

—
The publication
„School's Out!“ documents
Liz Bachhuber's on-site
installation work and the
spin-offs of the process since
the year of the Fall
of the Berlin Wall in 1989, and
during her 25 years of
teaching at the Bauhaus-
Universität Weimar.
—



Liz Bachhuber .
School's Out!

24. NOVEMBER 2019 BIS
23. FEBRUAR 2020

ACC GALERIE WEIMAR

KERBER ART

MICHAEL LÜTHY

Dinge sind ihre Relationen.
(Tim Ingold)¹

Liz Bachhubers Kunst ist eine Kunst des Verwebens: Ihre Kunstwerke stiften Beziehungen, und sie handeln von Beziehungen – zwischen Dingen und anderen Dingen, zwischen Menschen und Dingen und zwischen Menschen und anderen Menschen. Ihre Kunst steht im Zeichen einer Poetisierung der Wirklichkeit und folgt damit einem ästhetischen Programm, das erstmalig und folgenreich in der deutschen Romantik formuliert wurde, um mithilfe der Kunst die Kluft zwischen Subjekt und Welt zu heilen, und zwar durch ein gesteigertes Gefühl für ihre vielfältigen Zusammenhänge. Das ästhetische Programm, die Welt zu „romantisieren“, ist zu keiner Zeit ein bloß affirmatives, sondern verbindet die Poetisierung der Welt mit einer Kritik an den bestehenden Zuständen. Bachhuber lockert die alltäglichen Verhältnisse, in denen die Dinge gefangen sind, um sie durch neue – vielschichtigere und reichhaltigere – zu ersetzen, und sie knüpft diese Beziehungsbande als Dementi zum zivilisatorischen Hang, Dinge für obsolet zu erklären und auszurangieren. Einmal in ihr neues Beziehungsgeflecht eingewoben, werden die Dinge als das wahrnehmbar, was sie eigentlich immer schon waren, ohne dass wir aber dessen gewahr geworden wären, und sie werden zugleich zu mehr, als sie bislang waren, weil sie jetzt in ihrer ebenso umfassenden wie grundsätzlichen Bezüglichkeit in Erscheinung treten.

Eine der jüngsten Arbeiten, *Philemon und Baucis* (2019), veranschaulicht diese ästhetische Doppelstrategie beispielhaft. Zum einen geht es, im Sinne einer Ästhetik der Präsenz, darum, die Aufmerksamkeit auf die sinnlichen Merkmale der dargebotenen Gegenstände zu lenken: auf die gedeckten Farben und das antiquierte Muster der Seidenkrawatten, auf das expressive, wie eine Geste wirkende Geäst, um das

Things are their relation.
(Tim Ingold)¹

Liz Bachhuber's art is an art of interweaving: her works of art create relationships, and they examine relationships—between objects and other objects, between people and objects, and between people and other people. Her art is all about poeticizing reality, and so it follows an aesthetic program formulated for the first time and with considerable repercussions during German Romanticism, which sought to heal the rift between subject and world with the help of art, and to do this through a heightened sense of their manifold connections. The aesthetic program of “romanticizing” the world is never merely affirmative, but combines the poeticizing of the world with a critique of existing conditions. Bachhuber unpicks the everyday conditions in which things are trapped in order to replace them with new ones—more complex and richer—and she links these relational ties as a refusal of the civilizing tendency to declare things obsolete and thus discard them. Once woven into her new network of relationships, objects become perceptible as what they actually always have been, without us being aware of it, and at the same time they develop into more than they have been up until now, because now they appear along with their comprehensive, fundamental relationality.

One of the most recent works, *Philemon and Baucis* (2019), exemplifies this double aesthetic strategy. On the one hand, in the sense of an aesthetic of presence, it is about drawing attention to the sensual characteristics of the objects on display: to the muted colors and antiquated patterns of the silk neckties, to the expressive, gestural branches around which the necktie fabric is wrapped, and to the fragile, rough leather of the skates with their long rows of silver eyelets, through which the shimmering golden laces are

herum der Krawattenstoff gelegt ist, sowie auf das brüchige, rau gewordene Leder der Schlittschuhe mit ihren langen Reihen silberner Ösen, durch welche die golden schimmernden Schnürsenkel gezogen sind. Zum anderen, gegenläufig zu diesem präsenzästhetischen Ansatz, zielt die Arbeit gerade nicht auf das Hier und Jetzt der sinnlichen Erfahrung, sondern darauf, an diesen Objekten etwas anschaulich werden zu lassen, was über deren dingliche Gegenwärtigkeit hinausweist. Indem die dem Werk beigefügte Materialangabe darüber informiert, dass es sich um „väterliche Krawatten und mütterliche Schnelllauf-Schlittschuhe“ handelt, ruft Philemon und Baucis die elterliche Welt der Künstlerin auf. Doch nicht nur dies: Darüber hinaus handelt dieses „Doppelporträt“ davon, was die Tochter in einem Akt erinnernden Gedenkens als signifikanten Zug der Eltern herausgreift. So werden von der Mutter nur gerade deren Schlittschuhe präsentiert, und damit die unerfüllt gebliebene Leidenschaft einer jungen Frau, die gern professionelle Schnelllauf-Sportlerin geworden wäre, was ihr durch die eigenen Eltern, welche sich auf herrschende Konventionen beriefen, verwehrt wurde. Die an den Nagel gehängten Schlittschuhe werden zur Insignie verweigerter Selbstbestimmung – einer Selbstbestimmung, welche sie indes ihrer eigenen Tochter gewährte, die den riskanten Weg als Künstlerin gehen durfte. Als wären dies nicht schon der Bezüge genug, thematisiert die zweiteilige Arbeit durch den Titel und ihre sinnfällige Hängung über Eck das Verhältnis der beiden Elternteile zueinander, indem jenes mythische Liebes- und Ehepaar aufgerufen wird, welchem die Götter den Wunsch erfüllten, zum gleichen Zeitpunkt zu sterben, und welches sie im Augenblick des Todes in eine Eiche und eine Linde verwandelten, deren Äste bei Ovid, nicht aber bei Bachhuber ineinandergreifen. Kurz, in Philemon und Baucis verwandeln sich die eingesetzten Alltagsdinge zu einem vielschichtigen „Bild“, das von verhinderten Träumen, gesellschaftlichen Konventionen, familiären Geschicken und mythischen Vorstellungen ehelicher Perfektion gleichermaßen spricht – zum „Bild“ komplexer Verwobenheit von Menschen und Dingen.

Die ästhetische Doppelstrategie, die Dinge in ihrem materiellen und sinnlichen Sosein auffällig werden zu lassen und sie gleichzeitig in Medien einer über sie hinausführenden Bedeutungsstiftung zu verwandeln, führt in Bachhubers Kunst dazu, dass der Kreis dessen, was als künstlerisches Medium Verwendung findet, massiv ausgeweitet wird. Ihr US-amerikanischer

threaded. On the other hand, contrary to this presence-aesthetic approach, the work does not target the here and now of sensual experience, but seeks to visualize something in these objects that points beyond their material presence. As the material attached to the work informs us, this is a matter of “paternal neckties and maternal speed skates”, and Philemon and Baucis conjures the artist’s parental world. But not only that: This “double portrait” is also about what a daughter has picked out as her parents’ significant traits in an act of remembrance. Thus the mother is represented only by her skates, and therefore by the unfulfilled passion of a young woman who would have liked to become a professional speed skater, something she was denied by her own parents, who invoked prevailing conventions. The skates that were hung up and abandoned become the insignia of self-determination denied-self-determination that she did grant to her own daughter, who was allowed to follow the risky path as an artist. As if this were not enough of a reference, the two-part work addresses the relationship between her two parents through the title and its obvious hanging across a corner, calling up the mythical couple whom the gods granted their wish to die at the same time and whom they transformed into an oak and a lime tree at the moment of death. The branches of the trees interlock in Ovid’s work but not in Bachhuber’s. In short, in Philemon and Baucis the everyday objects used are transformed into a multi-layered “image” that speaks of frustrated dreams, social conventions, family destinies and mythical ideas of marital perfection in equal measure—the “image” of a complex intertwining of people and objects.

In Bachhuber’s art, the aesthetic double strategy of making things conspicuous in their material, sensual existence and simultaneously transforming them into a medium creating meaning that extends beyond the objects alone, leads to massive expansion of the scope of what may be used as an artistic medium. Her American artist colleague Robert Rauschen-

Künstlerkollege Robert Rauschenberg sprach einmal davon, die Dinge dieser Welt, die in seinen sogenannten Combine Paintings auftauchen, seien für ihn dasselbe, was für einen Maler die Farben auf der Palette seien; aus diesen “Farben“ male er seine „Bilder“². Im selben Geist agiert Bachhuber. In der Ausstellung erinnern ein paar ihrer frühen, noch zu Akademiezeiten entstandenen Malereien daran, dass man ehemals unter einem künstlerischen Medium Farbe und Leinwand (oder, im Falle der Skulptur, Ton, Stein oder Holz) verstand. Bald aber erkannte Bachhuber fast jedem Material und jedem Gegenstand die Dignität zu, eine jener „Farben“ auf ihrer “Palette“ zu werden, mittels derer sie ihre Werke fertigt, von PVC-Schläuchen und Kühlschränken über Erlenmeyer-Kolben und Chirurgenbesteck bis zu Kühlerhauben und Kompostwürmern. Entsprechend weiten sich die eingesetzten Verfahren ebenfalls aus, statt zu malen oder zu skulptieren, wird nun poliert, gesägt, geflochten und geschweißt – und sogar Humus produziert. So nisten sich die entstehenden Werke in einem „unmöglichen“ Raum zwischen Gebrauchsobjekt und ästhetischem Gegenstand ein, und der spielerische Umgang mit Materialien und Verfahrensweisen lässt Alltags- und Kunsthandlungen ineinanderfließen.

Wesentlich für Bachhubers Vorgehen ist indes, dass jene Medien, aus denen sie ihre künstlerischen Formen gewinnt, kein bloßer Rohstoff wie Ölfarbe oder ein Tonklumpen sind. Vielmehr sind die eingesetzten Medien selbst schon gestaltete Dinge: spezifische Formen, die sich einer ebenso spezifischen Welt verdanken; und diese Spezifik soll im entstehenden Kunstwerk gerade nicht gelöscht werden, sondern im Gegenteil einen eigenständigen Ausdruck gewinnen. Exemplarisch für diese Formen, welche in Bachhubers Kunst zum Medium neuer Formbildungen werden, sind jene Konsumprodukte der DDR, denen häufig wohlklingende und metaphorisch aufgeladene Markennamen gegeben wurden. Das gilt etwa für die von Bachhuber mehrfach aufgegriffenen Kühlschränke, die auf den Namen „Kristall“ hören, der in schräg gesetzter, einer Handschrift nachempfundener Typografie auf den Türen prangt. Die Poetisierung, die das banale Küchengerät durch die Verbindung mit einem Kristall erfährt, führt die Künstlerin fort, indem sie Krähensilhouetten in die Türen schneidet, durch die in rhythmischen Intervallen ein warmes Licht hindurchfunkelt. Ein vergleichbares Verfahren mehrstufiger Poetisierung zeigt sich in der früheren Arbeit *El Dorado (1990)*, in welcher Brenn-

berg once said that he sees the objects of this world that appear in his so-called Combine Paintings as akin to the colors on a painter’s palette; it is from these “colors” that he paints his “pictures”.² Bachhuber works in the same spirit. In the exhibition, a few of her early paintings, created during her time at the academy, remind us that the artistic medium was once regarded as paint and canvas (or, in the case of sculpture, clay, stone or wood). Soon, however, Bachhuber recognized the dignity of almost every material and every object to become one of the “colors” on her “palette”: the means by which she produces her works, from PVC tubes and refrigerators, Erlenmeyer flasks and surgical instruments to radiator hoods and compost worms. Accordingly, the methods she uses are also expanding; instead of painting or sculpting, she now polishes, saws, braids and welds—and even produces humus. In this way, the resulting works nestle in an “impossible” space between utility and aesthetic objects, and the playful handling of materials and procedures allows everyday life and art activities to flow into one another.

Essential to Bachhuber’s approach, however, is that the media from which she extracts her artistic forms are not merely raw materials such as oil paint or a lump of clay. Instead, the media used are previously designed objects: specific forms that owe their existence to an equally specific world; and it is precisely this specificity that she avoids erasing in the resulting work of art. On the contrary, the aim is for it to develop independent expression. Exemplary of these forms, which become the medium of new configurations in Bachhuber’s art, are the consumer products of the GDR, which were often given melodious and metaphorically charged brand names. This applies, for example, to the refrigerators that Bachhuber has used several times and which bear the name “Kristall” (crystal), which is emblazoned on the doors in diagonally set typography inspired by handwriting. The artist continues the poeticizing that the banal kitchen gadget experiences when it is associated with a crystal by cutting crows’ silhouettes into the doors, through

stoffstücke, die den suggestiven Namen „Eierkohlen“ tragen, durch die Vergoldung zu Nuggets werden, die sich aus einer Kohlentrage auf den Boden ergießen wie der Inbegriff unerschöpflichen Reichtums. Wie bei Philemon und Baucis verflechten sich auch in diesen beiden Fällen die Narrative. Denn die entsprechenden Arbeiten rufen nicht nur vergangene Zeiten und Produktkulturen auf, sondern genauso die Begegnung der Künstlerin mit diesen Welten auf den Stationen ihrer internationalen Wanderschaft. El Dorado spiegelt die Verwunderung, als die US-amerikanische Künstlerin, die 1979 in Düsseldorf eintraf, plötzlich mit der Handhabung und der sensorischen Welt von Kohleöfen konfrontiert wurde. Die Kühlschranksarbeiten *Krähenwald* (2002) und *Kristall 2009* (2009) wiederum erinnern an die Begegnung mit den Konsumschutthalten in jenem Weimar, das sie 1993 anlässlich ihrer Berufung an die Bauhaus-Universität als einen Ort kennenlernte, der damit beschäftigt war, die Erzeugnisse der eben erst verschwundenen DDR loszuwerden.

Es zeichnet die ästhetische Erfahrung von Bachhubers Arbeiten aus, die Ausgangs- und Endpunkte solcher Medium-Form-Prozesse jeweils gleichermaßen sichtbar zu halten und auf diese Weise den Prozess selbst augenfällig werden zu lassen. Die einzelnen Kunstwerke ermöglichen es in je besonderer Weise, den flüchtigen Augenblick, in dem etwas zu etwas anderem wird, auf sicht- und fassbare Art zu verlängern. Sie inszenieren den Umschlagpunkt, indem sie die beiden Pole – die Ausgangsmaterialien und die ästhetische Konfiguration der Kunstwerke – so eigenständig wahrnehmbar halten, dass der Umschlag vom einen ins andere erfahrbar wird. Dieser Wahrnehmungswechsel aber bleibt rätselhaft, da wir den Punkt, an dem das eine ins andere umschlägt, nicht benennen können. Einerseits ist offensichtlich, dass sich materiell kaum etwas geändert hat – wie beispielsweise bei der blauen zerknautschten Kühlerhaube, die in *Stopped Motion* (2019) zwar schimmernd poliert, aber ansonsten unverändert an die Wand gehängt ist –, und doch ist der Gegenstand plötzlich zu einem anderen geworden. Bei einem solchen Wahrnehmungswechsel verdoppeln sich sowohl die Wahrnehmung als auch der Gegenstand bei vollem Bewusstsein der Dingkonstanz. Diese paradoxe Erfahrung verbraucht sich nicht, sondern entsteht immer wieder neu. Wer die Kühlerhaube allein als ästhetische Form betrachten will, dem drängt sich die dingliche Konkretion des verbeulten Alltagsdinges irri-

which a warm light shimmers at rhythmic intervals. A similar process of multi-stage poeticizing is evident in the earlier work *El Dorado* (1990), in which pieces of fuel bearing the suggestive name “egg coals” become nuggets due to gold-plating, pouring out of a coal tray onto the floor like the epitome of inexhaustible wealth. As with Philemon and Baucis, the narratives also intertwine in these two cases. For the corresponding works not only call up past times and product cultures, but also the artist’s encounter with these worlds at various stages of her international travels. El Dorado reflects the amazement of an American artist, arriving in Düsseldorf in 1979, who was suddenly confronted with the usage and sensory sphere of coal stoves. The refrigerator works *Krähenwald* (*Forest of Crows*, 2002) and *Kristall 2009* (*Crystal*, 2009), on the other hand, recall her encounter with consumer waste dumps in Weimar, which she came across in 1993 when taking up her appointment to the Bauhaus University, a city busy disposing of products from the recently disappeared GDR.

The aesthetic experience of Bachhuber’s works is characterized by the way she keeps the starting and end points of such medium-form processes equally visible, thus making the process itself conspicuous. The individual works of art, each with its own special approach, make it possible in a visible and tangible way to extend the fleeting moment at which something becomes something else. They stage the transition point by keeping the two poles—the source materials and the aesthetic configuration of the artworks—so independently perceptible that the transition from one to the other can be experienced. This change of perception, however, remains a mystery, since we cannot name the point at which the one changes into the other. On the one hand, it is obvious that hardly anything has changed materially—as in the case of the blue crumpled hood, for example, which is polished to a shimmering finish in *Stopped Motion* (2019) but hung on the wall otherwise unchanged—and yet the object has suddenly become something else. In such a change of perception, both our perception and the

tierend auf, und wer im Objekt lediglich das Alltagsding erkennt, das auch auf dem Schrottplatz liegen könnte, dem zeigt es mit einem Male seine durchgeformte Qualität und damit seinen ästhetischen Charakter als „Bild“. Ein anderes Werk, das dieses Schillern augenfällig inszeniert, ist *Rikscha* (2018–2019), dessen Fracht bald als Stapel gebrauchter Kleidung unterschiedlicher Herkunft, bald als chromatisch vereinheitlichte Skulptur wahrgenommen werden kann – ein Schillern, das Bachhuber auch in ihren 2017 in Berlin und 2019 in Erfurt gezeigten Wänden *Both Sides Now I und II* inszenierte.

Überblickt man die Abfolge der Werke, zeigt sich schließlich noch eine weitere Dimension von Bachhubers Kunst ästhetischer Beziehungstiftung. Die Werke verweben nicht nur Ding- und Menschenwelten, indem Krawattenstoff um Äste gewickelt und Vogelnester in Kinderbettchen hineingeflochten werden. In Bachhubers Œuvre sind auch die einzelnen Werke miteinander verwoben. Dafür sind die beiden weiteren Rikschas, die in der Ausstellung stehen, eindrückliche Beispiele (beide von 2019). Die eine, *Rikscha II*, trägt auf ihrer Ladefläche die zu Brennholz geschnittenen Teile zweier früherer Installationen der Künstlerin, die andere, *Rikscha III*, transportiert die restaurierte und veränderte Fassung einer Arbeit, die gut 25 Jahre früher entstanden ist. Das Recycling – mit dem sich die Künstlerin in ökonomischer, ökologischer und kultureller Hinsicht in vielen Projekten und internationalen Kooperationen befasste, die vom Künstlerischen aufs Politische ausgreifen – wird in solchen Wiederaufnahmen älterer Arbeiten zu einem semantischen Upcycling, da es hier vorrangig nicht um das ressourcenschonende Wiederverwenden ausrangierter Dinge geht. Vielmehr gewinnt es eine existenzielle autobiografische Dimension, als Bewegung eines rückblickenden Voranschreitens und als Fortspinnen eines Fadens, der zur Textur eines Künstlerlebens verwoben wird. Man könnte Liz Bachhuber, um eine weitere Ovid’sche Figur heranzuziehen, als Arachne ihrer eigenen Kunst bezeichnen.

Anmerkungen

- 1 Ingold, Tim: „Rethinking the animate, reanimating thought“, in: *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*, London/New York 2011, S. 67–75, S. 70. („Things are their relation.“)
- 2 Solomon, Alan R.: „Introduction“, in: *Robert Rauschenberg. Ausst.-Kat. The Jewish Museum New York*, New York 1963, unpag. (S. 7).

object itself are doubled while we remain fully aware of the object’s constancy. This paradoxical experience is never exhausted; it is constantly recreated. For those who want to see the radiator hood as an aesthetic form alone, the material concretion of the dented everyday object imposes itself irritatingly, and for those who recognize in the piece only the everyday object that could also be lying in a junkyard, it suddenly reveals its well-formed quality and thus its aesthetic character as an “image”. Another work that stages this iridescence strikingly is *Rickshaw* (2018–2019), the load of which can sometimes be perceived as a pile of used clothes of different origins, sometimes as a chromatically unified sculpture—an oscillation that Bachhuber also staged in her mural works shown in Berlin in 2017 and Erfurt in 2019, *Both Sides Now I and II*.

Looking at the sequence of the works, another dimension of Bachhuber’s art of establishing aesthetic relationships becomes apparent. The works not only interweave the worlds of objects and people by wrapping necktie cloth around branches and braiding bird’s nests into children’s cribs. In Bachhuber’s oeuvre, the individual works are also interwoven with one another. The two other rickshaws in the exhibition are impressive examples of this (both from 2019). On the loading platform of one, *Rickshaw II*, we find the parts of two earlier installations by the artist cut into firewood, while the other, *Rickshaw III*, transports the restored and altered version of a work created a good 25 years earlier. Recycling—which the artist has dealt with in economic, ecological and cultural terms in many projects and international collaborations that extend from the artistic to the political—becomes a semantic upcycling in such revivals of older works, since it is not primarily a matter of the resource-saving reuse of discarded objects. Rather, it acquires an existential autobiographical dimension, as a movement of retrospective progress and as the continuation of a thread that is woven into the texture of the artist’s life. One might even call Liz Bachhuber, to cite another Ovid character, the Arachne of her own art.

References

- 1 Ingold, Tim: “Rethinking the animate, reanimating thought”, in: *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*, London/New York 2011, pp. 67–75, p. 70.
- 2 Solomon, Alan R.: “Introduction”, in: *Robert Rauschenberg. exhib. cat. The Jewish Museum New York*, New York 1963, no pag. (p. 7).

—
Some words to
the exhibition now and
in generell to ACC

Some words to
the exhibition now and
in generell to ACC
—





TITEL DEUTSCH TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



TITEL DEUTSCH TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



TITEL DEUTSCH TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch

TITEL TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

TITEL DEUTSCH TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch





Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS 1, New York

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english





HABICHTE – PHASE 1 | HAWKS – PHASE 1
1000 x 375 x 400 cm, New York, 1989
Rigips geschnitten, verzinkten Blech,
Birkenschösslinge, Sonnenlichtprojektionen
Cut plasterboard, galvanized tin,
birch saplings, sunlight projections





HABICHTE – PHASE 1 | HAWKS – PHASE 1
1000 x 375 x 400 cm, New York, 1989
Rigips geschnitten, verzinkten Blech,
Birkenschöslinge, Sonnenlichtprojektionen
Cut plasterboard, galvanized tin,
birch saplings, sunlight projections





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch



HABICHTE – PHASE 1 | HAWKS – PHASE 1
1000 x 375 x 400 cm, New York, 1989
Rigips geschnitten, verzinkten Blech,
Birkenhörslinge, Sonnenlichtprojektionen
Cut plasterboard, galvanized tin,
birch saplings, sunlight projections





TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english

Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS I, New York





TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



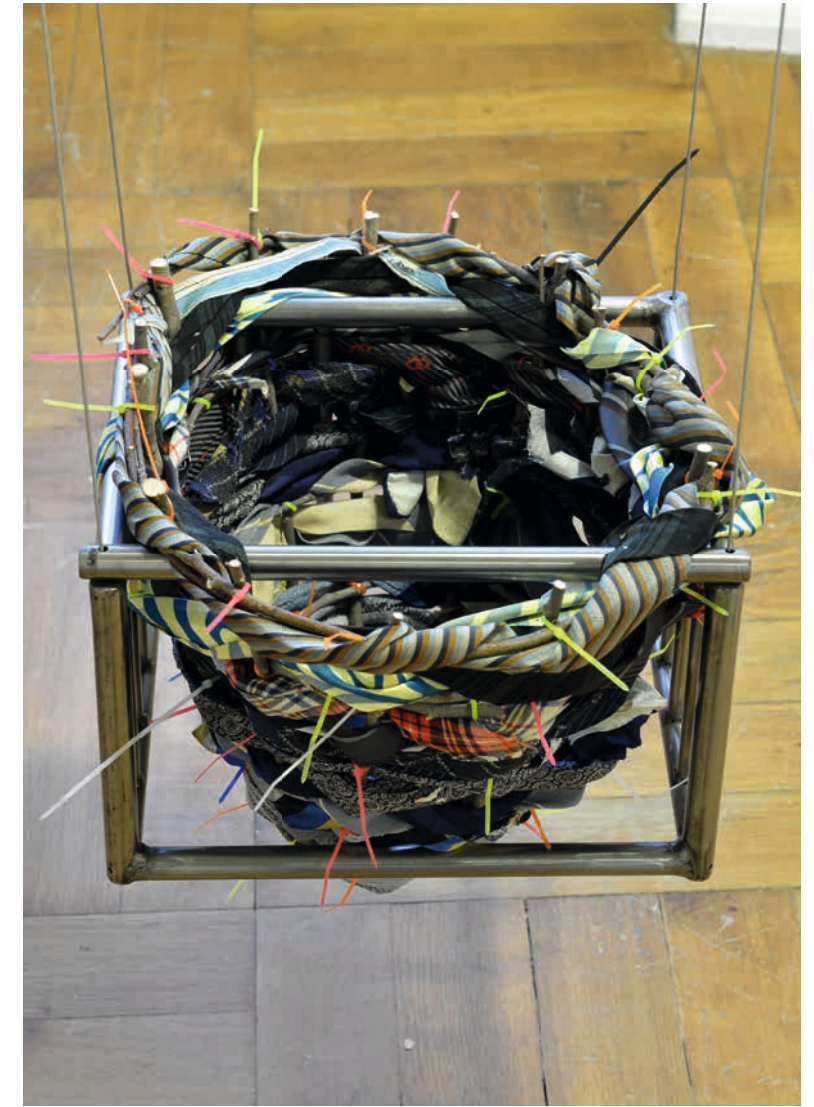
TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



TITLE | TITEL
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material english

Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS 1, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS 1, New York

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english

Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS 1, New York



Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS 1, New York

TTLEL | TITLE
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material

TTLEL | TITLE
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material english

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material english





TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

HABICHTE – PHASE 1 | HAWKS – PHASE 1
1000 x 375 x 400 cm, New York, 1989
Rigips geschlitten, verzinkten Blech,
Birkenschöslinge, Sonnenlichtprojektionen
Cut plasterboard, galvanized tin,
birch saplings, sunlight projections



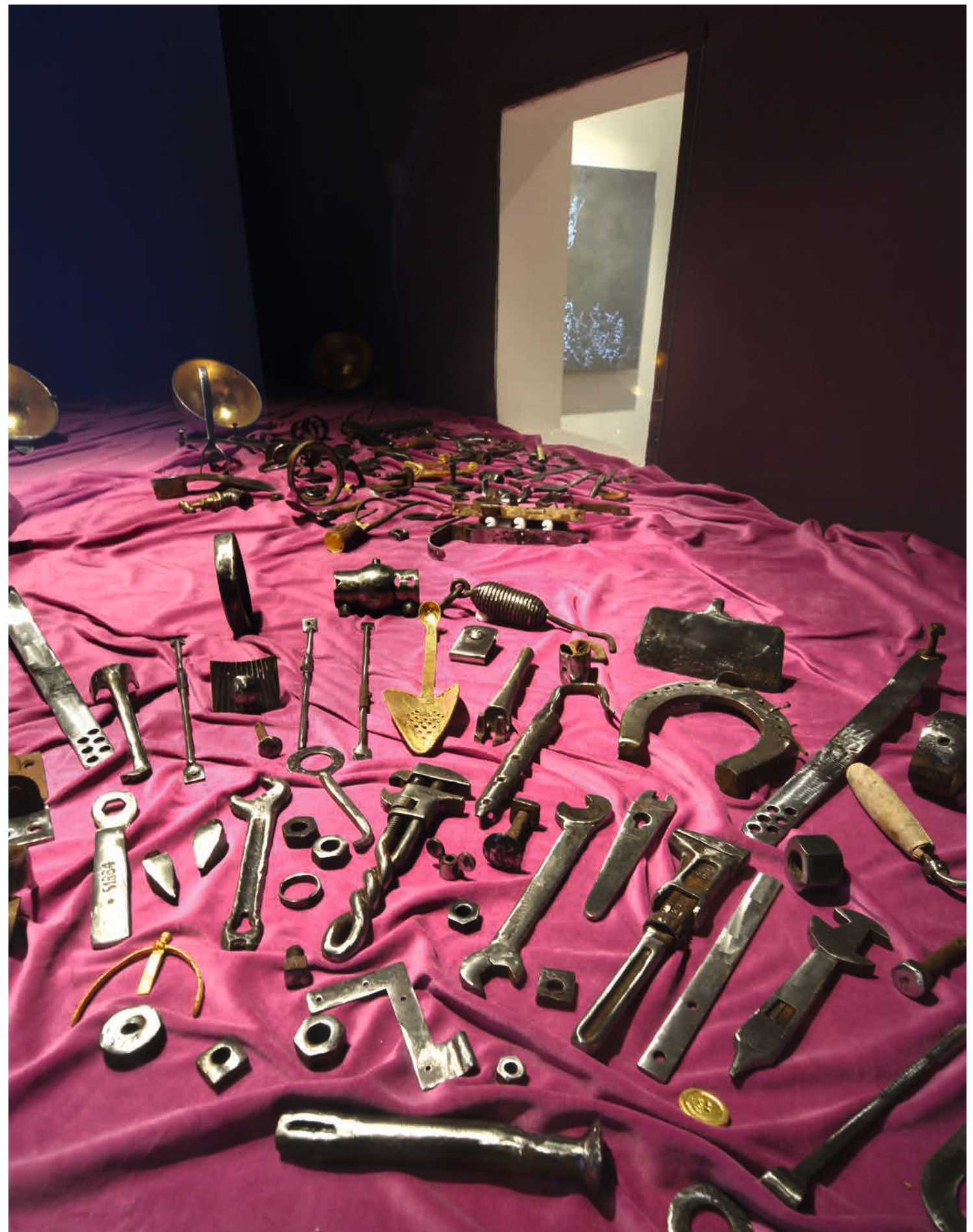


TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



TITEL | TITEL
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



VERENA KRIEGER

Im künstlerischen Werk von Liz Bachhuber spielt das Verhältnis von Kultur und Natur eine zentrale Rolle. Sie versteht diese nicht als Gegensatz, sondern interessiert sich gerade für das enge Wechselspiel zwischen ihnen. Seit jeher konstituiert sich menschliche Kultur zu einem Gutteil aus Versuchen, die Verfahrensweisen der Natur nachzuahmen, d. h. nach ihrem Vorbild und im Einklang mit ihr Nahrungsmittel zu erzeugen, Wohnraum zu schaffen und Kleidung oder Werkzeuge zu produzieren. Umgekehrt reagiert die Natur, reagieren Pflanzen und Tiere auf die menschlichen Hervorbringungen, auf unsere Häuser, Städte, Autos und Gärten, indem sie sich an deren Gegebenheiten anpassen und dort einnisten, zu überleben versuchen oder sie gar überwuchern. Liz Bachhubers künstlerische Arbeit spürt diesem wechselseitigen Reagieren nach, indem sie einerseits künstliche Materialien und Objekte wie z. B. Kunststoffe oder Metallwerkzeuge in naturhafte Formen bringt und andererseits Naturobjekte zu ästhetischen Gebilden formt.

Eine wichtige Werkgruppe in diesem Zusammenhang sind ihre Nest-Werke, die in Gestalt und Machart an Vogelnestern orientiert sind. Vogelnester sind bewundernswerte, hochkomplexe und äußerst funktionale Gebilde von hoher ästhetischer Qualität. Dem Nestbau sind auch das Flechten und Weben entlehnt, die zu den ältesten menschlichen Kulturtechniken gehören. Beide Prinzipien – den Nestbau der Vögel und die menschliche Web- und Flechtkunst – macht Liz Bachhuber seit Mitte der 1990er Jahre für das Feld der Bildhauerei fruchtbar, indem sie Gebäuden, Gärten und dem städtischen Raum höchst unterschiedliche größere und kleinere Nester einfügt. Sie geht dabei ähnlich pragmatisch vor wie etwa die Füchse, Marder und Papageien, die sich in unseren Städten niedergelassen haben: Sie sucht sich vorhandene Strukturen und integriert dort, auf deren Gestalt reagierend, ihre eigenen Gebilde. Diese Vorgehensweise ist charakteristisch für Liz Bachhuber, denn Ortsbezogenheit ist eines ihrer wesentlichen künstlerischen Prinzipien.

The relationship between culture and nature plays a key role in Liz Bachhuber's artistic work. She does not see them as opposites but is interested in the close interplay between them. Human culture has always been determined to a large extent by attempts to imitate nature's processes, i.e. to make food, living space and clothing or tools according to nature's model and in harmony with it. Conversely, nature reacts – plants and animals react to human products, to our houses, cities, automobiles and gardens, by adapting to their conditions and settling there, seeking to survive or even to grow over them. Liz Bachhuber's artwork traces this reciprocal reaction by integrating artificial materials and objects such as plastics or metal tools into natural forms on the one hand, while shaping natural objects into aesthetic configurations on the other.

An important group of works in this context are her Nest Works, which are oriented toward birds' nests in their form and style of construction. Birds' nests are admirable, highly complex and extremely functional structures of great aesthetic quality. Nest building also provides the basis for braiding and weaving, which are among the oldest human cultural techniques. Since the mid-1990s, Liz Bachhuber has made both principles – birds building nests and the human arts of weaving and braiding – fruitful for the field of sculpture by incorporating nests of very different sizes into buildings, gardens and urban spaces. Her approach is similarly pragmatic to that of the foxes, martens and parakeets that have settled in our cities: She looks for existing structures and, reacting to their shape, integrates her own formations there. This approach is typical of Liz Bachhuber because site-specificity is one of her essential artistic principles.

Branches with their poetic ramification already play a part in Liz Bachhuber's early work. At the beginning of the 1990s, she created nests for the first time, woven from birch saplings and brought into specific constellations with civilizational objects. Since the artist is a mother, initially these were objects related to small children: playpen, cot, buggy and swings. Later, the chair was added as a new motif. Liz Bachhuber made this into a fundamental element of increasingly large nest constellations in diverse materials and variations—as conference chair, dining chair, cantilever chair or children's highchair. When Weimar became the European Capital of Culture in 1999, Bachhuber left the gallery space and occupied the urban environment with her Nesting Places project. Whereas her nesting objects had been based previously on the fact that a natural form and an object of civilization were related in a formal way, public space now added an essential new dimension. On the one hand, the urban space itself is a concentrate of human-civilizational design; on the other hand, it is always also a natural space in which plants and animals settle, adapt to human habits, and sometimes disturb them. In the city, culture and nature not only meet but also enter into a symbiosis—often unwanted—with constantly shifting conditions. Liz Bachhuber's nests also change during the installation, as the twigs sprout leaves or dry up.

In 2014, I invited Liz Bachhuber to realize an exhibition in the garden of the Frommannsches Anwesen, an historical ensemble of buildings in Jena, very important for German cultural and intellectual history. Now the artist had the opportunity to react with her Nest Works to a natural space, albeit one shaped by human intervention. Under the title Vernestung (Networking), she installed temporary Nest Works in Frommann's Garden, which react to the found situations and differ accordingly in size, form, and color. For example, a nest placed centrally in the small French Garden refers to the geometric structure of the complex, while the nest attached to a railing takes up the railing's own vertical structure. Liz

Bereits in Liz Bachhubers Frühwerk spielen Zweige in ihrer poetischen Verästelung eine Rolle. Anfang der 1990er Jahre entstehen dann erstmals Nester, die aus Birkenschösslingen geflochten und mit zivilisatorischen Objekten in spezifische Konstellationen gebracht werden. Bedingt durch die Mutterschaft der Künstlerin, handelt es sich dabei zunächst um Objekte, die im Zusammenhang mit Kleinkindern stehen: Laufstall, Kinderbettchen, Kinderwagen und Schaukeln. Später tritt als neues Motiv der Stuhl hinzu, den Liz Bachhuber in seinen vielfältigen Materialien und Spielarten – als Konferenzstuhl, Esstischstuhl, Freischwinger oder Kinderstuhl – zum Grundelement immer größerer Nestgebilde macht. Als Weimar zur Europäischen Kulturhauptstadt des Jahres 1999 wird, verlässt Bachhuber den Galerieraum und bespielt mit dem Projekt *Nesting Places* weiträumig den Stadtraum. Lebten ihre Nest-Objekte zuvor davon, dass eine Naturform und ein Zivilisationsobjekt formal in Beziehung gesetzt werden, kommt nun mit dem öffentlichen Raum eine wesentliche Dimension hinzu. Der Stadtraum selbst ist ja einerseits ein Konzentrat menschlich-zivilisatorischer Gestaltung, andererseits immer auch ein Naturraum, in dem sich Pflanzen und Tiere ansiedeln, an menschliche Lebensgewohnheiten anpassen, diese mitunter aber auch stören. In der Stadt begegnen sich Kultur und Natur nicht nur, sondern gehen eine – häufig ungewollte – Symbiose ein, mit sich ständig verschiebenden Verhältnissen. Auch Liz Bachhubers Nester verändern sich im Verlauf der Installation, insofern die Zweige Blätter hervortreiben oder auch vertrocknen.

Im Jahr 2014 lud ich Liz Bachhuber ein, im Garten des Frommannschen Anwesens, einem historischen Bauensemble in Jena von großer Bedeutung für die deutsche Kultur- und Geistesgeschichte, eine Ausstellung zu realisieren. Nun besteht für die Künstlerin die Möglichkeit, mit ihren Nest-Arbeiten auf einen, wenngleich durch menschliche Eingriffe gestalteten, Naturraum zu reagieren. Unter dem Titel *Vernestung* installiert sie im Frommannschen Garten temporäre Nest-Werke, die auf vorgefundene Situationen reagieren und entsprechend stark in Größe, Form und Farbigkeit differieren. So bezieht sich z. B. ein zentral im kleinen französischen Garten platziertes Nest auf die geometrische Struktur der Anlage, während das an einem Treppengeländer befestigte Nest die vertikale Struktur des Geländers aufgreift. Zwischen zwei freistehenden Musen-Fi-

guren wiederum platziert Liz Bachhuber ein kugelförmiges Nest, das in seiner Gestalt die Himmelskugel der Urania, der Muse der Sternkunde, zitiert.

Den Höhepunkt bildet ein riesiges, in ein Baugefüge hineingeflochtenes Nest in der Form einer Phiole. Diese birnenförmigen Glasgefäße wurden von den Alchemisten seit der Antike verwendet und spielen auch heute noch in der Chemie eine Rolle. In der Phiole verkörpern und begegnen sich also beide Zugangsweisen zur Natur, die organisch-magische der traditionellen Naturphilosophie und die mechanistische der modernen Naturwissenschaften. Bachhubers Nest vereint beide und repräsentiert damit zwei Hauptpole menschlicher Haltungen zur Natur. Der Titel dieses Nestes, *Hemerophiole*, basiert auf einem Wortspiel: Neben der Phiole ist darin der Begriff „Hemerophil“ verborgen. Als Hemerophile (Kulturfolger) bezeichnet man solche Tier- und Pflanzenarten, die sich bevorzugt in menschlichen Kulturlandschaften ansiedeln, weil sie sich davon bessere Nahrungs- und Lebensbedingungen erwarten (z. B. Tauben, Ratten, Amseln und Eichhörnchen). Sie passen sich an die menschliche Lebensweise an und profitieren von ihr. Dieses pragmatische Verhalten der Natur fasziniert Liz Bachhuber, und sie nimmt es sich in ihrer Arbeit zum Vorbild. Dabei kehrt sie dieses Prinzip aber auch bewusst um, denn den aus Birkenschösslingen geflochtenen Neststrukturen sind zivilisatorische Materialien wie Seile, Fahrradschläuche und Kleidungsstücke eingefügt, die von Bürgerinnen und Bürgern sowie von Geschäften und Institutionen gespendet wurden. Viele haben beim Einweben der Materialien mitgeholfen. Die körperliche Textur der Kleidungsstücke trägt zu der ungewöhnlichen pulsierenden Farbwirkung des Nestes, die bei Sonnenlicht noch gesteigert wird, bei. Auch mit Textilien kann man malen! Da in die Nester nicht nur natürliche Materialien eingegangen sind, sondern ebenso auch menschliche Objekte und Handlungsweisen, steht der Titel *Hemerophiole* durchaus programmatisch für Liz Bachhubers künstlerisches Anliegen, das Verhältnis zwischen Natur und Kultur nach beiden Richtungen in Schwingung zu versetzen.

Mit der Wahl des Nestes als einem Leitmotiv in ihrem Œuvre berührt Liz Bachhuber elementare Aspekte des Verhältnisses der Menschen zur Natur, deren Teil sie sind und der sie doch gegenüberstehen. Das Nest – zart, klein und schutzlos im Vergleich zu unseren menschlichen Behausungen – ist ein Ur-Ort

Bachhuber also places a spherical nest between two free-standing figures of muses: its shape quotes the celestial sphere of Urania, the muse of astronomy.

The highlight is a huge nest in the shape of a phial, woven into a scaffold. These pear-shaped glass vessels have been used by alchemists since ancient times and still play a part in chemistry today. Two approaches to nature meet and are embodied in the phial, therefore: the organic-magical approach of traditional natural philosophy and the mechanistic approach of the modern natural sciences. Bachhuber's nest unites both, and so represents the two main poles of human attitudes toward nature. The title of this nest, *Hemerophiole*, is based on a play on words: Besides the phial, the term "hemerophile" is concealed in it. *Hemerophilous* (culture follower) is the term used to describe animal and plant species that prefer to settle in human cultural landscapes because they expect better food and living conditions there (e.g. pigeons, rats, blackbirds and squirrels). They adapt to the human way of life and profit from it. This pragmatic behavior of nature fascinates Liz Bachhuber, and she follows it as a model in her work. But she also deliberately reverses this principle, as the nest structures woven from birch saplings also include civilizing materials such as ropes, bike inner-tubes and clothing donated by citizens, shops and institutions. Many have helped to weave in the materials. The physical texture of the garments contributes to the unusual pulsating color impact of the nest, which is enhanced by sunlight. You can also paint with textiles! Since not only natural materials are incorporated in the nests but also human objects and ways of acting, the title *Hemerophiole* stands programmatically for Liz Bachhuber's artistic intent: To set the relationship between nature and culture oscillating in both directions.

The choice of the nest as a leitmotif in her oeuvre means that Liz Bachhuber touches on elementary aspects of the relationship between society and nature, of which human beings are a part but which they nevertheless resist. The nest-delicate,

unseres Kindseins, mit ihm sind die elementarsten Bedürfnisse nach Schutz, Sicherheit und Wärme verbunden. Sein Anblick rührt tiefe Empfindungen an, es weckt Sehnsüchte nach der eigenen Kindheit ebenso wie den Wunsch, unseren Kindern ein sicheres Nest zu bieten. Gerade wenn sich der Nestbautrieb bemerkbar macht, erfahren wir das Vorhandensein basaler Instinkte und damit unsere eigene Naturhaftigkeit. Nicht umsonst ist das Nest in unserer Alltagssprache vielfach als Metapher präsent, etwa wenn in Bezug auf Jugendliche von Nesthockern oder Nestflüchtern die Rede ist. Wie schon mit Nestbau und Nestwärme ist auch mit dem Verlassen des Nestes eine bedeutsame Phase im menschlichen Leben angesprochen. Das Nest ist also eine elementare Figur, die Grundfragen der menschlichen Existenz berührt.

Ein weiteres durch Liz Bachhubers Nest-Werke angerührtes Thema ist die Zeitlichkeit alles Bestehenden. So wie in der Natur alles in ständigem Wandel begriffen ist, haben auch Bachhubers Nester meist einen temporären Charakter. Darin liegt eine Kritik an der Wegwerfgesellschaft, dem hemmungslosen und massenhaften Produzieren zivilisatorischen Mülls. Zugleich verweigern sich diese Arbeiten der konventionellen Vorstellung vom Kunstwerk als einem fundamental neuen, der Natur entgegengesetzten Objekt für die Ewigkeit. Demgegenüber fügen sich Bachhubers Nester in den Naturkreislauf von Wachsen, Blühen und Vergehen ein. Bei den verarbeiteten Birkenschösslingen handelt es sich um junge Sprossen, die abgeschnitten wurden, um das Wachstum der Pflanzen zu fördern. Damit sind sie selbst jedoch dem allmählichen Verfall preisgegeben, der sich im Verlauf ihres Eingeflochtenseins als Vertrocknung und Verhärtung zeigen wird, wobei dies sehr langsam geschieht, sodass sie lange ihren Nutzen erfüllen können. Ebenso sind die verarbeiteten zivilisatorischen Materialien der allmählichen Verwitterung ausgesetzt. Nicht zuletzt gehörte es zum künstlerischen Konzept der Ausstellung, dass nach ihrem Abbau alle verwendeten Materialien dem natürlichen und künstlichen Verwertungskreislauf zugeführt, die organischen Materialien also kompostiert und die zivilisatorischen Objekte recycelt werden. Das heißt, Liz Bachhubers Nest-Werke führen nicht eine imaginäre Dauerhaftigkeit vor Augen, sondern ermöglichen es, die Zeitlichkeit alles Daseins ästhetisch zu erleben, und dies ohne schwere, tragische Komponente, sondern auf leichte, tröstliche, positive Weise.

small and defenceless compared to our human dwellings—is a primal place of childhood, connected to the most elementary needs for protection, security and warmth. Seeing it arouses deep feelings, as it awakens longings for our own childhood as well as the desire to provide a safe nest for our children. It is precisely when the urge to build a nest becomes apparent that we experience the existence of basic instincts and thus of our own naturalness. It is no coincidence that the nest is often used as a metaphor in our everyday language, for example when we talk about young people not wanting to leave the nest or flying the nest. As with the construction and warmth of a nest, abandoning the nest is an important phase in human life. So the nest is an elementary figure touching on fundamental questions of human existence.

Another theme handled by Liz Bachhuber's Nest Works is the temporality of everything that exists. Just as the whole of nature is subject to constant change, Bachhuber's nests are generally temporary in character. This is a criticism of the throwaway society, the unrestrained mass production of civilizing garbage. At the same time, these works reject the conventional notion of the artwork as a fundamentally new object for eternity, in opposition to nature. In contrast, Bachhuber's nests fit into the natural cycle of growth, blossoming and decay. The processed birch saplings are young shoots that have been pruned to promote the growth of the plants. However, this means that they are subject to gradual decay themselves, which will show up as drying and hardening as they are woven in, very slowly so that they can continue to be useful for a long time. Likewise, the processed civilizational materials are exposed to gradual weathering. Last but not least, it was part of the artistic concept of the exhibition that, after their dismantling, all the materials used should be returned to the natural and artificial recycling cycles, i.e. the organic materials should be composted and the civilizing objects recycled. In other words, Liz Bachhuber's Nest Works do not present an imaginary permanence; they make it possible to experience the tempo-

Dass Liz Bachhubers Nester Naturprozesse aufgreifen und sich in sie einfügen, bedeutet keineswegs, dass sie in der Natur aufgehen würden. Sie ahmen zwar die Gestaltungsprinzipien der Natur nach, bleiben aber als zivilisatorische Eingriffe erkennbar. Auch damit reflektieren sie das menschliche Naturverhältnis, denn faktisch haben wir ja kaum Gelegenheit, „Natur an sich“ zu erleben, vielmehr ist alle Natur, mit der wir umgeben sind, immer schon von Menschenhand beeinflusst, begrenzt und geprägt. Der Garten selbst ist eine Ur-Form zivilisatorischer Bändigung und Formung der Natur – Produkt menschlicher Eingriffe in Naturprozesse, um diese menschlichen Zwecken nutzbar zu machen. Das entscheidende Moment dabei ist allerdings, mit der Natur zu arbeiten und nicht gegen sie. Von dieser Haltung ist auch Liz Bachhubers Arbeit getragen. Mit ihrer Orientierung am Naturvorbild weist sie zugleich eine innere Verwandtschaft mit der Bionik auf, einem jüngeren wissenschaftlich-technischen Ansatz, der die Lösungen praktischer Problemstellungen der Natur zu entnehmen versucht. Ein bekanntes Beispiel für die Arbeitsweise der Bionik ist der Klettverschluss, dessen Funktionsweise von Klettenpflanzen abgeschaut wurde. Dieses Prinzip, Naturvorgänge zum Vorbild für technische Erfindungen zu nehmen, ist eigentlich alt – schon Leonardo da Vinci hat einen Flugapparat nach dem Vorbild des Vogelflugs konstruiert –, doch mit der Durchsetzung der Naturwissenschaft und Technik mit ihrem Ziel, die Natur zu beherrschen und zu perfektionieren, war es an den Rand gedrängt worden.

Auch die Kunst steht seit jeher in einem Spannungsverhältnis zur Natur. Seit Aristoteles wurde diskutiert, dass das, was der Mensch schafft, eine „zweite Natur“ ist bzw. ihm selbst zur „zweiten Natur“ werden kann. Dieser Gedanke wurde im Zuge der Durchsetzung des mechanistischen Weltbilds in der Neuzeit abgelöst durch die Vorstellung, dass die menschliche Schöpfung die Natur überflügeln soll. Damit verabschiedete sich die Kunst von der einstmals angestrebten Nachahmung der Natur und setzte an ihre Stelle das Ziel ihrer Steigerung und Verbesserung. Schon um 1800, in den Anfängen der Industrialisierung, haben die Dichter und Gelehrten gerade auch in Jena und Weimar die dadurch bedingte Entzweiung des Menschen von der Natur als Problem erkannt. Sie griffen auf das alte Theorem von der „zweiten Natur“ zurück und formulierten es auf neue Weise: Der Mensch schafft Kunst wie die Natur, also analog zur Natur, sein Werk ist daher „zweite Natur“

rality of all existence aesthetically—without heavy, tragic components and in a light, comforting, positive way.

The fact that Liz Bachhuber's nests take up natural processes and integrate themselves into them does not mean that they dissolve into nature. Although they imitate nature's design principles, they remain recognizable as civilizational interventions. In this as well, they reflect the human relationship to nature, because in fact we rarely have the opportunity to experience “nature as such”: instead, all the nature with which we are surrounded has always been influenced, restricted and shaped by human hands. The garden itself is a primordial form of the civilizing domestication and shaping of nature—the product of human intervention in natural processes in order to make them exploitable for human purposes. The decisive factor, however, is to work with nature and not against it. Liz Bachhuber's work is also founded on this attitude. Her orientation on the model of nature simultaneously reveals an inner kinship with bionics, a more recent scientific-technical approach that attempts to extract solutions to practical problems from nature. A well-known example of the way bionics works is the Velcro fastener, the function of which was copied from burdock plants. This principle of using natural processes as a model for technical inventions is actually quite old—Leonardo da Vinci had already constructed a flying apparatus based on the model of a bird's flight—but it was pushed to the sidelines with the enforcement of natural science and technology that sought instead to master and perfect nature.

Art, too, has always existed in a state of tension with nature. Since Aristotle, claims have been made in debate that what man creates is a “second nature” or can become a “second nature” for him. This notion was replaced during the implementation of a mechanistic world view in modern times by the idea that human creation should surpass nature. Thus art abandoned the imitation of nature it once aspired to, and determined instead to enhance and improve on the natural world. As early as 1800, in the early days of

nicht mehr im Sinne von nachgeahmter Natur, sondern als etwas Neues in der Natur – darin waren sich bei allen Unterschieden Goethe, Novalis und die Schlegels einig. Die Erfahrung der Differenz von Mensch und Natur ist dadurch nicht aufgehoben, aber sie wird bewusster empfunden und ausgetragen. Seither trägt die Moderne die widersprüchlichen Wünsche nach schöpferischer Eigenständigkeit gegenüber der Natur und nach Versöhnung mit ihr als ambivalentes Erbe in sich.

Diese Ambivalenz verarbeitet Liz Bachhuber mit ihrer *Vernestung* öffentlicher Räume auf eigene Weise. Sie schlägt dabei klassische Varianten des Naturverhältnisses aus, die die Moderne hervorgebracht hat: Weder bestaunt sie die Natur als das Erhabene, noch verharmlost sie diese zum Idyll. Vielmehr ist ihr Umgang mit der Natur genauso unsentimental und pragmatisch wie die Natur selbst. Sie übernimmt natürliche Motive und Verfahren und entgegnet ihnen mit Motiven und Verfahren menschlicher Zivilisation, lässt dabei die Grenze zwischen beiden erkennbar bleiben, überschreitet sie aber in diese und jene Richtung gleichzeitig. Der Philosoph Martin Seel hat davon gesprochen, dass eine „Anerkennung der Differenz von Natur und menschlicher Leistung“ notwendig sei. In Liz Bachhubers Herangehensweise kommt diese Anerkennung der Differenz zum Ausdruck, dabei ist ihr Umgang mit dieser Differenz ein spielerischer, experimenteller und bejahender. Wenn der Garten eine Synthese von natürlichem Wachstum und kultureller Überformung durch den Menschen ist, er also „erste“ und „zweite“ Natur in sich vereint, so ermöglicht uns Liz Bachhubers sanfte Eroberung des Gartens durch Kunst, menschliche Schöpfung als „zweite Natur“ ästhetisch zu erfahren.

industrialization, poets and scholars in Jena and Weimar recognized the resulting separation of man from nature as a problem. They resorted to the old theorem of “second nature” and expressed it in a new way: a human being creates art like nature, thus analogous to nature, so the work is no longer “second nature” in the sense of imitated nature, but becomes something new in nature—Goethe, Novalis and the Schlegels agreed on this despite all their differences. The experience of the difference between humankind and nature is not cancelled out in this way, but felt and realized more consciously. Since then, modernity has borne—as an ambivalent legacy—the contradictory desires for creative independence from nature and a reconciliation with it.

Liz Bachhuber deals with this ambivalence in her own way through her “networking” of public spaces. In doing so, she rejects the classical variants in the relationship to nature that modernism has produced: She neither marvels at nature as the sublime, nor plays it down as an idyll. Rather, her treatment of nature is as unsentimental and pragmatic as nature itself. It adopts natural motifs and processes and responds to them with motifs and processes of human civilization, allowing the boundary between the two to remain recognizable but also to be crossed in one direction or another. The philosopher Martin Seel spoke of a need for “recognition of the difference between nature and human achievement”. This recognition of difference is expressed in Liz Bachhuber’s approach, whereby her handling of such difference is playful, experimental and affirmative. If the garden is a synthesis of natural growth and cultural transformation by humankind, bringing together “first” and “second” nature, Liz Bachhuber’s gentle conquest of the garden through art enables us to experience human creation aesthetically as a “second nature”.

—
Some explanations
to the best of
chronological reverse

Some explanations
to the best of
chronological reverse
—



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch





Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS 1, New York

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



TITEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



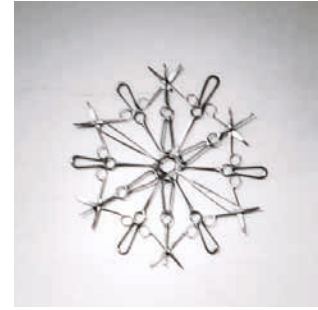
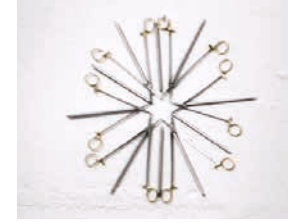
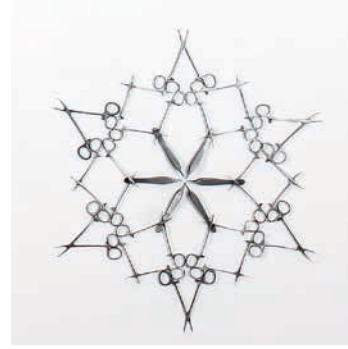
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



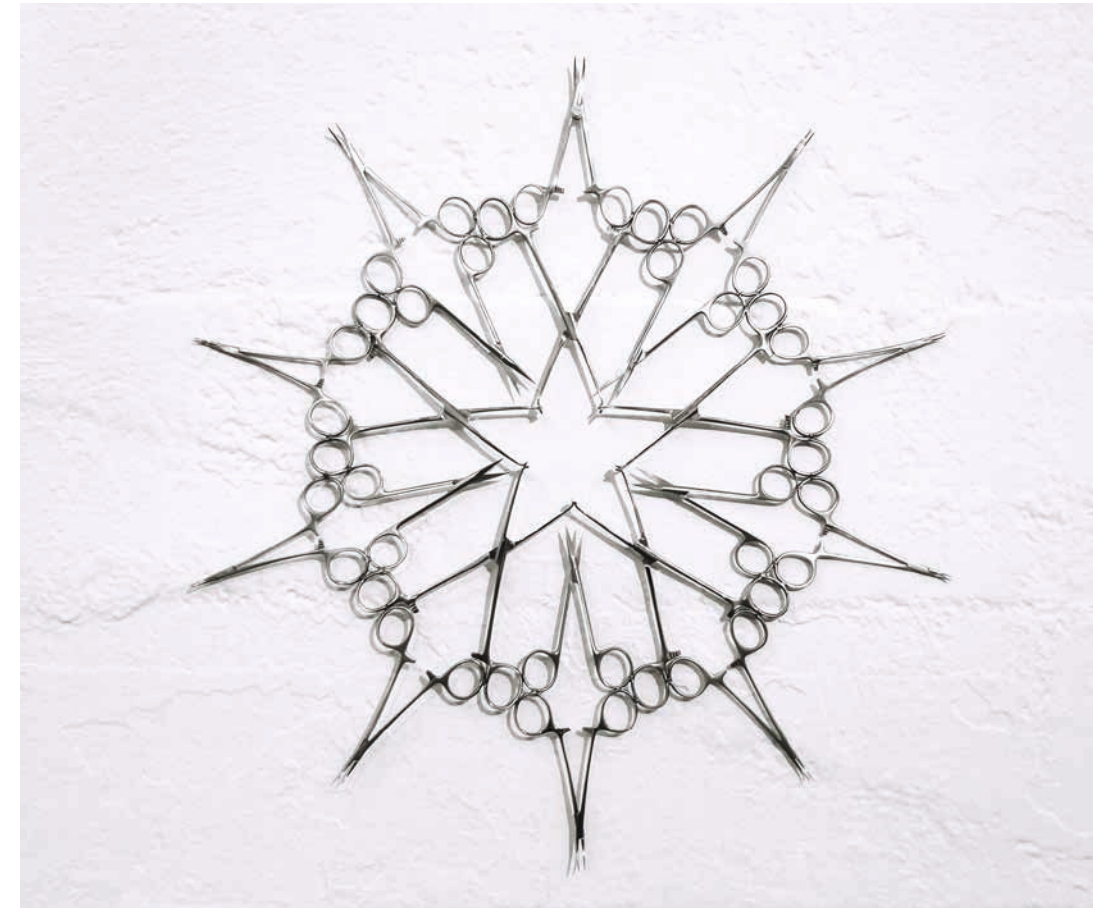
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch

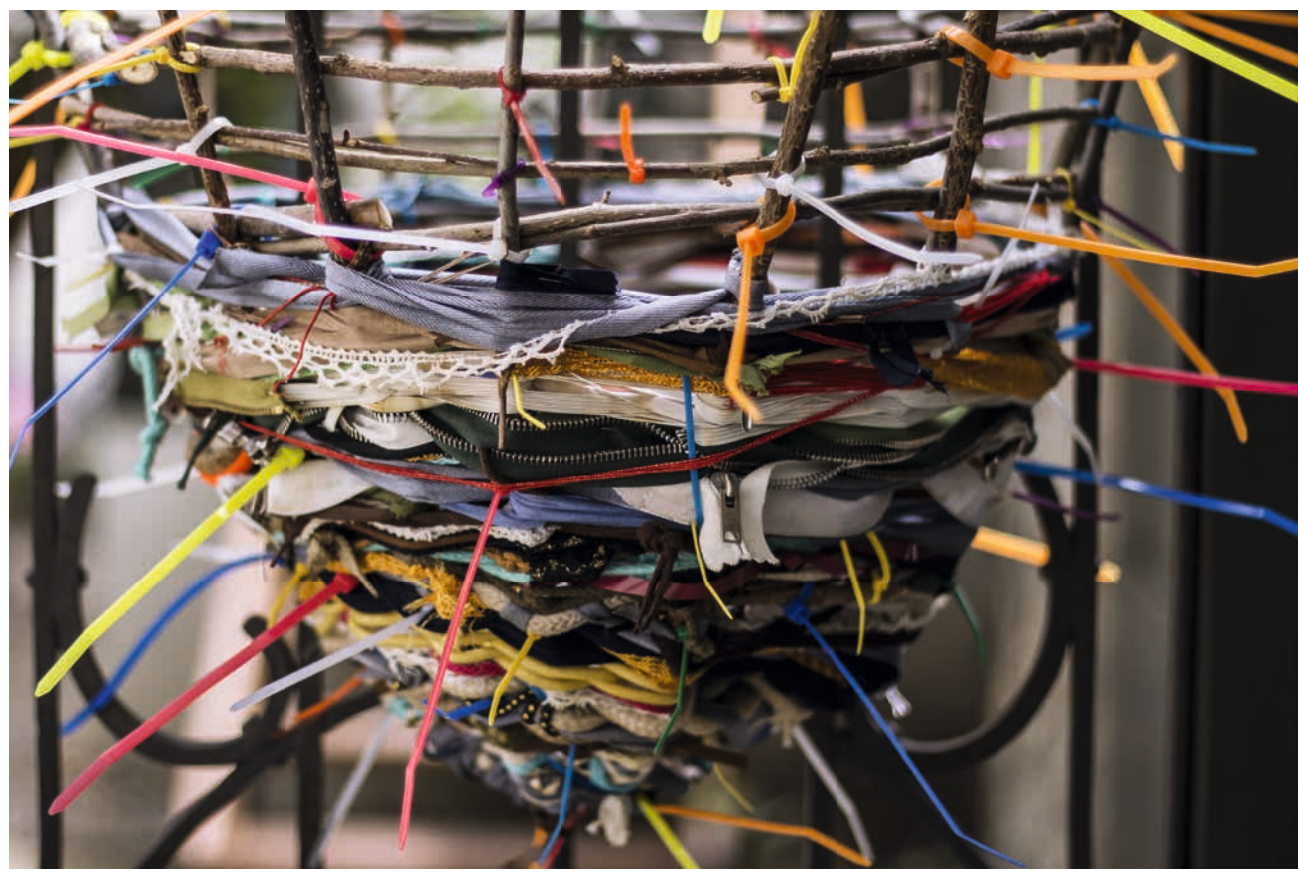
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH

Maße, Jahr

Material deutsch

Material englisch

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH

Maße, Jahr

Material deutsch

Material englisch





TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



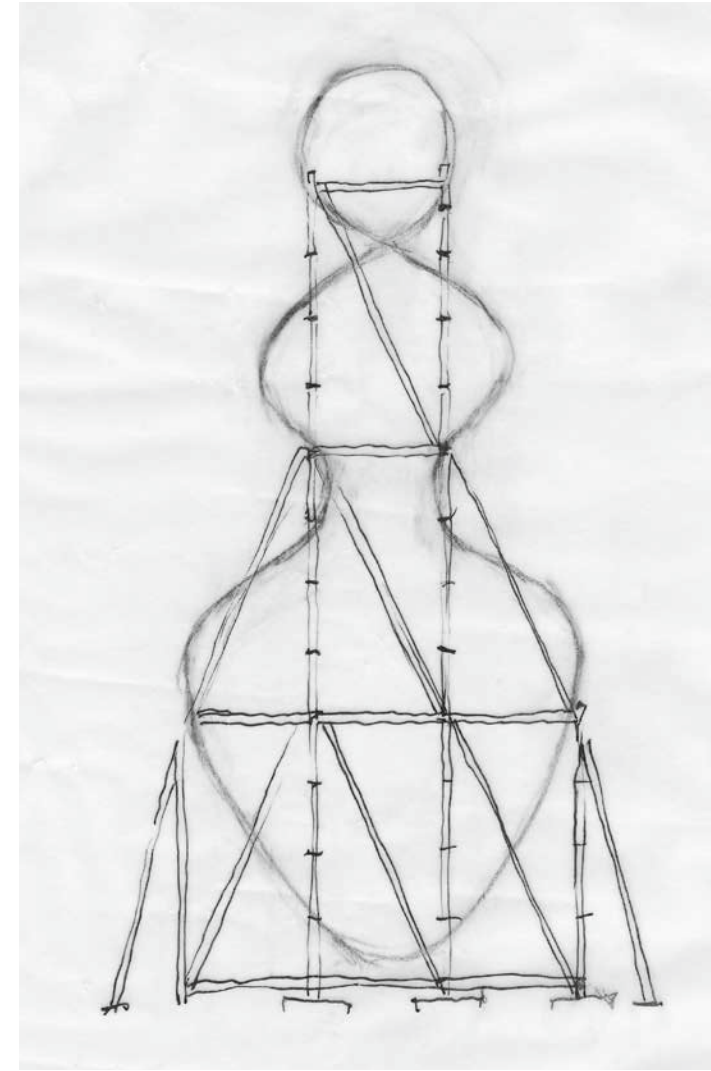
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch





TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch





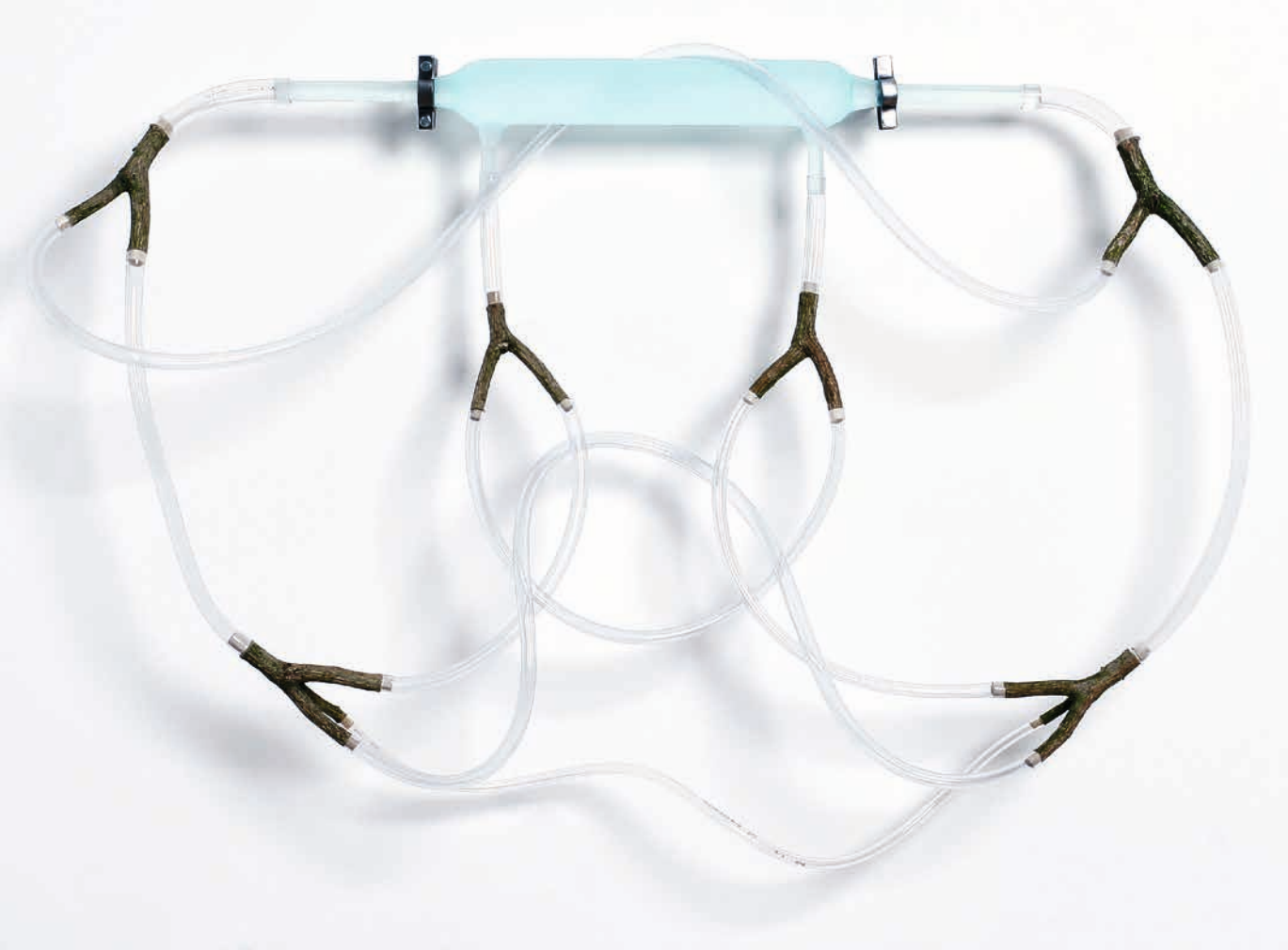
TTLEL TITLE
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



TTLEL TITLE
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material





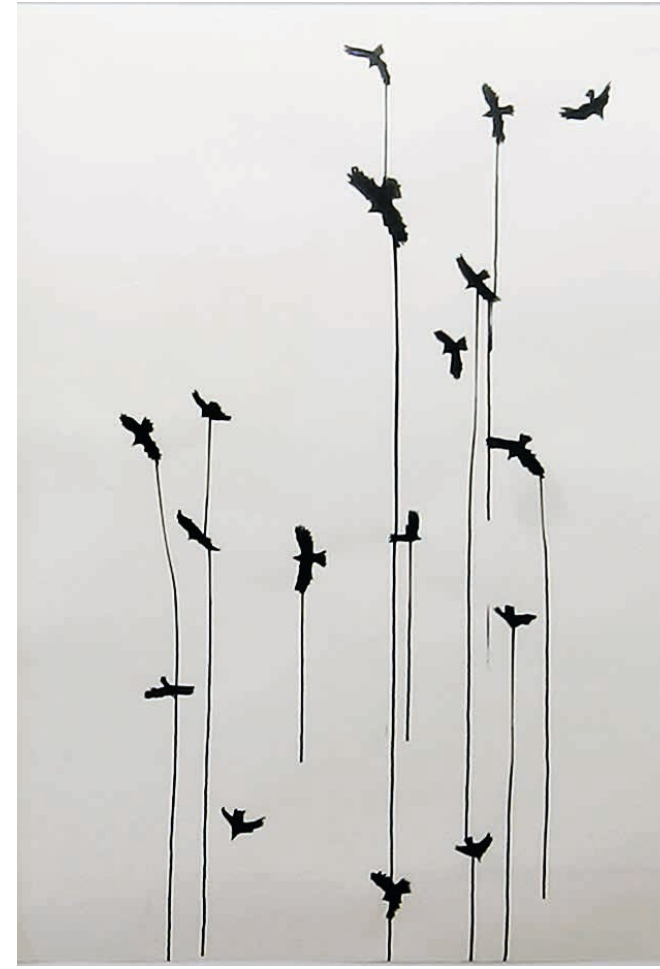
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch



TTLEL | TTITLE
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material

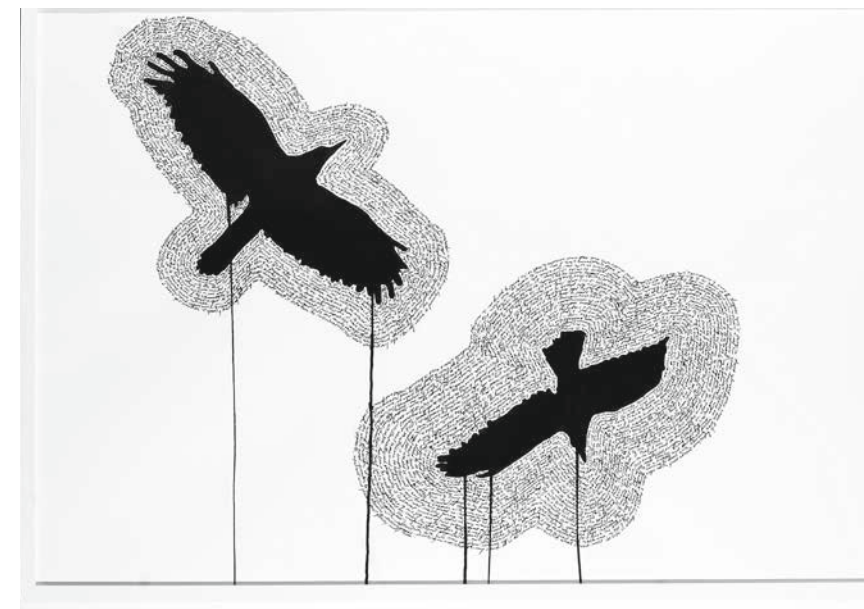
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch

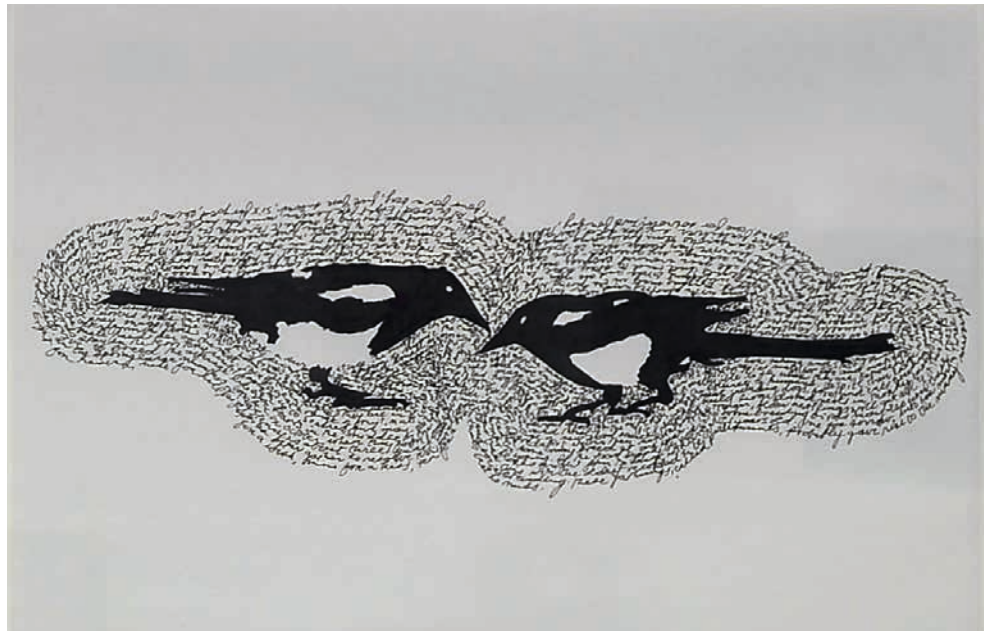




TITLE | TITEL
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material

TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS 1, New York

TITEL | TITLE
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material

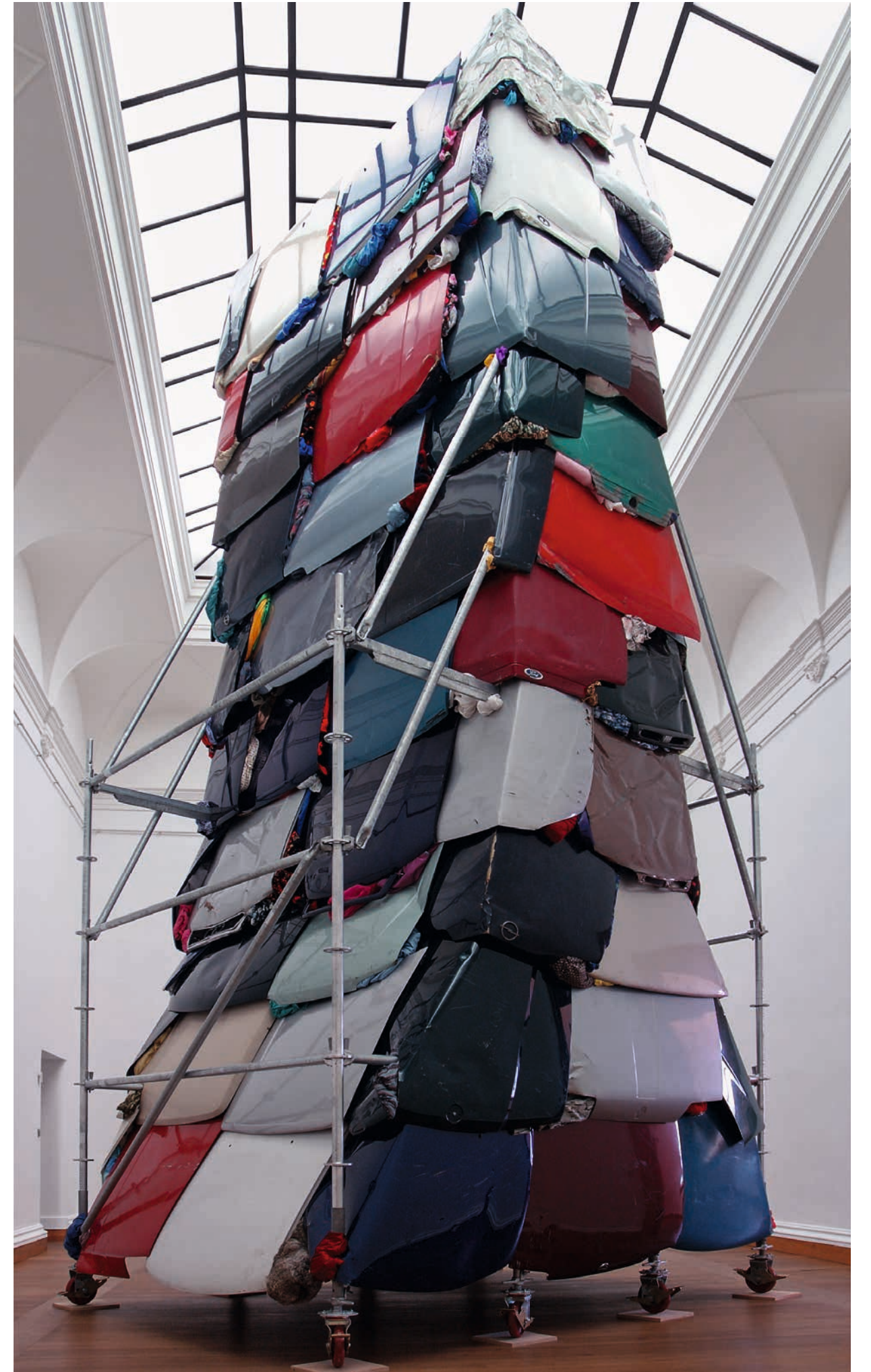
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material english

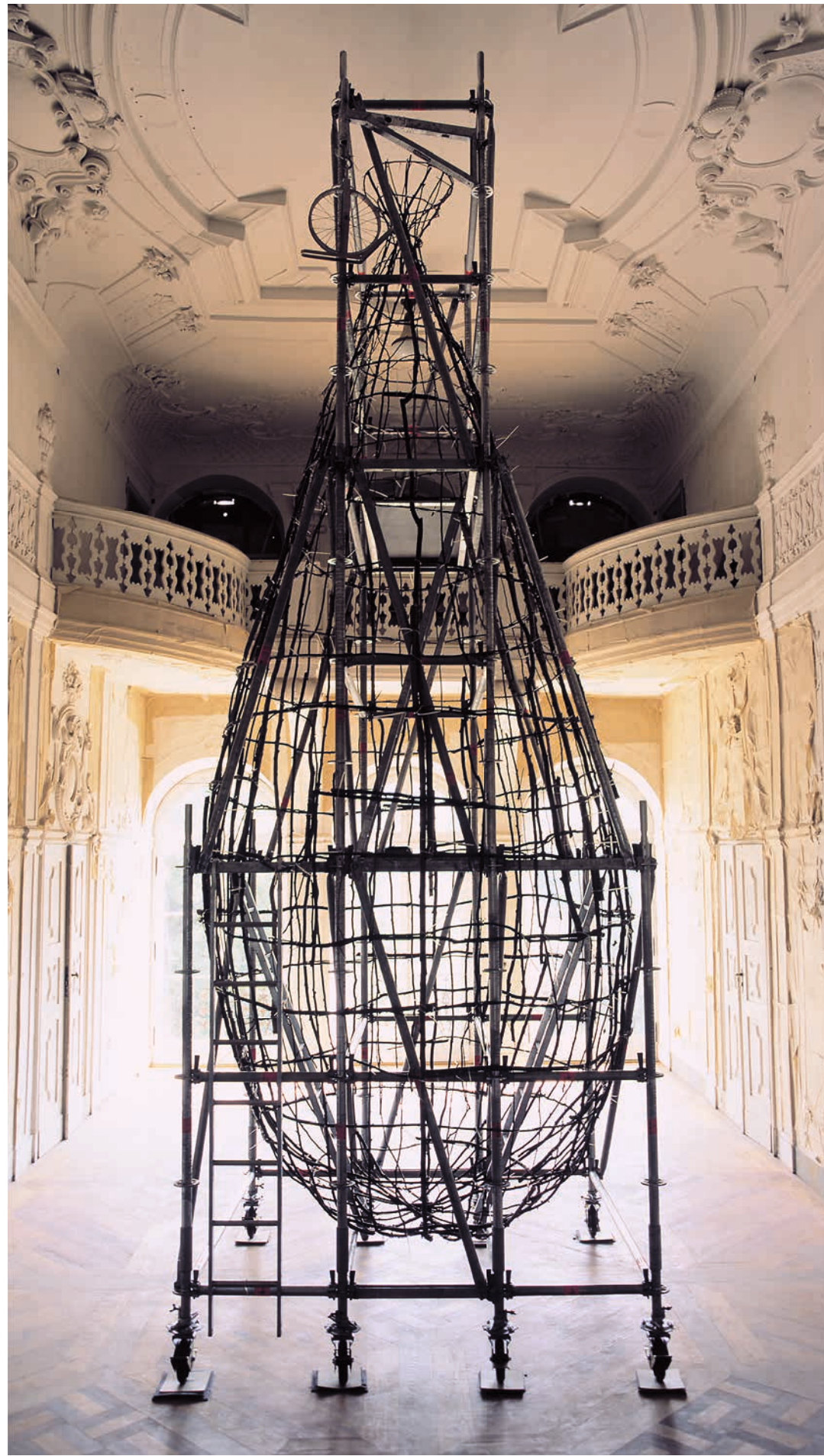




TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



HABICHTE – PHASE 1 | HAWKS – PHASE 1
1000 x 375 x 400 cm, New York, 1989

Rigips geschlitten, verzinkten Blech,
Birkenschöslinge, Sonnenlichtprojektionen
Cut plasterboard, galvanized tin,
birch saplings, sunlight projections





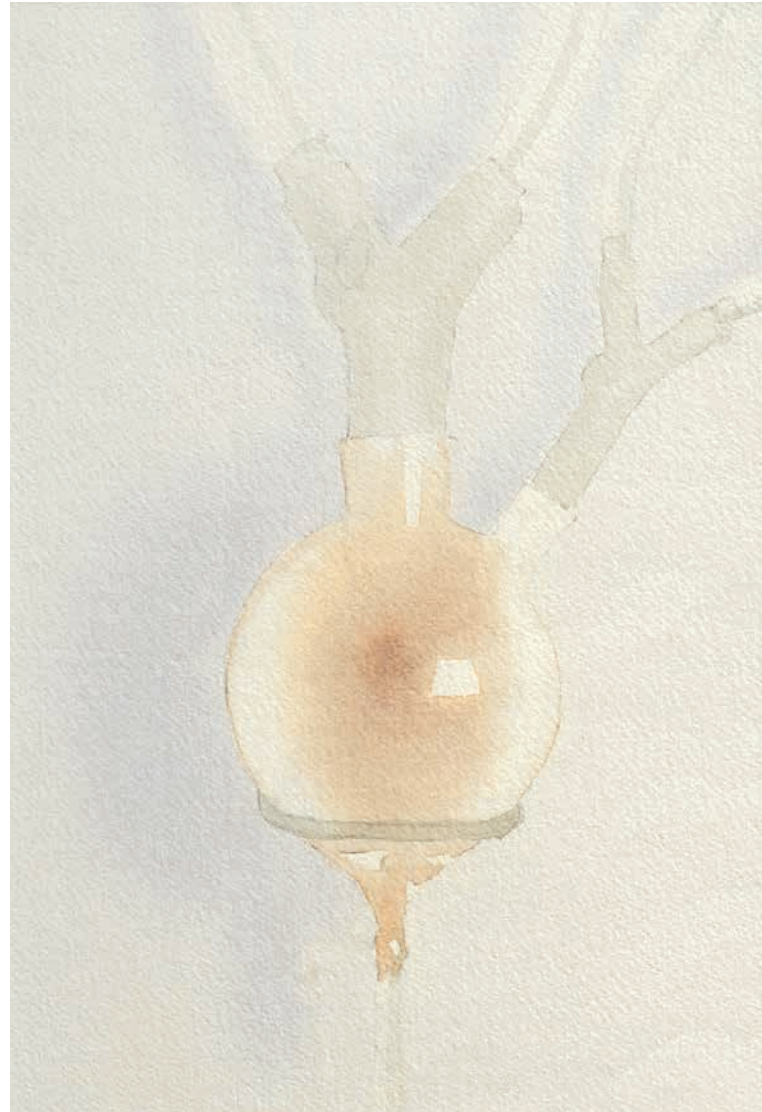
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch

Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum
 von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom
 Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period
 of 5 months. A three-part installation from February
 to May 1989, Studio at PS 1, New York



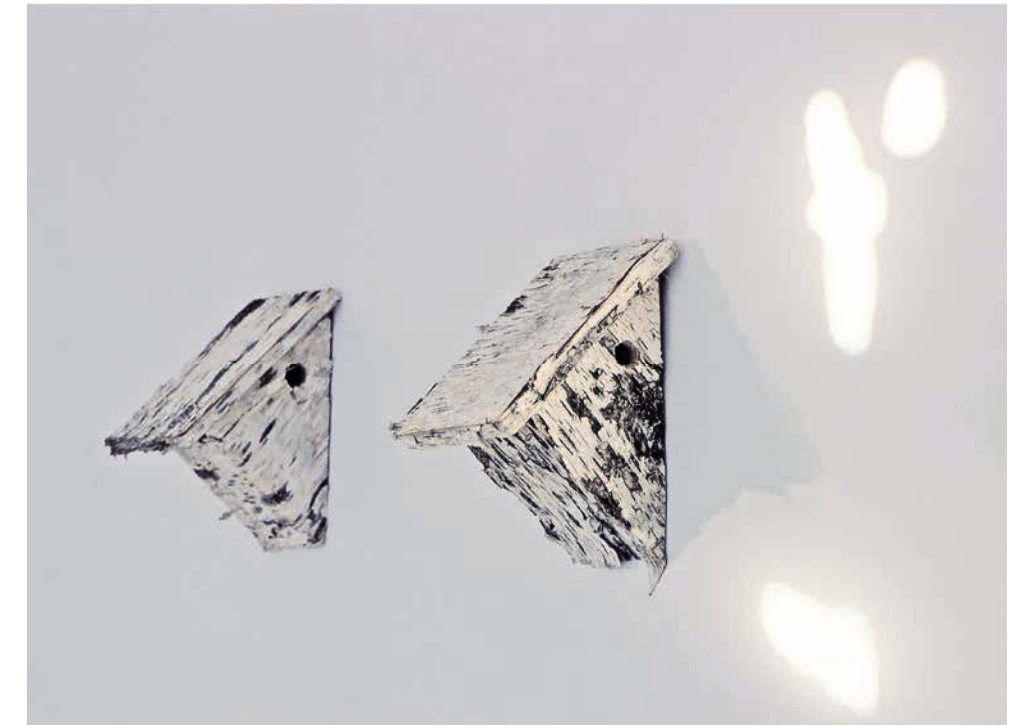
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material english



Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum
 von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom
 Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period
 of 5 months. A three-part installation from February
 to May 1989, Studio at PS 1, New York



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



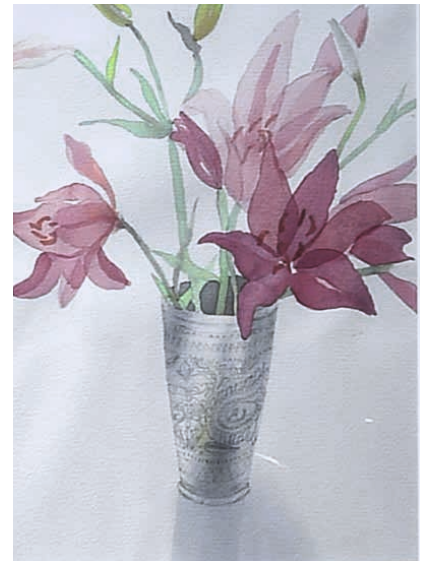
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material englisch

—
Some poetic words
to a good friend
and his last travel

Some poetic words
to a good friend
and his last travel
—



TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material





TITLE | TITLE
 Weitere Anmerkungen
 Maße, Jahr, Material

Die Flugbahn der Krähe –
 Betrachtungen zum Frühwerk Liz Bachhubers

DAVID GALLOWAY

Von der Fulbright-Kommission ihrer Heimatuniversität ausgesucht kam Liz Bachhuber 1979 mittels eines Kulturaustauschprogramms der Regierung der BRD aus Milwaukee an die Kunstakademie Düsseldorf, um ein Aufbaustudium zu absolvieren. Ihre neuen Freunde und Kollegen kannten sie schlicht als „Liz“ und ihre Thanksgiving-Einladungen sollten bald legendär werden. Bald wurde klar, dass das Zweijahresstipendium für die amerikanische Gaststudentin – die kürzlich den 40sten Jahrestag ihres Umzugs von der Neuen in die Alte Welt feierte – nicht genügte. Obwohl sie gelegentlich für längere Zeiträume in die Vereinigten Staaten zurückkehrte (zum Beispiel während ihres Aufenthalts im PS1 in New York), wurde Deutschland zu ihrer Heimat.

Als Bachhuber nach Düsseldorf kam, erlebte Westdeutschland (und insbesondere das Rheinland) eine erstaunliche künstlerische Renaissance. Nach Jahren der wirtschaftlichen Depression, den Schrecken des Zweiten Weltkriegs und der repressiven „Rückkehr zur Normalität“ in den 1950er Jahren hatte sich ein neuer, respektloser, experimenteller Geist entwickelt. Sowohl die Entstehung als auch die Ausstellung von Kunst erfuhren enorme Veränderungen. Zu den vielen richtungsweisenden Initiativen gehörte auch die Gründung der tonangebenden Künstlergruppe ZERO durch Otto Piene und Heinz Mack im Jahr 1957. 1963 organisierten Gerhard Richter und Freunde eine Ausstellung mit dem Titel *Leben mit Pop* in einem Düsseldorfer Möbelhaus. Zur selben Zeit zeigte Alfred Schmela in seiner Düsseldorfer Galerie Arbeiten von „Revolutionären“ wie Yves Klein, Christo, Nam June Paik und Joseph Beuys. 1971 zog Schmela in das erste eigens für diesen Zweck erbaute Galeriehaus Deutschlands um.

Unterdessen inspirierte die amerikanische Pop Art junge Künstler und weitblickende Sammler wie den Aachener Peter Ludwig. Diese Kunstenthusiasten fanden auf der ersten Kunstmesse der Welt, die 1967 ihre Tore öffnete und als ART COLOGNE bekannt wurde, ein

Chosen by the Fulbright commission of her home university and sponsored by the West German government, Elizabeth Bachhuber left Milwaukee in 1979 to pursue post-graduate studies at the Düsseldorf Art Academy. Among new-found friends and colleagues, she was known simply as “Liz,” and her Thanksgiving dinners quickly became legendary. It soon became clear that the two-year stipendium program was insufficient for the American visitor, who recently celebrated the 40th anniversary of her transition from the New World to the Old. Though she would occasionally return to the United States for longer periods (during her residency at P.S. 1 in New York, for example), Germany became her home.

At the time of Bachhuber’s arrival, West Germany (particularly the Rhineland) was enjoying an extraordinary cultural renaissance. After years of economic depression, the terrors of World War II and the repressive “return to normalcy” of the 1950s, a new, irreverent, experimental spirit had emerged. Both the making and the exhibiting of art underwent massive changes. Among the many seminal moments was the founding of the influential ZERO movement by Otto Piene and Heinz Mack in 1957. In 1963 Gerhard Richter and friends organized an exhibition, entitled “Living with Pop,” at a Düsseldorf furniture store. Meanwhile, the gallery of Düsseldorf’s Alfred Schmela was showing works by such “revolutionaries” as Yves Klein, Christo, Nam June Paik and Joseph Beuys. In 1971, Schmela moved to the first purpose-built gallery space in the nation.

Meanwhile, the American Pop movement was inspiring young artists and far-sighted collectors like Aachen’s Peter Ludwig. Such enthusiasts were well served by the world’s first art fair, which opened its doors in 1967 and would become known as “Art Cologne.” Though young artists were not only aware but

Forum. Obwohl junge Künstler diese Entwicklungen sehr bewusst wahrnahmen und sich durch sie inspirieren ließen, gewannen doch auch die Studentenrevolten, die seit 1968 in der gesamten westlichen Welt vonstatten gingen, an Anziehungskraft. Der Geist der Revolution lag in der Luft und in Westdeutschland wurde Joseph Beuys zum Vorreiter der Avantgarde-Bewegung. Der vieldiskutierte Beuys bestand darauf, dass jedermann ein Künstler werden könne, woraufhin er die Zulassungsverfahren der Kunstakademie ignorierte und diese schließlich verlassen musste. Liz Bachhuber kann sich noch lebhaft an seine inspirierende Solidarität mit jungen Künstlern erinnern: „Als einundfünfzig Künstler eine Protestausstellung unter dem Titel Der letzte Schrei veranstalteten, steuerte Beuys großzügig eine Fettecke bei. Als das Gebäude, das die Ausstellung beherbergte, später abgerissen wurde, wurde neben den anderen Kunstwerken auch Beuys Beitrag zerstört.“

Über zwei Jahrhunderte lang beruhte der Ruhm der Kunstakademie Düsseldorf auf der Ausbildung von Malern und ihr Einfluss war weltumspannend, so zum Beispiel auf die Hudson River School in Amerika. Wenngleich die Malerei auch eine wichtige Disziplin blieb, so waren doch Installationen, Happenings und die internationale Fluxusbewegung sehr viel repräsentativer für den Zeitgeist. Mit diesen Entwicklungen ging die Gründung von Künstlerkollektiven wie der „Ratherstraße 25“ einher, die Liz Bachhuber 1981 gemeinsam mit ihren Kollegen Wasa Marjanov, Christoph Rihs, Manfred Müller und Martin Schilken ins Leben rief. Ernst Hesse kam 1984 dazu. Die Bedeutung solcher Kollektive kann – vor allem für Düsseldorf – kaum hoch genug bewertet werden und ihre genaue Untersuchung steht noch aus.

Die Künstler, die in der „Ratherstraße 25“ arbeiteten, teilten sich nicht nur aus pragmatischen Gründen einen Atelierraum, sondern nutzten diesen auch, um ihrem Glauben an die Befreiung des Künst-

inigorated by such developments, they were hardly immune to the student revolts taking place since 1968 throughout the West. The spirit of revolution was in the air, and in West Germany the point-man for avantgarde proceedings was Joseph Beuys. Insisting that everyone and anyone could become an artist, the controversial ignored the admission policies of the Düsseldorf Art Academy, where he taught, and was subsequently expelled. Liz Bachhuber still vividly remembers his inspiring solidarity with young artists: “When 51 artists mounted a protest exhibition entitled Der letzte Schrei in 1983, Beuys generously contributed a Fettecke sculpture. When the building housing the show was later demolished, Beuys’s contribution, along with the other works, was destroyed.”

For more than two centuries, the fame of the Düsseldorfer Kunstakademie derived from the training of painters, and its influence was felt worldwide – on America’s Hudson River School, for example. While painting remained an important discipline, installation works and happenings and the international Fluxus movement were a more accurate reflection of the spirit of the time. Concomitant with such developments was the establishment of artist collectives like “Ratherstrasse 25,” which Liz Bachhuber helped to found in 1981 together with her colleagues Wasa Marjanov, Christoph Rihs, Manfred Müller and Martin Schilken. Ernst Hesse joined them in 1984. The significance of such collectives, particularly for Düsseldorf, is hard to overestimate, and their true history is yet to be written.

The artists who worked at “Ratherstrasse 25” were not simply sharing a working space for pragmatic reasons, but using it to express a common belief in the liberation of the artist from the constraints of history and tradition, stressing the significance of the individual vision. The group issued no manifestos, but permitted their work to speak for itself, each going his

As the crow flies –
Reflections on the early work of Liz Bachhuber

David Galloway
Die Flugbahn der Krähe

lers von den Fesseln der Geschichte und Tradition Ausdruck zu verleihen, wobei sie die Bedeutung ihrer individuellen Ansätze unterstrichen. Die Gruppe verfasste keine Manifeste, sondern ließ ihre Werke für sich sprechen, wobei jeder seinen ganz eigenen Weg verfolgte und sich gleichzeitig in einer überaus positiven Gruppenstimmung aufgehoben fühlte. Ihr Experiment begann mit der Renovierung eines Lagerhauses, das sich zwischen einem ehemaligen Schlachthof und einem Untersuchungsgefängnis befand. Mit Unterstützung ihrer Freunde teerte das emsige Quartett das Dach und schuf separate und individuell gestaltete Ateliers sowie einen zentralen Ausstellungsraum. Die von ihnen ausgerichteten Ausstellungen, die manchmal auch befreundete Künstler zeigten, zogen ein breites Publikum an. Die in der „Ratherstraße 25“ angesiedelte Ateliergemeinschaft wurde auch in der ganzen Stadt an unkonventionellen Orten wie verlassenen Gebäuden oder Baustellen aktiv und hatte Gastauftritte in verschiedenen europäischen Städten.

Es überrascht kaum, dass die Gruppe wenig Interesse an Malerei zeigte und die Arbeit mit gefundenen Objekten oder Materialien, die frei von kunstgeschichtlichen Aufladungen waren, bevorzugte. In Installationsarbeiten zeigten sie ihre wahre Stärke. Für Liz Bachhuber bot der weitläufige, rohe Fabrikraum, in dem sie bis 1987 blieb, ideale Voraussetzungen für ihre frühen Experimente. „Mich haben immer schon Dinge fasziniert, die weggeworfen oder übersehen wurden“, erklärt sie. „Ich war beeinflusst durch die amerikanische Ashcan School, aber auch durch Pop Art, die Alltagsgegenstände feierte.“ So installierte sie zum Beispiel an den Wänden aus Gips und Sackleinen geschaffene, reliefartige Silhouetten, die teilweise durch Familienfotos inspiriert waren. Eine von ihnen, Selbstporträt mit Reisekoffer (1985), ist besonders aufschlussreich, sowohl hinsichtlich des Gebrauchs von arte povera-Materialien als auch des Sujets.

Motive wie Reise, Selbstreflektion, Kommunikation und Migration sollten zentrale Komponenten in Bachhubers Werk bleiben. In vielen ihrer frühen Kompositionen benutzte sie Brieffragmente, die um Äste gewickelt oder auf ausgeschnittene Formen, die Vögel im Flug zeigten, aufgeklebt wurden. Die Äste wiederum wurden oft durch medizinische Schläuche und Schellen verbunden, was in der Arbeit Die Zwickmühle des Baumschnittes (1993) gipfelte, die sich über die erstaunliche Breite von 60 Metern er-

or her own way but coming together in an ebullient spirit of camaraderie. Their experiment began with the renovation of a warehouse space located between a former slaughterhouse and a remand prison. With a little help from their friends, the industrious quartet tarred the roof and created individual (also individualistic) ateliers with a central exhibition space. The shows they mounted, sometimes including artist friends, attracted a broad audience. The collective based at “Ratherstrasse 25” also worked at unconventional locations throughout the city, including abandoned buildings and construction sites, and they made guest appearances in several European cities.

Not surprisingly, the group demonstrated scant interest in painting, preferring to work with found objects or with materials unencumbered by art-historical assumptions. Installation pieces were their true forte. For Liz Bachhuber the sprawling, raw industrial space, where she remained until 1987, proved an ideal setting for pursuing her early experiments. “I’ve always been fascinated by things that are thrown away or overlooked,” she explains. “I was influenced by the American Ashcan School but also by Pop Art, which celebrated the commonplace.” With plaster and burlap, for example, she created relief-like silhouettes on the walls, some of them inspired by family photographs. One of those, Self-Portrait with Suitcase (1985), is particularly revealing, both in its use of arte povera materials and in its subject.

The motifs of travel, self-reflection, communication and migration would remain vital components of Bachhuber’s oeuvre. Many of the early compositions used fragments of letters wrapped around branches or glued onto cut-out shapes of birds in flight. The branches, in turn, were often joined with surgical tubing and clamps, culminating in Pruning’s Predicament (1993), which extends to an astonishing width of 60 meters. The wedding of nature and technology is deeply engrained in Liz Bachhuber’s vision. But the

streckt. Die innige Verbindung von Natur und Technik ist tief in Liz Bachhubers Vorstellungswelt verwurzelt. Dabei bleiben zum Beispiel die Notiz- und Brieffragmente, die bei Philemon und Baucis (1994) zur Umwicklung dienten, unentzifferbar und erinnern so an die Montagetechnik William Burrows'. Die Journalistin und Kunstkritikerin Amine Haase merkte 1983 dazu an, dass Bachhuber schon in ihrem Frühwerk begonnen habe, ihrer „Erinnerung eine Zukunft“ zu geben. Die Arbeitsergebnisse fanden ein breites Echo: in ihrem ersten Jahrzehnt in Westdeutschland hatte Liz Bachhuber zwanzig Einzelausstellungen und wirkte an über dreißig Gruppenausstellungen mit.

In einer Zeit, in der das Konzept der Wiederverwertung noch in den Kinderschuhen steckte, verwandelte Liz Bachhuber Kinderwagen und einfache Küchenutensilien in lyrische Assemblagen. Nach der deutschen Wiedervereinigung wurden Türen von in Ostdeutschland hergestellten Kühlschränken zu Werkkomponenten, in die Silhouetten von Krähen eingeschnitten und von hinten beleuchtet wurden, um schillernde Reliefskulpturen zu schaffen. Solche Werkkomponenten stellten einen indirekten Bezug zu ihrer Zeit als Professorin an der Bauhaus-Universität Weimar her. Sie war jedoch schon als Kind vom Flug der Zugvögel fasziniert, besonders von den Gänsen, die während ihrer Kindheit über ihr Haus in Wisconsin zogen. Später richtete sie ihr Augenmerk auf die Krähenschwärme, die „wie die Seelen der Toten“ in einer dunklen Wolke von Buchenwald nach Weimar zogen. Krähen faszinieren Bachhuber aufgrund ihrer Schönheit und Intelligenz, ihrer mutmaßlichen Fähigkeit, den direktesten Weg zwischen zwei Punkten zu finden, und der Tatsache, dass sie in Familienverbänden leben.

Einmal mehr erweist sich das autobiografische Moment als wichtiger Impuls bei der Motivwahl (Auch das manchmal zu gigantischen Proportionen vergrößerte Nest sollte zu einer wiederkehrenden Metapher werden). Die Künstlerin erinnert jedoch immer wieder daran, dass die Vergangenheit unser Bewusstsein bereichern und inspirieren, uns jedoch keinesfalls gefangen nehmen sollte. Das war auch die klare Botschaft der Arbeit Denkmal, die Bachhuber 1983 in der Aktionsgalerie ausstellte. Mit Texten versehene Holzstäbe wurden zu einem fragilen, filigranen Turm aufgestapelt, eine in ihrer Eigenwilligkeit fesselnde Arbeit. In einer Performance baute die Künstlerin den Turm um ihren eigenen Körper herum auf, was den rätselhaften Cha-

fragments of notes and letters wrapping Philemon and Baucis (1994), for example, remain unintelligible, thus echoing the cut-up technique of William Burrows. With these, as the journalist and art critic Amine Haase remarked in 1983, “she soon began to give her memories a future.” The results found broad resonance: in her first decade in West Germany, Bachhuber exhibited in 20 solo shows and more than 30 group shows.

At a time when the concept of recycling was in its infancy, Liz Bachhuber transformed baby carriages and ordinary kitchen tools into lyric assemblages. Following German reunification, her components included doors from refrigerators manufactured in East Germany, into which silhouettes of crows were cut and back-lighted to produce shimmering relief-sculptures. Such components were an indirect reference to her years as professor at the Bauhaus University in Weimar. But even as a child, Bachhuber was fascinated by the flight of migratory birds – above all, the geese that passed over her childhood home in Wisconsin. Later the fascination focused on the flocks of crows moving in a dark cloud from Buchenwald to Weimar “like the souls of the dead.” Crows appeal to her because of their beauty and intelligence, their alleged ability to navigate the most direct route between points, and the fact that they live in families.

Once more, the autobiographical proved an important impulse in the choice of motif. (The nest, sometimes enlarged to gigantic proportions, would also become a recurrent metaphor.) Yet as the artist repeatedly reminds us, the past should enrich and inform our consciousness but not entrap us. That was a clear message of the Denkmal (Monument) that Bachhuber exhibited at Aktionsgalerie in Bern in 1983. Wooden rods, covered with texts, were stacked into a fragile filigreed tower. It was a compelling sculpture in its own right. Used in a performance in which the artist constructed the tower around her own body,

rakter der Arbeit noch verstärkte. Amine Haase beschrieb die Künstlerin als „in der hölzernen Schrift-Pyramide“ gefangen, aus der sie sich nur durch einen Akt der Zerstörung hätte befreien können. Mag dies auch negativ klingen, so können die einzelnen Komponenten doch immer wieder zu neuen Formen zusammengefügt werden, auch dies wieder ein Akt der Recycling. Und eine faszinierende Reise auf dem Pfad der Erinnerung.

it revealed an enigmatic quality. Amine Haase has described the artist as “imprisoned in the wooden text-pyramid,” from which she could be liberated only by an act of destruction. As negative as that sounds, the individual components could always be composed into new forms: once more, an act of recycling. And a fascinating journey along the paths of memory.

Widmung einfach englisch ???

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS 1, New York

David Galloway
As the crow flies

David Galloway
Die Flugbahn der Krähe

Some poetic words
to the series
Domestic Passion

Some poetic words
to the series
Domestic Passion



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISCH
 Maße, Jahr
 Material deutsch
 Material englisch





TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



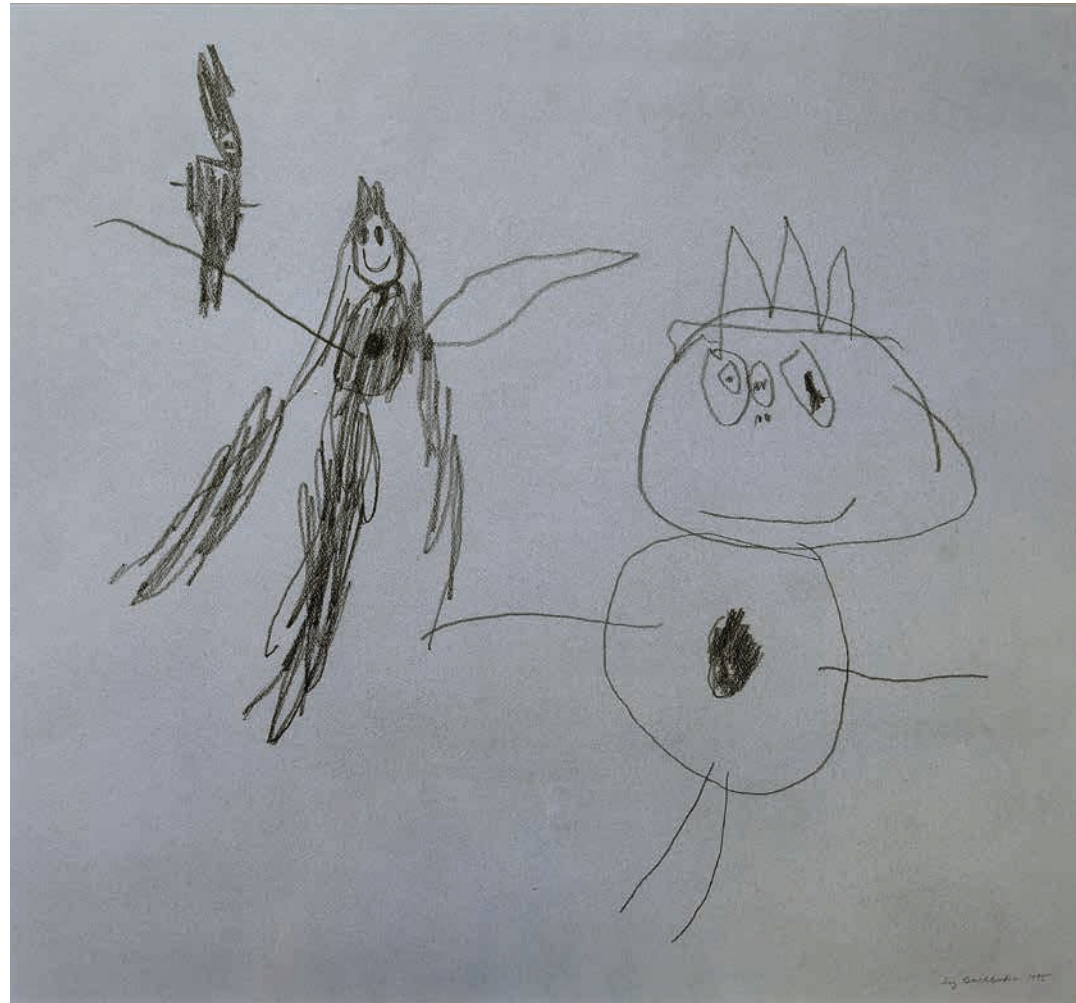
TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english

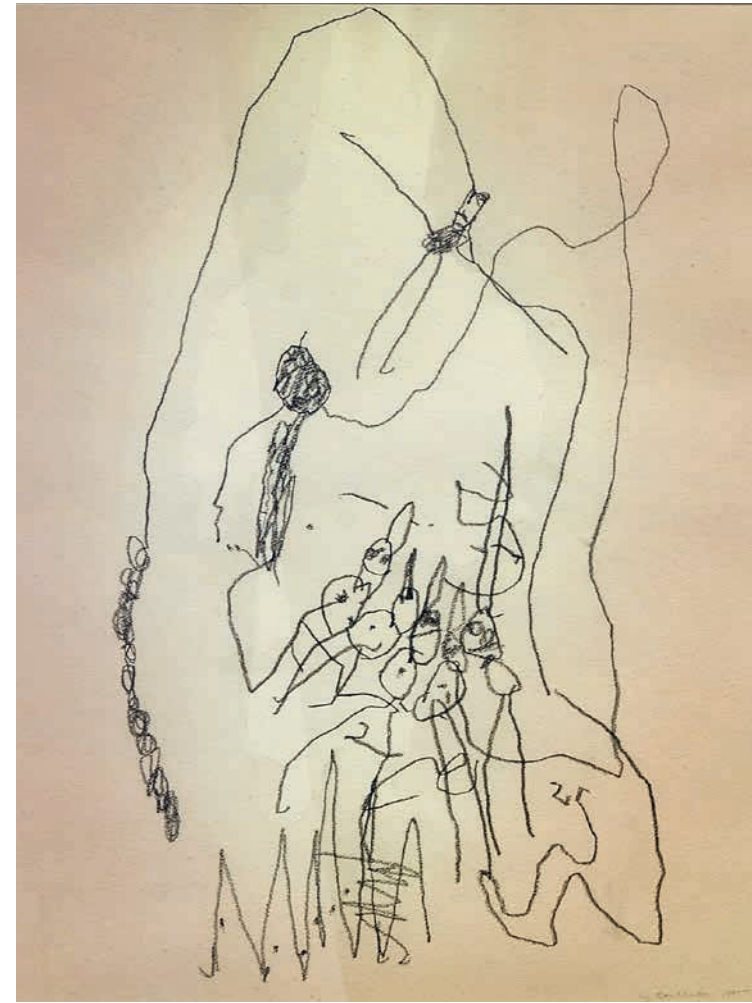


TITEL DEUTSCH | TITEL ENGLISH
Maße, Jahr
Material deutsch
Material english



Verwandlung einer Wand über einen Zeitraum von 5 Monaten. Eine dreiteilige Installation vom Februar bis Mai 1989, Atelier PS I, New York

Transformation of a plasterboard wall over a period of 5 months. A three-part installation from February to May 1989, Studio at PS I, New York



TITLE | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material





TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material



TTLEL | TITLE
Weitere Anmerkungen
Maße, Jahr, Material

HABICHTE – PHASE 1 | HAWKS – PHASE 1
1000 x 375 x 400 cm, New York, 1989
Rigips geschnitten, verzinkten Blech,
Birkenhörslinge, Sonnenlichtprojektionen
Cut plasterboard, galvanized tin,
birch saplings, sunlight projections





1993–2018

Professor of Sculpture, Installation and Art in Public Space at the Faculty of Art and Design, Bauhaus-Universität Weimar, Germany

2001–2011

Founder and Director of the English-language MFA-Program: "Public Art and New Artistic Strategies" at the Bauhaus-Universität Weimar. In 2006 the program was named one of the "Top 10 International Master's Degree Courses Made in Germany" by the „Stifterverband der Deutschen Wissenschaft" and the DAAD. 4-year international guest professorship "Ré Soupault", sponsored by the DAAD awarded in the same year.

2006

"Artist-in-Residence" at the University of Wisconsin-Milwaukee: Realization of "Community Weaving", an interactive and site-specific sculpture for the Peck School of the Arts.

1992–1993

Guest professor, Art Academy in Muenster

1990–1991

Grant to work, National Endowment for the Arts (NEA) USA

1987–1989

"P.S. 1 studio" residency program, New York, USA (chosen as one of 40 international participants; renewed for a second year)

1988

Emerging Artists Award of the City of Düsseldorf Förderkoje of the "Art Cologne"

1984–1985

Kunstfonds e.V. Bonn (grant to work)

1983–1984

Travel grant of the Art Academy in Düsseldorf to Rome, Italy

1983

"Meisterschülerin" of the Art Academy in Düsseldorf

1979–1983

Fulbright / DAAD grant to study at the Art Academy in Düsseldorf

1979

MA, University of Wisconsin-Milwaukee, USA

1976

BFA, University of Wisconsin-Milwaukee, USA

1972

University of Arizona-Tucson, USA

Born in Milwaukee, Wisconsin USA

1993–2018

Professor of Sculpture, Installation and Art in Public Space at the Faculty of Art and Design, Bauhaus-Universität Weimar, Germany

2001–2011

Founder and Director of the English-language MFA-Program: "Public Art and New Artistic Strategies" at the Bauhaus-Universität Weimar. In 2006 the program was named one of the "Top 10 International Master's Degree Courses Made in Germany" by the „Stifterverband der Deutschen Wissenschaft" and the DAAD. 4-year international guest professorship "Ré Soupault", sponsored by the DAAD awarded in the same year.

2006

"Artist-in-Residence" at the University of Wisconsin-Milwaukee: Realization of "Community Weaving", an interactive and site-specific sculpture for the Peck School of the Arts.

1992–1993

Guest professor, Art Academy in Muenster

1990–1991

Grant to work, National Endowment for the Arts (NEA) USA

1987–1989

"P.S. 1 studio" residency program, New York, USA (chosen as one of 40 international participants; renewed for a second year)

1988

Emerging Artists Award of the City of Düsseldorf Förderkoje of the "Art Cologne"

1984–1985

Kunstfonds e.V. Bonn (grant to work)

1983–1984

Travel grant of the Art Academy in Düsseldorf to Rome, Italy

1983

"Meisterschülerin" of the Art Academy in Düsseldorf

1979–1983

Fulbright / DAAD grant to study at the Art Academy in Düsseldorf

1979

MA, University of Wisconsin-Milwaukee, USA

1976

BFA, University of Wisconsin-Milwaukee, USA

1972

University of Arizona-Tucson, USA

Born in Milwaukee, Wisconsin USA

IMPRESSUM COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:
This publication was published to accompany the exhibition:
„Schools Out!“,
24. November 2019 – 23. Februar 2020
ACC-Galerie, Weimar

Herausgeber Editor(s)
xxx

Redaktion Editorial staff
xxx

Lektorat Copyediting
xxx

Übersetzungen Translations
xxx

Gestaltung Design
Nicola Hammel-Siebert, Tanja Schnurpfeil
Zebraluchs Weimar & Leipzig

Herstellung Production,
Kerber Verlag: Jens Bartneck

Projektmanagement Project Management,
Kerber Verlag: Martina Kupiak

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

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

Gesamtherstellung und Vertrieb
Printed and published by

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany

Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com

Kerber, US Distribution

ARTBOOK | D.A.P.
75 Broad Street, Suite 630
New York, NY 10004

Tel. +1 (212) 627-1999
Fax +1 (212) 627-9484

Kerber-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumsshops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika).

Kerber publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2020 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin, ACC-Galerie Weimar, Künstler und Autoren für die Werke von
Artist and Authors for the works by
Liz Bachhuber: VG Bild-Kunst, Bonn, 2020

ISBN 978-3-7356-0662-4
www.kerberverlag.com

Printed in Germany

