

CURRENCY



TRIENNALE DER
PHOTOGRAPHIE
HAMBURG

CURREN

GIVE AND TAKE

**Bilder über Bilder
Images upon Images**

**HAMBURGER
KUNSTHALLE**

GIVE AND TAKE

Bilder über Bilder Images upon Images

mit | with

Viktoria Binschtok, Josephin Böttger,
Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Irene Chabr,
Sara Cwynar, Katharina Gaenssler, Mathilde ter Heijne,
Sabine Hornig, Louise Lawler, Matthew Muir,
Frida Orupabo, Max Pinckers, Walid Raad, Volker Renner,
Sebastian Riemer, Martha Rosler, Evan Roth,
Thomas Ruff, Taryn Simon, Johannes Wohnseifer

HAMBURGER
KUNSTHALLE

GIVE AND TAKE

Bilder über Bilder

Durch die Digitalisierung haben Bilder in den letzten Jahren enorm an Bedeutung gewonnen. Fotos zirkulieren und migrieren über geografische, kulturelle und soziale Grenzen hinweg. Sie ändern ihren Kontext und bestimmen unsere Sicht auf die Welt. Bilder sind heute – mehr als Texte – zur Währung von Aufmerksamkeit und Meinungsaustausch geworden. Der Begriff „Currency“ ist als Motto für die 8. Triennale der Photographie 2022 daher so aktuell wie nie.

Give and Take – Geben und Nehmen – der Titel der Ausstellung beschreibt Prozesse des Austauschs, der Aneignung und Archivierung von Bildmaterial in der zeitgenössischen Fotografie. Die Kontexte, in denen ein und dieselben Fotos heute erscheinen, haben sich potenziert und damit auch ihre Wirkung. Bilder sind ein machtvoll Instrument bei der Meinungs- und Identitätsbildung. Sie wirken auf unser Konsumverhalten ein und mobilisieren Protestbewegungen. In diesem Spannungsfeld eignen sich die 21 Künstler*innen der Ausstellung Foto- und Videomaterial an, um die Mechanismen der Produktion von Realitäten und Identitäten zu erforschen. Ihre Werke lassen sich als „Bilder über Bilder“ lesen, als eine Reflexion über die Medien Fotografie und Film mit ihren eigenen Mitteln. Entlang der Schlagworte Archiv & Algorithmus, Profil & Identität, Fakt & Fiktion, Protest & Verbreitung, Kanon & Gewalt bieten sich verschiedene Rundgänge und Zugänge zu den Arbeiten der Ausstellung an, die aufgrund ihrer Vielschichtigkeit oft mehr als einem der Begriffspaaren zugeordnet werden können.

Mit fotografischen, filmischen und installativen Arbeiten befragen die Künstler*innen der Ausstellung Bildmaterial, das aus verschiedenen Quellen stammt: Taryn Simon, Frida Orupabo und Max Pinckers arbeiten mit analogen, historischen Archiven; Sebastian Riemer, Louise Lawler, Katharina Gaenssler und Johannes Wohnseifer hinterfragen den Kanon von Bilder- und Museumssammlungen; Martha Rosler, Thomas Ruff und Broomberg & Chanarin reflektieren die Rolle der Printmedien.

Die Digitalisierung bedeutet auch in der Verbreitung der Bilder einen Wendepunkt: Heute erreichen uns Bilder nicht mehr über Magazine oder das Fernsehen im eigenen Wohnzimmer, sondern auf unserem Handy – überall und zu jeder Zeit. Ein Großteil der ausgestellten Arbeiten befasst sich daher mit der Bedeutung digitaler Bilder und Bildarchive. Neue, von Algorithmen gesteuerte Ordnungssysteme erscheinen als Cluster, in Feeds oder werden anhand des persönlichen Browser-Verlaufs sichtbar. Mit ihnen beschäftigen sich Sara Cwynar, Viktoria Binschok, Evan Roth, Volker Renner und Irene Chabr.

Die Offenheit des Ausstellungsraumes im ersten Stock der Galerie der Gegenwart, der die Stadt mit dem Museum verbindet, nutzen Josephin Böttger, Mathilde ter Heijne und Sabine Hornig für Arbeiten, die auch von außen sichtbar sind. Dadurch wird die Ausstellung zur Plattform für die Präsentationsformen des Fotografischen im Außen- und im Innenraum, die auch Matthew Muir mit seiner Arbeit adressiert.

Dass die Bedeutung eines Bildes maßgeblich vom Kontext seiner Rezeption abhängig ist, beweist nicht zuletzt die Videoarbeit von Walid Raad *Sweet Talk Commissions (Solidere: 1994–1997)*. Sie zeigt den Abriss von hunderten Gebäuden in der Innenstadt Beiruts, die Mitte der 1990er Jahre für eine neue Baupolitik weichen mussten. Nach der Explosion im Hafen Beiruts im Herbst 2020 werden dieselben Aufnahmen jedoch zu Bildern einer grausamen Verwüstung und zugleich zu Dokumenten staatlicher Misswirtschaft und Korruption. Aus heutiger Perspektive kann man sich wiederum gegen Assoziationen an die Bombardierung von Wohnvierteln in der Ukraine kaum erwehren.

Welche Rolle spielt das Foto noch als Reproduktion von Wirklichkeit? Welche Relevanz hat die Autor*innenschaft eines Bildes und wie archivieren wir heute Fotos angesichts der Bilderfluten? Wer beschließt, was archiviert oder was vergessen wird? Werden Archive und Museen den heutigen Produktions- und Darstellungsformen von Fotografie noch gerecht? Fragen wie diese werden in der Ausstellung diskutiert – auch unter Beteiligung der Besucher*innen. Unter dem Motto „Connect“ findet ein umfangreiches Begleitprogramm mit Künstler*innengesprächen statt. Damit wird das Museum selbst zum aktuellen und gegenwärtigen („current“) Ort des Austauschs und des ständigen Bildtransfers.

GIVE AND TAKE

Images upon Images

Due to digitization, images have gained enormous importance in recent years. Photos circulate and migrate across geographical, cultural and social boundaries. They change their contexts and determine our view of the world. Images – more than texts – have become the currency of attention and how we exchange opinions. The term “Currency” as a motto for the 8th Triennial of Photography 2022 is therefore more relevant than ever.

Give and Take – the title of the exhibition – refers to processes of exchange, appropriation and archiving of visual material in contemporary photography. The contexts in which photos appear today have multiplied and, thus, so too has their effect. Images can be a powerful tool for shaping opinions and identities. They influence our consumer behaviour and mobilise protest movements. Against this dynamic backdrop, the 21 artists in this exhibition appropriate photo and video material to explore the mechanisms of the production of realities and identities. Their works can be read as “images upon images”, as a reflection on the medium on photography and film using its own devices. Various approaches and access points to the works in the exhibition are presented via the keyword pairs archive & algorithm, profile & identity, fact & fiction, protest & dissemination, and canon & violence, and many works can be assigned to more than one of these conceptual pairs due to their complexity.

Using photographic, filmic and installation works, the artists in the exhibition interrogate visual material that comes from various sources: Taryn Simon, Frida Orupabo and Max Pinckers work with analogue, historical archives; Sebastian Riemer, Louise Lawler, Katharina Gaenssler and Johannes Wohnseifer question the canon of pictorial and museum collections; and Martha Rosler, Thomas Ruff and Broomberg & Chanarin reflect on the role of print media.

Digitization also represents a turning point in the distribution of images: photos no longer reach us via magazines or television in our living rooms, but on our mobile phones, everywhere and at any time. A large number of the exhibited works therefore deal with the importance of digital images and image archives. New algorithm-driven organizing systems appear as clusters, in feeds, or become visible based on our personal browsing histories. The artists Sara Cwynar, Viktoria Binschtok, Evan Roth, Volker Renner and Irene Chabr address these ideas.

Josephin Böttger, Mathilde ter Heijne and Sabine Hornig use the openness of the exhibition space on the first floor of the Galerie der Gegenwart, which connects the museum with the city, to exhibit works that are also visible from outside. As a result, the exhibition becomes a platform for the various forms of presenting the photographic in the exterior and interior, which Matthew Muir also addresses in his work.

The fact that the meaning of an image is largely dependent on the context of its reception is effectively demonstrated by Walid Raad’s video work *Sweet Talk Commissions (Solidere: 1994–1997)*. It shows the demolition of hundreds of buildings in downtown Beirut due to a new building policy in the mid-1990s. After the explosion in the port of Beirut in autumn 2020, however, the same footage seems transformed into images of cruel devastation and, simultaneously, documentation of state mismanagement and corruption. And from today’s perspective, one can hardly resist making connections with the bombing of residential neighbourhoods in Ukraine.

What role does the photograph still play as a reproduction of reality? What relevance does the authorship of an image have and how do we archive photos today in view of the deluge of images? Who decides what is archived or what is forgotten? Do archives and museums still do justice to today’s forms of production and presentation of photographs? Questions such as these are discussed in the exhibition – and visitor participation is encouraged. Under the motto “Connect”, an extensive accompanying program of artist talks will take place. In this way, the museum itself becomes a relevant and active place of exchange and ongoing image transfer.

Viktoria Binschtok

Viktoria Binschtok stellt Verbindungen zwischen digitalen Wirklichkeiten und realer Bildproduktion her, um die Mobilität und Kontextlosigkeit von netzbasierten Fotos zu thematisieren. In der Serie *Networked Images* (2017–2022) entsteht die Verknüpfung durch die Eingabe ihrer eigenen, an realen Schauplätzen aufgenommenen Fotos in die Google-Bildersuche. Die Suchmaschine reagiert mit Vorschlägen, die zwar formalästhetisch auf den Input reagieren, inhaltlich aber in ganz neue Richtungen führen. Aus den Suchergebnissen wählt Binschtok Motive aus, die sie fotografisch reinszeniert und zusammen mit dem Ausgangsbild zu Tableaus arrangiert. In der Kombination verschiebt sich das Bezugssystem der Bilder, sodass bekannte Objekte wie Geldscheine künstlich und Alltagserfahrungen wie der Blick in den Himmel abstrakt wirken. Indem sie den ansonsten körperlosen digitalen Fotos eine permanente Form verleiht, entnimmt sie diese aus dem ständigen Fluss von Bildern und konfrontiert sie mit ihrem eigenen Inhalt. Sie zeigt die Grenzen der rein visuellen Kommunikation auf, wenn diese durch vergleichende und gleichsetzende Algorithmen unterstützt oder sogar gesteuert wird. *SB*



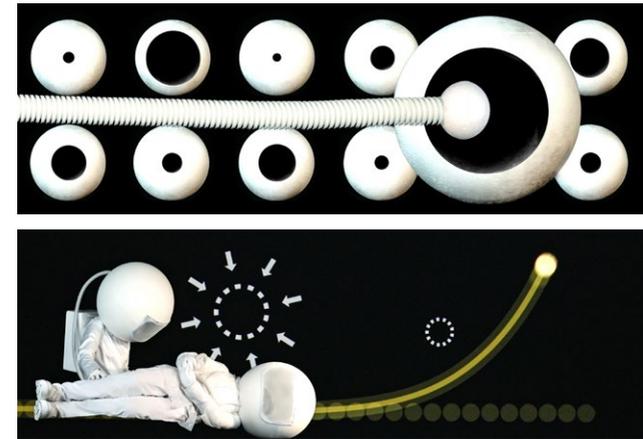
Lines & Clouds, 2020

Viktoria Binschtok establishes connections between digital realities and real image production in order to address the mobility and contextlessness of network-based photos. In the series *Networked Images* (2017–2022), the link is created by entering her own photos, taken at real locations, into Google image search. The search engine responds with suggestions that react to the input in terms of formal aesthetics, but ultimately lead in completely new directions in terms of content. From these search results, Binschtok selects subjects that she recreates photographically and arranges into tableaus together with the original source image. As a result of this combination, the reference system for the images shifts, so that well-known objects, such as banknotes, seem artificial and everyday phenomena, such as a view of the sky, appear abstract. By giving otherwise disembodied digital photos a permanent form, Binschtok removes them from the constant flow of images and confronts them with their own content. This process reveals the limits of purely visual communication when it is supported or even controlled by comparative and correlative algorithms. *SB*

Josephin Böttger

Eine Figur in einem weißen Schutzanzug performt in Josephin Böttgers Video *Photon Y* (2022) in einem weißen ebenso wie in einem schwarzen Raum und wird damit zur Schnittstelle zwischen analogen Objekten und digitaler Projektion. Die Auswahl der im Netz gefundenen und projizierten Video-Fragmente bezieht sich auf wissenschaftliche Phänomene, in denen die menschlichen Wahrnehmungsgrenzen von Raum und Zeit thematisiert werden. Linien dienen dabei häufig zur vereinfachten Darstellung von komplexen Vorgängen: Analoge Schläuche setzen sich assoziativ in Linienzeichnungen und Strahlen von Lichtteilchen, den Photonen, fort. Die mehrfache Überlagerung von Zeichnung, digital verfremdetem Found Footage, eigenem Bildmaterial, Performances sowie einem diffusen Geräuschteppich aus unterschiedlichen Quellen mit digitalen Effekten, ruft eine Art Sci-Fi-Welt hervor, die in mancher Hinsicht erschreckend real wirkt.

Die Fenstergitter der Galerie der Gegenwart spielen als Teil des Videokonzepts eine wichtige Rolle. Die einzelnen Elemente beziehen sich nicht nur aufeinander, sondern wachsen auch zu einem Gesamtbild zusammen und integrieren Innen und Außen sowie die Fassade. *LA*



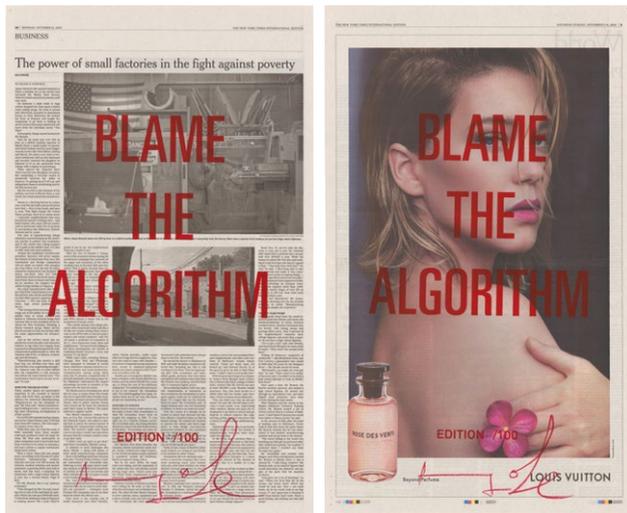
Videostills aus | from *Photon Y, 2022*

In Josephin Böttger's video *Photon Y* (2022), a figure in a white protective suit performs in a white space as well as in a black space, thus becoming an interface between analogue objects and digital projection. The selection of video fragments found and projected on the net refers to scientific phenomena in which the human limits of perception of space and time are thematised. Lines often serve as a simplified representation of complex processes: analogue tubes continue in an association with line drawings and rays of light particles, photons. By combining multiple overlays of drawing, digitally manipulated found footage, her own visual material, performances, and a diffuse carpet of sound from various sources with digital effects, Böttger's work evokes a kind of sci-fi world that in some ways seems frighteningly real.

The window bars in the Galerie der Gegenwart feature prominently as part of the video concept. The individual elements not only relate to each other, but also merge to form an overall image, integrating inside and outside, as well as the building's façade. *LA*

Adam Broomberg & Oliver Chanarin

Algorithmen steuern und beeinflussen unseren Alltag, sortieren und schließen aus und das nicht erst im Nachhinein, sondern bereits im Voraus. Ihre Arbeitsweise ist intransparent, sichtbar ist meist nur das Ergebnis. Beispielsweise die getroffene Auswahl an Fotos, die auf sozialen Netzwerken wie Facebook oder Instagram im Umlauf sind. Doch was ist mit den aussortierten Bildern, mit Bildern, die zu privat, zu gewalttätig, zu politisch, zu explizit oder zu subversiv sind, um durch die Filter dieser Netzwerke zu kommen? Unter der Überschrift *Blame the Algorithm* (2021) und in Zusammenarbeit mit dem Magazin für zeitgenössische Fotografie „Der Greif“ geht das britisch-südafrikanische Künstlerduo Broomberg & Chanarin dieser Frage nach und macht damit auf die unsichtbare Arbeit der Algorithmen aufmerksam. Die gleichnamige Plakat-Edition begleitet die Magazinausgabe und erweitert die Fragestellung: In roten Lettern fordert der Aufdruck dazu auf, auch Inhalt und Bilder in Zeitungen aus einer medienkritischen Perspektive zu betrachten. *JH*



Blame the Algorithm, 2021

Algorithms control and influence our everyday lives, sorting and excluding – and not only after an event, but also in advance. Their methods are not transparent, and generally only the end result is visible. Take, for example, the selection of photos circulating on social networks such as Facebook or Instagram. What about the images that are filtered out, images that are too private, too violent, too political, too explicit or too subversive to make it past these networks' filters? Under the title *Blame the Algorithm* (2021) and in collaboration with “Der Greif” magazine for contemporary photography, the British-South African artist duo Broomberg & Chanarin explore this question, drawing attention to the invisible work of algorithms. A poster edition with the same name accompanies the magazine edition and expands on the question: In red letters, the imprint invites us to look at the content and images in newspapers from a media-critical perspective. *JH*

Irene Chabr

Bildproteste ereignen sich im Netz häufig über massenhaft auftretende Bilderformeln: Bilder rufen also neue Bilder hervor. In ihrem Projekt *Wandernde Gesten* (seit 2015) verfolgt Irene Chabr ebenjene zirkulierenden und variierenden Motive. Aus ihrem Archiv von Protest-Selfies entstehen immer neue Arrangements von Bildtafeln. Dieses Sichtbarmachen von Clustern ist eng an die Ideen des berühmten Bilderatlas des Kunsthistorikers Aby Warburg angelehnt.

Im Fokus der aktuellen Installation stehen Selfie-Typen, bei denen eine Person der Kamera ein (digitales) Protestschild präsentiert. Körper und „Schriftträger“ fungieren als Übermittler der Botschaft. Einzelne Aufnahmen reinszeniert Chabr fotografisch, wobei sie die Geste wiederholt, die Schrift jedoch auslöscht. Dadurch werden Trägermedium und Inszenierungsstrategie zu einer Art Vorlage. Die Schriftebene taucht in Form handgeschriebener Texte wieder auf. Statt eines Protestslogans fließen biografische Erinnerungen an Proteste und Beschreibungen bekannter Fotos wie das der Selfie-Kampagne #BringBackOurGirls von Michelle Obama ein, das unzählige Male re-tweetet wurde. So überlagern sich Bilder und Texte und veranschaulichen den Prozess des Sammelns, Auswählens, Schichtens und Reinszenierens kanonisierter Repertoires an Bildprotesten, ihrer Durchwanderungen und Bedeutungsverschiebungen. *LA*



Detail aus der Installation | from the installation
Wandernde Gesten VII | Migratory Gestures VII, 2022

Image protests often occur on the Internet via image formulas that are re-enacted on a large scale, with these repeated images thus evoking new images. In her project *Migratory Gestures* (since 2015), Irene Chabr pursues these circulating and varying motifs. From her archive of protest selfies, new arrangements of image panels are constantly emerging. This visualization of clusters is closely related to the ideas art historian Aby Warburg explored in his well-known “Bilderatlas” (atlas of images).

The focus of the current installation is on types of selfies, in which a person presents a (digital) protest sign to the camera. The body and “medium of writing” act as transmitters of the message. Chabr re-enacts individual shots photographically, repeating the gesture but erasing the writing. As a result, the carrier medium and the staging strategy become a kind of template. The element of writing reappears in the form of handwritten texts. Instead of a protest slogan, biographical memories of protests and descriptions of well-known photos are incorporated, such as Michelle Obama’s selfie campaign #BringBackOurGirls, which has been re-tweeted countless times. In this way, images and texts overlap to illustrate the process of collecting, selecting, layering and re-staging canonized repertoires of image protests, their wanderings and their shifts in meaning. *LA*

Sara Cwynar

Cartoonfiguren, Emojis, Kunstwerke, glänzende Äpfel, schwebende Augen und Zungen sowie Selbstporträts werden in der Video-Installation *Glass Life* (2021) von Sara Cwynar wie in einem Feed an uns vorbei gescrollt und lösen kategorische und historische Unterscheidungen auf. Inmitten dieser Flut von Bildern gleitet ein digitaler Avatar im blauen Badeanzug und Badekappe umher, der gleichzeitig einem Trio von Zuschauenden in Form eines Chors Gestalt verleiht. Überlagert wird diese Montage von zwei Stimmen, die eine breite Palette von Zitaten referieren, die von William Shakespeare über Virginia Woolf bis hin zu der feministischen Kulturhistorikerin Luce Irigaray reichen. Anhand ihres persönlichen Archivs von Screenshots, Fotos, Videos und Texten, wie es heute fast jede*r von uns hat, hinterfragt die Künstlerin aus feministischer Perspektive nicht nur unsere Konsumkultur und deren Machtstrukturen, sondern auch den Versuch angesichts endloser Bilddaten das eigene Selbst zu definieren. Der Titel ist den Überlegungen der Philosophin Shoshana Zuboff entnommen, die unser digitales Zeitalter als ein Leben hinter Glas charakterisiert, in dem unser Selbstbezug oftmals verloren geht. Das Motiv der Schwimmerin wird demnach zum Sinnbild unseres subjektiven Erlebens im virtuellen Raum, das vor allem vom Gefühl einer visuellen und akustischen Reizüberflutung geprägt ist – es kann aber auch als befreiender Akt verstanden werden. LA



Videostills aus | from *Glass Life*, 2021

In Sara Cwynar's video installation *Glass Life* (2021), cartoon characters, emojis, artwork, shiny apples, floating eyes and tongues, and self-portraits scroll past us as if in a feed, dissolving categorical and historical distinctions. Amidst this flood of images, a digital avatar in a blue swimsuit and swim cap glides around, simultaneously giving form to a trio of onlookers in the form of a choir. Overlaid on this montage are two voices reciting a wide range of quotations, from William Shakespeare to Virginia Woolf to feminist cultural historian Luce Irigaray. Using her personal archive of screenshots, photos, videos, and texts, something almost all of us have today, the artist uses a feminist perspective to question not only our consumer culture and its power structures, but also the attempt to define oneself in the face of endless image data. The title of the artwork is taken from reflections by philosopher Shoshana Zuboff, who characterizes our digital age as a life behind glass in which our self-reference is often lost. The motif of the swimmer thus becomes symbolic of our subjective experience in virtual space, which is primarily characterized by a feeling of visual and acoustic sensory overload – but can also be understood as a liberating act. LA

Katharina Gaenssler

Zeigen, verbergen, verbinden? Die temporäre Installation *Ohne Titel* (*Vorhang für Louise Lawler*) (2022) von Katharina Gaenssler besteht aus einem semitransparenten Vorhang, der sich in der Sichtachse zum Altbau der Hamburger Kunsthalle befindet. Vorhang und Aufdruck vermitteln so auf subtile Art zwischen Kanon und Zeitgeschehen. Lawler, die mit ihren Fotografien von Kunstwerken überkommene Hoheitsdiskurse und bestehende Museumssammlungen befragt, gehört inzwischen selber zum Kanon zeitgenössischer Kunst. Gaenssler's Installation greift in mehrfacher Weise auf ihre Arbeiten zurück: Einerseits integriert sie Louise Lawler's Werk *Produced in 1988, Purchased in 1989; Produced in 1989, Purchased in 1993* (1995) in die eigene Komposition und nutzt eine weitere Fotografie der Künstlerin als Grundlage für das Muster des Vorhangstoffes. Diese zeigt eine Ausstellungsansicht des New Yorker „Artists Space“ von 1978. Dort hatte Lawler ein historisches Ölgemälde demonstrativ direkt vor eine Durchgangswand mit Fenstern positioniert. Andererseits knüpfte Gaenssler auch in formaler Hinsicht an die Arbeitsweise der US-amerikanischen Künstlerin an und vertieft die Frage der Aneignung von Kunst. Ihre Installation multipliziert und aktualisiert Lawler's Ansatz, Kunstwerke aus immer neuen und überraschenden Perspektiven zu betrachten. JH

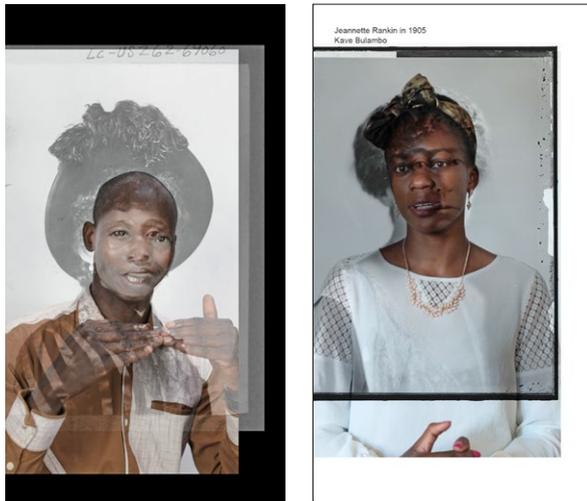


Ohne Titel (*Vorhang für Louise Lawler*) | *Untitled* (*Curtain for Louise Lawler*), 2022

Show, hide, connect? The temporary installation *Untitled* (*Curtain for Louise Lawler*) (2022) by Katharina Gaenssler consists of a semi-transparent curtain that is located in the line of sight leading to the Hamburger Kunsthalle's old building. The curtain and its photographic imprint thus subtly mediate between the canon and the contemporary. Lawler, who uses her photographs of artworks to question traditional discourses on power and the status quo of museum collections, now belongs to the canon of contemporary art herself. Gaenssler's installation draws on Lawler's works in several ways: on the one hand, it integrates Lawler's work *Produced in 1988, Purchased in 1989; Produced in 1989, Purchased in 1993* (1995) into Gaenssler's own composition and uses a photograph of Lawler as the basis for the pattern on the curtain fabric. This shows an exhibition view of the New York "Artists Space" from 1978. There, Lawler had demonstratively positioned a historical oil painting directly in front of a corridor with windows. On the other hand, Gaenssler is also connected in formal terms to the American artist's methods, and she has deepened questions about the appropriation of art. Gaenssler's installation multiplies and updates Lawler's approach of looking at works of art from ever new and surprising perspectives. JH

Mathilde ter Heijne

Geschichte ist vielgestaltig und Erinnerung ein Privileg. Darauf machen die Installationen der niederländischen Künstlerin Mathilde ter Heijne aufmerksam. Immer wieder kreisen ihre Arbeiten um die Frage nach der Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen in der offiziellen Geschichtsschreibung. Für die Postkartensammlung *Woman* to Go* (seit 2005) kombiniert ter Heijne historische Fotografien von unbekanntem Frauen mit den Biografien bekannter Weggefährtinnen. Gegenseitig leihen sich diese Frauen was ihnen vor dem Hintergrund jahrhundertalter patriarchaler Machtstrukturen verwehrt wurde: eine Erscheinung bzw. eine individuelle Geschichte. Die interaktive Installation lädt dazu ein, diese Frauen als Vorbilder und Inspiration mitzunehmen. Dadurch werden die Grenzen zwischen Menschen, Orten und Zeiten fluide, überlagern sich und es entstehen neue Geschichten und Perspektiven. Unter diesem Motto verschmelzen auch in ter Heijnes zweiter Installation *Assembling Past and Present* (seit 2016) Bilder und Stimmen historischer und aktueller Aktivist*innen und berichten in einer virtuellen Versammlung über ihr gesellschaftliches Engagement. *JH*



Assembling Past and Present, seit | since 2016

History is multifaceted and memory is a privilege. The installations by the Dutch artist Mathilde ter Heijne draw attention to this. Again and again, her works revolve around the question of the visibility of marginalized groups in official histories. For the postcard collection *Woman* to Go* (since 2005), ter Heijne combines historical photographs of unknown women with the biographies of better-known women. These women lend to each other what they have been denied against the background of centuries-old patriarchal power structures: either an appearance or an individual history. The interactive installation invites us to take these women along with us as role models and a source of inspiration. As a result, the boundaries between people, places and times become fluid and overlap, and new stories and perspectives are formed. Similarly, ter Heijne's second installation *Assembling Past and Present* (since 2016) merges images and voices of historical and current activists and reports on their social commitment in a virtual gathering. *JH*

Sabine Hornig

Ein wesentliches Merkmal der Ausstellungsfläche im ersten Stock der Galerie der Gegenwart sind die vielen Fenster. Sie ermöglichen den Blick von Innen nach Außen, aber auch von der Stadt in das Museum hinein. Genau mit diesen Effekten spielen die Arbeiten von Sabine Hornig, in denen sie Fotografie, Skulptur und Installation kombiniert. Wie auch bei dem im Lichthof der Galerie der Gegenwart gezeigten *Triptychon, Store Closed* (2018) spielt Glas als transparentes Medium und Projektionsfläche dabei eine zentrale Rolle. Ausgangspunkt für die Arbeit *Money* (2022) sind Fotos der Skyline von New York, die im Rahmen eines Projektes für den La Guardia Flughafen entstanden. Hornig adaptiert die eigene Arbeit für die Ausstellung und stellt damit Fragen nach der Universalität und Identität von Orten. Mit einer hochauflösenden Kamera aufgenommen, erkennt man jedes Detail der Wolkenkratzer, während im Hintergrund der Hamburger Straßenverkehr als flüchtiges Bild vorbeizieht. Hornig überlagert die Szenerie zudem mit einem Zitat des früheren New Yorker Bürgermeisters Fiorello La Guardia (von 1934 bis 1945) und potenziert auf diese Weise das Wechselspiel von verschiedenen Wahrnehmungsebenen, Perspektiven, Realitäten und Zeiten. *PR*



Money, 2022

An essential feature of the exhibition space on the first floor of the Galerie der Gegenwart is the gallery's many windows. They allow a view from the inside to the outside, but also from the city into the museum. Sabine Hornig's works, in which she combines photography, sculpture and installation, play precisely with these effects. In *Triptychon, Store Closed* (2018), shown in the atrium of the Galerie der Gegenwart, glass plays a central role as both a transparent medium and a projection surface. The starting point for the work *Money* (2022) are photographs of the New York skyline, taken as part of a project for La Guardia Airport. Hornig adapts her own work for this exhibition and thus poses questions about the universality and identity of places. Shot with a high-resolution camera, one sees every detail of the New York skyscrapers, while Hamburg road traffic passes by in the background as a passing image. Hornig also overlays the scenery with a quote from former New York Mayor Fiorello La Guardia (from 1934 to 1945), thus intensifying the interplay of different levels of perception, perspectives, realities and times. *PR*

Louise Lawler

Die US-amerikanische Künstlerin Louise Lawler ist eine zentrale Vertreterin der Appropriation Art, die Kunstwerke Anderer als Teil der eigenen Produktion verwendet. Bevorzugt fotografiert sie Werke der Klassischen Moderne. Doch implizieren Lawlers Aneignungen immer auch eine Perspektivverschiebung. Denn im Fokus steht nicht das Bildmotiv, sondern der wechselnde private oder institutionelle Rahmen, in dem es sich befindet. Die Künstlerin wählt ihre Bildausschnitte so, dass scheinbare Nebensächlichkeiten ins Zentrum rücken: der Sticker des Auktionshauses, der Joan Mirós Gemälde als verkauft deklariert, die Folie, die Hans Arps Skulpturen im Depot der Hamburger Kunsthalle schützt, oder die Ausstellungspräsentation der Arbeiten von Jeff Koons und Donald Judd im Amsterdamer Stedelijk Museum, die auf die Architektur des Raums hin ausgerichtet ist und nicht auf Lawlers Kameralinse. All jene, oftmals unsichtbaren Aspekte bestimmen die Bedeutung und die Interpretation der Werke entscheidend mit. Lawlers Fotografien fragen nach den Autoritäten, die den Wert von Kunst festlegen, und nach den Rahmenbedingungen, die den Kanon dessen bestimmen, was gesammelt und wie es gezeigt wird. *JH*



Given by the Widow, 1993

The American artist Louise Lawler is a key figure in Appropriation Art, which uses works of art by others as part of an artistic output. Lawler primarily photographs works of classical modernism, but her appropriations always imply a shift in perspective. This is because her focus is not on the image itself, but on the changing private or institutional framework in which it is located. The artist chooses her image details in such a way that seemingly minor aspects come to the fore: the sticker from an auction house that declares Joan Mirós's paintings sold, the foil that protects Hans Arp's sculptures in the Hamburger Kunsthalle's storage facility, or the exhibition installation of works by Jeff Koons and Donald Judd in Amsterdam's Stedelijk Museum, which is focused on the architecture of the space and not towards Lawler's camera lens. All of these often invisible aspects play a decisive role in shaping the meaning and interpretation of the works. Lawler's photographs question the authorities who decide on the value of art and the framework that determines the canon of what is collected and how it is shown. *JH*

Matthew Muir

Angesichts einer postfaktischen Gesellschaft, die von Fake News und manipulierten Bildern in den Sozialen Medien geprägt ist, widmet sich Matthew Muir in seinen Werken dem Verhältnis von Fakt und Fiktion und versucht, mögliche Zwischenräume auszuloten. Er verwendet Materialien, denen immer noch ein vermeintlicher Wahrheitscharakter anhaftet: Fotografie, Texte, Alltagsobjekte.

Bei dem Werk *Frog Mountain* (2019–2021) handelt es sich um eine auf den ersten Blick real wirkende Duschkabine, deren Türen dem Titel zufolge mit dem Motiv eines Frosches bedruckt sind. Durch diese Kombination von Fotografie, Titel und Objekt stoßen wir jedoch auf Widersprüche, die folgende Fragen aufwerfen: Ist der Frosch nicht eher eine Kröte? Handelt es sich hierbei um ein *Objet trouvé*? Und kann das Reale überhaupt existieren?

In einer Zeit, in der Bilder auch auf Objekten allgegenwärtig sind, eignet Muir sich diese Art medialer Verbindung an und inszeniert gefundene und vor allem erfundene Objekte so, dass sie wie Gebrauchsgegenstände wirken, um eigene Wirklichkeiten zu konstruieren und dadurch die komplexen Produktionsprozesse von Realität zu erforschen. *LA*



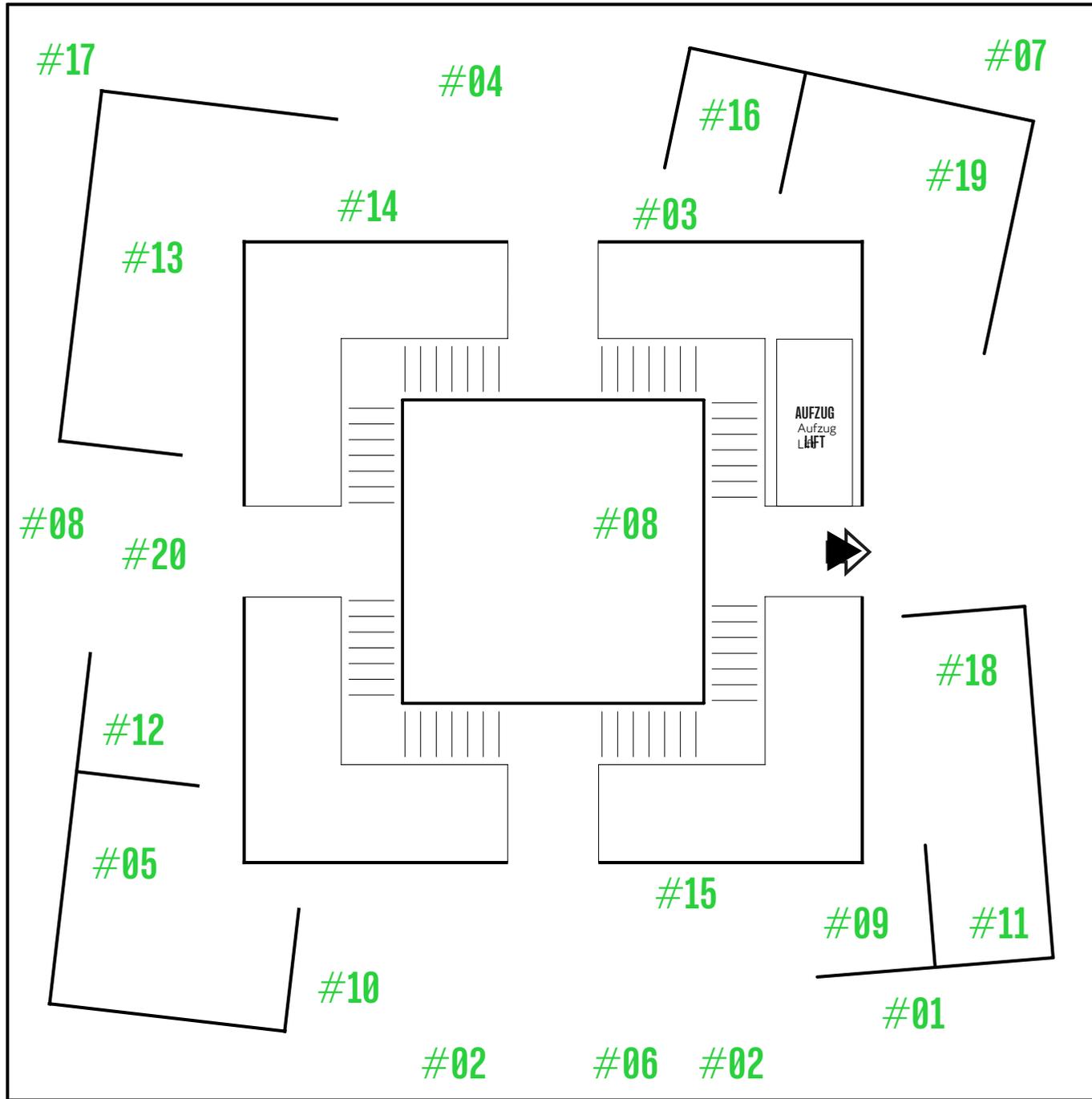
Frog Mountain, 2019–2021

Faced with a post-factual society characterized by fake news and manipulated images on social media, Matthew Muir dedicates his work to the relationship between fact and fiction, attempting to explore the possible spaces in between. He uses materials that still supposedly have a truthful character: photography, texts, everyday objects.

The work *Frog Mountain* (2019–2021) is a shower cubicle that looks real at first glance, an object whose doors are printed with the motif of a frog as in the title. Through this combination of photography, title and object, however, we encounter contradictions that raise the following questions: Isn't the frog more of a toad? Is this an *objet trouvé*? And can the real exist at all?

At a time when images are ubiquitous, even present on everyday objects, Muir appropriates this kind of media connection and stages found and invented objects in such a way that they seem like utilitarian objects in order to construct their own realities and thereby explore the complex production processes of reality. *LA*

1. OG | 1st FLOOR



- #01 Viktoria Binschtok
- #02 Josephin Böttger
- #03 Adam Broomberg & Oliver Chanarin
- #04 Irene Chabr
- #05 Sara Cwynar
- #06 Katharina Gaenssler
- #07 Mathilde ter Heijne
- #08 Sabine Hornig
- #09 Louise Lawler
- #10 Matthew Muir
- #11 Frida Orupabo
- #12 Max Pinckers
- #13 Walid Raad
- #14 Volker Renner
- #15 Sebastian Riemer
- #16 Martha Rosler
- #17 Evan Roth
- #18 Thomas Ruff
- #19 Taryn Simon
- #20 Johannes Wohnseifer

#11

Frida Orupabo

Vor dem Hintergrund von Rassismus, Sexismus und Gewalt fragen Frida Orupabos digitale Collagen nach einer vielschichtigen und kontroversen Schwarzen Identität jenseits kolonial-rassistischer Erzählungen. Dafür nutzt die norwegisch-nigerianische Künstlerin hauptsächlich im Internet gefundenes Archivmaterial aus der Kolonialzeit, das sie mit aktuellen Pressebildern und eigenen Fotografien zusammenbringt. Eindrücklich führt sie vor, dass diese Archive neuer Erzählstrukturen bedürfen. Die zerschnittenen und in grotesken Posen neu zusammengesetzten Körper Schwarzer Frauen und Männer wirken wie stille Zeug*innen, welche die Gewalt, die von rassistischen Strukturen ausgeht, sichtbar machen. Teilweise überlagern sich historische und neuere Bilder, wie in *Man with Mask* (2021). Mal formen die Fragmente, wie in *Rainy Days* (2021), neue Körper, die sich zu einer fragilen Einheit verbinden. Dabei machen Orupabos digitale Collagen deutlich, dass rassistische und sexistische Normen vor allem eins nicht sind, nämlich natürlich. *JH*



Rainy Days, 2021 und *I and Blue*, 2021

Against a backdrop of racism, sexism and violence, Frida Orupabo's digital collages interrogate a multi-layered and controversial Black identity beyond colonial-racist narratives. The Norwegian-Nigerian artist mainly uses archive material from the colonial era found on the Internet, which she brings together with current press images and her own photographs. She impressively demonstrates that these archives require new narrative structures. The fragmented bodies of Black women and men, reassembled in grotesque poses, act as silent witnesses who make visible the violence emanating from racist structures. On the one hand, historical and recent images overlap, as in *Man with Mask* (2021). On the other hand, some of the fragments, as in *Rainy Days* (2021), shape new bodies that combine to form a fragile unity. Orupabo's digital collages make it clear that racist and sexist norms are, above all, not natural. *JH*

#12

Max Pinckers

2014 ist der belgische Fotograf Max Pinckers im „Archive of Modern Conflict“ in London auf britisches Propaganda-Material gestoßen, das sich auf den Mau-Mau-Krieg in Kenia in den 1950er Jahren bezog. Dieser Fund war der Ausgangspunkt für seine fotografische Aufarbeitung des Kampfes gegen die britische Kolonialmacht, die eigene Archive unter Verschluss gehalten, manipuliert und zerstört hat. Seitdem arbeitet Pinckers gemeinsam mit Kriegsveteranen in Kenia an einer (Re)Visualisierung des Freiheitskampfes aus der Perspektive der Betroffenen. Er nutzt das Mittel der Fotografie und seine Möglichkeiten als Fotograf, um neue „imaginierte Aufzeichnungen“ für unterdrückte und ausgeradierte Erzählungen zu schaffen und damit die blinden Flecken der Geschichte zu füllen. Dazu ergänzt er Aufnahmen aus den Archiven mit Fotos, die im Rahmen von Reenactments mit den Betroffenen an Originalschauplätzen in einem kollaborativen und spekulativen Prozess entstanden sind. Für *Unhistories* arbeitet Pinckers außerdem mit Archiven, Museen und Universitäten, Autor*innen und Aktivist*innen zusammen. *SB*



Members of the Mau Mau War Veterans Association, Murang'a Branch, studying photographs from the migrated archive, Murang'a, Kenia | Kenya, 2019

In 2014, Belgian photographer Max Pinckers came across British propaganda material in the „Archive of Modern Conflict“ in London, referring to the Mau Mau Rebellion in Kenya, which took place in the 1950s. This discovery was the starting point for his photographic reappraisal of this African struggle against the British colonial power, which destroyed, manipulated and kept under lock its own archives. Since then, Pinckers has been collaborating with war veterans in Kenya on a (re)visualization of the freedom struggle from the perspective of those affected. He uses photography and his capabilities as a photographer to make new “imagined records” to fill in history's blind spots and to find images for suppressed and erased narratives. To this end, he supplements recordings from the archives with photos taken as part of re-enactments with those affected at the original locations in a collaborative and speculative process. For *Unhistories*, Pinckers also collaborates with authors and activists, using resources at archives, museums and universities. *SB*

Geboren und aufgewachsen in den Jahren des Bürgerkriegs in Libanon (1975–1990), beschäftigt sich der libanesisch-amerikanische Künstler Walid Raad in seinen Projekten mit der unmittelbaren Geschichte seines Landes und deren Aufarbeitung. Dabei kombiniert er Dokumentation und Fiktion zu möglichen Wahrheiten und hinterfragt auf diese Weise die Authentizität von schriftlichen und bildlichen Quellen. Das Video *Sweet Talk Commissions (Solidere: 1994–1997)* zeigt den Abriss von hunderten alten Gebäuden Mitte der 1990er Jahren durch die Sanierungsgesellschaft Solidere. Kaleidoskopisch stürzen die Häuser in sich zusammen, um sogleich wie Phönix aus der Asche aus gewaltigen Staubwolken neu zu entstehen. „Die hier gezeigten Arbeiten“ – so lässt der erläuternde Wandtext uns wissen – „stammen aus Dutzenden von Implosionsvideos, die von verärgerten ehemaligen Mietern aufgenommen wurden, die vertrieben wurden und/oder ausgekauft, um Platz für die neue Innenstadt zu schaffen.“ Dabei lässt Raads Geschichtsschreibung offen, was wahr oder fiktiv ist. Die Ästhetik der Zerstörung in Dauerschleife zeigt jedoch nicht nur die Folgen damaliger Korruption und Gewalt, sondern enthüllt mit Blick auf die Explosionen im Hafen Beiruts im Jahr 2020 oder aktuelle Kriegsbilder Geschichte als ewiges Kontinuum. *PR*

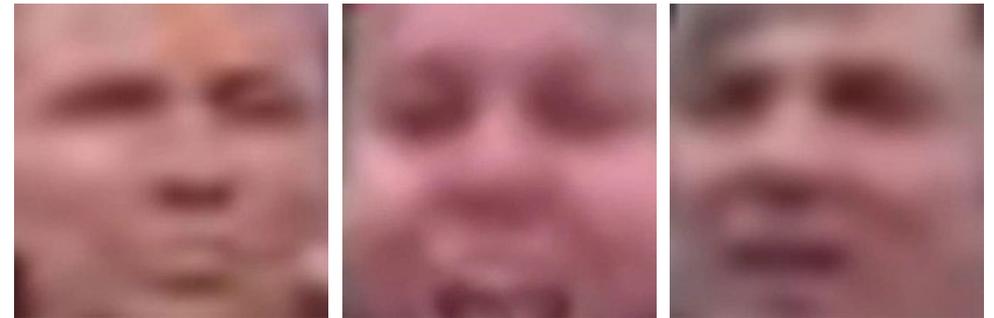


Videostills aus I from *Sweet Talk Commissions (Solidere: 1994–1997)*, 2018

Born and raised during the civil war in Lebanon (1975–1990), the Lebanese-American artist Walid Raad addresses the immediate history of his country and its reappraisal in his projects. By doing so, he combines documentation and fiction into possible truths and thus questions the authenticity of written and pictorial sources. The video *Sweet Talk Commissions (Solidere: 1994–1997)* shows the demolition of hundreds of old buildings by the renovation company Solidere in the mid-1990s. The houses collapse kaleidoscopically, only to immediately rise anew like a phoenix from the ashes of huge dust clouds. “The works displayed here” the explanatory wall text informs us, “derive from dozens of implosion videos recorded by irritated former tenants who had been ousted and/or bought off to make room for the new downtown.” Raad’s historiography leaves open what is fact or fiction. However, the aesthetics of destruction presented in a continuous loop not only show the consequences of corruption and violence of that time, but also reveal history to be an eternal continuum, evoking images of the explosions in the port of Beirut in 2020 or contemporary images of war. *PR*

Die Website „Faces of the Riot“ ging nur wenige Wochen nach dem Sturm auf das US-Kapitol am 6. Januar 2021 online. Sie versammelt zu Fahndungszwecken ca. 6.000 Porträts von mutmaßlichen Täter*innen, die an dem Angriff auf die Demokratie beteiligt gewesen sein sollen. Es handelt sich dabei um private Aufnahmen, die auf Seiten wie der Social-Media-Plattform „Parler“ hochgeladen wurden, um sich vor Gleichgesinnten mit den eigenen Taten zu brüsten. „Faces of the Riot“ dient nun gerade dem Gegenteil: die Abgebildeten werden zu Gejagten der öffentlichen Meinung und des FBI, das die Seite für die Strafverfolgung nutzt.

Volker Renner hat für seine Serie *Potential Sightings* (2021) an die 400 Porträts ausgewählt. Indem er sich auf die unscharfen Abbildungen konzentriert, verdichtet und vereinheitlicht er die Gesichter zu einem Bild des Schreckens und des Horrors, der Auflösung und der Abstraktion. Durch die erneute Aneignung der ursprünglich privaten Handy-Aufnahmen, macht Renner die Bedeutungsverschiebung von Siegestrophäen zu Beweisfotos sichtbar und stellt die Frage nach der Legalität und der Macht der Algorithmen, die sich auch dann aufdrängt, wenn sie vermeintlich guten Zwecken dient. *SB*



Aus der Serie I from the series: *Potential Sightings*, 2021

The “Faces of the Riot” website went online just weeks after the storming of the U. S. Capitol on January 6, 2021. For search purposes, it gathers about 6,000 portraits of alleged perpetrators who are said to have been involved in the attack on democracy. These are private recordings that were uploaded to sites such as the social media platform Parler, in which people boasted about their actions for an audience of like-minded people. “Faces of the Riot” now serves exactly the opposite purpose: those depicted have become targets for public ire as well as for the FBI, which uses the site to identify those who have broken the law.

Volker Renner has selected around 400 portraits for his series *Potential Sightings* (2021). By concentrating on the fuzzy images, he condenses and unifies the faces into an image of horror and terror, breakdown and abstraction. By re-appropriating these images, which were originally private and generated on people’s mobile phones, Renner makes visible the shift in meaning from victory trophies to photos of evidence. This raises the question of the legality and power of algorithms to interfere, even when it is supposedly for a good reason. *SB*

Sebastian Riemer

Stärker als andere künstlerische Medien unterliegen Fotografie und Film technischen Veränderungen, welche die Rezeption und die Produktion von Kunst determinieren. Den bisher größten Umbruch stellt die Digitalisierung dar, deren Folgen Sebastian Riemer in seiner Serie *Stills* thematisiert. Sie zeigt eine Auswahl von Dias aus kunstwissenschaftlichen Archiven, die im Zuge der Digitalisierung von Sammlungsbeständen aussortiert wurden. Durch die detailgenauen Reproduktionen der Dias macht Riemer sichtbar, wie unzuverlässig und unzulänglich diese sind. Falsche Farben, missverständliche Texte und die Einebnung des Materials verändern die Wahrnehmung der Kunstwerke erheblich. Außerdem zeigt er das Wirken des Kunstkanons: Unter den Dias fanden sich kaum Arbeiten von Frauen.

Fragen nach dem Verhältnis von Original und Reproduktion stellen auch die Arbeiten *DGFH* und *WNNM*. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817) und *Das Eismeer* (1823/1824) von Caspar David Friedrich zählen zum Kanon der Kunstgeschichte und zu den Highlights der Sammlung der Hamburger Kunsthalle, wo Sebastian Riemer die beiden Gemälde 2015 abfotografiert hat. Anschließend invertierte er die Bilddateien, sodass sich die Farbwerte umkehren. Diese Verfremdung schafft Raum für ein Nachdenken über Formen der Vervielfältigung von Kunstwerken und ihre Ikonisierung. *SB*



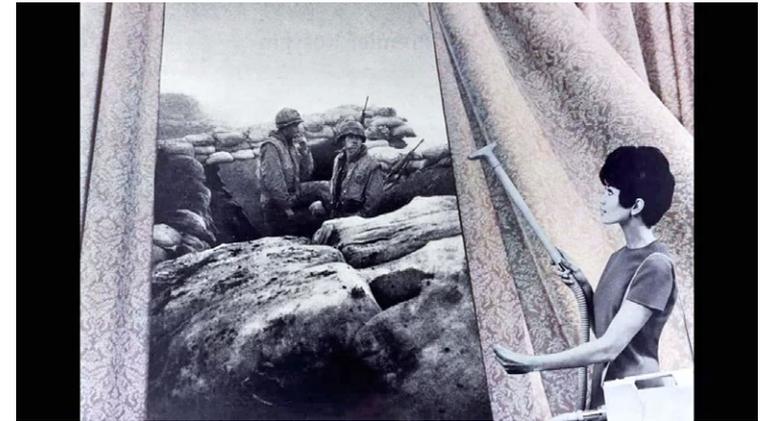
DGFH, 2015 und *I and Wall, Jeff* (b. 1946) *Diagonal Composition* 1993 *Transparency in a lightbox* 40 x 45 cm, edition of 10 Cologne, Johnen & Schoettle Photography, 2021

More than other artistic mediums, photography and film are subject to technical changes that determine the reception and production of artistic works. The biggest upheaval to date is digitization, which Sebastian Riemer addresses in his series *Stills*. It shows a selection of slides from art historical archives that have been discarded in the course of digitalizing collection holdings. Through detailed reproductions of the slides, Riemer makes visible how unreliable and inadequate they are. Incorrect colours, misleading texts and the flattening of the material significantly change how these works of art are perceived. He also reveals how these slides represent the art canon, which means that there are hardly any representations of works by women.

Questions about the relationship between an original and a reproduction are also posed by the works *DGFH* and *WNNM*. *Wanderer above the Sea of Fog* (c. 1817) and *The Sea of Ice* (1823/1824) by Caspar David Friedrich are part of the art history canon and are among the highlights of the collection of the Hamburger Kunsthalle, where Sebastian Riemer photographed the two paintings in 2015. He then inverted the image files so that the colour values are reversed. This alienation creates space for reflection about reproduction of art works and their status as icons. *SB*

Martha Rosler

In der bekannten Serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–72) kombiniert die US-amerikanische Künstlerin Martha Rosler Werbebilder aus dem Einrichtungsmagazin „House Beautiful“ mit Fotos aus dem „Life“-Magazin. Ähnlich drastisch wie die TV-Berichterstattung der Zeit tragen diese Bilder das Leid des Vietnamkriegs unmittelbar in die amerikanischen Wohnzimmer. Die Eindringlichkeit der Fotomontagen entsteht durch den harten Kontrast zwischen wohlhabenden Interieurs und zerstörten Straßenansichten, zwischen zurechtgemachten Modellen und verletzten Kriegsoffizieren, zwischen häuslicher Sicherheit und äußerlicher Bedrohung. Gleichzeitig verschwimmt diese Grenze, denn Rosler fügt die grausamen Kriegsbilder so passgenau in die heimische Idylle ein, dass sich wie in *Cleaning the Drapes* (1967–1972) Fotomodell und kämpfende Soldaten gegenüberzustehen scheinen. Dabei wirken Roslers Fotomontagen wie Schlagzeilen, die auch von den Traumata ihrer eigenen Generation berichten und die Rolle von Wohlstand, Kapitalismus und des „American Way of Life“ befragen. Angesichts der erneuten Kriegshandlungen in Afghanistan und im Irak in den frühen 2000er Jahren erweiterte die Künstlerin ihre berühmte Serie um neue Motive. *JH*



Cleaning the Drapes, aus der Serie *I* from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–72

In the well-known series *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–72), the American artist Martha Rosler combines advertising images from the interior design magazine “House Beautiful” with photos from “Life” magazine. Just as dramatically as the TV coverage of the time, these images carry the suffering of the Vietnam War directly into American living rooms. The urgency of the photomontages is a result of the harsh contrasts between well-appointed interiors and destroyed street views, well-groomed models and wounded war victims, and domestic security and external menace. At the same time, these boundaries become blurred because of the way that Rosler inserts these gruesome war pictures so precisely into the domestic idyll. In *Cleaning the Drapes* (1967–1972), for instance, the models and fighting soldiers seem to face each other in a shared space. Rosler’s photomontages act like headlines that report on the traumas of her generation and question the role of prosperity, capitalism and the “American way of life”. In the face of renewed acts of war in Afghanistan and Iraq in the early 2000s, the artist expanded her famous series to include new motifs. *JH*

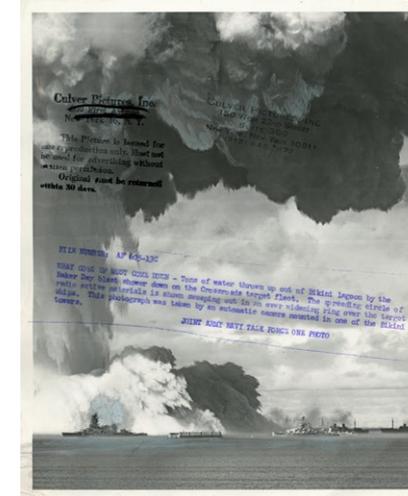
Der Cache ist ein digitaler Zwischenspeicher, der einmal im Internet abgerufene Daten wie Bilder, Logos, Videos und Texte für einen späteren Zugriff bewahrt. Er ist ein unbewusstes Archiv, ein inoffizieller Spiegel privater Interessen und alltäglicher Belange. Die raumfüllenden Installationen *Internet Cache Self Portrait Series* (seit 2014) des US-amerikanischen Künstlers Evan Roth stellen solche im Cache zurückgelassenen Bildmengen unzensuriert anhand der Nutzerhistorie des Künstlers aus und laden wortwörtlich dazu ein, in sein Leben einzutreten. Der beinahe endlos wirkende Strom aus Bildern von Bekannten, Werbebannern und Kartenausschnitten legt intime Suchvorgänge offen und gibt ungewollte Geschichten preis. Obwohl diese Datensätze passiv gesammelt und durch einen Algorithmus organisiert werden, zeichnen sie ein sehr persönliches Porträt derjenigen Person, die vor dem Endgerät sitzt. Individuelle und algorithmische Erinnerung verschmelzen zu einer überwältigenden Momentaufnahme, die uns die Spuren privater Online-Interaktionen eindrücklich vor Augen führt. *JH*



Self Portrait: March 27, 2019, Installationsansicht | installation view:
Coreana Museum of Art, Seoul, Korea, 2019

The cache is a temporary digital storage that holds onto data, such as images, logos, videos and texts, once it has been accessed on the Internet for retrieval at a later time. It is an unwitting archive, an unofficial mirror of private interests and everyday concerns. The room-sized installations *Internet Cache Self Portrait Series* (since 2014) by the American artist Evan Roth present uncensored exhibitions of the images left in the artist's cache based on his private online search history, literally inviting viewers to enter a visual depiction of his life. The almost endless stream of images of friends, advertising banners and map sections reveals intimate search patterns and unsolicited stories. Although these data sets are passively collected and organized by an algorithm, they present a very personal portrait of the person sitting in front of the device. Individual and algorithmic memories merge into an overwhelming snapshot that powerfully depicts the traces of private online interactions. *JH*

Wie kaum ein anderer zeitgenössischer Fotograf arbeitet Thomas Ruff in seinen experimentellen Serien mit Bildern, die schon existieren oder in anderen Zusammenhängen publiziert wurden. Die 2015 begonnene Serie *press++* ist exemplarisch für seinen Ansatz, Fotos und ihre Geschichte durch analoge und digitale Überarbeitung in einen neuen Kontext zu stellen. Ruff kombiniert hier die Vorder- und Rückseiten der vorwiegend aus US-amerikanischen Pressearchiven der 1940er bis 1960er Jahre stammenden Fotos mit allen Beschriftungen, Angaben zu Ausschnitten oder Retuschen zu einem einzigen Bild. *press++60.10* (2017) zeigt die Explosion nach dem Atomtest 1946 im Bikini Atoll. Die Schlagzeile „What goes up, must come down“, ursprünglich auf der Rückseite gedruckt, zeigt nicht nur den Umgang mit diesen Bildern und ihren Inhalten, sondern markiert das Foto eindrücklich als Ware. Abgezogen im übergroßen Format, bekommt das Archivfoto bei Ruff fast skulpturalen Charakter. Die Betrachtenden können davor stehen und sich in das Bild hinein zoomen, jedes Detail, jeder Stempel wird sichtbar – Spuren, die den Bildern neben der Frage nach ihrer Funktion und Wahrnehmung eine neue Bedeutung geben. *PR*



press++60.10, 2017

More than almost any other contemporary photographer, Thomas Ruff works with images that already exist or have been published in other contexts. The *press++* series, which began in 2015, exemplifies his approach to recontextualizing photos and their histories through analogue and digital reworking. Ruff combines the front and back of the photos, which primarily come from American press archives from the 1940s to the 1960s, along with all of their captions, and details of cropping or retouching, into a new single image. *press++60.10* (2017) shows the explosion after the 1946 nuclear test at Bikini Atoll. The headline “What goes up, must come down”, originally printed on the back of the image, not only demonstrates how these images and their content are handled, but also impressively marks the photo as a commodity. Printed in an oversized format, Ruff's version of the archive photo takes on an almost sculptural character. Viewers can stand in front of the image and zoom in, with every detail, every stamp becoming visible traces that give the pictures new meaning in addition to questioning their function and how they are perceived. *PR*

Taryn Simon

Wie funktionieren Ordnungssysteme, welchen Mechanismen und Strukturen unterliegt die Katalogisierung von Bildern? In *The Picture Collection* hinterfragt die US-amerikanische Künstlerin Taryn Simon die Klassifizierung und Wirkung von Archiven und deren Einflussnahme auf die Gesellschaft. Am Beispiel der New York Public Library's Picture Collection, mit über 1,29 Millionen Bildern, Postkarten, Presse- und Werbefotos eines der weltweit größten Bildarchive, untersucht sie die Organisation und Archivierung visueller Informationen. Seit der Gründung im Jahr 1915 ist die „Picture Collection“ eine wichtige Inspirationsquelle für Schriftsteller*innen, Künstler*innen, Filmproduzent*innen oder Werbeagenturen. Andy Warhol nutzte die Sammlung wiederholt und entlieh Hunderte von Bildern, die er bekanntermaßen nie zurückgab. Simons Fotocollagen wie *Folder: Swimming Pools* (2012) oder *Folder: Financial Panics* (2012), die den Inhalt einzelner Bildordner zeigen, thematisieren eine vermeintlich neutrale Verschlagwortung, die jedoch stets durch eine historische und soziale institutionelle Kultur geprägt ist. Insofern sieht die Künstlerin analoge Archive wie die „Picture Collection“ durchaus als Vorläufer heutiger digitaler Suchmaschinen und ihrer immensen Wirkung auf die Gesellschaft. *PR*

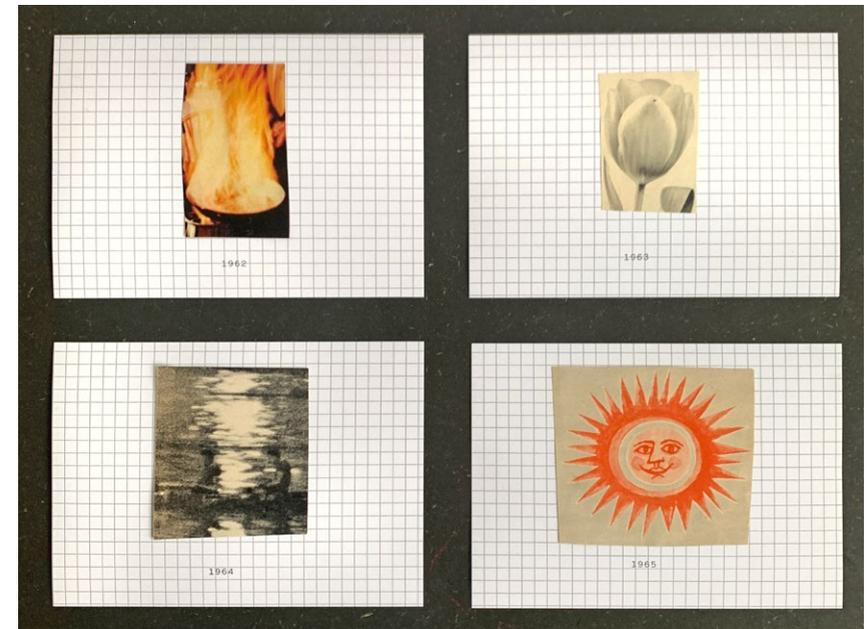


Folder: Swimming Pools, 2012, aus der Serie | from the series: *The Picture Collection*

How do systems of classification work, and which mechanisms and structures are involved in the cataloguing of images? In *The Picture Collection*, the American artist Taryn Simon questions the organization and impact of archives and their influence on society. Using the New York Public Library's Picture Collection, one of the world's largest image archives with over 1.29 million images, postcards, press and advertising photos, she investigates how visual information is categorised and archived. Since its creation in 1915, the Picture Collection has been an important source of inspiration for writers, artists, film producers and advertising agencies. Andy Warhol frequently used the collection and infamously borrowed hundreds of pictures he never returned. Simon's photo collages, such as *Folder: Swimming Pools* (2012) or *Folder: Financial Panics* (2012), which show the content of individual image folders, address a supposedly neutral keywording, which is of course always characterized by a historical and social institutional culture. In this respect, the artist sees analogue archives such as the Picture Collection as precursors of today's digital search engines and their immense impact on society. *PR*

Johannes Wohnseifer

Johannes Wohnseifer verbindet in seiner Malerei, seinen Installationen, Objekten, Papierarbeiten, Künstlerbüchern und Plakaten historische Ereignisse mit Phänomenen der Popkultur. Außerdem ist er ein Sammler von gefundenen Bildern, die er auf Werbemitteln, in Büchern oder auch auf Instagram entdeckt. Die Serie *Das 20. Jahrhundert* (2014) besteht aus 100 Collagen, die jeweils ein Jahr des letzten Jahrhunderts repräsentieren. Jede der Collagen im DIN A4-Format wurde ausschließlich aus Teilen eines Buches oder einer Zeitschrift zusammengesetzt, die in dem jeweiligen Jahr erschienen sind. Durch die Verwendung von Originalmaterial spiegelt die Serie nicht nur den Wandel der Motivik, sondern auch die technischen Möglichkeiten und Gegebenheiten der jeweiligen Zeit, wie die Qualität des Papiers, der Drucktechnik und der Abbildungen. Für die Ausstellung hat Johannes Wohnseifer nachträglich ein Archiv zur Serie rekonstruiert, das auf 100 Karteikarten einen komprimierten Überblick über das verwendete Material bietet. *SB*



Aus der Serie | from the series: *Das 20. Jahrhundert (Index)* | *The 20th Century (Index)*, 2022

Johannes Wohnseifer combines historical events with pop culture phenomena in his paintings, installations, objects, works on paper, artist's books and posters. He also collects found pictures, which he discovers in advertising materials, in books or on Instagram. The series *The 20th Century* (2014) consists of 100 collages, each representing a year from the last century. Each of the A4-size collages is composed exclusively of parts of a book or a magazine published in the corresponding year. Through the use of original material, the series reflects not only the changing themes, but also the evolving technical possibilities and conditions of the time, such as the quality of the paper, the printing techniques and the types of illustrations. For this exhibition, Wohnseifer has created an archive of the series, which offers a condensed overview of the materials used on 100 index cards. *SB*

Werkliste | List of Works

Viktoria Binschtok

(*1972 Moskau | Moscow, RU, lebt | lives in Berlin)

#metoo / Bloody Hands, 2018, aus der Serie | from the series: *Networked Images*, 2017–2022
Digital C-Prints
186 × 64 cm / 80 × 52 cm / 130 × 97 cm
Courtesy Viktoria Binschtok / Klemm's Berlin

Red Man Wine, 2019, aus der Serie | from the series: *Networked Images*, 2017–2022
Digital C-Prints
Je | each 80 × 105 cm
Courtesy Viktoria Binschtok / Klemm's Berlin

Lines & Clouds, 2020, aus der Serie | from the series: *Networked Images*, 2017–2022
Digital C-Prints
117 × 69 cm / 117 × 130 cm
Courtesy Viktoria Binschtok / Klemm's Berlin

Pasta Lady, 2020, aus der Serie | from the series: *Networked Images*, 2017–2022
Digital C-Prints
Je | each 111 × 57 cm
Courtesy Viktoria Binschtok / Klemm's Berlin

Josephin Böttger

(*1965 Hamburg, DE, lebt | lives in Hamburg)

Photon Y, 2022
Video-Loop mit Ton, Fensterprojektion mit LC-Modulen, 7:00 Min. | video loop with sound, window projection with lc panels 7'00"
Courtesy the artist

Adam Broomberg & Oliver Chanarin

(*1970 Johannesburg, ZA und | and 1971 London, UK, leben | live in London)

Blame the Algorithm, 2021
Siebdruck auf Zeitungspapier | silkscreen on newspaper, Ex. 60/100 und | and Ex. 87/100
Je | each 58 × 35 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Irene Chabr

(*1983 Zürich | Zurich, CH, lebt | lives in Zürich | Zurich)

Wandernde Gesten VII | Migratory Gestures VII, 2022
Fotoinstallation, Inkjet-Prints, Filzschreiber, Tusche auf Pappe und Wabepappe | photo installation, inkjet-prints, felt marker, drawing ink on cardboard and panel paper
Variable Dimensionen | variable dimensions
Courtesy the artist

Sara Gwynar

(*1985 Vancouver, CA, USA, lebt | lives in New York)

Glass Life, 2021
Sechs-Kanal Video mit Ton, 19:02 Min. | six channel 2K video with sound, 19'02"
Variable Dimensionen | variable dimensions
Courtesy the artist, The Approach, London, and Foxy Production, New York

Katharina Gaenssler

(*1974 München | Munich, DE, lebt | lives in München | Munich)

Ohne Titel (Vorhang für Louise Lawler) | Untitled (Curtain for Louise Lawler), 2022
Inkjet-Direktdruck auf Baumwolle | inkjet-print on cotton
400 × 750 cm
Courtesy the artist

Mathilde ter Heijne

(*1969 Straßburg | Strasbourg, FR, lebt | lives in Berlin)

Woman to Go*, seit | since 2005
Installation mit Postkarten zum Mitnehmen | installation with postcard display
Variable Dimensionen | variable dimensions
Courtesy the artist

Assembling Past and Present, seit | since 2016
Videoinstallation mit Ton | video installation with sound
Variable Dimensionen | variable dimensions
Courtesy the artist

Sabine Hornig

(*1964 Berlin, DE, lebt | lives in Berlin)

Triptychon, Store Closed, 2018
Metall, Glas, keramischer Siebdruck, Scharniere | metal, glass, ceramic silkscreen, hinge
230 × 260 × 90 cm
Courtesy the artist

Money, 2022

Latexdruck auf PVC | latex print on PVC
387 × 287 cm
Courtesy the artist

Louise Lawler

(*1947 Bronxville, NY, USA, lebt | lives in New York)

Blue Nail, 1990
Cibachrome, Ex. 4/5
102 × 127 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Given by the Widow, 1993
Cibachrome, Ex. 2/5
65,7 × 83,5 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Produced in 1988, Purchased in 1989; Produced in 1989, Purchased in 1993, 1995
Cibachrome, Ex. 1/5
114,5 × 148,5 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Matthew Muir

(*1989 Knysna, ZA, lebt | lives in Hamburg)

Frog Mountain, 2019–2021
Duschkabine, diverse Baumaterialien, UV-Print | shower, assorted building materials, UV print
86 × 86 × 216 cm
Courtesy the artist

Frida Orupabo

(*1986 Sarpyborg, NO, lebt | lives in Oslo)

Untitled, 2017
Ein-Kanal Video Installation mit Ton, Loop 3:14:53 Min. | 1 channel video installation with sound, looped 3'14'53"
Courtesy the artist und | and Galerie Nordenhake, Berlin

Blue, 2021

Digital C-Print
95 × 135 cm
Courtesy the artist und | and Galerie Nordenhake, Berlin

Laughing Girl, 2021
Digital C-Print auf Aluminium | mounted on aluminium
95 × 81 cm
Courtesy the artist und | and Galerie Nordenhake, Berlin

Man with Mask, 2021
Digital C-Print auf Aluminium | mounted on aluminium
80 × 81 cm
Courtesy the artist und | and Galerie Nordenhake, Berlin

Rainy Days, 2021
Digital C-Print
95 × 135 cm
Courtesy the artist und | and Galerie Nordenhake, Berlin

Max Pinckers, et al.

(*1988 Brüssel | Brussels, BE, lebt | lives in Brüssel | Brussels)

Unhistories, seit | since 2015
Installation aus Fotografien, Text, Videos und Ton | installation including photography, texts, videos and sound
Variable Dimensionen | variable dimensions
Courtesy the artist

Walid Raad

(*1967 Chbanieh, LB, lebt | lives in New York)

Sweet Talk Commissions (Solidere: 1994–1997), 2018
Digitales Panorama Video, Loop 10:22 Min. | panoramic digital video (5760 × 1080 px), 16:3 ratio, looped, 10'22"
Courtesy the artist und | and Sfeir-Semler Gallery, Beirut / Hamburg

Volker Renner

(*1977 Pinneberg, DE, lebt | lives in Hamburg)

Aus der Serie | from the series: *Potential Sightings*, 2021
152 Fotografien | photographs
Je | each 30 × 24 cm
Courtesy the artist

Sebastian Riemer

(*1982 Oberhausen, DE, lebt | lives in Düsseldorf)

DGHF, 2015
C-Print
99 × 132 cm
Courtesy the artist

WNNM, 2015

C-Print
100 × 78 cm
Courtesy the artist

FLAVIN D. PINK OUT OF CORNER FLUOR LT IN METAL FIXTURE 1963 GIFT P JOHNSON MOMA SANDAK 3 337 0196/83 HOLY CROSS 000272, 2019
Pigment Print
200 × 200 cm
Courtesy the artist

Wall, Jeff (b. 1946) Diagonal Composition 1993 Transparency in a lightbox 40 × 45 cm, edition of 10 Cologne, Johnen & Schoettle Photography, 2021
Pigment Print
200 × 200 cm
Courtesy the artist

Ptg/U.S./20th Cent LICHTENSTEIN. Roy Woman in Armchair after Picasso Plastic paint on canvas Coll:M. Boulois, Paris, 2021
Pigment Print
200 × 200 cm
Courtesy the artist

Martha Rosler

(*1943 Brooklyn, NY, USA, lebt | lives in Brooklyn)

Balloons, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

House Beautiful (Giacometti), aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Red Stripe Kitchen, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Tron (Amputee), aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Cleaning the Drapes, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Makeup / Hands Up, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

First Lady (Pat Nixon), aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Vacation Get-away, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Runaway, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Scatter, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972
C-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Amputee (Election II), aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, 2004–2008
Inkjet-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Election (Lynndie), aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, 2004–2008
Inkjet-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Gladiators, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, 2004–2008
Inkjet-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Photo Op, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, 2004–2008
Inkjet-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Red and White Stripes (Bagdad Burning), aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, 2004–2008
Inkjet-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Point and Shoot, aus der Serie | from the series: *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*, 2004–2008
Inkjet-Print
Courtesy the artist und | and Galerie Nagel Draxler, Berlin

Evan Roth

(*1978 Okemos, MI, USA, lebt | lives in Berlin)

Since you were born, 2022, aus der Serie | from the series: *Internet Cache Self Portrait*, seit | since 2014
Spezialangefertigte Tapete | custom wallpaper
Variable Dimensionen | variable dimensions
Courtesy the artist

Thomas Ruff

(*1958 Zell am Harmersbach, DE, lebt | lives in Düsseldorf)
press++60.86, 2015

C-Print
185 × 230 cm
Courtesy Thomas Ruff und | and Sprüth Magers

press++50.08, 2016
C-Print, Ex. 1/4
237 × 185 cm
Courtesy Thomas Ruff und | and Sprüth Magers

press++50.62, 2016
C-Print, Ex. 1/8
227 × 185 cm
Courtesy Thomas Ruff und | and Sprüth Magers

press++60.10, 2017
C-Print
225 × 185 cm
Courtesy Thomas Ruff und | and Sprüth Magers

Taryn Simon

(*1975 New York, NY, USA, lebt | lives in New York)

Folder: Accidents, 2012, aus der Serie | from the series: *The Picture Collection*
Archival Inkjet-Print
47 1/4 × 62 1/4 inches framed, (120 × 158.1 cm)
Edition of 5 + 2 APs
Courtesy Gagosian

Folder: Broken Objects, 2012, aus der Serie | from the series: *The Picture Collection*
Archival Inkjet-Print
47 1/4 × 62 1/4 inches framed, (120 × 158.1 cm)
Edition of 5 + 2 APs
Courtesy Gagosian

Folder: Financial Panics, 2012, aus der Serie | from the series: *The Picture Collection*
Archival Inkjet-Print
47 1/4 × 62 1/4 inches framed, (120 × 158.1 cm)
Edition of 5 + 2 APs
Courtesy Gagosian

Folder: Smell, 2012, aus der Serie | from the series: *The Picture Collection*
Archival Inkjet-Print
47 1/4 × 62 1/4 inches framed, (120 × 158.1 cm)
Edition of 5 + 2 APs
Courtesy Gagosian

Folder: Swimming Pools, 2012, aus der Serie | from the series: *The Picture Collection*
Archival Inkjet-Print
47 1/4 × 62 1/4 inches framed, (120 × 158.1 cm)
Edition of 5 + 2 APs
Courtesy Gagosian

Johannes Wohnseifer

(*1967 Köln | Cologne, DE, lebt | lives in Köln | Cologne und | and Erfstadt)

Das 20. Jahrhundert (Index) | The 20th Century (Index), 2022
Serie von 100 Collagen,
Schreibmaschine auf Karton | series of 100 collages, typewriter on cardboard
Je | each 10,5 × 14,8 cm
Courtesy Johannes Wohnseifer und | and König Galerie, Berlin, London, Seoul

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung | This booklet is published in conjunction with the exhibition

GIVE AND TAKE Bilder über Bilder

GIVE AND TAKE Images upon Images

Hamburger Kunsthalle
20. Mai 2022 – 28. August 2022 |
May 20, 2022 – August 28, 2022

Kuratorinnen | Curators:
Petra Roettig, Stephanie Bunk,
Leona Marie Ahrens

Wissenschaftliche Assistenz |
Research Assistant:
Johanna Hornauer

Texte und Redaktion |
Texts and Editors:
Leona Marie Ahrens,
Stephanie Bunk,
Johanna Hornauer,
Petra Roettig

Lektorat Übersetzungen |
Copy Editing Translations:
Diana Perry Schnelle

Grafik | Graphic Design:
Adeline Morlon, Marie Bürger

Druck | Printed by:
Ph. Reinheimer GmbH,
Darmstadt

Impressum | Colophon

© 2022 Hamburger Kunsthalle,
Autorinnen | Authors

Fotonachweis | Photo credits:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022 für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works of: Josephin Böttger; Adam Broomberg & Oliver Chanarin; Sabine Hornig; Sebastian Riemer; Thomas Ruff / VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Courtesy Sprüth Magers

© 2022 für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works of: Viktoria Binschtok; Irene Chabr; Sara Cwynar, Courtesy the artist, The Approach, London and Foxy Production, New York; Katharina Gaenssler; Mathilde ter Heijne; Louise Lawler, Courtesy the artist and Galerie Sprüth Magers; Matthew Muir; Frida Orupabo, Courtesy Galerie Nordenhake Berlin / Stockholm / Mexico, Foto | Photo: Susann Jamtøy; Walid Raad, Courtesy Sfeir-Semler Gallery, Beirut / Hamburg; Volker Renner; Martha Rosler, Courtesy the artist and Galerie Nagel Draxler, Berlin; Evan Roth; Taryn Simon, Courtesy Gagosian; Johannes Wohnseifer, Courtesy the artist and König Galerie / Berlin / London / Seoul

© Hamburger Kunsthalle /
bpk, Christoph Irrgang,
Foto | Photo: #3, #9

Gefördert von | Supported by



Kulturpartner | Culture Partner



Medienpartner | Media Partner



Hamburger Kunsthalle
Glockengießerwall 5
20095 Hamburg
+49-(0)40-428131-200
www.hamburger-kunsthalle.de

ISBN-978-3-938002-68-1

Begleitprogramm | Events

*Eröffnung der Ausstellung |
opening of the exhibition*

FR, 20. Mai 2022, 19:00

ab 21 Uhr | starting 21h:

**Party mit | with Disko Zakvas
Kollektiv**

Foyer Galerie der Gegenwart,
Eintritt frei | free admission

*Kuratorinnenführung |
curatorial talk*

Stephanie Bunk

In deutscher Sprache | in German
SO, 22. Mai 2022, 16:00–17:00

Treffpunkt | meeting point: Foyer
Galerie der Gegenwart*

Werk der Woche | work of the week

Leona Marie Ahrens

In deutscher Sprache | in German
MI, 01. Juni 2022, 12:00–12:30

Treffpunkt | meeting point: Foyer
Galerie der Gegenwart*

*Künstler*innengespräch |
artist talk*

**Connect: Wolfgang Ullrich im
Gespräch mit | in conversation
with Viktoria Binschtok**

In deutscher Sprache | in German
DO, 2. Juni 2022, 19:00–20:30
Foyer Galerie der Gegenwart*

*Künstler*innengespräch |
artist talk*

**Connect: Stephanie Bunk im
Gespräch mit | in conversation
with Lighting the Archive und |
and Johannes Wohnseifer**

In deutscher Sprache | in German
FR, 3. Juni 2022, 16:00–17:00
In der Ausstellung | in the
exhibition*

Performance

**Connect: Videoinstallation
„Deviation One“ von | by
Josephin Böttger mit
einer | with a Soundinstallation
von | by Felix Kubin**

FR, 3. Juni 2022, ab | starting 22:00
Plattform vor der | in front of
Galerie der Gegenwart

*Künstler*innengespräch |
artist talk*

**Connect: Petra Roettig im
Gespräch mit | in conversation
with Max Pinckers**

In englischer Sprache | in English
SA, 4. Juni 2022, 16:00–17:00
In der Ausstellung | in the
exhibition*

*Künstler*innengespräch |
artist talk*

**Connect: Koyo Kouoh im
Gespräch mit | in conversation
with Frida Orupabo**

In englischer Sprache | in English
SO, 5. Juni 2022, 16:00–17:00
Foyer Galerie der Gegenwart*

*Künstler*innengespräch |
artist talk*

**Connect: Leona Marie
Ahrens im Gespräch mit | in
conversation with Matthew Muir**

In englischer Sprache | in English
MO, 6. Juni 2022, 16:00–17:00
In der Ausstellung | in the
exhibition*

*Kuratorinnenführung |
curatorial talk*

Stephanie Bunk
In deutscher Sprache | in German
DO, 16. Juni 2022, 18:00–19:30
Treffpunkt | meeting point:
Foyer Galerie der Gegenwart*

*Kuratorinnenführung |
curatorial talk*

Leona Marie Ahrens
In deutscher Sprache | in German
DO, 30. Juni 2022, 18:00–19:30
Treffpunkt | meeting point: Foyer
Galerie der Gegenwart*

Werk der Woche | work of the week
Stephanie Bunk

In deutscher Sprache | in German
MI, 13. Juli 2022, 12:00–12:30
Treffpunkt | meeting point: Foyer
Galerie der Gegenwart*

*Dialog und Diskussion | dialogue
and discussion*

**Connect: Warburg-Haus und |
and Kunsthalle @Phototriennale**

In deutscher Sprache | in German
DO, 21. Juli 2022, 16:30–18:00
In der Ausstellung | in the
exhibition*

*Kuratorinnenführung |
curatorial talk*

Petra Roettig

In deutscher Sprache | in German
DO, 28. Juli 2022, 18:00–19:30

Treffpunkt | meeting point: Foyer
Galerie der Gegenwart*

Werk der Woche | work of the week

Johanna Hornauer

In deutscher Sprache | in German
MI, 24. August 2022, 12:00–12:30

Treffpunkt | meeting point: Foyer
Galerie der Gegenwart*

*Kuratorinnenführung |
curatorial talk*

Stephanie Bunk

In deutscher Sprache | in German
DO, 25. August 2022, 18:00–19:30
Treffpunkt | meeting point: Foyer
Galerie der Gegenwart*

Finissage

Führungen und Gespräche in der
Ausstellung | guided tours and
talks in the exhibition
SA-SO, 27.-28. August 2022

Aktuelle Informationen zu
unserem Begleitprogramm finden
Sie auf unserer Website | You can
find up-to-date information on our
program on our website

* Teilnahme im Eintritt enthalten |
entrance included in admission

mit | with

Viktoria Binschtok, Josephin Böttger,
Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Irene Chabr,
Sara Cwynar, Katharina Gaenssler, Mathilde ter Heijne,
Sabine Hornig, Louise Lawler, Matthew Muir,
Frida Orupabo, Max Pinckers, Walid Raad, Volker Renner,
Sebastian Riemer, Martha Rosler, Evan Roth,
Thomas Ruff, Taryn Simon, Johannes Wohnseifer