

Peter Bogers. Play-Rev.-Play  
4. November 2006 – 7. Januar 2007

Eine Ausstellung des  
Württembergischen Kunstvereins Stuttgart

Vorwort

Hans D. Christ, Iris Dressler

### Play-Rev.-Play

*deutsch* Der vorliegende Katalog entstand im Anschluss an die Ausstellung *Play-Rev.-Play* des niederländischen Künstlers Peter Bogers. Mit elf Videoinstallationen, Videoobjekten und Videoskulpturen war die Ausstellung die erste umfassende Werkschau des Künstlers in Deutschland.

### Der Katalog [Ein Handbuch]<sup>1</sup>

Die Publikation ist entlang der in der Ausstellung präsentierten Kunstwerke und deren Wechselwirkung mit der im Württembergischen Kunstverein gegebenen Architektur entwickelt worden. Die Werke umfassen einen thematischen Querschnitt und einen Zeitraum von 1992 bis 2006. Sie geben einen Einblick in die Arbeitsweise und die Themen, um die Bogers' Werk kreist.

4 Der einführende Text »Abstract zum Werk« behandelt dieser Struktur folgend allgemein Arbeitsansätze, künstlerische Strategien und Methoden Bogers'. Die Werkbeschreibungen beziehen die Spezifik des Präsentationskontexts sowie das kuratorische Konzept mit ein. Hier werden auch Anspielungen auf denkbare Interpretationsmöglichkeiten erörtert. Diese bleiben allerdings eingebettet in eine primär dem Deskriptiven verpflichteten Textfigur. Idealerweise könnte so ein »Handbuch« zu den Werken entstehen, das zwischen der künstlerischen Methode, den Inhalten und den technischen wie architektonischen Anforderungen der Präsentation vermittelt. Ziel ist es dabei, nicht Standards zur adäquaten Präsentation der Werke zu behaupten, sondern die Kriterien, die hier im Württembergischen Kunstverein zu bestimmten Setzungen geführt haben, in ihrer Spezifik zur Kenntnis zu bringen. Der räumlichen Anordnung im Kontext der Ausstellung nähert sich der Katalog mittels einer dreiteiligen Struktur der Werkbeschreibung an: des Ausstellungsparcours in seinen vier räumlichen Zonen, der Werkbeschreibung im Bezugsmodell der jeweiligen Zone und der Darstellung der einzelnen Kunstwerke. Dabei werden neben Werkabbildungen auch technische Zeichnungen und Grundrisspläne eingesetzt, um das Wissen über spezifische künstlerische wie kuratorische Entscheidungen für

die jeweilige Form der Präsentation möglichst transparent zu halten. Dieses Material wird, wenn es sinnvoll erscheint, durch Beispiele anderer Aufbauten ergänzt.

### Dank

Peter Bogers ist hier vor allen anderen zu danken. Die gemeinsame Entwicklung dieser Ausstellung, ihre Realisierung und letztendlich auch seine Mitarbeit an diesem Katalog waren für Iris Dressler und mich wie auch für das Team des Württembergischen Kunstvereins ein im positivsten Sinne sehr intensiver Prozess. Bei dem gesamten Team des Kunstvereins und insbesondere bei den an der technischen Realisierung und organisatorischen Planung direkt beteiligten Personen möchten wir uns für die ausdauernde und sehr involvierte Form der Zusammenarbeit bedanken.

Da ein Projekt dieses Umfangs ohne zusätzliche finanzielle Ressourcen undenkbar wäre, ist die Akquise zusätzlicher Drittmittel längst institutioneller Alltag. Nicht alltäglich ist es aber nach wie vor, dass avancierte zeitgenössische Kunst und insbesondere Medienkunst großzügige Förderer findet. Hier war es die Unterstützung der Mondriaan Stichting, die das Projekt erst ermöglichte. Die kontinuierliche Förderung des Landes Baden-Württemberg und der Stadt Stuttgart sichert neben der Förderung des Programms insbesondere den Standort des Kunstvereins im Kunstgebäude im Herzen der Stadt. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass der gute Publikumszuspruch wesentlich zum Gelingen der Ausstellung beigetragen hat.

1

Das Handbuch ist in seiner Anlage zunächst ein Begleitbuch für technische Apparaturen. Im Alltag der Ausstellungsorganisation erhält man von KünstlerInnen immer wieder umfangreiche Dossiers, Manuals und eben Handbücher zu deren Vorstellung einer idealen technische wie räumlichen Realisation der Kunstwerke. Diese Daten sind die Grundlage eines Dialogs zwischen der künstlerischen Intention und dem kuratorischen Konzept. Sie bilden – anders als technische Handbücher – eine »Handhabung« der Werke aus, die nicht Standardisierungen anstrebt, sondern zu einer gemeinsam entwickelten, offenen Interpretation führt.

## Preface

Hans D. Christ, Iris Dressler

### Play-Rev.-Play

*english* This catalogue was created following the *Play-Rev.-Play* exhibition by Dutch artist Peter Bogers. With eleven video installations, video objects, and video sculptures, the exhibition was the first comprehensive show of the artist's works in Germany.

### The Catalogue [A Manual]<sup>1</sup>

This publication was developed based on the works of art exhibited at the show and their interaction with the Württembergischer Kunstverein architecture. The works cover a cross section of subjects and the period from 1992 to 2006, providing insight into the working method and the topics around which Bogers's work revolves.

6 The introductory text "Abstract on the Work" is a general treatment, following this structure, of Bogers's approaches to his work, his artistic strategies and methods. The work descriptions also take the specific characteristics of the presentation context and the curatorial concept into account, likewise discussing allusions to conceivable interpretations, although these always remain entrenched in a primarily descriptive figure of writing. Ideally, this could give rise to a "manual" of the works that mediates between the artistic method, the content, and the technical and architectural demands of the presentation. The aim here is not to assert standards regarding adequate presentation of the works but rather to draw attention to the specific aspects of the criteria that led to certain placements here at the Württembergischer Kunstverein. The catalogue focuses on the physical arrangement in the exhibition context by means of a three-part structuring of the work description: the walk through the exhibition with its four zones, the description of works in the reference model of the specific zone, and the representation of the individual art works. In addition to pictures of the works, the catalogue also incorporates technical drawings and ground plans so as to maintain as much transparency as possible regarding specific artistic and curatorial decisions in favor of particular forms of presentation. Where it appears useful, this material is supplemented with examples of other set-ups.

### Acknowledgements

Thanks are due above all to Peter Bogers. The joint development of this exhibition, its realization, and, last but not least, his collaboration on this catalogue have constituted a very (in a positive sense) intensive process for Iris Dressler and myself as well as for the team at the Württembergischer Kunstverein. We would like to thank the entire Kunstverein team, particularly those involved directly in technical implementation and organizational planning, for their tireless and strongly dedicated cooperation.

Since a project of this magnitude would be inconceivable without additional financial resources, acquiring additional outside funds has long since become institutional routine. But it is still by no means a matter of course for advanced, contemporary art, particularly media art, to find generous sponsors. In this case, it was the support of the Mondriaan Stichting that actually made this project possible. Ongoing assistance provided by the state of Baden-Württemberg and the city of Stuttgart has not only promoted the program but has also helped secure the location of the Kunstverein in the Kunstgebäude building at the heart of the city. Mention should also be made of the keen interest shown by the public, which has played a major role in the success of the exhibition.

1

First of all, the manual is designed to be a guide for technical devices. In day-to-day exhibition organization, artists often provide extensive files and manuals describing their concept of ideal technical and physical presentation of the art works. These data form the basis for a dialogue between the artistic intention and the curatorial concept. Unlike technical manuals, they develop a "handling" of the works that does not strive to standardize but rather leads to a jointly developed, open interpretation.

## Abstract zum Werk: Aneignung und Methode

*Wie für die Menschen, die vor 17.000 Jahren versuchten, mit einem Stein Linien in einen anderen Stein zu ritzen, so spielen auch für mich die Grenzen der zur Verfügung stehenden Technik eine wichtige Rolle.*

Peter Bogers

Peter Bogers steht oberflächlich betrachtet für eine künstlerische Position, die durch den etwas hilflosen Gattungsbegriff der Medienkunst definiert wird. Hilflös ist diese Bezeichnung in Bezug auf das Werk von Bogers insbesondere deshalb, weil zwar elektronische Medien sein primäres Arbeitswerkzeug sind, aber nicht sein konzeptionelles Handlungsfeld beschreiben. Vielmehr geht es in seinen Arbeiten um eine doppelte Bewegung in Relation zu elektronischen Medien. Sie bilden eine Struktur, eine Bedingung ab, die Grundlage seiner Reinterpretation der ausgesprochen physischen, anderen Seite der Apparatur – des »wirklichen Lebens« – ist.

Dies scheint eine Allerweltsformel der Beziehung vom Leben und der diesem gegenüberliegenden Aufzeichnungstechnologie zu sein.

8

*Alle Kunstformen sind seit jeher eng mit den Begriffen Unvermögen und Beschränkung verbunden, mit der Tatsache, dass der Mensch nicht fähig ist, eine Realität zu schaffen, die er vollkommen versteht. Lösungen, die aus der Not geboren wurden, liefern für mich nicht selten überraschende Ansätze, die dank ihres Ursprungs bereits Stilisierung und Abstraktion implizieren.*

Peter Bogers

Bogers nutzt Technik jedoch nicht als einfaches Abbildungsgerät, sondern verwendet die am »Lebendigen abgenommen« Bilder<sup>1</sup> als Referenzpunkt der Analyse ihrer Reproduktion und Rekonstruktion in der Apparatur. Dies macht er im direkten Sinne entlang der elementaren Zustände von körperlicher wie psychischer Existenz mal mit seinem eigenen Körper, seinem Speichel, seinem Atem, mal mit der Dekonstruktion von Sprache als substanziell erstem Element der »vermittelten Welterkenntnis«, mal in Bezug auf das permanente massenmediale Ritual inszenierter Gewalt oder indem er das Leben in die Taktung des Videobildes einfriert, in 25 Bildrahmen pro Sekunde. Dabei gewinnt er in der medialen, durchaus gewalttätigen Bannung des abgebildeten Lebens jene Momente, die die Konstruktion unserer gesell-

schaftlichen, sozialen und psychischen Existenz in immer wiederkehrende elementare Widersprüche verwickelt.

*Eine Installation kann als eine Anordnung von Gedanken, Materialien, Klängen und Bildern gesehen werden, als ein Versuch, das Mysterium der menschlichen Natur weniger zu enträtseln, als es hervorzuheben. Viele meiner Arbeiten stellen Bilder aus meiner unmittelbaren Umgebung in einem strikt analytischen Ansatz neu zusammen.*

Peter Bogers

Peter Bogers' Werke sind durchdeklinierte Ausstellungsexponate, das heißt, ihre Präsentation bestimmt auch den sie umgebenden institutionellen Raum oder wird entlang von diesem modifiziert. Das bedeutet wiederum nicht, dass es sich bei den Werken um ortsspezifische Interpretationen handelt, sondern dass die in ihnen verhandelten Inhalte und deren Wirkung in Relation zum gegebenen Raum einer erneuten Betrachtung unterzogen und auf diesen hin optimiert werden. Dies basiert paradoxerweise auf der strengen Konstruiertheit der Werke. Bogers gehört zu den wenigen Künstlern, die von der ersten Idee über die Konzeption bis hin zur Realisierung keine Kompromisse in Relation zum ursprünglichen Vorhaben machen müssen, da er auch die handwerklichen Elemente zur Realisierung seiner Kunstwerke – Kamera-technik und Schnitt sowie auch komplexe Steuerungen für die fertig gestellte Installation – vollständig beherrscht. Dies bedeutet auch, dass er die Funktionsweise seiner raumgreifenden Installation und deren Wirkungsästhetik im Raum vorab imaginieren kann. Dies ist letztendlich der Grund, warum die Modifikationen in Relation zum gegebenen Ausstellungsraum nicht den Inhalt der Werke verschieben, sondern die Architektur im Sinne des künstlerischen Konzepts aktiv in die jeweilige Präsentation integrieren.

Iris Dressler und ich haben 1996 das erste Mal mit Peter Bogers zusammengearbeitet. Hieraus folgten bis in das Jahr 2001 mehrere Kooperationen<sup>2</sup>, innerhalb derer wir mit dem Künstler auch zwei Neuproduktionen<sup>3</sup> realisiert haben. Bei dieser Zusammenarbeit zeigte sich ebenfalls seine besondere Fähigkeit zur vorausschauenden Planung kompletter Raumarrangements. Zu jedem Werk produziert Bogers eine das Konzept vermittelnde dreidimensionale Animation, die alle Elemente, die zur ästhetischen wie technischen Realisierung notwendig sind, ent-

hält: erste Videosequenzen, räumliche Anordnung, Angaben zur Licht- und Tonwirkung bis hin zur Technikliste. Die präzise Vermittlung einer noch im Entstehen begriffenen Arbeit basiert unter anderem auf einem Bildarchiv, das unentwegt wächst und nicht zwingend im Zusammenhang mit einer Werkidee gesammelt wird. Es ist in seiner Anlage ein »Beobachtungsdepot«, das er permanent von den ihn umgebenden Dingen aufzeichnet. Man könnte im klassischen Sinne von einem elektronischen Skizzenbuch reden, würde aber bei diesem Vergleich verkennen, dass die Kameraaufnahmen oder Fernsehmitschnitte zunächst keinen Abstraktionsgrad besitzen wie das grafische Kürzel einer schnell notierten Zeichnung. Erst die Extraktion aus dem Archiv in Relation zu einer Werkidee kreiert Bedeutung und Abstraktion.

*Wenn wir von Informationen überflutet werden, treten wir unwillkürlich einen Schritt zurück; was dabei bleibt, ist ein diffuses, unter Umständen jedoch entscheidendes Bild.*

Peter Bogers

Das Archiv ist letztendlich der Raum der permanenten Beobachtung, der Möglichkeitsraum, in dem die essenziellen Bilder abgelegt sein könnten, die das Konzept einer Kultur zwischen kultureller Kodierung und anarchistischer Freiheit temporär entschleiern oder zumindest deutlich in Beziehung setzen. Bogers spekuliert hier nicht auf die eine wahre Signifikante, sondern auf Bildbeziehungen, die, immer schon aus dem Feld der reproduzierten Bilder kommend, im medialen Konstrukt des Kunstwerks den Konflikt zwischen kultureller Kontrolle und Verlust derselben verhandeln.

*Die äußere Erscheinung wird im Allgemeinen als reizvoll, vielleicht sogar als verlockend und schön erfahren, doch wer durch diese äußere Hülle dringt, stößt auf eine hässliche, gefährliche, verletzte Innenwelt, die Angst einflößt.*

Peter Bogers

Die technische Anordnung seiner Installationen verweist dabei immer wieder zurück auf die Wahrnehmung des Selbst in Relation zum Anderen, die schon immer eine vermittelte war, so wie wir uns niemals ohne Medium als Ganzes begreifen können. Wie diese Kodierung unserer Wahrnehmung vor Bogers' Arbeiten wirksam wird, ist in den Werken selbst direkt evident, und zugleich erzeugt diese Evidenz

die Täuschung unserer Annahme, was wir hier »für wahr nehmen«. Wenn uns – wie in der Arbeit *Shared Moments* – die Protagonisten, die in unterschiedlichen Straßenszenen sitzen und, wie uns die mitlaufende Bildunterzeile zusätzlich noch einmal bildrahmengenau mitteilt, zu unterschiedlichen Zeiten agieren, durch den Eingriff des Künstlers gleichzeitig anschauen, teilen wir mit ihnen diesen Moment der gegenseitigen Wahrnehmung und ignorieren die klar dargelegte Unmöglichkeit der »Shared Moments«. In der absoluten Transparenz der künstlerischen Konstruktion ist es uns nicht möglich, den zeitlich gedehnten Moment, in dem uns zwölf perfekt synchronisierte Augenpaare anblicken, auf eben jene Konstruktion zurückzudrängen, sondern im Widerspruch zum technischen Aufbau des Bildes sind wir direkt verwickelt in den archaischen Moment des Blickkontakts. Das Mediale schlägt um in direkte, unausweichliche Präsenz, um im nächsten Moment wieder zurückzufallen in die Banalität einer mit der Videokamera aufgezeichneten Straßenszene.

*In nahezu allen meinen Arbeiten bediene ich mich der Möglichkeit, dass ich als Videofilmer über das Element Zeit verfüge. Sobald eine Szene auf Video aufgenommen wurde, kann ich sie immer wieder ablaufen lassen, wann immer ich das möchte. Ich versuche, diese Möglichkeit optimal zu nutzen, Szenen minutiös zu studieren, zu analysieren und anschließend zu bearbeiten.*

Peter Bogers

Die Präzision, mit der Peter Bogers in seinem Werk dieses »Doppel-leben« zwischen medialer Repräsentation, physischer Präsenz und dem Verlust der distanzierten Betrachterposition organisiert, basiert auf der Analyse, Fragmentierung und hoch artifiziellen Rekombination der zeitbasierten Video- beziehungsweise Medienbilder. Dabei werden die Bilder, die begleitenden Töne und der ursprüngliche Bildzusammenhang, der in seinem Archiv noch existiert, zunächst auf einen spezifischen Moment hin »seziert«. Dieses Bild- und/oder Tonkondensat ist das Rohmaterial, das in der Folge in Beziehung gesetzt wird zu einer bestimmten, aus der Bild- beziehungsweise Tonreduktion generierten, dem jeweils gewählten Thema entsprechenden rhythmischen, zeitlichen, räumlichen wie architektonischen Anordnung. Die Rhythmik entsteht durch die Manipulation der zeitbasierten Struktur des Mediums selbst und nutzt je nach Anlage des Kunstwerks alle möglichen Variablen: Takt (25 Bilder pro Sekunde), Vor- und Rücklauf der Bilder,

Zeitlupe, Morphing et cetera. Die Struktur der Wahrnehmung von Zeit im konkreten Ausstellungsraum wird neben den genannten Komponenten der Bild- und Tonmanipulation wesentlich durch den Loop und die perfekte Synchronisierung der Bilder und Töne bestimmt. Die »Anwesenheit« dieser Konstruktion von Zeit steht wiederum in Beziehung zu der architektonischen Verteilung der Bild- und Tonträger (Projektoren, Monitore, Lautsprecher et cetera) im Raum und wird durch diese maßgeblich bestimmt. So organisieren die 17 synchronisierten Monitore in der Installation *Heaven* eine raum-zeitliche Komposition von privaten Alltagsabläufen, erzeugen die auf 14 Lautsprecher verteilten unterschiedlichen Gesänge in der Installation *Unified Field* den Eindruck eines homogenen Chors oder werden wir als Betrachter in das Zentrum einer Arena aus zwölf Monitoren in der Installation *Ritual 1* gestellt, auf denen uns im Sekundentakt vom Fernsehen abgenommene Gewaltszenen umkreisen.

*Interessanterweise ist stets Gewalt in irgendeiner Form erforderlich, um das Innere sichtbar beziehungsweise greifbar zu machen, und es ist diese Gewalt, die nach wie vor eine grenzenlose, man könnte fast sagen, obsessive Faszination auf uns ausübt.*

Peter Bogers

Die beschriebenen Verfahren, die Peter Bogers den Betrachtern vorführt und in die er diese verwickelt, sind ausgesprochen kontrolliert und konzeptionell stringent komponiert, sodass durchaus der Eindruck richtig ist, dass es hier um einen graduell gewalttätigen Akt der Manipulation geht. Der konzeptionelle Zugriff auf das Bild- und Tonarrangement im Raum wird aber zugleich lesbar gehalten und ist bei genauer Betrachtung und genauem Hinhören dechiffrierbar. Ohne dass der Künstler uns mit dem »erhobenen Zeigefinger« der Aufklärung auf die Konstruktion seiner Werke hinweist, ist nicht zu verkennen, dass es um die Bedingung des im Medium rekonstruierten Lebens geht und dass diese Rekonstruktion schon immer unserem Verstehen von Welt vorausgegangen ist – ob nun im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit oder in der Zeit, in der jemand mit einem Stein ein Zeichen von sich in einen anderen Stein geritzt hat.

Hans D. Christ

1

Das begriffliche Konstrukt der »abgenommen Bilder« meint zunächst schlicht das aufgezeichnete Medienbild. Dies wird zugleich in Beziehung zur Herkunft des Bildes aus einer anderen Wirklichkeitsebene gestellt – ähnlich einem abgenommenen Fingerabdruck.

2

*hartware – Medienkunst aus den Niederlanden*, Künstlerhaus Dortmund, 1996.

*Short Cuts. Anschlüsse an den Körper*, Deutsche Arbeitsschutzausstellung, Dortmund 1997.

*Reservate der Sehnsucht*, Union Brauerei, Dortmund 1998.

*Sublime*, Duende, Rotterdam 2000.

*Still | Life*, hartware medien kunstverein, 2001.

3

*Ritual 1*, 1997.

*Shared Moments*, 2001.

## Abstract on the Work: Appropriation and Method

*Just as with the person who 17,000 years ago tried to scratch some lines on one stone with another stone, for me the limitations of the available techniques play an important role.*

Peter Bogers

On the surface, Peter Bogers represents an artistic position defined by the rather helpless generic term “media art.” This term is particularly helpless with regard to Bogers’s work because, while his primary tools are electronic media, they do not describe his conceptual field of action. Rather, his work focuses on a double movement in relation to electronic media. It represents a structure, a condition, forming the basis for his reinterpretation of the distinctly physical other side of the apparatus—of “real life.” This seems to be a standard formula for the relationship between life and the recording technology it faces.

*Every form of art has always been closely connected with incapacity and limitation, with the fact that man is not able to create a reality that he understands perfectly. To my mind, solutions born out of necessity often offer surprising approaches, and, in light of their origins, these already involve stylizing and abstracting.*

Peter Bogers

Bogers, however, uses technology not as a simple imaging device but rather employs the images “taken from life”<sup>1</sup> as a point of reference for analyzing their reproduction and reconstruction in the apparatus. He does so in the direct sense by focusing on the elementary states of physical and psychological existence, sometimes with his own body, his saliva, his breath, sometimes with the deconstruction of language as the substantial first element of “mediated knowledge of the world,” sometimes in reference to the constant mass-media ritual of staged violence, or by freezing life in the timing of the video image, twenty-five frames per second. In so doing, by capturing (in some respects violently) the depicted life in media, he extracts those moments that embroil the construction of our societal, social, and psychological existence in recurrent elementary contradictions.

*An installation work can really be seen as an arrangement of thoughts, materials, sound and image in an attempt to not so much unravel the mystery of human nature as to emphasize it. In many of my works, images from my immediate environment are rearranged in a strictly analytic approach.*

Peter Bogers

Peter Bogers’s works are thoroughly declined exhibits, i.e. their presentation also determines the institutional space surrounding them or is modified by it. In turn, this does not imply that the works are site-specific interpretations but rather that the topics that they negotiate and their effect are subjected to renewed consideration in relation to the given space and optimized with regard to it. Paradoxically, this is due to the strict constructedness of the works. Bogers counts among the few artists who do not have to make any compromises from the initial idea to conception and realization with regard to the original intention, as he also has complete command of the technical elements required to realize his art works—camera technique, editing, and complex controls for the finished installation. This also means that he can imagine in advance the functioning of his space-dominating installation and its reception aesthetic in three-dimensional space. Ultimately, this is the reason why the modifications in relation to the given exhibition space do not displace the content of the works but rather actively integrate the architecture into the specific presentation in the sense of the artistic concept.

Iris Dressler and I first worked with Peter Bogers in 1996, followed by several cooperations<sup>2</sup> by 2001, in the course of which we also realized two new productions<sup>3</sup> with the artist. His special skill for farsighted planning of complete spatial arrangements also became clear during this collaboration. For each work, Bogers produces a three-dimensional animation illustrating the concept and containing all elements required for aesthetic and technical realization: first video sequences, physical layout, details regarding the effect of light and sound, and a list of equipment. Illustrating a work that is still being developed is based, among other things, on an archive of images that is constantly growing and which is not necessarily collected in connection with an idea for a particular work. It is, by design, a “depository of observations” that he is constantly recording from things around him. In the classical sense, you might speak of an electronic sketchbook, although this comparison would fail to recognize that the camera recordings or television footage do not, to begin with, display any degree of abstraction as does the graphical shorthand of a hasty drawing. Only by extracting the images from the archive in relation to an idea for a piece does he create meaning and abstraction.

*When you get an overload of information, you really step back automatically, and what is left is a diffuse but perhaps essential image.*

Peter Bogers

Ultimately, the archive is a space of constant observation, a space of possibility, in which the essential images might be stored that temporarily unveil—or, at least, clearly relate—the concept of a culture between cultural coding and anarchist freedom. Here, Bogers does not have his hopes on the one true signifier but rather on pictorial relationships that—always hailing from the sphere of reproduced images—negotiate the conflict between cultural control and the loss thereof in the media construct of the artwork.

*The outside is generally experienced as attractive and perhaps even as tempting and beautiful, but as soon as one penetrates this outer skin, a rather repulsive, dangerous, and vulnerable inner world reveals itself that fills us with fear.*

Peter Bogers

16 The technical arrangement of his installations often refers back to the perception of the self in relation to the other—a perception that was always mediated, just as we can never comprehend ourselves as a whole without a medium. How this coding of our perception becomes effective when faced with Bogers's works is immediately evident in the works themselves, and, at the same time, this evidence creates the deception of our assumption of what we “accept as true” here. When, as in *Shared Moments*, the protagonists—sitting in different street scenes and, as the individual frame caption confirms, acting at different times—look at us at the same time thanks to the artist's manipulation, we share with them this moment of mutual perception and ignore the clearly presented impossibility of “shared moments.” In view of the absolute transparency of the artistic construction, we cannot force this drawn-out moment, at which twelve perfectly synchronized pairs of eyes look at us, back to that construction, but rather, in contradiction of the technical make-up of the image, we are directly involved in the archaic moment of eye contact. The media aspect suddenly changes into direct, inescapable presence, only to revert to the banality of a street scene recorded on video camera the next moment.

*As in nearly all my work, ... I make use of the fact that as a video maker I have access to the element of time. Once an act is recorded on video, I can have it take place repeatedly, at exactly any moment that I want. I also try to make optimal use of the possibility of minutely studying, analyzing, and subsequently manipulating acts.*

Peter Bogers

The precision with which Peter Bogers organizes this “double life” between media-based representation, physical presence, and the loss of the detached observer's position in his work is based on the analysis, fragmentation, and highly artificial recombination of the time-based video and media images. The images, the accompanying sounds, and the original context of the images, which still exists in his archive, are “dissected” down to a specific moment. This condensate of images and/or sounds is the raw material that he subsequently relates to a certain rhythmic, temporal, spatial, and architectural arrangement—corresponding to the selected topic—generated by reducing the images and sounds. The rhythmic are created by manipulating the time-based structure of the medium itself, using all manner of variables depending on the nature of the art work: timing (twenty-five frames per second), picture fast-forward and rewind, slow motion, morphing, etc. In addition to the aforementioned components of image/sound manipulation, the structure of the perception of time in the concrete exhibition space is substantially determined by the loop and the perfect synchronization of the images and sounds. The “presence” of this construction of time, in turn, is connected with and essentially determined by the architectural distribution of the audiovisual sources (projectors, monitors, loudspeakers, etc.) in the exhibition space. The seventeen monitors in the *Heaven* installation, for example, organize a spatial, temporal composition of private everyday routines; the different singing distributed among the fourteen loudspeakers in the *Unified Field* installation creates the impression of a homogeneous choir; or we are placed as viewers at the center of an arena of twelve monitors in the *Ritual 1* installation, on which scenes of violence recorded from television circle around us at one-second intervals.

*What is interesting ... is that there is always some form of violence necessary to make the inside visible or tangible, and it is precisely that violence that continues to boundlessly (one might almost say obsessively) fascinate us.*

Peter Bogers

The above-described methods that Peter Bogers presents to the viewers and in which he involves them are extremely controlled and composed with conceptual stringency, such that the impression of this being a gradually violent act of manipulation is in fact correct. At the same time, however, he maintains the readability of the conceptual access to the three-dimensional audiovisual arrangement, which is decipherable upon closer inspection and listening. Without the artist drawing attention to the construction of his works with a didactic “wagging finger,” we cannot fail to see that this is about the condition of life reconstructed in the medium and that this reconstruction has always preceded our understanding of the world—be it in the age of its technical reproducibility or in an age in which someone scratched his sign on one stone with another stone.

Hans D. Christ

18

1 First of all, the conceptual construct of “taken images” simply means the recorded media image. At the same time, it is related to the origin of the image from a different level of reality—similar to a taken fingerprint.

2 *hardware – Medienkunst aus den Niederlanden*, Künstlerhaus Dortmund, 1996.

*Short Cuts. Anschlüsse an den Körper*, Deutsche Arbeitsschutzausstellung, Dortmund, 1997.

*Reservate der Sehnsucht*, Union Brauerei, Dortmund, 1998.

*Sublime*, Duende, Rotterdam, 2000.

*Still | Life*, hardware medien kunstverein, 2001.

3

*Ritual 1*, 1997.

*Shared Moments*, 2001.

Gesamtansicht der Kuppel bei Tageslicht.  
Die Abbildung zeigt die Einbauten für die Ausstellung  
*Play-Rev.-Play*.

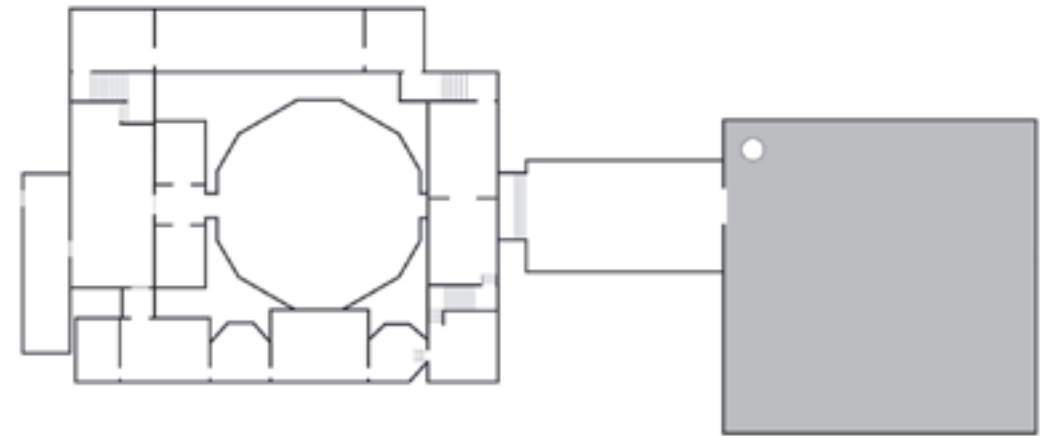
General view of the dome in daylight.  
The picture shows the installations for  
the *Play-Rev.-Play* exhibition.



## Die vier Zonen der Ausstellung Play-Rev.-Play Der Parcours: Die Voraussetzungen



- 22 *deutsch* Im Folgenden werden nur die ersten Überlegungen beschrieben, die zu der räumlichen Abfolge der Werke von Peter Bogers im Württembergischen Kunstverein führten. Die »Feinjustierung« der Exponat-abfolge im explizit inhaltlichen Sinne ergibt sich erst aus den vertiefenden Werkbeschreibungen im jeweiligen Bezug der spezifischen Zonen. Dass die Konstruktion von Bezugsmodellen zwischen Kunstwerken im Kontext einer Ausstellung eine temporäre, immer auch fragwürdige und mit Skepsis zu begleitende Setzung ist, ist dem Medium Ausstellung inhärent. Das 1913 erbaute Kunstgebäude, in dem sich der Württembergische Kunstverein befindet, vereinigt in seiner Architektur eine fast 100-jährige Rezeptionsgeschichte der bildenden Kunst. Die im Zentrum des Altbaus liegende Kuppel mit einer Höhe von 24 m und einer kreisförmig angeordneten Grundfläche, die im Durchmesser ebenfalls 24 m beträgt, entspringt ganz der Ideologie pathetisch aufgeladener Repräsentation. An die Kuppel anschließend folgen »Kabinetträume«, die der Imagination des Kunst betrachtenden Flaneurs des frühen 20. Jahrhunderts entsprechen. Der 1961 eröffnete »Anbau« mit seinem transparenten Verbindungstrakt und dem sogenannten Vierecksaal bedient die in den



- 1950er Jahren populäre Ideologie des radikal neutralen Ausstellungsraums, des sogenannten *White Cube*. Für die Ausstellung *Play-Rev.-Play* wurden in Absprache mit dem Künstler die zentrale Kuppel und die um diese angeordneten »Kabinetträume« als Ausstellungsfläche gewählt. Dies begründet sich insbesondere aus den unterschiedlichen Charakteristika der für die Ausstellung ausgewählten Werke. In der Ausstellung wurden die einzelnen Zonen nur durch den aus der Raumabfolge gegebenen architektonischen Zusammenhang erkennbar. Die Benennung der Zonen erschien dem Künstler und den Kuratoren erst im Nachgang hier im Katalog sinnvoll.

The Four Zones of the Exhibition *Play-Rev.-Play*  
The Walk: The Conditions

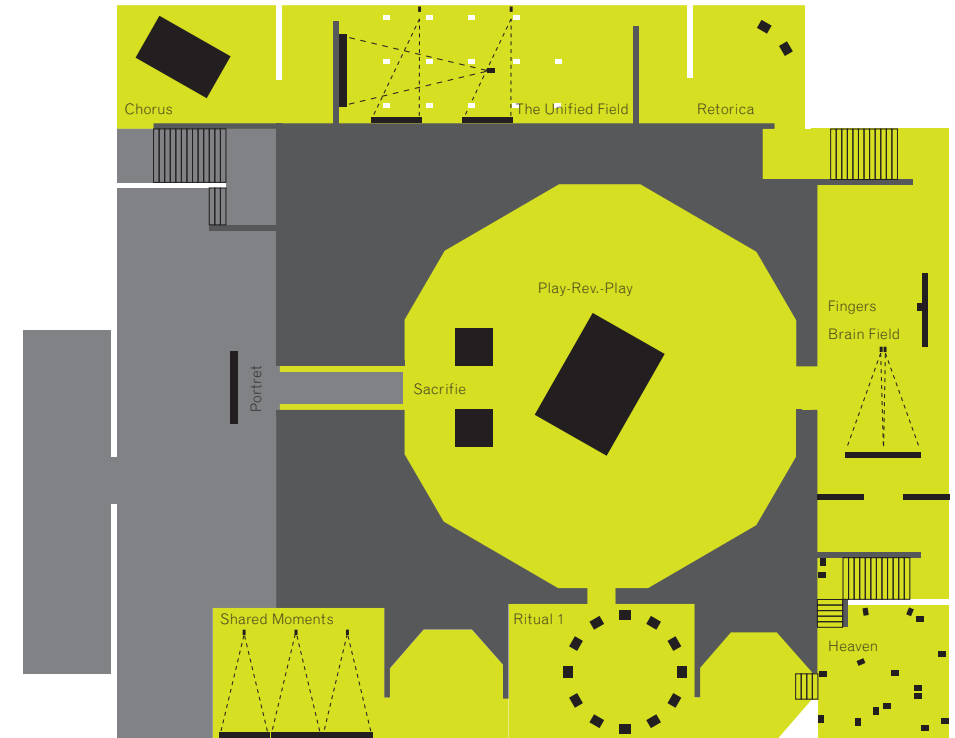


24 *english* Below we will describe only the initial considerations that led to the physical sequence of Peter Bogers's works at the Württembergischer Kunstverein. The "fine-tuning" of the order of the exhibits in an explicitly thematic sense only ensues from the in-depth work descriptions in the particular reference of the specific zones. The fact that constructing reference models between art works in the context of an exhibition is a temporary, always also questionable placement that must be accompanied by skepticism is intrinsic to the exhibition medium.

The architecture of the Kunstgebäude, built in 1913, housing the Württembergischer Kunstverein, combines almost one hundred years of history in the reception of visual arts. The dome at the center of the old building, twenty-four meters high and with a circular base also measuring twenty-four meters in diameter, is perfectly in keeping with the ideology of emotionally charged representation. The dome is followed by adjoining "cabinet rooms," corresponding to the imagination of the early twentieth-century flaneur viewing art. The "annex," opened in 1961, with its transparent connecting wing and Vierecksaal (Square Hall), serves the ideology of the radically neutral exhibition space, the *White Cube*, popular in the 1950s.

Gesamtansicht der Kuppel bei Tageslicht.  
Die Abbildung zeigt die Einbauten für die Ausstellung *Play-Rev.-Play*.

General view of the dome in daylight.  
The picture shows the installations for the *Play-Rev.-Play* exhibition.



In consultation with the artist, the central dome and the "cabinet rooms" arranged around it were chosen as the exhibition area for the *Play-Rev.-Play* exhibition. The reason for this choice is, above all, the different characteristics of the works selected for the exhibition. In the exhibition, the individual zones were only distinguishable as a result of the architectural context presented by the sequence of the rooms. Only subsequently did the artist and the curators feel it useful to name the zones for this catalogue.

Grundriss der  
Ausstellung *Play-Rev.-Play*

Ground plan of the  
exhibition *Play-Rev.-Play*

Porträt

»Close Circuit«

Bühne

Labor

reproduzierte  
Körper

Technik

Kontrolle

Dauer

Portrait

Flüssigkeit ...

stage

laboratory

control

reproduced  
bodies

technology

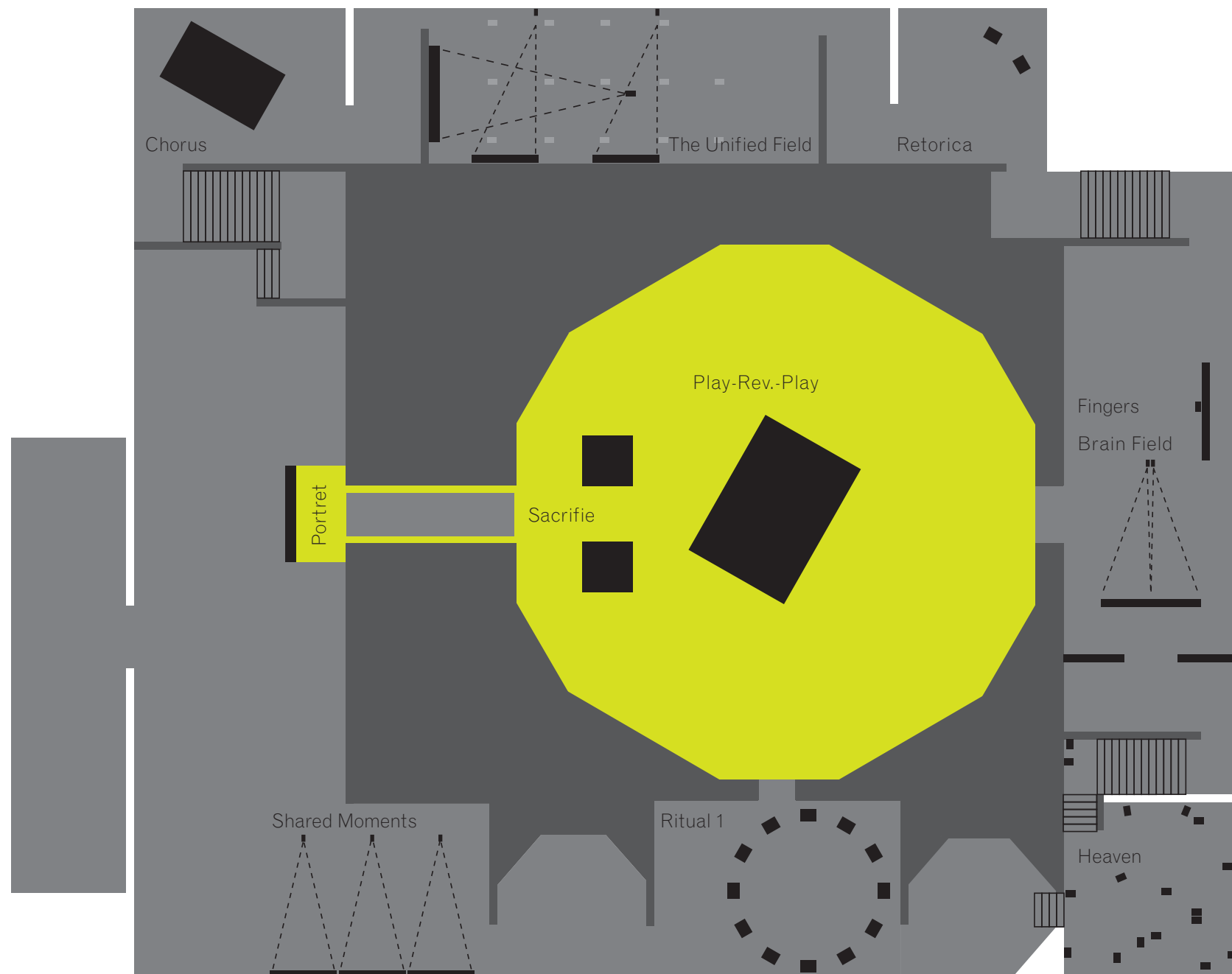
permanence

liquidity ...

## Räume / Rooms:

30 d Die pathetisch aufgeladene Repräsentation der Kuppel bildete das ideale »Theater«, um der an sich schon mit Pathos spielenden Arbeit *Play-Rev.-Play* ein räumliches Surplus hinzuzufügen, das den Betrachter zwar suggestiv in das Werk verwickelte, aber zugleich deren Wirkungsmacht auf Grund der schlichten Größe und der räumlichen Distanz zu den Projektionsflächen wieder zurücknahm. Der Eingangsbereich zur Kuppel wurde zudem baulich durch eine Schleuse und Wandelemente »verstellt«, sodass dort die Möglichkeit bestand, zwei kleinteilige Videoobjekte zu zeigen, die selbst wie »kleine Theater« (Peter Bogers) funktionieren. Diese beiden Objekte (*Portret*, *Sacrifje*) miniaturisierten das, was in der Kuppel in das Pathetische expandierte.

e The emotionally charged representation of the dome formed the ideal "theater," with which to add to the *Play-Rev.-Play* work, already playing with emotionalism, a surplus of space that, while involving the viewer suggestively in the work, at the same time diminished its potency in view of the sheer size and physical distance to the projection surfaces. In addition, the entrance area to the dome was "blocked" by a double door and wall elements so that it was possible to present two small video objects there, acting as "little theaters" (Peter Bogers) themselves. These two objects (*Portret*, *Sacrifje*) miniaturize that which expanded into the pathetic in the dome.



Werke im Bezugsmodell der Zone 1:

*Das Spannungsfeld Kultur und Natur findet sich auch in Gegensätzen wie Körper und Geist oder Gedanken und Gefühle wieder und auf einer rein körperlichen Ebene in der vollkommen unterschiedlichen Beziehung, die wir zum Inneren beziehungsweise Äußeren unseres Körpers haben.*

Peter Bogers

Works in the Reference Model of Zone 1:

*The friction between culture and nature ... can also be found in such oppositions as body and mind and thought and feeling and on the purely physical level in the totally different relationship that we have with the outside of our body and the inside.*

Peter Bogers

32 *deutsch* Der unmittelbarste Bezug zwischen den drei Werken besteht darin, dass der Künstler selbst der Hauptakteur ist. Allerdings handelt es sich weder um Selbstporträts noch um Performanceaufzeichnungen, sondern wie in anderen Werken nutzt Bogers seinen Körper als Referenzpunkt bestimmter existenzieller und auf jeden anderen Körper übertragbarer, da medial konstruierter Grenzerfahrungen. Es wurde von diesen Werken ausgehend oft über die Fortschreibung der Performances des Künstlers, die er in den 1970er Jahren aufführte, mit anderen Mitteln spekuliert. Letztendlich haben aber die medialen Reproduktionen des eigenen Körpers nichts mit der Idee der temporären Livesituation einer Performance gemeinsam. Dass hier der eigene Körper zum Einsatz kommt, basiert vielmehr auf Bogers' Arbeitshaltung, die sich dadurch auszeichnet, dass die Beziehung zur Aufzeichnungsapparatur als in sich geschlossener Kreislauf und als »Einpersonenstück« zur Aufführung gebracht wird. Dafür spannt er sich selbst in die Apparatur ein und kontrolliert vom Drehbuch über die Regie bis zum Darsteller alle Parameter der Aufführung. Dabei mutiert der

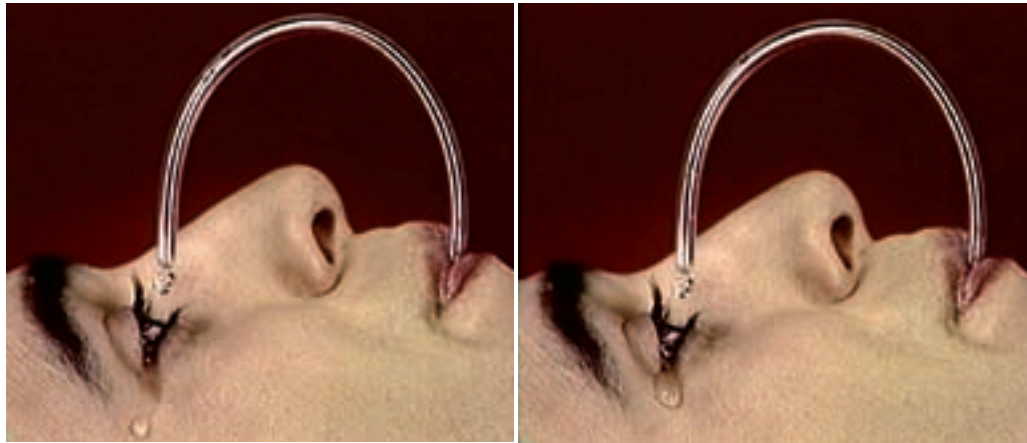
Körper zu einer Art hohlen Kammer, durch die hindurch sich in scheinbar geschlossenen Systemen Körpersäfte austauschen (*Portret*) oder in deren Innerem die Wasserfüllung einer Badewanne endlos versickert (*Sacrifie*) oder aus der die Körperteile Hand, Fuß und Kopf nie zum Atemholen entlassen werden (*Play-Rev.-Play*). Diese Kreisläufe führt Bogers in den Arbeiten *Portret* und *Sacrifie* in Miniaturtheatern vor, die aus kleinen Glaschassis bestehen, deren technischer Aufbau zugleich an Laboraufbauten erinnert.

*english* The most immediate link between the three works is the fact that the artist himself is the protagonist. However, they are neither self-portraits nor performance recordings, but rather, as in other works, Bogers uses his body as a point of reference for certain existential borderline experiences that, being media-constructed, may be transferred to any other body. Starting from these works, there was often speculation about the artist continuing the performances that he gave in the 1970s, with different means. Ultimately, however, media reproductions of his own body have nothing in common with the idea of the temporary live situation of a performance. Rather, the fact that he uses his own body here is based on Bogers's attitude towards his work, being distinguished by the fact that the relationship to the recording apparatus is performed as a self-contained cycle and as a "one-man piece." For this purpose, he inserts himself into the apparatus and controls all the parameters of the performance, from script to directing to performer. In this process, his body morphs into a kind of hollow chamber through which body fluids exchange in seem-

ingly closed systems (*Portret*) or inside which the water filling a bathtub seeps away endlessly (*Sacrifie*) or out of which the body parts hand, foot, and head are never allowed to come up for air (*Play-Rev.-Play*). In *Portret* and *Sacrifie*, Bogers presents these cycles in miniature theaters consisting of little glass chassis resembling laboratory set-ups in terms of their technical structure.

Portret,  
video object, 1992

1 glass object, 30 x 25 x 25 cm  
1 small black-and-white monitor  
2 lenses  
1 DVD player



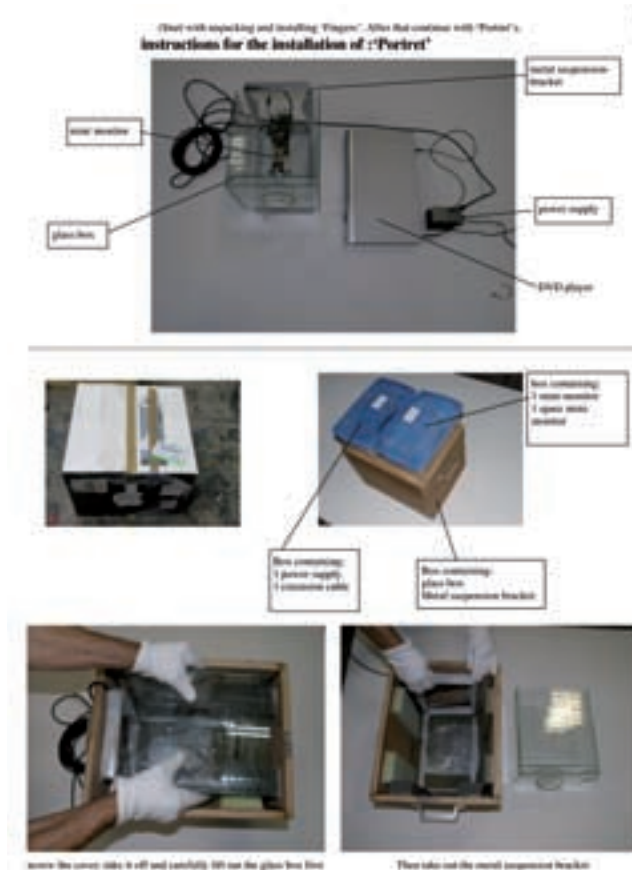
34 *deutsch* In *Portret* hängt der Glaskasten in Augenhöhe an der Wand. In dem Glaskasten liegt ein Miniaturmonitor ohne Gehäuse. Das Videobild wird erst sichtbar, wenn sich der Betrachter vor den zwei vor dem Monitor eingelassenen Linsen befindet, die der Vergrößerung des Bildes dienen. Das Video zeigt den Kopf des Künstlers im um 90 Grad gedrehten Profil. Aus seinem Mund kommt ein gekrümmtes Plastikrohr, dessen anderes Ende direkt über dem Auge des Künstlers liegt. Der Künstler drückt aus seinem Mund in einem die Dosis genau kontrollierenden andauernden Vorgang Speichel in das Auge. Bogers fächert in dieser Arbeit, die das erste Exponat der Ausstellung war, mehrere Grundbedingungen seiner Reflexion über den Körper auf. Die Prothese, die einen neuen Körpersäftekreislauf garantiert, erscheint formal logisch in die Rundung der Linsen integriert zu sein. Das Bild der Verletzung ist eingebettet in einen scheinbar völlig kontrollierbaren, im Vakuum des Glaskastens geschützten, technisch im doppelten Sinne durchsichtigen Prozess. Und dennoch ist dort etwas am Werke, das unser Entsetzen hervorruft. Es ist das Motiv der zeitlich endlosen

Zwanghaftigkeit, des bedingungslosen, da fixierten Ausgeliefertseins an den Austausch einer aus dem Körperinneren kommenden Flüssigkeit und der Benetzung unseres äußerst fragilen Organs der Weltwahrnehmung, das uns hier erschauern lässt. Dabei wird uns dieses Bild nicht aufgedrängt, sondern wir sind es, die wie durch ein Mikroskop auf die Bühne dieser fatalen Aufführung schauen.

*english* In *Portret*, the glass box hangs on the wall at eye level. In the glass box there is a miniature monitor with no case. The video image only becomes visible when the viewer stands in front of the two lenses recessed in front of the monitor serving to magnify the picture. The video shows the artist's head in profile rotated by ninety degrees. A curved plastic tube extends out of his mouth, its other end positioned just above the artist's eye. In a constant process precisely controlling the dose, the artist presses saliva out of his mouth into his eye. Bogers fans out a number of basic conditions of his reflection on the body in this work, the first exhibit at the exhibition. The

*Portret,*  
Videostills, still frames

prosthesis, guaranteeing a new body fluid cycle, appears to be integrated into the curve of the lenses with formal logic. The image of injury is embedded in a seemingly totally controllable process protected in the vacuum of the glass box, a process that is technically transparent in two senses. And yet something is happening here that causes horror in us. It is the motif of endless compulsion, of unconditional qua restrained exposure to the exchange of a fluid coming from inside the body, and the moistening of our extremely fragile organ of perceiving the world that make us shudder. But this image is not thrust upon us, rather we look at the stage of this fatal performance as if through a microscope.



*Portret,*  
Installationsanweisung/  
Instructions for the installation



Sacrificie.

video object, black-and-white photography,  
1994

1 glass object, 57 x 25 x 35 cm  
1 black-and-white photograph, 360 x 150 cm  
2 lenses  
1 small black-and-white monitor  
1 speaker (integrated in the glass object)  
1 DVD player  
1 mono amplifier

- 38 *deutsch* Ähnlich verfährt Bogers in der Arbeit *Sacrificie*, allerdings wird das Werk durch eine große Schwarz-Weiß-Fotografie ergänzt, die hinter dem als Sockel gefassten Glaschassis hängt. Diese Fotografie zeigt die Ateliersituation, in der das Video, das uns in dem Glaskasten wiederum hinter zwei Linsen gezeigt wird, aufgezeichnet wurde. Der Künstler liegt nackt in einer Badewanne, darüber hängen in einer fragilen Holzkonstruktion ein Kontrollmonitor, die Kamera und zwei Diaprojektoren, die als Beleuchtung genutzt wurden. Der Künstler ist hier in dieser fotografischen Verdichtung des Aufnahmesets Objekt der das Bild aufzeichnenden Apparatur. Diese steht in ihrer »schmutzigen« Ästhetik – den Schmutzspuren auf der Badewanne, dem befleckten Atelierboden und der improvisierten, groben Konstruktion für die Aufnahmetechnik – der edlen Glaskonstruktion diametral gegenüber, in der das Video gezeigt wird. Die Glasvitrine steht auf dem Boden, sodass der Betrachter sich von oben über die Linse beugen muss, um das Drama, das über den Monitor läuft, wahrnehmen zu können. Man sieht einen geöffneten Mund, um den der Wasserspiegel steigt,

bis das Wasser in die Mundöffnung eindringt, diese füllt, darin versickert und sie wieder zu füllen beginnt.

*Beim Rekonstruieren geht es nicht um einen wissenschaftlichen Ansatz, um das Erklären und Aufdecken von Natur; Ziel ist es vielmehr, das Mysterium mit größtmöglicher Intensität sichtbar und greifbar zu machen, ja eventuell neue Mysterien ans Licht zu bringen.*  
Peter Bogers

Die Grausamkeit dieses Ausgeliefertseins an den doch so logisch folgenden Erstickungstod steht im Widerspruch zur Permanenz dieses Ablaufs und zu der lichtüberfluteten Schönheit der durch die harte Beleuchtung der Diaprojektoren erzeugten glitzernden Wasseroberfläche, die erscheint, wenn der Mund sich vollständig mit Wasser gefüllt hat. Die Brüche, die hier durch dieses Werk verlaufen, der transzendierte Zustand bloßer Existenz, die physische Verkehrung des Körpers in eine hohle Kammer und der wie in einem Tierversuch in die Apparatur eingespannte Körper bildeten die Anschlüsse an die dritte in dieser Zone gezeigte Arbeit, *Play-Rev.-Play*.

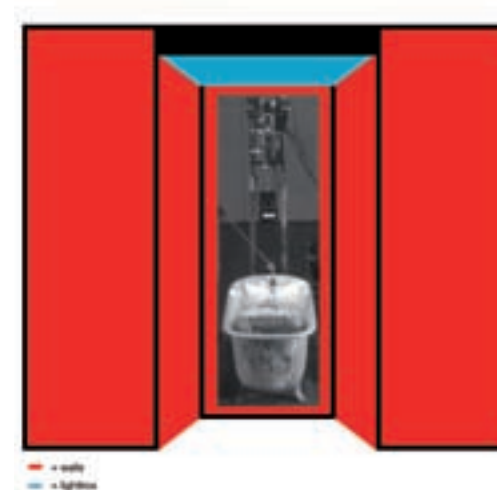
*english* Bogers's approach is similar in *Sacrificie*, although he adds a large black-and-white photograph hanging behind the base-like glass chassis. This photograph shows the studio situation in which the video presented to us in the glass box, again behind two lenses, was recorded. The artist is lying naked in a bathtub, with a control monitor, the camera, and two slide projectors used as lighting hanging above in a fragile wooden construction. In this photographic concentration of the recording set, the artist is the object of the apparatus recording the image. With its "dirty" aesthetic—the traces of dirt on the bathtub, the stained studio floor, and the improvised, crude construction for the recording equipment—it is diametrically opposed to the refined glass construction in which the video is shown. The glass display case is on the floor, so that the viewer must bend over the lens to be able to see the drama happening on the monitor. We see an open mouth around which the water level rises until the water spills over

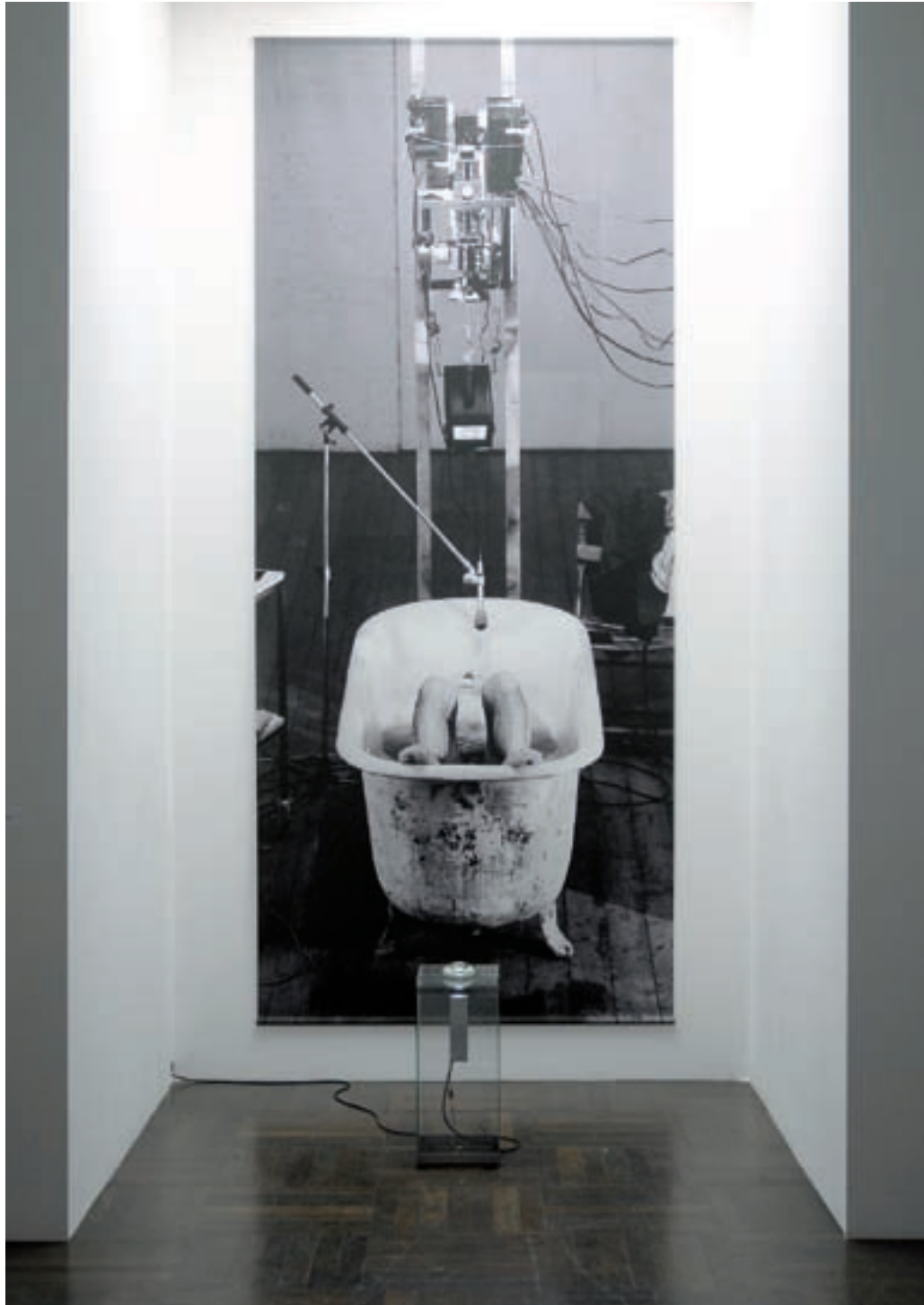
into the mouth, filling it, seeping away in it, and beginning to fill it once more.

*The goal of restructuring is not the scientific approach, explaining and exposing nature, but rather to make that mystery as intensely visible and tangible as possible, or even to bring new mysteries to the surface.*

Peter Bogers

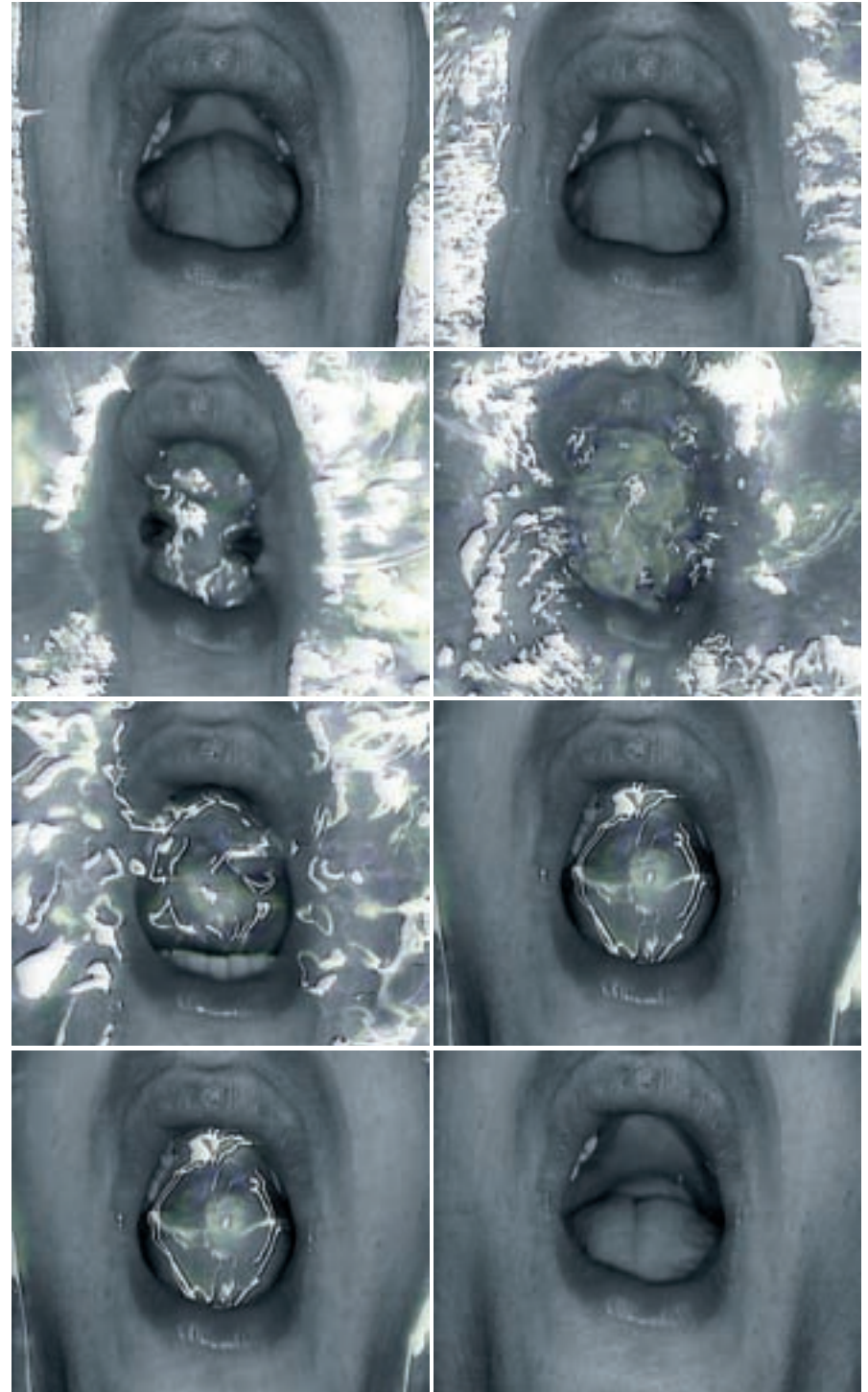
The cruelty of this exposure to the perfectly logically ensuing death by suffocation contrasts with the permanence of this process and the light-flooded beauty of the glistening surface of the water, appearing when the mouth is completely full of water, created by the harsh illumination of the slide projectors. The ruptures that run through this work, the transcended state of mere existence, the physical inversion of the body into a hollow chamber, and the body clamped into the apparatus as if in an animal experiment, provided a lead-in to the third work shown in this zone, *Play-Rev.-Play*.







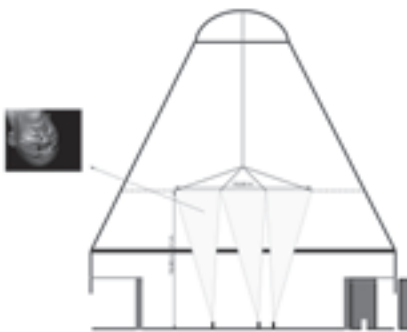
42



*Sacrificie,*  
Videostills, still frames

Play-Rev.-Play  
video and sound installation, 1999

3 video projectors  
6 speakers  
1 subwoofer  
3 amplifiers  
1 mix desk  
3 DVD players  
1 synch unit  
3 projection screens (dimensions flexible)

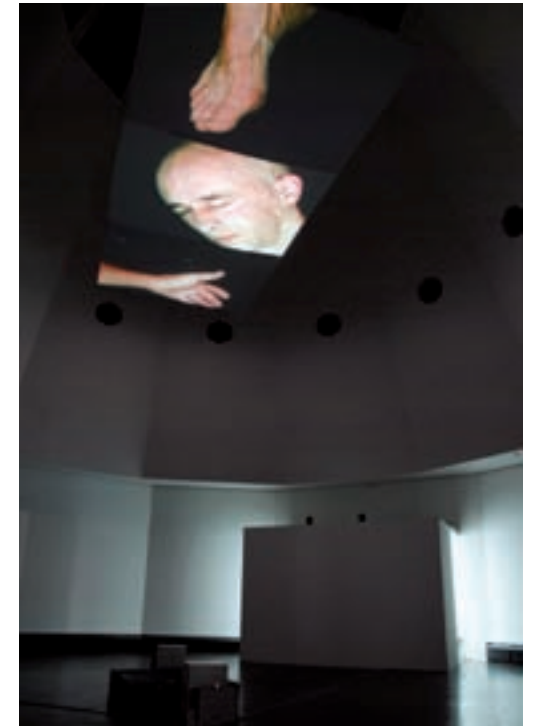


44 *deutsch* Die dreiteilige Videoprojektion wurde auf einer in circa 11 m Höhe in der Kuppel hängenden Projektionsfläche gezeigt. Die Bilder zeigen drei frei im Wasser schwebende Extremitäten eines Körpers – Hand, Kopf und Fuß. Die leichte Pendelbewegung, die Dingen in nicht festen, bewegten Elementen eigen ist, ist zwischen den drei Bildern perfekt synchronisiert. Obwohl hier Körperfragmente gezeigt werden, entsteht der Eindruck eines homogenen Ganzen, da die Körperteile gleichmäßig getaktet sind. Dies suggeriert eine Stimmung meditativer, uteraler Geborgenheit, die jäh zerrissen wird, wenn die Körperfragmente sich anschicken, durch die Wasseroberfläche zu stoßen. Noch bevor sie die Oberflächenspannung der sie umgebenden Flüssigkeit brechen können, erscheint pro Projektion beziehungsweise Körperteil wie aus dem Nichts eine Hand und drückt Hand, Kopf und Fuß unter die Wasseroberfläche zurück, wo sie unmittelbar wieder in den gleichen, harmonischen Schwebезustand zurückfallen. Dieser zeitliche Ablauf, der uns wieder so existenziell betrifft, ist zugleich mit verschiedenen Mitteln technisch manipuliert. Der Titel *Play-Rev.-Play* ver-

weist hier in das Zentrum des Verfahrens, und man darf den Umstand, dass Peter Bogers das Verfahren zum Titel macht, durchaus als Kommentierung in Hinblick auf die suggestive Wirkungsästhetik des Werks selbst begreifen. In dem Moment, in dem die Körperteile durch die Wasseroberfläche wollen, läuft der Film vorwärts – »Play«. In der Sekunde, in der die auftauchenden Hände dies verhindern, wird der Film »zurückgespult« – »Review« (früher, vor der Erfindung der DVD-Technologie, »Rewind«), um dann wieder normal weiter abgespielt zu werden – »Play«. Der Titel zeichnet folglich den beschriebenen dramatischen Moment als mechanische Bildmanipulation nach. Allerdings erfasst diese Beschreibung nicht die gesamte Manipulation, da die plötzlich auftretende Dynamik im Moment des »Erscheinens« der Hand zudem noch zeitlich gedehnt wird und der gesamte Ablauf in einzelnen, nicht sichtbaren Schnitten editiert wurde. Der parallel zum Bild hervorbrechende Ton erfährt dieselben Eingriffe und endet mit einem satten »Glucksen«, wenn die Körperfragmente wieder unter die Wasseroberfläche zurückfallen.

*english* The three-part video projection was displayed on a projection screen suspended in the dome at a height of approximately eleven meters. The pictures show three body extremities—hand, head, and foot—floating freely in water. The gentle pendulum motion inherent in things in non-solid, moving elements is perfectly synchronized between the three pictures. Although this work shows body fragments, the impression is that of a homogeneous whole, as the body parts are synchronized. This suggests a mood of meditative, uteral security that is abruptly sundered when the body fragments are on the point of pushing through the surface of the water. Even before they can break the surface tension of the liquid surrounding them, a hand appears as if from nowhere in each projection and pushes the hand, head, and foot back under the surface of the water, where they immediately revert to the same, harmonious floating state. This temporal sequence, that once again concerns our very existence, is technically manipulated with various means. Here, the

title *Play-Rev.-Play* refers to the center of the procedure, and we can see the fact that Peter Bogers takes the procedure as the title in order to comment regarding the suggestive reception aesthetic of the work itself. The moment the body parts are about to push through the surface of the water, the film runs forward: "Play." The second at which the appearing hands prevent this, the film is "Reversed"—"Review" (formerly, before the invention of DVD technology, "Rewind"), only to continue to play back normally again: "Play." Hence, the title traces the above-described dramatic moment as mechanical image manipulation. However, this description does not cover the whole manipulation, as the sudden dynamics when the hand "appears" is additionally prolonged and the entire sequence was edited in separate, invisible cuts. The sound that bursts out parallel to the image is manipulated in the same way and ends with a full "gurgle" when the body fragments fall back under water.





*Play-Rev.-Play,*  
Fuß / foot

*Play-Rev.-Play,*  
Kopf / head

*Play-Rev.-Play,*  
Videostills, still frames

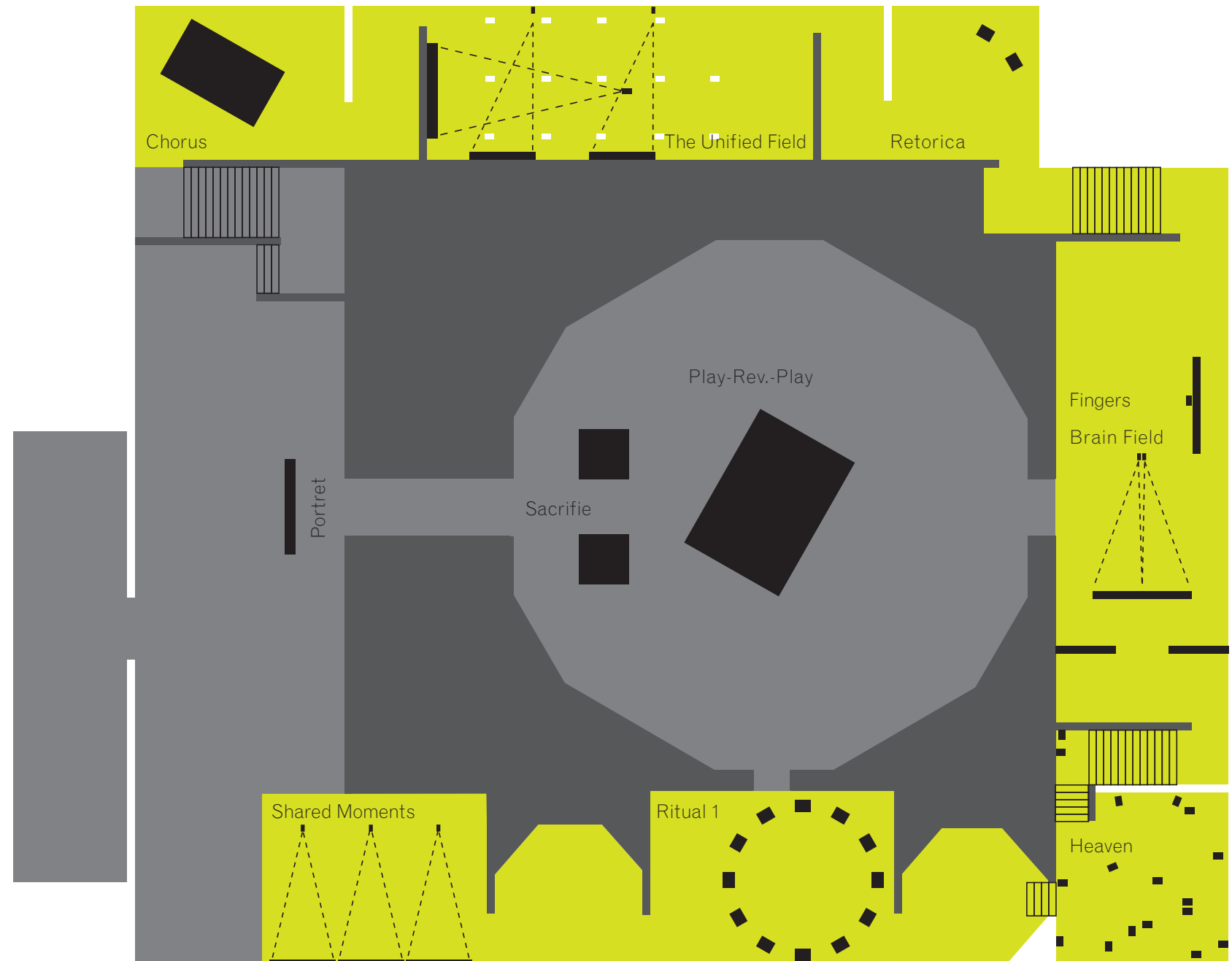
*Play-Rev.-Play,*  
Hand / hand

## Räume / Rooms:

52

d Die »Kabinette« gliedern sich durch architektonische Niveauunterschiede, die eine logische Struktur von drei möglichen räumlichen Segmenten bilden. Dabei stellen die auf der Ebene der Kuppel anschließenden Raumsegmente die erste Einheit dar. Der zu diesen quer verlaufende, lang gestreckte und mit 3 m Deckenhöhe niedrigste Raum fungierte als eine Art Transitraum zum dritten Segment aus zwei mittelgroßen Räumen und einem im Zentrum liegenden, ebenfalls extrem lang gestreckten Raum. Diese drei Raumsegmente bilden gleichsam einen Ring um die Kuppel, deren Ein- beziehungsweise Ausgänge sich in einem Verteilerraum treffen, von dem aus auch der Eingang zur Kuppel abgeht.

e The "cabinets" are divided by level differences of the architecture, forming a logical structure of three possible space segments. The space segments adjoining the dome level constitute the first unit. The lowest room with a ceiling height of three meters, elongated and running at an angle to these segments, acts as a kind of transit space to the third segment consisting of two medium-sized rooms and also an extremely elongated room at the center. These three space segments form a ring, as it were, around the dome, their entrances and exits converging in a junction room from which the entrance to the dome also branches off.

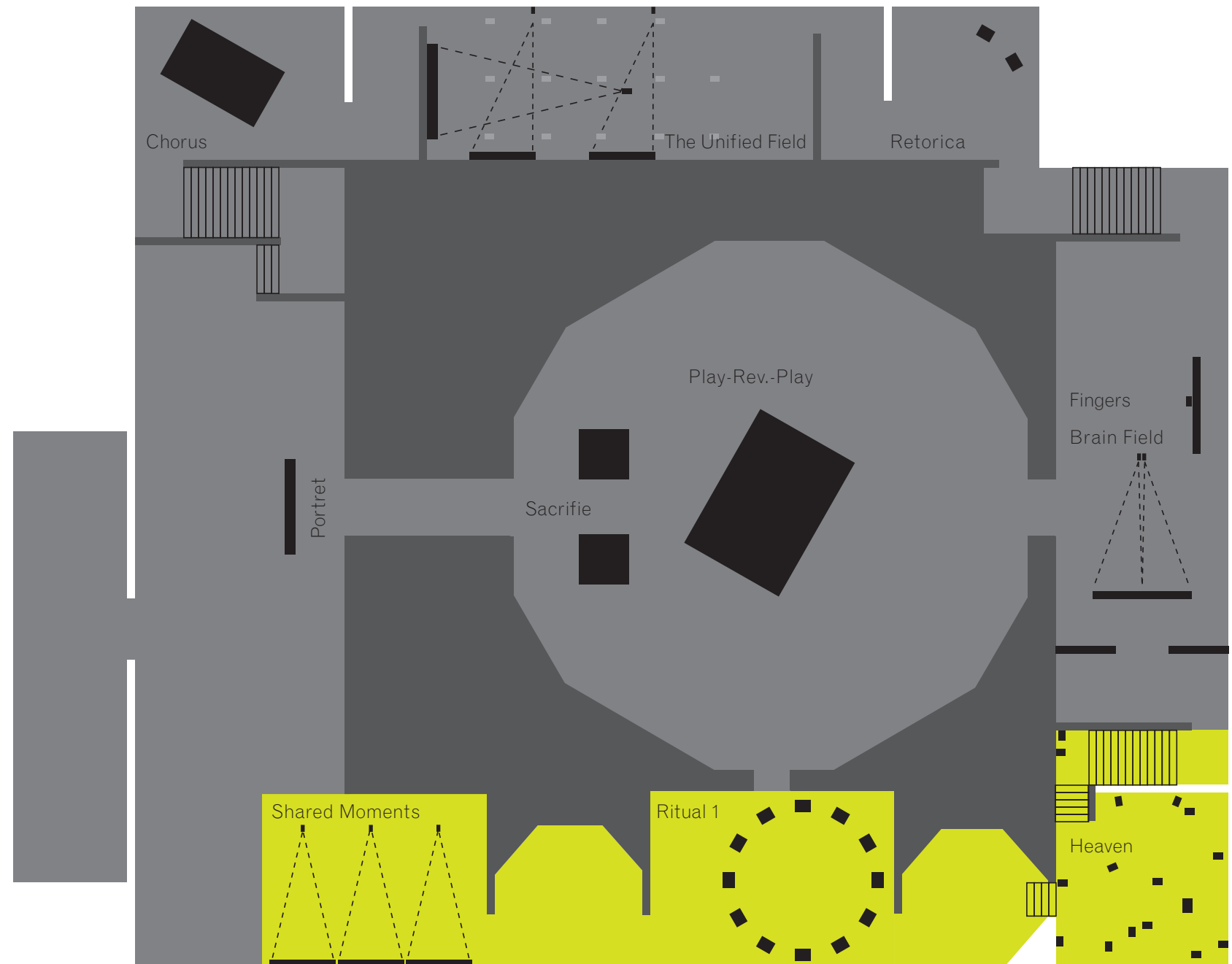


Gedehnte, stillgestellte Zeit  
Taktung  
Alltagsbeobachtung  
Massenmedien  
Privatsphäre  
der Blick  
Gewalt ... stretched time  
brought to a  
standstill  
timing  
everyday observation  
mass-media  
control reproduced  
bodies  
the gaze private sphere  
violence ...

## Räume/Rooms:

58 d Da die Arbeiten *Shared Moments* und *Ritual 1* im Rahmen der thematischen Setzungen im Kunstverein in Relation zu der Installation *Heaven* standen, wurde deren Platzierung in den unteren »Kabinetten« ausgehend von dieser Installation bestimmt. *Heaven* fand in dem dieses Raumsegment abschließenden »Seitenlichtsaal« ein räumlich ideales Äquivalent in Hinblick auf die Möblierung des Raums mit einem großen Fenster, der davor befindlichen »Sitzbank«, dem im Raum befindlichen Treppenaufgang und der für die Funktionsweise der Arbeit wichtigen Raumhöhe.

e Because *Shared Moments* and *Ritual 1* were presented in relation to the *Heaven* installation with regard to the thematic placements at the Kunstverein, their positioning in the lower "cabinets" was determined on the basis of this installation. *Heaven* found an ideal equivalent in the "Seitenlichtsaal" adjoining this space segment with regard to the room's features and furnishings, a large window, the "bench" in front of it, the stairway in the room, and the room height that was essential for this work's mode of functioning.



Werke im Bezugsmodell der Zone 2:

*Mithilfe von bewegten Bildern, die mit Klängen kombiniert werden, rufe ich eine Illusion oder eine unmittelbare physische Reaktion hervor. Zugleich jedoch geht es mir darum, die Illusion selbst sichtbar zu machen. Als Betrachter kann man sich der eingesetzten Verführungsmechanismen und -techniken mehr oder weniger bewusst sein. So geht die Verführung Hand in Hand mit dem Unbehagen, das in manchen Fällen mit einer Demaskierung verbunden ist.*

Peter Bogers

Works in the Reference Model of Zone 2:

*With the aid of moving images, combined with sound, I create an illusion or even provoke an immediate physical response, but at the same time I like to make that illusion itself visible. As a viewer you can be more or less aware of the seductive mechanisms and techniques that are being used. In this way, the seduction is combined with the—in some cases—discomfort of the unmasking.*

Peter Bogers

60 *deutsch* Das Bindeglied zwischen diesen drei Werken bilden jene Methoden von Peter Bogers, die er in Relation zu den zeitbasierten Strukturen des Mediums Video und deren Organisation im Raum entwickelt. *Shared Moments* operiert mit der eingefrorenen Sekunde, die den Moment fokussiert, wenn das Bild zurückschaut. *Ritual 1* treibt den Ausstellungsbesucher bei der Betrachtung von Gewaltszenen im hart geschnittenen Sekundentakt an, während in *Heaven* die Zeit im Rhythmus einer Sekunde auf der Stelle zu treten scheint. Von ihren Bildquellen ausgehend, unterscheiden sich die drei Werke allerdings erheblich. Während uns *Shared Moments* meist Porträts von im öffentlichen Raum agierenden Personen zeigt, wird in *Ritual 1* ausschließlich »Found Footage« aus dem Fernsehen verwendet. In *Heaven* begegnen uns bis auf eine Ausnahme stilisierte Schwarz-Weiß-Bilder des privaten, häuslichen Lebens. Die räumliche Anordnung der Werke unterscheidet sich ebenfalls radikal, trifft sich jedoch wieder in einer Linie, die durch die Art der Adressierung des Betrachters bestimmt ist. In der auf drei Flächen gezeigten Videoprojektion *Shared*

*Moments*, die eng nebeneinander gehängt mal ein Triptychon, mal ein in vertikale Richtung geteiltes sechsteiliges oder ein in beiden Richtungen geteiltes 12-teiliges *Tableau vivant* ergeben, entsteht die Beziehung zwischen dem Betrachter und den beobachteten Personen in dem Moment, da sich beide »anschauen« und die Betrachtung in das System eines reziproken Prinzips umschlägt. In *Ritual 1* finden wir uns hinter einem Technikpult sitzend wieder, dessen integrierter Überwachungsmonitor unser Gesicht zeigt, das zudem noch subtil im Sekundentakt der gesamten Installation leicht wackelt. In *Heaven* verbindet sich die intime, künstliche Anmutung der privaten Szenen mit unserem Kollektivgedächtnis, wenn wir auf dem einzigen TV-Monitor das Bild einer weltweit ausgestrahlten Aufzeichnung des Erdbebens in Kobe, Japan, sehen. Es sind diese Austauschmomente, die zwar auch in anderen Werken evident sind, aber in Relation zur Organisation von Zeit, Raum und Reziprozität die drei Werke signifikant verknüpfen.

*english* The link between these three works is created through the methods employed by Peter Bogers, which he develops in relation to the time-based structures of the video medium and their organization in three dimensions. *Shared Moments* operates with the frozen second that focuses the moment when the picture looks back. *Ritual 1* drives the exhibition visitor viewing the scenes of violence with hard-cut, one-second timing, while in *Heaven* time seems to be making no headway at a rhythm of one second. In terms of their image sources, however, the three works differ substantially. While *Shared Moments* mostly presents portraits of people engaging in activities in the public space, *Ritual 1* uses only footage obtained from television. In *Heaven*, with one exception, we see stylized black-and-white pictures of private, domestic life. The physical arrangement of the works also differs drastically but does coincide again in a line defined by the mode of addressing the viewer. In the *Shared Moments* video projection shown on three screens—that, hung closely together, sometimes create a triptych, sometimes a vertically split six-part, and then a bidirectionally

split, twelve-part *tableau vivant*—the relationship between the viewer and the people being observed comes about at the moment when both "look at each other" and this looking suddenly turns into the system of a reciprocal principle. In *Ritual 1*, we find ourselves sitting behind a control panel whose integrated surveillance monitor displays our face, shaking slightly at the one-second interval of the overall installation. In *Heaven*, the intimate, artificial appearance of the private scenes combines with our collective memory when we see the picture of a globally screened recording of the earthquake in Kobe, Japan on the only TV monitor. It is these moments of exchange that, while also evident in the other works, significantly link the three works in relation to the organization of time, space, and reciprocity.

Shared Moments.  
video and sound installation, 2002

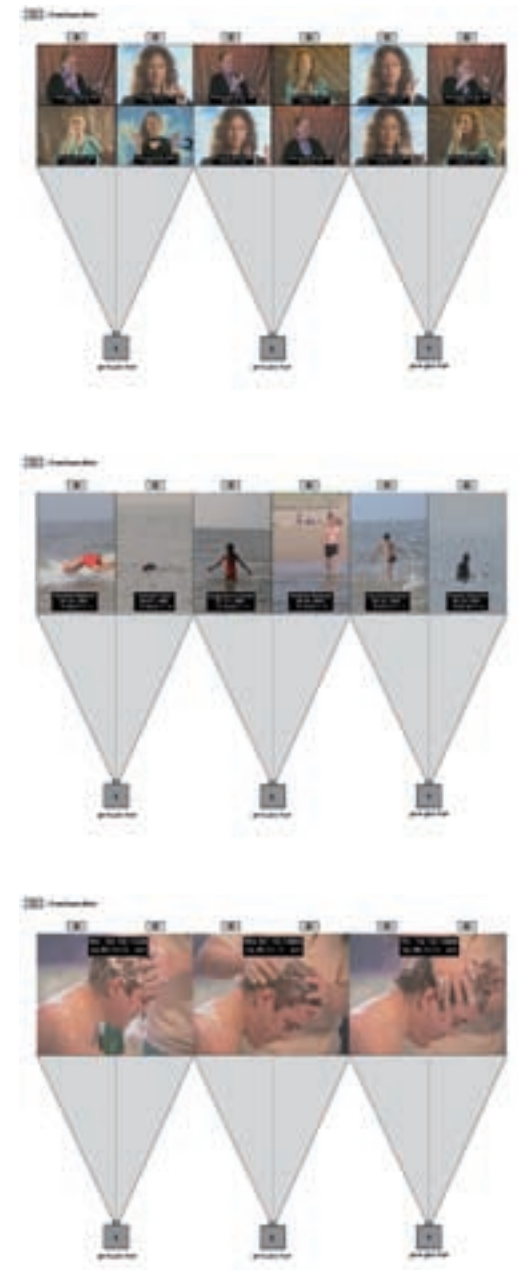
3 video projectors  
4 speakers  
1 subwoofer  
2 amplifiers  
3 DVD players  
1 synch unit  
3 projection screens (each 225 x 300 cm)

62 *deutsch* *Shared Moments* zeigt uns Szenen in Straßencafés, Personen, die an Zugfenstern angelehnt auf die Abfahrt warten oder die hinter Airportterminals sitzen. Wir beobachten einen Jugendlichen mit Downsyndrom beim Haarewaschen, Paragliders kurz vor dem Absprung in die Tiefe oder ein kleines Mädchen, das aus dem Schlaf geweckt wird. Auf den Projektionsflächen und in der genannten Flächenaufteilung erscheinen die einzelnen Szenen nach einem kurzen Signalton mal von rechts nach links, mal von oben nach unten, mal quer von der Mitte, bis sie die gesamte Projektionsfläche ausfüllen. Jedem neu erscheinenden Bild ist eine Bildunterzeile zugeordnet, die genau Auskunft über das Datum, den Ort, manchmal sogar den Namen der gezeigten Person gibt, daneben über die genaue Uhrzeit und den Zählerstand der Bildframes pro Sekunde. In keiner der Motivreihen gibt es zeitliche Überschneidungen, Orte können identisch sein, aber es gibt auch Sprünge von Paris nach Budapest. Je Motivabfolge gleich allerdings bleibt der Bildausschnitt: Größe, Licht und zentrale Positionierung der porträtierten Personen. Diese Homogenisierung auf der

Bildebene wird ergänzt durch die Ähnlichkeit der Tonkulisse in Räumen wie Bahnhöfen, Flughäfen und Straßenszenen. Sukzessive unterminiert Bogers dabei die offensichtlichen Differenzen zwischen der textlich eindeutigen Information und unserer Wahrnehmung auf der Bild- und Tonebene. Diese bricht in dem Moment vollends in sich zusammen, wenn Ton und Bild, verzerrt durch die Zeitdehnung der Zeitlupe, sich in einer perfekt synchronisierten Komposition auf den Punkt hinbewegen, an dem uns alle Protagonisten gleichzeitig anschauen. Dabei wird der in Realzeit das Gegenüber nur streifende Blick zeitlich so weit gedehnt, dass sich in diesem Moment alles kehrt: Objekt und Subjekt der Betrachtung, Abgebildetes und das das Abgebildete Anschauende. Erst der erneut ertönende Signalton, mit dem die Bilder wieder in Bewegung geraten, entlässt uns aus dieser ungeklärten Situation. Wiederkehrend, aber nicht regelmäßig erscheinen über die gesamte Fläche verteilt Nahaufnahmen von Pupillen, die nervös ins Leere starren. Vielleicht in jene Leere, in der der Glaube an die Kontrolle dessen, was wir »für wahr nehmen«, an der einfachen Videoaufnahme einer Kaffeehausszene zerschellt ist.

*english* *Shared Moments* shows us scenes in pavement cafés, people leaning against train windows, waiting for departure, or sitting behind airport terminals. We watch a young man with Down syndrome washing his hair, paragliders just about to jump, or a little girl being woken from sleep. On the projection screens and with the aforementioned division of surfaces, the individual scenes appear, following a short signal sound, sometimes from right to left, sometimes from top to bottom, sometimes spreading out from the middle to cover the whole projection area. Every picture that appears has a caption assigned to it, providing exact details about the date, place, and sometimes even the name of the person being shown, with the exact time and frames per second counter alongside. In none of the series of motifs does any overlap of time occur, and places can be identical, but there are equal jumps from Paris to Budapest. However, the picture detail remains the same for each

series of motifs: the size, lighting, and central positioning of those being portrayed. This homogenization on the level of the picture is supplemented by the similarity of the background noise in such places as railways stations, airports, and street scenes. Successively, Bogers undermines the obvious differences between the unambiguous textual information and our perception at the image and sound level. This completely collapses at the moment when sound and image, distorted by slow-motion stretching, move in a perfectly synchronized composition towards the point when all protagonists look at us at the same moment. The glance at the other person—only cursory in real time—is stretched out so far as to invert everything in this moment: the object and subject of observation, what is depicted, and the person looking at what is depicted. Only the repeated signal sound, upon which the images begin to move again, releases us from this unresolved situation. Recurrent but not regular, close-up shots of pupils appear spread over the whole projection surface, staring nervously into space. Perhaps into that space in which faith in control of what we “take as true” has been dashed to pieces by the simple video recording of a café scene.



*Shared Moments*  
Installationsanweisung /  
Instructions for the installation





Ritual 1,  
video and sound installation, 1997

equipment for the presentation in Stuttgart  
12 28" monitors (integrated speaker)  
14 DVD player  
1 12" monitor (with headphones)  
1 12" black-and-white monitor  
1 12" TV  
1 surveillance camera  
1 synch unit

70 *deutsch* Um zerschlagene, getretene, erwürgte oder zerschossene Körper geht es ganz konkret und in direkter Übertragung in der Arbeit *Ritual 1*. Im Zentrum des Raums stehen zwölf Monitore im Kreis, auf denen sich gegen den Uhrzeigersinn im Sekundenrhythmus Gewalt-szenen drehen, wie wir sie aus den Fernsehsendungen des täglichen Abendprogramms kennen. Wenn sich eine stillgestellte Szene von rechts nach links Format füllend auf den jeweiligen Monitor geschoben hat, schlägt sie für eine Sekunde in Aktion um. Währenddessen hat die nächste Szene den nächsten Monitor gefüllt, sodass sich dort die Aktion im direkten Anschluss an die vorherige ereignet. In dieser endlosen Reihung kreisen die Szenen und die begleitenden, abgehackten Töne um den Betrachter, der sich auf Grund der arenenartigen Anordnung der Monitore meist in das Zentrum des Kreises begibt. Angetrieben von den mal seitlich, mal hinter ihm in Aktion umschlagenden Bildern, dauert es nicht lange, bis der Betrachter beginnt, sich im Takt der Bilder um die eigene Achse zu drehen. Hier schaut nicht das Publikum auf das Ereignis in der Arena, sondern wird selbst in das Zentrum des Geschehens gerückt. Zwangsläufig gibt es

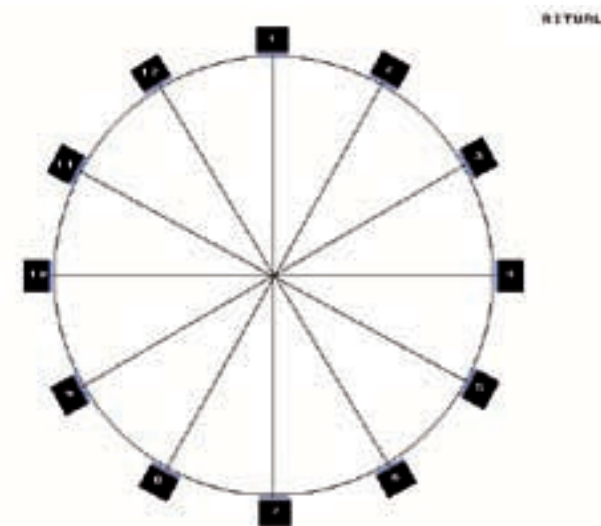
seiner Schaulust nach, die unfassbare Gewaltakkumulation stets auszulösen vermag. An den Bildern fehlen zur nachhaltigen Befriedigung des Voyeurismus allerdings wesentliche Komponenten: Weder wird hier eine Narration entwickelt, die uns moralisch abgefertigt die Szenen z.B. in der Klärung von Gut und Böse, Rache und Gerechtigkeit, Stärke und Schwäche, Gewinner und Verlierer näherbringt, noch werden wir durch typische Stilmittel wie anschwellende Musik, wehende Vorhänge und unübersichtliche, das Unerwartete bergende Räume auf die Gewalt vorbereitet. Alles geschieht unmittelbar und ohne Verklärung. Nach und nach erkennen wir im Close-up immer dieselben verzerrten Fratzen, erfassen zunehmend, in welchem Ausmaß billige Spezialtricks zum Einsatz kommen. In der endlosen Redundanz vollzieht sich das immer gleiche banale Ritual. Hierzu fügt sich der Ton, der mit der Zeit comicartige Züge gewinnt: Zong, Doing, Splash, Zersch – Tod. Der Tod in den Medien hat seine Ewigkeit garantierenden Widergänger, denn hier sterben immer nur die anderen.

Das architektonische Zentrum der Installation wird durch ein Technikpult ergänzt. Darauf befinden sich die 14 synchron gesteuerten DVD-Player, drei weitere Monitore – ein TV-Monitor und zwei Überwachungsmonitore – sowie eine fragile Holz-Draht-Konstruktion mit einem Elektromotor und der darauf montierten Überwachungskamera. Die Verkabelung und alle Schaltungen sind sichtbar. Hier zeigt sich die Schaltzentrale der Installation völlig offen. Von hier geht die suggestive Kraft der Bilder aus. Hier liegt ihre Steuerung. Hier ist das Depot für weitere Gewalt-szenen in einer endlos mit Überblendungen arbeitenden weiteren Videosequenz zu sehen, hier schalten sich auf einem weiteren Monitor Fernsehsender endlos an und aus, und hier sehen wir uns selbst auf einem Überwachungsmonitor im Takt der gesamten Installation durch die Mechanik unter der Kamera vor uns hinwackeln. Gewalt wird ein entschleiertes, pawlowsches Reiz-Reaktionsschema. Peter Bogers moralisiert in dieser Installation an keinem Punkt, sondern spitzt die Wirkungsmechanismen von Medien einfach, aber unausweichlich zu und weist den Umgang mit diesen Phänomenen an den Betrachter zurück.



english *Ritual 1* is very specifically, and in direct translation, about smashed, kicked, strangled, or shot-up bodies. In the center of the room there are twelve monitors arranged in a circle, typical prime-time TV scenes of violence moving anticlockwise around them at one-second intervals. Once a paused scene has filled the whole monitor, moving in from right to left, it suddenly bursts into action for one second. Meanwhile, the next scene has filled the next monitor, such that the action takes place there immediately after the previous action. In this endless loop, the scenes and the accompanying choppy sounds circle the viewer, who usually moves to the center of the monitors due to their arena-style arrangement. Driven by the images bursting into action, sometimes from the side, sometimes from behind, it is usually not long before the viewer starts to rotate around his own axis in time with the images. Here, it is not the viewer looking at the event in the arena but rather being shifted to the center of events. Inevitably, the viewer gives into the voyeurism that the incomprehensible accumulation of violence always succeeds in causing. However, the pictures lack the essential components for effectively satisfying voyeurism: no narrative is developed that conveys the scenes to us with moral cushioning, e.g. by resolving the question of good and evil, revenge and justice, strength and weakness, winner and loser, nor are we prepared for the violence by typical stylistic devices such as swelling music, flowing curtains, and obscure places full of the unexpected. Everything happens instantaneously and without transfiguration. Gradually we recognize the same contorted faces in the close-up, increasingly realizing the large number of cheap tricks being used. The same banal ritual takes place again and again in endless redundancy. This is accompanied by the sound that begins to take on comic dimensions as time goes on: zong, doing, splash, whoosh—death. Death in the media has its eternity-guaranteeing revenants, because it is always only other people who die here. The architectural center of the installation is supplemented by a control desk. On this there are fourteen synchronously controlled DVD players, three other monitors—a TV monitor

and two surveillance monitors—and a fragile wood-and-wire construction with an electric motor with the surveillance camera mounted on it. The wiring and all switches are visible. The control center of the installation is displayed totally openly here, from which the suggestive power of the images emanates. Here lies their control. Here is the depository for further scenes of violence in another video sequence working with endless superimpositions; here television stations turn on and off endlessly on another monitor; and here we see ourselves on a surveillance monitor, shaking in time with the overall installation as a result of the mechanism under the camera in front of us. Violence becomes an unveiled, Pavlovian stimulus-response pattern. In this installation, Peter Bogers does not moralize at any point but rather intensifies the mechanisms of media action in a simple and yet inevitable way, referring the handling of these phenomena back to the viewer.



*Ritual 1*,  
Installationsanweisung/  
Instructions for the installation





*Ritual 1,*  
Videostills, still frames  
Monitorkreis/Circle of monitors

*Ritual 1,*  
Videostills, still frames  
Überwachungsmonitor/  
Surveillance monitor

*Ritual 1,*  
Videostills, still frames  
TV Monitor »On Off«

Heaven,  
video and sound installation, 1995

10 12" light grey black-and-white monitors  
(integrated speaker)  
6 6" light grey black-and-white monitors  
(integrated speaker)  
1 12" black-and-white TV (integrated speaker)  
1 digital control panel for image and sound

Ein anderes Baby saugt an der Brust. Eine Frau, deren Haare kaum merklich im Wind wehen, schaut aus dem Fenster. Auf zwei nebeneinander hängenden Monitoren schwanen zwei Hälse leicht hin und her. Auf einem höher an der Wand hängenden Monitor tickt eine Uhr, schräg dazu versetzt schaut man auf das Bild einer sich minimal bewegenden Gardine. Es folgt das Bild einer von oben gefilmten Kaffeetasche, in der sich ein Löffel dreht. Eine Tür geht auf und zu. Zwei Hände, die lebende Maden halten, und das Close-up auf die Schläfe eines Mannes sind auf weiteren Monitoren zu sehen. In einer Ecke, auf einer Wandhalterung montiert, befindet sich der einzige Farbfernseher, der bewusst kein typischer Überwachungsmonitor ist, sondern einem gewöhnlichen Haushaltsgerät entspricht. Auf diesem wird das schon erwähnte Bild des Erdbebens im japanischen Kobe gezeigt. Dabei handelt es sich nicht um das sonst typische Bild einer zerstörten Stadt, sondern um das damals zur Ikone des Ereignisses gewordene Bild eines in sich zusammenbrechenden Fernsehstudios, das von einer Überwachungskamera aufgenommen wurde. Peter Bogers verbindet das weltweit übertragene Medienbild direkt mit dem Ausstellungsraum. Die Bildträger, auf denen die häuslichen Szenen eingefangen sind, sind schwarz-weiße Kontrollmonitore in hellgrauen Industriedesignchassis. Es sind dieselben Monitore, die auch bei Fernsehproduktionen zur Kontrolle der Kameraaufnahmen genutzt werden, und es ist ein vergleichbarer Typ von Monitoren, der in dem ikonisch gewordenen Bild des Fernsehstudios aus den Regalen fällt. Betrachtet werden müssen hier das durchdeklinierte Beziehungsmuster zwischen Bild, Raum, Gerät und dessen Platzierung sowie Ton und Raum-Zeit-Kontinuum, das Peter Bogers in mehreren Werkbewegungen ineinanderschiebt. Die Bildszenen schreiten in ihrer Zeit nicht voran, sondern alle 17 Bilder der Installation bewegen sich perfekt synchronisiert immer nur eine Sekunde vor und zurück. Dies gilt auch für die 11 Monitoren zugeordneten Töne, wobei die Töne hier durch eine komplexe Steuerung in unterschiedlichen Kombinationen und Kompositionsmustern über den Raum verteilt werden, bevor sie für einen Moment zu einer

lärmenden Kakophonie anschwellen. Die Streuung der Töne leitet zugleich unsere Aufmerksamkeit in Relation zu den niemals gleichzeitig zu erfassenden Bildern an. Sie organisieren die Bezüge im klanglichen wie optional erzählerisch-allegorischen Spektrum der Installation. So orientieren wir uns in Richtung der knarrenden Tür, des klirrenden Löffels in der Tasse, der klackenden Fußtritte oder des japsenden Babys. Wir erleben die harmonische Klanglage zwischen einem im Sekundentakt spielenden Kontrabass, dem saugenden Geräusch des Babys und der schnurrenden Katze. An einer Stelle hören wir nur leise das raschelnde Geräusch der Maden, das allmählich durch das »bassige« Pulsieren der Schläfe überlagert und schließlich durch das harte Ticken des Uhrzeigers, das aus der diagonal gegenüberliegenden Ecke des Raums sukzessive anschwillt, abgelöst wird. Zwischendurch ertönt immer wieder das Geräusch des zusammenbrechenden und sich wieder zusammenfügenden Fernsehstudios. Während die Töne die Atmosphäre der Installation wandern lassen, bleibt der Rhythmus der Bilder immer an der gleichen Stelle – hier überlagern sich zwei Zeiträume: die Zeit des Tons, die den Raum dynamisch organisiert, und die Zeit des Bildes, die denselben Raum statisch als immer im selben Moment gefangenen strukturiert. Die Schwarz-Weiß-Bilder der privaten Szenen zeigen die dargestellten Motive teilweise als freigestellte Objekte, die in ihrer Ästhetik an die Kühle der Neuen Sachlichkeit erinnern. Bewegungsabläufe wie das Schreiten der Füße, das Pendeln der Hand, das Drehen der Hälse oder das Drehen des Löffels wirken gestellt, scheinbar von wirklichen Bewegungsabläufen völlig getrennt. Das gesamte Ensemble der Bilder wirkt wie ein zum Leben erstarrtes »Vanitas-Motiv«, als Repräsentation einer ausgelöschten Zeit, die gegen ihr Verschwinden endlos aufbegehrt.

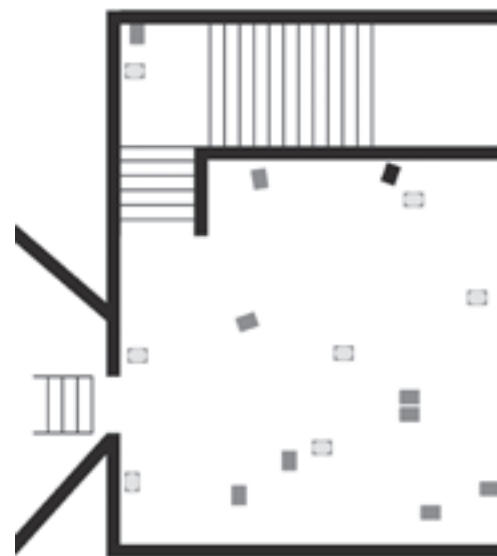
*english* Peter Bogers developed the multipart installation *Heaven* for an empty home. Its spatial and visual program very specifically picks up this spatial reference that comes from the private sphere but which has meanwhile also been modified for the exhibition space. Sixteen small black-and-white monitors

show scenes of private activities, with the monitors suspended from the ceiling arranged in three dimensions so as to link the perspective (view from above, eye level, table level, etc.) with the idea of a mimetic afterimpression of a private interior. These visual and thematic allusions to the installation's mode of functioning have an ideal physical relation to the above-described "furnishings" of the "Seitenlichtsaal." The monitors display seemingly tranquil, harmonious everyday domestic life. A cat purrs to itself as feet walk by. A hand sways in the motion of walking. A hand rests on a stomach, rising and falling gently to the rhythm of breathing. A baby turns a toy around. A double bass is being played. Another baby suckles at a breast. A woman, her hair flowing almost imperceptibly in the wind, looks out of a window. Two necks sway gently to and fro on two adjacent monitors. A clock ticks on a monitor higher up the wall, while, diagonally offset, we see the picture of a curtain moving imperceptibly. There follows the picture of a coffee cup filmed from above, a spoon stirring in it. A door opens and closes. Two hands holding live maggots and the close-up of a man's temple are seen on other monitors. In one corner, on a wall holder, is the only color television, which is intentionally not a typical surveillance monitor but rather resembles an ordinary household appliance. It displays the aforementioned picture of the earthquake in Kobe, Japan. This is not the typical picture of a destroyed city but rather the image of a collapsing television studio—that came to be an icon of the event—filmed by a surveillance camera. Peter Bogers links this globally broadcast media image directly with the exhibition space. The image carriers that capture the domestic scenes are black-and-white control monitors in light grey industrial design cases. These are the same monitors as used in television productions to check camera shots, and a comparable type of monitor is seen falling off the shelves in the meanwhile iconic picture of the television studio. What we need to consider here is the thoroughly declined relational pattern between the image, space, the equipment and its placement, the sound and the space-time continuum that Peter Bogers interlaces in several work movements. The picture

- 84 *deutsch* Die mehrteilige Installation *Heaven* entwickelte Peter Bogers für ein leer stehendes Eigenheim. Ihr räumliches wie bildnerisches Programm greift diesen aus der Sphäre des Privaten kommenden räumlichen, aber inzwischen für den Ausstellungsraum modifizierten Bezug konkret auf. Auf 16 kleinen Schwarz-Weiß-Monitoren sind Szenen privater Handlungen zu sehen, wobei die von der Decke hängenden Monitore so im Raum verteilt sind, dass sie die Perspektive (Aufsicht, Augenhöhe, Tischhöhe et cetera) mit der Vorstellung einer mimetischen Nachempfindung eines privaten Interieurs verknüpfen. Diese visuellen wie inhaltlichen Anspielungen auf die Funktionsweise der Installation stehen in einem räumlich idealen Bezug zu der oben beschriebenen »Möblierung« des »Seitenlichtsaals«. Auf den Monitoren ist ein scheinbar in sich ruhender, harmonischer Alltag häuslichen Daseins wiedergegeben: Ein Katze schnurrt vor sich hin, neben ihr laufen Füße. Eine Hand pendelt in der Bewegung des Gehens. Auf einem Bauch liegt eine Hand, die sich mit dem Atemrhythmus leicht hebt und senkt. Ein Baby dreht ein Spielzeug. Ein Kontrabass wird gespielt.

scenes do not progress in time, but rather all seventeen pictures of the installation always only move one second forward and backward in perfect synchronization. This also applies to the sounds assigned to eleven monitors, with a complex control system distributing the sounds in different combinations and compositional patterns across the room, before they swell up into a noisy cacophony for one moment. This dissemination of sounds also guides our attention in relation to the images that can never be viewed at the same time. They organize the references in the tonal and optionally narrative, allegorical spectrum of the installation. Thus we orient ourselves toward the creaking door, the clinking spoon in the cup, the clicking footsteps, or the panting baby. We experience the harmonious acoustic situation between a double bass playing at one-second intervals, the suckling noise of the baby, and the purring cat. At one point, we only hear the quiet rustling noise of the maggots, gradually overlapped by the "bassy" throbbing of the temple and finally replaced by the harsh ticking of the clock hand successively swelling

up from out of the corner of the room diagonally opposite. Now and then, we hear the sound of the television studio collapsing and joining together again. While the sounds cause the atmosphere of the installation to wander, the rhythm of the images remains in the same place—and here we see two time-spaces overlap: the time of the sound, dynamically organizing the space, and the time of the image, statically structuring the same space as caught in the same moment. The black-and-white pictures of the private scenes show the depicted motifs in some cases as solitary objects, their aesthetic reminiscent of the coolness of New Objectivity. Movements such as the stepping of the feet, the swaying of the hand, the turning of the necks, or the stirring of the spoon appear contrived, as if totally detached from real movements. The whole ensemble of images reminds us of a "vanitas motif" frozen to life, as a representation of an effaced time that is constantly rebelling against its disappearance.



*Heaven,*  
Grundriss/ Ground plan,









Übungen

Selbst-  
kontrolle

Meditation

Täuschung

Illusionismus

Symmetrie ...

exercises

self-control

meditation

deception

illusionism

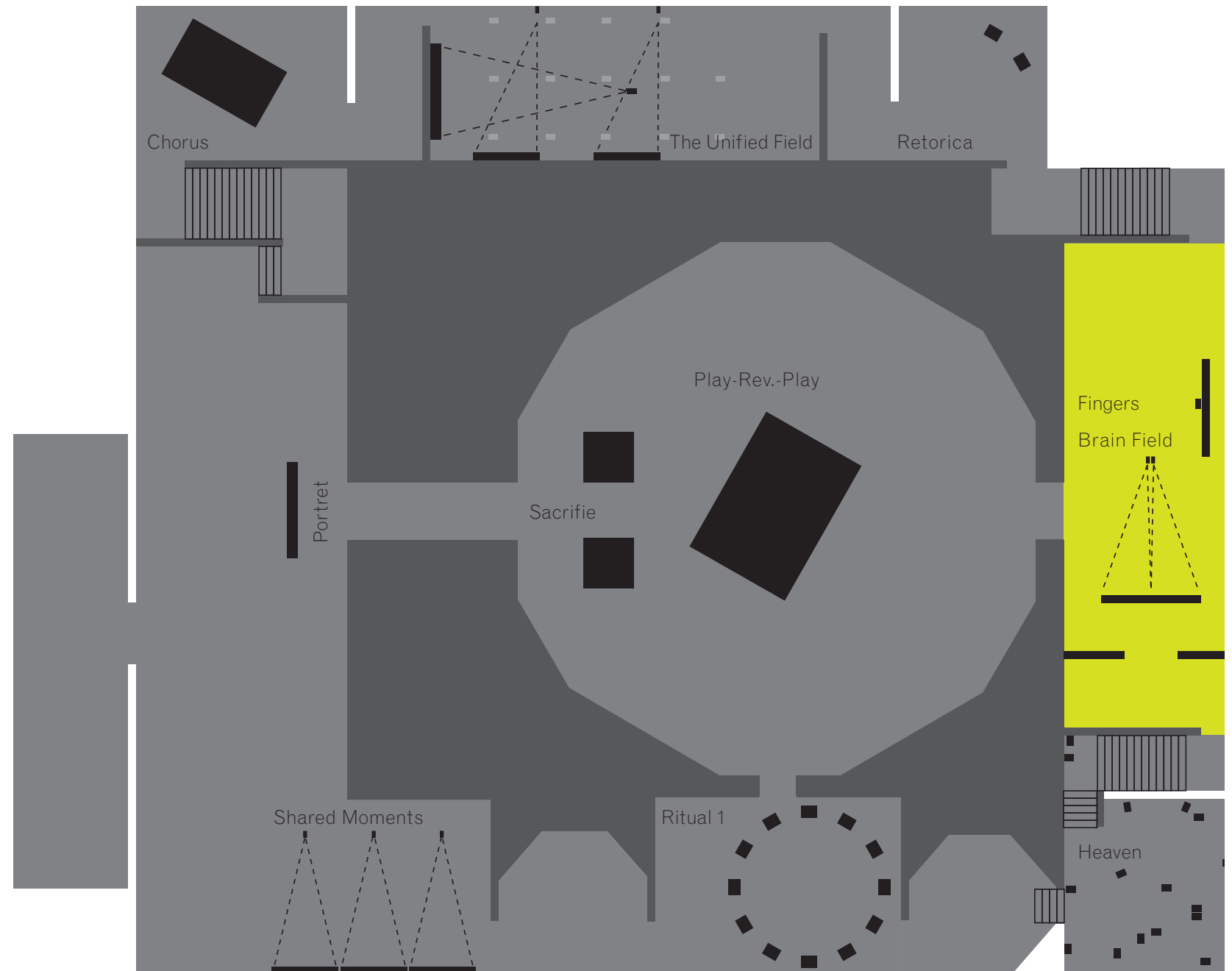
symmetry ...

## Räume/Rooms:

106

d Der an die Installation *Heaven* anschließende Raum ist ein »Transitraum« – ein typisches Grafikkabinett mit niedriger Decke, Oberlicht und ohne Trennwände. Auf beiden Seiten durch Treppenabgänge begrenzt und quer zur Längsausrichtung der anderen Kabineträume verlaufend, ist der Raum in seiner architektonischen Anlage isoliert und zugleich ein Durchgangsraum zwischen den anschließenden Raumkompendien.

e The room adjoining the *Heaven* installation is a “transit room”—a typical print room with a low ceiling, skylight, and no partition walls. Bound by stairs going down on both sides and running at right angles to the longitudinal alignment of the other cabinets, the room is architecturally isolated and, at the same time, a through room between the adjoining compendia of rooms.



Werke im Bezugsmodell der Zone 3:

*Idealerweise werfen Mysterien, die in einem Kunstwerk zum Ausdruck gebracht werden, nicht die Frage »Was ist das?« auf, sondern schaffen durch die Macht der visuellen Sprache Respekt und Akzeptanz für das Unbegreifliche. Man könnte sagen, dass diese Mysterien für sich selbst sprechen, sie können weder dechiffriert werden, noch verlangen sie danach.*

Peter Bogers

Works in the Reference Model of Zone 3:

*In an ideal situation, mysteries, expressed in an artwork, do not call up the question 'What is this?' but through the power of the visual language command respect and acceptance for the incomprehensible. You might call them self-explanatory mysteries, mysteries that cannot be exposed and indeed do not invite the attempt.*

Peter Bogers

- 108 *deutsch* In dem isolierten Raumsegment wurden die zeitlich weit auseinanderliegenden Werke *Fingers*, 1994, und *Brain Field*, 2006, gezeigt. Während *Fingers* ein Videobjekt ist – ein in Augenhöhe montiertes Glaschassis, in dem sich zwei Miniaturmonitore ohne Gehäuse befinden –, ist *Brain Field* eine Videoinstallation aus zwei großen Projektionen. Beide formal unterschiedlichen Werke untersuchen auf der Bildebene vergleichbare Phänomene. Sie erinnern an die von Allan Karpov als »Excercises« bezeichneten Übungen, die um Formen der Selbsterfahrung, der Selbstkontrolle, der Überwindung neurophysischer Gegebenheiten kreisen: z.B. die Unmöglichkeit einer völlig simultanen und symmetrischen Aktivität der linken und rechten Gehirnhälfte. Im Schaukasten des Videobjekts *Fingers* sehen wir, wie sich die Fingerkuppen der rechten und linken Hand scheinbar perfekt synchron und symmetrisch bewegen. In der Doppelprojektion *Brain Field* zeichnen die rechte und die linke Hand in völliger Gleichmäßigkeit grafische, auf Schwarz-Weiß reduzierte abstrakte Formen. In beiden Werken steht die täuschend echt als gelungen vorgeführte Anstrengung für eine unmögliche Realität. Die Idee der Überwindung von neuronalen Gegebenheiten im Konzept einer meditativen Übung entpuppt sich am Ende als technische Konstruktion zweier Medienbilder, die gespiegelt und technisch perfekt synchronisiert sind.

- english* The two works *Fingers*, 1994, and *Brain Field*, 2006, many years apart, were exhibited in this isolated room segment. While *Fingers* is a video object—a glass case installed at eye level with two miniature monitors without a case inside—*Brain Field* is a video installation consisting of two large projections. At the image level, both formally different works examine comparable phenomena. They are reminiscent of Allan Karpov's "Excercises" that revolve around forms of experiencing oneself, self-control, and overcoming neurophysical conditions: for example, the impossibility of a totally simultaneous and symmetrical activity of the left and right halves of the brain. In the display case for the *Fingers* video object, we see the fingertips of the right and left hands move in seemingly perfect synchronicity and symmetry. In the double projection *Brain Field*, the right and left hands draw abstract graphical forms, reduced to black-and-white, with complete symmetry. In both works, this effort, presented as successful in a deceptively real way, stands for an impossible reality. In the end, the idea of overcoming neuronal conditions in the concept of a meditative exercise turns out to be a technical construction of two media images that are reflected and perfectly synchronized.

Brain Field,  
video installation, 2006

2 video projectors  
2 DVD players  
1 synch unit  
projection on the wall

*deutsch* *Brain Field* ist eine tonlose, hochkant gestellte Doppelprojektion, auf der den beiden Seiten der Projektionshälften entsprechend eine linke und eine rechte Hand in grob aufgerastertem Schwarz-Weiß zu sehen sind. Die Fingerkuppen der Hände werden in eine Schale mit schwarzer Farbe getaucht und versuchen, auf einer weißen Fläche in langsamen, konzentriert wirkenden Bewegungen immer identische, abstrakte Figuren herzustellen. Die Bilder sind exakt symmetrisch gespiegelt, und es entsteht der Eindruck, der Akteur, versunken in eine gelungene Meditation, erlange die völlige Kontrolle über die Steuerung seines Körpers. Die Klappbilder, die aus dieser Handlung entstehen, suggerieren insbesondere durch die Rückbindung an die konkrete Aktion und perfekte Synchronisierung die typischen bildlichen Anmutungen von Schmetterlingen, Landschaften, diversen Körperöffnungen, arabischen Ornamenten oder rituell aufgeladenen Mandalas: ein endloser, immer neue Formen schöpfender Strom von Assoziationsketten. Die raumfüllende, uns völlig umschließende Atmosphäre dieses Bilderflusses wird durch die Spiegelung in der verdunkelten Oberlichtdecke verdoppelt und in einen scheinbar unbegrenzten Raum gedehnt. Es entsteht eine

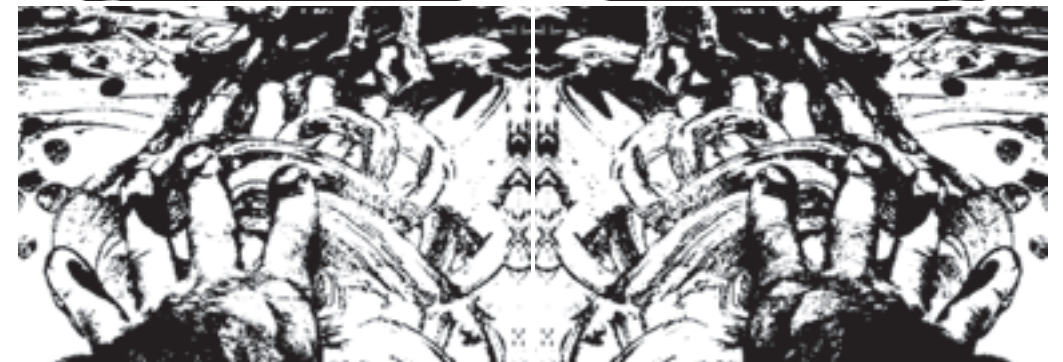
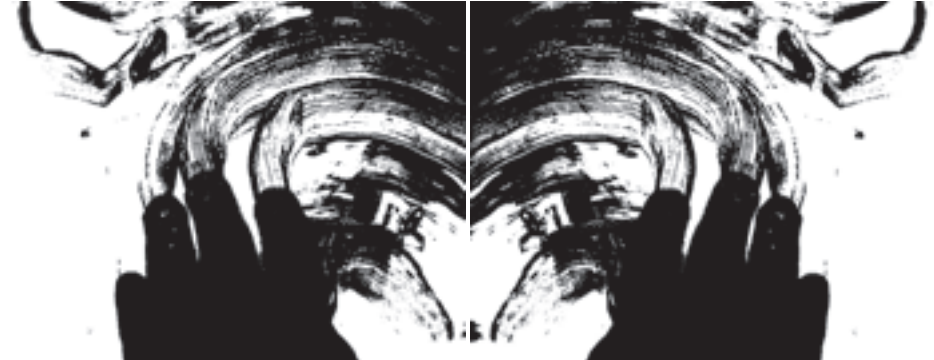
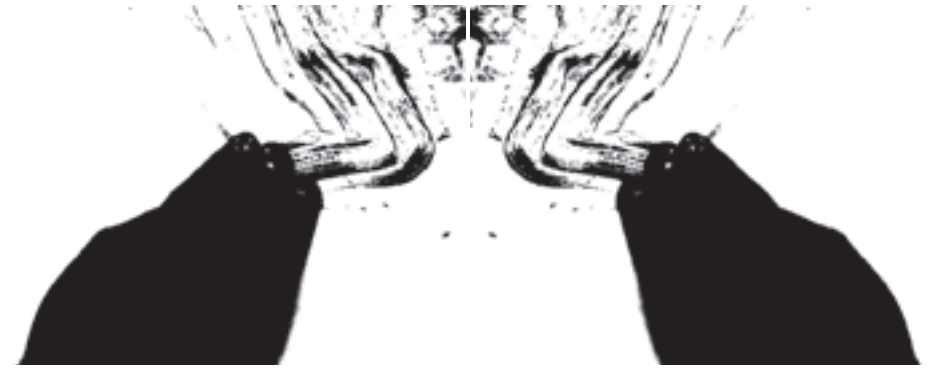
110



perfekte Illusion, eine suggestive Verführung, die uns an eine mit sich selbst und der Welt identisch gewordene Versenkung glauben lässt. Das Ereignis aber ist eine technische Reproduktion, eine vorgetäuschte wie enttäuschte Fiktion einer nicht verifizierbaren Existenz, so wie das mediale Abbild keinen Anspruch auf Wirklichkeit jenseits unserer Konstruktion von Wirklichkeit erheben kann. Was in der Konstruktion dieser Versuchsanordnung die Behauptung eines »nicht-intentionalen« Bildes evoziert, verweist konsequent zurück auf die Grundbedingung aller Bilder, die eben ohne Intention nicht erkennbar sind.

*english* *Brain Field* is a soundless, upright double projection of a left and a right hand, in coarse black-and-white rastering, corresponding to the two halves of the projection. The fingertips of the hands dip into a bowl of black ink and try to create identical, abstract shapes on a white surface, with slow, seemingly concentrated movements. The pictures are reflected with exact symmetry, and the impression is as if the actor, immersed in accomplished meditation, is achieving total control over his body. Particularly by dint of the link back to the concrete action and the perfect synchronization, the mirror images created through this action suggest the typical visual impressions of butterflies, landscapes, various body openings, arabesque ornaments, or ritually charged mandalas: an endless flow of chains of association creating ever new forms. The room-filling atmosphere of this flow of images, totally surrounding us, is redoubled by the reflection in the blacked-out skylight ceiling and extended into a seemingly endless space. The result is a perfect illusion, a suggestive seduction, making us think of inward contemplation that has become identical with itself and with the world. The event, however, is a technical reproduction, a feigned and disappointed fiction of an unverifiable existence, just as the media reproduction cannot lay claim to any reality beyond our own construction of reality. That which evokes the assertion of an "unintentional" image in the construction of this test set-up consistently refers back to the basic condition of all images that, as we know, cannot be recognized without intention.



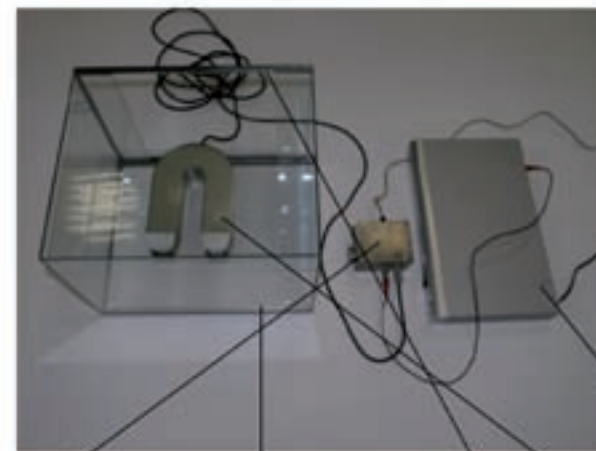


*Brain Field,*  
Videostills, still frames

Fingers,  
video object, 1993

1 glass object, 45 x 35 x 35 cm  
2 small black-and-white monitors  
1 DVD player

(Start with unpacking and installing 'Fingers'. After that continue with 'Portrait').  
**Instructions for the installation of: 'FINGERS'**



all required elements of the work: glass box with metal suspension bracket, U-form with monitors, Power supply unit and DVD player (no sound).

118 *deutsch* Die 1994 realisierte Arbeit ist inhaltlich in einem ähnlichen Kontext wie *Brain Field* zu betrachten. Sie unterscheidet sich allerdings deutlich durch ihre an Laborapparaturen erinnernde formale Hülle sowie durch die extreme Verkleinerung der synchron gesteuerten Bilder auf den beiden Miniaturmonitoren. Auch wird hier mittels der simultanen Bewegung der Fingerkuppen kein weiteres Bild im Sinne eines die Handlung erweiternden Mediums erzeugt, sondern es wird ausschließlich die mechanisch wirkende, um das Zentrum der Bildschirmoberfläche rotierende Anordnung der Körperextremitäten selbst beobachtet. Die perfekte Spiegelung und Synchronisierung der in der Aufsicht gefilmten Fingerspitzen, die scheinbar parallel eine Oberfläche abtasten oder eine Drehmechanik simultan bedienen oder durch magnetische Widerstände aufeinander reagieren, sind zugleich Körperfragmente wie Bestandteil der Apparatur. Sie werden als physischer Teil einer Person wahrgenommen, denn wir können sie nicht unabhängig von einem willentlich handelnden Subjekt imaginieren und zugleich als Output eines technischen Objekts.

*english* In terms of content, this work created in 1994 can be seen in a similar context as *Brain Field*. However, it differs distinctly in its formal shell, reminiscent of laboratory apparatus, and in its extreme scaling down of the synchronously controlled images on the two miniature monitors. Here again the simultaneous movement of the fingertips does not create another image in the sense of a medium extending the action, but rather all we observe is the mechanical-like arrangement of the body extremities rotating around the center of the screen surface. Perfect mirroring and synchronization of the fingertips filmed from above, feeling over a surface as if parallel to each other, or simultaneously operating a turning mechanism, or reacting to each other through magnetic resistances, these are at once body fragments and part of the apparatus. They are perceived as a physical part of a person, for we cannot imagine them separate from a willfully acting subject and, at the same time, as the output of a technical object.



Two boxes for 'Fingers'



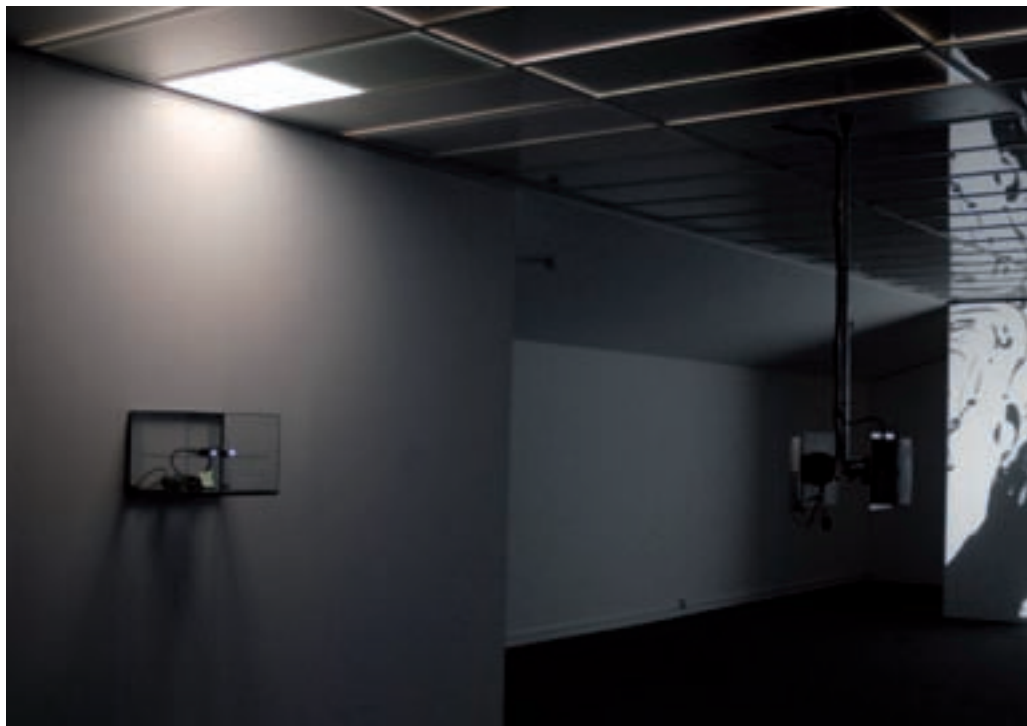
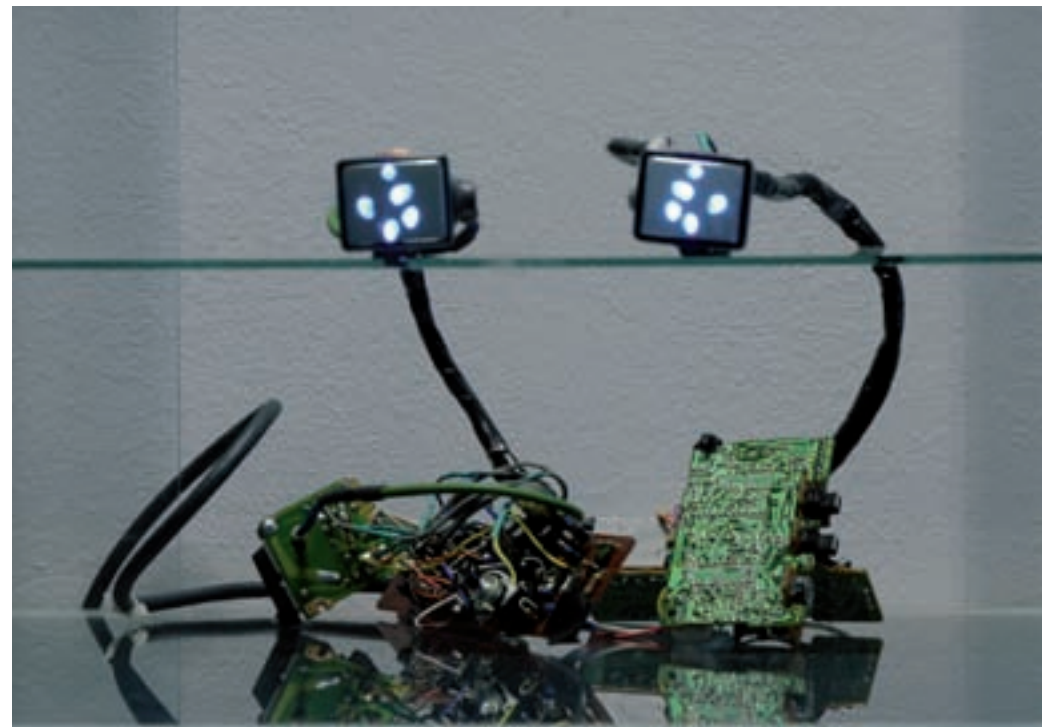
Unscrew and lift off the cover, take out A,B,C and D



Lift out the metal suspension-bracket first



Then carefully lift out the glass box, (use a second person for help)



Sprache

Systeme der  
Weltaneignung

Macht

Manipulation

Ver-

kehrungen

Oppositionen ...

language

systems of  
appropriating  
the world

power

manipulation

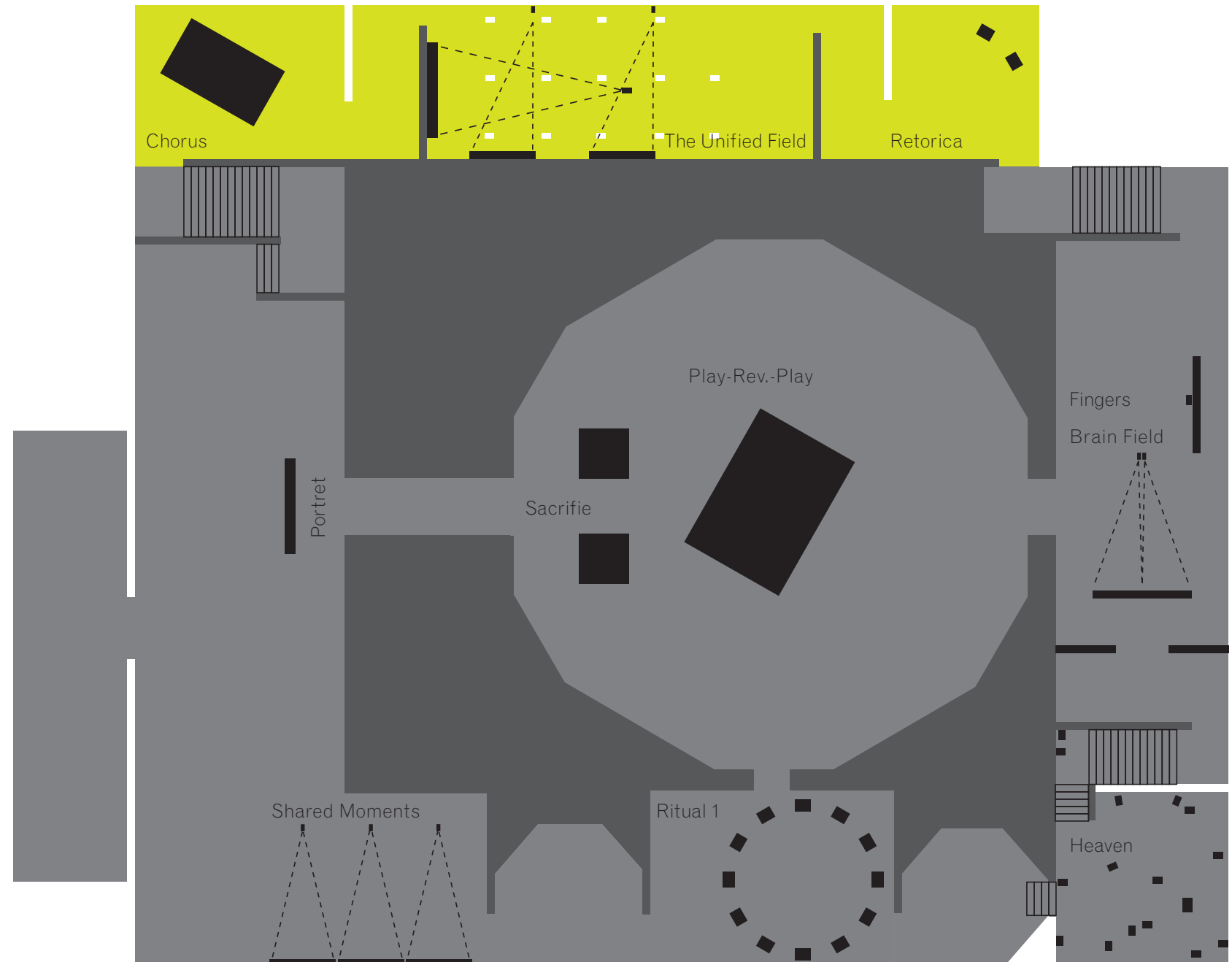
inversions

oppositions ...

## Räume/Rooms

128 *d* An den »Transitraum« sind drei weitere Räume angeschlossen, die diese Achse des Kunstgebäudes in zwei beinahe proportional identische und einen lang gestreckten, dazwischen liegenden Raum gliedern. Hier wurden die drei letzten in einer Zone zusammengefassten Werke Peter Bogers' gezeigt.

*e* The "transit room" is adjoined by three other rooms that divide this axis of the Kunstgebäude into two almost proportionally identical rooms and one elongated room in-between. The three final works of Peter Bogers were exhibited together in one zone here.



Werke im Bezugsmodell der Zone 4:

*Die Arbeit besteht häufig im Dekonstruieren: Einzelne Fragmente werden aus der Flut an Bildern herausgelöst und gesammelt, Bilder und Töne werden getrennt. Dann beginne ich, mit diesen Elementen zu arbeiten und sie Schritt für Schritt in der mir eigenen Weise zu einem neuen Ganzen zusammensetzen, in diesem Fall zu einer audiovisuellen Komposition.*

Peter Bogers

Works in the Reference Model of Zone 4:

*Thus, that work often consists of deconstruction: detaching fragments from the flood of images and collecting them, and separating the images and sound. I then begin to work on these elements, and gradually, in my own manner, put them together into a new whole, in this case an audio-visual composition.*

Peter Bogers

130 *deutsch* In Peter Bogers' Werk findet eine intensive Auseinandersetzung mit der Wirkung von Sprache statt, die an dieser Stelle durch die Arbeiten *Retorica*, *Unified Field* und *Chorus* verhandelt wurde. Die Positionierung der Arbeiten und ihre Abfolge wurden durch räumliche wie inhaltliche Bezüge bestimmt, die sich zum einen aus den Installationen selbst ergaben und – sehr einfach – durch den Umstand bestimmt wurden, die gesamte Ausstellung zu einem bestimmten Schlusspunkt führen zu wollen. Diese Schlusssetzung war, um hier die Beschreibung vom Endpunkt aus zu beginnen, die Installation *Chorus* und damit die einzige Arbeit in der gesamten Ausstellung, die ohne jegliches Bewegtbild auskam. Eine Skulptur aus 15 Mikrofonen, mit Mikrofonständern, die um ein Rednerpult arrangiert sind, aus denen in 15 unterschiedlichen Sprachen Redner zu uns sprechen. Damit wurde der gesamte Parcours mit einem Werk beendet, das ein signifikantes und auf einen Objektcharakter reduziertes Bild der technischen Verkehrung von Aufzeichnungs- und Wiedergabegerät zeigt. Dem ging die Arbeit *Unified Field* voraus, deren technoider Charakter durch

die in einem strengen Grundraster über den Raum verteilten Lautsprecher und die über zwei Projektionen analog zur Sprache laufenden »Grids« erzeugt wurde. Dieser formalen Struktur entsprach die klare, beinahe grafische Wirkung des Raums, die durch das Raster des Oberlichts, die schwarz abgesetzten Begrenzungen der vorhandenen wie temporären Wände und den hellgrauen Fußboden hergestellt wurde. Den Einstieg in diese Zone bildete die Installation *Retorica*, die mittels eines in sein Gegenteil verkehrten Sprachlernprozesses zwischen Vater und Sohn in diesen letzten thematischen Block der Ausstellung einführte. Alle drei Werke untersuchen Sprache als erstes die Kognition bestimmendes Instrument der Welterkenntnis und die damit einhergehenden Ausschlüsse, Verabsolutierungen von Wahrheiten und inhärenten Macht-dispositive.

*english* In Peter Bogers's work, we can observe an in-depth examination of the effect of language that was negotiated in this case in the works *Retorica*, *Unified Field*, and *Chorus*. The placement of the works and their order were determined by physical and thematic links, which were determined, in turn, by the installations themselves and, quite simply, by the fact that the entire exhibition was intended to lead to a certain final point. This finalization was, to begin the description from the end point, the *Chorus* installation and thus the only work in the whole exhibition to do without any moving images. A sculpture consisting of fifteen microphones, with microphone stands, arranged around a lectern, with speakers addressing us in fifteen different languages. As such, the tour of the exhibition finished with a work that displays a significant image—reduced to an object character—of the technical inversion of recording and playback equipment. It was preceded by *Unified Field*, whose technoid appearance was created by the loudspeakers distributed around the room according to a strict basic grid and the "grids" running analogously to the language on two pro-

jections. In keeping with this formal structure was the clear, almost graphical impression of the room, created by the grid of the skylight, the black edging of the existing and temporary walls, and the light grey floor. The lead-in to this zone was the *Retorica* installation, which by means of an inverted language-learning process between father and son introduced the visitor to this final thematic block of the exhibition. All three works explore language as the first cognition-determining instrument of world knowledge and the concomitant exclusions, absolutizations of truth, and inherent power dispositifs.

Retorica,  
video installation, 1992

2 Sony Trinitons, 21"30  
2 ceiling mounting units  
2 DVD players  
2 speakers  
1 synch unit



132 *deutsch* Die 1992 entstandene Videoinstallation besteht aus zwei Videomonitoren (»Cubes«), die von der Raumdecke hängen. Ihre Positionierung ist so arrangiert, dass sie mit der Bildschirmoberfläche sowohl dem Betrachter zugewandt sind als auch aufeinander bezogen wirken. Darüber hinaus hängen sie auf unterschiedlichen Höhenniveaus. Der obere Monitor zeigt Auge oder Mund eines Babys. Der untere Auge oder Mund eines Manns. Die Synchronisierung organisiert sich entlang eines Sprachlernprozesses unter hierarchisch vollständig verkehrten Vorzeichen. Zu Beginn des Loops schaut der Mann von unten auf den Mund des Babys, das einen kurzen Laut von sich gibt, wie er für Babys, die kurz vor dem ersten Spracherwerb stehen, typisch ist. Nach dieser Äußerung schaut das Baby hinunter zum Mann, um nach kurzem Blickkontakt erneut exakt denselben Laut zu wiederholen. Das Kleinkind schaut nach dieser erneuten Vorlage wieder hinab auf seinen Lernpartner. Dieser wiederholt in der für Erwachsene typischen, tieferen Stimmlage, aber mit den gleichen Lippenbewegungen, den Ton des »Lehrers«. Nach einer bestimmten Zeitphase verändert

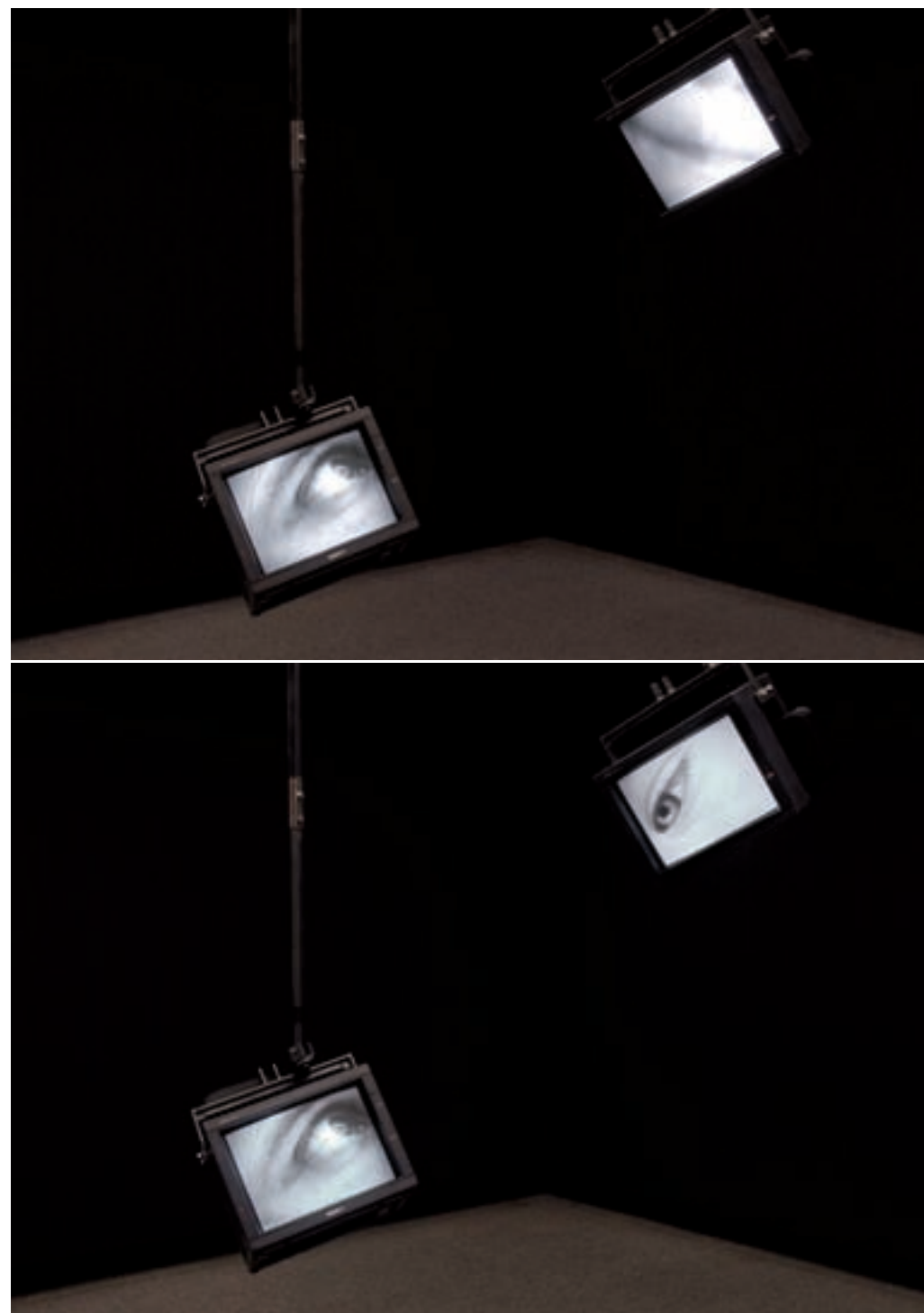
sich der Rhythmus. Jetzt gibt es nur noch eine Klangvorlage, bevor der Mann den Ton wiederholt, bis schließlich, unterbrochen von regelmäßig intensivem Blickkontakt, beide gleichzeitig versuchen zu »sprechen«. Die technische Organisation des verkehrten Sprachlernprozesses erzeugt Irritationen auf Grund der perfekten Synchronisation und der genauen Nachahmung der Laute durch den Erwachsenen. Eine völlige Desorientierung zum Ablauf stellt sich jedoch erst ein, wenn das Kind im Verlaufe der Übungsstunde immer komplexere Klangfolgen vorgibt, die in der Systematik der technischen Konstruktion scheinbar bedeutungstragende Einheiten generieren. Peter Bogers hat seinen Sohn über mehrere Monate hinweg regelmäßig mit der Kamera beobachtet und organisiert die Bild- und Sprachfolge entlang seiner Aufzeichnungen verschiedener emotionaler Ausdrucksformen und deren lautlicher Entsprechungen. Im Anschluss übt er die Wiederholung der Lippenbewegungen auf der Basis der editierten Bildfolgen und »legt« den Ton des Kindes, um zwei Oktaven tiefer gestimmt, unter die Aufnahmen, die er von sich selbst gemacht hat.



Erst in der technischen Rekonstruktion des räumlich arrangierten Dialogs behauptet sich der Eindruck von Bedeutung. Diese bleibt vage, aber die Evidenz des vorsprachlichen Bezeichnens hallt im Raum auf unheimliche Weise nach. Die künstliche Reproduktion der Logik des Spracherwerbs verkehrt sich in ein Abbild dessen, was jenseits des Sagbaren liegt.

*english* The video installation created in 1992 consists of two video monitors ("cubes") suspended from the ceiling. They are positioned in such a way that the surfaces of the screens appear to face the viewer and relate to each other. In addition, they are suspended at different heights. The top monitor shows a baby's eye or mouth. The lower monitor shows a man's eye or mouth. The synchronization is based on a language-learning process that is hierarchically totally inverted. At the beginning of the loop, the man looks up at the baby's mouth emitting a short sound typical of babies just before they first start learning language. After this utterance, the baby looks down at the man and then, after brief eye contact,

repeats exactly the same sound. After this repeated sound presentation, the infant looks back down to its learning partner, who then repeats the "teacher's" sound with the typical, deeper voice of an adult but with the same lip movements. After a certain time, the rhythm changes. Now there is only one sound presentation before the man repeats the sound, until finally, interrupted by regular intense eye contact, both try to "speak" at the same time. The technical organization of the inverted language-learning process creates confusion due to the perfect synchronization and exact imitation of the sounds by the adult. However, complete disorientation regarding the course of events only ensues when the child begins to present increasingly complex sequences of sounds in the course of the exercise, sounds that seem to generate meaningful units in the system of their technical construction. Peter Bogers had observed his son with the camera regularly for several months and has thus organized the sequence of images and language based on his recordings of various emotional forms of expression and their phonetic equivalents. He subsequently practices repetition of the lip movements based on the edited image sequences, "laying" the sound of the child, two octaves deeper, under the recordings of himself. Only the technical reconstruction of the three-dimensional dialogue asserts the impression of meaning. While it remains vague, the evidence of pre-linguistic denotation echoes uncannily in the room. The artificial reproduction of the logic of language learning is inverted into an image of what lies beyond the sayable.



The Unified Field.  
video and sound installation, 2006

3 video projectors  
3 DVD players  
2 speakers  
14 small, light grey speakers  
1 mono amplifier  
3 dolby surround (5 channel) amplifiers  
1 synch unit  
projection on the wall

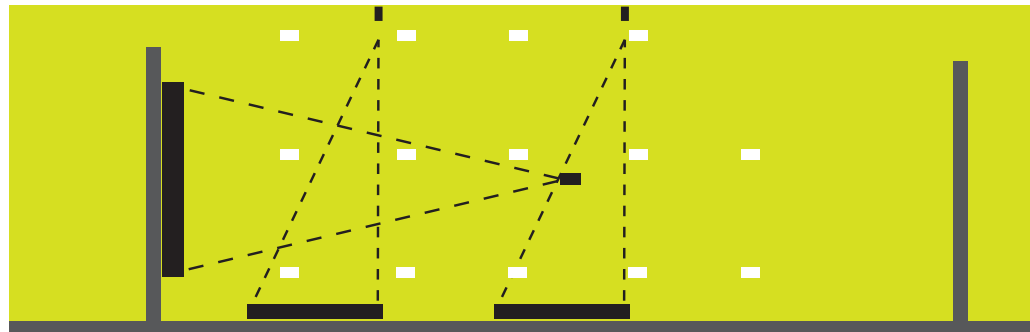
*deutsch* Den Raum der Installation *Unified Field* betreten wir von der Kopfseite aus. Vor uns befindet sich ein audiovisuelles Feld, das durch 14 in einem regelmäßigen Raster im Raum verteilte Lautsprecher und drei Videoprojektionen hör- wie sichtbar gemacht wird. Die Lautsprecher hängen in Kopfhöhe. Zwei Projektionen sind hochkant gestellt und zeigen ein schwarz-weißes Raster aus Quadraten. Die Projektion an der Stirnseite des Raums zeigt das Porträt eines grafisch stilisierten Mannes hinter demselben Grid, wie es auf den beiden anderen Projektionen zu sehen ist. Abwechselnd mit der Ansprache des Mannes ertönt in dessen Sprechpausen aus den 14 Lautsprechern ein homogener »Singsang«. Dieser chorartige Gesang ist mit der zentrischen Dehnung des Grids vor dem Porträt und der Bewegung des Grids von links nach rechts auf den zwei anderen Projektionen synchronisiert. Der gesamte Raum ist auf Bild- und Tonebene in eine einheitliche Licht- und Klangatmosphäre getaucht, die zum einen kühl und technisch wirkt, zum anderen an einen sakralen Meditationsraum erinnert. Dieser Eindruck wird insbesondere auf der Tonebene erzeugt. Der »Chor«, der immer

gemeinsam Luft holt, bevor er exakt gleichlang singt, und der Sprecher, der einem Prediger gleich mit angenehm tiefer Stimme in den Raum spricht, verleihen der Installation jenen Rhythmus völliger Harmonie. Der Sprecher ist kein Geringerer als der Quantenphysiker, Minister für Wissenschaft und Technologie des »Globalen Landes des Weltfriedens« und Direktor des Instituts für Wissenschaft, Technologie und Politik der Maharishi University of Management, John Hagelin. Basierend auf dem Glauben an eine energetisch sich vereinigende Welt durch das Prinzip der Transzendentalen Meditation, verspricht er uns die Heilung der Welt von Terrorismus, Krieg, Kriminalität, Krankheit und eine gute Regierung für Erziehung, Wirtschaft, Energie- und Umweltschutzfragen, wenn wir uns nur alle in die gleichen Schwingungen versetzen. Ein Zustand, der zumindest im Raum der Installation erfolgreich erreicht wurde. Der Sprecher gibt den Takt, der Chor und die Bildrhythmen folgen. Diese »große Vereinigung« zerfällt in ihre technischen Bestandteile, wenn die BetrachterInnen selbst in das räumliche Raster der Projektionen und Lautsprecher treten. Der Bildrhythmus wird durch den Schattenwurf des Rezipienten gestört, dessen amorphe Form sich chaotisch vor das mathematische System des projizierten Grids schiebt. Wenn er/sie beim Abschreiten der in Kopfhöhe platzierten Tonquellen überdies erkennt, dass der Chor aus verschiedenen Gesängen unterschiedlicher Sprachen und Kulturen besteht, bleibt von der »großen Vereinigung« nur noch der totalitäre Kern einer Differenz nivellierenden, technisch rationalen Behauptung von Weltbeherrschung.

*english* We enter the room with the *Unified Field* installation from the short side. Before us there is an audiovisual field, made audible and visible by fourteen loudspeakers distributed around the room according to a regular grid and three video projections. The loudspeakers are suspended at head level. Two projections are set upright and show a black-and-white grid of squares. The projection at the front end of the room shows a portrait of a graphically stylized man behind the same grid seen in the other two projections. Alternating with the man's speech, we hear a homogeneous "sing-song" emanating from the fourteen loudspeakers during his pauses of speech. This choir-like singing is synchronized with the centric expansion of the grid in front of the portrait and with the movement of the grid from left to right on the two other projections. The whole room is bathed in a uniform atmosphere of light and sound on the level of image and sound, creating a cool, technical impression and, at the same time, reminding us of a religious meditation room. This impression is particularly strong at the level of sound. The "choir," always pausing for breath at the same moment before singing for exactly the same length of time, and the speaker, who, like a preacher, speaks into the room with a pleasantly deep voice, lend the installation that rhythm of total harmony. The speaker is no less than the quantum

physicist, Minister of Science and Technology for the "Global Country of World Peace" and Director of the Institute of Science, Technology and Public Policy at Maharishi University of Management, John Hagelin. Based on faith in a world unified by energy through the principle of Transcendental Meditation, he promises us world healing from terrorism, war, crime, disease, as well as well-run government for education, economy, questions of energy and conservation, if we all just adopt the same vibrations. A condition that was successfully accomplished at least in the installation room. The speaker sets the rhythm, the choir and image rhythms follow. This "great unification" disintegrates into its technical component parts when the viewers themselves enter the spatial grid of the projections and loudspeakers. The image rhythm is disrupted by the shadows cast by the viewer, his amorphous form chaotically pushing in front of the mathematical system of the projected grid. In addition, when he realizes, while moving along the audio sources positioned at head level, that the choir consists of different singing in various languages and cultures, all that remains of the "great unification" is the totalitarian core of a difference-levelling, technically rational assertion of world control.

138



*Unified Field,*  
Grundriss, Verteilung der Lautsprecher und  
Projektoren im Württembergischen Kunstverein



*Unified Field,*  
Ground plan, Position of the speakers and the  
projectors at the Württembergischer Kunstverein





Chorus,  
audiowork, sculpture, 2006

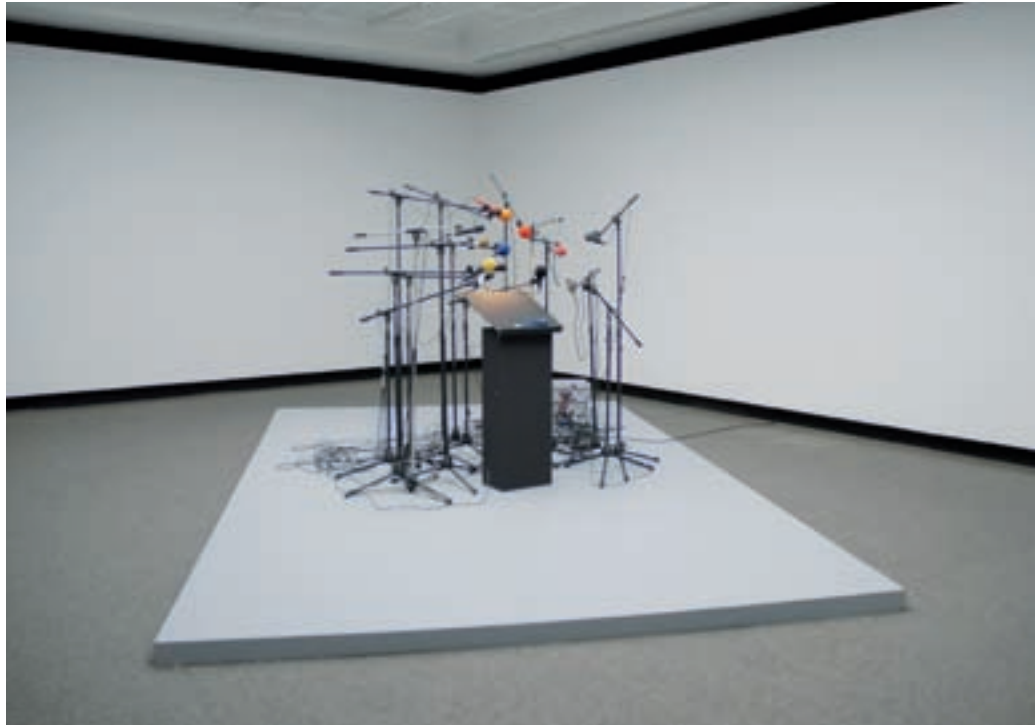
15 microphones  
15 microphone tripods  
3 DVD players  
3 dolby surround (5 channel) amplifiers  
1 synch unit  
1 lectern

146 *deutsch* Das letzte Werk der Ausstellung war die Arbeit *Chorus*, die weder Videobjekt noch Videoinstallation ist, sondern vom Künstler selbst als Klangskulptur bezeichnet wird. Das Arrangement von Mikrofonen, Stativen und Rednerpult erinnert an das typische Medienbild einer gewichtigen Pressekonferenz, deren Stellenwert durch die Menge der auf den Sprecher gerichteten Aufzeichnungsapparaturen bestimmt wird. Zentral im Raum platziert, sind zudem scheinbar die Aufnahme-geräte zu sehen, in die ein Gewirr aus Kabeln und Steckverbindungen fließt. In diesem Bild bestimmt sich die Macht des Einzelnen in seiner Rolle als Sprecher zu vielen – ein Archetyp des Medienzeitalters. Bloß ist auch hier nichts, was es zu sein scheint. Leise, kaum hörbar, vernehmen wir ein Gemurmel von Stimmen, die von den Mikrofonen ausgehen. Wir nähern uns der Apparatur und stellen fest, dass jedes Mikrofon eine Rede in einer anderen Sprache wiedergibt. Zugleich sind alle Reden gleich lang und beginnen immer gleichzeitig mit einem kurzen Luftholen. In der Abtastung der einzelnen Tonquellen in chinesischer, arabischer, englischer oder deutscher Sprache et cetera mit dem Ohr verkehrt sich das Prinzip von Sender und Empfänger dann vollends. Die Interaktion mit der Apparatur wechselt vom Mund zum Ohr. Alle Zuweisungen an das zunächst so eindeutig wirkende Bild sind in ihr Gegenteil verkehrt: Keine Erfüllung der Repräsentation, keine Rede, die Sinn ergibt – hier ist kein Gerät der massengerechten Ansprache am Werk, sondern eines des intimen Zuhörens. In diesem Schlussbild

der Ausstellung verdichtet Peter Bogers das Konzept seiner künstlerischen Methode, das in den am Leben abgenommen Bildern und Tönen immer die Bedingungen ihrer technischen Reproduktion untersucht und diese durch paradoxe, fatale, atmosphärische Verdichtungen und Entfremdungen mit anderen möglichen Entwürfen von Wirklichkeit kollidieren lässt.

*english* The final work in the exhibition was *Chorus*, neither a video object nor a video installation, but which the artist himself refers to as a sound sculpture. The arrangement of microphones, tripods, and lectern is reminiscent of the typical media image of a momentous press conference, its importance determined by the number of recording devices directed toward the speaker. Positioned at the center of the room, we seem to see the recording devices, a tangle of cables and connectors flowing into them. In this image, the power of the individual is determined in its role as a speaker to many—an archetype of the media age. The only thing is, here again nothing is what it seems to be. Quiet, hardly audible, we perceive a murmur of voices emanating from the microphones. We approach the apparatus and realize that each microphone is reproducing a speech in a different language. At the same time, all of the speeches are the same length and always start simultaneously with a short pause for breath. As we scan the individual sound sources in Chinese, Arabic, English, German, and so forth, with our ears, the principle of sender and receiver is then completely inverted. The interaction with the apparatus changes from mouth to ear. All allocations to the initially so unambiguous image are reversed: no fulfillment of representation, no speech that makes sense—what is at work here is not a device of addressing the masses but rather a device of intimate listening. In this final image of the exhibition, Peter Bogers condenses the concept of his artistic method, which always investigates the conditions of the technical reproduction of the images and sounds taken from life, causing them to collide with other drafts of reality by means of paradoxical, fatal, atmospheric concentrations and alienations.





## Peter Bogers, \* 1956

## Solo exhibitions

- 2007 *Play-Rev.-Play*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany
- 2006 *The Unified Field*, The Netherlands Media Art Institute: Montevideo/TBA, Amsterdam, Netherlands  
*Moments Partagés*, District Gallery, Marseille, France (initiated by Videochronique)
- 2005 *Fairy Fake*, occasional gallery: Kantoor Alma, Amsterdam, Netherlands
- 2003 *The Secret Place Of The Most High Pictura*, Dordrecht, Netherlands
- 2002 *Shared Moments*, Wood Street Galleries, Pittsburgh, PA, U.S.A.  
*Only Human*, Amelisseweerd, Centraal Museum, Utrecht, Netherlands
- 2001 Retrospective exhibition at *Split international festival for new Film*, Split, Croatia  
*Shared Moments*, De Badcuyp, Amsterdam, Netherlands
- 2000 *Play-Rev.-Play*, Red District Gallery, Marseille, France
- 1999 *Force II*, Vertikales Museum/Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, Germany
- 1998 *Grand opening*, Montevideo/TBA, Amsterdam, Netherlands
- 1996 *Force*, Tschumi Paviljoen, Groningen, Netherlands
- 1995 *(Alter) Ego-documenten*, Gallery René Coelho, Amsterdam, Netherlands
- 1993 *Noises, Images & Other Explorations*, Het Archief, Den Haag, Netherlands
- 1992 *work*, Gallery Im Winter, Bremen, Germany  
*work*, Gallery René Coelho, Amsterdam, Netherlands
- 1990 *Neocortex*, Frau Holle, Amsterdam, Netherlands  
*Breathing world*, Gallery René Coelho, Amsterdam, Netherlands
- 1989 *work*, Gallery Stalker, Breda, Netherlands
- 1988 *The Plumbers' cocktail lounge*, De Zaak, Groningen, Netherlands

## Group exhibitions

- 2006 *Heilige Geest*, Voorkamer, Lier, Belgium  
*Embodied Time*, The Lewis Glucksman Gallery, Cork, Ireland  
Manifestation: *Mensenfamilie*, in University Centre "De Uithof," Utrecht, Netherlands (Commissioned by SKOL)  
*Extrem*, Pictura, Dordrecht, Netherlands
- 2005 *30 jaar Nederlandse Videokunst*, St. Petersburg, Moscow & Ekatharinenburg, Russia (*Shared Moments*)  
*On Dutch Soil – Social Landscapes from the Low Lands*, Centre for Cultural Decontamination, Belgrade, Serbia  
College screening, *visual art and television*, University of Amsterdam, Netherlands  
*Uitmarkt*, video projection on Museumplein Amsterdam, Netherlands (*Force*)  
*Cineboard Rotterdam*, 3 channel projection on Pathé Cinema, Schouwburgplein in Rotterdam, Netherlands  
*36th Edition of Poetry Festival Rotterdam*, Netherlands (two installations)  
Cafe Pakhuis Wilhelmina, Amsterdam, Netherlands  
*Dutch Open Festival*, De Balie, Amsterdam, Netherlands
- 2004 *International Shortfilm Festival*, Hamburg, Germany  
*Kornhausforum*, Bern, Switzerland  
*Highlights of the Impakt Festival*, Sofia, Bulgaria  
*Thirty Years of Dutch Videoart*, Novosibirsk & Krasnoyarsk, Russia  
*Cordially Invited*, BAK (basis actuele kunst), Utrecht, Netherlands  
*Screen Spirit*, internationale videosculpturen/installationen, Städtische Galerie im Buntentor, Bremen, Germany  
*Play I, bewogen beelden*, Stadsgalerie Heerlen (Glaspaleis),

- Netherlands  
*Film by the Sea festival*, Scheveningen, Netherlands (première of videofilm: *Malta*)  
*Vis Vitalis*, Centraal Museum, Utrecht, Netherlands  
*Den Haag Film & Videofestival*, Filmhuis Den Haag, Netherlands  
*Bienale Romania*, Bukarest, Romania
- 2003 *Stad als film*, Schiedam, Netherlands  
*Festival Bandits-mages*, Bourges, France  
*Treasures of the collection*, Media Forum Moscow, Moscow, Russia  
*Impakt Festival*, Centraal Museum, Utrecht, Netherlands  
*See|(h)ear*, Den Haag Film and Video festival, Den Haag, Netherlands  
*30 jaar Nederlandse videokunst*, Nederlands Instituut Voor Mediakunst, Amsterdam, Netherlands  
Steim, Nieuwe Muziek Bij *30 jaar Nederlandse videokunst*, De Balie, Amsterdam, Netherlands  
*Moving Head*, Outline, Amsterdam, Netherlands  
*Hoogt*, Utrecht, 30 jaar videokunst in NL, Utrecht, Netherlands  
*E-motion*, gebouw De Bontekoe, Hoorn, Netherlands  
*De Beeldbank*, TU Eindhoven, Netherlands
- 2002 *Power*, Casino Luxembourg asbl, Luxembourg  
*Heaven*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands  
*FFF-videoshow*, Centraal Museum, Utrecht, Netherlands
- 2001 *The Second*, Fine Arts Museum, Tai Pei, Taiwan  
*Nóóó, you don't understand*, De Melkweg, Amsterdam, Netherlands  
*Still | Life*, Hartware, Dortmund, Germany  
*Een zijweg in de zomer*, Kunsthuis 13, Velp, Netherlands
- 2000 *Sublime*, Duende, Rotterdam, Netherlands  
*Isea*, Ecole des Beaux Arts, Paris, France  
*Een zijweg in de zomer*, Kunsthuis 13, Velp, Netherlands  
*Vision-Ruhr*, Zeche Zollern II/IV, Dortmund, Germany  
*Ritual 1*, Lokaal 01, Breda, Netherlands  
*The Second*, National Gallery, Prague, Czech Republic  
*Ritual*, Filmcentre Poelestraat, Groningen, Netherlands  
*Videoviolence*, Centre Pompidou, Paris, France  
*Videoviolence*, De Fabriek, Eindhoven, Netherlands  
*Videoviolence*, TENT, Rotterdam, Netherlands  
*Videoviolence*, De Badcuyp, Amsterdam, Netherlands  
*Videoviolence*, Lazy Mary, Utrecht, Netherlands  
*Videoviolence*, Below 45, London, United Kingdom  
*Videoviolence*, Kino-Eye, Antwerpen, Belgium
- 1999 *The Second*, Ludwig Museum, Budapest, Hungary  
Festival *Videoart Plastique*, Imagespassages, Hirouville-St. Claire, France  
Hogeschool, Den Bosch, Netherlands  
*Videoviolence*, Medienhaus, Hannover, Germany  
*Image Festival for Independent Film & Video*, The Music Gallery, Toronto, Canada  
*Videoviolence*, Hogeschool voor de Kunsten, Kampen, Netherlands  
*Video Lisboa*, International Festival, Forum Lisboa, Lisbon, Portugal
- 1998 *The Second*, NTT InterCommunication Center, Tokyo, Japan  
*The Second*, Fine Arts Museum, Tai Pei, Taiwan  
*The Second*, Museo Universitario del chopo, Mexico City, Mexico  
*Short*, International Film Festival, Kriterion, Amsterdam, Netherlands  
*Fly AFK*, AFK-building, Goes, Netherlands  
*Reservate der Sehnsucht*, former Union Brauerei, Dortmund, Germany  
*Media Art Festival*, Dominikanerkirche, Osnabrück, Germany
- 1997 *Fast Forward*, Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, Amsterdam, Netherlands

- Force*, St. Ignatius ziekenhuis, Breda, Netherlands  
*Short Cuts: Anschlüsse an den Körper*, Dasa, Dortmund, Germany  
*The Second*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands  
*Wat af is, is niet gemaakt*, De Utrechtse School, Utrecht, Netherlands  
*Apart*, Centrum Beeldende Kunst, Leiden, Netherlands
- 1996 *Set The Light*, De MelkFabriek, Den Bosch, Netherlands  
*Hybris*, Gallery of the Free University, Brussels, Belgium  
*IMPAKT Festival*, 't Hoogt, Utrecht, Netherlands  
*International Festival of New Film and Video*, kralja Tomislava, Split, Croatia  
*Two video-projections in the city centre*, Tschumi Paviljoen, Groningen, Netherlands  
*Bogers & van Lent*, Gallery Fotomania, Rotterdam, Netherlands
- 1995 *Shaking patterns*, W139, Amsterdam, Netherlands  
*Babbage dream*, Centrum Beeldende Kunst, Groningen, Netherlands  
*Festival aljd Werf*, house in citycentre Utrecht, Netherlands  
*Vlinderslag*, Zuiderbad, Amsterdam, Netherlands  
*Cultura Nova*, University, Heerlen, Netherlands  
*Bogers & Fotomania*, Kunsthal, Rotterdam, Netherlands  
*Impulsen*, C.B.K. Dordrecht, Netherlands
- 1994 *Without The Word*, Librije, Zwolle, Netherlands  
*Festival aljd Werf*, Sterrenwacht Sonneborgh, Utrecht, Netherlands  
*Water op Bouvigne*, Kasteel Bouvigne, Breda, Netherlands  
*Ideas of Nature*, Artotheek Zuidoost, Amsterdam, Netherlands  
*Life by Life*, Musée d'art Moderne, Paris, France  
*Neo Natuur*, Kunstpassage, Den Haag, Netherlands  
*work*, Gallery Fotomania, Rotterdam, Netherlands  
*Ich + Du, Selbstbildnisse*, KUBO, Bremen, Germany
- 1993 *Retorica*, Picture Parking Festival, city center Venlo, Netherlands  
*WRO Sound Basis Visual Art Festival*, National Museum, Wroclaw, Poland  
*WRO Sound Basis Visual Art Festival*, Centre Sztuki Wspolczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw, Poland  
*Videovisit*, Hooghuis, Arnhem, Netherlands  
*Nóóó, you don't understand*, De Uitmarkt, Amsterdam, Netherlands  
*ICA, Sound and Vision*, De IJsbreker, Amsterdam, Netherlands  
*Skrien Festival Weekend*, The Dutch film-museum, Amsterdam, Netherlands  
*De Kracht Van Heden*, Loods 6, Amsterdam, Netherlands
- 1992 *Breathing world*, Aleph, Almere, Netherlands  
*Huis & Haard*, De Salon, Groningen, Netherlands  
*It's a beauty, isn't it*, Lokaal 01, Breda, Netherlands
- 1991 *Schau mir in die Augen*, Fuchs Drogerie, Kassel, Germany  
*VOX festival*, De Lantaren, Videoconcert, Rotterdam, Netherlands  
*Videoviolence*, Lace, Los Angeles, CA, U.S.A.
- 1990 *Noordkunst*, Prins Bernhardhoeve, Zuid Laren, Netherlands  
*Nóóó, you don't understand*, De Salon, Groningen, Netherlands  
*work*, Gallery René Coelho, Amsterdam, Netherlands
- 1989 *Videofestival 1989*, De Meervaart, Amsterdam, Netherlands  
*Life by Life*, Artoteek, Dordrecht, Netherlands
- 1988 *The Plumbers' cocktail lounge*, De Zaak, Groningen, Netherlands  
*Human 87*, De Gele Rijder, Arnhem, Netherlands
- 1987 *Campol 86*, De Waag: videoproject, Amsterdam, Netherlands  
*Zaad, Pictura*, Dordrecht, Netherlands
- 1986 *Zaad*, Artoteek, Den Haag, Netherlands
- 1985 *work*, Van Reekum-museum, Apeldoorn, Netherlands

## Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/  
Published on the occasion of the exhibition  
Peter Bogers. *Play-Rev.-Play*  
Württembergischer Kunstverein Stuttgart  
4. November 2006 – 7. Januar 2007/  
November 4, 2006 – January 7, 2007

### Herausgeber / Editor

Iris Dressler, Hans D. Christ, Peter Bogers

### Für den/For the

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

### Texte / Texts

wenn nicht anders erwähnt / unless otherwise noted  
Hans D. Christ

### Englische Übersetzungen / English Translations

Richard Watts

### Englisches Lektorat / English Copyediting

Dawn Michelle d'Atri

### Deutsches Lektorat / German Copyediting

Ulrike Lewis

### Bildnachweis / Image Credits

Ausstellungsansichten / Exhibition view WKV  
Stuttgart, 2006, Fotos/Photos: Serge de Waha  
S. 22 Martin Brand, S. 45 unten, S. 132, S. 147 Florina Jawla,  
S. 49, S. 122 Jan van Esche, S. 76 unten Peter Bogers,  
S. 77 oben Jürgen Müller

Trotz intensiver Bemühungen konnten nicht alle  
Rechteinhaber ermittelt werden.

### Grafische Gestaltung / Graphic Design

Sascha Lobe, Dirk Wachowiak  
L2M3 Kommunikationsdesign GmbH, Stuttgart

### Druck / Print

Leibfarth & Schwarz, Dettingen

### Erschienen im / Published on the

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

2006 © Peter Bogers, die Autoren / the authors,  
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

### Eine Ausstellung des / An exhibition by

Württembergischer Kunstverein Stuttgart  
Schlossplatz 2, D-70173 Stuttgart  
T: + 49 (0)711 – 22 33 70  
F: + 49 (0)711 – 29 36 17  
info@wkv-stuttgart.de  
www.wkv-stuttgart.de

ISBN: 3 – 930693 – 27 – 5

### KuratorInnen / Curators

Hans D. Christ, Iris Dressler (Direktoren/Directors)

### Koordination / Coordination

Dr. Jens Kräubig

### Praktikum / Volunteer

Oliver Herrmann, Salla Rautiainen

### Betriebsmanagement / Management

Christian Koch

### Assistenz der Direktion / Assistant to the Directors

Dr. Jens Kräubig

### Mitgliederbetreuung und Buchhaltung /

Membership Service and Bookkeeping

Christian Wick, Sighilde Bauerle

### Technik / Technology

Serge de Waha, Michael Hoffman, Laurens Nitschke,  
Janek Sliwka, Thilo Frank, Lukas Ullrich  
Für die Installation *Heaven* / For the installation of *Heaven*  
Gert Hoogeveen

### Kasse und Besucherbetreuung / Sales and Supervision

Annett Bauerle, Marion Delsor, Tanja Duszynski, Margot  
Endress, Susanne Witte,  
Toni Zelter, Charlotte Zolper

### Reinigung / Cleaning

Liliana Biniarz, Gerda Sedderz

### LeihgeberInnen / On loan from

Der Künstler/The artist  
Stedelijk Museum Amsterdam (*Heaven*)

### Unser besonderer Dank gilt / With many thanks to

Peter Bogers  
den Leihgebern / the lenders  
den Förderern / the sponsors  
dem Team des / the team at the Württembergischer  
Kunstverein Stuttgart

### Kooperationspartner / Cooperation partner

Yellow Sea Publications

### Förderer und Sponsoren / Patrons and Sponsors



Baden-Württemberg

STUTTGART



Mondriaan Stichting  
(Mondriaan Foundation)

The Netherlands Foundation  
for Visual Arts, Design and Architecture



Prolab  
für die Kunst in Stuttgart



invent

[www.peterbogers.com](http://www.peterbogers.com)