



KVL Bulletin 10

Der Kunstverein Langenhagen ist eine gemeinnützige Institution für zeitgenössische Kunst. Seit 1981 widmet er sich dem Ausstellen, Publizieren und der Vermittlung der Arbeit nationaler und internationaler KünstlerInnen.

Das KVL-Bulletin blickt zurück und vor. Es gibt mehreren AutorInnen die Möglichkeit, über Arbeiten und Arbeitsweisen zu reflektieren, die im Kunstverein zu sehen waren, sind und sein werden.

Kunstverein Langenhagen is an institution for contemporary art in Lower Saxony, Germany. Since 1981, the Kunstverein has dedicated itself to exhibiting, publishing and discussing the work of artists from Germany and abroad.

The KVL-Bulletin looks back and forward. It gives several contributors the possibility to reflect on works and ways of working that were, are and will be on view in the Kunstverein.

DEPICTION, AGAIN,

27.11.19. – 26.1.20.

MIT/ WITH COLLEEN ASPER,
WITH AOIFE COLLINS,
CRAIG DRENNEN,
DAAN VAN GOLDEN,
DAVID LEGGETT,
SHIMON UND/ AND WONG
MINAMIKAWA PING

KVL BULLETIN nr. 10
Winter 2020

Herausgeber/Publisher
Kunstverein Langenhagen

Konzept/Concept
Noor Mertens,
Bart de Baets

Grafikdesign/Graphic Design
Bart de Baets

Druck/Printing
Umweltdruckhaus
Hannover GmbH

Übersetzung/Translation
Philipp Valenta,
Georg Eulenburg



Sarok Jung

אגודת אמנות

Kunstverein Langenhagen
Walsroder Strasse 91A
30851 Langenhagen
Deutschland/Germany
mail@kunstverein-
www.kunstverein-

langenhagen.de

Mittwoch – Sonntag
14 – 17 Uhr, Eintritt frei
Wednesday – Sunday
2pm – 5pm, Free entrance

ÖPNV: Stadtbahnlinie 1, direkt
an der Haltestelle Langenfor-
ther Platz (15 Min. vom Hanno-
ver HBF), Parkplätze vorhanden.
Eingang ebenerdig, barrierefrei
zugänglich.

Public transport: Subway 1,
located directly at stop
Langenforther Platz (15 min.
from Hannover Central Station),
parking places available. Acces-
sible for the disabled.

Werden Sie Mitglied!
Für nur 30/15 euro pro Jahr.
Besuchen Sie unsere Website
für weitere Informationen oder
sprechen Sie uns einfach an!

Become a member!
For only 30/15 euro a year. See
the website for more information
or simply contact us.

Wir danken für die Förderung der Ausstellung
und der Kunstvermittlung:

Niedersächsisches Ministerium für Wissen-
schaft und Kultur, Karin und Uwe Hollweg
Stiftung, Niedersächsische Sparkassen-
stiftung, Sparkasse Hannover

Wir danken für die Förderung der Kunstver-
mittlung: Niedersächsisches Ministerium für
Wissenschaft und Kultur, VGH Stiftung

Der Kunstverein Langenhagen wird gefördert
von: Stadt Langenhagen, Seine Mitglieder



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur



Niedersächsische
Sparkassenstiftung



Sparkasse
Hannover
gefördert aus Mitteln der
Lotterie „Sparen+Gewinnen“

KARIN UND
UWE HOLLWEG
STIFTUNG

Danke / Thanks: Wir möchten
Craig Drennen für seine inspi-
rierende Mitarbeit danken.
Außerdem möchten wir Colleen
Asper, Aoife Collins, David Leg-
gett, Shimon Minamikawa und
Wong Ping für ihre Teilnahme
danken / We would like to thank
Craig Drennen for his inspiring
collaboration. Next to that, we
would like to thank Colleen Asper,
Aoife Collins, David Leggett, Shi-
mon Minamikawa and Wong
Ping for their participation.

Vielen Dank an/Many thanks to:
Holzland Stoellger; Edouard Mal-
lingue Gallery; Andriess Eyck
Galerie; Misako Rosen Gallery

Mit Colleen Asper, Aoife Collins, Craig Drennen, Daan van

DEPICTION, AGAIN, AGAIN

Golden, David Leggett, Shimon Minamikawa und Wong Ping

EINE KURZE EINLEITUNG, Noor Mertens

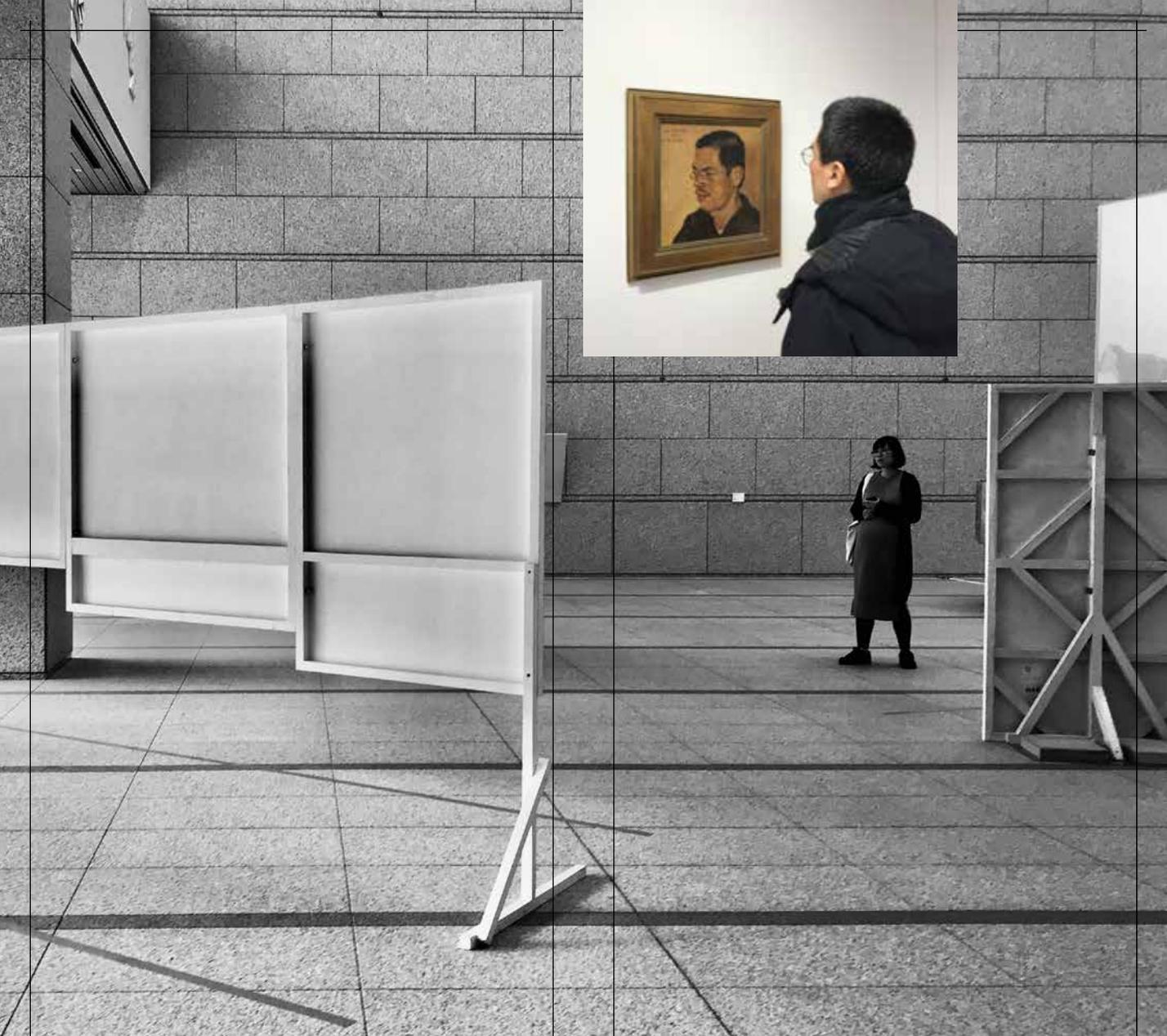
KünstlerInnen aller Epochen
haben mit der Bedeutung des
zweidimensionalen Bildes
gespielt, mit der Darstellung,
Kopie, Wiederholung, Faksimile,
Variation, Spiegelung und den
vielfältigen Beziehungen, die
Bilder mit der von uns wahrge-
nommenen Realität haben. Mit
den technischen Entwicklungen
zur Informationsbereitstellung
und der Produktion von Bildern
in den letzten Jahrhunderten ist
die Beziehung zwischen Bildern
und Realität sowie der Distribu-
tion dieser Bilder immer komple-
xer geworden.

Die Ausstellung Depiction,
again bezieht sich konkret auf
die Flexibilität von ‚Bildern‘.
Jeweils mehrere Arbeiten
der eingeladenen KünstlerIn-
nen, die sich in ihrem Oeuvre
mit der Bedeutung des Bildes

auseinandersetzen, werden
in unterschiedlichen Zusam-
menhängen gezeigt. Der über-
greifende Titel dieses Projekts
rekurriert auf den Überfluss von
Bildern im täglichen Leben und
darauf, dass es in unserer von
Bildern geprägten Gesellschaft
immer schwieriger wird, über
Originalbilder und Ableitungen
zu sprechen. Dabei scheint
jedes Bild – auch innerhalb
eines Bildkontextes – offen für
Wiederholungen, Verzerrungen
usw. zu sein.

Wie der amerikanische Künst-
ler Richard Aldrich in seinem
Text – der ursprünglich in Art-
forum erschien und in diesem
Bulletin in englischer und deut-
scher Sprache veröffentlicht
wird – über Daan van Golden
schreibt, haben Bilder, sowohl
innerhalb als auch außerhalb

<p>des Kunstkontexts und in Form von Gemälden, Fotografien, Druckmaterial usw., die Möglichkeit, immer wieder verwendet zu werden. Damit verbunden ist ein Kunstkonzept, das sich nicht so sehr mit 'abgeschlossenen' oder 'vollständigen' Dingen befasst, sondern mit Entitäten, die sich verändern und miteinander interagieren. Aldrich vergleicht Bilder mit Themen oder Charakteren aus einem Roman: Formen, die sich über einen längeren Zeitraum entwickeln und sich innerhalb eines Buches entfalten und verändern. In diesem Zusammenhang geht es viel weniger um Originalität und Urheberchaft, sondern um Bilder oder Formen, die kein festes Territorium haben und von verschiedenen Menschen, vorübergehend, erkannt und angeeignet werden können. Das Bild ändert sich aufgrund der unterschiedlichen Kontexte, die es durchläuft. Aldrich schreibt über Daan van Golden: „Bei jedem Erscheinen änderte sich die Oberfläche des Gemäldes, das eigentliche Aussehen der Kontext und die Weise, wie es in der Welt existierte, aber das Gemälde als konzeptuelle Einheit hat sich</p>	<p>nicht verändert. Wir können diese Arbeit als einen Körper auffassen, als eine Sache die wächst, die existiert und sich im Laufe der Zeit verändert, das hat van Golden uns gezeigt. Wir haben es mehr als einmal gesehen und wir können es konzeptualisieren, dass es zwischen diesem Auftauchen irgendwo anders lebt. Das Werk erschafft damit seine eigene Geschichte als eine Ansammlung von Selbstreferenzierungen.“</p> <p>Die Ausstellung ist in Kollaboration mit dem amerikanischen Künstler Craig Drennen zusammengestellt worden, der in seinen eigenen Arbeiten extensiv zur Bedeutung des Bildes arbeitet.</p> <p><u>Depiction, again</u> findet an zwei verschiedenen Orten statt: Dem Kunstverein und der ehemaligen Kapelle im Langenhagen Eichenpark. Zur Halbzeit der Ausstellung, am 8. Januar 2020, werden die Themen Wiederholung und Variation erneut angeregt, indem die gesamte Ausstellungskonstellation verändert wird. Während beider Eröffnungen haben wir die Coverband Reichert I Schwarz Trio engagiert.</p>	<p>developments in the accessibility of information and image production in recent centuries, the relationship between images and reality and the distribution of these images has become increasingly complex.</p> <p>The exhibition <u>Depiction, Again</u> specifically refers to the flexibility of images. Several works by the invited artists, that deal within their work with the meaning of the image, are shown in different contexts. The overarching title of this project refers to the abundance of images in everyday life and the fact that it is becoming increasingly difficult to speak about original images and derivations in our image-saturated society. Every picture—also within an art context—seems to be open to repetition, distortion, etc.</p> <p>As the American artist Richard Aldrich writes about Daan van Golden in his text—which originally appeared in <u>Artforum</u> in 2012 and is published in this bulletin in both English and German—images have, both inside and outside the art context and in the form of paintings, photographs, printing material etc., the possibility of being used again and again. Associated with this is an art concept that is not so much concerned with 'completed' or 'complete' things, but with entities that change and interact with each other. Aldrich compares images with themes or characters from a novel: forms that develop over a longer period of time and unfold and change within a story. In this context, it is much less about originality and authorship, but about images or forms that</p>	<p>have no fixed territory and can be recognized and appropriated by different people. The image changes due to the different contexts it goes through and is not so much fixed by its 'birth'. As Aldrich writes about the work of Daan van Golden, but that is also applicable to the other works in this exhibition: "With each appearance, the surface of the painting, the way it actually looks, has changed, the context and how it exists in the world has changed, but the painting as a conceptual entity has not changed. In this way, we can understand the work as a body, a thing that grows, that exists and has evolved over time, and van Golden has shown us this. We have seen it more than once, and we can conceptualize it living somewhere else in between these sightings. The work creates its own history through an accretion of self-references."</p> <p>The exhibition was made in close collaboration with the American artist Craig Drennen, who works extensively in his own work on the meaning of images and whose work is included in the exhibition as well.</p> <p><u>Depiction, again</u> takes place at two different locations: at the building of the Kunstverein and at the former chapel in Langenhagen's Eichenpark. Halfway the exhibition, on January 8, 2020, the themes of repetition and variation are emphasized by changing the exhibition constellation. We asked the cover band Reichert I Schwarz Trio to play during both openings.</p>
<p style="text-align: center;">DEPICTION, AGAIN, AGAIN,</p> <p style="text-align: center;">With Colleen Asper, Aoife Collins, Craig Drennen, Daan van Golden, David Leggett, Shimon Minamikawa and Wong Ping</p> <p style="text-align: center;">A SHORT INTRODUCTION, Noor Mertens</p>			
<p>Artists of all eras have played with the meaning of the two-dimensional image, with representation, copy, repetition,</p>	<p>facsimile, variation, mirroring and the diverse relationships that images have with the reality we perceive. With technical</p>		



Die Erfahrung um das was dargestellt, ausgedrückt und wiederholt wird, wertzuschätzen, wird wiederholt. Abbildung, Darstellung, Wiederholung. Abbildung, Darstellung, Wiederholung.

Shimon Minamikawa

The experience of appreciating what is depicted, expressed and repeated is repeated. Depiction, representation, repetition. depiction, representation, repetition.

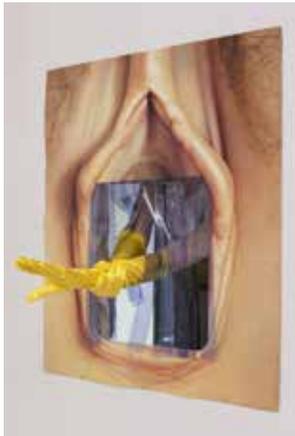
Shimon Minamikawa

ARMS, LEGS, FINGERS, COLLEEN ASPER

Dreiteiliger Text, erster Teil, 2019

Arms, Legs, Fingers ist ein dreiteiliger Text von Colleen Asper, der in einer Performance wöchentlich vom 12. bis 30. Juni 2019 in 17ESSEX in New York aufgeführt wurde. Die Aufführung fand im Rahmen einer Ausstellung mit drei Gemälden der Künstlerin statt. Dieser Gemälde sind Teil einer fortlaufenden Serie, in der die Künstlerin rechteckige Formen in ihre Vagina einfügt. Für diese Ausstellung wurden die Formen aus den Gemälden ausgeschnitten und mit Vorhängen bedeckt, die die Vulva in einen Bühnenrahmen verwandelten.

Die gemalten Bühnen hingen an freistehenden Wänden und ermöglichten der Künstlerin, mit ihren Armen, Beinen und Fingern durch die Bilder zu performen.



ARMS, LEGS, FINGERS

Sie sagt dummes Zeug wie das. Ihr Mund ist feucht. Sie nennt mich Rose.

Wenn sie nichts sagt, formt ihr Mund eine gerade Linie und ihre Augen dazu eine parallele, nur dass die Linie ihrer Augen durch ihre Nase unterbrochen ist.

Wenn sie zu sprechen beginnt, erweitern sich die dunklen Schlitzchen zwischen ihren Augenlidern und die Linien ihres Mundes multiplizieren sich, sie strahlen von einem Mittelpunkt aus, so eng gezeichnet, dass ihre Lippen sich in ihren Körper schieben. Sie zittern dort, bis genug Rede vorhanden ist, um das Siegel zu brechen, dann

ringeln sie sich darum, pink und glänzend. Wenn sie komplett herausgestreckt sind, stehen ihre Lippen einige Zentimeter aus ihrem Gesicht hervor und kringeln sich in Richtung ihrer Nase und ihres Kinns ein, wobei sie einen dunklen Kreis offenbaren, der mit Zähnen gesäumt ist—dann wirft sie ihren Kopf zurück und ihre Augen bilden sich zu zwei Linien zurück.

Sie hat drei Söhne. Der jüngste, Sammy, ist zu jung zum zählen. Er ist wie ein Ei, nur richtig standfest, wenn man ihn auf den Hintern setzt, aber dann entfalten sich seine Arme und Beine und er macht sich auf, hinter irgendetwas her. Sein Haar ist so hell, es ist fast durchsichtig: blonder Kopf, blonde Augenbrauen, blonde Haare überall auf seiner hellen Haut. Neben ihm gibt es Ryan—er ist ok. In der Sonne glüht sein Haar wie Feuer, aber er wird sauer, wenn ich ihn “Red” nenne. Meist wird er übermütig, wenn Paul und ich ihm überhaupt Beachtung schenken, aber er sagt, er sei verrückt. Paul ist der älteste. Seine Haare sind so dunkel wie meine.

Es ist der erste wirklich warme Tag des Sommers und Paul und ich laufen durch die Gasse nach hinten in seinen Hinterhof. Die Rutschbahn ist schon aufgebaut, aber Ryan ist nirgends zu sehen—nur Sammy sitzt im Gras und wedelt mit den Armen.

“Ryan?” ruft Paul, während wir aus dem Hof in die Küchen gehen.

“Ich bin hier!” Ryan trinkt ein großes Glas von einer pinken Flüssigkeit.

“Du sollst Sammy draußen nicht allein lassen.”

“Ich bin nur hereingekommen, um etwas zu trinken. Außerdem ist Mom zuhause.”

Paul schnappt sich das Glas aus Pauls Hand und trinkt aus, “Na, dann komm schon!”

Wir alle ziehen unsere Shirts aus und gehen raus, Ryan schubst Paul und ich schubse Ryan.

Der Hinterhof ist ziemlich eben, also nehmen wir Anlauf für ein bisschen Schub und springen dann, um mit unseren Bäuchen über das gelbe Plastik zu rutschen. Nicht lange und wir sind alle zusammen auf der Rutschbahn, schubsen und ziehen uns gegenseitig vorwärts und zurück. Sogar Sammy, glücklich darüber, dass alle an einem Ort sind, krabbelt auf die Bahn und rutscht herum.

Ich höre die Hintertür zuschlagen und vermute, dass sie herausgekommen ist, aber sie sagt kein Wort. Die Sonne ist so hell, das Gelb der Rutschbahn ist alles, was ich sehe. Paul fängt an, Sammy an seinen Armen zu ziehen, also greife ich Ryan bei den Füßen. Er lässt mich ihn eine Weile umherschleifen, zieht dann aber schnell seine Knie zu seiner Brust, sodass ich falle.

“Rose!”

Wir alle hören sofort auf und ich klettere an mir selbst hoch. Jeder sieht mich an, also zucke ich mit den Schultern und gehe zur Hintertür.

<p>“Komm rein”, sagt sie.</p> <p>In der Küche tropfen meine nassen Shorts auf den Boden. Sie nimmt mein T-Shirt vom Stuhl und hält es mir hin.</p>	<p>bald höre ich das Geräusch der Fernseher im Wohnzimmer. Die Sonne dreht sich, Schatten liegen nun auf der Rutschbahn und meine Jeans werden kalt an meinen Oberschenkeln.</p>	<p>mit meinen Fingern, gerade als es unter meinen Bauch gleitet, und benutzt meinen anderen Arm und meinen Kopf unter dem Plastik hervorzuholen. Sie hat das Ende der Rutschbahn zwischen ihren Zähnen. Ihre Augen sind so weit offen wie ihr Mund einmal war, und sie starren mich direkt an. Ihr Kopf wirft sich nach hinten und ich spüre einen Ruck. Ich ziehe mit beiden Händen im Loch dagegen an und es reißt weiter auf.</p>	<p>meinen Kopf durch das Loch. Mein Körper ist von ihr fortgewandt und ich fange an, in diese Richtung zu laufen. Das Plastik zieht meinen Hals zurück, aber ich stoße vorwärts, die Rutschbahn gibt nach und ich renne mit ihr hinter mir los, wie mit einem Cape.</p> <p>In der Gasse werde ich langsamer und lasse das Plastik auf meinen Rücken fallen. Die Front gegen meine Brust glättend laufe ich, erhobenen Kopfes, mit vorsichtigen Schritten den ganzen Weg nach Hause.</p>
<p>“Rose, die Jungs werden älter—so wie Du. Ein Mädchen zieht ihr Shirt nicht mit den Jungs aus. Zieh das an und lass sie nicht mehr Deine Brust sehen.”</p> <p>Ich nehme mein Shirt und gehe ins Badezimmer, um mich umzuziehen; ich möchte eigentlich nur weg von ihrem Mund. Im Badezimmer ziehe ich mein trockenes Shirt an und stehe da mit meinen schweren, nassen Jeans-Shorts. Das Shirt klebt an meiner Brust und ich ziehe es weg. Es gibt ein Fenster im Badezimmer, dass um Hinterhof herausgeht, es ist offen und ein leichter Windzug kommt herein. Ich ziehe die Jalousie ein paar Zentimeter hoch, gerade genug, um herauszuschauen.</p>	<p>Die Linie ihres Mundes ist schlaff geworden; Ich habe noch nie eine Öffnung da gesehen, außer wenn sie Worte formt oder herauswirft. Sie wirkt so nah; Ich kann den Beginn ihres Schnarchens hören. Ich öffne die Badezimmertür und gehe auf Zehenspitzen hinaus.</p> <p>Das Wasser ist jetzt aus und die Rutschbahn ist getrocknet. Ich laufe zum anderen Ende und setze mich, beobachte sie über die gelbe Piste. Das Plastik fühlt sich kalt an, jetzt wo die Sonne hinter den Bäumen liegt. Ich gehe mit der Hand über die Oberfläche und finde eine große Beule; komisch, dass wir das beim Herumrutschen nicht gefühlt haben. Ich ziehe das Plastik weg und hole einen Stein mit einer scharfen Kante hervor; ich fahre mit der Spitze über das helle Gelb. Sie macht einen Schnitt, der sofort wieder verschwindet, also mache ich es wieder—hart und fest—und ich mache einen Riss. Ich ziehe den Riss mit meinen Fingern auseinander, kriechen dann unter die Rutschbahn und säume das Loch mit meinen Lippen. Das Gras ist nass unter mir und die Rutschbahn klebrig. Ich schiebe meinen Lippen durch das Plastik und bewege meinen Mund als ob ich reden würde, ganz als wäre ich sie.</p>	<p>Ich gehe schnell unter das Plastik in Deckung und stecke</p> <p>ARMS, LEGS, FINGERS, Colleen Asper</p> <p>Three-part text, part one, 2019</p> <p><u>Arms, Legs, Fingers</u> is a three-part text by Colleen Asper that was performed weekly at 17ESSEX May 12–June 30, 2019. The performance took place in the context of a show of three paintings by the artist. The paintings are part of an ongoing series in which the artist inserts rectangular forms into her vagina. For this show the forms were cut out of the paintings and covered with curtains, turning the vulva into a frame for a stage. The paintings-turned-stages hung on freestanding walls, allowing the artist to perform with her arms, legs, and fingers through the paintings.</p>	
<p>Sie hat sich einen Gartenstuhl vor die Rutschbahn gezogen; jetzt gibt es keine Möglichkeit mehr, mit Anlauf darauf zu rennen. Ryan lässt Sammy versuchen, ihn durch den Garten zu jagen, aber Paul starrt seine Mutter an. Ich fahre mit meiner Hand über meine Brust, die nicht anders aussieht als ihre, und meine Wangen glühen.</p> <p>“Wo ist Rosalyn?”</p> <p>“Ich weiß nicht, vielleicht ist sie nach Hause gegangen.”</p> <p>Paul kommt in die Küche und ich halte meinen Atem an, aber Ryan folgt ihm mit Sammy und</p>	<p>Die Rutschbahn bewegt sich, das Loch rutscht über meinen Körper. Ich greife runter und erwische es</p>	<p>She says dumb shit like that out of her mouth. Her mouth is wet. She calls me Rose.</p> <p>When she’s not speaking her mouth makes a straight line and her eyes make a parallel one, only the lines of her eyes are broken by her nose. When she’s about to speak the dark slits between her eyelids widen and the lines of her mouth multiply, radiating out from a middle point drawn in so tight that her lips telescope into her body. They quiver there until there is enough speech to break the seal, then they curl around it, pink and glistening. When they are fully</p>	<p>outstretched her lips protrude several inches from her face and begin to peel back towards her nose and jaw, revealing a dark circle lined with teeth—then she throws back her head and her eyes turn back into two lines.</p> <p>She has three sons. The youngest, Sammy, is too small to count. He’s like an egg, only really steady if you rest him on his bottom, but then his arms and legs unfurl and he’s off chasing after something. His hair is so light it’s almost transparent: blonde head, blonde eyebrows, blonde hair all over his pale skin. Next is Ryan—he’s ok. In the sun his hair</p>



glows like a flame, but he gets mad when I call him Red. Mostly, he gets excited when Paul and I pay any attention to him, but he says he's mad. Paul is the oldest. His hair is dark like mine.

It's the first really hot day of summer and Paul and I run through the alley to his backyard. The slip and slide is already set up, but Ryan is nowhere to be seen—there is only Sammy sitting on the grass waving his arms around.

The yard is pretty level, so we take turns running for momentum and then jumping to slide across the yellow plastic on our bellies. Soon we're all on the slide together, pushing and pulling each other back and forth. Even Sammy, delighted that everyone is in the same place, crawls onto the slide and scoots around.

I hear the backdoor slam and guess she has come outside, but

she doesn't say anything. The sun is so bright, the yellow of the slide is all I see. Paul begins to drag Sammy by his arms so I grab Ryan by the feet. He lets me drag him for a bit but then quickly brings his knees to his chest and I fall down.

"Rose!"

We all stop and I scramble upright. Everyone's looking at me, so I shrug and walk to the backdoor.

"Come inside," she says.

In the kitchen my wet shorts drip onto the floor. She picks my t-shirt off the back of a chair and holds it out to me.

"Rose, the boys are getting older—so are you. A girl doesn't take her shirt off with the boys. Put this on and don't let them see your chest anymore."

I take my t-shirt and go to the bathroom to change; really I just want to get away from her mouth. In the bathroom I pull my dry shirt on and stand with my jean shorts heavy and wet. The shirt sticks to my chest and I pull it off. There is a window in the bathroom that faces the backyard, it's open and lets in a breeze. I draw the blinds up a few inches, just enough to see to outside.

She has pulled a lawn chair to the front of the slip and slide; now there is no way to run onto it. Ryan is letting Sammy try and chase him around the yard but Paul stares at his mother. I run my hand over my chest, which doesn't look any different than theirs, and my cheeks burn.

"Where is Rosalyn?"

"I don't know, maybe she went home."

Paul comes into the kitchen and I hold my breath, but Ryan follows him with Sammy and soon I hear the sound of the TV turn on in the living room. The sun shifts in the backyard, casting shadows over the slip and slide, and my jeans grow cold on my thighs.

The line of her mouth has grown slack; I've never seen an opening there unless she's making words or expelling them. She seems so close; I can hear her begin to snore. I open the bathroom door and tiptoe outside.

The water is off now and the slip and slide has grown dry. I walk to the far end and sit down, watching her across the yellow runway. The plastic feels cold now that the sun is behind the

trees. I run my hand across its surface and find a large bump; funny we didn't feel this when we were sliding. I peel back the plastic and pull out a rock with a sharp side; I run the tip across the bright yellow. It makes a line that immediately disappears so I do it again—hard and fast—and I make a tear. I pull the tear apart with my fingers and then crawl under the slip and slide, lining the hole up with my mouth. The grass is wet under my back and the slip and slide sticky. I push my lips through the plastic and move my mouth around like I'm speaking, like I'm her.

The slip and slide begins to move, bringing the hole sliding across my body. I reach down and catch it with my fingers just as it passes beyond my belly, and use my other arm to pull my head out from under the plastic. She has the end of the slip and slide between her teeth. Her eyes are open as wide as her mouth once was, and they are staring right at me. Her head rears back and I feel a tug. I pull back on the hole with both my hands and it rips wider.

I quickly duck under the plastic and stick my head through the hole. My body faces away from her and I begin to walk in that direction. The plastic pulls my neck back but I thrust forward and the slip and slide gives and I'm running with it behind me like a cape.

Once in the alley I slow down and let the yellow plastic fall onto my back. Smoothing the front across my chest I lift my head high and walk with careful steps all the way home.

DEPICTION, AGAIN, AND AGAIN, AND AGAIN, AND AGAIN, AND AGAIN

Craig Drennen

Ich habe zuerst von Shakespeare's Timon of Athens als eine Randbemerkung in einer Theaterrezension aus dem Jahr 2003 gehört, habe aber nicht vor 2008 begonnen, Arbeiten basierend auf dem Stück anzufertigen. Ich begann die Arbeiten mit Bezug zum Charakter Bandit aus dem Stück spät im Jahr 2016 und die ersten "Bandit paintings" nutzen gedeckte Grüntöne als ihre Grundfarbe, als eine sublimierte Referenz zu Geld.

Die Legende sagt, dass Erasmus von Rotterdam (1466–1536) eine innovative Lehrmethode in seinen Klassen benutzte, bei der er den Studenten die Aufgabe gab, einen Dankesbrief an ihren Vater zu schreiben. Im Anschluss sollten sie einen neuen Dankesbrief an einen Freund ihres Vaters verfassen. Darauf einen weiteren an das Kind des Freunds des Vaters. Diese Methode mochte solange weitergehen, bis die Studenten den gleichen Dankesbrief einige dutzend Mal geschrieben hatten, jedoch jedes Mal mit einem leicht veränderten Tonfall. Erasmus war der



Roy Lichtenstein, Ivan Karp, 1961

Ansicht, dass dies ein wahrhaftiges Zeichen von Intelligenz war, die Fähigkeit, dieselbe Information mit unterschiedlichen Effekten zu vermitteln. Das beste Beispiel aus dem 20. Jahrhundert für diese Ansicht ist wahrscheinlich das Portrait Ivan Karp's von Roy Lichtenstein aus dem Jahr 1961.

Ich habe zuerst über Shakespeare's Timon of Athens als eine Randnotiz in einer Theaterrezension aus dem Jahr 2003 gelesen, habe es jedoch nicht bis zum Jahr 2008 in meine künstlerische Praxis übertragen. Ich begann Arbeiten, die sich dem Charakter Bandit aus dem Stück widmeten, recht spät im Jahr 2016 und die neuesten Arbeiten zu Bandit benutzen ein fluoreszierendes Orange als ihre Grundfarbe, als einen äußeren Warnhinweis für Gefahr.

Frühere Studenten Erasmus' von Rotterdam (1466–1536) gaben an, dass er eine einzigartige Lehrmethode in seinen Klassen nutzte, bei der er ihnen die Aufgabe gab, einen Dankesbrief an ihren Vater zu schreiben. Im Anschluss erhielten sie als nächste Aufgabe, ein neues Dankeschreiben an eine männliche Bekanntschaft des Vaters zu verfassen. Daraufhin sollten sie ein weiteres solches Schreiben an die Frau der männlichen Bekanntschaft des Vaters erstellen. Diese Methode konnte weitergehen, bis die Studenten den gleichen Dankesbrief einige dutzend Mal verfasst hatten, jeder mit einem leicht anderen Level von Formalität. Erasmus glaubte, dass dies ein Zeichen wahrer Intelligenz sei, die Fähigkeit, dieselbe Information auf verschiedene Weise vermitteln zu können. Das beste Beispiel aus dem 20. Jahrhundert für diesen Glauben ist vielleicht Roy Lichtensteins Portrait des Alan Kaprow von 1961.



Roy Lichtenstein, Alan Kaprow, 1961

Craig Drennen ist ein amerikanischer Künstler aus Atlanta, GA und Guggenheim Fellow 2018.

DEPICTION, AGAIN,
AND AGAIN, AND
AGAIN, AND AGAIN,
AND AGAIN

Craig Drennen

I first heard about Shakespeare's Timon of Athens as an aside in a theater review from 2003, but I did not start making work based on the play until 2008. I began work dedicated to the character of Bandit from the play in late 2016 and the first Bandit paintings used tints of muted green as their base colors, as a sublimated reference to money.

Legend has it that Erasmus of Rotterdam (1466–1536) used an innovative teaching method in his classroom where he gave his students the assignment of writing a thank you letter to their father. Then they were told to write a new thank you letter to a friend of their father. Then they were told to write another letter to the child of a friend of their father. This method could continue until the students had written the same thank you letter dozens of times, but each with a slightly different tone. Erasmus came to believe this was a true sign of intelligence, the ability to deliver the same information to different effect. The best 20th-century example of this may be Roy Lichtenstein's portrait of Ivan Karp from 1961.



Roy Lichtenstein, [Ivan Karp](#), 1961



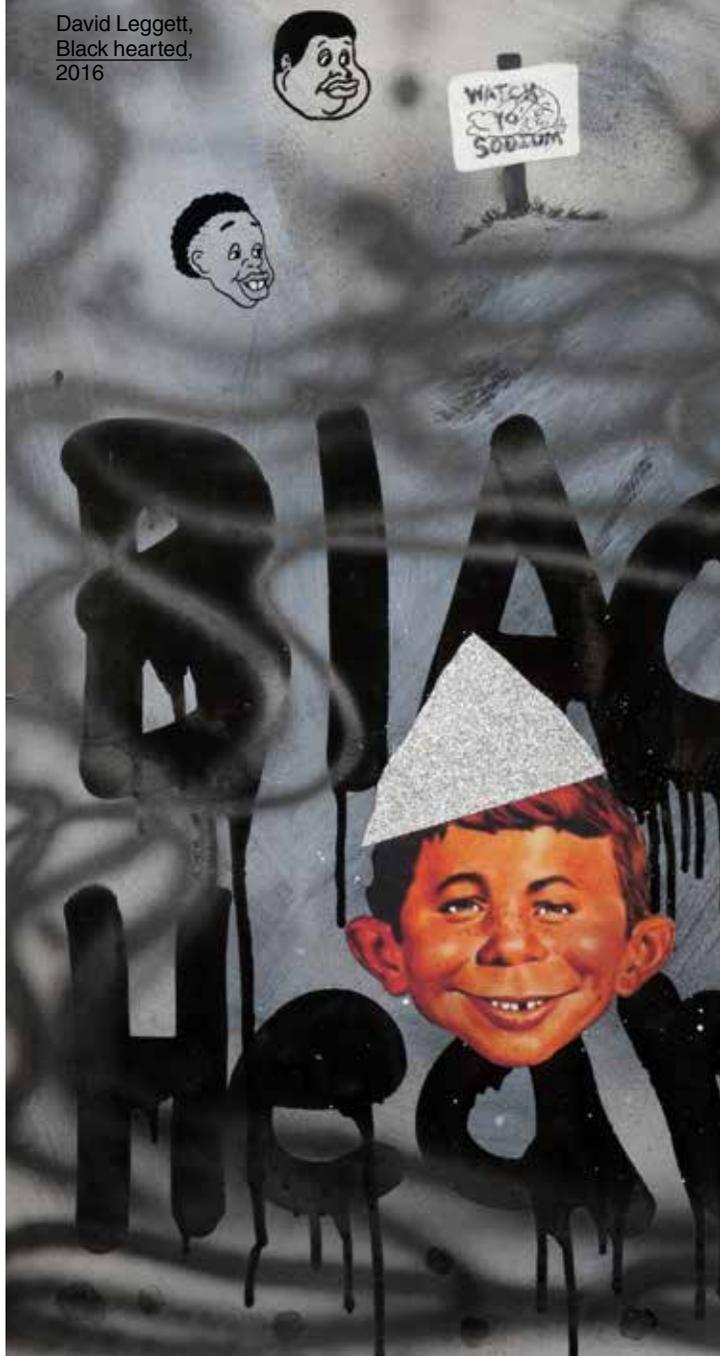
Roy Lichtenstein, [Alan Kaprow](#), 1961

I first read about Shakespeare's Timon of Athens as an aside in a theater review from 2003, but I did not incorporate it into my studio practice until 2008. I began work dedicated to the character of Bandit from the play in late 2016 and most recent Bandit works use fluorescent orange as their base color, as an outward indication of warning and danger.

Former students claim that Erasmus of Rotterdam (1466 – 1536) used a unique teaching method in his classroom where he gave his students the task of writing a thank you letter to their father. Then they were told to write a new thank you letter to a male acquaintance of their father. Then they were told to write another letter to the wife of the male acquaintance of their father. This method could continue until the students had written the same thank you letter dozens of times, but each with a slightly different level of formality. Erasmus believed this to be the true sign of intelligence, the ability to deliver the same information to different effect. The best 20th-century example of this may be Roy Lichtenstein's portrait of Alan Kaprow from 1961.

Craig Drennen is an American artist based in Atlanta, GA and a 2018 Guggenheim Fellow.

David Leggett,
[Black hearted](#),
2016



Banking



David Leggett,
As God as my
Witness, He
is Broken in
Half!, 2017

DOWNWARD SOCIAL MOBILITY, AOIFE COLLINS

“I DIDN’T GET
WHERE I AM
TODAY WITHOUT
KNOWING A
FAVOURABLE
REPORT WHEN
I READ ONE.”

“I DIDN’T GET
WHERE I AM
TODAY WITHOUT
KNOWING A
REAL WINNER
WHEN I SEE
ONE.”

“I DIDN’T GET
WHERE I
AM TODAY BY
SELLING ICE
CREAM TASTING
OF BOOKENDS,
PUMICE STONE

AND WEST
GERMANY.”

“I DIDN’T GET
WHERE I AM
TODAY BY WAF-
FLING.”

“I DIDN’T GET
WHERE I AM
TODAY WITHOUT
LEARNING HOW
TO COMPROMISE.”

“I DIDN’T GET
WHERE I AM
TODAY BY BIT-
ING PEOPLE IN
THE CHANGING
ROOM.”

“I DIDN’T GET

WHERE I AM
TODAY WITHOUT
KNOWING THE
ALGARVE WHEN
I SEE IT.”

“I DIDN’T GET
WHERE I
AM TODAY
BY WEARING
UNDERPANTS
DECORATED
WITH BEET-
HOVEN.”

“I DIDN’T GET
WHERE I AM
TODAY BY SAY-
ING ‘EARWIG’
INSTEAD OF
‘THANK YOU’.”

“I DIDN’T GET

Der Text der Audioarbeit Downward Social Mobility, die in der Ausstellung mit einem Auto-Repeat-Plattenspieler abgespielt wird, wird hier im Bulletin veröffentlicht.

Diese Audioarbeit dreht sich um die Rolle der Wiederholung beim Humor, unter Verwendung einer Zusammenstellung von Schlagworten aus dem Fall and Rise of Reginald Perrin, einer britischen Comedy-Serie aus den 1970er Jahren. Die Pointe, die aus dem Kontext des gesamten Drehbuchs entfernt wurde, wird zu einem humorlosen Satz, um unsinnige, aber farbenfrohe Aphorismen und das merkwürdige sprachliche Spiel in Produktionen von Komödien herauszuarbeiten.

The text of the sound work Downward Social Mobility, which is played with an auto repeat player in the exhibition, is published here in the bulletin.

This sound work revolves around the role of repetition and reiteration in humour, using a compilation of catchphrases from The Fall and Rise of Reginald Perrin, a UK comedy series from the 1970s. The catchphrase removed from the context of the entirety of the screenplay creates a deadpan reading to explore nonsensical yet colourful aphorisms and the curious linguistic play in productions of comedy.

WITH THE PERSON ON MY RIGHT!"

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT GETTING LETTERS FROM CRANKS."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT MAKING ENEMIES."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WONDERING WHAT LIFE'S ALL ABOUT."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY THINKING."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY GOING ON AND ON ABOUT GUM-BOOTS."

WHERE I AM TODAY WITHOUT HAVING A LITTLE CHAMPAGNE, NOT TOO MUCH, JUST ENOUGH."

"I DIDN'T GET WHERE I AM

TODAY BY TALKING ABOUT DUTCH PARKING METER DIS-EASE!"

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY SHAKING HANDS

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY KNOWING THE DIFFERENCE BETWEEN ONE COUNTRY AND ANOTHER."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT KNOWING THERE'S NO FUN IN GETTING WHERE I AM TODAY."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT NAMING IT THE 'REGINALD PERRIN MEMORIAL FOUNDATION'."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY TRUSTING THE EASY CHAIRS."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY HAVING LIPSTICK ON MY FACE."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY POSING AS MY LONG LOST FRIEND FROM THE ARGENTINE."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY CARING ABOUT PEOPLE."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY MAKING ROOM FOR BROKEN REEDS, LAME DUCKS OR STOOL PIGEONS."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY INDULGING IN HANKY PANKY."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING ANOTHER FRONT WHEN I SEE ONE."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY HAVING TWO BLACK EYES."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY BY TELLING THE TRUTH."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT KNOWING A SLIGHT WOBBLE WHEN I ENTER ONE."

"I DIDN'T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING A FRONT WHEN I SEE ONE."

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT KNOWING GROT WILL BE A SUCCESS.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING ANOTHER SLIGHT WOBBLE WHEN I ENTER ONE.”

“I DIDN’T GET WHERE YOU ARE TODAY WITHOUT KNOWING THE NIGHT IS DARKEST BEFORE THE STORM.”

“I DIDN’T GET WHERE YOU ARE TODAY WITHOUT BEING A BIT OF A STICKLER FOR OFFICES.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT

RECOGNISING “PROMISING INROADS” WHEN I SEE THEM.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY HAVING IRISH LABOURERS PROMOTED OVER MY HEAD.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING A COMPLETELY USELESS MACHINE WHEN I SEE ONE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY SERVING WELSH PEOPLE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY CALLING IT ‘GROT-FABRIEKEN RUBBISH-HAUSEN’.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT ASKING FOR 10P FOR A CUP OF TEA, GUV.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY BEING NICE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING A RIB-TICKLING PLAY ON WORDS WHEN I HEAR ONE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY HAVING GREEN FROGS THRUST DOWN MY CROTCH.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY CHANGING NAPPES.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING A PERSON WHO DOESN’T PULL HIS WEIGHT.”

“AH DINT GET WHERE AH IS TODAY WITHOUT RECOGNISING A MAHTY FINE RESIDENCE WHEN AH SEES ONE, NO SIRREE MA’AM, AH DINT.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY TELLING UNDERTAKERS FROM ANYONE ELSE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY LISTENING TO MARRIED COUPLES SQUABBLE LIKE CHILDREN.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY LEARNING ABOUT THE ‘THEM AND US’ SITUATION WHICH BEDEVILS BRITISH INDUSTRY SO TRAGICALLY.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY SLEEPING WITH SWEATY, CALEDONIAN CHEFS.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING SUCCESS CITY, ARIZONA WHEN I SEE IT.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY TEARING MONEY INTO SMALL PIECES!”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY

BY TOUCHING EVERYBODY!”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING A MERGLE THAT LOOKS LIKE RAIN WHEN I SEE ONE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY PLAYING ‘MOTHERS AND FATHERS’.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY LOOKING A GIFT HORSE IN THE MOUTH. OR BY GOING DOWN WITH A SINKING SHIP.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY DRINKING A

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT RECOGNISING A PERSON WHO DOESN’T PULL HIS WEIGHT.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY BEING DISGUISED AS HALF A COMPOST HEAP!”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY EVERYTHING SMELLING OF A BOLIVIAN UNICYCLIST’S JOCKSTRAP!”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY BURYING MY HEAD UNDER A BUSHEL.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY TAKING A GIFT-HORSE TO WATER, AFTER THE STABLE DOOR WAS OPENED.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT KNOWING GOD MOVES IN MYSTERIOUS WAYS.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY LOOKING A GIFT HORSE IN THE BUSH.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT BEING PLEASED TO COME.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY BEING ABSURD.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY THROWING MONEY INTO THE HANDS OF OVERPAID LAWYERS.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY SOUNDING LIKE A CHEESE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY POURING COLD WATER OVER A WET BLANKET.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT BEING ABLE TO SEE WHICH WAY THE WIND IS BLOWING.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY COMPARING KIMMY TO SIR WINSTON CHURCHILL.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT KNOWING A BURGLAR TYPE WHEN I SEE ONE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY SWEATING MY GUTS OUT OVER A BLOODLESS REVOLUTION.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT STRIKING WHILE THE BIRD IN THE HAND IS HOT.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY APOLOGISING.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY USING AND DISCARDING PEOPLE LIKE OLD SOCKS.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY TAKING OVER THE GOVERNMENT.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT WONDERING WHO HAS BETRAYED US.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY CARING ABOUT GINGER-HEADED STRANGERS.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY FEELING LIKE A FISH OUT OF WATER BUT YOU CAN’T MAKE HIM DRINK.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT SPENDING LOLLY TO EARN EVEN MORE LOLLY.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY BEING UPSET BY BEING ‘SENT TO BIRMINGHAM’.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY BEING A GOOD CHAP.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY BY BOOKING MORE COACHES.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT KNOWING A SHREWD IDEA WHEN I HEAR ONE.”

“I DIDN’T GET WHERE I AM TODAY WITHOUT KNOWING THE LAKE DISTRICT IS FULL.”

A Progression of Forms

RICHARD ALDRICH ON THE ART OF DAAN VAN GOLDEN

EARLY IN HIS CAREER, in a series of paintings that re-created found fabric and wallpaper patterns with perfect fidelity, Dutch artist Daan van Golden achieved a stunning equipoise between Pop appropriation and geometric abstraction. Later, he developed a penchant for silhouettes, distilling source images into serial iterations of pure color and contour. This hardly sounds like the modus operandi of an expressionist. Yet expressionism is precisely what Richard Aldrich argues for in his consideration of his fellow artist's work, citing variation rather than sameness as the guiding principle of van Golden's repetitions in both painting and photography. Aldrich locates a counterintuitive affective charge in van Golden's pursuit of difference, one premised not on emotive gestures but on change, imperfection, and an inevitable susceptibility to the passage of time.

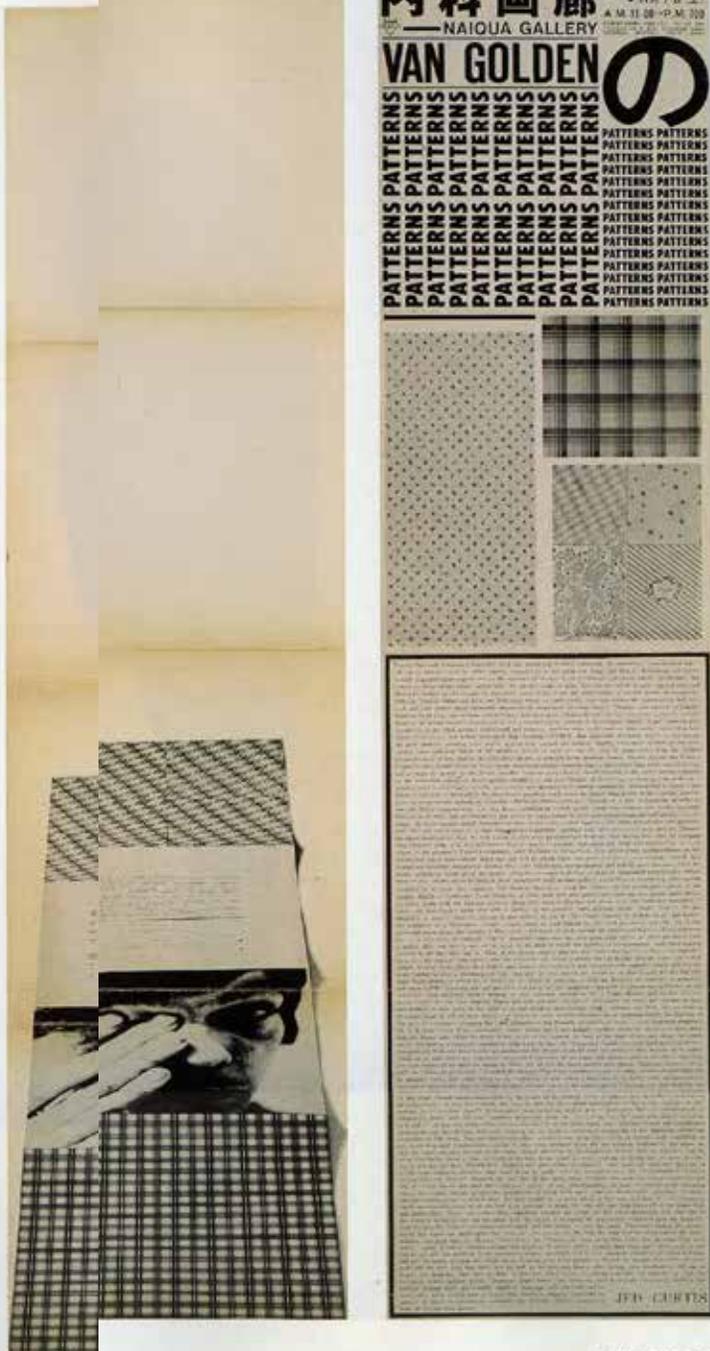
In 1963, the Dutch artist Daan van Golden moved to Tokyo, where he worked as a movie extra, taught English, and made paintings that reproduced the intricate designs he had encountered on Japanese fabrics, wallpapers, and product packaging. He exhibited these new works at the city's Naiqua Gallery in 1964. An accompanying brochure that he'd designed featured images and details of the paintings, an essay by American writer Jed Curtis, and a photograph of van Golden himself. The brochure folded out in four panels, printed on the front and back.

In 1966, the same paintings were shown at a branch of the Stedelijk Museum in the city of Schiedam, the Netherlands. He designed a brochure for this exhibition as well, in the same format: four panels, printed front and back. Only this time the brochure, rather than simply featuring the same images of the paintings, featured images of the first brochure—shot at an angle from above and pictured as an object receding into space. The depicted perspectival images acknowledged the Tokyo publication's status as more than just an informative brochure. It was now something that had the potential to be engaged on a more conceptual level.

The gesture was a crucial one, as this second brochure presented an important and overarching theme of van Golden's practice. While for him paintings, press materials, photographs, images, motifs, etc. are autonomous and serve very specific functions, they retain the possibility of being referenced, copied, or simply reused, and the processes by which this happens are an integral part of his work—which can be understood as less about art in the sense of complete or finalized things than about creating a collection of evolving and interacting entities.

Opposite page: Daan van Golden, *Collage met passo-partout (Matted Collage)*, 1965, paper on cardboard, 19 1/2 x 19 1/2".

Right: Brochures designed by Daan van Golden for a 1966 show at the Stedelijk Museum Schiedam, the Netherlands (left), and for a 1964 show at the Naiqua Gallery, Tokyo (right).





Above: Daan van Golden, *White Painting*, 1966, lacquer on canvas on panel, 39 1/2 x 39 1/2".

Below: View of "Daan van Golden: *Apperception*," 2012, White Centre for Contemporary Art, Brussels. From left: *Study H. M.*, 2003; *Study H. M.*, 2004. Photo: Sven Laurent.

IN THE EARLY '80s, van Golden attempted to reproduce Matisse's 1952 mural-size cutout *The Parakeet and the Siren*. His idea was to show the reproduction on a wall directly opposite the Matisse work at the Stedelijk in Amsterdam, but that plan was abandoned when he developed an interest in the isolated image of the parakeet. He initially painted it as a blue abstract form on a white background in a gold frame (*Blue Study After Matisse*, 1982), and more than twenty years later he returned to the image, rendering it in red on white and in white on blue. This process typifies much of van Golden's work, which one could say is characterized by a fluid transition from an intuitive impulse, as a response to an environmental stimulus, to a conceptual resolution of the issue at hand. In this case, the resolution was *Blue Study After Matisse*, not only as a finished painting but also as an entity that retained, and

For van Golden, an image, once selected, rarely refers back to the origin, and the meaning of the work doesn't hinge on its referent.



retains, the potential to be used. What we take from this is an understanding of images as themes or characters in a novel—they are literary forms whose progression is long and drawn out, and the work exists in the cumulative presentation and transmutation of these forms as they are developed over time. We are given actual paintings, but these serve merely as markers to gauge where we are in the process.

In 1966 at the Stedelijk in Amsterdam, van Golden presented six paintings in various states of completion. The last one was a finished work depicting a blank white canvas floating against a blue background. Two years later, at Documenta 4, one of these "White Paintings" (he made several) showed up again, this time with red enamel aggressively splattered on it. And in an exhibition later that year at Galerie 20 in Amsterdam, a "White Painting," maybe the same as the one from the Stedelijk, surfaced yet again, now in a frame covered in glass and part of an odd sculptural stacking of paintings. With each appearance, the surface of the painting, the way it actually looks, has changed, the context and how it exists in the world has changed, but the painting as a conceptual entity has not changed. In this way, we can understand the work as a body, a thing that grows, that exists and has evolved over time, and van Golden has shown us this. We have seen it more than once, and we can conceptualize it living somewhere else in between these sightings. The work creates its own history through an accretion of self-references.

For van Golden, appropriation is simply a means of initiating an image that then becomes a vehicle for the work. As with the blue form in *Blue Study After Matisse*, the image, once selected, rarely refers back to the origin, and the meaning of the work doesn't hinge on its referent. There is an odd abruptness to it. Can one just lift a form from a Matisse? Or concerning van Golden's enlarged details of Pollock abstractions: Can one really quote Pollock in this way, just by stylizing and simplifying, zooming in, and changing colors? Initially it is embarrassing, this literal referencing, but at the same time the awkwardness is so particular, and somehow van Golden is able to utilize the absurdity. Because he fully embraces this tension, he is able to create a work that exists in a weird new space. It isn't a question of authorship so much as one of creating an image with a deterritorialized origin—the contradiction of a form that is at once so recognizable and yet solely owned by van Golden. This is van Golden's magic. It is not about the image but rather about the channels of history that the work travels through, its relation—be that through color, form, or previous appropriations—to his past work.



VAN GOLDEN'S OEUVRE expresses a propensity toward repeated, interweaving threads. This is often manifested in forms, like the Matisse parakeet, but it can also be manifested in interests—and music has long been an interest. In 1979, he took a photograph of a silhouette of Queen Victoria's head in the London tube; scrawled across it in Sharpie are the words *SEX PISTOLS*. In 2010, van Golden presented a group of paintings at Galerie Micheline Szwajcer in Antwerp, Belgium, that also combine a silhouette and a musical reference, this time in the figure of Mozart, whose profile is depicted in each work. (As it turns out, this silhouette is also based on a photograph, taken by van Golden in 1978.) Other musical references in van Golden's work: a painting of a newspaper photo of Fats Domino rendered in minute detail, a ready-made Japanese copy of the *Meet the Beatles* LP, a silk screen of Mick Jagger. We see each entity presented in completely different ways and at different times throughout his career. It is significant that the Mick Jagger van Golden shows isn't any of the classic Mick Jagers—it isn't the baby-faced Mick Jagger or the long-haired, stringy, *Exile on Main Street* Mick Jagger. It's a more pensive, perhaps even anxious Mick Jagger, and we don't really recognize his haircut or clothes. This is a tendency that pervades van Golden's work—this homing in on things that are a bit obscure, a bit off-kilter. While the subject may be iconic—Jagger, Pollock, Matisse—the actual

image van Golden uses or points to never is. Yet at the same time, the subtleties of the presentation create an iconic image—though importantly it is no longer an iconic image of the subject, but rather, in a sense, of van Golden.

IN RECENT YEARS, van Golden has been making four copies of each painting he produces. From a distance, these paintings could be perceived as silk screens. Yet up close, we can tell that each was made separately and uniquely. We can see the brushwork and the differences among the surfaces. The 2010 exhibition at Micheline Szwajcer was the first time van Golden had shown all four of the Mozart paintings, though one was unfinished. The pencil outline of the profile was visible, but only the oval space between the ponytail and the neck had been painted in, and no explanation was given as to whether this was deliberate or simply a function of the artist's having run out of time. Given what we know of van Golden—that he is interested in process and temporality, but also that he is simply an extremely slow painter—it could be either. This uncertainty makes the viewing experience all the richer, allowing the gesture to exist in multiple ways. We can conceive of van Golden making each painting, and we can understand him as a different person each time, bringing something new to each one, even if it is begun the day after the previous one is finished.

Above: Daan van Golden, *Sex Pistols*, 1979, color photograph.

Below: Daan van Golden, *Mick Jagger*, 1987, silk screen ink on paper, 48 1/2 x 40".



Daan van Golden, *Mozart I*, 2010, oil and pencil on canvas, 16 1/2 x 11 1/2".





Daan van Golden,
Insel Hombroich, 1988,
five color photographs.

VAN GOLDEN'S MOST IMPORTANT work is, I think, the collection of photographs of his and his wife's daughter, Diana, taken between 1978 (the year of her birth) and 1996 (when she turned eighteen). Again, what we take from these is a sense of the passage of time, but instead of seeing time's effect on an artwork, what we see is Diana, growing from a baby into an adult. We see her doing a cartwheel in front of an Yves Klein painting; we see her traveling, dressing up, laughing. We see van Golden relishing his child, we see his attitude toward the role of art in life, we see his appreciation of time and place, and, more important than any of this, we see love. In an especially poignant pair of photographs, we see Diana as a little girl walking down a flight of steps and hugging her mother, who is wearing a red crocheted sweater. In the other photograph, taken eight years later, we see Diana, now in her teens, looking awkward and tough, and wearing the same red crocheted sweater.

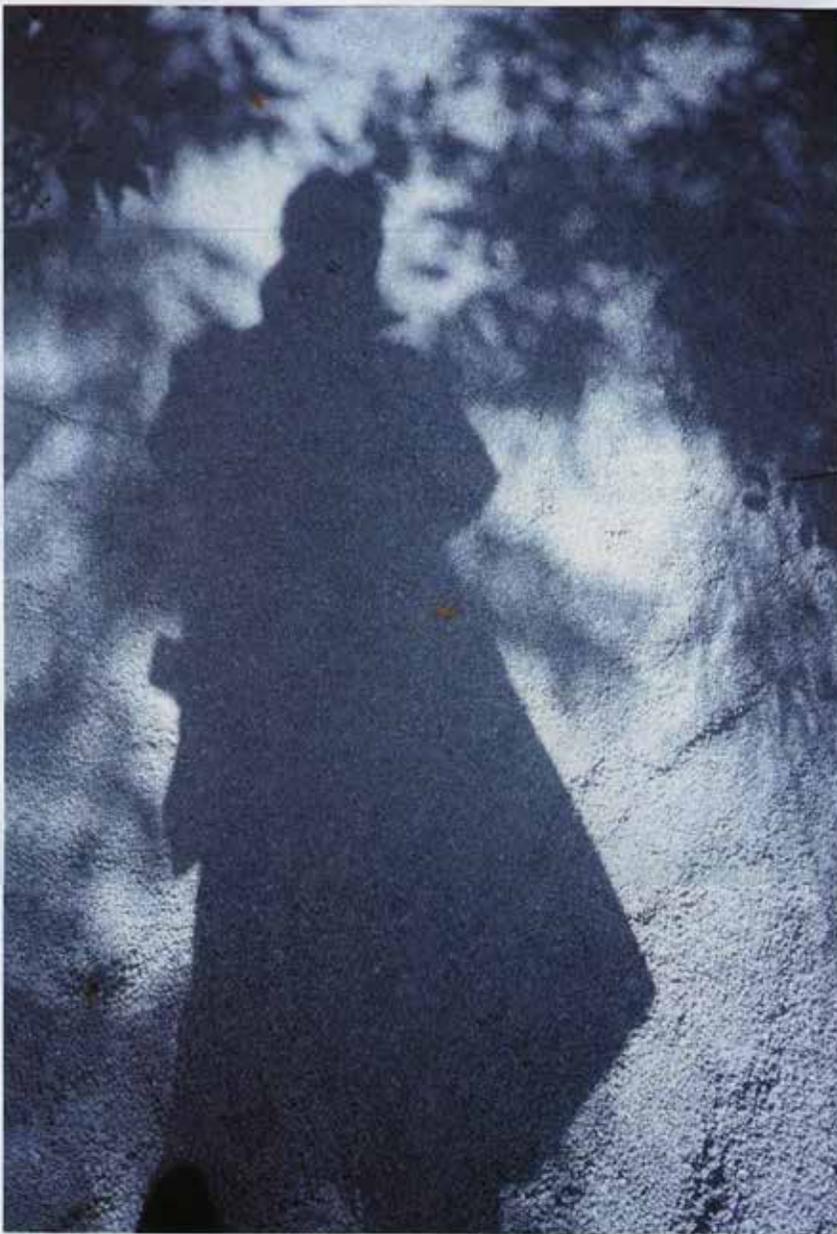
Before van Golden moved to Tokyo, he made black-and-white abstractions (for which he earned the nickname "Black Hands" from his friends). These are often written off as old work, the work made prior to the breakthrough of the fabric paintings, and few of them still exist. But I think they, too, are important. They show that van Golden, from the beginning, was interested in a kind of expression, or rather approached art as a means of expression. If, as art historians tell us, expressionism is an impulse to externalize the internal, the swirling of emotions, then van Golden is an expressionist. He is interested in this emotive interplay between artists and their response to their world. It's just that the result isn't a mess of paint—it is a structured array of images and concepts intimately connected to his life.

Below, from left: Daan van Golden,
Agadir, 1988, color photograph.
Daan van Golden, Schiedam, 1996,
color photograph. Both from the
series "Youth Is an Art," 1978–96.



If, as art historians tell us, expressionism is an impulse to externalize the internal, the swirling of emotions, then van Golden is an expressionist.





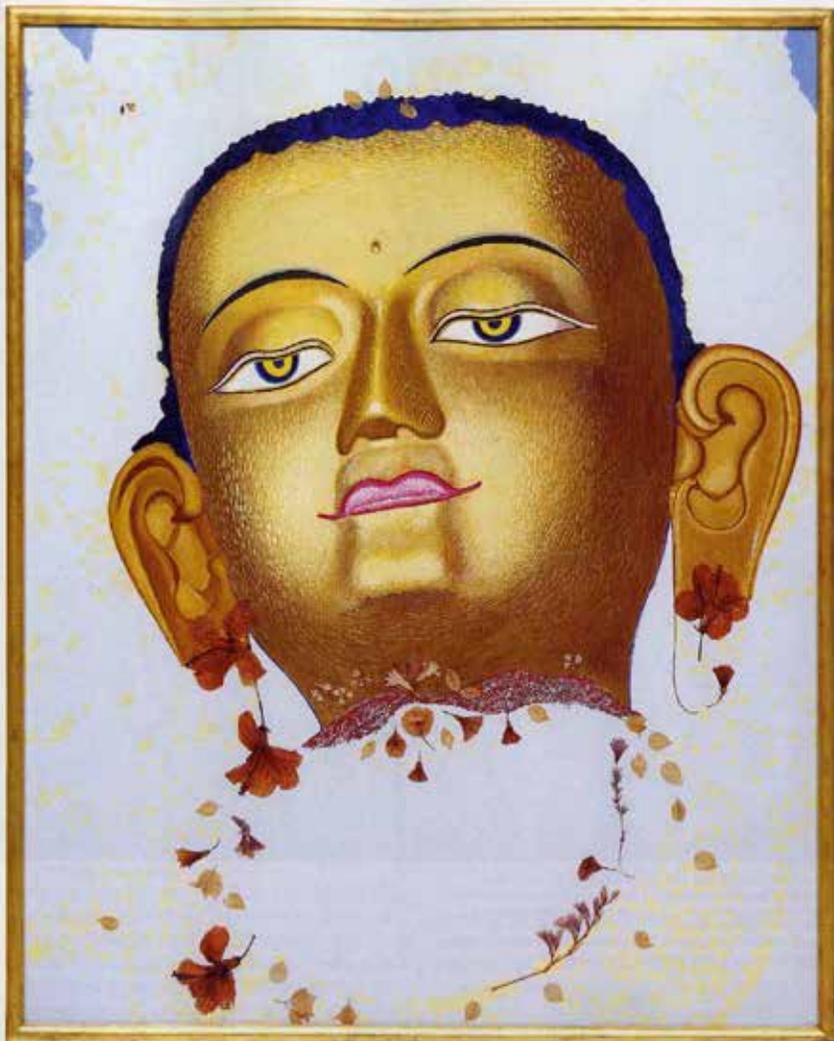
Daan van Golden, untitled, 1987,
color photograph. From the series
"Agua Azul," 1987.

FOR A SHOW at the Hortus Botanicus at the University of Amsterdam in 1987, van Golden filled an atrium with small blue rocks. There is a series of photos that came from this installation, details of the rocks and the spaces they fill. In one of them there is a silhouetted shadow of a lanky figure in an overcoat. Presumably this is van Golden, seeing and photographing his shadow as he casts it across the stones. He is giving us a literal illustration of an artist seeing himself in his work, but it doesn't come off as trite or clever. If anything, we can imagine that he didn't plan this shot in advance, but rather saw his shadow on the rocks and was struck by it. As when we look at Matisse's work, we see layers upon layers of process. We see what it took to get to a particular point. Whether the work is finished or otherwise doesn't matter. What matters is that we see van Golden looking at himself, seeing himself as an artist, as a person, perhaps reveling in what he's created, perhaps questioning it, but making decisions and seeing himself in these decisions.



Daan van Golden, untitled, 1987,
color photograph. From the series
"Agua Azul," 1987.

Even van Golden's driest work still seems to be imbued with questioning.



Daan van Golden,
Buddha, 1971-73, semipermanent
and dried flowers on canvas
on panel, 44 1/2 x 36 1/2".

IN THE CONTEXT OF THE REST OF HIS WORK, the framed painting of a Buddha that van Golden completed in 1973 seems so out of place: the kitschiness, the overt sentimentality; the technique of the figurative image, the smooth, almost amateur blending of the Buddha's golden face. It comes off as humorous and serious at the same time. Vague blue abstract shapes, reminiscent of paintings from his past and maybe paintings to come, fall along the outer edges of the canvas. Dried flowers are preserved between the

canvas and the glass. Throughout his career, van Golden traveled extensively, and he took many photographs of his journeys. From these we gain an understanding of him always looking, an understanding of slowness, of a keen attention to surroundings, of an oeuvre that is somehow existentialist. Even his driest work still seems to be imbued with this questioning.

So when I see this reference to the Buddha, it makes so much sense: Van Golden, in the end, is interested

in the experience of painting—what it means to be in a space with a painting—and in how we extrapolate from this what it means to have an experience at all. Even something as simple as a silhouette of Mozart contains some sort of energy that exceeds description, some sort of feeling that is liberated from words. Another human being has made this, and we really *know* that—we feel the implications of this realization, and that is the most important thing. □

RICHARD ALDRICH IS AN ARTIST BASED IN NEW YORK. (SEE CONTRIBUTORS.)

EINE ENTWICK- LUNG DER FORMEN

Richard Aldrich über die Kunst von

Daan van Golden

Zu Beginn seiner Karriere schuf der niederländische Künstler Daan van Golden eine Serie von Gemälden, die mit perfekter Genauigkeit gefundene Stoff- und Tapetenmuster abbildeten, eine atemberaubende Entsprechung zwischen Pop-Aneignung und geometrischer Abstraktion. Später entwickelte er eine Vorliebe für Silhouetten indem er die zugrundeliegenden Bilder in eine Serie aus Wiederholungen von reiner Farbe und Kontur destillierte. Das hört sich nicht nach der üblichen Vorgehensweise eines Expressionisten an. Und doch ist der Expressionismus genau das, was Richard Aldrich in seiner Betrachtung des Werks seines Künstlerkollegen herausarbeitet, indem er die Variation – und nicht die Ähnlichkeit als das Leitmotiv in van Goldens Wiederholungen in Malerei und Fotografie anführt. Aldrich verortet eine kontraintuitive Richtung in van Goldens Streben nach Differenz, die nicht auf emotionalen Gesten, sondern auf Unterschied, Unvollkommenheit und unvermeidlicher Anfälligkeit für das Voranschreiten der Zeit beruhen.

1963 zog der niederländische Künstler Daan van Golden nach Tokio, wo er als Komparsen beim Film arbeitete, Englisch unterrichtete und Gemälde schuf, die die komplexen Designs der japanischen Textilien, Tapeten und Produktverpackungen reproduzierte, die ihm dort begegneten. Er stellte diese Arbeiten in der städtischen Naiqua Galerie 1964 aus. Ein von ihm gestaltetes Begleitheft zeigte Bilder und Details der Gemälde, ein Essay des amerikanischen Schriftstellers Jed Curtis und eine Fotografie von van Golden selbst. Das Heft bestand aus vier ausklappbaren Feldern, die auf Vorder- und Rückseite bedruckt waren.

1966 wurden dieselben Gemälde im Stedelijk Museum der niederländischen Stadt Schiedam gezeigt. Auch für diese Ausstellung gestaltete er ein Begleitheft im selben Format: Vier ausfaltbare Felder, auf Vorder- und Rückseite bedruckt. Jedoch zeigte das Begleitheft dieses Mal nicht dieselben Fotos der Gemälde, sondern es zeigte Fotos des ersten Begleithefts – aufgenommen von schräg oben und dargestellt als im Raum zurückweichende Objekte. Die abgebildeten perspektivischen Bilder würdigen den Status der des Tokioter Begleithefts als mehr als bloß eine informative Broschüre. Es war nun etwas mit einem Potential, mit dem man sich auf einer konzeptuellen Ebene beschäftigen konnte.

Diese Geste war von entscheidender Bedeutung, da das zweite Begleitheft ein wichtiges und übergreifendes Thema in van Goldens Arbeit darstellt. Für ihn besitzen Gemälde, Pressematerialien, Fotografien, Abbildungen, Motive usw. eine Autonomie und dienen bestimmten Zwecken, verfügen aber über die Möglichkeit kopiert, referenziert und wiederverwendet zu werden und die Prozesse nach denen das geschieht sind ein integraler Bestandteil seiner Arbeit – die weniger als Kunst im Sinne von finalisierten oder kompletten Dingen verstanden werden kann, als das Schaffen einer Sammlung von sich entwickelnden und interagierenden Einheiten.

In den frühen 1980er Jahren unternahm van Golden einen Versuch das von Matisse in Wandgemäldeformat 1952 geschaffene Cutout *Die Sittiche* und die *Meerjungfrau* zu reproduzieren. Er hatte die Idee, die Reproduktion direkt gegenüber von der Arbeit von Matisse im Stedelijk Museum in Amsterdam zu zeigen. Er gab diesem Plan aber auf, weil er sich mehr für ein isoliertes Bild des Sittichs interessierte. Er malte es zunächst als blaue abstrakte Form auf einem weißen Hintergrund in einem goldenen Rahmen (*Blue Study after Matisse*, 1982), nach 20 Jahren arbeitete er an dem Bild weiter und hat es in Rot auf Weiß und Weiß auf Blau umgesetzt. Dieses Vorgehen ist typisch für viele Arbeiten von van Golden, die man als fluiden Übergang von einem intuitiven Impuls als Reaktion auf einen Umweltreiz zu einer konzeptuellen Lösung des Problems auffassen kann. In diesem Fall war die Lösung *Blue Study After Matisse*, nicht nur als fertiges Gemälde, aber auch als eine Einheit, die sich das Potential bewahrt und bewahrt genutzt zu werden. Daraus ergibt sich ein Verständnis von Bildern die sich ähnlich wie Themen oder Charakteren in einem Roman verhalten – ihr Voranschreiten ist lang und langwierig, und die Arbeit besteht in der kumulativen Präsentation und Transmutation dieser Formen, wie sie sich im Laufe der Zeit entwickelten. Wir erhalten Gemälde, die aber lediglich als Anhaltspunkte dafür dienen, wo wir uns in diesem Prozess befinden.

Van Golden zeigte 1966 im Stedelijk Museum in Amsterdam 6 Gemälde in verschiedenen Stadien der Fertigstellung. Das letzte war eine Arbeit die eine weiße Leinwand darstellt, die vor einem blauen Hintergrund schwebt. Zwei Jahre später, auf der Dokumenta 4, tauchte eines (er hat mehrere angefertigt) dieser *White Paintings* wieder auf, dieses Mal allerdings mit einer roten Email aggressiv darauf verspritzt. Bei einer Ausstellung im selben Jahr in der Galerie 20 in Amsterdam, tauchte wieder eines der *White Paintings* – vielleicht das aus dem Stedelijk Museum – wieder auf, dieses mal in einem Rahmen hinter Glas und als Teil eines eigentümlichen skulpturalen Stapels von Gemälden. Bei jedem Erscheinen änderte sich die Oberfläche des Gemäldes, das eigentliche Aussehen, der Kontext und die Weise, wie es in der Welt existierte, aber das Gemälde als konzeptuelle Einheit hat sich nicht verändert. Wir können diese Arbeit als einen Körper auffassen, als eine Sache, die wächst, die existiert und sich im Laufe der Zeit verändert, das hat van Golden uns gezeigt.

Wir haben es mehr als einmal gesehen und wir können es konzeptualisieren, dass es zwischen diesem Auftauchen irgendwo anders lebt. Das Werk erschafft damit seine eigene Geschichte als eine Ansammlung von Selbstreferenzierungen.

Für van Golden ist die Aneignung lediglich ein Mittel ein Bild zu initiieren, dass dann zum Vehikel für die Arbeit wird. Wie in der Blue Study after Matisse verweist das einmal ausgewählte Bild selten auf seinen Ursprung und die Bedeutung des Bildes hängt auch nicht von seinem Referenten ab. Es herrscht eine ungewöhnliche Abruptheit. Darf man einfach eine Form von Matisse nehmen? Oder im Bezug auf van Goldens vergrößerte Details der Abstraktionen Pollocks: Darf man ihn tatsächlich so zitieren, einfach stilisieren und vereinfachen, vergrößern und die Farben verändern? Zunächst ist es etwas peinlich, dieses wörtliche Referenzieren, aber gleichzeitig ist es ein besonderes Unbehagen, und irgendwie macht sich van Golden diese Absurdität zu Nutzen. Weil er diese Spannung willkommen heißt, ist er in der Lage ein Werk zu schaffen, das in diesem ungewöhnlichen, neuen Raum existieren kann. Es ist nicht so sehr die Frage von Autorenschaft als das Schaffen eines Bildes mit einer entterritorialisierten Herkunft – der Widerspruch, dass es sich um eine Form mit einem hohen Wiedererkennungswert handelt, und die trotzdem im Alleinbesitz von van Golden ist. Das ist seine Magie. Es geht nicht um das Bild, sondern um die Pfade der Geschichte durch die sich dieses Werk bewegt hat, sein Verhältnis in Farbe, Form oder sonstigen früheren Aneignungen – zu dem früheren Werk.

Das Oeuvre Van Goldens zeigt eine Neigung zu sich wiederholenden, miteinander verwobenen Themen. Das zeigt sich häufig in Formen, wie den Sittichen von Matisse, es kann sich aber auch in bestimmten Interessen wie z. B. Musik zeigen. 1979 machte er ein Foto der Silhouette von Königin Victoria in einer Londoner U-Bahn, über das mit einem Sharpie-Stift die Worte SEX PISTOLS geschrieben waren. Van Golden zeigte 2010 eine Gruppe von Gemälden in der Antwerpener Galerie Micheline Sz wajcer, die ebenso eine Silhouette und eine musikalische Referenz kombinierten, in diesem Fall Mozart, dessen Profil in jedem der Werke zu sehen ist. (Die verwendete Mozartsilhouette stammt von einem Foto das van Golden 1978 aufnahm). Weitere musikalische Referenzen in van Goldens Werk sind: Ein minutiös gerendertes Gemälde von Fats Domino nach einem Foto in einem Zeitungsartikel, ein Ready-Made der japanischen Meet the Beatles LP, ein Siebdruck von Mick Jagger. Wir sehen jedes dieser Wesen an unterschiedlichen Zeitpunkten ganz anders dargestellt. Es ist bezeichnend, dass van Golden keinen der klassischen Mick Jagers zeigt: nicht den Milchbubi-Mick-Jagger und auch nicht den langhaarigen, drahtigen Mick Jagger aus Exile On Main Street. Es ist ein nachdenklicher und vielleicht sogar ängstlicher Mick Jagger, wir können kaum seine Frisur oder seine Kleidung erkennen. Das ist eine Tendenz, die van Goldens Werk durchzieht: Er nimmt Dinge ins Fadenkreuz, die ein wenig unklar sind und etwas aus dem Gleichgewicht geraten sind. Auch wenn die Themen ikonenhaft sind,

Jagger, Pollock, Matisse, sind es die Bilder, die er verwendet hat, niemals. Trotzdem erzeugt er, durch seine raffinierte Darstellung, ein ikonenhaftes Bild, aber kein ikonenhaftes Bild des Themas, sondern in einem gewissen Sinne, von van Golden.

In den letzten Jahren hat van Golden von jedem Gemälde, das er produziert hat, vier Kopien angefertigt. Aus dem Abstand können diese Gemälde als Siebdruck wahrgenommen werden. Aus der Nähe jedoch kann man erkennen, dass jedes Gemälde einzeln und als Unikat gemacht wurde. Man kann die Pinselführung und die Unterschiede in den Oberflächen erkennen. 2010 wurden bei der Ausstellung in der Galerie Micheline Sz wajcer zum ersten Mal alle vier Mozart-Gemälde gezeigt, wobei eines nicht fertiggestellt war. Die Bleistiftkontur des Profils war sichtbar, aber nur der ovale Raum zwischen dem Zopf und dem Nacken war ausgemalt und es wurde nicht erläutert, ob das absichtlich so gemacht wurde oder ob der Künstler zu wenig Zeit gehabt hat. Da wir über van Golden wissen, dass er sich für Abläufe und Temporalität interessiert, er aber auch ein sehr langsam arbeitender Maler ist, könnte es beides sein. Diese Unbestimmtheit macht das Seherlebnis umso reichhaltiger und ermöglicht eine Deutung auf vielerlei Weisen. Wir können uns vorstellen, dass van Golden jedes Bild macht und wir können ihn jedes Mal als eine andere Person auffassen die etwas anderes zu jedem Bild beiträgt, sogar wenn es am Tag, nachdem das vorherige fertiggestellt wird, begonnen wird.

Meiner Meinung nach ist van Goldens wichtigste Arbeit eine Sammlung von Fotos seiner- und seiner Ehefrau – Tochter Diana, die er zwischen 1978 (Ihrem Geburtsjahr) und 1996 (als sie 18 Jahre alt wurde) machte. Auch hier erhalten wir ein Gefühl für das Voranschreiten der Zeit, aber statt des Effekts der Zeit auf ein Kunstwerk sehen wir Diana, die von einem Kleinkind zu einer Erwachsenen heranwächst. Wir sehen sie, wie sie ein Rad schlägt vor einem Gemälde von Ives Klein, wir sehen sie auf Reisen, wie sie sich anzieht, wie sie lacht. Wir sehen, wie van Golden sich an seinem Kind freut, wir sehen sein Verständnis von Zeit und Raum, und, viel wichtiger als all dies, sehen wir Liebe. In zwei besonders bewegenden Fotos sehen wir Diana als ein kleines Mädchen ihre Mutter, die einen roten, gehäkelten Pullover trägt, umarmend eine Treppe hinuntersteigen. Auf dem anderen, acht Jahre später aufgenommenen Foto, sehen wir Diana, jetzt als Teenager, etwas genervt und abgebrüht dreinschauend, wie sie denselben roten Pullover trägt.

Bevor van Golden nach Tokio zog fertigte er Schwarz-Weiß-Abstraktionen an, (für die er von seinen Freunden den Spitznamen „Black Hands“ erhielt.) Diese werden oft als alte Arbeiten abgeschrieben, Arbeiten, die er vor seinem Durchbruch mit den Gemälden der Stoffe machte, und nur wenige von ihnen existieren noch heute. Aber ich denke, dass auch sie wichtig sind. Sie zeigen, dass van Golden von Anfang an in eine Art des Ausdrucks interessiert war bzw. er sich der Kunst als ein Ausdrucksmittel annäherte. Wenn der Expressionismus ein Impuls ist, um das Innere nach Außen zu kehren – wie die Kunsthistoriker sagen – dann ist van Golden ein Expressionist. Er interessiert sich für das emotionale

Zusammenspiel zwischen KünstlerInnen und ihrer Antwort auf ihre Welt. Das Ergebnis ist jedoch kein chaotisches Gemälde, es ist eine strukturierte Menge von Bildern und Konzepten, die mit seinem Leben verbunden sind.

Für eine Ausstellung 1987 im Botanischen Garten der Universität Amsterdam füllte van Golden ein Atrium mit kleinen blauen Steinen. Es gibt eine Reihe von Fotos, die von dieser Installation stammen, Details der Steine und des Raums, den sie füllen. In einem der Fotos ist ein Schatten einer schlaksigen Gestalt in einem Mantel zu sehen. Wahrscheinlich ist es van Golden, der den Schatten, den er auf die Steine wirft, sieht und fotografiert. Er gibt uns eine buchstäbliche Illustrierung des Künstlers, der sich selbst in seiner Arbeit sieht, die aber nicht als banal oder smart überkommt. Wenn überhaupt, können wir uns vorstellen, dass er diese Aufnahme nicht im Voraus geplant hat, sondern dass er seinen Schatten auf den Steinen gesehen hat und davon fasziniert war. Wenn wir die Arbeit von Matisse betrachten, sehen wir viele Schichten von Prozessen. Wir sehen, was notwendig war, um zu einem bestimmten Punkt zu kommen. Es spielt keine Rolle, ob die Arbeit fertig ist oder nicht. Was zählt, ist, dass wir van Golden sehen, wie er sich selbst betrachtet, sich selbst als Künstler sieht, als eine Person, die vielleicht davon schwärmt, was sie geschaffen hat, es vielleicht in Frage stellt, die aber Entscheidungen trifft und sich selbst in diesen Entscheidungen sieht.

Im Kontext seiner Arbeit scheint das gerahmte Bild eines Buddha, das van Golden 1973 fertigstellte ziemlich fehl am Platz zu sein. Kitschig, unverhohlen sentimental, die Technik des figurativen Bildes, die glatte, fast schon Amateurhafte Mischung des goldenen Gesichts des Buddhas. Es wirkt gleichzeitig humorvoll und ernst. Undeutliche, blaue, abstrakte Formen, die an Bilder aus der Vergangenheit und vielleicht auch der Zukunft erinnern, sind am Rand der Leinwand. Getrocknete Blumen befinden sich zwischen der Leinwand und dem Glas. Im Laufe seines Schaffens reiste van Golden sehr viel und er machte auf diesen Reisen viele Bilder. Von diesen Fotos bekommen wir eine Vorstellung davon, wie er immer nach Langsamkeit sucht – und wie er sie versteht – indem er sich intensiv mit seiner Umgebung beschäftigt, und das sein Werk in gewisser Weise existenzialistisch ist. Sogar seine trockensten Werke scheinen immer noch von diesen Fragen durchdrungen zu sein. Wenn ich also diese Referenz an den Buddha sehe, ergibt es Sinn: Van Golden interessiert sich für die Erfahrung des Malens. Was es bedeutet mit einem Bild im Raum zu sein und wie wir von dort extrapolieren, was es überhaupt bedeutet Erfahrungen zu machen. Sogar etwas so Einfaches wie die Silhouette von Mozart enthält eine bestimmte Form von Energie, die sich nicht beschreiben lässt, ein Gefühl, dass nicht in Worte zu fassen ist. Ein anderer Mensch hat das geschaffen, das wissen wir sicher – und wir spüren die Auswirkung dieser Erkenntnis, und das ist das wichtigste.

VERMITTLUNGSANGEBOT WÄHREND DEPICTION, AGAIN

21.1. Naheliegende Berufe
Nr. 12: Reinigungskraft
 19 – 20:30 Uhr



Im Rahmen dieser Gesprächsreihe, in der aus thematisch naheliegenden Berufsfeldern Experten für Vorträge über ihre Arbeit eingeladen werden, wird dieses Mal eine Dame, die als Reinigungsfrau arbeitet zu Gast im Kunstverein Langenhagen sein. Nach einigen einführenden Worten zur Ausstellung wird es eine kurze Vorstellung zu ihrer Arbeit als Reinigungskraft geben. Danach sprechen wir über die grundlegende und immer wiederkehrende Notwendigkeit dieser Arbeit, ihre Unsichtbarkeit, ihre zeitlichen und sozialen Bedingungen sowie im Zuge des Gesprächs weitere aufkommende Themen. Die Teilnahme ist kostenlos.

23.1. Interaktive Workshop-
Führung für Erwachsene

Ziel dieser Workshop-Führung ist es, Interessierten die Ausstellung mittels „Do it yourself“ näher zu bringen. Interessenten schauen sich die Ausstellung an und lassen die Kunstwerke auf sich wirken. In Anschluss können sie selber kreativ werden und mit verschiedenen Materialien die der Kunstverein anbietet, arbeiten. Zum Schluss

findet eine Gruppendiskussion zu kreativen Erfahrungen und den hergestellten Bildern und Objekten statt.
 18 bis ca. 20 Uhr

Mit diesem Angebot wollen wir die normalerweise passive „Zuhörer-Rolle“ durchbrechen und mit eigenem Gestalten die Themen der Ausstellung auf eine andere Art und Weise angehen.

Anmeldung unter: mail@kunstverein-langenhagen.de
 Die Teilnahme ist kostenlos.

8.2. Poster-, Comic-, Collage-
Werkstatt. Für Kinder von
 6 bis 10 Jahre (max 10 Plätze)
 14-17 Uhr

Bringt eure eigenen Comics, Poster, Zeitschriften usw. mit oder benutzt unsere vor Ort und schneidet und klebt und tackert euch eure eigenen neuen Poster und Comics und Collagen zusammen.

Dieser Kurs findet in Zusammenarbeit mit dem Haus der Jugend statt. Anmeldung unter kiju@langenhagen.de mit den Angaben der Telefonnummer, vollständiger Namen und Alter der Teilnehmenden – telefonisch unter: 0511/7307-9950. Gebühren: 5,- Euro (inkl. Materialkosten)

Jan, Feb.	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29
30	31	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28
29	30	31	1	2	3

19.2. Eröffnung Einzelausstellung/Opening solo exhibition Christopher Knowles
18:30-21 Uhr

Christopher Knowles' Arbeiten erfassen und ordnen alltägliche Materialien um uns herum durch Wiederholung, Abstraktion und Musterbildung. Eigenschaften wie Permutation und Serialität, die in der minimalistischen Kunst so wichtig sind, benutzt Knowles auf seine eigene Art. Sprache wird in seiner Arbeit physisch gemacht, Farben beziehen sich oft auf ihre ikonische oder politische Bedeutung.

Die Ausstellung besteht aus einer Mischung von älteren und neueren Arbeiten, die den Umfang und das Universum von Knowles überzeugend darstellt./Christopher Knowles' works capture and order everyday materials around us through repetition, abstraction and pattern formation. Permutation and seriality are important characteristics in minimalist art, that Knowles uses in his own way. Language is made physical in his work, colours often refer to their iconic or political meaning.

This exhibition will be a mixture of older and newer works that convincingly shows the scope and universe of Knowles' practice.

26.2. Mitgliederversammlung
Alle Mitglieder sind während dieser Versammlung willkommen. Das Jahresprogramm wird vorgestellt und neue Mitglieder für den Beirat werden vorgeschlagen und gewählt.

18 – 19:30 Uhr

8.1. Zweite Eröffnung der Ausstellung Depiction, Again/ Second opening of Depiction, again

+ Jahresempfang im Kunstverein, mit Coverband Reichert I Schwarz Trio/New year's reception, with cover band Reichert I Schwarz Trio
18:30-21 Uhr

Die Ausstellung Depiction, again bezieht sich auf die Flexibilität von ‚Bildern‘ und verweist mit ihrem Titel auf den Überfluss von Bildern in unserem täglichen Leben. Um die Flexibilität auch im Raum erlebbar zu machen, werden die Arbeiten zur Hälfte der Ausstellungsdauer neu arrangiert und damit wieder neu ‚abgebildet‘. Die zweite Eröffnung feiert die zweite Hängung.

The exhibition Depiction, again refers to the flexibility of images and points with its title to the abundance of images in our daily life. In order to make the flexibility tangible in the exhibition space itself, the works are rearranged halfway through the exhibition and thus 'depicted' again. The second opening celebrates the second hanging.

knstvein