

# Cultural Safety

CONTEMPORARY ART FROM NEW ZEALAND





# Cultural Safety

ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUS NEUSEELAND

FRANKFURTER KUNSTVEREIN - CITY GALLERY, WELLINGTON, TE WHARE TOI



# Cultural Safety

ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUS NEUSEELAND

FRANKFURTER KUNSTVEREIN - CITY GALLERY, WELLINGTON, TE WHARE TOI



*Bust of Queen Victoria at Ohinemutu, Rotorua.* Collection of Rotorua Museum of Art and History Te Whare Taonga o Te Arawa, Rotorua, New Zealand

# Cultural Safety

ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUS NEUSEELAND

CURATED BY GREGORY BURKE AND PETER WEIERMAR

ORGANISED BY THE FRANKFURTER KUNSTVEREIN IN ASSOCIATION WITH THE CITY GALLERY, WELLINGTON, TE WHARE TOI  
WITH ASSISTANCE FROM THE ARTS COUNCIL OF NEW ZEALAND TOI AŌĀROA

Herausgegeben aus Anlaß der Ausstellung *Cultural Safety*, 30.3 - 14.5 1995 im Frankfurter Kunstverein, 31.5 - 6.8 1995 im Ludwig Forum für Internationale Kunst und der City Gallery, Wellington, Te Whare Toi 1995-96.

© City Gallery, Wellington, Te Whare Toi und Frankfurter Kunstverein und Mitwirkende, 1995.

Erste Auflage 1995

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Publikation darf ohne die vorherige schriftliche Erlaubnis der City Gallery, Wellington, Te Whare Toi, und des Frankfurter Kunstvereins reproduziert oder gespeichert werden. Dasselbe gilt für die Übertragung in jeglicher Art und Weise, sei sie elektronisch oder mechanisch, inklusive Vervielfältigungen, Aufnahmen oder anderen Methoden.

ISBN 0-908818-30-0

Kuratoren der Ausstellung	Gregory Burke Peter Weiermair
Katalogredaktion	Gregory Burke
Katalogdesign	Leon van den Eijkel
Redaktionsassistentz	Barbara Blake
Ausstellungassistentz	Petra Kirchberg
Recherchen	Andrew Wood
Redaktionelle Unterstützung	Daphne Brasell Associates
Satz	Archetype, Wellington
Reproduktionen	GP Print, Wellington
Druck/Beratung	Cue Design, Wellington
Druck	GP Print, Wellington
City Gallery, Wellington, Te Whare Toi Wellington City Council PO Box 2199 Wellington NEW ZEALAND	Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus am Römerberg, Markt 44 D60311 Frankfurt am Main GERMANY



FRANK  
FURTER  
KUNST  
VEREIN



## Inhalt

6	<b>Vorwort</b> Paula Savage
8	<b>Vorwort</b> Peter Weiermair
12	<b>Dank</b>
15	<b>Cultural Safety</b> Gregory Burke
33	<b>Künstlerstatements</b> <b>Abbildungen</b> 34 Julian Dashper 44 Luise Fong 54 Jacqueline Fraser 64 Fiona Pardington 74 Michael Parekowhai 84 Peter Robinson 94 Ruth Watson 104 Übersetzung
107	<b>Ausstellungsverzeichnis</b>
113	<b>Chronik</b> Christina Barton
129	<b>Biographien</b> 130 Julian Dashper 136 Luise Fong 139 Jacqueline Fraser 144 Fiona Pardington 148 Michael Pardington 151 Peter Robinson 154 Ruth Watson
158	<b>Literaturliste</b>
159	<b>Photonachweis</b>

## Vorwort

Mit großem Stolz präsentiert die City Gallery, Wellington, Te Whare Toi zusammen mit dem Frankfurter Kunstverein *Cultural Safety*, eine der bedeutendsten Kulturaustausch-Initiativen Neuseelands im Bereich der bildenden Künste. Die kulturelle Verbundenheit Neuseelands mit Europa ging vorwiegend in eine Richtung, nämlich vom Norden zum Süden. Durch *Cultural Safety*, eine museumsgebundene Ausstellung, wird diese Situation zum ersten Mal umgekehrt. Sie bietet ein angemessenes Forum für die Präsentation zeitgenössischer neuseeländischer Kunst in einem europäischen Kontext.

*Cultural Safety* stellt den Höhepunkt von drei, durch Dialog und Zusammenarbeit geprägten Jahren zwischen der City Gallery, Wellington, Te Whare Toi, und dem Frankfurter Kunstverein dar. Dieses internationale Projekt, welches wohl das ehrgeizigste und anspruchsvollste ist, das die Galerie jemals durchgeführt hat, bestätigt erneut unser beständiges Engagement in der Bereitstellung von Möglichkeiten, ein Forum des Dialogs zu bieten, das kulturelle Verständnis zu verbessern, einen Rahmen für weitere Formen des Kulturaustauschs zu schaffen, internationale Beziehungen in diesem Fachbereich zu fördern und partnerschaftlich mit Institutionen und Organisationen außerhalb Neuseelands zusammenzuarbeiten.

*Cultural Safety* ist ein Projekt, das sich durch eine wahre Zusammenarbeit auszeichnet, das Ergebnis einer außergewöhnlichen Teamarbeit zwischen den beiden Kuratoren, Peter Weiermair und Gregory Burke. Sie sind viel in Neuseeland herumgereist, haben öffentliche und kommerzielle Galerien besucht sowie Künstler in ihren Ateliers getroffen und dabei die aktuelle Kunst begutachtet. Bei *Cultural Safety* handelt es sich um ihre persönliche Auswahl, die nur durch praktische Überlegungen im Hinblick auf eine internationale Wanderausstellung eingeschränkt wurde.

Ein derart ehrgeiziges Projekt hat nur dann Erfolg, wenn es das stetige Engagement vieler Einzelpersonen und Organisationen gewinnen kann. Die folgenden ausführlichen Danksagungen spiegeln den allgegenwärtigen Geist der Zusammenarbeit wider, den dieses Projekt hervorgerufen hat.

Wir sind den Leihgebern zu außerordentlichem Dank verpflichtet, da sie so großzügig waren, uns die Erlaubnis zu erteilen, die Kunstwerke während der

Dauer der Tour über große Entfernungen zu transportieren.

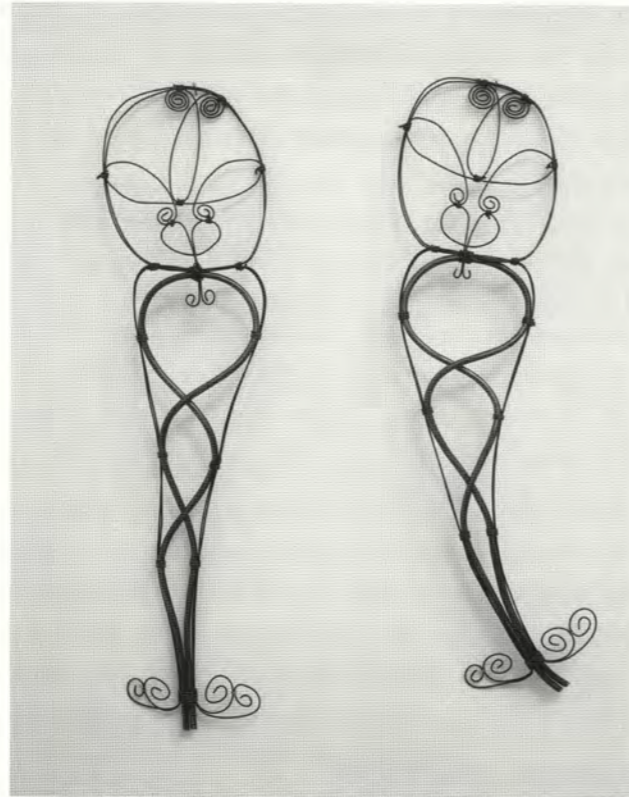
Im Namen der City Gallery, Wellington, Te Whare Toi, möchte ich mich besonders beim Internationalen Kulturaustausch-Programm des Arts Council of New Zealand Toi Aoteroa für seine Unterstützung und Befürwortung dieses Projektes bedanken.

Wir sind uns der Bedeutung bewußt, die der Unternehmenssektor für den Erfolg unserer Bemühungen spielt. Deshalb freuen wir uns über die Unterstützung und das Wohlwollen, welche die Air New Zealand Frankfurt, durch die Reiseunterstützung und internationale Verfrachtung sowie das Neuseeländische Fremdenverkehrsamt in Frankfurt uns erwiesen haben.

Die City Gallery, Wellington, Te Whare Toi, freut sich darauf, Bestandteil eines kontinuierlichen kulturellen Dialogs und Gesprächs innerhalb der internationalen Kunstgemeinschaft zu sein.

**Paula Savage**  
Direktorin  
City Gallery, Wellington, Te Whare Toi

## Vorwort



Jacqueline Fraser *Te Reo Rangatira/The Language of Chiefs* 1993

Die Ausstellung *Cultural Safety*, als deren Kuratoren Gregory Burke von der City Gallery in Wellington und Peter Weiermair vom Frankfurter Kunstverein gemeinsam tätig waren, ist ein Projekt, bei welchem das eingeladene Land und das einladende Land in idealer Weise bei der Vorbereitung der Ausstellung involviert waren und gemeinsam Entscheidungen getroffen wurden.

Der Frankfurter Kunstverein hat sich in den vergangenen Jahren in zunehmendem Maße bemüht, sei es in Form von Einzel oder Gruppenausstellungen, aber auch mit der von ihm verantworteten Triennale *Prospect* auf in Europa noch nicht registrierte oder übersehene Künstler und Kunstlandschaften hinzuweisen. Dabei war immer der intensive Dialog zwischen

den, das Projekt organisierenden Partnern wesentlich gewesen. Die Ausstellungen waren nie 'packages', die ohne Kenntnis des Adressaten, geschnürt wurden.

Est ist das Schicksal jeder Gruppenausstellung, daß sie nur einen sehr beschränkten Ausschnitt aus der visuellen Gegenwartskultur eines Landes geben kann. Bewußt haben sich daher die Organisatoren dieser Ausstellung auf eine Gruppe altersmäßig identischer, jungen Künstler beschränkt.

Das Verhältnis der Frauen in dieser Auswahl aber auch von Künstlern unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeit entspricht dabei ohne das dies, im Sinne einer 'political correctness' beabsichtigt gewesen wäre den tatsächlichen kulturpolitischen Verhältnissen.

Bernice Murphy hat anlässlich der ersten, umfassenden Übersichtsausstellung zur bildenden Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts in Neuseeland im Museum of Contemporary Art in Sydney, im Katalog der Ausstellung die den Titel *Headlands* trug treffend von den Gefährdungen der internationalen Ausstellungen gesprochen, die in unzulässiger Weise unser Verständnis anderer Kulturen vereinfachen und eher aus Ähnlichkeiten denn Unterschiede abzielen.

Es wird für den Besucher der Ausstellung mit dem ironischen Titel *Cultural Safety* notwendig sein, die unterschiedlichen historischen, kulturellen, politischen und geographischen Bedingungen des Landes, auf die der Katalog hinweist trotz der internationalen Sprache der vertretenen Künstler zu reflektieren.

"Culture arises in particular contexts that condition specific forms. Understanding the particularity of art works does not diminish their value or esteem, but rather intensifies an awareness of their origins and concerns. It enables a more comprehensive grasp of art's ambition and cultural achievement."<sup>1</sup>

Das Projekt mit seinen, es begleitenden Parallelausstellungen, einer Videoretrospektive neuseeländischer Künstler sowie der monographischen Ausstellung die dem bedeutenden Photographen Peter Peryer eingeräumt wurde, wird im Anschluß an Frankfurt im Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen gezeigt werden. Auch das Ludwig Forum zeichnet innerhalb der Landschaft der bundesrepublikanischen Ausstellungshäuser ein großes Interesse an bislang in diesem Land kaum gezeigten Kunstlandschaften aus.

Der Ausstellung sind zahllose Besuche in Studios, Galerien und Museen, Gespräche mit Vermittlern, Sammlern und Künstlern vorausgegangen. Ihnen allen möchte ich an dieser Stelle für ihre Zeit und das Interesse, das sie unserem Projekt



Einband von/Cover of *Headlands: Thinking through New Zealand art*

entgegengebracht haben danken. Ohne diese breite Information über die lebendige visuelle Kultur Neuseelands wäre diese Auswahl nicht möglich gewesen, die unter dem Gesichtspunkt der Qualität unterschiedliche mediale Positionen vereint, auf die Gregory Burke in seinem Text ausführlich eingeht.

Wir konnten in unserem Hause eine großangelegte Überblicksausstellung wie *Headlands* nicht wiederholen. Es erscheint mir natürlich bedauerlich, daß eine Reihe zentraler und bedeutender Figuren der Moderne Neuseelands in Europa nach wie vor unbekannt sind. Unsere Ausstellung konfrontiert uns mit einer Reihe von Fragen und Problemen, die in der aktuellen Situation an vielen Orten der Welt von Künstlern thematisiert werden, Fragen der kulturellen Identität, die nicht nur für das aus unserer geografischen Perspektive am End der Welt liegende Neuseeland von zentralem Interesse sind, sondern auch in diesem Europa einer neuen Völkerwanderungsperiod von größter Relevanz.

Der Ort, die Herkunft eine eigene Tradition, die trotz ihrer westlichen Orientierung stark von den Besonderheiten der geografischen Lage mitgeprägt ist, sowie das faszinierende Thema der Auseinandersetzung mit der Kultur der Maori als Möglichkeit einer lebendigen, nicht erstarrten traditionellen Kultur spielen in der Gegenwartskunst Neuseelands eine wesentliche Rolle. Faszinierend ist auch die Medienvielfalt der ausgestellten Werke, sowie der innovative Einsatz. Das Spektrum reicht von Skulptur und Malerei zu Installationen, unterschiedlichen konzeptuellen Strategien.

So sehr diese Strategien eine internationale Sprache sprechen, wir sollten uns hüten die Werke aus dem größeren Zusammenhang der neuseeländischen Kultur zu lösen.

Als Kurator der Ausstellung war die Realisierung des Projekts ein faszinierendes Abenteuer und ich hoffe, daß das deutsche Publikum mit Aufmerksamkeit und Neugierde auf die Kunst dieses Landes reagiert.

**Peter Weiermair**  
 Direktorin  
 Frankfurter Kunstverein

1. *Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia 1992 p10

## Foreword

The exhibition *Cultural Safety*, for which Gregory Burke of the City Gallery in Wellington and Peter Weiermair of the Frankfurter Kunstverein have served as curators, is a project developed and prepared in close cooperation between host and guest countries and decisions were taken in concert. In recent years, the Frankfurter Kunstverein has devoted itself increasingly in both solo and group exhibitions, including the triennial *Prospect* show, to fostering an awareness of art landscapes previously unknown or overlooked in Europe. In these efforts, intensive dialogue between project partners has always been an essential feature. The exhibitions have never appeared simply as 'packages', bound and tied without full knowledge of those for whom they are intended.

It is the fate of any group exhibition that it can only provide a very limited cross-section of the contemporary visual culture of a particular country. Thus the organisers of this exhibition have purposely selected a group of young artists representing the same age group.

Although little attention was given to "political correctness", the proportion of women and artists from a variety of ethnic groups in this selection is thoroughly in keeping with present cultural and political relationships. On the occasion of *Headlands: Thinking through New Zealand art*, the first comprehensive exhibition to provide an overview of 20th-century visual art in New Zealand, presented by the Museum of Contemporary Art in Sydney, Bernice Murphy spoke in her catalogue essay appropriately of the danger posed by international exhibitions which unjustifiably simplify our understanding of other cultures and tend rather to stress similarities rather than differences.

Despite the international language of the participating artists, visitors to the exhibition ironically titled *Cultural Safety* will be compelled to reflect upon the differing historical, cultural, political and geographic circumstances present in this country, to which the catalogue refers.

"Culture arises in the particular contexts that condition its specific forms. Understanding the particularity of art works does not diminish their value or esteem, but rather intensifies an awareness of their origins and concerns. It enables a more comprehensive grasp of art's ambition and cultural achievement."

Following the Frankfurt exhibition, the project, including its parallel exhibitions - a video-retrospective of artists from New Zealand and the monograph exhibition devoted to the important photographer Peter Peryer, will be shown at the Ludwig Forum for International Art in Aachen.

The Ludwig Form is another of the several exhibiting

institutions in the Federal Republic of Germany that pursue a strong interest in landscapes of art which have thus far enjoyed little exposure in this country.

Preparations for this exhibition involved countless visits to studios, galleries and museums as well as numerous discussions with galleries, collectors and artists. I wish to take this opportunity to thank all concerned for their time and their interest in our project. Without such a broad base of information about the living visual culture of New Zealand, this particular selection, which unites many diverse media positions under the single aspect of quality, as Gregory Burke shows in his catalogue essay, would not have been possible.

We in Frankfurt were not able to repeat a large-scale overview exhibition of the dimensions of *Headlands*. It is regrettable, of course, that a number of significant figures of central importance to modern art in New Zealand remain unknown in Europe. Our exhibition poses a range of questions and problems currently of concern to artists in many different parts of the world - questions of cultural identity that are not only of importance for New Zealand, located from our perspective at the geographical end of the world, but are also crucial issues for a Europe now involved in a new phase of ethnic migration.

The place, the origin, a tradition of its own that despite its Western orientation is strongly influenced by the particularities of its geographical position and the fascinating theme of concern with the Maori culture, which represents the possibility for a living, growing traditional culture, all play important roles in the contemporary art of New Zealand. Also fascinating are the variety of media represented in the exhibited works and the innovative ways in which they are employed. The spectrum extends from sculpture and painting to installations and from there to a diversity of conceptual strategies.

Although these strategies speak an international language, we should avoid any attempt to disconnect them from the general context of the culture of New Zealand.

For me, as a curator of the exhibition, the realisation of this project was a fascinating adventure, and I sincerely hope that the German public will respond with interest and curiosity to the art of New Zealand.

**Peter Weiermair, Director, Frankfurter Kunstverein**

1. *Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia 1992 p10



## Dank

Das Ausstellungsprojekt *Cultural Safety* wurde im Laufe von drei Jahren entwickelt. In dieser Zeit hat es von der Großzügigkeit und dem Wohlwollen vieler Personen sowohl in Deutschland als auch in Neuseeland profitiert.

Ein solches Projekt erfordert zunächst einmal das Engagement der daran teilnehmenden Künstler. Wir danken ihnen für ihre unablässige Begeisterung und Unterstützung.

Weiterhin möchten wir uns für die beachtliche Unterstützung und Großzügigkeit der Leihgeber dieser Ausstellung bedanken. Dies sind: die Zeitschrift Artforum International, New York, USA; Auckland City Gallery, Auckland, Neuseeland; Jim und Mary Barr, Wellington, Neuseeland; Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, Neuseeland; Brooke|Gifford Gallery, Christchurch, Neuseeland; Mary-Louise Browne, Wellington, Neuseeland; Mary P. Browne, Auckland, Neuseeland; Chartwell Collection, Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, Neuseeland; Claybrook Gallery, Auckland, Neuseeland; Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, Neuseeland; Sue Crockford Gallery, Auckland, Neuseeland; Nadia Bassanese Studio d'arte, Trieste, Italien; Hamish McKay Gallery, Wellington, Neuseeland; Peter McLeavey Gallery, Wellington, Neuseeland; Stephanie Oberg und Ross Humphries, Christchurch, Neuseeland; Paris Family Collection, Wellington, Neuseeland; Saatchi & Saatchi Advertising Ltd., Wellington, Neuseeland, sowie private Leihgeber.

Wir bedanken uns bei den Sponsoren Air New Zealand (Frankfurt) den offiziellen Transporteuren der Ausstellung und the New Zealand Tourism Board (Frankfurt). Insbesondere gilt unser Dank Frau Jutta B. Simon und Frau Bettina Hemberger.

An Saatchi und Saatchi, Wellington und Symmans Saker Elliott und Hickman Ltd, insbesondere Sue Elliott, geht unser aufrichtiger Dank für deren andauernd Expertise und Unterstützung im Marketingbereich.

Im Laufe seiner Entwicklung hat das Projekt eine große finanzielle Unterstützung vom Arts Council of New Zealand Toi Aotearoa erhalten, und zwar im Rahmen seines internationalen Kulturaustauschprogramms. Für diese wichtige Unterstützung sind wir außerordentlich dankbar. Insbesondere möchten wir dem Leiter Peter Quinn sowie der Managerin der internationalen

Kulturaustauschprogramms, Nonnita Rees, danken, die sich aktiv für das Projekt eingesetzt haben. Unser Dank gilt auch den Mitgliedern des International Panel of the Arts Council, also Jenny Gibbs, Julian Dashper Merata Mita und Carin Wilson die großzügigerweise soviel Zeit geopfert haben.

Das Goethe Institut in Wellington hat unser Projekt gleich von Beginn an begeistert unterstützt. Wir möchten ihm dafür danken und insbesondere unsere Wertschätzung gegenüber dem ehemaligen Direktor, Knut Heuer, und dem derzeitigen Direktor, Manfred Brönnner, zum Ausdruck bringen.

Es haben eine Reihe von Personen zur Zusammenstellung und Herausgabe des Katalogs beigetragen. Insbesondere sind wir dem Designer Leon van den Eijkel, dem Rechercheur Andrew Wood, die Redaktionsdiensten Daphne Brasell und Barbara Blake, die Sekretariaten Delwyn Carter und Stephanie Chilcott, dem Photographen Michael Roth, dem Satz Jill Livestre und dem Drucker David Sanders sowie Petra Kirchberg (Frankfurter Kunstverein) zu Dank verpflichtet.

Organisation, Verfrachtung und Verpackung der Ausstellung wurden von Elizabeth O'Loughlin, Mark Roach, Gerda Nana, Mark Kent und Phillip Robertson ausgezeichnet gehandhabt.

Wir möchten auch den vielen Menschen danken, die das Projekt auf seinem Weg unterstützt haben, darunter: Paul Abbott, Curtis Anderson, Christina Barton, Anna Bibby, Ronald Brownson, David Cook, Andrea Dornauf, Rob und Ev Gardiner, Amanda Gibbs, Bronwyn Grant, George Hubbard, Bryan James, Knight Landesman, John Leuthart, Barbara Mare, William McAloon, Ewen McDonald, Lawrence McDonald, Louise Pether, Planet Magazine, Irihapeti Ramsden, Richard Reddaway, Bruce Robinson, Anne Summerville, Mary-Jane Thompson, Richard Thompson, Emma Shephard, Jo Torr, Rosemarie Trockel.

Schließlich möchten wir die Kuratoren der Ausstellung, uns beim Wellington City Council für die kontinuierliche Unterstützung bedanken sowie bei Herrn Professor Dr Wolfgang Becker (Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen) für das Interesse und die Bereitschaft die Ausstellung in seinem Haus zu zeigen.

Paula Savage

Gregory Burke

Peter Weiermair



Elvis mit Mitgliedern der Maorigruppe die in dem Film *Paradise Hawaiian Style*/Elvis with members of the Maori group who performed in *Paradise Hawaiian Style* 1965, Courtesy of Janet Waititi. 'Elvis' and 'Elvis Presley' are the registered trademarks of Elvis Presley Enterprises Inc, 1994.

## Cultural Safety

“Während die Worte eines Dichters von seiner eigenen Sprache getragen werden, ist selbst die beste Übersetzung dazu bestimmt, Teil des Wachstums ihrer jeweiligen Sprache zu werden und schließlich durch deren Neugestaltung vereinigt zu werden.”

Walter Benjamin *The Task of the Translator* (Die Aufgabe des Übersetzers)

Wenn der Name eines Landes ein Kennzeichen für seine Identität ist, ein Titel, der ihm einen Status und eine Einheitlichkeit als Nation verleiht, dann befindet sich Neuseeland seit langem in einer Krise. Denn der Name dieses Landes wurde seit 1642, also seitdem der niederländische Entdecker Abel Tasman es irrtümlich Staten Land nannte, immer wieder in Frage gestellt. Selbst bei dem Namen Aotearoa, der sich allmählich immer mehr durchsetzt, handelt es sich nicht um eine Bezeichnung, die von den vielen Maori-Stämmen, welche Neuseeland im Laufe mehrerer Seefahrten von ihrer sagenumwobenen Heimat “Hawaiiiki” aus besiedelten, gewöhnlich benutzt wurde. Jetzt, am Ende des 20. Jahrhunderts, ist es stets eine riskante Aufgabe, Aotearoa/Neuseeland die Position einer einheitlichen und geschlossenen nationalen Einheit zu geben.

Es ist für jede Diskussion über die nationale Identität von wesentlicher Bedeutung, den Einfluß der Geschichte Neuseelands als britisches Dominion auf den derzeitigen offiziellen Status als ein Land mit zwei Kulturen zu berücksichtigen. Eine verfassungsmäßige Anerkennung der einheimischen Maori-Bevölkerung geht an der eigentlichen Frage vorbei: Welche Kultur wird durch die Nationalflagge repräsentiert? Und auch wenn der Staat jetzt die beiden nebeneinander bestehenden Kulturen als gleichwertige Partner im Nationalbewußtsein fördert, stellt sich die Frage, in welchem Ausmaß er sich eine homogene Maori-Kultur in nationalistischer Hinsicht aneignet? Wird die Stammeskultur, auf der die Maori-Gesellschaft basiert, in Wirklichkeit durch die zentralisierte Politik der kulturellen Koexistenz verschleiert oder sogar unterbunden? Und umgekehrt, inwieweit werden die vielen ethnischen Gruppierungen, aus denen die andere Seite der Partnerschaft offiziell besteht, durch diese Politik berücksichtigt? Wird die eine Besiedlungsgeschichte durch das bikulturelle Gedankengebäude des Staates der anderen vorgezogen und somit die kulturelle Vielfalt unterdrückt?

Durch diese Fragen wird die kulturelle Diskussion in Neuseeland mit immer größerer Dringlichkeit vorangetrieben. Fragen, die durch

“While a poet’s words endure in his own language, even the greatest translation is destined to become part of the growth of its own language and eventually to be absorbed by its renewal”.

Walter Benjamin *The Task of the Translator*

If a country’s name is a marker of its identity, a title which confers upon it a status and unity as a nation, then New Zealand has long endured a crisis. For the country’s name has continued to be contested since 1642 when the Dutch explorer Abel Tasman mistakenly named it Staten Land. Even the name Aotearoa, which is beginning to come into general usage, was not a name commonly applied by the many Maori tribes who colonised New Zealand in successive voyages from their mythical homeland of Hawaiiiki. Now, at the end of the 20th century, any positioning of Aotearoa/New Zealand as a unified and bounded national entity is a task fraught with dangers.

Crucial to any discussion of national identity is a consideration of the impact of New Zealand’s history as a British dominion on its current official status as a bicultural country. Such constitutional acknowledgment of the indigenous Maori population begs the question: whose culture is represented by the banner of nation? And if the state now promotes bi-culturalism as an equal partnership in nationhood, to what extent does it assume a homogenous Maori culture conceived of in nationalist terms? Does the centralised policy of bi-culturalism in fact camouflage and even inhibit the tribal basis of Maori society? Conversely, how does such a policy account for the many ethnic groupings that officially make up the other side of the partnership? Does the bi-cultural construct of nation favour one history of settlement over others and thereby suppress cultural difference?

These are questions that drive cultural debate in New Zealand with increasing urgency, questions that have been given impetus by the ratification of the Treaty of Waitangi in 1990. For while the signing of this treaty in 1840, between Maori and the British Crown, rationalised the processes of colonisation and led to the control of national resources by the colonisers, in the 1990s this treaty has become both the legal and symbolic focus of the



George Pulman *Peahau and Ngarawha* c. 1870. Collection of the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

die Ratifizierung des Vertrages von Waitangi im Jahre 1990 neue Impulse erhalten haben. Denn während die Unterzeichnung des Vertrages zwischen den Maoris und der britischen Krone im Jahre 1849 den Kolonisationsprozeß rationalisiert und zur Kontrolle der nationalen Ressourcen durch die Kolonisten geführt hat, wurde dieser Vertrag in den 90er Jahren sowohl zum gesetzlichen als auch zum symbolischen Brennpunkt für das Wiederaufleben der Maoris und ihrer Entschädigungsansprüche. Diese Renaissance der Maoris findet jedoch auch in einer Zeit statt, in der der Einfluß der Briten immer schwächer wird, da sich die Handelsbeziehungen Neuseelands jetzt auf Märkte im asiatisch/pazifischen Raum konzentrieren; eine Zeit, in der die Einwanderer Neuseelands immer häufiger aus

resurgence of Maori and their claims for compensation. This Maori renaissance though is also taking place in a period when the influence of Britain continues to wane, as New Zealand's trading economy re-orientates towards markets in the Asia/Pacific region; a period when migrants to New Zealand are increasingly drawn from non-English speaking countries. Within this post-colonial context the cultural histories of non-British settlers, past and present, are gaining in visibility, and thereby challenging the exclusivity of national histories.

Issues of cultural difference have also emerged as a major factor shaping local developments in contemporary art. In the current climate, standard accounts of the history of art in New Zealand are being reassessed in terms of their focus on the adaptation of European artistic traditions to a local situation. For such accounts have seldom recorded the growth of non-European artistic traditions in New Zealand or their impact on contemporary culture. But while contemporary art is now widely challenged for the monocultural focus of its own history, it has also embraced and been invigorated by the impact of cultural diversity.

While art in New Zealand was once dominated by a Western tradition which sought to define a regional and thereby national perspective, it now encompasses a range of cultural positions, many of which seem incompatible. For contemporary art, cultural plurality has become both an overriding feature and a problem. In coming to terms with the presence of multiple but discrete artistic traditions, a number of artists are currently rethinking the relationship of local practice to the international situation of contemporary art. For many, this process involves an investigation of the politics and history of cultural exchange. Thus the complex issue of cultural translation is itself becoming a major focus for much art practice and criticism, a tendency enhanced by the rapid emergence of a new generation of artists of mixed ethnic backgrounds.

Translation, an important consideration in any international exchange exhibition, is a particularly pertinent issue in *Cultural Safety*, which groups seven artists under the mantle of *Contemporary Art from New Zealand*. In limiting itself to such a few mainly younger artists, *Cultural Safety* clearly does not aim to be expansive in its view of New Zealand art, nor to be definitive about what is particular to local practice. Despite its restrictive focus however, the exhibition samples the remarkable cross-cultural and multi-media diversity that is coming to characterise art from New Zealand. In this sense it is distinct from the limited number of group exhibi-

nichtenglischsprachigen Ländern kommen. In diesem postkolonialen Zusammenhang werden die Kulturgeschichten der nichtbritischen Siedler, sowohl gestern wie heute, immer offenkundiger und stellen somit den exklusiven Charakter der Nationalgeschichten in Frage.

Fragen des kulturellen Unterschieds tauchen ebenfalls als wesentlicher Faktor auf und beeinflussen die lokalen Entwicklungen zeitgenössischer Kunst. Im derzeitigen Klima werden Standarddarstellungen der Kunstgeschichte Neuseelands dahingehend neu beurteilt, inwieweit sie sich auf die Adaption europäischer Kunsttraditionen an eine Situation vor Ort konzentrieren. Denn in derartigen Darstellungen wurde nur selten über die Größe nichteuropäischer Kunsttraditionen in Neuseeland oder über deren Einfluß auf die zeitgenössische Kultur berichtet. Doch während die zeitgenössische Kunst derzeit auf breiter Ebene wegen ihrer monokulturellen Ausrichtung ihrer eigenen Geschichte in Frage gestellt wird, hat sie sich auch durch die kulturelle Vielfalt beeinflussen lassen und dadurch neuen Schwung erhalten.

Auch wenn die Kunst in Neuseeland einst durch eine westliche Tradition geprägt wurde, die danach strebte, eine regionale und somit nationale Perspektive festzulegen, so umfaßt sie jetzt jedoch eine breite Palette an kulturellen Standpunkten, von denen viele scheinbar nicht miteinander zu vereinen sind. Für die zeitgenössische Kunst ist die kulturelle Pluralität sowohl zu einem äußerst wichtigen Merkmal als auch zu einem Problem geworden. Bei der Bewältigung dieser vielfältigen, jedoch voneinander getrennten künstlerischen Traditionen überdenkt eine Reihe von Künstlern derzeit das Verhältnis der lokalen Praxis zur internationalen Situation zeitgenössischer Kunst. Für viele schließt dieser Prozeß eine Untersuchung der Politik sowie der Geschichte des Kulturaustausches mit ein. Somit wird die komplexe Angelegenheit der kulturellen Übersetzung selbst in vielen Bereichen der Kunstpraxis und -kritik zu einem Hauptschwerpunkt, eine Tendenz, die durch das rasche Auftauchen einer neuen Generation von Künstlern mit gemischtem ethnischen Hintergrund gesteigert wird.

Bei jeder internationalen Austauschausstellung ist es wichtig, die Übersetzung zu berücksichtigen, die insbesondere bei *Cultural Safety*, einer Ausstellung, die sieben Künstler unter dem Deckmantel *Zeitgenössischer Kunst in Neuseeland* vereint, ein relevantes Problem darstellt. Die selbst auferlegte Beschränkung auf nur so wenige, hauptsächlich jüngere Künstler macht deutlich, daß das Ziel von *Cultural Safety* eindeutig weder darin besteht, einen umfassenden Überblick über die neuseeländische Kunst zu geben, noch darin, festzulegen, was das Besondere an der lokalen Praxis ist.

tions of contemporary New Zealand art that have been previously organised for presentation internationally. Therefore while *Cultural Safety* is significant as the first such exhibition to be seen in Central Europe, it also reflects major realignments currently occurring in New Zealand art and culture.

That is not to suggest that the artists have been selected to represent a cultural group or category of art practice, nor is it to suggest that works have been selected to display characteristics that are unique to New Zealand. While the artists are of Maori, European and Asian descent, ethnicity was not a criteria for selection. Rather the artists have been chosen both for the strength of their individual practice and because their work is formulated around issues at the forefront of contemporary developments in art, both in New Zealand and internationally. The artists produce work that is contemporary and in that sense non-traditional. All are familiar with the history of Western art and their work seems to fit easily into an international context. But in very different ways the seven artists in the exhibition work through an international language of art to address aspects of their local and personal situation.



Eugene von Guérard, *Lake Wakatipu with Mount Earnslaw, Middle Island, New Zealand* 1877-79. Öl auf Leinwand/Oil on canvas. Mackelvie Trust Collection, Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand. Guérard malt dieses Bild, nachdem er als Tourist Wakatipu besucht hatte. Es wurde oft gezeigt und war Teil von internationalen Ausstellungen in Paris und London 1878 und 1886/Von Guérard painted this picture after visiting Wakatipu as a tourist. Widely exhibited, this picture was included in international exhibitions in Paris and London in 1878 and 1886.

As a result much of the work conveys a sense of being simultaneously in and out of place in an international context. It is a duality that nuances the complexities of the relationship between local and international situations. For ideas of place, and of personal and cultural identity, are in part determined internationally. This fact is neatly expressed and ironised by the Maori artist Michael Parekowhai in the work *Untitled (Before Elvis there*

Doch trotz ihrer einschränkenden Schwerpunktsetzung macht die Ausstellung auf beispielhafte Weise die bemerkenswerte kulturübergreifende multimediale Vielfalt deutlich, die in Zukunft charakteristisch für Kunst aus Neuseeland sein wird. In diesem Sinne unterscheidet sie sich von der begrenzten Anzahl an Gruppenausstellungen über zeitgenössische Kunst in Neuseeland, die früher auf internationaler Ebene zum Zwecke der Präsentation veranstaltet wurden. Während *Cultural Safety* eine große Bedeutung als erste Ausstellung dieser Art in Mitteleuropa zukommt, spiegelt sie auch die großen Umorientierungen wider, die derzeit in der Kunst und Kultur Neuseelands zu beobachten sind.

Hierdurch soll nicht der Eindruck vermittelt werden, daß mit der Auswahl der Künstler eine bestimmte kulturelle Gruppe oder Kategorie der Kunstpraxis wiedergegeben werden sollte, noch soll der Anschein erweckt werden, daß durch die Auswahl der Arbeiten typische neuseeländische Eigenschaften wiedergegeben werden sollen. Während die Künstler Maori-, europäischer und asiatischer Abstammung sind, war die ethnische Zugehörigkeit kein Auswahlkriterium. Die Künstler wurden vielmehr sowohl wegen der Überzeugungskraft ihrer praktischen Arbeiten, als auch deshalb ausgesucht, weil ihre Arbeit sich um Fragen dreht, die in der Entwicklung zeitgenössischer Kunst sowohl in Neuseeland als auch international an erster Stelle stehen. Die Künstler liefern Arbeiten, die zeitgenössisch und in diesem Sinne nicht traditionell sind. Alle sind mit der Geschichte westlicher Kunst vertraut, und ihre Arbeiten scheinen sich ohne weiteres in einen internationalen Kontext integrieren zu lassen. Doch die sieben Künstler der Ausstellung arbeiten auf sehr unterschiedliche Weise mittels einer internationalen Kunstsprache, um Aspekte ihrer lokalen und ihrer persönlichen Situation aufzugreifen.

Daraus ergibt sich, daß ein Großteil der Arbeiten das Gefühl vermittelt, in einem internationalen Kontext sowohl richtig als auch falsch platziert zu sein. Es handelt sich um eine Dualität, durch die die Komplexität des Verhältnisses zwischen lokalen und internationalen Umständen nuanciert wird. Denn Vorstellungen von einem Ort sowie von der persönlichen und kulturellen Identität werden teilweise auf internationaler Ebene festgelegt. Diese Tatsache wird auf treffende Weise von dem Maori-Künstler Michael Parekowhai in der Arbeit ... von 1993 zum Ausdruck gebracht und ironisiert. Indem Parekowhai eine Fotografie von Maori-Kindern, auf denen diese sich übertrieben darstellen, auf einer Reklametafel vergrößert wiedergibt, wirft er Fragen über rassebezogene Stereotypen auf, wie z.B. "Schwarze haben Rhythmus". Doch indem er das Bild mit dem berühmten Ausspruch von John Lennon, "Before Elvis there was nothing (Vor Elvis gab es nichts)", zielt, unterwandert

was nothing) 1993. By blowing up onto a billboard a photograph of Maori children hamming it up, Parekowhai raises issues of racial stereotypes, such as "blacks have rhythm". But in emblazoning the image with John Lennon's infamous proposition "Before Elvis there was nothing", Parekowhai both undermines the stereotype and alludes to the debt Presley owed to non-Western music and dance.

As evidenced by Parekowhai's billboard, the



Michael Parekowhai *Untitled (Before Elvis there was nothing)* 1993. Werbeplakat/Billboard, Auckland, New Zealand

issue of cultural difference is complicated by the ubiquitous penetration of mass-culture which decontextualises ethnicity by treating it as a commodity. Its effects are epitomised in New Zealand by the cultural distortions engendered by the tourist industry. For tourism has been fundamental in shaping New Zealand culture since the time of Maori-European encounter. Now in the 1990s tourism is New Zealand's largest industry and provides a pertinent example of the pervasiveness of mass-culture. As with many New Zealand industries trading internationally, tourism uses signs of cultural indigeneity to package a national identity. In so doing it is able to promote New Zealand as a unique destination. But the success of tourism relies on choices. Therefore a sojourn in the Maori tourist mecca of Rotorua might include accommodation at a motel with a name such as The Manhattan or The Acapulco, an opportunity to witness action songs performed by local Maori, a visit to an Elvis Presley exhibition at the local museum, followed by a meal in any one of a number of Asian, Indian or ethnic European restaurants. Like many aspects of mass-culture, tourism folds a multitude of experiences into one, wilfully blurring distinctions between the real and the imaginary.

As a result of the vast array of choices available to the consumer, experiences of ethnicity become

Parekowhai das Stereotype and spielt gleichzeitig darauf an, was Presley der nichtwestlichen Musik- und Tanzkultur zu verdanken hat.

Die Reklametafel von Parekowhai macht deutlich, daß das Problem des kulturellen Unterschieds durch die allgegenwärtige Einwirkung der Massenkultur zusätzlich erschwert wird, welche die ethnische Identität aus dem Zusammenhang reißt, indem sie sie als Ware behandelt. Die Auswirkungen hiervon werden in Neuseeland durch die von der Tourismusindustrie hervorgerufenen kulturellen Verzerrungen verkörpert. Denn seit dem Aufeinandertreffen von Maoris und Europäern spielt der Tourismus bei der Formgebung der neuseeländischen Kultur eine wesentliche Rolle. Jetzt, in den 90er Jahren, ist der Tourismus der größte Industriezweig Neuseelands und liefert ein ständiges Beispiel für den durchdringenden Charakter der Massenkultur. Wie bei vielen Branchen Neuseelands, die internationalen Handel betreiben, benutzt der Tourismus die Zeichen kultureller Volkstümlichkeit, um somit eine nationale Identität zu verpacken. Auf diese Weise kann er für Neuseeland als einzigartiges Ziel werben. Doch der Erfolg des Tourismus beruht auf den verschiedenen Auswahlmöglichkeiten. Deshalb umfaßt ein Aufenthalt in dem Maori-Touristenmekka Rotorua möglicherweise eine breite Angebotspalette: Unterkunft in einem Motel mit einem so klangvollen Namen wie Manhattan oder Acapulco; die Möglichkeit, bei "Action-Songs", welche von ortsansässigen Maori dargeboten werden, dabei zusehen; den Besuch einer Elvis-Presley-Ausstellung im örtlichen Museum, gefolgt von einem Essen in einem der zahlreichen asiatischen, indischen oder ethnisch-europäischen Restaurants. Wie viele andere Aspekte der Massenkultur auch, beschränkt der Tourismus eine Vielzahl von Erfahrungen auf eine einzige und verwischt somit vorsätzlich die Unterschiede zwischen dem Realen und dem Imaginären.

Aufgrund des umfangreichen Angebots an Auswahlmöglichkeiten, die dem Konsumenten zur Verfügung stehen, werden die Erlebnisse der ethnischen Identität für die Tourismusindustrie umso profitabler, desto besser sie als authentisch verpackt werden können. Doch nach Jahrhunderten kulturübergreifender Transaktionen stellt die Festlegung der Authentizität keine leichte Aufgabe dar. Denn es ist nicht immer ganz klar, in welchem Ausmaß die ethnischen Sitten und Bräuche sich verändert haben, um der westlichen Vorliebe für Exotisches entgegenzukommen. Zudem ist umstritten, ob derartige Entwicklungen vom Wesen her nicht authentisch sind. In dem Bemühen, die Fragen nach der Authentizität zu beantworten, legt die Tourismusindustrie die kulturelle Praxis zeitlich fest und verwandelt Traditionen somit in Artefakte. Hierbei unterbewertet sie das Wachstum und den Wandel



*Surrealist Map of the World.*

Erstmals publiziert in/first published in *Variétés* 1929

*World Tourist Map.* Geschirrtuch/Teatowel

more profitable to the tourist industry the more they can be packaged as authentic. However, after centuries of cross-cultural transaction, defining authenticity is no easy task. For it is not always clear to what extent ethnic customs have changed in order to cater for Western tastes for the exotic. It is also debatable whether such developments are intrinsically unauthentic. In seeking to resolve questions of authenticity the tourist industry often freezes cultural practices in time, transforming traditions into artefacts. In so doing it undervalues the growth and change of those traditions as well as their continuing significance to the ceremonial life of communities. And while tourism itself is part of a context of change, within tourist culture ethnic communities can risk becoming exhibits of themselves, thereby locking their identities into the past.

A critical dilemma facing many ethnic communities including Maori, is one of recovery - how to restore their cultural integrity within a global marketplace of labyrinthine proportions, where cultural identities are endlessly available for appropriation and reinvention. In seeking to reclaim their identity some groups assert that their cultural

dieser Traditionen sowie ihre anhaltende Bedeutung für das zere-monielle eben der Gemeinschaften. Und während der Tourismus selbst dem Wandel unterliegt, laufen die ethnischen Gemeinschaften in der Kultur des Tourismus möglicherweise Gefahr, Ausstellungsstücke ihrer selbst zu werden und ihre Identität somit der Vergangenheit anheimzustellen.

Ein schwieriges Dilemma, mit dem viele ethnische Gemeinschaften, einschließlich der Maoris, konfrontiert werden, betrifft die Wiedererstarkung – die Frage, wie ihre kulturelle Integrität auf einem globalen Marktplatz mit labyrinthartigen Ausmaßen, auf dem kulturelle Identitäten uneingeschränkt zur Aneignung und Neuentdeckung erhältlich sind, wiederhergestellt werden kann. In dem Bemühen, ihre Identität zurückzuerlangen, behaupten einige Gruppen, daß ihre kulturelle Lebendigkeit von dem Fortbestand der Tradition abhängt. Andere vertreten den Standpunkt, daß ein Rückzug in die Tradition im Namen der Reinheit die Gefahr in sich birgt, ethnische Stereotypen zu verfestigen und gleichzeitig die Dynamik des kulturellen Austausches zu leugnen. Auch wenn bei der zuletzt genannten Ansicht berücksichtigt wird, daß der Kulturaustausch dem Wachstum einer Kultur innewohnt, geht sie nicht auf die für das Wesen der Massenkultur typischen Gefahren ein, in der eine Kultur andere beherrschen und kolonisieren kann.

Bei "Cultural Safety" handelt es sich um einen Begriff, der in Neuseeland entstanden ist, um den Prozeß der Anerkennung und Bewahrung des kulturellen Unterschieds in den Systemen der Massenkultur zu beschreiben. Als Verhaltensregel hatte er seinen Ursprung im staatlichen Gesundheitssystem, in dem medizinische Praktiken des Westens verwendet werden, um Patienten mit einem breitgefächerten kulturellen Hintergrund zu behandeln. Hiermit soll die auf kulturellen Überzeugungen basierende Gewißheit sowie die Tatsache anerkannt werden, daß die Kultur selbst eine immanente Kraft sein kann, die sich auf die Gesundheit und Genesung des Patienten auswirkt. Während dem Austausch von medizinischem Wissen unter den Kulturen großer Wert beigemessen wird, erkennt die Praxis des *Cultural Safety* den Einfluß persönlicher und kultureller Überzeugungen auf das physische Wohlbefinden des einzelnen an. Im weiteren Sinne ist *Cultural Safety* im wesentlichen ein ganzheitliches Konzept, nach dem sowohl der Körper als auch das Ich von den Kräften, die in der Massenkultur wirken, nicht zu trennen und diesen ausgesetzt sind.

Der als Titel verwendete Begriff *Cultural Safety* legt die Betonung absichtlich nicht auf den nationalen Schwerpunkt dieser Ausstellung, sondern zielt auf die weiterreichenden Fragen der Kultur ab, die durch die hier dargestellten Künstler in Angriff

vitality is dependant on the continuity of tradition. Others argue that a retreat into tradition in the name of purity risks entrenching ethnic stereotypes while denying the dynamics of cultural interaction. Although this latter view acknowledges that cultural exchange is intrinsic to the growth of a culture it does not address the dangers inherent in mass-culture where one culture can dominate and colonise another.

"Cultural Safety" is a term that has arisen in New Zealand to describe the process of acknowledging and maintaining cultural difference within mass-cultural systems. As a code of practice it had its genesis in the national health-care system where Western medical practices are used to treat patients from a range of cultural backgrounds. It aims to recognise the security provided by cultural beliefs and the fact that culture itself can be an invasive force impacting on the health and recovery of the patient. While valuing the cultural exchange of medical knowledge, the practice of Cultural Safety acknowledges the influence of personal and cultural beliefs on the physical well-being of the individual. In a wider sense, Cultural Safety is essentially a holistic concept that recognises that body and self are both inseparable from and vulnerable to the forces that operate in mass-culture.

Used as a title, the term *Cultural Safety* intentionally de-emphasises the national focus of this exhibition while also alluding to the wider issues of culture that are targeted by the artists it presents. *Cultural Safety* is also an apt title because it is a concept that gains meaning through translation. In his essay *The Task of the Translator*, Walter Benjamin spoke of fundamental experiences, such as pain, being culturally defined. Pain, he suggested, had a different meaning in Germany than in France.<sup>1</sup> Similarly, through translation, the meaning of Cultural Safety alters and draws on different cultural histories. But the accommodation of such shifts in cultural meaning is integral to the concept of Cultural Safety. Like many of the works in the exhibition, the concept of Cultural Safety makes an issue out of the shifts in meaning that are brought about by changes in cultural context.

If the diversity of media represented in *Cultural Safety* is a current feature of New Zealand art, it also reflects international tendencies where new energies in the visual arts are no longer driven or dominated by the concerns of any one medium. This demise of media hierarchies can be partly explained by the ideational and Duchampian underpinnings of much contemporary art. But the wide range of media presented in this exhibition is also a

genommen werden. *Cultural Safety* ist auch deshalb ein passender Titel, weil es sich um ein Konzept handelt, das durch die Übersetzung Bedeutung erlangt. Walter Benjamin sprach in seinem Essay *The Task of the Translator* (Die Aufgabe des Übersetzers) von fundamentalen Erfahrungen, wie Schmerzen, die durch die Kultur bestimmt werden. Der Schmerz, so seine Überlegung, hat in Deutschland eine andere Bedeutung als in Frankreich.<sup>1</sup> In ähnlicher Weise verändert sich die Bedeutung von Cultural Safety durch die Übersetzung und stützt sich hierbei auf verschiedene Kulturgeschichten. Doch die Berücksichtigung derartiger Änderungen der kulturellen Bedeutung ist ein integraler Bestandteil des Konzepts von *Cultural Safety*. wie viele Arbeiten in der Ausstellung, thematisiert das Konzept von *Cultural Safety* die Bedeutungsveränderungen, die durch Veränderungen im kulturellen Kontext hervorgerufen werden.

Wenn die Vielfalt der in *Cultural Safety* ausgestellten Medien ein aktuelles Merkmal neuseeländischer Kunst ist, dann spiegelt sie ebenfalls internationale Tendenzen wieder, bei den neue Energien in den bildenden Künsten nicht länger durch die Belange eines einzigen Mediums vorangetrieben oder beherrscht werden. Dieses Ende der Medienhierarchien kann zum Teil durch die ideellen und Duchampischen Untermauerungen eines Großteils der zeitgenössischen Kunst erklärt werden. Doch das weite Spektrum der auf dieser Ausstellung dargestellten Medien ist ebenfalls ein Ergebnis des Interesses der Künstler an der Massenkultur und ihre Konzentration auf die Zwischenräume verschiedener Arten des kulturellen Ausdrucks.

Für Ruth Watson bietet das Arbeiten mit verschiedenen Medien eine Möglichkeit, sich der Tyrannei der Kategorisierung zu entziehen und sie somit gleichzeitig hervorzuheben. Dies ist ein großes Anliegen ihrer praktischen Arbeit. Hierin verschmilzt sie häufig eine bestimmte Form der Erschaffung eines Bildes oder eines Darstellungssystems mit einer anderen. Ein Objekt aus der Popkultur, wie z.B. ein Spielbrett, kann als Gemälde im Museum hängen, wie dies bei *Tour of New Zealand* (Rundfahrt durch Neuseeland), 1989 (s99), der Fall ist. Ein Gemälde kann aber auch auf einer Reklametafel in eine fotografische Reproduktion übertragen werden, wie bei *The Book* (Das Buch), 1990 (s96). Derartige Umgestaltungen überschreiten zwar die konventionellen Grenzen zwischen der Kunst und dem Leben, doch hierin liegt nicht das Hauptanliegen von Watson. Watson verfolgt nicht so sehr das Ziel, eine Verbindung zwischen Darstellungsformen, die allgemein als voneinander getrennt angesehen werden, herzustellen, sondern vielmehr, ein Zusammenspiel zwischen derartigen Formen aufzudecken – ein bereits vorher bestehendes Durchsickern von

result of the interests of the artists in mass-culture and their focus on the interstices of different forms of cultural expression.

For Ruth Watson, working in different media is a means of evading and thereby highlighting the tyranny of categorisation, a major concern of her practice. Frequently her work involves folding one form of image making, or one system of representation, into another. An item from popular culture such as a game-board can enter the museum as a painting, as in *Tour of New Zealand* 1989 (p99), or a painting can be transformed into a photographic reproduction on a billboard, as with *The Book* 1990 (p96). While such transformations transgress conventional boundaries between art and life this is not Watson's main purpose. Rather than invent a connection between forms of representation that are generally thought of as separate, Watson aims to reveal an interplay – a pre-existing seepage of meaning and content – between such forms. As a consequence her works scrutinise systems of culture that fix meaning within measurable boundaries.

One such system is the map, a device frequently displayed in Watson's work as a means of testing the stability of cultural descriptions of place. Often it is simply enough for Watson to re-position an existing map to reveal the layers of meaning that gather around these projection systems. This is true of the found map in *Another Map of the World* 1989 (p98), which she reproduced in a limited edition. As the title suggests, this work's reordering of the familiar demonstrates that maps inherently take a point of view, concealing at least as much as they reveal. This map tilts the world to present the Southern Hemisphere as its focus. But through its move from the margins to the centre New Zealand appears diminutive and targeted, surrounded by an expanse of ocean framed by continental land masses. Ironically, this vulnerability alludes to the safety of its more typical location on the margins.

*Tour of New Zealand* 1989 seems to present a more comforting projection for the New Zealander. For as a game it invokes a nostalgia for the security of childhood while its landscape is presented as enveloping, dominated by happy and idyllic locations and emblems of a former national identity. But this is a Western projection that conceals the presence of the cultures of the Asia/Pacific region in which New Zealand is placed in *Another Map of the World*. It is also a landscape that is not travelled through but experienced as a series of destinations and post-card representations. Well-worn and well-travelled, these images

Bedeutung und Inhalt. Daraus ergibt sich, daß sie in ihren Arbeiten Kultursysteme überprüft, die eine Bedeutung innerhalb erkennbarer Grenzen festlegen.

Ein solches System stellt die Karte dar, ein Objekt, das in Watsons Arbeit häufig als eine Möglichkeit gesehen wird, die Beständigkeit der kulturellen Beschreibungen des Ortes zu testen. Häufig geht Watson einfach so vor, daß sie eine bereits bestehende Karte in eine andere Position bringt, um die Bedeutungsschichten aufzudecken, die sich um diese Projektionssysteme sammeln. Dies gilt für die in *Another Map of the World* (Eine andere Weltkarte), 1989 (s98), gefundene Karte, die sie in limitierter Auflage vervielfältigt hat. Wie bereits der Titel vermuten läßt, macht diese Arbeit durch die Neuordnung des Vertrauten deutlich, daß Karten von Natur aus einen Standpunkt vertreten und letztendlich genauso viel verbergen, wie sie offenbaren. Auf dieser Karte neigt sich die Erde und präsentiert somit die südliche Hemisphäre als ihren Schwerpunkt. Doch dadurch, daß Neuseeland von den Rändern hin zum Zentrum verschoben wurde, scheint es winzig klein und konzentriert zu sein, umgeben von einer weiten Ozeanfläche, die durch die kontinentalen Landmassen eingerahmt ist. Ironischerweise spielt diese Verletzlichkeit auf die Sicherheit ihrer eigentlichen Platzierung am Rande an.

Bei *Tour of New Zealand*, 1989, scheint es sich um die Darstellung einer für den Neuseeländer tröstlicheren Projektion zu handeln. Denn als ein Spiel entfacht es eine Sehnsucht nach der Sicherheit der Kindheit, während seine Landschaft als alles umhüllend dargestellt wird, beherrscht durch glückliche und idyllische Orte und Embleme einer vergangenen nationalen Identität. Doch dies ist eine westliche Projektion, bei der das Vorhandensein der Kulturen im asiatisch/pazifischen Raum verschwiegen wird, in den Neuseeland in *Another Map of the World* plaziert wird. Es handelt sich auch um eine Landschaft, die nicht durchreist, sondern als eine Reihe von Zielen und Postkartendarstellungen erfahren wird. Diese abgenutzten und weitgereisten Bilder vermitteln Touristen wie Neuseeländern selbst ein Gefühl der Vertrautheit. Auf diese Weise wird die Örtlichkeit durch eine Abfolge von Szenen kartographisch erfaßt – Szenen, die bereits an sich schon Souvenirs darstellen.

Watson legt die Betonung häufig auf die Verbindungen zwischen Sprache und den vielen, in der Massenkultur zirkulierenden Bildern, wie sie dies in *Tour of New Zealand* durch die Textfragmente, die durch die Oberfläche der Landschaftsrouten hervorbrechen, deutlich gemacht hat. Durch die erneute Herausgabe dieser Bilder überträgt sie diese in Allegorien für unabhängige Codes der Visualität, durch die die kollektive Psyche sowohl lokalisiert als auch deplaziert wird. Als Bilder "von Orten ohne festgelegte Positionen"<sup>2</sup> sagen sie etwas

establish a sense of familiarity for tourist and New Zealander alike. Thus locality is mapped through a progression of scenes that are already souvenirs.

Signalled in *Tour of New Zealand* by the fragments of text that emerge from beneath the surface of the scenic route, Watson frequently stresses the connections between language and the many images that circulate in mass-culture. Re-issuing these images, she transforms them into allegories for interdependent codes of visuality that both locate and displace the collective psyche. As images "from places without fixed positions"<sup>2</sup> they reflect on a condition of immateriality brought about in an image world where knowledge and emotion are disconnected from objective experience.

By contrast Jacqueline Fraser is less concerned with issues of reproduction and more with the ways in which image, form and material combine to determine spatial experience. Hers is an architectonic focus most clearly expressed in her installations, where image, surface and structure are treated as overlapping cultural constructs. Drawing on both her Maori and European heritage, she typically braids ribbon and weaves cord and wire to shape and enclose a space. But if her arrangements delineate the structure and form of buildings they also suggest both the decorative surfaces and icons that adorn and inhabit architectural space. Thus structure and ornament, concepts distinct in European architectural traditions, are interwoven and rendered as one.

While she explores the materiality of symbolic traditions, Fraser is also attuned to the relationship between the body, the image and the culturally defined spaces in which they are housed. The body is frequently a subject of her work both represented directly and dispersed – inferred by reference to its clothing and other decorative adornments. She frequently alludes to Maori and European cultural traditions where the house is figured as a body, and in *He Tiki* 1993 (p57) and *Five Saints* 1993 (p60) she refers to specific symbolic orders where the image is addressed as a living entity. Her works proceed from these different conceptions of the body, drawing links between different aspects of culture. She respects the traditional symbol but transforms it through her methods and materials of construction which draw on a wide range of cross-cultural associations. Through these transformations she conveys the power of the symbol to adapt to the range of personal moments and communal events in which cultural meanings are manifest.

In the two works made for this exhibition Fraser

über einen Zustand der Unkörperlichkeit aus, der durch eine Bilderwelt herbeigeführt wurde, in der Wissen und Emotionen von der objektiven Erfahrung losgelöst sind.

Ganz anders befaßt sich Jacqueline Fraser weniger mit Themen der Reproduktion, sondern mehr mit der Art und Weise, in der Bild, Form und Material sich miteinander verbinden, um eine räumliche Erfahrung festzulegen. Sie konzentriert sich auf das Architektonische, was in ihren Installationen deutlich zum Ausdruck kommt, in denen Bild, Fläche und Struktur als einander überlappende kulturelle Gebilde erfaßt werden. Bezugnehmend sowohl auf ihr Maori- als auch europäisches Erbe, flieht sie bezeichnenderweise Bänder und webt Schnüre und Seile, mit denen sie einen Raum gestaltet und einrahmt. Doch wenn ihre Arrangements die Struktur und Form von Gebäuden skizzieren, deuten sie ebenfalls die dekorativen Flächen und Ikonen an, welche den architektonischen Raum schmücken und ihm eigen sind. Auf diese Weise werden Struktur und Ornament, Konzepte, die in den europäischen Konzepten der Architektur anders ausfallen, miteinander verwoben und als Einheit widergegeben.

Wenn Fraser das Materielle symbolischer Traditionen erforscht, dann stellt sie sich ebenfalls auf das Verhältnis zwischen Körper, Bild und den kulturell definierten Räumen ein, in denen diese untergebracht sind. Der Körper ist häufig Gegenstand ihrer Arbeit und wird sowohl direkt als auch aufgelöst dargestellt – angedeutet durch Bezug auf seine Kleidung und andere dekorative Ornamente. Häufig spielt sie auf kulturelle Traditionen der Maori und Europäer an, bei denen das Haus die Gestalt eines Körpers annimmt. In *He Tiki*, 1993 (s57), und *Five Saints* (Fünf Heilige), 1993 (s60), nimmt sie auf bestimmte symbolische Anordnungen Bezug, in denen das Bild als lebendes Wesen angesprochen wird. Ihre Arbeiten basieren auf diesen unterschiedlichen Konzeptionen des Körpers und ziehen Verbindungen zwischen unterschiedlichen Aspekten der Kultur. Sie respektiert zwar das traditionelle Symbol, transformiert es jedoch durch ihre Konstruktionsmethoden und -materialien, die aus einem weiten Spektrum kulturübergreifender Assoziationen schöpfen. Durch diese Transformationen vermittelt sie die Fähigkeit des Symbols, sich dem Spektrum persönlicher Momente und gemeinsamer Ereignisse anzupassen, in denen sich kulturelle Bedeutungen manifestieren.

In den beiden, für diese Ausstellung angefertigten Arbeiten zieht sie weitere Parallelen zwischen Maori und europäischen Traditionen, indem sie sich insbesondere der Behandlung hochgeborener Personen als Symbole und Kanäle des Kulturaustausches widmet. Die Installation *Te Puhī*, 1995, nimmt auf junge hochgeborene Maori-Frauen Bezug, die traditionsgemäß abseits der niedrigeren

draws further parallels between Maori and European traditions by specifically addressing the treatment of high-born persons as symbols and as conduits of cultural exchange. The installation *Te Puhī* 1995 refers to young Maori women of high-born status who were customarily raised apart from the lower orders of their tribe and kept in a virginal state. These women were often married into the ruling orders of a neighbouring tribe and thus played an important part in maintaining an intertribal equilibrium. As a counterpart *The Queen's Jewels* 1994 (p59) implicitly suggests a similarity in the cultural function of the royal families of Europe, the jewels themselves explicitly referring to the exchange of gifts and implicitly to the mixing of bloodlines. While these two works address the ritual significance of cultural exchange, they also reinforce Fraser's presentation of the body as a filter through which cultural meanings are graded.

The business of exchange and the screen of commercialism through which cultural values are interpreted and quantified is the focus of Peter Robinson's analysis of the dynamics of cultural interaction. At first glance Robinson's work appears to be a crass celebration of commercialism. But his parade of commercial slogans is an over-investment in their surface values, an ironic demonstration of the ways in which cultural stereotypes are maintained and dispersed within global economies. It is also a means of profiling his own business as an artist of mixed blood working in an art-world which currently trades in issues of ethnic identity.

Robinson himself is 3.125% Maori, a statistic he features in much of his work as a means of critiquing the added value that the art market ascribes to him as a Maori artist. He also uses this statistic to challenge assertions that identity can be measured in terms of fractions. The use of this statistic signalled a change of approach from work that investigated the impact of colonisation on Maori culture. Works such as *Tongue of the False Prophet* 1992 (p86) targeted and parodied the false promises made to Maori, the inequities of cross-cultural trade, the insidious infiltration of language, and other consequences of exchange such as widespread death brought about by the introduction of new diseases. The forms in this work were positioned as mutants, caricatures of preconceptions of the primitive, false tongues. Nevertheless such surface primitivism typecast Robinson's work as Maori.

By inviting many possibilities for cultural interpretation Robinson's new work resists such easy

Ränge ihres Stammes aufgezogen und in einem jungfräulichen Zustand gehalten wurden. Diese Frauen wurden häufig in die herrschenden Ränge eines benachbarten Stammes verheiratet und spielten somit eine wichtige Rolle bei der Wahrung des Gleichgewichts zwischen den Stämmen. Als Gegenstück dazu weist *The Queen's Jewels* (Die Juwelen der Königin), 1994 (s59), stillschweigend auf eine Ähnlichkeit mit der kulturellen Funktion der Königsfamilien in Europa hin, wobei die Juwelen selbst explizit auf den Austausch von Geschenken anspielen und gleichzeitig die Vermischung verschiedenen Blutes implizieren. Während diese beiden Arbeiten auf die rituelle Bedeutung des Kulturaustausches anspielen, unterstützen sie gleichzeitig Frasers Darstellung des Körpers als Filter, durch den kulturelle Bedeutungen abgestuft werden.

Das Austauschgeschäft und Kommerzialisierungstraster, durch die die kulturellen Werte interpretiert und quantifiziert werden, stellen bei Peter Robinsons Analyse der Dynamik kultureller Interaktion ganz eindeutig den Schwerpunkt dar. Auf den ersten Blick scheint Robinson den Kommerz in seiner Arbeit zu feiern. Doch bei seiner Parade kommerzieller Slogans handelt es sich um eine übertriebene Investition in deren Oberflächenwerte, eine ironische Demonstration der Art und Weise, in der kulturelle Stereotypen innerhalb der internationalen Wirtschaftssysteme aufrechterhalten und verbreitet werden. Sie stellt auch ein Mittel dar, seinem eigenen Handeln ein Profil zu geben, und zwar als Künstler gemischten Bluts, der in einer Kunstwelt arbeitet, die von Themen der ethnischen Identität handelt.

Robinson selbst ist zu 3,125 % Maori – ein statistisches Merkmal, das er in einem Großteil seiner Arbeiten als Mittel verwendet, um den Mehrwert zu kritisieren, den der Kunstmarkt ihm als Maori-Künstler zuschreibt. Er verwendet diese Statistik ebenfalls, um Behauptungen in Frage zu stellen, denen zufolge die Identität in Bruchteilen gemessen werden kann. Die Verwendung der Statistik signalisierte einen veränderten Ansatz, nämlich eine Abkehr von Arbeiten, die den Einfluß der Kolonisation auf die Maori-Kultur untersuchten. Arbeiten wie *Tongue of the False Prophet* (Sprache des falschen Propheten), 1992 (s86), welche auf die falschen Versprechen gegenüber den Maori, die Ungleichheiten des kulturübergreifenden Handels, die tückische Unterwanderung der Sprache und andere Folgen des Austauschs, wie den durch die Einführung neuer Krankheiten verursachten weitverbreiteten Tod, abzielt und diese paradiert. Die Formen wurden in dieser Arbeit als Mutationen, Karikaturen der vorgefaßten Meinungen über die primitiven, falschen Sprachen eingesetzt. Ein solcher Oberflächen-Primitivismus kennzeichnet jedoch die Arbeit Robinsons als Maori.

categorisation. His new focus is the space defined by street-level capitalism where cultural values are prone to constant re-adjustment. Echoes of the indigenous forms examined in earlier work can still be found, as in the crude rendition of a primitive mask in *100% 1994* (p87) or the suggestion of the stern of a Maori canoe that can be read into the tail-plane of *Untitled 1994* (cover), but they are subdued, overcome and absorbed into more strident symbols of trade and exchange. Robinson also uses the 'trademark' Maori colours of red, white and black, and yet as a sign this colour scheme is not attached to a specific form and is in itself open to interpretation. There are still many allusions to Maori issues – for example the slogan "Dirt cheap" recalls the appropriation of Maori land – however they are oblique and highlight the potential ambiguities of cultural translation.

Robinson's transformations reference many levels of the socio-economic order, as with *Untitled 1994* (p88, 89) where a crate is turned both into a human shelter and a roadside stall. But by transforming the very materials used to package goods into commodities, Robinson stresses the arbitrary construction of cultural value while simultaneously inventing a new hybrid of conceptual primitive art.

Julian Dashper also intervenes within the realm of commerce. However his focus is more specifically the art market, its systems of access and distribution, as well as the histories through which it is maintained. His is a precise and wilful examination of the means by which the boundaries of the insti-



Julian Dashper *The Colin McCahons* 1992. Logo for bass drum and watch face.

Indem die neue Arbeit Robinsons viele Möglichkeiten der kulturellen Interpretation auslöst, widersteht sie einer so einfachen Kategorisierung. Sein neuer Schwerpunkt ist der durch den Kapitalismus der Straße definierte Raum, wo kulturelle Werte zu einer ständigen Anpassung neigen. Anklänge an die in früheren Arbeiten untersuchten einheimischen Formen sind immer noch vorhanden, wie in der groben Gestaltung einer primitiven Maske in *100 %, 1994* (s87), oder der Andeutung des Hecks eines Maori-Kanus, das sich in der Höhenflosse von *Untitled, 1994* (Einband), erkennen läßt. Doch sie sind gedämpft, besiegt und von dominanteren Symbolen des Handels und Austauschs absorbiert worden. Robinson verwendet auch die "Marken"-Farben der Maoris Rot, Weiß und Schwarz. Und dennoch ist dieses Farbschema als Zeichen nicht an eine spezifische Form gebunden und ist als solches offen für jede Interpretation. Die Arbeit enthält immer noch viele Anspielungen auf Maori-Themen. Der Slogan "spottbillig" z.B. erinnert an die Aneignung von Maori-Land. Sie sind jedoch versteckt und unterstreichen die möglichen Zweideutigkeiten der kulturellen Übersetzung.

Robinsons Transformationen verweisen auf viele Ebenen der sozialwirtschaftlichen Ordnung, wie dies in *Untitled, 1994* (s88, 89), der Fall ist, wo eine Kiste sowohl zu einer menschlichen Bleibe als auch zu einem Verkaufsstand am Straßenrand wird. Doch indem Robinson die für die Verpackung der Güter verwendeten Materialien wiederum zu Waren macht, hebt er die willkürliche Konstruktion der kulturellen Werte hervor und erfindet gleichzeitig eine neue Mischform der konzeptuellen primitiven Kunst.

Julian Dashper befaßt sich ebenfalls mit der Welt des Handels. Sein Schwerpunkt ist jedoch mehr der Kunstmarkt, dessen Zugriffs- und Vertriebssysteme sowie die Geschichten, durch die er aufrechterhalten wird. Er untersucht auf genaue und eigenwillige Weise die Mittel, durch die die Grenzen der Institution Kunst reglementiert und ihre Werte gewahrt werden.

Wie Robinson plazierte auch Dashper vor kurzem eine Verpackungskiste als Eckpfeiler für eine Ausstellung seiner Arbeit. Scheinbar nur als Vertreter ihrer Gattung lag die Einzigartigkeit und Bedeutung in ihrer Geschichte: Sie ist die Kiste, in der das Meisterwerk des Modernismus, *Blue Poles* (Blaue Strangen) von Jackson Pollock, von New York nach Canberra gebracht wurde. Diese einfache konzeptuelle Geste Dashpers diente dazu, der massiven Investition westlicher Kunst in den Begriff des Originals Substanz zu verleihen und unterstrich auf symbolische Weise die Einbahn-Verbindung zwischen internationaler und lokaler Geschichte. Doch diese Geste verursachte ebenfalls ein Registrierungsproblem für das Museum, welches die Kiste geliehen hatte.

tution of art are policed and its values maintained.

Like Robinson, Dashper recently positioned a packing crate as a cornerstone to an exhibition of his work. Seemingly generic, its singularity and significance lay in its history as the crate that brought the modernist masterpiece *Blue Poles* by Jackson Pollock from New York to Canberra. Dashper's simple conceptual gesture served to give substance to Western art's massive investment in the notion of the original and symbolically underscored the one-way link between international and local histories. But this gesture also caused a registration problem for the Museum that loaned the crate. It begged the question of whether this relic was a redundant crate (for the painting will never be moved) or a Dashper original. This is one example of Dashper entering the institution of art by short-circuiting its systems.

In *What I am Reading at the Moment* 1993 (p36) the impact of international histories on local developments was given substance by reference to another of art's supporting systems, the magazine. Within a vitrine the work featured the entire back-catalogue of *Artforum* (widely read by New Zealand artists), as a visible measure of the dissemination of images through reproduction and the extent of the supporting discourse that surrounds and validates art practice. Placed next to and outside the vitrine stood a vacant chair belonging to the artist, a poignant reminder not only of the absence of local histories between the covers of the magazine but also of Dashper himself. Dashper highlighted this absence directly in a previous work that hijacked the advertising pages of *Artforum*. Appropriating its typeface, Dashper amended the magazine's logo to read *Artfrom New Zealand* (p43), with the country's name taking the place of the by-line 'international', an act that called into question issues of locality. Represented on the opposite page is a detail of one of Dashper's slide sets. These identical slides are of a Dashper re-construction of a generic modernist painting. In one sense mimicking the art market's own process of dissemination, Dashper re-issues these sets not as copies but as originals. Thus the page work becomes a mirror of the magazine's own system and as such the New Zealand art Dashper advertises remains invisible. If Dashper's work is a critique, he also takes advantage of his association with *Artforum* to promote himself. It is yet another example of Dashper entering the history of art through the back door.

In one sense all Dashper's works are linked, are one project. Through this overlap he positions him-

Es stellte sich die Frage, ob es sich bei diesem Relikt um eine überflüssige Kiste (da das Bild nie entfernt werden wird) oder um ein Original Dashpers handelt. Dies ist nur ein Beispiel dafür, wie Dashper in die Institution Kunst eintritt, indem er dessen Systeme kurzschließt.

In *What I am Reading at the Moment* (was ich zur Zeit lese), 1993 (s36), erhielt der Einfluß internationaler Geschichte auf lokale Entwicklungen durch den Bezug auf ein weiteres Unterstützungssystem der Kunst Substanz – das Magazin. Die sich in einer Vitrine befindliche Arbeit bestand aus dem Katalog aller bisheriger Ausgaben von *Artforum* (das von vielen Künstlern in Neuseeland gelesen wird), und zwar als Mittel zur Sichtbarmachung der Verbreitung von Bildern durch die Reproduktion und das Ausmaß der unterstützenden Vorträge, die die künstlerische Praxis umgeben und bestätigen. Außen neben der Vitrine stand eine dem Künstler gehörender, leerer Stuhl – eine eindringliche Erinnerung nicht nur an die Abwesenheit lokaler Geschichte zwischen der ersten und letzten Seite des Magazins, sondern auch an Dashper selbst. Diese Abwesenheit hat Dashper direkt in einem früheren Werk hervorgehoben, in dem er die Werbeseiten von *Artforum* verwendete. Durch die Anpassung der Schrifttype änderte Dashper das Logo des Magazins so ah, daß man *Artfrom New Zealand* (s43) daraus las, wobei der Name des Landes den Platz des Untertitels "International" einnahm. Hierdurch wurden die Themen der Örtlichkeit in Frage gestellt. Auf der Seite ist ein Detail einer der Dia-Serien Dashpers dargestellt. Diese identischen Dias stammen aus einer Rekonstruktion Dashpers eines allgemeinen modernen Bildes. Um den eigenen Verbreitungsprozeß des Kunstmarktes in gewissem Sinne nachzuahmen, gibt Dashper diese Serien nicht als Kopien, sondern als Originale neu heraus. Auf diese Weise wird das Seitenwerk zu einem Spiegel für das System des Magazins selbst und als solches bleibt die neuseeländische Kunst, für die Dashper wirbt, zieht er auch Vorteil aus seiner Verbindung mit *Artforum*, um für sich selbst zu werben. Es handelt sich hierbei um ein weiteres Beispiel dafür, wie Dashper durch die Hintertür in die Geschichte der Kunst eindringt.

In gewissem Sinne sind alle Arbeiten Dashpers miteinander verbunden und stellen ein einziges Projekt dar. Durch diese Überlappung verleiht er sich selbst die Position eines Verbindungsstücks zwischen regionaler und internationaler Kunstgeschichte. Indem er sich in beide eintägt, vermeidet er es, nur einer von beiden zugeordnet zu werden.

Dashper, der manchmal als Maler bezeichnet wird, behandelt die Malerei als Gebilde, als ein Zeichen ihrer eigenen Geschichte. Der Zugang von Louise Fong zur Malerei erscheint in vielerlei Hinsicht

self as a conduit between regional and international art histories. By writing himself into both he avoids being located in either.

Sometimes described as a painter, Dashper treats painting as a construct, as a sign of its own history. In many ways the approach of Luise Fong to painting appears more orthodox. Her work is distinguished by an elaborate treatment of the painted surface, an exacting orchestration of pours and stains which suggest a reconsideration of the possibilities of abstraction. But often she signals the materiality of the painting and the palpability of its surface by directly drilling into and piercing its state as a wooden veneer. Such counteractions run against the grain of her images which characteristically envision translucent veils of dark and light, themselves more gently defiled by the ambiguity of the stain. As mechanical operations, her drillings puncture the watery uniformity of the surface and yet they further layer the image with references to the body, vividly alluding to its corporeality.

The body is the principal reference in Fong's work and yet her methods are calculated to frustrate and deflect a desire to locate and image the body as a fixed entity. For the body is not represented as a coherent whole, a singular subject. Rather the body is examined as a system of overlapping and permeable signs that mediate between interiority and exterior presence. This translation between interior and exterior in her work navigates a path between private and public, oppositions that are brought into play by the semantic operation of the metaphor. It is the potential of the metaphor to contain its opposite, to be not one thing nor the other, that interests Fong. It is a mutability she multiplies in her work – blackness contains light and yet can be shot through to reveal a darker state.

And the microscopic is rendered gigantic. For her images allude to the aqueous substances of the body – its fluids and cellular construction. They act as projections of the microscopic plate, and transport the eye into a space outside the molecular, thereby dwarfing the body and magnifying its representation. Moving from the microcosmic through the eye to abstraction, Fong's surfaces epitomise the subjective articulation of the body.

The body is also the subject and focus for Fiona Pardington, an interest she has sustained for more than a decade. For in the 1980s, Pardington was one of a number of New Zealand women artists who began using the medium of photography to examine and critique conventional representations of sexual difference, and in particular

orthodoxer zu sein. Ihre Arbeit hebt sich durch eine sorgfältige Bearbeitung der gemalten Fläche ab, eine genaue Orchestrierung von Strömen und Flecken, die eine erneute Überlegung der Möglichkeiten der Abstraktion nahelegen. Doch häufig signalisiert sie die Körperlichkeit des Bildes und die Greifbarkeit seiner Oberfläche, indem sie den Zustand des hölzernen Furniers direkt durchbohrt und durchstößt. Derartige Gegenmaßnahmen laufen entgegengesetzt ihren Bildern, die bezeichnenderweise durchscheinende Schleier der Dunkelheit und des Lichts wiedergeben und selbst durch die Zweideutigkeit des Flecks auf sanftere Weise entweiht werden. Als mechanische Vorgänge durchlöchern ihre Bohrungen die seichte Einförmigkeit der Fläche und "schichten" das Bild überdies, indem sie Bezüge zum Körper herstellen und deutlich auf seine Körperlichkeit anspielen.

Fongs Arbeit bezieht sich in erster Linie auf den Körper. Dennoch sind ihre Methoden darauf aus, das Verlangen, den Körper als festes Wesen zu lokalisieren und darzustellen, zu zunichte zu machen und von ihm abzulenken. Denn der Körper wird nicht als festgefügt Ganzes, als einzelnes Subjekt dargestellt. Vielmehr wird der Körper als System überlappender und durchlässiger Zeichen untersucht, die zwischen Innerlichkeit und äußerer Präsenz vermitteln. Diese Übertragung zwischen dem Inneren und dem Äußeren in ihrer Arbeit bahnt sich einen Weg zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen – Gegensätze, die durch die semantische Wirkung der Metapher ins Spiel gebracht werden. Fong ist an der innewohnenden Möglichkeit der Metapher interessiert, genau das Gegenteil zu beinhalten, weder das eine noch das andere zu sein. Es handelt sich um eine Wandlungsfähigkeit, die sie in ihren Arbeiten vervielfältigt – Schwärze enthält Licht, kann jedoch auch durchschossen werden, um einen noch dunkleren Zustand zu offenbaren.

Und das Mikroskopische wird riesenhaft. Den ihre Bilder spielen auf die wasserartigen Substanzen des Körpers an – seine Flüssigkeiten und Zellkonstruktionen. Sie fungieren als Projektionen des Mikroskoptellers und transportieren das Auge in einen Raum außerhalb des Molekularen, wobei sie den Körper klein erscheinen lassen und seine Darstellung vergrößern. Indem sie sich vom Mikrokosmos durch das Auge zur Abstraktion bewegen, bringen Fongs Flächen die subjektive Artikulation des Körpers zum Ausdruck.

Auch bei Fiona Pardington ist der Körper Gegenstand und Schwerpunkt ihrer Arbeiten – ein Interesse, an dem sie seit über einem Jahrzehnt festhält. Denn in den 80er Jahren gehörte Pardington zu den neuseeländischen Künstlerinnen, die damit begannen, das Medium Fotografie für die Untersuchung und kritische Auseinandersetzung mit konventionellen Darstellungen des

the sexual identity of women. What characterised Pardington's work was her picturing of the male body as an object of desire. However her images were not a simple reversal of typical orders of representation, designed to disempower the male image through presentation as object. Despite being displayed as nudes, many of her subjects retained a predatory power. This can be seen in *Adam Diptych* 1987 (p66) where a well built Polynesian man is presented in profile, unclothed save for a protective helmet on his head. This mask introduces a contradictory power relation into the photograph. For while it reduces the body to an object and emphasises its nakedness, it also protects the identity of the subject and recalls the use of the mask in anonymous acts of violence. Such contradictions complicate the viewer's reading of the desire expressed in the composing of the photograph, a desire that is implicitly that of the photographer herself.

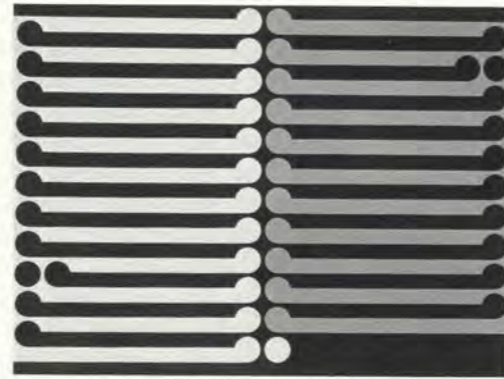
This photograph hints at the psychosexual exchange of power involved in role play, an aspect of behaviour that has continued to feature strongly in Pardington's work. Through the representation of role play and in particular the stylisation of submission and domination she explores the complex and often contradictory factors involved in the construction of sexual identity. In *Sebastian* 1987 (p67) for example she cites the tradition of the Christian martyr who gains power and is immortalised through his act of submission. Pardington's Sebastian is no less submissive by appearing nude with his back side to the camera. In assuming for herself the role of the archer, Pardington links aggression with desire. But she displays her aggression more passively by ornamenting the subject's skin with adhesive cupids, thereby establishing an ambiguity between love and desire. It is an ambiguity explored more disturbingly in *Choker* 1993 (p73). Like much of her recent work the identity and gender of the subject is not explicit, enhancing the sense of uncertainty suggested by the bruises that fringe the neck. For it is not clear whether the subject is a victim or whether the wounds were inflicted in the heat of passion, a more complicit violation of the body.

Disconcerting as much as they are compelling, Pardington's photographs traverse and rattle the boundaries between the ethnographic and the psychological, between the pornographic and the religious. She presents the body as a producer of illusions – a trigger for both carnal and transcendental yearnings. In so doing she exposes the body as a construct, an image that is itself produced and



geschlechtlichen Unterschieds und insbesondere der sexuellen Identität der Frauen zu verwenden. Pardingtons Arbeit war gekennzeichnet von ihrer Darstellung des männlichen Körpers als Objekt der Begierde. Es handelte sich bei ihren Bildern jedoch nicht um die simple Umkehrung typischer Darstellungsstile – dazu bestimmt, das Bild des Mannes durch seine Darstellung als Objekt herunterzustufen. Obwohl viele ihrer Subjekte nackt gezeigt wurden, ging dennoch eine räuberische Kraft von ihnen aus. Dies zeigt sich in *Adam Diptych*, 1987 (s66): Ein gutgebauter polynesischer Mann wird im Profil dargestellt, unbekleidet bis auf einen Schutzhelm auf dem Kopf. Diese Maskierung verleiht dem Bild ein widersprüchliches Kraftverhältnis. Denn während der Körper so auf ein Objekt reduziert und seine Nacktheit betont wird, wird gleichzeitig die Identität des Subjektes geschützt und an die Verwendung der Maske bei anonymen Gewalttaten erinnert. Derartige Widersprüchlichkeiten erschweren es dem Betrachter, die in der Komposition der Fotografie zum Ausdruck gebrachte Sehnsucht zu erkennen – eine Sehnsucht, die unausgesprochen die der Fotografin selbst ist.

Die Fotografie deutet auf den im Rollenspiel involvierten psychosexuellen Machtaustausch – ein Verhaltensaspekt, der in Pardingtons Arbeit stets eine große Rolle gespielt hat. Durch die Darstellung des Rollenspiels und insbesondere die Stilisierung von Unterwerfung und Beherrschung, erforscht sie die komplexen und oft widersprüchlichen Faktoren, die mit der Gestaltung der sexuellen Identität einbergehen. In *Sebastian*, 1987 (s67), z.B. führt sie die Überlieferung des christlichen Märtyrers an, der durch den Akt der Unterwerfung Macht gewinnt und unsterblich wird. Pardingtons Sebastian ist durch die Tatsache, daß er mit seinem Hinterteil nackt vor der Kamera erscheint, nicht weniger unterwürfig. Indem Pardington sich selbst die Rolle des Bogenschützen zuschreibt, verbindet sie Aggression mit Verlangen. Doch sie stellt ihre Aggression passiver dar, indem sie die Haut des Subjekts mit selbstklebenden Armors schmückt und somit eine Zweideutigkeit zwischen Liebe und Sehnsucht aufwirft. Es handelt sich um eine Zweideutigkeit, die in *Choker* (enger Kragen), 1993 (s73), auf noch beunruhigendere Weise erforscht wird. Wie in vielen ihrer jüngsten Arbeiten wird auch hier die Identität und das Geschlecht des Subjektes nicht deutlich, wodurch sich das Gefühl der Unsicherheit noch verstärkt, das durch die blauen Flecke entlang des Nackens hervorgerufen wird. Denn es ist nicht klar, ob es sich bei dem Subjekt um ein Opfer handelt, oder ob die Wunden in der Hitze der als einen Frzeuger von Illusionen – einem Auslöser sowohl fleischlicher als auch transzendentaler Sehnsüchte. Auf diese Weise legt sie den Körper als ein Gebilde dar – ein Bild, das selbst innerhalb



Gordon Walters *Kahukura* 1968. PVA und Acryl und Leinwand/PVA and acrylic on canvas. Collection of Victoria University of Wellington

reproduced within culture. However by stressing the interdependence of competing iconographies, she calls into question the stability of sexual identity and explores the contingencies and ambiguities of human desire.

The impact and enduring significance of many twentieth century artists is echoed in this exhibition, including two local artists who retain a seminal position in terms of developments in New Zealand art – the painters Colin McCahon and Gordon Walters. McCahon has been particularly important for his remarkable series of often monumental word and number paintings produced between the 1940s and the 1970s. His interest in language carries through into the work of all the artists presented here, expressed either directly as with Robinson, Dashper, Watson, and Parekowhai, or metaphorically as with Fraser, Pardington and Fong. Walters has painted from the 1940s through to the present day. It is however a group of paintings from the 1960s, known as the Koru series, that has become the focus of a vigorous debate that pivots around the issue of appropriation. This series of hard-edged abstract paintings are based on stylisations of the Koru, a motif often incorporated into Maori carving and tattooing designs. Once criticised for the regionalism of his modernist intentions, it is now Walters' modernising of the Koru that is called into question. Distinctions between translation and appropriation lie at the core of this debate – whether Walters' use of the Koru is a translation that retains the Maori significance of the form, or whether he has decontextualised the Koru for his own cultural purpose, transforming it merely into a sign of the indigenous Maori. Aspects of the work of Fraser, Watson, Robinson and

der Kultur produziert und reproduziert wird. Indem sie jedoch die gegenseitige Abhängigkeit konkurrierender Bildnisstudien betont, stellt sie die Stabilität der sexuellen Identität in Frage und untersucht die Zufälligkeiten und Zweideutigkeiten des menschlichen Verlangens.

Der Einfluß und die nachhaltige Bedeutung vieler Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts hallt in dieser Ausstellung wider. Hierzu gehören auch zwei einheimische Künstler, die in bezug auf die Entwicklungen der Kunst in Neuseeland eine ertragreiche Position einnehmen – die Maler Colin McCahon und Gordon Walters. McCahon spielt insbesondere wegen seiner bemerkenswerten Reihe oft monumentaler Wort- und Zahlenmalereien, die er zwischen den 40er und den 70er Jahren erstellt hat, eine wichtige Rolle. Sein Interesse an der Sprache zieht sich durch die Arbeiten sämtlicher hier ausgestellter Künstler und wird entweder direkt wie bei Robinson, Dashper, Watson und Parekowhai oder metaphorisch wie bei Fraser, Pardington und Fong zum Ausdruck gebracht. Walters hat seit den 40ern bis zum heutigen Tage gemalt. Es handelt sich jedoch um eine Gruppe von Bildern aus den 60ern, bekannt als Koru-Serie, die zum Mittelpunkt einer lebhaften Diskussion um das Thema der Aneignung wurde. Diese Serie scharfkantiger, abstrakter Bilder basiert auf Stilisierungen des Koru – ein Motiv, das häufig in Schnitzereien und Tattoo-Designs der Maori integriert ist. Einst war es der Regionalismus seiner modernistischen Intentionen, den man Walters vorwarf, und jetzt ist es seine Modernisierung des Koru, welche in Frage gestellt wird. Im Zentrum dieser Debatte stehen Unterscheidungen zwischen der Übertragung und der Aneignung: Handelt es sich bei Walters Verwendung des Koru-Motivs um eine Übertragung, bei der die Maori-Bedeutung der Form beibehalten wird, oder hat er das Koru-Motiv für seinen eigenen kulturellen Zweck aus dem Zusammenhang gerissen, indem er es lediglich zu einem Zeichen der einheimischen Maori umgestaltete. Aspekte der Arbeiten von Fraser, Watson, Robinson und Parekowhai können im Zusammenhang mit dieser Aneignungs-Diskussion interpretiert werden.

Michael Parekowhai zitiert McCahon und Walters direkt in zwei Hauptwerken. In *The Indefinite Article* (Der unbestimmte Artikel), 1990 (s76), reproduziert er den stilisierten Text *I AM* (Ich bin), der in verschiedenen Bildern von McCahon, von *I Am*, 1954, bis *Gate III* (Tor III), 1970–71, die Grundlage darstellt. In *Kiss the Baby Goodbye*, 1994 (s82), reproduziert er Walters Bild *Kahukura*. In *Kiss the Baby Goodbye* zerlegt Parekowhai Walters Bild in zwei Hälften und gestaltet es in ein riesiges Relief um, das unsicher an der Wand lehnt. Diese Handlung Parekowhais ruft zwangsläufig eine Reihe widersprüchlicher Interpretationen hervor. Sie kann sowohl als

Parekowhai can be interpreted in relation to this appropriation debate.

Michael Parekowhai cites McCahon and Walters directly in two of his major works. In *The Indefinite Article* 1990 (p76) he reproduces the stylised text *I AM* that forms the basis of several McCahon paintings from *I Am* 1954 to *Gate III* 1970–71, and in *Kiss the Baby Goodbye* 1994 (p82) he reproduces the Walters' painting *Kahukura* 1968. In *Kiss the Baby Goodbye* 1994 Parekowhai dissects Walters' painting into two halves and transforms them into a gigantic relief that leans precariously against the wall. Parekowhai's act wilfully engages a number of contradictory interpretations. It can be read both as a sincere translation and as a gratuitous appropriation of Walters' painting. It might also be thought of as a recovery of the Koru back into Parekowhai's Maori context. In his three dimensional version of the painting however, the outline of the Koru is



Colin McCahon *Gate III* 1970. Acryl auf Leinwand/Acrylic on canvas. Collection of Victoria University of Wellington. Courtesy Victoria University, Wellington and Colin McCahon Research and Publication Trust, Auckland, New Zealand



Colin McCahon *I Am* 1954. Öl auf Leinwand/oil on canvas. Hocken Library Collection, Dunedin, Courtesy of Hocken Library, Dunedin and Colin McCahon Research and Publication Trust, Auckland, New Zealand

aufrichtlge Übertragung als auch als unnötige Aneignung von Walters Bild verstanden werden. Sie könnte auch als eine Rückführung des Koru in den Maori-Kontext Parekowhais angesehen werden. In seiner dreidimensionalen Version des Bildes wird der Umriß des Koru jedoch durch seine Entfernung aus dem Rahmen geschaffen: Die Präsenz des Koru wird durch seine Abwesenheit hervorgerufen. Derartige Widersprüchlichkeiten häufen sich in Parekowhais Arbeit.

*Kiss the Baby Goodbye*, 1994, wird ebenfalls als vergrößerter Baukasten präsentiert, dessen Teile abgenommen werden können, um mit ihnen wahrscheinlich ein Modell zu bauen oder um sie als Teile in einem Spiel zu verwenden. Es ist eine von zahlreichen Arbeiten Parekowhais, die diese Möglichkeit nahelegen. Sowohl *Acts II*, 1994 (s78), als auch *They Comfort Me Too* (Sie trösten mich auch), 1994 (s81), vergrößern sich und stellen als Baukästen die Bestandteile von Kinderspielen dar. Und dennoch setzen diese Baukästen, wie bei *Kiss the Baby Goodbye*, bereits bestehende Kunstwerke wieder in einen Zusammenhang, in diesem Fall Parekowhais eigenen Kontext. Der Logik dieser Arbeiten zufolge werden wir dazu ermutigt, die Urinbecken in *Mimi*, 1994 (s79), als möglicherweise ähnlich aus Spielzeugen vergrößert zu verstehen – eine Arbeit, durch die auch Marcel Duchamps *Fountain* neu eingestuft wird. Durch die in diesen Arbeiten enthaltenen wörtlichen und konzeptuellen Maßstabsveränderungen werden die Bedeutungen der Objekte auf unterschiedliche Weise transformiert. Die Stäbe in *They Comfort Me Too* werden zu Speeren, während die maßstäblichen Mißverhältnisse der Waffen und Werkzeuge in *Acts II* durch Vergrößerungen deutlich werden. Anhand dieser Transformationen deutet Parekowhai Kunst und Kultur als eine Reihe von Gebilden, vergleichbar mit den Elementen der Sprache, die man zusammensetzen oder zu erwerben lernt, ohne deren Enttethung oder Geschichte zu verstehen.

In dem Sinne, daß sich Walters Bilder nicht auf die Kenntnis des Koru stützen, um wegen ihrer modernen Absicht gewürdigt zu werden, kann man das Argument vorbringen, daß Parekowhais Arbeiten getrennte Maori- und westliche Bedeutungen aufweisen. Seine Arbeit enthält edoch keine offensichtliche Maori-Symbolik, außer in *Kiss the Bby Goodbye*, wo das Koru-Motiv durch den Filter von Walters Duchamps Verwendung des Urinbeckens als eine gebrauchsfertige Ausgabe. Obwohl Parekowhai große Anstrengungen unternommen hat, seine Form zu schaffen und zu lackieren, um die Illusion eine serienmäßig hergestellten Artikels zu erzeugen, deutet keine Spr auf die manuellen Schnitztechniken hin, die mit den Maori in Zusammenhang gebracht werden. Im Sinne der Maoris verliert Duchmps Geste ihr Gewicht. Denn die Maoris inte-

formed by its removal from the frame and therefore the presence of the Koru is suggested through its absence. Paradoxes such as these accumulate in Parekowhai's work.

*Kiss the Baby Goodbye* is also presented as an enlarged kitset where the parts can be snapped off to presumably construct a model or to be used as pieces in a game. It is one of a number of Parekowhai's works that suggest this possibility. Both *Acts II* 1994 (p78) and *They Comfort Me Too* 1994 (p81) scale up and present as kitsets the components of children's games. And yet, as with *Kiss the Baby Goodbye*, these kitsets recontextualise existing artworks – in this case Parekowhai's own. Following the logic of these works we are encouraged to read the urinals in *Mimi* 1994 (p79) as possibly similarly scaled up from toys, in a work that also repositions Marcel Duchamp's *Fountain*. The literal and conceptual shifts in scale contained in these works transform the meanings of the objects in different ways. The sticks in *They Comfort Me Too* become spears, while the incongruities of scale of the weapons and tools in *Acts II* become more apparent through magnification. Through these transformations Parekowhai thinks through art and culture as a series of constructs, much like the elements of language, that one learns to fit together or acquire without understanding their making or history.

In the sense that Walters' paintings don't rely on a knowledge of the Koru to be appreciated for their modernist intent, it can also be argued that Parekowhai's works engage separate Maori and Western significance. However there is no obvious Maori symbolism in his work, save for *Kiss the Baby Goodbye* where the Koru is seen through the filter of Walter's vision. For example Parekowhai refers directly to Duchamp's use of the urinal as a ready-made edition. Even though Parekowhai has taken great pains to mould and lacquer his form to create the illusion of a mass-produced item, there is no trace of the manual carving techniques associated with Maori. In Maori terms Duchamp's gesture loses its point. For Maori often incorporate ready made items into their visual traditions. Further, in these traditions they frequently represent bodily processes, a fact that created discomfort for the European colonists who systematically removed the genitalia from many Maori carvings. In Parekowhai's work Maori significance is read through turning Western constructs on their side, a fact visibly demonstrated in *Atarangi* 1990 where the word HE is tipped over to reveal an abstraction of a primitive form.

grieren häufig gebrauchsfertige Gegenstände in ihre visuellen Traditionen. Darüber hinaus stellen sie in diesen Traditionen häufig körperliche Prozesse dar – eine Tatsache, die den europäischen Siedlern Unbehagen bereitete, weshalb sie die Genitalien systematisch von vielen Schnitzereien entfernten. In Parekowhais Werk ergibt sich die Maori-Bedeutung dadurch, daß die westlichen Gebilde auf die Seite gedreht werden – eine Tatsache, die anschaulich in *Atarangi*, 1990, zum Ausdruck gebracht wird, wo das Wort HE umgekippt wird, um so die Abstraktion einer primitiven Form zu offenbaren.

Bei *Atarangi* handelt es sich um ein Übersetzungssystem, das dazu verwendet wird, die gesprochene Maori-Sprache zu lehren, insbesondere durch die Verwendung der "Cuisenaire rods", die Parekowhai vergrößert hat, um sie zu Bestandteilen seines *Atarangi* zu machen. In *The Indefinite Article*, 1990, nimmt Parekowhai Bezug auf den am häufigsten übersetzten westlichen Text, die Bibel. Genauer gesagt, reproduziert er McCahons Darstellung der universalen Identifikation des christlichen Gottes mit sich selbst "I Am" (Ich bin) ins Dreidimensionale. Doch gerade durch die Mannigfaltigkeit der Sprachen wird diesem Anspruch der Wahrheit widersprochen. Parekowhai unterstützt dies Tatsache noch dadurch, daß er das Wort "he" (er) hinzufügt – ein Wort, bei dem es sich im Englischen um ein männliches Pronomen handelt und das in der Maori-Sprache entweder die Bedeutung von "einige" oder von "falsch" hat. Indem Parekowhai der Erklärung der absoluten Identität das Wort "he" hinzufügt, stellt er heraus, daß der Allerhöchste fehlt und die Wahrheit unendlich ist.

*Cultural Safety* kann man als Ausstellung so verstehen, daß hier die Anliegen Parekowhais erfaßt und erweitert werden. Es handelt sich zwar um eine nationale Ausstellung, doch untersucht sie nichtsdestotrotz die unendlichen Beziehungen, die in einem internationalen Paradigma enthalten sind. Indem in *Cultural Safety* die Strategien der Künstler nachgeahmt werden, deren Arbeit nicht innerhalb nur eines kulturellen Kontextes verstanden werden kann, deckt diese Ausstellung sowohl den einen als auch den anderen ab.

#### Gregory Burke Kurator

- 1 Walter Benjamin, "The Task of the Translator" aus *Illuminations* (Illuminationen), Schocken Books, New York, 1968, S. 74.
- 2 Ruth Watson in *Lest We Forget: On Nostalgia* (Damit wir nicht vergessen: Über Nostalgie). The Gallery at Takashimaya, New York, 1994, S. 29.

*Atarangi* is a system of translation used to teach the spoken Maori language, specifically by using the Cuisenaire rods which Parekowhai has enlarged to form the components of his *Atarangi*. In *The Indefinite Article* 1990 Parekowhai refers to that most translated Western text, the bible. More specifically he reproduces in three dimensions McCahon's picturing of the christian God's universal identification of himself 'I Am'. It is however the very plurality of languages that contradicts this assertion of truth. Parekowhai emphasises this by adding the word 'he', a word that is the male pronoun in English, and in Maori means either 'some' or 'wrong'. In adding 'he' to the declaration of absolute identity Parekowhai finds the supreme being to be lacking and truth to be indefinite.

As an exhibition *Cultural Safety* can be seen to engage and extend Parekowhai's concerns. While it is a national exhibition it examines the indefinite relations contained within an international paradigm. Emulating the strategies of the artists whose work cannot be fully understood from within only are cultural context, *Cultural Safety* is both here and there.

#### Gregory Burke Curator

- 1 Walter Benjamin "The Task of the Translator" in *Illuminations*, Schocken Books, New York 1968, p74
- 2 Ruth Watson in *Lest We Forget: On Nostalgia*, The Gallery at Takashimaya, New York, 1994 p29.

Künstlerstatements/Artists' Statements

Abbildungen/Plates

## Julian Dashper

The Modernism that came into New Zealand had to come a long way to get here. It is only natural, given the way it was packaged, that it got damaged along the way.

Images brought into this country were held up to us as examples in slides. Now it seems obvious to me to start sending them back that way.

It is an irony of our time now that New Zealand's Pacific distance is an advantage to us. That very distance whose obstacle shaped our past will continue to affect us by placing us in a fresh context. Distance is no longer an excuse, but has instead become an introduction.

At this stage my concern is with carry-on luggage and working within the criteria set for that - how to carry something meaningful with you as well as your vanity bag.

I can't work out what interests me more about seeing Barnett Newman's *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* hanging in Amsterdam. The actual painting or the controversy that surrounded its restoration. Thinking about it today I can see both ideas now have come to mean the same thing.

In an aeroplane we travel through time not distance. A good example of this is when you're flying from Los Angeles to Auckland. The flights leave L.A. in the evening. The sun is set. You're chasing the sun but you are not going to be able to catch it. So you leave in the dark and arrive in the dark at 6.00am in the morning. When you take off from L.A. on our particular flight path there is basically nothing between you and New Zealand. You rarely go over an island and if there is no moon, it is pitch black. You've got only the instrument lights and the clock. You know that when the clock goes round 12 hours you'll be home in New Zealand . . . Pilots think of distance as hours. Like astronomers measuring galaxies in light years, we talk about distance but measure with time. Also of course in a 747 you measure the distance between London and New York purely in time. Six hours in a 747 and two and a half in a Concorde. The passengers can say that if you pay more money the distance shortens. The destination is closer.

I began *The Nude Museum* as a project for a public swimming pool in Auckland in 1991. In Milan I will develop it as a merchandising project. This is because it would be far removed in distance from its actual supposed site in New Zealand. The other side of the 55 planet. This extreme distance would allow an audience to focus on a situation in reverse, reinforcing some of the ideas in this work. That is, instead of 'the rest of the world' being distant and inaccessible from me in New Zealand, suddenly the supposed 'original' in New Zealand would become distant and inaccessible from the 'rest of the world'.

For New Zealanders the experience of standing in front of an 'original' can easily become an act of pilgrimage. The situation is heightened by the effect and effort of travelling to the other side of the world to experience or witness it. Like explorers searching for the source of the Nile we know full well in our own minds, (probably much more so than the people who actually live there), where it comes from and what it will look like before we begin. Our journey becomes about proof.

It is difficult getting a system because there can't be a system. Every case is different.



Julian DASHPER (born 1960 ) New Zealand

**WATER  
COLOR**

watercolour on paper with frame  
615 x 682 x 40mm (overall)

*K MART DUNDAS, SYDNEY, 1987* (inscribed on reverse)

Courtesy of the artist and the Sue Crockford Gallery, New Zealand

Provenance:

26th March – 19th April, 1991 Artspace, Auckland New Zealand

9th May – 28th June 1992 Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth  
New Zealand

21st August – 27th September 1992

Waikato Museum of Art and History  
Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton New Zealand

4th July – 11th July 1993

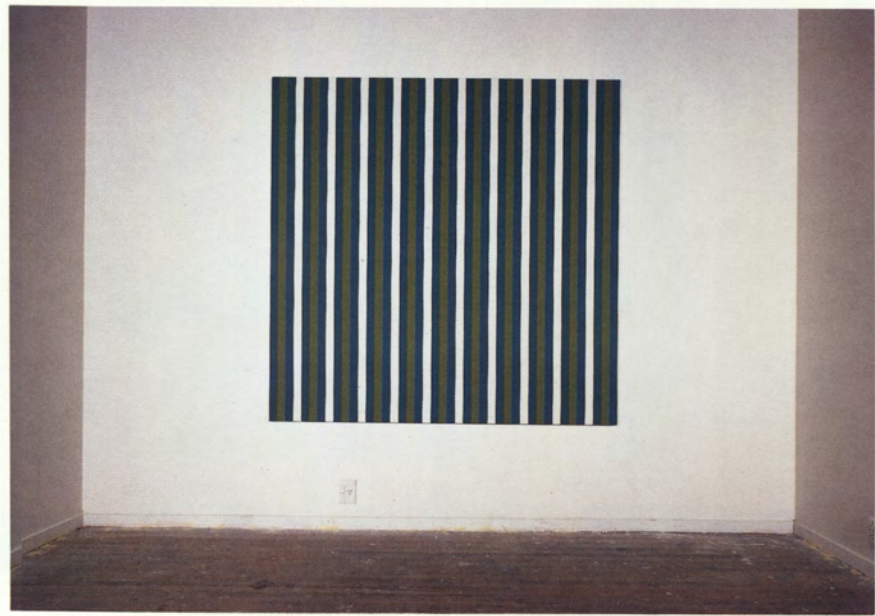
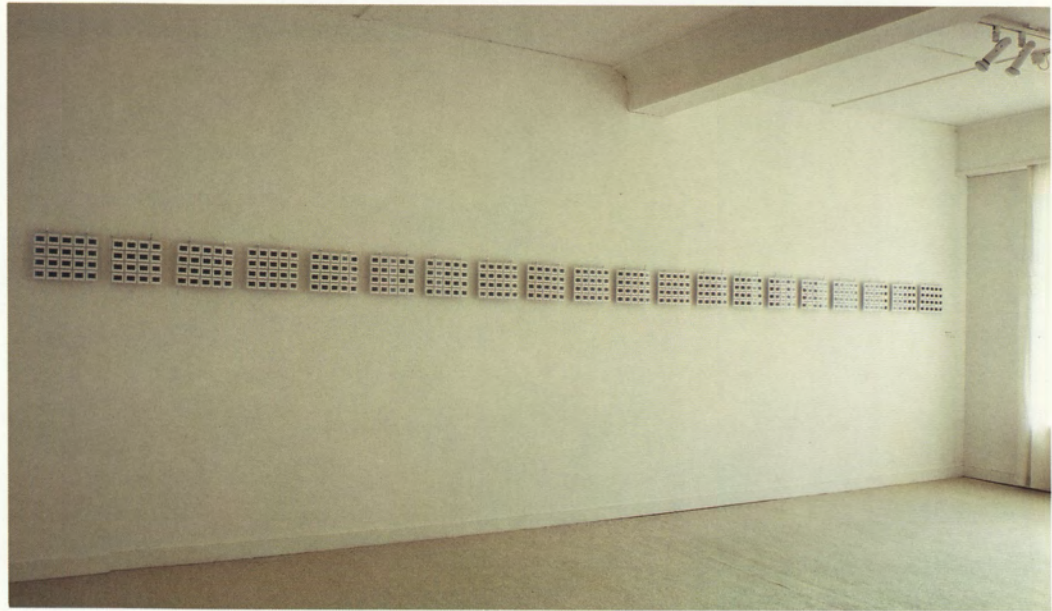
Auckland City Art Gallery (Café), Auckland New Zealand

29th July – 7th August 1993

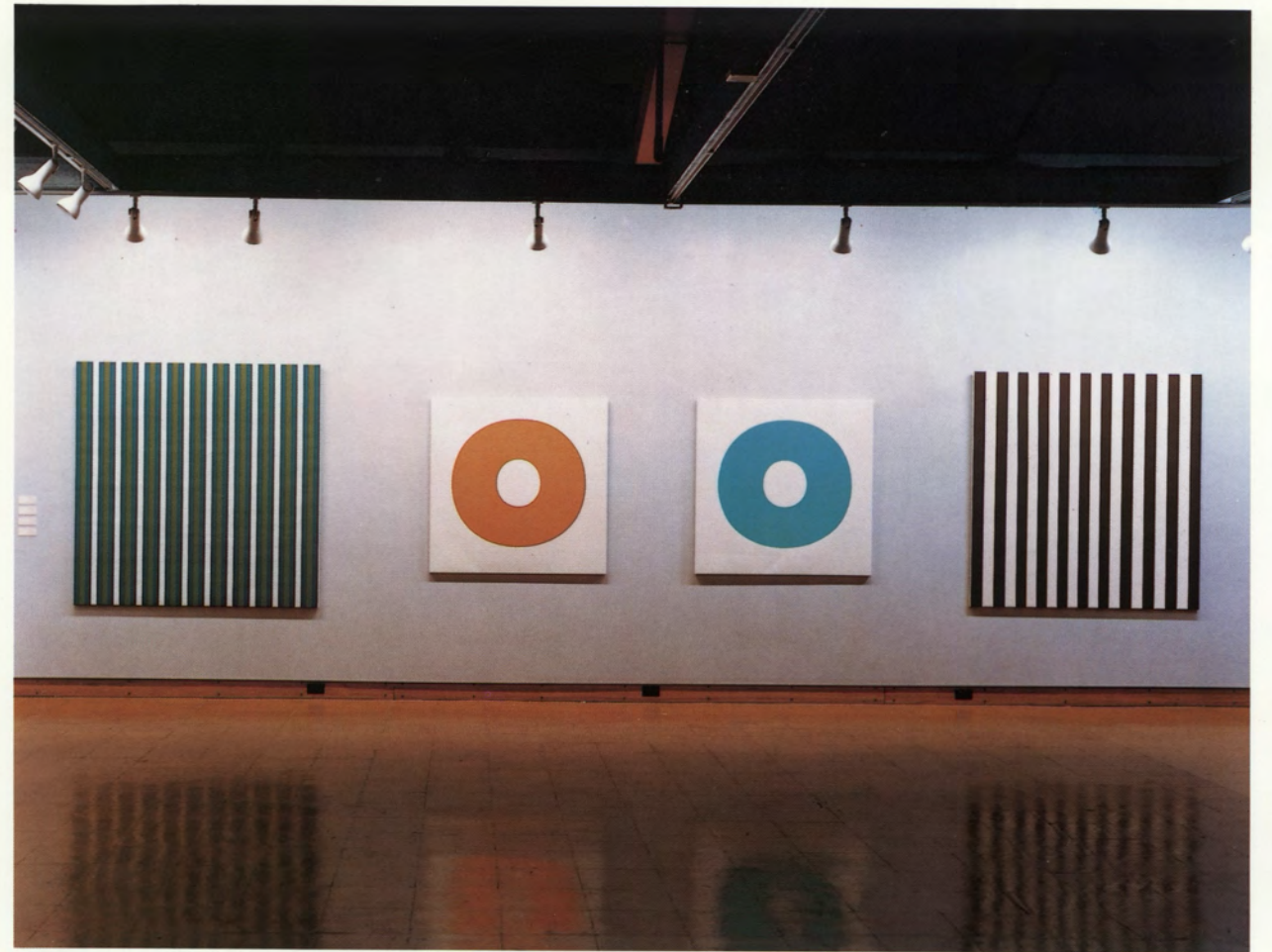
Store 5, Melbourne Australia

6th May – 3rd July 1994

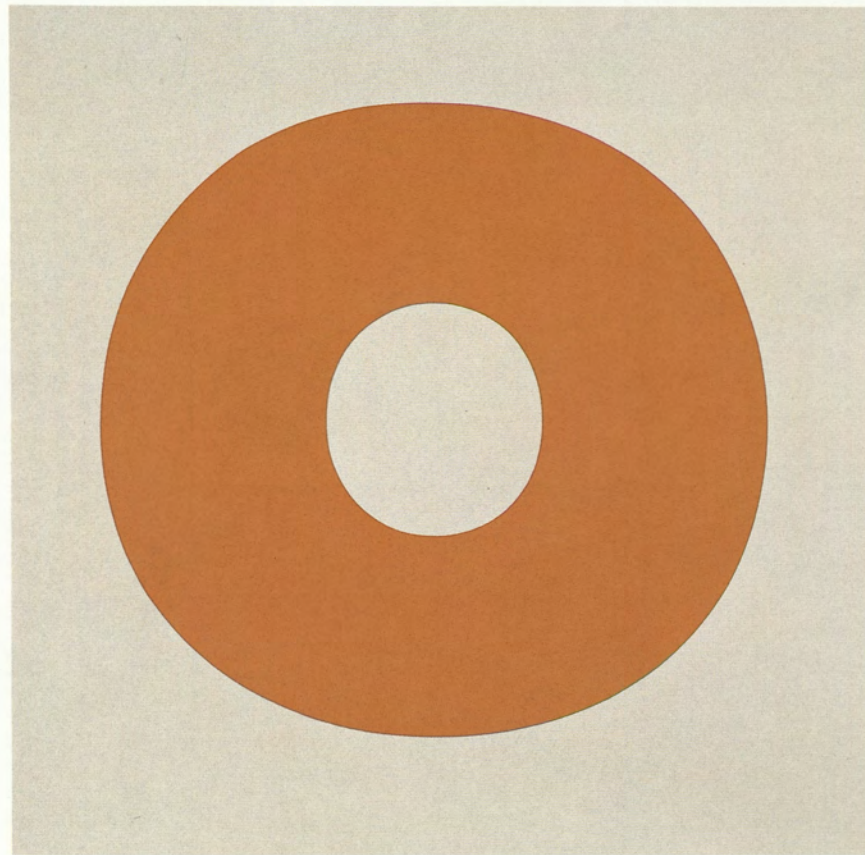
Manawatu Art Gallery, Palmerston North New Zealand



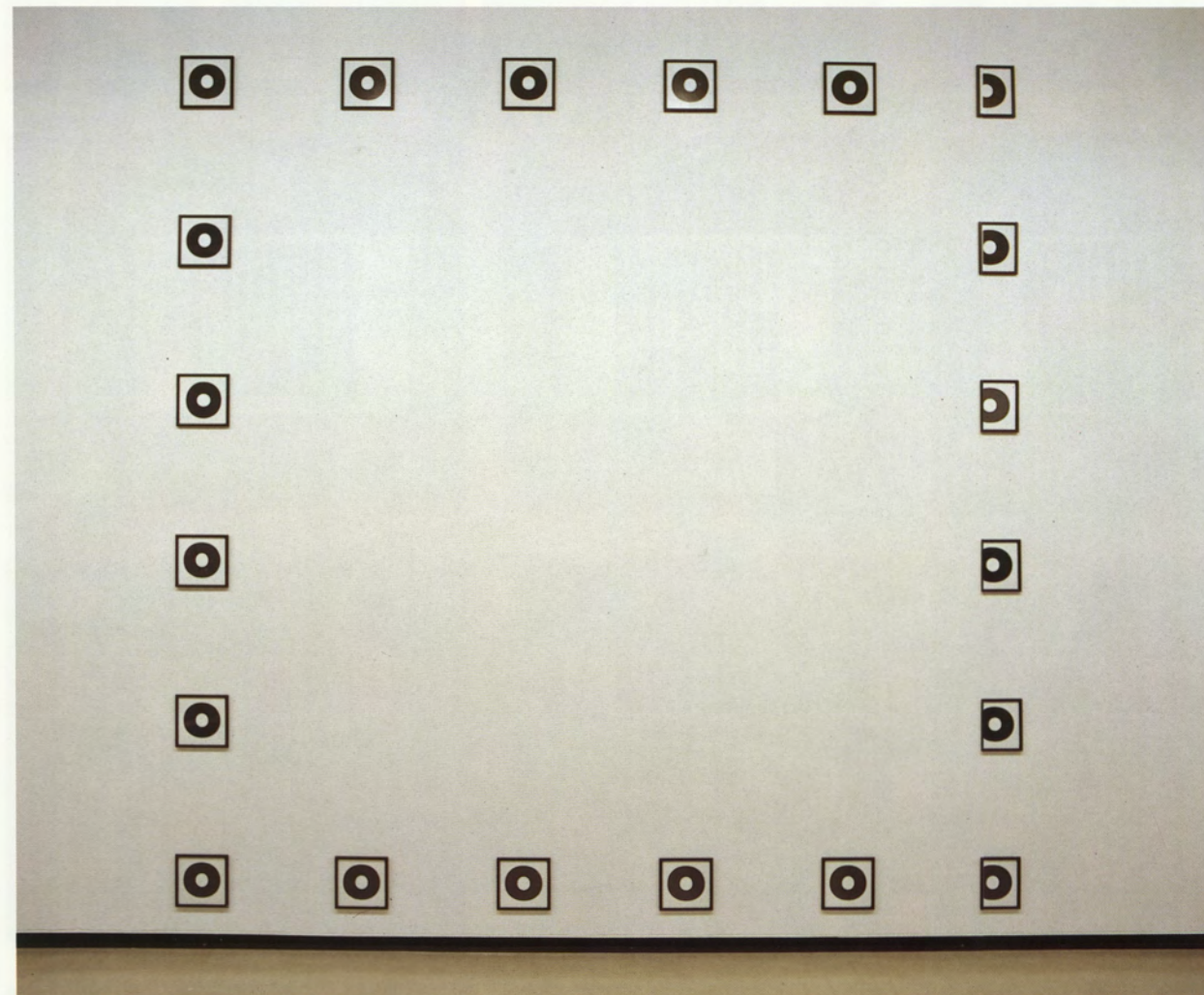
UNTITLED (6-25) 1991  
UNTITLED 1991



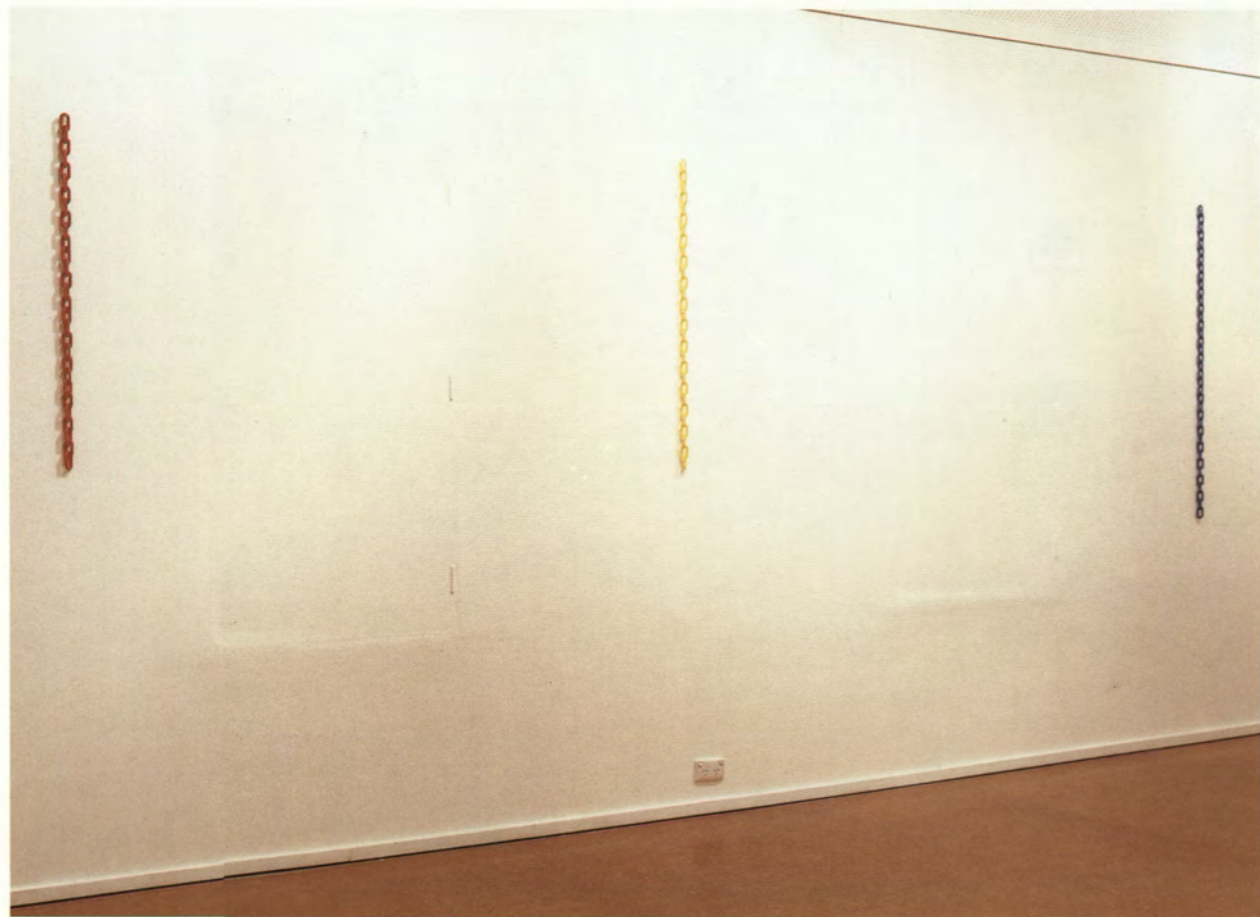
JULIAN DASHPER: WORKS ON CANVAS 1980-1994  
AUSSTELLUNG IN DER/EXHIBITION AT THE MANAWATU ART GALLERY 1994



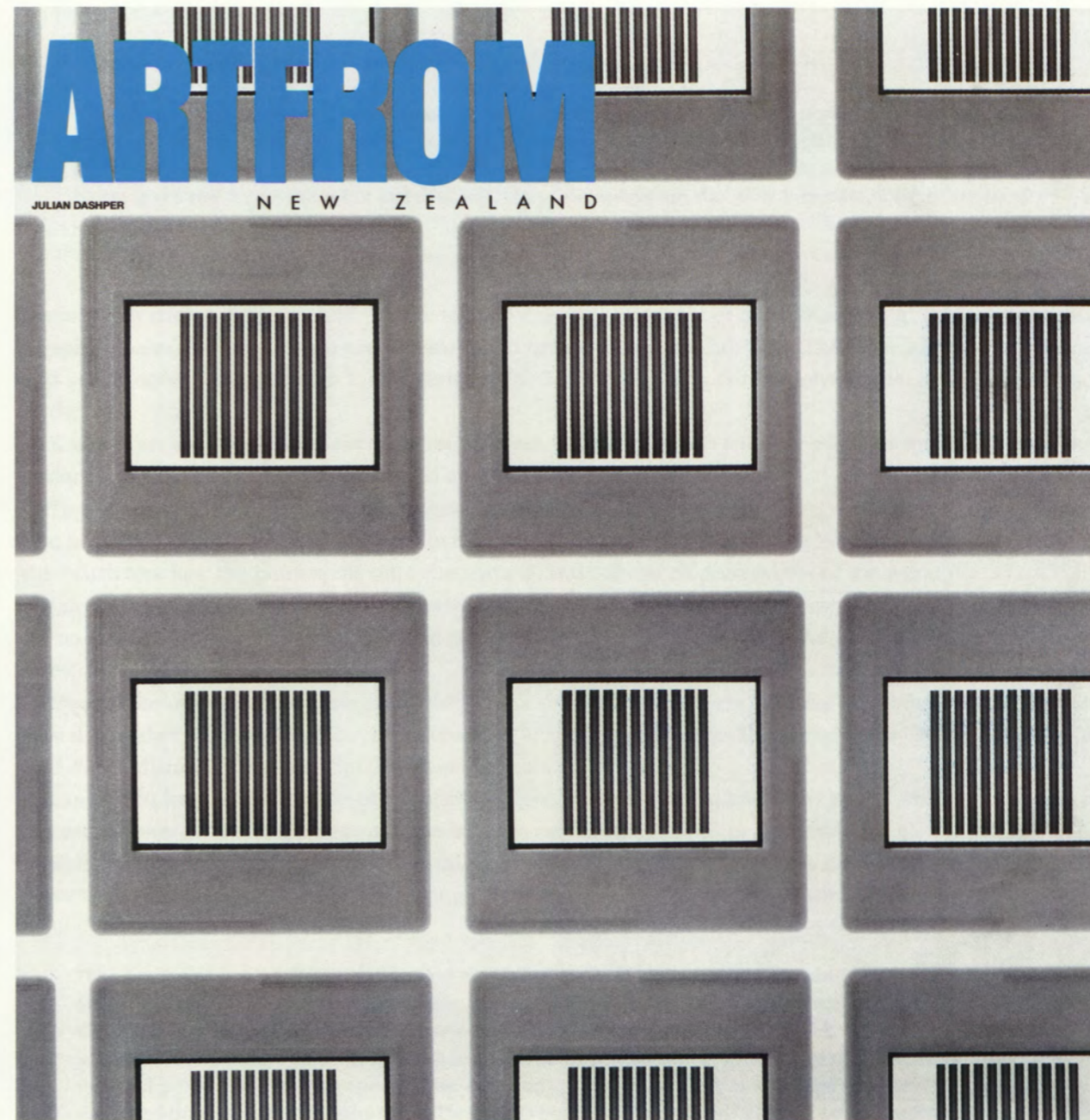
UNTITLED (O) 1990-1992



UNTITLED O (1-20) 1992



UNTITLED (WHO'S AFRAID OED, YELLOW AND BLUE) 1993-1994



COVER VERSION 1991-1992 (*Artforum* Januar/January 1992)



## Luise Fong

"One evening, in the sadness of the hour, in the vague longing occasioned by a sky too grey, too dull, these hours returned of their own accord, slowly, as strong, as moving - more exhilarating, perhaps, because of their long journey. In each gesture, we find ourselves again; but it would be futile to believe that this recognition gives rise to anything but sadness. Still, these sadnesses are the most beautiful, for they are hardly aware of themselves."

*Albert Camus Voice From the Poor Quarter*

I remember drowning as a child. Warm, silent moments. I remember a blissful feeling. This is one of my happiest memories. The image was to emerge in my painting 24 years later. The same suspension of time and space occurs for me when I am painting. The feeling of being completely present in both mind and body.

Water is an intrinsic part of my working process. Water, in which to suspend pigment, to drip onto the surface, to wash away traces of colour, to create separations of ink.

To paint I need to have a feeling of tension much like the meniscus on the surface of a body of water. The tension between day and night. Between the concept and intuition. This tension breaks the moment the brush touches, the paint spills onto the surface, and I at once become part of the work.

I do not usually involve the figure directly in the work by way of narrative brushworks and the like. I prefer to let the painting define itself within both my physical limitations and the painting's material boundaries.

I watch the undersurface emerge, washing back through black layers. Drilling or cutting holes in the surface is a further reaching-back beyond certainty. We cannot trust what the surface tells us. The image shifts and slides, disintegrating like clouds of smoke in a winter sky.

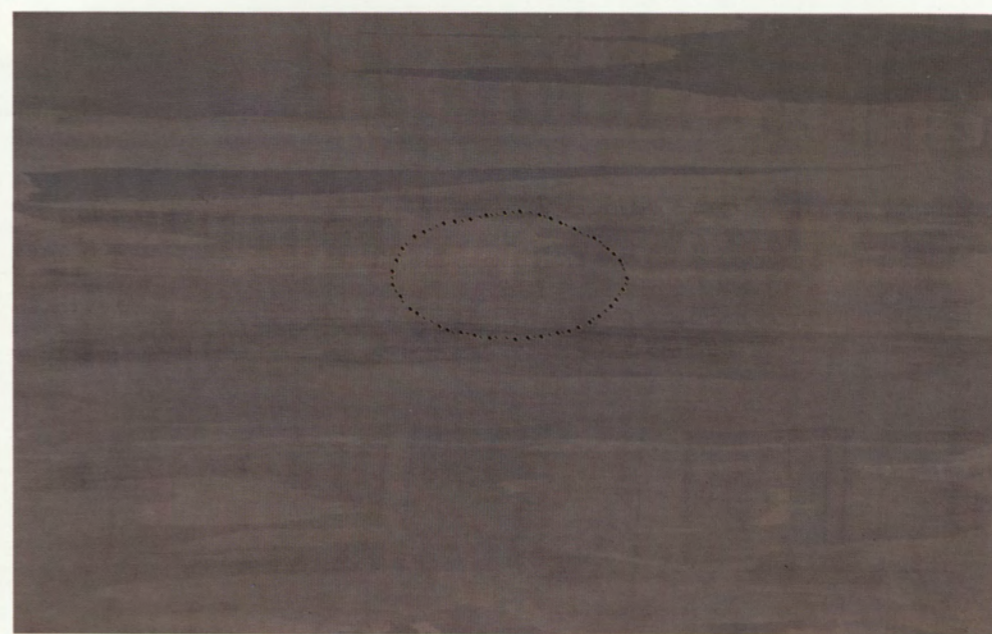
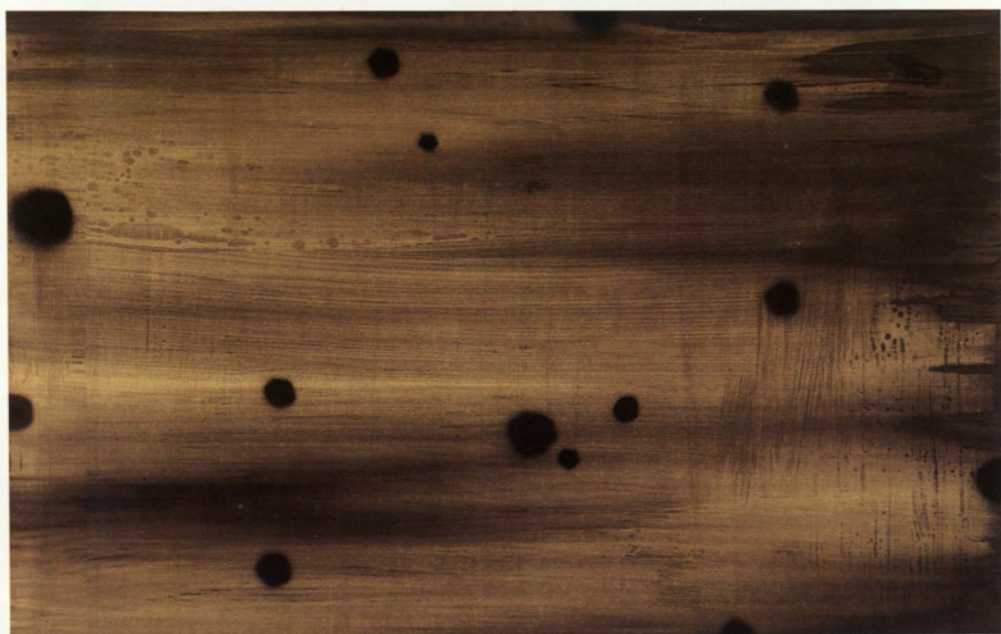
I prefer to look at the paintings in subdued light. I like colour to loom out of the shadows. The eye is uncertain where the surface begins or ends. Does one deny the void or acknowledge it?

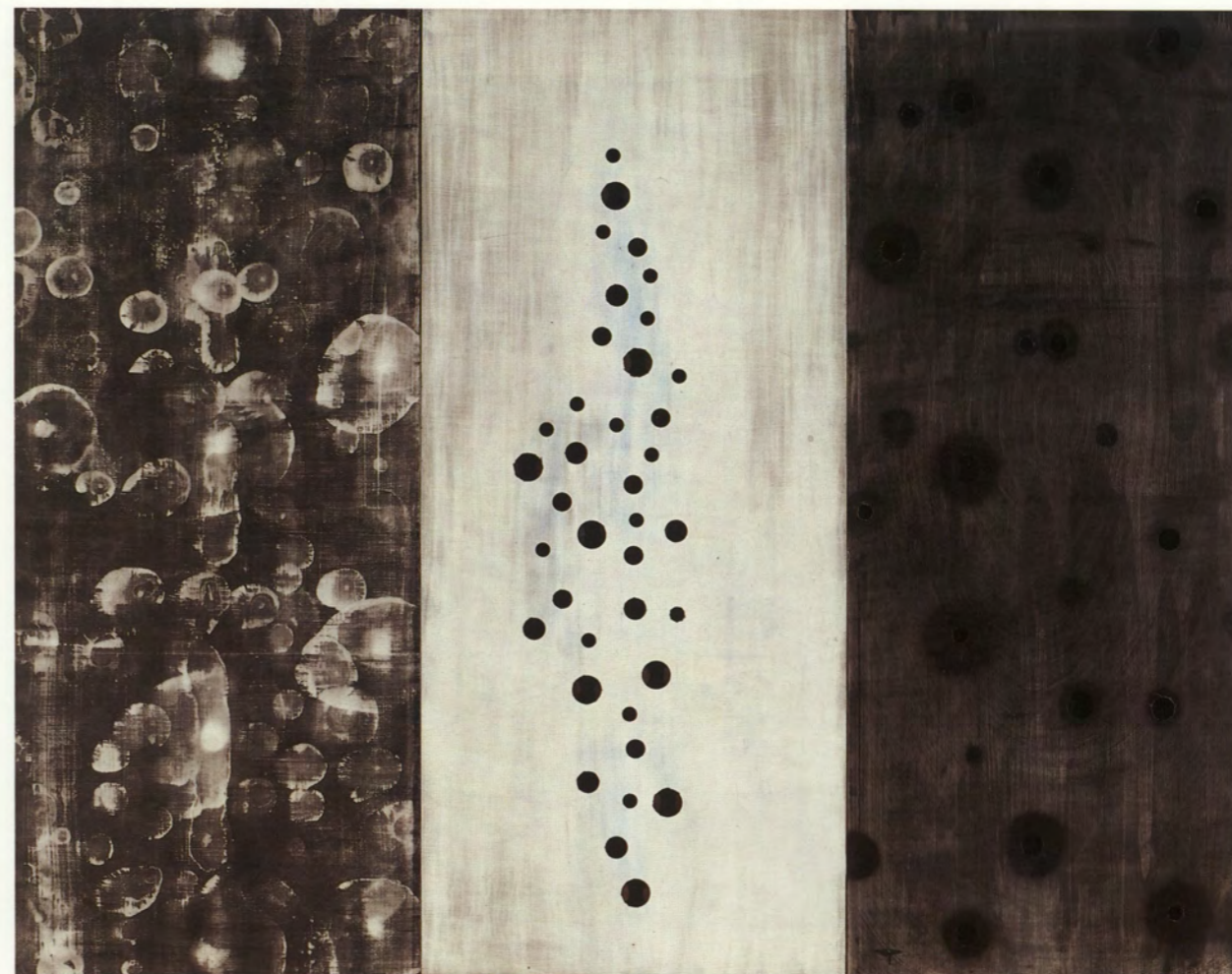
This feeling of falling, of letting go, is the closest I can get as an adult to my childhood memory. Often I leave the studio feeling ill at ease. Reaching down into the depths requires a slow surfacing.

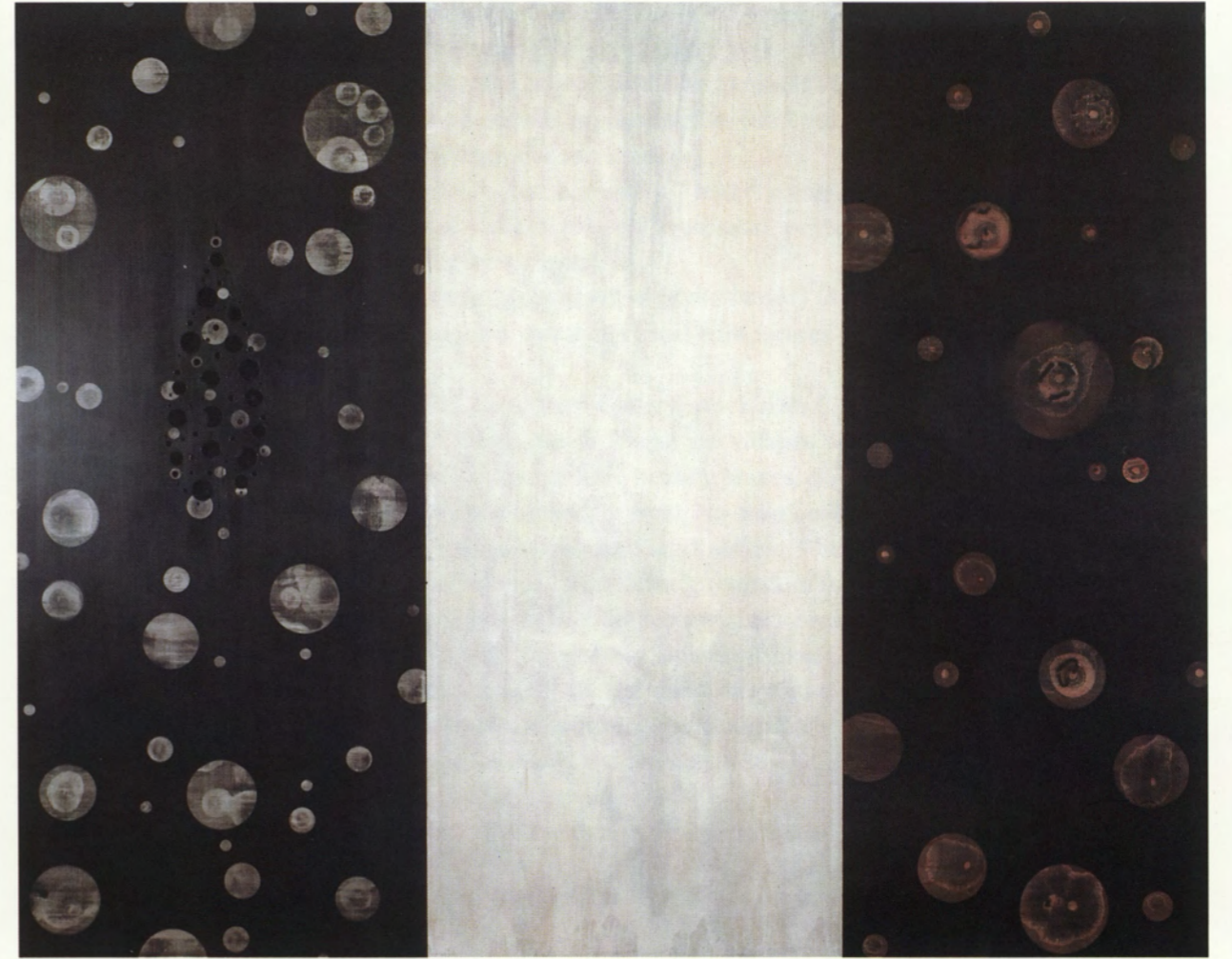
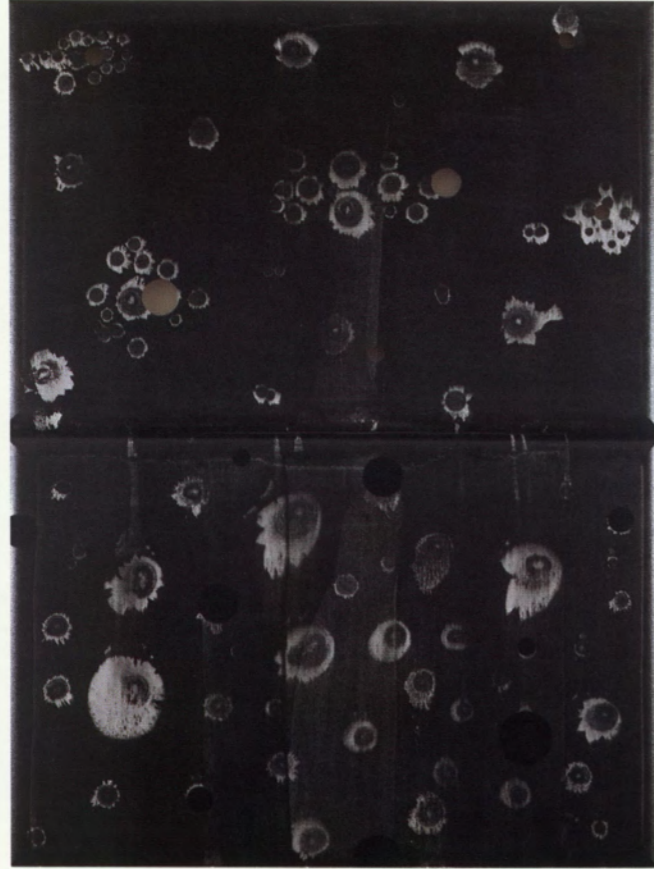
"The body was not yet fully rigorous and was still slightly warm as I began swabbing any area that a washcloth might have missed. I checked axillas, gluteal folds, behind ears and inside them, and inside the navel. I clipped fingernails into clean white envelopes and looked for fibres and other debris in hair . . . I retrieved a full bottle of luminol and, when the lights were out again, resumed spraying the smeared handprints on the wall while the camera captured the eerie images on film. Then we moved on. Lazy, wide swipes appeared on panelling and parquet . . . The spaces between the cushions glowed. On the backrest appeared more swipes and smears, and on the ceiling appeared a constellation of small, bright stars."

*Patricia D. Cornwell Cruel and Unusual*









Jacqueline Fraser

## *Te Puhi (The Princess)*

*Te Puhi* is a site specific work especially for this exhibition. The exact details will vary according to each venue but the underlying story is the same.

*Te Puhi* is a Maori woman set aside. She is groomed and trained as a princess. Her whole life is controlled and protected by prayers. Her position is predestined to fulfil marriage liaisons for the good of the tribe - she is special which means privilege and sacrifice.

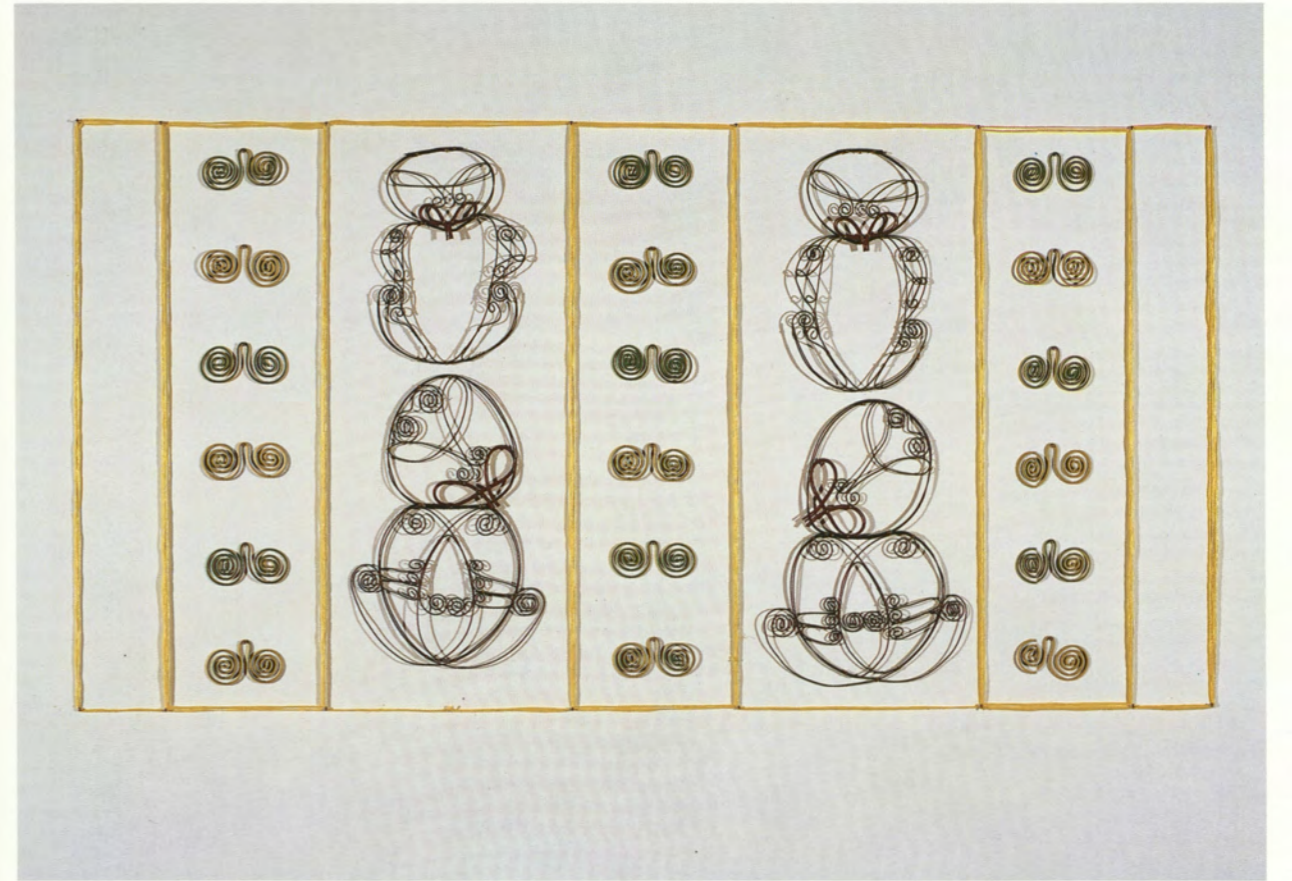
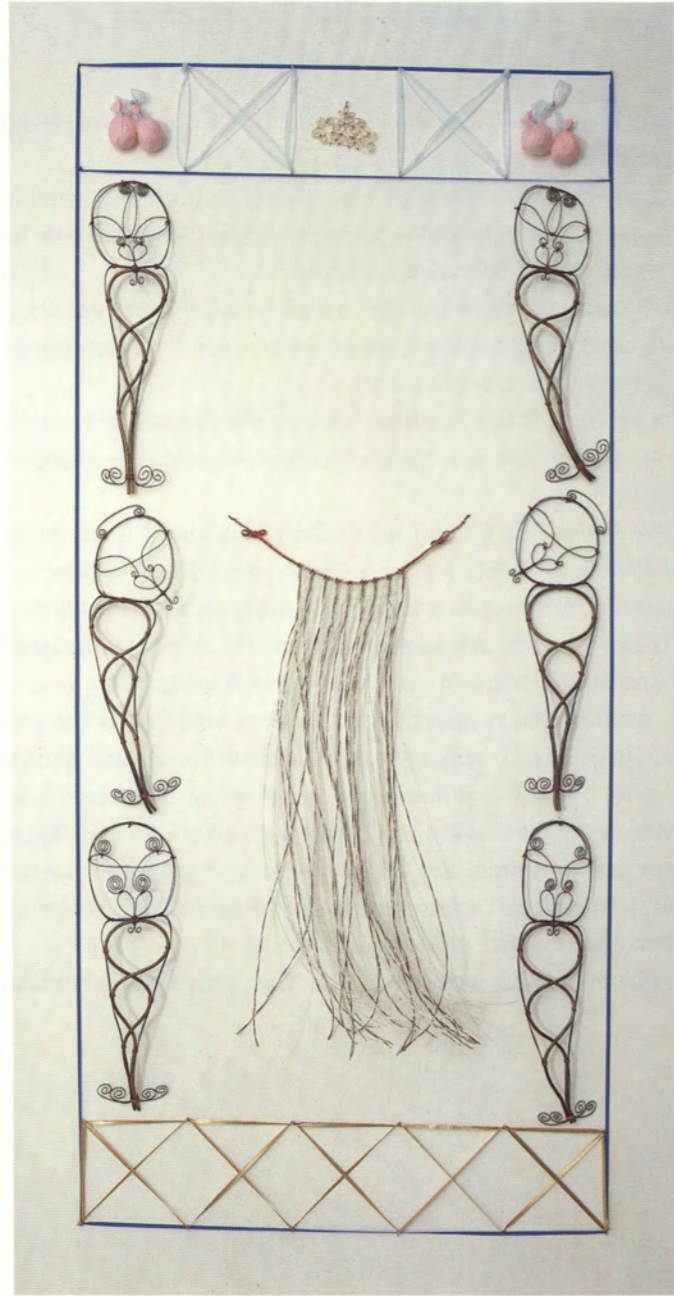
Her story is told by small mementoes of her life which I make, using electrical wires, ribbons, braids. I make her a little world with ancestral guardians, magic leaves, small golden crowns. Her house is attractive but dangerous. The rules are very strict, very formal.

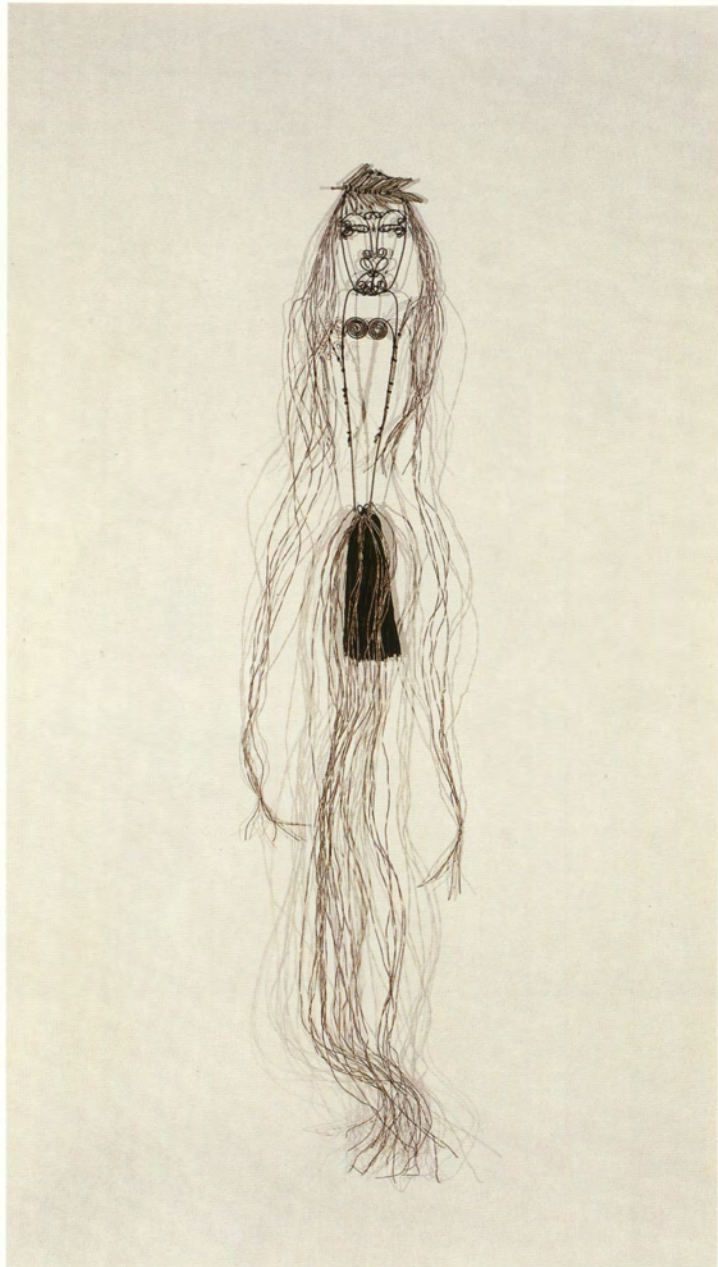
This installation follows on from *Tane Mahuta (God of the Forest)* in Frankfurt (Prospect '93). Then, I made a ribbon house for his protection. Ancestral electrical wire figures guarded each wall. A small Maori house in the Northern Hemisphere.

In New Zealand, in 1994 at the Sue Crockford Gallery, Auckland, I made three beach installations - *Murdering Beach, Kaikai Beach, and Pilot's Beach*. These are villages where our *puhi* ancestress lived. I made wire fragments of her life. Wire whales, canoes, healing leaves, double headed creatures. Remnants of an olden days world. These beaches are all empty now. No thatched houses or cabbage tree gardens. But strange twisted trees and subtle scars of cultivated land remain. They resist the persistent feeding of endless white sheep. The whales which lured brutal foreign whalers to the Southern Hemisphere have finally returned and a steady trail of tourists gaze at the horizon for a small glimpse of them.

Our *puhi* is as attractive as ever. She is made from universal materials. I found them easily when I worked in France and Germany, Spain and Holland. My Maori relations eagerly use them as traditional substitutes. But the old essence can penetrate the artificial. Facial expression, gestures and formal symmetry don't change. An articulate twist of wire can focus the attention. So I deliberately choose humble materials for my *puhi*. She still has her virginity, her chastity, her purity.

The Northern Hemisphere Madonna welcomes her. The saint's relics remind her of the underworld. Europe is her court.





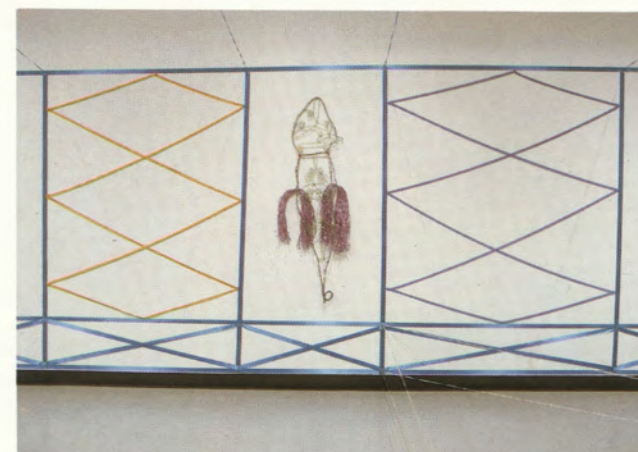
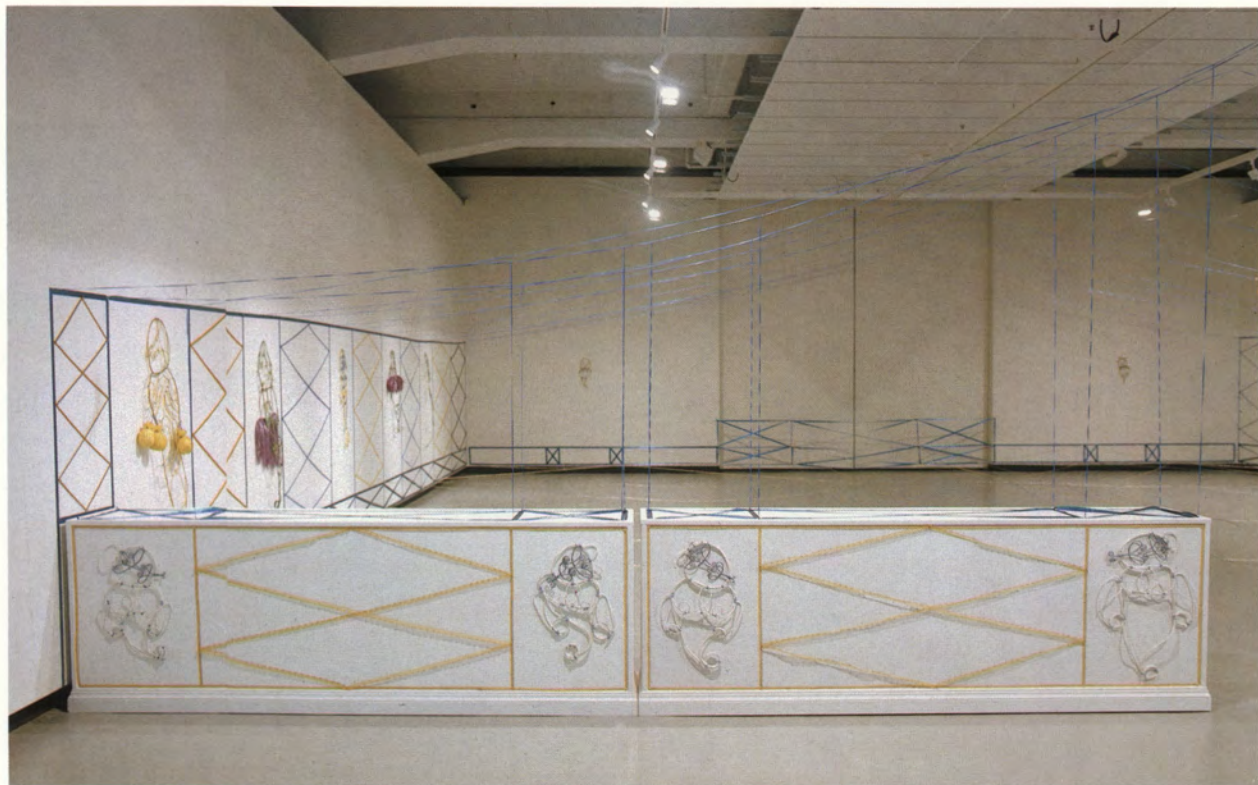




THE FIVE SAINTS 1993



E RUA NGAA TANWHA/LES DEUX GENIES 1992



## Fiona Pardington

The electric clippers made one hell of a noise, but I was miles away as he shaved my head. The metal blade passed relentlessly, delivering a stippling vibration through my skull. I had cut my hair off with a pair of nail scissors. Hesitating, the first cut was the most difficult, but soon it fell away effortlessly. My sense of relief was singular, reckless. As I looked in the mirror, the face that met my eyes was barely my own. That's the way I wanted it. I wanted it to fall, to hurt. I wanted to cut away the dead wood and re-emerge bare, bruised, smarting.

Finally, he came home. When he looked at me, I really knew what I had done. I had no way to hide. I needed him to see how I hurt. I can't remember if I felt peaceful or whether I was numb. He started to cry, and all the feelings just drained out of me. In his hand he held a huge bouquet of roses - yellow, red, pale orange, white. They seemed so out of place as they fell to the floor.

He led me to the bathroom and I knelt in front of the long mirror. I was really cold now. He knelt behind me, holding me close. He held me so tight I found it difficult to breathe. As he cried, his tears fell warm and wet on the back of my cold, bare neck. I felt like my whole world had withdrawn into this strange, sad moment. His tears fell so abundantly, so softly, like rivulets of blood, cooling as they trickled further down, over my breasts. I sighed, and the pressure released in me slowly, dreamily.

All I could think of was his warm tears, cooling on the nape of my neck.



ADAM DIPTYCH I 1987  
THE HEART'S VISION 1989



SEBASTIAN 1987



HELOISE 1988  
ABELARD 1988



ADOLESCENT FANTASIES 1989  
REUBEN 1990



HEAVY PENANCE 1992



THE JOURNEY OF THE SENSUALIST I 1990  
THE JOURNEY OF THE SENSUALIST II 1990



TEARS 1993  
VEIL 1993  
CHRISTOPHER 1993



CHOKER 1993

Michael Parekowhai

*Ich glaube nicht an Duchamp  
Ich glaube nicht an Moore  
Ich glaube nicht an Mondrian  
Ich glaube nicht an Smith  
Ich glaube nicht an Magritte  
Ich glaube nicht an Giacometti  
Ich glaube nicht an Christo  
Ich glaube nicht an Goldsworthy  
Ich glaube nicht an Beuys  
Ich glaube nicht an Warhol  
Ich glaube nicht an Donatello  
Ich glaube nicht an Boccioni  
Ich glaube nicht an Hoons  
Ich glaube nicht an Dali  
Ich glaube nicht an Turner  
Ich glaube nicht an Caro  
Ich glaube nicht an David  
Ich glaube nicht an Constable  
Ich glaube nicht an Brancusi  
Ich glaube nicht an Gormley  
Ich glaube nicht an Picasso  
Ich glaube nicht an Renoir  
Ich glaube nicht an Pollock  
Ich glaube nicht an Courbet  
Ich glaube nicht an Gauguin  
Ich glaube nicht an Morris  
Ich glaube nicht an Mike P*

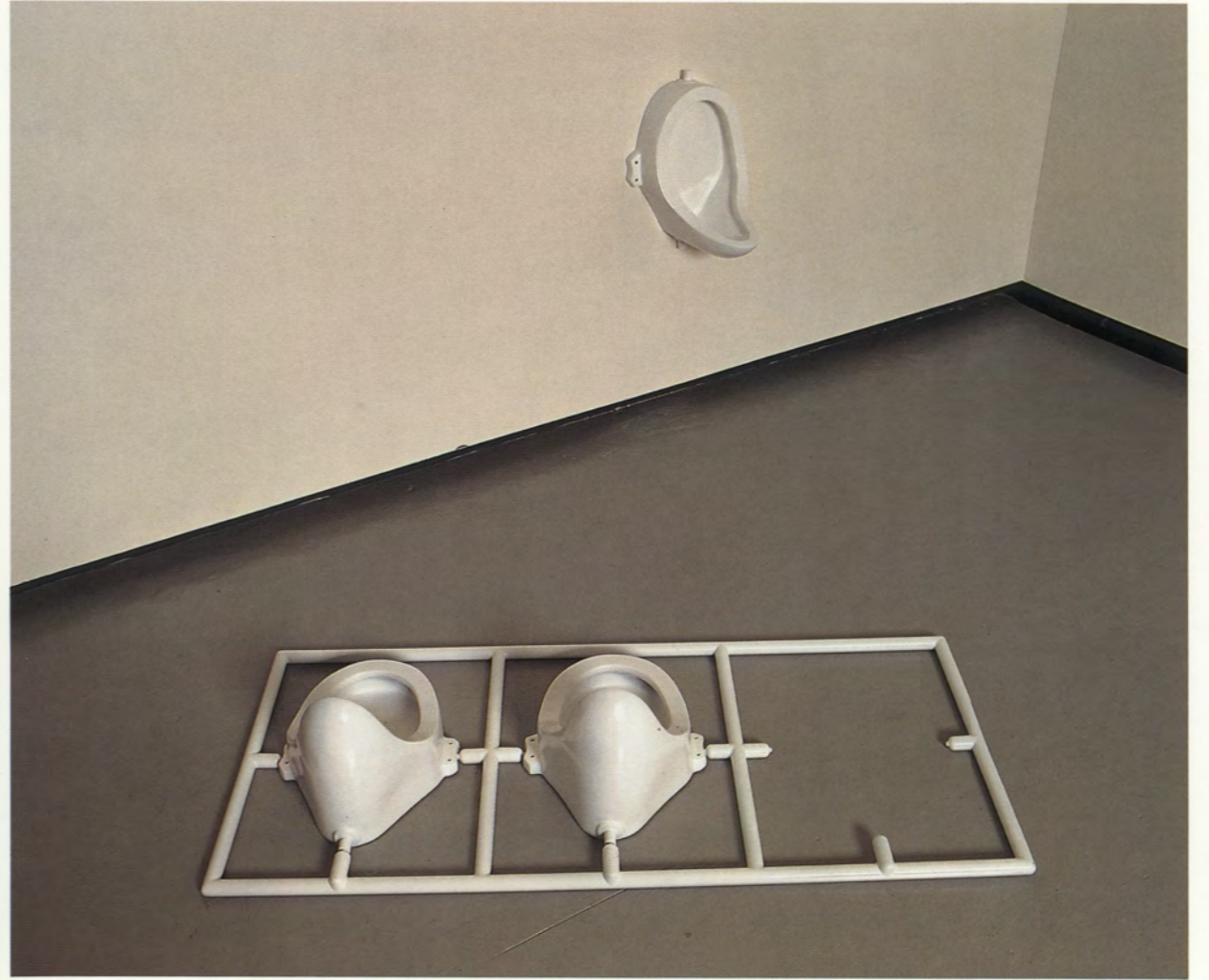
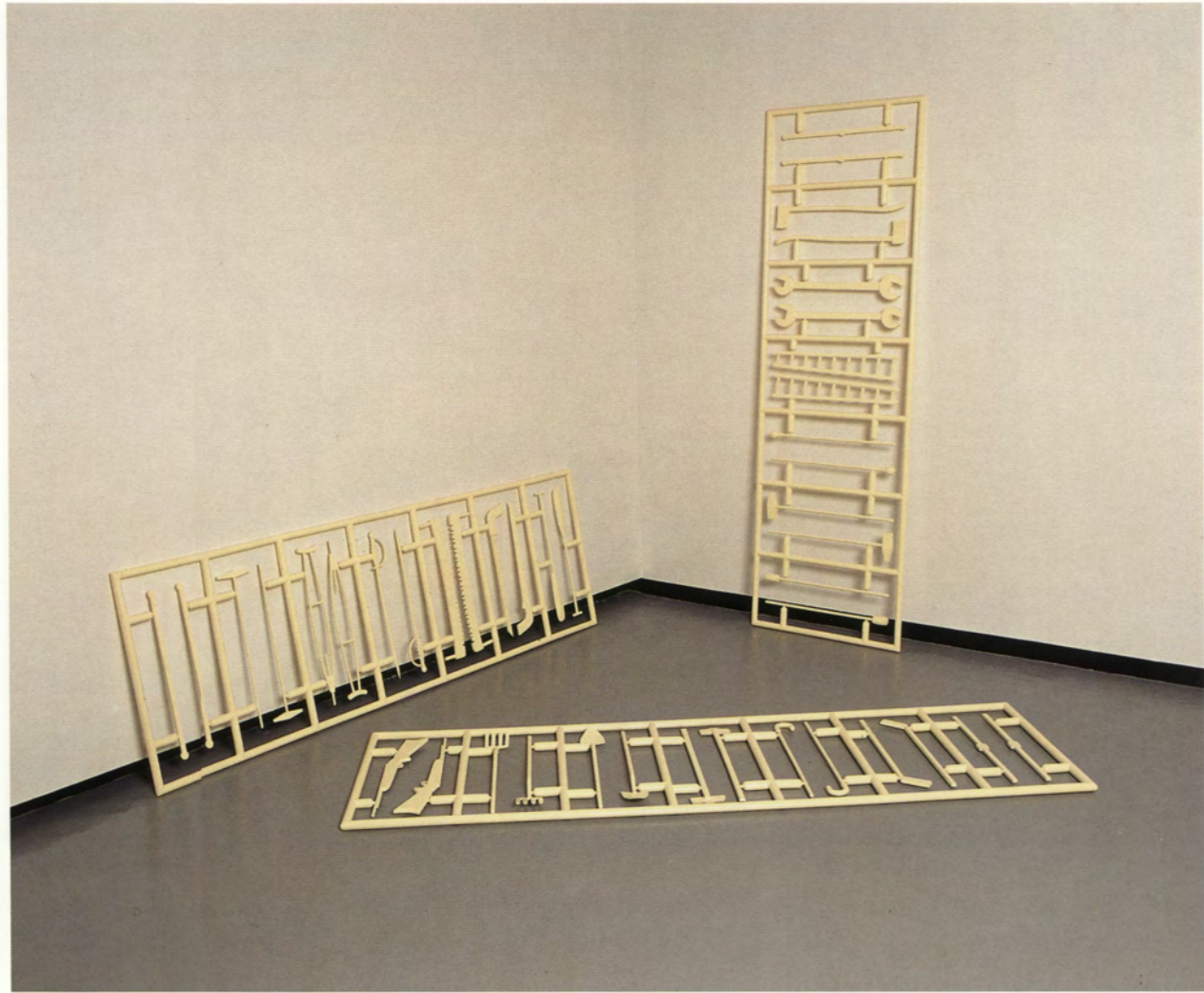


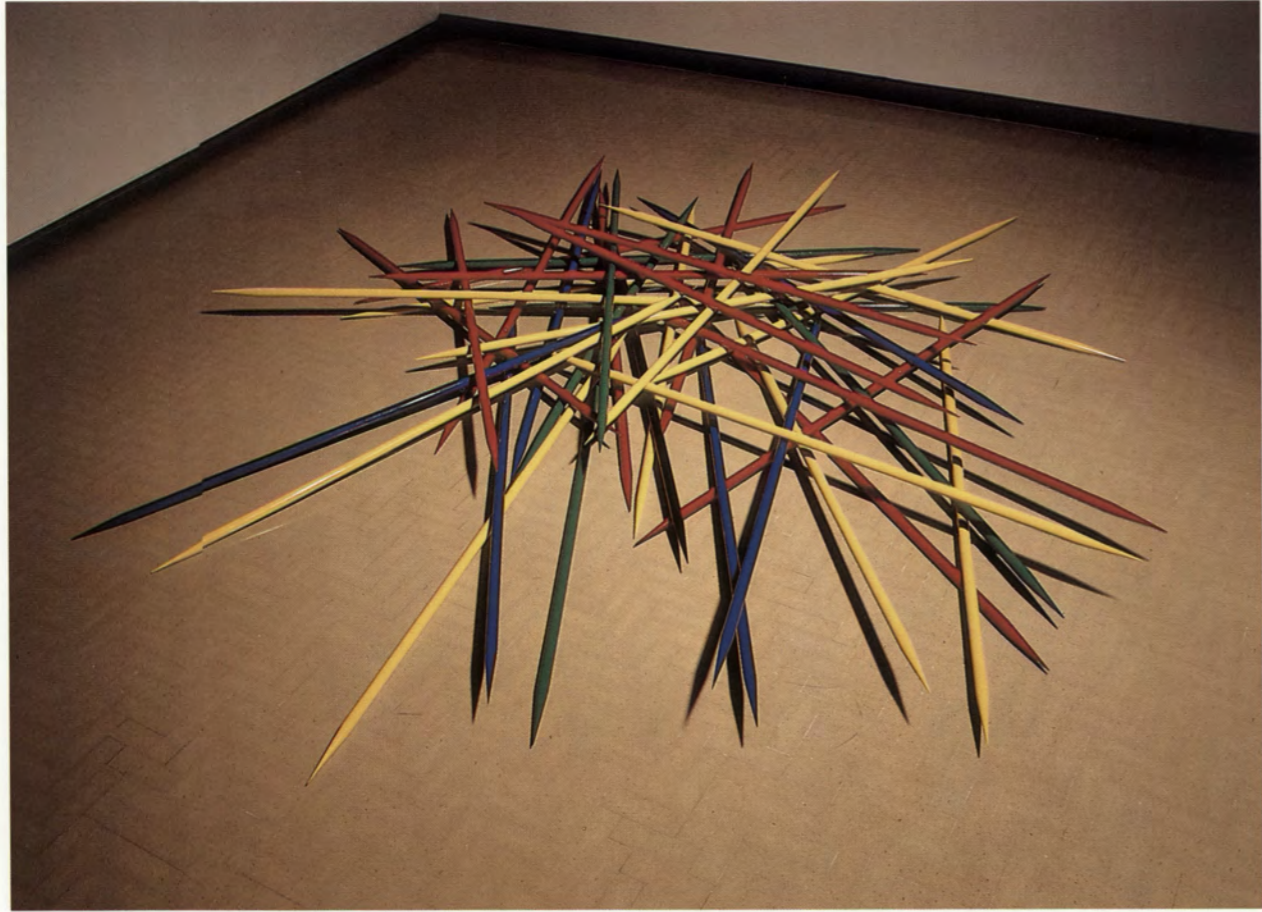


THE INDEFINITE ARTICLE 1990

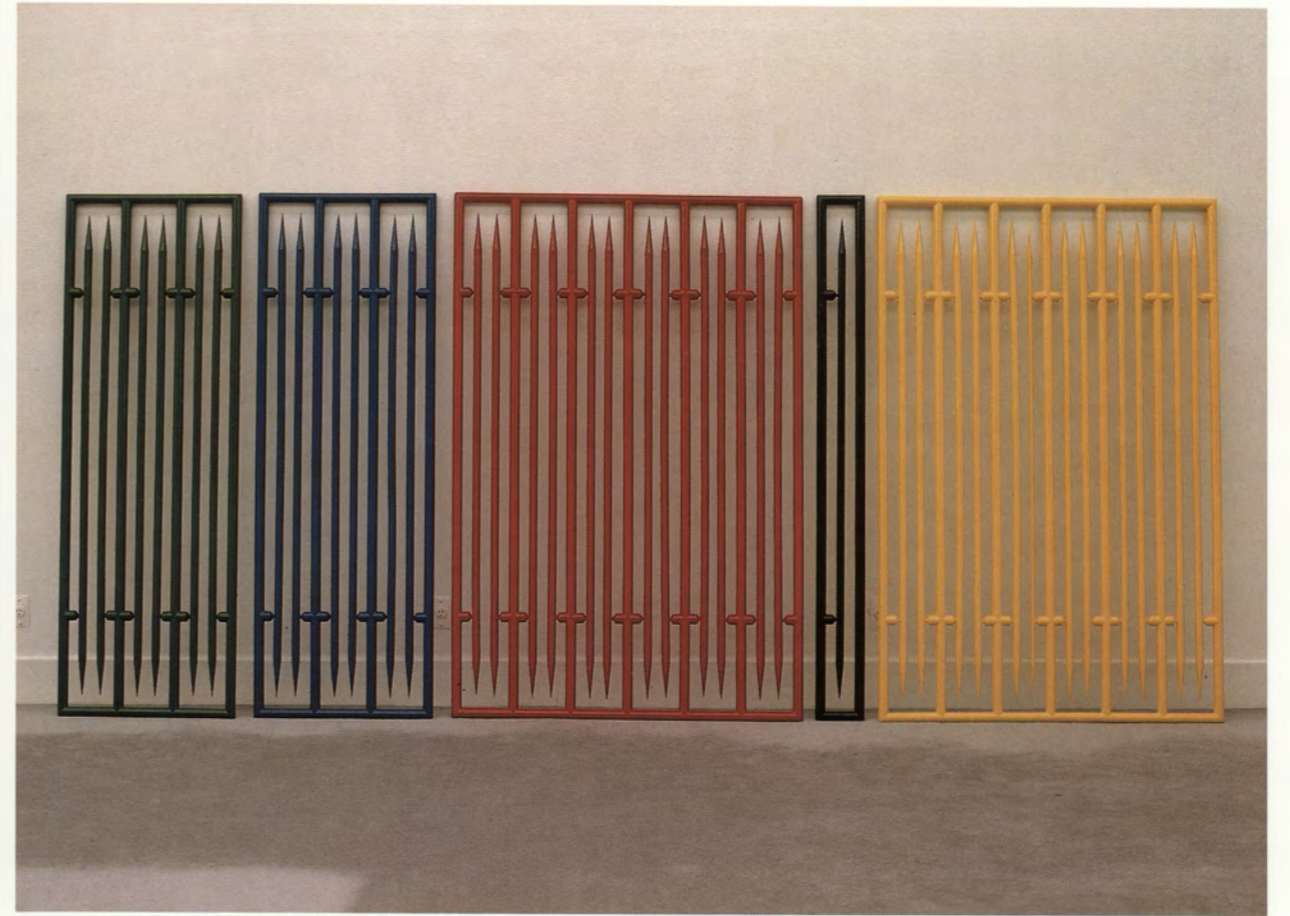


ATARANGI 1990





THEY COMFORT ME 1993



THEY COMFORT ME TOO 1994



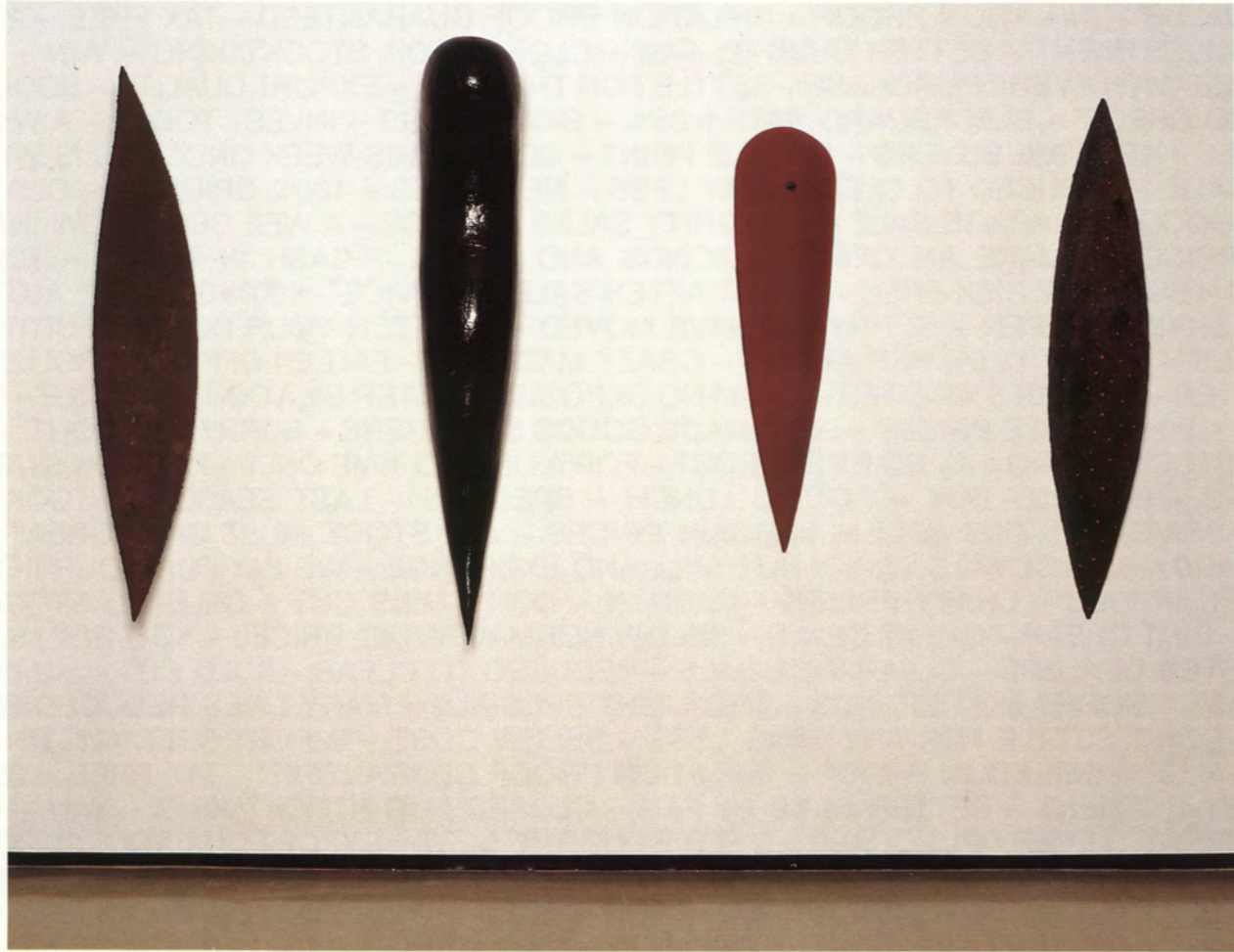
KISS THE BABY GOODBYE 1994



'EVERYONE WILL LIVE QUIETLY' MICAH 4:4 1990

Peter Robinson

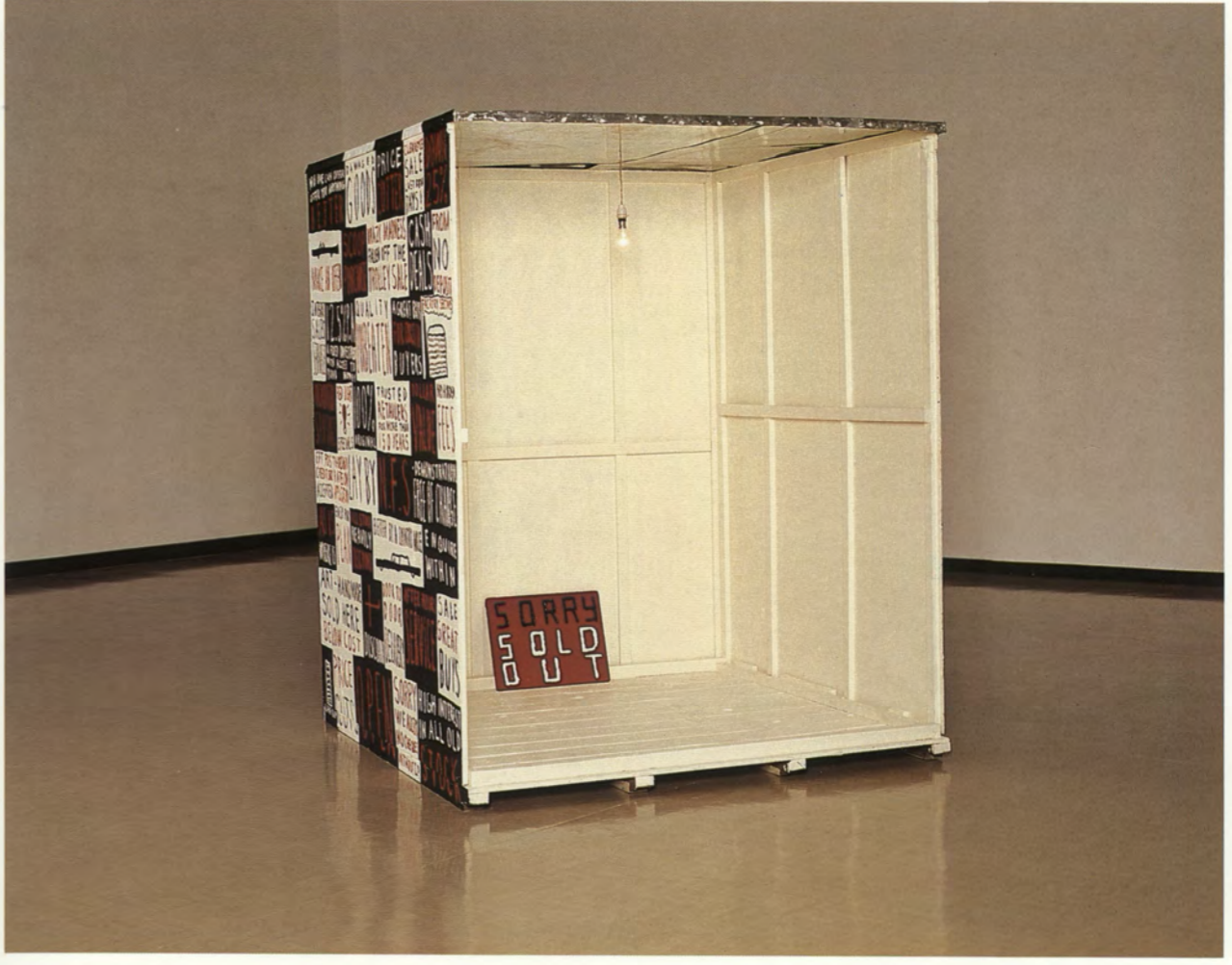
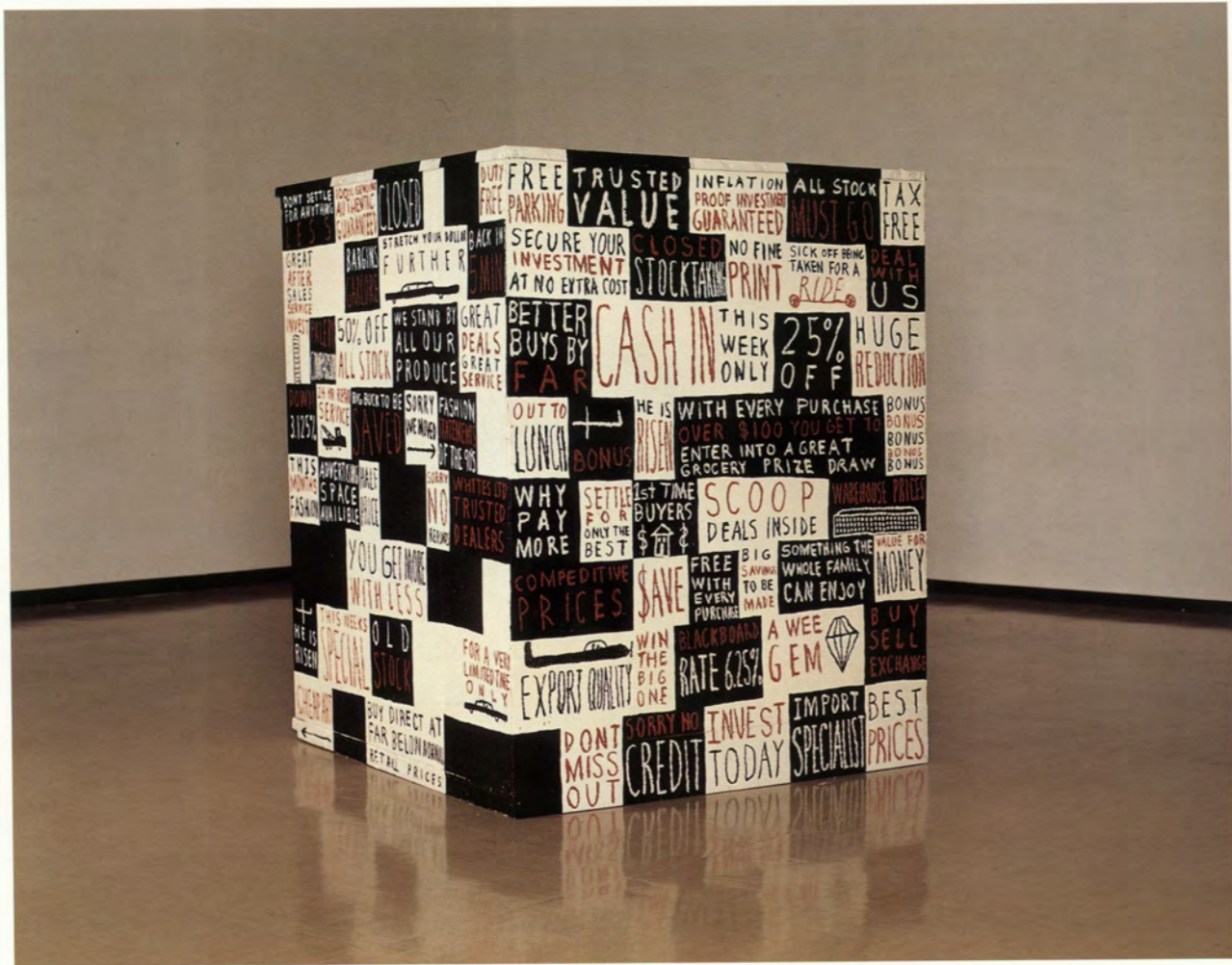
MASSIVE SELL OUT SALE - BARGAIN PRICES - ALL STOCK MUST GO - GREAT DEALS - CHEAP -  
BARGAINS - DOWN 3.125% - BUY SELL AND EXCHANGE - WE PAY FOR YOUR INTEREST -  
DISCOUNTED PRICES - CRAZY PRICES - CASH IN - DON'T MISS OUT - DELETED STOCK - HIGH  
INTEREST - DIRT CHEAP - GREAT DEALS - BELOW NORMAL RETAIL PRICES - YOU GET MORE WITH  
LESS- TRUSTED DEALERS - CLEARANCE SALE - REDUCED TO CLEAR - SOLD OUT - HURRY WHILE  
STOCKS LAST - SORRY NO REFUNDS - RED LIGHT SPECIALS - MANY LINES REDUCED BY HALF -  
20% OFF - DON'T SETTLE FOR ANYTHING LESS - BELOW COST - IMPORT SPECIALISTS - FREE -  
TRUSTED VALUE - INFLATION PROOF - INFLATION PROOF GUARANTEED - TAX FREE - 25% OFF -  
SECURED INVESTMENT - BETTER BUYS BY FAR - CLOSED FOR STOCKTAKING - WIN - WHY PAY  
MORE - FREE WITH EVERY PURCHASE - SETTLE FOR THE BEST - EXPORT QUALITY - SCOOP DEALS  
- SORRY NO CREDIT - BLACKBOARD RATE 6.25% - BIG SAVINGS - INVEST TODAY - A WEE GEM -  
BEST PRICES - 1ST TIME BUYERS - NO FINE PRINT - SOLD - THIS WEEK ONLY - AS IS WHERE IS -  
NOT FOR SALE - REDUCED TO CLEAR - PAY LESS - NEW LINES - 100% ORIGINAL - OLD STOCK -  
DAMAGED GOODS - GARAGE SALE - INTEGRITY SALES SERVICE - A WEE GEM - LOW INTEREST -  
FACTORY PRICES - MAKE AN OFFER - BONDS AND STOCK - CASH IN TODAY - EXCELLENT  
CONDITION - BUY NOW RISK FREE - GREAT AFTER SALES SERVICE - 100% GENUINE AUTHENTIC -  
24 HOUR SERVICE - OPEN - SORRY WE HAVE MOVED - STRETCH YOUR DOLLAR FURTHER - NO  
HIDDEN FEES - LAY BY 12.5% PER ANNUM - CRAZY MADNESS - FALLEN OFF THE TROLLEY SALE -  
PRICE CUTTER - BACK IN 5 MINUTES - FROM NO DEPOSIT - BETTER BY A COUNTRY MILE - TRUSTED  
RETAILERS - WHOLESALE PRICES - HANDMADE GOODS SOLD HERE - SORRY SOLD OUT - FREE OF  
CHARGE - STOCK TAKING - AT NO EXTRA COST - FOR A LIMITED TIME ONLY - FASHION STATEMENTS  
OF THE 90'S - BUY BUY BUY - OUT TO LUNCH - SPECIALS - LAST SEASONS STOCK - PRICE  
FREEZE.MASSIVE SELL OUT SALE - BARGAIN PRICES - ALL STOCK MUST GO - GREAT DEALS -  
CHEAP - BARGAINS - DOWN 3.125% - BUY SELL AND EXCHANGE - WE PAY FOR YOUR INTEREST -  
DISCOUNTED PRICES - CRAZY PRICES - CASH IN - DON'T MISS OUT - DELETED STOCK - HIGH  
INTEREST - DIRT CHEAP - GREAT DEALS - BELOW NORMAL RETAIL PRICES - YOU GET MORE WITH  
LESS- TRUSTED DEALERS - CLEARANCE SALE - REDUCED TO CLEAR - SOLD OUT - HURRY WHILE  
STOCKS LAST - SORRY NO REFUNDS - RED LIGHT SPECIALS - MANY LINES REDUCED BY HALF -  
20% OFF - DON'T SETTLE FOR ANYTHING LESS - BELOW COST - IMPORT SPECIALISTS - FREE -  
TRUSTED VALUE - INFLATION PROOF - INFLATION PROOF GUARANTEED - TAX FREE - 25% OFF -  
SECURED INVESTMENT - BETTER BUYS BY FAR - CLOSED FOR STOCKTAKING - WIN - WHY PAY  
MORE - FREE WITH EVERY PURCHASE - SETTLE FOR THE BEST - EXPORT QUALITY - SCOOP DEALS  
- SORRY NO CREDIT - BLACKBOARD RATE 6.25% - BIG SAVINGS - INVEST TODAY - A WEE GEM -  
BEST PRICES - 1ST TIME BUYERS - NO FINE PRINT - SOLD - THIS WEEK ONLY - AS IS WHERE IS  
NOT FOR SALE - REDUCED TO CLEAR - PAY LESS - NEW LINES - 100% ORIGINAL - OLD STOCK -  
DAMAGED GOODS - GARAGE SALE - INTEGRITY SALES SERVICE - A WEE GEM - LOW INTEREST -  
FACTORY PRICES - MAKE AN OFFER - BONDS AND STOCK - CASH IN TODAY - EXCELLENT  
CONDITION - BUY NOW RISK FREE - GREAT AFTER SALES SERVICE - 100% GENUINE AUTHENTIC -  
24 HOUR SERVICE - OPEN - SORRY WE HAVE MOVED - STRETCH YOUR DOLLAR FURTHER - NO  
HIDDEN FEES - LAY BY 12.5% PER ANNUM - CRAZY MADNESS - FALLEN OFF THE TROLLEY SALE -  
PRICE CUTTER - BACK IN 5 MINUTES - FROM NO DEPOSIT - BETTER BY A COUNTRY MILE - TRUSTED  
RETAILERS - WHOLESALE PRICES - HANDMADE GOODS SOLD HERE - SORRY SOLD OUT - FREE OF  
CHARGE - STOCK TAKING - AT NO EXTRA COST - FOR A LIMITED TIME ONLY - FASHION STATEMENTS  
OF THE 90'S - BUY BUY BUY - OUT TO LUNCH - SPECIALS - LAST SEASONS STOCK - PRICE  
FREEZE.MASSIVE SELL OUT SALE - BARGAIN PRICES - ALL STOCK MUST GO - GREAT DEALS -  
CHEAP - BARGAINS - DOWN 3.125% - BUY SELL AND EXCHANGE - WE PAY FOR YOUR INTEREST -  
DISCOUNTED PRICES - CRAZY PRICES - CASH IN - DON'T MISS OUT - DELETED STOCK - HIGH  
INTEREST - DIRT CHEAP - GREAT DEALS - BELOW NORMAL RETAIL PRICES - YOU GET MORE WITH



TONGUE OF THE FALSE PROPHET 1992

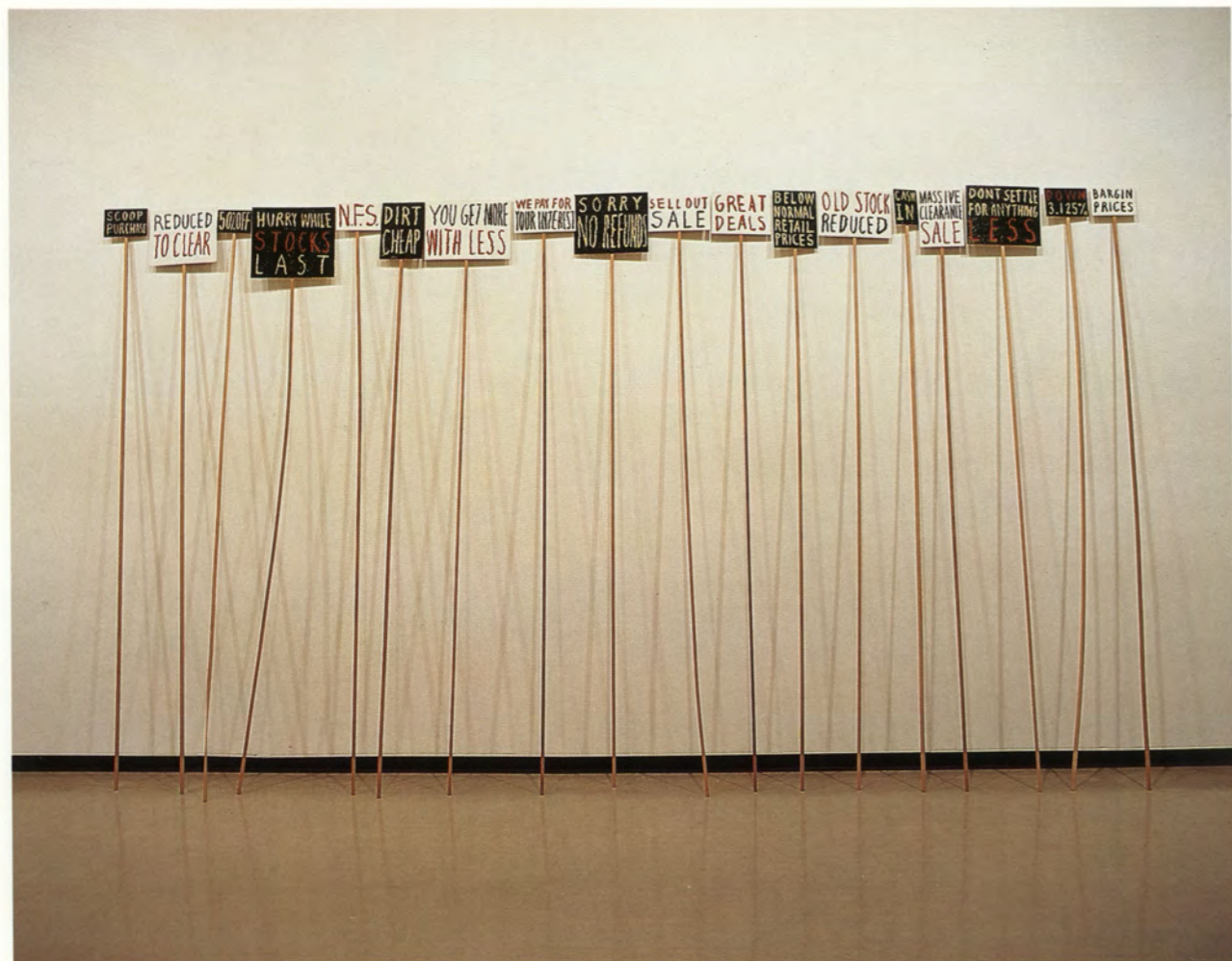


100% 1994



UNTITLED 1994

UNTITLED 1994



UNTITLED 1994



100% 1994





## Ruth Watson

### The way we were

We stopped for a while, just to take a rest, and then it happened. It's not supposed to happen, but it does, and sometimes quite easily - you look around for a bit, maybe just a little too long, and the flesh of things just kind of melts off, slides away, revealing the map underneath. The maps underneath. It's like some SF story when the guy realises that everyone's an insect, including himself: "aargh, no, they ... they're *everywhere*, aargh" - except that you know you're not hallucinating. Or at least, you're not hallucinating within the hallucination. You see, it's supposed to be a big secret, and it's kind of impolite to go on about it.

I quickly looked around. We were standing on a ridge overlooking the vast panoramic paradigms of the map, stretching interminably beyond our sights. It's clear that many sections are worn, fissuring, tattered. I'm transfixed by the enormity of the construction. I thought to myself, I wish I could stand here and pronounce it all over years ago, that the 'palace' was already in ruins, long before I could get to it, before I could take sanctuary inside its firm walls. I always wonder, was all so simple then, or has time re-written every line? Anyway there was still time to point, look around, time to make suggestions or play before we kept moving, moving over and into it.

In Godard's *Les Carabiniers* the men return from war, not with all the treasures of the world they were promised, but with postcards of all the treasures of the world they were promised. From memory, they weren't unhappy. I'm not focused on whether they were duped or not, but there's a certain moment of recognition ... But my resistance is as fragmented and nostalgic for a unified reality as the construction itself. And whether I play grandiose or delinquent games, I still realise that for better or for worse, some of these maps are my home, my *turangawaewae*; even when they're filled with the second-hand, the mis-translated, or the fake. And there's always a dream that, rummaging through its souvenirs, you just might find.

### *Six years later*

Fake map, fake seascape, fake book, fake game. (But they didn't fool anyone. No bird flew into my sunset, no one seemed to want to (admit to) play my *Tour of New Zealand*. Someone, maybe, will use the map). What you have just seen ... are map-pins around the edges of another picture. But something's popped free, one (at least) has spun off somewhere, and maybe the corner of the image too is left to curl, float, *move*.



LARGE BOOK (WHAT YOU GET ... / ... IS WHAT YOU SEE) 1990



SMALL BOOK 1990



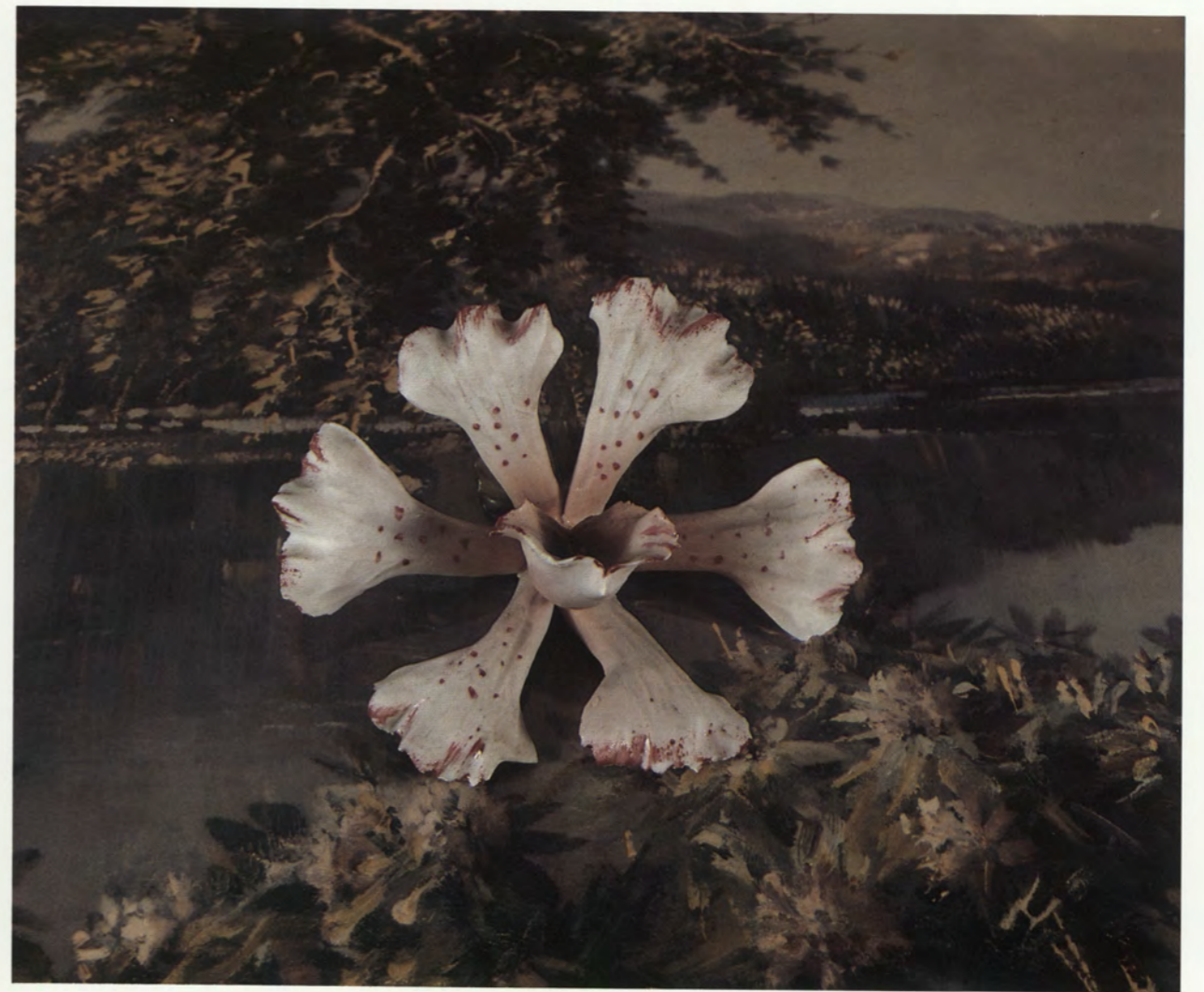
ANOTHER MAP OF THE WORLD 1988



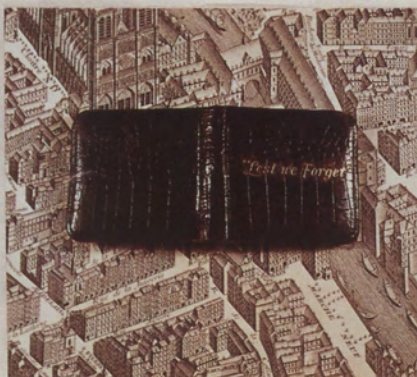
TOUR OF NEW ZEALAND 1989



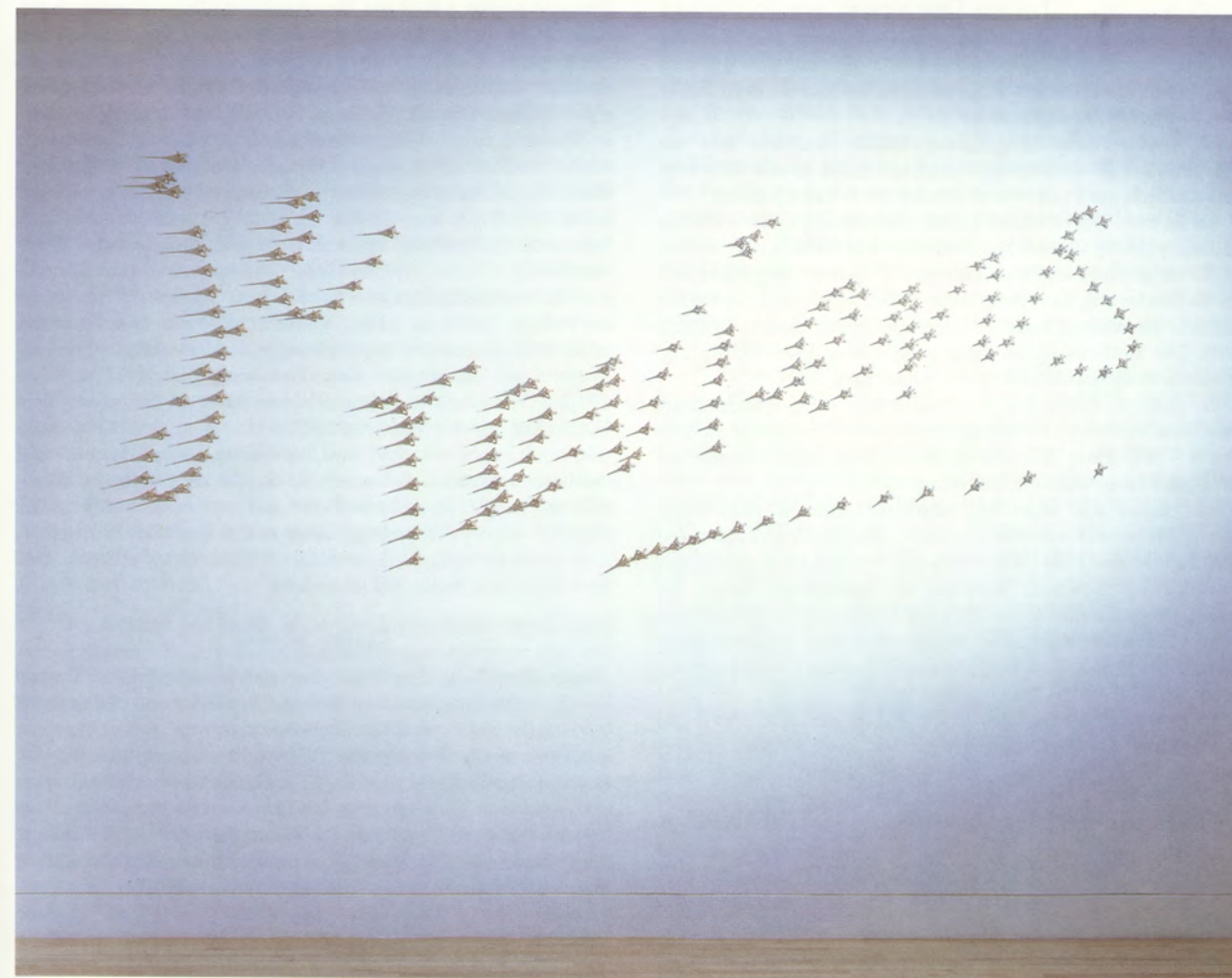
SOUVENIRS DU MONDE 199 (BRANCUSI MUG)



SOUVENIRS DU MONDE 1994 (ORCHID IN PARADISE)



SOUVENIRS DU MONDE 199 (VASE, FAWN, LEST WE FORGET, PSYCHOBEAR)



SOUVENIR 1992

### Julian Dashper

Der in Neuseeland einziehende Modernismus mußte einen langen Weg dorthin zurücklegen. Angesichts der Art und Weise, wie er verpackt war, ist es nicht verwunderlich, daß er unterwegs beschädigt wurde.

In dieses Land eingeführte Bilder wurden uns als Beispiele auf Dias vorgestellt. Jetzt erscheint es mir als selbstverständlich, sie in der Form wieder zurückzuschicken.

Es ist eine Ironie unserer Zeit, daß die durch den Pazifik bedingte große Entfernung Neuseelands für uns von Vorteil ist. Denn genau diese Entfernung, die unsere Vergangenheit als Behinderung kennzeichnete, wird sich auch weiterhin auf uns auswirken, indem sie uns in einen neuen Kontext setzt. Die Entfernung ist nicht länger eine Entschuldigung, sondern stellt stattdessen einen Neuanfang dar.

In diesem Stadium gilt meine Sorge dem Handgepäck und dem Arbeiten innerhalb der hierfür festgelegten Kriterien – wie kann man etwas Bedeutungsvolles zusammen mit dem Kosmetikkoffer bei sich tragen.

Ich kann mir nicht klar darüber werden, was mich eigentlich so sehr daran interessiert, das Bild *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau) von Barnett Newman, welches in Amsterdam hängt, zu sehen. Ist es das Bild selbst oder die Kontroverse, die sich um seine Restaurierung rankte? Wenn ich heute darüber nachdenke, ist mir klar, daß zwischen diesen zwei Gedanken mittlerweile kein Unterschied mehr besteht.

In einem Flugzeug reisen wir durch die Zeit, nicht die Entfernung. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Flug von Los Angeles nach Auckland. Die Flüge gehen abends von Auckland ab. Die Sonne ist bereits untergegangen. Während des Flugs jagt man der Sonne nach, doch es gelingt einem nicht, sie einzufangen. Also fliegt man im Dunkeln ab und kommt morgens um 6.00 Uhr im Dunkeln an. Wenn Sie von L. A. aus diesen Flugweg nehmen, gibt es praktisch nichts zwischen Ihnen und Neuseeland. Nur selten fliegen Sie über eine Insel, und wenn auch der Mond nicht zu sehen ist, ist es stockfinster. Sie haben nur die Lichter der Instrumente und die Uhr, und Sie wissen, daß Sie, wenn die Zeiger der Uhr 12 Stunden später anzeigen, wieder in Neuseeland sind ... Piloten messen die Entfernung in Stunden. Wie Astronomen, die die Galaxien in Lichtjahren messen, sprechen wir zwar von Entfernung, messen sie aber mit Zeit. Natürlich mißt man auch in einer Boeing 747 die Entfernung zwischen London und New York nur mit Hilfe der Zeit. Sechs Stunden in einer 747 und zweieinhalb Stunden in einer Concorde. Die Passagiere können behaupten, daß die Entfernung umso kürzer ist, je mehr Geld man zahlt. Das Ziel liegt dann näher.

Ich habe *The Nude Museum* als Projekt für ein öffentliches Schwimmbad in Auckland im Jahre 1991 begonnen. In

Mailand werde ich es als Merchandising-Projekt entwickeln, und zwar deshalb, weil es von seinem vermeintlichen Originalstandort in Neuseeland weit entfernt wäre. Auf der anderen Seite der Erde. Durch diese extreme Distanz erhält das Publikum die Möglichkeit, sich auf eine entgegengesetzte Situation einzustellen, was einige Ideen dieser Arbeit noch mehr verdeutlichen würde. D.h., anstatt daß der "Rest der Welt" für mich in Neuseeland weit entfernt und unerreichbar wäre, würde das angebliche "Original" in Neuseeland plötzlich weit entfernt und unerreichbar für den "Rest der Welt" werden.

Für Neuseeländer kann das Erlebnis, vor einem "Original" zu stehen, leicht zu einer Wallfahrt werden. Die Situation wird noch durch die Auswirkungen und Anstrengungen des Reisens auf die andere Seite der Welt gesteigert, um das Original als eine Quelle zu erfahren oder zu bezeugen. Wie Entdecker auf der Suche nach dem Ursprung des Nils wissen wir, noch bevor wir dort sind, bereits vom Kopf her sehr gut (wahrscheinlich noch besser, als die Leute, die dort tatsächlich wohnen), wo es herkommt und wie es aussehen wird. Das Ziel unserer Reise liegt daher in der Beweisführung.

Es ist schwierig ein System zu erhalten, denn es kann kein System geben. Jeder Fall ist anders.

### Luise Fong

"Eines Abends, in der Traurigkeit der Stunde, in dem vagen, durch einen zu grauen, zu trüben Himmel hervorgerufenen Verlangen kehrten diese Stunden wie von selbst zurück, langsam, stark, bewegend – vielleicht wegen ihrer langen Reise etwas berauscher. In jeder Geste finden wir uns selbst wieder. Es wäre jedoch sinnlos zu glauben, daß diese Erkenntnis etwas anderes als Traurigkeit hervorruft. Doch diese Momente der Traurigkeit sind immer noch die schönsten, weil sie sich ihrer selbst kaum bewußt sind."

Albert Camus *Stimme aus dem Armenviertel*

Ich erinnere mich, wie ich als Kind einmal fast ertrunken wäre.

Warme Augenblicke der Stille. Ich erinnere mich an ein herrliches Gefühl. Dies ist eine meiner schönsten Erinnerungen. 24 Jahre später taucht dieses Bild in meiner Malerei wieder auf. Beim Malen empfinde ich dieselbe Aufhebung von Zeit und Raum. Das Gefühl, mit Geist und Körper voll und ganz da zu sein.

Wasser ist in meinem Arbeitsprozeß ein wesentlicher Bestandteil. Wasser zur Suspension des Farbstoffs, zum Auftragen auf die Oberfläche, zum Wegwischen von Farbspuren, zur Schaffung von Tuschetrennungen.

Um malen zu können, muß ich ein Gefühl der Spannung haben, vergleichbar dem Meniskus auf der Oberfläche eines

Wasserkörpers. Die Spannung zwischen Tag und Nacht, zwischen Konzept und Intuition. Diese Spannung weicht in dem Moment, in dem der Pinsel die Oberfläche berührt, die Farbe sich darauf ergießt und ich augenblicklich Teil der Arbeit werde.

Gewöhnlich beziehe ich die Figur nicht direkt durch narrative Pinselführungen und dergleichen in die Arbeit mit ein. Ich ziehe es vor, daß das Bild sowohl innerhalb meiner physischen Grenzen als auch durch die Beschränkungen des Bildmaterials eine eigene Definition erhält.

Ich beobachte, wie das "Unterirdische" durch schwarze Schichten hochschwappend wieder auftaucht. Durch das Bohren oder Schneiden von Löchern in die Oberfläche dringt man noch weiter zurück – über die Gewißheit hinaus. Wir können dem, was uns die Oberfläche erzählt, nicht trauen. Das Bild verlagert und verschiebt sich und löst sich wie Rauchwolken am Winterhimmel auf.

Am liebsten sehe ich mir die Bilder in einem gedämpften Licht an. Ich mag es, wie Farben aus dem Schatten hervortreten. Das Auge ist sich nicht sicher, wo die Fläche beginnt und wo sie aufhört. Wird die Leere verleugnet oder anerkannt?

Durch dieses Gefühl des Fallens, des Loslassens, komme ich als Erwachsene meinen Kindheitserinnerungen am nächsten. Oft verlasse ich das Atelier und fühle mich unwohl. Das Hinabgleiten in die Tiefe erfordert ein langsames Wiederauftauchen.

"Der Körper war noch nicht ganz starr und immer noch etwas warm, als ich damit begann, jeden Bereich, der mit dem Waschlappen möglicherweise ausgelassen wurde, abzutupfen. Ich überprüfte die Achseln und Gesäßfalten, sah hinter und in die Ohren sowie in den Nabel. Ich schnitt die Fingernägel in saubere weiße Umschläge und sah das Haar nach Fasern und anderem Unrat durch ... Ich holte eine ganze Flasche Luminol, und als die Lichter wieder erloschen waren, fuhr ich mit dem Sprühen der verschmierten Handabdrücke auf die Wand fort, während die Kamera die unheimlichen Bilder auf dem Film festhielt. Dann fuhren wir fort. Träge, breite Pinselstriche tauchten auf der Tafelung und dem Parkett auf ... Die Zwischenräume zwischen den Polstern leuchteten. Auf der Rückenstütze erschienen noch mehr Pinselstriche und Schmierflecken, und an der Decke tauchte eine Ansammlung kleiner, glänzender Sterne auf."

Patricia D. Cornwell *Cruel and Unusual*  
(Grausam und Ungewöhnlich)

### Jacqueline Fraser

#### *Te Puhi* (Die Prinzessin)

Bei *Te Puhi* handelt es sich um eine insbesondere für diese Ausstellung standortspezifische Arbeit. Die genauen Einzelheiten werden je nach Veranstaltungsort variieren, doch es liegt stets dieselbe Geschichte zugrunde.

*Te Puhi* ist eine Maori-Frau in einer Randposition. Sie

wird als Prinzessin aufgezogen und ausgebildet. Ihr ganzes Leben wird kontrolliert und durch Gebete geschützt. Ihre Stellung ist dafür prädestiniert, Heiratsverbindungen zum Wohlergehen ihres Stammes einzugehen – sie ist etwas Besonderes, was sowohl ein Privileg als auch ein Opfer bedeutet.

Mit Hilfe von elektrischen Kabeln, Schleifen und Haarbändern erzähle ich ihre Geschichte anhand kurzer Auszüge aus ihrem Leben. Ich schaffe ihr eine kleine Welt mit altertümlichen Wächtern, magischen Blättern, kleinen Goldkronen. Ihr Haus ist zwar attraktiv, aber auch gefährlich. Die Regeln sind sehr streng, sehr formal.

Diese Installation erscheint als Folge von *Tane Mahuta* (Gott des Waldes) in Frankfurt (Prospect '93). Damals errichtete ich zu seinem Schutz ein Haus aus Bändern. Jede Mauer wurde durch altertümliche elektrische Drahtfiguren bewacht. Ein kleines Maori-Haus in der nördlichen Hemisphäre.

In Neuseeland habe ich 1994 in der Sue Crockford Gallery in Auckland drei Strandinstallationen erstellt – *Murdering Beach*, *Kaikai Beach* und *Pilot's Beach*. Es handelt sich um Dörfer, in denen unsere puhu-Ahni lebte. Von ihrem Leben habe ich Drahtfragmente hergestellt. Wale, Kanus, Heilblätter, Figuren mit zwei Köpfen aus Draht. Überreste einer Welt aus der guten alten Zeit. Diese Strände sind jetzt alle verlassen. Es gibt keine strohgedeckten Häuser oder Palmengärten mehr. Stattdessen bleiben seltsam verbogene Bäume und feine Narben von kultiviertem Land. Sie widerstehen der ständigen Nahrungssuche unendlich vieler weißer Schafe. Die Wale, die brutale Walfänger aus dem Ausland in die südliche Hemisphäre angelockt hatten, sind schließlich zurückgekehrt, und eine ständige Schar von Touristen hält am Horizont Ausschau, um einen kurzen Blick von ihnen zu erhaschen.

Unsere *puhi* ist so attraktiv wie eh und je. Sie wurde aus universalen Materialien hergestellt. Diese habe ich problemlos bei meiner Arbeit in Frankreich und Frankfurt, Spanien und Holland gefunden. Meine Verwandten unter den Maoris verwenden sie eifrig als traditionelle Ersatzstoffe. Doch das alte Wesen kann das künstliche durchdringen. Gesichtsausdrücke, Gesten und die formale Symmetrie verändern sich nicht. Eine ausdrucksstarke Drahtschlinge kann die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Deshalb habe ich bewußt einfache Materialien für meine *puhi* gewählt. Sie verfügt immer noch über ihre Jungfräulichkeit, ihre Keuschheit, ihre Reinheit.

Die Madonna der nördlichen Hemisphäre heißt sie willkommen. Die Relikte der Heiligen erinnern sie an die Unterwelt. Europa ist ihr Hof.

### Fiona Pardington

Die elektrische Haarschneidemaschine machte einen Höllenlärm, doch ich war kilometerweit entfernt, als er meinen Kopf rasierte. Die Metallklinge fuhr erbarmungslos hin und her und löste ein surrendes Vibrieren in meinem

Schädel aus. Ich hatte mir die Haare mit einer Nagelschere schneiden lassen. Noch zögernd, war der erste Schnitt am schwierigsten, doch schon bald fiel das Haar mühelos herab. Ich empfand ein einzigartiges, unbekümmertes Gefühl der Erleichterung. Als ich in den Spiegel sah, erkannte ich das Gesicht, das mir dort entgegenblickte, kaum wieder. Genauso wollte ich es haben. Ich wollte, daß es fiel, daß es schmerzte. Ich wollte das alte Holz wegschneiden und kahl, verletzt, mit stechendem Schmerz neu daraus hervorgehen.

Schließlich kam er nach Hause. Als er mich ansah, wußte ich, was ich wirklich getan hatte. Ich hatte keine Möglichkeit, es zu verbergen. Ich wollte, daß er sah, wie sehr es mir wehtat. Ich kann mich nicht daran erinnern, ob ich ruhig oder einfach nur wie betäubt war. Er fing an zu weinen, und alle Gefühle fielen einfach von mir ab. In seiner Hand hielt er einen großen Strauß gelber, roter, helloranger und weißer Rosen. Sie schienen so fehl am Platz zu sein, als sie auf den Boden fielen.

Er führte mich ins Badezimmer und ich kniete mich vor den langen Spiegel. Mir war jetzt wirklich kalt. Er kniete sich hinter mich und hielt mich eng umschlungen. Er hielt mich so fest, daß ich kaum atmen konnte. Als er weinte, fielen seine warmen, feuchten Tränen auf meinen kalten, bloßen Nacken. Ich hatte das Gefühl, als ob meine ganze Welt sich in diesen seltsamen, traurigen Moment zurückgezogen hätte. Seine Tränen flossen so reichlich, so sanft, wie kleine Blutströme, die sich beim Herunterfließen über meine Brüste abkühlten. Ich seufzte, und langsam, wie im Traum, ließ der Druck in mir nach.

Ich konnte nur an seine warmen Tränen denken, die sich auf meinem Nacken abkühlten.

### Michael Parekowhai

I don't believe in Duchamp, I don't believe in Moore, I don't believe in Mondrian, I don't believe in Smith, I don't believe in Magritte, I don't believe in Giacometti, I don't believe in Christo, I don't believe in Goldsworthy, I don't believe in Beuys, I don't believe in Warhol, I don't believe in Donatello, I don't believe in Boccioni, I don't believe in Koons, I don't believe in Dali, I don't believe in Turner, I don't believe in Caro, I don't believe in David, I don't believe in Constable, I don't believe in Brancusi, I don't believe in Gormley, I don't believe in Picasso, I don't believe in Renoir, I don't believe in Pollock, I don't believe in Courbet, I don't believe in Gauguin, I don't believe in Morris, I don't believe in Mike P

### Ruth Watson

#### Wie wir früher waren

Wir hielten für einen Augenblick an, nur um eine Pause zu machen, und dann geschah es. Es geschieht, obwohl es eigentlich nicht geschehen soll, und manchmal ganz von selbst – man sieht sich ein wenig um, vielleicht ein wenig zu lang, und das Fleisch der Dinge schmilzt sozusagen einfach

weg, gleitet fort und deckt die darunterliegende Karte auf. Die darunterliegenden Karten. Es ist wie in einer Science-Fiction Erzählung, wenn der Typ erkennt, daß alle Insekten sind, sogar er selbst: "Aaaaah, nein, sie ... sie sind überall, aaaah" – außer, daß man weiß, es ist keine Halluzination. Oder zumindest hat man nicht in der Halluzination eine Halluzination. Man erkennt, daß es angeblich ein großes Geheimnis ist und irgendwie unhöflich fortzufahren.

Ich sah mich schnell um. Wir standen auf einer Bergkuppe oberhalb der weiten Panoramaparadigmen der Karte, welche sich bis ins Unendliche außerhalb unseres Sichtfeldes erstreckten. Selbstverständlich sind viele Bereiche abgenutzt, rissig, zerfleddert. Ich bin wie erstarrt durch das ungeheure Ausmaß der Konstruktion. In Gedanken wünschte ich, ich könnte hier stehen und erklären, daß bereits vor Jahren alles vorbei war, daß der "Palast" bereits eine Ruine war, lange bevor ich zu ihm gelangen konnte, bevor ich Zuflucht in seinen festen Mauern fand.

Ich frage mich immer wieder, ob damals alles so einfach war oder ob die Zeit jede Zeile neu geschrieben hat. So oder so gab es immer noch Zeit, auf etwas hinzuweisen, sich umzusehen, Zeit, um Vorschläge zu machen oder zu spielen, bevor wir weitergingen, darüber hinweg – und hineingingen.

In Godards Film *Les Carabiniers* (Die Karabiniere) kehren die Männer aus dem Krieg zurück, nicht mit allen Schätzen der Welt, wie es ihnen versprochen wurde, sondern mit Postkarten sämtlicher Schätze der Welt, die ihnen versprochen wurden. In der Erinnerung waren sie nicht unglücklich. Ich konzentriere mich nicht darauf, ob sie betrogen wurden oder nicht, doch es gibt einen gewissen Augenblick des Erkennens ... Mein Widerstand aber ist ebenso bruchstückhaft und nostalgisch für eine vereinheitlichte Realität, wie die Konstruktion selbst. Und unabhängig davon, ob ich großartige oder verbotene Spiele spiele, erkenne ich doch zum Guten oder Schlechten, daß einige dieser Karten mein Zuhause sind, mein *turangawae-wae*, selbst wenn sie mit Dingen aus zweiter Hand, mit falsch Übersetztem oder Fälschungen angefüllt sind. Und es gibt immer einen Traum, daß man es beim Stöbern durch diese Souvenirs einfach finden könnte.

#### Sechs Jahre später

Falsche Karte, falsche Meereslandschaft, falsches Buch, falsches Spiel. Doch sie haben niemanden betrogen. Kein Vogel ist durch meinen Sonnenuntergang geflogen, niemand schien den Wunsch zu haben, (zuzugeben,) meine *Tour of New Zealand* (Reise durch Neuseeland) zu spielen. (Vielleicht wird jemand die Karte verwenden). Was sie soeben gesehen haben, ... sind Stecknadeln für Karten, die um die Ecken eines anderen Bildes herum gesteckt wurden. Doch etwas hat sich losgelöst, eine (zumindest) hat sich irgendwo befreit, und vielleicht kann auch die Ecke des Bildes sich drehen, herumflattern, *sich bewegen*.

## Ausstellungsverzeichnis/List of Works



**Julian Dashper**

*Untitled* (O) 1990-1992  
Acryl auf Leinen/Acrylic on linen  
1220 x 1220 mm  
Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Untitled* (O) 1990-1992  
Acryl auf Leinen/Acrylic on linen  
1220 x 1220 mm  
Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Watercolor* 1991  
Aquarell und Beschriftungstafel gerahmt/  
Framed watercolour and label  
615 x 682 x 40 mm watercolour,  
Die Maße der Tafeln sind variabel/  
label measurements variable  
Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Untitled* 1991  
Acryl auf Leinwand/Acrylic on canvas  
1570 x 1570 mm  
Chartwell Collection, Waikato Museum of Art and  
History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton,  
New Zealand

*Untitled* (6-25) 1991  
20 transparente Halterungen  
Jedes mit 20 Farbdias/Each with 20 35 mm colour  
transparencies  
Jedes Bündel/Each pack 240 x 287 mm  
Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Untitled* O (1-20) 1992  
20 gerahmte schwarz/weiße photographische  
Drucke/20 framed black and white photographic  
prints from an edition of 20  
Jedes Tiel/Each unit 210 x 210 mm  
Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery,  
Auckland, New Zealand

*The Nude Museum* 1991-1992  
Photomontage  
500 x 250 mm  
Courtesy of the artist

*Untitled photograph (Floral Poles)* 1992-1993  
7 aus einer Edition von 25/7 from an edition of 25  
Jedes/Each 310 x 220 mm  
Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery,  
Auckland; Hamish McKay Gallery, Wellington;  
Stephanie Oberg and Ross Humphries, Christchurch,  
New Zealand

Seite/Page

p39/40

p39

p37

p39

p38

p41

*Untitled (Who's Afraid of Red, Yellow and Blue)*  
1993-1994  
Kunststoffkette/Plastic chain  
3 teilig/3 units  
1240 x 30 x 30 mm  
930 x 30 x 30 mm  
930 x 30 x 30 mm  
Courtesy of the artist and Stelling Gallery, Leiden,  
The Netherlands

*Untitled* 1994  
Schwarz/weiße Passbilder in Diarähmchen/  
Black and white passport prints in transparency holder  
240 x 287 mm  
Jim Barr and Mary Barr Collection, Wellington,  
New Zealand

*Cover Version* 1991-1992  
3 Zeitschriften/3 magazines  
*Art New Zealand* 61 1991  
*Artforum* Januar/January 1992  
*Artforum* Februar/February 1992  
Courtesy of the artist

*What I am Reading at the Moment* 1993  
Vollständige Ausgabe von *Artforum* in einer Vitrine mit  
Künstlerstuhl/Complete edition of *Artforum* in vitrine  
with the artist's chair  
Unterschiedliche Maße/Measurements variable  
Courtesy of the artist and Hamish McKay Gallery,  
Wellington, New Zealand; *Artforum* International  
Magazine, New York, USA, and a private collection,  
New Zealand

*Untitled (English White Chain)* 1993  
Kunststoffkette/Plastic chain  
1000 x 30 x 30 mm  
Courtesy of the artist and Nadia Bassanese  
Studio d'arte, Trieste, Italy

**Künstlerbücher in der Vitrine/  
Artist Publications in Vitrine**

*Julian Dashper New Zealand*  
Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1991

*Watercolor*  
Julian Dashper, Auckland, New Zealand 1991

*Julian Dashper*  
(Self portrait with Blue Poles 1987)  
Brooke | Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand  
1992

Seite/Page

p42

p43

p36

Seite/Page

*Julian Dashper Slide Show*  
Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New  
Zealand 1992

*Resource Proposal*  
Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1992

*What I am Reading at the Moment*  
National Library Gallery, National Library of  
New Zealand Te Puna Mātauranga o Aotearoa,  
Wellington, New Zealand 1993

(All Publikationen sind Leihgaben des Künstlers/  
All publications courtesy of the artist)

### Luise Fong

*Smoke VI* 1992  
Gips und Öl auf Holz/Gesso and oil on board  
800 x 1200 mm  
Collection Patrick McCarthey,  
Auckland, New Zealand

*Smoke V* 1992  
Gips und Öl auf Holz/Gesso and oil on board  
800 x 1200 mm  
Collection Mary-Louise Browne,  
Wellington, New Zealand

*Cluster* 1993  
Mischtechnik auf Holz/Ink and acrylic on board  
650 x 450 mm  
Collection Mary P Browne,  
Auckland, New Zealand

*Pathology* 1993  
Mischtechnik auf Holz/Acrylic, ink,  
gouache and enamel on board  
2465 x 2500 mm  
Paris Family Collection, Wellington, New Zealand

*Billabong I* 1994  
Mischtechnik auf Holz/Acrylic, ink, gouache  
and flocking on canvas  
1200 x 910 mm  
Chartwell Collection, Waikato Museum of Art and  
History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton,  
New Zealand

*Virgin* 1994  
Mischtechnik auf Holz/Acrylic, ink,  
gouache and enamel on board  
2040 x 2610 mm

Chartwell Collection, Waikato Museum of Art and  
History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton,  
New Zealand

### Jacqueline Fraser

*He Tiki* 1993  
Kabel, Bastband/Plastic coated wire, raffia ribbon  
720 x 1400 mm  
Chartwell Collection, Waikato Museum of Art and  
History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton,  
New Zealand

*The Five Saints* 1993  
*St Françoise*  
*St Cyrille*  
*St Vivien*  
*St Olive*  
*St Felicite*  
Mischtechnik/Wood, paint, metal, plastic coated wire  
720 x 510 mm (installiert/installed)  
Courtesy of the artist and Peter McLeavey Gallery,  
Wellington, New Zealand

*Te Reo Rangatira/The Language of Chiefs* 1993  
Mischtechnik/Paper, plastic coated wire, woven braid  
2000 x 1000 mm  
Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery,  
Auckland, New Zealand

*The Queen's Jewels* 1994  
Mischtechnik/Plastic coated wire, Italian chiffon,  
broadleaf drapery rod, raffia ribbon  
2800 x 2600 mm  
Courtesy of the artist

*Te Puhi* 1994  
Kabel, Maschendraht/Plastic coated wire, metal mesh  
2200 x 500 mm  
Courtesy of the artist

*Te Puhi* 1995  
Plastic coated wire, raffia ribbon, braid  
Installation im Frankfurter Kunstverein/  
Installation at Frankfurter Kunstverein

### Fiona Pardington

*Adam Diptych I* 1987  
Selengetönte Photographie/Selenium toned  
photograph  
470 x 310 mm  
Privatsammlung/Private collection,  
Auckland, New Zealand

	Seite/Page		Seite/Page
<i>Sebastian</i> 1987 Selengetönte Photographie/Selenium toned photograph 475 x 310 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p67	<i>Christopher</i> 1993 Schwarz/weiß Photographie/Black and white photograph 540 x 410 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p72
<i>Heloise</i> 1988 Goldgetönte Photographie/Gold toned photograph 460 x 360 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p68	<i>Veil</i> 1993 Schwarz/weiß Photographie/Black and white photograph 520 x 400 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p72
<i>Abelard</i> 1988 Goldgetönte Photographie/Gold toned photograph 495 x 365 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p68	<i>Choker</i> 1993 Schwarz/weiß Photographie/Black and white photograph 540 x 400 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p73
<i>The Heart's Vision</i> 1989 Goldgetönte Photographie/Gold toned photograph 230 x 165 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p66	<i>Tears</i> 1993 Schwarz/weiß Photographie/Black and white photograph 520 x 400 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p72
<i>Adolescent Fantasies</i> 1989 Schwefelgetönte Photographie/Sulphide toned photograph 370 x 370 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p69		
		<b>Michael Parekowhai</b>	
<i>The Journey of the Sensualist I</i> 1990 Goldgetönte Photographie/Gold toned photograph 280 x 280 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p71	<i>Atarangi</i> 1990 Holz, Lackfarbe/Wood, paint, laquer 1600 x 1000 x 100 mm (installiert/installed) Courtesy of the artist	p77
<i>The Journey of the Sensualist II</i> 1990 Goldgetönte Photographie/Gold toned photograph 275 x 275 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p71	<i>The Indefinite Article</i> 1990 Holz, Acryl/Wood, acrylic 'I' 1610 x 280 x 165 mm 'A' 1510 x 1070 x 195 mm 'M' 1740 x 1120 x 220 mm 'H' 2260 x 960 x 240 mm 'E' 2510 x 1110 x 420 mm Jim Barr and Mary Barr Collection, Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand	p76
<i>Reuben</i> 1990 Goldgetönte Photographie/Gold toned photograph 240 x 170 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p69		
<i>Heavy Penance</i> 1992 Goldgetönte Photographie/Gold toned photograph 450 x 350 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p70	<i>They Comfort Me</i> 1993 Holz, Lack/Wood, laquer 37 teilig/units Jedes/Each 1770 mm x 30 mm diameter Chartwell Collection, Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand	p80

	Seite/Page		Seite/Page
<i>Acts II</i> 1994 Holz, Malbrei/Wood, enamel paint 3 teilig/3 units Jedes/Each 2840 x 900 x 40 mm Courtesy of the artist	p78	<i>100%</i> 1994 Öl auf Holz/Oil on wood 175 x 770 x 25 mm Courtesy of the artist and Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand	p87
<i>Mimi</i> 1994 Mischtechnik/Wood, fibreglass, paint, urinals 2 teilig/2 units 380 x 1800 x 800 mm 400 x 580 x 380 mm Courtesy of the artist	p79	<i>Untitled</i> 1994 Ölfarbe auf Stoff/Oil, wool, velvet, linen 5 teilig/5 units 405 x 305 mm 360 x 260 mm 410 x 305 mm 360 x 260 mm 360 x 285 mm Courtesy of the artist and Claybrook Gallery, Auckland, New Zealand	p92
		<b>Peter Robinson</b>	
<i>Tongue of the False Prophet</i> 1992 Mischtechnik/Tar, wax, earth, pasta, glass, wool, fibreglass, polystyrene 4 teilig/4 units 1350 x 300 x 210 mm 1700 x 300 x 220 mm 1800 x 300 x 450 mm 1650 x 300 x 300 mm Jim Barr and Mary Barr Collection, Wellington, New Zealand	p86		
		<b>Ruth Watson</b>	
		<i>Another Map of the World</i> 1988 Photokopie auf Reispapier/Photocopy on rice paper 345 x 480 mm Courtesy of the artist and Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand	p98
		<i>Tour of New Zealand</i> 1989 Mischtechnik auf Leinwand/Acrylic on resin coated paper 1300 x 1316 mm Collection of Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand	p99
	p88, 89		
<i>Untitled</i> 1994 Mischtechnik/Wood, oil, acrylic, oilstick, light bulb, tin, wool 2010 x 1630 x 1700 mm Courtesy of the artist and Brooke   Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand		<i>Small Book</i> 1990 Cibachrome Photographie/Cibachrome photograph 400 x 360 mm Privatsammlung/Private collection, Wellington, New Zealand	p97
<i>Untitled</i> 1994 Mischtechnik/Wood, bitumen, canvas board, oil stick 18 teilig/18 units 2350 mm x Breite variabel/width variable Courtesy of the artist and Brooke   Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand	p90	<i>Large Book (What you get ... / ... is what you see)</i> 1990 Werbeplakat/Vinyl billboard 3000 x 6000 mm Courtesy of the artist	p96
<i>Untitled</i> 1994 Mischtechnik/Polystyrene, fibreglass, glass, wool, velvet, linen 1620 x 4500 x 4100 mm Courtesy of the artist and Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand	Cover	<i>Souvenirs du Monde</i> 1994 <i>Lest We Forget</i> <i>Vase</i> <i>Psychobear</i> <i>Fawn</i> <i>Orchid in Paradise</i> <i>Brancusi Mug</i> Cibachrome Photographie/Cibachrome photographs 6 teilig/6 units Jedes/Each 80 x 90 mm Courtesy of the artist and Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand	p100, 101, 102
<i>100%</i> 1994 Holz, Acrylfarbe/Wood, acrylic 1350 x 1440 x 130 mm Collection Saatchi & Saatchi Advertising Ltd, Wellington, New Zealand	p91		

Zusätzliche Illustrationen/Additional Illustrations

	Seite/Page		Seite/Page
<b>Julian Dashper</b>		<b>Michael Parekowhai</b>	
<i>Untitled</i> 1991 1625 x 1625 mm Courtesy of the artist and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand	p38	<i>'Everyone will live quietly' Micah 4.4 (Jeder möchte ruhig leben)</i> 1990 Formica, Hölz/Formica, wood 255 x 2200 x 1500 mm installiert/installed Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand	p83
<b>Luise Fong</b>		<i>They Comfort Me Too</i> 1994 Stahl, Puder bedeckt/Powder-coated steel 2000 x 6300 x 50 mm Courtesy of the artist and Gregory Flint Gallery, Auckland, New Zealand	p81
<i>Seclusion II</i> 1992 Mischtechnik auf Holz/Gouache, resin, lasercopy on paper on board 595 x 900 mm Courtesy of the artist and Brooker Gallery, Wellington, New Zealand	p46	<i>Kiss the Baby Goodbye</i> 1994 Stahl, Puder bedeckt/Powder-coated steel 4000 x 4000 x 200 mm Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand	p82
<i>Minor</i> 1994 Mischtechnik auf Holz/Ink, acrylic and gouache on board 2040 x 2610 mm Fletcher Challenge Collection, Auckland, New Zealand	p51	<b>Peter Robinson</b>	
<b>Jacqueline Fraser</b>		<i>100%</i> 1993 Installation in der/at Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand	p93
<i>E Rua nga Taniwha/Les Deux Genies</i> 1992 Installation in der/at Cadransolaire, Chapelle de l'Hotel Dieux, Troyes, France	p61	<b>Ruth Watson</b>	
<i>He Tohu: The New Zealand Room</i> 1993 Installation in der/at City Gallery, Wellington, New Zealand	p62, 63	<i>Souvenir</i> 1992 Aluminiumabguß von genfundenen Gegenständen/ Cast aluminium found objects Jedes/Each 85 x 40 x 40 mm Installation in der/at the Gallery at Takashimaya, New York, USA 1995	p103

Chronik/Timeline

## 600 - 1300 n.Chr.

Einwanderung der Maoris im Laufe mehrerer Seefahrten von ihrer sagenumwobenen Heimat "Hawaiiki" aus.

## 1642

Der niederländische Navigator Abel Tasman sichtet die Westküste Neuseelands. Er nennt sie *Staten Land* und hält sie irrtümlich für Land an der Südspitze Südamerikas. Während der anerkannte Name "Neuseeland" 1643 von dem niederländischen Kartographen Johan Blaeu verliehen wurde, werden die Inseln auf den Karten um 1650 unterschiedlich als "Staten Landt", "Zealandia Nova" und "Nieuw Zeeland" bezeichnet.

## 1769-1777

Der englische Entdecker James Cook "entdeckt" Neuseeland "erneut" und, während einer Reihe von Besuchen, erfaßt er den Küstenverlauf kartographisch, sammelt Beispiele aus der Pflanzen- und Tierwelt und nimmt Kontakt zu den Maoris auf. Auf seiner zweiten Reise (1773-74) wird er von den deutschen Naturforschern John Reinhold Forster und dessen Sohn George begleitet, deren botanische, zoologische und ethnische Studien sich als unschätzbare Aufzeichnung.

Auch William Hodges begleitete Cook auf dieser Reise und fertigte Skizzen an, anhand derer er eine Reihe verkürzter Gemälde zeichnet, die später in der *Royal Academy* in London ausgestellt werden.

## 1772

Besuch des französischen Seemanns Marion de Fresne. Er und 15 Besatzungsmitglieder werden bei einem Zusammenstoß mit den Maoris in der Bay of Islands getötet.

## 1790-1800

Amerikanische Walfänger nehmen die Jagd in neuseeländischen Gewässern auf.

## 1800

Ankunft der Kirchenmissionare.

Mit Sydney entsteht ein reger Handel mit Walfischöl, Seehundfell, Kaurifichte, Flachs, Fisch und präservierten Köpfen.

## 1814

Samuel Marsden hält die erste christliche Predigt vor Maoris. Missionsstationen werden errichtet und der Handel mit den Maoris gefördert. "[Die Maoris] haben schnell die Vorzüge der protestantischen Handelsethik erkannt, die den Austausch von Rohmaterialien gegen Werkzeuge und Waffen aus den Westen unterstützte".

## 1827

Der Wanderkünstler Augustus Earle besucht Neuseeland als erster "Tourist". Sein Buch *Narrative of Nine Months Residence in New Zealand* (Erzählung über einen neunmonatigen Aufenthalt in Neuseeland), (1832) erregt in England und Amerika große Aufmerksamkeit.

## 600-1300 AD

Maori arrive from their legendary home of Hawaiiki in a series of colonising voyages.



Wilhelm Dittmer *Birth of Maui a Mahiku-Rangi* From W. Dittmer *Te Tohunga: the ancient legends and traditions of the Maori, orally collected and pictured by W. Dittmer* Routledge and Sons Ltd, London 1907. Collection of Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand

## 1642

Dutch navigator, Abel Tasman, sights the West Coast of New Zealand. He names it *Staten Land*, mistaking it for land off the southern tip of South America. While the accepted name, 'New Zealand', was bestowed by Dutch cartographer, Johan Blaeu, in 1643; charts through the 1650s variously describe the islands, 'Staten Landt', 'Zealandia Nova' and 'Nieuw Zeeland'.

## 1769-1777

English explorer, James Cook 're-discovers' New Zealand and in a series of visits charts its coastline, takes samples of plant and animal life and makes contact with Maori. He is accompanied on his second voyage (1773-74) by German naturalists, John Reinhold Forster and his son George whose study of botanical, zoological and ethnic life proves to be an invaluable record.

William Hodges also accompanies Cook on this voyage, making sketches from which he paints a number of romanticised canvases which are subsequently exhibited at the Royal Academy in London.



Augustus Earle *The Meeting of the Artist and the Wounded Chief Hongi at the Bay of Islands, November 1827* circa 1835. Öl auf Leinwand/Oil on canvas. Collection of Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand

## 1830-1840

Veröffentlichung der Maori-Übersetzung des Neuen Testaments von William Colenso im Jahre 1837.

Zur Erleichterung einer systematischen Kolonisation wird 1838 die *New Zealand Company* (Neuseeland-Gesellschaft) gegründet. Bis 1846 sind 9.000 Siedler eingewandert. Potentielle Siedler werden durch Impressionen von Künstlern wie Charles Heaphy ermuntert, dessen Buch *Narrative of a Residence in Various Parts of New Zealand* (Erzählung über einen Aufenthalt in verschiedenen Bereichen Neuseelands) 1842 veröffentlicht wurde.

1839 Sind etwa 1.300 Europäer in Neuseeland ansässig. Die Anzahl der Maoris liegt bei über 100.000.

## 1840

Der Vertrag von Waitangi wird unterzeichnet. Durch ihn erhält die englische Krone die Oberhoheit. Obwohl der Vertrag den Maoris den Besitz von Land und Fischereigewässern bescheinigt, erlaubt er Europäern den Kauf von Grundbesitz mit Zustimmung der Maoris.

## 1843

Die erste organisierte Auswanderungsgruppe deutscher Siedler kommt in Nelson an.

Der deutsche Naturforscher Ernst Dieffenbach veröffentlicht in *Travels in New Zealand* (Reisen in Neuseeland) seine Studie über die Geologie, Geographie, Botanik und Naturgeschichte Neuseelands.

## 1850-1860

Der Großteil der Maoris ist jetzt zum Christentum konvertiert. 1858 ist die Anzahl der Europäer zum ersten Mal größer als die der Maoris.

## 1845-1870

Kriege um Grund und Boden. Nach der Niederlage der Maoris werden weite Teile des Landes beschlagnahmt. Durch die weitere Übertragung

## 1772

French mariner, Marion de Fresne, visits. He and 15 crew members are killed in a skirmish with Maori in the Bay of Islands.

## 1790s

American whalers begin hunting in New Zealand waters.

## 1800

Church missionaries arrive.

A brisk trade in whale oil, seal skins, kauri, flax, fish and preserved heads is established with Sydney.

## 1814

Samuel Marsden preaches the first Christian sermon to Maori. Mission stations are established and trade with Maori encouraged. '[Maori] were quick to see merit in a Protestant trading ethic that promoted exchange of ... raw materials for western tools and weapons'.

## 1827

Itinerant artist, Augustus Earle, is the first 'tourist' to visit New Zealand, His *Narrative of Nine Months Residence in New Zealand* (1832) receives wide attention in England and America.

## 1830s

William Colenso's Maori translation of the New Testament is published in 1837.

The New Zealand Company is formed in 1838 to facilitate systematic colonisation. By 1846 9,000 settlers have migrated. Prospective settlers are encouraged by artist's impressions like those of Charles Heaphy, whose *Narrative of a Residence in Various Parts of New Zealand* was published in 1842.

In 1839 there are approximately 1,300 Europeans resident in New Zealand. Maori number over 100,000.

## 1840

The Treaty of Waitangi is signed. Sovereignty is transferred to the British crown. Though affirming Maori ownership of land and fisheries, the Treaty allows Europeans to purchase property, should they have the agreement of Maori.

## 1843

The first planned emigration of German settlers arrive in Nelson.

German naturalist, Ernst Dieffenbach, publishes *Travels in New Zealand* his study of the geology, geography, botany and natural history of New Zealand.

## 1850s

Most Maori are now converted to Christianity.

von Maori-Land durch Verkauf und legale Schachzüge ist 1900 der Großteil des ertragreichen Landes von "Pakeha" (Bezeichnung der Maoris für den weißen Mann) besetzt. Die Maoris reagieren auf diese Niederlage mit der Übernahme christlicher Rituale und biblischer Gleichnisse als Metaphern für ihre Kämpfe. ("Bei Opotiki wurden die Augen des Spitzel-Missionars Carl Sylvius Volkner während einer bizarren Parodie auf die Heilige Kommunion der Christen verspeist.")

#### 1861

In Otago und auf der Coromandel-Halbinsel wird Gold entdeckt. Dies hat die Ankunft von Goldgräbern aus Kalifornien und Australien sowie China zur Folge. 1870 arbeiten 2.640 Chinesen auf den Goldfeldern von Otago.

#### 1863

83 böhmische Einwanderer siedeln sich in Puhoi, nördlich von Auckland, an.

#### 1865

Das Gold fördert die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung der Hauptstadt von Otago, Dunedin. Die dort stattfindende Neuseeland-Ausstellung zieht über 800 Aussteller aus Neuseeland und dem Ausland an. Hier findet die erste große Gemäldeausstellung neuseeländischer Künstler statt.

#### 1870

Der Finanzminister der Kolonie, Julius Vogel, leitet ein Bauprogramm ein, das die Ankunft von 90.000 Einwanderern für den Bau von Straßen, Schienen und öffentlichen Gebäuden zwischen 1873 und 1879 zur Folge hat.

In Dunedin wird die erste öffentliche Kunstakademie eröffnet und in Auckland ein Kunstverein gegründet. Dieser sowie die in allen großen Zentren gegründeten Vereine bleiben bis in die fünfziger Jahre die wichtigsten Standorte für Ausstellungen.

Der deutsche Forscher und Geologe, Julius von Haast, wird zum ersten Direktor des *Canterbury Museum* ernannt.

Zwischen 1870 und 1881 wandern 6.077 Chinesen nach Neuseeland ein, die meisten von ihnen kantonesischen Ursprungs. Die europäischen Siedler begegnen ihnen mit Argwohn.

#### 1876

Von Australien aus kommt der deutsche Künstler Eugene von Guérard nach Neuseeland. Seine großformatigen Bilder von aufkommenden Touristenzielen, Milford Sound und Lake Wakatipu, werden in Australien und Paris unter Beifall der Öffentlichkeit ausgestellt. Sie bestätigen, daß Neuseeland ein Land von großer landschaftlicher Schönheit ist.

#### 1881

Das *Chinese Immigration Restriction Act* (Einwanderungsbeschränkungsgesetz für Chinesen) wird rechtskräftig. Obwohl die Chinesen sich selbst als nur vorübergehend in Neuseeland Ansässige und nicht als Siedler ansehen, fürchten sich die Europäer vor der Gefahr ihrer Konkurrenz.

By 1858 Europeans outnumber Maori for the first time.

#### 1845-1860s

Land Wars. Defeat of Maori leads to extensive land confiscations. Further alienation of Maori land by sale and legal manoeuvre means that by 1900 most productive land is occupied by Pakeha. Maori respond to defeat by adapting Christian rituals and biblical parables as metaphors for their struggles. ('At Opotiki the eyes of the spy-missionary Carl Sylvius Volkner - who came to New Zealand in 1847 under the auspices of the Lutheran North German Mission Society - were swallowed in a bizarre parody of a Christian Holy Communion.')

#### 1861

Gold discovered in Otago and the Coromandel. Gold diggers from California and Australia arrive as do Chinese. By 1870 there are 2,640 Chinese working in the Otago goldfields.

#### 1863

83 Bohemian immigrants settle in Puhoi, north of Auckland.

#### 1865

Gold provides the catalyst for Otago's capital, Dunedin, to develop economically and culturally. The New Zealand Exhibition staged there attracts more than 800 exhibitors from New Zealand and abroad. It features the first major exhibition of paintings by New Zealand artists.



Julius von Haast at the Moa Gallery, Canterbury Museum. Collection of Canterbury Museum, Christchurch, New Zealand

#### 1870

Colonial Treasurer, Julius Vogel institutes a programme of construction which sees 90,000 immigrants arriving between 1873 and 1879 to build roads, railways and public buildings.

#### 1886

Durch den Ausbruch des Mount Tarawera werden die Pink and White Terraces, eine beliebte Touristenattraktion und ein weltweit geltendes Naturwunder, zerstört.

#### 1888

Offizielle Eröffnung der Auckland City Art Gallery.

#### 1888-1900

Die Kunstszene wird durch die Ankunft der professionellen Künstler James Nairn (aus Glasgow), Girolamo Nerli (aus Italien) und Petrus van der Velden (aus den Niederlanden) belebt. Die neuseeländischen Künstler sind jetzt enger mit den internationalen Bewegungen verbunden, und zwar sowohl aufgrund des Kontakts mit diesen Künstlern als auch durch die Konfrontation mit der Kunst, über die in Magazinen wie *The Studio* und *London Illustrated News* berichtet wird.

Nach seinem Studium in Paris zeichnet Charles Frederick Goldie (zusammen mit L.J. Steele) *The Arrival of the Maoris in New Zealand* (Ankunft der Maoris in Neuseeland, (1899).

Neuseeland ist das erste Land, in dem die Frauen 1893 das Wahlrecht erhalten.

Paul Gauguin stattet Auckland 1894 einen kurzen Besuch ab.

1894 erreicht die Maori-Bevölkerung ihren niedrigsten Stand (etwa 42.000) seit ihrem Kontakt mit den Europäern.



CF Goldie and LJ Steele *The Arrival of the Maoris in New Zealand* 1898. Öl auf Leinwand/Oil on canvas. Collection of Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

#### 1900-1910

Bis zum Jahre 1900 hatte Neuseeland 1.000.000 tiefgefrorene Tierkadaver sowie 9.000 Tonnen Butter und 5.000 Tonnen Käse nach Großbritannien exportiert. Auf den Weideflächen von Neuseeland grasen 20 Millionen Schafe. Die "Pakeha" Farmer werden als das Rückgrat der neuseeländischen Wirtschaft angesehen. "Die neuseeländische Landbevölkerung begann, sich selbst klischeehaft als Pioniere darzustellen, die für das Schicksal ihres Landes verantwortlich sind."

The first public art school opens in Dunedin. An art society is formed in Auckland. This and the others that are established in all major centres are to be the principal exhibition venues until the 1950s.

German explorer and geologist, Julius von Haast, is appointed the first Director of the Canterbury Museum.

Between 1870 and 1881, 6,077 Chinese migrants, mostly of Cantonese origin, enter New Zealand. They are greeted with suspicion by European settlers.

#### 1876

German artist, Eugene von Guérard, visits New Zealand from Australia. His large-scale paintings of emerging tourist destinations, Milford Sound and Lake Wakatipu, are exhibited to public acclaim in Australia and Paris. They confirm New Zealand as a place of great scenic beauty.

#### 1881

The Chinese Immigration Restriction Act becomes law. Despite the fact that many Chinese see themselves as sojourners not settlers, Europeans are fearful of the threat of competition they pose.

#### 1886

The eruption of Mount Tarawera destroys the Pink and White Terraces, a popular tourist attraction and world-renowned natural wonder.

#### 1888

The Auckland City Art Gallery is officially opened.

#### 1890s

The art scene is enlivened by the arrival of professional artists, James Nairn (from Glasgow), Girolamo Nerli (from Italy) and Petrus van der Velden (from the Netherlands). New Zealand artists are now more in touch with international movements both as a result of contact with these artists and through exposure to the art published in magazines like *The Studio* and the *London Illustrated News*.

After studying in Paris, Charles Frederick Goldie (with L.J. Steele) paints *The Arrival of the Maoris in New Zealand* (1899).

New Zealand is the first country to give women the vote in 1893.

Paul Gauguin visits Auckland briefly in 1894.

In 1894 the Maori population reaches its lowest point (around 42,000) since European contact.

#### 1900s

By 1900 New Zealand had exported 1,000,000 frozen meat carcasses to Britain, along with 9,000

C.F. Goldie zeichnet zahlreiche Porträts von den Maoris. Er sowie andere "Pakeha" Künstler sehen sich gezwungen, die ihrer Ansicht nach aussterbende Rasse zu dokumentieren.

1902 behauptet Richard Pearse, mit einer Flugmaschine, die er entworfen und gebaut hat, einen erfolgreichen Flug unternommen zu haben, und zwar 9 Monate vor den Wright-Brüdern. Der erste offizielle Flug wird erst 1911 registriert, als Vivian Walsh in einem nach Neuseeland importierten und dort zusammengebauten Doppeldecker fliegt.

1906 wird das Department of Tourist and Health Resorts (Ministerium für Touristen- und Kurorte) gegründet, das sich um den Tourismus kümmern soll.

Frances Hodgkins verläßt Neuseeland endgültig. Sie erarbeitet sich in den modernistischen Kreisen Großbritanniens als Malerin von 1920 bis 1940 einen bescheidenen Ruf.

Bis 1914 steigt die Zahl der deutschen Einwanderer auf 10.000. Nach den Briten sind sie die zweitgrößte Einwanderer-Gruppe.

#### 1914-1918

Der Erste Weltkrieg. Durch die engen Verbindungen Neuseelands zu Großbritannien tritt das Land 24 Stunden nach der Erklärung in den Krieg ein. Die antideutsche Einstellung führt zu einer weitverbreiteten Diffamierung der Bürger deutscher Herkunft. Obwohl er als "Krieg der weißen Männer" bezeichnet wird, kämpfen die Maoris bei Gallipoli ihren ersten Kampf außerhalb der eigenen Landesgrenzen.

Henry Partridge bietet der *Auckland City Art Gallery* seine Sammlung des deutschen Künstlers Gottfried Lindauer mit über 90 Portraits von bedeutenden Maoris für Geld an, das von den Bewohnern Aucklands für den Belgischen Unterstützungsfonds aufgebracht wurde.

#### 1920-1930

Durch das *Immigration Restriction Bill* (Einwanderungsbeschränkungsgesetz), (1920) wird Menschen, die nicht von Geburt oder durch ihre Eltern britischer Herkunft sind, die Einwanderung untersagt. Hierdurch wird die Vorstellung von einem angelsächsischen Neuseeland bewahrt.

Ein Strom von Künstlern verläßt Neuseeland und macht sich zu den kulturellen Ursprüngen Europas auf. Unter ihnen befindet sich Len Lye, der 1926 nach London auswandert, um sich als Künstler und experimenteller Filmemacher sowohl dort als auch später in New York, wo er ab 1944 lebt, zu etablieren.

#### 1926

Auf Einladung der neuseeländischen Regierung hin begibt sich der amerikanische Schriftsteller Zane Grey in der Bay of Islands auf Großfischfang. Sein Buch *Tales of the Angler's El Dorado: New Zealand* (Geschichten vom El Dorado des Anglers: Neuseeland), (1935) zieht eine neue Gruppe von Touristen nach Neuseeland an.

#### 1927

In Christchurch wird *Die Group* (Gruppe) gegründet, mit dem Ziel, mehr moderne Arbeiten auszustellen, als vom konservativen Kunstverein toleriert wird. In den 30er und 40er Jahren ist dies für viele Künstler, einschließlich Colin McCahon, ein wichtiger Ausstellungsort.

tons of butter and 5,000 tons of cheese. There are 20 million sheep grazing New Zealand pastures. Pakeha farmers are regarded as the backbone of the New Zealand economy. 'Rural New Zealanders began to stereotype themselves as pioneers responsible for their nation's destiny.'

C.F. Goldie paints numerous portraits of Maori. He, like other Pakeha artists, is compelled to document what he considers to be a dying race.

In 1902 Richard Pearse claims to have made a successful flight in a flying machine he designed and built, pre-dating the Wright brothers by 9 months. The first official flight is not to be recorded until 1911 when Vivian Walsh flew in a bi-plane imported and assembled in New Zealand.

In 1906, the Department of Tourist and Health Resorts is established to take responsibility for tourism.

Frances Hodgkins leaves New Zealand permanently. She is to carve out a modest name for herself as a painter in British modernist circles of the 1920s-1940s.

By 1914 German immigrants number 10,000. They are to be the second largest immigrant group after the British.

#### 1914-1918

First World War. New Zealand's strong links to Britain ensure that the country enters the war within 24 hours of its declaration. Anti-German sentiment results in the widespread vilification of citizens of German extraction. Although described as a 'white man's war', Maori fight at Gallipoli, their first overseas battle.

Henry Partridge offers his collection of over 90 portraits of significant Maori by the German artist Gottfried Lindauer to the Auckland City Art Gallery



John Pascoe Training of Physical Education Instructors 1944. John Pascoe Collection, Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand

#### 1928

Der Australier Charles Kingsford Smith unternimmt den ersten trans-tasmanischen Flug.

Die erste Ausgabe der ersten Kunstzeitschrift in Neuseeland, *Art in New Zealand*, wird veröffentlicht.

#### 1930-1940

Durch das *La Trobe Scheme* kommt eine Reihe britischer Künstler nach Neuseeland. Christopher Perkins und andere führen Modelle ein, die auf den aktuellen Kunstpraktiken in Großbritannien beruhen.

Aufeinanderfolgende Labour-Regierungen unter der Führung von Michael Savage, Peter Fraser und Walter Nash fördern die Entstehung eines Wohlfahrtsstaates, in dem den Alten, Kranken und Arbeitslosen soziale Sicherheit geboten wird.

#### 1936

Eröffnung der *National Art Gallery* in Wellington.

#### 1938

Das *Social Security Act* (Sozialversicherungsgesetz) bietet Neuseeländern asiatischen Ursprungs Unterstützung. Hierdurch wird diese Gemeinschaft zum ersten Mal formal anerkannt.

#### 1939-1945

Der Zweite Weltkrieg. Die Kampfanstrengungen des Maori-Battalions fördern den Stolz der Maoris und rufen den Respekt der "Pakeha" hervor. Viele Militärangehörige erhalten zum ersten Mal die Gelegenheit, Europa zu sehen.

Durch die Anwesenheit amerikanischer Militärangehöriger in Neuseeland erhalten die Neuseeländer einen größeren Einblick in die amerikanische Popkultur.

#### 1940-1950

Trotz des Kriegsausbruchs werden die Feierlichkeiten zur Hundertjahrfeier abgehalten (1940). Hierzu gehört auch der erste geschichtliche Überblick über die Kunst in Neuseeland. Der Pionier-Kunsthistoriker E.H. McCormick erhält den Auftrag zu *Letters and Art in New Zealand* (Briefe und Kunst in Neuseeland).

74% der Maoris leben immer noch auf dem Land, doch das Bevölkerungswachstum und die fehlenden Beschäftigungsmöglichkeiten rufen eine Stadtflucht hervor, so daß 1976 77% der Maoris in Städten leben.

Zwischen 1945 und 1968 beläuft sich die Netto-Einwanderung auf nahezu 250.000. Während die Mehrheit der Einwanderer aus Großbritannien kommt, ist auch eine geringe Anzahl aus Griechenland, Italien, Jugoslawien, Dänemark und der Schweiz zu verzeichnen. In den 50er Jahren kommen auch polnische und ungarische Flüchtlinge nach Neuseeland. Zu erwähnen sind ebenfalls die 25.000 niederländischen Einwanderer, die zwischen 1950 und 1968 aus den Niederlanden und Indonesien eintreffen.

Der Einfluß des europäischen Modernismus wird zuerst durch die Ankunft von Künstlern wie Theo Schoon (aus Indonesien), Louise Henderson (aus Frankreich) und Rudi Gopas (aus Litauen), der Architekten Ernst Plischke und Henry Kulka (aus Österreich) und des Kritikers/Lehrers I.V. Porsolt spürbar.

in return for money raised by Aucklanders for the Belgian Relief Fund.

#### 1920s

The Immigration Restriction Bill (1920) denies access to people not of British birth or parentage. This enshrines the notion of an anglo-saxon New Zealand.

A stream of artists leaves New Zealand for the cultural fountainheads of Europe. Among them is Len Lye, who leaves for London in 1926 to establish himself as an artist and experimental filmmaker both there and later in New York, where he lived from 1944.

#### 1926

On the invitation of the New Zealand government, American writer Zane Grey tries out big game fishing in the Bay of Islands. His *Tales of the Angler's El Dorado: New Zealand* (1935) brings a new group of tourists to New Zealand.

#### 1927

*The Group* is formed in Christchurch to show more modern work than that tolerated by the conservative art society. In the 1930s and 1940s this is a crucial venue for many artists, including Colin McCahon.

#### 1928

Australian Charles Kingsford Smith makes the first trans-Tasman flight.

The first issue of New Zealand's first art journal, *Art in New Zealand* is published.

#### 1930s

The La Trobe Scheme brings a number of British artists to New Zealand. Christopher Perkins and others introduce models based on current British art practice.

Successive Labour governments under the leadership of Michael Savage, Peter Fraser and Walter Nash further the creation of the Welfare State, offering social security for the aged, the infirm and the unemployed.

#### 1936

The National Art Gallery opens in Wellington.

#### 1938

The Social Security Act makes benefits available to Asian New Zealanders, thus giving formal recognition to this community for the first time.

#### 1939-1945

World War II. The fighting efforts of the Maori Battalion serve to foster pride amongst Maori and respect from Pakeha. Many servicemen have the opportunity to see Europe for the first time.

Sir Apirana Ngata, Minister of Native Affairs (Minister für einheimische Angelegenheiten), fördert auf bahnbrechende Weise die Renaissance des Maori-Kunsthandwerks und unterstützt die Gründung des "marae" (Platz vor dem öffentlichen Versammlungshaus) als Zentrum der Stammesidentität.

1946 wird Gordon Tovey zum *National Supervisor of Arts and Crafts* (Nationaler Leiter des Kunsthandwerks) ernannt. Er fördert die gleichwertige Beurteilung der Maori- als auch der "Pakeha"-Kunst und stellt eine Reihe von Maori-Künstlern als Kunsterzieher ein.

#### 1947

Gründung der Literaturzeitschrift *Landfall*. Trotz der späteren Kritik aufgrund ihrer Verbreitung eines nationalistischen Programms, wird sie zu einem wichtigen Vehikel für die Entwicklung der lokalen Kunstkritik.

#### 1949

Helen Hitchings eröffnet die erste Verkaufsgalerie in Wellington. Obwohl nur von kurzer Dauer (Schließung im Jahre 1951), ist die Galerie ein bedeutender Standort für die Ausstellung moderner Kunst. Der Maler Milan Mrkusich hat seine erste Einzelausstellung. Diese findet in der *School of Architecture* in Auckland statt und macht Mrkusichs Interesse am Bauhaus-Modernismus deutlich.



Theo Schoon, Untitled lithograph, undatiert/not dated. Paris Family Collection, Wellington, New Zealand

#### 1950-1960

1950 nimmt die TEAL regelmäßige Flüge zwischen Auckland und Sydney auf. Die Fluggesellschaft beauftragt Colin McCahon mit einem Wandgemälde (*The International Air Race* (Das internationale Wettrennen in der Luft), (1953), ist aber mit dem Ergebnis nicht zufrieden und reißt es später nieder, um es als Kiste zu verwenden. 1952 fliegt die Pan Am nach Los Angeles.

Premiere des Films *Broken Barrier* (Durchbrochene Barriere) von

The presence of American servicemen in New Zealand increases exposure of New Zealanders to American popular culture.

#### 1940s

Despite the outbreak of war, the Centennial celebrations are held (in 1940). They include the first historical survey of New Zealand art. Pioneer art historian, E.H. McCormick is commissioned to write *Letters and Art in New Zealand*.

74% of Maori are still rural based, though population increase and lack of employment spur an urban drift which sees 77% of Maori living in towns or cities by 1976.

Between 1945 and 1968 net migration is close to 250,000. While the majority of immigrants are British, small numbers of Greek, Italian, Yugoslav, Danish and Swiss immigrants also arrive. A number of Polish and Hungarian refugees also enter New Zealand in the 1950s. Notable too are the 25,000 Dutch migrants who arrived from the Netherlands and Indonesia between 1950 and 1968.

The impact of continental modernism is first felt as the result of the arrival of artists like Theo Schoon (from Indonesia), Louise Henderson (from France) and Rudi Gopas (from Lithuania), architects Ernst Plischke and Henry Kulka (from Austria) and critic/teacher I.V. Porsolt (from Czechoslovakia).

Sir Apirana Ngata, Minister of Native Affairs, spearheads the revival of Maori arts and crafts, encouraging the building of marae as the focus of tribal identity.

In 1946 Gordon Tovey is appointed National Supervisor of Arts and Crafts. He encourages the equal appreciation of both Maori and Pakeha art, and employs a number of Maori artists as art educators.



Plakat für/Poster for *Broken Barrier* 1952, Pacific Films, John O'Shea dir. Courtesy New Zealand Film Archive, Wellington, New Zealand

Pacific Films im Jahre 1952, der einzige Spielfilm, der zwischen 1940 und 1964 produziert wurde. Er handelt von einer Liebesbeziehung zwischen einer Maori-Frau und einem Pakeha-Mann und der Feindseligkeit, auf die ihre Liaison stößt.

Die *Auckland City Art Gallery* ernennt Eric Westbrook zum ersten hauptberuflichen Direktor der Galerie (1952). Er stellt die Kollektionen der Galerie zusammen, zeitgenössische Kunst aus und gestaltet die Ausstellungsräume um. Zudem verschafft er Louise Henderson die erste Einzelausstellung der Galerie. Sie stellt vom Kubismus inspirierte Arbeiten aus, die sie nach ihren Studien bei Jean Metzinger in Paris im Jahre 1952 angefertigt hat.

Colin McCahon zieht nach Auckland und arbeitet zwischen 1953 und 1964 in der *Auckland City Art Gallery*. Er leistet einen wesentlichen Beitrag zur Veranstaltung der ersten Ausstellung abstrakter Kunst (*Object and Image*), (1954).

Die Henry-Moore-Ausstellung in der Auckland City Art Gallery löst einen öffentlichen Skandal aus. Sie lockt 50.000 Besucher an. Diese und weitere Ausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Großbritannien, Amerika, Australien und Europa sind wichtige Anreize in Aucklands Entwicklung zum Zentrum für anspruchsvolle Kunst.

Nach seiner Rückkehr von einem dreimonatigen Aufenthalt in den USA malt Colin McCahon *The Northland Panels* (Die Tafeln von Northland), (1958). Sein beispielloses Repertoire und seine freie Pinselführung spiegeln den Einfluß zeitgenössischer amerikanischer Malerei wieder.



Installation view of *Object and Image* Auckland City Art Gallery 1954. Collection of Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

#### 1960-1970

Die Einwanderung von den Pazifischen Inseln nimmt dramatisch zu. Zwischen 1961 und 1986 steigt die Zahl der Einwanderer von den Pazifischen Inseln von 14.340 auf 127.906.

Es wird eine Infrastruktur der schönen Künste aufgebaut. In Auckland,

#### 1947

The literary journal, *Landfall*, is founded. It becomes an important vehicle for the development of local art criticism, though it has subsequently been criticised for its promulgation of a nationalist agenda.

#### 1949

Helen Hitchings opens New Zealand's first dealer gallery in Wellington. Although shortlived, (closing in 1951) the gallery is a significant venue for the display of modern art.

Painter, Milan Mrkusich has his first solo show. This is held at the School of Architecture in Auckland. Mrkusich's interest in Bauhaus modernism is apparent.

#### 1950s

In 1950 TEAL begins regular flights between Auckland and Sydney. Although the airline commissions Colin McCahon to paint a mural *The International Air Race* (1953), it is unhappy with the result, subsequently breaking it down and using it as a crate. In 1952 Pan Am flies to Los Angeles.

Pacific Films' *Broken Barrier* premieres in 1952, the only feature film to be produced between 1940 and 1964. It depicts the love affair between a Maori woman and a Pakeha man and the hostile attitudes their liaison attracts.

The Auckland City Art Gallery appoints Eric Westbrook as the gallery's first professional director (in 1952). He develops the gallery's collections, shows contemporary art and re-vamps its exhibition spaces. He gives Louise Henderson the gallery's first solo show. She exhibits cubist-inspired works executed after her studies with Jean Metzinger in Paris in 1952.

Colin McCahon moves to Auckland, working at the Auckland City Art Gallery between 1953 and 1964. He is instrumental in organising the first exhibition of abstract art, *Object and Image* (1954).

The Henry Moore exhibition at the Auckland City Art Gallery causes public outrage. 50,000 people visit the show. This and other exhibitions of British, American, Australian and European contemporary art are important spurs to the development of Auckland as the centre for advanced art.

On his return from three months in the United States, Colin McCahon paints *The Northland Panels* (1958). Its unprecedented scale and free brushwork reflect the impact of contemporary American painting.

#### 1960s

Pacific Island immigration increases dramatically. Between 1961 and 1986 Pacific Island numbers increase from 14,340 to 127,906.

Wellington und Christchurch werden Verkaufsgalerien eröffnet. 1964 wird der *Queen Elizabeth II Arts Council* (Königin Elisabeth II Rat der schönen Künste) errichtet. Öffentliche Galerien stellen ihre Kollektionen zeitgenössischer neuseeländischer Kunst zusammen, veranstalten Einzelretrospektiven und dienen als Veranstaltungsort für die zunehmende Anzahl an internationalen Wanderausstellungen.

Obwohl auch weiterhin viele Künstler Neuseeland verlassen, um im Ausland zu studieren, kommen immer mehr mit der Zuversicht nach Neuseeland zurück, hier eine erfolgreiche Karriere starten zu können.

*Artforum* wird von Bibliotheken der Kunstakademien ab Mitte der 60er Jahre abonniert. Clement Greenberg macht 1968 eine Vortragsreise.

Gordon Brown und Hamish Keith veröffentlichen ihr Buch *Introduction to New Zealand Painting* (Einführung in die Malerei Neuseelands), (1969) Es handelt sich hierbei um den ersten Überblick über neuseeländische Kunst, der in Buchform veröffentlicht wird.

Die erste Ausstellung zeitgenössischer Kunst der Maoris findet 1969 in der *National Art Gallery* statt.

#### 1970-1980

Eröffnung der *Govett-Brewster Art Gallery* in New Plymouth (1970). Als erste öffentliche Galerie für zeitgenössische Kunst wird diese regionale Galerie eine wichtige Rolle als Standort für zeitgenössische Kunstpraktiken spielen.

Im Jahre 1972 eröffnet Petar Vuletic, ein leidenschaftlicher Verfechter der abstrakten Kunst, eine Galerie in Auckland. Er stellt als erster die abstrakten Gouachen von Gordon Walters aus den 50er Jahren aus.

Dieses Jahrzehnt ist Zeuge des Beginns der Concept-Art: Installation, Performance, Video und Experimentalfilm. Ermutigt durch Lehrer sowie Kunstexperten führen Künstler standortspezifische und zeitlich-orientierte Arbeiten durch. Die Teilnahme bei den *Mildura Sculpture Triennials*, den *Sydney Biennales* und anderen alternativen Veranstaltungen für derartige Kunst sichert diesen Arbeiten einen Platz in der internationalen Kunstszene zu. Internationale Concept-Art-Künstler führen Projekte in Neuseeland durch: Billy Apple (aus New York in den Jahren 1975 und 1979), Terry Smith (mit Art + Language aus Sydney im Jahre 1976) und Adrian Hall (aus Irland von 1971-1972).

Durch *Some Recent American Art* (Einige Werke der jüngsten amerikanischen Kunst), (1973) halten die Schlüssel-Minimal-Art, Post-Minimal-Art und die Concept-Art Einzug in die *Auckland City Art Gallery*. Lucy Lippard und Mel Bochner begleiten die Ausstellung.

Morgendliche Razzien gegen Personen, die die Einwanderungsdauer überschreiten, zielen auf Bewohner der Pazifischen Inseln ab.

Großbritannien tritt der EG bei und beendet somit seine spezielle Handelsbeziehung zu Neuseeland. Neuseeland ist somit gezwungen, neue Märkte zu erschließen und sich nach Europa, den Vereinigten Staaten, Australien und Asien umzuorientieren.

#### 1975

Whina Cooper führt einen Protestmarsch von Northland nach Wellington an, um sich für die Gebietsansprüche der Maoris einzusetzen. Am Bastion Point in Auckland und in Raglan wird der Landbesitz von Maori-Aktivisten angefochten. Im Jahre 1977 wird das

An arts infrastructure is established. Dealer galleries in Auckland, Wellington and Christchurch open. The Queen Elizabeth II Arts Council is established in 1964. Public galleries develop their collections of contemporary New Zealand art, organise solo retrospectives and serve as venues for the increasing volume of touring international shows.

Although many artists continue to leave New Zealand to study abroad, they increasingly return to New Zealand confident that they can have fulfilling careers here.

*Artforum* is subscribed to by art school libraries from the mid 1960s. Clement Greenberg gives a lecture tour in 1968.

*Introduction to New Zealand Painting*, the first survey of New Zealand art in book form is published in 1969.

The first exhibition of contemporary Maori art is staged at the National Art Gallery in 1969.

#### 1970s

The Govett-Brewster Art Gallery opens in New Plymouth (in 1970). The first public gallery dedicated to contemporary art, this regional gallery is to play a vital role as a venue for contemporary practice.

In 1972 Petar Vuletic, an ardent advocate of abstract art, opens a gallery in Auckland. He is first to show Gordon Walters' abstract gouaches from the 1950s.

The decade is witness to the advent of conceptual practices: installation, performance, video and experimental film. Encouraged by teachers and art professionals, artists undertake site specific and time-based works. Participation in the *Mildura Sculpture Triennials*, the *Sydney Biennales* and other venues for such art, ensures an international context for this work. International conceptualists undertake projects in New Zealand: Billy Apple (from New York in 1975 and 1979), Terry Smith (with Art + Language, from Sydney in 1976) and Adrian Hall (from Ireland in 1971-72).

*Some Recent American Art* (1973) brings key minimalist, post-minimalist and conceptual art to the Auckland City Art Gallery. Lucy Lippard and Mel Bochner accompany the exhibition.

Dawn raids on immigration overstayers target Pacific Islanders.

Britain enters the EEC, thus ending its special trading relationship with New Zealand; forcing New Zealand to search out new markets, re-orienting towards Europe, the United States, Australia and Asia.

#### 1975

Whina Cooper leads a march from Northland to Wellington to protest Maori land claims. Land ownership at Bastion Point in Auckland and in Raglan is contested by Maori activists. In 1977 the

*Waitangi Tribunal* errichtet, um diesen und andere Gebietsansprüche zu untersuchen.

#### 1976

Beginn der Veröffentlichung von *Art New Zealand*.

Rotorua ist Gastgeber des ersten *Pacific Festival of the Arts* (Pazifikfestival der schönen Künste).

#### 1978

Gründung der *New Zealand Film Commission* (Neuseeländische Filmkommission) zur Förderung der Entwicklung einer Filmindustrie.

Premierminister Robert Muldoon übergibt der australischen Regierung das Bild *Victory over Death* (Sieb über den Tod), (1972) von McCahon. Dieses als Schlüsselwerk angesehene Bild wird auf quasi-permanenter Basis in der *National Gallery of Australia* gezeigt.

#### 1980-1990

In den 80er Jahren kommt die Postmoderne auf. Kritische Zeitungen, die zum Großteil von Universitäten veröffentlicht werden, bieten Möglichkeiten für neue Formen des Schreibens und der Kritik. Durch eine Reihe von Ausstellungen zu einem bestimmten, vom Kustos ausgearbeiteten Thema wird die Figur des Kustos zu einer neuen kulturellen Einrichtung. Veröffentlichung von *Frames on the Land* (Bilder auf dem Land), (1983). Hierdurch wird eine alternative Interpretation der Geschichte neuseeländischer Kunst im Vergleich zu nationalistischen Kritikern dargestellt. In internationalen Ausstellungen aus Großbritannien *The British Show* (Ausstellung aus Großbritannien), (1985), Deutschland *Wild, visionary, spectral* (Wild, visionär, spektral), (1986) und den Vereinigten Staaten *Romance and irony* (Romanze und Ironie), (1989) werden Modelle der jüngsten und postmodernen Praktiken gezeigt.

Die zeitgenössische Kunst profitiert von der Eröffnung von Ausstellungsorten wie *Shed 11* der *National Art Gallery* sowie der *Wellington City Art Gallery*, der ersten vom Stadtrat gegründeten Einrichtung, die ohne finanzielle Unterstützung durch eine Sammlung eröffnet wird.

Dieses Jahrzehnt ist ebenfalls entscheidend für die Entwicklung des Kunstmarktes. Verkaufsgalerien breiten sich stark aus (vor dem Börsenkrach im Jahre 1987 gibt es allein in Auckland 37) und mit der Gründung von privaten und Unternehmens-Kollektionen steigen die Preise. Öffentliche Galerien gewinnen durch den Versuch, ihre Besucherzahlen durch die Ausstellung von Kassenschlagern wie die Claude-Monet-Ausstellung der *Auckland City Art Gallery* (1985) anzuheben, die Schirmherrschaft durch Unternehmen.

Die Labour-Regierung beginnt mit dem Verkauf von Staatseigentum und der Zergliederung des Wohlfahrtsstaates. Air New Zealand, Telecom, NZ Rail u.a. werden an ausländische Interessenten verkauft. Soziale Leistungen werden gekürzt und Zolltarife aufgehoben, als das Denken einer freien Marktwirtschaft von Finanzminister Roger Douglas Einzug hält.

#### 1980

100m<sup>2</sup>, Neuseelands erste Ausstellmöglichkeit für Konzeptuelle und Performance-Kunst, wird in Auckland eröffnet.

In Neuseeland wird das Goethe-Institut errichtet.

Waitangi Tribunal is established to investigate these and other land claims.

#### 1976

*Art New Zealand* begins publication.

Rotorua is host to the first Pacific Festival of the Arts.

#### 1978

The New Zealand Film Commission is established to foster the development of a feature film industry.

Prime Minister Robert Muldoon gives McCahon's *Victory over Death* (1972) to the Australian Government. Regarded as a key work, it is now on semi-permanent display in the National Gallery of Australia.

#### 1980s

The 1980s see the arrival of post-modernism. Critical journals, mostly published by universities, emerge as venues for new forms of writing and criticism. A number of curated theme shows mark the emergence of the curator as a new cultural entity. *Frames on the Land* (1983) which formulates an alternative reading of historical New Zealand art to that of nationalist critics, is published. International shows from Britain: *The British Show* (1985), Germany *Wild, Visionary, Spectral* (1986), and the United States *Romance and Irony* (1989) offer models for late and post-modern practice.

Contemporary art benefits from the opening of



Plakat für/Poster for Anzart 1981. Andrew Drummond performing *Filter Action: Aramoana* 1980



1981

Das Springbok Rugby-Team geht Neuseeland auf Tournee und löst gewalttätige Anti-Apartheid-Demonstrationen aus, die tiefsitzende Risse in der Gesellschaft Neuseelands offenbaren.

In Christchurch findet die erste ANZART statt. Diese von Künstlern organisierte alternative Veranstaltung bietet ein öffentliches Forum für Werke des Postobjektivismus und der Concept-Art, die jetzt immer stärker institutionalisiert werden. Diese von Künstlern veranstaltete alternative Veranstaltung bietet ein öffentliches Forum für Arbeiten des Post-Objektivismus und der concept-art und erleichtert außerdem den Austausch zwischen australischen und neuseeländischen Künstlern. Ihr folgen Veranstaltungen wie *F1 Sculpture Project* (F1 Bildhauerei-Projekt), (1982) und *Art in Dunedin* (Kunst in Dunedin), (1984) Sie alle heben sich durch die Nutzung nicht-institutioneller Orte hervor.

1982

Eröffnung des *Centre of Contemporary Art* (Zentrum für Zeitgenössische Kunst) in Hamilton. Es handelt sich um die erste, privat finanzierte Kunsteinrichtung in Neuseeland. Verwaltet vom Chartwell Trust, beherbergt sie auch die Chartwell-Kollektion, eine große Sammlung zeitgenössischer Kunst aus Neuseeland und Australien (derzeit als langfristige Leihgabe im *Waikato Museum of Art and History*).

1984

Große Einzelausstellungen mit Arbeiten von Colin McCahon und Ralph Hotere finden parallel zur Sydney Biennale statt. Die McCahon-Ausstellung *I Will Need Words* (Ich werde Worte benötigen) wandert anschließend weiter nach Edinburgh. Durch den Katalogbeitrag von Wystan Curnow wird McCahon in einen internationalen Kontext gebracht. Hierdurch wird McCahon zum ersten Mal in einen internationalen Zusammenhang gebracht.

Eröffnung von *Te Maori* im Metropolitan Museum in New York. Die Rückkehr der Ausstellung nach Neuseeland trägt zu einer neuen Wertschätzung der Maori-Kunst bei und dient als Anreiz für die Renaissance der Maori-Kultur.

1985

Die *Rainbow Warrior* von Greenpeace wird vor ihrer Abfahrt zum Mururoa-Atoll, wo sie gegen französische Nukleartests protestieren will, im Hafen von Auckland versenkt. Es handelt sich hierbei um die erste internationale Terrorismusaktion, die in Neuseeland (durch französische Agenten) durchgeführt wird. Zur Wiedergutmachungen dieser Tat werden u.a. Gelder zur Förderung des Kulturaustausches zwischen Frankreich und Neuseeland bereitgestellt.

*Artspace*, ein vom Rat der schönen Künste gegründeter Ausstellungsort für experimentelle Kunst eröffnet.

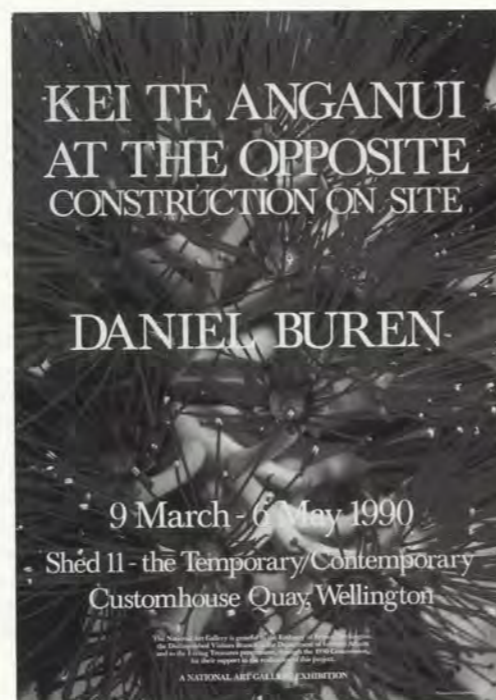
1987

Die *Auckland City Art Gallery* weiht ihr Programm für Gast-Künstler mit einem Förderaufenthalt von Jörg Immendorff ein.

Das Maori Language Act (Gesetz zur Maori-Sprache). Maori wird als offizielle Sprache anerkannt.

venues like the National Art Gallery's Shed 11 and the Wellington City Art Gallery, the first city council funded institution to open without a collection.

The decade is also significant for the development of the art market. Dealer galleries proliferate (there



Plakat für/Poster for *Kei Te Anganui/At the opposite* Installation by Daniel Buren, Shed 11 1990. Courtesy of Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

are 37 in Auckland prior to the stock market crash in 1987) and prices rise as private and corporate collections are established. Corporate sponsorships are won as public galleries seek to increase their audiences by staging blockbusters like Auckland City Art Gallery's Claude Monet exhibition (1985).

The Labour Government begins the sale of state assets and the dismemberment of the Welfare State. Air New Zealand, Telecom and NZ Rail, amongst others, are sold to foreign interests. Benefits are cut and tariffs eliminated as the free market thinking of Finance Minister, Roger Douglas, takes hold.

1980

100m<sup>2</sup>, New Zealand's first artists' space for conceptual and performance work, opens in Auckland.

The Goethe Institut is established in New Zealand.



Standfoto von/Still from *Illustrious Energy* 1988, Leon Narby dir. Courtesy New Zealand Film Commission, Wellington, New Zealand

1988

Leon Narby führt die Regie bei *Illustrious Energy* (Berühmte Energie), in dem das harte Leben der chinesischen Einwanderer auf den Goldfeldern von Otago während der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts dargestellt wird.

1989

Das erste *Moët & Chandon Art Fellowship* wird Stephen Banbury gewährt. Dieser Förderaufenthalt in Frankreich ist immer noch der einzige, der Künstlern außerhalb von Neuseeland gewährt wird. Doch aufgrund fehlender Gelder können nur 4 Künstler das volle Stipendium erhalten.

*Te Ao Marama*, die größte Retrospektive des neuseeländischen Films, findet in Turin, Italien, statt.

Air New Zealand nimmt Direktflüge nach Frankfurt auf.

1990

Neuseeland ratifiziert den Vertrag von Waitangi und feiert den 150. Geburtstag seiner Unterzeichnung. Dieses Ereignis ist gekennzeichnet durch eine Reihe von Ausstellungen und anderen Veranstaltungen. Diese umfassen *Mana Tiriti* in der *Wellington City Art Gallery* und *Choice!* - zeitgenössische Maori-Kunst, die nach Aussage ihrer Kustos den traditionellen Formen nicht treu geblieben ist - im *Artspace* in Auckland.

Eine von der *Auckland City Art Gallery* veranstaltete Colin-McCahon-Ausstellung gelangt ins *Institute of Contemporary Art* nach London.

1991

Die neuseeländische Regierung genehmigt, daß sich Radio- und Fernsehstationen zu 100% in ausländischem Besitz befinden dürfen.

1992

Von der Gesamtbevölkerung (3.375.903) sind 13% Maoris und drei %

1981

The Springbok rugby team tours New Zealand, sparking violent anti-apartheid demonstrations that expose deep-seated rifts in New Zealand society.

The first ANZART is held in Christchurch. This artist-organised alternative event provides a public forum for post-object and conceptual work, as well as facilitating exchange between Australian and New Zealand artists. It is followed by events like *F1 Sculpture Project* (1982) and *Art in Dunedin* (1984). All are distinctive for their utilisation of non-institutional spaces.

1982

The Centre for Contemporary Art opens in Hamilton. This is New Zealand's first privately funded art institution. Administered by the Chartwell Trust it also houses the Chartwell Collection, a major collection of contemporary New Zealand and Australian art (now on long-term loan to the Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato).

1984

Major solo exhibitions of works by Colin McCahon and Ralph Hotere are staged to coincide with the Sydney Biennale. The McCahon exhibition, *I Will Need Words*, subsequently tours to Edinburgh. It is the first to place McCahon in an international context.

*Te Maori* opens at the Metropolitan Museum in New York. Its return tour of New Zealand contributes to the reappraisal of Maori art and acts as a spur to the renaissance of Maori culture.

1985

Greenpeace's *Rainbow Warrior* is sunk in Auckland Harbour prior to its departure to Mururoa atoll to protest French nuclear testing. This is the first act of international terrorism to be carried out (by French agents) in New Zealand.

*Artspace*, an Arts Council funded venue for experimental practice opens.

1987

Auckland City Art Gallery inaugurates its visiting artist's programme with a residency by Jörg Immendorff.

The Maori Language Act. Maori is recognised as an official language.

1988

Leon Narby directs *Illustrious Energy*, which depicts the harsh lives of Chinese migrants in the Otago goldfields of the 1860s.

kommen von den Pazifischen Inseln (Auckland weist den größten Bevölkerungsanteil an Bewohnern der Pazifischen Inseln in Polynesien auf). Die neuseeländische Regierung macht den Weg für eine größere Einwanderung frei, insbesondere aus dem asiatischen Raum. Dies führt zu einem raschen Anstieg der asiatischen Bevölkerung, vor allem in Auckland. Antiasiatische Gefühle nehmen daraufhin merklich zu, und zwischen den auf Neuseeland geborenen Asiaten und denjenigen, die erst in jüngster Zeit gekommen sind, kommt es zu Spannungen.

Die Ausstellung *Headlands* (Landspitzen), der erste größere Überblick über neuseeländische Kunst außerhalb Neuseelands, fungiert im *Museum of Contemporary Art* in Sydney als Eröffnungsausstellung. Die Veranstaltung erweist sich als kontrovers, insbesondere aufgrund eines Katalogbeitrags von Rangihiroa Panoho, in dem dieser den erfahrenen abstrakten Künstler Gordon Walters wegen seiner Aneignung des Koru-Motivs der Maoris kritisiert. Die sich um die kulturelle Aneignung kreisende Debatte erweist sich sowohl für Künstler als auch für Kritiker als Stimulus.

Eine von Künstlern organisierte Ausstellung zeitgenössischer Kunst, *Distance Looks Our Way* (Die Distanz blickt in unsere Richtung), kommt als Bestandteil des neuseeländischen Beitrags zur Weltausstellung nach Sevilla. In der Folge wandert die Ausstellung weiter zu andern europäischen und neuseeländischen Veranstaltungsorten.

#### 1993

Die Regierung sowie die Maori-Bewohner vereinbaren den *Sealord Deal*, durch den die Fischereiansprüche der Maoris dadurch geregelt werden, daß ihnen ein beträchtlicher Anteil der Fischfangquote sowie Beteiligungen an einem großen Fischfangunternehmen gewährt werden.

Der Tourismus stellt mit Einnahmen von \$3,612 Milliarden die größte Einnahmequelle ausländischer Devisen in Neuseeland dar. Die Anzahl der Touristen hat sich seit 1984 verdoppelt. Den Zahlen nach haben sich 378.000 Australier, 194.000 Nordamerikaner, 220.000 Asiaten, 144.000 Japaner und 244.000 Europäer die Sehenswürdigkeiten von Neuseeland angesehen.

Neueröffnung der *Wellington City Art Gallery* in der umgebauten öffentlichen Bibliothek als City Gallery, Wellington. Das Eröffnungsprogramm widmet sich in Anerkennung des 100. Jahrestags der *Women's Suffrage* (aktives Wahlrecht der Frauen) den Kunstpraktiken der Frauen. Die Vielfalt der Ausstellungen spiegelt die Verpflichtung der Galerie gegenüber zeitgenössischen Praktiken, kritischen Programmen sowie ihrem internationalen Programm wieder.

Eine Gruppe von Künstlern eröffnet die Teststrip Gallery in Auckland. Wie ihr Vorgänger, 100m<sup>2</sup> (die zwischen 1980 und 1982 betrieben wird) und die High-Street Projektfläche in Christchurch, bietet sie einen alternativen Veranstaltungsort für Künstler, der für die konzeptuelle Ausrichtung der jüngsten Arbeiten gut geeignet ist.

#### 1994

Bei der Konferenz *Under Capricorn* (Unter dem Zeichen des Steinbocks), die parallel zum *International Festival of the Arts* (Internationales Festival der schönen Künste) in Wellington stattfindet, findet sich ein breites Spektrum an lokalen und internationalen Kritikern und Reportern ein, die die Frage diskutieren:

#### 1989

*To Ao Marama*, the largest retrospective of New Zealand film takes place in Torino, Italy.

Air New Zealand begins its direct flights to Frankfurt.

#### 1990

New Zealand ratifies the Treaty of Waitangi and celebrates the 150th anniversary of its signing. A number of exhibitions and events mark the event. They include *Mana Tiriti* at the Wellington City Art Gallery and *Choice!* at Artspace, Auckland – an exhibition of predominantly young Maori artists which both engages with and departs from traditional art forms.

A Colin McCahon exhibition organised by Auckland City Art Gallery tours to the Institute of Contemporary Art in London.

#### 1991

The New Zealand government allows 100% foreign ownership of radio and television stations.

#### 1992

Of the total population (3,375,903), 13% are Maori and 3% Pacific Island (Auckland having the largest Pacific Island population in Polynesia). The New Zealand government opens the way for increased immigration, notably from the Asian region. This leads to a rapid increase in the Asian population, especially in Auckland. Anti-Asian sentiments increase markedly as a result and tensions emerge between New Zealand born Asians and the more recent arrivals.

*Headlands*, the first major survey of New Zealand art to be seen outside New Zealand, opens as the inaugural exhibition at the Museum of Contemporary Art in Sydney, Australia. The show proves to be controversial, especially for its inclusion of a catalogue essay which criticises senior abstract artist, Gordon Walters, for his appropriation of the Maori koru motif. The debate surrounding cultural appropriation proves to be a stimulus for both artists and critics.

An artist-organised exhibition of contemporary art, *Distance Looks Our Way*, is sent to Seville as part of New Zealand's contribution to the World Expo. The show subsequently tours to other European and New Zealand venues.

#### 1993

The government and Maori enter the Sealord Deal, whereby Maori fishing claims are settled by the allocation to them of a sizeable portion of the fishing quota and stakes in a large fishing company.

Tourism is New Zealand's largest source of foreign exchange, earning \$3.612 billion. The number of tourists has doubled since 1984. Figures show that 378,000 Australians, 194,000 North Americans,



Standfoto von/Still from *Once Were Warriors* 1994, Lee Tamahori dir. Courtesy of New Zealand Film Commission, Wellington, New Zealand

„Ist Kunst eine europäische Idee?“. Durch globale und regionale Fragen konzentriert sich die Aufmerksamkeit nicht länger auf die traditionellen Kunstzentren. Stattdessen werden Hinweise auf die Kunstpraktiken der 90er Jahre erteilt.

Der Bau an dem neuen *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* in Wellington wird aufgenommen. Durch die Verbindung der *National Art Gallery* und dem Museum zu einer einzigen Einheit ist dies das erste Museum, das auf den Prinzipien zweier Kulturen basiert. Als größtes Projekt eines öffentlichen Gebäudes in diesem Jahrzehnt soll es die Geschichten „aller Neuseeländer“ erzählen.

Mehr als 60.000 Besucher sehen sich den Museumshit des Sommers an, *The Queen's Pictures* (Die Bilder der Königin), eine Ausstellung historischer Gemälde aus den Sammlungen der königlichen Familie Großbritanniens.

Eröffnung von *Bottled Ocean* (Ozean in Flaschen), eine Ausstellung in der *City Gallery*, Wellington über zeitgenössische Kunst der Pazifischen Inseln von einer neuen Generation, bei der es sich vorwiegend um in Neuseeland geborene Künstler von den Pazifischen Inseln handelt.

Der Film *Das Piano* von Jane Campion ist Mitgewinner in Cannes und wird mit drei Oscars in Hollywood ausgezeichnet. Der internationale Erfolg dieses sowie anderer Filme wie *Once Were Warriors* (Einst waren es Krieger) von Lee Tamahori und *Heavenly Creatures* (Göttliche Geschöpfe) von Peter Jackson sorgt nicht nur für einen Aufschwung in der einheimischen Filmindustrie, sondern hierdurch werden auch zum ersten Mal weltweit Bilder vom Leben in Neuseeland gezeigt.

Die Bundesregierung schlägt eine Zinsbegrenzung nach oben von insgesamt \$1 Milliarde und die endgültige Beilegung aller ausstehenden Vertragsansprüche vor. Dieser Schritt wird auf breiter Ebene von politischen Gegnern und den Maoris verurteilt, obwohl ihn

220,000 Asians, 144,000 Japanese and 244,000 Europeans saw New Zealand sights.

The Wellington City Art Gallery re-opens in the re-vamped Public Library as City Gallery, Wellington. Its opening programme focuses on women's art practice in recognition of Women's Suffrage Centennial celebrations. The mix of shows reflects the gallery's commitment to contemporary practice, critical agendas and its international programme.

A group of artists open Teststrip Gallery in Auckland. Like its forebear 100m<sup>2</sup> (which operated between 1980 and 1982) and the High Street Project space in Christchurch; it offers an alternative venue for artists which is well suited to the conceptual orientation of recent work.



Glen Jowitt *Westlake Girls Cultural Group* at the *Maori and Pacific Island Cultural Festival*, Nga Tapuwae College, Auckland 1993

#### 1994

*Under Capricorn*, a conference organised to coincide with Wellington's International Festival of the Arts sees a range of local and international critics and commentators debating the question, 'Is art a European idea?'. Global and regional issues focus attention away from traditional art centres and point to directions for art practice in the 1990s.

Building begins on the new Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa in Wellington. Combining the National Art Gallery and Museum into a single entity, the Museum is the first to be founded on bi-cultural principles. The largest public building project of the decade, it promises to tell the stories of 'all New Zealanders'.

More than 100,000 visitors see the Museum's summer blockbuster, *The Queen's Pictures*, an exhibition of historical paintings from the British royal family's collections.

*Bottled Ocean*, a show of contemporary Pacific Island art by a new generation of mainly New Zealand born Pacific Island artists opens at the City Gallery, Wellington.

die Regierung als "ehrenwerte" Möglichkeit zur Beilegung von Mißständen befürwortet.

Zitate aus: Laurie Barber, *New Zealand: A short history* (Neuseeland: Geschichte im Überblick), Century Hutchinson, Auckland, 1989



Peter Peryer *Bluff* 1985

Jane Campion's film, *The Piano*, is joint winner at Cannes and garners three Oscars in Hollywood. The international success of this and other films like Lee Tamahori's *Once Were Warriors* and Peter Jackson's *Heavenly Creatures* is not only a boost to the local film industry but gives unprecedented international exposure to images of life in New Zealand.

The National government proposes a fiscal cap of \$1 billion dollars in full and final settlement of all outstanding Treaty claims. The move is widely condemned by political opponents and Maori, though the government promotes it as an 'honourable' means to settle grievances.

All quotes taken from: Laurie Barber *New Zealand: A short history* Century Hutchinson, Auckland, New Zealand, 1989

## Biographien/Biographies and Exhibition Histories

## Julian Dashper



Julian Dashper wurde 1960 in Auckland, Neuseeland, geboren und ist europäischer Abstammung. 1981 hat er seinen Abschluß an der University of Auckland School of Fine Arts in Malerei gemacht. Die Anzahl seiner Ausstellungen seit 1980 ist beachtlich.

Ein Großteil der Arbeit von Dashper widmet sich zwar der Malerei und ihrer Geschichte, dennoch ist sie Konzeptkunst und umfaßt eine große Palette an Medien. 1990 begann er damit, verschiedene Diareihen und fotografische Drucke seiner eigenen Bilder als Originalkunstwerke herzustellen. Seitdem konzentriert sich seine Arbeit auf die "Hieffsysteme" zeitgerössischer Kunstrezeption: Legenden, Rahmen, Kisten, Kunstmagazine und Werbekataloge. Dashpers Arbeit befaßt sich insbesondere mit den Auswirkungen vor Reproduktion und Distanz, Aspekte, die in der Kunstgeschichte Neuseelands eine wichtige Rolle spielen und Einfluß auf seine eigene Stellung als Künstler haben.

In den vergangenen Jahren hat Dashper sein Anliegen in einem größeren internationalen Kontext dargelegt und stellt jetzt häufig in Neuseeland, Australien und Europa aus. Er wohnt in Auckland.

Julian Dashper was born in Auckland, New Zealand in 1960 and is of European descent. In 1981 he graduated from the University of Auckland School of Fine Arts with a degree majoring in painting and has, since 1980, achieved an impressive record of exhibitions.

While much of Dashper's work has addressed painting and its history, his work is conceptual and incorporates a wide range of media. In 1990 he began producing multiple slide sets and photographic prints of his own paintings as original art works. Since then his work has focused on the support systems for the reception of contemporary art, including labels, frames, crates, art magazines and promotional catalogues. Dashper's work is particularly concerned with the effects of reproduction and distance, issues that have been important in New Zealand art history and that impact on his own position as an artist.

In recent years Dashper has explored his concerns in a wider international context and now exhibits frequently in New Zealand, Australia and Europe. He is based in Auckland.

## Ausstellungen/Exhibition History

### Einzelausstellungen/ Solo Exhibitions

1994

*Julian Dashper* Te Taumata Art Gallery, Auckland, New Zealand

*Julian Dashper: Photography 1980-1994* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand

*Julian Dashper: Works on Canvas 1990-1992* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand

*Julian Dashper* CBD Gallery, Sydney, Australia

*Julian Dashper* Canberra Contemporary Art Space, Canberra, Australia  
Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*The Colin McCahons* National Gallery of Australia (café), Canberra, Australia

1993

*The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand

*Five Covered Classics* Auckland City Art Gallery (café), Auckland, New Zealand

*Julian Dashper* Store 5, Melbourne, Australia

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*Julian Dashper* Apartment 9, Sydney, Australia

*What I am Reading at the Moment* National Library Gallery, Wellington, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1992

*Cover Version* Artforum International Magazine, New York, USA (Ausgaben Januar und Februar/ January and February issues)

*Julian Dashper Slide Show* Robert McDougall Art Annex, Christchurch, New Zealand

*Julian Dashper's Greatest Hits* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Resource Proposal* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*Untitled (Julian Dashper)* Brooke|Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand

*Water Color* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

*Chain Frame* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand



Julian Dashper *Building. A Type* 1989. Wandgemälde, Acryl/Acrylic paint on wall. Installation in/at Artspace, Auckland, New Zealand



Julian Dashper *The Drivers* 1992. Email auf Trommelfell/Enamel on drumskin. Vom/from *Julian Dashper's Greatest Hits*. Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Julian Dashper at No.5 New Zealand*  
No.5 Gallery, Dunedin, New Zealand

1991

*Water Color* Artspace, Auckland, New Zealand

*Julian Dashper New Zealand* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1990

*Making a Painting: That Says*

*Everything* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*Quote* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1989

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*Recent Paintings* Brooke|Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*Building. A Type* Artspace, Auckland, New Zealand

1988

*Thirteen Recent Paintings* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*Small Paintings 1980-1988* The North Gallery, Whangarei, New Zealand

1987

*Painting* George Fraser Gallery, Auckland, New Zealand

Room 11 Gallery, Auckland, New Zealand

*Julian Dashper - A Survey* Centre for Contemporary Art, Hamilton, New Zealand

Brooke|Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1986

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

New Vision Gallery, Auckland, New Zealand

*Recent Paintings* Brooke|Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand

1985

Real Pictures, Auckland, New Zealand

New Vision Gallery, Auckland, New Zealand

1984

*Dashper at Durham Lane* Durham House, Auckland, New Zealand

1981

*Huntly Huntly Whangarei* 100m<sup>2</sup>, Auckland, New Zealand

1980

*Motorway Schools* 100m<sup>2</sup>, Auckland, New Zealand

## Two Person Exhibitions

1994

*Stereo* Burgsteeg 8, Leiden, The Netherlands (mit/with Jan van der Ploeg)

Art Book Prinsengracht 645, Amsterdam (mit/with Jan van der Ploeg)

1993

*Work* Fisher Gallery, Auckland, New Zealand (mit/with Denise Kum)

*Pilot Essay* Nadia Bassanese Studio d'arte, Trieste, Italy (mit/with Barbara Strathdee)

Stelling Gallery, Leiden, The Netherlands (mit/with Jan van der Ploeg)

No. 5 Gallery, Dunedin, New Zealand (mit/with John Reynolds)

1990

*The Painting Part* Centre For Contemporary Art, Hamilton, New Zealand (mit/with Mark Adams und/and Philip Clairmont)

1986

*Omaha Beach* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand (mit/with John Reynolds)

1984

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand (mit/with John Reynolds)

1983

*Work by Dashper and Reynolds* Durham House, Auckland, New Zealand (mit/with John Reynolds)

## Gruppenausstellungen/ Selected Group Exhibitions

1994

*Parallel Lines: Gordon Walters in context* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

*Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

*Static* Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australia

*Stazione di Topolò* Postaja Topolove, Italy.

*Immagini Di Installazione* Stazione Di Topolò, Postaja Topolove, Italy

*Fax about Art* CSA Gallery, Christchurch, New Zealand

*Critique* The Artists' Museum, First Draft, Sydney, Australia

*Taking Stock of the 90s* Sarjeant Gallery, Wanganui, New Zealand

1993

*Shared Pleasures: The Jim Barr and Mary Barr Collection* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

*X7 Artists' Multiples* ASA Gallery, Auckland, New Zealand

*Sight Unseen* Dunedin Public Art Gallery, Dunedin, New Zealand

*Collaborations* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Intersections* Robert McDougall Art Annex, Christchurch, New Zealand

*Book Show* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand

*The Teps Show* Outreach Gallery, Auckland, New Zealand

1992

*Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia und/and Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

*New Zealand Art* Expo Pavilion, Seville, Spain

*Hit Parade: Contemporary art from the Paris Family Collection* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Light Sensitive* Artspace, Auckland, New Zealand

1991

*Inheritance: Art, heritage and the past* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Facsimilies* Lopdell House, Auckland, New Zealand

*Signatures of Place* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Cross Currents: Contemporary New Zealand and Australian art* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

Home made Home Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

1990

Elam 1890-1990 Auckland War Memorial Museum, Auckland, New Zealand

Treasures and Landmarks National Art Gallery, Wellington, New Zealand

100m<sup>2</sup>: A 10 year survey exhibition Artspace, Auckland, New Zealand

"... exuberant, floating, dancing, mocking, childish and blissful art" Nietzsche; 'The Gay Science' George Fraser Gallery, Auckland, New Zealand

Paperworks Flaxman Gallery, London, UK

1989

Rites of Passage: Mapping the modern in New Zealand art Waikato Museum of Art and History, Hamilton, New Zealand

After McCahon: Some configurations in recent art Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

Constructed Intimacies Moët & Chandon New Zealand Art Foundation, Auckland, New Zealand (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

Art is Choice: An artist's choice Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

1988

Goodman/Suter Biennale Suter Art Gallery, Nelson, New Zealand

Demolition Show Artspace, Auckland, New Zealand

1987

Opening Show Waikato Museum of Art and History, Hamilton, New Zealand

1986

Comet Show Waikato Museum of Art and History, Hamilton, New Zealand

Goodman Suter Biennale Suter Art Gallery, Nelson, New Zealand

Content/Context National Art Gallery, Wellington, New Zealand

1985

Drawing Show ASA Gallery, Auckland, New Zealand

1980

Little Works Outreach, Auckland, New Zealand

### Publikationen/ Selected Published Writing

1994

Julian Dashper *Static* Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australia

1993

'Acknowledgements' *The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand

*Pilot Essay*; 'A conversation between a long-haul airline pilot, a member of cabin crew and Barbara Strathdee' Nadia Bassanese Studio d'arte, Trieste, Italy

'That's nice' Patrick Pound and Julian Dashper Interview, Store 5, Melbourne, Australia

1991

'Dear Toss' *New Zealand Listener* Auckland, New Zealand 23 December pp60-61 (with John Reynolds)

1990

'Artist's notes' Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

'Carry on flying' Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*Drawn from Art* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

'Some of the things I can remember Philip Clairmont saying today' *The Painting Part* Centre for Contemporary Art, Hamilton, New Zealand

1989

'Understanding Choice' *Art is Choice: An artist's choice* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

1986

*The Mad Dog* artist's publication, Auckland, New Zealand

### Bibliographie/ Selected Bibliography

Amery, Mark *History. Access all areas* Artspace, Auckland, New Zealand 1993; 'Re percussions' Stamp 34, Auckland, New Zealand 1992 pp20-21

Barr, Jim and Mary Barr 'The old slippery slide' *Julian Dashper New Zealand* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1991; 'On the art of seeing through a glass eye' *The Painting Part* Centre for Contemporary Art, Hamilton, New Zealand 1990; 'A private view' *Hit Parade: Contemporary art from the Paris Family Collection* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1992; 'Reviews New Zealand: Cover version' *Artforum International* New York, USA, February 1992 p42; 'T = .0001 (10-4) and counting' *The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand 1993; 'Wake me up when we get there' *Art and Australia* 30.2, Sydney, Australia 1992 pp220-225

Barton, Christina 'After-words: Conversation around McCahon' *After McCahon: Some configurations in recent art* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand 1989; 'Framing the real - Postmodern discourses in recent New Zealand art' *Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia 1992 pp180, 182; 'Marking out the terrain' *Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand 1994 pp9-10

Bieringa, Luit *Content/Context: A survey of recent New Zealand art* National Art Gallery, Wellington, New Zealand 1986 p13

Burke, Gregory 'Julian Dashper at Canberra Contemporary Art Space' *Art + Text* 50, Sydney, Australia 1995 pp 60-61

Curnow, Ben 'Introduction' *Static* Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australia 1994

Curnow, Wytan 'Interview: Roger Horrocks and friends talk with Wytan Curnow' *Landfall* 177, Wellington, New Zealand 1991 p11; *Julian Dashper* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand 1992; 'Julian Dashper' *Art + Text* 43, Sydney, Australia 1992 pp83-84

Dale, Richard *Julian Dashper* Stelling Gallery, Leiden, The Netherlands 1993

Dunn, Michael 'Painting since 1970: Post modernism' *Two Hundred Years of New Zealand Painting* David Bateman Ltd, Auckland, New Zealand 1971 p240

Gibbons, Walter 'Blue poles ... Not!' *Planet* 15, Auckland, New Zealand 1994 p19

Green, Tony 'The Colin McCahons at the ACAG' *The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand 1993; 'Modernism and modernization' *Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia 1992 p156

Hunter, Cale *Chain Frame* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand 1992

Intra, Giovanni ' "Deathdate" A text by Barrie Bates (Art criticism/Julian Dashper 2136AD)' *Stamp* 19, Auckland, New Zealand 1991 p13

Leonard, Robert and Stuart McKenzie 'Surf - Recent works by Julian Dashper' *Sport* 4, Victoria University Press, Wellington, New Zealand pp107-111

Leonard, Robert 'Dashper as photographer' *Julian Dashper: Photography 1980-1994* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand 1994 pp27-33; 'Mod cons' *Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art,

Sydney, Australia 1992 pp161-172; 'Perverse homages' *Planet* 13, Auckland, New Zealand 1994 pp78-79; 'Sleeve notes - Julian Dashper's greatest hits' *Midwest* 1, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand 1992 pp21-25;

McAloon, William 'Hits from the sticks' *The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand 1993

McCredie, Athol 'Introduction' *Julian Dashper: Photography 1980-1994* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand 1994 pp7-11

McKenzie, Stuart 'Conundrum' *The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand 1993

Merritt, David *What's the Time in New Zealand?* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand 1990

Oberg, Stephanie 'Untitled' *The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand 1993

Pardington, Fiona *The Private Life of Slides* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand 1990

Pound, Francis 'Dashper & Distance' *Julian Dashper New Zealand* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1991 (wiederveröffentlicht /re-published *Julian Dashper: Photography 1980-1994* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand 1994 pp13-18); 'Deathdate - A text by Francis Pound' Artspace, Auckland, New Zealand 1991; 'Walters and the Canon' *Gordon Walters: Order and intuition* Auckland, New Zealand pp63-69

Pound, Patrick *That's Nice* Store 5, Melbourne, Australia 1993

Roberts, Gillian 'The Dashper slide' Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand 1990

Stacey, Gwen 'The paintings of Julian Dashper' *Art New Zealand* 43, Auckland, New Zealand 1987 pp46-49; 'Some thoughts of fools and liberals' Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1990

Strongman, Lara 'Back projection' *Julian Dashper Slide Show*, Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand 1992; *The Jim Barr and Mary Barr Collection* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand 1994; 'The photography part' *Julian Dashper: Photography 1980-1994* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand 1994 pp19-23; 'Theory and practice' *The Big Bang Theory* Artspace, Auckland, New Zealand 1993; *What I am writing at the moment* National Library Gallery, Wellington, New Zealand 1993

Sutherland, Bridget *Resource Proposal - Updating Aspects of Modern New Zealand Art (contemporary New Zealand sculpture, painting, photography and installation work)* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1992; 'Sign of the Cross' *Antic* 6, Auckland, New Zealand 1989 pp69-77; *A Sound Barrier* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1990

Tyler, Linda 'The culturally specific meets the internationally dependent' *Cross Currents* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand 1991

Walker, Tim 'Motorway schools at 100m' *Intermedia Art New Zealand* 18, Auckland, New Zealand 1981 pp50-51

Were, Virginia 'John Reynolds/Julian Dashper' *Art New Zealand* 34, Auckland, New Zealand 1985 pp16-17

## Luise Fong



Luise Fong wurde 1964 in Sandakan, Malaysia, geboren und ist chinesischer und europäischer Abstammung. 1989 hat sie ihren Abschluß an der University of Auckland School of Fine Arts als Graphikerin gemacht. Seitdem stellt sie regelmäßig, meistens als Malerin aus.

In ihrer Arbeit überdenkt Fong den Stand der Malerei heute. Sie bringt darin die Bedeutung ihres eigenen Status als Frau und als neuseeländische Künstlerin gemischt-ethnischer Abstammung zum Ausdruck. Ihre Arbeit widersetzt sich der Grenzen der Kategorisierung und erforscht sie somit gleichzeitig. Während Fong Bezug zur Geschichte der Malerei nimmt, schöpft sie für die Erstellung ihrer Bilder auch aus der Frauenliteratur sowie aus verschiedenen Traditionen der Dekoration.

Fong hat hauptsächlich in Neuseeland ausgestellt. 1993 war sie Dozentin an der University of Auckland und war 1994 im Rahmen einer künstlerischen Förderung in Melbourne, Australien. Vor kurzem ist sie nach Melbourne zurückgekehrt, wo sie jetzt lebt und arbeitet.

Luise Fong was born in Sandakan, Malaysia in 1964 and is of Chinese and European descent. In 1989 she graduated from the University of Auckland School of Fine Arts with a degree in print making and has exhibited regularly since then, mainly as a painter.

Fong's work reconsiders painting at this point in its history. She brings to her work a concern with her own status as a woman and a New Zealand artist of mixed ethnic background. Her work avoids and thereby explores the limitations of categorisation. While Fong refers to the history of painting she also draws on women's literature as well as diverse traditions of decoration to produce her images.

Fong has exhibited mainly in New Zealand. In 1993 she was a lecturer at the University of Auckland and in 1994 she took up an artist residency in Melbourne, Australia. She has recently returned to Melbourne where she now lives and works.

## Ausstellungen/Exhibition History



Luise Fong *Speak* 1992. Fensterinstallation/window installation in der/at the Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

### Einzelausstellungen/ Solo Exhibitions

1994

*Recent Work* Claybrook Gallery, Auckland, New Zealand

Brooker Gallery, Wellington, New Zealand

1993

*Meniscus* Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

*Pathology* Brooker Gallery, Wellington, New Zealand

*Chen* Claybrook Gallery, Auckland, New Zealand

1992

*Speak* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand  
(Fensterinstallation /window installation)

*Smoke* Claybrook Gallery, Auckland, New Zealand

1991

*Recent Works* Claybrook Gallery, Auckland, New Zealand

*Artbeat* The BathHouse, Rotorua, New Zealand

*Half-Light Paintings* Brooker Gallery, Wellington, New Zealand

1990

*Recent Works* Brooker Gallery, Wellington, New Zealand

1989

*Past Presence* Fish Shop Gallery, Auckland, New Zealand

1985

*Decoration as Camouflage* Last & First Café, Auckland, New Zealand  
(Installation in Zusammenarbeit mit/installation with Diana Lee Gobbitt)

Gruppenausstellungen/  
Selected Group Exhibitions  
1994

*Station to Station: The way of the cross*  
Auckland City Art Gallery, Auckland,  
New Zealand

*Ten Years On* Fisher Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Visa Gold Art Award* City Gallery,  
Wellington, New Zealand

1993

*Small Works* ASA Gallery, Auckland,  
New Zealand

*Studio Ceramics Dinner Service Show*  
Fisher Gallery, Auckland, New  
Zealand

1992

*Light Sensitive* Artspace, Auckland,  
New Zealand

*After Dark* Govett-Brewster Art  
Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Shadow of Style: Eight new artists*  
Wellington City Art Gallery,  
Wellington und/and Govett-Brewster  
Art Gallery, New Plymouth, New  
Zealand

*Surface Tension: Ten artists in the 90s*  
Auckland City Art Gallery, Auckland,  
New Zealand

*The Carnavalesque Body* George  
Fraser Gallery, Auckland, New  
Zealand

1991

"... exuberant, floating, dancing,  
mocking, childish and blissful art"  
*Nietzsche; 'The Gay Science'* George  
Fraser Gallery, Auckland, New  
Zealand

*Catholic Taste* George Fraser Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Speaking Through the Crack in the  
Mirror* Artspace, Auckland, New  
Zealand

1990

*Pandora's Box* George Fraser Gallery,  
Auckland, New Zealand (Installation  
in Zusammenarbeit mit/installation  
with Deborah Smith)

1989

*Artistic Collusions* Pembridge,  
Auckland, New Zealand

Künstlerbücher/  
Published Artworks

1993

'Over one hundred string quartets'  
*New Zealand Yearbook* p250



Luise Fong. Hand bemaltes Bisquitporzellan/Hand  
painted, bisque fired vase from *Studio Ceramics Dinner  
Service Show* 1993. Fisher Gallery, Auckland, New  
Zealand

1992

'Well read' *Midwest* 1, Govett-Brewster  
Art Gallery, New Plymouth, New  
Zealand pp16-17

1989

'Moments of bloom' *Antic* 6,  
Auckland, New Zealand p80

Bibliographie/  
Selected Bibliography

Barton, Christina 'At the surface'  
*Surface Tension: Ten artists in the 90s*  
Auckland City Art Gallery, Auckland,  
New Zealand 1992 p9

McKenzie, Stuart 'Turn out the light'  
*Midwest* 2, Govett-Brewster Art  
Gallery, New Plymouth, New Zealand  
1993 pp30-34

Miles, Anna 'Luise Fong: Essential  
viewing' *Planet* 14, Auckland, New  
Zealand 1994 p59

Smith, Allan 'The flawed surface'  
Claybrook Gallery, Auckland, New  
Zealand 1993; 'Toxic and Tenebrous:  
Urban beauty in the art of Luise Fong.'  
*Midwest* 6, Dunedin Public Art Gallery,  
Dunedin, New Zealand 1994 pp41-44

Zelenka, Gloria 'Meditations on corpo-  
realities' *alter/image: Feminism and  
representation in New Zealand art  
1973-1993* City Gallery, Wellington,  
New Zealand 1993 pp50-52

Zepke, Stephen 'Black is black is black  
is black' *Shadow of Style: Eight new  
artists* Wellington City Art Gallery,  
Wellington und/and Govett-Brewster  
Art Gallery, New Plymouth, New  
Zealand 1992 pp6-7

## Jacqueline Fraser



Jacqueline Fraser wurde 1956 in Dunedin, Neuseeland, geboren und ist Maori-(Kai Tahu) und europäischer Abstammung. Sie hat 1977 ihr Studium an der University of Auckland, School of Fine Arts, abgeschlossen und seitdem extensiv ausgestellt.

Bei der Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Technik hat Fraser sich auf ihr Wissen über die Grundlagen der Bildhauerei gestützt sowie auf ihre Erfahrung und ihre Kenntnisse in den Dekorationstechniken, die traditionsgemäß mit Frauen assoziiert werden. Sie hat sowohl ihr Maori - als auch ihr europäisches Erbe erforscht, um eine evokative Form der Bildhauerei zu schaffen, die sich feststehenden Interpretationsformen widersetzt. Demzufolge ist ihre Arbeit voll von Anspielungen auf verschiedenartige und miteinander verknüpfte Kulturgeschichten.

Fraser hat Installationen und Einzelarbeiten sowohl in Neuseeland als auch weltweit ausgestellt. Von 1992 bis 1993 verbrachte sie ein Jahr als Stipendiatin (Moët & Chandon Fellowship) in Frankreich, wo sie arbeitete und ausstellte. 1993 nahm sie an der Ausstellung *Prospect* des Frankfurter Kunstvereins teil. Sie arbeitet hauptberuflich als Künstlerin in Auckland.

Jacqueline Fraser was born in Dunedin, New Zealand in 1956 and is of Maori (Kai Tahu) and European descent. She graduated from the University of Auckland School of Fine Arts in 1977 and has exhibited extensively since.

In developing her practice as an artist, Fraser has drawn on her knowledge of the principles of sculpture, along with her experience and knowledge of decorative practices traditionally associated with women. She has explored both her Maori and European heritage to create an evocative form of sculpture that resists fixed interpretations. Consequently her work is allusive of multiple and interconnected cultural histories.

Fraser has exhibited installations and single works in New Zealand and internationally. In 1992-93 she spent a year working and exhibiting in France as a Moët & Chandon Fellow and in 1993 she was included in the exhibition *Prospect* at the Frankfurter Kunstverein. She works full-time as an artist in Auckland.



## Ausstellungen/Exhibition History

### Einzelausstellungen/ Solo Exhibitions

1994

*Ko Otakou Te Kaika/Otakou is the Village* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*The Veil* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand (mit/with John Reynolds)

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1993

*Deux Petits Couronnes/Two Little Crowns* Epernay, France (Auftragsarbeit für Moët & Chandon/Moët & Chandon commission)

*The Five Saints* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*He Tohu: The New Zealand Room* City Gallery, Wellington, New Zealand

1992

*Wide Room for an Empress* Auckland

City Art Gallery, Auckland, New Zealand

*Tall Room for an Empress* Aotea Centre, Auckland, New Zealand

*E Rua Ngaa Taniwha/Les Deux Genies* Cadran Solaire, Chapelle de l'Hotel Dieux, Troyes, France

1991

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*Three Garden Sculptures* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*Two Towers* Fay Richwhite Foyer, Auckland, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1990

*Star of the Sea* Hawkes Bay Museum, Napier, New Zealand

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1989

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1988

Mainzeal Foyer, Shortland 2 Building, Auckland, New Zealand

*Nana's Birthday* Centre for Contemporary Art, Hamilton, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*Taranaki and Recent Sculpture* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Whariki* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

1987

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1986

*Kauri* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*Waikato* Centre for Contemporary Art, Hamilton, New Zealand

1985

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*Taranaki* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Willow* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

National Art Gallery, Wellington, New Zealand

1984

*Taku Poi Poi* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1982

*22/4* Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

*Yard Sculpture* Domino's Restaurant, Auckland, New Zealand

1981

Otago University Library, Dunedin, New Zealand (Ausseininstallation/outdoor installation)

1980

National Art Gallery, Wellington, New Zealand

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1979

*Hovering Balcony* Otago Art Society, Dunedin, New Zealand

*Market Reserve is Sprung* Market Reserve, Dunedin, New Zealand (Ausseininstallation/outdoor installation)

Peter McLeavey Gallery, Wellington, New Zealand

1978

*Lunar Eclipse* Bosshard Gallery, Dunedin, New Zealand

### Gruppenausstellungen/ Selected Group Exhibitions

1994

*Localities of Desire* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia

*Aoraki/Hikurangi* Robert McDougall Art Annex, Christchurch, New Zealand

*75 Years* Sarjeant Gallery, Wanganui, New Zealand

*Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand (Ausseininstallation/outdoor installation)

1993

*Prospect '93* Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany

*Public Practices* Otakou Marae, Otago Peninsula, New Zealand (Ausseininstallation/outdoor installation)

*Women by Women* Dunedin Public Art Gallery, Dunedin, New Zealand

*Pumanawa: Contemporary Maori weaving and art* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

1992

*Distance Looks Our Way: 10 artists from New Zealand* Sarjeant Gallery, Wanganui, New Zealand; Expo '92, Seville, Spain; Conde Duque, Madrid, Spain; Stelling Gallery, Leiden, The Netherlands (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

*St Patrick's Day*, Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand (mit/with John Reynolds)

1991

*Cross Currents* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

*Swirled Ground* Artspace, Auckland, New Zealand (mit/with Christine Hellyar und/and Pauline Rhodes)

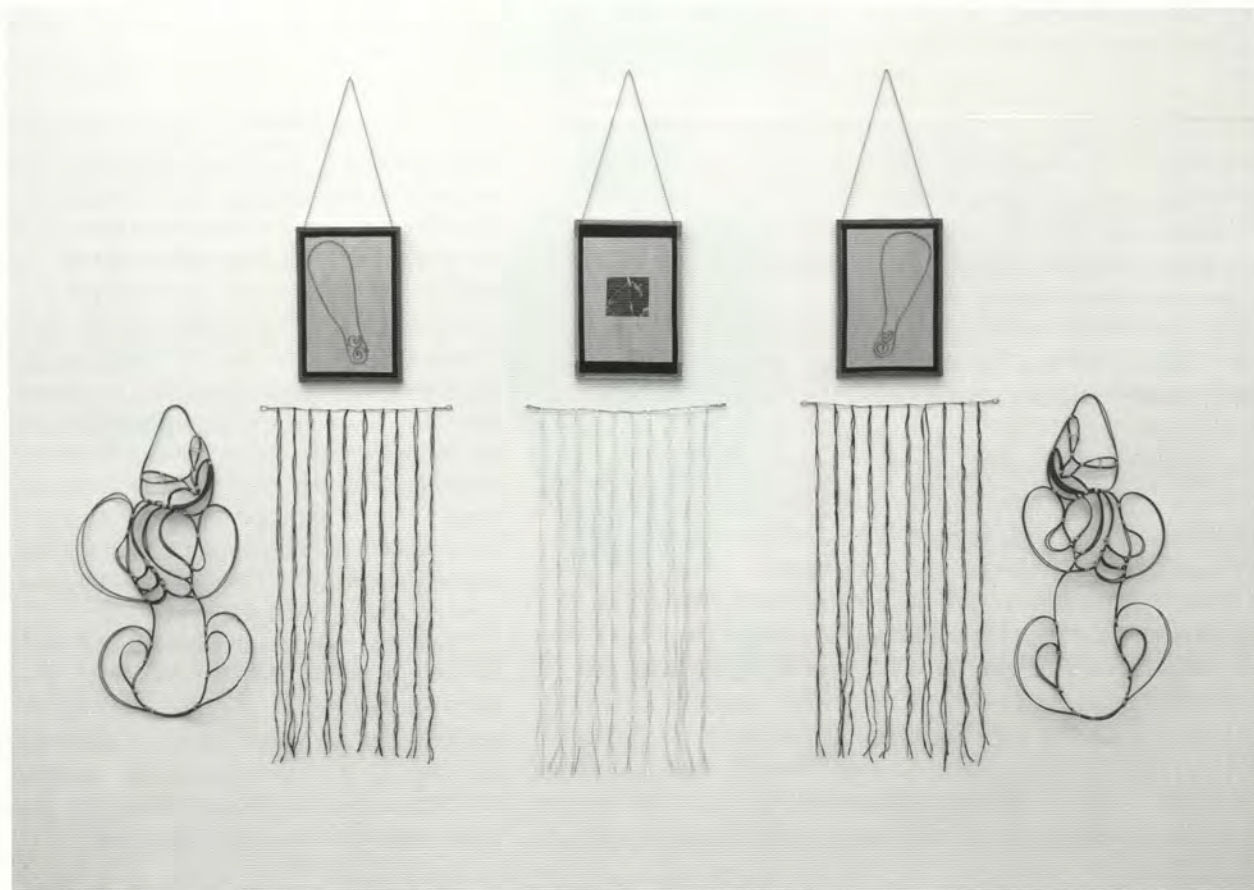
*Te Ao me te Po* National Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Wanganui Fibre Symposium* Wanganui Regional Community Polytechnic, Wanganui, New Zealand

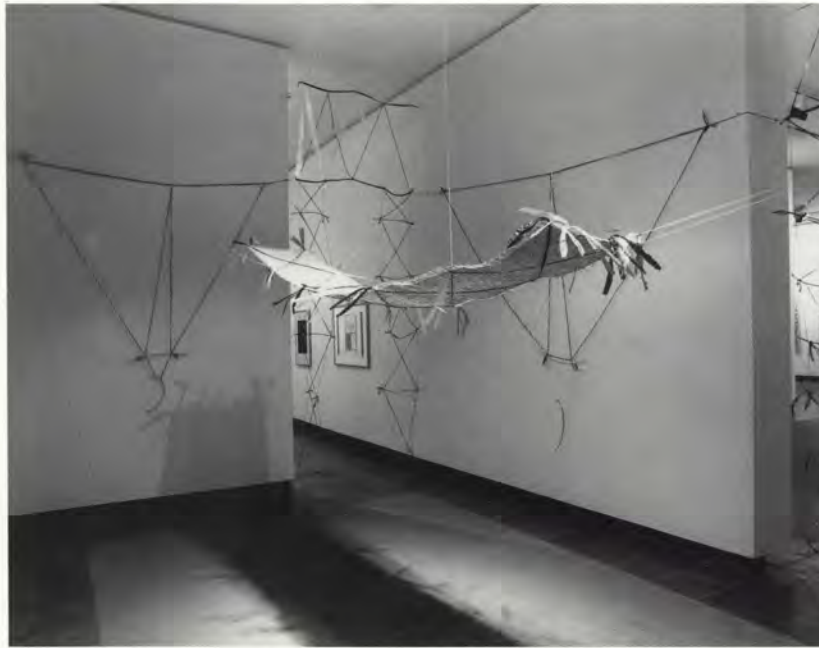
1990

*Choice!* Artspace, Auckland, New Zealand

*Kei Konei Inaianei - Here and Now* The Bath House, Rotorua's Art and History Museum, Rotorua, New Zealand



Jacqueline Fraser *Alba Rosa* 1994. Installation in der/at the Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand



Jacqueline Fraser *Whariki* 1988. Installation in der/at the Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

*Partners in the Treaty* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand

*Te Koanga – Maori Arts Festival* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand (Fensterinstallation/window installation)

1988

*NZXI* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand; Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia; Museum of Contemporary Art, Brisbane, Australia

1987

*Drawing Analogies: Recent dimensions in New Zealand drawing* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

1986

*Aspects of Recent New Zealand Art: Sculpture 2* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

*Auckland Sculptors* Fisher Gallery, Auckland, New Zealand

*Content/Context* Shed 11, National Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Maori Art Today* Auckland Institute and Museum, Auckland, New Zealand

*Maori Art Today* Dunedin Public Art Gallery, Dunedin, New Zealand

1985

*ANZART* Alexandra Tavern courtyard, Auckland, New Zealand

*Six New Zealand Artists: Australian Perspecta '85* Mori Gallery, Sydney, Australia

1984

*Art in Dunedin* Erewhon, Dunedin, New Zealand

1983

*F1 New Zealand Sculpture Project* Tory Street, Wellington, New Zealand

1982

*Hansells Sculpture Exhibition* Wairarapa Arts Centre, Masterton, New Zealand

1981

*ANZART* Christchurch, New Zealand (Ausseninstallation/outdoor installation)

Ilam School of Fine Arts Gallery, Christchurch, New Zealand

*Phoenix Palm Park* Mount Eden, Auckland, New Zealand (Ausseninstallation/outdoor installation)

*3 Sculptors* National Art Gallery, Wellington, New Zealand (mit/with Christine Hellyar und/and Pauline Rhodes)

1980

*Aramoana: New Zealand artists against the smelter* Wellington City Art Gallery, Wellington and Hocken Library, Dunedin, New Zealand

1979

*Flight Fancies* Manawatu Art Gallery, Palmerston North, New Zealand

*Sculptural Propositions* National Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Third Biennale of Sydney-Fringe Festival* Kings Cross, Sydney, Australia (Ausseninstallation/outdoor installation)

1978

*Seventh Mildura Sculpture Triennial* Mildura Arts Centre, Mildura, Australia

*New Zealand Sculptors at Mildura* (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

1977

*Young Contemporaries* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

### Bibliographie/ Selected Bibliography

*AGMANZ Journal* 17:4 Sommer/Summer 1986-87 p10

*Aoraki/Hikurangi* Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand 1994

Barrie, Lita 'Joint ventures' *New Zealand Listener*, Auckland, New

Zealand 15 November 1986 pp51, 53; 'Jacqueline Fraser and feminine difference' *Art New Zealand* 43, Auckland, New Zealand Winter 1987 pp50-3

Barton, Christina *Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand 1994 pp8, 11, 21-22, 46-47, 88, 92

Bieringa, Luit *Content/Context: A survey of recent New Zealand art* National Art Gallery, Wellington, New Zealand 1986 pp36-7, 121; *Kiwis and Klompen: New Zealand/Dutch artists exchange* 1992 Stelling Gallery, Leiden, The Netherlands 1992

Burke, Gregory *Drawing Analogies: Recent dimensions in New Zealand drawing* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1988 pp18, 36; *He Tohu: The New Zealand Room* City Gallery, Wellington, New Zealand 1993

Craw, Robin 'Anthropophagy of the Other' *Art & Asia Pacific*, Sydney, Australia 1993 pp86-91

Curnow, Wytan 'Floating in a shallow space' *Art & Asia Pacific*, Sydney, Australia 1:2 1994 pp18-19

Eastmond, Elizabeth und/and Merimeri Penfold *Women and the Arts in New Zealand – Forty works: 1936-86* Penguin Books, Auckland, New Zealand 1986 Abbildung/Plate 11

Griffiths, Stuart und/and Jurgen Waibel eds *F1: New Zealand Sculpture Project* Wellington, New Zealand 1982 p36

*Hansells Sculpture Exhibition* Wairarapa Arts Centre, Masterton, New Zealand 1982

Hunter, Ian 'Three at the National Art Gallery' *Art Network* 6, Canberra, Australia, Winter 1982 pp57-58

*Jacqueline Fraser: Aspects of recent New Zealand art – Sculpture 2*

Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand 1986

*Jacqueline Fraser: E rua ngaa taniwha* Moët & Chandon Art Foundation, Epernay, France 1992

'Jacqueline Fraser' *Art + Text* 48, Sydney, Australia 1994 p76 (Ausstellungskritik/review)

Johnston, Alexa und/and Francis Pound *NZXI* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand 1988 pp27-34, 95-96

*Kei Konei Inaianei/Here and Now* The BathHouse, Rotorua's Art and History Museum, Rotorua, New Zealand 1990 p11

Kirker, Anne *New Zealand Women Artists* Reed Methuen, Auckland, New Zealand 1986 pp181-182 (Craftsman House Australia, 1992)

Leech, Peter 'The politicising of art: Drummond, Nicholls, Fraser, Hotere, Brown, Moses' *Art New Zealand* 19, Auckland, New Zealand 1981 pp15-16

*Localities of Desire* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (erscheint/forthcoming 1995)

McKinnon, Avenal 'Jacqueline Fraser' *Art New Zealand* 31, Auckland, New Zealand Winter 1994 pp17-18

*New Zealand Sculpture 80: Earth, air, fire, water* Wairarapa Arts Centre, Masterton, New Zealand 1980 p5

Pitts, Priscilla *Australian Perspecta '85* Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia 1985 p145; 'The Govett-Brewster Art Gallery sculpture project' *Art New Zealand* 41, Auckland, New Zealand Sommer/Summer 1986/87 pp56-59; 'New sculpture in Auckland' *Art New Zealand* 39, Auckland, New Zealand Winter 1986 pp25-26

Pound, Francis *Distance Looks Our Way: 10 artists from New Zealand*

*Distance Looks Our Way* Trust, New Zealand 1992 pp47-54 (in vollem Wortlaut wiederveröffentlicht bei Conde Duque, Madrid mit spanischer Übersetzung und neuen Abbildungen/republished in full by Conde Duque, Madrid, Spain with Spanish translation and new images) pp50-59, 188; 'The Lunar Eclipse: An environment by Jacqueline Fraser at the Bosshard Galleries' *Art New Zealand* 12 1978 pp17, 59; 'Minefield ... and what else happened in NZ art in the eighties' *Tension* 19, Melbourne, Australia 1990 pp83-87 *Prospect* 93 Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany 1993 pp72-75, 305-307

Sharp, Iain 'Home is where the art is' *Pacific Way*, Auckland, New Zealand, November 1988 pp45-51

Spill, Nicholas 'The Tasman tie-up or seven New Zealand artists at Mildura' *Art New Zealand* 12, Auckland, New Zealand 1978 pp34-41

Strathdee, Barbara 'Women artists at the F1 New Zealand sculpture project' *Art New Zealand* 26, Auckland, New Zealand 1983 pp54-55

Tamati-Quenell, Megan 'Jacqueline Fraser' *Public Practices* South Island Arts Project, Christchurch, New Zealand 1994 pp43-45

Tyler, Linda *Cross Currents – Chartwell Collection* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand 1992

Wilton, Louise 'Art in Dunedin: Installations and performances by artists from the south' *Art New Zealand* 32, Auckland, New Zealand Frühjahr/Spring 1984 pp20-23

*Women by Women* Dunedin Public Art Gallery, Dunedin, New Zealand 1993

## Fiona Pardington



Fiona Pardington wurde 1961 in Auckland, Neuseeland, geboren und ist Maori-(Kai Tahu) und europäischer Abstammung. 1984 hat sie ihren Abschluß an der University of Auckland School of Fine Arts in Fotografie gemacht. Seitdem ist sie die Vorreiterin einer neuen Generation neuseeländischer Künstler, die Fotografie als ihr Hauptmedium verwenden.

Im Laufe eines Jahrzehnts hat Pardington Bilder produziert, die eine Vielzahl von Manipulationen des fotografischen Prozesses beinhalten. Daher beziehen sich ihre Bilder auf zahlreiche Traditionen der Bilderstellung. Ein herausragender Aspekt ihrer Arbeit ist die Erforschung der Ablichtung des Körpers in Bezug zu weiter gefaßten kulturellen Festlegungen der Sexualität und des sexuellen Unterschieds.

Pardington hat überall in Neuseeland ausgestellt und ein Jahr, von 1991 bis 1992, in Frankreich als Moët & Chandon Fellowship Stipendiatin verbracht. Sie hat Vorlesungen über Fotografie in Auckland gehalten. Derzeit hat sie ein Stipendium des Arts Council of New Zealand Toi Aotearoa und wohnt in Auckland.

Fiona Pardington was born in 1961 in Auckland, New Zealand and is of Maori (Kai Tahu) and European descent. In 1984 she graduated from the University of Auckland School of Fine Arts with a degree in photography and since that time has established herself at the forefront of a new generation of New Zealand artists using photography as their principal medium.

Over the course of a decade Pardington has produced images that have involved a variety of manipulations of the photographic process. Consequently her images refer to multiple traditions of picture making. A dominant aspect of her work is her exploration of the imaging of the body in relation to wider cultural determinations of sexuality and sexual difference.

Pardington has exhibited widely in New Zealand and spent a year in France in 1991-92 as a Moët & Chandon Fellow. She has lectured in photography in Auckland. She is currently a recipient of an Arts Council of New Zealand Toi Aotearoa Fellowship and is based in Auckland.

## Ausstellungen/Exhibition History

### Einzelausstellungen/ Solo Exhibitions

1994

*Tainted Love* Sue Crockford Gallery, Auckland und/and Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

1993

*His Vile Fancy* Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

1992

*Rising to the Blow* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1991

*An Emerging Path* Centre for Contemporary Art, Hamilton, New Zealand

1990

*The Journey of the Sensualist* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1988

*Night of the Senses* Sue Crockford Gallery, Auckland and Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand

*Two Photographers* Waikato Museum of Art and History, Hamilton, New Zealand (mit/with Marie Shannon)

1987

*Speech of the Heart* Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand

*Plaster Saints* George Fraser Gallery, Auckland, New Zealand

Stout Research Centre, Victoria University, Wellington, New Zealand

1984

*From Sloth to Chaos* Real Pictures Gallery, Auckland, New Zealand (mit/with Patrick Reynolds)

1983

*Early Works* Real Pictures Gallery,

Auckland, New Zealand (mit/with Patrick Reynolds)

### Gruppenausstellungen/ Selected Group Exhibitions

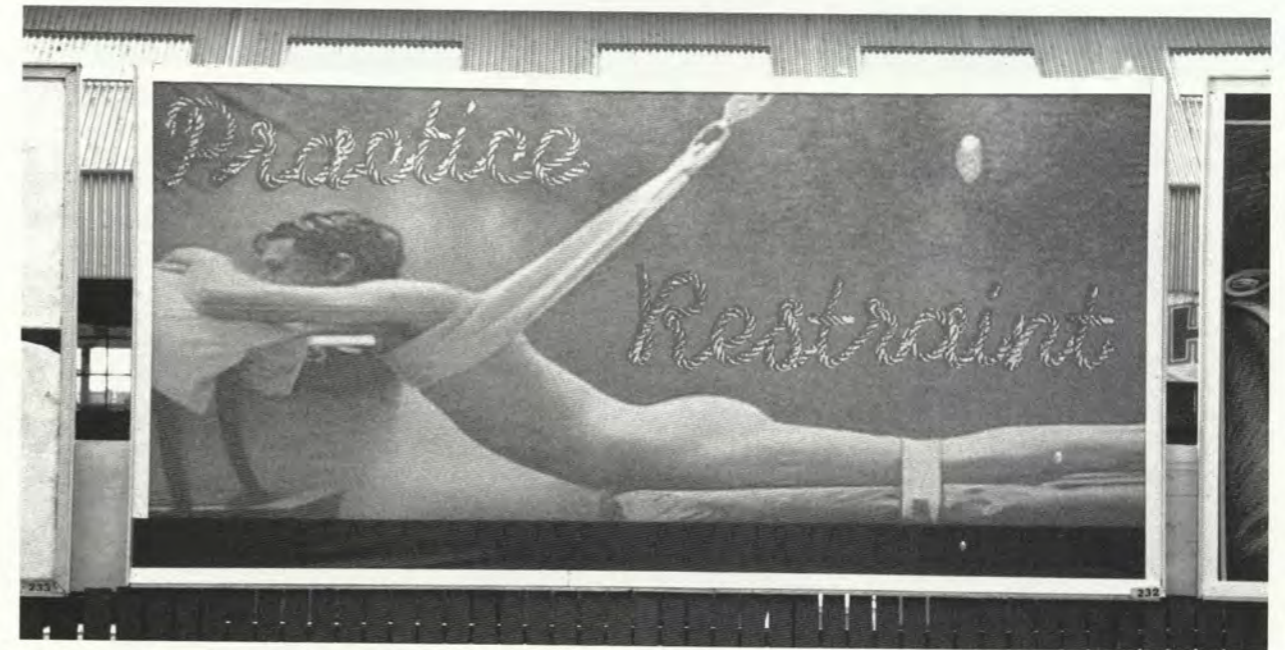
1994

*The Wallpaper Show* Fisher Gallery, Auckland, New Zealand

*Te Hono O Nga Motu Rua/The Joining of the Two Islands* Te Taumata Gallery, Auckland, New Zealand

*Perspectives - Nga Toi Whakairo O Aotearoa* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

*Shared Pleasures: The Jim Barr and Mary Barr Collection* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand



Fiona Pardington *Changing Signs* 1993. Werbeplakat/Billboard. Auckland, New Zealand

*One Hundred and Fifty Ways of Loving* Artspace, Auckland, New Zealand

*Station to Station: The way of the cross* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

*Open the Shutter* Auckland Institute and Museum, Auckland, New Zealand

1993

*Hit Parade: Contemporary art from the Paris Family Collection* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Works on Paper* Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*alter/image: Feminism and representation in New Zealand art 1973-1993* City Gallery, Wellington and Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

*Suffer: Suffering in the nineties* Teststrip Gallery, Auckland and Hamish McKay Gallery, Wellington, New Zealand

*Studio Ceramics Dinner Service Show* Fisher Gallery, Auckland, New Zealand

*Changing Signs* Auckland, New Zealand (Grozplakat-Projekt/Billboard project, Artspace, Auckland)

1992

*Art History Study Show* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

*42° South and 175° East: A Tasmania/New Zealand exchange* Adelaide Festival Centre Trust, Adelaide, Australia (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

*Implicated and Immune: Artists respond to the HIV/AIDS Crisis* Fisher Gallery, Auckland, New Zealand

*Vanitas: The contemporary still life* Robert McDougall Art Annex, Christchurch, New Zealand

1991

*Re View 90* Fisher Gallery, Auckland, New Zealand

*Intermedia, the Face of Change: Contemporary women artists* The BathHouse, Rotorua's Art and History Museum, Rotorua, New Zealand

*Construction* Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

*Recent Acquisitions in Context* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

1990

Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand (mit/with Merylyn Tweedie)

*Now See Hear! Art, language and translation* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

*In the Forest of Dreams* Moët & Chandon New Zealand Art Foundation, Auckland, New Zealand (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

*Heart and Land: Contemporary works on paper from Aotearoa/New Zealand* New Zealand Art Gallery Directors Council (Australien-Tournee/toured Australia)

1989

Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand

*A Community of Women* National Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Constructed Intimacies* Moët & Chandon New Zealand Art Foundation (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

*Imposing Narratives: Beyond the documentary in recent New Zealand photography* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

1988

*Monsters from the Id* City Limits Café, Wellington, New Zealand

1987

Room Eleven, Auckland, New Zealand  
Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand

1986

Star Art, Auckland, New Zealand  
Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand

1985

Brooke|Gifford Gallery, Christchurch, New Zealand

*PhotoForum Show* Auckland Institute and Museum, Auckland, New Zealand

### Künstlerbücher/ Published Artworks

1994

*The Duration of a Kiss* Peter Wells, Secker and Warburg, Auckland, New Zealand (Einband/cover)

1993

'Cases from the Journal of the Healing Arts' *Midwest 2*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand pp20-21

'The Church Road Suite' (Auftragsarbeit für/commissioned for Montana Wines, New Zealand)

1992

'Meditations sur la vie et les mysteres' *Amending the Vulgar* The Vulgate Project, Auckland, New Zealand pp2-3

### Bibliographie/ Selected Bibliography

Bilbrough, Miro 'Showing state of photographic art' *Evening Post*, Wellington, New Zealand 6 Juli/July 1989 (Ausstellungskritik/review)

Burke, Gregory 'An indeterminate surface' *Imposing Narratives: Beyond the documentary in recent New Zealand photography* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1990 pp7-15

Dale, Richard 'Journey of the sensualist' *New Zealand Herald* Auckland, New Zealand November 1990

Gregg, Stacy 'Photo fetish' *More*



Fiona Pardington, Seitwerke von/pagework from *Amending the Vulgar* 1992

*Magazine*, Auckland, New Zealand Februar/February 1991

Kirker, Anne 'Flipping the coin: Fiona Pardington's photo-constructions' *Art New Zealand* 48, Auckland, New Zealand Spring 1988 pp47-49

Knox, Elizabeth 'Fiona Pardington' *Pleasures and Dangers* eds Trish Clark and Wytan Curnow, Longman Paul and Moët & Chandon New Zealand Art Foundation 1991 pp2-13; 'Sex of metals: The art of transmutation' *Now See Hear! Art, language and translation* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1990 pp55-56

Nissen, F 'Fiona Pardington: Photographic statements' *New Zealand Photography* Frühjahr/Spring 1990 pp34-41

Pitts, Priscilla 'Exchanging looks: Aspects of gender and representation in contemporary photography' *Imposing Narratives: Beyond the documentary in recent New Zealand photography* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1990 pp16-21; 'Review' *Art New Zealand* 43, Auckland, New Zealand 1987 pp80-81

Smith, Allan 'Romanticist and symbolist tendencies in Recent New Zealand photography' *Art New Zealand* 64, Auckland, New Zealand Frühjahr/Spring 1992 p80

Smith, Patrick 'The lover and the beholder' *New Zealand Listener* Auckland, New Zealand 25 Dezember/December 1990 pp104-105; 'Artists first and photographers second' *New*

*Zealand Listener* Auckland, New Zealand 15 April 1991 p54

Sotheran, Cheryl 'Early works contrasted and a defensive 7' *New Zealand Herald* Auckland, New Zealand 1983

Staff, Bryan 'Photographer Fiona Pardington' *Metro* 124, Auckland, New Zealand Oktober/October 1991 pp120-123

Stewart, Keith 'Exhibitions' *New Zealand Listener* Auckland, New Zealand 7 Mai/May 1994 p47

Wedde, Ian 'The Americans are coming' *Evening Post* Wellington, New Zealand 5 September 1989

Whibley, Margaret 'Fiona Pardington' *Montana Lindauer: The Art Award* Auckland, New Zealand 1989 pp23-24

## Michael Parekowhai



Michael Parekowhai wurde 1968 in Porirua, Neuseeland, geboren und ist Maori-(Nga-Ariki/Te Aitanga und Rongowhakaata) und europäischer Abstammung. 1990 hat er seinen Abschluß an der University of Auckland School of Fine Arts in Bildhauerei gemacht. Noch im selben Jahr begann er, seine Werke auszustellen und hat sich sofort einen Namen als wichtiger neuseeländischer Künstler gemacht.

Die Arbeit Parekowhais ist durch eine Vielzahl künstlerischer Bewegungen geprägt, die häufig mit bestimmten männlichen Künstlern verknüpft sind. Er nimmt darin Bezug auf die Abstraktion der Neuseeländer Colin McCahon und Gordon Walters, den Formalismus von David Smith (USA) und den Konzeptualismus von Marcel Duchamp (Frankreich) sowie auf zeitgenössische Bewegungen wie *Neo Geo*. Seine Arbeit schöpft auch aus dem Maori-Erbe. Hierbei setzt er sich mit der Komplexität der kulturellen Interaktion und Übertragung auseinander.

Als junger Künstler präsentierte Parekowhai seine erste Einzelausstellung 1993. 1994 entwickelte er ein großes Ausstellungsprojekt, *Kiss the Baby Goodbye*, welches in verschiedenen Museen Neuseelands gezeigt wurde. Parekowhai wohnt in Auckland, wo er als Lehrer an einer Sekundarschule tätig ist.

Michael Parekowhai was born in Porirua, New Zealand in 1968 and is of Maori (Nga-Ariki/Te Aitanga and Rongowhakaata) and European descent. In 1990 he graduated from the University of Auckland School of Fine Arts with a degree in sculpture. He began exhibiting in that year and immediately gained a reputation as an important New Zealand artist.

Through his work Parekowhai quotes a variety of artistic movements often associated with particular male artists. References include the abstraction of New Zealanders Colin McCahon and Gordon Walters, the formalism of David Smith (US) and, the conceptualism of Marcel Duchamp (France), as well as contemporary movements such as *Neo Geo*. His work also draws on his Maori heritage, thereby exploring the complexities of cultural interaction and translation.

A young artist, Parekowhai presented his first solo exhibition in 1993. In 1994 he produced a major exhibition project *Kiss the Baby Goodbye*, which toured New Zealand museums. Parekowhai is based in Auckland where he is a secondary school teacher.

## Ausstellungen/Exhibition History

### Einzelausstellungen/ Solo Exhibitions

1994

*Kiss the Baby Goodbye* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth und/and Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

1993

*A Cappella* Gregory Flint Gallery, Auckland, New Zealand

### Gruppenausstellungen/ Selected Group Exhibitions

1994

*Localities of Desire* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia

*Changing Signs* Auckland, New Zealand (Grozplakat-Projekt/Billboard project, Artspace, Auckland)

International Festival of the Arts, Wellington, New Zealand (Ausseninstallation/outdoor installation)

*Under Capricorn* International conference on art politics and culture,

Wellington, New Zealand (Wimpel/souvenir pennant)

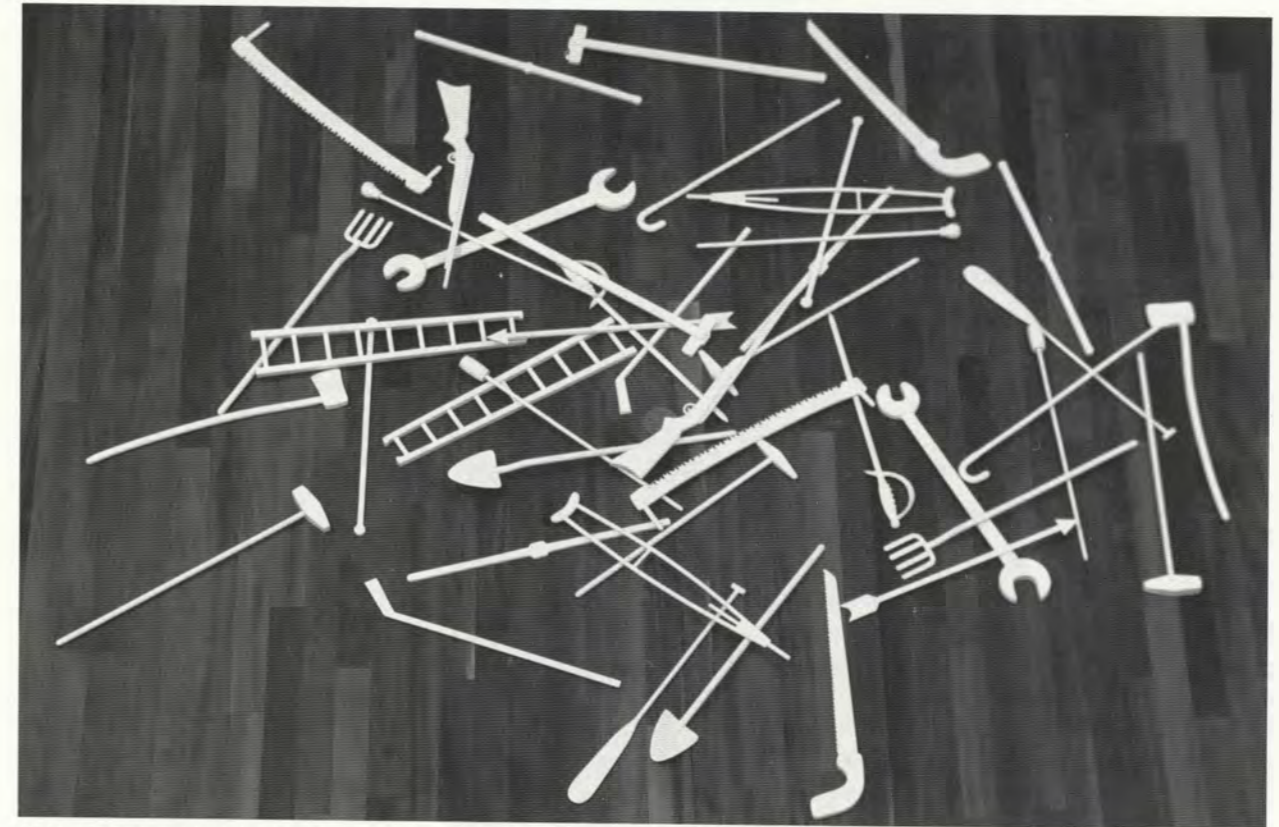
*Ten Years On* Fisher Gallery, Auckland, New Zealand

*Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

1993

*Shared Pleasures: The Jim Barr and Mary Barr Collection* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand

*X7: Artists' multiples* ASA Gallery, Auckland, New Zealand



Michael Parekowhai *Acts* 1993. Holz, Email/Wood and automotive paint. Courtesy Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand



Michael Parekowhai, Wimpel/Souvenir pennant 1994. für die/for the conference *Under Capricorn*. März/March 1994

*After After McCahon* Cubewell House, Wellington, New Zealand

1992

*Five Sculptors* Gregory Flint Gallery, Auckland, New Zealand

*Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia und/and Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

*WAR: Whatu Aho Rua* Tandanya Gallery, Adelaide, Australia

*Vogue/Vague* CSA Gallery, Christchurch, New Zealand

1991

*Crunch* Lopdell House, Auckland, New Zealand

*Cross Pollination* Artspace, Auckland, New Zealand

*Home made Home* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

1990

*Small Change* CSA Gallery, Christchurch, New Zealand

*Light 'Arted* Artspace, Auckland, New Zealand

*Choice!* Artspace, Auckland, New Zealand

*Young Maori Artists* Te Koanga Festival, Chase Plaza, Auckland, New Zealand

*Kohia Ko Taikaka Anake* National Art Gallery, Wellington, New Zealand

1989

*Drawing Out* Artspace, Auckland, New Zealand

### Künstlerbücher/ Published Artworks

1993

*Midwest 3*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand (Einband/cover)



Michael Parekowhai *After Dunlop* 1989. Postkarte / postcard

### Bibliographie/ Selected Bibliography

Barton, Christina *Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand 1994 pp9, 11, 66-67, 90

Cochrane-Simons, Susan 'Maori custom is worth remembering' *Sydney Morning Herald* Sydney, Australia 18 April 1992

Intra, Giovanni "Being brown, making flutes, and dying" *Stamp* 12, Auckland, New Zealand 1990

Leonard, Robert 'Against purity: Three word sculptures by Michael Parekowhai' *Art New Zealand* 59, Auckland, New Zealand 1991 pp52-54; 'Perverse homages' *Planet* 13, Auckland, New Zealand 1994

Leonard, Robert und/and Lara Strongman 'Kiss the Baby Goodbye' Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth und/and Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand 1994

*Localities of Desire* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (erscheint/forthcoming 1995)

McAloon, William *Vogue/Vague* CSA Gallery, Christchurch, New Zealand 1992

Mendelssohn, Joanna 'New views of NZ: Two versions of isolation' *The Bulletin* Auckland, New Zealand 21 April 1992

'Reflecting two cultures' *Auckland Harbour News*, New Zealand 9 August 1990

Speden, Graeme 'Accent on child's play' *New Zealand Herald* Auckland, New Zealand 20 September 1993

Strongman, Lara *Shared Pleasures: The Chartwell Collection* Waikato Museum of Art and History Te Whare Taonga o Waikato, Hamilton, New Zealand 1993

Zepke, Stephen 'Difference without binary oppositions. A Chance for a Choice!' *Antic* 8, Auckland, New Zealand 1992

### Peter Robinson



Peter Robinson wurde 1965 in Ashburton, Neuseeland, geboren und ist Maori-(Kai Tahu) und europäischer Abstammung. 1989 hat er seinen Abschluß an der University of Canterbury School of Fine Arts in Bildhauerei gemacht. Seitdem stellt er regelmäßig aus und hat sich schnell als neuseeländischer Künstler einen Namen gemacht.

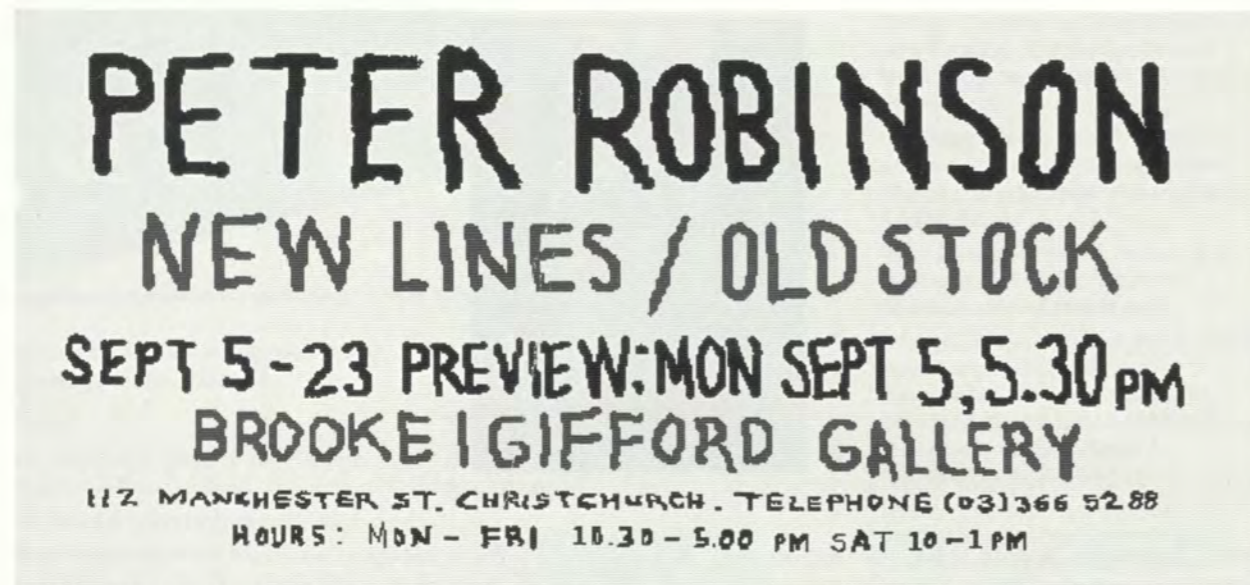
Die Arbeit von Robinson, die sich nicht leicht definieren läßt, bewegt sich zwischen Bildhauerei, Malerei und zeitgenössischer Schilderkunst. Bezugnehmend auf sein kulturelles Erbe sowohl der Maoris als auch der Europäer untersucht Robinson, auf welche Art und Weise die kulturelle Identität definiert, ausgenutzt und in der Massenkultur sogar gehandelt wird. Durch die Kombination von Formen und Materialien sowohl aus der Mythologie als auch aus der Popkultur bezieht Robinson primitive Tendenzen in die zeitgenössische Kunst mit ein und setzt sich mit ihnen auseinander.

In den vergangenen Jahren war Robinson an vielen wichtigen Gruppenausstellungen in Neuseeland und Australien beteiligt. Er wohnt in Christchurch, wo er Lehrer an einer Sekundarschule ist. 1995 wird er sich im Rahmen einer Künstlerförderung für Deutschland und Belgien in Europa aufhalten.

Peter Robinson was born in Ashburton, New Zealand in 1965 and is of Maori (Kai Tahu) and European descent. In 1989 he graduated from the University of Canterbury School of Fine Arts with a degree in sculpture and has exhibited regularly since then, rapidly gaining prominence as a New Zealand artist.

Not easily defined, Robinson's work moves between sculpture, painting and contemporary signage. With reference to both his Maori and European cultural heritage, Robinson explores the ways in which cultural identity is defined, exploited and even traded in mass culture. By combining forms and materials drawn from both mythology and popular culture, Robinson engages and argues with primitivist tendencies in contemporary art.

In recent years Robinson has been included in many important group exhibitions in New Zealand and Australia. He is based in Christchurch where he is a secondary school teacher. In 1995 he will be based in Europe as an artist in residence in Germany and Belgium.



Peter Robinson *New Lines/Old Stock* 1994. Einladung/invitation

Einzelausstellungen/  
Solo Exhibitions

1994

Peter McLeavey Gallery, Wellington,  
New Zealand

Brooke | Gifford Gallery, Christchurch,  
New Zealand

1993

*Paintings* Peter McLeavey Gallery,  
Wellington, New Zealand

*Peter Robinson* Claybrook Gallery,  
Auckland, New Zealand

1992

*The Spaces Between* Brooke | Gifford  
Gallery, Christchurch, New Zealand

*Shane Cotton and Peter Robinson*  
Claybrook Gallery, Auckland, New  
Zealand

1990

*Nature, Forms, Myth* Last Decade  
Gallery, Wellington, New Zealand  
(mit/with Shane Cotton)

Gruppenausstellungen/  
Selected Group Exhibitions

1994

*Localities of Desire* Museum of  
Contemporary Art, Sydney, Australia

*Parallel Lines: Gordon Walters in  
context* Auckland City Art Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Art Now* Museum of New Zealand Te  
Papa Tongarewa, Wellington, New  
Zealand

*Aoraki/Hikurangi* Robert McDougall  
Art Annex, Christchurch, New  
Zealand

1993

*Cartel 9* Brooke | Gifford Gallery,  
Christchurch, New Zealand

*Te Hau a Tonga* Te Taumata Gallery,  
Auckland, New Zealand

*Groundswell* Manawatu Art Gallery,  
Palmerston North, New Zealand

1992

*Te Kupenga* CSA Gallery,  
Christchurch, New Zealand

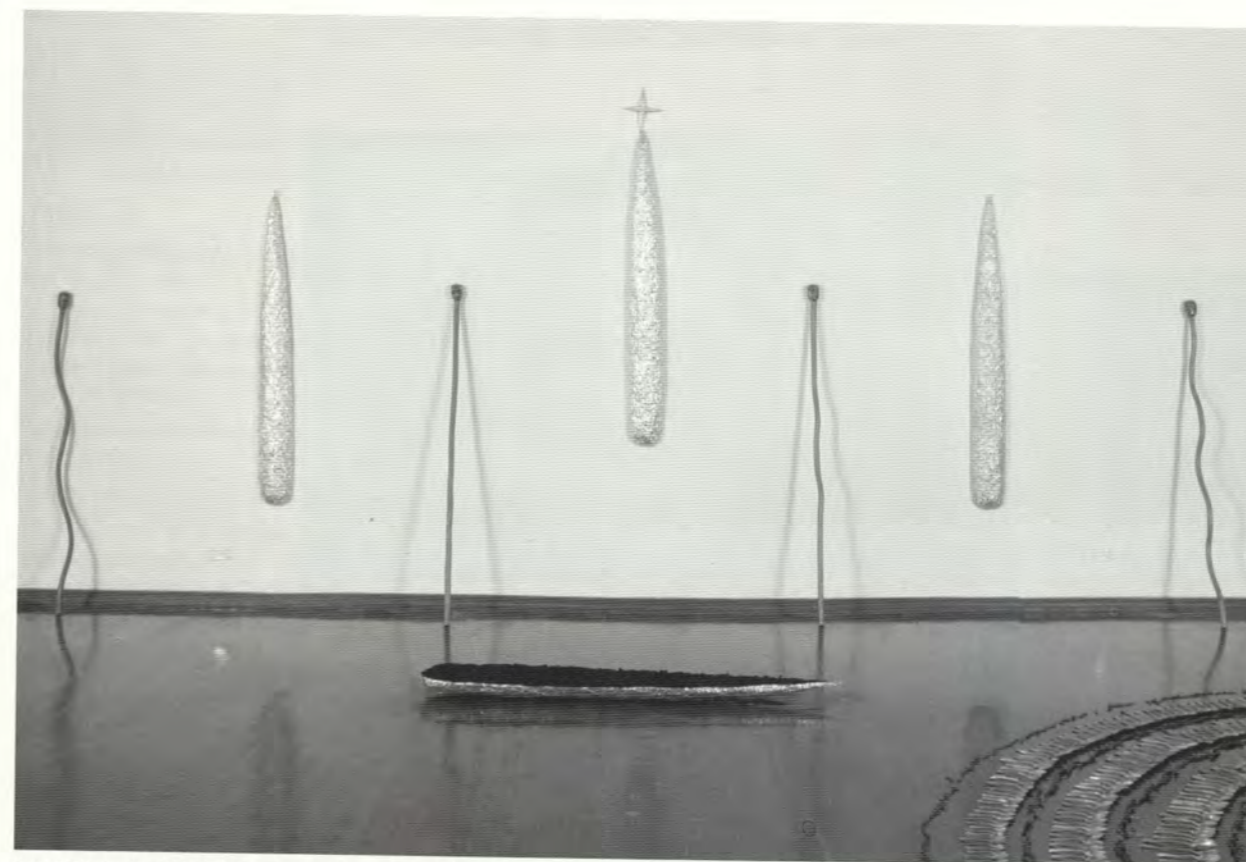
*ARX 3* Artist Regional Exchange,  
Institute of Contemporary Art, Perth,  
Australia

*Shadow of Style: Eight new artists*  
Wellington City Art Gallery,  
Wellington und/and Govett-Brewster  
Art Gallery, New Plymouth, New  
Zealand

*Vogue/Vague* CSA Gallery,  
Christchurch, New Zealand

*A Comfortable Environment* Dunedin  
Public Art Gallery, Dunedin, New  
Zealand

*Prospect Canterbury* Robert  
McDougall Art Gallery, Christchurch,  
New Zealand



Peter Robinson *Atua* 1992. Installation in/at ARX3 Perth, Australia

1991

*Kohia Ko Taikaka Anake* National Art  
Gallery, Wellington, New Zealand

*Recognitions* Robert McDougall Art  
Annex, Christchurch, New Zealand

Brooke | Gifford Gallery, Christchurch,  
New Zealand

*He Toi Na Ngaa Toa O Te Whare  
Waanaga O Waitaha* University of  
Canterbury School of Fine Arts  
Gallery, Christchurch, New Zealand

1990

*Goodman/Suter Biennale* Suter Art  
Gallery, Nelson, New Zealand

*On Task* CSA Gallery, Christchurch,  
New Zealand

*Te Atinga - Contemporary Maori art*  
Uenuku Marae, Moeraki, New Zealand

1989

*Recent Arrivals* CSA Gallery,  
Christchurch, New Zealand

Bibliographie/  
Selected Bibliography

Leonard, Robert '3.125% pure: Peter  
Robinson plays the numbers game'  
*Art + Text* 50, Sydney, Australia 1995  
pp18-20

*Localities of Desire* Museum of  
Contemporary Art, Sydney, Australia  
(erscheint/forthcoming 1995)

McAloon, William 'Tracts' Claybrook  
Gallery, Auckland, New Zealand 1991;

*Vogue/Vague* CSA Gallery,  
Christchurch, New Zealand 1992

Strongman, Lara 'Raw deal' *Art Now*  
Tina Barton ed. Museum of New  
Zealand Te Papa Tongarewa,  
Wellington, New Zealand 1994 pp9,  
11, 21, 74-75, 91, 93; *Recognitions*  
Robert McDougall Art Annex,  
Christchurch, New Zealand 1991;  
'Sickness and health' *Shadow of Style:  
Eight new artists* Wellington City Art  
Gallery, Wellington und/and Govett-  
Brewster Art Gallery, New Plymouth,  
New Zealand 1992 pp16-17

Tamati-Quennell, Megan 'Peter  
Robinson: Pale by comparison' *Planet*  
14, Auckland, New Zealand 1994 p60

## Ruth Watson



Ruth Watson wurde 1962 in Canterbury, Neuseeland, geboren und ist europäischer Abstammung. 1983 hat sie ihren Abschluß an der University of Canterbury School of Fine Arts in Malerei gemacht. Seitdem hat sie regelmäßig Ausstellungen gehabt.

Durch ihre Arbeit hat Watson stets die Beziehung zwischen der Sprache und der Vision in der Popkultur untersucht. Häufig lenkt sie die Aufmerksamkeit auf Aspekte des Alltäglichen, wie Karten, Brettspiele und Andenken. Ihre Arbeit spielt mit den Bedeutungsänderungen, die durch den Prozeß der Reproduktion und Übertragung hervorgerufen werden. Hieraus ergibt sich, daß sie in ihren Arbeiten eine Vielzahl visueller Formate und Orte nutzt, einschließlich der Reklametafel und dem Zeitschriften-Cover.

Watson war an einer Reihe wichtiger Gruppenausstellungen in Neuseeland sowie international beteiligt. Hervorzuheben ist ihre Teilnahme an *The Boundary Rider*, der neunten Biennale von Sydney. Derzeit wohnt Watson in Berlin, wo sie ein Atelier bei Kunst-Werke hat.

Ruth Watson was born in Canterbury, New Zealand in 1962 and is of European descent. In 1983 she graduated from the University of Canterbury School of Fine Arts with a degree in painting and has exhibited consistently since then.

Watson's work has always explored the relationship between language and vision in popular culture. She frequently draws attention to aspects of the everyday such as maps, board games and souvenirs. Her work plays with the changes of meaning brought about through the processes of reproduction and translation. As a result, her work explores a variety of visual formats and locations, including the billboard and the magazine cover.

Watson has been represented in a number of important group exhibitions in New Zealand and internationally. Notably she was included in *The Boundary Rider*, the ninth Biennale of Sydney. Watson is currently based in Berlin where she has a studio at Kunst-Werke.

## Ausstellungen/Exhibition History

### Einzelausstellungen/Solo Exhibitions

1994

*Souvenirs du Monde* Brecht Haus, Berlin, Germany

*Souvenirs of the World* International Festival of the Arts, Wellington, New Zealand (Aussenprojektionen/outdoor projections)

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1993

*Animals* New Work Studio, Wellington und/and Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

*Untitled* Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand (Fensterinstallation/window installation)

*Souvenirs* Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

1992

*Second Nature* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Among the Scrabble* Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

*A E I O U* Jonathan Jensen Gallery, Christchurch, New Zealand

1991

Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand

1990

*Second Nature* Centre for Contemporary Art, Hamilton, New Zealand

1989

*Planetarium* National Library Gallery, Wellington, New Zealand (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand

1988

Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand

1987

Southern Cross Gallery, Wellington, New Zealand



Ruth Watson, Fensterinstallation/window installation 1993. Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand





Ruth Watson, Einbanden von/covers of *Landfall* and *Sport* Magazines 1990-1992

1986

James Paul Gallery, Christchurch, New Zealand

1985

CSA Gallery, Christchurch, New Zealand (mit/with Martin Whitworth)

### Gruppenausstellungen/ Selected Group Exhibitions

1994

*Lest We Forget: Photography, memory and national character* City Gallery Te Whare Toi, Wellington, New Zealand

*Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

*Persona Cognita* Museum of Modern Art at Heide, Melbourne, Australia

*Lest We Forget: On nostalgia* Gallery at Takashimaya, New York City, USA

1993

*Comfort Zone* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*alter/image: Feminism and representation in New Zealand art 1973 - 1993*

City Gallery, Wellington und/and Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand

1992

*The Boundary Rider: 9th Biennale of Sydney* Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia

*After Dark* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*The Sacred Way* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Headlands: Thinking through New Zealand art* Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia und/and Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand

*Light Sensitive* Artspace, Auckland, New Zealand

1991

*Signatures of Place: Paintings and placenames* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

*Pacific Parallels: Artists and the landscape in New Zealand* San Diego Museum of Art, San Diego, USA (USA-Tournee/toured USA)

*Now See Hear! Art, language and translation* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Elements, Explorations, Oppositions: Recent New Zealand art* Shed 11, National Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Heart + Land: Contemporary New Zealand works on paper* (Australien-Tournee/toured Australia)

"... exuberant, floating, dancing, mocking, childish and blissful art" Nietzsche; 'The Gay Science' George Fraser Gallery, Auckland, New Zealand

1989

*Shifting Ground* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

*Putting the Land on the Map* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand (Neuseeland-Tournee/toured New Zealand)

*Constructed Intimacies* Moët & Chandon Art Foundation, Auckland, New Zealand

*ARX '89: Metromania* Court Wing Gallery, Perth, Australia

1988

*Exhibits: The museum display and the encyclopaedia plate* National Art Gallery, Wellington, New Zealand

1987

*Drawing Analogies: Recent dimensions in New Zealand drawing* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand

1986

Visual Diaries Gallery, Wellington, New Zealand

### Künstlerbücher/ Published Artworks

1994

'Before, during and after' *Midwest* 4, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand p13 (in Zusammenarbeit mit/collaboration with Orlan)

1992

*Art and Australia* Sommer/ Summer 30:2 (Einband/cover); 'untitled' *Amending the Vulgar* The Vulgate Project, New Zealand pp18-19;

1991

*Landfall* 177, Wellington, New Zealand pp66-70 (Einband/cover)

*Landfall* 179, Wellington, New Zealand (Einband/cover)

1990

*Sport* 4, Wellington, New Zealand p103; *Sport* 5, Wellington, New Zealand (Einband/cover)

1989

'The soul is the prisoner of the body' *Antic* 5, Auckland, New Zealand pp67-74

### Publikationen/ Published Writing

1994

'The Unpatient: Now you can have the skin you've always wanted' *Midwest* 4, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand p14 (mit den Herausgebern/with the editors)

1993

'Madonna, no sweat' *Midwest* 2, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand pp9-10

*Science Fictions* 'Structural Constellations and Self Portraits by John Hurrell' Artspace, Canberra, Australia

1992

'At home with Anna Miles' *Shadow of Style: Eight new artists* Wellington City Art Gallery, Wellington und/and Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand pp10-11; 'Episodes from the customised world of Judy Darragh' *Pleasures and Dangers* Moët & Chandon Art Foundation und/and Longman Paul, New Zealand pp138-144; 'Forces majeures: An introduction' *Amending the Vulgar* The Vulgate Project, New Zealand p1

1990

'Forget me not' *Antic* 8, Auckland, New Zealand pp2-3; 'Naughty girl's

films' *Illusions* 15, Wellington, New Zealand pp20-21

1989

'Much ado about somebodies: Adventures in the shed' *Antic* 6, Auckland, New Zealand pp5-11

### Bibliographie/ Selected Bibliography

Barrie, Lita 'Beyond aesthetics: Readings in cultural intervention' *Art New Zealand* 46, Auckland, New Zealand Herbst/Autumn 1988 pp98-102

Barton, Christina *Art Now* Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington New Zealand 1994 pp8, 84-85, 91, 93; 'Drawing enlarged' *Drawing Analogies: Recent dimensions in New Zealand drawing* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1989 p9

Burke, Gregory *Lest We Forget: Photography, memory and national character* City Gallery, Wellington, New Zealand 1994 (mit/with Deborah Lawler-Dormer); 'Riders on language' *The Boundary Rider: 9th Biennale of Sydney* Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia 1992 pp242-243, 296; *Shifting Ground* Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1989

Burke, Rod *Art New Zealand* 53, Auckland, New Zealand 1989-90 pp36-37

Cotter, Holland 'On Remembrance, with affection' *New York Times* New York, USA 27 Mai/May 1994 (Austellungskritik/review)

Curnow, Wytan *Putting the Land on the Map: Art and cartography in New Zealand since 1840* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand 1989

Eldredge, Charles *Pacific Parallels: Artists and the landscape in New Zealand* NZ-US Arts Foundation und/and San Diego Museum of Art, USA 1991 pp53, 56, 66, 16-17, 18, 20, 24, 25-26, 128-129, 170

Leonard, Robert *Exhibits: The museum display and the encyclopaedia plate*

National Art Gallery, Wellington, New Zealand 1988 pp30-31

Miles, Anna 'Second nature' *Landfall* 177, Wellington, New Zealand 1991 pp71-72

Pound, Francis *Signatures of Place: Paintings and placenames* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand 1991

Simpson, Peter 'The games people play' *The Press* Christchurch, New Zealand 2 Juli/July 1992

Sokolowski, Tom 'A New Song for Mignon' *Lest We Forget: On Nostalgia* Takashimaya Co Ltd, New York USA 1994 pp29, 49

Wedde, Ian 'Ruth Watson: Looking straight at the Medusa' *Evening Post* Wellington, New Zealand 9 September 1988

Zepke, Stephen 'Repetitions: Toward a re-construction of phallic univocality' *Antic* 7, Auckland, New Zealand 1990 p57; 'Rules of the game' Ruth Watson '92: *AEIOU, Among the scrabble* Jonathan Jensen Gallery, Christchurch and Sue Crockford Gallery, Auckland, New Zealand 1992; 'Views from the inside: The Art of Ruth Watson' *Art New Zealand* 66, Auckland, New Zealand 1993 pp74-77 und Einband/and cover



Ruth Watson, Einband von/cover of *Art New Zealand* 66 1993

## Literaturliste/Further Reading

- Barr, Mary ed  
*Headlands: Thinking through New Zealand art*  
Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia 1992
- Barr, Mary ed  
*Distance Looks Our Way: 10 artists from New Zealand*  
Trustees, Distance Looks Our Way Trust, Wellington, New Zealand 1992
- Barton, Christina and Deborah Lawler-Dormer eds  
*alter/image: Feminism and representation in New Zealand art 1973-1993*  
City Gallery, Wellington and Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand 1993
- Barton, Christina ed  
*Art Now*  
Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand 1994
- Bell, Leonard  
*Colonial Constructs: European images of Maori 1840-1914*  
Auckland University Press, Auckland, New Zealand 1992
- Burke, Gregory  
*Drawing Analogies: Recent dimensions in New Zealand drawing*  
Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1988
- Burke, Gregory ed  
*Imposing Narratives: Beyond the documentary in recent New Zealand photography*  
Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1989
- Curnow, Wystan  
*Putting the Land on the Map: Art and cartography in New Zealand since 1840*  
Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand 1989
- Dunn, Michael  
*A Concise History of New Zealand Painting*  
David Bateman, Auckland, New Zealand and Craftsman House, Sydney, Australia 1991
- Eldredge, Charles with Jim Barr and Mary Barr  
*Pacific Parallels: Artists and the landscape in New Zealand*  
The New Zealand United States Art Foundation, Washington D.C. and San Diego Museum of Art, USA 1991
- Johnston, Alexa, Francis Pound and Christina Barton  
*NZXI*  
Auckland City Art Gallery, Auckland, New Zealand 1988
- Kirker, Anne  
*New Zealand Women Artists*  
Reed Methuen, Auckland, New Zealand 1986
- Mead, Sydney Moko  
*Te Maori: Maori art from New Zealand collections*  
Heinemann, Auckland in association with the American Federation of Arts, New York, USA 1984
- Neich, Roger  
*Painted Histories: Early Maori figurative painting*  
Auckland University Press, Auckland, New Zealand 1993
- Panoho, Rangihiroa  
*WAR: Whatu aho rua*  
Sargeant Gallery, Wanganui, New Zealand 1989
- Pound, Francis  
*The Space Between: Pakeha use of maori motifs in modernist New Zealand art*  
Workshop Press, Auckland, New Zealand 1994
- Wedde, Ian and Gregory Burke eds  
*Now See Hear! Art, language and translation*  
Victoria University Press, Wellington for Wellington City Art Gallery, Wellington, New Zealand 1990

### Periodicals

- Art New Zealand* (1976-)  
Auckland, New Zealand
- Midwest*  
Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand (1992-1994)  
Dunedin Public Art Gallery, Dunedin, New Zealand (1994- )

## Photonachweis/Photo Credits

AC Barker p116; David Cook p140; Bryan James p81, 132; Alyssa de Luccia p154; Atholl McCredie p39; Neil Price p36; Patrick Reynolds p131; Michael Roth p37, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 102; Ann Shelton p127; Geoffrey H Short p38; Trevor Smith p42; Nicholas Spill p123.





**Julian Dashper**

**Luise Fong**

**Jacqueline Fraser**

**Fiona Pardington**

**Michael Parekowhai**

**Peter Robison**

**Ruth Watson**