

JULIA BORNEFELD

»Einmal forderte mich ein menschengroßer Oktopus in meinem Wohnzimmer zum Tanzen auf. Ich hatte noch nie mit einem Oktopus getanzt, wo auch, aber er schien mir nicht unfreundlich zu sein, und ich willigte ein. Mal sehen, wie es ist.«

Katerina Kroucheva

FALTIGE VER-RÜCKUNG UND MYTHISCHE GEGENWÄRTIGKEIT. ZU JULIA BORNEFELDS PLASTISCHER KONZEPTION

Uwe Haupenthal



Julia Bornefelds oft raumfüllend-großformatige Installationen beeindrucken zuvorderst durch ihren Drang nach plastischer Ungebundenheit gegenüber der Schwerkraft. Mit unverhohlen vorgetragener Leichtigkeit lösen sie sich von der Boden- oder Wandfläche, oder aber sie sind, kaum sichtbar, frei schwebend im Raum aufgehängt. Dabei kann es sich durchaus um voluminöse, stoffumspannte, selbst raumhaltige Formgebilde handeln. Nicht selten bleibt deren inneres Gerüst unsichtbar. Die große Pilzform aus weißem Stoff oder die in den Raum ragende, dunkelgraue, flügelartig ausgreifende Fischflosse beispielsweise geben, zumindest in Teilbereichen, eine klare, konturbestimmte Form vor. Von ihr heben sich mitunter instabil anmutende plastische Teilbereiche ab. Am Boden liegend erscheinen die Fischflosse, aber auch die knospenhafte Form aus fleischfarbenem Stoff, der in Teilen stoffbezogene Resonanzkörper eines Kontrabasses, die plastische Anordnung aus zusammengebundenen Gummireifen oder aber die tintenfischartige Konstruktion mit ihrem gerüsthafte aufgespannten Ballonkopf und den vielen, an den Enden plastisch beschwerten »Fangarmen« wie teils kostümartig wirkende Relikte aus gänzlich anderem Zusammenhang. Der Körper der Künstlerin selbst bewegt in möglicher Performance diese plastischen Gebilde, die, so verstärkt, den auch in früheren Arbeiten Julia Bornefelds bereits konstatierten Charakter »modellhafter existentieller Hüllen« annehmen.

Die Disposition dieser Objekte resultiert aus der Verbindung zweier gegensätzlicher Teilbereiche: Plastisch-räumliche Volumina unterliegen der Veränderung durch figurale-kinetische Körperlichkeit. Sie legen ebenso bestimmte Schrittfolgen nahe, wie sie andere Bewegungen von vornherein ausschließen. Der menschliche Körper selbst wird in dieser Konstellation zu einem kernhaft-initiierten plastischen Part, der jedoch weder inhaltliche noch kompositorische Dominanz beanspruchen kann, zumal die sich bewegende Figur durch entsprechende Kleidung dem Erscheinungsbild des plasti-

schen Ensembles anpasst. Das Gesicht bleibt gänzlich verborgen. Es ist somit vor allem die übergeordnete formale Inszenierung, aus der das plastische Ereignis resultiert. Folglich wird jegliche Illustration anderer, von außen herangetragenener Inhalte kategorisch ausgeschlossen.

Der menschliche Körper erzeugt eine plastisch bestimmende, transitorische Wirkung und vermittelt zugleich eine maßstäbliche Dimension. Darüber hinaus bleibt die Figur stets gegenwärtiger konzeptioneller Fixpunkt: Exaltiert ausgeführte Tanzschritte initiieren plastische Veränderungen. Das geschlossen wirkende, kreisrunde Tuchgebilde etwa öffnet sich nicht nur in schneller Körperdrehung wellenartig gegenüber dem Raum. Die Fangarme des ›Tintenfisch‹ geben dem plastischen Ensemble eine neue, aus den Modalitäten der Form sich ableitende angespannte Dynamik. Der sich bewegende menschliche Körper, die instabile Form und der benötigte unbesetzte Aktionsraum erzeugen ein plastisch vereinheitlichendes, auratisches Fluidum. Plastische Schwerkraft scheint mühelos überwunden, zumindest jedoch in ihrer formal bestimmenden Wertigkeit zurückgedrängt, was nicht zuletzt einen wesentlichen Beitrag zur plastischen Vereinheitlichung leistet. Ein großes Objekt beispielsweise setzt sich aus zwei gerüsthafte aufgespannten, ballonartigen Formen zusammen, die durch einen Schlauch miteinander verbunden sind. Während die etwas kleinere Form am Boden liegt, schwebt die größere im Raum, wobei ihre Tuchbespannung an einer Seite gerafft und dadurch faltenreich nach unten hängt. Unwillkürlich stellt sich der Eindruck ein, als würde durch den langen Schlauch Luft gepumpt. Mag dies auch den Schwebezustand als solchen erklären, so wurde indes auf eine technische, den Vorgang sinnfällig begründende Apparatur verzichtet.

Was zählt, ist einzig die unverstellte, alle erzählerischen Momente ausschließende, dabei von inneren, formbewegenden Kräften räumlich austarierte plastische Konstellation. Der bildnitiierende Zu-

griff auf Form und Raum erkennt in diesen beiden Polen prinzipiell gleichgewichtige potentielle Konstanten. Resultat ist eine weithin offene Bildstruktur, welche sich nicht nur in souverän vorgetragener Selbstverständlichkeit auf die beschriebenen plastischen Momente zu beziehen weiß, sondern diese zugleich auch, in einem ursprünglich anmutenden Sinne, emotionalisiert.

Ein Wechselspiel von Geben und Nehmen. Form und mögliche bildnerische Inhaltlichkeit haben einen gemeinsamen, sinnlich motivierten, letztendlich jedoch nicht exakt zu bestimmenden Ausgangspunkt. Julia Bornefeld selbst beschrieb diese Konstellation: »Als Schaffende weiß man nie genau, auf welchen Bahnen sich die eigene Phantasie bewegt. Meine Objekte sind so konzipiert, dass sie zunächst körperlich erfahrbar sind, also vordergründig nicht als Idee, sondern als physische Präsenz wirken. ... Ich kann mir die Objekte nicht genau von vornherein ausdenken, nur den Auslöser vielleicht: Tisch, Cello, Euter, Trichter. Gleichzeitig tritt dann die Verwandlung auf den Plan, es entstehen Identitätsprobleme mit dem Erkennbaren. Die Objekte verweigern sich dem Betrachter, weil die gewohnheitsmäßige Übereinstimmung von Bedeutung und Funktion nicht mehr stimmt. Genau das aber macht sie anziehend, diese fremde Vertrautheit.« (*Zitat nach Ausstellungskatalog: Julia Bornefeld, »Der Kohlenstaub hat mich gefressen«, 2000, S. 6, 58.*)

Verwendete Materialien und bildnerische Formen besitzen eine anspringende Augenfälligkeit und lösen geradezu eine ästhetisch irritierende Sogwirkung aus, deren Ausgangspunkt nicht eindeutig zu bestimmen ist. Knut Nievers sprach in diesem Zusammenhang in Bezug auf die Plastik Julia Bornefelds zu Recht von einer ›Unschärferelation‹ (*Ausstellungskatalog Julia Bornefeld. »Malerei und Objekte«, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 1996, S. 7ff.*). Dies gilt gleichermaßen für die eigentliche Formfindung wie für die Verwendung bestimmter Materialien. Die Erfahrung jedweder körperbezogener Hülle, deutlich abzulesen auch an den grafischen Arbeiten der



Ohne Titel | senza titolo | 2004

Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm

Künstlerin, die u.a. Strümpfe, Unterhose, Büstenhalter und Korsett zeigen, wird gleichwohl, jenseits aller vorgegebenen, normierten Begrifflichkeit und modischen Konventionalität, als eine gänzlich neue, unbekannte Form wiedergegeben, deren instinktbesetztes, suggestives Potential einen Existenz definierenden Absolutheitsanspruch einklagt.

Die Reflexion des in der exaltierten Tanz-Performance selbst erfahrenen künstlerischen Mediums erweitert nicht nur die künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten Julia Bornefelds, sondern sie erschließt zugleich auch eine konzeptionelle Konsequenz: Vorgegebene Schranken zwischen dem Objekt und der Künstlerin respektive dem Betrachter entfallen zugunsten der Forderung, ein Teil der Sache selbst zu sein. Labyrinthisch-mehrdimensionale Erfahrung, daraus hervorgehende künstlerische Handlungen und deren reflektierte, bildsyntaktische Übertragung in einen von jedermann nachvollziehbaren eidetischen Kosmos erheben den Anspruch auf übergeordnete Allgemeingültigkeit. Zweifelsohne eine das bildnerische Schaffen Bornefelds als Ganzes determinierende mythopoietische Position.

Die Inszenierung des eigenen Körpergefühls in plastischen Installationen etwa setzt vielfältig auszudeutende sexuelle Empfindungen frei, ohne diese auf unmittelbare und eindeutige Weise anzusprechen. Die konkrete Formfindung erweist sich indes als schmale Gratwanderung. In direktem Zugriff entsteht ein assoziationsreiches Beziehungsgeflecht, dessen nicht selten überwältigende Dynamik aus einer abstrahierenden, wenige bildnerische Momente absolut setzenden plastischen Haltung resultiert. In diesem Zusammenhang bezeichnet gerade das in der plastischen Konzeption Julia Bornefelds zentrale Moment des Fliegens oder des Schwebens gleichermaßen die traumhafte Erfahrung von Sexualität wie die Vorstellung von geistiger Freiheit. – »Mythisches Darstellen – und darin ist es künstlerischem Tun strukturverwandt – erzeugt im Prozess, den es

repräsentiert, die Bedingungen seiner Evidenz mit. Mythische Bilder erzeugen eine Wahrheit, die an sich selbst gemessen werden will. Die Überzeugungskraft und Wahrscheinlichkeit ihrer Darlegung, die Kraft ihrer Bildlichkeit ist Medium und Garant ihrer Wahrheit. Mythische Darstellungen lassen sich an methodischen Parametern weder falsifizieren noch verifizieren«, so Gottfried Boehm in seinem Aufsatz ›Mythos als bildnerischer Prozess‹ (In: Karl Heinz Bohrer, *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/M., 1983, S. 533).

Setzte Julia Bornefeld in früheren Arbeiten auf die Durchdringung von Form und Materie, wobei sie von der Faszination einer geradezu alchimistisch anmutenden, im Ergebnis offenen und nur bedingt vorhersehbaren Prozesshaftigkeit eingenommen war, so hat die körperbezogene Inszenierung stofflicher Falten ihrem künstlerischen Schaffen eine neue, bisher in dieser Intensität nicht gekannte Variante zugefügt. Die Falte als ein dem Barock entnommener, alles labyrinthisch durchdringender, operativ-bewegender Begriff trennt nicht nur zwischen Seele und Materie, sondern führt beide durch die Leibnizsche ›Monaden‹ wieder zusammen. Diese spiegeln die Welt als letzte, unvergängliche, beseelte, hierarchisch gestufte, abgeschlossene, fensterlose Einheiten ohne Wechselwirkung. Sie sind Garanten barocker Einheit, repräsentieren auf endliche Weise Unendlichkeit. Die Falte erfindet das unendliche Werk oder die unendliche Operation. »Die Materie, die ihre Textur offenbart«, so Gilles Deleuzes in seinem Buch ›Die Falte. Leibniz und der Barock‹ (Frankfurt/M., 1995, S. 63), »wird Material, wie die Form, die ihre Falten offenbart, Kraft wird. Es ist das Paar Material – Kraft, das im Barock die Materie und die Form ersetzt (wobei die ursprünglichen Kräfte die der Seele sind).«

Indem Julia Bornefeld in ihren Objekten, in letzter Konsequenz, unendliche Faltungen durch ekstatisch-offene Bewegungen initiiert und sich damit selbst als deren Auslöser in das Zentrum des plasti-

schen Geschehens stellt, findet sie zu neuerlich bestimmter Relation von Materie und Seele. Formales Denken als Richtschnur plastischer Gestaltung wird abgelöst durch die Vorstellung einer die Wirklichkeit wie das eigene Ich zusammenhaltenden Spannkraft. Es ist dies eine selbstreferentielle plastische Konzeption, die im Übrigen auch in der Verwendung ungewöhnlicher Materialien wie Kohlenstaub oder Federn, aber auch in den offenen Strukturen der Mischtechniken, Monotypien und Frottagen zu beobachten ist. Der Mensch erfährt Realität keineswegs in retardierend-archetypischer Durchdringung, sondern, im Sinne von Leibniz, in prinzipiell von ihm getrennter, bereits vorgefundener dunkler und unbestimmter Konstellation. Gilles Deleuze: »Das Dunkle in uns gibt es nicht deshalb, weil wir einen Körper haben, sondern wir müssen einen Körper haben, weil es in uns Dunkles gibt: Die cartesische Induktion ersetzt Leibniz durch eine moralische Deduktion des Körpers.« (ebd. S. 139). Die Welt erscheint als – faltige – Abfolge unzähliger, letztendlich als Totalität nicht begründbarer Ereignisse. Sie fordert mythisch-strenge Bewegung, irritierende Texturen, ausgreifend-selbstbestimmte, den Gesetzen der Schwerkraft trotzen Formen. Das Bild der Künstlerin, die sich zwischen Tüchern, Reifen oder Fangarmen windet.

SPO-STAMENTO DRAPPEGGIATO E PRESENZA MITICA LA CONCEZIONE PLASTICA DI JULIA BORNEFELD

Uwe Haupenthal



Le installazioni di Julia Bornefeld, che con il gran formato spesso riempiono lo spazio, ci colpiscono innanzi tutto per il loro anelito di libertà plastica rispetto alla forza di gravità. Con una leggerezza che esibiscono senza dissimulazioni, esse si staccano dalla superficie del muro o del pavimento, oppure sono sospese nello spazio e a malapena si riesce a vederle. E possono anche essere forme voluminose, ricoperte di stoffa, anch'esse atte a contenere degli spazi. La struttura interna resta spesso invisibile. La grande forma di fungo in stoffa bianca o la pinna grigio scuro che si staglia nello spazio e si allarga come delle ali, lascia intravedere, perlomeno in parte, una forma chiara e definita dai contorni. In essa si distinguono ambiti plastici dall'aria talvolta instabile. Sul pavimento appaiono la pinna, ma anche la forma di boccio in stoffa color carne, la cassa di risonanza di un contrabbasso, in parte rivestita di stoffa, la collocazione plastica di pneumatici legati insieme oppure la costruzione tipo seppia con la testa aerostatica dalla struttura manifesta e con i numerosi »tentacoli« dalle estremità appesantite a livello plastico come relitti che, in parte, paiono costumi tratti da un ambito completamente diverso. Il corpo dell'artista stessa fa muovere queste forme plastiche in una possibile performance ed esse assumono ancor più carattere di »involucri esistenziali ed esemplari«, carattere già constatato anche in lavori precedenti di Julia Bornefeld.

La disposizione di questi oggetti risulta dall'unione di due parti opposte: i volumi plastico-spaziali soggiacciono al mutamento tramite la corporeità figural-cinetica. Essi suggeriscono anche determinate sequenze di passi oppure escludono in partenza altri movimenti. In questa costellazione lo stesso corpo umano assume un ruolo plastico di carattere centrale e iniziatore, senza però poter rivendicare una predominanza né a livello contenutistico né a livello compositivo, tanto più che la figura in movimento si adatta all'aspetto dell'ensemble plastico grazie ad un abbigliamento adeguato. Il volto resta completamente celato. In tal modo è soprattutto l'allestimento for-

male sovraordinato a generare l'evento plastico. Si esclude dunque categoricamente ogni illustrazione di contenuti diversi, portati dall'esterno.

Il corpo umano genera un effetto transitorio determinante a livello plastico e, al contempo, veicola una dimensione proporzionale. Inoltre, la figura resta un punto fisso sempre presente sul piano concettuale: entusiasti passi di danza introducono mutamenti plastici. La tonda forma di stoffa che pare chiusa, per esempio, si apre a onde verso lo spazio grazie al rapido movimento rotatorio del corpo. I tentacoli della ›seppia‹ conferiscono all'ensemble plastico una dinamica nuova e intensa, derivante dalle modalità della forma. Il corpo umano in movimento, la forma instabile e il necessario e libero spazio d'azione generano un fluido auratico che conduce ad un'unificazione a livello plastico.

La forza di gravità plastica pare tranquillamente superata o, perlomeno, contenuta nella sua valenza determinante a livello formale, cosa che, non da ultima, dà un contributo essenziale ai fini dell'unificazione plastica. Un grande oggetto, per esempio, è composto da due forme aerostatiche dalla struttura manifesta, collegate da un tubo. Mentre la forma più piccola giace sul pavimento, quella più grande è sospesa nello spazio e presenta un rivestimento tessile che, su un lato, è drappeggiato e ricade dunque in molte pieghe. Nasce spontanea l'impressione che si pompi dell'aria attraverso il lungo tubo. Anche se ciò potrebbe spiegare lo stato di sospensione in quanto tale, ecco che invece si è rinunciato a un'apparecchiatura tecnica che permetta di individuare le origini del processo.

Ciò che conta è soltanto la costellazione plastica nella sua autenticità, una costellazione che esclude ogni momento descrittivo e che è tarata, a livello spaziale, da forze interne atte a muovere le forme. L'intervento su forma e spazio – che dà vita all'immagine – riconosce in questi due poli delle potenziali costanti, le quali sono sostanzialmente in equilibrio. Il risultato è una struttura chiaramente aperta,

che non solo sa riferirsi ai momenti plastici descritti con un'evidenza interpretata in maniera sovrana, ma che, al contempo, emozionalizza questi ultimi, in un senso che pare originario.

Un gioco alterno di dare e prendere. La forma e i possibili contenuti formali e figurativi hanno un comune punto di partenza che, pur essendo riconducibile a delle motivazioni a livello sensibile, alla fine non può essere definito con esattezza. La stessa Julia Bornefeld ha descritto questa costellazione: »Chi crea non sa mai esattamente su quali piste si muova la propria fantasia. I miei oggetti sono concepiti in modo da poter essere prima vissuti a livello corporeo; esteriormente agiscono dunque non come idea, bensì come presenza fisica. ... Non riesco a concepire esattamente gli oggetti fin dal principio, forse solo l'elemento scatenante: tavolo, violoncello, mammella, imbuto. Contemporaneamente entra in scena la trasformazione, emergono problemi di identità rispetto al percettibile. Gli oggetti si negano al fruitore, poiché non c'è più la consueta concordanza tra significato e funzione. Ma è proprio questo a renderla attraente, questa familiarità estranea.« (*cit. tratta da catalogo della mostra: Julia Bornefeld, »Der Kohlenstaub hat mich gefressen«, 2000, p. 6 e p. 58*).

I materiali impiegati e le forme o figurazioni hanno un'evidenza che investe il fruitore e scatenano, quasi, un effetto di risucchio esteticamente irritante, il cui punto di partenza non è chiaramente definibile. In questo senso, in relazione alla scultura di Julia Bornefeld, Knut Nievers parla a ragione di ›principio di indeterminazione‹ (*Julia Bornefeld. »Malerei und Objekte«, catalogo della mostra presso la Stadtgalerie del Sophienhof, Kiel 1996, p. 7 e seg.*). Ciò vale in egual misura sia per la vera e propria ricerca formale sia per l'impiego di determinati materiali. L'esperienza di ogni involucro riferito al corpo, chiaramente leggibile anche nei lavori grafici dell'artista, che, fra le altre cose, mostrano calze, mutande, reggiseno e busto, viene nondimeno resa quale una forma del tutto nuova e sconosciuta al di



Ohne Titel | senza titolo | 2004

Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm

là di ogni concettualità preesistente e standardizzata e di ogni convenzionalità alla moda. Si tratta di una forma il cui potenziale ricco d'istinto e di suggestione rivendica un'esigenza di assolutezza che definisce l'esistenza.

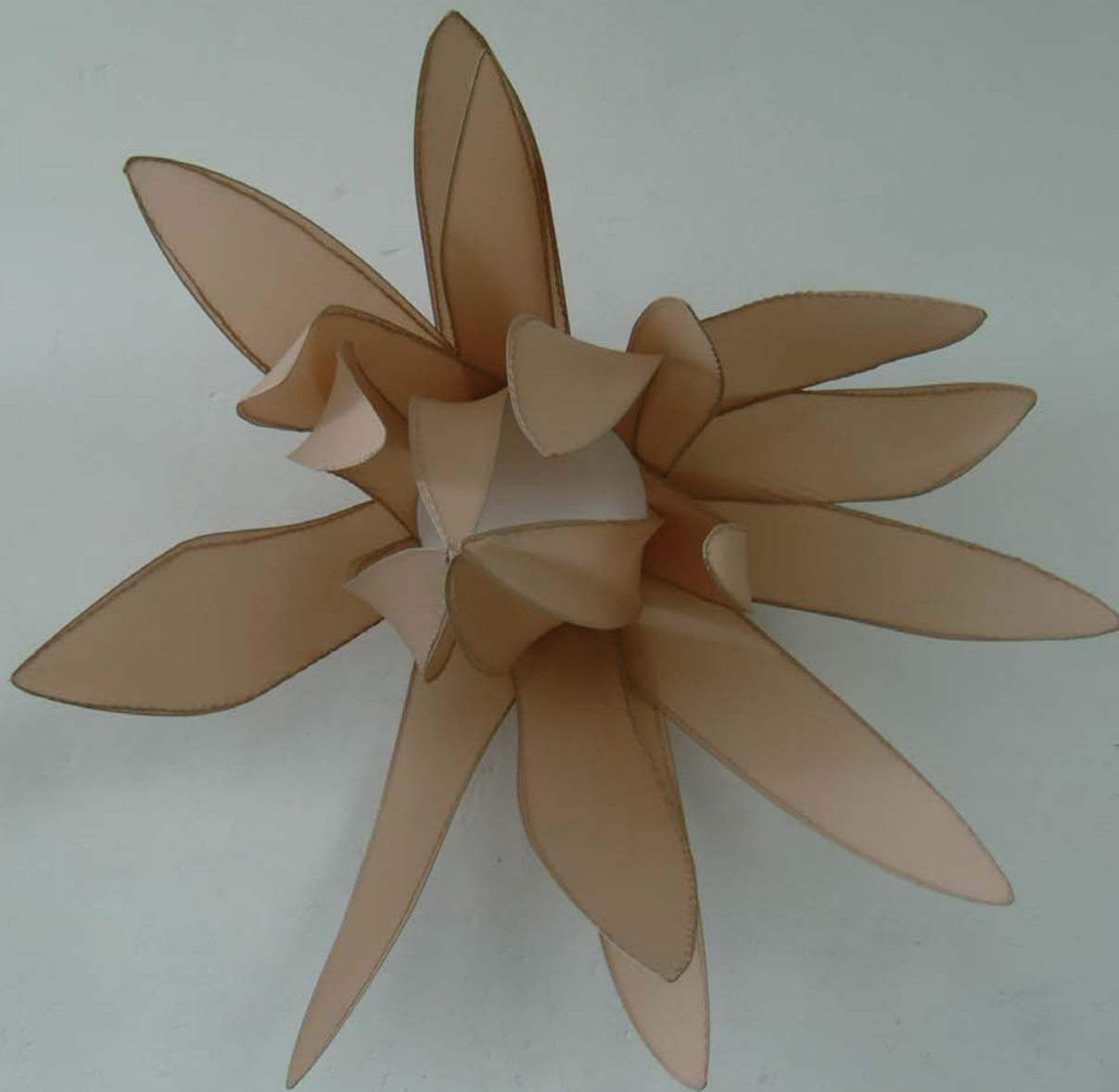
La riflessione del medium artistico vissuto di persona nell'entusiasta performance di danza non solo estende le possibilità artistico-espressive di Julia Bornefeld, ma, al contempo, conduce anche ad una conseguenza a livello di concezione: i confini preesistenti fra oggetto ed artista o fruitore vengono a cadere a favore dell'esigenza d'essere essa/o stessa/o una parte della cosa. L'esperienza labirintico-pluridimensionale, le trame artistiche che da essa scaturiscono e la relativa trasposizione riflessa nella sintassi dell'immagine, in un cosmo eidetico che tutti possono ripercorrere, rivendicano l'esigenza di una validità generale e sovraordinata. Si tratta, senza alcun dubbio, di una posizione mitopoietica, che caratterizza l'intera produzione artistica di Julia Bornefeld. La messa in scena di sensazioni fisiche proprie, per esempio nelle installazioni plastiche, sprigiona percezioni sessuali variamente interpretabili, senza affrontarle in maniera chiara ed esplicita. La concreta ricerca formale risulta però essere un percorso stretto e difficile. Nell'intervento diretto nasce un intreccio di relazioni ricco di associazioni, la cui dinamica, spesso sconvolgente, deriva da un atteggiamento plastico astraeante, che fissa in maniera assoluta pochi momenti formali e figurativi. In questo contesto, proprio il momento del volo o della sospensione – elemento centrale nella concezione plastica di Julia Bornefeld – indica ugualmente l'esperienza fantastica della sessualità ed anche l'idea di libertà spirituale. »Nel processo che essa ritrae, la rappresentazione mitica – e in ciò essa è strutturalmente affine alla pratica artistica – genera anche le condizioni della sua evidenza. Le immagini mitiche generano una verità che vuole essere misurata su se stessa. La forza di persuasione e la vero-simiglianza della sua interpretazione, la forza delle immagini di cui s'avvale è mezzo e garante della sua veri-

tà. Le rappresentazioni mitiche non possono essere né falsificate né verificate sulla base di parametri sistematici», come scrive Gottfried Boehm nel suo saggio »Mythos als bildnerischer Prozess« (in: *Karl Heinz Bohrer, Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt am Main 1983, p. 533*).

Se nei lavori precedenti Julia Bornefeld puntava ad uno scandagliamento di forma e materia – presa dal fascino di una processualità quasi alchimistica, aperta nei risultati e prevedibile solo in parte – ecco che l’allestimento di pieghe nei tessuti apporta alla sua opera una variante nuova e caratterizzata da un’intensità fino ad ora sconosciuta. Concetto di movimento preso dal barocco ed elemento operativo che penetra ogni cosa in maniera labirintica, la piega o drappeggio non solo separa spirito e materia, ma giunge anche a riunirli grazie alle »monadi« leibniziane. Queste ultime rispecchiano il mondo quali unità esenti da un’azione reciproca, elementi ultimi, eterni, animati, ordinati gerarchicamente, inestendibili e privi di aperture. Esse sono garanti dell’unità barocca, rappresentano l’infinità in maniera finita. La piega scopre l’opera infinita o l’operazione infinita. »La materia che rivela la sua struttura«, come scrive Gilles Deleuze nel libro »*Die Falte. Leibniz und der Barock*« (*Frankfurt am Main 1995, p. 63*), »diviene materiale, come la forma, che rivela le sue pieghe, diviene forza. E’ la coppia materiale-forza a sostituire quella di materia e forma nel barocco (le forze originarie sono quindi quelle dello spirito).«

Introducendo infiniti drappeggi nei suoi oggetti attraverso movimenti aperti ed estatici e ponendosi così al centro dell’accadimento plastico in quanto artefice di tali movimenti, essa giunge ad una rinnovata relazione fra spirito e materia. Il pensiero formale quale criterio della creazione plastica cede il passo all’idea di una forza che tenga unita la realtà e anche il proprio io. E’, questa, una concezione plastica autoreferenziale che, fra l’altro, è rintracciabile anche nell’impiego di materiali insoliti come la polvere di carbone o le piume,

ma anche nelle strutture aperte delle tecniche miste, nelle monotipie o nei frottage. L’uomo non sperimenta la realtà tramite una conquista archetipica differita; la sperimenta invece, in senso leibniziano, in una costellazione oscura e indeterminata, già data e da esso sostanzialmente separata. Gilles Deleuze afferma: »Vi è in noi una parte oscura non perché abbiamo un corpo, al contrario, dobbiamo avere un corpo perché in noi vi è una parte oscura: all’induzione cartesiana Leibniz sostituisce una deduzione morale del corpo.« (*ibidem, p. 139*). Il mondo si manifesta quale successione – drappeggiata – di innumerevoli eventi, alla fine non costituibili in una totalità. Esso esige un movimento mitico e rigoroso, strutture irritanti, forme d’ampio respiro che sfidano le leggi della gravità. L’immagine dell’artista, che s’avvolge tra stoffe, pneumatici o tentacoli.

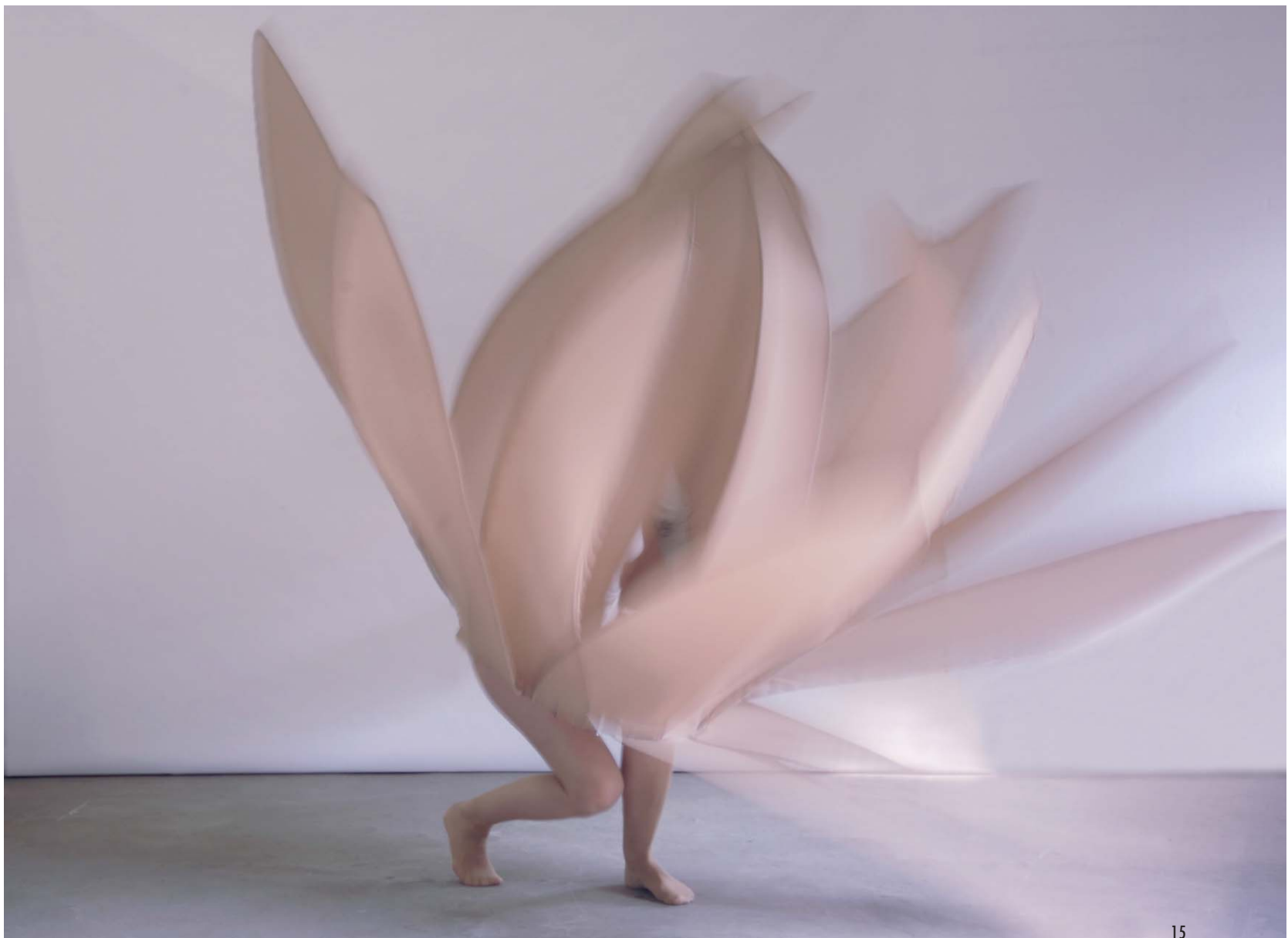


Fleischfressende Pflanzen, die auf stickstoffarmen Böden, in Sümpfen und Mooren gedeihen, unterscheidet man nach der Art, wie sie ihre Opfer fangen. Es gibt Klebe-, Klapp-, Fallgruben- und Saugfallen. Duftendes, klebriges Sekret hält die gefangenen Insekten fest und verdaut sie zugleich.

»Gegen Mittag laß dich von der Schlange übersetzen und besuche die schöne Lilie, bring ihr den Onyx, sie wird ihn durch ihre Berührung lebendig machen, wie sie alles Lebendige durch ihre Berührung tötet.« (Johann Wolfgang Goethe)

Das blumenartige, hautfarbene Objekt von Julia Bornefeld bewegt sich in seinen Eigenschaften zwischen Lotos und fleischfressender Pflanze, zwischen berührend zarten Blütenblättern und einer unentrinnbaren, morbiden Energie. Es nimmt gefangen mit seinen transparenten Tentakeln.







»Pilz« | Objekt | 2003
Seil, Stopfwolle, Holz und Stoff | 180 x 155 x 155 cm

»Pilz« | 2003
Fotoserie, 4-teilig | je 70 x 50 cm | Auflage: 1/5–5/5



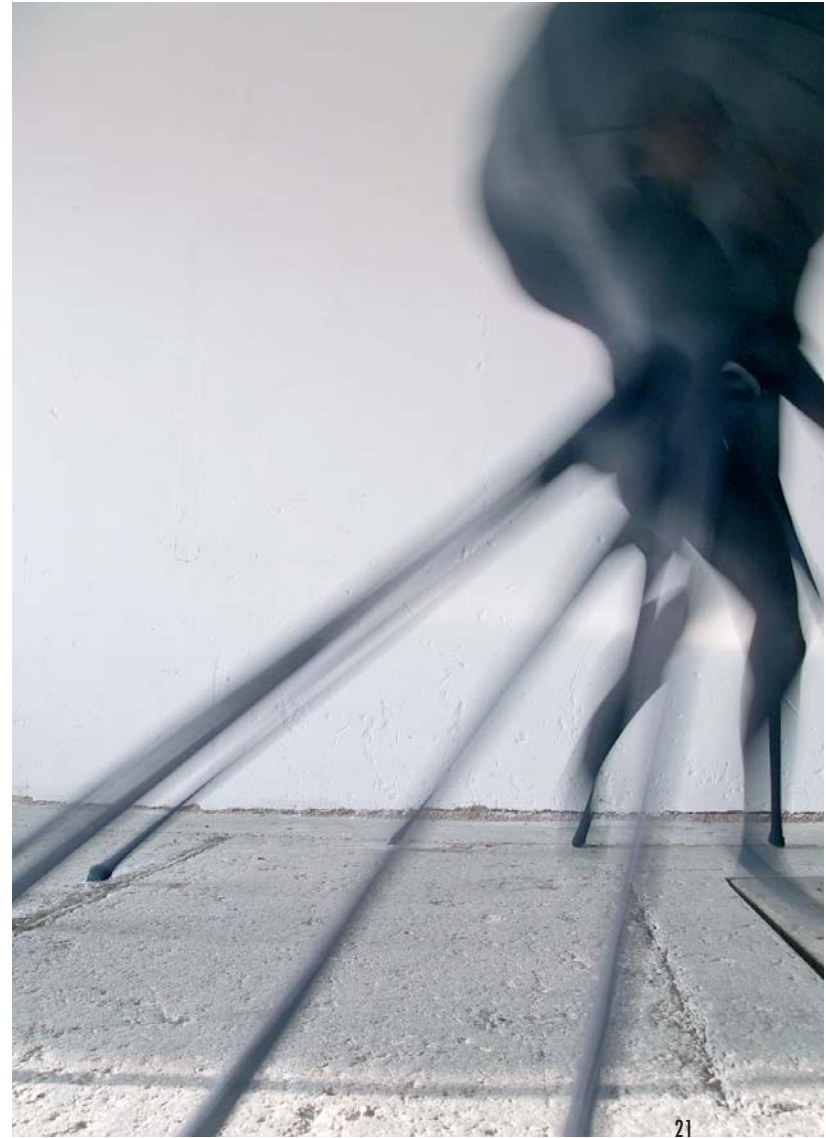
**Das schwarze Wesen oszilliert zwischen Spinne und Octopus.
Die phobischen Verstrickungen können so einerseits aus der Unterwasserwelt und andererseits
aus jeder Zimmerecke kommen. Von den Fangarmen des Riesenkraken unter Wasser gezogen
werden, beim Schwimmen nicht wissen, wie tief der Grund ist, ... da reicht es oft schon wenn
einen Seegrass streift.**

»Spinne« | Objekt | 2003
Stahl, Nylonstoff, Nylonstrumpfhosen | Maße variabel

(Seite 20/21) »Spinne« | 2003
Fotoserie, 4-teilig | je 70 x 50 cm | Auflage: 1/5–5/5









»Ringe« | 2003
Fotoserie, 4-teilig | je 70 x 50 cm | Auflage: 1/5–5/5

»Ringe« | Objekt | 2003
Gummischläuche | 65 x 125 x 100 cm





»Cello« | Objekt | 1996-2004
Stahl, Nessel, Kohlenstaub, Bitumen | 142 x 265 x 50 cm

»Cello« | 2003
Fotoserie, 3-teilig | je 70 x 50 cm | Auflage: 1/5–5/5







»Will man Fische erforschen, wird man am besten selbst zum Fisch. Und will man ein Fisch werden – oder zumindest eine annehmbare Nachbildung –, nimmt man am besten ein Aqualunge genanntes Unterwasser-Atemgerät.« (Jaques-Yves Cousteau)





»Flosse« | 2002
Fotoserie, 3-teilig | je 70 x 50 cm | Auflage: 1/5–5/5





»Qualle« | 2002
Fotoserie, 3-teilig | je 50 x 70 cm | Auflage: 1/5–5/5

»Qualle« | Objekt | 2002
Nylonfries, Styropor, Nylonstoff | Ø 233 x 25 cm



Sabine Gamber

Materialität und räumliche Präsenz sind die Kriterien, die zuallererst bei Julia Bornefeld's Arbeiten ins Auge fallen: Nylonstrumpf, Filz, Nessel, Federn, Materialien, die die Künstlerin auf Stahlrahmen spannt, um ihnen Form und Stabilität zu verleihen, und die sie zu riesigen, schwarzen oder hautfarbenen, opaken oder transparenten Objekten transformiert.

Bei den neuen Arbeiten, Objekten, Tafelbildern und Fotos, die ab 2002–03 entstanden sind, und die trotz ihrem ganz neuen Erscheinungsbild an die Tradition der früheren Arbeiten der Künstlerin anknüpfen, geht es um das Thema Haut und Hülle, um das geheimnisvolle Spiel vom Verstecken und Offenbaren. Die Künstlerin zeigt uns Oberflächen, die teilweise transparent sind, teilweise Öffnungen aufweisen, wobei man das Innenleben der Objekte erahnen kann, ohne es wirklich zu sehen. Sowohl das Außen, die Realität auf der Hautoberfläche, wie auch das Innen, die dunklen Löcher und grauen Schatten dahinter, gewinnen enorme Bedeutung. Die Künstlerin spielt mit der Phantasie des Betrachters, lässt ihn zum Teilhaber eines Schauspiels werden, führt ihn unter die Hautoberfläche. Dabei übernehmen die Materialien und Formen die Rolle von Bedeutungsträgern.

Die verwendeten Formen erinnern an Teile von Frauenkörpern oder sind aus der Natur gegriffene Anlehnungen an Weiblichkeitsmetaphern: Mit hautfarbenem Nylonstoff bespannte Stahlrahmen, weiche runde Löcher, wie Mütterleiber, die zum Hineinschlüpfen einladen, Muscheln und Unterhosen, zartrosa ausgestopfte Stoffwürste wie abgeschnittene Frauenschänkel, Derwische, Quallen, Fledermäuse, Insekten, Spinnen und Quallen. Symbole für das Weibliche und für die Vagina. Bornefeld's Objekte repräsentieren ironische und erotische Anspielungen, die sich aber auf den zweiten Blick als mögliche Täuschungen entpuppen. Es geht um die Dualität von Natur und Weiblichkeit bzw. auch um Männlichkeit. Objekte wie die Krake oder der Pilz sind eher männlich besetzt, siehe das

Kinderlied »Ein Männlein steht im Walde«. Bei Julia Bornefeld weist das Pilzobjekt zusätzlich auch eine weiche Öffnung auf, die wie aufgesprungenes Fleisch an eine Vulva erinnert. Im Foto verwandelt sich der Pilz durch die Präsenz eines kindlichen Körpers in dessen Innerem dann sogar zum Mutterleib. Die Krake wiederum versinnbildlicht in der westlichen Wassermythologie durch die Vielzahl der Fangarme eine gewaltige und angsteinflößende, weil unheimliche männliche Erotik. Die Phantasien des Betrachters schwanken vom Männlichen zum Weiblichen. Die weichen, runden Formen lassen das harte Metallgerüst erahnen, und die aufgespannten Nylonstrümpfe lassen die Gedanken oszillieren und kippen vom Zarten zum Gewalttätigen, vom Großmütterlichen zum Pornographischen. Das Stoffobjekt wird entsetzt und dadurch zum Fetisch.

Die Objekte sind stets weniger und mehr als man auf den ersten Blick sieht, weil sie die Assoziationen von Wärme, Weichheit, Geborgenheit und Nähe hinüberführen in das Assoziationsfeld der Grausamkeit, der Härte, des Gewalttätigen, des Undurchschaubaren. Die Objekte verweigern sich sozusagen dem Betrachter, weil die gewohnheitsmäßige Übereinstimmung von Bedeutungen und Funktionen nicht mehr stimmt. Genau das aber macht sie anziehend, diese fremde Vertrautheit. Julia Bornefeld spricht von einem Gefühl, das ihr bei ihren Arbeiten wichtig ist, und das sie dem Betrachter vermitteln möchte: es sei wie wenn man in einen dunklen Keller geht, man hat Angst, aber man geht trotzdem weiter. Es geht ihr um die Faszination des Unfassbaren.

Insofern geht Julia Bornefeld von existentiellen Erfahrungen aus, die sowohl den Körper als auch die Psyche des Menschen berühren. Das Oszillieren, das Wechselbad der Gefühle, die ambivalenten Empfindungen, das sind grundlegende Elemente beim Betrachten der Arbeiten von Julia Bornefeld, und verleihen dem gesamten Ensemble etwas sehr Verlockendes, und gleichzeitig auch etwas Unheimliches, Angsterregendes, vielleicht Abstoßendes.

Dem Betrachter wird klar, dass Julia Bornefeld's scheinbar weiche, rosafarbene Objekte keinesfalls harmlos sind, sondern eine Dimension verbergen, die noch im Dunkeln ist. Und hier wird auch deutlich, dass diese Arbeiten mit Themen von gesamtgesellschaftlicher Bedeutung verstrickt sind, wie beispielsweise dem Thema der Geschlechterkonstruktionen. Julia Bornefeld verwendet im Umgang damit Strategien der Verfremdung, der Ironie und der Überidentifizierung. Sie setzt sich aktiv, als Autorin und Regisseurin, mit den Themen wie der Trennung von Körper und Geist, mit der Dualität von Weiblich und Männlich, mit Innen und Außen, Hart und Weich, auseinander, indem sie die tiefen Abgründe, die sich zwischen diesen Gegensatzpaaren auftun, thematisiert.

Sie wagt sich in dieses Terrain, um ihm eine neue Bedeutungsebene zu verleihen, um es zu verändern und mit neuen Inhalten zu besetzen. Man weiß nicht mehr, wo man das Weibliche oder das Männliche orten kann, weil alles auf eine andere Ebene geführt wird, wo die Unterschiede nicht mehr zählen. Gegensätze wie Natur und Kultur, weich und hart, werden der Welt nicht mehr gerecht. Übergänge und Unterschiede, Gleichzeitigkeiten und Vernetzungsprozesse, Balanceakte und Gratwanderungen sind heute gefragt.

Dabei ist die Strategie der Verwandlung in der Arbeit von Julia Bornefeld von zentraler Bedeutung. Bei Bornefeld ist Verwandlung aber nicht Mittel und Ausdruck der Krise, der Flucht und des Rückzugs, sondern ist Ausdruck der aktiven Veränderung und Transformation von Realitäten. Um diese Transformation bzw. Verwandlung zu bewerkstelligen, setzt die Künstlerin in ihrer Arbeit unter anderem auch das Mittel des Rituals ein. Inmitten einer Zeit virtueller Realitäten, Cyber Spaces und geklonter Lebensformen tritt Julia Bornefeld gleichsam einen Rückzug an, indem sie sich auf sinnliches, direktes Erleben beruft, indem sie auf Techniken zurückgreift, die viel eher in alten, traditionellen Kulturen beheimatet sind als in unserer modernen Welt.

Neuerdings integriert Julia Bornefeld ihre Hauthüllen auch in performative Aktionen, die sie fotografisch und filmisch dokumentiert. Vor allem in diesen Fotoarbeiten kommt das Ritual und damit das Mysterium der Verwandlung ganz deutlich zum Tragen. Wie eine zweite Haut stülpt sich die Künstlerin ihre Objekte über den Kopf und Oberkörper, sodass sie ganz unter ihnen verschwindet, sozusagen zum Mischwesen wird zwischen Mensch und Objekt, und gleichzeitig zur Schamanin oder Priesterin. Die leblosen Bilder werden durch tanzartige Bewegungen beseelt, bewegt und belebt. Die ausragenden Objektteile werden durch die direkte und aktive Intervention der Künstlerin selbst in tierartige Lebewesen transformiert. Frauenschenkel werden so zu Quallen, Mäntel zu Fledermäusen, Stoffteile zu fliegenden Insekten. Durch den Tanz erweckt die Künstlerin-Schamanin die toten Hüllen zum Leben.

Julia Bornefeld inszeniert eine Art Mysterienspiel, in dem die Verwandlung des Weiblichen in das Animalische, der Frau in das Tier, stattfindet. Nach dem Vorbild von Kulttänzen alter Religionen, von Derwischentänzen oder afrikanischen Maskenzeremonien kreiert Julia Bornefeld hier eine ganz eigene Verwandlungsgeschichte, die das Weibliche ins Tierische und dieses ins Göttliche oder Jenseitige transzendiert. Hier spielt sich ein Verwandlungsprozess ab, der weit über die Kategorien des Alltäglichen hinausführt. Dabei wird die Künstlerin zur Priesterin, zur Zauberin, zur Zeremonienmeisterin, die die Macht hat, nicht nur ihre Objekte zu verwandeln, sondern auch all jene, die diesem Schauspiel beiwohnen.

A FIOR DI PELLE

Sabine Gamper

La materialità e la presenza spaziale sono i criteri che colpiscono subito l'attenzione nei lavori di Julia Bornefeld: calze di nylon, feltro, mussola, piume, materiali che l'artista tende su di un telaio in acciaio, per conferire ad essi forma e stabilità, e che essa trasforma in giganteschi oggetti neri o color carne, opachi o trasparenti.

Nei lavori recenti, oggetti, tavole e fotografie eseguiti a partire dal 2002-03 e che, nonostante l'aspetto del tutto nuovo, si riallacciano alla tradizione delle opere precedenti dell'artista, Bornefeld affronta il tema della pelle e dell'involucro, il misterioso gioco del nascondere e rivelare. L'artista ci presenta superfici parzialmente trasparenti, aperture parziali che lasciano intuire la vita interiore degli oggetti, ma che non consentono di vederli veramente. Acquista una rilevanza enorme tanto la parte esterna, la realtà sulla superficie della pelle, quanto la parte interna, gli scuri fori e le grigie ombre dietro di essi. Julia Bornefeld gioca con la fantasia del fruitore, lo fa divenire partecipe di una rappresentazione scenica, lo conduce sotto la superficie della pelle. I materiali e le forme assumono il ruolo di veicoli di significati.

Le forme impiegate ricordano parti del corpo femminile oppure sono allusioni a metafore della femminilità attinte dalla natura: telai in acciaio su cui l'artista tende il nylon color carne, morbide aperture rotonde, come grembi materni che invitano ad infilarvisi, conchiglie e mutande, salsicce di stoffa imbottite e di color rosa tenue, come ritagli di cosce di donna, dervisci, meduse, pipistrelli, insetti e ragni. Simboli dell'elemento femminile e della vagina. Gli oggetti della Bornefeld rappresentano allusioni ironiche ed erotiche che però, ad uno sguardo più attento, si rivelano essere possibili inganni.

Si tratta della dualità di natura e femminilità o mascolinità. Gli oggetti come i polpi o il fungo presentano invece una connotazione più maschile. L'oggetto a forma di fungo mostra anche una morbida apertura, carne schiusa che ricorda la vulva. Nella fotografia il fungo si tramuta poi addirittura in grembo materno grazie alla presenza del

corpo di un bambino al suo interno. Nella mitologia dell'acqua di stampo occidentale il polpo simbolizza invece, per il gran numero di tentacoli, un erotismo violento e pauroso, perché maschile ed inquietante. Le fantasie del fruitore oscillano tra la componente maschile e quella femminile. Le forme morbide e rotonde lasciano intuire la dura struttura in metallo, mentre le calze di nylon tese consentono ai pensieri di oscillare tra la delicatezza e la violenza, tra l'indulgenza e la pornografia. L'oggetto in stoffa viene rimosso e quindi trasformato in feticcio.

Gli oggetti sono sempre di meno e di più rispetto a quanto si vede ad un primo sguardo, perché evocano associazioni di calore, morbidezza, intimità, vicinanza, trasferendole nell'ambito delle associazioni legate alla crudeltà, alla durezza, alla violenza, all'impenetrabilità. Gli oggetti si negano, per così dire, al fruitore, poiché non vi è più la consueta corrispondenza tra significati e funzioni. Ma è proprio questo a renderli avvincenti, è questa familiarità estranea. Julia Bornefeld parla di una sensazione che per lei è importante nei suoi lavori e che vorrebbe trasmettere al fruitore: è come andare in una buia cantina, si ha paura, ma si va avanti lo stesso. Ciò che le interessa è il fascino dell'incomprensibile.

In questo senso essa parte da esperienze esistenziali che riguardano sia il corpo sia la psiche dell'uomo. L'oscillare, l'alternarsi dei sentimenti, le sensazioni ambivalenti: sono, questi, elementi fondamentali quando si osservano i lavori di Julia Bornefeld, ed essi conferiscono all'intero ensemble qualcosa di molto affascinante e, al contempo, anche qualcosa di inquietante, pauroso o, forse, ripugnante.

Il fruitore capisce chiaramente che gli oggetti rosa e apparentemente morbidi non sono affatto innocui, che essi celano invece una dimensione ancora oscura. E si evidenzia anche il fatto che in questi lavori s'intrecciano temi la cui rilevanza interessa l'intera società, come per esempio le costruzioni dei sessi. Affrontando tali aspetti,

Julia Bornefeld utilizza le strategie dello straniamento, dell'ironia e della sovraidentificazione. Da autrice e regista si occupa attivamente di motivi come la separazione di anima e corpo, come la dualità di femminile e maschile, come l'interno e l'esterno, la durezza e la morbidezza, tematizzando i profondi abissi che si schiudono fra queste coppie di opposti.

Si avventura su questo terreno per conferire ad esso un nuovo livello di significato, per trasformarlo e popolarlo di contenuti nuovi. Non si sa più dove localizzare la componente femminile o quella maschile, perché tutto viene condotto su un altro piano dove le differenze non contano più. Gli opposti come natura e cultura, morbidezza e durezza non rendono più giustizia al mondo. Oggi ci vogliono passaggi e differenze, simultaneità e processi di collegamento, atti di equilibramento e percorsi complessi.

La strategia della metamorfosi è di centrale importanza nel lavoro di Julia Bornefeld. Tuttavia, la metamorfosi non è per lei né mezzo né espressione di crisi, di fuga e di ripiegamento, essa è invece espressione di un attivo cambiamento e di una trasformazione di realtà. Per attuare tale trasformazione o metamorfosi, l'artista impiega, fra le altre cose, il mezzo del rituale. Nel bel mezzo di un'epoca di realtà virtuali, di cyberspazi e di forme di vita clonate, ecco che Julia Bornefeld, in certo qual modo, si ritira, richiamandosi all'esperienza sensibile e diretta, riprendendo tecniche le quali si collocano in culture antiche e tradizionali piuttosto che nel nostro mondo moderno. Recentemente Julia Bornefeld integra gli involucri di pelle con azioni o performance, da essa documentate a livello fotografico e filmico. Il rituale, la metamorfosi, si riflette in maniera molto evidente soprattutto in questi lavori fotografici. L'artista calca gli oggetti sulla testa oppure se li mette sul busto come una seconda pelle, in modo da sparire completamente sotto di essi, divenendo quasi una creatura mista tra persona e oggetto, una sciamana o sacerdotessa. Le immagini senza vita si animano grazie a movimenti di danza, acquisi-

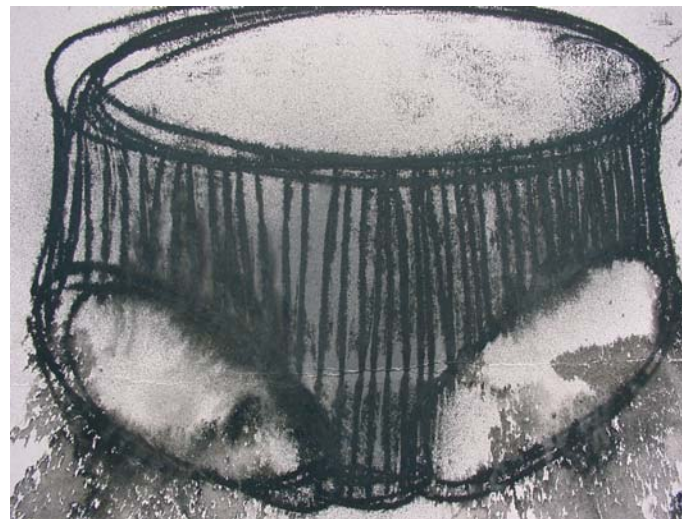
tano appunto vita e movimento. Le parti sporgenti degli oggetti si trasformano in esseri viventi simili ad animali grazie all'intervento attivo e diretto dell'artista stessa. Le cosce di donna si tramutano in meduse, i mantelli, in pipistrelli, le parti di stoffa, in insetti volanti. Attraverso la danza l'artista/sciamana risveglia alla vita degli oggetti morti.

Julia Bornefeld inscena una sorta di misteri nei quali si svolge una metamorfosi: la componente femminile si tramuta in quella animalesca, la donna, in animale. Si mette attivamente in scena l'elemento femminile, da sempre collegato con la natura, con l'aspetto animale. Ispirandosi a modelli di danze culturali di antiche religioni, dalle danze dei dervisci ai cerimoniali di maschere africani, essa crea una storia della metamorfosi che trascende l'elemento femminile in quello animale e, quest'ultimo, in quello divino o ultraterreno. Si svolge un processo di metamorfosi che conduce molto al di là delle categorie della quotidianità. E, in tale processo, l'artista diviene sacerdotessa, maga, maestra di cerimonia, che ha il potere di trasformare non solo gli oggetti, ma anche tutti coloro i quali assistono a questa rappresentazione scenica.



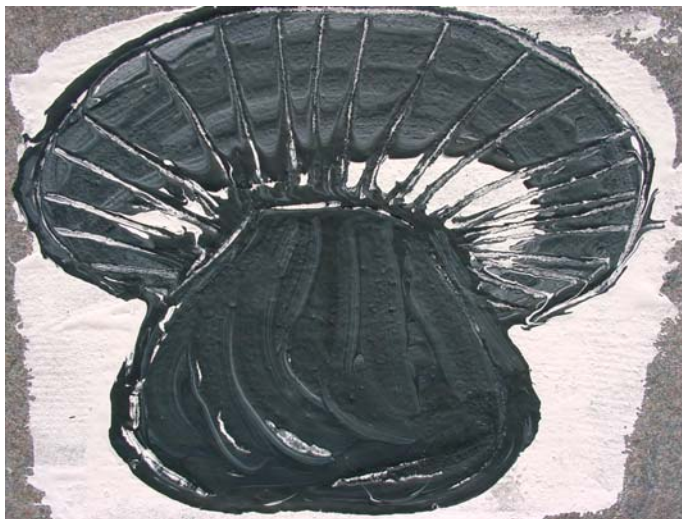






Ohne Titel | senza titolo | 2004
 Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm

Ohne Titel | senza titolo | 2004
 Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm

Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm





Ohne Titel | senza titolo | 2003
Mischtechnik auf Filz | tecnica mista su feltro | 130 x 150 cm

Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm





Ausstellungsansicht | vista di esposizione | 2003
Galerie Paul Hafner | CH-St.Gallen



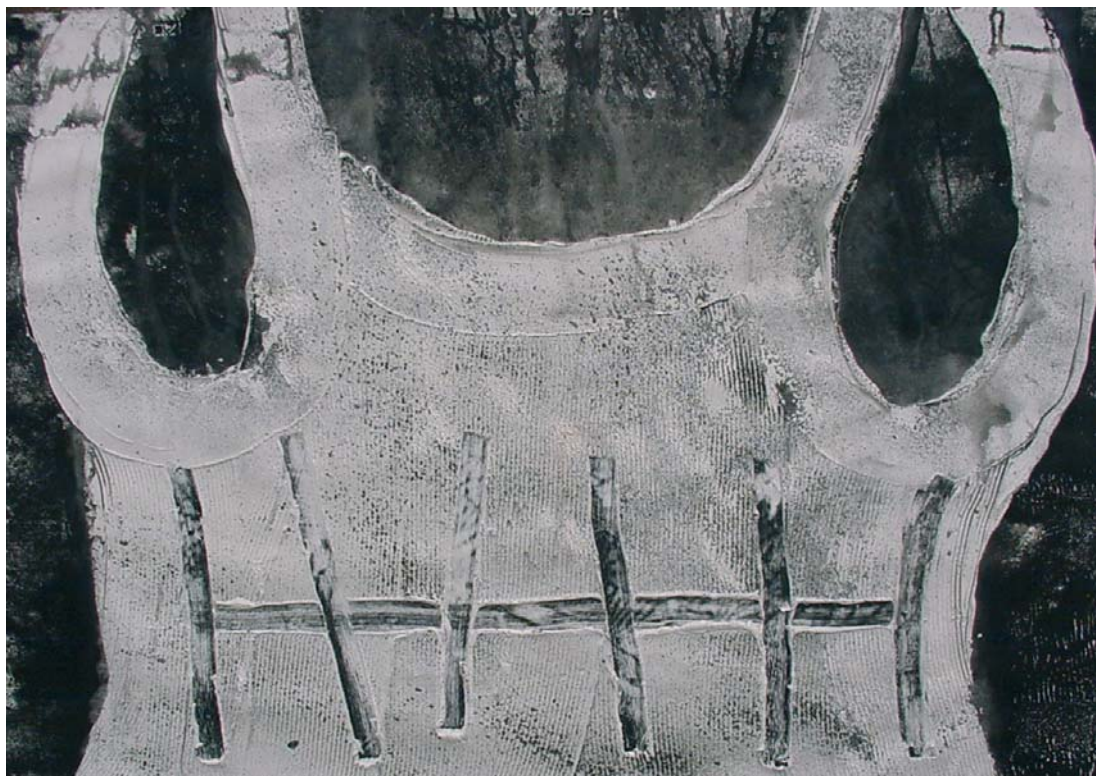
Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm



Ohne Titel | 2-teilig | senza titolo | a due elementi | 2003
Mischtechnik auf Filz | tecnica mista su feltro | je 240 x 50 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm

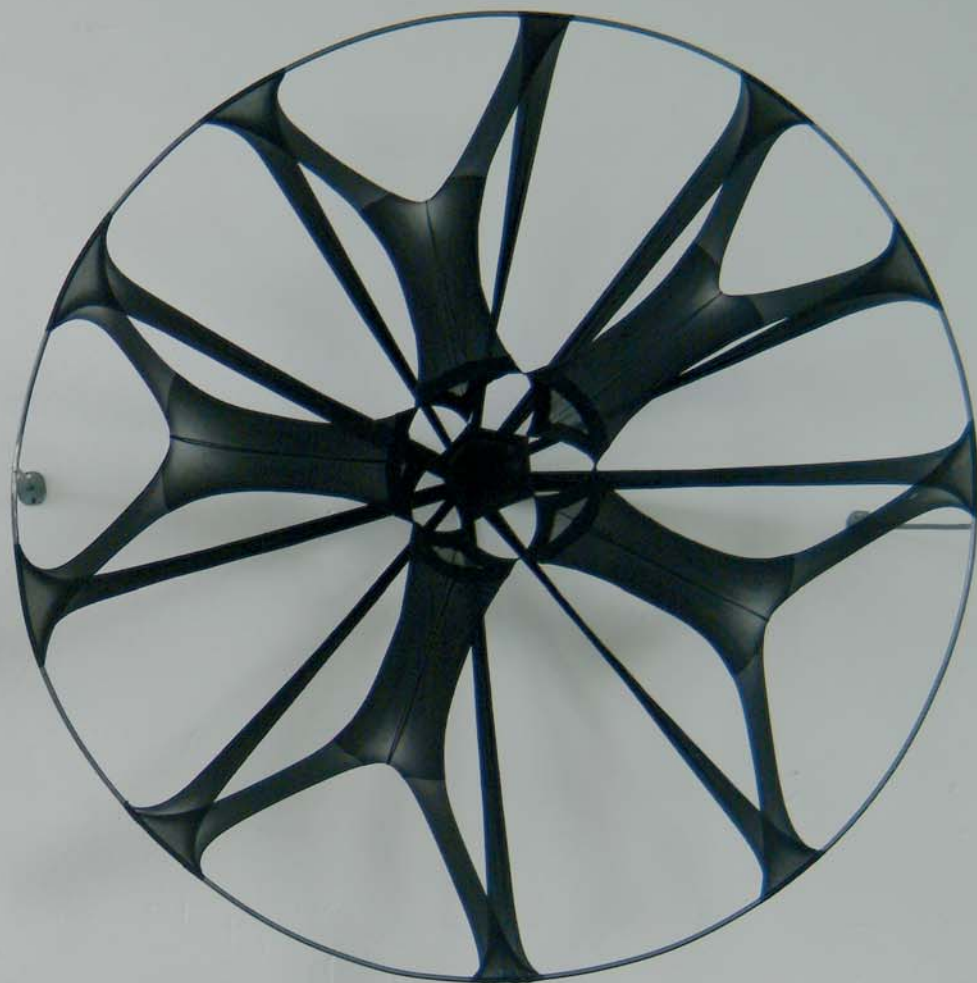
Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm



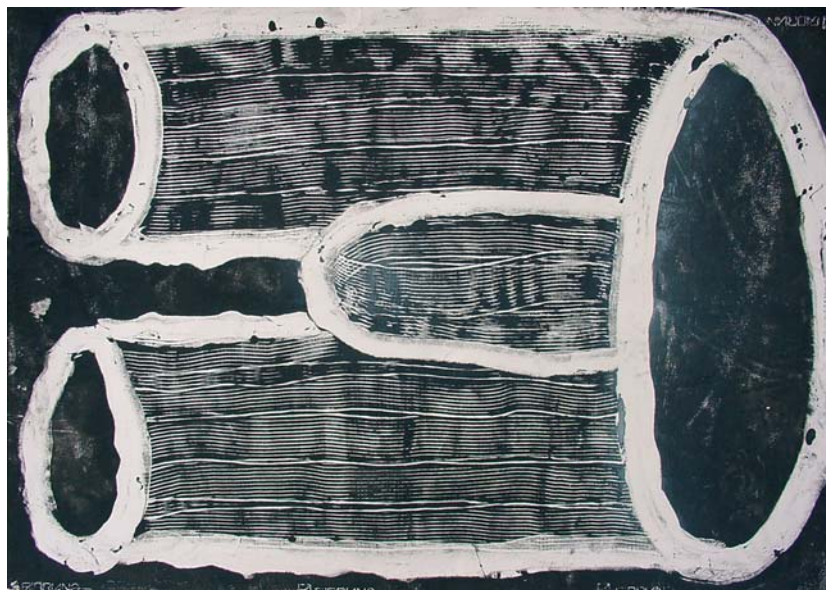
Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm

»Traube« | Objekt | 2002
Stahl, Stopfwolle, Nylonstoff | 194 x 60 x 40 cm

»Strumpfhosenkreis« | Objekt | 2003
Stahl, Strumpfhosen | Ø 155 x 40 cm







»Eier« | Objekt | senza titolo | 2004
 Stahl, Nylonstrumpfhosen, Nylonstoff | 250 x 240 x 290 cm

Ohne Titel | senza titolo | 2004
 Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm

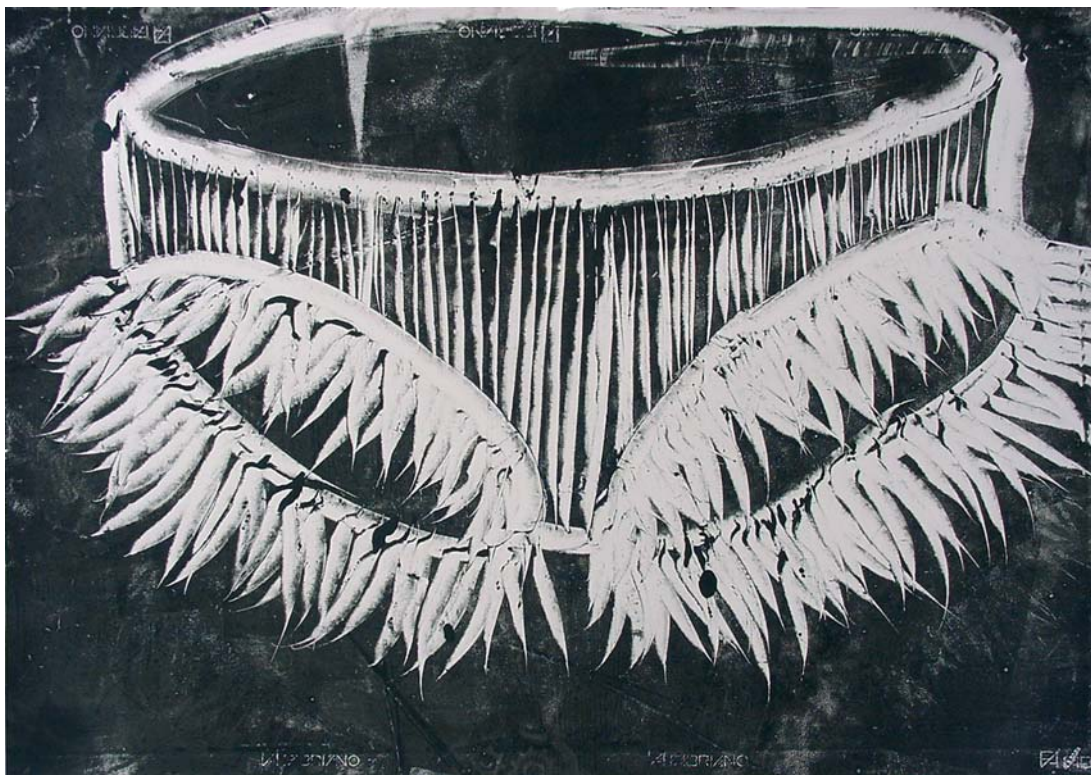


Ohne Titel | senza titolo | 2004

Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm

Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Filz | tecnica mista su feltro | 160 x 180 cm





Ohne Titel | senza titolo | 2004

Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
 Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm

Ohne Titel | senza titolo | 2004
 Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
 Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm



Atelier Julia Bornefeld | 2004

Ohne Titel | senza titolo | 2004
 Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm





Ohne Titel | senza titolo | 2004

Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm

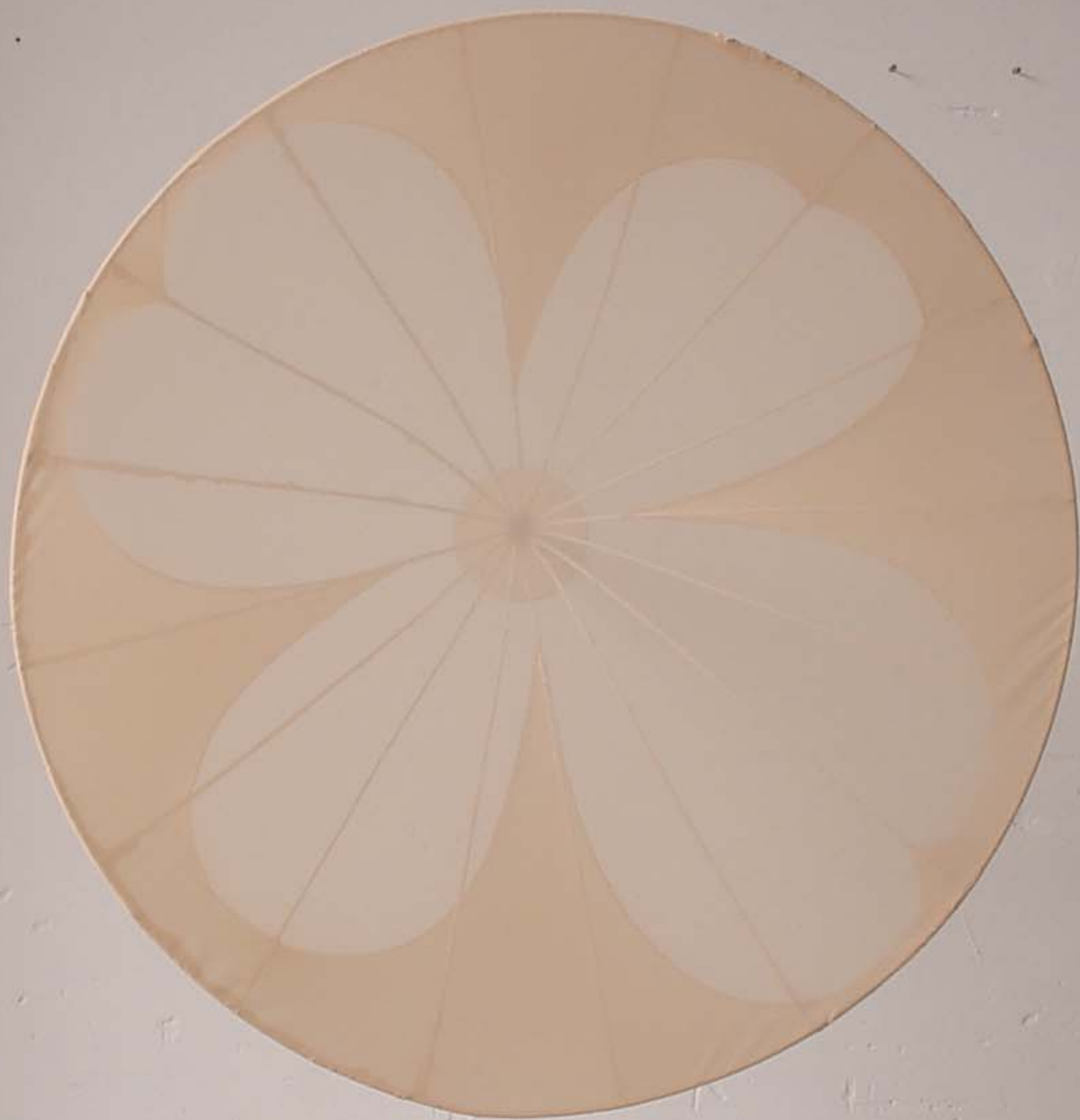


Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm

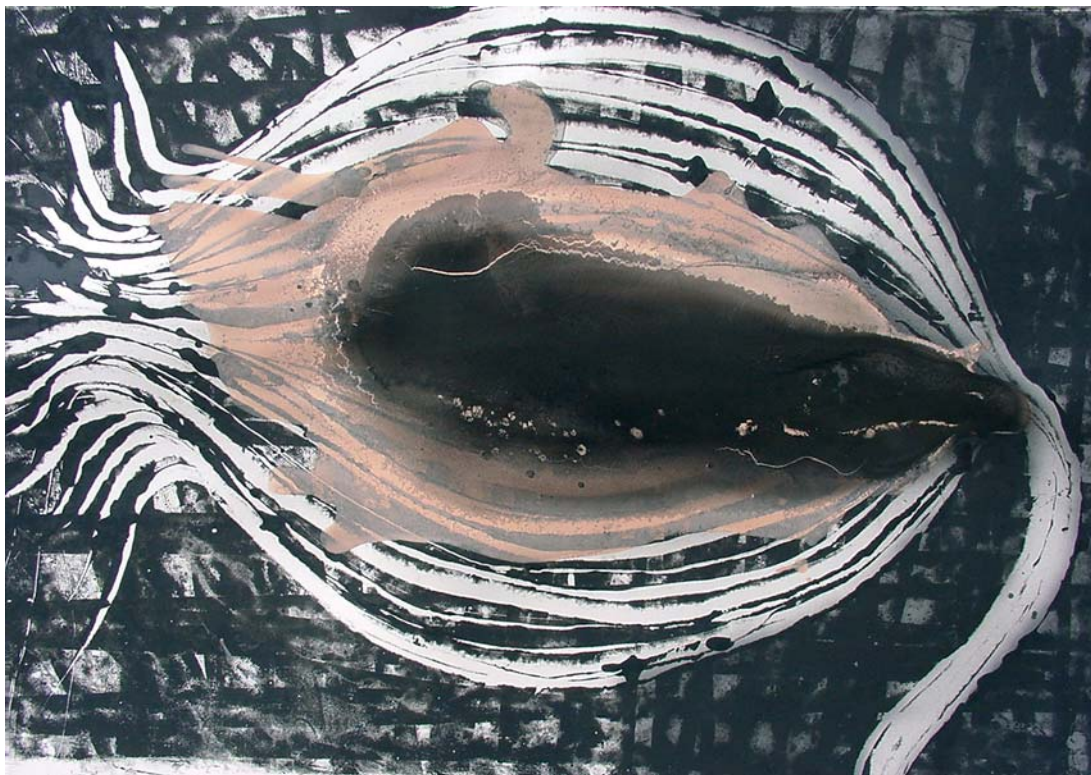
Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 30 x 40 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Leinwand | tecnica mista su tela | 120 x 180 cm



»Kleeblatt« | Objekt | 2003
Stahl, Nylonstoff | Ø 155 x 100 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004

Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm



Ohne Titel | senza titolo | 2004
Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm







Bibliografie | Bibliografia

1989 »KX«, Kunst auf Kampnagel, Hamburg | **1990** Julia Bornefeld, Förderpreisverleihung Schleswig-Holstein, Text: Knut Nievers | **1991** Gottfried Brockmann-Preis, Stadtgalerie Kiel, Text: Renate Damsch-Wiehager | **1992** »Die Aufhebung der Sie-Form«, Kunsthalle zu Kiel, Schleswig Holsteinischer Kunstverein | **1993** Julia Bornefeld, Bahnwärterhaus, Galerie der Stadt Esslingen | »Panorama«, Junge Kunst in Südtirol, Bozener Messe, Texte: Marion Piffer, Walter Guadagnini, Franz Thaler | **1994** Julia Bornefeld, AR/GE Kunst, Galerie Museum Bozen, Texte: Beate Ermacora, Walter Guadagnini | Hordaland Kunstnersentrum-Bergen, Norwegen, BBK Landesverband Schleswig-Holstein, Text: Andreas von Randow | Exposition Provisoire, Acte de Naissance, Schloß Katzensungen, Prissian/Italien, Résidence Delloye, Valenciennes, Maison de l'Art et de la Communication, Sallumines, Arsenal, Issy les Moulinaux/Frankreich, Text: Vincent C. Schwalek | **1995** »Plastik-Akut«, Kärntner Landesgalerie, Texte: Arnulf Rosmann, Andreas Hapkemaeyer | **1996** Julia Bornefeld, »Malerei und Objekte«, Stadtgalerie Kiel; Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck; Galerie Paul Hafner, St.Gallen, Text: Knut Nievers | Artgenda 96, Kopenhagen, Text: Benny Dröscher | **1998** »5 Orte«, Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Text: Anette Lagler | »Gegen.Stand«, Galerie Marie-Louise Wirth, Kunstverein Steyr, Texte: Brigitta Malche, Peter Assmann | **2000** Julia Bornefeld, »Der Kohlenstaub hat mich gefressen«, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck; Galerie Paul Hafner, St.Gallen; Galerie Marie-José van de Loo, München; Galleria Les Chances de l'Art, Bolzano, Text: Marion Piffer Damiani | **2001** »Generazionale«, LAMec e Salone degli Zavatteri, Vicenza, Texte: Beatrice Buscaroli, Alberto Fiz | **2002** Scultura Internazionale a la Mandria, Villa dei Lagi-Venaria Reale, Torino, Texte: Victor de Circasia, Sir Nicolas Serota | **2003** »Luftschiffe die nie gebaut wurden«, Art Kite Museum Detmold, Texte: Hugo Eckener, Roland Fuhrmann | »Wie ein Fisch im Wasser«, Kunstverein Bad Salzdetfurt e.V., Texte: Roland Böttcher, Hans Fricke, Hans-Jürgen Hirche, Rayne Hurzeler, Hans-Werner Kalkman, Jacques Monnier-Raball, Dietrich Sarhage, Ingo Schlupp, Bonny van Sighem, Gert Wegner

JULIA BORNEFELD

- 1963** geboren in Kiel
lebt und arbeitet in Kiel/D und Bruneck/I
nata a Kiel
vive e lavora a Kiel/D ed a Brunico/I
- 1984–1989** Studium der Malerei an der Fachhochschule für Gestaltung Kiel
studia pittura alla Fachhochschule für Gestaltung Kiel
- 1986–1987** Gaststudium an der Accademia delle Belle arti Venezia bei Emilio Vedova und an der Akademija Likovna Umjetnost, Ljubljana
frequenta i corsi all'Accademia delle Belle arti Venezia da Emilio Vedova e alla Akademija Likovna Umjetnost, Ljubljana
- 1990** Joe-und-Xaver-Fuhr-Preis
Förderpreis des Landes Schleswig-Holstein
riceve il premio Joe-und-Xaver-Fuhr
ed il premio della cultura dello Schleswig-Holstein
- 1991** Gottfried Brockmann-Preis der Landeshauptstadt Kiel
ottiene il premio Gottfried Brockmann della città di Kiel

- 1993 »Panorama – Junge Kunst in Südtirol«, Bozen
- 1994 Hordaland Kunstnersentrum, Bergen, Norwegen
- 1995 »Plastik Akut«, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt
- 1996 Art Genda 96, Kopenhagen
ACC Weimar, »Wahlverwandschaften« (mit Frackmann, Odenwald)
- 1997 Jahresgaben, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel
Galerie Acte de Naissance, Valenciennes (mit Louise Evans)
- 1998 »5 Orte«, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
»Gegen.Stand«, Galerie Marie-Louise Wirth, Zürich und
Schlossmuseum Lamberg in Steyr
»one person show«, Art Frankfurt, Galerie Paul Hafner, St.Gallen
»one person show«, Kunst Zürich, Galerie Paul Hafner, St.Gallen
- 2000 »Der weiße Fleck bleibt weiß«, Galerie Michael Schlieper, Hagen
»Die Sprachen des Alltags«, Stadtgalerie Bozen
- 2001 »Generazionale«, LAMec e Salone degli Zavatteri, Vicenza
»zeitgleich stopandgo«, Stadtgalerie Kiel, Kiel
Works on paper Gallery, Philadelphia
- 2002 Scultura Internazionale a la Mandria, Torino
»Skulptur Art Cologne«, Galerie Marie-José van de Loo, München
- 2003 »Wie ein Fisch im Wasser«, Kunstverein Bad Salzdetfurt e.V
»Nordkunst – Schleswig-Holstein im 20. Jahrhundert«, Nord-
friesischer Museumsverbund, Husum; Kulturforum Burgkloster und
St.Petri-Kirche Lübeck, Lübeck
Südjütländisches Kunstmuseum Tondern, Tondern
- 2004 »Sonderschau Art Innsbruck«,
Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
»Artcore CANADA«, Artcore Toronto
»one person show«, Art Frankfurt, Galerie Paul Hafner, St.Gallen
»Transportal«, Nord- und Südtiroler Kunst,
A9-forumtranseuropa, Museumsquartier Wien, Wien

AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN | MOSTRE COLLETTIVE
(Auswahl | scelta)

EINZELAUSSTELLUNGEN | MOSTRE PERSONALI

(Auswahl | scelta)

1994	Galerie & Edition Carsten Koch, Kiel Galerie Museum, Bozen Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
1995	Galerie Paul Hafner, St. Gallen Galerie Helga Theissen und Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
1996	Stadtgalerie Kiel, Kiel Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
1997	Galerie Paul Hafner, St. Gallen Werdermann Art, Hamburg
1998	Galerie Marie-José van de Loo, München
1999	Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck Galerie Paul Hafner, St. Gallen Galerie Hamburger Kunstprojekt, Hamburg
2000	Galerie Benden & Klimczak, Köln Galerie Parade Amsterdam Leo Malca Fine Art, New York Galerie Les Chances de l'Art, Bozen
2001	Galerie Paul Hafner, St. Gallen Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck Galerie Marie-José van de Loo, München
2002	Galerie Les Chances de l'Art, Bozen Artcore, Toronto
2003	Galerie Paul Hafner, St. Gallen Galerie les Chances de l'Art, Bozen Kunstmagazin, Steirischer Herbst, Bruck an der Mur
2004	Künstlerhaus mit Galerie e.V. Göttingen, Göttingen Nordfriesischer Museumsverbund, Schloß vor Husum Galerie Benden & Klimczak, Köln Galerie Marie-José van de Loo, München

Herausgeber | Editore

Künstlerhaus mit Galerie e.V. Göttingen
Museumsverbund Nordfriesland
Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
Galerie Paul Hafner, St.Gallen
Galerie Marie-José van de Loo, München
Galleria Les Chances de l'Art, Bozen/Bolzano
Galerie Benden & Klimczak, Köln

Redaktion | Redazione

Julia Bornefeld

Texte | Testi

Uwe Hauptenthal, Husum
Ingeborg Erhart, Innsbruck
Sabine Gamper, Bozen/Bolzano

Gestaltung | Progetto grafico

Grafik Design Atelier, St.Gallen

Übersetzung | Traduzione

Maria Pia de Martin, Bruneck

Fotografien | Fotografia

Gino Alberti, Bruneck
Manuela Prossliner, Meran
Daniela Kofler, Bruneck
Stefan Rohner, St.Gallen

Druck | Stampa

dipdruck, Bruneck/Brunico

© 2004 | Julia Bornefeld, Autoren und Fotografen

ISBN 3-9808758-2-2

Printed in Italy

Ausstellungen | Esposizione

13. Juni – 25. Juli 2004

Künstlerhaus mit Galerie e.V. im Lichtenbergerhaus

Gotmarstraße 1

D-37073 Göttingen

Telefon +49 551 4 68 90

Telefax +49 551 54 13 48

e-mail kuenstlerhaus.goettingen@t-online.de

5. September – 24. Oktober 2004

Museumsverbund Nordfriesland

Schloß vor Husum

König-Friedrich V.-Allee

D-25813 Husum

Telefon +49 4841 897 31 30

Telefax +49 4841 632 80

e-mail info@museumsverbund-nordfriesland.de

Ich danke für die freundliche Unterstützung:



Ministerium für Bildung,
Wissenschaft, Forschung und Kultur
des Landes Schleswig-Holstein



Museumsverbund Nordfriesland

PROVINZIAL



Niedersachsen



GÖTTINGEN
STADT, DIE WISSEN SCHAFFT



Kulturabteilung der Südtiroler Landesregierung

Die Drucklegung erfolgte
mit Unterstützung durch das
Kulturreferat der Südtiroler
Landesregierung über den
Südtiroler Künstlerbund.

Con il gentile sostegno di / Mit der freundlichen Unterstützung von



Galerie Elisabeth & Klaus Thoman

Maria-Theresien-Straße 34
A-6020 Innsbruck
Telefon +43 512 57 57 85-0
Telefax +43 512 57 57 85-13
e-mail galerie.thoman@netway.at

Galerie Paul Hafner

Davidstraße 40
CH-9000 St.Gallen
Telefon +41 71 223 32 11
Telefax +41 71 223 76 47
e-mail galerie.paulhafner@bluewin.ch

Galerie Marie-José van de Loo

Maximilianstraße 29
D-80539 München
Telefon +49 89 22 62 70
Telefax +49 89 22 85 59 9
e-mail van.de.loo@t-online.de

Galleria Les Chances de l'Art

Via Visitazione 16/A - Mariaheimwegstraße 16/A
I-39100 Bolzano - Bozen
Tel/Fax +39 0471 27 24 08
e-mail leschancesdelart@tin.it

Galerie Benden & Klimczak

Oberstraße 2
D-41749 Viersen
Telefon +49 2162 77 059
Telefax +49 2162 81 385

Albertusstraße 26
D-50667 Köln
Tel/Fax +49 221 257 97 27
e-mail benden.klimczak@t-online.de

