



Nezaket Ekici

**GASAG-Kunstpreis 2004. Nezaket Ekici.**

**GASAG-Kunstpreis 2004. Nezaket Ekici.**

4	<b>Inhaltsverzeichnis // Table of Contents</b>
6	<b>Grußwort, Georges Hoffmann, Vorstandssprecher der GASAG // Greeting, Georges Hoffmann, Spokesman for the Board of GASAG</b>
8	<b>»Nezaket Ekici: Eine Performance-Künstlerin erhält den GASAG-Kunstpreis«, Svenja Moor, Kunstfabrik am Flutgraben e.V. // »Nezaket Ekici: A Performance Artist Wins the GASAG Art Award«, Svenja Moor, Kunstfabrik am Flutgraben e.V.</b>
10	<b>»Ohne Konflikt keine Diskussion« Claudia Wahjudi // »No Conflict, No Discussion« Claudia Wahjudi</b>
	<b>Kulturidentität // Cultural Identity</b>
14	<b>»Von der (Kultur-)Reise zu sich selbst«, Dr. Hans-Jörg Clement // »On the (Cultural) Voyage to One's Self«, Dr. Hans-Jörg Clement</b>
16	<b>Hullabelly</b>
18	<b>Hullabelly for Turkish Women</b>
20	<b>Catch a Turkish Kiss</b>
22	<b>Momente des Glaubens / Religious Moments</b>
24	<b>Body of Silence – Berlin Version</b>
28	<b>Orient und Okzident // Orient and Occident</b>
30	<b>Turkish Island/Türk adası</b>
32	<b>Gespräch mit Marina Abramović // Conversation with Marina Abramović</b>
	<b>Gesamtkunstwerk // Gesamtkunstwerk</b>
36	<b>»Fragen nicht stellen, auf die es Antworten gibt«, Florian Matzner // »Not to Ask the Questions to Which Answers Exist«, Florian Matzner</b>
38	<b>LAB-Control – Der kontrollierte Gang // LAB-Control – The Controlled Corridor</b>
42	<b>Lee(h)stellen. Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters // Lee(h)stellen – Beauty Is in the Eye of the Beholder</b>
46	<b>Sala dei Concerti – Der kleinste Konzertsaal der Welt // Sala dei Concerti – The World's Smallest Concert Hall</b>
50	<b>Emotion in Motion</b>
	<b>Lebende Skulptur // Living Sculpture</b>
54	<b>»Nezaket Ekici. Fountain«, James Westcott // »Nezaket Ekici. Fountain«, James Westcott</b>
56	<b>Fountain</b>
60	<b>Ice Princess</b>
62	<b>I Had a Dream ...</b>
66	<b>Ask – Sit – Drive</b>
70	<b>180 Wishes</b>
72	<b>Believe#2</b>
74	<b>Lebenslauf // Curriculum Vitæ</b>
78	<b>Bildnachweis // Picture Credits</b>
79	<b>Impressum, Danksagung // Imprint, Acknowledgement</b>

Die Vielfalt zeitgenössischer Kunst ist auch für einen Kunstliebhaber nahezu unüberschaubar. Sich in dieser Vielfalt bemerkbar, sichtbar oder auch hörbar zu machen ist gerade für junge Künstlerinnen und Künstler ein mitunter schwieriges Geschäft. Ein Kunstpreis kann dabei durchaus hilfreich sein. Noch dazu ein Preis, der durch eine kompetente Jury ein entsprechendes künstlerisches Gewicht erhält und sich nicht dem Verdacht aussetzt, nach dem subjektiven Geschmack der den Preis auslobenden Institution vergeben zu werden. Ein solcher Preis ist der nun schon seit 1997 einmal jährlich vergebene GASAG-Kunstpreis, der schon vielen jungen Nachwuchskünstlerinnen und -künstlern den Weg in die berechnete öffentliche Wahrnehmung geebnet hat.

Und so freuen wir uns, dass die Jury sich in diesem Jahr für eine junge Künstlerin entschieden hat, die mit Kreativität und ungewöhnlichen Projekten und Sichtweisen auf sich aufmerksam gemacht hat. Nezaket Ekici besticht mit ihren Installationen und Performances, die ihren Ausgangspunkt im alltäglichen Leben haben und deren erklärtes Ziel es ist, beim Publikum neue Assoziationsfelder zu erschließen. Mit ihren Arbeiten fügt sie sich nahtlos in die hohe künstlerische Qualität bisheriger GASAG-Kunstpreisträger ein.

Wir sind froh, mit der Kunstfabrik am Flutgraben e.V. einen Partner gefunden zu haben, der uns mit Sachverstand und Engagement bei der Förderung des künstlerischen Nachwuchses unterstützt. Es ist und bleibt erklärtes Ziel unseres Unternehmens, junge innovative Kunst in Berlin in unterschiedlichen Bereichen zu fördern, um damit einen Beitrag zur Attraktivität unserer Stadt als Kulturmetropole zu leisten. Wir bedanken uns bei allen, die mit uns diesen Weg gemeinsam gehen, und gratulieren sehr herzlich der Preisträgerin des GASAG-Kunstpreises 2004. //

Even for art-lovers, the sheer diversity of contemporary art is almost overwhelming. Making yourself noticed, seen or heard in this diversity, is at times a rather difficult business, even more so for young artists. An art award can be quite helpful in this respect. Particularly so, when the award carries relevant artistic weight, bestowed by a competent jury, and is not marred by the suspicion that the subjective taste of the granting institution were to determine the final decision. The GASAG Art Award, presented annually since 1997, is such a prize and has already paved the way to well-deserved public recognition for a good number of young up-and-coming artists.

Thus, we are delighted that this year's jury has spoken in support of a young artist whose creativity as well as unusual projects and perspectives have won her due attention. Nezaket Ekici's appeal lies in installations and performances rooted in everyday experience, which aim to map out novel realms of association for her public. Her work continues the standing tradition of artistic excellence demonstrated by former GASAG Art Award winners.

We are very happy to have found a partner in the Kunstfabrik am Flutgraben e.V. that supports us with expertise and commitment in promoting the next generation of artists. It has been, and will remain the conscious aim of our enterprise to further young and innovative art in Berlin in various disciplines, and thereby contribute to the city's attractiveness as a cultural metropolis. We should like to thank everyone joining us in this undertaking, and to express our heart-felt congratulations to the winner of the GASAG Art Award 2004.

**Georges Hoffmann**

*Vorstandssprecher der GASAG Berliner Gaswerke Aktiengesellschaft*

6—7 *Spokesman for the Board of GASAG Berliner Gaswerke Aktiengesellschaft*

Svenja Moor

*Kunstfabrik am Flutgraben e.V.*

Mit Nezaket Ekici erhält eine Künstlerin den GASAG-Kunstpreis, die mit ihren Installationen und Performances bereits international auf sich aufmerksam gemacht hat. Der vorliegende Katalog, Bestandteil des jährlich von der GASAG und dem Kunstfabrik am Flutgraben e.V. verliehenen GASAG-Kunstpreises, dokumentiert ein umfangreiches und vielfältiges Werk, das sich aus Performances, Installationen, Fotografie und Video sowie dokumentarischem Material zusammensetzt.

Das Interesse von Ekici gilt dem Erzeugen von Bildern, die in Zeit und Raum entstehen und die, unabhängig vom jeweiligen Sujet, eine starke ästhetische Bildwirkung verbindet. Die Bilder aktivieren das Bildgedächtnis des Betrachters, indem sie Bezüge zu Werken der abendländischen Kunstgeschichte herstellen oder Assoziationen an religiöse und mystische Handlungen wecken. Insbesondere die Performances von Ekici kennzeichnen eine Strategie der Ästhetisierung, indem sie dazu tendieren, die Gewalt, der sich die Künstlerin oftmals aussetzt, zu verbergen. Die Schmerzerfahrung, die Erfahrung der körperlichen Grenze oder sogar ihrer Überschreitung bleibt bei der Künstlerin und wird nicht mit dem Publikum geteilt. So entsteht ein Bild sublimierter Gewalt, ein quasi religiöses Bild, dessen ästhetische Kraft auch aus der Überwindung körperlicher Grenzen resultiert.

Wir danken allen, die mit Engagement und Sachverstand zum Gelingen der Kunstpreisvergabe, der Ausstellung und des Katalogs beigetragen haben. Insbesondere danken wir den Jurymitgliedern Prof. Tony Cragg (Universität der Künste Berlin), Prof. Karin Sander (Kunsthochschule Berlin-Weißensee) und Petra Prah (Zyk Galerie, Kunstfabrik am Flutgraben), die aus den Nominierungen Nezaket Ekici für den GASAG-Kunstpreis sowie Laura Horelli und Gregor Hildebrandt für je einen Förderpreis auswählten. Und wir danken den Produzentengalerien Autocenter (Joep van Liefeland, Maik Schierloh), WBD (Martin Städeli) und Sparwasser HQ (Lise Nellesmann) sowie der Kunstredakteurin Claudia Wahjudi, die mit ihren Nominierungen von je vier Berliner Künstlerinnen und Künstlern im Alter von 35 und jünger dazu beigetragen haben, dass der GASAG-Kunstpreis seinem Anspruch als Förderpreis junger künstlerischer Positionen aus Berlin auch in diesem Jahr gerecht wird. Unser besonderer Dank gilt der GASAG, vor allem für eine unkomplizierte und engagierte Zusammenarbeit.

Wir wünschen Nezaket Ekici, deren erster Werkkatalog nun vorliegt, viel Erfolg bei ihrer weiteren künstlerischen Entwicklung. //

Nezaket Ekici, winner of this year's GASAG Art Award, is an artist whose performances and installations have already won her international attention. The present catalogue, an integral part of the GASAG Art Award, presented annually by GASAG and the Kunstfabrik am Flutgraben e.V., documents an extensive and diverse body of work, comprised of performances, installations, photography, video and documentary material.

Ekici's primary interest is to generate images that emerge independently in time and space and which share, regardless of their respective theme, a powerful aesthetic and pictorial resonance. By referring to classical works of Western art history or prompting associations with religious and mystic themes, the images activate the viewer's photographic memory. In particular, Ekici's performances are characterised by an aesthetic strategy, which tends to conceal the violence to which the artist frequently subjects herself. The experience of pain, of physical limits – or even their transgression – strictly remains in the artist's domain and is not shared with her public. The resulting image is therefore one of sublimated violence, an almost religious image, whose aesthetic force is derived also from the fact of physical boundaries having been overcome.

We would like to thank everyone who, by their expertise and commitment, contributed to the great success of this year's Award presentation, the exhibition and the catalogue. Our special thanks go to the members of the jury, Prof. Tony Cragg (Universität der Künste Berlin), Prof. Karin Sander (Kunsthochschule Berlin-Weißensee) and Petra Prah (Zyk Gallery, Kunstfabrik am Flutgraben) – who, from all the nominated artists, selected Nezaket Ekici for the GASAG Art Award, and Laura Horelli and Gregor Hildebrandt for the two runner-up awards. We also thank the producers' galleries Autocenter (Joep van Liefeland, Maik Schierloh), WBD (Martin Städeli), and Sparwasser HQ (Lise Nellesmann), and art critic, Claudia Wahjudi. Their respective nominations of four Berlin-based artists aged 35 or younger each, assisted the GASAG Art Award living up to its ideal of promoting novel artistic positions, developed by young artists from Berlin. We are particularly grateful to GASAG for their uncomplicated and committed cooperation.

We wish Nezaket Ekici – whose first work catalogue is hereby presented – much success for her future artistic development.

In Brüssel steht das »Männeken Piss«. Die Knabenfigur, die Wasser in einen Brunnen lässt, ist eine Sehenswürdigkeit und so bekannt, dass ihr Name im norddeutschen Sprachraum als feste Redewendung gilt. Doch hätte man jemals von einem »Frollein Piss« gehört oder gar eine entsprechende Brunnenfigur gesehen? Nebenbei: Wie warm ist es eigentlich unter einem Tschador? Und wie fühlt sich ein Schwein an, wenn man es mit Handschuhen streichelt?

Diese Sätze mögen absurd klingen. Und doch muss der Zuschauer, der an einer Performance von Nezaket Ekici teilnimmt, damit rechnen, plötzlich solche oder ähnliche Fragen zu assoziieren. Ekici gestaltet mit ihrem Körper und außergewöhnlichen Requisiten derart starke Bilder, dass die Kontrolle über die Gedanken verloren gehen kann. Die 1970 geborene Künstlerin schafft Performances in geradezu lexikalischem Sinn: Jedes Erlebnis bereichert das Leben, oder, altmodischer ausgedrückt, jede Erfahrung, die Fragen hinterlässt, erweitert das Bewusstsein. Der Zweifel, warum in Mitteleuropa eine urinierende Knabenfigur berühmt werden konnte, ein weibliches Gegenstück jedoch nicht denkbar ist, gehört zu den Einsichten, die sich während der Performance »Fountain« (2004) einstellen können: Ekici steht einer Brunnenfigur gleich auf einer weißen Stele, trägt über 50 mit Wasser gefüllte Urinbeutel am Körper und leert langsam einen nach dem anderen in Eimer aus. In Ekicis Aufführungen schwingt die Frage mit nach dem, was als weiblich gilt und was nicht, und das macht sie so einprägsam – nicht zuletzt, weil die Künstlerin dabei an ihre physischen und mentalen Grenzen stößt. Wenn sie, mit einem grauen Businesskostüm und Pumps bekleidet, über einen 15 Meter langen Rollrasen kriecht und bis zu Erschöpfung und Übelkeit das Gras abbeißt (»I Had a Dream ...«, 2002/03), dann wirkt das nachgerade ungehörig.

Schwere Anstrengung, Körperrausscheidungen und Frauen gehören noch immer nicht zusammen. Zu lange prägte in Europa der Tugendcodex der Damen aus Bürgertum und Adel das Bild von weiblicher Reinheit und (Un-)Tätigkeit. Und fast wirkt der tätige weibliche Leib heute noch ungehöriger als zu der Zeit, als Marina Abramović, Ekicis prägende Lehrerin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, mit ihren den Körper strapazierenden Performances bekannt wurde. Denn inzwischen sind mit dem Rückzug von Landwirtschaft und Industrie aus der hiesigen Arbeitswelt auch die Arbeiterinnen verschwunden, jene Frauen, denen schwere körperliche Betätigung allein zugestanden wurde. Heute sind physische Hochleistungen in den Bereich des Sports verbannt. Die moderne berufstätige Frau, deren Erscheinung Ekici in Kostüm und Pumps zitiert, spielt allenfalls mit Handy und Laptop – so wollen es wenigstens Broschüren aus den Ministerien und Werbung glauben machen. Ekici stört dieses Klischee, wenn sie die Attribute der zeitgenössischen Arbeitsnomadin durch die Kasseler Kunsthalle Fridericianum schleppt: treppauf, treppab, in Händen, auf Rücken und Schultern jede Menge Koffer und Taschen, in denen alles steckt, was die Künstlerin auf ihren Arbeitsreisen benötigt (»Berlin – Braunschweig – München – Schöppingen und Kassel«, 2003). Nezaket Ekici verleiht der kollektiven Ahnung davon, dass Flexibilität und Mobilität nicht so einfach zu leben sind, wie die Propaganda weismachen will, schweigend aber höchst beredt Ausdruck.

Ekicis Performances greifen auch jüngere Entwicklungen des Genres auf: Sie integrieren die Möglichkeiten anderer künstlerischer Sparten, in erster Linie die Skulptur, aber auch Musik, Sprache, Video und Malerei. So baute Ekici für ihre Installation »Sala dei Concerti – Der kleinste Konzertsaal der Welt« (2001) ein Schalterhäuschen auf dem Münchner U-Bahnhof Goetheplatz zu einem kleinen Konzertsaal um, in dem Musiker die Fahrgäste zu Kammerkonzerten empfangen. Ebenfalls in München stattete sie die AkademieGalerie wie ein Museum aus – nur die Gemälde fehlten. Dem Besucher blieb es überlassen, sich mittels der Texte, die er über Walkman hören konnte, buchstäb-

lich ein Bild von der abwesenden Kunst zu machen (»Lee(h)rstellen – Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters«, 2002). In »UFO über Schöppingen« (2003) wiederum schwebte die Künstlerin auf einem Brett über einem Film mit Luftaufnahmen von der Stadt. Damit erfüllte sie scheinbar spielend ein weiteres Kriterium des Genres Performance: die Verwirklichung von Fantasien. Einmal wie Selma Lagerlöfs Nils Holgersson über die Erde zu segeln! Der Anschein von Leichtigkeit und der latente Humor ihrer Arbeiten sorgen dafür, dass aus der Strenge der Körperbeherrschung, die die Basis von Ekicis Performances bildet, kein Pathos wird.

Nezaket Ekici nutzt Performance und Installation dazu, auf Fragen Antworten auszuprobieren, die der Alltag selten gestattet. »Was wäre wenn?« ist eine solche Frage, die sich gerade Menschen mit mehreren kulturellen Hintergründen stellen. Was wäre aus mir geworden, wenn meine Eltern in ihrem Herkunftsland geblieben wären? Was würde geschehen, wenn ich alle Optionen nutzen würde, die meine kulturellen Hintergründe bieten? Ekici wurde in der Türkei geboren. Im Alter von drei Jahren zog sie mit ihren Eltern nach Deutschland. Hier nun versucht sie zu ergründen, welche Rituale und Codes sich transkulturell verschränken lassen. So zeigte ihre Lichtinstallation »Momente des Glaubens/Religious Moments« (2003) die erste Sure des Korans auf einer Mauer des Dominikanerklosters La Tourette – auf Arabisch, geschrieben nur von dem Sonnenlicht, das durch ausgestanzte Lettern in schwarzem Papier fiel. Die Performance »Catch a Turkish Kiss« (2001) wiederum verhandelte Ekicis »strenge Erziehung«, die ihr Verhältnis zum Körper geprägt habe, wie sie sagt. Mit verbundenen Augen saß die Künstlerin auf einem Sofa, forderte die Belgrader Museumsbesucher auf, sie auf den Mund zu küssen, und wick zugleich den Zudringlichkeiten aus. Die Videos aus der Arbeit »Hullabelly for Turkish Women« (2003) schließlich zeigen Frauen in Antalya, die Hula-Hoop-Reifen mit Kopf und Hals schwingen. Ekici interessierte, wie lang Körper ungewohnte Handlungen aushalten und wie die Symbole zweier Kulturkreise, das Kopftuch und der Hula-Reifen, zusammenwirken könnten. Das Berliner Publikum aber, so erinnert sie sich, warf ihr vor, die Frauen, die zum Teil Kopftücher trugen, zu verspotten. Missverständnisse bleiben bei Ekicis Performances nicht aus, und vielleicht sind sie sogar nötig, um Lernprozesse zu forcieren – ohne Konflikt keine Diskussion.

»No Pork but Pig« (2004) sorgt garantiert für Gesprächsstoff. Hier hockt Ekici in einem Koben, bekleidet mit einem schwarzen Tschador, auch Gesicht und Hände sind bedeckt. Mit ihr im Stall: ein junges Schwein. Über Stunden versucht Ekici, das Vertrauen des Tiers zu gewinnen und es schließlich zu streicheln. Damit geht es ihr nicht, wie manche Betrachter vermutet haben, um eine Kritik an der Rolle der Frau im Islam, sondern um eine Annäherung zweier gegensätzlicher Symbole: dem Tschador als Ausdruck einer strikten Religiosität und dem Tier, das gläubigen Muslimen als unrein gilt.

»No Pork but Pig« hat auch die Künstlerin auf neue Gedanken gebracht. Vielleicht wird sie sich im Tschador fotografieren lassen – mit einem Schwein an der Leine. Ferkel als Haustiere, so berichten Berliner Zeitungen, sind in der deutschen Hauptstadt der neueste Schrei. Dass freilich eine Muslimin im Tschador diese Mode mitmacht, lässt sich kaum vorstellen. Doch was wäre, wenn die Künstlerin in diesem Aufzug auf die Straße ginge? Noch ist ungewiss, ob Nezaket Ekici ihr Gedankenspiel verwirklicht. Fragen aber, die müssen gestattet sein. //

In Brussels stands the »Manneken Pis«. The boyish figure urinating into a fountain basin is so well-known a sight that its very title has entered common parlance in northern Germany as a figure of speech. But would we have ever heard of a »Miss Piss«, or even seen any such figure standing by a fountain? On a tangent, just how warm does it get under a chador? And how would it feel touching a pig if one were to stroke it while wearing gloves?

These sentences may sound absurd. Yet anyone who attends one of Nezaket Ekici's performances, will have to expect making such associations with these or similar questions. Using her body and rather unusual props, Ekici paints remarkably powerful images to the extent that one can lose control over all thoughts. The artist, who was born in 1970, creates performances in a somewhat lexical sense: every experience enriches life or – in more old fashioned terms – every experience which raises questions serves to expand one's consciousness. Wondering why the figure of a urinating boy could succeed in becoming

## 10\_\_11 Ohne Konflikt keine Diskussion // No Discussion Without Conflict

CLAUDIA WAHJUDI

Kunstredakteurin beim Berliner Stadtmagazin »zitty«, freie Kulturjournalistin für »Kunstforum International«, »u\_Spot«, »Der Tagesspiegel« // Editorial Journalist for the Berlin-based »zitty« Magazine, and Freelance Culture Journalist for »Kunstforum International«, »u\_Spot«, »Der Tagesspiegel«

famous across Central Europe, whilst its female counterpart, however, remains unthinkable, are part and parcel of the wider insight evoked by the performance, »Fountain« (2004). Ekici represents a fountain statue on a white plinth, with more than 50 colostomy bags – filled with water – attached to her body, slowly emptying them into buckets, one after the other. Ekici's performances resonate the underlying question precisely what may or may not be considered as feminine, and it is that which renders them so memorable: not least, because the artist explores her very own physical and mental boundaries in the process. Dressed in a grey business suit and high heels, she crawls across 15-metre-stretch of grass, taking bites – to the point of exhaustion and sheer nausea – in what may seem to be utterly indecent (»I Had a Dream...«, 2002/03).

Hard labour, bodily excretions and women are still an incongruous mix. In Europe, the image of feminine purity and (in)activity has been determined for too long by the code of virtue which prevailed amongst bourgeois and aristocratic women. Moreover, the active female body appears almost more unseemly today than it did when Marina Abramović – a lecturer at the Hochschule für Bildende Künste Braunschweig and a formative influence on Ekici – became known for her physically demanding performances. With the gradual retreat of agriculture and heavy industry in the contemporary European labour market, female workers have disappeared as well – those women whose hard physical labour was alone sanctioned. Nowadays, physical prowess has been confined to the realm of sports. The modern career woman cited by Ekici's suit and high heels plays, at most, with a cell phone and laptop – as government glossies and advertising would wish to have us believe. Ekici challenges this cliché by as she literally drags those paraphernalia of the contemporary nomadic worker through the Kunsthalle Fridericianum in Kassel: upstairs and down again, her hands, back and shoulders laden with bags and suitcases containing all that an artist requires for a working trip (Berlin – Braunschweig – Munich – Schöppingen and Kassel», 2003). Silently, but nonetheless most eloquently, Nezaket Ekici gives expression to the collective sense that flexibility and mobility are not quite so easily lived as the propaganda would have us believe. Ekici's performances also take up more recent developments in the genre. They incorporate the potential of other artistic spheres: of sculpture, primarily, but also of music, language, video and painting. For her installation »Sala dei Concerti – The World's Smallest Concert Hall« (2001), Ekici converted a signals' room in Munich's Underground into a small concert hall, in which chamber-musicians performed for commuters. In Munich she also refurbished the AkademieGalerie as a museum – but the paintings were missing. It was left to the visitor to literally visualise the absent art, aided only by recorded texts and a Walkman (»Lee(h)rstellen – Beauty Is in the Eye of the Beholder«, 2002). »UFO over Schöppingen« (2003), in its turn, brought us the artist suspended on a plank above aerial film footage of the said town. With apparent playfulness, she fulfilled a further criterion of the performance genre, namely, by making a fantasy real. To glide through the air as Selma Lagerlöf's character Nils Holgersson once did! The seeming lightness and the latent humour of Ekici's work ensure that the rigour of her physical command – the very basis of her performances – does not drift into pathos.

Nezaket Ekici uses performance and installation to try out answers to questions which everyday life seldom permits. »What if?« is such a question, and one that is posed precisely by people raised in environments that are culturally diverse. What might I have become, had my parents stayed in their country of origin? What would happen, if I were to use all the options that my cultural backgrounds offer me? Ekici was born in Turkey. At the age of three she moved with her parents to Germany. Here, she now tries to fathom which rituals and codes can be cross-culturally combined. In this vein, her installation »Momente des Glaubens/Religious Moments« (2003) projected the first sure of the Koran onto a wall of the Dominican convent, La Tourette: Arabic script, written merely by sunlight falling through stencilled black

paper. The performance »Catch a Turkish Kiss« (2001) dealt with Ekici's »strict education« which, as she says, influenced the relationship to her body. The artist, her eyes masked, sat on a chaise longue in a Belgrade museum and urged visitors to kiss her on the mouth, whilst simultaneously evading their advances. Finally, the videos from the work »Hullabelly for Turkish Women« (2003) show women in Antalya, swinging hula-hoops with their head and neck. Ekici was interested in how long the body can bear unfamiliar actions, and what effect the interaction of symbols from two cultures – the headscarf and the hula-hoops – might have. Her audience in Berlin, she recalls, reproached her for ridiculing those women, who were wearing headscarves. Misunderstandings are inevitable in Ekici's performances, and they are perhaps even a necessary motor for pedagogic processes: without conflict, there is nothing to discuss.

»No Pork but Pig« (2004) will certainly set tongues wagging. Ekici squats in a pigsty, dressed in a black chador, her hands and face also covered. With her in the sty is – a piglet. For hours on end, Ekici tries to win the animal's confidence and finally to stroke it. Her intention with this piece is not – as many an observer has supposed – to criticise the role of women in Islam – but rather to approximate two contrasting symbols: the chador as an expression of strict religiosity, and the animal which devout Muslims consider impure.

»No Pork but Pig« inspired the artist to new ideas. Perhaps she will have her photo taken, wearing a chador and with a pig on a leash. A pet piglet, the Berlin press reports, is all the rage in Germany's capital. Certainly, that a Muslim woman dressed in a chador might follow this fashion is barely conceivable. Yet what would happen if the artist were to take to the streets in such attire? It is not yet certain whether Nezaket Ekici will manifest this whim. Questions, however, must be permitted.

Woher komme ich, wer bin ich, wohin gehe ich? Die Antworten auf diese Fragen gießen entweder die Grundfesten oder aber sie geben dem freien Fall preis. Vielleicht ist es kein Zufall, dass es seit den sechziger Jahren im Bereich der Performance den Frauen vorbehalten blieb, nicht nur diese Fragen zu stellen, sondern sich mit herausragenden Arbeiten auch den Antworten anzunähern. Das alles bestimmende Zauberwort: Identität. An wohl kaum einem anderen Ort wird so radikal und schonungslos um das Thema der Selbstfindung und der Selbstversicherung gerungen. Es zeichnet die großen Performancekünstlerinnen aus, dass sie dabei den allein biografischen Rahmen sprengen und die kulturgeschichtliche oder gesellschaftspolitische Dimension einbeziehen. Das Instrument zur Annäherung an diese Verortung ist ein existenzielles: der eigene Körper.

Nezaket Ekici knüpft dabei in großer Souveränität an ihr Idol Marina Abramović an, setzt aber inhaltlich und formal einen ganz anderen Akzent, um Authentizität und Artefakt wie Röntgenaufnahmen aufeinander zu legen und damit Identität zu durchleuchten: »Marina Abramović macht in ihrer Arbeit wirklich alles mit dem Körper (...) Ich versuche eher, den Körper in die Installation einzubeziehen. Ich liebe den Begriff *Gesamtkunstwerk*.« In der Türkei geboren, wuchs Ekici ab ihrem dritten Lebensjahr in Deutschland auf und weiß heute nicht, ob ihre Erziehung eine deutsche oder türkische war: »Vor allem hatte ich eine *strenge* Erziehung, die ich durch meine Performances aufzubrechen versuche.« So sehr Nezaket Ekici versucht, diese Strenge *aufzubrechen*, so sehr ist die Strenge auch das große formale Charakteristikum und Kriterium ihrer Arbeiten. Das Grenzgängertum, das so improvisiert und dem Zufall anheim gegeben wirkt, ist nichts anderes als minutiös ausgependelte Strategie, die nur unzulänglich mit dem Begriff Disziplin umschrieben wäre. Gemeint ist eine akkurate künstlerisch-strategische Entscheidung, die nichts dem Zufall überlassen kann, um den Prozess des »Aufbrechens« in Gang zu setzen. Und da sind wir: Hier werden nicht nur Verkrustungen aufgebrochen, hier wird auch zu neuen (kulturellen) Ufern aufgebrochen.

Wenn die Künstlerin postuliert, »Ich habe mich ja entschieden, an meine Grenzen zu gehen«, sind neben den physischen Grenzen auch die kulturellen gemeint. Nezaket Ekici daher als eine *ethno*-zentrierte Künstlerin zu bezeichnen wäre fatal. So wenig sich kulturenbezogene Konnotationen aus nur einem einzigen ihrer Projekte ausblenden lassen, so wenig lassen sich solche, die sich dem Thema *expressis verbis* annehmen, allein auf dieses Thema reduzieren. Das filigrane Netz der Bezüge und Verweise auf die Frage der kulturellen Herkunft durchwebt die Arbeiten in einer Weise, die der physischen Anspannung und Härte fast etwas Weiches verleihen, in jedem Fall aber dem Betrachter Erfahrungsräume erschließen, in die er sich – gleichsam zur Erholung angesichts einer sich völlig verausgabenden Künstlerin – zurückziehen kann. Das gestische Vokabular ist daher bei Ekici nie ein provokantes, sondern eher ein stimulierendes. In diesem Kontext findet kein *clash of civilisations* statt, sondern ein *civilisation surfing*. Eine eindeutige kulturelle Kodierung lässt die Künstlerin nicht zu – sie spielt stattdessen virtuos mit den Codes. Es bürgt für die hohe Qualität ihrer künstlerischen Arbeit, dass es ihr gelingt, diese Antipoden aus Spiel (Humor) und Strenge (Schmerz) miteinander so zu verbinden, dass etwas ganz Eigenes entstehen kann. Diese kreative Qualität zeigt sich dem Betrachter am leichtesten dort, wo dem statischen Moment, wie etwa den endlos wirkenden Wiederholungen, ein narratives hinzugefügt wird. Die Transformation der Kulturen vollzieht sich immer parallel zum Prozess der Verobjektivierung durch die Künstlerin, die trotz aller suggestiven Manipulation dem Betrachter eine Restdistanz lässt. Die Erzählerin erzählt sich selbst.

Das Abenteuer der Entdeckung liegt zwischen und Nähe und Ferne (der Kulturen). Nezaket Ekici verdeutlicht dies mit dem Motiv der »Verhüllung«, das sich wie ein roter Faden durch das

bisherige Œuvre zieht. Da werden endlose Kleiderschichten aufeinander gezogen oder der eigene Körper bis auf einen Sehschlitz mir rohem Fleisch umwickelt. *Verhüllung* ist immer auch *Enthüllung*. Kulturelle Muster verdecken wie sie gleichzeitig auch schützen. Die kulturelle Reise ist bei Nezaket Ekici immer eine Reise der sinnlichen Überraschungen, die das *Erlebnis* beim Wort nimmt. Bis hin zur Aufgabe, kurz vor dem nächsten Aufbruch. //

Where am I from, who am I, where am I going? The answers to these questions either lay firm foundations or they might resemble a free fall. It is perhaps no coincidence that in the field of performance art since the 60s, it was left to women not only to pose these questions but also to produce excellent work that got close to the answers. The decisive magic word here: identity. In almost no other field have artists so radically and relentlessly grappled with the themes of self-discovery and self-affirmation. It is characteristic of major female performance artists that they move beyond a purely autobiographical framework and incorporate cultural-historical and socio-political dimensions into their work. The instrument used to address this (re)orientation is existential, namely: one's own body.

With inimitable style, Nezaket Ekici takes up the tradition of her idol, Marina Abramović, yet both textually and formally she shifts the emphasis in order to superimpose authenticity and artefact like x-ray images and thus illuminate questions of identity. »In her work, Marina Abramović does literally everything with the body (...) I try rather to incorporate the body in the installation. I love the concept of the »Gesamtkunstwerk«. Born in Turkey, Ekici moved at the age of three to Germany, and still cannot say whether she had a German or a Turkish upbringing. »Above all, I had a very *strict* education, which I try to break out of by performing«. As much as Nezaket Ekici might try to *escape* this strictness, it also remains the major formal characteristic and criterion of her work. Her cultural crossover style – whilst on the face of it highly improvised and left to chance – is in fact nothing less than a minutely refined strategy, which is only inadequately captured by the notion of discipline. What is meant is an accurate and artistically strategic decision that can leave nothing to chance, in order to set in motion the process of »breaking out«. And there we are. Not only are ossified structures shattered here, but one also sets forth for new (cultural) shores.

When the artist postulates, »I have decided to go to my limits«, then she means both physical and cultural limits. It would therefore be fatal to describe Nezaket Ekici as an *ethno*-centred artist. Whilst it is impossible in any one of her projects to ignore culturally significant connotations, it is equally impossible to reduce them to this one theme, even in cases where they explicitly address it. The delicate network of references and reproofs regarding cultural origins weaves through her work in a manner that lends to the work's physical exertion and rigour something almost soft, in any case permitting the observer to access an experiential space into which he can withdraw – so as to recover himself in the face of a completely spent artist. Hence, Ekici's physical vocabulary is never provocative but, rather, stimulating. In this context it is not a *clash of civilisations* which takes place, but *civilisation surfing*. The artist does not admit an unambiguous cultural codification, preferring instead a playful virtuosity with the codes. Her success in combining these antipodes of play (humour) and strictness (pain) in a manner that allows something quite unique to emerge is proof of the high quality of her artistic work. This creative quality is most easily apparent to the observer when a narrative moment is added to a static one, for example, to seemingly endless repetitions. The transformation of cultures is always executed parallel to the process of reification by the artist, who – despite all suggestive manipulation of the observer – maintains a modicum of distance. The narrator narrates her self.

The adventure of discovery lies between (cultural) proximity and distance. Nezaket Ekici elucidates this with the motif of »veiling«, a thread that runs through all her previous work. She dons countless layers of clothing; or completely wraps her body in raw meat, leaving only the narrow slit of her eyes uncovered. »To veil« is always simultaneously »to unveil«. Cultural patterns both conceal and protect at the same time. The cultural voyage in Nezaket Ekici's work is always a voyage of sensuous surprises that take the word experience literally: to the point of delivery, shortly before the next departure.



## Hullabelly

In der Performance »Hullabelly« bewegt sich die Künstlerin, verschleiert durch Kopftuch, Hose und Rock, mit einem Hula-Hoop-Reifen zu orientalischer Bauchtanzmusik. Der Reifen wird ausschließlich mit dem Kopf bewegt. Ein Zyklus dauert 3,24 Minuten und wird mit Pausen von einer Minute Länge im Loop bis zu 3 Stunden wiederholt. // In the performance »Hullabelly« the artist, veiled by a headscarf, in trousers and skirt, moves with a hula-hoop to Oriental belly dance music. She uses only her head to rotate the hoop. Each cycle lasts for 3mins 24secs and is repeated as a loop for up to 3 hours, with one minute pause between cycles.

Performance zur Ausstellung »Body Power/Power Play«, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 2002 // Performance for the exhibition »Body Power/Power Play«, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 2002  
 Weitere Aufführungen: // Presented also at: »As soon as possible/Performance Loop«, PAC, Mailand 2003; »Recycling the future«, 50th Venice Biennale 2003; »Corporeal Heat. An International Performance Festival«, Boston, USA 2.4.–3.4.2004  
 Dauer der Performance: 45 Minuten bis 3 Stunden // Duration of the performance: between 45mins and 3hrs  
 Equipment: Musikanlage, Hula-Hoop-Reifen, türkische Bauchtanz-Musik // Equipment: Sound equipment, hula-hoops, Turkish belly dancing music



Die drei lebensgroße Projektionen umfassende Videoinstallation zeigt mehrere verschleierte Frauen unterschiedlichen Alters, die Hula-Hoop tanzen. Mit Kopf, Armen, Bauch und Beinen bewegen sie den Reifen. Die Aufnahmen entstanden in Antalya, Türkei. // The installation is comprised of 3 video projections, each showing life-size footage of some veiled and variously aged women dancing with hula-hoops. They move the hoops using their heads, arms, bellies and legs. The footage was taken in Antalya, Turkey.

## Hullabelly for Turkish Women



Videoinstallation für ARTmax, Braunschweig 2003 // Video installation for ARTmax, Braunschweig 2003

Weitere Aufführungen: // Presented also at: »20. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest«, Kassel 2003 (als Videoclip)

Dauer: Video-Loop von 15 Minuten // Duration: 15mins video loop

Im Eingang des Museums »25. Maj« in Belgrad sitzt die Künstlerin – bekleidet mit einem Ballkleid, die Augen von einer Schlafmaske bedeckt – in mondäner Haltung auf einer Chaiselongue. Ein Schild fordert das Publikum auf, einen »türkischen« Kuss von der Künstlerin zu erhaschen, die sich jedoch jedem Annäherungsversuch zu entziehen versucht. Es entsteht eine Stunde lang Aufregung zwischen Künstlerin und Publikum. // In the entrance to the »25. Maj« Museum in Belgrade the artist, an extravagant figure in a ball-gown, her eyes masked, reclines on a chaise longue. A sign urges the public to steal a »Turkish« kiss from the artist, who however attempts to evade their advances. An hour of flurried agitation between the artist and public ensues.



Catch a Turkish Kiss

Performance zur Ausstellung »Real Presence-Generation 2001«, Museum »25. Maj«, Belgrad, Serbien, September 2001 // Performance for the exhibition »Real Presence – Generation 2001«, Museum »25. Maj«, Belgrade, Serbia, September 2001  
Dauer der Performance: 1 Stunde // Duration of the performance: 1 hour  
Equipment: Ballkleid, Chaiselongue, Schlafmaske // Equipment: Ball-gown, chaise longue, mask

Die Lichtinstallation »Momente des Glaubens/Religious Moments« arbeitet mit dem natürlichen Sonnenlicht in den Korridoren des Dominikanerklosters La Tourette. Wie ein horizontaler Lichtstrahl zieht sich das durch langgezogene Fensterschlitze einfallende Tageslicht an den Wänden entlang. Die Fensterschlitze werden mit schwarzem Papier geschlossen, so dass das Licht durch die ausgestanzten Lettern fällt: Die erste Sure des Korans, »El Fatiha«, erscheint an der Wand. // The installation »Momente des Glaubens/Religious Moments« works with natural sunlight in the corridors of the Dominican convent, La Tourette. The light falling through the long-drawn window slits moves like a horizontal beam along the wall. The window slits are covered with black paper, stencilled with script through which the light falls. The first sure of the Koran, »El Fatiha«, appears on the wall.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ  
الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ  
إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ  
اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ  
صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ  
غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ

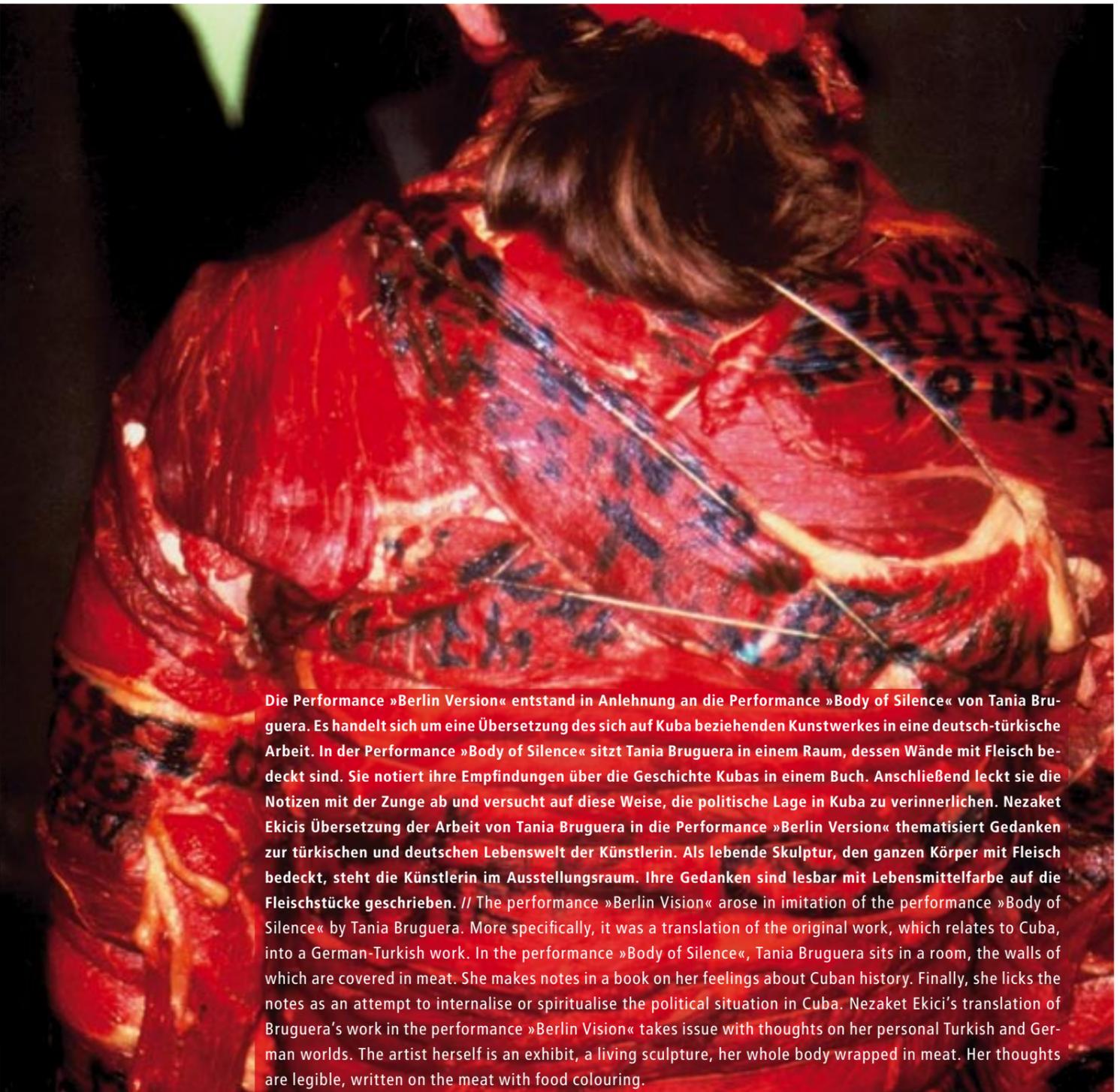
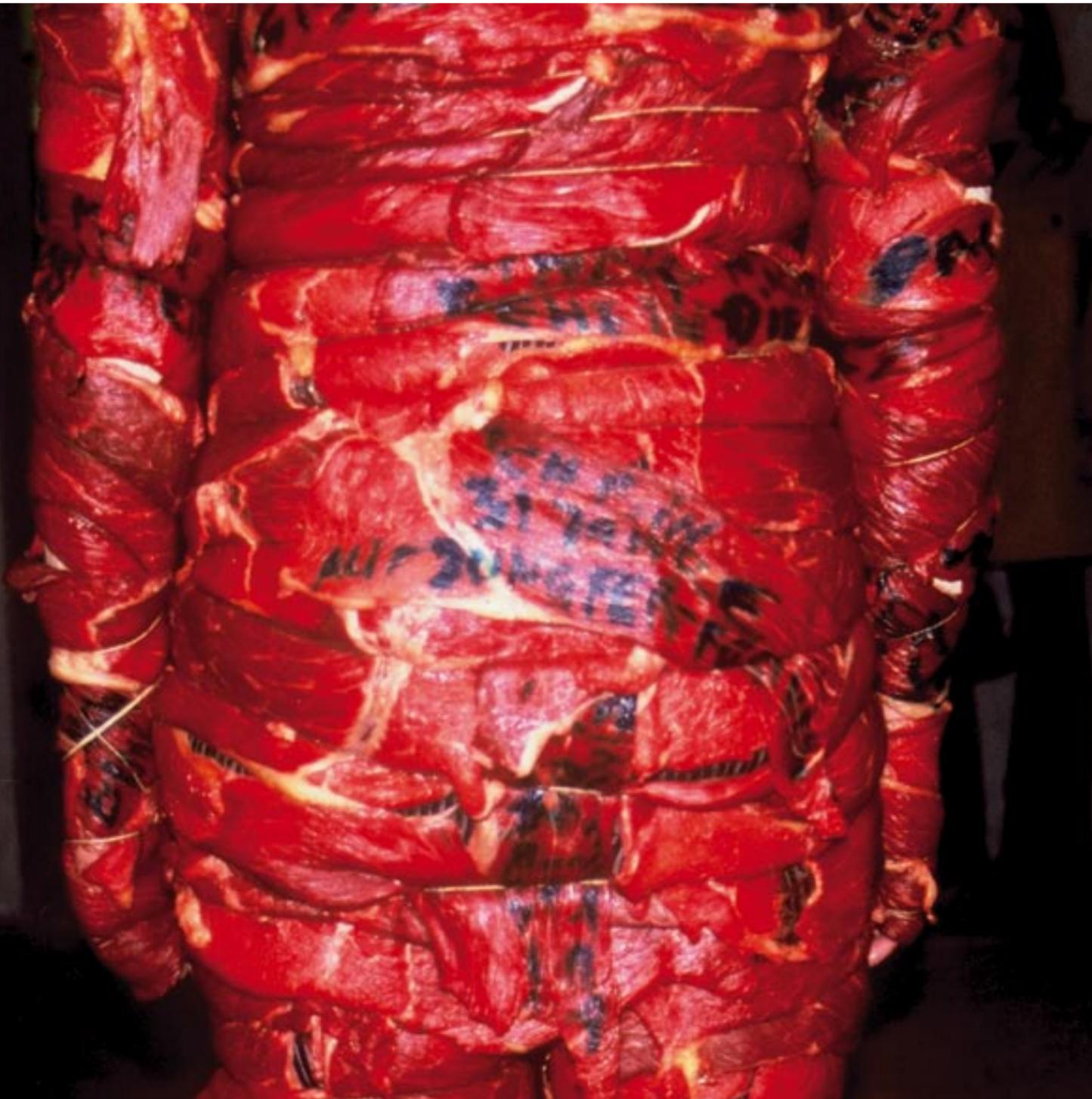
Installation in der Ausstellung »40 Heures/40 Stunden«, Centre culturel Couvent de La Tourette, 27.10. – 30.10.2003, Éveux b. Lyon // Installation in the exhibition »40 Heures/40 Stunden«, Centre culturel Couvent de La Tourette, Éveux nearby Lyon, 27.10. – 30.10.2003  
Dauer: 3 Tage // Duration: 3 days  
Equipment: schwarze Papp // Equipment: Black paper





Body of Silence – Berlin Version

In Zusammenarbeit mit Tania Bruguera (Kuba) // In cooperation with Tania Bruguera (Cuba)  
 Performance zur Ausstellung »A little bit of history repeated«, Performance-Event, Kunst-Werke, Berlin, 16.11. – 18.11.2001, //  
 Performance for the exhibition »A little bit of history repeated«, Performance-Event, Kunst-Werke, Berlin, 16.11. – 18.11.2001  
 Weitere Aufführungen // Presented also at: »No Place«, ifa-Galerie, Bonn, 2002  
 Dauer der Performance: 3 Stunden // Duration of the performance: 3 hours  
 Equipment: 100 Stück Rinderroulade, Bindfaden, Lebensmittelfarbe // Equipment: 100 slices of beef roulade, thread, food colouring



Die Performance »Berlin Version« entstand in Anlehnung an die Performance »Body of Silence« von Tania Bruguera. Es handelt sich um eine Übersetzung des sich auf Kuba beziehenden Kunstwerkes in eine deutsch-türkische Arbeit. In der Performance »Body of Silence« sitzt Tania Bruguera in einem Raum, dessen Wände mit Fleisch bedeckt sind. Sie notiert ihre Empfindungen über die Geschichte Kubas in einem Buch. Anschließend leckt sie die Notizen mit der Zunge ab und versucht auf diese Weise, die politische Lage in Kuba zu verinnerlichen. Nezaket Ekicis Übersetzung der Arbeit von Tania Bruguera in die Performance »Berlin Version« thematisiert Gedanken zur türkischen und deutschen Lebenswelt der Künstlerin. Als lebende Skulptur, den ganzen Körper mit Fleisch bedeckt, steht die Künstlerin im Ausstellungsraum. Ihre Gedanken sind lesbar mit Lebensmittelfarbe auf die Fleischstücke geschrieben. // The performance »Berlin Vision« arose in imitation of the performance »Body of Silence« by Tania Bruguera. More specifically, it was a translation of the original work, which relates to Cuba, into a German-Turkish work. In the performance »Body of Silence«, Tania Bruguera sits in a room, the walls of which are covered in meat. She makes notes in a book on her feelings about Cuban history. Finally, she licks the notes as an attempt to internalise or spiritualise the political situation in Cuba. Nezaket Ekici's translation of Bruguera's work in the performance »Berlin Vision« takes issue with thoughts on her personal Turkish and German worlds. The artist herself is an exhibit, a living sculpture, her whole body wrapped in meat. Her thoughts are legible, written on the meat with food colouring.



Die Trilogie »Orient und Okzident« basiert auf drei Performances aus den vergangenen Jahren: In »Gypsum Belly Dance« (2001) wird ein Bauchtanz zu orientalischer Musik mit Gipsarmen aufgeführt. In »Hullabelly« (2002) wird der Hula-Hoop-Reifen – als westliches Symbol – zu einer orientalischen Bauchtanzmusik mit dem Kopf geschwungen. In »Islamic Woman« (2004) wird der traditionelle lange schwarze Schleier mühsam mit den Fingern aufgewickelt, bis der durch Lippenstift gefärbte Mund sichtbar wird. Die drei-teilige Fotoarbeit ist nicht nur eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema »Orient und Okzident«. Sie ist auch eine Reflexion auf das Medium Performance als wirkende bzw. wirkliche Kunst, die ihren Ausdruck in der Fotografie als momenthafte Fixierung erhält. // The trilogy »Orient and Occident« is based on three performances from recent years. In »Gypsum Belly Dance« (2001) a belly dance incorporating plaster arms is performed to Oriental music. In »Hullabelly« (2002), to the sound of Oriental belly dance music, a hula-hoop—as a Western symbol—is rotated using only the head. In »Islamic Woman« (2004) fingers laboriously roll up the traditional long black yashmak, until a painted mouth becomes visible. The 3-part photo series is not only a textual exploration of the theme »Orient and Occident«. It is also a reflection on the medium of performance as effective and real art, which finds expression in photography by being momentarily frozen.



Fotoedition // Photo Edition  
Technik: 3 Fotografien, aufgezogen auf MDF-Platte // Technique: 3 Photographies, mounted on MDF board  
Maße: jeweils 60 x 120 cm // Size: (each photo) 60 x 120 cm



Performance-Installation zur Ausstellung »Rituale in der zeitgenössischen Kunst«, Akademie der Künste, Berlin, 5.4.2003 // Performance-installation for the exhibition »Rituale in der zeitgenössischen Kunst«, Akademie der Künste, Berlin, 5.4.2003  
 Dauer der Performance: 2 Stunden // Duration of the performance: 2 hours  
 Equipment: türkische Gebrauchsgegenstände fürs Picknicken, 3 orientalische Teppiche, Lebensmittel, Ghetto-blaster, türkische Musik // Equipment: Implements for a Turkish picnic, 3 Oriental carpets, victuals, ghetto-blaster, Turkish music  
 Anzahl der Familien: 2 // Participants: 2 Turkish families



Turkish Island / Türk adası

In der Performance-Installation »Turkish Island / Türk adası« picknicken zwei türkische Familien, repräsentiert durch jeweils drei Generationen, auf orientalischen Teppichen auf traditionelle türkische Weise. Die Besucher sind eingeladen, während der zwei Stunden dauernden Aktion am Picknick teilzunehmen. // In the performance-installation »Turkish Island / Türk adası«, two Turkish families, each represented by three generations, are having a picnic in traditional Turkish fashion. Throughout the 2-hour long happening, visitors are invited to join the picnic.

**Du bist in der Türkei geboren und wurdest von türkischer Kultur geprägt. Inwiefern beeinflussen diese Tatsachen deine Arbeit?**

Die Tatsache, dass ich sowohl eine türkische als auch eine deutsche Erziehung genossen habe, beeinflusst meine künstlerische Arbeit stark. In meinen Arbeiten zeigen sich viele widersprechende Aspekte des orientalischen und europäischen Kulturkreises, die aber nicht auf eine strikte Trennung, sondern auf eine gemeinsame Weltsicht hinarbeiten. Damit bieten meine Arbeiten einen (orientalischen) Blick von außen auf das westliche Kulturverständnis, ohne dabei den westlichen Kulturkreis verlassen zu haben.

**Beziehen sich die Ideen für deine Arbeiten auf reale Länder und Kulturen oder auf die Architektur des Raums, in dem du deine Performances aufführst, oder sind sie unabhängig davon?**

Ort, Architektur und kulturelle Aspekte haben in meinen Arbeiten eine große Bedeutung, jedoch sind für mich die Ideen zu den Arbeiten ausschlaggebend. Dennoch muss sich eine Performance gleichsam in den Ort des Geschehens einfügen, um als »lebende Skulptur« Ausdruck zu finden. Wenn ich zurückblicke, so sind viele Ideen zu meinen Arbeiten vor dem Hintergrund der spezifischen Bedingungen vor Ort entstanden. Zwei Beispiele dazu:

Die Performance »180 Wishes« entstand in Spanien und bezieht sich auf ein spanisches Ritual zu Sylvester, in dem zwölf Weintrauben zu Mitternacht gegessen werden. In der Performance werden in übertriebener Weise acht Kilogramm Trauben innerhalb drei Minuten gegessen. Als weiteres Beispiel nimmt die Installation »Momente des Glaubens/Religious Moments« Bezug auf die Architektur der Dominikanerklosters La Tourette von Le Corbusier in Lyon. Ausgestanzte arabische Schriftzüge der ersten Sure des Korans, »El Fatiha«, werden durch Sonnenlicht auf die Wand eines über 20 Meter langen Korridors projiziert.

Dagegen stellen die beiden Arbeiten »Fountain« und »I Had a Dream ...« eher ortsunabhängige Performances dar. Diese Arbeiten wurden bereits an verschiedenen Orten präsentiert und dabei von mir jeweils spezifisch angepasst.

**Wie bestimmst du die Länge deiner Performances?**

Zunächst hat jede Performance ihre eigene Zeit. Beispielsweise beginnt die Performance »Kleiderschrank im wörtlichen Sinne« mit dem Anziehen des ersten Kleidungsstücks und endet mit dem letzten Kleidungsstück. Die Dauer der Performance »Fountain« ist von der Fließgeschwindigkeit des abfließenden Wassers bestimmt. Wenn eine Performance keine intrinsische Zeitvorgabe hat, wird die Dauer der Arbeiten durch die damit verbundene psychische und physische Belastung vorgegeben. Hier passt die Beschreibung »Living Installation« als prozessorientierte Performance. In jedem Falle hat das Element der Wiederholung eine besondere Bedeutung für mich. Beispielsweise erhält die Performance »Hullabelly« ihre beabsichtigte Bedeutung erst durch ihre Wiederholung. Sie endet, wenn der Körper der physischen und psychischen Belastung nicht mehr standhält. Mit dem Ziel, eine existenzielle Bedeutung auszudrücken, wird Kunst zur Grenzerfahrung.

**Spürst du während einer Performance die Anwesenheit des Publikums; und wenn ja, wie und auf welche Art interagierst du mit ihm?**

Die Präsenz des Publikums ist mir sehr wichtig. Deiner Aussage »Die Performance braucht ihr Publikum.« stimme ich zu. Kunst ist ein Geben und Nehmen, insofern ein Energiefluss oder sogar ein

Energieaustausch stattfindet: Was wäre ein Kunstwerk ohne Publikum? Ich habe bemerkt, dass eine Performance nur dann wirklich gelingt, wenn ich voll konzentriert bin und in der Handlung aufgehe. Erst die eigene sichtbare Überzeugung von dem, was man tut, vermittelt dem Betrachter einen Zugang zum symbolischen Gehalt einer Arbeit und erzeugt einen Resonanzboden für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema.

**Du gerätst bei einigen deiner Arbeiten in sehr extreme Zustände. Was ist deine Beziehung zum Schmerz?**

Mit meinen Arbeiten verfolge ich nicht die Absicht, Schmerz darzustellen. Einige meiner Arbeiten sind physisch und psychisch sehr anspruchsvoll. Dies liegt zum einen daran, dass ich meinen Körper als Ausdrucksmittel begreife. Zum anderen gehe ich von Ideen für meine Performances und Installationen aus und nicht von der Frage nach dem Aufwand für eine Arbeit. So entsteht zuerst ein Bild in meinem Kopf, das ich dann umsetze. Erst beim Aufführen wird mir bewusst, wie anstrengend die Performance sein kann. Aber das ist o.k. Ich lasse mich darauf ein, weil ich ein Bild verwirklichen will.

**Welche Rolle spielt Video in deinen Performances?**

Das kommt darauf an, wie du es meinst. Meinst du die Dokumentation von Performances auf Video oder die Videoperformance als eigenständige Arbeit? Zum Ersten kann ich sagen, dass die Videodokumentation eine wichtige Funktion hat. Es ist das einzige Medium, das in der Lage ist, einen lebendigen Eindruck von der Live-Performance zu vermitteln. Zwar hat die Videodokumentation nicht dieselbe reale Qualität wie die Live-Performance. Jedoch ergibt sich über dieses Medium auch ein neues und eigenständiges Kunstwerk auf einer virtuellen Ebene, dessen Reiz gerade in der Diskrepanz zwischen realer Performance und ihrem perspektivisch verengten zweidimensionalen bewegten Abbild liegt. Zum Zweiten verwende ich in einigen meiner Arbeiten das Video als originäres künstlerisches Mittel. Dabei ist es mir wichtig, die Möglichkeiten einer Live-Performance durch Verwendung von Effekten wie Zeitlupe, Zeitraffer, Loop etc. zu erweitern. Ein Beispiel dafür ist die Videoarbeit »Rolling, Rolling, Rolling on the Grass«, in der auf zwei Monitoren zu sehen ist, wie ein Oberkörper auf einem Monitor in die eine Richtung und auf dem anderen in die andere Richtung rollt: Der Körper twistet. Dieses Bild zeigt eine Absurdität, die mit realen Mitteln nicht umsetzbar wäre.

**In welche Richtung entwickelt sich deine Arbeit derzeit?**

Ich beschäftige mich in meinen neueren Arbeiten mit subtileren Ausdrucksformen, die das Publikum subkutan erreichen, ohne dabei unbedingt Anstrengung oder Schmerz auszudrücken. Ich versuche, im Betrachter Bilder entstehen zu lassen, die auf den ersten Blick einem ästhetischen Anspruch genügen. Auf den zweiten Blick jedoch präsentieren sie eine unerwartete Komponente, die den ästhetischen Anspruch wieder zurücknimmt oder zumindest hinterfragt. Die Performance »Believe#2« ist so ein Beispiel: In weißes Leinen gehüllt, liege ich in Seitenlage auf einem Podest. Um mich herum ist weißes Puder verteilt, das ich durch heftiges Ein- und Ausatmen über Nase und Mund langsam im Raum verteile, bis sich überall ein feiner weißer Nebel gebildet hat. Im ersten Moment erinnert diese Performance an antike Bilder. Sobald sich der Nebel ausgebreitet hat, wird dieses Bild um einen publikumswirksamen Aspekt ergänzt. Genauso erinnert uns die »Fountain«-Performance an eine westliche Springbrunnen-Skulptur. Die wasserspendende Funktion, die in der Kunstgeschichte stets männlich verortet war (z.B. das »Männchen Pis«), erweitert diese Ästhetik mit der Absicht, eine grenzüberschreitende Perspektive zu eröffnen. //

**How does the fact that you were born in Turkey and exposed to Turkish culture influence your work?**

The fact that I enjoyed a Turkish and a German education influences my artistic work enormously. Many contradictory aspects of both Oriental and European cultures emerge in my work, yet these are not working towards a strict division, but towards a common perspective on the world. In this way my work offers an (Oriental) outsider's perspective on the Western understanding of culture, from within Western culture.

## Gespräch mit Marina Abramović // Conversation with Marina Abramović

32 — 33

PROF. DR. MARINA ABRAMOVIĆ  
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig  
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Are the ideas for your performances related to actual countries and cultures and to the architecture of the space you are performing in, or are they independent?

Location, architecture and cultural aspects are of great significance in my work, yet for me, the ideas accompanying the works are decisive. At the same time, a performance must blend in with the venue where it is taking place, so as to find expression as »living sculpture«. In retrospect, I realise that many ideas for my work emerged as a response to the specific conditions on-site. Two examples illustrating that: The performance »180 Wishes«, for instance, developed in Spain, draws on the Spanish New Year's Eve ritual of eating 12 grapes at midnight. In an exaggeration, the performance consists of eating 8 kilos of grapes within three minutes. As a further example, the installation »Momente des Glaubens/Religious Moments«, relates to the architecture of Le Corbusier's Dominican convent, La Tourette in Lyon. Stencilled Arabic script, taken from the first sure of the Koran, »El Fatiha«, is projected by sunlight onto the wall of a 20 metre long corridor.

The two performances »Fountain« and »I Had a Dream ...«, on the other hand, are not site-specific. They've been presented already at various locations and each time I adapted them accordingly.

How do you determine the length of your performances pieces?

To begin with, every performance has its own timing. For example, the performance »Wardrobe« begins with putting on the first piece of clothing and ends when I put on the last. The length of the performance »Fountain« is determined by how long it takes for the water to drain away. If a performance has no intrinsic time frame, then its length is prescribed by how much mental or physical stress it entails. The description »living installation« is apt for such process-oriented performances. The element of repetition is always particularly significant for me. The performance »Hullabellly« acquires its intended meaning purely through repetition, for example. It ends when the body can no longer endure the mental and physical stress. When art sets out to express existential meaning, it becomes a borderline experience.

Do you feel the presence of the audience during the performance; and if so, how and in which way do you interact with them?

The presence of the public is very important to me. I agree with your statement, »The performance needs its public«. Art consists in giving and taking, insofar as there is a flow of energy or an exchange of energy, even. What would an artwork be without its public? I've noticed that a performance only ever succeeds when I am deeply concentrated and engrossed in its plot. It is only when one is visibly convinced by what one is doing that the audience can access the symbolic content of the work and find a sounding board for a critical exploration of its theme.

In some of your works you get into extreme states. What is your relation to pain?

It is not my intention in my work to illustrate pain. Some of my work is physically and mentally very demanding. That's due partly to the fact that I comprehend my body as a means of expression. And partly to the fact that I start out with ideas for my performances and installations, and not with the question of how much work will be involved. At first, it's about an image in my head which I subsequently act out. It's only during the performance that I become aware of how strenuous the performance can be. But that's OK. I take it on because I want to give life to an image.

What is the function of video in your performance work?

That depends on what you mean. Do you mean the documentation of performances on video, or video performance as an autonomous work? With regard to the former, I can say that documentation on video has an important function. It is the only medium that is able to relay a vital impression of the live performance. While the video documentary does not have the same real quality as the live act, this medium nonetheless creates a new and autonomous artwork on a virtual level, the attraction of which lies precisely in the discrepancy between real performance and its narrowed-down, two-dimensional motion replica. As to the latter, I do use video in some of my works as an original artistic medium. In doing so, it's important to extend the possibilities of a live performance by using special effects such as time lapses, slow motion or loops. The video piece »Rolling, Rolling, Rolling on the Grass« for example, is shown on two monitors, each of which shows a torso rolling in one or the other direction. The body twists. The images show something absurd that could not be possible in the real world.

In which direction is your work currently developing?

In my more recent works, I'm preoccupied with more subtle forms of expression that get under the audience's skin, without necessarily expressing exertion or pain. I attempt to evoke images in the viewer's mind that at the first glance are aesthetically satisfying. When one takes a second look, however, the pictures present an unexpected component that either revokes the aesthetic pleasure, or at least questions it. The performance »Believe#2« is a good example. I am lying on my side on a pedestal, wrapped in white linen. White powder is scattered all around me which I slowly disperse in the room, by breathing deeply in and out through my nose and my mouth, until a fine white mist has spread everywhere. This performance is initially reminiscent of Classical images. Once the mist has filled the space, however, the image gains an additional aspect which powerfully affects the public. In precisely the same way, the »Fountain« performance reminds us of a Western sculptured fountain. Yet, when the water starts to spurt – an action, exemplified by the »Mannekin Pis«, which has always connoted masculinity throughout the history of art – then aesthetic parameters begin to broaden, intent on offering perspectives which transcend conventional boundaries.

»Die Antworten nicht kennen, Fragen nicht beantworten, Fragen nicht stellen, auf die es Antworten gibt«, hat die türkische Künstlerin Ayse Erkmen einmal als die vorrangige Aufgabe der aktuellen Kunst bezeichnet. Auch Nezaket Ekici stellt mit ihren Installationen und Performances solche Fragen, auf die es keine klaren, deutlichen, kompromisslosen Antworten gibt. Vielmehr verwickelt sie den Betrachter in ein beziehungsreiches Netzwerk zwischen sich selbst als Künstlerin und ihrem Werk, in dem in der Tat der Betrachter seine eigene Position zu suchen, seine eigene Funktion zu definieren hat – die Künstlerin bietet ihm eine Plattform der Kommunikation, gleichsam einen Sockel an, denn erst die aktive Rolle des Rezipienten vollendet das Kunstwerk und gibt ihm die eine oder andere Aussage. In diesem Kontext zitiert – so könnte man vermuten – Nezaket Ekici die vor allem im 17. Jahrhundert entwickelten Kategorien des barocken »Gesamtkunstwerkes«, in dem sich Architektur, Skulptur und Malerei, Literatur, Musik und Theater zu einer Symbiose des Erlebens verdichtet werden, in der alle menschlichen Sinne und Organe angesprochen, ja gleichsam ästhetisch überredet werden.

Ein Beispiel: Im Jahre 2002 hat die Künstlerin die AkademieGalerie in München in ein Mini-Museum besonderer Art mit dem Titel »Lee(h)rstellen – Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters« verwandelt. Monochrom weiße Leinwandbilder wurden in einem bewusst musealen Charakter inszeniert – inklusive Sicherheitsstreifen vor den Bildern auf dem Boden und einer als Museumswärterin »verkleideten« Künstlerin. An Stelle der erwarteten historischen Darstellungen konnte der Besucher der Ausstellung per Walkman Texte und Zitate zu den – eben – nicht gezeigten Bildern hören, die zuvor in der Alten Pinakothek sowie im Lenbachhaus vor diesen Gemälden aufgenommen worden waren. Nezaket Ekici hat ihr subtiles Konzept wie folgt beschreiben: »Analog zum Sehen gilt dann: So wie man zwischen den Zeilen liest und ein dazu passendes Bild in sich visualisiert, so kann man auch zwischen den Zeilen hören, um zu sehen.«

Dieses Spiel der Kommunikation mit dem Rezipienten, der Betrachter oder Akteur sein kann, hatte die Künstlerin bereits drei Jahre zuvor auf die Spitze getrieben: In »LAB-Control« zwingt Ekici die Besucher, durch ein geschlossenes Labyrinth zu gehen. Die sich durch die Gänge zwängenden Personen wurden durch Videokameras überwacht. Auch hier wird deutlich unterschieden zwischen dem Rezipienten als aktivem Benutzer der Installation und dem passiven Betrachter, der unversehens zum Voyeur wird.

Szenenwechsel: »Das Leben ist das, was passiert, während wir an etwas anderes denken«, hat Oscar Wilde einmal mit beinahe seherischer Fähigkeit behauptet, und der enormen Beschleunigung der per Handy und E-mail vermeintlich globalisierten Informationsgesellschaft des frühen 21. Jahrhunderts setzt Nezaket Ekici mit ihren Performances Gesamtkunstwerke der Entschleunigung, der Verlangsamung also, entgegen, in dem sie kurze Momente in eine lange Weile zu dehnen sucht: Mit »Sala dei Concerti – Der kleinste Konzertsaal der Welt« von 2001 in der U-Bahnstation am Goetheplatz in München verwandelte die Künstlerin eine Schaltherhalle in einen kleinen, intimen Orchestersaal, in dem Kammermusiker dem Passanten klassische Musik vorspielten – der hektische Alltag von und zur Arbeit, von und zum Einkaufen wird für einige wenige Minuten unterbrochen, der Passant für einen kurzen Moment in eine andere Welt entführt.

Eine andere, intimere, persönlichere Welt hat Nezaket Ekici konstruiert, wenn sie 2000 in München und zwei Jahre später Mailand mit der Performance »Emotion in Motion« einen Raum beküsst: Diesen Raum hatte die Künstlerin zuvor mit Gegenständen und Möbeln aus ihrem privaten Besitz ausgestattet, so dass der Eindruck eines intimen Wohnzimmers entsteht. Daraufhin hat Ekici den gesamten Raum in einer drei Tage währenden Aktion komplett beküsst. Und weiter: »Am Tage

der Finissage betrete ich den Raum fast nackt und berühre jeweils die beküsstesten Stellen im Raum, welche dann auf meinem Körper einen Abdruck hinterlassen, so dass mein Körper später mit rotem Lippenstift übersät ist.« Auch hier also das Motiv des Ziehens eines kurzen Moments – des Kusses – in eine dreitägige Ewigkeit, in der darüber hinaus Privatheit und Öffentlichkeit, Intimität und Absolutheit gegeneinander gesetzt werden, eine prekäre Situation, in der der Betrachter merkwürdig involviert wird und gleichzeitig ausgeschlossen bleibt. So wird das Alltägliche zum Unalltäglichen, das Banale zum Subtilen, die Kunst eben zur Suche nach Fragen, auf die es sowieso keine Antworten gibt. //

»Not knowing the answers, not answering questions, not asking questions to which answers exist«. With these words, Turkish-born artist Ayse Erkmen described the prime task of contemporary art. In this vein, Nezaket Ekici's installations and performances also pose questions to which there are no clear-cut and uncompromising answers. Rather, she weaves the observer in the complex web of relations existing between herself as an artist and her work within which the observer is left, indeed, to seek his very own position, to define his own function. The artist offers the observer a platform, a pedestal even, for communication for it is only the recipient's active role that fully completes the artwork, and thereby, bestows onto it one meaning or another. In this context – it may be supposed – Nezaket Ekici is citing the categories of the Baroque »Gesamtkunstwerk«, elaborated primarily in the 17th century, where architecture, sculpting and painting, literature, music and theatre are condensed into an experiential symbiosis in which all human senses and faculties are aroused or, as it were, aesthetically persuaded.

One instance: Under the title »Lee(h)rstellen – Beauty Is in the Eye of the Beholder«, the artist transformed the AkademieGalerie in Munich into a mini-museum with special character in 2002; completely white canvases were hung to consciously evoke the atmosphere of a museum – including security markers on the floor and the artist herself »disguised« as a museum attendant. Rather than viewing the expected historic depictions, the visitor could, instead, listen to texts and quotes about the – intentionally non-present – works which had been recorded previously in front of those very same paintings displayed in the Alte Pinakothek and the Lenbachhaus. Nezaket Ekici described her subtle concept as follows: »Analogous to the act of seeing, it is true that, just as one can read between the lines and thereby visualise a corresponding image, so one might hear between the lines, in order to see«.

This game of communication with the recipient, the observer or actor, had been taken to extremes three years before: In »LAB-Control« Ekici forces her visitors through an enclosed labyrinth and the people who forced their way through it were recorded on video. Here, too, the motif is a clear distinction between the recipient as an active user of the installation and the passive observer, who unwittingly finds himself becoming a voyeur.

Change of scene: »Life is what happens whilst we are thinking about something else«, Oscar Wilde once almost prophetically claimed. The huge acceleration in communication, facilitated by mobile phones and e-mail in this supposedly global early 21st century information era, is countered by Nezaket Ekici with performances that are comprehensive, or encompassing works (Gesamtkunstwerke) of deceleration: she stretches fleeting moments into periods of longer duration. With »Sala dei Concerti – The World's Smallest Concert Hall«, at the Goetheplatz Underground station in Munich in 2001, the artist transformed a signals room into a small and intimate orchestra chamber, in which musicians played classical music for the passers-by. The everyday frenzy of commuting and shopping was interrupted for a few short moments, and the passers-by were briefly escaped into another world.

A further intimate and more personal world was constructed by Nezaket Ekici's performance, »Emotion in Motion« – performed in Munich in 2000 and two years later in Milan – which consisted of her kissing a room. The room had been furnished by the artist with her private possessions and resembled an intimate lounge or salon. Ekici proceeded to cover the entire room with lipstick marks, an action that lasted for 3 days. And moreover: »On the last day of the show, I enter the room almost naked and touch all the places in the room that have been kissed, which leave their imprint on my body, with the result that my body is later covered in red lipstick«. Once again, the motif here is one of a brief moment – that of the kiss – being drawn out into a »three-day-eternity« which, moreover, contrasts the spheres of the private and the public, intimacy and the absolute: a precarious situation in which the observer is both strangely involved and, at the same time, remains excluded. In that, the trivial is rendered extraordinary, the banal turns subtle, and art becomes precisely that search for questions, to which, in any case, no answers exist.

## 36\_\_\_37 Gesamtkunstwerk // Gesamtkunstwerk

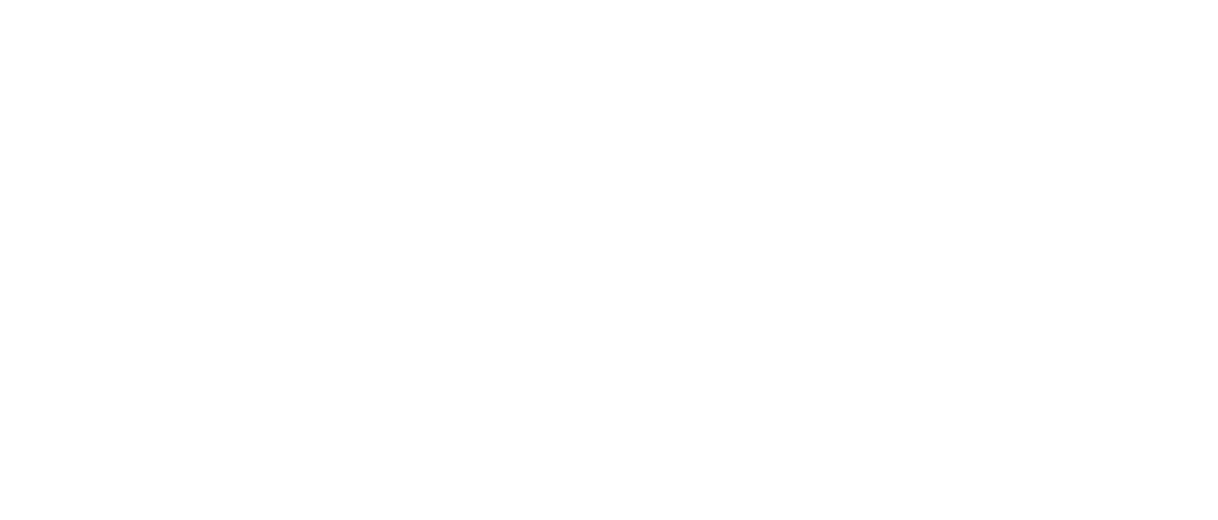
FLORIAN MATZNER

Kurator und Kunsthistoriker, lehrt an der Akademie der Bildenden Künste München

Curator and Art Historian, teaches at the Akademie der Bildenden Künste München



## LAB-Control – Der kontrollierte Gang



Im Zwischengeschoss des Münchner U-Bahnhofs Universität wird ein 40 Meter langes Labyrinth in Form eines Mäanders installiert. Im Inneren des Holzschachtes befinden sich drei versteckte Überwachungskameras. Jeder, der sich in das Labyrinth begibt, wird gefilmt und zeitgleich auf drei Monitoren, welche sich in der Galerie befinden, gezeigt. Somit werden die Besucher des Labyrinths automatisch zu beobachteten Objekten. Während der Ausstellung führt die Künstlerin verschiedene, auf diese Situation bezugnehmende Performances auf. // A 40 metre long labyrinth in the form of a meander is installed in a mezzanine at Munich's University Underground station. Three surveillance cameras are hidden within the wooden shaft. Everyone entering the shaft is recorded and the images relayed simultaneously to 3 monitors located in the Underground gallery. Visitors to the exhibition thus automatically become objects of surveillance. Throughout the exhibition, the artist presents various performances relating to this situation.

Performance-Installation zur gleichnamigen Ausstellung in der AkademieGalerie, U-Bahnhof Universität, München, 8.6. – 17.6.1999 // Performance-installation for the exhibition of the same name, AkademieGalerie, Universität Underground Station, Munich, 8.6. – 17.6.1999  
Equipment: Holz, Überwachungskameras, Monitore, Farbe, Neonlampen, Soundanlage // Equipment: Wood, surveillance cameras, monitors, paint, neon lighting, sound equipment





Lee(h)rstellen –

Die Schönheit liegt im Auge  
des Betrachters

Performance-Installation zur gleichnamigen Ausstellung in der AkademieGalerie, U-Bahnhof  
Universität, München, 6.3.–22.3.2002 // Performance-installation for the exhibition of the same name,  
AkademieGalerie, Munich, 6.3.–22.3.2002  
Equipment: 8 weiße Leinwandbilder in Goldrahmen, 30 Walkmans, rote Farbe, Kostüme //  
Equipment: 8 gilt framed pictures of white canvas, 30 walkmen, red colour, costumes



Gratulation! Eine sehr schöne Ausstellung mit einem Überzeugenden Konzept. Und viel Spaß macht sie auch. J.Teizmen-Siegel +++ In Ausstellungen steht man häufig vor Bildern, in die man sich hineindenken muss, um etwas zu sehen. Hier ist mal anders. Man sieht gehörtes. Das ist eine wundervolle Idee! S.Kühne +++ Liebe Neza, Mit viel Mühe entstanden ist dies Werk, das mit allen seinen Facetten vom unsichtbaren »Sein« spricht. Das »Nicht-Sichtbare« aber birgt in sich einen scheinenden Sinn, nur gedanklich sichtbar. Denn was nicht zu sehen ist, kann dennoch gedacht werden und so ist der Schritt nicht weit zu der Einsicht, dass für uns ohnehin immer nur alles als »Gewußtes«, als »Gedachtes« ist. So muß zunächst auch in Dir sich erst unsichtbar entzünden, was Du in Anderen sichtbar entflammen willst. Dein Andreas



Die Installation aus einer Reihe von Bildern in unterschiedlichen Formaten mit einfarbig weißen Flächen und goldverzierten Rahmen verwandelt die AkademieGalerie in ein Museum der besonderen Art. Anstelle von Gemälden gibt es nur monochrome weiße Flächen zu sehen, Stellvertreter der Originale, auf die sie Bezug nehmen. Eine Audioführung per Kopfhörer begleitet den Besucher durch die Ausstellung, und er lernt, die Gemälde zu »sehen«, indem er den Ausführungen folgt. Hierbei handelt es sich um Beiträge zu Klassikern aus den vergangenen fünf Jahrhunderten, die zuvor in den jeweiligen Museen (Alte und Neue Pinakothek sowie Lenbachhaus) mit kunstinteressierten Besuchern aufgenommen wurden. Die Künstlerin übernimmt die Funktion des Museumswärterers. // The installation is comprised of completely white-painted canvasses in various formats and ornate gold frames, which transform Munich's AkademieGalerie into a particular kind of museum. There are no pictures except the monochrome white canvasses, substitutes for the originals that the visitor can learn to »see« by listening to an audio guide: commentaries on classical paintings from the previous five centuries, recorded in cooperation with art lovers in the Alte and Neue Pinakothek and the Lenbachhaus in Munich. The artist plays the role of museum attendant.



Performance-Installation im Rahmen des Projektes »base.ment. 13 Installationen im Zwischengeschoss der U6«, U-Bahnhof Goetheplatz, München, 4.7. – 8.7.2001 // Performance-installation as part of the project »base.ment: 13 installations in the mezzanine of Line 6« in Munich's Goetheplatz Underground station, 4.7. – 8.7.2001  
Equipment: 180 Meter roter Teppich, Innenausstattung des Barock-Konzertsaales, Barockkleid // Equipment: 180m of red carpet, requisites for a Baroque concert hall, Baroque gown  
Anzahl der Musiker: 40 // Number of musicians: 40



Das Schalterhäuschen des Zwischengeschosses des U-Bahnhofs Goetheplatz wird in einen barocken Konzertsaal verwandelt – den »kleinsten Konzertsaal der Welt«. Die Fahrgäste werden vom Gleis abgeholt und von der als Hofdame verkleideten Künstlerin über einen roten Teppich begleitet. Während der fünftägigen Ausstellung spielen 40 unterschiedliche Musiker im stündlichen Wechsel Musik von Klassik bis Moderne. // The signals room in the mezzanine of Munich's Goetheplatz Underground station is transformed into a Baroque concert hall – »the world's smallest concert hall«. Commuters are met on the station platform by a lady-in-waiting (played by the artist) and led over a red carpet to a concert. During the 5-day exhibition, forty different musicians play a range of classical and modern music that alternates on an hourly basis.





## Emotion in Motion



Der leere Galerieraum wird von der Künstlerin zu einem privaten Wohnraum umfunktio-  
niert und mit persönlichen Wertstücken und Möbeln ausgestattet. Über drei Tage küsst  
sie den ganzen Raum einschließlich der Wände und der Innenausstattung mit rotem  
Lippenstift. Dem Betrachter ist der Raum innerhalb dieser Tage zugänglich, so dass er  
den Verlauf der Performance beobachten kann. Außerdem wird die Aktion per Video  
festgehalten. Während der anschließenden Ausstellung ist die Installation samt der  
Video-Dokumentation zu sehen. // An empty gallery space is furnished with the artist's  
personal possessions and valuables and thus transformed into a private salon. For three  
days she plants lipstick kisses across the entire room, its walls and its furnishings. Visi-  
tors have access to the room throughout the three days. They are able to observe this  
process. Additionally, the action is recorded on video. During the subsequent exhibition,  
the installation and video recordings are on show.



Performance-Installation zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Valeria Belvedere, Mailand, Italien, 26.9. – 19.10.2002 // Performance-installation for the exhibition if the same name, Galerie Valeria Belvedere, Milan, Italy, 26.9. – 19.10.2002  
 Weitere Aufführungen: // Presented also at: »5th Women's Art Festival International«, Aleppo, Syrien 2003; »Marking the Territory«, The Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irland 2001; Kaskadenkondensator, Basel, Schweiz 2000; Galerie Unartig, München 2000  
 Dauer der Performance: 3 Tage // Duration of the performance: 3 days  
 Equipment: 15 Lippenstifte, private Gegenstände und Möbel, Monitor // Equipment: 15 lipsticks, private requisites and furnishings, monitor

Ekici steht auf einem hohen weißen Sockel, eine Hand in die Hüfte gestemmt. Sie trägt ein Kleid, das bis auf ihre Füße reicht, eine Art Ballkleid, bestehend aus zusammengenähten Urinbeuteln. Es handelt sich um circa 50 Beutel, und alle sind mit Wasser gefüllt. Aus der Ferne sieht es aus, als ob Ekici unter dem durchsichtigen Kleid nichts anhatte: Dem Publikum bietet sich ein mehrfach gebrochenes, aufreizendes Bild ihres Körpers. Bei näherer Betrachtung offenbart sich jedoch, dass sie hautfarbene Unterwäsche trägt. Ekici ist eine gute Muslimin, niemals würde sie bei ihren Performances nackt auftreten.

Ekici trägt dick aufgetragenen roten Lippenstift, sie schaut finster drein, schmolzt, das Publikum anscheinend nicht beachtend, es vielleicht sogar ein wenig verachtend. Bereits zweimal – einmal in Berlin, ein anderes Mal in Schweden – hat Ekici ihre »Fountain«-Performance aufgeführt, aber dieses Mal handelt es sich um die Vernissage der Sommerausstellung im P.S.1, eine Tochterinstitution des Museums of Modern Art in New York. Im Hof steht eine von den nARCHITECTS entworfene Installation aus Bambus, die an diesem heißen Sonntagnachmittag einen feinen Wasserschleier über die Party der Kunstschwärmer sprüht. Eine Band spielt auf der Treppe zur Galerie. Ruhig und elegant steht Ekici auf ihrem Sockel, erhaben über die chaotische und unbeholfene Menge unter ihr.

Auf einmal gerät Bewegung in die Ekici-Plastik. Sie beugt sich nach vorn, dreht an einem der Ventile zum Öffnen der Wasserbeutel und zielt mit dem Wasserstrahl auf einen der fünf Eimer, die rund um den Sockel stehen. Aus einem bestimmten Winkel sieht es aus, als urinieren sie – in gewisser Weise ist es auch eine Ejakulation. Einige Zuschauer lächeln bei der Aktion, während Ekici, als der letzte Wasserrest aus dem Beutel spritzt, noch immer irritierend ernst wirkt. Dann richtet sie sich wieder auf, windet sich unter dem Gewicht ihres Kleides, drapiert es fester um Schultern und Taille.

Es muss eine große Versuchung sein, die Schrauben der Reihe nach schnell zu öffnen, um Gewicht zu verlieren, aber Ekici wartet geduldig, erstarrt zwischen jeder Ejakulation beinahe wieder zur Statue. Währenddessen kämpft sie anscheinend mit mehr als nur dem Gewicht des Kleides und der Nachmittagshitze. Ihre Miene wirkt verzweifelt und wütend zugleich. Bis sie sich endlich entscheidet, ein weiteres Sicherheitsventil zu öffnen, um den zunehmenden Druck zu mindern.

Schmerzhaft langsam bahnen sich Ekicis Wasser ihren Weg, schließlich wird nichts ohne Schmerz geboren. Die Verwandlung, in der Ekici immer mehr Ballast abwirft und allmählich wieder sie selbst wird, hat nichts von einer Verjüngung. Es ist eher wie der Verfall einer fruchtbaren, knollig-prallen Schönheit zu einer verdorrten, ausgelaugten Gestalt.

Ekicis verbissener Blick schafft eine unsichtbare Mauer um sie herum. Die einzige greifbare und versöhnliche Verbindung zwischen der Künstlerin und dem Publikum ergibt sich am Ende der Performance, nach zwei Stunden, als das gesamte Wasser abgeflossen und jeder pralle Beutel schlaff und leer geworden ist. Ekici geht, bereit vom Sockel herunterzuspringen, in die Hocke, und jemand aus dem Publikum streckt ihr eine Hand entgegen. Mit erleichtertem Lächeln nimmt sie die Hilfe an.

»Fountain« ist eine ortsunabhängige Performance. Allerdings ändern sich, abhängig von der Umgebung, mit der Wiederholung die der Performance entweichenden Bedeutungen. In Berlin führte Ekici die Performance einmal in der Volksbühne und einmal in einem minimalistisch möblierten Büro auf. Mit ihrem Glamour und ihrer Extravaganz schien Ekici besser in die Volksbühne zu passen als in das Geschäftszimmer, auch wenn ihre Ejakulationen an letztgenanntem Ort erfreulich subversiv wirkten. Beide Performances wurden ohne Publikum aufgeführt, von einem Fotografen abgesehen. Einsam war Ekicis Kampf und ohne Zeugen. Aber die Fotos bezeugen ein geradezu unheimliches Bild von Schönheit und Ruhe. Sie verwandeln die leicht traumatische Performance in ein

reines, auf seine Formen verweisendes Bild. Von Ekicis wachsendem Unwohlsein in ihrem Kleid und ihrem etwas theatralischen Schmerz keine Spur, obwohl beides im P.S.1 an Intensität zugenommen hatte – vor einem großen und teilweise mitfühlendem Publikum. //

Ekici stands on a tall white plinth with one hand on a hip. She is wearing a full-length dress, like a ball gown, made from stitched-together colostomy bags. There are about 50 bags, and they are all filled with water. From a distance, it looks like Ekici is wearing nothing underneath the translucent dress – the public sees a refracted, tantalizing image of her body. Closer inspection reveals that she is in fact wearing flesh-colored bra and underwear. Ekici is a good Muslim, never naked in her performances.

She has on thick red lipstick and she is frowning and pouting, apparently oblivious to the public, or maybe a little contemptuous. Ekici has done the »Fountain« performance twice before in Berlin and in Sweden, but this one is at the opening of the summer exhibition at P.S.1, a subsidiary of the Museum of Modern Art, in New York. In the courtyard there is a bamboo installation by nARCHITECTS that sprays a fine mist over the art party revelers on this hot Sunday afternoon. A band is playing on the steps to the gallery. Ekici is serene and elegant on her plinth, high above the chaos and clumsiness of the crowd below her.

The Ekici sculpture starts to move. She bends over and turns one of the screws that opens a colostomy bag, firing a jet of water towards one of the five buckets surrounding her plinth. It looks like she is urinating – from a strange angle – and it is a kind of ejaculation too. Some of the public smile at the action, but Ekici still looks unnervingly serious as the last of the water squirts from the bag. Then she stands upright again and writhes around under the bulk of the dress, hitching it up more securely over her shoulders, then at the waist.

The temptation must be to turn all the screws quickly, one after another, to shed some weight, but Ekici waits patiently, becoming an almost static statue in between each ejaculation. Meanwhile, she looks like she is struggling with far more than just the weight of the dress and the heat of the afternoon. Her expression is both forlorn and furious. Finally, she decides to open another safety valve to release the building pressure.

Ekici's waters are breaking excruciatingly slowly, but nothing is born out of the pain. The transformation, as Ekici jettisons water and gradually becomes more herself, is not really a rejuvenation. It's a kind of decay from fecund, bulbous glamour, to a withered and exhausted figure.

Ekici's sullen stare creates an invisible wall around her. The only palpable and generous connection between the performer and the public comes at the end of the performance, two hours later, when all the water has been spent and every bulging bag has become a flaccid, empty sack. Ekici crouches down in preparation to jump from the plinth and a member of the public holds out his hand to help her. She accepts his gesture with a relieved smile.

»Fountain« is a movable performance that does not change in itself according to location. But the meanings that leak from the replicated performance do change depending on the environment. In Berlin, Ekici performed the piece in the Volksbühne Theater and in a minimal office interior. Ekici's glamour and extravagance look more suited to the Volksbühne than the office, although in the latter space her ejaculations look gleefully subversive. There was no public for these performances, only a photographer. With no witnesses, Ekici was struggling in solitude. But the photos present an uncanny image of beauty and calm: they turn the mildly traumatic performance into a clean, purely formal picture. There is no trace of Ekici's increasing discomfort with the dress and her somewhat theatrical pain, both of which become more acute over time at P.S.1, where there was a massive – and occasionally sympathetic – public.



Fountain

Performance und Fotoedition zur Ausstellung »Fountain. Nezaket Ekici«, Galerie Breitengraser – Room for Contemporary Sculpture, Berlin 27.3.– 1.5.2004 // Performance and photo edition for the exhibition »Fountain. Nezaket Ekici«, Galerie Breitengraser – Room for Contemporary Sculpture, Berlin 27.3.– 1.5.2004  
Weitere Aufführungen: // Presented also at: »The 2nd Crossroads Symposium«, Riddarhyttan, Schweden 2004; Loop Performance, P.S.1 Contemporary Art Center New York 2004; Art Frankfurt, Messe für Junge Kunst, Stand Galerie Breitengraser, Frankfurt/M. 2004  
Dauer der Performance: 30 Minuten bis 3 Stunden // Duration of the performance: 30mins to 3hrs  
Equipment: 60 Urinbeutel, 5 Eimer, Wasser, Sockel // Equipment: 60 colostomy bags, 5 buckets, water, plinth



Die Performance »Fountain« konfrontiert den Betrachter mit einer lebenden Brunnenskulptur. Das aus mehr als 50 Urinbeuteln zusammengesetzte Kleid der Künstlerin ist mit Wasser gefüllt. Durch Dosierventile an den Beuteln nimmt die Performerin Einfluss auf die Geschwindigkeit und die Richtung des abfließenden Wassers. Je mehr Wasser entrinnt, desto deutlicher kommt der Widerspruch zwischen dem Bild des verschleierte weiblichen Körpers und der im Akt des Wasser(ab)lassens symbolisierten Männlichkeit zum Vorschein. // The performance »Fountain« confronts the viewer with a living fountain sculpture. The artist wears a dress made of more than 50 colostomy bags, all filled with water. Valves on the bags allow the artist to control the speed at which water is released and the direction it takes. The more the water flows out, the more clearly apparent becomes the contrast between the image of the veiled female body and masculinity, the latter symbolised by the act of passing water.

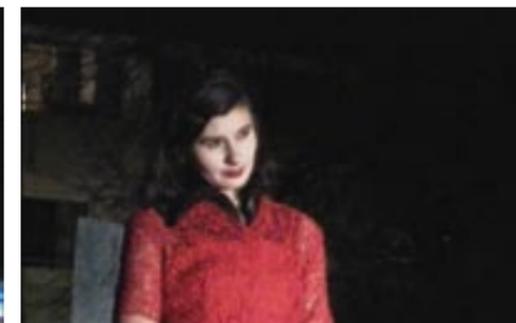


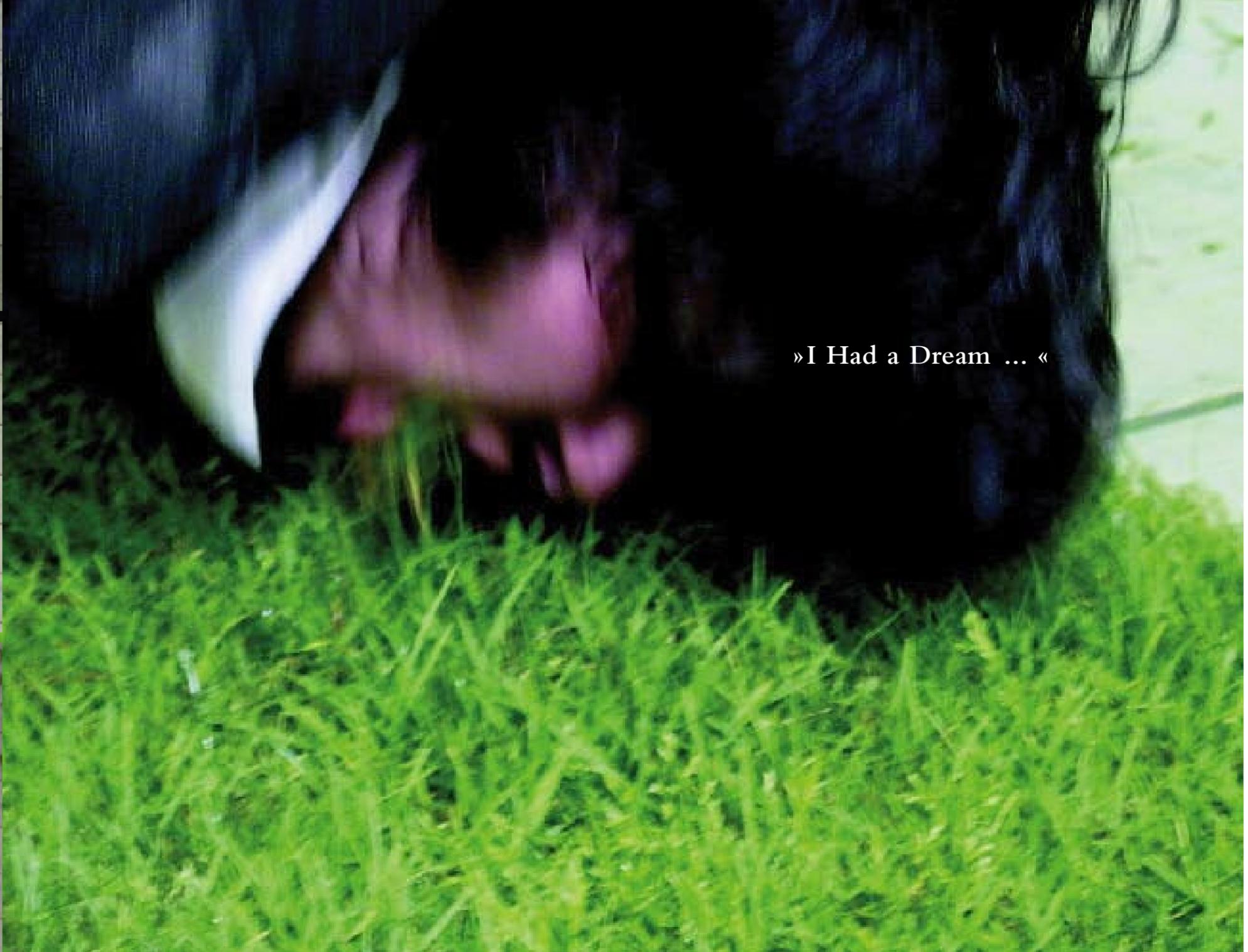
Die Performance lehnt sich an das Märchen »Aschenputtel« an. Die Künstlerin sitzt auf einem Eisblock und wartet auf einen »Prinzen«, der ihr den verlorenen Schuh bringt. Die »Eisprinzessin« steigt von ihrem Eisblock herab, um sich den Schuh von einem »Prinzen« aus dem Publikum anziehen zu lassen und verliert den Schuh wieder auf dem Rückweg zu ihrem Eis-Thron. // The performance derives from the fairy-tale »Cinderella«. The artist sits on an ice-block and waits for a »Prince« to bring her the shoe she lost. The »Ice Princess« climbs down from the ice-block, finds a »Prince« in the audience who will help her put on her shoe that, whilst returning to her throne of ice, she promptly loses.

## Ice Princess



Performance im Rahmen des Projektes »Fleisig in Laim«, organisiert von der Klasse Sauerbruch, Kunstakademie München, Interim München-Laim, Januar 2001 // Performance as part of the project »Fleisig in Laim« organised by the Class of Prof. Sauerbruch, Kunstakademie München, Interim München-Laim, January 2001  
Dauer der Performance: 20 Minuten // Duration of the performance: 20 mins  
Equipment: Ballkleid, Walzermusik // Equipment: Ball-gown, waltz music





Performance zur Ausstellung »4th International Performancefestival«, Odense, Dänemark, 10.9.–14.9.2003 // Performance for the exhibition »4th International Performancefestival«, Odense, Denmark, 10.9.–14.9.2003  
Weitere Aufführungen: // Presented also at: »6 Kunstvereine – 6 Standorte«, Landesgartenschau Blumenhalle, Gronau-Losser 2003; »Prêt - à - perform«, Via Farini, Mailand, Italien 2002; »TransArt 02«, Franzensfeste, Brixen, Italien 2002; »Frisch eingetroffen«, Zeitraum ex!t, Büro für Kunst e.V., Mannheim 2002  
Dauer der Performance: 2 Stunden // Duration of the performance: 2 hours  
Equipment: 15 m Rollrasen, Sockel, Monitore, Videorecorder, Kamera // Equipment: 15-metre-stretch of grass, pedestal, monitors, video recorder, camera



Für die Performance »I Had a Dream ...« wird ein Rollrasen von einem Meter Breite und 15 Metern Länge ausgelegt. Die Künstlerin mäht den Rasen mit den Zähnen ab. Eine am Ende des Rasens installierte Kamera zeigt Close-ups von der Aktion auf Monitoren, die im angrenzenden Raum verteilt sind. Die Zuschauer können im ersten Moment nicht zuordnen, ob es sich eine Aufzeichnung oder eine Live-Schaltung handelt. // For the performance »I Had a Dream ...« a 1 m x 15 m roll of artificial grass is laid out. The artist mows the lawn with her teeth. A camera installed at the end of the lawn shows close-ups of the action on monitors installed in the adjoining room. The audience is at first not able to determine whether they are viewing a recording or a live transmission.

## Ask – Sit – Drive



Performance im Rahmen des »Braziers International Artists Workshop«, Oxfordshire, England, 12.8. – 26.8.2001 //  
Performance in the context of »Braziers International Artists Workshop«, Oxfordshire, England, 12.8. – 26.8.2001  
Dauer der Performance: 14 Tage // Duration of the performance: 14 days  
Equipment: Fundstücke (Blechwanne, Reifen) // Equipment: Found objects (tin bath, wheels)

Die während eines zweiwöchigen Workshops entstandene Fotoarbeit zeigt Porträts von 27 Künstlern, aufgenommen in einem Kinderwagen, der aus Fundstücken (Blechwanne, Reifen) zusammengesetzt wurde. Nicht das Endprodukt (Fotos) ist das Kunstwerk, sondern der Weg dahin. Die Performance versucht, einen Teil des künstlerischen Schaffensprozesses sichtbar zu machen. Die lebendige dialogische Intimität sowie die Kommunikation zwischen dem Ausführenden und den Teilnehmern – die Wannensitzer, die selbst zum Kunstwerk werden – schafft eine Art lebende Skulptur. // The photo series was created in the course of a 2-week workshop and consists of 27 portraits of artists sitting in a child's pram made from found objects (a tin bath and wheels). The artwork is not the end product – the photo series – but the process itself. The performance attempts to make visible a part of the artistic creative process. Lively verbal intimacy and the communication between the initiators and the participants – the »kids in the pram«, who themselves become artworks – creates a kind of living sculpture.



Fiona Carabine



Niamh McCann



Anna Boggon



Francis Lamb



Jorge Méndez Blake



Renata Padovan



Walter May



Narda Fabiola Alvarado



Inga Beyer



Gwendolyn Rowlands



Jordan Mckenzie



Juan Carlos Perez Trejo



Gonzalo Lebrija



Henrique Calisto



Keran James



Babatunde Babalola



Gill Ord



Ann Rapstoff



Bernadette Moloney



Luis Miguel Suro



Satoshi Morita



Nicola Gray



David Chirwa



Yoji Matsumura



Vineta Kaulaca



Ali González



Michel Soi



## 180 Wishes



Performance zur Ausstellung im Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spanien, 28.6.2002 //  
 Performance for the exhibition in the Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain, 28.6.2002  
 Weitere Aufführungen: // Presented also at: LOT Theater Braunschweig 2002; Rundgang, HBK Braunschweig 2002  
 Dauer der Performance: 3 Minuten // Duration of the performance: 3 minutes  
 Equipment: Wecker, 8 kg Weintrauben, Bastkorb, Kleid // Equipment: alarm clock, 8kg of grapes, wicker basket, dress

Die Performance bezieht sich auf einen spanischen Sylvesterbrauch. Während der zwölf Glockenschläge werden zwölf Trauben gegessen. Jede Traube steht für einen Wunsch. Nur wenn man es schafft, alle Trauben zu essen, werden alle Wünsche erfüllt. In der Performance »180 Wishes« wird diese Tradition adaptiert und gleichzeitig in übertriebener Weise dargestellt, indem innerhalb von drei Minuten insgesamt acht Kilogramm Trauben gegessen werden. // The performance derives from a Spanish New Year's Eve custom. Whilst the clock strikes 12, 12 grapes are eaten. Each grape stands for one wish. Only if one manages to eat all the grapes will all one's wishes come true. In the performance »180 Wishes«, this tradition is modified and also somewhat exaggerated, in that 8 kilos of grapes are eaten in 3 minutes.



Performance-Installation zur Ausstellung »Autonomous Applications Believe«, Mediamatic Supersalon, Amsterdam, Niederlande, 13.3. – 27.4.2004 // Performance-installation for the exhibition »Autonomous Applications Believe«, Mediamatic Supersalon, Amsterdam, Netherlands, 13.3. – 27.4.2004  
**Weitere Aufführungen:** // Presented also at: **Galerie Zurmoebelfabrik Berlin 2003**  
**Dauer der Performance: 2 Stunden** // Duration of the performance: 2 hours  
**Equipment: Babypuder, weißes Gewand, Objekt (Holzkonstruktion, mit roten Lampen), Licht, Monitor** // Equipment: Baby powder, white robe, object (wooden construction with red lamps), lighting, monitor



## Believe#2

Die skulpturale Performance verbindet die zwei Aspekte Skulptur und Handlung. Die Künstlerin und die Platte, auf der sie liegt, sind als minimalistische Skulptur zu betrachten. Reduziert ist auch die Handlung: Während der Performance wird kontinuierlich weißes Pulver in die Luft gepustet, so dass sich im ganzen Raum eine Staubwolke bildet. Die Performance wird per Video aufgezeichnet und ist samt der Installation während der Dauer der Ausstellung als Dokumentation zu sehen. The sculptural performance unites the two aspects, sculpture and action. The artist and the platform on which she lies can be considered as a minimalist sculpture. The action is also minimal. White powder spread around the artist is dispersed continually during the performance, and the room hence filled with a fine mist. The performance is documented on video that can be viewed, together with the installation, for the duration of the exhibition.

Ausbildung, Studium	<p>2004 Meisterschülerin bei Prof. Dr. Marina Abramović Studium der Performance bei Prof. Dr. Marina Abramović an der Hochschule der Bildenden Künste Braunschweig, Abschluss Diplom</p> <p>1996–00 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München bei Prof. Heribert Sturm</p> <p>1994–00 Studium der Kunstpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München bei Prof. Wolfgang Kehr, Abschluss M.A.</p> <p>1990–93 Ausbildung als Druckformherstellerin in Duisburg und München</p>	Gruppenausstellungen (Auswahl)	<p>2002 »Random-Ize. Film &amp; Video Festival«, Kennigton London, England »Short Play«, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spanien »Frisch eingetroffen«, Zeitraum ex!t Büro für Kunst e.V., Mannheim »Prêt-à-perform«, Via Farini, Mailand, Italien »Body Power/Power Play«, Württembergischer Kunstverein Stuttgart »Stipendiaten-Ausstellung (EHF 2002)«, Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin</p> <p>2001 »Marking the Territory«, The Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irland »Get that Balance. Performance Art Today Presented by the National Sculpture Factory«, Cork, Irland »Translation, Transformation. The 7th Performance Studies Conference«, Universität Mainz</p> <p>2000 »The Spirit of a Place. End of the 2000 Course Exhibition«, Chiesa San Francesco, Como, Italien »Gestrandet«, Container-Ausstellung, Odeonsplatz, München »Zimmer frei«, Hotel Mariandl, veranstaltet von der Landeshauptstadt München »Große Kunstaussstellung«, Haus der Kunst, München</p>
Stipendien, Förderungen, Auszeichnungen (Auswahl)	<p>2004 Stipendium Barkenhoff-Stiftung Künstlerhäuser Worpswede für 9 Monate</p> <p>2003 Projektförderung durch Goethe-Institut Inter Nationes Damaskus, Syrien Stipendium Stiftung Künstlerdorf Schöppingen für 5 Monate</p> <p>2002 Projektförderung durch Goethe-Institut Inter Nationes Mailand, Italien Stipendium aus dem Else-Heiliger-Fonds der Konrad-Adenauer-Stiftung</p> <p>2001 Projektförderung durch Kulturreferat der Stadt München, Stadtwerke München Verkehrsbetriebe und Dresdner Bank Braziers International Artists Workshop, Oxfordshire, England</p> <p>2000 Stiftung Antonio Ratti, Internationale Sommerakademie Como, Italien, bei Ilya Kabakov</p> <p>1999 Projektförderung durch Kulturreferat der Stadt München sowie BMW Group</p>	Artikel (Auswahl)	<p>Marina Abramović: <i>Student Body</i>, Ausstellungskatalog, Edition Charta 2003, S. 194–201</p> <p>Hans-Jörg Clement (Hg.): <i>Szene Berlin. Ein Kultur-Lesebuch</i>; Bostelmann &amp; Siebenhaar Verlag, Berlin 2003, S. 230–234</p> <p>Nina Muecke/Angelika Sommer (Hg.): <i>Rituale in der zeitgenössischen Kunst</i>, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 2003, S. 58–59 //</p>
Einzelausstellungen	<p>2004 »Fountain. Nezaket Ekici«, Galerie Breitengraser. Room for Contemporary Sculpture, Berlin</p> <p>2002 »Lee(h)rstellen – Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters«, AkademieGalerie, U-Bahnhof Universität, München »Werkschau«, Galerie Weisser Elefant, Kulturamt Mitte, Berlin »Emotion in Motion#4«, Galerie Valeria Belvedere, Mailand, Italien</p> <p>2000 »Emotion in Motion#2«, Kaskadenkondensator Basel, Schweiz »Emotion in Motion#1«, Galerie Unartig, München</p> <p>1999 »LAB-Control«, AkademieGalerie, U-Bahnhof Universität, München</p>	Education	<p>2004 MFA-Degree, with Prof. Dr. Marina Abramović, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig</p> <p>2001–03 Degree in Fine Arts, with Prof. Dr. Marina Abramović, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig</p> <p>1996–00 Studies sculpture, with Prof. Heribert Sturm, Akademie der Bildenden Künste München</p> <p>1994–00 M.A. Degree in Art Pedagogy and Art History, with Prof. Wolfgang Kehr, Ludwig-Maximilians-Universität, München</p> <p>1990–93 Degree in Layout Operator and Printing Plate training, Duisburg and Munich</p>
Gruppenausstellungen (Auswahl)	<p>2004 »Corporeal Heat. An International Festival of Performance Art«, Boston, USA »The 2nd Crossroads Symposium«, Ridrarhyttan, Schweden »Cleaning the House«, Fundación NMAC Montonmedio Arte Contemporáneo, Cadiz, Spanien »Loop Performance«, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA »Art Frankfurt«, Messe für Junge Kunst, Stand Galerie Breitengraser, Frankfurt/M.</p> <p>2003 »Rituale in der zeitgenössischen Kunst«, Akademie der Künste, Berlin »5th Women's Art Festival International«, Aleppo, Syrien »As soon as possible/Performance Loop«, PAC, Mailand, Italien »Recycling the Future«, 50. Biennale, Venedig, Italien »Performance in der Kunsthalle«, Kunsthalle Fridericianum, Kassel »German Turkish Culture in Berlin«, Mediamatic Super Salon, Amsterdam, Niederlande »4th International Performancefestival«, Odense, Dänemark</p>	Scholarships, Grants, Awards (Selection)	<p>2004 Bursary for Artists' Residencies, Barkenhoff-Stiftung Künstlerhäuser Worpswede, for 9 months</p> <p>2003 Project grant from the Goethe Institut Inter Nationes Damascus, Syria Bursary for Artists' Residencies Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, for 5 months</p> <p>2002 Project grant from the Goethe Institut Inter Nationes Milan/Italy Artists' and Authors' Bursary by the Else-Heiliger-Fonds, Konrad-Adenauer-Stiftung</p> <p>2001 Project grant from Kulturreferat der Stadt München, Stadtwerke München Verkehrsbetriebe, and Dresdner Bank Braziers International Artists' Workshop, Oxfordshire, England</p> <p>2000 Antonio Ratti Foundation, International Summer Academy in Como, Italy, with Ilya Kabakov</p> <p>1999 Project grant from Kulturreferat der Stadt München, and the BMW Group</p>
		Solo Exhibition	<p>2004 »Fountain«, Galerie Breitengraser. Room for Contemporary Sculpture, Berlin</p> <p>2002 »Lee(h)rstellen – Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters« AkademieGalerie, Universität Underground station, Munich »Werkschau«, Galerie Weisser Elefant, Kulturamt Mitte, Berlin »Emotion in Motion#4«, Galerie Valeria Belvedere, Milan/Italy</p> <p>2000 »Emotion in Motion#2«, Kaskadenkondensator, Basel, Switzerland »Emotion in Motion#1«, Galerie Unartig, Munich</p> <p>1999 »LAB-Control«, AkademieGalerie, Universität Underground station, Munich</p>

- 2004
- »Corporeal Heat. An International Festival of Performance Art«, Boston, USA
  - »The 2nd Crossroads Symposium«, Riddarhyttan, Sweden
  - »Cleaning the House«, Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo, Cadíz, Spain
  - »Loop Performance«, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA
  - »Art Frankfurt. Messe für junge Kunst«, stand Galerie Breitengraser, Frankfurt/M.
- 2003
- »Rituale in der zeitgenössischen Kunst«, Akademie der Künste, Berlin
  - »5th Women's Art Festival International«, Aleppo/Syria
  - »As soon as possible/Performance Loop«, PAC, Milan, Italy
  - »Recycling the Future«, 50th Biennale, Venice, Italy
  - »Performance in der Kunsthalle«, Kunsthalle Fridericianum, Kassel
  - »German Turkish Culture in Berlin«, Mediamatic Super Salon, Amsterdam, Netherlands
  - »4th International Performance Festival«, Odense, Denmark
- 2002
- »Random-Ize. Film & Video Festival«, Kennington, London, England
  - »Short Play«, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela/Spain
  - »Frisch eingetroffen«, Zeitraum ex!t Büro für Kunst e.V., Mannheim
  - »Prêt-à-perform«, Via Farini, Milan, Italy
  - »Body Power/Power Play«, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
  - »Stipendiaten-Ausstellung (EHF 2002)«, Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin
- 2001
- »Marking the Territory«, The Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland
  - »Get that Balance. Performance Art Today Presented by the National Sculpture Factory«, Cork, Ireland
  - »Translation, Transformation. The 7th Performance Studies Conference«, Universität Mainz
- 2000
- »The spirit of a place. End of the 2000 Course Exhibition«, Chiesa, San Francesco, Como, Italy
  - »Gestrandet«, Container Exhibition, Odeonsplatz, Munich
  - »Zimmer frei«, Hotel Mariandl, organised by the Landeshauptstadt München, Munich
  - »Große Kunstausstellung«, Haus der Kunst, Munich

Marina Abramović: *Student Body*, Exhibition catalogue, Edition Charta 2003, (p.194–201)  
 Hans-Jörg Clement (Hg.): *Szene Berlin. Ein Kultur-Lesebuch*, Bostelmann & Siebenhaar Verlag, Berlin 2003, (p.230 – 234)  
 Nina Muecke/Angelika Sommer (Hg.): *Rituale in der zeitgenössischen Kunst*, Exhibition catalogue Akademie der Künste, Berlin 2003, (p.58 – 59)

Cover	Photo: Roberto Marossi
16__17	Videostill, Camera: Susanne Winterling
18__19	Videostill, Camera: Nezaket Ekici
20	Photo: Paola Anziché
21	Photo: Predrag Miladinovic
22	Videostill, Camera: Philip Metz
23	Photo: Daniela Leiter
24__25	Photo: Nezaket Ekici
26__27	Photo: Daniel Herskowitz
28__29	Photo: Rüdiger Lubricht
30__31	Photo: Daniela Trixl, Nezaket Ekici
38__39	Photo: Klaus
40__41	Photo: Matthias Gaidosch
42__43	Photo: Cora Piatoni
44__45	Photo: Cora Piatoni, Ergin Varel
46__49	Photo: Felix Weinold
50	Photo: Roberto Marossi
51	Photo: Benjamin
52	Photo: Nezaket Ekici, Benjamin
53	Photo: Roberto Marossi
56	© breitengraser, Photo: A.R. Jenchen
57	© breitengraser, Photo: A.R. Jenchen
58	Photo: Daniel Herskowitz, Hans T Sternudd, Videostill, Camera: A.R. Jenchen
59	© breitengraser, Photo: A.R. Jenchen
60__61	Videostill, Camera: Gerhard Müller
62__63	Photo: Cora Wruck
64__65	Photo: Cora Wruck
66__69	Photo: Nezaket Ekici
70__71	Videostill, Camera: Dorte Strehlow
72	Photo: Willem Velthoven
73	Photo: Willem Velthoven, Jans Possel

**Bildnachweis, Impressum, Danksagung //**  
**Picture Credits, Imprint, Acknowledgement**

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Verleihung des GASAG-Kunstpreises 2004.

This catalogue appears on the occasion of GASAG Art Award 2004.

<b>Herausgeber</b> Editor	<b>Kunstfabrik am Flutgraben e.V., Am Flutgraben 3, 12435 Berlin</b>
<b>Produktion</b> Production	<b>Sirid Amsel, Mari Brellochs</b>
<b>Konzeption</b> Conception	<b>Nezaket Ekici, Anja Klausch, Katrin Middel</b>
<b>Layout &amp; Satz</b> Layout & Composition	<b>Anja Klausch, Katrin Middel</b>
<b>Lithografie &amp; Druck</b> Lithography & Print	<b>Ruksaldruck Berlin</b>
<b>Buchbinderei</b> Bookbinding	<b>Stein + Lehmann Buchbinderei GmbH Berlin</b>
<b>Redaktion</b> Editorial department	<b>Svenja Moor</b>
<b>Übersetzung</b> Translation	<b>Jill Denton</b>
<b>Lektorat</b> Editorial office	<b>Melanie Thamm (deutsch) // Thomas Straguth (english)</b>

**1. Auflage, 800 Exemplare, Berlin 2004**

1st Edition, 800 Copies, Berlin 2004

**ISBN 3-9808580-3-0**

© **Nezaket Ekici und die Autoren**

© Nezaket Ekici and the authors



**Dank an die Autoren Marina Abramović, Dr. Hans-Jörg Clement, Georges Hoffmann, Florian Matzner, Svenja Moor, Claudia Wahjudi und James Westcott.** // Thanks to the writers Marina Abramović, Dr. Hans-Jörg Clement, Georges Hoffmann, Florian Matzner, Svenja Moor, Claudia Wahjudi, and James Westcott.

**Für ihre Unterstützung möchte ich mich ganz herzlich bedanken bei meinen Eltern Ziya Ekici und Dudu Ekici, meinen Geschwistern Elmas Polat, Yilmaz Ekici und Reyhan Ekici, meinem Mann Dr. Andreas Dammertz und meiner Professorin Marina Abramovic.** // For their generous support I wish to thank my parents Ziya Ekici and Dudu Ekici, my sisters and brothers Elmas Polat, Yilmaz Ekici and Reyhan Ekici, my husband Dr. Andreas Dammertz, and my professor Marina Abramovic.

**Weiterer Dank gilt meinen Freunden sowie den Helfern, die mich bei meinen verschiedenen Projekten unterstützt haben: Kornelia Wagner, Gasan Alpaslan, Martin Richter, Andreas Wolf, Hubert Sedlatschek, Alexander Bauer, Dieter Rosen, Brigitte Kaiser, Daniela Trixl, Ali Dolanbay, Daniel Herskowitz, Yingmei Duan, Anna Berndtson, Martin Krejci, Philip Metz, Dr. Hans-Jörg Clement, Ursula Moss, Dr. Josef Spiegel, Anne Frechen, Marianne Dammertz, Yuka, Andrea Breitengraser, Wolf Dieter Meyer, LRZ München, Medienwerkstatt München, Filmwerkstatt Münster, dem IMF Braunschweig und vielen mehr.** // Furthermore, I wish to thank my friends and assistants, who supported me in different projects; these are: Kornelia Wagner, Gasan Alpaslan, Martin Richter, Andreas Wolf, Hubert Sedlatschek, Alexander Bauer, Dieter Rosen, Brigitte Kaiser, Daniela Trixl, Ali Dolanbay, Daniel Herskowitz, Yingmei Duan, Anna Berndtson, Martin Krejci, Philip Metz, Dr. Hans-Jörg Clement, Ursula Moss, Dr. Josef Spiegel, Anne Frechen, Marianne Dammertz, Yuka, Andrea Breitengraser, Wolf Dieter Meyer, LRZ München, Medienwerkstatt München, IMF Braunschweig, Filmwerkstatt Münster, and lots of others.

**Schließlich danke ich all den Fotografen, den Musikern, den türkischen Familien und den Frauen, die an meinen Performances teilnahmen, allen weiteren Helfern, der Kunstfabrik am Flutgraben sowie den Sponsoren, insbesondere der GASAG.** // Finally my thanks goes to all the photographers, the musicians, the Turkish families, and women, who all took part in my performances as soon as to all the helpers, the Kunstfabrik am Flutgraben and the sponsors, especially the GASAG.

