

Umkehrung
Sturvant

Das Werk von
Sturvant zählt zu
den radikalsten und
zu den am meisten
missverstandenen
Gesten der Kunst der
letzten Jahrzehnte.
Daniel Bammann
zeichnet Etappen
dieses Missverständ-
nisses nach und
fragt nach dem
Denkraum hinter
der Oberfläche.

Reversal
Sturvant

Sturvant's
work is among
the most radical
and most
misunderstood
gestures of art in
recent decades.
Daniel Bammann
sketches the
stages in this
misunderstanding
and asks about
the mindspace
under the surface.

Sturtevant, Umkehrung

Das Werk von *Sturtevant* zählt zu den radikalsten und zu den am meisten missverstandenen Gesten der Kunst der letzten Jahrzehnte.

Daniel Baumann zeichnet Etappen dieses Missverständnisses nach und fragt nach dem Denkraum unter der Oberfläche.

Sturtevant, Reversal

Sturtevant's work is among the most radical and most misunderstood gestures of art in recent decades.

Daniel Baumann sketches the stages in this misunderstanding and asks about the mindspace under the surface.

»Die machtvolle Umkehrung der Kunst von innen nach außen führt von der stummen Macht des Darunter zum gefräßigen Lärm der Oberfläche.«¹
Sturtevant

»The powerful reversal of art from interior to exterior is the silent power of under to the voracious noise of the surface.«¹
Sturtevant

1965, Bianchini Gallery in New York: »In ihrer ersten Einzelausstellung kleidete Sturtevant den gesamten Raum mit Panels von Warhol Flowers ein (Cat. rais. Nr. 46–50) und zeigte in der Mitte der Galerie eine Auswahl von gemalten Bildern, die an einem Kleiderständer hingen, der von einer Segal-Figur (zerstört) gezogen wurde. Unter diesen Bildern befand sich eine Flag von Johns (Cat. rais. Nr. 2), ein Lichtenstein und ein Rosenquist (beide zerstört), Stella Benjamin Moore (Cat. rais. Nr. 194), eine Rauschenberg-Zeichnung und ein Werk von Arman (beide zerstört, keine weiteren Informationen erhältlich).«² Alle diese Werke waren von Sturtevant selbst hergestellt worden, sie hatte sich die Arbeitsweisen der anderen angeeignet und sie wiederholt. Für die »Warhol Flowers« verwendete Sturtevant eine Original-Siebschablone, sie hatte Warhol darum gebeten, und er hat sie ihr gegeben. Entstanden sind dabei nicht irgendwelche Kopien, sondern handwerklich ambitionierte Werke, die oberflächlich als Kopien verstanden wurden. Dabei ging es Sturtevant nicht um die Kopie, sondern um den Raum dahinter. Oder, um es bildlich etwas anders zu formulieren, wenn zwei Schriftsteller einen Text schreiben, vergleichen wir auch nicht die Buchstaben. Das heißt, Kunst wird nicht als geschichtliche Verknüpfung von Motiven verstanden, sondern als Material, nicht zuletzt um derartige Denkfiguren zu überwinden. Aber zugunsten wovon?

Zwei Jahre nach der Ausstellung in der Bianchini Gallery eröffnete Sturtevant 1967 »The Store of Claes Oldenburg«. Wenige Blocks entfernt von dem Ort, wo Oldenburg 1961 seinen legendären »The Store« eingerichtet hatte, wiederholte sie seinen Auftritt mit den gleichen Objekten (Hamburger, Pepsi Sign, Cake usw.), jedoch alle von ihr selbst hergestellt. Christian Leigh, ein legendärer und zur Zeit verschollener amerikanischer Kurator, schilderte die Reaktionen folgendermaßen: »Was anfangs lediglich Gelächter erregt hatte und aus den völlig falschen Gründen wohlgefällig kommentiert worden

1965, Bianchini Gallery in New York: »In her first solo exhibition, Sturtevant lined the entire space with panels of Warhol Flowers (Cat. Rais. Nrs. 46-50) and in the centre of the gallery she showed a selection of paintings, hung on a clothes rack, which a Segal sculpture pulled along beside it (destroyed). Among those paintings were a Johns Flag (Cat. Rais. Nr. 2), a Lichtenstein and Rosenquist (both destroyed), Stella Benjamin Moore (Cat. Rais. Nr. 194), a Rauschenberg drawing, and an Arman work (both destroyed and no further documentation available)«¹ All these works had been made by Sturtevant herself: she had taken on the working methods of the others and repeated them. For the *Warhol Flowers* Sturtevant used an original screen stencil: she had asked Warhol for it, and he gave it to her. The result was not made up of ordinary copies but of ambitious works of handcraft, which were superficially understood to be copies. What mattered to Sturtevant was not the copy but the space behind it. Or else, to formulate it in a slightly different image, if two writers write one text we don't compare the letters. This means to understand art not as an historical chain of motifs, but as material, not least in order to overcome such patterns of thought. But in favour of what?

Two years after the exhibition in the Bianchini Gallery, in 1967, Sturtevant opened *The Store of Claes Oldenburg*. A few blocks away from the place where Oldenburg had put up his legendary *The Store*, she repeated his effort with the same objects (Hamburger, Pepsi Sign, Cake, etc.), but all made by herself. Christian Leigh, a legendary, now forgotten American curator, described the reaction as follows: »What initially just caused laughter and was commented on complacently, for all the wrong reasons, [...], subsequently and very soon caused general anger and outrage, leading to mistrust and misunderstanding.«³ In addition to many *Warhol Flowers* (1965–1990) there were also the *Warhol Empire* (1972, 30 min.), *Warhol Marilyn* (1965–2004) and *Warhol Silver Clouds* (1987 or 2004), but also – by 1974 – works after Frank Stella, Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, James

1 Zitat von Sturtevant von 1995 in *Sturtevant Shifting Mental Structures*, Ausstellungskat., Neuer Berliner Kunstverein / Ostfildern-Ruit 2002, gedruckt auf die Rückseite des Katalogs.
 2 Lena Maculan, *Sturtevant – Catalogue Raisonné 1964–2004*, MMK Frankfurt am Main / Ostfildern-Ruit 2004, S. 108.

1 Quotation from Sturtevant 1995 in *Sturtevant Shifting Mental Structures*, Exhibition Catalogue, Neuer Berliner Kunstverein / Ostfildern-Ruit 2002, printed on the back of the catalogue.
 2 Lena Maculan, *Sturtevant – Catalogue Raisonné 1964–2004*, MMK Frankfurt am Main / Ostfildern-Ruit 2004, p. 108.

3 Christian Leigh, *The New Gook Old Days*, Exhibition Catalogue, Galerie Six Friederich, Munich 1989, quoted from Bruce Hainley, »Löschen und wiederholens«, in *Sturtevant Shifting Mental Structures*, op. cit. o. S.

Entstanden sind dabei nicht irgendwelche Kopien, sondern handwerklich ambitionierte Werke, die oberflächlich als Kopien verstanden wurden.

war [...], verursachte in der Folge schon sehr bald allgemeine Wut und Empörung und führte zu Misstrauen und Missverständnissen.«³ Neben zahlreichen »Warhol Flowers« (1965–1990) entstanden auch »Warhol Empire« (1972, 30 Min.), »Warhol Marilyn« (1965–2004) und »Warhol Silver Clouds« (1987 bzw. 2004), aber auch – bis 1974 – Werke nach Frank Stella, Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, James Rosenquist und Martial Raysse. Die oben von Leigh beschriebene Rezeption verschärfte sich in der Folge so weit, dass sich Sturtevant 1974 entschied, keine Kunst mehr zu machen. »Wenn die Zurückgebliebenen aufholen, fang ich wieder an«, habe sie sich damals gesagt.⁴ Und: »Von 1974 bis circa 1985 vollständig, wirklich vollständig außerhalb der Kunstwelt. Ich habe geschrieben, nachgedacht, Tennis gespielt und einfach weitergemacht. Meine Kunst, die mit der Bürde belastet war, dem konzeptuellen Denken entsprungen zu sein, kam mir höchstens als stumme Warnung in den Sinn.«⁵

Mitte der 1980er Jahre nahm Sturtevant ihre Arbeit wieder auf, mit einer Serie von Bildern nach Keith Haring, gefolgt von Werken nach Joseph Beuys (u. a. »Beuys Fettstuhl« 1973/1993), Marcel Duchamp (u. a. der Flaschentrockner »Duchamp Porte-Bouteilles« 1993), Frank Stella (die frühen schwarzweißen und silbrigen Bilder), Andy Warhol, Anselm Kiefer (u. a. das Bleiflugzeug »Kiefer Voyage au bout de la nuit«, 1993), Robert Gober, Félix González-Torres u. a. m. Manche ihrer Arbeiten sind dermaßen gut gemacht, dass sie selbst Kenner täuschen. Die neuen Werke entstanden unter anderem, weil mit dem Aufkommen der Appropriationskunst neue Formen der Rezeption möglich schienen: »Zum Glück trieben sich damals die AppropriationskünstlerInnen herum, wodurch für mich ein ganzer neuer Raum für einen wirksamen Dialog entstand. Das war ganz entscheidend, weil man durch negative Abgrenzung zu den AppropriationskünstlerInnen einen Zugang zu meiner Arbeit finden konnte – das ergab eine gültige, starke Position. Andererseits machten mich die AppropriationskünstlerInnen zu ihrer Vorläuferin, was mich trotz meiner Weigerung, in diese Kategorie geworfen zu werden, sofort wieder ins heiße Wasser stieß. Der dynamische Unterschied war, dass Sherrie Levine, die die Partie anführte, Kopien großartig als politische Strategie anwendete, während die Wirkung meiner Arbeit in der Hoffnung begründet ist, dass Verstehen Macht bedeutet. Unsere vorherr-

Rosenquist and Martial Raysse. The reception described above by Leigh later became so intense that in 1974 Sturtevant decided to make no more art. »When the retards catch up I come back«, she said at that time.⁴ Und: »Totally, totally out of the art world from 1974 until 1985 or so. I was writing, thinking, playing tennis, and carrying on. My art with its burden of being devised by conceptual thinking, was not banging against my head but in silent red alert.«⁵

In the middle of the 1980s she took up her work again, now with a series of pictures after Keith Haring, followed by works after Joseph Beuys (e. g. *Beuys Fettstuhl* 1973/1993), Marcel Duchamp (e. g. the bottle-drier *Duchamp Porte-Bouteilles* 1993), Frank Stella (the early black-and-white and silver pictures), Andy Warhol, Anselm Kiefer (e. g. the lead aircraft *Kiefer Voyage au bout de la nuit*, 1993), Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres and more. Many of her works are so well made that they even fool the experts. Her new works hve come about partly because the emergence of Appropriation Art has made new forms of reception possible: »Fortunately the appropriationists were hanging out at the time, which gave me a whole new space for potent dialogue. This was very crucial, as it allowed entry into the work by negative definition – a valid, powerful position. Then again, the appropriationists made me a precursor, although refusing to be jammed into that category immediately put me back in hot water. The dynamic difference was that Sherrie Levine, leading the pack, brilliantly used the copy as a political strategy, whereas the force of my work lies in the premise that thought is power. What is currently compelling is our pervasive cybernetic mode, which plunks copyright into mythology, makes origins a romantic notion, and pushes creativity outside the self. Remake, reuse, reassemble, recombine—that’s the way to go.«⁶ And in conversation with Tony Benn: »Well, she’s [Sherrie Levine] doing things so very differently. I mean product had nothing to do with my work. But that was also a common misunderstanding, where it was put that we were in competition with each other, because really we had nothing to do with each other. I’ve made some very positive statements about her in interviews. I think that helped matters. But the appropriationists reacted very violently to my work, it gave me negative definition. Suddenly when we had the appropriationists my work made sense for all the wrong reasons, but nevertheless I could defend

3 Christian Leigh, *The New Good Old Days*, Ausstellungskat., Galerie Six Friederich, München 1989, zit. nach Bruce Hainley, »Löschen und wiederholen«, in *Sturtevant Shifting Mental Structures*, op. cit. o.S.

4 Cornelius Tittel, »Sie spielte Tennis, bis die Zeit reif für sie war.«, Welt Online, 21. November 2004, www.welt.de/print-wams/article118419/Sie_spielte_Tennis_bis_die_Zeit_reif_fuer_sie_war.html

5 Sturtevant in einem Interview mit dem kalifornischen Kritiker Bruce Hainley. »Sturtevant talks to Bruce Hainley – ‘80s Then – Interview«, in *Artforum*, März 2003. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918670

4 Cornelius Tittel, »Sie spielte Tennis, bis die Zeit reif für sie war«, Welt Online, 21. November 2004 www.welt.de/print-wams/article118419/Sie_spielte_Tennis_bis_die_Zeit_reif_fuer_sie_war.html

5 Sturtevant in an interview with the Californian critic Bruce Hainley. »Sturtevant talks to

Bruce Hainley – ‘80s Then – Interview«, in *Artforum*, March 2003.

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918670

6 Ibid.

»Totally, totally out of the art world from 1974 until 1985 or so. I was writing, thinking, playing tennis, and carrying on«

schende kybernetische Lebensart ist zurzeit deswegen so schlagend, weil sie das Urheberrecht in die Mythologie versenkt, Ursprünge zu einem romantischen Begriff macht und die Kreativität aus dem Ich hinausdrängt. Nachmachen, wieder verwenden, neu kombinieren – so geht das heute.«⁶ Und im Gespräch mit Tony Benn: »Also, sie [Sherrie Levine] macht ihre Sachen ganz anders als ich. Ich meine, Produkte als solche hatten mit meiner Arbeit nie etwas zu tun. Es handelte sich um ein generelles Missverständnis, als man behauptete, dass wir miteinander in Konkurrenz stünden. In Wahrheit hatten wir nichts miteinander zu tun. Ich habe mich in Interviews sehr positiv über sie geäußert, was dieses Missverständnis wohl noch verstärkt hat. Da die AppropriationskünstlerInnen aber andererseits so heftig auf meine Arbeit reagiert haben, konnte ich mich negativ von ihnen abgrenzen. Als sie auftauchten, ergab mein Werk plötzlich aus allen möglichen falschen Gründen Sinn, doch konnte ich es negativ gegen sie abgrenzen, was ihnen wiederum Anknüpfungspunkte gab, die Sinn ergaben.«⁷

Die Appropriation Art und die für sie zentralen Konzepte wie Kopie, Original, Simulacrum und Appropriation bildeten damals und zum Teil bis heute den Hintergrund für die Rezeption von Sturtevant's Werk. Das eine hat jedoch nichts mit dem anderen zu tun, es geht ihm nicht um Kopie, nicht um Kritik am kapitalistischen Warenfetischismus, nicht um einen feministischen Diskurs oder einen postmodernen Ansatz. Wohin führt das? Zu einer totalen Umwertung? Das wäre die Herausforderung für uns.

Noch heute verschlägt es einem kurz den Atem, wenn man vor Sturtevant's Werken steht, insbesondere, wenn sie in der Masse, wie 2004 in der Retrospektive im Museum für Moderne Kunst, auftreten. Damals wurde das gesamte Haus geleert und ausschließlich mit Werken von Sturtevant gefüllt. Für einen Augenblick hatte man den Eindruck einer perfekten Kopie eines klassischen Museums für moderne und zeitgenössische Kunst mit Hauptwerken von Beuys, Warhol, Goyer usw. Immer wieder verlor man kurz die Orientierung, weil nichts war, wie es schien, beziehungsweise alles war, wie es ist. Der reflexartige Rückgriff auf Begriffe wie Kopie, Simulacrum, Appropriation usw. diente in diesem Zusammenhang weniger der Klärung als der Stützung eines angegriffenen und zu verteidigenden Denksystems. Dies erinnerte an die Reaktion des Neuroikers, der sich einen

my work by negative definition, which gave them references that made sense.«⁷ Appropriation Art and its central ideas, such as copy, original, simulacrum and appropriation at that time, and in part to this day, formed the background to the reception of Sturtevant's work. But the one has nothing to do with the other, it is not a matter of copying, of criticising capitalist commodity fetishism, a feminist discourse or a postmodern approach. Where does that take us? To a total re-evaluation? That would be the challenge for us.

Even today it can take one's breath away to stand in front of Sturtevant's work, especially when they appear en masse, as in the retrospective in the Museum of Modern Art in 2004. At that time the entire building was emptied and filled entirely with works by Sturtevant. For a moment one had the impression of a perfect copy of a classical museum for modern and contemporary art, with major works by Beuys, Warhol, Goyer and so on. One kept briefly feeling disoriented, because nothing was as it seemed, or rather everything was as it is. The automatic recourse to terms like copy, simulacrum, appropriation etc. served in this connection less as clarification than as the supports of a system of thought that was under attack and needed defending. This seemed like the reaction of a neurotic, who constructs a substitute in order to avoid having to acknowledge the real cause. In the interviews with Bruce Hainley und Tony Benn, Sturtevant in fact emphasises that her work has nothing to do with the above themes. »So I decided you could use as a source another piece of art and then throw out representation and the talk about the understructure of art. So that basically is it. But then when I devised that, it was so scary, basically it was very simple. It's so terrifyingly simple, the idea behind it. So I really spent a lot time trying to really affirm that it was a possibility. I saw that it was. So I did it.«⁸ Her gesture of repetition was misunderstood. Sturtevant: »Well, repetition was of course, a powerful force. Repetition is differing the situation. Repetition is same. Repetition is thinking. By repeating, rather than repetition, repeating is different because Warhol repeated he did not do repetition. So, once you do that, you're distancing the work from the source and at the same time elaborating upon it, so that changes the past and the future in a very dynamic way.« Tony Benn: »Of the object?« Sturtevant: »Not particularly of the object maybe the way of thinking.«

6 Ibid.

7 Tony Benn, »Interview – Elaine Sturtevant«, April 2003, geführt am MIT Boston, www.slashseconds.org/issues/002/001/articles/tbenn/index.php.

7 Tony Benn, Interview – Elaine Sturtevant, April 2003, conducted at MIT Boston, <http://www.slashseconds.org/issues/002/001/articles/tbenn/index.php>

8 Ibid.

»Das war ganz entscheidend, weil man durch die negative Abgrenzung zu den Appropriationskünstlern einen Zugang zu meiner Arbeit finden konnte.«

»The dynamic difference was that Sherrie Levine brilliantly used the copy as a political strategy, whereas the force of my work lies in the premise that thought is power.«

Ersatz konstruiert, um die wirkliche Ursache nicht erkennen zu müssen. In den Interviews mit Bruce Hainley und Tony Benn unterstreicht Sturtevant denn auch, dass ihr Werk nichts mit obigen Themen zu tun hat.

»Ich kam darauf, dass man ein anderes Kunstwerk als Ausgangspunkt nehmen und damit nicht nur die Repräsentation, sondern auch das Gerede über die der Kunst zugrunde liegende Struktur über den Haufen werfen konnte. Das war im Grunde genommen alles. Doch war diese Einsicht sehr unheimlich, weil sie so einfach war. Die Idee dahinter ist schockierend einfach. Ich verbrachte also viel Zeit damit, erst einmal darauf zu beharren, dass es diese Möglichkeit gab. Ich sah sie ja. Also nahm ich sie wahr.«⁸ Ihre Geste der Wiederholung wird missverstanden. Sturtevant: »Na ja, die Wiederholung hatte natürlich eine große Kraft. Wiederholen bedeutet Situationen unterscheiden. Das ist Wiederholen. Wiederholen bedeutet Denken. Nachahmen ist jedoch etwas anderes als Wiederholen. Warhol ahmte nach, wiederholte aber nicht. Wenn man wiederholt, distanziiert man das Werk von seinem Ursprung und entwickelt es zugleich weiter, was dessen Vergangenheit und Zukunft dynamisch verändert.« Tony Benn: »Des Objekts?« Sturtevant: »Nicht unbedingt des Objekts, sondern vielleicht der Denkweise.«

Das Denken steht im Mittelpunkt dieses Werkes, nicht die sichtbare Oberfläche. »Meine Arbeit ist die Unmittelbarkeit eine augenscheinlichen Inhalts, der bestritten wird.«⁹ Es ist eine Kunst, welche die Verführung der Oberfläche wiederholt und sie im Prozess der Wiederholung auflöst, um dem wirklich Wichtigen Platz zu machen, dem Denken. »Die Dynamik des Werkes besteht darin, dass es die Repräsentation hinauswirft.«¹⁰ Dahinter öffnet sich mit der fundamentalen Überzeugung, dass »Denken Macht ist« (thought is power¹¹), ein Denkraum, der von der Möglichkeit einer Umwertung der Werte ausgeht und eine tiefgreifende Veränderung der mentalen Strukturen will: »Sturtevant. *Shifting Mental Structures*.«¹² »Der Mensch ist Double. / Der Mensch ist Kopie. / Der Mensch ist Klon. / Der Mensch ist entbehrlich. / Der Mensch ist entsorgbar. / Das Double ist original. / Die Kopie ist original. / Das Bild ist Ursprung. / Wir sind hier also am anderen Ende der Ursprünge, / bei unserem radikalen Denken des *Seins*, / das radikal original ist.«¹³ +

8 Ibid.

9 Sturtevant zitiert in *Sturtevant. The Brutal Truth*, Ausstellungskat. Hg. Udo Kittelmann u. Mario Kramer, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main / Ostfildern-Ruit 2004, S. 27

10 Ibid. S. 11

11 Bruce Hainley. »Sturtevant talks to Bruce Hainley – , 80s Then – Interview«, op. cit.

12 *Sturtevant Shifting Mental Structures*, Ausstellungskat., Neuer Berliner Kunstverein, op. cit.

13 Sturtevant zitiert in *Sturtevant. The Brutal Truth*, op. cit. 11

Daniel Baumann ist Kurator, Kritiker und Konservator der Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern / is curator, critic, and conservator at the Adolf Wölfli Foundation, Kunstmuseum Bern.

Thinking is at the centre of this work, not the visible surface. »My work is the immediacy of an apparent content being denied«⁹ It is an art that repeats the seductiveness of the surface and dissolves it in the process of repetition to make room for what is really important, thinking. »The dynamics of the work is that it throws out representation«.¹⁰ Behind that a mindspace opens up with the fundamental conviction that »thought is power«¹¹, a mindspace, which starts with the possibility of a re-evaluation of values and wants a profound shift in mental structures: *Sturtevant. Shifting Mental Structures*¹²). »Man is double. / Man is copy. / Man is clone. / Man is dispensable. / Man is disposable. / Double is original. / Copy is original. / Image is origin. / So here we are at the far end of origins, / our radical thought of ›being‹ / that is radical original.«¹³ +
Translated by Nelson Wattie

9 Sturtevant quoted in *Sturtevant. The Brutal Truth*, Exhibition Catalogue. Ed. Udo Kittelmann and Mario Kramer, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main / Ostfildern-Ruit 2004, p. 27

10 Ibid. p. 11

11 Bruce Hainley. *Sturtevant talks to Bruce Hainley – , 80s Then – Interview*, op. cit.

12 *Sturtevant Shifting Mental Structures*, Exhibition Catalogue. Neuer Berliner Kunstverein, op. cit.

13 Sturtevant zitiert in *Sturtevant. The Brutal Truth*, op. cit. 11

STURTEVANT

Geboren 1930 in Lakewood, Ohio. Lebt und arbeitet in Paris / 1930 born in Lakewood, Ohio. Lives and works in Paris.

AUSGEWÄHLTE AUSSTELLUNGEN (SEIT 2003) / SELECTED EXHIBITIONS (SINCE 2003)

- 2007 Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (solo)
Galerie Mezzanin, Wien / Vienna (solo)
»Before (Plus ou moins)«, Palais de Tokyo, Paris
»Good Morning, Midnight«, Casey Kaplan, New York
- 2006 »Fear«, London, SITE Düsseldorf (solo)
Anthony Reynolds Gallery, London (solo)
»Twice Drawn«, Tang Museum, Saratoga Springs
»Whitney Biennial«, Whitney Museum of American Art, New York
»The Gold Standard«, PS 1, New York
- 2005 Perry Rubenstein Gallery, New York (solo)
»Joy«, Casino Luxembourg, Luxembourg
»Superstars: Von Warhol bis Madonna«, BA-CA Kunstforum, Wien / Vienna
»Peter Blake, Sylvie Fleury, Malcolm Morley, George Segal, Sturtevant«, Mamco, Genf / Geneva
- 2004 »The Brutal Truth«, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (solo)
Perry Rubenstein, New York (solo)
»Before the end – Part I«, Le Consortium, Dijon
- 2003 Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (solo)
Galerie Mezzanin, Wien / Vienna
»The Daimler Chrysler Collection«, ZKM Karlsruhe
»Influence, Anxiety, and Gratitude«, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, MA (solo)
»ReProduktion 2«, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna

Vertreten von / represented by

Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg / Paris
Galerie Mezzanin, Wien
Anthony Reynolds Gallery, London

www.ropac.net
www.mezzanin.gallery.com
www.anthonyreynolds.com