardığı planlamalardaki özenini, planlanamayan unsurlarla bilinçli olarak biraraya getirdiğinden, laboratuvar araştırmalarında da bilgi kazanımı için vazgeçilmez olarak ka-

bul edilen bir iç dinamiğe yer kalır bu sayede. Zybach'ın, nihayetinde kendi hallerine bıraktığı süreçleri tetiklemesini sağlayan şey, önceden planlanamaz durumdaki kestirilemezlikleri arama çabasıdır. Bu arada, kontrolü devretme olanağı, örneğin *Seedcopyfoam* (2008) adlı yapıda payandalar arasında bir bağlantı elemanı yerine kullandığı ve doğal olarak zaman içinde aşırı biçimde değişmeye başlayan havuç gibi organik malzemelerden yararlanılması mümkün kılınabilir. Benzeri bir etkiye, makineleri biyolojik ilkelere dayandırarak erişiyor Zybach. *Self-reproducing Pedestal* (2005) adlı çalışmasında, izleyiciler, havanın sıkıştırılması gibi basit bir efekti —balonların üzerine yerleştirilmiş kafes şeklindeki bir kaidenin üzerinde hareket etmek suretiyle— tetikleyolar ve bunun etkisiyle kaide de üzerindeki kişi sayısına göre genişliyor. Çalışma, seyircinin, Zybach'ın enstalasyon ve projelerinde bir transformasyon sürecine dahil edilişlerini ve bu sayede izleyici/seyirci rolünden çıkıp aktör, bir deneyin katılımcısı rolüne girişlerini gösteriyor.

Dönüşüm sürecinin bir başka türüyse Nina Canell'in çalışmalarında ön planda yer alıyor. Sanatçı, su ya da ahşap gibi organik malzemeler biriktiriyor, bunun yanı sıra, plastik leğen, hoparlör ya da neon lamba gibi endüstriyel malzemeler de kullanıyor. Canell'in deneyleri, bilimsel-teknik yönlerin bir atmosfer yaratımına ya da şiirsel çağrışımlara izin verdiği ya da kişisel unsurlar ve süreçleri de işin içine dahil eden birbirine bağlı deneylerdir. Bu arada Canell'in işi, bilimsel deney laboratuvarlarında kullanılan bir süreci de takip eder: sürecin dinamiklerini, kendi kendilerine tükenene değin bir dereceye kadar serbest bırakmak. Bu yüzdendir ki malzeme ve maddelerin edimsel potansiyelinden yararlanılır ve geçiciliği, akışkanlığı yansıtan düzenlemeleri için tercihen elektriği, özellikle de suyu kullanır. Örneğin ultrason yardımıyla suyun su buharına dönüştüğü ve bu su buharının mekâna yayıldığı sırada tekrar dağıldığı ve bu sayede 2440 kilogram çimentonun yavaşça sertleştiği ve tozsuz bir durumdan katı bir hale geçtiği *Perpetuum Mobile* (2009/10) adlı çalışmasında da görüldüğü gibi, malzemelerin maddesel halleri değişime uğrar. Mikrofon ve hoparlörler dönüşümü duyulur hale getirdiklerinden, Canell bu çalışmasında işitsel algıyı, görsel algıyla birleştirir. Bu arada ultrasonun ses dalgaları ise belli ölçüde, neden olduğu su buharı sayesinde görülmür hale gelir. Nina Canell'in çalışmaları, izleyicilerin duyuşsal algılamalarına bu denli çok yönlü hitap ederken, bir yandan da duyuşların sınanması ve keskinleş-

tirilmesi aracılığıyla, izleyicinin dolaysız deneyimleri algılaması ve bunları değerlendirmesi yetisiyle donandığı deneyimsel bir süreci etkin hale getiriyorlar. Canell için sanatsal eylemin, fizikselliği de önemlidir; ona göre laboratuvar kavramı sadece Latince'deki "laborare" sözcüğünden türememiştir, aksine, çalışmasının önemli bir parçasını da oluşturur: işini elleyle yapmak, kova kullanmak, çimentoyla çalışmak ve ellerini kirletmek.<sup>9</sup>

Duyuların bu şekilde sınanması ve bedensel katılım, ödüllendirilen tüm sanatçıların pratiğe dayalı deneyime odaklı, deneysel çalışmalarının belirgin özelliğini ortaya koyan diğer etmenlerdir. Markus Zimmermann da, malzeme, mekân, ışık ve algı arasındaki ilişkilere dair sorular üzerine kurduğu araştırmalarında sanatçının olduğu kadar seyircisinin de fiziksel olarak dahil edildiği bir yöntem seçiyor. Yapıştırıcı, karton, ambalaj malzemesi, köpük ve benzeri basit malzemelerden nesnelere üretiliyor, hatta meydana getiriyor. Zimmermann'ın, elleriyle çalışma sürecini, kendi bilgi sürecinin bir parçası olarak görmesi, özellikle seyir kutucukları aracılığıyla keşfedilmelerini sağladığı birbirinden farklı atmosfer ve çağrışım olanaklarını içeren aldatıcı mekânları neden dijital olarak üretmediğini de açıklıyor. Öte yandan izleyicilere belli ölçüde araştırmacı olarak kendi kendine etkin olma ve raflara dizilmiş nesnelere yeni deneyimlerin enstrümanları olarak anlama olanağını sağlıyor. İzleyiciler bunları karşılaştırarak temaşa ederlerken, bakışlarıyla bu enstrümanları delip geçerlerken, bunları ellerinde tutup dokunurlarken izleyici olarak kendilerince bir tür keşif gezisine çıkıyorlar. Organik gibi görünen nesnelere ve diyoramaları, (bir tür hayali mekân arşivi) merak odası ilkelerine göre düzenlenmiştir. Zimmermann, bir keşif aracı olarak, bir kutucuk içindeki dünya fikrini güncelliyor; bilimsel ve estetik gözlemi birleştiriyor; böylelikle, el yapımı ve doğal nesnelere algılanması için deneyimsel bir biçimde duyuların kullanılması, idrak ve şaşkınlıkla sonuçlanıyor.<sup>10</sup> Böylelikle, bugünün izleyicisine heterojen olanın yan yana getirildiği bireysel bir evrenin çok yönlülüğünü araştırma olanağını sunuyor.

Şövalye kahramanların uzaklara yolculuğa çıkıp kendini kanıtama sınavlarına tabi tutulduğu ve bugünkü *adventure* (serüven) sözcüğünün etimolojik kökeni olan, Ortaçağ'da kullanılan bir sözcük olan *aventure*'de olduğu gibi, Klara Hobza da yolculuğa çıkıyor. Hobza ülke ve sınırları aşarak, üstlendiği görevleri "misyonlar" olarak adlandırıyor. Tüm deneylerde ol-

duğu üzere Hobza'nın girişimlerinin de sonuç noktasına belirsizlik hakim; onun bu değişken pratiğini çizmeler, metinler, performanslar ve videolar, hedefine ulaşmak için kullandığı kişisel adımlar ve stratejiler belgeliyor. Bununla birlikte Hobza'nın hedefleri öyle hedeflerdir ki erişilmeleri imkânsızdır; olağanüstü zorluklar içerir, böylelikle de ölçülemezliğe, kestirilemezliğe yeterince yer bırakırlar. Çünkü burada edimsellik malzeme ya da nesnelere değil, aksine sanatçının kendisine bağlıdır. Hobza, sayısız yabancı etmenin olaya etki edebileceği durumların içine girerek, bilinemizin arayışında zorunlu olan denetim kaybını üretir. Örneğin *Departing America* (2009) adlı eserinde Hamburg'daki sergisi için gerekli yapı malzemesinin nakliyesine New York'taki atölyesinden itibaren bir salın üzerinde eşlik etmesi gibi. Her ikisi de su kenarında yer alan şehirlerde canlandırılan bu eylem –Hobza'nın atölyesi Brooklyn Navy Yard'da, Hamburg'daki galerisiyse bir kanalın kıyısında yer alıyor– sırasında böylesi bir eylemin gerektirdiği tüm lojistik ve bürokratik engelleri aşar. Diğer girişimleriye, birçok yıl geçmesine rağmen, henüz tamamlanmamıştır. Örneğin, vaktiyle İngiltere'den Amerika'ya ithal edilmiş olan 60 adet sığırcık kuşunu, sorumlu bir Avrupalı olarak, Amerikalıları bu kuşun seleflerinin bu ülkenin başına sardıkları salgın hastalıklardan kurtarmak üzere memleketlerine geri götürmeyi amaçladığı, (2005'te başlayan) *Nay, I'll Have a Starling* adlı eseri. Kuşları yakalayıp denizin öte yakasına getirmek, burada, Londra'daki Buckingham Sarayı'nın bahçesinde serbest bırakmak hiç de kolay bir görev değil. Hobza'nın eylemleri sadece numunelik kişisel deneyler olarak tanımlanamaz; aksine geleneksel sınırların aşılması ve bu sınırlara meydan okunması suretiyle sanat sistemi içerisindeki büyük çaplı deneyler olarak görülebilirler.

Canell, Hobza, Zimmermann ve Zybach, bilinçli olarak, deneysel bilimlerin de kullandığı yöntemlere başvuruyorlar; yani bilginin doğrudan gözlem ve duysal deneyimle kazanıldığı, deney ve saha gözleminin, bilimsel uygulamaya uygun bir düzenle devreye sokulan ve çoğunlukla deney düzeneğini andıran birer araç olduğu yönüne. Bunun için çaba gösteriyorlar ancak, sanatı bilime dönüştürmeye ya da sanatın toplumsal önemini arttırmaya çalışmıyorlar. 1970'lerdeki durum tam tersiydi ve sanatın daha da nesnelleşerek "yarı-bilimsel" olarak tanımlanması gerektiği de vurgulanıyordu. Laboratuvar kavramına, diğer bir deyişle deneysel uygulamaya dair güncel düşünceler daha çok sanat ve bilimin ortak ilgileri üstüne temel-

leniyor. Tıpkı açık uçlu sonuçları olan karmaşık süreçler yaratma arzusunda olduğu gibi. Sanatçı, birçok rol içinden birini seçerek, çeşitli aşamalardan geçerek bunu gerçekleştiriyor. Bu noktada sanatçılar pratik olana yaklaşıyorlar, ellerini, idrak etmenin bir aracı olarak ve sanatsal eylemi elzem bir an olarak görüyorlar. Bilim kuramına göre eylem, yakın bir geçmişte tercih edilmeye başlandı ama bu tercihin sanat kuramında köklü ve uzun bir geçmişi var. 1887 yılında Conrad Fiedler sanatsal işi, eyleyen insanlara icra edilen bilgi süreci olarak tanımlayıp şu saptamada bulunuyor: “Eskiden, her bir mekanik eğitim eyleminin zihinsel ve kavramsal bir sürece dayandığına inansak da, şimdi biliyoruz ki, düşünce alanındaki gelişmelere dair herhangi bir ilerleme, insan eylemine dayalıdır.”<sup>11</sup>

- 1 Alfred North Whitehead'in *Adventure of Ideas* [1933] (New York, 1967) adlı eserinin başlığından esinlenerek.
- 2 a.g.y. s. 485.
- 3 Hans-Jörg Rheinberger, *Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen: Neue Züricher Zeitung*, 5.5.2007.
- 4 Karin Knorr Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft* [İngilizce özgün baskı: 1981], Frankfurt am Main 2002, s. 25.
- 5 Ayrıca karşı: Karin Knorr Cetina, *Wissenskulturen. Ein Vergleich wissenschaftlicher Wissensformen* [İngilizce özgün baskı: 1999], Frankfurt am Main 2002, burada: Böl. 2: “Was ist ein Labor”, s. 45-68; Bruno Latour und Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton 1986; Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001.
- 6 Rheinberger 2007 (bkz. 3. nolu dipnot)
- 7 Aktör-ağ-kuramı hakkında genel bilgi için karşı: Andréa Belliger ve David J. Krieger (Yay.), *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.
- 8 Sanatçının bir demecinden alıntı.
- 9 Sanatçının 24.4.2010 tarihindeki atölye ziyareti sırasındaki açıklaması.
- 10 Merak Odaları için bkz.: Gabriele Beßler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin 2009.
- 11 Conrad Fiedler, “Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit” [Özgün baskı: 1887], *Schriften über Kunst*, (Köln 1996), s. 131-240, burada s. 188.



# Foreword

Only in exceptional cases is scientific knowledge acquired merely by putting pen to paper. It is necessary to test new technologies, experiment, and fail; progress often arrives unexpectedly. The laboratory is the place for this. But although researchers must be open to the unexpected, the lab remains a hermetically sealed place where scientists retreat to carry out their experiments. Many artists adopt these kinds of procedures for themselves, but in the process, they open up the boundaries: they go into the lab, but use the basic freedoms and unconventional methods of their own ways of working. They experiment and act freely in different fields of research in order to produce new knowledge in scientific border zones outside of categories and hierarchies. One of the questions that accompanied the search for the winners of the 2010/11 *ars viva* prize was: to what extent might artists really be able to expand the classic notion of science, make new discoveries, and perhaps, through experimentation, produce visible, tangible errors—all ultimately limited to the aesthetics of the work of art?

Since 1953, the *ars viva* prize for fine arts has been awarded by the Kulturkreis der deutschen Wirtschaft (Cultural Committee of German Business)

to promising young artists based in Germany. Each year, the competition adopts a different search term that takes current tendencies in contemporary art into consideration. Previous themes have included Time, Mise en scène, and History, while the topic for 2010 is the Laboratory. The entire selection process was therefore accompanied by questions concerning the practice of making art, with an emphasis on experimental forms and fields and on the importance of coincidence, accident, and error in the production of art.

In preparation, the jury attended a day-long workshop on this multifaceted theme, examined from an art-historical point of view as well as from artistic and curatorial perspectives. In her lecture “Resistance in and from the Laboratory,” Nina Zschocke discussed particular cases of artists working in science labs—a practice that has been increasingly supported since the nineteen-sixties by artist-in-residence, or rather, “artist-in-lab” programs. With specific examples, she showed the kinds of friction that can result from this sort of trans-disciplinary exchange, as well as the opportunities that presented themselves. In his lecture “Observatory versus Laboratory,” artist and former *ars viva* prize winner

Christoph Keller approached the concept of the lab, using a number of his own works as examples. In his work *Cloudbuster Project* (2003)—a re-enactment of a scientific experiment conducted in 1953–54 by Wilhelm Reich, who was looking for ways to influence the atmosphere with “orgon energy”—Keller, aided by a handmade device, turned himself into a rainmaker and was ostensibly able to outfox the weather and meteorologists in New York. In addition, Keller made a point of referring to the idea of observation from afar, a technique purposely employed in observatories, but apparently entirely avoided in laboratories.

Peter Friese discussed specific examples, from the exhibition *Say It Isn't So: Naturwissenschaften im Visier der Kunst* (Art Takes Aim at the Natural Sciences), which he curated in 2007 for the Neues Museum Weserburg in Bremen, of various artistic approaches inspired in their formal aspects by science. This exhibition was an impressive demonstration of how, in recent decades, young artists have become increasingly interested in scientific research and laboratory work methods and—inspired by these—produced works that not only pose questions for the natural sciences, such as biology and physics, but also examine art-historical and social themes.

Nominations for the *ars viva* prize 2010/11 were submitted by curators, critics, artists, and members of the *Gremium Bildende Kunst* (Fine Arts Committee). In a two-level process, lasting a total of three days, the jury selected prize winners Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann, and Andreas Zybach from among the thirty-nine nominees.

Nina Canell, born in Växjö, Sweden in 1979, studied at the Dun Laoghaire Institute of Art, Design and Technology in Ireland.

Her fragile installations incorporate found and fabricated elements, often suggesting tabletop science experiments. Canell combines the elements of light, air, and water with various materials; and utilizes their naturally changing aggregate condition during the run of a show as an artistic medium. By combining her objects with electricity—creating sound or mist, for example—she makes it possible for the viewer to hear, see, and imagine the process of change. In this way Canell highlights the ephemeral character of her constantly changing sculptures, and at the same time gives her works a dimension that is both mysterious and poetic.

Klara Hobza, born in 1975 in Pilsen, studied at Columbia University in New York and the Akademie der Bildenden Künste in Munich.

Her performances and artistic narratives are based on the playful, sometimes risky challenges she imposes on herself. In one example, she wished to curb the European starling’s “invasion” of the American continent by transporting sixty of the birds back to England, their country of origin. Another time, in the middle of the anonymous big city, she used blinking lights to transmit messages in Morse code—an attempt to make contact with the world outside. These activities all have one particular thing in common: none of them is likely to succeed. The efforts required are usually significantly more interesting than the achievement of the actual self-imposed goal, as can be seen in Hobza’s documentary videos, lectures, drawings, and installations.

Markus Zimmermann, born in Hanover in 1978, studied at the Kunsthochschule in Münster and the Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig.

His artistic work revolves around his fascination with “cabinets of curiosities”—sites for non-hierarchical collections of artifacts, natural specimens, artwork, and handcrafted objects. Zimmermann’s “peep-boxes,” made of simple materials, are objects both useful and performative, which allow the viewer to enter atmospherically charged miniature spaces. At the same time, they raise questions about the relationships between material, light, and spatial perception, and the effect of the relationship between architectural interiors and exteriors. Besides making peep-boxes, the artist also takes found commercial

goods, alters their functions and displays them next to each other, giving them other meanings and new narratives.

Andreas Zybach, born in 1975 in Olten, Switzerland, studied at the Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zurich, and at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, in Frankfurt am Main.

Zybach is mainly interested in examining questions pertaining to technological and scientific research. From these he develops space-encompassing, sometimes interactive, installations, which always include the social dimension and utopian quality of scientific experiments. His interest in structures, systems, and the thoughts behind them is crucial to the way he conceives his projects; yet equally important is his interest in the interplay of author, viewer, and work. By building his structures with organic materials—using peanuts and carrots as pegs and connecting pieces, for example, which age over the course of the exhibition—the artist deliberately reckons with the alteration of his installations.

We would like to thank the authors of the catalogue: Anette Hüscher, Friedrich Meschede, Dieter Roelstraete, Christiane Schneider, and Gregory Volk; whose essays have not only opened new perspectives on these works of art, but also provided profound insights into the artists' work methods.

Our thanks go also to the curators, artists, and critics who suggested the artists for this year's theme: Laboratory. We are grateful to the jury: Ingrid Mössinger, Director of the Kunstsammlungen Chemnitz; Anja Richter, Curator of the Kunstsammlungen Chemnitz; Vasif Kortun, Director of SALT; November Paynter, Associate Director of SALT; Ulrike Groos, Director of the Kunstmuseum Stuttgart; and Daniel Spanke, Curator of the Kunstmuseum Stuttgart; the members of the Gremium Bildende Kunst (Fine Arts Committee): Till Casper, Susanne Ehrenfried, Ulrich Guntram, Andreas Hölscher, Andra Lauffs-Wegner, Ulrich Sauerwein, and Michael Tacke.

Special thanks are due to this year's prize winners: Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann, and Andreas Zybach; for being so deeply involved in the preparations for the exhibitions and the catalogue, as well as for their inspiring, intensive cooperation.

We are very pleased that *ars viva 2010/11 – Labor / Laboratory* will be hosted by the Kunstsammlungen Chemnitz, SALT Beyoğlu in Istanbul, and the Kunstmuseum Stuttgart, and we wish great success to all three exhibitions.

Arend Oetker  
Stephan Frucht  
Katja Mittag  
Antonia Ruder



3

# Preface

In German, an artist's work space is usually called an *Atelier*. Borrowed from French in the eighteenth century, the word refers to the workshop of an artisan. *Atelier*, in turn, is derived from an Old French word, *astelier*, which meant a pile of wood shavings; and so, originally, *Atelier* referred to a carpenter's workshop, where wood was planed and shavings fell. It may therefore be surprising to realize that *Atelier*—an explicit reference to the artisanal environment—gained acceptance in German and French during the early modern era—a very late date, considering that it had been almost three hundred years since artists had been emancipated from the artisan class. In the English-speaking world, the preferred term for an artist's workplace is "studio," a word derived from the Latin *studere*, meaning to work with great concentration and to do scientific research. This label obviously has more to do with the intellectualization of art, which idealizes the *pictor doctus* (humanist artist) and the *pictor ingeniosus* (artist genius), and it represents a crucial step toward regarding the artist as the creator of his own intellectual cultural property, and not just as a producer of goods.

Around the turn of the twentieth century, modern artists consistently curtailed the craftsmanship

involved in painting of all kinds, paring back on the lessons taught and learned in art schools, which were ultimately relicts from the painters' workshops of old. The question of whether paintings by Henri Matisse, Piet Mondrian, or Andy Warhol were masterful, accomplished, and professionally executed was hotly debated by conservative and avant-garde art critics. As a new, modern paradigm of truth—the natural sciences—emerged in the nineteenth century, artists also altered the way they defined themselves. Paradoxically, this did not lead to greater precision in artistic representation; instead, the issue of representation itself came into question. Artist Willi Baumeister brought this position—which expresses what art had always been about—into the post-war discussion of art in Germany with his book *Das Unbekannte in der Kunst* (*The Unknown in Art*, 1947). Working on behalf of both himself and us all, the artist became an open-minded explorer, someone discovering the hidden territories of his own creativity as an investigation of human potential. This idea is even more applicable to contemporary art. The artists go beyond the classic forms of painting or sculpture; using all available means, media, and methods to explore the different possible ways of making art.

In selecting “laboratory” as this year’s theme, *ars viva 2010/11* intends to examine how lab conditions can have consequential effects on artists’ production and work methods. Perhaps it is also because of this special range and its affinity for art that the jury has chosen to award prizes to four artists, the maximum number possible. The works produced by Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann, and Andreas Zybach are as diverse as the many things that can be explored in a lab. Unlike the term “research department,” for example, the word “laboratory” still cogently connotes the practical investigation of physical material. So that the public can conduct its own explorations, the impressive results of the artists’ work will be on display at three different exhibition spaces.

The lab is also a prototype for the white cube, the modern exhibition space where works of art are turned into objects that can be examined, no longer derived from the imposing galleries of palaces. The viewer takes on the role of the lab assistant and can use himself as a test subject to explore the meaning of objects under optimal lighting conditions. An encounter with art becomes a learning experience, while the art itself and the act of viewing art become one in this “laboratory exhibition.”

## Chemnitz

The Kunstsammlungen Chemnitz (Chemnitz Art Collections) are housed in a building designed and built in 1909 by Richard Möbius. Begun in 1866, the museum’s collection contains paintings dating from the late eighteenth century and sculpture dating from the mid-nineteenth century. Prints are mainly from the nineteenth and twentieth centuries. Applied Arts forms the most heterogeneous section; it contains Coptic fabrics from the fourth to the eighth centuries, and significant collections of European textiles, posters, and tapestries. By pure chance, there were sufficient financial means to expand the collection at exactly the time that Modernism was emerging. Karl Schmidt-Rottluff was born in Chemnitz, while Erich Heckel and Ernst Ludwig Kirchner studied here.

In 1995, in order to compensate for the loss of about a thousand works of art during the Nazi era, the Kunstsammlungen Chemnitz, with assistance from various foundations, began their acquisition of numerous paintings, sculptures, and prints by Edvard

Munch, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Wilhelm Lehmbruck, Max Beckmann, as well as three hundred works on paper by Lyonel Feininger.

After enduring difficult times during the East German era, the Kunstsammlungen Chemnitz at last hit a lucky streak in 1990, when a flow of bequests and gifts began. These included the Gisela and Dr. Wolfgang Flügge Collection (a total of 586 works, dated between 1985 and 2005), as well as paintings by Georg Baselitz, Anthony Cragg, Raimund Girke, Jörg Immendorff, Imi Knoebel, Markus Lüpertz, Günther Uecker, Norbert Tadeusz, Andy Warhol, and Gerhard Wittner.

In 2001 the Kunstsammlungen Chemnitz were incorporated into the so-called Blue Book, the list of important government-supported cultural institutions in the new German states. Since 2002 the museum has been a member of the Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen (Conference of National Cultural Institutions). In 2003 the Lebendige Stadt (Vital City) Foundation in Hamburg awarded the museum a prize for having the “best concept for vital museums and modern cultural institutions.” International attention was drawn to ambitious exhibitions of classic modern artists, such as Edvard Munch and Pablo Picasso. There were also renowned contemporary art shows, such as *Bjørn Nørgaard: Myth and Morphology*, and exhibitions of contemporary fine-art photography from Australia, South Africa, and the People’s Republic of China, as well as the show *Bob Dylan: The Drawn Blank Series* in 2007, the musician’s first museum show worldwide. As part of our regular series of special contemporary art shows, we in Chemnitz are very pleased to be the first to present the winners of the *ars viva* prize, in an exhibition devoted to the theme “Labor / Laboratory.”

## Istanbul

Since its inauguration in 2001 by founding Director Vasif Kortun, Platform Garanti positioned itself as the leading contemporary art institution in Turkey and the region, with a program that encompassed exhibitions, a residency program, regular conferences and panels, and an extensive artist archive and library. Through these initiatives, Platform focused in particular on working with places where, although the structure for a contemporary art scene was forming, there were still few arts institutions or funding structures to provide further support.

Research opportunities formed the core of the institutional structure and Platform has built one of the richest contemporary art archives and libraries in the region with over 18,000 publications. This important resource continues to serve as a center for local and international artists, researchers, and academics. By means of the Istanbul Residency Program, launched in 2003, Platform was able to invite numerous international artists, critics, and curators of contemporary art to stay in Istanbul for periods of up to six months to engage in research and production, and, often, to exhibit their work. During the past decade Platform organized more than 140 conferences and lectures that included the first conference between art professionals from the Balkans and the Middle-East titled “South . . . East . . . Mediterranean . . . Europe” (2003), “The Next Documenta Should Be Curated by an Artist” (2004), and “Archiving Disappearance” (2006). In addition the institution realized over fifty exhibitions in Istanbul and abroad; these included one-person presentations, collaborations with the International Istanbul Biennial, numerous in-house and guest curated group exhibitions.

In recognition of its important position within the world of contemporary art Platform received many awards and much positive acclaim in international arenas and arts periodicals. In 2004 the institution was honored to receive the European Cultural Foundation’s fiftieth anniversary award for its contributions to the development of local and regional culture. In 2003, Platform was invited to share its activities as one of ten important non-profit organizations from across the globe for *Institution*<sup>2</sup>, an exhibition presented by the Museum of Contemporary Art Kiasma in Helsinki. Platform was invited to participate in Frieze Projects at the Frieze Art Fair in London as a non-profit space in 2006, and was one of fifteen institutions to be hosted at the SITE Santa Fe Biennial in 2008.

Platform took a break from its exhibition program at the end of 2007 and formally ended its activities under this name in 2010. In 2008 a major renovation of its former İstiklal Avenue venue was initiated in order to combine elements of Platform’s previous activities with Garanti Kültür A.Ş.’s other two cultural entities: Garanti Gallery and the Ottoman Bank Archives and Research Center. *ars viva 2010/11* is one of three exhibitions that will open the remodelled and renamed institution SALT, which benefits from expanded exhibition galleries; a fully

accessible and public library; and archival, auditorium, and workshop spaces spread across two buildings (SALT Beyoğlu and SALT Galata)—the second being the former Ottoman Bank Headquarters in Galata. *Laboratory*, the topic of this year’s *ars viva*, is relevant to the institution’s forthcoming interdisciplinary approach, which will combine an exploration of the arts, architecture and design, and economics, urbanism and social history. *ars viva 2010/11* will therefore be the first of many projects composed to straddle and question the line between disciplines and methods of investigation and research within the arts.

## Stuttgart

The Kunstmuseum Stuttgart (Stuttgart Art Museum) is a young museum. It is rooted in the city’s art collection, founded when Stuttgart was still the capital of the kingdom of Württemberg. There were no acquisitions before 1913, and the city’s collection did not really begin to grow until 1926, when the Marchese della Valle di Casanova, who had adopted Stuttgart as her home, made the first large gift of Swabian Impressionist works. In 2005 the Gallery of the City of Stuttgart was able to move into a building of its own. An essentially new and expanded institution was founded under the name Kunstmuseum Stuttgart.

Since then the museum has been exhibiting its collection, and thanks to works by the Stuttgart avant-garde (eg, Adolf Hölzel, Willi Baumeister, Johannes Itten, and Oskar Schlemmer), it has been able to forge a modernist path of its own. In addition, the museum’s inventory of over fourteen thousand works also includes what is probably the most important group of works by Otto Dix in the world. Yet a third strong pillar of the collection is an extensive cluster of works by Dieter Roth. Besides our many exhibitions of classic modern and contemporary art, we continually showcase young artists from Stuttgart, Central Europe, and the rest of the world.

For this reason, the *ars viva 2010/11* exhibition *Labor / Laboratory* suits our program beautifully, and we are very pleased to have been invited by the Kulturkreis der deutschen Wirtschaft to join the line-up of *ars viva* institutions. The theme of this year’s show is also a perfect fit, since Adolf Hölzel and Willi Baumeister—probably the most important artists of the twentieth-century Stuttgart

Academy—produced highly experimental work and theories. At the same time, to celebrate the 250th anniversary of the Academy, the museum is devoting an exhibition to these artists: *Kunst ist eine Wissenschaft* (Art is a Science). Hölzel and Baumeister would undoubtedly welcome the association with the young *ars viva* artists.

First of all, the museums would like to thank each and every one of the artists who presented their work to the jury during the preliminary stages of the competition. Discussions with them were very inspiring and helpful. We are especially grateful to the four prize-winning artists: Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann, and Andreas Zybach. Their work was so strong and impressive that one of the members of the Kulturkreis made a special donation, enabling us to add a fourth artist to the list of prize winners. The commitment and creativity of these artists formed the basis for three very different exhibitions in three very different museums, and we would once again like to offer them our heartiest congratulations. We are also equally grateful to the Kulturkreis der deutschen Wirtschaft which not only underwrites the *ars viva* prize, but is also actively involved in the awards process and in assisting the realization of the exhibitions for the prize winners. Under the chairmanship of Arend Oetker, the Gremium Bildende Kunst selected our three institutions for this period, and each meeting was accomplished with enthusiasm and passion for the subject. In addition, we would like to thank consultants Nina Zschocke, Christoph Keller, and Peter Friese for creating an outstanding foundation on which everyone could work and discuss the theme of the laboratory as a metaphor for art. Much of the success of our work (which can be measured by the results printed here in this catalogue and shown in the three exhibitions) can be credited to the fine arts consultants for the Kulturkreis, Friederike Schönhuth, Katja Mittag, and Antonia Ruder. Not only did they organize the jury meetings, the exhibitions, and the extensive catalogue with great professionalism, but they were also substantially responsible for the effective, comfortable, and highly pleasant atmosphere in which the work was carried out. We are very grateful to them. Of course, as far as the four artists are concerned, we anticipate that their work will be widely acknowledged outside of these shows. May this prize help them to develop an even larger sympathetic and enthusiastic audience and to discover more active advocates for their work.

Ingrid Mössinger and Anja Richter,  
Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz  
Vasif Kortun and November Paynter,  
SALT, Istanbul  
Ulrike Groos and Daniel Spanke,  
Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart







# Introduction

## Adventures of Practice<sup>1</sup>

Christiane Schneider

In his study of the concept of civilization, *Adventures of Ideas* (1933), British mathematician and philosopher Alfred North Whitehead wrote that adventure was crucial to the creation and maintenance of civilization. He felt that it was a sign of particular vitality if a society allowed itself to venture beyond safe, familiar boundaries.<sup>2</sup> In order to acquire knowledge these days, however, where can we still find the new and the unknown? How do we proceed, when it is not clear what we are looking for? Molecular biologist and science historian Hans-Jörg Rheinberger believes that “not knowing” is the basic problem in scientific research. According to him, the process of gaining knowledge in the laboratory can be described as the creation of a situation, based on parameters containing all of the knowledge acquired up to that point, that can be used—virtually automatically—to achieve results unachievable through exclusively cognitive processes. He therefore sees what he calls the laboratory’s “experimental system” as “measures taken to create unanticipated results.”<sup>3</sup>

The theme of this year’s *ars viva* prize is the laboratory, and the prize-winning works can all be considered “measures” of this kind. These works by

Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann, and Andreas Zybach focus on cognitive processes, and not only demonstrate that knowledge is created through practice, but invite us to witness how it is created as well. All of these works rely upon the dynamics of process itself to a certain degree, and exploit the performative potential of objects, materials, and situations. In doing so, the prize winners’ artistic practices exhibit parallels with the directions most recently taken by scientific theory—as can be seen in their emphatically practical, frequently manual artistic procedures that allow space for activity and the sensory experience of phenomena.

In very recent scientific theory, scientists have reoriented the direction of their work, and hence there has been a shift in empirical approaches. This went hand in hand with an increase in the importance of the experiment, which was no longer considered a kind of sidekick to theory itself, or as mere legwork. Instead, due to its ability to allow knowledge to emerge, the experiment became the center of interest. Increasingly, the process of discovering knowledge through laboratory experiments is seen as an open-ended one, as it is through this process that the phenomena necessary for further development

first begin to manifest. As with awareness of the “context-specific construction” of knowledge before it,<sup>4</sup> this new approach shifted attention to the laboratory, the place where practical scientific activities are carried out. Hence, since the nineteen-eighties, the lab has become a key concept, and has been the subject of many studies.<sup>5</sup> The concept of the laboratory is also relevant not only because it describes the place where the production of knowledge—with all of its multifaceted activities and factors—occurs, but also because it functions as a theoretical concept, which can be applied in an enlightening way to the practice of art itself, as the diverse, highly individual works by this year’s *ars viva* prize winners demonstrate.

This too corresponds to the new understanding of the experiment. No longer is it the job of the experiment to prove or disprove theoretical hypotheses. Instead, as Rheinberger makes clear, it is precisely the frequently inexact, chaotic, barely planned process of laboratory experimentation that offers the conditions under which new things can be discovered.<sup>6</sup> Before one can start relying mainly on the dynamics of the process itself, however, a vague notion of this “new thing” has to exist, so that it can be recognized when it appears. Lab procedure demonstrates that the new does not simply spring from ideas, but rather manifests through experimental process itself. Most of all, though, it proves that the new does not emerge through the findings of a single individual; instead, it is the consequence of combined social, natural, and technological factors. It is at this point that the actor-network theory (part of scientific and technological research) comes into play. This theory, which has, in the meanwhile, been received in other disciplines, is based, to put it simply, on including all of the elements in a situation—whether human, technical, or vegetable—and treating them equally.<sup>7</sup>

Andreas Zybach employs a similar approach. He is interested in minimizing the mark of his own authorship on his work, wanting, instead, to realize the kinds of projects that could be co-authored by an animal, a plant, a company, a friend, or a historical person.<sup>8</sup> Since he works with technological and research matters, Zybach’s work is perhaps the most closely related to the concept of the natural science lab. Using machines, tools, and production processes, he has invented things and built them, pursuing explicitly scientific themes. This field of

work not only offers Zybach the chance to develop a wide range of procedures, but building and designing things also allows him to think with his hands. His method of combining intensive research and precise planning with deliberately unpredictable elements makes room for a dynamic all its own, which has in lab studies also proved to be indispensable for the process of gaining knowledge. It is this search for the unplanned and the unpredictable that inspires Zybach to initiate certain processes, which are then later left alone to develop. One way of giving up control is to use organic materials—carrots, for instance, which he used to connect the braces of his construct *Seedcopyfoam* (2008)—that visibly alter in accordance with natural processes. He achieves something similar by basing his machines on biological principles. In a work called *Self-reproducing Pedestal* (2005) viewers initiate the displacement of air by walking around on a lattice-like pedestal supported by balloons, thereby inflating additional balloons, allowing the pedestal to expand; its size adjusting continuously to the number of persons on it. This work shows how the audience can be incorporated, through transformational processes, into Zybach’s installations and projects. Viewers are given the opportunity to switch from the role of the observer to that of the actor, and thus become participants in an experiment.

Transformational processes of another kind are at the forefront of Nina Canell’s work. She collects organic material, such as water and wood, along with industrially produced material such as plastic tubs, loudspeakers, and neon lights. These are combined in experiments in which the scientific/technical aspects give way to the creation of atmosphere and to poetic associations involving the individual elements and processes. Canell’s work also follows a process used in labs for scientific experiments: allowing the dynamics of a process to play out on their own—to a certain degree. She purposefully employs the performative potential of materials and substances for her arrangements, which reflect the transitory and fleeting. She prefers to use electricity and, above all, water. This means that the aggregate state of the materials is always in flux. In a work called *Perpetuum Mobile (2,440 kg)* (2009), for example, ultrasound is used to transform water into steam, which in turn disperses into the space, triggering a process that gradually solidifies 2,440 kilograms of pulverized cement. Microphones and

loudspeakers make it possible to hear the transformation, thereby combining acoustic and visual perception. The waves of ultrasound are also made visible, in a way, through the steam they help to create. By appealing in so many ways to the audience's senses, Canell's works activate an empirical process that allows the viewer to test and hone his senses, enabling him to better perceive and evaluate his immediate experience. Canell considers the physical aspect of her artistic work important. For her it is no coincidence that the word "laboratory" comes from the Latin word *laborare*, it is important that she labors with her own hands: using buckets, working with cement—and getting dirty in the process.<sup>9</sup>

Challenging the senses and incorporating the body are characteristics that distinguish the prize winners' work, which is based on practical experience and experiment. For his investigations involving material, space, light, and perception, Markus Zimmermann also uses a process that physically incorporates the artist, and his audience too. He makes objects out of very simple materials: glue, cardboard, packing materials, styrofoam, and similar things. Zimmermann believes that manual work is a step on the path toward knowledge, and this explains why he does not use digital methods, especially in the case of his illusionary spaces whose different atmospheres stimulate various associated thoughts. Furthermore, he makes it possible for viewers to participate actively in the research as they soon realize that the rows of objects on his shelves are tools that can be used to gain new experiences. By visually comparing the objects, looking through them, holding them in their hands, and touching them, viewers can make a journey of discovery. His organic-looking objects and dioramas (an archive of imaginary spaces) are arranged according to the principle of the cabinet of curiosities. Zimmermann updates this notion of "the world in a cabinet" as a means of discovery; he blends scientific and aesthetic observation, so that empirically using the senses to perceive artifacts and natural objects results in comprehension and astonishment.<sup>10</sup> He makes it possible for present-day viewers to explore the complexity of an individual cosmos, inside of which the heterogeneous is gathered.

During the Middle Ages a knight was required to embark on an *âventiure*—a long journey, on which he had to endure a series of tests; this is the ety-

mology of the word "adventure." The journeys that Klara Hobza makes today are similar. She uses the word "missions" to describe her travels to different countries and crossings of various boundaries. As is the case with all experiments, the ultimate outcome of Hobza's efforts is unknown; drawings, texts, performances, and videos document the individual steps and diverse strategies that she uses to realize her aims. Her goals are set up such that, although not impossible, they are still extraordinarily difficult to attain, and there is plenty of room for uncertainty. Here, performativity does not lie in the materials or the objects, but rather, in the artist herself. In her search for the unknown, she creates the necessary loss of control by going into situations in which countless unpredictable factors could influence events. For instance, in *Departing America* (2009), when the building materials for her exhibition in Hamburg were being transported from her studio in New York, she carried them to and from the ocean-crossing freighter on a raft—both starting and end points were on the water: Hobza's New York studio at the Brooklyn Navy Yard, and her gallery in Hamburg on a canal—thus requiring her to overcome all of the logistical and bureaucratic hurdles that this sort of transportation entails. On the other hand, some of her other undertakings are still not complete, even after several years. In *Nay, I'll Have a Starling* (begun in 2005), her aim is to take sixty starlings, the same number as originally imported from England to America, and return them to their place of origin; as a European, she feels responsible for freeing America from the plague that the descendants of those first birds have become. No easy task—since, after all, she has to catch the birds, transport them, and then set them free in the Buckingham Palace gardens in London. Hobza's actions should not, however, be understood as merely exemplary personal experiments; instead, because they challenge and cross institutional boundaries, they can be regarded as wide-ranging experiments with the art system itself.

Canell, Hobza, Zimmermann, and Zybach consciously turn to notions that define the empirical sciences—namely, that knowledge is won by resorting to direct observation and sensory experience, and that experimentation and field research are the means to be employed with the systematics of scientific procedures, and frequently resemble arrangements to carry out tests. They manage to do this, however,

without trying to turn art into science or elevate its relevance to society—as was sometimes the case in the nineteen-seventies, when art was supposed to gain a “quasi-scientific” status, by becoming more objective. Current reflections on the concept of the laboratory and/or experimental procedure are based more on the shared interests of art and science—such as the desire to create highly complex processes with open-ended outcomes, often through a series of steps in which the artist now only plays one role among many. They turn here, in a way, to the practical, regarding the hand as a tool for comprehension and the artistic act as a crucial moment. The preference for action that has recently emerged in scientific theory already has a long history in art theory. In 1887 Conrad Fiedler described artistic work as a learning process that is realized by a person who acts, stating, “Whereas we once believed that each and every mechanical activity of education relied upon an intellectual, conceptual process, we now know that any sort of progress in the development of thought is dependent upon human activity.”<sup>11</sup>

1 A variation on the title of the book by Alfred North Whitehead, *Adventures of Ideas* [1933] (New York, 1967). All citations are from the German edition, *Abenteuer der Ideen* (Frankfurt am Main, 1971).

2 Whitehead, *Abenteuer der Ideen*, p. 485.

3 Hans-Jörg Rheinberger, “Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen,” in *Neue Züricher Zeitung*, May 5, 2007.

4 Karin Knorr Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft* (Frankfurt am Main, 2002), p. 25. [Originally published in English as *The Manufacture of Knowledge*, (Oxford and New York, 1981)]

5 See, for instance, Karin Knorr Cetina, *Wissenskulturen. Ein Vergleich wissenschaftlicher Wissensformen* (Frankfurt am Main, 2002), esp. chapter 2, “Was ist ein Labor,” pp. 45–68. [Originally published in English as *Epistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge* (Cambridge, 1999)]; Bruno Latour and Steve Woolgar, *Laboratory Life, The Construction of Scientific Facts* (Princeton, 1986); Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* (Göttingen, 2001).

6 Rheinberger, “Man weiss nicht genau.”

7 For an overview of the actor-network theory, see Andréa Belliger and David J. Krieger, eds., *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie* (Bielefeld, 2006).

8 From a statement by the artist.

9 Statement made by the artist during a visit to the studio, April 24, 2010.

10 For more on the *Wunderkammer*, see Gabriele Bessler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart* (Berlin, 2009).

11 Conrad Fiedler, “Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit” [1887], in Conrad Fiedler, *Schriften über Kunst* (Cologne, 1996), pp. 131–240; here, p. 188.







# **Nina Canell**



# Nina Canell'de Şeylerin Düzeni

Dieter Roelstraete

1 Kinik: Bilimsel bilgi ve kültüre değer vermez, bilimi ahlâka tabi kılar, bilimsel araştırmaların erdeme ulaşma sürecinde yalnızca bir araç olduğunu savunur. *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Ahmet Cevizci (ç.n.).

2 Eleacılar: Bu okulun görüşü mutlak bir biricilikle belirlenir. Var olan birdir, hareketsizdir, yaratılmamıştır, yok edilemez ve değişmez. Değişmez, zira onun değişmesi demek varolanın varolmayan hale gelmesi demektir. Bundan dolayı, evrende, görünüşteki çokluğa karşın, gerçekte bütünü kaplayan tek bir maddi varlık vardır. *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Ahmet Cevizci (ç.n.).

3 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Lectures on the History of Philosophy: Greek philosophy to Plato*, cilt 1 (Lincoln, 1995), s. 241.

4 Tarihsel ironinin güzel bir cilvesi de, kadınsı histerinin tedavi edilmesinde devrim yaratan şeyin elektriğin evcilleştirilmesi, yani özel alana girmiş olmasıdır; o zamana kadar ve gerçek 19. yüzyıl modasında histeri uzun süre boyunca, öncelikle cinsel bir felaket olarak değerlendiriliyordu, bu sayede erkek tıp otoriteleri, kadın hastalarını, elle yapılan pelvis ya da vajina masajı tedavisine maruz bırakıyorlardı,– bu, o dönemde de “vibratör” olarak adlandırılacak olan elektrikli aygıtın erken keşfiyle sona erdi. Bu keşif, kadınların, bedenleri üstündeki denetimi yeniden kazanma çabalarında bir adım olarak tarihe geçti ve söz konusu güvenilir tıbbi uygulamalara bir son verdi. Pek de umulmadık bir şekilde bu, *elektriğin sayesinde* gerçekleşti.

“Sinoplu Kinik<sup>1</sup> Diyojen’in, tek laf etmeden ayağa kalkıp yürüyerek Eleacılar’ın<sup>2</sup> harekete dair karşıt kanıtlarını nasıl kolayca çürüttüğü malum”.<sup>3</sup>

## 1. AC

Fransız asıllı Fovist Raoul Dufy, 1937 Paris Dünya Fuarı’nın Elektrik Pavyonu için özel olarak yaptığı o anıtsal eserin, *La fée électricité*’nin (Elektrik perisi) üstünde çalışmaya başlamadan çok önce, popüler kültürel hayalgücü sayesinde, elektriğin, özünde dışı bir fenomen olarak görülmesi (ve resmedilmesi) alışkanlık haline gelmişti.

Bu durumun, elektriğin mahiyetinin ve temel özelliklerinin keşfedilmesinden hemen sonra ve hızla (diyelim su ve gazdan çok daha kolay bir şekilde) “evcilleştirilmiş”, yani “evde” kullanıma uygun hale getirilmiş olmasıyla bir ilgisi olabilir. 19. yüzyılda elektrik kullanımında yaşanan bu devrim, özünde “nötr” olan doğal bir olguya cinsiyet atfedilmesine dair kültürel geçmişte, gerçekten elverişli bir an oluşturdu. Bunun, Viktoryen dönemin cinsiyet saplantısıyla, özellikle de – elektrik potansiyel olarak yıkıcı olduğundan– dişilik “sorunu”yla ilişkili olduğu sanılmamış.<sup>4</sup>

Ayrıca, *La fée électricité*, (diyelim ki bir yer çücesi, şövalye veya papaz yerine) bir peri veya ilahe olarak tasarlanmıştı, çünkü elektrik geleneksel olarak bir nehir, bir akıntı, akıcı bir sıvı, oluşumun/dönüşü-

mün sıvı hali gibi<sup>5</sup> yumuşaklık, kıvrımlı olma ve en önemlisi kapris gibi sözde “dişi” özellikleri yansıtacak biçimde simgeleştirilmekteydi. Elektriğin mucizeleriyle ve bazı isyankâr dişilik simgeleriyle (Sara Bernhard ile Mata Hari’nin Ophelia ve Salomé’sini düşünün) büyümlü bir dönem olan *belle époque*’a özgü estetik anlayışının, en iyi ifadesini, mahmur çiçek motifleriyle *art nouveau*’da bulması, bir rastlantı değildir. Fransız modernist *littérateur* (edebiyatçı) Paul Morand’ın dediği gibi, “Kadın ampullü çiçek, ampullü çiçek ise kadındır.”<sup>6</sup>

“Erkek” ile “dişi”yi ayırıştırıran o tuhaf bilimsel alışkanlıkla ilgisiz bir biçimde, elektrik ile dişilik halinin, böyle yan yana getirilmesinde daha da önemli olan, elektiriğin nüfuz edilemez dış örtüsünün kıvrımlarında saklı olan (veya saklı olduğu varsayılan) ve acımasız bir biçimde disipline sokulması, dikkatle kullanılması gereken *ölümcül* bir tehdidin varlığıydı: insanlığın varoluş süreci boyunca, vazgeçilmez bir ısı, ışık ve yaşam kaynağı (bkz. yeryüzünde yaşamın kökenine dair, Miller-Urey deneyi) olan elektrik hem “doğal” hem “yapay” haliyle daha önceleri de korkunç bir ölüm ve yıkım nedeni olarak görüldü. Tarih boyunca, güzel cinsin pek çok geleneksel temsilinde de eşdeğer bir ikilem göze çarpar.

O halde, aynı anda tuhaf, cana yakın ve cinsiyetçi de olan elektromanyetik gücün, *La fée électricité*-tarzı tasvirine rağbet edilmesi ve bir sürü girişimci, maceraperest *savante*’ın [kadın alimin] (bu konuda Marie Curie herhalde hep bir “ilk örnek” olarak kalacak; nitekim elektro-fizik araştırmalarının da öncüsüydü) tam da bu anda uçuşa geçip geleneksel olarak erkek-egemen bilimsel araştırma istihkâmının sürgülü kapılarını telaşla çalmaya başlaması rastlantısal değildir; bunun, tarihsel bir an olarak cinsel farklılığın “bilimi” olan psikanalizin doğuşuyla çakışması ve aynı bağlamda, erkeklerin, kadınlarda da bulunan çok şey “bilme” arzusuna dair uzun üredir duydukları şüphenin (kadınları tekrar denetim altına alabilmek için son girişim) yeni bir faslıdır.

Böylece, *La fée électricité*’nin, bilimsel araştırmanın kafa karıştırıcı alanına girmesiyle, “Pisagor’un pantolonunu indirme”ye dair uzun bir süreç başladı – bazı önemli yönleri itibarıyla, Nina Canell’in çalışmasının da, bu sürece kaydı düşülebilir.<sup>7</sup> Elektrik, bir tehdit: Kendi adıma, ben, ondan (*La fée électricité*) korktuğumu, içtenlikle itiraf ediyorum – dolayısıyla, bence Pisagor’un pantolonu pek de uymuyor. Neyse ki yaşadığım mekânlar, artık gazlı ısıtıcılarla ısıtılmıyor – zira benim için gazlı ısıtıcılar, en az elektrik kadar büyük birer endişe kaynağı olmuştur. (“Gazı kapattım mı? Elektrikli sobayı kapattım mı? İzleyen panik ataklar, kişisel sağlığa zarar verdiği kadar maddi yıkım anlamına da geliyor. Ne ki, banyo yaparken eşimin birkaç adım ötede elektrikli kurutma makinasıyla saçını kurutuyor olması, en büyük korkum olmaya devam ediyor.)

Bu endişe gazın, doğal kaynaklarla ilgili meselelerde (önemli bir kavramın, *dolaşım* kavramı – kelime oyunu yapmaksızın – Canell’in uygulamalarının çoğunda yer almasına rağmen), benim, zavallı kıta Avrupalı halimle Rusya’ya muhtaç olduğumun acı ve somut göstergesi olması kadar, evlerimizin sözde güvenli mahremiyetinde bir hayalet gibi kalıcı bir tehdit veya “tehlike” olarak mevcut olmasıyla da ilgilidir: çevremde ve etrafımda her yerde elektrik var, sıradan bir eve kaç kilometre kablo, tel vb. döşendiğini ve *Canell’in Shedding Skin (Perpetual Current for Twenty-Four Buckets)*<sup>8</sup> adlı dehşetli/muhteşem aygıtı için kaç metre kablo kullanıldığını merak ediyorum. Tabii, bu durum her evi potansiyel bir felâ-

5 Karl Marx ve Friedrich Engels’in, varlığın katı halinin, modernitenin gelişikle “buharlaştığını” görmüş oldukları herkesçe bilindir. Ama buradaki sivilleşme buna karşı bir görüş olarak ortaya konur; bu yüzden, Nina Canell’in sanatı da, bugüne dair olanın dengesiz/değişken öznesini konu edinir ve aynı şekilde de dengesiz/değişken bir girişimdir. Sanatçı 2009 yılında, beş mavi katı cisimden oluşan işi “Akışkan Modernite”yle, ismini, Marx ve Engels’in, modern dünyada “katı olan her şeyin buharlaştığı”na dair meşhur iddiasından alan bir sergiye davet edildi. Ayrıca “Akışkan Modernite” deyişi, Zygmunt Bauman’ın, dünyanın mevcut durumunu tanımlamak için tercih ettiği bir formüldü; bu nitelmelelerin cinsiyete dair imalarını, işyerlerinde (bilimsel laboratuvar da dahil) kadınların sayısının artmasına ve bu türden (“eylem” ve “emek”le hem karşı duran hem de ona denk olan) cinsiyet “roller”ine duyulan ısrarlı eğilime bakarak, (diğer bakış açıları içinde) tarihsel açıdan sorgulamak ilginç olabilir.

6 Noako Morita’da alıntılanmış, “An American in Paris: Loie Fuller, Dance and Technology,” yay. haz. Diana Homes ve Carrie Tarr, *A Belle Epoque? Women in French Society and Culture 1890-1914* (New York, 2006), s. 121.

7 Burada, Avusturyalı bilimci Margaret Wertheim’in 1995 tarihli *Pythagoras’s Trousers: God, Physics, and the Gender Wars* başlıklı kitabına referans veriyorum. Amerikan akademik yaşamını büyük ölçüde bölen “kültür savaşları” denen olayların zirve yaptığı dönemde yayınlanan bu önemli kitap, sözü geçen kültür savaşlarının içine gömülmüş biçimde kendini göstermeye çalışan şu zorlu cinsiyet savaşlarından zarar görmeye devam ediyor: pek de şaşırtıcı değil ama amazon.com’da, kitap hakkındaki politik gerekçeli, vahşi ruhlu eleştirilerin çoğunu da erkekler kaleme almış. Burada yazmış kişilerin, erkek bilimadamları olup olmadıkları da bir muamma.

8 İtiraf etmeliyim ki kablolar, uzun süre boyunca kişisel bir takıntı oldu benim için, ve elbette ki Canell’in, anakronistik olarak “analog” ve zamansız (en azından demodeymiş gibi kokan) bir malzeme ve/veya teknolojiye duyduğum hayranlığı bazı açılardan paylaşmış gibi görüldüğü gerçeğine bayağı hevesli bir biçimde tepki verdim. Gün içinde etrafımızdaki metrelerce kabloyla, özellikle de cep telefonlarını, laptop’ları, ipod’ları ve dizginsiz bir taşınabilirliğin diğer iki yüzü enbiyalarını şarj etmeye yarayan kablolarla cebelleşirken, mitsel bir denizyılanının boğduğu meşhur Laocoon heykelinin 21. yüzyıl muadiline benziyoruz bazen. Yine de her zaman bizi bir biçimde yere bağlı tutan bu kablolar, elbette aynı zamanda, hareketi ilk anda olanaklı kılan enerjiji iletmek için tasarlanmış kanallardır. Tellerin, iplerin, kabloların ve diğer iletken ya da birleştirici kanalların (ya da daha belirgin bir biçimde söylemek gerekirse, yönlendirmenin simgelerinin) Canell’in eserindeki bolluğu, *statis* (dolaşımın durması) ve hareket, durağanlık ve dinamizmin bu temel, çıksız çelişkinde işaret eder ve bunu yaparken, felsefi anlamda “hareket”in olanaklı olup olmadığı sorusundan kaçınır (bildiğimiz gibi mutlak durma hali, olanaklı değildir: sıfır Kelvin’in [mutlak sıfır] –veya sıfır moleküler hareketin– mutlak sınırı, sadece kuramsal bir sınır olarak varolur, yani, bunun için evrenden tamamen kopmuş bir termodinamik

sistemin varolması gereklidir). Daha da önemlisi, buna rağmen, Canell'in eserlerindeki tel düzeninin başı ve sonunun olmayışı, sinir trafiğinin, yani bu türden düşünme biçiminin ağ biçimli modelini de anımsatır. Yüklü olsun ya da olmasın, A'yı B'ye, Y'yi Z'ye bağlayan tel, hem her türden enerjinin, gücün ve sayının aralıksız dolaşımını, hem de şimdiye dek sadece çizgisel bir zaman dizisinde ilerlemiş olan tüm yaratıcı düşünce tarafından izlenen (daha doğrusu izi sürülen) intizamsız ve çağrışımsal yolu simgeler.

Caoimhin Mac Giolla Leith, "Small Gestures, High Voltage.", yay. haz. Melanie Bono ve Annette Hans, *Nina Canell: Evaporation Essays* (Berlin, 2010), s. 33.

Bu metin üstünde çalışırken, Amerikan hapishane sisteminde ait elektrikli sandalyelerin çoğunun, 2000 voltluk bir yüklemeye yaptığını öğrendim, ilginç bir biçimde –söz konusu metnin giriş paragrafındaki feminist tonla devam edersem eğer– Amerika'nın en kötü itibarlı ölüm sandalyelerinin de takma kadın isimleriyle adlandırıldığını da öğrendim.

Bkz. Hal Foster, "Precarious," *Artforum* (December 2009), Caoimhin Mac Giolla Leith tarafından alıntılanmıştır, "Small Gestures, High Voltage," *Nina Canell, Evaporation Essays* (Berlin, 2010).

ket alanı haline getiriyor (her duy veya ucu açık elektrik kablosu sonum olabilir) ve ev yönetiminde sağduyu ve sosyal sorumluluk gerektiriyor, tıpkı gündelik bir tehlike olan trafik gibi.

Dolayısıyla, Caoimhin Mac Golla Leith, Canell'in elektrikli enstalasyonlarını hayata geçirmek için gerekli olan voltaj birimini, bu enstalasyonların adının arkasına ekleyerek tarif etme alışkanlığı hakkında yorumda bulunurken, "bir neon heykeli aydınlatmak için gerekli olan voltaja dikkat çekmek, izleyicisine her ne kadar hareketsiz gibi görünse de neon kullanılan tüm eserlerin doğasının, esasen kinetik olduğunu hatırlatmakla ilgilidir"<sup>9</sup> der. Düşünmeden duramıyorum: *2000V* (*Nerve Variation'da*), *3000V* (*Bag of Bones'da*), *31000V* (en karmaşık işi olan *Tapetum Lucidum'da*), bunların tümü, açıkça görüldüğü gibi öldürücü voltajlardır.<sup>10</sup> – bu da gerçek "tehlike"nin estetik etkisinin (ya da risk estetiğinin) sözcüğün gerçek anlamıyla ve açık bir biçimde sahnelenmesidir. Canell'in işini, güncel sanat enstalasyonlarının birçoğuna sinmiş bir özellik olan tehlike taklidinden kolayca ayırtedebiliriz.<sup>11</sup>

## 2. DC

Bir yandan, üstünde uzlaşılan riskin tehlikeli dengesi ve uzlaşmaya dayalı pazarlık, diğer yandan da, dolaşım ve trafik hayaleti: Canell'in önceki eserlerine sadece göz gezdirmekle bile, atalarımızdan kalan ısrarlı mecazlar gibi görünen bir sürü çember ve çember biçimli figür (*Perpetuum Mobile* ve *Shedding Skin'deki* kova ve davul zarının ardından, *Mutual Leap'teki*, tavana asılmış kemiklerden oluşan halkadan, *Bag of Bones'daki* yılankavi kablo buklelerine kadar bu figürler, sınırsız enerji akışını olduğu kadar, doğal hayat döngüsünü de çağrıştırırlar) ortaya çıkar. Sözleşmenin güven çemberine dayalı mantığı, Canell'in minimum malzeme kullanmış olduğu eski bir işinde kelimenin tam anlamıyla sergilenmiştir: *Black Light (For Ten Performers)* [Siyah Işık (On Oyuncu İçin)]. Başlıktaki on oyuncu, aslında özel koleksiyonculara, Canell'in, küçük bir kablo parçasını geçici olarak evlerinden kaldırmayı kapsayan işine katılan kişilere referans vermektedir: "sözleşme"deki koşullarda da yer alan, uzaktan kumandalı elektrikli bir zaman ölçer yardımıyla, saptanmış süre içinde, evlerini tamamen karanlığa gömmek anlamına gelen simgesel bir kesinti. Bu koreografili "etkinlik"e ek olarak, *Black Light'ta* aynı zamanda bir heykel unsuru da var: oyuncuların oldukça cömert bir biçimde, evlerindeki elektrik şebekesinden çıkarıp verdikleri on adet elektrik kablo-sundan oluşan kusursuz bir halka. Bu kablolar, yere seriliyor, çemberin bileşim noktalarının karanlıkta aydınlanmasını sağlayan bir tür fosforlu büzdürme hortumuyla birbirlerine bağlanıyorlar, bu da bir düşünce tüneli boyunca ışıldayan zerrecik ve parçalardan oluşan, süzülen bir haleye ya da belki de çarpışan hadronların [atom altı parçacıklarının] grafik bir temsiline benziyor. Sanat tarihi sayılamayacak kadar çok sayıda çember yığınıyla dolu ve CERN'in Büyük Hadron Hızlandırıcısı hiç kuşkusuz, kendinden önceki tuhaf ivme makinesi gibi, uzun bir zaman boyunca, pek de ilgi uyandırmayan sanat eserlerine esin vermeye devam edecek. Yine de birkaç iş, döngüsellüğün, dolaşımın ve sosyal sözleşmenin birbirine kenetlenen anlatılarını çok başarılı bir biçimde



5

12 Hiç kuşkusuz, “Tanrı’nın parçacığı” olarak adlandırılan parçacık, (yani, zor bulunur Higgs bozonu) yarattığı hayranlıkla karışık korku nedeniyle kahredici bir cahiller kitlesinin içine yavaş yavaş girebilmişti ve neredeyse dini bir anlam kazanmıştı. Cenevre’deki parçacık fiziği laboratuvarı özellikle de, sanatın bilimle birleşmesine dair eski ve boşa çıkmış rüyayı yeniden canlandırmakta başarılı oldu – CERN’in, kendi sanatçıları ve konuk sanatçı programları bile var ve elbette *Signatures of the Invisible and Shadows of the Infinite* gibi sergiler düzenliyorlar. Genç İsveçli sanatçılardan birçoğunun onur kaynağı Canell, diyelim ki, sicim kuramından esinlenen sanat eserleri üretmeye dair basit ayartmalara direnmeyi başardı, bu da, ileri kuramsal fiziğin bilmecemiş lehcisiyle büyülenen birçok sanatçının düştüğünü gözlemlediğimiz gizli bir tuzaktır. Canell’in “ağır” bilime karşı çok iyi tanımlanmış bir ilgisi var, ama bu ilgi onu, zaman ve maddenin kökenine dair şatafatlı, fizik ötesi spekülasyonların bataklığına sürüklemiyor; kendi pratiğinde kullandığı bilimsel model, hem gelişmesi önlenmiş simya geleneğine (buna göre elektriğin, taş ve suyun doğal alanına her şeyden önce sembolik olarak yaklaşıyordu) hem de belirli bir kullanımı olmayan ve bu yüzden de daha çok Rönesans’a özgü “buluş olarak sanat” dahilindeki makine modellerini acele etmeden tamir eden amatör mühendis ya da Tanrı vergisi yetenekleri olan zanaatçının geleneğine yakın duruyor. “El sanatı” elbette, onun sanatını tanımlarken kullanılabilircek anahtar kelime çünkü hem “mesleki” araştırmaya dair imalı bir “ustalık” eleştirisine yol açıyor hem de değiştiği evcil alanla bağlantı kuruyor (bkz. *la fée électricité* ile ilgili yukarıdaki tartışma).

13 Geçişimsel [osmotic] süreçte verilen bu referans, Canell’in *Mutual Leap* adlı işinin parantez içindeki “After Nollét” başlığını da açıklıyor: Jean-Antoine Nollét, elektriksiz iletim ve elektromanyetizma alanındaki çalışmalarıyla çığır açan ve nihayetinde 1748 yılında *osmosis*’i keşfeden Fransız bir amatör fizikçidir.

birleştirmeyi beceriyor ve Canell’in hafifmiş gibi görünen elektrik kesintisindeki simgesel anlamların tasarrufu bunun için bir örnek oluşturuyor.<sup>12</sup> İnsanın, gizemli doğal enerjinin vahşi gücünü kullanmasına dair temel *sosyal* (bu yüzden de söyleşmeye dayalı) boyutu ifşa etmekle kalmıyor, buna ek olarak, bu düzeni mümkün kılan ekonomik yapıyı da sergiliyor; oyuncular sonuç olarak koleksiyoncudur: para sahibidirler ya da (tahminen) ekonomik imkânları ortalamanın üstündedir ve bu noktada, bir anlamda Nina Canell ile beni bir araya getiren, uluslararası sanat pazarının gerçek yaşam kaynağı olan küresel sermayenin serbest akışına yöneltilen dolaylı bir yorum olarak, sanatçının, bu kişilerin evlerinde seyreden enerji akımına müdahale etmek için yaptığı yönlendirme kaçınılmaz olarak akla geliyor. *Black Light* aynı zamanda, Canell’in en önemli “konu”larından biri olan iletim ve aktarmanın, dairesel olsun ya da olmasın, dönüştürücü sürecine yaptığımız vurguyu bir kez daha doğruluyor. Bu anlamda, *Black Light* ve tıpkı onun aynadaki yansıması gibi olan *Mutual Leap (After Nollét)* de, Canell’in radyo ve (ultra-) ses ile ilgili çeşitli deneyleriyle bağlantılı: bu yan yana duran alanlara dair üç örnek, Robin Watkins’le ortaklaşa gerçekleştirdiği ve rüzgârlı Alaska’nın manyetik fırtınalarının ses kaydı üstüne temellenen *The Luminiferous Aether* adlı proje ve bir karpuzun ürettiği sessiz seslerin düşsel bir biçimde yükseltileti kapsayan *To Be Hidden And So Invisible (21000 HZ)* ve doğal entropinin vahşi rezonansına dair bir çalışma olan *Anatomy of Dirt in Quiet Water* gibi işlerdir. Bu incelikli işlerde –bu listeye sözkonusu *Temporary Encampment (Five Blue Solids)* da eklenebilir– Canell’in, ultrason, frekans kaymaları ve fosilleşme, taşlaşma ve katılaşmanın yarı jeolojik süreçlerine duyduğu aşık ilgi, genellikle, bir malzeme ya da bir formun başka bir malzeme ya da forma dönüştüğünü “seyreden” belli belirsiz bir değişim hızıyla, aynı zamanda da, gerçekten *sadece*, maddeye özgü farklı durumlar ve madde(siz)leşme süreçleri arasındaki geçirgen sınırlarla ilgilidir yani *osmosis* ile.<sup>13</sup> Ve böylelikle kendimizi, özellikle de sanatçının atölyesinde yığınlar halinde yere yayılmış birçok kıvrımlı malzemeyi (yollar, hatlar, iletken malzemeler, kanallar) izlerken, durma ile hareket, hareket etme ile durağanlık –birleşme ve ortaya çıkma, belirme ve acil durum– arasındaki diyalektiği tartıştığımız önceki konuya geri dönmüş olarak buluruz.

Canell, kendi işini dışsal bir düşünme biçimi olarak ya da bu türden bir düşüncenin zahmetli bir biçimde dışsallaşması olarak tanımlıyor. Bu tanımı ise beklenmedik gereçlerle yapıyor; jeolojik ve termodinamik süreçlere ait olan “doğal” görünüm üstüne düşünüyor. (Bu bağlamda, bir fikir değişimi nasıl görünür?) Bu “doğallaştırma” sürecinin sadece sanatsal bir emek karşılığında, yani çalışkanlıkla elde edilmesi, sanatçı atölyesi ve (bu türden bir emeğin alanı olan) laboratuvarın bulunduğu ortak zemini vurguluyor. Bir sürü başa çıkılmaz unsur, gücü veya formu özenle ve kılı kırk yararak bir araya getirmek, yorulmaksızın deney yapmayı, kelimenin tam anlamıyla, deneme ve yanılmayı gerekli kılıyor. Burada, sanata özgü rastlantısal düşünme biçimi, amatör zanaatçılık etiği çerçevesindeki *tamir etme*’ye benzer. Burdaki *tamircilik*’i, sanat ve bilimin ortak kökenlerini çağrıştıran, hafiften nostaljik bir anlamda kullanıyoruz. Zanaatçı, doğadaki şeylerin derin düzensizliği karşısındaki korku olasılığını aklıdan çıkarmaz (çünkü “şeyler düzeni” sadece, bu ilk sanat-bilim sentezinin çöküşünün ardından tam anlamıyla veya bütünüyle

---

kurulmuştur – ama bu, tarih yazımına dair pek de geleceği olmayan bir tartışmadır). Düşünceleri düzene sokmak, şeylerin düzenini bozmak; düşünceleri biriktirmek, düşüncelerin fiziksel izlerini yaymak: sanatçı atölyesi sadece bilimadamının laboratuvarına benzer çünkü her ikisinde de araştırma konusu olarak *entropi* mevcuttur, Nina Canell'in oldukça şiirsel bir biçimde ortaya koyduğu gibi bu, doğanın güvenilir emir komuta zincirinin içine beklenmedik olayların sızdığını görmenin, dahası gözlemlenmenin eşsiz manzarasından alınan zevktir.



From: Nina Canell

26.04.2010

~~XXXXXXXXXXXX~~  
~~XXXXXXXXXXXX~~

To: TWODO 7/10

Re: Black Light (For 10 Performers)

Dear Twodo Member (Performer No. 7),

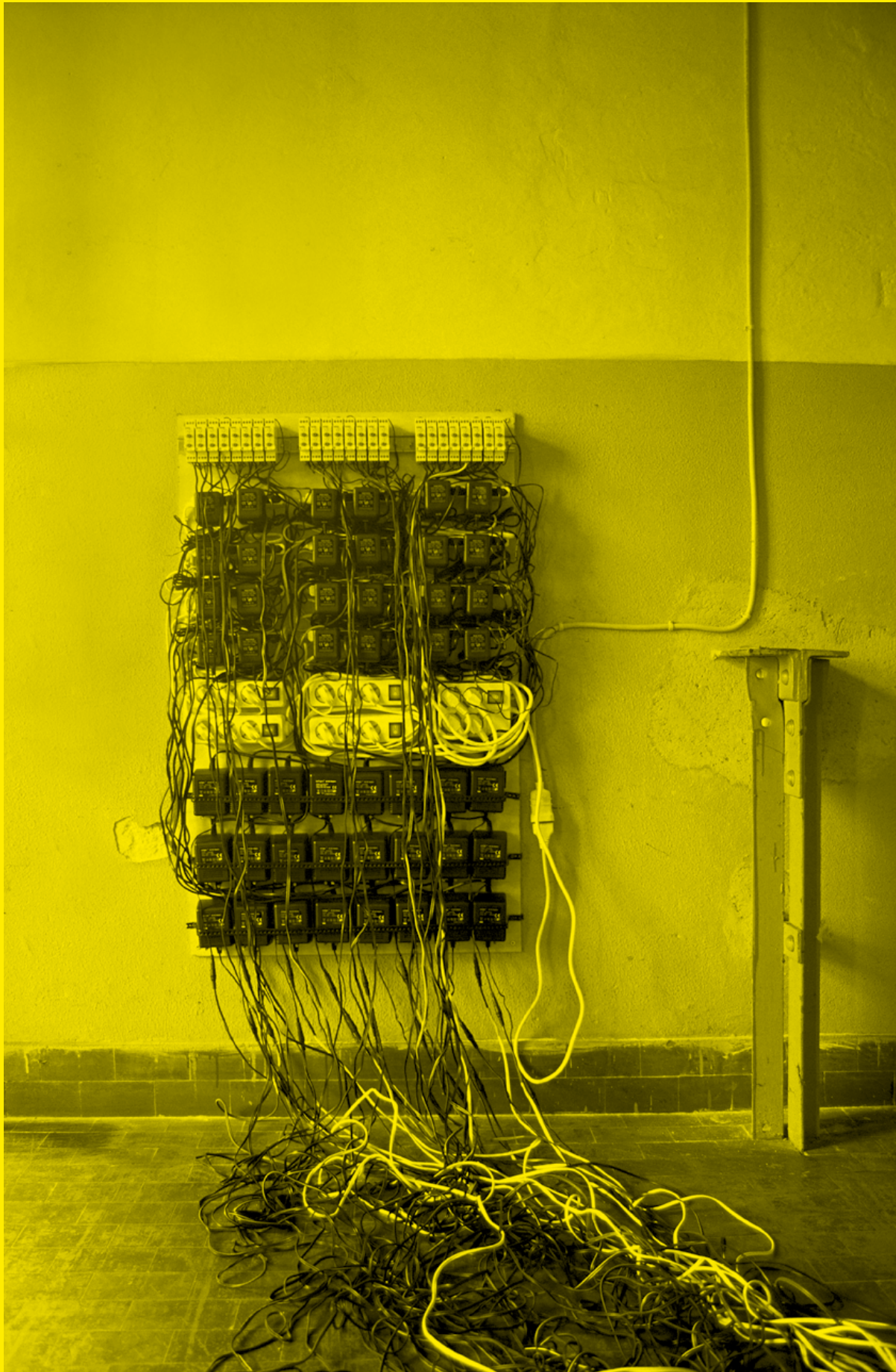
I am writing to inform You that the electricity was momentarily interrupted in Your household on the 25<sup>th</sup> of April, 2010 between 22:22 and 22:25. This was the second intervention in a series, which will take place over the next 12 calendar months.

Your Sincerely,

*Nina Canell*

Nina Canell

BLACK LIGHT  
Synchronisation  
No. 2 /12



7

**Shedding Skin (Perpetual Current for Twenty-Four Buckets), 2008, Detail**



# Nina Canell's Ordering of Things

Dieter Roelstraete

"It is known how Diogenes of Sinope, the Cynic, quite simply refuted [the Eleatics'] arguments against movement; without speaking he rose and walked about, contradicting them by action."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Lectures on the History of Philosophy: Greek philosophy to Plato*, vol. 1 (Lincoln, 1995), p. 241.

## 1. AC

Long before French Fauvist Raoul Dufy started work on his monumental magnum opus *La fée électricité*, a giant painting created especially for the Electricity Pavilion of the 1937 Paris World Fair, the popular cultural imagination had grown accustomed to viewing (and constructing) electricity as an essentially *feminine* phenomenon. This may have had something to do with the fact that, soon after the discovery of its essential properties and qualities, electricity had quickly (and much more easily than, say, water and gas) found itself "domesticated," that is to say, applied to accommodate the demands of "home" use—indeed, the late nineteenth-century revolution in electrical applications constituted an especially auspicious moment in the cultural history of the gendering of an essentially "neutral" natural phenomenon, not in the least because the Victorian era as a whole was so obsessed with the question of gender, and with the "problem"—like electricity, potentially destructive—of femininity in particular.<sup>2</sup> Furthermore, *La fée électricité* was conceived of as a fairy, female goddess, or muse (rather than, say, as a gnome, knight, or priest) because the traditional graphic representation of electricity—as a stream, a current, flow, or

<sup>2</sup> In a neat twist of historical irony, it was the domestication of electricity—i.e. the entry of electricity into the private home—that also revolutionized the treatment of female hysteria: up till then, and in true nineteenth-century fashion, hysteria had long been treated as a sexual affliction first and foremost, enabling the male medical authorities to subject their female patients to such unlikely "cures" as manually administered pelvic or vaginal massage—it was an early electric invention, already then named the vibrator, which put an end to the aforementioned dubious "medical" practices, thus marking one small step in women's struggle to regain control over their bodies, this one accomplished, quite improbably, *with the help of electricity*.

fluidum, a liquid state of becoming<sup>3</sup>—seemed to correspond so well with the supposedly “feminine” qualities of softness, curvature and, most importantly, caprice; it is no coincidence that the official aesthetic of the belle époque, an era enchanted with both the many marvels of electricity and various rebellious models of femininity (think of Ophelia and Salomé, of Sarah Bernhardt and Mata Hari), was best expressed in the languorous floral motifs of art nouveau—as the French modernist *littérateur* Paul Morand put it: “Women are flowers with lightbulbs. Flowers with lightbulbs are women.”<sup>4</sup>

More important in this alignment of electricity and female agency, and quite unrelated to the bizarre scientific custom of distinguishing “male” from “female” electrical polarities, however, was the constant presence of a lethal *threat* hidden (or presumed to be hidden) in the folds of electricity’s impenetrable cloak, one that required careful handling and ruthless disciplining: an indispensable source of heat, light, and life (cf. the famous Miller-Urey experiment on the origin of life on Earth) throughout all of human existence, electricity in both its “natural” and “artificial” form also appeared early on as a frighteningly reliable bringer of death and destruction—a dichotomy equally prominent in many traditional representations of the fair sex throughout history. It is no coincidence then, that the vogue for *La fée électricité*-style depictions of the electromagnetic force, simultaneously quaint, cutesy, and sexist, really only took flight at the exact moment when a host of enterprising, adventurous *savantes* (Marie Curie will probably forever remain the archetype in question; tellingly, she was also a pioneer of electro-physical research) began knocking on the hastily bolted doors of the traditionally male-dominated bulwark of scientific enquiry—a moment in history that also coincided, significantly, with the birth of psychoanalysis as a “science” of sexual difference, and as such yet another chapter in the long history of men’s suspicion of (and last-stand attempt at regaining control over) women’s desire to “know” as much as they did. And so, with the entry of *la fée électricité* into the mine-riddled arena of scientific research, began the long process of unbuttoning Pythagoras’s trousers—an ongoing project in which certain important aspects of Nina Canell’s work can equally be inscribed.<sup>5</sup>

Electricity, threat: I, for one, wholeheartedly admit to being scared of her (“*la fée électricité*”)—so for me, Pythagoras’s trousers don’t quite fit. Luckily, I also no longer have gas heaters in my current living quarters—for much of my life, they were just as big a source of anxiety. [“Did I switch off the gas? Did I switch off the electrical stove?” The ensuing panic attacks would concern financial ruin just as much as personal well-being. The greatest fear, however, continues to surround the event of taking a bath while my wife is blow-drying her hair with the proper electrical appliance just a couple of feet away.] This anxiety is not so much related to the fact that gas serves as a painfully demonstrative reminder of my miserable continental European dependency upon Russian might in matters that concern natural resources (although the important notion of *circulation*, which—no pun intended—courses through much of Canell’s practice, is of course present in the acknowledgement of this dependency as well), as it is to the spectral presence of permanent threat or “risk” in the supposedly safe privacy of our homes:

3 Liquefaction here stands opposite the solid state of being that Karl Marx and Friedrich Engels famously saw “melt into air” with the advent of modernity; as it so happens, Nina Canell, whose art is the unstable subject (obliquely approached) of the current, equally unstable essay, was invited in 2009 to participate in an exhibition named after Marx and Engels’s celebrated assertion that, in the modern world, “all that is solid melts into air”—with a work composed of five blue solids. “Liquid modernity,” furthermore, is Zygmunt Bauman’s preferred formula for the present condition of the world; it would be interesting to further investigate the gendered overtones of these qualifications from the historical perspective (among other vantage points) of both the increased presence of women in the workplace—including the *scientific laboratory*—and the persistent tendency to gender “work” (as both opposed and equal to “action” and “labor”) as such.

4 Quoted in Noako Morita, “An American in Paris: Loïe Fuller, Dance and Technology,” in Diana Holmes and Carrie Tarr, eds., *A Belle Epoque? Women in French Society and Culture 1890–1914* (New York, 2006), p. 121.

5 I am referring here to a book by the Australian scientist Margaret Wertheim titled *Pythagoras’s Trousers: God, Physics, and the Gender Wars* from 1995. Published at the height of the so-called “culture wars” that were then tearing apart much of American academic life, this important book continues to suffer from those exact gender wars it sought to expose as folded into the aforementioned culture wars: not surprisingly, most of the politically motivated savage criticism posted online on amazon.com was penned by men (whether they are also male scientists remains unknown).

- 6 Cables, I must confess, have long been something of a personal obsession, and I of course responded rather enthusiastically to the fact that Canell seemed to share at least some aspects of my fascination for a material and/or technology both so anachronistically “analogue” (or at least smacking of obsolescence) and timeless. In our daily tussles with miles of cables all around us, most notably those meant for charging mobile phones, laptops, iPods, and other disingenuous prophets of the illusion of an unfettered mobility, we sometimes resemble a twenty-first century equivalent of the famous Laocoon sculpture group, caught in the stranglehold of a mythical sea serpent. Yet, all the while, these very same cables that in some way keep us bound to the ground are of course also channels designed to conduct the energy that makes movement possible in the first place. The profusion of wires, threads, cables, and other conductive or connective channels (or, more precisely, symbols of channelling) in Canell’s work points to this foundational aporia of stasis and motion, stillness and dynamism, begging the question whether “movement,” in a philosophical sense, is possible at all (absolute stasis isn’t, as we all know: the absolute limit of zero Kelvin—or zero molecular motion—only exists as a purely theoretical limit, i.e. requiring the existence of a thermodynamic system wholly disconnected from the universe). More importantly, however, the ubiquity of wiring in Canell’s work also echoes the reticular model of neural traffic, ie of thinking as such. The wire, charged or not, that connects A to B to Y to Z symbolizes both the ceaseless circulation of energies, forces, and values of all kinds, as well as the erratic, associative path “followed” (or rather, traced) by all creative thinking, which is only ever chronologically linear.
- 7 Caoimhin Mac Giolla Leith, “Small Gestures, High Voltage,” in Melanie Bono and Annette Hans, eds., *Nina Canell: Evaporation Essays* (Berlin, 2010), p. 33.
- 8 Researching this article, I found out that most electric chairs in the American prison system operate dispensing 2,000 V charges; interestingly—to continue the feminist tone of the introductory paragraph of the present essay—I also found out that some of America’s most notorious frying chairs were given *female* nicknames.
- 9 See Hal Foster, “Precarious,” in *Artforum* (December 2009), quoted in Caoimhin Mac Giolla Leith, “Small Gestures, High Voltage,” *Nina Canell, Evaporation Essays* (Berlin, 2010).

there is electricity all around me, and there is electricity everywhere—how many miles of cables and wires does the average household contain, I often wonder, and how many meters of cabling went into the awesome apparatus of Canell’s *Shedding Skin (Perpetual Current for Twenty-Four Buckets)*?<sup>6</sup> This of course turns every home into a potential disaster area (every socket or loose-hanging cable could be the end of me) the control of which is a matter of both level-headed domestic management and social responsibility, a bit like the quotidian hazard that is traffic. So when Caoimhin Mac Giolla Leith, commenting upon Canell’s habit of including the voltage required to bring her electro-installations to life in the descriptions that accompany these installations’ titles, states that “to draw attention to the voltage required to power a neon sculpture is to remind the viewer of the essentially kinetic nature of all works employing neon, however immobile they might appear,”<sup>7</sup> I can’t help but think: 2,000 V (in *Nerve Variation*), 3,000 V (in *Bag of Bones*), 31,000 V (in the most complex *Tapetum Lucidum*) are all demonstrably lethal voltages<sup>8</sup>—a frankly literal staging of the aesthetic effect of *real* “precariousness” (or of the “aesthetic of risk”) that clearly sets Canell’s work apart from the *mimesis* of precariousness that is such a pervasive characteristic of much contemporary art installation.<sup>9</sup>

## 2. DC

The precarious balance of an agreed-upon risk and its contractual negotiation on the one hand, and circulation, the ghost of traffic, on the other: while even the most cursory glance at Canell’s oeuvre to date is certain to reveal a myriad of circles and circular figures as persistent atavistic tropes (from the suspended ring of bones in *Mutual Leap (After Nollét)* via the buckets and drumheads in *Perpetuum Mobile* and *Shedding Skin* to the snaking coils of cable in *Bag of Bones*, echoing life’s cyclical nature as much as the limitless flow of energy), the circle-of-trust-like logic of the contract is literalized most comprehensively in one of Canell’s least material projects to date, *Black Light (For Ten Performers)*. The ten performers referred to in the title are in fact private collectors, participants in a work of Canell’s that involved the temporary removal of a tiny piece of electric cable from their respective households—a symbolic incision meant to douse their homes in complete darkness for prescribed lengths of time (thanks to a remotely controlled electric timer, the installation of which was also stipulated in the “contract”). In addition to this choreographed “event,” *Black Light* also consists of a sculptural element: a perfect circle made up of the ten pieces of electric cable that the performers so generously excised from their domestic grids, laid down on the floor and connected to each other using phosphorescent shrink tube of a kind that allows the joints of the ring to light up in the dark, like a hovering halo of bits and bytes flashing through a tunnel of thought, or a crude graphic representation, perhaps, of hadrons colliding. Countless circles already litter the annals of art history, and, like the odd cyclotron before it, CERN’s Large Hadron Collider will doubtlessly continue to inspire underwhelming artworks

for a long time to come, yet few works manage to conflate the interlocking narratives of circularity, currency, and the social contract so successfully and with such exemplary economy of symbolic means as Canell's understated blackout.<sup>10</sup> In addition to revealing the essentially *social* (hence contractual) dimension of man's harnessing the brute force of nature's many mysterious energies, as well as exposing the economic scaffolding thanks to which this management is made possible—the performers *are* collectors after all: men of money or more-than-average economic means (we presume), and it is hard not to think of the artist's instruction to intervene in the flows of energy coursing through their homes as an oblique comment on the deregulated flow of global capital, the true life-blood of the international art market that, in some sense, has brought Nina Canell and me together—*Black Light* also reaffirms our emphasis on the transformative process, circular or not, of conduction and transmission as Canell's great "theme." In this sense, *Black Light* and its apparent mirror image *Mutual Leap (After Nollét)* also relate to Canell's various experiments with radio and (ultra-) sound, three examples of her work in these adjoining fields being the collaborative project (with Robin Watkins) *The Luminiferous Aether*, based on the recording of magnetic storms in wintery Alaska, and works such as *To Be Hidden and So Invisible (21,000 Hz)*, which involved the fictional amplification of the soundless sounds produced by a watermelon, and *Anatomy of Dirt in Quiet Water*, a brute resonance study of natural entropy. Canell's avowed interest in ultrasound, frequency shifts and quasi-geological processes of fossilization, petrification, and solidification in these exact works—a list to which the aforementioned *Temporary Encampment (Five Blue Solids)* should also be added—often concerns the imperceptible pace of change that "sees" one material or form become or turn into another, as well as the porous borders, which are really *anything but* borders, between different material states and processes of (de-) materialization—*osmosis*.<sup>11</sup> And so we find ourselves returned, following the many meandering materials (paths, lines, conductors, channels) that litter the floor, mostly, of the artist's studio, to an earlier topic of conversation (see note 5), the dialectic of stasis and motion, movement and stillness—merging and e-merging, emergence and emergency. Canell has referred to her work with certain less-than-obvious materials as a form of externalized thinking, or as a laborious externalization of thought as such—giving thought the "natural" appearance, that is, of a geological, thermodynamic process. (What, in this context, would a change of *mind* look like?) That this process of "naturalization" is only achieved through artful labor, ie laboriously—cue the painstaking, meticulous assembly of many an unruly element, force or form, requiring tireless experiment, trial and error, in the most literal sense of the word—highlights the common ground where the artist's studio and the laboratory (as a site of such labor) meet. Art's haphazard thinking here resembles *tinkering*, in the slightly nostalgic sense of art and science's shared roots in an ethic of amateur craftsmanship keen on retaining the possibility of awe in the face of nature's profound *disorder* of things (for the "order of things" is only really or fully instituted *after* the twilight of this original art-and-science synthesis—but that is a

<sup>10</sup> No doubt in part because of the awe it has been able to instill in the overwhelming mass of ignorami for whom the legend of the so-called "God particle" (i.e. the elusive Higgs boson) has come to acquire an almost religious significance, the Geneva particle physics laboratory has been especially successful in reviving the ancient, frustrated dream of science's union with art—CERN even has its own art and resident artists program, producing such predictably titled exhibitions as *Signatures of the Invisible* and *Shadows of the Infinite*. Much to the young Swedish artist's credit, Canell has successfully resisted giving in to the facile temptations of making artworks inspired by, say, string theory—the pitfall in which many an artist bedazzled by the enigmatic lingo of advanced theoretical physics has been observed to stumble. Canell does have a clearly defined interest in "hard" science of course, but this interest does not lead her into the quagmire of pompous metaphysical speculations on the origins of time and matter; the scientific model used in her practice is closer both to the stunted tradition of alchemy (in that the natural realm of electricity, stone and water are approached as *symbols* first and foremost) as well as to that of the amateur-engineer or gifted craftsman leisurely tinkering away at (models of) machines that serve no measurable use and thus appear more closely connected with the Renaissance paradigm of art as invention. "Craft" certainly is a key term when considering her art, if only for the implied critique of mastery of "professional" scientific research it entails, as well as for the link with the domestic realm—see our earlier discussion of "la fée électricité"—that it touches upon.

<sup>11</sup> The reference to the osmotic process helps to explain the subtitle, so to speak, of Canell's *Mutual Leap*, the bracketed "After Nollét": Jean-Antoine Nollét is the name of the French amateur physicist whose groundbreaking work in the field of electrical conduction and electromagnetism eventually led to the discovery, in 1748, of osmosis.

historiographic discussion which we cannot expand upon). **Ordering thoughts, disordering things; collecting one's thoughts, dispersing their physical traces: the artist's studio only resembles the scientist's laboratory in so far as *entropy* is the subject of the research conducted in both—the pleasure derived from the singular spectacle, as Nina Canell herself put it so lyrically, of seeing, nay, observing contingency seep into nature's trusted chain of command.**



8

## NINA CANELL

1979 İsveç'te doğdu / Born in Växjö, Sweden  
 2001–2005 İrlanda'daki **Institute of Art, Design and Technology**'den dereceli sanat diploması aldı. / Bachelor of Fine Arts with First Class Honours at Dun Laoghaire Institute of Art, Design and Technology, Ireland / Ireland  
**Berlin**'de yaşıyor ve çalışıyor / Lives and works in Berlin

## KİŞİSEL SERGİLER (Seçki) / SOLO EXHIBITIONS (Selection)

- 2010 **Nina Canell**, MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien / Viyana
- 2009 **Nina Canell. We Sank Through to Our Waists (32760 Revolutions)**, Projects in Art & Theory, Köln / Cologne  
**Five Kinds of Water**, Hamburger Kunstverein, Hamburg  
**Art Statements**, Art | 40 | Basel, Basel  
**The New Mineral**, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen  
**The Paradise [31]**, Douglas Hyde Gallery, Dublin
- 2008 **Walking on No-Top Hill**, Galerie Barbara Wien, Berlin  
**Digging a Hole**, Institute for Contemporary Art, London / Londra (Robin Watkins ile / with Robin Watkins)  
**Slight Heat of the Eyelid**, Mother's Tankstation, Dublin
- 2007 **Moon. Mist. Drum**, Model Arts & Niland Gallery, Sligo, İrlanda / Ireland
- 2006 **Soft Mud & Parallel Happenings**, T293, Napoli / Naples
- 2005 **We Woke Up with Energy**, Mother's Tankstation, Dublin

## GRUP SERGİLERİ (Seçki) / GROUP EXHIBITIONS (Selection)

- 2010/11 **ars viva 2010/11 – Labor / Laboratory**, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz; SALT Beyoğlu, İstanbul; Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart
- 2010 **On Line. Drawing Through the Twentieth Century**, The Museum of Modern Art, New York  
**The Moderna Exhibition 2010**, Moderna Museet, Stockholm  
**Touched**, 6. Liverpool Biennial, Tate Liverpool, Liverpool  
**Neue Alchemie**, LWL – Landesmuseum für Kunst & Kulturgeschichte, Münster  
**Beyond Entropy. When Energy Becomes Form**, La Biennale di Venezia, 12. International. Architecture Exhibition, Venedik / Venice  
**A Never Ending Story**, Truth or Consequences, New Mexico  
**FischGrätenMelkStand**, Temporäre Kunsthalle, Berlin  
**Life. A User's Manual**, Art Sheffield, Sheffield  
**Leopards in the Temple**, SculptureCenter, New York  
**Performative Attitudes**, Kunsthau Glarus, Glarus  
**Das Wesen im Ding**, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main
- 2009 **The Knight's Tour**, De Hallen Haarlem, Haarlem, Hollanda / Netherlands  
**The Actuality of the Idea**, Stuart Shave / Modern Art, Londra / London  
**All That Is Solid Melts into Air**, project in the context of Festival City Visions, Mechelen, kapsamında, tasarlayan: / conceived by MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen / Antwerp  
**Canell / Egan / Nowak**, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf  
**Coalesce. Happenstance**, SMART Project Space, Amsterdam
- 2008 **7. Gwangju Biennale**, Gwangju, Güney Kore / South Korea  
**Manifesta 7**, European Biennial of Contemporary Art, Trient / Trent  
**Auto-Stop**, Malmö Konsthall, Malmö  
**No Borders (Just N.E.W.S.)**, La Centrale Électrique – European Centre for Contemporary Art, Brüksel / Brussels; Thessaloniki Center of Contemporary Art, Selanik / Thessaloniki

- 2007 **Beyond the Country. Perspectives of the Land in Historic and Contemporary Art**, Lewis Glucksman Gallery, Cork  
**Movement, Contingency & Community**, Gallery27, Seul/Seoul, Güney Kore / South Korea  
**What Remains**, Spazio Lambretto, Milano / Milan  
**Come Together**, Douglas Hyde Gallery, Dublin
- 2006 **Bring the Noise**, Catalyst Arts, Belfast
- 2005 **Precaution**, Irish Museum of Modern Art, Dublin

## ÖDÜL VE BURSLAR / AWARDS AND FELLOWSHIPS

- 2010 **ars viva**-Preis für Bildende Kunst des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft / Kulturkreises der deutschen Wirtschaft'ın güzel sanatlar dalında verdiği ars viva Ödülü 2009  
**Baloise Prize**, Art Statements | 40 | Basel
- 2008/09 **Location One**, atölye bursu / Arts Council Ireland; konuk sanatçı ödülü, New York / Arts Council Ireland; residency award, New York
- 2008 **Culture Ireland**, proje bursu / project stipend  
**Künstlerhäuser Worpswede** çalışma bursu
- 2007 **Artist Bursary Award**, Arts Council Ireland  
**Model Arts & Niland Gallery** bursu / Fellowship
- 2005–2008 **Fire Station Artists' Studios** Konuk Sanatçı Programı / Residency, Dublin

## BİBLİYOGRAFYA (Seçki) / BIBLIOGRAPHY (Selection)

- 2010 Chris Sharp, »Nina Canell«, in: **Art Review**, Ocak-Şubat / January–February 2010.
- 2009 Xander Karskens, »The Knight's Tour«, in: **The Knight's Tour**, sergi kat. / exh. cat. De Hallen Haarlem, Haarlem 2009.  
 Isobel Harbison, »Nina Canell & Robin Watkins«, in: **Nought to Sixty**, sergi kat. / exh. cat. Institute of Contemporary Art, Londra / London 2009.  
**Younger than Jesus. Artist Directory**, Londra / London 2009.  
 Chris Sharp, »Walking on No-Top Hill«, in: MAP, **Journeys in Contemporary Art**, 17, 2009.  
 Renate Puvogel, »Walking on No-Top Hill«, in: **Kunstforum International**, 195, 2009.
- 2008 Martin L. Herbert, »(E)merging Artists«, in: **Modern Painters**, Aralık / December 2008.  
**Movement, Contingency & Community**, sergi kat. / exh. cat. Gallery27, yay. haz. / edited by Hyunjin Kim, Seoul 2008.  
**Gwangju Biennale. Annual Report**, sergi kat. / exh. cat. Gwangju Biennale, yay. haz. / ed. by Okwui Enwezor, Gwangju.  
 Isobel Harbison & Ilaria Gianni, »The Glue & the Wedge«, sanatçı röportajı / artist interview, in: **Circa**, 124, 2008.  
 Adam Budak, »Nina Canell«, in: **Manifesta 7. Index**, sergi kat. / exh. cat. Manifesta 7, Mailano / Milan 2008.  
 Luke Clancy, »Slight Heat of the Eyelid«, in: **Art Review**, 22, 2008.
- 2007 Declan Long, »Come Together«, in: **Come Together**, sergi kat. / exh. cat. Douglas Hyde Gallery, Dublin 2007.
- 2006 Sarah Pierce, »Together, Again. On the Work of Nina Canell«, in: **Mother's Annual**, sergi kat. / exh. cat. Mother's Tankstation, Dublin 2007.  
 Sally O'Reilly, »We Woke Up With Energy«, in: **Frieze**, 98, 2007.  
 Declan Long, »We Woke Up With Energy«, in: **Circa**, 115, 2007.
- 2005 **Precaution**, sergi kat. / exh. cat. Irish Museum of Modern Art, Dublin 2005.
- 2004 Sinead Halkett, »Obscured by Clouds«, in: **Obscured by Clouds**, sergi kat. / exh. cat. Temple Bar Galleries & Studios, Dublin 2004.

## SANATÇININ KENDİ YAYINLARI / ARTIST'S OWN PUBLICATIONS

- 2010 **Evaporation Essays**, Berlin 2010.  
**Creamier. Contemporary Art in Culture. 10 Curators, 100 Contemporary Artists, 10 Sources**, Londra / London 2010.
- 2008 **Shedding Skin (Perpetual Current for Twenty-Four Buckets)**, one-sided 12" LP edition, 2008.
- 2007 **Arpeggio Book**, sanatçı kitabı / artist's book, İrlanda / Ireland 2007.



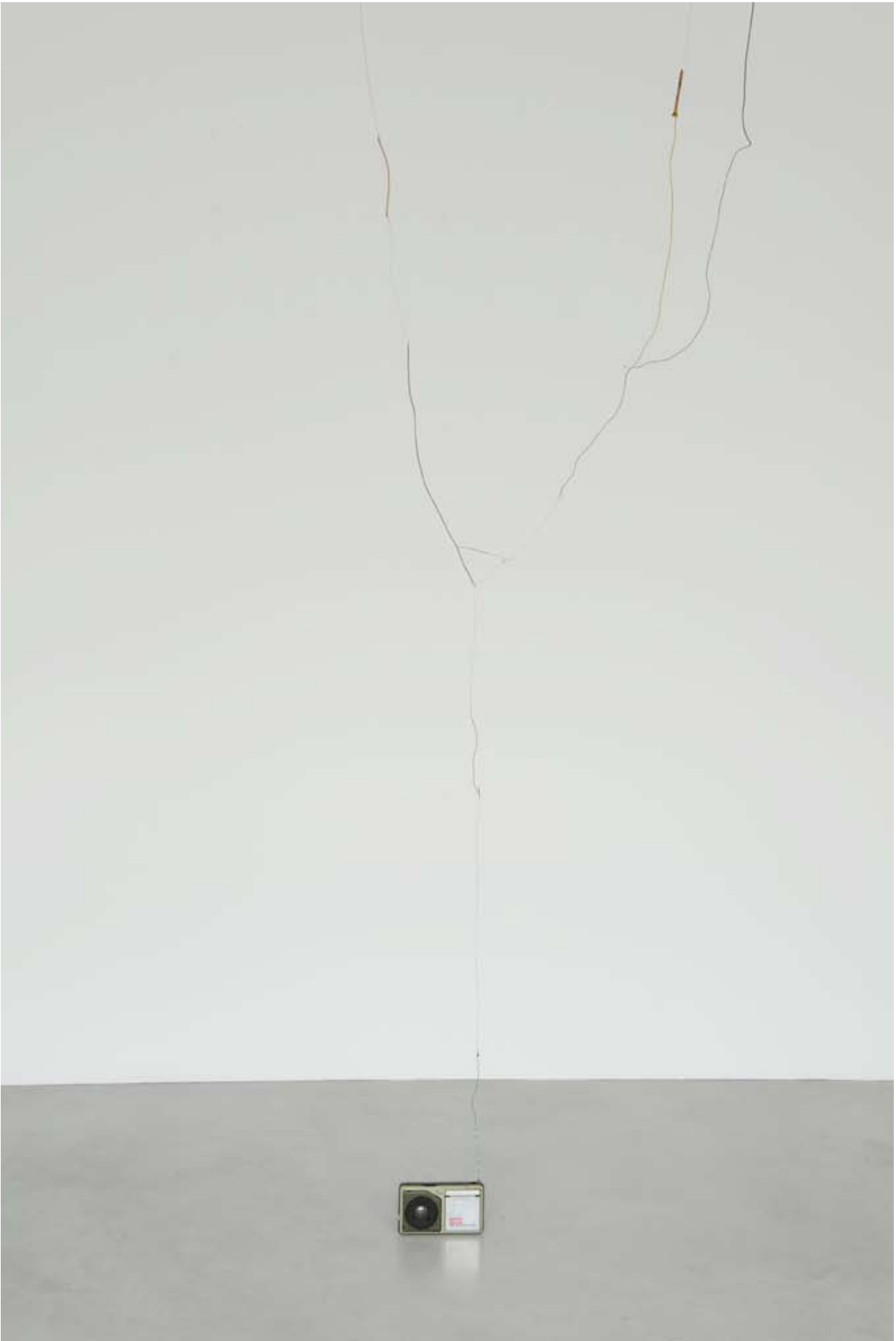




10

**To Be Hidden and So Invisible (21000 Hz), 2009**





**Into the Eyes as Ends of Hair, 2010**











12  $\phi$  = 24  
 6  $\phi$  = 12  
 11  $\phi$  = 22  
 5  $\phi$  = 10  

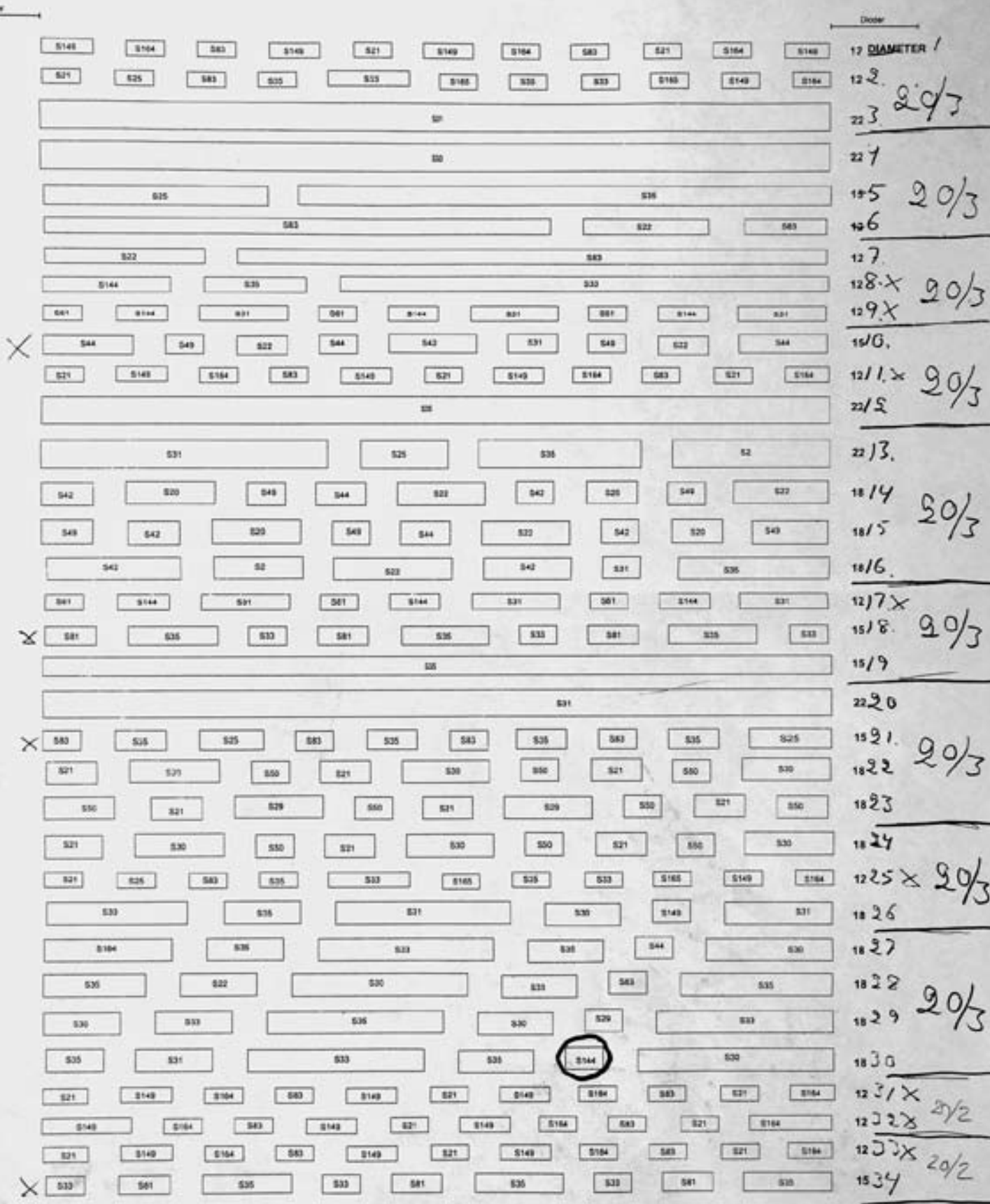

---

 34  $\phi$  = 68

NINA CANELL / TAPETUM LUCIDUM (BLUE GAS NO. 1)

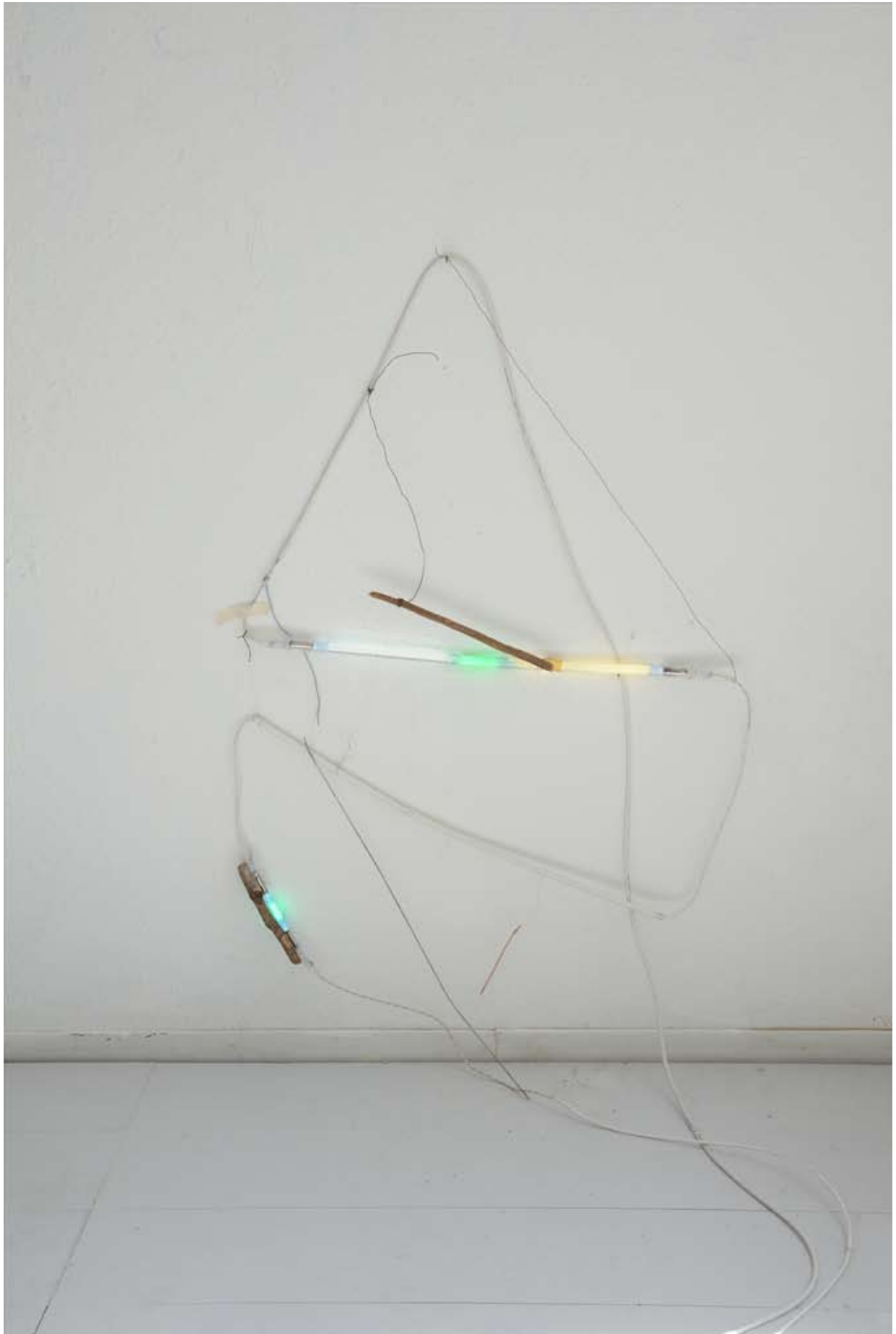
COMPONENTAGE  
 50/17  
 FREDRIK  
 JONSSON

69  
 1, 1, 4  
 8, 6  
 2, 4



Handwritten scribbles at the bottom of the page.



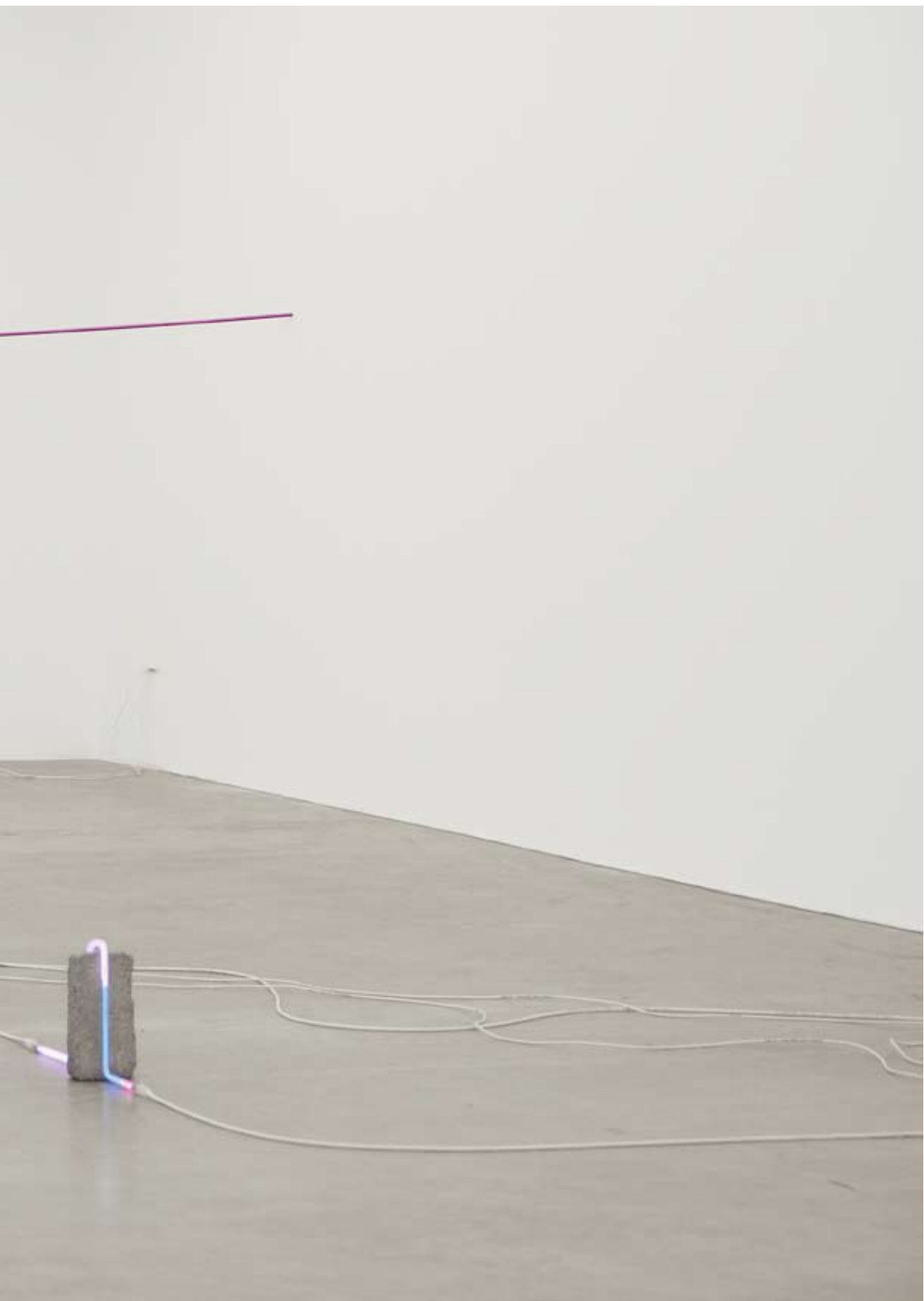






18









20

**Temporary Encampment (Five Blue Solids), 2009**



# **Klara Hobza**



21

# 1 Paper Airplanes



22



23

# Klara Hobza için Beş Kesit

Gregory Volk

## 1

Klara Hobza'yı, *Paper Planes* [Kağıt Uçaklar] (2004) adlı, oldukça davetkâr kısa videosunda, o kendine has haliyle ciddi ciddi eğlenirken görüyorsunuz. Öğrenme ve araştırma kadar her türlü şamata ve soytarılığa açık olan sanatçıyı, maskaralık, yaptığı işe odaklanmaktan alıkoymuyor.

Soğuk, rüzgarlı ve yağmurlu bir günde, üstünde paltosu, Coney Island kumsalında metal bir sandalyede kamburu çıkmış oturmakta. Milyonlarca insanı barındıran New York şehrinde olmasına rağmen ortalıkta kimseler yok. Hobza'nın kucağında bir tomar kağıt uçak katlama talimatı var; kötü hava şartlarına rağmen kağıt uçak yapmaya çalışıyor ve sonuçta sanatçının, *New Millennium Paper Airplane Contest* [Yeni Milenyum Kağıt Uçak Yarışması] (2008) adlı ünlü yarışması oluşmaya başlıyor.

Hobza, rüzgârın elinden almaya çalıştığı talimatları dikkatle inceleyip uygularken, tamamladığı kağıt uçaklardan birini uçurmak üzere iskelenin bir ucundan öbür ucuna koştuğunu gösteren kısa kesitler görüyoruz. İskelenin sonundaki korkuluğa varıyor, sağ elinde tuttuğu uçağı, mükemmel bir uçuş gerçekleştirerek üzere, Kuzey Atlantik Okyanusu'na doğru fırlatıyor, ama uçak beklenmedik bir şekilde sağa kayıp rüzgârda savruluyor.

Dikkatle izlenip uygulanan talimatlar, ustaca katlanan kağıtlar, yani tüm bu emek ve özen, umut verici olduğu kadar nafil bir eylem, çünkü ne kadar iyi yapılmış, aerodinamik olarak ne kadar sağlam ve Hobza tarafından ne denli güçlü bir biçimde fırlatılmış olursa olsun (Hobza, ciritin en uzun mesafeyi katedebilmesi için, mümkün olan en mükemmel açıyı tutturmaya çalışan bir ciritçiye benziyor), dayanıksız uçağın okyanus rüzgârıyla başa çıkması mümkün değil; karşı konulamaz şartlara ister istemez yenik düşeceği, gözü yukarılarda ve ileride olsa bile düşeceği, hatta hızla düşeceği çok açık.

Bu işte neşeli, hatta çocuksu bir heyecan, bir heves unsuru var: Koca plajda bir çocuk, güçlü rüzgâra karşı uçabilen oyuncaklar fırlatarak eğlenmekte. Bu işte, doğal bir titizlik ve inatçı bir gayret var: Hobza, kendisinden önceki birçok mucit gibi, zor bir şeyi, doğru bir şekilde yerine getirmeye çaballıyor ve vazgeçmiyor. Bu işte, kurnazca bir sadelik (basit bir kağıt parçasından sevimli bir şey yaratmak) ve topyekün bir saçmalık unsuru da var: Coney Island iskelesinin korunaksız ucu, kağıt uçak uçurmak için, nereden baksan, iyi bir yer değil. Ne var ki, Hobza'nın bu kısacık eylemi, videoyu seyrettikçe, ki bu video insanın içinde tekrar tekrar izleme arzusu uyandırıyor, daha

şiiresel ve yankılanan bir hal alıyor. Onun kağıt uçağının çağrıştırdığı birden çok anlam var: insanın en derin arzu ve özlemlerinin nasıl da kayıtsız bir dünyaya fırlatıldığı; en iyi, en tutkulu, en iyi niyetli planlarının nasıl da başarısızlık ve hayal kırıklığıyla sonuçlanabildiği; insanoğlunun gelip geçici bir eyleminin nasıl da rüzgâr ve kabaran dalgalar gibi, doğal güçlerle ilişkisi olduğu. Hobza'nın girişimi oyuncu olduğu kadar düşünceli, hassas ve ciddi bir eylem; insanın içine işleyen ve insanoğlu kadar karmaşık şeylerle dolu sanki: Güçlü arzularımız ve büyük hüsrانlarımız, tüm zarafetimiz ve kabalığımız, bizi harekete geçiren heyecanlarımız ve işlerin yine iyi gitmediğini görünce, sıklıkla yaşadığımız şaşkınlık ve korku.

Hobza'nın, bize açıkça göstermeyip ima ettikleri, bu işin en can alıcı yönlerinden biri. Arka planda Coney Island var: O ünlü iskelesi ve dönme dolap ile hız treni de dahil, tüm eğlence unsurları, hediyeleşme eşya dükkânları, sosisli sandviç stantları, MILB beyzbol stadı, geleni gideni, cafcıflı tabelaları ve en önemlisi de, tarihi geçmiş! 1830'lu ve 40'lı yıllarda, yani Coney Island Brooklyn'in ulaşılması zor bir "şehirdışı karakolu"yken, ileri görüşlü şair Walt Whitman (ileri görüşlü, ünlü bir şair olmadan önce, basımevinde çıraklık, sonra muhabirlik ve bir gazetede baş editörlük yapan ve Walter Whitman olarak bilinen Walt Whitman) bu "uzun, çıplak ve ıssız kıyılara" sık sık geldiğinden söz açtığı *Specimen Days*'de, "sertleşen kumun üstünde ileri geri koşup dalgalarla martılara saat başı Homeros ve Shakespeare'den dizeler okurdum"<sup>1</sup> der. Whitman, okyanusla karanın birleştiği bu yerde, özellikle New York şehrinin o kendine dönük, kaba saba insanların uçsuz bucaksız Atlantik Okyanusu'nun ritmine açılması için potansiyel arzeden, kalıcı bir şey olduğunun farkındadır.

Nitekim, bu "uzun, çıplak ve ıssız kıyılar", birkaç on yıl sonra göz kamaştırıcı eğlence parklarıyla "Amerika'nın oyun bahçesi" olarak anılan ve büyük kalabalıkları kendine çeken bir yer haline gelecektir. Su kaydıracağı ve eğitimli kırk adet deniz aslanıyla Deniz Aslanı Parkı, ünlü mekanik at yarışıyla Steeplechase Parkı, evcilleştirilmiş filleri ve ışık oyunları Luna Park, yapma Venedik kanalları ve üç yüz cücenin ikamet ettiği "Liliput Köyü" ile Dreamland, 19. yüzyıl sonu ya da 20. yüzyıl başı, bugünün dev Disney Çağı yaratıklarının habercileridir. Coney Island, aile işletmelerinin yanısıra, turistleri baştan çıkaran acayip şovlara, fuhuş zincirlerine, dövme salonlarına ve geleceği okuyan falcılara teslim oldu belki, ama her şeyden öte, zengin veya fakir, soylu veya göçmen gemisinden henüz inmiş olsun, malikanede veya

şehrin merkezindeki adi bir apartman dairesinde otursun, herkesi kucaklayan, gayet demokratik bir yerd (bir ölçüde hâlâ öyle).

17. yüzyılın başlarında, bir grup Püriten'in daha sonraları Massachusetts olarak anılacak olan yerde, iyi günde, kötü günde bir dünya cenneti kurma idealinin, bir ütopya olarak, itici güç haline geldiği bir ülkede Coney Island, seküler bir cennet, Amerikan halkına gençleşme, heyecan ve mutluluk vadeden bir pop-kültür ütopyası oldu, ama zamanla köhneleşti; eğlence parkları yandı, bazıları yeniden inşa edildi, ne var ki popülerliğini büyük ölçüde yitirdi. Ayakta kalan bazı unsurları da zamanla yorgun düşüp iyice yıprandı; öyle ki, bir işletme olarak 1968'de kapanan bu eğlence merkezi, Parachute Jump'ın [Paraşütle Atlama Kulesi] sessizce hüküm sürdüğü bir tarihi kalıntıya döndü.

İskele veya plajdaki kağıt uçaklarıyla birlikte Hobza, bu yerin derin insani enerjileriyle ve vadettiği mevcut harikuladeliğe incelikli bir bağlantı kurmakta: Uçma dürtüsü, bağımsızlık arzusu, fantastik gösterilere kendini kaptırıp mest olma ve bir süreliğine olsun, günlük yaşamın dayattığı kurallardan ve sınırlamalardan kurtulma. Dünyanın hemen hemen her yerinden nesiller boyunca buraya akın eden göçmenler de böylesi enerjilerin peşindeydi. Söz konusu çalışma sırasında, Hobza'nın da bir göçmen olduğunu hatırlatmakta yarar var: Kendisinden önce -hiç abartısız- milyonlarca göçmenin akın ettiği aynı plajda kağıt uçaklar yapıp uçurmaya çalışan Pilsenli bir Çek göçmen! Hobza'nın kağıttan yapılmış bir uçağı rüzgara rağmen uçurma girişiminin umut dolu olduğu kadar imkânsız olması, arka plandaki şaşırtıcı, suskun ortamla incelikli bir biçimde örtüşüyor: Kırık dö-kük bir dinamo, altüst olan büyük planlar, zamanla eriyip gideceği kanıtlanan ışıklı bir cennet.

## 2

Hobza'nın, heykel, video, fotoğraf ve eskizden, kavramsal yaklaşımlara, anlatı ve performans kadar uzanan ve çoğu kez bunların hepsini birleştiren çalışma üslubu, içtenlikli ve tamamen kendine özgüdür. Eserleri, elbette galerilerde, müzelerde sergilenmektedir, ama onun birincil özelliği, bir bütün olarak dünyayla doğrudan ve karmaşık bir bağlantı içinde olmasıdır ki, sanatçıyı tam da bu nedenle ve sıklıkla ya suda ya plajda ya ormanda ya da yüksek bir binanın tepesinde bulursunuz. Hobza, proje üretmekten ziyade projelerinin içinde yaşar sanki. Nasıl sonuçlanacak olursa olsun, baştan sona kadar ürettiği projelerin

içinde yaşar, bunları inceleme, araştırma, iletişim, kültürel eleştiri, kendini keşfetme araçları olarak kullanır ve bunu büyük bir azim, sorgulayıcı bir merak, bazen büyük cesaret ve çoğu kez dışarıdan belli olmayan bir mizah anlayışıyla yapar. Dahası, bugüne kadar gerçekleştirdiği bütün büyük projeleri, kağıt uçak merakı, kuşlara olan düşkünlüğü, Mors Alfabesi'ne duyduğu ilgi, New York'ta geçen birkaç başarılı yılın ardından şehri terkedip Avrupa'ya dönme kararı gibi basit ve anlaşılabilir şeylerden hareketle başlamıştır ki, Hobza'yı az rastlanır, cazip bir sanatçı yapan tam da bu olsa gerek. Bu sıradan ve anlaşılabilir şeyler, çoğu kez uzun süreler boyunca, birçok virajı alma pahasına keşfedilip geliştirildikçe, söz konusu projeler, yepyeni, ilginç, çılgın, tutkulu ve son derece anlamlı bir boyut kazanarak insanlarla aramızdaki mesafe, yabancılaşma, çevremiz, tarihle olan çatışmalı ilişkimiz, hırslarımız ve başarısızlıklarımız gibi temel endişelerimizi irdeler.

Mesela, Hamburg'da, *Galerie für Landschaftskunst*'teki ilk kişisel sergisini, *Departing America - 2009* [Amerika'dan Ayrılmak] adlı eserini ele alalım: Hobza'nın stüdyosu, Brooklyn Navy Yard'da, East River'in körfeze aktığı bölgedeydi, yani suya yakındı. Sanatçı, New York'tan ayrılmaya karar verince, stüdyosundaki her şeyi, malzemeler dahil, özel olarak tasarlanmış ahşap bir sala yükleyerek, (bu, gündelik işler için eski teknolojiyi kullandığı birçok örnekten biridir) tuhaf bir biçimde zaman içerisinde hareket ediyor gibi görünen bir eser, 19. yüzyıl, hatta belki de 17. yüzyılın tipik özellikleriyle massedilmiş bir 21. yüzyıl eseri yarattı! Söz konusu ahşap salı, bir deniz kano-suyla çekerek körfezi geçip, Bayonne-New Jersey'nin etrafından dönerek, Port Newark-New Jersey'deki uluslararası kargo tesislerine kadar, biraz da tehlikeli bir yolculuk yaptı; izlediği yolda, yıllar boyunca "tıkış tıkış gemilerde içiçe" seyahat ederek Amerika'ya Ellis Adası'dan ayak basan milyonlarca göçmeni karşılayıp kucaklayan Özgürlük Heykeli'nin de yanından geçmişti. Sal ve kargosu, Port Newark'da *Dublin Express*'e yüklenip, Hamburg-Almanya'ya doğru, yani tarihsel olarak "ters" bir istikamette yola çıktı: "Ters", çünkü Hamburg, 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başlarında, Avrupalı göçmenlerin Amerika'ya gitmek üzere yola çıktığı, başlıca liman şehirlerinden biriydi. Hobza, kargosunu Hamburg'da gemiden indirip tekrar sala yükledi ve Elbe Nehri ile kanallar üzerinden yüzdürerek kanallardan birinin kıyısındaki bir binanın üçüncü katında bulunan galeriye getirdi. Sal ve kargosu, galeriye, bir tür halat ve vinç sistemiyle binanın dış yüzünden yukarı çekilerek çıkarıldı.

Çizimler, videolar ve fotoğraflar da içeren sergi, bir 18. yüzyıl veya 19. yüzyıl kaşifinin çıktığı uzun yolculuktan getirdiği birer nesne ve bilgi arşiviymişçesine, Hobza'nın salın ahşabından ürettiği kaba, masamsı yapıların üstüne yerleştirildi. Sanat eserleri ve masalar dahil, bu serginin, içindeki her şeyle seyahat, kargaşa ve maceranın "anılarından" hareketle ortaya çıkmış olmasının harikulade bir yönü var.

Projenin, son derece kişisel ve derinden hissedilen bir boyutu var: Hobza'nın başka bir yerde yaşamaya, hayatını orada kurmaya, sonra da kurduğu hayatı terk etmeye karar vermesi. Sanatçı, yaşadığı yerden ayrılabilmek için bir tür heykel, bir salın üstüne yüklediği eşyalarından ibaret bir heykel inşa etmiştir! Ve proje geliştikçe görünmeyen şeyler - Hobza'nın New Jersey'ye gitmek üzere körfezi geçerken yaptığı o çok komik, komik olduğu kadar tehlikeli yolculuk ve *Dublin Express*'in bir okyanus dahil katettiği uzun mesafe, eserin ayrılmaz birer parçası haline gelmiştir. Eserde gemi seyir yolları, gelgit akıntıları, denizcilik becerisi, değişik su türleri gibi, mesafeler ve enginliklerin de rolü vardır. Bu proje aynı zamanda bir performanstır ve Hobza, bu performansında değişik roller üslenmiştir: Bir seyyah ve kaşif, bütün eşyalarını yeni bir yuvaya nakleden bir göçmen, çok uzun süre ayrı kaldığı evine dönen bir gezgin, ilkel bir taşıtla koca kargo ve yolcu gemileri arasından geçmeye çalışan Buster Keaton'a benzer trajikomik bir karakter! Dahası, Hobza, tüm bu rolleri üstlenirken, harikulade bir altüst etme örneği verecek, temsili bir Amerikan hikayesini tersyüz etmeyi başarmış, yani akın akın gelenleriyle ünlü bir körfezden, dramatik bir ayrılışı gerçekleştirmiştir.

Hobza ayrılırken, keşif ve özgürlük için yolculuk, eski olandan yeni olana yolculuk gibi edebiyatta ve sanattaki temel Amerikan motiflerini hatırlatıyor ve bunu kendi amacı doğrultusunda yeniden şekillendiriyor. Akla, sadece göçmenler değil, Mark Twain'in *Huckleberry Finn'in Maceraları* adlı eserinde sallarını Mississippi Nehri üzerinde yüzdüren Huckleberry Finn ile kaçak köle Jim, 1804'te Batı'yı keşfetmek üzere Mississippi Nehri'ni geçen Meriwether Lewis ve William Clark, 1620'de *Mayflower* gemisiyle Plymouth-İngiltere'den, Plymouth-Massachusetts'e yelken açan hacılar, 19. yüzyılda Batı'ya gidip orada hayat kuranlar ve San Francisco'da gemilerden inip kıtanın iç kısımlarında altın bulmak üzere yola koyulan "49'cular" da geliyor. Bu çerçevede, Hobza'nın kahramanca giriştiği garip sal yolculuğu, şaşırtıcı derecede geniş ve kapsamlı bir tarih sürecine uzanarak hikaye üstüne hikaye, tarihsel olay üstüne tarihsel olay çağırıyor.

## 3

New York'tan ayrılıp Avrupa'ya dönen Hobza'nın, New York (dolayısıyla Amerika) deneyiminin sanatı üzerinde derin ve kalıcı bir etkisi olduğu açıkça görülüyor. Buna, sanatçının mekân seçimi, tarihi malzemeleri sıkça kullanması ve bir göçmen olarak, edindiği yeni vatani hakkında, sonsuz merak sahibi, bazen de sorgulayıcı ve eleştirel olması dahildir. Plymouth Rock'ta koloniyi kuran ilk hacılardan bahsetmiştim. Samuel Morse adlı genç bir sanatçı (mucit olmadan önce), hacıların Amerika'ya ayak basmalarını, yani o ünlü sahneyi tasvir eden tabloyu *Landing of the Pilgrims*'i [Hacıların Ayak Basışı] 1810'da yapmıştır. Kalvinist bir kilise adamının oğlu olarak, Charlestown-Massachusetts'ta yaşayan Morse, New England'daki bağnaz protestanlığın içine derinlemesine dalmış, sonraları Alfred Vail ile birlikte, Mors Alfabesi'ni (haflelerle sayıların noktalar ve tirelerle ifade edilerek sesli veya yanıp sönen ışıklarla, yani görsel olarak iletildiği sistem) icat ederek, 19. yüzyıl telgrafçılığında önemli bir şahsiyet olmuştur.

Hobza, Samuel Morse ve Morse Alfabesi'ne 2003'te merak sararak sistemi öğrenmiş ve New York'a ışıkla mesaj ileten ev yapımı küçük bir sistem kurup, 19. yüzyıldan kalma bu uzun mesafe iletişim yöntemini cep telefonları, internet, sosyal iletişim ağları vb.'ne gömülmüş 21. yüzyıl yaşantımızın iletişim yöntemlerinin yanına yerleştirmişti. Beklenebileceği üzere, başlangıçta kendisine kimse cevap vermemiş; bir zamanların büyük önem taşıyan Mors Alfabesi ile iletişimin demode bir sistem olduğu açıkça ortaya çıkmıştır. Ne var ki, Hobza moralini bozmamış; 30.000 vat elektrikle çalışan 1200 lambalı, daha büyük ve yeni bir sistem kurup, bunu Long Island City *Sculpture Center*'in en üst katındaki camlı alana yerleştirerek, burayı yanıp sönen ışıklarla çevreye Mors Alfabesi ile mesajlar gönderen bir merkez haline getirmiş; sonunda ışıklı mesajları gören ve Mors Alfabesi'ni bildiğine (en azından tanıdığına) hükmedilen sınırlı sayıda New Yorklu'dan yanıp sönen araba farları, el fenerleri, pencere ışıkları ve kornalarla cevap almayı başarmıştır.

Hobza'nın, *Morse Code Communication* (2005) adlı eseri, bir ışık heykeli olmanın ötesinde mimari bir müdahale ve bir performanstı; müthiş bir video haline de geldi. Videoda, yüksek binanın en tepesinde, ışıkların ve kabloların esaretinde pek yalnız görünen Hobza, biriyle, herhangi biriyle iletişim kurmak umduyla, eski püskü bir aygıtı telaşla kullanırken görül-

mekte: bu koca şehre yeni gelmiş, birileriyle ilişki kurmak isteyen ve bunun ne denli zor olduğunu anlayan bir insanın yaşayabileceği yalnızlık ve özlemin ölçsüz ve kaçıkça tezahürü.

Hobza'nın her eseri gibi, bu proje de aynı anda devreye giren, bir dizi olası anlam katmanı edindi. Ünlü bir sanat merkezinde bulunan eser, şehri bütünüyle işin içine dahil etmenin ötesinde, yerüstü metrolarla ve arabalarla gelip geçen, apartman pencerelerinden dışarı bakan, sokakta yürüyen ya da Manhattan'daki ofisinden Queens'e bakan insanlardan oluşan, anlık izleyici kitleleri üretti. Manhattan nehrinin karşı kıyısındaki ışıklı binalar tarafından görülmeye ve o binalarla yarışmaya çabalayan, Queens'in arka sokaklarından birinde, somut bir tarihsel geçmişi olan, bir tramvay onarım tesisinde yani nispeten ufak bir mekânda bulunan *Sculpture Center*, geçici bir süre için ışık saçan, görkemli bir manzara ya bürünmüştü. Bütün bu süre boyunca, Hobza, gözünde koruyucu gözlükler olduğu halde kulesinde oturmuş, bu devasa şehrin otoyollarına, metrolarına ve muhteşem gökdelenlerine yalnız başına mesaj ardına mesaj yolluyor; bulunduğu yükseklikten "büyük-lüğün" kendisiyle iletişim kurmaya çalışırcasına, aslında çok gülünç, fakat bir o kadar yalnız ve yabancı bir görüntü çiziyordu.

## 4

Amerikalı şair-filozof ve önde gelen Transandantalist Ralph Waldo Emerson, 1839'da sanat üretimine yaklaşımını günlüğünde, "Bizler Tam/Doğru/Kesin ve Engin olanı, Hayallerimizi ve Matematiğimizi istiyoruz."<sup>2</sup> şeklinde tanımlarken, sanat üretiminin (belki yaşamın da) aynı anda akılcı, sorgulayıcı, vizyoner ve deneysel olma özelliğini özlü bir biçimde dile getirmekteydi. Emerson'dan bahsetmenin zamanı değil belki (bu arada kendisi, Walt Whitman ve Samuel Morse, ünlü doğabilimci, kuşbilimci ve kuş resimcisi John James Audubon, hatta ünlü şovmen P.T. Barnum ve daha nice önemli şahsiyetin çağdaşlarıdır), ama yaşadığı dönemde sözlerinin etkisi büyük ve derin olmuş; bu etki, Transandantal akımın altın çağı 1850'lerde sona erdikten sonra bile uzun süre devam etmişti. Emerson'un günlüğünden alıntılanan yukarıdaki sözler, Hobza'yı işaret etmektedir adeta, çünkü Hobza da tam, doğru, engin olanla uğraşıp hayallerle matematiği eşleştirir. Eserlerinde şeyleri tamtamına ölçüp üzerinde düşünerek düzenler, yaptığı işi sistematik tekrarlamalarla yarı-bilimsel bir havada sürdürür; hata yapmamaya özenli, ıvır zıvırdan uzak, ciddi bir tutum içindedir. Ve

bu arada, izleyicisine de alışılmadık bir biçimde arındırıcı gelen, engin fikirlerle dolu ve çığınca yaratıcı eserler üretmektedir.

*American Acclimatization Society* (bazen Acclimation Society of North America - Amerikan İklim Alıştırma Cemiyeti olarak da anılır) misyonu gereği, 1890'da Kuzey Amerika'yı Avrupalı hayvan ve bitki türleriyle tanıştırmak adına, New York şehrine Avrupa'dan sığırcık kuşları (*Sturnus vulgaris*) ithal etmeye karar verdi. Bir efsaneye göre, bu kararın ardında cemiyetin Shakespeare hayranı, eksantrik başkanı Eugene Schieffelin vardı; başkan, *IV. Henry*'de (1. Bölüm, 1. Perde, 3. Sahne)<sup>3</sup> sabrı taşan Hotspur'un, "Nay, I" have a starling shall be taught to speak only Mortimer..." ["Hayır, sadece Mortimer demek üzere eğitilmiş bir sığırcığım olacak..."] repliğindeki sığırcık dahil, Shakespeare'in eserlerinde adı geçen bütün kuş türlerini Amerikan doğasıyla tanıştırmak istemişti. Nitekim, İngiltere'de altmış adet sığırcık yakalanarak Amerika'ya gönderildi ve kuşlar, New York'taki Central Park'ta serbest bırakıldı. Bu Avrupalı göçmenler Amerika'yı sevdi; hatıta o kadar çok sevdiler ki, deliler gibi çoğalıp kendilerine yaşam alanı açmak üzere yerel türlerle başarıyla mücadele edip her yerde rastlanır oldular. Bugün, dünyanın 300 milyonluk sığırcık nüfusunun, 200 milyonu Amerika'da yaşamaktadır.

Hobza'nın, 2005'te başlayan, *Nay, I'll Have a Starling* [Hayır, Benim Bir Sığırcığım Olacak] adlı çok yönlü projesinin merkezinde, Schieffelin'in oyununu bozmaya yönelik nafîle bir arzu var, kasıtlı olmasa da kesin/sert ekolojik sorunlara yol açabilecek bir arzu (Hobza, New York'ta yaşayan bir Avrupalı olarak, bu küçük Avrupalı göçmenlerin sebep olduğu kaosa baktıkça "utanç" duyduğunu söylemiştir). Hobza, Central Park'ta yakalayacağı altmış sığırcığı İngiltere'ye geri gönderip, Buckingham Sarayı'ndaki parkta serbest bırakmaya niyetlidir. Bu, 21. yüzyılda, elbette en az Schieffelin'in (bilimsel olarak desteklenmiş olsa da) 19. yüzyıl planı kadar zırzop, aptalca bir plandır, ama yine de bizlere doğanın ne denli dolambaçlı olduğunu, "saf/tertemiz" değil, karşıt ideolojilerin ve gündemlerin yarıştığı ve insanlık tarihinden güçlü bir biçimde etkilenen, çekişmeli bir alan olduğunu göstermektedir.

Hobza'nın tasarısı –pek akla yatkın olmadığı, hatıta, açık söylemek gerekirse, biraz saçma olduğu halde– yeni ortam ve olanakların içine sızarak daha da yaygınlık kazanan bir projeyi harekete geçirdi. Siyah elbisesi ve tüllü şapkasıyla aksi bir doğabilimciyi andıran sanatçı, altmış adet ev yapımı tuzağı ağaçlara yerleştirdikten sonra elindeki ağı savura savura deli-

ler gibi koşuşturmaya başlayıp, birkaç yumurta almak için kuşların yuvalarına tırmandı. 19. yüzyıl banka soyguncularına veya sığır hırsızlarına yapılan uygulamalara benzer biçimde, New York şehrinde ele geçirilen her sığırcık için 25 dolar, her sığırcık yumurtası için 5 dolar ödül vereceğini ilan etmek üzere interneti kullandı. Bütün hikayeyi ve tasarılarını, Shakespeare'in yaşadığı dönemden kalmış gibi görünen çizimlerle dolu bir kitap yayınlıyarak veciz bir biçimde anlattı. 17. yüzyıldan modern çağa kadar uzanan sürede kullanılan çeşitli tuzakları ve tuzak türlerini satmak üzere, *Hobza & Sons* [Hobza ve Oğulları] adlı bir şirket icat etti. Bu arada, hayvan hakları aktivistlerinin üstüne çullanması üzerine, karşıt görüşlerle de uğraştı. Tüm pratikliği, çığınlığıyla ve tüm komikliğiyle Hobza'nın projesi her şeye rağmen çok kapsamlı; birbirinden tamamen farklı zaman aralıklarında gezinen, koca bir kıtaya yayılmış olan 200 milyon sığırcığı kapsayan, Amerika ile Avrupa arasında gidip gelmeye cesaret eden ve muazzam bir zaman dilimi ve ekolojik gelişmeye bizi de (izleyici olarak) işin içine dahil eden bir proje.

## 5

Seyahat ve nakil, Hobza'nın en önemli eserlerinin temelini oluşturur. Sanatçının eserleri, farklı farklı zamanların bilgisini, hikayesini ve estetiğini kıyaslayıp birleştirir ve durağan sonuçlardansa, süreçlere doğru yönelir. Özellikle de keşfe dönük, seyahat ve araştırmayla ilgili bir uğraştır bu; nitekim, ne kadar uzun veya kısa olursa olsun, sanatçının uçuşa, harekete, maceraya ve seyahate gerçek bir yatkınlığı/eğilimi var.

Hobza'nın, *The New Millennium Paper Airplane Contest* (2008), adlı eseri bir rastlantıyla başlamıştı. Oregon'da ikinci el kitap satan bir kitabevinde etrafa bakınırken, sponsorluğunu *Scientific American* dergisinin yaptığı ve 1967'de New York'ta düzenlenecek olan *The First International Paper Airplane Contest*'i [Birinci Uluslararası Kağıt Uçak Yarışması] belgeleyen *The Great International Paper Airplane Book*<sup>4</sup> adlı kitabı görüp mest oldu. *Scientific American* bu yarışmayı yeni aboneler edinmek için düzenlemiş; yarışmaya yirmi sekiz ülke ve yirmi dokuz eyaletten, 12.000 kişi katılmıştı. Finaller, bugün *New York Hall of Science* [New York Bilim Merkezi] olarak bilinen *Great Hall*'da [Büyük Salon] yapılmıştı ve ardından yayınlanan kitap, yarışmaya katılan uçakların en büyüğünden, en küçüğüne kadar örneklerle aerodinamik bilimi, havacılık tarihi ve 1967'deki yarışmadan hikayeler içeriyordu.



Bundan 41 yıl sonra, Hobza'nın yarışması da *Public Art Fund* [Kamusal Sanat Fonu] tarafından desteklenerek *Great Hall*'da düzenlendi: 1967 Dünya Fuarı için Wallace K. Harrison tarafından, başlangıçta roket sergilemek üzere tasarlanmış olan, mavi renkli, cam ve betondan yapılmış dikkate değer bir yapı. 1 Kasım, 2008'de gerçekleşen bu bir günlük etkinlikte, roketler ve yüksek teknoloji yerini kağıt uçaklara bıraktı. Dünyanın çeşitli yerlerinden gelen 350 katılımcı arasında hem tasarımlarıyla gurur duyan çocuklar hem de boş zamanlarını özverili bir şekilde değerlendirerek yarışmaya katılabilmiş olan havacılık mühendisleri vardı. Tasarımlar, üslup itibarıyla en basit olanlardan, uç noktada karmaşık, teknik olarak en alengirli, alışılmadık veya acayip olana kadar uzanıyordu. Hobza her katılımcıdan kağıt uçaklarla ilişkisine dair, kısa bir hikaye yazmasını istedi; kitabında bunlara da geniş yer ayrılıyor. Kitapta, kitaptan koparılıp katlanarak yapılabilecek gerçek uçak tasarımları da var, ki uçuş hakkındaki bu kitabın her türlü uçuş anlamına gelebileceğini ima ediyor.

Hobza'nın projesi, performansı, tarihsel malzeme, bilgi aktarımı için kullanılan ortamlar-arası araçları, mekâna özgülüğü ve daha birçok farklı meseleyi içeren karmaşık güncel sanat ortamı içinde, sanat dünyasının da ötesinde yer alan arındırıcı bir olay, ender bir durumdu. Bu bir günlük etkinliğe farklı farklı insanlar eğlenerek katıldı ve olay haber konusu da oldu: gazeteler, dergiler, radyo ve televizyon dahil, bütün kitle iletişim organları ilgi gösterdi. Yarışma, cazibesini, bir bakıma bildik bir konuya taze bir bakış açısıyla yaklaşmış olmasına borçluydu. Kağıt uçaklar sıradandırlar, ama insanlığın yaşam deneyimlerinden oluşan ve büyük ölçüde paylaşılan bir hazinenin parçasıdırlar. Malum, eline bir kağıt parçası geçiren her çocuk, sevinçle kağıt uçak yapmış veya yapamayıp hüsrana uğramıştır. Kağıt uçaklar, mühendisler tarafından yeni tasarımları sınamak, protestocular tarafından mesaj iletmek, hapisanedeki tutuklular tarafından dış dünyayla temasa geçmek, esaret altındakiler tarafından yasak sınırları aşmak ve daha nice nedenlerle asırlar boyunca kullanılmıştır.

Hobza'nın kitabında yarışmaya katılanların kişisel hikayeleri de yer alıyor. Mesela, Jack Vegas'ın "Çocuk" kategorisinde yarışan uçağının "inanılmaz süzülüş kabiliyeti" nedeniyle "planör veya küçük bir ok" olabilmesi; "Güzellik" kategorisinde yarışan ve "oyuncakların az olduğu komünist bir ülkede büyüyen" Horea Virgil Marian için "bir kağıt parçasından kendi oyuncuğunu yapmanın büyük bir özgürlük eylemi"

olması; Montreal'li sanatçı ve fotoğrafçı Susan Coolen'in, 2002'de "Montreal sokaklarında kağıt uçaklara rastlamaya başladıktan sonra" bulunduğu her kağıt uçağın fotoğrafını çekmiş olması gibi. "Güzellik" kategorisinde birinci olan Christina Bertazzo şöyle yazıyor: "Kağıt uçaklar bitmez tükenmez bir umudu simgeliyor: Uçma umudu. Başarma umudu. Dikkatle katladığın her kağıt uçakla, kendi ellerinle bir şey yaratıyorsun; senin, yani yaratıcısının gidebileceği yerlerin ötesine gidebilecek bir şey. Kim derdi ki, basit bir kağıt parçası gökyüzüne çıkabilecek?" Bertazzo, "Benim deneyimim hiç böyle olmadı; hatırladığım kadarıyla, yaptığım bütün kağıt uçaklar anında yere çakıldı, ama uçağımın birgün uçacağı umuduyla ben hiç pes etmiyorum" diye noktıyor yazısını.

Hobza'nın Coney Island'daki eyleminin üstü örtülü olarak ima ettiği şey –yani kağıt uçağının, kendi tarihi ve hakkındaki tüm hikayelerle mekâna tepki verme biçimi– burada açıklık kazanıyor. O gün, *Great Hall*'da, kağıt uçak sayısı kadar çok hikaye, tarih, kişilik ve anı da uçuşuyordu; bütün bunlar Hobza'nın kitabıyla birlikte, neşeli fakat insani açıdan gayet derin ve sorgulayıcı bir iş ortaya çıkarıyor.

- 1 Walt Whitman, "Specimen Days", *Complete Poetry and Collected Prose* (New York, 1982). Burada çevrimiçi versiyondan yararlanılmıştır: <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=WhiPro1.sgm&images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=7&division=div2> (erişim 6 Ağustos, 2010).
- 2 Ralph Waldo Emerson, *Journals of Ralph Waldo Emerson: 1820–1872*, cilt V, yay. haz. Edward Waldo Emerson ve Waldo Emerson Forbes (Boston ve New York, 1911), s. 237.
- 3 William Shakespeare, "Henry IV, Part 1, Scene III," in: *The Riverside Shakespeare* (Boston, MA, 1974), p. 853.
- 4 Jerry Mander ve diğerleri, *The Great International Paper Airplane Book* (New York 1971).





# Five Sections for Klara Hobza

Gregory Volk

## 1

In her short, wonderfully evocative video *Paper Airplanes* (2004), you see Klara Hobza in a moment of serious play, a signature condition for this artist, who tends to be at once concentrated and antic, prone to research and scholarship while open to all sorts of high-jinx and willful buffoonery. On a cold, wet, windy day, Hobza, in her winter coat, is hunched on the beach at Coney Island, seated on a metal chair. No one else is around, even though this is New York City, home to millions. In Hobza's lap is a pile of instructions for folding and constructing various paper airplanes, which she proceeds to do in raw weather; this is the action that would eventually lead to her renowned *New Millennium Paper Airplane Contest* in 2008. As Hobza scrutinizes and follows the instructions (which the wind tries to tear from her hands), there are quick cuts to her sprinting down a long, empty pier while cocking a finished paper airplane in her right hand. She reaches the railing at the end and flings her airplane out and over the North Atlantic, ready for an excellent flight. But her airplane swerves unexpectedly, hard right, and is whisked away by the wind. All those painstaking efforts: instructions patiently followed, creases expertly made, result in an action that's both hopeful

and futile—for no matter how precisely made and aerodynamically sound, no matter how much power Hobza puts into her throw (she resembles a javelin thrower angling for the best possible arc and the greatest possible distance), her flimsy airplane is no match for the coastal headwinds, and is inevitably buffeted and undone by invincible circumstance. While its ambition might be up and out, its destiny is down—and down fast.

There is an element of gleeful, even childlike enthusiasm in this work: another energetic kid having great fun at the big beach, flinging aerial toys into the strong wind. There is an element of matter-of-fact precision and stubborn zeal; Hobza tries and keeps trying to get a tough thing done right, like generations of inventors before her. There is an element of artful simplicity (making something lovely from nothing more than a single sheet of paper) and an element of total absurdity: the exposed end of the Coney Island fishing pier on a windy day is a bad place for paper planes. Yet the more time you spend with the video—which is enthralling, which you want to watch over and over—the more resonant and poetic Hobza's brief action seems. Her folded airplane comes with multiple connotations: one's deepest

wishes and inmost longing launched into an indifferent world; the ways one's best, most passionate, most well-intentioned plans often falter and fail; an ephemeral human activity juxtaposed with powerful forces of nature, wind and surging waves. Hobza's action is playful, but also solemn and thoughtful, and it seems suffused with things complicatedly human and close to the bone: our robust aspirations and painful disappointments, our grace and ungainliness, our excitation and frequent consternation when we find, once again, that things haven't worked out so well.

What Hobza does not show in the video, what she keeps hidden and implicit, is a crucial aspect of this work. Coney Island is behind her: its famous boardwalk and amusement park rides, including a towering Ferris Wheel and the Cyclone roller coaster; its cheesy souvenir emporiums and hot dog stands, minor league baseball park, passersby, garish signage and, importantly, its history. Way back in the 1830s and 1840s, when Coney Island was a remote, hard to reach outpost at the very edge of Brooklyn, the visionary poet Walt Whitman (before he'd become the visionary poet Walt Whitman, during the years when he was still a printer's apprentice, journalist, and journeyman newspaper editor known as Walter Whitman) often visited this "long, bare unfrequented shore," where, as he later recounted in *Specimen Days*, after swimming, he would "race up and down the hard sand, and declaim Homer or Shakespere [sic] to the surf and sea-gulls by the hour." <sup>1</sup> Whitman understood that, especially in New York City, there is something extremely potent and sustaining about this place where land meets the ocean, where the dense city, with all its raucous humanity and habitual self-absorption, opens out to the rhythms and vastness of the Atlantic.

Several decades later this "long, bare unfrequented shore" would become what was often called "America's playground," with throngs of visitors attracted by a succession of outlandish, fantastical, bedazzling amusement parks: Sea Lion Park with its Shoot-the-Chutes ride and forty trained sea lions, Steeplechase Park with its famous mechanical horse race, Luna Park with its domesticated elephants and thousands of electrical lights, Dreamland with its fake Venetian canals and "Lilliputian Village" inhabited by three hundred dwarves—all late-nineteenth- or early-twentieth-century precursors to the Disney-era behemoths of today. Coney Island became home to legitimate family businesses and freak shows,

tourist enticements and prostitution rings, tattoo parlors and clairvoyants speculating about the future, and above all else it was (and remains, in some measure) a richly democratic place where basically anyone was welcome, rich or poor, blueblood or immigrant fresh off the boat, those living in mansions and those living in downtown tenements.

In a country where—for better or worse—utopianism has been a driving impulse ever since a band of early-seventeenth-century Puritans attempted to establish their unlikely heaven on earth in what would later become Massachusetts, Coney Island was a secular paradise, a pop culture utopia offering rejuvenation, pleasure, and thrills to the masses; but, over time, the paradise faded, turned dated and decrepit. The amusement parks burned and were sometimes rebuilt, but declined in popularity. The lingering rides and attractions began to look threadbare and enervated, and the whole place began to seem like a relic, presided over by the great hulking ruin of the towering Parachute Jump, which ceased operations in 1968.

Hobza, with her paper airplanes on the beach and at the pier, connects very subtly with the deep human energies of the place and all its promise of available wonderment: an urge to fly, to be unfettered, to be wowed by marvels and spectacles, to be freed (however temporarily) from the rules and limitations of normal daily life. In search of such energies, generations of striving immigrants hailing from pretty much everywhere made a beeline for the place, and it's worth noting that at the time of this work Hobza was an immigrant too, a Czech immigrant from Pilsen making and tossing her airplanes on the very same beach where millions of other immigrants had, quite literally, gone before. Hobza's hopeful yet impossible attempt to make a paper airplane soar into a resistant wind intersects, again subtly, with the whole withering context behind her: a dynamo that broke, big plans that went haywire, a bright paradise that proved soluble in time.

## 2

Spanning and oftentimes combining sculpture, video, photography, drawing, conceptual approaches, various narratives, and performance, Hobza's practice is decidedly idiosyncratic and expansive. While her works are certainly shown in galleries and museums, what's even more primary is her direct and complex engagement with the world at large, which is why

you often find her on, or in, the water; at the beach; in the woods; or high up in a building or a tower. You also get the feeling that she doesn't so much make as live her projects, that she really inhabits them from beginning to end (in whatever ways they ultimately turn out), using them as vehicles for investigation and communication, for cultural critique and self-discovery, and that she does so with perseverance, quizzical curiosity, flat-out courage at times, and frequent deadpan humor. Moreover, all of her major projects to date have started from something really simple and straightforward: an interest in paper airplanes; an avidity for birds; a fascination with Morse code; the decision, after several flourishing years spent living and working in New York, to leave the city and return to Europe. However—and this is what makes Hobza such a rare and compelling artist—as these simple and straightforward things are explored and developed, oftentimes over a considerable duration, through many twists and turns, the projects grow not only refreshingly nutty and obsessive, but also profoundly meaningful. They probe core concerns: our closeness to and alienation from others, our conflicted relationship with our environment and with history, our ambitions and our failures.

Consider Hobza's *Departing America* (2009), which culminated in her first solo exhibition at Hamburg's Galerie für Landschaftskunst. Her studio was in the Brooklyn Navy Yard, close to the water, where the East River flows into the harbor. After deciding to leave New York, she loaded the contents of her studio, including materials related to various artworks, onto a specially designed wooden raft (one of numerous times when she has used antiquated technology for current purposes), making for a kind of work that seems peculiarly mobile in time—in this case a twenty-first-century work imbued with nineteenth- or perhaps even seventeenth-century characteristics. Towing the raft behind her from a sea kayak, she went on a precarious trip across the harbor and around Bayonne, New Jersey, to the international cargo facility at Port Newark, New Jersey, a route that took her past the Statue of Liberty with its famous inscription welcoming “huddled masses” to America and Ellis Island, where millions of immigrants through the years first set foot on American soil. At Port Newark, her cargo and the raft were loaded onto the *Dublin Express* for shipping to Hamburg, Germany, in a kind of reverse historical trajectory: in the nineteenth and early twentieth centuries

Hamburg was one of the main European ports from which emigrants embarked for America. In Hamburg, she unloaded her cargo from the freighter, secured it to the raft, and navigated across the Elbe River and through canals to the gallery (which itself is on a canal), where, via a system of ropes and winches, everything was hoisted up the building's facade and into the third floor. Hobza's exhibition, which included drawings, videos, and photographs, was installed on rough, table-like structures that she made from the raft's own wood: an archive of objects and knowledge such as an eighteenth- or nineteenth-century explorer might have acquired and brought back after long travels. There is something wonderful about the fact that this exhibition and everything in it, including the artworks and display tables, came with the “memory” of travel, upheaval, and adventure.

This project involved something deeply personal and deeply felt: Hobza's experience of living and building a life elsewhere; then deciding to leave what she had built. In order to leave, she constructed a sculpture of sorts, namely her possessions stacked on a raft. As the project developed, things largely unseen—Hobza's hilarious yet vulnerable trip across the harbor to New Jersey, the *Dublin Express* sailing across considerable distances, and the ocean itself—became integral parts of the work. Distances and immensities figured in: shipping routes, tidal currents, navigational skills, different kinds of water. This project was also a performance, in which Hobza assumed multiple roles. She was a voyager and explorer; an emigrant transporting all her possessions to a new home; a wanderer, gone for a long time, who has finally returned home; a tragicomic, Buster Keatonesque figure on a rickety craft maneuvering among the great freighters and cruise ships. Moreover, in a bit of marvelous subversion, as she assumed all of these roles Hobza also managed to turn a representative American story on its head—in a harbor famous for arrivals, she enacted her own theatrical departure.

As Hobza departed, she also evoked and recast for her own purposes a foundational American motif involving a voyage of discovery and liberation, a journey from old to new, which reaches way back into history, literature, and art. You think not only of emigrants, but also of Huckleberry Finn and the runaway slave Jim on their raft floating down the Mississippi River in Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn*; you think of Meriwether Lewis and William Clark voyaging up the Missouri River in

1804 as they set out to explore the West; you think of the Pilgrims, in the *Mayflower*, sailing from Plymouth, England, to Plymouth, Massachusetts, in 1620; you think of nineteenth-century pioneers heading out West, of the so-called “forty-niners” scrambling out of ships in San Francisco to venture inland with the hope of striking gold. In this context Hobza’s oddball, mock-heroic raft trip seems surprisingly open and expansive, evoking story upon story, historical episode upon historical episode, across a broad reach of history.

### 3

Now that Hobza has left New York and returned to Europe, it becomes apparent that her experience in New York (and, by extension, in America) has had a lasting and profound impact on her art. This includes her choice of sites, her frequent use of historical materials, and her fundamental position as an immigrant avid for, endlessly curious about, and at times skeptical of her adopted country. I mentioned the Pilgrims landing at Plymouth Rock. In 1810 a young artist, Samuel Morse (not yet an inventor), painted a depiction of that famous scene, appropriately titled *Landing of the Pilgrims*. As the son of a Calvinist minister, the Charlestown, Massachusetts-based Morse was deeply and personally implicated in the Puritan tradition in New England, and he also went on to become a crucial figure in nineteenth-century telegraphy, as well as the co-inventor (with Alfred Vail) of Morse code, a system of dots and dashes representing both letters and numbers that can be communicated audibly—or visually, by blinking lights.

In 2003 Hobza grew obsessed with Samuel Morse and Morse code, which she learned. She built a modest, homemade light system to blink her messages out to New York, thus juxtaposing a method of long-distance communication rooted in the nineteenth century with our twenty-first-century lives inundated by such communication—mobile phones, smart phones, texting, the Internet, social networking sites. Not surprisingly, no one answered; Morse code, once exceptionally important, was well on its way toward obsolescence. Undaunted, Hobza persevered. She upped the ante, and built a new, larger structure fitted with some 1,200 lights emitting 30,000 watts of electricity, which she installed in the clerestory at SculptureCenter in Long Island City. By manipulating her construction, was able to

turn the whole top of the building into a flashing, blinking, illuminating force, dispensing coded messages to the surrounding city. This is when she finally got a few responses—blinking car lights, car horns, flashlights, lights in windows—presumably from the very small subset of New Yorkers who noticed the blinking building and who also knew (or at least recognized) Morse Code.

Hobza’s *Morse Code Communication* (2005) was a light sculpture, an architectural intervention, and a performance—and it also became a tremendous video. Up high at the very top of the building, surrounded by and sequestered amongst her lights and cables, Hobza (looking very much alone) frantically working what looks like a creaky old contraption in hopes of reaching someone or anyone out there: an outsize, wacky manifestation of the longing and loneliness a newcomer might experience in the big city, wanting to connect with others, but finding such connections to be extremely difficult. But as always happens with Hobza’s works, this project assumed multiple layers of possible meaning, all operating simultaneously. This artwork, located in a renowned arts venue, extended far beyond that context to engage the city in its entirety, and it generated an ad hoc audience: people passing by on elevated subways, driving by in cars, looking out from their apartments, walking on the streets, or looking toward Queens from Manhattan office buildings. SculptureCenter (housed in a former trolley repair facility on a Queens side street, meaning that the building comes with his own palpable history) temporarily became a lit-up spectacle, but it was also a comparatively small place, desperately competing with and visibly trying to be noticed by the enormous illuminated buildings across the river in Manhattan. Throughout it all, Hobza, wearing her protective goggles, was up there in her lonely tower sending out message after message to the immense city, including its bustling highways, rushing subways, and towering skyscrapers. She was a hilarious, if also solitary and remote, figure way up high trying to communicate with vastness altogether.

### 4

In 1839, the American poet/philosopher and leading Transcendentalist Ralph Waldo Emerson succinctly encapsulated an approach to art-making (and perhaps also to living) that is at once questing and cerebral, visionary and empirical, when he wrote

in his journal: “*We want the Exact and the Vast; we want our Dreams, and our Mathematics.*”<sup>2</sup> Now is not the time to go into the ins and outs of Emerson (a contemporary of Walt Whitman and Samuel Morse, by the way, as well as the famous showman P.T. Barnum, the renowned naturalist, ornithologist, and painter of birds John James Audubon, and any number of other important nineteenth-century figures), but his influence was profound in his day, and has continued long after Transcendentalism’s heyday ended in the 1850s. The above quote from Emerson’s journal seems especially pertinent for Hobza, who likewise deals in exactitude and vastness, who also couples dreaminess with mathematics. Throughout her work she measures, considers, and arranges things exactly; she uses methodical repetition and goes about her activities with an air of quasi-scientific research; she has a no-nonsense demeanor and an interest in precision. In the meantime she makes wildly imaginative and fanciful works that are chock-full of expansive ideas and that also prove uncommonly cathartic for her viewers.

In 1890, an organization called the American Acclimatization Society (or sometimes the Acclimation Society of North America) decided to import European Starlings (*Sturnus vulgaris*) to New York City as part of its mission to introduce European flora and fauna to North America. According to legend, Eugene Schieffelin, the society’s eccentric chairman and a Shakespeare enthusiast, wanted to introduce all the birds mentioned in Shakespeare’s writing to America, including the starling, which appears in *Henry IV*, when the exasperated Hotspur announces, “*Nay, I’ll have a starling shall be taught to speak nothing but Mortimer’ . . .*” (Part 1, Act 1, Scene 3).<sup>3</sup> Sixty starlings were thus captured in England, transported to the United States, and released in Central Park. These European immigrants liked it in America. They liked it so much, in fact, that they multiplied like crazy, successfully competed with native species for food and habitats, and became ubiquitous. Today there are some 200 million starlings in the United States, out of a total world population of 300 million.

At the heart of Hobza’s multifaceted, ongoing project *Nay, I’ll Have a Starling*, (commenced in 2005), is her impossible desire to undo Schieffelin’s scheme, with its drastic, if unintended, ecological consequences (as a European living in New York, she has said that she feels “embarrassed” by the havoc caused by these European imports). Hobza intends to

capture sixty starlings in Central Park, return them to England, and release them in the park at Buckingham Palace. It is, of course, a crackpot, harebrained scheme for the twenty-first century—much as Schieffelin’s (though buttressed by the science of his day) was for the nineteenth century—yet one which highlights just how mediated nature is for us; how nature, far from being “pure,” is instead a contested arena suffused with competing ideologies and agendas, impacted mightily by human history. Hobza’s plan—which seems at once vaguely plausible and frankly ludicrous—has also set in motion a sprawling project that keeps morphing into new mediums and possibilities. Resembling a dour naturalist in a black dress and a hat with mosquito netting, Hobza placed sixty homemade traps in trees, dashed crazily about while brandishing a big net, and climbed up to nests to steal a few eggs. She has used the Internet to offer rewards: \$25 for each starling captured in New York City and \$5 for each starling egg found, as if these birds were akin to nineteenth-century bank robbers or cattle thieves in the American West. She has published a book succinctly recounting the story and her plans. This book is filled with drawings that look as if they could be from Shakespeare’s time. She has invented a company called Hobza & Sons that will provide traps, in styles ranging from seventeenth-century to modern. She has also dealt with controversy, with animal rights activists weighing in. Still, for all its conflation of practicality and outrageousness—and for all its humor—Hobza’s project is once again suffused with vastness: a project that veers across wildly different eras, that concerns the 200 million starlings who have proliferated across an entire continent, that wants to venture between America and Europe, and that implicates us (as viewers) in an immense reach of time and ecological development.

## 5

Travel and transportation are essential in all Hobza’s major works, which are deeply concerned with moving through the world; which contrast and combine knowledge, narratives, and aesthetics from different times; and which gravitate toward processes rather than static results. Hers is an especially explorative and itinerant kind of work, and she has a real affinity for flight, motion, quests, and voyages, however long or, as the case may be, however brief.



Hobza's *The New Millennium Paper Airplane Contest* (2008) started with a chance discovery. While browsing in a used bookstore in Oregon, she noticed and was captivated by *The Great International Paper Airplane Book*;<sup>4</sup> a book that documented *The First International Paper Airplane Contest*, sponsored by *Scientific American* magazine and held in New York in 1967. *Scientific American* staged this contest in a bid to attract new subscribers; almost 12,000 people entered, representing forty-nine US states and twenty-eight different countries. The finals were held in the Great Hall of what is now the New York Hall of Science, and the accompanying book includes examples of the kinds of airplanes submitted (from miniscule to massive) as well as information about aerodynamics, the history of flight, and stories from the 1967 event.

Forty-one years later, Hobza's contest (sponsored by the Public Art Fund) was also held in the Great Hall, a remarkable blue glass-and-concrete structure designed by Wallace K. Harrison for the 1964 World's Fair, originally to display rockets. For this one-day event, held on November 1, 2008, rockets and advanced technology gave way to paper airplanes, in an intense yet festive contest that attracted almost 350 participants from around the world, including children who submitted their cherished designs and aerodynamic engineers who had worked long and hard in their spare time. Styles ranged from simple to extremely complex, technically savvy, quirky, and whimsical. Hobza asked each contestant to submit a brief story concerning her or his relationship to paper planes, which figure prominently in her book. The book also includes pages with the actual airplane designs, which can be torn out and appropriately folded, meaning that this book about flights can literally become all sorts of flights.

Hobza's project was a rare instance in which complex contemporary art, involving performance, historical material, cross-media vehicles for conveying information, site specificity, and sundry other matters, became a cathartic event moving far beyond the art world. A diverse range of people participated joyfully, and this one-day event made news: it was singled out in the mass media, including newspapers, magazines, radio, and television. Part of its appeal had to do with a fresh approach to a familiar subject. Paper airplanes are, of course, commonplace, part of a trove of broadly shared human experience. Every kid with access to paper has made them at some point, with delight and sometimes

frustration. They have been used by engineers to test designs, by protesters to deliver messages, by prisoners to reach the outside world, by captive people to traverse sealed borders, and no doubt in many other ways through the ages. In Hobza's book, you also learn of personal stories and enthusiasms, for instance from Jack Vegas, a contestant in the Children's category, whose airplane has "amazing gliding skills" and can be "a glider or a dart"; from Horea Virgil Marian, a contestant in the Beauty category, who grew up in a "Communist country . . . where toys were not abundant" and where "making your own toy from a piece of paper was a gesture of independence"; and from Susan Coolen, a Montreal-based artist and photographer, who in 2002 "started finding paper airplanes in the streets of Montreal" and has been photographing found paper airplanes ever since. Christina Bertazzo, the winner of the Beauty category, wrote: "Paper airplanes epitomize ever-enduring hope. The hope to fly. The hope to succeed. With each paper airplane you carefully fold, you create something with your own hands, something that will go beyond where you, its creator, can go. Who would have guessed that a simple sheet of paper could rise to the skies?" Bertazzo goes on to conclude, "In my case, that never really happened. All my planes seem to immediately crash, and this has happened for as long as I can remember. Yet I refuse to give up, stubbornly hoping that my plane will indeed fly one day."

What was implicit in Hobza's paper airplane flying action at Coney Island—the way her plane responded to the site with all its history and stories—became explicit here. Paper airplanes were flying through the Great Hall on that day, so too were many stories, histories, personalities, and memories, which together with Hobza's book collectively make for a work that is characteristically playful, but also searching and humanly profound.

- 1 Walt Whitman, "Specimen Days," in: *Complete Poetry and Collected Prose* (New York, 1982). This author accessed the online version: <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=WhiPro1.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=7&division=div2> (accessed August 6, 2010).
- 2 Ralph Waldo Emerson, *Journals of Ralph Waldo Emerson: 1820–1872*, vol. V, Edward Waldo Emerson and Waldo Emerson Forbes, eds. (Boston and New York, 1911), p. 237.
- 3 William Shakespeare, "Henry IV, Part 1, Scene III," in: *The Riverside Shakespeare* (Boston, 1974), p. 853.
- 4 Jerry Mander et al., *The Great International Paper Airplane Book* (New York 1971).



24

## KLARA HOBZA

- 1975 Çek Cumhuriyeti'nin Pilsen kentinde doğdu / Born in Pilsen, Czech Republic
- 2005 New York Columbia Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar dalında Yüksek Lisans yaptı / Master of Fine Arts (MFA) at Columbia University, New York
- 2003 Münih'te Akademie der Bildenden Künste'den diploma aldı / Diploma at Akademie der Bildenden Künste, Munich  
Olaf Metz'el'in öğrencisi olarak yüksek lisans yaptı / Master student of Olaf Metz'el, Münih / Munich
- 1998/99 Londra'da Chelsea College of Fine Arts'ı bitirdi / Chelsea College of Fine Arts, London  
Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor / Lives and works in Berlin

## KİŞİSEL SERGİLER (Seçki) / SOLO EXHIBITIONS (Selection)

- 2009 Klara Hobza, Galerie für Landschaftskunst, Hamburg  
The Epic Return of the European Starling, Koh-i-noor, Kopenhagen / Copenhagen

## GRUP SERGİLERİ (Seçki) / GROUP EXHIBITIONS (Selection)

- 2010/11 ars viva 2010/11 – Labor / Laboratory, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz; SALT Beyoğlu, İstanbul; Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart
- 2010 Zur Nachahmung empfohlen, Uferhallen, Berlin  
fünfmaldrei, Kunstraum Düsseldorf, Düsseldorf  
Serpula lacrymans, Galerie für Landschaftskunst, Hamburg  
Small Circles, New York  
Ich Tier Du Mensch, Dienstgebäude, Zürich / Zurich
- 2009 Exhibition 211, New York City, düzenleyiciler / initiators Bajo, Schillinger, Neidich, E. / N. Anglès  
Tuesdays on the Terrace, Dia at The Hispanic Society, New York
- 2008 In the Public Realm, Public Art Fund, New York  
Subject Index, Museum for Fine Arts Malmö, Malmö  
Sound Design for Future Films, Moderna Museet, Stockholm
- 2007 Writing in Light, Centrum Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven  
700 show, LeRoy Neiman Gallery, New York
- 2006 GLOW festival of light, Eindhoven
- 2005 Make It Now, SculptureCenter, New York  
Emerging Artist Fellowship Exhibition, Socrates Sculpture Park, New York  
German Romance, Kevin Kavanagh Gallery, Dublin  
Linux Virgin, Galerie Römerapotheke, Zürich / Zurich  
One Minute at Orchard, Orchard, New York  
Travelling Tales, A. Wairarapa Museum of Art and History, Masterton, Yeni Zelanda / New Zealand  
LOOP Video Art Festival '05, Barcelona
- 2004 Delight, Elizabeth Art Foundation, New York  
Space Camp, Prag / Prague
- 2002 Oltre il Giardino, Rimini

## ÖDÜL VE BURSLAR / AWARDS AND FELLOWSHIPS

- 2010 ars viva-Preis für Bildende Kunst des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft / Kulturkreises der deutschen Wirtschaft'ın güzel sanatlar dalında verdiği ars viva ödülü  
Fleetinsel Atelierstipendium, Hamburger Kulturbehörde / Fleetinsel atölye bursu, Hamburg Kültür Bakanlığı, Hamburg
- 2009 DIVA Atelierstipendium / atölye bursu, Danish Arts Council, Kopenhagen / Copenhagen
- 2007 New York Foundation for the Arts (NYFA), Fellow in Performance Art / Multidisciplinary Work. Seven Below Arts Initiative bei Burlington City Arts, inisiyatif, atölye bursu / Residency, Burlington, Vermont, ABD / USA
- 2006 Finalist , Rolex Mentor and Protégé Arts (inisiyatif) Initiative / Rolex Mentor and Protege Arts inisiyatif, New York
- 2005 SculptureCenter Prize, New York  
Elaine and Werner Dannheisser Emerging Artist Fellowship, New York  
Dean's Scholarship, Columbia University, New York
- 2003 DAAD Jahresstipendium / yıllık burs, New York
- 2000 Leonhard und Ida Wolf-Gedächtnispreis, Münih / Munich

## BİBLİYOGRAFYA (Seçki) / BIBLIOGRAPHY (Selection)

- 2009 The New Millennium Paper Airplane Book, yay. haz. / edited by Public Art Fund, New York 2009.  
Karin Schulze, »Rückflugticket für Stare«, in: Szene Hamburg, 11/2009.  
Brian Fichter, »The New Millennium Paper Airplane Book«, in: Coolhunting.com, 3.9.2009.
- 2008 Subject Index, sergi kat. / exh. cat. Museum for Fine Arts Malmö, Malmö 2008  
Martin Espinoza, »Flights of Fancy Delight, Even Those of Paper Wings«, in: New York Times, 11/2008.  
Meaghan Keane, »Falling with Style at the New Millennium Paper Plane Contest«, in: wired.com, 3.11.2008.
- 2006 World's Best New Art. The Unreal Project, yay. haz. / edited by Hans-Ulrich Obrist u. a., Nürnberg / Nuremberg 2006.
- 2005 Make It Now. New Sculpture in New York, sergi kat. / exh. cat. SculptureCenter, New York 2005.  
John S. Doyle, »I Thought It Was My Lucky Night but I only Got a 'shniff«, in: Irish Independent, 8/2005.
- 2001 inSITEout, sergi kat. / exh. cat. Lothringer13, Münih / Munich 2001.

## DİĞER PROJELER / OTHER PROJECTS

- 2007/08 Naked Attic'in (Performans Sanatı Eleştirisi Dergisi) kurucusu ve eş-yazarı, / Founder and co-author of Naked Attic, a performance art critique, New York
- 2004/05 Visiting Artist Lecture Series'in eş-küratörü, Columbia Üniversitesi, New York, Güzel Sanatlar Yüksek Lisans programı / Co-curator of the Visiting Artist Lecture Series, / Columbia University, New York, MFA program
- 1999–2001 Lothringer13 / Laden'in kurucusu ve küratörü / Co-founder and cocurator Lothringer13 / Laden, Münih / Munich





25

2

Departing America

2009



26



27



28



29



30



31



32





34



35



36



37



33

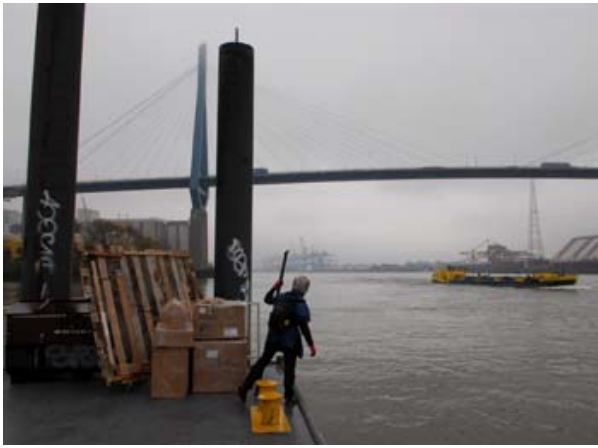


38

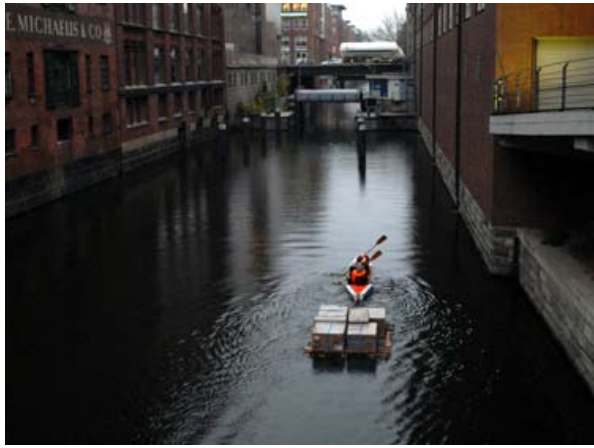


39





40



41



42



43



44



45



46



Dear Till,

The transport was in danger up to the last moment. John, my maritime adviser, had hooked me up with Paul, war veteran and maritime environmental activist. Paul agreed to come with a boat, tugging a raft. In the meantime, John was supposed to secure a docking permit with his buddies at the Navy Yard.

However, in the last three days, neither John nor Paul called back. In my panic, I started collecting materials at the Navy Yard to throw together a raft. Finally, Paul called the afternoon before the big action. Yet there was still no word from John.

So, Monday morning, I rushed around the Navy Yard like a beheaded chicken trying to secure a docking permit, walking up to any security guard I could spot. I tried to explain the urgency of returning to Europe with my things.

A couple of compassionate souls tried to convince their boss, but he said "No, we never do that." As they saw me turn pale, they thought of one last chance: the firefighters! Incidentally, the NYFD parks their boats right in front of my studio building!

So I leaped over to their office, and really, Till, I worked it! I mean, anything I could do to win them over to my plan. Indeed some of them were rather grouchy, but once the doughnuts arrived, they reluctantly agreed to help me—probably to finally get rid of me.

You see, I just barely made it happen! At least that's what I thought. The big day arrived and a few loyal friends came in the morning to say farewell. While we and the packages were waiting for Paul to arrive, we raised our mugs filled with coffee and grandpa's homemade Slivovic. Before coming to the United States, I had taken one bottle with me, as a reminder of my roots. Now we could finish it off, as there will be no shortage in Europe.

Suddenly, a guard comes running, stressing out: "What are you doing there." "Who is responsible for this" "You can't just do that!" I explained that I had been talking to security and the fire fighters the day before. But he retorted: "You have to talk to the suits. Don't you realize which building that is, right behind you? It's the main security office. Right there, behind these rows of tinted windows, you have at least 20 suits staring down at you, as we speak!"

Still, I felt the man had a sweet side to him, and I wholeheartedly explained: "It is my way of saying goodbye to my beloved New York." He then picked up his walkie talkie, and, in a dignified, celebratory voice, announced to his supervisors: "This young lady here is departing America."

After a while he returned, beaming with joy: "You are golden! You are officially free to do anything you want."

At last, Paul arrived, followed by the fire fighters. Their triumphant smiles gave away their victory over the suits. They jumped right in, helped with loading and wished me a good journey and much success in my new country over in Europe. Together with my friends, they waved goodbye. Later, Zach reported to me that my undertaking was entirely clear and natural to the fire fighters: "Of course she has to do this."

On the water, I then understood my friend's concerns—the East River is no joke! Beside the Atlantic's tidal system, turbulence and currents work against each other. In addition, the dense ship traffic causes large waves which hit you from the most undesirable angles. We navigated underneath the bridges: the Manhattan Bridge, the Brooklyn Bridge, and then along the southern tip of Manhattan, around Governor's Island, and straight towards the Statue of Liberty. I took in this grand moment of reversed migration, contemplating the fate of immigrants before me.

We passed Staten Island and then went around the southern shores of Bayonne, New Jersey, back north again, finally docking in Newark. Again, security wanted to give us trouble, and again luck was on our side: Paul's wife is in politics and dropping her name sufficed to give us time to unload.

Supposedly, the Dublin Express leaves Port Newark September 23rd. I'll let you know more soon.

All my best, Klara

PS: You should see the poverty ridden docks of Port Newark! We kept choking on the foul, fermented smells, the bad breath of the Devil himself. Hours later, you could still taste the grime.



3

## Morse Code Communication







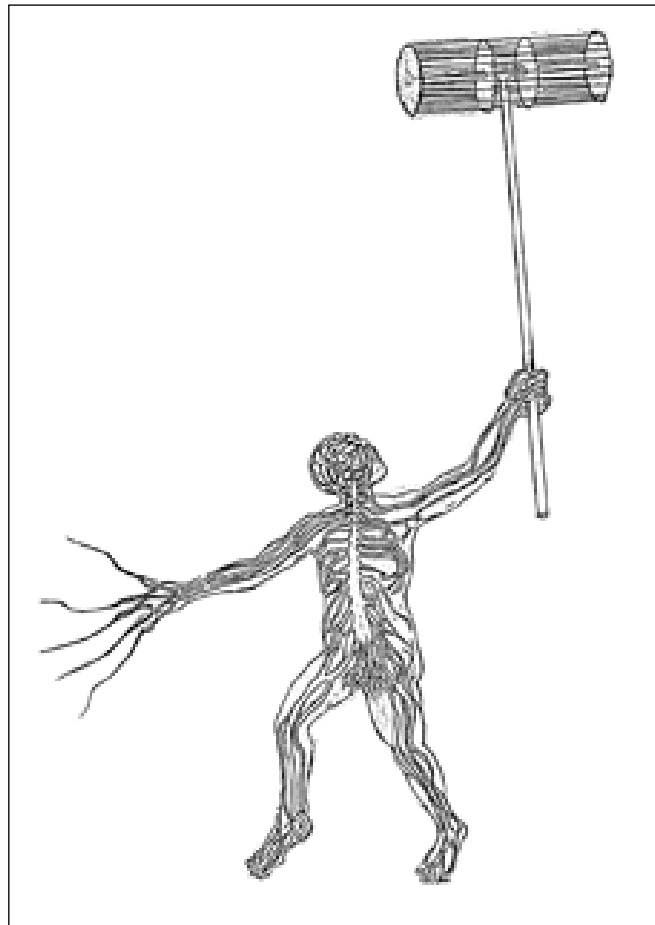




49



50





# Search for the Longwave



4

Nay I'll Have  
a Starling









**Nay, I'll Have A Starling**

In 1890, Eugene Schieffelin and the Acclimation Society of North America decided to bring all the birds mentioned in Shakespeare's plays to the USA from Britain.

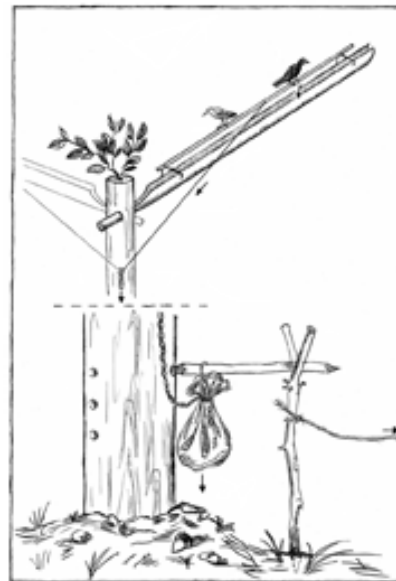


Among them were 60 European Starlings (*Sturnus vulgaris*), because Shakespeare had mentioned them in *Henry IV*: "Nay, I'll have a starling shall be taught to speak nothing but 'Mortimer'..." (Part I, Act I, Scene 3).

The birds were released in New York City's Central Park, and their first nest was found on the roof of the American Museum of Natural History.



Since then, the European Starling has spread very successfully in North America, and today we count over 200 million. Note that there are only 300 million starlings worldwide, and in Europe their population is on the decline.



Many regard the European Starlings as pests for destroying crops and stealing native species' nesting cavities. They are colonial breeders that are considered aggressive and noisy—an invasive species.

I want to capture 60 European starlings in New York.



After having captured 60 European Starlings in New York, I want to bring them back to England, and release them in Buckingham Palace Park.





58



59



60

# 5

## The New Millennium Paper Airplane Contest



61



62



63



## The Ecstatic Truth of Jotham Kim

---

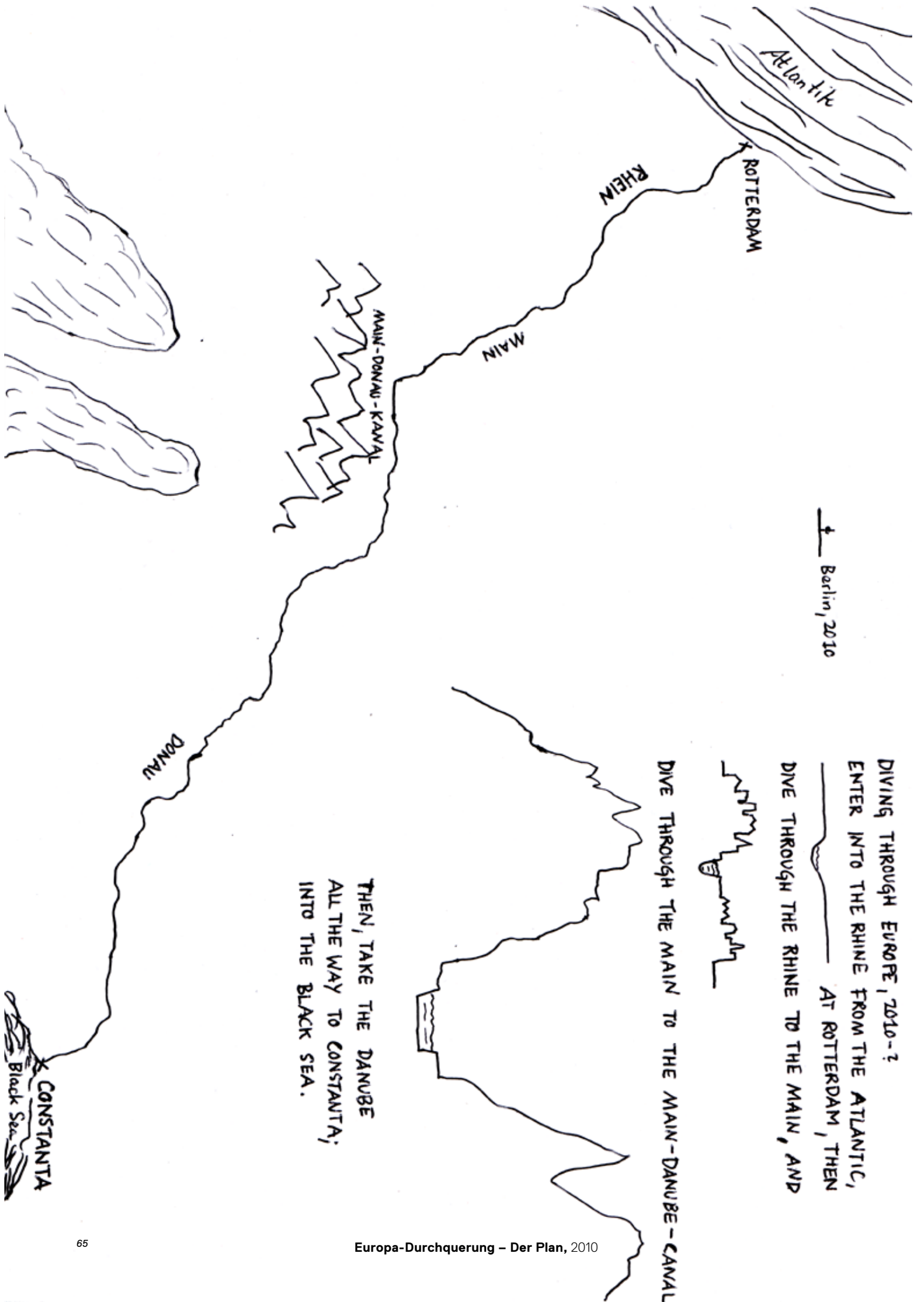
Place by RYAN HENDERSON, MIAMI, FLORIDA

Contestant in the Duration Aloft category of *THE NEW MILLENNIUM PAPER AIRPLANE CONTEST*

Story by JOTHAM KIM, QUEENS, NEW YORK

Contestant in the Children's category of *THE NEW MILLENNIUM PAPER AIRPLANE CONTEST*

**A** THIN AIRPLANE that can go through the future of my life.



↓ Berlin, 2010

DIVING THROUGH EUROPE, 2010-?  
 ENTER INTO THE RHINE FROM THE ATLANTIC,  
 AT ROTTERDAM, THEN  
 DIVE THROUGH THE RHINE TO THE MAIN, AND

DIVE THROUGH THE MAIN TO THE MAIN-DANUBE-CANAL

THEN, TAKE THE DANUBE  
 ALL THE WAY TO CONSTANTIA;  
 INTO THE BLACK SEA.



**Markus  
Zimmermann**



# Mücevherler, Jeodlar ve Merak Odaları

## Markus Zimmermann'ın Sanatsal Araştırma Laboratuvarı Üzerine

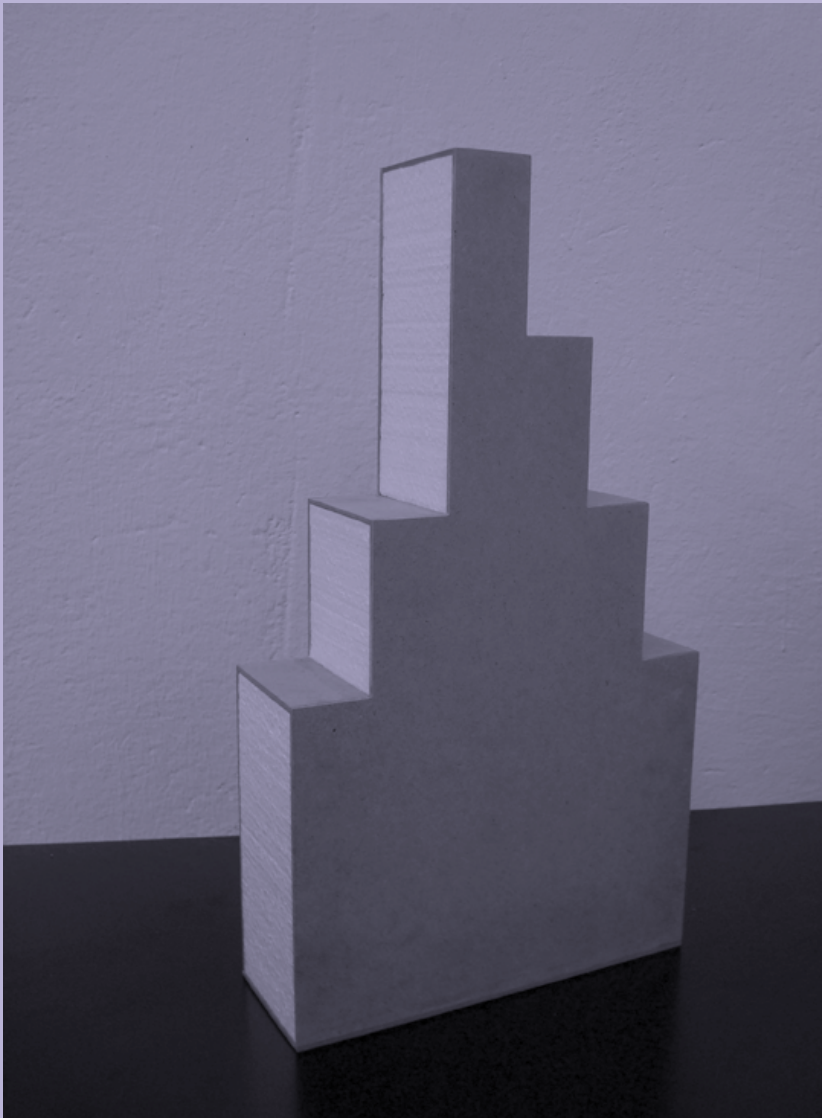
Anette Hüsçh

Mekânlar ufacık olabilirler, ama özellikle de sadece göze hitap ediyorlarsa büyükmüş gibi de görünebilirler – izleyici fiziksel orantıları görebilme yetisini yitirir. Orantılarla ilgili bu aldatmaca, duyuların ayartılması, kişileri hayrete düşüren en eski tekniklerden biridir ve bunu da merak odaları sağlar. Geç Rönesans'ta ortaya çıkan merak odaları, koleksiyonların düzenlenmesine ve sergilenmesine dair bir yöntem oluşturuyordu.<sup>1</sup> Sanat, elişi, ve doğal numuneler bu tür koleksiyonlarda birbirlerinden ayrı sunulmazlardı; daha ziyade dev bir sergi oluşturmak üzere bir araya getirilirdi. Örneğin, mineraller minyatürlerle, küreler optik aygıtlarla yanyana sergilenirdi.<sup>2</sup> Bu kendi kendine tasarlanmış dünyalar, farklı veya tuhaf nesnelere duyulan şaşkınlık ve hayranlıkla yön değiştirdi. Özellikle 1492'de başlayan büyük keşif gezileri döneminde merak odaları, popülerleşmeye başlamıştı. Amerika kıtası Kristof Kolomb (1451-1506) tarafından rastlantı sonucu bulunup dünya haritasında yerini aldığı zamanlarda, yeryüzünün yeni parçalarından yararlanabilme olasılığı, merkezî konulardan biri haline geldi.

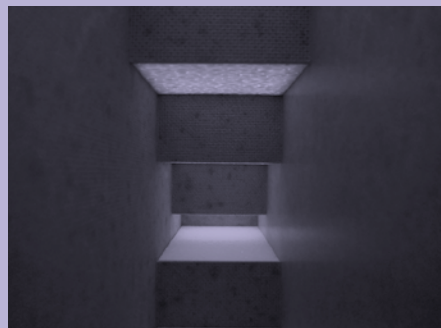
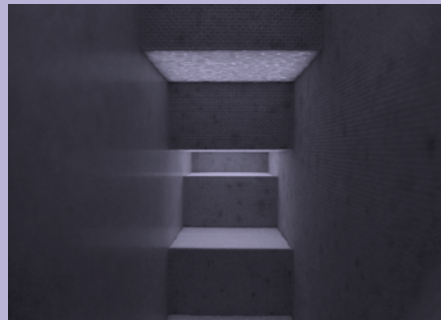
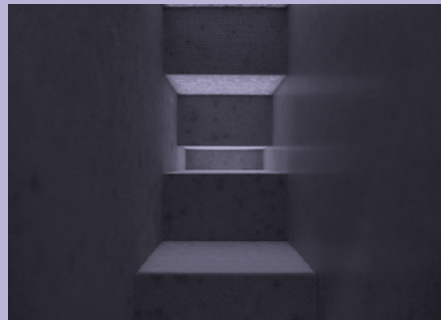
Markus Zimmermann da hayret duygusuyla hareket ediyor. Arıyor, buluyor, bir araya getiriyor ve inceliyor, farklı olan şeyler arasındaki benzerliklere hayran

kalıyor, sürpriz etkiler karşısında seviniyor, görsel mekânların yaratımına, biçimlerin, değerlerin ve hiyerarşilerin ortaya çıkışına ilgi duyuyor. Sanatsal arayışında erişilebilir mekânlar ve dikiz kutuları yaptığı gibi bunlar sonradan arşiv oluşturacak biçimde düzenlenebiliyorlar ve kendine özgü, değerli nesnelere yan yana sergileniyorlar. Bu enstalasyonlar düzenlenmiş, birer çağdaş merak odasıdır – buradaki “düzenleme” sözcüğü bile neredeyse fazlasıyla imalı. Çünkü onun derdi tumturaklı olmak ve yüzeysel algılar değil, üstelik işleri algının gerçek anlamı, duyuşsal algılama ve duyumsama ile ilgili olduğu halde. Sanatçının yarattığı mekânlar, derlenip toparlanmış, düzgün ve neredeyse kılı kırk yararcasına düzenlenmişler gibi bir etki yaratıyor. Dikiz kutucukları kullanıma sunulmuş, mineral oldukları varsayılan nesnelere düzenli bir şekilde yanyana dizilmişler. İzleyicinin, bunların plastikten, karton ya da buluntu eşyalardan yapılmaları cisimler olduklarını anlaması zaman alıyor. Ambalaj malzemeleri, özenle paketlenmiş pralin çikolatalarını ya da suşiyi andıran küçük birer değerli eşyaya dönüşmüş.

Belki de en iyisi bir iddiayla başlamak: Markus Zimmermann'ın yapıtları ağırbaşlılığı simgeliyorlar ve başarıyla uygulanmış bir sadeliğin etkisindedir. Bekli-



66



**Carpet Crawler, 2010**

67  
68  
69

yor gibi bir halleri var. Hızlı bir göz atmayla her şeyi görüp anlayacaklarına inanan acelecilerden çok kendilerini alıcı gözlerle temaşa edecek ziyaretçileri bekliyor gibiler. Ne de olsa; arşiv raflarında bekleyen kutular bu acelelikle etkilerini gösteremezler, hatta kıymetsizleşir ya da en azından olağanüstü çekinik bir hal alırlar. Ama alıcı gözle incelendiklerinde bu durum çarçabuk değişir.

Zimmermann'ın dikiz kutucukları neredeyse sanatçının mekânsal etkilere duyduğu anatomik ilginin bir kanıtı: içeriye doğru bakıldığında, bu kullanımı kolay aletin sınırlarını oluşturan kenarlar tümüyle ortadan kalkmıyor, ama küçük mekânlar yine de bir büyüklük kazanıyor ve seyir anında genişliyorlar. İmge kavramına, mekânın tanımına ve ışığın rolüne ve içle dış arasındaki dengeye dair sorular dikiz kutusu içinde birbirleriyle buluşuyor. Bu karşılaşmaların dinamik ve süreçsellikleri tekrardan, malzeme üstünde yapılan değişikliklere de yansıyor: Markus Zimmermann ilk dikiz kutucuklarını kolayca erişilebilen malzemelerden; bulunmuş ya da saklanmış ambalaj ve kartonlardan üretti. Ona göre dış görünüm o kadar da önemli değildir, dış yüzeydeki hiçbir unsur güzel görünmeye ya da hoşla gitmeye çabaladığı izlenimini vermez; her şey daha çok uydurmaymış, eğretmiş gibi görünür sadece. Gelgelelim, bu kutucuklardan birinin deliğinden bakıldığında seyirciyi birbirinden farklı mekân izlenimleri bekler: Şaşırtıcı dünyalar, neredeyse kiç'e kaçan sahne tasarımları veya minimalist odalar; sürprizler içeren, masalsı büyü duygusunu çoğaltan, popüler bir barın atmosferini ya da moda bir markanın örnek mağazasının soğuk havasını daha da güçlendiren mekânlar görmek mümkündür. Bu ilk dikiz kutucuklarının içlerinde kullanılan malzemeler de kalite bakımından dış yüzeyini oluşturan malzemeler kadar basittir: plastikten pralin ambalajlarının yanı sıra farklı plastik maddeler ve kâğıt ya da suni köpük ve alüminyum folyo. Buna rağmen tüm bu malzemelerin işleniş kılı kırk yararcasına planlanmış ve başarıyla uygulanmıştır; öyle ki, mekân atmosferi zarif, bazen son derece dikkat çekici, ama her koşulda hep tam istenen etki elde edilerek ham dış yüzeyle bir karışıklık içinde bulunuyor.

Bu dikiz kutusundan içeri bakmakla sadece aracısız seyir zevki tatmin edilmiş olmaz, aksine Batı'nın tüm geleneksel görme kültürüne de davetiye çıkarılmış olur. Çünkü, peep-show (dikiz şovu) ya da raree-show (kutu içinde mercek ile gösterilen resimler) da denen bu dikiz kutusu 18. yüzyıldan itibaren öncelikle kitlesele eğlence kültürü alanında yaygın olarak kul-

lanımdaydı ve özellikle de her yıl düzenlenen panayirlarda büyük bir ilgiyle karşılanırdı. Bu dikiz kutuları, kendinden sonraki tüm optik araçlara öncülük etmiş *Camera Obscura*'ya kadar uzanan optik cihazlar sınıfına dahildir: bir açıklıktan, mekâna ışık düşer ve karşı duvarda yer alan delikte ayna yansıması gibi ve tepetlak duran bir görüntü meydana gelir. Bu "karanlık oda"nın etkinliği, teknik anlamının ötesine geçip, yansıtılan görsel mekânın algılandığı bedensiz ve yegane gözle işlemde bulunarak, bakışın merkezî metaforu olma rolüne kadar uzanır: *Camera Obscura*'nın kendi de model itibarıyla bakışı ifade eder. Bu yüzden bu optik aygıt günümüze değin, resimlerin nasıl oluştukları sorusuna karşılık verir ve televizyonun, fotoğrafın ve sinemanın bir arketipi sayılır.<sup>3</sup> Dikiz kutusu da aynı şekilde bu model üzerine kuruludur, ancak kopyalanmış olarak yansıtılan resimler yerine uzak ülkelere sanal yolculukları olanaklı kılan, çarpışma ve savaşları ya da tiyatro oyunlarının minyatür sahnelemelerini kısmen hareketli sahnelerle betimleyen kendi imgelerini gösterir. Sonuçta dikiz kutularının donanımı daha da karmaşık hale gelirdi, bitimsiz, sürekli değişen, çok yüzlü bir mekânda gözün yolunu bulmasını sağlamak için aynalar kullanan katotrik bir sisteme dönüşür.<sup>4</sup>

Markus Zimmermann'ın sanatsal araştırma merkezinde yer alan dikiz kutularının sahneleri her tür zenginlik ve nesnelikten uzaktır. Mekânları figüratif sahnelere ihtiyaç duymaz ve saldırgan bir biçimde somut olay ya da hikâyeleri anımsatmazlar sadece başlıkları seyrek olarak kimi çağrışımlara neden olur; *Superman II* (2007) ya da *Hulk* (2008) gibi. Bununla birlikte Zimmermann'ın dikiz kutuları, her şeyden önce kutu ile kullanıcı arasındaki ortak oyun sayesinde resmin oluşmasıyla birlikte, görmenin performatif niteliğini ve algılamanın fizikselliğini vurgularlar.<sup>5</sup>

Özellikle de üç boyutlu resim teknolojileri giderek dijital görüntülemenin temel konusu olmaya başladığından, Zimmermann'ın yapıtı güncel olduğu kadar anakroniktir de.<sup>6</sup> Çünkü Zimmermann resimlerin içine dalınabilmesi için arkaik ve akıl almaz biçimde basit araçları kullanıyor, bu türden algı alanlarının yaratılması, bugün elektronik siber dünyada sıkça hayal edilen bir durumdur. Siberdünyanın aksine Zimmermann, bizi fantastik görsel dünyalara davet ederken en yeni teknolojileri kullanmıyor. Bu onun sanatsal çalışmasının yoğunluğunu yok etmiyor, aksine: bu, gösterişsiz, kendi ifadesiyle, "el altında bulunan" malzemenin basitliğiyle, izleyici üzerinde, bu yoğunluğun daha da pekiştiği izlenimi yaratıyor.

Bu arada dış görünüşleri itibariyle pek dikkat çekici olmayan bu kutuların yanı sıra Zimmermann, üstyüzeyleri mekânın içsel mimarisini yansıtan kutular da yaptı. Örneğin *Carpet Crawler* (2010), basamaklandırılmış dış görünüşüyle, kutunun içine egemen olan mekân ve ışık durumunu yansıtan, daha doğrusu bunu olanaklı kılan bir gökdeleni andırıyor. Zimmermann'ın kentsel silüetlere olan bu yakınlığı, sağdan soldan toplanmış ve aynı zamanda dikiz kutuları olan heykelciklerin buldukları noktaları yer işaretleriyle kesin olarak belirlediği *Bielefelder Gefühl* (2010) adlı çalışmasında da görülüyor. *Bielefelder Gefühl* de teknik ve içerik olarak sanatçının tüm diğer çalışmaları gibi karmaşıktır. Ne de olsa bu enstalasyon, izleyicinin dikiz kutularını kullanması halinde aynı zamanda pek çok özel seyir serüveni sunar. İçeriye bakış eyleminde tüm enstalasyon bir anlığına değiştirilmiş olur, çünkü izleyicinin kendisi de o anda bu düzenlemenin bir parçası olur.

Dış görünüşüyle de heykel biçimli düşünölmüş bu türden dikiz kutularıyla Zimmermann, Münster Kunstakademie'deki öğrenciliğinin ilk yıllarındaki üretimine de yakınlaşır. O zamanlar da bir heykeltıraş gibi ve sistematik çalışırdı. Örneğin ilk sömestrde çeşitli reçel kavanozu kapaklarını içiçe koyup akademinin bahçesinde yere yaymıştı. Kapakların çevresinde gezinirken kuşbakışı görüntüler küçük bir kenti andırıyorlardı. Bogomir Ecker'in master öğrencisi olarak Braunschweig Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndaki *Drei Tische* (2008) adlı bitirme çalışması, üstüste konmuş bisküvilerin ve mimari çalışmaları andıran üç heykelciğin de dahil olduğu ilkel bir dikiz kutusu düzenlemesinin izlerini taşıyordu.

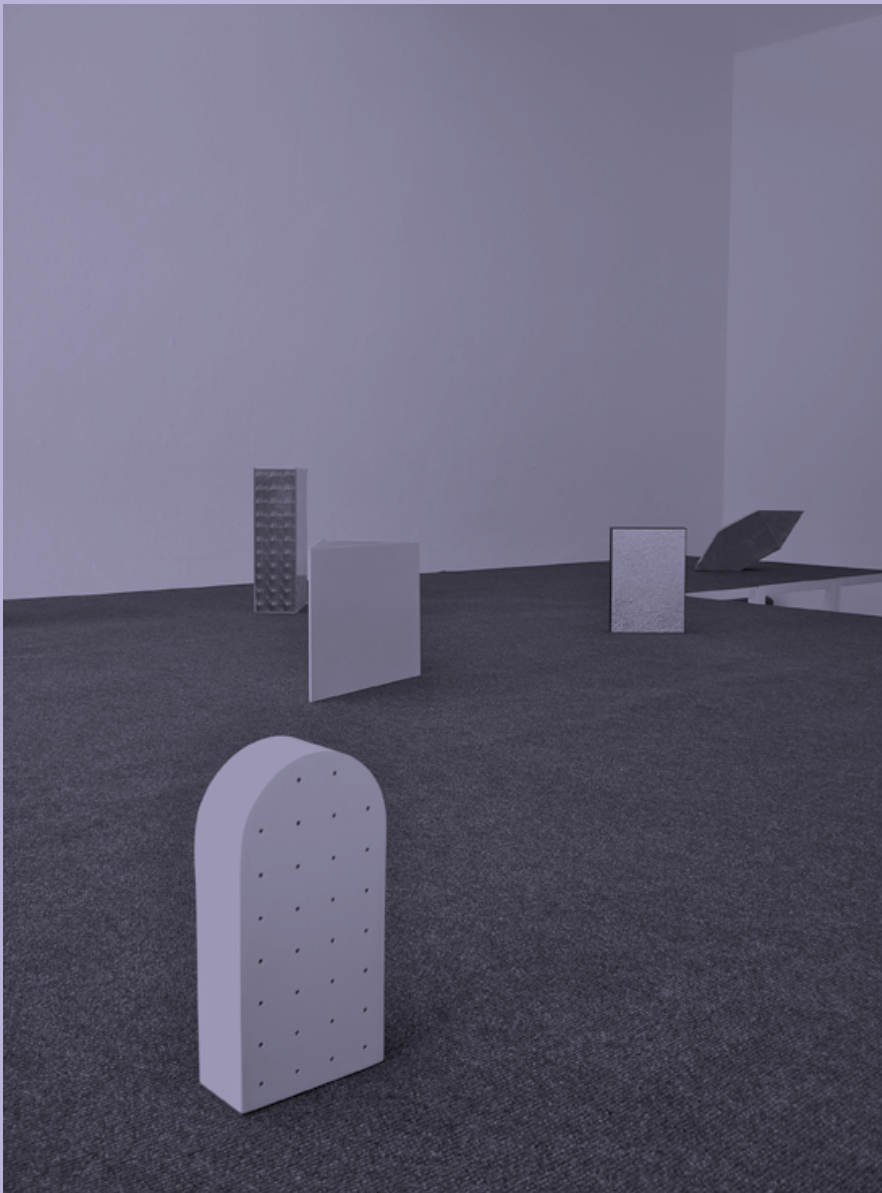
Dikiz kutularının betimlenmesinde ağırbaşlılık ve gösterişsizlik gibi kavramlar nasıl uygun geliyorsa, bu tanımlar *Filiale N° 1* (2008), *Filiale N° 2* (2009) ve *Filiale Fellbach* (2010) isimli laboratuvara benzer enstelasyonlara da uyarlanabilir. Bu eserlerin isimleri de bu sadelik duygusuna destek olur. Bu enstalasyonların bileşenleri yine kısmen heykelciklerdir – aynı şekilde ambalaj malzemesinden ve başka maddelerden meydana gelmişlerdir ve bu halleriyle kaya oluşumlarını (*Druse*, 2006), bazen de yarım bir papayayı (*Form*, 2006) andırırlar. Düzenlemelerin biçimi, Zimmermann'ın yapılarla, modellere, bilim ve sanatta hiyerarşilere olan ilgisini kanıtlıyor.

Hannover doğumlu sanatçı kendisini en çok etkileyen sanatçılardan biri olarak aynı kentin çocuğu olan başka bir sanatçıya işaret ediyor: Kurt Schwitters (1887-1948). Schwitters ilk *Merzbau*'yu 1923 ile 1936 yılları arasında Waldhausen'de,

Hannover'de annesiyle babasına ait evde yarattı.<sup>7</sup> Zimmermann da anne ve babasının evini asıl atölyesi olarak kullanıyor. Schwitters gibi Zimmermann da yakınında bulunan, karmaşık olmayan malzemeler ile çalışıyor: bazen çöpten eski bir dosya alıp bunu dikiz kutusuna dönüştürüyor, ya da bir dosya dolabının içine İstanbul ziyareti dönüşünde beraberinde getirdiği kimibulutueşyadan oluşan *Türkische Sammlung*'unu [Türk Koleksiyonu] yayıyor. Her iki sanatçının yapıtları da, Brian O'Doherty'nin Schwitters'in *Merzbau*'su hakkında yazdığı, "...değişip dönüşmüş göz aracılığıyla dünyanın sömürgeleştirilebileceği dönüşüm hücresi" tanımında buluşuyor.<sup>8</sup> Markus Zimmermann'ın araştırdığı şey, kalıcı etkileri temaşa eden kişinin bakışlarını belirleyen sanatın gücüdür. Merak odalarındaki insan eliyle yapılan nesnelere, başka bir deyişle *artificialia* ve doğanın bağrından seyirlik nesne olarak alınan şeyler, yani *naturalia* karışımı, Zimmermann'ın yapıtlarında yerini, yapboz benzeri çetrefil oyunlara bırakıyor. Çünkü sanatçı sadece, arada bir *naturalia* etkisi veren, *artificialia*'ları gösteriyor. Bu sayede, sanat ve merak odaları için nadideliğin anlamı korunmuş oluyor, çünkü Markus Zimmermann tarafından biraraya getirilen nesnelere –bu buluntular ne kadar küçük olurlarsa olsunlar, geçirgen olmayan sanatsal düzen içinde gene de yerini bulduklarından– biriciklerdir. Kurt Schwitters'in sözleriyle ifade edilecek olursa: "Ciddi sorunlarla başa çıkmaya çalışan bir oyun. Sanat bu işte."<sup>9</sup>

- 1 *Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908. *Kunst- und Wunderkammer* (Sanat ve Merak Odası) terimleri ilk kez Graf Froben Christoph von Zimmern'in *Zimmerische Chronik*'inde kullanılmıştır: daha geniş bilgi için özellikle karşı: Paul Hermann, *Zimmersche Chronik urkundlich berichtet von Graf Froben Christoph von Zimmern 1567 und seinem Schreiber Johannes Müller 1600*, Meersburg und Leipzig 1932, Cilt. 3, s. 108, s. 350; Cilt. IV, s. 105. Ayrıca aynı konu için karşı: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1992; *Theater der Natur und der Kunst. Theatrum Naturae et Artis*, yay. haz., von Horst Bredekamp v.d., sergi kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, 2 cilt, Berlin 2000; Horst Bredekamp, *Die Fenster als Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2008.
- Örneğin 1589'dan önce oyulmuş kiraz çekirdeğinden bir küpenin üzerinde sözümona 185 yüzden hiç olmazsa 113 tanesi tanınabilir durumdadır. Bu parça Dresden'deki Grüne Gewölbe (Yeşil Kemer) Koleksiyonu'na aittir. Efsanevi bir başka minyatür takı da de İsveçli general Magnus Stenbock'un (1665-1717) hapisanede bulunduğu sırada yaptığı ve uzmanların nasıl yapıldığı konusunda hâlâ şaşkın oldukları minyatürdür: Balina dişinden yapılmış olan zincir, 96 cm uzunluğundadır ve yarıçapları kısmen 0,3 milimetreyi geçmeyen 4802 adet halkadan meydana gelir. Zincir halkaları arasında dikiş yeri bulunmayan bu takının yapılış tarzı bugüne kadar açıklanabilmiş değildir.
- René Descartes (1596-1650) *Camera Obscura*'yı bedensizliğin metaforu olarak dile yerleştirmiştir. Optik üzerine kaleme aldığı incelemesinde göz bebeği, pencerenin, iris tabakası, resim dokumalı duvar halısının ve gözün tamamı ise dahili bir gözlemci tarafından gözlemlenen dikiz kutusunun yerini alır. Descartes bu tanımla görme olgusunun gerçekleşmesine dair yerleşik kuramlardan kendini kurtarır. Bunun için ayrıca karşı: Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Münih 1998, s. 177.
- Ortaçağ'daki görme kuramlarına dair bilgi için karşı: David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt am Main 1987 (Chicago ve Londra 1976), çağdaş sanat bakımından anlamı için ayrıca bkz.: Rolf Beil, *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, sergi kat. Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2001. Eşzamanlı olarak ayrıca Gottfried Wilhelm Leibniz'in (1646-1716) monadlar kuramına yaslanan, bedeni "karanlık ve geçirensizlik alegorileri üreticisi" olarak tanımlayan, barok algılama biçiminin, üstü örtülü biçimde dokunsal ve elle tutulabilir özellikleri hakkında bir kuram ortaya çıkmıştır. Bkz.: Martin Jay, *Die Ordnungen des Sehens in der Neuzeit*, kaynak: Tumult, c. 14, Münih 1990, s. 40-55, özellikle s. 53; Horst Bredekamp, *Die Fenster als Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin, 2008.
- Katoptrik (optik biliminin ışınların aynalara vurarak kırılması ile ilgili dalı) kutular eğri yerleştirilen sayısız ayna sayesinde şaşırtıcı yansımalar sunuyorlardı. Yunanca'da ayna ve yansımalar öğretisi katoptrik terimiyle anlatılır. Katoptrik tiyatro kavramına ilk kez İskenderiyeli Heron (İ. Ö. 2. yüzyıl) değinir. Bu konuda ayrıca karşı: Jurgis Baltrušaitis, *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Gießen 1996, s. 305.
- Bu konuda karşı. örn.: Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Münih 2001; (yay. haz.) Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994; William J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago 1995; Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichten und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997; Martin Seel, »Vor dem Schein kommt das Erscheinen«, kaynak: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*, 47, 534/535, Eylül / Ekim 1993, s. 772-783.
- Immersion*, Latince'de içine dalmak anlamına gelir. Bu kavram 1990'lardan bu yana, bilgisayar destekli görsel dünyanın çeşitli biçimlerini betimlemede kullanılmaktadır. Kavram, sınırların kaldırılışını ima eder; bu bağlamda içine dalmak ifadesi aynı zamanda ortadan yok olmak anlamına da gelir. Bu konuda ayrıca karşı: (yay. haz.) Douglas MacLeod ve Mary Anne Moser / Banff Centre for the Arts: *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*, Cambridge / Massachusetts ve Londra 1996; Kevin Robins, *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*, Londra ve New York 1996; Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge / Massachusetts, 2003.
- 7 Schwitters anne ve babasının yaşadığı sokağın adı olan Waldhausenstraße'den esinlenerek evi "Waldhausen" olarak adlandırmıştır. Kurt Schwitters ve sanata etkileri konusunda ayrıca karşı: (yay. haz.) Susanne Meyer-Büser ve Kerin Orchard: *Aller Anfang ist Merz. Kurt Schwitters und die Folgen*, sergi kat. Sprengel Museum Hannover, Ostfildern 2000.
- 8 Brian O'Doherty: »Das Auge und der Betrachter« (1976), kaynak: (yay. haz.)
- 9 Wolfgang Kemp *Inside the White Cube. In der weißen Zelle*, Berlin 1996, s. 34-69, s. 48.
- Kurt Schwitters, Mektuplar, kaynak: John Elderfield, *Kurt Schwitters*, New York ve Londra 1985, s. 96; *Kurt Schwitters. Die späten Werke*, sergi kat. Museum Ludwig, Köln 1985, s. 22.







# Bijoux, Geodes, and Cabinets of Curiosities

## On Markus Zimmermann's Artistic Research Lab

Anette Hüsich

Spaces can be physically tiny and yet seem enormous, especially when they are only accessible to the eye—the viewer loses sight of physical proportions. This sleight of hand with proportions, this seduction of the senses, is one of the oldest ways of astonishing people, and one employed by the cabinet of curiosities. Emerging in the late Renaissance, the cabinet of curiosities represents a method of organizing and displaying collections.<sup>1</sup> Art, craftwork, and natural specimens were not presented separately in these collections; rather, they were brought together to create large exhibits, where minerals found themselves on display next to miniatures, globes, and optical apparatuses.<sup>2</sup> These self-designed worlds juggled with astonishment and wonder over things that were different or strange. They were especially popular during the age of the great explorers, which began in 1492, when the Americas were accidentally discovered by Christopher Columbus (1451–1506) and started appearing on maps of the world as it was then imagined to be. In this age the unknown—the exploration of new parts of the earth—was a central theme.

Markus Zimmermann is also astonished. He searches for and finds things, collects them and

studies them; he contemplates the analogies between different things, delights in surprising effects, and is interested creating visual spaces and realizing forms, values, and hierarchies. On this artistic quest, he constructs accessible spaces and little peep-show boxes, which are then organized like an archive, and displayed next to idiosyncratic, precious objects. These installations are staged as contemporary cabinets of curiosities—although the word “staged” is almost too suggestive, since neither pomp nor superficial sensations are his thing; even though his work is about the real meaning of sensation, about sensory perception and feeling. The spaces the artist makes seem neat and orderly, almost Spartan, in a way. His peep-boxes are there to be looked at, and lined up in perfect order are what seem to be minerals—until the viewer realizes that they are made of plastic, cardboard, and other found items. Bits and pieces of packaging have become small, precious objects that look like attractively wrapped candies or pieces of sushi.

Perhaps it would be best to begin with an assertion: Zimmermann's works are characterized by understatement, and marked by skillful simplicity. They look as if they might be waiting—waiting for

the viewer who will examine them in detail, someone besides the hurried sightseer who thinks he can take it all in at once. If simply glanced at, the boxes on the shelves are plain, even insignificant, or at least extremely unobtrusive; but all this changes upon closer observation.

Zimmermann's peep-boxes testify to his almost anatomical interest in the mechanisms of spatial effects. Although looking inside them does not entirely dissolve the boundaries of these handy devices, the little spaces do seem bigger and further away while one examines them. Inside the boxes, questions about the concept of the image, the definition of space, and the role of light encounter questions about the relationship between the internal and external proportions. The dynamics and process of these encounters are also, once again, reflected in the changes made to the materials: Zimmermann built his first peep-boxes with those easily obtained, using packaging and cartons he had either found or saved. At first glance, the boxes appear unimportant, their surfaces have not been beautified or made to look attractive. Instead, everything seems to be rudimentary and provisional. But if one looks through the little hole in one of these boxes, the viewer can expect a very different impression: bizarre worlds, kitschy set designs, or minimalist rooms; surprisingly lit, which heightens the sense of fairy-tale enchantment, the atmosphere of a trendy bar, or the cool ambience of a fashionable flagship store—whatever the scene inside the box might be. The materials inside Zimmermann's early peep-boxes were just as simple as the materials on the outside: plastic candy-packaging is just as good as other kinds of plastic and paper, as Styrofoam or tin foil. These materials are used, however, in such a carefully planned and skillful way that the interior atmospheres are elegant—sometimes spectacular—and always very precise, in contrast to the boxes' rough exteriors.

Looking into these peep-boxes not only satisfies the spectator's immediate curiosity, but also evokes the entire tradition of Western perception. The peep-box, known also as the peep-show or the raree-show, has been part of (mainly) popular culture since the eighteenth century, and was a particularly favorite attraction at markets and fairs. It is among the optical devices that can be traced back to the camera obscura, the prototype for all ensuing optical media: light rays penetrate through an opening into a space, creating an inverted image on the wall

opposite the hole. The operation of this "dark room" goes beyond its technical significance to its role as a central metaphor for sight, likewise relying on a disembodied single eye, through which visual space is perceived. The camera obscura itself corresponds in an exemplary way to the eye. For this reason it still symbolizes questions surrounding the creation of images, and is regarded as the archetype of television, photographs, and the cinema.<sup>3</sup> The peep-box is also based on this model, but instead of the duplicated, projected image, it features its own images, which make it possible to take virtual journeys to far-away lands, to witness battles and wars, or to watch miniature scenes from plays—sometimes with movable set pieces. Peep-boxes became more and more elaborate, finally turning into so-called Catoptric systems, which use mirrors to guide the eye through an infinite, kaleidoscopic, multifaceted space.<sup>4</sup>

In Zimmermann's artistic research center, the scenes in his peep shows are far from opulent or representational. His spaces function without figurative scenes and are not directly reminiscent of specific events or stories, although, occasionally, some titles invoke associations, such as *Superman II* (2007) or *Hulk* (2008). Above all, however, Zimmermann's peep-boxes emphasize the performative character of vision and the physicality of perception transpiring at the moment when the interplay of box and viewer finally results in an image.<sup>5</sup>

Precisely because one of the central themes of digital imaging is immersive visual technology, Zimmermann's work seems as current as it does anachronistic. He employs archaic, devastatingly simple media to achieve immersion in images, to create such fields of perception as are today mainly dreamt of in electronic cyberspace.<sup>6</sup> Zimmermann, however, invites us to visit fantastic visual worlds without having to resort to the latest technology. This does not disturb the concentration of his artistic work; on the contrary: one gets the impression that it is heightened by the simplicity of the modest materials, which he himself calls "immediate."

In addition to the outwardly unspectacular boxes, Zimmermann has made other boxes whose surfaces correspond to the space inside. *Carpet Crawler* (2010) recalls a high-rise whose graduated exterior accommodates and enables the space and light conditions inside the box. Zimmermann also transcribes city-like silhouettes in *Bielefelder Gefühl* (Bielefeld Feeling, 2010), by specifying the positions

of an assembly of small sculptures—also peep-boxes—with markings on the floor. Technically and in its content, *Bielefelder Gefühl* is as intricate as any of the artist's works. This space-encompassing installation offers many intimate visual experiences as well, when the spectator peers into the peep-boxes. The act of looking inside the boxes alters the entire installation for a moment, the viewer is now a participant.

With these also externally sculptural peep-boxes, Zimmermann returns to his early days as an art student at the Kunstakademie Münster (Münster Art Academy). In those days, he was already working—and working systematically—with sculpture. In his first semester he piled the tops of jam jars inside of each other and set them out on the floor of the art school. Anyone walking around them would see, in perspective and overview, something reminiscent of a tiny city. Zimmermann then studied under Bogomir Ecker at the Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (Braunschweig College of Fine Art). His final project, *Drei Tische* (*Three Tables*, 2008), featured a rudimentary arrangement of peep-boxes, along with three small sculptures that looked as much like towers of cookies as like architectural studies.

If “humble” and “restrained” seem like suitable descriptions of the peep-boxes, they can also be applied to Zimmermann's laboratory-like installations, the titles of which, such as *Filiale N° 1* (2008), *Filiale N° 2* (2009), and *Filiale Fellbach* (2010), encourage this sense of austerity. Some of the elements in these installations are also small sculptures, objects made of packaging and other similar materials. They resemble rock formations (*Druse*, 2006), or sometimes a halved papaya (*Form*, 2006). These arrangements testify to Zimmermann's interest in structures, models, and hierarchies in science and art.

Zimmermann is from Hanover, and among the artists he most admires is another of the city's sons, Kurt Schwitters (1887–1948). Schwitters built his first *Merzbau* (*Merz Building*) between 1923 and 1936 at Waldhausen, his parents' home in Hanover.<sup>7</sup> Zimmermann also used his parents' house as his main art studio. Like Schwitters, Zimmermann worked with the materials at hand, uncomplicated things—whether taking old ring-binders out of the rubbish and transforming them into peep-boxes, or spreading out his *Türkische Sammlung* (*Turkish Collection*)—objects he'd found in and brought back from Istanbul—in a filing cabinet. Another correspondence

between the works of the two artists is aptly described by something Brian O'Doherty wrote about Schwitters's *Merzbau*, which he called a “chamber of transformation . . . from which the world can be colonized by the converted eye.”<sup>8</sup> It is this power of art, with its lasting effect on the eye of the viewer, that Zimmermann is investigating. Zimmermann turns the cabinet of curiosities' original mixture of man-made things and showpieces from nature, *artificialia and naturalia*, into a puzzle, for he only displays artificialia that happen to resemble *naturalia*. This maintains the significance of rarity in cabinets of art and curiosities; each object gathered in Zimmermann's arrangements is unique; each found piece, no matter how small, has its own place in the artist's impenetrably dense order. To echo Kurt Schwitters: “A game dealing with serious problems. That is art.”<sup>9</sup>

- 1 Julius Schlosser coined this term for art history. See Julius Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* [1908] (Braunschweig, 1978).  
The term *Kunst- und Wunderkammer* (literally, “chambers of art and wonders”) first appeared in Graf Froben Christoph von Zimmern's *Zimmerische Chronik*. For more on this, see especially Paul Herrmann, *Zimmersche Chronik urkundlich berichtet von Graf Froben Christoph von Zimmern 1567 und seinem Schreiber Johannes Müller 1600*, (Meersburg/Leipzig, 1932) vol. III, p. 108, p. 350; vol. IV, p. 105.  
For more on the theme, see Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin, 1992); Horst Bredekamp et al., *Theater der Natur und der Kunst: Theatrum Naturae et Artis*, exh. cat. Martin Gropius Bau, Berlin, 2 vols. (Berlin, 2000); Horst Bredekamp, *Die Fenster als Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst* (Berlin, 2004).
- 2 A cherry pit earring carved before 1589 was said to have 185 faces on it, although only 113 of them can actually be seen. The piece is part of the collection in the Grünes Gewölbe (Green Vault) in Dresden. Another legendary miniature was made by Swedish General Magnus Stenbock (1665–1717) while he was in prison. Experts are still astonished at the skill with which it was fashioned: made from a whale tooth, the ninety-six-centimeter-long chain has 4,802 rings, some of which measure no more than 0.3 millimeters in circumference. To this day, it is unknown exactly how Stenbock made this ivory miniature, since no seams can be discerned on the rings.
- 3 René Descartes (1596–1650) defined the camera obscura as a metaphor for disembodiment. In his treatise on optics, the pupil becomes the window, the iris is the tapestry, and the eye as a whole is a peep-box that can be seen by an internal spectator. With this, Descartes turned away from traditional theories of optics.  
For more on this, see, for example, Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei* (Munich, 1998), p. 177.  
For more on medieval optical theory, see David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter: Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler* (Frankfurt am Main, 1987), originally published in English as *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago and London, 1976); for more on the importance of the camera obscura to contemporary art, see, for example, Ralf Beil, *Black Box: Der Schwarzraum in der Kunst*, exh. cat. Kunstmuseum Bern (Ostfildern, 2001).  
At the same time, there evolved a theory about the implicitly tactile, haptic traits of baroque perception, which, according to Gottfried Wilhelm Leibniz's (1646–1716) monad theory, defined the body as the “producer of allegories of darkness and opacity.” See Martin Jay, “Die Ordnungen des Sehens in der Neuzeit,” in *Tumult*, vol. 14 (Munich 1990), pp. 40–55, esp. p. 53; Horst Bredekamp, *Die Fenster als Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst* (Berlin, 2008). ↘



71



72

**Drei Tische, 2008**

- 
- 4 Catoptric boxes contained numerous diagonally positioned mirrors that resulted in astonishing illusions. "Catoptric" denotes the Greek theory of mirrors and reflections. The term "Catoptric theater" was mentioned by Hero of Alexandria (second century BC). For more on this, see, for example, Jurgis Baltrusaitis, *Der Spiegel: Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien* (Giessen, 1996), p. 305.
- 5 For more on this, see, for example, Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Munich, 2001); Gottfried Boehm, ed., *Was ist ein Bild?* (Munich, 1994); William J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago, 1995); Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichten und Perspektiven der formalen Ästhetik* (Reinbek bei Hamburg, 1997); Martin Seel, "Vor dem Schein kommt das Erscheinen," in *Merkur: Zeitschrift für europäisches Denken*, 47:534/535 (September/October 1993), pp. 772–783.
- 6 Since the 1990s this term has served to describe various forms of computer-generated visual worlds. The aim is to dissolve the sense of boundaries, since "immersion" also means to be deeply engrossed or absorbed in something. For more on this, see Douglas MacLeod and Mary Anne Moser/Banff Centre for the Arts, eds., *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments* (Cambridge and London, 1996); Kevin Robins, *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision* (London and New York, 1996); Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (Cambridge, 2003).
- 7 Schwitters called his parents' house *Waldhausen*, or "Forest House," after its location, on Waldhausenstrasse. For more on Kurt Schwitters and his influence on art, see, for example, Susanne Meyer-Büser and Karin Orchard, eds., *Aller Anfang ist Merz: Kurt Schwitters und die Folgen*, exh. cat. Sprengel Museum, Hanover (Ostfildern, 2000).
- 8 Brian O'Doherty, "The Eye and the Spectator," [1976], in Wolfgang Kemp, ed., *Inside the White Cube: In der weissen Zelle* (Berlin, 1996), pp. 34–69, p. 48. Original English essay, "The Eye and the Spectator," in *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery* (Berkeley, London, and Los Angeles, 1981).
- 9 Kurt Schwitters, letter to Raoul Hausmann, dated August 8, 1946, in Ernst Nündel, ed., *Kurt Schwitters. Wir spielen, bis uns der Tod abholt: Briefe aus fünf Jahrzehnten* [1974] (Frankfurt am Main and Berlin, 1975), p. 216.



MARKUS ZIMMERMANN

73

- 1978 **Hannover'de doğdu** / Born in Hanover
- 2007 **Hochschule für Bildende Künste Braunschweig**'da yüksek lisans yaptı / master student at Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
- 2002–2006 **Hochschule für Bildende Künste Braunschweig**'da Bogomir Ecker'in öğrencisi oldu / class of Bogomir Ecker
- 2000–2002 **Kunstakademie Münster**'de Timm Ulrichs'in öğrencisi oldu / class of Timm Ulrichs
- Berlin ve Hannover'de yaşıyor ve çalışıyor** / Lives and works in Berlin and Hanover

## KİŞİSEL SERGİLER (Seçki) / SOLO EXHIBITIONS (Selection)

- 2009 **Krefeld, Korund, Rhodos**, Studio 61, Bielefeld  
**Rot und Schwarz**, Galerie Birgit Ostermeier, Berlin
- 2006 **Von Gräsern und Geistern**, Rollei-Werke, Braunschweig

## GRUP SERGİLERİ (Seçki) / GROUP EXHIBITIONS (Selection)

- 2010/11 **ars viva 2010/11 – Labor / Laboratory**, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz; SALT Beyoğlu, İstanbul; Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart
- 2010 **Generating Preview**, Muzeum Sztuki Lodz, Polen / Poland  
**Update. Die Welt als Modell**, Montag Stiftung Bildende Kunst, Bonn  
**Leinen los! 85. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler**, Kunstverein Hannover / Hanover  
**Larger than Life. Stranger than Fiction**, 11. Triennale Kleinplastik, Fellbach  
**Ein Fest für Boris. 2. Akt**, Vittorio Manalese, Berlin  
**Schreitend**, Hermannshof, Völkzen  
**Forgot Me Not!**, Forgotten Bar Project, Berlin
- 2009 **1000 x ich 1000 x du**, Tät, Berlin  
**3 x Meisterschüler**, Eisfabrik, Hannover / Hanover  
**PER. Race Fast Safe Car**, Köln / Cologne  
**Verschachtelt**, Junge Kunst e.V., Wolfsburg  
**Out of the Box**, Museum van Bommel van Dam, Venlo, Hollanda / Netherlands  
**Scales of the Universe. The Definition of the Frontier**, Galerie Jeanroch Dard, Paris  
**Idyllismus**, Tanzschule, Münih / Munich
- 2008 **Schein**, Galerie Birgit Ostermeier, Berlin  
**-zoom+**, Künstlerhaus, Dortmund  
**Believe Me!**, Kunst im Tunnel, Düsseldorf
- 2007 **Bitte schön!**, Ausstellungshalle für zeitgenössische Kunst, Münster  
**12 German Artists**, Dangerous Curve Gallery, Los Angeles  
**Tetris**, Souterrain, Projektraum der Sammlung Hoffmann, Berlin  
**Die Kunst des Sammelns**, museum kunst palast, Düsseldorf

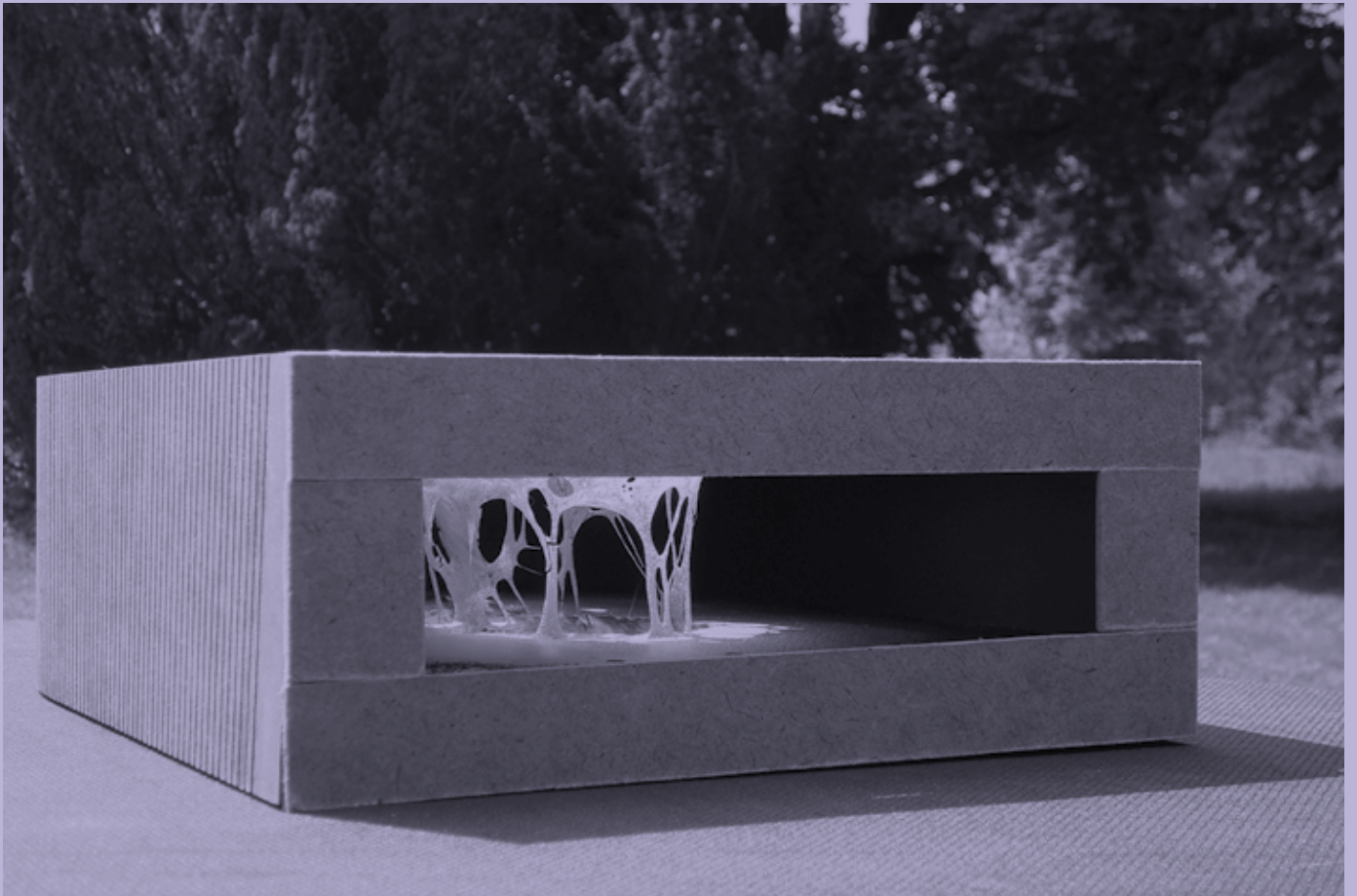
## ÖDÜL VE BURSLAR / AWARDS AND FELLOWSHIPS

- 2010 **ars viva**-Preis für Bildende Kunst des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft / Kulturkreises der deutschen Wirtschaft'in güzel sanatlar dalında verdiği ars viva ödülü
- 2008 **Röf'sPartner** Künstler-Stipendium / sanatçı bursu
- 2002–2006 **Cusanuswerk** bursu / Fellowship of Cusanuswerk
- 2002–2006 **Kunstklub Berlin**'in kurucularından / Co-founder of Kunstklub Berlin

## BİBLİYOGRAFYA (Seçki) / BIBLIOGRAPHY (Selection)

- 2010 **Larger than Life. Stranger than Fiction**, sergi kat. / exh. cat. 11. Triennale für Kleinplastik, Fellbach, Köln 2010.  
**Leinen los! 85. Herbstausstellung**, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunstverein Hannover, Hannover / Hanover 2010.
- 2009 Andrea Hilgenstock, »Ich sehe was, was du nicht siehst ...«, in: **Die Welt**, 28.12.2009, s. 32.  
SYT, »Verschachtelt. Aus Pappkartons wird Kunst«, in: **Wolfsburger Allgemeine**, Ağustos 2009.  
Julian Mieth, »Markus Zimmermann. Sammeln von Wirklichkeiten«, in: **Junge Kunst Magazin**, 79, Juni 2009.  
Magdalena Kröner, »Believe Me!«, in: **Kunstforum**, 190, Mart-Nisan / March–April 2008, s. 324–327.  
**Believe me! Bildhauerei zwischen Sein und Schein**, sergi kat. / exh. cat. KIT Kunst im Tunnel, Düsseldorf, Düsseldorf 2008.
- 2007 **Neben mir bist Du schnell**, sergi kat. / exh. cat. Galerie auf Zeit, Braunschweig, Braunschweig 2007.
- 2005 Timm Ulrichs ve / and Ferdinand Ullrich, Wer war das! **Ein Bestimmungsbuch der Klasse Timm Ulrichs an der Kunstakademie Münster 1972 bis 2005**, sergi kat. / exh. cat. Kunsthalle Recklinghausen und Kunstverein Ingolstadt, Recklinghausen 2005.





74



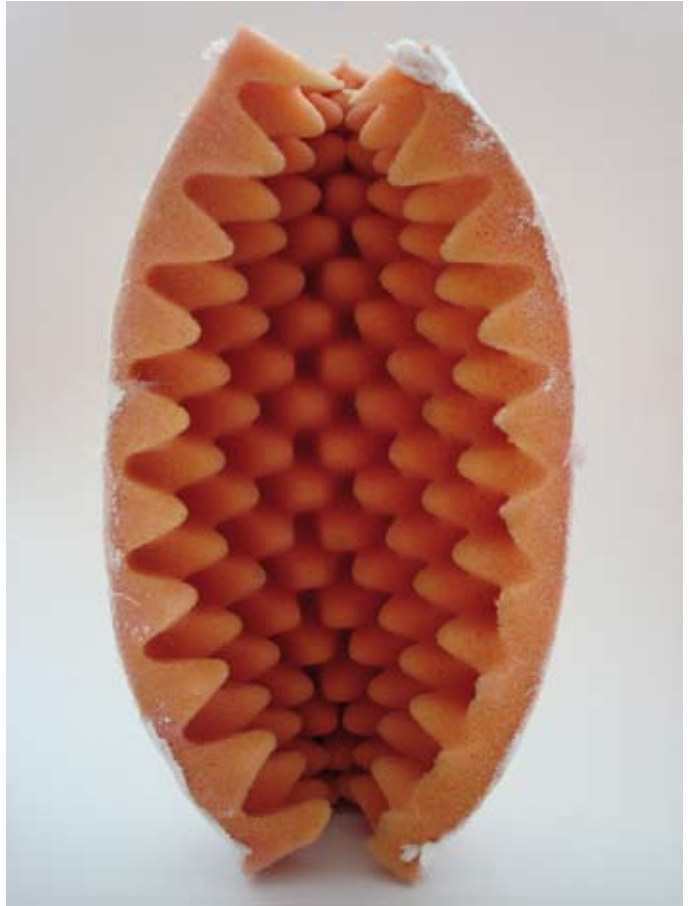






76

**Druse, 2006**



77

**Form, 2006**



78





79



80



81

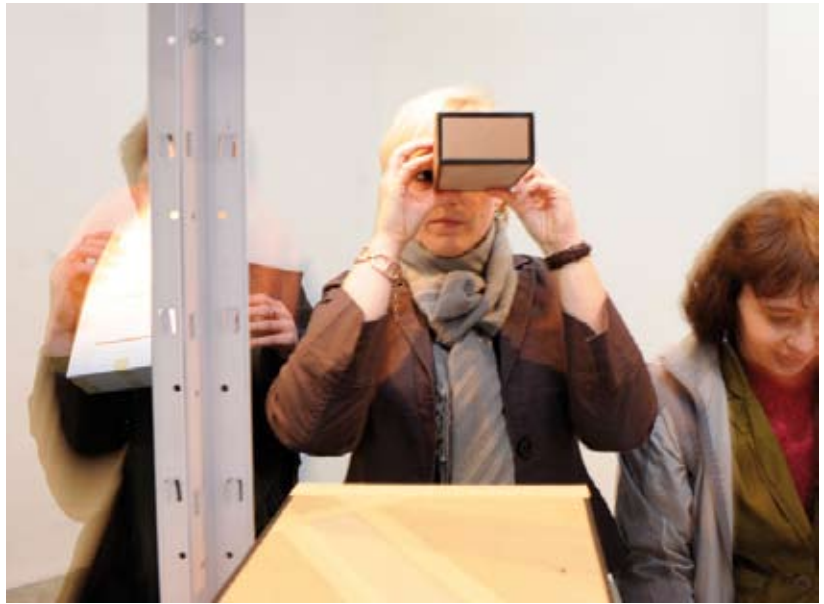


82





Filiale N°1, 2008



83

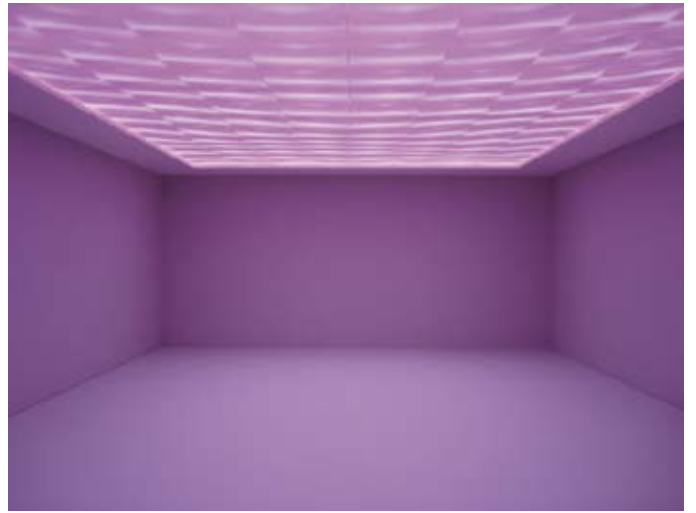


84





85



86



87



88



89



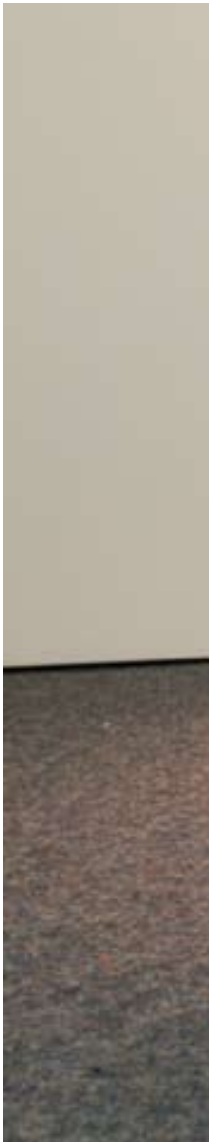
90

**Rocher**, 2005  
**Domino**, 2009  
**Weißer Hügel**, 2007

**Rosa Raum**, 2008  
**Speer**, 2007  
**Elegie**, 2008



91

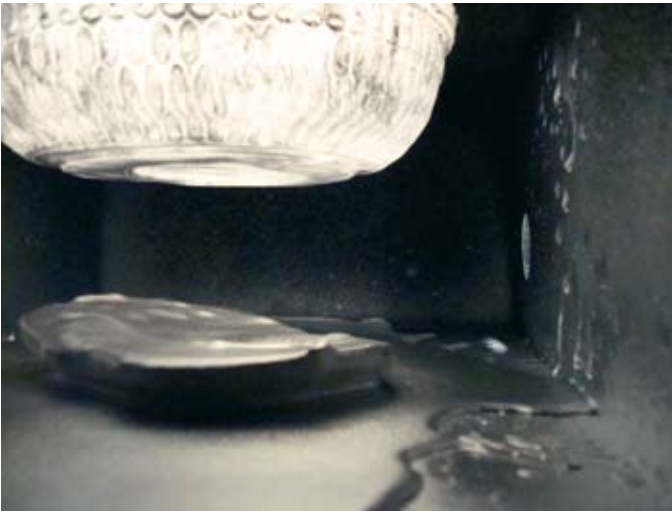


92

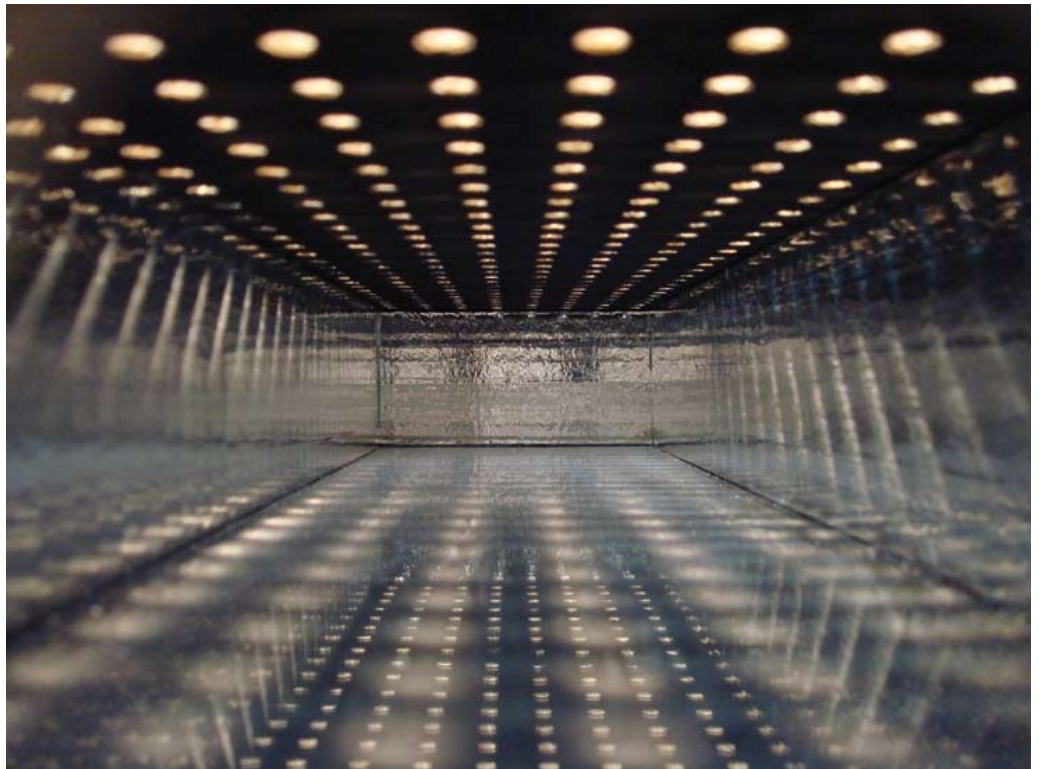


**Robinson, 2005**





94



95









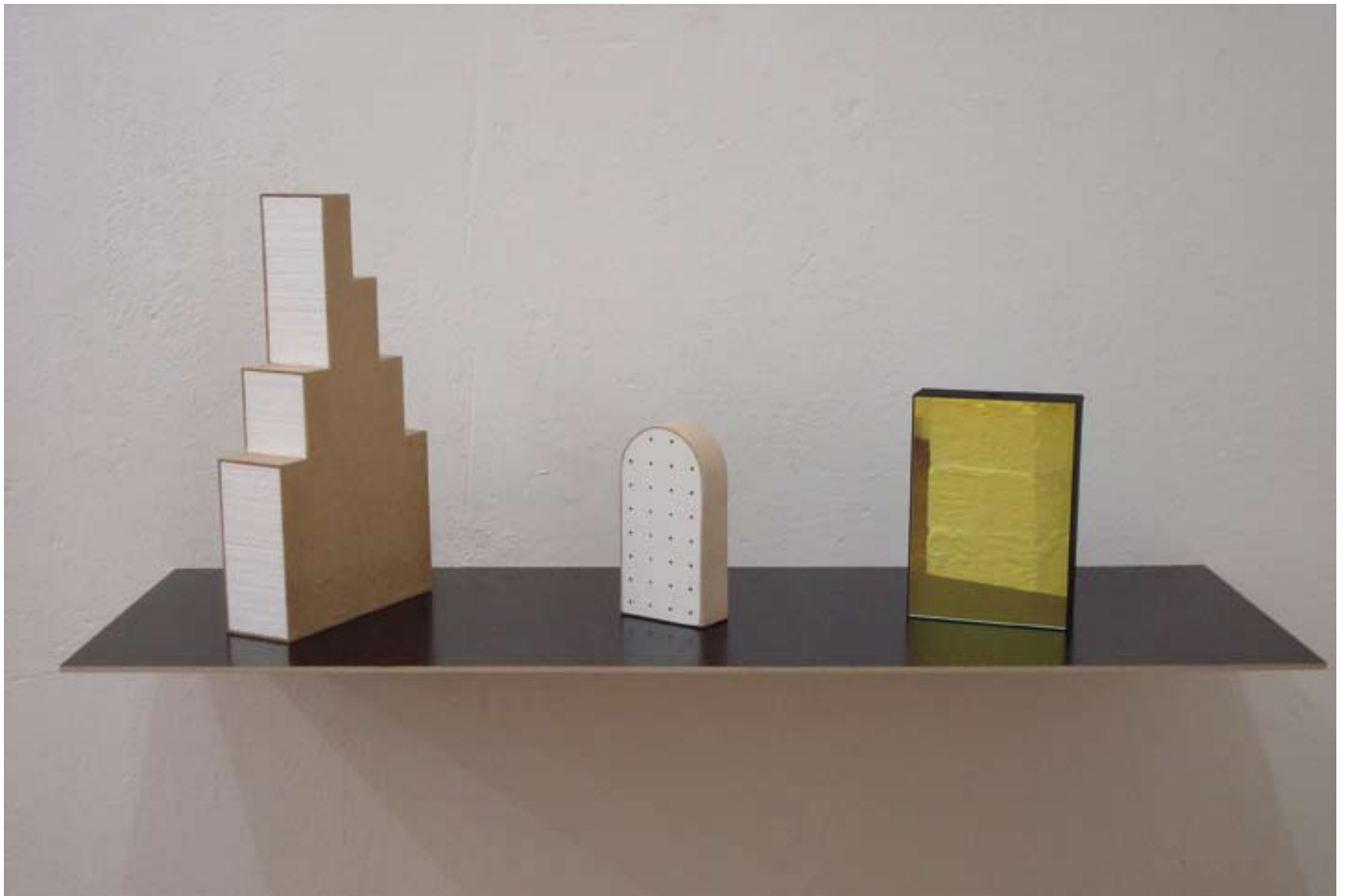
97



98

**Korange, 2009**

**Rot und Schwarz, 2010**



99

**Bord (Stilleben), 2010**

**Andreas  
Zybach**



# Havuçkurutmadeneyle- mesistemienstalasyonu ya da Andreas Zybach'ın “Kendi Kendini Yaratan Sanatı”

Friedrich Meschede

Sanatçı atölyeleri aslında, yeni fikirlerin, ve sürekli diğer görsel düzenleme biçimleriyle kıyaslanarak geçerliliğini kanıtlamak zorunda olan henüz onaylanmamış görsel icatların işliğı oldukları için bir laboratuvar olarak değerlendirilebilir. Sözlüğe göre laboratuvar kavramının dar anlamda kastettiğiyse, biyolojik, kimyasal, bakteriyolojik ya da salt teknik iş süreçlerinin gerçekleştirildiği bir çalışma mekânı ya da araştırma yeridir. Laboratuvarın bugün sanatsal bir tartışmanın merkezî konusu haline geldiği gerçeği, sanatçıların, araç ve olanaklarıyla, mutlak olarak sanatsal iş süreçleriyle değil ama kesinlikle kanıtlanabilir olan'la nitelendirilen bir sahaya dalmış olduklarının açık göstergesidir. Doğabilimsel bilgiler, spekülasyona ve öngörülemeyen olana pek meydan vermiyorlar. Bununla birlikte sanat ile doğabilimin ortak paydasının, “yeni” ve “keşfedilmemiş olan” kavramlarıyla, kısaca, gelecekteki bir durum anlamındaki ütopya fikriyle yeniden tanımlanması gerekir.

Bilim ve sanatın, şeylerin gerçekte nasıl olması gerektiğiyle ilgili ortaya attıkları spekülasyonlarla birbirlerinin sınırlarını aştıklarına dair köklü geleneği anlatabilmek için, sadece Johann Wolfgang Goethe'nin, 200 yıl önce Isaac Newton ve ışık fiziği kavramına karşıt olarak önerdiği renkler öğretisine bakmak

yeterlidir. Sanat ve teknolojinin 20. yüzyıldaki etkileşiminin betimi için, bu konunun sanat tarihine demir atmasını sağlayan iki sergi ve bir yayına dikkat çekilmesi gerekir. Bunlardan ilki, Pontus Hultén'in 1968 yılında New York'taki Museum of Modern Art'ta düzenlediği *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* [Mekanik Dönemin Sonunda Makine] sergisidir. Bu, 20. yüzyıl sanatının çeşitli yaklaşımlarının bir retrospektifidir, aynı zamanda da bu döneme ait farklı olguların sunumundan oluşur. Bir yıl sonra Phyllis Tuchman Los Angeles'taki County Museum of Art'ta güncel sanatçılarla *high-tech* firmalarını birlikte deneyler yapmaya teşvik eden *Art and Technology* [Sanat ve Teknoloji] sergisini düzenler. Nihayet Douglas Davis'in 1975'te *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts in Zeichen von Wissenschaft und Technologie* başlığıyla »DuMont Kunst und Praxis« dizisinden Almanca'ya çevrilen 1972 tarihli *Art and the Future* [Sanat ve Gelecek] adlı kitabına da değinmek gerekir. Bu konu çoktandır mevcuttur ve sanatçılar öteden beri sürekli sınırları aşmayı denediklerinden bu denli karmaşıklaşmıştır. Bu bağlamda sorulması gereken tek soru, bunun neden böyle olduğudur. Bu düşüncenin izi sürüldüğünde, hem sanat hem de bilim, dikkatimizi çekmek için

yarısan, karşılaştırabileceğimiz fikirlere sahip olsa da, sanatçıların bilimadamlarından daha farklı kuralları takip ettiğini görebiliriz belki. O halde, sanatçıların teknolojiye ilgileri, bu konuya gönüllü olarak yaklaşıtlarından mı, yoksa herkesin kendi mesleğinden sorumlu olduğu toplumsal kuralları keşfetmiş olmalarından mı kaynaklanıyor?

Sanatçılar kimi zaman yazarların işini hayli zorlaştırıyorlar, özellikle de eserleri için *İsimsiz* ifadesini seçtiklerinde ya da bu gizemli anlamı daha da güçlendiren bir altbaşlık verdiklerinde. Bu yüzden, Andreas Zybach'ın burada sözü edilmeye çalışılan 2010 tarihli *İsimsiz* işinin öncelikle tarif edilmesi gerekir. Bu işin bileşenleri ve bunu takiben yarattığı etki tanımlanmalı. Bu iş, alüminyum, motorlar, ısıtıcı parçaları, bir havalandırıcı ve plastik folyodan oluşuyor. Bu liste, güncel enstalasyon için sıradışı bir malzeme toplamıdır. Listede bir motor olduğunu görünce, bir şeylerin araba gibi sürüldüğü, harekete geçtiği sonucunu çıkarabiliriz. Eser biçim itibarıyla, bir ucunda, üstte mavi folyolu bir rulonun asılı olduğu alüminyum çerçeveli bir yapıya sahip. Şasi üzerine motor ve havalandırıcı monte edilmiş. Tüm bileşenler basit bir düzen içerisinde görece etkin ve içiçe; "aygıt", bir ambalajlama düzeneği olduğu izlenimini dayatıyor, ama bu makinenin ne üreteceği tam olarak bilinmiyor. Bu heykelin amacı, folyoyu yavaşça kenara sarmak ve plastik yüzeyleri, birleşme noktasında bir boruyla kaynaştırmaktan ibarettir. Havalandırıcı hava üfleyerek folyoyu şişirir, öyle ki bu sırada bir boru biçimi oluşur ve bu boru biçimi sürekli kıvrıldığından ve şiştiğinden mekân içerisine yavaşça yayılır. Bir canavar doğmuştur. Bu, mekânı dolduran, yerin tümünü örtten, belli direnç noktalarında mekânda hareket etme yönünü değiştiren, kıvrılarak giden ve sonunda görünümlü itibarıyla tehditkâr bir biçimde büyüyen izleyiciyi mekânın dışına iten, en azından ona dar bir alan bırakan boru benzeri bir plastik ambalajdır. Burada hareket özgülüğünü sınırlayan bir şey üretilmiştir. Ne var ki bu biçimde üretilen ambalajın içi boş kalır ve böylece burada "ambalajlanan"a, yani boş sergi mekânına gönderme yapılır. Bu türden makineler üreten sanayide, teknoloji ve mekân kullanımına dair çok fazla sorun vardır; mekânın denetimi ve düzenlenmesi önemli bir unsurdur. Andreas Zybach burada bu sorunsaldan yararlanır.

Büyüme ve süreçleri, enerjinin görülebilir bir şeye dönüşümü ve buna bağlı toplumsal politik çıkarımlar; Andreas Zybach'ın işlediği konulardır. Yukarıda sözedilen çalışma, bir şeyin ortaya çıkmasını sağlayan, izleyiciyi bir harekete teşvik etmek suretiyle bu sürece

dahil eden eserleri temsil eder. Bu bağlamda, adı gayet açık olan bir önceki işe, 2005 yılından bir enstalasyona da değinmek gerekir: *Sich selbst reproduzierender Sockel* [Kendi Kendini Üreten Kaide]. Kaide benzeri iki düz yüzey arasında, Andreas Zybach'ın, eserini tanımlarken "pnömatik bedenler" diye adlandırdığı sayısız kırmızı balon yer alıyor. Bir ziyaretçi bu kaide üstünde yürüyebilir, bu arada kişinin ağırlığı bir basınç eşitleyici olarak etki eder, sıkışan hava bir pompa aracılığıyla bir başka balona yönlendirilir ve bu balon izleyicinin hareketini izleyerek şişmeye başlar. Heykel tarihinin merkezî motifi olan kaide yüzeyi, üzerinde izleyicinin dengesini bulmaya çalıştığı deneysel bir podyuma dönüşür. Klasik heykellere özgü sabit ve hareketli ayak arasındaki durağan etkileşim burada, aktörün dengesi çerçevesinde gerçekleşen hareketle zengin bir oyuna dönüşür. Yavaşça şişen balon, heykel ve kaide arasındaki ilişkinin bir parodisiymiş gibi görünür: şişen yüzeydeki küçük hacim bir heykel gibi görünür ama yer değiştiren hava için bir supaptır sadece, balon tarafından da görünür kılınmış olur.

Makine gibi çalışmak isteyen ve sadece hava da olsa bir şeyler üreten eserlerin aksine, Andreas Zybach'ın, bunun tam tersini betimleyen bir başka eserler dizisi daha mevcuttur. Bu işler, kendi içinde karşıtlık oluşturan, denetimli bir yıkım sürecini gösterirler. Sanatçı 2008 yılında, dev bir kırpık kâğıt yığınının oluştuğu *Untitled (Greenwhitegrayorangeyellow)* [İsimsiz (Yeşilbeyazgrituruncusarı)] adlı çalışmayı gerçekleştirir. Andreas Zybach ilk önce söz konusu renklerin isimlerini yığınla kâğıt üstüne bastırır; örneğin yeşil renk görsel olarak betimlenmemiştir; sadece dilsel çağrışım söz konusudur. Satırların dikdörtgen bir kâğıt üzerinde soldan sağa aktığı geleneksel baskıdan farklı olarak Zybach, metin satırlarını doksan derecelik bir açıyla kaldırarak bastırmıştır: yani satırlar yukarıdan aşağıya olacak biçimde, kâğıt yaprakları tek tek kırma makinesinden çıktığında üzerindeki sözcükler birbirinden ayrı okunabilir hale gelecektir. Makinenin işlevi, basılı olanı okunmaz hale getirmek olsa da bu durumda işlev tümüyle saçma (*ad absurdum*) kılınmıştır. Kağıt öğütücüsü, sözcükleri okunamaz hale getireceğine tam tersini yapmıştır ve hatta bu sözcükleri yaratmıştır. Şerit haline getirilen kâğıtlardan oluşan oluşan bir tür "somut şiir" okunur. Uzaktan bakıldığında bu canavarsı kâğıt yığını işlenmemiş verilerden oluşan bir çöp dağını andırır.

Andreas Zybach, bir görüntü yaratma yöntemi olarak kırpmayı *barrels-bricks-cameras-carrots-*



*doors-pipes* (2009) adlı çalışmasıyla sürdürür. Makineye kurban giden hammaddelerin adları az ve öz olarak sıralanır: plastik variller, tuğlalar, kameralar, havuçlar, ahşap kapılar ve demir borular. Bu malzemeler aynı şekilde toz tanecikere haline dönüştürülürken izleyici de öğütme sisteminin yok edici enerjisinin farkına varır. Bir boyar maddeye dönüşen malzemeler, sıvı bir tutkalla birleşirler, Zybach bunları bir tür boya elde etmek için karıştırır ve bu boya galeri duvarlarına spreylenebilir. Soyut bir duvar resmi meydana gelir; bu resme yakından bakıldığında, tanecikler, nesnelere öğütülmeden önceki halini anımsatır; örneğin metal borular, metal talaştan tanınır. Bu eser bütün mekânı ele geçirir; duvarlar, tavan ve yer, bu üretilmiş boya kütleyle örtülüdür. Sanki, resim tarihinden çıkagelen bir olgu –bedensel hareketlerle gerçekleştirilen “all-over” resim tarzı– gösterilmektedir ve hatta alaya alınmaktadır. Bir heykel olduğu gözönünde tutularak incelendiğinde, madde- nin bir halden diğerine dönüşümü; daha önce üç boyutlu olan şeyin iki boyutlu resim olarak betimlenmesi; görünürdeki sonuç değerlendirildiğinde algıya dair olduğu farkedilen bir çalışma sürecidir. Tüm mekân zorunlu olarak resim taşıyıcısına dönüşür; izleyici, renksel yoğunluğun neden olduğu büyülenmeyle, eserde saklı olan şiddetin neden olduğu korku çağrışımları arasında bocaladığı bir senaryonun tam ortasında bulur kendini. Ne var ki bu duygulardan biri, diğeri vahşice bozulmazsa var olmayacaktır ve bu metafor kendini dolaysızca gösterir. Nesnelere, eylemin başındaki natürmort benzeri düzeninden doğan, görünürde sınırları olmayan, her şeyin her şeyle entropik karışım içinde olduğu bir resim meydana gelmiştir. Andreas Zybach bu eserde başka duysal izlenimlerin oluşmasına da olanak veriyor; örneğin sadece koklama duyusuyla algılanabilen, böylelikle de görülemeyen izlenimlere. Yapıştırıcı maddeyle zenginleştirilmiş havuç tanecikleri çürümeyi başlatıyor; sanat, kelimenin tam anlamıyla, kokuyor. Asıl işleri görüntü yakalamak olan kameralar, öğütülme sürecinde çözülüp kendileri de görüntünün içine dahil oluyorlar. Plastik variller, tuğlalar, kameralar, havuçlar, kapı ve demir borular kendilerine özgü bir motif oluşturuyorlar. Heykeltıraşlara özgü, ahşap, demir ve taş gibi klasik hammaddeleri, sıvı bir boya maddesinde çözülerek organik maddelerle zenginleştirilip bir araya getiriliyorlar.

Andreas Zybach'ın eserlerinde apaçıktır ki, ana motifi, gerek makineler aracılığıyla inşa etme, gerekse makinelerin yarattığı yıkım oluşturuyor. Eserine ilişkin bu gözlemler onu yukarıda bahsi geçen Pontus

Hultén sergisinin odağını oluşturan Jean Tinguely ve heykellerine yakın bir yerde konumlandırıyor. Bu heykeller kendi kendini yıkan aygıtlar oldukları kadar kinetik objeler olarak da tanımlanabilirler. Ama Zybach'ı önceki kuşaklara bağlayan şey, sadece içeriğe dair konular değildir; daha önemli bir bağlantı, her iki sanatçının da, bir aygıtın yapımını, bilimin ve teknolojik gelişmenin ilkelerine dair şüphenin ifade bulduğu görsel bir metafor olarak görmeyi sağlayan niyetleridir. Gerçekte kullanışlı olan bir nesnenin işlevi saçmalık aracılığıyla abartılır; Tinguely'de ise her bir heykel kendine zarar verme gücü görmezden gelinemeyen bir canavara dönüşür. Eserlerinin çoğu bir performansın resmini andırır; çatırdayıp takırdamakta, dönüp gürültü üretmektedir; öyle ki vaktiyle kinetikten türetilmiş olan bu unsurların teatral dramaturjileri, hareket süreçlerinden oluşan bir oyunu tetiklerler, ki bunlar aynı zamanda da düşünce süreçleridir. Ancak şu sorunun ucu açık kalır: Açma-kapama düşmesine kim basmaktadır? Çünkü bu noktada Andreas Zybach'ın eseri sanat-tarihsel sefehinin eserinden belirgin bir biçimde ayrılır. Zybach müellif kimdir sorusunun peşinden gitmektedir. Eleştirel potansiyeli bu soruda öyle güçlü bir ifade bulur ki, kendini anlatırken ifade ettiği bir sözü anımsatır: “Laboratuvara erişim, tüketiciyi üreticiden farklı kılan şeydir.” Örneğin bir keresinde atölyesine bir fare girer, içinde patlamış mısır bulunan bir kartonu dişleyerek bir delik açar ve zamanla kutunun içindekileri yiyip bitirir. Bir girişi ve çıkışı olan boş kartonun bu hali, Andreas Zybach'a göre beklenmedik bir biçimde temel bir mimari biçimi temsil eder. Bir müellif olarak davrandığında ve bunu kişisel müelliflik fikriyle biçimlenmiş bir araçla, yani çizimle gerçekleştirecekse, bilincini kasıtlı olarak engellemek ister. Uyurken ortaya çıkarmak istediği bir dizi çizim için Zybach kartondan bir bardağın tabanına bir keçeli kalem ilişir. Uykuya dalmadan önce de kalemi bir kâğıdın üzerine yerleştirir. Uyku sırasında bu çizim donanımını kaybetmek ve uykunun kendisinden üretken bir zaman dilimi olarak yararlanabilmek için de bardağın gövdesine bir delik daha açarak bu delikten başparmağını geçirip kalemi sabit tutabilmeyi sağlar. Deney, bilinçaltından bir şeyler yaratabilmek üzere ve müellifin niyetinin işareti görülmeyecek şekilde uyku halinde sürdürülür. Buna göre sanat uyku sırasında meydana gelmekte ve sanatçının yokluktan bir şey yaratma, daha doğrusu yaşamın her anında üretken olma düşü gerçekleşmektedir. 3 Temmuz 1961'de, bir çerçeve üstüne naylon tuval gerip üzerine çamaşır suyu püskürttüğü ve kumaşın asitle teması sonucu erimeye

başladığı–*South Bank Demonstration* [Güney Kıyısı Gösterisi] eylemiyle Auto-Destructive Art'a [Kendi Kendini Yıkan Sanat] (1959) ilişkin manifestosunu birleştiren Gustav Metzger'i anımsayarak, büyük bir karşıtlık olarak –zaten araştırılageldiği bir konu olması nedeniyle de– Andreas Zybach'ın eserinden “Kendi kendini yaratan sanat” olarak söz etmek mümkün görünüyor.

Andreas Zybach'ın eserlerini bugün araştırma ve geliştirme arasındaki ilişkiyi tanımlayan bir karmaşıklıkla görsel biçimlere dönüştürmeyi amaçlayan bir dizi sanatsal deney olarak değerlendiriyorum. Gazetelerde yayınlanan bilimsel çalışmaların önemli bir rolü var; kağıt üstüne basıldıkları andan itibaren, laboratuvarın korunaklı mekânından çıkıyorlar ve en azından kamuya, ne kadar özel bir uzmanlık gerektiren aşamalardan geçtiklerine dair bir fikir veriyorlar. Andreas Zybach'ın 2008 tarihli *Seedcopyfoam* [Tohumkopyalamaköpük] adlı enstalasyonunu da bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Burada da düzenlemenin bir parçası olarak karşımıza gene havuçlar çıkar. Büyük bir mekânı gerekli kılan bu heykelin adından da anlaşılacağı üzere, “kopyalama”, bir başka deyişle, bitki tohumlarının saklanması söz konusudur. Bütün mekâna ipler gerilmiştir ve bu ipler alüminyum borularla birbirine bağlanarak, kumaşların çadır tentesi gibi gerili durduğu bir yapı meydana getirilmiştir. Bu kumaşların üzerinde, Afganistan'dan Norveç'e tohum toplayıp arşivleyen örgütlere dair haberler yapıştırılmıştır. Bu araştırma dikkate alındığında, Andreas Zybach'ın yapısı, yazılı olanı, mekânsal olarak anlayabilmeyi sağlayan bir sanatsal deney olarak görünüyor. Zybach, tohumların aşamalı kurutulması yönteminin, bunları korumak için en kullanışlı yol olduğunu belirtiyor. Zybach'ın enstalasyonunda belirli sabit noktalar –örneğin bir menteşe ya da mandal– havuçların yardımıyla bir arada tutuluyor; havuçların sergi süresince yavaşça kuruması, gerilim kuvvetinin sürekli değişmesine etki ediyor, bu gerili kumaşların konumlarını etkiliyor: böylelikle de havuçlardaki sıvının en az miktardaki kaybı bile bütün enstalasyonla ilişkisi bağlamında görünür bir nitelik kazanıyor. Zybach burada kendi denetimini yok etmek üzere mekanik aktarım ilkeleri yerine organik değişim süreçlerinden yararlanıyor. Bir havucun kuruma süreci üzerinde sanatçının hiçbir nüfuzu olamaz; böylece doğal bir etmen kasıtlı olarak bu şemaya dahil edilmiş oluyor ve ardından, önceden kestirebilir süreçleri dışarıda bırakmış oluyor.

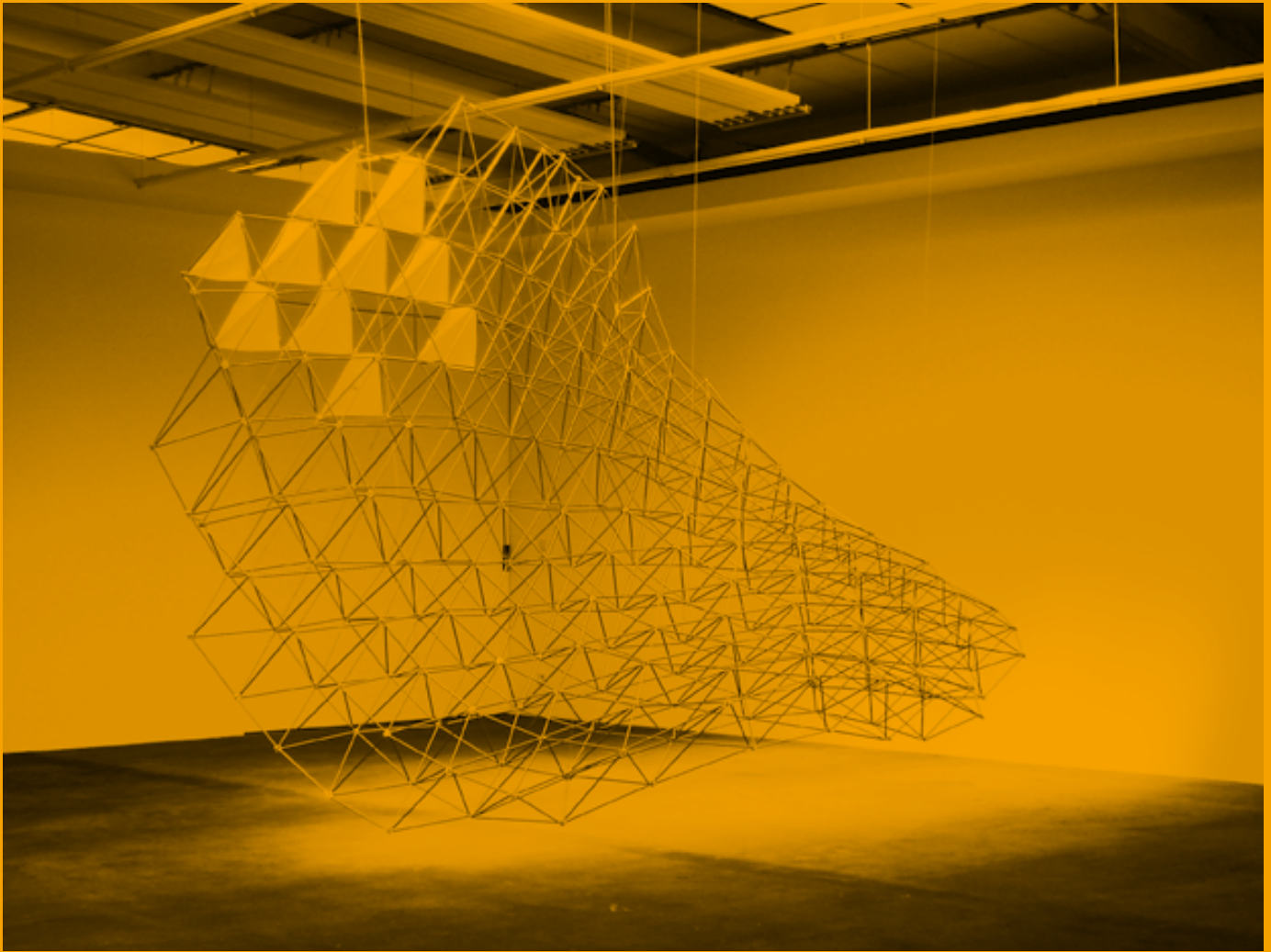
Andreas Zybach'ın heykellerinin çoğu kendi kendine gelişen deneyler olarak değerlendirilebilir. İzleyici, alanın içinde dolaşmaya, bağlantılar aramaya ve anlamlarını bulmaya davet edilir; burada her iki anlamı da kastediyoruz: somut düzenin kendisi ve metaforu.

Bir tür laboratuvar olarak heykel fikri en belirgin bir biçimde Münih'teki Botanik Bahçe'de gerçekleştirilen *Rotating Space* [Mekânı döndürmek] adlı eserine yansıyor. Söz konusu heykelin temeli Wernher von Braun'un bir uzay istasyonunun yapımı için geliştirdiği tasarımdan türemiştir. 1970'li yıllarda bu tasarımdan yola çıkarak NASA ve Goodyear firmaları birlikte bir prototip üretmişlerdir. Daire biçimli mimari bir yapı gibi görünen uzay sondası, yüksek bir hızla kendi eksenini etrafında dönerek yerçekimsiz ortamda kendi yapay yerçekimini üretti. Zybach, kontrol altında tutulan doğal ve yapay seraların bulunduğu bir yer olarak Botanik Bahçesi'nin, heykeli için uygun bir yer olduğunu düşünüyordu çünkü burada da benzer ilkelere hayata geçirilebilirdi. Heykeli oluşturan iskeletin içine toprak, su ve bitki tohumları yerleştirerek ve ardından bu yapıyı döndürerek iki “mekân kavramı”nı yanyana getirmeye çalışıyor. Ancak bu dairesel hareket durduğunda bitkiler doğal yerçekimine boyun eğerek yere düşüyorlar ve büyüme sona eriyor. Botanik Bahçe ve uzay yolculuğu ve açma-kapama şalterine kim basıyor?

Andreas Zybach, sürekli olarak bu türden sanat eserlerinin çevresinde dönüp duran ve durmaksızın değişikliğe uğrayan bir soru kataloğu geliştirmiştir. İlk soru şudur: Hangi kurallara uymalıyım? Son soru ise şöyledir: Sanat yapıtının idealize ettiği bir şey var mı?

Elbette yanıtız kalan bu soruların çokluğu Andreas Zybach'ın yapıtlarının asıl itici gücüdür. İlk başta bu soruların çoğu kulağa saçma geliyor; içlerinden bazıları bilimsel bir incelemenin konusuna hizmet edebilirlerdi, bazılarıysa bu bağlamda henüz hiç sorulmadı. Gelgelelim, tümünde ortak olan durum, sadece sanatsal araştırma alanında geçerli olacak olsa da ancak bu “saçmalık” üstünde durularak bu sorulara bir yanıt bulunabileceğidir.





100

# The Carrotdrying- experimentalconstruction- installation or: The Auto-Creative Art of Andreas Zybach

Friedrich Meschede

Every artist's studio can in fact be considered a kind of laboratory, as it is a workshop for new ideas and unconfirmed visual discoveries that have yet to prove their validity through consistent confrontation with other visual configurations. The dictionary, however, defines the word "laboratory" in a narrower sense, as a work-space or a place for biological, chemical, bacteriological, or purely technological research. The fact that the laboratory has become a central theme for some artists today makes it clear that artists are taking their means and opportunities and penetrating deep into a territory that is definitely characterized by verifiable, but not essentially artistic work processes. The natural sciences allow little room for speculation or unpredictability. Yet there is something common to both art and science, which corresponds with the words "new" and "undiscovered," and, in short, with the idea of a coming state of utopia.

To illustrate the long history of how science and art cross each other's boundaries in their speculations about things that can't really be the way they are, let us simply refer to Johann Wolfgang von Goethe's color theory, which, two hundred years ago, was at variance with Isaac Newton and his

concept of the physics of light. In order to delineate the interplay between art and technology in the twentieth century, we must turn specifically to two exhibitions and one publication that established this theme in art history. First is *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, organized by Pontus Hultén in 1968 for the Museum of Modern Art in New York. This was a retrospective of different approaches to twentieth-century art, as well as a presentation of its various phenomena. A year later, Phyllis Tuchman organized *Art and Technology* for the Los Angeles County Museum of Art, an exhibition in which contemporary artists and high-tech companies were encouraged to experiment together. Finally, there is Douglas Davis's book, *Art and the Future*, published in 1972 (a German translation appeared in 1975). The theme has already been established and become so complex because artists have always sought to trespass these boundaries. The only question is: why? If we pursue the matter, we might discover, when both have comparable ideas competing for our attention, that artists follow different rules than scientists. Does this mean that artists' interest in technology is based on their free-wheeling approach to the theme, or is this exploration

due to the development of societal norms, which maintain that each person ought to stick to his own *métier*?

Artists don't make it easy for writers when they designate their works *Untitled*, or provide subtitles that make them seem even more cryptic. And so Andreas Zybach's work *Untitled* (2010), that we are now to discuss, must first be described. Its components must be identified, and then its effect. The work itself is composed of aluminum, motors, heating elements, a fan, and plastic film. Such a collection of materials is unusual for a contemporary installation. Seeing a motor in the list of materials, we can infer that something is being driven, that something is moving. A roll of blue plastic film hangs at one end of a simple aluminum framework structure, on top of which the fan and motor are mounted. Everything is arranged in a relatively efficient, compact, and comprehensible composition. The "machine" looks like it might be some sort of wrapping contraption, but it is difficult to determine exactly what it will produce. The aim of this sculpture is to gradually unroll the film and fuse the flat plastic into a tube. The fan inflates the film, giving it the form of a tube that, through continued unrolling and inflation, slowly extends into space. A monster is being made. This tube-shaped plastic packaging fills the room: traversing the whole floor, changing course wherever it encounters resistance, meandering around the space—ultimately this apparently menacing expansion forces the viewer out of the gallery, or at least leaves him less and less space. What is produced here limits one's freedom of movement. The packaging remains empty, playing thereby with what is being "packed": the empty exhibition space. In the industrial world, where these kinds of machines are manufactured, questions about technology and the use of space are always virulent; the control and organization of space plays an important role. Here, however, Zybach claims this issue for himself.

Zybach's themes are growth and its processes, as well as the transformation of energy into something visible and the sociopolitical implications of this. The installation mentioned above represents a group of works that first create something and then involve the viewers by motivating them to move.

Also belonging in this context is an older installation from 2005, whose title should now seem clear: *Sich selbst reproduzierender Sockel* (Self-reproducing Pedestal). Sandwiched between two flat pedestal-like surfaces are countless red balloons, which,

in Zybach's description of the work, are called "pneumatic bodies." If a visitor walks on the pedestals, then his weight redistributes the pressure; the displaced air is then pumped into another balloon, which expands accordingly as the visitor moves around. As a central motif in the history of sculpture, the pedestal becomes an experimental podium, on top of which the visitor has to find his balance. Here, the correlation of supportive and free-standing static pressure associated with classic sculpture is turned into a mobile balancing game played by an active participant. The gradually inflating balloon appears to be a parody of the relationship between sculpture and pedestal: the small volume on this oversized surface resembles a sculpture, but it is only a valve for the displaced air, this made visible by the balloon.

In contrast to these works, which look as if they will function like machines—that is, produce something, even if only air—there is another group of Zybach's works that represent the exact opposite. These works demonstrate a process of controlled destruction, which is already a contradiction in itself. In 2008 Zybach created *Untitled (Greenwhitegray-orangeyellow)*, a gigantic pile of shredded paper. First, the artist had the names of colors printed on a great deal of paper—the color green, for example, was not actually depicted, just verbally indicated. In contrast with the conventional printing process, where lines run left to right on a piece of rectangular paper, Zybach rotated the lines of text ninety degrees, and then had it printed. Behind this was the idea that if the lines ran from top to bottom, then the individual words would be legible even after the paper had been shredded. The machine's function was rendered absurd. The shredder didn't cut the words into illegible fragments, but the exact opposite—apparently reproducing them. A closer look at the pile of shredded paper allows one to read a kind of "concrete poetry" made up of abstract color data. Seen from a distance, the monstrous pile of paper resembles a trash heap of unprocessed information.

Zybach continued to work with shredding as a method for creating images, producing a work called *barrels-bricks-cameras-carrots-doors-pipes* in 2009. Items falling victim to the machine are concisely listed: plastic containers, bricks, cameras, carrots, wooden doors, and iron pipes. Since all of these materials wind up in an aggregate state—as pulverized particles—the spectator is made aware of the destructive energy of the shredder. Trans-



formed into a pigment-like state, the materials are combined with a liquid binder, and Zybach stirs them into a kind of paint, which is then sprayed on the gallery walls. This creates an abstract mural whose particles, seen from up close, remind the viewer of each pulverized object: the metal pipes, for instance, can be recognized by the metal shavings. The piece takes up the entire room: the walls, the ceiling, and the floor are covered by the handmade paint. It looks as if a certain achievement in the history of painting—the gestural, “all-over” concept of painting—is being shown as a motif from art history, and also being mocked. In its sculptural aspect, the transformation from one aggregate state to another—the presentation of the previously three-dimensional as a two-dimensional image—is a work process that has to be realized as a perceptual one, by considering the visible result. The entire space necessarily becomes a support for the image, while, in the midst of this scenario, the viewer finds himself oscillating between fascination with the intensity of the color and fear of the violence concealed within the work. Intuitively, though, a metaphor can be perceived: the one is not possible without the brutal destruction of the other. From the still-life-like arrangement of the materials at the beginning of the action emerges an apparently boundless visualization of an entropic mixture of everything with everything. Moreover, Zybach allows other sensory impressions to emanate from this work which can only be perceived through the sense of smell and are therefore not visible. Decay is caused by the bits of carrot mixed with the binder, so that the art literally stinks. Cameras—meant to be used to capture an image—are broken down in the shredding process and then absorbed into the image. Plastic containers, bricks, cameras, carrots, doors, and iron pipes form an idiosyncratic collection of motifs. Wood, iron, and stone—the sculptor’s classic materials—are added to organic materials, and all are gathered with the ultimate goal of dissolving them into liquid paint.

Clearly, the construction of machines and the destruction caused by machines are both central motifs in Zybach’s oeuvre. This places the examination of his work in the neighborhood of Jean Tinguely and his sculptures, which were the focal point of the exhibition curated by Pontus Hultén, mentioned above. These sculptures can be regarded as self-destructive machines and kinetic objects alike. However, it is not just the contextual themes that link Zybach to his historical predecessor. A more impor-

tant connection is the intention of both artists to see the construction of an apparatus as a visual metaphor that expresses doubt in the principles of science and technological development. The function of an essentially useful object is exaggerated through absurdity, while Tinguely turns every sculpture into a monstrosity that possesses an immediately recognizable self-destructive power. Many of his works generate the image of a performance. Things rattle and clatter, rotate and make noise, so that, having been distilled from kinetics, the theatrical dramaturgy of these elements begins a playful sequence of motions, which is always a sequence of thoughts, too.

Yet, the question remains: who is operating the on/off switch? It is this point that clearly separates Zybach’s work from that of his historical predecessor. Zybach is constantly adding to the issues surrounding authorship. This is such a strong expression of his current critical potential that one is reminded of a sentence he formulated for himself: “Access to the laboratory distinguishes consumers from producers.”

A mouse once got into Zybach’s studio, chewed a hole into a full box of popcorn and, over time, ate the entire contents. The resulting empty box, with its entrance and exit, represented, for Zybach, an unexpected but essential architectural form. When acting as an author in a medium characterized by the idea of personal authorship—drawing—he deliberately tries to inhibit his consciousness. For a series of drawings that he wanted to make while he slept, Zybach attached a marker to the bottom of paper cup. Before going to sleep, he placed this pen on top of a piece of paper. So as to not lose the drawing implement in his sleep, and to use even the time he spent sleeping productively, he put another hole in the side of the cup, so he could put his thumb in it, fixing the pen in his hand. While sleeping, he kept trying to create something out of his subconscious, something that would show no sign of an author’s intention. Here, Zybach is making art while he sleeps, fulfilling a long-cherished dream of artists: to make something out of nothing, or to be productive at every moment of one’s life. Recalling Gustav Metzger—who, on July 3, 1961, connected his Manifesto on “Auto-Destructive Art” of 1959 with his action *South Bank Demonstration* in which he stretched a nylon canvas over a constructed frame and sprayed it with bleach, causing the fabric to disintegrate—one could say that Zybach creates

the greatest contrast imaginable: a kind of “Auto-Creative Art,” into which he delves.

I consider Zybach’s body of work a series of artistic experiments whose goal is to translate the complexity that determines today’s relationship between research and development into visual form. Often, newspaper reports of scientific studies play an important role; when printed in the paper, studies are no longer in the protected space of the lab and are able at last to give the public an idea of the highly specialized procedures entailed in them. This is the context in which to examine Zybach’s installation, *Seedcopyfoam* (2008). Once again, we see that carrots are part of the arrangement. As the title of the very large sculpture suggests, it is about “copying,” or storing plant seeds. Ropes spanning the entire room are combined with aluminum pipes to form a structure in which fabric is stretched out in the way a tarp might be. Texts inscribed on this fabric tell of organizations that store seeds from Afghanistan to Norway. In terms of this kind of research, Zybach’s construct resembles a series of experimental attempts to visualize in space the things that are described. Zybach says that the process of gradually drying out seeds is the most useful way of conserving them. In his structure, certain stabilizing points, such as hinges or a brace, are held together with carrots. As these gradually dry out over the course of the show, the tension is altered and this, in turn, affects the position of the fabric in the space. In this way, the carrots’ loss of moisture can be seen as a component of the whole installation. Instead of transposing mechanical principles, Zybach uses organic processes of change in order to relinquish control over events. He has no influence over the way a carrot dries out, and thus a natural factor is deliberately incorporated into the scheme, in turn shutting out any sort of calculable procedure.

Zybach’s sculptures can often be regarded as experiments that take on lives of their own. Viewers are invited to walk around inside the area, looking for connections and recognizing their meaning as an aspect of both construct and metaphor.

The notion of sculpture as another kind of laboratory is best reflected in the work *Rotating Space* (2004), realized in the Botanical Garden in Munich. Its basic construction is derived from Wernher von Braun’s design for space station. In the nineteen-seventies NASA and the Goodyear Company joined forces to build a prototype of this design. The space probe looks like a circular piece of architecture, and

is supposed to rotate at high speed on its own axis so that, in zero gravity, it creates its own artificial gravity. In the Botanical Garden—a place where nature is controlled and plants grow under artificial conditions in greenhouses—Zybach saw the ideal site for his sculpture, because comparable principles could be implemented there. By putting soil, water, and plant seeds inside the structure and then rotating it, the sculpture attempts to bring together the two “concepts of space.” When the circular motion stops, the plants succumb to gravity and fall to the ground, ending their growth process. Botanical Garden, space travel—and the question of who is operating the on/off switch.

Zybach has developed a constantly changing catalogue of questions for himself, always revolving around the main question of the work of art as such. The first question: Which rules should I obey? The last question: Does the work of art idealize things?

This multitude of questions—without answers, of course—is what actually fuels Zybach’s work. Most of the questions seem absurd at first. Some might be good themes for a scientific treatise, while others have never been asked within this context. Common to them all however, is that an answer will come only by working through this absurdity—even if it will probably only be valid in the artistic field of research.





101

## ANDREAS ZYBACH

1975 İsviçre'nin **Olten** kentinde doğdu / Born in Olten, Switzerland  
 1999–2003 **Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städtelschule**, Frankfurt'da Thomas Bayrle'nin derslerine katıldı / Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städtelschule, class of Thomas Bayrle, Frankfurt am Main  
 1992–1996 **Hochschule für Gestaltung und Kunst**, Zürih'de grafik tasarım eğitimi aldı, Zürih / Zurich  
 1991–1992 **Hochschule für Gestaltung und Kunst**, Zürih'de hazırlık sınıfına katıldı / preparatory class, Zürih / Zurich  
**Berlin** ve **İsviçre**'de yaşıyor ve çalışıyor. / Lives and works in Berlin and in Switzerland

## KİŞİSEL SERGİLERİ (Seçki) / SOLO EXHIBITIONS (Selection)

2010 **Andreas Zybach**, Galerie Johann Widauer; Innsbruck, Avusturya / Austria  
 2009 **Backyardoutdoorsculptureseries#1. Rotating Space**, Galerie Johann König; Berlin, Almanya / Germany  
**Barrels-bricks-cameras-carrots-doors-pipes**, Galen; Basel, İsviçre / Switzerland  
 2008 **Seedcopyfoam**, Galerie Johann König; Berlin, Almanya / Germany  
 2007 **0–6,5 PS**, Manor-Kunstpreis, Aargauer Kunsthaus; Aarau, İsviçre / Switzerland  
**Quivid**, Kunst-am-Bau-Programm der Stadt München / Percent for art program, Münih, Almanya / Munich, Germany  
 2006 **Space Frame Potato Chip**, Galerie Johann König; Berlin, Almanya / Germany  
 2005 **Sich selbst reproduzierender Sockel**, Schnittraum; Köln, Almanya / Cologne, Germany  
 2004 **Rotating Space**, Botanischer Garten München-Nymphenburg / botanical garden Munich-Nymphenburg; Münih, Almanya / Munich, Germany  
 2003 **Repetition of Things to Come**, Galerie Johann König; Berlin, Almanya / Germany  
 2002 **Don't Miss**, Frankfurt am Main, Almanya / Germany

## GRUP SERGİLERİ (Seçki) / GROUP EXHIBITIONS (Selection)

2010/11 **ars viva 2010/11 – Labor / Laboratory**, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz, Almanya / Germany; SALT Beyoğlu, İstanbul, Türkiye / Turkey; Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart, Almanya / Germany  
 2008 **Merkwürdige Maschinen**, Kunstverein Wolfsburg; Wolfsburg, Almanya / Germany  
**Auswahl 08**, Aargauer Kunsthaus; Aarau, İsviçre / Switzerland  
**Die Wiederholung der Zeichen**, Alte Fabrik – Gebert Stiftung für Kultur; Rapperswil-Jona, İsviçre / Switzerland  
**Super Cilia**, Royal Liver Building, Pier Head; Liverpool, İngiltere / England  
**You Complete Me**, Western Bridge; Seattle, ABD / USA  
 2007 **Quantity as Quality**, Kunsthalle Exnergasse; Viyana, Avusturya / Vienna, Austria  
**Kunstmaschinen. Maschinenkunst**, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main; Museum Tinguely; Basel, İsviçre / Switzerland  
**Absent without Leave**, Galerie Victoria Miro; Londra, İngiltere / London, England  
**Swiss Art Awards**, Basel, İsviçre / Switzerland  
**International and National Projects**, P.S.1 Contemporary Art Center; New York, ABD / USA

2006 **ArchiSkulptur**, Kunstmuseum Wolfsburg; Wolfsburg, Almanya / Germany  
**Critics Taste Better**, Korridor; Berlin, Almanya / Germany  
**Inaugural Exhibition**, Galerie Johann König; Berlin, Almanya / Germany  
**72 to 83 percent of chance**, Galerie Frank Elbaz; Paris, Fransa / France  
**Auswahl 06**, Aargauer Kunsthaus; Aarau, İsviçre / Switzerland  
**5. Busan Biennale**, Busan, Güney Kore / South Korea  
 2005 **90 Minuten**, Rohrbachstraße 51; Frankfurt am Main, Almanya / Germany  
**Swiss Art Awards**, Basel, İsviçre / Switzerland  
**ArchiSkulptur**, Guggenheim Museum; Bilbao, İspanya / Spain  
**Wednesday calls the future**, Arts Interdisciplinary Research Laboratory, Tiflis, Gürcistan / Georgia  
 2004 **Abstrakter Expressionismus in der zeitgenössischen figurativen Skulptur**, Galerie Johann König; Berlin, Almanya / Germany  
**Swiss Art Awards**, Basel, İsviçre / Switzerland  
**Tuesday is gone**, Arts Interdisciplinary Research Laboratory, Tiflis, Gürcistan / Georgia  
**Auswahl 04**, Aargauer Kunsthaus; Aarau, İsviçre / Switzerland  
 2003 **Bayrle / Greenfort / Zybach**, Galerie Francesca Pia; Bern, İsviçre / Switzerland  
**Total motiviert**, Kunstverein München; Münih, Almanya / Munich, Germany  
**Recycling the Future**, Vivere Venezia 2, La Biennale di Venezia; Venedik Bienali, Venedik, İtalya / Venice, Italy  
**Absolventenausstellung**, Städtelmuseum; Frankfurt am Main, Almanya / Germany  
**Klimatsas, Röthlisberger, Senn, Zybach**, Rathaus / City hall; Aarau, İsviçre / Switzerland  
**Heute**, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst / Ministry of Higher Education, Research and the Arts; Wiesbaden, Almanya / Germany  
 2002 **With an Open Mind**, Tolerance and Diversity, Kunstverein Museum in Progress; Viyana, Avusturya / Vienna, Austria  
**Mandla Reuter / Michael Pfrommer**, Lothringer13 / Laden; Münih Almanya / Munich, Germany  
 2000 **Festival Junger Talente**, Offenbach, Almanya / Germany

## ÖDÜL VE BURSLAR / AWARDS AND FELLOWSHIPS

2010 **ars viva**-Preis für Bildende Kunst des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft / Kulturkreises der deutschen Wirtschaft in güzel sanatlar dalında verdiği ars viva ödülü  
 2007 **Herbert Zapp Preis** für junge Kunst  
**Manor-Kunstpreis**, Aargauer Kunsthaus  
 2006 **Arbeitsstipendium** Stiftung Kunstfond  
 2005 **Artist in Residence** PHR, Rorschach  
 2004 **NAB-Förderpreis**  
**Swiss Art Award**  
 2003 **1. Preis der Städtelschule**, Frankfurt am Main  
 2001 **Förderpreis der Städtelschule**, Frankfurt am Main

## BİBLİYOGRAFYA (Seçki) / BIBLIOGRAPHY (Selection)

2009 **Berührungspunkte / Correspondence**, sergi kat / exh. cat. Gebert Stiftung für Kultur, Rapperswil 2009.  
 Judith Raum, »Reviews / Andreas Zybach at Gallery Johann Koenig, Berlin«, in: Flash **Art International**, 261, 2008.  
 2007 **Andreas Zybach**, sergi kat / exh. cat. anlässlich der Ausstellung / in conjunction with the exhibition **0-6,5 PS**, Aargauer Kunsthaus, Aargau 2007.  
**Maschinenkunst. Kunstmaschinen**, sergi kat / exh. cat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, Heidelberg 2007.  
 2006 **A Tale of Two Cities**, sergi kat / exh. cat., Busan Biennale, Busan 2006.  
 2004 Birgit Sonna, »Wachstum in der Galaxie«, in: **Süddeutsche Zeitung**, 14./15. Ağustos / August 2004.  
 2003 Martin Conrads, »Poröse Formfragen«, in: **Zitty**, 22, 2003.

# The New York Times

NEW YORK, SATURDAY, DECEMBER 30, 1905.—16 Pages and Section Devoted to Review of Books.

## C IN SUBWAY BLAZE.

Flames Out on the Viaduct and Sets a Train on Fire.

Flaming out of a fuse under a car on the viaduct, a subway train at 130th Street last night caused a lot of excitement. A five-car train was southward-bound at the highest point of the viaduct, 25 feet above the ground, there exploded under Car No. 8,500, the third in line.

A flame burst from under the car which was immediately stalled. The long the rubber insulated wires, and flared, while showers of sparks fell to the street below.

Lights in the train went out, and the passengers, of whom there were about a hundred in the third car, were terrified. As the fire burned under the other cars and the train went out, the panic became a rush was made for the tracks. A gateman shouted warnings of dangers of coming in contact with the train. The passengers, however, by lanterns, steered their way to the Manhattan Street station where the guard was busy turning the train around.

Mr. Tomson, with Engine Company No. 1, was the first to respond. His engine at 129th Street and Amsterdam Street. On his way to the fire he had to stop for a block or two, to avoid sparks from the viaduct. He was recently joined by Capt. Walker, No. 23. The fire at this time was still burning.

## NORDICA PUTS OUT FIRE ON OPERA HOUSE STAGE

Stamps Out a Blaze from Broken Torch, Singing All the While.

### AUDIENCE AND CHORUS SCARED

Prima Donna's Dress Scorched, but She Didn't Mind—Audience Goes Wild Over Her.

Singing perfectly all the while the dramatic notes of the climax to "Götterdämmerung," Mme. Lillian Nordica ran half-way across the stage of the Metropolitan Opera House yesterday afternoon and stamped out a small fire that had frightened both chorus and audience. The flames touched her dress of light material and scorched it in places, but the prima donna escaped harm.

Mme. Nordica, as Brünnhilde, was singing of Logs, the god of fire, and of her own impending incineration of herself on the funeral pyre of Siegfried. She had just seized a torch from a member of the chorus to light the fire as Wagner's stage directions demand, and had come to the lines:

## KITE RAISED 227 POUNDS.

Prof. Bell's Experiment at Cape Breton a Success.

Special to The New York Times. SYDNEY, Nova Scotia, Dec. 29.—After experimenting for a number of years at Cape Breton with flying kites, Prof. Alexander Graham Bell succeeded yesterday in having his latest designed kite, the Frost King, rise in the air and carry a weight of 227 pounds, this including a man weighing 165 pounds and ropes and lines weighing 62 pounds. The kite itself weighs 61 pounds, making a total weight of 288 pounds.

The kite rose to a height of thirty feet and remained there steadily until photographs were taken of it. It rose gracefully and descended just as easily, remaining under perfect control the entire time.

Prof. Bell expressed himself as being greatly pleased with the result of his experiment.

## BURLINGTON ROAD INDICTED.

Accused by Grand Jury at Chicago of Granting Rebates.

CHICAGO, Dec. 29.—The Federal Grand Jury to-day returned an indictment against the Chicago, Burlington and Quincy Railroad, Darlous Miller, First Vice President, and C. G. Burnham, Foreign Freight Agent, on the charge of granting railroad rebates. The indictment charges that the rebates

## SWANSTROM NOW HEADS BIG SUBWAY SYNDICATE

Company on \$100,000,000 Capital Basis Now Forming

### McDONALD MAY BUILD LINES

Will Connect Two Boroughs by Various Routes, Giving Local and Express Service.

A new competitor for the privilege of building city subways has already arisen. J. Edward Swanstrom, Borough President of Brooklyn under Mayor Low, is at the head of the company that will put its bid before the Board of Rapid Transit Commissioners. It will construct subways in Brooklyn if it is so permitted by the Board of Rapid Transit Commissioners.

The capital involved in the plan amounts to \$100,000,000, more than twice as much as the present system of subways cost.

The affairs of the new company—which has not acquired a name yet—are so far in a rather nebulous state. It is certain, though, said Mr. Swanstrom last night, that the necessary capital will be easily forthcoming, and that is the most impor-

SSCH

Frankfurter Allgemeine Zeitung

## ibtem Auto in Gefahren

TER/FRANKFURT. Gerühen Morgenstunden hat ein identifizierter Mann in der Verhaftung einer Frau mit Hilfe einer Waffe das Auto geraubt. In der halben Stunde später damit frontal gegen eine Wand gefahren. Die Frau hatte gegen 4.30 Uhr einen Kleinbus an der Eduardstraße in Münster gehalten, als der Fahrer die Tür öffnete und der Fahrer an den Kopf hielt. Er forderte ihn das Auto zu überlassen, aber noch, persönliche Bus zu nehmen. Anschließend dem Wagen in Richtung der Polizei nach 7 Uhr verständigte die Polizei in Frankfurt, daß die Frau in Höhe des Seckbacher Auto gegen eine Wand gefahren sei. Die Frau wurde zuvor in Münster verhaftet.

ende

## Minensuchgeräte und Chips

Esa-Tagung zum Technologietransfer / Viele Anwendungen

ziz. DARMSTADT. Wie kommen die Kartoffelchips heil in die Tüte? Damit sie beim Einfüllen nicht zerbröseln, bedarf es einer besonderen Technik, und die haben sich die Chipshersteller bei der Raumfahrt beschafft. Technologietransfer nennt man die branchenfremde Nutzung von technologischen Entwicklungen, und kaum eine Technologie muß so ausgefeilt und ausgereift sein wie die der Raumfahrt.

Weil auf diesem Gebiet intensive und aufwendige Forschung betrieben wird, kam die Europäische Weltraumagentur Esa vor etwa zehn Jahren auf den Gedanken, diese Technologien für Parallelanwendungen in der Industrie zu vermarkten. Dazu wurde die MST Aerospace GmbH als Beratungsunternehmen mit Sitz in Köln gegründet, das bis zu dreimal im Jahr Foren unter der Fragestellung veranstaltet: „Haben Sie ein technisches Problem?“ Jetzt fand ein solches Esa-Forum zum Thema „Sensoren und Meßtechniken“ im Raumfahrtkontrollzentrum Esoc in Darmstadt statt. zu dem 65 Vertreter

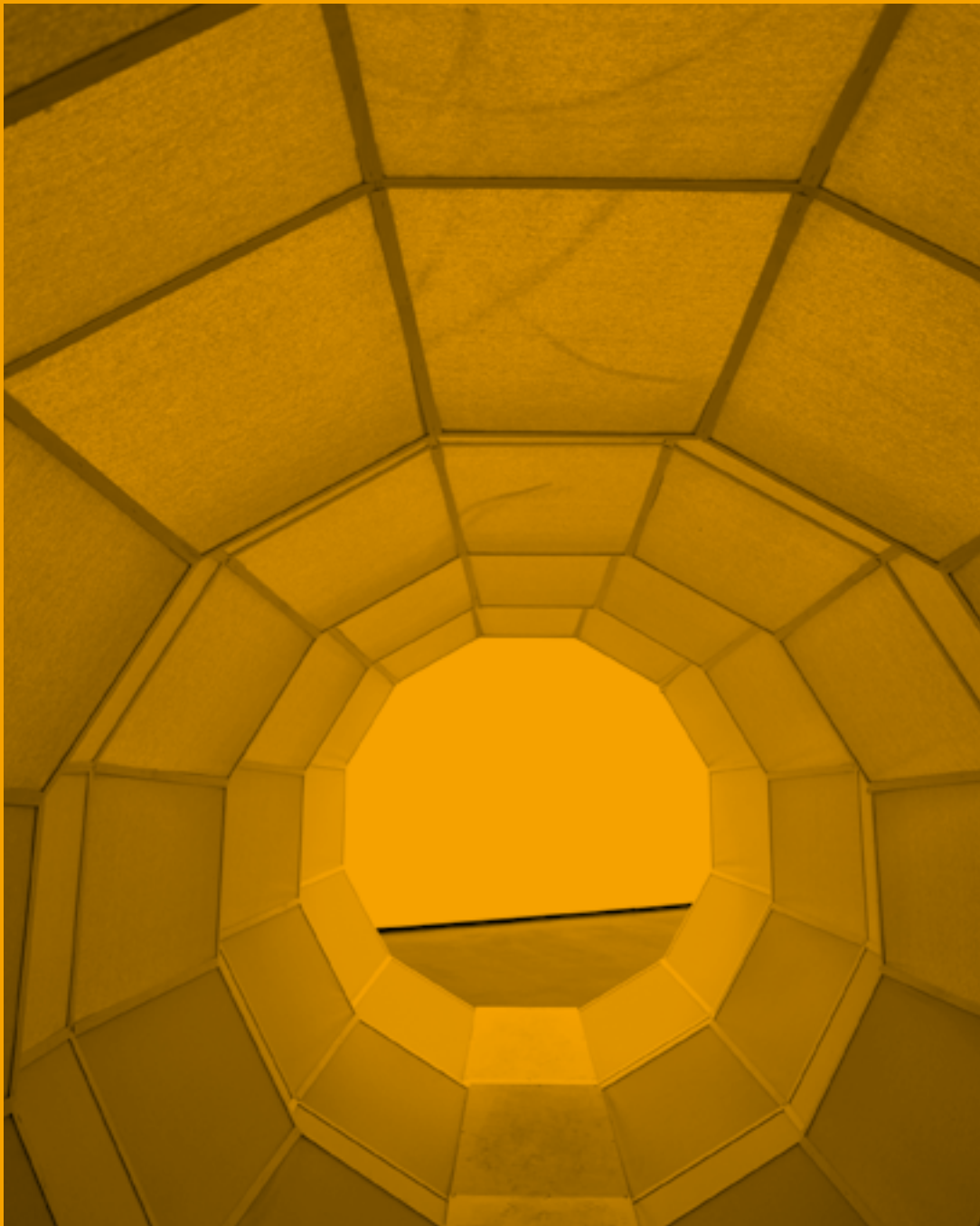
ben soll. Ein solches Tiefenradar könne aus bis zu 50 Zentimeter Tiefe ein Bild mit sehr hoher Auflösung liefern, aus bis zu zehn Meter Tiefe ein immer noch verwendbares.

Dieses Tiefenradar eigne sich sehr gut für Minensuchgeräte und sei unter der Bezeichnung „Projekt Hope“ vorgestellt worden, berichtete Dworak. Denn die Landminen beständen heute kaum noch aus Metall und seien mit den Metalldetektoren kaum auffindbar. Mit dem Tiefenradar würden sie auf einem Bildschirm sichtbar und könnten auch an ihrer Form klassifiziert werden.

Besonders großes Interesse an der Weltraumtechnik hat die Medizin. Die Raumtechnik muß leicht, hoch belastbar und sehr zuverlässig sein, weil Reparaturen nur schwer vorgenommen werden können. Zudem muß sie sparsam im Energieverbrauch sein. Ähnliche Anforderungen haben beispielsweise Herzschrittmacher, deren Herstellung technische Erkenntnisse aus der Raumfahrttechnik übernimmt.

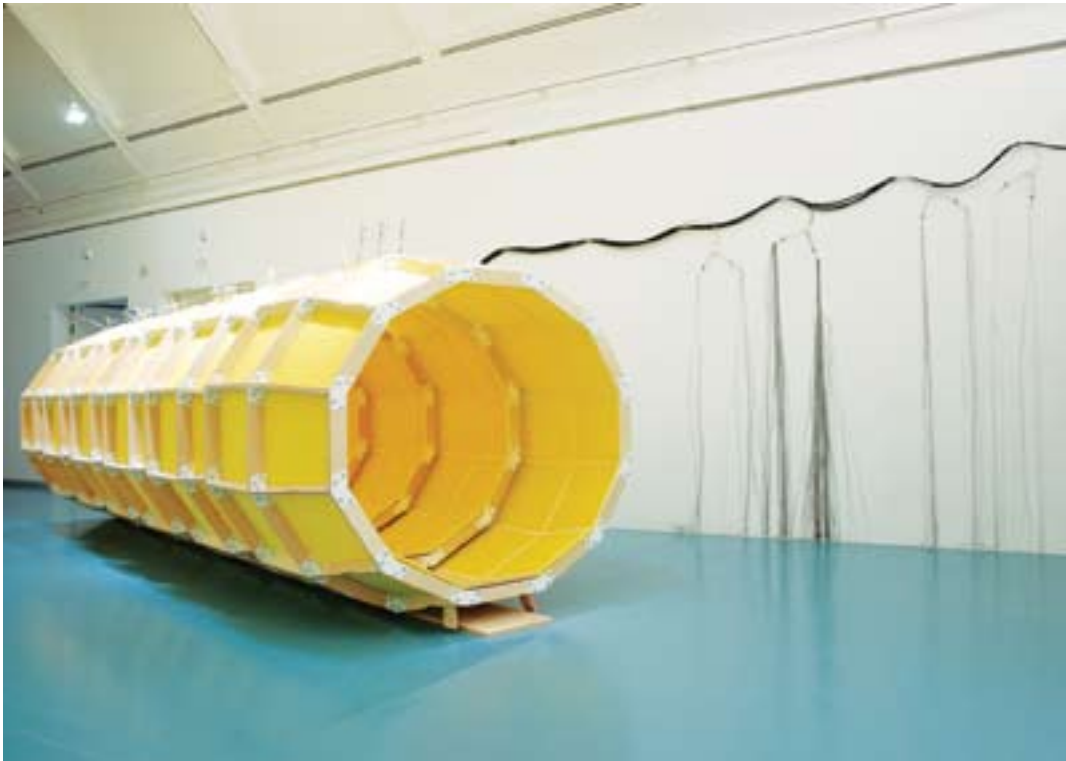
Auch Raumfahrtsoftware kann in der



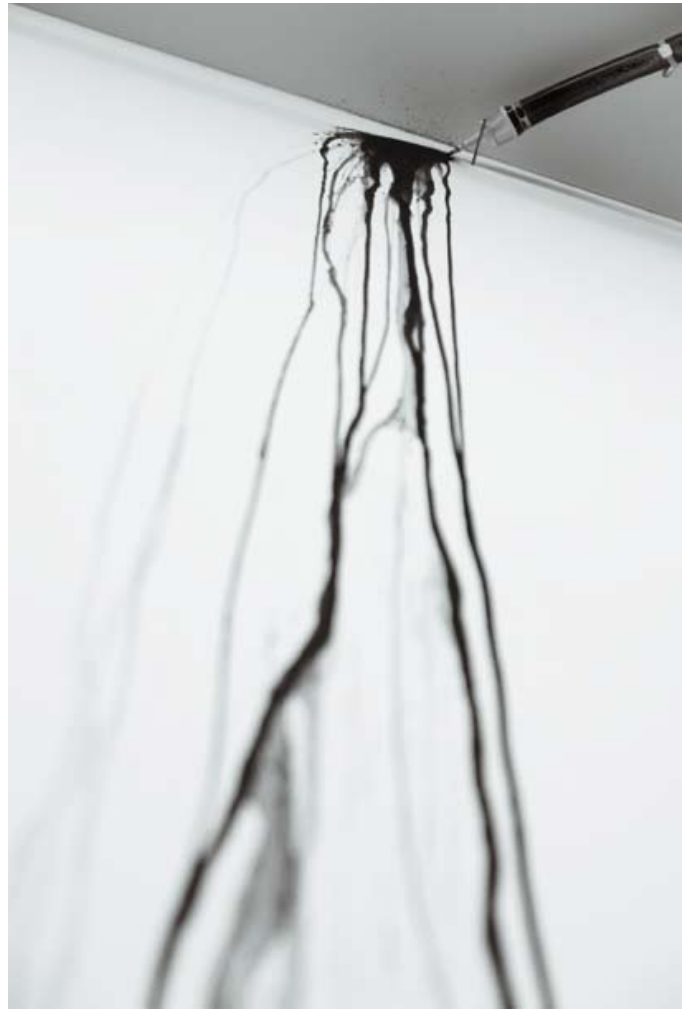


104





105



106



107



108



109



110





111



112













115



116

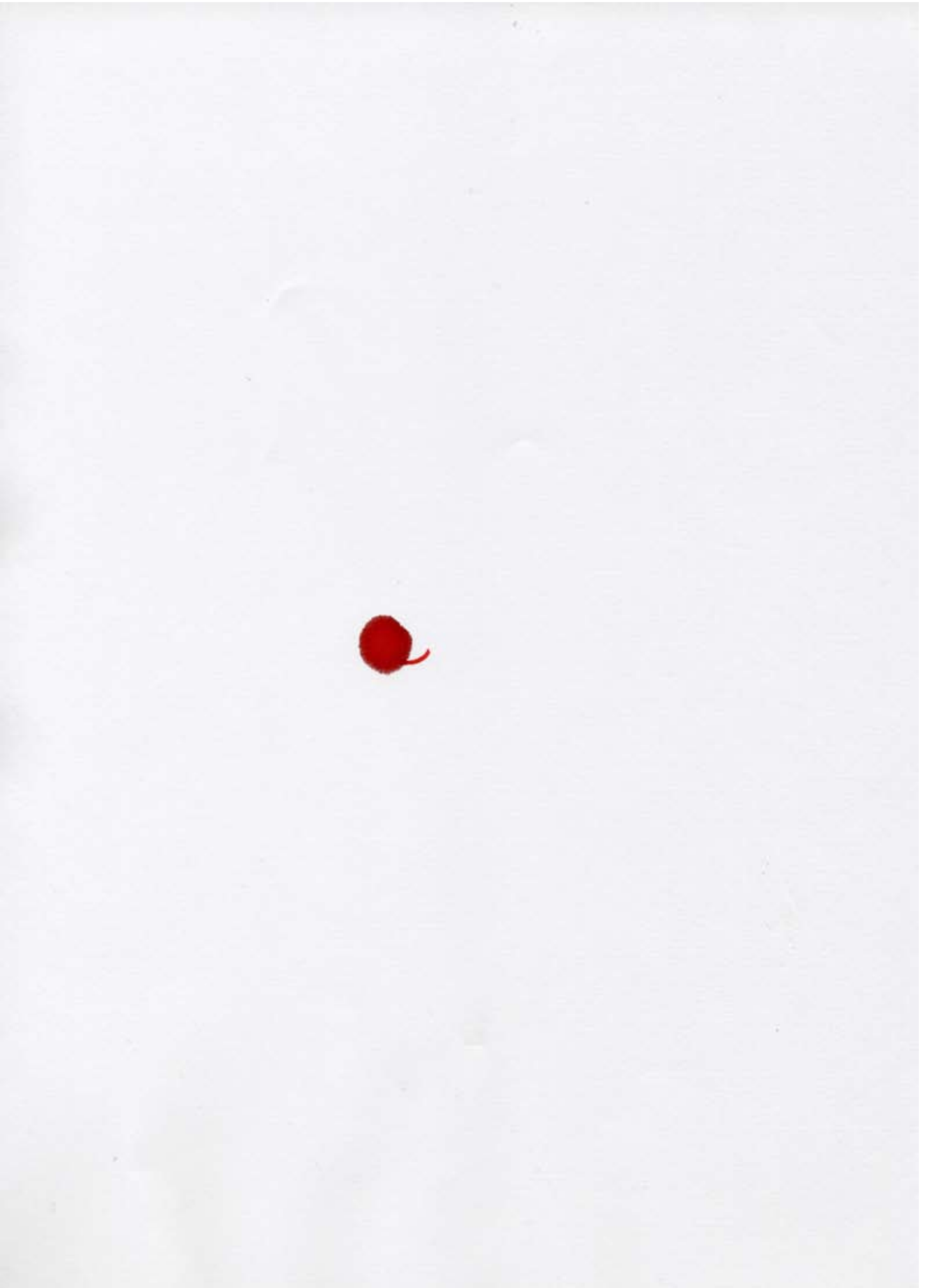


117











**Sich selbst reproduzierender Sockel / Self-reproducing pedestal, 2005**







121



122













## Giriş / Intro

1

Nina Canell

Fellow Ribs, 2009Sopa, Neon, Ahşap, Alçı, 1000 V / Stick, neon, wood, gypsum, 1,000 V  
25 x 43 x 15 cm

Fotoğraf kaynağı / Photo Credit: Nina Canell

Mirta D'Argenzio Koleksiyonu'nun izniyle / Courtesy: Collection Mirta  
D'Argenzio, İtalya / Italy

2

Klara Hobza

Search for the Longwave, 2008

Fotoğraf kaynağı / Photo Credit: Andreas X. Nilsson

3

Markus Zimmermann

Archiv, 2008

Enstalasyon görünümü / Installation view

Fotoğraf kaynağı / Photo Credit: Oriane Durand

4

Andreas Zybach

0-6,5 PS, 2007Kontraplak, metal, ipek, boya, pompa, tüy / Wallboard, metal, silk, color,  
pumps, feathers

700 x 220 x 220 cm

The True Collection'in izniyle / Courtesy: The True Collection, Seattle

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

## Nina Canell

5

Perpetuum Mobile (25 kg), 2009/10Su, 25 kg çimento, sis makinesi, kap / Water, 25 kg cement, ultrasonic  
mist machine, basin

Değişken boyutlar / Dimensions variable

Konrad Fischer Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; ve

Berlin'deki Galerie Wien/Lukatsch'in izniyle / Courtesy: Konrad Fischer

Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; and Galerie Wien/Lukatsch, Berlin

6

Black Light (For Ten Performers)Letter posted to the participants after the event of the second blackout,  
26.4.2010

7

Shedding Skin (Perpetual Current for Twenty-Four Buckets), 2008

Ayrıntı / Detail

240 l su, su kovaları, çelik, hidrofona, hoparlör, kil, ultrasonik sis makinesi,  
davul derisi, nöbetleşe çalışan zaman ölçerler, yapıştırma bandı, kablo /  
240 l water, buckets, steel, hydrophones, amplifiers, clay, ultrasonic mist  
machine, drum skins, relay timers, mylar tape, cable

500 x 500 x 150 cm

Konrad Fischer Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; ve

Berlin'deki Galerie Wien/Lukatsch'in izniyle / Courtesy: Konrad Fischer

Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; and Galerie Wien/Lukatsch, Berlin

8

Nina Canell

9

Mutual Leap (After Nollét), 2008

Kemik, elastik halat / Bones, elastic string

Çap / Diameter: 70 cm

Enstalasyon görünümü / Installation view

Galerie Wien/Lukatsch, Berlin

Özel koleksiyonun izniyle, İsviçre / Courtesy: Private Collection  
Switzerland

10

To Be Hidden and So Invisible (21000 Hz), 2009yüceltilmiş karpuz, işlev üretici, amfi, hoparlör,  
kablo, ahşap / Sublimated watermelon, function generator, amplifier,  
speaker, cable, wood

23 x 92 x 26 cm

Özel koleksiyonun izniyle, İtalya / Courtesy: Private Collection, Italy

11

Fluorescent Freeze, 2008Bakır, neon, kablo, sentetik kürk, 1000 V / Copper, neon, cable, synthetic  
fur, 1,000 V

90 x 140 x 150 cm

Enstalasyon görünümü / Installation view at Kunsthaus Glarus, İsviçre /  
Switzerland

Konrad Fischer Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; ve

Berlin'deki Galerie Wien/Lukatsch'in izniyle / Courtesy: Konrad Fischer

Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; and Galerie Wien/Lukatsch, Berlin

12

Into the Eyes as Ends of Hair, 2010Radyo, çeşitli kablolar ve kablo ucu, çivi / Radio, various cable and cable  
ends, nails

Değişken boyutlar / Dimensions variable

Konrad Fischer Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; ve

Berlin'deki Galerie Wien/Lukatsch'in izniyle / Courtesy: Konrad Fischer

Galerie, Berlin; Mother's Tankstation, Dublin; and Galerie Wien/Lukatsch, Berlin

13

Winter Work, 2009Çubuk, taş, neon, kablo, 2000 V / Stick, stone, neon, cable, 2,000 V  
130 x 45 x 15 cm

Enstalasyon görünümü / Installation view at Neuer Aachener Kunstverein

Özel koleksiyonun izniyle, Almanya / Courtesy: Private collection, Germany

14

Black Light (For Ten Performers), 2009

On evden sökülmüş elektrik kablosu, ucu daralan fosforlu hortum /

Removed electric cables from ten households, phosphorescent shrink tube

Çap / Diameter: 70 cm

Enstalasyon görünümü / Installation view at Neuer Aachener Kunstverein

Twoedo Collection'in izniyle / Courtesy: Twodo Collection, Aachen

15

Tapetum Lucidum (Blue Gas No. 1) 'un bir araya getirilişini gösteren

teknik çizim / Technical blueprint, 2009

Sanatçının izniyle / Courtesy: the artist

16

Gathering Nerves, 2010Neon, sopa, kablo, çelik, çivi, elektrik tesisatı, 1000 V / Neon, stick,  
cable, steel, nails, wire, 1,000 V

75 x 117 cm

Özel koleksiyonun izniyle, Almanya / Courtesy: Private collection,  
Germany

17/18

Small Wave Telegram to an Empty Eye, 2010

Ayrıntı / Detail

Cam kap, hidrofona, ultrasonik sis makinesi, amfi, elektrik tesisatı, kablo, çivi, bakır, yapıştırma bandı, hoparlör, karpuz, beton, yatak koruyucusu / Glass jar, hydrophone, ultrasonic mist machine, amplifier, wire, cable, lead, nail, copper, mylar tape, speaker, watermelon, concrete, mattress pad

350 x 110 x 29 cm  
Özel koleksiyonun izniyle, Almanya / Courtesy: Private collection, Germany

19

Nerve Variation, Heat Hang & Soft Stone, 2009

Paratoner, beton, borular, cam küreler, neon, kablo, tuğla, alüminyum, 6 000 V / Lightning rod, concrete, pipes, glass spheres, neon, cable, brick, aluminum, 6,000 V

120 x 150 x 150 cm  
Enstalasyon görünümü / Installation view at Neuer Aachener Kunstverein  
Özel koleksiyonun izniyle, İtalya ve İngiltere / Courtesy: Private collection, Italy and Great Britain

20

Temporary Encampment (Five Blue Solids), 2009

Alçı plakaları, elektromanyetik cihazlar, ahşap / Gypsum panels, electromagnetic devices, wood

Değişken boyut / Dimensions variable

Enstalasyon görünümü / Installation view at Scheppersinstituut (Muhka), Antwerpen / Antwerp  
Özel koleksiyonun izniyle, Almanya / Courtesy: Private collection, Germany

Tüm fotoğrafların kaynağı: Nina Canell ve Robin Watkins / Photo credit for all pictures: Nina Canell and Robin Watkins

## Klara Hobza

21–23

Paper Airplanes, 2004

Proje / Projekt: Coney Island Testing Grounds  
Dijital video, 32 saniye / Digital video, 32 seconds  
Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Stefanie Trojan

24

The Great Starling Catch, 2008

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Zach Rockhill

25, 28–38, 46/47

Departing America, 2009

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Klara Hobza

26

Departing America, 2009

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Eric Anglès

39–44

Departing America, 2009

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Galerie für Landschaftskunst, Hamburg

45

Departing America, 2009

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Jens Rathmann

48/49

Morse Code Communication, 2005

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Tim Hyde

50

Morse Code Communication, 2006

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Stefanie Trojan

51

Search for the Longwave, 2008

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Klara Hobza, Andreas X. Nilsson

52

Nay, I'll Have a Starling, (taslak) 2007

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Klara Hobza

53–57

Nay, I'll Have a Starling—Proposal, 2006

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Klara Hobza

58–66, 62/63

The New Millennium Paper Airplane Contest, 2008

Public Art Fund ile ortak proje / Project with Public Art Fund  
Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Amy Elliott

61

The New Millennium Paper Airplane Contest, 2008

Public Art Fund ile ortak proje / Project with Public Art Fund  
Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Jeff Parrott

64

The New Millennium Paper Airplane Book, 2009

Public Art Fund ile ortak proje ve tasarım: Annie Shaw / Project with Public Art Fund, Layout and Design: Annie Shaw

65

Europa-Durchquerung – Der Plan, (taslak) 2010

Fotoğraf kaynağı / Photo credit: Klara Hobza

Fotoğrafların tümü: Sanatçının ve Galerie für Landschaftskunst (Hamburg)'ın izniyle  
Courtesy for all works: the artist and Galerie für Landschaftskunst, Hamburg

## Markus Zimmermann

66

Carpet Crawler, 2010

Çok yoğun lif tabaka (HDF), plastik köpük / High-density fiberboard (HDF), styrofoam  
36 x 24 x 8 cm

67–69

Carpet Crawler, 2010

İç görünüm 1–3 / Interior view 1–3  
Çok yoğun lif tabaka (HDF), plastik köpük / High-density fiberboard (HDF), styrofoam  
36 x 24 x 8 cm

70

Bielefelder Gefühl, 2010

Enstalasyon görünümü / Installation view  
Çeşitli malzemeler / Various materials  
400 x 540 x 140 cm

71

Drei Tische, 2008

Plastik folyo, masa konstrüksiyonu, karton, plastik köpük, akrilik, lamba, kablo / Plastic foil, table frame, cardboard, styrofoam  
Değişken boyutlar / Dimensions variable

72

Drei Tische, 2008

Enstalasyon görünümü / Installation view  
Karton, plastik köpük, emülsiyon boyası / Cardboard, styrofoam, emulsion paint  
Değişken boyutlar / Dimensions variable

73

Markus Zimmermann

74

Fontaine, 2010

Orta yoğunlukta sunta plaka (MDF), plastik köpük, akrilik, silikon / Medium-density fiberboard (MDF), styrofoam, acrylic, silicon  
13 x 35 x 48 cm

75

Filiale Fellbach, 2010

İç görünüm / Interior view  
Çeşitli malzemeler / Various materials  
450 x 440 x 690 cm

76

Druse, 2006

Köpük, plastik köpük, emülsiyon boyası / Construction foam, styrofoam, emulsion paint  
30 x 30 x 25 cm

77

Form, 2006

Köpük, alçı / Foam, gypsum  
25 x 14 x 9,5 cm

78

Ei, 2006

Akrilik boya, styrodur, alçı / Acrylic paint, styrodur, gypsum  
20 x 18 x 20

79

Filiale Fellbach, 2010

İç görünüm / Interior view  
Çeşitli malzemeler / Various materials  
450 x 440 x 690 cm

80

Filiale Fellbach, 2010

Ayrıntı / Detail  
Mobilya, inşaat köpüğü, köpük, kâğıt hamuru, pleksiglas, ip, sprej boya / Furniture, construction foam, foam, papier mâché, Plexiglas, string, spray paint

81

Filiale N°1 Pralinen, 2007

Plastik köpük, balmumu, artıklar, akrilik boya, sentetik / Styrofoam, wax, refuse, acrylic paint, synthetic  
29,5 x 21 x 5,5 cm

82

Filiale N°1, 2008

Çeşitli malzemeler / Various materials  
340 x 360 x 500 cm

83/84

Archiv, 2008

Enstalasyon görünümü / Installation views

85

Rocher, 2005

Karton, yapıştırıcı bant, köpük / Cardboard, tape, foam  
11 x 24,5 x 60 cm

86

Rosa Raum, 2008

Karton, yapıştırıcı bant, plastik / Cardboard, tape, plastic  
11 x 23 x 40 cm

87

Domino, 2009

Karton, yapıştırıcı bant, plastik / Cardboard, tape, plastic  
20 x 27 x 60 cm

88

Speer, 2007

Karton, yapıştırma bandı, akrilik, folyo, delikli plaka / Cardboard, tape, acrylic, foil, perforated plate  
16,5 x 28,5 x 52 cm

89

Weißer Hügel, 2007

Karton, yapıştırıcı bant, plastik ambalaj malzemesi / Cardboard, tape, plastic packing material  
18 x 40 x 55 cm

90

Elegie, 2008

Karton, yapıştırıcı bant, sentetik / Card board, tape, synthetic  
25,5 x 23 x 32 cm

91

Ghostbuster, 2007

Karton, yapıştırıcı bant, akrilik boya, depozitolu şişe / Board, tape, acrylic paint, deposit bottle  
25,5 x 26 x 38 cm

92

Robinson, 2005

Lamba, karton, yapıştırıcı bant, ahşap, boynuz / Lamp, card board, tape, wood, horn  
30 x 40 x 120 cm

93

Filiale N°2, 2009

Çeşitli malzemeler / Various materials  
270 x 500 x 700 cm  
Enstalasyon görünümü / Installation view Kunst im Tunnel (KIT), Düsseldorf

94

8mm, 2008

Ahşap, karton, yapıştırıcı bant, akrilik boya / Wood, board, tape, acrylic paint  
11 x 21 x 31 cm

95

Timberlake, 2008

Karton, yapıştırıcı bant, folyo, delikli plaka / Card-board, tape, foil, perforated plate  
6 x 13 x 29 cm

96

Rot und Schwarz, 2010

Ahşap, karton, plastik, yapıştırıcı bant, boya, metal / Wood, cardboard, plastic, tape, paint, metal  
75 x 480 x 450 cm

97

Korange, 2009

Köpük, pleksiglas, orta yoğunlukta sunta plaka (MDF), yapıştırıcı bant / Foam, Plexiglas, medium-density fiberboard (MDF), tape  
32 x 38,5 x 10 cm

98

Rot und Schwarz, 2010

Ahşap, karton, plastik, yapıştırıcı bant, boya, metal / Wood, cardboard, plastic, tape, paint, metal  
75 x 480 x 450 cm  
Enstalasyon görünümü / Installation view

99

Bord (Stilleben), 2010

Ahşap, plastik köpük, pleksiglas, akrilik, folyo / Wood, styrofoam, acrylic, foil  
51 x 120 x 40 cm

Tüm eserler, sanatçının izniyle / Courtesy for all works: the artist

Tüm fotoğrafların kaynağı / Photo credit for all pictures: Oriane Durand

## Andreas Zybach

100

Spaceframepotatochip, 2006

Alüminyum, kumaş, gazete sayfaları / Aluminum, fabric, newspaper pages  
290 x 300 x 120 cm  
Sanatçının ve Johann König'in izniyle / Courtesy: the artist and Johann König, Berlin  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

101

Andreas Zybach

102/103

Spaceframepotatochip, 2006

Alüminyum, kumaş, gazete sayfaları / Aluminum, fabric, newspaper pages  
290 x 300 x 120 cm  
Sanatçının ve Johann König'in izniyle / Courtesy: the artist and Johann König, Berlin  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: The New York Times, Frankfurter Allgemeine Zeitung

104-106

0-6,5 PS, 2007

Kontrplak, metal, ipek, boya, pompa, tüy / Wallboard, metal, silk, color, pumps, feathers  
700 x 220 x 220 cm  
The True Collection'ın izniyle / Courtesy: The True Collection, Seattle  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

107-110

Seedcopyfoam, 2008

Havuç, alüminyum çubuk, kumaş, tüy, halat / Carrots, metal tubes, fabric, coil springs, ropes  
Değişken boyutlar / Dimensions variable  
Sanatçının ve Johann König'in izniyle / Courtesy: the artist and Johann König, Berlin  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

111

barrels-bricks-cameras-carrots-doors-pipes, 2009

2 palet dolusu tuğla, 4 kapı, 2 dijital kamera, 80 kg havuç, 4 plastik varil, 3 demir boru, su, tutkal / 2 pallets of bricks, 4 doors, 2 digital cameras, 80 kg carrots, 4 plastic barrels, 3 iron pipes, water, binder  
Değişken boyutlar / Dimensions variable  
Sanatçının izniyle / Courtesy: the artist  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Emanuel Rossetti

112/113

barrels-bricks-cameras-carrots-doors-pipes, 2009

2 palet dolusu tuğla, 4 kapı, 2 dijital kamera, 80 kg havuç, 4 plastik varil, 3 demir boru, su, tutkal / 2 pallets of bricks, 4 doors, 2 digital cameras, 80 kg carrots, 4 plastic barrels, 3 iron pipes, water, binder  
Değişken boyutlar / Dimensions variable  
Sanatçının izniyle / Courtesy: the artist  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: der Künstler / the artist

114-116

Ohne Titel / Untitled (Greenwhitegrayorangeyellow), 2008

Lazer kopyalar, kâğıt / Laser copies, paper  
Değişken boyutlar / Dimensions variable  
Sanatçının izniyle / Courtesy: the artist  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

117

Ohne Titel / Untitled, 2010

Alüminyum, motorlar, ısıtıcı, havalandırıcı, plastik folyo / Aluminum, engines, heating unit, ventilator, plastic foil  
Değişken boyutlar / Dimensions variable  
Sanatçının ve Johann Widauer'ın izniyle / Courtesy: the artist and Johann Widauer, Innsbruck  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

118/119

Sleep (çizimler / Drawings), 2008

Keçeli kalem, kâğıt / Marker, paper  
32 x 22 cm  
Sanatçının ve Johann Widauer'ın izniyle / Courtesy: the artist and Johann Widauer, Innsbruck  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

120

Sich selbst reproduzierender Sockel / Self-reproducing pedestal, 2005

Pnömatik beden, kontrplak parçaları, pnömatik pompa / Pneumatic bodies, wallboard elements, pneumatic pumps  
Tek birim / Single unit: 98 x 98 x 30 cm,  
Değişken boyutlar / Dimensions variable  
Sanatçının ve Johann König'in izniyle / Courtesy: the artist and Johann König, Berlin  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach

121-123

Rotating Space, 2004

Paslanmaz çelik, elektrikli sürme düzeni, toprak, bitki tohumları (havuç, tere, fasulye, çimen, kolza, yıldız çiçeği, balkabağı ve diğerleri) / Stainless steel, electric drive, soil, seeds (carrots, cress, beans, grass, colza, asters, pumpkin, and others)  
215 x 165 x 315 cm  
Sanatçının ve Johann König'in izniyle / Courtesy: the artist and Johann König, Berlin  
Fotoğrafın kaynağı / Photo credit: Andreas Zybach



*ars viva 2010/11– Laboratuvar* sergi dizisi kapsamında yayımlanmıştır ve Bildende Kunst des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.'nin ödüle layık gördüğü sanatçıların eserlerini içermektedir. / This book is published in conjunction with the exhibition series *ars viva 2010/11– Labor / Laboratory* with work from the art award winners of the Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.

**Sergi / Exhibition**

**Kunstsammlungen Chemnitz**

17 Ekim 2010 – 16 Ocak 2011  
October 17, 2010 – January 16, 2011

Theaterplatz 1

09111 Chemnitz

Almanya / Germany

[www.kunstsammlungen-chemnitz.de](http://www.kunstsammlungen-chemnitz.de)

Genel Yönetmen / Director general: Ingrid Mössinger

Küratör / Curator: Anja Richter

Restorasyon / Restorers: Detlef Göschel, Anja Schubert, Katrin Spittel

Teknik ekip / Technical department: Uwe Haase, Klaus Kühn, Andreas Lange, Michael Mehlhorn

**SALT Beyoğlu**

9 Nisan – 1 Haziran 2011

April 9 – June 1, 2011

136 İstiklal Caddesi, Beyoğlu, İstanbul 34430

Türkiye / Turkey

[www.saltonline.org](http://www.saltonline.org)

Araştırma ve Programlar Direktörü / Director of Research and Public

Programs: Vasif Kortun

Araştırma ve Programlar Yöneticisi / Associate Director of Research and Public Programs: November Paynter

**Kunstmuseum Stuttgart**

18 Haziran – 23 Ekim 2011

June 18 – October 23, 2011

Kleiner Schlossplatz 13

70173 Stuttgart

Almanya / Germany

[www.kunstmuseum-stuttgart.de](http://www.kunstmuseum-stuttgart.de)

Sergi küratörü / Curator of the exhibition: Daniel Spanke

Yönetmen / Director: Ulrike Groos

Asistanlar / Assistance: Susanne Braschoss, Sabine Kirsammer

Küratörler / Curators: Simone Schimpf, Daniel Spanke

Araştırma Asistanı / Research assistant: Annika Plank

Koleksiyon Yönetimi / Collection management: Sabine Gruber

Kayıt Görevlisi / Registrar: Nicole Groß, Jochen Hetterich

Yönetim / Administration: Rebekka Frisch, Axel Winkler

Restorasyon / Restoration: Stella Eichner, Birgit Kurz

İletişim ve Pazarlama / Communication and marketing: Eva

Klingenstein, Sandy Stoll, Eva Wiegand

Sanat Eğitimi / Art education: Nicole Deisenberger, Monika Finck

Depo Yönetimi / Storage management: Roger Bitterer, Axel Koch

Teknik Ekip / Technical assistance: Tobias Fleck, Holger Fleck, Jochen

Irion, Edgar Ziehl

Bina Hizmetleri Teknik Ekibi / Building services engineering: Michael

Große, Erich Krohmer, Rudi Schweizer

Kasa ve Danışma / Cash desk and information: Karen Jacob, Markus Klein,

Elke Kuethe

Kütüphane / Library: Reginald König

Arşiv / Archive Baumeister: Hadwig Goez, Daniel Spanke

**Katalog / Catalogue**

Yayıncı / Editor: Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.

Haus der deutschen Wirtschaft

Breite Strasse 29, 10178 Berlin

Almanya / Germany

Tel. +49 30 2028-1406

Faks / Fax +49 30 2028-2406

[www.kulturkreis.eu](http://www.kulturkreis.eu)

Yönetim / Management: Stephan Frucht

Editörler / Editors: Katja Mittag, Antonia Ruder

Asistanlar / Assistance: Annerose Müller, Alessa Rather

Metin Editörlüğü / Copyediting: Birte Kreft, Vajra Spook

Orijinal çeviriler / Original translations: Kristina Köper,

Allison Plath-Moseley

Almancadan Türkçeye çeviri / Translation from German to Turkish: Vedat Çorlu

İngilizceden Türkçeye çeviri / Translation from English to Turkish: Işıl Alati

Türkçe metin editörlüğü / Turkish copyediting: Özge Açıklol

Türkçe redaksiyon / Turkish proof reading: Özge Özdoğan

Grafik Tasarım / Graphic design: Tobias Steinert

Font / Typeface: Replica Pro (LINETO)

Yapım / Production: Christine Emter

Röprodüksiyon / Reproductions: LVD Gesellschaft für Daten-  
verarbeitung mbH, Berlin

Kâğıt / Paper: PlanoPlus, 150 g/m<sup>2</sup>; Luxo Art gloss, 90 g/m<sup>2</sup>

Baskı ve Cilt / Printing and binding: Kösel GmbH & Co. KG,  
Altusried

© 2010 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern,

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.

ve yazarlar / and authors

© 2010 Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas

Zybach'ın yeniden üretilen yapıtları için: sanatçılar. / for the reproduced works by Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann and Andreas Zybach: the artists

© Klara Hobza'nın yeniden üretilen yapıtları için / for the reproduced works by Klara Hobza: VG Bild-Kunst, Bonn

Hatje Cantz Verlag tarafından yayımlanmıştır / Published by Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Almanya / Germany

Tel. +49 711 4405-200

Faks / Fax +49 711 4405-220

[www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com)

Bu sergiye ve diğerlerine ilişkin bilgi için ayrıca bakınız / You can find information on this exhibition and many others at [www.kq-daily.de](http://www.kq-daily.de)

Hatje Cantz books dünya çapında kitapçılarda yer almaktadır. Dağıtımıcı ortaklarımızla ilgili daha ayrıntılı bilgi için lütfen websitemizi ziyaret ediniz:

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores. For more information about our distribution partners, please visit our homepage at [www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com).

ISBN 978-3-7757-2778-5

Almanya'da basılmıştır / Printed in Germany

**K** Kulturkreis der  
deutschen Wirtschaft  
im BDI e.V.









---

Araştırmanın ve deneyin, başarısızlığa uğramanın ve bilgi kazanmanın mekânı olarak laboratuvar, bilimsel yöntemlerin egemen olduğu deneysel güncel sanatta merkezî bir rol oynuyor. “Laboratuvar” kavramı, Kulturkreises der deutschen Wirtschaft’ın verdiği 2010-11 *ars viva* ödülüyle ödüllendirilecek sanatçıların seçiminde de etkili oldu.

Ödüle İsveçli sanatçı Nina Canell (\*1979), Çek Cumhuriyeti’nde doğup Almanya’da büyüyen sanatçı Klara Hobza (\*1975), Alman sanatçı Markus Zimmermann (\*1978) ve İsviçreli sanatçı Andreas Zybach (\*1975) layık görüldüler. Dört sanatçı da algımızın ve araştırma dürtümüzün duyuşal keşfine yönelik çalışmalara hem şiiressellik hem de ironiyle kendilerini adanmışlar.

Bu katalog, sanatçıların çalışmalarını Chemnitz Kunstsammlungen, İstanbul SALT Beyoğlu ve Stuttgart Kunstmuseum’da sergileyen *ars viva* sergileri kapsamında yayımlanmıştır.

The laboratory is a place for research and experimentation, for failure and the acquisition of knowledge alike, and it plays a crucial role in experimental, scientifically influenced ways of creating contemporary art. Laboratory was also the guiding concept in the search for the winners of the *ars viva* 2010/11 prize, awarded by the Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. The prize winners are Swedish artist Nina Canell (\*1979); Klara Hobza (\*1975), an artist born in the Czech Republic but raised in Germany; German artist Markus Zimmermann (\*1978); and Swiss artist Andreas Zybach (\*1975).

This catalogue is published in conjunction with the series of *ars viva* exhibitions, which will present the artists’ works at the Kunstsammlungen Chemnitz, SALT Beyoğlu in Istanbul, and the Kunstmuseum Stuttgart.

176 sayfa / pages

123 görsel / illustrations

97 renkli görsel / in color