

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham

Artikel: Franz Ackermann : the occidental tourist = Die Reisen des Franz Ackermann & der abendländische Tourismus

Autor: Fogle, Douglas / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680441>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



FRANZ ACKERMANN

The Occidental Tourist DOUGLAS FOGLE

Club Med—a cheap holiday in other people's misery.

During the upheavals of May 1968 in Paris, this Situationist-inspired indictment of the Western tourist industry could be found scrawled on the walls of buildings and on the barricades that had been erected in the streets. In the years leading to the uprisings, tourism in general and the vacation in particular would come to stand in for all of the ills of a materialist consumer culture that Guy Debord would anoint "the society of the spectacle." One only needs to think of the apocalyptic "holiday" scenario played out in Jean Luc Godard's film *Weekend* (1967) to see the full extent of the slippage of this critique from the counter culture to the culture industry. Nearly a decade later, this critique would be reborn as the avatars of punk rock, the Sex Pistols, would appropriate this phrase as the opening line of their fourth and final single "Holidays in the Sun" (1977). Wailing in a machine gun staccato and accompanied by the feedback-laced chords of his partners, Johnny Rotten's lyrics for this song would present an even more damning critique of the middle-class values of the "package tours" offered by local travel agencies, suggesting a trip not to Club Med but to Bergen-Belsen, the infamous site of one of the Third Reich's concentration camps. These critiques are just as relevant in the situation we find ourselves in today. Although world travel is hardly an invention of the

twentieth let alone the twenty-first century, tourism is a particularly contemporary mode of being in the modern world. We are now confronted with a myriad of possibilities for travel from the newly minted more exotic forms of adventure and eco-tourism to the familiar and well-worn package tours to Europe, North America, or Asia. If one has the right amount of money, even the International Space Station isn't outside the limits of a determined tourist courtesy fueled by the entrepreneurial desperation of the Russian space program. But despite the more enlightened, less imperialistic forms of travel at our disposal today, and a full knowledge of their economic importance to developing countries, what precisely does it mean to participate in the global tourist economy?

This is the question that Franz Ackermann confronts in his work both directly and obliquely. Ackermann is a painter for whom travel is a categorical necessity. However, when looking at his work, it is clear that the road he travels is not that which we might associate with the classical grand tour. For Ackermann tourism is both a topic and a methodology. Since making his first international trip to Asia in 1991 on a DAAD grant, during which he spent a year living in Hong Kong, Ackermann has evolved a set of Situationist-inspired visual practices that have actively investigated the "psychogeographical" aspects of travel as embodied in the figure of the tourist.¹⁾ A major part of Ackermann's work can be found in the form of what he has termed his "mental maps"—small drawings rendered in pencil, ink, and gouache.

DOUGLAS FOGLE is Associate Curator of Visual Arts at the Walker Art Center in Minneapolis.

FRANZ ACKERMANN, *EVASION XVII (TWO PIPELINES DELIVERING A CITY—BUILD ME UP TO KNOCK ME DOWN)*, 1998, Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm / oil on canvas, 98 $\frac{1}{2}$ x 118 $\frac{1}{8}$ ".



FRANZ ACKERMANN, *EVASION XVI (THE DISASTER)*, 1998, Öl auf Leinwand, 280 x 290 cm / oil on canvas, 110 $\frac{1}{4}$ x 114 $\frac{3}{16}$ ".



FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: DIE ÜBERRASCHUNG), 2003, Mischtechnik auf Papier, 19 x 13 cm / mixed media on paper, 7 1/2 x 5 1/8".

These mental maps are executed on the fly, in hotel rooms during the artist's travels, and they constitute what we might think of as a type of highly subjective GPS technology rendered at the level of the hand. Graphically abstracting characteristic architectural elements of the specific urban landscapes in which he finds himself, the artist creates colorful graphic networks that act as highly subjective records of the built environment of his various global destinations. Fast, expressionistic, and infused with a critical cartographic impulse, Ackermann's mental maps are more akin to Guy Debord's psychogeographical drawings of Paris or the architect/painter Constant's sketches of his New Babylon, than to any rationally ordered traveler's city guide.

The explosive character of urban space within the burgeoning confines of our contemporary global hyper-cities finds itself realized in the contorted geometries of Ackermann's larger canvas-based work he calls "evasions." Often developed out of his more delicate and contemplative mental maps, these vertiginous agglomerations of vibrant color confront the viewer with a collapsed sense of perspective in which pictorial, geographical and architectural space are forced through a vortex. Moving from work to work, a soccer stadium in São Paulo morphs into an office building in Hong Kong or later into an advertising billboard in Minneapolis. Nothing is recognizable yet everything is vaguely familiar. We are confronted with a traveler's sense of déjà vu. It is as if in these works Ackermann has injected the *Michelin Guide* or *London A to Z* with a psychedelia-infused mixture of pigments leaving the viewer with an experience reminiscent of looking at a painting by Hieronymus Bosch on acid or a Cimabue dropped through the looking glass. But instead of looking on a tortured landscape of hell or on the compressed architectonics of medieval architecture, we gaze out on the very modern and highly subjective traces of an artist's movement through space and time via the travel machine known as tourism.

Ackermann's "evasions" are commonly mounted by the artist on top of even larger site-specific wall paintings. In January of 2001, Ackermann arrived in Minneapolis in order to complete just such a project for an exhibition that I was curating at the Walker

Art Center. It was strange to think about Ackermann becoming a tourist in Minneapolis, a moderately scaled city situated squarely in the Upper Midwest of the American continent. Spending time here, however, one soon realizes that the recent demographic history of the city itself reflects the ebbs and flows of the tumultuous upheavals of the global political and economic situation. Over the past twenty years, Minneapolis has seen an incredible influx of immigrants first from Southeast Asia and now East Africa. It was in this context that Ackermann set out to make a work entitled *HELICOPTER NO. 15 (WATCH ME FALLING)* (2001). Working in the touristically inhospitable dead of winter, Ackermann rendered a phantasmatic portrait of the city. Abstracted portions of an office tower by Philip Johnson melted into other vernacular visual elements culled by the artist from his walks through the city, creating a lurching, graphic tower of Babel. Mounted at the base of this massive psychedelic monolith next to a mental map of Minneapolis rendered in graphite were two photographs. One image was an archetypal view of a decades old beer sign by the Mississippi River that has taken on a kind of monumental iconic significance within the city. The other was the view from the window of the artist's hotel room where much of this work was mapped out. What became clear to me after seeing this completed project was that Ackermann not only travels physically, garnering more frequent flier miles with every project. He also travels psychically, producing hallucinatory visions of cities that are every bit as accurate as any tourist map. Looking at *HELICOPTER NO. 15 (WATCH ME FALLING)* one enters one's very own daydream nation.

If this contemporary mode of travel is a constant presence in Ackermann's practice and if his paintings are themselves dependent on his own movements across the globe, the artist does not leave his own complicity with this mode of being untouched by his critical stance. In his work *HAUS AM STRAND* (House on the Beach) (1997), for example, we see a photographic self-portrait of the artist standing with his back to the camera. The artist looks off into the distance, resembling, as the critic Jörg Heiser has suggested, "one of Caspar David Friedrich's Romantic protagonists."² But unlike Friedrich's *WANDERER*



FRANZ ACKERMANN, BOLOGNA, 2000, Acryl auf Holz, 205 x 518 cm,
Wandmalerei, 446 x 1202 cm / acrylic on wood, 80 7/8 x 204", wall painting,
 175 5/8 x 473 1/4", installation view, Castello di Rivoli, Torino.
 (PHOTO: PAOLO PELLION, TORINO)

IN THE MIST (1818), this wanderer is wearing a military grade flak jacket emblazoned with the graphic invocation "tourist." Of course, courtesy of satellite television and the likes of CNN, the world has spent the better part of the last decade looking at journalists in bulletproof vests reporting from war zones such as Bosnia. In the last year, however, we have seen a quantum leap in the touristic aspects of the news media with the insertion of so-called "embedded" journalists into the United States and British military in the war in Iraq. Has tourism, once a subtly implied form of neo-colonial subjugation, now come clean and owned up to its imperialistic roots? Is this signage on the artist's flak jacket a target or a warning? Ackermann lets us think about this question within the context of the travel industry as he surrounds this self-portrait with an architectural framework of posters advertising slide presentations of travels to exotic locales such as China, Nepal, and Burma, which are commonly put on in Berlin and other German cities. In light of recent events, Ackermann's work begins to make me think about the im-

plications of the Sex Pistols' "Holiday in the Sun" for the Christianne Amanpours of the world.

Some of the first American tourists to Asia in the post-war period were the "advisors" sent by the U.S. military to Vietnam. We all know the results of that holiday in the sun. Today, the embedded reporters in Iraq have undertaken their own more virulent kind of tourism. In his work, Franz Ackermann has taken note of this and seemingly replaced the idyllic slogan of May '68 "beneath the paving stones, the beach" with a more recent incantation brought to us by Francis Ford Coppola in his 1979 film *Apocalypse Now*: "Charlie don't surf." Perhaps he would if he had seen the slide shows.

1) In 1955 Guy Debord suggested that a new field of inquiry of "psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals." See Guy Debord, "Introduction to a Critique of Urban Geography" in: *Situationist International Anthology*, ed. by Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), p. 5.

2) Jörg Heiser, "Travelling Light," *Frieze*, no. 66, April 2002, p. 57.

Die Reisen des Franz Ackermann & der abendländische Tourismus

DOUGLAS FOGLE

Club Med – eine billige Reise ins Elend anderer Leute.

Diese von den Situationisten inspirierte Verurteilung der westlichen Tourismusindustrie war während der Maiunruhen 1968 in Paris als Parole auf Hauswänden und Strassenbarrikaden allgegenwärtig. In den Jahren unmittelbar davor galt der Tourismus allgemein und insbesondere der Ferientourismus als Inbegriff aller Übel der materialistischen Konsumgesellschaft, die Guy Debord feierlich zur «Gesellschaft des Spektakels» erklärte. Man braucht nur an die apokalyptischen «Ausflugs»-Szenen in Jean-Luc Godards Film *Le week-end* (1967) zu denken, um zu realisieren, wie sehr diese Kritik auf ihrem Weg von der Subkultur in die Kulturindustrie an Schärfe verloren hat. Fast genau ein Jahrzehnt später sollte sie erneut auferstehen, als die Galionsfiguren des Punk Rock, The Sex Pistols, diesen Ausspruch in der ersten Zeile ihrer vierten und letzten Single,

DOUGLAS FOGLE ist Associate Curator of Visual Arts am Walker Art Center in Minneapolis.

«Holidays in the Sun» (1977), wieder aufgriffen. Geschrien im Stakkato eines Maschinengewehrs und von den rückgekoppelten Saitenklängen seiner Partner begleitet stellt Johnny Rottens Songtext sogar eine noch schärfere Kritik jener Werte der Mittelklasse dar, welche Pauschalreisen lokaler Anbieter zulassen, die nicht nur den Club Med im Angebot haben, sondern auch Bergen-Belsen, Standort eines Konzentrationslagers im Dritten Reich. Bis heute hat diese Kritik nichts von ihrer Brisanz eingebüsst. Auch wenn Weltreisen keine Erfindung des zwanzigsten, geschweige denn des einundzwanzigsten Jahrhunderts sind, so ist der Tourismus doch eine typische Erscheinung unserer modernen Welt. Wir sind mit einer ungeheuren Vielfalt von Reisemöglichkeiten konfrontiert: von den neueren, eher exotischen Formen des Abenteuer- und Ökotourismus bis zu den bekannten und bewährten Pauschalreisen nach Europa, Nordamerika oder Asien. Ja, dank dem verzweifelten unternehmerischen Wagemut der Betreiber des russischen Raumfahrtprogramms ist nicht einmal

die internationale Raumstation ausser Reichweite eines zielstrebigsten Touristen, sofern er nur über genügend Geld verfügt. Aber selbst wenn uns aufgeklärtere, weniger ausgeprägt imperialistische Formen des Reisens offen stehen, und im vollen Bewusstsein um die wirtschaftliche Bedeutung des Tourismus für die Entwicklungsländer: Was genau bedeutet es eigentlich, an der globalen Tourismusindustrie teilzuhaben?

Das ist die Frage, die Franz Ackermann in seiner Arbeit auf direkte und versteckte Weise stellt. Ackermann ist ein Maler, für den das Reisen ein kategorischer Imperativ ist. Sieht man jedoch auf sein bisheriges Werk zurück, wird klar, dass seine Reiseroute nicht dem entspricht, was wir uns unter einer klassischen Weltreise vorstellen. Für Ackermann ist das Reisen Thema und Methode zugleich. Seit seiner ersten Asienreise 1991 mit einem DAAD-Stipendium in der Tasche, in deren Verlauf er ein Jahr in Hongkong verbrachte, hat Ackermann eine Reihe von den Situationisten inspirierte, visuelle Praktiken entwickelt, um die «psychogeographischen» Aspekte des Reisens, verkörpert in der Gestalt des Touristen, genauer zu untersuchen.¹⁾ Einen grossen Teil von Ackermanns Arbeiten machen die von ihm so genannten *Mental Maps* aus – kleine Zeichnungen mit Bleistift, Tusche und Gouache. Diese geistigen Landkarten entstehen jeweils flugs, im Vorbeigehen, in Hotelzimmern, wenn der Künstler auf Reisen ist, und stellen eine Art hyper-subjektiver GPS-Technologie in manueller Form dar. Indem er architektonische Elemente der urbanen Landschaft, in der er sich gerade befindet, zeichnerisch abstrahiert, schafft der Künstler farbtintensive graphische Netzwerke, die eine ganz und gar subjektive Aufzeichnung der gebauten Umgebung an all seinen wechselnden, über die ganze Welt verstreuten Aufenthaltsorten darstellen. Schnell hingeworfen, expressiv und mit einem kritisch-kartographischen Impetus versehen stehen Ackermanns geistige Landkarten Guy Debords psychogeographischen Zeichnungen von Paris oder den Neu-Babylon-Skizzen des Architekten und Malers Constant näher als irgendeinem rational aufgebauten Stadtreiseführer.

Den explosiven Charakter des urbanen Raumes innerhalb der aus allen Nähten platzenden Grenzen

der heutigen globalen Hyper-Städte finden wir in der «verrenkten» Geometrie von Ackermanns grösseren Arbeiten auf Leinwand wieder, die er *Evasionen* nennt. Diese oft aus seinen delikateren und kontemplativen geistigen Landkarten heraus entwickelten, Schwindel erregenden Ansammlungen vibrierender Farbe vermitteln dem Betrachter das Gefühl eines perspektivischen Kollapses, bei dem malerischer, geographischer und architektonischer Raum von einem gewaltigen Strudel erfasst werden. Bewegen wir uns von einem Bild zum nächsten, verwandelt sich ein Fussballstadion in São Paulo zu einem Bürogebäude in Hongkong und später zu einer Plakatwand in Minneapolis. Nichts ist mit Sicherheit wiederzuerkennen, aber alles ist vage vertraut. Wir haben das *Déjà-vu*-Erlebnis eines Reisenden. Es ist, als ob Ackermann diesen Arbeiten den *Guide Michelin* oder *London von A bis Z* zusammen mit einer psychedelischen Pigmentmischung injiziert hätte und dem Besucher dadurch das Gefühl vermittelte, er betrachte ein Bild, das Hieronymus Bosch auf einem LSD-Trip gemalt habe, oder einen durch den Spiegel gefallen Cimabue. Doch statt eine qualvolle Höllenlandschaft oder die gedrungene Architektur des Mittelalters zu erblicken schauen wir hinaus auf die sehr neuzeitlichen und höchst subjektiven Spuren der Bewegungen eines Künstlers durch Zeit und Raum mittels jener Reisemaschine, die uns unter dem Namen Tourismus vertraut ist.

Ackermanns *Evasionen* werden vom Künstler gewöhnlich in noch grössere, ortsbezogene Wandbilder gehängt. Im Januar 2001 kam Ackermann nach Minneapolis um ein solches Projekt für eine von mir kuratierte Ausstellung im Walker Art Center fertigzustellen. Es war seltsam, sich vorzustellen, dass Ackermann zu einem Touristen in Minneapolis würde, einer mittलगrossen Stadt, die zentral im oberen Mittleren Westen des nordamerikanischen Kontinents liegt. Verbringt man einige Zeit hier, erkennt man, dass die jüngere demographische Entwicklung dieser Stadt das Auf und Ab der gewaltigen Veränderungen der globalen politischen und wirtschaftlichen Situation widerspiegelt. Während der letzten zwanzig Jahre hat Minneapolis einen unglaublichen Zustrom von Immigranten erlebt, zuerst aus Südostasien, danach aus Ostafrika. Vor diesem Hinter-



FRANZ ACKERMANN, *HELICOPTER GIVE ME YOUR BED*, 2001, Wandmalerei, 1100 x 1000 cm /
wall painting, installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 433 x 393¹¹/₁₆".



grund entschloss sich Ackermann zu seiner Arbeit HELICOPTER NO.15 (WATCH ME FALLING) (2001) – Helikopter Nr.15 (Schau mir beim Fallen zu). Bei seiner Arbeit mitten im touristisch nicht sehr attraktiven Winter zeichnete Ackermann ein Phantasieporträt der Stadt. Abstrahierte Teile eines Büroturms von Philip Johnson verbanden sich mit anderen lokalen Bildelementen, die der Künstler auf seinen Spaziergängen durch die Stadt aufgeschnappt hatte, um schliesslich zu einem taumelnden Turm von Babel zu verschmelzen. An der Basis dieses massiven psychedelischen Monolithen waren, neben einer geistigen Karte von Minneapolis in Graphit, zwei Photographien angebracht. Eine zeigte eine archetypische Ansicht einer Jahrzehnte alten Bierreklame am Mississippi, die für die Stadt mittlerweile die Bedeutung einer monumentalen Ikone gewonnen hat. Die andere zeigte die Aussicht aus dem Hotelzimmer des Künstlers, wo ein grosser Teil dieser Arbeit ausgeheckt worden war. Nachdem ich das vollständige Werk gesehen hatte, wurde mir klar, dass Ackermann nicht nur physisch reist und mit jedem Projekt mehr Flugmeilen auf sein Konto bucht. Nein, er reist auch psychisch und schafft halluzinationsartige Visionen von Städten, die ebenso präzise sind wie ein touristischer Stadtplan. Beim Betrachten von HELICOPTER NO.15 (WATCH ME FALLING) betritt jeder sein eigenes Tagtraumland.

Auch wenn diese zeitgemässe Art des Reisens in Ackermanns Arbeit immer gegenwärtig ist und seine Bilder mit seinen eigenen Reisen rund um die Welt zusammenhängen, so steht der Künstler seiner eigenen Komplizenschaft mit diesem Seinsmodus nicht unkritisch gegenüber. In seiner Arbeit HAUS AM STRAND (1997), zum Beispiel, sehen wir ein photographisches Selbstporträt des Künstlers mit dem Rücken zur Kamera. Er schaut in die Ferne und ähnelt, wie der Kritiker Jörg Heiser meinte, «einem von Caspar David Friedrichs romantischen Helden». ²⁾ Aber anders als Friedrichs REISENDER ÜBER DEM NEBELMEER (1818) trägt dieser Wanderer eine militärische Flakjacke, die mit der Aufschrift «Tourist» versehen ist. Natürlich sind Journalisten, die in kugelsicheren Westen aus Kriegsgebieten wie Bosnien berichten, dank Satellitenfernsehen und CNN in den letzten zehn Jahren zu einem vertrauten An-

blick geworden. In diesem Jahr jedoch erlebten wir einen Quantensprung hinsichtlich des touristischen Aspekts der neuen Medien, nämlich mit dem Einsatz so genannter *embedded journalists*, der «Einbettung» von Journalisten in der amerikanischen und britischen Armee während des Irakkrieges. Bekennt der Tourismus, einst eine subtil implizite neokolonialistische Herrschaftsform, hier definitiv Farbe und steht zu seinen imperialistischen Wurzeln? Ist dieser Schriftzug auf der Flakjacke des Künstlers eine Art Zielmarke oder eine Warnung? Ackermann bringt uns im Kontext der Tourismusindustrie zum Nachdenken über solche Fragen, indem er diesem Selbstporträt einen architektonischen Rahmen aus Plakaten verpasst, die Diareportagen von so exotischen Reisezielen wie China, Nepal oder Burma anpreisen, Plakate, wie sie in Berlin und anderen deutschen Städten gang und gäbe sind. Im Licht der jüngsten Ereignisse bringt mich Ackermanns Arbeit dazu, mir die Frage zu stellen, was der Sex-Pistols-Song «Holidays in the Sun» für die Christianne Amanpours ³⁾ dieser Welt implizieren mag.

Zu den ersten amerikanischen Asienreisenden der Nachkriegszeit gehörten auch die «Berater», die von der US-Army nach Vietnam entsandt wurden. Wir alle kennen das Resultat dieser *Holidays in the Sun*. Jetzt haben die «eingebetteten» Reporter im Irak ihre eigene, rabenschwarze Spielart von Tourismus durchgezogen. Franz Ackermann nimmt das in seiner Arbeit zur Kenntnis und hat anscheinend den idyllischen Slogan der 68er, «Unter dem Pflaster liegt der Strand», durch eine aktuellere Zeile – aus Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) – ersetzt: «Charlie don't surf.» Vielleicht täte er es doch, wenn er die Diareportagen gesehen hätte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) 1955 plädierte Guy Debord für eine neue wissenschaftliche Disziplin, die Psychogeographie, welche sich dem Studium der genauen Gesetze und spezifischen Einflüsse des geographischen Umfeldes – ob bewusst gewählt oder nicht – auf die Gefühle und das Verhalten von Individuen widmen sollte. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», in: *Les Lèvres Nues*, Nr. 6/1955, S. 11. (Reprint in: *Collection complète*, 1954–1958, Editions Plasma, Paris 1978.)

2) Jörg Heiser, «Travelling Light», *Frieze*, No. 66, April 2002, S. 57.

3) Christianne Amanpour: Kriegsberichterstatterin bei CNN.



FRANZ ACKERMANN, SEASONS IN THE SUN, 2002,
Acryl auf Holz und Öl auf Leinwand, Installation
im Stedelijk Museum, Amsterdam, ca. 5,2 x 15,7 m /
acrylic on wood and oil on canvas, ca. 17 x 51½'.
(PHOTO: NEUGERRIEMSCHEIDER, BERLIN)

FRANZ ACKERMANN, CAN'T BE A MANGO TREE HERE OR SOMETHING, 2002,
Öl auf Leinwand (MENTAL MAP: BEACH PARTY), Holz, Wandmalerei,
Einbau, Zeichnung, Video, Schwarzweissphotographie, Hängematte, Photokopie,
Farbphotographien, Grösse variabel / oil on canvas (MENTAL MAP: BEACH
PARTY), wood, wall painting, built-in elements, drawing, video, b/w photograph,
hammock, xerox, color photographs, dimensions variable.

