

musikwerke bildender künstler
works of music by visual artists

scores

saädane afif
christian marclay
ari benjamin meyers
jorinde voigt

editorial	ingrid buschmann, gabriele knapstein	seite 2	page 4
verlust an stofflichkeiten/loss of materiality	thomas groetz	6	11
saådane afif	fiona mcgovern	16	
christian marclay	thomas groetz	22	
ari benjamin meyers	fiona mcgovern	28	
jorinde voigt	fiona mcgovern	34	
biografien/biographies künstler/artists		42	
biografien/biographies musiker/musicans		46	
werkliste/list of works		50	
konzertprogramm/concert programme		54	
musikwerke bildender künstler/works of music by visual artists		56	
impressum/imprint			

scores

saådane afif
christian marclay
ari benjamin meyers
jorinde voigt

das ausstellungs- und konzertprojekt scores im rahmen der reihe musikwerke bildender künstler widmet sich dem thema der musikalischen partitur, das in der bildenden kunst wie in der musik immer wieder neu befragt wird. insbesondere seit den 1960er jahren wurde die partitur über die herkömmliche musikalische notation hinaus als vielfältiges aufzeichnungsmedium verstanden und hat die form von freien zeichnungen, individuellen zeichensystemen oder handlungsanweisungen angenommen. auch für die bisher in der reihe musikwerke bildender künstler vorgestellten künstler/innen war das thema partitur häufig von relevanz; es fanden sich in verbindung mit ihren bildkünstlerischen arbeiten und konzeptionen immer wieder ansätze einer beschäftigung mit diesem aspekt.

das thema partitur rückt nun mit projekten von saādane afif, christian marclay, ari benjamin meyers und jorinde voigt in den fokus einer ausstellung, die von konzerten begleitet wird. für die ausgewählten künstler/innen ist musik ein integraler bestandteil ihrer arbeit. trotz unterschiedlicher ansätze interessieren sich alle für die transformation eines mediums in ein anderes, einen prozess, der sich in enger zusammenarbeit mit den beteiligten musiker/innen vollzieht. bei den vorgestellten partituren handelt es sich um zeichnungen, objekte, liedtexte, grafische-fotografische-filmische notationen und konzepte, die musikalische ereignisse und aufführungen generieren. fast alle der in den rieckhallen des hamburger bahnhofs großzügig präsentierten werke sind als auftragsarbeiten neu entstanden; sie werden schritt für schritt in den räumen, in denen sie ausgestellt sind, aufgeführt.

die installativen werke von saādane afif lassen oft an produktionsprozesse in der musik denken: er arbeitet mit partituren/konzepten, songtexten, komposition, plakaten, tonträgern. in einem stetigen und potentiell unabgeschlossenen prozess der transformation stellt der künstler unter einbeziehung von autoren, musikern und performern ein spannungsreiches netz an bezügen und referenzen her. in der ausstellung wird die von saādane afif gemeinsam mit dem komponisten augustin maurs entwickelte arbeit vice de forme: das kabarett vorgestellt, die mit einer performance zum auftakt vice de forme (first notes) sowie einem konzert am letzten tag der ausstellung vice de forme (in songs) verbunden ist. während der ausstellung lässt ein yamaha player piano die beim auftakt eingespielten first notes erklingen.

christian marclay ist international bekannt als virtuose des ›samplings‹. in seinen arbeiten, zu denen live-performances wie auch rein visuelle werkkomplexe gehören, bedient er sich gefundener, oftmals musikalisch konnotierter versatzstücke aus dem alltag, der konsumwelt und den massenmedien, die er remixt, um daraus neue werke zu generieren. von christian marclay sind die video-film-collage screen play und die diashow zoom zoom in der ausstellung zu sehen, die dem eingeladenen ensemble und den performern elliott sharp und shelley hirsch als musikalische partituren dienen. außerdem wird das neu produzierte comic-heft to be continued des künstler präsentiert, das vom ensemble babel musikalisch umgesetzt wird. alle diese werke sind erstmals in berlin zu erleben.

die zumeist in zyklen angelegten zeichnungen von jorinde voigt, die sie selbst notationen und partituren nennt, bilden den kern ihres vielschichtigen werks neben fotoarbeiten, aktionen, objekten und (sound-) installationen. aus dem aktuell entstehenden, voraussichtlich achtheiligen zeichnungszyklus song of the earth werden die ersten vier kapitel radical relaxation — stress and freedom, the shift, divine territory und the farewell präsentiert und zum teil vom ensemble zeitkratzer musikalisch realisiert. im falle der werke von marclay und voigt sind während der laufzeit der ausstellung audiomitschnitte der konzerte zu hören.

ari benjamin meyers erforscht in seinen ausstellungen und kompositionen strukturen, die die performative und immatrielle seite der musik neu definieren und die frage nach der ausstellbarkeit von musik im kunstkontext thematisieren. für seine arbeit who's afraid of sol la ti? (invention I) hat ari benjamin meyers eine serie von ›meta-partituren‹ entwickelt, inspiriert von sol lewitts instruction pieces, die täglich neu vom komponisten wojtek blecharz und der flötistin susanne fröhlich übersetzt und gespielt werden. am letzten tag der ausstellung werden sämtliche vor ort entstandenen und einstudierten interpretationen aus der erinnerung heraus vorgetragen.

alle künstler/innen haben die einladung angenommen, neue arbeiten für die ausstellung scores zu entwickeln, die auf je unterschiedliche weise als partituren für musikalische umsetzungen dienen. sie werden in direkter verbindung mit den bildkünstlerischen arbeiten in den jeweiligen ausstellungsräumen zu gehör gebracht. wir danken dem hauptstadtkulturfonds und der schering stiftung, die das ausstellungs- und konzertprojekt ermöglicht haben, sowie pro helvetia, schweizer kulturstiftung, für die unterstützung. für die aufführung des neu entstehenden bildzyklus von jorinde voigt sowie für die realisierung der neuen graphischen partitur in form eines comic-heftes von christian marclay und deren musikalische umsetzung konnte eine kooperation mit dem festival klangspuren schwaz und dem kunstraum innsbruck verabredet werden. ohne das große engagement aller beteiligten künstler/innen und musiker/innen sowie der partner hätte das vorhaben nicht realisiert werden können. ///
 //ingrid buschmann, gabriele knapstein

scores, the latest in the series works of music by visual artists, is an exhibition and concert project devoted to the musical score, a subject that gets constantly re-examined in the visual arts as well as in music. particularly since the 1960s, the score has been appreciated, above and beyond conventional musical notation, as a multivalent medium of recording which may take the form of spontaneously free drawings, individual symbolic systems, or instructions for activities. the subject of the score was frequently of relevance to the artists presented earlier on in the works of music by visual artists series, too; preliminary explorations of the theme made themselves regularly felt in association with their visual artworks and conceptions.

with projects by saâdane affif, christian marclay, ari benjamin meyers and jorinde voigt, the score now becomes the focus of an exhibition accompanied by concerts. for the selected artists, music forms an integral component of their work. despite their differing approaches, all are interested in the transformation of one medium into another, a process that is accomplished in close collaboration with the participating musicians. the scores are presented as drawings, objects, lyrics, graphic-photographic-film notations, and as concepts that generate musical events and performances. almost all of the works presented on a grand scale in the rieckhallen at the hamburgerer bahnhof are new commissions; they will be performed, piece by piece, in the spaces in which they are exhibited.

the installative works by saâdane affif often call to mind production processes in music: he works with scores/concepts, song texts, composition, posters and recording media. in a continuous and potentially unfinished process of transformation, and with the incorporation of authors, musicians and performers, affif generates a fascinating network of relationships and references. the exhibition presents a work developed by saâdane affif together with the composer augustin maurs, vice de forme: das kabarett, which is associated with a performance to mark the exhibition's opening, vice de forme (first notes), and a concert on its final day, vice de forme (in songs). during the exhibition a yamaha player piano will play first notes, recorded at the opening.

christian marclay is known internationally as a virtuoso of 'sampling'. in his practice, which includes live performances as well as purely visual works, he takes found objects — often carrying a musical connotations — from daily life, the consumer world and mass media, and remixes them in order to generate new works. on view in the exhibition are the artist's video collage screen play and his slideshow zoom zoom, which serve as musical scores for the invited ensemble and the performers elliot sharp and shelley hirsch. also on display is christian marclay's newly produced comic book to be continued, which will be musically interpreted by the ensemble babel. all of these works are being presented for the first time in berlin.

the drawings by jorinde voigt, conceived primarily in cycles and called notations and scores by the artist herself, form the core of the artist's multifaceted oeuvre alongside photographic works, actions, objects and (sound) installations. from song of the earth, a projected eight-part cycle of drawings on which voigt is currently working, the first four chapters will be on view in the exhibition. entitled radical relaxation — stress and freedom, the shift, divine territory and the farewell, they will be partly translated into a musical performance by the zeitkratzer ensemble. audio recordings from the concerts devoted respectively to the works of marclay and voigt will afterwards play in their areas of the exhibition.

in his exhibitions and compositions, ari benjamin meyers explores structures that re-define the performative and immaterial side of music and examine the question of how music can be exhibited in the context of art. for his work who's afraid of sol la ti? (invention I), ari benjamin meyers has developed a series of 'meta-scores' inspired by sol le-witt's instruction pieces; each day these will be newly translated and performed by the composer wojtek blecharz and the flautist susanne fröhlich. on the final day of the exhibition, all the interpretations created and rehearsed on site will be performed from memory.

all the artists presented in scores have accepted the invitation to develop, for the exhibition, new works of visual art that can be read, each in its own way, as scores for musical activation. these activations are made audible inside the exhibition spaces in direct association with the visual artworks that inspired them. we wish to thank the hauptstadtkulturfonds and ernst schering foundation, who have made this exhibition and concert project possible, as well as pro helvetia, swiss arts council, for its support. a collaboration was successfully agreed with the contemporary music festival klangspuren schwaz and with kunstraum innsbruck for the performance of the ongoing pictorial cycle by jorinde voigt and for the production of the new graphic score in the form of a comic book by christian marclay and its musical translation. without the energetic commitment of all the artists and musicians involved and of our partners, this project could not have been turned into reality. //

// **ingrid buschmann, gabriele knapstein**

verlust an stofflichkeiten

zur geschichte der durchdringung von akustischer und optischer kunst

Praktiken des Crossover von bildender Kunst und Musik sind seit den letzten 100 Jahren in der Kultur der westlichen Welt auszumachen. Die verschiedenen Aspekte und Bedingungen, die für die Interaktion beider Medien eine Rolle spielen, erweisen sich als unüberschaubar. Der Reiz von Kontextverschiebungen, die anregende Wandelbarkeit von Formen und Systemen scheint allerdings ein eher zeitgenössisches Phänomen zu sein. Damit verbunden schleicht sich der Verdacht ein, dass diese Prozesse ein in der zeitgenössischen Kultur — die man nur noch zögerlich als modern und schon ungern als postmodern begreift — zurückgegangenes, wenn nicht gar negiertes Streben nach Innovation ersetzen. Das ›Aushebeln‹ medialer Identitäten besitzt den Effekt eines Kurzschlusses, einer Vertauschung der Rollen sowie der stimulierenden Behauptung, dass das voneinander Getrennte überbrückt und überwunden werden kann.

Diese unterschwelligsten Sehnsüchte sind wohl auch eine Fernwirkung der tiefgreifenden Erschütterungen und Fragmentierungen, die die Industriegesellschaften heimgesucht haben. Nicht ganz zufällig ereignete sich ein erster Schub optisch-akustischer Interdependenzen und Neudefinitionen kurz vor bzw. nach dem Ersten Weltkrieg. Die Futuristen und die Dadaisten kün-

thomas groetz

digten den gesellschaftlichen Status Quo als Reaktion auf die nicht nur materiellen, sondern auch weltanschaulichen Zerstörungen auf: »Dada demonstriert, dass jedes Wort und jeder Wert nach Belieben missbraucht oder ins Gegenteil verkehrt werden kann.«¹ Die Protesthaltung des ›Verkehrens ins Gegenteil veranschaulichte sich in Bildern, die sich selbst als Musik bezeichneten², in Gedichten, die statt aus Worten nur noch aus Klang und/oder musikalischen Strukturmodellen³ bestanden, oder mit Musik, die aus einer graphischen Gestaltung abgeleitet wurde. Die Pablo Picasso gewidmete Klavierkomposition *Formes en l'air* (1915) von Arthur Lourié zum Beispiel ist eine frühe Form der graphischen Partitur, die nicht nur die dem Kubismus eingeschriebene Rhythmik berücksichtigt, sondern bereits auf eine Entmaterialisierungstendenz in der Kunst hinweist.

Eine Partitur — auch in ihrer herkömmlichen, konventionellen Art — ist immer Grafik, Schrift, Bild, Artefakt, ein Hilfsmittel mit eigener Anschaulichkeit und Präsenz. Das Notenblatt fungiert jedoch nicht nur als Vehikel oder Erfüllungsgehilfe, sondern eröffnet mit seinem medialen Anders-Sein eine Eigenweltlichkeit, die künstlerisch auf vielfältige Weise ausdifferenziert werden kann.

Das mit Dada verbundene, provokative Durcheinanderbringen von Identitäten kann natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass jedes Medium über spezifische Eigengesetzlichkeiten verfügt. Der immaterielle, verklingende Aspekt der Musik steht den in der Regel zu Gegenständen geronnenen Erscheinungen der bildenden Kunst gegenüber. Indem die Kunst in verschiedenen historischen Schüben gerade diese materiell verfestigten Erscheinungen hinterfragte und ablehnte, begab sie sich automatisch in das Terrain anderer medialer Koordinaten.

Während nach dem Zweiten Weltkrieg entmaterialisierte künstlerische Phänomene wie Fluxus und Happening in Erscheinung traten, kam es in der zeitgenössischen Musik zeitgleich zu medialen Umbrüchen, die unter anderem eine Neubestimmung der Partitur betrafen. Earle Brown, John Cage und ihre Kollegen der *New York School* verwendeten ab den frühen 1950er Jahren ein neues Vokabular und neue Zeichensprachen als Notationen. Unterschiedliche grafische Formverläufe, strukturelle Pläne aus Linien oder geometrischen Elementen sollten eine von konventionellen Verläufen ›befreite‹ Musik gewährleisten, die nicht nur offene und variable Aspekte besitzt, sondern die der Interpret sich auf andere Weise zu eigen machen muss, als eine ›herkömmliche‹ Partitur. Wichtig ist dabei ebenso die Auffassung der Spielanweisungen als einer ›Folie‹, deren Informationsgehalt sich mittels ihres durchlässigen Daseins unmittelbar mit einer ›Umgebung‹ verbindet.⁴

Auch in Europa entwickelten sich ab Ende den 1950er Jahren grafische Notationssysteme, zunächst bei Anestis Logothetis und Roman Haubenstock-Ramati. Wenig später folgten die meisten Exponenten der Nachkriegs-Avantgarde dieser neuen Auffassung und diesem neuen Umgang mit der Partitur.

Für die Popmusik ist dann weniger die Partitur als Schnittstelle von Optischem und Akustischem von Bedeutung, als vielmehr die Psychedelik — ein Synästhesie- und Entgrenzungs-Moment, das natürlich auch im Zusammenhang mit den soziologischen Aufbrüchen seit Mitte der 1960er Jahre in Amerika steht. Selbst ein ideologiekritischer Musiker wie Mayo Thompson, der lange mit der Konzept-Kunst-Gruppe *Art and Language* kollaboriert hat, vertritt die Auffassung, dass sich die optischen und akustischen Künste nicht nur begegnen, sondern ineinander übersetzen lassen: »Ich denke, es ist möglich, formale Prinzipien, die mit bildender Kunst verwandt sind, oder sogar von dort stammen, auf Musik zu übertragen. Man kann technische und formale Schlüsse »anerkennen«, Oberflächen, Räume, Tiefen usw. »schaffen«, Texturen betonen, Atmosphären erzeugen, Farben hören usw. Und man kann brauchbare Analogien zwischen Musik und (zum Beispiel) Malerei vis-a-vis der Abstraktion herstellen.«⁵

In den späten 1970er/frühen 1980er Jahren trat das Phänomen Punk in Erscheinung. Punk hat die Antikunst des Dada in Erinnerung gebracht: Zerfall, Zerrissenheit, Negativität und äußerste Ablehnung reaktivierten sich als künstlerische Haltungen, und die Interaktion zwischen bildender Kunst und Musik stellte sich als eine Zwangsläufigkeit dar. »Wie bei einem Auto-unfall entwickelte sich das Optische und Akustische zwangsläufig zusammen, es ist nicht zu trennen — dazu kommt vielleicht noch ein Schmerz.«⁶

Weniger schmerzvoll verlief eine neue Welle vielfältiger Begegnungen akustisch und optisch definierter, medialer Erscheinungsweisen. Seit den frühen 1990er Jahren gewann die Gleichrangigkeit der Künste erneut an Terrain. Entscheidend für diese Entwicklung war nicht nur eine fortschreitende »Verschleifung« von Identitäten (nach dem Ende der Ost- und West-Antagonismen), sondern eine Orientierung vieler Künstlerinnen und Künstler an der Konzept-Kunst, die schon in den 1960er Jahren in Anwendung eines bekannten Statements von Lawrence Weiner demonstriert hat, dass man eine künstlerische Idee in dieser oder jener medialen Form realisieren kann, oder überhaupt nicht materialisieren muss, oder, dass die Umsetzung durch jemand anderen geschehen kann.

Diese »Lockerung« zog automatisch nicht nur neuartige mediale Verbindungen nach sich, sondern ließ eine erweiterte Form und Vorstellung von dem,

was Partitur ist, oder sein kann, bedeutsam werden. Partitur gibt sich als ein vielschichtiger »Zwischenort« zu erkennen, der es ermöglicht, persönliche Notate, spontane Ideen, ausgeklügelte Konzepte, simple Gebrauchsanweisungen oder einfach nur Rezepte zu formulieren, deren »korrekte« Umsetzung — in welcher medialen Form auch immer — keine Zwangsläufigkeit oder Eindeutigkeit besitzt. Entscheidender sind »freie« und variable Allianzen. Im Vorwort zu der 1996 von ihm herausgegebenen Anthologie *Art & Pop & Crossover* schreibt Paolo Bianchi: »Generell gilt, dass die Kunst der neunziger Jahre versucht, den Käfig der Selbstbezüglichkeit zu sprengen und in andere Systeme hinein zu intervenieren. Immer beliebter werden Kunstprojekte, die versuchen, Verbindungen zwischen den Disziplinen herzustellen.«⁷

Wie stellt sich demgegenüber die Situation der letzten Jahre dar? Vieles deutet darauf hin, dass sich die »Verbindungen zwischen den Disziplinen« weiter verstärkt haben. Im Zuge des Vakuums, das durch die Entmaterialisierungstendenzen in der bildenden Kunst entsteht, »entdeckt« und appropriiert diese nicht nur die Musik, sondern auch die verschiedenen Natur-, Kultur- und Sozialwissenschaften, um aus diesen Disziplinen Motive, Inhalte und strukturelle Gegebenheiten abzuleiten. Diese Aneignungsverfahren sind jedoch nicht unbedingt darauf ausgerichtet, eine Synthese verschiedener Bereiche herzustellen.

Eine weitere Tendenz in der zeitgenössischen Kunst zeigt sich dahingehend, dass die Produktion von Dingen in Events, in Situationen und mitunter in reine Affirmation umkippt. Die große Aufmerksamkeit allerdings, die einem Künstler wie Tino Sehgal mit seinen Situationen unlängst zukommt, hat mit einer radikalen Infragestellung der Kunst zu tun, die sich vor allem auf ihren Werk- und Fetisch-Charakter bezieht. Kunst offenbart sich nicht mehr an oder mit einem Objekt, sondern als Erlebnis. Ob damit die Äußerung von Marcel Duchamp Wirklichkeit wird, der behauptete, nicht der Künstler, sondern der Betrachter mache die Kunst, oder ob die Kunst in und mit dem Rezipienten »verschwindet«, muss dahingestellt bleiben. Nicht nur modern-konservative Stimmen konstatieren eine tiefe Verunsicherung angesichts der »Verdrängung des Werkbegriffs durch die Dominanz des nur Performativen«.⁸

Künstlerinnen und Künstler, die eine inhärente Verbindung von bildender Kunst und Musik anstreben wie Jorinde Voigt, bleiben Sonder-Erscheinungen. Bei ihr spielt das Abhandenkommen materieller Aspekte keine Rolle. Im Gegenteil, sie ist in ihrer Betonung der psycho-physischen Voraussetzungen für die Entstehung ihrer Arbeiten, bei denen von Beginn an auf grund-

sätzliche Weise ein Partitur-Charakter deutlich war, ein Beispiel dafür, dass *Post-Conceptual Art* und Appropriations-Verfahren mit einer ›Wiederbelebung‹ des Werk-Charakters einhergehen können.

Wie unterschiedlich heutzutage mehr oder weniger gleichzeitig in Erscheinung tretende Interaktionen von Kunst und Musik in ihren Verfahrensweisen, ihren künstlerischen Haltungen und ihren materiellen Gegebenheiten sind, macht das Ausstellungs- und Konzertprojekt *SCORES* anschaulich. Während Jorinde Voigt sich mit Körpereinsatz in die materiellen Anforderungen der Entstehung des Werkes stürzt und dabei die Übertragung ihrer Zeichnungs-Systeme in musikalische Parameter minutiös berücksichtigt, lagert Saädane Afif Bereiche seiner künstlerischen Konzeption, die andere Medien betrifft, aus. Auch Christian Marclay delegiert die musikalischen Umsetzungen seiner als Partitur zu begreifenden bildnerischen Werke. Relevant ist jedoch, dass seine künstlerische Arbeit in grundsätzlicher Weise von Modalitäten geprägt ist, denen zufolge mediale Identitäten kontinuierlich umgebrochen und verwandelt werden können. Ari Benjamin Meyers fokussiert sich demgegenüber ganz auf den visuell inszenierten Ereignischarakter der Musik, auf die Modalitäten ihrer klanglichen Erscheinung sowie ihres Verschwindens. Für alle diese Künstler ist der Ausstellungsraum der Ort der Begegnung und Durchdringung von visueller und akustischer Kunst.

- 1 Flugblatt: *Dadaistisches Manifest*, Berlin, undatiert. Zitiert aus dem Beiheft zur Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Berlin 1983, S. 14.
- 2 Gemeint ist das Bild *La musique est comme la peinture* (1919) von Francis Picabia.
- 3 Realisiert in der zwischen 1923 und 1932 entwickelten *Ursonate* von Kurt Schwitters.
- 4 Vgl. u.a. *Folio and 4 Systems* (1954) von Earle Brown oder *Fontana Mix* (1958) von John Cage.
- 5 Aus einem Brief an den Autor vom 2. Juni 1994.
- 6 Aus einem Brief der auch im Bereich der Musik aktiven Künstler Bernd Kastner und Siegfried M. Syniuga (*Strafe FR*) an den Autor vom 16. Juni 1995.
- 7 Paolo Bianchi in *Kunstforum International* Band 134, Mai — September 1996, S. 53. Im Gefolge des emanzipatorischen Schubs der *Post-Conceptual Art* entstanden in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre verschiedene Publikationen, die — zum Teil von Ausstellungen begleitet — das Ineinandergreifen von Kunst und Musik umfangreich dokumentierten. Siehe die Ausstellung und den Katalog *It's only Rock and Roll* im Phoenix Art Museum (1995), die beiden Kunstforum-Bände *Art & Pop & Crossover* und *Cool Club Cultures* von 1996 und 1997 sowie *Crossings. Kunst zum Hören und Sehen*, Katalog zu einer Ausstellung in der Kunsthalle Wien (1998) und die ebenfalls 1998 von Ulrike Groos und Markus Müller herausgegebene Publikation *Make it Funky*.
- 8 Vgl. den Text von Peter Iden: *Bedeutungslos oder Hoffnungsträger?* in der *Kunstzeitung* Nr. 239, Juli 2016, S. 1.

loss of materiality

on the history of the interpenetration of acoustic and visual art

thomas groetz

Practices of *crossover* between visual art and music are discernible in the culture of the Western world all through the last 100 years. The variety of aspects and situations that have played a role in the interaction of the two mediums has turned out to be immense. The attraction of altered contexts, the stimulating mutability of forms and systems seems, though, to be more of a contemporary phenomenon. In this connection, the sneaking suspicion arises that in contemporary culture — which has only hesitantly been understood as modern and reluctantly even as postmodern — these processes substitute for a backward-looking, if not to say negated, striving for innovation. The ›leveraging‹ of media identities has both the effect of a short circuit, a mix-up of roles — as well as a stimulating assertion that disparate identities can be bridged and overcome.

This kind of subliminal yearning is probably also a long-range effect of the profound disruptions and fragmentation that have plagued industrial soci-

eties. Not entirely coincidentally, an initial phase of visual-acoustic interdependencies and new definitions occurred shortly prior to and after World War I. The Futurists and Dadaists put the societal status quo on notice, reacting to the destruction of both material values and the prevailing *Weltanschauung*: »Dada demonstrates that every word and every value can be arbitrarily abused or turned into its opposite.«¹ The protesting stance of »turn into its opposite« was visualized in paintings that considered themselves music², in poems consisting not of words but solely of sound and/or musical structural models³, or in music that was derived from a graphic design. Arthur Lourié's piano composition *Formes en l'air* (1915), for instance, which is dedicated to Pablo Picasso, is an early form of graphic score that not only takes the rhythm inscribed in Cubism into consideration, but also already points to a tendency toward dematerialization in art.

A score — also in its traditional, conventional sense — is always graphics, writing, image, artifact; something that assists with intrinsic clarity and presence. Nonetheless, the sheet of music does not function solely as a vehicle for, or aid to, realization. Given its medium of otherness, it also opens up a unique world that can be subtly differentiated in a variety of artistic ways.

The provocative mix-up of identities connected with Dada cannot of course hide the fact that each medium has specific autonomous laws at its disposal. The immaterial, sonic aspects of music generally stand in contrast to the manifestations qua objects of visual art. To the extent that visual art examined and rejected particularly these reified material manifestations during different historical phases, it automatically made its way into the terrain of other media coordinates.

Whereas, after World War II dematerialized artistic phenomena such as Fluxus and the Happening made an appearance, in the contemporary music of the same period mediums were in upheaval, which led to, among other things, a new definition of the score. From the early 1950s on, Earle Brown, John Cage and their colleagues of the *New York School* used a new vocabulary and new symbolic languages as notation. Various sequences of graphic forms, structural plans composed of lines or geometric elements, were to ensure a music 'emancipated' from conventional processes — music which not only includes open and variable aspects, but which interpreters must embrace in a way differing from work with a »traditional« score. Similarly important is the concept of playing instructions as a »transparency« whose information content links it directly, by means of its permeability, with its »environment.«⁴ Graphic systems of notations were also created in Europe as of the late 1950s, initially by Anestis Logothetis and Roman Haubenstock-Ramati. Sub-

sequently, most exponents of the postwar avant-garde subscribed to this new conception and new mode of dealing with the score.

For pop music, though, the score as interface between the visual and the acoustic is of much less significance than psychedelia — featuring elements of synaesthesia and dissolving boundaries, which of course is connected with the sociological upheavals after the mid-1960s in the USA. Even a musician critical of ideology such as Mayo Thompson, who collaborated for a long time with the concept art group Art and Language, supports the view that the visual arts and acoustic art not only encounter each other, but also permit mutual translation: »I think it is possible to apply formal principles related to or even derived from the visual arts to music. One can »acknowledge« technical and formal closures, »create« surfaces, spaces, depths, etc., emphasize textures, generate atmospheres, colour hearing via tone, etc., and there are sometimes viable analogies to be made between music and (e.g.) painting vis-à-vis abstraction.«⁵

In the late 1970s and early 1980s, the punk phenomenon emerged. Punk brought to mind Dada anti-art: decay, disruption, negativity and maximal rejection were reactivated as artistic stances, and interaction between the visual arts and music appeared to be an inevitability: »Like in a car crash, the visual and the acoustic were forced to develop together, it can't be separated — perhaps pain comes in, too.«⁶

A less painful course was taken by a new wave of diverse encounters of acoustic and visually defined mediums. As of the early 1990s, the equal status of the arts made new territorial gains. Decisive for this development was not only a progressive »slurring« of identities (after the end of East-West antagonisms), but also many artists' orientation toward conceptual art, which was already demonstrated in the 1960s, vis-à-vis Lawrence Weiner's famous statement that one can realize an artistic idea in one medium or another, or not materialize it at all, or the realization can occur by someone else.

This »loosening« automatically brought new kinds of connections among mediums in its wake, and also lent increasing significance to an extended form and idea of what a score is, or can be. The score is increasingly recognized as a complex »intermediate space« that makes it possible to formulate personal notations, spontaneous ideas, cleverly constructed concepts, simple participant-instructions, or simply just recipes whose »correct« interpretation — in whatever form of medium — is neither unambiguous nor inevitable. More determinative are »free« and variable alliances. In the foreword to *Art & Pop & Crossover*, the 1996 anthology edited by Paolo Bianchi, he

writes: »In general, the art of the nineties attempts to blow up the cage of the self-referential and to intervene in other systems. Art projects that try to produce links between the disciplines are becoming more and more popular.«⁷

How to depict, in that light, the situation of recent years? Much indicates that »links between the disciplines« have continued to strengthen. In the aftermath of the vacuum created by tendencies toward dematerialization in the visual arts, these links are »discovered« and appropriated — not only by music, but also by the natural, cultural and social sciences — in order to derive themes, content and structural frameworks for these disciplines. But these processes of appropriation are not necessarily aimed at producing a synthesis of the different fields.

A further tendency in contemporary art is making itself evident in that the production of things is tipping over into events, situations and, from time to time, pure affirmation. The major attention recently accorded to an artist such as Tino Sehgal and his situations has to do, however, with a radical interrogation of art that relates primarily to its artwork and fetish character. Art no longer reveals itself in an object or with it, but in and as experience. Whether the assertion of Marcel Duchamp — who maintained that not the artist but the viewer makes art — thereby becomes reality, or whether art »disappears« in and with the recipient: the question remains open. Not only modern-conservative voices are registering deep uncertainty in face of the »repression of the concept of the artwork through the dominance of the purely performative«.⁸

Artists who strive for an inherent connection between visual art and music, such as Jorinde Voigt, remain special figures. For her, the loss of material aspects plays no role. On the contrary, in her emphasis on the psycho-physical prerequisites for the creation of her works, whose score-like character was evident basically from the beginning, she represents an example of the fact that *post-conceptual art* and appropriation practices can also be accompanied by a »revival« of the work-character of a piece.

The exhibition and concert project illustrates how diverse the more or less simultaneously appearing interactions between art and music can be in their procedures, artistic stances and material conditions these days. Whereas Jorinde Voigt throws her body into the material demands of the work's creation, and thereby pays minute attention to the translation of her symbolic systems into musical parameters, Saâdane Afif exports his artistic conception to other mediums. Christian Marclay also delegates the musical interpretation of his visual works, which are to be grasped as scores. It is none-

theless relevant that his artistic work is fundamentally characterized by modalities that enable media identities to be constantly disrupted and transformed. Ari Benjamin Meyers, on the other hand, focuses entirely on the visually staged event-character of music, on the modalities of its sonic appearance as well as its disappearance. For all these artists, the exhibition space is the site for the encounter and interpenetration of visual and acoustic art.

¹ Flyer: *Dadaistisches Manifest*, Berlin, undated. Cited in the brochure for the exhibition *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Berlin 1983, p. 14.

² The painting referred to is *La musique est comme la peinture* (1919) by Francis Picabia.

³ Realized in the *Ursonate*, created by Kurt Schwitters between 1923 and 1932.

⁴ Cf. *Folio and 4 Systems* (1954) by Earle Brown or *Fontana Mix* (1958) by John Cage.

⁵ From a letter to the author, 2 June 1994.

⁶ From a letter to the author by Bernd Kastner and Siegfried M. Syniuga (*Strafe FR*), artists also active in the field of music, 16 June 1995.

⁷ Paolo Bianchi in *Kunstforum International* Vol. 134, May–September 1996, p. 53. In the wake of the »emancipatory push« of *Post-Conceptual Art*, in the second half of the 1990s various publications arose — some accompanied by exhibitions — that comprehensively documented the meshing of art and music. See the exhibition and catalogue *It's only Rock and Roll* at the Phoenix Art Museum (1995), the two *Kunstforum* volumes *Art & Pop & Crossover* and *Cool Club Cultures* from 1996 and 1997 as well as *Crossings. Kunst zum Hören und Sehen*, catalogue of the Kunsthalle Vienna exhibition (1998) and the publication by Ulrike Groos and Markus Müller, also released in 1998, *Make it Funky*.

⁸ Cf. the text by Peter Iden: *Bedeutungslos oder Hoffnungsträger?* [Meaningless or Vehicle of Hope?] in *Kunstzeitung* Nr. 239, July 2016, p. 1.

saâdane afif

vice de forme: das kabarett

objekte, liedtexte, plakate, yamaha player piano/
objects, lyrics, posters, yamaha player piano

vice de forme (first notes)

auftakt zur eröffnung/opening event

vice de forme (in songs)

konzert/concert

Saâdane Afifs *Vice de forme: Das Kabarett* basiert auf einer simplen Gleichung: Man kombiniere Man Rays phallische Skulptur *Hommage à Priape/ Presse papier à Priape* (1920/1972) mit einem Auszug aus dem die Ängste vor einem atomaren Terrorangriff auf die Schippe nehmenden Cartoon *Psychose d'attentat* (1974) von Reiser, et voilà, heraus kommt ein kabarettistisches Formenspiel, das ebenso politisch wie humoristisch aufgeladen ist. Bereits 2009 wurde Afif mit einer Vorläuferversion von *Vice de forme* (dt. Formfehler), bestehend aus einer Skulptur, mit dem Marcel-Duchamp-Preis ausgezeichnet. Auch hier war es die ebenso simple wie pointierte Zusammenführung der beiden Elemente, die den Kern seiner Arbeit ausmachten. Anders als in den hierauf folgenden Ausstellungen dieser Arbeit, wird er im Rahmen seiner Beteiligung an *SCORES* nun zum ersten Mal auch eine Reihe verschiedener Präsentationsformate miteinander verschränken: Ausstellung, Kabarett und Konzert.

Seit 2004 bittet Afif regelmäßig Autor/innen, auf der Basis seiner Skulpturen Liedtexte anzufertigen. Und auch für *Vice de forme: Das Kabarett* ließ er auf Grundlage des eingangs genannten Rechenspiels von verschiedenen Autor/innen Liedtexte entwickeln (zehn gab es bereits, fünf wurden anlässlich dieser Ausstellung neu in Auftrag gegeben), von denen ausgehend wiederum der französische Komponist Augustin Maurs ein Kabarett für eine Sängerin und einen Pianisten entwickelte. Erste Skizzen (*First Notes*) dieser Komposition werden über die gesamte Ausstellungslaufzeit von einem zentral im Raum aufgestellten Player Piano intoniert, während alle Liedtexte an den Wänden zu lesen sind. Die ebenfalls ausgestellte Skulptur *Vice de forme (After Man Ray, after Reiser)* von 2009 stellt, wie der Titel bereits deutlich macht, eine Synthese aus Man Ray und Reiser dar. Der ›Formfehler‹ ergibt sich aus der Abstraktion von Skulptur und Atomkraftwerk: ein Kubus, ein Zylinder und eine Kugel.

Diese geometrischen Grundformen sind zugleich in überdimensionierter Form einzeln im Ausstellungsraum verteilt zu sehen. In Anlehnung an die traditionelle französisch-belgische Figur der Riesen (*Gigantes*), wurden sie von einem belgischen Handwerksbetrieb aus Korbweide angefertigt. Sie sind die Hauptdarsteller des Kabarett und werden während einer Performance zum Auftakt der Ausstellung begleitet durch die von Augustin Maurs am Klavier eingespielten *First Notes* durch den Raum (und das Publikum) tanzen. Ausgangspunkt hierfür sind wiederum sämtliche ausgestellten Liedtexte.

Durch diese fortlaufenden Übersetzungsprozesse kommt es zu einer stetigen Verkettung von unterschiedlichen Rezeptions- und Produktionsweisen,

bei der Afifs Autorschaft zumindest zeitweise völlig in den Hintergrund tritt. In den Vordergrund dagegen tritt eine Auseinandersetzung mit der ganz grundlegenden Frage nach dem Umgang mit und den Wirkungsweisen von Kunst. Während eines Live-Konzerts am Ende der Ausstellungslaufzeit dienen die drei gigantischen Formen dagegen als Bühnenbild für den Auftritt der Sängerin Anna Clementi und des Pianisten Martin Grütter, die dann die gesamten Kompositionen von Maurs interpretieren werden. Angekündigt wird das Kabarett auf den von Afif designten Postern, die zwischen den Liedtexten an den Wänden hängen. Sie fungieren zugleich als der Ort, an dem alle Beteiligten des Projekts namentlich aufgelistet und somit auch die unterschiedlichen Produktions- und vor allem Rezeptionsprozesse zusammengeführt werden. Im Anschluss an die Ausstellung wird eine Aufnahme der Kompositionen von Augustin Maurs als Vinyledition auf Saädane Afifs vor kurzem gegründetem Label *Lyrics Records* erscheinen.

Fiona McGovern

Saädane Afif's *Vice de forme: Das Kabarett* is based on a simple equation: take Man Ray's phallic sculpture *Hommage à Priape / Presse papier à Priape* (1920/1972) and combine with an excerpt from Reiser's cartoon *Psychose d'attentat* (1974), which spoofs anxiety about a terrorist atomic attack and voilà! — out comes a cabaret of forms, a variety show that is as humorous as it is politically loaded. Afif was awarded the Marcel Duchamp Prize in 2009 for a prior version of *Vice de forme* (Eng.: breach of etiquette), which consisted of a sculpture. There too, it was the simple yet pointed bringing-together of two elements that constituted the nucleus of his work. Differing from subsequent exhibitions of that earlier work, Afif's participation in *SCORES* will for the first time intermingle a series of diverse presentational formats: exhibition, cabaret and concert.

Since 2004, Afif has regularly asked authors to compose lyrics based on his sculptures. Likewise for *Vice de forme: Das Kabarett*, he invited a number of authors to create lyrics on the basis of the above-mentioned arithmetic game (there were already ten, five more have been commissioned expressly for this exhibition), from which the French composer Augustin Maurs in turn developed a cabaret for a singer and a pianist. The first sketches (*First Notes*) of this composition will emanate from a player piano installed in the center of the space during the entire run of the exhibition, while all the lyrics may be perused on the wall. The sculpture *Vice de forme (After Man Ray, after Reiser)* from 2009, also on view, presents — as the title makes clear — a synthesis of Man Ray and Reiser. The ›breach of form‹, as *Vice de forme* may be translated, results from the abstraction of sculpture + atomic energy plant: a cube, a cylinder and a sphere.

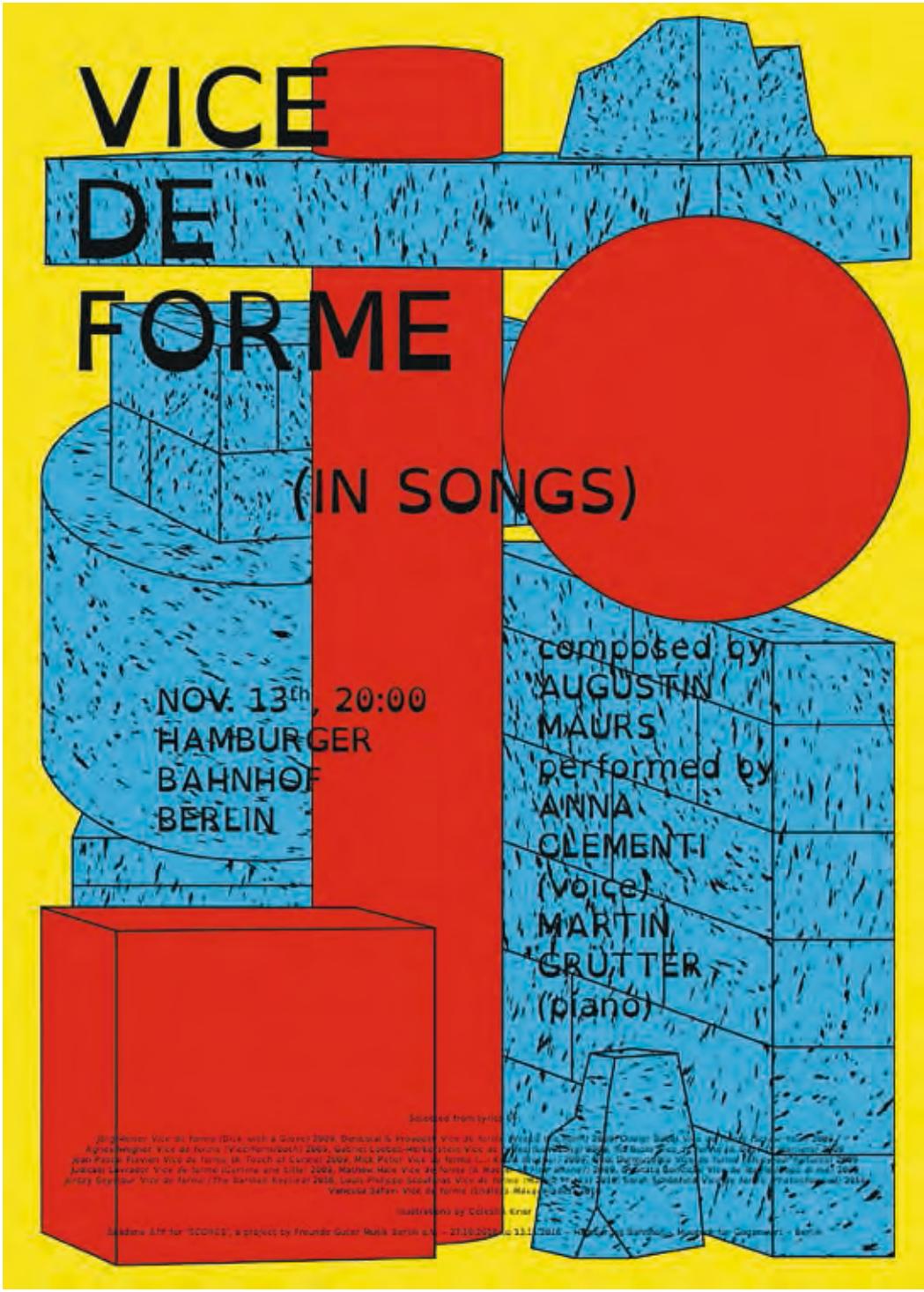
These fundamental geometric forms also appear as colossi distributed individually around the exhibition space. They were made from willow reeds in a Belgian artisan workshop, in an allusion to the traditional Franco-Belgian figure of the giants (*Gigantes*). They are the protagonists of the cabaret and, during a performance marking the opening of the exhibition, will be accompanied by the *First Notes* Augustin Maurs records at the player piano as the figures (and the audience) dance through the space. The starting point for this is, in turn, all the lyrics that are being shown. These repeated processes of translation generate a continuously unfolding chain of different modes of reception and production in which Afif's authorship completely fades into the background, at least from time to time. What gets foregrounded, in contrast, is an examination of the fundamental question of dealing with art and the ways art works.

During a live concert which will close the exhibition, the three gigantic forms will take on a new role, serving as the stage set for a performance by the singer Anna Clementi and the pianist Martin Grütter, who will interpret all the compositions by Maurs. The cabaret will be announced on posters designed by Afif, which will be hung on the walls between the scores. They function as the place where all of the project's participants are listed by name and thus, too, as the locus that brings together the various production processes and, above all, the forms of reception. Following the exhibition, a recording of the compositions by Augustin Maurs will be released as a vinyl edition on Saädane Afif's recently established *Lyrics Records* label.

Fiona McGovern



↑
avoine (indre-et-loire) la centrale nucléaire, 1964 (postcard, 14 x 9 cm, éditions valoire.)
saädane afif, *vice de forme: das kabarett* (poster), 2016, with célestin krier. courtesy of the artist. →



VICE
DE
FORME
(FIRST NOTES)
with
AUGUSTIN
MAURS

OCT. 27th, 20:00
HAMBURGER
BAHNHOF
BERLIN

VICE
DE
FORME

(IN SONGS)

NOV. 13th, 20:00
HAMBURGER
BAHNHOF
BERLIN

composed by
AUGUSTIN
MAURS
performed by
ANNA
CLEMENTI
(voice)
MARTIN
GRÜTTER
(piano)

Based on lyrics from:
Agnes Brel: Vice de forme (1964, with a guitar) 2008, Demos & Protests: Vice de forme (1964)
Agnes Brel: Vice de forme (1964) 2009, Gabor: L'été de l'été (1964)
Jean-Pierre Laroche: Vice de forme (1964) 2009, Mick Taylor: Vice de forme (1964)
Jean-Pierre Laroche: Vice de forme (1964) 2009, Matthew Maers: Vice de forme (1964)
Jean-Pierre Laroche: Vice de forme (1964) 2009, Michelangelo: Vice de forme (1964)
Jesse Bell: Vice de forme (1964) 2009, Vanessa Safavi: Vice de forme (1964)

Based on lyrics from:
Agnes Brel: Vice de forme (1964, with a guitar) 2008, Demos & Protests: Vice de forme (1964)
Agnes Brel: Vice de forme (1964) 2009, Gabor: L'été de l'été (1964)
Jean-Pierre Laroche: Vice de forme (1964) 2009, Mick Taylor: Vice de forme (1964)
Jean-Pierre Laroche: Vice de forme (1964) 2009, Matthew Maers: Vice de forme (1964)
Jean-Pierre Laroche: Vice de forme (1964) 2009, Michelangelo: Vice de forme (1964)
Jesse Bell: Vice de forme (1964) 2009, Vanessa Safavi: Vice de forme (1964)

christian marclay

screen play 2005

ein-kanal videoprojektion/single-channel video projection

zoom zoom 2007–2016

digitale dia-show/digital slide projection

to be continued 2016

comic-heft/comic book

Die künstlerische Arbeit von Christian Marclay ist von Relationen und Kollisionen bestimmt, die sich zwischen unterschiedlichen Medien und Materialien ereignen. Prägend wurde für ihn nicht nur die Punk-Szene im Amerika der späten 1970er, sondern auch die Performance-Kunst der 1980er Jahre. Marclay studierte bildende Kunst bzw. Bildhauerei, trat in New York jedoch zunächst als DJ in Erscheinung, um eine Re-Kontextualisierung von aufgenommener Musik zu betreiben. Bald schon traten äquivalente bildnerische Arbeitsweisen auf den Plan: collagierte Schallplatten und Schallplattencover sowie filmische Umsetzungen auditiver Konzepte.

Zu Marclays künstlerischer Praxis gehört es seit langem, grafische Partituren herzustellen, die regelmäßig von experimentellen Musikern gespielt werden. Besonders deutlich wurde dies in seiner Arbeit *Graffiti Composition*, für die er 1996 in Berlin 5.000 leere, großformatige Notenblätter im Stadtraum plakätieren ließ. Das, was Passanten an unterschiedlichsten Notizen auf diesen Plakaten hinterließen, wurde anschließend Musikern wie Elliott Sharp oder Ensembles wie zeitkratzer zur Interpretation vorgelegt. Die Uraufführung erfolgte 2002 in der Berliner Nationalgalerie im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Musikwerke Bildender Künstler*.

Partituren begreift Marclay auch in einem erweiterten Sinne. Unterschiedliche mediale Ausgangspunkte wie eine Dia-Show oder ein Film können als Spielanweisungen fungieren. Die Ausstellung *SCORES* zeigt sein Video *Screen Play* (2005), eine Montage von Filmschnipseln in Schwarzweiß, die mit einfachen grafischen Animationen wie Linien, Punkten und Kreisen überblendet sind — einfache Formen, die Marclay von traditionellen musikalischen Notationen abgeleitet hat. Hier kollidieren zwei unterschiedliche bildnerische Systeme und interagieren auf der Grundlage eines dramaturgischen Settings. Marclay konstruierte eine Film-Erzählung mit humoristischen, aber auch mit Suspense-Momenten: ängstlich um sich blickende Protagonisten scheinen von farbigen Linienbändern bedroht oder verfolgt zu werden. Composer-Performer wie Ikue Mori, Zeena Parkins, Elliott Sharp und andere haben bereits zu dieser Arbeit beigetragen — sie unterstützten, verstärkten oder konterkarierten in ihrem improvisierten Spiel die verschiedenen Atmosphären der Film-Collage.

Eine zeitliche Dramaturgie bestimmt auch Marclays Slideshow *Zoom Zoom*, ein laufend ergänztes Projekt, das 2007 initiiert wurde. *Zoom Zoom* gewährt unter anderem einen Blick auf den gegenwärtigen Konsumismus. Die Projektion besteht aus über 150 Fotografien, auf denen Onomatopöien erscheinen, die der Vokal-Performerin Shelley Hirsch als Partitur zugeeignet sind. Als eine Art Frage-Antwort-Spiel bringt Marclay spontan Einzelbilder des

Konvoluts ins Spiel, während Hirsch nicht nur stimmlich improvisiert, sondern in einem assoziativen Sinne Stories erzählt, die ihr durch die Fotos suggeriert werden.

Marclays neueste grafische Partitur, *To Be Continued*, ist ein Comic-Heft, das 2016 von Freunde Guter Musik Berlin und Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof gemeinsam mit den Partnern Klangspuren Schwaz und Kunstraum Innsbruck in Auftrag gegeben und produziert wurde. Die Partitur wurde auf die fünf Musiker des ensemBle baBel zugeschnitten. *To Be Continued* ist ein vierfarbig gedrucktes Heft, dessen Seiten collagierte Bildkompositionen zeigen, die diversen Comics entstammen. Der Fokus liegt dabei auf der veranschaulichten Repräsentation von Instrumenten, Musikern und Klängen, die mit den Instrumenten des Ensembles korrespondieren; die Musiker reagieren und improvisieren anhand der Collagen, die sie auf jeder Seite des Heftes finden.

To Be Continued ist — neben einem weiteren Beleg dafür, was Partitur sein kann — ein Beispiel für die unhierarchische Art und Weise, mit der Christian Marclay Optisches und Klangliches nicht bloß einander zuordnet. Seine künstlerische Arbeit offenbart sich an den Schnitt- oder Bruchstellen, wo das eine Medium plötzlich in ein anderes umbricht, um neue, unerwartete Verbindungen einzugehen.

Thomas Groetz

Christian Marclay's artistic work is characterized by relations and collisions that occur between different mediums and materials. Formative for him was not only the experimental punk scene of the late 1970s, but also the performance art of the 1980s. Marclay studied visual arts and sculpture, but his initial appearance in New York was as a DJ who pushed for a re-contextualization of recorded music. Very soon, he came to equivalent ways of working visually: collaged vinyl records and record covers as well as cinematic renderings of auditory concepts.

Marclay's artistic practice has, for a long time, involved the creation of graphic scores, regularly played by a variety of experimental musicians. A prime example from earlier years is his *Graffiti Composition* (1996), for which he plastered 5,000 empty, large-format sheets of manuscript paper all over Berlin. The disparate notations passers-by made on those posters were then presented for interpretation to musicians such as Elliott Sharp or ensembles such as zeitkratzer. The premiere took place in 2002 at Berlin's Nationalgalerie as part of the series *Works of Music by Visual Artists*.

Marclay also comprehends scores in an extended sense. Different mediums such as a slideshow or a film can function as playing instructions. The exhibition *SCORES* features his video score *Screen Play* (2005), a montage of film clips in black-and-white that are superimposed with simple graphic animations such as lines, points, and circles — simple shapes derived from traditional musical notation. Here two different visual systems collide and interact on the basis of a dramaturgic setting. Marclay constructs a film narrative with humorous moments, but also with intervals of suspense: protagonists glance around anxiously, appearing to be threatened or pursued by colored ribbons of lines. Composer-performers such as Ikue Mori, Zeena Parkins, Elliott Sharp and others have already contributed to this piece, supporting, intensifying, or contradicting the varied atmospheres of the film collage with their improvised playing.

A temporal dramaturgy also characterizes Marclay's slideshow *Zoom Zoom*, an ongoing project initiated in 2007. Among other things, *Zoom Zoom* is a look at contemporary consumerism. The projection consists of more than 150 photographs of found objects emblazoned with onomatopoeias, created for the vocal performer Shelley Hirsch. During a call-and-response performance, Marclay spontaneously triggers images from this accumulation as Hirsch improvises vocalizations and narrates associative stories suggested by the photographs.

Marclay's most recent graphic score, created in 2016, is *To Be Continued* — a comic book commissioned and produced by Freunde Guter Musik Berlin and the Nationalgalerie in Hamburger Bahnhof, together with partners Klangspuren Schwaz and Kunstraum Innsbruck, and specially created for the five musicians that form ensemBle baBel. *To Be Continued* is a four-color zine whose pages display collaged visual compositions derived from a wide variety of comics, focusing on illustrated representations of instruments, players, and sounds that correspond to the instruments of the ensemble; the musicians react and improvise to the collages found on each page.

To Be Continued — in addition to providing further evidence for what a score can be — is an example of Christian Marclay's non-hierarchical modus operandi, which does not merely pair visual and sonic material. His artistic work reveals itself at the junctures or cracks where one medium suddenly erupts into another, thus entering into new, unexpected relationships.

Thomas Groetz



ari benjamin meyers

who's afraid of sol la ti?

(invention I)
2016

tägliche aktivierung von einzelnen meta-partituren durch wojtek blecharz (komponist) und susanne fröhlich (blockflöten) während der gesamten ausstellungslaufzeit sowie der vollständigen sammlung im abschlusskonzert//////////daily activation of individual meta-scores by wojtek blecharz (composer) and susanne fröhlich (recorder) throughout the entire duration of the exhibition, and performance of the entire collection in the final concert

Mit *Who's Afraid of Sol La Ti? (Invention I)* wendet Ari Benjamin Meyers den Ausstellungsraum von einem Ort der Präsentation in einen der Produktion und Reflexion. Ausgehend von einem kurzen, von ihm komponierten Kernthema sowie dessen verschiedenen motivischen Dekonstruktionen (»Bausteine«) und die daraus von Meyers konstruierten 15 sogenannten »Meta-Partituren«, entwickelt der Komponist Wojtek Blecharz während der Öffnungszeiten des Museums täglich neue musikalische Übersetzungen. Diese wiederum werden ad hoc von der Musikerin Susanne Fröhlich auf einer ihrer ca. 50 Blockflöten interpretiert und einstudiert. Entsprechend ist das Display im Ausstellungsraum gegliedert: Im ersten Raum sind sämtliche musikalische Bausteine des Kernthemas von Meyers zusammen mit der Sammlung von Blockflöten zu sehen, während im zweiten Blecharz und Fröhlich umgeben von den Projektionen der täglichen »Meta-Partituren« komponieren und performen und im dritten schließlich das kurze Grundthema präsentiert wird, auf das alle Folgekompositionen und -interpretationen zurückzuführen sind. So wird dem Publikum in den Rieckhallen kein fertiges, klar konturierbares Werk präsentiert, sondern vielmehr die Frage danach gestellt, wie der Prozess des Komponierens innerhalb eines Ausstellungskontextes erfahrbar gemacht werden kann.

Es ist das erste Mal, dass Meyers einen Komponisten als Performer in seiner Arbeit einsetzt. Die Arbeit enthält somit eine selbstreflexive Komponente, die die Rolle des Komponisten sowie dessen Autorschaft auf den Prüfstein stellt. Zugleich gibt die Choreographie der Ausstellungslaufzeit von 15 Tagen die Taktung für Meyers eigene »Komposition« vor. Anders als das klassische Konzertformat erlauben ihm gerade diese besonderen Umstände des Ausstellungsformats das zu zeigen, was normalerweise im Unsichtbaren verbleibt.

Dass sich seine Auseinandersetzung mit der Repräsentation von Musik innerhalb der visuellen Kunst kontinuierlich durch die Arbeit zieht, wird auch im Titel deutlich: Der erste Teil von *Who's Afraid of Sol La Ti? (Invention I)* lässt an Barnett Newmans berühmte vierteilige, monochrome Gemäldeserie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970) erinnern (deren Titel sich auf das Stück *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) des Dramatikers Edward Albee bezieht, dessen Titel wiederum auf dem Kinderlied *Who's afraid of the big bad wolf* beruht), der zweite an die Silbenreihung »do, re, mi, fa, so(l), la, ti« aus der Musik, die im Mittelalter entwickelt wurde, um verschiedene Tonstufen zu erkennen und zu singen. Das »Sok« erweckt zugleich Assoziationen an den Konzeptkünstler Sol LeWitt, auf dessen *Instruction Pieces* sich Meyers direkt beruft. Ende der 1960er Jahre begann LeWitt sich zunehmend von einem klassischen Werkbegriff zu lösen und stattdessen prä-

zise Instruktionen zu verschriftlichen, auf dessen Basis dann von Assistenten Zeichnungen ausgeführt wurden. Die »Idee«, so schrieb er in seinen Paragraphen über konzeptuelle Kunst, »wird eine Maschine, die Kunst produziert.«

Meyers Arbeit lässt sich als Übersetzung dieses Prinzips ins Musikalische verstehen. Auch Partituren fungieren letztlich als Anweisungen für ihre Interpreten, die in diesem spezifischen Fall zunehmend Einfluss auf das Stück nehmen. Geradezu sisyphosartig wird der Prozess des Komponierens und Einstudierens täglich wiederholt und ausgelöscht, wobei sich die zu erinnernde Komposition von Tag zu Tag verlängert. Es gibt keine Aufzeichnungen oder Aufnahmen der täglichen Kompositionen, und auch das Finale am Ende der Ausstellung ist kein Konzert im klassischen Sinne. Die ca. sechzigminütige Performance bildet dennoch den Höhepunkt des hier vorgeführten Kompositionsprozesses, bevor das Ergebnis ganz verschwindet und nur noch in der Erinnerung weiterlebt. *Fiona McGovern*

With *Who's Afraid of Sol La Ti? (Invention I)*, Ari Benjamin Meyers converts the exhibition space from a site of presentation to a space of production and reflection. Starting from a brief theme composed by Meyers, along with its various deconstructions (musical modules) and the 15 so-called »meta-scores« that Meyers has constructed from them, the composer Wojtek Blecharz develops new musical translations every day during the opening hours of the museum. These in turn are interpreted and rehearsed ad hoc by the musician Susanne Fröhlich on one of her ca. 50 recorders. Meyers' invention is arranged accordingly in the exhibition space: in the first room, all the musical modules of Meyers' core theme are on view, together with the collection of recorders, while in the second area Blecharz and Fröhlich compose and perform, surrounded by projections of the daily »meta-scores«, and finally, the third room presents the brief fundamental theme to which all subsequent compositions and interpretations can be traced back. So the audience in the several interconnected Rieckhallen spaces is presented not with a finished, clearly contoured work, but rather is itself faced with the question of how the composing process can be experienced within an exhibition context.

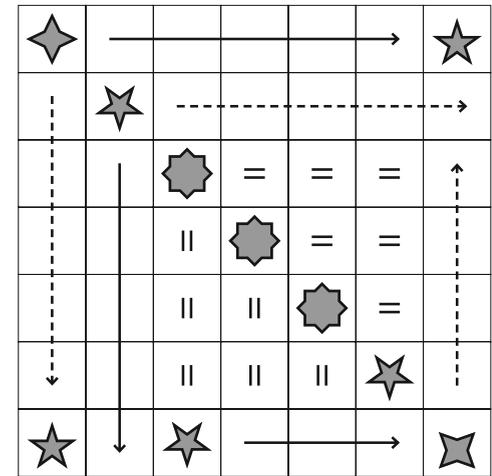
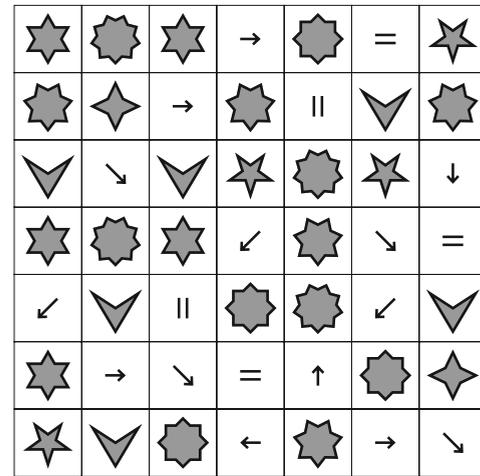
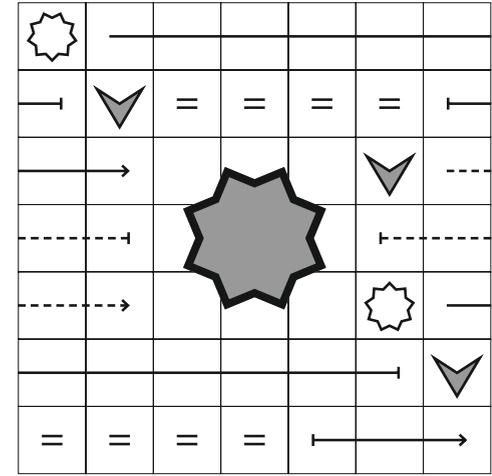
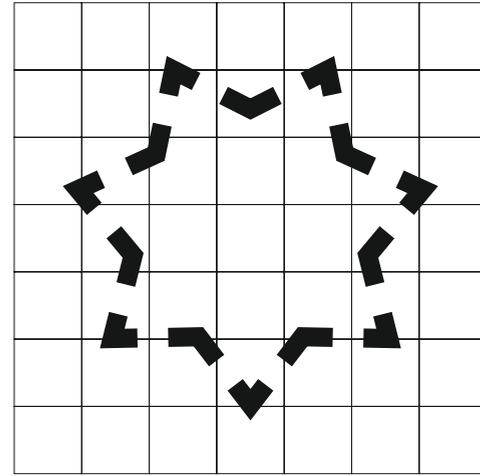
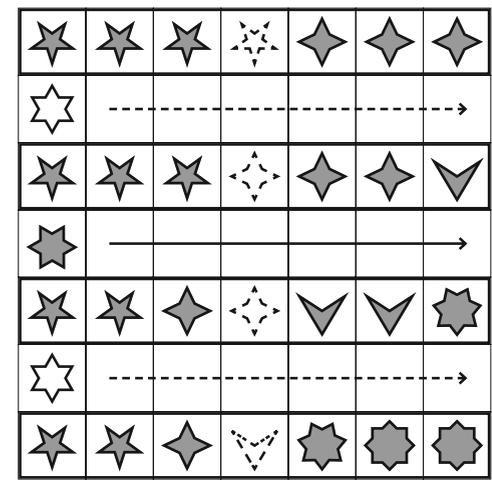
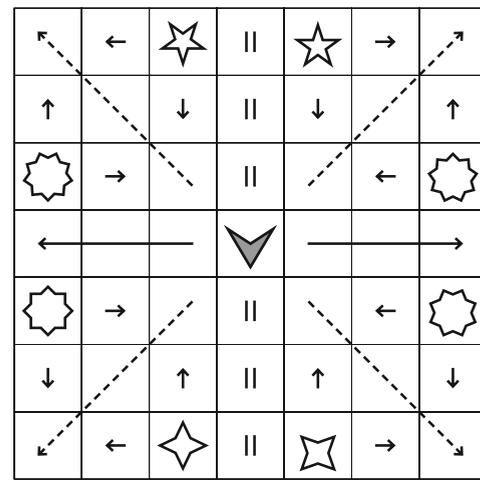
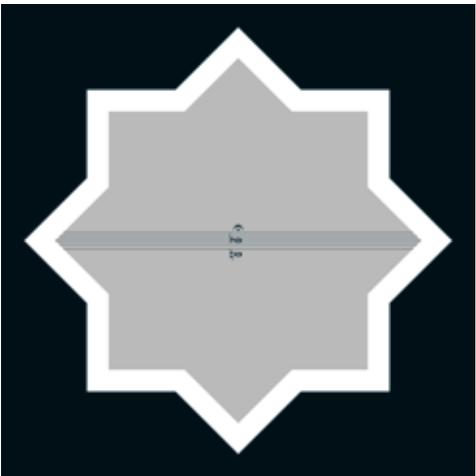
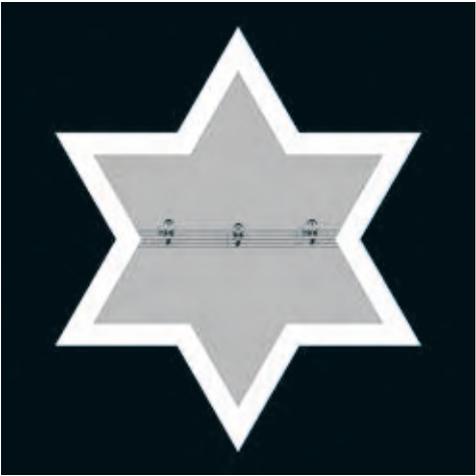
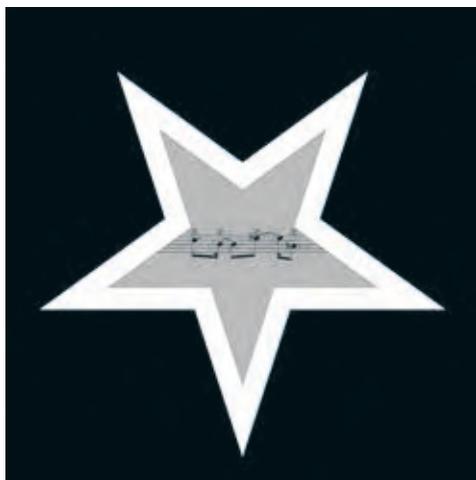
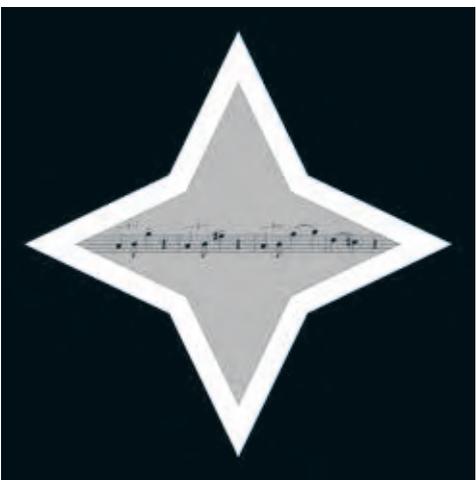
It is the first time that Meyers has used a composer as a performer in his work. The piece thus contains a self-reflexive component, which takes the measure of the composer's role as well as authorship. At the same time, the choreography of the 15-day exhibition period sets the tempo for Meyers'

own »composition«. Unlike the classical concert format, it is precisely these special circumstances of the exhibition format that allow him to show what would normally remain invisible.

The fact that his examination of music's representation within the visual arts continually runs through the work is also evident in the title: the first part of *Who's Afraid of Sol La Ti? (Invention I)* is reminiscent of Barnett Newman's famous four-part series of monochrome paintings *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970) (whose title alludes to the play *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962, by the dramatist Edward Albee, who in turn alluded to the children's song *Who's afraid of the big bad wolf*); the second part of the title comes from the row of musical syllables »do, re, mi, fa, so(l), la, ti«, which was developed in medieval times to facilitate the recognition and singing of different tones in a scale. »Sol« likewise evokes associations with the conceptual artist Sol LeWitt, to whose *Instruction Pieces* Meyers makes direct reference. Late in the 1960s, LeWitt increasingly began to distance himself from a classical concept of the composed work and instead set down precise instructions in writing, on the basis of which assistants then produced drawings. The »idea«, as he wrote in his *Paragraphs on Conceptual Art*, »becomes a machine that produces art.«

Meyers' work may be understood as a translation of this principle in musical terms. Scores, too, function ultimately as instructions for their interpreters, who in this specific case have increasing influence on the piece. The process of composing and rehearsing is repeated and extinguished every day in veritable Sisyphean style, whereby the piece that is to be memorized gets longer from day to day. There are no recordings or videos of the daily compositions and the finale at the end of the exhibition is also not a concert in the classical sense. The approximately 60-minute performance nonetheless constitutes the highpoint of the compositional process illustrated here, before the result completely vanishes and lives on only in memory.

Fiona McGovern



jorinde voigt

song of the earth zeichnungszyklus/cycle of drawings

chapter 1 **radical relaxation — stress and freedom**

chapter 2 **the shift**

chapter 3 **divine territory**

chapter 4 **the farewell**

Was heißt es, auf der Erde zu sein? Dieser Frage widmet sich Jorinde Voigts neuer Werkzyklus *Song of the Earth* unter Bezug auf Gustav Mahlers titelgebendem symphonischen Liederzyklus *Das Lied von der Erde* auf umfassende Weise. Im Hamburger Bahnhof sind die ersten vier von voraussichtlich acht Teilen zu sehen und zum Teil auch zu hören: *Chapter 1: Radical Relaxation — Stress and Freedom*, *Chapter 2: The Shift*, *Chapter 3: Divine Territory* und *Chapter 4: The Farewell*. Während das erste Kapitel dem künstlerischen Prozess und dem Leben mit Kunst gewidmet ist, setzt sich das zweite mit dem Zustand auseinander, in den man sich für das Kunstschaffen zu versetzen hat, und das dritte mit dem tatsächlichen Arbeitsfluss. Das vierte orientiert sich an dem sechsten und letzten Satz von Mahlers *Das Lied von der Erde*, *Der Abschied*, der zugleich den Höhepunkt dieses Werkes markiert.

Formal basieren alle Kapitel von Voigts Adaption auf demselben Prinzip: Zunächst fertigt sie eine sieben- bzw. achteilige Pigmentzeichnung auf Papier an. Diese stellt eine abstrahierte Form gelebter Erfahrung und Theorie dar und bildet zugleich die Grundlage für die hierauf folgende musikalische Interpretation. Beide, die Zeichnung wie die musikalische Umsetzung, sind für Voigt Vorstellungssysteme, die aufgrund ihrer Abstraktheit wie ihres formalen Aufbaus große Parallelen aufweisen. Sie beide lassen sich als Übersetzungsprozesse von Realität begreifen.

Die Zeichnungen bestehen dementsprechend aus diversen, dreidimensional und rotierend zu denkenden Modulen, die wie ein Code lesbar sind. In *Radical Relaxation — Stress and Freedom* beispielsweise stehen die blauen Elemente für Wasser und die roten für organartige Formationen, während die gelben Elemente auf Körperabdrücke der Künstlerin zurückgehen. Für letztere bewegte sich Voigt so über das Papier als würde sie in ein Boot steigen, sich kurz der Länge nach hinlegen und dann wieder aussteigen. Angelehnt ist dieser Prozess an eine Anekdote über Jean-Jacques Rousseau, der in solch einem Zustand der Tagträumerei angeblich seine Freiheit entdeckte. Auf diese Weise verschmelzen in der Zeichnung eine mentale Vorstellungswelt mit performativer Handlung und tatsächlichem Kontakt zum Raum. Zusammengehalten und zueinander in Beziehung gesetzt werden alle Module zudem durch diverse ebenfalls rotierende Verbindungslinien und verschiedene Foci. Letztere strukturieren die Zeichnungen in klar definierte räumliche Zentren und erstere in eine sich von links nach rechts bewegende Zeitachse. Alles, so die Künstlerin, »bewegt sich zwischen vorgestern und übermorgen«.

Auf Einladung der Kooperationspartner Freunde Guter Musik Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Kunstraum Innsbruck und Klangspu-

ren Schwaz ließ Voigt die ersten beiden Kapitel ihres *Song of the Earth* vom Ensemble zeitkratzer musikalisch umsetzen. Für jedes Ensemblemitglied fertigte die Künstlerin eine verkleinerte Kopie der Zeichnungen an, die als Notationen dienen. Das Ensemble schrieb den einzelnen Elementen ausgehend von dem visuellen Vorstellungsbild anschließend einzelne Instrumentengruppen zu, so dass jedem Modul eine Klangfarbe zugeordnet ist. Die einzelnen Notenblätter entsprechen hierbei einer Zeitspanne von drei Minuten.

In der Ausstellung gezeigt werden sowohl die Zeichnungen wie die neun Notenfassungen der einzelnen Stimmen des Ensembles und die Notation der Künstlerin, so dass die Besucher/innen die einzelnen Stimmen auch visuell nachvollziehen können. Die jeweiligen Handschriften und individuellen Anmerkungen fügen den Zeichnungen somit einen weiteren Aspekt hinzu, und negieren zugleich die Vorstellung von einer einzig wahren Abbildbarkeit. Am 30. Oktober 2016 führt das Ensemble zeitkratzer in Berlin inmitten des Ausstellungsraums diese Kompositionen auf. Wie bei den bisher eingespielten Versionen von *Song of the Earth*, von denen das erste Kapitel als Edition auf Vinyl erscheint, wird auch hier eine digitale Uhr die Stelle des bzw. der Dirigent/in einnehmen.

Fiona McGovern

What does it mean to be on earth? Jorinde Voigt's new cycle of works *Song of the Earth*, in allusion to Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde*, devotes itself to this question in an all-encompassing way. In the Hamburger Bahnhof, the first four chapters in her projected eight-part cycle will be visible and partly audible: *Chapter 1: Radical Relaxation — Stress and Freedom*, *Chapter 2: The Shift*, *Chapter 3: Divine Territory* and *Chapter 4: The Farewell*. The first chapter is devoted to the artistic process and living with art, while the second deals with the state into which one has to put oneself in order to create art, and the third with the actual flow of work. The fourth is inspired by *Der Abschied*, the sixth and last song in Mahler's symphonic song cycle, which at the same time marks the highpoint of *Das Lied von der Erde*.

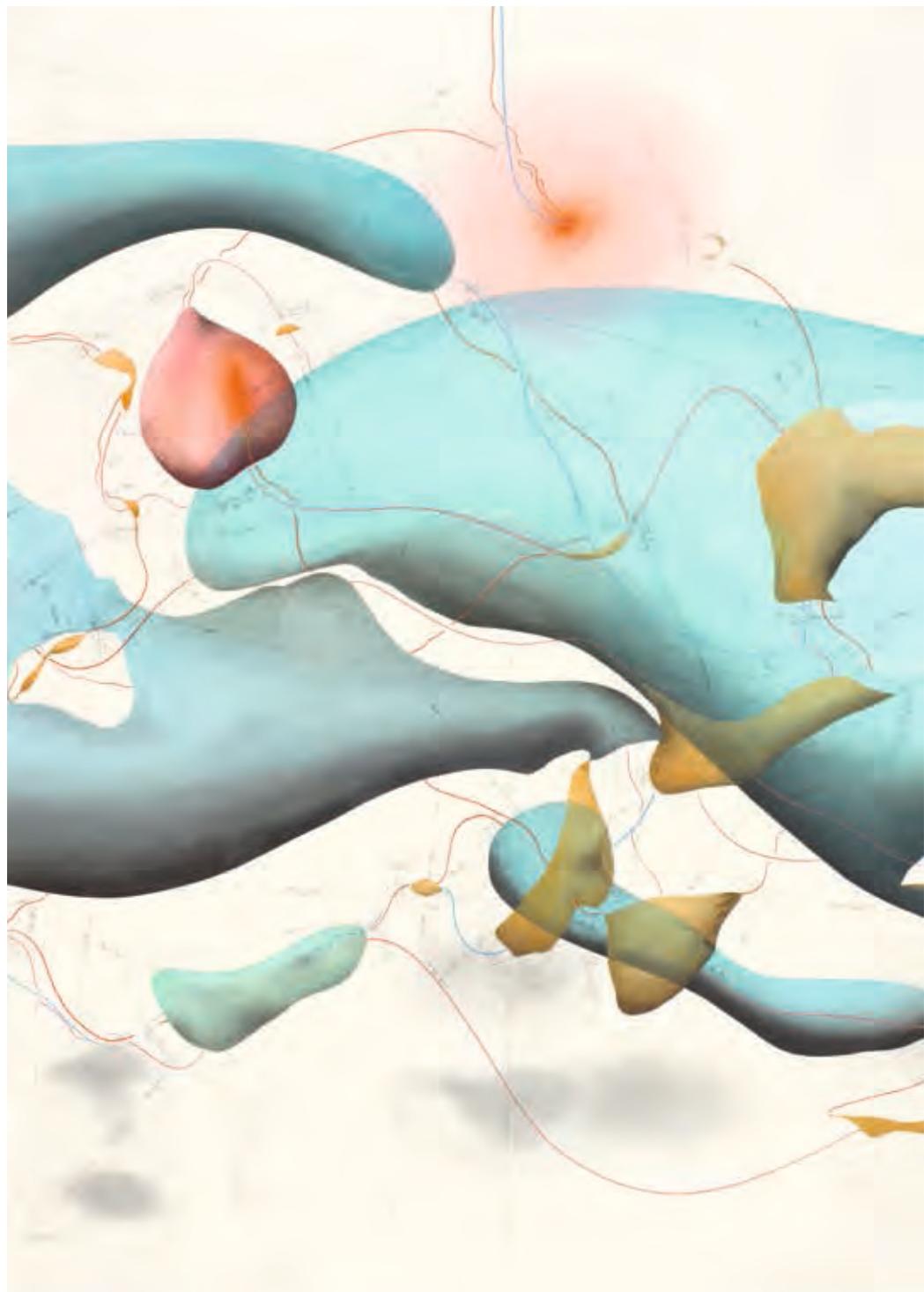
All of the chapters are formally based on the same principle: initially Voigt prepares a seven-to eight-part drawing in pigments on paper. It represents an abstracted form of lived experience and theory and constitutes the basis for the ensuing musical interpretation. For Voigt, both drawings and musical transformation are systems of conceptualization that have major parallels due to their abstraction as well as their formal construction. Both may be comprehended as processes that translate reality.

The drawings accordingly consist of diverse modules, to be thought of as three-dimensional and rotating, which are readable like a code. In *Radical Relaxation — Stress and Freedom* for instance, the blue elements stand for water and the red for organ-like formations, while the yellow elements trace back to the imprints of the artist's body. For the latter, Voigt moves over the paper as if she were climbing into a boat, lying down briefly along its length, and then climbing out again. This process alludes to an anecdote about Jean-Jacques Rousseau, who supposedly discovered his freedom in such a daydreaming state. In this way, in the drawing, a world of mental ideation melds with performative action and matter-of-fact contact with the space. All the modules are additionally held together and mutually related through a number of similarly rotating lines of connection and foci. The foci structure the drawings into clearly defined spatial centers, whereas the lines structure a temporal axis moving from left to right. Everything, says the artist, »moves between the day before yesterday and the day after tomorrow«.

At the invitation of the cooperating partners Freunde Guter Musik Berlin, the Nationalgalerie in Hamburger Bahnhof, Kunstraum Innsbruck and Klangspuren Schwaz, Voigt had the first two chapters of her *Song of the Earth* interpreted musically by the ensemble zeitkratzer. The artist prepared a smaller copy of the drawings for each ensemble musician to serve as notation. Based on the visual imagery, the ensemble then assigned individual elements to individual instrumental groups, so that each module is assigned a timbre. The individually annotated music sheets correspond to a time span of three minutes.

Shown in the exhibition are both the drawings and the nine scores for the separate voices of the ensemble with the artist's annotations, so that visitors can also visually grasp the separate voices. The handwriting and individual comments on each drawing lend them an additional aspect, and at the same time negate the idea of a single true representation. On 30 October 2016, the zeitkratzer ensemble will perform this composition in the middle of the exhibition space. As in previously realized versions of *Song of the Earth* (the first chapter will soon be available in a vinyl edition) here too, a digital clock takes the place of the conductor.

Fiona McGovern



saâdane affif, geb. 1970 in vendôme, frankreich, lebt in berlin. die arbeiten des künstler sind gekennzeichnet durch eine interdisziplinäre, prozesshafte arbeitsweise. seine installativen und skulpturalen werke verweisen auf ein komplexes beziehungsgeflecht zwischen bildender kunst, lyrik und musik und thematisieren zugleich ihre produktions- und entstehungsbedingungen.

integraler bestandteil des werkprozesses ist seit 2004 die einladung des künstler an autoren, seine arbeiten lyrisch zu interpretieren. diese poetischen reflexionen (lyrics) werden zumeist in form von wandtexten neben seinen skulpturalen objekten präsentiert, oftmals von musikern vertont, im rahmen der ausstellung live aufgeführt und als cd oder schallplatte veröffentlicht. seine ausstellungen erinnern an produktionsprozesse in der musik: partitur/konzept, songtext, komposition, plakate, tonträger. in einem stetigen und potentiell unabgeschlossenen prozess der transformation stellt affif unter einbeziehung von autoren, musikern und performern ein spannungsreiches netz an bezügen und referenzen her.

saâdane affif, b. 1970 in vendôme, france, lives in berlin. the artist's oeuvre is characterized by an interdisciplinary, processual way of working. his installative and sculptural works testify to a complex interweaving of visual art, poetry and music and at the same time thematise the conditions of their genesis and production.

since 2004, as an integral component of his creative practice, affif has been inviting authors to interpret his works in song lyrics. these poetic reflections (lyrics) are usually presented as wall texts next to his sculptural objects and are often set to music by composers, performed live as part of the exhibition and issued on cd or vinyl. with their elements of score/concept, song lyrics, composition, posters and recording media, affif's exhibitions recall the processes of music production. in a continuous and potentially unfinished process of transformation, and with the incorporation of authors, musicians and performers, affif generates a fascinating network of relationships and references.

christian marclay, geb. 1955 in san rafael, kalifornien, lebt in london und new york. seit mehr als 30 jahren untersucht christian marclay die verbindung von bild und musik in verschiedenen medien: collage, performance, installation, fotografie, skulptur und video. in den 1980er jahren erregte er aufmerksamkeit mit seinen zahlreichen auftritten als »record-player«, bei denen er schallplatten und -spieler als musikinstrumente verwendete, sowie durch seine auftritte mit musikern wie john zorn, david moss, eliott sharp und shelley hirsch. seit anfang der 1990er jahre ist er international mehr und mehr als bildender künstler hervorgetreten, allerdings bleibt die musik weiterhin thema seiner arbeit. er verarbeitet platten, hüllen und lautsprecher, aber auch musikinstrumente und natürliche geräusche zu musikalischen environments. mal untersucht er humoristisch-kritisch das medium schallplatte in seiner fetischisierung in der alltagskultur und unterhaltungsindustrie, mal visualisiert er musik in aufsehenerregenden performances und installationen. zu seinen arbeiten gehören seitdem auch immer wieder partituren und grafische notationen, die die konventionen traditioneller musikalischer komposition unterlaufen und sich filmen, fotografieren, comics, gefundener materialien und readymades bedienen. deren umsetzung verlangt von musikern ein hohes maß an improvisation und freier interpretation.

christian marclay, b. 1955 in san rafael, california, lives in london and new york. for more than 30 years christian marclay has investigated the fusion of image and music, in media ranging from collage, performance, installation and sculpture to photography and video. in the 1980s he attracted attention with his many appearances as a »record-player«, in which he used records and turntables as musical instruments. he also became known for his collaborations with musicians including john zorn, david moss, eliott sharp and shelley hirsch. since the start of the 1990s marclay has gained increasing international recognition as a visual artist, although music continues to be the subject of his work. he takes records, record covers, and loudspeakers, but also musical instruments and natural sounds, and processes them into musical environments. at times he humorously and critically examines the way in which everyday culture and the entertainment industry have fetishized the medium of the record, or he will visualize music in sensational performances and installations. his works also regularly include scores and graphic notations that subvert the conventions of traditional musical composition and draw upon films, photographs, comics, found materials and readymades, and whose performance by musicians demands a large degree of improvisation and free interpretation.

ari benjamin meyers, geb. 1972 in new york, lebt in berlin. ausbildung als komponist und dirigent an der juilliard school, der yale university und am peabody institute. neben diversen musikproduktionen an staatstheatern und opernhäusern entwickelte er u.a. die musikreihe club redux und gründete das redux orchestra.

seit 2007 werden seine arbeiten zunehmend im kunstkontext präsentiert. es entstanden vielbeachtete werke zusammen mit künstlern wie tino sehgal, anri sala, dominique gonzalez-foerster und saādane afif, die international gezeigt wurden. er war 2007/2009 musikalischer leiter der inszenierten gruppenausstellung ›il tempo del postino‹, kuratiert von hans ulrich obrist und philippe parreno. in seinen einzelprojekten, ausstellungen und kompositionen, wie u.a. den installationen ›chamber music (vestibule)‹, berlinische galerie (2013–14) und ›symphony x‹, u.a. 2014 in den kunst-werken berlin und im k21, düsseldorf oder in seinen ausstellungen ›black thoughts‹ und ›songbook‹ in der galerie esther schipper in berlin 2013 und ›the name of this band is the art‹ bei raebervonstenglin, zürich 2016, erforscht der künstler strukturen, die die performative und immaterielle seite der musik neu definieren und die frage nach der ausstellbarkeit von musik im kunstkontext auf besondere weise thematisieren.

ari benjamin meyers, b. 1972 in new york, lives and works in berlin. meyers trained as a composer and conductor at the juilliard school, yale university and the peabody institute. alongside various productions at national theatres and opera houses, he initiated the club redux music series and founded the redux orchestra.

since 2007 meyers' compositions have increasingly been presented in the art context. in collaboration with artists including tino sehgal, anri sala, dominique gonzalez-foerster and saādane afif, he has created acclaimed pieces that have been performed internationally. he was music director of the staged group show ›il tempo del postino‹, curated by hans ulrich obrist and philippe parreno (manchester international festival, 2007 and art basel, 2009). in his solo projects and compositions, such as the installations ›chamber music (vestibule)‹ at berlinische galerie (2013–14) and ›symphony x‹ at kunst-werken berlin and k21, düsseldorf (both 2014), and likewise in his exhibitions ›black thoughts‹ and ›songbook‹ at esther schipper (berlin, 2013) and ›the name of this band is the art‹ at raebervonstenglin (zurich, 2016), meyer explores structures that redefine the performative and immaterial nature of music and raise in particular the question of whether music can be exhibited in the context of art.

lorinde voigt, geb. 1977 in frankfurt a.m., lebt in berlin. seit 2002 entwickelt die künstlerin konzeptuelle zeichnungen auf papier, die sie selbst notationen und partituren nennt und die den kern ihres vielschichtigen werks bilden neben fotoarbeiten, aktionen, objekten und (sound-) installationen. in ihren zeichnungen entwickelt sie eine eigene visuelle sprache, eine art abstrakten zeichencode, welcher zutiefst subjektiv und individuell erscheint, doch stets strengen regeln und systemen unterworfen ist. die grenze zwischen wissenschaft und kunst nivellierend, analysiert sie die strukturen unterschiedlichster kultureller muster sowie phänomene der natur. die daraus resultierenden notationen sind der versuch, das unsichtbare sichtbar zu machen, durch einen zeichnerisch-philosophischen prozess die welt in die ihr zugrunde liegenden parameter aufzufalten und die gleichzeitigkeit der möglichkeiten zu offenbaren.

bereits 2012 entwickelte lorinde voigt einen größeren zyklus von zeichnungen zu den sonaten von ludwig van beethoven. ihr werkzyklus ›song of the earth‹ (2016) sieht nun erstmals eine umsetzung ihrer zeichnungen wiederum in musikalische notationen für ein ensemble und eine aufführung dieses zyklus' vor.

lorinde voigt, b.1977 in frankfurt/main, lives in berlin. since 2002 the artist has been producing conceptual drawings that she herself terms notations and scores. largely executed on oversize sheets of paper, these visual compositions form the core of voigt's multifaceted oeuvre besides photographic works, actions, objects and (sound) installations. in her notations voigt constructs a complex, highly individual system of classification with which to measure and record invisible processes of our present. she thereby employs a unique visual language, a sort of abstract semiotic code that appears profoundly subjective and personal but is at all times subject to strict rules and systems. vanishing the boundary between science and art, voigt analyses the structures of the most diverse cultural patterns and natural phenomena. the resulting notations represent the attempt to render the invisible visible and, in a philosophical drawing process, to represent the world in terms of the parameters that underlie it and reveal the simultaneity of possibilities.

in 2012 lorinde voigt produced a lengthy cycle of drawings inspired by the piano sonatas of ludwig van beethoven. her project ›song of the earth‹ (2016) now envisages, for the first time, a reading of her drawings as a musical score for an ensemble and a live performance of the work.

wojtek blecharz, geboren 1981 in polen, studierte musik an der musikakademie in warschau und promovierte 2008 an der university of california in san diego im fach komposition. zu seinen werken gehören kammermusik, vokal- und chorwerke, soundinstallationen und kammeroperen, für die er bereits international mehrere preise erhalten hat.

wojtek blecharz, born in 1981, is a polish composer. he studied at the warsaw music academy and at the university of california in san diego, where in 2008 he obtained his phd in composition. blecharz has won numerous national and international awards for his compositions, which include chamber music, chamber opera, vocal and choral pieces and sound installations.

culture.pl/en/artist/wojtek-blecharz

anna clementi hat in rom flöte, schauspiel und gesang studiert, bevor sie 1986 an die hochschule der künste in berlin wechselte, wo sie dem komponisten dieter schnebel begegnete. seitdem arbeitet sie regelmäßig mit dem von schnebel gegründeten ensemble die maulwerker zusammen. ihr repertoire reicht von zeitgenössischen akustischen werken über musiktheater bis hin zu elektroakustischer und club-musik. anna clementi versteht sich als eine schauspielerin der stimme, mit der sie virtuos spielt und der sie neuartige klänge entlockt.

anna clementi studied flute, acting and voice in rome before switching to the university of the arts berlin in 1986, where she met composer dieter schnebel. since then she has frequently worked with die maulwerker, the ensemble founded by schnebel. anna clementi's repertoire moves between contemporary acoustic works, music theatre, electro-acoustics and club music. she sees herself as an actress of the voice, playing with it with great virtuosity and thereby unlocking new kinds of sounds.

www.annaclementi.com

gegründet 2006 in lausanne präsentiert das ensemble babel neue wege alte, klassische und zeitgenössische musik zu verbinden. alle mitglieder von babel sind renommierte musiker, die gemeinsam nach neuen wegen des ausdrucks und der aufführung und rezeption von musik suchen. in ihren projekten erkunden sie die entwicklung neuartiger arrangements und remixe, aber auch die erweiterung des musikalischen repertoires durch neue technologien und die konfrontationen mit anderen kulturen und gattungen von musik, u.a. durch die zusammenarbeit mit wissenschaftlern und bildenden künstleren sowie galerien und museen.

founded in 2006 in lausanne, ensemble babel presents new ways of combining early, classical and contemporary music. all the members of babel are well-known musicians

in their own right. together they seek fresh forms of musical expression, performance and reception. in its projects, ensemble babel explores the development of new arrangements and remixes, as well as the possibilities of enlarging the musical repertoire via the latest technologies and confrontations with other cultures and genres, including through working with scientists, visual artists, art galleries and museums.

www.ensemblebabel.com

susanne fröhlich, geboren in passau, studierte blockflöte am konservatorium in amsterdam und erhielt dort 2004 ein masterdiplom. danach ging sie nach berlin und schloss dort 2008 ihr studium an der universität der künste mit dem konzertexamen ab. 2015/16 studierte sie eine ganz besondere blockflöte, die helder tenor, an der akademie für tonkunst in darmstadt. fröhlich tritt regelmäßig als solistin aber auch zusammen mit verschiedenen ensembles zeitgenössischer musik auf.

susanne fröhlich, born in passau, studied the recorder at amsterdam conservatory, where she obtained a masters diploma in 2004. afterwards she studied in berlin at the university of the arts and obtained a concert exam diploma in 2008. 2015/16 she studied a very special type of recorder, the helder tenor, at the akademie für tonkunst in darmstadt. she regularly performs as soloist as well as in various contemporary music ensembles.

www.susannefroehlich.com

martin grütter, geboren 1983 in trostberg, studierte von 2004 bis 2012 an der hochschule für musik hanns eisler in berlin komposition bei hanspeter kyburz und elektronische musik bei wolfgang heiniger. daneben besuchte er meisterkurse, u.a. bei brian ferneyhough und stefano gervasoni. seine kompositionen umfassen solo-, ensemble- und vokalmusik, musiktheater sowie elektronische musik. daneben ist er als klavier- und keyboard-improvisator tätig.

martin grütter was born in trostberg in 1983. from 2004 to 2012 he studied composition at the academy of music hanns eisler in berlin with hanspeter kyburz, as well as electronic music with wolfgang heiniger. he also attended master classes with brian ferneyhough and stefano gervasoni, among others. his compositions comprise solo, ensemble, and vocal pieces, music theatre and electronic music. in addition he is active as a piano and keyboard improviser.

www.martingruetter.de

shelley hirsch ist eine international anerkannte stimmkünstlerin, komponistin und geschichtenerzählerin. seit den 1980er jahren gehört sie zu den renommiertesten vokalistinnen der new yorker musikszene. ihre solo- und multimedia-arbeiten, improvisationen, musiktheaterwerke, hörspiele, installationen und zusammenarbeiten mit anderen musikern und künstleren wurden in konzerthallen, clubs, auf festivals, in theatern, museen, galerien sowie im radio, in film und fernsehen weltweit aufgeführt, und sie wurde mit zahlreichen preisen, stipendien und gastaufenthalten für ihre interdisziplinären arbeiten ausgezeichnet.

shelley hirsch is a critically acclaimed vocalist, composer, and storyteller. since the 1980s she is one of the most renowned vocalists in the new york music scene. her mostly solo compositions, staged multimedia works, improvisations, radio plays, installations and collaborations have been produced and presented in concert halls, clubs, festivals, theaters, museums, galleries and on radio, film and television worldwide. she is the recipient of numerous awards, grants, fellowships and residencies in the categories of composition, electronic music, performance, new forms and multidisciplinary work.

www.shelleyhirsch.com

augustin maurs ist ein französischer musiker und komponist, der konzeptuelle, performative und kollaborative ansätze verbindet, und der seine musikalischen experimente oftmals in einen außerhalb der musik liegenden bereich überführt. aktuelle projekte wurden u.a. präsentiert im schinkel pavillon, berlin, dem ebm(t) in tokyo, den kw institute for contemporary art, berlin, dem new yorker goethe institut, south magazine, athen, dem auditorium parco della musica, rom, und in der berliner philharmonie. maurs ist der initiator der berliner plattform written-not-written.

augustin maurs is a french musician and composer who combines conceptual, performative and collaborative practices, often transporting the musical experience outside the musical field. recent projects have been presented at the schinkel pavillon, berlin, the ebm(t) tokyo, the kw institute for contemporary art, berlin, the new york goethe institute, south magazine, athens, the auditorium parco della musica, rome, and the berlin philharmonie. maurs is the initiator of the berlin based project platform written-not-written.

written-not-written.com

seit über 30 jahren gehört der multi-instrumentalist, komponist und performer elliott sharp zu den zentralen figuren der avantgarde und der experimentellen musikszenen new yorks. die bandbreite seiner musikalischen projekte reicht von orchestermusik zu blues, jazz und noise, von no wave rock zu techno. er ist leiter der projekte carbon and orchestra carbon, tectonics und terraplane. in vielen seiner kompositionen spielt die anwendung der fraktalen geometrie und der chaostheorie eine rolle. er hat musik für spiel filme und dokumentarfilme geschrieben und hat zahlreiche soundinstallationen in galerien und museen präsentiert.

american multi-instrumentalist, composer and performer elliott sharp has been a central figure in the avant-garde and experimental music scene in new york city for over 30 years. his musical projects range from orchestral music to blues, jazz, noise, no wave rock and techno music. he leads the projects carbon and orchestra carbon, tectonics and terraplane and has pioneered ways of applying fractal geometry and chaos theory to musical composition and interaction. he has composed scores for feature films and documentaries and has presented numerous sound installations in art galleries and museums.

www.elliottsharp.com

zeitkratzer wurde als solisten-ensemble 1999 in berlin gegründet. die neun musiker, der lichtdesigner und der tonmeister leben in verschiedenen europäischen städten — von oslo bis wien — und kommen zu arbeitsphasen in berlin oder anderswo zusammen. zeitkratzer wurde weltweit bekannt für seine eigenwilligen und wegweisenden programme. das repertoire umfasst werke und projekte von bzw. mit so unterschiedlichen musikern wie karlheinz stockhausen, lou reed, carsten nicolai, john cage, keiji haino, jim o'roureke, iannis xenakis, james tenney, zbignew karkowski, la monte young, merz-bow, alvin lucier u.a. sowie zahlreiche interdisziplinäre kooperationen.

zeitkratzer is a soloist ensemble founded 1999 in berlin. it gathers nine musicians, light and sound engineers living in different european cities — from oslo to vienna — meeting for working phases in berlin. zeitkratzer is internationally recognized for an idiosyncratic and ground breaking repertoire. musicians and projects working with or for zeitkratzer include karlheinz stockhausen, lou reed, carsten nicolai, john cage, keiji haino, jim o'roureke, iannis xenakis, james tenney, zbignew karkowski, la monte young, merz-bow, alvin lucier and others as well as numerous interdisciplinary cooperations.

www.zeitkratzer.de

saādane afif vice de forme: das kabarett 2016

objekte, liedtexte, plakate, yamaha player piano/
objects, lyrics, posters, yamaha player piano

saādane afif vice de forme 2009

weißer carrara marmor/white carrara marble
kugel/sphere Ø14 cm, zylinder/cylinder Ø7 x 31,5 cm, würfel/cube 10,5 x 10,5 x 10,5 cm
ausstellung/first presentation in variété, galerie mehdi chouakri, berlin, 2009
courtesy of the artist and mehdi chouakri.

saādane afif vice de forme: das kabarett (poster) 2016

mit/with célestin krier

6 siebdrucke, gerahmt/6 screenprints, framed, 108 x 147 cm
courtesy of the artist and mehdi chouakri.

saādane afif pop (vice de forme: das kabarett) 2009–2016

liedtexte von/lyrics by: **jörg heiser** vice de forme (dick with a glove) 2009, **denicolai & provoost**
vice de forme (veeche the form) 2009, **olivier babin** vice de forme (screw you!) 2009, **agnes**
wegner vice de forme (vice/form/both) 2009, **gabriel loebell-herberstein** vice de forme
(lovesong) 2009, **ina blom** vice de forme (a duel of warriors) 2009, **jean-pascal flavien** vice de
forme (a touch of curare) 2009, **mick peter** vice de forme (...i know brother) 2009, **övül dur-**
muşoğlu vice de forme (enjoy our failures) 2009, **judicaël lavrador** vice de forme (comme une
bille) 2009, **mathew hale** vice de forme (a master of fine whine?) 2009, **gyonata bonvicini** vice
de forme (dopo di me) 2009, **jerszy seymour** vice de forme (the barman replied) 2016, **louis-**
philippe scoufaras vice de forme (marble pricks) 2016, **sarah schönfeld** vice de forme (pho-
toshopped) 2016, **vanessa safavi** vice de forme (endless masquerades) 2016

16 wandtexte mit selbstklebenden vinlybuchstaben, schrift ›opendyslexic‹/
16 wall texts with adhesive vinyl lettering, ›opendyslexic‹ font type
maße variabel/dimensions variable
courtesy of the artist.

saādane afif vice de forme (giants) 2016

weidenkonstruktion mit bedrucktem stoff/wicker with printed fabric skin
kugel/sphere Ø170 cm, zylinder/cylinder Ø130 x 380 cm, würfel/cube 130 x 130 x 130 cm
courtesy of the artist and mehdi chouakri.

saādane afif vice de forme (origin) 2016

reiser, vergrößerte digitale reproduktion von/enlarged digital reproduction of psychose
d'attentat, 1974, mit übersetzungen/with translations
archivpigmentdrucken auf papier/archival pigment prints on paper, 82,5 x 120 cm
courtesy of the artist and mehdi chouakri.

man ray hommage à priape/presse papier à priape 1920/1972

marmor/marble, 3 kugeln/spheres Ø15,5 cm, zylinder/cylinder Ø16,5 cm, höhe/height
39 cm gesamthöhe/total height 52 cm, breite/width 40 cm, tiefe/depth 30 cm
edition 179/500 barbro schultz lundestam collection, paris.

saādane afif vice de forme: das kabarett (label)

label, gravur auf plexiglas/museum label, engraving on plexiglas
17,6 x 25 cm courtesy of the artist.

christian marclay screen play 2005

ein-kanal videoprojektion, schwarz/weiß und farbe, ohne ton, 29 min./
single channel video projection, black and white with color, silent, 29 min.
courtesy the artist, paula cooper gallery, new york, and white cube, london.

christian marclay zoom zoom 2007–16

digitale dia-show, farbe, ohne ton, dauer variabel/
digital slide projection, color, silent, time duration variable
courtesy the artist, paula cooper gallery, new york, and white cube, london.

christian marclay to be continued 2016

grafische partitur, comic-heft, farbe, 30,1 x 22,5 cm, 48 seiten, broschur/
graphic score, comic book, color, 30,1 x 22,5 cm, 48 pages, brochure
publikation in koproduktion von/publication co-produced by klangspuren schwaz, kunst-
raum innsbruck, freunde guter musik berlin e.v., nationalgalerie im hamburger bahnhof
— museum für gegenwart — berlin. mit unterstützung von/supported by pro helvetia,
schweizer kulturstiftung/swiss arts council.
courtesy the artist, paula cooper gallery, new york, and white cube, london.

© christian marclay

ari benjamin meyers who's afraid of sol la ti?
(invention I) 2016

49 musikalische bausteine/musical modules (digitaldruck auf papier/digital print on paper, 91,7 x 91,7cm)

15 meta-partituren/meta scores (foliendruck/foil print, 18 x 23 cm, projiziert/projected)

1 thema/theme (blindprägung auf papier/blind embossing, 42 x 28 cm)

52 spezialangefertigte instrumentenständer/manufactured stands for instruments (kiefer/fichte, weiß lackiert, unterschiedliche größen/pine/spruce, white lacquered, different size)

eine arbeit von/a work by ari benjamin meyers mit/with wojtek blecharz (komponist/composer) und/and susanne fröhlich (blockflöten/recorder).

produktion/production: anja lindner; grafik design/graphic design: mirjam schlottner; outfits: maldoror; design & bau instrumentenständer/design & construction of instrument stands: john berg project, mdg design mathieu daniel golombek; leihgabe/lender paetzold subkontrabass: firma kunath. courtesy of the artist and esther schipper.

jorinde voigt radical relaxation (I) bis (VII)
(stress + freiheit), sloterdijk/rousseau 2016

77 positionen, rotationsrichtung, rotationsgeschwindigkeit, 1–177 umdrehungen/tag, 1 umdrehung/stunde, vorgestern → ∞, gestern → ∞, heute → ∞, morgen → ∞, übermorgen → ∞, now (1)–(8), ausrichtung oben, ausrichtung erdmittelpunkt, horizont, erdoberfläche

7-teilige arbeit/7-part work à 140 x 100 cm, gesamtgröße/total size 140 x 700 cm
tinte, ölkreide, pastel, bleistift auf papier, unikat, signiert/ink, oil chalk, pastel, pencil on paper, unique, signed courtesy the artist, könig galerie, berlin, david nolan gallery, new york, and lisson gallery, london.

jorinde voigt partitur radical relaxation (I) bis (VII)
stress + freiheit (rousseau), p. sloterdijk 2016

partituren/scores, je/each 42 x 30 cm (70-teilig/70-part)
tinte und tusche auf ditone-print, nummeriert/ink and indian ink on ditone print, numbered kollaboration von/collaboration of jorinde voigt und/and zeitkratzer
original beschrifteter druck für die aufnahme am 19. juni 2016, udk berlin/original inscribed print for the recording on 19 june 2016 at udk berlin.

10 partitursätze/10 score sets

jorinde voigt the shift (song of the earth) I–VIII 2016

partituren/scores, je/each 42 x 30 cm (80-teilig/80-part)
tinte und tusche auf ditone-print, nummeriert/ink and indian ink on ditone print, numbered, kollaboration von/collaboration of jorinde voigt und/and zeitkratzer
original beschrifteter druck für die aufnahme am 16. september 2016, treibhaus, innsbruck/original inscribed print for the recording on 16 september 2016 at treibhaus, innsbruck 10 partitursätze/10 score sets

jorinde voigt divine territory 2016

5-teilige arbeit/5-part work à 140 x 200 cm, gesamtgröße/total size 140 x 1000 cm
tinte, acrylfarbe, ölkreide, pastel, bleistift auf papier, unikat, signiert/ink, acrylic, oil chalk, pastel, pencil on paper, unique, signed courtesy the artist, könig galerie, berlin, david nolan gallery, new york, and lisson gallery, london.

jorinde voigt the farewell 2016

3-teilige arbeit/3-part work à 140 x 200 cm, gesamtgröße/total size 140 x 600 cm
tinte, ölkreide, pastel, bleistift auf papier, unikat, signiert/ink, oil chalk, pastel, pencil on paper, unique, signed courtesy the artist, könig galerie, berlin, david nolan gallery, new york, and lisson gallery, london.

saâdane afif

vice de forme: das kabarett

auftakt/opening event: 27. oktober/october 2016, 20 uhr/8 p.m.

vice de forme (first notes)

mit/with augustin maurs (klavier/piano)

konzert/concert: 13. november/november 2016, 20 uhr/8 p.m.

vice de forme (in songs)

anna clementi (sängerin/voice) & martin grütter (klavier/piano)

komponist/composer: augustin maurs

christian marclay

screen play, zoom zoom, to be continued

video, dia-show und comic-heft als partituren/video, slideshow and comic book as scores

konzert/concert: 28. oktober/october 2016, 20 uhr/8 p.m.

zoom zoom (2007—2016)

dia-show als partitur für vokalperformance/slideshow as score for vocal performance

mit/with shelley hirsch (stimme/voice) & christian marclay (bild-steuerung/images)

to be continued (2016)

comic-heft als partitur für ensemble/comic book as score for ensemble

mit/with ensemble babel

screen play (2005)

video-film-collage als partitur für ensemble/video film collage as score for ensemble

mit/by ensemble babel und/and eliott sharp

antonio albanese (gitarre/guitar), laurent estoppey (saxophon/saxophon), anne gillot

(flöte, bassklarinetten/flute, bass clarinet), noëlle reymond (kontrabass/double bass),

luc müller (schlagzeug/drums)

gast/guest: eliott sharp (e-gitarre, klarinette/electric guitar, clarinet)

in Kooperation mit/in cooperation with kunstraum innsbruck (kuratorin/curator: karin pernegger), klangspuren schwaz (kurator/curator: matthias osterwold) und/and deutsch-landradio kultur. mit unterstützung von/supported by pro helvetia, schweizer kultur-stiftung/swiss arts council.

jinorde voigt

song of the earth

chapter 1 radical relaxation — stress and freedom

chapter 2 the shift

zeichnungszyklus als partitur für ensemble/cycle of drawings as score for ensemble

konzert/concert: 30. oktober/october 2016, 20 uhr/8 p.m.

mit/with ensemble zeitkratzer

reinhold friedl (künstlerische leitung, klavier/artistic director, piano)

frank gratkowski (klarinette/clarinet), hild sofie tafjord (horn/french horn), elena kaka-

liagou (horn/french horn), hilary jeffery (posaune/trombone), maurice de martin (per-

kussion/percussion), burkhard schlothauer (viola/violin), nora krahll (cello/cello), ulrich

phillipp (kontrabass/double bass), martin wurmnest (sound), andreas harder (licht/light)

in Kooperation mit/in cooperation with kunstraum innsbruck (kuratorin/curator: karin pernegger) und/and klangspuren schwaz (kurator/curator: matthias osterwold).

ari benjamin meyers

who's afraid of sol la ti?

(invention I)

tägliche übersetzung und aufführung von meta-partituren in der ausstellung und ab-

schlusskonzert/daily translation and performance of meta-scores in the exhibition and

final concert mit/with wojtek blecharz (komponist/composer) & susanne fröhlich (block-

flöten/recorder)

finale/final concert: 13. november/november 2016, 18.30 uhr/6.30 p.m.

wojtek blecharz (komponist/composer) & susanne fröhlich (blockflöten/recorder)

freunde guter musik berlin e.v.

nationalgalerie im hamburger bahnhof
museum für gegenwart — berlin

