



DORTMUNDER U
ZENTRUM FÜR KUNST
UND KREATIVITÄT



MUSEUM OSTWALL

NEUES SPIEL, NEUES GLÜCK

SAMMLUNG IN BEWEGUNG
19/09/2015 - FRÜHJAHR 2017
MUSEUM OSTWALL
IM DORTMUNDER U



WWW.DORTMUNDER-U.DE

Ergänzend zu diesem Kurzführer bieten wir Ihnen die kostenlose Nutzung eines Audioguides an. Kinder können die Dauerausstellung mit unserem kostenlosen Kunstset erkunden; für Jugendliche bieten wir ein ebenfalls kostenloses Fluxus-Set an.

**MUSEUM OSTWALL
IM DORTMUNDER U**

Leonie-Reygers-Terrasse
44137 Dortmund
0231.502 42 73
mo@stadtdo.de
www.museumostwall.dortmund.de

 www.facebook.com/museum.ostwall

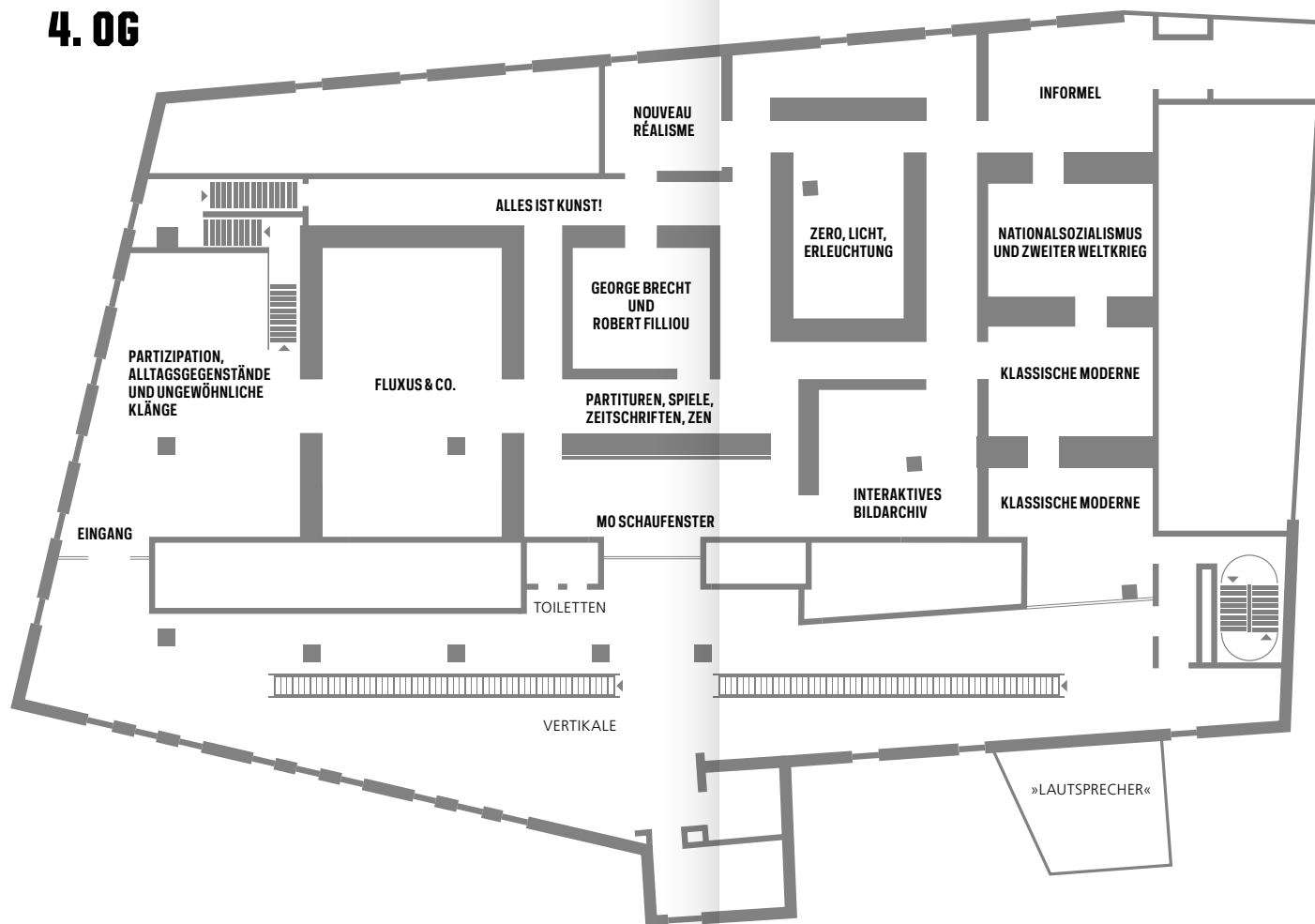
 www.twitter.com/MuseumOstwall

 www.instagram.com/museumostwall

NEUES SPIEL, NEUES GLÜCK

SAMMLUNG IN BEWEGUNG
19/09/2015 - FRÜHJAHR 2017
**EIN RUNDGANG DURCH
DIE SAMMLUNG DES
MUSEUMS OSTWALL IM
DORTMUNDER U**

4. OG



DAS MUSEUM OSTWALL IM DORTMUNDER U

In der 4. und 5. Etage des Dortmunder U ist die Dauerausstellung des Museums Ostwall (MO) zu sehen. Ein Rundgang bietet Einblicke in die Sammlung, die durch Leihgaben ergänzt wird. Er beginnt in der 4. Etage: Ausgehend von Fluxus und der Kunst der 1960er Jahre geht es rückwärts durch verschiedene Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts bis hin zur Klassischen Moderne. In der 5. Etage werden Werkkomplexe einzelner Künstlerinnen und Künstler von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart präsentiert. Medienstationen und Kontext-Vitrinen bieten ergänzend historische und kunsthistorische Informationen, und ordnen so die Werke in die jeweilige Zeit ihrer Entstehung ein. Der Kunsthistoriker Dörner schlug einst vor, das Museum als „Kraftwerk“ zu sehen. In diesem Sinne „speichert“ das MO die kreative Energie der Vergangenheit und macht sie für die Gegenwart nutzbar. Darüber hinaus nimmt es durch Vermittlungsprojekte und Veranstaltungen Impulse aus dem heutigen Alltag auf und versucht seinerseits durch die Auseinandersetzung mit Kunst in die Gesellschaft hinein zu wirken. Insbesondere das Interaktive Bildarchiv ermöglicht es den Gästen, ihre eigenen (Alltags-) Bilder mit Kunstwerken aus der Sammlung zu verbinden. Das MO Schaufenster bietet im regelmäßigen Wechsel zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern und einmal im Jahr dem MO Kunstpreisträger „Follow me dada and fluxus“ ein Forum.

Kostenlose Angebote wie der Audioguide, das Kunstset für Kinder und der Fluxus-Führer für Jugendliche und Erwachsene laden zur individuellen Erkundung der Sammlung ein.

PARTIZIPATION, ALLTAGS- GEGENSTÄNDE UND UNGEWÖHNLICHE KLÄNGE

„Das Geschenk“ heißt die Fotoserie von Jochen Gerz, die im Jahr 2000 während der Ausstellung „Vision Ruhr“ auf der Zeche Zollern II/IV entstand. 4889 Gäste ließen sich fotografieren. Die immer gleiche Inszenierung sorgt für Ähnlichkeit, hebt aber gleichzeitig auch die Verschiedenheit der Menschen hervor. Die Portraitierten durften einen Abzug der Fotos mit nach Hause nehmen – allerdings nicht das eigene Bild, sondern das eines Anderen. So stellte Jochen Gerz eine Verbindung zwischen den Bewohnerinnen und Bewohnern des Ruhrgebiets her, die, so unterschiedlich sie sind, auch Vieles gemeinsam haben. In einigen Wohnungen hängt nun das Gesicht eines Fremden an der Wand, der doch eigentlich ein Nachbar ist.

Die Möbel George Brechts sind keine Garderobe, sondern Fluxus-Kunst. Er selbst hat mit diesem Arrangement eine seiner Handlungsanweisungen interpretiert: „THREE ARRANGEMENTS – on the shelf – on a clothes tree – black object white chair“. Was es mit diesen rätselhaften „Event-Partituren“ auf sich hat? Das erfahren Sie im übernächsten Raum.

Christina Kubisch lädt mit ihrem „Electrical Walk U“ zu einem ungewöhnlichen Rundgang ein: Von ihr entwickelte Kopfhörer machen elektromagnetische Ströme hörbar. Bei einem Spaziergang durch das Haus und die Umgebung können Sie Internet- und Stromleitungen oder elektronische Geräte hören – den Sound des Dortmunder U.

FLUXUS & CO

Fluxus, eine Kunstbewegung der 1960er Jahre, verband Kunst und Alltagsleben. Das Publikum sollte nicht länger passiv sein, sondern selbst aktiv am Kunstgeschehen teilnehmen.

So lud Nam June Paiks „Schallplattenschaschlik“ 1963 dazu ein, den Tonarm eines Plattenspielers auf die sich drehenden Schallplatten zu legen, und so – wie wir es heute von DJ-Techniken wie Scratching und Sampling kennen – selbst Musik zu machen. Joe Jones' „Auto-Music-Player“ kommt ganz ohne menschliches Zutun aus: Seine Zither produziert mit Hilfe von Motoren „Zufallsmusik“. Beide Werke zeigen deutlich den Einfluss John Cages auf die Fluxus Bewegung, der in seine Kompositionen zufällige Elemente, Publikums- und Alltagsgeräusche integrierte.

Alison Knowles in Braille- und Knotenschrift sowie antiken Schriften verfasstes „Finger Book“ war ursprünglich dazu gedacht, ertastet statt gelesen zu werden. Es geht weniger um den Inhalt der für die meisten Menschen nicht verständlichen Texte, sondern darum, Gedanken über unseren alltäglichen Umgang mit Worten anzuregen. Knowles fragt nach den unausgesprochenen Inhalten des Wortes: „Wie klingt es, fühlt und hört es sich an, wie sieht es aus?“

Die Objekte von Takako Saito animieren ebenfalls zum Handeln: „Du u. ich – Ihr u. ich“ lädt dazu ein, den beiden Streichhölzern in der Schachtel etwas hinzuzufügen, so dass ein Gemeinschaftskunstwerk entsteht. Milan Knížaks Arbeiten reflektieren hingegen politische Ereignisse und seine Rolle als Avantgarde-Künstler in der ehemaligen Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik: Für „Rote Berührung“ überarbeitete er einen an eine Uniform erinnernden Mantel mit roter Farbe und übte so Kritik am repressiven Vor-

gehen von Polizei oder Militär gegen Oppositionelle. Auch Robert Watts „Guadalcanal“ behandelt ein politisches Thema: Die Schlacht zwischen den USA und Japan um die gleichnamige Insel im Pazifik während des Zweiten Weltkrieges.

Auf der anderen Seite des Raumes finden sich dem Fluxus verwandte Werke: Das Ensemble um Anatols „Stahltisch“ bezieht sich auf die Aktion „Drama Stahltisch Handaktion (Eckenaktion)“, die Anatol 1969 inszenierte. Den gefesselten Mitspielern wurden über die roten und grünen Lämpchen die Erlaubnis zum Sprechen bzw. der Befehl zum Schweigen erteilt. Im Gegensatz hierzu kommunizierte Anatols Lehrer Joseph Beuys frei und selbstbestimmt durch Gesten mit dem Publikum.

In einer Vitrine sind sogenannte Multiples ausgestellt, die der Sammler und Verleger Wolfgang Feelisch von Künstlern in hoher Auflage herstellen ließ und zu günstigen Preisen über seinen VICE-Versand verkaufte. Ähnlich wie Taschenbücher sollten auch Kunstwerke für jeden erschwinglich sein und zu einem selbstverständlichen Teil des Alltags werden.

PARTITUREN, SPIELE, ZEITSCHRIFTEN – UND EIN WENIG ZEN-BUDDHISMUS

Viele Fluxus-Künstler waren beeinflusst von dem Komponisten John Cage, der in seine Musik zufällige Elemente, Alltagsgeräusche und Handlungen des Publikums integrierte. So entwickelten sich Kunstformen wie Happenings oder Performances. Deren Anleitungen sind sehr verschieden: George Brecht schrieb z. B. für seine „Events“ kurze Handlungsanweisungen, die großen Freiraum zur Interpretation ließen. Hinweise wie „on the floor“ oder „at three“, können zu allen erdenklichen Kunstwerken und -handlungen inspirieren: zu Gedichten, Tänzen, Witzen, Spielen, Musik etc. Weniger offen ist Nam June Paiks „Liberation Sonata for Fish“, die den Empfänger des Umschlags auffordert, den getrockneten Fisch zurück ins Meer zu werfen. Philip Corner wiederum findet Bilder für verschiedene Arten von Geräuschen, mit denen sich Musik erfinden lässt.

Die in der Vitrine ausgestellten Spiele animieren zu kreativem Handeln. Im mittleren Teil sind Fluxus-Bücher und -Zeitschriften zu sehen, die der Verbreitung von theoretischen Überlegungen zu Fluxus, aber auch der Dokumentation von Aktionen oder der Veröffentlichung von Partituren dienen. Die dritte Vitrine zeigt schließlich die Auseinandersetzung mancher Künstlerinnen und Künstler mit dem Zen-Buddhismus: „Koan“, so der Titel einer Arbeit von George Brecht, ist eine Aufgabe, die der Zen-Meister seinem Schüler stellt, und die mit Hilfe westlicher Logik nicht zu lösen ist.

GEORGE BRECHT UND ROBERT FILLIOU – EINE KÜNSTLER- FREUNDSCHAFT

Mitte der 1960er Jahre traf George Brecht in Frankreich auf Robert Filliou. Gemeinsam betrieben sie „La cédille qui sourit“, eine Mischung aus Atelier, Shop und Treffpunkt. Ihre Kunst hat einige Gemeinsamkeiten: Humor, fernöstliche Philosophie oder die Mitwirkung Anderer.

Brechts „Three Chair Event“ ist Fluxus zum Mitmachen – Sie sind eingeladen, die Handlungsanweisungen auf der Event-Karte mit den in der Ausstellung verteilten Stühlen umzusetzen. Sprechen Sie darüber; Sie werden sehen, ein „Stuhl-Event“ erlebt jeder und jede anders. Ein wichtiges Element in Brechts Kunst ist der Zufall. Seine „Crystal Boxes“ enthalten Kristalle, die sich durch chemische Prozesse ohne weitere Kontrolle des Künstlers verändern. „This Sentence is Weightless“ verbildlicht eine Idee des Zen-Buddhismus: Das etwas gleichzeitig sein und nicht-sein kann – der „schwerelose“ Satz hat, wie die Federwaage zeigt, sehr wohl Gewicht.

Auch Filliou ist vom Zen-Buddhismus inspiriert: Die Inschrift auf „Bleu“ bezieht sich auf Fillious „Äquivalenzprinzip“, den Gedanken, dass es im Grunde gleich ist, ob etwas gut, schlecht oder gar nicht gemacht wird – was zählt ist die zugrunde liegende Idee.

„POUSSIÈRE DE POUSSIÈRE d l'effet LIPCHITZ (Figure)“ ist ein ironischer Kommentar zum elitären Kunstbetrieb: Mit der Watte staubte Filliou im Pariser Louvre heimlich einige Meisterwerke ab – und verkaufte dann den Staub, der durch die Berührung mit der hohen Kunst „geweiht“ worden war, als Kunstwerk.

ZAHNPASTA UND FUNKTIONSLOSE MÖBEL: ALLES IST KUNST!

Ben Vautiers Arbeiten sind kritisch humorvolle Reflexionen über den Kunstbetrieb: Der ständigen Selbstüberschätzung („Ben is the most important artist of documenta 5“) setzt er eine Kritik an Egozentrismus und Geniekult entgegen („to change art destroy ego“). Den Kult um das „originale“, das von Künstlerhand signierte Kunstwerk versuchte er zu unterlaufen, indem er eine Zeit lang alles signierte, was er in die Hände bekam. Lustigerweise wurde eine Postkarte, auf der er dieses Vorhaben ankündigte, dann wiederum von Philip Corner signiert. Die Aussage „Alles ist Kunst“ wurde von Vautier erst verneint, indem er seinen eigenen Schriftzug selbst zerstörte – nur um anschließend das Ergebnis der Zerstörung wieder (als Kunst?) zu signieren.

Auch bei dem „Tisch“ Stefan Wewerkas handelt es sich nicht etwa um ein abgestelltes Möbel, sondern um Kunst: Indem er einen massiven Holztisch zersägt und neu zusammensetzt, nimmt Wewerka ihm zwar jede Funktion – abstellen kann man auf diesem Tisch nichts mehr –, verleiht ihm aber dafür eine neue Qualität: als Skulptur.

Auf dem Weg zum Nouveau Réalisme, dem „neuen Realismus“, begegnen Sie einer Arbeit Thomas Bayrles, die sich 1965 auf die neue Realität des Werbefernsehens bezog: Der Werbeclip für Colgate Zahnpasta, in dem ein bekittelter Zahnarzt das Fernsehpublikum zur Zahnpflege erziehen will, wird hier in ein bewegliches Bild zahnneputzender Massen umgesetzt.

DIE WELT MIT NEUEN AUGEN SEHEN: NOUVEAU RÉALISME

Die Künstlergruppe Nouveaux Réalistes wurde 1960 in Paris gegründet. Weniger als ein gemeinsamer Stil verband die Beteiligten eine bestimmte Haltung zur Kunst: Es ging um eine neue Annäherung an „das Reale“. Die gestische Malerei der Nachkriegszeit erschien den Nouveaux Réalistes zu selbstbezogen. Sie sahen sich selbst eher als eine Art soziologische Beobachter, die sich z. B. dem Phänomen des Massenkonsums widmeten. Sie begannen, Produkte und Werbematerialien in ihre Kunst zu integrieren. Kunst wurde „gefunden“, d. h. nicht immer selbst hergestellt, sondern manchmal nur bearbeitet: Die auf der Straße entdeckten Plakatabrisse waren z. B. bevor die Künstler selbst Hand anlegten, schon von verschiedenen anonymen Passanten durch Abreißen im Vorbeigehen gestaltet worden. Jean Tinguely ließ seine abstrakten „Métamatics“ durch eine von ihm konstruierte Maschine herstellen, die vom Publikum bedient werden konnte, und verzichtete selbst ganz auf's Zeichnen. Gérard Deschamps wählte aus gebrauchten LKW-Planen den ästhetisch perfekten Ausschnitt und präsentierte ihn wie ein Gemälde, während Daniel Spoerri in seinen „Fallenbildern“ Augenblicke einfing, indem er nach einem Kneipenbesuch die liegengeliebenen Gegenstände auf einem Holzteller fixierte. Johannes Cladders, dessen Arbeiten den Ideen der Nouveaux Réalistes nahe stehen, „entdeckte“ schließlich die gesamte Poesie der Welt im Supermarktregal: in einem Päckchen Buchstabennudelsuppe.

NEUBEGINN: ZERO, LICHT, ERLEUCHTUNG

Die Künstlergruppe Zero und ihre Zeitgenossen wagten um 1960 einen künstlerischen Neubeginn: In Abgrenzung zur gestischen Malerei entwickelten sie eine Kunst der Reinheit und Klarheit, bei der Licht, optische Phänomene, die Farbe Weiß, aber auch das Verhältnis von Bewegung und Ruhe eine zentrale Rolle spielten. Raimund Girkes dreidimensional anmutender „Weiß-Raum“ greift mit seiner Kreisform eine Idee des Zen-Buddhismus auf. Das regelmäßige Pulsieren von Otto Pienes „einzelnem weißen Lichtgeist“ entfaltet eine meditative Wirkung, während „power flower“ auf den natürlichen Zyklus von Vergehen und Neubeginn verweist. Das „Lichtrelief“ Heinz Macks lässt durch Reflexion ein Bild aus Licht entstehen, und die Wellen in Günther Ueckers „Weißem Meer“ werden durch das Wechselspiel von Licht und Schatten erzeugt. In Pienes „Yellow Cascade“ wird das Licht zum „Pinsel“: Der Künstler entzündete die Farbe und malte mit den Flammen. Die gläsernen Schleusen Adolf Luthers hingegen brechen das Licht, so dass der Raum beim Hindurchschauen in Teile zerfällt; in seinem „Spiegelobjekt“ wiederum wird der Raum vervielfacht und in konkaven Spiegeln auf den Kopf gestellt. Viele dieser Werke sind verwandt mit kinetischer Kunst, d. h. Kunstwerken, die sich bewegen oder die Illusion von Bewegung erzeugen: Jesus Raphael Sotos „Spirale“ bewirkt eine schwindelerregende optische Täuschung, während sich Pol Burys „Ponctuation“ („Punctuation“) wie ein merkwürdiges Wesen langsam in den Raum hinein tastet.

INFORMEL: FREIHEIT DER GESTE

Dieser Raum ist der informellen Malerei gewidmet, einer künstlerischen Strömung der Nachkriegsjahre, deren Künstler sich auf unterschiedliche Weise von der gegenständlichen Malerei abkehrten. Durch den Wegfall der nationalsozialistischen Zensur konnten sich die Künstler nun neu entfalten; ihr künstlerisches Schaffen war vom Streben nach Freiheit und subjektiver Verwirklichung geprägt. Die informelle Malerei zeichnet sich insbesondere durch einen betonten Malgestus aus. Dies ist besonders in K.O. Götz' unbetitletem Gemälde zu sehen, dessen schwungvolle Geste über die Leinwand hinaus zu drängen scheint. Fred Thieler's „Dynamischer Raum“ verhilft mit seiner Vielfalt an Farben und Kontrasten und einem gestischen Farbauftrag zu einer überbordenden Sinneserfahrung. Gerhard Hoehme geht mit seinem Werk weit über den klassischen Ansatz informeller Malerei hinaus, er verwendet Schnüre und Kabel, die lose von der Leinwand herabhängen und den umgebenden Museumsraum durchdringen. Sein materialästhetischer Ansatz zeigt sich im „3-Ebenen-Farbobjekt“, in dem sich der zweidimensionale Bildraum durch die großzügig aufgetragene, reliefbildende Farbmasse zu einer räumlichen Struktur verwandelt.

Auch Peter Brünings Werk erweitert die informelle Malerei. Seine „Höhenlinien“ und „Umleitung mit Bauzeichen“ gehen mit den enthaltenen kartografischen Piktogrammen nicht von einer subjektiven Geste aus, sondern von kollektiv gültigen Zeichen. Jedoch übersetzt Brüning diese Zeichen in eine kalligrafisch anmutende Handschrift, die wiederum als subjektive Aneignung gelesen werden kann.

NATIONALSOZIALISMUS UND ZWEITER WELTKRIEG

Die hier präsentierten Werke spiegeln die Erfahrung des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs wider. Die menschenverachtende Rassenideologie der Nazis, die in der Verfolgung und Ermordung von Millionen Menschen gipfelte, beeinflusste auch das herrschende Kunstverständnis: Heroische „Arierportraits“ waren gefragt, während viele Künstler der Klassischen Moderne nun als „entartet“ galten. So auch Max Beckmann, dessen trist anmutender „Hafen bei Bandol“, während seiner Zeit im Amsterdamer Exil entstand. Sein „Selbstbildnis mit Zigarette“, das 1947 kurz nach seiner Emigration in die USA entstand, zeigt einen nachdenklichen, vom Schicksal gezeichneten Mann. Henri Laurens Skulptur „L'Adieu“ entstand während des Krieges im Jahr 1941 und zeigt eine trauernde, weibliche Figur als Inbegriff von Abschied und Verlust. Auch Germaine Richiers „Mante religieuse“, ein skelettartiges Mischwesen aus Mensch und Insekt, reflektiert die Schrecken des Krieges: Die Gottesanbeterin, ein kannibalistisches Wesen, das sein Männchen nach der Paarung frisst, steht sinnbildlich für das sinnlose Töten des Menschen durch den Menschen. Die Gemälde Fritz Winters und Ernst Wilhelm Nays zeigen hingegen eine Rückbesinnung auf die abstrakte Vorkriegsmoderne: Ausgewogene Kompositionen, die Formen aus der (ewigen) Natur oder dem Universum aufgreifen, verdeutlichen den Wunsch nach einer überzeitlichen, die Wirren der Geschichte überdauernden und lebendigen Kunst.

KLASSISCHE MODERNE: AUFBRUCH INS 20. JAHR- HUNDERT

Zwei Themen verbinden die hier und im angrenzenden Raum präsentierten Werke der Klassischen Moderne: Mensch und Natur. Die Expressionisten brachen zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal mit dem herrschenden Kunstverständnis: Ihnen ging es nicht um Nachahmung der Realität, sondern darum, ihre Wahrnehmung der Realität ins Bild zu setzen. So spiegelt Ernst Ludwig Kirchners „Stafelalp bei Mondschein“, entstanden in einem Schweizer Sanatorium, mit fahlen Farben und hartem Pinselstrich den damaligen Gemütszustand Kirchners wider, der ein Kriegstrauma zu kurieren versuchte. Emil Nolde's „Herbstmeer I“, gemalt am Strand, lässt uns den Wind und das Tosen der Wellen nachempfinden, während Karl Schmidt-Rottluff das Leuchten seiner Farben in „Vorfrühling“ durch Komplementärkontraste verstärkt und so seine Vorfreude auf den nahenden Sommer zum Ausdruck bringt.

Die drei Doppelbildnisse sind geprägt durch die damalige Auseinandersetzung mit afrikanischer Plastik, die den Expressionisten als ursprünglicher Ausdruck menschlicher Kreativität galt. Die Gesichter werden auf grundlegende Formen reduziert, individuelle Züge treten in den Hintergrund: Paula Modersohn-Becker malt die Schwestern Lee Hoetger und Clara Haaken als einander ähnelnde Figuren, die sich im Grunde nur durch Kleidung und Haartracht unterscheiden. Christian Rohlf's hingegen betont die Körpersprache der beiden Clowns und unterstreicht die Lebendigkeit des Gesprächs durch Komplementärkontraste und einen dynamischen Pinselstrich. Karl Schmidt-Rottluff schließlich löst sich ganz vom natürlichen Vorbild und gestaltet die Gesichter von „S. und L.“ mit blauen, roten und gelben Farbflächen, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern.

Auch Alexej von Jawlensky widmete sich viele Jahre lang dem menschlichen Portrait: Während seine „Schlafende“ in expressionistischem Duktus gemalt ist, zeigen sich in „Jünglingskopf, genannt Herakles“ und „Klassischer Kopf“ Einflüsse russischer Ikonenmalerei.

Nebenan vermitteln August Macke und Otto Mueller zwei entgegengesetzte Sichtweisen auf das Verhältnis von Mensch und Natur: Muellers „Drei Badende im Teich“ fügen sich durch ihre erdige Farbgebung harmonisch in die umgebende Landschaft ein – der Mensch wird eins mit der Natur. In Mackes „Großem Zoologischen Garten“ hingegen begegnen sich elegant gekleidete Menschen und exotische Tiere in einer friedlichen, aber künstlich angelegten Idylle. Er zeigt das Leben in der Großstadt, in der Natur nur noch in Form gestalteter Parkanlagen existiert.

Wie die „Badenden“ betont auch Muellers „Stehende Zigeunerin mit Kind auf dem Arm“ die (vermeintliche) Naturverbundenheit der Sinti und Roma, die Mueller auf Reisen kennen lernte. Bereits zwanzig Jahre zuvor hatte Paula Modersohn-Becker eine nackte Mutter mit Kind gemalt, deren Fruchtbarkeit sie durch Früchte und Pflanzen unterstreicht. Bernhard Hoetgers „Tänzerin Sent M'Ahesa“ verstand ihre oftmals nackt aufgeführten Tänze als Ausdruck natürlicher Verbundenheit mit dem Universum.

DAS INTERAKTIVE BILDARCHIV

Der Umgang mit Medien wie Fernseher, Computer, Smartphone oder Kamera prägt unseren Alltag. Millionen von Menschen sind heute selbst Bildproduzenten und tragen dank der digitalen Vernetzung zur Entstehung unserer Welt-Bilder bei. Im Interaktiven Bildarchiv werden solche Bilder gesammelt: Die Gäste des MO sind eingeladen, eigene Bilder in das Archiv einzuspeisen und möglichen Verbindungen zu den Bildern Anderer oder den Werken aus der Sammlung nachzuspüren. Auf diese Weise wird die Frage nach der Wechselwirkung zwischen Kunst und Gesellschaft immer wieder neu verhandelt: Wie nehmen Künstlerinnen und Künstler verschiedener Kunstströmungen die Welt wahr? Welche Motive, welche Erzählungen halten sie in ihren Bildern fest? Und in welchem Verhältnis stehen ihre Bilder zu denen, die heute auf Instagram oder Facebook mit Anderen geteilt werden? Was haben Otto Muellers „Badende im Teich“ mit einem Urlaubsfoto der Familie gemein – und worin unterscheiden sie sich?

Bilder, die in einem Museum angesehen werden, werden anders angeschaut als jene, die uns im Alltag beiläufig begegnen. Aus den millionenfach verfügbaren medialen Bildwelten werden hier jene Bilder ausgewählt, die besonders erscheinen. Auf sie wird ein genauerer Blick möglich, der die besonderen Gestaltungsprinzipien unserer Alltagsbilder sichtbar werden lässt.

DEN FINGER IN DIE WUNDE LEGEN: WOLF VOSTELL

Als Fluxus-Künstler knüpft auch Wolf Vostell an alltägliche Erfahrungen an. Seine Werke wirken oft roh, seine Bildsprache aggressiv. Vostell übt Sozialkritik und benennt Missstände, um die Gesellschaft zum Positiven zu verändern. Oft benutzt er dem Publikum vertraute, alltägliche Materialien wie Zeitungsfotos oder Plakate, die er durch verschiedene Eingriffe verändert. Seine *Dé/coll/age „Rue de Buci“*, die aus zerfetzten Plakatschichten besteht, verdeutlicht Vostells Überzeugung, dass Zerstörung stets auch eine konstruktive, erneuernde Seite hat. Die begehbare Rauminstallation *„Thermoelektronischer Kaugummi“* zielt hingegen auf das persönliche Erleben der Besucher: Sie versetzt uns in eine dunkle, bedrohliche Umgebung, die an Internierungslager erinnert und im Kontext der deutschen Geschichte als Verweis auf Auschwitz gelesen werden muss. Beim Durchschreiten der Installation erzeugt man selbst unheimliche, manchmal plötzliche Geräusche, die die bedrückende, beängstigende Atmosphäre unterstreichen und verstärken. – Inwieweit sind wir selbst für gesellschaftliche Missstände mitverantwortlich?, ist die Frage die sich aufdrängt. Im angrenzenden Gang sind Fotografien des *„Mobilen Museums Vostell“* von 1981 zu sehen. In einem Güterzug im Dortmunder Hauptbahnhof richtete Vostell mehrere begehbare Installationen zu existenziellen Themen wie Arbeit, Liebe oder Tod ein. In einem der angrenzenden Räume ist die zugehörige Installation *„Die Tänze“* ausgestellt, die zum Nachdenken über die Isolation des Menschen anregen soll: Statt eines gemütlichen, einladenden Wohnzimmers betreten wir einen kalten, dunklen Raum, in dem alle Dinge mit erstarrtem Beton überzogen sind.

DIE GESELLSCHAFT ALS KUNSTWERK: JOSEPH BEUYS

Joseph Beuys verstand seine Kunst als Arbeit am gesellschaftlichen Zusammenleben. Sein ganzheitliches Kunstverständnis vereint u. a. Naturwissenschaft, mythisch-religiöse Ideen und Anthroposophie. Beuys vertritt einen „erweiterten Kunstbegriff“: Für ihn ist „jeder Mensch ein Künstler“, der seine kreative Energie nutzen sollte, um die Gesellschaft zu gestalten. Denn wenn der „Sozialen Plastik“ keine Energie hinzugefügt werde, erstarre sie und jede Weiterentwicklung werde unmöglich. „Chaotische Energie“ ist das Relikt einer Aktion, bei der Beuys Fett als Material verwendete: Aus Margarine geformte Kugeln wurden mit Hilfe von Luftpumpen auf eine Heizung geschleudert. Dort schmolzen sie, fielen zu Boden und erstarrten wieder – ein Sinnbild der „Sozialen Plastik“. Viele Werke dokumentieren Beuys' direktes politisches Engagement: Eine Tragetasche ist mit einem Schema der „Organisation der Nichtwähler, für freie Volksabstimmung“ bedruckt, das direkte statt parlamentarische Demokratie einfordert. Sein „Aufruf zur Alternative“ wurde 1978 in einer Tageszeitung veröffentlicht. Die Weinkiste *„Vino F.I.U.“* steht sinnbildlich für die „geistige Nahrung“ der von Beuys gegründeten Freien Internationalen Universität. Symbolische Bedeutung hat der *„Filzanzug“*, denn Filz kann – je nach Kontext – Menschen wärmen, aber auch voneinander isolieren. Diesen Anzug hat jemand abgestreift – und sich damit aus der Isolation befreit.

ALLAN KAPROW – ERFINDER DES HAPPENINGS

Wie viele Fluxus-Künstler ist auch Allan Kaprow von der Musiklehre John Cages, die den Zufall und den Einbezug des Publikums zu einem wichtigen musikalischen Bestandteil macht, fasziniert. Auch Kaprow ist daran gelegen, das Publikum als aktiven Part in künstlerische Vorgänge einzubinden. Seine Ausstellung „18 happenings in 6 parts“, die 1958 in der New Yorker Reuben-Gallery stattfindet, gilt als Geburtsstunde des Happenings. Dort entwickelt Kaprow drei Räume mit jeweils sechs interaktiven Elementen. Instruktionskarten weisen das Publikum zur Teilnahme an.

In den nächsten Jahren veröffentlicht Kaprow „Activity-Booklets“, in denen verschiedene Partituren durch Texte und Fotografien zur eigenen Interpretation vorgestellt werden. Die Happenings Kaprows machen mit ihrer Anregung Alltagshandlungen bewusst durchzuführen und nachzuvollziehen, auf tägliche Vorgänge aufmerksam, die zu Routinen verkommen sind. Seine Happenings plant Kaprow oft akribisch: Teils sucht er Interessenten per Annonce oder instruiert die Teilnehmer bei einer Vorbesprechung. Oftmals fertigt Kaprow aus den Happening-Relikten Materialcollagen und Objekte an. Dies kann als Rückbezug auf seine ersten frühen Arbeiten als Maler und bildender Künstler gelesen werden. Zu diesen Werken zählt unter anderem die großformatige Assemblage „BTU – Basic Thermal Units“ oder ein mit Verbänden und Pflastern versehener Damenschuh des Happenings „Taking a shoe for a walk“, der gemäß der Partitur im August 1989 durch die Bonner Innenstadt gezogen und nach damit einhergehendem Verschleiß „verarztet“ wurde.

WAS IST SKULPTUR?

Die Betonskulpturen Ina Webers bilden vermeintlich Banales ab: Aus einem üblicherweise auf Baustellen verwendeten Industriematerial fertigt sie schwere, massive Alltagsarchitekturen im Kleinformat. Es sind jedoch keine 1:1 Nachbildungen eines Schwimmbeckens, einer Tribüne oder einer Raucher-ecke, denn bei genauerem Hinsehen stellen sich Irritationen ein: Die (tatsächlich in Schwimmbädern verwendeten) blauen Kacheln sind im Verhältnis zu dem Becken, das sie auskleiden, zu groß; die aus glasierter Keramik gefertigten Schalensitze der Tribüne sind im „echten“ Stadion aus Kunststoff. Indem Weber profane Architektur in Skulpturen übersetzt, lässt sie uns Alt-bekanntes neu erfahren und schärft unseren Blick für die Schönheit der Formen, die wir sonst nur beiläufig wahrnehmen.

Thomas Rentmeisters Polyesterskulpturen scheinen hingegen trotz ihres alltäglichen Materials nicht von dieser Welt zu sein: Es sind merkwürdige Gebilde in gebrochenen Farben ohne näher definierbare Form. Rentmeister poliert das Material von Hand in einem aufwendigen Prozess so lange, bis seine Oberfläche makellos glatt ist und der umgebende Raum sich in ihm spiegeln kann. Die Skulpturen selbst wirken dadurch irritierend substanzlos, wie empfindliche, blasenartige Gebilde, die bei der geringsten Berührung zerplatzen könnten. Manche dieser Arbeiten scheinen sich unmerklich langsam durch den Raum zu bewegen, wie seltsame, ein wenig unheimliche Wesen. Sie reizen dazu, sie zu berühren, um sich ihrer Konsistenz zu vergewissern – wohl wissend, dass ihre Wirkung dadurch zerstört würde.

Diesen zeitgenössischen Skulpturen tritt eine wandfüllende Installation Agostino Bonalumis von 1968 gegenüber: „Environment Structure“. Auch sie wurde aus Kunststoff hergestellt und wirkt durch ihre Wölbungen organisch.

Bonalumi stellte sich seine Werke als „autonome Organismen“ vor. Anders als die Arbeiten Rentmeisters besitzt „Environment Structure“ jedoch eine klare geometrische Form. Bonalumi öffnet mit dieser Arbeit das flache monochrome Tafelbild in den Raum hinein und bewegt sich damit an der Grenze von Bild und Skulptur. Zugleich verändert, gestaltet und strukturiert er damit den Raum und macht ihn damit zum Teil seiner „Skulptur“.

Erwin Wurm stellt in seinen Videoarbeiten den 1990er Jahren die Frage nach dem Wesen einer Skulptur ganz offensichtlich: Eine Skulptur entsteht der Definition nach entweder durch Wegnehmen von Material (z. B. beim Schnitzen) oder durch Hinzufügen (z. B. beim Arbeiten mit Ton). Ein solches Hinzufügen formt in „13 Pullover“ eine menschliche Skulptur: Ein Mann zieht 13 Pullover übereinander an, wodurch der Körper mehr und mehr an Volumen gewinnt. In „59 Stellungen“ hingegen formen Menschen Skulpturen, indem sie sich Kleidungsstücke über den ganzen Körper ziehen. So entstehen Gebilde, die den Arbeiten Rentmeisters erstaunlich ähnlich sind.

VERSCHWINDENDE LANDSCHAFTEN UND UNHÖRBARE KLÄNGE

Die Fördertürme in den Fotografien Bernd und Hilla Bechers sind Zeugen einer vergangenen Zeit: Gerade im Ruhrgebiet prägten diese Zeichen der Bergbauindustrie jahrzehntelang die Landschaft der Region. Mit dem Sterben dieses Industriezweigs verloren auch die Bauten ihre Funktion. Indem sie die verschiedenen Türme aus immer demselben Winkel bei möglichst gleichem Licht fotografierten, zeichnen Bernd und Hilla Becher eine Typologie des Förderturms.

Matthias Koch, Meisterschüler von Bernd Becher, widmet sich mit „Phoenix-Ost“ ebenfalls der Industriefotografie. Er dokumentiert jedoch nicht das vom Verschwinden Bedrohte, sondern hält gerade den Prozess des Verschwindens und der Veränderung fest: An der Stelle des ehemaligen Stahl- und Walzwerks „Phoenix-Ost“ in Dortmund Hörde sehen wir eine Brachlandschaft, die für die Anlage des neuen Phoenix-Sees vorbereitet wird.

Christina Kubisch dokumentiert hingegen unsichtbare Charakteristika von Orten: Mit Hilfe von Induktionskopfhörern lässt sie elektromagnetische Datenströme hörbar werden, die sie an verschiedenen Orten der Welt aufgezeichnet hat, und leitet diese durch Kabel, die sie zu ihrer „Private Cloud“ verdichtet. Die Signale aus einem Pariser Video-Kontrollraum klingen gänzlich anders als W-LAN Signale oder jene, die in einem Flugzeug während eines Fluges von Krakau nach Manchester aufgezeichnet wurden. Sie sind spezifische Eigenschaften von Orten, die uns im Alltag verborgen bleiben.

KLEINBÜRGERLICHER ALLTAG UND METAPHYSIK: ANNA UND BERNHARD J. BLUME

Das Künstlerpaar Blume vereint in seinen Arbeiten scheinbar gegensätzliche Welten: Die kleinbürgerliche Lebensrealität der 1950er und 1960er Jahre und die Auseinandersetzung des studierten Philosophen Bernhard Blume mit metaphysischen Fragestellungen. Das Bindemittel hierfür ist Humor. Dass im „Trauten Heim“ zuweilen das Geschirr fliegt, mag manch einer aus dem Alltag kennen, der philosophische Hintergrund der Werke weist allerdings über diesen Zusammenhang hinaus. Es geht um zentrale Fragen des menschlichen Daseins: Welches Verhältnis hat der Mensch zur Dingwelt? Welche Funktion haben Religion und Spiritualität? Und welche gesellschaftliche Rolle wird Männern und Frauen jeweils zugedacht? Bezüge zur Kunstgeschichte sind gewollt: Fotoserien wie „Strahlemann“ verweisen auf die Geisterfotografie des 19. Jahrhunderts, die angeblich übersinnliche Phänomene zeigte. Der ironische Angriff auf kleinbürgerliche Ideale im „Trauten Heim“, das selbst die brave Hausfrau mit Gemütlichkeit erstickt, erinnert an die Attacken der Dadaisten auf die „Weimarer Bierbauchkulturepoche“. „Eucharismus“ hinterfragt das Bedürfnis des Menschen nach göttlicher Präsenz, das sich in der Feier des Abendmahls manifestiert, und deutet gleichzeitig an, dass der Konsum materieller Dinge (hier: des Porzellans) an die Stelle religiöser Erfahrung getreten ist.

EIN NEUES KUNSTVERSTÄNDNIS: INTERMEDIA

In diesem Arbeitsraum können Dokumente, Videos und Skripte aus dem Intermedia Archiv des Künstlers Hans Breder erkundet werden. 1968 etablierte Breder an der Fakultät für Kunst der Universität Iowa das „Intermedia Program“, ein Labor, in dem Künstler, Studierende und Wissenschaftler miteinander experimentieren konnten. Dabei wurden die Grenzen der herkömmlichen Kunstgattungen bewusst überschritten und die Möglichkeiten elektronischer Medien, von Tanz, Performance, Film und Video erprobt. Cultural Studies, Psychologie oder Soziologie spielten bei der theoretischen Reflexion der eigenen Arbeit eine wichtige Rolle. Das Verhältnis von Lehrenden und Studierenden änderte sich grundlegend: Es ging nun darum, gemeinsam und voneinander zu lernen.

Der Fluxus-Künstler Dick Higgins, von dem ein Interview im Archiv verfügbar ist, entwickelte in mehreren Texten die theoretischen Grundlagen für den Begriff „Intermedia“: „Wenn zwei oder mehr unabhängige Medien konzeptuell verschmolzen werden, werden sie Intermedia. Sie unterscheiden sich von Mixed Media [...] durch ihre Untrennbarkeit in Bezug auf das Wesen des Kunstwerks.“ Sein „Intermedia Chart“ zeigt Querverbindungen zwischen verschiedenen intermedialen Kunstformen seit den 1960er Jahren.

Durch Kooperationen zwischen der Technischen Universität Dortmund und der Universität Iowa kam das Breder-Archiv nach Dortmund. Es wird nun gemeinsam mit dem MO aufgearbeitet und dem Publikum zugänglich gemacht.

FARBE ALS FARBE: RICARDO SARO

Die großformatigen Gemälde Ricardo Saros scheinen zunächst monochrome, d. h. einfarbige Farbflächen zu sein: Rot, Blau, Orange, eine helles und ein dunkles Grün. Bei näherer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass diese Farbfelder aus verschiedenen Farben zusammengesetzt sind. Aus einer Vielzahl von Pinselstrichen schichtet Saro teils kräftige, deckende, teils lichte, durchscheinende Bereiche. Die einzelnen Farben, aus denen er seine Bilder komponiert, lassen sich nur schwer unterscheiden: „Epte“, ein dunkelgrünes Rechteck, ist, wie man an den Rändern sehen kann, u. a. aus Orange-, Hellblau- und Türkistönen entstanden. Das kräftig leuchtende Orange von „I Anixi“ wird durch Grün- und Blautöne durchbrochen, ohne dass es dadurch an Strahlkraft verliert. „Blush“ ist am schwierigsten zu bestimmen: von Weitem moosgrün bilden die orange hindurch scheinenden Flecken einen Komplementärkontrast auf der Netzhaut, so dass sich die einzelnen Farben kaum mehr eindeutig erkennen lassen. Im Auge des Betrachters entsteht Bewegung. Da Saro die Leinwände nicht ganz ausfüllt, wirken die Farbflächen trotz ihres dick aufgetragenen Materials beinahe immateriell: Wir sehen keine rot bemalte Leinwand, sondern ein an den Rändern licht ausfransendes Rechteck, das auf oder vor der Leinwand zu schweben scheint.

IDENTITÄTEN – WER BIN ICH?

Die Fotografien und Videoarbeiten Freya Hattenbergers, Tobias Zielonys, Adrian Pacis und Martin Brands verbindet ein gemeinsames Thema: Identität.

Martin Brand zeigt Portraits junger Männer aus verschiedenen sozialen und kulturellen Backgrounds in einer Phase des Zusichfindens. Sie blicken herausfordernd in die Kamera, als suchten sie eine Konfrontation, in der sie sich behaupten können. Durch Kleidung, Frisur oder Schmuck ordnen sich manche von ihnen Subkulturen zu, die für bestimmte Images stehen: Der weiße androgyne Emo stellt durch seinen Stil gängige Vorstellungen von Männlichkeit infrage. Ein weißer Oi!-Punk, der eine Jacke der in der rechten Szene beliebten Band „KrawallBrüder“ trägt, vertritt dem gegenüber ein von Härte geprägtes Männlichkeitsbild. Ein schwarzer Junge trägt Trainingsjacke und Goldkette, Symbole der Hip-Hop-Kultur, die für Emanzipation und ökonomischen Erfolg v. a. schwarzer Underdogs steht. Die Videos scheinen die jungen Männer einerseits zu charakterisieren, transportieren aber andererseits vor allem das Image, das sie sich geben wollen.

Diese Wechselwirkung zwischen Dokumentation und Selbstinszenierung prägt auch die Fotografien von Tobias Zielony: „Aral“ zeigt Jugendliche an einer Tankstelle. Sie haben sich diesen anonymen Ort angeeignet und zu ihrem Treffpunkt gemacht. Zielony hält sich oft über lange Zeiträume bei den von ihm fotografierten Gruppen auf, um in ihr soziales Miteinander einzutauchen; er wird aber nie Teil der Gruppe. So bieten seine Bilder einerseits intime Einblicke in das Leben der Portraitierten, andererseits scheinen immer wieder Momente der Selbstinszenierung für das beobachtende Auge des Fotografen auf.

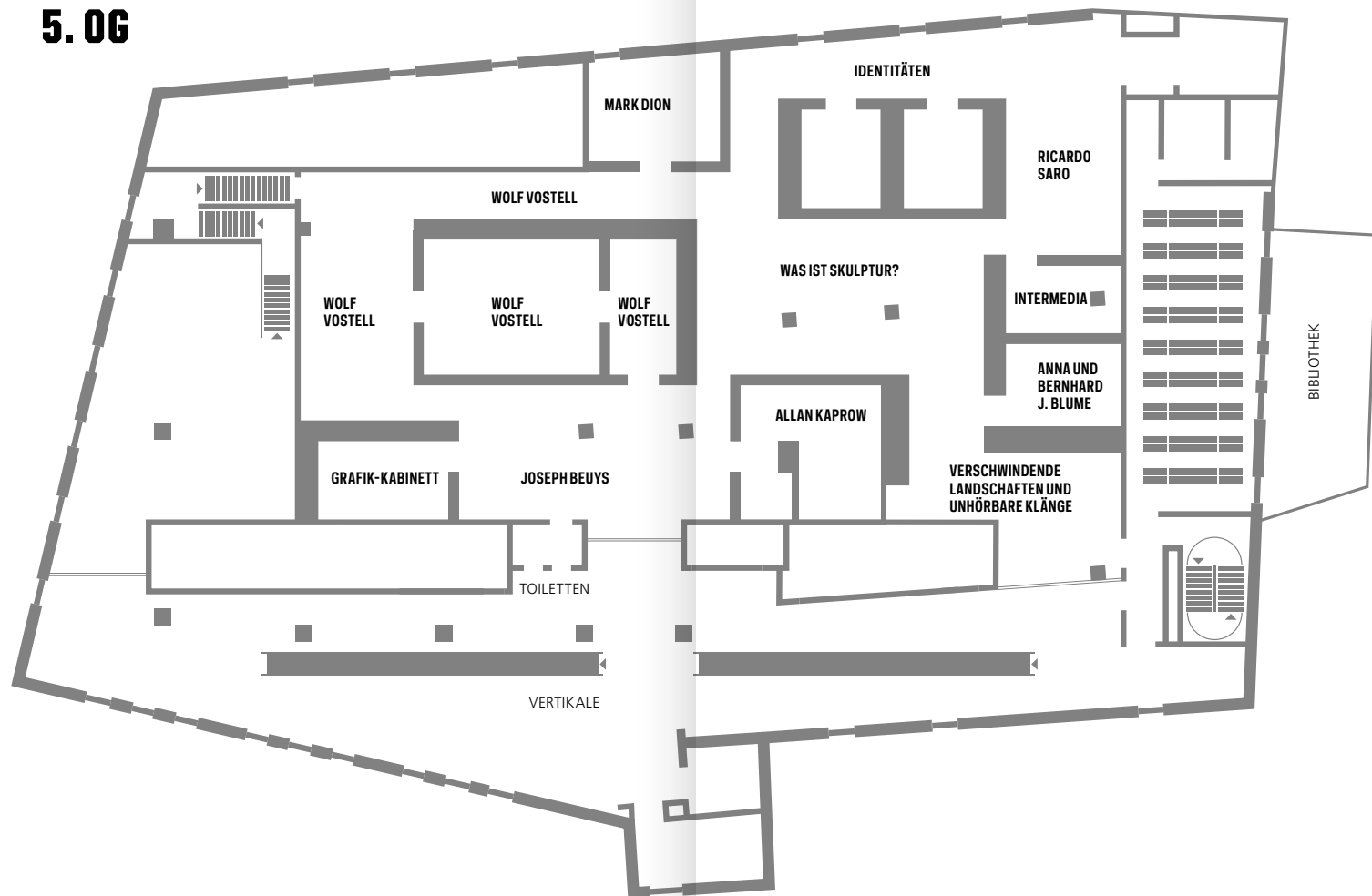
Weniger um Selbstinszenierung als um Selbstvergewisserung geht es in der Videoarbeit „Ich bin's“ von Freya Hattenberger: Lautes und ausgiebiges Rülpsen gilt als „männlich“. Durch die Aneignung dieses provokanten Verhaltens weist Hattenberger die an sie als Frau herangetragenen Rollenerwartungen zurück. Gleichzeitig ist das Rülpsen auch ein körperlicher Reflex, der sich nicht kontrollieren lässt. Hattenbergers „Ich“ ist also nicht nur ein sozial konstruiertes, sondern auch eines, das sich über die Wahrnehmung des eigenen Körpers definiert.

Adrian Paci schließlich beschäftigt die Frage, wie sich Ereignisse in der eigenen Biografie auf unsere Identität auswirken. Paci floh 1990 mit seiner Familie vor dem Bürgerkrieg in Albanien nach Italien. Seine Fotoserie „Back Home“ zeigt neben seiner eigenen Familie weitere Migrantinnen und Migranten vor Gemälden ihrer ehemaligen Häuser in Albanien. Die in zarter Grisaille-Malerei gehaltenen Hintergrundkulissen wirken wie das Bild einer verblassenden Erinnerung. Menschen, die von Zuhause fortgegangen sind, schicken oft Fotos aus ihrem neuen Leben an zurück gebliebene Familienmitglieder oder Freunde. Diese Bilder hingegen nehmen Erinnerungen von damals mit in die Gegenwart. Sie werden für immer ein Teil der Persönlichkeit dieser Menschen sein.

FRANKENSTEIN NEU ERZÄHLT: MARK DION

„Frankenstein im Zeitalter der Biotechnologie“ heißt diese Rauminstallation Mark Dions. Es scheint tatsächlich, als wären wir im Labor der berühmten Romanfigur gelandet. Die zu Beginn der 1990er Jahre heftig geführten Debatten über Risiken und Möglichkeiten der Gentechnologie erinnerten Dion an den düsteren Roman Mary Shelleys aus dem frühen 19. Jahrhundert: die Geschichte des Naturwissenschaftlers Dr. Frankenstein, der das Geheimnis des Lebens zu entschlüsseln versucht. Er schafft eine künstliche Kreatur, was in einer Katastrophe endet. Dion hat Dinge zusammengetragen, die an den Roman erinnern; vieles verweist jedoch auch auf die Gegenwart und verbindet so das frühe 19. mit dem späten 20. Jahrhundert: Zeitungsartikel und Fachliteratur berichten über Genforschung, ein paar Blumentöpfe mit Petunien erinnern an das erste Freilandexperiment, das 1990 mit manipulierten Pflanzen vorgenommen wurde. Dion setzt sich in seiner Kunst oft kritisch mit den Wissenschaften auseinander. Beiläufig integriert er eine Ausgabe des Daily Planet in seine Installation, in der Dr. Frankenstein selbst zu Wort kommt: Er begreift sich zwar als Wegbereiter der Biotechnologie, reflektiert jedoch kritisch deren industrielle Nutzung und ihre unvorhersehbaren Konsequenzen für das Ökosystem. Er appelliert an die Menschheit, seine schrecklichen Erfahrungen ernst zu nehmen und warnt vor den Gefahren der „industry, that I helped to develop“.

5. OG



HERAUSGEBERIN

REGINA SELTER, kommissarische
Direktorin des Museums Ostwall

TEXT

NICOLE GROTHE, Leiterin der
Sammlung des Museums Ostwall
DANIELA IHRIG, wissenschaftliche
Volontärin

Übersetzung: JOHN BROGDEN

FÜHRUNGEN UND BILDUNGSANGEBOTE

REGINA SELTER, kommissarische
Direktorin und Leiterin „Bildung
und Kommunikation“ mit Unter-
stützung von BARBARA HLALI

mo.bildung@stadtdo.de,
Tel: 0231.502 52 36 /
0231.502 77 91

RESTAURATORISCHE BETREUUNG

LISA SCHILLER, Restauratorin
des Museums Ostwall



RUHR KUNST MUSEEN



Stadt Dortmund
Kulturbetriebe

ÖFFNUNGSZEITEN

Di + Mi 11 – 18 Uhr
Do + Fr: 11 – 20 Uhr
Sa + So: 11 – 18 Uhr
montags geschlossen
An Feiertagen 11 – 18 Uhr
Heiligabend, 1. Weihnachtsfeiertag,
Silvester und Neujahr geschlossen

Sonderzeiten für angemeldete
Schulklassen. Bei Besuchen von
Gruppen mit mehr als 12 Personen
bitten wir um vorherige
Anmeldung.

INFO-TELEFON

0231.502 47 23

GESTALTUNG

labor b, Dortmund

TITELBILD

INA WEBER, „Tribüne“, 2014,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015,
Foto: JÜRGEN SPILER, Dortmund



OPENING TIMES

Tues + Wed 11 am – 6 pm

Thurs + Fri 11 am – 8 pm

Sat + Sun 11 am – 6 pm

Closed Mondays

On holidays: 11 am – 6 pm

Closed Christmas Eve, 1. Christmas-
day, New Years Eve and New Year

INFO TELEPHONE

0231.502 47 23

DESIGN

labor b, Dortmund

COVER

INA WEBER, „Tribüne“ 2014,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015,
Photography: JÜRGEN SPILER,
Dortmund

EDITOR

REGINA SELTER, Acting Director of
the Museum Ostwall

TEXTS

NICOLE GROTHE, Head of the
Collection of the Museum Ostwall
DANIELA IHRIG, Academic Trainee
Translation: JOHN BROGDEN

GUIDED TOURS AND EDUCA- TIONAL PROGRAMMES

REGINA SELTER, Acting Director
and Head of "Education and
Communication" with assistance
from BARBARA HLALI

mo.bildung@stadtdo.de,
Phon: 0231.502 52 36 /
0231.502 77 91

CONSERVATION

LISA SCHILLER, Conservator
of the Museum Ostwall

DORTMUND
ÜBERRASCHT.
DICH.



DORTMUNDER U
ZENTRUM FÜR KUNST
UND KREATIVITÄT



MUSEUM OSTWALL

NEW GAME, NEW LUCK

COLLECTION IN MOTION
19/09/2015 - SPRING 2017
MUSEUM OSTWALL
IN THE DORTMUND
U TOWER



WWW.DORTMUNDER-U.DE

This written guide can also be used in conjunction with a free-of-charge audio guide. Children can explore the permanent exhibition with the aid of our Art Set, which is likewise free of charge; a free-of-charge Fluxus Set is available for teenage visitors.

**MUSEUM OSTWALL
IN THE DORTMUND U TOWER**

Leonie-Reygers-Terrasse
44137 Dortmund
0231.502 47 23
mo@stadtdo.de
www.museumostwall.dortmund.de

 www.facebook.com/museum.ostwall

 www.twitter.com/MuseumOstwall

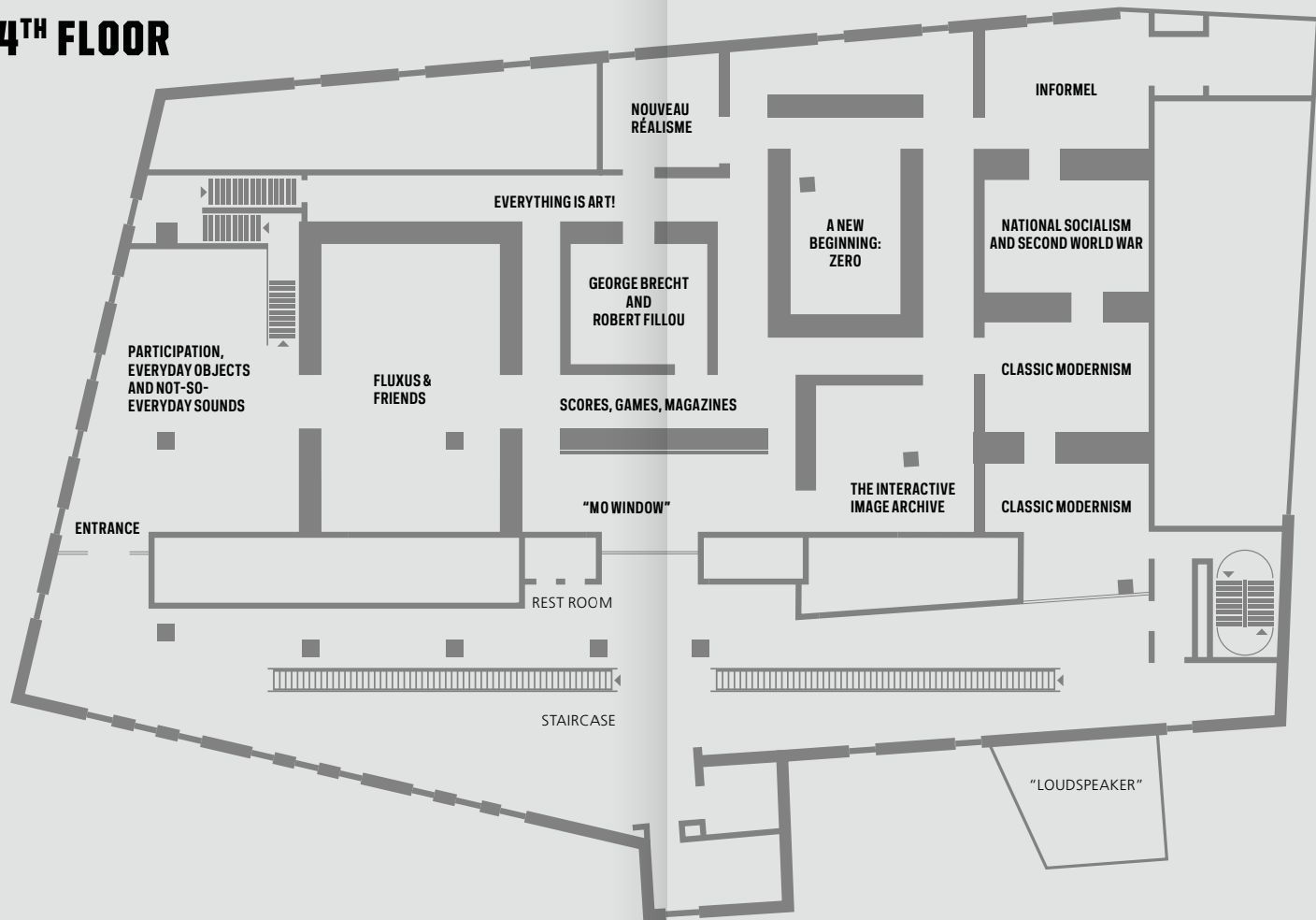
 www.instagram.com/museumostwall

NEW GAME, NEW LUCK

COLLECTION IN MOTION
19/09/2015 - SPRING 2017

**A STROLL THROUGH THE
COLLECTION OF THE
MUSEUM OSTWALL IN
THE DORTMUND U TOWER**

4TH FLOOR



THE MUSEUM OSTWALL IN THE DORTMUND U TOWER

The 4th and 5th floors of the Dortmund U Tower contain the permanent exhibition of the Museum Ostwall (MO). A stroll through this exhibition will afford the visitor a good insight into the museum's collection, which is augmented by works on permanent loan. Beginning on the 4th floor with Fluxus and the art of the 1960s, the exhibition goes backwards in time through the various art movements of the 20th century, ending with works of classic modernism. On display on level U5 are groups of works by artists from the 1960s right up until the present day.

Media stations and contextual showcases provide supplementary historical and art-historical information, thus enabling the visitor to place the displayed works in the contexts of their time. The art historian Alexander Dorner once coined the term "power plant" (Kraftwerk) for the art museum. It is indeed in this sense that the MO "stores" the creative energy of the past and makes it usable for the present. Moreover, the museum undertakes communication projects and other events that enable it to feel the pulse of everyday life while at the same time intervening in, and hence encouraging, contemporary society's reception of art. The museum's Interactive Image Archive enables visitors to combine their own (everyday) images with works of art from the museum's collection. The MO Window offers contemporary artists and our artprize winners "Follow me dada and fluxus" a regularly changing forum, while the MO Loudspeaker Programme, located in a cosy alcove with a window overlooking the city, presents works of Sound Art. Free-of-charge media such as audioguides, the Art Set for children and the Fluxus Guide for teenagers and adults invite visitors to explore the museum's collection in a way best suited to their own individual needs.

PARTICIPATION, EVERYDAY OBJECTS AND NOT-SO-EVERYDAY SOUNDS

"The Gift" (Das Geschenk) is the title of a series of portrait photographs taken by Jochen Gerz in 2000 during the exhibition "Vision Ruhr" at the Zeche Zollern II/IV, a disused colliery and today a cultural heritage centre. As many as 4889 visitors had their portraits taken. While the setting for all photographs was the same and hence made for a certain similarity between the portraits, it also underscored the actual differences between the people. The portraitees were each given a print to take home with them—not their own portrait but a portrait of one of the others. Thus Jochen Gerz established a connection between the inhabitants of the Ruhr Region, who despite their enormous differences also have a great many things in common. Hanging on the walls of many dwellings are now the portraits of strangers—strangers but neighbours all the same.

George Brecht's pieces of furniture are actually works of Fluxus art. He himself interprets the installation in one of his "instructions" as follows: "THREE ARRANGEMENTS—on the shelf—on a clothes tree—black object white chair". And what are these enigmatic "Event Scores" all about? You will find that out in the room next door but one.

Christina Kubisch invites you to take an unusual walk with her "Electrical Walk U". She has developed special headphones that make electromagnetic currents audible. As you stroll through the building and its surroundings, you can hear the noises made by internet and electricity lines and other electronic appliances and equipment—the "Sound" of the Dortmund U Tower.

FLUXUS & FRIENDS

Fluxus, an art movement of the 1960s, integrated art with everyday life. The public were no longer meant to be passive viewers but were expected to take an active part in art themselves. Thus it was that Nam June Paik's "Record Shashlik" (Schallplattenschaschlik) of 1963 invited viewers to place a loose record player pick-up on rotating LPs in order to make their own music, very much in the manner of such modern DJ techniques as scratching and sampling. Joe Jones's "Auto-Music-Player" requires absolutely no human intervention at all: its zither produces "chance music" with the aid of electric motors. Both works clearly testify to the influence of John Cage on the Fluxus movement. Cage integrated fortuitous elements, the noises of public places and other everyday sounds into his musical compositions. Alison Knowles's "Finger Book"—a book of Braille and knot writing and ancient scripts—was originally intended to be felt rather than read. The aim was not to communicate the content of the scripts, which most people would not have understood anyway, but rather to stimulate reflection on the way we go about with words in our everyday lives. Knowles's work asks us about the unexpressed content of the word: "How does it sound, what does it feel like, what does it look like?" The objects of Takako Saito likewise encourage visitor participation: "Just you & I—All of you & I" (Du u. ich – Ihr u. ich) invites us to add something to the two matches in the matchbox in order to create a joint work of art. Milan Knížak's works, on the other hand, are reflections upon political events and his role as an avant-garde artist in the former Czechoslovak Socialist Republic. For his piece "Red Touch" (Rote Berührung) he coloured the sleeve of a uni-form-like coat with red paint as a criticism of the repressive methods used by the police and/or military against opponents of the state. Robert Watt's "Guadalcanal" likewise

addresses a political theme: the battle between the USA and Japan for the Pacific island of the same name during the Second World War.

On the other side of the exhibition room you will find works by Fluxus-related artists: the ensemble around Anatol Herzfeld's "Steel Table" (Stahltisch) refers to the art action "Drama Steel Table Hand-Action (Corner Action)", (Drama Stahltisch Handaktion (Eckenaktion)) which Anatol staged in 1969. With their hands shackled to the table, the actors were commanded to speak or be silent by way of the red and green lamps. By contrast, Anatol's teacher Joseph Beuys communicated with the public freely and autonomously through gestures.

Exhibited in a showcase are the so-called Multiples that the collector and publisher Wolfgang Feelisch had made by artists in large quantities for sale at low prices through his VICE-Versand mail order enterprise. Like paperbacks, these works of art were meant to be affordable for everyone and to be a normal part of everyday life.

SCORES, GAMES, MAGAZINES – AND SOME ZEN BUDDHISM

Many Fluxus artists were strongly influenced by the composer John Cage, who integrated into his music all kinds of fortuitous elements, everyday sounds and the active participation of members of the public. Such art forms as happenings and performances developed along the same lines, with instructions or “scores” that varied immensely in form and content from one artist to the next. George Brecht, for example, wrote for his “events” extremely brief instructions that left plenty of scope for interpretation. Such instructions as “on the floor” or “at three” can inspire all imaginable kinds of art works and actions: poems, dances, jokes, games, music and so on. Less open to free interpretation is Nam June Paik’s “Liberation Sonata for Fish”, which instructs the recipient of the envelope to throw the dried fish it contains back into the sea. Philip Corner invents images for different kinds of sounds that can then be used to compose music.

The games exhibited in the showcase serve to animate creative action. Contained in the middle section are Fluxus books and magazines in which the movement’s theories are expounded and its actions and happenings documented. Their “scores” were also published in some of them. The third showcase is devoted to the interest of some of the Fluxus artists in Zen Buddhism: “Koan” is a work by George Brecht and represents the conundrum posed by the Zen master to his student, a conundrum that cannot be solved with western logic.

GEORGE BRECHT AND ROBERT FILLIOU – AN ARTISTS’ FRIENDSHIP

Around the middle of the 1960s George Brecht got to know Robert Filliou. Together they opened “La cédille qui sourit”, a studio-cum-shop-cum-rendezvous. Their art had several things in common: humour, Oriental philosophy and the involvement of others.

Brecht’s “Three Chair Event” is Fluxus for everyone—you are invited to carry out the instructions on the Event Card using the three chairs that are distributed around the exhibition. And if you talk about it with others, you will find that a “Chair Event” is a different experience for each and every one of us. One of the most important elements of Brecht’s art is chance. His “Crystal Boxes” contain crystals that change through chemical processes over which the artist has no further control. “This Sentence is Weightless” visualizes one of the fundamental ideas behind Zen Buddhism: that something can exist and not exist at the same time. As the spring balance shows, this “weightless” sentence does indeed weigh something. Filliou, too, was inspired by Zen Buddhism: the inscription on “Bleu” alludes to Filliou’s “principle of equivalence”, according to which it does not matter whether something has been done well, badly or not at all—what counts is the underlying idea.

“POUSSIÈRE DE POUSSIÈRE de l’effet LIPCHITZ (Figure)” is an ironic comment on the élitism of the art world: Filliou secretly wiped dust from a number of masterpieces at the Louvre and then sold the dust—which had now become “sacred” through its contact with high art—as a work of art itself.

TOOTHPASTE AND FUNCTIONLESS FURNITURE: EVERYTHING IS ART!

Ben Vautier's works are critically humorous reflections on the art business: hubris ("Ben is the most important artist of documenta 5") is countered by criticism of egocentrism and the cult of the artistic genius ("To Change Art Destroy Ego"). For a while Vautier sought to undermine the cult of the "original"—the work of art signed by the hand of the artist—by signing everything he could lay his hands on. Funnily enough, his postcard to Philip Corner announcing this intention was signed by Corner himself! Vautier first of all negated the statement "Everything is Art" (Alles ist Kunst) by destroying his own signature himself, only to finish up by again appending his signature to the result of the destruction (as art?).

Stefan Wewerka's "Table" (Tisch) is in no way a piece of furniture, for he has sawn a solid wooden table into pieces and reassembled them in a completely different way, robbing the table of its essential function and, in so doing, lending it an entirely new quality: as a sculpture.

On your way to "Nouveau Réalisme" you will certainly stop and take a look at a work by Thomas Bayrle, a kinetic object from 1965 that parodies the new reality of commercial television: the TV commercial for Colgate Toothpaste, in which a white-coated dentist seeks to encourage viewers to take greater care of their teeth, is here transformed into a moving tableau of teeth-brushing masses!

SEEING THE WORLD THROUGH NEW EYES: NOUVEAU RÉALISME

The Nouveaux Réalistes were a group of artists founded in Paris in 1960. What they had in common was not so much a particular style as a certain attitude towards art. The group sought a new approach to reality, for the gestural painting of the post-war period was considered to be too inward-looking, too self-referential. They saw themselves as "sociological observers", and especially with regard to the phenomenon of mass consumerism. They began to integrate commercial products and advertising materials into their art. Art was now simply "found" and not made by the artist himself, perhaps just modified or processed in one way or another: torn posters found in the street, for example, had already been torn from their hoardings by various anonymous passers-by without any intervention on the part of the artist. Jean Tinguely's abstract "Métamatics" were produced by a machine which, while he had fabricated it himself, was meant to be used by members of the public, so that he himself no longer had to do his own drawings. Gérard Deschamps cut from used lorry tarpaulins the aesthetically most perfect pieces and displayed them as paintings, while Daniel Spoerri's "Snare Paintings" (Fallenbilder) were composed of fixed objects found in chance positions on the dining table after an evening out in a restaurant. Johannes Cladders, whose works came very close to the ideas behind Nouveau Réalisme, "discovered" the entire poetry of the world on a supermarket shelf: in a packet of alphabet soup.

A NEW BEGINNING: ZERO, LIGHT, ENLIGHTENMENT

Around 1960 the members of the Zero Group and their contemporaries courageously set about making a new beginning in art: Dissociating themselves from the gestural painting of the 1950s, these artists sought to achieve an art of purity and clarity. Light played a central role, and also the colour white and the relationship between motion and tranquillity. Raimund Girke's seemingly three-dimensional "White Space" (Weißraum), with its circular form, takes up an idea of Zen Buddhism. The regularly pulsating rhythm of Otto Piene's "Single Light White Ghost" (Einzelner weißer Lichtgeist) generates a meditative effect, while "plover flower" has as its theme the natural cycle of decay and renewal. Heinz Mack's "Light Relief" (Lichtrelief) creates an image with reflected light, while the undulations in Günther Uecker's "White Sea" (Weißes Meer) are generated by the interplay of light and shadow. In Otto Piene's painting "Yellow Cascade" light itself becomes the "paint brush": the artist quite literally set the colours alight and painted with the flames. Adolf Luther's "Light Sluice" (Lichtschleuse) refracts the light in such a way that the room behind them breaks up into fragments; his "Mirror Object" (Spiegelobjekt), on the other hand, multiplies the room into a multitude of facets, its concave mirrors at the same time turning the individual images upside down. Many of these works are closely related to what is known as kinetic art, i. e. works of art that move in some way or create the illusion of movement. Jesus Raphael Soto's "Spiral" creates a dizzy optical illusion, while Pol Bury's "Ponctuation" seems to be slowly groping its way into the room like some strange creature.

ART INFORMEL: THE FREEDOM OF THE GESTURE

This exhibition room is devoted to Art Informel, an art movement of the post-war years whose exponents turned their backs in one way or another on representational painting. No longer subject to the dictates of Nazi censorship, post-war artists in Germany were now free to express themselves in any way they wished; their work manifested a marked striving for freedom and subjectivity. Works of Art Informel are distinguished in particular by an emphatically gestural style. This is particularly noticeable in K.O. Götz's untitled painting, where the gestural brushwork seems to sweep beyond the edges of the painting. Fred Thieler's "Dynamic Space" (Dynamischer Raum), with its diversity of colours and contrasts, heightens the gestural into a sheer ultrasensory experience. Gerhard Hoehme's work transcends the classical definition of Art Informel: he uses ropes and cables that hang down loosely from the canvas and thus penetrate the surrounding space. His material-aesthetic approach is clearly visualized by his "3-Level Colour Object" (3-Ebenen-Farbobjekt), in which the two-dimensional picture space is transformed into a spatial structure through the generous application of relief-forming layers of colour.

Peter Brüning's work, too, extends the concept of Art Informel. His "Contour Lines" (Höhenlinien) and "Diversion with Site Signs" (Umleitung mit Bauzeichen), with their cartographic pictograms, do not proceed from any subjective gesture but rather from collectively valid signs and symbols. Brüning does however translate these signs and symbols into a kind of calligraphy, which in turn may indeed be interpreted as subjective appropriation.

NATIONAL SOCIALISM AND THE SECOND WORLD WAR

The works exhibited here reflect the artists' experience of National Socialism and Second World War. The inhuman racist ideology of the Nazis that reached its zenith in the persecution and murder of millions of human beings also influenced attitudes towards art: heroic "Aryan portraits" were the order of the day, while the works of many artists of Classic Modernism were now considered "degenerate". One such artist was Max Beckmann, whose melancholic "Harbour near Bandol" (Hafen bei Bandol) was painted during his exile in Amsterdam. His "Self-portrait with Cigarette" (Selbstbildnis mit Zigarette), painted in 1947, shortly after he emigrated to the USA, depicts a man deep in thought, a man clearly marked by fate. Henri Lauren's sculpture "L'Adieu" was produced during the war in 1941 and represents a woman in mourning, the personification of loss and bereavement. Germaine Richier's "Mante religieuse", a skeleton-like hybrid creature, half human being, half insect, evokes the horrors of war: the praying mantis, a cannibalistic insect that eats its mate after mating, symbolizes the senseless killing of human beings by other human beings. For their part, the paintings of Fritz Winter and Ernst Wilhelm Nay hark back to the Abstract Modernism of the pre-war years: balanced compositions that take their forms from (eternal) nature or the universe underscore the wish for a living, time-transcending art that will forever survive the trials and tribulations of history.

CLASSIC MODERNISM: EMERGING INTO THE 20TH CENTURY

Two themes link the works of Classic Modernism exhibited here and in the adjacent room: the human being and nature. At the beginning of the 20th century the Expressionists made a radical break with the prevailing understanding of art: they were no longer concerned with the representational imitation of reality but rather with their emotional perception of reality. Thus it was that the pale colours and rough brush strokes of Ernst Ludwig Kirchner's "Stafelalp in the Moonlight" (Stafelalp bei Mondschein), painted in a Swiss sanatorium, mirrored Kirchner's state of mind at a time when he was suffering from the traumatic experiences of war. Emil Nolde's "Autumn Sea I" (Herbstmeer I), painted on the beach, makes us feel the wind and the raging waves, while Karl Schmidt-Rottluff uses complementary contrasts to strengthen the brightness of his colours in "Early Spring" (Vorfrühling), thus expressing his eager anticipation of the forthcoming summer. The three double portraits testify to their respective artists' keen interest in African sculpture, which for the Expressionists represented the original expression of human creativity. The faces have been reduced to basic forms with only a minimum of individual features: Paula Modersohn-Becker has painted the sisters Lee Hoetger and Clara Haaken as figures that look very much like each other, being different only in terms of their dress and hairstyle. Christian Rohlf, on the other hand, emphasizes the body language of the two clowns and underlines the liveliness of their conversation through the use of complementary contrasts and dynamic brushwork. For his part, Karl Schmidt-Rottluff frees himself completely from the natural models and composes the faces of "S. und L." (S. und L.) with large patches of primary colour—blue, red and yellow—that mutually heighten their effect.

Alexej von Jawlensky, too, devoted many years to portraiture: while his "Woman Sleeping" (Schlafende) is painted in a typically Expressionist style, his "Youth's Head, Heracles" (Jünglingskopf, genannt Herakles) and "Classical Head" (Klassischer Kopf) manifest influences of Russian icon painting.

In the next room, August Macke and Otto Mueller convey two completely opposed views of the relationship between man and nature: the earthy colours of Mueller's "Three Bathers in the Pond" (Drei Badende im Teich) readily harmonize with the surrounding landscape—the human being is at one with nature. In Macke's "Large Zoological Garden" (Großer Zoologischer Garten), on the other hand, elegantly dressed people and exotic animals come together in a peaceful yet altogether artificial idyll. It depicts life in the big city, where nature exists only in the form of man-made parks and gardens.

Like his "Bathers", Mueller's "Gypsy Woman with Child" (Stehende Zigeunerin mit Kind auf dem Arm) emphasizes the (supposed) closeness to nature enjoyed by the Sinti and Roma, whom Mueller often met on his travels. Even twenty years before Mueller's painting, Paula Modersohn-Becker had painted a naked mother with child, underlining her fertility with surrounding fruits and plants. Bernhard Hoetger's "The Dancer Sent M'Ahesa" (Tänzerin Sent M'Ahesa) depicts a dancer whose performances—often in the nude—he saw as an expression of the human being's natural affinity to the universe.

THE INTERACTIVE IMAGE ARCHIVE

Our everyday lives are today inundated with images from the media, whether television, computer, Smartphone or digital camera. Millions of people today generate their own images and contribute—thanks to the digital network environment—to the overall picture of the world we live in. Such images are collected in our Interactive Image Archive: visitors to the MO are invited to feed their own images into the archive and to trace possible connections with other people's photographs or with the works in the museum's collection. In this way it is possible to keep permanent tabs on the interaction and exchange between art and society. How, for example, do artists of various trends and movements perceive the world? What is the subject matter of their paintings, what stories do they narrate? And in what way do their paintings relate to those that are shared with others on Instagram or Facebook? What do Otto Mueller's "Three Bathers in a Pond" (Drei Badende im Teich) have in common with a family holiday snap—and how do they differ?

Paintings and photographs displayed in a museum are looked at in a different way than those we come across purely incidentally in everyday life. From the millions upon millions of images available through the media we have selected those that seem particularly special. The Interactive Image Archive permits a closer examination, rendering visible the particular creative principles behind our everyday images.

A FINGER IN THE WOUND: WOLF VOSTELL

Fluxus artist Wolf Vostell likewise connected with everyday experiences. His works often seem rough, even crude, and his visual language aggressive. Vostell was a socio-critical artist who drew attention to the defects of society in the hope of bringing about a positive change. He often used familiar, mundane materials, such as newspaper photos, which he would modify in different ways. His *Dé/coll/age* "Rue de Buci", which consists of torn layers of posters, reflects Vostell's conviction that destruction always has a constructive, recreating side to it. His walk-through installation "Thermoelectronic Chewing Gum" (Thermoelektronischer Kaugummi) operates with the personal experiences of the viewer: it transports us into a dark, menacing environment that reminds us of an internment camp and—in the context of German history—is obviously meant to be understood as a reference to Auschwitz. At the same time the visitor him-self, as he walks through the installation, adds to the noise generated by the work and further heightens the feeling of stress and terror. To what extent, we are forced to ask ourselves, is each and every one of us responsible for social wrongs and injustices. Displayed in the adjacent corridor are photographs of the "Vostell Mobile Museum" (Mobiles Museum Vostell) of 1981. In a goods train, located on a siding in Dortmund Central Railway Station, Vostell built several walkthrough installations devoted to such existential themes as work, love and death. One of these installations—"The Dances" (Die Tänze)—is exhibited in one of the adjacent exhibition rooms. It is meant to invoke reflections on the isolation of the human being: instead of entering a cosy, welcoming living room, we find ourselves in a cold, dark room where all pieces of furniture and other objects have been covered with a hard layer of concrete.

SOCIETY AS A WORK OF ART: JOSEPH BEUYS

For Joseph Beuys, art was a means of exercising a positive influence on social co-existence. His holistic understanding of art embraced, among other things, scientific, religio-mythical and anthroposophical ideas. Beuys propagated an "extended concept of art", according to which "everyone is an artist" and should use his creative energy for the benefit of society. For if the "social sculpture" is not fed with energy, it will go rigid and all further development will be impossible. "Chaotic Energy" (Chaotische Energie) is the relic of an action in which Beuys used grease, which he hand-rolled into balls and catapulted with the aid of air pumps against a radiator, where they melted, fell to the floor and solidified again—a symbol of de-energized "social sculpture". Many works document Beuys's direct commitment to political issues: a carrier bag bearing the slogan "Organization for Non-voters—Free Public Referendum" (Organisation der Nichtwähler, für freie Volksabstimmung) expressed Beuys's demand for a direct democracy instead of a parliamentary one. His "Call for an Alternative" (Aufruf zur Alternative) was published in a German daily newspaper in 1978. The wine crate "Vino F.I.U." stands symbolically for the "intellectual nourishment" of the Free International University founded by Beuys. The "Felt Suit" (Filzanzug) likewise has a symbolical meaning, for felt can—depending on the situation—either keep people warm or isolate them from each other. This felt suit has been discarded by its wearer, thus liberating himself from isolation.

ALLAN KAPROW—THE INVENTOR OF THE HAPPENING

Like many of his fellow Fluxus artists, Allan Kaprow was fascinated by the music theories of John Cage, who made chance and public interaction an important component of musical composition. Kaprow, too, sought to involve the public as active participants in artistic processes.

Kaprow's exhibition "18 happenings in 6 parts", which took place at the Reuben Gallery in New York in 1958, marked the birth of the happening. For this exhibition Kaprow developed three rooms each with six interactive elements. Instruction cards told the participating members of the public what to do and say. During the years that followed, Kaprow published "Activity Booklets", in which various scores consisting of texts and photographs were intended to encourage participants to make their own interpretations. Kaprow's happenings made participants aware of those everyday actions that had degenerated into routine. Kaprow often planned his actions with meticulous precision, sometimes advertising for participants, sometimes instructing participants beforehand. Very often he would use the "relics" of happenings for the making of collages and assemblages, a practice that harked back to his early works as a painter and visual artist. Typical examples were his large-format "BTU—Basic Thermal Units" and a bandaged and sticking-plastered lady's shoe from the happening "Taking a shoe for a walk", in which—according to the score of August 1989—the shoe was towed through the streets of Bonn on the end of a piece of string and increasingly "patched up" as it became more and more worn and damaged.

WHAT IS SCULPTURE?

The concrete sculptures of Ina Weber seem at first glance to represent ordinary everyday things. Using the kind of industrial materials usually found on building sites she constructs heavy, solid pieces of everyday architecture in miniature format. They are not, however, perfect scale models of, say, a swimming pool, a football grandstand or a smokers' corner, for if we take a closer look, we cannot but be irritated by certain incongruities: the blue tiles—which are actually used for swimming pools—are much too large for the miniature pool; the glazed ceramic bucket seats are plastic-moulded in a "real" football stadium. By translating profane architecture into sculpture, Ina Weber makes us experience the familiar anew and sharpens our eye for the beauty of those forms that we perceive only subconsciously.

By comparison, and despite the use of commonplace material, Thomas Rentmeister's polyester sculptures seem to come from another world: they are curious objects finished in broken colours and featuring indefinable forms. Rentmeister polishes the material by hand in a painstaking process until its surface is so immaculately smooth that it mirrors its surroundings. His sculptures seem irritatingly insubstantial, like bubbles that could burst at the slightest touch and seem to be moving slowly yet unnoticeably across the room, like strange, somewhat uncanny creatures. One feels tempted to reach out and touch them, but then refrains from doing so for fear of destroying their effect. These contemporary works here come face to face with Agostino Bonalumi's wall-filling "Environment Structure" from 1968. It too was created in plastic, its protrusions likewise seeming to be organic. Bonalumi called his works "autonomous organisms". Unlike Rentmeister's sculptures, however, "Environment Structure" has a clearly geometrical form. While it is a flat, monochrome wall piece, it opens out into—and at the same time

structures—the space that surrounds it, thus operating mid-way between the two-dimensional picture and the three-dimensional sculpture.

With his video installations from the 1990s Erwin Wurm evidently poses the question: "What is a sculpture?" A sculpture is created either by the removal of material (e. g. carving) or by the addition of material (e. g. pottery). In putting on "13 pullovers" (13 Pullover), one on top of the other, the man in the video acts as a human sculpture, his body gradually increasing in volume, while in "59 positions" (59 Stellungen) people cover themselves with a single garment from head to foot, creating sculptures that are amazingly similar to those of Thomas Rentmeister.

DISAPPEARING LANDSCAPES AND INAUDIBLE SOUNDS

The winding towers featured in the photographs of Bernd and Hilla Becher are witnesses of a bygone era: it was precisely in the Ruhr Region, more than anywhere else in Germany, that these outward signs of the mining industry dominated the landscape for decades. When this branch of industry came to an end, its buildings lost their function. In photographing different winding towers from the very same angle and in lighting conditions that were as similar as possible, Bernd and Hilla Becher created a veritable typology of the winding tower.

In his "Phoenix-East" (Phoenix-Ost), Matthias Koch, a master student of Bernd Becher, likewise has heavy industry as his theme, but instead of documenting buildings before they disappear, he captures the actual processes of disappearance and change: where the "Phoenix-East" steelworks and rolling mills once stood in the Hörde district of Dortmund there is now a vast stretch of brownfield awaiting its development into Dortmund's new Phoenix lake and leisure facility.

Christina Kubisch, for her part, documents the invisible characteristics of places: with the aid of induction headphones she makes electromagnetic data streams audible. She records these data streams in all parts of the world and conducts them through cables that converge in her "Private Cloud". The signals from a video control room in Paris have a completely different sound than W-LAN signals or the signals from an aircraft on its way from Krakow to Manchester. They are the specific characteristics of places that are hidden from us in our everyday lives.

PETTY BOURGEOISIE AND METAPHYSICS: ANNA AND BERNHARD J. BLUME

The works of the man-and-wife photographer team Anna and Bernhard Blume unite two worlds that seem to be diametrically opposed to one another: the petty bourgeois reality of life in the 1950s and 1960s and philosopher Bernhard Blume's preoccupation with questions belonging to the elevated sphere of metaphysics. What links these two worlds together is, first and foremost, the artists' sense of humour. While in "Home Sweet Home" (Trautes Heim) pieces of crockery fly across the room—which some of us may have experienced ourselves at one time or another –, the background to these works reaches beyond such domestic mundanities into the realm of the philosophical. These works are indeed about the ultimate questions of human existence: What is the human being's relationship to the world of things? What is the purpose of religion and spirituality? And what are the respective roles of men and women in society? Allusions to art history are not fortuitous. Photo series such as "Radiant Man" (Strahlemann), for example, evoke the spirit photography of the 19th century, which supposedly captured extrasensory phenomena. The ironic attack on petty bourgeois ideals in "Home Sweet Home", in which even the dutiful housewife is stifled by its Gemütlichkeit, evokes the Dadaist attacks on the "Weimar Beer Belly Cultural Epoch" at the beginning of the 1920s. "Eucharism" (Eucharimus) questions the human need for divine presence expressed in the celebration of the Last Supper, at the same time implying that the consumption of material things (in this case it is porcelain) has ousted religious experience.

A NEW UNDERSTANDING OF ART: INTERMEDIA

You are now in a workroom where you can browse through documents, videos and scripts from the Intermedia Archive of the artist Hans Breder. In 1968, Breder established an "Intermedia Program" at the Faculty of Art of the University of Iowa. This was a laboratory where artists, students and academics could work together on experimental projects. Consciously transcending the limits of conventional art forms, they explored the potentials of electronic media, dance, performance, film and video. Cultural studies, psychology and sociology had an important part to play in their theoretical reflections on their art. The relationship between students and teachers underwent a fundamental change: they now learned not only together with one another but also from one another.

The Fluxus artist Dick Higgins—an interview with Higgins is available in the Archive—developed in several texts the fundamental theory on which he based his notion of "intermedia": "When two or more discrete media are conceptually fused, they become intermedia. They differ from mixed media [...] in being inseparable in the essence of the artwork [...]. His "Intermedia Chart" shows cross-connections between various intermedia art forms that had developed since the 1960s.

The Breder Archive came to Dortmund through close cooperation between the Technical University of Dortmund and the University of Iowa. It is presently being optimized in collaboration with the MO for presentation to the public.

COLOUR AS COLOUR: RICARDO SARO

Ricardo Saro's large-format paintings seem at first glance to be entirely monochrome, i.e. consisting of just one colour, either red, blue, orange, light green or dark green. Upon closer scrutiny, however, we discover that these areas of plain colour do in fact comprise various different colours. With a whole multitude of tiny strokes and dabs of the brush Saro creates layered areas of colour that are in some parts are heavy and opaque, in others light and translucent. The individual colours from which he composes his paintings can be distinguished only with extreme difficulty. "Epte", a dark green rectangle, is, as a close look at its edges tells us, composed from several colours, including shades of orange, light blue and turquoise. While the brilliant orange of "I Anixi" is interspersed with shades of green and blue, it loses nothing of its radiance. "Blush" is the most difficult to analyse in terms of its constituent colours: while the painting, when viewed from a distance, is moss-green in colour, the orangish patches that shine through form a complementary contrast on the retina, making the individual colours difficult to recognize with any certainty. Saro's paintings seem to be full of movement. As Saro does not fill his canvases completely, these areas of colour convey the impression of immateriality despite the thickness and heaviness of the layers of paint. What we see is not a red canvas but rather a red rectangle with lightly fraying edges that seems to hover in front of the canvas.

IDENTITIES – WHO AM I?

The photographs and video pieces of Freya Hattenberger, Tobias Zielony, Adrian Paci and Martin Brand share a common theme: identity.

Martin Brand portrays young men from various social and cultural backgrounds in the self-finding phases of their lives. They stare defiantly at the camera, as though seeking a confrontation in which they can prove and assert themselves. Some of them, judging by their dress, hairstyles or ornamentation, belong to subcultures that stand for certain images: the white androgynous Emo is dressed in a style that calls in question the accepted notions of masculinity. By comparison, a white oi! punk, wearing a jacket bearing the logo of the "KrawallBrüder", a popular band in the right-wing extremist milieu, represents sheer hard-line masculinity. A black youth wears a training-suit jacket and a gold chain, the symbols of hip-hop, a culture that stands for emancipation and economic success, above all of the black underdog. While the videos seem to characterize the young men exactly as they are in real life, they also convey—and to a greater extent—the images these young men have of themselves.

This combination of documentation and self-presentation is also a marked feature of the photographs of Tobias Zielony: "Aral" depicts young people at a service station. They have taken over this "non place" as their regular meeting place. Zielony often spends lengthy periods of time with the groups he photographs in order to immerse himself in their social circumstances and relationships, but he never becomes part of the group. Thus his photographs offer, on the one hand, intimate insights into the lives of these young people and, on the other, moments of self-presentation captured by the observant eye of the photographer.

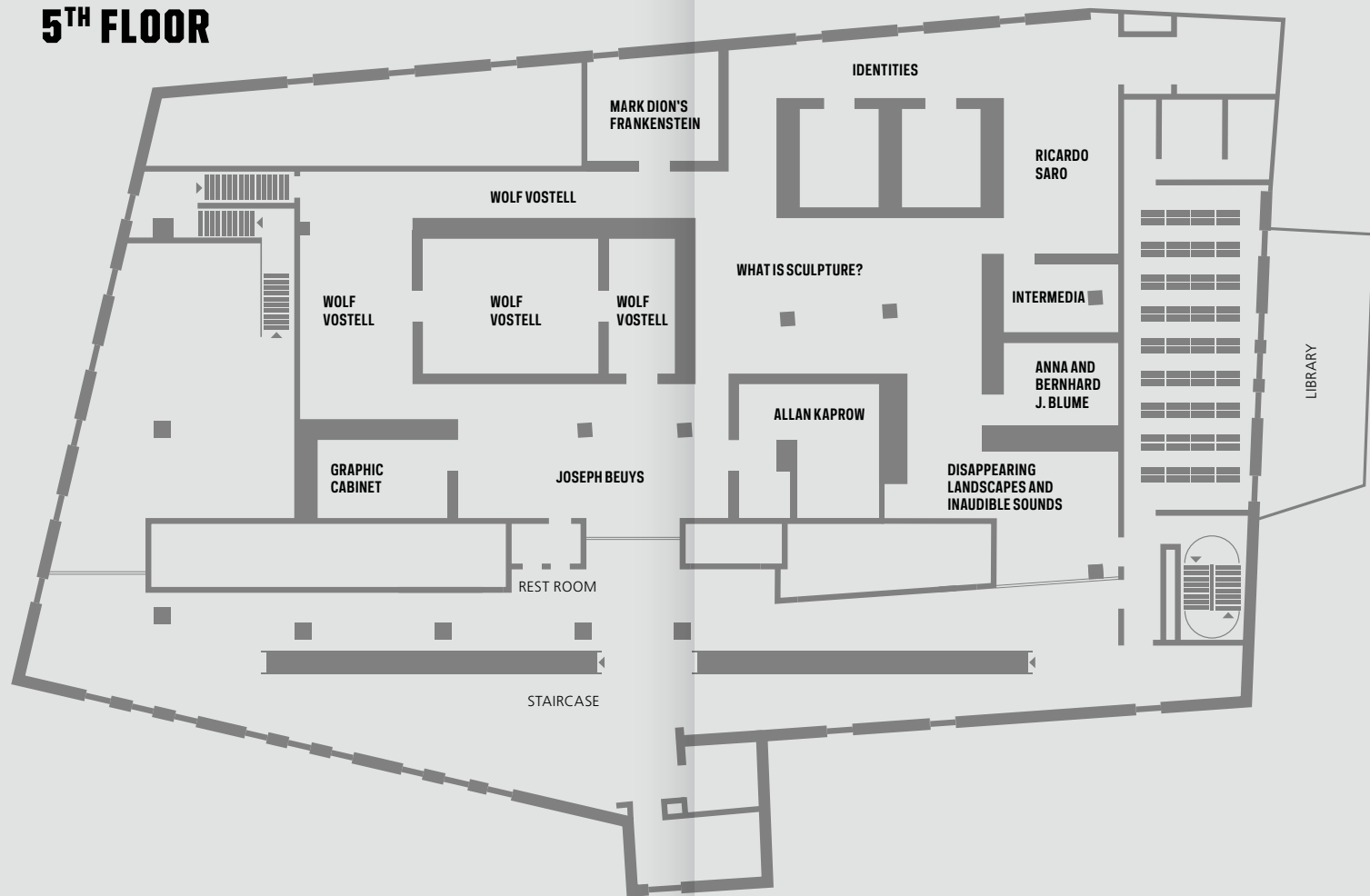
Freya Hattenberger's video piece "It's me" (Ich bin's) is less about self-presentation than about self-affirmation: Long and loud burping is regarded as a male prerogative. In adopting this provocative male habit, Hattenberger rejects the role expected of her as a woman. At the same time, burping is also a physical reflex that cannot be controlled. Hattenberger's "me" is therefore not only a social construct but also one that defines itself through her perception of her own body.

Adrian Paci, for his part, examines the extent to which the things that happen in one's life can have a direct effect on one's identity. In 1990 Paci and his family fled from the civil war in Albania to Italy. His photo series "Back Home" shows, besides his own family, other Albanian refugees in front of paintings of the houses they once inhabited in Albania. Painted in delicate grisaille, these background paintings convey the impression of faded memories. People who leave home usually send photographs of their new lives back home to their families and friends. These photographs, on the other hand, go the other way, taking the memories of the past into the present. They will forever be a part of the identities and personalities of the persons depicted in them.

FRANKENSTEIN RETOLD: MARK DION

"Frankenstein in the Age of Biotechnology" is the title of this installation by Mark Dion. We do indeed seem to have landed in the laboratory of that famous Gothic novel character. The fierce debates at the beginning of the 1990s concerning the risks and possibilities of genetic engineering reminded Dion of Mary Shelley's sinister novel of the early 19th century: the story of the scientist Dr. Frankenstein who sought to decipher the secret of life. He creates an artificial monster, but everything ends in a disaster. While Dion has gathered together objects that remind us of the novel, others remind us of present-day issues, thus clearly establishing a link between the early 19th century and the late 20th century: newspaper articles and specialized literature report on genetic research; a few pots of petunias hark back to 1990, when the first field trials with genetically modified plants were launched. Indeed, Dion often adopts a critical stance towards the sciences. As though by the way, Dion has integrated into his installation an issue of the Daily Planet in which Dr. Frankenstein himself is given the chance to speak: While he does indeed see himself as the pioneer of biotechnology, he must—he says—criticize its industrial exploitation and its unforeseeable consequences for the ecosystem. He finishes with an appeal to mankind to take his horrific experiences seriously, warning against the dangers of an "industry that I helped to develop".

5TH FLOOR



EDITOR

REGINA SELTER, Acting Director of the Museum Ostwall

TEXTS

NICOLE GROTHE, Head of the Collection of the Museum Ostwall
DANIELA IHRIG, Academic Trainee
Translation: JOHN BROGDEN

GUIDED TOURS AND EDUCATIONAL PROGRAMMES

REGINA SELTER, Acting Director and Head of "Education and Communication" with assistance from BARBARA HLALI

mo.bildung@stadtdo.de,
Phon: 0231.502 52 36 /
0231.502 77 91

CONSERVATION

LISA SCHILLER, Conservator of the Museum Ostwall

OPENING TIMES

Tues + Wed 11 am – 6 pm
Thurs + Fri 11 am – 8 pm
Sat + Sun 11 am – 6 pm
Closed Mondays
On holidays: 11 am – 6 pm
Closed Christmas Eve, 1. Christmas-day, New Years Eve and New Year

Special times for school classes may be arranged by appointment.
Groups of over 12 persons: please give prior notification.

INFO TELEPHONE

0231.502 47 23

DESIGN

labor b, Dortmund

COVER

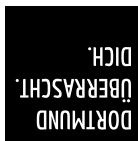
INA WEBER, "Tribüne" 2014,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015,
Photography: JÜRGEN SPILER,
Dortmund



RUHR KUNST MUSEEN



Stadt Dortmund
Kulturbetriebe



HERAUSGEBERIN
REGINA SELTER, kommissarische Direktorin des Museums Ostwall
TEXT
NICOLE GROTHE, Leiterin der Sammlung des Museums Ostwall
DANIELA IHRIG, wissenschaftliche Volontärin
Übersetzung: JOHN BROGDEN
FÜHRUNGEN UND BILDUNGSGANGBOTE
REGINA SELTER, kommissarische Direktorin und Leiterin "Bildung und Kommunikation" mit Unterstützung von BARBARA HLALI
mo.bildung@stadtdo.de,
Tel: 0231.502 52 36 /
0231.502 77 91
RESTAURATORISCHE BETREUUNG
LISA SCHILLER, Restauratorin des Museums Ostwall

ÖFFNUNGSZEITEN

Di + Mi 11 – 18 Uhr
Do + Fr: 11 – 20 Uhr
Sa + So: 11 – 18 Uhr
montags geschlossen
An Feiertagen 11 – 18 Uhr
Heiligabend, 1. Weihnachtstfeiertag, Silvester und Neujahr geschlossen
Sonderzeiten für angemeldete Schulklassen. Bei Besuchen von Gruppen mit mehr als 12 Personen bitten wir um vorherige Anmeldung.

INFO-TELEFON

0231.502 47 23

GESTALTUNG

labor b, Dortmund

TITELBILD

INA WEBER, "Tribüne" 2014,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015,
Foto: JÜRGEN SPILER, Dortmund

