



I. etcetera

I, etcetera

Julie Becker
Chan Hau Chun
Oto Gillen
Robert Glück
Danae Io

19.9.2026 – 17.1.2027

Mit Beiträgen von
With contributions by

Alex Kitnick
Doreen Mende
Fiona Vilmer

Kunstverein *für die* Rheinlande *und* Westfalen
Düsseldorf

Im Zentrum von *I, etcetera* steht die Auseinandersetzung mit künstlerischer Subjektivität als etwas Prozesshaftem und Relationalem. Die Gruppenausstellung versammelt Neuproduktionen und bestehende Arbeiten, die sich auf unterschiedliche Weise mit Fragen von Selbstentwurf und Projektion, Begehren und Wahrnehmung, Erinnerung und Erzählung ebenso beschäftigen, wie mit den Räumen und gesellschaftlichen Bedingungen, in denen sich unser Selbst formt. Ausgehend davon richtet sie den Blick auch auf den Kunstverein selbst und auf die Prozesse, in denen sich dessen eigene Subjektivität herausbildet und artikuliert. *I, etcetera* fragt, wie narrative Strategien und spekulative Entwürfe, die in künstlerischen Praktiken ebenso wie in institutionellen Prozessen wirksam werden, Vorstellungen des Selbst prägen, verschieben und in ein Verhältnis zu anderen setzen.

In den Arbeiten von Julie Becker, Chan Hau Chun, Oto Gillen, Robert Glück und Danae Io treten Innenräume, Fassaden und Landschaften in konkreter wie metaphorischer Form auf: als Gebäude und psychische Zustände, als Vorstellungswelten und materielle Wirklichkeit, als Körper und soziale Räume. Subjektivität erscheint dabei als fortwährende Aushandlung, bedingt durch die sozialen und institutionellen Verhältnisse, in die sie eingebunden ist. Robert Glück fasst es so zusammen: „Das Selbst ist ein gemeinschaftlich zusammengewürfeltes Sammelsurium, das einen falschen Eindruck von Kohärenz aufrechterhält.“¹ Ein literarischer Essay von Glück ist in dieser Broschüre abgedruckt; weitere Beiträge zum Projekt kommen vom Kunsthistoriker und Kritiker Alex Kitnick, der Theoretikerin und Kuratorin Doreen Mende sowie der Kuratorin und Autorin Fiona Vilmer.

Ein Bezugspunkt von *I, etcetera* ist Kitnicks gleichnamiger Essay aus dem Jahr 2018. Darin beschreibt er die zunehmende Präsenz der ersten Person Singular in zeitgenössischer Kunst, Kritik und Literatur als Ausdruck eines

neuen Verständnisses von Autor*innenschaft. Das „I“ (Ich) ist weniger Ursprung als vielmehr eine fortlaufend produzierte und veränderliche Position. Das „etcetera“ verweist auf all das, was es mit sich führt: Sprache und Geschichte(n), Einflüsse und Bezüge aus den unterschiedlichsten Bereichen des Lebens. Wie Kitnick schreibt: „Das Selbst kehrt [...] nicht als Ursprung mit einer zu ergründenden Tiefe zurück, sondern als etwas, das unablässig konstruiert, erschlossen und produziert wird – ein umkämpfter Ort, der Aufschluss über größere Systeme gibt.“²

Daran schließt die Frage an, wie ein solches Selbst Ausdruck findet. Autobiografische Bezüge bleiben in der Ausstellung häufig fragmentarisch und nehmen Formen zwischen Memoir und Autofiktion an. Auf den Kunstverein übertragen, stellt sich die Frage anders: Wie kann eine Institution von sich selbst erzählen, wenn ihre Geschichte aus vielen Stimmen und Perspektiven besteht? Was wird sichtbar, was weitergetragen und von wem? Doreen Mendes Überlegungen zur „Subjektivität der Institution“ bieten hierfür einen Bezugspunkt und verorten diese in einem Netzwerk von Aktivitäten rund um die Produktion von Kunst.³ Der Kunstverein besitzt keine eigene Sammlung, und doch sammelt sich über die Zeit etwas an: Erinnerungen, Beziehungen, Gewohnheiten und Wissen. Sein Verhältnis zu sich selbst entsteht aus diesen Ansammlungen und den wechselnden Akteur*innen und Tätigkeiten, die sich über die Zeit mit ihm verbinden.

•

Das Werk von Julie Becker (1972–2016) ist eng mit dem psychologischen und materiellen Gefüge sowie den kinematografischen Bildwelten ihrer Heimatstadt Los Angeles verbunden. In Installationen, Zeichnungen, Videos und Fotografien setzte sie sich mit einem Ort auseinander, an dem die gelebte Realität kaum von den Bildern zu trennen ist, die von ihm produziert und konstruiert werden. Ihre Arbeiten bringen die Fantasien der US-amerikanischen Popkultur des 20. Jahrhunderts mit den brutalen sozialen und ökonomischen Widersprüchen des Spätkapitalismus zusammen und fragen danach, wie sich in diesem Spannungsfeld

¹ Robert Glück im Gespräch mit Dylan Huw, *November*, www.novembermag.com/content/robert-gluck/ (abgerufen am 9. Juli 2026). Übersetzung der Autorin.

² Alex Kitnick, „I, etcetera“, *October*, Nr. 166, Herbst 2018, S. 52. Übersetzung der Autorin.

³ Vgl. „THE ARCHIVE AS ... A RECORDING DEVICE“, in: Maurin Dietrich und Gloria Hasnay (Hg.), *FOR NOW. 200 Jahre Kunstverein München*, München/Berlin: Kunstverein München und Distanz Verlag 2023, S. 313–18.

der Wunsch nach einem anderen Leben entwickelt und zugleich an Grenzen stößt. Dabei verankert Becker Strategien des Konzeptualismus in einer materiellen Auseinandersetzung mit sozialer Klasse.



Julie Becker, *Postersize Copy Machine*, 1996, Detail. Courtesy Greene Naftali, New York.

Beckers Gespür für prekäre Architekturen und Erfahrungen von Verdrängung lässt sich auf ihre von häufigen Umzügen geprägte Kindheit zurückführen – sie wuchs als Tochter zweier Künstler*innen auf. Ebenso prägend war ihr späteres Leben in Echo Park, einem lange strukturell benachteiligten Viertel, das damals einen rasanten Gentrifizierungsprozess durchlief. Diese Bedingungen thematisierte Becker nie unmittelbar. Vielmehr finden beengte Wohnverhältnisse, heruntergekommene Mietwohnungen und provisorische Interieurs Eingang in ihre Arbeit, die sich zugleich einen lakonischen, humorvollen Ton bewahrt. Wie die Autorin Sabrina Tarasoff schreibt, „vermochte Becker der Dunkelheit des Häuslichen eine leuchtende Vorstellungswelt abzurufen.“⁴

Diese Auseinandersetzung nimmt in *Postersize Copy Machine* (1996) konkrete Gestalt an. Das in der Ausstellung gezeigte Modell erschließt sich den Betrachter*innen mit seinen fragilen Innenräumen erst aus nächster Nähe. Der Blick wandert über spärlich eingerichtete Räume, die sich

kaum eindeutig zuschreiben lassen: Büros, Schlaf- oder Wohnzimmer – oder irgendetwas dazwischen. Das kleine Tableau wirkt zugleich sorgfältig konstruiert und eigen-tümlich vernachlässigt: ein „object theatre“⁵ aus Puppenhausmöbeln, Schreibtischlämpchen, instabil wirkenden Wänden, nachgebildeten Teppichen und Tapeten, die sich stellenweise ablösen. An einigen Wänden sind Miniaturen aus Beckers Fotoserie *Interior Corners* (1993) zu sehen.

Mehrere Arbeiten dieser Serie werden im Kunstverein in Originalgröße gezeigt. Die noch während Beckers Studium am California Institute of the Arts begonnene Serie zeigt Ausschnitte abgewohnter Innenräume. Durch die engen Bildausschnitte bleiben Maßstab und Status des Dargestellten ungewiss: Die Grenze zwischen tatsächlichem Raum und einem nach Beckers Erinnerung oder Imagination gebauten Setting ist dabei schwer auszumachen. Die Ecken erinnern an Tatortfotos, Filmsets oder kürzlich verlassene Wohnungen. Diese Unbestimmtheit setzt sich in *The Same Room* (1993–96) fort, wofür Becker Ausstattung und Atmosphäre inszenierter Modellräume veränderte. In beiden Serien werden die fotografierten Interieurs zu Projektionsflächen, auf denen sich Fantasie, soziale Bedingungen und psychische Zustände überlagern.

Ein paar Jahre später überträgt Beckers unvollendete Werkgruppe *Whole* diese Fragen auf ihre eigene Lebenssituation. Das Projekt entstand nachdem sie in eine Wohnung gezogen war, deren vorheriger Bewohner mit AIDS gestorben war. Im Gegenzug für eine reduzierte Miete sollte Becker seine zurückgelassenen Besitztümer sichten und aussortieren. Stattdessen ließ sie die verbliebenen Dinge Teil ihrer Arbeit werden. *Poltergeist* (1999), ein in der Ausstellung gezeigter C-Print aus der Werkgruppe, zeigt Steven Spielbergs gleichnamigen Film von 1982, der auf einem Fernseher in einer Ecke des Raumes läuft. Ein greller Lichtschein tritt aus dem Bildschirm und zieht sich bis zur Decke. Die Heimsuchung scheint damit vom Film in den häuslichen Raum überzugreifen und ihn mit den Spuren eines anderen Lebens zu füllen.

Die Grenze zwischen Vorgefundenem und Konstruiertem, zwischen Autobiografie und Fiktion, wird in Beckers Werk immer wieder verschoben oder gar aufgelöst.

⁵ Vgl. Richard Birkett, „Introduction“, in: Julie Becker, *I Must Create a Master Piece to Pay the Rent*, London: Institute of Contemporary Arts 2018, S. 2. Birkett kuratierte 2018 Beckers posthume Einzelausstellung am ICA in London – die erste Überblicksausstellung zu ihrem Werk. 2019 wurde sie im MoMA PS1 gezeigt.

⁴ Sabrina Tarasoff, „The Delirium of Digression: Julie Becker“, *Mousse*, Nr. 76, Sommer 2021, S. 145.

Sie inszenierte die Bedingungen ihrer eigenen künstlerischen Produktion ebenso wie mentale Verfassungen, und ließ Fantasie und materielle Wirklichkeit wechselseitig aufeinander einwirken. Das Interieur ist bei ihr nie vom Außen abgekoppelt: Bilder und Mythen von Los Angeles, ökonomische und soziopolitische Bedingungen sowie persönliche Geschichten durchdringen es gleichermaßen. Becker selbst formulierte, „Installationskunst sollte darauf abzielen, durch Objekte eine Erfahrung zu ermöglichen, die den Betrachter [sic] aus sich herausführt und ihn [sic] eine grössere, komplexere Welt wahrnehmen lässt.“⁶ Im Kontext von *I, etcetera* lässt sich Subjektivität mit Becker als etwas betrachten, das sich fortwährend im Verhältnis zu den Räumen und Rollen, die wir einnehmen, zu kulturellen Vorstellungswelten und materiellen Lebensbedingungen ausrichtet und verändert.

Danae Io arbeitet mit Bewegtbild, Skulptur und Text. Im Zentrum ihrer Praxis steht häufig die Frage, wie Geschichte erzählt und durch welche Systeme sie aufgezeichnet, klassifiziert und lesbar gemacht wird. Für *I, etcetera* hat sie drei neue Arbeiten entwickelt. Ausgangspunkt sind die Genesung eines Familienmitglieds nach einer Hirnverletzung und ihre eigenen Erfahrungen als zeitweilige Betreuungsperson. Sprache und Bilder spielen dabei eine zentrale Rolle, und lassen Erinnerung zwischen Rückblick und Darstellung immer wieder scharf und unscharf werden. Io bringt in diesem Prozess die Rolle des Kinos mit dem medizinischen Kontext zusammen, in dem Erinnerung ebenfalls gerahmt, sequenziert, wiederholt und interpretiert wird. Der Historiker Matt K. Matsuda schreibt: „Wie ein flackernder Zelluloidstreifen wird jeder augenblicklich erfasste und ausgewählte Moment der Vergangenheit gegenwärtig und zugleich zum Potenzial des nächsten.“⁷

Convolution (2026) greift Tests auf, die kognitive Fähigkeiten in messbare Informationen übersetzen. Patient*innen werden dabei aufgefordert, Tiere anhand ihrer abstrahierten Cartoon-Darstellungen zu erkennen. Io schnitt drei Filme manuell zusammen, die als Super-8-Loops auf umgebauten Kinderprojektoren laufen. Aufnahmen von Bären, Löwen und Elefanten werden auf

Durchreichefächer projiziert, wie sie in der Krankenhaus-administration auftauchen. Dabei treffen unterschiedliche Kontexte aufeinander: Die vermeintlich objektive Sprache medizinischer Beurteilung steht der teils ideologisch geprägten Herstellung und Zirkulation der Cartoons gegenüber. Io begegneten unter den historisch in Europa verbreiteten Animationen etwa vorwiegend US-amerikanische und deutlich weniger sowjetische. Der Werktitel verweist überdies auf einen mathematischen Vorgang, bei dem zwei Funktionen miteinander verknüpft werden, um eine dritte hervorzubringen. In der Arbeit wirken Projektoren, Durchreichefächer, Reflexionen und die Räumlichkeiten des Kunstvereins an der Produktion und Veränderung der Bilder mit. Erinnerung wird weniger abgerufen als in Bewegung versetzt.



Danae Io, *Convolution*, 2026, Detail. Courtesy die Künstlerin / the artist.

My Mary Sue (2026), eine Skulptur aus Melamin, ist an der temporären Wand angebracht, die sich durch den Ausstellungsraum zieht. Ihre Form geht auf eine Ablage im Flur eines griechischen Krankenhauses zurück, die zum Ausfüllen medizinischer Formulare dient. Ein befestigtes Geschenkband verweist auf eine weitere praktische Vorrichtung aus demselben Umfeld: Von Geschenken für das Krankenhauspersonal genommen, wurde es um einen Stift gebunden, damit dieser nicht herunterfällt oder verschwindet. Zusammen verweisen diese Elemente auf die unterschiedlichen Formen der Transaktion innerhalb des Krankenhauses. Der Werktitel greift den abwertenden Begriff „Mary Sue“ aus der Fanfiction auf: eine idealisierte, unglaublich makellose Figur, mit der sich eine Autorin

6 „Bernhard Bürgi im Gespräch mit Julie Becker“, in: Bernhard Bürgi (Hg.), *Julie Becker. Researchers, Residents, a Place to Rest*, Zürich: Kunsthalle Zürich 1997, S. 16.

7 Matt K. Matsuda, „Bodies: The Third Convolution“, in: *The Memory of the Modern*, New York: Oxford University Press 1996, S. 95. Übersetzung der Autorin.

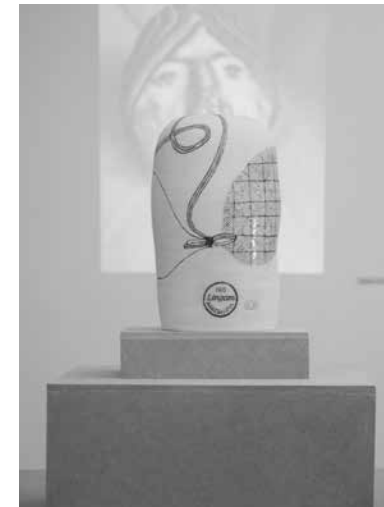
selbst in ihre Geschichte einschreibt. Ios eigene Erfahrung fließt hier auf ungewöhnlich unmittelbare Weise in die Arbeit ein: Ihre „Mary Sue“ wird zu einer Figur, die ihr hilft, sich durch die Bürokratie durchzuarbeiten – ein System, das seinerseits möglichst makellose Subjekte voraussetzen scheint. Doch das in der Theorie reibungslose System lässt sich in der Praxis weder von einem Menschen noch aus sich selbst heraus aufrechterhalten.

Across the chair (2026) ist für die Betrachtung aus nächster Nähe angelegt. Die Arbeit ist einem vertrauten Gegenstand aus der Kindheit entlehnt: „Dia-Guckis“ mit ihren Miniaturkinos zum Durchklicken. Wie deutlich das Bild im Inneren der wandmontierten Skulptur zu erkennen ist, hängt von den Lichtverhältnissen im Ausstellungsraum und der Position der Betrachter*innen ab. Der Titel verweist auf Ios Platz im Krankenzimmer und auf das, was sie von ihrem Stuhl aus gesehen hat: ein Ikonenbild des Apostels Judas Thaddäus – Schutzpatron aussichtsloser Anliegen und scheinbar unmöglicher Situationen. Unbeholfen steckt es in einem Spalt zwischen einer Steckdose und der Wand, wobei einige lose Kabel sich durch den Bildausschnitt und über dessen Rand hinausziehen. Der beiläufige Anblick verbindet sich mit der gedehnten Zeit, die Io am Bett ihres Familienmitglieds verbracht hat: irgendwo zwischen Warten und den Versuchen einer Verständigung jenseits von Sprache.

Robert Glück ist Dichter, Schriftsteller und Herausgeber sowie Mitbegründer von New Narrative, einer literarischen Bewegung, die sich Ende der 1970er Jahre in der Bay Area formierte. Geprägt von der queeren Kultur San Franciscos und später auch von der AIDS-Krise, wandte sich New Narrative gegen lineare, kohärente Erzählformen und setzt sich stattdessen für grenzüberschreitende, häufig explizite Prosa und Lyrik ein. Subjektivität wird dabei als etwas verstanden, das durch Sprache, Begehren und soziale Beziehungen hervorgebracht wird. Glücks eigenes Schreiben ist zugleich konzeptionell und konfessionell, essayistisch und fiktional, und ist durchzogen von Vergnügen und der Erkundung des Selbst.

Diese Auseinandersetzungen setzen sich in seiner Arbeit mit Ton fort. In den 1960ern in Edinburgh zum

Töpfer ausgebildet, kehrte Glück erst vor zehn Jahren zu diesem Material zurück. Seine Keramiken beziehen sich häufig auf Freund*innen und ehemalige Liebhaber, bekannte Persönlichkeiten oder Glück selbst, und verleihen seiner Beschäftigung mit Erinnerung, Verbundenheit und Sterblichkeit eine materielle Form. Seine Lingams sind unter anderem Agnes Martin (2022) und Martin Wong (2023) gewidmet; neue Arbeiten in der Ausstellung nehmen Bezug auf Hildegard von Bingen und *Alien*. Sie lassen sich als Erkundungen von Geschlecht und Sexualität verstehen, denen zugleich etwas Verspieltes anhaftet: *Lingam Fascinator* (2023) etwa bezeichnet Glück als „einen Lingam in Drag“.



Robert Glück, *I'd Like To Tell Time What To Do*. Robert Glück: *Ceramics and Writings*, Installationsansicht / installation view Treize, Paris, 2023. Courtesy der Künstler und / the artist and Treize. Foto / Photo: Raphaël Massart.

In der Serie *Make-It-Stop* finden Körper und Psyche eine andere Form. Jede *rattle* zeigt ein gequältes Gesicht, das die Hände auf die Ohren presst, um ein Geräusch abzuwehren, das tatsächlich aber aus seinem Inneren kommt. Seit etwa zehn Jahren fertigt Glück außerdem *rattles*, über deren Oberflächen spermienartige Gespenster ziehen und die den passenden Titel *Ghosts and Universes* tragen. „Es sind geschlossene Formen, ein Geheimnis ohne Erklärung“, schreibt Glück und fährt fort: „Diese Rasseln wären meine Instrumente für Rituale, wäre ich ein Schamane. Bei ihrer Herstellung dreht sich alles: drehender Schlamm, drehender Körper, drehende Welt. Töpfer, sei

wie Gott! Sie haben etwas vom Tod, und die Universen lassen an mehrere Ebenen der Existenz denken. Beim Arbeiten mit Ton erlaube ich mir Gedanken, die ich mir beim Schreiben nicht gestatte.“⁸

Wie seine Keramiken ist auch Glücks Schreiben stark von Beziehungen geprägt: von den Stimmen und Figuren seines sozialen Umfelds ebenso wie von vielfältigen kulturellen Bezügen. Sein Essay „Eds Grab“ (1993/2026), der in dieser Broschüre zusammen mit ergänzenden „Anmerkungen für Düsseldorf“ abgedruckt ist, verbindet fragmentarische Erinnerungen aus mehreren Jahrzehnten mit dokumentarischen Berichten über den Künstler Ed Aulerich-Sugai. Er war während der 1970er Jahre Glücks Liebhaber und blieb bis zu seinem Tod mit AIDS im Jahr 1994 ein enger Freund. Zugleich berührt der Text die Erwartungen und Projektionen, mit denen wir Kunstinstitutionen begegnen, und verhandelt die Frage, wie sie Formen von Solidarität über zeitliche Distanz hinweg ermöglichen und aufrechterhalten können.

Oto Gillen arbeitet mit Fotografie, Skulptur, Video und Installation. Der Begriff der *commons* (Gemeingüter) ist für seine Praxis ebenso zentral wie die Bedingungen, unter denen ein Bild entsteht und betrachtet wird. Sein Blick richtet sich häufig auf das materielle Existenz der Gegenstände und Architekturen, die ihn umgeben, und bleibt dabei eng mit seiner persönlichen Geografie verbunden. Für die Ausstellung führt Gillen zwei Motive zusammen, die in seinem Werk bislang getrennt voneinander erschienen und hier als eine Installation begriffen werden. Maßstab, Material und Platzierung bestimmen dabei das Verhältnis der Bilder zum Raum und zu den Betrachter*innen. Zugleich geben die Bilder selbst die materielle Beschaffenheit ihrer Träger vor.

Cornice, October 15, 2024 (2026) zeigt ein etwa 125 Jahre altes Gesims, das das New Yorker Gebäude säumt, in dem Gillen aufgewachsen ist. Für amerikanische Verhältnisse vergleichsweise alt, ist das zunehmend verfallende Detail aus dem 19. Jahrhundert ein Überbleibsel einer anderen Zeit. Es blickt auf eine Straße hinab, die sich durch ökonomische Kräfte immer wieder drastisch

verändert hat, und wird bald selbst im Zuge einer Restaurierung ausgetauscht. Gillen fotografierte baukünstlerische Detail innerhalb von vier Minuten aus achtzehn aufeinanderfolgenden Perspektiven und fügte die Aufnahmen zu einer prismatischen Gesamtansicht zusammen. Damit weicht er von seiner sonst meist singulären Verwendung von Fotografien ab. Wie Briefumschläge gefaltet, erstrecken sich die Abzüge im Kunstverein über rund acht Meter entlang einer Wand. Für Gillen ist das Gesims ein weises und ebenso gleichgültiges architektonisches Element: eine stille Zeugin, die seit mehr als einem Jahrhundert beobachtet, was sich unter ihr abspielt, darunter ein Großteil von Gillens eigenem Leben.



Oto Gillen, *brita*, 2014/2015. Courtesy der Künstler / the artist.

Die als *Eleventh Avenue* (2026) gezeigten Fotografien gehören zu einer fortlaufenden Serie, die Gillen bereits 2019 begonnen und bislang nur in größerer Anzahl und als Video gezeigt hat. *I, etcetera* zeigt erstmals vier Prints aus dieser Serie. Sie stehen Gillens „Montage unzensurierter Zeugen*innenschaft“ nahe.⁹ Sein Blick richtet sich hier auf die massigen Autos, die zunehmend die Straßen New Yorks einnehmen. Kalt, imposant und zugleich leicht lächerlich, verkörpern sie Klischees von Macht und Status. Der Schutz ihrer Insass*innen geht mit erheblichen sozialen, räumlichen und ökologischen Kosten einher. Ihr überzogenes Erscheinungsbild und ihre Größe werden durch die bewusst klaustrophobische Bildkomposition noch verstärkt. Sie sind in eigens vom Künstler konstruierten Messingrahmen gefasst, deren polierte Oberflächen die materielle Sprache der abgebildeten militäristisch anmutenden Maschinen fortführen.

⁸ Vgl. Robert Glück, „How I Made Certain of my Pots,“ *Another Evolution*, Glasgow: Rosie's Disobedient Press 2026. Übersetzung der Autorin.

⁹ So hat die Künstlerin Moyra Davey Gillens Arbeit in der Whitney Biennale 2017 beschrieben. Vgl. Moyra Davey, *Index Cards: Selected Essays*, London: Fitzcarraldo Editions 2020, S. 209. Übersetzung der Autorin.

Für jede Fotografie gelten dieselben strengen Kriterien: Dreiviertelansicht, niedriger Blickwinkel, keine sichtbaren Fahrer*innen und blauer Himmel. Die Autos rücken so mit dem Gesims zu einer gemeinsamen imaginären Topografie zusammen. Dem Gesims begegnet Gillen jedoch mit einer Sympathie, die er den Autos weitgehend verweigert. Insofern werden die beiden Motive zu Gegenpolen: Ein handgefertigtes Relikt, das seit einem Jahrhundert auf eine rastlose, sich ständig verändernde Stadt blickt, trifft auf massenproduzierte Objekte, die eine im Spätkapitalismus erstarrte Vorstellung amerikanischer Identität cosplayen. Das Gesims verbindet Gillen mit einer persönlichen Melancholie über vergangene Zeit; die Autos erscheinen dagegen als verführerische Fetischobjekte, deren demonstrativer Wucht zugleich etwas Unsicheres anhaftet. Durch die veränderten Größenverhältnisse werden sie in der Ausstellung zu dem, was Gillen als „unheilvolle Maschinen, die unter einer architektonischen Zeugin brüten“ beschreibt. In der Zusammenführung beider Motive verortet Gillen schließlich seine eigene Position und damit auch die der Betrachter*innen innerhalb einer Repräsentation der Stadt und ihrer Psyche.

Das Werk von Chan Hau Chun umfasst Film, Video und Fotografie und ist eng mit dem Alltag ihrer Heimatstadt Hongkong verbunden. Im hinteren Teil des Ausstellungsraums werden ihre zwei neuesten Filme gezeigt. Beide betrachten die Stadt auf unterschiedliche Weise, ausgehend von persönlichen Erinnerungen und vor dem Hintergrund der sich wandelnden sozialen und politischen Bedingungen Hongkongs.

Map of Traces 《記憶座標》(2025) blickt auf Hongkong in der Zeit nach den Protesten von 2019 und der darauffolgenden politischen Repression. Aufgenommen mit MiniDV und Mobiltelefonen, verbindet der Film dieses Material mit Sequenzen von Google Street View und polizeilichem Überwachungsmaterial. Fragmentarische Erinnerungen und das, was in offiziellen Erzählungen keinen Platz findet, prägen dabei den Blick auf die Stadt. Die Schilderung einer Begegnung und Nachrichten an eine inhaftierte Bekanntschaft verhandeln An- und Abwesenheit und führen zu der Frage, welche Rolle persönliche Erinne-

rung für die Aufzeichnung beziehungsweise Überlieferung von Geschichte spielt: „Wenn Geschichte immer an Ereignisse gebunden ist“, so die Erzählerin, „dann ist Erinnerung wie eine verborgene Gestalt, die auf den richtigen Moment wartet, um wieder zum Vorschein zu kommen.“¹⁰

Der Film folgt dem Austausch zwischen Chan und einer Freundin, die infolge der tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Veränderungen von Hongkong nach Großbritannien gezogen ist. Gemeinsam kehren sie über Google Street View in deren ehemaliges Viertel zurück. Die unpersönliche Benutzer*innenoberfläche steht dabei im Kontrast zur Intimität ihres gemeinsamen Betrachtens. Chans Freundin fragt sich, ob sie jemals wieder durch diese Straßen gehen wird. Später richtet sich der Blick auf Lau Tit Man, einen älteren Graffiti-Künstler, der einst wegen des Bemalens von Häuserwänden inhaftiert wurde und heute nur noch mit Wasser auf sie schreibt. Anhand dieser unterschiedlichen Formen der Einschreibung fragt *Map of Traces*, was Erinnern bedeutet, wenn Sichtbarkeit selbst von Auslöschung bedroht ist. Der Film hält an Sentimentalität als einer Möglichkeit fest, den ineinandergreifenden Kräften von Überwachung, Verdrängung, Inhaftierung und Zensur zu begegnen und sie zu verarbeiten. Dabei verortet er sich zwischen autorisierter Geschichtsschreibung und gelebter Erfahrung.



Chan Hau Chun, *Map of Traces*, 2025, Filmstill / film still. Courtesy die Künstlerin und / the artist and Empty Gallery, Hong Kong.

Walking Home (2024) bleibt näher am Rhythmus des Alltags. Während Chans Wegen nach Hause aufgenommen, folgt der Film der sich kontinuierlich verändernden

Stadtlandschaft und den Menschen, die sie durchqueren. Während *Map of Traces* Hongkong weitgehend durch technologische Vermittlung begegnet, wird Chans vertrauter Nachhauseweg hier zu einer sehr persönlichen Aufzeichnung der Stadt. Sie hält selbst die kleinsten Veränderungen fest, die sonst leicht unbemerkt blieben, und macht nachvollziehbar, wie die Verbundenheit mit dem Ort gerade aus einer solchen habituellen Durchquerung des Stadtraums entsteht.

•

Eine literarische Entsprechung zu den übergeordneten Fragen von *I, etcetera* findet sich in Jorge Luis Borges' 1939 erschienener Kurzgeschichte *Pierre Menard, Autor des Quijote*. Der fiktive Schriftsteller Menard nimmt sich darin vor, Cervantes' Roman weder zu kopieren noch umzuschreiben, sondern denselben Text selbst, Wort für Wort, zu verfassen. Jahrhunderte später werden dieselben Worte jedoch zu einem anderen Werk: Ihre Bedeutung verändert sich mit der Zeit und dem Ort ihres Erscheinens und je nachdem, mit welcher Person sie verbunden werden. Borges' Text verkompliziert Vorstellungen von Autor*innenschaft durch die Verschiebung von Zuschreibungen.

Die Vorstellung eines wandelbaren, pluralen Selbst zieht sich durch die unterschiedlichen Positionen der Ausstellung. Zugleich eröffnen die Arbeiten Bezüge zu der Frage, wie eine Institution ihr eigenes Selbstverständnis formuliert. Im Fall des Kunstvereins schließt dies sein Gebäude und sein Archiv ebenso ein wie Ausstellungen und öffentliche Programme, Mitglieder und Besucher*innen sowie all jene, die in und mit ihm gearbeitet haben. Was die Institution über sich weiß und erinnert, ist auf unterschiedliche Akteur*innen, Formen und Zeiten verteilt. Vor diesem Hintergrund fragt *I, etcetera*: Wenn sich institutionelle Identität aus dieser Vielstimmigkeit heraus formiert, wer spricht dann, wenn die Institution ihre eigene Geschichte erzählt?

At the center of *I, etcetera* is an engagement with artistic subjectivity as always processual and relational. The group exhibition brings together new commissions and existing works that address questions of projection and perception, desire, memory, and narrative alongside the spaces and social conditions that inform how we understand ourselves and others. From this premise, the exhibition also turns its attention to the host institution itself, considering the ways in which it assumes and articulates a subjectivity of its own. With this dialectical perspective in mind, the project asks how narrative strategies and speculative propositions, operating across artistic practices and institutional(ized) processes alike, participate in producing the relations through which the self takes form.

Throughout the practices of Julie Becker, Chan Hau Chun, Oto Gillen, Robert Glück, and Danae Io, interiors, facades, and landscapes recur in both actual and metaphorical forms: as buildings and psychic states, imaginaries and projections, bodies and social spaces. Moving between personal and shared experience, the works on view consider how a sense of self takes form through material and social realities, shifting between inner states and external circumstances and through the dependencies and contradictions that bind them. As Robert Glück puts it: "The self is a collaborative hodge-podge that maintains a false sense of coherence."¹ A literary essay by him is published in this brochure, while further contributions to the project come from art historian and critic Alex Kitnick, theorist and curator Doreen Mende, and curator and writer Fiona Vilmer.

I, etcetera takes its cues from Kitnick's 2018 essay of the same name. In it, he describes the growing presence of the first-person singular in contemporary art, criticism, and literature as an impulse that signals a new conception of the author: an "I" that is less an origin than a continuously produced and contingent position. The "etcetera" points to all

¹ Robert Glück in conversation with Dylan Huw, *November*, www.novembermag.com/content/robert-gluck/ (accessed July 9, 2026).

that travels with it, from language and history to influences drawn from countless pockets of life. As Kitnick writes: “The self reemerges ... not as an absolute origin with depths to be explored but rather as something ceaselessly constructed, mined, and manufactured—a contested site uniquely intelligent about wider systems.”²

This understanding of the self also opens up questions of storytelling. Autobiographical references often remain fragmentary throughout the exhibition; instead, memoir, autofiction, and other forms of self-narration prevail. Transposed to the context of the Kunstverein, these methods raise a different question: How might an institution tell a story about itself when it is composed of multiple voices and perspectives? What is made visible, what is carried forward, and by whom? Doreen Mende’s thinking around the “subjectivity of the institution” offers a useful point of reference here, by locating this subjectivity within networks of activity around art-making.³ Without maintaining a collection of art, the Kunstverein nevertheless accumulates another kind of material over time: memories, relations, habits, knowledge. Any sense it develops of itself is thus negotiated through these accumulations and the interplay of the institution’s different operations and actors.

•

The work of Julie Becker (1972–2016) is embedded in the psychological, cinematic, and material fabric of her hometown of Los Angeles. Working in installation, drawing, video, and photography, Becker drew on the city as a place where life could hardly be separated from the images made of it. Her work considers the fantasies of twentieth-century American popular culture against the social and economic inequities of late capitalism, attending to how desires for a different life are produced and constrained between them. In doing so, Becker’s practice grounded strategies associated with Conceptualism in a material investigation of social class.

Her sensitivity to unstable architectures and displacement can be traced to an itinerant upbringing with her artist parents as much as to her adult life in Echo

Park—at the time a historically underserved neighborhood undergoing rapid gentrification. Becker didn’t comment on these conditions directly; instead, the realities of single-room occupancy housing, dilapidated rentals, and provisional interiors seeped into her work, while retaining an often-tongue-in-cheek sensibility. As writer Sabrina Tarasoff notes, “Somehow Becker retrieved from domestic darkness the miracle of a bright imaginary.”⁴

These concerns find form in *Postersize Copy Machine* (1996), an architectural scale model shown in the exhibition. Viewers have to lean closer to examine its flimsy interior arrangements. The eye moves across makeshift rooms that, so sparsely “decorated,” remain difficult to place. The tiny tableau appears at once meticulously crafted and somewhat neglected: “an object theatre”⁵ of dollhouse accessories, desk lamps, slanting walls, replica rugs and wallpaper not fully glued on. Miniature versions of Becker’s *Interior Corners* (1993) appear on some of the model’s walls, while several works from the photographic series are presented at scale throughout the Kunstverein.



Dia von / Slide of Julie Becker, *Interior Corner* #9, 1993. Foto / Photo: Fiona Vilmer.

4 Sabrina Tarasoff, “The Delirium of Digression: Julie Becker,” *Mousse*, no. 76 (Summer 2021), 145.

5 See Richard Birkett, “Introduction,” in *Julie Becker. I Must Create a Master Piece to Pay the Rent* (London: Institute of Contemporary Arts, 2018), 2. Birkett curated Becker’s posthumous exhibition at the ICA, London, in 2018, the first survey devoted to her work, which travelled to MoMA PS1 in 2019.

2 Alex Kitnick, “I, etcetera,” *October*, no. 166 (Fall 2018), 52.

3 See “THE ARCHIVE AS ... A RECORDING DEVICE,” in *FOR NOW. 200 Years Kunstverein München*, ed. Maurin Dietrich and Gloria Hasnay (Munich/Berlin: Kunstverein München and Distanz Verlag, 2023), 313–18.

assumes the weight of an inhabited space. Devoid of people, these corners recall crime-scene photographs, film sets, or recently vacated apartments. This slipperiness continues in *The Same Room* (1993–96), for which Becker altered the décor and atmosphere of staged scale-model rooms. Across both series, the photographed interiors offer spaces onto which fantasy, social circumstances, and psychological states can be projected.

Made a few years later, *Poltergeist* (1999), a C-print from Becker's incomplete and processual project *Whole*, brings this concern closer to her own life. The project developed after she moved into an apartment whose previous tenant had died from complications of AIDS. In exchange for reduced rent, Becker was tasked with sorting through the belongings. Instead of clearing them away, she allowed what was left behind to enter her work. *Poltergeist* shows Steven Spielberg's 1982 eponymous film playing on a TV in the corner. A burst of light escaping the screen and spreading toward the ceiling can be read as displacing the haunting from the screen into the domestic interior, filling it with traces of someone else's life.

Throughout Becker's work, the boundary between what is found and what is constructed, between autobiography and fiction, remains difficult to locate. She often staged her own artistic production and psychological landscapes, allowing fantasy and material reality to alter the terms through which each could be perceived. The interior is never removed from the world outside it; economic pressures, personal histories, the sociopolitical architecture of Los Angeles, and American mythologies permeate the domestic. Becker herself noted that "installation art should create an experience between objects so that viewers are transported outside themselves to recognize a larger more complex world."⁶ Within *I, etcetera*, her practice offers an important point of departure for considering subjectivity as continually formed through the relations between the spaces we inhabit, cultural imaginaries, and material circumstances.

6 "Bernhard Bürgi in Conversation with Julie Becker," in *Julie Becker. Researchers, Residents, a Place to Rest*, ed. Bernhard Bürgi (Zurich: Kunsthalle Zürich, 1997), 13.

Danae Io works across moving image, sculpture, and text, often focusing on how histories are narrated and on the systems through which they are recorded, classified, and made legible. For *I, etcetera*, she developed three new works drawing on a family member's recovery from a brain injury and her own related experiences as a temporary caretaker navigating hospitals and their bureaucracies. Central to the works are language and images, and their role in constructing memory as something coming "in and out of focus" between recollection and representation. Io brings cinema's participation in this movement into contact with the medical context, where memory is likewise framed, sequenced, repeated, and interpreted. As historian Matt K. Matsuda writes: "Like a flickering celluloid band, each instantaneously seized and selected moment of the past would become present and be the potential of the next."⁷



Danae Io, *Convolution*, 2026, Detail. Courtesy die Künstlerin / the artist.

Convolution (2026) takes to tests designed to translate cognitive ability into measurable information. For these, patients are asked to recognize animals through their abstracted cartoon representations; images made for kids' entertainment become diagnostic instruments. Io manually edited three films that play as Super 8 loops on modified children's projectors, sending footage of bears, lions, and elephants across pass-through trays drawn from the material vocabulary of hospital administration. The cartoons themselves form a culturally and historically specific repertoire. Among those circulating in Europe, Io encountered a clear predominance of US productions over Soviet animations. Their ideologically inflected histories thus slip

7 Matt K. Matsuda, "Bodies: The Third Convolution," in *The Memory of the Modern* (New York: Oxford University Press, 1996), 95.

into the ostensibly objective language of medical assessment. The title, in turn, borrows a mathematical term for an operation in which two functions combine to produce a third, each modifying the other. Here, projectors, pass-through trays, reflection, and the Kunstverein's architecture participate in the production and transformation of the images. Memory is less retrieved than put into motion.

My Mary Sue (2026), a sculpture made from melamine, is attached to the temporary wall spanning the exhibition space. The work takes its form from a shelf installed in the hallway of a Greek hospital, provided for filling out medical forms. A ribbon dangling from it alludes to another practical device from the same setting: taken from the wrapping of gifts given to hospital staff, it would be tied around a pen to keep it from falling or disappearing. Together, these elements point to the different transactions that take place within the hospital. The work's title picks up the pejorative fan-fiction term for an idealized, implausibly flawless version of the author written into her own story. Folding the artist's own experience unusually directly into the work, Io's "Mary Sue" becomes an armature for navigating bureaucracy—a system that seems to require equally flawless subjects: consistent, legible, and unlikely to make mistakes. Yet the functioning system imagined on paper can never quite be put to practice by either itself or a human being.

Across the chair (2026) makes for an intimate viewing experience. The work recalls a familiar device from childhood: the handheld slide viewer, with its miniature, click-through cinema. The photograph inside the small wall-mounted sculpture shifts in recognizability with the light conditions of the exhibition space and the viewer's position. The title locates the work in Io's position in the hospital room and what she saw from her chair: an awkwardly placed image of Jude the Apostle—the saint of hopeless causes and the despaired, and the patron saint of the impossible—tucked into the gap between an electrical outlet and the wall, with a few loose cables trailing out of frame. It echoes the stretched time Io spent, often alone, beside her family member's bed, suspended between waiting and attempts at communication beyond speech.

Robert Glück is a poet, fiction writer, editor, and co-founder of New Narrative, a literary movement that formed in the Bay Area in the late 1970s. Closely informed by San Francisco's queer culture and later also by the AIDS crisis, New Narrative set out to challenge linear, coherent narratives in favor of formally transgressive and often explicit prose and poetry. Moving away from a self-contained subject, it understands subjectivity as something produced through language, desire, and social relations. Glück's own writings within this terrain are at once conceptual and confessional, essayistic and fictional, laced with pleasure and the exploration of the self.

These concerns extend into his work with clay. Trained as a potter in Edinburgh in the 1960s, Glück returned to the medium only ten years ago. His ceramics often draw on friends and former lovers, cultural figures, as well as Glück's own image, giving material form to reflections on memory, attachment, and mortality. Among them, his lingams are dedicated to figures including Agnes Martin (2022) and Martin Wong (2023), with new works referencing Hildegard of Bingen and *Alien*. They can be seen as forays into gender and sexuality, often undercut by a certain playfulness: *Lingam Fascinator* (2023), for instance, is described by Glück as "a lingam in drag."



Robert Glück, *Ghosts and Universes: Lingams, Rattles, and Genies*, Installationsansicht / installation view Josey, Norwich, 2023. Courtesy der Künstler und / the artist and Josey. Foto / Photo: Lucy Dawkins.

The body and the psyche appear differently in *Make-It-Stop*, a series of rattles also on view at the Kunstverein. Each depicts an agonized face with its hands pressed over its ears, trying to shut out a noise that in fact may be coming from inside. For the past decade or so, Glück

has also been making rattles with sperm-y specters traveling across their surfaces, aptly titled *Ghosts and Universes*. “They are closed forms, a mystery without an explanation,” Glück writes, and continues: “These rattles are the instruments I would be using in rituals if I were a shaman. They incorporate spinning in their creation: spinning mud, spinning body, spinning world. Potter, be like God! They are death-y, and the universes suggest multiple planes of existence. I allow myself these thoughts in clay that I do not permit myself in writing.”⁸

Like his ceramics, Glück’s writing is deeply relational, informed by the voices and characters that make up his social environment as well as by a range of cultural affinities. His essay “Ed’s Tomb” (1993/2026), reproduced in this brochure alongside additional “Notes for Düsseldorf,” brings together decades of fragmented recollections and documentary accounts about the artist Ed Aulerich-Sugai, Glück’s lover for much of the 1970s and a lifelong friend until his death from an AIDS-related illness in 1994. At the same time, the text touches on the projections we bring to arts institutions and how they might enable and sustain forms of solidarity across time.

Oto Gillen works with photography, sculpture, video, and installation. The notion of the commons is a concern in his practice, as are the conditions under which an image is made and encountered. Much of Gillen’s work turns to the material life of the objects and architectures that surround him, a process of observation inseparable from his personal geography. For the exhibition, the New York-based artist has brought together two subjects previously kept separate in his work, here considered to constitute a single installation. Perspective is similarly constitutive: Scale, material, and placement determine how the images register in the space and how viewers encounter them—both physically and psychologically. As elsewhere in Gillen’s practice, the images themselves also dictate the material treatment of the apparatus that hold them.

Cornice, October 15, 2024 (2026) takes as its subject a roughly 125-year-old cornice crowning the building in which Gillen grew up. Relatively ancient in an American

context, the deteriorating nineteenth-century detail is a holdover from another epoch, overlooking a street repeatedly reshaped by economic forces and soon to meet its own demise in the name of restoration. Photographed from eighteen successive perspectives over four minutes, the cornice is assembled into a prismatic, aggregate view that departs from Gillen’s typically singular use of photographs. Stretching across some eight meters of the Kunstverein’s wall, the prints are folded like envelopes, incorporating their own means of presentation. For Gillen, the cornice is a wise, indifferent vernacular—a handmade sentinel that bears witness to more than a century passing beneath it, including much of his own life. In Düsseldorf, it assumes this role again, overlooking another space.



Oto Gillen, *Installationsansicht / installation view 222 Bowery* *Giorno Poetry Systems*, New York, 11.2.2024. Courtesy der Künstler / the artist. Foto / Photo: Oto Gillen.

The photographs presented as *Eleventh Avenue* (2026) belong to an ongoing series Gillen began in 2019. Previously shown in much larger numbers as a video, *I, etcetera* marks the first time photographs from the series are presented as prints. They belong more closely to Gillen’s “montage of uncensored witnessing.”⁹ Here, his attention turns to the hulking cars that increasingly consume New York’s streets. Cold, imposing, and faintly ridiculous, they project clichés of power and status while protecting their passengers at considerable social, spatial, and ecological cost. Photographed from a low position, their preposterous character and scale are heightened by a deliberately claustrophobic composition. Precisely framed in camera, the images remain uncropped and sit in self-engineered brass frames whose hardened, polished surfaces extend the material language of the subjects they contain.

⁸ See Robert Glück, “How I Made Certain of my Pots,” in *Another Evolution* (Glasgow: Rosie’s Disobedient Press, 2026).

⁹ Artist Moyra Davey describes Gillen’s work in the 2017 Whitney Biennial in these terms. See Moyra Davey, *Index Cards: Selected Essays* (London: Fitzcarraldo Editions, 2020), 209.

Each photograph follows a set of strict criteria to unify them across time and location: a three-quarter view, low angle, no driver viewable, and blue skies—conditions that formally unite the cars with the cornice in a shared imaginary topography devoid of figures. Both bodies of work are photographed in idyllic weather, their apparent pleasantness slowly giving way to menace and melancholy. Yet Gillen approaches the cornice with a sympathy largely withheld from the cars. In this way, the two become counterpoints: A handmade relic carrying a century spent overlooking a restless city in constant change faces mass-produced objects that cosplay an idea of American identity arrested in late-stage capitalism. For him, the former carries a personal melancholy for time passed; the latter appear both as seductive and self-conscious fetishes. In their altered relation of scale, the vehicles become what Gillen describes as “pestilent machinery brooding beneath an architectural sentinel.” Bringing the two together, Gillen locates his own position—and consequently that of the viewer—within a representation of the city and its psyche.

Spanning film, video, and photography, Chan Hau Chun’s practice draws closely on everyday life in her hometown of Hong Kong. At the rear of the Kunstverein’s exhibition space, two recent films are projected back-to-back, each moving through the city from the perspective of personal memory and reflection on Hong Kong’s changing social and political conditions.

Map of Traces 《記憶座標》(2025) looks at Hong Kong in the aftermath of the 2019 protests and the political suppression that followed them. Recorded on MiniDV and phones and supplemented with Google Street View and police surveillance footage, the film approaches the city through fragmented recollections and what remains absent from official accounts. The retelling of an encounter and missives to an imprisoned acquaintance negotiate presence and absence, leading into questions of how personal memory relates to the ways history is recorded: “If history is always tied to events,” the narrator suggests, “then memory is like a hidden shape, waiting for the right moment to resurface.”

The film follows an exchange between Chan and a friend who relocated to the UK following the sociopolitical shifts in Hong Kong, captured while they revisit the friend’s former neighborhood through Google Street View. The impersonal interface contrasts with the intimacy of their looking; Chan’s friend wonders whether she will ever walk these streets again. Later, the film centers on Lau Tit Man, an elderly graffiti artist who was once detained for writing on public walls and now writes on them only with water. Across these different forms of inscription, *Map of Traces* asks what it means to remember when visibility itself is subject to erasure. The film holds on to sentimentality as a way of staying with and working through the intersecting forces of surveillance, displacement, incarceration, and censorship. What can be remembered, and by whom, therefore often remains caught between authorized narrative and lived experience.



Chan Hau Chun, *Walking Home*, 2024, Filmstill / film still. Courtesy die Künstlerin und / the artist and Empty Gallery, Hong Kong.

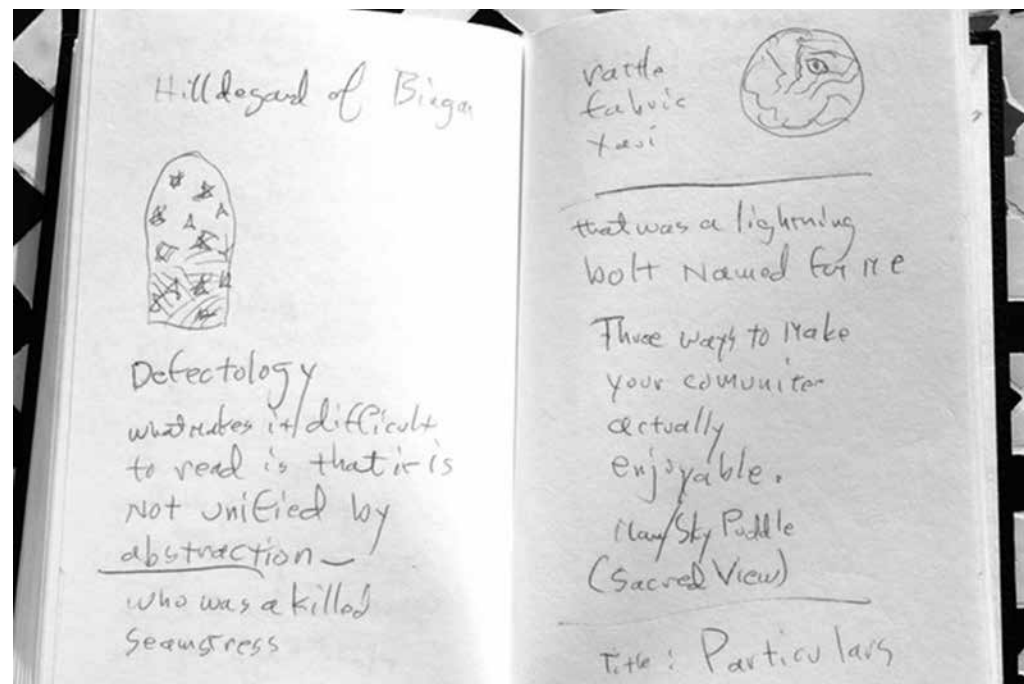
Walking Home (2024) stays closer to the rhythms of daily life. Filmed by Chan during her journeys home, it follows the changing urban landscape and the people passing through it, set to a slow, melodic guitar soundtrack. While *Map of Traces* encounters Hong Kong largely through technological mediation, here Chan’s regular route home becomes a deeply personal record, tracing small transformations that might otherwise escape notice and an attachment to a place, shaped by repeatedly moving through it.

•

The broader concerns of *I, etcetera* might find a literary parallel in Jorge Luis Borges's 1939 short story *Pierre Menard, Author of the Quixote*. In it, the fictional writer Pierre Menard sets out not to interpret or rewrite Cervantes's novel, but to produce the same text himself, word for word. Written centuries later, however, the same words become a different work: their meaning shifts according to when and where they appear, and to whom they are attributed. Borges's piece complicates notions of authorship, linking shifts in attribution to the exhibition's understanding of the self.

This proposition of a mutable, plural subjectivity is explored through the different artistic positions in the exhibition and their negotiations of contingent selfhood. In turn, the artists' practices offer points of reference for how an institution might understand itself. For the Kunstverein, this means looking to its building and archive, to its exhibitions and public programs, to its members and audiences, and to the people who have worked within and around it. Its "body of experience" is thus dispersed across many actors, forms, and times. Against this backdrop, *I, etcetera* asks: If there is no singular "I," who speaks when the institution tells its own story?

Robert Glück, Notizbuch / notebook, 2025. Foto / Photo: Xavi Permanyer.



Robert Glück

Ed's Tomb, 1993 / 2026

Ed Aulerich-Sugai has had AIDS for about six years. He's thinking about buying a niche at the San Francisco Columbarium to house his ashes. I drive him out on a bright blue and white early spring day so we can look the place over. We see its ornate dome floating behind Pier 1 Imports on Geary Street. A little suburb surrounds the Columbarium, and it's not surprising to learn the building was part of the extensive Odd Fellows Cemetery, which became a residential tract in the forties.

British architect Bernard J. S. Cahill designed and built the Columbarium in 1898. It's a steel-framed, neo-classical building that housed the ashes of 6,700 San Franciscans through this portion of eternity, including two big earthquakes. It was always secular, giving rest to an array of race and ethnicity. Perhaps it served the religion of business, as evidenced by the many Masonic emblems and august family names on the oldest niches. The building decayed into a magnificent ruin until 1980, when the Neptune Society of Northern California bought it and began restoration. The niches have increased in value like all San Francisco real estate; a modern annex was installed in the old building to meet the demand. The current wave of customers is attracted by the opportunity to control at least one aspect of death by making an intimate statement in a public space.

This lovely wedding cake of a building houses the private gestures of the recently departed and the lilies and doves of the long gone. When Ed and I enter the honeycomb of circular tiers, Ed's final resting place starts spinning around him. He folds up, tasting ashes, but catches himself when he feels my hand on the back of his neck. As he sinks onto a folding chair, I brush his clammy temple with my lips.

In Japan, in the seventeenth century, it was fashionable for a cultivated person to write his death poem, intended to be the author's last spoken syllables. Basho delivered his to sixty disciples, "On a journey, ill, / and over withered fields, dreams / go wandering still." Last words interest me because death gives them such a grand setting. Taking words into death undermines its finality, because language is reversible. It can turn death into a comedy.

Ed and I explore the building. Many of the newer niches at the Columbarium have that brand of humor—the hilarity of last words. Each niche is a tiny room covered by a glass pane "where dreams go wandering," a stage with theatrical potential on which to assert, "this is who I was." The private and the public converge. Some seek the shelter of infancy, teddy bears, and toys. Others throw their obsessions (baseball, Elvis and his twin, gambling, the perfect Martini) in the face of the very death that fueled those obsessions, the very obsessions they deployed to hide from death.

In April, Ed buys a niche and begins to make his tomb. Later he invites me over to see the tomb before it's installed. It sits on a small drafting table. Looking at it makes me weak in the knees. I don't think I have the forward momentum to plan my own tomb: why not get dumped in the Bay . . . or *whatever*?

Ed's tomb is a diorama, a ground of polished viridian marble below a robin's egg sky across which drift solid white puffs with lavender-gray shadows. His ashes go in a ceramic vase, but he doesn't know how to seal it. I suggest a copper cap that would oxidize into blue green. "Michael Brown could do it," I offer.

Ed tells me about the materials—long-lasting pigment, for example, and glue that fixes the canvas to a Plexiglas liner so the cloth will not touch moist cement. I'm dubious. After you are dust, is there a difference between two hundred years and seven hundred years? Ed doesn't realize that nothing matters after you are dead, that you are no longer included. I think it shows a lack of imagination.

Ed has painted clouds for two decades; still, I think, what does this sky say about Ed and his world? An emptiness without expectation—a panorama open in all dimensions.

I recognize his isolation, a kind of inorganic purity. Is this the answer to questions I ask myself?—what to do with the day and the wide blue sky? How to move in space both cramped and infinite? The violence of dying flesh has vanished, what's left is the incorruptible skeleton of the world. Ashes, stone, sky. I suppose the desire to be inorganic is life's Plan B. Long ago, when we were hippie lovers on acid, I saw the universe fuck itself, bucking in dripping spasms, and I wanted to join in. Ed sat cross-legged, lost in perfection, captivated by crystals endlessly folding and unfolding on a white wall. Ed's niche says that nothing stands between him and the sky. Maybe it's a wish. Perhaps Ed's tomb is the ideal landscape that his ashes, if scattered, might become part of.

The restraint of Ed's installation interests me, a heaven characterized by lack of detail. I resist it, but what is my aesthetic? A meticulous account of lightning striking. My heaven contains even less than his—as though there is nothing to pass on, nothing to propose, and no forum to say it in. Experience itself is so threadbare that sky effects are the only assertion we can make with confidence. Memorial art supposedly looks backward—old gardens and weathered cenotaphs—but actually it looks ahead, believing in a future audience and the value of the world to come.

The idea that a future exists startles me and reorients me to the present. The recognition of a future is the beginning of a kind of sanity. Ed has an idea, however sketchy, of the whole. It is a powerful optimism, an enormous idea. Beginning with the Reagan/Bush years, waste and greed has created a futureless mood. The public sphere is so debased that saying anything true is a breach of etiquette. The profiteer who says there is no tomorrow then turns that cliché into the daily reality of his victims. My lack of belief in a future is a symptom of a massive and pervasive marginality.

Can I link my life to experience beyond myself? Acknowledgment of a future seems like the first order of business. But whose future? And whose heaven? Suddenly politics enters. I don't mean that museums should collect worlds and "sublimes" like the Star Trek crew, to exhibit

otherness for the benefit of an undifferentiated audience. It's true that alien religion is treated with respect on the Starship Enterprise. We are allowed to witness belief; what is more fun than Vulcan mysticism with its Noguchi modernism? But the human crew has no faith beyond the sanity of their vessel, and that contrast reduces the aliens to folkways. The curatorial crew should express its faith in the global world of an individual artist and the microcosm of a community or an art practice.

Still, that may not be enough. An exhibition site that is a graveyard or a columbarium might open a "beyond" for an arts institution in more than one sense. What is the answer here? An arts center could begin as an expression of given communities; its events could be smaller and more incisive, abandoning the idea of an ideal stage and a unified audience; it could halt the expansion toward ever-larger events and attendances that has become a disease of art organizations, a kind of obesity created by funders who ironically ignore the realities of current private and public funding.

Along with Ed Aulerich-Sugai, I want to mention two other artists whose works convey an inside out-ness, a grasp of time that makes me want to write my stories posthumously. Gran Fury member Loring McAlpin made Hollywood-style Walk of Fame sidewalk blocks to remember porn stars who have died of AIDS. These blocks can become part of the sidewalk outside a porn shop, a sex club, or a museum; they mourn particular deaths, a particular moment in the gay community, and the passing of beauty.

Artist Charles Sexton gave Jerome Caja his ashes to be used as art material; in a collaboration that is also a memorial, Caja filled an ashtray with Sexton's ashes, and in the cigarette slot he placed a butt with Sexton's face drawn on it. Both Caja and McAlpin frame intensity of loss in a banality that doesn't allow the emotion a dignified (i.e., contained) expression, but sends it spiraling outward.

Ed takes up residence in his tomb—I go out to have a look. I see that Daniel, Ed's lover, put a photo of Ed in the niche, adding a human scale that Ed had ruled out. Ed did not plan to face outward, but to display his isolation.

His isolation is not antisocial. In fact, Ed asked me to join him in his niche after I die. Now my assessment of his tomb and the conclusions I draw become irreversible—and that is just what I am trying to say in this essay about the future of the museum. Let's invite the museum into Ed's niche. And I hope you—Reader—will join Ed and me in his small exhibition space, in his work about death and the future.

Notes for Düsseldorf, August 2026

Twenty-five years ago, suggesting a tomb as a model for an arts organization was a little tongue-in-cheek. But I return to Ed's tomb with an urgent desire. It seems to me that Ed combined the annihilation of his self with a kind of solidarity—solidarity with present and future people. That's what compels me about his installation, which is a method of research into optimism from beyond the grave. That is a powerful notion in a crisis, when thinking and suffering are almost the same thing. Ed's creative act is a conversation with death in the plainest language. I keep returning to the term solidarity. We are living in a savage era. Extreme economic disparity is one kind of violence that tears the world apart. If nothing changes, it will be met with violence. Constructing a model of solidarity is a form of activism. I mean empathy not based on confining notions of the self (identity politics, class politics, sexual politics) or on expansive notions of the self (modernism's "The Family of Man" etc.). Do we discover a self that is porous, that empties into rocks and sky?

Any project about the self should begin with the conviction that it does not exist, or better, that it exists as a fiction to support the fictions of time and space and the myriad forms that power takes. How should an arts organization address solidarity in the context of time and eternity, or a decomposing void? This nothingness can be fertile ground.

"Ed's Tomb" was originally written in 1993 and has been revised for publication in this brochure accompanying the exhibition *I, etcetera* at Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (2026). The essay first appeared in the catalogue for the inaugural exhibition *In Out of the Cold* at the Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco (1993). A revised version, titled "Final Nest," was published in *Nest: A Quarterly of Interiors*, no. 4 (Spring 1999), and later appeared on *Open Space*, the blog of the San Francisco Museum of Modern Art, on October 1, 2013, in conjunction with an installation of Josh Faught's work at the San Francisco Columbarium. A version of the essay also appears in Robert Glück's novel *About Ed* (New York Review Books, New York, 2024).



Foto / Photo: Richard Barnes/OTTO.

DE

Robert Glück

Eds Grab, 1993 / 2026

Ed Aulerich-Sugai lebt seit ungefähr sechs Jahren mit AIDS. Er denkt darüber nach, für seine Urne eine Nische im San Francisco Columbarium zu erwerben. An einem strahlenden Frühlingstag fahre ich mit ihm dort hin, um den Ort zu besichtigen. Die ornamentierte Kuppel des Gebäudes erhebt sich hinter dem Möbelhaus Pier 1 Imports auf der Geary Street. Das Kolumbarium steht inmitten eines kleinen Vorortes, und wir sind nicht überrascht zu erfahren, dass es einmal zu dem weitläufigen Odd-Fellows-Friedhof gehörte, der in den 1940er Jahren einer Neubausiedlung weichen musste.

Das Kolumbarium wurde 1898 von dem britischen Architekten Bernard J. S. Cahill entworfen und gebaut. In diesem Abschnitt der Ewigkeit, der auch zwei schwere Erdbeben umfasste, beherbergte der neoklassizistische Stahlskelettbau die sterblichen Überreste von 6.700 Einwohner*innen San Franciscos. In der seit jeher säkularen Stätte fanden Menschen unterschiedlicher Herkunft und Ethnie ihre letzte Ruhe. Vielleicht diente sie vielmehr der Religion des Geschäfts, wovon zahlreiche Freimaurerembleme und

illustre Familiennamen auf den ältesten Nischen zeugen. Im Laufe der Zeit zerfiel das Gebäude zu einer prächtigen Ruine, bis es die Neptune Society of Northern California 1980 kaufte und renovierte. Wie alle Immobilien in San Francisco stiegen auch die Nischen in ihrem Wert, sodass ein moderner Erweiterungsbau errichtet wurde, um der erhöhten Nachfrage gerecht zu werden. Die aktuelle Kund*innengeneration reizt vor allem die Möglichkeit, durch eine intime Spur an einem öffentlichen Ort die Kontrolle über zumindest einen Aspekt des Todes zu erlangen.

Dieses einer prächtigen Hochzeitstorte gleichende Gebäude beherbergt die privaten Gesten der kürzlich von uns Gegangenen und die Lilien und Tauben der längst Verblichenen. Als Ed und ich die Wabenstruktur der kreisförmig angeordneten Grabreihen betreten, beginnt sich sein letzter Ruheort um ihn zu drehen. Er sackt zusammen, den Geschmack von Asche im Mund, doch als er meine Hand auf seinem Nacken spürt, fängt er sich. Während er sich auf einen Klappstuhl fallen lässt, streifen meine Lippen seine klammen Schläfen.

Im 17. Jahrhundert war es unter gebildeten Japaner*innen Brauch, als letzte gesprochene Silben ein Todesgedicht zu verfassen. Der Dichter Matsuo Bashō trug seines sechzig Schüler*innen vor: „Krank auf der Reise / Träume streifen / über karge Felder“. Letzte Worte interessieren mich, weil der Tod ihnen eine gewisse Gravitas verleiht. Worte mit in den Tod zu nehmen, hebt dessen Endgültigkeit auf, denn Sprache ist reversibel. Sie vermag es, den Tod in eine Komödie zu verwandeln.

Ed und ich erkunden das Gebäude. Vielen der neueren Nischen verleiht die Komik letzter Worte genau diese Art von Humor. Jede Nische ist ein winziger Raum hinter einer Glasscheibe, durch den „Träume streifen“, eine Art Theaterbühne, auf der das verblichene Selbst zur Aufführung gebracht wird und privater und öffentlicher Raum ineinanderfließen. Manche flüchten sich mit Spielzeug und Teddybären in die Kindheit, andere reiben ihre Obsessionen (Baseball, Elvis und sein Zwilling, Glücksspiel, der perfekte Martini) dem Tod unter die Nase; ebenjenem Tod, der diese Obsessionen befeuerte, und ebenjene Obsessionen, denen sie verfielen, um dem Tod zu entkommen.

Im April kauft Ed eine Nische und beginnt, sein Grabmal zu gestalten. Bevor es eingebaut wird, lädt er mich ein, um es mir zu zeigen. Er hat es auf einem kleinen Zeichentisch platziert. Sein Anblick lässt meine Knie weich werden. Ich besitze vermutlich nicht die Vorwärtsgewandtheit, mein eigenes Grabmal zu entwerfen. Warum sich nicht einfach in die Bucht von San Francisco werfen lassen ... oder so.

Eds Grabmal ist ein Diorama: Blaugrüner Marmor unter einem tiefblauen Himmel, über den weiße Wolken mit lavendelgrauen Schatten ziehen. Als Urne ist eine Keramikvase vorgesehen, von der Ed aber noch nicht so recht weiß, wie er sie verschließen soll. Ich schlage einen Kupferdeckel vor, der mit der Zeit zu einem Blaugrün oxidieren würde. „Michael Brown könnte ihn herstellen“, fällt mir ein.

Ed erzählt mir von den Materialien – langlebige Pigmente zum Beispiel, und Klebstoff, der die Leinwand auf Plexiglas fixieren soll, um zu verhindern, dass sie mit feuchtem Zement in Berührung kommt. Ich bin skeptisch. Gibt es, wenn man erst einmal zu Staub geworden ist, noch einen Unterschied, ob 200 oder 700 Jahre vergangen sind? Ed begreift nicht, dass nach dem Tod alles egal ist, man nicht mehr dazugehört. Ich halte das für einen Ausdruck von mangelnder Vorstellungskraft.

Ed malt bereits seit zwei Jahrzehnten Wolken und trotzdem frage ich mich, was dieser Himmel über ihn und seine Welt aussagt. Für mich ist er eine erwartungslose Leere, ein in alle Richtungen offenes Panorama. Ich erkenne darin Eds Isolation, eine Art anorganische Reinheit. Ist dies die Antwort auf Fragen, die ich mir selbst stelle? Was anfangen mit dem Tag und dem weiten blauen Himmel? Wie sich bewegen in einem Raum, der zugleich eng und endlos ist? Die Heftigkeit sterbenden Fleisches ist verschwunden, zurück bleibt nur das unbestechliche Gerippe der Welt. Asche, Stein, Himmel. Mir scheint, der Wunsch, anorganisch zu sein, ist der Plan B des Lebens. Vor langer Zeit, als wir noch Hippie-Liebhaber auf LSD waren, sah ich, wie das Universum sich selbst in ekstatische Zuckungen fickte, und wollte mitmachen. Ed saß im Schneidersitz da, verloren in Vollkommenheit, von Kristallen in ihren Bann gezogen, die sich auf einer weißen Wand endlos zusammen- und wieder auseinanderfalteten.

In seiner Nische steht nichts zwischen ihm und dem Himmel. Vielleicht ist Eds Grab eine ideale Landschaft, von der seine Asche Teil werden könnte, würde sie dort verstreut.

Mich interessiert die Zurückgenommenheit von Eds Installation – ein Himmel ohne viele Details. Sie widerstrebt mir, aber was ist denn meine Ästhetik? Eine genaue Darstellung eines Blitzschlags. Mein Himmel enthält noch weniger als seiner, als ob da nichts weiterzugeben wäre, nichts anzubieten und keinen Ort, an dem es sich sagen ließe. Die Erfahrung selbst ist so abgedroschen, dass Wetterphänomene das einzige sind, wovon wir mit Gewissheit sprechen können. Gedenkkunst gibt vor, zurückzublicken – man denke an alte Gärten oder verwitterte Kenotaphe – aber in Wahrheit blickt sie nach vorne, glaubt an ein zukünftiges Publikum und den Wert dessen, was kommt.

Der Gedanke, dass eine Zukunft existiert, rüttelt mich auf und wirft mich auf die Gegenwart zurück. Die Anerkennung einer Zukunft ist der Beginn einer Art von Vernunft. Ed hat eine, wenn auch vage, Vorstellung des Ganzen. Darin liegt ein kraftvoller Optimismus, ein gewaltiger Gedanke. Seit der Reagan-Bush-Ära haben Verschwendung und Gier eine Stimmung der Hoffnungslosigkeit erzeugt. Der öffentliche Raum ist so entwertet, dass das bloße Aussprechen einer Wahrheit zum Tabubruch wird. Die Profiteur*innen, die behaupten, es gäbe kein Morgen, machen dieses Klischee zur täglichen Realität ihrer Opfer. Meine Unfähigkeit, an eine Zukunft zu glauben, ist Symptom einer tiefgreifenden und umfassenden Marginalität.

Kann ich mein Leben mit externen Erfahrungen in Verbindung bringen? Die Zukunft anzuerkennen, scheint der erste Schritt zu sein. Aber wessen Zukunft? Und wessen Himmel? Plötzlich kommt Politik ins Spiel. Ich meine damit nicht, dass Museen Welten und Schätze sammeln sollten, wie die Crew von *Star Trek*, um Andersartigkeit für ein beliebiges Publikum auszustellen. Zwar werden außerirdische Religionen auf der Enterprise respektvoll behandelt, sodass wir Zeug*innen ihres Glaubens werden können – und was könnte unterhaltsamer sein als der Mystizismus der Vulkanier*innen mit seinem an Noguchi erinnernden Modernismus? Aber die Crew glaubt an nichts außerhalb

der Welt ihres Raumschiffs und reduziert so die Außerirdischen auf ihre Volkstümlichkeit. Die Crew der Kurator*innen sollte ihren Glauben an die globale Welt individueller Künstler*innen und den Mikrokosmos einer Community oder künstlerischen Praxis zum Ausdruck bringen.

Aber auch das könnte nicht genügen. Ein Ausstellungsort, der zugleich ein Friedhof oder Kolumbarium ist, könnte Kunstinstitutionen in mehrerlei Hinsicht ein „Jenseits“ eröffnen. Was wäre die Antwort? Eine Kunstinstitution könnte sich als Forum für bestimmte Communities begreifen, ihre Veranstaltungen könnten kleiner und konzentrierter sein und die Vorstellung einer idealen Bühne und eines einheitlichen Publikums hinter sich lassen. Sie könnte sich dem Trend zu immer größeren Events und höheren Besuchszahlen entziehen, die zu einer Malaise des Kunstbetriebes geworden sind, einer Fettleibigkeit, verursacht von Geldgeber*innen, die ironischerweise die Realitäten gegenwärtiger privater und öffentlicher Förderung verkennen.

Neben Ed Aulerich-Sugai möchte ich noch zwei weitere Künstler nennen, deren Arbeiten ein Nach-Außen-Gewendetes vermitteln, ein Verständnis von Zeit, das mich meine eigenen Erzählungen erst posthum schreiben wollen lässt. Loring McAlpin, Mitglied von Gran Fury, schuf Gehwegplatten im Stile des Hollywood Walk of Fame, um Pornostars zu gedenken, die mit AIDS gestorben sind. Diese Platten können Teil der Gehwege vor Erotikshops, Sexclubs oder Museen werden. Sie betrauern konkrete Tode, einen bestimmten Moment in der queeren Community und das Vergehen von Schönheit.

Der Künstler Charles Sexton überließ seine Asche Jerome Caja, damit dieser sie als künstlerisches Material verwenden konnte. In seiner Arbeit, die zugleich Kollaboration und Denkmal ist, füllte Caja Sextons Asche in einen Aschenbecher und platzierte einen Stummel in der Zigarettenhalterung, auf den er Sextons Gesicht gezeichnet hatte. Sowohl Caja als auch McAlpin betten die Heftigkeit des Verlusts in eine Banalität ein, die dem Gefühl keinen würdevollen (sprich: zurückhaltenden) Ausdruck erlaubt, sondern es entgrenzt.

Ed zieht in sein Grab ein und ich gehe hin, um es mir anzusehen. Ich sehe wie Daniel, Eds Geliebter, ein Foto von Ed in die Nische stellt und ihr damit jene menschliche Dimension hinzufügt, die Ed abgelehnt hatte. Ed wollte nicht nach außen blicken, sondern seine Isolation zur Schau stellen. Eine Isolation, die aber nicht antisozial ist. Im Gegenteil, Ed lud mich ein, seine Nische nach meinem Tod mit ihm zu teilen. Nun werden mein Urteil über sein Grabmal und meine Schlussfolgerungen unumkehrbar – genau das versuche ich in diesem Essay über die Zukunft des Museums auszudrücken. Lasst uns das Museum in Eds Nische einladen. Und ich hoffe, ihr, liebe Leser*innen, begleitet Ed und mich in seinen kleinen Ausstellungsraum, in seine Arbeit über den Tod und die Zukunft.

Anmerkungen für Düsseldorf, August 2026

Vor 25 Jahren lag noch eine gewisse Ironie in dem Vorschlag, eine Kunstinstitution am Modell eines Grabmals auszurichten. Nun kehre ich aber mit einem dringenden Anliegen zu Eds Grab zurück. Mir scheint, dass Ed die Auslöschung seines Selbst mit einer Art von Solidarität verbunden hat – einer Solidarität mit den Menschen der Gegenwart und der Zukunft. Das ist das faszinierende an seiner Installation: Sie ist eine Forschungsmethode zu Optimismus von jenseits des Grabes. In einer Krise, in der Denken und Leiden beinahe ein und dasselbe sind, stellt dies ein kraftvolles Konzept dar. Eds künstlerischer Akt ist ein Gespräch mit dem Tod in der einfachstmöglichen Sprache.

Ich kehre immer wieder zum Begriff der Solidarität zurück. Wir leben in brutalen Zeiten. Extreme ökonomische Ungleichheit ist eine Form von Gewalt, die die Welt zerreißt. Wenn sich nichts ändert, wird ihr mit Gewalt begegnet werden. Ein Modell der Solidarität zu schaffen, ist eine Form von Aktivismus. Ich meine damit Empathie, die weder auf einschränkenden (Identitätspolitik, Klassenpolitik, Sexualpolitik) noch auf expansiven (etwa die „Family of Man“, also die moderne „Menschheitsfamilie“¹) Vorstellungen des Selbst beruht. Entdecken wir stattdessen ein durchlässiges Ich, eines das sich in Felsen und Himmel entleert?

¹ Gemeint ist ein vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg populärer Universalismus, der eine Einheit aller Menschen behauptet, ungeachtet von Markern wie Klasse, Geschlecht oder rassifizierenden Zuschreibungen, wie er sich etwa in der breit rezipierten Ausstellung *The Family of Man* (1955) im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) niederschlug.

Jedes Projekt über das Selbst sollte seinen Anfang in der Überzeugung nehmen, dass dieses nicht existiert – oder besser noch, dass es nur als Fiktion existiert, die die Fiktionen von Zeit und Raum und die unzähligen Formen, in denen sich Macht manifestiert, unterfüttert. Wie kann eine Kunstinstitution im Kontext von Zeit und Ewigkeit oder einer alles zersetzenden Leere über Solidarität sprechen? Dieses Nichts kann ein fruchtbarer Boden sein.

Die englischsprachige Originalfassung dieses Texts, „Ed's Tomb“ wurde ursprünglich 1993 verfasst und für diese Begleitbroschüre zur Ausstellung *I, etcetera* im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (2026) überarbeitet und erweitert. Der Essay erschien erstmals im Katalog zur Ausstellung *In Out of the Cold* im Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco (1993). Eine überarbeitete Version erschien unter dem Titel „Final Nest“ in *Nest: A Quarterly of Interiors*, Nr. 4 (Frühjahr 1999) und am 1. Oktober 2013 auf *Open Space*, dem Blog des San Francisco Museum of Modern Art anlässlich einer Installation der Arbeiten Josh Faughts im San Francisco Columbarium. Eine Abwandlung des Essays erschien außerdem in Robert Glücks Roman *About Ed* (New York Review Books, New York, 2024).

Impressum / Colophon

Direktorin / Director

Gloria Hasnay

Assistenzkuratorin / Assistant Curator

Louisa Wombacher

Finanzen / Finance, Administration

Hanna Mertens

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Archiv /
Research Associate, Archive

Jasmin Klumpp

Technische Leitung /

Head of Installation

Philipp Naujoks

Mitgliederbetreuung / Membership Service

Pia Witzmann

Praktikantin / Intern

Melissa Serifoglu

Ausstellungsarchitektur entwickelt in
Zusammenarbeit mit / Exhibition design
conceived in collaboration with

Jonas von Ostrowski

Aufbauteam / Installation Team

Marina Borchert, Valerie Buchow,

Jones Hall, Frieder Haller,

Alessandro Jäger, Saskia Kaiser,

Johannes Leidenberger, Flora

Weber, Christoph Wiedemann

Vorstand / Board

Lilli von Bodman

Donatella Fioretti

Markus Heinzelmann

Georg Kulenkampff

(Vorsitzender / Chairman)

Katrin Mayer

René Tilgier

Nicola Treyde

Renate Ulrich

Texte / Texts

Gloria Hasnay

Robert Glück

Englisches Korrektorat /

English Copyediting

Ben Caton

Deutsche Übersetzung /

German Translation (Robert Glück)

Lutz Breiting

Grafikdesign / Graphic Design

CTMS

Christopher Tröster

Max Schropp

Der Kunstverein dankt / The Kunstverein
would like to thank

allen Künstler*innen und Beteiligten /
all artists and contributors;

Benjamin Brett & Jonathan P. Watts
(Josey, Köln / Cologne), **Carol Greene,**
Greene Naftali (New York),

Treize (Paris), **Casandra Hermann,**
Privatsammlung / private collection,

Thomas Ballot (Galerie Neu,
Berlin), **Thomas Spallek, Katharina**

Randerath, Lea Vajda,

Maurin Dietrich, Beatrice Hilke,

Lukas Posch.

© 2026, Kunstverein für die Rheinlande und
Westfalen, Düsseldorf.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved.

Kunstverein für die Rheinlande und
Westfalen, Düsseldorf

Grabbeplatz 4

D-40213 Düsseldorf

+49 211 2107420

kunstverein-duesseldorf.de

Cover:
Chan Hau Chun, *Walking Home*,
2024, Detail. Courtesy die
Künstlerin und / the artist and
Empty Gallery, Hong Kong.

Die Ausstellung wird gefördert durch /
The exhibition is funded by

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Kunststiftung
NRW



Landeshauptstadt
Düsseldorf

de Haen-
Carstanjen
& Söhne

Ständiger Partner des Kunstvereins /
Permanent partner of the Kunstverein





KV*fd*RuW.D