

**Magdalena Jetelová** Landscape of Transformation

## Inhalt

## Content

**7** Zwischen den Zeilen lesen  
Angebot statt eines Vorworts  
*Ulrike Lorenz*

**7** Reading Between the Lines  
An Offer in Place of a Foreword  
*Ulrike Lorenz*

**13** Landscape of Transformation, Kunsthalle Mannheim 2010

**13** Landscape of Transformation, Kunsthalle Mannheim 2010

**18** Landscape of Transformation  
*Thomas Köllhofer*

**19** Landscape of Transformation  
*Thomas Köllhofer*

**64** Europa und seine Anderen  
*Boris Groys*

**65** Europe and its Others  
*Boris Groys*

**78** Window and Mirror  
Blicke auf das Schaffen von Magdalena Jetelová  
*Susanne Altmann*

**78** Window and Mirror  
Looking at the Work of Magdalena Jetelová  
*Susanne Altmann*

**88** Werkübersicht

**88** Works

**139** Abbildungsverzeichnis

**139** List of figures

**140** Biografie

**140** Biography

**142** Bibliografie

**142** Bibliography

»Landscape of Transformation« – eine in ihrer Mehrdeutigkeit prägnantere Metapher für das Werk der international tätigen Künstlerin Magdalena Jetelová, aber eben auch für die Kunsthalle Mannheim als spezifischer Aufführungsort einer neuartigen Erfahrungsdramaturgie, ist schwer vorstellbar. Soviel ist sicher: Die Kunsthalle ist in Bewegung gekommen. Ein Reform- und Sanierungsprozess hat begonnen, der das Selbstverständnis und den Auftritt – die innere und äußere »Landschaft« – des bedeutenden städtischen Kunstmuseums im deutschen Südwesten merklich verändern wird.

Die Einladung an Magdalena Jetelová, in unseren Räumen eine große neue Arbeit zu verwirklichen, spiegelt bereits den programmatischen Willen, mit bedeutenden Künstlern der Gegenwart ortsbezogene Kooperationen mit offenem Ausgang anzustreben und die Kunsthalle dabei als einen geistigen Raum zu profilieren, aus dem streitbare künstlerische Impulse ausgesendet werden in die Gesellschaft, die beides prägt – auch und vor allem im Widerspruch: Künstlerexistenz und Museumsauftrag.

Magdalena Jetelová fordert seit vierzig Jahren mit ihrem eigensinnigen Werk quer zu zwei Gesellschaftssystemen ein wechselndes Publikum heraus, Kunst anders zu denken und neu zu erfahren. Ihre künstlerische Widerspenstigkeit formte sie unter den Rahmenbedingungen einer sozialistischen Tschechoslowakei, die nach dem – von sowjetischen Panzern flankierten – brutalen Ende des Prager Frühlings in einer neuen Eiszeit erstarrte. Wer hier als geistiges Wesen existieren oder sich überhaupt erst definieren wollte, musste selbstbewusst Strategien der Unschärfe entwickeln, um wirksame Sinnbilder vom Ich und der menschlichen Existenz zu artikulieren, die von Zeitgenossen nur zwischen den Zeilen gelesen und verstanden werden konnten.

Kunst als Überlebensmittel – das prägt bis heute die Autonomie ihrer verdichteten Bildsprache, die – an Themen und Tabus des Zeitgeistes immer stur vorbei – weiterhin in unauslotbare Zwischenräume zielt. Der Bruch, den Jetelová 1985 durch ihre Emigration in die westliche Welt der fragilen Freiheiten und andersartigen Abhängigkeiten vollzog, war ein lebensgeschichtlicher. Die inneren Impulse und Linien ihrer künstlerischen Arbeit blieben davon unberührt.

Auch in (West-)Deutschland, das sich als Basislager ihrer weltweiten Aktionen herauskristallisieren sollte, in Amerika, Großbritannien und Italien, wo sie kürzere Stationen und wesentliche Ausstellungsauftritte erlebte, war es notwenig und gilt es immer noch, Widerstandskräfte zu entfalten: gegen die Erwartungen des gefräßigen

»Landscape of Transformation« – it's hard to imagine a metaphor for the work of the internationally active artist Magdalena Jetelová that is more fitting in its ambiguity. And the same can also be said for Kunsthalle Mannheim as a specific venue for a novel dramaturgy of experience. This much is certain: the Kunsthalle has been set in motion. Underway is a process of reform and modernisation that will noticeably change the self-conception and image – the inner and outer »landscapes« – of this important municipal museum of art in the southwest of Germany.

The invitation to Magdalena Jetelová to stage a large new project on our premises already expresses the programmatic will to encourage open-ended, location-based co-operation with leading contemporary artists; and in the process to define the Kunsthalle's profile as an intellectual space from which controversial artistic ideas are sent out into a society that strongly influences both – also, and above all, in contradiction: the artistic existence and museum's mission.

For forty years, Magdalena Jetelová has been challenging a changing public to adjust its conceptions of art and experience it anew with her individualistic work at variance with two social systems. She developed her artistic insubordination within the framework of a socialist Czechoslovakia that froze into a new ice age after the brutal ending of the Prague Spring, accompanied by Soviet tanks. Those who wanted to survive there or even define themselves at all as intellectual beings had to develop bold strategies of indefiniteness in order to articulate effective symbols of personal and human existence that contemporaries could read and comprehend only between the lines.

Art as a means of survival – this has remained to the present day a pronounced feature of the autonomy of her compressed visual language, a language that, steering stubbornly clear of the subjects and taboos currently in vogue, continues to target the unfathomable voids in between. The break that Jetelová made in 1985 by emigrating to the Western world of fragile freedoms and different dependences was a break in her biography. However, the inner inspiration and lines of her work as an artist remained unaffected.

In (West) Germany, which was to evolve into the base camp for her worldwide activities, and also in America, the United





Thomas Köllhofer **Landscape of Transformation** Am Anfang war die Tat. Erst ein halbes Jahrhundert ist es her, dass sich Menschen über die wichtigsten Rechte ihrer Spezies – nämlich in der dreißig Menschenrechte umfassenden UN-Charta von 1948 – verständigt haben. Verletzt wurden diese Rechte längst bevor sie als universelle Übereinkünfte schriftlich gefasst wurden. Denn bereits vor der Niederschrift der Menschenrechte gab es einen ständigen Wandel unterworfenen Vorstellungen im Menschen von dem, was gut und böse, was Recht und Unrecht ist. In ihrer Ausstellung *Landscape of Transformation* hat Magdalena Jetelová unterschiedliche Wahrnehmungsbereiche und Reflexionsräume geschaffen, mit denen sie direkt oder indirekt die Menschenrechte, deren Inhalte und ihre Missachtung thematisiert. Dabei lässt sie vieles von dem, was uns einsichtig und folgerichtig erscheint, fragwürdig, zwiespältig, unklar werden. Im großen ersten Raum der Ausstellung beginnt Jetelová mit den Taten, das heißt mit Berichten über die Verletzung von Menschenrechten, wie sie tagtäglich in den Medien übermittelt werden – mit Berichten über Handlungen, die das Recht des Menschen auf ein würdiges Leben, auf körperliche, geistige und psychische Unversehrtheit oder etwa auf Meinungsfreiheit

Thomas Köllhofer **Landscape of Transformation** In the beginning was the deed. It is only half a century ago that humanity reached agreement on the most important rights of its species, namely the UN Charter of 1948 comprising thirty human rights. These rights had been violated long before they were cemented in writing by universal accord. Before the recording of human rights, man's conceptions of what is good and bad and right and wrong had been subject to constant change. In her exhibition *Landscape of Transformation*, Magdalena Jetelová has created various areas of perception and spaces of reflection in which she directly or indirectly addresses human rights, their content and their non-observance. In the process, however, she allows much of what appears to us obvious and logical to become questionable, ambivalent and unclear. In the large, first room of the exhibition, Jetelová starts with deeds, i.e. with accounts of violations of human rights, as reported day after day in the media – in other words, with accounts of actions that infringe man's right to a dignified life, to physical, mental and emotional integrity, and such rights as freedom of thought and





in Genf von der Vollversammlung der Vereinten Nationen durch die Resolution 217A (III) verabschiedet worden sind. Doch stehen die Menschenrechte bei Jetelová nicht schwarz auf weiß auf dem Papier, sondern sind, wie bereits die Wandbeschriftung im ersten Raum, in einer aus sich selbst heraus leuchtenden Schrift gedruckt.

Spontan würden wohl die meisten Bürger dieses Landes sagen, dass sie die Menschenrechte vorbehaltlos unterschreiben würden. Allerdings hätten wohl nur die Wenig-sten jedes einzelne dieser Rechte wirklich vor Augen, ganz abgesehen davon, dass in vielen Teilen der Welt – auch in den so genannten zivilisierten Gesellschaften der westlichen Welt – zahlreiche Artikel noch immer missachtet werden. Manche dieser Artikel sind zudem lückenhaft und weisen beträchtliche Interpretationsspielräume auf. Vor allem aber werden einige Menschenrechtsartikel in verschiedenen Kulturen sehr unterschiedlich gedeutet. Da außerdem die Festschreibung der Menschenrechte in der Resolution 217A eine deutlich westliche Prägung zeigt, bleibt fraglich, ob sie von allen Völkern und Kulturen dieser Welt in vollem Umfang anerkannt werden können.

Die dreißig, von Magdalena Jetelová zu Papier gebrachten Artikel der »Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte« sind aus-

1948, are available for reading. However, Jetelová's human rights are not printed in black and white on the paper, but, like the writing on the wall in the first room, in luminous lettering.

Off the cuff, most people in this country would probably endorse these human rights without reservation. However, probably only a tiny proportion of them have ever actually read every one of these rights, quite apart from the fact that in many parts of the world – even in the so-called civilised societies of the Western world – numerous articles are still disregarded. Furthermore, a good many of these articles have loopholes and offer plenty of scope for interpretation. More importantly, some human-rights articles are interpreted very differently in different cultures. Since the written form of these human rights in Resolution 217A shows a strong Western influence, it is doubtful whether they can be recognised in their entirety by all peoples and cultures of the world.

The thirty articles of the Universal Declaration of »Human Rights« recorded on paper by Magdalena Jetelová can be read only in this exhibition room. As soon as visitors leave the room, they only have a blank piece of



# Unverbindlichkeit des Rückwegs

den Menschen zum Thema hat. An keiner Stelle ihrer Ausstellung *Landscape of Transformation*, einer auf die elementaren Rechte des Menschen sich beziehenden und diese gleichzeitig hinterfragenden Installation, setzt Magdalena Jetelová auf die reale Darstellung von Gewalt. Weder malt sie wie Goya *Desastres de la Guerra (Schrecken des Krieges)* noch schafft sie ein anklagendes Manifest wie Picasso mit *Guernica*. Sie versucht nicht, wie die Brüder Jake und Dinos Chapman, Gewaltgeschehen in schockierender Realistik zu verbildlichen oder, wie Fernando Botero, die Verursacher von Folter durch die Darstellung der Grausamkeiten direkt anzuklagen. Wo die Künstlerin den Betrachter mit aktuellen Nachrichten oder etwa dem konkreten Wortlaut einzelner Menschenrechtsartikel konfrontiert, sind die Texte aufgrund der komplexen Form ihrer bildkünstlerischen Vermittlung bereits maßgeblich von ihrer ursprünglichen, informativen Funktion abstrahiert. Die inhaltliche Relevanz dieser Texte ist insofern abhängig von der Bereitschaft des Besuchers, sich über die Wahrnehmung der suggestiven Raumbilder hinaus auch auf die tatsächliche Aussage der textlichen Strukturen einzulassen. *Landscape of Transformation*, man kann diesen Titel auf alle – teils mehr, teils weniger, teils gar nicht

humans. At no point in her exhibition *Landscape of Transformation*, an installation referring to elementary human rights and at the same time calling them into question, does Magdalena Jetelová resort to the real depiction of violence. She does not, like Goya, paint *Desastres de la Guerra (Disasters of War)* nor an anguished manifesto like Picasso with his *Guernica*. She does not attempt, like the brothers Jake and Dinos Chapman, to illustrate acts of violence in shocking realism nor, like Fernando Botero, to directly indict the perpetrators of torture by portraying cruelty. Wherever the artist confronts viewers with current news or, for instance, with the literal wording of individual human-rights articles, the texts are already significantly abstracted from their original, informative function as a result of the complex form of her artistic mediation. The relevance of the content of these texts is thus dependent on the visitors' willingness to open themselves up to the actual message of the words beyond the mere perception of the associative room installations. The title *Landscape of Transformation* can be applied to all areas of the exhibition, some of which are accentuated more,

### Prolog

Es ist eine der ersten Kindheitserinnerungen der Autorin: An einem Freitagabend im Hochsommer 1968 zog die Familie – wie fast jedes Wochenende – ins Sommerhaus im Erzgebirge. Der Fußweg vom Bus führte durch einen Fichtenwald; die hohen, bis weit oben astlosen Stämme formten eine Respekt gebietende Säulenarchitektur – zumindest aus der Perspektive des dreieinhalbjährigen Kindes, das noch im Leiterwagen transportiert wurde. Dennoch, der Weg durch diesen Wald hatte stets etwas Vertrautes. Nicht so heute. Alles war anders, unheimlich und beängstigend. Im Dunkel der Bäume flackerte Licht, menschliche Silhouetten bewegten sich, unverständliches Stimmengewirr lag in der Luft. Die Angst der Eltern wirkte auf das Kind: »Die Russen!« Ohne Wissen um die Ursache dieser beklemmenden Vorgänge prägte sich dieses Bild tief ein, und das Kind erfuhr erst viele Jahre später, was dort im Wald passiert war. Auf ihrem Weg von ostdeutschen Militärbasen hatten Sowjetarmisten dort gelagert. Am nächsten Tag war der Spuk vorbei. Die Soldaten waren weitergezogen in die nahe Tschechoslowakei, wo mit ihrer Hilfe der Prager Frühling niedergeschlagen und dieser kurze Hoffnungsfunke eines Sozialismus ohne diktatorische Züge ausgelöscht wurde – ein Trauma, tief verankert im kollektiven Bewusstsein, das heute noch für viele Tschechen ebenso präsent ist wie der Autorin das unheimliche Bild im Hochwald.

Magdalena Jetelová war zu diesem Zeitpunkt 21 Jahre alt und gerade von einem fast dreijährigen Studium in Mailand nach Prag zurückgekehrt, in das explosive Gemisch aus Aufbruchsstimmung und Resignation. Sie hatte die Welt eingetauscht gegen ein erneutes Leben hinter dem Eisernen Vorhang, dessen Stäbe sich für kurze Zeit zu öffnen schienen.

### Frühe Prägungen und Impulse: Grenzen und Linien

Wenige Monate zuvor, im April 1968, hatte der US-amerikanische Künstler Michael Heizer seinen New Yorker Freund Walter De Maria mit in die kalifornische Mojave-Wüste genommen. Dort schuf De Maria mit seinen *Two Parallel Lines* (oder *Mile Long Drawing*)<sup>1</sup> eines der ersten Schlüsselwerke der Land Art. Über eine Strecke von einer Meile (etwa 1,61 Kilometer) zog er zwei parallele Kreidelinien<sup>2</sup>. Im Niemandsland der Wüste markierte das Linienpaar menschliche Präsenz – eine symbolische Landnahme, die den amerikanischen Pioniergeist ebenso aufgriff wie auch Michael Heizers Projekt *Nine Nevada Depressions* kurze Zeit später. Dabei legte

### Prologue

One of my earliest childhood memories is of a Friday evening in the summer of 1968 when, as on most weekends, our family retreated to its summerhouse in the Erzgebirge. The foot-path from the bus led through a spruce forest; the tall trunks, branchless up to quite a height, formed an awe-inspiring architecture of columns – at least from my point of view, that of a child of three and a half, still towed along in a wooden cart. All the same, the path through the forest always had something homely about it. But not that evening. Everything was different, creepy and scary. Light flickered amid the darkness of the trees, shadowy human forms could be seen moving about, and an unintelligible babble of voices wafted through the air. The parents' fear spread to the child: »Russians!« Without any knowledge of the origin of these disturbing goings-on, this image impressed itself indelibly, and I learned only many years later what had happened there in the forest. These were Soviet soldiers camping there on their way from East German military bases. The visitation ended the next day. The soldiers moved on to nearby Czechoslovakia, where they helped to suppress the Prague Spring and extinguish the brief spark of hope of socialism without the trappings of dictatorship – a trauma, deeply rooted in the collective consciousness, still as vivid today for many Czechs as my creepy experiences in the forest.

Magdalena Jetelová was twenty-one at the time and had just returned to Prague from almost three years of studies in Milan, to the explosive blend of new beginnings and resignation. She had exchanged the world for life back behind the Iron Curtain that, for a short while, had appeared to open.

### Early formative experiences and inspiration: boundaries and lines

A few months earlier, in April 1968, the US artist Michael Heizer had travelled with Walter de Maria, a New York friend, into the Mojave Desert in California. This is where De Maria created one of the first key works of Land Art, his *Two Parallel Lines* (or *Mile Long Drawing*)<sup>1</sup>. Over a distance of a mile (roughly 1.6 kilometres), he drew two parallel chalk lines.<sup>2</sup> In this no-man's-land of the desert, the pair of lines marked human presence – a symbolic appropriation of land that embraced the American



Walter de Maria, *Mile Long Drawing* (zerstört / destroyed),  
Weiße Kreide / white chalk, Mojave Wüste /  
Mojave Desert, Kalifornien / California 1968

Heizer auf einer gedachten Linie von 837 Kilometern neun markante Vertiefungen an. Neben Aspekten von Flüchtigkeit und Bedeutungslosigkeit menschlichen Tuns angesichts der weiten Natur, wie sie auch Jean Baudrillard in seinem Werk *Amerika* reflektiert, spiegeln diese Gesten der frühen Land Art jedoch noch etwas anderes: Sie werden zum Inbegriff von Freiheit – nicht nur einer künstlerischen Freiheit, die sich über stilistische und kommerzielle Einschränkungen hinwegsetzt, sondern auch einer geistigen Freiheit, für die Ideologien, Bürokratien und zivilisatorische Reglements außer Kraft gesetzt sind. Der Atem der Freiheit, um es pathetisch zu formulieren, durchzieht diese Werke. Sie sind monumental und grenzenlos, mit einer Symbolkraft, die der Instinkt eher deuten kann als der Verstand.

Im Werk von Magdalena Jetelová, die zur gleichen Zeit zwar an einem geopolitisch davon denkbar fernen Ort lebte, ist dieser Atem der Freiheit jedoch und die tiefe Sehnsucht danach immer wieder zu spüren. Sie zeigt sich in ihrem Verhältnis zu Natur und nicht zuletzt darin, wie sie immer wieder über die Grenzen des menschlichen Maßes und Begreifens hinausweist und vor allem die Grenzen der damals in der Tschechoslowakei herrschenden verordneten Enge des Geistes sprengte. In ihrer Symbolkraft waren ihre Arbeiten schon damals Geistesverwandte der amerikanischen Werke, auch wenn sich erst mit ihrem *Iceland Project* (1992) und seiner radikalen Linienführung viele Jahre später eine gestalterische Nähe zu De Maria und mit *Songline 75°36'52"* (1998) eine solche zu Heizer feststellen lassen.

Bereits in den frühen 1980er Jahren jedoch durchbricht Magdalena Jetelová mit *Marking by Smoke, Prague-Šárka / Značení kouřem, Praha-Šárka* die Grenzen des damals herrschenden Kunstkanons und die institutionelle Enge. Aus den Dächern einer Reihe von absichtsvoll schief zusammengezimmerten Hütten dringt roter Signalrauch.<sup>3</sup>



Michael Heizer, *Isolated Mass, Circumflex '9 of Nine Nevada Depressions*,  
Massacre Dry Lake, Nevada 1968

pioneering spirit in the same way as Michael Heizer's project *Nine Nevada Depressions* did a short while later. For the latter, Heizer created nine conspicuous hollows along an imaginary line 520 miles (837 kilometres) long. Along with the aspects of the impermanence and meaningless of human action in the face of the vastness of nature, as commented on by Jean Baudrillard in his work *America*, these gestures of early Land Art in fact express something more. They become the epitome of freedom – not only of an artistic freedom that asserts itself in a disregard of stylistic and commercial restrictions, but also of an intellectual freedom for which ideologies, bureaucracies and the codes of civilisation no longer hold. The breath of liberty, to put it with pathos, pervades these works. Monumental and boundless, they exude a symbolic power whose interpretation requires instinct rather than intellect.

In the works of Magdalena Jetelová, who at that time was living in a place which couldn't have been more distant geopolitically, this breath of freedom, however, and the deep yearning for it, can be felt again and again. It is manifested in her attitude towards nature, not least in the way she repeatedly referred beyond the bounds of human measure and comprehension and, more importantly, broke out of the confines of the narrow-mindedness then prevalent and prescribed in Czechoslovakia. In their symbolic power, her works even then showed an affinity with their American counterparts, even if an artistic proximity to De Maria did not become apparent until her *Iceland Project* (1992), with its radical linearity many years later, and to Heizer with her *Songline 75°36'52"* (1998).

Back in the early 1990s, however, Magdalena Jetelová transgressed the boundaries of the then predominant definition of art and the institutional confines with her *Marking by Smoke, Prague-Šárka / Značení kouřem, Praha-Šárka*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vgl. auch Suzaan Boettger: *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, Los Angeles, London 2002, S. 115; sowie Jeffrey Kastner u. Brian Wallis (Hg.): *Land Art and Environmental Art*, New York 1998, S. 114. <sup>2</sup> Je 7,6 Zentimeter breit, in einem Abstand von 3,65 Metern. <sup>3</sup> Ob künstlerische Intention oder nicht, die sperrigen Konstruktionen ähnelten dem Modell des berühmten Turmes von Wladimir Tatlin, *Monument der dritten Internationale 0 10* (1919), und rufen Assoziationen an die utopischen Versprechungen des frühen Kommunismus hervor. In der Übersetzung als wackelige, qualmende Holzhütten, aus denen die Ideologie gleichsam als roter Rauch quillt, wird das symbolische Scheitern solcher Utopien metaphorisch dingfest gemacht.

<sup>1</sup> See also Suzaan Boettger: *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, Los Angeles, London, 2002, p. 115; and Jeffrey Kastner and Brian Wallis (eds.): *Land Art and Environmental Art*, New York, 1998, p. 114. <sup>2</sup> The lines were 3 inches [7.6 centimetres] wide and 12 feet [3.65 metres] apart. <sup>3</sup> Whether artistically intended or not, the bulky structure is reminiscent of Vladimir Tatlin's famous tower entitled *Monument to the Third International 0 10* (1919), and gives rise to associations with the utopian promises of early communism. Translated into wobbly, smoking wooden huts from which the ideology escapes in the form of red smoke, the symbolic failure of such utopias becomes physically manifest.







