



HAUSHOCH (Reihe Paris #3), 2010

**ILKA MEYER**

## HAUSHOCH (Berliner Reihe #5)

2007, C-Print auf Crane-Papier, 30 x 40 cm, ed. 5 + 2 AP

Folgende Bilder sind ein fotografisches Projekt in zwölf Städten und Visionen für eine 1:1 Verwirklichung mit einer Höhe von 16 m.

Das Objekt aus Stroh ist ein Haus – und wiederum etwas anderes. Es besteht aus Natur, hat aber die Form eines Hauses und wurde von Menschen geformt. Es birgt die Weite eines offenen Feldes, ist jedoch ein massiver, abgeschlossener Körper.

Auch in einer Stadt bewegen wir uns in einem Drinnen: Gebäude, Straßen, Transportwege bilden einen Rahmen. Unser Blick ist urban geprägt: Bei einem Ausflug in die Natur schauen wir auf eine vom Menschen modifizierte Landschaft. Gleichzeitig wird Natur in die Stadt getragen. Die Wahrnehmung von Landschaft und Natur erfolgt in Bezug auf die Stadt. Urbane wie natürliche Systeme sind Muster, die auf Bewegung basieren. Stadtbilder erscheinen zunehmend dezentral und fragmentarisch.

Das Stroh-Objekt kann man nicht betreten. Wir bleiben außerhalb der Natur. Außerhalb einer Natur, die wir als solche definieren und konstruieren. Die Ballen sind funktionale Module, die umgebaut, umgepackt und aufgelöst werden können. Als einzelne Halme können sie vom Wind wieder weggetragen werden.





## HAUSHOCH (New York City #5)

2007, C-Print sur Papier-Crane, 30 x 40 cm, éd. 5 + 2 AP

Les images suivantes de *Haushoch* constituent un projet photographique qui s'étend sur douze villes et donnent la vision d'une réalisation à l'échelle 1 à une hauteur de 16 m.

L'objet en paille est une maison – et en même temps autre chose. Il est constitué de nature, mais il prend la forme d'une maison et a été fabriqué par les hommes. Il rassemble l'étendue d'un champ dans un corps massif et clos.

Dans la ville aussi, nous nous déplaçons dans un espace intérieur : bâtiments, rues, voies de transport forment un cadre. Notre regard est formé par l'urbain : lorsque nous sortons dans la nature, nous regardons un paysage fabriqué par l'homme. En même temps, la nature est introduite en ville. La nature et le paysage sont perçus en relation avec la ville. Les systèmes urbains et naturels sont des trames fondées sur le mouvement. L'image de la ville devient de plus en plus décentralisée et fragmentée. On ne peut pas entrer dans l'objet en paille. Nous restons à l'extérieur de la nature. A l'extérieur d'une nature que nous définissons et construisons en tant que telle. Les meules sont des modules qui peuvent être transformés, réorganisés et dissous. Sous forme de brindilles singulières, elles peuvent se faire emporter par le vent.





# 'DAS GRÖSSTE SCHWERGEWICHT'

2009, Installation, ENSA Dijon Art & Design, Frankreich

66 Paletten, getürmt in zwei Stapeln, passgenau zwischen Boden und Decke mit jeweils 442 und 445 cm Höhe. Die Stapel stehen links und rechts des mittigen Bauträgers der Halle.

66 palettes, entassées en deux piles, ajustées entre le sol et le plafond avec chacune 442 et 445 cm de hauteur. Les piles se trouvent à droite et à gauche de la poutre centrale de la halle.





## Ilka Meyer: Translations

Hubert Besacier

Dans un petit ouvrage d'une pertinence ravageuse, *The decay of lying* (1889) Oscar Wilde énonçait cette vérité apparemment paradoxale : La nature imite l'art. En 2006, Ilka Meyer, dans une série qui s'intitule *I can't do it any better I + II* produit deux photographies. La première nous présente un paysage agreste tel qu'on peut en rencontrer dans les pays industrialisés : un coin de nature qui frappe par sa perfection totalement composée. Sur l'aplat vert d'un champ bordé dans le lointain par la lisière rectiligne d'un bois, on a construit un parallélépipède monumental avec des bottes de paille parfaitement rectangulaires. Sur le côté droit de l'édifice de paille, qui s'impose immédiatement à nos yeux comme une véritable construction architecturale et qui projette sur le vert lumineux du pré une ombre dense étrangement définie, on a planté un arbre, un bouleau solitaire qui semble avoir été placé là par quelqu'artiste en veine de pittoresque. Rien d'autre sinon le bleu du ciel.

Bien entendu, si le titre de la série tend à nous faire accroire – non sans une certaine dérision – qu'il s'agit d'une œuvre trouvée, une sorte de ready-made, le cadrage et le traitement de l'image relèvent de toute évidence d'un savoir faire pictural. Si nous entrons dans le jeu du titre, il apparaît que de la simple captation photographique de ce coin de nature, résulte une image plastiquement déroutante dans la mesure où nous sommes devant un paysage qui a déjà, en lui-même, toutes les caractéristiques de l'artefact. Mais une autre évidence s'impose – et c'est aussi sur cela que table l'artiste – le regard que nous posons sur cette portion de territoire agricole a été conditionné par notre culture picturale et par ce que nous avons assimilé de l'héritage minimaliste.

Ce que confirme la seconde photo, qui nous présente un paysage de zone industrielle qu'occupent frontalement cinq grands parallélépipèdes de métal, (éléments de chantier que l'on utilise pour contenir les parois des tranchées); cinq grandes formes strictement quadrangulaires, couleur de fer rouillé, devant lesquelles se détache, au premier plan, un mince jalon vertical d'arpenteur peint d'un rouge fluorescent. La référence minimaliste est cette fois flagrante.

La lecture de ces deux photographies est susceptible de nous éclairer sur le processus qui régit bon nombre des travaux d'Ilka Meyer. A partir d'un élément végétal modulaire, produit et conditionné par l'activité humaine, elle établit une analogie avec l'architecture et joue de cette équivoque entre le rural et l'urbain, le naturel et le fabriqué, pour requalifier les espaces qu'elle investit. Cette confusion des genres, quant à la nature d'un territoire ou d'un milieu, elle va la remettre en jeu, fictivement ou matériellement, dans ses montages photographiques







ELY  
TRA

ou dans ses installations, en suscitant des contaminations, en opérant par transferts, par transplantations, par glissements d'un contexte à l'autre. C'est ainsi que la meule de paille viendra prendre place entre les habitations d'une rue (*Haushoch – Berliner Reihe*, 2007).

Dans les années qui ont immédiatement précédé les deux photographies de cette série, Ilka Meyer a réalisé plusieurs installations qui consistaient à placer dans des lieux d'exposition – des lieux culturels donc – des entassements de sacs de chantier remplis de terre, sur lesquels elle faisait en sorte que se développe une végétation vivace. Ces séries intitulées *Transplant – Hanging Gardens* (Gwangju, Corée du Sud, 2004, Leipzig, Allemagne, 2005) alliaient à la fois une vitalité végétale proliférant d'elle-même et le jeu d'empilement de ces sacs à gravats, utilisés comme modules de structures évolutives.

On peut interpréter cette dualité comme une recherche d'équilibre entre deux formes de développements contradictoires : l'une structurelle et sériellement rationnelle, l'autre autonome et organique. L'une structurante et contenant dans une certaine mesure la perturbation vivante que l'autre lui apporte. On retrouve ici, avec une sensibilité et une logique contemporaines, une reconduction du geste d'Eva Hesse qui, avec sa série des *Accession* (1967-68), introduisait une sorte de prolifération organique dans le cube minimaliste en l'emplissant d'une villosité foisonnante. Mais l'organique chez Eva Hesse, dès les premiers tableaux-reliefs est figuré à l'aide de matériaux synthétiques, et la prolifération qu'elle mettait méthodiquement en jeu était moléculaire (*Sequel*, 1967).

La génération à laquelle appartient Ilka Meyer a été formée dans un contexte préoccupé par l'idée de nature. Elle-même se situe dans le droit fil d'expériences qu'ont initiées ses prédécesseurs immédiats : on se souvient des *Mobiles Gardens* de Lois Weinberger ou encore des cultures sur pierre, *Land-*



*I can't do it any better I*, 2005, Fotografie, Uckermark, 42 x 68,8 cm, ed. 5 + 2 AP

*schaft/Interieur* d'Olaf Nicolai (Documenta X). Et si son travail n'est pas réellement orienté par des préoccupations écologiques, elle n'en a pas moins recours à des éléments empruntés directement à la nature : terre, plantes etc. Lorsqu'elle fait prélever dans une carrière quelques tonnes de sable pour en emplir l'espace d'une galerie d'art (*Sandglass*, Microgalerie N!03, Milano, 2007), elle recueille les herbes folles qui, chargées avec le sable, ont naturellement poussé sur le terrain à l'abandon, pour les replanter dans son installation afin qu'elles continuent à y croître. Voilà un détail qui montre bien ce qui différencie les artistes d'aujourd'hui de leurs prédécesseurs minimalistes. Le fait d'avoir recours à des éléments naturels permet alors d'intégrer à l'œuvre une dimension vivante : le végétal continue à croître et les senteurs des plantes aromatiques médicinales viennent emplir physiquement l'espace, excédant ainsi les capacités du module à occuper la totalité d'un volume architectural (*Plant Piece*, Mainz, 2003).

Lors de sa résidence à l'ENSA de Dijon, Ilka Meyer revient à sa préoccupation architecturale et à la requalification d'un lieu. Comme elle l'avait fait en installant dans une galerie d'art, à hauteur de flottaison, les lignes qui servent à séparer les couloirs de nage d'une piscine, créant ainsi une partition horizontale de l'espace (*Badezeit – Wellenbrecherbahnen*, Berlin, 2006).

Elle utilise ici, comme modules, des palettes de bois qui servent d'ordinaire au stockage et à la manipulation de matériaux ou de marchandises, pour construire dans son atelier, des colonnes qui partagent l'espace verticalement du sol au plafond. Si l'image et le contexte sont différents, ce procédé a le même type d'incidence physique sur le visiteur qui ne déambule qu'en fonction de

cette partition et dont la perception corporelle est affectée.

Dans cette dernière pièce, les constructions ainsi réalisées sont perçues comme des sculptures monumentales, mais elles semblent également soutenir le haut plafond de la salle, ce qui accroît cette sensation physique perturbante. La qualité commune à toutes ces interventions et leur efficacité tient certes à la présence inhabituelle des objets déplacés dans un contexte qui les révèle et qu'ils transforment. Mais elle est également due à leur économie formelle et au choix des matériaux qui, tous empruntés à la vie courante, s'imposent par leur caractère primaire, leur esthétique brute, par la grande simplicité de leur mise en œuvre et de leur agencement.

## Ilka Meyer: Übertragungen Hubert Besacier

In einem Essay von ernüchternder Klarheit, *The decay of lying* (1889), verkündete Oscar Wilde die scheinbar paradoxe Tatsache: Die Natur ahmt die Kunst nach. 2006 realisierte Ilka Meyer im Rahmen einer Serie mit dem Titel *Besser machen kann ich es auch nicht I + II* zwei Fotografien. Die erste zeigt eine Agrarlandschaft, wie man sie in den Industrieländern überall antreffen kann: Ein Flecken Natur, der durch seine perfekt ausgewogene Komposition beeindruckt. Auf der grünen Fläche eines Feldes, das in der Ferne vom geradlinigen Saum eines Waldes begrenzt wird, wurde ein monumentaler Körper aus rechteckigen Strohballen errichtet. Auf der rechten Seite des Gebäudes aus Stroh, das sich unserem Blick sofort als architektonische Konstruktion erschließt und das einen dichten, seltsam fest umrissenen Schatten auf das leuchtende Grün der Wiese wirft, ist ein Baum gepflanzt worden, eine einsame Birke, die so aussieht, als hätte sie ein Künstler mit einem Hang

zum Pittoresken dort hingestellt. Sonst nichts als das Blau des Himmels. Selbst wenn der Titel der Serie – mit einem ironischen Unterton – uns glauben machen will, dass es sich um ein vorgefundenes Werk handelt, eine Art Readymade, zeugen die Wahl des Ausschnitts und die Bearbeitung eindeutig von großer Erfahrung im Umgang mit Bildern. Der Titel erweckt den Eindruck, dass allein die fotografische Aufnahme dieses Fleckens Natur bereits ein in verwirrendem Maße durchgestaltetes Bild ergibt, als befänden wir uns vor einer Landschaft, die bereits alle Eigenschaften eines Artefakts aufweist. Aber noch eine andere Einsicht drängt sich auf – und genau darauf legt es die Künstlerin auch an – der Blick, den wir auf dieses Stück Agrarland richten, ist durch unsere künstlerische Vorbildung und das minimalistische Erbe geprägt. Das zweite Foto zeigt ein Bauareal. Man blickt frontal auf fünf große rechteckige Objekte aus verrostetem Metall. Es handelt sich um Verschaltungen, die im Straßenbau zum Verlegen von Leitungen verwendet werden. Im Vordergrund des Bildes hebt sich vertikal eine schmale, in fluoreszierendem Rot angemalte Messlatte ab. Der Bezug zum Minimalismus ist hier offensichtlich.

Durch die Betrachtung dieser beiden Fotografien kann man viel über den bildnerischen Ansatz erfahren, der einer großen Anzahl von Ilka Meyers Arbeiten zugrunde liegt. Mit einem vegetativen Element, das wie ein Modul eingesetzt werden kann und unter menschlicher Einwirkung hergestellt worden ist, stellt sie eine Analogie zur Architektur her. Dabei hinterfragt sie die uns gebräuchlichen Begriffe des Ländlichen und Städtischen, des Natürlichen und des Artifiziiellen, und bewertet die Räume neu, die sie bespielt. Diese Konfusion der Genres in Bezug auf die Eigenschaften eines bestimmten Territoriums oder Milieus, setzt sie in ihren Fotomontagen und Installationen auf fiktiver oder materieller Ebene immer wieder ein, indem sie Trennlinien verwischt, Grenzen überschreitet, Bedeutungen verschiebt und Dinge von einem Kontext in einen anderen überträgt. (weiter auf der letzten Seite)



*I can't do it any better II*, 2006, Fotografie, Ostbahnhof Berlin, 42 x 59,4 cm, ed. 5 + 2 AP

# SANDGLASS

2007, Installation, Microgallery N!03, Mailand, Italien

Installation (Bild rechts): Bausand mit Bruchstein, Straßenrand-Vegetation, Grundfläche: 18 m<sup>2</sup>, Sandhöhe: 2 m

Die Sandberg-Spitze reicht bis zum Zwischengeschoss (Mezzanin) der Galerie. Der Fuß des Schüttberges breitet sich über den gesamten Boden der Galerie aus und versperrt die Tür zur Galerie. Sie lässt sich nicht mehr öffnen.

Installation (l'image à droite) : Sable de construction avec moellons, végétation de bord de route, surface au sol : 18 m<sup>2</sup>, hauteur du sable : 2 m

La pointe du tas de sable atteint la mezzanine de la galerie. Le pied du tas versé s'étale sur toute la surface du sol de la galerie et bloque la porte de la galerie. On ne peut plus l'ouvrir.





# TRANSPLANT – HANGING GARDENS

2004, Installation, 5th Biennale of Contemporary Fine Art,  
Gwangju, Südkorea / Corée du Sud

39 BigBags (90 x 90 x 90 cm), Bau-Sand und Erde,  
koreanische Straßenrand-Vegetation,  
7,2 m Breite x 3,6 m Tiefe, 3,7 m Höhe

In den Plastiksäcken werden normalerweise Steine und Erde transportiert. Kräne greifen in ihre Trageriemen und ziehen sie so in die Luft. Auf der Biennale sind die Säcke mit Pflanzen an einer Wand unter dem Glasdach in der Halle positioniert. Sie stehen wie vergessen aus der Zeit des Gebäudebaus, wie überdimensionierte Einkaufstaschen. Erde und wilde Vegetation türmen sich vor dem Betrachter auf, stehen ihm gegenüber. Der Betrachter selbst steht davor, außerhalb von 'Natur'. Einen transportablen Sack mit Gestein, Erde oder Sand zu füllen ist der erste Schritt zur Errichtung einer neuen Welt. Die ist wahrscheinlich schon in Planung. Was wird dort wachsen, welche Konstruktionen werden entstehen?

39 sacs à gravats (90 x 90 x 90 cm), sable de construction et terre, végétation de bord de route coréenne, 7,2 m x 3,6 m x 3,7 m de hauteur

Les sacs plastiques servent normalement à transporter des gravats et de la terre. Les grues attrapent les poignées et les soulèvent ainsi en l'air. Pour la Biennale, les sacs ont été remplis de plantes et placés le long du mur sous la verrière de la salle. Ils restent là comme des résidus de l'époque de construction de l'immeuble, comme des sacs à courses surdimensionnés. La terre et la végétation s'empilent devant le spectateur, lui font face. Le spectateur lui, reste devant, à l'extérieur de « la nature ». Remplir un sac transportable avec des pierres, de la terre ou du sable, constitue un premier pas vers la construction d'un nouveau monde. Ce monde est probablement déjà en état de planification. Qu'est ce qui poussera là-bas, quelles constructions vont y être érigées?





# PFLANZSTÜCK

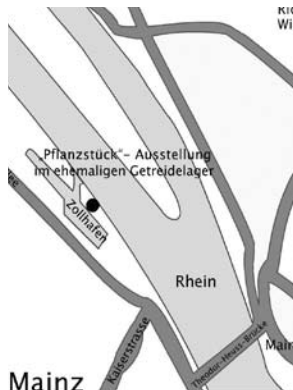
2003, Installation in einer Lagerhalle (4. OG) im Zollhafen Mainz / installation dans un hangar (4<sup>e</sup> étage) dans le port des douanes à Mayence, Allemagne

700 duftende, wild vorkommende Stauden in 150 Pflanzkübeln auf 400 m<sup>2</sup>:

Zwischen Rhein und Hafenbecken sind Lagergebäude, Schiffscontainer, Kräne. Im Dachgeschoss eines exponierten Gebäudes – wir sind im vierten Stock – stehen dicht gedrängt stark duftende, sehr hohe krautige Gewächse verschiedener Art und Herkunft. Die Pflanzen wurden zumeist vor langer Zeit von Mönchen, Handelsreisenden und Forschern nach Mitteleuropa importiert. Heute ist das Wissen um diese Pflanzen meist vergessen. Fraktale Wuchsformen finden sich wieder in der Struktur der Lagerlogistik. Die Pflanzen stehen in Reihen, bereit auf verschiedenen Wegen wieder fortgetragen zu werden.

700 arbustes odorants et sauvages dans 150 bacs à plantes sur 400 m<sup>2</sup> :

Entre le Rhin et le bassin du port se trouvent des hangars, des conteneurs pour bateaux, des grues. Au 4<sup>e</sup> et dernier étage d'un bâtiment exposé à la vue de tous, se trouvent entassés des plantes fortement odorantes, de très hauts arbustes de famille et d'origine différentes. Les plantes ont été importées en grande partie il y a longtemps par des moines, des commerçants et des chercheurs. Aujourd'hui, le savoir autour de ces plantes est oublié. Des formes d'une végétation fractale se retrouvent dans la structure logistique de ses entrepôts. Les plantes sont alignées, prêtes à être embarquées vers de nouvelles destinées.







So kann auch der Strohballen seinen Platz zwischen den Wohnhäusern in einer Straße einnehmen (*Haushoch – Berliner Reihe*, 2007). In den Jahren unmittelbar vor der Entstehung der beiden Fotografien aus dieser Serie hat Ilka Meyer mehrere Installationen aus mit Erde gefüllten Säcken für Bauschutt realisiert, die sie in den Ausstellungsraum – also in einen kulturell geprägten Raum – stellte, und dafür sorgte, dass sich dort eine lebendige Vegetation entwickelte. In diesen Serien mit dem Titel *Transplant – Hanging Gardens* (Gwangju, Südkorea, 2004 und Leipzig, Deutschland, 2005) verbindet sich die sich von selbst ausbreitende, vegetative Vitalität mit einer spielerischen Aufschichtung der Säcke, die wie Module einer evolutionären Struktur eingesetzt werden.

Man kann diese Dualität als Suche nach dem Gleichgewicht zwischen zwei widersprüchlichen Entwicklungsformen deuten: die eine ist strukturiert, seriell und rational, die andere autonom und organisch. Die eine schafft Strukturen, beinhaltet aber bis zu einem gewissen Grad den lebendigen Störfaktor, den die andere liefert. Die Künstlerin führt hier mit zeitgenössischer Sensibilität und Logik die Geste von Eva Hesse weiter, die mit ihrer Serie *Accession* (1967-68) eine Form von organischem Wachstum in einen minimalistischen Würfel integrierte, den sie mit wild sprießenden, zotteligen Strukturen füllte. Das Organische wurde bei Eva Hesse in den frühen Relief-Bildern durch synthetische Materialien dargestellt und das Wachstum, das sie bewusst ins Spiel brachte, war ein molekulares Wachstum (*Sequel*, 1967).

Ilka Meyer gehört einer Generation an, die mit einem besonderen Bewusstsein für die Natur aufgewachsen ist. Sie stellt sich selbst in die Tradition der Erfahrungen ihrer unmittelbaren Vorgänger: man denke nur an die *Mobile Gardens* von Lois Weinberger oder an die Pflanzkulturen auf Stein *Landschaft/ Interieur* von Olaf Nicolai (Documenta X). Wenn ihre Arbeit auch nicht vorrangig durch ökologische Fragestellungen bestimmt wird, so greift sie doch immer wieder auf Elemente zurück, die direkt aus der Natur stammen: Erde, Pflanzen und so weiter. Als sie aus einem Steinbruch mehrere Tonnen Sand entfernen liess, um damit den Raum einer Kunstgalerie zu füllen (*Sandglass*, Microgallery NI03, Mailand, 2007), sammelte sie auch Vegetation mit ein, die auf dem brachliegenden Land aus Sand auf natürliche Weise gewachsen war. Die Pflanzen wurden ebenfalls Teil ihrer Installation. Dieses Detail macht deutlich, was Künstler von heute von ihren minimalistischen Vorgängern unterscheidet.

Der Rückgriff auf natürliche Elemente bringt eine lebendige Dimension ins Werk: Die Vegetation setzt ihr Wachstum fort und die Düfte der Kräuter und Heilpflanzen erfüllen den Raum in konkretem Sinne. Damit erreichen sie die Qualität von Modulen, die einen architektonischen Raum zur Gänze ausfüllen können (*Pflanzstück*, Mainz, 2003). 2006 hat Ilka Meyer

in einer Berliner Galerie mit Fensterfront-Situation auf Schulterhöhe Leinen gespannt, die im Schwimmbad einzelne Bahnen gegeneinander abgrenzen. Auf einer Höhe also, wo sich beim Schwimmen die Wasserlinie befindet. Damit teilte sie den Raum horizontal auf (*Badezeit – Wellenbrecherbahnen*).

Während ihres Aufenthaltes an der ENSA in Dijon beschäftigte sie sich ebenfalls mit Architektur und der Umwertung von Räumen. Hier verwendet sie Holzpaletten, die normalerweise zum Lagern und Transportieren von Materialien und Waren dienen als Module, und errichtet damit in ihrem Atelier hohe Säulen, die den Raum vertikal vom Boden bis zur Decke teilen. Auch wenn das Bild und der Kontext jeweils anders sind, so hat diese Aktion doch ähnliche physische Auswirkungen auf den Betrachter, der sich nur innerhalb der vorgegebenen Raumaufteilung bewegen kann und dessen körperliches Befinden davon unmittelbar betroffen ist. Bei dieser letzten Arbeit werden die errichteten Konstruktionen einerseits wie monumentale Skulpturen wahrgenommen, scheinen aber andererseits auch die hohe Decke des Raumes zu stützen, was das verunsichernde Gefühl noch steigert.

Die verbindende Eigenschaft aller dieser Interventionen und ihre Wirkkraft liegen sicherlich in der ungewöhnlichen Präsenz der jeweiligen Objekte in einem Kontext, in dem sie besonders zur Geltung gebracht werden und der dadurch seinerseits verändert wird. Aber sie hängt auch mit formaler Beschränkung und sorgfältiger Wahl der Mittel zusammen. Alle Elemente stammen aus dem Alltagsleben und zeichnen sich durch ihren ursprünglichen Charakter aus. Die Arbeiten sind durch eine rohe Ästhetik und die große Einfachheit im Einsatz der Mittel und in deren Anordnung gekennzeichnet.

# Ilka Meyer

1972 geboren in Bremen / née à Brême  
lebt und arbeitet in Berlin / vit et travaille à Berlin

mailmir@ilkameyer.de  
www.ilkameyer.de

Dank an die Fotografen / remerciements aux photographes :  
Federico Ambrosi, Erik Schmelz, Jean Mathiaut.  
Übersetzung / traduction : Daniela Goeller

Druck / Impression : Vier-Türme, Benedict Press, Münsterschwarzach  
© 2010 Künstlerhaus Schloß Balmoral, Ilka Meyer / VG-Bildkunst

Co-édité par le Künstlerhaus Schloß Balmoral en coopération avec l'Ecole Nationale Supérieure d'Art & Design de Dijon et le soutien du Conseil Régional de Bourgogne.

Künstlerhaus Schloß Balmoral  
Villenpromenade 11  
56130 Bad Ems  
www.balmoral.de

Logo  
Conseil Régional

Logo  
ENSA

