

to Occupy Spaces/ Räume belegen

Nº 4 / 2014

2	Ausstellungen / Upcoming Shows
3	Florian Slotawa Gebote der Sachlichkeit / Commands to Objectivity
6	Sarah Oppenheimer
10	Karim Noureldin Zeichnen als Performance: Drawings on Paper and in Raum / Drawing as Performance: Drawings on Paper and In Situ
14	Sophie Taeuber-Arp Heute ist Morgen / Today is Tomorrow
16	Q and A 3 Questions to Andrew Bick

Florian Slotawa
Garden Tools (6), 2011
203 x 160 x 15 cm



Editorial — Sarah Oppenheimer ist dieses Jahr in Basel besonders präsent: Im Kunsthaus Baselland und danach in unserer Galerie am Kannenfeldplatz sind je eine eigens für die Ausstellung gefertigte Arbeit zu sehen. Ihr im Kunsthaus ausgestelltes Werk 33-D ist ein Meilenstein in der Entwicklung von Skulpturen. Die Intervention mit der Architektur, ihre Spiegelungen und Irritationen sind verblüffend! Der zweite Akt findet bei uns statt. Die Installation ist eine Weiterführung von 33-D und wird das Raumgefühl der Galerie neu definieren. Reto Thüring, der ein Projekt mit Sarah in den USA plant, schreibt über die Künstlerin.

Der letzte Besuch bei Karim Noureldin in seinem Studio hat mich sehr beeindruckt. Für die kommende Ausstellung bei uns entstehen ausschliesslich grossformatige Werke. Seine Entscheidung für das Medium Zeichnung wird damit weiter betont. Für die Ausstellung hat Karim auch etwas Spezielles für die Wände geplant. Wieder kann der Raum neu entdeckt und erfahren werden. Dafür spielt er mit allen Möglichkeiten, die der Ort hergibt. Für seine Ausstellung im Kunst(Zeug)Haus in Rapperswil-Jona hat er rund 700 Quadratmeter des Bodens mit einfachen Farbstiften bemalt! Ich freue mich, dass Peter Stohler, der Direktor des Hauses, über ihn schreibt.

Florian Slotawas Wirken beobachte ich schon seit langer Zeit. Zwei Arbeiten von ihm sind ein fester Bestandteil meiner Sammlung. Ich bin deshalb sehr glücklich, dass wir ihn für eine Ausstellung in S-chanf gewinnen konnten. Auf diese grosse Ausstellung Ende Jahr in den Bergen freue ich mich ganz besonders!

Sophie Taeuber-Arp war eine begabte und vielseitige Künstlerin. Sie stand lange im Schatten ihres Mannes. Umso schöner finde ich, dass das Aargauer Kunsthaus ihr eine Ausstellung widmet, bei der wir mit Leihgaben behilflich sein konnten. Als «Gegenleistung» schreibt der Kurator Thomas Schmutz über die Ausstellung.

Drei Fragen, ein Studio und unser Britischer Gentleman Andrew Bick. Die Antworten sind, wie immer, lesenswert!

• Margareta von Bartha

Editorial — This year Sarah Oppenheimer is particularly present in Basel. A new work of hers is shown in the Kunsthaus Baselland and, after that, another new piece will be exhibited in our gallery at Kannenfeldplatz. Both works have been specifically created for their respective exhibitions. 33-D, being displayed in the Kunsthaus, is a milestone in the development of sculptures. The intervention in the surrounding architecture, the mirroring specularity and the irritations are amazing! The second act will take place in our gallery. The installation is a continuation of 33-D and will redefine the spatial feeling in the gallery in a completely new way. Reto Thüring, who plans a project with Sarah in the USA, is writing about her.

My last visit to the studio of Karim Noureldin has impressed me greatly. His coming exhibition with us will consist of big formats only. Karim's decision for the medium of drawing is being amplified. In addition, the artist has planned something special for the walls in this exhibition. Once more one will be able to discover and experience the space of the gallery in a new way. For this, Karim plays with all the options that the gallery offers. In his exhibition at the Kunst(Zeug)Haus in Rapperswil-Jona he coloured with simple pencils about 700 square meters of the floor! I am pleased that Peter Stohler, the director of the house, is writing about him.

For a long time I have been watching the work of Florian Slotawa. Two of his works are a permanent part of my collection. I am therefore very happy that we could win him for an exhibition in S-chanf. I am particularly looking forward to this big exhibition in the mountains in the end of the year!

Sophie Taeuber-Arp was a gifted and versatile artist. For a long time she stood in the shadow of her husband. All the more I am delighted that the Aargauer Kunsthaus is devoting an exhibition to her, to which we contribute with some loans. "In return" the curator Thomas Schmutz is writing on the exhibition.

Three questions, one studio and our British gentleman Andrew Bick. The answers are – as always – worth reading!

**Sarah
Oppenheimer
Sep 5
— Nov 8
von Bartha
Basel**

**Karim
Noureldin
Nov 22
— Jan 24
von Bartha
Basel**

**Florian
Slotawa
Dec 28
— Jan 24
von Bartha
S-chanf**

Kahle Wände mit über Putz verlegten Kabeln und Rohren, ein fleckiger Boden, die abgehängte Decke: In dem sanierungsbedürftigen Berliner Büro- und Geschäftshaus aus den 1960er-Jahren befindet sich seit 2008 Florian Slotawas Atelier. Über die ausführliche fotografische Dokumentation der leeren Räumlichkeiten eignete er sich damals sein neues Atelier an – es war ein vorsichtiges Herantasten an den einigermaßen unwirtlichen Ort. Die spröde Sachlichkeit des Sujets wird dabei unterstrichen durch die hohe Qualität der Silbergelatine-Handabzüge. Die Serie stellt eine überraschende Zäsur dar: Seit Mitte der 1990er-Jahre ist Slotawa vor allem durch seine skulpturalen Arbeiten mit Objekten bekannt – und diese fehlen hier vollkommen. Dass das leere Interieur dennoch eine logische Fortführung früherer Ansätze ist, wird deutlich, wenn man einen weiteren Bogen zurück schlägt. Schon in der ersten *Besitzarbeit* von 1996 wird das Material der kommenden Jahre ausgebreitet. Das ist hier wörtlich zu verstehen, denn Slotawa versammelte damals seinen kompletten, allerdings noch recht überschaubaren studentischen Hausstand, der anschliessend fotografisch dokumentiert wurde, in einem Raum der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Aus diesem zunächst chaotischen Ensemble aus privaten Gegenständen entstand durch eine erste Reduzierung und skulpturale Umformung eine improvisierte Behausung innerhalb seiner Münchener Wohnung: Möbel und Gegenstände des täglichen Gebrauchs verbaute er dort zu einem bewohnbaren Kokon (*Besitzarbeit III: Einrichtungsversuch*, 1997). Für das *Heimatrelief* (auch 1997) wurde dasselbe Material verwendet, doch hier zeichnete er damit die Topographie seiner bayrischen Heimatregion nach.

Zu den Leitmotiven seiner Arbeiten gehören von Anfang an das Spannungsverhältnis zwischen privatem und institutionellem Raum, das skulpturale Potential alltäglicher Gegenstände und die Auseinandersetzung mit der Warenwelt, die unser Leben begleitet. Der radikale Schnitt, seinen Gesamtbesitz dem Sammler Axel Haubrok zu verkaufen und von den Gegenständen eine fotografische Dokumentation im Stil eines musealen Archivs anzufertigen (*Mannheimer Bestandsaufnahme*, 2002), verbindet absurderweise eine asketische Lebenshaltung mit den Gesetzmässigkeiten des Kunstbetriebs: Wenn die Grundlage seiner Arbeiten bis dato immer wieder der eigene Hausstand war und nun eine grosse Installation nachgefragt wurde, erschien der Verkauf des gesamten Besitzes als der einzig mögliche konsequente Schritt. Formal erinnert die fotografische Dokumentation an Konzeptarbeiten aus den 1970er-Jahren, wie etwa Hans-Peter Feldmanns *Alle Kleider einer Frau* (1974), doch unterscheidet sie sich, vor allem durch die persönliche Implikation und auch die Wahl der künstlerischen Mittel zugleich deutlich davon: Slotawa nahm die Archivfotos während seiner Mannheimer Ausstellung mit der Grossbildkamera auf und liess später grossformatige Barytabzüge davon anfertigen.

Slotawas Fotografien geht immer ein ordnender, strukturierender Prozess voran, so auch den Ende der 1990er-Jahre entstandenen *Hotelarbeiten*, einer Fotoserie, für die er in verschiedenen europäischen Städten jeweils über Nacht das Mobiliar seines Hotelzimmers zu einer temporären, hüttenartigen Konstruktion verbaute. Das Motiv der Klausur taucht hier wieder auf, ganz ähnlich dem *Einrichtungsversuch* in der Münchener Wohnung und es wird deutlich, wie zentral die Auseinandersetzung mit Raum und Volumen, aber auch die Reduktion auf das Wesentliche für ihn ist. Dass dabei verschiedene Lesarten offen gehalten werden, von pathologischem Verbarrikadieren, formalem Experiment bis zu humoristischer Brechung, macht die Stärke dieser Fotoserie aus.

Slotawas Arbeiten vermitteln eine kontemplative Grundhaltung, indem sie durch minimale Kontextverschiebungen die Aufmerksamkeit auf bestimmte Eigenschaften der Dinge lenken, die im üblichen Zusammenhang übersehen werden. Nach den eigenen privaten Gegenständen waren es auch immer wieder die Lebensräume oder die Kunstwerke anderer, welche einer Neuordnung unterworfen wurden. So liess er etwa für die *Schätze aus zwei Jahrtausenden* (2001) einige Werke der historischen Sammlung des Museums Abteiberg in Mönchengladbach aus und fotografierte sie in seiner Berliner Wohnung, die er dann für die Zeit der Leihgabe aus Sicherheitsgründen nicht verlassen durfte. Der Kontrast der Malereien und Skulpturen verschiedener Epochen zu dem alltäglichen zeitgenössischen Wohnraum, das inszenierte formale Zusammenspiel mit dem vorhandenen Mobiliar wurde auch hier fotografisch dokumentiert und in den Räumen des Museums ausgestellt.

Auch wenn der konzeptuelle Aspekt sicher im Vordergrund steht, sind die zahlreichen Installationen und skulpturalen Arbeiten Slotawas immer auch wesentlich durch Form und Farbe der von ihm verwendeten Objekte bestimmt, die zugunsten einer Gesamtkomposition einen Teil ihrer spezifischen Dinglichkeit aufgeben. Für kommende Projekte kündigt er nun an, auf Readymades verzichten zu wollen und sich vor allem mit Farbanalysen auseinanderzusetzen, erneut setzt er sich damit einen selbst auferlegten Handlungsrahmen, mit noch offenem Ende...

• Bettina Klein

Bettina Klein (*1970) studierte Kunstgeschichte und Französische Philologie in Marburg, Toulouse und Berlin. 2008/2009 war sie Kuratorin des blauerorange Kunstpreises in Berlin und von 2009 bis 2012 Kuratorin am CEAAC (Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines) in Strassburg. Seit 2013 ist sie stellvertretende Leiterin der Sparte Bildende Kunst beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Auswahl kuratierter Ausstellungen: *Ce qui reste*, Frac Bretagne, 2004; *Objet à part*, La Galerie, Noisy-le-Sec, Paris, 2006; Kitty Kraus, Kunstverein Heilbronn, 2008; Björn Braun, Kunstverein Braunschweig, 2009; *Personne*, Galerie Schleicher & Lange, Paris, 2009; Manfred Pernice. *liquidation-tischwelten2*, 2010, Ivan Seal. *I learn by osmosis*, 2010, *Éclats*, 2011, Steven Pippin, *A Non Event Horizon*, 2011, *Simultan*, 2012 (alle CEAAC Strasbourg); *d'après l'histoire*, Galerie Torri, Paris, 2012; *The Ukrainians*, daadgalerie Berlin, 2014.

Gesamtbesitz, 1996
Installationsansicht / Installation view
HfBK Hamburg



FLORIAN SLOTAWA



Hotel Citta di Parenzo, Triest,
Zimmer 307, Nacht zum 2. Januar 1999
Gelatine-Silberdruck / Gelatin silver print
20.5x26 cm

Mövenpick Hotel, Kassel,
Zimmer 231, Nacht zum 4. Juni 1999
Gelatine-Silberdruck / Gelatin silver print
20.5x26 cm

PAGE 4

FLORIAN SLOTAWA



Commandands
to Objectivity

Gebote der Sachlichkeit



Atelier (Raum 2.1), 2009
Gelatine-Silberdruck / Gelatin silver print
30,5 x 38,5 cm

PAGE 5

Bare walls with surface wiring and exposed pipes, a splotchy floor, a drop ceiling. In dire need of repair, the Berlin office building from the sixties has housed the atelier of Florian Slotawa since 2008. Back then, he first appropriated it as his atelier by means of a detailed photographic documentation of the empty premises – it was a cautious effort to embrace a rather inhospitable place. In these photographs the rough sobriety of the subject matter was emphasized by the high quality of the handmade silver gelatine prints. The series marked a surprising break from his previous work. Since the mid-nineties Slotawa has been known mainly for his sculptural works with objects – here they are missing entirely. However, when one looks back a bit further, it becomes clear that this empty interior is actually a logical continuation of approaches found in earlier work. Already in the first *Besitzarbeit* [Work on Possession] (1996) the material for the coming years was laid out. This is to be understood literally, because at the time Slotawa put together his complete, albeit still relatively assessable student household in a room at the Academy for Fine Arts in Hamburg and then documented it photographically. Out of this initially chaotic ensemble of private objects he then created, by a first reduction and sculptural transformation, an improvised habitation inside his Munich apartment. There he used furniture and utility articles to build a habitable cocoon (*Besitzarbeit III: Einrichtungsversuch* [Work on Possession III: Furnishing Attempt], 1997). For the *Heimatrelief* [Homeland Relief] (also 1997) he used the same material again, but this time to recreate the topography of his Bavarian homeland.

From the beginning, the tensions in the relationship between private and institutional space, the sculptural potential of quotidian objects, and the confrontation with the consumer world that accompanies our daily lives have been among the leitmotifs of Slotawa's works. The radical step to sell all of his pos-

sessions to the collector Axel Haubrok and make a photographic documentation of the objects in the style of a museum archive (*Mannheimer Bestandsaufnahme* [Mannheim Inventory], 2002) in a somewhat absurd fashion connects an ascetic lifestyle with the rules of the art market. Since the basis of his works up to that date had time and again been his own household and there was now a demand for a larger installation, the only possible consequent step was selling all of his possessions. In a formal sense the photographic documentation recalls conceptual art works from the 1970's, such as *Alle Kleider einer Frau* [All of a Woman's Clothes] (1974) by Hans-Peter Feldmann, but at the same time clearly differs from them due to the specific personal implications involved and the particular choice of artistic means. Slotawa photographed the archive photos with a large format camera and later had baryte prints in big formats made.

Slotawa's photographs are always preceded by a process of ordering and structuring. This was also the case with the *Hotelarbeiten* [Hotel Works] he created at the end of the 1990's, a series of photos for which in various European cities he used the furnishings of his hotel room to build overnight a temporary, hut-like construction. Here the motif of a kind of test study of retreat and enclosure re-appears, quite similar to the *Einrichtungsversuch* in his Munich apartment. It becomes clear how central the examination of space and volume, but also the reduction to the essential is for him. It is the strength of the series that it is open to being read in different ways, ranging from pathological barricading oneself, to formal experiment, up to humorous aberration.

Slotawa's works transmit a basic contemplative attitude. He draws attention to certain characteristics of objects which are overlooked in a normal setting by minimally changing the context of these objects. After focusing on his own private objects he time and again took on the living spaces or the art works of

others to subject them to a new order. Thus, for the *Schätze aus zwei Jahrtausenden* [Treasures of Two Millennia] (2001) he borrowed works from the historical collection of the Museum Abteiberg in Mönchengladbach and photographed them in his Berlin apartment, which – for security reasons – he was not allowed to leave for the period of the loan. The contrast between the art works from different epochs and the commonplace contemporary living room, the staged formal interplay with the existing furnishings was then photographically documented and exhibited in the museum.

Even though the conceptual aspect of the numerous installations and sculptural works of Slotawa certainly stands in the foreground, they are also affected by the form and colour of the objects used, inasmuch as they abandon part of their specific characteristics to the benefit of the composition as a whole. For coming projects he has announced his intention to give up readymades and to devote himself above all to colour analyses, thereby establishing confines of action, for now with an open outcome...

• Bettina Klein

Bettina Klein (*1970) studied art history and French philology at the universities of Marburg, Toulouse and Berlin. In 2008/2009 she curated the blauorange Art Prize in Berlin and from 2009 to 2012 worked as a curator at the CEAAC (Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines [European Centre for Contemporary Art Projects]) in Strasbourg. Since 2013 she has been the deputy director of the fine arts department of the Artists-in-Berlin Programme of the DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst [German Academic Exchange Service]). Here a list of exhibitions curated by her: *Ce qui reste*, Frac Bretagne, 2004; *Objet à part*, La Galerie, Noisy-le-Sec, Paris, 2006; *Kitty Kraus*, Kunstverein Heilbronn, 2008; *Björn Braun*, Kunstverein Braunschweig, 2009; *Personne*, Galerie Schleicher & Lange, Paris, 2009; *Manfred Pernice*, liquidation-tischwelten2, 2010, Ivan Seal. *I Learn by Osmosis*, 2010, *Éclats*, 2011, Steven Pippin, *A Non Event Horizon*, 2011, *Simultan*, 2012 (all CEAAC Strasbourg); *d'après l'histoire*, Galerie Torri, Paris, 2012; *The Ukrainians*, daadgalerie Berlin, 2014.

610-3365

Wie Sarah Oppenheimer unsere Wahrnehmung von Raum verändert.

Ich erinnere mich noch gut daran, als ich das erste Mal Sarah Oppenheimers Installation in der Mattress Factory in Pittsburgh gesehen, oder vielleicht besser: erlebt habe. Wenn man den kleinen Raum im vierten Stock betritt sieht man zuerst nicht viel mehr als eine unscheinbare Einlassung in den alten Holzboden. Doch beim Näheretreten ändert sich die Situation und man sieht von oben durch die Einlassung und durch einen exakt konfigurierten «Tunnel» oder «Kanal» – die Künstlerin würde sagen: «Wurmloch» – hinunter in einen kleinen Garten. Der Kanal durchschneidet den Fussboden und geht quer durch den darunterliegenden Raum aus dem Fenster hinaus in den Innenhof des ehemaligen Farbbauwerks.

Fast jeder gebaute Raum besteht aus einem Boden, auf dem man steht, Wänden, die als seitliche Abgrenzungen dienen, einer Decke, als Begrenzung gegen oben hin, und Öffnungen in Form von Türen und Fenstern. Selbstverständlich gibt es innerhalb dieser vereinfachten Grundkonstellation unzählige Sonderfälle und zusätzliche Elemente. Was ich damit sagen will ist Folgendes: Unsere alltägliche Erfahrung und Interaktion mit architektonischen Räumen basieren auf einfachen Schemata, die verinnerlicht sind und kaum jemals an die Oberfläche unseres Bewusstseins treten. Sie ermöglichen, dass wir uns mühelos in ihnen zurechtfinden und uns darin bewegen können. Selbst wenn wir einen Raum zum ersten Mal betreten, können wir uns normalerweise instinktiv darin orientieren.

Durch Oppenheimers Intervention in der Mattress Factory veränderte sich meine Wahrnehmung der kleinen Galerie im vierten Stock, mit ihrem alten, dunklen Parkettboden, den weissen Backsteinwänden und der ebenfalls weiss gestrichenen Decke, und ich realisierte, dass die Realität im Grunde genommen

weitaus komplexer ist. 610-3365, so der Titel der Arbeit in Pittsburgh, veranschaulicht nicht nur architektonische Konstruktionsprinzipien – Raumabfolgen, das Verhältnis zwischen Innen und Aussen, offenen und geschlossenen, tragenden und lastenden Elementen – sondern ebenso, wie Architektur unser Verhalten beeinflusst und leitet. Als ich zum ersten Mal durch 610-3365 hinunter in den Innenhof blickte, war es beinahe so, als ob der eigentliche Raum, in dem ich mich gerade befand, in sich zusammenbrach. Mir wurde bewusst, dass der Raum selbst nur ein kleiner Teil von etwas weitaus Grösserem ist.

In Sarah Oppenheimers Werk findet eine extreme Dynamisierung des Räumlichen statt. Diese Dynamisierung vollzieht sich in der Durchbrechung verinnerlichter Raumkonzepte und durch die Hinterfragung der symbolischen Dimension von Architektur. Dort, wo die Raumtheorie auf einer insbesondere sozial und politisch zu verstehenden Ebene seit längerer Zeit schon einen «spatial» beziehungsweise «topographical turn» proklamiert, beschäftigt sich Oppenheimer mit der Dekonstruktion von gebauten Raumkonzepten. Ihre Arbeit bricht mit der Vorstellung des Behälterraumes (Container, Kapsel), der als statisch, in sich geschlossen, und über weite Strecken als selbstreferentiell begriffen werden kann. In Oppenheimers Werk ist Raum immer in zwei Richtungen gedacht: als Einheit innerhalb eines grösseren architektonischen Bezugssystems einerseits, als Beziehungsstruktur zwischen Körpern andererseits.

• Reto Thüning

Reto Thüning ist associate curator of contemporary art am Cleveland Museum of Art. Zurzeit arbeitet er u.a. an einem Projekt mit Sarah Oppenheimer für das Cleveland Museum of Art.

610-3365, 2008
Installation in der / Installation at the
Mattress Factory, Pittsburgh PA
Diverse Materialien / Diverse materials

PAGE 6





PAGE 7

How Sarah Oppenheimer changes our perception of space.

I can very well remember the first time I saw Sarah Oppenheimer's installation in the Mattress Factory in Pittsburgh – or should I say, the first time I experienced it. When one first steps into the small room on the fourth floor, one does not see much more at first glance than something neither very high nor spectacular that has been embedded in the old wooden floor. As one comes closer the situation changes and one can look down into an opening through an exactly configured "tunnel" or "canal" – the artist would call it a "wormhole" – down into a small garden. The canal cuts through the floor, goes obliquely across the room underneath out of the window into the courtyard of the former factory building.

Nearly every constructed room consists of a floor on which one stands, walls as lateral boundaries, a ceiling delimiting the space above, and openings in the form of windows and doors. Of course, within this simplified basic configuration there can be countless special characteristics and additional elements. What I would like to say is the following: that our everyday experience and interaction with architectural space is based on simple schemata, which we have internalized and which hardly ever come to the surface of our awareness. They make it possible for us to orient ourselves and move about

without difficulty. Even when we enter a room for the first time we can normally orient ourselves instinctively therein.

Oppenheimer's intervention at the Mattress Factory changed my perception of the small gallery on the fourth floor with its old dark parquet floor, its white brick walls and white ceiling. I was made aware of the fact that reality is after all basically much more complex. 610-3365, thus the title of the work in Pittsburgh, not only exemplifies principles of architectural construction – sequences of space, the relationship between inside and outside, as well as open, closed, supporting and burdening elements – but at the same time it shows how architecture influences and guides our behaviour. When I first looked down through 610-3365 into the courtyard, it was nearly as if the actual room where I was standing were collapsing. I became aware that the room itself was only a small part of something much greater.

In Sarah Oppenheimer's work an extreme dynamisation of spatiality occurs. This dynamisation is carried out by breaking through internalized concepts of space and putting the symbolic dimension of architecture into question. While spatial theories have already for some time proclaimed a "spatial", i.e. "topographical turn", on a level to be understood specifically in social and political terms, Oppenheimer is occupied with the deconstruction of constructed spatial concepts. Her

work breaks with the notion of the box room (container, capsule), which can be understood as static, closed in itself and in many ways as self-referential. In Oppenheimer's work space is always perceived in two directions, as a unit within a larger architectural frame of reference on the one side and on the other, as a structure of relationships between corpora.

• Reto Thüring

Reto Thüring is an associate curator of contemporary art at the Cleveland Museum of Art. Currently he is working inter alia on a project which Sarah Oppenheimer is conceiving for the Cleveland Museum of Art.



SARAH OPPENHEIMER

33-D, 2014. Ein Projekt für das Kunsthhaus Baselland / A project for the Kunsthhaus Baselland
Aluminium, Glas und Architektur / Glass, aluminum and architecture



Karim Noureldin zeichnet auf aussergewöhnlich grosse Unterlagen. Für seine Ausstellung im Kunst(Zeug)Haus Rapperswil-Jona etwa hat er rund 700 Quadratmeter vom Boden mit einfachen Farbstiften bemalt. Trotz dieser Grösse der Werke kann auf verschiedene Betrachterdistanz immer etwas Neues entdeckt werden.

Karim Noureldin zeichnet abstrakt. Und das tut der 1967 in Zürich geborene Künstler, der heute in Lausanne lebt, mit grosser Beständigkeit. Das Zeichnen ist für ihn eine elementare Beschäftigung. Meistens arbeitet Noureldin flach auf dem Boden oder auf einem Tisch. Er zeichnet immer «aus der Hand» und entwirft nicht am Computer oder mit Hilfe von Schablonen. Dafür setzt er auf dem noch leeren Blatt seinen Zeichenstift an und arbeitet etappenweise voran. Es handelt sich dabei um einen intuitiven Prozess, der ihm kaum die Gelegenheit gibt, das Bild als Ganzes zu erfassen. Dafür müsste er es aus der Distanz anschauen, was er aber nicht macht. Karim Noureldin hat weder einen vorgefertigten Plan, noch eine Komposition im traditionellen Sinn vor Augen. Der Prozess des Zeichnens ist für ihn evolutiv – «Evo» heissen folglich auch viele seiner Arbeiten.

Noureldin konzentriert sich seit seiner Kunstausbildung in Zürich und Basel auf das Medium Zeichnung. Er beherrscht nicht nur das kleine, intime Format, sondern arbeitet auch mit für dieses Medium grossen Blättern von rund 160 × 200 cm. Aus der Distanz gewinnt man einen ersten Eindruck: zackige und geschwungene Linien, kristalline und organische Formen. Häufig begnügt sich der Künstler mit zwei lebhaft wirkenden Farben wie Blau oder Rot. Je mehr man sich den grossen Zeichnungen nähert, desto detailreicher zeigt sich das Bild, ohne sich jedoch ganz aufzulösen. In Noureldins Arbeiten lässt sich auf verschiedene Distanzen immer wieder Neues entdecken. Sie sind so angelegt, dass sie sich nie erschöpfen. Es ist im altmodischen Sinne Handarbeit. Diese Geduld, mit welcher der Künstler tage- und wochenlang am selben Blatt arbeitet, kann als eine Form von «gespeicherter Zeit» betrachtet werden. Entscheidend ist, dass man Noureldins Arbeiten im Original betrachtet. Nur so kann man deren zarte Schönheit, konzeptuelle Eigenständigkeit und handwerkliche Qualität ermessen.

Im Kunst(Zeug)Haus Rapperswil-Jona hat Noureldin die grosse Ausstellungshalle für eine raumspezifische Intervention genutzt. Viele Studien, locker mit Filz- und Farbstiften auf Fotoausdrucke und Grundrisse hingeworfen, zeugen von der monatelangen Suche nach dem passenden Ausdruck. Der Künstler hat auch eine Art Grundlagenrecherche betrieben: Welche Wand, Decken- oder Bodenflächen definieren den Raum? Wie erfasst man die Ausstellungshalle visuell? Wie erfährt man sie physisch? Entschieden hat sich Noureldin für den Boden, der mit seinen

19 × 55 Metern die grösste zusammenhängende Fläche bildet. In unseren Breitengraden wird der Fussboden, anders als im Nahen und Fernen Osten, nicht sonderlich geschätzt. Noureldin jedoch ist fasziniert von Bodenmosaiken und von orientalischen Teppichen, die er von Besuchen in Ägypten, dem Heimatland seines Vaters, bestens kennt. Das Bodenprojekt *Arka* ist aber kein direkter Kommentar dazu und auch keine eindeutig lesbare Antwort auf die spezielle Architektur des Museums mit ihrem skulpturalen Dachaufbau. Vielmehr verschränken sich das Interesse an der gegebenen Umgebung mit dem Wunsch, aus der eigenen Formensprache heraus etwas Neues zu entwickeln. Zudem hat sich der Künstler von Beginn an nicht davon abbringen lassen, dass das Publikum das Werk betreten darf, auch wenn viele praktische Überlegungen dagegen sprachen. Die Wände hingegen, das war für ihn ebenfalls wichtig, mussten – bis auf zwei gerahmte Arbeiten – leer bleiben.

Die Bodenzeichnung *Arka* ist «aus der Hand» entstanden. Zwar hat der Künstler an einem Grundriss die gezackten Formen entworfen und in einem Modell auch deren Farbwirkung getestet. Die Umsetzung des Entwurfs auf dem Boden glich aber einer Performance: Vollkommen alleine in der grossen Halle, nur mit einem langen Lineal und einem Bleistift ausgerüstet, hat Noureldin am Boden liegend vorgezeichnet. Dabei ging er frei vor, zwar mit einer Vorstellung im Kopf, aber ohne Massangaben zu übertragen. In tagelanger Arbeit haben dann er und mehrere Assistentinnen und Assistenten, wiederum auf dem Boden kauend oder liegend, mit blauen und roten Farbstiften schraffiert. Wie bei einer Zeichnung auf Papier entstand *Arka* erst, nachdem die vielen Quadratmeter schraffiert waren, ohne eine Möglichkeit zur Korrektur. In einem letzten Schritt hat Noureldin selber die Schraffuren mit Wasser und Pinsel teilweise wieder aufgelöst, die Zeichnung gewissermassen aquarelliert. Auch bei *Arka* gilt: Der visuelle Eindruck ist ein ganz anderer, ob man die Bodenarbeit als Ganzes betrachtet oder näher hinschaut. Die rund 700 Quadratmeter grosse Zeichnung erschöpft sich daher genau so wenig wie Noureldins Arbeiten auf Papier. *Arka* wurde als temporäre Arbeit angelegt, die nach rund zwei Monaten wieder zerstört wurde. Zurück geblieben sind Aufnahmen, die der Künstler in einer Publikation zu seinen Kunst und Bau-Arbeiten veröffentlicht.

• Peter Stohler

Peter Stohler (*1967, lebt in Zürich) ist Kunst- und Filmwissenschaftler und leitet seit 2013 das Kunst(Zeug)Haus Rapperswil-Jona. Als Beauftragter für Kulturprojekte des Kantons Basel-Stadt hat er von 2007 bis 2013 Kunst, Film und Musik gefördert. Vorher war er als Kurator und Museumsleiter in Altdorf, Genf und Zürich tätig.

Karim Noureldin draws on exceptionally big surfaces. For his exhibition in the Kunst(Zeug)Haus Rapperswil-Jona he has covered around 700 square metres of floor with simple coloured pencils. No matter how big the size of his works, they offer new and varying impressions from whatever distance one looks at them.

Karim Noureldin draws abstractly. The artist, born in Zurich in 1967 and now living in Lausanne, does so with great consistency. Drawing is a fundamental occupation for him. Most of the time he works installing himself on the floor or at a table. He always draws freehandedly, neither preparing with the computer nor using templates. He positions his coloured or lead pencil on the empty sheet of paper and works on from there bit by bit. His work involves an intuitive process that practically does not allow him the possibility of grasping the picture as a whole. For this he would have to look at it from a distance, which he does not do however. Karim Noureldin neither has a pre-conceived plan nor does he have in mind a composition in the traditional sense of the word. For him the process of drawing is evolutive – consequently many of his works are titled “Evo”.

Since the completion of his art studies in Zurich and Basel Noureldin has concentrated on the medium of drawing. He masters not only the small, intimate format but also draws on sheets of paper around 160 × 200 centimetres, which is large for this medium. From a distance one has a first impression of jagged and swinging lines, crystalline and organic forms. Often the artist contents himself with two vibrant colours such as blue and red. The closer one comes to the big format drawings the more detail the picture reveals without however dissolving completely. At various distances there is always something new

to discover in Noureldin's works. They have been so conceived as to offer inexhaustible resources. In an old-fashioned way they demonstrate handicraft. The patience with which the artist works for days and weeks on the same sheet can be regarded as a form of “storage of time”. It is decisive to look at Noureldin's works in the original. Only then one can discern their delicate beauty, their conceptual autonomy and their technical quality.

In the Kunst(Zeug)Haus Rapperswil-Jona Noureldin used the big exhibition hall for an intervention specifically geared to the existing space. A great number of sketches, casually done with felt pens and coloured pencils on photo prints and lay-outs, bear witness to a search of several months for an adequate mode of expression. The artist also did a kind of research on the basics: which wall-, ceiling- and floor-surfaces define the space? How can one grasp the exhibition hall visually? How does one experience it physically? In the end he decided on the floor, which offers the biggest continuous surface with its 19 × 55 metres. By comparison to the Near and Far East, the floor does not receive a great deal of appreciative attention in our climes. Noureldin, however, is fascinated by the floor mosaics and oriental carpets that he knows very well from visiting Egypt, the native country of his father. All the same, the floor project *Arka* is neither a direct commentary on this heritage nor a clearly discernible intentional response to the specific architecture of the museum with its sculptural roof construction. Rather, it is the result of Noureldin's interest in the givens of the site combined with the wish to develop something new using his own artistic vocabulary. Furthermore, from the beginning the artist was adamant about the public being permitted to walk around on the work, even though numerous practical considerations seemed to speak against the idea. In addition, it was important to him that the walls remain empty except for two framed works.

The floor drawing *Arka* was done freehandedly. Although the artist had beforehand designed the jagged forms on a floor plan and tested the effect of the colours on a model, the implementation of the design actually resembled a kind of performance. Completely alone in the big hall, lying on the floor, only equipped with a long ruler and a pencil, he did a first sketch. He went at it freely, albeit with an image in mind, but without any stated measurements. Then, for days on end he and several assistants, lying or kneeling or crouching on the floor, hatched areas of the design with red and blue coloured pencils. Like a drawing on paper *Arka* came to be only after many square meters had been hatched without any possibility of corrections. In a last step, Noureldin partially dissolved some of the hatchwork with brush and water, thereby to some extent water-colouring the drawing. It holds true for *Arka* as for his other works: the visual impression is completely different depending on whether one looks at the floor work in its entirety or looks at it more closely. The nearly 700 square meter big drawing is inexhaustible in what it has to offer, just like his drawings on paper. *Arka* was conceived as a temporary work, to be destroyed after two months. What is left are photos, which the artist is presenting in a publication on his art- and construction-related works.

• Peter Stohler

Peter Stohler (*1967, lives in Zurich) studied art and film and has been the director of the Kunst(Zeug)Haus Rapperswil-Jona since 2013. From 2007 to 2013 he was in charge of cultural projects in the canton Basel-City, organizing and promoting art, film and music projects. Before that he worked as a curator and museum director in Altdorf, Geneva and Zurich.

Zeichnungen auf Papier und im Raum

Drawing as Performance: on Paper and In Situ

KARIM NOURELDIN

Arka, 2014
Ortsspezifische Installation für das /
Site specific installation for the
Kunst(Zeug)Haus Rapperswil-Jona

PAGE 11



KARIM NOURELDIN

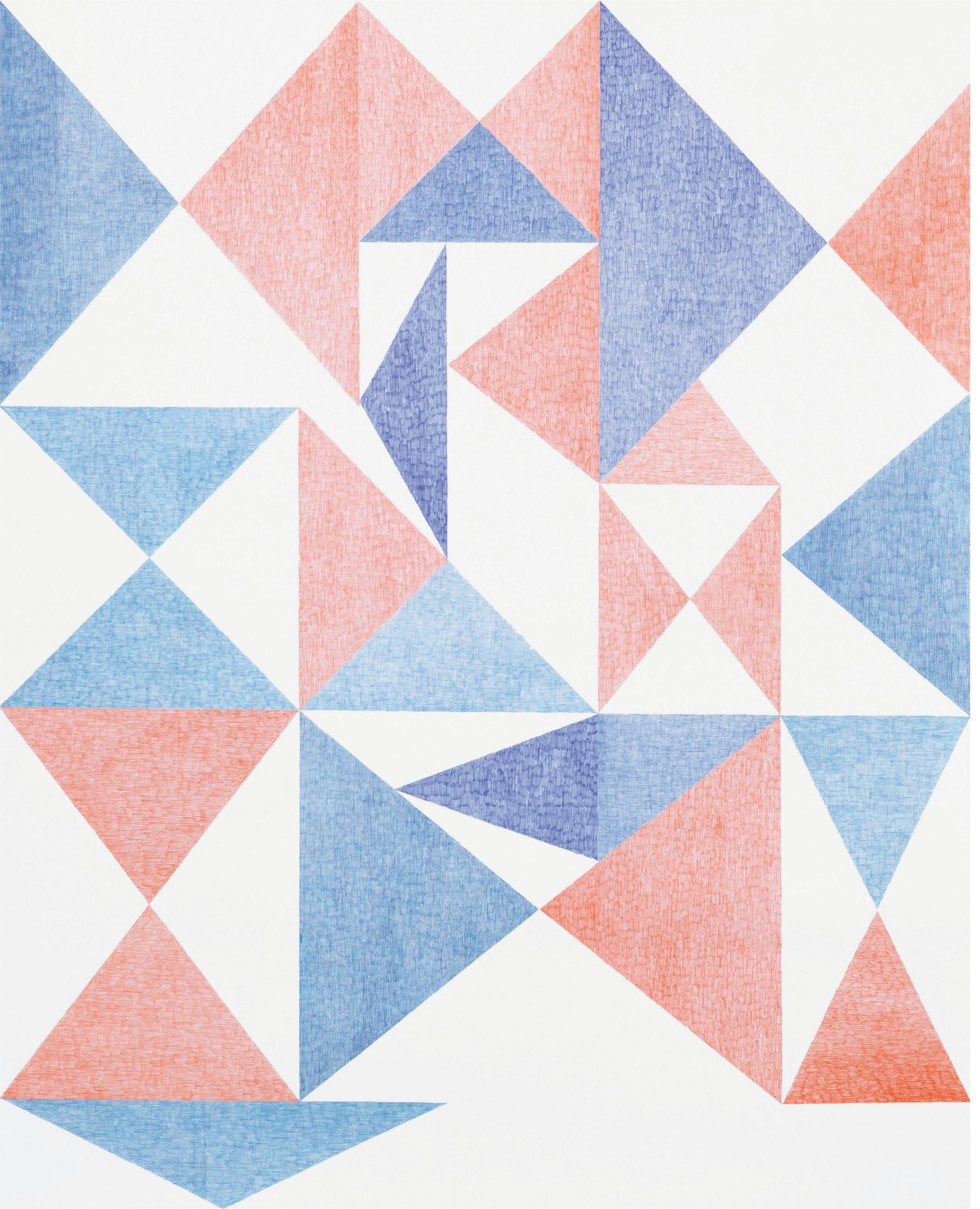
KARIM NOURELDIN

KARIM NOURELDIN



Beide Werke / both works:
Play, 2014
Buntstift auf Papier / Color pencil on paper
204 x 164 cm

KARIM NOURELDIN



KARIM NOURELDIN



Theo van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp,
ca. 1926/1928

Während der Umsetzung des Gesamtkunstwerkes Aubette. /
During the realisation of Aubette.
Sophie Taeuber-Arp in Strassburg, 1926/1928

Échelonnement, 1934
Gouache auf Papier / Gouache on paper
35,2 x 27 cm

PAGE 14



Heute
ist
Morgen
Today
is
Tomorrow

Das Aargauer Kunsthaus würdigt die Pionierleistung von Sophie Taeuber-Arp in einer grossen Werkschau. Anhand von über 300 Exponaten kann die gattungsübergreifende Denk- und Vorgehensweise der Künstlerin in noch nie dagewesener Tiefe erkundet werden.

Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) zählt zu den interessantesten und bedeutendsten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Ihr Œuvre, das die Bereiche Design, Malerei, Textilien, Zeichnung, Plastik, Architektur, Tanz und Szenografie umfasst, vereint höchste Anforderungen an Qualität und Kontinuität in sich. Mit der Ausstellung *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen* widmet das Aargauer Kunsthaus der Schweizer Künstlerin eine umfassende Werkschau, welche die Möglichkeit bietet, die gattungsübergreifende Denk- und Vorgehensweise von Sophie Taeuber-Arp anhand von über 300 Exponaten in noch nie dagewesener Tiefe und Breite zu erkunden und so ihre Pionierleistung für die Moderne zu würdigen. Aus allen Wirkungsgebieten und Schaffensphasen sind grössere Werkgruppen vertreten, welche die Basis legen für das Verständnis von Sophie Taeuber-Arps unverwechselbarer künstlerischer Methodik. So lebt die Präsentation der Werke von wechselseitigen Werkbezügen, die verdeutlichen, dass sie künstlerische Ansprüche problembezogen und analytisch sowie neben- und miteinander umsetzte. Im Sinne eines vernetzten Gestaltens erfolgten Rück- und Vorgriffe auf bestehende Ansätze. Formale sowie inhaltliche Bezüge sind in Sophie Taeuber-Arps Arbeiten subtil verwoben und dennoch nachvollziehbar: Die Entstehung eines Werks im Heute hielt immer schon eine Lösung für das Morgen bereit.

Sophie Taeuber-Arp war nicht eine Suchende, sondern eine Findende. Die Kraft ihrer Werke entspringt dem beharrlichen und strukturierten Arbeiten

auf allen Ebenen. Sie war eine Mehrfachbegabung und ihr souveräner Umgang mit Formen und Farben sowie der subtile Einbezug aktueller Kunstströmungen erlaubten ihr die Entwicklung einer unverwechselbaren künstlerischen Handschrift, die den parallelen Ausdruck in den verschiedensten Medien kennzeichnet. Sophie Taeuber-Arps Perspektive hatte die Synthese einer universellen Formensprache mit einer individuell-intuitiven Kompositionsfähigkeit zur Folge. Was leicht und spontan erscheint, direkt und schnörkellos, sei es ein Kopfkissen, eine Tanz-Aufführung oder eine Linienzeichnung, ist immer eine Anordnung, die Genauigkeit und Empfinden, Konstruiertes und Spontanes in sich verbindet. Genau hier liegt ein entscheidender Punkt im Werk und in der künstlerischen Tätigkeit von Sophie Taeuber-Arp. Die Kunstgeschichtsschreibung hingegen drängt zu eindeutigen Einordnungen einzelner Werke und des ganzen Œuvres. Stilistische Zuweisungen, gattungshistorische Analysen und biografische Erklärungsmuster sind unter anderem Methoden, deren sie sich bedient. Diese werden dem Schaffen von Sophie Taeuber-Arp jedoch nicht gerecht. Es fordert verfestigte Methoden geradezu heraus. Und dennoch hielt die Sophie Taeuber-Arp Rezeption lange an den Ordnungssystemen der Kunstgeschichte und der Einteilung und Hierarchisierung nach Gattungen fest. Gut gemeint und aus der Zeit heraus entschieden, blendeten bereits die Autoren des ersten und bisher einzigen Werkverzeichnisses von Sophie Taeuber-Arps Schaffen bewusst Werke oder Werkgattungen aus oder erkannten diese nicht als Gesamtwerk.

«Die bekannte Unbekannte» lautete zu Recht der Titel eines Dokumentarfilms über Leben und Werk von Sophie Taeuber-Arp, den das Schweizer Fernsehen 2012 ausstrahlte. Denn bekannt ist uns Sophie Taeuber-Arp zweifelsfrei. Seit rund 20 Jahren blickt sie uns von der 50-Franken-Note entgegen; man kennt sie als

Ehefrau von Hans Arp, einem der bedeutendsten Dada-Künstler, als seine Mitstreiterin und künstlerische Gefährtin. Der eigentliche Charakter ihres Schaffens ist aber noch zu wenig erforscht. Das Bild, das wir von Sophie Taeuber-Arp haben, ist einseitig geprägt. Es hat sich entlang einer Kunstgeschichtsschreibung formuliert, die sich stilistischer Zuweisungen, gattungshistorischer Analysen und biografischer Erklärungsmuster bedient – und es wurde massgeblich beeinflusst durch die postumen Äusserungen von Hans Arp, in denen er seine Frau der Nachwelt als Träumerin und vornehmlich intuitiv arbeitende Künstlerin präsentierte. Die Ausstellung im Aargauer Kunsthaus betrachtet das Schaffen von Sophie Taeuber-Arp hingegen ganzheitlich, Bekanntes und Unbekanntes als gleichwertig; denn gerade in ihrem gattungsübergreifenden, unverkrampften und sehr bewussten Umgang mit den Gestaltungsmitteln liegt eine ihrer Pionierleistungen.

Sophie Taeuber-Arp war international ausgezeichnet vernetzt, korrespondierte problemlos in mehreren Sprachen. Häufig hielt sie die Fäden in der Hand und für so manches Projekt, sei es ihr eigenes oder ein fremdes, war sie es, die den zündenden Funken gab und es beharrlich begleitete. Sie war eine Netzwerkerin und eine Macherin, nicht primär eine Träumerin, wie sie durch die «Brille» Hans Arps lange dargestellt wurde – oder wenn sie eine Träumerin war, zumindest eine, die Traum und Wirklichkeit sehr gut zu unterscheiden wusste.

• Thomas Schmutz

Thomas Schmutz (*1968, Biel) studierte Kunstgeschichte, Politologie und Medienwissenschaften in Bern, Basel und Chapel Hill (North Carolina, USA). Dissertation: «Das Material der Malerei. Handbücher für Künstler und Amateure 1780–1850». 2004 bis 2006 Geschäftsführer von artworx GmbH, Basel. 2007 bis 2009 Leiter der Kunst- und Kulturvermittlung CentrePasquArt und Museum Neuhaus, Biel. 2009 bis 2011 Kurator des Museum Neuhaus, Biel. Seit 2011 stellvertretender Direktor und Kurator des Aargauer Kunsthauses, Aarau.

The Aargauer Kunsthaus is paying tribute to the pioneer achievements of Sophie Taeuber-Arp with a comprehensive show of her works. Viewing the over 300 exhibits one can explore in unprecedented depth the artist's way of thinking and working as she spanned the genres, connecting and overlapping them.

Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) is one of the most interesting and important women artists of the 20th century. Her oeuvre, which encompasses design, painting, textiles, drawing, sculpture, architecture, and scenography, meets the highest demands of quality and continuity. With its exhibition *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen [Today Is Tomorrow]* the Aargauer Kunsthaus is offering a comprehensive presentation of her oeuvre. Showing over 300 works, the exhibition makes it possible to explore in unprecedented depth and breadth Taeuber-Arp's way of thinking and proceeding in her genre-overlapping art. Her pioneering achievements for modern art receive the attention they deserve. Sizeable groups of works can be seen from all the different genres and different phases of her oeuvre, laying the basis for understanding her unique artistic method. Thus, the presentation of her works is enlivened by their reciprocal interaction

with one another, elucidating how she implemented her artistic endeavours in a problem-oriented, analytical fashion as well in parallel as in combination. In the sense of a cross-linked creative process one encounters reiterations and anticipations of existing approaches. The formal and content-related references are interwoven in a subtle way and yet comprehensible. The emergence of a work in a given present always held the solution for the future in store.

Sophie Taeuber-Arp did not search; she found. The strength of her works is based on working assiduously and in a structured way on all levels. She was multi-talented and her masterly handling of forms and colours as well as the subtle inclusion of existing art trends permitted her to develop a completely unique artistic style that finds parallel expression in all kinds of media. Taeuber's perspective had as a consequence a synthesis of a universal formal language with an individual, intuitive compositional ability. Whatever appears light and spontaneous, direct and without frills, be it a pillow, a dance performance or a line drawing, there is always a configuration to be found which combines exactitude and sensitivity, constructed and spontaneous elements. In this lies one decisive aspect of the artistic work of Sophie Taeuber-Arp. Art historiography tends to seek a clear classification of single works and whole oeuvres. Its tools and methods are, among others, stylistic

assignments, analyses of historical genres, and biographical interpretations. None of these will do justice to the work of Sophie Taeuber-Arp. It veritably challenges set methods. And yet, for a long time, the perception and reception of her work held fast to the classification systems of art history and the assignment and hierarchization according to genres. Meaning well and under the influence of their time, the authors of the first and only existing work catalogue of Sophie Taeuber-Arp's oeuvre consciously either took no account of some works and some genres or did not recognize them as part of the oeuvre as a whole.

“The Known Unknown” was justifiably the title of a documentary on the life and work of Sophie Taeuber-Arp. It was shown on Swiss television in 2012. Indeed, Sophie Taeuber-Arp is without a doubt “known” to us. For twenty years now she has been looking at us from the 50 franc banknote and one knows her as the wife, fellow campaigner and artistic partner of Hans Arp, one of the most important Dada artists. The actual character of her work has nevertheless not been explored enough. The picture we have of her is one-sided. It has been formed by an art historiography that uses stylistic classifications, historical genre analyses and biographical explanations – and it was largely influenced by posthumous statements made by the widowed Hans Arp. In these statements he presented her to posterity as a dreamer and as an artist

who worked primarily intuitively. By contrast, the exhibition in the Aargauer Kunsthaus regards the oeuvre of Sophie Taeuber-Arp as a whole. Known works are given the same attention as unknown ones because her pioneer achievements lie in the relaxed, while conscious way she used design media in the bridging and overlapping of genres.

Sophie Taeuber-Arp had excellent international connections and was able to correspond with others in several languages without difficulty. Many a time she was able to pull all the strings for a project, to which – whether it was her own or someone else's – she had often actually given the vital spark of initiation, only to then follow it through with great perseverance. She was a “networker” and a “doer”, not primarily the dreamer as she was seen for the longest time through the glasses of Hans Arp. If she was a dreamer, then she was one who at least was very able indeed to differentiate between dream and reality.

• Thomas Schmutz

Thomas Schmutz (*1968, Biel) studied art history, political science, and communication in Bern, Basel and Chapel Hill (North Carolina, USA). Dissertation: “The Material of Painting. Handbooks for Artists and Amateurs 1780–1850”; From 2004 to 2006, managing director of artworx Ltd., Basle; from 2007–2009, director of the art and cultural communication firm CentrePasquArt and the Museum Neuhaus in Biel; from 2009 to 2011, curator of the Museum Neuhaus in Biel. Since 2011, deputy director and curator of the Aargauer Kunsthaus, Aarau.

Q and A – 3 Questions to Andrew Bick



Andrew Bick
in seinem Atelier / in his studio,
November 2013

NEXT ISSUE DEC 2014

Bildnachweis / Image credits:

1, 3, 4, 5: VG Bild-Kunst Bonn;
6, 7: Mattress Factory, Pittsburgh, USA; 8, 9: Serge Hasenböhler;
11: Martin Stollenwerk; 12, 13: Serge Hasenböhler;
14, oben / top: Privatsammlung / Private collection;
14, Mitte / middle: <http://thecharnelhouse.org/tag/sophie-tauber-arp/>;
14, unten / bottom: Stiftung Hans Arp und Sophie Tauber-Arp e. V.,
Rolandswerth

Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Petra Giezendanner
Übersetzung / Translation: Sibylle Blasi, Ingrid Gellersen
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel
Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel
Drucker / Printing: Steudler AG, Basel

IMPRESSUM / IMPRINT

PAGE 16

3 QUESTIONS TO ANDREW BICK

1. «Was du siehst, ist was du bekommst» gilt als eines der bekanntesten Zitate der Kunstwelt. Was hältst du davon?

Ich musste es nachschlagen, weil ich dachte, es handle sich um ein falsches Zitat von Frank Stellas «was du siehst, ist was du siehst». Ich fand heraus, dass sich die allgemeine Verwendung auf eine Computerschnittstelle bezieht. Das, was auf dem Bildschirm als Text/ Bild zu sehen ist, entspricht ausgedrückt ziemlich genau der Darstellung auf dem Bildschirm. Ich glaube aber nicht, dass dieses Konzept in der bildenden Kunst gleich funktioniert, denn was die Menschen «bekommen», steht oft in keinem Zusammenhang mit dem Kunstwerk, das sich vor ihnen befindet. So viel in der Kunstwelt hat mit empfangener Information zu tun, dass wir selten in einer unmittelbaren Art und Weise auf etwas blicken, das nicht selbst schon durch irgendeine bereits vorher aufgenommene Interpretation vermittelt worden ist. Meine kurze Antwort ist: Ich ziehe Bruce Naumans etwas klagendes «Pass auf, Scheisskerl» vor, denn selbst dann, wenn wir etwas tatsächlich anschauen, schauen wir oft gar nicht richtig hin...

2. Wenn du für den Rest deines Lebens an nur einem Projekt arbeiten müsstest, welches wäre das?

Sonderbarerweise ist das, was ich gegenwärtig tue (Kunst machen, kuratieren, unterrichten, schreiben) nur ein Projekt, selbst wenn dies von aussen betrachtet schizophren erscheinen mag; deshalb würde ich fortfahren mit dem Projekt, das mich gerade beschäftigt – so lange ich kann.

3. Mit dem fünfzigsten Lebensjahr erreichst du nun die Mitte deiner Karriere. Wie beurteilst du den ersten Teil deiner Laufbahn?

Ich glaube, ich bin schon fast zur Hälfte durch, was mich nachdenklich und milde stimmt, bisweilen auch schwermütig, aber meistens optimistisch demgegenüber, was als nächstes kommen könnte. Denn heute habe ich eine viel genauere Vorstellung von dem, was ich tue, als was dies noch vor zwanzig Jahren der Fall war. Die erste Hälfte war voller Fehler; fünfzig zu werden bedeutet, dass ich zurückblicken und sehen kann, dass einige Fehler, die mich erschauern lassen (und die ich zu verbergen versuche) auch interessant, ja sogar schön waren. Ich merke auch, dass die Kunstwelt zyklisch verläuft – was man sät, das erntet man usw. ... Und so schaue ich heute mit viel grösserer Überzeugung auf meine Arbeit aus den frühen 1990ern zurück, die gänzlich ausserhalb der allgemeinen Strömung des damaligen London zu stehen schien.

1. “What you see is what you get” is one of the most famous quotes in the art world. What do you think of it?

I had to look this up because I thought it was a misquotation of Frank Stella’s “what you see is what you see”. I discovered its general usage is for a computer interface where what is on the screen in terms of text/image prints pretty much exactly like its on screen appearance. I don’t think this concept works the same way in visual art though, because what people “get” frequently bears no correspondence to the art that is in front of them. So much of the art-world is about received information that we are rarely looking in an unmediated fashion at something that has not itself been mediated by prerecorded interpretation of some sort. My short answer: I prefer Bruce Nauman’s slightly plaintive “Pay attention motherfucker”, because even when we do see things we are so often not really looking ...

2. If you would have to work on only one project for the rest of your life, what would it be?

Weirdly enough what I am currently doing (making art, curating, teaching, writing) is one project, however schizophrenic it seems from the outside; so it would be to carry on with what I am working on, for as long as I am able to.

3. Turning 50 your Mid-Career starts. How was the first part of your art life?

I think I am almost half way through now, which makes me reflective and mellow, occasionally gloomy, but mostly optimistic about what might come next, because I have a much better idea of what I am doing than I did twenty years ago. The first part was full of mistakes, passing fifty means I can look back and see that some of the mistakes I cringe about (and hide away) were also interesting and even beautiful. I realise, as well, that the art-world is cyclical, what goes around comes around, etc... and so I look back with much more confidence at work I was making in the early 90s that seemed completely outside the general flow of what was happening then in London.

Andrew Bick, Juni / June 2014

• Die Fragen wurden gestellt von /
The questions were posed by
Katharina Schmid, Direktorin / director of
von Bartha gallery.