

Martin Walde

Von Moment zu Moment

kunstraum u.i.q.u.p



VERLAG *für* MODERNE KUNST

Inhalt

5	Severin Dünser Pure Science-Fiction
50	Verena Gamper Martin Walde. Alchemist/Demiurg
54	Biografie und Bibliografie
57	Impressum

Contents

5	Severin Dünser Pure Science Fiction
50	Verena Gamper Martin Walde. Alchemist/Demiurg
54	Biography and Bibliography
57	About this Publication

Pure Science-Fiction

Vor allen Dingen fällt im Kunstraum Dornbirn ein riesiger Trichter auf. Er ist schwarz und hängt von der Decke, verjüngt sich nach unten, wo er mit seiner Öffnung auf einen kleinen Teller zeigt. Und dieser steht auf einer anderen, den Raum dominierenden Konstruktion: einem Podest, das einen Großteil der Ausstellungsfläche einnimmt. Es ist gerade so hoch wie die Fenstersimse des Industriebaus, der dadurch einen pavillonartigen Charakter bekommt.

Begibt man sich auf die begehbare Bodenfläche, so erschließen sich noch weitere Elemente der Ausstellung. Durch eine Falltür ist eine Videoprojektion zu sehen, auf langen Stangen hängen Gegenstände, eine undefinierbare Substanz liegt halb aus einer Plastikfolie ausgepackt auf einem Sockel, schwarze amorphe Objekte rauschen leise vor sich hin, während orange durch den Raum wabern. Aber was soll das alles?

Der schwarze Plastiktrichter etwa entstand infolge einer Beobachtung Walde: „In einem der labyrinthischen Transfergänge im Flughafen in Rom sehe ich etwas befremdliches, aber gleichzeitig zutiefst funktionales. An einem circa 60 m² großen Deckensegment ist eine trichterförmig zusammengeklebte Baufolien-Konstruktion angebracht. Unter diesem Konstrukt steht ein kleiner Container, darin sammelt sich Schutt und Staub, der direkt von der Decke durch den Folientrichter in den Container rieselt. [...] Die Konstruktion ist also ein hyperbolischer Trichter. Solche

Trichterformen gehören zum Standardvokabular der bionischen Naturformen.“ Walde vermutet hinter der Funktion des Staubleitens keine anderen Bedingungen als einfache Materiallogik. Also verändert er das Beobachtete leicht und plant für seine Version einen unregelmäßigen hyperbolischen Trichter. Der verjüngt sich nicht nur, sondern bildet auch noch eine Strudelform, wie man sie aus dem Alltag von abfließendem Wasser kennt. Dass man die Funktionalität nachvollziehen kann, ist Walde dabei wichtig, insbesondere damit ein Interpretationsspielraum gewährleistet ist, wenn die Arbeit in einem anderen Kontext mit unterschiedlicher Metafunktion und Charakteristik unter einem neuen Namen re-realisiert wird.

In Dornbirn ist die Arbeit mit *Stardust* (Sternenstaub) betitelt und ruft darüber Assoziationen und Geschichten hervor. Ist es tatsächlich Staub aus dem All, der sich in dem Suppenteller unter dem Trichter sammelt? Man ist an das Märchen von den Sterntalern erinnert, während man sich über die Herkunft des Staubes von der Decke vergewissert. Und der Teller verwandelt den Holzboden mit einer Höhe von 120 cm Höhe in einen gedeckten Tisch, auf dem wir zu essen bekommen, was Mutter Erde uns gegeben hat. Was jedoch in jeder – auch zukünftigen – Version der Installation bleibt, ist eine Metaphorik, die hyperbolische Trichter als universale Modelle für Singularitäten in der Diagrammsprache erkennen lässt – also für Raumkrümmung und die Darstellung von Dunkler Materie und Schwarzen

Pure Science Fiction

What immediately strikes you as you enter Kunstraum Dornbirn is an enormous funnel. It is black and hangs from the ceiling, tapers off towards the bottom, where its opening points to a small plate. And this plate stands on another construction that dominates the room: a platform that takes up a large part of the exhibition floor. It is just as high as the windowsills of the industrial building, which is thus given a pavilion-like character.

If you proceed to the walk-on floor level, other elements of the exhibition become accessible. Through a trap door a video projection can be seen; objects hang from long poles; an indefinable substance lies half-unwrapped in plastic foil on a pedestal; black amorphous objects quietly send up a rustling sound, while the scent of oranges wafts through the room. But what is all this good for?

The black plastic funnel, for instance, was a consequence of the following observation Walde made: “In a labyrinthine corridor at the airport in Rome, I see something disconcerting but at the same time deeply functional. A funnel-shaped, glued-together industrial foil construction is attached to a ceiling segment of approximately 650 square feet. Under this construction stands a small container, into which the debris and dust collects that directly trickles from the ceiling through the funnel and into the container. [...] Therefore, the construction is a hyperbolic funnel. Such funnel shapes are part of the standard vocabulary of bionic forms

in nature.” Walde hypothesizes that there are no qualifiers behind the function of dust conveyance other than simple material logic. He therefore modifies only slightly what he observed and plans his own version of an irregular hyperbolic funnel. It not only tapers off, it even forms a vortex much like the ones you see whenever water is siphoned off. The fact that this functionality is reproducible is very important to Walde, especially in order to assure a margin of interpretation if the work should be set up under another name, in another context, and with different meta-functions and characteristics.

In Dornbirn the work has the title *Stardust* (“Sternenstaub” in German) and thus leads to a number of associations and evokes certain narratives. Is it really dust from the universe that is collected in the soup plate under the funnel? It reminds you of Grimm’s fairytale of “The Star Money” while you try to discover the origin of the dust on the ceiling. And the presence of the dish transforms the wooden floor, elevated about 50 inches, into a set table at which we can eat whatever Mother Earth provides. However, what remains in any – also future – version of the installation is a metaphor that allows the hyperbolic funnel to be recognized as a universal model for singularities in a diagram language, i.e., for space warp and for the depiction of dark matter and black holes. Thus it represents an abstract view into the cosmos, a reach for the stars. “Pure Science Fiction,” as Martin Walde thinks of *Stardust*, “because from a singular space, matter has no escape.”

Löchern. Ein abstrahierter Blick ins All also, ein Griff nach den Sternen. „Pure Science Fiction“, meint Martin Walde zu *Stardust*, „aus einem singulären Raum gibt es für die Materie nämlich kein Entrinnen“.

Wie eine Falle oder ein „Dead End“ sieht auch die in die Mitte der Bodenebene eingelassene Tür aus. Sie ist geöffnet, und Stufen führen in den Untergrund. Dort kann man, auf den Stufen sitzend, ein Video betrachten: *From Moment to Moment*, das Werk, das auch der Ausstellung seinen Namen gab. Man sieht Aufnahmen von Sommerwiesen. Die Kamera wird mit der Hand geführt. Sie bewegt sich sehr langsam und stetig weiter. Nicht linear bewegt, folgt sie keiner kontinuierlichen Choreografie. Gleichzeitig gibt es eine wahrnehmbare Eigenbewegung der Wiese, die durch Wind, Lichtveränderungen oder Insekten hervorgerufen wird. Was zunächst statisch wirkt, wird mit der Zeit als sich langsam ändernder Ausschnitt einer Wiese sichtbar. Seit Mitte der 1990er Jahre arbeitet Walde kontinuierlich an der Serie von Aufnahmen. Ihnen gemeinsam ist der Versuch, Sequenzen mit kaum spürbarer Kamerabewegung, ohne Schnitt und über einen möglichst langen Zeitraum, zu erstellen. Walde hält dem dominierenden Erzählmuster unserer Zeit, das sich nicht mehr aufhört, sondern nur noch von Aktion zu Aktion hastet, ein zeitlos anmutendes „von Moment zu Moment“ entgegen. Dabei geht es nicht nur um Entschleunigung. Durch das Unterlaufen unserer Seh- und Medienkonsumgewohnheiten kann man das Aufbereitete differenzierter verarbeiten. Das unfokussierte Schweifen über die Wiese wird so zu einer meditativen Reise in den Mikrokosmos und in Relation zu *Stardust* zu einer Reflexion des verschwindend Kleinen im ganz Großen.

The door sunk into the middle of the floor looks like a trap or a dead end. It stands open and steps lead downwards. You can sit on the steps and watch a video: *From Moment to Moment*, the work that also gave the exhibition its name. You see shots of a summer meadow. The camera is handheld. It moves in slow motion and always onwards. Not wielded in a linear fashion, it follows no continual choreography. At the same time there is perceptible movement in the meadow, occasioned by the wind, the change in light, and insects. What at first seems static, with time becomes visible as a gradually changing segment of the meadow. Since the mid-1990s, Walde has worked continuously on a series of film takes. What they all have in common is the attempt to compile sequences of almost imperceptible camera movement without cuts over a period of time that is as long as possible. Against the dominant narrative pattern of our time that no longer pauses but only hastens from action to action, Walde holds up the prospect of a seemingly timeless progression “From Moment to Moment.” Yet, the work is not only about deceleration. As it subverts our habits of looking and media-watching, we can digest what is processed in a much more differentiated way. The unfocused ramble across the meadow thus becomes a meditative journey into a microcosm and, in relation to *Stardust*, to a reflection on what is infinitesimally small in a gigantic space.

You also feel relatively small standing in front of the next work located alongside the trap door. Flowers loom 30 feet high. But it is only a stylized bouquet and the blossoms are made from waste material: plastic bags, sticky tape, blown up latex gloves, foil, and so on. The stalks are carbon fishing rods; they weigh little and are highly elastic and stable. But why are they mounted on steel springs? You quickly discover that

Relativ klein fühlt man sich auch vor der nächsten Arbeit, gleich neben der Falltür. Neun Meter ragen hier Blumen in die Höhe. Doch es ist nur ein stilisierter Strauß, und die Blüten bestehen aus Abfallmaterial: Plastiksäcken, Klebeband, aufgeblasenen Latexhandschuhen, Folien und dergleichen. Die Stiele sind Angelruten aus Karbon, haben ein geringes Gewicht, sind hochelastisch und stabil. Aber warum sind sie auf Stahlfedern montiert? Man findet schnell heraus, dass man die Ruten durch die Druckfedern leicht zu Boden ziehen kann. Lässt man sie los, bewegen sie sich selbst wieder nach oben. Je höher das Gewicht an der Spitze ist, desto sanfter und langsamer ist die Bewegung. Ist das Gewicht zu groß, bleiben die Stangen durch die Hebelwirkung am Boden. *I-Point* ist der Titel der Arbeit und leitet sich von Infopoint ab. Denn das Werk ist eigentlich für den Außenraum gedacht, wo es auf öffentlichen Plätzen nicht nur Signalwirkung entwickeln kann. Nachrichten und Parolen, Fundgegenstände oder Tauschobjekte können darüber in spielerischer Art und Weise in Umlauf gebracht werden und den Strauß so zum Kommunikationszentrum machen.

Die Interaktion verleiht dem Kunstwerk Form und Charakter und erweitert sein Spektrum. Ähnlich verhält es sich mit einer Reihe schwarzer ovaler Objekte, die auf der Bodenebene verteilt liegen. Sie verströmen ein leises Rauschen, und Kabel kommen aus ihnen hervor. Bald merkt man auch hier, dass man die Dinger in die Hand nehmen kann, damit sich etwas tut. Aber es tut sich erst etwas, wenn man damit herumgeht: Mit etwas Glück findet man eine Position, die sowohl angenehm ist als auch ein ansprechendes Radioprogramm empfangen lässt. Walde hat nämlich kleine Radios mit Silikon überzogen und dadurch

the springs allow you to pull the rods down easily. When you let go, they move back up on their own. The higher up the weight is at the top, the gentler and slow the movement. If the weight is too heavy, the stalks remain grounded by the leverage. The title of the work, *I-Point*, alludes to the concept of “information points,” (i.e., information centers). The work was planned for outdoors where, in public places, it may also have a signaling effect. Messages and slogans, lost-and-found articles, or objects of barter can also be brought into circulation in this way, and the flower bouquet can become a communication center.

The interaction lends form and character to the artwork and expands its spectrum. A series of black, oval objects spread around the floor has a similar effect. The objects emit a soft rustle, and cables jut out of them. Here, too, you soon notice that you have to pick them up in order for something to happen. Nothing happens unless you walk around with them: With a bit of luck you find a position that is both agreeable and allows the reception of a pleasing radio program. Walde has covered small radios with silicon, therefore making the tuner unworkable. If you want to hear something clearly, you must actually take matters into your own hands and physically search for a reception. Here, too, the artist arouses our curiosity and our desire for play.

As early as 1992, Walde had given in to a strong urge and produced *Forever sticky, forever wet*. For this he crumpled up a silicon puddle measuring several dozen square feet. He used then-standardized industrial substances and, by deliberately misinterpreting the instructions for use, hoped to arrive at unexpected results. By ignoring the package insert, a physical

den Tuner unbedienbar gemacht. Das Radio muss man, sofern man Ergebnisse hören möchte, nun tatsächlich selbst in die Hand nehmen und physisch nach Empfang suchen. Auch hier weckt der Künstler unsere Neugier und die Lust auf das Spiel.

Schon 1992 hat er *Forever sticky, forever wet* produziert und dafür eine Silikonpfütze, die mehrere Quadratmeter misst, „zusammengeknüllt“. Walde verwendete damals standardisierte Industriesubstanzen und versuchte, durch Missinterpretation der Gebrauchsanweisung zu unerwarteten Ergebnissen zu kommen. Er ignorierte den Beipackzettel und erschuf in einem Aggregatzustand zwischen flüssig und fest ein Objekt, das durch die Verpackung und deren natürliche Drapierung beim Öffnen zwar an eine Blume erinnern kann, aber genau wie sie auch keiner geregelten Funktion nachgeht (außer einer ästhetischen). *Forever sticky, forever wet* entspringt der Serie der *Hallucigenia Products*. In ihrem Rahmen wurden Materialeigenschaften und deren Anwendungen so manipuliert, dass sich durch gezielte Serendipität – also die Beobachtung von etwas ursprünglich nicht Gesuchtem, das sich als überraschende Entdeckung erweist – ganz neue Verwendungsmöglichkeiten ergaben. *Hallucigenia*, eine vor ca. 500 Millionen Jahren lebende, den Stummelfüßern nahestehende Tierart, entfachte unter Wissenschaftlern eine langanhaltende Diskussion über das Aussehen dieser Tiere. Walde übernahm das „Prinzip parallel existierender Fiktionen von einem Wesen mit verschiedenen Erscheinungsformen“ für seine Serie, aus der sich auch viele „Fehlversuche“ ergaben, die aber unter den *Hallucigenia Products* ihren gleichberechtigten Platz fanden; ist doch *Hallucigenia* selbst ein Wesen, dessen Möglichkei-

ten sich nicht in falsch oder richtig erschöpfen“, wie Walde anmerkt.

Auf ein „Fehlverhalten“ des Materials gehen auch die letzten Exponate in der Ausstellung zurück. *Alien Latex* besteht aus Neopren, Latex, Luft und Helium. Wobei das Helium und die Luft während der Laufzeit stetig entweichen, denn das Material der Wetterballone ermüdet zusehends durch Sonne und Witterung. Dadurch wird die Haut durchlässiger, die Bälle erschlaffen immer mehr. Bis sie schließlich nur noch dahinkriechen, und das ist dann der Moment, in dem sie aus der Koppel genommen werden, um ihr zweites Leben zu beginnen. Als undefinierbare Wesen kriechen sie durch die Ausstellung, jedes Lüftchen, jedes Vorbeihuschen haucht ihnen Leben ein. Ebenso auf Interaktion angewiesen, fristen sie ein Dasein als geplante, aber durchaus sympathische Obsoleszenz.

Martin Walde arbeitet seit den 1980er Jahren an der Erweiterung des Kunst- und Naturbegriffs. In seiner Ausstellung können wir eintauchen in Mikro- und Makrokosmos, Transformationen von Gegenständen erleben und den Metamorphosen von Materialien beiwohnen. Die Bodenebene ist dabei nicht nur das Podest für die Kunst, sondern auch die Bühne für uns Betrachter. Denn mit *Von Moment zu Moment* geht Walde über die Zusammenstellung von Kunstobjekten hinaus. Er schafft einen Parcours, auf dem wir seine künstlerische Arbeit vervollständigen: und das über spielerische Prozesse, die nicht selten an natürliche erinnern. Martin Walde verwandelt den Kunstraum Dornbirn in einen Garten voller Kulturen, der befremdend einer künstlichen Welt ähnelt.

state between fluid and solid was produced. And removing the wrapper and its natural drapery yielded an object that might recall a flower, but which, just like a flower, could not perform any standardized function (except an aesthetic one). *Forever sticky, forever wet* was part of the series of *Hallucigenia Products*. Within their framework, the material properties and their uses were manipulated in a way that, through calculated serendipity – the observation of something which was not originally sought and turns out to be a chance and happy discovery – resulted in quite new possibilities for their usage.

Hallucigenia, an animal species similar to velvet worms that lived 500 million years ago, triggered a long-lasting discussion on its physical appearance. For his series Walde took over the “principle of parallel fictions of a creature with different manifest forms,” which also yielded many “abortive results,” which in turn “found an equal place among the *Hallucigenia Products*, since *Hallucigenia* themselves are creatures whose possibilities are not exhausted by being right or wrong,” as Walde remarked.

The last items in the exhibition are also the results of a “wrong reaction” of specific kinds of material. *Alien Latex* is made up of neoprene, latex, air, and helium, but the helium and air supplies gradually lessen. The sun and the atmospheric conditions cause the material of the weather balloons to deteriorate. The skin becomes porous; the balloons go increasingly limp, until in the end they only creep along. At this time they are taken down from the rods and begin their second life. As indefinable creatures they crawl through the exhibition, each bit of air and each little bustle breathes life into them. Like-

wise dependent on interaction, they scrape out an existence as a planned, but quite simpatico, obsolescence.

Since the 1980s, Martin Walde has been engaged in expanding the concept of art and of nature. In his exhibitions we can immerse ourselves in microcosms and macrocosms, experience the transformation of objects, and witness the metamorphoses of materials. The floor level is not only a platform for Walde’s art, but also a stage for us viewers. With *From Moment to Moment*, Walde goes beyond merely assembling art objects: He creates a trail to follow, along which we complete his artistic work – via playful processes that often recall natural ones. Martin Walde transforms the Kunstraum into a garden full of cultures that strangely resembles an artificial world.

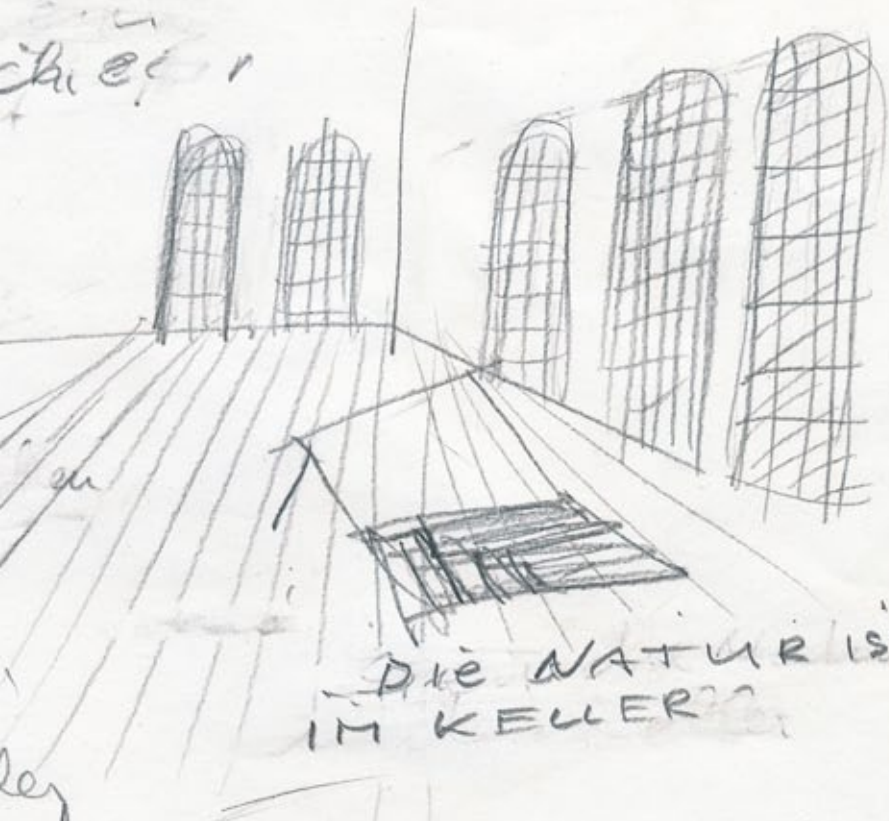






Ich sehe keinen Boden und
keine Decke in der
Hauptgalerie mit Fenstern,
DAS Glas der Fenster, und
dann ein Licht

ich er



DIE NATUR IST
IM KELLER

die Decke



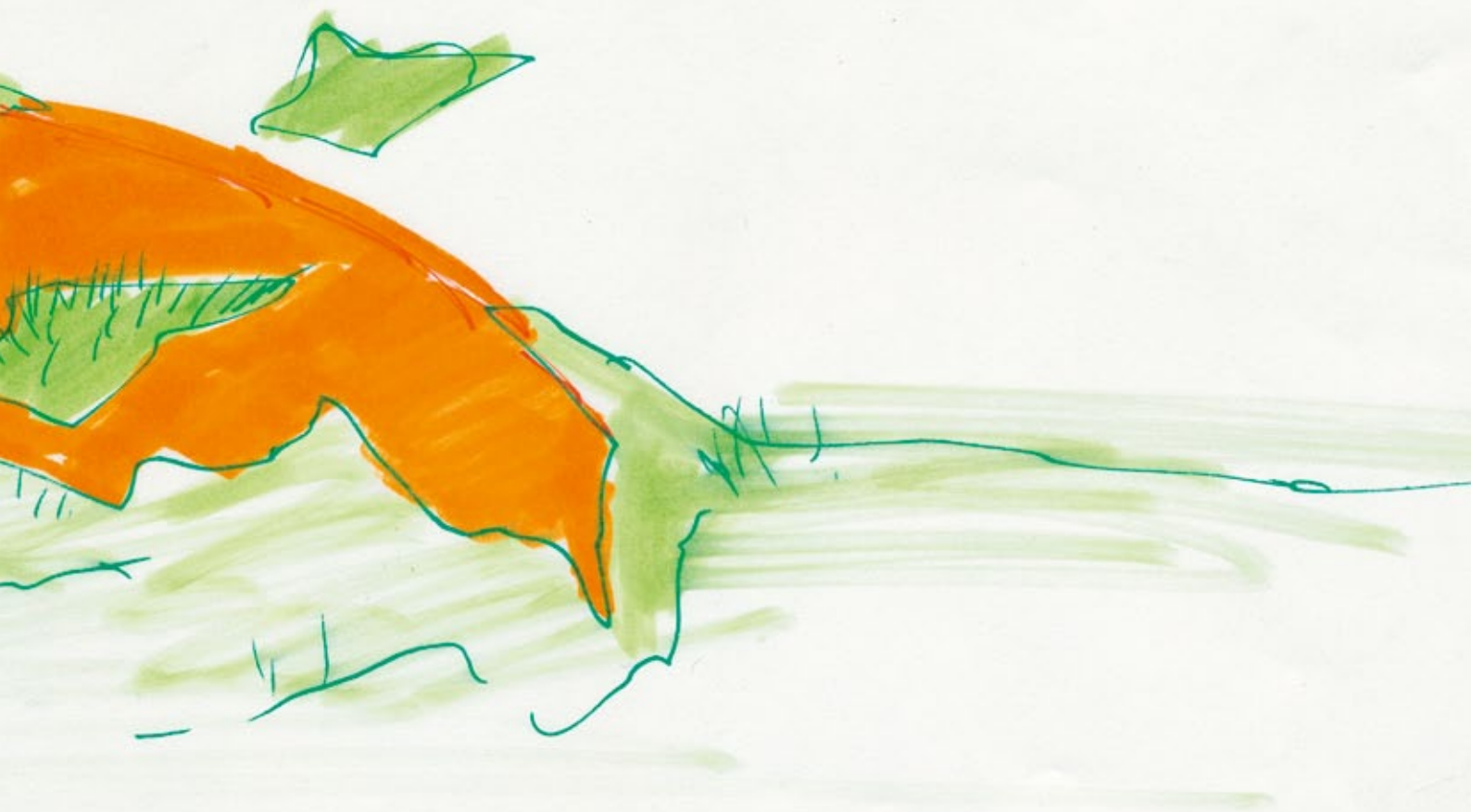
verwerfe
Modelle

SAMMEL DIE
RESTE

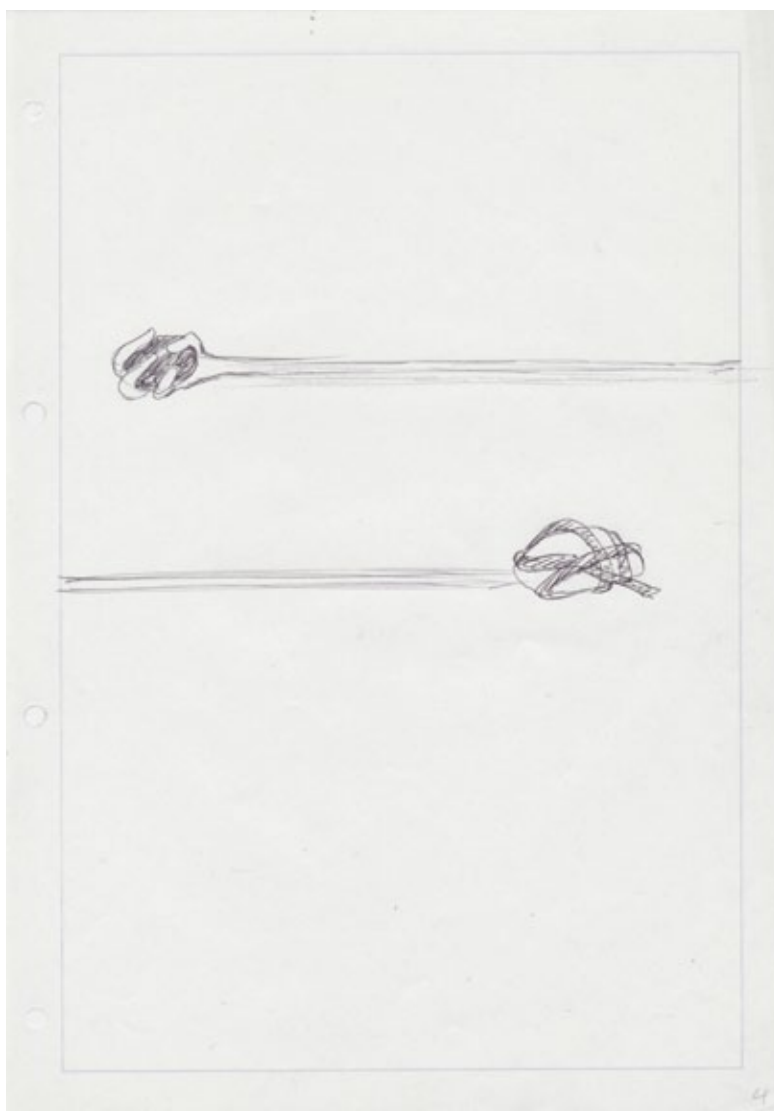




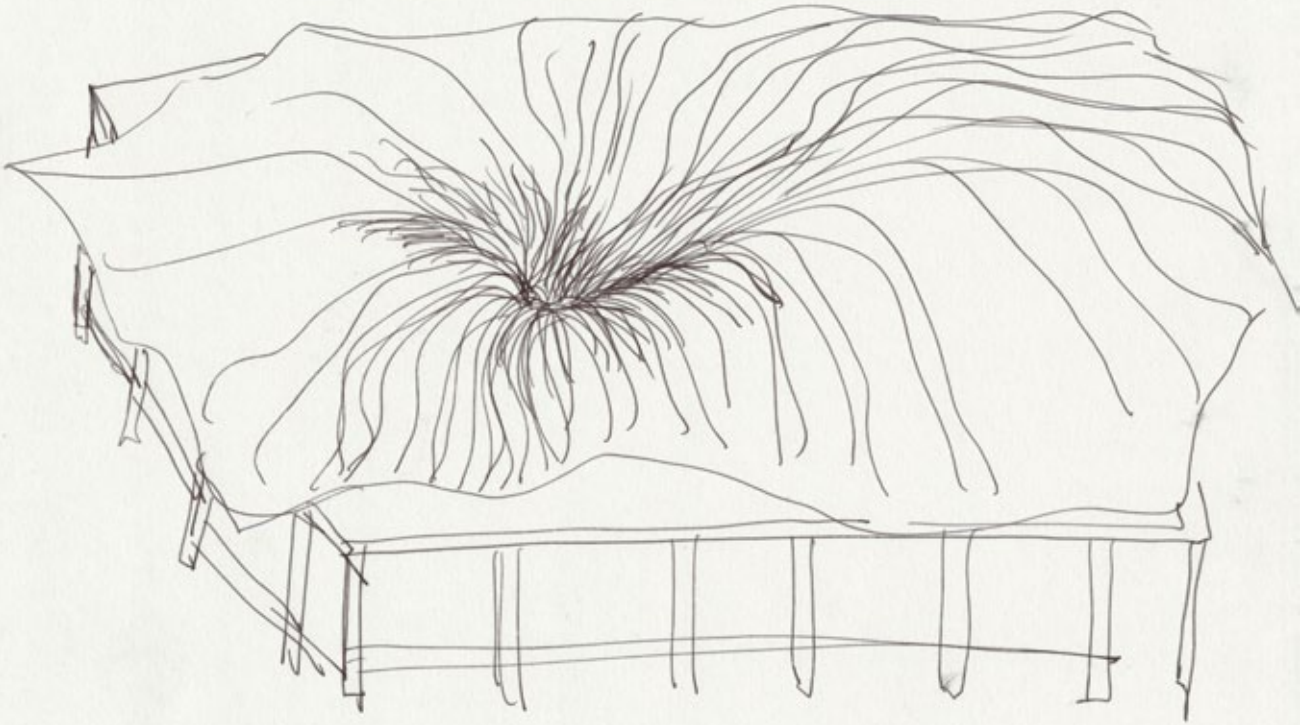








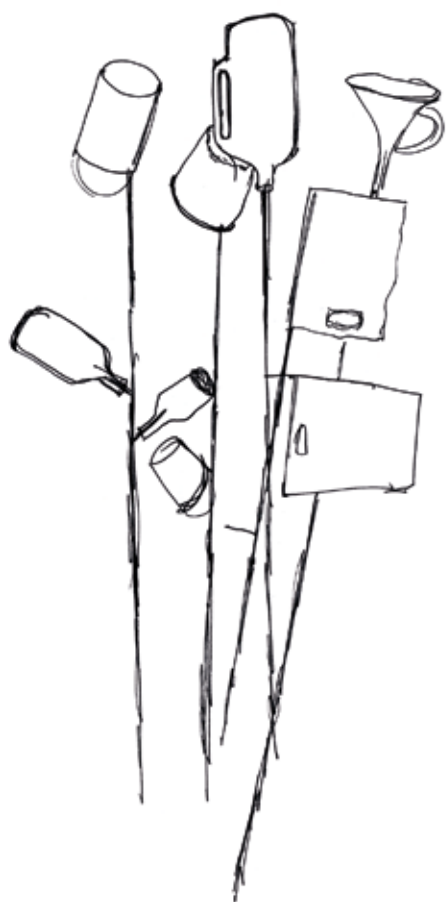
FOREVER STICKY and wet



04



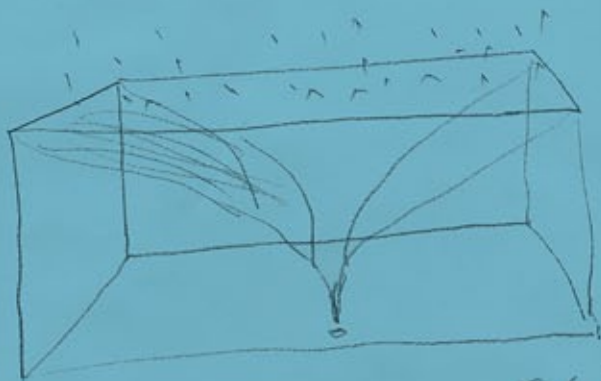






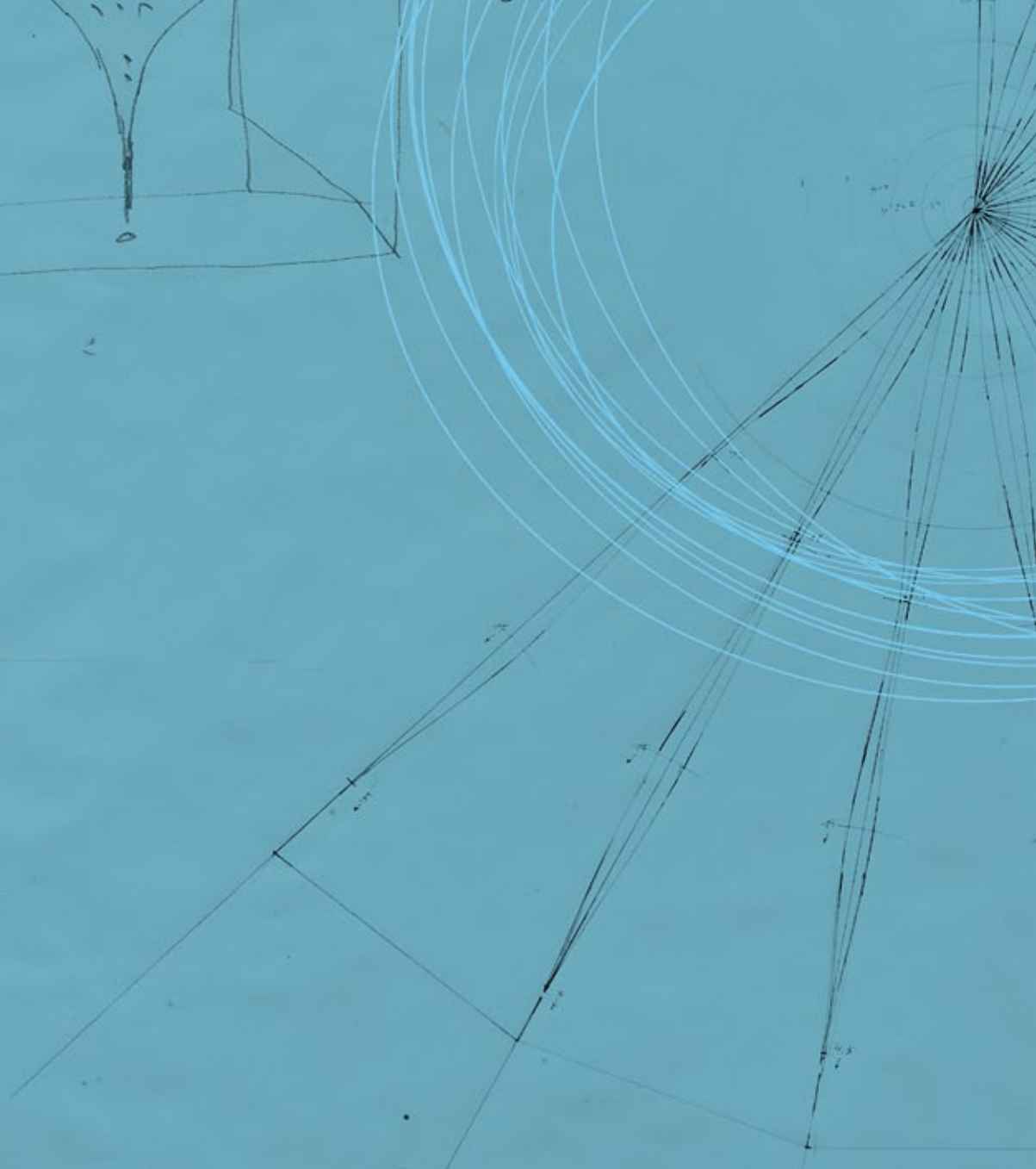
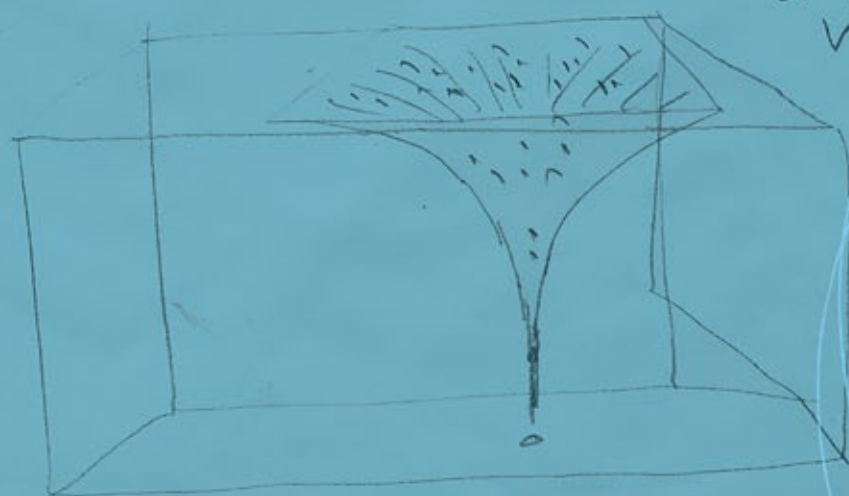






„STARDUST“
 IST
 ein MODELL DAS UNSERE IDEE
 DAS ~~EINE~~ IMAGINIERTES DES
 UNIVERSUMS IN DIE
 MONTAGE HALLE PROJEZIERT

GLEICHZEITIG IST
 STURDUST EINE
 PRAKTISCHE VORRICHTUNG
 UM DEN STAUB DER
 VON DER DECKE
 RIESELT IN EINEM
 SUPPENTELLER ZU
 SAMMELN























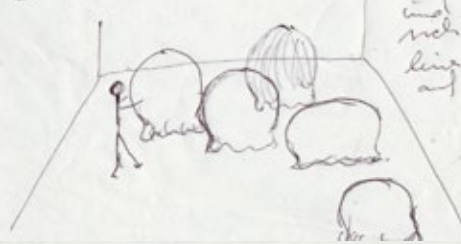






- ④ Höchst fragil
im Bodennähe schwebend
BEI jedem Luftdruck
reagierend. Jetzt
werden die
Wesen in das
innere des Gebäudes
gebracht
man muß
es wie ein
Haustier von
sich Herhalten
- 

- ⑤ im Turmraum



Schnell
die Herde
mit weniger
nicht frei (den
kleinsten Beibehaltung
auf und ab.

- ⑥ Ich habe schon
einmal so ein Ding
fabriziert, und es war
eine Trage. Sehr
ansprechend!
ALLERDINGS MUSS die
Herde (~~mit~~ ~~Herde~~)
"genutzt" werden,
d. h. Das Helium-
gas entweicht langsam
und muß immer
wieder nachgefüllt
werden. Als und
es wird ein
"alter" Ballon
gekauft (oder
dann in 500
neue "genutzt"
werden.

- ①



BALLON
WIRD MIT
HELIUM / LUFT
GEMISCH
GEFÜLLT

- ② BALLONE
werden in
einer "Koppel"
im
AUSSENRAUM
"gehalten" bis
sie wieder
herabfallen



- ③

EIN HERABGESUNKEN
BALLON schaut
her aus wie ein
ALIEN EIN
LEBESWESEN





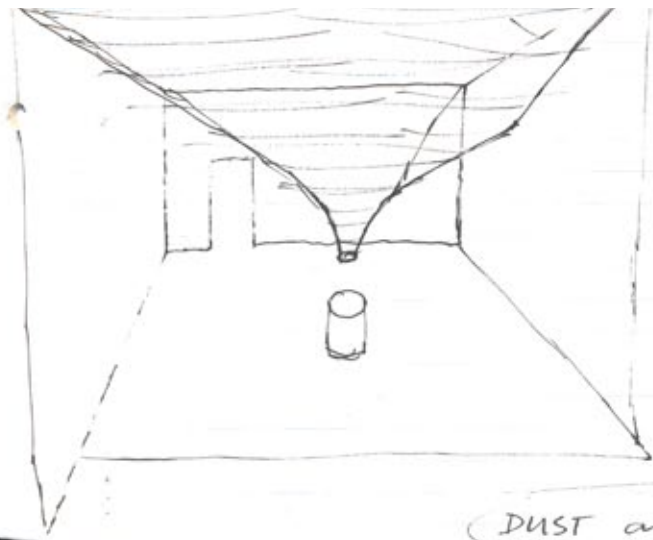
There is no cat
but we have
electricity!



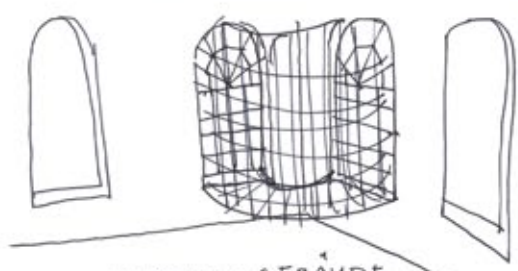
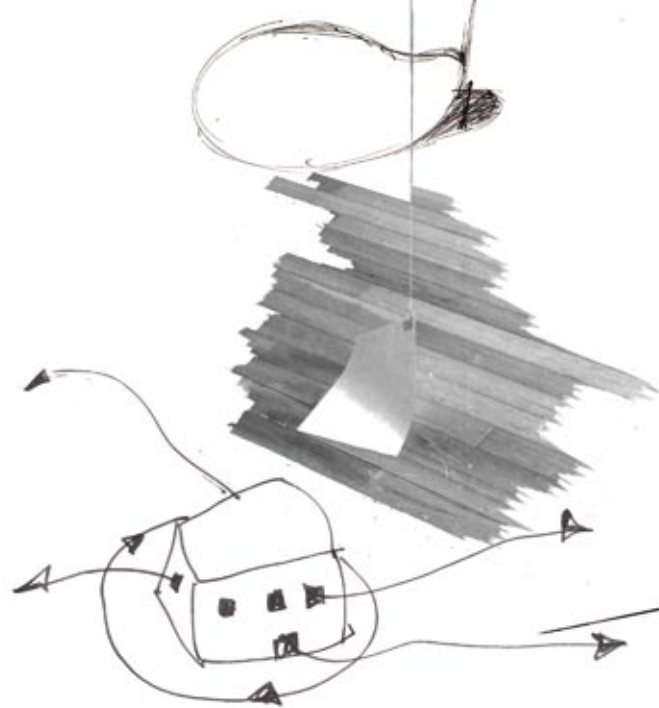
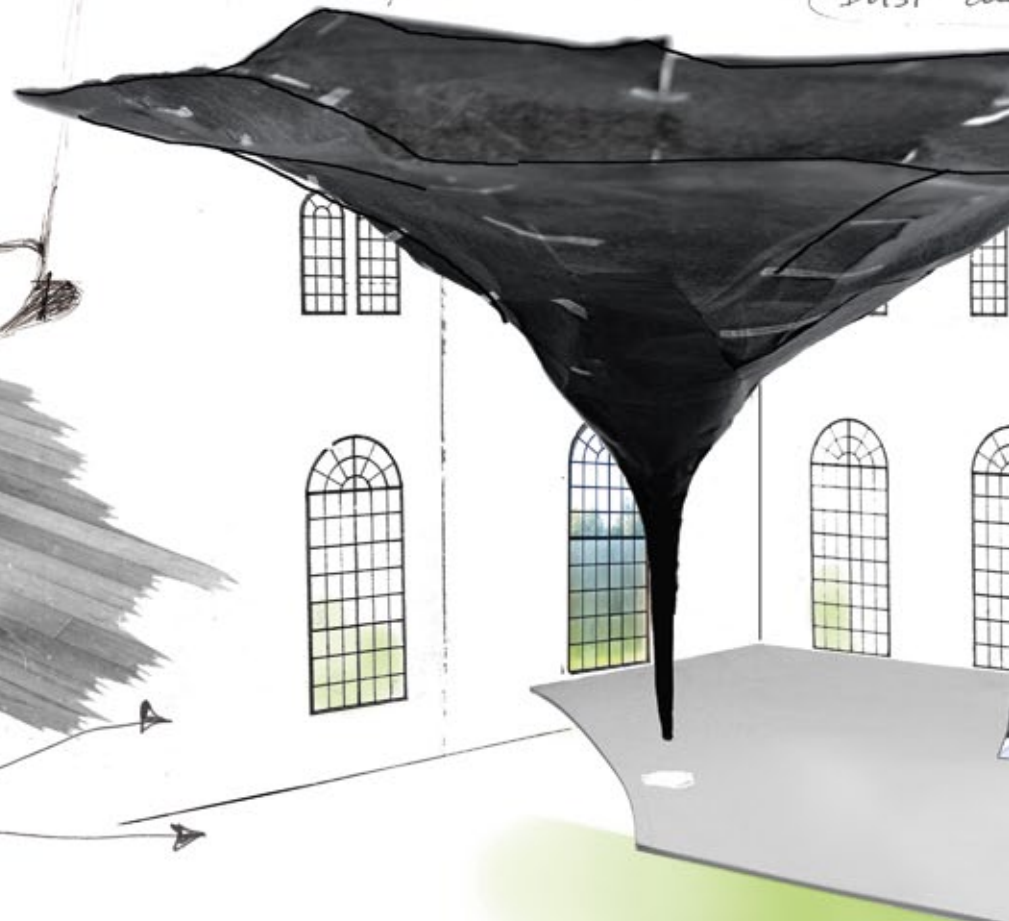




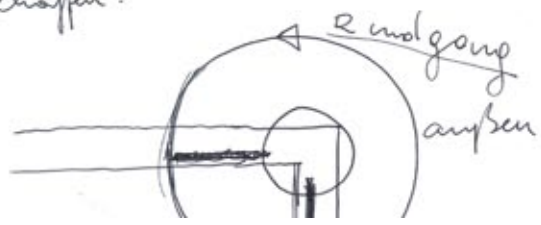
Finally
The black hole
is throwing it's shadow
Black Hole Bygone
status as a
versus - the
size matters!



DUST and



INDIESEM DESOLATEN GEBÄUDE
EINEN KLEINEN PAVILLION BAUEN
EINE NISCHE DIE MIT ALLEM AUSGESTATTET
IST UM DAS GEFÜHL UND DIE ATMOSPHERE
VON EINER PARALISCH ABGEHOBENEN NISCHE ZU
SCHAFEN.

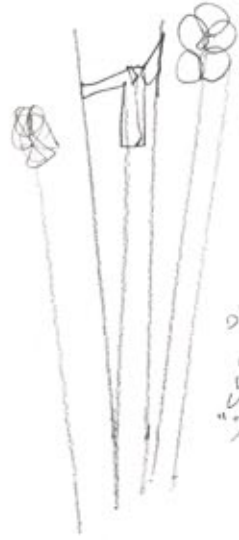




The swamps (mud/hill)

- H. = hard
- S. = soft
- US. = soft
- V. = viscous

new (surface/hip)



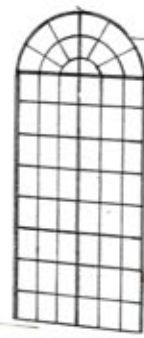
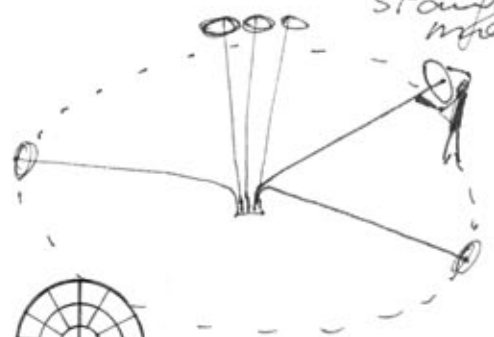
1-POINT
NACHT SICH
IBER DEN
TERRITORIALEN
PATHOS DER
HERALDIK ()
LUSTIG
JEDE(R) KANN
DIE STANGE
NACH UNTEN BIEGEN
UND IRGEND ETWAS
DARAUSS DARAUF BEFESTIGEN
UND DAMIT DAS GERADE
"HERVORSCHENDE EMBLEM
ABLOSEN"

Light

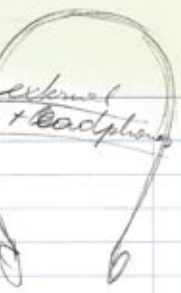


modell (1)

Kipp
Stangen
modell



external
Knie



LATEX - NEO PREN - Wetherhallone

PRODUCTION



AUSSENRAUM



stardust, Modell zum Storyboard
from moment to moment, 2012, Seidenpapier,
 Papiertape, 18 x 18 cm

stardust, model for *from moment to moment*
 storyboard, 2012, tissue paper, paper tape,
 18 x 18 cm



verwerfe Modelle, sammle die Reste
 Zeichnung zum Storyboard
from moment to moment, 2013,
 Bleistift auf Papier, 41 x 29 cm

discard the models, collect what's left
 drawing for *from moment to moment*
 storyboard, 2013, pencil on paper,
 41 x 29 cm

Forever sticky and wet /
process marker, 2013

Forever sticky and wet /
process marker, 2013



rewrap, Modell zum Storyboard
from moment to moment
 2012, Papier, < A4

rewrap, model for
from moment to moment
 storyboard, 2012, paper, < A4



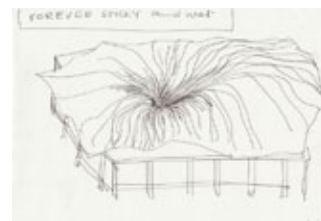
o.T., 1993,
 Zeichnung aus dem
 Storyboard *radio*

Untitled, 1993,
 drawing from the
radio storyboard



Forever sticky and wet
 Zeichnung zum Storyboard
from moment to moment
 2013, Bleistift auf Papier,
 30 x 21 cm

Forever sticky and wet
 drawing for
from moment to moment
 storyboard, 2013,
 pencil on paper, 30 x 21 cm



straw rich man, 2005,
 Zeichnung aus dem Storyboard
metonymy

straw rich man, 2005,
 drawing from *metonymy*
 storyboard

o.T., Zeichnung zum
 Storyboard *I-point*
 2004, 21 x 15 cm,
 Marker auf Papier

Untitled, drawing
 for *I-point* storyboard,
 2004, marker on paper,
 21 x 15 cm



I-point/process marker
 2006, Carbonstange,
 Plastikeimer

I-point/process marker
 2006, carbon pole,
 plastic bucket



o.T., (Fusin Books)
 1995, Marker auf Papier
 42 x 30 cm

Untitled, (Fusin Books),
 1995, marker on paper,
 42 x 30 cm

Konstruktionsdiagramm,
 Verwirbelung des hyperbolischen Trichters,
 Zeichnung zum Storyboard
from moment to moment, 2012

construction diagram, swirl of the hyperbolic
 sinkhole, drawing for *from moment to moment*
 storyboard, 2012



Forever sticky and wet,
 1990/2013

Forever sticky and wet,
 1990/2013



Alien Latex, Ex-Carcere Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, Rom IT, 2001, Wetterballon: Materialalterung nach 3 Tagen durch natürliche Umweltbedingungen im Außenraum, Größe variabel, ca. 80 x 70 cm

Alien Latex: Ex-Carcere Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, Rome, IT, 2001, Weather balloon: material aging after 3 days by natural outdoor conditions, dimension variability, ca. 80 x 70 cm



Alien Latex, Storyboard, 2009, Marker auf Papier, je 21x 30 cm

Alien Latex, storyboard, 2009, marker on paper, each 21 x 30 cm



Prozessuales Storyboard zur Ausstellung *from moment to moment*; es zeigt einen bestimmten Zustand während der Entwicklung der Ausstellung. Es gibt in dieser Hinsicht kein fertiges Board: Auch nach der Realisierung der Ausstellung werden virtuelle Veränderungen gespeichert. Für dieses Board wurden Aufzeichnungen und Modelle von 1993 bis 2013 herangezogen.

Processual storyboard for the *from moment to moment* exhibition; the image shows a specific state during the process of setting up the exhibition. In this regard there is no finished board. It moves ongoingly, also as a finished product after the exhibition, virtual changes are recorded and stored. For this board, videotaping and models were used from 1993 to 2013.



radio: verschiedene Transistorradios, Silikon, Stromkabel, Stecker, 1993/2010; die Radios werden auf eine bestimmte Frequenz eingestellt und dann mit Silikon versiegelt. Die Sendersuche kann dadurch nur funktionieren, wenn man das Radio nimmt und sich damit in Bewegung setzt, meist hört man Rauschen. *a whizzard in a stone*, 1993, Zeichnung aus dem Storyboard *radio*

radio: various transistor radios, silicon, electric cable, plug, 1993/2010; the radios have been adjusted to a certain frequency and then sealed with silicon. A station search can only take place if you take the *radio* and move around with it, you mostly hear only static. *a whizzard in a stone*, 1993: drawing from the *radio* storyboard



I-point; installation at the exhibition *ART-ZUID*, Amsterdam, 2013: carbon poles, compression springs at the base of the carbon poles, various bin bags, shirt, latex glove; the objects at the tip of the poles are not static, since these can, as needed, be removed, exchanged and improvised by visitors or also by the exhibitors. The carbon poles have compression springs attached at their base that allow a 360° circular movement, which enables wind to provide the movement. The visitors can also easily pull the poles to the ground. The poles right themselves on their own. If the top of a pole is too weighed down (e.g. > 500 g), it remains on the ground. There is no on-site directive that motivates self-initiative.



from moment to moment: video, length: 40 minutes, 2011/2012; The video camera follows an improvised path through a ca. 2 m long segment of the meadow. The sequence is shot with a handheld camera with no other expedients. The camera moves so slowly that a change in the picture's cropped segment is only noticeable after long observation. This

frame of the meadow's image is under constant change. The camera is not under continual direction. It changes site and angle constantly and is not only directed left or right, but also up and down. An exact record of the camera's movement is not possible until after the tracking shot ends. The depiction is a diagram of this 40-minute sequence, at regular intervals of ca. 10 sec,

50 percent transparent stills were taken and superimposed.

Martin Walde

Alchemist/Demiurg

Ein amorpher Haufen grellgrünen Gels breitet sich im Ausstellungsraum aus. In weichen Behältern werfen zähflüssige Brühen Blasen. Auf einem Tisch liegen aufgehäuft unzählige zusammengeknüllte Papiertaschentücher, deren gezwirbelte Enden angesengt werden. Heuballen liegen bereit zur Vergoldung und lange Karbonstangen wollen mit rosafarbenen Silikonelementen zu ausufernden Gebilden verbunden werden. Es sind eigenartige Materialien, mit denen Martin Walde an den Rändern des Skulpturalen arbeitet, jenseits klassischer Materialien wie Stein, Holz, Metall oder Ton. Es sind Stoffe, die vordergründig als gänzlich ungeeignet für plastisches Formen anmuten: gallertartige oder klebrige Substanzen wie in *Green Gel* oder *Red Glove*, das – einmal entfesselt – quasi nicht zu bändigende Styropor in *Waterpoint*, das sich unter Wärmeeinwirkung verflüssigende Stearin in *Melting Compactor*, weiters Haare, Düfte oder Leuchtgas. Es sind schwer fassbare Materialien ohne Tradition in der Kunst, denen gegenüber es auch keine tradierten Verhaltensmuster gibt – weder von Seiten des Künstlers noch von Seiten des Betrachters.

Auf formaler Ebene bleiben die meisten von Waldes Arbeiten vage, es gibt Anhäufungen, Aggregatzustände, Metamorphosen. Gemein ist den Kunstwerken eine latente Forminstabilität, die den unbestimmten und oftmals unheimlichen Charakter der Materialien noch unterstreicht.

Martin Walde

Alchemist/Demiurge

An amorphous pile of lurid green gel spreads itself over the exhibition room. In soft containers, viscous broths blow bubbles. On a table sits a great pile of crumpled paper handkerchiefs, the twisted ends of which are singed. Hay bales lie ready for gilding, and long carbon rods wait to be bound with pink-colored silicon elements into protracted configurations. On the sculptural fringes these are strange materials that Martin Walde works with, well beyond classical stone, wood, metal, or clay. They are materials that seem ostensibly unsuited for sculptural shapes: gelatinous or sticky substances as in *Green Gel* or *Red Glove*, the quasi-unbridled – when released – Styrofoam in *Waterpoint*, the stearin that liquefies under heat in *Melting Compactor*, along with hair, scents, or illuminating gas. These are hard to define materials without any tradition in art; no conventional patterns of behavior exist for them, neither on the part of the artist nor on that of the viewer.

On a formal level, most of Walde's works remain vague; there are accumulations, aggregate states, metamorphoses. What the artworks have in common is a latent formal instability that indeed underscores the indeterminate and often uncanny character of the materials. One often encounters what is undefined in the oeuvre of Martin Walde, and a pile is the classical measure of undefined amounts. With this artist the specific property of each single material determines the

Dem Unbestimmten begegnet man häufig im Œuvre Martin Waldes, und der Haufen ist das klassische Maß für unbestimmte Mengen. Die spezifischen Eigenschaften jedes einzelnen Materials bedingen bei Walde die Form der Arbeit, ohne selbst letztgültige Form zu werden. Es sind „schwache“ Materialien, bei denen weniger ein gestaltender Autor als vielmehr die stoffliche Eigenschaft des Materials als schöpferische Kraft am Werk gewesen zu sein scheint.

Die Natur als kreative Referenzgröße spielt dabei für Walde eine zentrale Rolle. Auch jeder organische und anorganische Stoff ist in einen kurz- oder langfristigen, jedoch permanenten Evolutions- und Mutationsprozess eingebunden, der auch Formlosigkeit und Übergangsformen miteinschließt. Die natürlichen Stoffe ergänzt Walde um die von ihm entwickelten synthetischen Materialien, die immer auch Qualitäten natürlicher Stoffe haben oder dahingehende Assoziationen wecken. Er inszeniert sich hierin gemäß dem produzierenden Prinzip der *natura naturans* als naturnachahmender Künstler, der analog zur kreativen Natur Neues entstehen lässt. Hier wird nicht der historische Wettstreit zwischen Künstler und Natur weitergeführt, sondern Walde scheint mit seinen Materialien die Lücken im Portfolio der Natur auszufüllen, die diese aufgrund der ihr eigenen Optimierungsdynamik nicht entwickelt hat.¹ So schafft er mit *Forever sticky*, *forever wet* durch unsachgemäß-

work's form, without itself ever becoming the ultimate form. These are “weak” materials; it is less a composing author and more the property of the material that seems to be at work as a creative force.

Nature as a creative point of reference plays a central role for Walde. Moreover, each organic and inorganic substance is bound to a short-term or long-term, but permanent, evolutionary and mutational process that includes formlessness and transitional shapes. Walde supplements the natural substances with synthetic materials he develops himself, which also always have natural qualities or trigger-like associations. He herein stages the productive principle of *natura naturans* as a nature-imitating artist who, analogous to creative nature, conjures the new. The historical competition between artist and nature is not invoked here, but Walde seems to fill the gaps in nature's portfolio with his materials, ones nature did not evolve owing to her own optimization dynamic.¹ Thus with *Forever sticky*, *forever wet* he has created an object – via improper manipulation of the industrial raw material – that will always remain sticky and wet, qualities that in nature are only transitorily present.

Because it is green, the formless mass in *Green Gel* is distantly associated with nature, yet it simultaneously unfolds a whole catalogue of properties that sets it off from anything

ße Handhabung des industriellen Rohstoffs ein Objekt, das für immer klebrig und feucht bleiben wird – Materialeigenschaften, die in der Natur nur als transitorische vorkommen.

Die formlose Masse in *Green Gel* assoziiert zwar in ihrer grünen Farbigkeit entfernt Natur, entfaltet jedoch zeitgleich einen ganzen Katalog an Eigenschaften, die sie von allem Natürlichen abgrenzen. Die Intensität des Grüns schreibt die Substanz in einen künstlichen Rahmen ein und fungiert gleichzeitig als warnende Botschaft. Das Gel, das „wie kein anderer Stoff Zwischenzustände, hybride Mixturen darstellt“², ist in einem unlösbaren Zustand zwischen Form und Formlosigkeit gefangen. Zwischen taktiler Lust und Ekel sieht sich der Betrachter einem unangemessenen Objekt gegenüber, das nicht mehr oder noch nicht ist, dessen künstliche Natur zumindest Respekt einflößt und dessen Referenzgröße die mythische Ursuppe sein könnte. *Green Gel* widersetzt sich grundlegend der Erwartungshaltung, der Künstler möge das von ihm gewählte Material „in Form“ bringen. Eine Form generieren bedeutet auch immer, Macht über das Material zu haben, und genau diese versucht Walde nicht auszuspielen. Selbstverständlich sind höchstes Materialwissen und größte Präzision vonnöten, um diese wilden Stoffe zu generieren und zu bändigen, doch die Beziehung zwischen Walde und seinem Material

bewahrt immer einen spielerischen und alchemistischen Charakter. In kreativer Neugier stürzt er sich in die Arbeit, auch auf die Gefahr hin zu scheitern.³ Der Künstler als anti-platonischer Demiurg, der das Chaos nicht in Wohlgestalt überführt, sondern der die schöpferische Kraft im Material selbst erkundet. Analog zu Roland Barthes' Analyse zum Tod des Autors bei Balzac könnte man Waldes Zugang als Unterdrückung des Künstlers zugunsten des Materials beschreiben, denn: „Sobald ein Text einen Autor zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten“⁴. Waldes Materialanordnungen folgen jedoch nie der Logik der Beweisführung einer bestimmten Hypothese und sind folglich keine geschlossenen Experimente. Vielmehr sind es Versuchsanordnungen mit offenem Ausgang, in denen die Materialien den Nährboden für Imaginations- und Handlungsfelder darstellen. Die spezifische Unschärfe als Formqualität spielt dabei eine zentrale Rolle.

Walde selbst beschreibt seinen Zugang zu den Materialien wie folgt: „Ich habe zu Materialien kein fetischistisches Verhältnis, sondern ein animistisches. So nehme ich nicht das Material, sondern das animistische Wesen im Material wahr, das einem Schöpfungsmythos folgt und sich verselbständigt, so wie uns das der Schriftsteller Carlo Collodi 1881 in seiner Pinocchio-Geschichte vorführte.“⁵

natural. The intensity of the green inscribes the substance with an artificial frame while at the same time it functions as a warning. The gel that “like no other material represents in-between states, hybrid mixtures”² is caught in an insoluble state between form and formlessness. Between tactile lust and disgust, viewers find themselves opposite an improper object that no longer or not yet exists, whose artificial nature at least instills respect and whose reference point could be the mythical primeval soup. *Green Gel* fundamentally resists the expectation that the artist will bring the chosen material “into form.” Generating a form always means having power over the material, and this is exactly what Walde tries not to act upon. Of course, the greatest knowledge of the material and the greatest precision is called for in order to generate and tame this raw material, but the relationship between Walde and his material always preserves a playful and alchemical character. Full of creative curiosity he plunges into his work, even at the risk of failure.³ The artist is an anti-Platonic demiurge who does not translate chaos into comeliness, but explores the creative force in the material itself. Analogous to Roland Barthes' analysis of Balzac in “The Death of the Author,” Walde's approach to the repression of the artist could be described as favoring the material, for: “As soon as a text is assigned an author, it is reined in, given a final meaning; the writing is impeded.”⁴ Walde's material arrangements never follow the logic of the argumentation of a defined hypothesis

and are thus not closed-off experiments. They are rather test setups with open outcomes in which the materials represent the breeding ground for imagination and action. The specific uncertainty as a formal quality plays a central role here.

Walde himself describes his approach to the materials as follows: “I do not have a fetishistic relationship to materials, but an animistic one. Therefore, I do not perceive the material itself, but the animistic nature of the material, which follows a creation myth and takes on a life of its own, just like the writer Carlo Collodi demonstrated in his 1881 Pinocchio story.”⁵ The artist accordingly sees himself as Geppetto, who, like a midwife, brings matter into a situation in which it can unfold its particular, independent existence. The story of the wooden puppet brought to life also plays a central role in *PINO-INO*. For this work Walde compiles leftover pieces of wood from a furniture manufacturer and, in accord with the size of the pieces, fabricates a fragment of the word “Pinocchio.” The chair legs, boards, or panels stacked in piles can be purchased by visitors and reworked, so as to breathe new life into the organic material cast out of the production process.

In view of the formal insufficiencies of Walde's works, whose single parts are in a state of disorder or whose formlessness may strike us as disagreeable, the visitors' will to optimize is stimulated. Styrofoam pellets are painstakingly collected,

Der Künstler inszeniert sich demnach als Gepetto, indem er einem Geburtshelfer gleich die Stoffe in eine Situation bringt, in der sie ihr spezifisches Eigenleben entfalten können. Die Geschichte der zum Leben erwachten Holzpuppe spielt auch in *PINO-INO* eine zentrale Rolle. Walde hat hierfür Holzreste aus der Möbelproduktion zusammengetragen und je nach Größe des Holzstücks mit einem Fragment des Wortes „Pinocchio“ versehen. Die zu einem Haufen gestapelten Stuhlbeine, Bretter oder Platten können vom Besucher käuflich erworben und weiterverarbeitet werden, um dem aus dem Verwertungsprozess gekippten organischen Stoff neues Leben einzuhauchen.

Angesichts der formalen Unzulänglichkeit von Waldes Werken, deren Einzelteile in Unordnung geraten sind oder deren Formlosigkeit unangenehm aufstößt, wird der Optimierungswille des Besuchers angestachelt. Da werden Styroporkügelchen mühsam eingesammelt, in Plastikbecher gefüllt und damit vermeintlich dem entropischen Zustand nach dem Formverlust entrissen. Oder einzelne Seile werden in mühseliger Arbeit aus dem riesigen Knäuel von *Tie or Untie* zu lösen versucht. Überhaupt scheint Martin Walde Potenzial in uns vertrauten, vordergründig sinnlosen Handlungen zu erkennen, in denen man hingebungsvoll versinken kann. Jeder von uns hat wohl schon Zeit damit zugebracht, Luftpolsterfolien zum Knallen zu bringen oder eine Styroporplatte in ihre lästigen, aber süchtig machenden Einzelteile zerlegt. Oder ein wertloses Fadenknäuel mühsam zu entwirren versucht. Es sind diese durch bestimmte Materialien und Produkte hervorgerufenen obsessiven Handlungen, die den Künstler faszinieren und deren taktile Erinnerung die affektive Nähe zwischen

Kunstwerk und Betrachter begründen. Wenn Walde einen Wald aus senkrecht aufragenden Maßbändern schafft, so weiß jeder, der mit mechanischen Rollmaßbändern und deren Knickpunkt vertraut ist, um die für die Entstehung der Installation notwendige Präzision sowie um die latente Instabilität der fertigen Arbeit. Dabei wird der Handlungsspielraum für den Betrachter angesichts von Waldes Versuchsanordnungen maximal offengelassen. Was tun, wenn der Wald aus Maßbändern in sich zusammenfällt? Was tun, wenn das Handy in *Sleeping Beauty* klingelt?

Genau hierin unterscheiden sich Waldes Arbeiten strukturell von jenen historischen Ansätzen der Anti-Form der 1960er Jahre, welche die Materialien ebenfalls aus der Herrschaft der Form befreien wollten.⁶ Ging es Robert Morris und seinen Zeitgenossen mit der Entgrenzung der Materialien auch darum, gegen eine umfassende ästhetische Überformung des Alltags zu protestieren, so bewegten sich diese historischen Materialerkundungen doch weiterhin großteils innerhalb des herkömmlichen geschlossenen Werkbegriffs. Bei Walde hingegen sind die von ihm generierten geschichtslosen Materialien Agenten jener Versuchsanordnungen, die erst im Ausstellungszusammenhang zum Leben erwachen. Denn erst im Aufeinandertreffen der Kunstwerke mit den Besuchern entsteht der soziale Raum, der im Zentrum von Waldes Interesse liegt. Die Begegnung mit Kunst findet immer in einem sozialen Raum statt, doch im Falle von Museen und Kunsthallen sind die Verhaltensmuster der Besucher durch die Kenntnis kultureller Codes hochgradig normiert. Für Waldes Arbeiten gibt es jedoch niemals Handlungsanweisungen, eine Hilfestellung, wie man sich den Objekten nähern sollte,

filled in plastic cups and thus presumably torn from an entropic state of disorder after their loss of form. Or with meticulous care there is an attempt to disengage single threads out of a giant tangle in *Tie or Untie*. In general, Martin Walde trusts in our potential to recognize in ourselves familiar, purportedly senseless actions into which we can sink ourselves with abandon. Each of us has probably spent time bursting bubble wrap material or disassembling a Styrofoam panel into its pesky or addictive single parts. Or tried to untangle a worthless ball of twine. It is these obsessive actions that are called up by certain materials and products that fascinate the artist, the tactile memory of which establishes the affective closeness between artwork and viewer. When Walde creates a forest out of vertically rising measuring tape, everyone who is familiar with mechanical roller tape measures and their bending point is aware of the precision necessary for the installation as well as of the latent instability of the finished work. At the same time, Walde's test setup leaves the viewer the maximum leeway for his/her reactions. What should you do if the forest of tape measures collapses? What should you do if the mobile rings in *Sleeping Beauty*?

And it is exactly here that Walde's works are structurally differentiated from the historical approaches of the anti-form of the 1960s, which likewise wanted to liberate materials from the domination of form.⁶ While Robert Morris and his contemporaries were also interested in the dissolution of materials in order to protest against an all-embracing aesthetic remake of the everyday world, the historical exploration of materials continued to revolve, for the most part, within the conventional and narrow concept of a work. With Walde, on the other hand, the history-less materials that he generates are

agents of the test setups that first come to life in the exhibition context. For not until the encounter of the visitors with the artworks does a social space emerge, which is at the center of Walde's interest. The encounter with art always takes place in a social context, but in the case of museums and exhibition halls the visitors' behavior patterns have been standardized to a high degree via a knowledge of cultural codes. Walde's works, however, never come with instructions; you look in vain for help in approaching his objects. Since there is a lack of any predetermined contexts or classifiable forms, each visitor is on his/her own, and the communication potential of each work is thus increased to the highest degree.⁷ The public's expectations are mirrored in their reaction to the artwork, just as is their familiarity or non-familiarity with participative artistic strategies. In the end, it is their knowledge of cultural codes that defines the visitors' scope of action in an exhibition, and it is an awareness of this knowledge that Walde taps into and brings to the fore. At the end of every work that stretches over the duration of an exhibition, there is a colorful spectrum of encounters, each one of which is unique. It is this constantly newly-generated knowledge and an awareness conjured from the communication between material and visitor that Martin Walde aims at in his artistic work.

- 1) Compare Hans Blumenberg's explications of Aristotle's definition of art that establish art as a stand-in for nature in the structural equality of nature and art: "'Nachahmung der Natur.' Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen", in: idem, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, pp. 55f.
- 2) Monika Wagner, "Alien Substance. Taktile Erfahrungen eigenwilliger Materialien", in: *Martin Walde. A Second Home for Schrödinger's Cat*, exh. cat. ZKM Karlsruhe 2010, p. 26.

sucht man vergebens. Jeder Besucher ist in Ermangelung vorgezeichneter Kontexte und einordenbarer Formen auf sich allein gestellt, wodurch das Kommunikationspotenzial eines jeden Werks in höchstem Maße gesteigert wird.⁷ Die Erwartungshaltung des Publikums wird in seiner Reaktion auf das Kunstwerk gespiegelt, genauso wie seine vorhandene bzw. nicht vorhandene Vertrautheit mit partizipativen künstlerischen Strategien. Letztlich geht es um das Wissen um kulturelle Codes, die den Handlungsspielraum eines Ausstellungsbesuchers definieren, und die Walde an die Oberfläche holt. Am Ende einer jeden Arbeit, die sich über die Laufzeit einer Ausstellung erstreckt, steht ein buntes Spektrum an Begegnungen, die jede für sich einzigartig ist. Dieses aus der Kommunikation zwischen Material und Besucher ständig neu generierte Wissen ist es, auf das Martin Walde mit seiner künstlerischen Arbeit zielt.

- 1) Vergleiche hierzu Hans Blumenbergs Ausführungen zur aristotelischen Kunstdefinition, die das Einspringen der Kunst für die Natur in der Strukturgleichheit von Natur und Kunst begründet: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 55 f.
- 2) Monika Wagner, „Alien Substance: Taktile Erfahrungen eigenwilliger Materialien“, in: *A Second Home for Schrödinger's Cat*, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe 2010, S. 26.
- 3) So skizziert Walde seine lange Suche nach der Möglichkeit einer Gleichzeitigkeit von Aggregatzuständen in einem Material, ohne dass diese als unterschiedliche Aggregatzustände wahrgenommen würden, als gescheitert. Martin Walde im Gespräch mit Peter Weibel, „Handgriffe Kopfgriffe. Neue Positionen und Optionen der Skulptur“, in: *Martin Walde. A Second Home for Schrödinger's Cat*, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe 2010.

- 3) In this way Walde outlines his long search for the possibility of a simultaneity of aggregate states in a material without having different aggregate states perceived as a failure. Martin Walde in a conversation with Peter Weibel, „Handgriffe Kopfgriffe. Neue Positionen und Optionen der Skulptur“, in: *Martin Walde. A Second Home for Schrödinger's Cat*, exh. cat. ZKM Karlsruhe 2010.
- 4) Roland Barthes, „Der Tod des Autors“ (1967), in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Edited and with commentary by Fotis Jannidis [et.al.], Stuttgart 2000, pp. 185–197.
- 5) „Martin Walde im Gespräch mit Sabine Schaschl“, in: *Martin Walde. Humming*, exh. cat. Galerie im Taxispalais, etc, 2007, p. 7.
While Robert Morris and his contemporaries were also interested in the dissolution of materials in order to protest against an all-embracing aesthetic remake of the everyday world, their historical knowledge of material to a large part continued to be in line with the conventional concept of a work.
- 6) Robert Morris, „Anti Form“ (1968), in: idem *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge 1993, pp. 41–46.
- 7) See also Maia Damianovic, „Loslassen“, in: *Martin Walde*, exh. cat. Städtische Galerie Nordhorn, Villa Arson, 2004, p. 13.

- 4) Roland Barthes, „Der Tod des Autors“ (1967), in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis [u. a.], Stuttgart 2000, S. 185–197.
- 5) „Martin Walde im Gespräch mit Sabine Schaschl“, in: *Martin Walde. Humming*, Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2007, S. 7.
- 6) Robert Morris, „Anti Form“ (1968), in: Ders., *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge 1993, S. 41–46.
- 7) Siehe hierzu Maia Damianovic, „Loslassen“, in: *Martin Walde*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Nordhorn, Villa Arson, 2004, S. 13.

1957 geboren in Innsbruck, Österreich
 Studium an der Akademie der bildenden
 Künste Wien, Österreich (bei Wolfgang Hollegha,
 Max Weiler, Arnulf Rainer)
 1991 Otto-Mauer-Preis
 1998 Preis der Stadt Wien
 Lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Born 1957 in Innsbruck, Austria
 Studied at the Academy of Fine Arts Vienna
 1991 Otto Mauer Award
 1998 Art Award of the City of Vienna
 Lives and works in Vienna, Austria

Ausstellungen / Exhibitions

- 1981 Palais Thurn und Taxis, Bregenz, Österreich
 1983 Galerie Krinzinger, Innsbruck, Österreich,
 Katalog und Künstlerbuch (Solo)
 Galerie nächst St. Stephan, Wien, Österreich,
 Katalog (Solo)
 Galerie Malcorda, Genf, Schweiz, Künstlerbuch
 (Solo)
La Nouvelle Peinture en France et aillures,
 Bourbon-Lancy, Frankreich
 1984 Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Belgien
 (Solo)
*Neue Wege des Plastischen Gestaltens in
 Österreich*, Künstlerhaus und Neue Galerie Graz,
 Österreich; Wiener Secession, Wien, Österreich;
 Museum Bochum, Bochum, Deutschland, Katalog
 1985 *Weltpunkt Wien. Un regard sur Vienne: 1985*,
 Pavillon Josephine, Strassburg, Frankreich,
 kuratiert von Robert Fleck, Katalog
 Kunsthalle St. Gallen, St. Gallen, Schweiz
 1986 *Aperto 86*, Biennale di Venezia, Venedig, Italien
Chambres d'Amis, Museum van Hedendaagse
 Kunst, Gent, Belgien, kuratiert von Jan Hoet,
 Katalog
*Prospect 86. Eine internationale Ausstellung
 aktueller Kunst*, Frankfurter Kunstverein,
 Frankfurt a. M., Deutschland, kuratiert von
 Peter Weiermair, Katalog
 1987 *Europalia*, Museum van Hedendaagse Kunst,
 Gent, Belgien
drawing. Teken en 87. dessin. zeichnen,
 Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam,
 Niederlande, Katalog
Sechs KünstlerInnen aus Wien, Kunsthalle
 St. Gallen, St. Gallen, Schweiz, Katalog
 1989 Generali Foundation, Wien, Österreich,
 Katalog (Solo)
 Biennale Istanbul, Istanbul, Türkei
 1990 *Österreichische Skulptur*, Wiener Secession,
 Wien, Österreich
 1991 Galerie Columela, Madrid, Spanien (Solo)
 Galerie Toni Gerber, Bern, Schweiz (Solo)
 1992 *Frontiera*, Bozen, Italien, Katalog
Beelden Buiten, Tiel, Belgien, Katalog
*Österreichische Skulptur. Sammlung EA Generali
 Foundation*, Wiener Secession, Wien, Österreich,
 Katalog
 1993 *Storyboards – Dummies and Characters*, Galerie
 Krinzinger, Wien, Österreich, Publikation:
storyboards (Solo)
De la main à la tête, l'objet théorique, Domaine
 de Kerquehennec, Locminé, Frankreich, kuratiert
 von Denis Zacharopoulos
 1994 *Swssshh*, Galerie Camille von Scholz, Brüssel,
 Belgien, Publikation
Der Sandmann, Kunsthaus Galerie Mürzzu-
 schlag, Mürzzuschlag, Österreich, kuratiert von
 Othmar Rychlik, Broschüre (Solo)
 1995 *Festival Ouverture Frankreich – Autriche. L'art
 autrichien 1960–1995*, Rouen, Frankreich,
 kuratiert von Robert Fleck, Katalog
 1996 Wiener Secession, Wien, Österreich,
 Katalog (Solo)
 Galerie Sylvana Lorenz, Paris, Frankreich (Solo)
 Galleria dell'Oca, Rom, Italien (Solo)
Transformat, Wiener Secession, Wien,
 Österreich, kuratiert von Maia Damianovic,
 Katalog
Österreichci a Roma, Palazzo Braschi, Museo di
 Roma, Rom, Italien, kuratiert von Oskar Sandner,
 Katalog
Die Sammlung Toni Gerber, Kunstmuseum Bern,
 Bern, Schweiz, Katalog
The phantom returns. Aftermath #1, Museum in
 Progress, in: *Der Standard*, Wien, Österreich,
 kuratiert von Stella Rollig und Hans Ulrich Obrist
 (Solo)
 1997 *documenta X*, Kassel (Museum Fridericianum,
 Kulturbahnhof u. a.), Deutschland, kuratiert von
 Catherine David, Katalog
CaCa-PooPoo, Kölnischer Kunstverein, Köln,
 Deutschland, kuratiert von Udo Kittelmann,
 Broschüre
 1998 *Trifling Work*, W 139, Amsterdam, Niederlande,
 kuratiert von Theo Taegelar, Broschüre
Dissin' the Real, Lombard Freid Gallery,
 New York
100 Jahre Secession, Wiener Secession, Wien,
 kuratiert von Robert Fleck, Katalog
Nexus, Kultur-Monat, Linz, Österreich, Katalog
 Biennale Montreal, Montreal, Kanada, Katalog
Freeze Frame, Gallery Claude Dujon, Miami,
 USA, kuratiert von Grita Insam, Katalog
A Visao Österreichica, Fundação Calouste
 Gulbencian, Lissabon, Portugal, kuratiert von
 Lóránd Hegyi, Katalog
 1999 *Suitable Ideas*, Lombard Freid Gallery, New York,
 USA (Martin Walde/Superflex)

- Releasing Senses*, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo, Japan, kuratiert von Mami Kataoka, Katalog
- Transmitter*, Bonner Kunstverein, Bonn, Deutschland, kuratiert von Harald Uhr, Katalog
- Zeitwenden*, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Deutschland, Katalog
- La casa, il corpo, il cuore. Konstruktionen der Identität*, Museum Moderner Kunst, Wien, kuratiert von Lóránd Hegyi, Katalog
- 2000 Galerie der Stadt Schwaz, Schwaz/Tirol, Österreich (Solo)
- Printemps de Cahors*, Cahors, Frankreich, kuratiert von Christine Macel, Katalog
- The Invisible Touch*, Kunstraum Innsbruck, Österreich, kuratiert von Maia Damianovic, Broschüre und CD-Rom
- ...sabotage...*, Verein Shed im Eisenwerk, Frauenfeld, Schweiz, kuratiert von Sabine Schaschl, Broschüre
- 2001 Fuchu Art Museum, Tokyo, Japan (Solo)
- NADiff, Tokyo, Japan, kuratiert von Mami Kataoka (Solo)
- days of hope*, Biennale di Venezia, Venedig, Italien, kuratiert von Maia Damianovic, CD-Rom
- Unter freiem Himmel*, Innsbruck, Österreich, kuratiert von Elisabeth Thoman
- Who says that seeing happens only with the eyes?*, Tent, Rotterdam, Niederlande
- The Moss*, Oslo, Norwegen, kuratiert von Waapke Feenstra, CD-Rom
- Costrizione. Il lutto nel bello*, Ex-Carcere Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, Roma, Italien, Katalog (mit Giuseppe Penone, Lois Weinberger)
- 2002 *clips of slips*, Salzburger Kunstverein, Salzburg, Österreich (Solo)
- Sabotage*, Kunsthau Baselland, Basel, Schweiz, Katalog
- To Actuality*, ARGE Kunst, Bozen, Italien, kuratiert von Maia Damianovic, Katalog
- The Big Perch*, ARGE Kunst, Bozen, Italien
- Das Projekt war Teil der Ausstellung *To Actuality*, Galerie Mezzanin, Wien, Österreich
- 2003 Villa Arson, Nizza, Frankreich, Katalog (Solo)
- Der Regen hat eine angenehme Temperatur*, Städtische Galerie Nordhorn, Deutschland, Katalog (Solo)
- Our Mutual Friend*, Bloomberg Space, London, Großbritannien, Broschüre
- Videoabende*, Museum Herford MARTa, Herford, Deutschland
- 2004 *Vision einer Sammlung*, Museum der Moderne, Salzburg, Österreich
- 2005 *Bewegliche Teile. Formen des Kinetischen*, Kunsthau Graz, Graz, Österreich; Museum Tinguely, Basel, Schweiz, Katalog
- 2006 *Humming*, Kunsthau Baselland, Basel, Schweiz (Solo)
- Reality, 10'55* Odense, Kunsthallen Brandts, Odense, Dänemark, Katalog
- 2007 *Future Systems: rare moments*, Lentos Linz, Österreich, kuratiert von Maia Damianovic, Katalog
- Art Unlimited*, Art Basel, Basel, Schweiz (Solo)
- Hallucigenia and Friends*, Neue Galerie Graz, Österreich (Solo)
- Vechtvlotter* (mit Nandor Angstenberger) ein Projekt von *Kunstwegen*, Niederlande und Deutschland (Solo)
- 2008 *Laughing in a Foreign Language*, The Hayward Gallery, Southbank Centre, London, kuratiert von Mami Kataoka, Katalog
- BIACS 3* (Seville Biennial – Biental International de Arte Contemporáneo de Sevilla, kuratiert von Peter Weibel; (Katalog)
- 2009 *YOU_ser: Das Jahrhundert des Konsumenten*, ZKM|Medienmuseum, Karlsruhe, Deutschland
- Silence*, Kunstmuseum Luzern, Luzern, Schweiz, *Martin Walde – Hallucigenia*, ZKM|Medienmuseum, Karlsruhe, Deutschland, Katalog (Solo)
- All creatures great and small*, Zacheta Gallery of Art, Warschau, Polen, Broschüre
- 2010 *Unken; Martin Walde*, MARTa Herford, Herford, Deutschland, Katalog (Solo)
- Dopplereffekt*, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Deutschland, Katalog
- Coup de Ville – A Chambres d'amis for the 21st century*, Sint-Niklaas, Belgien, kuratiert von Jan Hoet und Stef van Bellingen, Katalog
- 2011 *Tohoku-Kanto Great Earthquake and Tsunami Support Project*, Keiji Terai/Katsumi Hama, kuratiert von Mami Kataoka
- Über Dinge*, Kunsthau Müzzzuschlag, Müzzzuschlag, kuratiert von Stella Rollig, Katalog
- Rewriting Worlds*, Moscow Biennial of Contemporary Art, Moskau, Russland, kuratiert von Peter Weibel, Katalog
- 2012 *Solvent Scale*, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck/Wien, Österreich (Solo)
- Parallelwelt Zirkus*, Kunsthalle Wien, Wien, Österreich, Katalog
- Küche – Atelier*, Museum MARTa Herford, Herford, Deutschland, Katalog
- Zündstoff – Wachs in der bildenden Kunst*; Museum Villa Rot, Burgrieden, Deutschland, Katalog
- 2013 *Grundfrage*, Crac Alsace/Coco, Frankreich
- Von Moment zu Moment*; Kunstraum Dornbirn, Dornbirn, Österreich, Katalog (Solo)
- ArtZuid, 2013, Amsterdam, Niederlande, Katalog

Severin Dünser

Severin Dünser arbeitet als Kurator für zeitgenössische Kunst im 21er Haus in Wien, wo er von 2009 bis 2012 gemeinsam mit Christian Kobald den Ausstellungsraum COCO betrieb. Von 2002 bis 2005 leitete er den Projektraum der Galerie Krinzinger (Krinzinger Projekte). Daneben realisierte er zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, u. a. *Moscow:Paradise*, Galerie der Stadt Wels (gem. mit Constantin Bokhorov), 2003; *Tirol Transfer*, Austrian Cultural Forum, Warschau, 2004; *Revenge on Realism – the fictitious moment in current Polish art*, Krinzinger Projekte, Wien, 2005; *Exportable Goods – Danish Art Now* (gem. mit Jesper Jørgensen), Krinzinger Projekte, Wien, 2006; *Salon de la Kakanie*, Central House of Artists, Moskau, 2007; *The Lab / Das Labor*, Bauernmarkt, Wien / Czarna Galerie, Warschau, 2007; *Right Here, Right Now*, Fotohof Salzburg, 2009/2010; *Solace* (gem. mit Christian Kobald, Emanuel Layr und Rita Vitorelli), Austrian Cultural Forum, New York, 2010; *Laokoon*, *Laokoon II*, COCO, Wien, 2010/2011; Franz Amann / Misha Stroj, Forum Stadtpark, Graz, 2011; *... sein Dasein verlässt und seine Gestalt der Erinnerung übergibt*. (gem. mit Christian Kobald), Galerie Emanuel Layr, Wien, 2012; *Haltung und Ausdruck*, COCO, Wien, 2012; *Wir treffen uns am Abend* (gem. mit Christian Kobald), Galerie Kamm / Rosa, Berlin, 2012; *Tue Greenfort – Eine Berggeschichte*, Kunstraum Dornbirn, 2012; *Fotos* (gem. mit Axel Köhne), 21er Haus, Wien, 2013; *Grundfrage* (gem. mit Christian Kobald), CRAC Alsace, Altkirch, 2013.

Severin Dünser works as a curator at the 21er Haus in Vienna where, together with Christian Kobald, he has managed the exhibition room COCO. From 2002 to 2005 he headed the project room of the Galerie Krinzinger (Krinzinger Projekte). In addition he mounted many national and international exhibitions, among others *Moscow:Paradise*, Galerie der Stadt Wels (together with Constantin Bokhorov), 2003; *Tirol Transfer*, Austrian Cultural Forum, Warsaw, 2004; *Revenge on Realism – the fictitious moment in current Polish art*, Krinzinger Projekte, Vienna, 2005; *Exportable Goods – Danish Art Now* (together with Jesper Jørgensen), Krinzinger Projekte, Vienna, 2006; *Salon de la Kakanie*, Central House of Artists, Moscow, 2007; *The Lab / Das Labor*, Bauernmarkt, Vienna / Czarna Galerie, Warsaw, 2007; *Right Here, Right Now*, Fotohof Salzburg, 2009/2010; *Solace* (together with Christian Kobald, Emanuel Layr and Rita Vitorelli), Austrian Cultural Forum, New York, 2010; *Laokoon*, *Laokoon II*, COCO, Vienna, 2010/2011; Franz Amann / Misha Stroj, Forum Stadtpark, Graz, 2011; *... sein Dasein verlässt und seine Gestalt der Erinnerung übergibt*. (together with Christian Kobald), Galerie Emanuel Layr, Vienna, 2012; *Haltung und Ausdruck*, COCO, Vienna, 2012; *Wir treffen uns am Abend* (together with Christian Kobald), Galerie Kamm / Rosa, Berlin, 2012; *Tue Greenfort – Eine Berggeschichte*, Kunstraum Dornbirn, 2012; *Fotos* (together with Axel Köhne), 21er Haus, Vienna, 2013; *Grundfrage* (together with Christian Kobald), CRAC Alsace, Altkirch, 2013.

Verena Gamper

Geboren 1977 in Meran, lebt und arbeitet in Wien. Studien der Kunstgeschichte und Sozial- und Kulturanthropologie in Wien, Rom und Berlin. Kunsthistorikerin, Kulturarbeiterin und Kuratorin. Wissenschaftliche Mitarbeit und Assistentenkuratorin zahlreicher Ausstellungen, u.a. *Francis Bacon und die Bildtradition* (Kunsthistorisches Museum Wien; Fondation Beyeler, Basel, 2003/04), *Shaping the Beginning. On the Influence of Early Eastern Mediterranean on Modern Art* (Kykladenmuseum, Athen (2005), *Georges Braque – Pioneer of Modernism* (Acquavella New York, 2011), *Warhol-Basquiat: Collaborations* (Arken Kopenhagen, 2011), *Ménage à trois: Warhol, Basquiat, Clemente* (Bundeskunsthalle Bonn, 2012), *The Nature of Disappearance* (Boesky New York, 2012), *Keith Haring – The Political Line* (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2013), *Paul Gauguin* (Belvedere Wien, 2013). Kuratorin (gemeinsam mit Dieter Buchhart) der Ausstellung *Mark Dion. Concerning Hunting* im Kunstraum Dornbirn, Århus Kunstbygning, Galleria Civica di Modena, Gerisch-Stiftung Neumünster und Kunsthalle Krems (2008/09/10).

Born 1977 in Meran, lives and works in Vienna. Studied art history and social and cultural anthropology in Vienna, Rome and Berlin. Art historian, curator and cultural work. Academic assistant and assistant curator of numerous exhibitions, among others: *Francis Bacon und die Bildtradition* (Kunsthistorisches Museum Vienna; Fondation Beyeler, Basel, 2003/04), *Shaping the Beginning. On the Influence of Early Eastern Mediterranean on Modern Art*, Cycladic Art Museum, Athens (2005), *Georges Braque – Pioneer of Modernism* (Acquavella Galleries, New York, 2011), *Warhol-Basquiat: Collaborations* (Arken Museum Copenhagen, 2011), *Ménage à trois: Warhol, Basquiat, Clemente* (Bundeskunsthalle Bonn 2012), *The Nature of Disappearance* (Boesky Gallery, New York, 2012), *Keith Haring – The Political Line* (Musée d'art moderne de la ville de Paris 2013), *Paul Gauguin* (Belvedere Vienna, 2013). Curator (together with Dieter Buchhart) of the exhibition *Mark Dion. Concerning Hunting* at Kunstraum Dornbirn, Århus Kunstbygning (Galleria Civica di Modena, Gerisch-Stiftung Neumünster and Kunsthalle Krems, 2008/09/10).

**Martin Walde
Von Moment zu Moment
11. April – 2. Juni 2013**

Ausstellung / Exhibition:
Montagehalle, Jahngasse 9
Büro / Office:
Marktstraße 33, A-6850 Dornbirn, Österreich
Tel 0043-(0)5572-55044
Fax 0043-(0)5572-55044-4838
kunstraum@dornbirn.at
www.kunstraumdornbirn.at

Ausstellung / Exhibition

Kurator der Ausstellung / Curator of the Exhibition:
Severin Dünser, Wien / Vienna
Organisation, Produktion / Organisation, Production:
Hans Dünser
Videodokumentation / Videodocumentation:
Hansjörg Kapeller

Kunstraum Dornbirn

Präsident / President: Ekkehard Bechtold
Leitung / Direction: Hans Dünser
PR, Vermittlung / PR Work, Education: Herta Pümpel
Sekretariat / Secretariat: Patricia Janisch

Katalog / Catalog

Herausgeber / Editor:
Kunstraum Dornbirn, Hans Dünser
Gestaltung / Graphic Design:
Flax, Jutz, Mätzler Agentur für Kommunikation
Redaktion / Editing: Herta Pümpel
Lektorat / Proof Reading:
Verlag für moderne Kunst Nürnberg
Texte / Texts: Severin Dünser, Verena Gamper
Übersetzung / Translation:
Jeanne Haunschild, Bonn

Fotonachweis / Photo Credits:

© Fessler Fotografie, Robert Fessler,
6923 Lauterach, Österreich / Austria
Simon Hanzer (S./pp. 16, 17, 32, 33)

Schrift / Typeface:
News Gothic Regular / Italic / Bold
Bembo Std Regular / Italic / Bold
Papier / Paper: Gemini weiss 300 g/qm,
Gmund Colors 300 g/qm, Clarobulk 150 g/qm
Druck / Print:
Buchdruckerei Lustenau GmbH, Millenium Park 10,
6890 Lustenau, Österreich / Austria

© Nürnberg 2013, Martin Walde, Verlag für moderne
Kunst Nürnberg und die Autoren / and the authors

Alle Rechte vorbehalten / All Rights Reserved

Printed in Austria
ISBN 978-3-86984-450-3

Bibliografische Information Der Deutschen
Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic Information published by
Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available in the Internet
at <http://dnb.ddb.de>

Distributed outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor, New York, NY 100
phone 001-(0)212-627 19 99,
fax 001-(0)212-627 94 84

Distributed in the United Kingdom
Cornerhouse Publications; 70 Oxford Street,
Manchester M 1 5 NH, UK
phone 0044-(0)161-200 15 03,
fax 0044-(0)161-200 15 04

Dank an die Autoren / Our thanks to the authors:

Severin Dünser, Wien / Vienna
Verena Gamper, Wien / Vienna

Mit freundlicher Unterstützung / Thanks to:

Der Subventionsgeber: Stadt Dornbirn, Land Vorarlberg
und Republik Österreich – bm:ukk, Kunstsektion

Des Hauptsponsors des Kunstraum Dornbirn,
der Dornbirner Sparkasse Bank AG

SPARKASSE
Dornbirner Sparkasse Bank AG

sowie der Sponsoren der Ausstellung



Kräutler Paletten
& Verpackungen





Lois und Franziska Weinberger
Wir sind des Baumes müde
32 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-936711-26-4



Gloria Friedmann
Play-Back aus Eden
36 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-936711-83-7



Teres Wydler
N.I.C.E – Nature in Corrosive Ecstasy®
60 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-939738-68-8



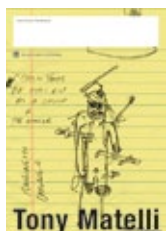
Tamara Grcic
lichtgrün, grün, feuille-morte
32 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-936711-38-7



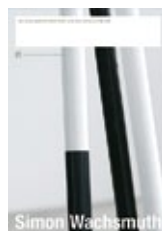
Urs-P. Twellmann
Zerstörte Welten und die Utopie der Rekonstruktion
108 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-938821-74-9



Urs-P. Twellmann
Forstrevier 3
32 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-939738-67-1



Tony Matelli
Fuck'd and The Oracle
40 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-936711-57-8



Simon Wachsmuth
die Dinge kann ich nicht mehr sehn, wie ich sie einmal sah
32 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-939738-13-8



Mark Dion
Concerning Hunting
160 S./pp.
English/Deutsch
ISBN 978-3-77572197-4



Franz Huemer
... der letzte Rest vom abgespaltenen Paradies
36 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-936711-76-9



Olaf Nicolai
Constantin
Künstlerbuch
28 S./pp.
Deutsch/English/Français
ISBN 978-3-94006481-3



Simon Starling
Plant Room
32 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-940748-75-1



Marco Evaristti
Pink State
40 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-936711-82-0



Michel Blazy
Falling Garden
32 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-939738-50-3



Roman Signer
Installation Unfall als Skulptur
40 S./pp.
Deutsch/English
ISBN 978-3-940748-74-4



Igor Sacharow-Ross
Nicht gefiltert
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-941185-83-8



Peter Buggenhout
caterpillar logic
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-133-5



Nin Brudermann
*Twelve O'Clock In London:
 Austria/Autriche*
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-363-6



Fides Becker
Ein Panorama
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-941185-70-8



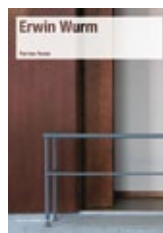
Alfred Graf
Uni ver sal mus eum
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-243-1



Tue Greenfort
Eine Berggeschichte
 68 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-364-3



Mathias Kessler
The Taste of Discovery
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-941185-71-5



Erwin Wurm
Narrow House
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-245-5



Martin Walde
Von Moment zu Moment
 60 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-450-3



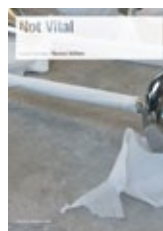
Jan Kopp
*Das endlose Spiel –
 Le jeu sans fin*
 60 S./pp.
 Deutsch/English/Français
 ISBN 978-3-86984-030-7



Didier Marcel
Red Harvest
 64 S./pp.
 Deutsch/English/Français
 ISBN 978-3-86984-247-9



Klaus Mosettig
Nature morte
 144 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-028-4



Not Vital
*Lasst hundert Blumen
 blühen*
 48 S./pp.
 Deutsch/English
 ISBN 978-3-86984-348-3

