

Villa

**SINE HANSEN**  
*Sine Hansen*

Villa

**B. INGRID OLSON**  
*A Feminine Thought*

Kino / Cinema

**NOAH BARKER &  
PAUL LEVACK, TOM BURR,  
SAM COTTINGTON,  
DANAE IO**  
*Four Outdoor Scenes*

Garten / Garden

**FRANCO MAZZUCHELLI**  
*Bicono Nero, 2023*

Kunstverein  
BRAUNSCHWEIG



**21.06. -  
05.10.2025**



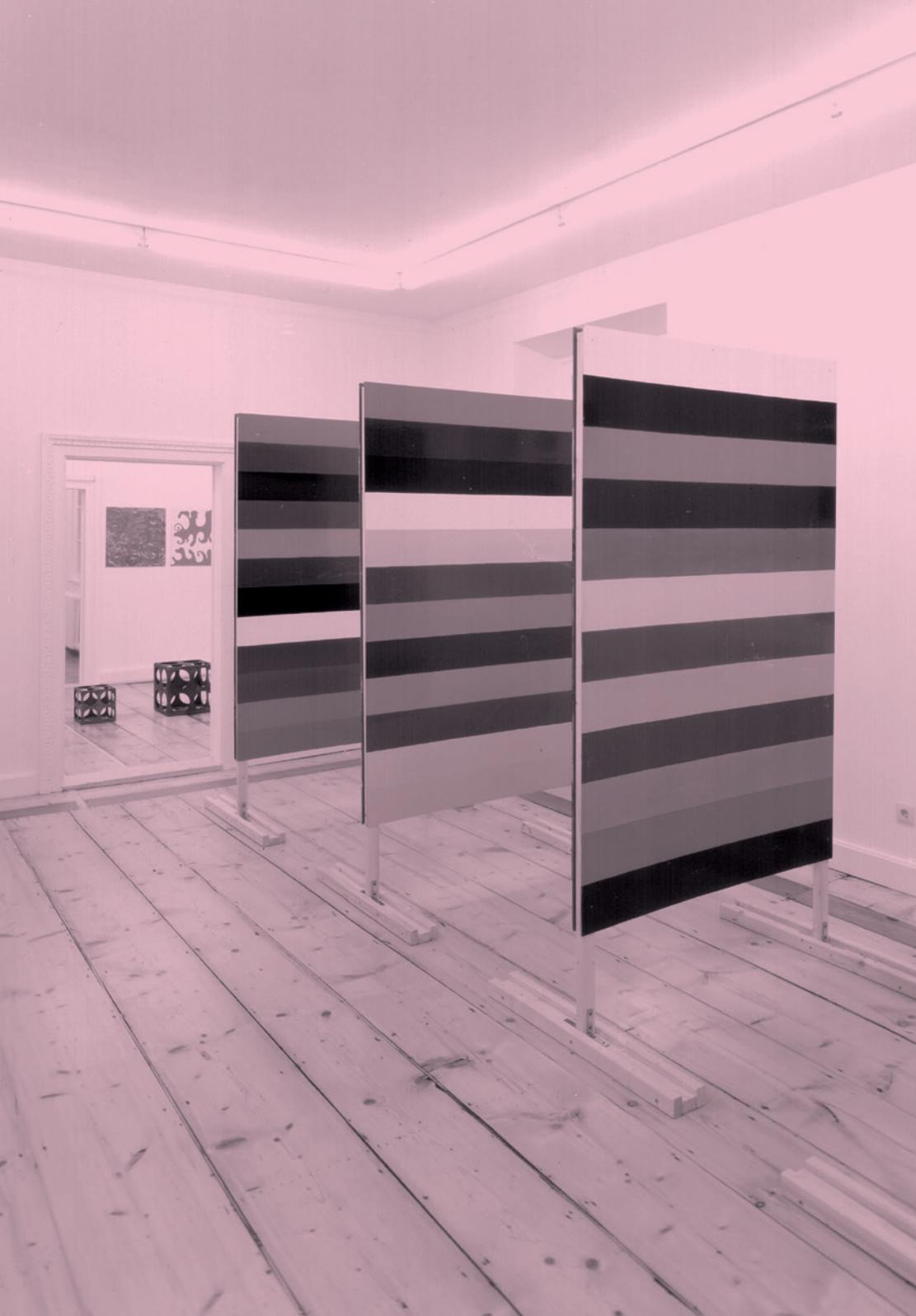
Dieses und folgende Abbildungen/  
This and the following images:

Ansichten der Ausstellung  
*Poul Gernes. Arbeiten aus den Jahren 1960 bis 1996*,  
Kunstverein Braunschweig, 2002 /  
Installation views of the exhibition  
*Poul Gernes. Arbeiten aus den Jahren 1960 bis 1996*,  
Kunstverein Braunschweig, 2002

# Inhalt

## Table of contents

Villa <b>B. INGRID OLSON</b> <i>A Feminine Thought</i>	3
Villa <b>SINE HANSEN</b> <i>Sine Hansen</i>	15
Kino / Cinema <b>NOAH BARKER &amp; PAUL LEVACK, TOM BURR, SAM COTTINGTON, DANAE IO</b> <i>Four Outdoor Scenes</i>	23
Garten / Garden <b>FRANCO MAZZUCHELLI</b> <i>Bicono Nero, 2023</i>	40
<b>Biographien</b> Biographies	42
<b>Programm</b> Program	48
<b>Impressum</b> Imprint	52



## B. INGRID OLSON *A Feminine Thought*

### Deutsch

B. Ingrid Olson reagiert mit ihrer Arbeit auf die individuellen Geschichten und Gebäude der Orte, an denen sie ausstellt. Sie nähert sich dem architektonischen Raum mit einem psychologischen Verständnis und deutet darauf hin, dass das Erleben von Raum subjektiv ist. Unsere körperliche Wahrnehmung der uns umgebenden Dinge wird von Stimmungen, Gefühlen und mentalen Zuständen beeinflusst – in den Worten der Künstlerin: „Die Augen sind ein Sinn, aber der Körper eines Menschen vereint alle Sinne und schafft einen sechsten Sinn.“

Olsons Einzelausstellung *A Feminine Thought* im Kunstverein Braunschweig trägt den gleichen Titel wie das einzige ausgestellte Werk. Die Künstlerin besuchte den Kunstverein zum ersten Mal im Dezember letzten Jahres. Schon während dieses kurzen Aufenthalts sprach sie über die Idee des Gesamtkunstwerks. Ihr Interesse an dieser Art von Arbeit entstand erstmals während einer einjährigen Ausstellung, die 2023 in Reykjavík unter dem Titel *Cast of Mind* stattfand, bei der die

Künstlerin eine leicht modifizierte Nachbildung eines Arbeitstisches aus ihrem Atelier zeigte. Der Tisch wurde während der Ausstellung mehrfach umkonfiguriert, wobei die Platten, die als Tischplatte dienten, abwechselnd lose gestapelt und unmontiert, umherbewegt, in einer Ebene auf dem Tischgestell fixiert und schließlich wieder abgenommen und entfernt wurden. Olson gab dieser Arbeit den Titel *Total Work*, ohne das Konzept des Gesamtkunstwerks zu kennen. Zurück in Chicago hatte Olson im selben Jahr einen Atelierbesuch von der deutschen Kunsthistorikerin Christine Mehring, die an der University of Chicago Kunstgeschichte lehrt. Im Zusammenhang mit Olsons Arbeit *Total Work* sprach Mehring über die Theorien rund um das Konzept des Gesamtkunstwerks. Nach dieser Begegnung fing Olson an, die Idee zu vertiefen und beschrieb sie schließlich mit ihren eigenen Worten als „ein Kunstwerk oder eine andere konstruierte Erfahrung, die so viele Arten von Kunst wie möglich zu einem kohärenten Ganzen verbindet. Popularisiert

(und problematisiert) durch den Komponisten Richard Wagner, werden die Prinzipien des Gesamtkunstwerks oft auch architektonisch verkörpert, wobei Baukünstler wie Le Corbusier, Eliel Saarinen und Frank Lloyd Wright auf jegliche Elemente ihrer Gebäude Einfluss nahmen.“

Den Anstoß für die vertiefte und kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept des Gesamtkunstwerks gab der besondere Grundriss der Villa Salve Hospes: eine Abfolge von Räumen, die nahtlos ineinander übergehen und so eine in sich geschlossene, kreisförmige Architektur bilden. Olson reagierte darauf mit einer ortsbezogenen Bodeninstallation aus über 500 Tischplatten. Die beinlosen Platten mit Maßen zwischen 3 × 3 cm und 122 × 76 cm dienen als Index für sämtliche Kunstwerke, die die Künstlerin je geschaffen hat. Sie dienen als Unterlage und stehen gleichzeitig für den langen Weg von fast zwei Jahrzehnten künstlerischer Produktion. Die Installation der Tischplatten entspricht der kreisförmigen Logik der Raumabfolge und schmiegt sich an die Innenwände der Institution.

Auf den schwarzen Laminatplatten zeigt Olson eine Reihe von Formen aus Keramik, Aluminium, Kunststoff und Gips sowie geschichtete Fotocollagen, Gemälde und Zeichnungen.

In ihren liegenden skulpturalen Assemblagen kombiniert sie verschiedene gefundene Objekte und transformierte Materialien, darunter verschiedene Arten von Metall, antike Stoffe, Leder, konkave Spiegel, Verpackungsmaterial und kommerziell hergestellte Hardware. Viele der Keramikobjekte wurden aus gefundenen Styroporverpackungen hergestellt, die die Künstlerin meist über einen längeren Zeitraum in einem Müllraum in der Nähe ihres Ateliers gesammelt hat. Ohne überhaupt

zu wissen, welche Art von Gegenständen einst in diesen Verpackungen aufbewahrt wurden, assoziiert die Künstlerin deren Vertiefungen mit verschiedenen Körperteilen und projiziert menschliche Physiognomien auf deren Oberflächen. An anderer Stelle wird die Anspielung auf den menschlichen Körper noch deutlicher, etwa wenn sie einzelne Köpfe oder Teile von Köpfen abbildet. Andere Keramiken sind abstrakter und ähneln biomorphen Architekturmodellen.

In der Ausstellung gehen die Fotocollagen auch in die Vertikale über und bedecken teilweise die Fenster in der Institution. Für diese Collagen hat Olson ihren eigenen Körper in ihrem Atelier fotografiert – aus ungewöhnlichen Kamerawinkeln und mit Requisiten, die sowohl geschlechtliche Anspielungen als auch androgynes Spiel zulassen. Spiegelungen, Ausschnitte, Überlagerungen und Unschärfen unterlaufen bewusst jede klare räumliche Positionierung. Für die Braunschweiger Ausstellung ließ die Künstlerin alle Fenster im Erdgeschoss der Villa mit einer Sichtschutzfolie abdecken, die dank ihres Milchglaseffekts das Licht von außen durchlässt, aber den Blick versperrt. Die Fotocollagen hat Olson dann mit Aluminiumklebeband auf die milchigen Fensterflächen geklebt.

Allein dieser Eingriff in den Innenraum verändert die Wahrnehmung des Raums grundlegend. In der Architektur haben Fenster eine Doppelfunktion – sie lassen Licht herein, aber sie schaffen auch eine Machtdynamik in Bezug auf öffentliche und private Räume, indem sie gleichzeitig Einblicke in und Ausblicke auf Innenräume ermöglichen. Ein unversperrtes Fenster (ohne Vorhänge oder Fensterläden) zeigt sowohl den Außenstehenden, was im Inneren geschieht, als auch den Bewohnern

des Gebäudes, was draußen vor sich geht. In *A Feminine Thought* wird dieses Prinzip jedoch bewusst unterlaufen: Die behandelten Fensterflächen versperren die Sicht und lassen nur diffuses Licht herein. Die Künstlerin beschreibt diesen Effekt als eine Art Nebel – eine leicht unheimliche Irritation, die den Blick nach innen lenkt und die Besuchenden auf ihre eigenen Körper und Gedanken zurückwirft.

Weitere Sinneseindrücke beeinflussen das Erleben der Ausstellung: eine Klangkomponente und zwei speziell entwickelte Geruchselemente, welche die Künstlerin folgendermaßen beschreibt: „das fast nicht wahrnehmbare, aber vielleicht beunruhigende Verständnis, dass es eine andere Präsenz als die eigene gibt, die man nicht sehen kann. Natürliche, unregelmäßige, unbewusste Bewegungen, die Art und Weise, wie ein Körper tickt oder juckt oder sich einfach in einem Raum befindet, während man in Gedanken oder Erfahrungen versunken ist.“ Einer der Düfte könnte als pilzartig und lehmig beschrieben werden. Der zweite Duft verwendet den Moschus, den Biber absondern, um ihr Revier zu markieren – ein Geruch, den man vielleicht als metallisch, aber auch als körperlich beschreiben könnte.

Der Titel der Ausstellung bezieht sich auf ein Werk von Dieter Roth: *Ein weiblicher Gedanke I & II*, eine Serie von zwei Drucken. Auf dem einen wird eine Frau Schritt für Schritt in einen Tisch verwandelt, auf dem anderen findet die Verwandlung in umgekehrter Reihenfolge statt. Olson reagiert auf diese Objektivierung und Verdinglichung des weiblichen Körpers und begegnet ihr, indem sie die räumliche Situation eher verkompliziert als kontrolliert. Auch wenn das Konzept des Gesamtkunstwerks historisch mit einer

gezielten Erfahrungssteuerung des Publikums verbunden ist, geht es der Künstlerin nicht darum, eine bestimmte Wahrnehmung vorzuschreiben. Vielmehr weist sie darauf hin, dass jede Erfahrung subjektiv bleibt – geprägt durch das Temperament und die persönliche Perspektive der Einzelnen. Olsons Sensibilität für psychische Zustände und die Psychologisierung des Raumes speist sich unter anderem aus ihrer Auseinandersetzung mit der historischen Vernachlässigung der körperlichen und geistigen Gesundheit von Frauen. Dem steht die bewusste Visualisierung eines tief verwurzelten, fast hysterischen Produktions- und Reproduktionsdrangs in ihrem Werk gegenüber.

*A Feminine Thought* ist ein Werk mit offenem Ende, das einen Gedankenprozess im Werden zeigt. Das Kunstwerk als Ausstellung ist durch die zehn Räume, die es einnimmt, geteilt und kann nicht in einem einzigen Moment erfasst, sondern bietet sich vielmehr an, als zeitbezogene Arbeit erlebt zu werden. Viele der präsentierten Objekte erscheinen als Entwürfe oder Modelle – Momentaufnahmen eines Zustandes, der sich noch weiterentwickeln kann. Die Installation wirft die Frage auf, ob die Elemente eines Gesamtkunstwerks tatsächlich ein einheitliches, kontrolliertes Konzept abbilden müssen, das auf ästhetische Ordnung, Ganzheitlichkeit und Einheit ausgerichtet ist, oder ob es stattdessen als vielfältiges, fragmentarisches, widersprüchliches System verstanden werden kann.

**Cathrin Mayer**

## English

B. Ingrid Olson's practice responds to the specific histories and buildings of the places where she exhibits. She addresses architectural space through a psychological understanding of it, suggesting that spatial experience is subjective. Our bodily perception of the things around us is affected by moods, feelings, and mental states; the artist has said that "the eyes are one sense, but a person's body unites all the senses, creating a sixth sense."

Olson's solo exhibition *A Feminine Thought* at the Kunstverein Braunschweig shares its title with the single sprawling artwork on display. The artist visited the Kunstverein for the first time in December last year. During this short stay, she already spoke about the idea of the Gesamtkunstwerk, or Total Work. Her preoccupation with this type of work first arose during a yearlong exhibition that took place in Reykjavík in 2023, titled *Cast of Mind*, in which the artist showed a slightly modified replica of a worktable from her studio. The table was repeatedly reconfigured during the exhibition, with the panels that served as the tabletop variously loosely stacked and unassembled, moved around, fixed in a single plane on the base of the table, and finally detached and removed again. Olson gave this work the title *Total Work*, without having knowledge of the concept of the Gesamtkunstwerk.

During that same year, back in Chicago, Olson had a studio visit with the German art historian Christine Mehring, who teaches art history at the University of Chicago. Mehring spoke about the theories surrounding the Gesamtkunstwerk in connection with Olson's *Total Work*. After this encounter, Olson began to research the idea in more depth, eventually describing it in her own words as "a work

of art or other constructed experience that combines as many kinds of art as possible into a coherent whole. Popularized (and problematized) by the composer Richard Wagner, the principles of the Gesamtkunstwerk are often embodied by architecture, with practitioners such as Le Corbusier, Eliel Saarinen and Frank Lloyd Wright controlling every element of their buildings."

The impetus for the in-depth and critical examination of the concept of the Gesamtkunstwerk came from the special structure of the ground floor of the Salve Hospes: a sequence of rooms that merge seamlessly into one another and thus form a self-contained, circular architecture. Olson responded to this with a site-responsive floor installation made up of over 500 tabletops. The legless slaps—each measuring between 3 × 3 cm and 122 x 76 cm—serve as an index for every artwork the artist has ever made. They function as a support surface, while also representing the long trail of nearly two decades of artistic production. The installation of the tabletops follows the circular logic of the spatial sequence, hugging the interior walls of the institution.

On the black laminate boards, Olson exhibits an array of forms made of ceramics, aluminum, plastic, and plaster, as well as layered photographic collages, paintings, and drawings. In her recumbent assemblages, she combines different found objects and transformed materials, including multiple kinds of metal, antique fabrics, leather, concave mirrors, packing materials, and commercially produced hardware. Many of the ceramic objects were created using found polystyrene packaging, which the artist mostly collected over a period of time from a garbage

room near her studio. Without knowing what kinds of objects were once stored in this packaging, the artist associates their recesses with various body parts, projecting human physiognomies onto its surfaces. Elsewhere, the allusion to the human body becomes even clearer, such as when she depicts individual heads or parts of heads. Other ceramics are more abstract, resembling biomorphic architectural models.

In the exhibition, the photographic collages also transition to the vertical plane, punctuating the windows throughout the gallery. In creating them, she photographs her own body in her studio—from unusual camera angles, and with props that allow for both gendered allusions and androgynous play. Reflections, cropping, layering, and blurring deliberately undermine any clear spatial positioning. For the Braunschweig exhibition, the artist had all of the windows in the ground floor of the villa covered with a privacy film that, thanks to its frosted glass effect, only allows the light from outside to pass through, while blocking the view. Olson then affixed the photographic collages to the fogged window surfaces with aluminum tape.

This intervention in the interior alone fundamentally changes how the space is experienced. In architecture, windows have dual functions – they allow light in, but they also create a power dynamic related to public and private spaces by allowing simultaneous views into and out of interior spaces. An unobstructed window (with no curtains, or shutters) reveals both what is happening inside to those outside and also reveals what is happening outside to occupants of the structure. In *A Feminine Thought*, however, this principle is deliberately undermined: the treated window surfaces block the

view, letting in only diffuse light. The artist describes this effect as a kind of fog—a slightly uncanny irritation that directs the gaze inward and throws visitors back to their own bodies and thoughts.

Further sensory impressions affect how visitors experience the exhibition: a sound component and two specially developed olfactory elements, which the artist herself describes as "the almost imperceptible but perhaps unsettling understanding that there is a presence other than your own that you cannot see. Natural, irregular, unconscious movements, the way a body ticks or itches or is simply in a room while you are lost in thought or experience." One of the scents could be described as fungal and loamy. The second scent uses the musk that beavers secrete to mark their territory—a smell that could perhaps be described as metallic, but also bodily.

The exhibition title refers to a work by Dieter Roth: *Ein weiblicher Gedanke I & II* (*A Feminine Thought*), an edition of two prints. On one, a woman is transformed step-by-step into a table; on the other, the transformation takes place in reverse order. Olson reacts to this objectification and reification of the female body and counters it by complicating rather than controlling the spatial situation. Even if the concept of the Gesamtkunstwerk is historically linked to a targeted guidance of the audience's experience, the artist is not interested in prescribing any particular perception. Rather, she points out that every experience remains subjective—shaped by an individual's temperament and personal perspective. Olson's sensitivity to psychological states and the psychologization of space is fed, among other things, by her examination of the historical neglect of both the physical

and mental health of women. This is contrasted with the conscious visualization of a deep-rooted, almost hysterical impulse to produce and reproduce in her work.

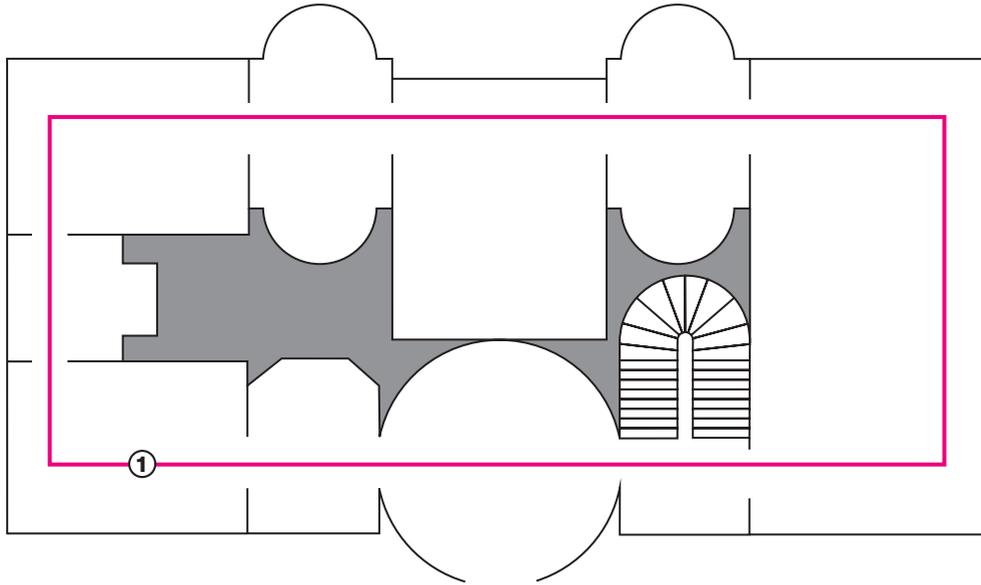
*A Feminine Thought* is an open-ended work that depicts a thought process as being in-process. The artwork-as-exhibition is partitioned by the ten rooms it occupies and cannot be grasped in a single moment, but rather experienced as a time-based work. Many of the objects presented appear as drafts or models—snapshots of a state that can still develop further. The installation questions whether the elements of a Gesamtkunstwerk do actually have to illustrate a unified, controlled concept—one that is geared towards aesthetic order, wholeness, and unity—or whether it can instead be understood as a pluralistic, fragmentary, contradictory system.

**Cathrin Mayer**



**B. INGRID OLSON**  
***A Feminine Thought***  
**2007-2025**

Erdgeschoss / Ground floor



Courtesy die Künstlerin / the artist  
 und / and i8 Gallery, Reykjavík

**Deutsch**

① **B. Ingrid Olson, *A Feminine Thought*, 2007-2025**, Tischplatten, die auf die Maße jedes von der Künstlerin geschaffenen Kunstwerks abgestimmt sind, Sichtschutzfolie an allen Fenstern, zwei Düfte sowie Materialien und Bestandteile aus Stahl, parabolischen Reflektoren, glasierter Keramik, unglasierter Keramik, Klebstoff, polymermodifiziertem Gips, Stoff, Schrauben, Kunststoff, Samt, Seidensamt, Faden, unglasierter Porzellanmasse, Geschenkbandern, Laserdruck, Tintenstrahldrucken, Transparentfolie, Dartek-Folie, Abdeckband, Packband, Aluminiumklebeband, Spiegelfolie, Zelluloid, Latex, Metallbeschlägen, Karton, Acrylfarbe, gegossenem Aluminium, Silbergelatineabzügen, Leder, Baumwollwatte, Porzellan, doppelseitigem Hochleistungsklebeband, MDF, Lithografieabzug, reflektierendem Stoff, Heftklammern, Bastelpapier, Synthetikpapier, Aquarellfarbe, Gouache, Fotokopie, Fettstift, Seidenpapier, Pergamentpapier, Türkantenschutzpapier, Graphit, Haftnotizen, Künstlertape, Latexfarbe, Polyurethanhartschaum, Kunstleder, Vinylfarbe, Polyvinylacetat-Kleber, Pappmaché, Epoxidkitt, Band, Kartonröhren, Emaillefarbe, Epoxidkleber, parabolischem Spiegel, patiniertem Stahl, Bolzen, Tinte, optischem Glas, Buchbinderkarton, Nylon, bemaltem Leder, Messing, Schnur, Kaseinfarbe, Gesso, Leinen, Polyurethanmodellierschaum, Gusskunststoff, Gummi, rostigem Stahl und Sand.  
 Maße variabel

**English**

① **B. Ingrid Olson, *A Feminine Thought*, 2007-2025**, Table-top panels sized to the resting dimensions of every artwork made by the artist, privacy vinyl film on all windows, two scents, and inclusions comprised of steel, parabolic reflectors, glazed ceramic, unglazed ceramic, glue, polymer modified gypsum, fabric, screws, plastic, velvet, silk velvet, thread, unglazed porcelain, gift ribbon, laser print, inkjet prints, transparency, dartek film, masking tape, packing tape, aluminum tape, reflective foil, celluloid, latex, metal hardware, paperboard, acrylic paint, cast aluminum, silver gelatin prints, leather, cotton batting, porcelain, hardened double-sided tape, MDF, lithographic print, reflective fabric, staples, craft paper, synthetic paper, watercolor, gouache, xerox, grease pencil, tissue paper, vellum, door-edge paper, graphite, post-it note, artist's tape, latex paint, low-density polyurethane board, artificial leather, vinyl paint, polyvinyl acetate glue, paper mache, epoxy putty, ribbon, cardboard tubing, enamel paint, epoxy glue, parabolic mirror, patinated steel, bolts, ink, optical glass, book board, nylon, painted leather, brass, string, milk paint, gesso, linen, polyurethane modeling foam, cast plastic, rubber, rusted steel, and sand.  
 Variable installation dimensions



# SINE HANSEN

## *Sine Hansen*

### Deutsch

*„Merkmale meines Produzierens liegen in der Kontrollierbarkeit der Aggressivität. Gegenstände dieser Konzeption sind Träger bestimmter Informationen. Zu Zeichen gewordene Gegenstände werden aus ihrer herkömmlichen Umgebung auf eine Ebene projiziert, auf der sie in einer ihnen ungewohnten Weise fungieren.“*

### Sine Hansen, 1970

Das Zitat entstammt einem Text von Sine Hansen über ihr eigenes Werk – ein seltenes Dokument, denn die Künstlerin zeigte kaum Interesse daran, ihre Arbeiten in Worte zu fassen. Sobald ein Werk vollendet war, existierte es für sie eigenständig in der Welt.

Erst das Zusammenführen diverser Quellen und die Gespräche mit ihren Töchtern – mehr als 15 Jahre nach Hansens Tod – lassen heute ein deutlicheres Bild von Sine Hansen entstehen. Diese erste große institutionelle Ausstellung nach ihrem Tod findet nicht zufällig im Kunstverein Braunschweig statt: Hansen zog für das Studium, das sie von 1961 bis 1966 an der Hochschule für Bildende Künste absolvierte, in die Stadt und machte sie zu ihrem Lebensmittelpunkt.

Kunsthistorisch gab es bislang nur zaghafte Versuche, Hansen in die deutsche Nachkriegsavantgarde einzuordnen. Ihr

überwiegend aus Malereien, Siebdrucken und Plastiken bestehendes Werk, das sich größtenteils mit massenproduzierten Alltagsgegenständen auseinandersetzt, wird häufig mit der Pop Art assoziiert. Speziell bei den Gemälden wird zudem auf Einflüsse des Hard-Edge-Stils verwiesen, der in den 1950er-Jahren in den USA populär wurde und auf klar getrennte, leuchtende Farbflächen und geometrische Formen ohne Pinselspuren oder Verläufe setzte.

Diese erste allgemeine wie kunsthistorische Einordnung ist sinnvoll, offenbart jedoch nicht, worin genau die von Hansen beschriebene „Aggressivität“ besteht, die man vielleicht poetischer ausgedrückt als verführerisch-provokative Präsenz der Arbeiten beschreiben könnte.

Die Ausstellung im Kunstverein Braunschweig präsentiert Malereien von den frühen 1960ern bis in die frühen 1990er-Jahre. Sie legt einerseits die konzeptionelle Konsequenz offen, mit der die Künstlerin in ihren Serien einer reduzierten, klaren Formsprache und ihrer Hingabe zu leuchtenden Farben treu blieb. Andererseits möchte sie dieser oben genannten verführerischen Provokation nachspüren. Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen Arbeiten mit Darstellungen von Werkzeugen, im Speziellen Zangen, die die inhaltliche Stringenz und Klarheit ihrer künstlerischen Praxis verdeutlichen und

die stilistische Entwicklung Hansens nachvollziehbar machen. Gleichwohl darf nicht unerwähnt bleiben, dass das Werk der Künstlerin keineswegs auf Zangenmotive beschränkt ist: Neben diesen Werkzeugen setzte sie ebenso eine Vielzahl anderer Gegenstände – bis hin zu komplexen Arrangements ganzer Objektgruppen – ins Bild.

Für die Braunschweiger Präsentation wurde das obere Geschoss der Villa Salve Hospes architektonisch angepasst, indem viele Türen und Fenster mit Display- und Wandelementen umgestaltet wurden. Dabei wurde darauf geachtet, dass die räumliche Neugestaltung auch den inhaltlichen Ansatz der Ausstellung widerspiegelt – nämlich das Werk und die Person Sine Hansen näherzubringen. Viele der einst offenen Türrahmen wurden mit schlichten Wandplatten geschlossen, um zusätzliche Fläche für die großformatigen Gemälde zu schaffen. Dadurch entsteht im Flur ein klarer Wechselrhythmus: Weiße Wandabschnitte alternieren mit der grauen Rückseite der eingesetzten Platten, die sich in die Türstöcke einfügen. Während im Inneren der Räume die Malereien präsentiert werden, zeigt die Flurseite dieses Displays Fotografien der Künstlerin – Aufnahmen aus verschiedenen Lebensphasen und gesellschaftlichen Kontexten. Diese beiden Schauseiten verdeutlichen, dass aufgrund der bislang spärlichen Rezeption von Sine Hansens Werk ein verstärktes Interesse sowohl an der Künstlerin als auch an der Person besteht. Einen weiteren Eindruck von Sine Hansens Praxis und Kunst vermittelt ein separates Begleitheft, das ein Interview mit den Töchtern der Künstlerin, Imme Sagemüller und Nora Meyer, enthält. Es gilt aber, in diesem Sinne noch mehr Türen aufzustoßen, um die Arbeit von Sine

Hansen und den Kontext der Zeit, in der sie gelebt hat, besser zu verstehen.

Den Beginn der Ausstellung markieren die beiden Malereien *Osrarnkneifer* und *Ruhrfrühling* (beide 1964), die als Paar funktionieren. Am unteren Bildrand positionierte Hansen das Gelenk einer Rundzange mit geöffneten, runden Armen. Mittig am oberen Bildrand setzte sie eine Glühbirne. In *Ruhrfrühling* verkehrt sie die Richtungen von Zange und Objekt so, dass diesmal die Zangenarme vom oberen Bildrand hinunter ragen und kurz vor einer Rose Halt machen. Beide Arbeiten sind durch die Gegenüberstellung von mechanischen und zerbrechlichen Objekten bestimmt und veranschaulichten schon früh die Spannung, die man in Hansens Arbeiten als dramaturgische Kraft bezeichnen könnte, die ihre Bildkompositionen durchzieht. Durch die spezifische Positionierung der Zangen im Bild wirken sie gleichzeitig wie Greifarme von Baukränen, die gerade im Moment begriffen sind, die filigranen Objekte zu erfassen bzw. zu zerquetschen.

Im Vergleich zu Hansens späteren Darstellungen von Zangen fällt hier besonders die ausgeprägte Ornamentalisierung der einzelnen Bestandteile auf: Die verschiedenen Zangenelemente heben sich sowohl farblich als auch grafisch voneinander ab und wirken im Vergleich zu den schwunghaften Linien, die die Oberflächen der Glühbirne und Rose bestimmen, statischer.

Eine wichtige Gruppe von Arbeiten, die den Kern der Ausstellung ausmachen, sind die sogenannten *Spannungszangen*, die in den 1970er-Jahren entstanden und innerhalb derer wiederum verschiedene Typen auszumachen sind. Arbeiten wie *Spannungszange* (1974), *Schreitende Zange* (1975), *Grüne Zange* (1975) und *Liegende* (1978) suggerieren wie einige

der Titel menschliche Posen. Die verführerische Kraft, die bereits zuvor erwähnt wurde, zeigt sich an dieser Stelle besonders deutlich. Sie wird durch die großformatigen und monumentalen Dimensionen der Werke eindrucksvoll hervorgehoben. In eleganten Schwüngen präsentiert Hansen ihre Zangen, die in ihrer Form sowohl an organische als auch an technische Gebilde erinnern – sie strahlen zugleich Weiblichkeit und Männlichkeit aus. Sie erinnern an Pin-ups – stilisierte Erotikfotos und -zeichnungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Darstellungen reduzierten weibliche Körper häufig auf markante Konturen wie Hüfte, Busen und Gesäß. Solche Abbildungen waren und sind vermutlich besonders häufig in Werkstätten zu finden, also von Männern dominierte Orte – genau in jenem Umfeld, in dem auch Hansens Zangen verortet sind. Einige der Zangen sind in dem Moment dargestellt, in dem ihre Arme eine Kugel greifen. Obwohl keine tatsächliche Bewegung dargestellt wird, erscheinen die Werkzeuge aufgrund des eigenwilligen Umgangs mit Farbe dynamisch und von Energie durchdrungen. Die Künstlerin platziert die Zangen vor einem monochromen Hintergrund, sucht eine Primärfarbe für den Zangenkörper aus, arbeitet jedoch an den äußeren Rändern der Objekte mit kontrastreichen Farben, die sie konzentrisch der Objektform anpasst. Dieser spezifische Einsatz von Farbe, der durch den äußerst präzisen Farbauftrag besticht, geht auf eine konkrete Recherche von Hansen zurück. Durch einen Bekannten an der Technischen Universität Braunschweig erhielt die Künstlerin Zugang zu einem Polarimeter. Mit diesem Gerät lassen sich mittels optischer Rotation von polarisiertem Licht mechanische Spannungen in Festkörpern sichtbar machen.

Bemerkenswert ist, dass die Künstlerin alle spitzen Elemente der Zangen extrem verstärkt und somit zu einer überhöhten Darstellung der Objekte beiträgt. In der Serie der *Spannungszangen* wird so die psychologisierende Dimension, die sich durch das gesamte Werk zieht, am deutlichsten erkennbar, indem sie die Zangen zu Charakteren stilisiert. Vielleicht sind jene Zangen auch als Selbstporträts zu verstehen – oder zumindest als eine Auseinandersetzung mit den patriarchalen Strukturen im Kunstbetrieb, mit denen sie als junge, aufstrebende Künstlerin unweigerlich konfrontiert war, insbesondere weil sie laut Erzählung ihrer Töchter, bereits während ihrer Zeit an der Hochschule große Aufmerksamkeit auf sich zog.

In den späteren 1970er-Jahren intensivierte und veränderte Hansen die Darstellung der durch die Spannungsoptik wiedergegebenen Objekte.

In *Rohrzangenspannung* (1975), *Scheibenkreis* (1976), *Hakenspannung* (1976), *Papageienzange* (1977), *Fischzange* (1977) und *Generalzange* (1977) nehmen die Werkzeuge fast die ganze Fläche der Leinwand ein. Hansen gestaltete ihre Oberflächen nun komplett mit stark kontrastierenden Farben, die den fluoreszierenden Effekt der ursprünglichen wissenschaftlichen Fotos stärker deutlich macht. Die beiden Malereien *Papageienzange* und *Generalzange* verdeutlichen in dieser Serie die Tendenzen der Psychologisierung, also eine Art der Vermenschlichung in der Darstellung, die einen individuellen Charakter oder inneren Zustand wiedergibt so, dass besonders diese beiden Arbeiten wie Porträtbilder erscheinen.

Die letzte in der Ausstellung präsentierte Werkgruppe stammt aus den 1990er-Jahren und ist weniger bekannt als die

Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre. Während in der großformatigen Malerei *Liebe Glaube Hoffnung* (1993) noch Gegenständliches zu erkennen ist, befreit Hansen in den späteren Jahren die Malerei vollkommen vom Zweck der Darstellung und widmet sich ausschließlich der Farbe und ihrem Potenzial, optische Effekte hervorzubringen.

In *Durch den bedeutsamen Faden verbunden I* und *Durch den bedeutsamen Faden verbunden II* aus dem Jahr 1996 stellt sie Labyrinth dar, die durch den minutiösen Farbauftrag, der in seiner Präzision fast wie maschinell erzeugt wirkt und die Leinwandoberfläche zum Vibrieren bringt. Bereits zu diesem Zeitpunkt scheinen Einflüsse digitaler Bildwelten spürbar.

Wie schon am Beginn dieses Textes erwähnt, ist die Ausstellung im Kunstverein Braunschweig ein erster Impuls das eigenwillige, subversive und selbstbestimmte Werk Sine Hansens in den Kanon der deutschen Nachkriegszeit einzureihen. Durch die präzise Balance zwischen kontrollierter „Aggressivität“, um Hansens Vokabular zu verwenden, und sensibler Formsprache zeigt sich Hansens künstlerische Haltung als eigenständig und wegweisend, sodass ihr Werk keineswegs nur im Kontext seiner Entstehung relevant ist, sondern sich mühelos in eine zeitgenössische Ästhetik und kunstwissenschaftliche Diskurse eingliedern lässt.

**Cathrin Mayer**

## English

*“The characteristics of my production lie in the potential for controlling aggression. Objects conceived this way are carriers for certain types of information. Transformed into signs, objects are projected from their customary surroundings onto a plane where they function in a way that is unusual for them.”*

### Sine Hansen, 1970

This quote comes from a text by Sine Hansen on her own work—a rare document, since the artist showed barely any interest in capturing her artworks in words. As soon as a work was finished, she saw it as existing independently in the world.

It is only by bringing together different sources, and through conversations with the artist’s daughters—more than 15 years after her death—that we are now able to form a clearer picture of Sine Hansen. It is no coincidence that the first large-scale institutional of her work to be staged since her death is being held at the Kunstverein Braunschweig: Hansen moved to the city to study, attending the Hochschule für Bildende Künste between 1961 and 1966, and subsequently made it her home.

Until now, only tentative attempts have been made to locate Hansen within the history of the German postwar avant-garde. Her body of work, which predominantly consists of paintings, screen-prints, and sculptures and largely deals with mass-produced everyday objects, is often associated with Pop Art. With her paintings especially, reference is also made to the influences of the hard-edge style, which became popular in the USA in the 1950s and advocated clearly delineated, glowing

color fields and geometric forms, without brush marks or blending. While this initial classification makes sense in both general and art-historical terms, it reveals nothing about the “aggression” Hansen mentions, which might be more poetically described as a seductive and provocative sense of presence.

The exhibition at the Kunstverein Braunschweig presents paintings from the early 1960s to the early 1990s. On the one hand, it brings to light the conceptual consistency with which the artists remained committed to a reduced and clear formal vocabulary and glowing colors in her series. On the other hand, it also seeks to trace the above-mentioned aspect of seductive provocation. The central focus of the exhibition is on works depicting tools in the form of unusual pliers, which illustrate the conceptual stringency and clarity of Hansen’s artistic practice and trace her stylistic development over time. It is important to mention that the artist’s work is in no way limited to plier motifs, however: alongside these tools, she also depicted numerous other objects in her paintings, all the way up to complex arrangements of entire groups of objects.

For the exhibition in Braunschweig, the architecture of the upper floor of the Villa Salve Hopses was adapted by redesigning many of the doors and windows using temporary display and wall elements. In doing so, care was taken to ensure that the spatial redesign also reflects the conceptual approach of the exhibition—namely, to offer a better understanding of Sine Hansen and her work. Many of the doorways were closed off with simple wall panels, in order to provide more hanging space for the large-format paintings. This

produces a clear sense of changing rhythm in the hallway, with white walls alternating with the gray rear sides of the panels slotted into the door frames. While the paintings are displayed within the rooms, the hallway side of this display features photographs by the artist depicting different social contexts and phases of her life. These two sides of the display reflect how the meager reception of Hansen's work until now has given way to a renewed interest in her as both an artist and a person. A separate accompanying booklet provides further insight into Sine Hansen's practice and art, featuring an interview with the artist's daughters, Imme Sagemüller and Nora Meyer. There are still more doors to be opened in this regard, however, if we are to better understand Sine Hansen's work and the context of the time she lived in.

The exhibition opens with the paintings *Osrakneifer* und *Ruhrfrühling* (both 1964), which function as a pair. At the bottom edge of the image, Hansen positioned the fulcrum of a pair of pliers with open, rounded arms. In the middle of the upper edge, she placed a light bulb. In *Ruhrfrühling*, she reverses the direction of pliers and object so that the arms project downward from the upper edge of the image, stopping just in front of rose. Both works are characterized by the juxtaposition of mechanical and breakable objects, and as such even early on exemplified the tension that permeates her compositions, which might be described as their dramaturgical force. At the same time, the specific positioning of the pliers in the paintings gives them the appearance of hydraulic claws like those used on cranes, here engaged in grasping or squashing the delicate objects.

In comparison to Hansen's later

depictions of pliers, the distinct ornamentation of the individual elements here is striking: the different parts of the pliers stand out from one another both in terms of color and graphically, and they appear static in comparison to the sweeping lines that characterize the surfaces of the rose and the light bulb.

One important group of works, which form the core of the exhibition, are the so-called *Spannungszangen* [Tension Pliers], which were produced during the 1970s and can be identified as falling into several distinct types. Works like *Spannungszange* (1974), *Schreitende Zange* (1975), *Grüne Zange* (1975), and *Liegende* (1978) all suggest human poses, as their titles sometimes do. The seductive power mentioned earlier is particularly evident here, strikingly emphasized by the works' monumental dimensions. Presented in elegant, sweeping lines, Hansen's pliers recall organic and technical objects alike in their forms, radiating both femininity and masculinity. They bring to mind pin-ups—stylized erotic photos and drawings from the first half of the 20th century, which often reduced female bodies to their prominent curves, such as hips, busts, and buttocks. Such images presumably were and still are found particularly often in workshops—male-dominated spaces, that is, and the exact same environment where Hansen's pliers are located. Some of the pliers are depicted in action, grasping spheres in their arms. While no actual movement is depicted, their idiosyncratic use of color makes the tools appear dynamic and imbued with energy. Each set of pliers appears in front of a monochrome background, with the artist choosing a primary color for the tool's body that is contrasted with others on its outer edges, which follow the contours of the

object. This specific and impressively precise application of paint is the result of hands-on research conducted by the artist. Through an acquaintance at the Technical University of Braunschweig, the artist gained access to a polarimeter. This device makes it possible to visualize mechanical stresses in solid materials using the optical rotation of polarized light.

It is notable how the artist exaggerates the depiction of the pliers by strongly emphasizing their pointed elements. By styling the *Spannungszangen* as characters, the psychologizing dimension that runs through the artist's entire body of work appears more clearly than ever in this series. Perhaps these pliers should be understood as self-portraits—or at least as an engagement with the patriarchal structures of the art world, which Hansen inevitably found herself confronted with as an ambitious young woman artist, particularly since she attracted great attention even while still at university, as her daughters recount.

In the late 1970s, Hansen intensified and transformed the depiction of objects rendered through stress optics.

In *Rohrzangenspannung* (1975), *Scheibenkreis* (1976), *Hakenspannung* (1976), *Papageienzange* (1977), *Fischzange* (1977), and *Generalzange* (1977), the tools take up almost the entire space of the canvas. Hansen now used strongly contrasting colors across their entire surfaces, further strengthening the fluorescent effect of the original thermal images. Within this series, the paintings *Papageienzange* and *Generalzange* both illustrate the tendency for psychologization—a sort of anthropomorphism in depicting objects that conveys an individual character or inner state, making these two works in particular appear like portraits.

The final group of works presented in the exhibition was produced in the 1990s and is lesser known than the works from the 1960s and 1970s. While the large-format *Liebe Glaube Hoffnung* (1993) still features recognizable objects, Hansen freed her paintings of any representational functional function at all in later years, devoting herself entirely to color and its potential for producing optical effects. *Durch den bedeutsamen Faden verbunden I* and *Durch den bedeutsamen Faden verbunden II* from 1996 resemble labyrinths, painted with an almost mechanical precision that makes the surfaces of the canvases vibrate. Influences from the world of digital imagery can seemingly already be observed at this point.

As mentioned at the beginning of this text, the exhibition at the Kunstverein Braunschweig is an initial attempt at bringing the idiosyncratic, subversive, and sovereign work of Sine Hansen into the ranks of the German postwar canon. With its precise balance of controlled "aggression" (to use Hansen's term) and sensitive formal vocabulary, Hansen's approach reveals itself to be both unconventional and groundbreaking, making her work relevant far beyond the context of its production alone and allowing it to be effortlessly integrated into contemporary discourse around aesthetics and art.

**Cathrin Mayer**



# NOAH BARKER & PAUL LEVACK, TOM BURR, SAM COTTINGTON, DANAE IO

## *Four Outdoor Scenes*

### Deutsch

Die Remise öffnet sich ebenerdig zum Garten hin, der Eingang ist ab Frühling vom Grün so übersät, dass man, einmal im Inneren des Gebäudes, den Eindruck gewinnen kann, sich weiterhin im Freien zu befinden. Die Gruppenausstellung *Four Outdoor Scenes* versammelt neue oder noch nicht in Deutschland gezeigte Arbeiten, die Bezüge zum Draußen herstellen, auf bildlicher, imaginärer oder physischer Ebene. Sie kreisen um Konzeptionen des Gartens, von Landschaften und deren Architekturen – verstanden als Orte der Kontrolle, staatlicher Einschreibung, aber auch des Konflikts und der Aneignung im weitesten Sinne. Die Arbeiten, die von Video- und 3D-Filmen über Assemblagen bis hin zu Performance reichen, verbindet ihre formale Struktur: mittels der Methode der Überlagerung reagieren sie auf bereits bestehende künstlerische oder anderweitig gestaltete Formen, mit denen sie in einen Dialog treten oder im Widerspruch stehen. Dieses Prinzip ermöglicht es, mehrere Perspektiven gleichzeitig einzunehmen und auch aus dem Jetzt heraus Bezug auf Vergangenes zu nehmen.

Der ursprünglich weitläufige englische Park des Kunstvereins, der sich heute mit dem dahinterliegenden Freibad geteilt

wird, stand in den Anfangsjahren der Villa Salve Hospes „jedem Anständigen“<sup>1</sup> zur Verfügung. In der kollaborativen Arbeit *Schlossgarten Passacaglia* (2022), gedreht in den barocken Gartenanlagen von Schloss Schwetzingen bei Mannheim, lassen **Noah Barker** und **Paul Levack** architektonische Ruinen und Blickachsen zu zentralen Gegenspielern werden. Der 3D-Film übersteigert die Ordnung des Gartens zu Momenten des Bruchs, in denen sowohl die stereoskopische Illusion als auch das perspektivische Ordnungsprinzip der Renaissance ins Wanken geraten. Während die Kamera sich durch Gehwege und ihre Sichtachsen bewegt, prallen zwei entgegengesetzte Gestaltungsprinzipien von Landschaft aufeinander: Der französische Stil, der stolz darauf ist, der Natur Ordnung aufzuzwingen, und der englische, der ebendies geschickt zu verbergen versucht. Eine Tonspur aus summenden Bienen und spielenden Kindern, die wir hören, nicht aber sehen können, verweist auf abwesende Bilder von Fertilität, die die Künstlichkeit der vorgefundenen Inszenierung von Natur spiegeln. Der Einsatz dominanter Cembalomusik unterstreicht die heute leicht schrullig wirkende Opulenz

der Landschaft, während durch die Schlusssfuge aus Bachs *Passacaglia* die Begegnung mit einem ruinösen Staffagepavillon im englischen Teil des Gartens musikalisch verarbeitet wird. Wenn Dan Graham den englischen Landschaftsgarten als „Freilichttheater moralischer Allegorien“ beschrieb und die dort zu findenden Pavillons als „puritanische Kritik am urbanen Raum“ deutete, so scheint die in der subjektiven Kameraführung vermittelte Protagonist\*innenfigur des Films von der Moral dieser Landschaften geradezu gequält – und sehnt sich womöglich nach deren Verfall.

In **Tom Burrs** Arbeiten begegnen wir dem öffentlichen Raum immer wieder als einem umkämpften Ort, an dem kontrollierende Ordnungen auf Schlupflöcher zur Aneignung und Selbstermächtigung treffen. Fünfundzwanzig Jahre nach Burrs Einzelausstellung *Low Slung* im Kunstverein Braunschweig kehren mit *Nine (Jewel Box)* und *Ten (Soleil Privé)* (beide 2024) seine Werke an den Lessingplatz zurück. Sie entstammen der fortlaufenden Serie der *Journals*, die ihren Ausgangspunkt in Ellsworth Kellys *Sculpture for a Large Wall* (1957) haben. Wie Pinnwände, auf denen zeitliche und räumliche Koordinaten zur Orientierung verbunden werden, bringen die Arbeiten verschiedene Materialien und Referenzpunkte aus Burrs persönlicher Sammlung miteinander in Beziehung. *Nine (Jewel Box)* etwa versammelt unter anderem Buchseiten mit Detailaufnahmen des Gartens vom britischen Künstler und Filmmacher Derek Jarman, den er nach seiner HIV-Diagnose ab 1990 im untersten Zipfel Großbritanniens in Sichtweite zu einem Atomkraftwerk anlegte. Jarmans paradiesischem Garten wider aller Umstände steht hier eine Seite aus dem

Polizeibericht zur Nacht des Anschlags auf den Pulse Nightclub in Orlando am 12. Juni 2016 gegenüber. Beide Werke beinhalten auch Ansichten künstlerischer Arbeiten von Burr, darunter einige, die 2000 im Kunstverein Braunschweig entstanden. In ihrer Gleichzeitigkeit auf der Bildfläche erzeugen diese disparaten Materialien als an die Oberfläche gespülte Sedimente ein komplexes, fragmentarisches Bild von Leben durch verschiedene Personen, Erinnerungen, Zeiten, Konflikte und Traumata.

In *Recording Angel* (2025) von **Danae Io** betrachten wir aus einem fahrenden Auto heraus die urbane Landschaft von Theben – Stadt von Ödipus und Antigone – während im Radio eine Sendung über die Darstellungen der griechischen Landschaft durch den britischen Entdecker und Zeichner James H. Skene läuft. Skenes Zeichnungen aus dem 19. Jahrhundert, die von Romantizismus und der Idealisierung des antiken Griechenlands geprägt sind, hängen noch heute in nationalen Museen, um die Formung des modernen griechischen Staates nach dem Ende der osmanischen Herrschaft zu illustrieren. Im Laufe des Radiostücks entfalten sich Skenes Träumereien zur idealen Repräsentation und Komposition von Natur, die mehr über die westliche Fantasie zur Beherrschung und Konstruktion von Landschaften, Städten und urbanen Umgebungen verraten, als über die vorgefundenen Landschaften selbst. In der Überlagerung von Skenes süßlich-imperialen Imaginationen aus dem Off und den vor allen Dingen durch den Rückspiegel vermittelten Bildern des vorbeiziehenden heutigen Theben weist *Recording Angel* vielleicht auf die Notwendigkeit hin, Landschaft in ihrem dialektischen Charakter zu verstehen: Nicht

als eine von äußeren Einflüssen isolierte Figur, sondern eingebettet in ein sich stets veränderndes Geflecht aus Beziehungen und konkurrierenden Interessen, im Spannungsfeld zwischen Geschichte und Gegenwart, Repräsentation und Realität.

Realität ist für **Sam Cottington** ein Produkt historischer und sozial geformter Ökonomien, deren Formen und Regeln er in Skulptur, Text, Video und Performance auseinandernimmt und zur Debatte stellt. Zentrale Denkfigur ist für ihn die Collage – nicht nur in ihrer Funktion als Gegenüberstellung verschiedener Materialien, sondern auch als Modell für das Zusammenwirken von Menschen, etwa in Bezug auf die Arbeitsteilung in der Theaterproduktion. In auf Regeln basierenden Strukturen wie die des Theaters schaltet sich Cottington ein, um formale Möglichkeiten zu erkunden und die Erwartungshaltung des Publikums zu thematisieren. Mit der Aufführung des Stücks *Well* (2025) aus der Serie der *Phone Plays* (2023-) expandiert der Künstler von der Remise in den Garten des Kunstvereins und reflektiert damit auch unmittelbar die Umgebung und Strukturen, in die die Ausstellung eingebettet ist. Bei der Arbeit handelt es sich um ein vom Künstler verfasstes Skript, das von Schauspieler\*innen live über das Telefon aufgeführt wird. Im Gegensatz zum konventionellen Theater – Zuschauer\*in hier, Bühne da –, vollzieht sich die Aufführung hier im Kontext einer Ausstellung und für alle Außenstehenden wie beiläufig. Vermittelt wird sie allein über eine uns nur zu gut bekannte Kommunikationstechnologie: das Telefon, in diesem Fall das kunstvereinsinterne iPhone SE. Die Zuhörer\*in ist nach Annahme des Anrufs von Unbekannt dazu eingeladen, sich auf eine Reihe unklarer, vielleicht intimer Szenarien einzulassen,

die die Grenzen zwischen noch gespielt und bereits Wirklichkeit verwischen. „Phone Plays haben mich dazu inspiriert, meine Telefonate theatralischer zu gestalten“, resümiert Derek McCormack, und so ist es auch an uns, zu entscheiden, was und wie viel wir von uns selbst an andere zurückgeben wollen.

Die Arbeiten in *Four Outdoor Scenes* haben etwas Illusorisches, Unwirkliches an sich. Dinge werden uns hier nicht so gezeigt, wie wir gelernt haben, sie zu sehen. Wir begegnen Stimmen aus dem Off, die Dinge beschreiben, die abwesend sind, narrativen Elementen, die unsere Aufmerksamkeit weg vom Dargestellten lenken, und Bildern, die desorientieren oder uns zu nahe kommen. Und doch basieren alle Werke auf Orten und Landschaften, die existieren, auf vertrauten Materialien und Oberflächen, die uns umgeben und unsere Körper lenken. An den Rändern beginnt sich die eingeübte, oft einengende Realität aufzulösen – und macht Platz für andere Gedankenräume.

### **Junia Thiede**

<sup>1</sup> Reinhard Dorn, *Die Villa Salve Hospes* in Braunschweig, München 2000, S. 16.

The Remise opens up onto the garden at ground level, and from spring onward the entrance is so oversaturated with greenery that even after having entered the building it can seem as if you are still outside. The group exhibition *Four Outdoor Scenes* brings together new works and others that have not previously been shown in Germany, all of which produce connections to the outdoors on a visual, imaginary, or physical level. They revolve around concepts of the garden, and of landscapes and their architectures—understood as sites of control and state inscription, but also of conflict and appropriation in the broadest sense. What unites these works, which range from video and 3D film to assemblages and performance, is their formal structure: using the method of superimposition, they respond to existing artistic or otherwise designed forms, which they enter into dialogue with or contradict. This principle might make it possible to adopt multiple perspectives simultaneously, and to draw a connection from the present to the past.

The English-style park around the Kunstverein, which it now shares with the open-air swimming pool behind it, was originally open to “every respectable person”<sup>1</sup> in the early years of the Villa Salve Hospes. Filmed in the Baroque gardens of Schwetzingen Palace, **Noah Barker** and **Paul Levack’s** collaborative work *Schlossgarten Passacaglia* (2022) sees architectural ruins and sight lines become central antagonists. The 3D film hyperbolizes the ordered space of the garden into crucial moments of rupture in which both the stereoscopic illusion and renaissance perspective of the park break down. As the camera moves through

pathways and vistas, two opposing notions of design clash with one another: the French style, emphasizing imposition of order onto flora, and the English romantic simulation of unintervened nature. The soundtrack’s humming bees and playing children offer absent figures of fertility that mirror the artifice of the staged environment. A dominant harpsichord accentuates the quirky opulence of the landscape, while the closing fugue of Bach’s *Passacaglia* structures the encounter with a ruinous folly pavilion in the English part of the park. If Dan Graham spoke of the English garden as an “outdoor theater of moral allegory” and their pavilions as “puritanical critique of the urban environment” the protagonist of the film, conveyed through point-of-view, is tormented by this morality of the natural, longing perhaps for the degradation of urban spoils.

In **Tom Burr’s** works, we repeatedly encounter public space as a contested site where systems of control meet loopholes for appropriation and self-empowerment. Twenty-five years after Burr’s solo exhibition *Low Slung* at the Kunstverein Braunschweig, his works return to Lessingplatz in the form of *Nine (Jewel Box)* and *Ten (Soleil Privé)* (both 2024). They stem from his ongoing series *Journals*, which take Ellsworth Kelly’s *Sculpture for a Large Wall* (1957) as their starting point. Like pinboards connecting temporal and spatial coordinates used for orientation, the works bring various materials and points of reference from Burr’s personal archive into relation with one another. *Nine (Jewel Box)*, for example, includes book pages featuring close-up views of the garden of the British artist and filmmaker

Derek Jarman, which he created following his HIV diagnosis at the southernmost tip of Great Britain, in sight of a nuclear power station. Here, the paradise of Jarman’s garden, resilient against all odds, is contrasted with a page taken from a police report documenting the attack on Pulse Nightclub in Orlando on June 12, 2016. Both panels also contain photographs of Burr’s artworks, some of which were exhibited in 2000 at the Kunstverein Braunschweig. In their simultaneity on the image plane, these materials washed up and sedimented on its surface produce a complex and fragmentary picture of life, made up of various different people, memories, periods, conflicts, and traumas.

In *Recording Angel* (2025) by **Danae Io**, we observe the urban landscape of Thebes—city of Oedipus and Antigone—from a moving car, while the radio plays a program discussing how the Greek landscape was depicted by the British explorer and draftsman James H. Skene. Skene’s 19th-century drawings, which were shaped by Romanticism and the idealization of Ancient Greece, still hang in the country’s national museums today, as illustrations depicting the formation of the modern Greek state following the end of Ottoman rule. In the course of the radio program, Skene’s reveries unfold to an idealized and composed vision of nature, which betrays more about the Western fantasy of dominating and constructing landscapes, cities, and urban environments than it does about the actual landscapes he encountered. In overlaying and contrasting the passing images of present-day Thebes—seen mostly through the rearview mirror—with the voiced account of Skene’s cloying imperialist visions, *Recording Angel* might point to the need to understand landscape in its dialectical

character: not as a figure isolated from external influences, but as one embedded in a constantly changing network of relationships and competing interests, in the field of tension between history and present, representation and reality.

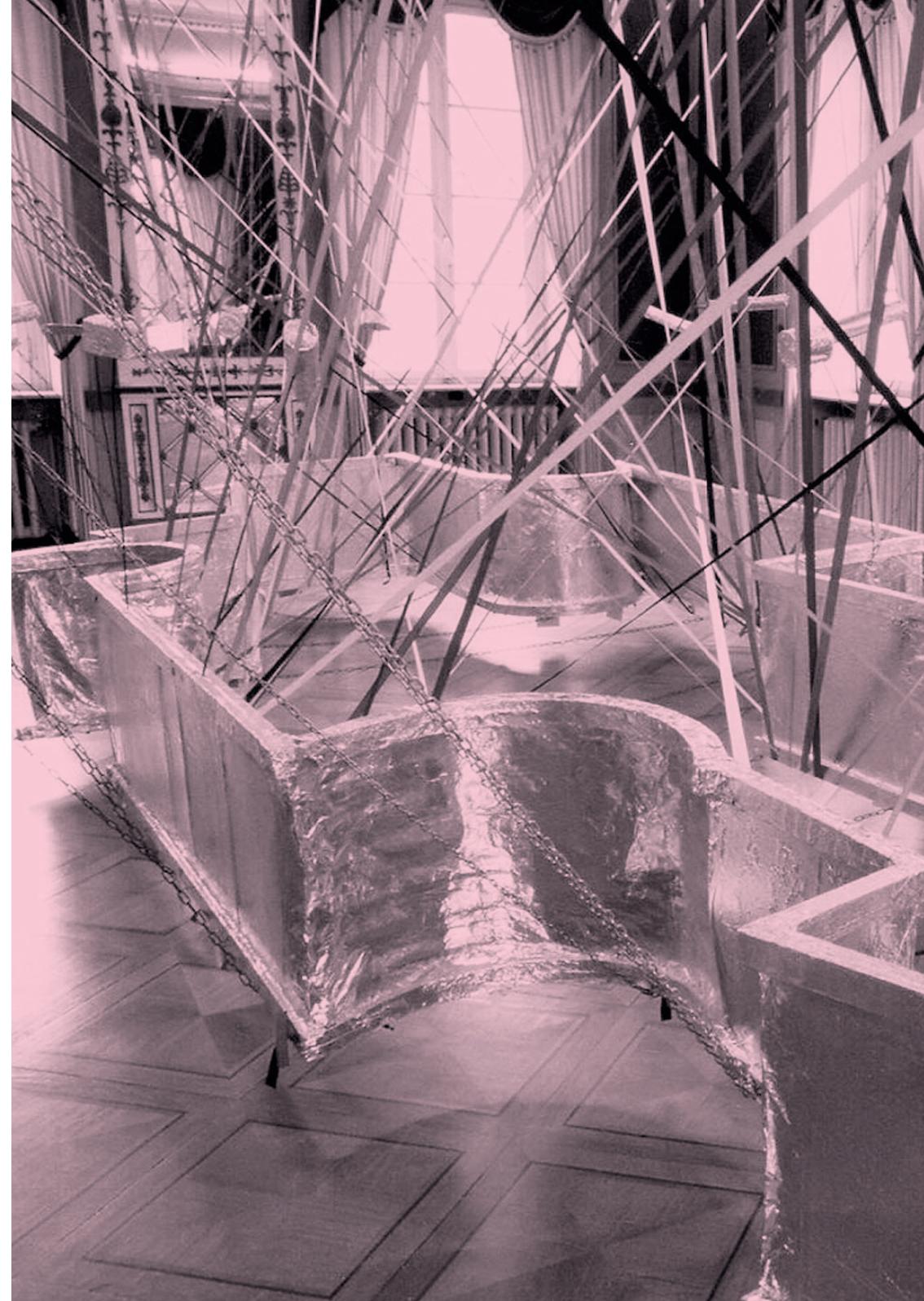
For **Sam Cottington**, reality is a product of historically and socially formed economies, whose forms and rules he dismantles and questions in sculptures, texts, videos, and performances. The central conceptual figure in his work is collage—not only in its function as a juxtaposition of different materials, but also as a model for synergy between people, such as in the division of labor in theater production. Cottington intervenes in rule-based structures like those of the theater in order to explore formal possibilities and thematize the expectations of the audience. With the staging of *Well* (2025) from the series of *Phone Plays* (2023-), the artist expands from the Remise into the garden of the Kunstverein, directly reflecting the surroundings and structures in which the exhibition is embedded. The work consists of a script written by Cottington, which is performed live over the phone by actors. In contrast to conventional theater—with audience here and stage there—the performance unfolds within the context of an exhibition and is carried out almost as if in passing for those standing outside. It is conveyed entirely through a form of communication technology all too familiar to us: the telephone—in this case, the Kunstverein’s own iPhone SE. After answering, listeners are invited to enter into a series of unclear and possibly intimate scenarios, which blur the boundaries between what is still being acted out and what is already reality. Derek McCormack writes that “Phone Plays has inspired me to make my phone calls more

theatrical,” and it is similarly down to us to decide what and how much of ourselves we want to give back to others.

The works in *Four Outdoor Scenes* have an illusory, unreal quality to them. Here, things are not shown to us as they are, or how we have learned to see them. We encounter off-screen voices that describe things that are absent, narrative elements that steer our attention away from what is shown, and images that disorient us or come uncomfortably close. And yet, all of the works are grounded in real places and landscapes—on familiar materials and surfaces that surround us and direct our bodies. At the edges, rehearsed and often restrictive realities begin to dissolve—and make room for other spaces of thought.

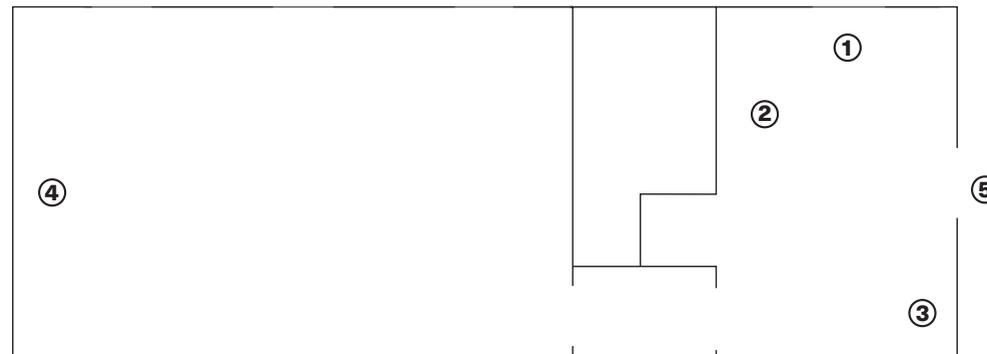
### **Junia Thiede**

<sup>1</sup> Reinhard Dorn, *Die Villa Salve Hospes* in Braunschweig, Munich 2000, p. 16.



**NOAH BARKER &  
PAUL LEVACK, TOM BURR,  
SAM COTTINGTON,  
DANAE IO**  
*Four Outdoor Scenes*

Remise



① Noah Barker & Paul Levack  
*Schlossgarten Passacaglia*, 2022  
Ein-Kanal-stereoskopisches Video,  
Sound / Single channel stereoscopic  
video, sound  
14'33"

Incident Review of the Orlando Public  
Safety Response to the Attack on  
the Pulse Nightclub" 2017-2023; two  
photographs circa early 2000's; clear  
plexiglas; thumbtacks and nails  
68.58 x 68.58 x 5.08 cm

② Tom Burr  
*Nine (Jewel Box)*, 2024  
Bemaltes Holzpaneel; pulverbeschich-  
tetes Aluminiumpaneel und -beschläge;  
Buchseiten mit Fotografien von Howard  
Sooley aus „Derek Jarman's Garden“,  
1995; Seite aus „Rescue, Response,  
and Resilience: A Critical Incident  
Review of the Orlando Public Safety  
Response to the Attack on the Pulse  
Nightclub“, 2017-2023; zwei Fotografien,  
ca. Anfang der 2000er-Jahre; trans-  
parentes Plexiglas; Reißzwecken und  
Nägel / Painted wood panel; Powder  
coated aluminum panel and hardware;  
pages of photographs by Howard  
Sooley from the book “Derek Jarman's  
Garden,” 1995; page from “Rescue,  
Response, and Resilience: A Critical

③ *Ten (Soleil Privé)*, 2024  
Bemaltes Holzpaneel; pulverbe-  
schichtetes Aluminiumpaneel und  
-beschläge; schwarze Bomberjacke;  
Fotografie aus „Palm Beach Views“,  
1999, verwendet als Einladungskar-  
te für die Ausstellung im Museum  
Ludwig („Family Ties: The Schroeder  
Donation“, 2019); Reißzwecken und  
Nägel / Painted wood panel; Powder  
coated aluminum panel and hardware;  
Black bomber jacket; photograph  
from “Palm Beach Views,” 1999, used  
as announcement card for Ludwig  
museum exhibition, (“Family Ties: The  
Schroeder Donation,” 2019); thumbtacks  
and nails  
68.58 x 68.58 x 5.08 cm

④ Danae Io  
*Recording Angel*, 2025  
Ein-Kanal-Video, Sound / Single channel  
video, sound  
17'30"

Directed, written & produced by  
Danae Io

Voice: Marilena Maragou  
Director of Photography:  
Dimitris Lambridis  
Editor: Danae Io

Original music by: Viki Steiri  
Sound Design & Re-recording:  
Aris Athanasopoulos  
Sound Mixing: Thimios Kolokousis

Grip: Christos Tsakonas  
Driver: Aristotelis Nikolas Mochloulis

Colourist: Manthos G. Sardis / A10  
Post Production

Song featured: Enkidu, 2012  
Composed by: Antonis Anissegos  
Performed by: Prodromos Symeonidis,  
Sawami Kiyoshi  
Published by: Ensemble Berlin  
PianoPercussion

Consultant: Rachael Rakes

Supported by Mondriaan Fund &  
Amarte Fonds

Special thanks to Atif,  
Kyriakos Moustakas and Rabbeats,  
Aristotelis Nikolas Mochloulis,  
Wyatt Niehaus, Rebecca Glyn-Blanco,  
Marina Xenofontos, Joyce Joumaa,  
Maya Tounta, Nick Rauh.

⑤ Sam Cottington  
*Well*, 2025  
Über das Telefon aufgeführtes Stück,  
aus der Serie der *Phone Plays* (2023-)  
/ Play performed over the phone, from  
the series of *Phone Plays* (2023-)

**Deutsch**

–Hallo, Katerina. Schön, hier zu sein.  
–Wie fühlt es sich an, hier zu sein?  
–Ich fühle mich sehr, sehr–

... In Anlehnung an die Tradition der Landschaftsmalerei liegt über dem Himmel ein Schleier aus Dunst oder Nebel. Doch die trockenen, gedämpften Farben in Skenes' Zeichnungen lassen vielmehr an eine staubige Atmosphäre denken – als sei etwas aufgewirbelt worden, das nun langsam zur Ruhe kommen will. Die Landschaften zeigen jedoch keine Momente der Handlung, sondern vielmehr ein Gefühl des Innehaltens. Das lebendigste Element findet sich in einer Aquarellzeichnung: zwei bellende Schäferhunde in der linken Ecke. Von über zweihundert Zeichnungen sind es nur diese beiden Augenpaare, die den Betrachtenden direkt in die Augen starren. Die atmosphärische Dichte zieht sich durch die meisten seiner griechischen Landschaftsdarstellungen – oft so sehr, dass die Umrisse der Objekte mit den Schichten der Landschaft verschwimmen.

Bei genauerem Hinsehen werden Bleistiftzeichnungen sichtbar, die das Gerüst jeder Komposition bilden. „Auf meinen vielen Reisen und Wanderungen erwies sich der Bleistift als die bessere Gedächtnisstütze als der Stift“, schrieb der britische Entdecker und Diplomat

im Jahr 1838. Beim Betrachten der grafitgrauen Rückgrate seiner Zeichnungen drängte sich mir der Gedanke auf, dass Autobiografien nur mit Bleistift geschrieben werden können. Über diese Linien legt Skene häufig Aquarellfarben – wie viele andere Reisende auch –, um unterwegs lokale Details schnell und expressiv festzuhalten. Seine Tagebucheinträge werden immer wieder von Skizzen unterbrochen: etwa von lebensgroßen, detailreichen Zeichnungen ihm unbekannter Insekten, oder von kleinen Kritzeleien, wo Worte nicht mehr ausreichen, um das Gesehene zu beschreiben.

An anderer Stelle erklärt Skene, dass Menschen sich ständig bewegen und daher als Malmotive völlig ungeeignet seien – also widme er seine Zeit lieber Bäumen, Felsen, Ruinen und Altertümern. Später musste er allerdings feststellen, dass auch Ruinen nicht statisch bleiben: Viele der von ihm festgehaltenen Landschaften veränderten sich. Zahlreiche Moscheen, die einst neben antiken griechischen und byzantinischen Überresten standen, sind verschwunden. Die Spuren osmanischer Architektur wurden vom neuen Staat getilgt – und so verwandelte sich die Landschaft in eine andere Art von Fantasie.

Skene notiert: „Ich hielt mich an die schlichte Wahrheit, ohne die Formen und

Gestalten zu verschönern, ohne Bäume, Felsen oder andere Elemente hinzuzufügen oder zu verändern, die der Komposition ein Gleichgewicht verleihen könnten.“ Man könnte jedoch ebenso gut behaupten, dass jede Form der Aufzeichnung auch ein gewisses Maß an Fabeln in sich trägt.

Seine Vignetten wirken wie Bühnenbilder: Landschaftsszenen, die aus ihrem größeren Zusammenhang herausgelöst sind und darauf warten, vom Blick der Betrachtenden mit irgendeiner Handlung erfüllt zu werden. Ich stelle mir vor, wie Arbeiter\*innen an ihm vorübergehen, während Skene sorgfältig die Konturen des Flachlands nachzieht – und sich ihre Blicke kreuzen.

Skene schreibt: „Es ist weniger so, dass sich das struppige, verschlungene Pflanzenkleid der griechischen Berge grundsätzlich von jenem in anderen vergleichbaren Gegenden unterscheidet, sondern vielmehr, dass Hitze und Trockenheit des Klimas die Gebirgspflanzen dazu bringen, eher in Dornen als in Blattwerk zu wuchern. Ihre Blätter, vom sengenden Sonnenlicht zusammengezogen und ohne jeglichen Schutz durch Bäume, werden in ihrer Form unnachgiebig und verwandeln sich regelrecht in Stacheln – denn selbst die Knospen neigen von Natur aus dazu, sich zu Dornen zu entwickeln.“

Jedes Mal, wenn ich diese Passage lese, erinnert sie mich an einen Traum, den ich oft habe.

Der Ort, an dem ich mich befinde, wirkt zugleich konkret und unbestimmt. In dem Traum lässt die flirrende Hitze der Landschaften meine Knochen schmelzen, meine Bewegungen werden schwer. Ich verliere die Kontrolle über meinen Körper und beobachte regungslos vom Boden

aus die Felder. Mein Arm, der sich nicht mehr bewegt, dient einer Kolonie von Ameisen als Brücke. Die Dornen stechen mich nicht, und ich genieße den Schatten der hohen Disteln.

Während ich dem Rasseln ihrer Zweige lausche, höre ich eine vertraute Stimme sagen, Disteln fühlten sich überall zu Hause. Sie wüssten, wie man jeden Boden zu seinem eigenen macht, sagt sie, und genau deshalb bewundere sie sie.

Die nächstgelegene Distel neigt sich zu mir und sagt etwas in der Art von:

Jeder Mensch trägt das Unsagbare in seinen Schlüsselbeinen. Es ruht auf den Knochen und bildet zwei Klammern um die Stimme.

Skene war überzeugt, dass das Gefühl von Vertrautheit beim Anblick einer neuen Landschaft daher rührt, dass sich nachts Bildreste auf den Innenseiten der Augenlider ablagern.

Er schreibt: „Bildhafte Spuren scheinen irgendwo in einer verborgenen Ecke des Gedächtnisses zu lauern – ganz jenseits dessen, was der Wille ins Bewusstsein rufen könnte. Einmal im Traum betreten, wird ein Thema meist fortgeführt mit all den launischen Wechseln kaleidoskopischer Formen und Gestalten – jenseits dessen, was die nüchterne Vorstellungskraft je erfinden könnte.“

Die abgespeicherten Erinnerungen an die Landschaften, denen die Maler ausgesetzt waren, bilden eine Art Spiegelung oder Schatten auf ihrer Netzhaut, der jeden Blick durchdringt und ihre Beobachtung der äußeren Gegebenheiten mit Landschaften aus der Erinnerung versieht. So schreibt Skene: „Griechenland scheint ein dankbares Sujet für die Landschaftsmaler Europas zu sein, doch leider ist jeder von ihnen so sehr von seinem

eigenen Stil, seiner Atmosphäre und Manierismen der Heimat geprägt, dass dies für die Szenerie eines anderen Landes völlig ungeeignet sein kann. Denn es sind nicht allein die Umrisse der Dinge, die ein Bild ausmachen – es gibt auch andere Charakteristika.“

Seine Worte erinnern mich an die Zeit, als eine Verletzung der Hornhaut meines Auges weiße Reflexionen und verschwommene Flecken über den Gegenständen in meinem Sichtfeld verursachte. Wohin ich auch blickte, sie begleiteten mich, bis ich mich an sie gewöhnte und vergaß, dass sie da waren – außer ich konzentrierte mich auf sie, dann tauchten sie wieder auf.

Jemand erzählte mir, dass Panoramen den Betrachtenden ins Zentrum des Geschehens holen – und ich glaube, genau das hat Skene an dieser Form fasziniert. Seine Panoramen sind geprägt von den Visualisierungstechniken, die britische militärische Kartografen verwenden. In seiner Darstellung des Sonnenaufgangs am Berg Pentelikus treten große Felsen in den Vordergrund und rahmen die weite Landschaft ein. Normalerweise eröffnen Panoramen einen grenzenlosen Blick auf Landschaften, doch bei Skene werden die Bildränder betont, denn sie sind auf vier getrennten Flächen gezeichnet, die nebeneinandergereiht eine Panoramaaussicht ergeben. Jede Fläche offenbart durch die unterschiedliche Lichtwirkung im Vergleich zur nächsten Skizze die Zeit, die zu ihrer Entstehung nötig war. Auch wenn wir als Betrachter\*innen mitten in der Landschaft stehen, ohne sie je als Ganzes erfassen zu können, befinden wir uns zugleich in einer komplexen Beziehung zur Zeit.



**English**

–Hello, Katerina. Nice to be here.  
–How does it feel to be here?  
–I feel very, very–

... landscape painting traditions, a layer of mist or haze veils the sky, but the dry muted colours of Skenes' drawings suggest an atmosphere full of dust, as if things have been stirred up, waiting to settle. However, the landscapes do not depict moments of action but rather a suggestion of suspension. The most animated element to be found is a pair of barking shepherd dogs in the left corner of a watercolour drawing. Out of over 200 drawings, these two pairs of eyes are the only ones staring directly at the viewers. The atmospheric density repeats in most of his drawings of Greek landscapes, and often obscures the boundaries of objects with the landscape layers folded into one another.

Upon close inspection, pencil drawings become visible that form the skeleton of each composition. "In the course of my many travels and wanderings, the pencil proved a better memory aid than the pen," the British explorer and diplomat wrote in 1838. Looking at the graphite backbones of his drawings, I was led to think that autobiographies can only be written in pencil. Over the pencil, Skene often uses watercolours, like many other explorers, to quickly and expressively record local details while travelling. His diary notes are often interrupted with sketches,

such as the detailed life-sized drawings of insects he encounters and can't identify, and where a doodle would depict what eludes description.

Elsewhere, Skene explains that people move all the time, making them hopeless painting subjects, so he spends his time on trees, rocks, ruins and antiquities. Yet, he later finds out that the ruins move too, as many of the depicted landscapes have changed. Many mosques that existed alongside ancient Greek and Byzantine ruins have been erased. The Ottoman architectural traces are removed by the new state, mutating the landscape into another fantasy.

Skene notes: "I adhered to the simple truth, without beautifying the forms and shapes, changing or adding trees, rocks, or other features that lend balance to the composition." We might also venture to say, however, that every record contains some kind of fabulation.

His vignettes function like theatre sets where scenes of a landscape are isolated from their larger environment and wait for your eyes to fill them with some sort of action. I imagine workers passing by while Skene carefully crafts the plains' contours, returning his gaze.

Skene writes: "It is not so much that a difference exists in the shrubby entangled covering of the mountains in Greece than what commonly prevails in such grounds, as that the heat of the climate and aridity of the soil, causes the mountain plants

to luxuriate more in thorns than verdure, their leaves drawn together by the scorching sun, from which they have no shelter by trees, become more rigid in their form, and actually change into prickles, the buds ever having a tendency to become thorns."

Every time I read this passage I am reminded of a dream I have often.

The place I am in feels at once specific and vague. In the dream, the heat of the plane makes my bones melt, and my movements get heavy. I lose control of my body and so I statically observe the fields from the ground. My arm, which is no longer moving, functions as a bridge for a group of ants. Thorns do not sting me and I enjoy the shade of the tall thistles.

As I listen to their stems rattling, I hear someone familiar telling me that thistles feel at home everywhere. They know how to make any soil their home, she says, and that's why she admires them. The nearest thistle bends towards me and says something like:

Everyone carries the unspeakable in their clavicles. It rests on the bones and forms two parentheses around the voice.

Skene thought that the familiarity one feels when encountering a new landscape results from the residues of images projected onto the eyelids at night. He notes that "visionary traces seem to lurk in memory in some hidden corner, altogether beyond the reach of will to recall. Any subject once entered upon in a dream is generally carried on with every capricious change of kaleidoscopic variety of form and feature, beyond the power of sober invention to devise."

The recorded memories of the landscapes painters have been exposed to, form a sort of reflection or shadow on their retinas, which permeates their every

gaze and haunts their observation of external conditions with landscapes of memory. And so, Skene writes: "Greece seems to be a favorable subject for the landscape artists of Europe but unfortunately each so much imbued with their peculiar style, atmosphere and mannerism of home quite unsuitable as it may prove to the scenery of a different country, for it is not in the mere outline of objects that make up an image, there are other characteristics too."

His words reminded me of the time an abrasion in my eye's cornea caused white reflections and blurry spots over objects in my field of vision. Wherever I turned my gaze they followed me, until I got used to them and forgot they were there, unless I focused on them, and then they'd appear again.

Someone told me that panoramas bring the viewer into the centre of events—and I think that's what drew him to the form. Skene's panoramas are informed by visualisation techniques employed by British military cartographers. In his rendering of the sunrise on Mount Pentelikus, large rocks are foregrounded and frame the expanse of landscape. Usually, panoramas create a limitless view of landscapes, but in Skene's case, we cannot forget the edges of the picture, since they are drawn on four separate surfaces that are placed side by side to compose a panoramic view. Every surface exposes the time it took to be drawn by the difference in light with the next sketch. Even though as viewers, we are amidst the landscape without ever being able to see it as one, we are also in a complex relationship with time.



# FRANCO MAZZUCHELLI

## *Bicono Nero, 2023*

### Deutsch

Seit den 1960er-Jahren erforscht der Mailänder Künstler Franco Mazzucchelli das Verhältnis von Kunst, Raum und Öffentlichkeit. Bekannt wurde er durch seine Experimente mit synthetischen Materialien und den darauf basierenden aufblasbaren PVC-Skulpturen, auch *Inflatables* genannt. Seine Werke, die in Museen, Gärten, Kirchen und Fabriken ausgestellt werden, sind bekannt für ihre Formen. Einige der mit Luft gefüllten Ringe, Kegel und Spiralen werden zunächst in der Natur platziert, bevor sie ein Teil der urbanen Landschaft werden. Sie schweben auf der Wasseroberfläche von Seen, schlängeln sich durch Dünen oder liegen in der Wüste.

Die soziale Funktion von Kunst und die Interaktion mit den monumentalen Objekten steht im Vordergrund. Viele seiner Werke laden ausdrücklich zum Anfassen, Bemalen und Spielen ein. Die damit einhergehende Aneignung, Veränderung und Reaktion der Umwelt werden Teil des künstlerischen Prozesses. Auch das bewusste Zurücklassen der Werke im öffentlichen Raum ist ein wesentliches Element Mazzucchellis künstlerischer Praxis. Was mit ihnen passiert, entzieht sich der Kontrolle des Künstlers. Oft bleiben nur Fotografien und Videos als Zeugnisse der Interaktion zwischen Skulptur und Umgebung.

### English

Since the 1960s, the Milan-based artist Franco Mazzucchelli has been exploring the relationship between art, space, and the public sphere. He became known for his experiments with synthetic materials and the PVC sculptures he based on them, also known as *Inflatables*. His works, which are exhibited in museums, gardens, churches, and factories, are known for their forms. Some of these inflated rings, spheres, and spirals are placed in nature before becoming part of the urban environment; they float on the surfaces of lakes, coil through sand dunes, or lie in the desert.

The emphasis here is on the social function of art and the interaction with these monumental objects; many of the artist's works explicitly invite viewers to touch, paint on, and play with them, turning the appropriation, transformation, and reaction of their environment (and those in it) into part of the artistic process. The conscious decision to leave the works in public space is another fundamental element of Mazzucchelli's artistic practice. What happens to them is withdrawn from the artist's control. Often, all that remains are photographs and videos, as witnesses of the interaction between the sculptures and their surroundings.

**Monja Remmers**

### Kuratorin / Curator

Cathrin Mayer

### Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistant

Monja Remmers

### Aufbaukoordination / Installation Coordinator

Dagma Hauth

Das Objekt wird von Juli bis Oktober 2025 im Garten des Kunstvereins zu sehen sein. / This object will be on view from July to October 2025 in the garden of the Kunstverein.

### Garten / Garden

**Bicono Nero, 2023**  
**Schwarzes PVC; Stärke 0,4 Millimeter;**  
**2 Ventile; Ösendurchführung /**  
**Black PVC; Thickness 0.4 millimeters;**  
**2 valves; Eyelet grommet**  
**250 x 900 cm**

**Courtesy der Künstler / the artist**  
**und / and ChertLüdde, Berlin**

# Biographien

## SINE HANSEN

Sine Hansen (\*1942 in Inowroclaw, Polen, †2009 in Braunschweig) war eine deutsche Malerin. Sie studierte an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig bei Peter Voigt und Johann Georg Geyger und war Meister-schülerin bei Roland Dörfler. Zwischen 1964 und den späten 1970er-Jahren nahm sie an zahlreichen institutionellen und privaten Ausstellungen teil, darunter *Figurationen* im Württembergischen Kunstverein (1967), Stuttgart, und *Aktiva 71* im Haus der Kunst, München (1971). Arbeitsaufenthalte führten sie unter anderem nach Schloss Wolfsburg, Amsterdam und Paris. Seit 1967 war sie Mitglied im Deutschen Künstlerbund. 1978 heiratete sie den Maler Jobst Meyer.

Werke von Sine Hansen befinden sich in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen, darunter: mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien; Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; Städtisches Museum Braunschweig.

## FRANCO MAZZUCHELLI

Franco Mazzucchelli (\*1939 Mailand) lebt und arbeitet in Mailand. Er war Professor für Techniken der Bildhauerei an der Akademie der Schönen Künste Brera in Mailand. Seine Werke wurden in historischen Ausstellungen gezeigt, darunter die 15. Mailänder Triennale (1973), die 37. Biennale von Venedig (1976) und die 11. Rom Quadrenniale (1986).

Weitere seiner Werke wurden unter anderem im MACRO – Museum für zeitgenössische Kunst in Rom, im Centre Pompidou in Metz und Paris, im ArtScience Museum in Singapur, in Schweden, in der Kunsthalle Wien, in der Lunds Konsthall, im ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, im nGbK in Berlin, im Museo del Novecento in Mailand, auf der Triennale di Milano in Mailand und in der Villa Croce in Genua ausgestellt.

## B. INGRID OLSON

B. Ingrid Olson (\*1987, Denver) lebt und arbeitet in Chicago. Zu ihren jüngsten Ausstellungen gehören Präsentationen im XYZcollective, Tokyo, und Keijiban, Kanazawa. Sie nahm an der Whitney Biennale 2024 im Whitney Museum of American Art, New York, teil. Weitere Einzelausstellungen waren im Carpenter Center for the Visual Arts an der Harvard University, Cambridge, in der Secession, Wien, bei fluent, Santander, Spanien, und eine einjährige Ausstellung bei i8 Grandi, Reykjavík. Ihre Arbeiten wurden in Gruppenausstellungen in Institutionen wie dem Jeu de Paume, Paris; dem Museum of Contemporary Art, Chicago; dem Aspen Art Museum; dem Museum of Modern Art, New York; der Renaissance Society, Chicago; dem Buffalo AKG Art Museum (ehemals Albright-Knox Art Gallery) und dem Institute of Contemporary Art, Los Angeles, gezeigt. 2025 wurde sie mit dem Guggenheim Fellowship ausgezeichnet.

# Biographies

## SINE HANSEN

Sine Hansen (b. 1942 in Inowroclaw, Polen, †2009 in Braunschweig) was a German painter. She studied at Braunschweig University of Arts under Peter Voigt and Johann Georg Geyger, and was a Meisterschülerin of Roland Dörfler. Between 1964 and the late 1970s, she participated in numerous institutional and private exhibitions, including *Figurationen* at Württembergischer Kunstverein in Stuttgart (1967) and *Aktiva 71* at Haus der Kunst in Munich (1971). She undertook working residencies at Schloss Wolfsburg, as well as in Amsterdam and Paris. From 1967, she was a member of Deutscher Künstlerbund. In 1978, she married the painter Jobst Meyer.

Works by Sine Hansen are included in numerous public and private collections, including: mumok – Museum of Modern Art Ludwig Foundation, Vienna; Ludwig Forum for International Art, Aachen; Städtisches Museum Braunschweig.

## FRANCO MAZZUCHELLI

Franco Mazzucchelli (b. 1939 Milan) lives and works in Milan. He was a professor of sculptural techniques at the Brera Academy of Fine Arts in Milan. His works have been featured in major historical exhibitions, including the 15th Milan Triennale (1973), the 37th Venice Biennale (1976), and the 11th Rome Quadriennale (1986).

Further works of his have been exhibited, among others, at the MACRO – Museum of Contemporary Art in Rome, the Centre Pompidou in Metz and Paris, the ArtScience Museum in Singapore, in Sweden, at Kunsthalle Wien, Lunds Konsthall, ZKM – Center for Art and Media Technology in Karlsruhe, nGbK in Berlin, Museo del Novecento in Milan, Triennale di Milano in Milan, and Villa Croce in Genoa.

## B. INGRID OLSON

B. Ingrid Olson (b. 1987, Denver) lives and works in Chicago. Olson most recently had exhibitions at XYZcollective, Tokyo and Keijiban, Kanazawa and was featured in the 2024 Whitney Biennial at the Whitney Museum of American Art, New York. Other solo exhibitions include the Carpenter Center for the Visual Arts at Harvard University, Cambridge; Secession, Vienna; fluent, Santander, Spain; and a yearlong exhibition at i8 Grandi, Reykjavík. Her work has been included in group shows at institutions including Jeu de Paume, Paris; The Museum of Contemporary Art, Chicago; Aspen Art Museum; Museum of Modern Art, New York; The Renaissance Society, Chicago; Buffalo AKG Art Museum (formerly the Albright-Knox Art Gallery) and the Institute of Contemporary Art, Los Angeles. In 2025, she was awarded a Guggenheim Fellowship.

# Biographien

## NOAH BARKER

Noah Barker ist Künstler und lebt in New York. Zu seinen jüngsten Ausstellungen zählen Barker Gillick & Jones, Air de Paris, Paris (2024); Midnight Climax, Jacqueline, Athen (2024); a vast machine, Weiss Falk, Basel (2024); A New Concept in Sailing, Lodos, Köln (2023); Refrigerator Dilemma, Fanta, Mailand (2023). Als Autor schreibt Barker unter anderem für Texte zur Kunst, May Revue und Mousse Magazine.

Die gemeinsame Arbeit *Schlossgarten Passacaglia* (2022) von Noah Barker und Paul Levack wurde bisher gezeigt bei Nottingham Contemporary, Nottingham (2024); John Giorno Poetry Systems, New York (2023); und Plymouth Rock, Zürich (2022).

## TOM BURR

Tom Burr (\*1963 in New Haven, Connecticut) lebt und arbeitet in Connecticut und New York. Sein Werk umfasst Skulptur, Collage, Fotografie und Schreiben und ist in der Minimal Art verwurzelt. Er beschäftigt sich mit Themen wie Homosexualität, dem Spannungsverhältnis zwischen öffentlichen und privaten Räumen sowie Architektur. Er studierte an der School of Visual Arts sowie im Whitney Independent Study Program. Zu seinen jüngsten Einzelausstellungen zählen Bortolami Gallery, New York (2023); Galerie Neu, Berlin (2023); Maureen Paley, London (2022); auroras, São Paulo (2019); und das Wadsworth Atheneum, Hartford (2019). Im September 2025 hat Burr eine Einzelausstellung im Grazer Kunstverein. Im Herbst erscheint bei Primary Information *Torrington Project*, eine umfassende Monografie zum gleichnamigen, zwischen 2021 und 2024 entstandenen Installation-Atelier-Ausstellungsraum des Künstlers.

## SAM COTTINGTON

Sam Cottingham ist Künstler, Schriftsteller sowie Theater- und Performance-Macher aus London und lebt in Frankfurt. 2024 veröffentlichte Montez Press eine Sammlung seiner Stücke, die eigens für telefonische Aufführungen konzipiert wurden. Seine Arbeiten in den Bereichen Malerei, Performance, Video, Skulptur und Installation waren in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen, unter anderem bei High Art, Paris (2025); Sculpture Centre, New York (2025); Louche Ops, Berlin (2025); Ginny on Frederick, London (2024, 2022); und Nir Altman, München (2024). Er ist assoziierter Künstler bei den London Performance Studios, wo er im kommenden Jahr ein neues Stück präsentieren wird. Derzeit studiert er bei Monica Baer an der Städelschule in Frankfurt und ist Praktikant bei der Wooster Group in New York.

# Biographies

## NOAH BARKER

Noah Barker is an artist based in New York. His recent exhibitions include Barker Gillick & Jones, Air de Paris, Paris (2024); Midnight Climax, Jacqueline, Athens (2024); a vast machine, Weiss Falk, Basel (2024); A New Concept in Sailing, Lodos, Cologne (2023); Refrigerator Dilemma, Fanta, Milan (2023). As a writer, Barker contributes to Texte zur Kunst, May Revue, and Mousse Magazine.

The collaborative work *Schlossgarten Passacaglia* (2022) by Noah Barker and Paul Levack has been shown at Nottingham Contemporary, Nottingham (2024); John Giorno Poetry Systems, New York (2023); and Plymouth Rock, Zurich (2022).

## TOM BURR

Tom Burr (b. 1963 in New Haven, Connecticut) lives and works in Connecticut and New York. His practice encompasses sculpture, collage, photography, and writing, and is rooted in Minimalism. He explores themes such as homosexuality, the tension between public and private spaces, and architecture. He studied at the School of Visual Arts and the Whitney Independent Study Program. Recent solo exhibitions include Bortolami Gallery, New York (2023); Galerie Neu, Berlin (2023); Maureen Paley, London (2022); auroras, São Paulo (2019); and Wadsworth Atheneum, Hartford (2019). In September 2025, he will present a solo show at Grazer Kunstverein. *Torrington Project*, a major monograph dedicated to the artist's 2021-24 landmark installation-studio-exhibition space of the same name, will be published by Primary Information this fall.

## SAM COTTINGTON

Sam Cottingham is an artist, writer and theater / performance maker from London, living in Frankfurt. A collection of his plays written to be performed over the phone were published by Montez press in 2024, and he has presented painting, performance, video, sculpture and installation works internationally at High Art, Paris (2025); Sculpture Centre, New York (2025); Louche Ops, Berlin (2025); Ginny on Frederick, London (2024, 2022); and Nir Altman, Munich (2024). He's an associate artist at London Performance Studios where he will present a new stage work next year. He is currently a student of Monica Baer at the Städelschule (Frankfurt) and an intern at the Wooster group (New York).

# Biographien

## DANAE IO

Danae Io lebt und arbeitet in Athen und Rotterdam. Ihre künstlerische Praxis umfasst Bewegtbild, Skulptur und Text. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen zählen Akwa Ibom (Athen, 2025) und State of Concept (Athen, 2023). Sie war an Ausstellungen und Screenings beteiligt, unter anderem im e-flux Screening Room, New York (2025), im New Museum / DESTE, Athen (2025), bei Doclisboa (2024), im Institute of Contemporary Art, London (2023), beim International Film Festival Rotterdam (2023) sowie bei UKS, Oslo (2023).

## PAUL LEVACK

Paul Levack (\*1992) ist Künstler und lebt und arbeitet in Mannheim. Er studierte am School of the Art Institute of Chicago sowie an der Städelschule in Frankfurt. Neben seiner Teilnahme an zahlreichen Gruppenausstellungen im In- und Ausland hatte Levack unter anderem Einzelausstellungen im Neuen Essener Kunstverein (2024); bei Gaylord Apartments, Los Angeles (2023), Neue Alte Brücke, Frankfurt (2022) und Guzzler, Rosanna (2022).

Die gemeinsame Arbeit *Schlossgarten Passacaglia* (2022) von Noah Barker und Paul Levack wurde bisher gezeigt bei Nottingham Contemporary, Nottingham (2024); John Giorno Poetry Systems, New York (2023); und Plymouth Rock, Zürich (2022).

# Biographies

## DANAE IO

Danae Io is an artist based in Athens and Rotterdam. She works in moving image, sculpture and text. Recent solo exhibitions include Akwa Ibom, Athens (2025) and State of Concept, Athens (2023). She has participated in exhibitions and screenings at e-flux Screening Room, New York (2025), New Museum / DESTE, Athens (2025), Doclisboa (2024), the Institute of Contemporary Art London (2023), the International Film Festival Rotterdam (2023) and UKS, Oslo (2023), among others.

## PAUL LEVACK

Paul Levack (b. 1992) lives and works in Mannheim. He studied at the School of the Art Institute of Chicago and the Städelschule in Frankfurt. In addition to numerous group shows in Germany and abroad, Levack has had solo exhibitions at Neuer Essener Kunstverein (2024); Gaylord Apartments, Los Angeles (2023); Neue Alte Brücke, Frankfurt (2022) and Guzzler, Rosanna (2022), among others.

The collaborative work *Schlossgarten Passacaglia* (2022) by Noah Barker and Paul Levack has been shown at Nottingham Contemporary, Nottingham (2024); John Giorno Poetry Systems, New York (2023); and Plymouth Rock, Zurich (2022).

# Programm Sommer 2025

21. Juni bis 5. Oktober

## Öffentliche Führungen

Do 18 Uhr und So 15 Uhr  
Kostenfrei, zzgl. Eintritt  
Auf Deutsch

## Kurzführungen

### (im Rahmen des Sommerkinos)

Jeweils um 20:30 Uhr

Kostenfrei

Fr, 11.07.2025

Do, 17.07.2025

Do, 24.07.2025

Do, 31.07.2025

Do, 07.08.2025

Do, 14.08.2025

Fr, 22.08.2025

## Performance *Well* (2025) von SAM COTTINGTON

Fr, 20.06.2025, 19 – 23 Uhr

im Rahmen von *Four Outdoor Scenes*

## Poem Unlimited

### Artist-run Bar von ANNA ERLER und LENNART KOCH

Fr, 27.06.2025

Fr, 25.07.2025

Fr, 29.08.2025

Fr, 19.09.2025

Jeweils von 18 – 23 Uhr

„Poem Unlimited“ ist eine monatliche artist-run Bar und Plattform, die einen Sommer voller Lesungen, Performances, Konzerte und Screenings eröffnet. Kuratiert von ANNA ERLER und

LENNART KOCH, Studierende der Klasse Frances Scholz an der HBK Braunschweig.

## Ausstellungsrundgang mit B. INGRID OLSON

Sa, 21.06.2025, 11 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Auf Englisch

## Gespräch mit NORA MEYER und IMME SAGEMÜLLER

Sa, 21.06.2025, 14 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Auf Deutsch

Direktorin CATHRIN MAYER im Gespräch mit den Töchtern von SINE HANSEN

## Direktorinnenführung durch die Ausstellungen *Sine Hansen* und *A Feminine Thought* mit CATHRIN MEYER

Do, 17.07.2025, 18 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Auf Deutsch

## Mein Beitrag zur Ausstellung – Gestalte dein eigenes Fenster inspiriert von B. INGRID OLSON

(Workshop für Kinder und Jugendliche 10 – 14 Jahre)

Do, 10.07.2025, 11 – 14 Uhr

Kostenfrei

Anmeldung unter  
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

## Schraubenzieher, Schere und Pinsel: Pop Art neu entdecken

(Workshop für Kinder 5 – 10 Jahre)

Mi, 16.07.2025, 14 – 16 Uhr

Materialkosten: 3 €

Anmeldung unter  
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

## Kuratorinnenführung durch die Ausstellung *Four Outdoor Scenes* mit JUNIA THIEDE

Do, 31.07.2025, 18 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Auf Deutsch

## Performance *Well* (2025) von SAM COTTINGTON

Do, 14.08.2025, 18 – 20 Uhr

im Rahmen von *Four Outdoor Scenes*

## Direktorinnenführung durch die Aus- stellungen *Sine Hansen* und *A Feminine Thought* mit CATHRIN MEYER

Do, 25.09.2025, 18 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Auf Deutsch

## SCREENING

### Derek Jarman – *The Garden* (1990)

Do, 25.09.2025, 19:30 Uhr

Englisch mit deutschen Untertiteln

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

## Gespräch mit BARBARA REISINGER und CATHRIN MAYER über das Werk von SINE HANSEN

Sa, 27.09.2025, 13 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Auf Deutsch

BARBARA REISINGER lehrt am Institut für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Universität Stuttgart. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen

unter anderem in der Kunstgeschichte und -theorie vom 19. bis zum 21. Jahrhundert sowie in der Geschichte von Ausstellungen, der Institutions- und Infrastrukturkritik. Barbara Reisinger wird gemeinsam mit CATHRIN MAYER das Werk von SINE HANSEN im Hinblick auf kunsttheoretische und diskursive Perspektiven der Pop Art analysieren.

## Gespräch mit KRISTIAN VISTRUP MADSEN und CATHRIN MAYER

Sa, 27.9.2025, 15 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Auf Englisch

KRISTIAN VISTRUP MADSEN ist Autor, Kunstkritiker und Kurator mit Wohnsitz in Berlin. Seine Kunstkritiken wurden in Magazinen wie *Artforum*, *Harpers*, *The White Review*, *Spike Art Magazine* und *Kunstkritik* veröffentlicht. Gemeinsam mit CATHRIN MAYER wird er die Arbeiten von B. INGRID OLSON im Hinblick auf seine Auseinandersetzung mit Stimmung in der zeitgenössischen Kunst diskutieren. In einem vergangenen Jahr veröffentlichten Artikel stellte Vistrup Madsen einen bedeutenden Wandel in der zeitgenössischen Kunst fest. Der Fokus habe sich von konzeptuellen Rahmen und kritischem Diskurs hin zur erfahrbaren und emotionalen Resonanz von Kunstwerken verschoben.

## Buchbare Angebote

Führungen sowie Workshops für Gruppen und Schulklassen  
Konditionen und Informationen:  
kunstvereinbraunschweig.de/art-education

## Buchung und Anmeldung

T 0531 49556 oder  
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

# Program Summer 2025

June 21 to October 5

## Public Guided Tours

Thu 6 pm and Sun 3 pm  
Free of charge, plus admission  
In German

## Short Guided Tours (as part of the Sommerkino Braunschweig)

Each at 8:30 pm  
Free of charge  
Fri, July 11, 2025  
Thu, July 17, 2025  
Thu, July 24, 2025  
Thu, July 31, 2025  
Thu, August 7, 2025  
Thu, August 14, 2025  
Fri, August 22, 2025

## Performance *Well* (2025) by SAM COTTINGTON

Fri, June 20, 2025, 7–11 pm  
on the occasion of *Four Outdoor Scenes*

## Poem Unlimited Artist-run bar by ANNA ERLER and LENNART KOCH

Fri, June 27, 2025  
Fri, July 25, 2025  
Fri, August 29, 2025  
Fri, September 19, 2025  
All from 6 to 11 pm

“Poem Unlimited” is a monthly artist-run bar and platform introducing a summer of readings, performances, concerts, and

screenings. Curated by **ANNA ERLER** and **LENNART KOCH**, Students of Frances Scholz’s class at HBK Braunschweig.

## Guided Tour with B. INGRID OLSON

Sat, June 21, 2025, 11 am  
Free of charge, plus admission  
In English

## Talk with NORA MEYER and IMME SAGEMÜLLER

Sat, June 21, 2025, 2 pm  
Free of charge, plus admission  
In German

Director **CATHRIN MAYER** in conversation with the daughters of **SINE HANSEN**

## Director’s Tour through the exhibitions *Sine Hansen and A Feminine Thought* with CATHRIN MEYER

Thu, July 17, 2025, 6 pm  
Free of charge, plus admission  
In German

## My contribution to the exhibition — Design your own window inspired by B. INGRID OLSON

(Workshop for children and teenagers aged 10–14)  
Thu, July 10, 2025, 11 am–2 pm  
Free of charge  
Registration at  
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

**Screwdriver, scissors, and paintbrush:  
Rediscovering Pop Art**  
(Workshop for children aged 5–10)  
Wed, July 16, 2025, 2–4 pm  
Material cost: € 3  
Registration at  
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

## Curator’s Tour through *Four Outdoor Scenes* with JUNIA THIEDE

Thu, July 31, 2025, 6 pm  
Free of charge, plus admission  
In German

## Performance *Well* (2025) by SAM COTTINGTON

Thu, August 14, 2025, 6–8 pm  
on the occasion of *Four Outdoor Scenes*

## Director’s Tour through the exhibitions *Sine Hansen and A Feminine Thought* with CATHRIN MEYER

Thu, September 25, 2025, 6 pm  
Free of charge, plus admission  
In German

## SCREENING Derek Jarman — *The Garden* (1990)

Thu, September 25, 2025, 7.30 pm  
English with German subtitles  
Free of charge, plus admission

## Talk with BARBARA REISINGER and CATHRIN MAYER about the work of SINE HANSEN

Sat, September 27, 2025, 1 pm  
Free of charge, plus admission  
In German

**BARBARA REISINGER** teaches at the Institute of Modern and Contemporary Art History at University of Stuttgart. Her research focuses include the history and theory of art from the 19th to the

21st century, as well as the history of exhibitions, institutional critique, and infrastructure critique. Barbara Reisinger will analyze the work of **SINE HANSEN** together with **CATHRIN MAYER**, with regard to art-theoretical and discursive perspectives on Pop Art.

## Talk with KRISTIAN VISTRUP MADSEN and CATHRIN MAYER

Sat, September 27, 2025, 3 pm  
Free of charge, plus admission  
In English

**KRISTIAN VISTRUP MADSEN** is a writer, art critic and curator based in Berlin. His art criticism has been published in magazines such as *Artforum*, *Harpers*, *The White Review*, *Spike Art Magazine* and *Kunstkritik*.

Together with **CATHRIN MAYER**, he will discuss **B. INGRID OLSON**’s work in relation to his exploration of mood in contemporary art. In an article published last year, Vistrup Madsen observed a significant shift in contemporary art, where the emphasis has moved from conceptual frameworks and critical discourse to the experiential and emotional resonance of artworks.

## Available Offers

Guided tours and workshops for groups and school classes. The program, conditions and information can also be found on [kunstvereinbraunschweig.de/art-education/](http://kunstvereinbraunschweig.de/art-education/)

## Registration and information on all offers

T+49 (0)531 49556 or  
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

# Impressum Imprint

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich der Ausstellungen / This booklet is published on occasion of the exhibitions

**SINE HANSEN**  
*Sine Hansen*

**B. INGRID OLSON**  
*A Feminine Thought*

**NOAH BARKER & PAUL LEVACK, TOM BURR, SAM COTTINGTON, DANAE IO**  
*Four Outdoor Scenes*

**21.06.2025 – 05.10.2025**

**SINE HANSEN**

**Kuratorin / Curator**  
Cathrin Mayer

**Kuratorische Assistenz /  
Curatorial Assistant**  
Monja Remmers

**Aufbaukoordination /  
Installation Coordinator**  
Dagmar Hauth

## ***A FEMININE THOUGHT***

**Kuratorin / Curator**  
Cathrin Mayer

**Kuratorische Assistenz /  
Curatorial Assistant**  
Monja Remmers

**Aufbaukoordination /  
Installation Coordinator**  
Dagmar Hauth

## ***FOUR OUTDOOR SCENES***

**Kuratorin / Curator**  
Junia Thiede

**Aufbaukoordination /  
Installation Coordinator**  
Dagmar Hauth

## **Institution**

**Direktorin / Director**  
Cathrin Mayer

**Kuratorin / Curator**  
Junia Thiede

**Volontariat Ausstellung und  
Vermittlung / Curatorial Trainee**  
Monja Remmers

**Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /  
Press and Public Relations**  
Bianca Strauß

**Bundesfreiwilligendienst Kultur /  
Federal Voluntary Service**  
Shaina Helbing

**Publikumsbetreuung / Visitor Service**  
Iris Schneider

**Haustechnik / Building Services**  
Gerald Knöchel

**Buchhaltung / Accounting**  
Christine Gröning

**Raumpflege / Housekeeping**  
Marie-Sofie Braune

## **Vorstand / Board**

**Vorsitzender / Chairman**  
Jens Nowak

**Stellvertretender Vorsitzender /  
Vice Chairman**  
Andreas Janßen

**Schatzmeister / Treasurer**  
Timo Antons

Annette Schütze  
Dr. Johannes Waitz  
Dr. Maresa Wischenbart-Backhaus  
Prof. David Zink Yi

## **Booklet**

**Texte / Texts**  
Cathrin Mayer, Monja Remmers,  
Junia Thiede

**Redaktion / Editing**  
Cathrin Mayer, Bianca Strauß,  
Junia Thiede

**Übersetzung / Translation**  
Ben Caton

**Übersetzung Deutsch /  
Translation German**  
Theresa Patzschke  
(B. Ingrid Olson)

**Grafische Gestaltung / Graphic Design**  
Enver Hadzijaj, Josephine Otter

## **Unser Dank gilt / Special thanks to**

Den beteiligten Künstler\*innen / The artists,  
Johanna Altgaßen, Jonna Baumann, Elli  
Becker Kozelka, Janis Binder, ChertLüdde  
(Claudia Rech), Merit Böger, Fabien Diffe,  
Anna Erler, EXILE (Christian Siekmeier),  
Nicola Feuerhahn, Wiebke Fischer, Galerie  
Neu, Leonardo Grüning, i8 Gallery (Eva  
Lín Vilhjálmsdóttir, Geneva Viralam), Linus  
Jantzen, Rike Kreyenborg, Julia Looock,  
Nora Lube, Lea Maria Manthei, Nora Meyer,  
Niedersächsisches Ministerium für Wissen-  
schaft und Kultur (Christiane Geske),  
Öffentliche Versicherung Braunschweig  
(Sandra Weidinger), Nico Paczkoswkii,  
Anne Posselt, Imme Sagemüller, Louisa  
Schrimpf, Justus Schulze, Stadt  
Braunschweig – Fachbereich Kultur und  
Wissenschaft (Prof. Dr. Anja Hesse),  
Volkswagen Financial Services AG

(Anthony Bandmann, Angela Kleinhans, Cornelia Meseck)

B. Ingrid Olson möchte den folgenden Organisationen ihren tief empfundenen Dank für ihre Unterstützung aussprechen, ohne die diese Ausstellung nicht möglich gewesen wäre / B. Ingrid Olson would like to extend deep gratitude to the following organizations for their support, which made this exhibition possible:

John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Trellis Art Fund, und / and Artadia. Ebenso dankt Olson / Olson also wishes to thank Laura Oberwetter (Clue Perfume) für die Zusammenarbeit an den beiden Düften / for their collaboration on the two scents, sowie / as well as Alex Chitty; Kazuki Guzmán; John Henderson; Ash Huse und / and Colleen Keihm (Latitude Chicago); Michael Plaminek und / and Helena Plaminek (Loop Acrylics); Noah Singer, Sam Stevens und / and José Taymani für ihre Hilfe bei der Beschaffung, Herstellung und Verpackung verschiedener Bestandteile des Kunstwerks / for their help in sourcing, producing and packing various components of the artwork. Ein besonderer Dank gilt / Special thanks to i8 Gallery, Reykjavík und / and also to Croy Nielsen, Wien / Vienna.

**Wir danken besonders Wolters Hofbrauhaus für die großzügige Unterstützung des diesjährigen Sommerfestes.**

#### **Courtesy**

Estate Sine Hansen und / and EXILE  
B. Ingrid Olson und / and i8 Gallery,  
Reykjavík  
Noah Barker, Tom Burr und / and

Galerie Neu, Sam Cottington,  
Danae Io, Paul Levack  
Franco Mazzucchelli und / and  
ChertLüdde  
© 2025 Kunstverein Braunschweig

#### **Bildstrecke / Image spread**

Ansichten der Ausstellung *Poul Gernes. Arbeiten aus den Jahren 1960 bis 1996*, Kunstverein Braunschweig, 2002.  
Fotos: Thomas Müller.

Mit jedem ausstellungsbegleitenden Booklet stellen wir vergangene Ausstellungen im Kunstverein Braunschweig vor, um so einen Dialog zu den aktuellen Ausstellungen zu eröffnen.

Installation views of the exhibition *Poul Gernes. Arbeiten aus den Jahren 1960 bis 1996*, Kunstverein Braunschweig, 2002.  
Photos: Thomas Müller.

With each exhibition booklet, we present past exhibitions at the Kunstverein Braunschweig in order to open a dialogue with the current shows.

#### **Kunstverein Braunschweig e.V.**

Lessingplatz 12  
38100 Braunschweig  
info@kunstvereinbraunschweig.de

#### **Öffnungszeiten**

Di, Mi, Fr 12–18 Uhr  
Do 12–20 Uhr  
Sa, So 11–18 Uhr

#### **Opening hours**

Tue, Wed, Fri 12 pm – 6 pm  
Thu 12 pm – 8 pm  
Sat, Sun 11 am – 6 pm

**Die Ausstellungen werden ermöglicht durch / The exhibitions are supported by**



**Wir danken für die Unterstützung / We would like to thank**

Volkswagen Financial Services AG, ChertLüdde, i8 Gallery, EXILE Gallery, Galerie Neu, Wolters Hofbrauhaus

