

SAVE THE SERENGETI

**ANJA
FUSSBACH**

**Für
Marion, Svenja, Elke,
Mausi und Sabine.**

Inhaltsverzeichnis/

**KURT RUSSELL
LANDET IN DER
SERENGETI/
KURT RUSSELL
LANDING IN
THE SERENGETI**

Arie Hartog

S./ p. 7–14

**WERKSTATT/
WORKSHOP**

Tobias Hübel

S./ p. 15–30

SWAP SHOP

Dorothee Albrecht

S./ p. 33–65

**DEMONSTRAN-
TEN/DEMON-
STRATORS**

S./ p. 66–88

**AUFNÄHER/
PATCHES**

S./ p. 91–99

HAVARIE

S./ p. 101–105

**HASTA LA VISTA,
VENECIA!**

Daniela Wüstenberg

S./ p. 107–121

**ICH SEHE WAS,
DAS DU NICHT
SIEHST/
I SPY WITH
MY LITTLE EYE**

S./ p. 123–141

Table of Contents

**KÜNSTLICHES
RIFF/
ARTIFICIAL
REEF**

S./ p. 142–151

THREAD

S./ p. 153–165

**SERENGETI
DARF NICHT
STERBEN**

S./ p. 166–175

**VINTAGE
PRINTS**

S./ p. 177–199

**Anmerkungen/
Notes**

S./ p. 203–205

Index

S./ p. 207–231

Vita

S./ p. 233–235

**Impressum/
Colophon**

S./ p. 236

KURT RUSSELL LANDET IN DER SERENGETI

Zum Werk von Anja Fußbach

Arie Hartog



I

Bestimmte Motive und Themen sind zu integralen Teilen der Kunstgeschichte geworden. Es gibt christliche Heilige, einen französischen Kaiser und einige griechische Götter und Helden, die jeder kennt. Und Snake Plissken? Kennt jeder. Nicht aber aus der Kunstgeschichte, sondern aus endlosen Wiederholungen nachts im Fernsehen, obwohl wahrscheinlich nur die eingefleischten Fans ihn auch bei seinem Namen kennen. Aber alle mit Fernseher, die nachts eine Runde entlang der Kanäle machen, kennen das Bild des tätowierten Kurt Russell mit Augenklappe und einer MAC-10 vor New York im Hintergrund hockend.

Die Geschichte des Ex-Elite-Soldaten, der aus dem Gefängnis entlassen wird, um mit einer Sprengkapsel in den Halsschlagadern innerhalb von 23 Stunden den amerikanischen Präsidenten aus

Manhattan rauszuholen, ist ein wahrer Klassiker. Wenn Anja Fußbach mit Verweisen auf diesen Film spielt, dann ist das nicht nur eine Verneigung vor dem Helden des Actionkinos oder eine Selbstinszenierung als Outlaw. Vielmehr werden damit Traditionen markiert. Selbstverständlich andere, als die hier genannten aus der Kunstgeschichte, aber vor allem auch andere, als sie heute in der Kunst geläufig sind. Was wäre, wenn der Verweis zwar nicht der Komik entbehrt (Russell trägt das Tattoo einer Kobra – keine Klapperschlange – auf dem Bauch), sonst aber unironisch ist?

Fußbachs Kunst kommt vom Inhalt. Die früheren Meister brauchten allgemein bekannte Referenzsysteme, um damit Bedeutung zu vermitteln; diese Künstlerin verweist auf Popkultur. Ihre Kunst ist voller Anleihen aus der Popkultur und

wer diese in einer ganz bestimmten Orientierung kennt, entdeckt fantastische Bildfindungen. Fußbachs Tradition ist die des „Bop bopa-a-lu a whop bam boo“, was aus der Perspektive der Hochkultur ein Urschrei, in der kulturellen Praxis der westlichen Welt aber offensichtlich die unüberbietbar dichte Beschreibung von größtmöglicher positiver Aufregung ist. Der Gegensatz ist wichtig: Aus der Warte der Hochkultur produziert Fußbach Trash; aus einer ganz anderen Perspektive, Wahrheit.

Zurück zu Snake Plissken. John Carpenters Film „Escape from New York“ von 1981 spielt im Jahre 1996, ist also aus heutiger Perspektive ein Historienfilm (man dachte bei MAC damals an Maschinenpistolen und sah die Zukunft der Musik in der Kassette). Es ist vor allem kein bloßer Actionfilm, sondern die düstere Vision einer verwahrlosten Gesellschaft, im Film repräsentiert durch das zu einem Riesenknast umfunktionierte Manhattan. In der Realität nach 1996 nennt man dies „Spätkapitalismus“. Das wirklich Beunruhigende an dem Film ist der Gegensatz zwischen dem schmutzigen Leben in Manhattan und dem sauberen Amerika drum herum. Im Knast leben individuelle Menschen, die aus völlig unverständlichen Gründen zwischendurch auch Gutes tun, draußen funktionieren sie bloß. Manhattan in Carpenters Film ist auch ein Reservat der Nicht-Funktionierenden.

II

Anja Fußbachs Kunst wird allzu einfach auf den darin enthaltenen Müll und auf die Verweise auf Popkultur reduziert. Unter der Oberfläche ist in diesen beiden Ele-

menten aber ein Bedeutungssystem verpackt, und damit entspricht ihre Kunst in ihrer Logik mehr den Heiligenbildern, als der heutigen diskursorientierten künstlerischen Praxis. Nur muss der Betrachter vielleicht Fernsehen schauen und nicht die „Legenda aurea“ lesen. Der weit hergeholt Vergleich mit der Kunstgeschichte verweist auf das Grundsatzproblem aller inhaltlich arbeitenden Künstler: Woher nehmen sie das Referenzsystem, aus dem ihre Arbeiten ihre Bedeutung und damit einen wesentlichen Teil ihrer Energie ziehen? Vor allem dann, wenn die Werke keine Illustrationen sein sollten, sondern sich in der Wahrnehmung selbständig inhaltliche Ebenen verdichten. Künstler des späten Mittelalters konnten davon ausgehen, dass die Betrachter die „Legenda“ kannten und die Darstellung des Heiligen mit seinem Martyrium und der eigenen christlichen Erlösung zusammen dachten. Eine solche Einbettung ist heute undenkbar. Der Künstler, der heute inhaltlich arbeiten will, muss entweder eine schlaue Geschichte dazu erzählen, oder die Schlüssel für die Betrachtung im Werk verpacken. Anja Fußbach hat sich entgegen des Mainstreams für die schwierige zweite Möglichkeit entschieden. Darin steckt die Potenz ihres Werks.

Die großen Konstanten in Fußbachs Œuvre sind Ausgrenzung und Selbstbehauptung. Auch ihr Material entspricht dieser Logik. Es wurde entsorgt, weil es nicht mehr funktioniert (egal, was es „ist“) und die Künstlerin macht daraus Werke, die sich wortwörtlich gegen dieses Aussortieren auflehnen. Dabei geht es nicht um politisch korrekte Kritik am Konsumismus, sondern um Figuren, die durch Eisen Standfestigkeit gewinnen und genau das tun, was heute unerwünscht ist: Aufstehen und stehen bleiben. Fußbach

gehört zu den Künstlern, die konsequent die Möglichkeit der Skulptur, tatsächlich im Wege zu stehen, verfolgen. Je mehr Metall, desto mehr wohnt diesen Figuren eine Ikonografie des Widerstands inne. Zwischen den geschundenen Gestalten tauchen auf einmal Erinnerungen an Ritterrüstungen auf. Indem die Künstlerin ausgediente Schaufenster- und entsorgte Barbie-Puppen zu kaum verschlüsselten Selbstporträts macht, platziert sie sich innerhalb der von ihr geschaffenen Kunst und stellt nebenbei auch klar, dass ihre Bilderwelt kein bloßes Bestiarium ist.

III

Ihr Interesse an Inhalten konnte Anja Fußbach nur außerhalb des zeitgenössischen Akademismus entwickeln. Herkunft und Arbeitsweise machen sie zu einer Außenseiterin in der zeitgenössischen Kunst. Ihr Werk fällt auf, wird aber in diesem Kontext meistens auf seine oberflächlichen Merkmale reduziert. Im Umfeld von Ausstellungen ist ihr Werk bunt und grell und da es ausstrahlt, auch ohne Erzählung verständlich zu sein, wirkt es in diesem Kontext zuallererst leicht verdaulich. Hierin zeigt sich der Mechanismus der Hochkultur, der scheinbar Primitives und Unangepasstes toleriert, tatsächlich aber negiert und übersieht. Fußbachs Installationen sind eine logische Reaktion darauf. Als Ansammlung von einzelnen Werken tragen sie vor allem die Botschaft mit sich, dass hier eine eigene Welt zu sehen ist. Das *Künstliche Riff* (2009) war so betrachtet wortwörtlich ein Angebot, um in diese Bilderwelt einzutauchen.

In *Serengeti darf nicht sterben* versammelt Fußbach eine große Anzahl von alten und neuen Figuren zu einem gemeinsamen Aufmarsch. Auch hier gibt es den Hinweis auf ein Reservat und auf einen Film (der es aber ins Mittags- oder Frühabend-Fernsehprogramm geschafft hat). Im Film geht es um Konflikte zwischen Tier und Mensch und um das drohende Verschwinden des afrikanischen Tierlebens und Fußbach weiß, dass sie mit diesem Titel auf das allgemeine kulturelle Wissen einer ganzen Nation anspielt. Innerhalb der einzelnen Werke gibt es individuelle und popkulturelle Referenzen, aber wer den Film kennt, denkt an „Herde“ und gleich danach, „alle völlig anders“. Die ikonografische Tradition dieses Aufmarschs scheint die des Narrenschiffs zu sein, aber durch das Hinzufügen kleiner Details, wie Protestschilder, deutet die Künstlerin das Motiv in Richtung Protestumzug um. Dieser Protest ist nun aber nicht gegen etwas gerichtet, sondern die Figuren verweisen zu allererst auf sich; sie protestieren für sich selbst – und damit gegen ihre Umwelt. Nicht aber im Sinne des Narrenschiffs als Repräsentanten menschlicher Laster (das natürlich auch), sondern zuallererst als Sammlung der Ausgestoßenen. Werke, die man aus anderen Kontexten oder Ausstellungen kennt, bekommen in diesem Umzug eine eigentümliche Melancholie. Der Protest ist bunt, aber leise. So betrachtet, besitzt Fußbachs Kunst eine eigentümliche moralische Komponente. Nicht, indem sie in der Tradition des Narrenschiffs Negatives karikiert und vorführt, sondern umgekehrt Aussortiertem ein Gesicht gibt und es auferstehen lässt. Damit handelt dieses Werk von Freiheit, unbedingter Individualität, unbändigem Lebenswillen und – daran erinnert der Umzug – Solidarität.



KURT RUSSELL LANDING IN THE SERENGETI

On the works of Anja Fußbach

Arie Hartog

I

Certain motifs and themes have become integral parts of the history of art. There are Christian saints, a French Emperor and some Greek gods and heroes who are widely known. And Snake Plissken? Everyone knows him. Not from art history, though, but from endless replays at night on television. And although probably only diehard fans know him by his name, everybody with a TV who zaps through the channels at night-time knows the image of Kurt Russell, tattooed, with an eye patch, crouching, with a MAC-10, New York in the background.

The story of the ex-elite soldier who is released from prison with a detonator in his carotids in order to rescue the American president within twenty-three hours from Manhattan is a true classic. Anja Fußbach's usage of references on this film is not only a tribute to a hero of action cinema or her self-staging as an outlaw. This strategy rather highlights traditions. Of course those are other traditions than the ones mentioned before in art history and above all, they are also others than those which are popular in the arts today. What if that reference does not lack humor but is otherwise not ironical?

Fußbach's art comes from content. The old masters needed well-known reference systems in order to convey meaning. This artist refers to pop culture. Her art is full of borrowings from it and those, who are familiar with it in a very specific orientation, will be able to discover fantastic pictorial inventions. Fußbach's tradition is that of „Bop bopa-

a-lu a whop bam boo“, the primal scream from the perspective of high culture, which, however, in the cultural practice of the western world was obviously an unsurpassably thick description of the greatest positive excitement possible. The contrast is important: From the perspective of high culture, Fußbach produces trash; from a completely different perspective, truth.

Back to Snake Plissken. John Carpenter’s film „Escape from New York“ from 1981 takes place in 1996. So, from today’s perspective it is a period movie (back then, MAC made everybody think of a submachine gun and the future of music seemed to be the cassette). Above all, it is not just an action movie but a sinister vision of a degenerated society represented by Manhattan converted into a gigantic jail. In post-1996-reality, this state is called „late capitalism“. The truly disturbing fact in the movie is the contrast between the filthy life in Manhattan and the neat America all around. In jail, there live individuals who, for absolutely incomprehensible reasons, occasionally also do good, and who are merely functioning when outdoors. Manhattan in Carpenter’s film is also a reserve for the non-functioning.

II

Anja Fußbach’s art is all too easily reduced to the trash it contains and to pop cultural references. However, with these two components, a system of meaning is revealed below the surface and therefore her art is in its logic rather corresponding to the images of saints than to today’s discursive artistic practice. Only here, the spectator might have to watch TV and not read the „Legenda Aurea“. The far-fetched comparison with art history shows the fundamental problem which all artists face who are working with content: How to create a reference system which gives both, meaning and energy, to the works? Especially in the case where art works are not meant to be mere illustrations but where perception should lead to a condensed understanding of self-dependent content levels. Artists in the late Middle Ages could rely on the fact that the viewers knew the „Legenda“ and therefore would automatically combine intellectually the illustration of the saint with his martyrdom and their own Christian redemption. Today such an imbedding is unthinkable. Nowadays, artists who work content-wise either have to tell a straight story or provide the keys for contemplation within the work itself. Against mainstream, Anja Fußbach has decided on the more difficult latter option, which fuels her work with power.

Two constants in Fußbach’s Œuvre are exclusion and self-assertion. Her material also corresponds to this logic. It was discarded because it does not function any longer (no matter what it „is“), while the artist creates works from this material which literally revolt against this rejection. Besides, it is not about politically correct criticism of consumerism but about figures which attain stability with the help of iron and do exactly what is unwanted today: Rise and stand still. Fußbach belongs to those artists consistently

pursuing the possibility of sculpture to literarily get in the way. The more metal is used, the more resistance the figures incorporate. Between these maltreated guises, recollections of knight’s armors appear all at once. By using worn out mannequins and discarded Barbie dolls for barely coded self-portraits, the artist places herself within the art created by her and, in doing so, also clarifies that her imagery is not mere bestiary.

III

Anja Fußbach was able to develop her interest for content just outside the contemporary academicism. Her background and working methods make her an outsider in contemporary art. Her work attracts attention but in this context usually is reduced to superficial features. In the setting of exhibitions, her work is above all colorful and glaring and because it suggests being comprehensible without a narrative it seems to be easy to digest. Here, the mechanism of high culture which seemingly tolerates the primitive and the nonconformist but which actually negates and overlooks it, becomes obvious. Fußbach’s installations are a logical reaction to this. As an accumulation of individual pieces of work, they first and foremost carry the message, that there is a distinct world to see here. The *Artificial Reef* (2009) was therefore literally an offer to dive into that imagery.

In *Save the Serengeti* Fußbach gathers a big amount of old and new figures for a joint parade. There is also a reference to a reserve as well as to a film (which however managed to be part of the German television program around lunch time and early evening) inherent here. The movie was all about conflicts between animals and humans, about the impending disappearance of the African animal life and Fußbach knows that by quoting this title she alludes to the shared cultural knowledge of a whole nation. Within the single art works, there are individual and pop cultural references but whoever knows the movie will think of „herd“ and immediately afterwards of „everybody absolutely different“. The iconographic tradition of this parade seems to be one of the ship of fools, but by adding small details like protest banners the artist reinterprets the motif towards a protest march. Now, however, this protest is not directed against something, the figures rather refer to themselves; they protest for themselves – and by doing so they protest against their surrounding. But not in the sense of a ship of fools representing human vices (clearly, that as well), but at first and foremost as an assembly of outcasts. Single pieces, know from other contexts or exhibitions, receive a particular melancholy in this march. The protest is colorful but quiet.

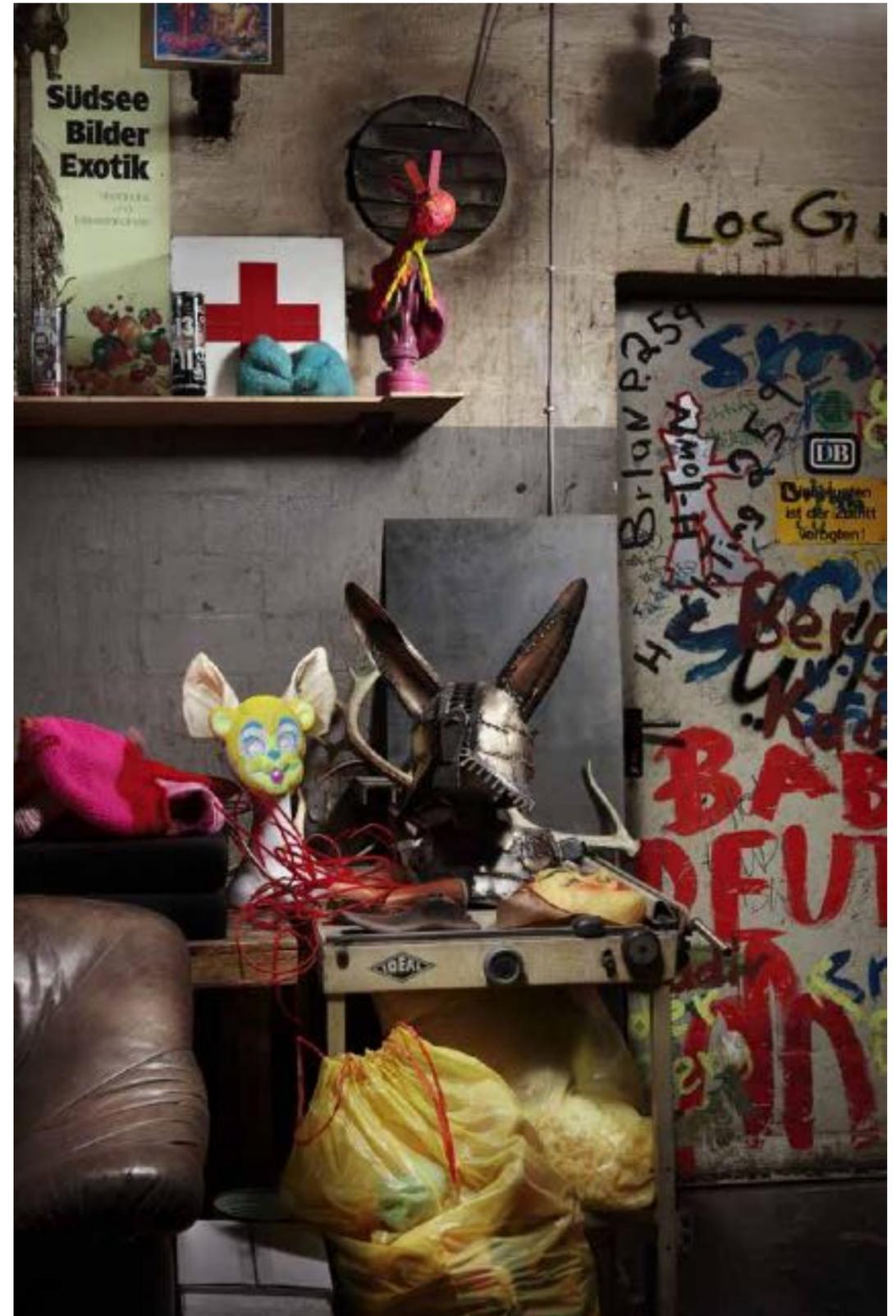
Seen from this angle, Fußbach’s art contains a peculiar moral component. Not by caricaturing and demonstrating the negative in the tradition of the ship of fools, but rather contrary, by putting a new complexion on the discarded and by letting them rise. Thus, this piece of work concerns freedom, unconditional individuality, an irrepressible will of life and – thereto the parade recalls – solidarity.

WERK- STATT/ WORK SHOP



Das Atelier von Anja Fußbach,
fotografiert von Tobias Hübel/The
studio of Anja Fußbach, photographed
by Tobias Hübel









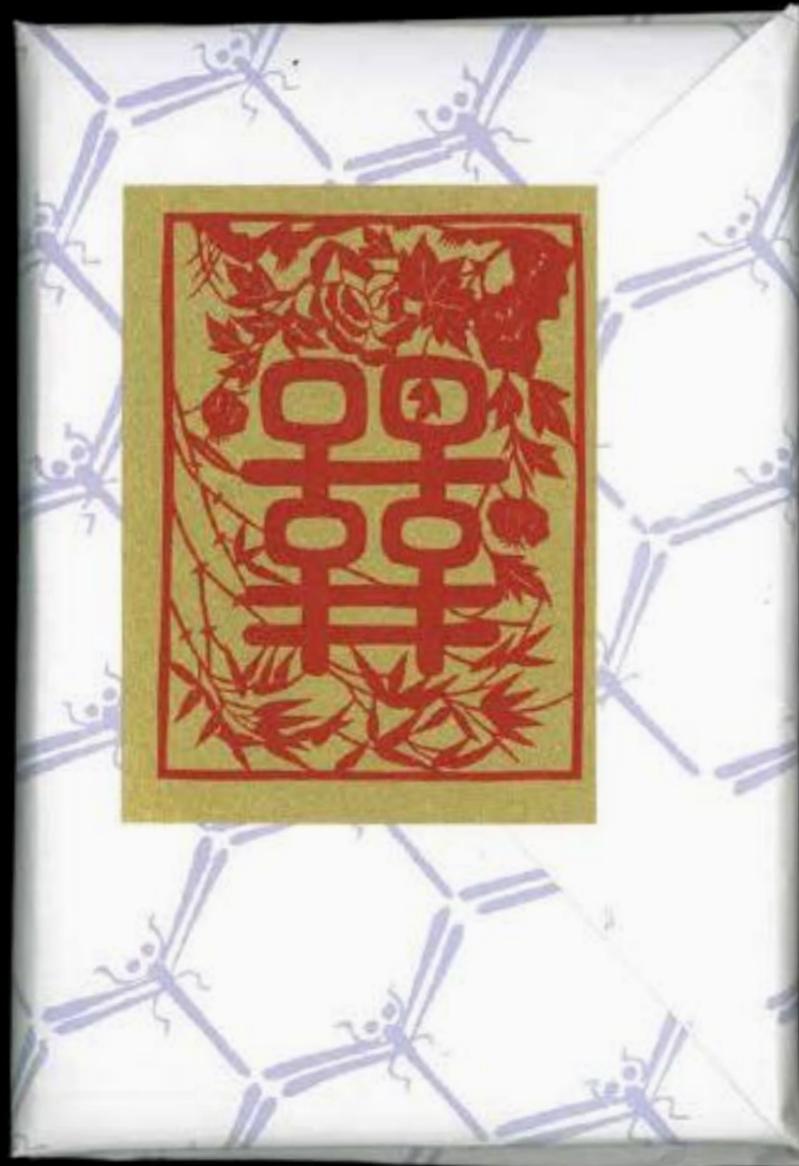






Marion Bösen & Anja Fußbach, *Doppeltes Glück*, 2009

16 Fotos aus Nanning/China, Postkartenedition mit Siebdruckeinband und Aufkleber, Auflage 500
16 Photographs from Nanning/China, Postcards in silkscreen cover with sticker, edition of 500



SWAP SHOP

Tauschökonomie im Takt unserer Zeit

Dorothee Albrecht

1, 2, 3, 4 – und los geht's! Die in einem Video dokumentierten Szenen des Swap Shops in China und Japan sind von treibenden Rhythmen bestimmt. Zeitgenössischer Rock'n'Roll, Polka-Punk oder Cajun von The Monsters, Kapaikos oder DM Bob & The Deficits geben den Takt vor. Zur Musik ihrer Freunde tauschen die Künstlerinnen Anja Fußbach und Marion Bösen in ihrem Swap Shop Siebdrucke, Fotos und Tagebücher gegen von den BesucherInnen mitgebrachte Gegenstände, Situationen oder Aktionen ein. Den Fundus dieser persönlich und biographisch aufgeladenen Materialien verteilen sie großflächig an den Wänden der einladenden Institution. Die Schnittstelle dieser Tauschgeschäfte

ist die Peripherothek. Hier werden die Teile der persönlichen Sammlung an den Wänden durch die eingetauschten Materialien ersetzt; in einer Ecke dienen Porträtfotos von Bösen und Fußbach mit ihren aufgedruckten Namen als Signatur der gesamten Installation. Die Künstlerinnen sind Subjekt und Objekt der Tauschhandlungen zugleich. Elemente der Sammlung werden ausgetauscht, neu bewertet, in Frage gestellt, Sprachen und Codes wirbeln, wie in der Musik, durcheinander. Mit Édouard Glissant könnte man von Kreolisierung sprechen: „Insofern glaube ich, daß der Begriff der Kreolisierung sich auf die derzeitige Situation der Welt anwenden

läßt, das heißt auf eine Situation, in der eine endlich erkannte, ‚Totalität Erde‘ es gestattet, daß innerhalb dieser Totalität – in der es keine ‚organische‘

Der Akt des Austauschs ist ein performativer ohne festgelegtes Skript. Die Codes erscheinen vom gastgebenden Land beeinflusst: Die Tauschgegenstände werden mit beiden Händen gleichzeitig und einer kleinen Verbeugung überreicht. Die traditionelle Geste des Respekts wird mit der Vorliebe für inszenierte Gruppenfotos kombiniert. Im Swap Shop werden die TauschpartnerInnen mit den jeweiligen Objekten und mit obligatem Lächeln im Foto oder per Video festgehalten. Das passiert immer wieder, mal ist es ein Gutschein für einen Kinobesuch, dann selbstgemalte Blumenbilder, Selbstporträts, CDs, die Einladung zu einem Spaziergang, Nudeln-Essen usw. Immer wieder werden ähnliche Situationen hergestellt: Zwei Personen, zwei Gegenstände und Lächeln in die Kamera, immer wieder anders arrangiert, wie im Takt der Musik, wie bei einer gut konstruierten Komödienhandlung, ist die Wiederholung ein Mittel der Komik; das Lächeln transportiert die Leichtigkeit, mit der hier Identitätsfragen bearbeitet werden.

Die Dinge kommen und gehen, doch sind die Akteure zu sehr bei der Sache und weit entfernt von teilnahmsloser Gelassenheit, von einer buddhistischen Geisteshaltung. Es sind intensive, besondere Momente. Trotz globaler Zeiten ist die Dauer des möglichen Zusammenseins auf wenige Tage beschränkt. Durch die situative Aufladung werden banale Abläufe, wie der Gang über ein Marktgelände, in besondere Augenblicke transformiert und manchmal gelingen ganz bestechende

Autorität mehr gibt, in der alles Archipel ist – entfernteste und völlig heterogene Elemente unvermutet miteinander in Beziehung gesetzt werden können.“¹

Situationen, wie als ein Mädchen in Jeans und T-Shirt zu Musik aus ihrem Handy einen folkloristischen Tanz vorführt, ganz zeitgenössisch und doch ange-reichert mit traditionellen Gesten und Bewegungen. Mit Leichtigkeit und Frische vorgetragen, läßt sie einen Moment lang den Clash zwischen Tradition und Moderne vergessen. Ähnlich eindrucksvoll wirkt die Präsentation einer Kung-Fu Formation. In den experimentellen Kunstraum transferiert, erhält die Darbietung Readymade-Charakter. Aus dem üblichen Rahmen gelöst, erscheint klar, warum es sich nur um Kampfkunst und nicht um Sport handeln kann. Die traditionellen Bewegungsformen und Gesten wirken ebenso präsent wie aktuell.

Wie kommt es, dass der Austausch im Swap Shop so lebhaft gelingt? Die Referenz für experimentelle Austauschprojekte im zeitgenössischen Kunstraum ist das 1924/25 erstmalig erschienene Werk des französischen Soziologen und Ethnologen Marcel Mauss „Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften“. Er schreibt über den Potlatch, das System des Gabentauschs der frühen Völker an der amerikanischen Nordwestküste: „Alles, was das eigentliche soziale Leben der Gesellschaften ausmacht, die den unseren vorausgegangen sind [...], ist darin verwoben. In diesen [...] sozialen Phänomenen kommen alle Arten der Institutionen gleichzeitig und mit einem Schlag zum Ausdruck: religiöse, rechtliche und moralische – Politik und Familie fallen hier zusammen.“² Der

entscheidende Punkt bei all diesen Transaktionen, die unentwegt vor sich gehen, besteht darin, dass es sich hier um eine „Verquickung von geistigen Bindungen handelt [...]“ – „als gäbe es einen immer währenden Austausch einer Sachen und Menschen umfassenden geistigen Materie [...]“.³ Während Mauss die Pflicht zu geben, die Pflicht, Geschenke anzunehmen und die Pflicht, Geschenke zu erwidern, unterstreicht, ist die Motivation der Austauschhandlungen im Swap Shop eine andere. Es geht darum, eine Ethik der Verpflichtung zu etablieren, wie sie im globalen Kontext bisher kaum definiert ist. Als ökonomisches Projekt beschränkt sich die Globalisierung meist auf Geschäftsbeziehungen. Vielleicht wirken manche Transaktionen im Swap Shop deshalb so lustig verdreht. Sie finden in einem Raum statt, der gesellschaftlich, moralisch wie ethisch, nicht reguliert ist. Gerade für Gesellschaften, die von starken Regeln dominiert werden, sind spielerisch-überschreitende Momente als Freiräume elementar.

In den 1960er Jahren versuchten die Situationisten solche Freiräume durch die „theoretischen und praktischen Herstellung von Situationen“ zu testen. Besonders effektiv erschien das „dérive“, das Erkunden durch zielloses Umherschweifen und experimentelles Forschen. Während sich das „dérive“ bei den Situationisten besonders auf Untersuchungen der Stadt Paris bezog, sind die Erkundungsräume des Swap Shop von den Vorschlägen der lokalen TauschpartnerInnen abhängig. In Nanning wurden folgende Forschungsfelder zu „Tauschobjekten“: ein Spaziergang im Park, Old Friend Noodles-Essen im Restaurant, ein Marktgelände, ein KünstlerInnenatelier,

eine Geburtstagsparty, dann städtische Erkundungen auf Motorrollern, eine Karaoke-Bar und Fahrradfahren durch die Nacht. Weiter systematisiert wurde das Vorgehen, als zehn Jahre alte Fotos von Nanning eingetauscht wurden gegen die Idee, die abgebildeten Orte heute in der Gruppe per Fahrradtour aufzusuchen. Die Fotos in Schwarz-Weiß schienen von einer anderen Stadt zu zeugen, manchmal vormodern mit unberührter Landschaft. Die heutigen Situationen mit den Silhouetten der inzwischen errichteten Hochhäuser wurden in den gleichen Perspektiven und Bildausschnitten fotografiert, wobei in der Bildmitte jeweils das Ausgangsfoto zu sehen ist, umrahmt von den Mitfahrenden.

Während der erste Swap Shop als Beitrag zu der von Mona Schieren kuratierten Ausstellung „Not Berlin and Not Shanghai“ im Guangxi Arts Institute in Nanning entstand, war der Anlass für die nächste Station im japanischen Kobe die Einladung zur Residency im Cap Studio Y3. Der Raum wurde ähnlich wie in Nanning mit der Peripherothek belegt: Bilder an den Wänden zum Eintauschen, ein Monitor mit einer Auswahl von Videos befreundeter KünstlerInnen, ein zweiter Monitor mit einer digitalen Diashow mit persönlichen Bildern aus dem Leben der Künstlerinnen und die obligatorische Musikanlage mit Liedern von Freunden. Um den Charakter als Wohn- und Lebensraum zu betonen, gestalteten die Künstlerinnen jeweils eine der Wände mit einer selbst gemachten Tapete, die persönliche Motive aus der „Heimat“ zeigte. In Nanning waren dies stilisierte Birkenstämme, in Kobe Abbildungen von Graubrotsscheiben; beim Swap Shop anlässlich der Nes Artist Residency,

Island, zeigten Anja Fußbach und Marion Bösen auf der Tapete 512 Silhouetten von Bekannten und Freunden, entsprechend der 512 Einwohner von Skagaströnd. Zu den Highlights des in Kobe eingetauschten gehört sicher ein Konzert auf Mbira-Instrumenten, die von den Shona in Zimbabwe schon seit Tausenden von Jahren gespielt werden. Sie kommen bei religiösen und sozialen Ereignissen zum Einsatz und gelten als „Stimme der Vorfahren“. Weiter geht es mit Handlesen, traditionellem Kimono-Wickeln, einem Besuch im Atelier des Künstlers Chu Enoki, einschließlich der Vorführung seiner „Life Self Defense Force“ genannten Druckluftkanone, einem Feuerwerk, einem Mobile mit Ikebana-Einfluss, Kalligrafie, einer Teezeremonie, dem Lied „Nightingale“ des japanischen Bardens Shimoda Nobuhisa und dem Geschichtenerzähler Kinichi san, der Fabeln von einer Schnecke erzählt. Obwohl Leichtigkeit der bestimmende Ton ist, schwingt doch auch die Tragik der Welt mit, zum Beispiel beim Spaziergang durch die vom Erdbeben zerstörten Teile Kobes.

Da die Globalisierung mit ihrer kapitalistischen Logik so massiv das Weltgeschehen bestimmt, erscheint jede nicht-monetäre Tauschhandlung als subversiver Akt. Inzwischen floriert der Markt alternativer Ökonomien lokal organisiert in Form von Tauschbörsen und Tauschringen mit unterschiedlichsten Schwerpunkten, online mit lustigen Namen versehen wie swapy.de, fribi.com oder auch tauschen-ohne-geld.de. In der zeitgenössischen Kunst ermöglicht ein Tauschprojekt Kontaktaufnahme und Kommunikation zwischen KünstlerInnen und Publikum. Ein mögliches Ziel ist die Begegnung auf Augenhöhe, die von der Freiwilligkeit

der Beiträge der BesucherInnen abhängt. Durch die von den KünstlerInnen vorgegebenen Regeln, die auch vom institutionellen Rahmen abhängen, sind in die Tauschbeziehungen immer gewisse Hierarchien eingeschrieben. Um diese zu reduzieren, verlassen KünstlerInnen temporär den sicheren Rahmen der Institution. Antje Schiffers begibt sich für ihr Projekt „bin in der Steppe/gone to the steppe“ auf Reisen durch Russland und Zentralasien nicht in der Rolle der westlichen Luxustouristin, sondern indem sie von ihr gemalte Bilder gegen Unterkunft und Naturalien eintauscht. Die Bilder malt sie nach den Wünschen der TauschpartnerInnen vor Ort. Ein anderes Austauschprojekt im Kunstkontext ist das „Discursive Picnic“. Es funktioniert in der Kunstinstitution und im öffentlichen Raum als Picknick und Potlatch und bietet Raum für unterschiedlichste Austauschprozesse, für künstlerische, kulinarische, theoretische und praktische Beiträge. Die Gäste, die KünstlerInnen und das Publikum ändern dabei fortlaufend ihre Rollen als Akteure, Zuhörende, Performer, Initiatoren von Erkundungsgängen und Touren usw.

Auch im Swap Shop begegnen sich Künstlerinnen und Publikum auf Augenhöhe, das Gelingen hängt von den Beiträgen der BesucherInnen ab. Ganz zentral sind soziale Momente, die Austauschprozesse zwischen den Kulturen ermöglichen. Um die dominante kapitalistische Logik zu unterlaufen, bieten sich soziale Momente an. Die Tauschgeschäfte des Swap Shop in Skagaströnd kulminierten in einem großen Essen, zu dem zwar nicht alle 512 EinwohnerInnen des Ortseingeladen waren, dafür aber alle StipendiatInnen der Nes Artist Residency. Wir sind gespannt auf die nächsten Swap Shop-Stationen.

SWAP SHOP

Swap Economy in the Beat of our Time

Dorothee Albrecht

1, 2, 3, 4 – and let's rumble! The scenes in the video documentation of the Swap Shop in China and Japan are characterized by propelling rhythms. Contemporary Rock 'n' Roll, Polka-Punk or Cajun from The Monsters, Kapaikos or DM Bob & The Deficits prescribe the beat. Accompanied by the music of their friend's, the artists Anja Fußbach and Marion Bösen trade silkscreen prints, photographs and diaries in their Swap Shop in exchange for items, situations or actions brought along by visitors. The stock of these personally and biographically loaded materials is arranged spaciouly on the walls of the inviting institutions.

The point of intersection of this barter business is the Peripherothek. Here, the pieces of the personal collection on the walls are replaced by the exchanged materials; in one corner, portraits of Bösen and Fußbach with their names imprinted serve as the signature for the whole installation. The artists are simultaneously the subject and object of the trade. Elements of the collection are exchanged, rerated, called into question, languages and codes swirl in a muddle – just the same, as in the music. With Édouard Glissant one could speak of creolization: “In this respect I believe that the

concept of the creolization can be applied on the present situation of the world, that is on a situation in which a finally recognized, totality permits to earth that within this totality – in which there is no ‚organic‘ authority any more, in which all is archipelago – the most distant and absolutely heterogeneous elements can be unexpectedly put in respect with each other.”¹

The act of swapping is a performative one, without a predetermined script. The codes seem to be influenced by the host country: The barter objects are handed over with both hands and a small bow. This traditional gesture of respect is combined with the predilection for staged group photos. In the Swap Shop, the exchange partners are captured in a photo or recorded on video with the respective objects and with a mandatory smile. This happens over and over again, sometimes it is a voucher for a visit to the cinema, then self-made flower paintings, self-portraits, CDs, the invitation to go for a walk, eating pasta, etc. Similar situations are frequently produced: Two people, two objects and a smile into the camera, differently arranged for each occasion. As with the music, as in a construed comedy act, the repetition is means of humor; the smile conveys the ease in which questions of identity are dealt with here.

The things come and go, however, the protagonists are so concerned with focusing on the swap that they are far from an apathetical calmness, from a Buddhist mentality. The swaps are intensive, yet, special moments. Despite global times, the duration of the possible get-together is limited to a few days. Because of the charged situation, banal events like the walk across a market area are transformed into notable instants and sometimes quite impressive situations arise, just like the folkloric dance by a girl in jeans and a T-shirt to the music from her mobile phone – quite contemporary and, nevertheless, fortified with traditional gestures and movements. Performed with ease and freshness, she lets us forget the clash between tradition and modernity for a moment.

Similarly, the presentation of a Kung-Fu formation makes an impression. Transferred into the experimental art space, the showing attains a ready-made character. Disengaged from its common setting, it becomes clear why it can only be martial art and not sports. The traditional movement patterns and gestures seem just as much as powerful as they are up-to-date.

How come, the exchange in the Swap Shop is accomplished so vividly? The reference for experimental barter projects within the contemporary art space is “The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archiac Societies” by French sociologist and ethnologist Marcel Mauss, first released in 1924/25. He writes about the potlatch, the system of gift exchange common with the indigenous people on the American northwest coast: “Everything that constitutes the actual social life of the societies which have preceded ours [...] is interwoven in it. In these [...] social phenomena all kinds of institutions are expressed at the same time and with a blow: religious, juridical and moral – politics and family coincide here.”² The crucial point with all the transactions, which incessantly take place, consists in the fact that it is about an “amalgamation of spiritual connections [...]” – “as if there was an eternal exchange of all-encompassing

mental matter of things and people [...]”³ Whereas Mauss emphasizes the duty of giving, accepting gifts and responding to gifts, the motivation behind the exchanges in the Swap Shop, is a different one. The goal is to establish an ethic of obligation as it is hardly defined in the global context yet. As an economic project, globalization is usually restricted to business relations. Maybe this is why some transactions in the Swap Shop appear so funnily twisted. They take place in a space that is socially, morally and ethically not regulated. Especially for societies that are dominated by strong rules, playful overstepping moments are fundamental areas of freedom.

In the 1960s, the Situationists tried to test such areas of freedom by “theoretical and practical production of situations”. Especially effective appeared the “dérive”, the exploration by aimless vagrancy and experimental research. While the “dérive” among the Situationists particularly investigated the city of Paris, the areas of investigation of the Swap Shop are dependent on the proposals of the local exchange partners. In Nanning the following research fields became “objects of exchange”: a walk in the park, eating Old Friend Noodles in a restaurant, a market area, an artist’s studio, a birthday party, then urban investigations on motor scooters, a karaoke bar and a bicycle ride through the night. The approach was further systematized when ten year old photos of Nanning were exchanged for the idea to visit the depicted places today in the group on a bicycle tour. The photos in black-and-white seemed to testify from another town, sometimes pre-modern with an untouched landscape. The current situations with the silhouettes of the meanwhile erected high-rises were photographed in the same perspectives while in the middle of the picture, one can see the initial photo framed by the participants in the tour.

While the first Swap Shop originated from a contribution to the exhibition “Not Berlin and Shanghai” curated by Mona Schieren in the Guangxi Arts Institute in Nanning, the occasion for the next stop in Kobe, Japan, was the invitation to partake in a residency in Cap Studio Y3. The space was, like in Nanning, covered with the Peripherothek: pictures on the walls for the exchange, a monitor with a choice of videos by artists friends, a second monitor with a digital slide show with personal pictures of the artists and the obligatory stereo equipment with songs of friends. To elaborate on the character of an inhabited space, the artists in each case decorated one of the walls with a self-made wallpaper which showed personal motifs from their “homeland”. In Nanning these were abstracted birch trunks, in Kobe, pictures of slices of brown bread; with the Swap Shop on the occasion of the Nes Artist Residency, Iceland, Anja Fußbach and Marion Bösen showed 512 silhouettes of friends and acquaintances on the wallpaper, accordingly to the 512 inhabitants of Skagaströnd.

Certainly, the highlight of the exchange process in Kobe was a concert on Mbira-instruments which are played by Shona people in Zimbabwe since thousands of years. They are believed to be the “voice of the forefathers” and are used in religious and social events. The list continues with a hand reading, traditional kimono-coiling, a studio visit with the artist Chu Enoki, including the presentation of his so called “Life Self Defense Force” – a compressed air cannon –, a display of fireworks, a mobile with Ikebana influence, calligraphy, a tea ceremony, the song “Nightingale” by the Japanese

bardic Shimoda Nobuhisa and the storyteller Kinichi san telling a fable about a snail. Although ease is the decisive tone here, somehow the tragedy of the world also resonates in it, for example, during a walk through the parts of Kobe which were destroyed by the earthquake.

Due to globalization's capitalist logic which massively determines world events, every non-monetary barter action seems to be a subversive act. Meanwhile, the market for alternative economies which are locally organized flourishes in form of swap meetings and barter clubs with diverse main focuses, equipped with amusing names such as swapy.de, Fribi.com or tauschen-ohne-geld.de (swap-without-money). In contemporary art, a barter project allows for making contact and to communicate between artists and the audience. A possible aim is the encounter at eye level which depends on the voluntariness of the visitors' contributions. Because of the rules given by the artists, which also depend on the institutional framework, a certain hierarchy is always inscribed in the barter relations. In order to reduce it, the artists temporarily leave the secure frame of the institution.

Antje Schiffers travels to Russia and central Asia for her project "bin in der Steppe / gone to the steppe", not in the role of the posh western tourist, but by exchanging her paintings for lodging and food. She paints these pictures based on the demands of the barter partners on site. Another exchange project in the art context is the "Discursive Picnic". It functions in the art institution as well as in the public sphere as a picnic and Potlatch and offers space for the most different exchange processes, for artistic, culinary, theoretical and practical contributions. The guests, the artists and the audience thereby continuously change their roles as actors, listeners, performers, initiators of investigation walks and tours, etc.

Likewise, in the Swap Shop artists encounter the audience at eye level, the success depends on the contributions of the visitors. In the focus are social moments which allow for exchange processes among cultures. They are predestined to circumvent the dominant capitalistic logic. The barter businesses of the Swap Shops in Skagaströnd culminated in a big dinner, for which indeed not all 512 inhabitants were invited, but which was at least attended by all scholarship holders of the Nes Artist Residency. We are curious about the next Swap Shop stops.

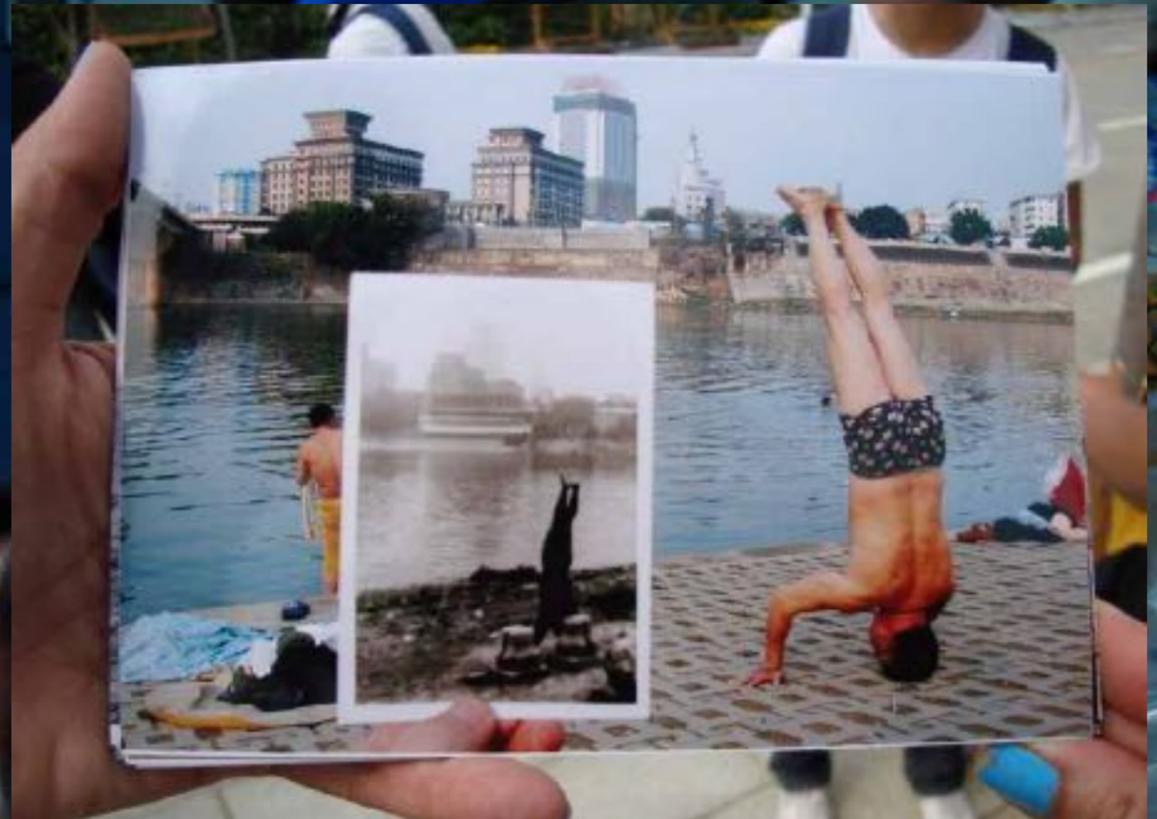
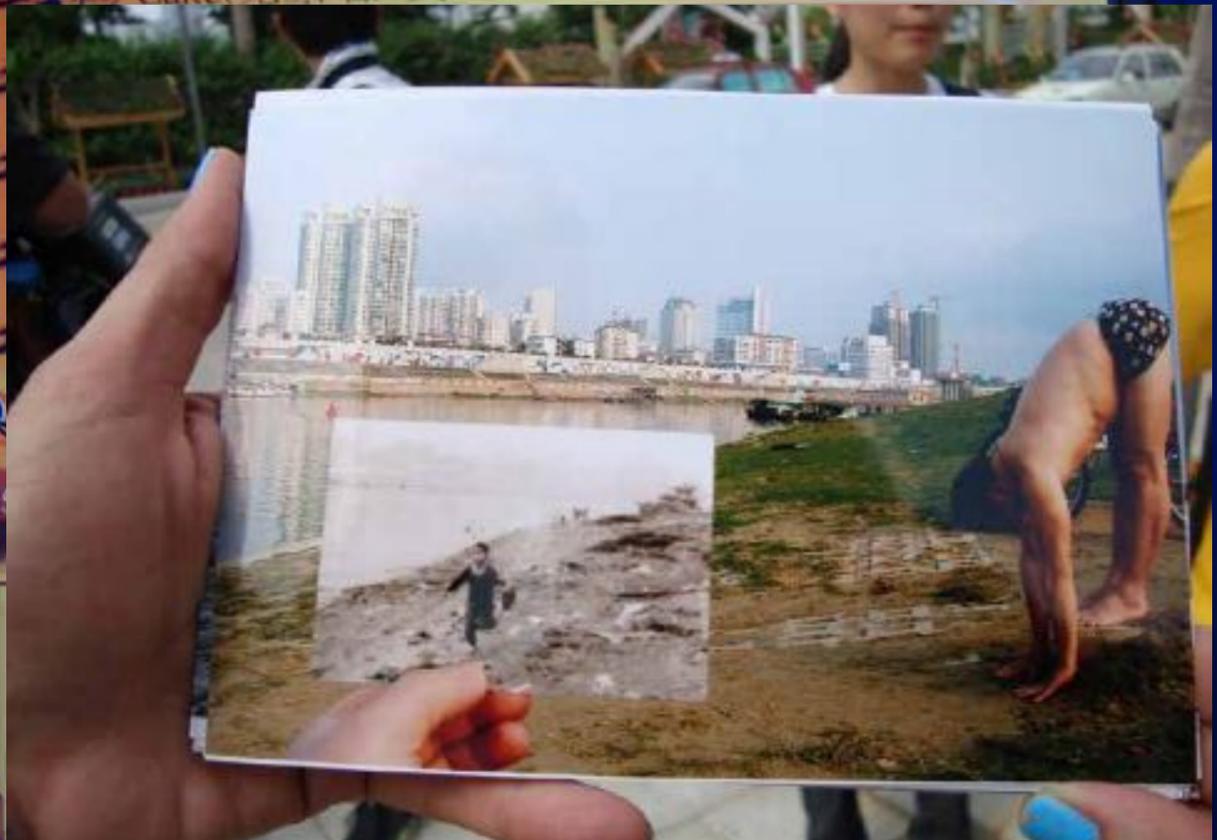




在播放: [When You're Gone] 下一首: []

Butterfly/英 其他 专

Cake(无原唱)/英 黄小桢 专



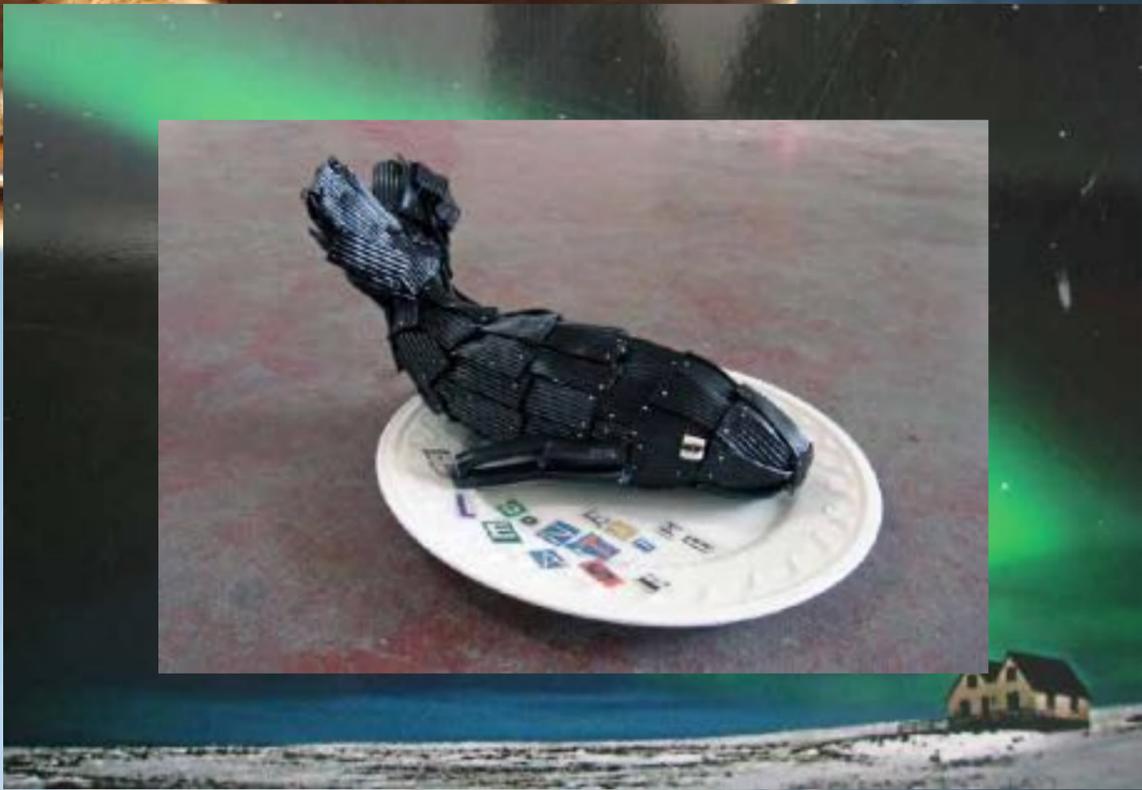
字母: P Q R S T U V W X Y Z 关闭

服务	调音	灯光	气氛	录音	屏切	返回
原唱	伴唱	重唱	切歌	暂停	播放	点歌





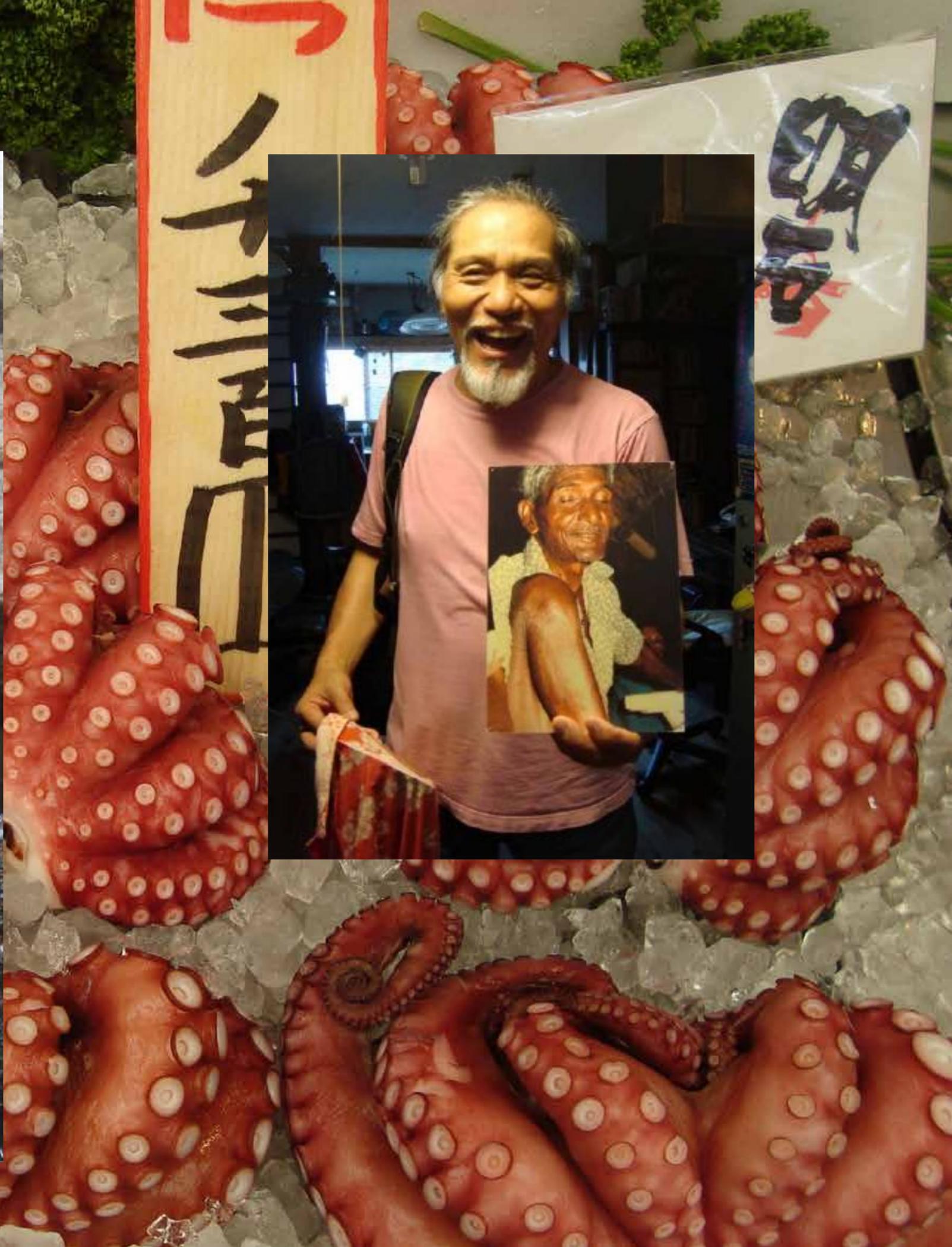




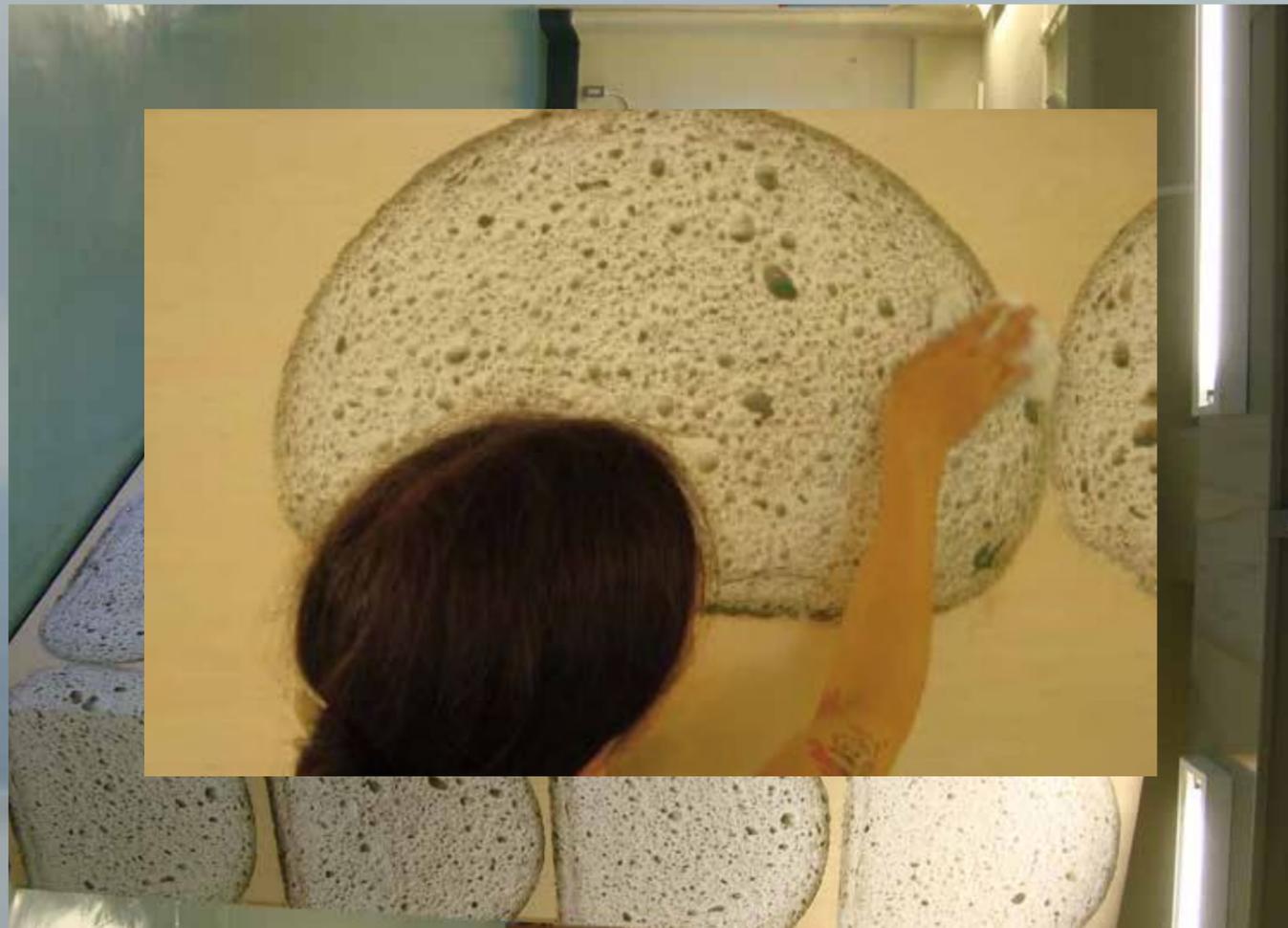














神戸、新長田に鉄人28号18mモニュメント
2009年8月建設
北海製作所にて製造
「鉄人28号モニュメント製作報告レポート」配信中



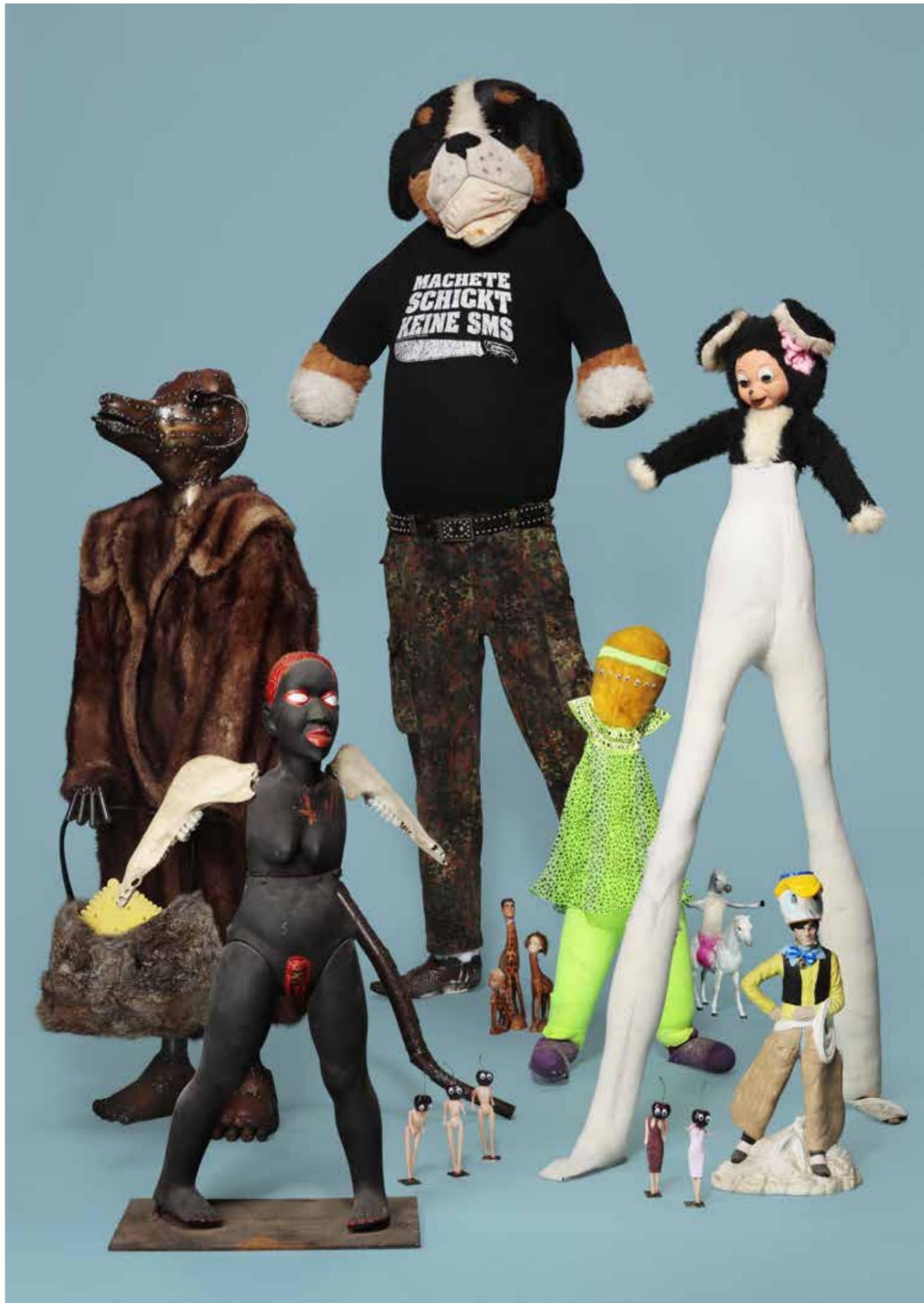
KOBE 鉄人 PROJECT

KOBE APPROJECTS,
「鉄人28号」芸術家「川口松太郎」
「横浜ベイブリッジ」「スカイランドビル」「鉄道の駅舎建築」等、
数多くの名作を生み出した
建築家の巨匠・川口松太郎氏の偉業をたたえ、
こけし体である神戸に
「鉄人28号」の巨大モニュメントを「KOBE」を
輝かせることによる地域活性化を期しています。

HOKKAI
株式会社HOKKAI、KOBE APPROJECTSが「鉄人28号」を制作。

DEMONSTRANTEN/ DEMONS TRATORS

























AUFNÄHER / PATCHES











HAVARIE

oder Die Kneipe als Heterotop zwischen Seefahrt und Utopie / or The bar as a heterotop between seafaring and utopia.

Die vermeintlich lineare Bewegung durch Zeit und Raum ersetzen Anja Fußbach und Tobias Lange in ihrer Rauminstallation *Havarie* durch ein assoziatives Verbinden und spielerisches Kombinieren beweglicher Objekte. Der Besucher betritt ein sogenanntes Heterotop (Griechisch: hetero = anders, topos = Ort). Nach Michel Foucault gibt es unterschiedliche Heterotope,

z.B. Kirchen, Galerien, Gefängnisse, aber auch Kneipen und Festsäle. Alle diese Orte verbindet, dass sie befrachtet sind mit Idealen, Vorstellungsbildern und Utopien. Das Heterotop der Kneipe ist aufgeladen mit (Alb-)Träumen, Sehnsüchten und Ängsten, Leidenschaften und Erinnerungen. Persönliche Utopien sind nicht scharf umrissen, sondern bleiben meist



skizzenhaft, verschwommen, sind oft nicht mehr als eine vage Ahnung. Das Heterotop reinigt den Raum, macht ihn durchlässig für neue Bedeutungen, indem es festgelegte Strukturen auflöst und zu Variablen macht. So durchdringt der innere Raum persönlicher Utopien den äußeren Raum der gesellschaftlichen Festlegung und erweitert ihn. Die *Havarie* ist nicht mehr und nicht weniger als die Abstraktion eines bekannten Raumes, eine auf ihre Grundausstattung reduzierte Kneipe. Wände, Möbel, Treisen, Musikbox, Getränke, alles ist auf Rollen. Alles wird zu einer räumlichen Variablen und folgt damit der eigenen

Entscheidung, setzt sich zu den Besuchern in Beziehung und wird von ihnen in Beziehung gesetzt. Wie ein Boot auf hoher See ist die *Havarie* ein Sammelsurium vager Hoffnungen und Ängste, Triumphe und Niederlagen, die dazu einlädt, sich der eigenen Utopien zu stellen.

Anja Fußbach und Tobias Lange, *Havarie*, 2013, Installation aus 20 beweglichen Leuchtkästen und 70 Möbelstücken auf Rollen. Maße Installation: variabel, Maße Leuchtkästen: 300 x 150 x 17 cm, MDF Platten, Digitaldrucke auf Leuchtfolien, Stahl, Rollen, Neonröhren, Möbel, Lack.

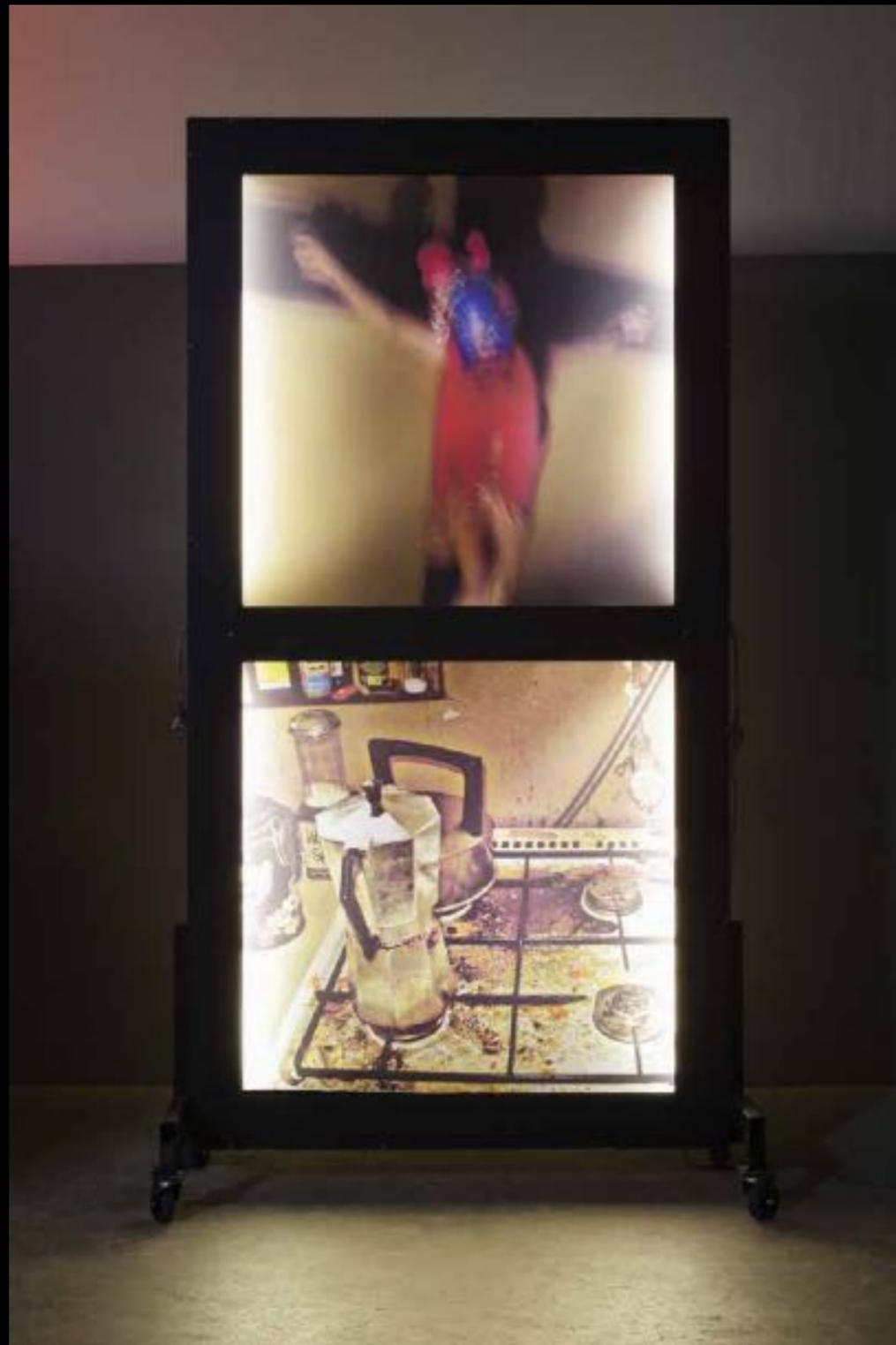
The supposedly linear movement through time and space is substituted by Anja Fußbach and Tobias Lange in their installation *Havarie* through an associative connection and playful combination of movable objects. The visitor enters a so-called heterotop (Greek: hetero = different, topos = place). According to Michel Foucault, there are different kinds of a heterotop, like churches, galleries, prisons, as well as pubs and ballrooms. What connects all these places is that they are fraught with ideals, mental images and utopias. The heterotop of the bar is charged with dreams and nightmares, desires and fears, passions and memories. Personal utopias are not clearly outlined, but usually remain sketchy, blurred, often not more than a vague idea. The heterotop cleans the space, makes it translucent for new meanings, by dissolving fixed structures and by turning them into variables. Thus, the inner space of personal utopias penetrates and expands the outer space which is socially defined. The *Havarie* is the abstraction of a known space, a pub, reduced to its basic interior. Walls, furniture, bar, jukebox, drinks – everything is on wheels. Everything becomes a variable in space and follows its own decisions, relates to visitors and is set in relation by them. Like a boat on the high sea, the *Havarie* is a hodgepodge of vague hopes and fears, triumphs and defeats, inviting everyone to face their own utopias.

Anja Fußbach and Tobias Lange, *Havarie*, 2013, mixed media installation with 20 movable light boxes and 70 pieces of furniture on wheels. Dimensions of installation: variable, dimensions of light boxes: 300 x 150 x 17 cm, MDF board, digital print on light foil, steel, wheels, neon lamp, furniture, varnish.



HASTA LA VISTA, VENEZIA!

Daniela Wüstenberg



Würde Anja Fußbach in London, New York oder L.A. leben und produzieren, wäre sie vermutlich reich und berühmt. Trash und laute Farben gemischt mit einer „I don't give a fuck“-Attitüde, wie sie Künstler wie Maurizio Cattelan, die Chapman Brüder oder die Band Die Antwoord, in den letzten Jahren verkörperten, liegen schwer im Trend.

Kaum jemand könnte sich allerdings weniger um solche Trends scheren, als die Künstlerin selbst. Anja Fußbach tut seit fast 20 Jahren das, was der Dichter José Ortega y Gasset als „wahres“ Heldentum bezeichnete: sie ist einfach und sehr

authentisch sie selbst. Logischerweise tut sie darum in ihrer Arbeit immer genau das, was ihr gerade in den Sinn kommt, ohne Kompromisse in der „Vermarktbarkeit“ ihrer Objekte. Dabei spielen eine Verbindung von Trash, Horror und Humor, sowie die Aneignung von pop-kulturellen Zitaten aus nicht europäischen Kontexten wie Japan, Mexiko, den USA und Indien, fast immer eine zentrale Rolle. Die Skulptur *Harakiri* (2005) zeigt zum Beispiel einen riesigen, babyblauen Spielzeug-Hasen aus lackiertem Epoxidharz, der sich mit einem Katana in brutaler Selbstmord-Geste die Gedärme aus dem Körper schneidet, während sein

Gesicht in einem Ausdruck ungläubiger Überraschung erstarrt ist. Das Material der aus Wolle gestrickten, aus dem Körper herausquellenden Innereien, stellt dabei einen humorvollen Bruch zur blutigen Tat dar.

Mit einer ebenso gewaltbereiten Aussage und ähnlich B-kulturellen Referenzen spielt Anja Fußbach auch in der Installation *Hasta La Vista* (2011). Hier platziert sie drei trashig gekleidete, Sonnenbrillen tragende und bis an die Zähne bewaffnete Schaufensterpuppen in einer schwarzen Gondel. Die nahezu identischen Figuren lassen sich vor allem durch ihre Kleidung, Haarfarbe und Frisur voneinander unterscheiden: Eine ist blond, die Zweite rothaarig, die Dritte hat einen neon-pinken Irokesen. Sie alle tragen Lippenstift, ihre perfekt lackierten Fingernägel sitzen am Abzug. Die teilweise entblößten Oberkörper der Mannequins sind mit billigem Schmuck behängt, die Brustwarzen sind im Stile Wendy O. Williams' mit Klebeband bedeckt. Die drei Körper sind zudem mit neonfarbenen Tattoo-Aufklebern dekoriert, deren Motive klassische Macho-Symbole, wie angreifende Tiger, sich aufbäumende Kobras oder einen grinsenden Totenkopf, zeigen. Lässig und ohne Deckung zu suchen, der überwältigenden Kraft ihres Stoßtrupps gewiss, sichern sie den Raum in drei verschiedene Richtungen mit ihren Maschinengewehren. Wie die Männer auf dem Patrouillenboot in *Apocalypse Now*, die sich auf dem Mekong flussaufwärts ihren Weg durch den vietnamesischen Dschungel bahnen, um alles, was sich ihnen in den Weg stellt, diskriminationsfrei über den Haufen zu ballern, dringen die Puppen imaginär in

den Ausstellungsraum ein. Die über fünf Meter lange Gondel ist aus matt Schwarz lackiertem, geschweisstem Stahl, und daher, um genau zu sein, viel zu schwer, um jemals wirklich zu schwimmen. Auch sie wurde verziert: Golden funkeln die Gondelspitzen, ein Adlerkopf zielt den Bug und zwei Miniatur-Kronleuchter wurden – womöglich als weiteres Filmzitat¹ – an den Bootsseiten angebracht. Zu der Arbeit gehört außerdem eine Serie von vier Aufklebern, die während der Ausstellung als limitierte Serie zum Verkauf stand: Auf diesen hat die Künstlerin sich selber in der Antiästhetik von simpelsten Photoshop-Montagen in Szene gesetzt, mal als Sarah J. Connor (*Terminator 2*), mal als weibliche Version von Snake Plissken (*Escape from New York*) und zuletzt als Ellen Ripley (*Alien*) zwischen zwei rotäugigen Kampfhunden posierend, immer ein automatisches Gewehr im Arm.

Auf den ersten Blick scheint Anja Fußbachs übertriebene Symbolik vor allem mit Gender-Stereotypen zu spielen, mit Darstellungen inszenierter Männlichkeit genauso wie mit den übersexualisierten Verkörperungen weiblicher Superheldinnen, die seit den späten Achtzigern das westliche Kino eroberten: die Replikantinnen in *Blade Runner*, *Alien*, *Terminator*, *Baise Moi*, *Kill Bill*, *Tomb Raider* und *Resident Evil*. Frauen, die sich in einer traumatisierenden Umgebung nicht in die Opferrolle fügen und statt dessen ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen. Protagonistinnen mit perfekten Körpern, die, stellvertretend für alle Frauen, Rache nehmen und die aus dem „Gleich-gewicht geratene Gerechtigkeit der Welt wiederherstellen.“² Ein Traum, der aus dem Trauma heraus

entsteht. Die geklonte Gleichförmigkeit der Figuren wird jedoch dadurch gewollt gebrochen, dass die Mannequins das Gesicht der Künstlerin tragen. Anja Fußbach zeigt Gesicht, ihr eigenes Gesicht, und stilisiert sich auf diese Weise selber zur geklonten Superheldin. Die Arbeit bekommt dadurch eine persönliche Komponente: Die Erfüllung des erotischen Traums von der eigenen Dreifaltigkeit, die hybride Phantasie der Erschaffung einer Mini-Armee mit übermenschlichen Kräften aus dem eigenen Körper. Durch die verspiegelten Sonnenbrillen verweigert Anja Fußbach dem Publikum zudem den direkten Blickkontakt, wodurch sie die geklonten Versionen ihres eigenen Körpers dem objektifizierenden Blick des Betrachters entzieht. Im Zusammenhang mit der Gondel kann diese Arbeit allerdings ebenso als (selbst)ironischer Kommentar zum Traum jedes/r Künstlers/in verstanden werden. Einmal im Leben nach Venedig zur Biennale eingeladen zu werden, ist ein Wunschtraum über den Erfolg auf dem internationalen Kunstmarkt, einhergehend mit der Hoffnung auf das Ende der prekären Lebensumstände, in der viele KünstlerInnen leben und produzieren. Gleichzeitig macht er aber die eigene Abhängigkeit von den neoliberalen Strukturen der Kunstwelt erkennbar. Unter diesem Aspekt wäre die spaßhafte „Drohung“, im Alleingang die Ur-Biennale in Venedig zu zerstören, als ein symbolisch gemeinter Racheakt am gesamten kommerziellen Kunstmarkt und seiner einengenden Zwänge zu deuten; andererseits ist vielleicht aber auch eine weiter greifende, spielerische Kriegserklärung an die gesamte Gesellschaft gemeint: ganz im Sinne der Situationistischen Internationalen, deren

Leitmotiv, „Sei realistisch, verlange das Unmögliche“³, KünstlerInnen zur aktiven Zerstörung der bourgeoisen Idee des Glücks durch ihre Arbeiten herausforderte. Eine weitere Option wäre, dass es sich hier um eine wörtliche (Fehl-)Übersetzung und einen ad absurdum geführten Kommentar auf Allan Kaprows Forderung nach der Eliminierung des Zuschauers⁴ handelt – eine Idee, nach der im ursprünglichen Sinne das Publikum vergessen sollte, dass es Teil eines Happenings war. Der dem Terminator-Zitat entlehnte Titel *Hasta La Vista*, das bekanntermaßen vor dem großen Showdown des Films ausgesprochen wird, bekäme in diesem Zusammenhang auf jeden Fall eine äußerst passende Bedeutung. Diese Verbindung ist denkbar, denn wie Allan Kaprow ist auch Anja Fußbach in ihrer Arbeit immer auf der Suche nach dem schmalen Grat zwischen Kunst und Nicht-Kunst.

HASTA LA VISTA, VENEZIA!

Daniela Wüstenberg

If Anja Fußbach were to live and produce in London, New York or L.A., she would likely be rich and famous. The trash aesthetic and loud colors mixed with an “I don’t give a fuck” attitude – embodied in recent years by artists like Maurizio Cattelan and the Chapman Brothers or the band Die Antwoord – are in line with current trends in the art world.

However, hardly anyone could be less interested in such trends as the artist herself. For over 20 years, Anja Fußbach has been doing what poet José Ortega y Gasset has described as “true” heroism: she is simply and authentically herself. Consequently, she produces work based on whatever comes to mind, without compromising the “marketability” of her objects. That said, connections to trash, horror and humor, as well as the appropriation of pop-culture references from non-European contexts, such as Japan, Mexico, the USA and India, play a central role in the creation of her work. For example, the sculpture *Harakiri* (2005) depicts a giant, baby-blue toy rabbit constructed of painted epoxy resin, brutally disemboweling itself with a katana, its face frozen permanently in an expression of unimaginable surprise. The entrails oozing from the

rabbit’s body are knit from wool and stand in stark, almost comical contrast to the brutality of the act itself.

In the installation *Hasta La Vista* (2011), Anja Fußbach plays with a similarly violent statement and incorporates references to B-culture. In this instance she places three trashily-dressed mannequins with sunglasses and armed to the teeth in a golden gondola. The nearly identical figures are primarily distinguishable from one another through their clothing, hair colour and hairstyle: one is blonde, one is a redhead and the third sports a neon-pink mohawk. They are all wearing lipstick with their delicately painted fingernails hovering over the trigger. Their partially exposed torsos are bedazzled with costume jewelry, their nipples covered with tape in true Wendy O. Williams style. The look is completed with neon-colored tattoo stickers: a collection of classic macho imagery such as attacking tigers, a cobra rearing its head or a grinning skull. Instead of seeking cover, they stand cool and collected, aware of the devastating power of their military might and secure the area in three directions with their machine guns. Like the men of the patrol boat in *Apocalypse Now*, making their way up the Mekong river through the Vietnamese jungle, the mannequins give a sense of having infiltrated the exhibition space, recklessly mowing down anything that stood in their path. The gondola is over five meters long, painted black and made of welded steel; unlikely to ever stay afloat in an actual body of water. The vessel has also been given decorative touches: the spires gleam in gold, an eagle’s head sits atop the bow and, perhaps another film reference¹, two miniature chandeliers adorn the sides. A series of four stickers sold during the exhibition belong to the work as well. They portrayed the artist herself in rudimentary Photoshop montages of classic movie protagonists: Sarah J. Connor (*Terminator 2*), a female version of Snake Plissken (*Escape from New York*) and Ellen Ripley (*Alien*) posing between to red-eyed attack dogs, in each scene with an automatic weapon under her arm.

At first glance Anja Fußbach’s exaggerated symbolism seems primarily to play with gender stereotypes, employing in equal parts both depictions of contrived masculinity and oversexualized manifestations of super heroines that have dominated western cinema since the late eighties: the replicants in *Blade Runner*, *Alien*, *Terminator*, *Baise Moi*, *Kill Bill*, *Tomb Raider* and *Resident Evil*. Women in a traumatizing setting that refuse to become victims and instead take their fate into their own hands; protagonists with perfect bodies taking revenge in the name of all women and “restoring the balance of equality in the world,”² turning trauma into opportunity. However, the figures’ clone-like uniformity is intentionally undermined by the fact that they are wearing the face of the artist. By superimposing her own face onto the figures, Anja Fußbach integrates herself into the ranks of the superhero clones. This lends an autobiographical component to the work: the realization of an erotic dream of personal trinity, the hybrid fantasy of using her own body to create a miniature army with super powers. Anja Fußbach uses the mirrored sunglasses to deny the audience direct eye-contact and, in so doing, eludes the observer’s objectifying gaze.

In conjunction with the gondola, this piece can be further seen as a self-deprecating commentary on the dreams of every artist. The once in a lifetime opportunity to exhibit at the Biennial in Venice is a pipe dream for success in the international art world that many artists strive for, hoping for an end to the existential insecurity that often defines life as an artist. At the same time, this aspiration exemplifies the dependence of many artists on the structures of the neoliberal art world. In this context, the comical “threat” of an artist single-handedly subverting the archetypal Biennial in Venice could be understood as a symbolic act of revenge on the entire commercial art world and its inherent constraints. Then again, it could also be construed as an even more far-reaching, yet playful declaration of war on society as a whole: a nod to the Situationist International and its motto “be realistic, demand the impossible”³, which challenged artists to actively undermine the bourgeois ideals of happiness. Another possible interpretation is that the piece is a literal (mis-)translation of and an ad absurdum commentary on Allan Kaprow’s call for the elimination of the audience⁴ – a concept that originally intended for the audience to forget that it was part of a happening. In this context, *Hasta La Vista* – the infamous Terminator quote, spoken just before the final showdown – is a fitting title. This connection is plausible because, just as Allan Kaprow, Anja Fußbach is continually searching for the fine line between art and non-art.

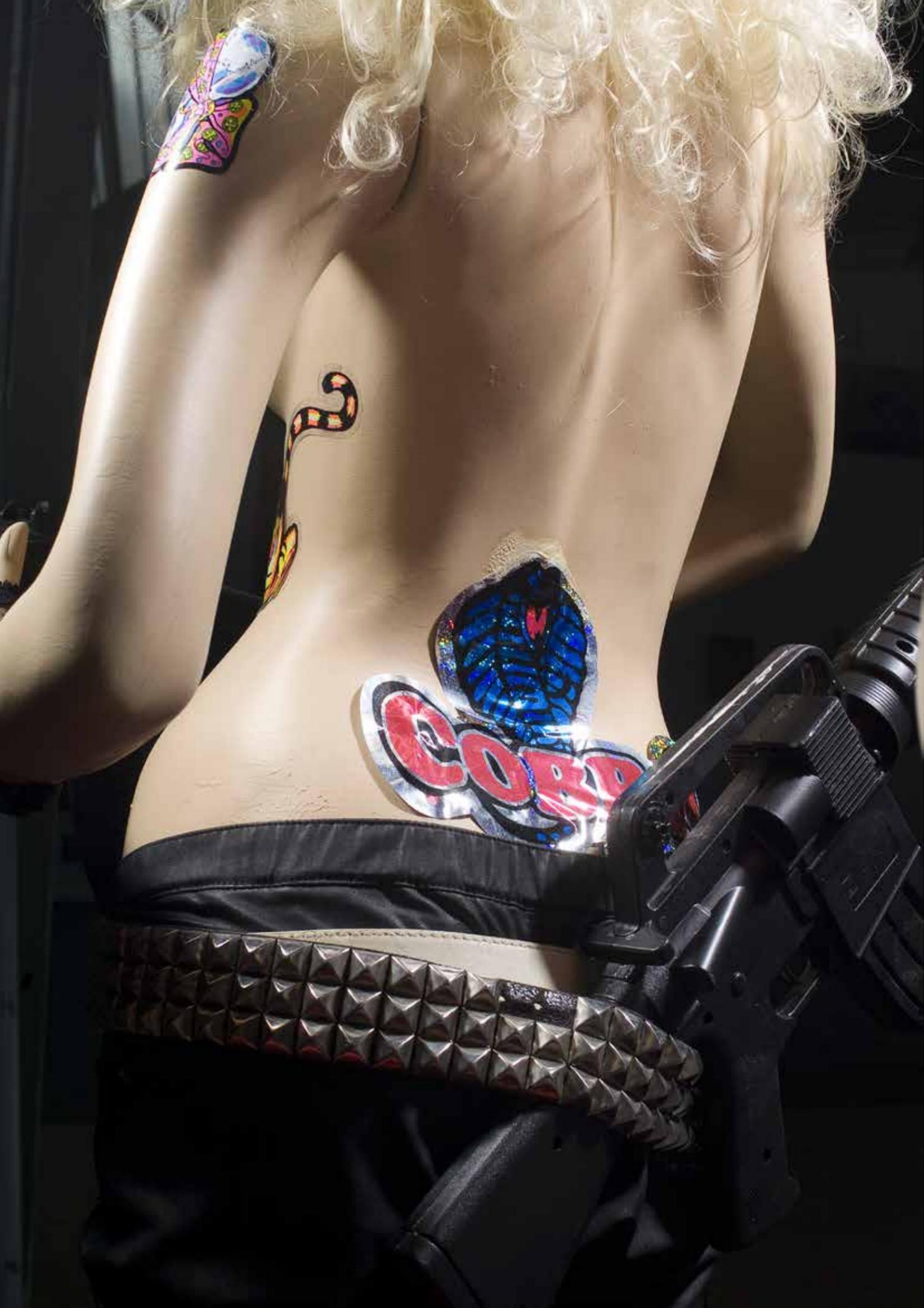




HASTA LA VISTA







ICH SEHE WAS, DAS
DU NICHT SIEHST/
I SPY WITH
MY LITTLE EYE

Langzeit-Fotoprojekt auf Lanzarote / Long-term photo project on Lanzarote

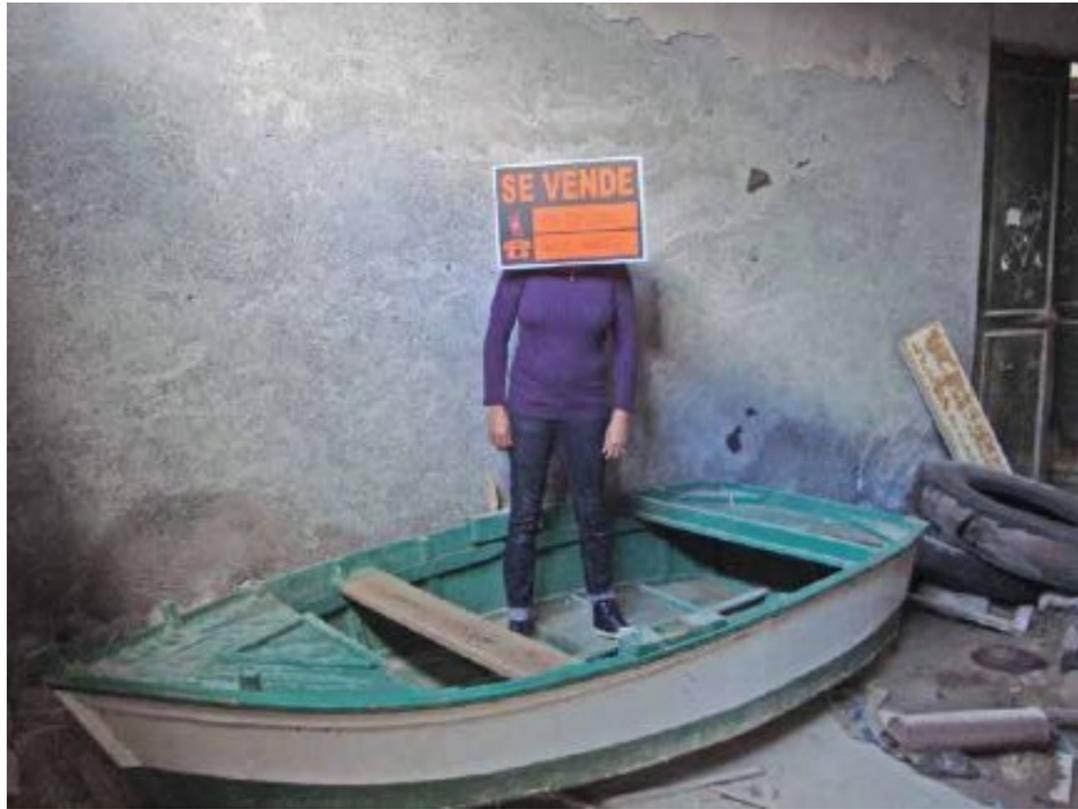


















KÜNST- LICHES RIFF/ARTI- FICIAL REEF

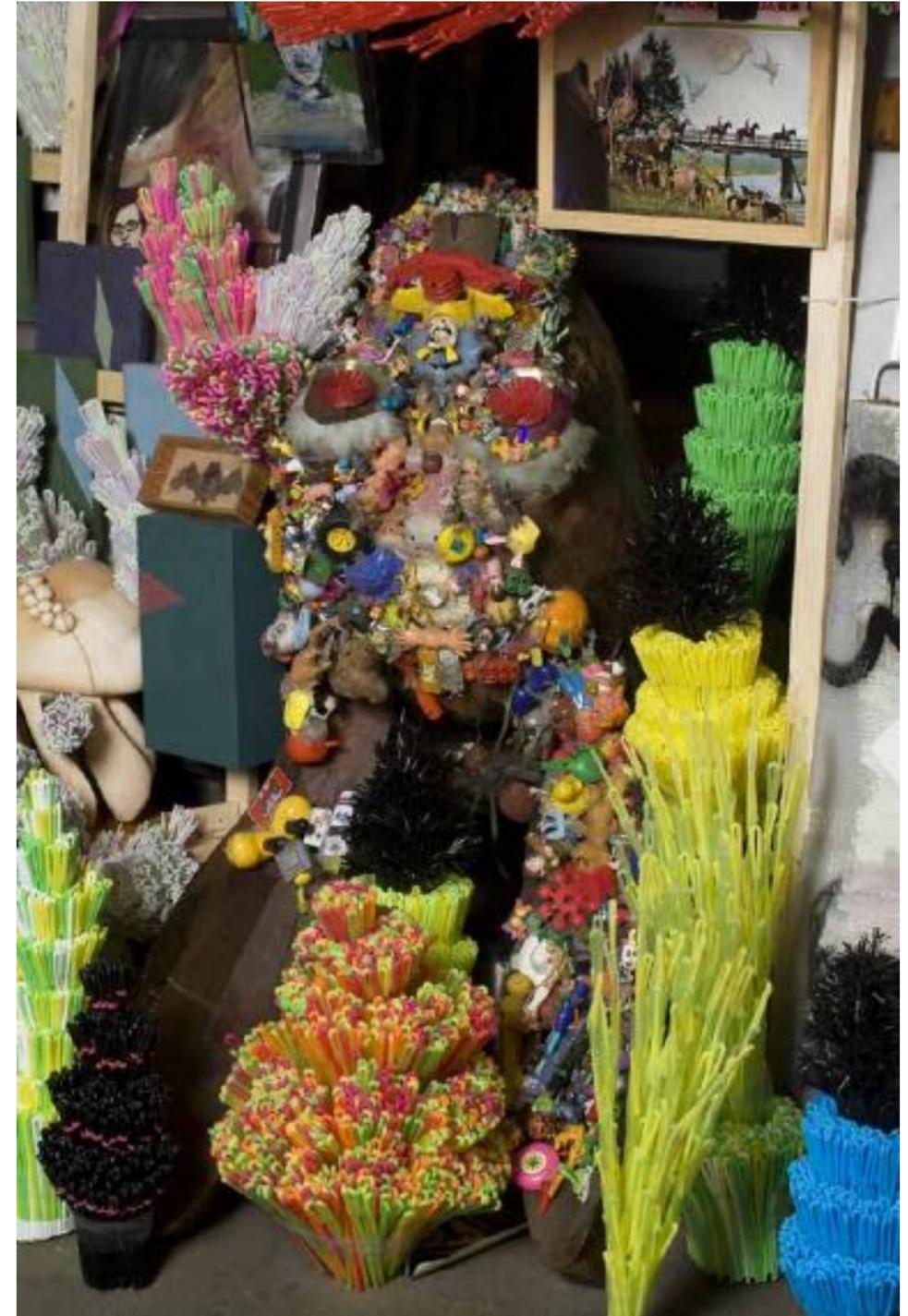
Ein künstliches Riff entsteht nicht natürlich, sondern aufgrund menschlichen Eingreifens, ob beabsichtigt oder unbeabsichtigt, an einem Ort und in einer Form, die von der Natur nicht intendiert war. Ausgangspunkt der Installation *Künstliches Riff* ist der Umraum des jeweiligen Ausstellungsortes. Er wird zum Untergrund für Fundstücke aus dem Ausstellungsgelände, Hinterlassenschaften früherer Ausstellungen oder gezielter

soziale Interaktionen, beispielsweise mit ortsansässige KünstlerInnen, die Leihgaben für den Untergrund zur Verfügung stellen. Hieraus entsteht das *Künstliche Riff*, das mit Korallenplastiken aus Strohhalmen überwuchert wird.

Künstliches Riff, 2009, Installation aus Fundstücken, Leihgaben und Korallenplastiken, Strohhalmen, Klebebändern, Draht, Stahlplatten, Heißkleber, Maße variabel

An artificial reef does not grow naturally, but only due to human intervention, whether intentional or unintentional, in a place and form that was not planned by nature. The point of departure for the installation *Artificial Reef* is the space around the exhibition venue, which is the undercoat for found pieces from the exhibition grounds, remains of previous exhibitions or aimed social interactions, for example, with local artists, which donate loans for the base. From this, the *Artificial Reef* arises, overgrown with coral-like sculptures made of straws.

Artificial Reef, 2009, mixed media installation with found objects, loans and coral-like sculptures, straws, tape, wire, steel plates, hot glue, dimensions variable.





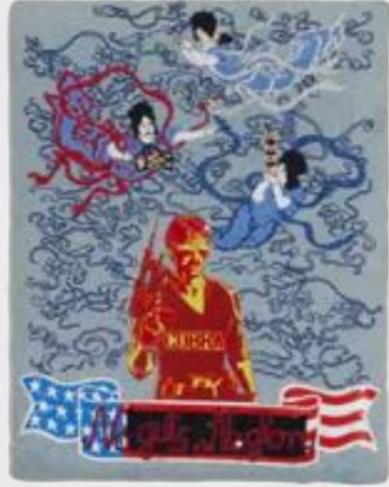


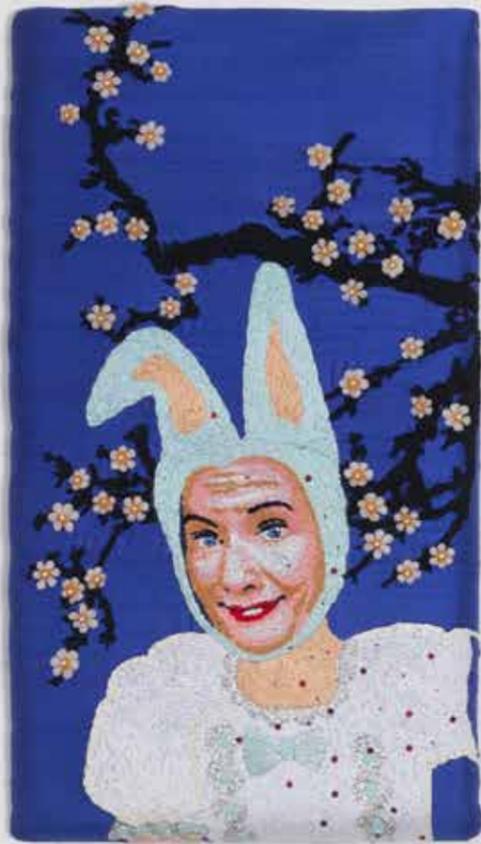




THREAD

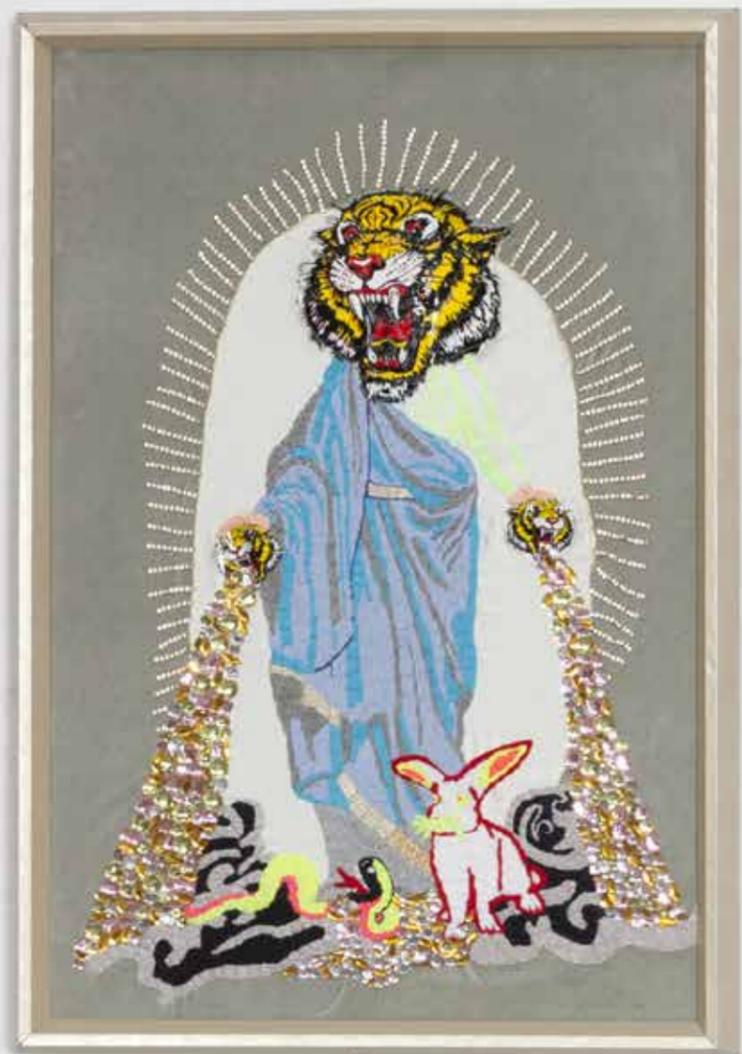
Stickbilder / Embroideries

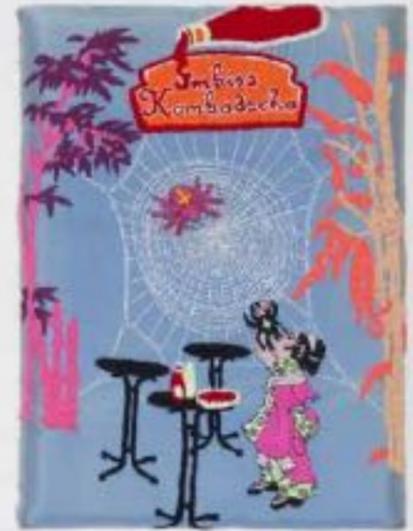
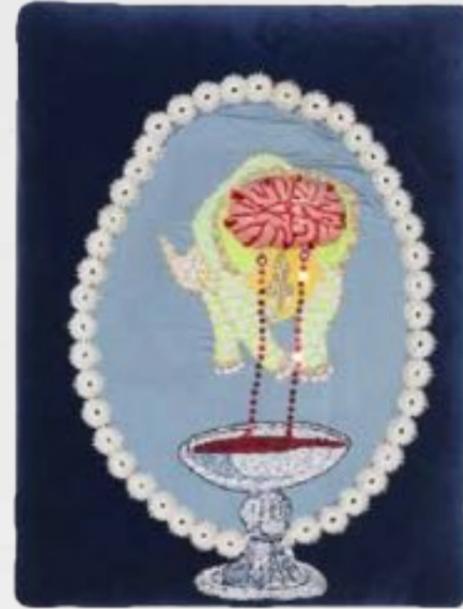












SERENGETI DARF NICHT STERBEN

Ausstellungsansichten / installation views
Städtische Galerie, Bremen, 2014









WANN GEHN DIE ANERN

BADEN?

DEFEKT



VINTAGE PRINTS

Ausgewählte Publikationen /
Selected publications

180

Kunstfrühling 2011

182

unterDruck
BBK

184

ME | TA
... NO | MIE

192

Not Berlin and Not
Shanghai

194

4. Berliner
Kunstsalon

200

Spring, Kunst-
frühling 09

Anja Fußbach

www.anjafussbach.com



Einzelausstellung (Auswahl)

2010 Swap Shop Kobe, Residenzstipendium mit Marion Bösen, CAP Y3 Kobe, Japan;

Swap Shop Skargaströnd, Residenzstipendium mit Marion Bösen, NES Artist Residency, Island;

Aliencje Alienations, Dialog 7 mit Angelika Fojtuch, Galerie ggm1, Danzig, Polen

2008 „52“, Gerhard-Marcks-Haus, Pavillon, Bremen

2007 „Hard Shell Flesh“, Torhausgalerie, Braunschweig

2005 „Unsere kleine Farm“, Galerie im Park, mit Kinki Texas, Bremen;

Pimp it up, Galerie Greige / Claassen-Schmal, Berlin, Residenzstipendium Berlin des Senators für Kultur, Bremen

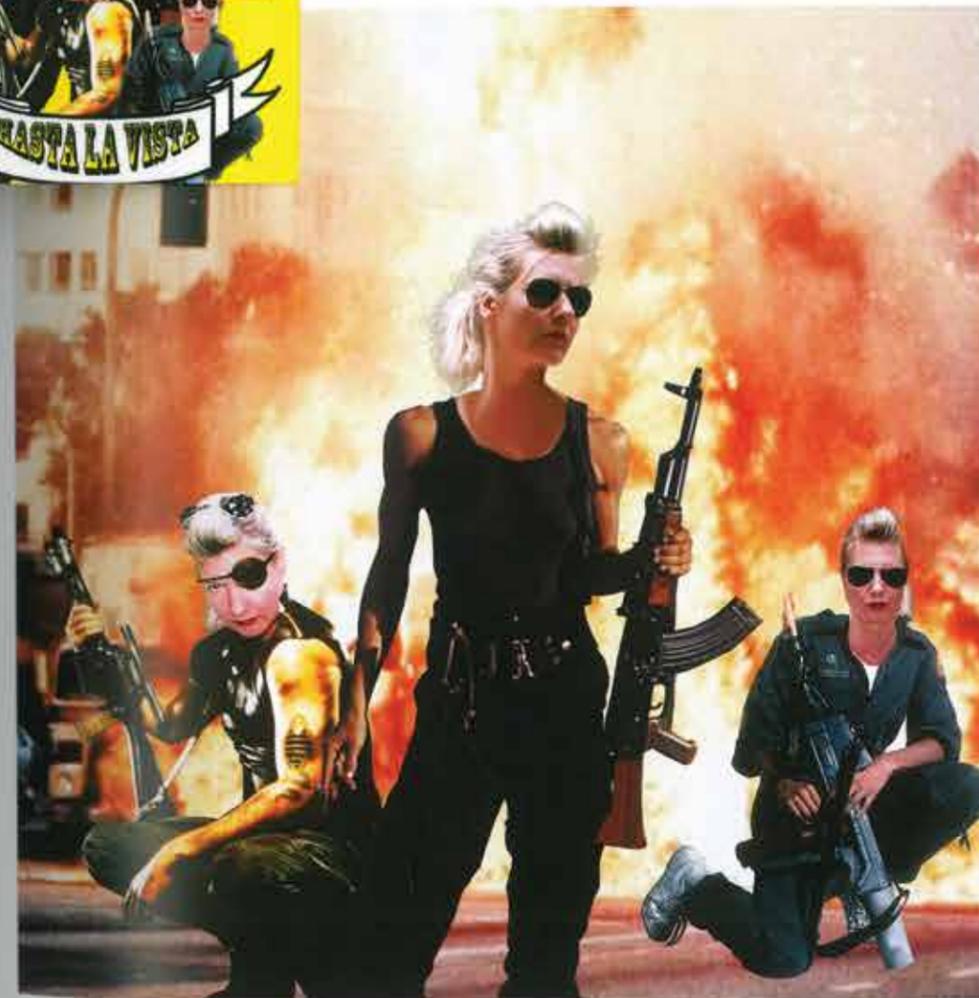
Gruppenausstellungen (Auswahl)

2009 „Kunstfrühling 2009 - Spring!“, Gleishalle am Güterbahnhof, Bremen

2008 „Not Berlin Not Shanghai“, Reisestipendium des Künstlerinnenverbandes, Guanxi Art College, Naning, China

2007 4. Berliner Kunstsalon, Messe im Humboldt Umspännwerk, Berlin; „Tease Art Fair“, Messe in den Rheinarkaden, Köln

2006 „Metanomie“, Städtische Galerie Bremen; „gesichtet“, Städtische Galerie Bremen; „Hansepol“, Karstadt Altona, Altona, Hamburg



unterDruck, Jahresausstellung 2012,
Bremer Verband Bildender Künstlerinnen
und Künstler (Hg.), Bremen 2012

Marion Bösen & Anja Fußbach

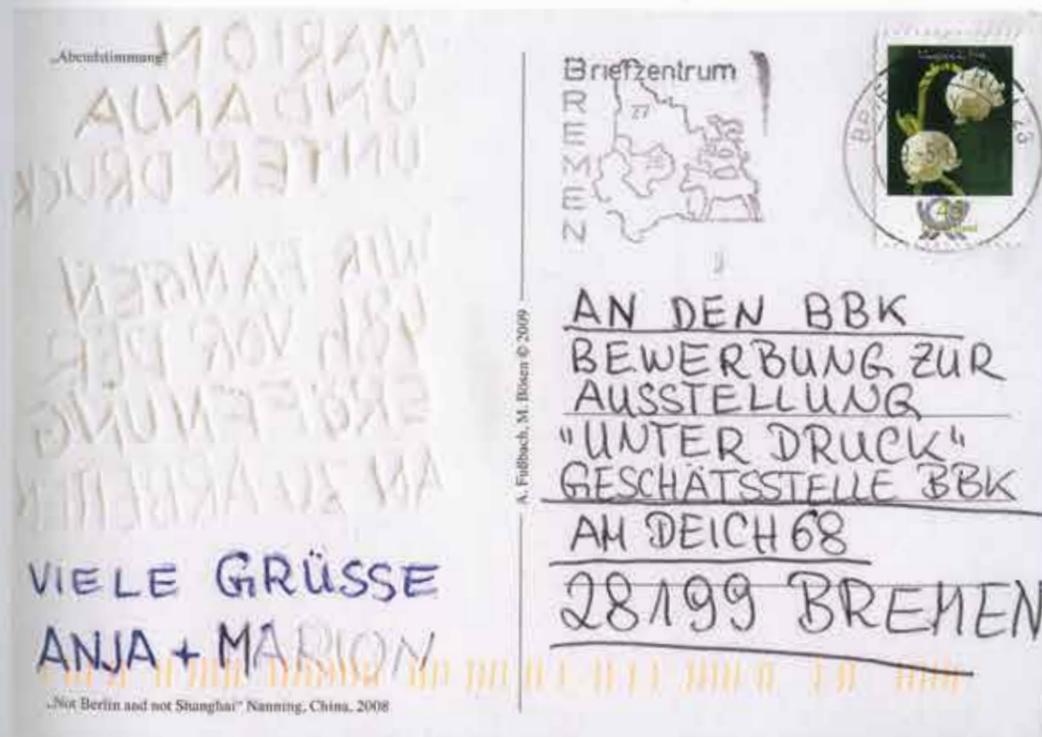
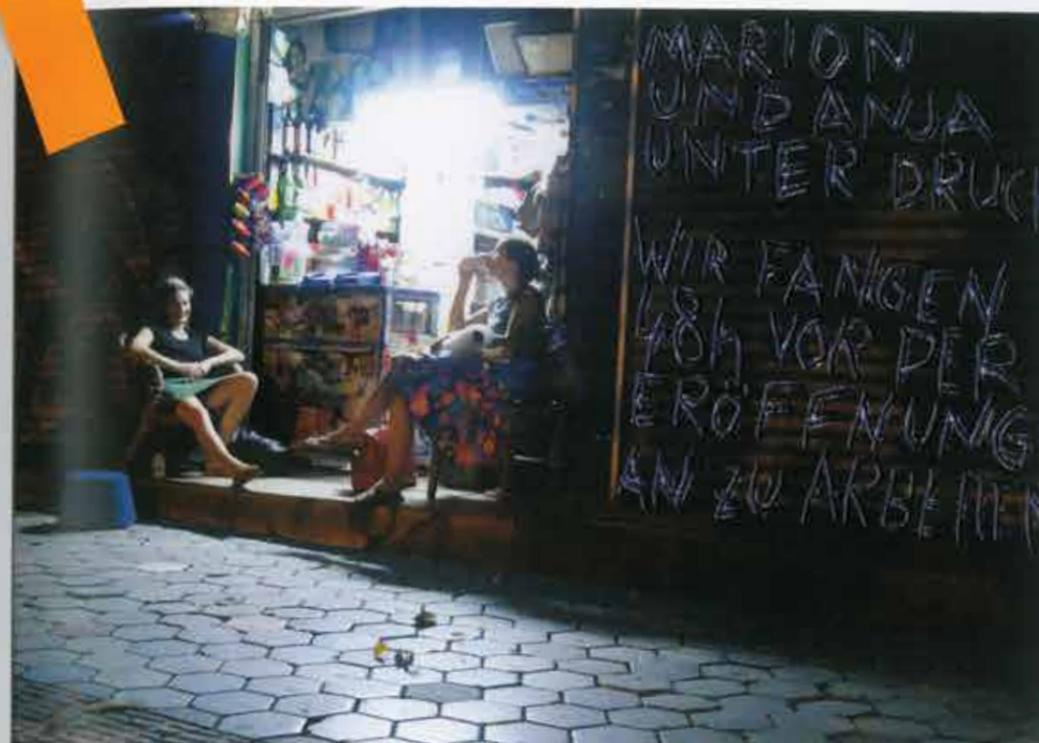
Betr.: unter Druck

Lieber BBK,

wir möchten uns gerne mit einem Konzept (siehe Postkarte) für die Teilnahme
an der Ausstellung „unter Druck“ bewerben.
Die Postkarte geht Ihnen separat zu.
Im Anhang dieses Schreibens finden sie unser beider Lebensläufe.

Viele Grüße,
Marion und Anja

MARION + ANJA



„falls es probleme gibt, erledigen
wir die unterwegs aus der bewegung“

ANJA FUSSBACH



ANJA FUSSBACH entwirft ein „metanomisches golf spielen mit hindernissen für ca. 20 leute“ (29. Mai): „der golfparkur ist die ausstellung. einzelne arbeiten werden direkt als hindernisse einbezogen“. Zum Auftakt lädt sie ein, vom Künstlerhaus Güterabfertigung einmal quer durch die Bremer Innenstadt zur Städtischen Galerie zu golfen. „morgen, halb acht bei den gelben säcken“ lautet schließlich die Verabredung am 14. Juli, die sie mit einem erklärenden Hinweis zur erforderlichen Ausrüstung verbindet: „im prinzip kann man natürlich mit allem spielen das einen stielartigen griff hat. die chancen, sollte eine z.b. einen suppenlöffel oder ähnliches bevorzugen, verringern sich allerdings mindestens proportional zur länge des griffs [...]“ Cross Golf, der rebellische Spross des elitären Club Sports auf englischem Rasen, scheint ein idealer Ausgangspunkt fürs Metanomieren: Es gibt keine Regeln, außer denen, die die jeweiligen Mitspieler untereinander für ihre nächste Partie vereinbaren. Das Spielfeld ist potentiell unbegrenzt und die Ziele für den Ball werden gemeinsam abgesteckt. Sie sind eingebunden in eine meist urbane Hindernislandschaft, die zum Bild für ein Gegebenes wird, das sich zwar nicht dem eigenen Spiel entsprechend gestalten, das aber eine eigene Linie legen lässt, die – wenn auch über Umwege – auf die vorhandenen Strukturen reagiert, ihnen ausweicht, sie anvisiert, über sie hinweggeht. Doch auch für Cross Golf gilt: Schnell werden Kontrast, Regellosigkeit und Andersartigkeit zur Pose. *Worin also besteht die Kunst?* Anja Fußbachs Zitat eines Großstadttrends zielt auf Beweglichkeit, auf eine bewegte Zwischenräumlichkeit, auf etwas, das Alles einbezieht und miteinander in Beziehung bringt – das selbst gewissermaßen wörtlich nur in „riskanten Anspielungen“ existiert.

GURKEN ■ Um der Vorgabe ‚Spielverderber‘ nicht auf ihren paradoxen Leim zu gehen und im Nichtstun („garnichts zeigen“) kleben zu bleiben, einigten wir uns für einen Moment darauf, sie einzulösen und damit loszuwerden: Sie liefert die netteste Begründung, um aus dem Thema-Spiel (zumindest aus diesem) auszustei-gen. Damit haben wir die luxuriöse Situation, eine Ausstellung + Support + Katalog zu bestreiten und machen zu können, was wir wollen. ■ [...]

■ Boff. Was tun ? : dass jeder auch sein eigenes Ding, aber auch alle an einem gemeinsamen drehen? ■ [...] ■ Das klingt erstmal merkwürdig [...] ; es meint aber die Idee, gemeinsam an einer Szenerie zu bauen, und zwar jeder mit seinen Mitteln/seiner Arbeit. Dies schließt ein, dass die Sachen spätestens auf dieser Ebene miteinander zu tun bekommen; ob sie sich nun ergänzen, kommentieren, gegenseitig wiederholen, daneben stellen oder sich abgrenzen, weggucken, beziehungslos im Raum stehen und eine andere Baustelle aufmachen. – Ausgehend von der eigenen Vorstellung dieses/r Innenraums/Szene, je nachdem was andere dort schon platziert haben (oder vermeintlich noch zurückhalten), bastelt man daran mit – unterstützt Mikroszenen, macht andere auf oder stellt etwas testhalber oder

einfach so hinein. ■ Jemand meinte, das sei wie eine Art gemeinsames Einräumen einer Bude – mit Vorlauf, wo sich womöglich aus den einzelnen Ideen ein Richtungscharakter ergibt. ■ D.h zunächst, dass es ein vorgestellter Innenraum ist, der gar nicht zu klein sein kann und nicht nur so und so viel Räume hat; damit haben erstmal alle möglichen Arbeiten, Ideen, Gespenster, Bilder, Lügen und Hüte Platz. Man beginnt also den Aufbau (der Wunschausstellung?) viel zu früh mit ‚unfertigen‘ Sachen (– denn der ‚echte‘ Aufbau ist wohl der späteste Moment, wo man anfängt darüber zu sprechen, wie die Sachen zusammengehen könnten). ■ Und der versuchte Trick, das eher als Einräumen / Innenarchitektur von etwas denn als AusstellungsAufbau aufzufassen, könnte ein bisschen das Innere Auge ablenken, immer schon eine entsprechende Vorstellung davon zu haben wie eine Ausstellung sich macht und wie man selber dort zu suchen oder zeigen hat. – Vielleicht wird das eher ein Hundehotel oder KünstlerInnenHimmel – oder doch wieder ein KunststeisCafe. ■ Jedenfalls gilt die Brille auf Ganze; ob sich Zusammenhängendes entwickelt oder es alleinstehende Positionen bleiben, wird sich zeigen und wär dann so. ■ Das ‚Problem‘, wie was dann real aufgebaut wird, wird vertagt. ■

Not Berlin and Not Shanghai, Mona Schieren und Kirsten Einfelds (Hg.), Bielefeld 2009

For me, *Peripherie*, as represented by Bremen, is a starting point for aesthetic exploration. After all, the reality of globalization opens up new paths, new ways of thinking, seeing, and being.

For the discourse, the art business, I need conversation, the exchange of ideas, the enthusiasm, something presentable and that is available in plenty of stores and metropolises.

The artists involved in the project attempt to demonstrate the influences they are exposed to and who they exchange opinions and/or collaborate with in the *Peripherothek*. Marion Bösen and Anja Fussbach consciously operate at a distance from the mainstream art business, trying to create a counter-public. In their work *Peripherothek* they have set up a swap shop with a living room feel to it and birch grove wallpaper. What the artists have to swap is editions of their own work, drawings, silkscreen prints and photographs as well as material from their artistic environment: music CDs, collections of videos by artist friends of theirs, diaries and a slide show with photos from different stages of their lives.

Visitors to the exhibition were given the opportunity of swapping events or objects from their own contexts for these artifacts. As well as receiving drawings, watercolors with ink, scrolls and photos, a kung fu presentation they were invited to, the artists were invited to the movies, to a birthday party, a karaoke and a *good friends'* noodle soup meal. They also received photos showing the outskirts of the town of Nanning ten years ago. This swapper invited them on a bicycle tour of this area so that they could see how things look there today.

The living room wallpaper designates an interior, a private sphere in which social interaction occurs. The birch motif references an exterior domain and is an abstract reminder of the petit bourgeois panorama landscape wallpaper of the 1970s. It places the focus on the social aspect of the location where the artists work. Their own environment is the starting point for them to ask questions and raise topics as artists.

This is reminiscent of the beginnings of a Chinese movement known as *apartment art*, a group of artists in Beijing, Shanghai and Hangzhou in the years from 1992 through 1997. It was "during this period [...] a clear sense of resistance against the pressure from the dual institutions of politics and commerce."⁴ The movement opposed the art market and the system by locating its exhibitions in the private sphere, in the social rooms of private apartments.

At the same time, the birch tree is a plant often found on wasteland in undeveloped regions. Botanists call the birch tree a *pioneer species*, one that is sturdy, soon prospers and prepares the soil for further life.



4 Minglu, Gao: Particular time, Specific Place, and the Truth of Mine. Modernity and the Avant-Garde in China, in: Documenta Magazine, no 1-3, 2007, Reader, ed. Georg Schöllhammer, Cologne 2007, 188-190.



Marion Bösen, Anja Fußbach / *Peripherothek*, exchange event and installation, variable size, 2008

Not Berlin and Not Shanghai, Mona Schieren und Kirsten Einfelds (Hg.), Bielefeld 2009



Marion Bösen
Anja Fußbach
Seite 19

Welchen Einflüssen sie in ihrer Arbeit ausgesetzt sind und mit wem sie sich austauschen und/oder zusammenarbeiten, versuchen die am Projekt beteiligten Künstlerinnen in der Peripherothek zu zeigen. Marion Bösen und Anja Fußbach operieren bewusst in Distanz zum Mainstream des Kunstbetriebs und versuchen eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen. In ihrer Arbeit Peripherothek haben sie eine Tauschbörse in einem Wohnzimmerambiente mit Birkenhaintape eingrichtet. Zum Tausch bieten die Künstlerinnen Editionen ihrer eigenen Arbeiten an, Zeichnungen, Siebdrucke und Fotografien sowie Material ihres künstlerischen Umfeldes: Musik CDs, Sammlungen von Videos befreundeter Künstler, Tagebücher und eine Diashow mit Fotos über Stationen ihres Lebens.

Die Besucher der Ausstellung konnten diese Artefakte gegen Begebenheiten oder Dinge aus ihrem Kontext eintauschen. Neben Zeichnungen, Tuschaquarellen, Schriftrollen, Sinnsprüchen, Fotos und einer Kung Fu-Vorführung, die ihnen präsentiert wurde, wurden die Künstlerinnen zum Kinobesuch, zu einer Geburtstagsfeier, zum Karaoke und zum Guter-Freund-Nudelsuppeessen eingeladen. Zudem erhielten sie Fotos, die den Rand der Stadt Nanning vor zehn Jahren zeigen. Dieser Tauschpartner hat sie dann eingeladen, eine Fahrradtour zu diesen Orten zu machen um zu vergleichen, wie es heute dort aussieht.

einem privaten Raum, in dem soziale Interaktionen passieren. Das Motiv der Birke verweist auf ein Außen und erinnert abstrahiert an kleinbürgerliche Panoramalandschaftstapeten der 1970er Jahre. Es legt den Fokus auf den sozialen Raum des Ortes, an dem die Künstlerinnen arbeiten. Das eigene Umfeld ist der Ausgangspunkt für die künstlerischen Fragestellungen und Themen.

Dies erinnert an die Anfänge der chinesischen Bewegung der sogenannten Apartment-Kunst, einer Künstlergruppe in Beijing, Shanghai und Hangzhou in den Jahren 1992-1997. Sie war „diejenige Kunstströmung, die sich damals am deutlichsten gegen den zweifachen Systemdruck seitens der Politik und des Marktes widersetzte.“⁴ Die Bewegung leistete Widerstand gegen Kunstmarkt und System, indem sie ihre Ausstellungen im privaten Bereich platzierte, im sozialen Raum von Privatwohnungen.

Gleichzeitig ist die Birke ein Gewächs, das man häufig auf Brachen in noch nicht erschlossenen Gebieten findet. Sie wird botanisch als Pioniergewächs bezeichnet, das widerstandsfähig ist, schnell gedeiht und den Boden für weiteres Leben vorbereitet.



Susanne Schossig
Seite 21

„Dort, wo Künstler arbeiten, sind sie selbst zunächst das Zentrum“, konstatiert Susanne Schossig. Rückzugsorte abseits der Anforderungen, der Themenflut und der multiplizierten

Geschäftigkeit der Kunstmetropolen bieten Möglichkeiten, in Konzentration zu gelangen. In der Produktionsphase entzieht sich Susanne Schossig der alltäglichen Informationsflut, so dass an dem Ort ihres Ateliers ein eigener Raum entsteht – ein Konzentrationsraum. Der Ort kommt zur Ruhe und zum Stillstand, eine Zentrierung findet statt. Die Künstlerin beschäftigt sich seit über zehn Jahren mit der traditionellen Kultur Chinas und Japans, insbesondere des Zen-Buddhismus. Vor dem Hintergrund dieser Konzentrationstechnik ist das Verfahren bei der Produktion ihrer Arbeiten grundlegend: In der quadratischen Serie Bewegung im Schwarz bringt sie zunächst Grundierungen auf, wobei der Zufall bewusst als Gestaltungsfaktor einbezogen wird. Mit weißer und schwarzer Tusche werden Schichten von linearen Strukturen auf das Papier gezeichnet. Der dabei entstehende Kratzlaut der Feder illustriert den gleichförmig stetigen Rhythmus der Handbewegung als Ritual, das in einen meditativen Raum führt. Diese Praxis ermöglicht es Susanne Schossig, unter den Bedingungen der Zerstreuung einen inneren Raum zu entwickeln. „Das Auge unternimmt eine archäologische Zeitreise durch die unterschiedlichen Formationen und Bewegungspuren, die sich in einem optischen Spiel der dunklen und hellen, der positiven und negativen Akzente miteinander verbinden. Es entsteht ein Mikrokosmos der Zeichen, in dem die körperliche Aktion mit der geistigen Reflexion kondensiert. Zeichnung will nichts darstellen, sondern wird als eine Übung der Vertiefung und Konzentration auf den Prozess des Arbeitens selbst betrieben.“⁵

4 Minglu, Guo, Bestimmter Ort, konkrete Zeit, meine Wohnzeit. Moderne und Avantgarde in China, In: Documenta Magazine No 143, 2007, Reader, hg. von Georg Schöllhammer, Köln 2007, 188-190.

5 Frauke, Utsula: Man muß die Zeit verlassen, in: http://www.susanne-schossig-kunst.de/100_1 [Stand: 06.02.2009].



100 **ANJA FUSSBACH**
RAUM 06

Grundstr. 23, 28203 Bremen, DE
T +49-421-2218675, M +49-179-5973282
afussbach@gmx.net
www.anjafussbach.com

Anja Fußbach

Unsere kleine Farm
Our little farm



1. Anja Fußbach
run away
2005, stahl-spielzeug-
stoff, 120 x 500 x 70 cm

2. Anja Fußbach
pull off, seite
2005



2.



3.

3. Anja Fußbach
karussell
2005, stahl-holz-
polyester-wolle,
350 x 350 x 300 cm



4.



5.



6.

4.-6. Anja Fußbach
karussell,
detail 1, 2 + 3
2005

Anja Fußbach

www.anja.fussbach.com

Als künstliches Riff bezeichnet man ein Riff, das in dieser Form und an dem Ort, an dem es sich befindet, nicht natürlich entstanden wäre. Das heißt, es wurde aufgrund von menschlichen Eingriffen geschaffen. Diese Eingriffe können beabsichtigt oder unbeabsichtigt sein...

Jetzt schwebt mir folgende Installation vor: Ein Untergrund, z.B. aus Hinterlassenschaften der Künstlergruppe K.E.B. oder dem Institut der Lüge, Auszügen aus der Big Shit Show, Plakate / Einladungen des Satansclubs und der Galerie Herold, Resten des Findorcompartments oder Adhoccracy, Überbleibsel der verschiedenen Gastateliers, Kunst, die noch von Carola Beismann im Haus geblieben ist, Tage der offenen Ateliers, Fotos, Fundstücke usw.

Regal- oder Setzkastenartig wird eine Steilwand aus all diesen Objekten aufgestapelt. Vielleicht entsteht aber auch ein Felsen. Das kommt ein bisschen auf das Material an, das ich zusammensammeln kann.
Über diese Felsen- oder Steilwandinstallation will ich dann eine Korallenlandschaft aus Strohhalmen wachsen lassen.

Ich möchte verschiedene Künstler/innen, die aktuell im Haus sind oder mal ein Atelier hier hatten, um Leihgaben bitten.
Deine Leihgabe ist für die Gesamtheit der Installation ein wichtiger Bestandteil. Sie steht symbolisch dafür, dass wir seit ca. 12 Jahren im Künstlerhaus an so einer Art kulturellem Felsen bauen oder anders ausgedrückt: durch uns ein künstliches Riff mitten in der Stadt entstanden ist.

(Auszug aus dem Brief an die Künstler/innen zur Bildung des Untergrunds)



Künstliches Riff, 2009, Installation;
Leihgaben künstlerischer Arbeiten,
Strohhalme, Wohnwagen, Auto,
Maße variabel

Anmerkungen & Autor*innen/ Notes & Authors

S./p. 7–14

Kurt Russell landet in der Serengeti
Zum Werk von Anja Fußbach

Kurt Russell landing in the Serengeti
On the work of Anja Fußbach

Arie Hartog

Arie Hartog (*1963 in Maastricht) ist Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses in Bremen. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Geschichte der Bildhauerei im 20. Jahrhundert.

Arie Hartog (born 1963 in Maastricht) is the director of the Gerhard-Marcks-Haus in Bremen, Germany. His main research focus is the history of sculpture in the twentieth century.

S./p. 33–40

SWAP SHOP

1

Édouard Glissant, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg 2005, 14.

2

Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1994, 17.

3

Ebd. 18.

Dorothee Albrecht

Seit Mitte der neunziger Jahre untersucht Dorothee Albrecht soziale, politische und künstlerische Räume, die durch die grundlegenden globalen Veränderungen der letzten Jahre geöffnet wurden. Mit ihren Arbeiten *Tea Pavilion* und *Video Atlas* z.B. entstehen künstlerischen Formate, die auf eine ständige Veränderung und Erweiterung angelegt sind. So versucht sie, die Komplexität dieser neuen Konstellationen begreifbar zu machen.

Albrechts künstlerische Arbeiten wurden bei der Kochi Muziris Biennale 2012, der Sao Paulo Biennale 2010, der Guangzhou Triennale 2008, im Rooseum / Malmö, dem Hamburger Bahnhof / Berlin, der Galerie für zeitgenössische Kunst / Leipzig und im Palazzo delle Papesse / Siena, gezeigt. Sie war Co-Kuratorin der Göteborg Biennale 2011 und lebt in Berlin.

Since the mid-nineties, Dorothee Albrecht examines social, political and artistic spaces, which opened up due to fundamental global changes in the past years. Her works *Tea Pavilion* and *Video Atlas*, e.g., are artistic formats constantly in flux and open for extension. They are meant to make the complexity of the new constellations comprehensible.

Albrecht's artistic works have been part of Kochi Muziris Biennial 2012, Sao Paulo Biennial 2010, Guangzhou Triennial 2008, they have been exhibited in Rooseum / Malmö, Hamburger Bahnhof / Berlin, Galerie für zeitgenössische Kunst / Leipzig and Palazzo delle Papesse / Siena. She co-curated the Göteborg Biennial in 2011 and lives in Berlin.

www.dorotheealbrecht.net

S./p. 107–112

HASTA LA VISTA, VENECIA!

1

Vgl.: *Escape from New York*, (dt. Titel: *Die Klapperschlange*), Regie: John Carpenter, 1981.

2

Aus dem Text zur *Hasta La Vista*-Aufkleber-Edition, 2011.

3

Guy Debord, *Toward A Situationist International*, in: Claire Bishop (Ed.): *Participation*, London/Cambridge, Mass. 2006.

4

Allan Kaprow, *Notes on the Elimination of the Audience*, New York 2011.

Daniela Wüstenberg

Daniela Wüstenberg ist Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin. Ihre Interessenschwerpunkte liegen in den Bereichen Performance und Multimedia Installation, sowie der queer-feministischen und post-kolonialen Theorie. Sie ist Rosa Luxemburg Stipendiatin und studiert zur Zeit *Curating* am Goldsmiths College in London. Seit 2009 unterstützt sie Künstlerinnen durch Projektmanagement mit ihrer Agentur *artemanagement*. Im Sommer 2013 kuratierte sie das 1. Nationale Performancefestival am Museo ExTeresa Arte Actual in Mexico City, im Sommer 2014 wird sie ein Curatorial Fellowship am Museum of Fine Arts in Houston, Texas, antreten.

Daniela Wüstenberg is an art historian and curator. Her main points of interests are on performance and multimedia installation as well as queer-feminist and post-colonial theory. She holds a scholarship by the Rosa Luxemburg Foundation and is currently studying *Curating* at Goldsmith Collage in London. Since 2009, supports artists in project management with her agency *artemanagement*. In the summer of 2013, she curated the 1. National Performance Festival at the Museo ExTeresa Arte Actual in Mexico City, in the summer of 2014, she will be starting a Curatorial Fellowship the the Museum of Fine Arts in Houston, Texas.

www.artemanagement.wordpress.com, www.denialandutopia.blogspot.mx

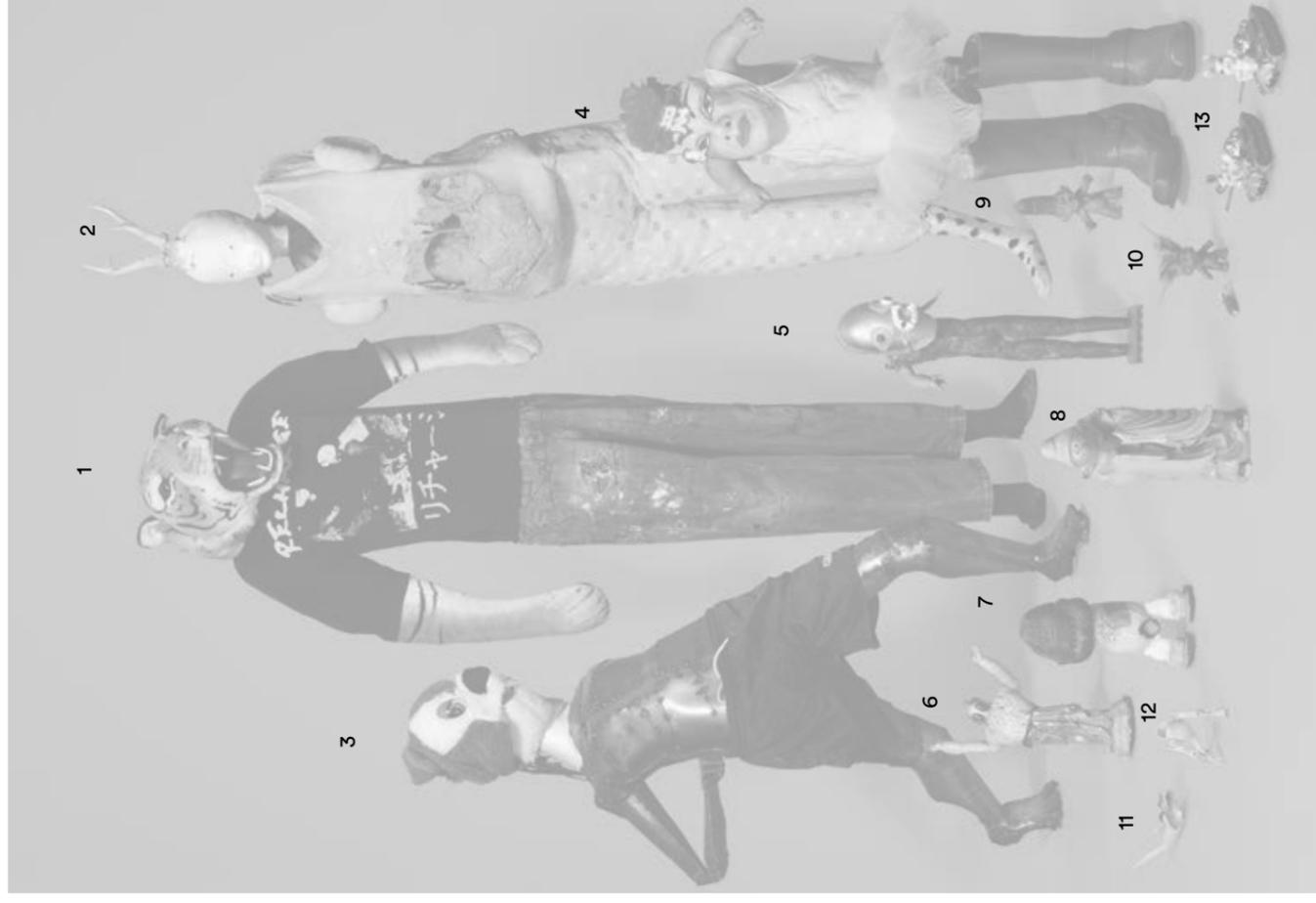
Index



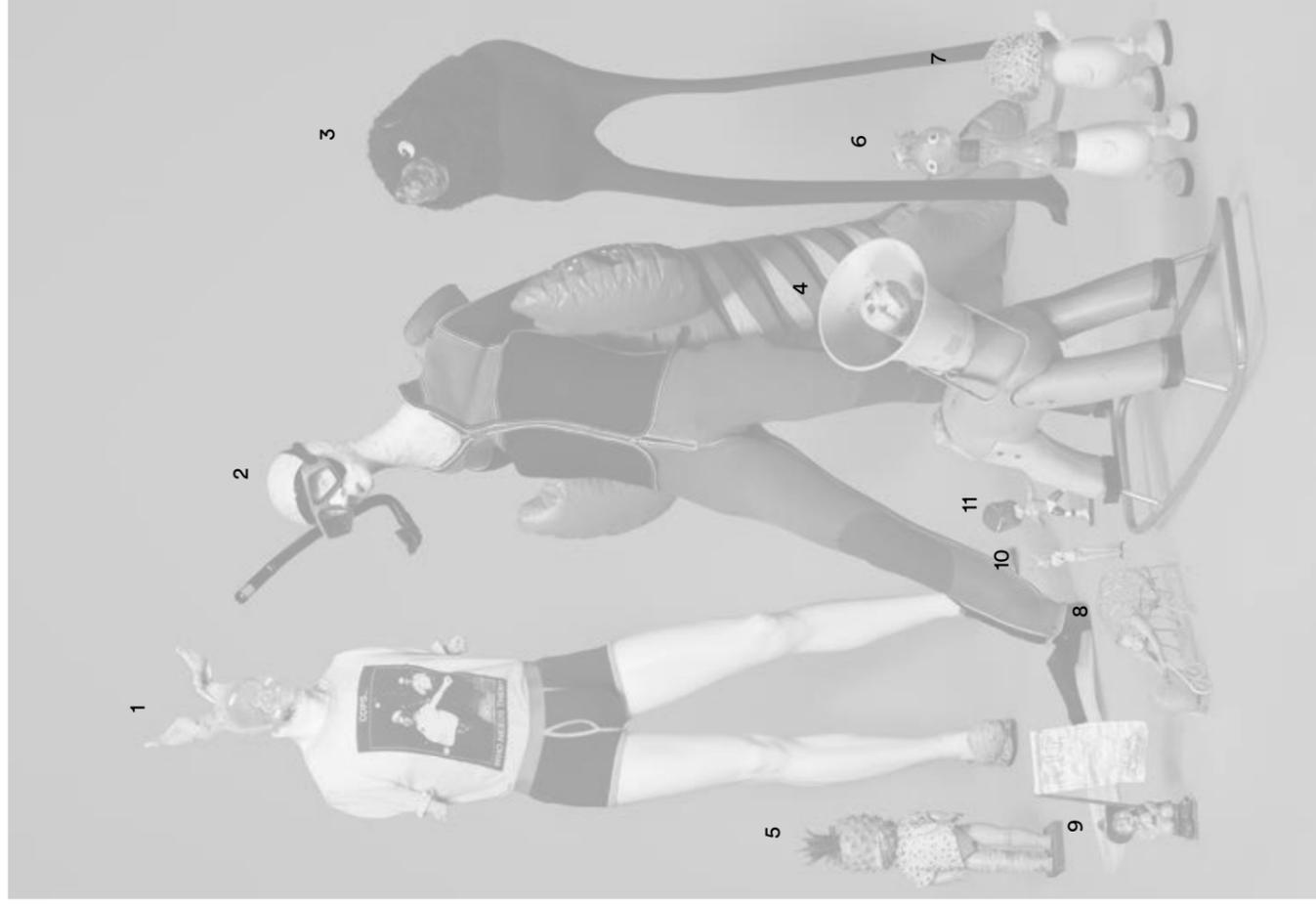
S./ p. 70-71

Demonstranten / Demonstrators

- 1 Machete, 2014, 260 x 90 x 47 cm
- 2 Erdmännchen Mutter, 2012, 137 x 50 x 62 cm
- 3 Susi, 2014, 148 x 70 x 77 cm
- 4 Schwarzer Engel, 2008, 87 x 58 x 26 cm
- 5 Tennisspinne, 2014, 90 x 40 x 30 cm
- 6 Dagobert andersrum, 2014, 69 x 28 x 10 cm
- 7 Pferdpferd, 2014, 35 x 22 x 27 cm
- 8 Giraffenfamilie, 2014, variabel
- 9 Kirschkädchen 1-5, 2014, 19 x 3 x 4 cm

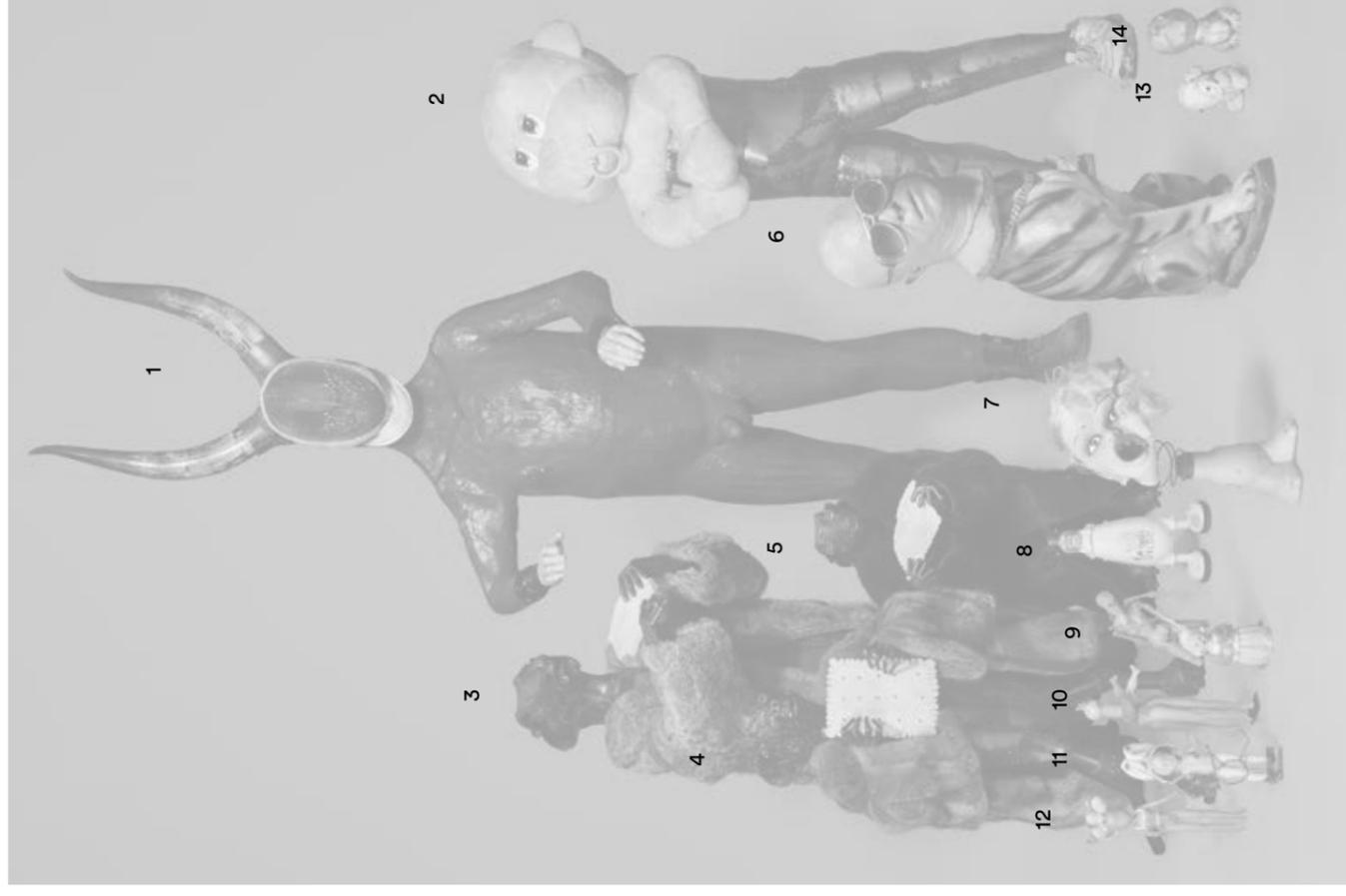


- 1 Tiger recharge, 2014, 200 x 80 x 57 cm
- 2 Die Amerikanerin, 2014, 206 x 43 x 54 cm
- 3 Eichhörnchen, 140 x 57 x 70 cm
- 4 Janus-Baby, 2014, 95 x 40 x 36 cm
- 5 Vroni, 2014, 54 x 18 x 17 cm
- 6 heilige Maria, 2007, 36 x 23 x 17 cm
- 7 Pusher, 2007, 27 x 13 x 12 cm
- 8 Johannes Paul, 2014, 32 x 12 x 12 cm
- 9 roter Zwerg, 2014, 20 x 5 x 5 cm
- 10 rote Zwergin, 2014, 12 x 10 x 5 cm
- 11 Krokogirl, 2014, 7 x 10 x 24 cm
- 12 Krokosaurier, 2014, 11 x 10 x 14 cm
- 13 Soldatenhasen, 2014, 10 x 10 x 13 cm

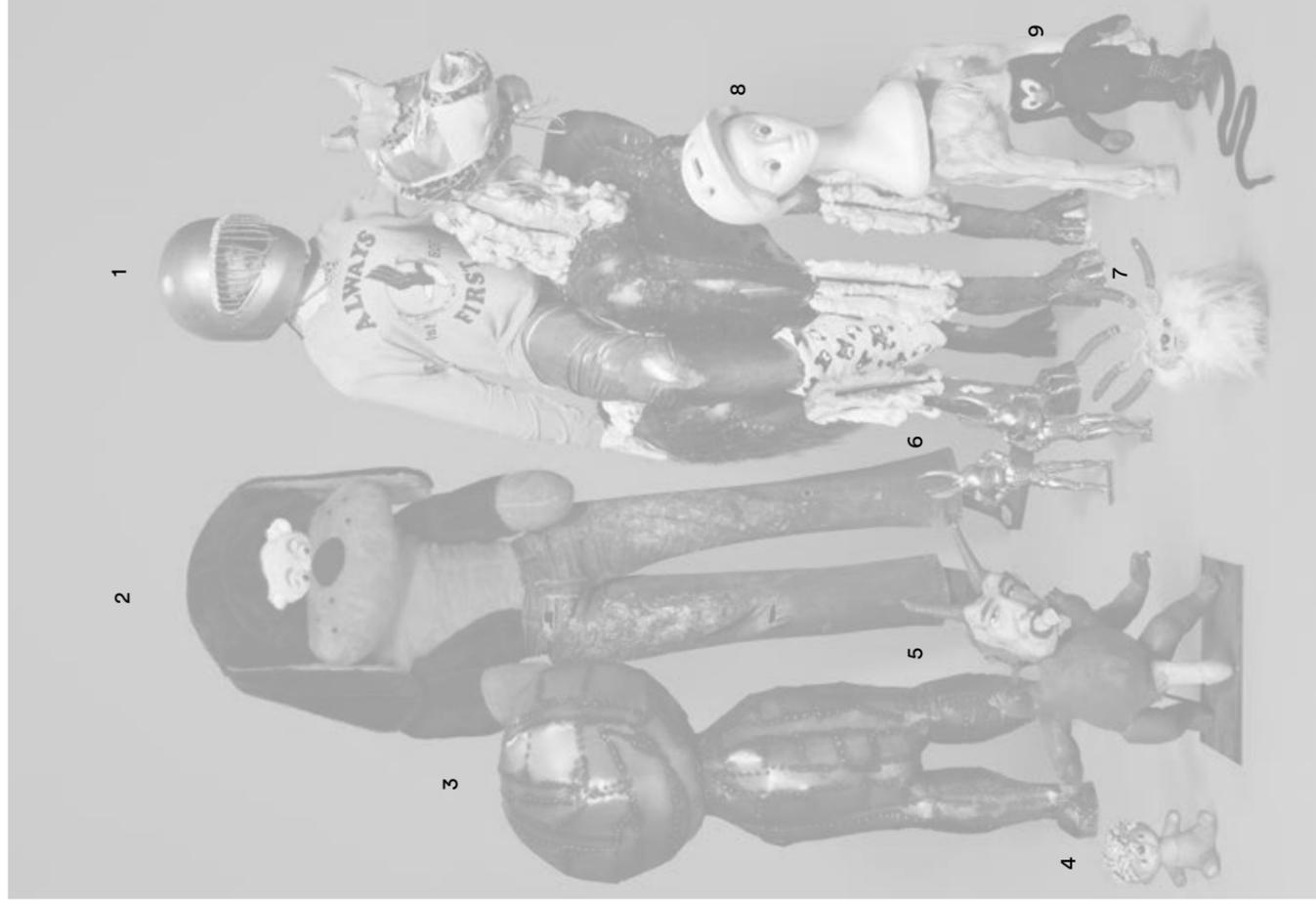


S./ p. 72, 75

- 1 A.C.A.B. Hase, 2014, 193 x 50 x 40 cm
- 2 Krabbentaucher, 2014, 160 x 77 x 160 cm
- 3 Bärchen, 2014, 140 x 33 x 54 cm
- 4 Schaukelpferd, 2014, 60 x 26 x 70 cm
- 5 Ananasmädchen, 2014, 55 x 18 x 12 cm
- 6 Jugendstielchen, 2014, 47 x 15 x 10 cm
- 7 Schwammspringer, 2014, 30 x 23 x 10 cm
- 8 Mutti, 2014, 4 x 13 x 31 cm
- 9 Schleimoks Freund, 2014, 25 x 20 x 8 cm
- 10 Echt scharfer Hase, 2014, 18 x 3 x 3 cm
- 11 Wrestling Gott, 2014, 21 x 10 x 7 cm

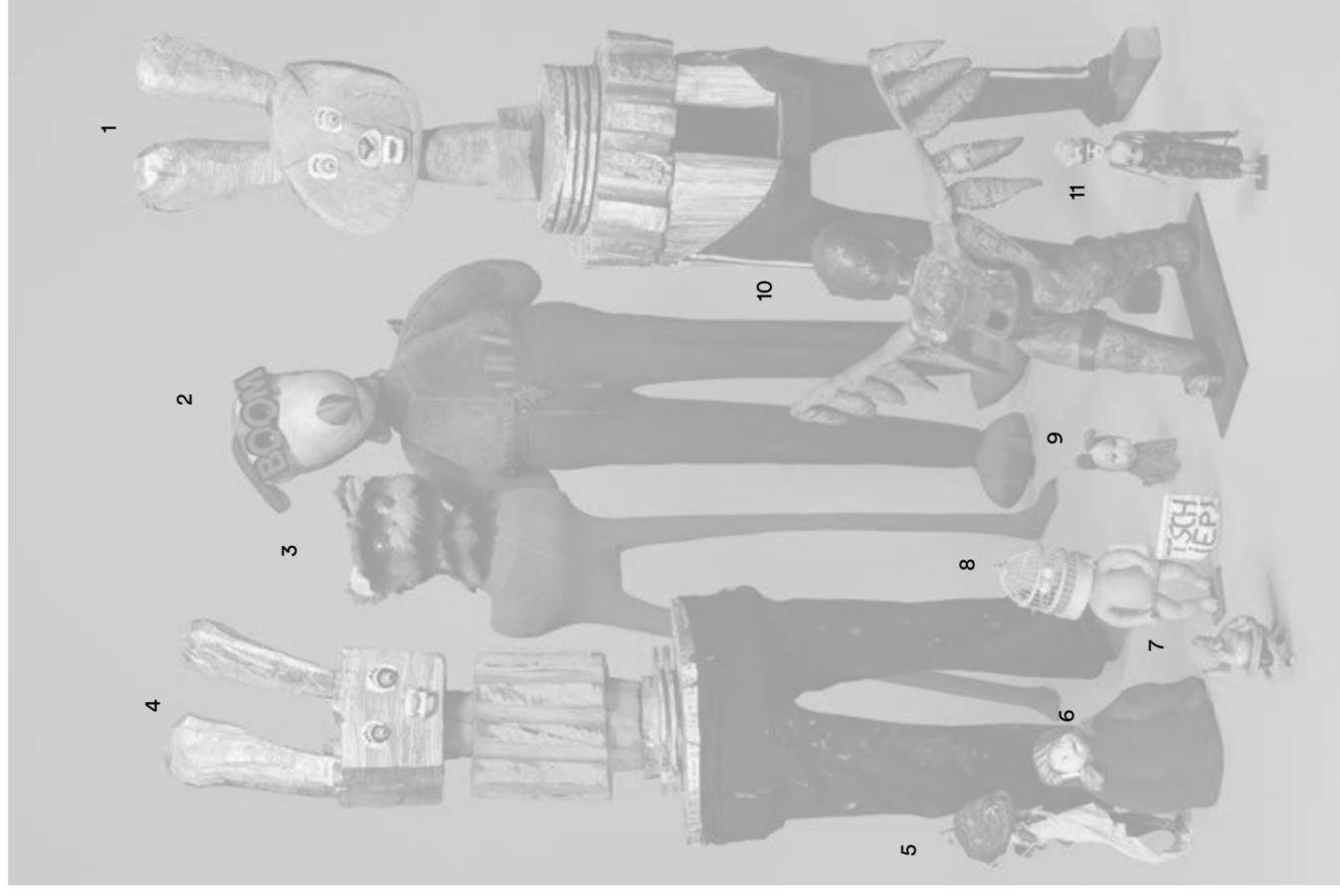


- 1 Tomteufel, 2014, 240 x 77 x 59 cm
- 2 Baby, 2014, 139 x 43 x 57 cm
- 3 Erdmännchen Vater, 2014, 133 x 45 x 100 cm
- 4 Erdmännchen Kind 1, 2014, 86 x 45 x 68 cm
- 5 Erdmännchen Kind 2, 2014, 70 x 30 x 56 cm
- 6 Kojak, 2013, 72 x 22 x 40 cm
- 7 Blondie, 2014, 36 x 20 x 12 cm
- 8 Satansdildo-Mönch, 2014, 30 x 15 x 10 cm
- 9 Frl. Antjes Todesreiter, 2014, 30 x 15 x 8 cm
- 10 Fußhuhn, 2014, 29 x 6 x 27 cm
- 11 Schattentanz, 2014, 25 x 12 x 6 cm
- 12 Sechsaugen, 2014, 26 x 9 x 12 cm
- 13 Betonteddy, 2014, 13 x 8 x 7 cm
- 14 Geleeköpfchen, 2014, 16 x 8 x 14 cm

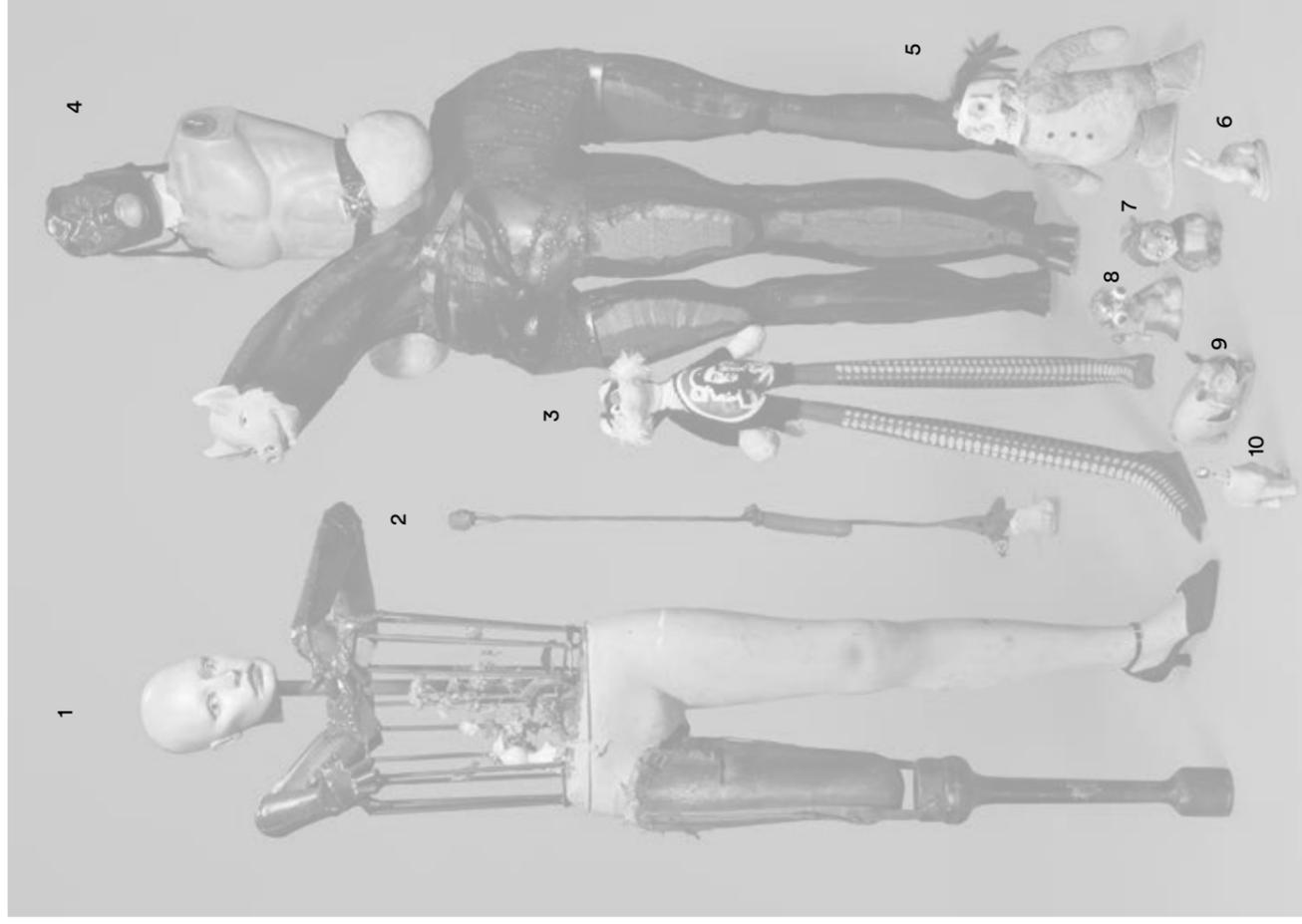


S./ p. 77-78

- 1 goldene Reiterin, 2014, 187 x 80 x 130 cm
- 2 bunter Hund, 2014, 190 x 55 x 50 cm
- 3 mittelgroßer Dickkopf, 2014, 120 x 50 x 50 cm, Stahlplastik
- 4 Klebkopf, 2010, 19 x 12 x 10 cm
- 5 Lutschteufel, 2007, 51 x 33 x 22 cm
- 6 goldene Zwillingshasen, 2014, je 36 x 10 x 10
- 7 Wursthund, 2014, 30 x 27 x 27 cm
- 8 weißes Schaaf, 2014, 85 x 22 x 65 cm
- 9 Anne, 2014, variabel, Readymade

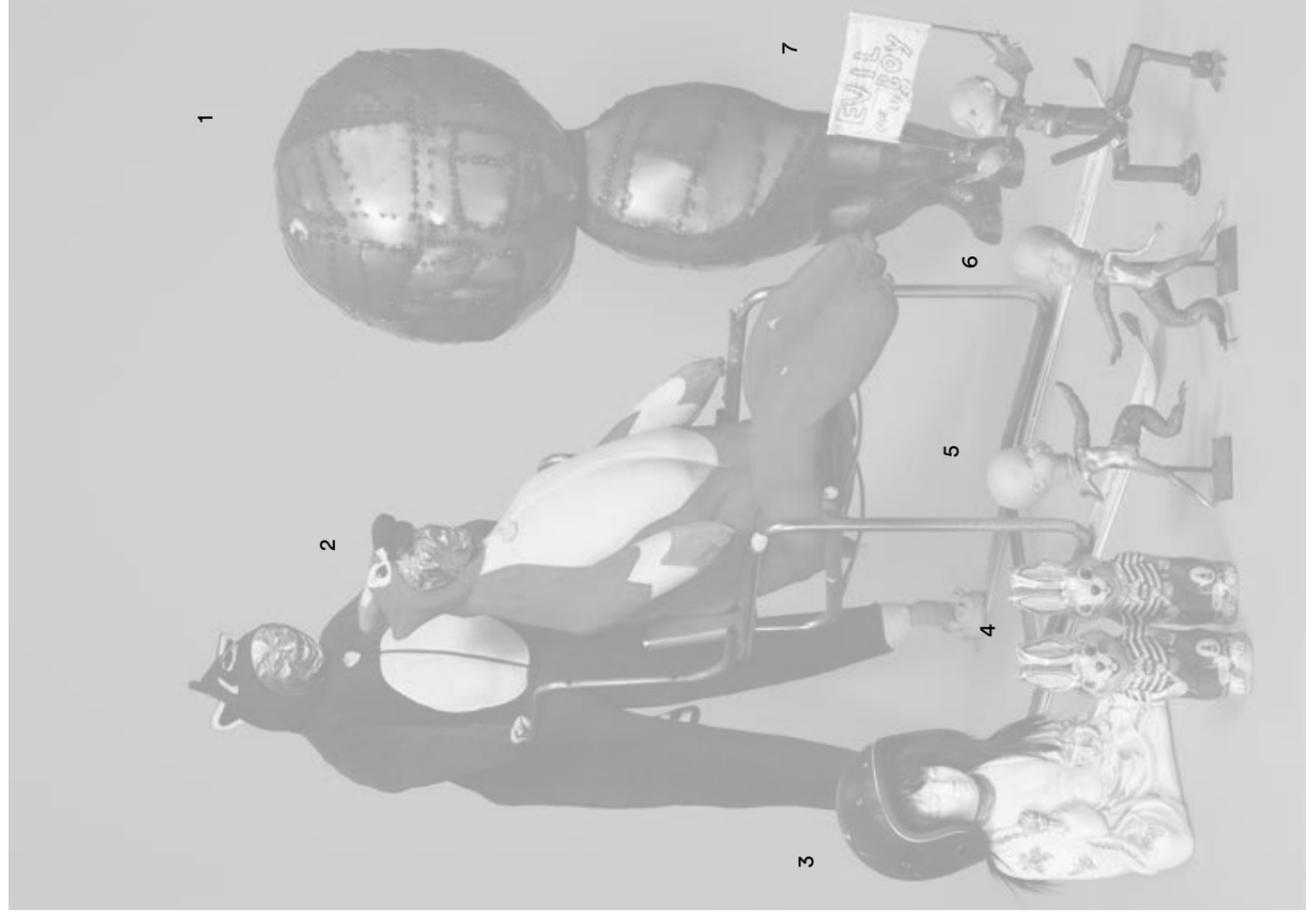


- 1 scharfer Hase 1, 2014, 178 x 50 x 40 cm
- Recycelt aus Arbeiten von Ilka Rautenstrauch / Recycled from works by Ilka Rautenstrauch
- 2 Selbstmordattäter, 2014, 178 x 60 x 45 cm
 - 3 Strumpfhosentiger, 2014, 156 x 36 x 26 cm
 - 4 scharfer Hase 2, 2014, 178 x 45 x 45 cm
 - 5 Fliegenfresserin, 2014, 40 x 12 x 12 cm
 - 6 Buddhaschwein, 2014, 27 x 25 x 15 cm
 - 7 Sumoschlange, 2010, 14 x 17 x 9 cm
 - 8 Tschiep, 2014, 37 x 18 x 12 cm
 - 9 Mädchenhase, 2014, 18 x 7 x 14 cm
 - 10 Vodouengel, 2007, 65 x 75 x 40 cm
 - 11 me, 2014, 30 x 10 x 10 cm



S./ p. 79-80

- 1 Holzbeinmädchen, 2014, 170 x 55 x 40 cm
- 2 Voudoupriester, 2010, 132 x 9 x 25 cm
- 3 Sylvester, 2014, 100 x 25 x 66 cm
- 4 Schweinepferd Reiter, 2014, 220 x 70 x 130 cm
- 5 Ersatzköpfbentley, 2014, 47 x 34 x 15 cm
- 6 Hase, 2014, 11 x 17 x 6 cm, Readymade
- 7 Musiker, 2014, 16 x 10 x 10 cm
- 8 Spidermind, 2014, 17 x 13 x 9 cm
- 9 Schwein, 2014, 20 x 10 x 10 cm
- 10 Kopfwrestler, 2014, 15 x 5 x 13 cm



- 1 großer Dickkopf, 2014, 160 x 80 x 80 cm, Stahlplastik
- 2 Mondleute 2, 2014, 184 x 58 x 195 cm
- 3 Mofabudda, 2014, 53 x 35 x 25 cm
- 4 Tom-Tom, 2014, variabel, Readymade
- 5 Tempeltänzerin 1, 2014, 35 x 15 x 15 cm
- 6 Tempeltänzerin 2, 2014, 35 x 15 x 15 cm
- 7 evil boy, 2014, 55 x 25 x 20 cm

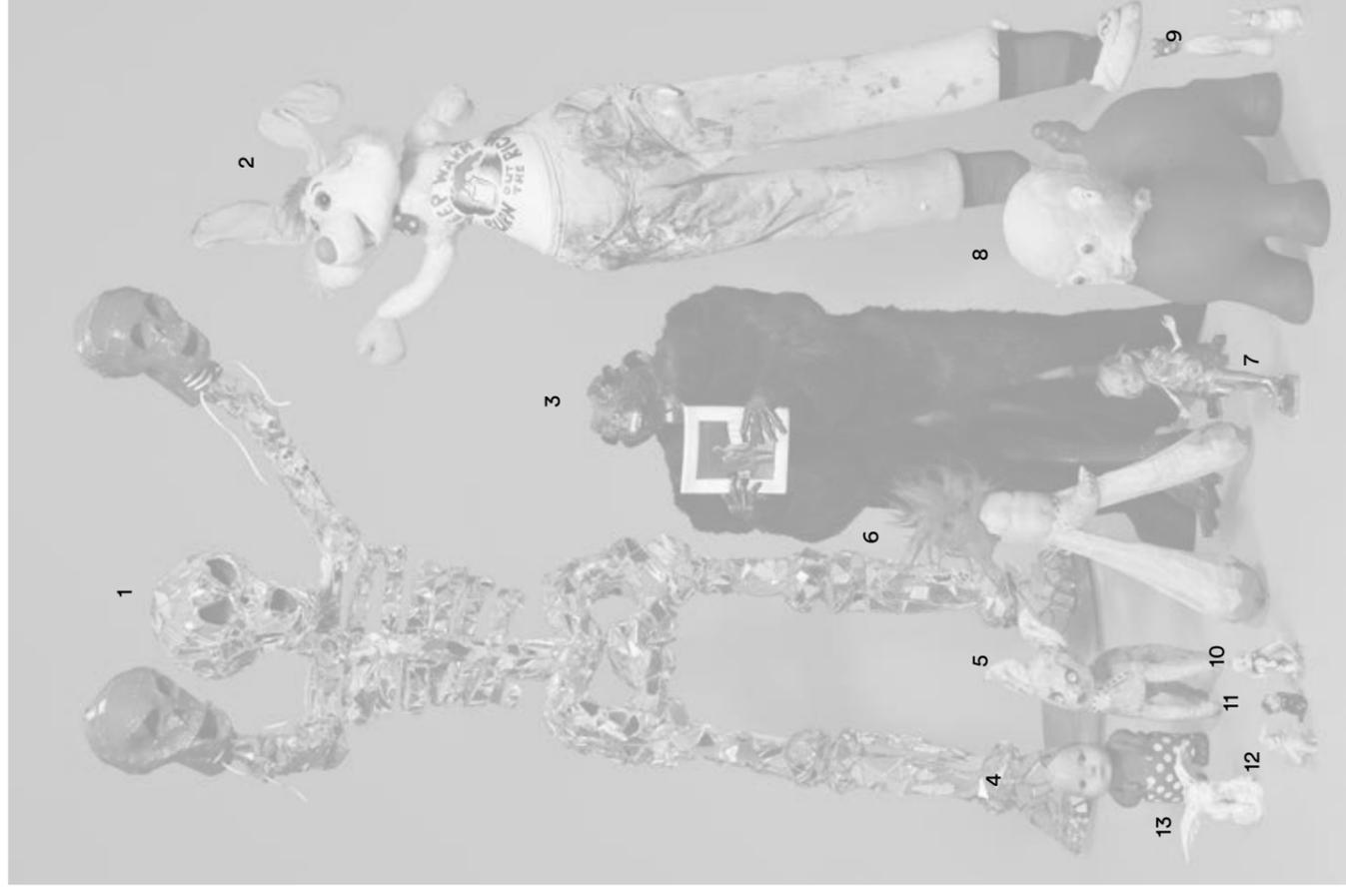


S./ p. 82,85

- 1 Haifischtaucher, 2014, 174 x 145 x 110 cm
- 2 Cupcake Mama, 2014, 220 x 70 x 70 cm
- 3 Ghetto Guernica, 2014, 60 x 50 x 60 cm
- 4 white Zombie, 2014, 34 x 12 x 10 cm
- 5 Gehirnplanetenboy, 2014, 20 x 8 x 6 cm
- 6 a.c.a-b. Hund, 2014, 15 x 11 x 10 cm
- 7 Ich kann hier beim, 2014, 30 x 30 x 15 cm
- 8 des Kaisers Nachtigal, 2014, variabel
- 9 Sammy Rautenstrauch, 2014, 45 x 75 x 32 cm

Recycelt aus Arbeiten von Ilka Rautenstrauch / Recycled from works by Ilka Rautenstrauch

- 10 schwangere Maria, 2011, 20 x 8 x 8 cm
- 11 Pffannekuchen, 2012, 5 x 4 x 5 cm, Readymade
- 12 Wackelhase, 2007, 5 x 5 x 5 cm, Readymade
- 13 Muffin, 2012, 2 x 2 x 2 cm, Readymade

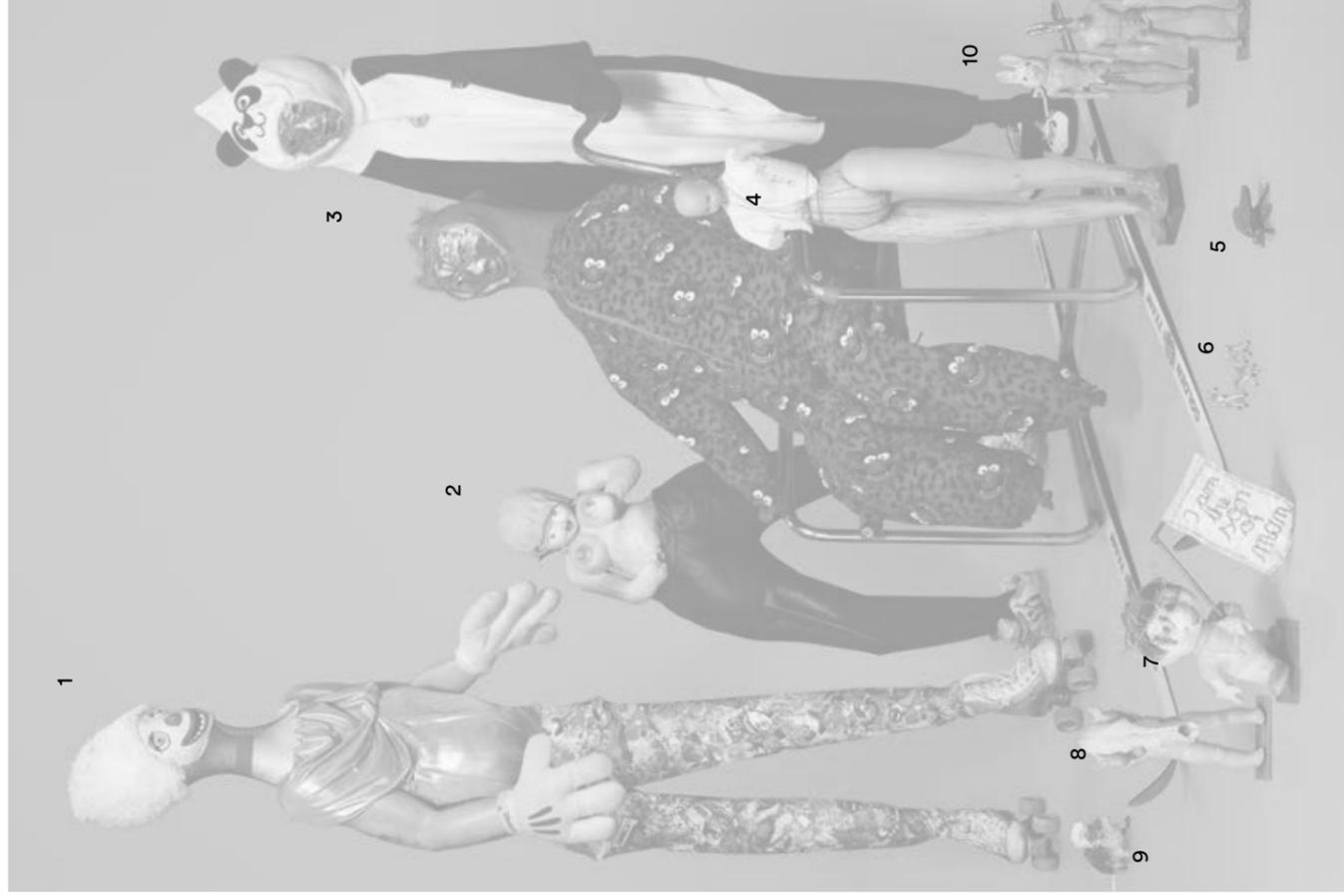


- 1 The Greatest, 2007, 210 x 110 x 110 cm
- 2 burn the rich, 2014, 190 x 90 x 70 cm
- 3 searching for Sugar Man, 2014, 108 x 60 x 55 cm
- 4 Bärmädchen, 2014, 29 x 12 x 12 cm
- 5 Bambi, 2014, 27 x 10 x 23 cm, Readymade
- 6 Mike, 2014, 58 x 30 x 27 cm
- 7 Huckleberry Finn im Himmel, 2014, 28 x 16 x 11 cm
- 8 Redneck's dog, 2014, 42 x 22 x 46 cm
- 9 Teufelsmadonna, 2008, 17 x 4 x 4 cm
- 10 Tischdeko 2011, 2011, 7 x 4 x 4 cm
- 11 Tischdeko 2012, 2012, 4 x 3 x 3 cm
- 12 Tischdeko 2013, 2013, 5 x 4 x 3 cm
- 13 Hölli Texas, 2008, 15 x 15 x 10 cm



S./ p. 86–87

- 1 Elvisvogel, 2014, 78 x 33 x 95 cm
- 2 Fluglotse, 2007, 90 x 50 x 20 cm
- 3 Thai Bambi, 2014, 64 x 30 x 40 cm, Readymade
- 4 Major Tom, 2014, 86 x 20 x 15 cm
- 5 Katzenhand, 2014, variabel, Readymade
- 6 japanischer Kindergarten, 2014, variabel, Readymade
- 7 Drachenpferd, 2014, 23 x 6 x 30 cm
- 8 Gehirn on the Top, 2014, 26 x 10 x 7 cm
- 9 Schweinschwein, 2014, 20 x 10 x 10 cm
- 10 Dieter Roth Männer, 2013, variabel, Readymade
- 11 Epiglottitis, 2010, 30 x 5 x 5 cm
- 12 Virus 1, 2010, 17 x 10 x 8 cm
- 13 Virus 2, 2010, 16 x 10 x 10 cm



S./ p. 88

- 1 Rollergirl, 2014, 214 x 55 x 19 cm
- 2 Lollo F., 2014, 127 x 65 x 40 cm
- 3 Mondleute 1, 2014, 190 x 75 x 200 cm
- 4 Die Griechin, 2014, 88 x 22 x 15 cm
- 5 Die Fliege, 2014, 3 x 10 x 10 cm, Readymade
- 6 Wildwechsel, 2014, variabel
- 7 Son of man, 2014, 25 x 30 x 12 cm
- 8 Rosa, 2014, 29 x 12 x 10 cm
- 9 Schädelratte, 2014, 12 x 10 x 28 cm

alle, wenn nicht anders bezeichnet / all, if not specified otherwise: Mixed Media

S./ p. 93–97

Aufnäher / Patches

- | | |
|---|---|
| 1 Delirium Delux, 34 x 27 cm | 6 Home is, 30 x 20 cm |
| 2 Die kleine Kneipe, 26 x 24 cm | 7 Das dicke Ende, 29 x 25 cm |
| 3 Home is, 30 x 20 cm | 8 Trink aus, 7 x 20 cm |
| 4 Politoxi, 24 x 20 cm | 9 Humans ruin, 30 x 20 cm |
| 5 Prost, 30 x 20 cm | alle: 2013, Stoff, Nähgarn / all: 2013, cloth, thread |
| alle: 2012, Stoff, Nähgarn / all: 2012, cloth, thread | |



1



2



3



4



5



6



7



8



9

S./ p. 113–121

Hasta la vista, 2011, Installation, Mixed Media,
700 x 220 x 120 cm

Aufkleber-Edition, Auflage 200, 9 x 9 cm /
Sticker edition of 200, 9 x 9 cm



S. /p. I22 – I4I

Ich sehe was, das du nicht siehst /
I spy with my little eye

- | | | | |
|---|-----------------|----|-------------------|
| 1 | Neubaubebiet | 10 | La Santa |
| 2 | Las Breñas | 11 | Leerstand |
| 3 | Jameos del Agua | 12 | Garten |
| 4 | Hafen | 13 | Naturschutzgebiet |
| 5 | La Geria | 14 | Dogo Canario |
| 6 | Parkplatz | 15 | Ruine |
| 7 | El Golfo | 16 | Teguise |
| 8 | Kratersee | 17 | Feld |
| 9 | Playa Blanka | | |



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

S. /p. I40 – I47

Künstliches Riff, 2009, Installation aus Fundstücken, Leihgaben und Korallenplastiken, Strohhalmen, Klebebändern, Draht, Stahlplatten, Heißkleber, Maße variabel

Artificial Reef, 2009, mixed media installation with found objects, loans and coral-like sculptures, straws, tape, wire, steel plates, hot glue, dimensions variable

Installationsansicht / installation view

- 1 2010, Galerie ggm1, Danzig, mit/w Angelika Fojtuch
- 2 2009, *Spring*, Kunstfrühling 09, Bremen



1



2

S. /p. I54 – I55

Thread
Stickbilder / Embroideries

- 1 ACAB, 2011, 40 x 60 x 2 cm, Holz, Samt, Wolle, Aufkleber, Pailletten / wood, velvet, wool, sticker, sequins
- 2 At the gate of hell, 37 x 45 x 2 cm, Holz, Plüsch, Wolle, Aufnäher, Pailletten / wood, plush, wool, patch, sequins
- 3 No guts no glory, 2007, 50 x 62 x 5 cm, Holz, Samt, Wolle, Aufkleber, Pailletten / wood, velvet, wool, sticker, sequins
- 4 Sacred Tiger, 2010, 40 x 60 x 7 cm, Samt, Wolle, Aufkleber, Fimo / velvet, wool, sticker, Fimo
- 5 The disease, 2011, 45 x 45 x 2 cm, Holz, Plüsch, Wolle, Knöpfe, Glitzer / wood, plush, wool, bottoms, glitter
- 6 only alkohol, 2012, 148 x 80 x 5 cm, Holz, Stoff, Wolle, Perlen, Pailletten / wood, cloth, wool, beads, sequins



1



2



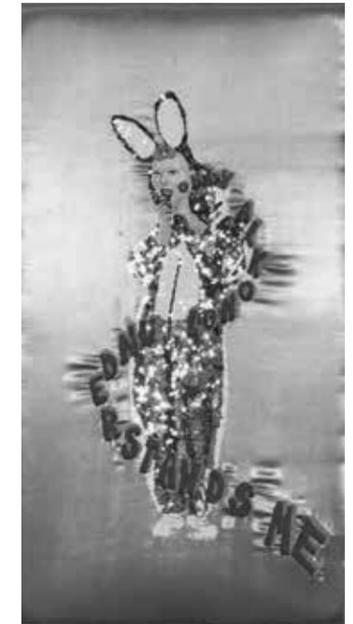
3



4



5



6

S. /p. 156–158

Thread
Stickbilder / Embroideries

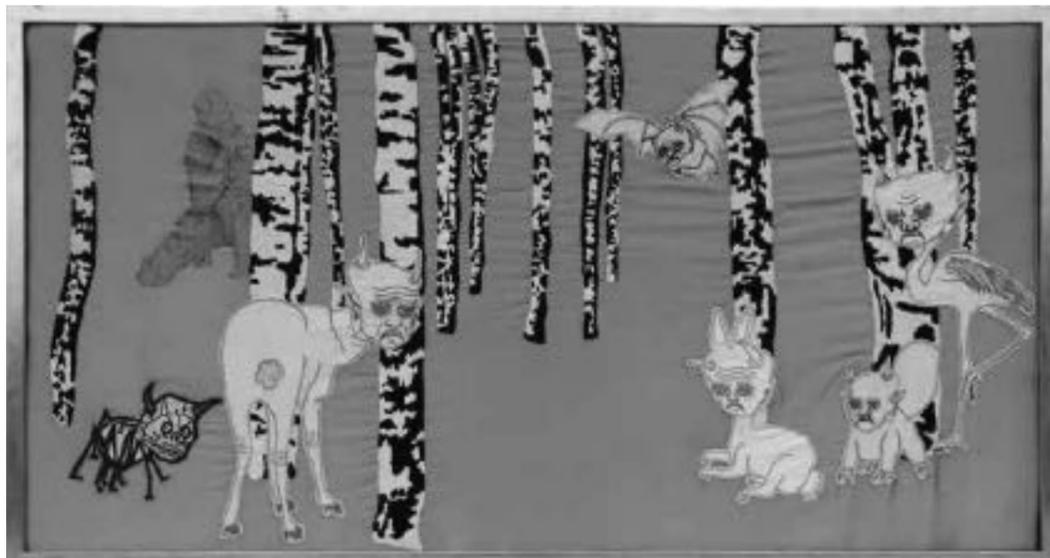
- 1 Me nice again, 2008, 42 x 76 x 5 cm
 - 2 Me not nice, 2008, 44 x 85 x 5 cm
- Beide: Holz, Seide, Wolle, Perlen, Pailletten, Fimo / both: wood, silk, wool, beads, sequins, Fimo
- 3 Herbstmanöver, 2014, 150 x 80 x 4 cm, Holz, Stoff, Wolle, Aufkleber, Nähgarn / wood, cloth, wool, sticker, thread



1



2



3

S. /p. 159

Aufnäher und ich / Patches and I



S. /p. 161–165

Thread
Stickbilder / Embroideries

- 1 Happiness, 2009, 86 x 79 x 10 cm, Holz, Stoff, Kunstleder, Wolle, Aufkleber / wood, cloth, faux leather, wool, sticker
- 2 Diamond Flu, 2011, 66 x 96 x 5 cm, Rahmen, Holz, Samt, Wolle, Aufkleber, Straß / frame, wood, velvet, wool, sticker, rhinestone
- 3 Angel of Butterflies, 2010, 44 x 49 x 4 cm, Rahmen, Holz, Stoff, Wolle, Aufkleber, Straß / frame, wood, cloth, wool, sticker, rhinestone
- 4 MeMedusa, 2012, 80 x 80 x 4 cm, Holz, Stoff, Wolle, Straß, Pailletten, Perlen / wood, cloth, wool, rhinestone, sequins, beads
- 5 Wild Horses, 2011, 40 x 63 x 2 cm, Holz, Samt, Wolle, Aufnäher, Pailletten, Perlen / wood, velvet, wool, patch, sequin, beads
- 6 Fuck the Upperclass, 2011, 40 x 51 x 5 cm, Holz, Stoff, Wolle, Hasenmaske, Pailletten / wood, cloth, wool, rabbit mask, sequins
- 7 Lamborghini, 2011, 45 x 45 x 2 cm, Holz, Stoff, Wolle, Aufkleber, Wackelaugen / wood, cloth, wool, sticker, wobble eyes
- 8 Imbiss Kambodia, 2009, 47 x 67 x 7 cm, Holz, Seide, Wolle, Fimo, Wackelaugen / wood, silk, wool, Fimo, wobble eyes
- 9 Brain-Zilla, 2010, 40 x 54 x 7 cm



1



2



3



4



5



6



7



8



9

1965geboren in Soltau /
born in Soltau**1989**lebt und arbeitet in
Bremen /
lives and works in Bremen**1991**freie Künstlerin mit regel-
mäßigem Ausstellungs-
betrieb /
artistic practice with on-
going exhibitions**Einzelaus-
stellungen
(Auswahl) /
Solo Shows
(Selection)****2014**Serengeti darf nicht
sterben,
Städtische Galerie,
Bremen**2013**Havarie, mit Tobias Lange,
Schwankhalle, Bremen**2010**Swap Shop Kobe, mit
Marion Bösen, C.A.P.
Studio Y3, Kobe, Japan
Alienacje / Aliennation,
mit Agelika Foijtuch,
Galerie ggmi, Danzig,
Polen
ichweißmanwaswas-
mannnichtweiß, mit Ma-
rion Bösen, Galerie Mitte,
Bremen**2009**Schwarze Jungfrauen, In-
stallation für ein Theater,
Bremen**2008**52, Pavillon des Gerhard
Marcks Hauses, Bremen**2007**Hard Shell Flesh, Torhaus
Galerie, Braunschweig
Warum essen sie denn
keinen Kuchen, mit
Marion Bösen, Galerie
Crystal Ball, Berlin**2006**Boulevard of brocken
dreams, Galerie des
Westens, Bremen**2005**Pimp it up, Galerie
Greige /
Claassen-Schmal, Berlin
Unsere kleine Farm, mit
Kinki Texas, Galerie im
Park, Bremen**2004**Zajasa, Dworek Artura,
Danzig, Polen**2003**Pit Bull, Haus im Park,
Bremen**2002**Die Regierung lügt, mit
Inox Kapell, Galerie
Herold, Bremen**2001**1. Werkschau Breminale,
Bremen**1999**The Comet, Galerie im
Lagerhaus, Bremen**1997**Slam Nam, Schlachthof
Galerie, Bremen

1995

Invasion der Ameisen,
UFA-Fabrik, Berlin
Phase 5, Galerie Querfor-
mat, Berlin

1993

Schrotcollagen / Insekten,
Bad, Hannover
Schrotcollagen / Frauen,
Werkhof, Hannover

1992

interaktive
Lärmskulptur, European
Media Art Festival,
Osnabrück

Gruppenaus- stellungen (Auswahl)/ Group Shows (Selection)

2014

Thisisnotashop, tem-
porärer Kunstverein des
dilettantinnen produkti-
onsbüro, Bremen
Havarie, Kunstfrühling
2014, Spedition, Bremen

2013

Rauschzeit, KD.Kunst
Galerie, Wallhöfen
Schlaglichter, Art Docks –

Schuppen I, Bremen
I-Code, Galerie im Park,
Bremen
Neue Mitglieder, Galerie
Mitte, Bremen

2012

Bestiarium, Syker
Vorwerk, Syke
unter Druck, Städtische
Galerie, Bremen
NordArt, Carlshütte,
Rendsburg
Rauschzeit, Aufbewah-
rungsraum / Galerie
Artetage, Biel / Schweiz

2011

T(raum)A, Kunstfrühling
2011, Bremen
Everyday, C.A.P. Studio Y3,
Kobe, Japan Himmelsstür-
mer, Torhausgalerie,
Braunschweig Inch by
Inch, Galerie Mitte,
Bremen

2010

Swap Shop Skargaströnd,
mit Marion Bösen,
Nes Artist Residency,
Skargaströnd, Island

2009

Spring, Kunstfrühling
2009, Bremen
Kopfkino, Kino 46,
Bremen

2008

Folk Art Now # 2, Spediti-
on, Bremen
Not Berlin Not Shanghai,
Guangxi Art College,
Nanning /China
Die Stadt Fließt Nicht,
Galerie Hertz, Bremen
Fragile Welten, Galerie im
Park, Bremen
Sommergäste, 25 Jahre
BBK, Torhaus-Galerie,
Braunschweig

2007

4.Berliner Kunstsalon,
Berlin Jahresausstellung
der Galerie für
Gegenwartskunst, Bremen
Worldsend, Galerie
Crystal Ball, Berlin
Tease Art Fair, vertreten
durch Flying Art Galerie,
Köln

2006

Metanomie, Städtische
Galerie, Bremen
gesichtet, Städtische
Galerie, Bremen
Hansepol, Karstadt Alto-
na, Altonale, Hamburg
Die Kunst zu widerstehen,
Galerie Hertz, Bremen
Art #Gut, Galerie N,
Nienburg

2005

Kultur und Identität,
Schütting, Bremen
Flohmarkt, Galerie des
Westens, Bremen
Position und Poesie,
Galerie Hertz, Bremen

2004

Tierkreis, Atelierhaus
Friesenstraße, Bremen

2001

Mobilee, Kunst im öffent-
lichen Raum, Odense /
Dänemark

2000

Kunstmeile Wall, Kunst
im öffentlichen Raum,
BremenMuschi 2000,
Galerie Herold, Bremen

1998

Maschinenalltag, Maschi-
nenperformance, V23,
Bremen

1997

Motortotem, Maschinen-
performance, Gdansk /
Polen

1996

Breminale, Bremen

1995

Fire at Tek, Lichthaus,
Bremen

1994

Light house, Lichthaus,
Bremen

1991

Insekts vs. Neandertal,
mit Carola Beismann,
besetztes Haus Buntentor,
Bremen

Preise und Stipendien/ Awards and Scholarships

2010

Residenzstipendium,
C.A.P. Studio Y3, Kobe,
Japan Residenzstipendi-
um, Nes Artist Residency,
Skargaströnd, Island

2009

Residenz Stipendium,
Formine /Italien

2008

Not Berlin and Not Shang-
hai, Reisestipendium
Künstlerinnenverband,
Nanning, China

2004 /5

Residenz Stipendium
Berlin, Senator für Kultur,
Bremen

2004

We love family, Belobi-
gung im Wettbewerb für
Kunst im öffentlichen
Raum, Bremen

2003

Künstlerförderung der
Stadt Bremenn Häschen,
Preis für Kunst im öffentli-
chen Raum, Bremen

2001

Robot, Preis für das
Modell, Wettbewerb für
Kunst im öffentlichen
Raum, Bremen

1999

Residenzstipendium der
Stadt Soltau

Filmografie

2014

Pilotin in Zwischenwelten
– Kosmos Anja Fußbach,
Ein Film von Monika B.
Beyer / 74 Min. HD

Impressum/Colophon

Segrengeti darf nicht sterben/
Save the Segrengeti

Herausgeber/Editors
Anja Fußbach
& Cabinet Gold van d'Vlies

Autoren/Authors
Arie Hartog
Dorothee Albrecht
Daniela Wüstenberg

Redaktion/Editorial Work
Yvonne Bialek
Eileen Jahn

Übersetzung/Translation
Yvonne Bialek
Eileen Jahn
Ian Kryshak

Art Direction
Jeferson Brito Andrade für
Cabinet Gold van d'Vlies

Fotografie/Photography
Tobias Hübel
Tim Klausung
René Meining

Gestaltung/Design
Jeferson Brito Andrade
Eileen Jahn

Erste Auflage/First Edition 2014
© 2014 für die Texte/for the texts:
die Autoren*innen/the authors

© 2014 für die abgebildeten
Werke/for the reproduced works

anjafussbach.de
goldvandvlies.com

Förderer/Sponsors

Künstlerinnenverband Bremen

Karin und Uwe Hollweg / Stiftung

Der Senator für Kultur

