Tsuruko Yamazaki
赤(蚊帳状立体作品) (Red (Shape of Mosquito Net)), 1956

DE „Die Umgebung rundherum war in rotes Licht getaucht und der rote Kubus animierte viele Besucher*innen dazu, von unten hineinzukriechen.“

Red (Shape of Mosquito Net) wurde im Juli 1956 im Rahmen der „Outdoor Gutai Art Exhibition“ in einem öffentlichen Park in der japanischen Stadt Ashiya ausgestellt. Das an mehreren Bäumen aufgehängte rote Vinylzelt hatte die kubische Form der Moskitonetze, die für gewöhnlich in japanischen Schlafzimmern über den Futons hängen. Das von innen beleuchtete Environment war 70 cm über dem Boden freischwebend aufgehängt, so dass das Publikum von unten hineinkriechen konnte. Der Park war bis spätabends geöffnet. Beim Betreten des Environments im Dunkeln entstand der Eindruck, tief in einen roten Raum einzudringen, während es von außen betrachtet wie ein Schattenspiel erschien.

Yamazaki (1925–2019) war Gründungsmitglied und eines von zwei weiblichen Mitgliedern der Künstlergruppe Gutai, einer im Japan der Nachkriegszeit begründeten experimentellen Kunstströmung. Sie studierte Kunst bei Jirô Yoshihara, dem führenden Kopf der Gruppe, und entwickelte ein Interesse für die Abstraktion sowie für nichttraditionelle Materialien und Kunststoff. Ziel der Gruppe war es, über die Grenzen von Malerei und Bildhauerei durch die Verbindung verschiedener Ausdrucksformen und den Einsatz des eigenen Körpers hinauszugehen. In der „Outdoor Gutai Art Exhibition“ zeigten verschiedene Gutai-Mitglieder, darunter auch Jirō Yoshihara, begehbare Kunstwerke im öffentlichen Raum – zur damaligen Zeit ein absolutes Novum.

Die Arbeiten der international vernetzten Gutai-Künstler*innen waren von zeitgenössischen europäischen und amerikanischen künstlerischen Entwicklungen inspiriert. Die Mitglieder der Gruppe waren mit den Arbeiten des italienisch-argentinischen Künstlers Lucio Fontana vertraut, die sie in ihrer Zeitschrift *Gutai* präsentierten. Zugleich wurden ihre Werke in der 1966 vom amerikanischen Künstler Allan Kaprow veröffentlichten Schrift *Assemblage, Environments and Happenings* vorgestellt.

Bitte bewegen Sie sich behutsam, wenn Sie rein-und rausgehen.

EN “The surroundings stood out bathed in red glow, while the red cube provoked many visitors to sneak in from below.”

Red (Shape of Mosquito Net) was presented in the *Outdoor Gutai Art Exhibition*, held in July 1956 in a public park in the suburb of Ashiya, Japan. A red vinyl tent hanging from some trees, the work had the cubic shape of mosquito nets that usually hang over futons in Japanese bedrooms. The environment was internally lit and suspended seventy centimetres above the ground, accessible by crouching underneath. The park was open until late at night. In the dark, as people entered, the environment provided a dual sensation: of deep immersion in a red space for those who entered, and a shadow play seen from the outside.

Yamazaki (1925–2019) was a founding member and one of two female members of the experimental post-war Japanese group Gutai. She studied art with the group’s leader, Jirô Yoshihara, and developed an interest in abstraction as well as non-traditional and plastic materials. The group’s goal was to go beyond painting and sculpture by uniting various forms of expression using the artist’s body. The *Outdoor Gutai Art Exhibition*, featured various Gutai members, including Jirô Yoshihara, producing immersive artworks in public space, something unprecedented at the time.

Thanks to its international contacts, Gutai’s work was informed by contemporary research in Europe and the United States. The group’s members were familiar with the research of the Italian-Argentine artist Lucio Fontana and published it in their magazine *Gutai*. Their works were also included in the 1966 reference book *Assemblage, Environments and Happenings* by American artist Allan Kaprow.

Please move gently if going in and out.

Tsuruko Yamazaki, 赤(蚊帳状立体作品) (Red (Shape of Mosquito Net)), 1956.
Bolts, light bulbs, metal fixtures, vinyl, wires, wood. 360×360×270 cm.

Lucio Fontana and Nanda Vigo
Ambiente spaziale: „Utopie“, nella XIII Triennale di Milano, 1964

DE „(...) Durch den Einsatz von Licht – natürlichem oder künstlichem – habe ich immer versucht Spiegelungen zu erzielen, um so den Eindruck eines Raums zu vermitteln, der nicht im Rahmen eines Bildes endet, sondern der sich ins Unendliche fortsetzt – sogar in uns selbst. Ein Portal oder, wie ich es lieber nenne, ein Tor (...)“

Anlässlich der XIII. Mailänder Triennale, die vom Schriftsteller Umberto Eco und dem Architekten Vittorio Gregotti zum Thema „Freizeit“ kuratiert wurde, gab man eine Reihe von Kunstwerken in Auftrag. Es handelte sich um acht begehbare Korridore mit den jeweils gleichen Maßen (12 m x 2,2 m x 2,1 m), die im monumentalen Treppenhaus des Gebäudes errichtet wurden. Vigo kooperierte dafür mit dem Künstler Lucio Fontana, der dazu eingeladen wurde, zwei Korridore zum Thema Utopien der „Freizeit“ zu errichten.

Der hier ausgestellte sogenannte „Rote Korridor“ schafft Raum für Entspannung und Kontemplation, indem er die Besucher*innen dazu einlädt, sich in der geschützten Atmosphäre eines gedämpften und traumhaften Raums niederzulegen. Die verwendeten Materialien, Milchglas und dicke Teppiche, ebenso wie die Form und Funktion des Korridors, spiegeln Vigos Ansatz im Umgang mit dem Raum wider.

Vigo (1936–2020) arbeitete an der Schnittstelle von Kunst, Design und Architektur. In ihrer ersten Einzelausstellung in der Galerie Santo Stefano in Venedig, präsentierte sie 1962 ihre ersten *Cronotopi*, die zu ihrem Markenzeichen werden sollten. Es handelt sich dabei um kubische Strukturen aus Milchglas, die von hinten beleuchtet wurden. In den 1960er-Jahren begann sie sich für die internationale kinetische Kunst zu interessieren. Sie schloss sich den Künstler*innengruppen ZERO und Nul an und stellte sowohl in Europa als auch in Amerika aus. Von Ende der 1970er- bis Ende der 1980er-Jahre arbeitete sie auf dem Gebiet der Architektur und des Industriedesigns und stellte ihre Arbeiten in allen großen Retrospektiven der ZERO Gruppe aus. Einen eindrucksvollen Überblick über ihr jahrzehntelanges Schaffen gab ihre Retrospektive „Light Project“ 2019 im Mailänder Palazzo Reale.

Dieses Werk besteht aus einem ungleichmäßigen und zum Teil rutschigen Boden und hat Glaselemente auf beiden Extremitäten. Bitte bewegen Sie sich langsam und behutsam durch. Bei Fragen hilft unser Personal Ihnen gerne weiter. Wir empfehlen 3 Besucher*innen gleichzeitig.

EN “With the addition of lights, natural or artificial, I have always sought reflection by giving the idea of a space that does not end in the frame of a picture but continues infinitely, even within ourselves. A portal or, as I prefer to call it, a gate.”

On the occasion of the XIII Triennale of Milan, curated by writer Umberto Eco and architect Vittorio Gregotti on the theme of “Free Time,” a series of artworks were commissioned for eight accessible corridors of the same dimensions (12 by 2.2 by 2.1 meters), mounted in the buildings’ monumental staircase. Vigo was involved through artist Lucio Fontana, who had been invited to produce two corridors on the subject of the utopias of “Free Time.”

The so-called red corridor exhibited here is a chill out and contemplative space, where the visitor can lie down, cocooned in a soft red dreamy space. The materials used – frosted glass and thick carpet – as well as the corridor’s shape and function reverberated Vigo’s approach to space.

Vigo (1936–2020) developed her career at the threshold between art, design, and architecture. In 1962, she had her first solo show at the Santo Stefano Gallery in Venice, where she presented her trademark artworks, *Cronotopi*, cubic structures in frosted glass that could be backlit. In the 1960s, Vigo joined the international kinetic artists’ movements, ZERO and Nul, exhibiting both in Europe and the United States. From the end of the 1970s and throughout the 1980s until her death, she continued her career in the field of architecture and industrial design, and she actively participated in the main retrospective exhibitions dedicated to the ZERO group. Lastly, in 2019, the retrospective solo exhibition *Light Project* at Palazzo Reale in Milan cemented her decades-long activity.

This work consists of an uneven and partly slippery floor and has elements of glass on both extremities. Please move through slowly and carefully. If you have any questions, our staff will be happy to help. We recommend 3 visitors at a time.

Lucio Fontana and Nanda Vigo, *Ambiente spaziale: "Utopie", nella XIII Triennale di Milano,* 1964, Reproduction Pirelli HangarBicocca 2017.
Carpet, metallic lining, neon crystal tubes, printed industrial glass, wood. 1200×220×210 cm.

Nanda Vigo
Ambiente cronotopico, 1967

DE „(...) Durch den Einsatz von Licht – natürlichem oder künstlichem – habe ich immer versucht Spiegelungen zu erzielen und so den Eindruck eines Raums zu vermitteln, der nicht im Rahmen eines Bildes endet, sondern der sich ins Unendliche fortsetzt – sogar in uns selbst. Ein Portal oder, wie ich es lieber nenne, ein Tor (...)“

Seit 1959 entwarf Vigo ihre sogenannten *Cronotopi*, kubische Strukturen mit bedruckten Glaspaneelen, die von hinten beleuchtet wurden. Infolge entwickelte sie diese Idee zu einem immersiven Kunstwerk weiter und schuf *Ambiente cronotopico* in Galleria Apollinaire als modulare räumliche Einheit aus bedruckten Glaspaneelen, die mit farbigem Neonlicht hinterleuchtet sind und vom Publikum über einen externen Schalter eingeschaltet werden können. Der magische Effekt, der durch die im verspiegelten Edelstahl des Bodens und der Decke vielfach gespiegelten Bilder der Besucher*innen entsteht, geht einher mit der Entwicklung der internationalen kinetisch-visuellen Kunst und der Forschung über Environments, an der sich Vigo beteiligte.

Bereits im November 1965 hatte die japanische Künstlerin Yayoi Kusama in New York den ersten *Infinity Mirror Room* präsentiert, der auf dem Prinzip der Reflexion und Multiplikation von Bildern zwischen verspiegelten Wänden basierte. Diese Verbindung lässt sich durch die Teilnahme beider Künstlerinnen an der Gruppenausstellung „Nul 2“ erklären, die zwischen April und Juli 1965 im Stedelijk Museum in Amsterdam stattgefunden hatte.

Vigo (1936–2020) arbeitete an der Schnittstelle von Kunst, Design und Architektur. In ihrer ersten Einzelausstellung in der Galerie Santo Stefano in Venedig, zeigte sie 1962 ihre ersten *Cronotopi*, die zu ihrem Markenzeichen werden sollten. In den 1960er-Jahren begann sie sich für die internationale kinetische Kunst zu interessieren. Sie schloss sich den Künstler*innengruppen ZERO und Nul an und stellte sowohl in Europa als auch in Amerika aus. Von Ende der 1970er- bis Ende der 1980er-Jahre arbeitete sie auf dem Gebiet der Architektur und des Industriedesigns und ihre Arbeiten wurden Teil in allen großen Retrospektiven. Einen eindrucksvollen Überblick über ihr jahrzehntelanges Schaffen gab ihre Retrospektive „Light Project“ 2019 im Mailänder Palazzo Reale.

Die Innenwände dieses Werkes sind aus Glas. Bitte bewegen Sie sich behutsam. Wir empfehlen 4–5 Besucher*innen gleichzeitig.

EN “With the addition of lights, natural or artificial, I have always sought reflection by giving the idea of a space that does not end in the frame of a picture but continues infinitely, even within ourselves. A portal or, as I prefer to call it, a gate.”

Beginning in 1959, Vigo designed cubic structures with printed glass panels that could be backlit, which she titled *Cronotopi*. Developing this idea into an immersive work of art, Vigo realized *Ambiente cronotopico* at Galleria Apollinaire, Milan as a modular spatial unit of printed glass panels, backlit with coloured neon that could be turned on by the public through an external switch. The mirrored stainless-steel floor and ceiling multiply the visitor’s images, creating a magical effect that can be read in parallel with the evolution of international kinetic art and environment research, in which Vigo participated.

Specifically, in November 1965 in New York, Japanese artist Yayoi Kusama had presented the first *Infinity Mirror Room* to the public, based on the principle of reflection and multiplication of images between mirrored walls. This connection may be explained by the participation of both artists in the group exhibition *Nul 2*, which took place between April and July 1965 at Stedelijk Museum Amsterdam.

Vigo (1936–2020) developed her career at the threshold between art, design, and architecture. In 1962, she had her first solo show at the Santo Stefano Gallery in Venice where she presented her trademark artworks, the *Cronotopi*. Vigo joined the international kinetic art movement with the ZERO and Nul groups in the 1960s, exhibiting both in Europe and the United States. From the end of the 1970s and throughout the 1980s and until her death, she continued her career in the field of architecture and industrial design and, and she actively participated in the main retrospective exhibitions dedicated to the ZERO Group. Lastly, in 2019, the retrospective solo exhibition *Light Project* at Palazzo Reale in Milan cemented her decades-long activity.

The interior walls of this work are made of glass. Please move gently. We recommend 4–5 visitors at a time.

Nanda Vigo, *Ambiente cronotopico,* 1967, Reproduction Haus der Kunst München 2023.
Aluminum, neon crystal tubes, printed industrial glass, Plexiglas, switches, wood. 350×350×220 cm.
The environment was reconstructed with the utmost philological accuracy.
Inevitably, some details can only be substantiated by yet undiscovered documents and future studies.

Aleksandra Kasuba
Spectral Passage, 1975

DE „Man darf das Unbekannte nicht zufällig betreten, sondern muss sich vollkommen bewusst sein, dass man einen entscheidenden Schritt macht. Erst dann wird man wissen, warum man ist, wo man ist. Seien Sie unbesorgt, sie werden nicht allein sein."

Kasuba schuf das Environment *Spectral Passage* für die „Rainbow Show" im de Young Museum in San Francisco, die die symbolische Bedeutung des Regenbogens in Kunst, Kultur und Mythologie beleuchtete. Das Werk wurde zu einem Publikumserfolg, bot es den Besuchern doch die Möglichkeit, physisch in einen Regenbogen einzutreten, um dabei den metaphorischen Weg von der Geburt bis zum Tod und zur Wiedergeburt nachzuvollziehen. Die sechs Strukturen waren in verschiedenen Farben beleuchtet und präsentierten jeweils einen Satz der Orchestersuite *Die Planeten, Op. 32* (1914–1917) des britischen Komponisten Gustav Holst.

Ursprünglich waren sieben Strukturen mit ihren jeweiligen Farben in einem Raum geplant, aber die Größe machte dies unmöglich, weshalb die siebte (violette) Struktur in einem angrenzenden Raum untergebracht war. Im Haus der Kunst deuten wir die Umrisse dieser siebten Struktur auf dem Fußboden des Chronik-Raums an, der Hintergründe zum Umfeld der Künstlerinnen und Environments im Allgemeinen zeigt.

Kasuba (1923–2019) wurde in Litauen geboren und studierte Kunst an der Kunstakademie Vilnius. Gemeinsam mit ihrer Familie verließ sie 1944 ihr Heimatland und zog als Geflüchtete durch das vom Krieg erschütterte Europa. Ab 1945 lebte sie in einem Lager für Vertriebene (DPs) in München und wanderte 1947 in die Vereinigten Staaten aus. Ihre erste große öffentliche Auftragsarbeit war ein Wandbild aus Kieselsteinen und Glasfragmenten, die sie für das New Yorker Hilton Hotel im Rockefeller Center (1963) schuf. Am Museum of Contemporary Crafts in New York entwarf sie in den Jahren 1969/70 aus einem milchig-transparenten Nylongewebe ihren erste Behausung ohne rechte Winkel mit dem Titel *Contemplation Environment.* 1971–72 richtete sie in ihrem Haus in Manhattan ein Atelier ein, wo sie das *Live-In Environment* installierte, einen Raum aus Stretchgewebe, der etwa 1.500 Besucher*innen anzog.

Besonderen Dank an die Botschaft der Republik Litauen in Berlin, Litauischen Kulturinstitut, und Litauisches Nationales Kunstmuseum für die freundliche Unterstützung bei der Realisierung der Arbeit

EN "You must enter the unknown not by accident, but fully aware that you are taking a decisive step. Only then, you will know why you are where you are. Don't fret, you won't be alone."

Spectral Passage was created by Kasuba for "The Rainbow Show" at the de Young Museum in San Francisco, which focused on the symbolic significance of the rainbow in art, culture, and mythology. *Spectral Passage* was a public success, offering viewers the opportunity to physically enter a rainbow and to retrace the metaphoric path from birth to death and rebirth. The six structures were illuminated in different colours, and each one featured one of the movements from English composer Gustav Holst's orchestral suite "The Planets," Op. 32 (1914–17).

Originally, seven structures with their respective colours were planned in the same room, but their size made this impossible. Therefore, the last colour (violet) was placed in an adjacent room. Here at Haus der Kunst, we allude to the seventh room by marking its outline on the floor of the adjacent visual timelines room, which gives further information about the artists' background and environments in general.

Kasuba (1923–2019) was born in Lithuania, where she studied art at the Vilnius Academy. In 1944, she left her homeland with her family and began a journey through war-torn Europe. In 1945, she settled in a displaced persons camp in Munich, and in 1947, she moved to the United States. Her first public major commission was a mural of pebbles and glass fragments in the New York Hilton Hotel at Rockefeller Center (1963). In 1969–70, at the Museum of Contemporary Crafts in New York, Kasuba conceived *Contemplation Environment*, her first environment without right angles, using transparent, milky nylon fabric. From 1971–72, she opened a studio in her Manhattan home, where she installed *Live-In Environment*, a spatial stretch fabric that attracted about 1,500 visitors.

Special thanks to the Embassy of Republic of Lithuania in Berlin, Lithuanian Culture Institute, and Lithuanian National Museum of Art for their kind support in realising the work.

Aleksandra Kasuba, *Spectral Passage,* 1975, Reproduction Haus der Kunst München 2023.
Loudspeakers, neon tubes, nylon fabric, ropes, rug, sound, wood. 2370 × 1340 × 550 cm.

Laura Grisi
Vento di Sud Est (Wind Speed 40 Knots), 1968

DE „Ich beschloss, in der geschlossenen Umgebung einer Galerie mit einer Windmaschine eine bestimmte Windgeschwindigkeit – vierzig Knoten – zu reproduzieren und dadurch das zu verändern, was man üblicherweise mit diesem Raum verbindet.“

1968 entwickelte Grisi die Serie *Natural Elements*, die sie als Eingriff in die Raumstruktur mit dem Ziel konzipierte durch die Präsenz eines natürlichen Elements Veränderungen herbeizuführen. Es handelte sich um Kunstwerke, die atmosphärisch Naturerscheinungen in Innenräumen nachbilden und dem Publikum so die Möglichkeit geben, die natürliche Welt in einem geschlossenen Raum zu erleben.

Grisis Beschäftigung mit Wind begann während ihrer Reisen in Afrika, wo sie die Wirkungen verschiedener Winde mit der Kamera dokumentierte. Für die Ausstellung „Il Teatro delle mostre“ in der Galleria La Tartaruga in Rom entwarf sie *Vento di s.e. velocita‘ 40 nodi* (das war der originale Titel), einen langen Zaun aus schwarz gestrichenen Holzlatten. Hinter dem Zaun in einem Teil des Raums, der nur teilweise einsehbar und nicht begehbar war, befanden sich mehrere Hochleistungswindmaschinen. Beim Betreten des abgedunkelten Raums wurden die Besucher*innen durch den plötzlichen starken Windzug überrascht. Das Environment bildete später die Grundlage für den Film *Wind Speed 40 Knots* (1968), der unterschiedliche Winde in verschiedenen Ländern und an verschiedenen Orten dokumentierte.

Grisi (1939–2017) wurde auf Rhodos geboren. Nach ihrem Umzug nach Rom besuchte sie die dortige Kunstschule und belegte später auch Kurse an der École des Beaux Arts in Paris. Zwischen 1958 und 1964 schuf sie bei langen Aufenthalten in Afrika, Lateinamerika und Südostasien mehrere tausend Fotografien. Ihr erster künstlerischer Zyklus, die Serie *Variable Paintings* (1964–66) enthielt Gemälde, die aus flexiblen Leinwänden und bunten Plexiglas-Platten bestanden, die das Publikum dazu einluden, diese zu bewegen und übereinander zu schieben. Künstliches Licht setzte sie dann erstmals in der Serie *Neon Paintings* (1966–67) ein.
Nach dem in den späten 1960er-Jahren entstandenen Zyklus *Natural Elements* schuf Grisi verschiedene Fotoserien und in den 1980er-Jahren eine Reihe von Multimedia-Wandskulpturen.

Besonderen Dank an Ziehl-Abegg für die freundliche Unterstützung bei der Realisierung der Arbeit

EN “I decided to reproduce a particular wind speed – forty knots – with a wind machine in the closed environment of a gallery, altering the usual connotations of its space”.

In 1968, Grisi developed the *Natural Elements* series, conceived as interventions to modify the structure of a space with the presence of a natural element. It consisted of artworks that reproduce atmospheric phenomena indoors, allowing the public to experience the natural world in an enclosed space.

Grisi began her research on wind during her travels in Africa, where she documented the effects of various winds with a camera. Invited to participate in the exhibition *Il Teatro delle mostre* at Galleria La Tartaruga in Rome, Grisi conceived *Vento di s.e. velocita’ 40 nodi* (this was the original title). a long, full-height fence of black-painted wooden slats. Behind the fence, in a part of the room that was partially visible yet inaccessible, were powerful industrial fans. The visitor entering the darkened room was taken by surprise by the sudden strong flow of air. *Air Room* eventually evolved into the film *Wind Speed 40 Knots* (1968) documenting different winds in different countries and places.

Born in Rhodes, Grisi (1939–2017) attended art school after moving to Rome and later took classes at the École des Beaux Arts in Paris. Between 1958 and 1964, she spent extended periods in Africa, Latin America, and Southeast Asia, taking thousands of photographs. Her first artistic cycle *Variable Paintings* (1964–66) included works with two or more sliding panels of painted canvas and coloured Plexiglas that invited the viewer to interact with their overlapping. She then introduced the use of artificial light in the *Neon Paintings* series (1966–67). After the late 1960s *Natural Elements* cycle, she worked on photographic series (*Distillations*) and in the 1980s on multimedia wall sculptures.

Special thanks to Ziehl-Abegg for their kind support in realising the work.

Laura Grisi, *Vento di Sud Est (Wind Speed 40 knots),* 1968, Reproduction Haus der Kunst München 2023.
Wind machines, wood. 728 × 566 × 273 cm.

Judy Chicago
Feather Room, 1966–2023

DE „Das Environment vermittelt einem ein Gefühl absoluter Unbeschwertheit, ein Gefühl des traumhaften Schwebens."

Das von Chicago unter der Schirmherrschaft der Gruppe The Room Company gemeinsam mit Lloyd Hamrol und Eric Orr für die Galerie Rolf Nelson in Los Angeles entworfene Environment *Feather Room* wurde von der Kritik mit Beifall aufgenommen. Besucher*innen, die den 30 Zentimeter hohen Raum aus Plastikwänden betraten, der mit 150 Kilogramm Hühnerfedern angefüllt war, konnten zeitweise das Empfinden von Schwerelosigkeit und Orientierungslosigkeit in Bezug auf die Raumgrenzen spüren.Die weichen Federn sind eine Antwort auf die harten Materialien, die zeitgleich in den Werken männlicher Künstler zum Einsatz kamen. Auf Wunsch der Künstlerin wurde das Environment inzwischen weiterentwickelt und mit tierfreundlichen Materialien gefüllt.

Chicago (*1939, ehemals Judy Gerowitz) ist eine feministische nordamerikanische Künstlerin, die sich in ihrer Arbeit kritisch mit den (männlichen) Machtstrukturen innerhalb der Gesellschaft und der Rolle der Frau auseinandersetzt. Neben den Environments, die in Zusammenarbeit mit der Gruppe The Room Company entstanden, schuf sie zwischen 1966 und 1967 drei immersive Werke sowie die Skulptur *Rainbow Pickett,* die sie 1966 in der bahnbrechenden Ausstellung „Primary Structures" im Jewish Museum in New York präsentierte.

1970 erklärte die Künstlerin in einer ganzseitigen Anzeige in der Zeitschrift *Artforum*, dass sie „alle ihr durch die männliche gesellschaftliche Dominanz auferlegten Namen" ablege. Im gleichen Jahr initiierte sie an der California State University, Fresno das erste Feministische Kunstprogramm. 1972 rief sie gemeinsam mit Miriam Shapiro das Womanhouse in Los Angeles ins Leben, eine Ausstellung, in der ausschließlich Werke von Künstlerinnen ausgestellt wurden. Erst kürzlich wurden ihre *Atmospheres* (1968–74), eine Serie ephemerer Kunstwerke, bei denen sie mit farbigem Rauch und Pyrotechnik arbeitet, als radikale Neukonfiguration des Environments oder der Land Art gewürdigt. Den Höhepunkt ihres Schaffens bildet ihre wegweisende Installation *The Dinner Party* (1974–79), die sich heute im Brooklyn Museum of Art befindet.

EN "The environment inclines one to total unselfconsciousness. It induces a sense of dreamy floating."

Conceived for the Rolf Nelson Gallery in Los Angeles by Chicago with Lloyd Hamrol and Eric Orr, under the auspices of the group The Room Company, *Feather Room* met with instant critical acclaim. Fashioned out of plastic walls and filled with 300 pounds of chicken feathers one foot deep, it was a soft and airy room that induced a temporary sense of loss in terms of the room's beginning and gravitational pull. The environment can be read as a critical dialogue with the tradition of hard materials adopted in the history of male-dominated architecture. It has been developed, and updated with cruelty-free materials at Chicago's wishes.

Chicago (b. 1939 formerly Judy Gerowitz), is an American artist known for her feminist practice, which critically questions (male) power structures in society and the role of women. Alongside the environments produced with The Room Company, Chicago produced three immersive works on her own between 1966 and 1967 as well as the sculpture *Rainbow Pickett*, which featured in the epoch-making exhibition *Primary Structures* at the Jewish Museum, New York, in 1966.

In 1970, Chicago took out a full-page ad in *Artforum* stating that she was divesting "herself of all names imposed upon her through male social dominance." The same year she founded the first Feminist Art Program at California State University, Fresno, and together with Miriam Shapiro in 1972 initiated Womanhouse in Los Angeles, an exhibition space solely concerned with presenting works by women artists. Her *Atmospheres* (1968–74), transient works made of coloured smoke and fireworks, have only recently been canonized as radical reconfigurations of the idea of environmental or Land Art. Her research culminated in the landmark installation *The Dinner Party* (1974–79), now permanently housed at the Brooklyn Museum of Art

Judy Chicago, Lloyd Hamrol, Eric Orr ("The Room Company"), *Feather Room,* 1966. Chicken feathers, plastic. Original dimensions unknown.
Judy Chicago, *Feather Room,* 1966, Replica Haus der Kunst München 2023. Aluminum, cruelty-free duck feathers, fabric, LED lights. 775 × 658 × 400 cm.

Faith Wilding
Crocheted Environment (Womb Room), 1972

DE „Neben der Struktur des Raums gibt es im Kunst-Environment noch eine weitere wichtige physische Komponente, und das sind die Betrachter*innen. Sind diese Menschen doch, genau wie alles andere in einem Raum mit Kunstwerken, zusätzliche Elemente, die für jedermann sichtbar sind.“

Crocheted Environment ist ein ortsspezifisches immersives Kunstwerk, das für das Womanhouse in Los Angeles realisiert wurde. Es ist das erste Projekt des CalArts Feminist Art Program, das 1972 von Judy Chicago und Miriam Shapiro initiiert wurde. Das Womanhouse, eine Villa, in der auf die feministische Bewusstseinsbildung ausgerichtete Environments präsentiert wurden, öffnete vom 30. Januar bis zum 28. Februar 1972 seine Pforten für das Publikum und zählte in dieser Zeit *über* 10.000 Besucher*innen.

Wilding konstruierte ein halbdomförmiges Gitter aus Sisalseil und befestigte es mit Nägeln sowohl am Boden als auch an der Decke. Anschließend häkelte sie direkt hinein. Die Künstlerin nimmt damit Bezug auf die runden Behausungen, wie sie unsere Ahninnen aus Gräsern und Sträuchern flechteten, wobei ihr Environment „die Freiheit besitzt nicht funktional sein zu müssen“. Darüber hinaus ist das Werk als kritische Anmerkung im Hinblick auf die Verbindung von Kunst, Handwerk und Arbeit sowie auf die Geschlechtertrennung zu verstehen, da das Häkeln traditionell als weibliche Tätigkeit gelesen wird. Daneben beteiligte sich die Künstlerin an Performances des „Womanshouse“. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang insbesondere die Performance *Waiting* (1972), die das Leben der weißen, heterosexuellen Mittelschichtfrauen zum Thema hatte.

Im Rahmen ihres breit gefächerten künstlerischen Spektrums setzt sich Wilding (*1943) insbesondere mit den verschiedenen Aspekten des weiblichen Körpers auseinander. Die in Paraguay geborene Künstlerin emigrierte 1961 in die Vereinigten Staaten. Sie absolvierte ein Studium am California Institute of the Arts und war 1972 als Lehrassistentin im Rahmen des Feminist Art Program tätig. In der jüngeren Vergangenheit fokussierte sie sich auf die Frage, wie Biomedizin und Biotechnologie das weibliche Körperempfinden prägen. Ein weiteres wichtiges Arbeitsfeld stellt daneben Cyberfeminismus dar, ein Konzept, mithilfe dessen die Künstlerin theoretisch und praktisch versucht, das Genderbewusstsein zu stärken. Gemeinsam mit der Künstlerin Hyla Willis gründete sie 1998 das cyberfeministische Kollektiv subRosa.

Bitte berühren Sie die Häkelarbeit nicht. Wir empfehlen 2 Besucher*innen gleichzeitig.

EN “Besides the structure of the room, there is one other important physical component of the art environment, namely the spectator(s); it is that people, like anything else in a room of artworks, are additional elements within the field of anyone’s vision.”

Crocheted Environment is a site-specific, immersive artwork produced for Womanhouse in Los Angeles, the first project of the CalArts Feminist Art Program initiated by Judy Chicago and Miriam Shapiro in 1972. Womanhouse, a mansion housing environments that centred on feminist consciousness-raising, opened its doors to the public from January 30 to February 28, 1972, and was visited by over ten thousand people.

Wilding created a half-dome grid out of sisal rope and supported the structure by nailing it to the floor and ceiling before crocheting into it. She links the artwork to the round-shaped, protective environments of female ancestors woven out of weed and branches, but “with the added freedom of not being functional.” In doing so, she comments on the conjunction of art, craft, and labour as well as the division of gender, since crocheting is traditionally viewed as a woman’s skill. Besides producing *Crocheted Environme*nt, Wilding participated in performances staged at the mansion, most notably *Waiting* (1972), which thematised the experience of white, heterosexual, middle-class women.

Wilding (b. 1943) is a multidisciplinary artist who examines notions of the female body. Born in Paraguay, she emigrated to the United States in 1961, where she graduated from the California Institute of the Arts, becoming a teaching assistant in the Feminist Art Program in 1972. More recently, Wilding has focused on the ways in which female body experiences are shaped by biomedicine and biotechnology. A main topic in her recent career constitutes the concept of cyberfeminism, through which she theoretically and practically tries to raise gender consciousness. In 1998, together with artist Hyla Willis, Wilding founded subRosa, a cyberfeminist organisation.

Please do not touch the crochet. We recommend 2 visitors at a time.

Faith Wilding, *Crocheted Environment (Womb Room),* 1972, Reproduction 1995.
Woolworth’s Sweetheart Acrylic yarn, sisal rope, LED light bulb, screws. Ca. 274 × 274 × 274 cm.

Maria Nordman
FILMROOM EXHALE 1967-PRESENT, 1967 – Present

DE „Der *FILMROOM SMOKE* [jetzt *FILMROOM EXHALE 1967-PRESENT*] existiert nur, wenn sich jemand im Raum befindet. [...] Es ist der gesamte zeitliche Kontext, aus dem heraus das Werk entsteht – das, was sich rundherum in Zeit & Raum abspielt. Daraus ergeben sich immer wieder neue Fragen. Eine Skulptur ist für mich Entscheidungsfindung und Direktionalität."

Das Environment *FILMROOM EXHALE* besteht aus einer tonlosen, durch eine Wand zweigeteilten Doppelprojektion und zeigt jeweils denselben Sessel, auf dem die zwei Schauspieler*innen in beiden Aufnahmen sitzen. Zwei unterschiedliche Kameraeinstellungen liegen den beiden nebeneinander projizierten Filmen zu Grunde: Auf der linken Seite ist die Kamera aktiv und detailliert, auf der rechten Seite ist sie ruhig und im Weitwinkel. Der linke Film endet mit einer Ausblendung ins Weiß, der rechte hingegen mit einer Ausblendung ins Schwarz. Das Environment ist für „jeweils zwei Personen" konzipiert, wobei die Darsteller*innen im Film als Betrachter*innen und die Betrachter*innen des Werks als Darsteller*innen identifiziert werden sollen.

Nordman (*1943) arbeitet vorwiegend mit Räumen, Skulpturen, Texten und – in ihrer Frühzeit – mit Fotografie und Film. Die in Deutschland geborene und in Frankreich aufgewachsene Künstlerin studierte Musik, Film, Bildhauerei und Kunst an der UCLA in Los Angeles. Dort lernte sie die Regisseure Josef von Sternberg und Jean-Claude Lubtchansky kennen, die prägend für ihr Verständnis der Filmproduktion und der Einbeziehung der Zuschauer*innen wurden.

Nordman ist bekannt für ihre immersiven Environments, in denen Dunkelheit und natürliches Licht auf subtile Weise miteinander kommunizieren, weshalb sie häufig mit der kalifornischen Light-and-Space-Bewegung (zu deren Vertretern unter anderem Larry Bell, Robert Irwin, Eric Orr, James Turrell und Doug Weelher zählten) in Verbindung gebracht wird, deren Zugehörigkeit sie jedoch stets ablehnte. Ihre radikale Praxis entzieht sich jeder Klassifizierung. Ihre Kunst ist im unmittelbaren Erleben verwurzelt und ist deshalb, wie die Künstlerin betont, in hohem Maße von der aktiven Beteiligung des Publikums abhängig. Zufall, Zeit und Raum sind die Themen, um die ihre Werke kreisen, die sie weltweit in zahlreichen Ausstellungen präsentierte.

Wir empfehlen 2 Besucher*innen gleichzeitig.

EN "*FILMROOM SMOKE* [now *FILMROOM EXHALE 1967 – PRESENT*] does not exist if there is no person there. . . . It's the whole context of time that causes a work – the surrounding actions of time and place. This continues to constantly produce new questions. For me choice-making and directionality is sculpture."

FILMROOM EXHALE consists of a silent double projection divided by a wall and features the same armchair the two actors sit on in both films. The side-by-side projections show two distinct shooting approaches: on the left the camera is active and detailed, on the right still and open; while the left film ends with a fade to white, the other fades to black. Conceived "for two persons at a time," the environment aims at identifying the actors in the film as viewers, and viewers of the artwork as actors.

Nordman (b. 1943) works predominantly with spaces, sculpture, texts, and, at the beginning of her career, photography and film. Born in Germany and raised in France, she trained in music, film, sculpture, and art at the University of California, Los Angeles, where she met filmmakers Josef von Sternberg and Jean-Claude Lubtchansky, who influenced her understanding of film production and spectator engagement.

Known for her immersive environments in which darkness and natural light are in subtle dialogue, Nordman is often associated with the Californian Light and Space movement (Larry Bell, Robert Irwin, Eric Orr, James Turrell, and Doug Wheeler among others), a group she always refused to be part of. Nordman's radical practice resists classification and is rooted in direct experience, which is why she emphasizes the relevance of the public as being actively engaged. She interrogates questions of chance, time, and space. Her work has been internationally widely exhibited.

We recommend 2 visitors at a time.

Maria Nordman, *FILMROOM EXHALE 1967–PRESENT,* 1967-Present.
Armchair, partition, plastic, projectors, rug, video. Dimensions variable.

Lea Lublin
Penetración / Expulsión (del Fluvio Subtunal), 1970

DE „Ich wollte, dass alle Besucher*innen dorthin zurückgehen, wo wir ganz am Anfang waren: in den Mutterleib. Das ist ein sehr poetisches Bild.“

Anlässlich der 2. Bienal de Arte Coltejer im kolumbianischen Medellin stellte Lea Lublin *Penetración / Expulsión* aus*,* zwei Teile eines komplexen Werks mit dem Titel *Fluvio Subtunal,* das sie fünf Monate zuvor im argentinischen Santa Fé, realisiert hatte. Als man sie dazu einlud, an der Bienal teilzunehmen, entschied sie sich, dort eine reduzierte Version des Werks auszustellen. Sie wählte zwei „Zonen“ aus und änderte den Titel von *Fluvio Subtunal* in *Penetración / Expulsión* beziehungsweise von *Zona de los vientos* in *Phalus Mobilis*.

Bei *Phalus Mobilis* handelte es sich um aufblasbare, an der Decke aufgehängte begehbare Polyethylenröhren, die sich bewegten, wenn die Besucher*innen hindurchgingen. *Penetración/Expulsión* kreiste um das Thema der menschlichen Fortpflanzung. Im Inneren dieses Environments, einem ebenfalls begehbaren durchsichtigen Tunnel, befand sich noch ein drittes, im Titel nicht genanntes Element: *Ovulación/Gestación*. Ovulation und Schwangerschaft wurden hier mithilfe aufblasbarer transparenter PVC-Bälle dargestellt, die über Röhren – die möglicherweise eine Nabelschnur darstellen sollten – mit einem außerhalb befindlichen Kompressor verbunden waren.

Die in Polen geborene argentinische feministische Künstlerin Lublin (1929–99) begann ihre Laufbahn als Malerin. Doch zunehmend frustriert über die ihrer Meinung nach begrenzte politische Handlungsfähigkeit der Malerei, gab sie das Malen von Mitte der 1960er- bis Ende der 1970er-Jahre vorübergehend auf. Nach dem Militärputsch und in der Folge der Diktatur Juan Carlos Onganías und seiner Revolución Argentina (1968), wurde die politische Situation in Argentinien zunehmend angespannter. 1970 wurde ein Gemälde der Künstlerin, das ein nacktes Paar zeigte, zensiert und Lublin wurde zu einer dreimonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. In diesem herausfordernden Klima schuf sie 1969 ihr komplexes und groß angelegtes Environment *Fluvio Subtunal*, anlässlich der Einweihung des Túnel Subfluvial Hernandarías, der unter dem Fluss Paraná in Santa Fe verläuft. Der umstrittene Tunnel wurde in den Medien als Synonym des Fortschritts vorgeführt. Lublin verhöhnte die Modernisierungsbemühungen des Staates, indem sie ein hochgradig sexualisiertes Objekt schuf – eine phallische Form, an deren Ein- und Ausgang sich zwei aufblasbare Lippen befanden, die man aufstoßen musste, um das Environment betreten und verlassen zu können. Das Werk konnte als Verkörperung des argentinischen Staats selbst gelesen werden.

Dieses Werk besteht aus einem sehr fragilen Material. Bitte bewegen Sie sich langsam und behutsam durch. Bei Fragen hilft unser Personal Ihnen gerne weiter. Wir empfehlen 5 Besucher*innen gleichzeitig.

EN “I wanted all the spectators to go back to the very origin, where we once were, in the wombs of our mothers, which is a very poetic image.”

On April 30, 1970, on the occasion of the 2nd Bienal de Arte Coltejer, in Medellín, Colombia, Lublin presented *Penetración / Expulsión*, two elements of a complex work titled *Fluvio Subtunal* that she had created 1969 in Santa Fe, Argentina. Invited to take part in the Bienal, Lublin decided to re-propose a reduced version, selecting two “zones” displayed outdoors and changing the title from *Fluvio Subtunal* to *Penetración / Expulsión* and from *Zona de los vientos* to *Phalus Mobilis* respectively.

Phalus Mobilis is a penetrable passage of inflatable polyethylene tubes hanging from the ceiling moved by the passage of visitors. *Penetración / Expulsión* concerns the theme of human reproduction and the participatory dimension. The transparent tunnel that the public can walk through contains a third element inside, not mentioned in the title, namely *Ovulación / Gestación*. Ovulation and pregnancy are represented by transparent PVC inflatable balloons connected by tubes to an externally placed compressor, presumably representing a sort of umbilical cord.

Born in Poland, the Argentinian feminist artist Lublin (1929–1999) began her career as a painter. In the mid-1960s, increasingly frustrated by what she perceived as the limited political agency of painting, Lublin adjourned her engagement with the medium until the late 1970s. As a consequence of the military coup and subsequent rule under Juan Carlos Onganía and his Revolución Argentina (1968), the situation in the country became precarious. In 1970, a painting by Lublin of a nude couple was censored, and she was sentenced to 3 months in prison. In this challenging climate, Lublin developed her complex and large-scale environment *Fluvio Subtunal*, that related to the inauguration of the *Túnel Subfluvial Hernandarías*. The tunnel was presented as a synonym for progress. Lublin mocked the state’s modernisation efforts by making a highly sexualised object – a phallic form the public entered and exited by pushing through a pair of inflated lips – which could be read as the embodiment of the Argentinian state self.

This work is made of a very fragile material. Please move through slowly and gently. If you have any questions, our staff will be happy to help. We recommend 5 visitors at a time.

Lea Lublin, *Penetración/Expulsión (del Fluvio Subtunal),* 1970, Reproduction Haus der Kunst München 2023.
Foam, hooks, nylon, painted and unpainted T-Shirts, pipes, PVC, radial compressor, valves, water, wood. 2000 × ⌀200 cm *(Penetración/Expulsión),* 275 × 275 × 275 cm (Phalus Mobilis).

Lygia Clark
A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão, 1968

DE „(...) als Synthese von allem, was ich bisher gemacht habe. Bisher waren es Fragmente eines Ganzen, eines Körpers, den ich hier neu zusammensetze (...)."

Das Environment *A casa é o corpo*, das auf der XXXIV. Biennale von Venedig ausgestellt wurde,–lud zu einer sensorischen Reise ein, bei der das Publikum noch einmal die Erfahrung von Empfängnis und Geburt durchleben sollte. Das Werk bestand aus vier dunklen mit schwarzer Leinwand verkleideten Abteilen –zwei im Eingangs- und zwei im Ausgangsbereich. Der Mittelteil enthielt einen schmalen Tunnel aus halbdurchsichtigem schwarzem Stoff und eine große aufgehängte Tropfenform aus transparentem Kunststoff. Das Material war so gewählt, dass es die taktilen und visuellen Empfindungen des Lebens in der Gebärmutter möglichst intensiv vermitteln sollte.

Clark (1920–1988) wurde im brasilianischen Belo Horizonte geboren. Unterdrückt von ihren Eltern heiratete sie mit 18 Jahren und zog nach Rio de Janeiro, wo sie drei Kinder bekam. Mit 27 Jahren nahm sie ein Kunststudium auf. Von 1951 bis 1952 lebte sie in Paris, wo sie ihre Studien bei dem französischen Künstler Fernand Léger fortsetzte. 1954, nach ihrer Rückkehr nach Rio, schloss sie sich dem Künstlerkollektiv Grupo Frente an. 1959 war sie Mitunterzeichnerin des „Manifesto Neo Concreto" und nahm an der 5. Biennale von São Paulo teil.

1960 begann sie mit der Entwicklung ihrer *Bichos,* kleinen, leichten Skulpturen aus dünnen, beweglichen Elementen in geometrischen Formen, an die das Publikum selbst Hand anlegen durfte. 1964 ging Clark erneut nach Paris. Dort verlagerte sich ihr Interessenschwerpunkt auf die Frage der Beziehung zwischen dem Innen und dem Außen des Körpers. Daraus entstanden zunächst ihre *Sensory Objects* (1966) und später die Serie *Nostalgia do corpo,* zu der auch das Environment *A casa é o corpo* – das Highlight der Serie – zählt. 1972 lud man sie ein, an der Pariser Sorbonne Gestische Kommunikation zu unterrichten. Dies ermöglichte ihr, sich auf kollektive sensorische Praktiken zu konzentrieren, die sie allerdings nie mit der damals aktuellen Body Art gleichsetzte. Zur gleichen Zeit belegte sie einen Kurs in Psychoanalyse und begann 1976, nach ihrer Rückkehr nach Rio, als Therapeutin zu arbeiten und ihre *Estruturação do Self*-Methode (Methode zur Strukturierung des Selbst) zu entwickeln.

Dieses Werk besteht aus unterschiedlichen und ungleichmäßigen Böden. Es hat eine Höhe von weniger als 2 Meter und eine Breite von 70cm und besteht aus fragilen Materialen. Bitte bewegen Sie sich langsam und behutsam durch. Bei Fragen hilft unser Personal Ihnen gerne weiter. Wir empfehlen 2 Besucher*innen gleichzeitig.

EN "[A]s a synthesis of everything I have done so far. Before, they were fragments of a whole, of a body, which I recompose in this experience."

A casa é o corpo, exhibited at the XXXIV Venice Biennale, consists of a sensory journey through which the audience relive the experience of conception and birth. The work has four dark compartments, two incoming and two outgoing, covered with black canvas, a central part comprising a narrow tunnel of semi-transparent black fabric and a large, suspended drop shape in transparent plastic. The choice of materials was aimed at enhancing the tactile and visual sensations of intrauterine life.

Clark (1920–1988) was born in Belo Horizonte, Brazil; oppressed by her family, she got married at the age of eighteen, moved to Rio de Janeiro, and had three children. After the birth of her children, she studied art, and between 1950–51 moved to Paris to continue her training under French artist Fernand Léger. Back in Rio de Janeiro in 1954, she joined the artistic collective Grupo Frente. In 1959, she signed the "Manifesto Neo Concreto" and participated the 5th São Paulo Biennial.

From 1960, Clark elaborated her *Bichos*, small, light geometric sculptures made of aluminium foil, which loosely referred to animals that could be manipulated by the public. In 1964, she moved to Paris for the second time. There, her attention shifted to the relationship between the inside and outside of the body, first with her *Sensory Objects* of 1966 and later with the *Nostalgia do corpo* series, culminating in *A casa é o corpo*. In 1972, she was invited to teach gestural communication at the Sorbonne in Paris. This allowed her to focus on collective sensory practices that she never equated with the Body Art movement. At the same time, Clark undertook a course in psychoanalysis and, in 1976, back in Rio de Janeiro, she began working as a therapist, elaborating the *Estruturação do Self* (Structuring of the Self) method.

This artwork is made of fragile materials, consists of different and uneven floors. It is less than 2 meters high and the width is 70cm. Please move through slowly and gently. If you have any questions, our staff will be happy to help. We recommend 2 visitors at a time.

Lygia Clark, *A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão,* 1968, Reproduction Haus der Kunst München 2023.
Aluminium, balloons, balls, deforming mirror, elastic fabrics, foam, PVC, wood, yarn. Ca. 720 × 234 × 330 cm.

Tania Mouraud
We used to know, 1970 – 2023

DE „Ein Turm aus Edelstahl (100 x 100 x 210 cm) steht in einem mit Flutlicht beleuchteten, auf 45 Grad aufgeheizten Raum. Töne im Ultra- und im Infraschall erklingen aus dem Turm. Sie haben folgende Eigenschaften: Ultraschall ist aus der Ferne als hoher, relativ angenehmer Klang wahrnehmbar. In der Nähe ist er hörbar, hat aber extrem unangenehme Auswirkungen auf die Psyche. Infraschall dagegen wird, aus der Ferne wahrgenommen, übertönt. Je näher man der Klangquelle kommt, desto besser wird er hörbar. Beim Betreten der Galerie werden die Besucher*innen von gleißendem Licht und extremer Hitze erschlagen und von einem durch den Ultraschall hervorgerufenen Angstgefühl überwältigt. Deshalb haben sie nur einen Wunsch: nicht in die Nähe des Turms zu kommen. Die Galerie nicht zu betreten. Nicht in das Heiligtum einzudringen. Der Raum und der Turm sind TABU. ”

Die französische Künstlerin Tania Mouraud (*1942) begann ihre Laufbahn als Malerin. Nach ihrem Umzug nach Düsseldorf kam sie in Kontakt mit Joseph Beuys und der Gruppe ZERO, die die beiden Künstler Heinz Mack und Otto Piene in den 1950er-Jahren als Möglichkeit für einen Neuanfang in der Kunst gegründet hatten. 1968 verbrannte die Künstlerin ihre Werke öffentlich und leitete damit eine neue Phase in ihrer Laufbahn ein, in der sie sich auf psychosensorische Arbeiten konzentrierte. Tatsächlich handelt es sich bei ihren in den frühen 1970er-Jahren entstandenen „Initiationsräumen” um Environments, die der Selbsterfahrung und Meditation dienen und die Besucher*innen dazu einladen sollten, sich in sich selbst zurückzuziehen.

Ob in der Malerei, in der Fotografie oder auf den Gebieten der Installation, der Performance, der Video- und der Klangkunst – Tania Mouraud hat sich als Künstlerin immer wieder neu erfunden. Ihre Arbeiten kreisen um die Frage der Beziehung zwischen der Kunst und einer gewalttätigen Gesellschaft, zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre und um die Grenzen der Wahrnehmbarkeit. 2015 zeigte das Centre Pompidou-Metz eine Retrospektive ihrer Werke.

Dieses Werk besteht u.a. aus heißen Glühbirnen. Bitte, nicht anfassen.
Wir empfehlen dieses Environment als Einzelgast zu betreten.

EN “A stainless steel tower (100 by 100 by 210 centimeters) stands in a room, lit and heated to 45 degrees [Celsius] using floodlights. Ultra- and infrasound emanate from the tower. They have the following characteristics: ultrasounds can be heard from afar, as high-pitched, relatively pleasing music; close up, they are inaudible and provoke extremely unpleasant psychological effects; infrasound on the other hand is drowned out from afar and becomes more audible close up. The visitor who enters the room is attacked by intense light, sweltering heat, and engulfed in a feeling of inexorable anxiety, caused by the ultrasounds. And, therefore, wants only one thing: not to go near the tower. Not to enter the gallery. Not to violate the sanctuary. The room and the tower are TABOO.”

French visual artist Mouraud (b. 1942) began her career as a painter. She moved to Düsseldorf, where she came into contact with Joseph Beuys and the ZERO group, founded by the artists Heinz Mack and Otto Piene in the late 1950s as a possibility for a new beginning in art. In 1968, she publicly burned her paintings, opening a new phase in her career, focusing on psycho-sensory research. In fact, her “Initiation Rooms,” conceived in the early 1970s are environments that are spaces for experience and meditation that invite the visitors to retreat into the self.

Mouraud has been constantly reinventing her practice through painting, installation, photography, video, sound, and performance. Her work questions the relationship between art and the violence of society, the private and public sphere, as well as the limits of perception. In 2015, Mouraud had a retrospective at the Centre Pompidou-Metz.

This work consists also of hot light bulbs. Please, do not touch. We recommend entering this environment as a single guest.

Tania Mouraud, *We used to know,* 1970, Replica Haus der Kunst München 2023.
500W floodlamps, glass doors, loudspeakers, rubber, sound, stainless steel, tripods, wires, wood. 422.5 × 515 × 381 cm.

Marta Minujín
¡Revuélquese y viva!, 1964

DE „Ich habe diese Happenings gemacht mit den riesengroßen Matratzen, in die die Leute hineingehen und sich geschützt fühlen konnten. Mir wurde bewusst, dass der Mensch fünfzig Prozent seines Lebens auf Matratzen verbringt. Ich hatte auch ein Krankenhaus besucht, wo die Menschen auf Matratzen starben und deshalb wollte ich mit etwas Lebendigem arbeiten. Und eine Matratze ist lebendig. Das waren meine ersten Environments."

Minujíns (*1943) erstes eigenes Environment *¡Revuélquese y viva!* (Wälz dich herum und lebe!) besteht aus Matratzen in unterschiedlichen Formen. Sie sind aus Baumwollstoff gefertigt, mit Schaumstoff gefüllt und von Hand mit Streifen in leuchtenden, fluoreszierenden Farben bemalt. Anschließend wurden sie auf einem Holzgestell befestigt. Auf diese Weise entstand eine bewohnbare Struktur, die die Besucher*innen betreten konnten, sobald im Hintergrund Hits der Beatles erklangen. Auch wenn diese Environments als etwas Verspieltes interpretiert werden können, hatte die Einladung zu diesem Rückzugsort aufgrund der sexuellen Konnotation des spanischen Worts „revélquese" (herumwälzen) eine provokative Note.

Für die als Wegbereiterin des Happenings, der Performance und der Pop Art geschätzteMarta Minujín stehen die Beteiligung und das Erleben des Publikums im Vordergrund. Sie möchte die Neugier der Besucher*innen wecken, indem sie eindrucksvolle, überraschende Situationen schafft. Die Künstlerin studierte Malerei in Buenos Aires. In den frühen 1960er-Jahren ging sie nach Paris, wo sie ihre ersten Happenings veranstaltete. Furore machte sie dabei insbesondere mit ihrem Happening *La Destruccíon* (1963), bei dem sie alle Werke verbrannte, die sie schon einmal ausgestellt hatte. Im gleichen Jahr begann sie mit der Arbeit an ihren *Colchones,* einer Serie weicher, bewohnbarerer Skulpturen aus Matratzen und Decken. 1965, nach der Rückkehr nach Buenos Aires, schuf sie zwei große Environments, die international große Aufmerksamkeit ernteten: das vom Leben in den Straßen von Buenos Aires inspirierte *La Menesunda* (in Kooperation mit Rubén Santantonín), und *El Batacazo*, die beide am Instituto Torcuato di Tella entstanden. Bekannt ist Minujín auch für eine Reihe monumentaler Skulpturen mit politischem Anspruch, darunter etwa *El obelisco de pan dulce* (1979) und *El Partenon dos Libros* (1983). Eine zweite Version des letzteren Werks wurde 2017 auf der documenta 14 in Kassel präsentiert.

Bitte bewegen Sie sich langsam und behutsam. Bei Fragen hilft unser Personal Ihnen gerne weiter. Immer nur 2 Besucher*innen gleichzeitig.

EN "I was doing these Happenings with big, big mattresses, which people could go inside of and feel protected. I realized that fifty percent of a person's life is lived on a mattress – I had also visited a hospital where people were dying on mattresses – so I wanted to work with something that was alive, and a mattress is alive. These were my first environments."

The first environment realized by Minujín by her own (b. 1943), *¡Revuélquese y viva!* (Wallow around and Live!) is built of mattresses of various shapes made from cotton fabric filled with foam rubber and hand-painted in stripes of vibrant and fluorescent colours. Assembled together on a wooden frame, they form a liveable structure that visitors can enter, and hits by The Beatles play in the background. While it can be interpreted as playful, the invitation to this refuge became provocative because of the sexual connotation that the term *revuélquese* (roll around) has in Spanish.

Championed as a trailblazer of Happenings, performance, and Pop Art, Minujín foregrounded the participation and experience of the public. By creating intense, surprising situations, Minujín aims to tease out the visitors' curiosity. Trained as a painter in Buenos Aires, she moved to Paris in the early 1960s where she staged her first Happenings, most notably *La Destruccíon* (1963), in which she burned all her previously exhibited artworks. In the same year, Minujín began producing a series of soft sculptures named *Colchones,* inhabitable structures consisting of mattresses and blankets. In 1965, having moved back to Buenos Aires, Minujín conceived two large-scale environments that gave her international visibility: *La Menesunda* inspired by street life in Buenos Aires (together with Rubén Santantonín), and *El Batacazo*, both exhibited at the Instituto Torcuato di Tella. Minujín is known for several monumental and politically charged participatory sculptures, such as *El obelisco de pan dulce* (The Obelisk of Sweet Bread, 1979) and *El Partenon dos Libros* (The Parthenon of Books, 1983), a second version was presented in 2017 at documenta 14 in Kassel.

Please move slowly and gently. If you have any questions, our staff will be happy to help. Only 2 visitors at a time.

Marta Minujín, *¡Revuélquese y viva!,* 1964, Replica Haus der Kunst München 2023.
Hand painted fabric, loudspeakers, nails, sound, synthetic foam, wires, wood. Ca. 245 × 335 × 270 cm.

40mm

45mm

1610 mm Breite
1742 mm Höhe

45mm

40mm