We melt before it forms

Mark Corfield-Moore
Judith Goddard
Jeschkelanger
Caro Jost
Ma Qiusha
Anita Witek

curated by Joseph Constable

A

B

BRITTA RETTBERG
May 7 – June 17, 2021

We melt before it forms

Mark Corfield-Moore, b. 1988 in Bangkok, lives and works in London
Judith Goddard, b. 1956 in Shropshire, lives and works in London
Jeschkelanger, Marie Jeschke: b. 1982 in Rostock, Anja Langer: 1984 in Freital, both live and work in Berlin
Caro Jost, b. 1965 in Munich, lives and works in Munich and New York
Ma Qiusha, b. 1982 in Beijing, lives and works in Beijing
Anita Witek, b. 1970 in Austria, lives and works in Vienna

Joseph Constable is a curator, writer and producer.
He is currently Associate Curator at the Serpentine Galleries in London.

No sooner had the warm liquid, and the crumbs with it, touched my palate, a shudder ran through my whole body, and I stopped, intent upon the extraordinary changes that were taking place. An exquisite pleasure had invaded my senses, but individual, detached, with no suggestion of its origin … Whence did it come? What did it signify? How could I seize and define it?[1]

Marcel Proust

Why is it that all that tirelessly occurs in front of us, that functions in such an effective way and is also obvious, remains unseen?[2]

François Jullien

By Joseph Constable EN

The opening lines of Jullien's *The Silent Transformations* **speak to a certain temporal anxiety. It is an anxiety elicited by the unrelenting yet often unnoticed passing of time, such as the 'irrepressible disturbance' of coming across a photograph of oneself from twenty years earlier and piecing together the fragments caused by this momentary rupture. Or, a moment like that in Proust's** *Time Regained*, **when after 'coming across a friend one has not seen for several years … he had preserved many features of his former self. And yet I could not take it in that it was he'[3]. These moments of misrecognition are defined by their quiet movement, the subtle and at times insidious processions that confront us out of nowhere, which make us feel that time is sand falling through the gaps between our fingers.**

We Melt Before It Forms **begins from this sensation of temporal anxiety, one that is perhaps heightened by the moment within which the exhibition is presented. Within the minutes, hours and days spent inside and isolated, time becomes an object of study, and yet even when we try to arrest it within the context of these extraordinary circumstances, it seems to be speeding up rather than slowing down. To follow Proust, what would it mean to try and 'regain' time? How do fugitive memories become constituted through form and imbued with different layers and textures? The exhibition appears through a series of intimate recollections: words whispered, images captured, remnants recorded, histories distorted. Like the madeleine crumbs that float to the surface of Proust's teacup, or the silent transformations that confront us out of nowhere, the contemporary inflection of memory can at times startle and unease, but these acts of remembering can also be productive processes that reorient our relationship to the temporal frameworks that define our lived experiences. The past continues to accumulate in the present and hints of futurity are embedded within it; architectures become charged by overlapping layers of time, and thoughts reoccur as new instances of interiority. In each of the artworks presented, encompassing design, painting, textile, photography, film and installation, memory is rendered as a transformative process that resists the deterministic motion of time's linear passing; instead, it becomes a series of infiltrating movements – rising and falling, melting and forming.**

In Mark Corfield-Moore's **painting practice, the act of weaving on a loom becomes a meditation on the idiosyncrasies of past events and experiences. Memories, be they historical or personal, are re-performed through a hybrid process incorporating painting and ikat, in which the artist paints images with dye directly onto strands of loose cotton threads before they are woven permanent. This ikat technique was vicariously adopted by Corfield-Moore from his maternal grandmother, who had a similar practice many years ago in North East Thailand. Although the artist never met his relative, this biographical discovery enabled him to process and rediscover his heritage by incorporating weaving into his practice. The works presented in the exhibition draw upon a series of intimate thought patterns that trace Corfield-Moore's experience as part of the Thai-British diaspora. Phrases such as 'condominium', 'just a trim', 'dog house' and 'auto gate' suggest certain architectural structures and psychological spaces, which are then combined with each woven image to engender ambiguous and transitory associations: a dog house modelled on a temple, living on the fourteenth (but actually the suspicious thirteenth) floor of an apartment block, a haircut that suggests a new chapter, or an automatic gate that acts as a protective threshold. Rendered with what the artist describes as a 'fizzy heat', the instability of each image and their sense of in-betweenness speaks to the temporal triggers that the artist relates to his experience of moving to the UK from Bangkok when he was five years old. In each work, fabric becomes a mode of sensorial transportation, of wandering through times and places that are physically inaccessible, yet internally imagined.**

As an expression of interiority, pioneering video and moving image artist Judith Goddard's **work,** *Lyrical Doubt* **(1984), begins with an act of wandering, as a seated figure is activated and animated by an illusory flickering of images. Appearing to be at once resting, waiting, bored and doubting, this figure and the moments that follow take us through a series of recollected moments in which the quotidian is dramatised through the meandering and eclectic lyricism of the film's soundtrack. As with many of Goddard's early works, memory is depicted as if one were shining a light onto the surface of a crystal; its beam is simultaneously fragmented, distorted and expanded. Over the course of the work's duration, objects such as fruit and flowers are presented in a collagic manner; they become external metaphors for internal states, operating through an intimate dialectic between the figure's body and mind. Rather than staying within this binary of inner and outer, however,** *Lyrical Doubt* **follows the continuous instances of present thought as they flow backwards and forwards between these boundaries; these are moments of transition, and, as Jullien has written, 'the transition, in fact, undoes'[4].**

Presented in the same room is Anita Witek's **photographic series** *Unvorhersehbare Ereignisse* **(Unforseeable Occurrences) (2020), together with a site-specific wall-based installation. Made by Witek during the pandemic, the works convey an idiosyncratic and abstract version of now. The artist's starting point was a series of archival copies of PM Magazine (formerly known as** *'PM – Peter Moosleitner's interesting magazine'*) **from the 1980s, a German popular science publication that centres on questions and debates around science and technology. The retro editions that Witek collected contain speculations about tomorrow's world, technological interventions and scientific discoveries, a series of future visions that oscillate between science fictional pseudoscience and at times accurate depictions of what is to come. The blurring of fact and fiction embedded within the pages that Witek was holding decades later led to a mode of speculation that is perhaps not that far away from the ways in which information is generated in our contemporary moment. After removing the central subject of her source material, Witek then reconfigured each group of fragments to create a new image. Grounding each of the works are the titles themselves, which are taken from a cumulative list that Witek has been building over time. By aligning these textual fragments with those of her photographic compositions, she works through a process of linguistic play, asking how each title may or may not inform what we are looking at. In these works, the indexical sources and the historical speculation that they convey become a flexible material that the artist appropriates and recasts through an alternative lens. This extends to the wall-based installation, which presents a zoomed-in and scaled-up rendition from fragments extracted from several of the photographic works. As a collage in space, its cropped and layered composition continues Witek's process of exploring the mutable spaces that exist within the realms of image making.**

Found images are also the starting point for Ma Qiusha's *Pages* **series (2017–2018), which is part of a wider body of work in which the artist collects magazines, books, photo albums, calendars and other publications that circulated throughout China during the 1980s and 90s, shortly after the country's reform and opening up policies began in 1978.** *Pages* **begins from collections of nude photography albums that were popular within this post socialist context: images of young naked women were extracted from soft pornography magazines, most likely printed in Japan, and then sold in bookstores under the rubric of 'Body Art'. These depictions of sexualised femininity, intimately yet prolifically disseminated, are re-appropriated by the artist: scratching, spotting, blurring and folding these original pages becomes a physical act of disrupting a gaze that attempts to consume these within a framework of desire. The cyanotype process that gives each image its tint refers to the symbolic significance of Prussian 'worker' blue that was characteristic of the socialist period that Ma Qiusha's parents grew up in. This confrontation between two eras – memory, consciousness and history – is re-performed through these images, poetically tracing the ideological frissons that exist between the artist and her parents' generation.**

'UNTIL THE SPARK HAPPENS'; 'PUSH & PULL'; 'FREE FALL' – these are some of the textual fragments hovering on the reflective, resin surface of Caro Jost's *Streetprint Paintings* **that line the gallery's corridor. These are words appropriated from the writings of other artists, specifically those of 1940s-60s New York, in which the erratic and unpredictable movement of creative thought is expressed in bold headline. Since 2010, Jost has been researching the lives of these artists – studios, exhibition spaces and meeting points across the city – documenting through film the remnants of their working, whether these are now visible or invisible. The film stills then become the physical material with which Jost constructs her densely layered and textured compositions; the act of deep looking that they invite of the viewer runs in parallel to the artist's materialisation of these traces within the present. The single black lines that frame and connect each work may gesture to a linear temporal movement, yet within the space of each painting lies a composite of perspectives, a collage of fleeting moments. Accompanying the** *Streetprint Paintings* **is one of Jost's** *Streetprints*, **in which she makes transfers directly from the surface of physical locations that bear a particular significance to the artist's research. Together, these modes of documentation represent an attempt to capture certain energies that have perhaps now expired, but which are given a new life within the compressed time of each work.**

The remains of an artistic process constitute the working material of artist duo Jeschkelanger **(Marie Jeschke and Anja Langer), whose hybrid practice involves collecting and repurposing leftover glass material from other artists and architects that they source from Lamberts glass factory in Germany. This 'waste' material forms what the artists called a 'contact zone', both between the glass and the coloured concrete moulds that it is embedded within, and also with the creative practitioners, locations and contexts from which the material originated. Each of the glass 'crystals' that reside in the objects – a table, sculpture or painting – hold within their structure the combined labour of their initial creators and those of their recyclers. The resulting terrazzo, titled Basis Rho, is at once a building material and an art-design object within which the forms and textures of previous creations coalesce. This hybridity is an important part of Jeschkelanger's interest in shared authorship and meeting points across various praxes and disciplines. Their site-specific response within the gallery transforms the matrix of Basis Rho into an expanded installation that shifts between these realms – a series of fragments re-formed and re-crystallised.**

1 *Remembrance of Things Past*: Volume 1, 1913. Ware, UK: Wandsworth Editions (2006): 61.

2 *The Silent Transformations*, 2009, trans. Michael Richardson and Krzysztof Fijalkowski. Kolkata, India: Seagull Books (2011): 1.

3 Ibid.: 4.

4 Ibid.: 31.

D

E

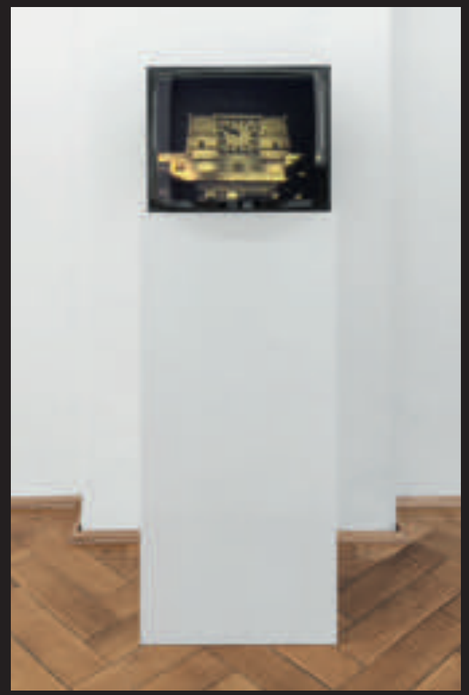
C

F

G

H

I

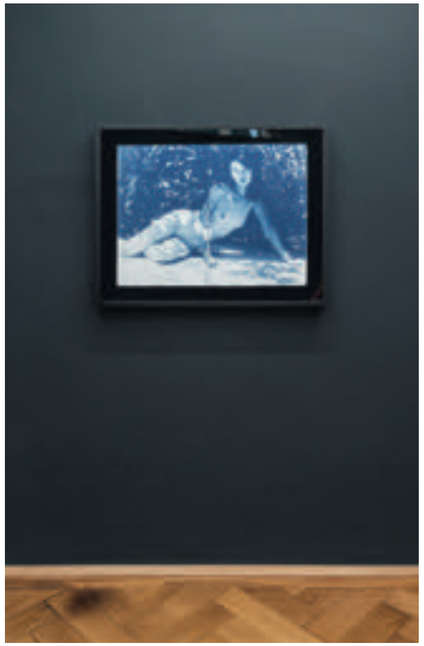


K

J

K

L



M

N

O

P

Q

No sooner had the warm liquid, and the crumbs with it, touched my palate, a shudder ran through my whole body, and I stopped, intent upon the extraordinary changes that were taking place. An exquisite pleasure had invaded my senses, but individual, detached, with no suggestion of its origin … Whence did it come? What did it signify? How could I seize and define it?[1]

Marcel Proust

Why is it that all that tirelessly occurs in front of us, that functions in such an effective way and is also obvious, remains unseen?[2]

François Jullien

Von Joseph Constable DE

Die ersten Zeilen von Julliens *Die stillen Wandlungen* **handeln von einer gewissen temporären Beklemmung. Eine Beklemmung, die durch das unerbittliche und doch oft unbemerkte Vergehen der Zeit hervorgerufen wird, wie die ‚unbändige Beunruhigung', wenn man auf ein Foto von sich selbst vor 20 Jahren stößt, und die Fragmente, die dieser momentane Bruch verursacht, wieder zusammensetzt. Oder ein Moment wie der in Prousts** *Die wiedergefundene Zeit*: **„coming across a friend one has not seen for several years … he had preserved many features of his former self. And yet I could not take it in that it was he"[3]. Diese Momente des Verkennens zeichnen sich durch ihre leise Bewegung aus, die subtilen und manchmal tückischen Prozessionen, die uns aus dem Nichts heraus begegnen und uns das Gefühl geben, dass die Zeit wie Sand zwischen den Fingern zerrinnt.**

We Melt Before It Forms **geht von diesem Gefühl der temporären Beklemmung aus, das durch die Zeit, in der die Ausstellung präsentiert wird, vielleicht noch verstärkt wird. In den Minuten, Stunden und Tagen, die wir drinnen und isoliert verbringen, wird die Zeit zu einem Studienobjekt, und selbst wenn wir versuchen, sie im Kontext dieser außergewöhnlichen Umstände anzuhalten, scheint sie sich eher zu beschleunigen als zu verlangsamen. Um Proust zu folgen, was würde es bedeuten, zu versuchen, die Zeit ‚zurückzugewinnen'? Wie werden flüchtige Erinnerungen durch Form konstituiert und mit verschiedenen Schichten und Texturen durchdrungen? Die Ausstellung wirkt durch eine Reihe intimer Erinnerungen: geflüsterte Worte, eingefangene Bilder, aufgezeichnete Überbleibsel, verzerrte Geschichten. Wie die Madeleine-Krümel, die an die Oberfläche von Prousts Teetasse schwimmen, oder die stillen Transformationen, die uns aus dem Nichts heraus begegnen, kann die zeitgenössische Flexion der Erinnerung manchmal erschrecken und beunruhigen. Aber diese Akte des Erinnerns können auch produktive Prozesse sein, die unsere Beziehung zu den zeitlichen Rahmenbedingungen, die unsere gelebten Erfahrungen definieren, neu ausrichten. Die Vergangenheit sammelt sich weiter in der Gegenwart an und in sie sind Hinweise auf die Zukunft eingebettet; Architekturen werden durch sich überlagernde Zeitebenen aufgeladen, und Gedanken tauchen als neue Instanzen der Innerlichkeit wieder auf. In jedem der präsentierten Kunstwerke, die Design, Malerei, Textil, Fotografie, Film und Installation umfassen, wird Erinnerung als ein transformativer Prozess dargestellt, der sich der deterministischen Bewegung des linearen Vergehens von Zeit widersetzt; stattdessen wird sie zu einer Reihe von infiltrierenden Bewegungen – aufsteigend und fallend, schmelzend und sich formend.**

In der malerischen Praxis von Mark Corfield-Moore **wird der Akt des Webens auf dem Webstuhl zu einer Meditation über die Eigenheiten vergangener Ereignisse und Erfahrungen. Erinnerungen, seien sie historisch oder persönlich, werden durch einen hybriden Prozess wiedergegeben, der Malerei und Ikat vereint, indem der Künstler Bilder mit Farbe direkt auf die Stränge von losen Baumwollfäden malt, bevor diese dauerhaft verwebt werden. Diese Ikat-Technik ist auf Corfield-Moores Großmutter mütterlicherseits zurückzuführen, die im Nordosten Thailands vor vielen Jahren einer ähnlichen Praxis nachging. Obwohl der Künstler seine Verwandte nie kennengelernt hat, ermöglichte ihm diese biografische Entdeckung, sein Erbe zu verarbeiten und neu zu entdecken, indem er das Weben in seine Praxis einbezog. Die in der Ausstellung präsentierten Arbeiten greifen auf eine Reihe von persönlichen Gedankenmustern zurück, die Corfield-Moores Erfahrung als Teil der thailändisch-britischen Diaspora nachzeichnen. Begriffe wie „CONDOMINIUM", „JUST A TRIM", „DOG HOUSE" und „AUTOGATE" suggerieren bestimmte architektonische Strukturen und psychologische Räume, die mit dem gewebten Bild kombiniert werden, um mehrdeutige und vergängliche Assoziationen hervorzurufen: eine Hundehütte, die einem Tempel nachempfunden ist, das Wohnen im vierzehnten (aber eigentlich verdächtigen dreizehnten) Stock eines Wohnblocks, ein Haarschnitt, der ein neues Kapitel andeutet, oder ein automatisches Tor, das als schützende Schwelle fungiert. Versehen mit dem, was der Künstler als ‚fizzy heat' beschreibt, entspricht die Instabilität eines jeden Bildes und deren Gefühl des Dazwischen den zeitlichen Auslösern, die der Künstler mit seiner Erfahrung verbindet, im Alter von fünf Jahren von Bangkok nach Großbritannien zu ziehen. In jeder Arbeit wird der Stoff zu einer Art sensorischem Transportmittel, um durch Zeiten und Orte zu wandern, die physisch unzugänglich, aber innerlich vorstellbar sind.**

Als Ausdruck von Innerlichkeit beginnt die Arbeit *Lyrical Doubt* **(1984) von** Judith Goddard, **der Pionierin der Video- und Bewegtbildkunst, mit einem Akt des Umherschweifens. Eine sitzende Figur wird durch ein illusorisches Flackern von Bildern aktiviert und animiert. Die Figur, die zugleich ruhend, wartend, sich langweilend und zweifelnd erscheint und die folgenden Momente führen uns durch eine Reihe von erinnerten Augenblicken, in denen das Alltägliche durch die mäandernde und eklektische Lyrik des Soundtracks des Films dramatisiert wird. Wie in vielen von Goddards frühen Arbeiten wird die Erinnerung so dargestellt, als würde man mit einem Licht auf die Oberfläche eines Kristalls leuchten; sein Strahl wird gleichzeitig fragmentiert, verzerrt und erweitert. Im Verlauf der Arbeit werden Objekte wie Früchte und Blumen collagenartig präsentiert; sie werden zu äußeren Metaphern für innere Zustände, die durch eine intime Dialektik zwischen Körper und Geist der Figur funktionieren. Anstatt jedoch innerhalb dieser Binarität von Innen und Außen zu bleiben, folgt** *Lyrical Doubt* **den kontinuierlichen Instanzen des gegenwärtigen Denkens, wie sie zwischen diesen Grenzen hin und her fließen; dies sind Momente des Übergangs, und, wie Jullien schreibt: ‚the transition, in fact, undoes'[4].**

Im selben Raum wird Anita Witeks **fotografische Serie** *Unvorhersehbare Ereignisse* **(2020) zusammen mit einer ortsspezifischen Wandinstallation präsentiert. Die Arbeiten, die Witek während der Pandemie anfertigte, vermitteln eine eigenwillige und abstrakte Version des Jetzt. Den Ausgangspunkt bildete eine Reihe von Archivexemplaren des PM Magazins (früher bekannt als** *PM – Peter Moosleitners interessantes Magazin*) **aus den 1980er Jahren, einer deutschen populärwissenschaftlichen Publikation, die sich mit Fragen und Debatten rund um Wissenschaft und Technologie beschäftigt. Die Retro-Ausgaben, die Witek gesammelt hat, enthalten Spekulationen über die Welt von morgen, technologische Eingriffe und wissenschaftliche Entdeckungen, eine Reihe von Zukunftsvisionen, die zwischen Science-Fiction-Pseudowissenschaft und bisweilen akkuraten Darstellungen dessen, was kommen wird, oszillieren. Das Verwischen von Fakt und Fiktion, eingebettet in die Seiten, die Witek Jahrzehnte später in den Händen hielt, führt zu einem Modus der Spekulation, der vielleicht gar nicht so weit von der Art und Weise entfernt ist, wie Informationen in unserer Gegenwart generiert werden. Nachdem sie das zentrale Motiv ihres Ausgangsmaterials entfernt, rekonfiguriert Witek die Fragmente, um ein neues Bild zu schaffen. Die Grundlage jeder Arbeit ist der Titel selbst, der einer kumulativen Liste entnommen ist, die Witek im Laufe der Zeit erstellt hat. Indem sie diese Textfragmente mit denen ihrer fotografischen Kompositionen abgleicht, arbeitet sie in einem Prozess des Sprachspiels und stellt die Frage, ob ein Titel über das, was wir betrachten, informieren kann oder nicht. In diesen Arbeiten werden die indexikalischen Quellen und die historischen Spekulationen, die sie vermitteln, zu einem flexiblen Material, das sich die Künstlerin aneignet und durch eine alternative Linse umgestaltet. Dies setzt sich in der Wandinstallation fort, die eine vergrößerte und skalierte Wiedergabe von Fragmenten aus mehreren der fotografischen Arbeiten zeigt. Als Collage im Raum setzt die zugeschnittene und geschichtete Komposition Witeks Prozess der Erkundung der veränderlichen Räume fort, die in den Bereichen der Bilderzeugung existieren.**

Gefundene Bilder bilden auch den Ausgangspunkt von Ma Qiushas **Serie** *Pages* **(2017–2018), die Teil eines umfassenderen Werkkomplex ist, in dem die Künstlerin Zeitschriften, Bücher, Fotoalben, Kalender und andere Publikationen sammelt, die in den 1980er und 90er Jahren in China im Umlauf waren, kurz nach Beginn der Reform- und Öffnungspolitik des Landes im Jahr 1978.** *Pages* **beginnt mit Sammlungen von Aktfotoalben, die in diesem postsozialistischen Kontext populär waren: Bilder von jungen nackten Frauen wurden aus Softporno-Magazinen extrahiert, die wahrscheinlich in Japan gedruckt und dann in Buchläden unter der Rubrik „Body Art" verkauft wurden. Diese Darstellungen sexualisierter Weiblichkeit, intim und doch weit verbreitet, eignet sich die Künstlerin an: Das Kratzen, Beflecken, Verwischen und Falten dieser Originalseiten wird zu einem physischen Akt der Störung eines Blicks, der versucht, diese innerhalb eines Rahmens des Begehrens zu konsumieren. Das Cyanotypie-Verfahren, das den Bildern ihren Farbton verleiht, verweist auf die symbolische Bedeutung des preußischen „Arbeiter-Blaus", das für die sozialistische Zeit charakteristisch war, in der Ma Qiushas Eltern aufwuchsen. Diese Konfrontation zwischen zwei Epochen – Erinnerung, Bewusstsein und Geschichte – wird durch diese Bilder wiedergegeben und zeichnet auf poetische Weise die ideologischen Brüche nach, die zwischen der Künstlerin und der Generation ihrer Eltern bestehen.**

„UNTIL THE SPARK HAPPENS"; „PUSH & PULL"; „FREE FALL" – das sind einige der Textfragmente, die auf der reflektierenden Kunstharzoberfläche von Caro Josts *Streetprint Paintings* **schweben, die den Korridor der Galerie säumen. Es handelt sich um Worte, die aus den Schriften anderer Künstler*innen entnommen wurden, insbesondere denen der 1940er und 60er Jahre in New York, wo die erratische und unvorhersehbare Bewegung des kreativen Denkens in fetten Überschriften zum Ausdruck kommt. Seit 2010 erforscht Jost das Leben dieser Künstler*innen – Ateliers, Ausstellungsräume und Treffpunkte in der ganzen Stadt – und dokumentiert die Überreste ihrer Arbeit filmisch, ob diese nun sichtbar oder unsichtbar sind. Die Film-Stills werden zum physischen Material, mit dem Jost ihre dicht geschichteten und texturierten Kompositionen konstruiert; der Akt des genauen Hinsehens, zu dem sie den Betrachter einladen, läuft parallel zur Materialisierung dieser Spuren in der Gegenwart durch die Künstlerin. Die einzelnen schwarzen Linien, die jedes Werk einrahmen und verbinden, mögen eine lineare zeitliche Bewegung andeuten, doch im Raum eines jeden Bildes liegt ein Kompositum von Perspektiven, eine Collage flüchtiger Momente. Begleitet werden die** *Streetprint Paintings* **von Josts** *Streetprints*, **für die sie Abdrücke direkt von der Oberfläche physischer Orte macht, die eine besondere Bedeutung für die Forschungsarbeit der Künstlerin haben. Zusammen stellen diese Modi der Dokumentation einen Versuch dar, bestimmte Energien einzufangen, die vielleicht schon erloschen sind, die aber in der komprimierten Zeit jeder Arbeit ein neues Leben erhalten.**

Die Überreste eines künstlerischen Prozesses bilden das Arbeitsmaterial des Künstlerinnenduos Jeschkelanger **(Marie Jeschke und Anja Langer), deren hybride Praxis darin besteht, übrig gebliebenes Glasmaterial anderer Künstler*innen und Architekt*innen, das sie von Lamberts Glasfabrik in Deutschland beziehen, zu sammeln und wiederzuverwenden. Dieses ‚Abfallmaterial' bildet das, was die Künstlerinnen eine ‚Kontaktzone' nennen, sowohl zwischen dem Glas und den farbigen Betonformen, in die es eingebettet ist, als auch mit den kreativen Mitwirkenden, Orten und Kontexten, aus denen das Material stammt. Jeder der Glas-„Kristalle", die sich in den Objekten – einem Tisch, einer Skulptur oder einem Gemälde – befinden, tragen in ihrer Struktur die kombinierte Arbeit ihrer ursprünglichen Schöpfer und die ihrer Recycler. Der daraus resultierende Terrazzo mit dem Titel** *Basis Rho* **ist gleichzeitig ein Baumaterial und ein Kunst-Design-Objekt, in dem sich die Formen und Texturen früherer Kreationen vereinen. Diese Hybridität ist ein wichtiger Teil von Jeschkelangers Interesse an gemeinsamer Autorenschaft und Treffpunkten zwischen verschiedenen Praktiken und Disziplinen. Ihre ortsspezifische Reaktion innerhalb der Galerie verwandelt die Matrix von** *Basis Rho* **in eine erweiterte Installation, die sich zwischen diesen Bereichen bewegt – eine Reihe von Fragmenten, die neu geformt und neu kristallisiert werden.**

1 *Remembrance of Things Past*: Volume 1, 1913. Ware, UK: Wandsworth Editions (2006): 61. („Kaum hatte die warme Flüssigkeit und mit ihr die Krümel meinen Gaumen berührt, durchlief ein Schauer meinen ganzen Körper, und ich hielt inne, auf die außergewöhnlichen Veränderungen bedacht, die stattfanden. Ein exquisites Vergnügen war in meine Sinne eingedrungen, aber individuell, losgelöst, ohne Hinweis auf seinen Ursprung … Woher kam es? Was bedeutete es? Wie konnte ich es erfassen und definieren?")

2 *The Silent Transformations*, 2009, trans. Michael Richardson and Krzysztof Fijalkowski. Kolkata, India: Seagull Books (2011): 1. („Wie kommt es, dass all das, was sich unermüdlich vor unseren Augen abspielt, was so effektiv funktioniert und auch offensichtlich ist, ungesehen bleibt?")

3 Ibid.: 4. („einem Freund begegnen, den man seit mehreren Jahren nicht mehr gesehen hat … er hatte viele Züge seines früheren Ichs bewahrt. Und doch konnte ich es nicht fassen, dass er es war")

4 Ibid.: 31. („der Übergang macht in der Tat ungeschehen")

INDEX

A Installation view with *Unvorhersehbare Ereignisse (Parakosmos)* by Anita Witek
B Anita Witek, *Unvorhersehbare Ereignisse (The girl with the guitar)*, 2020
Fine Art Print, Hahnemühle paper framed, 27.5 × 38 cm
C Anita Witek, *Unvorhersehbare Ereignisse (The Motivational Speaker)*, 2020
Fine Art Print, Hahnemühle paper framed, 38 × 27.5 cm
D Anita Witek, *Unvorhersehbare Ereignisse (Collision Neuronal)*, 2020
Fine Art Print, Hahnemühle paper framed, 38 × 27.5 cm
E Installation view with works by Anita Witek from her photographic series *Unvorhersehbare Ereignisse*
F Anita Witek, *Unvorhersehbare Ereignisse (Developmental Déjà-Vu)*, 2020
Fine Art Print, Hahnemühle paper framed, 38 × 27.5 cm
G Caro Jost, *OVERFLOW*, New York & Munich, 2010–2013
Synthetic (plastic), epoxy, film stills and Streetprint, 61 × 46 × 8 cm
H Caro Jost, *COMPLETED IN 2020*, Munich, 2020
Epoxy, film stills, acrylic, ink, linen on stretcher frame, 63 × 48 × 10 cm
I Installation view with works by Caro Jost from her Streetprint Paintings
J Caro Jost, *FOR DAYS ON END*, New York & Munich, 2010–2013
Epoxy, film stills, acrylic, ink, Streetprint on canvas, 35 × 250 × 8 cm
K Judith Goddard, *Lyrical Doubt*, 1984
16 mm in color, with sound
L Installation view with works by Ma Qiusha
M Ma Qiusha, *Page 13–14*, 2017–2018
Cyanotype framed with foam and wood, 76 × 96 x 10 cm
N Mark Corfield-Moore, *Little Temple in the Garden*, 2021
Dyed warp threads, hand woven cotton, 175 × 105 cm
O Mark Corfield-Moore, *They Make Her Feel Safer*, 2021
Dyed warp threads, hand woven cotton, 175 × 105 cm
P Mark Corfield-Moore, *The Floors Went From the 12th to the 14th. We Lived There*, 2021
Dyed warp threads, hand woven cotton, 175 × 105 cm
Q Mark Corfield-Moore, *A Life Changing Haircut*, 2021
Dyed warp threads, hand woven cotton, 175 × 105 cm
R Installation view with works by Jeschkelanger
S Jeschkelanger, *PNTG #002*, 2021
Unique Basis Rho, 840 × 630 cm
T Jeschkelanger, *PNTG #001*, 2021
Unique Basis Rho, 840 × 630 cm
U Jeschkelanger, *PNTG #003*, 2021
Unique Basis Rho, 840 × 630 cm

This publication was created with funds from the Stiftung Kunstfonds in the context of the special support program NEUSTART KULTUR.

NEU START KULTUR

STIFTUNG KUNSTFONDS

IMPRINT

Britta Rettberg
Gabelsbergerstraße 51
80333 Munich

+49 89 51 11 00 15
info@galerie-rettberg.com
galerie-rettberg.com

Editors: Britta Rettberg
Text: Joseph Constable
Translation: Mira Pirchtner
Editing: Mira Pirchtner, Lisa Stoiber, Britta von Rettberg
Photography: Dirk Tacke
Graphic Design: Off Office
Print: Druckerei Vogl

© 2021 for the reproduced works by the artists and Britta Rettberg.

R

S

T

U

BRITTA RETTBERG