

Schinkel
Pavillon

Sun Rise | *Sun Set*

26.2.21 – 25.7.21

Monira Al Qadiri, Karl Blossfeldt, Dora Budor, Max Ernst, Joan Fontcuberta, Karrabing Film Collective,
Max Hooper Schneider, Pierre Huyghe, Emma Kunz, Richard Oelze, Precious Okoyomon, Neri Oxman, Jean Painlevé,
Pamela Rosenkranz, Rachel Rose, Henri Rousseau, Torbjørn Rødland, Ryūichi Sakamoto and Anj Smith

Kuratiert von Nina Pohl und Agnes Gryczkowska
Kuratorische Assistenz von Kerstin Renerig

Sun Rise | Sun Set

Die generationsübergreifende Gruppenausstellung *Sun Rise | Sun Set* widmet sich dem Klimawandel als drängendstem Thema unserer Zeit. Die Ausstellung versammelt künstlerische Positionen der Gegenwart und der Moderne, die ein Weltverhältnis erlebbar machen, in dem Menschen, Tiere, Pflanzen, Technik und Ökonomie, unbelebte Dinge und Nicht-Wesen untrennbar miteinander verwoben sind.

Mit fantastisch-surrealen Landschaften, bio-technischen Hybriden und futuristischen Szenarien schafft die Ausstellung einen multisensorischen Erfahrungsraum, der unserer von Restriktionen, Unsicherheiten und Verlusten geprägten Gegenwart eine alternative Realität entgegensetzt.

In einem Moment, in dem die Bewohnbarkeit des Planeten aufgrund menschlicher Aktivitäten stark bedroht ist, gilt es die Rolle des Menschen als Teil eines Ganzen neu zu konfigurieren, die Grenzen unserer Spezies zu überdenken und Hybridität in allen Formen anzuerkennen. Ausgehend von Ideen zirkulierender, vernetzter Systeme und artenübergreifenden Denkens macht *Sun Rise | Sun Set* die unauflösliche Durchdringung und Abhängigkeit der menschlichen und nicht-menschlichen Umwelt erfahrbar und erprobt dabei alternative Haltungen und Lebensformen, die angesichts einer sich radikal verändernden Realität unabdingbar erscheinen.

Max Hooper Schneider (*1982, US; lebt und arbeitet in Los Angeles, US)

Fossil Epizoon (Dyrosaurus), 2020

Dyrosaurus-Fossil aus dem Eozän, Maschine aus Aluminium

Courtesy of the artist and High Art, Paris / Arles

Die Skulpturen und raumgreifenden Installationen von Max Hooper Schneider widmen sich der Beziehung zwischen Philosophie und Natur einerseits sowie Verfall und Schöpfung andererseits und fragen dabei nach dem Verhältnis zwischen nicht-menschlichen und menschlichen Agent*innen. Seine Arbeitsweise gleicht einem Kabinett der Kuriositäten, in dem der Mensch vom Thron der Schöpfung gestoßen und auf geradezu anarchische Weise unter Schädeln, Pflanzen, Steinen und Metall begraben wird

Die Skulptur *Fossil Epizoon (Dyrosaurus)* ist eigens für die Ausstellung entstanden und verbindet das Fossil eines Dyrosaurus aus dem Eozän (vor 56 bis 33,9 Millionen Jahren) mit einer vielgliedrigen Maschine aus Aluminium, die mit dem Gestein verbunden aus dessen Inneren herauszuwächst. Statt sich den althergebrachten Gegensatzpaaren von Natürlich/Unnatürlich, Lebendig/Tot, Tier/Maschine unterzuordnen, lässt die Arbeit derartige Binaritäten hinter sich und entwirft ein hybrides Wesen, das zwischen Wachstum und Mutation schwebend, aus einer prä- oder posthumanen Zeit zu kommen scheint.

Torbjørn Rødland (*1970, Stavanger, NO; lebt und arbeitet in Los Angeles, US)

Frost no. 4, 2001
C-Print, gerahmt

Courtesy of the artist and NILS STÆRK, Copenhagen

Die Arbeit *Frost no. 4* des Fotokünstlers Torbjørn Rødland gehört zu einer Serie aus dem Jahr 2001 über die norwegische Black-Metal-Szene der 1990er-Jahre und zeigt einen Arm, der mit nietenbesetzten Lederhandschuh, den Stamm eines Baumes umarmt. Die sich in Nordeuropa rasant ausbreitende Black-Metal-Bewegung zeichnete sich nicht nur durch eine Affinität zum Mysteriösen und der dunklen Seite der Natur aus, sondern auch durch die Sehnsucht nach einer Neuausrichtung des Lebens, die dem Rhythmus der Natur folgt. 20 Jahre nach ihrer Entstehung meint man in der Fotografie dabei die Kritik des Philosophen Timothy Morton an der Erhöhung und Fetischisierung der Natur wiederzufinden, während sie zeitgleich an die in den 2020er auftauchenden Memes wie „Nature is healing“ oder Marina Abramovics Tree-Hugging-Kampagne erinnern.

Torbjørn Rødlands Porträt-, Stilleben- und Landschaftsfotografie zeichnet sich durch eine hochgradig konstruierte, nicht selten fetischisierende Haltung gegenüber den in Szene gesetzten Subjekten, Dingen und Materialien aus. In wohlaustarierter Balance widmen sich seine Arbeiten den Themen Natur und Sex und erheben dabei Verfall, Verwerfung und Fetisch zu bestimmenden Motiven. Bekannt wurde Rødland mit der Serie *In a Norwegian Landscape* (1993–1995). Die Darstellung nordischer Landschaften, die von geballter Ladung romantischer Ehrerbietung für die Natur geprägt waren, wurde mit dem Stil der romantischen Malerei von Johan Christian Dahl und Caspar David Friedrich aus dem frühen 19. Jahrhundert verglichen.

Pierre Huyghe (*1962, Paris, FR; lebt und arbeitet in New York, US)

Circadian Dilemma (Dia del Ojo), 2017

Aquarium, *Astyanax Mexicanus*: mit und ohne Augen, Algen, Höhlenscan in Beton gegossen, schwarzes schaltbares Glas, Geolokalisierungsprogramm

Courtesy the artist; Marian Goodman Gallery, New York; Hauser & Wirth, London; Esther Schipper, Berlin; and Chantal Crousel, Paris.

Der Künstler Pierre Huyghe erschafft komplexe, häufig raumgreifende Situationen, in denen sich unterschiedliche Lebensformen, unbelebte Dinge und Technologien verschränken und zu eigenständigen Ökosystemen formieren.

Das Werk *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)* gehört zu einer Serie von Aquarienarbeiten, in denen der Künstler zyklisch ausgerichtete Unterwasserszenarien entwirft. Die Landschaft des Aquariums ist einer mexikanischen Grotte nachempfunden und wird neben mikroskopisch kleinen Bakterien und Algen von sechs Fischen der Art *Astyanax mexicanus* bevölkert. Bei diesen kleinen Salmlern handelt es sich um einen sehenden und fünf blinde Höhlenfische. Einem evolutionären Zufall geschuldet haben manche Exemplare dieser Spezies in entwicklungsgeschichtlich kurzer Zeit ihre Fähigkeit zu sehen zwar nicht gänzlich verloren, doch hat sich, in Folge der Anpassung ihres Organismus an das Leben in ewiger Dunkelheit, das Auge zurückgebildet. Der Titel der Arbeit bezieht sich auf den sogenannten zirkadianen Rhythmus, dem 24-Stunden Takt der die biologische Uhr einer Vielzahl von Lebensformen auf dem Planeten bestimmt. Dieses Regelsystem mutierte bei den Höhlenfischen, deren Organismus nicht länger durch die von Tag und Nacht bedingten Lichtverhältnissen bestimmt ist. *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)* bildet eine eigenständige Biosphäre, die autark auf die jeweiligen klimatischen Bedingungen ihres Umraums reagiert. Die Transparenz der verdunkelbaren Glasscheiben wird über ein Geolokalisierungsprogramm gesteuert. Die Lichtverhältnisse im Innern des Aquariums werden dabei entsprechend der Wetter- und Umgebungsdaten vor Ort – gespeist aus Wind, Luftdruck oder Temperatur – angepasst.

Das biotechnische Wasserbecken macht nicht nur die brutale Willkürlichkeit evolutionärer Prozesse sichtbar, sondern schärft ebenso den Blick für die weitreichenden Effekte radikaler Umweltveränderungen. Geprägt von den phantastischen Landschaften des Surrealismus zeichnet der Künstler mit *Circadian Dilemma (El Día del Ojo)* einen spekulativen Weltentwurf, der nicht mehr die Realität durch Phantasie zu ersetzen versucht, sondern eine potenziellen Zukunft vorausdenkt, in der Mensch, Natur und intelligente Technologie nicht länger als voneinander getrennte Einheiten gedacht werden, sondern als ineinander verwobener Organismus neue Lebenssphären erschaffen.

Emma Kunz (*1892, Brittnau, Schweiz; † 1963, Waldstatt, Schweiz)

Nr. 25, undatiert

Farbstift und Ölkreide auf blauem Millimeterpapier

Courtesy of Emma Kunz Zentrum, Würenlos

Emma Kunz, geboren auf dem Land in der Schweiz, gilt heute als Pionierin spiritueller Kunst und nimmt eine zentrale Position in der Geschichte der Abstraktion ein. Sie verstand sich als Wissenschaftlerin und widmete sich in ihrer Forschung den restaurativen Kräften von Pflanzen und Mineralien.

1938 begann sie großformatige Energiefeldzeichnungen anzufertigen, die sie mithilfe eines Pendels auf Millimeterpapier zeichnete. Von den Punkten ausgehend, die das Pendel festsetzte, spannte Kunz ein zugleich präzises wie rätselhaftes Netz aus Linien und erschuf so einzigartige geometrische Diagramme. Ausgangspunkt ihrer Praxis bildete dabei ein ganzheitliches Weltbild; die Vorstellung davon, dass alles mit allem verbunden ist und nichts losgelöst vom Ganzen existieren kann. Das Werk *Nr. 25* verwebt die Intensität eines strahlenden roten, vierzackigen Sterns mit der Endlosigkeit eines mattblauen Kreises. In unglaublichem Detailreichtum registriert Kunz wahrgenommene Kräfte, die sie außerhalb des Selbst verortete und ermöglichte dabei eine Mikro- und Makroperspektive auf Natur und Universum. Als interkonnektive, rhizomatische Räume begegnen ihre Zeichnungen einem wachsenden Bedürfnis nach einer symbiotischeren Beziehung des Menschen zur Natur. Kunz' Werk wird zum Vorreiter einer neuer Form der Spiritualität, die nicht als esoterisch missverstanden, sondern als Resultat der menschlichen Haltung zur Natur und als notwendige Reaktion auf die drohende Umweltkatastrophe lesbar wird.

Max Ernst (*1891 in Brühl, DE, † 1976 in Paris, FR)

Swampangel, 1940
Öl auf Leinwand

Courtesy of Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Schenkung Ulla und Richard Dreyfus-Best

Der Maler, Bildhauer, Zeichner und Dichter Max Ernst gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des Surrealismus und Dadaismus. Jenseits geltender Konventionen suchte der Autodidakt nach neuen Ausdrucksformen der Kunst und nutzte innovative Techniken wie Collage, Frottage und Grattage, mithilfe derer er sich vom Dogma der Logik löste und fantastische Bildwelten zwischen Traum, Halluzination und Wirklichkeit schuf, die er um philosophische Überlegungen aus Astronomie, Ethnologie, Psychoanalyse und den Naturwissenschaften erweiterte. Als Meister der Umwandlung revolutionierte Ernst das Sehen, verband Bekanntes, mit Neuem und Visionärem und schuf so einen einzigartigen Kosmos der Phantasie, der bis heute großen Einfluss auf verschiedene Generationen von Künstler*innen ausübt.

Das Werk *Swampangel* gehört zu den bedeutsamsten Malereien des Jahrhundertkünstlers. Die märchenhaft-düstere Sumpflandschaft entstand in einer aufreibenden Lebensphase inmitten des zweiten Weltkriegs und kurz vor seiner Flucht in das amerikanische Exil im Jahr 1941. Ernst nutzte das Abklatsch- oder Abziehverfahren, die sogenannte Décalcomanie. Dabei wird dünn aufgetragene Ölfarbe mit einer Glasscheibe oder einem Blatt Papier auf die Leinwand gepresst. Beim Abheben entstehen bizarre Farbspuren und Oberflächenstrukturen, die den Künstler in seiner Formgenese inspirierten. Feine Verzweigungen, verschwimmende Farbverläufe und tuffsteinartige Strukturen verbinden sich zu einer wuchernden Traumwelt, die von skurrilen Wesen zwischen Mensch, Tier und Mythos bevölkert wird. Der Sumpf als ultimatives Ökosystem aus ständigem Werden und Vergehen wurde zum Resonanzraum der eigenen von Krisen durchzogenen Lebensrealität. Das Werk lässt sich in eine Reihe von Arbeiten aus den 1930er-Jahren einordnen, in denen der Künstler farbenprächtige Gemälde schuf, die als „vergiftete Paradiese“ das Unheil seiner Zeit heraufbeschworen. Die surrealen Landschaften vieler seiner Malereien haben ihren Ursprung in der exotischen Flora und Fauna ferner Regionen, wie Südostasien, die er bereiste und als neues phantastisches Ganzes in seine Gemälde überführte.

In dem ikonischen Werk *Swampangel* sind Form und Inhalt synchron zu begreifen: Sowie die Farbschichten auf der Leinwand wird auch das Zusammenspiel aller Lebensformen als unauflösliches Geflecht lesbar. Im Kontext der Ausstellung offenbart sich in der Malerei dabei ein Blick auf das Verhältnis des Menschen zu seiner nicht-menschlichen Umwelt, das gerade vor dem Hintergrund einer zunehmenden Einsicht in deren komplexe gegenseitige Abhängigkeit unverzichtbar scheint.

Aufgrund der Pandemiebedingten Verschiebungen von Ausstellungen, mit denen sich derzeit viele Kunstinstitutionen konfrontiert sehen, wird die Malerei *Swampangel* von Max Ernst die Ausstellung *Sun Rise | Sun Set* früher verlassen müssen. Ihre Stellung nimmt die konzeptuell stark verwandte Zeichnung *Baumlandschaft* (1935) des Surrealisten Richard Oelze ein.

Dora Budor (*1984, Zagreb, CR; lebt und arbeitet in New York, US)

Something To Remind Me, 2021

Leihfahrrad

Courtesy of the artist

Ausgehend von umfassenden, geradezu archäologischen Recherchen über die je spezifischen Geschichten und kulturellen Kontexte des Ausstellungsortes, überführt die kroatische Künstlerin Dora Budor in ihren Skulpturen und Installationen Objekte und Alltagsgegenstände in transitive und wandelbare Systeme, in denen jedes Element nur in Abhängigkeit von anderen existiert.

Für *Sun Rise | Sun Set* entwickelte Dora Budor die skulpturale Arbeit *Something To Remind Me*, die während ihres Aufenthaltes in Berlin 2020 entstand. Hierfür ließ die Künstlerin ein Fahrrad einschmelzen und daraus Metallringe gießen, die sich in ihrer Form an dem Readymade der Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven mit dem Titel *Enduring Ornament* (1913) orientieren. Von Freytag-Loringhoven – eine deutsche Avantgarde- und Dada-Künstlerin, Performerin und Dichterin – fand den ringförmigen Gegenstand auf dem Weg zu ihrer eigenen Hochzeit und erhob ihn zum Kunstobjekt. Wie im Falle vieler Frauen, die eine essentielle Rolle in den ästhetischen und sozialen Revolutionen der Kunst spielten, wurde auch das Werk der selbsternannten Anarchistin von Freytag-Loringhoven strukturell an den Rand der Geschichtsschreibung verdrängt. Im Kontext kunsthistorischer Forschung jedoch entflammten Debatten darum, ob die Baronin die eigentliche Urheberin des Readymades sein könnte, der legendären *Fountain* (1917) des Jahrhundertkünstlers Marcel Duchamp. Mit *Something To Remind Me* hinterfragt die Künstlerin die Kontinuität eines patriarchalen Weltverständnisses, das nicht nur die Kunst, sondern auch jene machtvollen politischen und kapitalistischen Strukturen durchzieht, die ihre Spuren in der globalen Umweltkrise hinterlassen.

Richard Oelze (*1900 in Magdeburg, DE; † 1980 Posterholz, Aerten, DE)

Baumlandschaft, 1935
Bleistift auf Karton

Courtesy of Galerie Brockstedt, Berlin

Der Maler und Zeichner Richard Oelze gehörte in den 1930er-Jahren zu den wichtigsten Künstler*innen des Surrealismus. Gefördert und gefeiert von einflussreichen Persönlichkeiten der damaligen Kunstszene, nahm Oelze zwischen 1936 und 1938 an den großen Surrealisten-Ausstellungen in London, New York und Paris teil. 1933 floh der Künstler nach Paris und pflegte dort regen Kontakt zu Hauptvertretern der surrealistischen Bewegung wie André Breton, Yves Tanguy, Salvador Dalí und Max Ernst, der zu seinen größten Bewunderern zählte. In seinen Werken ertastete Richard Oelze das Irrationale, Traumhafte und Unbewusste. Wie in Zeitlupe vollziehende Szenen, sich zersetzende und zeitgleich formierende Gestalten verbinden sich in einzigartiger surrealistischer (Un)Logik zu mysteriösen Landschaften des Inneren. Oelze wurde von Einflüssen der Neuen Sachlichkeit sowie des Bauhauses geprägt, an dem er zwischen 1921 und 1925 studierte. Das verbindende Element dieser Bewegungen lag für den Künstler in der Präzision. Er erkannte sie sowohl in den exakten Konstruktionen des Bauhauses und dem Dingfetischismus der Neuen Sachlichkeit als auch in der sinnlichen Erfahrbarkeit surrealistischer Fantasiegebilde. Der Künstler suchte nach der atmosphärischen Qualität der Dinge, wurde magisch von organischen Oberflächenstrukturen, von Wolken- und Nebelformationen angezogen, die er mit der größtmöglichen Genauigkeit und Unmittelbarkeit zu fixieren versuchte.

Anders als der umtriebige und öffentlichkeitsliebende Max Ernst, lebte Oelze zurückgezogen, ließ sich irgendwann in den Wäldern um Worpswede nieder und entzog sich Zeit seines Lebens dem Kunstmarkt – als unsicherer und eigenbrötlicher Geist öffnete er weder interessierten Ausstellungsmacher*innen und Käufer*innen die Tür, noch ließ er sich auf einen Bildertausch mit Max Ernst ein. Trotz seines außergewöhnlichen Werks, wurde Oelze bisher museal kaum gewürdigt und innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung stark vernachlässigt.

Die von vogelartigen Mischwesen und kristallinen, amorphen Strukturen bewohnte *Baumlandschaft* entstand während Oelzes Aufenthalt in Paris und fünf Jahre vor seinem Kriegsdienst. Der detailliert ausgearbeitete Vordergrund steht den zarten Schattierungen im Hintergrund konträr gegenüber und bildet einen unbestimmbaren, imaginären Bildraum. Wie viele der vor dem zweiten Weltkrieg entstandenen Werke, ist auch *Baumlandschaft* ein Abbild ungewisser Erwartung und bedrohlichen Wachstums. Mit rätselhaft hervortretenden Figurationen zeichnet Oelze zeitgleich ein aus Zeit und Raum gefallenes Gefüge, das eine eigentümliche Lebensrealität fernab menschlicher Existenz heraufbeschwört.

Karl Blossfeldt (*1865 in Schielo, DE; † 1932 in Berlin, DE)

Geum rivale aus *Wunder in der Natur*, 1928-32 / 1942

Photogravüre

Cajophora lateritia, Loasaceae aus *Wunder in der Natur*, 1928-32 / 1942

Photogravüre

Equisetum hyemale aus *Wunder in der Natur*, 1928-32 / 1942

Photogravüre

Dipsacus laciniatus, Rough Horsetail aus *Wunder in der Natur*, 1928-32 / 1942

Photogravüre

Courtesy of Galerie Kicken, Berlin

Im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Lehranstalt des Kunstgewerbemuseum Berlin nutzte der Fotograf Karl Blossfeldt seit den späten 1890er-Jahren eigene Pflanzenfotografien als Anschauungsmaterial im Rahmen seines Zeichenkurses. Für die Inszenierung der präparierten Fauna – sachlich-strenger Bildaufbau, stark vergrößert, vor neutralem Hintergrund und in zentraler Komposition – orientierte er sich an Klassifikationssystemen für Arzneimittel und Kräuter aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Die Natur, so sagte Blossfeldt einmal, sei „die größte Künstlerin“ und „auch für den Bereich der Technik und Architektur unsere beste Lehrmeisterin“. Auch wenn seine Fotografien die Stilistik des Jugendstils und dessen Faszination für ornamentale Formen und die Pflanzenwelt aufgreifen, stellen sie in ihrer minimalistischen Nüchternheit vor allem Ikonen der Neuen Sachlichkeit dar. Die Ziele dieser zentralen Kunstströmung der 1920er-Jahre – Klarheit und Präzision – ließen sich mit dem technischen Medium der Fotografie und dessen Versprechen auf Unmittelbarkeit und Tatsächlichkeit perfektionieren. Aus hunderten von Aufnahmen entstand 1928 das erste, heute legendäre Kompendium seiner Pflanzenstudien *Urformen der Kunst*, mit dem Blossfeldt große Berühmtheit erlangte: Walter Benjamin adelte ihn zum Vorreiter eines neuen Sehens und László Moholy-Nagy zeigte Blossfeldts Bilder 1929 in der legendären Werkbundaustellung Film und Foto in Stuttgart. Der Fotograf gilt nicht nur als einer der wichtigsten Vorläufer der legendären Becher-Fotografieschule, auch hat sich sein Werk wie kaum ein anderes Œuvre der Fotografiegeschichte in das kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben. Die architektonisch-skulpturale Anmutung seiner Kompositionen findet nicht nur Widerhall in gegenwärtigen ingenieurwissenschaftlichen Formfindungen, seine Arbeiten sind auch Zeugnis einer historischen Epoche, die der massiven Industrialisierung, dem Lärm und der Verschmutzung mit einer verstärkten Hinwendung zur Natur begegnete. Karl Blossfeldts enzyklopädische Pflanzendarstellungen stehen dabei beispielhaft für den Versuch, der natürlichen Welt und dessen Rätselhaftigkeit durch Systematisierung, Klassifizierung und Archivierung habhaft zu werden und so die Welt fernab menschlicher Zivilisation zu erschließen.

Joan Fontcuberta (*1955 in Barcelona, ES; lebt und arbeitet Barcelona, ES)

Braohypoda frustrata, 1984 / 2015

Giclée-Druck auf Hahnemühle-Papier

Courtesy of the artist

Der Fotograf und Autor Joan Fontcuberta widmet sich den komplexen Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Fiktion und hinterfragt dabei Ideen von Originalität, Manipulation und Wahrheit. In der Tradition der Postmoderne dekonstruiert er seit den 1980er-Jahren die Autorität und Wahrhaftigkeit der Fotografie, welche die Wahrnehmung des Mediums seit ihren Anfängen Mitte des 19. Jahrhunderts begleiten. Mittels diverser Verfremdungsstrategien betont Fontcuberta die blanke Künstlichkeit seiner Motive: Collagetechniken, digitale Bildbearbeitung oder die Verwendung objektfremder Materialien zielen auf die Täuschung von Auge und Verstand und machen dabei kulturell erlernte Konventionen und Erwartungen sichtbar, die sogleich ins Leere laufen.

Braohypoda frustrata ist Teil der Serie *Herbarium* (1982-85), mit der Fontcuberta die systematischen Pflanzenfotografien von Karl Blossfeldt aus den 1920er-Jahren re-inszeniert. Während er mit pseudo-lateinischen Bezeichnungen und sachlich-karger Komposition direkt auf dessen Bildwelten verweist, setzt Fontcuberta dem wissenschaftlichen Anspruch seines Vorläufers jedoch lediglich vermeintlich organische Gebilde entgegen, die nicht aus lebenden Zellen, sondern aus purem Plastik und anderen Artefakten der Wegwerfgesellschaft bestehen. Fake und Original sind dennoch kaum zu unterscheiden. Als trojanisches Pferd durchkreuzt sein Werk einen unmittelbaren Erkenntnisgewinn und führt den beharrlichen Objektivitätsglauben an die Fotografie als Instrument der Wissenschaft ad absurdum.

Während seine synthetischen Pflanzen einerseits das romantisierte Zeitalter der großen Naturforscher, Entdecker und Eroberer hinterfragen, werden die artifiziellen Geschöpfe zeitgleich zu organischen Porträts aktueller Debatten um Genmanipulation und Umweltverschmutzung.

Neri Oxman (*1976 in Haifa, IL; lebt und arbeitet in Boston, US)

Melanin Library, 2020

Betonsockel, Glas-Phiolen mit Schraubverschluss gefüllt mit einer Vielzahl an organischen und synthetischen melaninhaltigen Materialien

Courtesy of the artist and The Mediated Matter Group

Die israelisch-amerikanische Architektin und Designerin Neri Oxman ist Gründerin der Mediated Matter Group am renommierten MIT Media Lab in Boston, USA. Gemeinsam mit einem Forscherteam aus unterschiedlichen Disziplinen wie Ökologie, Chemie, Meeresbiologie, Maschinenbau oder Stadtplanung arbeitet Oxman an der Gestaltung der Welt nach dem Vorbild der Natur und ihrer intelligenten Mechanismen. Ausgehend von der sogenannten Materialökologie, die nicht mehr den Menschen, sondern die Natur als formgebende Instanz versteht, werden Architektur und Design als lebendige Strukturen gedacht. Mithilfe von Verfahren wie der Synthetischen Biotechnologie und digitalen Techniken wie dem 3D-Druck versucht Oxman anpassungsfähige und nachhaltige Materialien zu entwickeln und nutzbar zu machen. Seit einiger Zeit arbeitet sie mit der Mediated Matter Group an der Entwicklung von Gebäuden unter Verwendung von Melanin. So experimentiert sie unter anderem mit Glasfenstern, denen Melanin mithilfe von E.-coli-Bakterien beigefügt wird. Das „universelle Pigment“ Melanin fördert Zellwachstum, dient der Energiegewinnung, schützt vor UV-Strahlung und kommt in der Haut des Menschen ebenso vor wie im gesamten Tier- und Pflanzenreich. Ein melaninhaltiges Haus könnte theoretisch kompostiert werden, das Holz der daraus wachsenden Bäume ließe sich für ein neues Gebäude verwenden – Architektur und Design wären einem fortwährenden Kreislauf aus Wachstum und Regeneration unterworfen und damit integrierbar in die Abläufe der Natur.

Die Arbeit *Melanin Library* besteht aus verschiedenen Reagenzgläsern mit melaninhaltigen Naturmaterialien wie Federn, Tintenfischtinte, Samen oder Inhaltsstoffe von Pilzen. Sie alle bezeugen die Vielfalt, in der das Pigment in der Natur vorkommt und verwertbar gemacht werden kann. Oxman eröffnet mit ihrer Forschung den Blick auf eine nicht mehr undenkbare, sondern konkrete Zukunftsgestaltung. Ihre Forschungen zur Verwendung von Melanin stellen den Prototyp einer neuen Designpraxis dar, die im Zusammendenken von Objekt und Umwelt, Umwelt und Mensch den Auswirkungen des globalen Klimawandels begegnen kann.

Anj Smith (*1978, Kent, UK; lebt und arbeitet in London, UK)

Nachträglichkeit, 2010

Öl auf Leinwand

Private Collection, London. Courtesy of the artist and Hauser & Wirth

Mit dem Gemälde *Nachträglichkeit* entwirft die britische Künstlerin Anj Smith ein düsteres Szenario des Verfalls der Tier- und Pflanzenwelt. Inmitten einer kargen, ausgemärgelten Landschaft schweben einige leblos anmutende Nagetiere sowie eine Fledermaus in einem stoffartigen Schleier, der sie aus Raum und Zeit zu entrücken scheint. Der Titel der Arbeit verweist auf Freuds Konzept der Nachträglichkeit, demzufolge einer früheren Erfahrung retrospektiv über ein späteres Ereignis eine traumatische Bedeutung zugewiesen wird. Wie aus der Zukunft kommend, hält Smiths Malerei einen Augenblick fest, in dem der zerstörerische Umgang mit der Natur eine lebensfeindliche und toxische Umwelt geschaffen hat.

Anj Smith widmet sich in ihren beeindruckend detaillierten und von wildwuchernden Landschaften und exotischer Flora und Fauna bevölkerten Gemälden Themen wie Fragilität, Sterblichkeit und Androgynität und erhebt die ökologische Krise dabei immer wieder zum vorherrschenden Bildthema. Inspiration für ihre alptraumhaften Szenarien findet die Künstlerin einerseits in den Motiven der flämischen Vanitas-Malerei des 17. Jahrhunderts sowie in den Werken unterschiedlicher Künstler*innen, die an den Rand der Kunstgeschichtsschreibung gedrängt wurden.

Karrabing Film Collective (ca. 30 Mitglieder, Nordterritorium von Australien)

The Mermaids, or Aiden in Wonderland, 2018

HD-Video, Farbe, 27 Minuten

Courtesy of the artists

Der surreale Film *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* des indigenen Künstlerkollektivs Karrabing Film Collective erzählt die Geschichte einer möglichen Zukunft, in der die weiße Bevölkerung aufgrund des Klimawandels nicht mehr im Freien überleben kann, während die indigene Bevölkerung resistent ist. Der junge indigene Mann Aiden, der Protagonist des Films, wurde als Kleinkind im Rahmen eines medizinischen Experiments zur „Errettung der weißen ‚Rasse‘“ entführt. Nach seiner Entlassung wird Aiden, als Fremder in seinem eigenen Land, von seinem Vater und Bruder durch die zerstörte Landschaft geführt, in der er auf Figuren indigener Folklore wie Meerjungfrauen, eine Biene und einen Kakadu trifft, die ihn mit verschiedenen quasi-surrealen Vergangenheiten und möglichen Zukünften konfrontieren.

The Mermaids, or Aiden in Wonderland entwirft ein spekulatives Zukunftsszenario das gegenwärtigen Debatten über die Auswirkungen des Klimawandels, des Kapitalismus, rassistisch begründeter Ungleichheit und der Willkür staatlicher Gewalt begegnet.

Karrabing Film Collective ist ein stetig wachsendes indigenes Künstlerkollektiv aus momentan 30 Mitgliedern der Belyuen-Community und hat sich 2008 in Australien gegründet. Ausgehend von eigenen Erfahrungen und Wünschen, geht das Kollektiv in seinen fiktiv-realen Filmen und Installationen der Geschichte und Gegenwart des Kolonialismus nach, verweist auf die prekären Lebensbedingungen der Aborigine-Bevölkerung im australischen Nordterritorium und stellt Fragen nach der Ausbeutung von Mensch und Natur.

Monira Al Qadiri (*1983 in Dakar, SN; lebt und arbeitet in Berlin, DE)

Divine Memory, 2019

Video, 5 Minuten

Courtesy of the artist

Die kuwaitische Künstlerin Monira Al Qadiri gilt als eine der bedeutendsten Künstler*innen der Golfregion. Ihre Performances, Skulpturen und Videoarbeiten beschäftigen sich mit den Auswirkungen von Wohlstand, Religion und rasantem gesellschaftlichem Wandel auf die Identität einer Bevölkerung einerseits und den Planeten andererseits und verbinden dabei auf symbolisch-berührende Weise Vergangenes mit Zukünftigem. Den Ausgangspunkt für ihre Arbeiten bilden dabei oft ihre eigenen Erfahrungen in Kuwait, einem Staat, der sich innerhalb kürzester Zeit zu einer der mächtigsten Ölindustrien der Welt entwickelt hat und in dem soziale wie ökologische Veränderungen wie im Zeitraffer sichtbar werden.

In der Ästhetik von Tierdokumentationen folgt die Kamera in *Divine Memory* mehreren Oktopussen. Digital in grelles pink verzerrt, gleiten sie zu einer Synergie aus Videospiele-sound und dem Klang islamischer Gedichte durch den Ozean; Gedichte, die Al Qadiri seit ihrer Kindheit begleiten und die sie aus TV-Serien der 1990er-Jahre aufnahm und archivierte. Mit seinen poetisch-futuristischen Sequenzen und den Bildern der sensorisch höchst intelligenten Octopodidae evoziert *Divine Memory* Gefühle von Ehrfurcht und Demut gegenüber den Geschöpfen unseres Planeten und appelliert an eine ursprüngliche, prä-humane Erinnerung, in der wir uns als Teil der kreatürlichen Welt erleben.

Der vielgliedrige Oktopus wird zeitgleich zum Sinnbild aktueller philosophische Debatten rund um das Zeitalter des sogenannten Chthuluzäns. Damit ist eine Ära bezeichnet, in der, anders als im vielzitierten Anthropozän, nicht alles einzig und allein vom Menschen ausgeht, sondern gerade die Vielzahl und Verwobenheit diverser menschlicher und nicht-menschlicher Perspektiven im Zentrum steht – und damit die Anerkennung verschiedener paralleler Formen der Wahrnehmung, des Lebens und Miteinander-Werdens.

Jean Painlevé (*1902 in Paris, FR; † 1989 in Paris, FR)

The Lovelife of the Octopus, 1967

Digitalisierter 35mm Farbfilm, 13 Minuten

Courtesy of Les Documents Cinématographiques, Paris

Der französische Filmemacher Jean Painlevé gilt als Pionier der Tier- und Unterwasserdokumentation. Als einer der ersten erkundete er in den 1930er Jahren mit Taucheranzug und Kamera die Tiefen des Ozeans. Zwischen 1925 und 1986 drehte Painlevé über 200 Filme, deren poetische Bildsprache und progressive Filmmusik von den avantgardistischen Kunstströmungen seiner Zeit geprägt waren und große Bewunderung in den Kreisen seiner surrealistischen Zeitgenossen fand. In *Les amours de la pieuvre* (1967) geht Painlevé dem Paarungsritual des Oktopus nach. Begleitet von sphärischen Synthesizer-Klängen und der tiefen Stimme des französischen Erzählers, folgt die Kamera den Tieren von der Bucht ins tiefere Wasser, wo im Frühling der Paarungsakt stattfindet. Wie unter einem Mikroskop und in 1400-facher Geschwindigkeit filmt Painlevé die unzähligen Spermien und Fäden der befruchteten Eier, die das Weibchen in einem geschützten Gelege hütet, bis die winzigen Wesen davon treiben. Mit drei Herzen, acht bis zehn Armen und einem Gehirn, das sich nicht nur im Kopf, sondern in allen Extremitäten befindet, gilt diese Tintenfischart, die sich vor 600 bis 700 Millionen Jahren aus demselben lebendigen wurmartigen Glibber entwickelt hat wie der Mensch, als intelligentestes Tier der Welt. Für Painlevé, der seine Sicht der Gesellschaft auf die Natur übertrug, war der Oktopus eine Metapher für den Zyklus des Lebens, dem Menschen, Tiere und Pflanzen gleichermaßen unterliegen. Wie auch Monira Al Qadiris *Divine Memory* (2019) zeugt Painlevés Film von der Faszination des Menschen für eine Spezies, die uns näher und verwandter zu sein scheint als angenommen und die aufgrund klimatischer Veränderungen und der anhaltenden Nährstoffverschmutzung der Meere längst stark bedroht ist.

Rachel Rose (*1986, US; lebt und arbeitet in New York, US)

Borns, 2019
Stein und Glas

Courtesy of the artist and Pilar Corrias Gallery, London

In den Skulpturen *Borns* der US-amerikanischen Künstlerin Rachel Rose umschlingen und durchdringen eiförmige Objekte aus mundgeblasenem Glas verschiedene kristalline Gesteine. Beide Materialien verschmelzen symbiotisch und formieren sich zu eigentümlichen, amorphen Gebilden. Glas und Stein stehen hier jedoch nicht nur in physischem Kontakt; denn, trotz ihrer augenscheinlichen Verschiedenheit, entstehen beide Objekte letztlich aus ein- und demselben Rohstoff – Sand. In zwei unterschiedlichen Zuständen dessen Formwerdung stillgestellt, erscheinen die Skulpturen jedoch nicht wie rigide Festkörper. Vielmehr erscheint das milchige Glas wie eine liquide Substanz, die sich wie in Zeitlupe in einen neuen Seinszustand ergießt.

Die gläsernen Formen erinnern an Eier – ein Motiv, das in dem noch jungen Oeuvre der Künstlerin Rachel Rose immer wieder auftaucht. In den *Borns* bildet das Ei nicht nur einen Resonanzraum für materielle und biologische Wandlungsprozesse, sondern liest sich auch als Sinnbild für den Zyklus des Lebens, für Fruchtbarkeit und Neuschöpfung. Die Zerbrechlichkeit, die dem Ei und dem Glas innewohnt, bezeugt dabei zeitgleich die Zerbrechlichkeit des Lebens und wird zum Ausdruck einer Gegenwart, in der sich alles drastisch verändern, kollabieren aber auch neu geschaffen werden kann.

Henri Rousseau (*1844, Laval, FR; † 1910, Paris, FR)

La belle et la bête, ca. 1908

Öl auf Leinwand

Courtesy of Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Scharf-Gerstenberg

La Belle et la Bête gehört zu der heute weltbekannten Serie von unheimlich-traumartigen Urwaldszenen, in denen der Ausnahmekünstler Rousseau Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts Flora, Fauna und Mensch in stilisierter, fast ornamentaler Manier und perspektivloser Präzision inszenierte. Rousseau widmete sich hier dem französischen Volksmärchen „Die Schöne und das Biest“ und zeigt eine Frau und einen Wolf beim Geschlechtsakt. Die „Schöne“ hält einen Zauberspiegel in der Hand, dessen Bild ihr – laut des Märchens – die eigenen, innersten Wünsche widerspiegelt. Rousseaus gefeierte Malerei wird zu einer komplexen Parabel über eine seit jeher von Sehnsüchten und Ängsten begleitete sowie symbiotische und zugleich zerstörerische Beziehung zwischen Mensch und Natur.

Rousseaus Naturdarstellungen sind Zeugnis einer Zeit in der durch die Entdeckung und koloniale Eroberung der Welt ferne Regionen und Natur zum Greifen nah wurden. Zoos und botanische Gärten entstanden, deren Tiere und Pflanzen große Faszination ausübten und eine Welt fernab menschlicher Zivilisation als Sehnsuchtsort stilisierten. Der zu Lebzeiten mittellose Rousseau behauptete selbst, „keine andere Lehrmeisterin als die Natur“ gehabt zu haben, brachte es jedoch mit seinen Naturerkundungen nie weiter als in den Botanischen Garten (*Jardin des Plantes*) und das Naturhistorische Museum von Paris, während ihn Bildbände mit Darstellungen fremder Tiere wie *Les Bêtes Sauvage* (Die wilden Tiere) in seiner Motivfindung inspirierten.

Als der autodidaktische Maler Henri Rousseau in den 1880er-Jahren begann seine Werke in der alljährlichen Pariser Ausstellungreihe „Salon des Indépendans“ zu präsentieren, wurden sie als naiv und einfältig verschrien, entzogen sie sich doch vehement jeder Kategorisierung und Interpretation. Doch schuf er in nur 25 Jahren ein einzigartiges Œuvre, das die Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts revolutionierte und großen Einfluss auf nachfolgende künstlerische Bewegungen hatte. So wurden seine fast kindlichen Darstellungen exotischer Natur, Tier- und Pflanzenwelt zu einer der wichtigsten Inspirationsquellen für Künstler wie Pablo Picasso und Surrealisten wie Max Ernst.

Precious Okoyomon (*1993, London, UK; lebt und arbeitet in New York, US)

Ditto, ditto, 2020

Stein, Regenwürmer, Moos, Erde

Courtesy of the artist

Die Installationen und Gedichte der nigerianisch-US-amerikanischen Künstlerin Precious Okoyomon stellen Habitate des konstanten Wandels dar. Afro-pessimistischen Ideen folgend, legen ihre Werke die amerikanische Mythenmaschine und ihre Beziehung zum Schwarz-Sein offen und entwerfen dabei ein Narrativ rund um Invasion, Diversität, Migration, Rassismus sowie unsere verzerrte Sicht auf die Natur.

Für Okoyomons neue, eigens für die Ausstellung geschaffene Skulptur *Ditto, ditto* fressen sich lebendige Regenwürmer durch Erde und verwandeln sie in fruchtbaren Boden. Die Würmer bevölkern ein bemoostes Gefäß, das an Sedimentgestein erinnert – eine Gesteinsart, die durch die Ansammlung und anschließende Verbindung diverser Mineralpartikel auf der Erdoberfläche entsteht. Die Regenwürmer lockern durch ihre Bewegungen die Erde auf und arbeiten organisches Material ein, was dessen Qualität und Fruchtbarkeit maßgeblich steigert. Bis ins 19. Jahrhundert als Schädlinge verkannt, gelten die Regenwürmer heute als „Ingenieure des Ökosystems“ und sind maßgeblich an diversen Nährstoffzyklen beteiligt, die einen wesentlichen Bestandteil zur Funktion unseres Ökosystems beitragen.

Wie ein prähistorisches oder – besser noch – zeitloses Taufbecken lädt Okoyomons Steingefäß dazu ein, die Hände nicht in Weihwasser, sondern in lebendigen Boden zu tauchen. Dabei macht die Skulptur den natürlichen Kreislauf von Vergehen und Werden als Fundament eines jeden Lebenszyklus sicht- und ertastbar.

Pamela Rosenkranz (*1979 in Altdorf, CH; lebt und arbeitet in Zürich, CH)

Infection (Calvin Klein Obsession for Men), 2021

Terra Preta, Duft, LED-Licht

Courtesy of the artist and Sprüth Magers, Berlin

Vor dem Hintergrund philosophischer Strömungen, die die Rolle des Menschen als Mittelpunkt des natürlichen und materiellen Universums in Zweifel ziehen, widmet sich die Schweizer Künstlerin Pamela Rosenkranz in ihren Werken den Einflüssen, die biochemische, neurologische und materielle Prozesse auf das menschliche Verhalten haben. Für ihre raumgreifende Installation *Infection (Calvin Klein Obsession for Men)* versetzt Rosenkranz mehrere Kubikmeter Erde mit dem gleichnamigen Duft von Calvin Klein, der synthetisch hergestellte Sexuallockstoffe von Katzen enthält. Das Parfüm wird in freier Wildbahn erfolgreich zur Anziehung von Raubkatzen eingesetzt, um sie mithilfe der künstlichen Pheromone in sogenannte Fotofallen zu locken.

Grundlage der Arbeit bildet die Erforschung der hauptsächlich von Katzen übertragenen Infektionskrankheit Toxoplasmose, mit der weltweit schätzungsweise 30 bis 70 Prozent der Menschheit infiziert sind. Obwohl die Krankheit meist unbemerkt bleibt, beeinflussen die Neuroparasiten das Verhalten ihrer Wirte radikal. So werden Menschen, die den Erreger in sich tragen, etwa stärker von bestimmten Düften angezogen, die den Pheromonen von Katzen ähneln. Für die Installation *Infection (Calvin Klein Obsession for Men)* türmt Pamela Rosenkranz eine nährstoffreiche fermentierende Erdmischung namens Terra Preta zu einem Hügel auf. Diese sogenannte anthropogene Erde (ein Boden, dessen Entstehung auf menschliche Aktivität zurückzuführen ist) besteht aus einer urtümlichen Kompostart, die in vorgeschichtlichen Kulturen des Amazonas entwickelt wurde. Sie setzt sich unter anderem aus Holz- und Pflanzenkohle, menschlichen Fäkalien, Tonscherben sowie tierischen Knochen zusammen und wird seit Urzeiten zur Steigerung landwirtschaftlicher Erträge genutzt. Mit grellem LED-Grün beleuchtet und von Lockstoffen durchsetzt erschafft der Erdhügel einen multisensorischen Erfahrungsraum und zeugt davon, wie kaum wahrnehmbare Signalstoffe und Erreger den Körper des Menschen besetzen und dort unbemerkt weitreichende Prozesse in Gang setzen. Wie die archaische Szene der Malerei *La Belle et la Bête* von Henri Rousseau, macht auch *Infection (Calvin Klein Obsession for Men)* die wechselseitig symbiotische wie zerstörerische Interdependenz zwischen Natur und Mensch erfahrbar.

Pierre Huyghe (*1962, Paris, FR; lebt und arbeitet in New York, US)

Cerro Indio Muerto, 2016

Gerahmte Fotografie

Courtesy of the artist and Esther Schipper, Berlin

Die Fotografie *Cerro Indio Muerto* zeigt ein menschliches Skelett, das Huyghe in der Atacama-Wüste in Chile auffand, einem der trockensten Gebiete der Erde, das seit Jahrzehnten als Untersuchungsgebiet für die Erforschungen von so genannten Exoplaneten, Himmelskörpern außerhalb des Sonnensystems, genutzt wird. An Bildern verendender Tierkadaver in Regionen extremer Dürre mag man sich medial gewöhnt haben. Die Fotografie menschlicher Überreste in der gleißenden Wüstensonne jedoch rückt die brutale Realität des fortschreitenden Klimawandels noch einmal in aller Drastik ins Bewusstsein und bezeugt zeitgleich die Grenzen menschlicher Anpassungsfähigkeit.

Ryūichi Sakamoto (*1952, Tokyo, JP; lebt und arbeitet in New York, US)

ZURE, 2017

Ton, 5'11"

Courtesy of the artist

Bei dem im gläsernen Oktagon des Schinkel Pavillon erklingenden Sound handelt es sich um das Musikstück *ZURE* von Ryūichi Sakamoto, einer der wichtigsten Komponisten unserer Zeit.

Nach dem zerstörerischen Erdbeben und dem darauffolgenden Tsunami in Japan im Jahr 2011 unternahm Sakamoto mehrere Reisen in die betroffenen Regionen des Landes, um dortige Schulen dabei zu unterstützen, ihre zerstörten Instrumente zu reparieren oder zu ersetzen. Als er von einem Konzertflügel hörte, der den Tsunami überstanden hatte, ließ Sakamoto dieses Instrument bergen und dessen Klänge in den pulsierenden Sountrack *ZURE* einfließen. Die Reparaturen am Instrument beschränkte der Komponist auf ein Minimum, um die Geschichte des Objekts und seine düstere Klangfarbe zu bewahren. Sakamoto entwarf eine selbstspielende Apparatur, die auf dem Piano Töne hörbar machte, die dem Rhythmus monatlich erfasster seismischer Daten aus der ganzen Welt folgen— „Nicht die künstlerischen Ideale des Menschen stimmen dieses Piano“, so Ryūichi Sakamoto, „sondern das Ökosystem der Natur und der Erde“.

Zwischen Resignation, Melancholie und Hoffnung pendelnd, hüllt *ZURE* den gläsernen Pavillon in eine atemgleiche Melodie und wird dabei zum pulsierenden Mahnmal der Geschehnisse, Ursachen und Folgen einer Naturkatastrophe, die wie ein Brennglas auf die macht- und gewaltvollen Kräfte der Natur und die Verletzlichkeit menschlicher Existenz verweist.

Impressum

Kuratiert von Nina Pohl und Agnes Gryczkowska
Kuratorische Assistenz von Kerstin Renerig
Texte von Agnes Gryczkowska und Kerstin Renerig
Übersetzt von Dominikus Müller und Caroline Kelly

Organisiert mit der Unterstützung des Schinkel Pavillon Teams:
Sven Christian Schuch, Managing Director
Malina Heinemann, Projektassistentin
Samuel Haitz, Projektassistent

Der Schinkel Pavillon dankt allen teilnehmenden Künstler*innen für ihre Energie, ihren Enthusiasmus und ihr Engagement, welche sie dieser Ausstellung gewidmet haben.

Die Realisierung der Ausstellung *Sun Rise | Sun Set* wäre ohne die großzügige Unterstützung der Leihgeber*innen nicht möglich gewesen. Der Schinkel Pavillon bedankt sich bei:
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Scharf-Gerstenberg; Les Documents Cinématographiques, Paris; Emma Kunz Zentrum, Würenlos; Esther Schipper, Berlin; Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Schenkung Ulla und Richard Dreyfus-Best; Galerie Brockstedt, Berlin; High Art, Paris / Arles; Hauser & Wirth, London; Kicken, Berlin; The Mediated Matter Group; NILS STÆRK, Copenhagen; Pilar Corrias Gallery, London; Sprüth Magers, Berlin.

Vielen Dank auch an Mark Kelman, dessen Sammlung Dora Budor verwenden durfte.

Mit der großzügigen Unterstützung von:



swiss arts council
prohelvetia

Mit zusätzlicher Unterstützung von:

Esther Schipper, Berlin
HIGH ART, Paris / Arles

Sun Rise | Sun Set

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Handouts darf ohne vorherige Genehmigung des Herausgebers in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln, sei es elektronisch, mechanisch, durch Fotokopie, Aufzeichnung oder auf andere Weise, reproduziert, gespeichert oder übertragen werden.

Schinkel Pavillon e.V.

© 2021 Die Künstler*innen, Schinkel Pavillon, Berlin und die Autor*innen

Schinkel Pavillon

Oberwallstraße 32, 10117 Berlin

T +49 30 91692529 / info@schinkelpavillon.de / www.schinkelpavillon.de

Folgt uns auf Instagram & Facebook