

Art is what you can't do, because
If you could do it, it would not be art.
Asger Jorn

ABOUT JOURNEYS ON JOURNEYS__Having arrived at travel destinations after flights, railway journeys or car journeys, the journeys for which we – Christine and I, 'bei Schmitz' – travel, begin. They are journeys by means of the arts. Everyone of us takes different routes. They lead us far into the thicket of all foreign and unfamiliar all around – also into the one opening within us on such journeys.

However, the routes lie close to each other at the beginning. We roam around, at times with a scheme, most of the time without one: We like to drift into see-travels. If distances are greater, we love to take a motorcycle or scooter. Most of all we love to drift elsewhere: through the sea, along a reef, with snorkel, diving mask and flippers. Each form of locomotion goes along with its own mode of perception and experience. In different ways we make contact with an unfamiliar environment. This is how images come to us: those we think we understand and those which seem foreign and enigmatic and rouse our urge to explore.

A different way of making contact with a foreign culture goes through the stomach. That is why only accommodations equipped with a kitchen are an option. Here piles up all we buy on the local markets, at the beach with fishermen, in the 'colmados' by the wayside and in supermarkets. Local and global elements rendezvous. Here, tastes are explored and here we find out how to merge alien and well-known in a delightful manner for our eyes and palates.

THE CHRR-METHODS__The art of food and planning of nourishment are a matter for the boss and the boss is called Christine. (As beneficiary and admirer of this art I more than agree.) On longer stays another field of activity is added: gardening. It is about planting herbs and at times mushrooms, which are unavailable in the respective regions. Following foresighted taste visions, Christine accordingly decides which seeds are boxed for the journey. Seeding and growing of the same are always a challenge. Also, it takes research, many trials and patience to create a soil mixture suitable for our culinary travel companions to prosper

under foreign climatic circumstances. 'Eat-Art' and 'Mobile Gardening' are two art forms Christine pursues with passion; they give special insights into culture and nature of an unknown country.

For drawing and painting her 'outer eye' scans humans, animals, landscapes, scenes from daily life, rooms or intriguing objects and brings them to the attention of the 'inner eye'. From here on they enter the grinder of art, get crushed line by line and transformed into representation options. So far, so good and not surprising. The surprises follow: As if their visual agents were met with scepticism from the start, the mostly graspingly set outlines and colour fields are already broken up and placed opposite each other in the representation process. Terms and phrase fragments in the language of the respective travelled country often complement the image narrative, too. Floating spaces of thrillingly assembled image and language parts come into being. The latter are also intended to be voice and sound notations.

Often and with pleasure Christine uses performative and participative art practices. For collecting certain waste products friends and neighbours are asked to assist. Only in this way it is possible for her to assemble a satisfactory amount of single pieces in a short period of time to develop – as planned – a spacious sculpture from them. Apparently, her sculptural interventions adopt romantic tones. But the beauty arising from the seemingly ugly, and the majesty put together from the ostensibly trivial have barbs and contain contrary messages.

By the way: Christine signs her works with 'Chrr'. Whoever would like to think of a growling dog: do as you please.

THE PU-METHODS__The person for whom the signature 'Pu' stands gets into raptures over the charms of alien surroundings, too. However, while painting and drawing I try to resist them for a certain period of time. Initially, my hand roams aimlessly through image space (at times I am using both hands simultaneously). If lacking courage, which I need for this

Die Kunst ist das, was man nicht kann, denn
wenn man es könnte, dann wäre es keine Kunst.
Asger Jorn

VOM REISEN AUF REISEN__Nach Flügen, Eisenbahn- oder Autofahrten am Reiseziel angekommen, beginnen jene Reisen, deretwegen wir – Christine und ich, alias 'bei Schmitz' – auf Reisen gehen. Es sind solche mit Mitteln der Kunst. Jeder von uns nimmt andere Routen. Sie führen weit ins Dickicht alles Fremden und Unbekannten ringsum – auch in jenes, das sich auf solchen Reisen in uns selbst auftut.

Doch zunächst bleiben die Routen beieinander. Wir stromern umher, teils mit einem Ziel, oftmals ohne: Wir lassen uns gerne treiben und gehen auf Seh-Reise. Sind die Strecken weiter, nehmen wir am liebsten das Motorrad oder den Motorroller. Besonders gern, stromern' wir jedoch anderswo: mit Schnorchel, Tauchmaske und Flossen durchs Meer an einem Riff entlang. Jede Art sich fortzubewegen schafft eigene Wahrnehmens- und Erlebnisweisen. Auf unterschiedlichen Wegen nehmen wir Kontakt zu einer fremden Umgebung auf. So kommen die Bilder zu uns: solche, die wir zu verstehen glauben und solche, die uns fremd und rätselhaft erscheinen und die unseren Forscherdrang wecken.

Eine anders geartete Kontaktaufnahme zu einer fremden Kultur geht durch den Magen. Deshalb kommen für uns nur Unterkünfte infrage, die über eine Küche verfügen. Hier versammelt sich, was wir auf lokalen Märkten, bei den Fischern am Strand, in den 'Colmados' am Straßenrand und in Supermärkten einkaufen. Lokales und Globales geben sich ein Stelldichein. Hier werden Geschmacksrichtungen erforscht und hier wird ergründet, wie sich Fremdes und Vertrautes auf genussvolle Weise für unsere Augen und für unsere Gaumen zusammenführen lassen.

DIE CHRR-METHODEN__Ernährungskunst und Ernährungsplanung sind Chefsache und die Chefin heißt Christine. (Als Nutznießer und Verehrer dieser Kunst bin ich damit sehr einverstanden.) Bei längeren Aufenthalten kommt ein weiteres Betätigungsfeld hinzu: das Gärtnern. Es geht um das Aufziehen von Kräutern und bisweilen auch von Pilzen, die in der jeweiligen Region nicht zu haben sind. Vorausschauenden Geschmacksvisionen folgend, entscheidet Christine

daher jeweils, welches Saatgut mit auf die Reise gehen soll. Aussaat und Anzucht desselben sind stets eine Herausforderung. Es bedarf der Recherchen, vieler Versuche und der Geduld, bis eine brauchbare Erdmischung gefunden ist, die unsere kulinarischen Reisebegleiter aus Übersee auch unter fremden klimatischen Bedingungen gedeihen lässt. 'Eat-Art' und 'mobile Gardening' sind zwei Kunstformen, die Christine mit Leidenschaft betreibt und die besondere Einblicke in Kultur und Natur eines fremden Landes erlauben.

Fürs Zeichnen und Malen scannt ihr 'äußeres Auge' Menschen, Tiere, Landschaften, Alltagsszenen, Räume oder neugierig machende Gegenstände ein und trägt sie an das 'innere Auge' heran. Von hier aus gelangen sie ins Mahlwerk der Kunst, werden Strich für Strich zerrieben und in Darstellungsmöglichkeiten umgewandelt. So weit, so gut und nicht überraschend.

Die Überraschungen folgen: Als schließe ihren visuellen Akteuren von vorne herein Skepsis entgegen, werden die meist zupackend gesetzten Umrisse und Farbflächen schon im Darstellungsprozess aufgebrochen und gegeneinander verschoben. Auch Begriffe und Satzketten in der Sprache des jeweils bereisten Landes ergänzen oftmals das Bildgeschehen. Es entstehen Schweberäume aus spannungsreich montierten Bild- und Sprachanteilen. Letztere sind auch als Stimm- und Klangnotate zu verstehen.

Oft und gern nutzt Christine performative und partizipative Kunstpraktiken. Beim Sammeln bestimmter Abfallstoffe werden Freunde und Nachbarn um Mithilfe gebeten. Nur so ist es ihr möglich, in kurzer Zeit eine hinreichende Menge von Einzelstücken zusammenzutragen, um daraus – wie geplant – eine raumgreifende Skulptur zu entwickeln. Vordergründig schlagen ihre plastischen Interventionen romantische Töne an. Doch die Schönheit, die dem scheinbar Hässlichen entwächst, und die Würde, die sich aus vermeintlich Banalem fügt, haben Widerhaken und enthalten anderslautende Botschaften.

Übrigens: Christine signiert ihre Arbeiten mit 'Chrr'. Wer dabei an einen knurrenden Hund denken mag: bitteschön.

level of freedom, I would take any motif to erratically explore the artistic 'space of action' as 'tactile space' and glide plane with felt pen or wax pens. I leave it up to those stimuli which the pen – like a clumsily handled white cane – transmits.

On the one hand I let things happen at a venture, on the other hand I follow curiously what happens: As if the hand of a stranger was involved, lines munch into the void work surface, change direction, move towards each other, cross each other and form a snarl cornering the remaining blank surface and create quickly changing and unexpected exiting relationships with it. I would like to get the moment right, the moment when relations are forming between image narrative and outer conditions without any assistance – similar to suddenly cobwebbed rooms during Indian summer prompting the questions: Where do the cobwebs originate? Where do they end?

Ordinary things in unconventional forms and/or telling traces of usage to be found in the accommodation or nearby provide me with vague hints what unknown things could be discovered with them. First I leave them to the investigative skill of my hands. From playful actions short-term sculptures emerge, which I call 'Space-Markers'. With their help, I mark special sections thematizing elements of cultural importance (sky, sea, clouds...). Seemingly unimportant things (a piece of plastic, a ruffled broom, a cut-open milk carton...) I set against it as counterpoint. Two contradictory spheres of meaning cross each other. Each on its own recalls knowledge gained so far and familiar associations. The combination of both, however, triggers an inner stream of images which uncovers new approaches and questions. With such experimental adventures I decline to be led and restrained by fixed ideas.

THE BEI-SCHMITZ-METHODS__Two artists, who approach the alien and unknown from very different angles, show each other what can be found out with the respective method and what can become of that later on. Working in sight of each other allows to be inspired by the partner and to adopt her/his research questions. In our team work the different approaches are put into direct dialogue, overlap and push each other. (For more see section "Art as dialogue")

For three decades we do art on journeys and art as journeys now – initially under the name 'Die Firma' (1988 until 2008), from then on as 'bei Schmitz'.

Unfailingly, the 'Fluchpunkt' (vanishing point, and also place to seek refuge, follow a fantasy and leave the Other one flees from behind) thematic golden thread are formed by our culinary interests, our 'sea addiction', our pleasure in swimming and the joy of snorkeling and diving. Central are, on the one hand, the enjoyment of physical floating states and gliding in warm waters which are also interesting to explore below sea level; and on the other hand we explore how the experienced can be realized and represented artistically. For our project series 'Art jellyfish, floats, underwater installations' [Kunstquallen, Schwimmkörper, Unterwasserinstallationen], which we pursue since 1988, beaches, water areas and underwater regions become our workshops, campaign stages and temporary stands. That is why drawing devices, painting materials and other work tools are complemented by underwater camera, swimwear, flippers and diving goggles as our artistic basic tool kit.

Despite same-named or similar themes our work approach changes from journey to journey. Every new accommodation, all new surroundings, each exchange with a foreign culture provides us with new impulses; supplies new materials for us, approaches us with new objects and colours, causes changes and new forms of space intervention as well as different image and object language.

We do not pursue the intention to understand the incomprehensible or make it understood. Rather, we apply the responses which riddles, the inaccessible and the foreign trigger in us and transform them with artistic means – including moments of otherness, incomprehensibility and enigmaticness. Whatever fascinates us we want to 'make glow' on site and elsewhere – in publications, in exhibitions – in all its ambiguity and multiple voices as poetical construct experienced by us.

And when we try to comprehend then not to 'get hold' of the foreign, to imbibe them and incorporate them in preset thought patterns. The foreign and incomprehensible shows us our limits and offers a chance to recognise it, question it and add to it. We practice picking up transcultural questions and giving them a recognisable – if not explaining – form.

"THE DISCOVERY OF SLOWNESS"__In our journey art, slowness plays a central role. Artistic practice leads the eye to the minutest traces, gestures and details. Thinking, fantasy and feeling are given space and time to determine the relation between details and its

DIE PU-METHODEN__Auch derjenige, für den der Kürzel 'Pu' steht, berauscht sich an den Reizen einer fremden Umgebung. Doch beim Malen und Zeichnen bemühe ich mich darum, ihnen für eine gewisse Zeit zu widerstehen. Zunächst vagabundiert meine Hand absichtslos durch den Bildraum (bisweilen nutze ich beide Hände zugleich). Fehlt es dazu an Unverzagtheit, die ich für dieses Maß an Freiheit benötige, nehme ich ein beliebiges Motiv, um mit einem Faserstift oder mit Wachskreiden möglichst unkontrolliert den künstlerischen 'Tatort' als 'Tastort' und Gleitfläche zu erkunden. Ich überlasse mich jenen Impulsen, welche der Stift – gleich einem linkisch geführten Blindenstock – übermittelt.

Einerseits lasse ich blindlings geschehen, andererseits verfolge ich neugierig, was sich tut: Als wäre die Hand eines Fremden im Spiel, fressen sich Linien in die leere Arbeitsfläche, wechseln die Richtung, nähern sich einander an, überschneiden sich und bilden ein Gewirr, das die verbleibende Leere der Zeichenfläche bedrängt und mit ihr schnell wechselnde und unvorhersehbare Spannungsverhältnisse eingeht. Ich möchte jenen Moment abpassen, in dem sich ohne Zutun zwischen Bildgeschehen und äußeren Gegebenheiten Verbindungen andeuten – ähnlich den Spinnweben, die im Altweibersommer plötzlich Räume durchziehen und Fragen aufwerfen: Wo nehmen sie ihren Anfang? Wo enden sie?

Gewöhnliche Dinge mit eigenwilliger Gestalt und/oder vielsagenden Gebrauchsspuren, die in der Unterkunft oder in der näheren Umgebung zu finden sind, geben mir vage Hinweise darauf, dass ich mit ihnen etwas mir Unbekanntes würde entdecken können. Sie überlasse ich zunächst dem Spürsinn meiner Hände. Aus spielerischen Aktionen entstehen Kurzzeit-Skulpturen, die ich 'Space-Marker' nenne. Mit ihrer Hilfe markiere ich Raumabschnitte, die kulturell Bedeutsames thematisieren (Himmel, Meer, Wolken ...). Vermeintlich unbedeutende Dinge (ein Stück Plastik, ein zerzauster Besen, eine aufgeschnittene Milchtüte ...) setze ich als Kontrapunkt dagegen. Zweierlei widersprüchliche Bedeutungshorizonte überschneiden sich. Jeder für sich ruft bisheriges Wissen und vertraute Assoziationen auf. Die Kombination beider jedoch stößt einen inneren Bilderstrom an, der neue Betrachtungsweisen und Fragestellungen eröffnet. Bei derlei experimentellen Abenteuern möchte ich mich nicht von vorauseilenden Ideen leiten und einschränken lassen.

DIE BEI-SCHMITZ-METHODEN__Zwei Künstler, die sich auf sehr unterschiedliche Weise Fremdem und Unbekanntem annähern, zeigen einander, was sich mit der jeweils genutzten Vorgehensweise herausfinden lässt und was später daraus entstehen kann. Das Arbeiten in Sichtweite führt dazu, sich vom Partner inspirieren zu lassen und sich dessen Fragestellungen zueigen zu machen. In unseren Gemeinschaftsarbeiten treten die verschiedenen Herangehensweisen in einen unmittelbaren Dialog, überlagern sich und treiben sich wechselseitig an. (Dazu mehr im Abschnitt 'Kunst als Dialog')

Seit nunmehr über drei Jahrzehnten betreiben wir Kunst auf Reisen und Kunst als Reise – zunächst unter dem Namen 'Die Firma' (1988 bis 2008), später dann als 'bei Schmitz'. Stets bilden unsere kulinarischen Interessen, unsere 'Meersucht', unsere Schwimmlust, die Freude am Schnorcheln und Tauchen den 'Fluchtpunkt' und einen thematischen Leitfaden. Im Zentrum stehen einerseits der Genuss körperlicher Schwebezustände und des Dahingleitens in warmen Gewässern, in denen es auch unter Wasser etwas zu entdecken gibt; andererseits erforschen wir, wie sich dieses Erleben künstlerisch umsetzen und zum Ausdruck bringen lässt. Für unsere Projektserie 'Kunstquallen, Schwimmkörper, Unterwasserinstallationen', die wir seit 1988 verfolgen, werden Strände, Wasserflächen und Unterwasserareale zu unseren Werkstätten, Aktionsbühnen und temporären Schaustellen. Deshalb gehören neben Zeichengerät, Malsachen und etwas Werkzeug auch Unterwasserkamera, Badehose, Schwimmflossen und Taucherbrille zu unserer künstlerischen Grundausstattung.

Trotz gleichlautender oder ähnlicher Thematik ändert sich unsere Arbeitsweise von Reise zu Reise. Jede neue Unterkunft, jedes neue Umfeld, jeder neue Austausch mit einer fremden Kultur liefert uns neue Impulse, hält neue Materialien für uns bereit, trägt neue Dinge und Farben an uns heran, führt zu Umbrüchen und zu neuen Formen der Raumintervention ebenso wie zu veränderten Bild- und Objektsprachen.

Wir verfolgen nicht die Absicht, Unverständliches verstehen zu wollen und anderen verständlich zu machen. Vielmehr nutzen wir die Resonanzen, welche Rätsel, Unzugängliches und Fremdes in uns auslösen und bereiten sie mit künstlerischen Mitteln auf – samt Fremdheitsmomenten, Unverständlichem und Rätselhaftem. Uns Faszinierendes möchten wir vor Ort und anderswo – in Publikationen, in Ausstellungen – in der von uns erlebten Widersprüchlichkeit und Vielstimmigkeit als poetische Gebilde 'zum Leuchten' bringen.



Shopping in Las Terrenas
Einkaufen in Las Terrenas



Mobile Gardening / Eat Art
Mobiles Gärtnern / Kunst aus der Küche

surroundings. Visible relations again raise questions on superordinate and invisible connections. Answering them would contribute to more far-sightedness and understanding of the world. This form of practical artistic detective work provides considerable insight into foreign countries and cultures – also into the unconscious and foreign inside us.

PLENTY AND EMPTINESS__What finished art works quickly make you forget: Not only on journeys – but especially striking here – fine arts set emptiness against plenty of sensual impulses. Be it the one of single sheets and canvasses most often used by travelling artists and laypersons, or the one of the painting films which we install at the very beginning in all available spaces of the lodgings we took and arrange in all rooms. Be it the emptiness which everyday objects with prominent marks – say chairs, a broom or a spade – experience through us as we temporarily pause and 'delete' their intended function to acquire new statements from them in artistic experiments. Or be it that emptiness of meaning happening to objects and materials carelessly thrown away – such as plastic bottles or foam food containers, with which even the dream beaches of the peninsular Samaná in the Dominican Republic are regularly marred by weekenders.

The attention of a practicing artist on the road deals with two worlds creating a highly fecund and exiting relationship: here emptiness, the 'white nothingness', and there plenty, which is to be winnowed. Between these worlds and the different roles and perspectives going along with them, the artist swings back and forth. Emptiness constantly reminds us that through our doings – under the conditions of an artistic research institute of modest dimensions – something worth seeing and contemplating should emerge. That is why the present reigns as vast framework in which the artist can move as a guest and spectator.

In the world of artistic practice, curiosity and fantasy delve into detailed, material dependent and slowly evolving developments. Attentiveness can exert itself freely and extensively outside this world. For that purpose it is not necessary to take the hands from the trouser pockets. In the arts, in contrast, it is precisely those hands to which it is up to get something out of the collected impressions and thereby raised questions and emotions. These can be developed further in lines, colour layers, forms and choices of material.

The exciting collaboration of these worlds – including

the corresponding different forms of sensual, emotional and physical participation – does time and again trigger surprising topics coming up. For example, watching a ripped plastic bag being blown by the wind in silent magic over the noisy and heavy traffic, dancing up the village street had a lasting effect. From then on, the collaboration of plastic films of all kinds (they are everywhere) and the wind (the trade wind gets all 'submissive' moving) was one of our fields of both observation and experimentation. The now keen eye keeps on looking for similar phenomena. The endless circling of turkey vultures high above the coast also set impulses: surfaces for painting became sky spheres and floating spaces, pens shapeshift into gliding instruments. Every form of gliding – whether in the sky, in the sea, on wheels, while using a sponge or a mop – is kept under observation ever since.

Night after night the concert of the coquí's would be deafening around the house on the ocean, which we inhabited in the beginning of the here presented project. We experimented with artistic devices to divert ourselves from their shrill singing and lessen its effects via visual summoning. Art as summoning, as evocation and as voodoo – the latter being African heritage and important in the Caribbean until today – caught our eye and became object of our research. Moreover, the magic of the sky we could not resist during our several months of stay high above the sea, led to a numerous attempts to 'storm' it in order to make the hardly understandable more graspable.

TRUTHS AND NON-TRUTHS__There are some themes which evolved from our observations and the alternation between the world of art and environment. The look which was trained with minute details and combinations of chance in art practice did also direct us towards similar details in public space. 'Artistic vision' and 'view of the world' interlock and push each other forwards. Many important questions will have escaped us nevertheless. Though our senses, trained in artistic practice through observing details, bring a variety of information to our attention, it is the brain which selects and renders those conscious as it learned to select under cultural and biographical circumstances.

The senses themselves are also subject to these pre-conditions, constitute a learned and acquired filter which is in turn filtered by brain capacity. This double filtering suggests: Much of what actually exists and what could have been made true through perception remains 'untrue' and undetected.

Und wenn wir uns um Verständnis bemühen, dann nicht, um uns Fremdes ‚anzueignen‘, einzuverleiben und in vorhandene Denkmuster einzupassen. Fremdes und Unverstandenes zeigen uns unsere Grenzen auf und bieten die Chance, diese zu erkennen, infrage zu stellen und auszuweiten. Wir üben uns darin, mit unseren Mitteln transkulturelle Fragestellungen aufzugreifen und ihnen eine erkennbare – wenn auch nicht erklärende – Gestalt zu geben.

„DIE ENTDECKUNG DER LANGSAMKEIT“__Bei unserer Reisekunst spielt die Langsamkeit eine zentrale Rolle. Kunstpraxis führt das Auge an kleinste Spuren, Gesten und Details heran. Denken, Fantasie und Empfinden erhalten Raum und Zeit, die Beziehungen zwischen Detail und seinen Zusammenhängen auszuloten. Sichtbare Zusammenhänge wiederum werfen Fragen nach übergeordneten und unsichtbaren Bezügen auf. Deren Aufklärung würde zu mehr Weitsicht und Weltverständnis beitragen. Diese Art kunstpraktischer Detektivarbeit eröffnet tiefe Einblicke in fremde Länder und Kulturen – ebenso in Unbewusstes und Fremdes in uns selbst.

FÜLLE UND LEERE__Was abgeschlossene Kunstwerke schnell vergessen lassen: Nicht nur auf Reisen – hier allerdings besonders augenfällig – setzt Bildende Kunst der Fülle sinnlicher Impulse ringsum Leere entgegen: Sei es jene der einzelnen Blätter und Leinwände, die zumeist reisende Künstler und Laien nutzen, oder die der Malfolien, welche wir gleich zu Beginn auf Freiflächen in der bezogenen Unterkunft anbringen und in alle Räumen verteilen. Sei es jene Leere, die Alltagsgegenstände mit auffälligen Merkmalen – etwa Stühle, ein Besen oder ein Spaten – durch uns erfahren, indem wir die ihnen zugeordnete Zwecksetzung vorübergehend aussetzen und ‚löschen‘, um ihnen in künstlerischen Experimenten neue Aussagen abzugewinnen. Oder sei es jene Sinnentleerung, die achtlos weggeworfenen Dingen und Materialien widerfährt – zum Beispiel Plastikflaschen oder Essschalen aus Styropor, mit denen sogar die Traumstrände der Halbinsel Samaná in der Dominikanischen Republik durch Wochenendausflügler jedes Mal wieder aufs Neue verunstaltet werden.

Die Aufmerksamkeit eines Kunstpraktikers auf Reisen hat mit zweierlei Welten zu tun, die ein höchst fruchtbares Spannungsverhältnis entstehen lassen: hier die Leere, das ‚weiße Nichts‘, und dort die Fülle, die es zu sichten und zu lichten gilt. Zwischen diesen Welten

und den damit einhergehenden unterschiedlichen Rollen und Blickwinkeln pendelt der Künstler hin und her. Die Leere erinnert unentwegt daran, dass durch eigenes Tun – unter den Bedingungen einer künstlerischen Versuchsanstalt von überschaubaren Dimensionen – etwas Sehens- und Bedenkenswertes entstehen möge. Drumherum herrscht das Gegenwärtige als unüberschaubares Gefüge, in dem der Reisende zu Gast ist und sich als Zuschauer bewegt.

In der Welt künstlerischer Praxis befassen sich Neugier und Fantasie mit kleinteiligen, materialabhängigen und langsam voranschreitenden Entwicklungen. Außerhalb davon kann sich die Aufmerksamkeit frei und großräumig betätigen. Dazu ist es nicht nötig, die Hände aus den Hosentaschen zu nehmen. In der Kunst hingegen sind es eben diese Hände, denen es obliegt, gesammelten Eindrücken – und dadurch ausgelösten Fragen und Empfindungen – jene Aspekte abzugewinnen, die sich in Linien, Farbschichten, Formen und Materialentscheidungen übersetzen und als Kunstgebilde fortentwickeln lassen.

Das spannungsreiche Miteinander dieser Welten – samt den damit einhergehenden unterschiedlichen Formen sinnlicher, emotionaler und körperlicher Beteiligung – stößt immer wieder überraschende Themen an. So hatte etwa die Beobachtung einer zerrissenen Plastiktüte, die der Wind in stillem Zauber über den lautstarken und dichten Verkehr hinweg die Dorfstraße hinauftanzen ließ, nachhaltige Folgen. Fortan war das Zusammenspiel von Plastikfolien aller Art (sie sind allgegenwärtig) und Wind (der Passatwind setzt alles ‚Nachgiebige‘ in Bewegung) eines unserer Beobachtungs- und Experimentierfelder. Der hierdurch geschärfte Blick hält weiterhin nach vergleichbaren Phänomenen Ausschau. Auch das endlose Gleiten der Truthahngeräusche hoch über der Küste gab Anstöße: Malfächen wurden zu Himmels- und Schweberäumen, Stifte verwandelten sich in Gleitinstrumente. Jedwedes Dahingleiten – ob am Himmel, im Wasser, auf Rädern, beim Gebrauch eines Schwammes oder eines Wischmopps – bleibt seither unter Beobachtung.

Das ohrenbetäubende Konzert der Pfeiffrosche Nacht für Nacht rund um das Haus am Meer, das wir zu Beginn des hier ausgebreiteten Projektes bezogen haben, führte zu Versuchen, uns mit künstlerischen Mitteln vom schrillen Getöse abzulenken und dessen Wirkung durch visuelle Beschwörungen zu dämpfen. Kunst als Beschwörung, als Anrufung und als Voodoo – letzteres ist afrikanisches Erbe und spielt in der Karibik auch heute noch eine Rolle – geriet in den Blick und



Things that do not give rest.
Dinge, die keine Ruhe gaben.



Seeing mosquitoes. Being mosquitoes.
Moskitos sehen. Moskitos sein.



Seeing vultures. Being vultures..
Geier sehen. Geier sein.



The coqui doesn't care, 2015
Mixed technique on polyester film
200 x 90 cm
Dem Pfeiffrosch sei's gepiffen, 2015
Mischtechnik auf Polyester
200 x 90 cm

Everyone of us has to take into consideration that his/her perception as well as thinking is also governed by unconscious entities. Also, perceptiveness and intellectual capacity hit the wall. Thus, some layers of reality are lost on us. Possibilities are also overlooked, as well as signs of a future which cannot be grasped by our present way of thinking. Moreover, individual borders are overlaid with general knowledge limits which leave the unattainable – but nevertheless existing – unconsidered. That is why the perspective on the real as overarching and holistic can be hampered or even move in the wrong direction.

THE COINCIDENCE_Apart from slowing down and intensifying, art practices offer more options to go beyond individual and general thought and perception limits. What is nowadays studied systematically by neurosciences, namely how perception performance and its processing work and how to optimise all that, was also pondered by surrealists and Dadaists in the early 20th century. Like them, fluxus artists would rely on the innovative power of chance a good fifty years later. John Cage for example, was of the opinion that chance was “a jump over and beyond the range of the self.”¹ He thought coincidence not as an opponent of a reason-driven world. For him, it was rather an expression of “a greater natural order, beyond human understanding and control.”²

It is through chances the overload of our current thought and perception abilities is detectable. In the eyes of Jean Dubuffet artists work on “disturbances owing to chance. [...] Chances the artist literally hunts like prey, which he constantly calls forth, which he waits for and traps.”³

The author, film director and media entrepreneur Alexander Kluge suggests from a quite similar perspective: „We need the courage to consult the misunderstandings, the mistakes in comprehending and use them as tools of insight.“⁴ He advises to “wander through the Harz Mountains with a street map of Greater London...” That would be “Bert Brecht’s Verfremdungseffekt, and that is the chance for communication, at least the beginning of working on communication.”⁵ Similar to a riddle encouraging to venture a guess, alienating the familiar provokes perception and fantasy to pursue irritating moments of defamiliarization and make them ‘familiar’ again. The “odyssey” can be added to these considerations. The Caribbean writer Patrick Chamoiseau said it “guides you but does not pose as leader; it does not lead to

discovery, it grants it; it does not push things forward, it offers itself and offers the unexpected.”⁶

Since that what is unexpected cannot be thought of, practices of the fine arts are responsible for productive disruptions. It has – if one lets it happen – the ability to intercept insightfully with thoughts rushing ahead. That is why improvising, wandering and hands-on handling and actions come first. Bodies and hands are given – like search dogs – their head. They detect what would remain hidden to us without them: material properties, sculptural qualities and also other – specialities of things and materials inherent and not visible from outside, which get in the way of composition questions or also inspire them.

ART AS DIALOGUE_As artist couple we made an agreement decades ago, fill it with life and cultivate it till this day: Both are allowed to interfere at any time with the artistic practice of the other and change things without asking permission first – irrespective of it being painting, sculptures, installations or interventions. That is why it can happen that the own experimental set-up of chairs or plastic bottles unexpectedly shows an ‘alien’ structure. Or that all of a sudden a provocative figure with steadfast lines comments the very own, still rather undecided chaos of lines. One of us observes the searching movements of the other, interprets them in his or her way and adds to it what the observations and understanding of outer circumstances suggest for a possible progress in the making of the art object. It is a jam session with the means of the fine arts. We perform free jazz for the eyes – though slowly and over long periods of time.

Artistic practice is a means of communication for us: it is exchange and dialogue. Before anything can be put into words and be uttered, we express a feeling, a sense of, a notion or an intuitive motion and test what can be achieved with it. Mostly, the active one gets surprised by the form the free improvisation gives to a vague impulse. Still more surprised is the partner because the haunches of the other could not be conjectured. Those unexpected events suddenly open the eyes, alienate own ideas, challenge the fantasy and raise questions: What did the other – wherever – see? What could it mean for the other? How does the pictorial artistic message change? Can I take up the artistic actions and interventions of the other and develop them further with own ideas? It is the actions and interventions of the other, which intervene with own ideas of the image and introduce new and unexpected turns.

wurde Gegenstand unserer Recherchen. Ebenso führte die Magie des Himmels, der wir uns bei unseren mehrmonatigen Aufhalten hoch über dem Meer nicht entziehen konnten, zu allerlei Versuchen, diesen auf unterschiedliche Weise zu ‚stürmen‘, um uns schwer Greifbares begreiflich zu machen.

WAHRES UND UNWAHRES_Das sind einige der Themen, die sich aus unseren Beobachtungen und dem Wechselspiel zwischen Kunstwelt und Umwelt ergaben. Dabei hat der Blick, der sich in der Kunstpraxis an kleinen Details und an Zufallskombinationen hat schulen können, uns auch an vergleichbare Details im öffentlichen Raum herangeführt. ‚Kunstablick‘ und ‚Weltblick‘ verschränken sich und treiben einander voran. Viele wichtige Fragestellungen werden uns dennoch entgangen sein. Zwar tragen unsere Sinne, die sich durch Kunstpraxis in Detailbeobachtungen üben, vielerlei Informationen an uns heran, doch es ist das Gehirn, das daraus auswählt und zu Bewusstsein bringt, was es unter kulturellen und biographischen Voraussetzungen auszuwählen gelernt hat.

Auch die Sinne selbst unterliegen eben diesen Voraussetzungen, stellen also einen erlernten und erworbenen Filter dar, der seinerseits von Hirnleistungen gefiltert wird. Dieses zweifache Filtern legt nahe: Vieles von dem, was es tatsächlich gibt und was sich durch Wahrnehmung hätte wahr machen lassen, bleibt ‚unwahr‘ und unbemerkt.

Jeder von uns muss in Betracht ziehen, dass seine Wahrnehmung und sein Denken auch von unbewussten Instanzen gesteuert werden. Ebenso stößt das Auffassungsvermögen selbst an seine Grenzen. So bleiben uns nicht nur Wirklichkeitsebenen verborgen. Auch Mögliches wird übergangen, ebenso Anzeichen eines Zukünftigen, das unser derzeitiges Denken nicht zu erfassen vermag. Überdies werden individuelle Grenzen von allgemeinen Wissensgrenzen überlagert, die ihnen Unzugängliches – und doch Existierendes – unberücksichtigt lassen. So kann der Blick auf das Wirkliche als Übergreifendes und Ganzes unter Umständen behindert oder gar fehlgeleitet werden.

DER ZUFALL_Über Aspekte der Verlangsamung und Intensivierung hinaus hält Kunstpraxis weitere Möglichkeiten bereit, individuelle und allgemeine Denk- und Wahrnehmungsgrenzen zu überschreiten. Was heute Neurowissenschaften systematisch erforschen, nämlich wie Sinnesleistungen und deren Verarbeitung

vonstattengehen und wie sich all das optimieren lässt, trieb auch die Surrealisten und Dadaisten im frühen 20. Jahrhundert um. Wie sie setzten gut fünfzig Jahre später auch Fluxus-Künstler auf die innovative Kraft des Zufalls. John Cage beispielsweise war der Auffassung, der Zufall sei „ein Sprung über die Reichweite des eigenen Selbst hinaus.“¹ Er betrachtete Zufälle nicht als Gegenspieler einer vernunftgesteuerten Welt. Für ihn sind sie vielmehr Ausdruck „einer größeren Naturordnung, jenseits von menschlicher Einsicht und Kontrolle.“²

Es sind Zufälle, durch die sich zu erkennen gibt, was unser derzeitiges Denk- und Wahrnehmungsvermögen überfordert. Nach Ansicht von Jean Dubuffet erarbeiten sich Künstler „Störungen, die dem Zufall zu verdanken sind. [...] Zufälle, die der Künstler geradezu wie eine Beute jagt, die er dauernd herbeiruft, die er abpasst und in die Falle lockt.“³

Der Autor, Filmemacher und Medienunternehmer Alexander Kluge macht aus einer ähnlichen Perspektive den Vorschlag: „Wir müssen den Mut haben, die Missverständnisse, die Fehler im Verständnis hinzuzuziehen, sie als Erkenntnismittel zu gebrauchen.“⁴ Er empfiehlt, „mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz zu durchwandern.“ Das sei „Bert Brechts Verfremdungseffekt, und das ist die Chance für Verständigung, wenigstens der Anfang einer Arbeit an Verständigung.“⁵

Ähnlich wie ein Rätsel zum Raten anregt, provoziert das Verfremden von Vertrautem Wahrnehmung und Fantasie dazu, irritierenden Fremdheitsmomenten nachzugehen und diese wieder zu ‚ent-fremden‘. Diesen Überlegungen lässt sich die „Irrfahrt“ anfügen. Von ihr sagt der karibische Schriftsteller Patrick Chamoiseau: Sie „leitet dich, ohne sich zum Führer aufzuwerfen; sie ist die Mutter aller Freiheiten; sie führt nicht zur Entdeckung, sie gewährt sie; sie stößt nicht vorwärts, sie bietet sich an und bietet das Unerwartete.“⁶

Weil das, was undenkbar ist, niemand wird ausdenken können, ist die Praxis der bildenden Kunst für produktive Störungen zuständig. Sie hat – wenn man es zulässt – die Fähigkeit, vorseilenden Überlegungen aufschlussreich in die Quere zu kommen. Deshalb erhalten bei uns improvisierendes, streunendes und zupackendes Hantieren und Handeln den Vortritt. Körper und Händen geben wir – gleich Suchhunden – lange Leine. Sie spüren auf, was uns ohne sie verborgen bliebe: Materialeigenschaften, plastische Qualitäten und ebenso andere – den Dingen und Materialien innewohnende und von außen nicht sichtbare –

Even when such interventions do not happen, which both anyway have to expect, our agreement sharpens empathy and sensitivity. One question is always present: What will happen and will I be able to react to it? If the exertion of influence did not happen, that would also be a statement. It can mean: I don't know what to say. Or: It is all but well. Both are parts of our pictorial artistic dialogue, and that is why signing individual works as such seems inappropriate to us by now.

FORCES OF ATTRACTION_Oftentimes, chalks or pens open the image narrative. Their uncomplicated utility entices to use them for initial explorations of format and motif. Independent of whom begins or if free gestures and improvised figures signal the beginning – we hold our tools relaxed between the fingertips first, let them dance, stagger, stumble and glide. Instances of clumsiness are deliberate and welcome. Both of us do what cannot be – or only vaguely – controlled and which he or she in the sense of artist Asger Jorns “can't do”. (More on this in section 'Art as 'Gegen_Wart').

Free gestural improvisations just as those circling figurative imagery can nevertheless involve the wind and swing with it, as well as the own breath, the pulse or the tongue as it – an expression of inner tension – moves across the lips. They can also weave in birdcalls or the just commencing dog barking. Both work methods have the ability to take up very different accompanying impulses and translate them – similar to the recordings of a seismograph or comparable to a conductor's baton, which can predetermine and trace a tapestry of sounds. In this way voices, melodies, eruptions and commotions can be visualized. Artistic practices also help us to dissolve inner tensions and disquiet. For both our production methods it holds true that the creation of patches and lines, their placement in the image composition, the selected mark thickness, direction and rhythm of a sequence of movements, the creation of clusters here and airy structures there, the variation of pressure and wear; all that 'has a say' – also if it did not take a distinct shape.

More so than the individual works – antagonisms play a dynamising role here, too – our mutual art production lives on an exciting visual collaboration. The synergy of contrasting ways of expression compares to the one of areas with high pressure and low pressure: they are drawn towards each other. The forces of attraction feed us with surprising inputs and direct our attention towards issues unseen so far. Discoveries and happenstance push the image narrative along and initiate

the variation of force direction and intensity. We follow the dynamics until we believe to have detected enough relations and options to herald the last phase of work. The time has come to stand back and inspect. A well thought-out concept needs to be found to round off the respective adventure according to its inherent aspects.

In the sculptural practice with objects and finds a maelstrom emerges, which brings us ideas and options, in a different way. Here, it is the objects and materials itself that show their potential in handling and experimenting. They again lead us to insights, associations, haunches and ideas, which escape all planning. After a phase of playful discovery aspects can be extracted and worked into an artistic statement. Also here it is the experience providing the eye with something, tempting the knowledge, encouraging the fantasy to cross borders and access new thematic fields.

THE SPACE AS COLLEAGUE_On developing sculptures and environmental installations it is the selected section of space or a room and its background (wall paint, undergrowth, water surface, sky...) which inform us about the expressiveness of material combinations and plastic formation. Here, in this light, in contrast to these forms and colours, in collaboration with these spatial circumstances and all emotions, memories and associations they let arise and resonate, sculptures reveal their qualities. Here they 'raise their voices' and recite the 'text' innate to them. The surroundings become a 'sound box' and 'context'. They absorb voice and text, enrich them with 'sound' and 'spatial-specific' properties and showcase their collaboration. This interaction only unfolds here, at this point and under these local circumstances as a unique occurrence beyond recall. Elsewhere the same sculpture would react anew to the surroundings and in interaction with it produce different effects.

When drawing, places and rooms do also become colleagues. Because the films used by us are transparent or semi-transparent, the colour of the respective background – whether yellow, or red, or grey or mottled green – remains present in the future image: the colour of the painting ground shines through and forces us to adjust all upcoming colour decisions to it. Is a work shown elsewhere, the ground colour, once formed by the painting ground – though absent – is still present: the colour tone of a picture, which formerly answered to the background colour, carries along the place of creation in a silent and invisible way.

Besonderheiten, die sich Gestaltungsfragen in den Weg stellen oder sie auch beflügeln können.

KUNST ALS DIALOG_Als Künstlerpaar haben wir schon vor Jahrzehnten eine Abmachung getroffen und bis heute mit Leben gefüllt und kultiviert: Jeder darf zu jeder Zeit und ohne zu fragen in die künstlerische Praxis des anderen eingreifen und Veränderungen vornehmen – gleich, ob es sich um Malerei, Skulpturen, Installationen oder Interventionen handelt. So kann es geschehen, dass der eigene Versuchsaufbau aus Stühlen oder Plastikflaschen sich unvermittelt in einer ‚fremden‘ Ordnung zeigt. Oder dass plötzlich und mit festem Strich eine provozierende Figur das eigene, noch unentschlossene Liniengewirr kommentiert. Der eine antwortet auf die Suchbewegungen des anderen, interpretiert sie auf seine Weise und fügt an, was seine Beobachtungen äußerer Gegebenheiten und ebenso sein Verständnis vom möglichen Fortgang eines Kunstobjektes ihm nahelegen. Es handelt sich um eine Jam-Session mit den Mitteln bildender Kunst. Wir spielen Free Jazz für die Augen – das allerdings langsam und in großen Zeitbögen.

Kunstpraxis ist für uns ein Mittel zur Verständigung; sie ist Austausch und Dialog. Noch bevor sich etwas in Worte fassen und sagen lässt, bringen wir ein Gespür, eine Ahnung oder eine intuitive Regung zum Ausdruck und prüfen, was sich damit bewirken lässt. Meist wird der jeweils Tätige selbst davon überrascht, welche Gestalt freie Improvisationen einem vagen Impuls verliehen haben. Noch überraschter ist der Partner, weil sich Ahnungen des anderen nicht erraten lassen. Derlei unvorhersehbare Geschehnisse öffnen schlagartig die Augen, machen die eigenen Ideen fremd, fordern die Fantasie heraus und werfen Fragen auf: Was hat der andere – wo auch immer – gesehen? Was könnte das für ihn bedeuten? Wie verändert sich nun die bildkünstlerische Aussage? Kann ich das Neue aufgreifen und mit eigenen Ideen weitertreiben? Es sind die künstlerischen Taten und Eingriffe des anderen, welche die eigenen Bildvorstellungen durchkreuzen und neue und überraschende Wendungen herbeiführen.

Auch wenn solche Eingriffe ausbleiben, mit denen allerdings jeder von uns rechnen muss, so schärft unsere Verabredung das Einfühlungsvermögen und die Aufmerksamkeit. Immer steht die Frage im Raum: Was wird geschehen und wie werde ich darauf reagieren können? Bleiben Einflussnahmen aus, so ist auch das eine Aussage. Sie kann bedeuten: Mir fällt dazu nichts ein. Oder: So, wie es ist, ist es gut. Beides

ist Teil unseres bildkünstlerischen Dialogs, weshalb das Kenntlichmachen der individuellen Arbeiten als solche uns mittlerweile unangemessen erscheint.

DER SOG_Oftmals eröffnen Kreiden und Stifte das Bildgeschehen. Ihre unkomplizierte Nutzbarkeit verleitet dazu, sie zu ersten Format- und Motiverkundungen einzusetzen. Gleich, wer von uns beiden den Anfang macht und ob freie Gesten und improvisierte Figuren das Startzeichen geben – unsere Werkzeuge halten wir zu Beginn locker zwischen den Fingerspitzen, lassen sie tanzen, torkeln, stolpern und gleiten. Ungeschicklichkeiten sind beabsichtigt und willkommen. Jeder von uns tut, was sich nicht – oder nur vage – kontrollieren lässt und er im Sinne des Künstlers Asger Jorns auch „nicht kann“ (Näheres dazu im Abschnitt ‚Kunst als Gegen_Wart‘).

Freie gestische Improvisationen wie auch solche, die figurative Darstellungen umkreisen, können dennoch den Wind einbeziehen und mitschwingen lassen, ebenso den eigenen Atem, den Pulsschlag oder die Zunge, wie sie – als Ausdruck innerer Anspannung – über die Lippen gleitet. Auch können sie Vogelstimmen oder das soeben anhebende Hundegebell einweben. Beide Arbeitsweisen haben die Fähigkeit, sehr unterschiedliche Begleitimpulse aufzunehmen und zu übersetzen – ähnlich den Aufzeichnungen eines Seismographen oder vergleichbar mit einem Taktstock, der ein Klanggeschehen vor- aber auch nachzeichnen kann.

So lassen sich Stimmen, Melodien, Erschütterungen und Unruhe sichtbar machen. Kunstpraxis hilft uns ebenso, innere Spannungen und Unruhezustände aufzulösen. Für unser beider Produktionsweisen gilt: Das Zustandekommen von Flächen und Linien, deren Platzierung im Bildraum, die gewählte Strichstärke, Richtung und Rhythmik einer Bewegungsabfolge, das Erzeugen von Ballungen hier und luftigen Gebilden dort, das Variieren des Drucks und des Abriebs, das alles ‚spricht‘ mit – auch ohne sich einer erkennbaren Gestalt zu bedienen.

Mehr als die individuellen Arbeiten – auch hier spielen Gegensätze eine dynamisierende Rolle – lebt unsere gemeinschaftliche Kunstproduktion von einem spannungsreichen visuellen Miteinander. Das Zusammenspiel kontrastierender Ausdrucksweisen ähnelt jenem von Hoch- und Tiefdruckgebieten: Zwischen ihnen entsteht ein Sog. Dieser vermag es, uns überraschende Eingebungen zuzuspielen und uns auf bislang über-

Also the surface character of a pad draws and paints. However high or low the pressure pens and brushes apply colour with is, the pad presses against that. With every stroke and every paint application – be it as soft as possible – the ground pushes into the pad and leaves dents. Whether wall plaster, wooden floor, tiles, spaces of doors, concrete or windows, all of these pads – our films get everywhere – results in a characteristic wear, demands movements fitting it and produces a special effect.

Pads and surfaces are what they are, because the climate necessitates it, because the taste of the owner set the course, because the materials were locally available and the necessary financial resources were at disposal. It is the tools and working materials used which make pads 'speak', visualize their influence and collaborative power and force us to consider their characteristics.

Moreover every room section – and every work space within it – comes along with its own atmosphere and provides singular insights and outlooks. It makes a difference if I was to work in the bedroom – with small barred windows, moreover shady through trees and facing the mountain – or if I was to work in the living area with a huge glass front in view of the terrace. On the terrace itself I am exposed to wind and sun and can see, hear and smell the ocean.

Every room section excites different notions and associations in both of us. By and by images and locations form a spatial and position-based overall picture and create imaginary overview maps. In our understanding we do not work in this or that place. Rather, we work to get there, work with it and transfer its surface characteristics as stylistic 'foot print' into the image narrative.

ON THINKING AND TALKING_Our thinking is in need of words, to understand phenomena and draw conclusions from them. We can utter that which can be put into words forming sentences. Writing and talking force us to separate affairs happening simultaneously and those inseparably interwoven to transfer them to a linear side by side. All that is missing words and which cannot be transferred into a language system remains unsaid and cannot be reconsidered.

Moreover, we normally do not use the language of 'poets and philosophers' in job and everyday life. Written and verbal togetherness is supposed to be quick and intelligible. Pre-existing knowledge is con-

veniently pooled with pre-existing terms and passed on. The questions in how far these terms are actually effective and if it wasn't reasonable to go search for new and more apt terms is often pushed to the back. For "the gradual formulation of thoughts while speaking" (Heinrich von Kleist) or – in a modified form of this quote – for "the gradual formulation of an idea while writing" (Hermann Burger), a purposive and quick communication does not admit of improvement.

To put it another way: socially transmitted reception and thought patterns, as well as our lexicon and grammar are already there and determine the frame of things thought and said when we try to engage with the world, render it comprehensible for us and communicate to each other about it.

And this is how comes into being what we – mediated through language – understand by the present. Those communicating with each other, who want to exchange ideas put as clear as day, have nothing left but to stay within these patterns and exclude all those things for which words do not (yet) exist. Unconscious, unnameable but still necessary and future-oriented have a difficult standing to get into the conscious under these circumstances.

Especially Caribbean authors with African roots have developed a distinct sense of chances and boundaries of languages. On the one hand they grew up with a creole language mix which emerged as a form of resistance against the colonial powers and with which they formulate and claim a fragile identity as descendants of slaves. On the other hand, those with African blood running through their veins were forced to learn the use of the language of the former colonial masters; a language which was a tool of their colonialization and in which the disenfranchised would remain alien to themselves for a long time. Evolving conflicts, in which the Creoles would get caught up in, are omnipresent in contemporary Caribbean literature. Texts by the Nobel Prize for Literature laureate Derek Walcott, whom we give the floor next to Patrick Chamoiseau and others to represent in excerpts widely accepted positions of Creole intellectuals, the texts thematising this conflict again and again:

„I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, an English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation.“

Derek Walcott⁷

sehene Sachverhalte aufmerksam zu machen. Entdeckungen und Zufallendes treiben das bildnerische Geschehen an und veranlassen dazu, Sogrichtung und Sogstärke zu variieren. Wir folgen dieser Dynamik solange, bis wir glauben, genügend Zusammenhänge und Möglichkeiten aufgedeckt zu haben, um die letzte Arbeitsphase einzuläuten. Die Zeit des Abstandnehmens und des Sichtens ist gekommen. Ein wohl bedachtes Konzept will gefunden werden, um das jeweilige künstlerische Abenteuer nach ihm innewohnenden Gesichtspunkten zum Abschluss zu bringen.

In der skulpturalen Praxis mit Dingen und Fundstücken entsteht der Sog, der uns Ideen und Möglichkeiten zuträgt, auf andere Weise. Hier sind es die Dinge und Werkstoffe selbst, die beim Hantieren und Experimentieren ihr Potential zu erkennen geben. Dieses wiederum führt uns Einsichten, Assoziationen, Ahnungen und Ideen zu, die sich einer Planung entziehen. Nach einer Phase spielerischen Erforschens lassen sich alsdann Aspekte herausgreifen und zu künstlerischen Aussagen aufbereiten. Auch hier ist es die Praxis, die den Augen zu sehen gibt, das Wissen reizt, die Fantasie anspornt, Grenzen überschreiten lässt und überraschende Themenfelder zu erschließen vermag.

DER RAUM ALS MITARBEITER_ Beim Entwickeln von Skulpturen und Rauminstallationen sind es der gewählte Raumabschnitt und dessen Hintergrund (Wandfarbe, Strauchwerk, Wasserfläche, Himmel ...), die uns über die Aussagekraft von Materialfügungen und plastischen Gebilden Aufschluss geben. Hier, in diesem Licht, gegenüber diesen Formen und Farben, im Zusammenspiel mit diesen räumlichen Bedingungen und all dem, was sie an Empfindungen, Erinnerungen und Assoziationen aufrufen können und mitschwingen lassen, offenbaren Skulpturen ihre Qualitäten. Hier erheben sie ihre ‚Stimme‘ und tragen ihnen innewohnende ‚Texte‘ vor. Das Umfeld wird zum ‚Resonanzkörper‘ und ‚Kontext‘. Es nimmt ‚Stimme‘ und ‚Texte‘ einer Skulptur auf, reichert sie mit raumabhängigen Besonderheiten an und bringt sie als Zusammenspiel zur Geltung. Dieses entfaltet sich nur hier, an dieser Stelle und unter diesen lokalen Bedingungen als einmaliges, unwiederbringliches Ereignis. Anderswo würde dieselbe Skulptur wieder neu auf räumliche Bedingungen reagieren und im Zusammengehen mit diesen auch eine andersgeartete Wirkung entfalten.

Beim Zeichnen und Malen werden Orte und Räume ebenfalls zu Mitarbeitern. Da die von uns verwendeten Folien transparent bzw. halbtransparent sind, bleibt

die Farbe des jeweiligen Untergrundes – ob gelb, rot, oder grün meliert – im zukünftigen Bildraum gegenwärtig: Die Farbe des Maluntergrundes scheint durch und nötigt dazu, alle weiteren Farbentscheidungen darauf abzustimmen. Wird eine Arbeit dann andersorts gezeigt, ist die Grundfarbe, die der Malraum von einst gebildet hat – obwohl abwesend – weiterhin anwesend: Der Farbklang eines Bildes, der einst auf die Untergrundfarbe geantwortet hat, trägt auf stille und unsichtbare Weise den Ort der Entstehung in sich.

Auch die Oberflächenbeschaffenheit einer Unterlage zeichnet und malt mit. Wie niedrig oder hoch der Druck auch ist, den Stifte und Pinsel beim Farbeauftragen ausüben, die Unterlage hält dagegen. Mit jedem Strich und jeder Farbschicht – auch wenn sie sanft aufgetragen wird – reibt sich der Untergrund in die Arbeitsfläche hinein und drückt sich durch. Ob Wandputz, Holzboden, Kacheln, Tür-, Beton- oder Fensterflächen, jeder dieser Untergründe – unsere Folien gelangen überall hin – führt zu einem ihn charakterisierenden Abrieb, fordert ihm gemäße Bewegungen heraus und bringt einen besonderen Ausdruck hervor.

Untergründe sind wie sie sind, weil das Klima dies erfordert, weil der Geschmack des Bauherrn die Weichen so gestellt hat, weil die Materialien vor Ort zu haben sind und die erforderlichen Finanzmittel zur Verfügung standen. Es sind die genutzten Werkzeuge und Arbeitsmittel, welche Untergründe zum ‚Sprechen‘ bringen, deren Einfluss und Mitwirkung vor Augen führen und dazu nötigen, diese Besonderheiten in Betracht zu ziehen.

Auch hat jeder Raumabschnitt – und jeder Arbeitsplatz darin – seine eigene Atmosphäre und gewährt einzigartige Ein- und Ausblicke. Es macht einen Unterschied, ob ich im Schlafzimmer arbeite – mit kleinen vergitterten Fenstern, überdies durch Bäume verschattet und zum Berg hin gelegen – oder im Wohnzimmer mit Blick durch die riesige Glasfront auf die Terrasse. Auf der Terrasse selbst bin ich Wind und Sonne ausgesetzt und kann das Meer sehen, hören und riechen.

Jeder Raumabschnitt löst bei jedem von uns beiden unterschiedliche Einfälle und Assoziationen aus. Nach und nach fügen sich Bilder und Standorte zu einem räumlichen und ortsbezogenen Gesamteindruck und bilden imaginäre Überblickskarten. Nach unserem Verständnis arbeiten wir nicht an diesem oder jenem Ort. Vielmehr arbeiten wir auf ihm, mit ihm und nehmen seine Oberflächenbeschaffenheiten als stilistischen ‚Fußabdruck‘ ins Bildgeschehen auf.



Up to the Sky, 2016
Temporary installation

Himmelwärts, 2016
Temporäre Installation



Polar sea, 2015
Temporary swimming object

Eismeer, 2015
Temporäres Schwimmobjekt



Cheerful to cloudy, 2017
Temporary swimming object

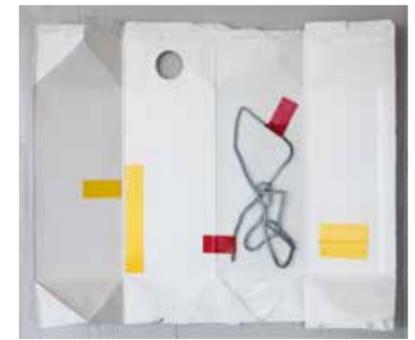
Heiter bis wolzig, 2017
Temporäres Schwimmobjekt



Ready for garbage collection
Bereit für die Müllabfuhr

Working with what's there:
plastic sheet, milk cartons, duct tape,
overrun wire ...

Arbeiten mit dem, was da ist:
Plastikfolie, Milchtüten, Klebeband,
überfahrener Draht ...



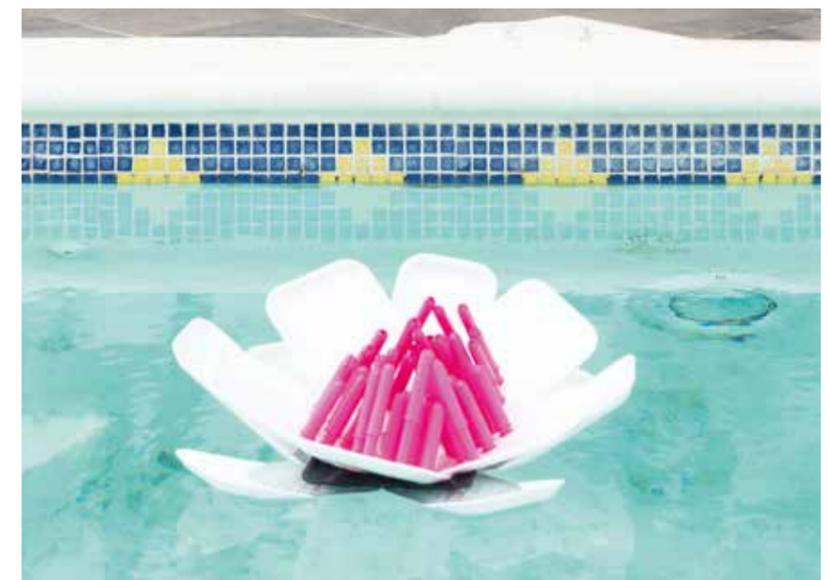
Painting films are applied everywhere:
on the ground, on windows, doors and walls

Malfolien werden überall angebracht:
auf dem Boden, an Fenstern, Türen und Wänden



ROBO. LADRÓN. NA-DADA, 2017
Mixed technique on polyeste film
200 x 270 cm

ROBO. LADRON. NA-DADA, 2017
Mischtechnik auf Polyester
200 x 270 cm



Dominican lotus, 2017
Dominikanischer Lotus, 2017

Problems in language, understanding and communication mark the relationship between us tourists and the Creole inhabitant majority in the Caribbean just as elsewhere. We Europeans carry the coordinates of a culture within us which refrains, till this day, to X-ray its own entanglement in the history of colonialism and its aftermath and develop an appropriate language to come to terms with the past. The way of thinking tourists bring along from Europe is but an insufficient preparation for the cultural tensions in the Caribbean and Latin America.

The poems by Caribbean authors here presented in short excerpts are to interrupt our image narrative and mark a horizon otherwise invisible, especially for Europeans. It is the horizon of a traumatic history, which our European ancestors forced on African peoples via abduction and slavery over centuries. The texts show the efforts and ingenuity taken to find words and shift sounds and rhythms against each other to create tensions, ruptures and gaps. As a result words are lifted from the plain connotations fixed in dictionaries to let them stride and evolve ambiguous lively relations. The poetics thus arising is capable of rising up to the unutterable but existent – and even the existential –, to take up something 'out there' and hint at it in the utterable here and now.

The writer Patrick Chamoiseau demands on himself and others: "All that is said should hint at the unuttered instead of trying to deny it."⁸ Poesy, which accomplishes to open up to the unuttered, forces perception limits to extend and creates a new, wider present – a quasi 'Gegen-Wart', which rebels against mechanic thinking and ventures to get it moving through poesy. "That is why art is so important: It creates reality and feeds the imaginary in humans, gets them back from fossils they considered realities."⁹

As alien and impenetrable we might deem these poems to be, they give us access to a culture, whose alienness and impenetrability the European thinking caused in contributory negligence even in postcolonial times through ostracism, ignorance and "cultural narcissism"; the latter being a characterisation by African philosopher Achille Mbembe.¹⁰ Who in Germany does actually know important authors of the Caribbean like Édouard Glissant, Derek Walcott, Patrick Chamoiseau, Aimé Césaire or Frantz Fanon – to only name a few of those questioning occidental mind-sets with impressive deliberations?

That is one of the reasons Achille Mbembe accuses the west of not "decolonising itself" though it "let a decolonisation happen."¹¹ He thereby means that "a part of humanistic and universalistic rhetoric was often used to cloak a power unable to listen or change."¹² Édouard Glissant of the French Antilles understood the „continental thinking“ of the Occident as a solidified system, which is unable to approach other cultures moving outside of this system. He pleads for a "thinking without a system that is either domineering, nor systematic, nor conquering; but instead maybe a non-systematic, intuitive, fragile and ambivalent way of thinking which can best live up to the extraordinary complexity and exceptionally diverse world in which we live."¹³

To make globalisation between different cultures work with mutual respect, on eye level and for the benefit of all, then we Europeans have to deal with those shatters we have left when behaving like a bull in the china shops of other cultures. As travellers and tourists, we run the risk to gormlessly overlook cultural differences despite good will. Without acknowledging the limits of our own European ways of thinking and perspectives we use them to assess all foreign and misunderstood. Where it to remain as it is, then we would surely meet with misunderstandings, ill judgements and – in the long run – wrong conclusions.

NOMADIC SCULPTURING PRACTICE__Though verbally sketched ideas can get sculptural practices on their way and push their sensual experiences to be verbalised: The practice itself moves in a world where words and verbal control parameter do play – if at all – a minor role.

The freedom which things, materials and spaces bestow if they are separated from their verbally fixed meanings, and which fields of thinking, perception and fantasy are opened, the vernacular preserves. This is how it – as a tiny example among many – lets witches fly through the air on brooms. Children know of similar knacks. They astride a chair and rock it and as quick as that cowboys and Native Americans on chair horses gallop over the prairie. Pablo Picasso also knew of such possibilities, when he put together a bicycle saddle and a handlebar to a bull's head. Other artists like Marcel Duchamp and Joseph Beuys did also know of it.

The one, Marcel Duchamp, put his pseudonym R. Mutt on an industrially fabricated urinal in the year

VOM DENKEN UND SPRECHEN__Unser Denken bedarf der Worte, um etwas zu verstehen und daraus Schlussfolgerungen zu ziehen. Sagen können wir, was sich mittels Worten zu Sätzen fügen lässt. Schreiben und Sprechen nötigen dazu, zeitgleiche Geschehnisse und solche, die unauflöslich ineinander verwoben sind, auseinanderzuziehen und in ein lineares Nacheinander zu überführen. Alles, wofür die Worte fehlen und was sich nicht in eine sprachliche Ordnung übertragen lässt, bleibt ungesagt und lässt sich auch nicht überdenken.

Hinzu kommt, dass wir uns in Beruf und Alltag für gewöhnlich nicht der Sprache der ‚Dichter und Denker‘ bedienen. Im mündlichen oder schriftlichen Miteinander soll es möglichst schnell und verständlich zugehen. Vorhandenes Wissen wird mit vorhandenen Begriffen auf zweckdienliche Weise gebündelt und weitergegeben. Die Frage, wie weit diese Begriffe tatsächlich greifen und ob nicht neue und treffendere Begriffe gesucht werden müssten, tritt dabei oftmals in den Hintergrund. Für „die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (Heinrich von Kleist) oder – in Abwandlung dieses Zitates – für „die allmähliche Verfertigung einer Idee beim Schreiben“ (Hermann Burger) lässt eine Kommunikation, die zweckbestimmt und schnell vonstatten gehen soll, wenig Raum.

Anders gesagt: gesellschaftlich vermittelte Wahrnehmungs- und Denkmuster, ebenso unser Wortschatz und die Grammatik sind schon da und stecken den Rahmen des Denk- und Sagbaren ab, wenn wir uns anschicken, in die Welt zu treten, sie uns verständlich zu machen und uns untereinander darüber zu verständigen. So kommt zustande, was wir – durch Sprache vermittelt – als Gegenwart begreifen. Miteinander Kommunizierenden, die sich unmissverständlich austauschen wollen, bleibt nichts anderes übrig, als sich an diesen Sprachrahmen zu halten und all das auszuklammern, wofür es (noch) keine Worte gibt. Unbewusstes, Unsagbares und dennoch Notwendiges und Zukunftsweisendes haben es schwer, unter diesen Bedingungen ins Bewusstsein zu gelangen.

Gerade karibische Autoren mit afrikanischen Wurzeln haben ein genaues Gespür für Chancen und Grenzen von Sprachen entwickelt. Einerseits sind sie mit einem kreolischen Sprachgemisch aufgewachsen, das sich im Widerstand gegen koloniale Herrschaft herausgebildet hat und mit dem sie ein fragiles Selbstverständnis als Nachfahren von Sklaven formulieren und behaupten. Andererseits mussten jene mit afrikanischem Blut in den Adern gezwungenermaßen lernen, sich auch der

Sprache der ehemaligen Kolonialherren zu bedienen; eine Sprache, die Instrument ihrer Entrechtung war und in der die Entrechteten für lange Zeit sich selbst gegenüber fremd blieben. Konflikte, in die Kreolen damit gerieten, sind in der karibischen Literatur heute allgegenwärtig. Texte des Literaturnobelpreisträgers Derek Walcott, dem wir neben Patrick Chamoiseau und anderen hier auszugsweise und stellvertretend für verbreitete Positionen kreolischer Intellektueller das Wort überlassen, thematisieren diesen Konflikt immer wieder:

„I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, an English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation.“

Derek Walcott⁷

Sprach-, Verständnis- und Verständigungsprobleme bestimmen ebenso das Verhältnis zwischen uns Touristen und der kreolischen Bevölkerungsmehrheit in der Karibik und anderswo. Wir Europäer tragen die Koordinaten einer Kultur in uns, die sich noch immer scheut, die eigenen Verstrickungen in die Geschichte des Kolonialismus und deren Nachwirkungen bis heute zu durchleuchten und für deren Aufarbeitung eine angemessene Sprache zu entwickeln. Das Denken, das Touristen aus Europa mitbringen, ist nur ungenügend auf die kulturellen Spannungen im karibischen Raum und in Lateinamerika vorbereitet.

Die hier in kurzen Ausrissen eingebrachten Gedichte karibischer Autoren sollen unsere Bilderzählung aufbrechen und eine ansonsten – vor allem für Europäer – unsichtbare Horizontlinie kenntlich machen. Es ist jene einer traumatischen Geschichte, die unsere europäischen Vorfahren über Jahrhunderte hinweg afrikanischen Völkern durch Verschleppung und Versklavung aufgezwungen haben. Den Texten lässt sich die Anstrengung und der Listenreichtum entnehmen, mit denen Worte gefunden und deren Klänge und Rhythmen gegeneinander verschoben werden, um Spannungen, Risse und Lücken zu erzeugen. Damit gelingt es, die Worte aus eindeutigen Sinnzuweisungen, wie sie in Wörterbüchern festgehalten werden, herauszulösen und sie in mehrdeutige und lebendige Beziehungen ausgreifen zu lassen. Die so entstehende Poetik ist in der Lage, ins Unsagbare und doch Existente – und gar Existenzielle – hinauszuschwingen, etwas ‚dort draußen‘ aufzunehmen und im Sagbaren hier und jetzt anzudeuten.

1917, gave it the title 'Fountain' and exhibited it in a gallery as a "Readymade" – an endeavor unsettling the contemporary understanding of art for a long time. It emphasizes how much the meaning of an object is accredited and laid down by the place it is ascribed to by societal conventions. The procedure also shows how quick a new place and a new relation can also lead to new perspectives and meanings. Last but not least it hints at the potential of the fine arts, which frames such rescue operations.

The other, Beuys, used fat – not to maintain the roller bearing of his Rolls Royce, but to trowel a fat corner and revolutionize ideas of sculptural practices. He broke with the understanding that sculptures can exclusively be made of wood, marble, bronze, or with any other hard and 'noble' material. Instead, he let the fat 'talk', as well as felt, copper, iron or other materials of everyday use.

Artists found out that objects, materials, spaces can express and lay down the visible relations to human interaction perceivable in and on them. Through new combinations and transformation, texts and stories hidden in them can be brought to the surface and thinking and imagination can be led away from hindrances – both on large and small scale.

And so it happened, that white chairs – instead of inviting guests to sit down – offered this imaginary ascent into the azure blue sky. Or that a spade, whose shaft broke on an operation in stony terrain and was artistically splinted, would raise majestically in a heroic gesture well visible for miles around (a photo of that reminds us nowadays of our housing neighbour and friend Rifa, a Haitian, who escaped the hardships of his home land and who looked after us and the rented house on behalf of the owner; because he lacked the money to buy a new shaft he repaired the battered tool in the most Caribbean manner). And so it also happened that a sculpture of thrown away plastic bottles rising and falling with the waves of the Atlantic reminds of those icebergs breaking away from polar ice due to global warming and causing a significant rise of sea level also in the Caribbean. Or that food containers of styropor, instead of spoiling the beach, do now – freshly cleaned – raise up in graceful cloudlike formations from the water up to the sky... before we – just like all other finds and disposable materials which we use – let it be disposed of legally.

By the way: When we develop, wherever in the world, sculptures from everyday materials or finds or dis-

posables, we use mass-produced, cheap industrial products which the global market brings to the very ends of the world. And if the market did not organise the transport, then winds, storms and currents did. Our temporary sculptures made from waste or everyday objects, which provide insights into regional and global questions, present prototypes which can be created anew like this or differently at any time, any place – also framed by a gallery exhibition. Every time replicas made from similar materials would adjust to spatial and regional circumstances and involve additional objects which could be found on site and be exemplary representations of it. This is a part of our nomadic work principle which gradually emerged on our artist journeys.

NOMADIC PAINTING_The other part of nomadic art concerns painting. As painting grounds we do also use materials which can be found on site: packaging, plastic films, napkins, tablecloths and fabrics – all that can be folded, costs (next to) nothing and does also fit into the suitcase. All of these painting grounds come along with their own story of interest and call forth respective associations – a pool of ideas, from which can be scooped (p. 249). Apart from image grounds we find and whose options we have to explore first, there are those whose handling we know best: the polyester film always carried along. Still in Berlin we cut them into our standard sizes (90 x 60 cm and 200 x 90 cm in portrait format) and put them into a paper storage tube which you can hand around your neck and take as hand luggage with you on an airplane.

Sometimes a picture starts off as an accumulation of chaotic quick sketches and notations. At other times, improvisations signify the beginning, with which we translate inner resonances on outer episodes into gestures, traces and positions of lines. On the way we test how pens and colours wear, transform, mix and stick on found painting grounds such as plastic bags, rubbish bags and painter's film. We also study which influence heat, direct sunlight, their duration and also humidity, draught and wind have on the time our colours, binders and solvents need to dry. Sometimes clear visions immediately push purposeful and decidedly into the picture.

However the creation of a picture starts off, any ideas for a possible finish are held back as long as possible. The longer the process of striding, improvising and experimenting takes, the more detours we take, the richer the narrative becomes with observations, asso-

Der Schriftsteller Patrick Chamoiseau stellt an sich und andere die Forderung: „Alles Sagen sollte auf das Ungesagte hinweisen, statt es zu leugnen zu suchen.“⁸ Poesie, der es gelingt, sich zum Unsagbaren hin zu öffnen, bricht Wahrnehmungsgrenzen auf und schafft eine neue, weiter gefasste Gegenwart – gewissermaßen eine Gegen_Wart, die einem mechanistischem Denken Widerstand entgegenbringt und es mit Poesie in Bewegung versetzen möchte. „Deshalb ist Kunst so wichtig: Sie erfindet die Realität und speist das Imaginäre der Menschen, holt sie aus den Versteinerungen, die sie für Realitäten halten.“⁹

So fremd und unzugänglich uns diese Gedichte auch erscheinen mögen, sie bieten uns Zugänge zu einer Kultur, deren Fremdheit und Unverständnis das europäische Denken auch in postkolonialen Zeiten durch Ausgrenzung, Ignoranz und „kulturellen Narzissmus“ mitverschuldet hat – letzteres ist eine Charakterisierung des afrikanischen Philosophen Achille Mbembe.¹⁰ Wer kennt schon in Deutschland bedeutende Autoren der Karibik wie Édouard Glissant, Derek Walcott, Patrick Chamoiseau, Aimé Césaire oder Frantz Fanon – um nur einige Namen zu nennen, welche die abendländischen Denkweisen mit bemerkenswerten Überlegungen infrage stellen?

Achille Mbembe wirft dem Westen unter anderem deshalb vor, dass dieser zwar „eine Entkolonialisierung zuließ“, ohne dabei jedoch „sich selbst zu entkolonialisieren.“¹¹ Damit meint er, dass „ein Teil der humanistischen und universalistischen Rhetorik oftmals zur Bemäntelung einer Kraft gedient [hat], die nicht zuhören und sich nicht ändern kann.“¹² Édouard Glissant von den Französischen Antillen betrachtete das „kontinentale Denken“ des Abendlandes als erstarrtes System, das nicht in der Lage sei, auf Kulturen zuzugehen, die sich außerhalb dieses Systems bewegen. Er plädiert für ein „Denken ohne System, das weder beherrschend, noch systematisch, noch bezwingend ist, sondern stattdessen vielleicht ein nicht-systematisches, intuitives, brüchiges, ambivalentes Denken, das der außerordentlichen Komplexität und der außerordentlichen Vielfältigkeit der Welt, in der wir leben, am besten gerecht wird.“¹³

Soll Globalisierung zwischen unterschiedlichen Kulturen in wechselseitigem Respekt, in Augenhöhe und zum Nutzen aller gelingen, dann müssen wir Europäer uns mit jenen Scherben auseinandersetzen, die wir als Elefanten in den Porzellanläden anderer Kulturen hinterlassen haben. Als Reisende und Touristen laufen wir Gefahr, selbst bei gutem Willen aus Unbedarftheit

kulturelle Unterschiede zu übergehen und unsere eigenen, europäischen Sicht- und Denkweisen – ohne uns deren Beschränkungen einzugestehen – zur Bewertung alles Fremden und Unverstandenen heranzuziehen. Blicke es dabei, wären uns Missverständnisse, Fehlurteile und – auf lange Sicht – falsche Schlussfolgerungen gewiss.

NOMADISCHE BILDHAUERPRAXIS_ Auch wenn sprachlich skizzierbare Ideen bildkünstlerische Praxis auf den Weg bringen können und deren sinnlich fassbare Ergebnisse wieder zur Sprache drängen: Die Praxis selbst bewegt sich in einer Welt, in der Worte und sprachliche Steuerungsgrößen eine – wenn überhaupt – untergeordnete Rolle spielen.

Welche Freiheiten Dinge, Materialien und Räume gewähren, wenn sie von begrifflich fixierten Bedeutungen entkoppelt sind, und welche Denk-, Wahrnehmungs- und Fantasiehorizonte sich dabei auftun, das wusste der Volksmund schon immer. So ließ er – ein kleines Beispiel von vielen – in Märchen Hexen auf einem Besen durch die Lüfte fliegen. Auch Kinder kennen ähnliche Tricks. Sie setzen sich rittlings auf einen Stuhl und kipeln und schon galoppieren auf Stuhlpferden Cowboys oder Indianer über die Prärie. Von solchen Möglichkeiten wusste auch Pablo Picasso, als er einen Fahrradsattel und einen Fahrradlenker zu einem Stierkopf montierte. Andere Künstler wie Marcel Duchamp und Joseph Beuys wussten das ebenfalls.

Der eine, Duchamp, hat im Jahr 1917 ein industriell gefertigtes Urinal unter dem Pseudonym R. Mutt signiert, gab ihm den Titel 'Fountain' und stellte es als „Readymade“ in einer Galerie aus – ein Unterfangen, mit dem das bislang verbreitete Kunstverständnis nachhaltig erschüttert wurde. Es machte deutlich, wie sehr die Bedeutung eines Gegenstands durch jenen Ort beglaubigt und festgeschrieben wird, den gesellschaftlichen Konventionen diesem zuweisen. Der Vorgang zeigt ebenfalls, wie schnell ein neuer Ort und eine neue Bezeichnung auch zu neuen Perspektiven und Bedeutungen führen können. Und er verweist nicht zuletzt auf das Potential bildender Kunst, die solchen Befreiungsaktionen einen Rahmen bietet.

Der andere, Beuys, benutzte Fett – nicht um die Radlager seines Rolls Royce zu pflegen, sondern um daraus eine Fettedecke zu spachteln und die skulpturale Praxis zu revolutionieren. Er durchbrach die Vorstellung, dass Skulpturen ausschließlich mit Holz, Marmor, Bronze oder mit anderen harten und 'edlen' Werk-

ciations, chances and new turns. Eventually, the up till now open process can be considered finished. We review the goings-on and go through the collected experiences. We select, emphasize features, condense and develop. This is the kind of journey we aim at, which brings us unexpected insights and which we would like to report on: art as journey.

SKY AND SEA_Considering 'sky and sea' means to embrace the full scope of vastness, experiences and power, and also the inner resonances triggered by it. The project began with a three-month stay in a house with garden and pool near the beach on the peninsular Samaná near Las Terrenas in the Dominican Republic. A year later the opportunity came up to move into a spacious house on a nearby hill for four months. In the third year, we came back there for another three months. 'Sea' has always been our theme. The first stay high above the Caribbean Atlantic coast called the sky into play. From then on we could not resist the maelstrom of the synergy of sky and sea any more.

The spacious, for the bigger part covered terrace in front of the house high up on the mountainside was our open-air studio and all-weather observation platform. The sun burned down on us, fog banks headed our way, storms tore on doors and windows, tropical showers pushed open the heavy cistern lit on front of the terrace's door and threatened to flood the living area. In calm weather, the mockingbird would use our sculptures on the terrace to call our attention to itself by singing various songs. In the meantime, turkey vultures circled majestically above. And villa owners would be flown in helicopters under heavy roaring to their mansions.

Rifa, our Haitian friend, daily dropped by. Sometimes we would climb up to our neighbour – the second house on the grounds up the mountain –, and sometimes they would visit us. Every visitor would first approach the balustrade to enjoy the vista and comment on it. In the evenings, the sun went down with a gigantic fire spectacle behind a headland to the left. At night we would watch the stars and wait for the moon which, – waxing, full moon or waning – would slowly move across the glistening sky above the terrace, skim over our heads to then suddenly and mysteriously disappear from the sky.

All in all ten months to gain ample experience on the topic 'sky and sea' and build a basis for the proceeding work back home in Berlin. With regard to painting, the

central question was: How does this vastness and all that happens in it and what can be connected to it be put into the picture? How can anything of it be made 'flat'? We started several attempts to feel our way into the available tools and those which could be converted into such to approach painting grounds, figure out different techniques, invent some to experiment with specially developed colour emulsions. We rang the changes of the respective formats and studied the effects of different horizontal lines. Turkey vultures, circling endlessly in landward winds without a wing beat every afternoon, gave us an understanding of Icarus and Icara. The latter took possession of our pens and hands and taught them the to fly – crashes included.

Robberies in the neighbourhood and graffiti in the near-by small town, which expressed social tensions, merged into – following a sudden inspiration – the aggressively applied lettering ROBO, LADRON, NA-DADA (ROBBERY, TRICKSTER, NOTHING-DADA), which generously and conspicuously spread across a for so long fallow painting on the terrace windows. A summoning, voodoo. Maybe it would be able to scare off evil spirits. Even so, we were spared from the robberies, which probably had other reasons.

Moreover, in Berlin we montaged in a form of transatlantic alternation street photographs with selected motifs which we shot in Las Terrenas, with anonymised text fragments of authors from the Dominican Republic and transferred them onto polyester film (200 x 90 cm each). The thus designed 'pre-pictures' we took again to Las Terrenas to get inspired by 'sky and sea' paint the result across the montage. After crossing the Atlantic again the films were then back in Berlin and waited for their completion. In the proceedings, we see a model for transcultural and transmedial art projects, which we will keep up.

Of Derek Walcott's poems it is said, that they bear an ocean inside: "...as background and their foreground, as their topic or their metre."¹⁴ Soon afterwards his poems' lines would make waves and become sea areas. Multi-facetted 'text_images' emerged. The visual potential of different fonts – including the crabbed scrawl – become object of investigation, also the rhythmic succession of words and lines. Pronouncing the words 'sky' and 'sea' slowly and softly, provides a sense of the vastness they bear within and which they denote. Wind and sounds of the sea seem to resonate in the oral cavity while speaking. What breath and voice bring to life, solidifies in writing. With additional operations we tried to liquidise solids and revive them

stoffen zu tun haben. Stattdessen ließ er Fett ,sprechen', ebenso Filz, Kupfer, Eisen oder Materialien aus dem Alltagsgebrauch.

Künstler haben herausgefunden, dass Dinge, Materialien, Räume und die in ihnen sichtbaren Beziehungen menschliches Miteinander zum Ausdruck bringen und darin festschreiben können. Durch Neukombinationen sowie Überformungen gelingt es, darin verborgene Texte und Geschichten freizulegen sowie Denken und Vorstellungskraft aus Hemmnissen herauszuführen – im Großen wie im Kleinen.

Und so kam es, dass Stühle – statt Gäste zum Platznehmen einzuladen – diesen einen imaginären Aufstieg in den azurblauen Himmel boten. Oder dass ein Spaten, dessen Stiel beim Einsatz in steinigem Gelände brach und kunstvoll geschient wurde, sich in heroischer Geste weithin sichtbar aufrichtete (ein Foto davon erinnert uns heute an unseren Hausnachbarn und Freund Rifa, einem Haitianer, der sich den Nöten seiner Heimat entzogen hat und der uns und das angemietete Haus im Auftrag des Besitzers betreute; da ihm das Geld fehlte, einen neuen Spatenstiel zu kaufen, reparierte er das ramponierte Werkzeug auf höchst karibische Art und Weise). So kam es auch, dass eine Skulptur aus weggeworfenen Plastikflaschen sich in den Wellen des Atlantiks hob und senkte und an jene Eisberge erinnerte, die ob der Erderwärmung vom Polareis brechen und damit auch in der Karibik für einen merklichen Meeresspiegel sorgen. Oder dass Essschalen aus Styropor, statt den Strand zu verschandeln, nun – frisch gesäubert – in graziösen Formationen wolkengleich aus dem Wasser in den Himmel aufstiegen ... bevor wir sie – wie alle anderen Fund- und Wegwerfmaterialien, die wir nutzen – auf legale Weise entsorgen ließen.

Nebenbei bemerkt: Wenn wir, wo immer auf der Welt, aus alltäglichen Dingen oder aus Fund- und Einwegmaterialien Skulpturen entwickeln, so nutzen wir massenhaft gefertigte, billige Industrieprodukte, die der globale Markt bis in die entlegensten Winkel getragen hat. Und hat diesen Transport nicht der Markt selbst besorgt, dann waren es Winde, Stürme und Meeresströmungen. Unsere temporären Skulpturen aus Müll oder Alltagsgegenständen, die Einblicke in regionale und globale Fragestellungen geben, stellen Prototypen dar, die so oder ähnlich jeder Zeit und an jedem anderen Ort wieder neu entstehen könnten – auch im Rahmen einer Galerieausstellung. Jedes Mal würden Nachbildungen aus vergleichbaren Materialien sich neuerlich auf räumliche und regionale Bedingungen

einstellen und weitere Gegenstände einbeziehen, die sich vor Ort finden lassen und exemplarisch für diesen stehen können. Das ist Teil eines nomadischen Arbeitsprinzips, das sich auf unseren Künstlerreisen allmählich herausgebildet hat.

NOMADISCHE MALEREI__Der andere Teil nomadischer Kunst betrifft die Malerei. Als Malgrund nutzen wir ebenfalls Materialien, die sich vor Ort finden lassen: Verpackungen, Plastikfolien, Servietten, Tischtücher und Stoffe – alles, was man zusammenfalten kann, wenig oder nichts kostet und noch in den Koffer passt. Jedes dieser Malflächen bringt seine eigene Bedeutungsgeschichte ein und ruft entsprechende Assoziationen auf – ein Ideenfundus, aus dem sich schöpfen lässt. Neben Bildträgern, die wir finden und deren Bearbeitungsmöglichkeiten erst erkundet werden müssen, gibt es solche, deren Handhabung wir bestens kennen: die stets von uns mitgeführten Polyesterfolien. Bereits in Berlin schneiden wir sie in unseren Standardgrößen zu (90 x 60 cm und 200 x 90 cm im Hochformat) und stecken sie in einen Köcher, den man sich umhängen und als Handgepäck mit ins Flugzeug nehmen kann.

Mal beginnt ein Bild als Sammelstelle ungeordneter Schnellskizzen und Notierungen. Mal stehen freie Improvisationen am Anfang, mit denen wir innere Resonanzen auf äußere Begebenheiten in Gesten, Spuren und Strichlagen übersetzen. Nebenbei testen wir Abrieb-, Übertragungs-, Misch- und Haftverhalten von Stiften und Farben auf gefundenen Malgründen wie Plastiktüten, Müllsäcken oder Malerfolien aus. Auch untersuchen wir, welchen Einfluss Wärme, direkte Sonneneinstrahlung, deren Dauer und ebenso Luftfeuchtigkeit, Zugluft und Wind auf die Trockenzeiten unserer Farben, Binde- und Lösungsmittel nehmen. Mal drängen sogleich klare Vorstellungen zielstrebig ins Bild.

Wie auch immer ein Bildanfang zustande kommen mag, Ideen für einen möglichen Endzustand halten wir so lange als möglich offen. Je länger der Prozess des Ausgreifens, Improvisierens und Experimentierens dauert, je mehr Umwege wir gehen, umso mehr reichert sich das Geschehen mit Beobachtungen, Assoziationen, Zufällen und neuen Wendungen an. Irgendwann kann der bis dahin offene Prozess als erschöpft gelten. Wir sichten das bisherige Geschehen und gehen die gesammelten Erfahrungen durch. Wir wählen aus, setzen Akzente, verdichten und arbeiten heraus. Das ist die Art zu Reisen, die wir anstreben, die

for the eye. Plastic covers, painted and written on in this manner, were fastened to wooden constructions and set in a room.

Houses in the Caribbean are kept open in different parts and in covert ways. Without constant air supply high humidity would quickly cause mould growth. That is why a slight breeze wavered through the house day and night. It kept our covers and films constantly moving with a soft rustling sound. As if the sky and sea out there would animate the plastic inside the house with their faraway, alien echo.

ART AS 'GEGEN_WART' (Art as uber_presence)_Artistic practice supplies every understanding, which is satisfied with merely looking, with a differently structured grasping – one which is not to be had without hands. The latter force us to match each contact of materials, each stroke, each application of paint, each camera angle and every step on the way to an artistic statement with the motif – or the triggering impulses. At the same time the question arises: In which relation does the entity exciting my curiosity and what I want to ponder by myself with artistic means stand to all around it, all that moves my senses, my emotions and my thinking?

Just as our thoughts stand in connection to words and language (compare to 'On thinking and talking') and can deceive them to talk themselves into believing something and trim words into shape, so hands have to deal with practical constraints and cultural imprints putting the GRASPING into predetermined tracks, rendering it difficult to come near the not yet grasped or drift behind it.

It is neither easy to drill holes with a flat brush nor mix paints with a pair of tongs. Brushes, crayons, painting material and other tools are translations of practical knowledge, which was 'objectified' and 'materialised' in these work materials. All of these 'things' have an inherent utilisation programme which the person meaning to use it cannot evade. A quill pen, for example, can only be used in this way and no other. Same goes for a Japanese wood saw and a hot glue gun to make use of the knowledge embedded within them.

The utilisation programmes inherent to the tools, aids and things address body and hands, which again experience programming: Through all school years and beyond the body practices sitting still to allow arms and hands (especially the hand used for writing) to execute

even the tiniest movements in a controlled way. Many of the art practices, which are taught at schools and in tertiary education take up those motor skills and endeavour to transform them into practical expertise. Generally, the basic training comprises a subordination of the craft to the eye which is informed by a nearly photographic understanding of images. This ensures that the outline nestles skilfully close to the chosen motif, that hatchings match the original plasticity and that the colour scheme is based on its model and that a composition in one-point perspective would set all elements into relation in accordance with the selected composition scheme.

Preconceptions of art and expertise formed in this way assign body and hand to the role of service providers. Abilities going beyond that are not admitted to them. It is all about 'appropriation'. The wish to symbolically reign the outer motif is followed by the actual reigning of bodily and sensual formation powers. Foreign rule and self-government depend on each other. Once the latter, as expertise, has become as second nature, it outruns perception and thinking to independently and 'automatically' determine the artistic proceedings.

Taking together all so far listed control instances taking effect in artistic practice, and trying to reach expertise 'blindly' and uncritically, the question arises: Is it myself who chose a motif and practice including the hidden measures of value or are cultural benchmarks at work, which I obey in some way or other?

Is art thus framed actually 'free'? Does it enable the artistically active to widen the horizon of the self? Does it open possibilities to cross the borders of cultural rule sets and face the enigmatic, the unintelligible, the not yet thought as met with by the tourist in foreign cultures?

An artistic practice, which disregards its inherent control mechanisms could turn out to be a kind of run or pen, which is – without noticing it – carried along. It would hinder artistic research and due to its taught inherent knowledge run in circles; a circle which appears as a straight line to the one running in it. It is that which the African philosopher Achille Mbembe confronts us Europeans with when he says that we have not decolonised our thinking and would still high-handedly cling to our allegedly all-encompassing sagacity. Obviously it is neither capable of understanding global problems or does it have the power to develop solutions (compare paragraph 'On thinking and talking').

uns ungewöhnliche Einblicke beschert und von der wir berichten möchten: Kunst als Reise.

HIMMEL UND MEER_Sich mit 'Himmel und Meer' zu befassen, bedeutet, sich der Weite, den Geschehnissen und den Kräften, die darin wirken, auszusetzen, ebenso den inneren Resonanzen, die dabei ausgelöst werden. Das Projekt begann mit einem dreimonatigen Aufenthalt in einem Haus mit Garten und Pool in Strandnähe auf der Halbinsel Samaná, unweit von Las Terrenas in der Dominikanischen Republik. Ein Jahr später ergab sich die Gelegenheit, vier Monate ein großzügiges Haus auf einem der nahen Hügel zu beziehen. Im dritten Jahr kehrten wir für weitere drei Monate nach dort zurück. 'Meer' ist schon immer unser Thema. Der erstmalige Aufenthalt hoch über der karibischen Atlantikküste brachte den Himmel mit ins Spiel. Fortan konnten wir uns der Sogwirkung im Zusammenspiel von Himmel und Meer nicht entziehen.

Die große, in weiten Teilen überdachte Terrasse vor dem Haus hoch oben am Berghang war unser Freiluftatelier und unsere Beobachtungsplattform bei jedem Wetter. Sonne brannte auf uns herunter, Nebelfronten kamen auf uns zu, Stürme rissen an Türen und Fenstern, tropische Regengüsse drückten den schweren Zisternendeckel vor der Terrassentür auf und drohten, den Wohnbereich zu fluten. Bei ruhigem Wetter nutzte die Spottdrossel unsere Skulpturen auf der Terrasse, um mit ihren Gesängen auf sich aufmerksam zu machen. Derweil zogen Truthahngerier majestätisch ihre Kreise. Und Villenbesitzer ließen sich mit lautem Geknatter per Hubschrauber auf ihre Anwesen fliegen.

Rifa, unser haitianischer Freund, schaute täglich vorbei. Mal nahmen wir den Anstieg zu unseren Nachbarn – das zweite Haus auf dem Grundstück den Berg hinauf –, mal waren sie es, die uns besuchten. Jeder Besucher trat zunächst ans Geländer, um den Rundblick zu genießen. Abends sank die Sonne mit gigantischem Feuerspektakel hinter eine Landzunge zur Linken. Nachts beobachteten wir die Sterne und passeten den Mond ab, der sich – zunehmend, voll oder abnehmend – langsam durch den funkelnden Himmel über die Terrasse schob, über unsere Köpfe hinwegglitt und stets plötzlich auf rätselhafte Weise vom Himmel verschwand.

Insgesamt zehn Monate, um hinreichend Erfahrungen zum Thema 'Himmel und Meer' zu sammeln und die Basis zu legen für die Weiterarbeit zuhause in Berlin.

Hinsichtlich der Malerei stand die Frage im Mittelpunkt: Wie kommt diese Weite und all das, was in ihr geschieht und was sich mit ihr verbinden lässt, ins Bild? Wie lässt sich etwas von alledem 'flach' machen?

Wir starteten vielerlei Versuche, um uns mit den verfügbaren Werkzeugen und solchen, die sich dazu umnutzen ließen, in Malgründe vorzutasten, unterschiedliche Techniken zu ergründen, selbst neue zu erfinden und mit eigens entwickelten Farbemulsionen zu experimentieren. Wir spielten die Möglichkeiten des jeweils gewählten Formats durch und untersuchten die Wirkungsweise unterschiedlicher Horizonthöhen. Truthahngerier, die jeden Nachmittag ohne einen Flügelschlag endlos im auflandigen Wind kreisten, brachten uns Ikarus und Ikara nahe. Letztere bemächtigten sich unserer Stifte und Hände und lehrten sie fliegen – Abstürze inklusive.

Überfälle in der Nachbarschaft und Graffiti in der nahegelegenen Kleinstadt, die soziale Spannungen zum Ausdruck brachten, fügten sich – einer plötzlichen Eingebung folgend – zu den aggressiv aufgetragenen Schriftzügen ROBO, LADRON, NA-DADA (RAUB, GAUNER, NICHTS-DADA), die sich großflächig und weithin sichtbar über eine bis dahin brachliegende Malerei an den Terrassenfenstern ausbreiteten. Eine Beschwörung, ein Voodoo. Vielleicht wäre es in der Lage, böse Geister abzuschrecken. Immerhin sind wir vor Überfällen verschont geblieben.

Des Weiteren haben wir in einer Art transatlantischem Wechselspiel Straßenfotografien mit ausgewählten Motiven, die wir in Las Terrenas aufgenommen hatten, in Berlin mit anonymisierten Textfragmenten von Autoren aus der Dominikanischen Republik zusammenmontiert und auf Polyesterbahnen übertragen (je 200 x 90 cm). Die so gestalteten 'Vor-Bilder' verbrachten wir wieder nach Las Terrenas, um uns dort von 'Himmel und Meer' inspirieren zu lassen und das Ergebnis malerisch über die Montage zu legen. Nach einer neuerlichen Atlantiküberquerung sind diese Folien nun wieder in Berlin und warten auf Vollendung. Wir sehen darin ein Modell für transkulturelle und transmediale Kunstprojekte, mit denen wir uns weiterhin befassen werden.

Von den Gedichten Derek Walcotts heißt es, dass sie den Ozean in sich tragen: „... als Hintergrund und ihr Vordergrund, als ihr Gegenstand oder ihr Versmaß.“¹⁴ So schlugen dessen Gedichtzeilen alsbald Wellen und wandelten sich in Meeresflächen. Variantenreiche 'Schrift_Bilder' entstanden. Das bildhafte Potential

Artists of Informalism, the Fluxus movement and the Situationist International conjectured and realised such dangers. In an critical revision of inner artistic guiding cases they came to the conclusions that, as one representative of them, Asger Jorn, would summarise for many in the following way:

“[...]

- art is the realisation of the unknown
- art is the realisation of that which cannot be realised
- art is [...] that what one cannot, because – as the humourist Storm P. put it –: ‘If one could do it, then it would not be art.’”¹⁵

If art practice wants to approach a foreign culture, it must mind those control mechanisms and work on them, since they would otherwise take the lead unsolicited let knowledge acquisition move ‘in circles’. It must rasp the bars fencing the invisible pen in which GRASPING of art practice happens.

Art, as we practice it, counts on chances, derailments, and clumsiness, also on play, experiment and improvisation. Our art especially counts on practical art dialogue, in which each acts as the other’s random generator and no one dares to comfortably rest in homely routine (compare paragraph ‘Art as dialogue’). All that helps to break through open and hidden controlling powers of a culturally determined ‘ability’ with a clear view and adventurous hand to approach the foreign and unknown.

It would be presumptuous to claim coherent reporting with our art on cultural differences and what remained unintelligible for us. It would also be imprudent to believe, a single person could appropriately comment on global changes accompanying the person’s journey, which are stumbled upon and which make the journey possible in the first place. However, what we think we can do and what we would like to do is collecting moments of potential and excitement, artistically process them and put them up for discussion. Art as con_temporaneity, setting enigmas against the contemporary – as it appears to our present knowledge and thinking –, giving something to see and to dream of and surprise all those who would get involved with the unexpected and unthinkable.

On our Caribbean travels we were confronted with two versions of ‘sky and sea’: On the hand the expression of European dreams which can sweeten the pill of daily life, which tourism companies successfully advertise and

which also worries us. And the other version, carrying a trauma – a trauma brought by European dreams to African peoples and which more and more authors originating from those regions find ways to express.

*

The discovery of ‘sky and sea’ from two perspectives was prepared for nearly twenty-five years. An art project on Madagascar (“Waiting for Zanahary” [Warten auf Zanahary], 1995) which we – like all our art projects – realised unaided and with our own funds, became a key event for us. For the first time post-colonial questions and the singularities of an African culture became the focus of our art. From then on, questions on the omnipresence of people and cultural influences of sub-Saharan Africa accompanied us, as they are encountered by every traveller of Latin America, the Caribbean and presumably also other regions outside Africa.

With the topic “Creolité and Creolisation” [Creolité und Kreolisierung] of platform 3 at Documenta 11 (2002) our curiosity got a new compass. As chance would have it, we travelled to Guadeloupe in the same year and met with some of the spokespersons of the debate (among others Patrick Chamoiseau). Another chance brought us to the exhibition “Kréyol Factory” in Paris (Parc de la Vilette, 2009) a few years later, and gave important impulses for the future work on our projects.

Since our several stays in Las Terrenas (since 2004 in irregular intervals) we follow the track which brought us meanderingly to the project ‘sky and sea’. By this time we know that the exploration of more skies and seas on other continents would help us overcome the limitations of Eurocentric thought and contribute to draw a vision of ‘globality’.¹⁶ It will be continued: The art of journeying, art on journeys, art as journey. With no end.

unterschiedlicher Schriften – bis hin zur unleserlichen ‚Sauklaue‘ – war Gegenstand der Untersuchungen, ebenso jenes rhythmischer Wortfolgen und Zeilen. Die Worte ‚Himmel‘ und ‚Meer‘, langsam und leise hingesprochen, lassen die Weite erahnen, die sie in sich tragen und auf die sie verweisen. Wind und Meeresrauschen scheinen beim Sprechen im Mundraum mitzuschwingen. Was Atem und Stimme zum Leben erwecken, erstarrt bei der Niederschrift. Mit weiteren Operationen versuchten wir, Festes wieder zu verflüssigen und für das Auge lebendig werden zu lassen. Plastikplanen, auf solche Weise bemalt und ‚beschriftet‘, wurden an Holzkonstruktionen befestigt und in den Raum gesetzt.

Häuser in der Karibik werden an unterschiedlichen Stellen und auf verdeckte Weise offen gehalten. Ohne ständige Luftzufuhr würde die hohe Luftfeuchtigkeit schnell für Schimmelbefall sorgen. Deshalb weht Tag und Nacht ein leichter Wind durchs Haus. Er sorgte dafür, dass unsere Bildplanen sich beständig leise knisternd bewegten. Als wollten Himmel und Meer dort draußen ihrem fernen und fremden Echo aus Plastik im Innern des Hauses Leben einhauchen.

KUNST ALS GEGEN_WART_Kunstpraxis fügt jenem Begreifen, das sich mit bloßem Hinsehen begnügt, ein anders geartetes Be-Greifen hinzu – eines, das ohne Hände nicht zu haben ist. Letztere nötigen dazu, jeden Materialkontakt, jeden Strich, jeden Farbauftrag, jede Kameraeinstellung und jeden Schritt auf dem Weg hin zu einer künstlerischen Aussage mit dem Motiv – oder den auslösenden Impulsen – abzugleichen. Zudem wird die Frage aufgeworfen: In welchem Verhältnis steht, was meine Neugier wecken konnte und was ich mit künstlerischen Mitteln für mich klären möchte, zu allem anderen ringsum, das meine Sinne, mein Empfinden und mein Denken bewegt?

So wie unser Denken mit Worten und Sprache in Verbindung steht (vergleiche Abschnitt ‚Vom Denken und Sprechen‘) und diese dazu verleiten können, sich etwas einzureden und zurechtzuschreiben, so haben auch Hände mit Sachzwängen und kulturellen Prägungen zu tun, die das Be-Greifen in vorgefertigte Bahnen lenken und eine Annäherung an noch Unbe-griffenes erschweren oder hintertreiben können.

Mit Flachpinseln ist nicht gut Löcher bohren und mit Zangen lassen sich schlecht Farben mischen. Pinsel, Kreiden, Malutensilien und andere Werkzeuge sind Umsetzungen eines zweckdienlichen Wissens, das

sich in diesen Arbeitsmitteln ‚vergegenständlicht‘ und ‚materialisiert‘ hat. Jedem dieser ‚Dinge‘ wohnt ein Gebrauchsprogramm inne, das derjenige, der sie nutzen möchte, nicht umgehen kann. So und nicht anders ist beispielsweise eine Zeichenfeder, eine japanische Holzsäge oder eine Klebepistole zu handhaben, um sich jenes Wissen dienlich zu machen, das in ihnen eingelassen ist.

Die den Werkzeugen, Hilfsmitteln und Dingen innewohnenden Programme richten sich an Körper und Hände, die ihrerseits Programmierungen erfahren: Ein Schulleben lang und länger üben sich Körper etwa in der Zuarbeit des Stillhaltens, damit Arme und Hände (insbesondere die Schreibhand) selbst kleinste Bewegungen auf kontrollierte Weise vollführen können. Viele der Kunstpraktiken, die an Schulen und Hochschulen vermittelt werden, greifen derlei motorische Fähigkeiten auf und sind bestrebt, sie in eine Könnerschaft zu überführen.

In der Regel besteht das Grundtraining darin, das Handwerk einem Blick zu unterstellen, der sich an einem fotografienahen Bildverständnis orientiert. Dieser sorgt dafür, dass der Umriss sich möglichst ‚gekonnt‘ an das gewählte Motiv anschmiegt, dass die Schraffuren der vorgegebenen Plastizität gerecht werden, dass auch die Farbgebung dem Vorbild entspricht und dass eine zentralperspektivische Bildordnung alle Einzelmomente nach kompositorischen Gesichtspunkten zueinander in Beziehung setzt.

Vorstellungen von Kunst und Könnerschaft, die auf diese Weise angebahnt werden, weisen Körper und Hand die Rolle eines Dienstleisters zu. Darüber hinausgehende Befähigungen werden ihnen nicht zugestanden. Es geht um ‚Aneignung‘. Dem Wunsch zur symbolischen Herrschaft über ein äußeres Motiv folgt die reale Herrschaft über die körperlichen und sinnlichen Gestaltungskräfte. Fremdherrschaft und Herrschaft über sich selbst bedingen einander. Ist Letztere als Könnerschaft erst einmal ‚in Fleisch und Blut‘ übergegangen, eilt sie der Wahrnehmung und dem Denken voraus und entscheidet selbsttätig und ‚vollautomatisch‘ über das künstlerische Geschehen.

Nimmt man all die bislang aufgezählten Lenkinstanzen, die in der Kunstpraxis wirksam werden, zusammen und bemüht man sich vor diesem Hintergrund ‚blindlings‘ und unkritisch um Könnerschaft, stellt sich die Frage: Bin ich es selbst, der ein Motiv und eine Praxisweise samt den darin verborgenen Wertmaßstäben ausgewählt hat oder sind kulturelle Richtgrößen

Annotations:

- 1 John Cage in Wulf Herzogenrath and Barbara Nierhoff-Wielk (ed.): „John Cage und ...“ Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen. Köln 2012, p. 143
- 2 Toni Stoos: Fluss, Steine und Rauch – Aquarelle und Zeichnungen von John Cage. In Wulf Herzogenrath and Barbara Nierhoff-Wielk (Ed.), *ibid.*, p. 197
- 3 Jean Dubuffet: Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen. Bern/Berlin 1991 (French edition Paris 1967), p. 34
- 4 Alexander Kluge: Das Phänomen der Oper. In Michel Gaismayer and Dieter Ronte (ed.): *CrossMapping*. Partenheim in China. Peking. Nanking. Düsseldorf 2001, p. 34
- 5 Alexander Kluge: *ibid.*
- 6 Patrick Chamoiseau: Die Spur des Anderen. Roman nach Robinson Crusoe. Heidelberg 2014 (French ed. 2012), p. 228
- 7 Derek Walcott, quoted after Joseph Brodsky in: Das Klingen der Gezeiten. Über Derek Walcott. In Derek Walcott: Das Königreich des Sternapfels. Gedichte. München/Wien 1989, p. 6
- 8 Patrick Chamoiseau: *ibid.*, p. 263
- 9 Patrick Chamoiseau: *ibid.*
- 10 Achille Mbembe: Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonialisiertes Afrika. Berlin 2016, p. 131

- 11 Achille Mbembe, *ibid.*, p. 15
- 12 Achille Mbembe, *ibid.*, p. 104
- 13 Édouard Glissant: Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Heidelberg 2005 (French edition Paris 1996), p. 21
- 14 Joseph Brodsky, in Derek Walcott: Das Königreich des Sternapfels. Gedichte. München/Wien 1989, editor's blurb on rear cover
- 15 Asger Jorn: Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst. München 1990 (French edition 1958), p. 32
- 16 „Globalisation (fr. mondialisation): What is called globalisation is the assimilation on lowest level, the ruling of multi-national companies, the standardisation and uncontrolled liberalism on the world's markets, but for me only represents the flip side of a wonderful reality, which I call globality. Globality (fr. mondialité): Globality is the never known adventure, which we all can live in these days, in a world suddenly, intuitively and seminally really perceiving itself as diverse and one and most intimately connected for the first time. That also goes along with everyone changing the manner in which they perceive the world, how they live and how they react.“ Édouard Glissant: *ibid.*, p. 78



Tourists in the Colonial look, 2009. Photo-staging, Hotel Palacio, Centro Colonial, Santo Domingo
 Touristen im Kolonial-Look, 2009. Foto-Inszenierung, Hotel Palacio, Centro Colonial, Santo Domingo

wirksam, denen ich auf die eine oder andere Art Folge leiste? Ist Kunst in diesem Rahmen tatsächlich ‚frei‘? Befähigt sie den künstlerisch Tätigen dazu, die Grenzen seines Selbst zu erweitern? Eröffnet sie Möglichkeiten, die Grenzen kultureller Regelkreise zu überschreiten und sich zum Rätselhaften, Unverständlichen und Unvordenklichen hin zu öffnen, wie sie dem Reisenden in fremden Kulturen entgegentreten?

Eine Kunstpraxis, welche die ihr innewohnenden Lenkmechanismen außer Acht lässt, könnte sich als eine Art Laufstall erweisen, den man – ohne es zu merken – mit sich trägt und der die künstlerische Forschung und eine durch sie vermittelte Erkenntnis darin im Kreis führt; ein Kreis, der dem Im-Kreis-Gehenden selbst als Gerade erscheint. Das ist es, was der afrikanische Philosoph Achille Mbembe uns Europäern vorhält, wenn er sagt, wir hätten unser Denken nicht entkolonialisiert und würden weiterhin selbstherrlich an unserer vermeintlich allumfassenden Klugheit festhalten. Offensichtlich sei sie weder in der Lage, globale Problemstellungen zu verstehen, noch hätte sie die Kraft, dafür Lösungen zu entwickeln (vergl. Abschnitt ‚Vom Denken und Sprechen‘).

Künstler des Informel, der Fluxusbewegung oder der Situationistischen Internationalen haben solche Gefahren erahnt und erkannt. In einer kritischen Revision innerkünstlerischer Leitinstanzen kamen sie zu Überzeugungen, die einer von ihnen, Asger Jorn, stellvertretend für viele folgendermaßen zusammenfasste:

- „ [...]
- die Kunst ist die Realisierung des Unbekannten
- die Kunst ist die Realisierung dessen, was nicht zu realisieren ist
- die Kunst ist [...] das, was man nicht kann, denn – wie es der Humorist Storm P. formulierte –: ‚Wenn man es könnte, dann wäre es keine Kunst.‘“¹⁵

Will Kunstpraxis einer fremden Kultur näherkommen, muss sie jene Lenkmechanismen bedenken und in Arbeit nehmen, die ansonsten ungefragt die Regie übernehmen und das Erkennen ‚im Kreise‘ führen würden. Sie muss an jenen Gittern feilen, die den unsichtbaren Laufstall umgrenzen, in dem sich kunstpraktisches Be-Greifen abspielt.

Kunst, wie wir sie betreiben, setzt auf Zufälle, Entgleisungen und Ungeschicklichkeiten, ebenso auf Spiel, Experiment und Improvisation. Unsere Kunst setzt insbesondere auf einen kunstpraktischen Dialog, in dem jeder sich als des anderen Zufallsgenerator betätigt

und es sich keiner in trauter Routine gemütlich machen kann (vergl. Abschnitt ‚Kunst als Dialog‘). All das hilft, offene und verdeckte Steuerungsgrößen eines kulturell geprägten ‚Könnens‘ zu durchbrechen und mit freiem Blick und experimentierfreudiger Hand auf Fremdes und Unbekanntes zuzugehen.

Es wäre anmaßend zu behaupten, dass wir mit unserer Kunst auf Fremdheit, auf kulturelle Differenzen und auf das, was für uns selbst unverstänlich geblieben ist, in schlüssiger Weise berichten könnten. Ebenso vermessen wäre es zu glauben, Einzelpersonen könnten globale Veränderungen, die ihre Reisen begleiten, auf die sie unterwegs stoßen und die ihnen das Reisen selbst überhaupt erst ermöglichen, angemessen kommentieren. Was wir allerdings glauben tun zu können und gerne tun möchten, ist Spannungsmomente zu sammeln, diese künstlerisch aufzubereiten und zur Diskussion zu stellen. Kunst als Gegen_Wart, die dem Gegenwärtigen – wie es unserem derzeitigen Wissen und Denken erscheint – Rätsel entgegenstellt, die zu sehen und zu träumen gibt und all jene, die sich darauf einlassen, mit Unvorhersehbarem und Unvordenklichem überraschen wird.

Auf unseren Karibikreisen sahen wir uns mit zweierlei Versionen von ‚Himmel und Meer‘ konfrontiert: Zum einen jene, die Europas Träume zum Ausdruck bringt, die den Alltag hierzulande versüßen kann, mit der Tourismusunternehmen erfolgreich werben und die auch uns umtreibt. Und die andere Version, die ein Trauma in sich trägt – ein Trauma, das europäische Träume einst afrikanischen Völkern zufügten und wofür heute mehr Autoren denn je, die den betroffenen Regionen entstammen, einen Ausdruck finden.

*

Die Entdeckung von ‚Himmel und Meer‘ aus zweierlei Perspektiven hatte einen Vorlauf von beinahe fünf- undzwanzig Jahren. Ein Kunstprojekt auf Madagaskar („Warten auf Zanahary“, 1995), das wir – wie all unsere Projekte – ohne fremde Unterstützung und aus Eigenmitteln realisierten, wurde für uns zum Schlüsselereignis. Erstmals rückten postkoloniale Sachverhalte und die Besonderheiten einer afrikanischen Kultur in den Fokus unserer Kunst. Fortan begleiteten uns Fragen zur Allgegenwart von Menschen und kulturellen Einflüssen aus Schwarzafrika, wie sie jedem Reisenden in Lateinamerika, in der Karibik und vermutlich auch in anderen Regionen außerhalb Afrikas begegnen.



The Cloud, 2009. Photo-staging, Hotel Palacio, Centro Colonial, Santo Domingo
 Die Wolke, 2009. Foto-Inszenierung, Hotel Palacio, Centro Colonial, Santo Domingo

Mit dem Thema „Créolité und Kreolisierung“ der Plattform 3 zur Documenta 11 (2002) erhielt unsere Neugier einen neuen Kompass. Der Zufall wollte es, dass wir noch im gleichen Jahr auf einer Reise nach Guadeloupe mit einigen der Wortführer dieser Debatte zusammentrafen (u. a. mit Patrick Chamoiseau). Ein weiterer Zufall bescherte uns ein paar Jahre später den Besuch der Ausstellung „Kréyol Factory“ in Paris (Le Parc de la Vilette, 2009) und viele Impulse für die Weiterarbeit an unseren Projekten.

Seit unseren wiederholten Aufenthalten in Las Terrenas (ab 2004 in unregelmäßigen Abständen) folgten wir jener Spur, die uns mäandrierend auf das Projekt ‚Himmel und Meer‘ zuführte. Mittlerweile wissen wir, dass die Erkundung weiterer Himmel und weiterer Meere auf anderen Kontinenten uns dabei helfen würde, die Beschränkungen eines eurozentristischen Denkens zu überwinden und beim Ausmalen einer Vision von ‚Globalität‘¹⁶ mitzuwirken. Es geht also weiter: Kunst des Reisens, Kunst auf Reisen, Kunst als Reise. Und kein Ende.

Anmerkungen:

- 1 John Cage in Wulf Herzogenrath und Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.): „John Cage und ...“ Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen. Köln 2012, S. 143
- 2 Toni Stoos: Fluss, Steine und Rauch – Aquarelle und Zeichnungen von John Cage. In Wulf Herzogenrath und Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), a. a. O., S. 197
- 3 Jean Dubuffet: Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen. Bern/Berlin 1991 (franz. Ausgabe Paris 1967), S. 34
- 4 Alexander Kluge: Das Phänomen der Oper. In Michel Gasmayer und Dieter Ronte (Hg.): CrossMapping. Partenheimer in China. Peking. Nanking. Düsseldorf 2001, S. 34
- 5 Alexander Kluge: Das Phänomen der Oper. In Michel Gasmayer und Dieter Ronte (Hg.), ebenda
- 6 Patrick Chamoiseau: Die Spur des Anderen. Roman nach Robinson Crusoe. Heidelberg 2014 (franz. Ausgabe 2012), S. 228
- 7 Derek Walcott, zitiert nach Joseph Brodsky in: Das Klingen der Gezeiten. Über Derek Walcott. In Derek Walcott: Das Königreich des Sternapfels. Gedichte. München/Wien 1989, S. 6
- 8 Patrick Chamoiseau, a. a. O., S. 263
- 9 Patrick Chamoiseau: ebenda
- 10 Achille Mbembe: Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonialisiertes Afrika. Berlin 2016, S. 131
- 11 Achille Mbembe, a. a. O., S. 15
- 12 Achille Mbembe, a. a. O., S. 104
- 13 Édouard Glissant: Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Heidelberg 2005 (franz. Ausgabe Paris 1996), S. 21
- 14 Joseph Brodsky, in Derek Walcott, a. a. O., Umschlagtext auf der Rückseite
- 15 Asger Jorn: Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst. München 1990 (franz. Ausgabe 1958), S. 32
- 16 „Globalisierung (frz. mondialisation): Was Globalisierung genannt wird, ist die Angleichung auf niedrigstem Niveau, die Herrschaft der multinationalen Konzerne, die Standardisierung und der unregelmäßige Liberalismus auf den Märkten der Welt, doch für mich stellt sie nur die Kehrseite einer wunderbaren Realität dar, die ich Globalität nenne. Globalität (frz. mondialité): Die Globalität ist das nie gekannte Abenteuer, das wir in unserer Zeit alle leben dürfen, in einer Welt, die sich erstmals wirklich auf unvermittelte und unmittelbare, bahnbrechende Weise selbst wahrnimmt als vielfältig und eins und aufs engste verknüpft. Das bringt auch mit sich, dass jeder die Art und Weise ändern muss, wie er auf dieser Welt etwas wahrnimmt, wie er lebt und wie er reagiert.“ Édouard Glissant, a. a. O., S. 78

LIST OF TEXT FRAGMENTS | LISTE DER TEXTFRAGMENTE

- 1 *Derek Walcott: Store Bay. In ders.: Erzählungen von den Inseln. München Wien 1993 (New York 1986), S. 122*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 2 *Saint-John Perse: Anrufung. Und ihr Meere ... In Nobelpreisfreunde und Les Éditions Rombaldi (Hg.): Saint-John Perse, Seemarken. Nobelpreis für Literatur Nr. 55, Zürich 1960, S. 69*
- 3 *Derek Walcott: Saint Lucie. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 76*
Engl. Fassung: Derek Walcott: Collected Poems 1948 - 1984. London Boston 1992, S. 310
- 4 *Derek Walcott: Mittsommer / Midsummer. Zweisprachige Ausgabe. München Wien 2001 (New York 1984), S. 50-51*
Aus dem karibischen Englisch: Raoul Schrott
- 5 *Derek Walcott: Hurucan. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 118*
Engl. Fassung: Derek Walcott: Collected Poems 1948 - 1984. A. a. O., S. 423
- 6 *Derek Walcott: Ein Shanty. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 40*
Engl. Fassung: Derek Walcott: A Sea-Chantey. In ders.: Collected Poems 1948 - 1984. A. a. O., S. 44
- 7 *Derek Walcott: Store Bay. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 122*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 8 *Alessandro Baricco: Oceano Mare. Das Märchen vom Wesen des Meeres. München 2000 (Mailand 1993), S. 15-16*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 9 *Alessandro Baricco: Oceano Mare. Das Märchen vom Wesen des Meeres. A. a. O., S. 101*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 10 *Edwidge Danticat: Kein anderes Meer. Aus dem Englischen von Kathrin Razum. München 2015 (New York 2013), S. 214*
Engl. Fassung (Rückübersetzung): Luisa Menzel
- 11 *Derek Walcott: Hurucan. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 116*
Engl. Fassung: Derek Walcott: Collected Poems 1948 - 1984. A. a. O., S. 423
- 12 *Derek Walcott: Crusoes Insel. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 47*
Engl. Fassung: Derek Walcott: Collected Poems 1948 - 1984. A. a. O., S. 70
- 13 *Derek Walcott: Schlüsse. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 91*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 14 *Alessandro Baricco: Oceano Mare. Das Märchen vom Wesen des Meeres. A. a. O., S. 100*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 15 *Derek Walcott: Store Bay. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 123*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 16 *Derek Walcott: Kodizill. In ders.: Erzählungen von den Inseln. A. a. O., S. 56*
Engl. Fassung: Derek Walcott: Collected Poems 1948 - 1984. A. a. O., S. 97
- 17 *Inger Christensen: det / das. Aus dem Dänischen von Hanns Grössel. Münster 2002, S. 11*
Engl. Fassung: Luisa Menzel
- 18 *Derek Walcott: Tropenzone. In ders.: Mittsommer / Midsummer. A. a. O., S. 97*



„What You See Is What You Get“, 2009. Photo-staging, Hotel Palacio, Centro Colonial, Santo Domingo
„What You See Is What You Get“, 2009. Foto-Inszenierung, Hotel Palacio, Centro Colonial, Santo Domingo



BEI SCHMITZ__As of now, we – Christine Schmerse und Ulrich Puritz – have been doing art on journeys and art as journey for over three decades. Initially, we did that under the name Die Firma, later as bei Schmitz. One thing was inevitable on all our journeys: the sea.

Whether on the Canary Islands, which we go visit from time to time since 1988, or in Venezuela, in Madagascar, or on the various travels to Thailand and the Caribbean, in all these years the sea would unfailingly be the 'Fluchtpunkt' (vanishing point), and also place to seek refuge, follow a fantasy and leave the Other one flees from behind) of our artistic and cultural research and our delight of laying ourselves open to it and immerse in it. That is why the title of a project series started in 1988 runs 'Art jellyfish, floats, underwater installations' [Kunstquallen, Schwimmkörper, Unterwasserinstallationen]. In addition to drawing device, painting paraphernalia and other work tools, an underwater camera, swimwear, flippers and diving goggles belong to our artistic basic tool kit.

Two modes of seeing, two forms of curiosity and fantasy as well as two ways of artistically processing travel experience exchange ideas and benefit from one another. This happens as we alternatingly take looks at each other's individual projects in the making. This happens especially when we draw and paint together: in a dialogical with-and-next-to each other on the same surface or in a 'three-dimensional joint image'.

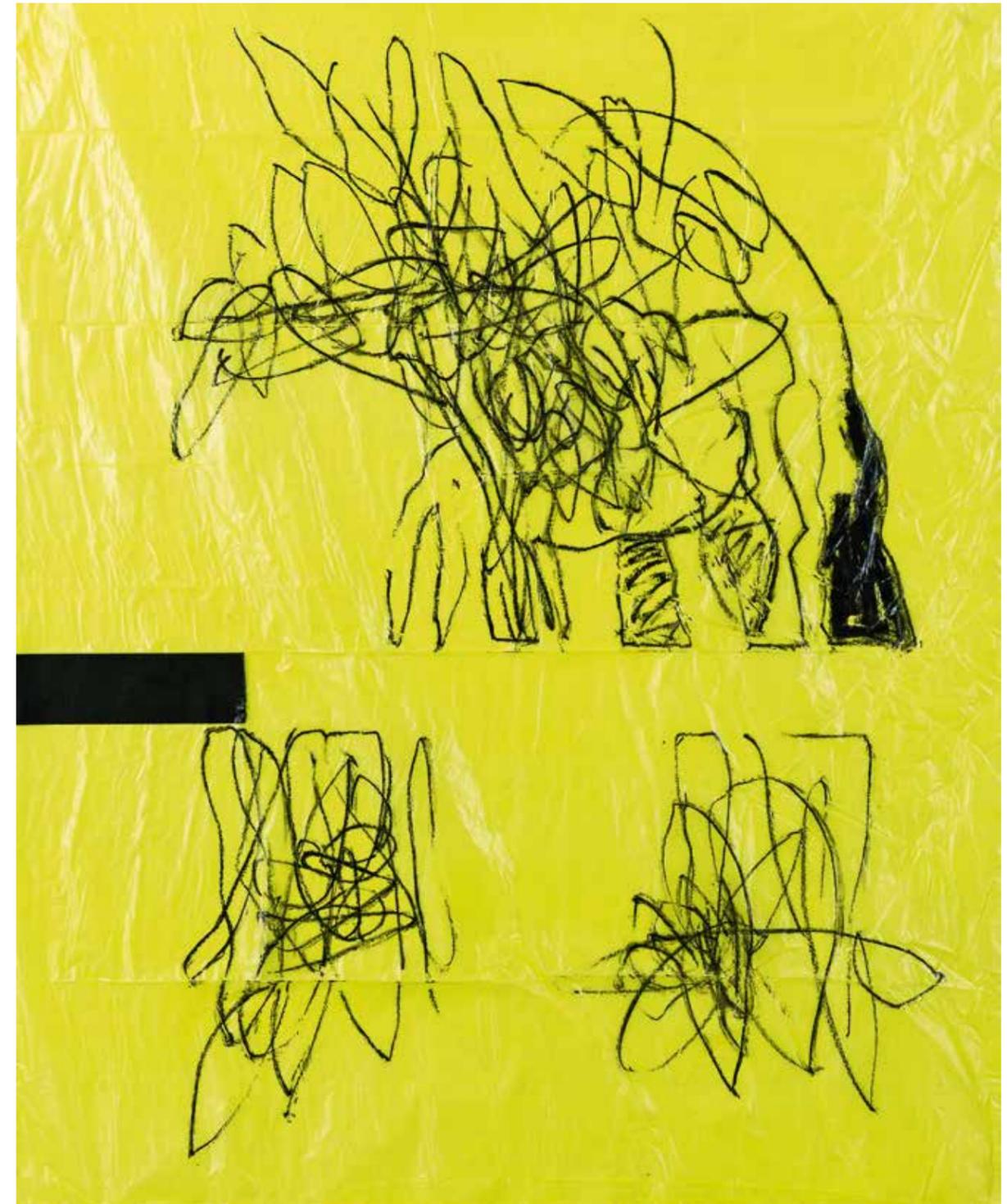
BEI SCHMITZ__Seit nunmehr über drei Jahrzehnten betreiben wir – Christine Schmerse und Ulrich Puritz – Kunst auf Reisen und Kunst als Reise. Zunächst agierten wir unter dem Namen Die Firma, später als bei Schmitz. Bei all unseren Reisen war eines unumgänglich: das Meer.

Ob auf den kanarischen Inseln, die wir seit 1988 immer wieder bereisen, ob in Venezuela, in Madagaskar oder auf verschiedenen Thailand- und Karibikreisen in all den Jahren – stets war das Meer ‚Fluchtpunkt‘ unserer künstlerischen und kulturellen Recherchen und unseres Vergnügens, sich ihm auszuliefern und darin einzutauchen. Deshalb lautet der Titel einer Projektserie, die wir seit 1988 fortlaufend betreiben: ‚Kunstquallen, Schwimmkörper, Unterwasserinstallationen‘. Neben Zeichengerät, Malutensilien und etwas Werkzeug gehören Unterwasserkamera, Badesachen, Schwimmflossen und Taucherbrille zu unserer kunstpraktischen Grundausstattung.

Zweierlei Arten zu sehen, zweierlei Formen der Neugier und der Fantasie und zweierlei Weisen, Reiseeindrücke künstlerisch zu verarbeiten, tauschen sich aus und machen sich zweierlei Perspektiven zueigen. Das geschieht, indem wir uns wechselseitig bei der Arbeit an individuellen Projekten über die Schulter schauen. Das geschieht insbesondere dann, wenn wir zusammen zeichnen und malen: im dialogischen Mit- und Nacheinander auf ein und derselben Bildfläche oder an einem ‚räumlichen Gemeinschaftsbild‘.



Chrr-methods: color tests, typeface tests and figure tests
 Chrr-Methoden: Farb-, Schriftbild- und Figurentests



Pu-methods: straying oil sticks on garbage bag and milk cartons
 Pu-Methoden: Streuende Stifte auf Müllsack und Milchtüten

A part of a room, a corner of a terrace, a section at a beach or an underwater rock can appear as a three-dimensional image which charms and which we then explore and would like to 'paint on' (our 'three-dimensional image painting' does not leave any permanent traces). Temporary interventions and changes support and require comparative perception: What is happening? What withdraws? What becomes visible?

A dialogue via artistic practices enhances the mindfulness for each other, outer circumstances and opportunities to 'under-stand' the incomprehensible, familiarise the 'un-familiar' and bring close the far-away. Through our action the 'space as image' reveals plasticity of a reality seeming solid and unalterable before. Even when we stay here and there, we are on the way: Art as journey – a dynamic process open at all ends, carrying us beyond our present knowledge, thinking and perception – differently and anew every time.

Back from such a journey the question arises how to combine and condense the experienced, the research and the materials brought back home in publications and exhibitions? We want to edit our experience in a way allowing us, as well as viewers and readers, to develop ideas of the output further. It is important to us, to indicate that this contributes to questions on transcultural perspectives in times of globalisation.

Ein Zimmerabschnitt, eine Terrassenecke, ein Stück Strand oder ein Unterwasserfelsen kann uns als dreidimensionales Bild erscheinen, dessen Reiz wir ergründen und an dem wir ‚weitermalen‘ möchten. Eingriffe und Veränderungen, die keinen Schaden anrichten und die wir alsbald wieder entfernen, schärfen Sinne, Verstand und Vorstellungskraft: Was gibt sich zu erkennen? Welche Einsichten und Visionen tun sich auf?

Kunstpraxis als forschendes Handeln im Dialog steigert die Aufmerksamkeit füreinander, für äußere Gegebenheiten und für Möglichkeiten, Fremdes zu ‚ent-fremden‘ und Fernes zu ‚ent-fernen‘. Der ‚Raum als Bild‘ offenbart durch unser Tun die Plastizität einer Wirklichkeit, die zuvor fest und unveränderlich erschien. Auch wenn wir an Ort und Stelle bleiben, sind wir unterwegs: Kunst als Reise – ein nach allen Seiten hin offener dynamischer Prozess, der uns über bisheriges Wissen, Denken und Wahrnehmen hinaus trägt – jedes Mal neu und jedes Mal anders.

Wieder zurück von einer Reise stellt sich die Frage: Wie lassen sich Erlebtes, Recherchiertes und die mitgebrachten Materialien für Publikationen und Ausstellungen zusammenführen und verdichten? Unsere Erfahrungen möchten wir so aufarbeiten, dass das Ergebnis uns selbst – ebenso wie Betrachter und Leser – zum Weiterdenken anregt. Uns liegt daran, dass sich darin ein Beitrag zu Fragen transkultureller Perspektiven in Zeiten der Globalisierung erkennen lässt.

ABOUT US | ÜBER UNS

CHRISTINE SCHMERSE

Contextually working artist focussing on drawing, painting, object, installation, performance as well as photo production and video production, also graphic designer and publisher; free-lance, lives and works in Berlin.

Born in Hannover in 1961. Teacher's training for fine arts at Hochschule der Künste Berlin (today Universität der Künste). Working as designer, computer graphic designer and media designer since 1988. Fine arts instructor at Bauhaus-Universität Weimar (1996-1998). Guest professor at Gesamthochschule Kassel (winter term 1998/1999). Fine arts assistant at Universität Greifswald (1999-2007). Key activities: interdisciplinary and participative arts practice, experimental project methods and digital media. Curatorial work. Various solo exhibition projects and group exhibitions.

ULRICH PURITZ

View/gaze labourer, space worker, artproCessor, publicist and publisher; free-lance, lives and works in Berlin.

Born in Quedlinburg/Harz in 1948, raised in France and Saarland. Study of psychology, sociology, philosophy, fine arts and political science in West Berlin. Teacher's degree for the subjects fine arts and political science. Youth cultural work (since 1971). Teacher (1977-1981, 1989-1996). Public interventions and wall design (since 1981). Editor for magazine 'Ästhetik und Kommunikation [Aesthetics and Communication]' (1978-1987). Academic fine arts instructor at Hochschule der Künste Berlin (1981-1989, today Universität der Künste), key activities: ambulatory artistic practice/artistic research in changing contexts. Professor of arts at the Caspar-David-Friedrich Institute, Universität Greifswald (1996-2014), key activities: researching experimental practices in the fields of drawing, painting, photography, sculpture and space as well as in interdisciplinary contexts. As representative of Universität Greifswald, lecturer and member of board 'Ästhetische Bildung [Aesthetic education]' for the 'Akademie der kulturellen Bildung [Academy for cultural education]' of the Federation and state NRW (Remscheid; 2007-2014). Art in architecture appointee of Universität Greifswald (2001-2014). Various exhibition projects, papers and publications.

Kontextuell arbeitende Künstlerin mit den Schwerpunkten Zeichnung, Malerei, Objekt, Installation, Performance sowie Foto- und Videoszenierungen, zudem Grafikdesignerin und Verlegerin; freiberuflich tätig, lebt und arbeitet in Berlin.

1961 geboren in Hannover. Lehramtsstudium mit Fach Bildende Kunst an der Hochschule der Künste Berlin (heute Universität der Künste). Seit 1988 als Designerin, Computergrafikerin und Mediengestalterin tätig. Künstl. Mitarbeiterin der Bauhaus-Universität Weimar (1996-1998). Gastprofessorin an der Gesamthochschule Kassel (WS 1998/1999). Künstlerische Assistentin an der Universität Greifswald (1999-2007). Schwerpunkte: interdisziplinäre und partizipative Kunstpraxis, Kunst im Kontext, experimentelle Projektmethoden und digitale Medien. Kuratorisch tätig. Viele Ausstellungsprojekte und Ausstellungsbeteiligungen.

Blickarbeiter, Raumwerker, KunstproZessor, Publizist und Verleger; freiberuflich tätig, lebt und arbeitet in Berlin.

1948 geboren in Quedlinburg/Harz, aufgewachsen in Frankreich und im Saarland. Studium der Psychologie, Soziologie, Philosophie, Pädagogik, Bildende Kunst und Politologie in Berlin/West. Abschluss als Lehrer mit den Fächern Bildende Kunst und Politologie. Jugendkulturarbeit (seit 1971). Lehrer (1977-1981, 1989-1996). Öffentliche Interventionen und Wandgestaltungen (seit 1981). Redakteur der Zeitschrift 'Ästhetik und Kommunikation' (1978-1987). Künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter der Hochschule der Künste Berlin (1981-1989, heute Universität der Künste), Schwerpunkte: ambulante Kunstpraxis/Künstlerische Forschung in wechselnden Kontexten. Kunstprofessor am Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald (1996-2014), Schwerpunkte: Erforschung experimenteller Praxis in den Bereichen Zeichnung, Malerei, Fotografie, Skulptur und Raum sowie in transdisziplinären Verknüpfungen. In Vertretung der Universität Greifswald Dozent und Mitglied des Leitungsteams 'Ästhetische Bildung' an der 'Akademie der kulturellen Bildung' des Bundes und des Landes NRW (Remscheid) (2007-2014). Kunst-am-Bau-Beauftragter der Universität Greifswald (2001-2014). Viele Ausstellungsprojekte, Vorträge und Publikationen.

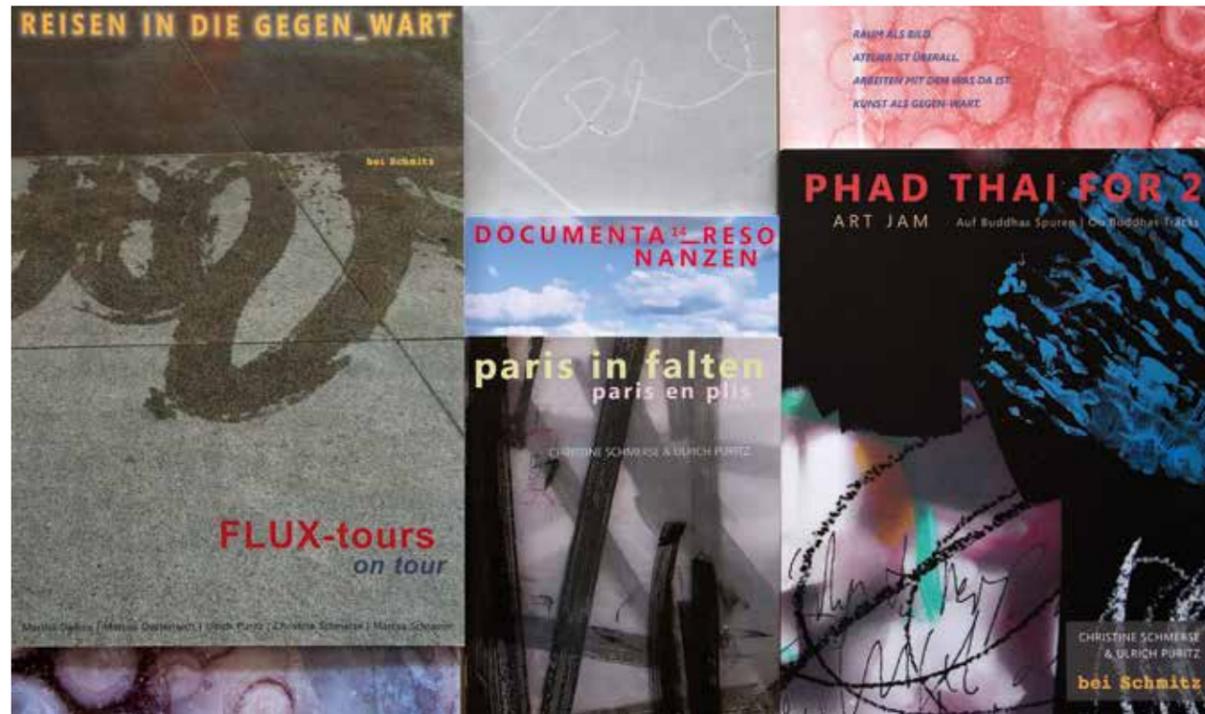
BEI SCHMITZ: CHRISTINE SCHMERSE & ULRICH PURITZ

Mutual artistic practice since 1987, art travel and ambulant exhibition projects. Also joint workshops, exhibitions, further education and academy projects at the Hochschule der Künste Berlin (today Universität der Künste), at Bauhaus-Universität Weimar, with the 'Akademie der kulturellen Bildung [Academy for cultural education]', of the Federation and state NRW (Remscheid) and at the Caspar-David-Friedrich Institute, Universität Greifswald. Foundation of small publishing house 'bei Schmitz: Kunst, Medien, Räume [by Schmitz: art, media, space]'.

Seit 1987 gemeinschaftliche Kunstpraxis, Künstlerreisen und ambulante Ausstellungsprojekte. Ebenso gemeinschaftliche Workshops, Ausstellungs-, Weiterbildungs- und Hochschulprojekte an der Hochschule der Künste Berlin (heute Universität der Künste), an der Bauhaus-Universität Weimar, an der 'Akademie der kulturellen Bildung' des Bundes und des Landes NRW (Remscheid) sowie am Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald. 2012 Gründung des Kleinverlages 'bei Schmitz: Kunst, Medien, Räume.'

JOINT ARTIST TRAVELS (Selection) | GEMEINSAME KÜNSTLERREISEN (Auswahl)

El Hierro (Kanarische Inseln/Spanien 1988) – Puerto de la Cruz (Venezuela 1989) – La Palma (Kanarische Inseln/Spanien 1990, 1991) – Ko Hae (Thailand 1994) – Antananarivo, Diego Suarez u. Nosy Be (Madagaskar 1995) – Ko Hai (Thailand 1998) – Bahia de los Cochinos u. Havanna (Kuba 2000) – Rio de Janeiro u. Sto. André (Brasilien 2001) – Gouadeloupe u. Marie Galante (Kleine Antillen 2002) – Bani (Dominikanische Republik 2003) – Las Terrenas (Dominikanische Republik 2004, 2005, 2008, 2009, 2011) – La Palma (Kanarische Inseln/Spanien 2006, 2007, 2010) – Ko Phangan (Thailand 2012) – Ko Tao (Thailand 2013) – Las Terrenas (Dominikanische Republik 2015, 2016, 2017) – Ko Samui (Thailand 2018).



Since 1988

Art jellyfish, floats, underwater installations

Sculptural improvisations and 'instant sculptures' on journeys with objects and materials found on the spot; list of stations: see p. 263 bottom.

2001 until 2007:

eye-[kju:], project room for contextual contemporary art (BioTechnikum, Greifswald) Initiiert von Prof. Ulrich Puritz, Daniel Rode (until 2002), Christine Schmerse and BioTechnikum. Organisation and curation: Christine Schmerse. Concept: During the teaching period, distinguished invited artists develop environmental installations in situ open for discussion; during non-teaching days selected art students can develop environment related works in the room and present them there.

www.eye-kju.de

Since 2004

B.Sucher [Visitor]

Space as picture: performance actions as picture-space research – each accentuated by red overalls; development of space-related choreographies and their photographic production. Performances in different places with changing cast.

www.b.sucher-anwesend.de

Since 2012

FLUX-tours: Journeys to ‚Gegen_Wart‘

Ambulant space-related artistic practice in different places with changing cast.

www.flux-tours.de

Seit 1988

Kunstquallen, Schwimmkörper, Unterwasserinstallationen

Skulpturale Improvisationen und ‚instant Sculptures‘ auf Reisen mit Dingen und Materialien, die sich vor Ort finden lassen; Liste der einzelnen Stationen: siehe auf S. 263 unten.

2001 bis 2007:

eye-[kju:], projektraum für kontextuelle zeitgenössische kunst (Biotechnikum Greifswald) Initiiert von Prof. Ulrich Puritz, Daniel Rode (bis 2002), Christine Schmerse und dem BioTechnikum. Organisation und kuratorische Betreuung: Christine Schmerse. Konzept: In der Vorlesungszeit entwickeln eingeladene und anerkannte Künstler jeweils für 4 Wochen vor Ort Rauminstallationen und stellen sie zur Diskussion; in der vorlesungsfreien Zeit steht der Projektraum ausgewählten KunststudentInnen für jeweils vier Wochen zur Verfügung, um raumbezogene Arbeiten zu entwickeln und zu präsentieren.

www.eye-kju.de

Seit 2004

B.Sucher

Raum als Bild: performative Aktionen als Bild-Raum-Forschung – jeweils akzentuiert durch rote Arbeitskleidung; Entwicklung raumbezogener Choreografien und deren fotografische Inszenierung. Aktionsfolge an wechselnden Orten und in wechselnden Besetzungen.

www.b.sucher-anwesend.de

Seit 2012

FLUX-tours: Reisen in die Gegen_Wart

ambulante raumbezogene Kunstpraxis an wechselnden Orten und mit wechselnden Beteiligungen.

www.flux-tours.de

Preliminary notes:

1 Educational authorities and media explain 'the world' through texts, pictures and models. Aspects of time, space material and body are vaporized to abstractions. Explanations are given seated, bodily activities would only disturb. Something else shows to advantage: interpretation patterns, perception perspectives and meaning horizons underlying production and selection. All of this later directs the gaze in case it meets 'the original'. In contrast to that, our art projects take the opposite direction. Facing specific places in tangible situations, artistic practice send bodies, senses and phantasy on an adventure trip. Assumed and discovered meanings are dissected and cut off, if necessary. Art produces non_sense so that senses and mind are engaged and can cultivate.

2 Practical space exploration, performative and sculptural action, also drawing, painting and photography ... Each practice operates on special sensors and forms its own relationships between outer and inner, between conscious and unconscious, and between existing and possible aspects of situations. Interdisciplinary artistic practice reveals the complexity of topics. Especially when two or more artists exchange view on it, each bringing in personal interests and work practices.

2018

Phad Thai for 2. Art Jam. Auf Buddhas Spuren | On Buddhas Tracks Le Motu Resort, Taling Ngam, Ko Samui, Thailand; mit Katalog (Deutsch - Englisch); siehe: www.bei-schmitz.de > Kunst auf Reisen > Übersee.

2017

HILL ACADEMY II

Casa Gilles Chapeau, Loma Suiza, Cason, Samaná, Dominikanische Republik.

2016

HILL ACADEMY I

Casa Gilles Chapeau, Loma Suiza, Cason, Samaná, Dominikanische Republik; siehe: www.bei-schmitz.de > Kunst auf Reisen > Übersee.

2015

BEACH ACADEMY

Casa Sancha, Cap Bonita, Las Terrenas, Samaná, Dominikanische Republik; siehe: www.bei-schmitz.de > Kunst auf Reisen > Übersee.

2014

FLUX-tours: Das Reisebüro

Begehbare Skulptur/Multi-Media-Installation; über Internet sind jene Aktivitäten einzusehen, die FLUX-tours parallel zur Ausstellung als Künstler-Karawande unternahm; gemeinsam mit Martha Damus, Marcus Oesterreich und Marcus Schramm. Im Rahmen der Ausstellung Die Revolution der Romantiker. Fluxus Made in USA, Staatliches Museum Schwerin. Siehe: www.flux-tours.de und www.bei-schmitz.de > Verlag.

Vorbemerkungen:

1 Bildungsinstanzen und Medien erklären ‚die Welt‘. Das tun sie mittels Texten, Bildern und Modellen; zeit-, raum-, material- und körperbezogene Aspekte wurden darin zu Abstraktionen verdampft. Das Erklären geschieht im Sitzen, körperliche Aktivitäten würden stören. Ein Weiteres kommt dabei zur Geltung: Deutungsmuster, Wahrnehmungsperspektiven und Sinnhorizonte, die der Herstellung und Auswahl zugrunde liegen. Das alles steuert später den Blick, sollte er der Welt ‚im Original‘ begegnen. Unsere Kunstprojekte hingegen nehmen die gegenläufige Richtung. Angesichts eines konkreten Ortes und einer handgreiflichen Situation schickt Kunstpraxis Körper, Sinne und Fantasie auf Entdeckungsreisen. Vermutete und vorgefundene Sinngewebungen werden zerlegt, um Steuerungsmechanismen aufzudecken, zu prüfen und sich gegebenenfalls von ihnen zu lösen. Kunst macht Un_Sinn, damit Sinne und Sinn zu tun haben und sich fortentwickeln können.

2 Ob performatives und skulpturales Handeln, ob Zeichnen, Malen und Fotografieren ... – jede Praxisform verfügt über besondere Sensoren und knüpft zwischen äußeren und inneren, zwischen bewussten und unbewussten und zwischen wirklichen und möglichen Aspekten räumlicher Sachverhalte die ihr eigenen Beziehungen. Interdisziplinäre Kunstpraxis macht die Vielschichtigkeit eines Themas deutlich. Insbesondere dann, wenn zwei oder mehrere Künstler mit unterschiedlichen Interessen und Arbeitsweisen sich darüber austauschen.

FLUX-tours: Reisen in die Gegen_Wart

Gemeinsam mit Martha Damus, Marcus Oesterreich und Marcus Schramm. FLUX-tours-Stationen: Klein Amerika (Mecklenburg-Vorpommern), Schwerin I (Ziegenmarkt), Schwerin II (Berliner Platz), Rostock (Stadthafen), Stralsund (Neuer Markt), Greifswald (Vorplatz Pommersches Landesmuseum). Mit Katalog; siehe: www.flux-tours.de und www.bei-schmitz.de > Verlag.

FLUX-tours is travelling on

Galerie Miejska bwa Bydgoszcz (Polen), gemeinsam mit Künstlern des Art Cube – Raum für zeitgenössische Kunst e.V. Greifswald.

2013

BEI SCHMITZ: Reisebüro

Begehbare Skulptur/Multi-Media-Installation; im Rahmen von ‚Prinzip Wolke‘, Ulrich Puritz & Friends, Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow; mit Katalog, siehe: www.bei-schmitz.de > bei Schmitz > über uns > Ulrich Puritz.

2012

FORT | DA. Artist DUO

Art Cube – Raum für zeitgenössische Kunst e.V. Greifswald; siehe auch: www.bei-schmitz.de > bei Schmitz > Künstlerische Projekte.

PATCHWORK

Gemeinsam mit Sonja Graeler, Peter Alexander Grodzki, Martha Damus, Marcus Oesterreich und Marcus Schramm; Kultur- und Wegekirche Landow/Insel Rügen; mit Katalog.

2010
Les Fleurs du Mal (Loitz-Version)
Gemeinsam mit Astrid Brünner, Martha Damus, Sarah Domann, Alexandra Duda, Franziska Harnisch, Claudia Heinicke, Susann Jonneg, Marcus Oesterreich, Marcus Schramm und Karoline Stade; Kunstverein Loitz.

2009
Les Fleurs du Mal
Gemeinsam mit Franz F. Borgwald, Astrid Brünner, Martha Damus, Sarah Domann, Alexandra Duda, Franziska Harnisch, Claudia Heinicke, Susann Jonneg, Anna Meyer, Marcus Oesterreich, Marcus Schramm, Karoline Stade, Nora Steglich und Mirjam C. Wendt; mit Katalog (Deutsch/Englisch); Schloss Güstrow, im Rahmen von GARTen. Vom Blumenbild zum digitalen Garten, Staatliches Museum Schwerin. Siehe: www.fleurs-du-mal.de.

2006
in haeven
Backsteinbasilika St. Jürgen, Starkow, Forum für aktuelle Kunst e.V.

Seegras-Labor
Gemeinsam mit Kathrin Ahlgrimm, Kathrin Jacobs, Anita Klaeden, Christine Maslok und Marcus Schramm; eye-[kju:], projektraum für kontextuelle zeitgenössische kunst, BioTechnikum Greifswald, siehe: www.eye-kju.de.

2005
Gleitzeit
Gemeinsam mit Dorina Hecht, Tanja Vietzke, Imke Grundlach und Marcus Schramm; eye-[kju:], projektraum für kontextuelle zeitgenössische kunst, BioTechnikum Greifswald, siehe: www.eye-kju.de

2004
B.Sucher: Romantic-Research-Project II
Gemeinsam mit Kathrin Ahlgrimm, Dorina Hecht, Kathrin Jacobs, Anita Klaeden, Anne Schwanz und Marcus Schramm; Pommersches Landesmuseum Greifswald.

2002
Kunst nach Kunst. Romantic-Research-Project I
Gemeinsam mit Kathrin Ahlgrimm, Anne Brandt, Ina Esau, Dorina Hecht, Olaf Matthes, Marlen Nehmer, Susanne Rumpoldin, Marcus Schwamm und Ulrike Vahl; Pommersches Landesmuseum Greifswald, Gemäldegalerie, mit Katalog.

2001
[fu:'gato]
Gemeinsam mit Daniel Rode; eye-[kju:], projektraum für kontextuelle zeitgenössische kunst, BioTechnikum Greifswald; siehe: www.eye-kju.de

[fu:ge]
Gemeinsam mit Daniel Rode; Schloss Griebenow, Schlosspark und Schlossteich.

2000
Mobile Schnittmenge
Im Rahmen von Treibsand 2, Außer Haus, Staatliches Museum Schwerin.

Sushi-Syndrom. Kunst im Kontext
Gemeinsam mit Johanna Baumgardt, Katja Busch, Gertrud Fahr, Hedwig Golpon, Dana Griesebach, Holger Kuske, Anne Markus, Barbara Osnowski, Stefan Osnowski, David Reuter, Antje Richter, Anne-Kathrin Richter, Daniel Rode, Beate Rohde, Katrin Schätzlein,

Anne Schwanz, Mandy Stade, Kerstin Wörler; Schloss Griebenow, Schlosspark und Schlossteich.

Nosy Boraha
Gemeinschaftliche Malerei; Beitrag zu Ulrich Puritz: Innere Architekturen. Zeichnung, Malerei, Fotografie, Installationen und Interventionen; Ausstellungszentrum der Universität Greifswald.

Madagaskar-Koffer
Tiergarten Nürnberg, im Rahmen der Veranstaltung KUNSTunterHALTUNG.

Sushi-Syndrom. Eat art, be art
Gemeinsam mit Daniel Rode und Studierenden des Caspar-David-Friedrich-Institut (Universität Greifswald); Werkshallen der ehemaligen Möbelfabrik Marienstraße Greifswald.

1996
Seegang mit Sitzkissen – möblierte Wasserstücke
Sperrmüll wird Schwimm-Kunst und diese wieder zu Sperrmüll. Aktionen, Feuer- und Musikperformances, gemeinsam mit Rainer Trunk (Performance), Tosh Doll (Sax) und Steve the Mashine (Drums); im Rahmen von Ars Novi, organisiert vom Kulturrat Mecklenburg-Vorpommern.

1995
Warten auf Zanahary
Strand- und Unterwasserinstallationen; Ambandrona, Nosy Be, Madagaskar; siehe: www.bei-schmitz.de > Kunst auf Reisen > Übersee

1991
fischwärts – Tragbares und Sperrgut zum erweiterten Fischbegriff sowie Mail-Art-Projekt Kongress der Einweckgläser; *Galerie Stil und Bruch, Berlin.*

Erzengel II & Eisenmann II
Malerei, Objekt, Video-Installation, gemeinsam mit Gabriele Lanzrath und Ingo Schneider; Galerie Aedes Berlin, im Rahmen der Dokumentation von Steelopolis (siehe unten).

1990
Erzengel I & Eisenmann I
Malerei auf Schwarzblechen; tragbare Skulpturen, (Mal-)Performances, (Klang-)Installationen, Klangaktionen im stillgelegten Bereich der Völklinger Eisenhütte/Saar; im Rahmen von Steelopolis, ein Projekt der Hochschule der Künste Berlin (heute Universität der Künste) mit Beteiligung von Hochschulen aus ganz Europa, veranstaltet von Gabriele Lanzrath, Ingo F. Schneider und Ulrich Puritz.

1988
Gefangener Regenbogen' & ‚Steilwandzelte
Hochschule der Künste Berlin (heute Universität der Künste); im Rahmen von Lietzenburger ohne Catchup, Aktionen des Fliegendes Atelier (ambulante Kunstprojekte), initiiert von Ulrich Puritz.

Blicktransport El Hierro – Berlin
Ambulante Kunst, entstanden auf der Kanareninsel El Hierro, wurde in räumliche und multimediale Inszenierungen übersetzt; Galerie designtransfer Berlin.

Meerweib – oder Bevor Du zu salzigem Meerschamwurst
tragbare Objekte, Performance, Fotoin szenierungen; Playa Chica, La Palma, Kanarische Inseln, Spanien.

DIE FIRMA: schlachtet
Galerie Stil und Bruch, Berlin.

PUBLICATION ON ART PRACTICE AS DIALOGUE

PUBLIKATIONEN ZUR KUNSTPRAXIS ALS DIALOG

Christine Schmerse & Ulrich Puritz__bei Schmitz: Documenta¹⁴__ Resonanzen. Berlin 2017.

Christine Schmerse & Ulrich Puritz__bei Schmitz: paris in falten | paris en plis. (Deutsch/Französisch; Übersetzung: Laslo Ide), Berlin 2017.

Ulrich Puritz: FLUXUS, FLUX_tours: EXIT. In Dirk Blübaum, Gerhard Graulich und Katharina Uhl (Hg.): Die Revolution der Romantiker. Fluxus made in USA // The Revolution of the Romantics. Fluxus made in USA. (Deutsch/Englisch; Übersetzungen: Jeremy Gaines, Uta Hoffmann, Steven Lindberg). Nürnberg 2014.

Gerhard Graulich: Blickbaustellen. Zur Ausstellung Prinzip Wolke von Ulrich Puritz. In Dirk Blübaum, Gerhard Graulich und Regina Erbenraut (Hg.): Prinzip Wolke, Ulrich Puritz [& Friends]; Staatliches Museum Schwerin, Ludwigslust, Güstrow 2013.

Ulrich Puritz: Sturm auf die Bastille, Greifswald - Remscheid 2011.

Ulrich Puritz: Sein Name sei ... B.Sucher. In Torsten Meyer, Adrienne Crommelin und Manuel Zahn (Hg.): Sujet supposé savoir. Zum Moment der Übertragung in Kunst Pädagogik Psychoanalyse, Berlin 2010.

Ulrich Puritz: Wozu ist das Böse gut? What is evil good for? In Ulrich Puritz und Marcus Schramm (Hg.): Les Fleurs du Mal. Das Böse in schönen Bildern | The Flowers of Evil. Evil in beautiful images (Deutsch/Englisch; Übersetzung: Susann Jonneg), Greifswald 2010.

Ulrich Puritz: B.Sucher + Tourist. In Ulrich Puritz und Marcus

Schramm (Hg.): B.Sucher + Tourist. Mobile Kunst_Projekte, Greifswald 2009.

Ulrich Puritz: Sushi-Syndrom: LKW als PKW oder LebensKunst-Werke als ProjektKunstWerke. In Manfred Blohm (Hg.): Leerstellen. Perspektiven für ästhetisches Lernen in Schule und Hochschule, Köln 2000

Gerhard Graulich: Ulrich Puritz / Christine Schmerse. In Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.): Treibsand 2 außer Haus. 12 temporäre Galerien. Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 2000.

Ulrich Puritz: Die Firma. In Gert Selle und Jens Thiele (Hg.): Zwischen | Räume. Jahrbuch für kunst- und kulturpädagogische Innovation 1996, Oldenburg.

Ulrich Puritz: Kunst pädagogisch. Spraydosen und Pinsel im Dialog. In Gert Selle und Jens Thiele: Zwischen | Räume. Jahrbuch für kunst- und kulturpädagogische Innovation 1994, Oldenburg.

Ulrich Puritz: Kunstkontakte. Werktags von 8 - 13:20 Uhr und nach Vereinbarung. In Karl-Josef Pazzini (Hg.): Wenn Eros Kreide frisst. Anmerkungen zu einem fast vergessenen Thema der Erziehungswissenschaft. Essen 1992.

Gabriele Lanzrath, Ingo F. Schneider und Ulrich Puritz: Steelopolis. 6. Interdisziplinärer Workshop im stillgelegten Bereich der Völklinger Hütte. Herausgegeben von der Pressestelle der Hochschule der Künste Berlin 1990.

Christine Schmerse und Ulrich Puritz: Die Firma: schlachtet. Herausgegeben von der Pressestelle der Hochschule der Künste Berlin 1989