

Yael Davids

One Is Always a Plural

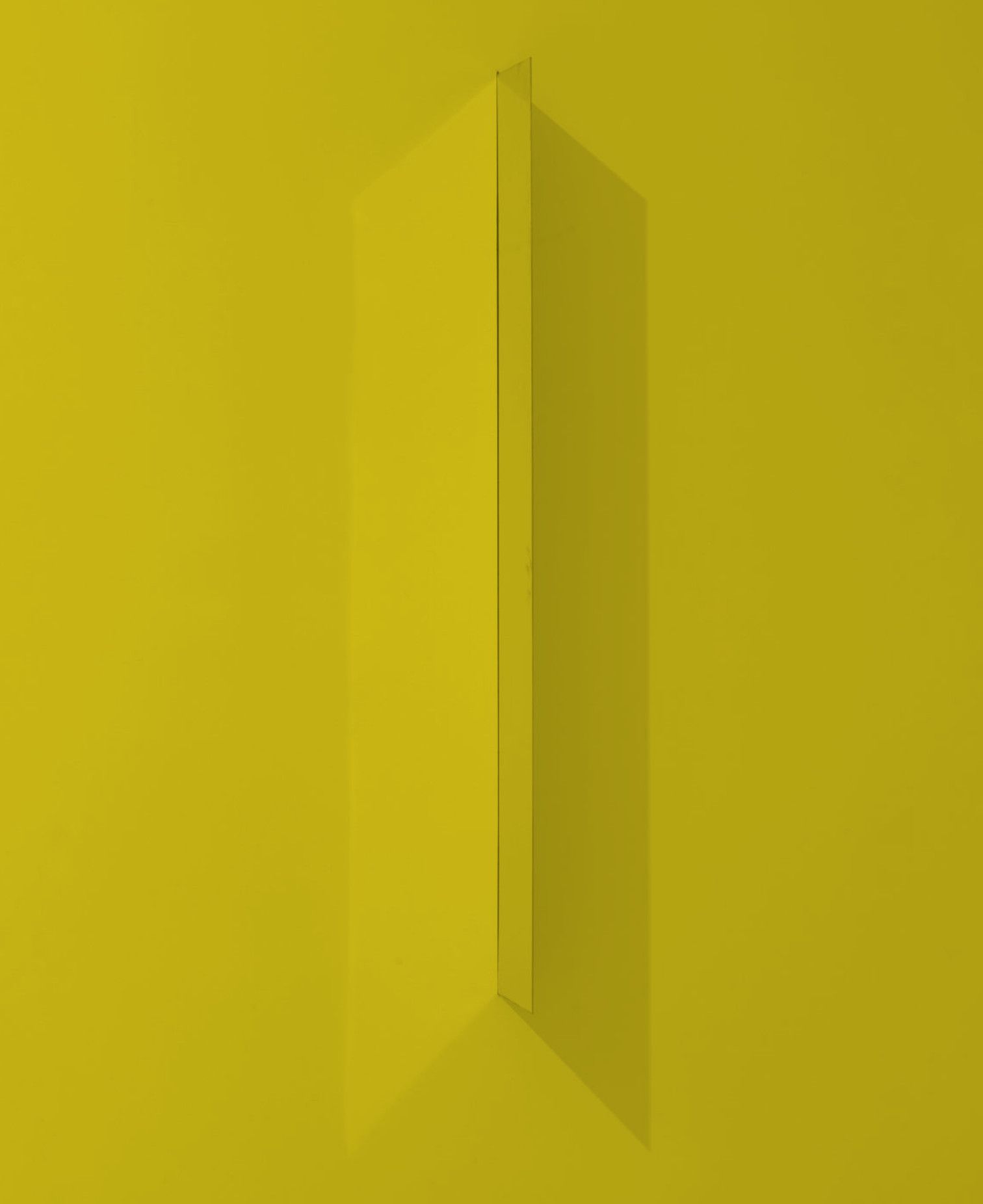
Migros Museum für Gegenwartskunst
22. Mai – 5. September 2021

Ausstellung mit Werken von

Yael Davids im Dialog mit Eleanor Antin, Phyllida Barlow, Heidi Bucher, Thea Djordjadze, Marlene Dumas, VALIE EXPORT, Graciela Gutiérrez Marx, Ferdinand Hodler, Dorothy Iannone, Senga Nengudi, Luis Pazos, Mierle Laderman Ukeles und Cathy Wilkes aus der Sammlung des Migros Museum für Gegenwartskunst sowie mit Leihgaben der Noa Eshkol Foundation for Movement Notation und von Jon Mikel Euba.

Die Schule mit Werken von

Marion Baruch, Georg Baselitz, Lothar Baumgarten, Graciela Carnevale, Thea Djordjadze, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Hans-Peter Feldmann, Hudinilson Jr., Sol LeWitt, Anna Maria Maiolino, Babette Mangolte, Sara Masüger, Senga Nengudi, Henrik Olesen, Robert Ryman, Hanna Schwarz und Philip Wiegard aus der Sammlung des Migros Museums für Gegenwartskunst.



Yael Davids

One Is Always a Plural

Migros Museum für Gegenwartskunst
22. Mai – 5. September 2021

In der Ausstellung *One Is Always a Plural* lässt die Künstlerin Yael Davids eigene Arbeiten in Dialog mit Kunstwerken aus der Sammlung des Migros Museums für Gegenwartskunst treten. Sie setzt sich dabei auf ungewöhnliche Weise mit der Institution und ihrer Sammlung auseinander: Für die Konzeption der Ausstellung und die Auswahl der Werke spielten die Grundprinzipien der Feldenkrais-Methode eine entscheidende Rolle. Diese ganzheitliche Körpertechnik versteht die Bewegung als Grundlage jeglichen menschlichen Handelns und hat zum Ziel, die Eigenwahrnehmung durch achtsam ausgeführte Bewegungssequenzen zu stärken. Yael Davids untersucht das Potenzial des Ansatzes von Feldenkrais für einen ganz anderen Bereich: die Kunsterfahrung. Sie lädt die Besucher*innen ein, Kunst nicht nur zu «sehen», sondern via Körper und Bewegung einen weiteren möglichen Zugang zu finden.

In der künstlerischen Praxis von Yael Davids (*1968, Jerusalem) steht die performative Arbeit mit dem Körper im Zentrum. Die Künstlerin versteht diesen als Gefäß für persönliche und kollektive Erinnerungen sowie als Ort der Verschränkung von individuellen und gesellschaftlichen Narrativen. Der Körper ist als Konfiguration all dessen zu lesen, was innerhalb und ausserhalb seiner eigenen Grenzen existiert. Er steht sowohl als Ausgangs- wie auch als Endpunkt immer in Relation zu seinem Umfeld und ist stark durch die Begegnung mit Anderen geprägt: «One is always a plural.» In diesem Sinne stellt die Ausstellung keine klassische Einzelpräsentation dar, sondern versammelt eine Vielzahl von Stimmen und Positionen – Sammlungswerke, Leihgaben und Arbeiten von Yael Davids –, um sie in ungewohnten Konstellationen zusammenzuführen und wechselseitig miteinander in Verbindung zu bringen. Davids' eigene künstlerische Arbeiten übernehmen dabei eine verbindende Funktion: Zum einen lenken sie als räumliche Setzungen die Bewegungen der Besucher*innen oder legen, je nach Standpunkt, unterschiedliche Blickachsen auf Werke frei; zum anderen fungieren ihre Werke als eine Art Trägerstruktur, die anderen Stimmen und künstlerischen Positionen eine Plattform bietet.

Yael Davids' Zugang zum Museum und seiner Sammlung ist von ihrer intensiven Auseinandersetzung mit der Feldenkrais-Methode geprägt, welche die Künstlerin selbst seit Jahren praktiziert. Moshe Feldenkrais (1904, Ukraine – 1984, Israel), ein Wissenschaftler und begeisterter Judoka, entwickelte in den späten 1940er Jahren eine Methode, die auf der Erkenntnis gründet, dass der Mensch sein Leben lang fähig ist, zu lernen und sich zu verändern. Er hat damit vorweggenommen, was die Wissenschaft der Neuropsychologie heute als «neuronale Plastizität des Gehirns»

bezeichnet. Es handelt sich bei Feldenkrais also um eine körperorientierte, therapeutische und pädagogische Praxis, in der spezifische Bewegungssequenzen achtsam ausgeführt werden, um die eigenen Bewegungs- und Verhaltensgewohnheiten besser zu verstehen und ihre Veränderbarkeit zu erkennen. So können Alternativen für Gewohntes oder Festgefahrener gefunden und verinnerlicht werden. Das Ziel besteht nicht darin, eine bestimmte «Form» der Bewegung zu perfektionieren, sondern es geht vielmehr darum, mit den Möglichkeiten unseres eigenen Körpers zu arbeiten und unsere alltäglichen Bewegungen – wie stehen, sitzen, sich beugen, greifen – zu verbessern.

Günstige und unterstützende Bedingungen für das Lernen zu schaffen, war für Moshe Feldenkrais ein zentrales Anliegen. In Analogie dazu möchte Yael Davids das Museum als Ort gemeinschaftlichen Lernens etablieren: eines körperorientierten, «organischen» Lernens, das von Neugier und Offenheit geprägt ist. Den Akt des Lernens selbst beschreibt die Künstlerin als stark emanzipatorisches Moment mit einer eigenen ästhetischen Form. Lernen beinhaltet für sie immer auch das Potenzial zur Veränderung und Erweiterung jedes Einzelnen – von *One* (Einem) zu *Plural* (Mehreren). In diesem Sinne konzipiert die Künstlerin zwei Räume als *Schule*, in der die Besucher*innen eingeladen sind, während der gesamten Ausstellungsdauer unter Anleitung von professionellen Feldenkrais-Lehrerinnen und -Lehrern an entsprechenden Übungslektionen teilzunehmen.

An zwei Wochenenden leitet Yael Davids ausserdem eigene Feldenkrais-Lektionen, die sie ausgehend von bestimmten Werken aus der Sammlung des Museums konzipiert hat. Sie hat die künstlerischen Arbeiten auf Aspekte wie Orientierung, Stabilität, Schwerkraft, Textur usw. untersucht und diese den Arbeiten innewohnenden

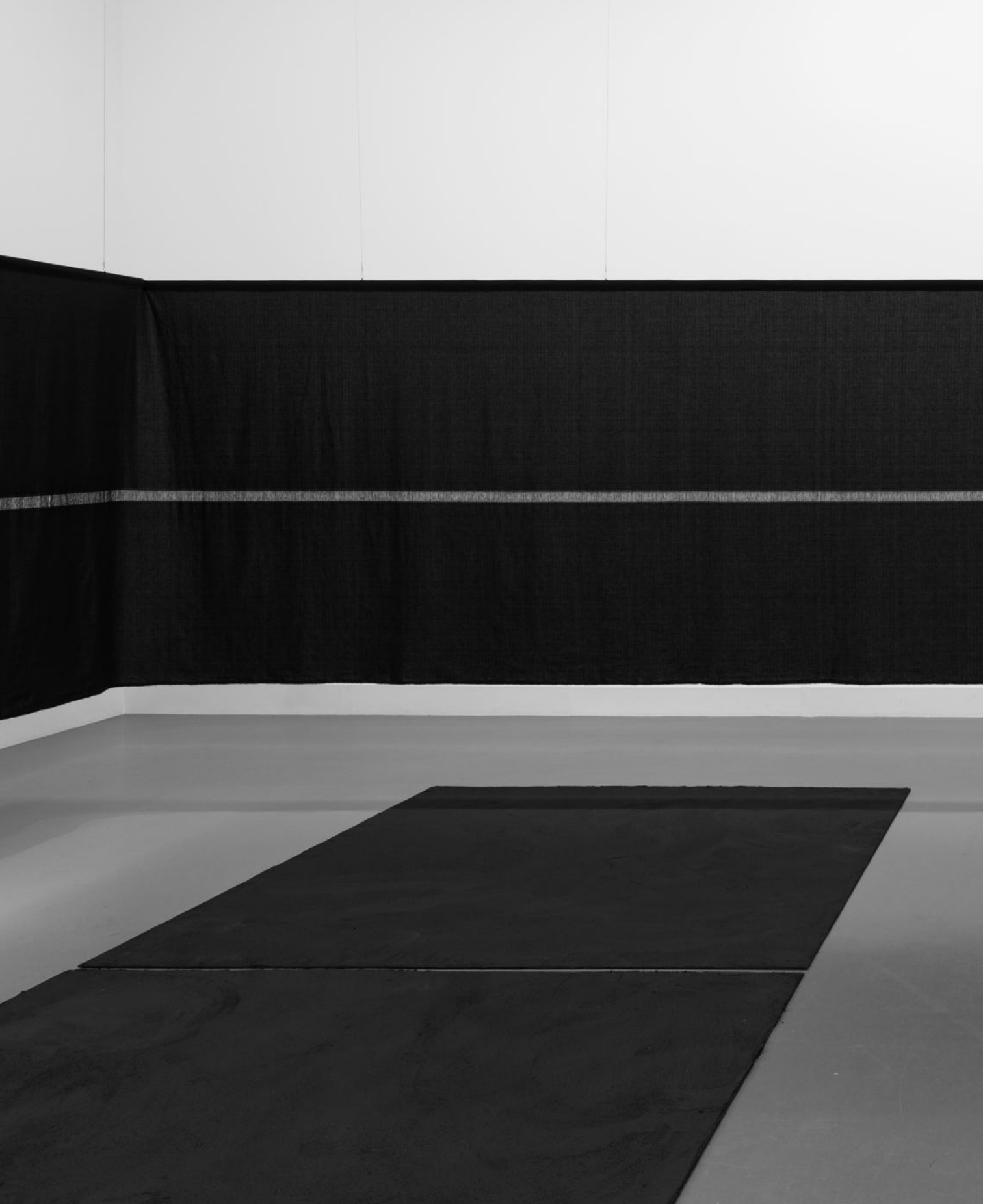
Eigenschaften in entsprechende Feldenkrais-Übungssequenzen übertragen. Die Teilnehmer*innen können so die Werke auf neue Art und Weise «erfahren»: liegend, mit geschlossenen Augen, angeleitet von der Künstlerin, gemeinsam praktizierend, den Körper in Bewegung setzend. Dabei geht es nicht darum, auf «rationale» Weise etwas «über» die Werke zu erfahren, sondern vielmehr darum, «von und mit» ihnen zu lernen. Die Charts, welche Yael Davids für jede dieser Lektionen anfertigt, dienen als Skript und pädagogisches Instrument für die Übungsstunden. In Form von Bild-Text-Collagen werden hier Beziehungen zwischen Kunstwerken und Feldenkrais-Prinzipien sichtbar. Die Charts stellen somit gewissermassen den Kern der Ausstellung dar, indem sie die künstlerischen Überlegungen Davids, die sich u.a. in der räumlichen Setzung der Kunstwerke manifestieren, veranschaulichen. Die Arbeiten, die Yael Davids in ihre Feldenkrais-Lektionen einbezieht, wurden von Museumsmitarbeitenden ausgewählt, mit denen die Künstlerin im Vorfeld der Ausstellung über Monate regelmässig Feldenkrais praktizierte, und sind während der Ausstellung dauerhaft in der *Schule* zu sehen.

Ein weiterer Ausgangspunkt für Yael Davids' Ausstellungskonzept ist die Person von Noa Eshkol (1924–2007), eine israelische Tänzerin, Choreografin und Bewegungstheoretikerin, die in den 1950er Jahren in Zusammenarbeit mit dem Architekten Avraham Wachman (1931–2010) ein System entwickelte, um die Bewegung des menschlichen Körpers und seine Organisation grafisch festzuhalten (die sogenannte Eshkol-Wachman-Bewegungsnotation). Als enge Freundin von Moshe Feldenkrais war Eshkol für die Transkription und Notation der meisten seiner Übungsstunden verantwortlich. In der Ausstellung ist eine bedeutende Zahl von Skizzen, Zeichnungen und Fotografien aus

dem Archiv der Noa Eshkol Foundation zu sehen, für die Yael Davids eigens eine Vitrine geschaffen hat, die sich in ihrer Gestalt an den Achsen und Sphären des Notationsprinzips orientiert. Für die Künstlerin ist Eshkol, die ein konsequentes Leben, Arbeiten und Lernen im Kollektiv praktizierte, eine wichtige Referenz – sowohl für die eigene Arbeit als auch innerhalb dieser Ausstellung.

Wenn Yael Davids die für die Feldenkrais-Lehre wesentliche Befragung und Wahrnehmung körperlicher Zusammenhänge in den Kontext der Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis und den musealen Raum überträgt, bedeutet dies, dass nicht mehr die einzelnen Kunstwerke im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, sondern die Bezugspunkte und Verbindungslinien zwischen ihnen. Den Prozess der Ausstellungskonzeption versteht die Künstlerin als elementaren Bestandteil ihres Projektes. Er ist für sie mit dem Verfassen eines Skripts für eine Performance vergleichbar, wobei sie das Museum als Körper und die Sammlung als dessen Rückgrat begreift.

Yael Davids stellt die Konventionen der Wissensvermittlung der Institution in Frage, verschiebt die Parameter für das Erleben von Kunst und lässt die Besucher*innen an ihrer Untersuchung teilhaben, wie eine gesteigerte Selbstwahrnehmung die Art und Weise beeinflusst, wie wir uns den Kunstwerken, der Ausstellung und dem Museum nähern.



One Is Always a Plural

Yael Davids' Arbeiten sind politisch und soziologisch aufgeladen. Neben der Frage, wie wir mit unserem biografischen und kulturellen Erbe umgehen, setzen sie sich damit auseinander, wie sich individuelle und kollektive Erinnerungen in unseren Körpern einschreiben. Gleichzeitig machen sie auf periphere, vom Kanon vernachlässigte Stimmen und Körper aufmerksam und lassen diese sichtbar werden. In der Ausstellungschoreografie von *One Is Always a Plural* übernehmen Davids' skulpturale und installative Werke vor allem eine strukturierende und verbindende Rolle. Mit ihren räumlichen Setzungen lenkt die Künstlerin unsere Bewegungen, ohne jedoch einen bestimmten Weg vorzugeben. Durch das Führen unserer Blicke und die Inszenierung von Momenten des Sichtbarmachens und Verbergens fördert sie das Bewusstsein für unterschiedliche Bezüge zwischen den ausgestellten Werken und regt uns an, unsere eigenen Bewegungen im Ausstellungsraum aufmerksam wahrzunehmen.

Parallel zu ihrer künstlerischen Arbeit praktiziert Yael Davids seit vielen Jahren Feldenkrais und ist heute zudem als ausgebildete Feldenkrais-Lehrerin tätig. Diese körperzentrierte Methode war Ausgangspunkt ihres von der Gerrit Rietveld Akademie unterstützten, dreijährigen künstlerischen Forschungsprojektes, als deren Schlusspunkt die beiden Ausstellungen *A Daily Practice* 2020 im Van Abbemuseum (Eindhoven, NL) und *One Is Always a Plural* hier und heute im Migros Museum für Gegenwartskunst zu

Einleitung

verstehen sind. Im Zentrum ihrer Untersuchung steht die Frage, wie und über welche Arten der Sinneswahrnehmung wir uns Kunstwerken nähern, ihnen begegnen und sie «verinnerlichen» können. Es geht ihr darum zu untersuchen, wie in einem zur Beherbergung von Kunst konzipierten Raum Bedingungen geschaffen werden können, die das Lernen fördern und begünstigen. Wie fühlt sich der Museumsraum für unsere Körper an? Wie bewegen wir uns durch seine architektonische Grundstruktur? In diesem Sinne möchte die Künstlerin das Museum – für die Dauer der Ausstellung und darüber hinaus – als Ort gemeinschaftlichen Lernens etablieren: eines körperorientierten, «organischen» Lernens, das von Neugier und Offenheit geprägt ist.

Vielen von Davids' Werken wohnt ein Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen, teilweise entgegengesetzten Kräften inne. Sie bewegen sich zwischen Polen wie Transparenz, Opazität, Reflexion, Absorption, Leichtigkeit und Schwere, wobei sie mit unterschiedlichen Graden von (Un-)Sichtbarkeit, Gewicht und Schwerkraft spielen. Sie bestehen aus Materialien wie Glas, Metall, Holz, Pigment, Lehm oder Stoff. Je nachdem wie die Glasplatten oder die mit dunklem Lehm verputzten Holzpaneele im Raum positioniert sind – von der Decke hängend, an die Wand gelehnt oder am Boden liegend –, verweisen sie auf unterschiedliche Bedeutungsebenen. Im Mittelpunkt steht jedoch stets das Verhältnis zu den anderen im Raum anwesenden Kunstwerken und zu unserem eigenen Körper.

Die Glasplatten, die in vielen von Davids' Installationen vorkommen, verweisen auf den Geburts- und Ursprungsort der Künstlerin: den Kibbuz Tzuba westlich von Jerusalem, wo auch die Panzerglasfabrik Oran ansässig ist. In ihrer frühesten Ausprägung lag der Fokus der Kibbuz-Bewegung vor allem auf der gemeinschaftlichen Landarbeit. Später kam es jedoch zu einer Verlagerung von der landwirtschaftlichen Arbeit zur Industrie. Das Hauptgeschäft der Fabrik Oran Safety Glass ist ein vorwiegend für Kriegszwecke bestimmtes, kugelsicheres Glas. In vielen von Davids' früheren Arbeiten war die Auseinandersetzung mit der Entwicklung des eigenen Selbstverständnisses inmitten der komplexen, oft ideologischen Einflüsse ihres Herkunftslandes ein zentrales Thema. In diesem Kontext ist die Unterscheidung zwischen Angriff, Verteidigung und Schutz, Unterdrückten und Privilegierten sowie zwischen Nation und Diaspora selten unkompliziert und eindeutig. Auch wenn sich ihr thematischer Fokus verändert hat, ist die Verwendung des Materials Glas in ihren Arbeiten auch heute noch als Verweis auf die unscharfen Grenzen zwischen Selbstschutz, Verteidigung und Angriff zu verstehen.

In ihren skulpturalen und installativen Werken spielt die Künstlerin bewusst mit dem (formal und inhaltlich) mehrdeutigen Charakter des Materials. So spiegeln und vervielfachen die Glaspaneele – als hängende oder an die Wand gelehnte Gläser – zum einen unsere eigenen Körper im Museumsraum; zum anderen lässt die Transparenz der Scheiben diese je nach Perspektive und Lichteinfall beinahe verschwinden, wodurch der von diesen Objekten ausgehende potenzielle und zugleich durchaus reale Aspekt von Gefahr und Bedrohung verstärkt wird. *Vanishing Point* (2020) und *Iteration of Vanishing Point* (2021) hingegen – lange Gewebe, in dessen Mitte Kettfäden in minutiöser Handarbeit herausgelöst wurden – spielen

mit dem Verschleiern und Enthüllen unseres Blickes auf die anderen im Raum präsentierten Werke. Die sechzig Meter lange, schwarze Stoffbahn dehnt sich im gesamten Obergeschoss aus, schafft innerhalb dieses Raumes subtile temporäre Strukturen und deutet damit inhaltliche Verbindungen zwischen den hier gezeigten Werken an; im Erdgeschoss befindet sich eine entsprechende Installation aus weissen Stoff. Wenn wir uns im Raum bewegen, eröffnet das textile Geflecht immer neue Perspektiven und leitet uns unaufdringlich, ohne unsere individuelle Erkundung der Ausstellung einzuschränken.

In der Installation *A Reading That Loves, A Physical Act* (2017) führt Davids die Biografien von drei historischen Persönlichkeiten zusammen – Else Lasker-Schüler (1869–1945), Rahel Varnhagen (1771–1833) und Julia Aquilia Severa (gest. 222 n. Chr.). Über die unterschiedlichen historischen und kulturellen Hintergründe hinweg spürt sie den Gemeinsamkeiten dieser Frauen nach. Auch hier spielt das Material Glas eine wichtige Rolle: So schützen zwei Glasplatten die beiden Totenmasken von Else Lasker-Schüler. Die Masken bilden das Lebensende der deutsch-jüdischen Dichterin ab, wobei in den verzerrten Gesichtszügen nicht nur ihr Schmerz, sondern auch ihre Beharrlichkeit gegenüber allen Widerständen, die ihr Leben prägten, zu erkennen ist. Das Glas spielt hier auf die Anstrengungen an, die Museen unternehmen, um Artefakte zu bewahren und zu schützen, gleichzeitig unterminiert die Künstlerin dieselben jedoch, indem sie feinste, fragile, bedenklich gekippte Glasplatten einsetzt, welche die Skulptur an den Seiten freilegen und dadurch ihre schützende Funktion nicht erfüllen. Zudem bilden mehrere äusserst fragile Collagen weitere Bestandteile des Werkes. Deren Texte verweisen auf die Lebensgeschichte Lasker-Schülers und hängen ungeschützt an

der Wand. Um unbeschädigt zu bleiben, sind sie also dringend darauf angewiesen, dass das Publikum sich ihnen behutsam und mit Respekt nähert.

In *Cabinet with Noa Eshkol* (2020), entstanden in Zusammenarbeit mit André van Bergen, tritt Davids mit der Arbeit von Noa Eshkol (1924–2007) in Dialog, deren lebenslanges Engagement, Bewegung zu studieren und in ein Notationssystem zu übersetzen, die Künstlerin stark inspiriert hat. Die israelische Tänzerin, Choreografin und Bewegungstheoretikerin hat in den 1950er Jahren in Zusammenarbeit mit dem Architekten Avraham Wachman (1931–2010) ein System entwickelt, um die Bewegung des menschlichen Körpers und deren Organisation grafisch festzuhalten. Die Vitrine, die Davids für die zahlreichen Skizzen, Zeichnungen und Fotografien aus dem Archiv der Noa Eshkol Foundation for Movement Notation geschaffen hat, ist als Hommage an Eshkols Forschung zu verstehen. Sie orientiert sich in ihrer Gestalt an den Ebenen und Bewegungsachsen des Notationsprinzips. So werden die Scheiben aus gehärtetem Glas, zwischen denen die visuellen Studien präsentiert werden, von ihrem Zentrum oder «Rumpf» gehalten und wirken, als wären sie in Bewegung. Das Ideal des kollektiven Arbeitens und Lernens, das in einer Zusammenführung verschiedener Stimmen und Ideen mündet, war nicht nur für Eshkols Praxis essenziell, sondern ist auch ein wesentlicher Bestandteil von Yael Davids' künstlerischem Selbstverständnis. Mit dem Einbezug Eshkols erweitert die Künstlerin die Befragung ihrer selbst und ihrer künstlerischen Praxis – ganz im Sinne des Ausstellungstitels *One Is Always a Plural* – um einen weiteren Bezugspunkt.



A daily practice

Yael Davids

Ich bemerke, wie die Blickrichtung die Ausrichtung des Körpers einleitet. Ich lerne, die Gewichtsverlagerung mit der Verlagerung meines Blicks in Einklang zu bringen, die Beckenbewegung mit der Augenbewegung, das Geschlechtsorgan mit dem Beobachtungsorgan. Ich lerne verschiedene Gelenke gleichzeitig und fließend kreisen zu lassen

Der Oberschenkelkopf bewegt sich in der Gelenkpfanne – der Augapfel dreht sich in der Augenhöhle.

Eine Berührung, ein Lichtstrahl.

Wenn ich das Auge als muskulösen Körperteil erkenne, wenn ich seine Mikrobewegungen beobachte: Wird mir das helfen, meine Neugier für komplexe Zusammenhänge zu entwickeln? Ein Selbst, das sich als unendlich detailreich erweist, ein von aussen belebbares Geflecht.

Jemand liegt neben mir. Unter meinem Körper ist kalter Beton. Seitlich spüre ich den Druck der Wand. Über mir hängt eine bedrohliche Glasdecke. Das fragile Kunstwerk in unmittelbarer Nähe.

Eine Enttäuschung verbindet mich mit diesem Gebäude: Die Körper, die sich hier auf dem Boden bewegen, haben keinen Einfluss auf die Ereignisse dieser Welt. Körper müssen kollektiv in Bewegung gesetzt werden, um grössere Strukturen zu verändern. Kann ich lernen, mich synchron zu bewegen? Einen Körper in viele zu verwandeln, ähnlich wie ich meinen eigenen Körper vervielfache? Kann ich lernen, dies zu tun? Kann ich lernen, bei Bedarf zugleich für mich und zusammen zu sein?

Meine Stimmung trübt sich, wenn ich an Körper denke, die andere Körper kontrollieren, die Regeln und Vorschriften aufstellen, die uns angeblich schützen, behüten oder verteidigen sollen. Ich frage mich, was wir preisgeben, wenn wir unseren Schutz anderen übertragen.

Ich möchte die Grammatik persönlicher Lebensgeschichten verändern. Diese werden oft dazu benutzt, allgemeine Geschichten in die Welt zu setzen – Geschichten, die persönliche Lebensgeschichten gewaltsam umformulieren, bis sie in den Hintergrund treten. Wie ein rückwärts verlaufendes Möbiusband.

Kann ich die Schwerkraft dazu bringen, uns für die Fantasie zu öffnen? Kann ich Flächen gegen Scheitelpunkte tauschen, um Formen feilschen, Muster verkehren?

Mein Lernprozess kam teils durch das Wirken anderer Kunstschaffender zustande: durch Vorgehensweisen, die meine neue Arbeit beflügelten, mich dazu brachten, die Schule als wesentlichen, aktiven Teil dieser Ausstellung zu begreifen.

Emanzipierte Künstler*innen haben mich emanzipiert.

Ich begreife Veränderung stets in Beziehung zu Bewegung – einer Bewegung, die eine Richtung vorgibt. Ich versuche zu verstehen, wie Kunstwerke auf verschiedene Strukturen reagieren: Natur, Anatomie, Sozialpolitik, die eigene Persönlichkeit. Wie sie stetige Bewegung versprechen und diszipliniert umsetzen: in der täglichen Übung.

In den im Kunstwerk eingebetteten Übungen kann Natürliches, Anatomisches und Sozialpolitisches zum Ausdruck kommen.

Das Auge ist ein Gefäß, es beobachtet und nimmt auf, das Auge ist offen und fruchtbar – ein Nährboden für das Fluidum des Verstands.

Die Kunst des Festhaltens.

Atmen ist eine Art Hingabe und Selbstversorgung zugleich.

Ich denke an stillende Mütter, an Nippel, die vom Leben gebissen werden, sich infizieren, entzünden, sodass ein Ich am Ich entsteht, Hormone erzeugen Milch, Milch nährt Knochen und Muskeln.

Am Ich lutschen.

Muttersein ist eine Übung. Muttersein ist eine Haltung. Muttersein ist eine Ideologie, eine Art, die Welt zu nähren, bevor man sich selbst ernährt.

Ätherische Fluidität.

Knochen sind gleich Milch, Struktur ist gleich Flüssigkeit – Essenzen, die Entwicklungen anregen, einen Prozess in Richtung Rollen, Lehnen, Krabbeln, Lehnen, Sitzen, Lehnen, Stehen, Lehnen, Gehen, Laufen, Fallen.

Moshe Feldenkrais insistierte auf dem Skelett und den Knochen. Er forderte damit die Muskeln heraus, dieses seltsame Gewebe, das so viel unnütze Arbeit leistet! Parasitäre Bewegungen, erbrachte Anstrengungen, Anstrengung, die wir fälschlicherweise als Kraft bezeichnen – Muskeln sind gleichbedeutend mit der Kunst, Schmerz zu erzeugen.

Teilnahme könnte die Kunst sein, Schmerz zu erkennen. Sobald wir merken, dass wir uns selbst Schmerz zufügen, werden wir auch merken, dass wir einem anderen Schmerz bereiten.

Ich lese gerade einen Roman von James Baldwin aus dem Jahr 1953, *Go Tell It on the Mountain*. Alle Figuren darin werden als Verfolgte geboren, ohne die Würde einer behüteten Geburt, Kindheit, Jugend oder eines geborgenen Heranwachsens. Drei Gebete erzählen von der Natur des Schmerzes und wie wir aus dem eigenen Schmerz heraus andern Schmerz zufügen.

Wir bringen uns von klein auf bei, Schmerz tunlichst zu vermeiden. Doch man muss selbst Schmerz erfahren haben, um den anderer zu verstehen.

Moshe Feldenkrais, ein Mann der Wissenschaft, beobachtete Kleinkinder und die Art ihrer Bewegung. Er untersuchte Muster, die im Gehirn, in der Bewegung, in der Natur und in der Wissenschaft vorkommen, etwa in der Mathematik und Physik.

Feldenkrais entwickelte langsame Bewegungsabläufe, die Mikro- und Makrobewegungen kombinieren und versuchen, unnötige Muskelanstrengungen zu vermeiden, indem sie die Stützstruktur – das Skelett – effektiv nutzen. Feldenkrais erkannte, dass übermäßige Anstrengung und Schmerz im Gehirn eine Art Lärm auslösen, der das Nervensystem daran hindert, neue Informationen zu verarbeiten. Ihm ging es darum, ein Bewusstsein für eingefahrene Bewegungsmuster zu erzeugen und diese Muster zu verändern. Körperliche Verhaltensweisen bilden sich meist in jungen Jahren durch soziale Normen oder lang anhaltende emotionale Zustände heraus. Verändern wir unsere Bewegungsmuster, verändern sich auch die synaptischen Muster unseres Gehirns, was wiederum Veränderungen in anderen Bereichen unseres Lebens ermöglicht.

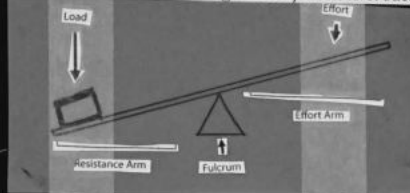
In den Übungen lernen wir, uns auf unsere (Un-)Fähigkeit einzustellen, indem wir Umfang und Geschwindigkeit einer Bewegung vermindern. Wir lernen, aufmerksam zu sein und uns selbst stärker einzubeziehen.

Alle können diese Übungen ausführen, alle sind eingeladen, sich auf den Boden zu legen. Präzision ist das Ziel, aber die Lehrperson macht sie nicht vor: Die Teilnehmenden interpretieren die Bewegung auf ihre eigene Weise. Feldenkrais wollte nicht korrigierend eingreifen, weil er sah, dass dies nur Widerstand hervorruft. Er sprach stattdessen von organischem Lernen: der Art und Weise, wie Kleinkinder lernen, sich zu drehen, zu sitzen, aufzustehen und zu gehen. Niemand bringt es ihnen bei. Es ist ein Drang, der freudiger Neugierde entspringt. Ich glaube, dass Lernen eine emanzipatorische Kraft ist. Beim Lernen nehme ich neue Informationen in mich auf. Dieses In-sich-Aufnehmen hat für mich auch eine ästhetische Form.

Bei den in dieser Ausstellung vertretenen Künstlerinnen und Künstlern erkenne ich diese Ästhetik des Lernens und Verinnerlichens. Die in diesem Prozess zutage tretende Ethik – die Praxis der Demut des Lernens – bedeutet Zuhören statt Reden, Beobachten statt Diktieren.

Ich erkenne in diesen Übungen verschiedene Arten des Lernens, wobei jede in unterschiedlichem Masse körperzentriert ist. Sie alle zeugen von Eingestimmtsein.

In this lesson a seesaw configuration/form is created.



Head lifted in rotation – affirming spine's rotation.

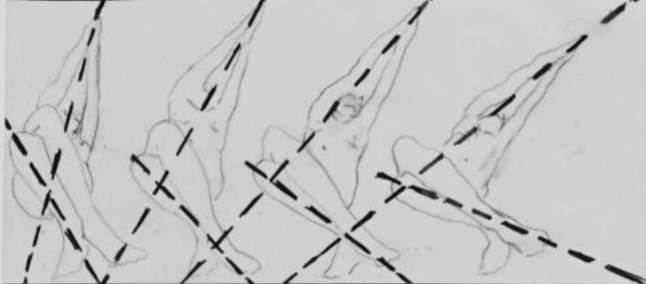


Marlene Dumas: Indifference, 1993-1994, oil on canvas, 100.0 x 300.0 x 3.5 cm

"Painting is about the trace of the human touch. It is about the skin of a surface. A painting is not a postcard. The content of a painting cannot be separated from the feel of its surface." Marlene Dumas

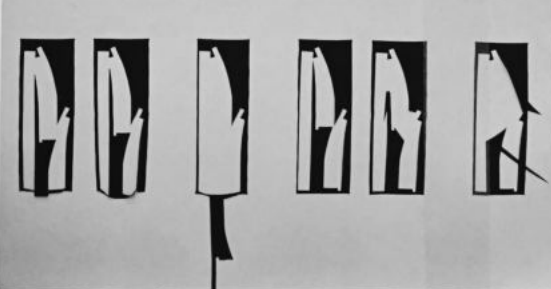
In this lesson, Feldenkrais uses the verb 'sink' twenty-nine times.

A good weight distribution throughout the skeleton when lying teaches it to better navigate against gravity when standing.



Babette Mangolte: Trisha Brown: Accumulation, NYC, 1973/2007 B/W photograph, 23 x 34 cm

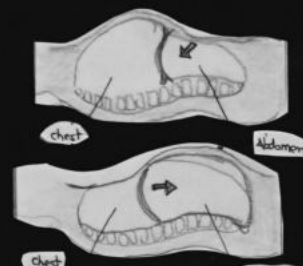
The trunk is asked to remain grounded as a core counterweight to the movement of crossed legs and the glued hands, which tilt in opposite directions



Marion Baruch: Lasciar Cadere, 2018, Polyester veil, (6x) 160 x 59 cm

The first class lever is the easiest of the different levers. In the lesson, at one end, the effort force is the legs. On the other, the resistance force is the hands. In the middle is the fulcrum, the torso on the floor. A seesaw is a classic example of a first class lever.

Well-organised movement will distribute weight as equilibrium and will use zero force.



"When Black and White are colors and not races, people between partners and feel sad and bad and need art to those places where pain becomes beauty" - Marlene Dumas

"I always feel sorry for the parts of the stage that aren't being used. I have in the past felt sorry for the ceiling and walls. It's perfectly good space, why doesn't anyone use it?" - Trisha Brown

Noa Eshkol

Yael Davids

«Die Einladung, eine Nominierung für den Nobelpreis einreichen zu dürfen, ist eine grosse Ehre. Mein Vorschlag dürfte den Anschein erwecken, weit ausserhalb des Spektrums möglicher wissenschaftlicher Beiträge zu liegen. Das ist ein Irrtum. Um Sir Charles Sherrington zu zitieren: «Das Nervensystem denkt im Hinblick auf Bewegungen, nicht Muskeln.» [...] Die Eshkol-Wachman-Bewegungsnotation (EWBN) ist ein einzigartiges wissenschaftliches Werkzeug. Sie wurde geschaffen, um zwei scheinbar gegensätzlichen Erfordernissen nachzukommen: der Schaffung von Bezugsrahmen und der Zerstörung solcher Bezugsrahmen [...]. Die EWBN bietet die Möglichkeit, mithilfe dieser Bezugsrahmen alternative Sicht- und Verständnisweisen komplementärer Aspekte der menschlichen Bewegung zu erfassen. Sie erlaubt vertiefte Einsichten in die Bewegung von Mensch und Tier, insbesondere aber in gestörte Bewegungsabläufe. Sie wurde erfolgreich für Verhaltensanalysen angewandt, die vom Balzverhalten von Vögeln und Schakalen, der Analyse des Gangs bei Parkinson-Patienten bis zur Früherkennung von Autismus bei Kindern schon im Alter von sechs Monaten reichen (wenn Bewegung noch die einzige Sprache des Kleinkindes ist). Sie erfüllt das Bedürfnis nach einem allgemeingültigen Bezugssystem, das Zoologen, Psychologen, Neurologen und Medizinern eine gemeinsame Sprache bietet. Ausserdem stellt sie ein Abstraktionswerkzeug dar, das Bewegungsmuster zu erkennen und zu verstehen hilft, die sich anders unmöglich erfassen, analysieren und verstehen liessen.» [...]

– Philip Teitelbaum¹

15

Noa Eshkols Vermächtnis hat in meinem Leben seit meiner Kindheit eine wichtige Rolle gespielt, ebenso wie das von Else Lasker-Schüler und Moshe Feldenkrais. Alle drei verweisen auf verschiedene Perioden meiner Entwicklung und verschiedene Erinnerungen an den Ort meiner Herkunft. Kein Ort im geografischen Sinn, sondern ein Ort, der für mich mit dem Leben meiner verstorbenen Mutter Dina Naddaf (nach ihrer Heirat Dina Davids) zusammenfällt. Der Versuch, diesen Ort, diesen Raum zu erkunden, nachzuzeichnen und zu verstehen, zieht sich durch meine gesamte Arbeit.

Als Kind nahm mich meine Mutter hin und wieder heimlich in das Jerusalemer Theater zu abendlichen Tanzaufführungen mit. Für Mitglieder eines Kibbuz war es damals unüblich, mit den Kindern ins Theater zu gehen, da dies mit einem bürgerlichen Lebensstil assoziiert wurde. Die lebhafteste Erinnerung an diese Besuche ist meine sinnliche Erregung – das Erlebnis des Theatersaals, des versammelten Publikums, der roten Samtsessel, der grossen Bühne, der Lichter und der Musik, kurz: des verbotenen Spektakels. Die Elemente, aus denen sich die Veranstaltung zusammensetzte, waren aufregender als die Aufführung selbst.

Einige Jahre später nahm mich meine Mutter mit nach Tel Aviv, in die grosse Stadt, ins Seminar HaKibbutzim. Dort sah ich, mittags auf dem harten Fussboden in der Sporthalle sitzend, die Kompanie von Noa Eshkol. Ich erinnere mich an ein aussergewöhnliches Gefühl. Es war das genaue Gegenteil dessen, was ich im Jerusalemer Theater erlebt hatte. Hier schien es, als würde das Publikum ignoriert. Das Ensemble probte, erarbeitete etwas in vollständiger Konzentration, und es schien, als würde es dies ganz genauso machen, wenn wir nicht anwesend wären. Ich erinnere mich an dieses Gefühl, nicht Publikum, sondern Zeuge zu sein. Ich erinnere mich an die merkwürdige Schwerkraft, die ihre Körper ebenso wie meinen eigenen herabzog. Ich kann immer noch nicht genau erklären, was ich damals verspürte. Hingebungsvolle Langeweile kombiniert mit uneingeschränktem Interesse? Die Neugierde und Begeisterung, etwas zu betrachten, das sich direkt vor einem abspielt? Ein komplexer Apparat, der einen weder verführt noch ausschliesst, einem jedoch gestattet, anwesend zu sein?

16

Jahre später zog ich in die Niederlande. Während eines meiner Aufenthalte in Tel Aviv besuchte ich das Haus von Noa Eshkol in Holon. Ich hielt inne. Am deutlichsten erinnere ich mich an den Garten. Es schien, als sei er immer da gewesen, und er liess mich an den Garten meines niederländischen Grossvaters in Petach Tikwa denken, einen kleinen, versteckten Kosmos vor den Toren Tel Avivs. Das Haus von Noa Eshkol zu betreten, fühlte sich an, als beträte man einen eigenen Kosmos. Im Erdgeschoss eine Küche, das Archiv, eine Toilette, die kleine private Bibliothek von Noa sowie ein weiterer Raum mit einer Liege, auf der die Ensemblemitglieder ihren Mittagsschlaf halten konnten; im ersten Stock ein Raum zum Üben und für die Arbeit mit Stoffen. Alle Räume waren offen und miteinander verbunden. Sie waren allen zugänglich und konnten von allen gleichermassen genutzt werden. Dieses kleine, dem Blick der Aussenwelt entrückte Universum war Labor, Insel und Schoss in einem.

Das dritte Mal begegnete ich Noa Eshkols Praxis während meiner Feldenkrais-Ausbildung, als ich entdeckte, dass Noa Schülerin von Moshe Feldenkrais gewesen war. Sie waren sogar enge Freunde

gewesen! Zudem ist ein Grossteil von Moshe Feldenkrais' Lehre der Nachwelt nur durch Noas Transkription seiner Alexander-Yanai-Lektionen erhalten geblieben. Woran wir uns in unserer Praxis halten und was wir als tägliche Grundlagenübungen nutzen, existiert also zum Teil nur dank Noa Eshkol.

Als ich in Zusammenarbeit mit der Gerrit Rietveld Academie und dem Van Abbemuseum meine Creator Doctus-Forschungsarbeit (CrD) begann, besuchte ich Noa Eshkols Haus häufiger. Einmal war ich mit André, meinem Partner, und Tara-Jay, unserer Tochter, dort. Die Gruppe empfing uns herzlich. Wir sahen bei den Proben für die Tanzsuiten zu, danach gab es ein gemeinsames Mittagessen. Bei meinem nächsten Besuch arbeitete ich im Archiv und beschäftigte mich mit dem Material zur Freundschaft und zum intellektuellen Austausch zwischen Moshe Feldenkrais und Noa Eshkol sowie mit Eshkols Arbeitsunterlagen und ihrer intensiven Forschung rund um ihr Lebensprojekt, die Eshkol-Wachman-Bewegungsnotation. Das war im August 2019. Ich besuchte das Haus jeden Tag. Ich war glücklich. Ich fühlte mich wie zu Hause – ein überwältigendes und, angesichts der politischen Lage in diesem Land, alles andere als selbstverständliches Gefühl. Hier aber, zum ersten Mal seit dem Tod meiner Mutter, war ich von diesem Gefühl des Geerdetseins überwältigt. Mir schien, als hätte ich eine neue Gruppe von Müttern gefunden: Noas Vermächtnis, ihr Ensemble, Mor und Ruthi und Moshe Feldenkrais als fiktiven Vater.

17

Die Eshkol-Wachman-Bewegungsnotation war politisch, indem sie sich der Bewegung auf demokratische Weise näherte. Das Notationssystem wurde geschaffen, um jede mögliche Bewegung aufzunehmen, jede mögliche Kombination oder Beziehung. Zunächst notierte Eshkol existierende Bewegungen, wie Tai-Chi-, Feldenkrais-, Hora-, Dabka-, jemenitische Tanz- sowie Reit- und Zeichensprachfiguren. Aus diesen verschiedenen Notationen schuf sie dann ihre eigenen Kompositionen, die Suiten. Noa Eshkol war eine zutiefst politische und moralische Frau, sie war entschiedene Feministin und wandte sich gegen die politische Neuausrichtung des israelischen Staats. Einmal lehnte sie den prestigeträchtigen Israel-Preis ab, Israels höchste staatliche Auszeichnung. Die politischen Grundlagen ihrer Forschung werden auch in ihrer Beschreibung der Dabka deutlich:

«Der zweite Abschnitt der Partituren besteht aus israelischen Tänzen, die auf der arabischen Dabka basieren sollen. . . . Diese Tänze wurden beinah alle von bekannten Einzelpersonen komponiert, als Teil des Versuchs, einen «israelischen Volkstanz» zu erschaffen; denn da die verschiedenen ethnischen Gruppen aus der Diaspora verschiedene Stile in den neuen Staat mitgebracht hatten, . . . wurden Anstrengungen unternommen, diese unterschiedlichen Strömungen mit dem Stil, der sich bei

der arabischen Bevölkerung in der Gegend findet, . . . zu einem «israelischen» Stil zu verschmelzen. . . . Ich persönlich finde die arabischen Dabkas sehr schön und die Variationen der physisch einfachen Elemente höchst befriedigend. Dasselbe vermag ich von den israelischen Tänzen nicht zu behaupten, die für meinen Geschmack ziemlich hässlich sind. Doch der individuelle Geschmack ist für die Notation existierender Phänomene nicht immer relevant.»

Bei meinem zweiten Besuch im Noa-Eshkol-Haus tauchte ich tiefer ins Archiv ein und entdeckte viel über das gemeinsame Vermächtnis von Noa Eshkol und Moshe Feldenkrais. Sie war für ihn wie eine kleine Schwester. Während ich mich mit ihrer wechselseitigen Verstrickung beschäftigte, notierte ich mir Folgendes:

Zwischen Moshe und Noa bestand eine – nicht schriftlich, sondern persönlich vereinbarte – Verpflichtung per «brit»², eine Liebe, die einem tiefen Selbstverständnis entspringt, dem Verständnis ihrer Rolle in der Welt und wie das eigene Selbst – Körper, Skelett, Struktur und Bild – einzusetzen ist, um es und seine bzw. ihre Verpflichtung gegenüber sich selbst und der Welt einzulösen.

[...]

Ich schaue mir verschiedene Formen des Unterrichts für Kinder durch Schüler von Noa Eshkol an. Die Partituren sind verblüffend – die Kombination von Sprache, Zeichen und Fotos – äusserste Ehrlichkeit, dennoch mit der Projektion von Naivität einhergehend. Es kommt mir vor wie ein Bild des Lernprozesses – die Disziplin des Wissens verschmilzt mit dem Körper, seiner Konzentration und dem Moment der Bewegung und des Denkens.

[...]

Dieser besondere Ort, der Kleidungsstil und die Mentalität, wie sie in den Bildern aufscheinen, sind sehr bewegend. Ich erkenne darin den Kibbuz jener Zeit. Es macht mich traurig: das Gefühl des Verlusts, das Wahrnehmen der Zeit und ihres Fortschreitens; der Verlust an Vielfalt, aber auch die radikalen Gedanken und Überzeugungen, die Ehrlichkeit und Fürsorge, die mit einer solchen Erziehung einhergehen.

1. Aus Noa Eshkols Nominierung für den Nobelpreis, 2002

2. Abkommen

Noa Eshkol (1924–1997) war Tänzerin, Choreografin und Künstlerin. Sie wuchs in einem Kibbuz auf. 1954 gründete Eshkol die Chamber Dance Group. Die Gruppe tritt noch heute auf, und zwar stets ohne musikalische Begleitung, Bühnenbild, Kostüme oder Beleuchtung: Ihr Fokus ist allein auf die Bewegung gerichtet. 1958 entwickelte Eshkol gemeinsam mit dem Architekten Avraham Wachman die Eshkol-Wachman-Bewegungsnotation (EWBN), ein System, das in einer Partitur, die einer Musikpartitur vergleichbar ist, körperliche Bewegungen in Form von Linien, Zahlen und Symbolen festhält. Die ursprünglich zur Komposition und Dokumentation von Tanz entwickelte Notation besteht aus einem Regelwerk, mit dessen Hilfe sich Bewegungen analysieren und notieren lassen. Das System wurde später in zahlreichen Bereichen angewandt, so etwa in der Physiologie und Zoologie in Zusammenarbeit mit Ilan Golani. Eshkol war eine Schülerin und enge Freundin von Moshe Feldenkrais. Sie nutzte die EWBN, um Feldenkrais' Lektionen aufzuschreiben, und publizierte drei Bücher über seine Lehre. Die Illustrationen der Bücher – sowie der EWBN im Allgemeinen – schuf der Künstler John G. Harries. Eshkols Herangehensweise an Bewegung und Lernen bildete die Grundlage für Workshops, die sie mit Kindern in Schulen und Kibbuzim in Israel durchführte. Ihr Denkansatz, das Aufwachsen im Kibbuz und die enge Verbindung zu Feldenkrais machen sie zu einer Figur von vitaler Bedeutung für Davids. (NA)

Lengthening on the stomach and back [Ay 379]

Lesson

On the back - pushing the foot to the ground to elongate the opposite hand. Looking for the trajectory of the force through the pelvis, spine and ribs - the trunk.

On the stomach - pushing through the front torso, rolling from side to side. On the stomach, pushing from the toes and from a bent arm - 'standing hand' - elongating the opposite hand. Looking for the trajectory of the force, and the leaning points throughout the pelvis, spine, ribs, and breastbone. The more availability in the breastbone and ribs, the more movement can transmit from and to the distal parts - foot and palm to the opposite hand, through the torso.

Still in most extended position - looking for and releasing any extraneous effort.

Different parts adjusting to the floor, relinquishing any extraneous effort, surrendering to gravitation. Any effort in any part "holds" muscles, and prohibits the body to rely on its structure, operating optimally with, admitting to the ground reaction force.



Hans-Peter Feldmann: Handprint Poster, Not dated, Inkjet print on paper, (10 x) 75 x 61 cm



Anna Maria Maiolino: Entrevidas, 1981, B/W photograph, (3 x) 120 x 77 cm

The first surfaces from which we learn to push ourselves into erection and movement are the abdomen and back, and later the hands. Last are the feet.

In standing, the body's fundament of movement is solely the feet. We use the feet in a limited capacity, contained most of the time in shoes. We lose the capacity of using the abdomen and back as surfaces to move from and to.

Unnecessary muscles effort can deny our organization from receiving support from natural forces, such as gravitation/ground reaction force.



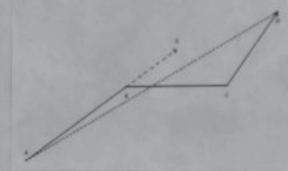
Humans are tetrapods, possessing four limbs. As mammals, we belong to the youngest evolutionary class. Reptiles, from which birds would evolved. Even older are amphibians, creatures that can dwell on both land and in water.

Loss of sensory contact to the ground.

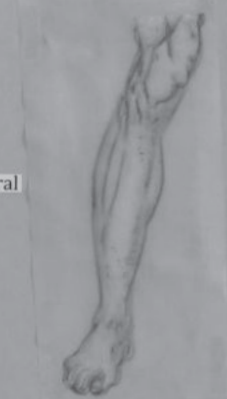
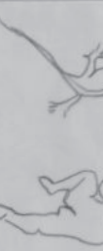
The first force we sense is gravity - the fetus that was floating in the womb experiences a violent pull of/towards the earth. The path to standing and walking is through accommodating the ground. Every surface is sensed through its reciprocal push.

response,

Peter Marquardt



Hypothetical movements of a lizard



Moshe Feldenkrais

Yael Davids

Moshe Feldenkrais konzentrierte sich darauf, geeignete Bedingungen für das Lernen zu schaffen. Lernen ist für mich eine unglaubliche emanzipatorische Kraft. Man kann sich damit fremdes Wissen zu eigen machen. Diese Aneignung und Verinnerlichung hat für mich eine ästhetische Form.

Feldenkrais schuf eine Reihe differenzierter Bewegungsfolgen, die winzig kleine mit weit ausgreifenden Bewegungen verbinden. Verändern wir Bewegungsmuster, verändern sich auch Muster im Gehirn, die Auswirkungen auf alle Bereiche unseres Lebens haben. Feldenkrais konzentrierte sich auf die Stützstruktur des Körpers, das Skelett. Es ging ihm darum, unnötige muskuläre Anstrengungen zu erkennen und zu verringern. Wenn wir unser Skelett effizient einsetzen, ist weniger Anstrengung nötig.

Moshe Feldenkrais war interessiert daran, optimale Lernbedingungen zu schaffen. Anspannung und Schmerz verursachen im Gehirn störende Schwingungen, die das Lernen behindern. Mir gefällt, was ich durch Feldenkrais gelernt habe: das Ausmass und die Geschwindigkeit einer Bewegung zu reduzieren. Man lernt die Bewegung der eigenen Leistungsfähigkeit anzupassen. Die meisten Gewohnheiten, Körperhaltungen und Bewegungsmuster erlernen wir in jungen Jahren, häufig als Reaktion auf soziale und kulturelle Normen oder auch infolge emotionaler Stimmungen. Wir lernen, was gut für uns ist; das erfordert Aufmerksamkeit.

Das Schöne an Feldenkrais' Praxis ist ihre Ganzheitlichkeit. Eine optimale Bewegung bezieht den ganzen Körper mit ein, sie läuft durch den Körper – nichts bleibt unbeteiligt. Wir lernen, uns umfassender einzubringen. Aus gesellschaftlicher Perspektive liegt diese Ganzheitlichkeit darin, dass Feldenkrais eine der wenigen Methoden entwickelt hat, bei der die Lehrperson nichts vormacht: Die Teilnehmenden interpretieren die Bewegungen auf ihre je eigene Weise. Da der grösste Teil der Übungen auf dem Boden stattfindet (wobei die Teilnehmenden nebeneinanderliegen und ihre jeweiligen Bewegungen ausführen), sind sie für jeden und jede geeignet und alle sind willkommen. Feldenkrais ist das Gegenteil einer Korrektur, denn eine Korrektur wird als wertend erlebt und weckt unseren Widerstand.

Die Bewegungen können unterschiedlich interpretiert werden, solange sie keinen Schmerz erzeugen und den Anweisungen entsprechen.

Feldenkrais spricht vom Konzept des organischen Lernens und vergleicht es mit dem Lernprozess von Kleinkindern, wenn sie sich zu drehen, zu sitzen, zu stehen und zu gehen beginnen: Niemand bringt ihnen bei, wie man das macht, sie lernen es aus freudiger Neugier und einem inneren Drang heraus.

Moshe Feldenkrais (1904-1984) studierte Ingenieurwesen an der École Spéciale des Travaux Publics und promovierte an der Universität Paris in Physik. Geboren in der Ukraine, lebte er in Palästina, England und Frankreich, bevor er sich 1951 in Israel niederliess. In den 1930er Jahren arbeitete er als Forschungsassistent des Kernphysikers und Nobelpreisträgers Frédéric Joliot-Curie. Feldenkrais war Träger des Schwarzen Gürtels im Judo und Mitbegründer des Jiu-Jitsu-Club de France, einem der ältesten Judo-Clubs in Europa. 1942 veröffentlichte er sein erstes Buch über Judo: *Practical Unarmed Combat* (praktischer unbewaffneter Kampf). Infolge anhaltender Kniebeschwerden begann er eigene Bewegungstechniken zu entwickeln und seine experimentellen Ideen in Kursen weiterzuvermitteln. 1949 veröffentlichte er *Body and Mature Behaviour: A Study of Anxiety, Sex, Gravitation and Learning* (Körper und reifes Verhalten: Eine Studie über Angst, Sex, Gravitation und Lernen), das erste von vielen Büchern, die detailliert beschreiben, was später als Feldenkrais-Methode bekannt werden sollte. 1955 unterrichtete er in seinem Studio in Tel Aviv zum Thema «Bewusstheit durch Bewegung». Zwischen 1969 und 1971 bildete er die ersten Lehrkräfte in der Feldenkrais-Methode aus. Von 1975 bis 1980 bildete er 300 Lehrkräfte in Colleges in San Francisco, Kalifornien, und Amherst, Massachusetts, aus. (NA)



Feldenkrais – Programm

In der Ausstellung *One Is Always a Plural* lässt die Künstlerin Yael Davids eigene Arbeiten in Dialog mit Kunstwerken aus der Sammlung des Migros Museums für Gegenwartskunst treten. Für die Konzeption der Ausstellung und die Auswahl der Werke spielten die Grundprinzipien der Feldenkrais-Methode eine entscheidende Rolle. Während der gesamten Ausstellungsdauer sind die Besucher*innen eingeladen, unter Anleitung von professionellen Feldenkrais-Lehrerinnen und -Lehrern an entsprechenden Übungslektionen teilzunehmen. An zwei Wochenenden finden zudem Lektionen zu ausgewählten Sammlungswerken statt, angeleitet von Yael Davids. Vor- und nach den Lektionen besteht die Möglichkeit, sich die Ausstellung anzusehen. Die wöchentlichen Feldenkrais-Lektionen werden auf Deutsch, diejenigen von Davids auf Englisch durchgeführt.

Für die Anmeldung und weitere Informationen zu den Lehrer*innen, zu den Lektionen und Terminen, besuchen Sie bitte migrosmuseum.ch.

Wir freuen uns sehr über Ihre Teilnahme!

- Ort: Migros Museum für Gegenwartskunst, Limmatstrasse 270, 8005 Zürich
- Anmeldung: migrosmuseum.ch/agenda
- Kosten: Mit der einmaligen Zahlung des Eintritts (CHF 12, CHF 8 ermässigt) wird Ihnen jederzeit der Zutritt zur Ausstellung gewährt. Das Eintrittsticket berechtigt Sie auch zur Teilnahme an sämtlichen Feldenkrais-Lektionen.
- Alter: ab 14 Jahren
- Anzahl Teilnehmer*innen auf max. 12 Personen begrenzt.
- Schutzkonzept: migrosmuseum.ch/liebes-publikum

Mittwoch, 12:15 – 13:15 Uhr **FELDENKRAIS JOUR FIXE 1**

Klassische Feldenkrais-Lektionen mit Ueli Tank-Erni und/oder Christina Erni Tank.

26. Mai / 2. Juni / 9. Juni / 16. Juni / 23. Juni / 30. Juni 2021

Jeden zweiten Samstag, 11:30 – 12:30 Uhr **FELDENKRAIS JOUR FIXE 2**

Klassische Feldenkrais-Lektionen mit Nikola Egli-Krause.

29. Mai / 12. Juni / 3. Juli / 17. Juli / 31. Juli / 14. August / 28. August 2021

Beide Kurse richten sich an Personen (mit oder ohne Feldenkrais-Erfahrung), die gerne über einen längeren Zeitraum Feldenkrais im Museum praktizieren möchten.

Donnerstag, 18 – 19:30 Uhr **OFFENE FELDENKRAIS-LEKTIONEN**

Klassische Feldenkrais-Lektionen mit jeweils einer Einführung in die Methode Feldenkrais und in die Ausstellung, alternierend mit Dorothee Rüttimann und Franziska Wyder.

27. Mai / 3. Juni / 10. Juni / 17. Juni / 1. Juli / 8. Juli / 15. Juli / 22. Juli / 29. Juli / 5. August / 12. August / 26. August / 2. September 2021

Die offenen Feldenkrais-Lektionen richten sich an Personen ohne Feldenkrais-Erfahrung, die gerne mehr über Feldenkrais und seine Verbindung zur Ausstellung erfahren und die Methode selbst einmal ausprobieren möchten. Aber auch Personen mit Feldenkrais-Erfahrung sind jederzeit willkommen.

**SPEZIELLE FELDENKRAIS-LEKTIONEN
VON Yael DAVIDS MIT WERKEN AUS
DER SAMMLUNG**

Fünf von Yael Davids konzipierte
Lektionen, welche jeweils von
einer Gruppe von Werken aus der
Sammlung des Migros Museum für
Gegenwartskunst ausgehen.

Donnerstag, 24. Juni
18 – 20 Uhr

***Das Nervensystem beruhigen –
sich von Bildern wegbewegen
Die Augen bedecken***

[AY10]

Werke von: Lothar Baumgarten
und Robert Ryman

Samstag, 26. Juni
11:30 – 13:30 Uhr und 15 – 17 Uhr

***Horizontal – vom Bild zur Bewegung
Kreuzen der Knie und Drehen von Rücken
und Becken***

[AY 140]

Werke von: Marion Baruch, Marlene Dumas
und Babette Mangolte

Sonntag, 27. Juni
11:30 – 13:30 Uhr und 15 – 17 Uhr

***Sich dem Boden hingeben –
den Körper dem Boden anpassen
Sich langmachen auf Bauch und Rücken***

[AY 379]

Werke von: Thea Djordjadze, Hans-Peter
Feldmann und Anna Maria Maiolino

Donnerstag, 19. August
18 – 20 Uhr

***Das Nervensystem beruhigen –
sich von Bildern wegbewegen
Die Augen bedecken***

[AY10]

Werke von: Lothar Baumgarten
und Robert Ryman

Samstag, 21. August
11:30 – 13:30 Uhr und 15 – 17 Uhr

***Verschiedene Kontakte und Griffe,
die an anderer Stelle unterschiedliche
Grade der Öffnung bewirken
Mit den Beinen dicht zusammengelegt
am Boden liegen***

[AY 233]

Werke von: Graciela Carnevale und
Sol LeWitt

Sonntag, 22. August
11:30 – 13:30 Uhr und 15 – 17 Uhr

Lektion auf dem Bauch liegend
***Auflösung der Dichotomie zwischen hinten
und vorne – die kreisförmige Bewegung des
Kopfes um seine vertikale Achse
Sich drehen mit festgehaltenem Kopf***

[AY 51]

Werke von: Jimmie Durham, Henrik Olesen
und Philip Wiegard



Werkliste – Yael Davids

Erdgeschoss

Yael Davids
*A Reading That Loves,
A Physical Act*, 2017
Verschiedene Materialien
Grösse variabel

Die Installation umfasst:

Score in Glass, 2017
In Zusammenarbeit mit
André van Bergen
Holz, Glas
Glas produziert von Oran
Safety Glass, Kibbuz Tzuba

To the Barbarian, 2017
Gedicht von Else Lasker-
Schüler, 1911
Genäht mit dem Haar der
Künstlerin
Papier, Haar

*130–200 mm glass:
resistant to Bazookas,
RPGs, and any other
luminous rockets*, 2017
Collage auf Archivpapier

*Julia Aquilia Severa –
Damnatio Memoriae*, 2017
Gerahmte Collage auf
Archivpapier

*Else Lasker-Schüler –
A ruin, more haunted than
inhabited by madness*, 2019
Gerahmte Collage auf
Archivpapier

*Between pariah and
parvenu*, 2019
Collage auf Archivpapier

Alle: courtesy of the artist

*Totenmaske von
Else Lasker-Schüler
abgenommen von Grete
Wolf-Krakauer*, 1945
Gips
Stadtbibliothek Wuppertal,
Else Lasker-Schüler-Archiv /
Dauerleihgabe der Else
Lasker-Schüler-Gesellschaft,
Wuppertal

*Totenmaske Else-Lasker
Schüler abgenommen von
Jakob Löw*, 1945
Gips
Open Museums Tefen,
Israel, courtesy Hannah
Kaplan-Kogan, Haifa

Yael Davids
In Zusammenarbeit mit
André van Bergen
Cabinets with Noa Eshkol,
2020
Holz, Glas, Metall
Kabinett: 212 x 260 x 200 cm
Stange: 520 x 28 x 25 cm
Courtesy of the artist

Yael Davids
Iteration of Vanishing Point,
2021
Weisses Textil, Aluminium,
Stahl
190 x 2000 cm
Courtesy of the artist

Die Schule

Yael Davids
*Different contacts and
grips, affecting different
degrees of opening
elsewhere*, 2021
Chart für die Feldenkrais-
Lektion mit Werken aus
der Sammlung
Collage, Bleistift und
Filzstift auf Papier
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Liberating the Back and
Front dichotomy – the
circular movement of
the head on its vertical axis*,
2021
Chart für die Feldenkrais-
Lektion mit Werken aus
der Sammlung
Collage, Bleistift und
Filzstift auf Papier
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Surrendering to the ground
– adjusting the body to the
floor*, 2021
Chart für die Feldenkrais-
Lektion mit Werken aus
der Sammlung
Collage, Bleistift und
Filzstift auf Papier
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Horizontal – from image to
movement*, 2021
Chart für die Feldenkrais-
Lektion mit Werken aus
der Sammlung
Collage, Bleistift und
Filzstift auf Papier
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Calming the nervous system
– moving away from images*,
2021
Chart für die Feldenkrais-
Lektion mit Werken aus
der Sammlung
Collage, Bleistift und
Filzstift auf Papier
Courtesy of the artist

Obergeschoss

Yael Davids
Vanishing Point, 2020
Schwarzes Textil,
Aluminium, Stahl
170 x 6000 cm
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Hanging glass and bronze
with Marlene Dumas*, 2021
Glas, Metall
Grösse variabel
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Remnants from the
performance Learning to
Imitate in Absentia (stage,
staircase, rope)*, 2020
Seil, Holz
Grösse variabel
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Leaning glass and black
pigmented clay with
Ferdinand Hodler*, 2021
Holz, Lehm, schwarzes
Pigment, Glas, Metall
Grösse variabel
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Lying black pigmented clay
with Graciela Gutiérrez
Marx*, 2021
Holz, Lehm, schwarzes
Pigment, Metall
2 Teile: je 200 x 200 x 0.5 cm
Courtesy of the artist

Yael Davids
*Hanging glass and black
pigmented clay with Senga
Nengudi, 2021*
Glas, Lehm, schwarzes
Pigment, Holz, Metall
Grösse variabel
Courtesy of the artist

Noa Eshkol
*Models of Orbits in the
System of Reference, 1950*
Metall, Draht
Ø ca. 30-40 cm
Courtesy The Noa Eshkol
Foundation for Movement
Notation, Holon, Israel and
neugerriemschneider, Berlin

Avraham Wachman
*A study of simultaneous
movements, 1960*
Diapositiv
2 Teile, jeweils 30 x 22 cm
Courtesy The Noa Eshkol
Foundation for Movement
Notation, Holon, Israel and
neugerriemschneider, Berlin

Werkliste – Noa Eshkol

Archivmaterial, integriert in
Cabinets with Noa Eshkol:

Archivmaterial der Noa
Eshkol Foundation for
Movement Notation, Holon,
Israel

Illustrationen von John
G. Harries und Avraham
Wachman

Studien in Zusammenarbeit
mit Ilan Golani, Shmuel
Zaidel (Fachbereich für
Zoologie, Tel Aviv University)
und John G. Harries

Studien im
Zusammenhang mit dem
Forschungsprogramm für
Gebärdensprache unter der
Leitung von Y. Schlesinger
an der Hebrew University,
Jerusalem, Fotografin:
Yehudit Schreiber; Model:
Israel Sela; Illustrationen
von John G. Harries

Courtesy The Noa Eshkol
Foundation for Movement
Notation, Holon, Israel and
neugerriemschneider, Berlin

Pädagogisches
Archivmaterial der
Noa Eshkol Foundation for
Movement Notation:

Dokumente, entstanden
im Kontext von Workshops
mit Kindern, geleitet von
Tirza Sapir

Filmaufnahmen von
Workshops für Kinder,
geleitet von Dita Perach im
Kibbuz Beit Hashita, 1970er

John G. Harries
*The Cameri theatre
movement and acting
school, 1952-1960*
Booklet
21 handgeschriebene Seiten
30 x 23 cm

Courtesy The Noa Eshkol
Foundation for Movement
Notation, Holon, Israel and
neugerriemschneider, Berlin

Zu sehen in dieser
Sektion:

Filmaufnahme von
Moshe Feldenkrais,
Hampshire College,
Amherst, Massachusetts,
1980

Werkliste – Ausstellung

Eleanor Antin

100 Boots (Uncancelled Set of Postcards #20), 1971–1973

Set von 51 Foto-Postkarten

(Silbergelatine Vintage-Abzüge)

55.5 x 246 cm

Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Den Mittelpunkt von *100 BOOTS* (1971–1973) von Eleanor Antin (*1935, New York, USA) bilden fünfzig Paar schwarze Gummistiefel. Während zweieinhalb Jahren war die Konzept- und Performancekünstlerin mit den Stiefeln von Kalifornien nach New York unterwegs, inszenierte sie in unterschiedlichen Situationen und liess dieselben fotografisch festhalten. Man sieht die Stiefel bei alltäglichen Verrichtungen wie Einkaufen oder Kirchgang; oft sind die ursprünglich für die Armee produzierten Stiefel aber auch so inszeniert, als würden sie in strikter Formation über einen Strand oder eine Autostrasse marschieren. Für die Betrachter*innen lag deshalb die Assoziation mit dem damals aktuellen Vietnamkrieg (1964–1975) nahe. Die Fotografien verschickte Antin regelmässig als Postkarten an hunderte Personen weltweit. Mit dieser Form der Verbreitung (Mail-Art) umging sie die klassischen Distributionskanäle des Kunstbetriebs und erreichte so ein weitaus grösseres und spezifischeres Publikum. Das vielschichtige Werk, das Aspekte von Performance, Fotografie und Mail-Art einschliesst, wurde 1973 als ganzheitlicher «Reisebericht» erfahrbar, als die Stiefel gemeinsam mit den insgesamt 51 Postkarten im New Yorker Museum of Modern Art ausgestellt waren.

Phyllida Barlow

STREET Untitled: signs, 2010

Sperrholz, Dachlatten, Zement,
Baumwollstoff, Sprayfarbe, Farbe,
Abdichtungsmasse

5 Teile: je ca. 125 x 120 x 93 cm

Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Seit den 1970er Jahren setzt sich Phyllida Barlow (*1944, Newcastle upon Tyne, UK) mit der Gattung der Skulptur und Installation auseinander und arbeitet in der Tradition der Postminimalisten gegen das Erbe des auratisierten Objekts. Elemente urbaner Architektur spielen in ihrem Werk eine zentrale Rolle. Oftmals nimmt sie motivische Elemente öffentlicher Architekturen auf und erkundet ausgehend davon Möglichkeiten formschaffender Prozesse. Gleichzeitig verweist sie aber auch auf den skulpturalen Charakter dieser Objekte im öffentlichen Raum. Ihre meist raumgreifenden Arbeiten bestehen aus rohen, aufgetürmten und geschichteten Materialien und zeichnen sich durch markante Oberflächen aus, die den Skulpturen im Raum eine starke physische Präsenz geben. Phyllida Barlows Arbeit *STREET untitled: signs* (2010) gehört zur Werkserie *STREET*, die sich mit der Materialität des städtischen Raums und den damit implizit verbundenen politischen und psychologischen Bedeutungen auseinandersetzt. *STREET untitled: signs* bezieht sich auf Beschilderungen und Anzeigetafeln, die den öffentlichen Raum stark bestimmen. Seriell an der Wand angeordnet, werden die fünf Objekte zu einem reliefhaften Wandbild.

Heidi Bucher
***Bodyshells*, 1973**
Perlmutter, Bleistift, Kugelschreiber und
Farbstift auf Papier; recto und verso
11 Teile: je 10 x 15 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Heidi Bucher (*1926, Winterthur, CH – 1993, Brunnen, CH) wurde in den 1970er und 1980er Jahren bekannt für ihre Latex-Häutungen von Raumarchitekturen. Ebenso zentral ist in ihrem Schaffen die Auseinandersetzung mit der Analogie von Kleid und Haus im Sinn von «Gewändern», die psychologische Spuren ihrer Träger oder Bewohner in sich bewahren. Der Werkzyklus *Body Shells* (1972–1973) stammt aus der frühen Schaffensphase der Künstlerin. In Zusammenarbeit mit ihrem damaligen Mann, Carl Bucher, schuf sie Schaumstoffskulpturen, deren Äusseres mit Perlmutter – einer von der Künstlerin auch später oft verwendeten Substanz – eingerieben wurde. Entstanden sind Gebilde, die teils an organische Materialien oder exotische Tiefsee-Lebewesen erinnern, während andere Anleihen an die futuristische Mode der damaligen Zeit aufweisen. Die in der Ausstellung gezeigten Skizzen dokumentieren das Entstehen der Skulpturen, die später in Zusammenarbeit mit ihrer Familie in einer Performance am Strand von Venice Beach in Los Angeles aktiviert wurden.

Thea Djordjadze
***Ohne Titel*, 2011**
Glas, Farbe
80 x 150 x 60 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Die künstlerische Praxis von Thea Djordjadze (*1971, Tiflis, Georgien) lässt sich als eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Raum, Zeit und Form lesen. Ausgangspunkt für ihre Arbeiten ist häufig die konkrete lokale Umgebung und ihre Werke entstehen oft als direkte Antwort auf den jeweiligen Präsentationskontext. Die Künstlerin greift für ihre skulpturalen Werke auf ein spezifisches Repertoire an Materialien zurück und verbindet beispielsweise Holz, Textil, Schaumstoff, Farbe oder Gips mit industriellen Materialien wie Aluminium oder Glas zu komplexen und vielschichtigen Arrangements. Häufig haben ihre Arbeiten prozessualen, fragmentarischen Charakter und werden in unterschiedlichen Ausstellungssituationen von der Künstlerin regelmässig erweitert, verändert oder neu geordnet. *Ohne Titel* (2011) besteht aus vier aneinander gelehnten, bemalten Glasscheiben. Obwohl das Werk aufgrund seiner Form Assoziationen an ein Möbelstück oder eine Vitrine zulässt, entzieht es sich zugleich jeder klaren Bedeutungs- und Funktionszuschreibung. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Vitrinen, Rahmungen, Podesten oder auch Sockeln ist ein wiederkehrendes Motiv in Djordjadzes Arbeiten. Immer wieder entwirft sie Werke, die sich zwischen funktionalem Objekt und künstlerischem Artefakt bewegen. (MSD)

Marlene Dumas
Indifference, 1993-1994
Öl auf Leinwand
100 x 300 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Marlene Dumas
Great Men, 2014 (fortlaufend)
Piezographic-Prints
16 Teile, je 41 x 32,5 cm
Courtesy of the artist

Im Mittelpunkt des Werkes von Marlene Dumas (*1953, Kapstadt, Südafrika) steht die Betrachtung des Menschen. Ihre Arbeiten beleuchten dabei verschiedene Facetten existenzieller Themen wie Liebe, Sexualität, Angst, Leiden und Tod. Als Ausgangspunkt für ihre Arbeiten dient der Künstlerin ein umfangreiches Archiv aus Pressebildern, Polaroids und kunsthistorischen Referenzen. Dumas übersetzt diese Vorlagen jedoch nie direkt auf die Leinwand, sondern nähert sich ihrem eigentlichen Inhalt durch deren malerische Transformation.

Das Gemälde *Indifference* (1993–1994) zeigt eine Gruppe eng beieinander sitzender und liegender nackter Personen. Dumas zeichnet ein sehr intimes Porträt: Sowohl der von der Künstlerin gewählte Bildausschnitt als auch die Komposition des Gemäldes vermitteln den Eindruck von grosser Nähe und verleihen den abgebildeten Körpern eine starke physische Präsenz. Obwohl sich in Dumas' Gemälde keine räumliche Struktur erkennen lässt, nimmt die Künstlerin durch die Farbgebung eine klare Differenzierung zwischen Vorder- und Hintergrund vor. Für die Figurenkonstellation im Hintergrund verwendet Dumas grau-weissliche Tonwerte, in die sich gelbliche Akzente mischen. Mittels dieser reduzierten Farbpalette sowie der für ihr Œuvre charakteristischen Arbeitsweise, Farbe an einigen Punkten verdünnt, dann wieder deckend und in

Schichten aufzutragen, verbindet Dumas die Körper zu einer Fläche, in der die Konturen nur noch schwer zu unterscheiden sind. Im Gegensatz dazu setzt die Künstlerin die Figur im Vordergrund durch Verwendung von Schwarz deutlich vom übrigen Geschehen ab. Diese klare Unterteilung – innerhalb des Bildes, aber auch der Werktitel – lenkt den Blick auf das Verhältnis der Figuren untereinander, so dass sich die Arbeit als Befragung von Zugehörigkeiten und Ausgrenzungsmechanismen lesen lässt. Insbesondere scheint die Künstlerin den Blick dabei auf gewisse «Körpermerkmale» – etwa die Hautfarbe – zu lenken, die im Kontext gesellschaftlicher Diskriminierungsmechanismen nach wie vor eine zentrale Rolle spielen. (MSD)

In der Porträtserie *Great Men* widmet sich die südafrikanische Künstlerin ausgewählten Persönlichkeiten, die aufgrund ihrer sexuellen Orientierung zu Lebzeiten diskriminiert wurden und gewalttätigen Übergriffen ausgesetzt waren. Die Idee zu dieser fortlaufenden Werkserie entwickelte Dumas anlässlich der Manifesta 10 in St. Petersburg (2014), wo die Ausweitung homophober Gesetze gerade zu einer massiven Einschränkung der Rechte von LGBTQ+-Individuen und -Gruppen führte. Dumas verbindet Bildnisse von Schriftstellern wie James Baldwin und Tennessee Williams, Tänzern und Choreografen wie Rudolf Nurejew und Vaslav Nijinsky, aber auch Darstellungen des Mathematikers Alan Turing oder des Soldaten und Aktivisten Leonard Matlovich mit handschriftlich verfassten biografischen Kurztexen. Mit dieser Serie engagiert sich Dumas für eine Sichtbarmachung von homo- und bisexuellen Menschen und ihrer Bedeutung für Kultur und Wissenschaft. (LH)

Jon Mikel Euba
***400 Moves to Elude the Predictable*, 2020**
Video Installation
ca. 310 x 360 cm
Courtesy of the artist

In den Videos, Installationen, Skulpturen und Zeichnungen von Jon Mikel Euba (*1967, Amorebieta, Spanien) steht der Körper im Mittelpunkt. Repetitive Handlungs- und Bewegungsmuster werden durch filmische Referenzen, Verfahren der Bildmontage sowie Textelemente aufgezeigt und hinterfragt. Die Videoinstallation *400 Moves to Elude the Predictable* basiert auf Bildern von menschlichen und tierischen Körpern, die durch alltägliche Aktivitäten und Haltungen, aber auch durch Manipulation und therapeutische Eingriffe konditioniert werden. Eubas Sammlung setzt Fotografien von inaktiven, reglosen Figuren neben Aufnahmen aktiver Körper, die von Bewegung zeugen. Nicht nur durch die Auswahl der Bilder, sondern auch durch künstlerische Interventionen — wie Auslassung, Doppelung, Überlappung, Rotation und Zeichnung — schafft Euba Momente der Reflexion. Diese anspielungsreichen Körperstudien «deuten an» und zeigen Muster auf, widersetzen sich aber gleichzeitig jeder eindeutigen Lesart. (LH)

VALIE EXPORT, Peter Weibel
***Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1968/2005**
Schwarzweissfotografie
2 Teile: je 100 x 141 x 3 cm
Foto: Joseph Tandler
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Seit den frühen 1960er Jahren erforscht VALIE EXPORT (*1940, Linz, Österreich) die Konstruktion gesellschaftlich zugeschriebener Geschlechterrollen in Form von öffentlichen Performances und experimentiert mit Medien wie Video und

später auch Film. EXPORT behandelt den Körper, oft auch ihren eigenen, als Schnittstelle privater und öffentlicher Bilder von Identität. Die Performance *Aus der Mappe der Hundigkeit* fand 1968 in der Wiener Kärntner Strasse statt. EXPORT führte ihren damaligen Partner, den Künstler Peter Weibel, an einer Hundeleine auf allen vieren durch die Strassen. Die unangekündigte Aktion brach mit den gesellschaftlichen Konventionen hinsichtlich des Verhaltens im öffentlichen Raum und zeigte durch Persiflage tradierte Geschlechterrollen auf. Die sexuelle Konnotation dieses in der Öffentlichkeit ausgetragenen Machtspiels zwischen «Frauchen» und «Hund» rief bei den Passanten Erstaunen und Belustigung hervor. Diese Reaktionen sind auf den Fotos mitdokumentiert. Der Titel der Aktion referiert auf die Mappe der Menschlichkeit, eine Broschüre des Roten Kreuzes, die damals als Werbematerial im Umlauf war.

Ferdinand Hodler
***Der Gärtner*, 1896**
Öl auf Leinwand
328 x 111 cm
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Ferdinand Hodler (*1853, Bern, CH – 1918, Genf, CH) gilt als einer der bedeutendsten Schweizer Maler*innen der Jahrhundertwende. Mit seinen monumentalen Historienbildern, Genre- und Landschaftsmalereien, Porträts und Selbstbildnissen sowie zahlreichen öffentlichen Aufträgen für Wandgemälde machte er sich zu Lebzeiten einen Namen, der durchaus kontrovers diskutiert wurde. Anlässlich der zweiten schweizerischen Landesausstellung (1896 in Genf), entwarf Hodler 26 Ölgemälde, welche jeweils die unterschiedlichen Kantone durch Darstellungen von Kriegern und Vertretern

diverser Berufsgruppen repräsentieren sollten. Die aussergewöhnlichen Masse der überlebensgrossen Gemälde lassen sich dadurch erklären, dass die Werke an Pfeilern der Aussenfassade des Palais des Beaux-Arts angebracht wurden. Um *Der Gärtner* (1896) zu schaffen, erarbeitete Hodler zunächst Studien und Vorzeichnungen, die er dann mithilfe eines Rasters auf die Leinwand übertrug. Im Sammlungsbestand des Museums stellt das Werk einen bemerkenswerten Sonderfall dar: Da der Fokus der frühen Sammlungstätigkeit auf der Unterstützung von lokalen Kunstschaaffenden lag, gelangten ausser diesem 1964 erworbenen Gemälde von Hodler kaum historische Werke in die Sammlung. (LH)

Graciela Gutiérrez Marx
***Material Metamorphosis*, 1981/2013**
 Inkjetprint auf Papier
 40 x 68 cm
 Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Graciela Gutiérrez Marx
***Mamablanca Treasure*, 1981/2013**
 Inkjetprint auf Papier
 2 Teile: je 54 x 39 cm
 Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Graciela Gutiérrez Marx (*1945, La Plata, Argentinien) wurde Mitte der 1970er Jahre, zu Beginn der Diktatur in Argentinien, durch die Zusammenarbeit mit dem Künstler Edgardo Antonio Vigo unter dem Namen G. E. Marx-Vigo bekannt. Zentral in ihrer künstlerischen Praxis ist das Sichtbarmachen der Strategien der Mail-Art – einer mobilen, dezentralen und institutionsungebunden künstlerischen Produktionsform, bei der die Kommunikation innerhalb eines Netzwerks im Mittelpunkt steht. *Material Metamorphosis* (1981/2013) dokumentiert

in einer fotografischen Bilderserie die Metamorphose eines von der Mutter der Künstlerin zur täglichen (Haus-)Arbeit getragenen Kleidungsstücks. In rechteckige Flicker zerschnitten, versendete sie dieses, um es anschliessend zurückzuerhalten und erneut zusammenzufügen. Somit wird ein Gebrauchsgegenstand zu einem symbolischen Objekt, das neben den körperlichen Spuren eine eigene, neue Narration in sich trägt. In der Arbeit *Mamablanca Treasure* (1981/2013) machte die Künstlerin ihr bestehendes Netzwerk sichtbar, indem sie die ihr bekannten Mail-Art-Künstler*innen um eine individuelle Zusendung für ihre Mutter bat. Die fotografische Dokumentation zeigt die anschliessende gemeinschaftliche und symbolische Beisetzung der eingesandten Objekte im Kreis ihrer Familie in ihrem Garten. (CH)

Dorothy Iannone
***Let Me Squeeze Your Fat Cunt*, 1970–1971**
 Collage und Acryl auf Leinwand
 190 x 150 cm
 Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Dorothy Iannone
***Your Names Are Love Father God*, 1970–1971**
 Collage und Acryl auf Leinwand
 190 x 150 cm
 Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Seit den frühen 1960er Jahren beschäftigt sich die Künstlerin Dorothy Iannone (*1933 Boston, USA) mit der Darstellung ekstatischer Liebeserfahrungen und der damit einhergehenden Idee bedingungsloser Liebe. Ihr Werk umfasst neben Gemälden, Zeichnungen und Collagen auch Videoskulpturen, Hörstücke und Objekte. All ihren Arbeiten wohnt ein erzählerisches

Moment inne, das sich ebenso aus Literatur, Geschichte und Mythologie wie aus persönlichen Erlebnissen und Gefühlen speist. Die beiden Gemälde *Let Me Squeeze Your Fat Cunt*, 1970–1971, und *Your Names Are Love Father God*, 1970–1971, gehören zu ihrer Eros-Serie, die mit sexuell expliziten Motiven den philosophischen Begriff des Eros umkreisen. Dieser impliziert die Idee, dass der Mensch von seinem Begehren ergriffen wird. Begehren wird demnach als eine starke natürliche Kraft gesehen, die von Liebe, Ekstase und der Auflösung des Ichs – dem Streben nach Einheit des Körperlichen und Seelischen – angetrieben wird. Iannones Darstellungen von Sexualität entsprachen zwar dem Zeitgeist des gesellschaftlichen Aufbruchs der 1960er und 1970er Jahre, standen jedoch im Widerspruch zu den allgemeinen Moralvorstellungen.

Senga Nengudi

***Water Composition II*, 1969–1970/2019**

Kunststoff, Wasser, Lebensmittelfarbe, Seil

150 x 140 x 300 cm

Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Die künstlerische Praxis von Senga Nengudi (*1943, Chicago, USA) bewegt sich an der Schnittstelle zwischen Skulptur, Performance und Tanz. Seit den 1960er Jahren entwickelt sie vielseitige Werke, die von einem starken Interesse am Ineinandergreifen von Material, Form und Prozess zeugen. Inhaltlich setzt sie sich dabei häufig mit kulturellen und religiösen Ritualen, der gesellschaftlichen Rolle afroamerikanischer Frauen sowie der Beschaffenheit des (weiblichen) Körpers auseinander. Exemplarisch hierfür sind u.a. die seit 1969 entstandenen Arbeiten der Serie *Water Compositions*. Indem die Künstlerin eingefärbtes Wasser in Vinylfolie einschweisst und diese durch Seile mit

der Wand verbindet, lässt sie Körper entstehen, deren Form durch das Volumen der Flüssigkeit definiert wird. In früheren Ausstellungssituationen der Arbeiten waren die Betrachter*innen dazu eingeladen, die Objekte durch Berührungen zu aktivieren und so die Gestalt der Gefässe zu verändern. Sowohl das Spiel mit dem statischen, sich in der Bewegung auflösenden Moment als auch die Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit sollten dabei für die Besucher*innen im Vordergrund stehen. Nengudi bezeichnet die auf ihre Skulptur einwirkenden Kräfte auch als soziale Spannungen. Sie evoziert mit ihren Skulpturen Körper, ohne diese direkt zu repräsentieren. Sich überschneidende Erzählungen zur Flüchtigkeit skulpturaler Formen und zur Wandelbarkeit alles Körperlichen prägen die Lesarten dieser Arbeiten. (MSD)

Luis Pazos

***Transformaciones de masas en vivo*, 1973/2011**

Schwarzweissfotografie

8 Teile: 7 Teile je 22 x 32 cm

1 Teil 32 x 22 cm

Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Die Arbeit von Luis Pazos (*1940, La Plata, Argentinien) besteht zu grossen Teilen aus Performances und deren fotografischer Dokumentation. Pazos setzt den menschlichen Körper ein, um die ihm eingeschriebenen politischen Ideologien zu untersuchen. Damit reflektiert er unter anderem die Geschichte seines Heimatlandes Argentinien, das seit den späten 1960er Jahren durch Instabilität und die darauffolgende Diktatur geprägt war. *Transformaciones de masas en vivo* (1973) zeigt Fotografien «lebendiger Skulpturen»: Menschen bilden mit ihren Körpern eine Reihe einfacher Formen, die

nach Pazos' Anweisungen gebildet wurden. Diese «Transformation lebendiger Massen» in geometrische Figuren verweist sowohl auf den militärischen Drill als auch auf die Disziplinierung innerhalb der bewaffneten Widerstandsorganisationen. Pazos verdeutlicht damit die Macht politischer Ideologien, Körper zu formen, deren performativer Einklang wiederum zum Träger der bestimmenden Machtstrukturen wird. Pazos ist der festen Überzeugung, dass es zu den Aufgaben der Kunst gehört, in Bezug zur Wirklichkeit ihres Produktionslandes zu stehen, jede Manifestation von Obrigkeit und Gewalt zu hinterfragen und dabei kämpferisch für Freiheit einzutreten.

Mierle Laderman Ukeles
Touch Sanitation, 1977–1980/2017
Archival Pigment Prints
(schwarzweiss, Farbe)
30 Teile: 29 Teile je 40.6 x 60.7 cm
1 Teil 60.7 x 40.6 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Mierle Laderman Ukeles
Touch Sanitation: Artist's Letter of
Invitation Sent to Every Sanitation Worker
with Performance Itinerary for 10 Sweeps
in All 59 Districts in New York City, 1979
Broschüre (Farbdruck, 4-Seiten)
28.1 x 21.6 cm; geöffnet: 28.1 x 43.2 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

In ihrer Beschäftigung an der Grenze zwischen Kunst und Leben verbindet Mierle Laderman Ukeles (*1939, Denver, USA) feministische, ökologische und soziopolitische Fragestellungen. Die Künstlerin thematisiert immer wieder das Verständnis, die Wertigkeit sowie die kulturelle Repräsentation von Arbeit und legt den Fokus dabei insbesondere auf alltägliche Routine- und Instandhaltungstätigkeiten.

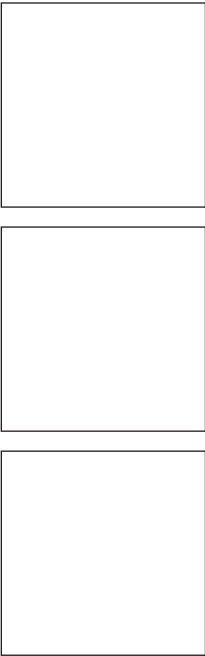
Bei der Arbeit *Touch Sanitation* (1977–1980/2017) handelt es sich um 30 Fotografien von einer Performance, die im Rahmen eines von Ukeles selbst initiierten Artist in Residence-Programms des New York City Department of Sanitation stattfand. Nach intensiven Recherchen innerhalb des Betriebs, begleitete die Künstlerin dessen Angestellte – vom 24. Juli 1979 bis 26. Juni 1980, in 59 Distrikten, täglich zwischen 8 und 16 Stunden – bei der Verrichtung ihrer Arbeit. Ihre jeweiligen Routen («Sweeps») machte die Künstlerin im Vorfeld für die Mitarbeiter*innen des Departments transparent, indem sie ihnen einen Einladungsbrief mit der genauen Darlegung der geplanten Strecke zukommen liess. Ukeles führte Interviews und bemühte sich, Arbeitshandlungen mittels gestischer Spiegelung der jeweiligen Bewegungen nachzuvollziehen. Ein wesentlicher Aspekt der Arbeit bestand zudem darin, dass die Künstlerin den rund 8500 Mitarbeitenden die Hände schüttelte und ihnen mit den Worten, «Thank you for keeping New York City alive!», für ihren Arbeitseinsatz dankte. Diese Geste kann als Moment der Solidarisierung und Wertschätzung gelesen werden, mit dem sich Ukeles für eine Würdigung der gesellschaftlich stigmatisierten Tätigkeiten dieser Arbeiter*innen einsetzte. (MSD)

Cathy Wilkes
Our Misfortune, 2001
Verschiedene Materialien
Grösse variabel
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Die Installationen von Cathy Wilkes (*1966, Belfast, UK) setzen sich aus vielen einzelnen Fragmenten zu einem bildhaften Raumgefüge zusammen. In *Our Misfortune* (2001) finden sich, auf Tischen sowie auf dem Boden arrangiert, feine geometrische

Figuren aus Holz, die an eine modernistische Formensprache angelehnt sind. Zwischen Gartenliegen und weiteren häuslichen Objekten mit starken Witterungs- und Gebrauchsspuren liegen kleinste, fragile Dinge am Boden verteilt, die sich erst bei genauerer Betrachtung als Bestandteil des Werkes identifizieren lassen. Sämtliche Objekte scheinen durch unsichtbare Fäden verbunden zu sein und ein Bezugssystem zu bilden. Wilkes knüpft an eine Befragung der Moderne an, indem sie die auratische Aufladung von Formen wiederholt. Dies geschieht in ihren Installationen jedoch nicht durch eine sinnhafte und symbolische Entleerung, wie sie in der Moderne zu beobachten ist, sondern durch eine persönliche, emotionale Aufladung der Gegenstände, die sie präzise auswählt und arrangiert. Es handelt sich dabei um Objekte, welche den persönlichen, familiären Kosmos der Künstlerin abbilden und so eine Symbolik offenbaren, die oftmals erst durch ihre Biografie erschlossen werden kann.

Sol LeWitt, *Form Derived From a Cube with Lines in Four Directions and Four Colors*, 1984



Hans-Peter Feldmann

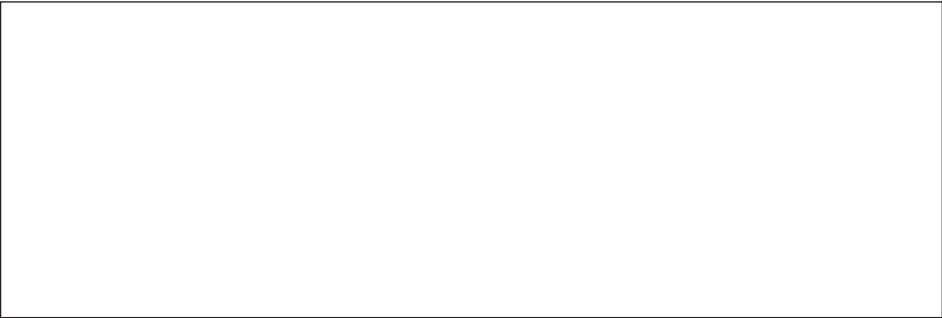


Hanna Schwarz
Give, 2010



Hans-Peter Feldmann, *Handabdruck Poster*, undatiert

TEIL DER AUSSTELLUNG (OG)
Marlene Dumas, *Indifference*, 1993–1994



Marion Baruch, *Lasciar cadere*, 2018

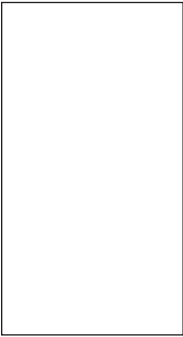
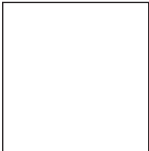


Babette Mangolte, *Trisha Brown*
“Accumulation”, 1973. *Sonnabend*
Gallery, NYC, 1973/2007

Die Schule



Graciela Carnevale, *Archivo Tucumán Arde*, 1967–1975/2014



Boden

TEIL DER AUSSTELLUNG (OG)
Senga Nengudi
Water Composition II, 1969–1970/2019

Sara Masüger
Ohne Titel (Liegende), 2014



Yael Davids, (*Chart*), 2021



Yael Davids, (*Chart*), 2021



Lothar Baumgarten
1. *Urwald Brassica oleracea*, 1968
2. *Makunaima*, 1971
3. *Tableau vivant*, 1969
4. *Geronimo*, 1972

1.
2.
3.

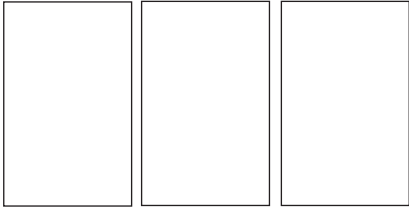


Hudinilson Jr.
Zona de Tensão III - D,
1988



Georg Baselitz,
Torso, 1990

Wand



Anna Maria Maiolino
Entrevidas, 1981



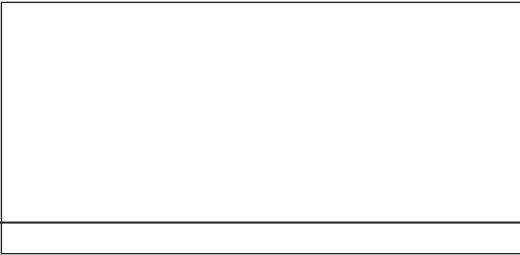
Robert Ryman
Painting with Steel and Line,
1978



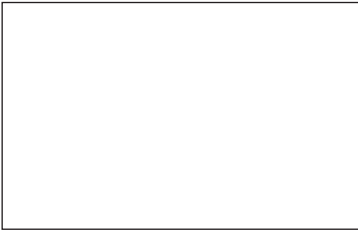
4.



Hans-Peter Feldmann



Philip Wiegard
Kindergarten, 2003/2006



Thea Djordjadze
His Vanity Requires No Response, 2011

Jimmie Durham, *Elk*, 2017



Henrik Olesen
Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born between c. 1300-1870, 2007



Yael Davids, (*Chart*), 2021



Yael Davids, (*Chart*), 2021



Yael Davids, (*Chart*), 2021



Die Schule

Die Schule nimmt zwei Räume des Museums ein. Der eine Raum dient der Durchführung eines Programms von Feldenkrais-Lektionen. Im anderen Raum sind Werke aus der Sammlung des Migros Museums für Gegenwartskunst zu sehen. Davids hatte die Mitglieder ihrer wöchentlichen Feldenkrais-Gruppe in Zürich eingeladen, Sammlungswerke in Bezug zu ihrer Erfahrung mit Feldenkrais auszuwählen. Eine Auswahl dieser Arbeiten ist Teil der fünf von Davids konzipierten Feldenkrais-Lektionen. Die Texte in dieser Sektion wurden von den Personen geschrieben, die ein Werk ausgewählt haben.

Marion Baruch

Lasciar cadere, 2018

Polyestervlies

260 x 560 cm; 6 Teile je 160 x 59 cm

**Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst**

Sechs identische Stoffe, Fundstücke aus der Prêt-à-Porter-Industrie, hängen nebeneinander an der Wand. Sie sind durch feine Nägel mit der Wand verbunden, jedes Teil an leicht verschobenen Orten. Im Zusammenspiel des weichen, fließenden Materials, der jeweiligen Befestigungspunkte und der Schwerkraft entsteht eine je eigene Form. *Lasciar cadere* (dt. Fallen lassen) von Marion Baruch evoziert in mir das Gefühl von Gehaltensein und Loslassen. Das Bild der Stoffbahnen, die jeweils so individuell fallen, wie es für sie möglich und gut ist, ist sehr verbunden mit meinem Erleben von Feldenkrais: Bewegungsimpulse, die fließend durch den ganzen Körper hindurchgehen – sofern dieser entspannt ist und es zulässt. Die Arbeit mit dem Boden als unserer Stütze und mit der Schwerkraft – insbesondere das Gefühl mit ihr und nicht gegen sie zu arbeiten. Und das körperliche Erfahren der Verbundenheit aller Teile meines Körpers – was selbstverständlich klingt, im Alltag aber so selten physisch wahrnehmbar ist.

40

Nadia Schneider Willen

Georg Baselitz
Torso, 1990
Holzschnitt auf Büttenpapier
111.5 x 76.5 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Der farbige Holzschnitt *Torso* von Georg Baselitz hat mich sofort angesprochen. Der in typischer Baselitz-Manier auf dem Kopf dargestellte Torso erweckt in mir den Eindruck, als liege dieser Mensch auf einer Matte, so wie wir jeweils in der Feldenkrais-Lektion. Im Gegensatz zu den grünen und schwarzen Farbflächen, ist der Torso durch feine, weisse Striche genau skizziert und lässt sogar Details wie die Falten der Kleider oder den Jackenaufschlag erkennen. Abgesehen von der an Feldenkrais erinnernden Stellung der Person, kommt dem Torso oder Körper in der Feldenkrais-Praxis eine besondere Bedeutung zu. Genauso wie der Maler an der dargestellten Person feine Details herausarbeitet, beschäftigen wir uns auch bei Feldenkrais mit kleinen oder sogar kleinsten Bewegungsabläufen und beobachten deren Auswirkungen auf unseren Körper. Ferner besticht das Bild durch seine Kontraste. Sei es der grüne, satt aufgetragene Hintergrund im Kontrast zu den schwarzen, über das ganze Bild verteilten Farbflächen, oder das Spannungsfeld zwischen den fein gezeichneten weissen Linien des Körpers und den schwarzen, wie mit dicken Pinselstrichen aufgetragenen Farbflächen. All dies verleiht dem Bild eine eigene Dynamik und erweckt den Eindruck in Bewegung zu sein, so wie dies bei Feldenkrais auch der Fall ist.

Linda Schürmann

Graciela Carnevale
Archivo Tucumán Arde, 1967–1975/2014
Dokumente, Fotografien, Plakate,
Zeitschrift, Archivbox
Grösse variabel
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Der Körper, das Gefäss, birgt ein Landarchiv – grenzenlose Momente, Sedimente, Geschichten, Massen, politische Überzeugungen und mehr. Jedes Mal wenn sie auftauchen, tun sie dies in anderen Konstellationen mit anderen Bezügen und rücken dabei neue Zusammenhänge ins Blickfeld.

Yael Davids

Marlene Dumas
Indifference, 1993–1994
Öl auf Leinwand
100 x 300 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Es besteht ein Parallelismus zwischen diesem Werk von Marlene Dumas und der Art und Weise, wie ich Feldenkrais erlebe. Diese Gruppe von menschlichen, vorwiegend weiblichen Körpern, sie strahlen eine Aura der Intimität aus, gleichzeitig ist jeder und jede ganz für sich, ohne ein Zeichen der Verbundenheit. Beobachtet von einer Gestalt, gesichtslos, und doch bezogen, aufmerksam. Ein Bruch, eine Trennung, wie ich sie in den Feldenkrais-Kursen erlebe. Ich weiss um die anderen, ich weiss um die achtsame Beobachterin, und gleichzeitig bin ich ganz bei mir, in der Wahrnehmung meines Körpers, meiner Körperlichkeit im Raum. Die Erfahrung, wie räumliche Grenzen sich verschieben, auflösen. Genau wie bei den Gestalten in Marlene Dumas' Werken.

Catherine Reymond

Lothar Baumgarten
Tableau vivant, 1969
Silbergelatine-Abzug
61.5 x 46.5 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Lothar Baumgarten
Geronimo, 1972
Silbergelatine-Abzug
61.5 x 46.5 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Lothar Baumgarten
Makunaíma, 1971
Silbergelatine-Abzug
61.5 x 46.5 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Lothar Baumgarten
Urwald Brassica oleracea, 1968
Silbergelatine-Abzug
66.5 x 51.5 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Nichts, wie es scheint
dennoch verwurzelt
tief in unserer Mitte
Erwachen aus Menschsein

zurück
Ursprung
Glückseligkeit erahnen im Kreislauf
Mutter Natur

Körper
begreifbar machen
Bewusstsein beleben
Überschreitung der Sinne

anthroposophische Entdeckungen
Impulse regen sich
der Neuordnung gerecht werden
Metamorphose

aus der Quelle schöpfen
Individualität nähren
Leichtigkeit kommt und bleibt bestehen

Fleisch und Blut
Leere und Zuflucht
im Wandel
Universum unseres Lebens

im Fluss der Leichtigkeit
die Langsamkeit impliziert
Krafterschaffung
Erlösung

Stefanie Wolf

Thea Djordjadze
His Vanity Requires No Response, 2011
 Teppich, Gips, Ton, Metall, Holz, Spiegel,
 Farbe, Tusche, Draht
 ca. 70 x 200 x 400 cm
 Sammlung Migros Museum für
 Gegenwartskunst

In ihrer Arbeit *His Vanity Requires No Response* setzt Thea Djordjadze verschiedene Formen und Materialien miteinander in Beziehung und entwirft so ein fragiles und zerbrechlich wirkendes Arrangement. In der mit Gips und Farbe bearbeiteten Oberfläche der geometrisch-abstrakten Strukturen zeichnen sich Bewegungen – Spuren des Herstellungsprozesses – ab, und durch die fragmentarische Anordnung der unterschiedlichen Elemente erhält die Arbeit eine gewisse Offenheit. Diese spielerische Lossagung von der geschlossenen Form lässt Raum für verschiedene Deutungsansätze, resultiert aber auch in der Notwendigkeit, sich als Betrachter*in auf das Werk einzulassen. Das den zahlreichen Verbindungslinien und verschlüsselten Referenzen Nachspüren erfordert Konzentration und Aufmerksamkeit. Ähnlich wie bei Feldenkrais geht es in der Arbeit um die Wahrnehmung kleinster Bewegungen und Spuren, aber auch um die Beachtung von Achsen, Linien und Positionen der einzelnen Elemente in Beziehung zueinander.

Marie-Sophie Dorsch

Jimmie Durham
Elk, 2017
 Elchschädel, Holz, Leder, Glas,
 Muranoglas, Acryl
 230 x 117 x 246 cm
 Sammlung Migros Museum für
 Gegenwartskunst

Worte bilden die Welt und die Welt bildet Worte. Sie laufen uns über den Weg, wir finden sie, schreiben Geschichten, verbinden uns miteinander, beschreiben, was uns umgibt. Vielleicht vermag der Klang folgender Wörter in der Fantasie der Lesenden Ideen, Sätze, Gedichte oder Erzählungen zu erzeugen:

A Actants, Activism, Adventure, Maria Thereza Alves, Ambiguity, Analogy, Anger, Animals, Animism, Archeology, Architecture, Artificial (Intelligence), Anti-Racism, Anthropocene,
B Balance, Behavior, Biology, Biosphere, Body, Bones, Botany, Bertolt Brecht,
C Care, Chance, Change, Category, Cherokee, Climate, Coherence, Communication, Communities, Comparative, Complexity, Collaboration, Collapse, Cosmology, Coyote,
D Dance, Decolonizing, T. J. Demos, Deprivatization, Desire, Discoveries, Distance, Dormancy, Dreams,
E Earth, Eco-Centric, Eco-Fictions, Enough is Enough, Europe, Eurasia, Expectation, Extinction,
F Michel Foucault, Friendship, Fossils, Future,
G Geneva, Geology, Gift, Guess,
H Donna Haraway, Histories, Honesty, Human, Humanity, Hybrids, Hyperconnection, Hyperobjects,
I Ideas, Ideology, Inner (Weirdness), Indigenous (Struggles/Movements/Futurism), Imagination, Individual, Intelligence, Intersectionality, Installation, Intuition,

J Joke, Judgment, Juxtaposition,
K Kaleidoscope, Kindness, Knowledge,
L Language, Bruno Latour, Liberation,
 Listening, Lockdown, Look, Love,
M Machines, Magic, Materials, Memories,
 Metaphor, Migration, Movement, Museum,
N Narration, Neo-Liberalism, Nature,
 Non-Human,
O Observation, OddKin (Donna Haraway),
 Optimist, Organic, Othering,
P Performance, Perception, Perspectives,
 Pessimist, Petrification, Phenomenon,
 Pleasure, Poetry, Power, Potential Worlds,
 Post-Anthropocene, Purification, Primate,
Q Quarantine, Questions,
R Radical, Rationality, Resistance,
 Resources, Responsibility, Rocks, Ruins,
S Skeleton, Skulls, Sculpture, Silence,
 Sincerity, Solidarity, Song, Speculation,
 Spirits, Spirituality, Stone, Struggle,
 Survival, Sympathy,
T Michael Taussig, Technology, Things,
 Tolerance, Transnational, Trick, Trust,
U Unconsciousness, Unknown, Utopia,
V Violation, Viral, Eduardo Viveiros de
 Castro, Vulnerability,
W Weirdness, World,
X Xenophobia,
Y You,
Z Zero.

Heike Munder

Hans-Peter Feldmann
***Handabdruck Poster*, undatiert**
Inkjetprint auf Papier
10 Teile: je 75 x 61 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Bei der Auswahl eines Werkes aus der
 Sammlung für dieses Projekt fiel mir
 Hans-Peter Feldmanns Arbeit *Handabdruck*,
Poster sofort auf. Es zeigt schlicht Abdrücke
 von Händen – die beigefügten Signaturen
 verraten, dass es sich dabei um Hände von
 Künstlern aus der surrealistischen Bewegung
 handelt. Damit rückt ein grundlegendes
 Element von Yael Davids' Feldenkrais-
 Lektionen in den Blick, die oft damit
 beginnen, sich des Abdrucks des eigenen
 Körpers auf dem Boden bewusst zu werden.
 Für sein Werk hat Feldmann eine Serie von
 Handabdrücken aus einer Publikation der
 Psychologin Charlotte Wolff aus den 1930er
 Jahren vergrössert. Indem er Authentizität
 und Autorschaft hinterfragt, stellt Feldmann
 unser Verständnis von Normen in Frage – die
 Unterschrift als Beweis für Authentizität, das
 Männliche als Norm, das Gewohnte unserer
 Bewegungen.

44

Nurja Ritter

Hudinilson Jr.
***Zona de Tensão III - D*, 1988**
Fotokopie auf Papier
16 Teile: je 20.1 x 29.2 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Wie lässt sich das Sensorische, die erotische
 Berührung ins Zweidimensionale, Fläche
 übertragen? Vielfalt und Fragmente fügen
 sich zu einem sensorischen Bild.

Yael Davids

Sol LeWitt
*Form Derived From a Cube with Lines in
Four Directions and Four Colors, 1984*
Siebdruck
118 x 118 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Sol LeWitt
*Form Derived From a Cube with Lines in
Four Directions and Four Colors, 1984*
Siebdruck
118 x 118 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Sol LeWitt
*Form Derived From a Cube with Lines in
Four Directions and Four Colors, 1984*
Siebdruck
118 x 118 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Differenz und Differenzierungen –
eine Struktur, eine Form, die durch
Konfigurationen von Beziehungen und
Berührungspunkten gebildet und nach-
gebildet wird – weisen auf eine Form in
Bewegung, eine Bewegung in der Form
hin.

Yael Davids

Anna Maria Maiolino
Entrevidas, 1981
Schwarzweissfotografie
3 Teile: je 120 x 77 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Die Fotografien der Performance *Entrevidas*
von Anna Maria Maiolino aus dem Jahr
1981 versinnbildlichen für mich das Gefühl
eines mutigen, selbstbewussten Ganges.
Mit diesem Bild vor Augen möchte ich mich
durch das Leben bewegen. Die Feldenkrais-
Lektionen geben mir ein bewusstes
Körpergefühl, sodass ich die täglichen
Herausforderungen mit mehr Selbstvertrauen
und Ausgeglichenheit angehen kann.
Meinen Körper wahrzunehmen, seine
Bewegungsfreiheiten und Grenzen zu kennen,
ist für mich sehr wichtig, um mit mehr
Gleichgewicht durchs Leben zu balancieren.
Nach einer Feldenkrais-Lektion fühle ich mich
wieder bereit für neue Begegnungen.

45

Milena Bürge

Babette Mangolte
Trisha Brown "Accumulation", 1973.
Sonnabend Gallery, NYC, 1973/2007
Schwarzweissfotografie
40 x 50 x 2.5 cm
Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst

Dieses Werk spricht mich intuitiv an, weil
mich die festgehaltene Bewegung in ihrer
eigenen Ästhetik fasziniert. Ich lese darin
konzentrierte Körperwahrnehmung ebenso
wie die Neugier, den eigenen Körper in
spezifischen Bewegungen zu erproben.
Trisha Brown – von Mangolte dokumentarisch
mit der Kamera begleitet – ging in ihrer
Performance von einer einzelnen, simplen
Bewegung aus, die sie sukzessive zu einer
experimentellen Choreografie ausbaute.

Darin erinnert sie mich an die Feldenkrais-Methode und an die körperbasierte Arbeit von Yael Davids.

Cynthia Gavranic

Sara Masüger

Ohne Titel (Legende), 2014

Acrystal

45 x 180 x 65 cm

Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Unmittelbar auf dem Boden liegt die amorphe, gipsartige, fragil wirkenden Skulptur *Ohne Titel (Legende)*. Aus der Ferne ist der menschliche Körper als Bezugsgrösse erkennbar, in Nahansicht gleicht die krustige Oberflächenbeschaffenheit einem abstrakten Landschaftsgebilde. Den Ausgangspunkt von Sara Masügers Arbeiten bilden oft Abgüsse ihres eigenen Körpers. Mit Werkstoffen (hier: Acrystal), deren Belastungsgrenzen sie prozesshaft erprobt, findet sie zu einer Formensprache, die mit der Vorstellung eines intakten Organismus bricht. Mich faszinieren diese materialbedingten «Fehlstellen», «Frakturen» und «Deformierungen», die an ungewöhnlichen «Körperteilen» entstehen. Ich lese diese Verformungen als Ausdruck körperlich gespeicherter Erfahrungswerte oder Traumata. Feldenkrais bedeutet für mich, solche Prägungen überhaupt erst aufmerksam wahrzunehmen und den Körper als Einheit erfahren zu lernen.

Franziska Bigger

Senga Nengudi

Water Composition II, 1969–1970/2019

Kunststoff, Wasser, Lebensmittelfarbe, Seil

150 x 140 x 300 cm

Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Ich habe mich schon immer zu Senga Nengudis Arbeiten hingezogen gefühlt, besonders zu ihren Performance-Arbeiten und der Art und Weise, wie sie den menschlichen Körper einsetzt. So wie diese Wasserskulpturen angeordnet sind, von einer Seite zur anderen schwanken und uns einladen, sie zu berühren (was wir aber oft nicht dürfen), repräsentieren sie für mich unsere eigene Zerbrechlichkeit. Das hat viel mit unseren eigenen Begegnungen mit unserem Körper zu tun, damit, wie wir uns bewegen und verorten; und es stimmt mit den Lehren von Feldenkrais überein, die uns vermitteln, dass der eigene Körper sich nach unseren Wünschen bewegen, verschiedene Positionen einnehmen und sich in kollektiver Performance mit anderen verbinden kann.

46

Michael Birchall

Henrik Olesen

Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born between c. 1300–1870, 2007

4 Collagen (Fotopapier auf Papier), Holz,

2 präparierte Hühner, präparierter Hahn

4 Teile, je 140 x 600 cm

48 Blätter, je 70 x 100 cm

Grösse variabel

Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Wie unsere Körperhaltung mit den gesellschaftlichen Umständen sowohl unserer eigenen als auch der Geschichte im Allgemeinen zusammenhängt.

Yael Davids

Robert Ryman

Painting with Steel and Line, 1978

Öl und Silverpoint auf Papier, Stahl

75.5 x 75.5 x 7.3 cm

**Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst**

Als ich das Werk zum ersten Mal gesehen habe, konnte ich nichts damit anfangen. Nichts. Es widerspricht vielem, was ich an Kunst interessant finde. Dann musste ich mich zwangsläufig damit befassen, da ich Führungen dazu machen musste. Und es war wie ein Wunderkasten: Je mehr ich darüber erfuhr, umso mehr «sprühte» dieses Werk. Tausende von kleinen Details wurden wichtig; mir wurde klar, wie vielfältig dieses Werk ist, wie wichtig die Hängung, der Untergrund, die Materialien, die Schattierungen – weiss auf weiss gemalt, wie schön! Mittlerweile sprüht das Werk Funken für mich, es berührt mich sogar sehr emotional, obwohl ich das auf den ersten Blick nie gedacht hätte.

Alena Nawrotzki

Hanna Schwarz

Give, 2010

**1-Kanal-Videoprojektion (16mm-Film
übertragen auf HD Video, Farbe, Ton)**

4 min. 45 s.

**Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst**

Auf einer abstrakten Ebene fiel es mir schwer, zu verstehen, welche Auswirkungen diese winzigen Feldenkrais-Bewegungen auf meinen Körper und meine Achtsamkeit haben könnten. Das Video der Künstlerin Hanna Schwarz zeigt alltägliche Tätigkeiten, die wir mit unseren Händen ausführen. Hier können schon kleinste Bewegungen vielfältige Wirkung zeigen: Sie können eine vertragliche Vereinbarung kommunizieren, jemanden einladen oder Raum schaffen. Die Arbeit von Hanna Schwarz hilft mir zu verstehen, dass

der Körper Wissen beherbergt, das nicht mit Worten zu fassen ist. Es stellt sich heraus, dass Feldenkrais ein möglicher Weg ist, einen Zugang zu dieser Welt zu finden und sich mit Achtsamkeit und Präzision in der Sprache des Körpers zu üben.

Cornelia Huth

Philip Wiegard

Kindergarten, 2003/2006

Stühle, Holz

120 x 300 x 50 cm

**Sammlung Migros Museum für
Gegenwartskunst**

2003 war *Kindergarten* von Philip Wiegard im Zürcher Off-Space Les Complices ausgestellt, zu dessen Betreiber*innen-Kollektiv ich damals gehörte. Mich fasziniert daran das perspektivische Spiel mit der Wahrnehmung und ich fühle mich an die Kindheit erinnert. Wie lange der Disziplinierungsprozess doch dauert, bis wir einigermaßen ruhig auf Stühlen hocken! Als ganztags sitzende Erwachsene versuchen wir dann wieder zurückzufinden zu einer natürlichen Bewegungsfreiheit, wie ich sie in den Feldenkrais-Lektionen von Yael Davids erleben durfte.

Urs Küenzi

Impressum

Dieses Begleitheft erscheint zur Ausstellung Yael Davids. *One Is Always a Plural* im Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 22. Mai – 05. September, 2021.

Ausstellung und Die Schule

Künstlerin: Yael Davids
Kuratorin: Nadia Schneider Willen
Kuratorische Assistentin:
Marie-Sophie Dorsch
Werke von Yael Davids in Zusammenarbeit mit André van Bergen
Schwarze Textilarbeit in Zusammenarbeit mit Maria Alejandra Cardenas Espinoza, Raven Kiss, Frederiek Simons
Weisse Textilarbeit in Zusammenarbeit mit Raven Kiss, Maya Schröder, Julie Havermans und Nommel Akpa
Produktion: André van Bergen, Monika Schori und das technische Team
Rechte Hand der Künstlerin:
Lotte Lara Schröder
Linke Hand der Künstlerin: Hannah Dawn
Noa Eshkol Archivmaterial
zusammengestellt mit Mor Bashan
Grafikdesign: Lotte Lara Schröder / Speculative Press (Ausstellung), Studio Marie Lusa (Poster)
Fotografie: Giuseppe Micciché
Koordination Feldenkrais Lektionen:
Stefanie Wolf und Marie-Sophie Dorsch
Feldenkrais Lehrer*innen: Yael Davids, Nikola Egli-Krause, Ueli Tank-Erni, Christina Erni Tank, Dorothee Rüttimann, Franziska Wyder
Mitglieder Feldenkrais-Gruppe:
Nadine Adler Spiegel, Franziska Bigger, Michael Birchall, Milena Bürge, Marie-Sophie Dorsch, Cynthia Gavranic, Cornelia Huth, Urs Küenzi, Catherine Reymond, Nurja Ritter, Nadia Schneider Willen, Linda Schürmann, Stefanie Wolf
Art Handling Sammlungswerke für die Lektionen: Technisches Team des Migros Museum für Gegenwartskunst

Die Ausstellung ist eine Weiterführung der Ausstellung Yael Davids: *A Daily Practice* im Van Abbemuseum, Eindhoven, 02. Juni – 27. September 2020. Kuratiert von Nick Aikens.

Die Künstlerin dankt

Tara-Jay van Bergen, André van Bergen, Nick Aikens, Mor Bashan, Frédérique Bergholtz, Hannah Dawn, Linda van Deursen, Heike Munder, Toos Nijssen, Lotte Lara Schröder, Ruti Sela, Adam Szymczyk, Steven ten Thije und dem Team des Migros Museums für Gegenwartskunst

Booklet

Redaktion: Nadia Schneider Willen
Redaktionsassistent: Lucas Hagin
Texte: Yael Davids, Nick Aikens (NA), Marie-Sophie Dorsch (MSD), Lucas Hagin (LH), Cornelia Huth (CH), Nadia Schneider Willen (S. 3-9) und das Team der Migros Museum für Gegenwartskunst
Lektorat Deutsch: Suzanne Schmidt
Lektorat Englisch: Elizabeth Stern
Übersetzungen ins Deutsche: TextoCreativ
Übersetzungen ins Englische: Gerrit Jackson (S. 3-9), TextoCreativ
Fotografie Van Abbemuseum:
Peter Cox (S. 6), Marcel de Buck (S. 26)
Zusätzliche Fotos: Émile Ouroumou (S. 2, 10)
Fotografie IFF Archive: Bob Knighton (S. 23)
Gestaltung: Lotte Lara Schröder / Speculative Press
Druck: Reprozentrale Migros-Genossenschafts-Bund, Mari-Paz Estevez

Migros Museum für Gegenwartskunst

Leiterin: Heike Munder
Leiterin Verwaltung: Catherine Reymond
Kurator: Dr. Michael Birchall
Admininstration: Stefanie Wolf
Sammlungskonservatorin:
Nadia Schneider Willen
Leiter Kommunikation: René Müller
Kordinatorin Medienarchiv: Gabi Deutsch
Leiter Vermittlung und Programme:
Alena Nawrotzki (bis April 2021) / Tasnim Baghdadi (ab Juni 2021)
Kunstvermittlerin: Cynthia Gavranic
Registarin / Wissenschaftliche
Mitarbeiterin Sammlung: Franziska Bigger
Registarin / Wissenschaftliche
Mitarbeiterin Ausstellungen: Cornelia Huth
Volontär*innen: Marie-Sophie Dorsch, Lucas Hagin, Viktor Hömpler
Technische Leiterin Ausstellungen:
Monika Schori
Ausstellungs- und Veranstaltungstechniker:
Markus Bösch

Technical Services: Magdalena Baranya, Seline Baumgartner, Fabienne Bodmer, Christian Eberhard, Muriel Gutherz, Roman Gysin, Steffen Kuhn, Lucia Maetzke, Konstantinos Manolakis, Emanuel Masera, Wanda Nay, Tanja Roscic, Monika Stalder, Oliver Wahmann

Technischer Leiter Sammlung:
Marcel Meury

Sammlungstechniker:

Cristiano Carvalho Faria
Kordinator*innen Besucherservices:
Nadja Aebi, Yuko Edelmann
Besucherservices: Lena Mettler, Christa Michel, Valentina Minnig, Julia Nusser, Grace Oberholzer, Seraphin Reich, Luzia Rink, Grace Schmid, Johanna Schmitt, Linda Semadeni, Raphael Stucky, Yarin Shmerling, Kerstin Wittenberg

Partners

Yael Davids. *One Is Always a Plural* entstand in Kooperation mit dem Van Abbemuseum, Eindhoven. Eine erste Version der Ausstellung war 2020 im Van Abbemuseum zu sehen und wurde dort von Nick Aikens (Kurator für Recherche) initiiert und kuratiert. Die Ausstellung ist im Kontext von *Creator Doctus* entstanden, einem neuen Recherche-Format der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam, dessen erste «Kandidatin» Yael Davids war. Die Ausstellung wird grosszügig unterstützt vom Mondriaan Fund.



Migros Museum für Gegenwartskunst
Limmatstrasse 270
Postfach 1766
8031 Zürich
Schweiz
T +41 (0) 44 277 20 50
info@migrosmuseum.ch
migrosmuseum.ch



MIGROS
Kulturprozent

Das Migros Museum für Gegenwartskunst ist eine Institution des Migros-Kulturprozent, Teil des gesellschaftlichen Engagements der Migros-Gruppe: migros-engagement.ch