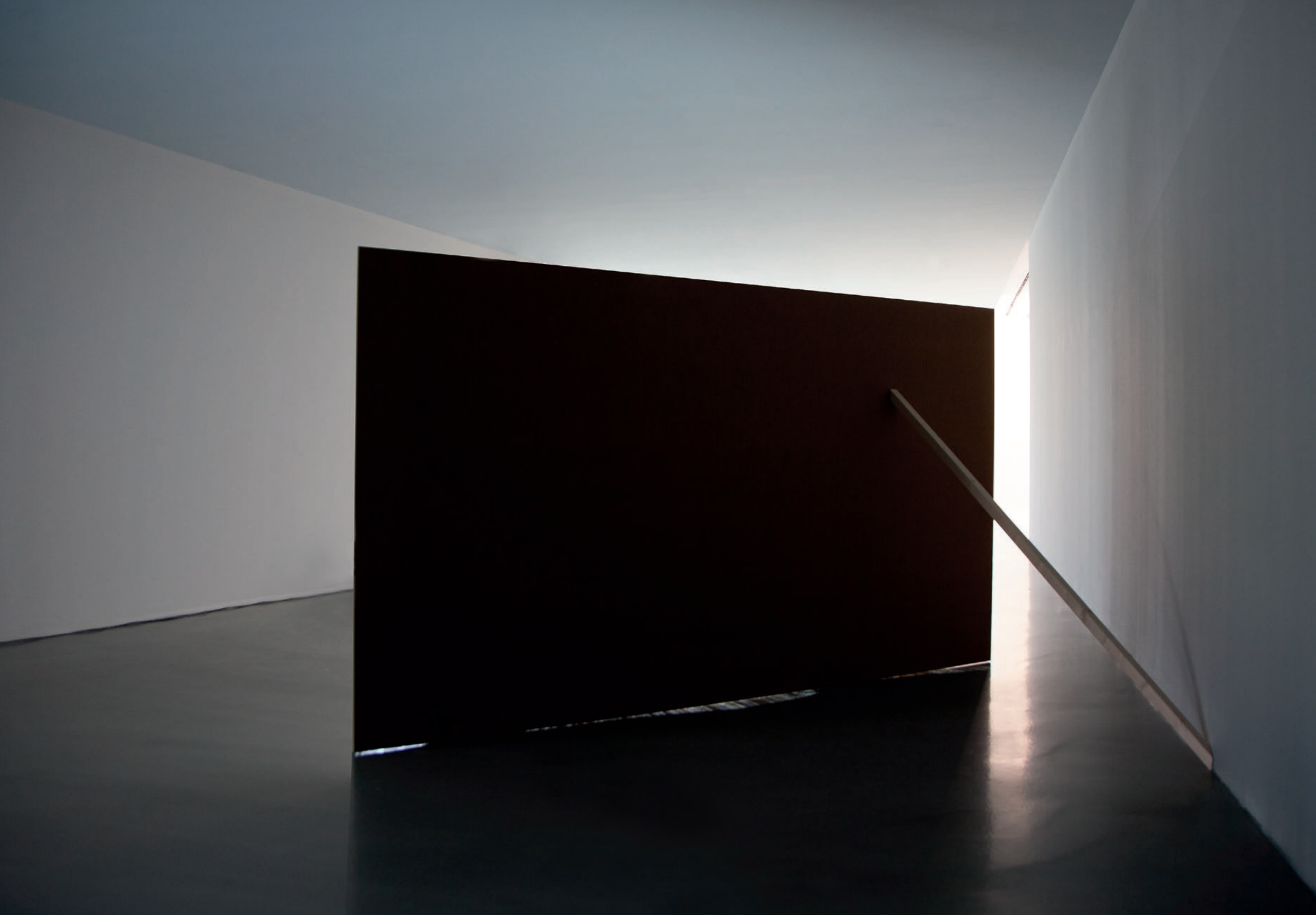


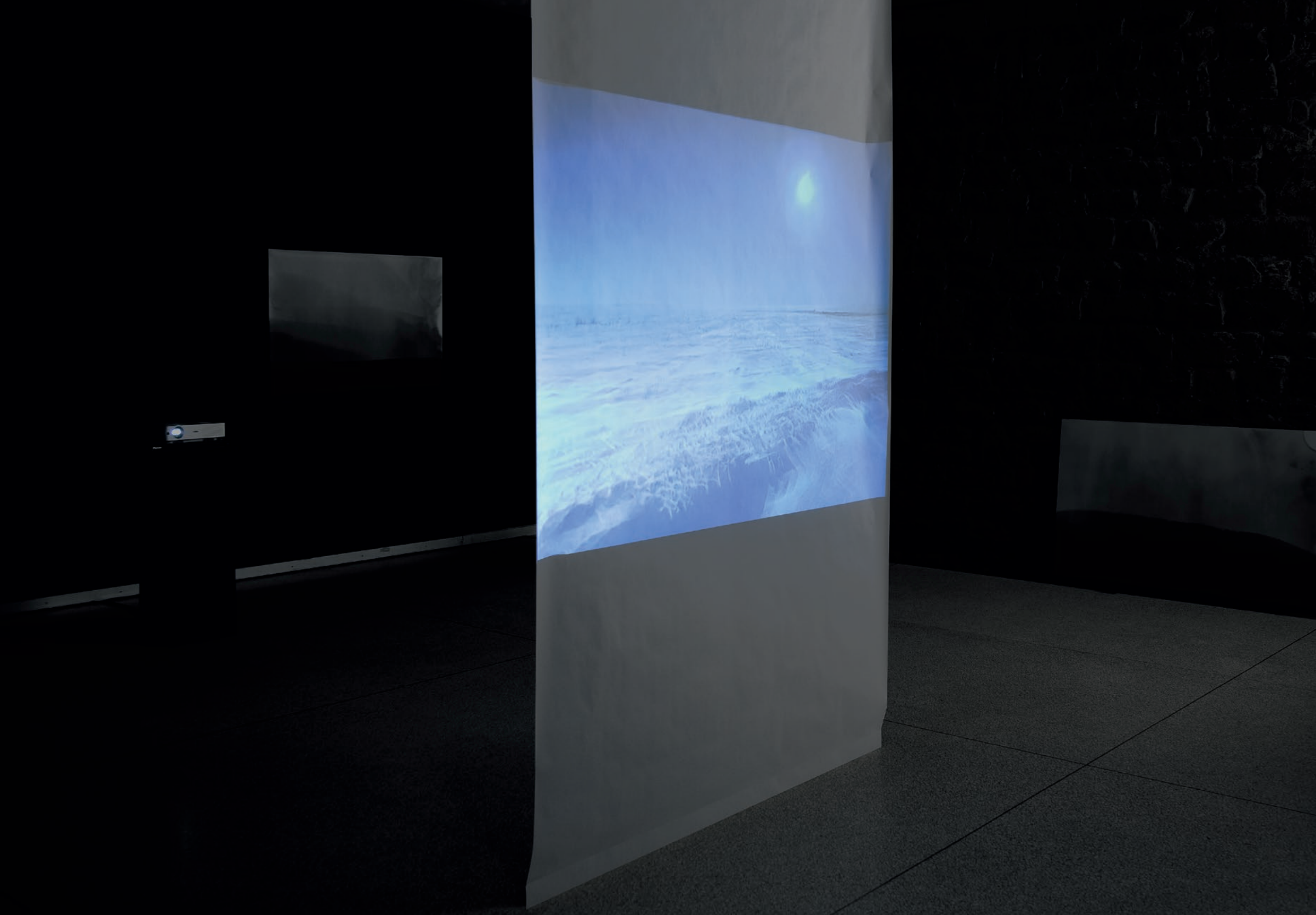
Moving Still

Yvon
Chabrowski













I Press the Button, You Do the Rest

Ein Gespräch über stehende und bewegte Bilder, basierend auf den *Moving-Still*-Arbeiten von Yvon Chabrowski und dem Vortrag *still (not) moving* von Dieter Daniels, gehalten in der Tate Modern im März 2010

Dieter Daniels: „Bewegte Stills“ lautet die Bezeichnung einiger Deiner Arbeiten. Ich sehe dabei zwei verschiedene Relationen von Standbild und Bewegtbild: In den Videofragmenten *Sun, Land* und *Diagonal* von 2011/12 wird ein Moment aus dem TV-Programm in einem Loop gefangen. Umgekehrt versetzt *Dramatische Funde im Schutthaufen* von 2012 ein Pressefoto in Bewegung. Gibt es also zwei gegensätzliche, sich ergänzende Richtungen von *moving* zu *still* oder *still* zu *moving*?

Yvon Chabrowski: Das Ausgangsmaterial zu den Videofragmenten *Sun, Land* und *Diagonal* stammt aus einer Histotainment-Sendung*. Ich habe für diese Arbeiten Landschaftsbilder aus der filmischen Kontinuität der Sendung herausgelöst. Das heißt, einzelne filmische Bilder wurden von mir angehalten und in fotografische Bilder transformiert. Danach habe ich die Bilder in sich selbst überlagert und geschichtet. Es entsteht eine kontinuierliche und endlose Bewegung im Bild, ohne dass ein Schnitt sichtbar wird.

In *Diagonal* beispielsweise weht der Schnee kontinuierlich. Es gibt also trotz des Stillstands des Bildrahmens eine Bewegung, die einen Zeitverlauf andeutet. Die Zeit verläuft aber nicht linear, sondern in einer Endlosschleife.

Bei *Dramatische Funde im Schutthaufen* habe ich komplementär gearbeitet: Das fotografische Pressebild wird in ein Bewegtbild transformiert. Es gibt keine Kamerabewegung und die Darsteller performen innerhalb des festen Bildrahmens. Kontinuierlich bewegen und untersuchen sie den Schutt. Nach einiger Zeit stellt sich heraus, dass ihre andauernde Arbeit zu keinem Resultat führt. Der Loop hat nach zwölf Minuten einen sichtbaren, jedoch arrangierten Schnitt, so dass die Arbeit der Darsteller als Kontinuität zu sehen ist. Hier gibt es wie in den Videofragmenten keinen Bruch in der Endlosschleife, obwohl es faktisch einen

A conversation about still and moving images, based on the *Moving-Still* series by Yvon Chabrowski and the lecture *Still (Not) Moving*, held by Dieter Daniels at the Tate Modern in March 2010.

Dieter Daniels: Some of your works are titled “Moving Stills”. Here I see two different relationships between still and moving images: In the video fragments *Sun, Land* and *Diagonal* from 2011/12 a moment from a TV programme is captured in a loop. Conversely, *Dramatische Funde im Schutthaufen* (*Dramatic Discoveries in the Rubble*) from 2012 sets a press photo into motion. So are there two opposing yet complementary directions from moving to still or from still to moving?

Yvon Chabrowski: The starting material for the video fragments *Sun, Land* and *Diagonal* comes from a “histotainment”* TV show. For these works, I took landscape images from the cinematic script of the programme. That is, I froze individual filmed scenes and transformed them into photographic images. Then I layered the images within and on top of one another. The result is an image in continuous and endless motion, without any visible cuts.

In *Diagonal*, for example, the snow blows continuously. Thus, despite the fact that the images have been frozen within a frame, there is still a motion that suggests the passage of time. Time does not pass here in a linear sense, but rather in an infinite loop.

With *Dramatische Funde im Schutthaufen*, I worked in a complementary manner: The photographic press image is transformed into a moving image. There is no camera movement and the actors perform within the fixed image frame. They continuously move and investigate the rubble. After some time, it becomes apparent that their ongoing work leads to no result. After twelve minutes, the loop has a visible, purposefully arranged cut, so that the work of the actors can be seen as a continuation. Here, just as with the video fragments, there is no break in the loop even though there is de facto a beginning and an end. Here as well, the flow of time is neither represented as linear nor as a narrative.

Anfang und ein Ende gibt. Der Zeitverlauf stellt sich hier ebenfalls weder linear noch narrativ dar.

DD: Diesen zwei verschiedenen Richtungen der *Still/Moving*-Transformation entspricht auch das unterschiedliche Material der Bilder. Die Videofragmente spielen nur in der Welt der Medien, aus Bruchstücken der Massenmedien werden künstliche Bilder gebaut. Bei *Dramatische Funde im Schutthaufen* kommt der Faktor Mensch hinzu. Anstatt eines technischen Recyclings findet eine Reinszenierung von Medienbildern mit Akteuren im Realraum statt. Das erinnert einerseits an Deine Fotoarbeit *Entführung* von 2007, die auch ein Medienbild nachstellt. Andererseits verweist die Bewegung auf den Effekt eines *Tableau vivant*, das Paradox einer Stillstellung lebender Akteure zu einem Bild. Welchen Unterschied gibt es für Dich zwischen der digitalen Arbeit mit Medienbildern und ihrer Inszenierung mit menschlichen Akteuren?

YC: Diese beiden Arbeitsprozesse unterscheiden sich grundsätzlich. *Moving Stills*, die ich wie *Sun*, *Land* und *Diagonal* am Schnittplatz generiere, sind Collagen. Auf dem Monitor sehe ich das Bild, das ich über einen längeren Zeitraum hinweg immer wieder betrachte und verändere.

Am Film- oder Foto-Set gehe ich mit einer Gruppe von Leuten um und koordiniere die Akteure und den Kameramann so, dass ein geplantes Bild entsteht. Schön an der Arbeit mit Leuten ist, dass es oft ein euphorisches Moment gibt, wenn das Bild im Kasten ist.

Bei *Dramatische Funde im Schutthaufen* gab es für mich zudem während der Postproduktion immer wieder Entdeckungen, weil jeder der Akteure in dem Bildraum, den ich ihm zugewiesen habe, eine ganz eigene und autonome Performance entwickelt hat. Einer arbeitet eher wie ein Archäologe, während eine andere Akteurin die Bilder von Trümmerfrauen oder von sozialistischen Arbeiterinnen imitiert.

DD: Offenbar gibt man in der Arbeit mit menschlichen Akteuren einen Teil der Kontrolle über das Bild ab, während man in der digitalen Arbeit in die Bedeutungsebene eines vorhandenen Bildes Schicht

DD: These two different directions of the transformation between still/moving correspond to the different materials of the images. The video fragments only play out in the world of media—artificial images are built from fragments of the mass media. In *Dramatische Funde im Schutthaufen*, there is an added human factor. Instead of a technical recycling, a re-enactment of media images takes place with actors in real space. This is reminiscent, on the one hand, of your photo work *Entführung* from 2007, in which a media image is also re-constructed. On the other hand, the movement refers to the effect of a *tableau vivant*, the paradox of fixing live subjects into one stationary image. What is the difference for you between digital work with media images and the production of such images with human subjects?

YC: These two processes are fundamentally different. Moving Stills, like *Sun*, *Land* and *Diagonal* are collages generated in the editing room. I see the image on the monitor, observe and change it again and again over a long period of time.

On a film or photo set, I work with a group of people and coordinate the actors and the cameraman in order to achieve the planned image. The beauty of working with people is that there is often a euphoric moment when the image is completed.

During the post-production of *Dramatische Funde im Schutthaufen* I repeatedly made discoveries, because each actor had developed a unique and autonomous performance in the image space I had assigned them. One worked more like an archaeologist, while another imitated historical images of the German women—the “Trümmerfrauen”—who cleared away the rubble following World War II.

DD: Clearly when you work with live people, you abandon some of the control over the image, whereas working digitally allows one to delve deeper into the significance of an existing image. In addition to these differences in production, the common foundation of the work is that they are all based on found images. In this way one cannot usually find a singular, clear, exemplary original image.

für Schicht immer tiefer eindringt. Neben diesen Unterschieden in der Herstellung liegt die gemeinsame Basis der Arbeiten darin, dass sie alle auf vorgefundenen Bildern beruhen. Dabei lässt sich meistens nicht ein eindeutiges, einzelnes „Vor-Bild“ lokalisieren. Vielmehr verdichten sich mehrere „Vor-Bilder“ in einem neuen Bild. Der Titel weist dabei oft den Weg, ist aber nie eindeutig. Somit überlagern sich mehrere Assoziationsebenen, ganz so wie in unserer individuellen Erinnerung an Bilder.

Zu der in den Bildern aufgehobenen Zeit, über die wir bisher sprachen, kommt eine zweite Ebene: die Lebenszeit der Betrachter, ihre Erinnerung an schon Gesehenes. Vielleicht könnte man sagen, die Vorkenntnis dieser Bilder sei halb gewusst und halb geahnt?

YC: In meinen Arbeiten reagiere ich auf spezifisches Bildmaterial – auf Medienbilder, die mich in irgendeiner Weise bewegen, die ich oft nicht mehr vergessen kann, weil ich sie irgendwie kenne, aber oft schlichtweg nicht verstehe. Diese Bilder haben eine „Schlüsselbild-Funktion“. Sie führen dazu, dass ich eine Arbeit beginne.

In einem Aneignungsprozess sammle ich zunächst einmal ähnliche Bilder, die mich an diese „Schlüsselbilder“ erinnern. Daraufhin zerlege ich diese gefundenen Bilder in ihre ikonografischen Einzelteile, um sie danach verändert wieder zusammenzusetzen.

Ich will mich dadurch dem Charakter der Bilder annähern, einerseits ihre Sinn-schichten freilegen und andererseits ihren Kontexten auf die Schliche komme. Dabei interessiert mich vor allem, inwieweit diese „Schlüsselbilder“ Teil eines kollektiven visuellen Gedächtnisses sind und inwieweit ich sie visuell reduzieren kann, ohne dass ihr Kontext verloren geht.

Die Frage bei allen meinen Arbeiten lautet: Wie viel Kontext braucht ein Bild? Ab welchem Punkt kann man es noch zuordnen, seinen Ursprung noch erkennen? Und wie kann es zugleich auf eine ganze neue, andere Weise als Fremdes im Vertrauten erfahrbar werden. In Erinnerung an die Anfänge der Fotografie und dokumentarische Strategien könnte man sagen: I press the button, you do the rest.

Rather, several of such images are compacted together within the new image. The title often hints at some kind of reference point, but it is never explicit. Thus, several levels of association overlap, just as in our own individual memories of images. There is another element of time being nullified in the images, as we’ve just discussed: the lifespan of the viewer, the memory of that which he has already seen. Perhaps one could say that the previous knowledge of these images is half known and half guessed?

YC: In my work I respond to specific images—to media images that move me in some way; images that I often cannot forget because I know them, somehow, but often simply do not understand them. These images have a “key frame” function, which means that they are the starting point of my work.

In a process of appropriation, I first collect similar pictures that remind me of those key frames. Then I divide these found images into their iconographic components, in order to reassemble them once again in a changed form.

In this way I aim to approach the character of the images, on the one hand to expose their layers of meaning, and on the other to understand their contexts. What interests me in particular is to what extent these “key frames” are part of a collective visual memory and how I can reduce them visually, without losing their context.

The question in all of my work is: How much context does an image need? From which point can you still place it or still recognise its origin? And at the same time, how can it be experienced in a new way as something strange existing within the familiar?

In remembrance of the origins of photography and documentary strategies one could say: I press the button, you do the rest.

DD: You yourself write about *Dramatische Funde im Schutthaufen* that the work “focuses on the process of seeing itself.” A beautiful phrase, but also one that sets a high standard. Can it be that we often forget our faculty for seeing when we allow ourselves to be affected by a flow

DD: Du selbst schreibst zu *Dramatische Funde im Schutthaufen*, die Arbeit „thematisiert das Sehen an sich“. Ein schöner Satz, aber auch ein hoher Anspruch. Kann es sein, dass wir oft unser Sehen vergessen, wenn wir TV- oder andere Medienbilder als „Flow“ oder „Stream“ auf uns wirken lassen, und erst ihre Vereinzelung, ihre Arretierung, ihre endlose Wiederholung in dem von Dir genannten Sinne wieder sichtbar macht? Sichtbar macht als einen Akt des Sehens, nicht als Bildkonsum, sondern als eine aktive Handlung?

YC: Ich denke, dass man Mechanismen entwickeln muss, um den Bildern in den Massenmedien zu begegnen, um sie in ihrer Funktion und in ihrem Wesen als Bilder zu verstehen. Die Vereinzelung, Arretierung und Vergrößerung bewirkt eine veränderte Rezeption der Bilder. Sie werden zum einen räumlich erfahrbar und zum anderen vervollständigen sie sich im Blick des Betrachters.

Meine frühen Fotoarbeiten beschäftigten sich mit Schockfotografien, die durch ihre mediale Verbreitung einen gesellschaftlichen Aufschrei produzierten. *Entführung* entstand in Reaktion auf die Debatte um einige Bilder von Entführungen und Hinrichtungen durch terroristische Gruppen, die im Internet zirkulierten. Damals gab es eine öffentliche Diskussion darüber, ob das Betrachten solcher Bilder sie schon als Waffe wirken ließe.

Ich wollte diese Bilder entschärfen, zum einen, indem ich die Protagonisten entwaffne, indem ich Bildelemente weglasse. Die Kontextverschiebung und Vergrößerung der Szene lässt zudem einen veränderten Blick auf den Bezugsrahmen, die Inszenierung und die Ikonografie dieser Bilder zu.

Bei *Sun, Land* und *Diagonal* hat mich vorrangig interessiert, mit welchen Bildern Geschichte im Fernsehen suggestiv illustriert wird. Es ging mir darum, diese Bildwelt in ihrer Materialität und Gemachtheit erfahrbar zu machen.

Dramatische Funde im Schutthaufen übersetzt das konkrete Medienbild des zerstörten NSU-Hauses in Zwickau, in dessen Schutt die Polizei nach Beweismitteln suchte. Hier evoziert die Seh-Erfahrung die vielen Bilder von Schutthaufen aus der

or stream of images from the TV or other media, and that their isolation, their arresting nature and their endless repetition is only made visible again in the sense you mentioned? I mean, by making something visible again as an act of vision—not through image consumption, rather through the process of an active action?

YC: I think that you have to develop mechanisms to deal with the images in the mass media, in order to understand them in terms of their function and their nature as images. The fact that they are isolated, made static and enlarged leads to a change in their reception. They can now be spatially experienced and completed in the eye of the beholder.

My early photographic works were concerned with shocking photographs that produce a social outcry through their dissemination in the media. *Entführung* was created in response to the debate about some pictures of kidnappings and killings by terrorist groups, which were circulating in the Internet. At that time there was a public debate about whether the viewing of such images already allowed the images to function as a weapon.

I wanted to disarm these images by disarming the protagonists and by leaving out certain pictorial elements. The shift in context and expansion of the scene also allows for a new perspective on the frame of reference, the staging and the iconography of these images.

In *Sun, Land* and *Diagonal* I was primarily interested in which types of images were chosen to suggestively illustrate history on the television. I wanted these image worlds to be experienced in their materiality and fabrication.

Dramatische Funde im Schutthaufen translates the concrete media image of the destroyed NSU house in Zwickau, where the police searched for evidence among the rubble. Here the visual experience evokes various images of rubble from different times in history, which overlap in our memories with the image of the NSU house. The evoked images can range from the “Trümmerfrauen” after the Second World War, to the collapsed Cologne city archive, all the way up to current reports on the NSU trials.

Geschichte, die sich in unserer Erinnerung mit diesem Bild überlagern. Das kann von den Trümmerfrauen nach dem Zweiten Weltkrieg über das eingestürzte Kölner Stadtarchiv und bis zu den aktuellen Berichten über die NSU-Prozesse reichen.

DD: Könnte man sagen, dass unser visuelles Gedächtnis Prozesse der Historisierung aktiviert, die aus einem aktuellen Pressebild in gewisser Weise ein Historienbild machen?

YC: Ja. Rekapitulierte Sehgewohnheiten. Es stellt sich die Frage, welche Bilder Realität repräsentieren und welche Rolle dabei Konventionen spielen. Macht, die man in Möglichkeit umformen kann.

DD: Could one say that our visual memory activates processes of historicisation that, to some degree, turn recent press images into historical images?

YC: Yes. Recapitulated viewing habits. This raises the question of which images represent reality and what role conventions play. Power that can be transformed into opportunity.

*Histotainment: Kofferwort für das Verschmelzen von historischer Information mit Unterhaltung

Das Gespräch entwickelte sich im Juli 2013 in Berlin und Leipzig.

Prof. Dr. Dieter Daniels ist Professor für Kunstgeschichte und Medientheorie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.

*Histotainment is a portmanteau word for the blending of historical information with entertainment

The conversation developed over the course of July 2013 in Berlin and Leipzig.

Prof. Dr. Dieter Daniels is Professor of Art History and Media Theory at the Academy of Visual Arts in Leipzig.

2012

Videoinstallation,
HD-Loop, 12:00 min, Farbe, Ton,
Projektion auf MDF-Platte,
180 x 320 cm

Die Videoarbeit ist die Neuaufführung des gleichnamigen Pressebildes aus dem Jahr 2011, das im Zuge der Berichterstattung um den NSU-Skandal entstand.

Die Reinszenierung benennt eine Kontinuität, die sich mehrfach zeigt: in der Wiederaufführung des konkreten Medienbildes sowie der vielen Trümmer-Bilder, die man erinnert, und in der endlosen Wiederholung durch den Loop im Bild selbst.

Video installation,
HD loop, 12:00 min, colour, sound,
projection onto MDF board,
180 x 320 cm

The video work is a re-enactment of a press photo from 2011, published during the NSU scandal reporting.

The re-enactment indicates a continuity, which is repeatedly shown: firstly in the re-release of the specific media image, secondly in the many rubble images we have seen, and thirdly in the endlessly repeating loop within the image itself.



Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2013

Dramatic Discoveries in the Rubble

Dramatische Funde im Schutthaufen



00:02:42



00:03:30



00:08:22



00:09:52



00:10:40

2011/12

Videoinstallation,
Loop, 00:42 min, Farbe, ohne Ton,
Projektionsgröße variabel

In *Sun* ist ein vermeintlicher Sonnenaufgang bzw. -untergang zu sehen. Die Sonne steht scheinbar regungslos am Horizont, doch ganz langsam pendelt sie zwischen dem Stacheldraht.

Video installation,
loop, 0:42 min, colour, no sound,
variable projection size

In *Sun* a supposed sunrise or sunset can be seen. The sun is apparently motionless on the horizon, nevertheless it moves very slowly between the barbed wire.



Heidelberger Kunstverein, 2012

Sonne



00:00:01



00:00:10



00:00:25



00:00:34



00:00:42

Sun

2011/12

Land

Videoinstallation,
Loop, 00:05 min, Farbe, ohne Ton,
Projektionsgröße variabel

Video installation,
loop, 00:05 min, colour, no sound,
variable projection size

Land suggeriert die Fahrt durch eine Winterlandschaft. Die Hügelreihe wiederholt sich als Endlosschleife und nimmt den Betrachter auf eine kreisende und schwindelerregende Reise mit.

Land suggests a journey through a winter landscape. The sequence of hills repeats in an endless loop, taking the viewer on a circular and dizzying journey.



Heidelberger Kunstverein, 2012



00:00:01



00:00:02



00:00:03



00:00:04



00:00:05

Land

2011/12

Diagonale

Videoinstallation, Loop,
00:05 min, Farbe,
ohne Ton, Monitor variabel

Video installation, loop,
00:05 min, colour,
no sound, variable monitor

Das Videofragment *Diagonal* besteht wie auch *Sun* und *Land* aus gelooptem und in sich selbst überlagertem Bildmaterial. Weil es keine Kamerabewegung gibt, muten die Videofragmente fotografisch an. In den drei Videobildern bewegt sich jeweils nur ein Bildelement. In *Diagonal* weht der Schnee endlos.

The video fragment *Diagonal*, like *Sun* and *Land*, consists of images that have been looped and superimposed upon themselves. Because there is no camera movement, the video fragments take on a photographic quality. Within the three video images, only one pictorial element is in motion. In *Diagonal* the snow blows endlessly.



Heidelberger Kunstverein, 2012



00:00:01



00:00:02



00:00:03



00:00:04



00:00:05

Diagonal

2011/12

Augenzeuge

Videoinstallation,
Loop, 05:13 min, Farbe, Ton,
Größe variabel

Video installation,
loop, 05:13 min, colour, sound,
variable dimensions

Eyewitness zeigt ein flimmerndes Bild, das an einen Bluescreen erinnert.

Aus gängigen TV-Interviews entfernte ich die Zeitzeugen und ihre Sprache. Sichtbar und hörbar werden so die Elemente, die zur Emotionalisierung und Dramatisierung der Erzählung beitragen. Das „blaue“ Material und die Tonfragmente stehen für sich allein und erzählen ohne Worte.

Eyewitness shows a flickering image that is reminiscent of a blue screen.

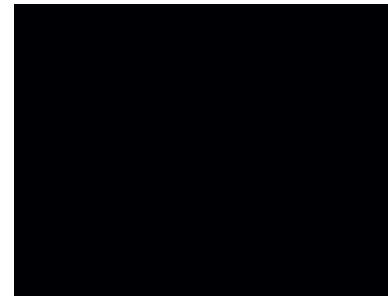
I removed the witnesses and their words from popular TV interviews. As such the elements that contribute to the emotionalisation and dramatisation of the story are made audible and visible. The “blue” material and the sound fragments stand alone without the need to be described in words.



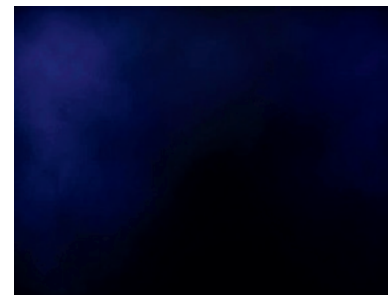
00:00:07



00:01:01



00:03:22



00:04:02



00:05:01

Eyewitness

2011

C-Print, fünfteilig,
je 80 × 120 cm

Die Bilder sind fotochemisch erzeugte
Kompositionen. Sie entstanden ohne
Kamera und Negativ. Im Fotolabor schüt-
tete ich Fotochemie über Fotopapier.

C-print, five pieces,
each 80 × 120 cm

The images are photochemically produ-
ced compositions created without a came-
ra or negative. In the photo laboratory,
I poured emulsion over the photo paper.



Kreuzberg Pavillon, Berlin, 2013

Photo Emulsion on Barytpaper, increased I–V

Fotoemulsion auf Barytpapier, vergrößert I–V



2008

Videoinstallation, 63:00 min, Farbe,
Ton, Projektion 50 × 37,5 cm

Schauspielerin: Jana Horst
Kamera: Jan Mammey

Das letzte offizielle Interview mit H.R.H. The Princess of Wales wird in dieser Arbeit in ein durchsichtiges Szenario verwandelt, das die Schauspielerin in einem klinischen Set ausstellt. Sie imitiert die Gestik und Mimik der Princess of Wales – jedoch werden dabei alle kontextuellen und atmosphärischen Momente der konkreten Situation ausgeblendet. Auf diese Art und Weise ist ein ungewöhnlich direkter Blick auf die Person und ihre öffentliche Ausgesetztheit möglich, die das Interview als massenmedial verwertbares Spektakel letztendlich (mit)erzeugt.

Das inszenierte Gespräch wird als kulturelle Maschine sichtbar und lesbar und verdeutlicht die Verstrickungen der jeweiligen Personen mit den Bereichen Öffentlichkeit und Politik.

Video installation, 63:00 min, colour,
sound, projection 50 × 37,5 cm

Actress: Jana Horst
Camera: Jan Mammey

The last official interview with H.R.H. the Princess of Wales is transformed into an invisible scenario, in which the actress is exposed in a clinical set. She imitates the gestures and the facial expressions of the Princess of Wales – but all contextual and atmospheric moments of the concrete situation are faded out. In this way, it becomes possible to view the person and her public exposure in an uncommonly direct manner. This way of seeing exposes the interview format as a mass media spectacle.

The staged talk becomes visible and readable as a cultural machine, demonstrating the entanglement of each person in the field of publicity and politics.



An Interview with H.R.H. The Princess of Wales

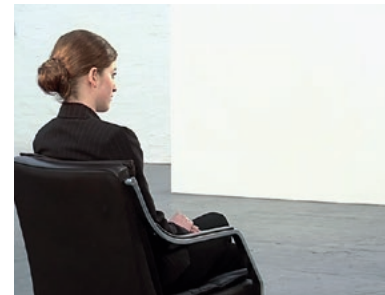


00:00:08



00:02:43

But then here was a situation that hadn't ever happened before in history in the sense that the media was everywhere and here was a fairytale that everybody wanted to work.



00:11:25



00:43:56

I felt compelled to perform. When I say perform I was compelled to go out and do my engagements and not let people down and support them and love them.



01:02:00

2007

Entführung

C-Print, 200 × 250 cm

C-print, 200 × 250 cm

Eine Sammlung von Entführungsbildern, die in den Jahren 2006 und 2007 im Internet zirkulierten, gaben die Vorlage für diese Reinszenierung. Durch die lebensgroße Präsentation entsteht für den Betrachter ein Gegenüber, das nicht überwältigen will, sondern eine genaue Betrachtung der Szene zulässt.

A collection of kidnapping images that circulated on the Internet in 2006 and 2007 provided the template for this re-enactment. The life-size presentation gives the observer a counterpart allowing for closer examination of the scene rather than overwhelming them.



RAUM N°1, Bern, 2012



Abduction

Yvon Chabrowski
*1978 in Ost-Berlin

Impressum

Studium / Education

2011
Meisterschülerin bei Prof. Peter Piller,
Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig

2007
Diplom bei Prof. Timm Rautert,
Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig

2004/2005
Freie Kunst,
Ecole Nationale Supérieure Des
Beaux-Arts De Lyon

2001–2011
Fotografie,
Hochschule für Grafik und
Buchkunst Leipzig

1999/2001
Philosophie,
Universität Potsdam

Preise und Stipendien / Awards and Scholarships

2014
Sasso Residency, Artist in Residence
Program, Variano / Tessin (CH)

2013
Goldrausch Künstlerinnenprojekt, Berlin

2008
DAAD-Stipendium, New York

2007/2008
Sächsisches Landesstipendium

2006
DAAD-Stipendium, Kairo

Ausgewählte Ausstellungen / Selected Exhibitions

2014
still (not) moving,
EIGEN + ART Lab, Berlin

2013
*WE PRESS THE BUTTON YOU DO
THE REST*, Kreuzberg Pavillon, Berlin
Zurück nach Morgen,
Galerie für Zeitgenössische
Kunst Leipzig
Dramatische Funde im Schutthaufen,
Raum für Zweckfreiheit, Berlin (solo)

2012
Verdoppelt oder zweiten Grades II,
Kunstraum Michael Barthel,
Leipzig (solo)
Between other Events,
Avantgarde ist keine Strömung III,
LURU Kino, Leipzig
Displayed Reality – Raum N° 7,
RAUM N°, Bern
STUDIO 3: DAS AUFBLÄTTERN,
Heidelberger Kunstverein

2011
ANGRY Young and Radical,
Nederlands Fotomuseum, Rotterdam
Leipzig. Fotografie seit 1839,
Museum der bildenden Künste Leipzig

2010
Realistische Abstraktion,
Kunstverein Leipzig
*Work. An interview with H.R.H.
The Princess of Wales*, Georges Polke,
London (solo)
talk talk.
Das Interview als künstlerische Praxis,
galerie5020, Salzburg,
Kunstverein Medienturm, Graz,
Galerie der Hochschule für Grafik
und Buchkunst, Leipzig

2009
Fuck the Systsem,
Projekt- und Hörgalerie
A und V, Leipzig

Herausgeber
Goldrausch Künstlerinnenprojekt,
Frauennetzwerk Berlin e.V.,
Händelallee 1, 10557 Berlin
Ein Professionalisierungsprogramm für
Bildende Künstlerinnen im Auftrag
und mit Mitteln der Senatsverwaltung
für Arbeit, Integration und Frauen,
Berlin; gefördert durch den Europäi-
schen Sozialfonds

Projektleitung
Birgit Effinger und Hannah Kruse

Gesamtredaktion
Birgit Effinger und Hannah Kruse

Text
Yvon Chabrowski und Dieter Daniels

Lektorat
Barbara Buchmaier und Christine
Woditschka; Emilie Florenkowsky

Übersetzung
Katya Lachowicz

Konzept
Yvon Chabrowski, Pascal Storz,
Fabian Bremer

Gestaltung
Pascal Storz, Fabian Bremer

Fotografie
Carsten Bogler, Yvon Chabrowski

Bildbearbeitung
Eberle & Eisfeld | Berlin

Produktion
Ellen Nonnenmacher, Berlin

Druck
H. Heenemann Druck, Berlin

Erscheint anlässlich der Ausstellung
Körnelia – Goldrausch 2013
Galerie im Körnerpark
21. September – 10. November 2013
Schierker Str. 8
12051 Berlin

www.goldrausch-kuenstlerinnen.de

Dank an
Michael Barthel, Ba Berger, Carsten
Bogler, Fabian Bremer, Alex Buschky,
Dieter Daniels, Birgit Effinger, Fine
Freiberg, Cilgia Carla Gadola, Nadine
Gerber, Kevin Gray, Maria Guggen-
bichler, Jana Horst, Jan Ketz, Bettina
Klein, Hannah Kruse, Ina Kwon,
Andrea Legiehn, Richard Marx,
Jan Mammey, Sebastian Nebe, Heiko
Pfreundt, Anna Politzer, Katharina
Politzer, Sophia Pompéry, Tobias
Rechsteiner, Pauline Recke, Benedikt
Reichenbach, Marc Ries, Julia
Schäfer, Markus Schubert, Rosalie
Schweiker, Heidi Stecker, Pascal
Storz, Anna Till, Alessandro Vitali,
Andreas Wagner, Susanne Weiß,
Jakob Wolf

© 2013
Yvon Chabrowski und VG Bild-Kunst,
Dieter Daniels (*I Press the Button, You
Do the Rest*), Marc Ries und Reinhard
Braun (Text zu: *An Interview with
H.R.H. The Princess of Wales*), Gold-
rausch Künstlerinnenprojekt

ISBN
978-3-941318-57-1

Printed in Germany

www.chabrowski.info

