

*Hans Purrmann*

**GROSSER PREIS DER STADT SPEYER 2019**

**BUCH**

**KRISTINA BUCH**



# Haus Purmann

## PREISE DER STADT SPEYER

### PREISTRÄGER

1966

Michael Croissant, München (Abstrakte Plastik)  
Hans-Paul Dahlem, Saarbrücken (Malerei)  
Martin Mayer, München (Figurative Plastik)

1969

Peter Schnatz, Mannheim (Malerei)

1972

Werner Brand, Speyer (Grafik)  
Klaus Heinrich Keller, Rodalben (Malerei)  
Gernot Rumpf, Neustadt (Plastik)

1975

Roland Berst, Speyer (Malerei)  
Lutz Wolf, Oberschlettenbach (Malerei und Grafik)

1978

Otfried Culmann, Billigheim (Malerei und Grafik)  
Vollrad Kutscher, Wiesbaden (Grafik)  
Christiane Maether, Neustadt (Malerei)

1981

Thomas Duttonhoefer, Darmstadt (Plastik)  
Paul In den Eicken, Speyer (Malerei)  
Bernd Kastenholz, Haßloch (Grafik)

1984

Felicitas Mentel, Ludwigshafen (Grafik)

1987

Thomas Kopp, Heidelberg (Malerei)  
Arnold Wühl, Speyer (Plastik)

1990

Reinhard Ader, Speyer

1993

Eberhard Boßlet, Dresden

1996

Martin Liebscher, Frankfurt

2000

Dieter Balzer, Neuhofen

2006

(es erfolgte keine Vergabe)

2009

Timea Anita Oravecz, Berlin

2012

Dani Gal, Berlin (Großer Preis)  
Nisrek Varhonja, Köln (Förderpreis)

2015

Loretta Fahrenholz, Berlin (Großer Preis)  
Lukas Glinkowski, Berlin (Förderpreis)

2017

Sabrina Fritsch, Köln (Großer Preis)  
Catherine Biocca, Berlin (Förderpreis)  
Steffen Kern, München (Förderpreis)

2019

Kristina Buch, Düsseldorf (Großer Preis)  
Ugur Ulusoy, Braunschweig (Förderpreis)

# Haus Purmann

## GROSSER PREIS DER STADT SPEYER 2019

# KRISTINA BUCH

**GROSSER PREIS DER STADT SPEYER 2019**

# **BRILLENBUCH** **KRISTINA BUCH**

# Das Gebiet jenseits einer universellen Grammatik

The territory beyond a universal grammar

Aimee Walleston

415

**Wir denken, wir wissen, was wir wollen. Wir bestaunen wichtige Bilder, die zu unserer Freude an einer Wand gekreuzigt werden, wir diskutieren leidenschaftlich über Politik, wir überprüfen unser Mobiltelefon, um sicherzustellen, dass wir immer richtig liegen. Wir setzen uns mit dem uns Bekannten auseinander, mit dem, was wir immer gewusst haben, mit dem, was immer gewesen ist, und tun so, als würden wir Risiken eingehen. Der Linguist Noam Chomsky behauptet, dass die Menschheit eine universelle Grammatik habe; eine Sprache, die in uns allen lebt und unsere Spezies vereine. Wir denken, dass wir alle in verschiedenen Zungen reden. Aber laut Chomsky sind unsere Zungen alle miteinander verbunden und verknotet, wodurch eine feuchte und verworrene Logik entsteht, die die Welt umspannt.**

**Oder doch nicht? Im künstlerischen Handeln von Kristina Buch ist die Idee einer universellen Grammatik kompliziert – sie lädt nicht dazu ein, sich an das zu halten, was wir über Sprache und Kunst zu wissen glauben. Sie verlangt nicht, für alle und alles mit einer monotonen Stimme, in einem pedantischen Idiom zu sprechen. Stattdessen schafft Buch einen Dialekt, der allen und allem eine Stimme gibt, indem er sowohl innerhalb als auch außerhalb des Universellen steht. Er akzeptiert und widerspricht. In diesem Sinne leistet er das, was wir in der Kunstwelt oft als „Institutionskritik“ bezeichnen. Aber bei Buch handelt es sich eher um eine Institution der Kritik – eine Zwischen-Raum-Zeit-Struktur, in der man jenseits der Liebe und Angst, die von der Institution in Führungszeichen gepflegt wird, denken kann.**

We think we know what we want. We gaze at important images crucified on a wall for our delectation, we discuss politics passionately, we check our phone to make sure we are always correct. We engage with the known, with what we've always known, with what has always been, and pretend we're taking risks. Linguist Noam Chomsky posits that humankind has a universal grammar; a language that lives inside all of us and that unites our species. We think we're all speaking in different tongues. But, according to Chomsky, our tongues are all tied and knotted together, creating a moist and tangled logic that covers the world.

Or does it? In the purview of artist Kristina Buch, the idea of a universal grammar is complicated—it is not invited to comply with what we think we know about language and art. It is not asked to speak for all in one monotone voice, in one pedantic idiom. Instead, Buch creates a patois that gives voice to all by standing both inside and outside the universal. It accepts and it excepts. In this sense, it performs what we in the art world often call “institutional critique.” But with Buch, it is more of an institution of critique—a liminal space-time structure where one can think beyond the love and fear cultivated by the institution, in quotations.



**untitled**  
2016  
colour photograph  
dimensions variable



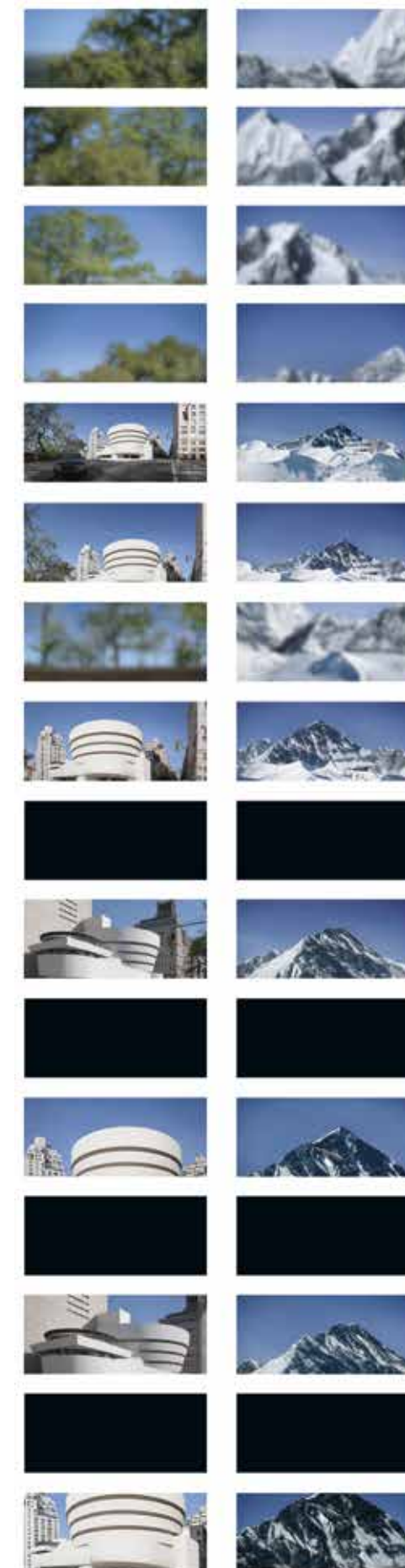
**Judith**  
2016  
lambda print  
21 x 29.7 cm

Im Jahr 2015, anlässlich der 14. Istanbul Biennale, wurde Buch eingeladen, eine Arbeit zur Ausstellung der Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev beizutragen. Unter den verschiedenen Elementen, die die kuratorische Richtung der Biennale beeinflussten, war die Idee der Gedankenformen (Thought-Forms), Kräfte aktiver Intelligenz, die unserer rationalen Welt zugrunde liegen und die materielle Entitäten suchen, die mit ihnen schwingen. Buch kreierte eine Zweikanal-HD-Videoinstallation/Soundlandschaft in Endlosschleife, mit dem Titel *Such prophecies we write on banana skins. (triangulation of criminal grace)* (2015), dt. *Solche Prophezeiungen schreiben wir auf Bananenschalen. (Triangulierung krimineller Gnade)*. Die beiden Projektionen zeigen jeweils eine ikonische physische Struktur: Das Guggenheim Museum in New York und den Mount Everest. Die Arbeit „suggeriert eine unendliche, große Explosion und die vollständige Auflösung einer wichtigen Kunstinstitution auf einem Kanal und eine vollständige Detonation des Mount Everest auf dem anderen Kanal. [Die Arbeit] wurde in genauer Anlehnung an die Bildaufteilung und den Bildrhythmus der letzten Explosionssequenz in Michelangelo Antonionis Film *Zabriskie Point* umgesetzt...“

Natur und Kultur werden beide in ihrer starr-unabhängigen Selbstgenügsamkeit aufgelöst, nicht durch Gewalt, sondern durch einen Knall eines evolutiven Prozesses. Als eine Gedankenform, die eine Geste wird, die aus Bild und Ton gemacht ist, hält die Arbeit unsere Ansichten über die Institution gegen das Licht und sucht zärtlich nach den Schwächen und grundlegenden Rissen – die in unser geglätteten Kultur möglicherweise hinzugefügt werden müssen – um sicherzustellen, dass wir nicht in eine sterilisierte Parallelwelt, eine Faux-Topie, eintreten. Wie der Dichter Filippo Tommaso Marinetti im Futuristischen Manifest forderte: „Lenkt die Kanäle um, um die Museen zu überfluten!“, scheint es unserem Wesen zu widersprechen, dass wir uns mit der Verfestigung und

In 2015, for the 14th iteration of the Istanbul Biennial, Buch was invited to contribute work to the exhibition by curator Carolyn Christov-Bakargiev. Among the varying elements that informed the curatorial direction of the Biennial was the idea of Thought-Forms, which are forces of active intelligence that inform our rational world and seek out material entities sympathetic to their vibration. Buch created a looping two-channel HD video installation/soundscape, titled *Such prophecies we write on banana skins. (triangulation of criminal grace)* (2015). The two projections each portray an iconic physical structure: The Guggenheim Museum in New York and Mount Everest. The piece “suggests an unending major explosion and complete dissolution of a landmark art institution on one channel and a complete detonation of Mt. Everest on the other channel. [It] closely cop[ies] the framesetting and rhythm of the final explosion sequence in Michelangelo Antonioni’s film *Zabriskie Point*...”

Nature and culture, in their rigidly independent self-sufficiency, are both dissolved, not through violence but through a bang of evolutionary process. A Thought-Form made into a gesture made into image and sound, the piece holds our views of the institution up to the light, and looks tenderly for the weaknesses and foundational cracks—which, in our smoothed-over culture, might have to be added in to ensure we don’t enter a sterilized parallel world; a faux-topia. As the poet Filippo Tommaso Marinetti demanded in the Futurist Manifesto: “Turn aside the canals to flood the museums!” It seems to be against our being that we concern ourselves with solidification and



*Such prophecies we write on banana skins  
(triangulation of criminal grace)*  
2015  
two-channel HD video installation/soundscape  
2'35" loop  
commissioned and produced 14th Istanbul Biennial



dem Verfestigten beschäftigen, und als Folge daraus sehen wir eine Menge von Auflösungen in unserer materiellen Welt wie Krieg, Mord und Selbstzerstörung. So sagt Buch weiter: „Diese Auflösungen geschehen selten als eine innere Umstrukturierung der Architektur des Geistes. Wenn wir unser Bedürfnis, ständig umzugestalten, als inneren, kontinuierlichen Prozess annehmen würden – nicht zwanghaft, sondern reflexiv – würden diese äußeren extremen Symptome wahrscheinlich abnehmen. Es ist seltsam prophetisch, dass Nimrud und Palmyra, während diese Arbeit produziert wurde, explodierten, und Anfang 2015 ein großes Erdbeben den Mount Everest erschütterte. Mein damaliges Produktionsteam konnte es nicht glauben, und auch ich war ein wenig überrascht von der Abfolge der Ereignisse, zumal der Titel des Werkes bereits Anfang 2014 festgelegt worden war.“

Die Arbeit schwingt auf ähnlicher Wellenlänge wie der frühe Entwurf des belgischen Konzeptualisten Jef Geys, der 1971 vorschlug, das Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) in Antwerpen am Ende seiner Einzelausstellung zu zerstören, und in einem Brief an die Institution erklärte: „Ausgehend von der Vorstellung, dass jede Gesellschaft, Autorität, Institution, Organisation, Person usw. die Samen ihrer eigenen Zerstörung beinhaltet, ist die erste und wichtigste Aufgabe jeder Gesellschaft, Autorität usw. meiner Meinung nach, diese Samen zu erkennen, zu isolieren und zu neutralisieren. Der effizienteste Weg, all dies zu erreichen, scheint mir dann, das Problem systematisch, wissenschaftlich und bewusst anzugehen. [...] Deshalb möchte ich ein Projekt beginnen, das, wenn es ausgeführt wird, zur Zerstörung des Museums voor Schone Kunsten führen würde.“

the solidified, and as a result we see a lot of dissolution in our material world, as in war, murder, and self-destruction. Says Buch, “These dissolutions rarely happen as an inner restructuring of the architecture of spirit. If we would embrace our need to continually reshape as an internal, ongoing process — not in compulsive way, but reflexive — these external extreme symptoms would probably wane down. It is strangely prophetic that in the process of producing this work, Nimrud and Palmyra exploded, and early in 2015 a huge earthquake hit Mount Everest. My production team at that time couldn’t quite believe it, and I also was a bit surprised by the sequence of events — especially because the title of the work was already determined in early 2014.”

The piece is sympathetic to the vibration of an early proposed work by Belgian Conceptualist Jef Geys, who, in 1971, proposed to destroy the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) Museum in Antwerp at the end of his solo exhibition, stating, in a letter to the institution: “Departing from the idea that every society, authority, institution, organization, person, etc. includes the seeds of its own destruction, the first and most important task of every society, authority, etc. in my opinion is to recognize, isolate and neutralize these seeds. The most efficient way to achieve all this then seems to me to systematically, scientifically and deliberately set about the problem. [...] So I would like to start a project, which, if executed, would result in the destruction of the Museum voor Schone Kunsten.”



*Such prophecies we write on banana skins  
(triangulation of criminal grace)*

2015

two-channel HD video installation/soundscape

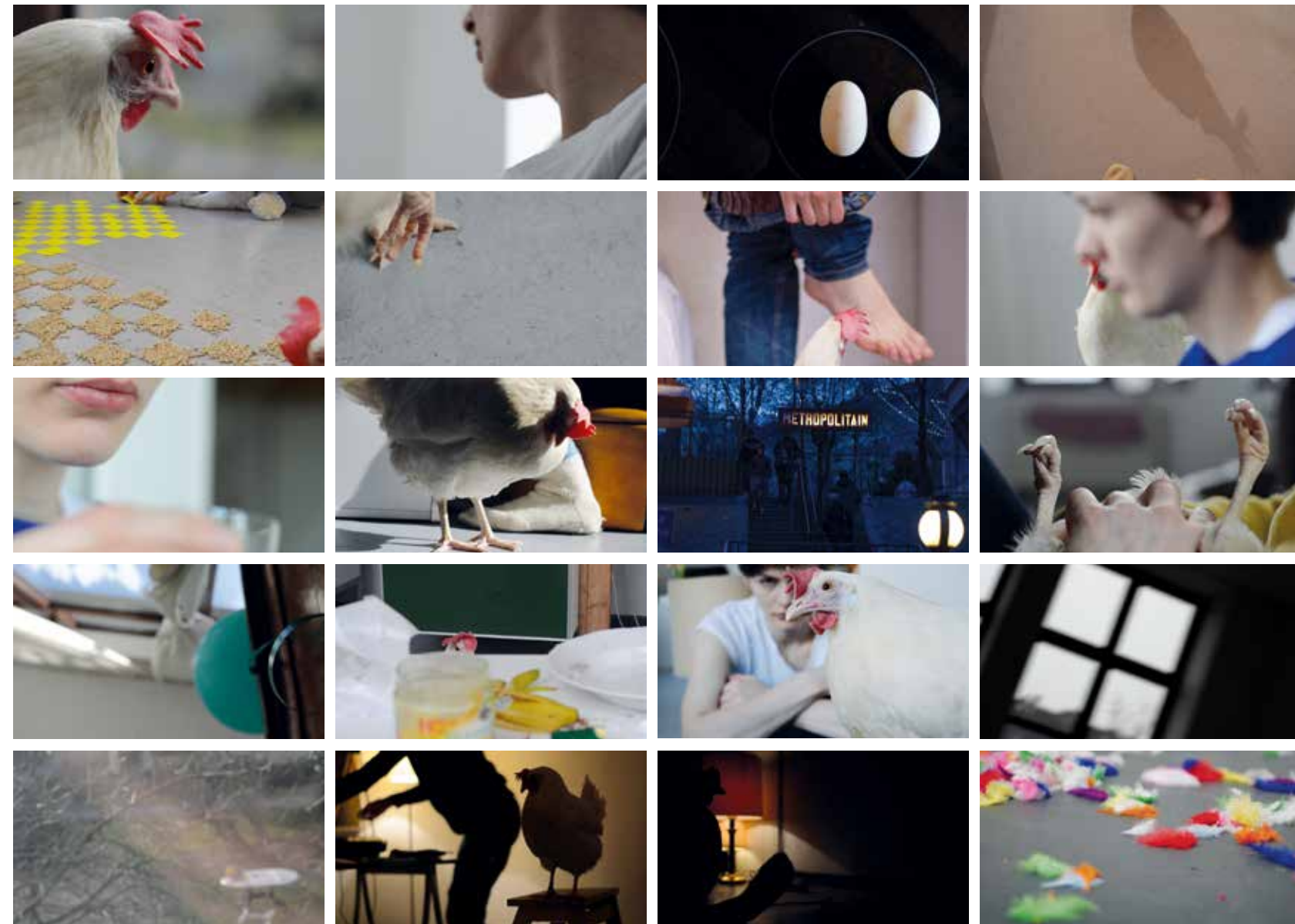
2'35" loop

commissioned and produced 14th Istanbul Biennial



Die Institution, ganz im Gestus einer Institution handelnd, antwortete, indem sie Briefe an vierhundertfünfzig Künstler schickte und fragte, was sie von dem Vorschlag hielten. Geys erklärte, dass Strategien der Subversion nur innerhalb eines Systems stattfinden können, aber wir wissen, dass sie auch nur durch institutionellen Konsum neutralisiert werden können; die Magensäuren der Autorität, die die Aktionen der Revolution in verdauliche Formen zerlegen. Aber was passiert, wenn subversiver Konsum tatsächlich in ein Stück Kunst eingearbeitet ist? In einer Arbeit, die Buch zwischen 2012 und 2016 geschaffen hat, „*One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered.*“, dt. „*Eines der Dinge, die mich an dir erstaunen, ist, dass du unermordet bleibst.*“, wird die Grenze zwischen einem Mord und einer Zensur – und einem Hausgast und einer Bouillon – zu einer ungelösten Sache. Für die Arbeit lebte Buch mehr als 900 Tage lang mit einem lebenden Huhn zusammen. Ihre erste teleologische Absicht für die Arbeit (die einige hundert Tage zuvor vorgeschlagen worden war) war es, den Vogel, der Teil der Ausstellung sein sollte, für die Finissage-Gäste in eine Bouillon zu verkochen. Die Galerie, in der sie die Arbeit präsentieren sollte, scheute sich vor diesem vorgeschlagenen Menü und bat Buch, ein Huhn aus dem Supermarkt zu verwenden, um das Essen zuzubereiten, was die Künstlerin allerdings ablehnte. So lebte sie mit dem Huhn, bis sich eine Lösung für die Arbeit eröffnete. Die Künstlerin dokumentierte diese lebendige Geste in bewegten und unbewegten Bildern, die schließlich in einem Zeitungsbericht der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlicht wurden und einen humorvoll-poetischen Einblick in diese unwahrscheinliche Wohngemeinschaft gaben. Die Zeitung zensierte unerwartet den Titel der Arbeit, und die ganze Angelegenheit gipfelte in einem kafkaesken E-Mail-Austausch mit der Chefin des Feuilletons jener Zeitung zur Frage der Zensur.

The institution, being an institution, responded by sending letters to four hundred and fifty artists asking what they thought of the proposal. Geys stated that strategies of subversion can only happen within a system, yet we know that they can also only be neutralized by institutional consumption—the stomach acids of authority breaking down actions of revolution into digestible forms. But what happens when subversive consumption is literally cooked into the artistic product? In a work Buch created between 2012 and 2016, “*One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered.*”, the boundary between a murder and a censoring—and a houseguest and a bouillon—becomes a thing unresolved. For the piece, Buch cohabitated with a live chicken for more than 900 days. Her initial teleological intention for the work (proposed some hundreds of days earlier) was to cook the bird into a soup and feed it to her guests at the finissage of an exhibition that should have featured the chicken. The gallery she was meant to present the work in balked at this proposed menu and asked her to use a grocery shop stunt chicken to make the meal, which she refused to do. Thus, she lived with the chicken until a resolution for the work presented itself. The artist documented this living gesture with moving and still images, which were eventually published in a newspaper report in *Süddeutsche Zeitung*, providing a humorously poetic insight into this unlikely cohabitation. The newspaper unexpectedly censored the title of the work, and the entire affair culminated in a Kafkaesque email exchange with the head of the feuilleton of said newspaper, on the issue of the censorship.

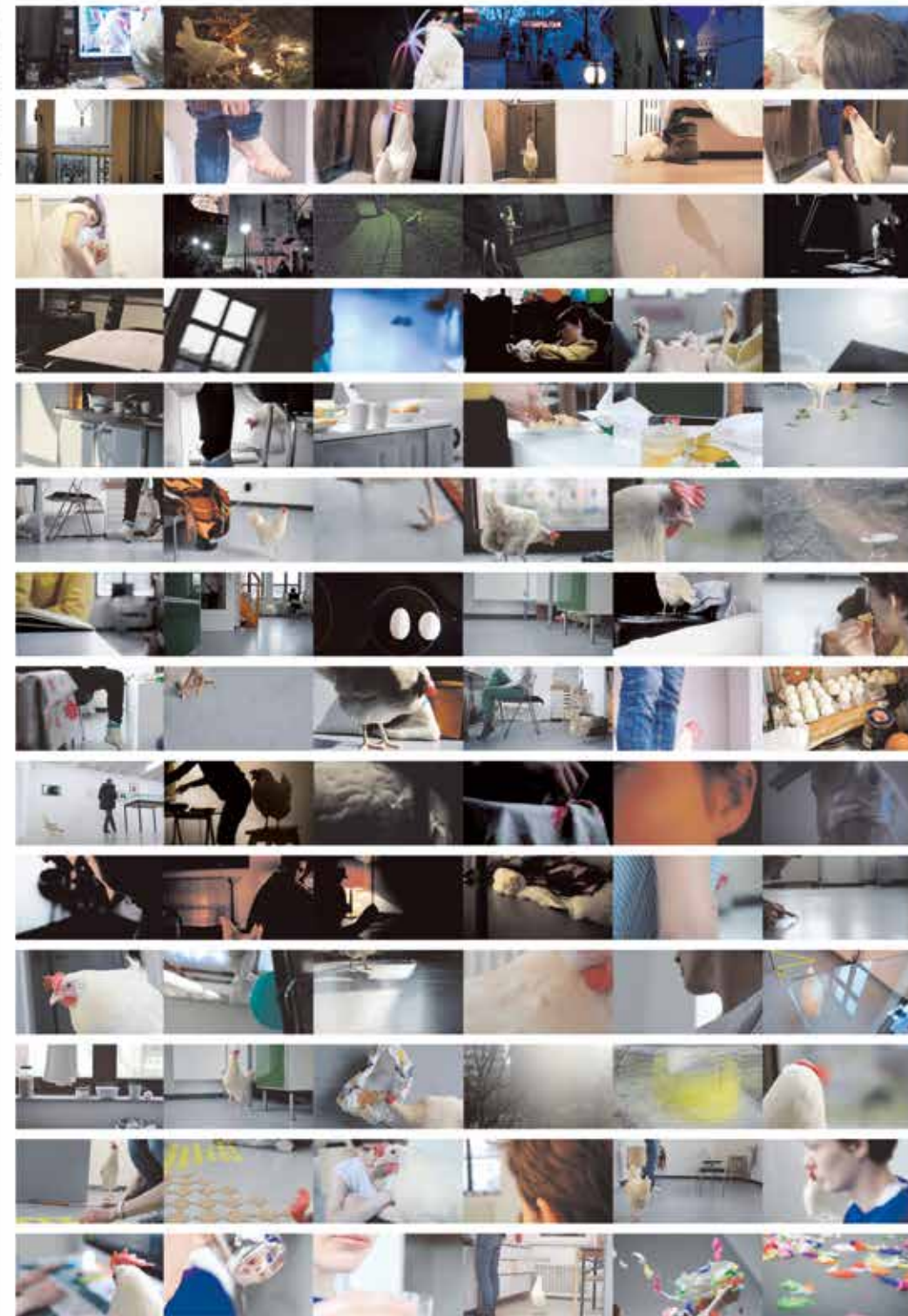


“*One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered.*”  
2012–2016  
life gesture, 900 days (+), HD-film colour 24’04”, co-authored text in *Süddeutsche Zeitung*, censored and uncensored version of the printed newspaper article, intense and brutally witty email exchange with head of Feuilleton on the issue of occurred censorship



# Drei Jahre verbrachte die Künstlerin Kristina Buch mit einem Huhn. Jetzt zeigt sie erstmals: „Eines der Dinge, die mich an Dir erstaunen, ist, dass Du unermordet bleibst.“ (2012–2015)

Artist Kristina Buch spent three years with a chicken. Now, for the first time, she presents: "One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered." (2012–2015)



Im Dezember 2012, kurz nachdem Kristina Buch die jüngste Künstlerin auf der Documenta 13 gewesen war, bekam sie einen europäischen Kunstpreis verliehen. Im Rahmen dieses Preises sollte eine Ausstellung stattfinden. Buch schlug vor, dass sie mit einem Huhn ein bis zwei Monate lang im Ausstellungsraum leben und tags wie nachts ihren Begleiter, das Huhn, in halb-offener Klausur eng beobachten würde. Tag für Tag würde das Huhn unbefruchtete Eier in den Raum legen. Eine Zeitpaar aus Eiern. Am letzten Abend der Ausstellung sollte die Öffentlichkeit zur Finissage eingeladen werden. Unangekündigt sollte das Huhn zur Finissage von Buch als Bouillon zubereitet und mit den Gästen frühlich verkostet werden. Die Ausatmung wurde abgesagt. Entweder, so hieß es, müsste Buch ein Huhn aus dem Supermarkt verkaufen, oder aber der Preis würde ohne Ausstellung an Buch verfallen. Letzteres geschah. Allerdings hatte Buch zu diesem Zeitpunkt schon das Huhn für einen teuren Winterpreis von 25 Euro gekauft, ihre Sachen für einen Umzug gepackt und sich entschlossen, mit Freigeid und Huhn nach Paris zu ziehen. Dort bekam sie Post von vielen Kuratoren, doch ein Ausstellungsraum – jenseits der Wohnung –, ließ sich nicht finden.

Tagen, tagaus, auf den engen 30 Quadratmetern ihrer Wohnung, begann das Projekt jenseits der Öffentlichkeit, sozusagen im Exil. Nachts, sobald die Straßen um den Montmartre leer waren, spazierte das Huhn mit Buch auf Wärmesuche durch den Park im angrenzenden Arrondissement. In der letzten Nacht, bevor Buch sich mit dem Huhn wieder auf den Weg nach Deutschland machte, schenkte der Titel der Arbeit sich kurzfristig vom Huhn weg und auf Buch hin zu bewegen: „One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered“, auf Deutsch: „Eines der Dinge, die mich an dir erstaunen, ist, dass du unermordet bleibst.“

Die nächtliche Wärmesuche war beendet, und der Rückweg zur Wohnung nur noch kurz. Die Straßen waren leer. Drei verummante Männer überfielen Buch. „Tasche leer“, hieß es. Doch als den drei Verummanten ein weißes Huhn entgegenflatterte, ergriffen sie die Flucht. Wieder in Deutschland angekommen war immer noch kein Ort für das Projekt gefunden. Immer wieder bekundeten Kuratoren Interesse, aber keiner konnte je eine Ausstellungsituation von der Hühnerbouillon überzeugen. Im Kölner Kunstverein lief das Huhn im Dezember 2013 als Jahregabe durch die Jahregabenausstellung. Es stand für einen Preis von 250 Euro online auf der Kunstverleihsseite zum Verkauf. Alle wollten ein Foto vom Huhn, niemand das Huhn. Anstelle von 60 Tagen hatte Buch im Oktober 2015 inzwischen knapp 1000 Tage mit dem Huhn gelebt.

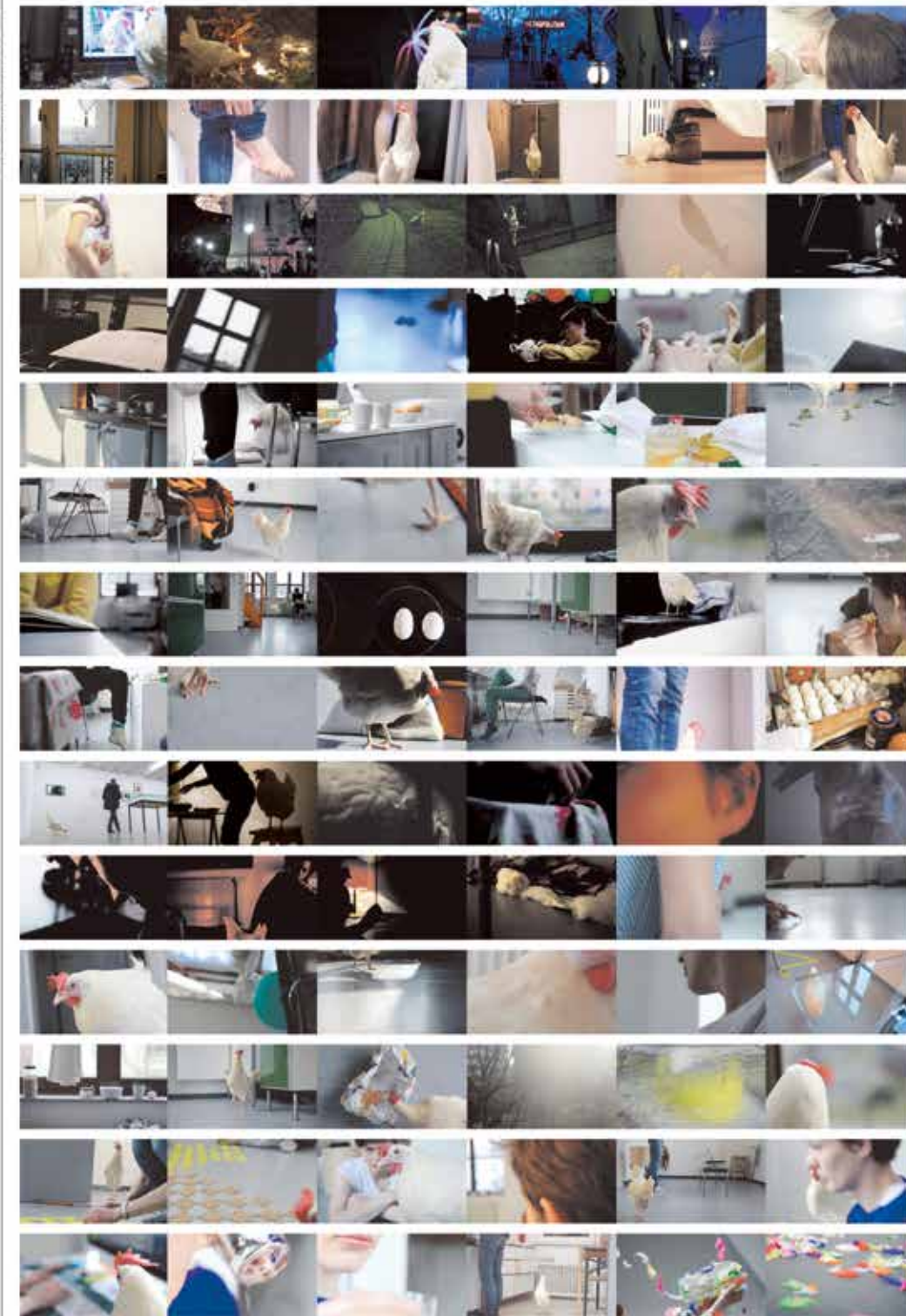
Vor einigen Wochen hat sie das Huhn an einem Abend dann in ihrem Wohnatelier allein zur Bouillon verkauft. Der Anwalt, der am nächsten Tag zu einer Dienstbesprechung kam, hat die Reste der Suppe als unerschickbares Dienstessen verkauft. Wie bei vielen von Buchs Arbeiten hat sich die Arbeit, die mit großer Mühe entstand, aufgelöst.

Was bleibt, ist ein kleiner Haufen bunter Hühnerfedern, eingefächert zwischen Stapeln und Kochen und wach schon längst aus dem Atelier gefegt.

CATRIN LORCH UND EVA WALRM

# Drei Jahre verbrachte die Künstlerin Kristina Buch mit einem Huhn. Hier zeigt sie erstmals die Dokumentation dieser Langzeitbeobachtung, die nun ein Ende nahm.

Artist Kristina Buch spent three years with a chicken. Here, for the first time, she presents a documentation of her long-term observation, which just came to an end.



Im Dezember 2012, kurz nachdem Kristina Buch die jüngste Künstlerin auf der Documenta 13 gewesen war, bekam sie einen europäischen Kunstpreis verliehen. Im Rahmen dieses Preises sollte eine Ausstellung stattfinden. Buch schlug vor, dass sie mit einem Huhn ein bis zwei Monate lang im Ausstellungsraum leben und tags wie nachts ihren Begleiter, das Huhn, in halb-offener Klausur eng beobachten würde. Tag für Tag würde das Huhn unbefruchtete Eier in den Raum legen. Eine Zeitpaar aus Eiern. Am letzten Abend der Ausstellung sollte die Öffentlichkeit zur Finissage eingeladen werden. Unangekündigt sollte das Huhn zur Finissage von Buch als Bouillon zubereitet und mit den Gästen frühlich verkostet werden. Die Ausatmung wurde abgesagt. Entweder, so hieß es, müsste Buch ein Huhn aus dem Supermarkt verkaufen, oder aber der Preis würde ohne Ausstellung an Buch verfallen. Letzteres geschah. Allerdings hatte Buch zu diesem Zeitpunkt schon das Huhn für einen teuren Winterpreis von 25 Euro gekauft, ihre Sachen für einen Umzug gepackt und sich entschlossen, mit Freigeid und Huhn nach Paris zu ziehen. Dort bekam sie Post von vielen Kuratoren, doch ein Ausstellungsraum – jenseits der Wohnung –, ließ sich nicht finden.

Tagen, tagaus, auf den engen 30 Quadratmetern ihrer Wohnung, begann das Projekt jenseits der Öffentlichkeit, sozusagen im Exil. Nachts, sobald die Straßen um den Montmartre leer waren, spazierte das Huhn mit Buch auf Wärmesuche durch den Park im angrenzenden Arrondissement. In der letzten Nacht, bevor Buch sich mit dem Huhn wieder auf den Weg nach Deutschland machte, schenkte der Titel der Arbeit sich kurzfristig vom Huhn weg und auf Buch hin zu bewegen: „One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered“, auf Deutsch: „Eines der Dinge, die mich an dir erstaunen, ist, dass du unermordet bleibst.“

Die nächtliche Wärmesuche war beendet, und der Rückweg zur Wohnung nur noch kurz. Die Straßen waren leer. Drei verummante Männer überfielen Buch. „Tasche leer“, hieß es. Doch als den drei Verummanten ein weißes Huhn entgegenflatterte, ergriffen sie die Flucht. Wieder in Deutschland angekommen war immer noch kein Ort für das Projekt gefunden. Immer wieder bekundeten Kuratoren Interesse, aber keiner konnte je eine Ausstellungsituation von der Hühnerbouillon überzeugen. Im Kölner Kunstverein lief das Huhn im Dezember 2013 als Jahregabe durch die Jahregabenausstellung. Es stand für einen Preis von 250 Euro online auf der Kunstverleihsseite zum Verkauf. Alle wollten ein Foto vom Huhn, niemand das Huhn. Anstelle von 60 Tagen hatte Buch im Oktober 2015 inzwischen knapp 1000 Tage mit dem Huhn gelebt.

Vor einigen Wochen hat sie das Huhn an einem Abend dann in ihrem Wohnatelier allein zur Bouillon verkauft. Der Anwalt, der am nächsten Tag zu einer Dienstbesprechung kam, hat die Reste der Suppe als unerschickbares Dienstessen verkauft. Wie bei vielen von Buchs Arbeiten hat sich das Werk, das mit großer Mühe entstand, aufgelöst.

Was bleibt, ist ein kleiner Haufen bunter Hühnerfedern, eingefächert zwischen Stapeln und Kochen und auch schon längst aus dem Atelier gefegt.

CATRIN LORCH UND EVA WALRM

Auf dieser Seite zeigen wir jede Woche neue, unbekanntere oder verschollene Werke von Künstlern, Autoren, Architekten, Komponisten, Regisseuren und Designern. Sie sprechen für sich selbst, wir erzählen die Geschichte ihrer Entstehung.

Auf dieser Seite zeigen wir jede Woche neue, unbekanntere oder verschollene Werke von Künstlern, Autoren, Architekten, Komponisten, Regisseuren und Designern. Sie sprechen für sich selbst, wir erzählen die Geschichte ihrer Entstehung.

Every week on this page we showcase new, unknown or forgotten works by artists, authors, architects, composers, directors and designers. The works speak for themselves, we tell the story of how they came about.

12 | 13

In December 2012, shortly after Kristina Buch became the youngest artist to exhibit at Documenta 13, she was awarded a European art prize. An exhibition was planned in conjunction with this prize. Buch suggested that she spend one to two months living with a chicken in the exhibition space, where she would closely observe her companion – the chicken – day and night in a semi-cloistered setting. Day after day the hen would lay unfertilized eggs in the exhibition space: a timeline of eggs. On the last night the public was due to be invited to celebrate the closing of the exhibition. Unbeknown to the guests, Buch would serve the chicken as a bouillon to be enjoyed by all over dinner. The exhibition was cancelled. Buch would either have to cook a chicken from the supermarket or the prize would have to be awarded to her without the exhibition. The latter occurred. By this point, however, Buch had already bought the chicken at the inflated pre-Christmas price of 25 Euros, she had packed her bags and had decided to move to Paris – prize money and chicken in tow. There she received mail from many curators, but an exhibition space outside of her apartment was not to be found. Day-in-day-out in the confines of her 30 square meter apartment, the project began away from the public – in exile, so to speak. At night, as soon as the streets around Montmartre were empty, the chicken would go for a stroll with Buch in search of worms in the park at the edge of the arrondissement. On the night before Buch was due to make her way back to Germany with her companion, it seemed for a moment as though the title of her work had set its sights on her rather than the chicken: "One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered," or in German, "Eines der Dinge, die mich an dir erstaunen, ist, dass du unermordet bleibst." The nightly worm search had ended and the journey home was nearly over. The streets were empty. Three hooded men ambushed Buch. "Give us your bag!", they shouted. But as a white hen fluttered towards the three half-masked men, they fled the scene. Buch arrived back in Germany still without having found a space for the project. Again and again curators would signal their interest, but none of them could convince any cultural establishment of the merits of the chicken bouillon. In December 2013 the chicken ran around the exhibition space of the Cologne Art Association as the main attraction at the annual Members' Gala Auction. The chicken went on sale for 250 Euros on the Art Association's website. Everybody wanted a photo of the chicken; no one wanted the chicken. By October 2015, Buch had spent almost 1000 days living with the chicken instead of 60. Alone one evening a few weeks ago, Buch cooked the chicken to make a bouillon in her live-in studio. Her lawyer, who came by for a briefing meeting the next day, enjoyed the leftover soup as though it was an unremarkable business lunch. As with many of Buch's pieces, this work of art – which was born through great effort – dissolved away completely. All that remains is a small heap of colorful chicken feathers, dyed by Buch between plucking and cooking the chicken, which have long since been swept out of the studio.

CATRIN LORCH AND EVA WALRM



In einem weiteren mehrjährigen Projekt mit dem Titel *later, Goliath. And then started humming.* (2013–2017), dt. *später, Goliath. Und dann fing er an zu summen.* platzierte die Künstlerin Kunstwerke, die wie Gemälde aussahen, in mehreren internationalen Sammlungen moderner Kunst, unter anderem im MALBA in Buenos Aires. Diese „Gemälde“, die Arbeiten von Barnett Newman und Kasimir Malewitsch nachahmten, waren nicht aus Ölfarbe, sondern aus essbarem Zucker gefertigt. Nur das Wandschild zur Arbeit gab preis, dass die „Gemälde“ nicht das waren, was sie vorzugeben versuchten. Dort stand: „Kann weggeleckt werden“, was die Besucher dazu einladen sollte, die Arbeit nach und nach wegzulecken. Im weiteren Verlauf der Arbeit wurden die Besucher nur noch von einem verwaisten Etikett an der Wand begrüßt, wobei das physische „Gemälde“ scheinbar im Bauch der Besucher verschwunden sein sollte. Ob das Werk „real“, wahr oder ein Ereignis war, von dem nur auf den Seiten von *Mousse*, *Monopol* und anderen Kunstzeitschriften berichtet wurde, ist unklar. Als eine Einladung zum Baudrillardischen Konzept des Simulakrum – eine Kopie, die kein Original hat – verortet sich diese Arbeit am Schnittpunkt zwischen real, hyperreal, jenseits von real und reiner Fiktion.

Unsere Zungen sind klebrig von Kultur, aber nicht so sehr, wie wir es zu glauben meinen. Der Sprachwissenschaftler Daniel Everett veröffentlichte 2005 einen Artikel mit dem Titel „Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã“ (Kulturelle Einschränkungen der Grammatik und Kognition in der Pirahã-Sprache), in der er Chomskys Behauptung einer universellen Grammatik, die alle Menschen vereine, widerlegt. In seiner Studie über den Stamm der Pirahã in Amazonien (Brasilien) zeigt Everett, dass der Pirahã-Sprache bestimmte Schlüsselmerkmale fehlen, die in der „universellen Grammatik“ identifiziert wurden; vor allem fehlt die Rekursivität, die mehrere Konzepte als Gliedsätze in komplexe Satzstrukturen einbindet. Die Pirahã-Sprache kann gepfiffen, gesummt oder in der Musik kodiert werden und hat keine Worte für Farben jenseits von „Licht“ und „Dunkel“. Konfrontiert mit einer Anomalie in Bezug auf seine Theorie der genetisch vererblichen Biolinguistik, hat Chomsky Everett angeblich als Scharlatan bezeichnet. Die Institution will nicht, dass ihre Sprache gepfiffen oder gesummt werde – sie will, dass die Sprache nur so existiere, wie sie es für richtig hält. Sie will, dass Sprache Sinn ergebe. Sprache ergibt nie Sinn, und Sinn bildet nur selten Sprache.

In another multi-year project, titled *later, Goliath. And then started humming.* (2013–2017), the artist placed works of art that appeared to be paintings in several international collections of Modern art, including MALBA in Buenos Aires. These “paintings,” which were aesthetically similar to the work of Barnett Newman and Kazimir Malevich, were rendered not in paint, but in candy. The Only the wall label revealed that the “paintings” were not what they pretended to be. It read: “Can be licked until gone,” inviting visitors to lick the work clean. Subsequent viewers were greeted with only an orphaned label on the wall, the physical “painting” having apparently disappeared into someone’s belly. Whether the work was “real,” true, or an event only reported in the pages of *Mousse*, *Monopol* and other art magazines is unclear. An invitation to the Baudrillardian concept of the simulacrum — a copy which has no original — the work lays in the sweet spot between real, hyperreal, beyond real, and pure fiction.

Our tongues are sticky with culture, yet not as much as we might believe. In 2005, linguist Daniel Everett published an article titled „Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã,” which refutes Chomsky’s assertion of a universal grammar that unites all human beings. In his study of the Pirahã tribe in Amazonia, Brazil, Everett found that the Pirahã language lacks certain key features identified in “universal grammar,” most notably recursion, which imbeds multiple concepts—in clause form—within complex sentence structures. The Pirahã language can be whistled, hummed, or encoded in music, and has no words for colors beyond “light” and “dark.” Faced with an anomaly to his theory of genetically inherited biolinguistics, Chomsky has reportedly called Everett a charlatan. The institution does not want its language whistled or hummed—it wants language to exist only as it thinks it should be. It wants language to make sense. Language never makes sense, and sense only rarely forms language.



*later, Goliath.*  
*And then started humming*  
2013–2017  
candy paintings reminiscent  
of a Kazimir Malevich  
and a Barnett Newman appear  
in different international  
collections of modern painting  
without prior public notice  
until they are licked away  
60 x 40 cm and 280 x 600 cm

**Kristina Buch (b.1983)**  
*later, Goliath. And then started humming.* 2013

Edible candy

Can be licked until gone.





**OH, BOY! (conjugation of a stick)**  
2017  
steel, concrete, stained glass,  
white bathroom tiles, bronze hooks,  
464 x 60 x 350 cm  
installation Marl (Germany)  
commissioned and produced  
Urbane Künste Ruhr



16 | 17

So verlassen wir uns auf verbale Identifikatoren, die Regeln der Grammatik, die Konjugationen von Tempus und Stimmung – bis auch sie aufhören für uns zu funktionieren. Buchs *OH, BOY! (conjugation of a stick)* (2017), dt. *OH, JUNGE! (Konjugation eines Stocks)*, in Auftrag gegeben und produziert von Urbane Künste Ruhr, ist eine Skulptur im städtischen Raum, die von weitem wie eine imposante Betonwand aussieht. An einem Ende öffnet sich die Skulptur und offenbart ein makelloses, weiß gefliestes Interieur. Am gegenüberliegenden, „geschlossenen“ Ende biegt die lineare Struktur abrupt ab und krümmt sich zu einer Kurve. An der linken Außenwand sind drei polierte Bronzekleiderhaken angebracht, zu hoch, um verwendet zu werden. Die Buntglas-Decke der Skulptur besteht aus einem Muster von hellen Formen, die auf eine erweiterte liturgische Palette verweisen; das Glas selbst ist Kirchenfensterglas entlehnt. Zwischen diesen Flächen sind pixelartige Formen in Schwarz, Weiß und Grau auf das transparente Glas gedruckt, die einen optisch kontrastreichen Hintergrund bilden. Durch die offene Seite der Skulptur blickend, begegnen wir dem Sonnenlicht, das durch die lichtdurchlässige Decke strömt. Das Licht erzeugt ein Spiel aus bunten Schatten auf den weißen Fliesen im Innenraum – eine Schattensprache. Ähnlich dem Hybrid aus einem Gebäude, zu schmal, um betreten zu werden, und einer Skulptur im öffentlichen Raum, verändert sich der im Titel gehaltene konjugierte Stock nach seinem eigenen Willen.

Und wenn wir über neue Konjugationen nachdenken, müssen wir auch auf das zurückkommen, was ältere Wörter von uns verlangt haben. In Bezug auf den Titel *OH, BOY! (conjugation of a stick)* (2017), dt. *OH, JUNGE! (Konjugation eines Stocks)* zitiert Kristina Buch die Geschichte von Moses Stab im Buch Exodus:

*Da sprach der HERR zu ihm: „Was hast du da in deiner Hand?“ Und er sagte: „Einen Stab.“ Dann sagte er: „Wirf ihn auf die Erde!“ Da warf er ihn auf die Erde, und er wurde zu einer Schlange, und Mose floh vor ihr. Der HERR aber sprach zu Mose: „Strecke deine Hand aus und fasse sie beim Schwanz!“ Da streckte er seine Hand aus und ergriff sie, und sie wurde in seiner Hand zum Stab.*

Thus, we rely on verbal identifiers, the rules of grammar, the conjugations of tense and mood—until they too stop working for us. Buch's *OH, BOY! (conjugation of a stick)*, 2017—commissioned and produced by Urbane Künste Ruhr—is a public sculpture resembling, from afar, an imposing concrete wall. At one end, the sculpture opens to reveal a pristine, white-tiled interior. At the opposite, “closed” end, the linear structure bends abruptly, arching into a curve. On the left outer wall, three polished bronze coat hooks are attached, too high to be used. The stained-glass ceiling of the sculpture is composed of a pattern of bright shapes that reference an extended liturgical palette, and the glass itself is derived from church window glass. Interspersed between these shapes are pixelated forms in black, white, and grey—printed on the transparent glass—which compose something of an optical-contrast backdrop. Peering through the sculpture's opening, we encounter the sun's light streaming through the translucent ceiling. The light creates a play of multicolored shadows on interior white tiles—a shadow language. Akin to the hybrid of a building too narrow to be entered and a public art sculpture, the conjugated stick held within the title morphs of its own volition.

And when we think about new conjugations, we must also go back to what older words have asked of us. Of the title *OH BOY! (conjugation of a stick)*, Buch cites the story of Moses' staff in the Book of Exodus:

*The LORD said to him, “What is that in your hand?” And he said, “A staff.” Then He said, “Throw it on the ground.” So he threw it on the ground, and it became a serpent; and Moses fled from it. But the LORD said to Moses, “Stretch out your hand and grasp it by its tail.” So he stretched out his hand and caught it, and it became a staff in his hand.*



Im Jahr 2014 setzte Buch mit *untitled (holes)* (2014) ein einmaliges Konzert am 26. Februar im Kölnischen Kunstverein in die Welt. Das Konzert bestand aus einer Partitur ohne klaren Anfang oder Ende und ohne reguläre Notation. Die Partitur, die von Buchs Großvater geschaffen wurde, der mit siebzehn Jahren aufgehört hatte zu sprechen und für den Rest seines Lebens nie wieder sprach, bestand aus kleinen bunten Zeichnungen, Worten und wenigen Musiknoten, wovon viel ausradiert worden war. Die Partitur wurde von Iko Birk interpretiert, einmal gespielt, nicht aufgenommen und nie wieder gespielt. Vielleicht. Es gibt keine Zeugen der Aufführung, obwohl auch über diese Arbeit erneut in vielen renommierten Kunstmagazinen berichtet wurde. Es muss also wirklich passiert sein ... ;)

Einmal und nie wieder zu spielen – oder nie zu spielen, oder nie aufzuhören zu spielen – bedeutet, einen Dialekt der Verweigerung und des Empfangs, des Zugangs und der Ablehnung zu schaffen. Jegliche Notationen zu löschen bedeutet, das Universelle zu nehmen und es haltlos zu machen. In einem früheren Werk von Buch, *Bevor das Ich gefaltet war* (2009), engl. *Before the I was folded*, wird der Grammatik der Form Raum gegeben, in einen Raum der unbegrenzten Möglichkeiten zu driften, und die Fragen, was eine Skulptur zur Skulptur macht – Schattierungen von Beuys – werden durch einige einfache Elemente in den Raum gestellt, die in ihrer Unschuld den Begriff einer universellen menschlichen Ontologie in Frage stellen. Was unterscheidet einen Menschen von jeder anderen Kreatur? Ist es die Fähigkeit, ein Kunstwerk zu erstellen? Für diese Arbeit kneteten drei Schimpansen aus dem Londoner Zoo Ton zu etwas, was man, je nach Vorliebe des Betrachters in Bezug auf eine anthropozäne Hierarchie, für eine Skulptur oder auch keine Skulptur halten kann. Begleitet wird der Ton von einem rot-weiß gestreiften, an Burens Streifen erinnernden Plastikbeutel, der von einem Bodenventilator, an den er gebunden ist, immer wieder emporgeblasen wird. Wie der Drache eines Kindes, ist der Beutel ein wenig wie manifestierter menschlicher Neid; wir haben nicht die Fähigkeit entwickelt, ohne künstliche Hilfe zu fliegen, und alles, was allein von einer Windböe angehoben werden kann, wird uns immer aufstören.

In 2014, Buch created *untitled (holes)* (2014), a one-off concert performed on the 26th of February at Kölnischer Kunstverein. The concert was composed of a score with no clear beginning or ending and no regular notation. The score — created by Buch's grandfather who, at age seventeen, stopped speaking, and never spoke again for the rest of his life — included small colorful drawings, words and only a few musical notes, much of which had been erased. The score was interpreted by Iko Birk, played once, not recorded and never played again. Perhaps. There are no witnesses to the performance, though it was again reported in many respectable art publications. So it must have really happened ... ;)

To play once and never again — or to never play at all, or to never stop playing — is to create a dialect of refusal and reception, of access and denial. To erase all notations is to take the universal and make it untenable. In an earlier work by Buch, *Bevor das Ich gefaltet war* (*Before the I was folded*) (2009), the grammar of form is given room to drift into a space of infinite possibility, and the questions of what makes a sculpture a sculpture — shades of Beuys — are brought into the room by virtue of a few simple elements that, in their innocence, question the notion of a universal human ontology. What makes a human distinct from any another creature? Is it the ability to create an artwork? In this piece, three chimpanzees from the London Zoo worked clay into what can or cannot be called sculpture, depending on the viewer's predilection for an Anthropocene hierarchy. Accompanying the clay is a Buren-esque red-and-white striped plastic bag borne aloft by the floor fan to which it is tied. Like a child's kite, the bag is a bit of human envy made manifest — we have not evolved to fly without artificial aid, and anything that can be lifted with just a gust of wind will always disturb us.



KRISTINA BUCH  
*untitled (holes)*

Einmalig gespieltes Konzert mit Iko Birk  
Limitierte Karten (120) sind per Email vorzubestellen  
info@koloischerkunstverein.de

Für dieses Konzert spielt Iko Birk eine Interpretation einer fragmentierten Partitur, die Buch ihm vor vier Jahren vorgelegt hat. Der Satz der 120 Notensblätter wurde von Buch's Großvater produziert, der mit siebzehn Jahren aufgehört hat zu sprechen. Die Notation der Partitur ist insofern ungewöhnlich, dass nur wenige Noten vorkommen. Der Hauptteil der Notation auf und zwischen den Notensystemen besteht aus kleinen bunten Zeichnungen, zwischen denen vereinzelt Wörter auftauchen. Fünfundzwanzig der vorhandenen Blätter sind stark abgemittelt und zeigen im verbleibenden Notensystem ausschließlich Lücken im Papier. Auf diesen Blättern hat der Autor scheinbar mühsam jegliche Notation ausradiert. Die Blätter sind nur teilweise nummeriert und ein Anfang und Ende der Partitur sind nicht klar definiert. Das Konzert wird nur einmal gespielt. Es werden keine Aufnahmen gemacht.

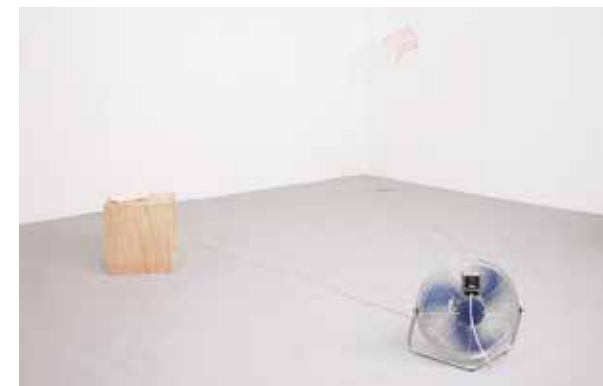
Iko Birk plays a one-off concert  
Limited number of tickets (120) must be pre-booked by email  
info@koloischerkunstverein.de

For this concert Iko Birk will play an interpretation of a fragmented score that Buch handed to him four years ago. The set of 120 music sheets was produced by Buch's grandfather, who, at the age of seventeen, stopped speaking for good. The notation of the score is unusual in that only few musical notes are present. The main part of the notation across the staves is made up of small colourful drawings that are interspersed with words. Twenty-five of the sheets present are heavily worn and only bear holes in the paper across faded lines. On those sheets, the author appears to have painstakingly erased all notation. The sheets are only partially numbered and there is no clear definition of the score's beginning or end. The concert will be played once only. No recording will be made.

KÖLNISCHER KUNSTVEREIN  
Muhrenstraße 6, 50667 Köln, Telefon +49 (0)21 26 70 21  
info@koloischerkunstverein.de



*untitled (holes)*  
2014  
life gesture  
Kölnischer Kunstverein



*Bevor das Ich gefaltet war* (*Before the I was folded*)  
2009

fan, plastic bag, string, wood, unfired clay (clay worked by Bonnie, Phil, Grant, chimpanzees at ZSL London Zoo Whipsnade)  
dimensions variable  
installation view and detail, RCA, London



*I am like what it is*  
2010  
video without sound  
8'11"  
project with the London Zoo,  
which lead to the first clay  
objects/sculptures ever made  
by a group of chimpanzees. One  
of the objects got integrated into  
the work *Before the I was folded*





20 | 21

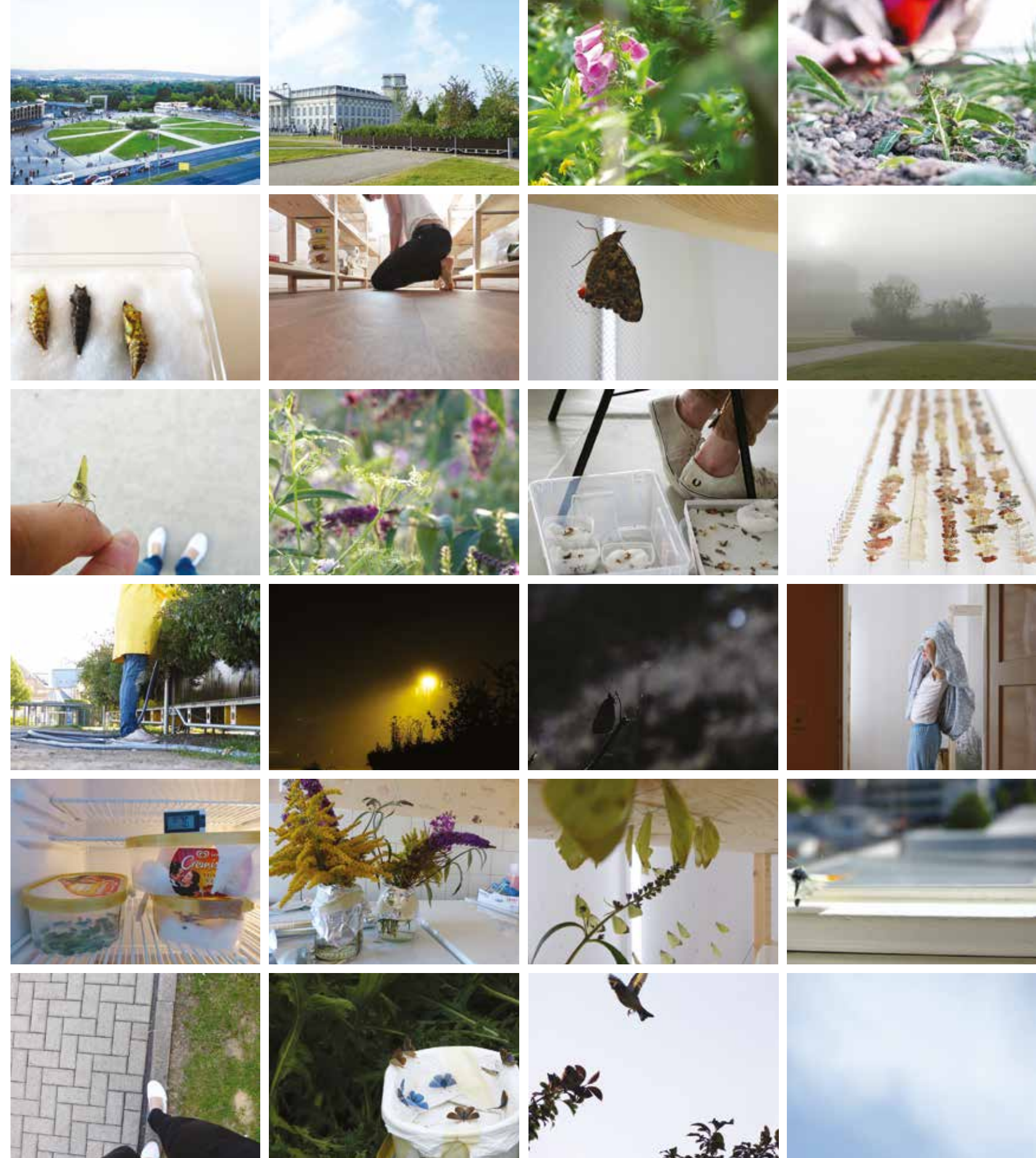
Rot-weiße Streifen erscheinen auch in einer späteren Arbeit von Buch, *No longer grape*. (2015), dt. *Nicht mehr Traube. / Keine längere Traube.*, nur diesmal werden sie statt in die Luft an den Boden verwiesen. Als Beitrag zu einer zeitgenössischen Malereiausstellung entstand eine Fußmatte aus Gummi und Nylon, die aus geometrischen und gezeichneten Formen besteht, in den Farbtönen der liturgischen Palette, die die Künstlerin oft in ihrem Werk einsetzt. Während der Inhalt der Arbeit unter anderem auf die Farbfeldmalerei von Noland und Albers verweist, liegt ihre Form zu Füßen ihrer Betrachter, bescheiden, wie ein weltliches Parament, das dazu einlädt, seine hellen Farbtöne vom Dreck der Sohle eines sorglosen Schuhs eingrauen und verschmutzen zu lassen. Der Titel schimmert zwischen der Idee, dass es keine Traube gibt, die länger als diese Traube ist (die physische Länge der Traube betreffend), und der Traube, die keine Traube mehr ist, sondern vom festen in einen flüssigen Zustand übergegangen ist, was auf Raupen im Puppenstadium hindeuten mag. Diese Insekten bilden eine Struktur, die es ihnen ermöglicht, sich aufzulösen und fast vollständig flüssig zu werden, bis auf wenige Imaginal-Scheiben, Gruppen von hochorganisierten Zellen, die den Selbstverdauungsprozess überleben und sich schließlich zu den unterschiedlichen Teilen des Körpers des Schmetterlings entwickeln. Alles im Dienste der Idee von etwas radikal Neuem. Sobald sich eine Raupe bis auf ihre imaginalen Zellen aufgelöst hat, nutzen diese Zellen die sie umgebende Suppe, um das Wachstum spezialisierter Zellen und Strukturen anzutreiben und zu steuern. Sie handeln im Einklang und schaffen eine Harmonie, die einen Schmetterling hervorbringt, der möglicherweise auch erlernte Informationen aus der Lebensphase der Raupe in sich trägt. Totale Transformation. Es ist machbar.

Red-and-white stripes also make their appearance in a later work by Buch, *No longer grape*. (2015), only this time, they are relegated to the ground below instead of the air above. Produced as a contribution to a contemporary painting exhibition, the piece is a rubber and nylon doormat composed of geometric and drawn shapes in the liturgical palette, which the artist often employs in her work. While the work's content includes the Colorfield paintings of Noland and Albers in its reference points, its form lies at the feet of its viewers, humble, harkening a secular parament, inviting its bright tones to be muted and muddied by the muck on the bottom of a careless shoe. The title shimmers between the idea of there being no grape longer than this grape (addressing the physical length of the grape) to the grape itself no longer being a grape—going from a solid to a liquid, possibly suggesting caterpillars in the chrysalis stage. These insects create a structure that allows them to dissolve and become almost completely liquid, except for a few imaginal discs: groups of highly organized cells that survive the self-digestive process and eventually form into unique parts of the butterfly's body. All in the service of the idea of something radically new. Once a caterpillar has fully self-dissolved—leaving only its imaginal cells—these discs use the surrounding soup to fuel and direct the growth of specialized cells and structures. They act in unison, crafting a harmony that creates a butterfly, arguably even preserving learned information from its caterpillar life stage. Total transformation. It can be done.



*No longer grape*  
2015  
rubber/nylon floormat  
dimensions variable





22 | 23

**Was liegt in der Wildnis jenseits der Institution? Jenseits des Kokons? Ist die Wildnis der Ort, an den wir gehen, um der autoritären Kontrolle zu entkommen? Sind wir Schmetterlinge, Agenten des freien Willens, der Zusammenarbeit und des radikalen Wandels, oder sind wir rekursive Sätze, an unsere eigene Logik gebunden, auch oder gerade wenn sie uns daran hindern, tatsächlich zu kommunizieren? Tragen wir die imaginalen Zellen in uns, die notwendig sind, um unsere eigenen neuen Identitäten in einem Prozess der kontinuierlichen radikalen Transformation hervorzubringen? Was wir als universelle Grammatik bezeichnen, ist eigentlich institutionelle Grammatik. Es ist eine Grammatik, die die Sprache der Pirahã als unbequeme Aberrationen zu einem „universellen“ Gesetz abweist, ohne sich vorstellen zu können, dass es die Institution selbst ist, die die Mutation oder Negation des biologisch „Natürlichen“ sein könnte. Für ihren Beitrag zur DOCUMENTA13, *The Lover* (2012), schuf Buch einen tiefhängenden Garten in der Mitte des Kasseler Friedrichsplatzes. Die Arbeit wurde mit 3.000 Einzelpflanzen (180 verschiedene lokale Arten) und mit 2.000 Schmetterlingen (40 verschiedene lokale Arten) bepflanzt und besiedelt. Buch, die ebenfalls ausgebildete Biologin ist, zog die Insekten in ihrer Wohnung auf, und jeden Tag während der dreimonatigen Ausstellung brachte sie in den frühen Morgenstunden frisch geschlüpfte Schmetterlinge in den Garten, in dem Wissen, dass sie mit der nächsten Windböe weggetragen werden könnten. So sagt Buch: „Das menschliche Leben ist nur möglich durch eine dauerhafte pseudoerotische Liebesbeziehung zwischen Blütenpflanzen und Insekten, durchdrungen von wahren und falschen Signalen, die deren gegenseitige Anziehung entfachen. Pflanzen sind die Grundlage des Lebens auf diesem Planeten. Wir atmen ihren Sauerstoff ein, wir essen ihre Früchte. Und kulturell gesehen, beschenken wir uns mit Geschlechtsorganen (Blumen), um Wertschätzung und Liebe auszudrücken.“**

What lies in the wilderness beyond the institution? Beyond the cocoon? Is the wild where we go to escape authoritarian control? Are we butterflies, agents of free will, collaboration, and radical change, or are we recursive sentences chained to our own logic, even or especially when it prevents us from actually communicating? Do we have the imaginal cells necessary to create our own new identities in a process of continuous radical transformation? What we think of as universal grammar is actually institutional grammar. It is a grammar that dismisses the Pirahã as inconvenient aberrations to a “universal” law, never imagining that it is the institution itself that might be the mutation or negation of what is biologically “natural.” For her contribution to DOCUMENTA13, *The Lover* (2012), Buch created a low hanging garden at the center of Kassel’s Friedrichsplatz. The piece was formed with 3,000 individual plants (180 separate local species), and populated with 2,000 butterflies (40 separate local species). Buch, who holds a degree in Biology, raised the insects in her flat, and each day during the duration of the three-month exhibition she brought newly hatched butterflies to the garden in the early morning hours, knowing that they might be carried away with the next gust of wind. Say Buch, „Human life is only possible because of an ongoing pseudoerotic love-affair between flowers and insects, infused with true and false signals that inspire their mutual attraction. Plants are the foundation of life on this planet. We breathe their oxygen, we eat their fruit. And, culturally, we go around gifting each other sex organs (flowers), to express appreciation and love.“

*The Lover*  
2012

scaffold structure, soil, plants, butterflies, a ritual emerges without planning, wind, the possibility of freedom, the abyss of the wide open, the ephemeral and futile, a beginning but no end  
commissioned and produced DOCUMENTA 13

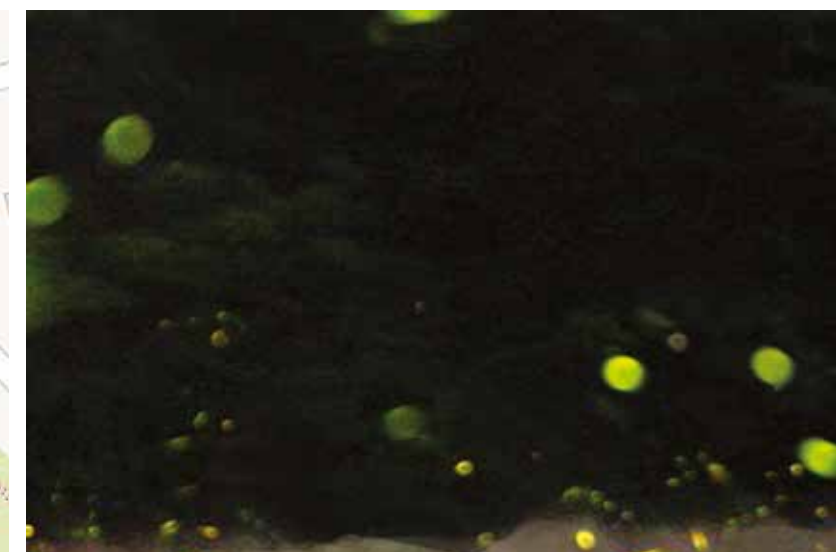


Wenn man an die Kommunikation mit einem Liebhaber denkt, versteht man, dass die Linguistik der Liebe selten von unserem gemeinsamen Verständnis der gesprochenen Grammatik abhängt. Die Grammatik des Körpers, des Herzens, des Geistes verlässt sich nicht auf formale Strukturen – sie beruht in erster Linie auf der gegenseitigen Anerkennung nonverbaler Hinweise. Das heißt: sie beruht auf Verstehen. Und wenn dieses Verstehen zusammenbricht, bricht die Beziehung zusammen. Leuchtkäfer sind die romantischsten aller Insekten, die ihr Begehren durch Flirts aus Biolumineszenz kommunizieren. Wenn wir die Insektenkommunikation als rudimentär im Vergleich zur menschlichen Sprache abtun, verkennen wir die unzähligen Rituale der Kommunikation, die das Leben der Tiere bestimmen. Es fehlt ihnen nichts an Klarheit und Verständnis, während unsere breiigen Mundgeräusche sehr selten ganz oder gar nicht verstanden werden.

Im Jahr 2014 setzte Buch eine Arbeit im städtischen Raum um, *Some at times cast light*. (2014), dt. *Manche werfen, gießen, betonieren, verteilen manchmal Licht*. Für diese Arbeit ließ Buch einen städtischen Platz durch offiziellen Ratsbeschluss nach einer fiktiven Frau (Grete Penelope Mars) benennen. Die Karten wurden geändert, um diesen neuen historischen Ort einzubeziehen; ein Straßenschild wurde aufgestellt, und eine Bronzestatue von Buchs erfundener Heldin wurde dauerhaft installiert. Im angrenzenden Park wurden Leuchtkäfer heimisch gemacht, wo ihr Schein manchmal eine Frau beleuchten kann, deren Existenz nur durch unseren Glauben an die künstlichen Gebilde bestimmt war und ist, die wir ins Rampenlicht rücken, sie anzubeten und zu verschlingen. Die Arbeit erneuert unseren Glauben an das Denkmal als Schiedsrichter von historischer Bedeutung, als den Ort, an dem die männliche Identität historisch verdinglicht und vergöttlicht wurde. Indem wir das Weibliche in einen Raum stellen, der traditionell für die Errungenschaft der Männer bestimmt ist, lässt uns die Arbeit verstehen, dass das Werfen, Gießen, Betonieren und Verteilen von Licht aus vielen verschiedenen Perspektiven interpretiert werden kann; von der harten, grellen Blendung eines Scheinwerfers bis hin zur weichen, schwindenden Strahlung von Tyndall-Effekt-Licht. Das Licht selbst gehört niemandem und allen.

When one thinks of communication with a lover, one understands that the linguistics of love are rarely dependent on our collective understanding of spoken grammar. The grammar of the body, the heart, the Spirit doesn't rely on formal structure—it relies primarily on the mutual recognition of non-verbal cues. Which is to say: it relies on understanding. And when that understanding breaks down, the relationship breaks down. Fireflies are the most romantic of all insects, insisting on their desire through flirtations composed of bioluminescence. When we dismiss insect communication as rudimentary in comparison to human language, we fail to acknowledge the myriad rituals of communiqué that govern the lives of animals. They lack nothing in terms of clarity and comprehension, while our mushy mouth noises are very rarely understood completely, or at all.

In 2014, Buch devised a public work, *Some at times cast light*. (2014). For this work, Buch named a municipal site—through official council decision—after a fictitious woman (Grete Penelope Mars). Maps were changed to include this new historical site, a street sign was installed, and a cast bronze bust of Buch's invented female hero was erected. In the park adjacent to the site, fireflies were invited to make a home, where their glow would sometimes cast light on a woman whose existence was and is determined only by our belief in the artificial edifices that we push into the limelight to worship and devour. The piece reconditions our faith in the monument as the arbiter of historical significance, as the place where masculine identity has been historically reified and deified. By inserting the feminine into a space traditionally allocated for the achievement of men, the work allows us to understand that the casting of light can be interpreted through many differing perspectives—from the harsh, blinding glare of a spotlight to the soft evanescent radiance of Tyndall effect light. Light itself belongs to no one, and to all.



*Some at times cast light*  
2014

changed city map, street sign, bronze bust on stone plinth, fireflies  
commissioned and produced Urbane Künste Ruhr/Schauspielhaus Bochum



In den letzten zehn Jahren hat Buch Arbeiten geschaffen, die es dem Betrachter ermöglichen, sein Verhältnis zu den Stimmen, die ihn repräsentieren, einschließlich seiner eigenen, zu überdenken. Ob auf dem Spielfeld, im Garten oder mit den Händen gegen die sich dauernd, aber nie ganz schließenden institutionellen Mauern gedrückt, kommuniziert Buchs Arbeit immer durch offene Handflächen, nicht durch geschlossene Fäuste. Buch hat sich viel mit dem schmalen Grat zwischen freiem Spiel und Regelspiel beschäftigt, und ihre Lebensgeste *Two monks and a rabbit (or a cosmic hunger based on and dedicated to a carrot)* (2013), dt. *Zwei Mönche und ein Kaninchen (oder ein kosmischer Hunger, der auf einer Karotte basiert und ihr gewidmet ist)* ist ein früheres Beispiel dafür. Mit *It's normal that reality happens. (these games will fall apart)* (2016), dt. *Es ist normal, dass die Realität sich ereignet. (diese Spiele werden zerfallen)*, einer Arbeit im städtischen Raum, die 2016 von Arte Merano und BAU in Auftrag gegeben wurde, kreierte Buch ein abstraktes Spielfeld, das Spielfeldlinien abbildet, die aus lokalem weißen Marmor geschnitten und in den Rasen eines öffentlichen Parks eingelassen wurden. Die Arbeit, Skulptur und Zeichnung zugleich, fand die trennenden Linien, die den Spieler normalerweise mit den Spielregeln oder den Regeln eines Staates (Grenzen) verbinden, scheinbar in Stücke gebrochen, schwebend in einem Zustand eines anhaltenden „schon, aber noch nicht ganz“, als ob das Spiel selbst entschieden hätte, dass es nicht mehr von den vermeintlichen „Regeln“ gespielt werden wolle, die in Stein gemeißelt sind. In einer neueren Arbeit, *Playing above the snake line.* (2018), dt. *Spielen über der Schlangenlinie.*, in Auftrag gegeben und produziert von der Bundeskunsthalle Bonn, schuf Buch eine interaktive Outdoor-Arbeit, die zwischen der Ästhetik und den Dimensionen von Sport und Kirche hin- und herschaltet. Die Arbeit, die als Raum für noch zu erfindende Spiele dienen kann, besteht aus EPDM, dem Material für Sportplätze, das in geometrischen Formen in Buchs erweiterter liturgischer Palette ausgeführt wird. Das Stück beinhaltet eine vertikale Dartscheibenstruktur am vertikalen Ende der Arbeit, die an eine Fensterrosette erinnert. Wenn man auf die Arbeit trifft, wird man automatisch zum Spielkameraden von Buch. Es ist eine Einladung, ein neues Spiel zu entwickeln und die Regeln entlang des Weges zu erfinden.

Over the past decade, Buch has created work that allows viewers to reconsider their relationship to the voices that represent them, including their own. Whether on the playing field, in the garden, or with hands pressed against institutional walls ever closing in, Buch's work always communicates through open palms, not closed fists. Buch has concerned herself much with the fine line between game and play, with her life gesture *Two Monks and a Rabbit (or A Cosmic Hunger Based on and Dedicated to a Carrot)* 2013, being an earlier example. For *It's normal that reality happens. (these games will fall apart)*, a public artwork commissioned by Arte Merano and BAU in 2016, Buch created an abstract game field composed of yard lines of local white marble embedded in the lawn of a public park. The work, both a sculpture and a drawing, found the divisive lines that normally connect the player to the rules of the game or the rules of a state (borders) seemingly broken into pieces, floating in a state of an enduring "already but not yet," as though the game itself had decided it no longer wished to be played by the presumed "rules," written in stone. In a more recent work, *Playing above the snake line.* (2018), commissioned and produced by Bundeskunsthalle Bonn, Buch created an outdoor interactive piece that toggles between the aesthetics and dimensions of sport and church. Meant to be used as space for games yet to be invented, the work is composed of EPDM—the material used for playing fields—and rendered in geometric shapes in Buch's signature extended liturgical palette. The piece includes a vertical dartboard structure, reminiscent of a rosetta window, at the vertical far end of the work. When one encounters the piece, one automatically becomes a playmate of Buch's. It is an invitation to create a new game, and to make up the rules as we go along.

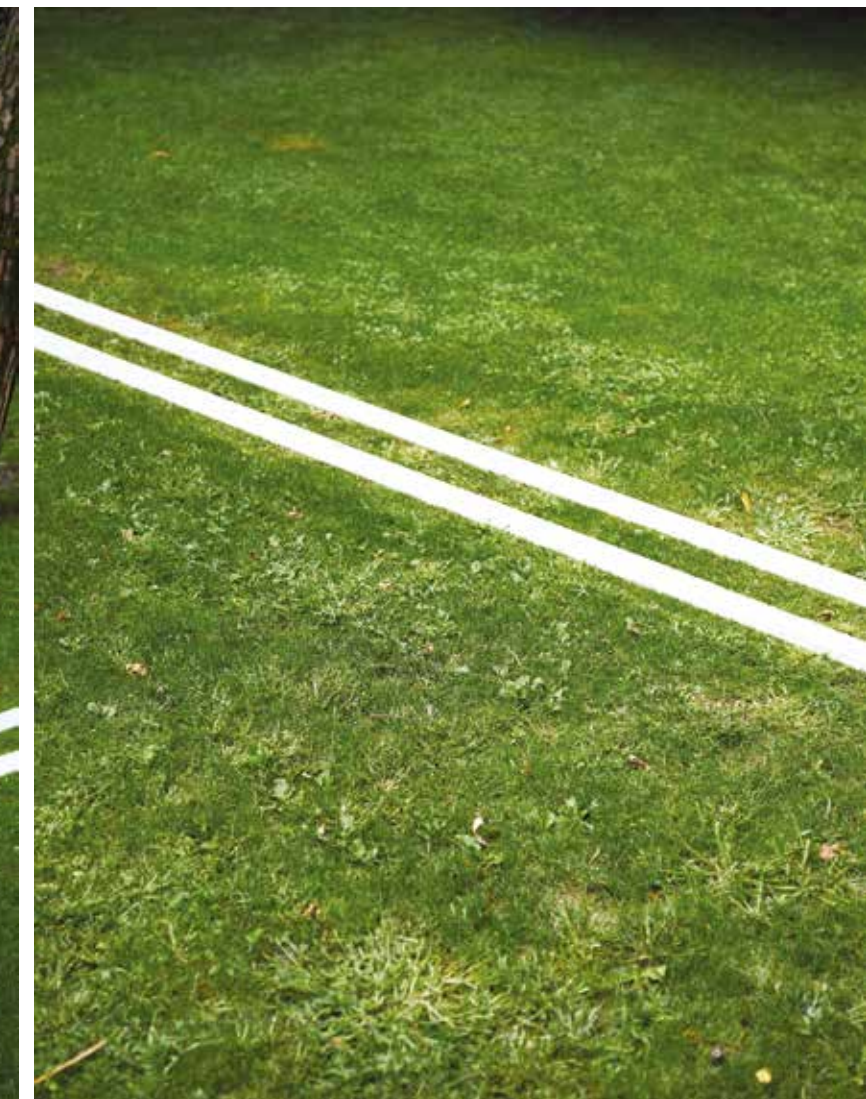


*Two Monks and a Rabbit*  
(or *A Cosmic Hunger Based on and Dedicated to a Carrot*)  
2013  
life gesture  
Emily Harvey Foundation, New York City  
with Anna K.E. playing at the other end of the field



Das Stück erinnert an eine frühere konzeptuelle Geste, in Farbfotografien festgehalten, die Buch anlässlich ihres Abschlusses an der Kunstakademie Düsseldorf abbilden. *The truth is: Rosemarie taught me how to skateboard.* (2013), dt. *Die Wahrheit ist: Rosemarie hat mir beigebracht, wie man Skateboard fährt.* Die Fotos zeigen die Künstlerin, die, ihr Diplom in der Hand, auf dem Skateboard durch die Gänge der Institution fährt, nachdem sie ein verwaistes Skateboard entdeckt und sich kurzum mit ihm angefreundet hat. Der Titel verweist auf Buchs Professorin, die Künstlerin Rosemarie Trockel, und legt spielerisch nahe, dass es bei einer Kunstausbildung darum gehe, den Mut zu finden, sich innerhalb einer Institution zurechtzufinden, nicht indem man universelle Regeln befolge, sondern indem man die eigene bevorzugte Methode des Sprechens, Schaffens und Bewegens finde. Es ist ein Verständnis davon, dass Arbeiten zu schaffen bedeutet, Skateboard zu fahren; es erfordert Gleichgewicht, Haltung, Geschwindigkeit und Finesse. Und vor allem: spielerische Freiheit.

The piece recalls an earlier conceptual gesture—remembered in color photographs—carried out by Buch on the occasion of her graduation from the Düsseldorf Academy of Fine Arts. The truth is: *Rosemarie taught me how to skateboard.* (2013). Images capture the artist, diploma in hand, skateboarding down the hallways of the institution, having discovered and made fast friends with an abandoned skateboard. The title references Buch's professor, artist Rosemarie Trockel, and playfully suggests that an art education has to do with finding the courage to make your way within an institution not by following universal rules, but by locating one's own preferred method of speaking, making and moving. It is an understanding that to make work is to skateboard—it requires balance, poise, velocity, finesse. And most of all: playful freedom.



*It's normal that reality happens  
(these games will fall apart)*  
2016  
white marble  
12 cm standard game field line width,  
other dimensions variable  
permanent installation Merano (Italy)  
commissioned and produced  
Arte Merano, BAU



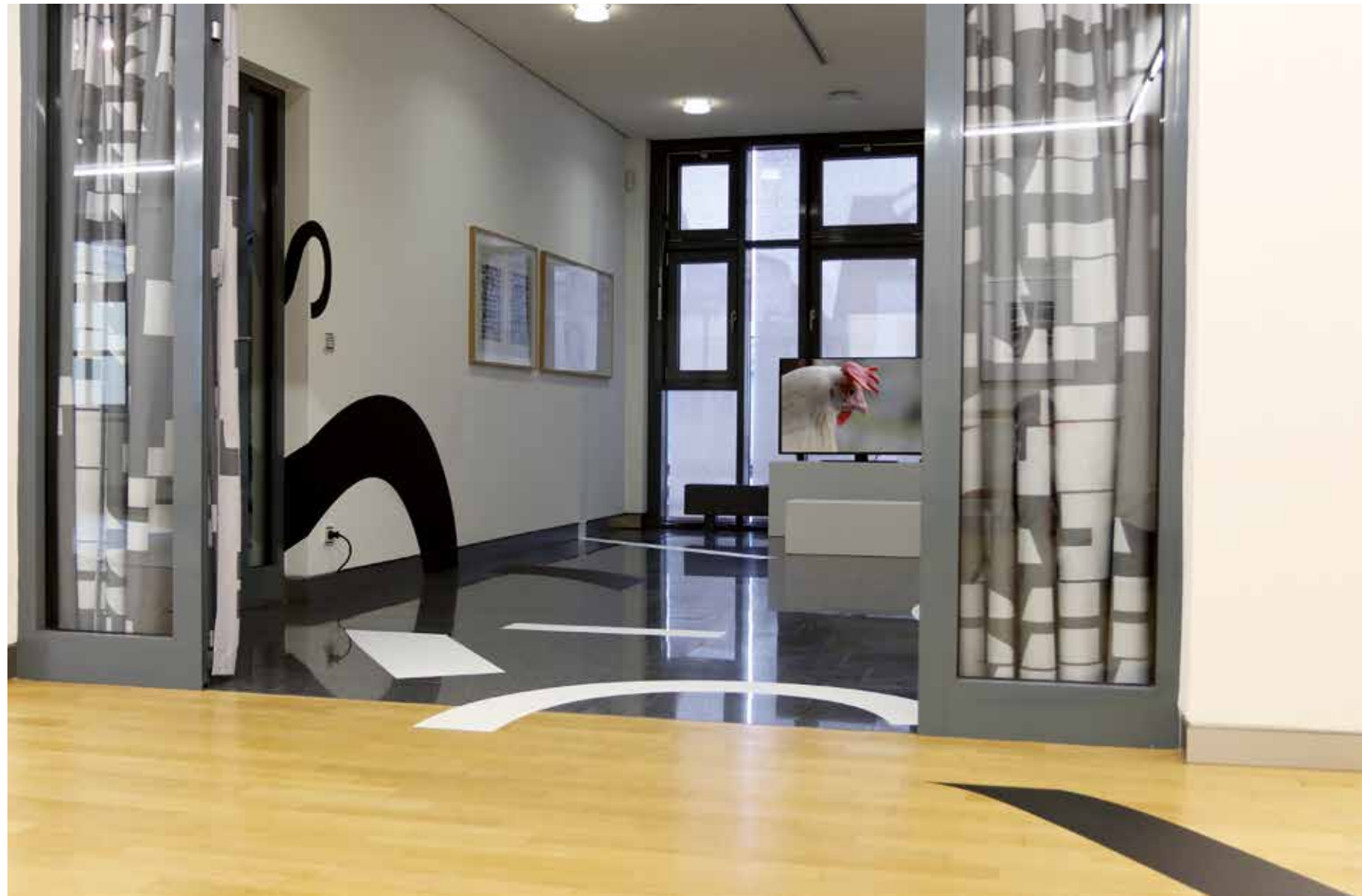


**Playing above the snake line**  
2018  
EPDM granulate, glue, mixed media  
75 x 6 x 5.5 m  
commissioned and produced  
Bundeskunsthalle Bonn



**The truth is: Rosemarie taught me how to skateboard**  
2013  
colour photographs  
dimensions variable





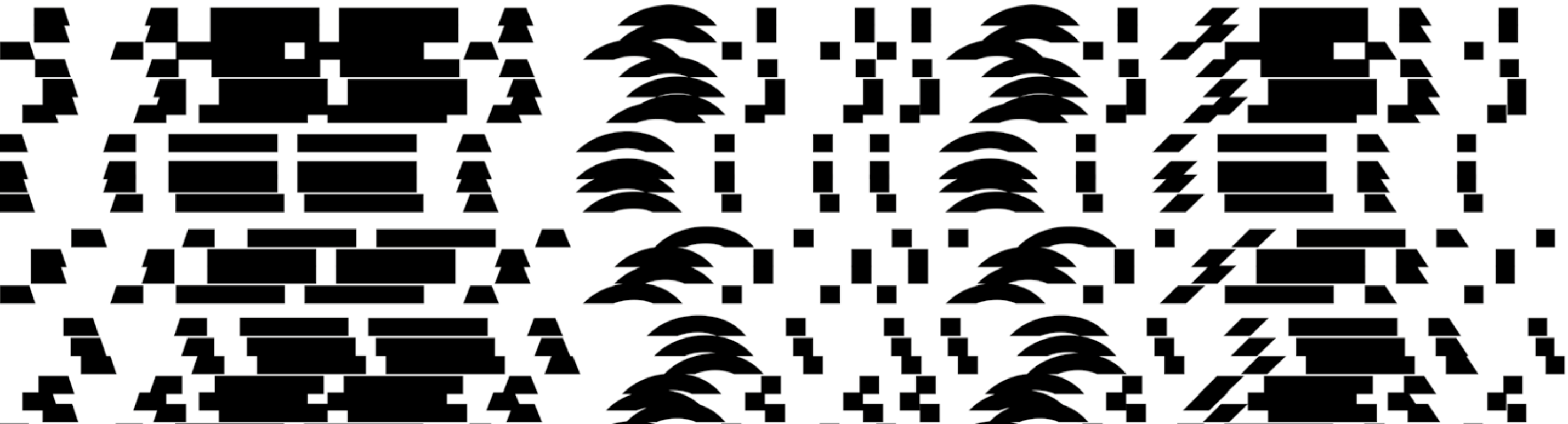
*Perhaps the wind is to the tree what curiosity is to the mind*  
2009

From left to right:  
Acacia tree, wind, 23.04.2008, No 23, ink on paper, 13 x 20 cm  
Congo (chimpanzee), 09.11.1958, No 15, crayon on paper, courtesy Desmond Morris, 27 x 15 cm  
Kristina Buch, selected early childhood drawing, February 1985, waxcrayon on paper, 19 x 20 cm



32 | 33

**"One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered."**  
2012–2016  
life gesture, 900 days (+), HD-film colour 24"04", co-authored text in Süddeutsche Zeitung, censored and uncensored version of the printed newspaper article, intense and brutally witty email exchange with head of Feuilleton on the issue of occurred censorship



*Wardrobe curtain (decapitations)*  
2016  
Jacquart fabric, polyester  
940 x 223 cm





*untitled*  
2012  
colour photograph  
dimensions variable



# BIOGRAPHY

**1983**  
born in Meerbusch-Lank,  
lives and works in Düsseldorf and London

## Prizes

**2019**  
Great Hans-Purmann-Prize 2019  
of the City of Speyer

**2016**  
Bremerhaven Stipendium

**2012**  
Young European Artist Award,  
Trieste Contemporanea

**2002**  
Carl-Steins-Preis

## Scholarships

**2019**  
PhD scholarship, Studienstiftung  
des Deutschen Volkes,  
Einstein Fellowship (shortlisted)

**2007–2009**  
Royal College of Art scholarship

**2007–2008**  
Kalliopi & Cristos Lemos scholarship  
AHRC study fee grant

**2002–2006**  
Carl-Steins Stiftung, scholarship

**1999–2000**  
Minnesota Academy of Mathematics  
and Science, scholarship

## Public Collections

Pinakothek der Moderne, Munich

Sammlung Stadtparkasse Düsseldorf  
im Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Borusan Contemporary Art Collection, Istanbul

Sammlung des Bundesministeriums  
für Umwelt, Naturschutz, Bau, Berlin

## Selected Press

**2019**  
Hans Purrmann Foundation "*Kristina Buch  
wins Germany's Grand Hans Purrmann Award*",  
e-flux, March

**2018**  
Walleston, Aimee: "*Playing forward in reverse  
(the infinite game): Kristina Buch*", Mousse  
Contemporary Art Magazine, September  
Buch, Kristina, *Carte Blanche*, MOFF #16,  
April 2018

Walleston, Aimee: "*The Curve of Fate, the  
Beginning of A Smile: Kristina Buch*", Mousse  
Contemporary Art Magazine, January

**2017**  
Conte, Kari: "*The Animal Mirror, The Animal  
that therefore I am (more to follow) by Jacques  
Derrida*", p.40–43, ISCP, New York  
Meister, Helga, "*Neue Düsseldorfer Kunstszene  
in 70 Porträts, Kristina Buch / Grenzgängerin  
der Wirklichkeit*", Wienand Verlag, p.36–42,

**2016**  
Hessler, Stefanie: "*If meaning is a construct,  
a zero can turn into a one can turn into a two*",  
Mousse Contemporary Art Magazine, August

**2015**  
Lorch, Catrin; Walrim, Eva: "*Buch, Kristina:  
Großformat*", Süddeutsche Zeitung, Feuilleton,  
Nr. 281,5. / December 6

Bell, Kirsty: 14th Istanbul Biennial, Frieze,  
October 21

Volk, Gregory: "*Matter That Really Matters:  
Charolyn Christov-Bakargiev's Istanbul Biennial*",  
September 28

**2014**  
Gallus, Henriette: "*Some at times cast light –  
Über Kristina Buchs Arbeit in Bochum*", Theater  
der Zeit, Das Detroit Projekt, Changing Shifts,  
A Handbook for Changing Cities, p.76–77

Edzgeradze, Gia: "*Kristina Buch untitled (holes)*  
at Kölnischer Kunstverein", Mousse  
Contemporary Art Magazine, May 19  
Hatrick, Alice: "*HOLE*", The White Review,  
July 7

**2013**  
Ricciardi, Nicola: "*Iconoclash by tongue*",  
Mousse Contemporary Art Magazine, July 6  
Schlüter, Ralf: "*Zuckerschok für Museums-  
besucher*", Art – Das Kunstmagazin, July 5  
Heymer, Kay: "*Leck mich!*" Monopol – Magazin  
für Kunst und Leben

**2012**  
Stadel, Stefanie: "*Wenn die Software Liebes-  
briefe schreibt*", Welt am Sonntag, June 17  
Holtermann, Hannes: "*Hypernatürlich*",  
Art – Das Kunstmagazin, July 07  
Walleston, Aimee: "*Kristina Buch's Constant  
Garden*", Art in America, July 01  
Stadel, Stefanie: "*Tierisch Technisch*",  
K.West, July

**2009**  
Jury, Louise: "*Chimps run the show after aping  
artist's work*", London Evening Standard,  
June 02

# 1983 2009 KRISTINA BUCH 2012 2015 2019

## Education

**2009–2013**  
**Meisterschüler** with Rosemarie Trockel  
at Düsseldorf Academy of Fine Arts

**2007–2009**  
**M.A.** Sculpture at Royal College of Art

**2002–2003**  
Théologie protestante, University of  
Strasbourg II, (cours par correspondance)

**2011/17/18**  
**M.Sc. Biology** at Heinrich Heine University  
Düsseldorf, thesis: visual perception in bees

**2003–2006**  
**B.Sc. Biology** at Imperial College London,  
thesis: developmental genetics

**ARCS** Associateship of the Royal College  
of Science

**1999–2000**  
Minnesota Academy of Mathematics  
and Science

## Academic Career

**2019–**  
Research Associate, Institute for Art and Art  
Theory, University of Cologne

**2019**  
Research Assistant, Institute for Sensory  
Ecology, Heinrich Heine University Düsseldorf

**2015**  
Visiting Lecturer, Next Society Professorship  
(Schering-Stiftung), FHNW Basel

**2012–2014**  
Assistant Professor with Carolyn Christov-  
Bakargiev, Goethe University Frankfurt a. M.,  
Department of Philosophy in cooperation  
with the Departments of Art Theory and Art  
History

**2007–2011**  
Tutor / Visiting Researcher, Imperial College  
London

**2007**  
Assistant Research Fellow, University of  
Otago, New Zealand

**2002–2003**  
Teaching Assistant at school for autistic  
and disabled children, Institut Perdrizet,  
Girromagny, France

## Related Experience

**2019**  
Lecture, Great Minster Zurich  
Lecture, HBK Braunschweig

**2018**  
Lecture, Kunsthalle Düsseldorf

**2016**  
Lecture, ISCP, NYC  
Lecture, Max-Planck-Institute, Cologne

**2015**  
Lecture, HKW, Berlin  
Lecture, 60-year-jubilee of Documenta,  
international symposium, Kassel

**2014**  
Lecture, Universität Graz

**2013**  
Lecture, Kunsthochschule Mainz  
Lecture, Merz Akademie, Stuttgart  
Lecture, Universität der Künste, Berlin  
Teaching, School of the Art Institute Chicago

## Selected Exhibitions

Group shows unless indicated as solo

**2019**  
*Great Hans-Purmann-Prize and nominee  
exhibition*, Kulturhof Flachsgasse, Speyer  
(cat.)

**2018**  
*The Playground Project*, Bundeskunsthalle  
Bonn, (cat.)  
*Welcome to the Jungle*, Kunsthalle Düsseldorf,  
(cat.)

**2017**  
*ArteBA*, Buenos Aires  
*MALBA*, activation of permanent collection  
*Urban Lights Ruhr*, Marl, (cat.)

**2016**  
*The Armory Show*, NYC  
*BAU Art&Nature*, Merano  
*EXECUTION SEMANTICS for a necessary criminal*,  
Kunsthalle Bremerhaven (solo)  
*The Animal Mirror*, ISCP Gallery, NYC, (cat.)  
*Gastmahl*, Museum der Brotkultur, Ulm

**2014**  
*Kolibri*, Kolibri Ballhaus Berlin, Berlin  
*This is not Detroit*, Urbane Künste Ruhr/  
Schauspielhaus Bochum, Bochum, (cat.)

*Outside*, Index The Swedish Contemporary Art  
Foundation and Moderna Museet Stockholm  
*untitled (holes)*, Kölnischer Kunstverein,  
Cologne (solo in the series Austragen/  
Vortragen)

**2013**  
*later, Goliath. And then started humming*,  
at changing unannounced international  
collections of modern painting  
*Sole Marie Sits*, Temporary Gallery,  
Cologne (solo)  
*Two Monks and A Rabbit*, Emily Harvey  
Foundation, New York City (solo)

**2012**  
*"One of the things that baffles me about you  
is that you remain unmurdered."* (1),  
rue du ruisseau 5, Paris (solo)  
*dOCUMENTA(13)*, Kassel (cat.)  
*Manifesta9, Parallel Events*, Kasteel Oud  
Rekem, Belgium  
*Art by Animals*, The Grant Museum, London  
*The boy stands, Girls are running around*,  
Felix Ringel Galerie, Düsseldorf

**2011**  
*Waiting For Suicidal Hares*, International  
video festival, Moon Event Space Organ Haus,  
Chongqing, China  
*BYOB*, Institute of Art History, Bonn  
*Artists Help Japan*, Jacobi Haus, Malkasten,  
Düsseldorf

*Deepdigdig*, Art-Report Showroom, Munich  
Contribution to *'Radical Criticism for Radical  
Future'* by Gia Edzgeradze, Stux Gallery, NYC  
*Making being here enough (after Roni Horn)*,  
emptied living room, Zurich (solo)

**2010**  
*New German Art / Neue Deutsche Kunst*,  
German Embassy London  
*SR10 / Düsseldorf Open*  
*Diving for Pearls*, Lothringer13,  
Städtische Kunsthalle München  
*You can leave your hat on*, Gallery Hasen  
at Schmela Haus (Kunstsammlung NRW),  
Düsseldorf

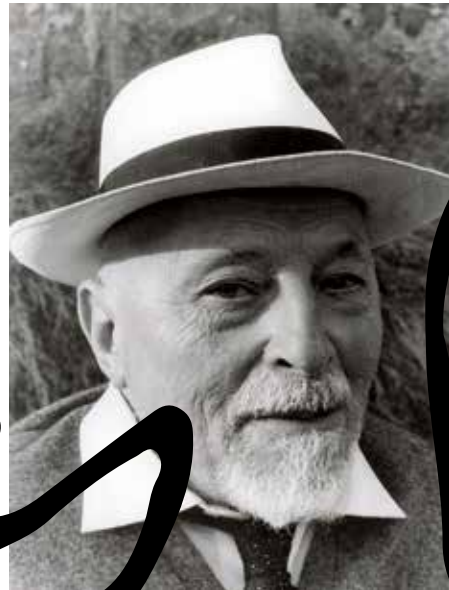
**2009**  
*SHOW 1*, Royal College of Art, London  
*Impromptu*, FRED Gallery, London  
*Come dear art, come*, Hockney Gallery, RCA,  
London (solo)

**2008**  
*RCA Secret*, Royal College of Art, London  
*Hopeless*, The Beznadziejna, Warsaw  
*Spectrum*, St. Mary's Old Church, London

**2004**  
Blyth Gallery, London



# Hans Purrmann



BEWERBER 2019

Rozbeh Asmani, Köln  
 Daniel Behrendt, Bremen  
 Kristina Buch, Düsseldorf  
 Calla Henkel & Max Pitegoff, Berlin  
 Henrike Naumann, Berlin  
 Paul Sochacki, Berlin  
 Daniel Wolff, Hamburg

JURY 2019

Prof. Christian Jankowski  
 Prof. Karin Kneffel  
 Prof. Martin Liebscher  
 Prof. Marcel Odenbach  
 Prof. Ben Willikens  
 René Zechlin  
 Stefanie Seiler (Juryleitung)  
 Prof. Dr. Andreas Bee (Juryleitung)

Die Hans-Purrmann-Preise der Stadt Speyer

Die Stadt Speyer hat 1965 anlässlich des 85. Geburtstags ihres Ehrenbürgers Hans Purrmann den Förderpreis „Hans-Purrmann-Preis der Stadt Speyer für Bildende Kunst“ begründet. Zu diesem mit 6.000 Euro dotierten Preis trat ab 2012 der mit 20.000 Euro ausgestattete „Große Hans-Purrmann-Preis der Stadt Speyer“ hinzu. Beide Preise werden seitdem im 2-Jahres-Rhythmus vergeben. Die Preisgelder werden in Erinnerung an den 1880 in Speyer geborenen Maler von der 2009 gegründeten gemeinnützigen Hans Purrmann Stiftung bereitgestellt.

Hans Purrmann (1880–1966)

Nach einer Ausbildung im väterlichen Stubenmaler-Betrieb und zwei Studienjahren an der Karlsruher Kunstgewerbeschule zieht es den 17-Jährigen an die Münchner Akademie, wo er bald Schüler Franz von Stucks wird. Von 1905 bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs hält er sich in Paris auf, wo er in Henri Matisse einen wegweisenden Lehrer und Freund findet, den er dazu bewegen kann, die „Académie Matisse“ zu eröffnen. Die französische Mittelmeerküste, wohin er Matisse begleitet, wird zu einem fundamentalen Erlebnis. Mit Matisse reist er auch drei Mal nach Deutschland, wobei ihr erster Weg noch vor München und Berlin ins heimatische Speyer führt. Berlin, der Bodensee, Rom, Florenz, schließlich das Tessin sind weitere Lebensstationen Purrmanns. In krisenhaften Zeiten (in der Ausstellung „Entartete Kunst“ ist er mit zwei Bildern vertreten) leitet er acht Jahre lang in Florenz die Villa Romana und bewahrt sie vor dem Schlimmsten. Hier berührt sich seine eigene Arbeit unmittelbar mit der Künstlerförderung, für die er sich

in der Nachkriegszeit auch wieder als Juror beim Deutschen Künstlerbund einsetzt. 1957 wird er in den Orden Pour le Mérite gewählt.

In Speyer erinnert das Wohnhaus der Familie Purrmann mit zahlreichen Dokumenten und ausgewählten Bildern aller Schaffensepochen an das Leben und die Arbeit eines von Beginn an europäisch orientierten Künstlers.

Die Konzeption der Preise

Am Horizont, den Purrmanns Selbstverständnis und Lebensdynamik eröffnen, orientiert sich die Konzeption von Förderpreis und Großem Preis: leidenschaftlicher Antrieb, hohe Risikobereitschaft, Mut zum Experiment, Offenheit, Klarheit und Kraft in Farbe und Form und ein europäischer Horizont sind die herausragenden Merkmale, die in die Gegenwart zu übersetzen sind. Das bedeutet: Die Preise sind in besonderer Weise als Künstlerpreise konzipiert und werden von einer überwiegend aus Künstlern bestehenden Jury vergeben. Alle Medien sind zugelassen. Im Zentrum steht die herausragende, konzise Einzelleistung, die einen unerwarteten Blick eröffnet.

Für den Förderpreis ist eine Selbstbewerbung vorgesehen. Die Bewerbung um den Großen Preis setzt einen Vorschlag voraus, zu dem jeweils rund 50 renommierte Künstler, Kritiker und Kuratoren eingeladen werden.

Kristina Buch erhielt 2019 auf Vorschlag von Rosemarie Trockel den Großen Hans-Purrmann-Preis der Stadt Speyer.

Hans-Purrmann-Awards of the City of Speyer

In 1965, on the 85th birthday of their honorary citizen Hans Purrmann, the city of Speyer inaugurated the advancement award “Hans-Purrmann-Award of the City of Speyer for the Fine Arts”. This award is currently endowed with 6.000 Euro and was joined 2012 by the “Grand Hans-Purrmann-Award of the City of Speyer”, endowed with 20.000 Euro. Both prizes are granted every two years and are donated by the Hans Purrmann Foundation in commemoration of Hans Purrmann, who was born in Speyer in 1880.

Hans Purrmann (1880–1966)

Following an apprenticeship in his father’s painter-shop and two years of studying at the Karlsruhe School of Applied Arts, the 17-year-old is drawn to the Munich Academy, soon to become a student of Franz von Stuck. In the years from 1905 to the outbreak of World War I, he resides in Paris. He finds a seminal teacher and friend in Henri Matisse, whom he can persuade to open the “Académie Matisse”. For Purrmann, the French Mediterranean coast is to be a fundamental experience. Together with Matisse, he also travels to Germany three times, whereupon his native Speyer, rather than Munich and Berlin, becomes their first port of call. Berlin, Lake Constance, Rome, Florence, and finally Ticino are further stages in Purrmann’s life. In crisis-laden times (in the „Degenerate Art“- exhibition, he is represented with two works) he heads the Villa Romana in Florence for eight years and saves it from the worst. At the Villa Romana, his own work commingles directly with the furtherance of young artists, who he also promotes in the postwar

period as a judge for the German Artists’ Association (Deutscher Künstlerbund). In 1957, he is awarded the order Pour le Mérite. In Speyer the Purrmann family home has become a place of remembrance for the life and work of this genuinely European artist, containing many historical documents and selected paintings from each of his creative periods.

The concept behind the awards

The Grand Award as well as the Advancement Award are conceived to reflect the artistic perception and the vitality of its patron: passionate drive, willingness to take risk, courage to experiment, openness, clarity and strength in color and form and a European horizon are the prominent characteristics to be translated into the present: The awards are distinctly conceived as awards for artists, which is why the judging panel is mainly composed of renowned artists. All media are permitted. The key aim is to promote the outstanding and concise individual performance, which encourages an unexpected glance.

A self-application is required for the Hans-Purrmann-Advancement Award of the City of Speyer for the Fine Arts. Applicants for the Grand Hans-Purrmann-Award of the City of Speyer have to be chosen by one of the approximately 50 artists, critics and curators who are specifically asked to make a nomination.

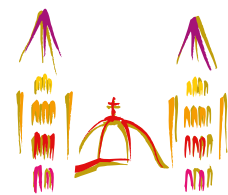
In 2019 Kristina Buch received the Grand Award following a nomination by Rosemarie Trockel.



# IMPRINT

## Publisher:

**City of Speyer**  
Maximilianstraße 100  
67346 Speyer  
www.speyer.de



S P E Y E R

## HANS PURRMANN FOUNDATION

Veterinärstraße 2a  
80539 Munich  
www.hans-purrmann-stiftung.com  
Regina Hesselberger-Purrmann (chairwoman)  
Concept of the Grand Award: Dr. Klaus Heinrich Kohrs

## HANS PURRMANN STIFTUNG

## Catalogue Concept:

atelier issig | nitschke | poser  
Stefan Issig  
www.zudem.de

## Text:

"The territory beyond a universal grammar"  
author/proofreading (English original): Aimee Walleston  
translation (German): Kristina Buch  
proofreading (German): Prof. Dr. Simon Kempny, LL.M.

## Süddeutsche Zeitung Großformat

5./6. Dezember 2015, Nr. 281 (pp. 12–13):  
in collaboration with Süddeutsche Zeitung  
text: Catrin Lorch & Eva Walrim  
graphic design: Kristina Buch & Alper Özer  
translation (English): Ciara Davies  
© Süddeutsche Zeitung GmbH, München  
Courtesy Süddeutsche Zeitung Content.

## Photo Credits:

untitled (2019), colour photograph, Kristina Buch (pp. 2–3)  
Kristina Buch (p. 5)  
Installation view and close-up of frame: Tobias Hübel (p. 11)  
Video stills: Beatrijs Dikker, Kristina Buch, Johannes Buch (p. 11)  
Beatrijs Dikker, Kristina Buch, Johannes Buch (pp. 12–13)  
Kristina Buch (p. 15)  
Thorsten Arendt, Roman Mensing, Kristina Buch (p. 17)  
Untitled (holes) Poster photo: Archive Kristina Buch (p. 19)  
Photo of entrance and foyer: Sandra Then (p. 19)  
Bevor das ich gefaltet war; I am like what it is: Kristina Buch (p. 19)  
Kristina Buch, Zoë Sawyer (p. 21)  
Kristina Buch (p. 23)  
photos: Kristina Buch, map: OpenStreetMap (p. 25)  
Pascal Perich (p. 27)  
Daniel Mazza (p. 29)  
Roman Mensing, Kristina Buch (p. 30)  
Johannes Buch (p. 31)  
Kristina Buch (p. 32)  
Kristina Buch (pp. 34–35)



# KRIS

*Haus Purmann*

**GROSSER PREIS DER STADT SPEYER 2019**