Claudia Terstappen

Tanz, Tod und Beschwörung

Museum DKM

Museum DKM

Tanz, Tod und Beschwörung | Ritual, death and incantation

Claudia Terstappen

Claudia Terstappen

Tanz, Tod und Beschwörung

Ritual, death and incantation

Duisburg 2012 **Museum DKM**

Inhaltsverzeichnis | Contents

Vorwort | Foreword 6
Dirk Krämer und | and Klaus Maas

Petra Kayser
Wissenschaft und Glaube | Science and belief 10
Natur sammeln | Collecting nature 18
Heilige Stätten, Objekte und Rituale | Sacred sites, objects and rituals 44
Verlust und Gedenkstätten | Loss and memorials 64

Isobel Crombie
Die Spur des Verborgenen | The trace of things unseen 88
Gewissheit in einer ungewissen Welt | Certainty in an uncertain world 92
Heilige Orte: Altäre, Heiligtümer und Gedenkstätten | Sacred places: altars, shrines and memorials 96
Eine Kultur des Gedenkens | A culture of remembrance 100
Der Geist eines Ortes | Spirit of place 104
Urgewalten | Elemental forces 110

Kunstwerke in der Ausstellung | Artworks in the exhibition 122
Abbildungsverzeichnis | Image register 130
Biographie | Biography 134
Literatur | Bibliography 140
Danksagung | Acknowledgements 142

Vorwort | Foreword

Dirk Krämer und | and Klaus Maas

Erich Reusch hatte uns als Professor der Kunstakademie Düsseldorf schon früh auf seine Meisterschülerin Claudia Terstappen aufmerksam gemacht. Bereits 1985 fand in unserer Galerie Linie, Moers, die erste Einzelausstellung der jungen Künstlerin mit überlebensgroßen Porträtfotografien aus Ihrem Akademieumfeld statt.

Repräsentative Werke mit fotografischen Bearbeitungen von zwei Statuen aus dem Moerser Stadtbild wurden als Installationen auf dem ersten Moerser Kulturforum (1991) und später im Museum Haus Peschken unter dem Titel "Stadtbild Moers" gezeigt. Für die von Martin Mlecko kuratierte Ausstellung "Glück Auf" in der ehemaligen Kaue der Schachtanlage Pattberg (1991) ließ Claudia Terstappen Porträts von Bergleuten der kürzlich geschlossenen Schachtanlage auf Porzellantellern verewigen und platzierte diese, mit der Anmutung eines letzten Abendmahls, auf einer langen hölzernen Tafel. Schon bald schlossen sich verschiedenste Ausstellungshäuser und Galerien wie Monochrom in Aachen, Galerie Reckermann in Köln, die Kunstvereine Emmerich und Bielefeld und das Skulpturenmuseum Glaskasten Marl an.

Vier religiöse Altäre, von denen einer in der aktuellen Ausstellung einem Natur-Altar gegenübergestellt wird, füllten die vier Fenster der nunmehr nach elf Jahren geschlossenen Galerie DKM im Duisburger Innenhafen (2002) und wurden im darauffolgenden Jahr in einer großen, von Masao Kobayashi kuratierten Ausstellung in der Galerie Fleur der Seika Universität in Kyoto gezeigt.

Eine spontane Kurzreise in eine der schönsten Städte der Welt hat uns zum zweiten Mal nach Japan geführt und vier Tage lang mit Claudia Terstappen und ihrem Lebensgefährten Greg Wallis die Tempelgärten von Kyoto erschlossen. Zur feierlichen Eröffnung des Museum DKM

As professor at the Kunstakademie Düsseldorf, Erich Reusch drew our attention to the work of his master's student Claudia Terstappen very early in her career. The young artist had her first solo exhibition at our Galerie Linie, Moers in 1985, where she presented larger-than-life portrait photographs from her academic surroundings.

Representative photographic compositions showing two statues from the Moers cityscape were exhibited as installations in the first Moers Cultural Forum (1991) and later at the Museum Haus Peschken under the title "Stadtbild Moers" (Moers Cityscape). For her exhibition "Glück Auf" (Good luck and come back safely from underground) in the former shower and change house at the Pattberg mine (1991), Claudia Terstappen immortalized the portraits of miners from the recently-closed facility on porcelain plates. She then placed these, Last Supper-like, on a long wooden table. Various other exhibitions were soon to follow, including those in museums and galleries such as Monochrom in Aachen, Galerie Reckermann in Cologne, the Kunstvereins Emmerich and Bielefeld, and the Sculpture Museum Glaskasten in Marl, Germany.

Four large photographs of religious altars – one of which is set across from a nature altar in the current exhibition – filled the four enormous windows in the Galerie DKM in Duisburg's inner harbour during 2002. The following year they were displayed in Kyoto at Gallery Fleur, Seika University in the context of a large exhibition curated by Masao Kobayashi.

A spontaneous trip to Japan led us to spend four days with Claudia Terstappen and her partner Greg Wallis discovering the temple gardens of Kyoto, one of the world's most beautiful cities. Several years later, at the inaugural opening of Museum DKM, invited guests found themselves seated in the first room of the museum, surrounded by eight large-format

saßen die geladenen Ehrengäste im ersten Museumsraum, umgeben von acht großformatigen Fotografien aus Kyoto. Diese für unser Museum stilbildende Rauminstallation wurde Anfang 2011 – und nicht zum letzten Mal – auf Wunsch vieler Museumsbesucher erneut gezeigt.

Nach fast 30 Jahren schließt sich der Kreis, und wir können – mit Unterstützung der Kunststiftung NRW – die nach der Präsentation im Dortmunder Museum am Ostwall (1989) zweite große Museumsausstellung Claudia Terstappens in Deutschland realisieren. "Tanz, Tod und Beschwörung" zeigt in einem repräsentativen Ausschnitt wichtige Themenkreise ihrer Arbeit aus den letzten 20 Jahren auf 450 m².

photographs from Kyoto. The installation in this space, a seminal one for the museum, was reopened – and not for the last time – in early 2011, at the request of many museum visitors.

These events have now come full circle after almost 30 years, and we are able to realize – thanks to the support of the region's NRW Arts Foundation – Claudia Terstappen's second major museums exhibition in Germany, her first being in 1989 at Museum Ostwall in Dortmund. The exhibition "Ritual, death and incantation" presents a selection of some of the artist's most characteristic works and important subjects from the last 20 years, in a 450 m² space at Museum DKM.

Wissenschaft und Glaube | Science and belief

Petra Kayser

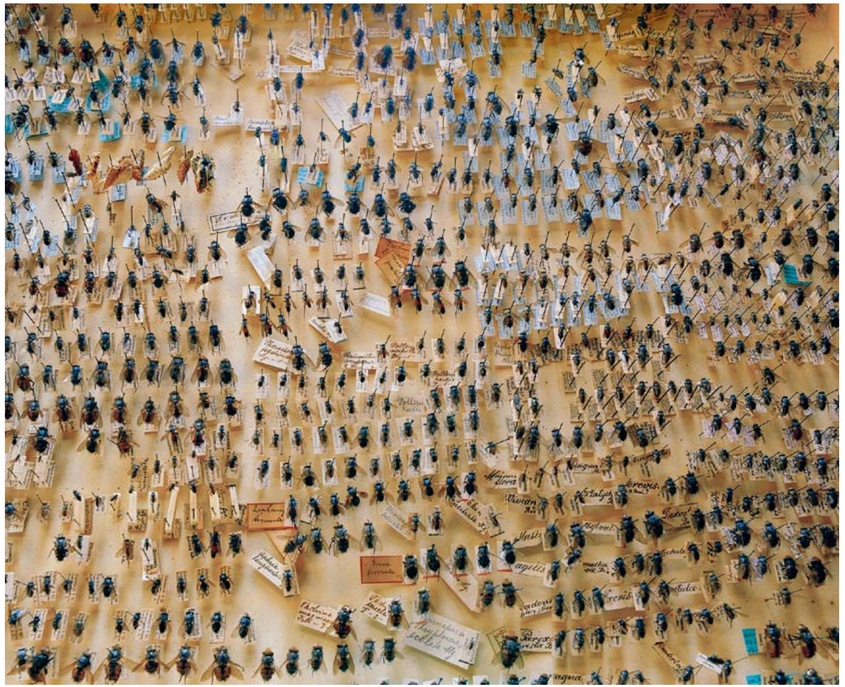
Claudia Terstappen ist eine Sammlerin. Sie trägt Bilder und Geschichten ebenso wie alle Arten von Gegenständen zusammen, darunter Souvenirs, Glücksbringer und religiöse Kultobjekte, von denen viele ihre Arbeit anregen. Diese Sammelleidenschaft und ihr Hang, die Welt genau zu beobachten, setzten bereits in ihrer Kindheit ein, die sie in dem kleinen Städtchen Menden im Westen Deutschlands verbrachte. Ihr Vater war niedergelassener Arzt mit eigener Praxis und einem kleinen Labor, in dem Proben genommen und untersucht wurden. Hier hatte Terstappen Gelegenheit, die Methoden der medizinischen Forschung und Analyse zu beobachten und begann, diesen empirischen Ansatz für ihre eigene Erforschung der Welt zu übernehmen: Sie richtete in ihrem Schlafzimmer ein kleines "Labor" ein, das aus verschiedenen Glasröhrchen und Aquarien bestand, und beobachtete das Wachstum und die Entwicklung einer Reihe von Fischen, Pflanzen und Wasserorganismen. Sie entsinnt sich auch, Proben von Teichwasser genommen zu haben, aus dem sie mithilfe der Zentrifuge ihres Vaters das Sediment gewann, um anschließend die darin enthaltenen Mikroorganismen unter dem Mikroskop zu studieren.

Terstappen erinnert sich an zahlreiche Gespräche mit ihrem Vater und den Brüdern über die wissenschaftliche und medizinische Forschung. Sie kam zu der Überzeugung, dass, obwohl die Körperfunktionen durch das Eingreifen der Medizin gesteuert und überwacht werden können, psychologische Vorgänge ebenfalls ganz entscheidend für den Heilungsprozess sind und argumentierte, dass die Wissenschaft, obgleich sie sich mit der Funktionsweise des Körpers auseinandersetzt, doch kein vollständiges Lebensverständnis bieten könne. Zu späterer Zeit fand Terstappen eine Bestätigung ihrer Ansichten in dem von Ludwig Wittgenstein verfassten

Claudia Terstappen is a collector. She accumulates images and stories, and all kinds of objects, including souvenirs, lucky charms and religious icons, many of which inform her work. Her impulse to collect and to closely observe the world began when she was a child in the small town of Menden in western Germany. Her father was a doctor with his own practice and a small laboratory where samples were collected and examined. Here Terstappen observed the methods of medical research and analysis, and she began to adopt this empirical approach in her study of the world: she installed a small "laboratory" in her bedroom, consisting of various glass tubes and aquariums, and observed a range of fish, plants and aquatic organisms as they grew and developed. She also remembers gathering samples of pond water, and using her father's centrifuge to extract the sediment containing micro-organisms, which she then studied under a microscope.

Terstappen recalls numerous discussions with her father and brothers about scientific and medical research. While functions of the body can be regulated and monitored through medical intervention, she came to believe that psychological processes are also crucial in the healing process. She argued that, while science addresses the mechanics of the body, it does not offer a complete understanding of life. Later Terstappen found confirmation of her views in Ludwig Wittgenstein's "Tractatus Logico-Philosophicus", in which Wittgenstein wrote: "We feel that even if all scientific questions be answered, the problems of life have not been touched at all."[1]

While both her siblings became medical practitioners, she chose to be an artist. Her insatiable curiosity about the world has taken her to various parts of the globe, where she observes and documents life in diverse



"Tractatus Logico-Philosophicus", in dem Wittgenstein schrieb: "Wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind."[1]

Während ihre beiden Geschwister Ärzte wurden, entschied sie sich für die Kunst. Ihre unersättliche Neugier auf die Welt führte sie in die verschiedensten Winkel der Erde, wo sie das Leben vielfältiger Gemeinschaften studierte und dokumentierte. Sie ist fasziniert von diesem Spektrum an Anschauungen und Glaubensvorstellungen, die sich die Menschen angeeignet haben, um den Sinn der Welt zu verstehen, und entdeckte in den vielen kulturellen Gebräuchen, denen sie begegnete, die Grenzen der Wissenschaft und die Macht von religiösem Glauben und Aberglauben.

Die Beziehung zwischen Wissenschaft und Glaube liegt vielen von Terstappens Arbeiten zugrunde. In ihren Installationen der frühen 1990er Jahre baute sie mit entsprechenden Möbeln, Schaukästen, Mikroskopen, Probengläsern und weißen Kitteln die Büros und Laboratorien von Wissenschaftlern nach. Zwischen all diesen wissenschaftlichen Gerätschaften platzierte sie religiöse Objekte sowie Artefakte, die den Aberglauben verkörperten. Ihre Absicht war, die wissenschaftliche Routine zu verfremden und Analogien zwischen diesem und anderen Glaubenssystemen herzustellen, um damit aufzuzeigen, dass alle Glaubensrichtungen von diversen Thesen untermauert sind, einschließlich unser Glaube an die Wissenschaft.

In anderen Arbeiten aus dieser Zeit verwendete Terstappen wissenschaftliche Beschreibungen und Illustrationen aus Büchern der frühen Neuzeit, um damit auf die absonderlichen und abstrusen Vorstellungen aufmerksam zu machen, die einst als wahr galten. So steckte sie zum Beispiel in ihrer Installation "Lehrpfad" aus dem Jahr 1992 einen Weg durch einen Park ab, indem sie an verschiedenen Stellen Lehrtafeln aufstellte (Seite 17). Die Texte auf diesen Tafeln gaben sonderbare

communities. She is fascinated by the range of ideas and beliefs that people adopt to make sense of the world. In the many cultural practices she has encountered, she has observed the limitations of science and the strength of religious beliefs and superstitions.

The relationship between science and belief underpins much of Terstappen's work. In her installations from the early 1990s she recreated scientists' offices and laboratories using furniture, display cabinets, microscopes, specimen jars and white coats. Among these tools of science she placed religious objects and artefacts representing superstitious beliefs. The aim was to "make strange" scientific practice, and to draw analogies between this and other belief systems, showing that various assumptions underpin all beliefs including our faith in science.

In other works from this period, Terstappen used scientific descriptions and illustrations from early modern books to highlight the strange and fanciful ideas once held to be true. For example, in her "Lehrpfad" (Nature trail) installation from 1992, she plotted a trail through parkland, placing didactic plaques at various locations (page 17). The texts on these plaques cited curious descriptions of animals that might be seen in this environment, for example, a text next to a creek explained the species "fish":

> "Fish have the habit of swimming back and forth and frequently change place. Fish don't sleep much [...] All fish that swim broadsided grow fat when the south-wind blows from midday. In contrast, fish that swim along their axis grow fat when the north-wind blows, which in Latin is called *Aquilio*. When they drink oil, they die."[2]

Terstappen used such quotes from old encyclopaedias and science books to demonstrate that scientific truth changes and evolves, and numerous scientific "facts" have been proven to be untrue. However,

Beschreibungen von Tieren wieder, die man in dieser Umgebung beobachten könne. So beschrieb ein Text in Bachnähe beispielsweise die Spezies "Fisch":

> "Fische haben die Gewohnheit hin- und herzuschwimmen und häufig den Ort zu wechseln. Alle Fische schlafen wenig [...] Alle Fische, die der Breite nach schwimmen werden fett, wenn der Südwind von Mittag her weht. Fische, die dagegen der Längsachse des Körpers nach schwimmen werden fett, wenn der Nordwind weht, der im Lateinischen *Aquilio* heißt. Wenn sie Öl trinken, sterben sie."[2]

Terstappen verwendete derartige Zitate aus alten Enzyklopädien und Naturlehrbüchern, um zu demonstrieren, dass sich die wissenschaftliche Wahrheit wandelt und weiterentwickelt, und dass sich zahlreiche wissenschaftliche "Fakten" bereits als unwahr erwiesen haben. Dennoch ist ihre Arbeit nicht darauf ausgelegt, die westliche Wissenschaft zu unterminieren oder einen radikalen Relativismus anzuregen, in dem alle Glaubenssysteme gleichwertig sind. Vielmehr weist sie uns auf einige Eigenarten unserer analytischen und beurteilenden Systeme hin, indem sie diesen andere Lehren und Überzeugungen direkt gegenüberstellt, ob aus anderen Kulturen oder unserer eigenen Vergangenheit.

her work does not undermine Western science, or propose a radical relativism in which all belief systems are equally valid. Rather, it makes us aware of some of the peculiarities of our own systems of analysis and judgement by considering them alongside others, be they from other cultures or our own past.

1 Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, London u. | and New York 1974 (EA 1922), S. | pp. 186 – 187.
2 Hanns Bächtold-Stäubli u. | and Eduard Hoffman-Krayer (eds.), Handbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin u. | and New York 1897, Bd. | vol. 2, S. | p. 1531.

Kröte (Bufonidae)

Ordnung: Schwanzlose Lurche, Anura
Europa, verschiedene Arten, 5–13 cm im Durchschnitt

Art und Wesen:

Die Kröte ist unverwundbar und wird sehr alt.

Ihre roten Augen rühren davon her, daß sie sie sich wegen einer Ehrenkränkung rot geweint hat. Im Zorn bläht sie sich bis zum Zerspringen auf.

Die Kröte ernährt sich von Erde, aber wird nie satt davon, sondern frißt tagtäglich nur soviel, als sie in ihrem linken Fuß fassen kann, aus Angst, sie könne die Erde sonst auffressen und hätte dann keine Nahrung mehr.

Durch das Essen sonderbarer Kräuter verlängert sie ihr Leben.

Wo Kröten sich häufig aufhalten ist mit Wahrscheinlichkeit ein Schatz zu vermuten.

Sagt man zu einem Menschen "du Kröte", so nimmt der so Angeredete drei Tage ab. Vor allem Kinder darf man nicht "Kröte" nennen, weil sie sonst nicht mehr wachsen.

Toad (Bufonidae)

Order: Tailless amphibian, Anura
Europe, different varieties, 5–13 cm on average

Characteristics:

The toad is invulnerable and grows to be very old.

It has red eyes because it made them red by crying at an insult. In anger it puffs itself up until it bursts.

The toad feeds itself on dirt but is never satisfied, only eating as much each day as it can fit into its left foot, through fear that otherwise it could gobble up the earth and would have no more food.

It prolongs its life by eating strange herbs.

Wherever toads often linger one can assume there is probably treasure.

If you say "you toad" to a person, they lose weight for the following three days. Above all one should not call children "toad" because they will stop growing.

Natur sammeln | Collecting nature

Terstappen ist fasziniert von unserem Verhältnis zur Natur und der Art und Weise, wie unser Naturverständnis durch Informationen und Bilder geformt wird, die uns durch Bildung, Medien, Museen und andere sammelnde Institutionen vermittelt werden. Unsere Auslegung von natürlicher Umgebung hat sich grundlegend gewandelt: von der Betrachtung als göttlich inspirierte Natur des Mittelalters und der frühen Renaissance, zur mechanistischen Sicht des 17. Jahrhunderts und einer evolutionären Lebensauffassung im 19. Jahrhundert. Auch die Natursammlungen und -darstellungen haben sich entsprechend verändert.

In der Renaissance wurden Naturobjekte wie Steine, Fossilien, Pflanzen und Tiere in beispiellosem Ausmaß gesammelt. Vor allem auf den Reisen in die Neue Welt, auf denen die Europäer neue Spezies entdeckten und die ihnen eine bis dahin unvorstellbare Vielfalt von Lebensformen offenbarten. In vielen Städten Italiens wurden die "Theater der Natur" etabliert, und Sammlungen von Naturalien, Antiquitäten, Büchern und Artefakten kamen in Mode. Die größten und umfassendsten dieser Sammlungen bildeten die nordeuropäischen Kunst- und Wunderkammern, Kabinette und vollgestopfte Räume, in denen neben handgefertigten Wunderdingen (Artificialia) außergewöhnliche Naturobjekte (Naturalia) ausgestellt wurden. Im 18. Jahrhundert wurden diese Mikrokosmen der Kreativität in Sammlungen mit naturhistorischer oder wissenschaftlicher Ausrichtung und in Kunstsammlungen unterschieden. Der frühere Fokus auf außergewöhnliche Raritäten wurde von einem enzyklopädischen Sammlungsansatz abgelöst, bei dem zahlreiche Exemplare jeder bekannten Spezies zusammengetragen, beschriftet und in ein großes Klassifikationsschema eingetragen wurden. Diese Methode, die natürliche Welt zu ordnen, bildet bis heute die Grundlage unserer Museumssammlungen.

Terstappen is fascinated by our relationship with nature, and the ways in which our understanding of nature is shaped by information and images we receive through education, the media, museums and other collecting institutions. Our interpretation of the natural environment has changed fundamentally from the Medieval and early Renaissance view of a divinely inspired nature, to a mechanistic view in the seventeenth century, and an evolutionary understanding of life in the nineteenth century. Collections and representations of nature have changed accordingly.

In the Renaissance, natural objects such as stones, fossils, plants and animals were collected on an unprecedented scale, particularly on voyages to the New World, where Europeans discovered new species that revealed a diversity of life forms which no-one had imagined. "Theatres of nature" were founded in cities around Italy, and collections of "naturalia", antiquities, books, and artefacts became fashionable. The greatest and most comprehensive of these collections were the northern European Kunst- and Wunderkammern, where extraordinary natural objects were displayed alongside man-made marvels in cabinets and crowded rooms. In the eighteenth century, these microcosms of creativity were separated into art, natural history, and scientific collections. The earlier focus on extraordinary singular objects was replaced with an encyclopaedic approach to collecting, in which numerous examples of every known species were accumulated, labelled and placed in a grand taxonomic scheme. This way of ordering the natural world is still the basis of our museum collections today.

In 2007 Terstappen had access to the repository at Berlin's Natural History Museum, which was undergoing refurbishment and reorganising its storage facility at the time. She photographed the museum's vast collections, including animal skeletons and wet specimens such as starfish

Chamaeleon dilepis, Leach. var. roperi,
27775. Paschen.
Chamaeleon, Dilepis, Leach. subsp. roperi, Blgr.
Chamaeleon dilepis Leach
Chamaeleon dilepis roperi, Blgr.
Hübrecht 22429.
Chamaeleon dilepis roperi
D.O. Afr. 26698.
Chamaeleon dilepis roperi Blgr.
Hübrecht 26669.

Im Jahr 2007 hatte Terstappen Zugang zum Depot des Berliner Naturkundemuseums, das in dieser Zeit umfassend renoviert wurde und seine Speichermöglichkeiten neu organisierte. Sie fotografierte die umfangreichen Sammlungen des Museums, darunter Tierskelette und Nasspräparate wie Seesterne und Chamäleons. Viele dieser konservierten Tiere tragen ein Etikett mit ihren in Tinte geschriebenen Namen; die Kalligraphie und die Papierbeschaffenheit offenbaren die Ästhetik einer längst vergangenen Ära. "Insects" zeigt eine Sammlung von auf eine Tafel gespießten Fliegen und veranschaulicht jene Praxis, die einzelnen Exemplare so anzuordnen, dass die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der verschiedenen Arten augenscheinlich werden (Seite 12). Diese Methode des Sammelns und Anordnens von Naturobjekten ist Ausdrucksform einer bestimmten Kultur und ihrer Werte. Die Fotografie Terstappens bildet dieses taxonomische System ab und spielt auf die obsessive Natur des Sammelns an.

Darüber hinaus stellen Menschen auch ihre eigenen Naturalia-Sammlungen zusammen und lesen dafür Muscheln, Pflanzen, Federn und alle möglichen Dinge auf, die sie beim Durchstreifen von Wäldern und Parks oder am Strand finden. Terstappen besitzt eine umfangreiche Sammlung von Naturobjekten, und in vielerlei Hinsicht fungieren ihre oft in Serien ausgeführten Fotografien ebenfalls als eine Art Sammlung. Eine davon ist "After-life", eine Zusammenstellung großformatiger Aufnahmen von in Australien beheimateten Tieren, die sie zwischen 2005 und 2010 während ihrer Reise in das australische Outback fotografierte (Seite 25 – 31). Das Ungewöhnliche an dieser Sammlung ist, dass es sich bei den Motiven um tote, von Autos überfahrene Tiere handelt. Terstappen fotografierte die Tiere, wie sie sie auf dem Asphalt oder dem Seitenstreifen einer Straße gefunden hatte: nicht selten plattgefahren und deformiert. Bei der Bildbearbeitung schnitt sie den Hintergrund aus, um die Konzentration ausschließlich auf die Tiere in ihrem entstellten Zustand zu lenken. Die Schönheit und Zerbrechlichkeit der leblosen Kreaturen, wie etwa der "Long-necked turtle" (Seite 25), ist zutiefst ergreifend. Die Fotografien fordern uns auf, innezuhalten und über die Verwundbarkeit dieser Tiere nachzudenken, die sich weiterentwickelt haben, um extremen Umweltbedingungen zu trotzen und rasenden Autos dennoch nichts entgegenzusetzen haben.

Einige der Fotografien dieser Serie messen zwei mal drei Meter – das Motiv scheint ein solches Format zu verlangen, denn nur in dieser

and chameleons. Many of these preserved animals are marked with labels on which the names are written with ink, the calligraphy and quality of paper revealing the aesthetics of a by-gone era. "Insects" depicts a collection of flies pinned to a board, which illustrates the practice of arranging specimens in such a way that similarities and differences between the various types become apparent (page 12). This practice of collecting and ordering natural objects is an expression of a particular culture and its values. Terstappen's photograph portrays this taxonomic system, and alludes to the obsessive nature of collecting.

People also assemble their own collections of natural objects, picking up shells, plants, feathers and all kinds of things that they find while traversing a forest, park or beach. Terstappen has an extensive collection of natural objects, and in many ways her photographs, often executed in series, also function as a type of collection. One of these is "After-life", a set of large-scale images of Australian native animals that she photographed between 2005 and 2010 while travelling in the Australian outback (pages 25 – 31). The unusual thing about this collection is that the subjects are dead animals that have been run over by cars. Terstappen photographed the animals as she found them on the tarmac or the side of the highway, often flattened and distorted. In processing the images, she cut out the background to focus solely on the animals in their deformed state. The beauty and fragility of lifeless creatures such as the "Long-necked turtle" (page 25) is deeply moving, and the photographs prompt us to stop and think about the vulnerability of these animals, which have evolved to survive harsh environmental conditions, but have no protection against speeding cars.

Some of the photographs in this series measure two by three metres – the subject seems to demand such a scale, because it is only at this level of magnification that the texture of a turtle's cracked shell and the intricate patterns on a Frogmouth's feathers are revealed. Although the photographs focus our attention on the beautiful textures and colours of feathers, skin, scales and fur, the images do not appear aestheticised. Terstappen varies her photographic style and approach depending on what the subject requires. She does not impose her mark or voice upon the things she photographs, but frames and portrays the subject in such a way that it reveals itself. In her "After-life" series she has, in her own words, "sought to create a death mask" of each

Vergrößerung kommen die Strukturen eines geborstenen Schildkrötenpanzers und die komplizierten Muster der Federn einer Eulenschwalme zum Vorschein. Obwohl die Aufnahmen unsere Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit und Farbe von Federn, Haut, Schuppen und Fell lenken, wirken die Bilder nicht ästhetisiert. Terstappen verändert ihren fotografischen Stil und ihre Annäherung nach den jeweiligen Erfordernissen ihrer Motive. Sie zwingt den Dingen, die sie fotografiert, weder ihre Beurteilung noch ihre Meinung auf, sondern umrahmt und präsentiert das Motiv in einer Weise, dass es sich selbst offenbart. In ihrer Serie "Afterlife" hat sie, nach ihren eigenen Worten, für jedes Tier "versucht, eine Totenmaske zu erschaffen"; in der Tat sind diese Fotografien Porträts von Individuen, die eine Ähnlichkeit mit ihren Abbildern haben.

Zu den Themen, denen Terstappen auf ihren Reisen nachgeht, zählt die Beziehung zwischen Menschen und Tieren. In manchen Kulturen werden bestimmte Tierarten angebetet, und Terstappen stieß dabei auf geschnitzte Tierfigurinen auf Altären, wie zum Beispiel jene, die sie 2009 fotografiert hat (Seite 94). Ihr ist jedoch, da sie zehn Jahre in Spanien gelebt hat, auch eine ganz andere Tradition vertraut, in der sich Mensch und Tier in dem gewalttätigen Ritual des Stierkampfes gegenüberstehen. Der Dichter Federico García Lorca beschreibt den Stierkampf als ein gleichsam religiöses Schauspiel, in dem eine Opferhandlung vollzogen wird, und es ist dieser Aspekt des Rituals, der Terstappen interessiert. Auf einer kürzlich unternommenen Reise nach Sevilla, kaufte sie fünf präparierte Stierköpfe, Trophäen, die in die Ausstellung als "ready-mades" (sinngemäß: von der Stange) integriert wurden und an eigens errichteten Wänden aushängen (Seite 50 – 53). Diese *Toros Bravos* sind Vertreter einer besonders aggressiven Rasse, und jeder Stier wird gezielt zu einer Hochphase seines Kraftpotentials für den tödlichen Kampf ausgewählt. Die Befürworter des Stierkampfs behaupten nachdrücklich, dass sie den Tieren huldigen. Für den Torero und sein Publikum ist der Kampf eine Frage der Ehre: Der Mut des Stierkämpfers und seine Fertigkeiten, dem wilden Stier die Stirn zu bieten und ihn zu beherrschen, werden in einer Reihe genau festgelegter Handlungsabläufe unter Einbezug bestimmter Objekte, wie Umhang und Lanzen, auf die Probe gestellt. Am Ende verankert der Sieg des Toreros die Rangordnung, in der die Tiere untergeordnet sind.

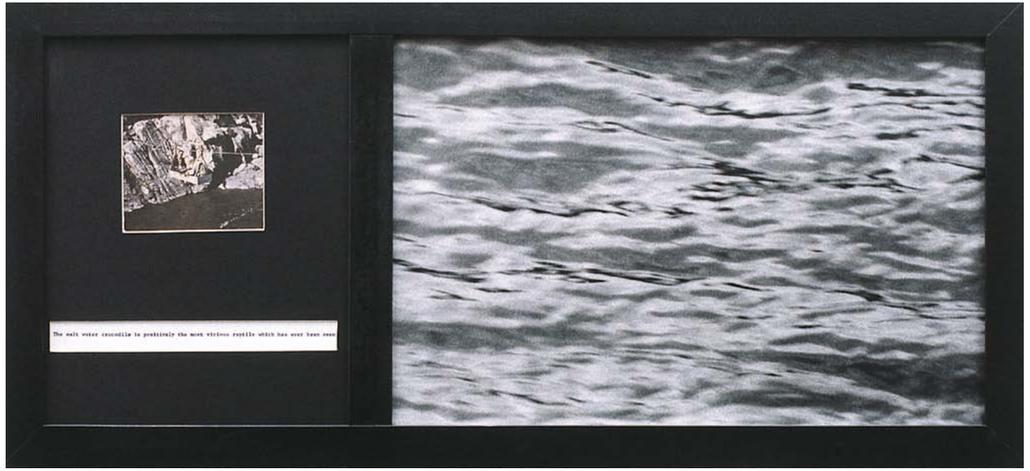
animal; indeed, these photographs are portraits of individuals which bear a resemblance to effigies.

One of the subjects Terstappen explores on her travels is the relationship between people and animals. In some cultures, particular animal species are worshipped and Terstappen has come across carved figures of animals on altars, such as those she photographed in 2009 (page 94). Having lived in Spain for ten years, she is also familiar with a very different tradition, in which man and animal face each other in the violent ritual of bullfighting. The poet Federico García Lorca described the bullfight as a quasi-religious drama in which a sacrifice is made, and it is this aspect of the ritual that interests Terstappen. On a recent trip to Sevilla, she bought five mounted bull's heads, and these trophy heads are incorporated into the exhibition as "ready-mades", displayed on specially constructed walls (pages 50 – 53). These *Toros Bravos* are a particularly aggressive breed, and each bull is carefully selected for the fatal fight at the peak of its strength. Supporters of bullfighting repeatedly assert that they worship the animals. For the torero and his audience, the fight is a matter of honour: the bullfighter's courage and his skill in confronting and controlling the wild bull are tested in a series of precisely coded actions, involving a range of objects such as the cape and spears. In the end, the torero's victory asserts the hierarchy in which animals are subordinate.

WASH AWAY
SINS
The ALMIGHTY
SINS

For this kind of study, the simpler brains of frogs, snakes, newts and salamanders are excellent.

The crocodiles are in charge of a priest, and pilgrims going to pray at the holy places as they pass.


The salt water crocodile is positively the most vicious reptile which has ever been seen.

Heilige Stätten, Objekte und Rituale | Sacred sites, objects and rituals

In den komplexen kulturellen Gefügen, die sich in den Gesellschaften weltweit herausgebildet haben, können Tieren und Naturerscheinungen sehr unterschiedliche Bedeutungen beigemessen werden. Etwas, das in der einen Gesellschaft als gewöhnlich oder alltäglich gilt, kann in einer anderen heilig sein und was für einen Menschen sein Glaube ist, kann von einem anderen als Aberglaube abgetan werden. Allen Überzeugungen ist jedoch gemeinsam, dass sie Teil eines Wertesystems sind, durch das wir die Welt um uns herum begreifen.

Der These des Historikers Krzysztof Pomian zufolge ist die sichtbare Welt nur ein Teil des Existierenden, und es gibt eine Vielzahl von Mitteln und Wegen, durch die Menschen mit der unsichtbaren oder spirituellen Welt in Verbindung treten.

> "Die Gegenstände, die zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem unterwegs sind, unterscheiden sich je nach dem Charakter ihrer Absender und Empfänger. So sind die Übermittlungsformen von Botschaften ins Unsichtbare sehr unterschiedlich: Menschen- oder Tieropfer, Opfergaben, Trankopfer, Gebete [...] Nicht weniger unterschiedlich sind die Phänomene, in denen sich das Unsichtbare darstellt: Himmelserscheinungen, Meteore, Tiere oder Pflanzen (die heiligen Kühe in Indien, die heiligen Wälder bei den Römern), Besonderheiten der Oberflächengestalt der Erde (vor allem Berge), Wasserläufe etc."[3]

Heilige Stätten, ob als Teil einer Landschaft oder von Bauwerken, wie etwa ein Altar, sind die Orte, an denen das Stoffliche/Gegenwärtige mit dem Unsichtbaren/Abwesenden verbunden ist. Dorthin gehen wir, um mit Gott(heiten), Geistern und Ahnen Kontakt aufzunehmen – und es sind die Plätze, die Claudia Terstappen aufspürt. Sie sucht die als bedeutsam oder heilig geltenden Orte und beobachtet, auf welche Weise die Menschen dort bestimmten Ritualen folgen. Die Verbindung wird durch Handlungen wie Beten hergestellt, wodurch der Gegensatz zwischen der

In the complex cultural systems that have evolved in societies around the world, animals and other natural phenomena can have very different meanings. Something that is considered ordinary in one society can be sacred in another, and one person's belief can be regarded by another as superstition. What they have in common is that they are part of a system of meanings through which we understand the world around us.

As the historian Krzysztof Pomian writes, the visible world is only part of what exists, and there is a multitude of ways and means through which people connect with the invisible or spiritual world.

> "The objects that move between the visible and invisible differ according to sender and recipient. Thus the modes of communicating messages to the invisible realm vary enormously: human or animal sacrifices, offerings, libations, prayers [...] No less various are the phenomena through which the invisible manifests itself: heavenly signs, meteors, animals or plants (holy cows in India, the holy forests of the ancient Romans), noticeable features of the landscape (in particular, mountains) waterways etc."[3]

Sacred sites, be they part of a landscape or a constructed site such as an altar, are the points at which the material/present is linked with the invisible/absent. This is where we go to connect with god(s), spirits and ancestors – and these are the sites that Claudia Terstappen seeks out. She finds places that are considered significant or sacred, and observes the ways in which people follow rituals. Through acts such as praying, a connection is made and the opposition between material reality and the invisible or spiritual world is bridged.[4] This bridge provides a pathway for messages and wishes to be sent to the world beyond.

Objects and offerings play a key role in rituals. Religious or shared beliefs determine which objects are significant, and what rituals are followed to make them function as messengers. In some cases, the objects

materiellen Wirklichkeit und der unsichtbaren oder spirituellen Welt überbrückt werden kann.[4] Diese Brücke bietet die Möglichkeit, Nachrichten und Wünsche ins Jenseits zu übermitteln.

Objekte und Opfergaben spielen in den Ritualen eine wichtige Rolle. Religiöse oder gemeinsame Überzeugungen bestimmen dabei, welche Objekte von Bedeutung sind und welche Rituale befolgt werden, um sie als Botschaften einzusetzen. In einigen Fällen werden die mit religiösen Bräuchen in Verbindung stehenden Objekte in Serie gefertigt. So verwenden beispielsweise katholische Gläubige in vielen Ländern Zinn- oder Wachsvotivgaben in der Form von Beinen, Augen oder Herzen, um für die Heilung bestimmter Krankheiten zu beten. Diese Objekte werden am Schrein des Heiligen mit den entsprechenden Heilungskräften angebracht. Terstappen hat zahlreiche Fotografien von Votivgaben, Kreuzen und anderen Objekten aufgenommen, die eine Hoffnung oder einen Wunsch übermitteln sollten.

Wie ihre Fotografien von heiligen Orten unter anderem in Spanien, Mexiko, Indonesien und Japan zeigen, können Kultstätten überall sein – in einem Wohnzimmer, einem Geschäft oder einer Autowerkstatt, an einer Straßenecke, in einem Tempel, einer Kirche oder mitten in der Landschaft. Die Heiligtümer reichen von aufwendigen Bauwerken bis hin zu schlichten Altären, die sich in das Wohn- oder Arbeitsumfeld der Menschen einfügen, wie etwa der winzige Altar an der Außenseite eines Schuppens in "Boat House" (2009) (Seite 61).

Die Fotografien von Terstappen zeigen verschiedene Glaubensrichtungen und Bräuche von vielerlei Gemeinschaften aus der ganzen Welt und dennoch sind in den Bildern keine Menschen zu sehen. Die Künstlerin lässt die Orte und Objekte selbst ihre Geschichten erzählen. "Cruz del Romero" (1994) gehört zu einer Serie von vier Fotografien des "Romero-Kreuzes", das liebevoll mit Blumen geschmückt und von sorgfältig angeordneten Engelskulpturen umgeben ist (Seite 98 – 99). Die Altäre dieser andalusischen Kirchen sind umrahmt, um so die für katholische Kirchen charakteristische, perfekte Symmetrie des Aufbaus hervorzuheben. Innerhalb der Ausstellung hängt eine dieser Arbeiten gegenüber von "Sickness country" (2004), einer Aufnahme von in blaues Licht getauchten australischen Paperbark Bäumen (Seite 79). Da sie in Australien lebt, konnte Terstappen weite Teile des Landes bereisen und Monate in abgelegenen Gegenden verbringen. Sie fotografierte

involved in religious practices are manufactured and mass-produced, for example, in many countries Catholic believers use tin or wax votives in the shape of legs, eyes or hearts to pray for the cure of particular illnesses. These objects are placed on a shrine dedicated to a saint attributed with special healing powers. Terstappen has taken numerous photographs of votives, crosses, and other objects used to convey a hope or wish.

As her photographs of sites in countries including Spain, Mexico, Indonesia and Japan show, places of worship can be anywhere – in a lounge room, shop or garage, on a street corner, in a temple or church, or in the landscape. Shrines vary from elaborate structures to simple altars fitted into people's domestic or working spaces, such as the tiny altar created on the exterior of a shed in "Boat House" (2009) (page 61)

Terstappen's photographs depict multiple faiths and customs performed in various communities around the world, yet people are not present in the images. The artist lets the places and objects tell the story. "Cruz del Romero" (1994) is a set of four photographs showing the Romero cross, lovingly decorated with flowers, and surrounded by carefully positioned sculptures of angels (pages 98 – 99). The altars in these Andalusian churches are framed to emphasise the perfectly symmetrical arrangement that is so characteristic of Catholic churches. In the exhibition, one of the works is hung opposite "Sickness country" (2004), an image of Australian paperbark trees bathed in blue light (page 79). Since she has been living in Australia, Terstappen has travelled widely and spent months in remote parts of the country, photographing the landscapes, forests, bushfires, and some places deemed as significant sites by Aboriginal people. Such places are often unmarked, and knowledge of their significance is passed down by community elders. This beautiful photograph of the Australian bush conceals a disturbing truth referred to in the title "Sickness country", which relates to stories Terstappen heard from local Aboriginals about the associations of this place with illness. The intuitive knowledge of the Indigenous people was confirmed much later when Europeans discovered high levels of radiation from significant uranium deposits in the area. This haunting photograph reminds us that the power and energy of places and objects can be positive or negative.

Terstappen's landscape photography is quite varied. Her images of Australian bushfires show the destructive forces that change the

die Landschaften, Wälder, Buschfeuer und einige Orte, die von den Aborigines als bedeutsam erachtet werden. Derartige Plätze sind selten gekennzeichnet, und das Wissen um ihre Bedeutung wird nur von den Gemeinschaftsältesten weitergegeben. Diese wunderschöne Fotografie des australischen Buschlands verbirgt eine beunruhigende Wahrheit, die der Titel "Sickness country" widerspiegelt. Er bezieht sich auf Geschichten, die Claudia Terstappen von den ansässigen Aborigines gehört hat und die diesen Platz mit Krankheit in Verbindung bringen. Das intuitive Wissen der Ureinwohner wurde viel später bestätigt, als Europäer an diesem Ort eine hohe Strahlung ausmachten, die durch ein beachtliches Uranvorkommen in der Region verursacht wird. Diese eindringliche Fotografie führt uns vor Augen, dass die Kraft und Energie von Orten und Objekten positiv, aber auch negativ sein kann.

Terstappens Landschaftsfotografie ist äußerst vielfältig. Ihre Bilder des australischen Buschfeuers zeigen die zerstörerischen Kräfte, die die Landschaft verändern, während Fotografien wie etwa "Autumn spirit" (2004) auf die jahreszeitlich bedingten Veränderungen in der Natur verweisen (Seite 109). Die Farben dieser herbstlichen Bäume in Japan signalisieren einen Abschnitt im Zyklus von Transformation und Erneuerung. In der Ausstellung wird in räumlicher Nähe zu diesen Fotografien ein Film gezeigt, in dem eine australische Landschaft zu sehen ist: "Whispers of time" (2011) wurde von einem festen Standort aus aufgenommen und dokumentiert die Wandlung eines Ortes mit der Bewegung des Windes durch die Bäume und dem Aufkommen von Nebel, der die Sicht sowie die gesamte Atmosphäre verändert. Tatsächlich handelt es sich um eine Abfolge von Fotografien, die eine weitere Möglichkeit der Landschaftsdarstellung präsentieren und zur Meditation über die Vergänglichkeit dienen können (Seite 118 – 119).

landscape, while photographs such as "Autumn spirit" (2004) refer to seasonal changes in nature (page 109). The colours of these autumnal trees in Japan signal a stage in a cycle of transformation and regeneration. Nearby in the exhibition, a film is screened which shows an Australian landscape: "Whispers of time" (2011) is filmed from one fixed location, and documents a site as it changes with the wind moving through the trees, and fog changing the visibility and atmosphere. What is in effect a series of photographs, presents another way of portraying a landscape, and acts as a meditation on the passing of time (page 118 – 119).

3 Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988, S. | pp. 43 – 44.
4 Hans Belting, Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. | p. 46ff.

Verlust und Gedenkstätten | Loss and memorials

Viele Rituale sind mit Heilung oder dem Abwenden von Unglück verbunden, während andere dem Einzelnen oder einer Gemeinschaft dabei helfen, mit Verlust und Trennung umzugehen. In den letzten Jahren hat sich Terstappen auf diejenigen Bräuche konzentriert, die sich rund um den Tod und das Gedenken an einen Verstorbenen entwickelt haben. Sie dokumentierte Gedenkstätten und -riten, die von den durchgeplanten, formellen Ritualen, wie man sie auf einem Friedhof in Kyoto (Seite 65) praktiziert, bis hin zu improvisierten Schreinen, die an einem Unfall- oder Katastrophenort errichtet wurden, reichen (Seite 67, 76).

Der Tod von Personen wie Lady Diana, die gewaltsame Zerstörung des World Trade Centers in Manhattan am 11. September 2001 oder das in jüngerer Zeit geschehene Massaker auf der Insel Utoya in Norwegen haben das weltweite Bedürfnis der Menschen, ihre Trauer zum Ausdruck bringen zu dürfen, gezeigt – tatsächlich hat diese Trauer Gemeinschaft hervorgebracht: durch gemeinsame Rituale, das Niederlegen von Blumen, das Anzünden von Kerzen sowie das Anbringen von Fotografien und geschriebenen Botschaften an der Unfallstelle oder dem Ort der Katastrophe. Derartige Kultstätten entstehen, wenn die formellen, offiziellen Gedenkrituale und -stätten (Ansprachen, Beisetzungen und Friedhöfe) den Trauernden nicht genügen und die Menschen das Bedürfnis verspüren, zusammenzukommen, um den Opfern ein Zeichen oder Andenken als persönliche Nachricht darzubringen.

Eine entschieden informelle Art von "Kultstätte" ist das Unfallkreuz, das bedauerlicherweise ein alltäglicher Anblick auf australischen Straßen ist. Terstappen fertigte zu diesen Gedenkstätten eine fotografische Serie, darunter "Police Memorial" (2008) (Seite 67). Der Ort eines tödlichen Verkehrsunfalls wird mit Gefühlen aufgeladen, und an der Straßenseite wird durch den Blumenschmuck, letzte Grüße, persönliche Gegenstände oder Fotos des Opfers an einem Baum oder Felsen eine temporäre Gedenkstätte errichtet. In gewisser Weise verlängert diese Sammlung von persönlichen Gegenständen die Gegenwart der Person, was besonders in jenen Fällen wichtig erscheint, in denen der Tod sehr plötzlich

Many rituals are related to healing and the prevention of disaster, while others help individuals and communities deal with loss and separation. In recent years Terstappen has focused on practices that have developed around death and the commemoration of the departed. She has documented memorial sites and practices ranging from ordered formal rituals, such as those practiced in a Kyoto cemetery (page 65), to impromptu shrines erected at the site of an accident or disaster (page 67, 76).

The death of individuals such as Lady Diana, the violent destruction of the World Trade Center in Manhattan on September 11, 2001, or more recently the massacre on Utoya island in Norway, have shown the need of communities around the world to express grief – in fact, this grief has *created* communities through shared rituals of laying down flowers, lighting candles, and placing photographs and written messages at the site of an accident or disaster. Such shrines are established when the formal official commemoration rituals and sites (speeches, funerals and cemeteries) are not sufficient for those in mourning, and people feel the need to gather together and offer tokens that express a personal message to the victims.

A distinct type of informal shrine is the roadside memorial, unfortunately a common sight on Australian roads. Terstappen produced a series of photographs depicting such memorials, including "Police Memorial" (2008) (page 67). The site of a fatal traffic accident becomes charged with emotion, and a temporary shrine is created by the side of the road by decorating a nearby tree or rock with flowers, notes, objects and a photograph of the victim. In a way, this collection of personal items prolongs the person's presence, which seems particularly important in circumstances in which death has occurred very suddenly. The art historian Hans Belting has observed that "death is an unbearable absence, which people want to fill with an image, in order to make it bearable."[5] As has often been remarked, the medium of photography itself functions as a memorial device – what it depicts will change or decay, while the image remains as a record of something that is no longer there.

eingetreten ist. Der Kunsthistoriker Hans Belting bemerkte, dass "der Tod eine unerträgliche Abwesenheit [ist], die man mit einem Bild füllen [will], um sie zu ertragen."[5] Wie schon häufig angemerkt wurde, dient das Medium der Fotografie selbst als ein Mittel des Gedenkens; was es zeigt, wird sich verändern oder verfallen, während das Bildnis bleibt als Aufzeichnung von etwas, das nicht mehr da ist.

Einige der faszinierendsten und vielfältigsten Schreine findet man in Mexiko. Terstappen hat sie im Detail aufgenommen (Seite 54, 101, 103). Das weltweite Interesse an der mexikanischen Todessymbolik ist dem Humor und dem Sinn für das Makabre in vielen Bildern, Wandmalereien und Skulpturen geschuldet, die beispielsweise Skelette bei der Ausübung von alltäglichen Handlungen zeigen. Die Beschäftigung mit dem Tod und dem Jenseits findet ihren Höhepunkt am "Tag der Toten", an dem die Mexikaner die Rückkehr verstorbener Angehöriger und Freunde zelebrieren. In der Vorbereitung dieses jährlichen Festtags werden die Straßen mit Blumen, Skulpturen und Zierelementen geschmückt, und die Menschen errichten in ihren Häusern Schreine, die einzelnen nahestehenden Verstorbenen gewidmet sind. Am Abend versammeln sie sich auf den Friedhöfen, wo sie inmitten geschmückter Grabstätten und Tausender brennender Kerzen zusammensitzen, um die Seelen der Toten willkommen zu heißen.

Der "Tag der Toten" hat seine Wurzeln in vorspanischen Traditionen. Zu den faszinierendsten Aspekten dieser Feierlichkeiten zählt die Art und Weise, wie die Symbole und Rituale des europäischen Katholizismus in die indigenen mexikanischen Bräuche übernommen wurden. In "Alicia's altar" (2010) vermischen sich religiöse Symbole mit farbenfrohen Blumen und Früchten, einem in Plastik verpackten Brotlaib und verschiedenem Geschirr mit Speisen und Getränken – es ist die Lieblingsnahrung der verstorbenen Person, die hier als Opfergabe für die Rückkehr ihrer Seele zur Familie aufgetragen wurde (Seite 54). Der Altar wurde neben einem Lagerregal errichtet, in dem sich Plastikeimer und andere Behälter stapeln. Terstappens Bilder der mexikanischen Kultstätten zeigen die vielfältigen Umstände, unter denen Menschen einander ihre Liebe

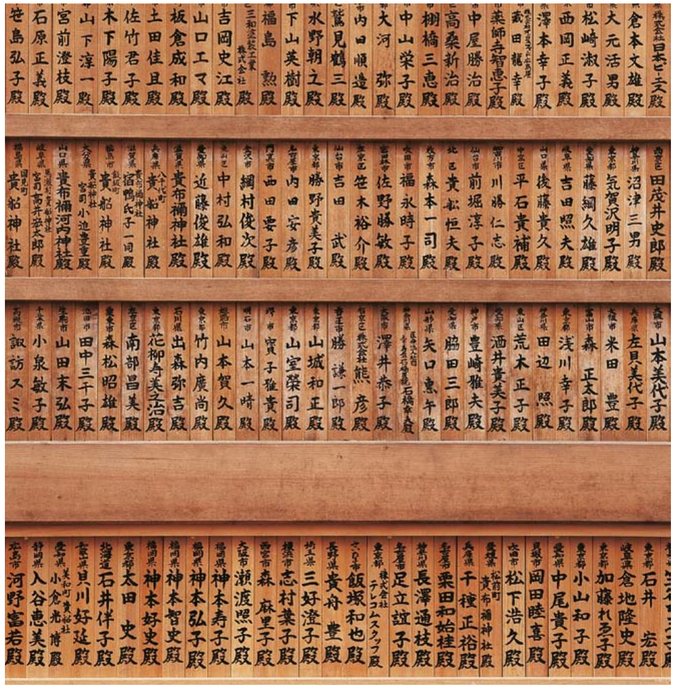
Some of the most fascinating and diverse shrines are those found in Mexico, which Terstappen has recorded in some detail (page 54, 101, 103). The world-wide interest in the Mexican iconography of death is partly due to the humour and sense of the macabre in many of the images, murals and sculptures depicting skeletons performing everyday activities. The preoccupation with death and the afterlife is particularly dramatic on the "Day of the Dead", when Mexicans celebrate the return of deceased family and friends. In preparation for this annual festival, streets are decorated with flowers, sculptures and ornaments, and people build shrines dedicated to individual loved ones in their homes. In the evening, they gather at cemeteries, where they sit among decorated graves and thousands of lit candles to welcome the spirits of the dead.

The "Day of the Dead" has its roots in pre-Hispanic tradition, and one of the fascinating aspects of the festival is the way in which the icons and rituals of European Catholicism have been integrated into Indigenous Mexican customs. In "Alicia's altar" (2010), religious icons mingle with bright flowers, fruit, a bread loaf wrapped in plastic, and dishes of food and drink – these are the favourite refreshments of the deceased person, placed here as an offering for when their spirit returns to the family (page 54). The altar has been set up next to a storage shelf where plastic buckets are stacked alongside other containers. Terstappen's images of Mexican shrines show the various circumstances in which people express their love and devotion towards one another using the objects and spaces that are available to them – in many situations such efforts result in very humble and highly personalised offerings.

In these photographs of shrines and memorials, objects become the language through which Terstappen tells a story about a place and its people. Although the individuals or communities that build altars and congregate here are not shown, they are certainly present. Terstappen represents the emotions invested in the objects and sites with an empathy that is palpable. This approach opens up the possibility for considering unfamiliar belief systems on their own terms.

und Hingabe zum Ausdruck bringen, indem sie die ihnen zur Verfügung stehenden Gegenstände und Räumlichkeiten nutzen; in vielen Situationen führen derartige Bemühungen zu sehr bescheidenen und höchst persönlichen Gaben.

In diesen Fotografien der Schreine und Gedenkstätten bilden die Objekte ein Sprachsystem, das Terstappen befähigt, eine Geschichte über einen Ort und seine Menschen zu erzählen. Obwohl die einzelnen Menschen oder Gemeinschaften, die die Altäre bauen und die an ihnen zusammenkommen, hier nicht zu sehen sind, ist ihre Anwesenheit gewiss. Terstappen stellt die Emotionen, die den Objekten und Orten übertragen wurden, mit einer nahezu greifbaren Empathie dar, und dieser Ansatz eröffnet die Möglichkeit, unbekannte Glaubenssysteme innerhalb ihrer eigenen Bedingungen zu betrachten.


日吉丸文殿
倉本文雄殿
大元活男殿
松崎淑子殿
西岡正義殿
澤本幸子殿
薬師寺智恵子殿
中屋勝治殿
高桑新治殿
棚橋三恵殿
中山栄子殿
大河　弥殿
内田順造殿
鷲見鶴三殿
水野朝立殿
下山英樹殿
福島　熱殿
吉岡史江殿
山口エマ殿
板倉成和殿
土田佳且殿
佐竹君子殿
木下陽子殿
山下淳一殿
宮前澄枝殿
石原正義殿
笹島弘子殿
田茂井史郎殿
沼津三男殿
気賀沢明子殿
藤綱久雄殿
吉田照夫殿
後藤貴久殿
平石貴補殿
川勝仁志殿
前堀淳子殿
貴船恒夫殿
森本一司殿
福永時子殿
佐野勝敏殿
笹木裕介殿
吉田　武殿
勝野貴美子殿
内田安彦殿
西田要子殿
綱村俊次殿
中村弘和殿
近藤俊雄殿
貴布禰神社殿
貴船神社殿
宿鶴氏子一同殿
貴船神社殿
貴布禰河内神社殿
小迫重殿
西井栄太郎殿
貴船神社殿
山本美代子殿
左貝美代子殿
米田　豊殿
森　正太郎殿
浅川幸子殿
田辺　照殿
荒木正子殿
西井貴美子殿
豊崎雅夫殿
脇田三郎殿
矢口恵午殿
澤井恭子殿
石橋春義殿
勝　謙一郎殿
熊　彦殿
山城和正殿
山室榮司殿
實子雅貴殿
山本一崎殿
山本賀久殿
竹内鹿尚殿
出森弥吉殿
花柳与美子治殿
南部昌美殿
森松昭雄殿
田中三千子殿
山田末弘殿
小泉敏子殿
諏訪スミ殿
石井　宏殿
食地隆史殿
加藤れ子殿
小山和子殿
中尾貴子殿
岡田睦喜殿
松下浩久殿
千種正裕殿
栗田和始捷殿
長澤通枝殿
足立竝子殿
飯塚和也殿
黄舟豊殿
三好澄子殿
志村葉子殿
森　麻里子殿
瀬渡照子殿
神本寿子殿
神本弘子殿
神本智史殿
神本好史殿
太田　史殿
石井伴子殿
貝川好延殿
小倉光晴殿
入谷恵美殿
河野富若殿

JACK
HORACIO MARIA
Amy
M.E
RB
RN
JR

INDEPENDENCIA

Im Gegensatz zu ihren Fotografien, behandeln die beiden dokumentarischen Videoarbeiten von Claudia Terstappen aus dem Jahr 2011 die Art und Weise, wie sich Menschen an Ritualen beteiligen. Die Filme dokumentieren traditionelle Feste, die aufwendige Vorbereitungen erfordern. "El Día de los Muertos" (2011), der in Oaxaca (Mexiko) und den umliegenden Dörfern gedreht wurde, begleitet verschiedene Personen bei der Organisation und den Feierlichkeiten des dreitägigen Festes (Seite 81 – 83). Die Beteiligten erzählen Geschichten von persönlichen Erlebnissen. So beschreibt zum Beispiel ein 18-jähriger Mann, wie er nachts auf dem Friedhof einen verstorbenen Angehörigen gesehen und dessen Gegenwart gefühlt hat, während er mit vielen anderen Familien zwischen den Gräbern saß. Der Film offenbart, dass junge Menschen ebenso von der Vorstellung eines Lebens nach dem Tod überzeugt sind wie die älteren Mitglieder der Gemeinschaft, und er belegt, dass dieser Glaube durch gemeinsame Rituale bestärkt wird. Die Szenen, die nach Abschluss der Feierlichkeiten gefilmt wurden, zeigen die Menschen beim Aufräumen und beim Kehren der mit verwelkten Blumen bedeckten Straßen und vermitteln das Gefühl eines zyklischen, nahezu jahreszeitlichen Charakters dieses Ereignisses.

Die zweite Videoarbeit dokumentiert die "Romeria de Santa Marta de Ribarteme" (Seite 85 – 87), die jedes Jahr in der spanischen Provinz Galicien zelebriert wird und bei der Hunderte Gläubige an einer kleinen Kirche mit einem der Heiligen Martha geweihten Schrein zusammenkommen. Diese Heilige, die vor 2000 Jahren einen ertrunkenen Jungen wieder zum Leben erweckt haben soll, wird hier als Schutzheilige der Auferstehung gefeiert. Viele Menschen kommen anlässlich der jährlichen Wallfahrt zu dieser Kirche, um für Heilung zu beten. Für sich selbst oder für vom Tode bedrohte Angehörige bringen sie Votivgaben am Schrein an. Die wunderschön umrahmten Bilder in Terstappens Film schildern die Abläufe an einem heißen Sommermorgen, sie zeigen die Vorbereitungen und die Pilger, die sich auf den Weg zur Kirche machen, einige auf ihren Knien oder an Krücken.

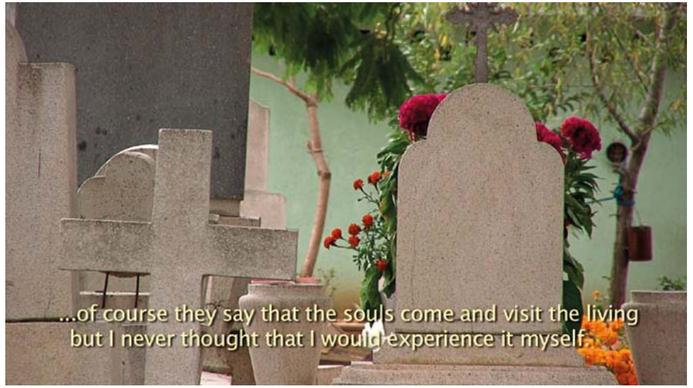
Menschen mit einer Nahtod-Erfahrung, wie einem schweren Unfall oder einer Krankheit, werden in einer Prozession, die an der Kirche beginnt, in einem offenen Sarg getragen. Manchmal werden Personen anstelle ihrer Verwandten, die zu krank für die Teilnahme sind, im Sarg transportiert – sie sterben als Fürbitte für die Heilung ihrer kranken

In contrast to her photographs, Terstappen's two documentary video works focus on the ways in which people participate in rituals. The films document traditional festivals that require elaborate preparations. "El Día de los Muertos" (2011), filmed in Oaxaca (Mexico) and nearby villages, follows several individuals as they organise and celebrate the three-day festival (pages 81 – 83). Participants tell stories of their personal circumstances, for example, an 18-year-old man describes seeing and feeling the presence of a deceased relative in the cemetery at night, while sitting among the graves with numerous other families. The film reveals that young people are just as convinced of the ideas of an afterlife as older members of the community, and shows that this faith is reinforced through shared rituals. The scenes filmed after the conclusion of the festival, showing people cleaning up and sweeping streets covered in wilted flowers, convey a sense of the cyclical, almost seasonal, nature of this event.

The second video work documents the "Romeria de Santa Marta de Ribarteme" (page 85 – 87), celebrated each year in the Spanish province of Galicia, where hundreds of believers gather at a small church containing a shrine dedicated to Saint Martha. This saint is believed to have brought a drowned boy back to life 2000 years ago, and is celebrated here as the patron saint of resurrection. Many come to the church on this annual pilgrimage to pray for healing, placing votives on the shrine for themselves or loved ones who are threatened by death. The beautifully framed images in Terstappen's film document the proceedings on a hot summer's morning, showing the preparations, and the pilgrims going towards the church, some making their way on their knees, and others walking on crutches.

People who have had a near death experience, such as a serious accident or illness, are carried in an open coffin in a procession that begins at the church. Sometimes individuals are carried in coffins in place of a family member who is too ill to attend – they die a symbolic death as a plea for the cure of their sick relative. The extraordinary footage in Terstappen's film shows a woman laid out in a coffin, acting as a corpse while she is carried around the church by family members. By means of this ritual act, she asks Saint Martha to heal her sick father. In the interviews, locals tell various stories of miracles and healing: from a young mother who says that she and her child were cured of grave illnesses, to an elderly woman who explains that after four of her children died, she

Its very special because we come here
to mingle with the deceased.


...of course they say that the souls come and visit the living
but I never thought that I would experience it myself.

Angehörigen einen symbolischen Tod. Das außergewöhnliche Bildmaterial im Film der Künstlerin zeigt eine als Leichnam in einem Sarg aufgebahrte Frau, die von Familienmitgliedern um die Kirche herumgetragen wird. Durch diese rituelle Handlung bittet sie die Heilige Martha, ihren kranken Vater zu heilen. In den Interviews erzählen die Einheimischen verschiedene Geschichten von Wundern und Heilung: Von einer jungen Mutter, die berichtet, zusammen mit ihrem Kind von schwerer Krankheit geheilt worden zu sein, bis hin zu einer älteren Frau, die erklärt, dass sie nach dem Tod ihrer vier Kinder einem aufwendigen Ritual folgte, bei dem sie nachts auf einer Brücke stand und Wasser aus dem Fluss über ihre Brust goss, welches ihr helfen sollte, mit einem fünften Kind schwanger zu werden, einem Kind, das dann dank göttlicher Intervention das Erwachsenenalter erreichte. Der amtierende Geistliche gibt an, dass seine Funktion in dieser Gemeinde darin besteht, den Glauben vom Aberglauben zu trennen. Allerdings deuten die Umstände, unter denen Menschen gewisse Vorkommnisse als Beweis eines göttlichen Eingreifens ansehen, darauf hin, dass Tradition, Glaube und Aberglaube in einem so hohen Grad miteinander verschlungen sind, dass diese nicht getrennt werden können.

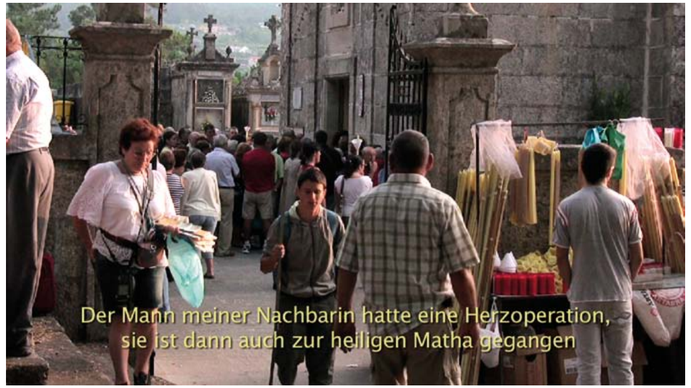
Claudia Terstappen schlüpft auf ihren Expeditionen abwechselnd in die Rolle einer Wissenschaftlerin, einer Umweltschützerin, Anthropologin und Entdeckerin. Das Eintauchen in einen Ort bildet den Rahmen, aus dem sich ihre Kunst entwickelt. Sie verbringt Zeit mit den Menschen und baut eine persönliche Beziehung zu ihnen auf; sie begleitet sie in ihrem Alltag und besucht die Orte, die für ihre Identität und Kultur von Bedeutung sind. Dass sie die besondere Art und Weise beobachtet, in der Menschen mit ihrer Umgebung verbunden sind, prägt ihre Perspektive. Das entstehende Bild ist daher keine Momentaufnahme, sondern das Porträt eines Ortes und einer Kultur. Die Fotografien und Videos von Claudia Terstappen bieten einen Einblick in unbekannte Glaubenssysteme und ermuntern uns, unsere eigenen Werte und Standpunkte mit neuer Wissbegierde zu reflektieren.

followed an elaborate ritual during her next pregnancy in which she stood on a bridge at night and poured water from the river down her chest, to ensure that her fifth child was healthy and would grow up to be an adult. The acting priest asserts that his function in this community is to separate faith from superstition. However, such circumstances in which people see events as evidence of divine intervention suggest that tradition, faith and superstition are entwined to such a degree that they cannot be separated.

When Terstappen goes on her expeditions, she slips into the role of a scientist, environmentalist, anthropologist and explorer. The immersion in a place establishes the context from which her art evolves. She spends time with people and establishes a personal relationship with them; she accompanies them as they go about the business of their daily lives, and visits places that are significant to their identity and culture. Observing the specific ways in which people are connected with the environment informs her perspective, and the resulting image is therefore not a snapshot, but a portrait of a place and a culture. Terstappen's photographs and videos offer insight into unfamiliar belief systems, and prompt us to consider our own values and attitudes with renewed curiosity.

5 Ebd.| Ibd., S.| p. 144.

Darum kommen die Leute hierher und vollziehen
solche Handlungen, wie z.B. sich in einen Sarg zu legen.


Der Mann meiner Nachbarin hatte eine Herzoperation,
sie ist dann auch zur heiligen Matha gegangen

Die Spur des Verborgenen | The trace of things unseen

Isobel Crombie

Vor einigen Jahren besuchte ich das Dorf Ganeshpuri in Westindien. Das spirituelle Zentrum bildet in diesem hinduistischen Pilgerort das Samadhi-Heiligtum (Grabstätte) von Bhagavan Nityananda (1897–1961), einem geheimnisvollen und mächtigen Yogi und Heiligen. Außerdem werden die Besucher vom Kailas Nivas angezogen, jenem exzentrisch erbauten Haus, in dem Bhagavan einst lebte und in dem sich heute im Empfangszimmer eine kleine "Galerie" mit Fotografien aus der Mitte der 1950er Jahre befindet. Die außergewöhnlich eindrucksvollen Bilder der Ausstellung sind Aufnahmen des Mumbaier Fotografen M. D. Survana, die den Yogi in einem Zustand innerer Versenkung zeigen.

Als Kuratorin für Fotografie fühlte ich mich selbstverständlich von diesen Werken angezogen, denen ich zunächst in meiner üblichen rationalistischen Betrachtungsweise begegnete. Je länger ich sie jedoch anschaute, desto weniger befriedigend schien mir diese Sichtweise. Und so erkannte ich schnell, dass ich diese Bilder mit meinen Konzeptionen niemals würde erfassen können und ein erweiterter Blick auf das Medium vonnöten war.

Es war offensichtlich, dass die Fotografien Bhagavans für seine Verehrer mehr als bloße Porträts einer, wenngleich sehr verehrten, Person waren. Vielmehr galten sie ihnen als spirituelles Portal zum wahrnehmbaren inneren Zustand des Yogis. Und noch tiefergehend wurde die Fotografie zum Heiligen und ermöglichte *darshan* (geistige Anwesenheit der Gottheit), was die *bhakta*-Verbindung zum Göttlichen in der Yogi-Praxis kennzeichnet.[1] Kopien der Fotos befinden sich an den *pujas* (Altären) in verschiedenen Tempelanlagen und privaten Haushalten und bilden den Mittelpunkt von *arati*, einer Andachtszeremonie, bei der dem Bildnis Lichter, Blumen, Früchte und Räucherwerk dargeboten werden; es werden rituelle Lieder gesungen und heilige Asche wird zusammen mit einem *bindi* auf die Stirn des Yogis aufgetragen.

A few years ago I visited the village of Ganeshpuri in Western India. The main focus of this Hindu pilgrimage centre is the Samadhi shrine (burial tomb) of Bhagavan Nityananda (1897–1961), a mysterious and powerful yogic saint. Visitors also gravitate to Kailas Nivas, an eccentrically constructed house where Bhagavan lived and where, in the front room, there is a "gallery" featuring photographs from the mid 1950s. The remarkably intense images on display were taken by the Mumbai photographer, M.D. Survana, and feature the yogi in a state of inner absorption.

As a Curator of Photography, I was naturally drawn to these works which I viewed within my usual Western rationalist framework. However, the more I looked at them the less satisfactory this way of seeing seemed to be. It was only after some time that I realised my concepts were inadequate to account for the images and that an expanded view of the medium was necessary.

It became apparent that, for devotees, the photographs of Bhagavan are not just portraits of a person, albeit a much revered one, but are considered a spiritual portal into the realised yogi's inner state. Even more profoundly, the photograph *became* the saint allowing *darshan* (company of the gods), which is the hallmark of the bhakta's relationship to the divine in yogic practice.[1] Copies of the photographs are placed on *pujas* (altars) in various temple sites and private homes and are the focus of *arati*, a devotional practice in which lights, flowers, fruit and incense are offered to the image; chants sung; and sacred ash placed on the yogi's forehead along with a *bindi*.

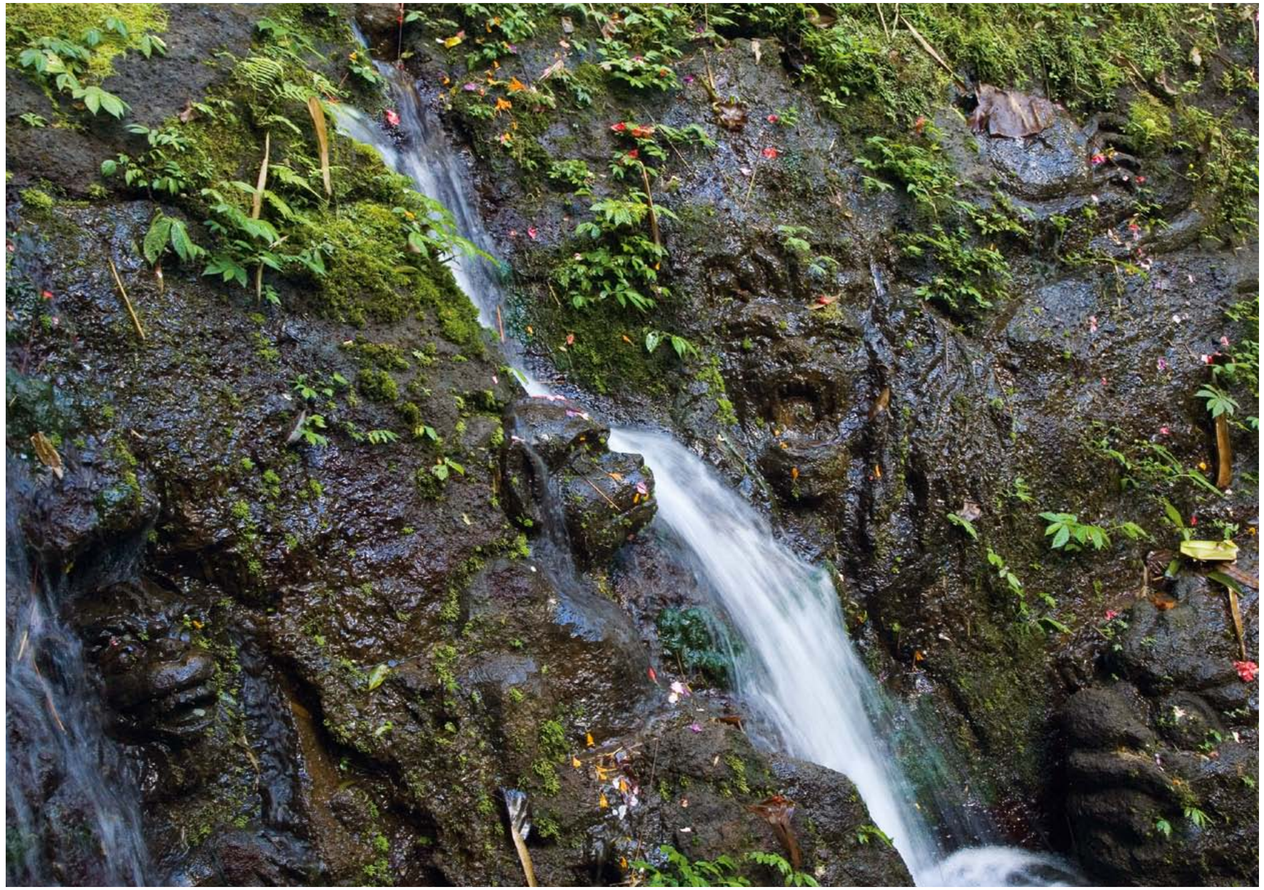
The use of photography in this context is one notable example of the role of the medium in spiritual practices. It is part of a rich alternate history that rejects the dominant positivist idea view of a photographic record of "seeing" as evidentiary proof of "being" and, instead, believes that the camera can record what is unseen too.

Der Gebrauch von Fotografie in diesem Zusammenhang ist ein bemerkenswertes Beispiel für die Rolle dieses Mediums in spirituellen Bräuchen. Sie ist Teil einer reichen, anders gestalteten Entwicklung, in der die vorherrschende positivistische Sicht einer fotografischen Aufnahme des "Sehens" als offensichtlicher Beweis des "Seins" zurückgewiesen und demgegenüber von der Überzeugung ausgegangen wird, dass die Kamera darüber hinaus auch das Verborgene aufzeichnen kann.

Seit den Anfängen der Fotografie gab es eine kleine Anzahl von Praktikern, nach deren Auffassung die Kamera vermittelnd an der Verbindungsstelle zwischen der materiellen und der spirituellen Welt wirkte. Eine beachtliche frühe westliche Manifestation dieses Impulses war die Geisterfotografie: Aufnahmen von Ektoplasma und Geistern, die, obgleich als betrügerisch enthüllt, auf bemerkenswerte Weise das Bedürfnis der Menschen nach einer Verbindung zu ihren verstorbenen Angehörigen zum Ausdruck brachten.[2] Derartige Ablichtungen waren eine außergewöhnliche Bezeugung des Glaubens an die magische Macht einer Fotografie und ihre scheinbare Fähigkeit, auf die innere Natur oder das Wesen des Porträtierten zugreifen zu können.[3]

From the inception of photography there have been small numbers of practitioners who regarded the camera as facilitating a connecting point between the world of materiality and the spirit. One notable early Western manifestation of this impulse was spirit photography; images of ectoplasm and ghosts that, although revealed to be fraudulent, were heartfelt expressions of peoples need to connect with their deceased loved ones.[2] Such photographs were an extreme expression of the belief in the talismanic potential of photography and its seeming ability to access the inner nature or essence of the sitter.[3]

1 Für eine Erörterung zum Gebrauch von *darshan* in der indischen Fotografie | For a discussion of *darshanic* use of photography in India siehe | see Christopher Pinney, Photos of the Gods: The printed image and political struggle in India, London 2004, S. | p.193–198.
2 Siehe | See Martyn Jolly, Faces of the Living Dead: The belief in spirit photography, Melbourne 2006.
3 Siehe | see Robert A. Sobieszek, Ghost in the Shell: Photography and the human soul, Cambridge 1999.



Gewissheit in einer ungewissen Welt | Certainty in an uncertain world

Die Verbindungspunkte zwischen Fotografie, Spiritualität/Religion und Ritual/Lehre haben die Fotografin Claudia Terstappen in ihrer beruflichen Laufbahn auf verschiedene Weise beschäftigt.[4] Sie drang tief in traditionelle und zeitgenössische Ausdrucksformen von Spiritualität ein, um jene Wege zu erkunden, die die Menschen auf ihrer Suche nach Gewissheit in einer ungewissen Welt gefunden hatten. Terstappen schreibt, ihr Fokus liege auf "Bildern, Objekten, Ritualen und Orten [...] einer Welt aus Materialien, die eine Welt des Unsichtbaren verkörpert".[5] Ihr Interesse gilt jenen Praktiken, die einen Bruch mit der von Wissenschaft und Technologie beherrschten Welt markieren und stattdessen der Emotion und Intuition eine Sprache verleihen. Terstappen ist gefesselt von der menschlichen Betrachtungsweise der Geheimnisse des Lebens und des Todes und den unterschiedlichen kulturellen Formen, die diese Sehnsucht nach Wissen annimmt.

Terstappens Herangehensweise hat ihren Ursprung in dem Anspruch zu verstehen, wie und warum der Mensch Orte und Objekte mit einem Sinn belegt. Indem sie schreibt: " [Ich wünschte], den Betrachter mit Fragen zum Wissen bezüglich kultureller Werte zu konfrontieren"[6], zitiert Terstappen den österreichischen Philosophen Ludwig Wittgenstein, der davon überzeugt war, dass die Arenen von Glaube und Wissenschaft ihre eigenen Sprachformen angenommen hätten, durch die sie untereinander unvereinbar gemacht wurden. Obgleich Wittgenstein ein logischer Positivist war, fühlte er sich, vielleicht paradoxerweise, zu religiösen Symbolen und Ritualen äußerst hingezogen.

The connecting points between photography, spirituality/religion and ritual/science have engaged photographer Claudia Terstappen in various ways throughout her career.[4] She draws deeply on traditional and contemporary expressions of spirituality to explore the ways that people have sought to find certainly in an uncertain world. Terstappen writes that her focus is on "Pictures, objects, rituals and places [...] a world of materials that represent a world of the invisible".[5] Her interests are with those practices that mark a break with a world dominated by the scientific and the technological and which give voice, instead, to emotion and intuition. Terstappen is attracted to how people consider the mysteries of life and death and the different cultural forms that this desire for knowledge takes.

Terstappen's approach comes from her interest in understanding how and why we invest objects and places with meaning. As she writes, "[I want to] confront the viewer with questions about knowledge in relation to cultural values"[6], Terstappen cites the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein who believed that the arenas of faith and science adopted their own forms of language which made them incompatible to each other. Although Wittgenstein was a logical positivist who ultimately rejected religion he was, perhaps paradoxically, greatly drawn to religious symbols and rituals.

Terstappen has also become engaged with the sacred and, in various ways, her disparate photographic series explores how spiritual meanings are invested in objects and places. Behind this project we can perhaps also chart another related concern as Terstappen also explores the close

Terstappen beschäftigte sich ebenfalls zunehmend mit dem Sakralen, und in verschiedener Weise erforschen ihre unterschiedlichen fotografischen Serien, wie Orte und Objekte mit einem spirituellen Sinn belegt werden. Hinter diesem Vorhaben kann man möglicherweise ein weiteres damit verbundenes Anliegen erkennen, da Terstappen darüber hinaus den engen Verbindungen zwischen Spiritualität und Kreativität nachgeht, deren beider Ursprung im inneren Wesen liegt. Durch eine fotografische Erörterung der vielfältigen Ausdrucksformen von Spiritualität verweist sie gleichfalls auf eine ähnliche Fülle und Vielfalt von schöpferischer Kraft.

connections between spirituality and creativity, both of which can be considered as deriving from the inner being. Through a photographic consideration of the many and varied expressions of spirituality she also points to the similar abundance and diversity of the creative force.

4 Im Jahr 1988 schuf Terstappen beispielsweise eine Reihe von Arbeiten mit dem Titel "Ghosts, Poltergeists and Sightings" (Geister, Poltergeister und Erscheinungen), in denen sie die Betrachter dahingehend manipulierte, das zu glauben, was ihnen durch eine Kombination aus Text und Bild vermittelt wurde | In 1988, for instance, Terstappen created a series of works titled, "ghosts, poltergeists and sightings" in which she manipulated viewer belief in what they were viewing through a combination of text and image.

5 Claudia Terstappen, A world of the invisible, in: Makarand Paranjape (ed.), Sacred Australia: Post-secular considerations, Clouds of Magellan, Melbourne 2009, S. | pp. 225 – 236.

6 Claudia Terstappen, Spirits at the Jucurucu, Köln | Cologne 2000, S. | p. 60.

Heilige Orte: Altäre, Heiligtümer und Gedenkstätten | Sacred places: altars, shrines and memorials

Was macht einen Ort heilig, und wie bringen die Menschen ihre Verbindung zum Göttlichen in physischer Form zum Ausdruck? Diese Fragen beschäftigten Terstappen gleichermaßen bei den kunstvollen Altären in Mexiko wie bei den Unfallkreuzen in Australien und den vergeistigten Shintō-Gedenkstätten. Und obwohl jeder heilige Ort anders ist, werden bei der gleichzeitigen Betrachtung ihrer Fotografien gewisse entscheidende Wesenszüge offensichtlich.

Ein gemeinsames Kennzeichen ist der in irgendeiner Form vorhandene Altar. In den meisten großen Religionen bildet der Altar den rituellen Mittelpunkt der Verehrung. Er dient in einem Tempel, einer Kirche oder sonstigem Heiligtum als symbolischer Fokus oder Grenzbereich, auf den sich die Wünsche, Erwartungen und Sehnsüchte des Suchenden richten. In einer öffentlichen Situation ist der Altar erhöht oder in irgendeiner Weise für sich abgegrenzt, und aufgrund seines Stellenwerts haben in der Regel nur die dazu ernannten geistlichen Vertreter Zugang zu ihm. Im privaten Rahmen kann der Altar hingegen höchst persönlich und intim sein und Objekte beherbergen, die nur für den Einzelnen eine Bedeutung haben. In jedem Fall ist der Altar, ob komplex oder einfach, der Ort, an dem sich spirituelle Kräfte konzentrieren und Rituale durchgeführt werden.

Viele der von Terstappen fotografierten Altäre vermitteln ein Gefühl von Überfluss und Fülle. So zeigt zum Beispiel ihre Serie "Cruz del Romero" (1994), die aus Aufnahmen in andalusischen Kapellen Spaniens zusammengestellt ist, höchst komplexe Innenräume, die üppig mit geschnitzten Engeln, mit Blumen und Lichtern versehen sind. Die Wirkung ist überwältigend und vermittelt eine besonders farbenfrohe Himmelsvision (Seite 78, 98 – 99).

In den spirituellen Riten finden Objekte jeder Art Anwendung und reichen vom Ungewöhnlichen (an die Decke einer spanischen Kapelle

What makes a place sacred and how do people express their connection to the divine in physical form? These questions have taken Terstappen from elaborate altars in Mexico to roadside shrines in Australia and to refined Shintō memorials. While each sacred place is different, when her photographs are considered together certain defining traits become apparent.

One linking feature is the presence of an altar of some kind. In most major religions, the altar is the ritual heart of worship. Generally positioned in a temple, church or shrine it acts as a symbolic focus or threshold towards which the desires, aspirations and longings of the seeker are directed. In public settings the altar is elevated or set apart in some way and, because of its status is generally only accessed by those appointed as spiritual representatives. In private contexts, however, the altar can be highly personal and intimate, containing objects that have meaning only for the individual. Whether complex or simple, the altar is the place where spiritual powers are focused and rituals performed.

There is a sense of superabundance in many of the altars that Terstappen has chosen to photograph. For instance, her series "Cruz del Romero" (1994), set in chapels in Andalucía, Spain, shows highly intricate interiors that are replete with carved angels, flowers and lights. The effect is dazzling and brings to mind a particularly colourful vision of heaven (pages 78, 98 – 99).

Objects of all kinds are used in spiritual rites and range from the unusual (wax limbs tied to the ceilings of a Spanish chapel) to the simple (prayers written on small pieces of paper and hung on a tree in Japan) (page 65) and to objects from ordinary, mundane life. The displays are often touching expressions of the human need for connection and, as Terstappen writes, "Religious objects are charged with energies and magic powers, they represent wishes and desires".[7]

gebundene Wachsgliedmaßen) zum Einfachen (auf kleine Zettel geschriebene Gebete, die in Japan an einen Baum gehängt werden) (Seite 65), bis hin zu gewöhnlichen Alltagsgegenständen. Die Darstellungen sind oft rührende Ausdrucksformen des menschlichen Bedürfnisses nach Verbindung und, wie Terstappen schreibt: "Religiöse Objekte sind voll Energie und magischer Kräfte, die Wünsche und Sehnsüchte verkörpern."[7]

Die Übertragung menschlicher Emotionen auf Gegenstände ist in Terstappens Serie "Places of worship Japan" augenscheinlich (Seite 65, 70 – 71). Sie zeigt die zurückhaltende Einfachheit von Shintō-Ritualen, die im Yashaku-Schrein in Kyoto vollzogen werden. Die Fotografien von Terstappen richten ihre ganze Aufmerksamkeit auf Details wie Blecheimer, die vom Dach herabhängen, Kästen für die Aufnahme von Weihrauchstäbchen als heilige Opfergabe oder auf die auf kleine Holzstückchen aufgetragenen Namen. Die Bescheidenheit all dieser Objekte scheint die Gefühle von Sehnsucht und Hoffnung der vielen namenlosen Menschen noch zu bestärken, die sie den Gottheiten darbrachten.

Terstappen nutzt die beschreibende Fähigkeit der Fotografie, um diese überaus reichen Stätten wiederzugeben, und ihre ausgeprägte Detailtreue bildet dabei einen symbolischen Aspekt. Die fotografische Klarheit wird in diesem Rahmen eine Metapher für Wahrheit, wenngleich hier nicht die übliche wissenschaftliche Objektivität aufgerufen wird, sondern eine Art spiritueller Gewissheit. Aufgrund ihres sakralen Kontexts werden die über ihre gewöhnlichen stofflichen Grenzen hinausgehend dargestellten Objekte zu Vertretern höherer Werte. Der Reichtum ist auf diese Weise keine ausschweifende Materialität, sondern entspricht vielmehr einer spirituellen Fülle und Transzendenz.

The investment of objects with human emotions is apparent in Terstappen's series "Places of worship Japan" which shows the spare simplicity of Shintō rituals held at the Yashaku Shrine in Kyoto (pages 65, 70 – 71). Terstappen's photographs hone in on details – metal buckets hanging from the roof; boxes to hold incense as a sacred offering; names added to small pieces of wood. The humbleness of these objects seems to intensify the feelings of longing and hope of those many anonymous people who offered them to the gods.

Terstappen uses the descriptive power of photography to describe these abundantly rich sites and her high level of detail has a symbolic aspect. In this context, photographic clarity becomes a metaphor for truth; although here it is not the usual scientific objectivity that is being invoked but certainty of a spiritual kind. By virtue of their sacralised contexts, the objects shown transcend their usual physical limits to become representatives of higher values. Abundance in this way is therefore not excessive materiality but, rather, equates to spiritual richness and transcendence.

7 Ebd. | Ibid., S. | pp. 50 – 51.

Eine Kultur des Gedenkens | A culture of remembrance

Fotografien nehmen innerhalb der verschiedensten Gedenkstätten oft einen wichtigen Platz ein. Mit den vielen informellen Unfallaltären, die entlang der Highways in Australien anzutreffen sind, zeigt Terstappen zum Beispiel, wie die Porträts der bei Unfällen getöteten Menschen zusammen mit Plastikblumen, Botschaften und persönlichen Gegenständen an Bäume geheftet werden – als gefühlvolle Zeugnisse von Trauer und Verlust, die einer breiteren Öffentlichkeit sichtbar gemacht werden (Seite 67). Sie schreibt: „Die Fotografie spielt eine entscheidende Rolle: Sie macht den Verstorbenen zu einer nicht austauschbaren Person und macht sie lebendig, indem uns ihr Gesicht gezeigt wird."[8]

Ein ähnlicher Impuls liegt dem mexikanischen Ritual am "Tag der Toten" (*El Día de los Muertos*) zugrunde. Es heißt, dass die Seelen der Verstorbenen an einem Tag im Jahr zu ihren Familien zurückkehren. Die Menschen begrüßen ihre Rückkehr mit einem fröhlichen Fest, bei dem auf den Altären Speisen, Blumen, persönliche Gegenstände und Totenschädel aus Zucker kunstvoll dekoriert werden (Seite 101). Beliebt sind zudem Fotografien der Verstorbenen, die über den Zurschaustellungen thronen (Seite 103).

Die Rolle der Fotografie innerhalb solcher Rituale scheint dabei eine naturgemäße Erweiterung ihrer erinnernden Fähigkeiten zu sein. Die melancholische Beziehung der Fotografie zu Zeit, Leben und Tod wird häufig als eine der entscheidenden Funktionen dieses Mediums betrachtet. Als beispielsweise der Theoretiker Roland Barthes sein Essay "Camera Lucida" schrieb, betrauerte er den Tod seiner Mutter Henrietta. Er war auf der Suche nach einer Fotografie, die ihr Wesen einfing, was ihn zu seinen Überlegungen über diese einzigartige Fähigkeit des Mediums, einen Moment in der Zeit festzuhalten, führte. Barthes sah den Tod in jeder Aufnahme seiner Mutter, ob jung oder alt: eine Erkenntnis, die

Photographs often have an important place within memorials of various kinds. In the many informal roadside shrines that dot the highways of Australia, for instance, Terstappen shows how portraits of those killed in car crashes are attached to trees along with plastic flowers, notes and personal belongings in outpourings of grief and loss made visible to a wider public (page 67). She writes, "The photograph plays a crucial role: it makes the deceased a non-interchangeable character and brings them to life by showing us their face."[8]

A similar impulse underpins the Mexican ritual "Day of the Dead" (*El Día de los Muertos*) in which the souls of the departed are said to return one day a year to be with their families. People welcome their return in a joyous festival in which elaborate altars are filled with food, flowers, personal objects and skulls made from sugar (page 101). Prominent too are photographs of the deceased which preside over the displays (page 103).

The role of photography in such rituals seems a natural extension of its memorialising capacity. The melancholy relationship of photography to time, life and death is often considered one of the defining features of the medium. When the theoretician Roland Barthes wrote "Camera Lucida" for instance, he was grieving the death of his mother Henrietta. It was while searching for a photograph that encapsulated her essence that he came to meditate on the unique ability of the medium to stop a moment in time. Barthes saw death present in each photograph of his mother, young or old: a realisation made all the more poignant by her actual passing. Extending this idea, photographic historian Geoffrey Batchen has proposed that photographic portraits actually occupy a space between life and death: a "photo-induced death", as it were.[9]

The role of the photograph in memorial or mourning rituals makes this poignant suspension of time even more pronounced. There is no

durch ihr tatsächliches Ableben umso schmerzlicher war. In Erweiterung dieser Vorstellung regte der Fotografiehistoriker Geoffrey Batchen an, dass fotografische Porträts vielmehr sogar einen Raum zwischen Leben und Tod einnähmen: einen sozusagen "fotobedingten Tod".[9]

Die Rolle der Fotografie in Gedenk- oder Trauerritualen macht diese ergreifende Aufhebung von Zeit sogar noch deutlicher. Es gibt keinen Zweifel daran, dass die in der Fotografie so augenfällig lebendige Person nicht mehr lebt, und dennoch ist die Bindung zwischen jenen, die den Schrein errichtet haben und der von der Kamera eingefangenen Person unleugbar noch immer aktiv. Die Fotografie ist ein Symbol für das Wesen der Person, die Macht des Gedenkens und die einzigartige Fähigkeit des Mediums, das unerbittliche Fortschreiten der Zeit auszusetzen.

mistaking that the person we see so palpably alive in the photograph is no longer living, and yet the relationship between those who constructed the shrines and the person captured by the camera is undeniably still active. The photograph is a symbol of the essence of the person; the powers of remembrance; and the singular capacity of the medium to suspend the relentless progress of time.

8 Claudia Terstappen, After Life, Ausst.-Flyer | exhibition flyer, Place Gallery, Melbourne 2010.
9 Geoffrey Batchen, Suspending Time: Life – Photography – Death, Ausst.-Kat. | Exhibition Catalogue, Izu Photo Museum 3.4.–20.8.2010, Shizuoka 2010, S. | p.108.

Der Geist eines Ortes | Spirit of place

Terstappens Untersuchung der heiligen Orte hat vor allem zwei Schwerpunkte: die von Menschhand errichteten Bereiche und die natürlichen Stätten. Allerdings hat sie auch verschiedentlich Aufnahmen gemacht, die beide Kategorien miteinander verbinden. Die Bilder des japanischen Otagi-Nenbutsu-ji-Schreins in der Nähe von Kyoto zeigen auf den ersten Blick eine üppig mit Moos und Laub bedeckte Felsklippe (Seite 105). Bei näherem Hinschauen jedoch scheinen behauene Köpfe aus dem Felsen selbst hervorzutreten. Diese scheinbar alten Formen sind in Wahrheit modern und gehören zu den 1200 Statuen dieses Ortes. Sie repräsentieren die ersten frommen Mönche oder *rakan* (würdige Wesen) von Buddha Shaka. Bei den *rakan* handelt es sich um Mönche, die noch nicht erleuchtet und daher in diesen Steinstatuen mit menschlichen Schwächen dargestellt sind, ein Hinweis auf ihre fortwährende Suche nach Perfektion. Den Figuren werden allerlei Fähigkeiten zugeschrieben, mit denen sie den Gläubigen helfen, und ihre Platzierung inmitten der Natur deutet auf ihre fortbestehende Erdverbundenheit hin.[10]

Die elementare Beschaffenheit dieser Bilder führt uns vor Augen, dass Terstappens Fotografien der natürlichen Umgebung als spirituell aufgeladen zu betrachten sind. Sie nimmt nicht an, dass sich jedermann diesen Stätten auf dieselbe Weise nähert. Manche Menschen betrachten die Natur aus einer rationalistischen Perspektive, etwa als eine Art Vorführung wissenschaftlicher Naturgesetze; andere glauben an Orte mit einer speziellen Beschaffenheit, Aura oder geheimnisvollen Kraft, die über die irdische Realität hinausgeht; während für viele indigene Kulturen der "Geist des Ortes" ihren Glaubenssätzen innewohnt.

Die Religion der Navajo-Indianer hebt sich zum Beispiel durch die fortdauernden Beziehungen zu bestimmten Orten hervor. Im Schöpfungsmythos *Diné Bahane'* (Navajo: Geschichte der Menschen) steht geschrieben, dass der Schöpfer den Navajo ein Stück Land von rund 70.000 Quadratkilometern gab, das zwischen vier Bergen in Colorado,

Terstappen's investigation of sacred places has two main focuses: constructed environments and natural sites. However she has taken several photographs that bridge both categories. Showing the Japanese shrine of Otagi-Nenbutsu-ji near Kyoto, the image appears, at first glance, to be of a rocky cliff, lush with moss and foliage. But look more closely, and carved heads seem to emerge from the rocks themselves (Page 105). These apparently ancient forms are, in fact, modern and are some of the 1200 statues on the site representing the first devout monks or *rakan* (worthy beings) of the Buddha Shaka. The *rakan* are monks who are not yet enlightened and so are represented in these stone statues with human failings to suggest their on-going quest for perfection. The figures are said to have various powers to aid believers and their placement in nature suggests that they remain connected to earth.[10]

The elemental quality of this image leads us to consider Terstappen's photographs of natural environments that are considered spiritually charged. Terstappen does not imagine that everyone approaches these places in the same way. Some people consider the natural world from a rationalist perspective, for instance, as a demonstration of scientific principles; others believe that there are places with a special quality, aura or mysterious power, that goes beyond mundane reality; while for many indigenous cultures, a "spirit of place" is intrinsic to their belief systems.

The religion of the Navajo Indians, for instance, is underscored by ongoing relationships with specific places. In the *Diné Bahane'* (Story of the people) it is written that the creator placed the Navajo on around 70,000 square kilometres of land between four mountains in Colorado, New Mexico and Arizona. These holy mountains represent cardinal points within the borders of which are other sacred places where songs, rituals, dances and prayers are offered. Terstappen travelled to the Navajo Reservation to take a series of black and white photographs of some of

New Mexico und Arizona lag. Diese heiligen Berge vertreten die vier Himmelsrichtungen innerhalb der Grenzen von weiteren heiligen Stätten, an denen Gesänge, Rituale, Tänze und Gebete dargebracht werden. Terstappen reiste in das Navajo-Nation-Reservat und nahm von einigen dieser Berge Serien von Schwarzweiß-Fotografien auf (Seite 107). Ihre bei Nacht oder Sonnenaufgang mit langen Belichtungszeiten gemachten Aufnahmen, fingen nicht selten die Spur der Sterne bei ihrer Wanderung über den Himmel ein. Der Eindruck ausgedehnter Zeit entfernt sie aus dem Alltäglichen und verweist auf die uralte Macht des Landes als Bewahrer des Glaubens. Das mystische Erscheinungsbild der Landschaft vermittelt uns eine Ahnung davon, was für die Navajo ihre immanente spirituelle Verbindung zu diesen Orten ist.

Terstappens großformatige Farbfotografien des üppigen australischen Dschungels erschließen eine andere Art von Spiritualität: nämlich die Bedeutung der Natur als starke kreative Kraft (Seite 108). Die überschwängliche Fülle des Blätterwerks, das beständig wächst, verwest und sich erneuert, weist auf den zyklischen Akt von Schöpfung und Zerstörung, dem alle Lebensformen unterliegen. Die Natur in ihrer elementaren, unberührten Form gehört zur Auffassung von Wildnis – ein Begriff, der sich verändert hat, als sich das Verhältnis des Menschen zur Welt der Natur geändert hat.

Die Wildnis hat sich in ihrer Bedeutung aus einem Ort des Überflusses, den die Menschheit von Gott zur Bewirtschaftung empfangen hat, im 18. Jahrhundert in ein ästhetisches Konzept gewandelt (das Erhabene), in dem furchterregende Berge und überwältigende Aussichten zwingend auf die Beziehung von Gott, Mensch und Natur hinweisen, um dann, nach der modernen Auffassung von Wildnis, zu einem Ort zu werden, der für unseren Fortbestand intrinsisch ist und für dessen Erhaltung Naturschutzbewegungen eingesetzt werden.[11] Zeitgenössische Fotografien von Wildnis zeigen sie oft als unberührte Orte, die nahezu "heilig" sind und deren Zerstörung einem Sakrileg gleichkäme. Hier in den Händen von Claudia Terstappen ist die Wirkung von unberührter Natur immersiv: der Dschungel füllt den Rahmen und unsere Sinne.

these mountains (Page 107). Photographed at night or sunset and using long exposures, Terstappen's images often include the tracks of the stars as they move across the sky. The sense of extended time removes them from the everyday and suggests the ancient power of the land as a repository of belief. The mystical appearance of the landscapes gives us some sense of what, for the Navajo, is their intrinsic spiritual connection to these places.

Terstappen's large-scale colour photographs of lush Australian jungles tap into a different kind of spirituality: namely, the sense of Nature as a powerful creative force (Page 108). The abundant richness of the foliage, which is constantly growing, rotting and regenerating, points to the cyclical act of creation and destruction that is common to all forms of life. Nature in its elemental, pristine form relates to the concept of wilderness – a term that has altered as people's relationship to the natural world has changed.

Wilderness has evolved in meaning from a place of abundance offered by God to humankind for exploitation; to an aesthetic concept in the eighteenth century (the Sublime) in which fearsome mountains and sweeping views provoked consideration of the relationship of God, Man and Nature and, then, to a modern conception of wilderness as a location that is intrinsic to our survival and the desire for whose preservation has empowered conservation movements.[11] Contemporary photographs of wildernesses often show them as pristine locations that are almost "holy" and whose destruction would be sacrilegious. Here, in Terstappen's hands, the effect of untouched nature is immersive, as the jungle fills the frame and our senses.

10 Patricia Jane Graham, Faith and Power in Japanese Buddhist Art, 1600–2005, Honolulu 2007, S. | pp.101–109.
11 Siehe | see Max Oelschlaeger, The Idea of Wilderness: From prehistory to the age of ecology, New Haven 1993.

Urgewalten | Elemental forces

Ein auffälliges Merkmal der Fotografien von Terstappen ist ihr Format. Oft überlebensgroß wirken die Arbeiten der Fotografin wie ein Portal, durch das der Betrachter aufgefordert wird, visuell "einzutreten". Ihre Bilder geben die Objekte oder Orte nicht mit einer unpersönlichen Distanz wieder, sondern regen vielmehr unsere Auseinandersetzung mit ihnen und unsere besondere Aufmerksamkeit an. Nach dem Studium (1980 – 1986) u.a. mit Andreas Gursky an der Kunstakademie in Düsseldorf, ist Terstappen vollständig mit dem typischen Stil der "Düsseldorfer Fotoschule" vertraut. Dennoch übernahm sie nicht den bisweilen klinischen, objektiven Ansatz dieser Stilform, sondern bevorzugte stattdessen eine Verbindlichkeit, die es dem Betrachter ermöglichte, mit dem Gezeigten in einen Dialog zu treten oder eine sehr emotionale Erfahrung zu machen.

Besonders deutlich ist dies in ihren Fotografien der Urgewalten: Wasser, Berge, Eis und Feuer (Seite 111–117, 121). Die Urenergie dieser Kräfte ist in einer großformatigen Wiedergabe unabweisbar. Die Eindringlichkeit der großen australischen Buschfeuer in den Aufnahmen von Terstappen nutzt beispielsweise die ursprüngliche emotionale und metaphorische Macht dieses Elements, das zugleich Symbol für Wärme, Licht und Wesenheit und – wenn unkontrolliert entfesselt – für Zerstörung, Wandel und Erneuerung sein kann. Die geheimnisvollen Kräfte des Feuers scheinen in ihren Fotografien eine ureigene Lebenskraft zu besitzen. Terstappen hat Momente eingefangen, in denen die Flammen Eukalyptusbäume in Brand setzen und deren Öl ihren lauernden explosiven Eigenschaften einverleiben.

Neben diesen physikalischen Fähigkeiten besitzt Feuer in vielen Religionen auch eine tiefe spirituelle Symbolik. Im alten vedischen Brauch wird das Feuer von *Agni* verkörpert, einem hinduistischen Gott, der als Mittler zwischen Menschen und Göttern galt; im Christentum wird mit dem

One striking feature of Terstappen's photographs is their scale. Often larger than life-sized, the photographer's work operates like a portal through which the viewer is encouraged to visually 'step'. Her images do not present objects or places at an impersonal distance but, rather, they encourage our involvement and close attention. Having studied alongside with Andreas Gursky at the Art Academy in Düsseldorf, Germany (1980 – 1986), Terstappen is fully versed in the trademark style of the "Düsseldorf school of photography". However, she does not adopt the sometimes clinical, objective approach of that style preferring instead an engagement that allows the viewer to enter into a dialogue, or, in some cases, an emotive experience of what is shown.

This is especially apparent in her photographs of elemental forces: water, mountains, ice and fire (pages 111–117, 121). The primal energy of these forces is unavoidable when rendered at large scale. The intensity of Terstappen's images of large bushfires in Australia, for instance, taps into the primal emotive and metaphoric power of this element which can both be a symbol of warmth, light and substance and – when unleashed in an uncontrolled way – represents destruction, change and regeneration. In her photographs, the mysterious powers of fire seem to possess a life-force all of their own. Terstappen has captured moments when flames set fire to eucalypt trees; the oils of which add to their potentially explosive qualities.

Along with these physical properties, fire also has profound spiritual symbolism for many faiths. In ancient Vedic practice, fire represents *Agni*, a Hindu deity who was the messenger between people and the gods; in Christianity, fire is used to indicate the presence of the divine; and the Zoroastrian religion has 'fire-temples' which symbolise the God Ahura Mazda.

Feuer die Anwesenheit des Göttlichen angezeigt; und der Zoroastrismus verfügt über "Feuer-Tempel", die den Gott Ahura Mazda symbolisieren.

Die wirksame Mischung von Tradition, Glaubensrichtungen und Emotionen, die Feuer hervorruft, wird von Terstappen erkannt, die schreibt, dass ihre Fotografien sich "… auf die bedeutenden kulturellen, spirituellen und natürlichen Merkmale Australiens [beziehen]. Die Arbeit befasst sich mit gemeinsamen Erfahrungen und Erwartungen und versucht die mit ihnen verbundenen Ängste und Werte widerzuspiegeln".[12] Alle Kulturen haben ihre Legenden über die Entstehung des Feuers. In der Aborigines-Gesellschaft gibt es sogar viele verschiedene Feuergeschichten, darunter eine, in der die Himmelsbrüder (ein Stamm, der zur Jagd auf die Erde kam) das Feuer mitbrachten und es ihnen von den Erdenmenschen gestohlen wurde. Die Ureinwohner Australiens setzten das Feuer traditionell zur Jagd und Landbewirtschaftung ein, und der Arnhem Land-Älteste Yibarbuk schreibt: "Die Ureinwohner verbrennen, um zu jagen, um neuen Graswuchs zu fördern, wodurch das Wild angelockt wird, um das Land leichter zu durchqueren, um das Land nach dem Tod von spirituellen Verunreinigungen zu reinigen, um Feuerschneisen für später in der Trockenzeit zu schaffen sowie aus einer Vielzahl anderer Gründe, die insgesamt, 'das Land wieder lebendig machen'."[13]

Terstappen geht ihre Untersuchungen nicht unbedingt spirituell als "Gläubige" an, sondern vielmehr als eine Künstlerin, die daran interessiert ist zu erfahren, was Menschen dazu motiviert, einer bestimmten Glaubensrichtung zu folgen und welche Formen dies annimmt. Ihr Interesse richtet sich auf Wissenssysteme (sowohl spirituelle als auch wissenschaftliche), und sie fordert den Betrachter dazu auf, ihre Arbeiten aus seiner ganz eigenen Perspektive zu betrachten.[14] Ihr Ansatz ist weder trocken noch ironisch, sondern zeigt sie ihrer Thematik gegenüber als sehr empfänglich, als jemanden der die Kraft oder Energie dieser von ihr gezeigten Stätten oder Rituale nahezu aufsaugt. Ihr kreatives Vorgehen verlangt nicht von uns, den Glauben anderer anzunehmen, veranlasst und ermutigt den Betrachter jedoch auf einfühlsame und vielsagende Weise, in einen Dialog über das Dargestellte zu treten. Terstappens Einsatz der Fotografie hat deren Möglichkeiten erweitert, da diese nun auch Spuren des Verborgenen zum Ausdruck bringt.

The potent mix of traditions, beliefs and emotions that fire evokes is recognised by Terstappen who writes that her photographs, relate "... to the important cultural, spiritual and natural features of Australia. The work deals with shared experiences and expectation and tries to reflect their associated fears and values".[12] All cultures have legends about the creation of fire and, in Aboriginal society, there are many different fire stories including one in which the sky brothers (a tribe who came to earth to hunt) brought it with them and it was stolen by the earth people. Aboriginal Australians traditionally used fire in hunting and land management and the Arnhem Land elder, Yibarbuk writes, "Aboriginal people burn to hunt, to promote new grass which attracts game, to make the country easier to travel through, to clear country of spiritual pollution after death, to create firebreaks for later in the dry season and a variety of other reasons which overall 'bring the country alive again'."[13]

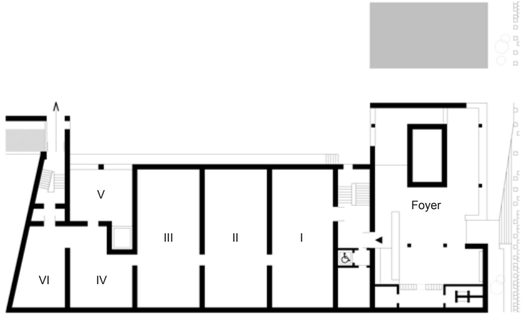
Terstappen does not necessarily approach her explorations into the spiritual as a "believer" but, rather, as an artist who is interested in what motivates people to adopt a faith perspective and what forms this takes. She is engaged by systems of knowledge (whether spiritual or scientific) and encourages the viewers to understand her works from their own perspectives.[14] Her approach is not dry or ironic but shows her to be highly responsive to her subject matter often imbibing the power or energy of those places or rituals she shows. Her creative practice does not insist that we also believe in others' faiths but, in a sensitive and meaningful way, she activates and encourages a dialogue with the viewer about what is shown. In the process, the possibilities of photography are expanded as the trace of things unseen is revealed.

12 Helen Light u. | and Rosemary Crumlin, The spirit within Australian contemporary art, Parliament of the World's Religions, Melbourne 2009. S. | p. 15.

13 Dean Yibarbuk, in: Arnhem Land Fire Stories, 1998. Siehe | Available from: http://savanna.cdu.edu.au/downloads/arnfire.pdf [Zuletzt | Last accessed May 2012].

14 Frühe Projekte von Terstappen umfassten Neuschöpfungen von "Laboreinrichtungen" als ein Mittel, kritisch und humorvoll nach unserer Interpretation der Welt zu fragen. | Early projects by Terstappen have included recreations of "laboratory installations" as a means to critically and humorously interrogate how we interpret the world.

Kunstwerke in der Ausstellung | Artworks in the exhibition



Erdgeschoss | Ground floor Museum DKM

Raum I | Room I

Bat (Microchiroptera) 2010
Aus der Serie: *After Life*
Digitale Fotografie, gerahmt
111 x 150 cm

White Cockatoo (Cacatua galerita) 2009/2010
Aus der Serie: *After Life*
Digitale Fotografie, gerahmt
150 x 111 cm

Red-bellied Black Snake (Pseudechis porphyriacus)
2009/2010
Aus der Serie: *After Life*
Digitale Fotografie, gerahmt
150 x 111 cm

Eastern Long-necked Turtle (Chelodina longicollis)
2009/2010
Aus der Serie: *After Life*
UV-Direktprint auf Plane
150 x 227 cm

Tawny Frogmouth (Podargus strigoides)
2009/2010
Aus der Serie: *After Life*
UV-Direktprint auf Plane
217 x 310 cm

Lorikeet (Trichoglossus haematodus) 2009/2010
Aus der Serie: *After Life*
UV-Direktprint auf Plane
170 x 210 cm

*There are records of bracelets, neck lace*s and rings found in the stomachs of crocodiles* 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 78 x 33 cm

Le Contrôle nerveux 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 75 x 32 cm

The ancestors of the crocodilia are still unknown 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, je 33 x 33 cm

Camouflage 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 78 x 32 cm

Crocodile fights 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 68 x 32 cm

Protection et Défense 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 78 x 32 cm

It is well known that if kept in cool water the alligator will lie dormant and refuse all food for a month at a time 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, je 33 x 33 cm

For this kind of study, the simpler brains of frogs, snakes, newts and salamanders are excellent 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 78 x 32 cm

The alligator, unlike most other members of its class, has a voice which, in an adult bull may be heard for a mile or more 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 78 x 33 cm

The crocodiles are in charge of a priest, and pilgrims going to pray at the holy places as they pass 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 75 x 32 cm

How they move 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 75 x 32 cm

The salt water crocodile is positively the most vicious reptile which has ever been seen 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 78 x 33 cm

Camouflage d'Agkistrodon mokasen 1991
Aus der Serie: *Study*
Mixed media, 32 x 75 cm

Alle Sammlung DKM

Birds 2011
Aus der Serie: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted
81 x 100 cm

Insects 2008
Aus der Serie: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted
58 x 70 cm

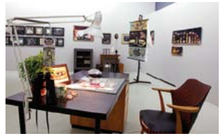
Wet Specimens 2008
Aus der Serie: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted
157 x 150 cm
Sammlung: Max-Planck-Institut, Berlin

Chameleons 2008
Aus der Serie: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted
115 x 37.5 cm

Pferd 2008
Aus der Serie: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted
60 x 80 cm

Starfish 2008
Aus der Serie: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted
50 x 22 cm

Death Dance 2008
Aus der Serie: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted
35 x 50 cm



Studierzimmer 2011
Möbel, Pflanze, Lampe, Familienfoto, Fernrohr, Lehrkarte, Kittel, diverse Schreibtisch-Utensilien, Schildkrötenpanzer (Aluminium)
Größe variabel

Teilweise Privatsammlung
Partly private collection

Raum II | Room II

Sacrifice 2011
Fünf Stierköpfe auf Wänden montiert, rote Wandfarbe
ca. 8 x 7 x 4 m

Resonanz 1995
Zwei Kortenstahlglocken
je Ø 35 cm, Haar 250 cm

Raum III | Room III

Holy Tree 2011
Aus der Serie: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, face-mounted
150 x 320 cm

El pequeño Australiano 2011
Aus der Serie: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted
100 x 150 cm

Boat House 2009
Aus der Serie: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, face-mounted
100 x 150 cm

Two worlds 2009
Aus der Serie: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, face-mounted
100 x 150 cm

Remember me 2011
Digitale Fotografie, face-mounted
100 x 150 cm

Kindergrab 2011
Aus der Serie: *Roadside Memorials*
Digitale Fotografie, face-mounted
50 x 75 cm

Independencia 2011
Aus der Serie: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted
50 x 75 cm

Alicia's Altar 2011
Aus der Serie: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted
155 x 150 cm

Deseos I 2004
Aus der Serie: *Places of worship Japan*
C-print, face-mounted
150 x 150 cm
Sammlung DKM

Vitrine mit religiösen Objekten 2011
200 x 270 x 55 cm

Detailaufnahme

Raum IV | Room IV

Whispers in Time 2011
DVD PAL 16:9
2 min 07 s

Bushfire I 2003
Barytabzug
120 x 120 cm
Sammlung DKM

Bushfire II 2003
Barytabzug
120 x 120 cm
Sammlung DKM

Bushfire III 2003
Barytabzug
120 x 120 cm
Sammlung DKM

Mountain 2003
Aus der Serie: *Holy Mountains*
Barytabzug
120 x 120 cm
Sammlung DKM

Fire 2008
C-print, face-mounted
150 x 150 cm

Fire II 2008
C-print, face-mounted
150 x 150 cm

Fire I 2007
C-print, face-mounted
80 x 80 cm

Fire II 2007
C-print, face-mounted
80 x 80 cm

Raum V | Room V

Cruz del Romero 1994
UV-Direktprint auf Plane
300 x 300 cm

Sickness Country 2002
UV-Direktprint auf Plane
300 x 300 cm

Raum VI | Room VI

El Dia de los Muertos (MX) 2011
DVD PAL 16:9
17 min 07 s

Santa Marta de Ribarteme (ES) 2011
DVD PAL 16:9
16 min 03 s

LehmbruckMuseum – Eingangsbereich | LehmbruckMuseum – Foyer

Next year I will be married 2011
Madonna mit Gewand und Sicherheitsnadeln
auf Gebetbüchern

Ein Heiratswunsch geht in Erfüllung, wenn
eine Sicherheitsnadel in das Gewand der
Madonna gesteckt wird (Volksglaube aus
Frankreich)

Abbildungsverzeichnis | Image Register

Umschlag | Cover

Tawny Frogmouth (Podargus strigoides) 2009/2010
Aus der Serie | From the series: *After Life*
UV-Direktprint auf Plane | UV print on vinyl, 217 x 310 cm

S. | p.

9 Laboratory Installation 1992
The Slade Gallery, London, UK

11 *Death Dance* 2008
Aus der Serie | From the series: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted, 35 x 50 cm

12 *Insects* 2008
Aus der Serie | From the series: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted, 58 x 70 cm

13 *Birds* 2011
Aus der Serie | From the series: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted, 81 x 100 cm

17 *Lehrpfad* 1992
Einer von mehreren Ständern | One of several stands
Privatsammlung | Private Collection, Krefeld, DE

19 *Wet Specimens* 2008 (Detail)
Aus der Serie | From the series: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted, 157 x 150 cm
Sammlung | Collection: Max-Planck-Institut, Berlin, DE

20 – 21 *Chameleons* 2008
Aus der Serie | From the series: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted, 115 x 37.5 cm

23 *Starfish* 2008
Aus der Serie | From the series: *Silent Witnesses*
C-print, face-mounted, 50 x 22 cm

25 *Long-necked Turtle* 2009
Aus der Serie | From the series: *After Life*, Plakatwand | Billboard

26 *Bat (Microchiroptera)* 2010
Aus der Serie | From the series: *After Life*
Digitale Fotografie, gerahmt | framed, 111 x 150 cm

27 *Lorikeet (Trichoglossus haematodus)* 2009/2010
Aus der Serie | From the series: *After Life*
UV-Direktprint auf Plane | UV print on vinyl, 170 x 210 cm

28 – 29 *Tawny Frogmouth (Podargus strigoides)* 2009/2010
Aus der Serie | From the series: *After Life*
UV-Direktprint auf Plane | UV print on vinyl, 217 x 310 cm

30 *Red-bellied Black Snake (Pseudechis porphyriacus)* 2009/2010
Aus der Serie | From the series: *After Life*
Digitale Fotografie, gerahmt | framed, 150 x 111 cm

31 *White Cockatoo (Cacatua galerita)* 2009/2010
Aus der Serie | From the series: *After Life*
Digitale Fotografie, gerahmt | framed, 150 x 111 cm

32 – 33 Raumansicht I | View of room I

34 – 35 Raumansicht I | View of room I

36 – 37 Raumansicht I | View of room I

38 Raumansicht I | View of room I

39 *For this kind of study, the simpler brains of frogs, snakes, newts and salamanders are excellent* 1991
Aus der Serie | From the series: *Study,* Mixed media, 78 x 33 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

40 *Le contrôle nerveux* 1991
Aus der Serie | From the series: *Study*, Mixed media, 75 x 32 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

40 *Protection et Défense* 1991
Aus der Serie | From the series: *Study,* Mixed media, 78 x 32 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

How they dance 1991
Aus der Serie | From the series: *Study,* Mixed media, 68 x 32 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

41 *Crocodile fights* 1991
Aus der Serie | From the series: *Study,* Mixed media, 68 x 32 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

How they move 1991
Aus der Serie | From the series: *Study,* Mixed media, 75 x 32 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

42 *The crocodiles are in charge of a priest and pilgrims going to pray at the holy places as they pass* 1991
Aus der Serie | From the series: *Study,* Mixed media, 75 x 32 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

43 *The saltwater crocodile is positively the most vicious reptile which has ever been seen* 1991
Aus der Serie | From the series: *Study,* Mixed media, 78 x 33 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

45 *Resonanz* 1995 (Detail)
Zwei Kortenstahlglocken | Two corten steel bells
je | each Ø 35 cm, Haar | Hair 250 cm

48 – 49 Raumansicht II | View of room II
Resonanz 1995

50 – 53 Raumansicht II | View of room II
Sacrifice 2011
Fünf Stierköpfe auf Wänden montiert, rote Wandfarbe | Five bulls heads mounted on walls, red paint, ca. 8 x 7 x 4 m

54 *Alicia's Altar* 2011
Aus der Serie | From the series: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted, 150 x 155 cm

55 – 59 Vitrine mit religiösen Objekten | Vitrine with religious objects 2011
200 x 270 x 55 cm

60 *Two worlds* 2009
Aus der Serie | From the series: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

61 *Boat House* 2009
Aus der Serie | From the series: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

62 – 63 *El pequeño Australiano* 2011
Aus der Serie | From the series: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

65 *Rituals* 2004
Aus der Serie | From the series: *Places of worship Japan*
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

Wishes 2004
Aus der Serie | From the series: *Places of worship Japan*
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

67 *Police Memorial* 2008
Aus der Serie | From the series: *Roadside memorials*
C-print, gerahmt | framed, 100 x 100 cm

68 – 69 *Holy Tree* 2011
Aus der Serie | From the series: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, gerahmt | framed, 150 x 320 cm

70 *Rituals II* 2004
Aus der Serie | From the series: *Places of worship Japan*
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

71 *Deseos I* 2004
Aus der Serie | From the series: *Places of worship Japan*
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

72 – 73 Raumansicht III | View of room III

74 – 75 *Remember me* 2011 (Detail)
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

76 *Kindergrab* 2011
Aus der Serie | From the series: *Roadside Memorials*
Digitale Fotografie, face-mounted, 50 x 75 cm

77 *Independencia* 2011
Aus der Serie | From the series: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted, 50 x 75 cm

78 *Cruz del Romero* 1994
UV-Direktprint auf Plane | UV Print on Vinyl
hier | here 300 x 300 cm

79 *Sickness Country* 2002
UV-Direktprint auf Plane | UV Print on Vinyl
hier | here 300 x 300 cm

81 Raumansicht VI | View of room VI
El Día de los Muertos (MX) 2011
Videoprojektion | Video projection
DVD PAL 16:9, 17 min 07 s

82 – 83 *El Día de los Muertos* (MX) 2011
Film Stills
DVD PAL 16:9, 17 min 07 s

85 Raumansicht VI | View of room VI
Santa Marta de Ribarteme (ES) 2011
Videoprojektion | Video projection
DVD PAL 16:9, 16 min 03 s

86 – 87 *Santa Marta de Ribarteme* (ES) 2011
Filmstills | Film Stills
DVD PAL 16:9, 16 min 03 s

89 *Next year I will be married* 2011
Madonna mit Gewand und Sicherheitsnadeln, auf Gebetbüchern | Madonna with gown and safety pins, on prayer books
Ein Heiratswunsch geht in Erfüllung, wenn eine Sicherheitsnadel in das Gewand der Madonna gesteckt wird (Volksglaube aus Frankreich) | The wish to get married will be fulfilled when a safety pin is attached to the gown of the madonna (superstition from France)

91 *Water Gods* 2009
Aus der Serie | From the series: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

94 *Elephant Altar* 2011
Aus der Serie | From the series: *Animal Altars*
Digitale Fotografie, face-mounted, gerahmt | framed, 50 x 75 cm

95 *Altar* 2009
Aus der Serie | From the series: *Altars in Indonesia*
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

98 – 99 *Cruz del Romero* 1994
C-prints, face-mounted, je | each 100 x 100 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

101 *At the Police Station* 2011
Aus der Serie | From the series: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

103 *My Mother became 105* 2011
Aus der Serie | From the series: *Altars in Mexico*
Digitale Fotografie, face-mounted, 100 x 150 cm

105 *Otagi-Nenbutsu-ji* 2004
Aus der Serie | From the series: *Places of worship Japan*
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

107 *Da'diilzhish* 1990
(Navaho: let us dance)
Barytabzug | Gelatin silver print, gerahmt | framed, 128 x 128 cm

108 *Alligator Nest* 2002
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm

109 *Autumn Spirit* 2004
Aus der Serie | From the series: *Places of worship Japan*
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

111 *Mountain* 2003
Barytabzug | Gelatin silver print, gerahmt | framed, 128 x 128 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

112 *Fire* 2008
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm

113 *Bushfire I* 2003
Barytabzug | Gelatin silver print, gerahmt | framed, 120 x 120 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

Bushfire II 2003
Barytabzug | Gelatin silver print, gerahmt | framed, 120 x 120 cm
Sammlung DKM | Collection DKM, DE

115 Raumansicht IV | View of room IV

116 *Fire I* 2007
C-print, face-mounted, 80 x 80 cm

117 *Fire II* 2007
C-print, face-mounted, 80 x 80 cm

118 – 119 *Whispers in Time* 2011
Film Stills
Video Projektion, Flachbildschirm, gerahmt | Flat screen, framed
DVD PAL 16:9, 2 min 07 s

121 *Fire II* 2008
C-print, face-mounted, 150 x 150 cm

Biographie | Biography

1959 geboren in Arnsberg, Hochsauerland
Lebt und arbeitet in Barcelona und Melbourne

Born in Arnsberg, Sauerland, Germany 1959
Lives and works in Barcelona and Melbourne

1979 – 81
Studium an der Heinrich Heine Universität, Düsseldorf, DE
Germanistik und Philosophie | Study of German Literature and Philosophy

1980 – 86
Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, DE
Integration Bildende Kunst und Architektur/und Fotografie (Meisterschülerin) | studies of Sculpture in relation to Architecture, and Photography (Master)

1984
Preis für Skulptur im Außenbereich, Landesgartenschau Hamm, DE (award for open-air sculpture)

1988
Umzug nach London, UK | moved to London, UK

1989
Förderpreis (art award) des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Westfälisches Museumsamt Münster, DE

1990
Ida Gerhardi Preis (photography prize), Lüdenscheid, DE
DAAD Auslandsstipendium für London, UK | German Academic Exchange Service grant for one year in London, UK

1991 – 94
Lehrbeauftragte an der Slade School of Fine Art | Lecturer at The Slade School of Fine Art, London, UK

1991 – 2003
Gastdozenturen (Auswahl) | Visiting Lecturer at (selection):
Goldsmith College, London, UK
Royal College of Art, London, UK
Chelsea School of Art, London, UK
Schule für Gestaltung, Zürich | Zurich, CH
Bauhaus Universität Weimar, DE
Hochschule für Bildende Künste, Hamburg, DE
State University of New York, US
University of Maryland, US
Massachusetts College of Art, Boston, US
Oxford University, Ruskin School of Art, UK
Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt a.M., DE
Charles Darwin University, Darwin, AU
RMIT University, Melbourne, AU

1993
Projektförderung (project grant) der Stiftung Kunst und Kultur des Landes NRW, DE

1994
Umzug nach Barcelona | moved to Barcelona, ES

1994 – 2004
Directora del Máster Europeu de Belles Arts a Barcelona | Director of the European Masters in Fine Arts Program in Barcelona for Southampton University, ES

1996
Artist in Residence, Direction régionale des affaires culturelles de Riberac, FR

1998
Bronze Preis | Bronze Prize Triennale for Sculpture in Osaka, JP

1999
Förderpreis (art award) des Arts and Humanities Research Board, London, UK
Werkstipendium (grant) des Kunstfond e.V. Bonn, DE
Förderpreis (two art awards) der Staatskanzlei Düsseldorf und der Stiftung Kunst und Kultur des Landes NRW, Düsseldorf, DE

2001
Artist in Residence, Fundación Valparaiso, Valparaiso, ES
Förderpreis und ein Forschungsjahr des Arts and Humanities Research Board, London (art award and one year Research Leave Award)

2004
Artist in Residence, Charles Darwin University, Darwin, AU
Umzug nach Melbourne | moved to Melbourne, AU

seit | since

2004
Professor of Fine Arts at Monash University, Faculty of Art Design & Architecture, Melbourne, AU

2010 – 12
Head of Fine Art, Faculty of Art Design & Architecture, Monash University, Melbourne, AU

ARBEITEN IN SAMMLUNGEN | WORKS IN COLLECTIONS

Museum of Fine Art Houston, Texas, US
Osaka Prefectual Government, JP
Collection of Seika University, Kyoto, JP
Museum DKM, Duisburg, DE
Sammlung Grothe, DE
Sammlung Heiting, DE
Sammlung Schneckenburger, DE
Kunstverein Hasselbach e.V., DE
Fundación Coca Cola, ES
Colección Rafael Tous d'Arte Contemporáni, ES
Colección Spectrum Sotos, ES
Museum La Coruña, ES
Monash University Library Collection, Melbourne, AU
Artothek (Artbank), Köln | Cologne, DE
Max-Planck-Institut, Berlin, DE

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl) | SOLO EXHIBITIONS (selection)

2011
Museum DKM, Duisburg, DE
Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, Barcelona, ES
Plakatwand im Außenbereich | commissioned public billboard,
Monash Gallery of Art, Melbourne, AU

2010
Conny Dietzschold Gallery, Sydney, AU
Galerie Caren Jones, Köln | Cologne, DE
Place Gallery, Melbourne, AU

2009
Conny Dietzschold Gallery, Sydney, AU
Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés | Barcelona, ES

2008
Place Gallery, Melbourne, AU
Galerie Caren Jones, Köln | Cologne, DE

2007
Conny Dietzschold Gallery, Sydney, AU
Galerie im Körnerpark, Berlin, AU

2006
Sala H, Vic, Barcelona, ES
Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, Barcelona, ES
CCC B, Centre Cultural Contemporani de Barcelona, ES

2005
Galería Forum, Tarragona, ES
Faculty Gallery, Monash University, Melbourne, AU
Iglesia de la Universidad, Santiago de Compostela, ES
Metrònom – Fundación Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelona, ES

2004
Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, Barcelona, ES
CDU Gallery, Darwin, AU
Gallery Fleur, Kyoto, JP

2003
NT Centre for Contemporary Art, Darwin, AU
Galería Kowasa, Barcelona, ES

2002
Städtische Galerie im Rathauspark, Gladbeck, DE
Galería Spectrum, Zaragoza, ES
Galerie DKM, Duisburg, DE
Galería Garage Regium Arte, Madrid, ES

2000
Metrònom – Fundación Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelona, ES

1999
Goethe Institut London, UK
Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, Barcelona, ES

1998
Centre Culturel, Riberac, FR

1997
State University Gallery, New York, US
96 Grand Street, New York City, US
Centre Culturel, Riberac, FR

1996
96 Grand Street, New York City, US

1994
Kunstraum Wuppertal, DE
Cinco Orejas Escuchando..., Huelva, ES
Fundacion Municipal de Cultura, Huelva, ES

1993
Museumsgalerie Gotha, DE
Galerie H. Reckermann, Köln | Cologne, DE

1992
The Slade Gallery, London, UK
Förderkoje (prize-exhibition) bei Galerie H. Reckermann, Art Cologne, DE

1991
Museum Haus Peschken, Moers, DE

1989
Museum Ostwall, Dortmund, DE
Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, DE
Bielefelder Kunstverein, Museum Waldhof, DE
Museum Abtei Liesborn, Wadersloh, DE
Galerie H. Reckermann, Köln | Cologne, DE

1988
Emmericher Kunstverein, Haus im Park, DE

1987
Galerie Monochrom, Aachen, DE

1985
Galerie Linie, Moers, DE

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl) | GROUP EXHIBITIONS (selection)

2011
Maroondah Art Gallery, Melbourne, AU
Pliimsol Gallery, Hobart, AU
Bowness Photography Prize Exhibition, Monash Gallery of Art, Melbourne, AU

2010
Tarra Warra Museum, Melbourne, AU
36th Alice Prize exhibition, Alice Springs, AU
J. Ulrick & W. Schubert Photography Award Exhibition, Goldcoast Art Gallery, AU
Cowra Regional Art Gallery, Cowra, AU
Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, AU

2009
Museum DKM, Duisburg, DE
Conny Dietzschold Gallery, Sydney, AU
Darmstädter Tage der Fotografie, Designhaus, Darmstadt, DE
Albury Art Prize exhibition, AU
Galerie Caren Jones, Köln | Cologne, DE
Melbourne Convention Centre, Melbourne, AU
Mornington Peninsular Regional Art Gallery, Mornington, AU
La Trobe University, Bendigo, AU
Flinders University Art Museum, AU
Städtische Galerie Lüdenscheid, DE

2008
Museum für Naturkunde, Berlin, DE
Macquarie University, Sydney, AU

2007
LOOP, International Video Art Festival, Barcelona, ES
CCC B, Centro Contemporaneo Cultural de Barcelona, ES
Musée des Confluences, Département du Rhône, Lyon, FR

2006
St. Patrick's Cathedral, Melbourne, AU

2005
Louvre, Paris, AU
World Financial Center Gallery, New York City, US
Woman's Museum Dallas, Texas, US
Contemporary Art Center, New Orleans, US
Simmons College, Boston, US

2004
Tallinn Art Hall, EE
Akureyri Museum, IS
Gerduburg Cultural Centre, Rejkavík, IS
Cultural Centre, Athen | Athens, GR
Museum Schloss Morsbroich Leverkusen, DE
Museum Dökö, Köln | Cologne, DE

2002
Mobile Museum, Alabama, US
Alexandria Museum, US
La Lonja, Galeria Spectrum Sotos, Zaragoza, ES
T20, Murcia, ES
Sendai, JP

2001
Sala d'exposicions, International University Catalunya, Barcelona, ES
Museo La Verreina, Barcelona, ES
University of Maryland Gallery, US
Tuscon Museum, Arizona, US
Brenau University, Georgia, US
Torano Notte e Giorno, Torano, Carrara, IT

2000
Museum Bochum, DE
White Columns, New York City, US
Arts Festival Penedès, ES
Flint Institute, Michigan, US
Delta Axis, US

1999
Museum Dōkō, Köln | Cologne, DE
Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie, Trier, DE

1998
Triennale of Sculpture, Osaka, JP
Primavera Fotografica, Barcelona, ES
Museum Dōkō, Köln | Cologne, DE

1997
Se Alquila, Barcelona, ES
The Things that we do, Barcelona, ES

1996
Letzter Aufguß, Düsseldorf, DE

1995
Galería de Arte del Colegio de Arquitectos en Málaga, ES
East International, Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich, UK
Galería Cavecanem, Sevilla, ES

1994
Howard Garden Gallery, Cardiff, UK
Flaxman Gallery, Stoke on Trent, UK
University of Humberside, Hull, UK
The Slade Gallery, UK
Deutsches Klingenmuseum Solingen, DE
Galerie Gaby Kraushaar, Düsseldorf, DE

1992
East, Norwich Gallery, UK
Colchester and District Visual Arts Trust, UK

1991
Goethe Institut, London, UK
Malania Basarab Gallery, London, UK
Glück Auf, Ausstellungsprojekt Zeche | Ruhrgebiet (exhibition-project, coal pit), Moers, DE

1990
Kunstware, Wuppertal, DE
Galerie Carol Johnssen, München | Munich, DE

1986
Märkisches Stipendium für Bildende Kunst 1987, Lüdenscheid, DE

1985
Galerie Suspect, Amsterdam, NL

1984
Kumma wat dat da dampft, Düsseldorf, DE

1983
Draussen, Nordpark Düsseldorf, DE

1982
Kunstmuseum Düsseldorf, DE

Literatur | Bibliography

Arghir, Anca. Transparenz als Werkstoff, Köln 1988

Barcelona Art Report | Museu d'Art Contemporani, Barcelona 2001 S. | p. 74

Berliner Sommerakademie, Bildende Künste, Berlin 1994

BT 9, Bijutsu Techo, Monthly Art Magazine, Vol. 53, No. 810, September 2001

Bufill, Joan. Lugares Sagrados. Claudia Terstappen, Barcelona, Galeria Kowasa, in: La Vanguardia 14.1.2004/Cultura No. 82 (review)

Claudia Terstappen. Der Versuch einen Pharao zu restaurieren, Düsseldorf 1987

Claudia Terstappen, in: Hüskes, Annekathrin u. Charly. QuerBeet (Gruppenausstellung), Krefeld 1992

Claudia Terstappen. Je crois aux miracles, Riberac 1997, published by ADDC e Centre Culturel de Riberac 1998

Claudia Terstappen. Geister am Jucurucu, Köln 2000

Claudia Terstappen. Sacred Places, Zaragoza, Galeria Spectrum Sotos 25.4.–26.5.2002, Gladbeck, Städtische Galerie im Rathauspark 3.5.–30.6.2002, Duisburg, Galerie DKM und Galerie Heelbrand 23.6.–2.9.2002

Claudia Terstappen. Sacred places, Düsseldorf 2002

Claudia Terstappen. Places of worship, Monash University, Melbourne 2005

East 2001, Norwich Gallery, Norwich School of Art and Design 2001

East International, Norwich Gallery and Sainsbury Centre for Visual Arts 1995

East International, Norwich Gallery 1993

Haag, Albrecht (ed.). Vision – Aussicht aufs Leben Damstädter Tage der Fotografie e.V., Darmstadt 2009, S. | pp. 96 – 101

Knopper, Hans (ed.). Flächenbezogene Kunst. 48. Bergische Kunstausstellung, Solingen, Deutsches Klingenmuseum, Städtische Galerie 10.6.–7.8.1994, Solingen 1994

Flynn, Paul. Claudia Terstappen, in: Artists Profile, Vol. 15, 2011, S. | pp. 88 – 92

Foreign affairs, Europäische Akademie für Bildende Kunst, Trier 1998

Fragmentos. Propuesta para una Colección de Fotografia Contemporánea, Colección Rafael Tous de Arte Contemporáneo, Burgos, Centro Cultura "Casa del Cordon" 3.5.–28.6.2001

Fragments. Proposta per a una Col.lecció de Fotografia Contemporania, Col.lecció Rafael Tous d' Art Contemporani, Museu de la Universitat d' Alacant (MUA) 8.11.2001 – 23.2.2002. Universitat d'Alacant, Museu Universitat d'Alacant 2002

Glück Auf, München 1992

Huesca Imagen 5.7.– 31.7.2001, Diputación de Huesca e Ibercaja 2001

Im Tal, Kunst in Dialog mit Kunst und Natur. Hrsg. von Jörg und Karen van den Berg für den Lehrstuhl für Kunstwissenschaft, Ästhetik und Kunstvermittlung der Universität Witten/Herdecke und für den Kunstverein Hasselbach, Duisburg u. Berlin 1999

Kunstforum, Edition 152, Oktober – Dezember 2000, S. | pp. 348 – 349

Letzter Aufguß, Kulturamt, Düsseldorf 1996

Linien stiller Schönheit. Aus der Sammlung DKM, Band 1. Hrsg. von Dirk Krämer und Klaus Maas, Duisburg 2008, S. | pp. 228 – 231

Marsh, Anne. A Language of the Sacred, Claudia Terstappen, in: eyeline, No. 59, summer 2005 – 2006

Mirar el mundo otra vez, Galeria Spectrum Sotos, Ajuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 2002

Monika Brandmeier, Claudia Terstappen. Ausstellung der Studiogalerie des Landschaftsverbandes, Westfalen-Lippe [Studiogalerie XII], Münster 1990

Ooms, Anne. Heilige Orte – Sacred Places. Claudia Terstappen, Darwin, NT Centre for Contemporary Art 9.5.– 31.5.2003, in: Photofile, August 2003

Osaka Triennale 1998 – Sculpture, 9th International Contemporary Art Competition 1998, Osaka Prefectual Government and Osaka Foundation of Culture, Osaka 1998

Potlatch, Galeria Palma 12, Barcelona 2001

Sculpture, Painting, Print – Osaka Triennale, International Contemporary Art Competition, Document 1990 – 1998, Osaka Prefectual Government/Osaka Foundation of Culture, Osaka 2000

Tanz, Tod und Beschwörung, in: Cube, Vol. 4, Düsseldorf 2011, S. | pp. 55 – 56

Terstappen, Claudia. Power is only dangerous if it´s in the wrong hands, Düsseldorf 1989

Van der Most, Jan. Pablo (Mexico) aus der Serie "Schicksale" seit 1995, lose Folge 8, Claudia Terstappen, Postkartenausgabe, Düsseldorf 1998

Welche Landschaft wollen wir? Hrsg. von Hildegard Kurt und Erwin Wortelkamp für den Kunstverein Hasselbach, Hasselbach 2002

Woman of the World – A Global Collection of Art, Petaluma 2000

ZEN und die westliche Kunst. Hrsg. von Hans Günter Golinski, Museum Bochum 25.6.– 20.8.2000, Köln 2000

Danksagung | Acknowledgements

Unser besonderer Dank gebührt der Künstlerin Claudia Terstappen, die wir vor zwei Jahren eingeladen haben, ein Konzept für eine Ausstellung im gesamten Sonderausstellungsbereich unseres Museums zu entwickeln. Unterschiedliche Ideen und Pläne für die Ausstellung nahmen schließlich konkrete Form an. Bei der Realisation der Werke und ihrer Beziehung zum Raum stellte die große Distanz zwischen Australien und Deutschland eine echte Herausforderung dar.

Wir danken den Autorinnen Dr. Isobel Crombie, Senior Curator für Fotografie, und Dr. Petra Kayser, Curator für Zeichnung und Druckgrafik, beide National Gallery of Victoria. Ihre Texte tragen wesentlich zum Verständnis von Claudia Terstappens Konzepten und Arbeiten bei.

Des Weiteren sagt Claudia Terstappen ihrer Familie und ihren Freunden Dank, die ihr sowohl mit Rat als auch mit tatkräftiger Unterstützung und Gastfreundschaft in Deutschland wie in anderen Ländern beigestanden haben, was oft sehr wichtig oder gar ausschlaggebend für die Verwirklichung ihrer Projekte war: Michael Terstappen und Dr. Edda Rehfeld, Dr. Andreas und Anne Terstappen und ihren Familien, Peter Keydel & Mago Production, Sibylle und Marcus Pietrek, Andreas Fechner, Sabine Finkenauer und Carlos Garbarro, Monika Lübcke, Nicola und Dr. Alf Löhr, Clive Hodgson, Petra Ellert, Prof. Dr. Petra Maria Meyer, Anne Behnen, Michael Jäger, Prof. Matthias Kohlmann, Corina Gertz und Prof. Dr. Kris Scholz, Caren Jones, Catherine und Prof. Euan Heng, Dr. Marian Hosking, Angela Cavalieri und Steven Kafkarisos, Pilar Carbonell & Galeria Palma XII, Michele und Trevor Fuller & Place Gallery, Conny Dietzschold & Conny Dietzschold Gallery und Dirk Müller & HSL. Ebenso dankt die Künstlerin der Monash University, dem Museum für Naturkunde Berlin und Raimund van Well für die Unterstützung.

Greg Wallis – dessen Begeisterung, Einfühlsamkeit und Kritik der Künstlerin zufolge wesentlich zum Erfolg ihrer Arbeit beigetragen haben – war an der Herausgabe dieses Katalogs durch unser inzwischen bewährtes Team beteiligt: Er gestaltete das Layout für die Publikation, Prof. Dr. Gert Kreytenberg und Dr. Heike Baare zeichnen für Korrektorat und Lektorat verantwortlich. Unsere wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen, Dr. Heike Baare und Klaudija Kosanović, koordinierten das Ausstellungsmanagement. Unser besonderer Dank gilt schließlich der Kunststiftung NRW für die finanzielle Unterstützung des Ausstellungsvorhabens und des Katalogs, den Leihgebern der Installation "Studierzimmer" sowie Galerie Reckermann, Köln. Zu danken ist auch dem LehmbruckMuseum für den freundlichen Hinweis auf unsere Ausstellung.

Our special thanks goes to the artist Claudia Terstappen, who two years ago we invited to develop a concept for the entire special exhibitions area of our museum. Various ideas and plans for the exhibition gradually took on a concrete form. The considerable distance between Australia and Germany presented a real challenge when it came to the works' realization and their relationship to the space.

We are also grateful to authors Dr Isobel Crombie, Senior Curator for Photography and Dr Petra Kayser, Curator of Prints and Drawings at the National Gallery of Victoria. Their texts are a considerable contribution to the understanding of Claudia Terstappen's concepts and works.

Claudia Terstappen would also like to express her deepest gratitude to her family and friends whose advice, energetic support and hospitality in Germany and other countries was often key or even crucial for the realization of her projects: Michael Terstappen and Dr Edda Rehfeld, Dr Andreas and Anne Terstappen and their families, Peter Keydel & Mago Production, Sibylle and Marcus Pietrek, Andreas Fechner, Sabine Finkenauer and Carlos Garbarro, Monika Lübcke, Nicola and Dr Alf Löhr, Clive Hodgson, Petra Ellert, Prof Dr Petra Maria Meyer, Anne Behnen, Michael Jäger, Prof Matthias Kohlmann, Corina Gertz and Prof Dr Kris Scholz, Caren Jones, Catherine and A/Prof Euan Heng, Dr Marian Hosking, Angela Cavalieri and Steven Kafkarisos, Pilar Carbonell & Galeria Palma XII, Michele and Trevor Fuller & Place Gallery, Conny Dietzschold & Conny Dietzschold Gallery and Dirk Müller & HSL. The artist would also like to thank Monash University, the Natural History Museum in Berlin and Raimund van Well for their support.

Greg Wallis – whose enthusiasm, sensitivity and criticism were, according to the artist, essential to the success of her work – was also part of the proven team that worked on this catalogue: Wallis took care of the layout while Prof Dr Gert Kreytenberg and Dr Heike Baare did the editing and proofreading. As research associates, Dr Heike Baare and Klaudija Kosanović were responsible for coordination and management of the exhibition. The publication of this catalogue was also made possible by their exemplary and always dedicated teamwork. Finally, we would like to thank the Kunststiftung NRW for their financial support of the project and catalogue, the LehmbruckMuseum for their kind reference to this exhibition and the art collectors of the "Studierzimmer (Study)" installation.

Dirk Krämer + Klaus Maas

Impressum | Imprint

Herausgeber | Editors
Dirk Krämer, Klaus Maas

Ausstellungsorganisation | Exhibition management
Dr. Heike Baare
Klaudija Kosanović

Lektorat | Proofreading
Prof. Dr. Gert Kreytenberg
Dr. Heike Baare

Übersetzungen | Translation
Linke & Schreier Fachübersetzungen für Kunst, Kultur und Wissenschaft, Amy Patton, Claudia Terstappen, Dr. Petra Kayser

Fotografie | Photography
Claudia Terstappen, Greg Wallis
außer | except
Andreas Fechner S. | pp. 48–49, 50–51, 72–73, 115
Christian Voigt S. | p. 17

Design
Greg Wallis, Melbourne (AU)

Druck | Print
B.o.s.s Druck, Goch (DE)

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung "*Tanz, Tod und Beschwörung*" von Claudia Terstappen im Museum DKM, Duisburg.

The catalogue is published on the occasion of the exhibition "Ritual, death and incantation" by Claudia Terstappen in the Museum DKM, Duisburg.

11.11.2011 – 18.06.2012

Gefördert von | Sponsored by
Kunststiftung NRW
Monash University

ISBN 978-3-942650-04-5

Stiftung DKM
Güntherstr. 13–15
47051 Duisburg (DE)
www.stiftung-dkm.de

© Stiftung DKM 2012
Auflage | Edition: 1000

Texte, Bilder sowie Layout dieser Seiten unterliegen deutschem und weltweitem Urheberrecht.
Unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder kompletter Seiten werden sowohl straf- als auch zivilrechtlich verfolgt.

Texts, images and layout of these pages are subject to German and international copyright.
No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form without the written permission of Stiftung DKM.