

Gewidmet
Schwester Hildegaris
geb. Hanna Lauber
30.8.1939 – 28.3.1998

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung von
This publication was made possible through the generous support from

Bottega Veneta, Luxury goods,
Milano - New York - Tokyo

Dresdner Bank, Berlin

Kanzlei Schröder & Partner, Berlin

Heidrun Berlin, Krankengymnastik, Berlin

Janet Knaack Moden, Berlin

und/and

Edward L. Buchanan, New York - Milano

Dr. Roland Schnell, Köln

Joachim Kaiser & Anja Kauls, Berlin

Beate Ziegeldorf, Wiesbaden

Harry Lofski, Berlin

Sidney Kraman, New York

Holger Boeven, Berlin

Roswitha Sinz, Köln

Frank Zimmer, Berlin

Harald Kohlmetz, Berlin

Ingrid Theisinger-Schröder, Berlin

Philippe & Hélène Leloup, Paris

Glenn Rice & David Grant, New York

Barbara Vallribera & Michael Holst, München

H. N. Semjon

Unity in difference

herausgegeben von Jan Maruhn

Vice Versa Verlag
Berlin

Inhaltsverzeichnis

Einleitung von Jan Maruhn
Product Sculptures und Kiosk von Barbara Straka
Portrait Paintings von Scott Budzynski
Berlin Paintings von Ursula Prinz
Die drei Seiten der Münze von G. Charles Rump
H. N. Semjon als Zeichner von Sebastian Preuss
Unity in difference von H. N. Semjon
Schema der Unity in difference

Abbildungen

Product Sculptures
Kiosk
Portrait Paintings
Berlin Paintings
Frame Painting
Album Paintings
Metamorphosis Figures
Animal in Torso
Bloody Babies
Triplets
Structural Combinations
Structural Drawings
Art Letter Laser Edition

Projekte

Sisyphos, eine kinetische Performance
Black Box
...avantgarde tendencies of the early 90's...
Monument für den Industriearbeiter
Metamorphosis Berlin
Deli/Grocery Project 2000

Lebenslauf

Bibliographie

Impressum

List of contents

5 *Preface* by Jan Maruhn
6 *Product Sculptures and Kiosk* by Barbara Straka
8 *Portrait Paintings* by Scott Budzynski
10 *Berlin Paintings* by Ursula Prinz
12 *The three sides of the coin* by G. Charles Rump
14 *H. N. Semjon as draughtsman* by Sebastian Preuss
16 *Unity in difference* by H. N. Semjon
17 Visualization of Unity in difference

19 *Figures*

19 Product Sculptures
26 Kiosk
30 Portrait Paintings
34 Berlin Paintings
40 Frame Painting
41 Album Paintings
44 Metamorphosis Figures
45 Animal in Torso
46 Bloody Babies
48 Triplets
49 Structural Combinations
51 Structural Drawings
55 Art Letter Laser Edition

56 *Projects*

56 Sisyphos, a kinetic performance
57 Black Box
58 ...avantgarde tendencies of the early 90's...
59 Monument for the Industrial Worker
60 Metamorphosis Berlin
61 Deli/Grocery Project 2000

62 *Resume*

63 *Bibliography*

64 *Editorial*

Vorwort

Gute Kunst kann nur entstehen, wenn sie von guten Menschen gemacht wird – dieses Motto soll dem Katalog *Unity in difference* meines langjährigen Freundes Semjon vorangestellt sein. Es ist mir Freude und Ehre zugleich, diesen ersten Querschnitt durch die Arbeit von H. N. Semjon vorzustellen. Zum Verständnis von Semjons umfangreichem Werk und der komplexen Struktur seiner Werkgruppen wird diese Publikation von grundsätzlicher Bedeutung sein.

Anlaß zur Herausgabe der Werkübersicht ist Semjons erste Ausstellung in einem deutschen Kunstverein. Die Räume der Gesellschaft für Bildende Kunst in der alten Tuchfabrik in Trier bilden den Rahmen für einen ausschnitthaften Einblick in Semjons künstlerische Welt, der uns neugierig auf die Zukunft werden läßt.

Ich danke an dieser Stelle besonders herzlich dem Trierer Künstler Christoph Dahlhausen, der Semjon dem Kunstverein vorgeschlagen hat. Ebenso gilt mein ausdrücklicher Dank den Autoren, deren Sachverstand und Engagement Semjons Werk in ihren Texten spiegeln. Frank Zimmer hat in hervorragender Weise den Katalog bis zur Drucklegung redaktionell betreut und das Layout entworfen. Auch Silke Helmerdig hat Außerordentliches geleistet, indem es ihr gelang, die schwer abbildbaren Arbeiten Semjons zu reproduzieren. Ebenfalls zu danken ist Scott Budzynski aus New York für seine unter großem Zeitdruck entstandenen einfühlsamen Übersetzungen ins Amerikanische.

Für die verlegerische Unterstützung sei Gabriela Wachter herzlich gedankt.

Zuletzt erweise ich den Förderern dieser Publikation meine Wertschätzung. Sie hatten Vertrauen in Semjon und seine Arbeit und den Mut, diesen Katalog durch ihre Großzügigkeit überhaupt zu ermöglichen.

Preface

Good art can only come into being when it is made by good individuals – this motto should begin the catalog *Unity in Difference* of my longtime friend Semjon. I am both happy and honored to introduce this first overview of Semjon's work. This publication will be of fundamental importance to the understanding of Semjon's extensive work and the complex structure of his work groups.

The publication of this catalog is on the occasion of Semjon's first exhibition at a German *Kunstverein*. The space of the Association of Fine Arts, in the former cloth factory in Trier, forms a setting that gives us insight into Semjon's artistic world and makes us curious to see his future undertakings.

I would like to take this particular opportunity to warmly thank the Trier artist, Christoph Dahlhausen, who recommended Semjon to the *Kunstverein*. My emphatic thanks goes out equally to the authors, whose expertise and engagement with Semjon's work is reflected in their texts. Frank Zimmer has supervised the catalog in an editorial capacity through to printing, and designed the layout in an outstanding fashion. Silke Helmerdig, too, performed exceptionally in that she succeeded in reproducing the difficult to depict work of Semjon. Scott Budzynski from New York should also be mentioned for coming up with his sensitive translations into American English under great time restraint.

Gabriela Wachter is to thank cordially for her support in publishing this book.

Lastly I would like to express my high regard of the sponsors of this publication. They had confidence in Semjon and his work, and the courage to make this publication altogether possible through their generosity.

Jan Maruhn
Berlin, Januar 1999

Translation by Scott Budzynski

Product Sculptures und Kiosk

Eine wichtige Werkgruppe in Semjons künstlerischem Programm der *Unity in Difference/Einheit in der Differenz* (Seite 17) stellen die *Product Sculptures* dar. Es sind mit gebleichtem Bienenwachs überarbeitete originale Produktverpackungen samt Inhalt. Es entsteht der merkwürdige Effekt, daß die Warenkörper zwar in ihrer Grundform erhalten sind, aber ihre Form und Außenhaut wie hinter einem milchigen Schleier verschwinden, ihr Gebrauchswert hinter einem ästhetischen Reiz zurücktritt: »Die *Product Sculpture*«, so der Künstler in einem Presetext, »beinhaltet als Grundprinzip das Spiel mit der Form und dem Bild. Letzteres wird durch die Herstellung von semitransparenten malerischen Strukturen erreicht. Das uns vertraute ›Bild‹ scheint malerisch verklärt durch, ist zur Malerei, zum Bild, zur malerischen Skulptur geworden.«

Anschließend werden sie in eine Plexiglasbox mit blauem Drehsockel gestellt oder als Ensemble, als *Combination Sculpture* inszeniert (Seite 23–24).

Einen signifikanten Ausbau dieser Werkgruppe realisierte Semjon 1996 mit seinem Projekt *Kiosk*. Dieses temporäre Kunstwerk hat der Künstler für zwei Monate in einem denkmalgeschützten Kioskpavillon an einer belebten Straßenkreuzung in Berlin-Zehlendorf eingerichtet. In den Schaufensterfronten waren insgesamt 200 Originalprodukte des Kioskangebotes auf eigens dafür angefertigten Chrom- und Glasregalen zu sehen. Aber es ist nicht die Originalware, der Schokoriegel, die Wundertüte oder die Coladose mit ihrer verkaufsorientierten knallbunten Warenästhetik: Wie verwandelt geben sich die Kioskprodukte als Skulpturen, nachdem sie vom Künstler mit gebleichtem Bienenwachs überarbeitet wurden (Seite 25–28).

Ein Blick in die Kunstgeschichte läßt zumindest schlaglichtartig zwei Künstlernamen an dieser Stelle aufgreifen: Andy Warhol und Joseph Beuys. Mit Warhols Position in der amerikanischen Pop Art verband sich jener Ausspruch »all is pretty« und damit eine entscheidende Erweiterung des Kunstbegriffs um die Produkte der Warenwelt: Die *Campbell Soup*-Dosen und *Brillo*-Waschpulver-Boxen Warhols sind seither aus dem Museumskontext nicht mehr wegzudenken, ja sie sind Ikonen der Kunstgeschichte der 60er Jahre, mit der die Kunstentwicklung noch einmal mit der Erweiterung ihres Horizonts einen gewaltigen Anschlag bekam, der auf den Anfang des Jahrhunderts verwies, als Marcel Duchamp mit seinen *Ready-Mades* die Kritiker entsetzte, indem er Gebrauchsgegenstände wie Flaschentrockner oder Fahrradfelgen dem Alltag entnahm und auf den Museumsockel stellte.

Ein zweiter Bezug besonders für die Installation *Kiosk* stellt sich natürlich zu Joseph Beuys her, wobei auf die 1984 entstandene Installation *Wirtschaftswerte* verwiesen werden soll. Damals richtete Beuys in der Düsseldorfer Ausstellung *Von hier*

Product Sculptures and Kiosk

The *Product Sculptures* represent an important workgroup in Semjon's artistic program of *Unity in Difference/Einheit in der Differenz* (page 17). They are original product packages and their contents. This has the remarkable effect that the body of the commodity, more precisely the consumable in its essence, is preserved, but the form and outer skin have disappeared as if behind a milky veil and the use value withdraws behind an aesthetic appeal: »The *Product Sculpture*,« the artist explains in a press release, »retains the play of form and image as its basis. The latter is achieved through semi-transparent painterly structures. The familiar picture appears to be painterly, or rather is transformed to painting, to a picture, to a painterly sculpture.«

Afterwards the *Product Sculptures* are placed in a plexiglas box with a blue swivel pedestal, or they are installed together as *Combination Sculptures* (page 23–24).

Semjon realized a significant extension of this workgroup in 1996 in Berlin with his *Kiosk* project. This work was set up by the artist in a kiosk protected as a landmark in a revived intersection in Berlin-Zehlendorf. In the shop window, there were a total of 200 original products normally offered in a kiosk on view on chrome and glass shelves specially produced for the occasion. However, it is not the primary goods, i.e., the chocolate bars, the *Wundertüte* or the Coke can, all with their color intensive consumer aesthetic, that is of concern, but how the kiosk products present themselves transformed into sculpture after they have been worked over with bleached beeswax by the artist (page 25–28).

A glance back to art history lets us think of here the names of at least two artists: Andy Warhol and Joseph Beuys. Warhol with his position in American Pop Art brings together those claims that, »all is pretty« with the decisive extension of art as concept to products in the consumer world. Warhol's *Campbell Soup* cans and *Brillo* powder soap boxes are then no longer to be thought of outside of the museum context, because they are icons of art history from the 60s with which the development of art received a strong shove through the expansion of its horizon. This is a development from the beginning of the century referring to Marcel Duchamp as he horrified the critics with his *ready-mades*, using objects from the everyday-world, like the bottle-dryer or bike rim, and placing them on the museum pedestal.

A second artistic connection naturally establishes itself, especially in the *Kiosk* installation, with Joseph Beuys and his installation originating from 1984, *Wirtschaftswerte*. At that time Beuys set up hundreds of goods from the GDR, ranging from flour sacks from the Brandenburg agricultural cooperative to the *Karo* cigarette box, on simple wooden shelves in the Düsseldorf exhibition *Von hier*

aus in Holzregalen Hunderte von DDR-Waren aus, vom Mehlsack einer Brandenburger Landwirtschaftskooperative bis zur *Karo*-Zigaretenschachtel. Beuys vollzog damit – fünf Jahre vor dem Zusammenbruch des DDR-Staatssystems und seiner Wirtschaft – einen außerordentlich provokativen Akt gegen die schillernde Ästhetik der westlichen Warenwelt, indem er auf sinnliche Aspekte der DDR-Produkte und ihre realen Qualitäten verwies, die aber im sogenannten »real existierenden Sozialismus« nicht wahrgenommen werden konnten, da sie verblendet durch westliche Fernsehwerbung als bloßer Mangel verstanden wurden.

Die Kontraste von Mangel und Reichtum, Alltag und Kunst, Ware und Kunstwerk, Ewigkeit und Vergänglichkeit sind auch Polaritäten in der künstlerischen Arbeit Semjons. »Beuys geht es um die Vergänglichkeit, mir geht es um die Ewigkeit«, formulierte Semjon in einem Gespräch.

Dieser Verfremdungseffekt des Vertrauten, seine Bewahrung vor dem Verfall, bezieht Semjon nicht nur auf die im Kiosk ausgestellten Waren in ihrer künstlerischen Transformation, sondern auch auf das Gesamtensemble des Gebäudes. Es geht ihm mit diesem Kunstgriff um die Irritation der alltäglichen Wahrnehmung und letztlich um die Stimulanz der Erinnerung an etwas, das erhaltenswert ist wie eben dieser Kiosk mit seiner bewegten Geschichte (Verwahrlosung, drohender Abriß, Unter-Denkmal-schutz-Stellung, Wiederherstellung, Neuorientierung als Kommunikations- und Repräsentationsort für das bezirkliche Kulturleben). »Denn wir nehmen meistens erst dann etwas wahr, wenn es im Verschwinden begriffen ist«, so der Künstler, und damit steht der Kiosk nicht mehr nur für sich selbst, sondern gewissermaßen als Synonym für unseren Umgang mit Geschichte, Kunst und Kultur, die in diesen Zeiten in der Tat vor dem Verschwinden bewahrt werden müssen.

Semjon plant, der 1996 temporären, nunmehr ortslosen Kiosk-Installation eine feste Heimstätte zu verschaffen. Er hat einen mobilen Kioskpavillon entworfen, der auf Rädern aufgesattelt, als Repräsentant und Rohmodell für das Kioskwesen an sich verstanden werden soll (Seite 29).

Eine weitere Dimension erfährt die Werkgruppe der *Product Sculptures* in der Begehbarkeit und interaktiven und intermedialen Kommunizierbarkeit in seinem für New York geplanten *Deli/Grocery Project 2000*. Ein typischer New Yorker Deli/Grocery-Laden mit ca. 1000 Skulpturen soll inmitten einer lebendigen Geschäfts- und Wohnstraße in Downtown Manhattan inszeniert werden (Seite 61).

Semjons künstlerischer Anspruch und Qualität liegt nicht nur in dem Moment der *Product Sculpture* an sich als sensiblem, differenziertem und ästhetischem Kunstwerk, sondern in seinem erweiterten Wirkungsrahmen wie der kontextuellen Installation und in dem Moment der projekthaften medialen Kommunizierbarkeit.

aus. With this, Beuys carried out – five years before the collapse of the GDR state and its economy – an extraordinarily provocative action against the shimmering aesthetic of the western consumer world in that it referenced sensual aspects of the GDR products and their tangible qualities, but that the self in the so-called *real existing socialism* could not be taken for true, because the products were understood as mere deficiencies as mediated through western television advertisements.

The contrast of deficiency and wealth, everyday and art, goods and artwork, the eternal and transitory are also polarities in the artistic work of Semjon. »Beuys was concerned with the transitory, for me it is about the eternal.« formulates Semjon in a conversation.

This distancing effect of the known, its protection from decay, Semjon relates not only to the goods exhibited in the kiosk and their artistic transformation, but also to the entirety of the building. It is this concept of art concerning the exasperation of everyday perception, and, lastly, about the stimulation of remembrance, that is worthy of being preserved, just as is the kiosk and its moving history (neglect, threatening demolition, place of reference for the cultural life of the area). »We then first perceive something, when it is about to disappear,« states the artist. With this the kiosk no longer stands only for itself, but to a certain extent as synonym for our contact with history, art and culture, which, in its current act of disappearance, must be protected.

Semjon plans to create a fixed home for the 1996 temporary and now placeless, *Kiosk* installation. He has designed a mobile kiosk pavilion, set on wheels, to be seen as representative and prototype for the kiosk creation (page 29).

The *Product Sculptures* workgroup experiences a further dimension in the mobility, interactive and intermedial communicableness in Semjon's plan for a New York *Deli/Grocery-Store* (his *Deli/Grocery Project 2000*) with ca. 1000 sculptures to be staged in a simulated store in an actual street in downtown Manhattan (page 61).

Semjon's artistic claim and quality lies not only in the moment of the *Product Sculpture* in themselves as tactile, differentiated, aesthetic artworks, but in his expanded frame of effects like the contextualized installation and the moment of projectable mediated communicability.

Barbara Straka

Translation by Scott Budzynski

Portrait Paintings

Es ist bisher für H. N. Semjons Arbeit charakteristisch gewesen, sowohl nach innen als auch nach außen zu schauen. In dem er das tut, folgt er einer deutschen Tradition, sich dem Porträt zuzuwenden. Semjons Selbstporträts erwachsen aus seiner Abteilung der *Portrait Paintings*, verweisen jüngst jedoch über das Porträt an sich hinaus, signalisieren eine Verschiebung in seiner künstlerischen Praxis. Wie bei einem seismischen Detektor muß man wahrnehmen, daß der Darstellung des Selbst bei dem jüngsten Selbstporträt auf der Ebene und in der Qualität der Selbsterforschung ein besonderer Stellenwert zukommt. Dies wird sein zukünftiges künstlerisches Werk prägen, insofern als das Schaffen des Kunstwerkes immer eine Selbstobjektivierung ist, nämlich ein Versuch, die Selbsterfahrung – vermittelt durch die Konstituierung des Objektes als etwas anderes als man selbst ist – darzustellen.

Ich beziehe mich hierbei besonders auf Semjons jüngstes 159 x 116 cm großes *Portrait Painting* von 1998, das *Portrait Selbst* (Seite 32). Die Wachsstruktur dieser Arbeit tilgt »Semjon« als bestimmtes Subjekt. Er ist zugleich abstrakte Form und visuelle Repräsentation. Ungleich dem früheren *Portrait Selbst* von 1997 (Seite 30) verschwindet die Klarheit durch das Wachs. Semjon verliert sich selbst als determiniertes Konzept, während er sich früher durch den malerischen Wachseffekt romantisierte. Das jüngste Werk stellt eine Art Zerstörung dar, nämlich den Wunsch, eher sich selbst zu zerstören, als sich in eine leblose Parodie zu verdinglichen.

Der Künstler hat mir über diese Arbeit folgendes geschrieben: »Mein Gesicht ist ein Experimentierfeld, auf dem ich agieren kann, ohne an die Schaffung des Schönen des anderen Menschen denken zu müssen.« Diese Worte begründen einen Anspruch, den ich für jene Künstler aufzeigen möchte, die sich in beispielhafter Weise – ohne Rücksicht auf sich selbst – mit dem Selbstporträt auseinandergesetzt haben. Diese Konzentration auf sich selbst ist eine Art Performance-Kunst. Ich denke hier an Joseph Beuys.; er war es, der das deutsche Selbstporträt in das Nachkriegs-Deutschland hinübertrug. Den Sinn des Selbst hinterfragend, verlangt letztlich, daß das Selbst nicht als Statisches, sondern als Aktives begriffen werden muß. Ist einmal das Selbst als Konzept festgelegt, ist es bereits negiert, denn jegliche Selbstrepräsentation verneint sich selbst als das Ding in sich selbst. Das Werk kann niemals als Referenz dienen, eher bezieht es sich auf Festgelegtes, während es aus sich selbst heraus als ästhetisches Objekt funktioniert. Aber selbst in dieser Eigenschaft verlangt es ein aktives Reagieren vom Betrachter, d.h. eine Beziehung.

Wir würden uns verlieren beim Beantworten der Frage »Who is Semjon?«. Einmal damit begonnen, müssen wir realisieren, daß unsere festgelegten Konzepte uns in ein Netz ohne Boden stürzen las-

Portrait Paintings

It has been a characteristic of H. N. Semjon's work to look inward as well as outward. In doing so, he follows a German artistic tradition of turning to the self-portrait. Semjon's self-portraits arise within his genre of *Portrait Painting*, but lately push beyond the portrait in general, signaling a shift in his artistic practice. Like a seismic detector, one must perceive that a presentation of self on the scale and quality of the artist's latest self-portrait marks a deep self-evaluation, which cannot fail to affect his future artistic output, in that, the production of the work of art is always a self-objectification, an attempt to experience oneself as mediated through the creation of the object as other to oneself.

I am referring here to Semjon's recent 62 5/8" x 45 5/8" *Portrait Painting* from 1998 which he calls *Portrait Selbst* (page 32). The wax surface of this piece obliterates »Semjon« as determinate subject. He is simultaneously abstract form and visual representation. Unlike his earlier *Portrait Selbst*, 1997 (page 30), this piece loses its sense of clarity through the wax surface. Semjon loses himself as determinate concept, whereas before he romanticized himself through the crystalline, painterly effect of the wax. The recent piece exhibits a sense of destructiveness, a desire to destroy himself, rather than to reify himself into a lifeless parody.

The artist wrote to me of this work that, »my face is an experimental working place I can work on without thinking about still creating something nice of somebody else's positive personality.« These words substantiate a claim I would like to present regarding those artists who turn, even despite themselves, to the self-portrait in an exemplary fashion. Such a concentration on the self is a type of performance art. I'm thinking of Joseph Beuys. It was Beuys who carried through the history of German self-portraiture into post-World War II Germany. Questioning one's own sense of self ultimately demands that the self not be seen as static, but in action. For as soon as one posits a fixed concept of oneself, it is negated, because any self-representation negates itself as thing in itself. The work can never remain referent, rather refers to the signified, while functioning on its own as aesthetic object. But even in this capacity, the work of art requires an active response from the beholder, i.e., a relationship.

We would be at a loss to reconcile ourselves to the question of »Who is Semjon?«. Once we begin to answer that, we would find that our determinate concepts bifurcate in vanishing moments leading to a *mise en abyme* of sorts. This is the truth of all fixed concepts. It is only the structuring attempts of our own egos that brings order to chaos – something Semjon has grappled with throughout his artistic career. The ego imposes structural methodologies onto the thingish world out there in order to

sen würden. Das ist die Wahrheit aller endgültig festgelegten Konzepte. Es ist nur das strukturierende Moment unseres eigenen Egos, das Ordnung in das Chaos bringt, etwas mit dem Semjon seit den Anfängen seiner Kunst ringt. Das Ego verlangt strukturelle Methoden im Umgang mit der dinghaften Außenwelt, um zwischen den unterbewußten libidinösen Trieben (Chaos) und der Welt der außenstehenden Objekten bestehen zu können. Aber wo ist dieses Ego? In mannigfaltiger Art muß das Ego insoweit der Körper sein, als es sich selbst bewußt ist, daß es Körper ist. Das Selbst in Aktion zwingt das Ego, sich zu erweitern, zu wachsen. In dem Semjon sich durch die Selbstrepräsentation hinterfragt, zeigt er, daß der Prozeß des Fragens die Wahrheit ist. Die Antwort ist das gelebte Leben, nicht das Leben als Endprodukt.

Im Gegensatz zu den Selbstporträts, versteht Semjon es »...als Hauptinteresse bei den *Portrait Paintings*, ein Bild herzustellen, eine Idee von jemandem, die repräsentativ ist für diesen: So wie man jemanden in der Entfernung erkennt, obwohl die Details nicht wahrzunehmen sind und man dennoch weiß, daß es jene Person X sein muß.« Hervorzuheben ist, daß die in seinen *Portrait Paintings* Porträtierten ihm immer nahe stehen. Er stellt Bilder seiner Freunde her, die er mit gebleichten Bienenwachs überzieht. In seinem Selbstporträt kann das Wachs zerstörerisch sein, andererseits aber bedeutet es Schutz, ein versuchtes Einfrieren eines flüchtigen Momentes für die Ewigkeit. Damit gehört er zu einer Gruppe von jungen Künstlern wie Wolfgang Tillmans, Elizabeth Payton und Nan Goldin, die ihre eigene Geschichte im Blick haben, während sie sich gleichzeitig durch ihre Kunst verändern. In dem Versuch, eine Idee von der Person in seinem Porträt zu geben, gibt Semjon zu, daß er sie nach seinem Bild objektiviert hat als statisches Moment. Dies impliziert sein Wissen von der Vergänglichkeit des Lebens, besonders heutzutage empfunden, in einer Welt der Unsicherheit. In diesem Zusammenhang erklärt sich, daß man sich unter seinesgleichen begibt, um die Identität zu finden, die die vertraute Welt als eine »sichere« erlebbar macht.

Dies spiegelt auch die gegenwärtige Situation wieder, die Deutschland in ein neues Jahrtausend führt. Im Jahre 2000 wird die deutsche Regierung offiziell ihren Sitz in Berlin haben. Angesichts so vieler identitätsrelevanter Veränderungen, muß sich Deutschland selbstbewußt architektonisch präsentieren. Als in Berlin und New York lebender Künstler ist sich Semjon der wiedervereinigungsbedingten Themen bewußt, wie man unschwer an den *Berlin Paintings* (Seite 34–39) erkennen kann. Es ist ironisch, daß es Georg Baselitz war – Semjons ehemaliger Lehrer –, der in Westberlin lebte, nachdem er aus der DDR geflohen war, der den Stein durch sein *Pandämonisches Manifest* ins Rollen brachte, nämlich seine Identität durch das Selbstporträt und das seiner Nächsten zu erforschen.

cope between subconscious libidinal drives (chaos) and the world of outside objects. But where is this ego? In many ways the ego must be the body in so far as the ego is conscious of itself as body. The self in action forces the ego to expand itself, to grow. In questioning himself through representing himself, Semjon demonstrates that it is the questioning that is the truth. It is life as experienced, not life as end product that gives us an answer.

In contrast to his self-portraits, Semjon sees that his »...main interest with the *Portrait Painting* is to create an image, an idea of somebody which is still representative to somebody's personality: Like you may see somebody in the distance, but you won't recognize the details but you still would know: this must be person X.« What should be emphasized here is that Semjon's *Portrait Paintings* are always of those close to him. He creates images of his friends, then covers them with bleached beeswax. In his own self-portrait the wax can be destructive, but otherwise, the wax protects and is an attempt freeze, a fleeting lost moment for eternity. In doing so the artist belongs to an a group of young artists, like Wolfgang Tillmans, Elizabeth Payton and Nan Goldin, who have focused on their own personal evolvments, while at the same time transforming them through their art. In attempting to present an idea of the person in his portrait, Semjon accedes that he has objectified them in his own mind as statics. However, this implies his awareness of the transience of life, particularly felt today in a world of uncertainty. It is in such an environment that one looks toward one's peers to find a sense of identity and to guarantee that the world as known is still »safe.«

This parallels Germany's own situation as it heads into the new millennium. In year 2000 the German government will officially be located in Berlin. Faced with many changes to its sense of identity, Germany must self-consciously present itself through its architecture. As a Berlin/New York based artist, Semjon is well aware of the issues facing Germany in its program to re-unite Berlin – we only need to look at his *Berlin Paintings* (page 34–39). It is ironical that it was his professor, Georg Baselitz, who located in West Berlin after fleeing the GDR who attempted to ignite a sense of feeling and response through his *Pandemonium concept* and explored his own sense of identity through the self-portrait and those close to him.

Scott Budzynski

Übersetzung von Adelheid Müller

Berlin Paintings

Im Sommer 1996 war eine Ausstellung der Arbeiten von Semjon im historischen Weinhaus Huth zu sehen, an der romantischen, mit Bäumen bestandenen schmalen Potsdamer Straße, die sich hier erhalten hatte, weil sie im Schatten der Berlin fast fünfzig Jahre lang teilenden Mauer zwischen Ost und West am Potsdamer Platz gelegen war. Jetzt wirkt das Weinhaus klein zwischen den neuen Hochhäusern – damals stand es wie auf einer Insel inmitten der gefluteten Baugruben, aus denen das Grundwasser noch nicht abgepumpt worden war und versinnbildlichte sozusagen den vielzitierten Slogan vom »Berlin am Meer«, der bei dem Berliner Maler Werner Heldt Metapher für das Ruinenmeer nach dem Zweiten Weltkrieg war.

In diesem Haus stellte Semjon einen Überblick über sein bisheriges Werk aus, darunter auch die neuen *Berlin Paintings* (Seite 34–38), die er zum Teil vom Standort des Weinhauses Huth aus fotografiert hatte: Baukräne und die Silhouette des werdenden Potsdamer Platzes. Der Künstler übertrug die Fotos in Dia-Laser-Prints, übermalte sie mit einer Wachsschicht und montierte sie in kastenartige Rahmen. Das fotografierte Bild ist Ausgangspunkt für das Kunstwerk, das ebenso durch den physischen Übermalungsakt als auch durch die damit verbundenen emotionalen und intellektuellen Implikationen erzeugt wird. Durch die Übermalung mit Wachs verändern sich die Ansichten derart, daß sie wie eine ferne Erinnerung, verschleiert und entrückt wirken. Die Aufbruchstimmung, die überall von Großfotos und Plakatwänden und natürlich auch von der Realität vermittelt wird, ist hier bereits archiviert. Der Schneewittchensarg umhüllt den angehaltenen Augenblick und stilisiert ihn zum Kunstwerk.

Das Verbergen oder Verschleiern der realen Ansicht ist unter anderem Ausdruck für die Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit des Schnappschusses und der von ihr festgeschriebenen Realität und zugleich Beschwichtigung und Verklärung des Tatsächlichen und Augenblicklichen. Wie im Traum meint man einer Illusion zu erliegen und nimmt die Reihe der Bilder wie durch einen Nebel wahr. Das Transitorische und sofort wieder Verbleichende der Bilder und Abbilder wird hier ins Bewußtsein gerufen, so wie wir am realen Geschehen vorübergehen und die Dinge in unsere Erinnerungen einpflanzen mögen und wie sie uns dann auch wieder entschwinden.

Die Kunst Semjons hat nicht nur etwas mit dem Verschleiern zu tun, mit dem Festschreiben des Gewesenen unter einer milchigen Schicht, sondern genauso mit dem Bewußtmachen von subtilen Vorgängen der menschlichen Wahrnehmung und des Gedächtnisses. Wachs ist ja ein lebendiger Stoff, ein weiches Material, das, wenn die Dinge von ihm überzogen werden, diese milder und organischer erscheinen läßt. Die Welt wird erträglicher und wärmer unter seinem Schutz, die Distanz zu ihr größer,

Berlin Paintings

In the summer of 1996 there was an exhibition of Semjon's work in the historical Huth Winehouse, located in the romantic, tree-lined, narrow Potsdamer Strasse, at the Potsdamer Platz which has kept its appearance, because for fifty years it stood in the shadows of the Berlin Wall dividing East and West. Now the winehouse has little effect between the new skyscrapers. At that time it stood like an island in between the flooded construction ditches, from which the groundwater hadn't been pumped out of yet and symbolized, so to say, the often quoted slogan of »Berlin on the sea«, that was a metaphor for the sea of ruins after World War II for the Berlin painter Werner Heldt.

Semjon was exhibiting an overview of his work up to present, also including his new *Berlin Paintings* (page 34–38), some of which he photographed from the location of the Huth Winehouse: construction cranes and the silhouette of the developing Potsdamer Platz. The artist transferred the photographs from slides to laser prints, painted them over with a layer of wax and mounted them in boxed frames. The photographic picture is the point of departure for the artwork that is created equally through the physical act of painting over as through those related emotional and intellectual implications. Overpainting with wax changes the view substantially, giving it the effect of a lost memory, veiled and far off. The mood of abandonment that is mediated everywhere by large photos, placarded walls and, of course, reality as well, is here already archived. This box, like the glass coffin of little snow white, envelops the captured moment and stylizes it into an artwork.

The hiding or veiling of the actual view is another expression for the transitoriness and short livedness of the snapshot and its inscribed reality, and, simultaneously, the placatedness and clarification of the factual and momentary. As in a dream, one is destined to succumb to an illusion and takes a sequence of images as reality enveloped in a fog. The transitoriness, and, again, fadedness of the pictures and images are here brought to consciousness, as in reality we try to plant fleeting cognitions in our memories and how they once again slip away.

Semjon's art not only has to do with concealment, or the inscription of the past under a milky layer, but just as much with bringing subtle occurrences of human perception and memory to consciousness. Wax is a living material, a soft material, and when objects are covered over with it, it allows them to seem calm and organic. The world becomes more tolerable and warm under its protection, the distance from it greater, the foreign – because this world of enormous building construction must remain strange for most of us – remains more distinctly strange while at the same time maintaining the aura of the enigmatic.

das Fremde – denn diese Welt der Riesenbaustelle muß den meisten von uns fremd bleiben – bleibt deutlicher fremd und erhält zudem die Aura des Geheimnisvollen.

Durch die gewonnene Distanz wird das Bild aber auch strukturell verändert. Die die Oberfläche verschleiende Wachsschicht ist gleichzeitig ein Instrument, das das Wesentliche und Strukturelle des Wiedergegebenen herausfiltern kann. Sie ist das Mittel, um das Wesentliche und Grundsätzliche erkennbar zu machen. Dadurch daß sie den Vorgang des Sehens verlangsamt, macht sie ihn auch intensiver und das Gesehene weniger rasch und oberflächlich konsumierbar. Schließlich erschafft sie ein Bild, das uns mit seinen farblichen Reizen gefangen nimmt.

But through this acquired distance, the picture also becomes structurally changed. The overlayer of veiling wax is also an instrument in which the essential and structural can filter out the reproduced. It is a means of the visible to make the essential and the fundamental recognizable through the veiling overlayers. In this way it slows down the occurrence of vision, makes it more intensive and the seen less quickly and superficially consumable, it creates a picture that takes us in with its colorful appeal.

Ursula Prinz

Translation by Scott Budzynski

Die drei Seiten der Münze

Das Begriffepaar *Unity* (Einheit) und *Difference* (Unterschiedlichkeit) hat für die Werke von H. N. Semjon eine entscheidende Bedeutung. Das gilt für die einzelne Arbeit ebenso wie für die Werkgruppen und das Gesamt-Œuvre. Ebenso wichtig ist die Verbindung der beiden Begriffe durch das Wörtchen *in*, denn es gilt nicht, hier das eine, dort das andere zu thematisieren, sondern es kommt ihm die Bedeutung zu, simultan die *Unity in difference*, die Einheit in der Unterschiedlichkeit, zu benennen.

Semjon greift hier ein Prinzip der Natur auf, denn die Einheit in der Unterschiedlichkeit begegnet uns im Alltag auf Schritt und Tritt – nur, daß wir uns darüber selten Gedanken machen. Vereinfacht gesagt: Alle Menschen sind irgendwie verschieden (*Difference*), aber alle sind eben Menschen (*Unity*). Taucht das Verhältnis hier im Verbund mit der Ähnlichkeit auf, gibt es dieses aber auch ohne sie. Wolken und das Wasser im Fluß etwa. Beides ist H₂O und hat doch keine Ähnlichkeit miteinander. Man kann diese Relation bis in ziemlich dünnluftige Höhen verfolgen.

In der Natur ist dieses Verhältnis unter den meisten Aspekten bedeutungslos, unter den verbleibenden allerdings höchst bedeutsam. In der künstlerischen Systematisierung, in der es bei Semjon vorkommt, ist es nie banal, sondern immer bedeutungsvoll auf den Punkt gebracht. Dazu ist es nicht nötig, daß das Prinzip in Reinkultur erscheint. Wieviel anderes in seinem Werk oder einer seiner Werkgruppen auch dazukommt und den ästhetischen Mehrwert schafft, das Prinzip wirkt vom Hintergrund aus, ordnend, regelnd, verstärkend, erhellend.

Semjons Œuvre teilt sich in drei an den Farben der Sockel bzw. Wandboxen erkennbare Abteilungen: Die konzeptuell ausgerichtete *Blaue Gruppe* der *Product Sculptures*, *Product Paintings*, *Ad Paintings* mit den *Kiosk-* und *Grocery-Installationen*, die eher auf das Emotionale, die starken Gefühle ausgerichtete *Rote Gruppe* der *Frame Paintings*, *Shield* und *Album Paintings* usw. mit den Installationen etwa der *Bloody Babies*, und die *Schwarze Gruppe*, die sich experimentell mit den Materialeigenschaften auseinandersetzt.

Diese drei Gruppen repräsentieren auch drei Hauptphänomene der menschlichen Existenz. Den analytischen Verstand, die Gefühlswelt und das Körperliche. Semjon arbeitet parallel an Werken unterschiedlicher Gruppen: eine Strategie wider das Chaos, und so auch eine Möglichkeit, die einzelnen Aspekte klarer herauszuarbeiten,

Rottöne wirken auf uns am stärksten, und herkömmlich verbinden wir sie am ehesten mit Emotionalität – kein Wunder also, daß die Rote Werkgruppe diejenige ist, in der das Emotionale das Leitmotiv abgibt. Die Installation *Bloody Babies* gehört zu dieser Gruppe. 22 Babypuppen in einem Haufen von Glas- und Spiegelscherben, um-

The three sides of the coin

The dualism between *unity* and *difference* is crucial for the works of H. N. Semjon. This is true for single objects, as well as for groups of works and the whole *œuvre*. Equally important is the combination of the two words with the third, *in*, as it is not a case of either/or, but a case of the simultaneity of both: *Unity in difference*.

Semjon adapts a principle of nature, in that we encounter unity in difference everywhere in everyday life. However, we are, as a rule, not conscious of it. To put it in a simple way: All human beings are somehow different (*difference*), but they are also equally all humans (*unity*). Here we have the unity/difference in combination with simultaneity, but this is not necessarily so. Take clouds and riverwater. Both are H₂O, but there is no simultaneity. One could trace this kind of relation up to the point of exhaustion.

In nature, this relation is, under most aspects, not of importance. The exceptions, however, play an integral role. In its artistically systemized form, as is to be seen in the *œuvre* of Semjon, it is never banal, but always meaningfully brought to the point. In this it is not necessary for the principle to appear in its pure form. The number of other points, or aspects, that are of relevance in a work or a group of works, which posit the *added aesthetic value*, the *unity in difference* principle, are active from backstage: ordering, ruling, amplifying, elucidating.

Semjon's *œuvre* is divided into three main groups, recognizable by the colors of the pedestals or the wall boxes: The conceptual *Blue Group* of the *Product Sculptures*, *Product Paintings*, *Ad Paintings* and the *Kiosk* and *Deli/Grocery* installations as one, the *Red Group* as the other, with its *Frame Paintings*, *Shield* and *Album Paintings* and installations like *Bloody Babies*, more related to strong emotions, and the third, the *Black Group*, mainly dealing with the material character of things.

These three groups also represent three primary phenomena of the human condition: the analytic mind, the world of emotions and all things material and bodily. Semjon creates simultaneously works of different groups: a strategy against chaos, and, at the same time, a possibility of stating things more clearly.

Of all colors, the shades of red have the strongest impact on us. And, traditionally, we connect them with emotions. No wonder, therefore, that Semjon should choose red for the signal color of his more emotional works. The *Bloody Babies* installation belongs to this group, consisting of 22 baby dolls, wrapped in bloody red waxed tissues, in a heap of splintered glass and mirrors (page 47). They have not, however, lost their friendly, confident smiles. It is an arrangement which, indeed, evokes strong feelings. But also a symbolic image

wickelt mit blutig roten (= rot gewachsenen) Windeln (Seite 47). Ihr freundliches, zuversichtliches Lächeln haben sie nicht verloren. In der Tat ein Arrangement, das starke Gefühle weckt. Aber auch ein Symbolbild für den Zustand der Welt, das die Hoffnung auf das Gute im Kommenden bewahrt. Und ein Spiel mit und auf unterschiedlichen Referenzebenen (*difference*), die auf der obersten Ebene, dem Werk, vereinheitlichend zusammengeführt werden (*unity*). *Unity in difference* ist also ein universelles Prinzip, das nicht nur in der Natur, sondern auch in der Kunst wirksam ist. Auch die Physik sucht nach der Vereinheitlichung der vier Kräfte. Das Prinzip kann von zwei Seiten aufgerollt werden; *Difference in unity* ist die andere Möglichkeit, ein Analogon zu den zwei Seiten einer Münze. Da bleibt die Frage nach der dritten Seite der Münze, dem Rand. Wie das Randband die beiden Münzseiten zusammenhält, so hält die konkrete materielle und/oder ästhetische Verwirklichung die Prinzipvarianten zusammen.

Die *Frame Paintings* gehören ebenfalls zu dieser Werkgruppe (Seite 40): mit geklärtem Bienenwachs überzogene Spielkarten mit pornographischen Abbildungen, unter Stilrahmen in roter Wandbox. Durch den Wachsüberzug wird den Karten ihr Nutzwert genommen, durch Kunstwert ersetzt, und sie werden auf spezifisch Semjonsche Weise ästhetisiert. Die Schklowkijische Verfremdung durch das Einfügen in den Stilrahmen, der als rot blinkendes Signal »Achtung, Kunst« fungiert, öffnet weitere Dimensionen von Bedeutungsrelationen, und die zusätzliche Konservierung in der roten Wandbox, ein *Unity-Element*, faßt das Ganze als neues, anderes, eigenständiges Werk zusammen.

Animals in Torso heißt eine andere Serie der *Roten Gruppe* (Seite 45). Einige Werke daraus befassen sich mit dem Teddybären. Das emotional hochbeladene Spieltier zeigt sich durch allerlei Applikationen eben als vielfach Befrachtetes, und, dieses Mal weiß bewachst, symbolisiert es im Kontext der Applikationen das teils zerstörerische Geliebtwerden: Liebe kann schinden, bis aufs rohe Fleisch.

Roter Wachsüberfang bedeutet aber nicht immer nur Blut und Leid. Bei den *Metamorphosis Figures* ist das anders (Seite 44). Wenn die kommerzielle Kitschfigur einer Rokoko-Dame mit rotem Wachs überfangen wird, dann erhält sie dadurch nicht nur eine veränderte Erscheinung, sondern ihr wird dadurch auch wieder Würde verliehen, die Würde der Kunst. Und auch das hat etwas mit Liebe zu tun.

of the state of the world, which retains the hope for good in what will be coming. And a play with and on different levels of reference (*difference*), which, on the highest level, the work, are unified (*unity*). *Unity in difference* appears as a universal principle, active not only in nature, but also in art. Physicists, too, are looking for the unification of the four forces. The principle can be viewed from two sides, as *Difference in unity* is the other possibility, analogous to the two sides of a coin. There remains the question of the third side, the rim of the coin: as the two sides of the coin cannot exist without the rim, the variants of the principle cannot exist without their actual and concrete material and/or aesthetic realization.

The *Frame Paintings*, playing cards with pornographic motives, covered by cleared beeswax, put into style frames and placed in a wall box, also belong to this group of works (page 40). The wax cover takes away the value of use, which is replaced by the value of art, aestheticizing the work in a manner specific to Semjon. The Shklovskijian *enstrangement*, realized by the putting into the style frames (which acts as a flaring signal »Caution, art!«) opens up further dimensions of relations of meaning, and the further conservation, in the wall-box, an element of *unity*, brings it all together as a new and independent work of art.

Animals in Torso is the name of yet another series of works. Some of them deal with the teddybear (page 45). This highly charged emotional play-animal shows itself, by way of numerous applications, as just this highly charged object, and, covered this time by cleared wax, it symbolizes the destructiveness of being loved: Love can torture to the raw flesh.

But red wax doesn't always mean blood and suffering. In the *Metamorphosis Figures* it is otherwise (page 44). When a commercial *kitsch* figure of a rococo damsel is covered by red wax, it is not only about giving it a different outer appearance, but also a way of reinstalling dignity, the dignity of art. And that also has something to do with love.

Gerhard Charles Rump

Translation by the author

H. N. Semjon als Zeichner

Die Originalität des Stils hat für die Künstler der altgewordenen Moderne an Bedeutung verloren. Zum Geniekult und der Ideologie des autonomen Kunstwerks, wie sie die Avantgarden dieses Jahrhunderts predigten, gehörte meist untrennbar die Ausprägung einer ureigenen, möglichst innovativen Handschrift, die den Künstler unverwechselbar machte und die Urheberschaft jedes seiner Werke sofort erkennen ließ. Die jüngeren Künstler unserer Tage haben dieses zwanghafte Streben nach Unverwechselbarkeit längst aufgegeben. Zwanglos wechseln sie die Gattungen, Medien und Techniken; nur wenige unternehmen noch Anstrengungen das Verbindende ihrer unterschiedlichen Positionen aufzuzeigen.

H. N. Semjon gehört zu diesen Künstlern, die sich in ihrer Experimentierfreude nicht festlegen wollen. Gleichwohl hat er ein Gedankengerüst entworfen, in das er alle seine Werke einordnen kann. Sein Prinzip der *Unity in difference* – er nennt es »strukturalistisch« – dient ihm als Stütze und Leitfaden im Hin und Her zwischen Zeichnung, Fotografie, Malerei, Skulptur und Installation (Seite 16–18). Dazu gehört für ihn auch die vereinheitlichende Rahmung, die er dem künstlerischen Prozeß zuordnet und deren Organisation er nicht aus der Hand gibt. Semjons Zeichnungen – er bezeichnet sie im Sinne seines Ordnungsprinzips *Structural Drawing* (Seite 51–54) – sind daher stets auch konzeptuell aufzufassen.

Man muß allerdings Semjons gedanklichem Überbau nicht folgen, um die Qualität seiner Zeichnungen zu erkennen. Technisch gesehen bieten sie wenig Verbindungen zu seinen überwachten Fotografien oder Produktskulpturen. Das übergreifende Leitmotiv ist zweifellos das Interesse an Strukturen und Oberflächen, viel mehr inhaltliche Verknüpfungen wird man – neben der unsichtbaren *Unity in difference* – kaum finden. Der Betrachter darf sich gestrost ohne konzeptuelle Einschränkung dem zeichnerischen Talent Semjons hingeben, das seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn offenkundig ist. Nur wenigen bekannt sind etwa seine raschen, mit kräftig-expressivem Strich umrissenen Gesichter der späten achtziger Jahre. Sie illustrieren, warum es ihn in die Berliner Klasse von Baselitz zog.

Daneben stand seit jeher das abstrahierende und ornamentale Zeichnen. Hier vollzog sich ein erstaunlicher Fortschritt, der in große Stilsicherheit und Eleganz mündete. Die Zeichnungen in seiner *Black Box* von 1991, einem nach außen hermetischen Holzkubus, sind noch dicht gedrängt und voller motivischer Anspielungen, die piktogramm-artig einen ganzen Kosmos des Alltäglichen aufreißen (Seite 57). Bald darauf lichten sich die Zeichnungen zu luftigen Liniengeflechten und kalligraphisch anmutenden Strukturanalysen (Seite 48–49). Die »écriture automatique« des Surrealismus

H. N. Semjon as draughtsman

The originality of style lost meaning with the artists of the antiquated modern age. The inseparable coining of one's own, if possible, innovative handwriting, which made the artist distinctive and the authorship of each of his works immediately recognizable, belongs to the cult of the genius and the ideology of the autonomous work of art. The younger artists of our day have given up this compulsive striving after distinctness a long time ago. They change the genres, media and techniques informally; only a few undertake efforts to demonstrate the links between their various positions.

H. N. Semjon belongs to these artists, who, in their leanings toward experimentation do not want to commit themselves. Nonetheless, he has designed conceptual scaffolding in which he can classify all his works. His principle of *Unity in difference* – he refers to it as *structural* – serves him as the support and primary concept in the to and fro between drawing, photography, painting, sculpture and installation (page 16–18). The standardized framing that he assigns to the artistic process, and whose organization he does not give out of hand, belongs to this as well for him. For that reason, Semjon's drawings – he designates them in the sense of his order-giving principle *Structural Drawing* (page 51–54) – are also always to be understood conceptually.

It is true, however, that one need not follow Semjon's intellectual superstructure in order to recognize the quality of his drawings. Technically, they offer little connection to his waxed-over photography or product sculptures. The predominant *leitmotif* is without doubt the interest in structures and surfaces. Contentwise, next to the invisible *Unity in difference*, one will hardly find more associations than these. The viewer may confidently give himself up, without conceptual limitation, to Semjon's talent for draughtsmanship, which has been manifest since the beginning of his artistic career. Not so well known are some of his rapid, outlined faces with strongly expressive lines from the late eighties. They illustrate his motive in entering into the Berlin class of Baselitz.

Next to those have always stood the abstracted and ornamental drawings. An amazing advance was carried out with these that led to stylistic security and elegance. The drawings in his 1991 *Black Box*, a hermetic cube from the outside, are still densely composed and full of mirroring motives, which pictographically wrench open an entire cosmos of the banal (page 57). They soon turn to drawings less dense with airy, interlaced lines and calligraphically graceful structural analysis (page 48–49). The *écriture automatique* of the Surrealists appears here just as much as the *allover* of the Abstract Expressionists. Semjon's drawings offer without doubt an independent reverberation of the abstract post-

scheint nun ebenso durch wie das *Allover* der abstrakten Expressionisten. Kein Zweifel, Semjons Zeichnungen bieten einen eigenständigen Nachklang der abstrakten Nachkriegskunst. Es finden sich Anspielungen auf die Striche Hans Hartungs oder Franz Klines, die Schlieren des späten de Kooning, die Rasterungen von Zero oder die unregelmäßigen Gitter, wie wir sie von Sol LeWitts Wandzeichnungen kennen.

In der jüngeren Serie ist der Farbstift zugunsten der Kohle und der schwarzen Kreide zurückgedrängt (Seite 51–54). Semjon spielt hier wie die Schwarzlotzeichner auf den mittelalterlichen Glasmalereien mit ständig wechselnder Strichstärke. Er verreibt und tupft und haucht, allenthalben zeigt sich ein untrügliches graphisches Gespür. Der nächste folgerichtige Schritt müßte Semjon im Grunde zur Druckgraphik führen, die von Rembrandt bis zu Picasso und Hrdlicka die experimentierfreudigen Zeichner faszinierte. Semjons Spiel mit der ausgefransten Linie oder der verwischten Struktur erhalte in der Lithographie oder der Radierung ein ideales Medium. Im Gegensatz zum oft mit transzendenten Inhalten überladenen *Informel* gibt Semjon seinen Zeichnungen keine Titel, er numeriert sie und ordnet sie nach den Gattungen innerhalb seines *Unity in difference*-Programms. Auch damit offenbart sich am Ende wieder der konzeptuelle Aspekt in Semjons Werk.

Die Berliner Großbaustellen haben Semjon unlängst wieder zu gegenständlichen Studien geführt, hierin bietet sich einmal eine konkrete Verbindung zu seinen überwachten Baustellenfotografien (Seite 34–38). Leider ist es bislang bei einer elfteiligen Serie von Kohlezeichnungen geblieben (Seite 39) – sie gehören zu den schönsten künstlerischen Dokumenten aus Berlins zweiter Gründerzeit.

war art. Reflections are to be found of Hans Hartung's or Franz Kline's strokes, the *schlieren* of the late de Kooning, the screenings of Zero, or the irregular grids known from Sol Le Witt's wall drawings.

In the more recent series the color pen is substituted in favor of charcoal and black chalk (page 51–54). Semjon acts here as the linear draughtsman of perpendicular black lines in medieval stained glass window painting with their constantly changing thicknesses of line. He rubs in, dabs and breathes so that everywhere there appears an unmistakable graphic feeling. The next concluding step would have to lead Semjon, in principle, to graphic reproduction, which has fascinated experiment-minded draughtsmen since Rembrandt to Picasso and Hrdlicka. Semjon's play with the frayed line or the smeared structure would receive an ideal medium in the lithograph or etching. In contrast to the often transcendently overloaded content of *Informel*, Semjon does not give his drawings titles, but numbers them and organizes them according to the genre within his program of *Unity in difference*. Again, in the end, the conceptual aspect of Semjon's work reveals itself.

The large Berlin building sites have led Semjon back to representational studies, and offer in themselves a concrete connection to his waxed covered photographs of building sites (page 34–38). Unfortunately, it has remained at an eleven-piece series of charcoal drawings (page 39) – these belong to the most beautiful artistic documents from the second *Gründerzeit* of Berlin.

Das strukturalistische Prinzip der *Unity in difference*

Zu Beginn der 90er Jahre hat sich durch meinen Aufenthalt in New York von November 1991 bis April 1994 meine künstlerische Haltung des parallelen Arbeitens entwickelt. Der konzeptuelle Überbau der *Unity in difference/Einheit in der Differenz* ermöglicht mir, verschiedene Interessen und Talente zum Ausdruck zu bringen. Neben den klassischen Feldern, in denen ich arbeite, wie Zeichnung, Malerei, Skulptur, Objekt, Installation und Fotografie, gibt es die Einteilung in Gruppen, die sich in der künstlerischen Herangehensweise unterscheiden (Schema auf Seite 17).

Den alten Kampf zwischen der Ratio und der Emotio, zwischen Spontaneität und planender Kontinuität habe ich für mich im parallelen Arbeiten durch die Systematisierung in verschiedenen Werkgruppen gelöst. Es ist der Versuch, das Chaos zu verhindern, das zweifelsohne einbrechen würde.

Mein seit Jahren bevorzugtes Arbeitsmaterial, das Bienenwachs, bietet die verschiedensten Bearbeitungsmöglichkeiten, da es durch seine drei sehr nahe beieinander liegenden Aggregatzustände vielfältig verwendbar ist. Das gebleichte Bienenwachs ist sehr staubempfindlich. Es bedarf eines Schutzsystems, das mir gleichzeitig die Möglichkeit gibt, die verschiedenen Werkgruppen farblich zu markieren. Es entsteht somit ein Gefüge aus innen und außen, durch die Farben Rot, Blau und Schwarz (und andere) voneinander unterschieden. Die farblichen Schutz- und Ordnungskörper verschmelzen mit dem eigentlichen Werk zu einem Ganzen.

Die *Blaue Gruppe* stellt den rein konzeptuellen, minimalen und abstrakten Charakter meiner Arbeiten dar. Das Konzept des Beruhigens, des Verweigerens, Schützens und Konservierens ist als eine Hinterfragung der lauten und aggressiven Konsum-, Werbe- und Kommunikationswelt zu verstehen. Durch das individuelle Bearbeiten ihrer Produkte mit gebleichtem Bienenwachs, das Erarbeiten einer semitransparenten, malerischen Trennschicht wird das »laute« Objekt beruhigt, der Alltäglichkeit entrückt und verklärt in eine neue Wirklichkeit versetzt, die Individualität und Kontemplation meint und aus dem alltäglichen Ding eine Skulptur oder eine Malerei werden läßt. Zu dieser Arbeitsgruppe gehören die *Product Sculptures* (Seite 19–22), die *Product Paintings*, die *Ad Paintings* sowie Installationen wie *Kiosk* (Seite 26–28) und *Deli/Grocery* (Seite 61).

Die *Rote Gruppe* ist der Versuch, den eher emotionalen Bereich unseres Lebens anzugehen: Liebe, Sexualität, Gewalt, Prägung (Erziehung, Kindheit) und Geschichte sind die Leitthemen. Die Methodik räumt dem »Aus-dem-Bauch-heraus-Arbeiten« einen größeren Stellenwert ein. Sie ist unvermittelter, weil direkter. Hierzu gehören die *Frame Paintings* (Seite 40), die *Shield Paintings*, die *Icon Paintings*,

The structural principle of *Unity in difference*

In the beginning of the nineties, my artistic position of parallel works developed through my stay in New York from November 1991 to April 1994. The conceptual construction of *Unity in Difference/Einheit in der Differenz* allowed me to bring different interests and talents to expression. Next to the classical fields of visual art, such as drawing, painting, sculpture, objects, installation and photography, there is the division into groups, which distinguish themselves in the mode of artistic approach (Visualization on page 17).

I've solved for myself the old fight between rationality and emotion, spontaneity and planar continuity in parallel works through the systematization in different work groups. It is the attempt to prevent chaos that would without doubt come through. For years my preferred working material has been beeswax, which offers different possibilities of working, because it is diversely changeable through the three aggregations lying very close to one another. The bleached beeswax is very sensitive to dust. It requires a system of protection, which offers me, at the same time, colors to mark the different workgroups. Therefore, there forms a structure of inner and outer, through the differentiation of red, blue and black (and other colors) from one another. The colored protective forms and order-giving bodies fuse with the actual work to one whole.

The *Blue Group* represents the pure conceptual, minimal and abstract character of my work. The idea of calmness, refutation, protection and conservation is to be understood as a questioning of the loud and aggressive consumer, advertising, and communications world. Through the individual treatment of the products with bleached beeswax and the working over of a semi-transparent, painterly layer of separation, the »loud« object becomes quieted, the banality distanced and resolved, transferred into a new reality, signifying individuality and contemplation, letting a sculpture form out of the trivial thing. The *Product Sculptures* (page 19–22), the *Product Paintings*, the *Ad Paintings* as well as the installations like *Kiosk* (page 26–28) and *Deli/Grocery* (page 61) belong to this work group.

The *Red Group* is the attempt to reach the more purely emotional areas of our lives: love, sexuality, violence, upbringing (rearing, childhood) and history are the leitmotifs. The methodology grants the »out-of-the-heart-into-the-work« a larger position of value. They are non-mediated because more direct. To this belong the *Frame Paintings* (page 40), the *Shield Paintings*, the *Icon Paintings*, the *Erotic Paintings* and the *Album Paintings* (page 41–43). *Animals in Torso* (page 45), the *Myth Figures*, the *Metamorphosis Figures* and the *Private Souvenirs* represent sculptures as well as objects in the work-

Object/ Sculpture	Product Sculpture	Eclectic Figure	Animal in Torso	Form & Color	Peanuts
		Precious Baby	Myth Figure		1 qm Berlin
		Eclectic Helmet	Holy Creature		Tacheles
		Eclectic Mask	Bloody Baby		Goldenes Zeit- alter
		Animation Figure			
		Barbie Doll			
		Private Souvenir			
		Metamorphosis Figure			
Combi- nation Sculpture	Grocery	Archaic Couple	Clone Cake	Vive La France	
	Budweiser 12 Pack		Birth of Clones		
	Collection Bottega Veneta		Identity		
Installation	Kiosk	Sisyphos	Army of Clones		Monument für den Bauarbeiter
	Deli/Grocery 2000	Black Box	World of Clones		Monument für den Industrie- arbeiter
	Avantgarde Tendencies		Flying Babies		
			Bloody Babies		
		Metamorphosis Berlin			
Painting	Product Painting	Structural Painting	Shield Painting	Form & Color Painting	
	Ad Painting	Berlin Painting	Frame Painting		
	Record Painting	Portrait Painting	Icon Painting		
	Kitsch Painting		Album Painting		
			Erotic Painting		
Photography	all sections	all sections	all sections	all sections	all sections
Video	Semjonization (The States of Aggregations)				Monument für den Industrie- arbeiter
Mixed Media	Mixed Media Series	Duplet (Mini Duplet)		Deli/Grocery Project 2000 Coffee Cup Edition	
	Structural Constitution	Project Visualization			
	Form & Structure	Art-Letter-Laser-Edition		Laser Print Edition	
Drawing	Triplet (Mini Triplet)	Fragments of World/ Fragments of Drawing Series		Structural Drawing	
	Tableau (Mini Tableau)			Structural Combination	
		Baustellen Drawing			

die *Erotic Paintings* und die *Album Paintings* (Seite 41–43). Sowohl Skulpturen als auch Objekte sind in den Werkgruppen der *Animals in Torso* (Seite 45), der *Myth Figures*, der *Metamorphosis Figures* (Seite 44) und der *Private Souvenirs* vertreten. Die *Army of Clones*, *Bloody Babies* (Seite 47) und *Flying Babies* sind dieser Gruppe zugehörige Installationen.

Die *Schwarze Gruppe* bietet die Möglichkeit, von der Körperlichkeit des Materials, dessen Assoziationskraft auszugehen. Hier kann ich experimentell mit dem Arbeitsmaterial umgehen und spielerisch komponieren. Auch von mir gefertigte Zeichnungen, Collagen und Fotografien werden weiterer Überarbeitungsschritte unterzogen. Als Beispiele können hierfür die *Eclectic Figures* als Objekte, die *Mixed-Media-Series*-Arbeiten, die *Structural Paintings*, die *Berlin Paintings* (Seite 34–38) und die *Portrait Paintings* (Seite 30–33) angeführt werden.

Mein zeichnerisches Arbeiten ist ebenfalls in Gruppen bzw. Serien unterteilt: Die *Triplets* (Seite 48), die *Tableaus* und die *Structural Combinations* (Seite 49–50), die *Structural Constitutions* (Zeichnung und Fotografie) und die *Structural Drawings* (Seite 51–54) sowie die *Baustellen Drawings* (Seite 39). Mich interessiert, die Möglichkeiten der Zeichnung herauszuarbeiten und die daraus resultierenden Ergebnisse durch Gegenüberstellung in Widerstreit treten zu lassen.

Die Fotografie ist auch in meinem Werkkomplex vertreten. Hierbei ist vor allem die Gruppe der selbstreferentiellen Arbeiten zu nennen, die als Ausgangspunkt von mir bereits realisierte Kunstwerke haben. So dienen einzelne Kunstwerke wie z.B. die *Product Sculptures*, verschiedene *Wax Paintings* und die Installationen als Grundlage zur künstlerischen Fotografie (Seite 25–28, 32, 38).

Auch wenn ich mit unterschiedlichen Arbeitskonzepten ein Werk beginne, sind in dem Ergebnis doch immer alle drei menschlichen Wesenheiten zu finden: der Geist, der Körper sowie die Emotio.

Die systematische Einteilung in Werkgruppen ist ein Resultat des Handicaps, mich nicht nur auf eine Werkgruppe konzentrieren zu können und zu wollen. Ich brauche die Vielfalt, denn sie entspricht meiner Natur. Das entwickelte strukturalistische Prinzip der *Unity in difference/Einheit in der Differenz* hilft mir, meine verschiedenen Talente zu fördern, mein Arbeiten nach vorne zu treiben und nicht im Chaos zu versinken.

Meine Zeichnungsplastik *Black Box* (Seite 57) von 1990/91 hat somit bereits vorweggenommen, was sich erst später herauszuschälen begann: das *parallele Arbeiten*. Diese Arbeit ist ein wichtiges Gelenkstück zwischen meinem früheren Suchen und dem heutigen Finden.

Die *Weißer Gruppe* (seit 1991) und die *Goldene Gruppe* (seit 1996) sind hier nicht aufgeführt.

group. The *Army of Clones*, *Bloody Babies* (page 47) and *Flying Babies* are installations belonging to this group.

The *Black Group* offers the possibility to work out from the corporeality of the materials and their power of association. Here I can experiment with the work's material and playfully compose. My finished drawings, collages and photographs are also further examined through a reworking. The *Eclectic Figures* as objects, the *Mixed Media Series* works, the *Structural Paintings*, and *Berlin Paintings* (page 34–38) and *Portrait Paintings* (page 30–33) can be mentioned here as examples.

My drawings are also in groups; the series are respectively titled: the *Triplets*, the *Tableaus* and the *Structural Combinations* (page 49–50), the *Structural Constitutions* (drawing and photography) and the *Structural Drawings* (page 51–54) as well as the *Baustellen Drawings* (page 39). It interests me to work out the possibilities of drawing and the consequential results by letting confrontation in opposition enter in.

Photography is also represented in my work complex. Above all here should be mentioned the group of self-referential works, which start out from works already realized by me. So single works, for example *Product Sculptures*, different *Wax Paintings* and the installations, serve as the foundation for artistic photography (page 25–28, 32, 38).

Also, when I begin a work from a different work concept, the three human states of being are always to be found in the results: the intellect, the body as well as the emotions. The systematic classification is a result of my handicap, of being unable and unwilling to concentrate on one workgroup. I need diversity, because it corresponds to my nature. The developed structural principle of *Unity in Difference/Einheit in der Differenz* helps me to expand my different talents, to push my work to the front and to keep from sinking into chaos. My sculptural drawing *Black Box* (page 57) from 1990/91 had already anticipated what I only later began to peel away at: the *parallel works*. This work is an important link between my earlier searching and my present findings.

The *White Group* (since 1991) and the *Golden Group* (since 1996) are not mentioned here.

Semjon H. N. Semjon

Translation by Scott Budzynski



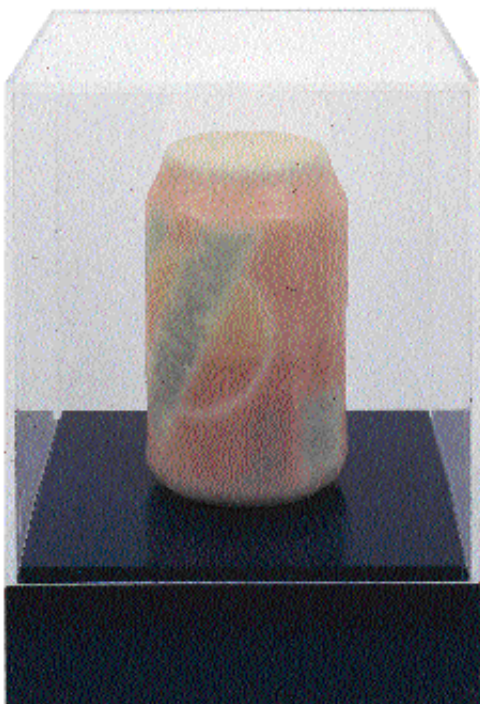
Product Sculpture
Quaker Oats No. 1
1991, 28 x 17,2 x 17,2 cm
Originalprodukt, gebleichtes Bienenwachs, Holz, Spray-
farbe, Plexiglas
Sammlung Katharina Hirschfelder, Berlin

Product Sculpture
Quaker Oats No. 1
1991, 11 1/8" x 6 3/4" x 6 3/4"
Original product, bleached beeswax, wood, spray color,
plexiglass
Katharina Hirschfelder Collection, Berlin



Product Sculpture
Metropolitan Museum Shopping Bag No. 1
1992, 48,3 x 29,8 x 29,8 cm
Originalprodukt, gebleichtes Bienenwachs, Holz, Spray-
farbe, Plexiglas
Privatsammlung

Product Sculpture
Metropolitan Museum Shopping Bag No. 1
1992, 19" x 11 ³/₄" x 11 ³/₄"
Original product, bleached beeswax, wood, spray color,
plexiglass
Private collection



Product Sculptures

Brandt Zwieback No. 1, 1996, 34 x 26 x 26 cm
Sammlung Tom Spier & Christina Gräwe, Berlin
Emzett 2 l Milchtüte No. 1, 1997, 36 x 17 x 17 cm
Mirinda Can No. 1, 1998, 20,3 x 15 x 15 cm
Coral No. 1, 1997, 34,7 x 21 x 21 cm
Originalprodukt, gebleichtes Bienenwachs, Holz, Spray-
farbe, Plexiglas

Product Sculptures

Brandt Zwieback No. 1, 1996, 13 3/8" x 10 1/4" x 10 1/4",
Tom Spier & Christina Gräwe Collection, Berlin
Emzett 2 l Milchtüte No. 1, 1997, 14 1/8" x 6 3/4" x 6 3/4"
Mirinda Can No. 1, 1998, 8" x 5 7/8" x 5 7/8"
Coral No. 1, 1997, 13 5/8" x 8 1/4" x 8 1/4"
Original product, bleached beeswax, wood, spray color,
plexiglass



Product Sculpture
Armani Shirt No. 2
1997, 56,5 x 45,7 x 12,1 cm
Originalprodukt, gebleichtes Bienenwachs, Holz, Spray-
farbe, Plexiglas

Product Sculpture
Armani Shirt No. 2
1997, 22 1/4" x 18" x 4 7/8"
Original product, bleached beeswax, wood, spray color,
plexiglass



Combination Sculpture
Collection Bottega Veneta No. 1
1998, 171,5 x 75 x 37 cm
Originalprodukte, gebleichtes Bienenwachs, Chrom,
Glas, Holz, Farbe

Combination Sculpture
Collection Bottega Veneta No. 1
1998, 67 1/2" x 29 1/2" x 14 1/2"
Original products, bleached beeswax, chrome, glass,
wood, paint



Combination Sculpture
Grocery No. 1
1991/93, 135 x 61,4 x 29 cm
Originalprodukt, gebleichtes Bienenwachs, Chrom, Glas,
Kunststoff, Sprayfarbe, Plexiglas
Sammlung Harald Kohlmetz, Berlin

Combination Sculpture
Grocery No. 1
1991/93, 53 1/8" x 24 1/4" x 11 1/2"
Original product, bleached beeswax, chrome, glass,
plastic, spray color,
Harald Kohlmetz Collection, Berlin



Photography
w.i.p. Grocery, stillife No. 1
1992/97, 21 x 21 cm, Fuji Superglossy, 11er Auflage
(Galerie Markus Richter)
1992/98, 124,5 x 124,5 cm, Cibachrome, 5er Auflage

Photography
w.i.p. Kiosk, stillife No. 1
1996/97, 21 x 21 cm, Cibachrome, 11er Auflage
(Galerie Michael Kalinka)



Photography
w.i.p. Grocery, stillife No. 1
1992/97, 8 1/4" x 8 1/4", Fuji Superglossy, edition of 11
(Markus Richter Gallery)
1992/98, 49" x 49", Cibachrome, edition of 5

Photography
w.i.p. Kiosk, stillife No. 1
1996/97, 8 1/4" x 8 1/4", Cibachrome, edition of 11
(Michael Kalinka Gallery)



Installation
 Kiosk, Berlin-Zehlendorf, 1996
 Ansicht bei Tag
 ca. 3 x 5 x 6 m
 Architektur, Chrom, Glas, ca. 200 Originalprodukte,
 gebleichtes Bienenwachs

Installation
 Kiosk, Berlin-Zehlendorf, 1996
 View during daytime
 ca. 9' x 15' x 18'
 Architecture, chrome, glass, ca. 200 original products,
 bleached beeswax



Installation
 Kiosk, Berlin-Zehlendorf, 1996
 Nachtsansicht
 ca. 3 x 5 x 6 m
 Architektur, Chrom, Glas, ca. 200 Originalprodukte,
 gebleichtes Bienenwachs, blaues Licht

Installation
 Kiosk, Berlin-Zehlendorf, 1996
 View during nighttime
 ca. 9' x 15' x 18'
 Architecture, chrome, glass, ca. 200 original products,
 bleached beeswax, blue light

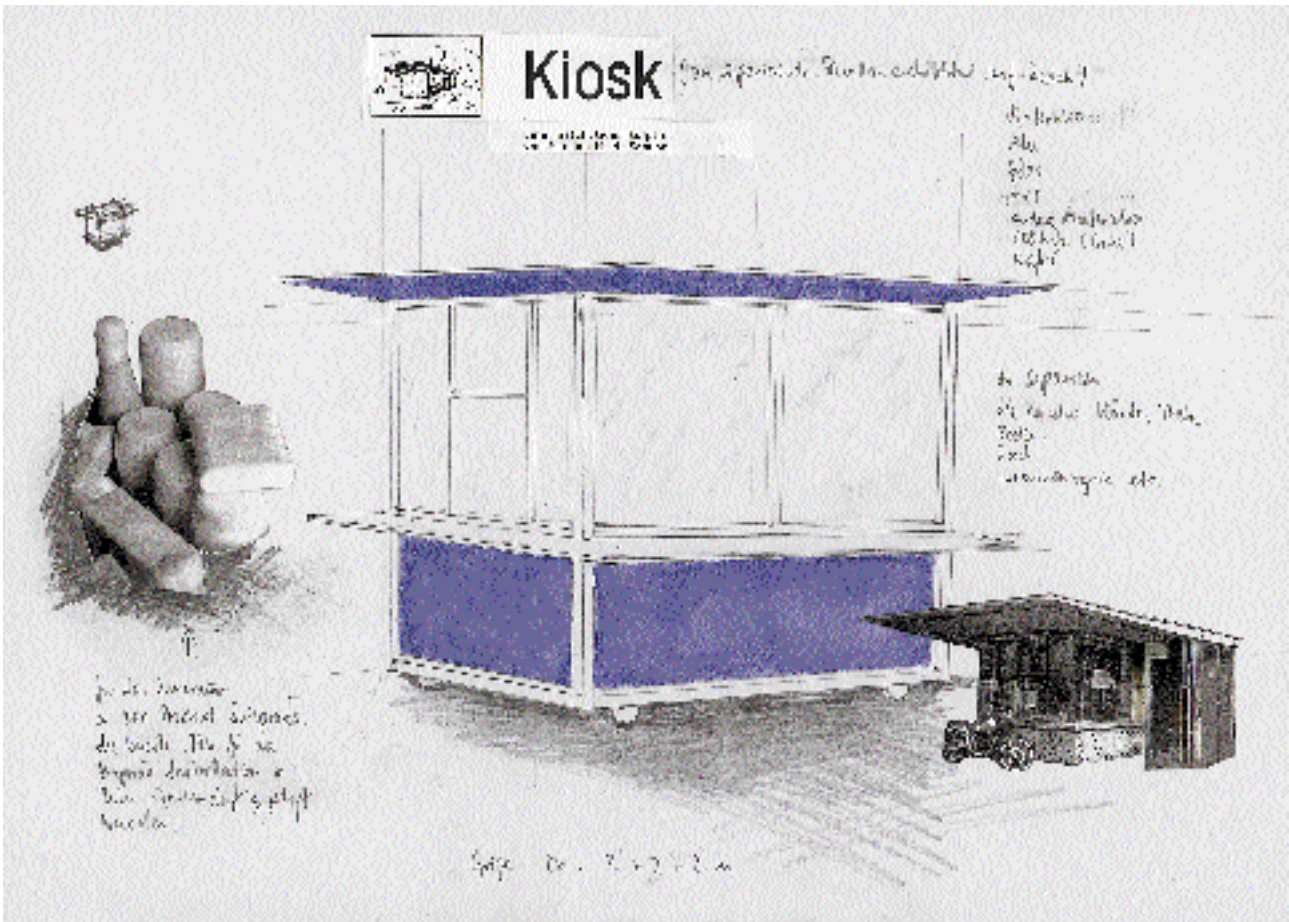


Installation
Kiosk, Detail

Product Sculpture
Die Zeit No. 1
1996, 46 x 56 x 9 cm
Originalprodukt, gebleichtes Bienenwachs, Holz, Spray-
farbe, Plexiglas
Sammlung Douglas Holding AG, Hagen

Installation
Kiosk, detail

Product Sculpture
Die Zeit No. 1
1996, 18 1/8" x 22" x 3 1/2"
Original product, bleached beeswax, wood, spray color,
plexiglass
Collection of Douglas Holding AG, Hagen



Installation Sculpture
 Kiosk
 Entwurf für den Bau der mobilen Installationskulptur
 Kiosk
 1998, 41,8 x 29,6 cm
 Papier, Collage, Bleistift, Tusche
 Sammlung des Künstlers

Installation Sculpture
 Kiosk
 Visualization for the construction of the mobile installa-
 tion sculpture Kiosk
 1998, 16 1/2" x 11 5/8"
 Paper, collage, pencil, ink
 Collection of the artist



Portrait Painting
Portrait Selbst
1997, 53,8 x 43,6 x 7 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Portrait Painting
Portrait Selbst
1997, 21 1/4" x 17 1/4" x 2 3/4"
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass



Portrait Painting
Portrait Jan, 1997

Portrait Painting
Portrait Laura, 1996
Sammlung Ingrid Theisinger-Schröder, Berlin

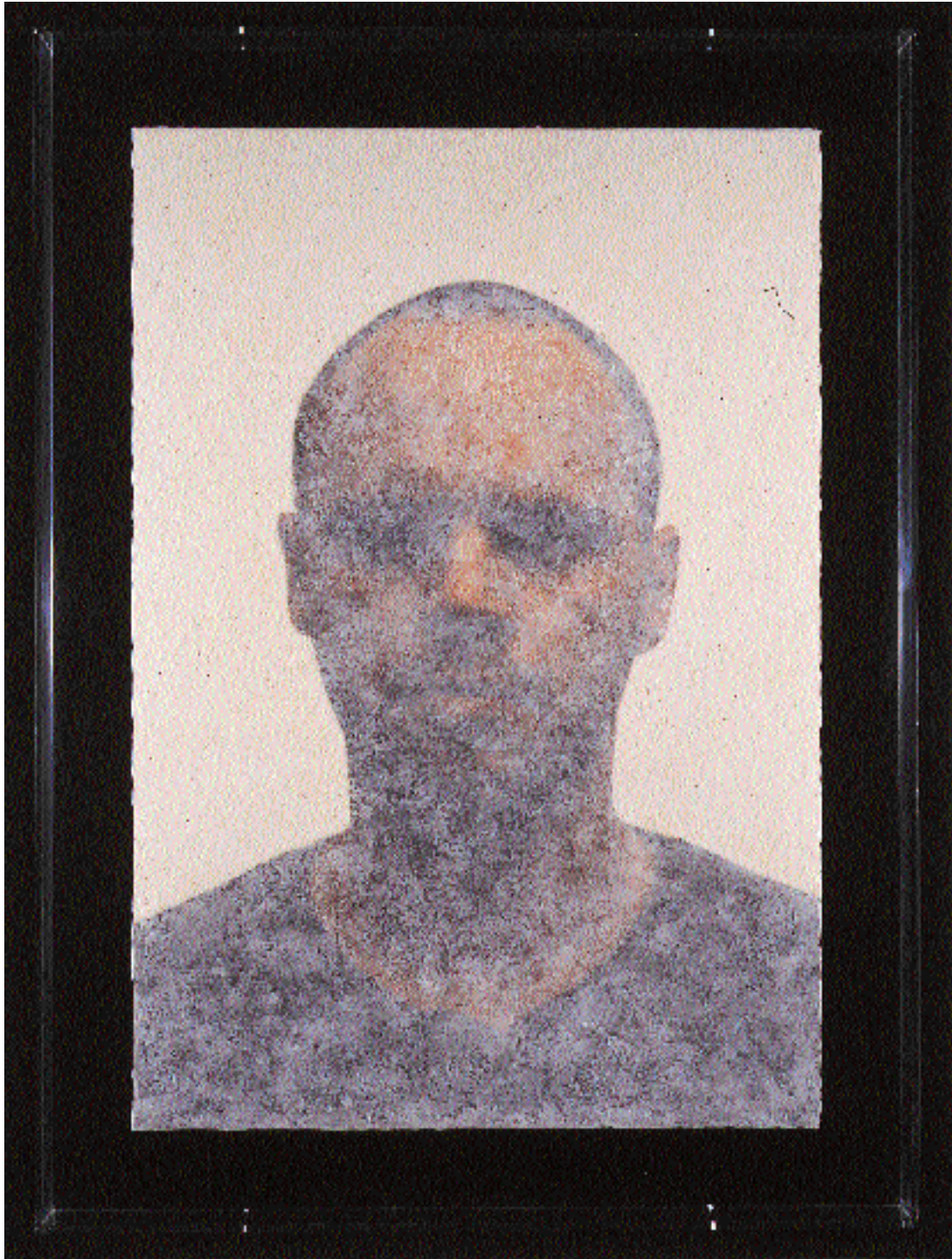
Je 53,8 x 43,6 x 7 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas



Portrait Painting
Portrait Jan, 1997

Portrait Painting
Portrait Laura, 1996
Collection Ingrid Theisinger-Schröder, Berlin

Each 21 1/4" x 17 1/4" x 2 3/4"
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass



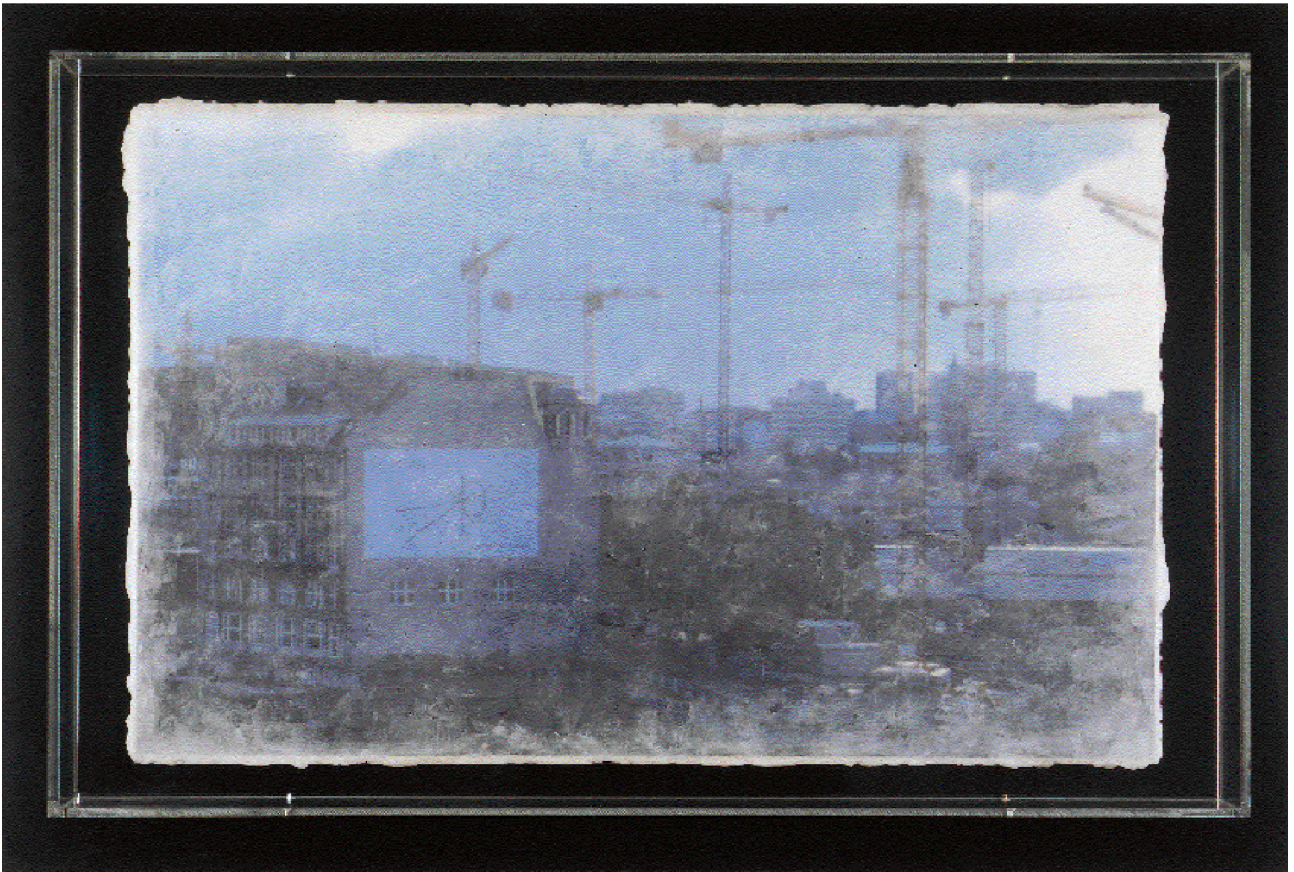
Portrait Painting b-size
Portrait Selbst
1998, 159 x 116 x 10,2 cm
Kapaline, Digitalprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Abbildung auf Seite 33:
Portrait Painting
Portrait Markus, Detail
1997, 53,8 x 43,6 x 7 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Portrait Painting b-size
Portrait Selbst
1998, 62 5/8" x 45 3/8" x 4"
Foamboard, digital print, bleached beeswax, wood,
spray paint, plexiglass

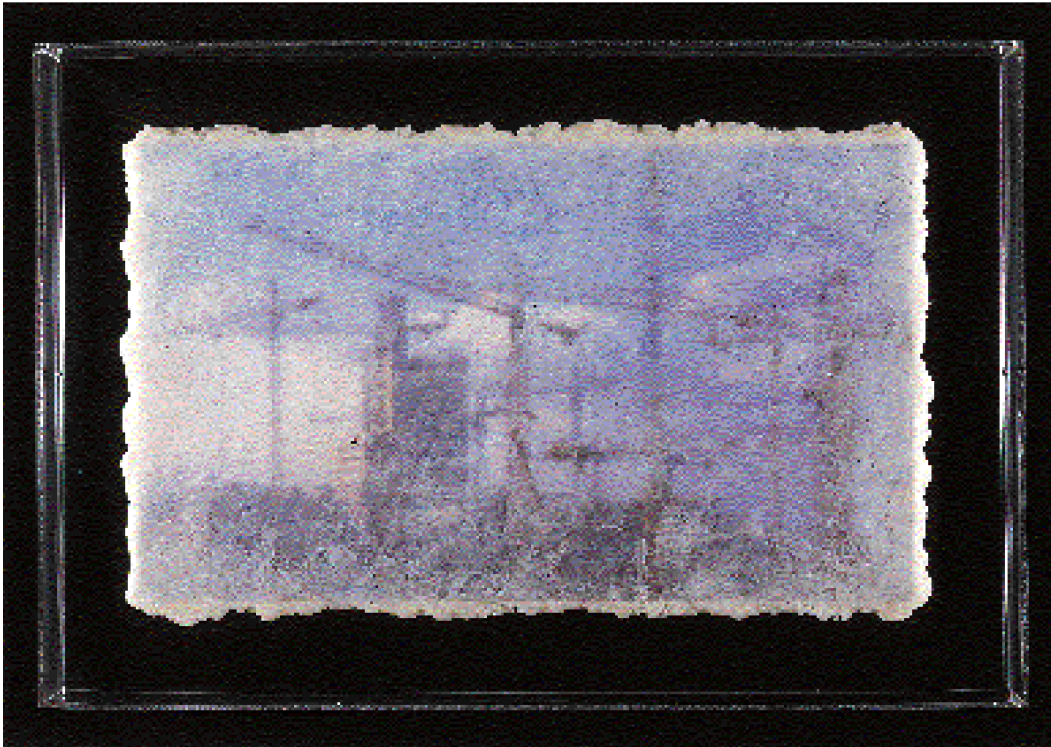
Figure on page 33:
Portrait Painting
Portrait Markus, detail
1997, 21 1/4" x 17 1/4" x 2 3/4"
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass





Berlin Painting
Berlin Painting No. D 1
1996, 65 x 96 x 8,7 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas
Sammlung Douglas Holding AG, Hagen

Berlin Painting
Berlin Painting No. D 1
1996, 25 ⁵/₈" x 37 ³/₄" x 3 ³/₈"
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass
Collection of Douglas Holding AG, Hagen



Berlin Painting
Berlin Painting No. B 22
1997/98



Berlin Painting No. B 20
1998

Je 39 x 55,5 x 7 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Berlin Painting
Berlin Painting No. B 22
1997/98

Berlin Painting No. B 20
1998

Each 15 $\frac{3}{8}$ " x 21 $\frac{3}{4}$ " x 2 $\frac{3}{4}$ "
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass



Berlin Painting
 Berlin Painting No. B 17
 1997

Berlin Painting
 Berlin Painting No. B 17
 1997

Berlin Painting No. B 16
 1997

Berlin Painting No. B 16
 1997

Je 39 x 55,5 x 7 cm
 Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
 Sprayfarbe, Plexiglas

Each 15 $\frac{3}{8}$ " x 21 $\frac{3}{4}$ " x 2 $\frac{3}{4}$ "
 Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
 paint, plexiglass



Berlin Painting
Berlin Painting No. B 9
1995/96
Sammlung Glenn Rice, New York



Berlin Painting No. B 21
1998
Privatsammlung

Je 39 x 55,5 x 7 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Berlin Painting
Berlin Painting No. B 9
1995/96
Glenn Rice Collection, New York

Berlin Painting No. B 21
1998
Private collection

Each 15 $\frac{3}{8}$ " x 21 $\frac{3}{4}$ " x 2 $\frac{3}{4}$ "
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass



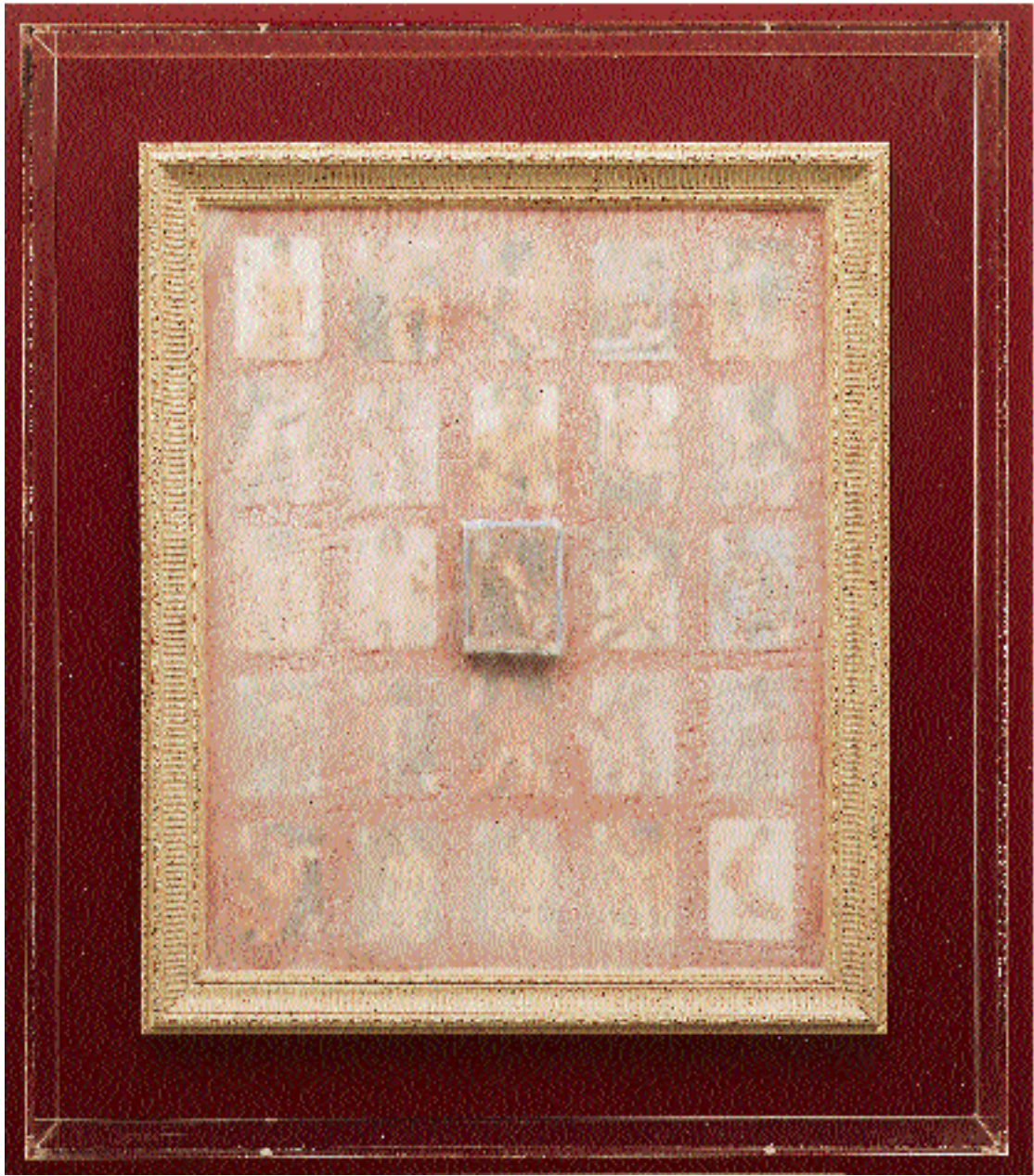


Drawing
Baustellen Drawing No. 1
1995, 33,4 x 51,8 cm
Papier, Kohle, Karton, amerikanisches Ahornholz, Glas

Abbildung auf Seite 38:
Berlin Painting
Berlin Painting No. B 21, Detail (siehe Seite 37 unten)

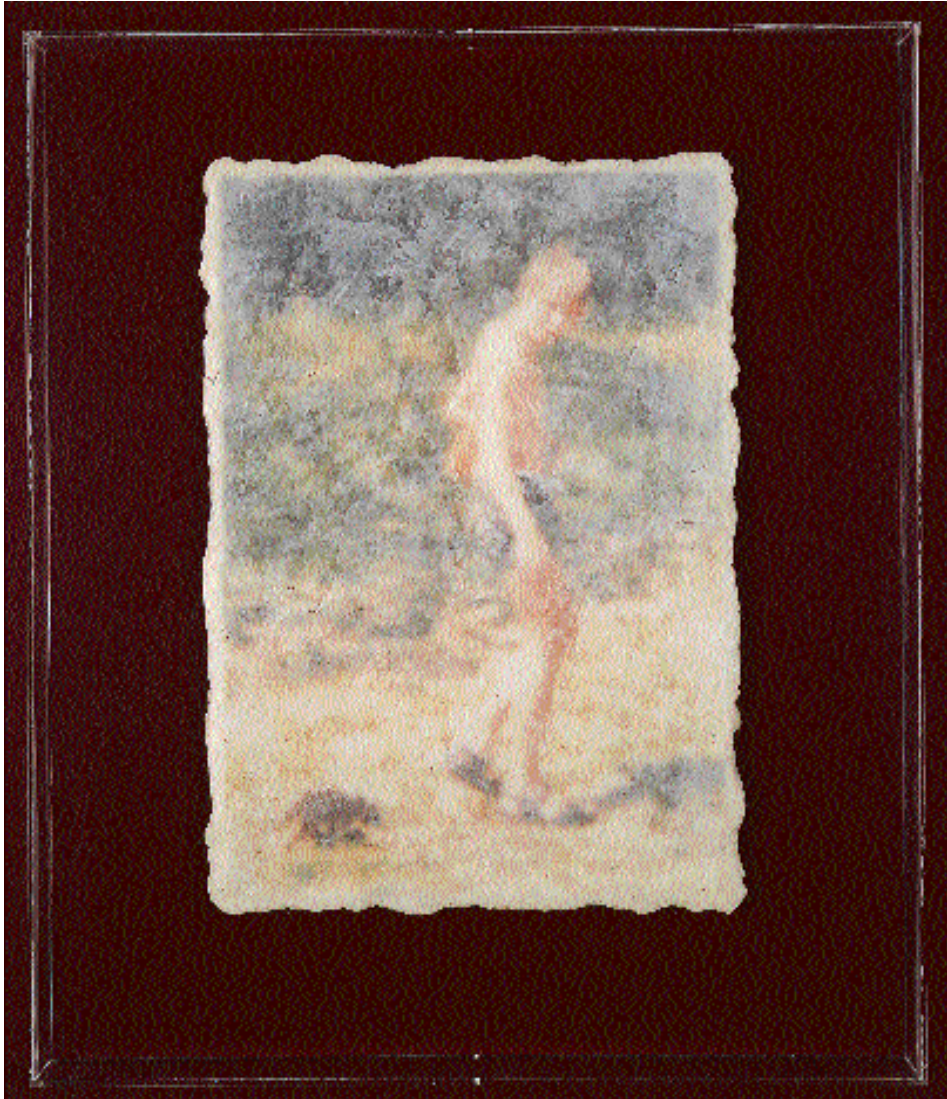
Drawing
Baustellen Drawing No. 1
1995, 13" x 20 3/8"
Paper, charcoal, cardboard, american maple wood, glass

Figure on page 38:
Berlin Painting
Berlin Painting No. B 21, detail (see page 37 bottom)



Frame Painting
Frame Painting No. 2, »Playing cards, all male«
1993, 83,7 x 74,9 x 10,2 cm
Prägeholzrahmen, farbiger Karton, Spielkarten, gebleich-
tes Bienenwachs, Holz, Sprayfarbe, Plexiglas
Sammlung des Künstlers

Frame Painting
Frame Painting No. 2, »Playing cards, all male«
1993, 33" x 29 1/2" x 4"
Style frame, colored cardboard, playing cards, bleached
beeswax, wood, spray paint, plexiglass
Collection of the artist



Album Painting
Album Painting No. B 2, »Selbst mit Bubu«
1998, 63,6 x 54,6 x 7,5 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Album Painting
Album Painting No. B 2, »Selbst mit Bubu«
1998, 25" x 21 1/2" x 2 7/8"
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass



Album Painting
Album Painting No. B 1
1997, 63,6 x 54,6 x 7,5 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Album Painting
Album Painting No. B 1
1997, 25" x 21 1/2" x 2 7/8"
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass



Album Painting
Album Painting No. A 3, 1996

Album Painting No. A 5, 1998

Je 37,3 x 30,8 x 6 cm
Kapaline, Laserprint, gebleichtes Bienenwachs, Holz,
Sprayfarbe, Plexiglas

Album Painting
Album Painting No. A 3, 1996

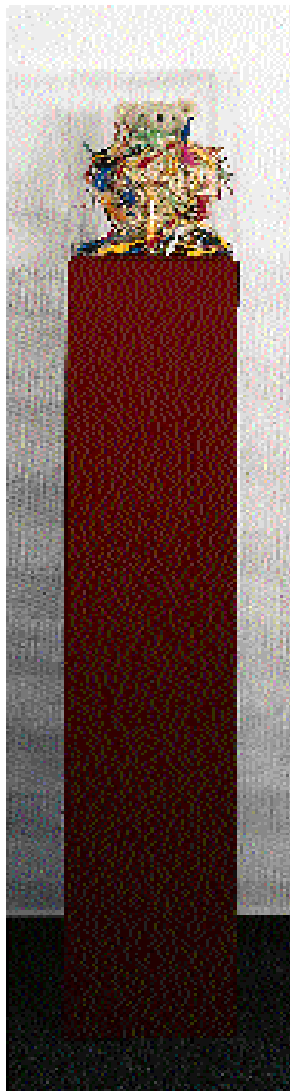
Album Painting No. A 5, 1998

Each 14 ⁵/₈" x 12 ¹/₄" x 2 ³/₈"
Foamboard, laser print, bleached beeswax, wood, spray
paint, plexiglass



Metamorphosis Figure
Monsieur & Madame No. 1
1993, je 171,5 x 24 x 24 cm
Porzellan, Bienenwachs, Pigment, Kunststoff, Sprayfarbe,
Plexiglas

Metamorphosis Figure
Monsieur & Madame No. 1
1993, each 67 1/8" x 9 1/2" x 9 1/2"
Porcelain, beeswax, pigment, plastic, spray paint, plexi-
glass



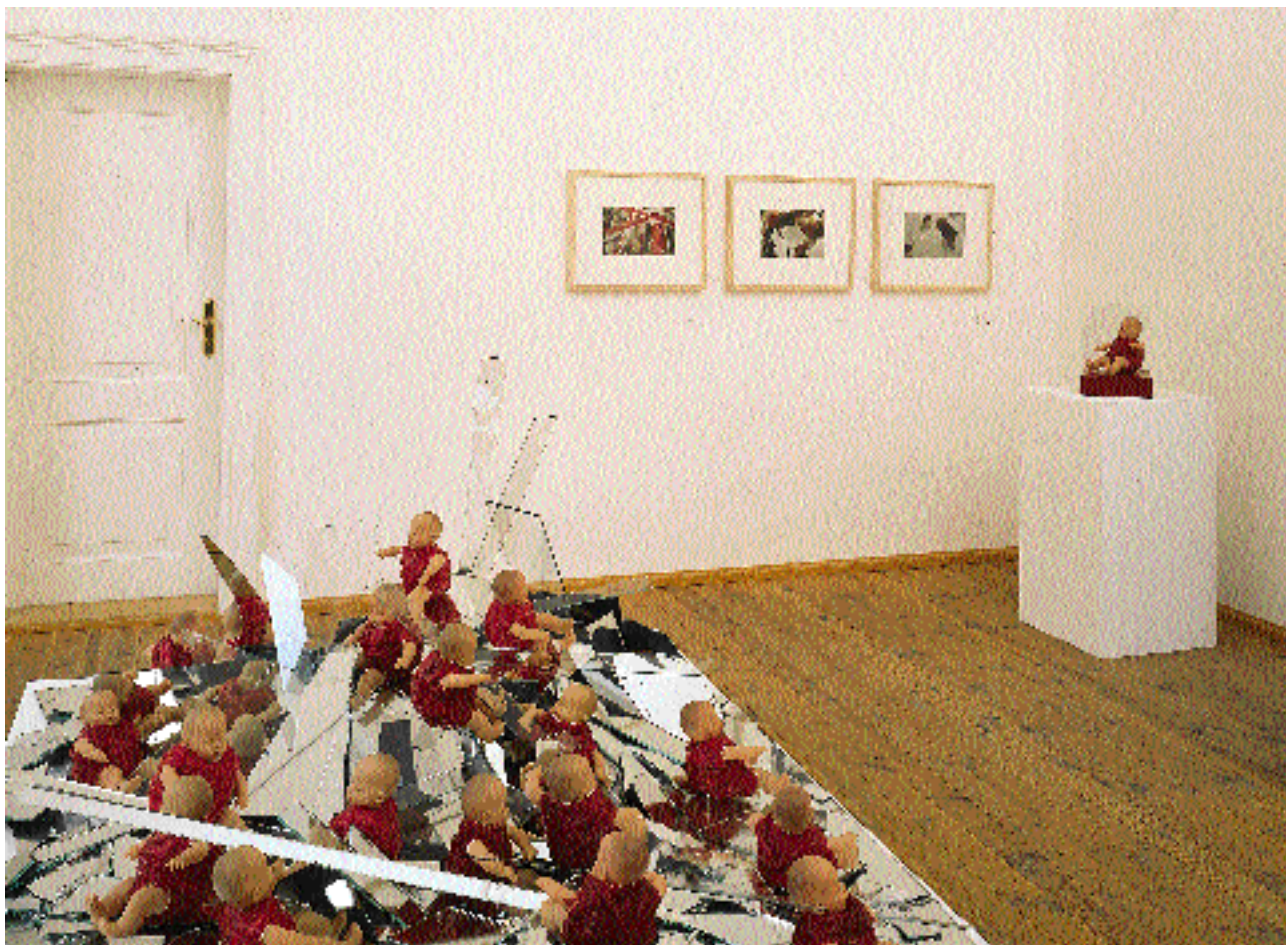
Animal in Torso
Teddybear No. 11
1996, 161 x 26,7 x 26,7 cm
Teddybär, Zellstoff, Kordel, gebleichtes Bienenwachs,
Plastiksnur, Nägel, Haarschmuck, Holz, Sprayfarbe,
Plexiglas
Sammlung Kanzlei Schröder & Partner, Berlin

Animal in Torso
Teddybear No. 11
1996, 63 5/8" x 10 1/2" x 10 1/2"
Teddybear, tissue, string, bleached beeswax, plastic
string, nails, hair ornaments, wood, spray paint, plexi-
glass
Collection Kanzlei Schröder & Partner, Berlin



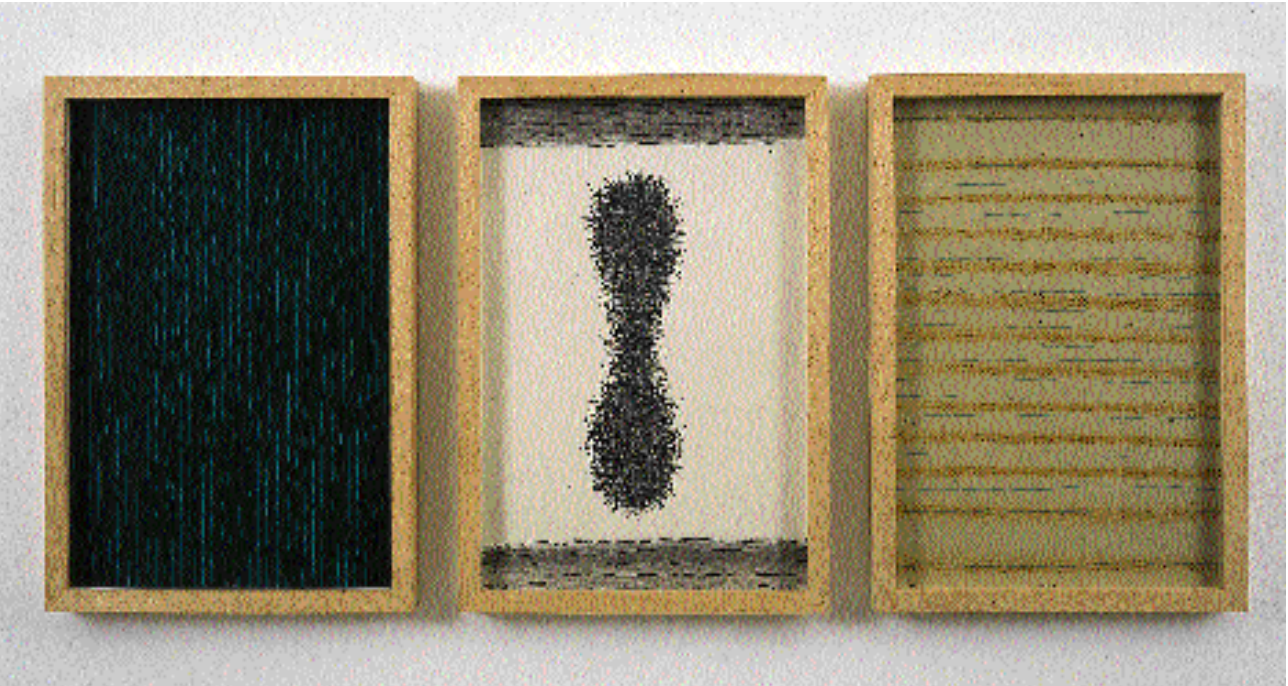
Bloody Baby
Bloody Baby No. 1
1992, 31,6 x 24,4 x 24,4 cm
Babypuppe, Zellstoff, Kordel, Bienenwachs, Pigment,
Holz, Sprayfarbe, Plexiglas
Sammlung des Künstlers

Bloody Baby
Bloody Baby No. 1
1992, 12 1/2" x 9 5/8" x 9 5/8"
Baby doll, tissue, string, beeswax, pigment, wood, spray
paint, plexiglass
Collection of the artist



Installation
Bloody Babies No. 1, Galerie Markus Richter, Potsdam
1997, Größe variabel
22 Babypuppen, Zellstoff, Bienenwachs, Pigment,
Zeitungen, Plastikfolie, Spiegel- und Glasscherben

Installation
Bloody Babies No. 1, Markus Richter Gallery, Potsdam
1997, size variable
22 baby dolls, tissue, beeswax, pigment, newspapers,
plastic sheet, broken mirror and glass



Drawing
9 Triplets, Installationsansicht in der Sammlung
Scheuermann, Köln 1993

Triplet No. 75, »Origin, prickly, thorny«
1994, Rahmen 49,5 x 34,5, zusammen 49,5 x 110 cm
Farbiges Papier, Bleistift, Farbstift, Kohle, amerikanisches
Ahornholz, Glas
Sammlung Heidrun Berlin, Berlin

Drawing
9 Triplets, Installation view at the Scheuermann
Collection, Cologne 1993

Triplet No. 75, »Origin, prickly, thorny«
1994, frame 19 1/2" x 13 1/2", set of three 43 1/2" x 19 1/2"
Colored paper, pencil, color pencil, charcoal, american
maple wood, glass
Heidrun Berlin Collection, Berlin



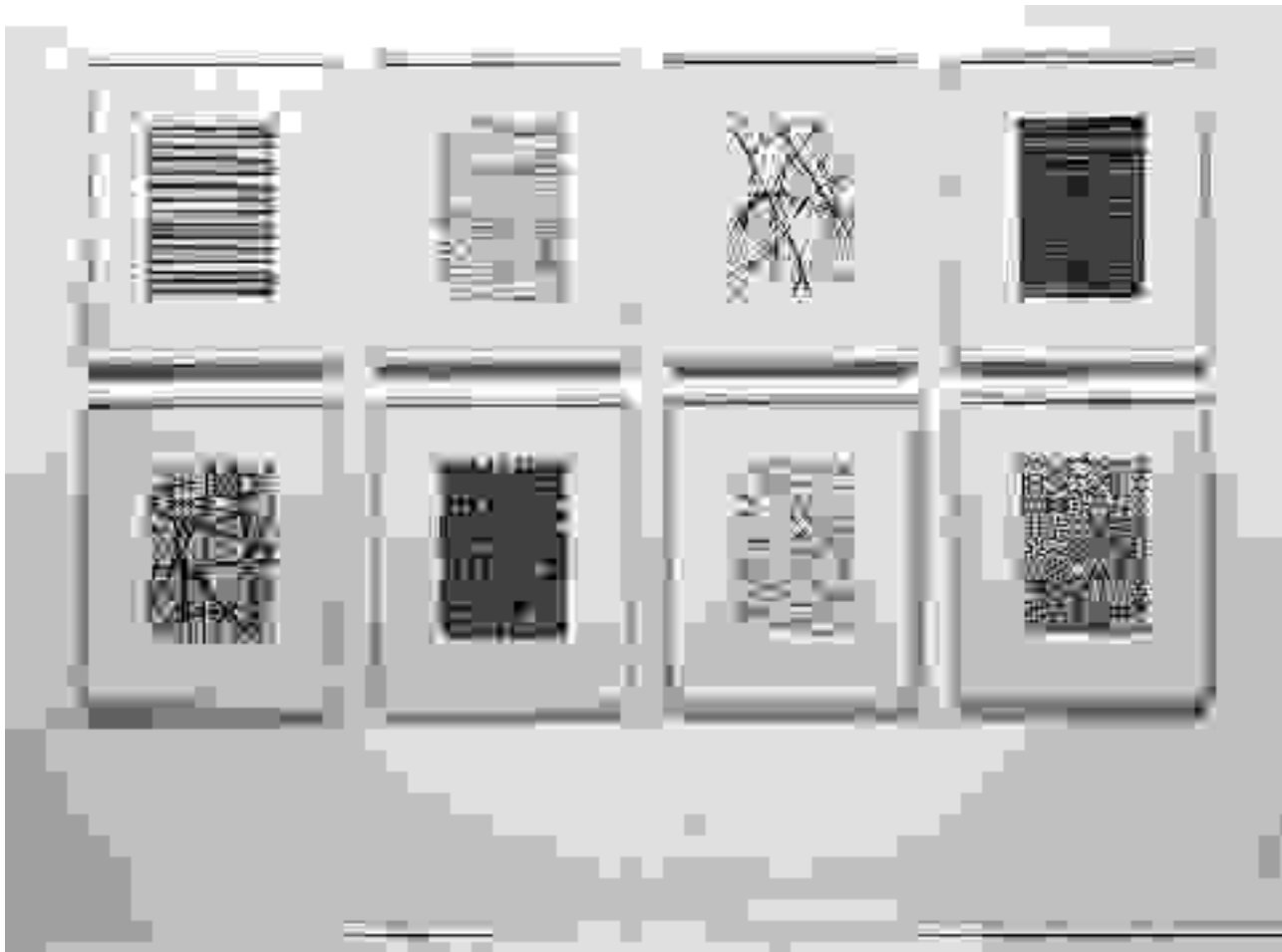
Drawing
Structural Combination No. 2
1992, 112,2 x 82,5 cm
Büttenpapier, Kohle, Streichholzbrief, amerikanisches
Ahornholz, Glas
Sammlung des Künstlers

Drawing
Structural Combination No. 2
1992, 44 1/8" x 32 1/2"
Hand made paper, charcoal, matchbook, american
maple wood, glass
Collection of the artist



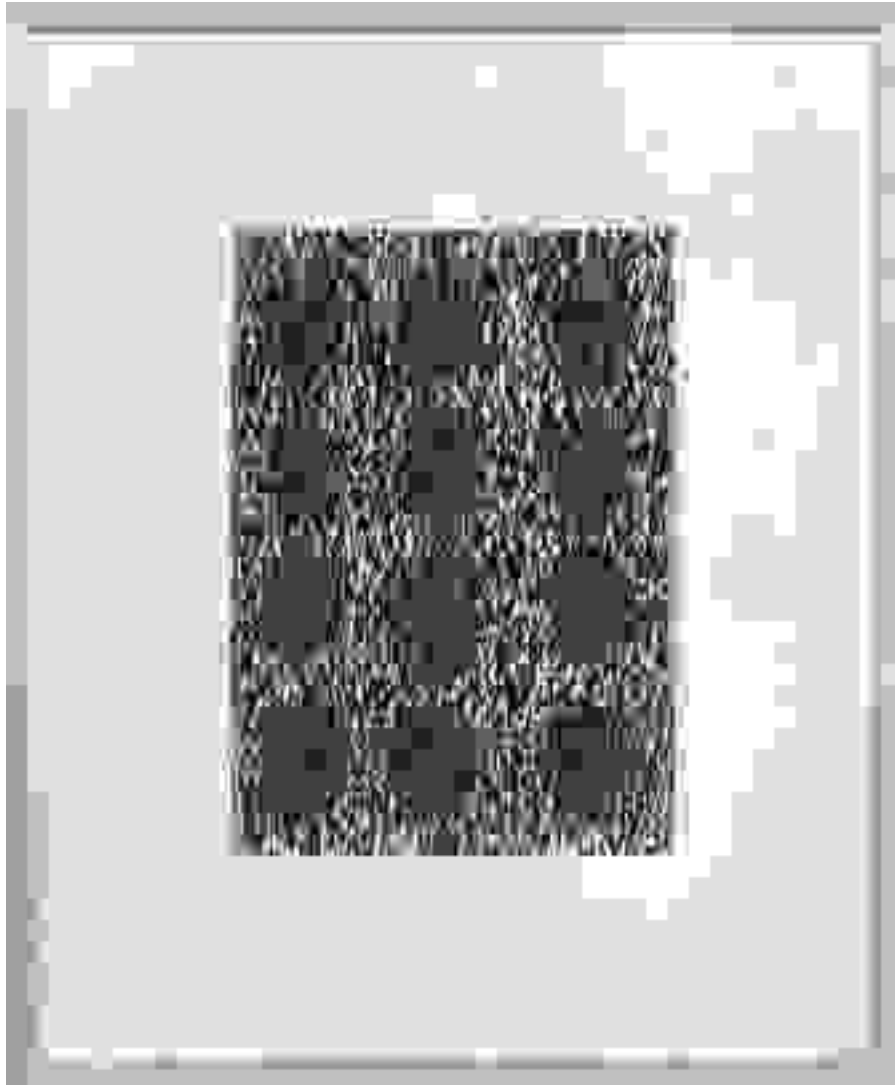
Drawing
Structural Combination No. 11
1992, 112,2 x 82,5 cm
Büttenpapier, Kohle, Streichholzbrief, amerikanisches
Ahornholz, Glas
Sammlung Harald Kohlmetz, Berlin

Drawing
Structural Combination No. 11
1992, 44 1/8" x 32 1/2"
Hand made paper, charcoal, matchbook, american
maple wood, glass
Harald Kohlmetz Collection, Berlin



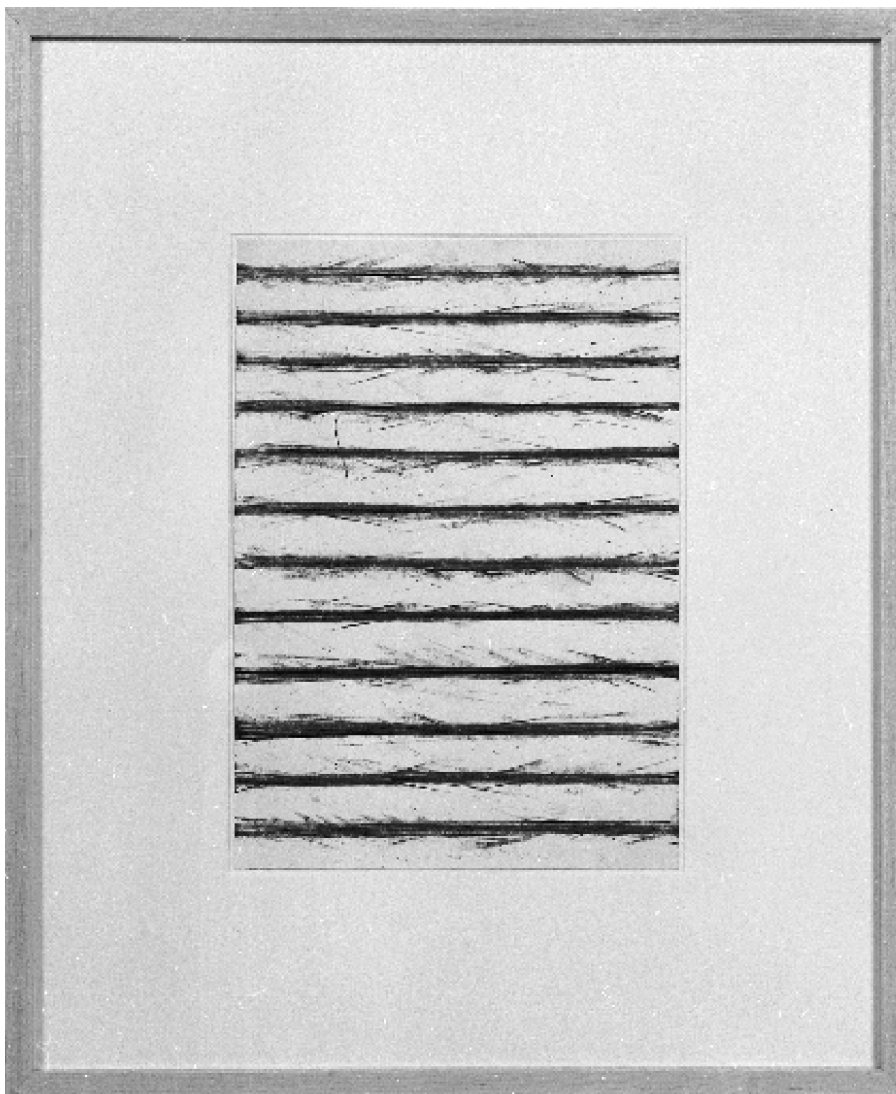
Drawing
Structural Drawings d-size
1998, je 72 x 58 cm
Installationansicht von links oben nach rechts unten:
No. D 2, No. D 5, No. D 1, No. D 8, No. D 7, No. D 9,
No. D 3, No. D 11

Drawing
Structural Drawings d-size
1998, each 28 $\frac{3}{8}$ " x 22 $\frac{7}{8}$ "
Installation view from top left to bottom right:
No. D 2, No. D 5, No. D 1, No. D 8, No. D 7, No. D 9,
No. D 3, No. D 11



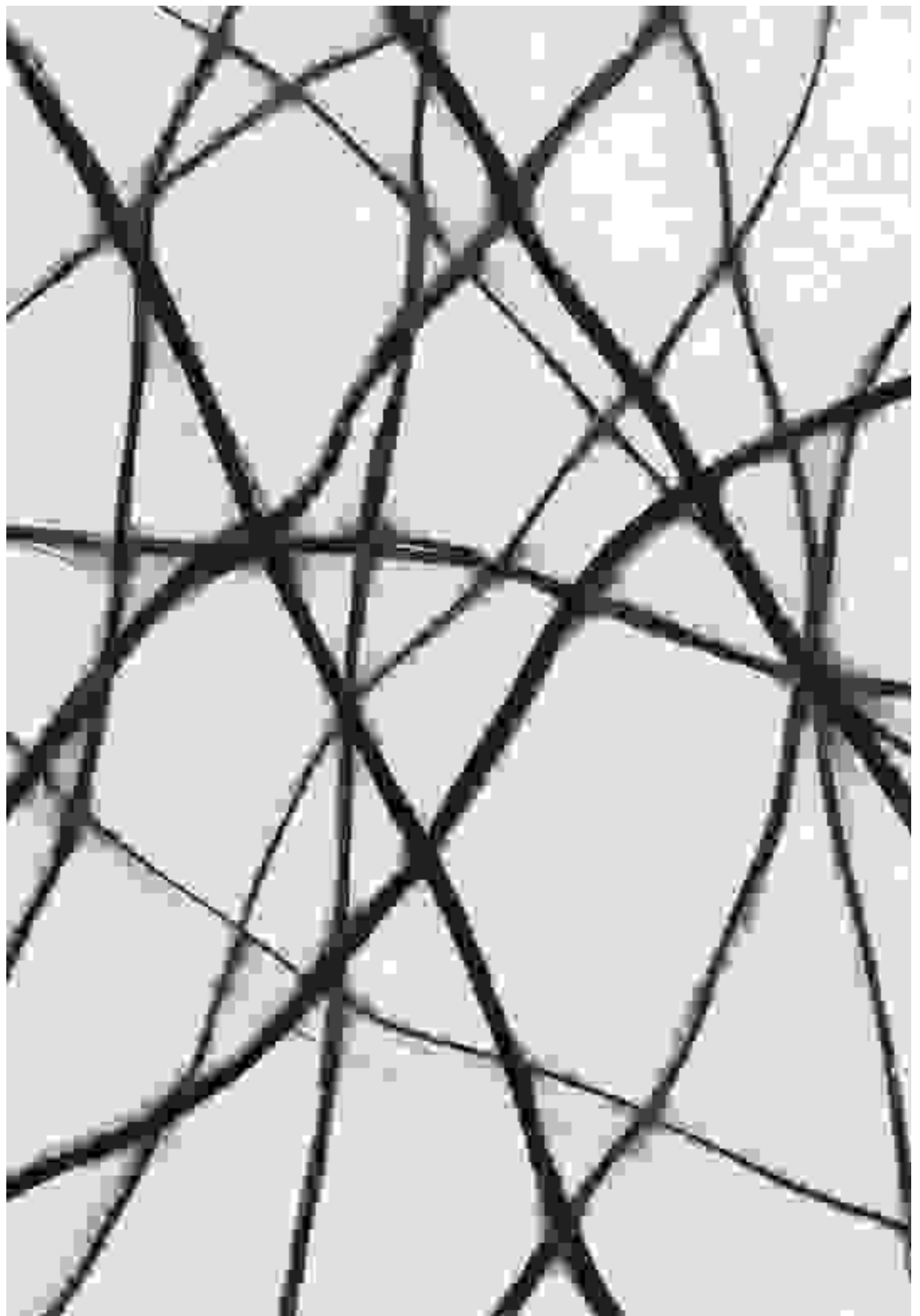
Drawing
Structural Drawing No. D 4
1998, 72 x 58 cm
Papier, Kohle, amerikanisches Ahornholz, Karton, Glas

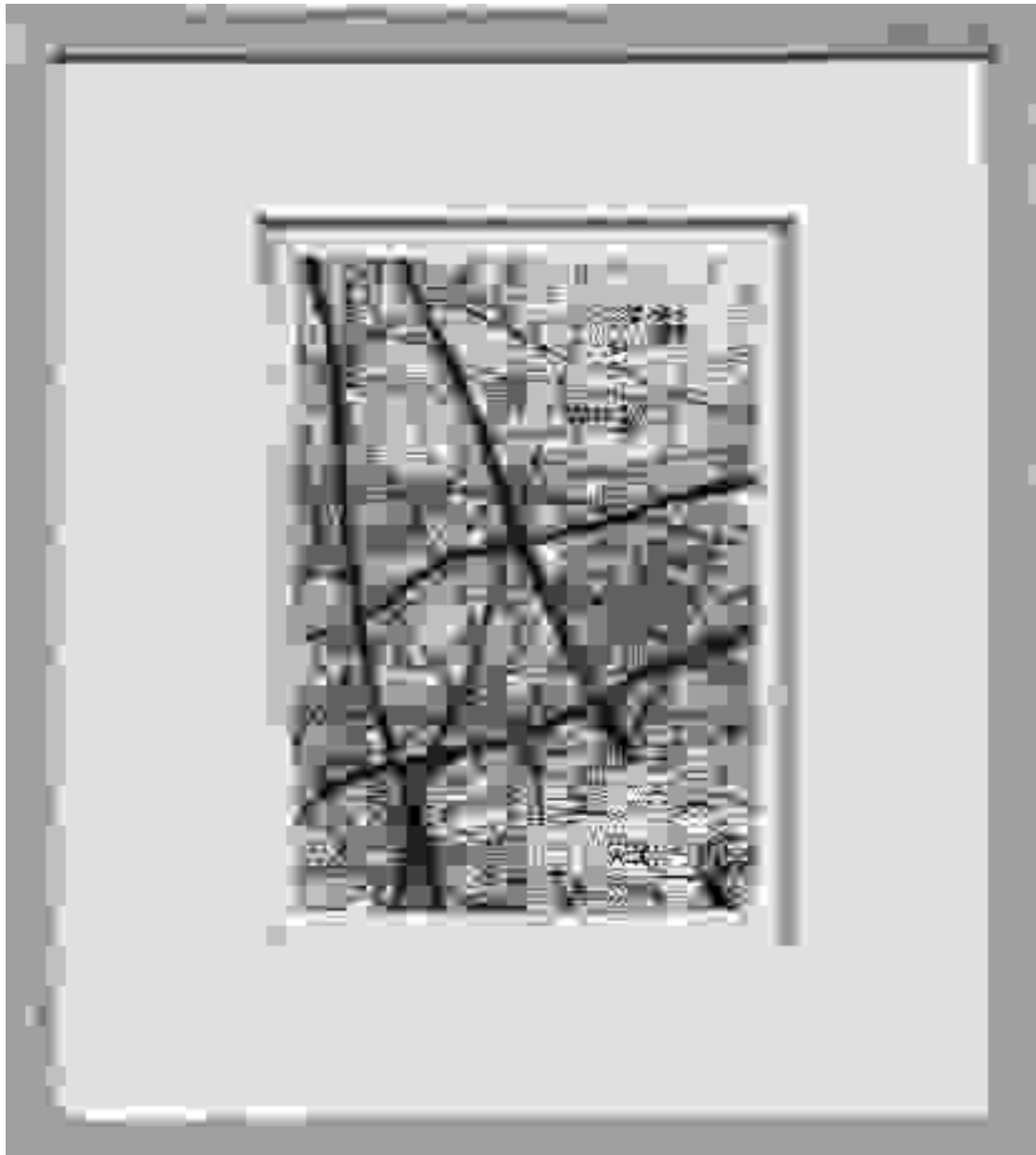
Drawing
Structural Drawing No. D 4
1998, 28 $\frac{3}{8}$ " x 22 $\frac{7}{8}$ "
Paper, charcoal, american maple wood, cardboard, glass



Drawing
Structural Drawing No. D 6
1998, 72 x 58 cm
Papier, Kohle, amerikanisches Ahornholz, Karton, Glas

Drawing
Structural Drawing No. D 6
1998, 28 $\frac{3}{8}$ " x 22 $\frac{1}{8}$ "
Paper, charcoal, american maple wood, cardboard, glass





Art Letter Laser Edition
No. IV Berlin-Trier
1998, 28,6 x 19,8 cm, 50er Edition
Mit Rahmen 49,1 x 44,1 cm
Laserprint, Briefmarke, Poststempel (17. 12. 1998),
Karton, amerikanisches Ahornholz, Glas

Abbildung auf Seite 54:
Drawing
Structural Drawing No. D 1, Detail
1998, 72 x 58 cm
Papier, Kohle, amerikanisches Ahornholz, Karton, Glas

Art Letter Laser Edition
No. IV Berlin-Trier
1998, 11 1/2" x 7 3/4", Edition of 50
With frame 19 3/8" x 17 3/8"
Laser print, stamp, post mark (12/17/98), cardboard,
american maple wood, glass

Figure on page 54:
Drawing
Structural Drawing No. D 1, detail
1998, 28 3/8" x 22 7/8"
Paper, charcoal, american maple wood, cardboard, glass



Sisyphos, eine kinetische Performance

H. N. Semjon hat die physikalisch-technische Gegebenheit der Schleuse im Berliner Tiergarten als Ausgangspunkt für seine Kunstaktion genutzt. Am 17. Oktober 1987, dem Aktionstag von *Sisyphos*, wurden 250 blaue, rote und gelbe Bälle von den geladenen Gästen und Passanten in den circa sechs Meter breiten Wehrbereich der Schleuse eingeworfen. Die Bälle wurden in den Bereich zwischen dem Wasserfall und den dadurch kanalabwärts entstehenden Wasserwirbeln, der sogenannten Wasserwalze, zurückgehalten.

Die Bälle wurden fortlaufend durch den Wasserfall unter Wasser gedrückt und sprangen an anderer Stelle wieder hervor. Es ergab ein buntes Spiel von kontinuierlich tanzenden und hüpfenden Bällen. Diese kinetische Installation verblieb zwei Wochen vor Ort und war der Berliner Öffentlichkeit rund um die Uhr zugänglich.

Die Mitwirkenden am Aktionstag konnten zuvor den Ball persönlich beschriften und ihm symbolisch die eigene Sisyphosarbeit übertragen. Die kinetische Performance der Bälle wurde von den Kompositionen aus dem Album *Songs from the hill* von Meredith Monk musikalisch begleitet.

Sisyphos, a kinetic performance

H. N. Semjon used the given physical-technical actuality of the sluice in the Berlin Tiergarten as point of departure for his performance. On October 17, 1987, the day of the performance of *Sisyphos*, 250 blue, red and yellow balls were thrown by invited guests and passers-by into the ca. six-meter wide area guarded by the sluice. The balls were held back in the area between the waterfall and the resulting downstream eddy, the so-called water-roller.

The balls were consecutively pulled underwater through the waterfall and sprang back up in the other spot. There resulted a colorful play of continually dancing and skipping balls. This kinetic installation remained on location for two weeks and was accessible to the Berlin public around the clock.

The participants on the day of the performance could personally sign their balls beforehand and symbolically transferred to them their own Sisyphian task. The kinetic performance with the balls was accompanied by compositions from the album *Songs from the hill* by Meredith Monk.

- Gesamtansicht
- Während der Aktion
- Zuschauer während des Aktionstages
- Visualisierung, 1987, 17 cm x 14,5 cm, Mixed Media

- General view
- During happening
- Viewers during happening
- Visualization, 1987, 6 3/4" x 5 3/4", mixed media

Black Box

Die Zeichnungsskulptur *Black Box* ist, von außen gesehen, ein Kubus über einem rechteckigen Grundriß. Sie wird aus vier zwei Meter hohen Wänden gebildet, die nach außen glatt abgeschlossen und schwarz gestrichen sind, Boden und Decke fehlen. Einige wenige hochrechteckige Öffnungen erlauben den Blick ins Innere. Ihre Größe bildet zugleich das Modul für die Innenwände der Skulptur. Die inneren Seiten der Wände gliedern sich in Felder, die durch ein schwarzes Rahmenwerk voneinander getrennt werden. Jedes Feld enthält eine Zeichnungscollage.

Der erste Eindruck wird durch das strenge Gitterraster bestimmt, das den Wänden eine klare Ordnung gibt. Dieses Raster tritt für den Betrachter sofort in ein Wechselspiel mit den eingelegten Zeichnungscollagen – das Gitter wird zum Rahmen des jeweils betrachteten Bildes.

Der Inhalt und die formale Gestaltung der Zeichnungscollagen scheinen dem strengen Raster entgegengesetzt zu sein. Chaos und Ordnung sind in der Skulptur und in den Zeichnungscollagen die bestimmenden Komponenten. Wenn die einzelne Collage einerseits den Versuch erahnen läßt, die Fragmentierung von Welt zu zeigen, so ist andererseits der intime Hinweis auf den Kampf zwischen persönlicher Freiheit und deren Widerpart, der Unfreiheit, von höchster Wichtigkeit.

Ein anderer Aspekt des Werkes stellt sich ein, wenn der Betrachter die »leeren Fenster« entdeckt, d.h. die Fensteröffnungen an den gegenüberliegenden Wänden die seinen Blick nach außen führen und ihn an den Raum gemahnen, von dem er und die *Black Box* umgeben sind.

Der besondere Charakter liegt in der Konzeption des Werkes als Projekt *Black Box* nämlich der Konfrontation mit verschiedenen Raumsituationen/Architekturen.

Black Box

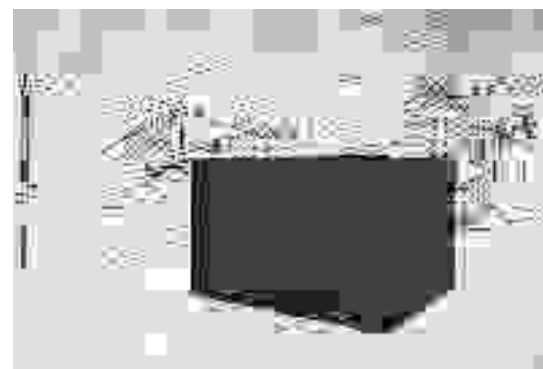
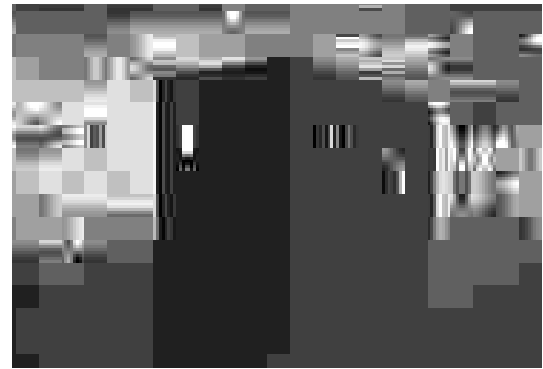
The drawing sculpture *Black Box* consists of a black cube set over a rectangular base. It is constructed of four 2 $\frac{2}{3}$ ' high walls without a floor or ceiling. Tall rectangular openings allow the inside to be seen. The size of these openings forms the model for the inside of the sculpture. A black framework divides the wall into 222 fields, each of which displays a drawing collage.

The first impression is determined by the strength of the black framework, which creates a concise order. In relation to its inlaid drawing collages, the framework offers the singularly viewed picture its individual frame.

The content and formal design of the drawing collages seems to be opposed to the strict framework. Chaos and order are the determining elements in the sculpture and drawing collages. When the singular collages allow, on the one hand, the attempt to depict the fragmentation of the world to be guessed at, so on the other hand the intimate reference to the battle between personal freedom and its adversary, bondage is of the utmost importance. Another aspect of the work exhibits itself, when the viewer discovers the »empty windows«, i. e., the window openings on the facing walls, that lead his gaze back out and remind him of the space in which he and the *Black Box* are surrounded.

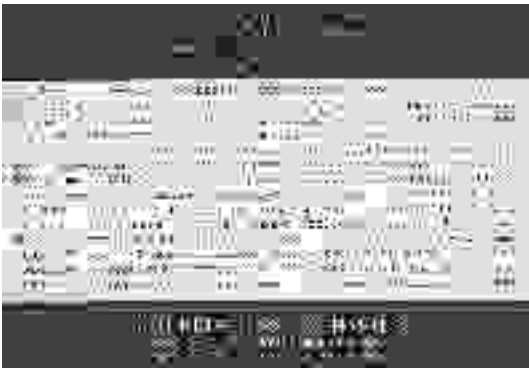
The particular character of *Black Box* lies in the conception of the work as Project, namely the confrontation with various environmental situations and architectures.

Jan Maruhn & Jan-Thomas Köhler (gekürzte Version/short version)



- *Black Box* in der Abguß-Sammlung Berlin, 1991
- *Black Box* im Goethe House, New York, 1993
- Innenansicht der *Black Box*
- Visualisierung der *Black Box*, 1990, Mixed Media

- *Black Box* at the Abguß-Sammlung, Berlin, 1991
- *Black Box* at the Goethe House, New York, 1993
- Inside view of *Black Box*
- Visualization of *Black Box*, 1990, mixed media



- Einladungskarte
- Eröffnungperformance im Auftrag von *Nicoletta von Löwitsch*, durchgeführt von Roland Schnell (an der Schreibmaschine) und Gerhard Hasler (in Siebziger-Jahre-Kleidung)
- Eröffnungperformance im Auftrag von *Karsten Dümpler*, durchgeführt von Hans Wolfgang Mielke als Kölner-Express-Straßenverkäufer
- Zeichnung von *X-Zero*, 1994, 30,1 x 41,9 cm, Papier, Kohle

...avantgarde tendencies of the early 90's...

Semjon hatte im Herbst 1994 diese Ausstellung in der Galerie Alex Lachmann in Köln kuratiert und realisiert. Er hatte 16 junge Künstler und Künstlerinnen aus aller Welt eingeladen (vgl. Einladungskarte), ihre künstlerische Position zum Beginn der 90er Jahre durch Werkbeispiele darzustellen. Semjons Vorschlag, gegebenenfalls ihn per Fax zu beauftragen, ihr Kunstwerk zu realisieren, traf auf eine große positive Resonanz, führte aber auch zu heftigen Reaktionen bis zur Ablehnung der Teilnahme. Aufgrund des konzeptuellen Kunstbeitrages der ebenfalls eingeladenen Kölner Künstlerin Nicoletta von Löwitsch, Korrespondenzen sowie Transkriptionen von Telefon- und Anrufbeantwortermitschnitten zu einem Tableau zu montieren, sind die Reaktionen der Künstler zu Semjons kuratorischem Anliegen dokumentiert und können Einblick in einen künstlerischen Diskurs der frühen 90er Jahre geben.

Interessant war die Aufnahme durch die Ausstellungsbesucher, die auf die Ausstellung eher unkritisch und teilnahmslos reagierten. Für Semjon jedoch war am erstaunlichsten, daß niemand, nicht einmal das Fachpublikum, bemerkt hatte, daß das ganze Unternehmen dieser Ausstellung respektive Künstler und Kunstwerke ein von Semjon konzipierter und realisierter *fake* war. So haben auch die überall vertretenen roten Punkte, d.h. der Ausverkauf dieser Ausstellung, den Besucher trotz starker Kunstmarkt-rezession nicht stutzig gemacht.

Anläßlich dieser Ausstellung wurde eine limitierte Auflage der oben genannten Korrespondenzen von H. N. Semjon und *Nicoletta von Löwitsch* herausgegeben.

...avantgarde tendencies of the early 90's...

Semjon curated and realized this exhibition in the Galerie Alex Lachmann in Cologne in the fall of 1994. He invited 16 young artists from around the world (see invitation card) to present their artistic positions at the beginning of the 90's through examples. Semjon's recommendation to commission them to realize their artworks by fax, if need be, met with a largely positive response, but led also to strong reactions, including refusals to participate. Taking the lead from the conceptual contribution of Cologne invitee Nicoletta von Löwitsch, mounting correspondences as well as transcriptions of telephone recordings to a tableau, the reactions of the artists to Semjon's curatorial request are documented and can give insight into the artistic discourse of the early 90's.

The perception of the visitors to the exhibition, who looked at the exhibition uncritically and apathetically, was interesting. For Semjon, however, the most astonishing was that nobody, not even the professionals, noticed that the entire undertaking of the exhibition, the artists and the artworks respectively, was a fake, conceptualized and realized by Semjon. Not even the red dots that were to be seen everywhere, i.e., a sell-out exhibition, did not make the visitors suspicious despite the recession in the art market.

On the occasion of this exhibition, a limited edition of the above-mentioned correspondence between H. N. Semjon and *Nicoletta von Löwitsch* was issued.

- Invitation card
- Happening directed by *Nicoletta von Löwitsch*, performed by Roland Schnell (at typewriter) and Gerhard Hasler (with 70's outfit)
- Happening directed by *Karsten Dümpler*, performed by Hans Wolfgang Mielke as street vendor of Kölner Express newspaper
- Drawing by *X-Zero*, 1994, 11 3/4" x 16 1/2", paper, charcoal

Monument für den Industriearbeiter

Dieses Kunstprojekt ist als dreiteiliges Kunstwerk geplant und besteht aus einer Installation, einem Kurzfilm und fotografischen Diptychen sowie Triptychen. Grundlage für den Kurzfilm und die Fotografien ist die Installation mit gleichlautendem Titel.

Semjons jahrelange Beschäftigung im Daimler-Chrysler-Werk in Berlin-Marienfelde hat ihn zu dieser Arbeit inspiriert. Sie ist als eine Hommage an die Kollegen gedacht. Das Kunstprojekt macht sich die moderne Fließbandtechnik mit den tablettähnlichen Werkstückträgern zunutze. Anstelle der hier normalerweise transportierten Wasserpumpen für Motoren werden gebrauchte lederne Arbeitshandschuhe, auf goldene Tellersockel montiert, auf die Werkstückträger gestellt. Die nun sich im Kreis- bzw. Kreuzverkehr bewegend Handschuhe werden aus verschiedenen Blickwinkeln gefilmt. Ebenso werden Arbeiterporträts (einschließlich Selbstporträt als Arbeiter) sowie *Arbeitende Hände*, d. h. Arbeitsbewegungen der Kollegenhände samt Werkzeug, abgefilmt. Diese verschiedenen Einstellungen werden rhythmisch und abwechslungsreich zusammengeschnitten, so daß Bewegung und Ruhe (Porträts) sich spannungsreich ergänzen.

Die Installation kann auch kontextverschoben als einfacher Nachbau in einem Ausstellungsraum in Korrespondenz mit dem Kurzfilm, den Fotografien usw. inszeniert werden.

Status Quo: Verhandlungen mit Daimler-Chrysler zwecks Realisierung (Genehmigung und Förderung).

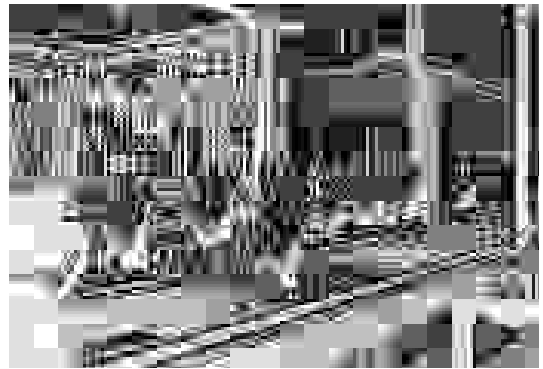
Monument for Factory Workers

This artistic project is planned as a three-part work consisting of an installation, a short film and photographic diptychs as well as triptychs. The basis for the short film and the photography is the installation of the same title.

Semjon's long employment at the Daimler-Chrysler Company in Berlin-Marienfelde inspired him to do this project. It is conceived of as an homage to his colleagues. The project makes use of the modern assembly-line technique and the tray-like work-part supports. In place of the water-pumps used in engines that are usually transported here, used leather workgloves will be mounted on gold flat pedestals and placed on the supports. The gloves, now revolving, or rather moving at intersecting angles, will be filmed from various perspectives. In addition workers' portraits (including a self-portrait as worker) as well as *working hands*, i. e., work movements of colleagues' hands, including tools, were filmed. These different poses will be edited rhythmically and interchangeably, so that movement and stillness (portraits) tensely complemented each other.

The installation can also be staged contextually as a simple construction in an exhibition space in correspondence with the short film, the photography, etc.

Status Quo: Negotiations with Daimler-Chrysler for the purpose of realization (approval and support).



- Visualisierungen, 1997, je 18 x 13,5 cm, Mixed Media
- Handschuh, Prototyp mit Tellersockel, 1997, ca. 25 x 17 x 10 cm, Mixed Media
- *Monument für den Bauarbeiter*, temporäre Installation, 1996 auf dem Weinhaus Huth, Potsdamer Platz, Größe variabel

- Visualizations, 1997, each 7" x 5 3/8", mixed media
- Workers glove, prototype with flat pedestal, 1997, 10" x 6 3/4" x 4", mixed media
- *Monument for the construction worker*, temporary installation, 1996 on the top of Weinhaus Huth, Potsdamer Platz, Berlin, size variable



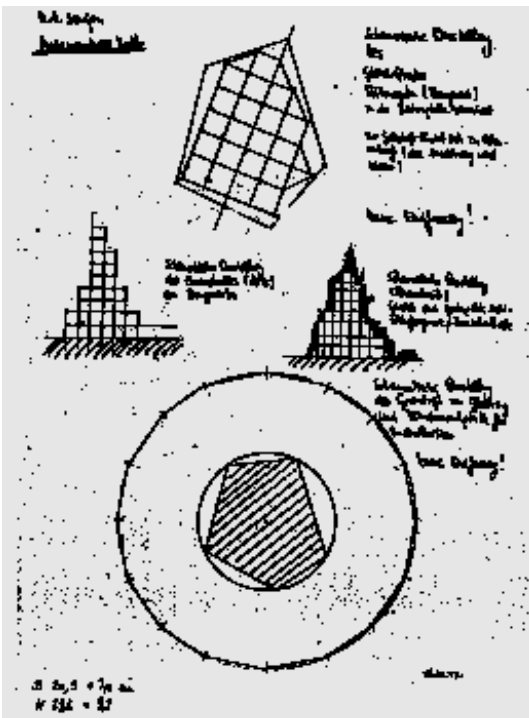
Metamorphosis Berlin

Metamorphosis Berlin ist ein öffentliches temporäres Installationsprojekt, das im Auftrag der Büros für Kommunikationsforschung Pfeiffer (Bonn/Berlin) im Sommer 1997 für die Freifläche am Berliner Tacheles für die Fundus-Investorengruppe von Semjon konzipiert wurde.

Die Installationsarbeit läßt sich als ein aus Berliner Architekturfragmenten verschiedener, bis in jüngste Zeit hineinreichenden Perioden aufgestapelter, sich nach oben hin verjüngender Turmberg mit lichter Höhe zwischen 7 und 9 m und einem Durchmesser im Sockelbereich von etwa 4,5 m beschreiben. Ein zwei Meter hoher Sicherheitsglasring von 12 m Durchmesser umschließt den Turmberg, sichert ihn vor unbefugtem Zutritt und dient gleichzeitig als transparente Folie für die Vermittlung von Informationen über die verwendeten Architekturfragmente. Während der Nacht soll ein gleichmäßiges rotes Licht aus der Installationskulptur strömen.

Metamorphosis Berlin war geplant als stadträumlich bezogene Arbeit, die mit der Nachbarschaft der Bau ruine Tacheles und dem angrenzenden Scheunenviertel die bewegte Geschichte der Zerstörung und des Wiederaufbaus Berlins durch die Collage der Architekturfragmente aus den verschiedenen Zeitperioden widerspiegeln sollte. Es sollte ein allgemeingültiges Zeichen für die Dynamik von gebauter Geschichte werden.

Status Quo: Planung weit fortgeschritten, Projekt vorerst gestoppt.



Metamorphosis Berlin

Metamorphosis Berlin is a temporary public installation project that was conceived by Semjon in the summer of 1997 on behalf of the Office for Communications Research Pfeiffer (Bonn/Berlin) for the Fundus Investment Group for the open area at the Berlin Tacheles.

The installation allows itself to be described out of various architectural fragments piled up towards a tapering towerlike construction, which is easily 7-9 meters in height with a base of about 4.5 meters. A two meter high glass security ring, twelve meters in diameter encloses the construction, secures it from unauthorized entrance and functions at the same time as transparent foil for the mediation of information over the selected architectural fragments. During night an even red light floods out of the installation.

Metamorphosis Berlin was planned as a work opening spatially across the urban area of the *Scheunenviertel*, which should mirror the moving history of destruction and reconstruction in Berlin within the locality of the Tacheles ruin and the bordering quarter through the collage of architectural fragments from different periods. It should become a universal symbol for the dynamic of constructed history.

Status Quo: Planning far advanced, project currently on hold.

- Visualisierung
 - Technische Skizze
- Beide 1997, je 29,6 x 21 cm, Mixed Media

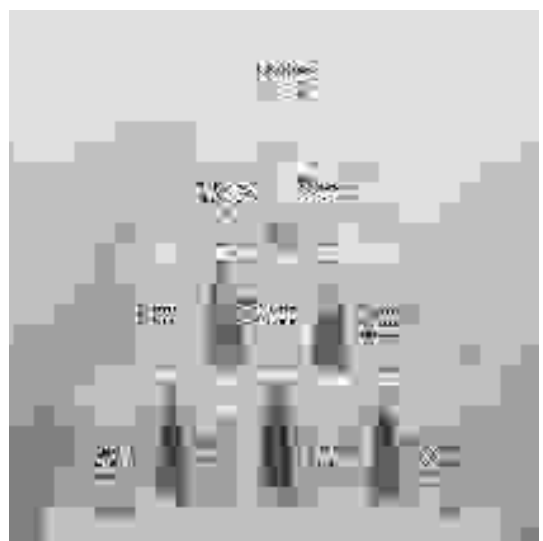
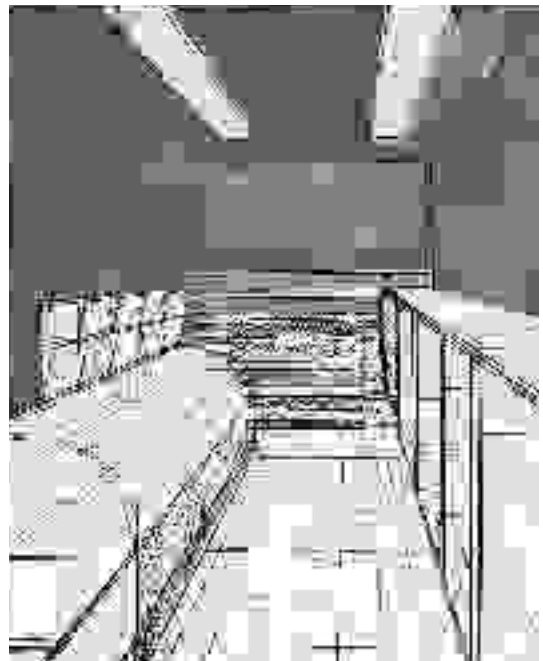
- Visualization
 - Technical draft
- Both 1997, each 11 3/8" x 8 1/4", mixed media

Deli/Grocery Project 2000

Mit dem *Deli/Grocery Project 2000* möchte der Künstler seine Reflexion über die Warenwelt und ihre Verkaufsstrategien erweitern. Dazu möchte er einen simulierten *deli/grocery* in New York City erschaffen. Ein Straßenladen in Downtown Manhattan soll im Inneren blau gefaßt werden und alle typischen Merkmale eines *deli* aufweisen wie die Markise, die Neonreklame und die typische Einrichtung (Kühlschränke, Regale, Schaukästen, Verkaufstheke aus Chrom und Glas usw.). Dieser soll etwa tausend *Product Sculptures* beherbergen. *Deli/Grocery* soll sich in die typische New Yorker Straßenatmosphäre einfügen. Semjon wird etwa zehn Monate benötigen, um das Volumen der *Product Sculptures* herzustellen. Im Jahr 2000 wird vermutlich diese Installation dem Publikum für drei Monate zugänglich sein. Interessierte können jederzeit auf der Internet-Seite <http://www.snafu.de/~semjon> die Neuigkeiten über dieses Projekt abrufen.

Deli/Grocery Project 2000

With the *Deli/Grocery Project 2000* the artist would like to extend the reflection on the world of consumer goods and its selling strategies within a simulated *deli/grocery* in New York City. A street accessible location in Downtown Manhattan will inside be painted blue and installed like a real *deli/grocery* with an awning, neon signs, the typical fixtures (chrome and glass refrigerators, shelves, display boxes, counter etc) and it will host about a thousand *Product Sculptures*. *Deli/Grocery* shall be integrated into the typical New York street atmosphere. Semjon needs about ten months to create the whole volume of *Product Sculptures*. Starting point will be probably autumn 1999. In the year 2000 the installation will be on view for the public for a period of three months. Interested people may check the news about *Deli/Grocery 2000* on the following website: <http://www.snafu.de/~semjon>.



- Visualisierung Straßensicht
 - Visualisierung Innenraum
- Beide 1995, je 14,5 x 11,7 cm, Mixed Media
- *Deli/Grocery Project 2000 Coffee Cup Edition*
- Edition von 400, je 9,5 x 9 x 9 cm, signiert und gestempelt, Papierbecher, gebleichtes Bienenwachs, Plastikdeckel, gedrucktes Logo

- Visualization street view
 - Visualization inside view
- Both 1997, each 5 3/4" x 4 5/8", mixed media
- *Deli/Grocery Project 2000 Coffee Cup Edition*
- Edition of 400, each 3 3/4" x 3 1/2" x 3 1/2", signed and stamped, paper cup, bleached beeswax, plastic lid, printed logo

Lebenslauf/Resume

- 1962 Geboren in Wiesbaden
Lebt und arbeitet in Berlin, gelegentlich in New York
- 1984–1987 Studium der Kunstgeschichte und der Klassischen Archäologie in Berlin
1987–1994 Studium der Bildenden Kunst an der Hochschule der Künste in Berlin bei Georg Baselitz
1989 Master Class of Drawing in Como/Italien (Fondazione Antonio Ratti) mit Arnulf Rainer und Georg Baselitz
1991–1992 Studienaufenthalt in New York; Mentor: Terry Winters
1993–1994 Halbjährige Studienaufenthalte in New York
1994 Meisterschüler von Georg Baselitz in Berlin

Einzelausstellungen und realisierte Projekte

- 1987 *Sisyphos, eine kinetische Performance*, Tiergarten Berlin
1991 *Black Box*, Abguß-Sammlung antiker Plastik, Berlin
1992 *Berlin – New York and vice versa*, Deutsches Generalkonsulat, New York
1993 *Black Box*, Goethe House, New York
Von dort ich komm, wohin ich geh, Anderes Ufer, Berlin
Unity in difference, Galerie Ressel, Wiesbaden
Nine Triplets and a Teddybear, Sammlung Scheuermann, Köln
Unity in difference, Galerie Alex Lachmann, Köln
The Triplet Series, Stephen Solovy Fine Art, Chicago
1994 *Unity in difference/Neue Arbeiten* und ... *avantgarde tendencies of the early 90's...*, Galerie Alex Lachmann, Köln
1995 *Unity in difference*, Galerie Lansberg, Paris
The Triplet Series/Neue Arbeiten, Sammlung Scheuermann, Köln
1996 *Kiosk*, Berlin-Zehlendorf
Kunst, Ausstellungsprojekt der Galerie Wolf, Berlin
Im Zentrum des Geschehens – Berlin Paintings u. a., Weinhaus Huth, Potsdamer Platz, Berlin
1997 *Unity in difference/Ausgewählte Werkgruppen*, Galerie Michael Kalinka, Dresden
Unity in difference/Part VI, Galerie Markus Richter, Potsdam
1998 *Deli/Grocery Project*, Project Space, AU base, New York
Product Sculptures, dirty windows, Berlin
Product Sculptures and others, AU base, New York

Gruppenausstellungen in Auswahl

- 1995 *Accrochage*, Galerie Alex Lachmann, Köln
Kunst bei Henning, Henning Berlin GmbH & Co.
1996 *Accrochage*, Galerie Alex Lachmann, Köln
Absolut Modern Sein, Galerie Markus Richter, Potsdam
1997 *Zeitreise*, Anderes Ufer, Berlin
Accrochage, AU base, New York
1998 *Blick zurück nach vorn*, Galerie Markus Richter, Potsdam
Grenzgänge, Meinblau im Pfefferberg, Berlin
Das Bild vom Bild, zusammen mit Harald Kohlmetz, Karina Spechter und Thomas Skiba, Galerie Alex Lachmann, Köln

Preise und Stipendien

- 1988–1994 Studienstipendium des Evangelischen Studienwerkes, Haus Villigst
1989 Preis der Fondazione Antonio Ratti, Como/Italien, für Zeichnung
1991–1992 New York Studienstipendium des Evangelischen Studienwerkes
1993 Projektförderung vom Berliner Senat für *Black Box* im Goethe House, N.Y.

Messebeteiligungen in Auswahl

1993 Art Chicago (Stephen Solovy Fine Art); 1993-1998 Art Cologne (Galerie Alex Lachmann); 1994 Art Basel (Galerie Alex Lachmann); 1997 Graphik Dresden (Galerie Markus Richter); 1998 Art Frankfurt (Galerie Markus Richter; Galerie Michael Kalinka); 1998 Graphik Dresden (Galerie Markus Richter; Galerie Michael Kalinka); Gramercy Art Fair N.Y. (AU base); N.Y. Downtown Art Exchange (AU base); SOFA Chicago (Vedanta Gallery, Chicago); Kunst Zürich (Galerie Markus Richter)

Bibliographie/Bibliography

- 1998 *Kunst bei Henning*, hrsg. von Ursula Prinz, Gebrüder Mann Verlag, Berlin
»Nutzwert geht, Kunstwert kommt« von Gerhard Charles Rump (zu *Art Frankfurt*), *Die Welt* vom 21.3.1998
- 1997 »Marke Armani als Relief« von Nikolaus Bernau (zu *Unity in difference/Part VI*, Galerie Markus Richter), *Berliner Zeitung* vom 21.10.1997
»Das Unbekannte im Gewöhnlichen« von Gerhard Charles Rump (zu *Unity in difference/Part VI*, Galerie Markus Richter), *Die Welt* vom 17.10.1997
»Zeichnungen unter einer Haut aus Wachs versteckt« von Nikola Henze (zu *Unity in difference/Part VI*, Galerie Markus Richter), *Berliner Morgenpost* vom 14.10.1997
»Blutige Babys – Alltag in Wachs. Semjon H. N. Semjon verfremdet die Konsumwelt« von (Wolt) (zu *Unity in difference/Part VI*, Galerie Markus Richter), *Märkische Allgemeine Zeitung* vom 29.9.1997
»Plötzlich war die Milchtüte eingewachsen – Semjon H. N. Semjon zeigt in der Galerie Markus Richter keine Pop-Art« von A. Strubel (zu *Unity in difference/Part VI*, Galerie Markus Richter), *Potsdamer Neueste Nachrichten* vom 29.9.1997
»Mehrfach geschützt und bewahrt« von Gerhard Charles Rump (zu *Unity in difference*, Galerie Michael Kalinka), *Die Welt* vom 23.8.1997
»Wirklichkeit in Wachs« (zu *Unity in difference*, Galerie Michael Kalinka), *PLUSZ* vom 21.8.1997
»Welt in Wachs konserviert« von Heinz Weißflog (zu *Unity in difference*, Galerie Michael Kalinka), *Dresdner Nachrichten* vom 18.10.1997
- 1996 »Optische Abenteuer auf der Baustelle« von Gerhard Charles Rump (zu *Im Zentrum des Geschehens – Berlin Paintings u.a.* im Weinhaus Huth, Potsdamer Platz, Berlin), *Die Welt* vom 15.6.1996
»Im Zentrum des Geschehens: Die Dynamik der Veränderung« von Susanne Kusicke (zu *Im Zentrum des Geschehens – Berlin Paintings u.a.* im Weinhaus Huth, Potsdamer Platz, Berlin), *Berliner Morgenpost* vom 13.6.1996
»Künstlerportrait Semjon H. N. Semjon« von Gerhard Charles Rump, *Kunstzeit* Nr. 4, 1996, Seite 41–44
»Im musealen Einweckglas« von Katrin Bettina Müller (zu *Kiosk, Installationsskulptur*), *Tip-Magazin* Nr. 8, 1996
»Skulpturen statt Haribo in H. N. Semjons Kunstkiosk in Zehlendorf« von Julie Anette Schrader (zu *Kiosk, Installationsskulptur*), *die tageszeitung* vom 15.4.1996
»Kunstwachs an der Dorfaue« von (se) (zu *Kiosk, Installationsskulptur*), *Tagesspiegel* vom 1.4.1996
»Zigaretenschachteln unter Bienenwachs« von Eva Stern (zu *Kiosk, Installationsskulptur*), *Berliner Zeitung* vom 21.3.1996
»Zigaretten und Zeitungen im Wachsmantel« von Susanne Kusicke (zu *Kiosk, Installationsskulptur*), *Berliner Morgenpost* vom 20.3.1996
- 1995 »Der besondere Akzent der roten Punkte« von Gerhard Charles Rump (zu *Art Cologne 1995*), *Die Welt* vom 18.11.1995
- 1993 »Semjon H. N. Semjon« von (j.s.) (zu *Unity in difference*, Galerie Alex Lachmann), *Kölner Stadtanzeiger* vom 21.10.1993
»Semjon H. N. Semjon« von (da) (zu *Unity in difference*, Galerie Alex Lachmann), *Kölner Stadtanzeiger* vom 8.10.1993
»Semjon H. N. Semjon« von Claudia Wahjudi (zu *Von dort ich komm, wohin ich geh*, Anderes Ufer), *Zitty Juni/Juli* 1993
»Mit Wachs verhüllt« von (AC) (zu *Unity in difference*, Galerie Ressel), *Wiesbadener Kurier* vom 25.5.1993
»Welt der Wachsfiguren« von Dorothee Baer-Bogenschütz (zu *Unity in difference*, Galerie Ressel), *Frankfurter Rundschau* vom 15.5.1993
»Gegensätze verschmelzen im Ganzen« von (C.S.) (zu *Unity in difference*, Galerie Ressel), *Wiesbadener Tageblatt* vom 6.5.1993
»Black Box« von (...) (zu *Black Box*, Goethe House, New York), *New Yorker Staatszeitung* vom Januar 1993
- 1991 »Für manische Penisophile« von (rola) (zu *Black Box*, Abguß-Sammlung antiker Plastik, Berlin), *die tageszeitung* vom 8.2.1991
- 1987 »Die tanzenden Bälle des Sisyphos im Wasser des Landwehrkanals« von (a.c.) (zu *Sisyphos, eine kinetische Performance*), *Tagesspiegel* vom 30.10.1987

Impressum

Herausgegeben von Jan Maruhn

Satz und Layout: Frank Zimmer, Berlin
Scans und Belichtung: Europrint, Berlin
Druck und Bindung: Hellmich PrePress & Print GmbH,
Berlin

Reproduktionsfotografie: Silke Helmerdig, Berlin
außer:
Seite 20: Ingo Taubhorn, Berlin
Seite 26–28 oben: H. N. Semjon & Silke Helmerdig,
Berlin
Seite 48 oben: Kay-Tom Lingnau, Köln
Seite 56 (Aktionsfotos): Thomas Blum, Augsburg
Seite 56–58: H. N. Semjon
Seite 58 (Aktionsfotos): Edward Buchanan, New York,
Milano

© 1999 Vice Versa Verlag
Waldemarstr. 81
10997 Berlin-Kreuzberg

ISBN 3-932809-08-4