

JOHN BOCK



ARS COMBINATORIA

JENS HOFFMANN

Die erste Schwierigkeit im Umgang mit den Arbeiten des deutschen Künstlers John Bock besteht darin, dass sie sich schlicht nicht einordnen lassen. Sie sind weder Performance- noch reine Installationskunst, weder Skulptur noch reiner Slapstick, weder Film noch eine bekannte Form von Theater. Wahrscheinlich ist Bocks Kunst eine wilde Mischung aus all dem; jedenfalls macht er eine überschäumende, extrovertierte, leidenschaftliche Kunst, die oft sehr eindringlich, jedoch immer witzig und in höchstem Mass absurd ist. Bocks künstlerische Mittel sind bemerkenswert vielfältig; es ist eigentlich unmöglich, ihn auf irgendetwas festzulegen, weil so vieles zweideutig, kryptisch, dunkel, rätselhaft und geheimnisvoll ist. Was man kennt, wovon schon die Rede war und was man bereits gesehen oder gehört hat, interessiert Bock wenig. Wie erschöpft und verbraucht unsere Welt auch scheinen mag, er setzt uns eine gewaltige Lawine visueller Eindrücke und künstlerischer Kraftakte vor, als ob noch gar nichts gesagt, gesehen oder gehört worden sei.

In den 70er Jahren hat sich ein Begriff zur Beschreibung der Interaktion zwischen verschiedenen visuellen Konzepten innerhalb eines Kunstwerkes eingebürgert, der nahe zu legen schien, dass die Zeit der dogmatischen Kunsttheorien und -klassifikationen definitiv abgelaufen sei: *Ars combinatoria*.¹⁾ Dieser Begriff ist natürlich verwandt mit dem, was man in den 90er Jahren als trans- oder interdisziplinär bezeichnete, aber im Gegensatz zum grenzenlosen Pluralismus des postmodernen *anything goes* war eher eine Wechselwirkung und ein Austausch zwischen den verschiedenen Sparten gemeint als eine ungenierte Verschmelzung der Stile und Konzepte. Bock nimmt den Begriff der *Ars combinatoria* wörtlich, wenn er eine endlose Ansammlung visueller Ideen als Ausfluss seiner anscheinend grenzenlosen Phantasie präsentiert, die in vielen verschiedenen Bereichen der Kunst und auch ausserhalb dieser zu Hause ist. Er hat ein Universum geradezu Homerischen Ausmasses geschaffen, in dem es keinerlei Schranken zu geben scheint. Dennoch können wir es nicht einfach betreten, sondern müssen erst langsam jedes Detail verdauen, um sein einzigartiges künstlerisches Vokabular zu verstehen. Der Künstler selbst liefert uns nur wenige Anhaltspunkte dafür, was eigentlich seine Absicht ist. Demzufolge werden seine Performances und Installationen oft als purer Nonsense betrachtet, als Spektakel um des Spektakels willen mit einer gehörigen Portion Abstrusität. Weil wir so sehr darauf versessen sind, jedes Kunstwerk und Bruchstück so-

JENS HOFFMANN ist freischaffender Kritiker und Kurator in Berlin.

JOHN BOCK, PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUEDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER (Berlin, 2001), Bilder aus dem 1-Min.-47-Sek-Video / stills from 1 min. 47 sec. video. (CAMERA, EDITING: KNUT KLASSEN; EDITING: MARC ASCHENBRENNER)



gleich in einen Kontext einzuordnen, wurde Bocks Kunst wiederholt mit Dada, Surrealismus, dem Wiener Aktionismus, der Popkultur und sogar mit der eher mystischen Welt eines Joseph Beuys in Verbindung gebracht. Es stimmt zwar, dass solche Affinitäten vorhanden sind, aber solche Vergleiche stehen auch einem besseren Verständnis von Bocks Intentionen im Wege, die weiter und in eine ganz andere Richtung gehen.

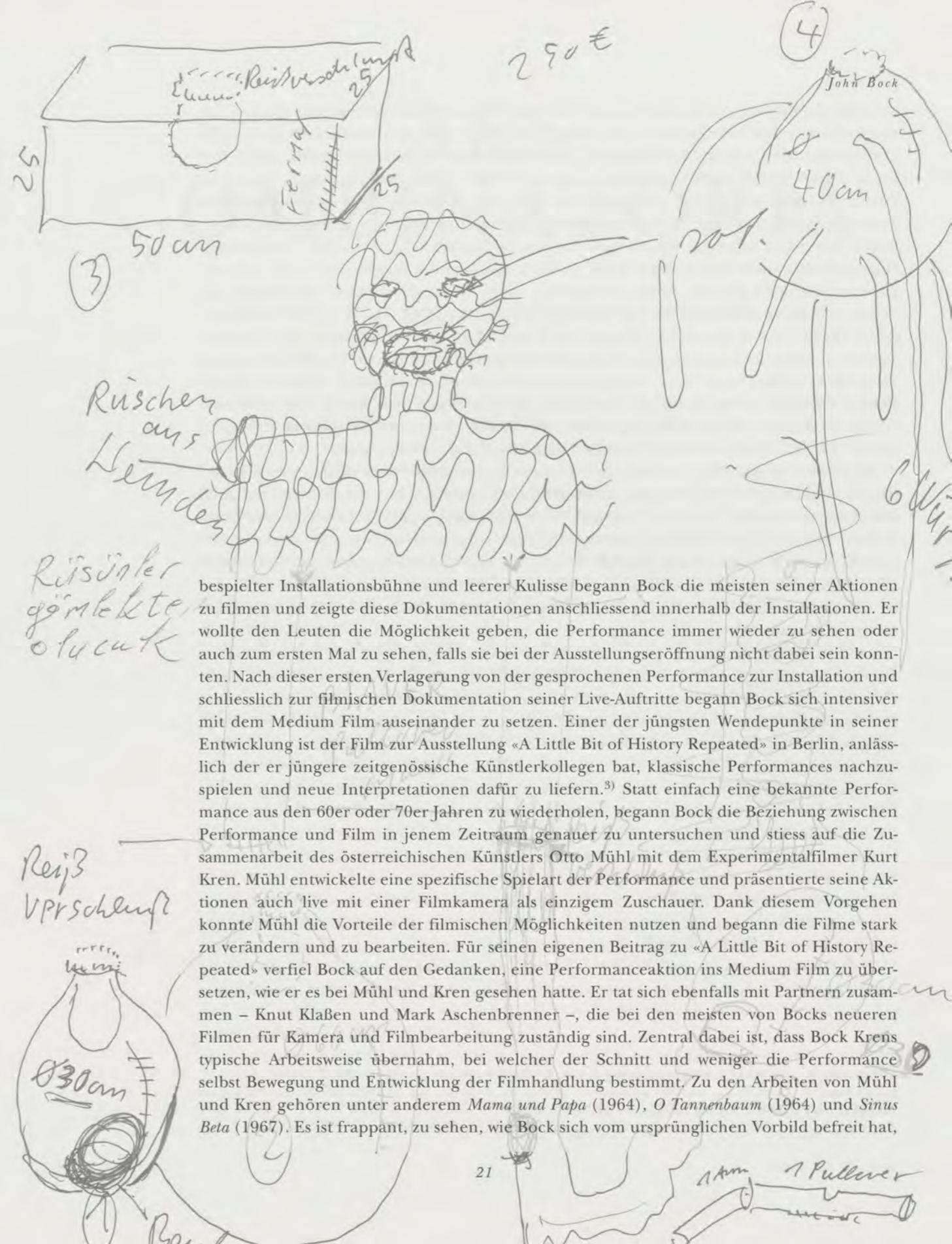
Oft wirkt der Künstler wie ein trauriger Clown, ein postmoderner Buster Keaton, eine Kreuzung zwischen dem anarchischen, aber zutiefst melancholischen Harpo Marx und dem Kraftmenschen Kurt Schwitters. Er verkörpert eine Kunstfigur, die dem klassischen Narren

nicht ganz unähnlich ist, dessen Aufgabe es war, den Hof zum Lachen zu bringen, aber zugleich auch fein anzudeuten, was faul war im Staate. Bock setzt bei der Schaffung seiner extravaganten Kreationen bewusst alle Mittel ein und mischt dabei die verschiedensten Stile und künstlerischen Arbeitsweisen; eigentlich schafft er dabei eine spezifische Spielart dessen, was der französische Philosoph Jean-François Lyotard als «Meta-Narrative» bezeichnet, eine Abstraktion zum Zwecke künstlerischer Reinigung.²⁾ Es scheint ein existenzielles Bedürfnis des Künstlers zu sein, alles, was er aufnimmt, wieder auszukotzen und alle Eindrücke, die auf ihn einströmen, mit tausend anderen zu multiplizieren, bevor er sie der Welt wieder entgegenschleudert. Dennoch ist Bock kein Künstler, der eine postmoderne Ästhetik der Trivialität oder Indifferenz vertritt. Seine Kunst ist radikal und wird von deutlich autobiographischen Anspielungen und persönlichen Dingen gespeist. Manche Arbeiten haben sehr viel mit der Erforschung der eigenen Identität des Künstlers zu tun, besser noch, seiner Identitäten, da er während seiner zahllosen Auftritte immer wieder in andere Charaktere und Persönlichkeiten schlüpft.

Ursprünglich hat Bock an der Universität Hamburg Wirtschaftswissenschaften und parallel dazu Kunst studiert. Diese und andere Episoden aus seiner Jugend sowie seine Kindheit auf einem entlegenen Bauernhof in Norddeutschland hatten grossen Einfluss auf seine spätere Entwicklung als Künstler. Die meisten seiner frühen Aktionen oder Performances bezeichnete er als «Vorträge», denen die Idee einer Art akademischen Vorlesung zu Wirtschaftsthemen zugrunde lag. Schon bald begann Bock jedoch diese theoretischen Vorträge mit Dingen zu vermischen, die man eher aus der Kunstszene kennt, und führte ziemlich absurde Dialoge mit dem Publikum. Diese frühen Arbeiten erklären auch, warum Bocks Kunst oft mit Dada in Verbindung gebracht wurde. Er karikiert darin scheinbar hochgeistige Themen und deren irrationale Vergötterung und parodiert damit ganz offensichtlich unsere Gesellschaft; das unterscheidet sich klar von der radikal politischen Stossrichtung des Dadaismus in der Weimarer Republik. In vielen dieser frühen Arbeiten verwendete Bock eine klassische grüne Schultafel und grosse Papierbögen oder einen Hellraumprojektor, um Diagramme über die Zusammenhänge zwischen Kunst und ökonomischen Theorien oder Gesetzen aufzuzeichnen. Allmählich benützte er jedoch immer mehr Objekte und schuf schliesslich für seine Auftritte ganze Bühnenbilder, die immer komplexer wurden, bis die ursprüngliche Idee der akademischen Vorlesung schliesslich ganz verschwand. Beispiele solcher frühen Arbeiten sind, PAUL-ELUARD-GEDICHTSKORREKTUR (1992), DIE KUNSTWOHLFAHRTSMASCHINE (1993), DAS GÄNGELBAND DER KUNSTWOHLFAHRT (1997), DER KLEINE UND DER GROSSE REZIPIENT (1998), KUNSTKARTON (1994). Von diesen früheren Werken ist eine Performance-Reihe mit dem Titel *Suitcase Performances* übrig geblieben, die der Künstler gelegentlich noch zeigt; er rückt dabei mit einem Koffer voller Requisiten in der Galerie an und entnimmt dem Koffer verschiedene Gegenstände, um damit völlig frei zu improvisieren. Etwas ausgeklügelter, aber immer noch frei improvisiert sind die sogenannten KOPPELFIELD LECTURES. Diese Vorträge haben etwas Wanderzirkus-Ähnliches. Bock packt jeweils ungeheuer viele Dinge in sein Auto, hält irgendwo einen Vortrag und packt am gleichen Abend alles wieder zusammen, so geschehen bei DER ONKEL IM KOFFER (1996), DIE DRECKSCHLEUDER (1996), RASPUTIN IST MÜTTERCHEN (1997), BOMMELBABYFACE NELSON (1998) und REGARDEZ LE DISCJOCKEY LONG JOHN SILVER (1999).

Um 1998 herum begann Bock grössere, immer kompliziertere Installationen zu schaffen, die vom Publikum auf verschiedenste Weise genützt werden konnten und nach seinem Auftritt meist als Zeugen im Ausstellungsraum verblieben. Angesichts der Diskrepanz zwischen

JOHN BOCK, BOXER, 2002, Zeichnung zum gleichnamigen Video / drawing for the eponymous video production.



bespielter Installationsbühne und leerer Kulisse begann Bock die meisten seiner Aktionen zu filmen und zeigte diese Dokumentationen anschliessend innerhalb der Installationen. Er wollte den Leuten die Möglichkeit geben, die Performance immer wieder zu sehen oder auch zum ersten Mal zu sehen, falls sie bei der Ausstellungseröffnung nicht dabei sein konnten. Nach dieser ersten Verlagerung von der gesprochenen Performance zur Installation und schliesslich zur filmischen Dokumentation seiner Live-Auftritte begann Bock sich intensiver mit dem Medium Film auseinander zu setzen. Einer der jüngsten Wendepunkte in seiner Entwicklung ist der Film zur Ausstellung «A Little Bit of History Repeated» in Berlin, anlässlich der er jüngere zeitgenössische Künstlerkollegen bat, klassische Performances nachzuspielen und neue Interpretationen dafür zu liefern.³⁾ Statt einfach eine bekannte Performance aus den 60er oder 70er Jahren zu wiederholen, begann Bock die Beziehung zwischen Performance und Film in jenem Zeitraum genauer zu untersuchen und stiess auf die Zusammenarbeit des österreichischen Künstlers Otto Mühl mit dem Experimentalfilmer Kurt Kren. Mühl entwickelte eine spezifische Spielart der Performance und präsentierte seine Aktionen auch live mit einer Filmkamera als einzigem Zuschauer. Dank diesem Vorgehen konnte Mühl die Vorteile der filmischen Möglichkeiten nutzen und begann die Filme stark zu verändern und zu bearbeiten. Für seinen eigenen Beitrag zu «A Little Bit of History Repeated» verfiel Bock auf den Gedanken, eine Performanceaktion ins Medium Film zu übersetzen, wie er es bei Mühl und Kren gesehen hatte. Er tat sich ebenfalls mit Partnern zusammen – Knut Klaßen und Mark Aschenbrenner –, die bei den meisten von Bocks neueren Filmen für Kamera und Filmbearbeitung zuständig sind. Zentral dabei ist, dass Bock Krens typische Arbeitsweise übernahm, bei welcher der Schnitt und weniger die Performance selbst Bewegung und Entwicklung der Filmhandlung bestimmt. Zu den Arbeiten von Mühl und Kren gehören unter anderem *Mama und Papa* (1964), *O Tannenbaum* (1964) und *Sinus Beta* (1967). Es ist frappant, zu sehen, wie Bock sich vom ursprünglichen Vorbild befreit hat,

um etwas Eigenständiges zu schaffen, und wie es ihm dennoch gelungen ist, eine gewisse Verwandtschaft im Stil beizubehalten. Der erste Film dieser Serie war PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER (2002); weitere, wie etwa BOXER (2002), sollten folgen, immer in Zusammenarbeit mit Klaßen und Aschenbrenner. Bei BOXER handelt es sich um einen Zweieinhalb-Minuten-Film, in dem man den Künstler so heftig gegen seinen Widersacher boxen sieht, dass selbst ein Wes Craven darin neue Spezialeffekte für seine blutrünstigen Horrorstreifen entdecken könnte. Köpfe in Form von Gemüse fliegen durch die Luft und aus den boxenden Körpern fließt tonnenweise grüne Sauce. PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER ist nur eineinhalb Minuten lang und zeigt, wie der Künstler sich in seiner Küche mit allerhand Küchenutensilien und Esswaren zu schaffen macht. Wie BOXER ist auch dieser Film beinahe eine reine Abfolge hunderter schnell aufeinander folgender Bilder (jeweils 6 Bilder pro Sekunde), die zusammen mit dem lauten Soundtrack eine Schwindel erregende Blitzreise durch ein völlig hirnverbranntes Universum aus fliegenden Heringen, Ravioli, Eiern, Leberwurst, Toastscheiben, Milch und Karottensaft ergeben.

Angesichts der sorgfältigen Detailarbeit in Bocks gewaltigem Werk wird einem bewusst, dass er eine Menge älterer Aktions- und Performancekunst gesehen haben muss, was auch sein Requisitenarsenal aus Heu, Spaghetti, Dosenfisch, Q-tips, Zahnstochern, Secondhand-Möbeln und -Kleidern, Wild- und Haustieren, Zahnpaste, Aktmodellen und immer wieder auch Bergen von Rasierschaum deutlich beweist. Energie und Stärke seiner Arbeiten, insbesondere was die visuellen und physischen Aspekte angeht, erinnern unweigerlich an Künstler wie den amerikanischen Performance-Veteranen Paul McCarthy oder die Wiener Aktionisten in ihrer uferlosen Exzessivität. Bock nennt beide als Quellen seiner Inspiration zusammen mit starken Bühnenpersönlichkeiten wie Alice Cooper. Aber im Gegensatz zu diesen Figuren bewegt sich Bock auch in der Tradition des modernen Theaters und fragt, wo im «Theater des Lebens» die Bühne anfängt und endet. Er nimmt Bezug auf Ideen wie die Verfremdungstheorie im epischen Theater Brechts, auf Samuel Becketts Melancholie, die abgründigen transdisziplinären Visionen eines Antonin Artaud oder die absurden Dialoge eines Eugène Ionesco. Für die «Documenta 11» in Kassel begann Bock seine Interessen für Film und Theater zusehends zu verschmelzen und dokumentierte beinahe all seine Auftritte, die zusammen mit einer Gruppe von Schauspielern unter der Regie des erfahrenen Theatermannes Jochen Dehn auf einer Wiese ausserhalb des Ausstellungsgeländes stattfanden. Er ist fasziniert von der Idee, dass die Bühne eine Metaebene menschlicher Artikulation und Existenz darstellt.

Es scheint, dass Bock, so sehr ihn das Sprengen künstlerischer Grenzen auch interessieren mag, auch einfach Freude daran hat, sich im Rahmen epischer Denkkategorien seinen eigenen Kosmos zu schaffen. Sein Werk ist ein in sich geschlossenes System, eine ungewöhnliche und raffinierte Mischung aus Phantasie und Vernunft, subjektiven Gedanken und objektiv sichtbaren Prozessen, emotionaler Herausforderung und sinnlichem Angebot, eben *Ars combinatoria*.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Hofmann, Werner, «Ars Combinatoria», in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 21, 1976.

2) Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris 1988 (deutsch: *Das postmoderne Wissen*, Passagen-Verlag, Wien 1993).

3) Ausstellung «A Little Bit of History Repeated», Kunst-Werke, Berlin 2001; Kurator: Jens Hoffmann.

ARS COMBINATORIA

JENS HOFFMANN

The first challenge we are confronted with when approaching the work of German artist John Bock is that it is simply unclassifiable. It is neither performance nor clearly installation, neither sculpture nor solely slapstick happening, neither film nor any known form of theater. Bock's work is most likely a turbulent mixture of all of these—he creates exuberant, extroverted, passionate, and often forceful but always humorous and highly absurd pieces of art. The range of Bock's artistic means is remarkably diverse; in fact, it is impossible to pin him down at all, since so much is ambiguous, cryptic, obscure, enigmatic, and mysterious. What is already known, spoken about, seen, or heard of is of little importance to Bock. No matter how exhausted, how worn out our world may appear, the artist confronts us with an unstoppable avalanche of visual impressions and artistic stunts, as if everything still remains to be said, seen, or heard.

In the seventies, a term was coined to describe the interaction between various visual concepts within a single work of art, thereby suggesting that the era of dogmatic theories and classifications in art had come to a point of conclusion: *ars combinatoria*.¹⁾ The term is clearly linked to what was considered trans- or interdisciplinary work in the nineties, but in contrast to the limitless pluralism of the postmodern "anything goes," it suggested an interplay and exchange between the disciplines rather than an unaffected fusion of styles and concepts.

Bock takes the idea of *ars combinatoria* literally, when constantly delivering an endless array of visual conceptions as results of a seemingly boundless imagination that is at home in many different fields of art and far beyond that. He has created a universe of Homeric dimensions that appears to be completely unrestricted. Yet we cannot simply enter it, but must slowly digest every detail in order to comprehend his unique artistic vocabulary. The artist gives us few clues to what his intentions really are. Consequently, his performances and installations are often seen simply as nonsense, pure spectacle with a large dose of abstruseness. In our frantic desire to contextualize every piece and fragment of art that we see, Bock's work has repeatedly been linked to Dada, Surrealism, the Viennese Action Group, popular culture and even the rather mystical world of German artist Joseph Beuys. It is true that those affinities exist, yet these readings also obstruct a better understanding of Bock's intentions that extend further in a different direction.

The artist often appears like a sad clown, a postmodern Buster Keaton, a cross between the anarchic but constantly melancholic Harpo Marx and the forceful Kurt Schwitters. He em-

JENS HOFFMANN is a curator and writer based in Berlin.

Bock simultaneously studied art and economics at the university in Hamburg. This among other episodes of his youth, such as his upbringing on a remote farm in northern Germany, had a large influence on what he would later develop as an artist. Most of his early actions or performances were termed “lectures” and originated in the idea of an academic lesson on economic concerns. Bock would soon begin to mix those theoretical speeches with subjects better known from the world of art and to create rather absurd dialogues with the public. Those early pieces are the reason why Bock’s work was frequently associated with Dada. Here he evidently parodied society by staging a travesty of seemingly intellectual matters and society’s irrational affections for them, yet the work stands clearly apart from the radical political statements of Dada during the Weimar Republic. For many of those early pieces, the artist used a classical chalkboard, a large pad of paper, or an overhead projector to draw diagrams about art’s connection to economic systems and dynamics. Bock slowly began to use more and more objects in these lectures and to create entire sets for his performances that became more and more complex until the original idea of the academic lecture completely vanished. Some of the early works include PAUL-ELUARD-GEDICHTSKORREKTUR (1992), DIE KUNSTWOHLFAHRTSMASCHINE (1993); DAS GÄNGELBAND DER KUNSTWOHLFAHRT (1997), DER KLEINE UND DER GROSSE REZIPIENT (1998), KUNSTKARTON (1994), and others. What is left of those earlier works is a series of performances called *Suitcase Performances*, which the artist still does. He arrives at a gallery carrying a suitcase full of props that he uses to develop entirely improvised actions. More elaborate, but still totally improvised are the so-called KOPPELFELD LECTURES. Those lectures could be compared to the idea of a traveling circus. Bock loads an immense number of objects into his car and drives to a destination, unpacks the car, gives a lecture, and that same evening, he packs everything back into the car, as in DER ONKEL IM KOFFER (1996), DIE DRECKSCHLEUDER (1996), RASPUTIN IST MÜTTERCHEN (1997), BOMMELBABYFACE NELSON (1998), and REGARDEZ LE DISCJOCKEY LONG JOHN SILVER (1999).

Around 1998, Bock began to create large-scale installations that could be put to use by the audience in various ways. Most often his complex sets would remain after his presentations as traces in the exhibition spaces. Realizing the discrepancy between the empty set and the performed installation, Bock began to film most of his actions and show the documentation on screens inside the sets. The aim was to give the audience the chance to see the performance again and again, or, if they missed the inauguration of the piece, even experience it for the first time. After the initial movement from spoken performance to installation and then to documenting his life appearances on film, Bock began to study the medium of film more and more carefully. One of the turning points in this latest development is a film he made for the exhibition “A Little Bit of History Repeated” in Berlin. For this exhibition, younger contemporary artists were asked to recreate classic performances and find new readings for them.³⁾ Instead of simply repeating a well-known performance from the sixties or seventies, Bock began to closely investigate the relationship between performance and film during this period and he came across the collaboration of Austrian artist Otto Mühl and experimental filmmaker Kurt Kren. Mühl developed a particular form of performance, presenting his actions to a film camera as the only witness. Using this method, Mühl could take advantage of film’s possibilities and began to heavily manipulate and edit the films. For his contribution to “A Little Bit of History Repeated,” Bock focused on the idea of translating performance/action into the medium of film as he had seen it in the work of Mühl and Kren. Bock also teamed up with a group of collaborators—Knut Klaffen and Mark Aschenbren-

ner—who are accountable for the filming and editing of most of Bock’s recent films. What is essential here is that Bock takes on Kren’s typical style of film editing in which the cuts actually created the movement and performative development and not necessarily the performance/action itself. Some of the collaborations of Mühl and Kren include *Mama und Papa* (1964), *O Tannenbaum* (1964), and *Sinus Beta* (1967). It is quite striking to see how Bock has broken free of the original model to create something unique, but he has still managed to keep affinities to the style alive. The first film in this series was PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER (2002); several others, such as BOXER (2002) followed, always in collaboration with Klaffen and Aschenbrenner. BOXER is a 2.30-minute film that shows the artist boxing with his opponent in such a violent, but still charming manner that even Wes Craven could discover new special effects for his splatter movies. Heads in the form of vegetables fly through the air and green sauce spreads over the protagonists in measureless amounts right out of the boxers’ bodies. PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER is only 1.30 minutes long and depicts the artist in his kitchen while messing around with all types of kitchen utensils and food. Like BOXER, this film is almost a sequence of hundreds of still photographs appearing in six-frame, rapid succession one after another, creating, together with the forceful soundtrack, a high-speed journey through a delirious universe consisting of flying herring, ravioli, eggs, liverwurst, toast, milk and carrot juice.

Considering the details of his wide-ranging body of work, one realizes that Bock has obviously looked at a lot of historical live art and performance work, as clearly demonstrated by his arsenal of props including hay, spaghetti, canned fish, Q-tips, tooth picks, second-hand furniture and clothes, various wild and domestic animals, toothpaste, nude models, and, again and again, mountains of shaving cream. The energy and strength of his pieces, especially the visual and physical aspects, unquestionably remind the viewer of artists such as veteran American performer Paul McCarthy or the Viennese Action Group in all their overflowing excessiveness. Bock often mentions both as sources of inspiration, along with energetic performers such as Alice Cooper. In contrast to those figures, Bock also maneuvers in the tradition of modern theater, looking for the beginning and the end of the stage in the “theater of life.” His references include ideas on the theory of alienation taken from the principles of Bertolt Brecht’s epic theater, Samuel Beckett’s melancholy, the doomed transdisciplinary visions of Antonin Artaud, or the absurdity of Eugene Ionesco’s dialogues. For “Documenta 11” in Kassel, Bock began to combine his interests in theater and film more and more, documenting almost all of the performances that he staged on a field outside the exhibition venues together with a group of actors and the director Jochen Dehn. He is fascinated by the idea of the stage as the representation of a meta-level of human articulation and existence.

It appears that Bock, as much as he is interested in expanding the limits of art, simply enjoys creating his own individual cosmos constructed within epic categories of thought. His work is a self-contained system, an unusual and careful blend of fantasy and rationality, subjective reflection and objective visual process, emotional challenge and sensual proposition: *ars combinatoria*.

1) Werner Hofmann, “Ars Combinatoria” in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 21, Hamburg, 1976.

2) Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

3) “A Little Bit of History Repeated,” Kunst-Werke Berlin, 2001. Curated by the author.