



Bewegung

A U R O R E M I L L E T

Kunsthalle Vierseithof

Für meine Kinder Juliana und Sebastian

Bewegung

A U R O R E M I L L E T

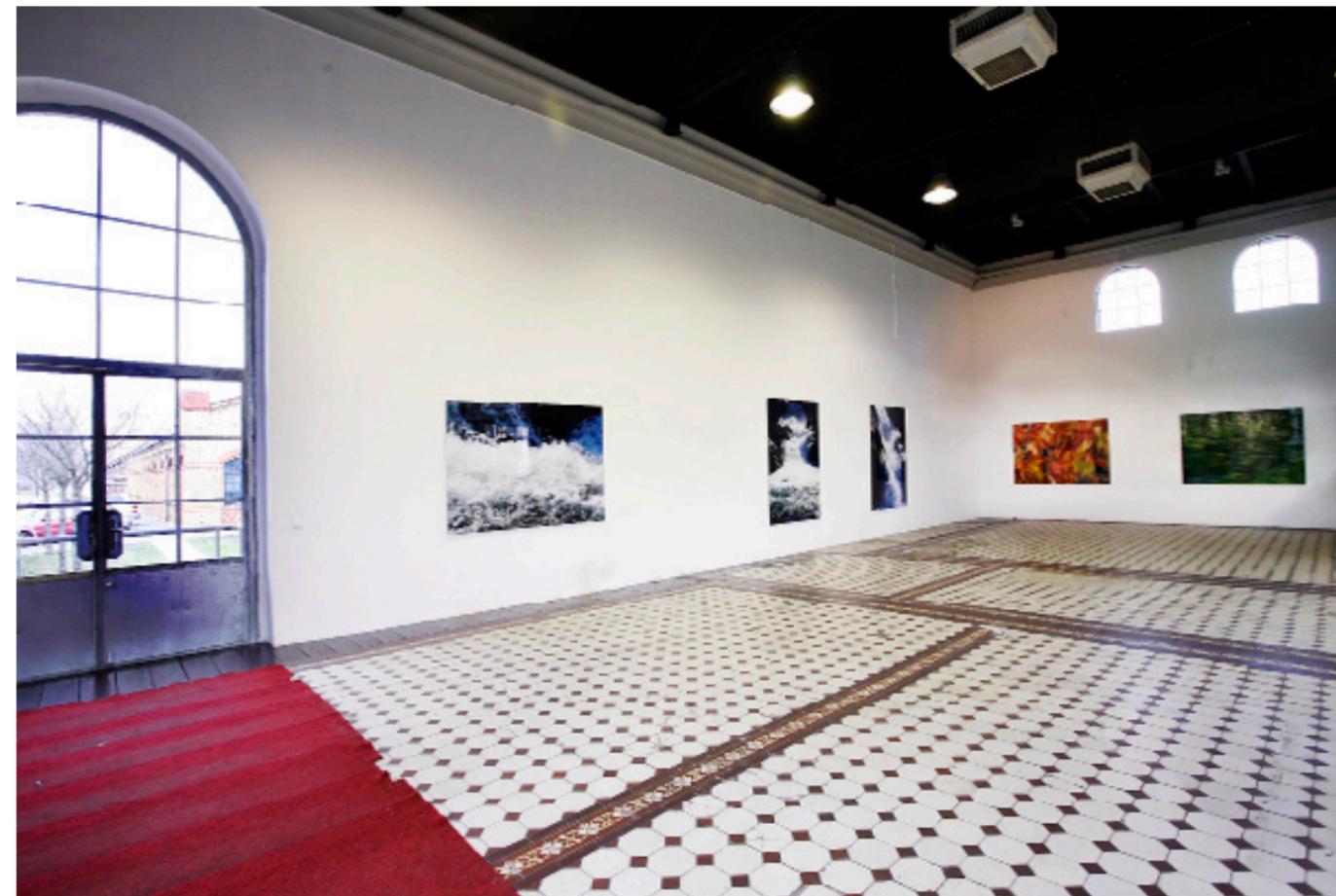
Kunsthalle Vierseithof



Kunsthalle Vierseithof

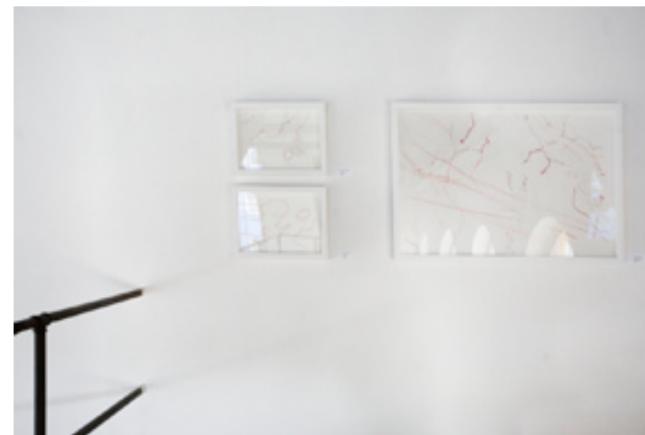
Der Vierseithof in Luckenwalde, im Jahre 1782 von einem Tuchfabrikanten im preußischen Barock gebaut, gehört mit seinen benachbarten ehemaligen Fabrikationsgebäuden bereits heute zu den beliebtesten Anlaufpunkten in der Region südlich von Berlin und Potsdam. Aus einem dieser Nebengebäude wurde die Kunsthalle Vierseithof.

Seit ihrer Gründung im September 1997 zeigt die Kunsthalle regelmäßig Ausstellungen zeitgenössischer internationaler bildender Kunst. Seit Eröffnung der Kunsthalle wurden dank der Unterstützung von Haberen insgesamt 78 Ausstellungen gezeigt, darunter Werke von Geccelli, Achim Freyer, Via Lewandowsky, Carsten Nicolai, Albert Oehlen, Hans-Hendrik Grimmling oder Parastou Forouhar.



Built in Prussian baroque style by a cloth manufacturer in 1782, The Vierseithof at Luckenwalde is now, along with its neighbouring former manufacturing buildings, one of the most popular starting points for the region south of Berlin and Potsdam. The Vierseithof Art Gallery is housed by one of these adjoining buildings. Since its foundation in September 1997, the Art Gallery has presented regular exhibitions of contemporary international fine art. Thanks to the support of Haberen, a total of 78 exhibitions have been shown so far, including works by Geccelli, Achim Freyer, Albert Oehlen, Hans-Hendrik Grimmling, and Parastou Forouhar.





Poetische Anverwandlungen

A N K E Z E I S L E R

Bewegung ist ein universelles Thema. Denn die Welt, Makro- und Mikrokosmos, alles bewegt sich unaufhörlich. Bildner, Künstler stellten sich von je her nicht nur die Aufgabe, Dreidimensionalität auf die Fläche zu bringen, sondern auch die so genannte vierte Dimension, die Bewegung der Dinge im unbewegten Bild darzustellen, also eine quasi Momentaufnahme des flüchtigen Motivs zu verfertigen. Und darin sind sie erfinderisch. Wir kennen Bilder, die die Illusion von Bewegung erzeugen. So finden wir bereits in prähistorischen Höhlenmalereien mit Mitteln der Linie und der Form dargestellte Tiere im Moment des Laufs oder des Sprunges.

Oder denken wir an die Deckenmalerei Michelangelos in der sixtinischen Kapelle: Das Motiv der Erschaffung Adams, in dem ein Schweben der Figuren, die zueinander wollen, malerisch und motivisch suggeriert wird; oder Dürers Holzschnitt der apokalyptischen Reiter: Der grafisch dargestellte kunstvoll ausgearbeitete Ritt der Figuren, über denen ein Engel fliegt - die Suggestion der Bewegung erschafft der Künstler einzig mit den aus Holz geschnittenen Linien. Dieses elementare Moment in der Kunst kann zu ihrem Thema werden, so wie die Farbe etwa oder die Linie thematisiert werden können. Und da die Medienlandschaft der Künste heute viel größer ist als beispielsweise zu Dürers Zeiten, sind auch die Möglichkeiten, Bewegung im Bild darzustellen, vielfältiger geworden.

I

Aurore Millet spricht in diesem Zusammenhang von Magie. Sie, die studierte Malerin, die sich auch mit Architektur und Philosophie befasste, fand zur Fotografie, zu deren Ursprüngen übrigens die Laterna Magica, übersetzt Zaubelaterbe, zählt. Wenn nun die Künstlerin von Magie spricht, dann denkt sie an das Faszinosum, Bewegung im Bild zu zeigen - nicht in einem Film, wo die „Bilder laufen gelernt“ haben -, sondern in einem einzelnen, dem Charakter nach also statischem Bild.

II

Aus dem Zug heraus hat sie in diesem Sommer in Norwegen fotografiert. Eines der vielen Fotos hat sie ausgewählt und bearbeitet. Sie war beeindruckt von der Schönheit dieser Wälder, die sie im Vorbeifahren sah. In ihrem Bild „Wald 1“ scheinen sie, die Wälder, an ihr vorbeizuraschen. Hier ist es die Künstlerin, das fotografierende Subjekt, das sich bewegt, auch wenn der Eindruck des Bildes anders ist. Die Momentaufnahme spiegelt quasi ihre eigene Bewegung in eine Richtung. Diese zeigt sich in horizontalen Verwischungen. Anders ist es im Bild der Herbst- „Blätter“, aufgenommen vor einem Jahr in Pennsylvania, New Jersey/USA. Hier finden wir eine diffuse Bewegung des Laubes. Der Wind wirbelt es durcheinander. Die Objekte bewegen sich, genauer, sie sind bewegt. Wir können es an den Verwischungen in alle Richtungen erkennen. Wiederum anders ist es im „Wasserfall 1“. In die Bewegung des sprudelnd strömenden Wassers fällt ein Wasserstrom, so dass eine fast sich kreuzende Bewegung entsteht. Und: das Substrat der Materie selbst ist in Bewegung.

III

Diese Bilder sind zunächst technische Aufnahmen eines Momentes. Kurz genug belichtet, um den Gegenstand aus der Natur wieder zu erkennen. Lang genug, um Bewegungen zu sehen. Bewegung und Gegenstand sind gebannt, im mehrfachen Sinne: Bewegung ist festgehalten. Wald, Blätter, Wasser sind der Natur zunächst qua Technik entnommen. Sie gehören im Foto nicht mehr zur Natur, sind da aus ihr ausgeschlossen.

Und nun beginnt der zweite Schritt. Die Künstlerin, die Malerin belässt es nicht beim Foto. Sie verändert nach und nach Farbigkeit, Textur, Tiefenschärfe, Kontraste. So werden etwa Verwischungen, also an Malerei erinnernde Flächen, die bereits im Foto vorhanden sind, verstärkt oder verändert. Viele Test-Prints entstehen, bis aus dem Foto ein anderes, ein malerisch anmutendes, komponiertes Bild entstanden ist; eines, das die Künstlerin als ihr Werk akzeptiert. Hohe Konzentration, man möchte auch sagen, etwas Hingebungs-volles von „Malerei“ mit Fotoapparat, Computer und Printer ist in diesen großformatigen, wunderschönen, beeindruckenden Bildern zu sehen. Sie erinnern bedeutungsvoll an Wälder, Blattwerk, Gewässer – an das Dasein natürlicher Schönheit – und heben ihren jeweiligen Ausschnitt in eine Form, die an die Grenze der Abstraktion reicht. Der Naturausschnitt, gebrochen im Foto, wieder gebrochen in seiner Vergrößerung, und noch mal verändert durch die Bearbeitung der Künstlerin wird nun zur reduzierten, minimalen Form, die neu und ganz für sich, für die elementare Ästhetik eines Kunstwerkes steht: Bestehend aus Farbe, aus Komposition, Struktur, Bewegung und die zugleich ihren Bezug zu ihrem Ursprung nicht verloren hat: Die Erinnerung, die bedeutsame, an den Naturausschnitt. Reminiszenz.

IV

Reminiscence nennt Aurore Millet ihre Zeichnungen, Serien, die sozusagen zeitgleich zu den großformatigen fotografischen Reihen entstehen. Es sind mit roten Buntstiften von Hand gezeichnete Linien, ihre zartesten Verknötungen, kraftvolle Linienflüsse oder zittrig feine Netzlandschaften – diese zeichnerische Seite im ganz traditionellen Medium offenbart uns in der schönsten Klarheit das bildnerische Denken der Künstlerin. Diese leichten, geradezu auch lockeren subtilen Blätter sind zugleich von einer Strenge und Konzentration auf das, was wesentlich im Werk der Künstlerin scheint: Die Feier der Einzigartigkeit und Schönheit eines jeden formalen Details, das sich erkennen lässt, wenn wir unser Schauen richtig strukturieren. Es ist der Genuss an formaler Reduktion, einer Askese, die uns zurückführt. Wohin? Vielleicht zur Natur, vielleicht zu auch dem, was uns bewegt...

Laudatio zur Eröffnung der Ausstellung „Bilder in Bewegung“ am 12.10.2008
in der Kunsthalle VIERSEITHOF in Luckenwalde



Poetic Transformations

A N K E Z E I S L E R

Movement is a universal subject-matter. The world, macro- and microcosmos – everything is perpetually moving. In order to represent the movement of objects within a stable image by giving a snapshot-like impression of an elusive motif, creators and artists have always set themselves the task of rendering not only three-dimensionality, but also the so-called fourth dimension. And they have proved inventive in doing so. We know images that create the illusion of movement. With the help of line and contour, Prehistoric cave-paintings depict animals running or in mid-leap.

Michelangelo's scenes from Genesis on the ceiling of the Sistine Chapel in Rome are another example: in "The Creation of Adam," for instance, composition and painting style suggest the hovering of the figures that are obviously drawn to one another; finally consider Dürer's apocalyptic woodcuts: the graphically elaborate depiction of the horsemen's ride and the angel hovering above are examples of the way the artist suggests movement using solely lines carved in wood.

Just as colour and line can be picked out as central themes, so can this vital aspect become an artistic focus. Moreover, the possibilities for representing movement in images have grown more varied as a result of the fact that art has become part of a much wider media scene.

I

In this context, Aurore Millet speaks of magic. Having delved into architecture and philosophy, the graduate painter found her way to photography – one of whose origins, incidentally, is the *Laterna Magica* (magic lantern).

By referring to magic, Millet is thinking of the paradox of showing movement with-in an image – not, however, in film (where pictures were first set in motion), but in a singular image which is static by its very nature.

II

Last summer, from inside a train, she took pictures in Norway and selected one of the many photos for reworking. She was impressed by the beauty of the forests she saw in passing. In her photograph "Wald 1," these forests appear to be rushing past her. It is, however, the photographer/artist who is moving, even if the picture gives a different impression. The snapshot is a quasi-reflection of her own movement in one direction, which is represented by a horizontal blur.

This is different in the autumnal photograph "Leaves," taken in Pennsylvania and New Jersey/USA last year. What we see here is the blurred movement of foliage stirred by the wind. The objects are moving – or rather, they are being moved as we can tell from the blurrings in all directions.

"Waterfall 1" is different again: a torrent of water is falling into a gushing stream creating an almost intersecting movement. What is more, the matter is itself in motion.

III

First of all, these images are technical representations of singular moments. The exposure chosen is just short enough for us to be able to recognise the natural object represented in them, and long enough to visually convey movement.

Motion and object are captured in more than one sense: movement is fixed. Forest, leaves, water are extracted from nature technically; in the photograph, they are no longer part of nature. In fact, they are excluded from it. However, the artist doesn't leave it at that. In a second step, she gradually alters colouring, texture, depth of field, and contrast, thus enhancing or changing the blurrings – i.e. the surfaces that already appear painted – in the original photo. Composed and painting-like, the final image emerges from many test prints before being accepted by the artist as her work.

What these strikingly beautiful large-format images convey is a high degree of concentration – indeed of devotion to “painting” with camera, computer and printer. They meaningfully recall forests, foliage, watercourses – the existence of natural beauty – elevating their respective detail to a form bordering on abstraction.

Transformed qua photographs, and further modified by their enlargement and the artist's reworking, these extracts from nature are ultimately reduced to a new minimal form which, all by itself, represents the fundamental aesthetics of a work of art. Without losing connection with the original motif, composition, structure, and movement create “reminiscences”: meaningful recollections of natural detail.

IV

Reminiscence is the title Aurore Millet chose for the drawings she produced parallel to her series of large-format photographic images. They are composed of lines in red pencil drawn by hand. Subtle entanglement, powerful ductus, and the resulting delicate reticular landscapes articulately reveal the artist's visual thinking. At the same time, the light and airy drawings are marked by an austerity of focus on what seems essential in Aurore Millet's work: the celebration of the singularity and beauty of each formal detail which becomes discernible as we properly structure our way of seeing. What leads us back is ascetic pleasure in formal reduction. But to where does it lead us back? To nature perhaps? Or perhaps to what is moving us...?

From the speech given at the opening of the exhibition “Bilder in Bewegung” at the Kunsthalle VIERSEITHOF in Luckenwalde on 12 October 2008



Zwischen Bewegung und Bewegung: Die fotografischen Arbeiten von Aurore Millet

W . E . N E W M A N

Häufig beginnt ein Gespräch über Kunst, indem ein historischer Bogen geschlagen wird. Hier jedoch soll es nicht um Kunstgeschichte per se gehen; vielmehr soll der Geist des großen deutschen Dichters und Librettisten Hugo von Hofmannsthal angerufen werden. Zunächst allerdings möchte ich die Geduld des Lesers ein wenig beanspruchen, indem ich ein einige Begriffe definiere. Gedächtnis, so möchte ich argumentieren, ist Geschichte – doch keineswegs im Sinne einer Überbestimmung von Historie qua Historie, sondern vielmehr als intime Geschichte: als Übergang von einem Augenblick zum nächsten, so wie er sich im Bewusstsein des Individuums vollzieht. Bewegungen zwischen Erinnerungen bzw. zwischen Gegenwart und Vergangenheit bedeuten zeitliche ebenso wie räumliche Veränderung; analog hierzu möchte ich auch Bewegung nicht physikalisch, sondern psychologisch betrachten. Denn genau hier liegt für mich der Kern des Werkes der Französin Aurore Millet: in unendlich kleinen, kaum merklichen Zeitsprüngen, die das klar Unterscheidbare einzelner Zustände zugunsten eines Dazwischen-Seins verwischen. Freilich lässt sich ein solcher Daseinszustand nicht greifen und kann, wie Heisenbergs berühmtes Diktum, jeweils nur in der Zeit oder aber im Raum präzise verortet werden, unmöglich aber in beiden zugleich. Doch davon später mehr. Der dritte Begriff wäre die Sprache – womit wir zu Hofmannsthal kommen.

Nicht, dass die Muse ihn verlassen hätte: Hofmannsthal gab das Dichten auf, nachdem er zu dem Schluss gelangt war, dass die Sprache als Vehikel zum Verständnis der wahren Welt nicht mehr taue. In einem bekannten fiktiven Brief – veröffentlicht am Beginn der Moderne und fiktiv auf das Jahr 1603 datiert – wendet sich Hofmannsthal an den berühmten englischen Naturphilosophen Francis Bacon: In der Rolle des Philip, Lord Chandos, erklärt er Bacon, dass er die Fähigkeit des Schreibens, ja womöglich auch jene des Sprechens, eingebüßt habe, da ihm Sprache zur Erklärung der Welt als unzulänglich erscheine: „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“ Das Leben besteht aus flüchtigen Eindrücken. Kategorien, Grenzen und Definitionen kann er nicht mehr fassen. Die gesamte Syntax des auf Vernunft begründeten Denkens, die es uns erlaubt, die Welt zu ordnen, sie uns in einem Zustand der Ekstase selbst zu erklären, ist einer Art geistiger Trunkenheit anheimgefallen. In dieser erscheint Hofmannsthal „das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells.“ Dieser Wittgenstein'sche Verlust des rationalen Denkens, der mit dem Verlust der Sprache einhergeht, macht die Kunst zur bloßen Rhetorik. Selbst Symbole büßen ihren Wert ein, und alles ist nurmehr Erfahrung. Zuweilen scheint sich Hofmannsthal alias Lord Chandos in Ekstase zu befinden, wenn er das Denken in einem Medium beschreibt, „das unmittelbar, fließender und glühender ist als Worte“; selbst wenn er Bacon bittet, ihn nicht zu bedauern, scheint er doch von einer Art Panik ergriffen zu sein angesichts seines Zustandes, in dem „alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein [scheint] ... ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinander spielenden

Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte.“

Ich meine nun, das Werk von Aurore Millet bietet uns eine dritte Größe an, die weder die Unzulänglichkeit der Sprache im Hinblick auf ihren Bedeutungsgehalt konstatiert (wie es Hofmannsthal tut) noch (wie der Großteil der klassischen Philosophie) fordert, dass Sprache das Denken strukturiere. Millets fotografische Arbeiten legen nahe, dass die Angemessenheit der Sprache als Werkzeug zur Ordnung der Welt – und somit unseres Erinnerungsvermögens an diese Welt – lediglich eine Illusion ist. Für Hofmannsthal wie für den Modernismus verstummten im Zuge des Versagens der Sprache auch Kunst und Lyrik zum selbstreferentiellen *l'art pour l'art*. Der Poststrukturalismus lieferte einen neuen Bezugsrahmen und stellte den willkürlichen Zeichencharakter heraus, indem er auf die Möglichkeit eines Schreibens verwies, und zwar „außerhalb des Horizonts selbst, außerhalb der Welt als Raum der Einschreibung, als Öffnung für die Emission und die räumliche Verteilung der Zeichen, für das regulierte Spiel ihrer Differenzen.“ Sprache, und damit auch jedes andere Zeichensystem, wird in der Postmoderne zu mehr als nur Signifikant und Signifikat. Gesprochene Sprache und, wie ich argumentieren möchte, auch die Sprache der Kunst, stellt ein Spannungsfeld dar zwischen der parole, dem Gesprochenen, und dem Sprechakt bzw. dem Klangbild. In der bildenden Kunst entspricht dies dem Spannungsfeld zwischen Form und Inhalt, bzw. Medium und Botschaft. In den Fotografien von Aurore Millet ist es mithin die Bewegung, die zwischen dem Bild und dem Akt seiner Wiedergabe vollzogen wird, die die Bedeutung oszillieren lässt: Es ist dieses Dazwischen, das einen gerade noch genügend großen Spalt zwischen dem Sichtbarem und dem Verstandenen bietet, um Gedanke und Sinnesempfindung zu untergraben. Für Derrida ist es dieser Spalt, der einen dritten Begriff erzeugt: die *différance* zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die uns – im Gegensatz zu Hofmannsthal – jedoch nicht ängstigen muss. Stattdessen eröffnet sie einen Spalt zwischen Gedächtnis, dem Bild als Sprache und der Sinnesempfindung, der die Grenzen zwischen Form (Physis), Inhalt (Nomos) und Bedeutung verwischt, der aber dennoch fasslich ist.

Und genau so funktionieren die Fotografien von Aurore Millet: Sie oszillieren zwischen Bild, Gedächtnis und Darstellungsweise. Wenn das Gedächtnis das Wirkliche ist, dann ist der Unterschied zwischen Gedächtnis und Bild die Bewegung, die die Künstlerin für uns im Kunst-Objekt vollzieht. In anderen Worten: Das Objekt ist die Erscheinungsform dieser Bewegung, und zwar außerhalb jenes „space of inscription“, der nötig ist, um aus unzusammenhängenden Erinnerungen und Erfahrungen Bedeutung zu schürfen.

Im Konkreten bedeutet dies: In Aurore Millets Fotoarbeiten wird das Reale durch das Medium aufgerufen. Wir sehen Fotografien. Doch ist deren Bildgehalt ein unmöglicher. Was als singulärer Moment präsentiert wird, ist eine Konstruktion aus verschiedenen zeitlichen und räumlichen Momenten. In den Arbeiten von *Reminiscence* stellt die Künstlerin verzerrte Figuren in Fotografien hinein, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten an Orten der Gewalt oder des Verlustes aufgenommen wurden. Die Verknüpfung von Gedächtnis und Schauplatz wird somit durch einen Bruch im Bild erzielt: Die Fotografie zeigt nicht, was sich ereignet hat oder was vorhanden ist, sondern sie ist Ausdruck des Gedächtnisses, eine Art Erinnerungs-Akt. Und das ist mehr als reine Empfindung. Es ist produktive Rationalisierung von Empfindungen an der Schwelle zur Erinnerung, die ihrerseits an der Schwelle

zur Wirklichkeit angesiedelt ist. Ähnlich lehrreich sind auch die Bewegungs-Bilder. Was in ihnen als diskreter, im Fluss begriffener Moment erscheint – Blätter im Wind, strömendes Wasser – sind Bestandteile vielfacher Einzelmomente im Zeitfluss. Das Gedächtnis ist kein unveränderlicher Fixpunkt. Es kann nicht als singulärer Moment isoliert werden, sondern existiert vielmehr im kontinuierlichen Fluss realer Zeit. Wir konstruieren das Gedächtnis aus vielen Einzelmomenten: aus deren Abfolge, ihrem Oszillieren zwischen Raum und Zeit, aus unserem jeweiligen Erfahrungsschatz, nicht zuletzt durch Rationalisierung. Eben diesen Prozess protokolliert Millet, indem sie die Fotografien nicht als reproduzierende Abbilder der Realität begreift, sondern als Darstellung von Erinnerungen, die gleichsam an der Peripherie visueller, ja allgemein-sinnlicher Wahrnehmung eingefangen wurden. Millets Werk tritt dieser Unmöglichkeit von beständiger Erinnerung – und im weiteren Sinne von beständiger Wirklichkeit – entgegen. Diese Strategie verdeutlicht, dass wir die Welt nach unserer Erfahrung konstruieren; demnach sind Intelligenz bzw. Begreifen Handlungen. Aurore Millets Kunst ist Umsetzung des Fichte'schen Gedankens, demzufolge „der Denkende ein Experiment in Gang setzt“. Indes: Wo Fichte auf der grundlegenden Beständigkeit des Ich beharrt, kann hier das Ich als betrachtendes Subjekt – ebenso wie die Beständigkeit der Fotografie weder angenommen noch vorausgesetzt werden kann – von der Erfahrung nicht betäubt und berauscht werden, wie noch im Falle Hofmannsthals. Denn Millets Arbeiten gehen von Anfang an nicht von einem unveränderlichen Subjekt-Ich aus. Die Kamera, und mit ihr der Betrachter, sind Zeugen eines Augenblicks, der sich so nie ereignet hat. Er existiert lediglich – einen flüchtigen Moment lang, wenn wir die Unmöglichkeit von Erinnerung als Wirklichkeit begreifen: Selbst dort, wo uns die Exaktheit des Bildes entgleitet, gewinnen wir eine Welt hinzu.

Between Movements: The Photographic Works of Aurore Millet

W . E . N E W M A N

Often the first salvo in a conversation about art is across the bow of history. In this case it will not be art history per se, but a call to the ghost of Hugo von Hofmannsthal the great German poet and librettist. But before I get ahead of myself allow me to try the readers patience and define a few terms. I want to say memory is history and here I don't mean to overdetermine history qua history but refer instead to an intimate history—the change from one moment to another as it is affixed in the mind of the individual. The movement between memories or between the present and the past as memory is a change in time as much as place. In the same way, I would also define movement not as physical, but psychological. This is the crux for me of the French artist Aurore Millet's work: the infinitesimally small movements between time that blur the distinction between one condition and an other in a between-ness that is not only impossible to hold onto, but like Heisenberg's famous dictum, can only be placed precisely in either time or space, but impossibly in both. We will talk more of this later. The third term is language and here is where we return to Hofmannsthal.

Hugo von Hofmannsthal abandoned writing poetry (the Muse did not desert him) after coming to the conclusion that language was no longer adequate to understanding the truth of the world. In a well known letter published at the dawn of modernism Hofmannsthal addresses himself to the great English natural philosopher Francis Bacon. In a fictive letter dated 1603, Hofmannsthal, as Philip, Lord Chandos, explains to Bacon that he has lost the ability to write, almost to speak, as he finds language inadequate to explain the world, 'In short, my condition is this: I have quite lost the faculty to think or speak on any subject in a coherent fashion.' Life is all impression. He cannot focus on categories, boundaries, definitions; all the syntax and grammar of rational thought which allows us to order the world, to explain it to ourselves is now lost in a kind of intellectual drunkenness where 'all existence was one single entity: there was no contradiction between the intellectual and the physical world, or between higher and bestial existence, art and non-art, solitude and company; in all of this I felt Nature, in the ravings of madness as much as in the extreme refinements of a Spanish ceremonial...' This Wittgensteinian loss of thought with the loss of language makes art mere rhetoric. Even symbols lose their value and all is experience. At times Hofmannsthal as Chandos seems he may be in the throws of ecstasy as he describes thinking in a 'medium which is more immediate, more fluid and glowing than words' and even as he asks Bacon not to pity him he seems in a kind of panic at his condition in which 'everything, everything in my memory, everything my most confused thoughts have touched on, seems to be something...I feel an enchanting, quite limitless counterpoint within me and around me, and among the substances playing against one another, there is none into which I could not flow.'

I believe Aurore Millet's work offers a third term which neither denies as Hofmannsthal does the incapacity of language to hold meaning or demands as most classical philosophy does that language structure thought. Her photographic work suggests that the adequacy of language as a categorical tool to order the world and thus our memory of the world is an illusion. For Hofmannsthal, as for modernism when language failed, art and poetry

became mute: art for art's sake. Post-structuralist thought offered a new framework in the idea of the arbitrariness of the sign when it introduced the possibility of a writing that was 'outside of the horizon itself, outside the world as space of inscription, as the opening to the emission and to the spatial distribution of signs, to the regulated play of their differences.' Language, and this includes any system of signs, becomes within post-modernism more than just signifier and signified. The language of speech and I would argue of art, is a tension between the parole or word, and the speech-act, or the sound-image. In art this is the tension between form and content or media and message. And I will argue that for Aurore Millet's photographic images it is the movement between the image and the act of representation that makes meaning teeter in and out: it is this in-betweenness that offers just enough of a gap between what is seen and what is understood to mismanage thought and sensation. For Derrida this gap produces a third term which is the différance between sign and signifier such that it does not panic us as it did Hofmannsthal. Instead it opens a gap between memory, image as language, and sensation that blurs the boundaries of form (physis), content (nomos) and meaning but is still intelligible.

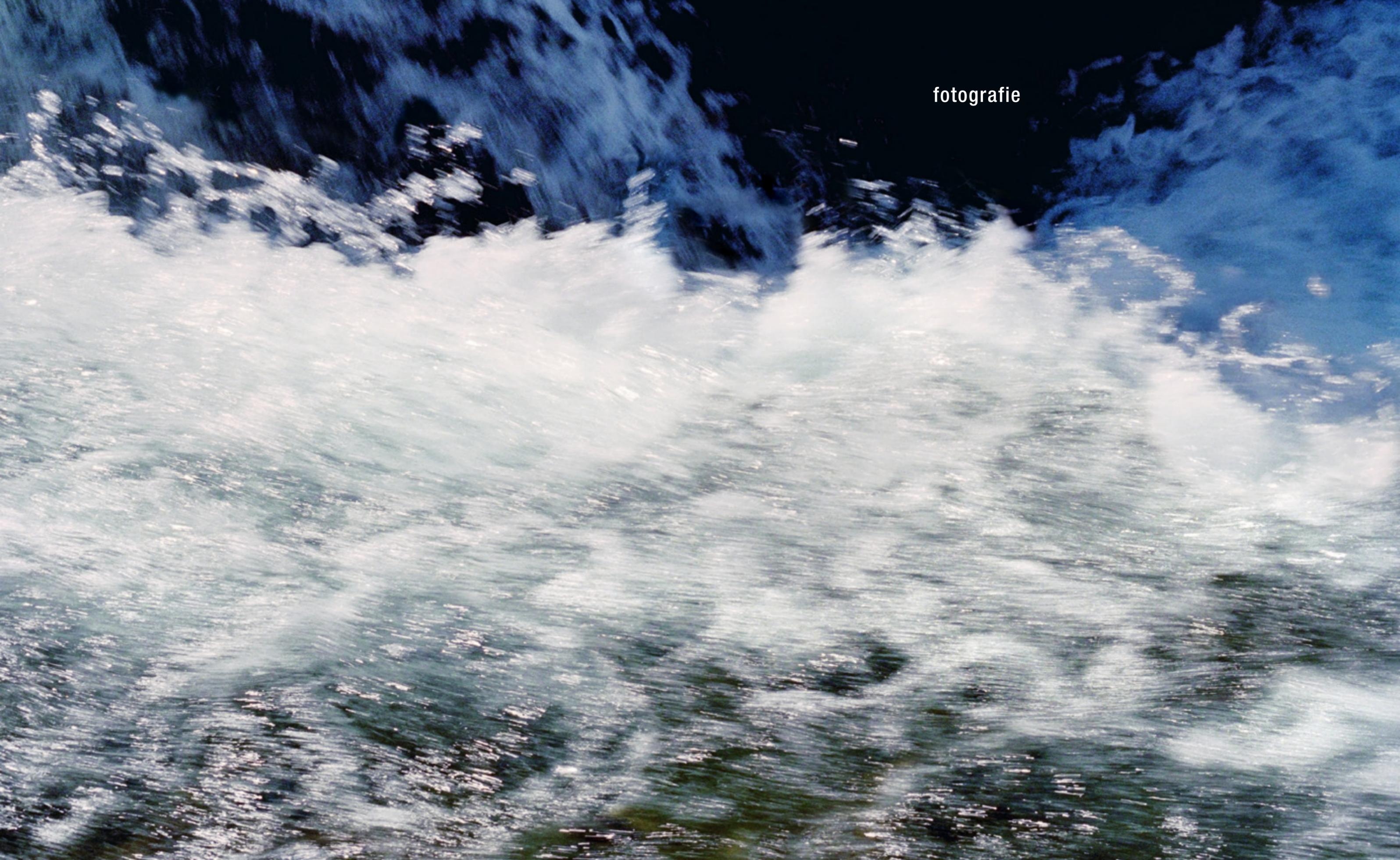
This is how Aurore Millet's photographic images work: they move between image, memory and representation. If memory is the real then the difference between the memory and the image is the movement the artist makes for us in the art-object: that is the object is the representation of this movement outside of the 'space of inscription' needed to create meaning from inchoate experience and sensation.

Here we should talk about specifics. In Millet's photographic work the medium invokes the real. We see photographic images. But the images are impossible. They are constructions of different moments in time and space presented as a singular moment. In the series of works in *Reminiscence* the contorted figures are placed into photographs taken at different times of sites of violence or loss. What is being represented is the nexus between memory and place through a rupture in the image—the photograph is not showing you what happened or what is there, but the expression of memory, a kind of memory-act. It is more than pure sensation—it is a productive rationalization of sensation at the limits of memory that is at the limit of the real. The *Bewegung* images are similarly instructive. Here what appears to be a singular fleeting moment—leaves in the wind, water rushing, are composites of multiple moments in time. The memory is not a stable sign. It cannot be isolated as singular moment-as-sign but exists in a continuous flow of real time. We construct memory of many moments, some out of sequence, many flowing between place and time, experience and rationalization. Millet's photographs inscribe that process by treating the photographic images not as reproductions of reality but representations of memories as if caught at the periphery of sight and sense.

Aurore Millet's work confronts this impossibility of the stability of memory and by extension, the real. What this suggests is that we construct the world as we experience it. Which is to say that intelligence or understanding is an action. Her representations enact philosopher Johann Gottlieb Fichte's notion that 'the thinker institutes an experiment.' But where Fichte insists on the essential stability of the ego, here just as the stability of the

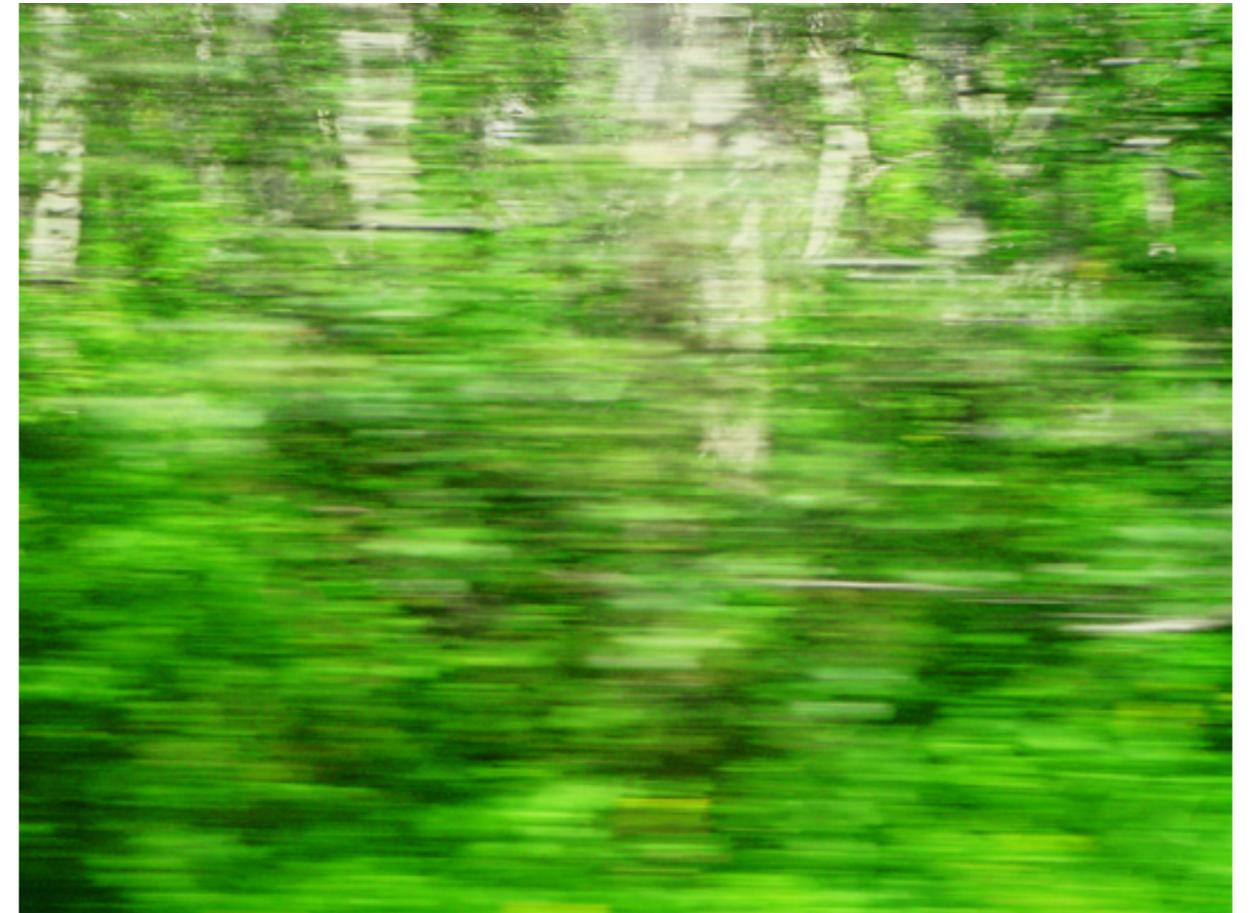
photograph can neither be assumed nor presupposed, the ego as observer-subject cannot be dazed and inebriated by the experience as was Hofmannsthal because Millet's images do not assume a stable subject-I in the first place. The camera and thus the observer are witness to a moment that never existed. It only exists. For a fleeting moment as we grasp the impossibility of memory as the real, even as we lose the exactness of the image itself, we gain a world.

fotografie

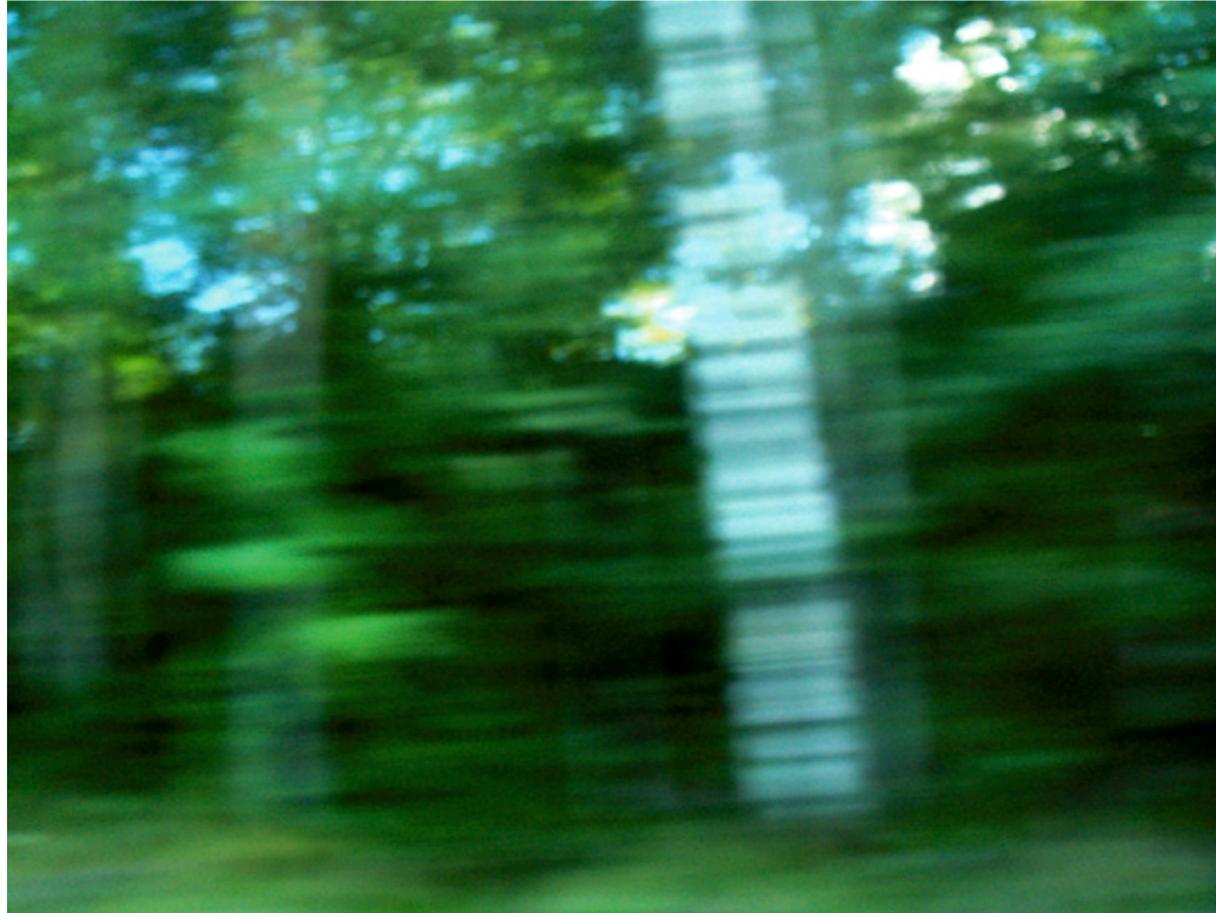




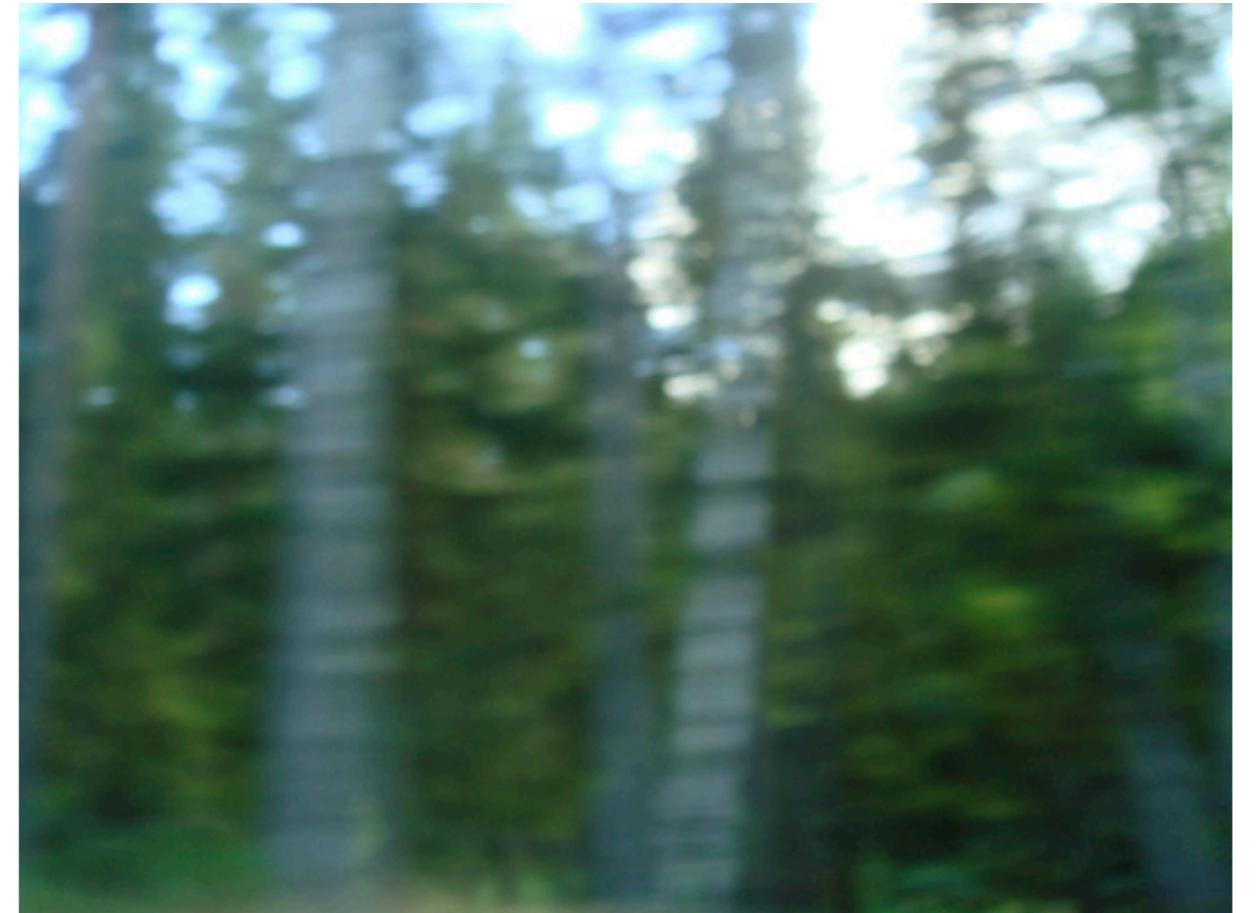
Blätter, 2008, C-Print, 135x195 cm



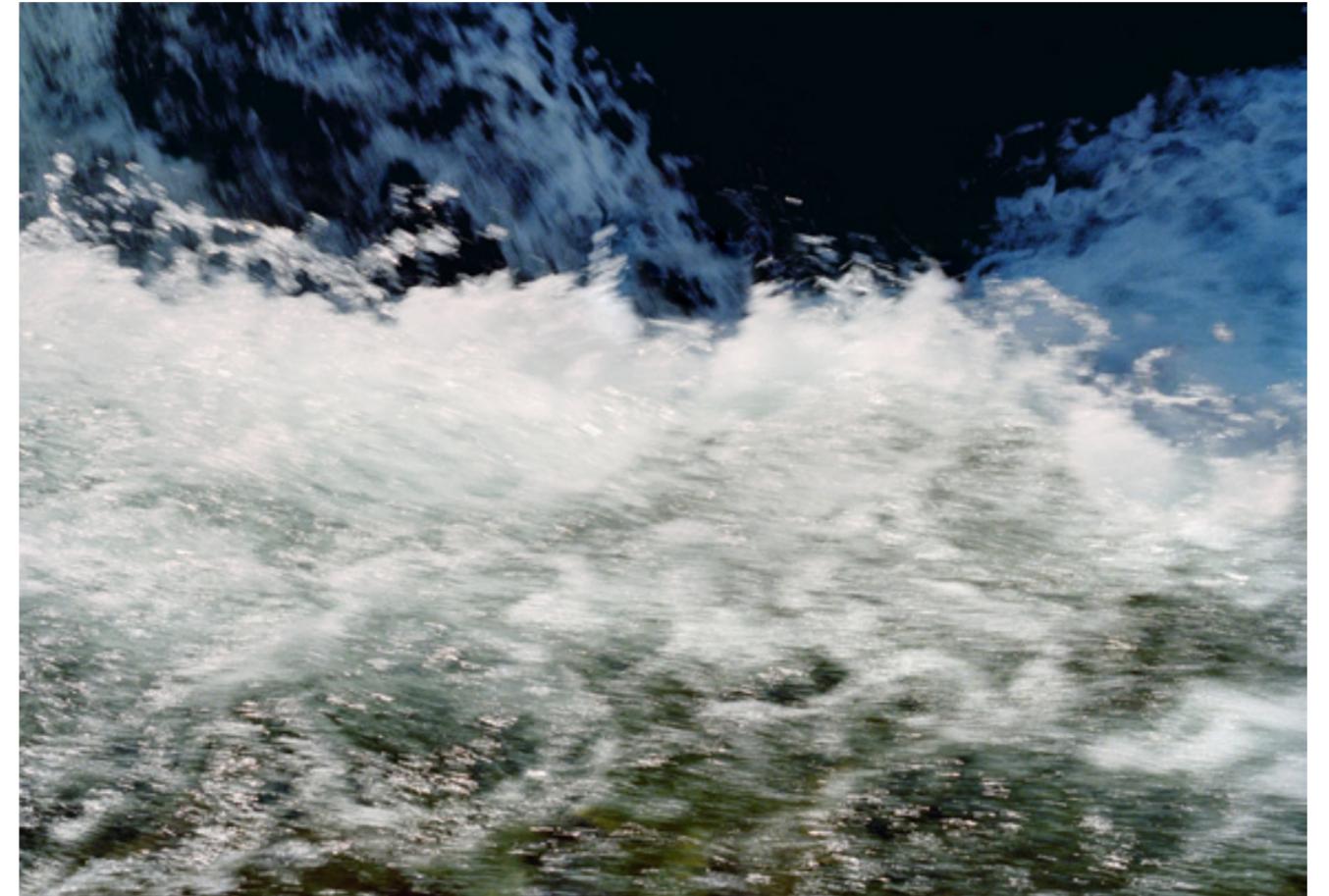
Wald 1, 2008, C-Print, 135 x 185 cm



Wald 2, 2008, C-Print, 104 x 138 cm

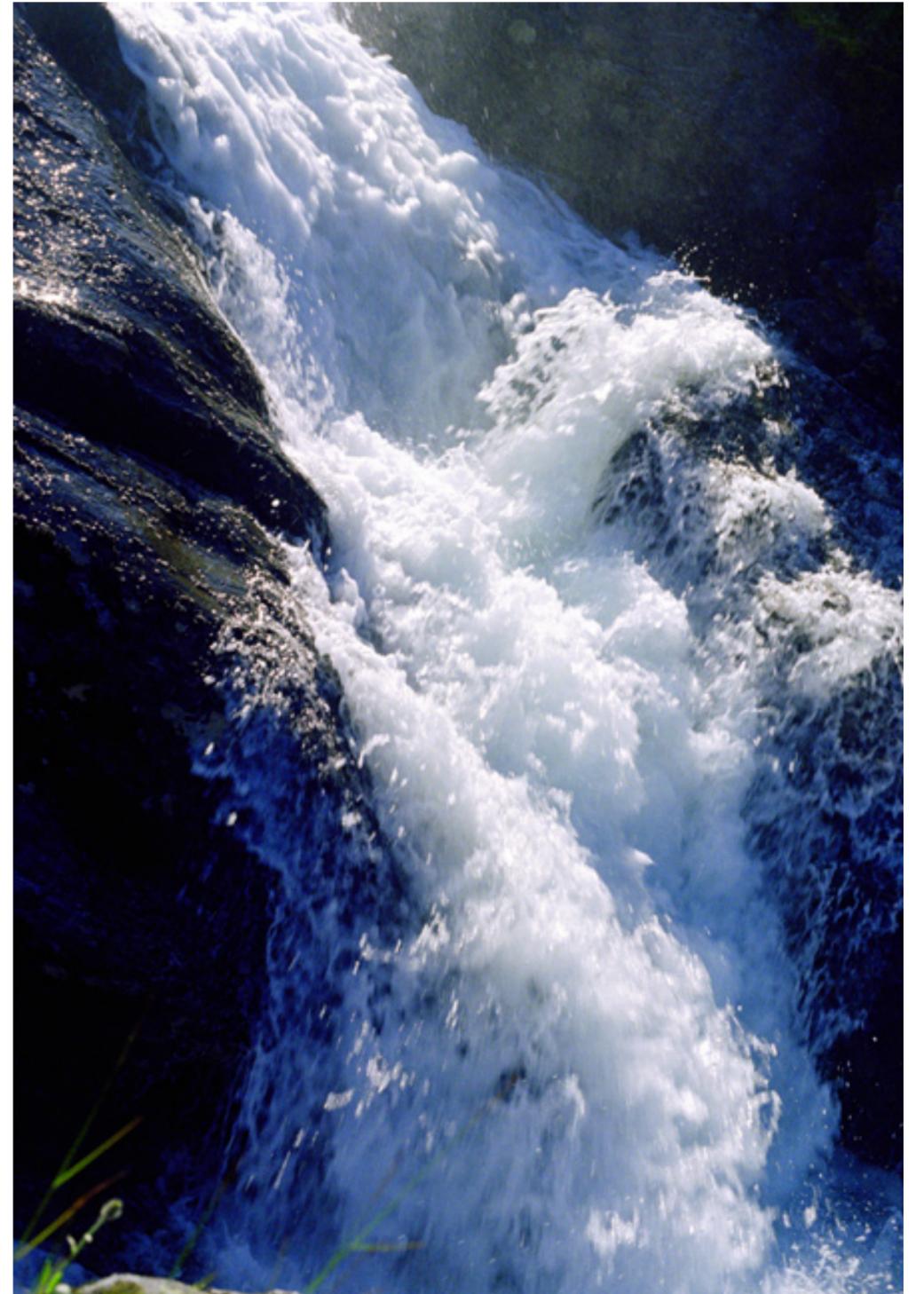


Wald 3, 2008, C-Print, 104 x 138 cm

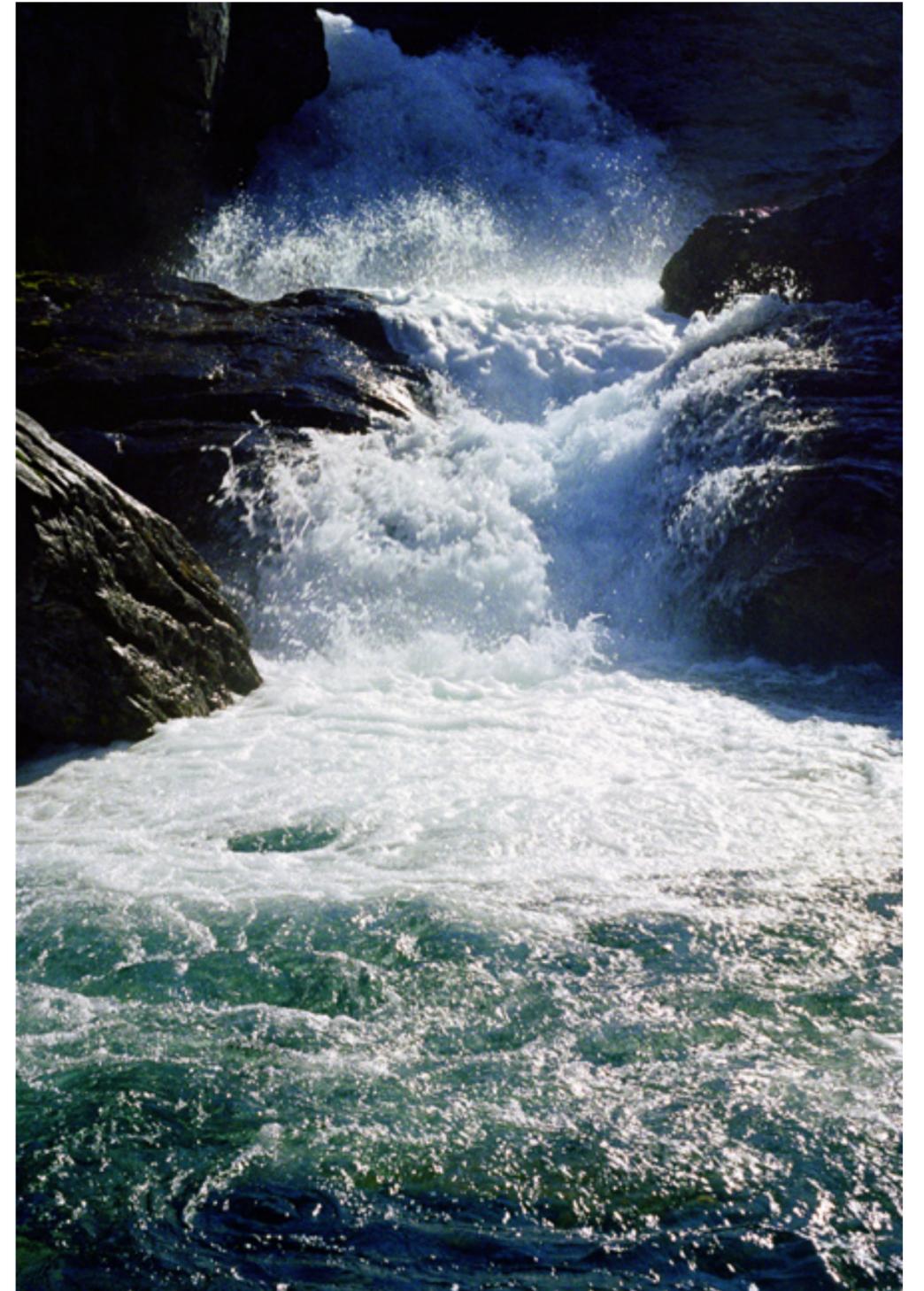


Wasserfall 1, 2008,
C-Print,
135 x 195 cm

Wasserfall 2, 2008, C-Print, 195 x 135 cm



Wasserfall 3, 2008, C-Print, 195 x 135 cm



zeichnungen





Bewegung 1, 2008,
66,5 x 94 cm,
26 x 37 inch



Bewegung 2, 2008,
66,5 x 94 cm,
26 x 37 inch



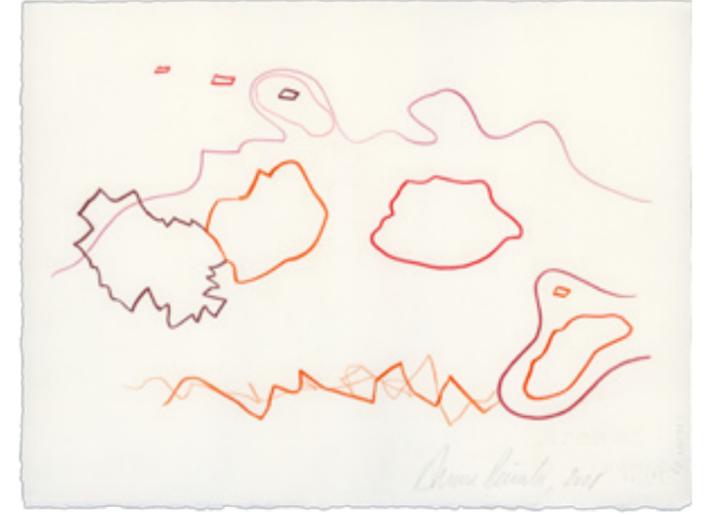
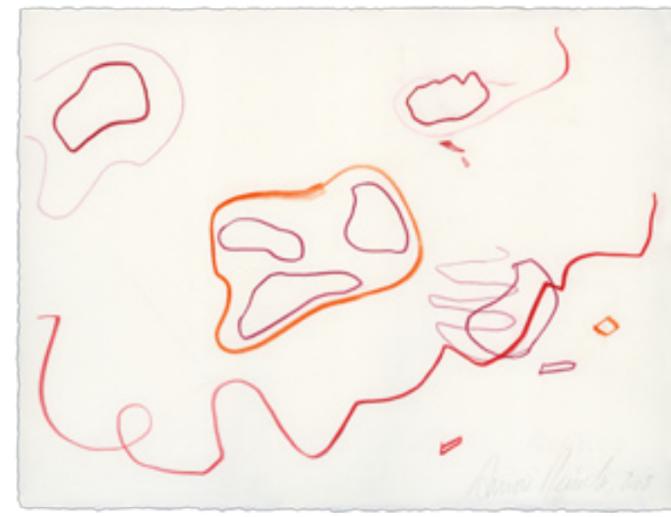
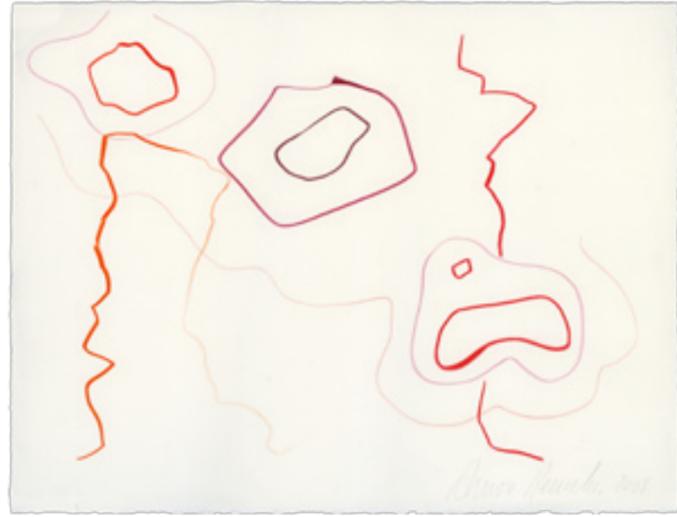
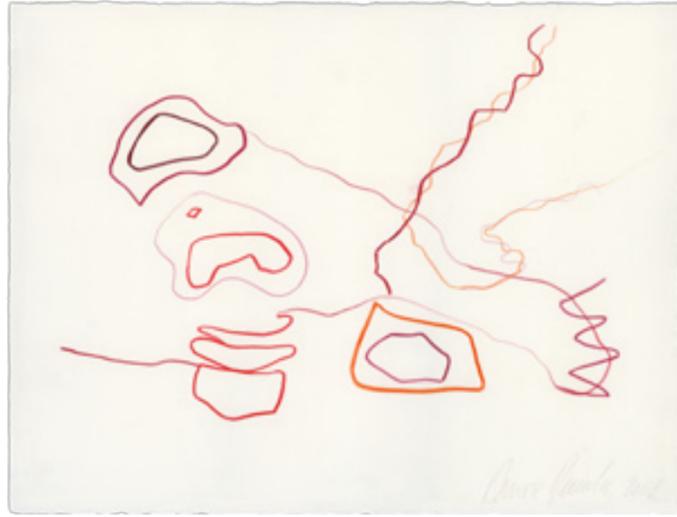
Bewegung 3, 2008,
66,5 x 94 cm,
26 x 37 inch

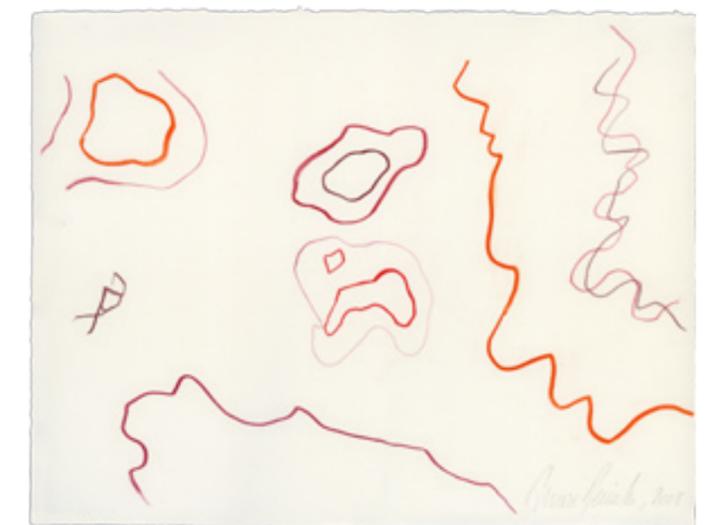
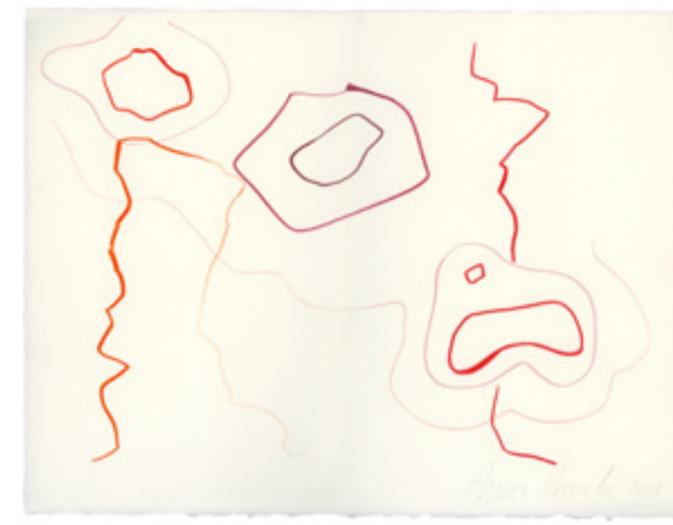
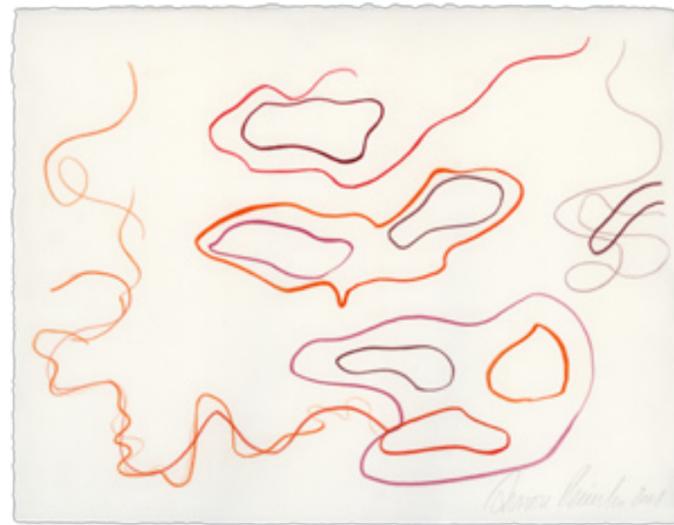
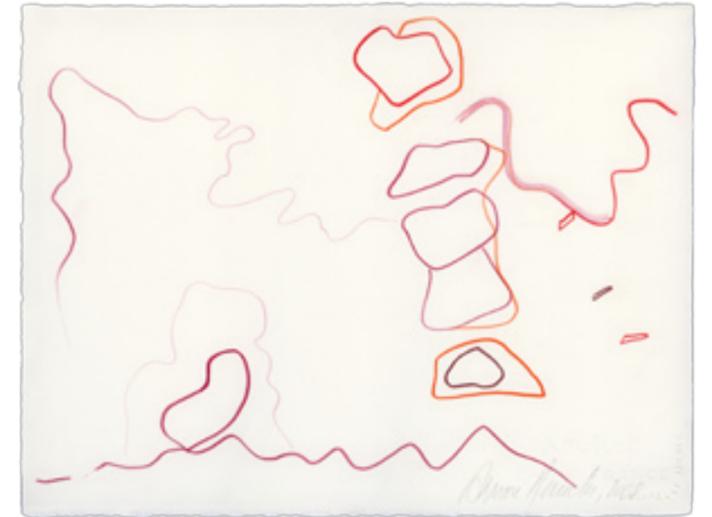
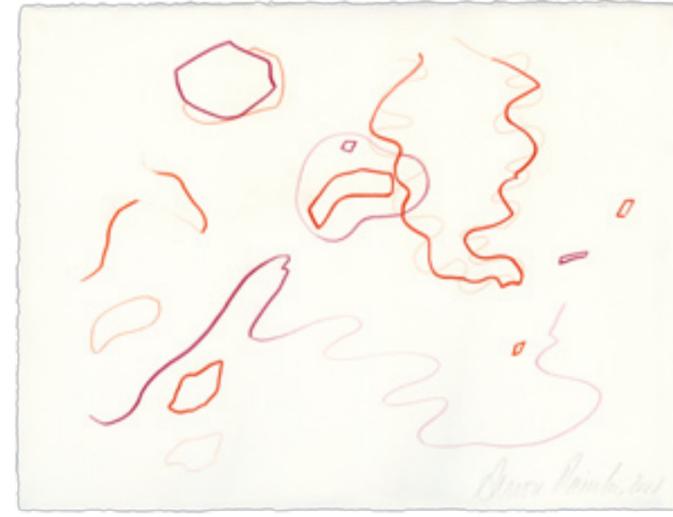
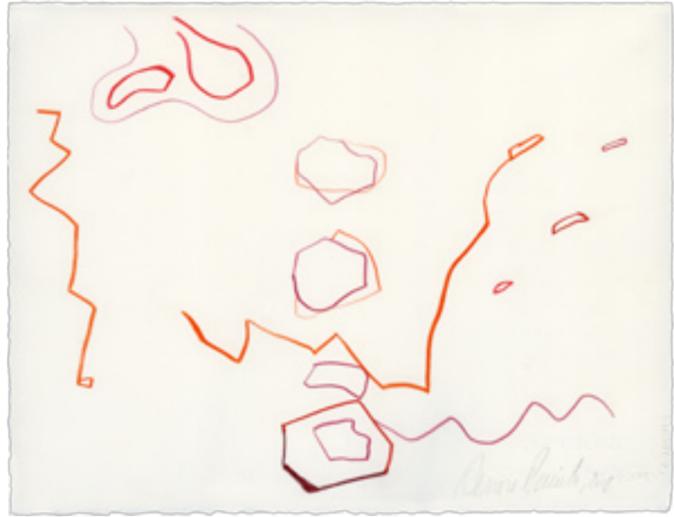


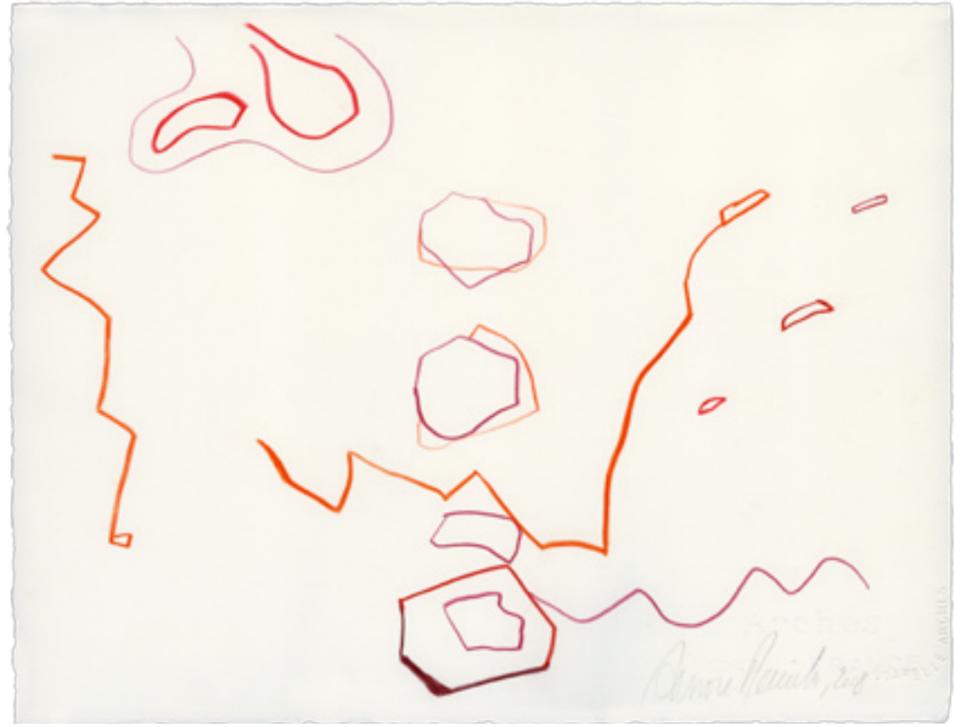
Bewegung 4, 2008,
66,5 x 94 cm,
26 x 37 inch

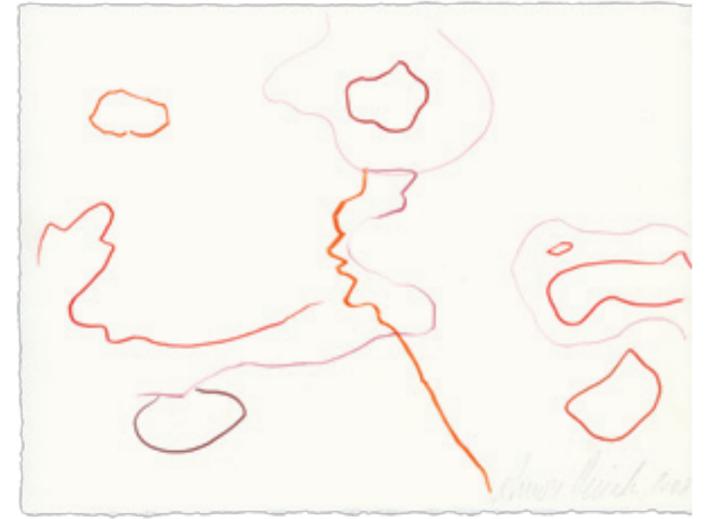
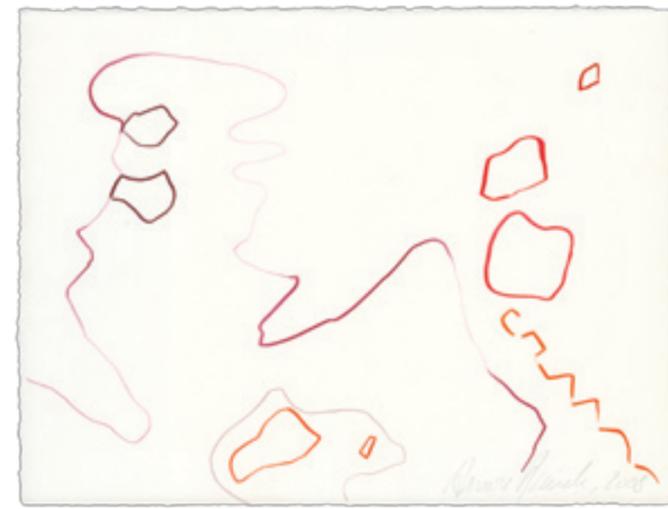
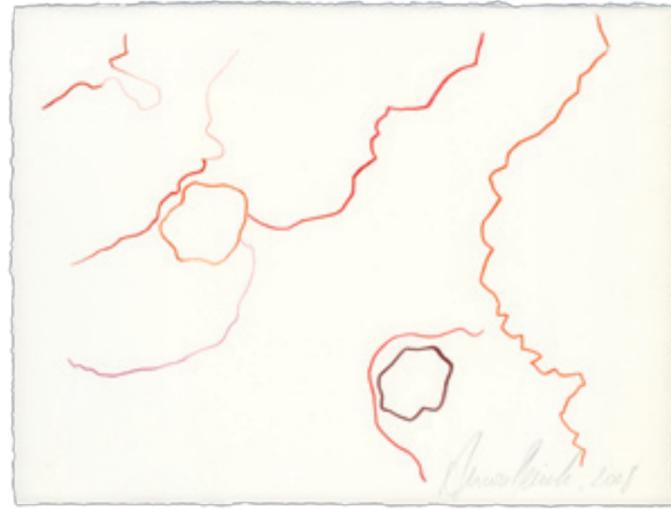
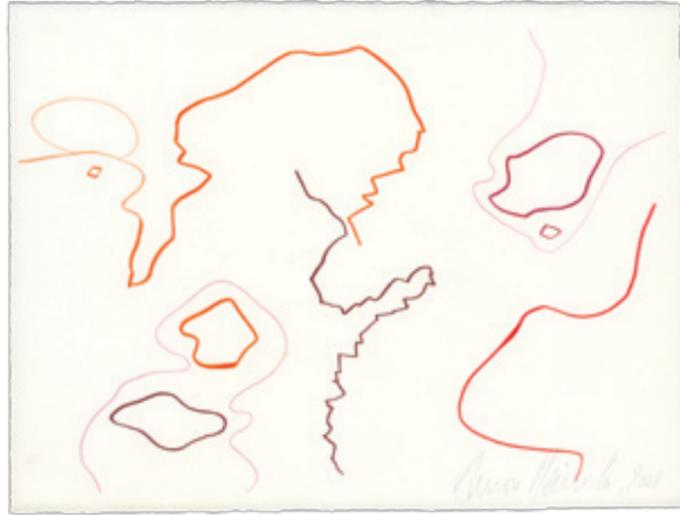
Lichen, 2008,
Roter Bleistift auf Aquarellpapier,
28 x 37 cm,
26 x 37 inch











Education

1979- 81 École Normale Supérieure de Lettres, Caen, France
 1981 moves to Göttingen, Germany
 1981 Studies of Literature, Linguistics & History
 1983-84 Tutor at the University of Hannover,
 department of romanistic, Germany
 1986 MA (Literature, Linguistics and History)
 at the University of Hannover, Germany
 1987-1990 Studies at Avni Institute of Art/Tel Aviv and
 at the Ramat-Hasharon College of Art), Israel
 1991-1993 Completing studies at Art Academy of Düsseldorf, under
 Prof. C. Megert
 1992-1993 Tutor at the Art Academy of Düsseldorf
 1993 MFA at the Art Academy of Düsseldorf
 "Integration Art & Architecture"
 1993-1997 lived in New York
 1995-1997 "Artist in Residency" of the city of New York
 (New York Cultural Affairs) in the East-Village
 1997- 2001 lived & worked in Berlin
 2001- 2004 lived & worked in Jerusalem
 since Nov. 2004 lives & works in Berlin

Artprizes

1991 XCR Art prize, Munich-Berlin
 1992 Citi-Insurance Art prize, Düsseldorf
 1994 "Works on paper 94", juried by Lisa Phillips, Whitney
 Museum, New York, exhibition at the Migg Karr Fine Arts
 Center, New York
 1994 Grant of Erasmus Program, Brussels
 1999 Finalist of Nordrhein-Westfalen Kunstpreis,
 Kunstmuseum Bonn

Gallery Exhibitions

1993 St. Charles de Rose Galerie, Paris
 1993 Löhrl Galerie, Mönchengladbach
 1993 Levitan Gallery, New York
 1997 & 1998 Landon Gallery, New York
 1998, 1999 & 2000 Galerie Michael Schneider, Bonn
 2001 Galerie Leßmann & Lenser, Frankfurt
 2004, 2007 Galerie f 5, 6 / Nicole Stanner, Munich
 2005 Galerie artMbassy / Chiara Marzi, Berlin
 2005 Galerie Marc Robinov, Munich
 2006 Galerie Confluence, Nantes
 2008 Galerie Marcus Winter, Berlin
 2009 Feb-March Galerie Zeisler, "Bewegung, Zeichnungen" Berlin

Exhibitions Institutions & Museums

1993 38e. salon de Montrouge, Paris
 1993 Centre culturel francais de Düsseldorf
 1994 Landesmuseum Francisco Carolinum, Linz, Austria
 1994 Migg Karr Fine Arts Center, New York
 1997 ZDF Studios, New York
 1999 Künstlerforum, Bonn
 1999 DeutschlandRadio, Köln
 2000 Kulturhaus Potsdam
 2001 Jan. Lange Nacht der Museen, Berlin
 2002 French Cultural Center, Tel Aviv & Jerusalem
 2003 Beit Omanim, Artist House, Jerusalem
 2003 Centre Culturel Romain Gary, Jerusalem
 2004 Khalil Sakakini Cultural Center, Ramallah
 2004 AL-Qattan Foundation, Ramallah
 2004-5 Ziegert Bank for Art, Berlin
 2006 IFA, (Institute for Foreign Relations), Berlin
 2006 French Cultural Center, Jerusalem
 2006 Art Court-Al Hoash, Ost-Jerusalem
 2007 French Cultural Center, Gaza
 2007 Berliner Korrespondenten Akademie
 2008 Oct-Dec Kunsthalle Vierseithof, Luckenwalde (near
 Berlin), "Bewegung" / one woman show
 2009 Feb-March Artneuland, Berlin, "Art in Emergency"
 2009 June-Oct Salzwirk Möhrs (near Düsseldorf)- "Positionen 09"
 2009 September Niederrhein Kunstbienale

Architectural Projects

1999	Subway station Unimarkt, Bonn
1999	Public car park, "Oxford Street", Bonn
2000	Mathematical Library of Berlin Technical University, "Tablature" project
2001	"Tablature" was shown during "The Night of the open Museum", Berlin
2003	Private indoor swimming Pool, Bonn-Bad Godesberg
2004	Wall drawings, Qattan Foundation, Ramallah
2005	Wall drawings, ArtMbassy, Gallery Chiara Marzi, Hackescher Markt, Berlin

Art Videos & Installations, Documentary works

2003 – now

Videos and Installations

2003	"Not only Water, Wires", shown in the open air in Gaza
2004	"Not only Water, Wires" 2003, Al Qattan Foundation / Ramallah 2004 & at Galerie f 5,6 by Nicole Stanner/ Munich & at Ziegert Bank/Berlin
2004-2005	Creation of "Passage 1"
2005	"Passage 2", (pilot project), Galerie artMbassy, Berlin: featured by the German TV station "DW"/Deutsche Welle-Euromax (Cultural program)/ 8. Dec 2005
2005	"Passage 2", (pilot project), IFA, Institute for Foreign Cultural Relations, Berlin
2006	Creation of "Passage 2" on 3 panels
2006	"Not only Water, Wires", 20es Instants Video Festival International de Marseilles, France

Documentary works, (short films)

2005	Artistic Advisor for "The last Supper", 27 mn, presented at the IMA, Institut du Monde arabe, first prize in the category short film, Paris Biennale, Paris- France (July 2006)
2006-2007	Direction of "The Youth behind the Wall", 12mn Nunn Production, Germany

Corporate Collections

Goretex/Munich, Medeco/Bonn, Baker&Mckenzie/Frankfurt, Tonger music verlag/Cologne, Citi-Insurance/Düsseldorf, Bayerische Hypothekenbank/Munich & Karlsruhe, Achenbach art consulting/Cologne, Gaedertz, Vieregge, Quack, Kreile & Partner/Cologne, PKL-Verpackungssysteme/Linnich, German-Polish Cultural Society/Cologne, Deutsche Welle/Cologne, Schwenke, Schütz & Partner/Berlin, Sheraton Arabella Hotel/München, Guardini Foundation/Berlin

Press Reviews & TV Coverage

1998	"Schlaflos in New York", Ch. zu Mecklenburg, Feuilleton, General Anzeiger
1998	"Bildträume auf Folie", Heidrun Wirth, Bonner Rundschau
1999	"Stadtkunst statt Museumskunst", Kai Weller, Schnüss
1999	"Leise Tropfgeräusche...", Ch. zu Mecklenburg, Feuilleton, General Anzeiger
1999	"Bilderflut und Konsumrausch", Heidrun Wirth, Bonner Rundschau
2000	"Berlin bleibt doch Berlin", ein Kunstprojekt an der TU, Berliner Seiten FAZ
2001	"Inspiriert vom Zeltdach", Art Magazine
2003	"Erinnerung an ein Schwimmbad", Albert Swissa, Haaretz, Israel
2003	"Pleasures of paint", Meier Ronnen, Jerusalem Post, Israel
2003	"Not only Water.... Am Strand von Gaza", Sami Abu Salem, Al Ayyam
2003	"Der Himmel mit Stacheldrähten versehen", Abdel Karim Samara, Al Quds
2003	"Und hinter tausend Drähten keine Welt", Jörg Bremer, FAZ
2004	"Zäune", Tahseen Yaqeen, Al Ayyam, published in London, Palestine
2004	Article on "Pools", Ambiente Magazine
2005	Feature on "REMINISCENCE & PASSAGE 2"(12mn), shown on German station "DW"/Deutsche Welle Euromax (Cultural program)/ 8. Dec 2005
2005	Photography Now issue Oct/Nov/Dec. 2005, p. 27
2006	"Realismus", Andreas von Dühren, in Text, p.15

Publications

- 2002 "Pools", photographic works
2003 "Crillages-Grillages: Lines and Structures Tracing Time and Space",
works on paper
2003 "Not only Water, Wires", DVD Art Video
2004 "4 Wall drawings, 8 Poems"/Drawings installations – Poetry
2006 Andreas Van Dühren, essay on the photo "Reminiscence, Abu Dis",
published in TEXT (volume: Realismus)
2008 "Reminiscence", photography and works on paper (in preparation)
2009 "Bewegung", photography and works on paper (in preparation)
2009 Publication of a photo taken at the wall of Abu Dis in "3000 Jahre Mauer",
Hatje Cantz Verlag

Teaching Experience

- 1995 Pratt, Brooklyn New York, Dept. Fine Arts
2004 Najah University, Art Faculty, Nablus, Palestine
2005-06 Gaza Ministry of Culture, Gaza City
Workshop with confirmed Artists of Gaza, Palestine
2005 Najah University, Art Faculty, Nablus, Palestine



Anmerkung:

Alle Ausstellungen und Projekte bis September 2009 finden Sie unter dem Namen Aurore Reinicke

Impressum

DESIGN

Florian Büttner
Aurore Millet

TEXT

Anke Zeisler, Berlin
W. E. Newman, St. Louis, Missouri, USA

ÜBERSETZUNG

M. Staudacher, Berlin

FOTOGRAFIE

Florian Büttner, Berlin

SCANNING

Das Foto GmbH, Berlin

All rights reserved
© Aurore Millet 2009