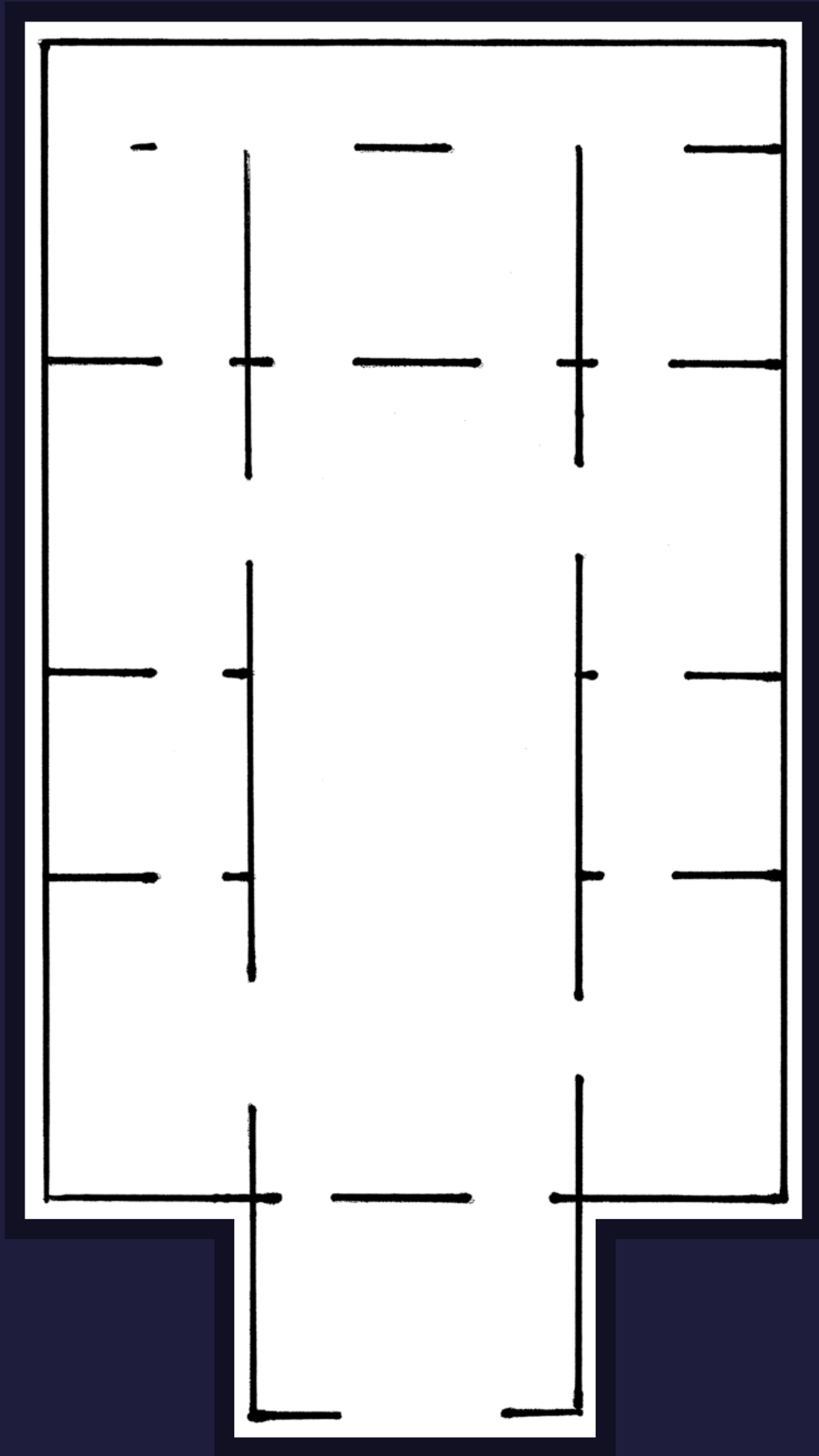


ANGELIKA BARTHOLL



SEVEN PIECES

DISTANZ

( DE ) Magisches und wissenschaftliches Denken verbinden sich bei Angelika Bartholls Arbeiten zu einem ganzheitlichen System, in dem komplexe geometrische Körper und mathematische Modelle auftauchen. Neben höchst subtilen Zeichnungen und Collagen, Objekten und Installationen hat sie eine Reihe berührend schöner und farbtensiver Bilder geschaffen, die in mehreren Schichten mit Wollfäden durchwirkt etwas Kostbares und Komprimiertes ausstrahlen. Die aus Nesselstoff genähten Bilderhüllen mit aufgedrucktem Werktitel sind nicht nur funktionaler Schutz, sondern auch sichtbares Ordnungssystem ihrer künstlerischen Gratwanderung zwischen Zeigen und Verbergen. So ist über mehr als drei Jahrzehnte ein Œuvre entstanden, das unbedingt gesehen und gezeigt werden sollte. Darum hat Angelika Bartholl einen beeindruckenden Katalog einer virtuellen Ausstellung konzipiert, der ihre real existierenden Werke in Verbindung mit imaginierten Werken in virtuellen Räumen präsentiert.

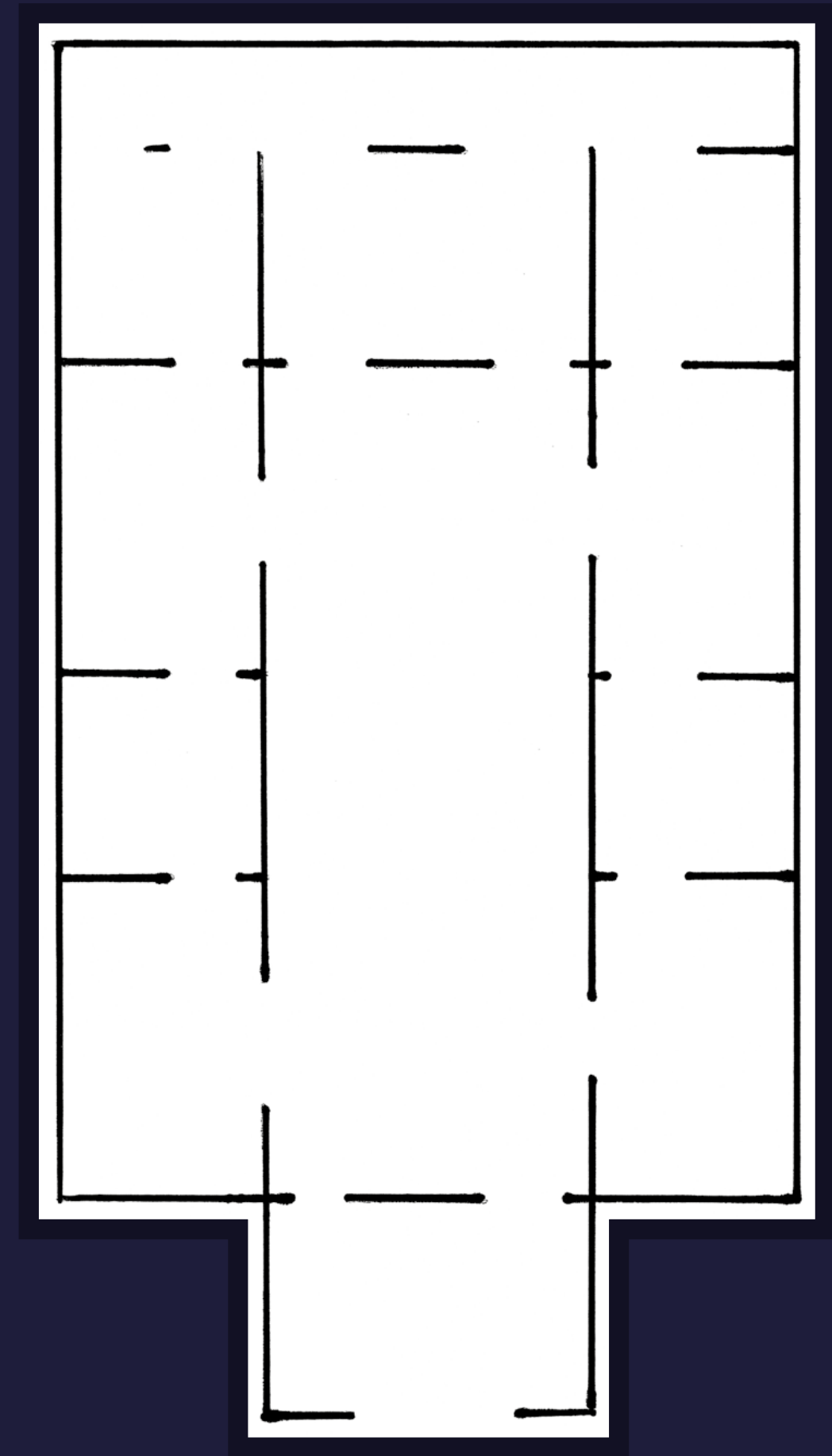
( EN ) Magical and scientific thought merge in Angelika Bartholl's work to form a holistic system in which complex geometrical bodies and mathematical models crop up. In addition to highly subtle drawings and collages, objects and installations, she has created a series of touchingly beautiful paintings with rich colors that are interwoven in several layers with woolen thread to exude a sense of something precious and compressed alike. The sleeves for her works, which she sews from untreated cotton with the work titles printed on them, not only provide functional protection but also a visible classification system for an artistic balancing act between revealing and concealing. In this way, over a period of more than three decades she has produced a vital oeuvre that needs to be seen and displayed. Which is why Angelika Bartholl has devised an impressive catalog for a virtual exhibition that presents her real, existing pieces in connection with imagined works in virtual spaces.

Essays  
by

VEIT LOERS  
WALTER KUGLER  
JOHAN AF KLINT

## BARTHOLL SEVEN PIECES

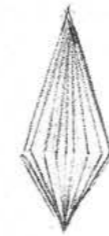
# ANGELIKA BARTHOLL



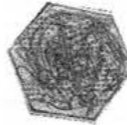
## SEVEN PIECES



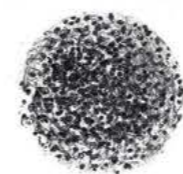
THE MEMORY OF WATER



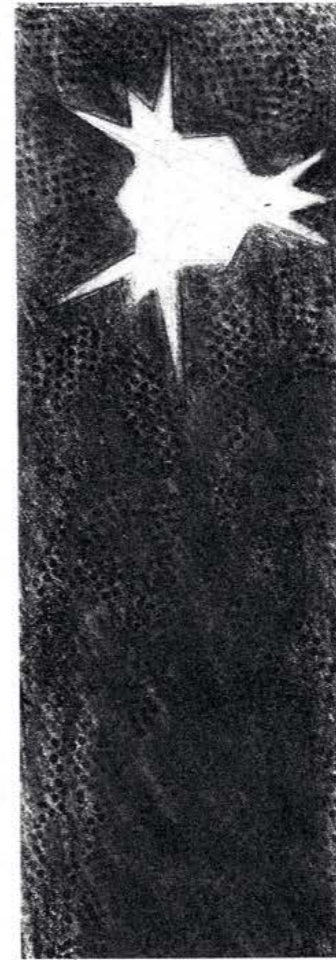
BEE HOUSE



SOUL HOUSE



RIVER OF TIME

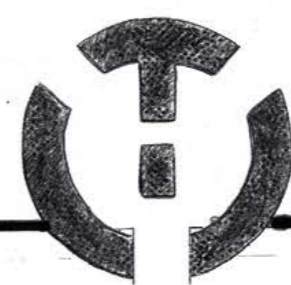


GENESIS 3 NOW

THE HIDDEN WORK



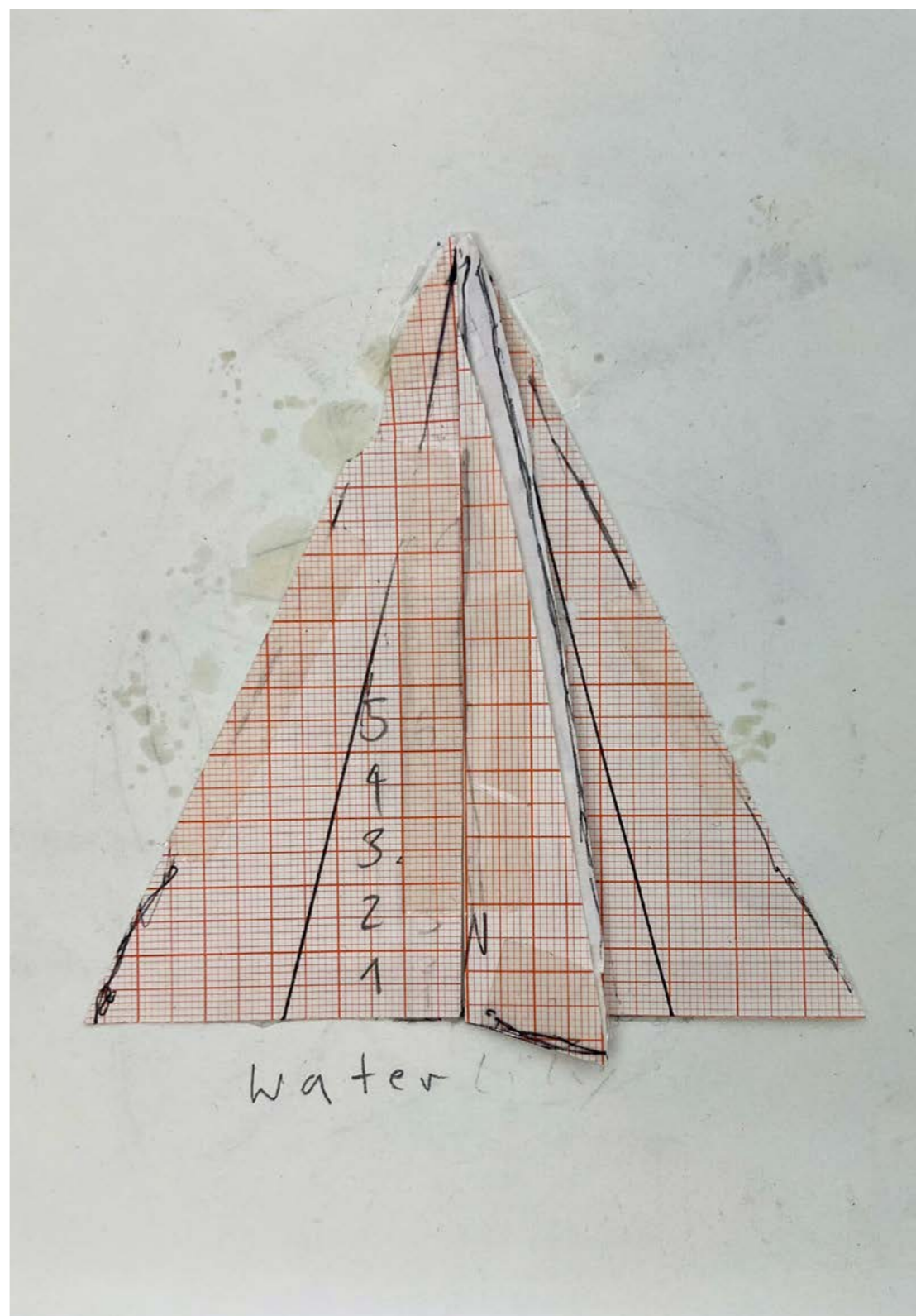
CHOOSE



ANGELIKA BARTHOLL

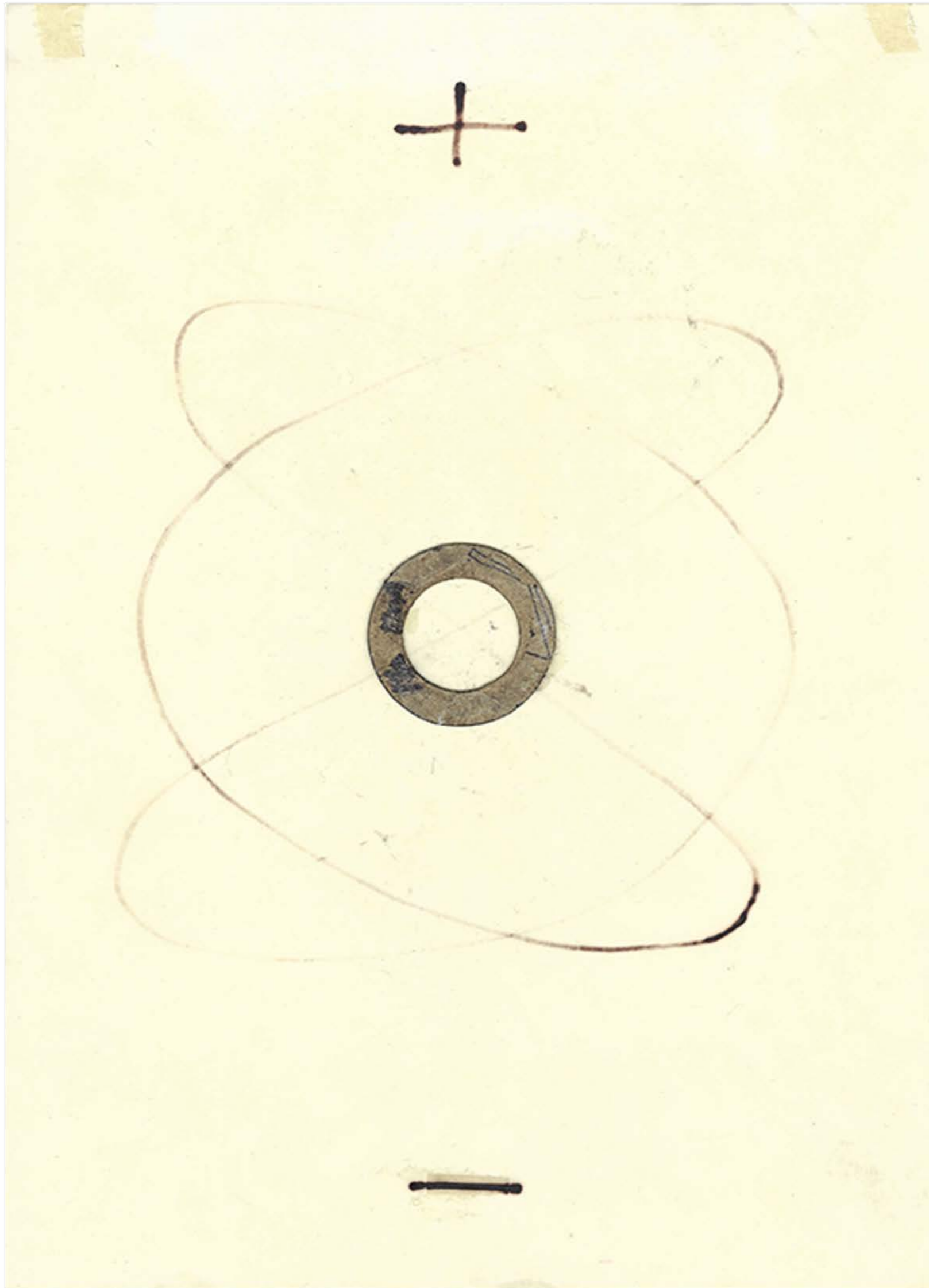
DISTANZ

SEVEN PIECES

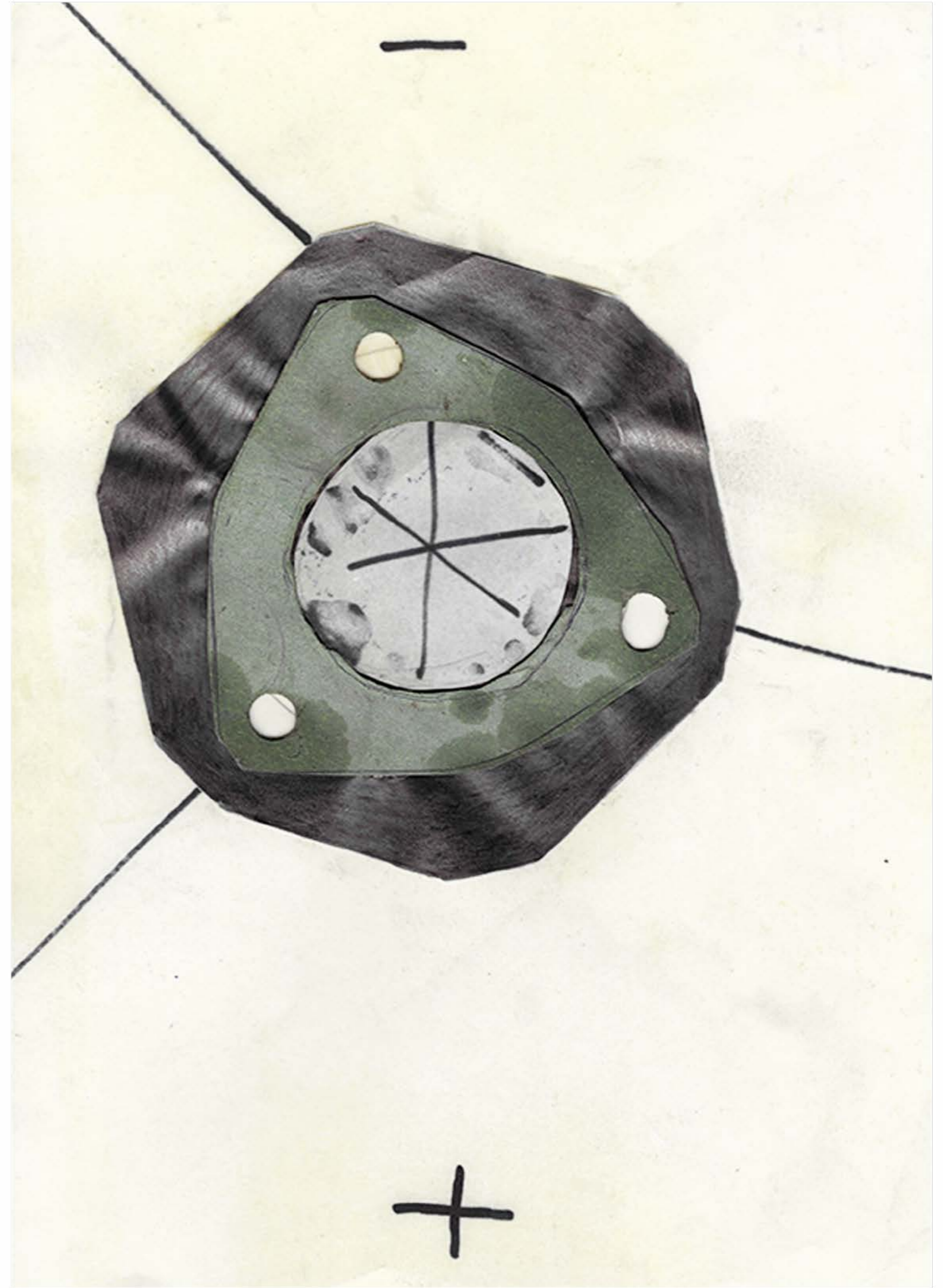


Water, 2019, sketches, pencil, sharpie, graph paper, oil on paper, 15x21 cm

SEVEN PIECES IS  
AN ESSENCE  
OF SPIRIT,  
SCIENCE, HUMAN,  
ANIMAL,  
NATURE AND  
EARTH.



Lemniscate, 2013–2020, pencil, sharpie, cardboard, oil on paper, 21 × 14.8 cm



Inside the Circle, 2013–2020, pencil, sharpie, cardboard, oil on paper, 21 × 14.8 cm



# CONTENT

IMAGINARY EXHIBITION	Angelika Bartholl	Page	12
PIECE ONE	Choose	Page	17
PIECE TWO	The River of Time	Page	39
PIECE THREE	Soul House	Page	57
PIECE FOUR	Bee House	Page	77
PIECE FIVE	The Memory of Water	Page	95
PIECE SIX	Genesis 3 Now	Page	115
PIECE SEVEN	The Hidden Work	Page	133
ARTIST TALK	Brigitte Martin & Angelika Bartholl	Page	176 <sup>11</sup>
PRIMORDIAL CHAOS	Veit Loers	Page	180
CHAMBERS OF WONDER	Walter Kugler	Page	184
COMMENT ON THE EXHIBITION SEVEN PIECES	Johan af Klint	Page	186
CITATIONS		Page	192
IMPRINT		Page	193

## Virtuelle Ausstellung

( DE ) **Am Anfang steht „Choose“, eine begehbare Installation, gleichsam der Vorhof, den man durchschreitet, um in die Ausstellung „Seven Pieces“ zu gelangen. Die linke Seite der kreisförmigen Installation ist mit gelbem Licht, die rechte Seite mit blauem Licht durchzogen. Der runde Raum wird durch eine Wand geteilt, in deren durchbrochener Mitte sich Gelb und Blau zu Grün mischen. Was wird? Was ist? Was bleibt? Der Grundriss des Geschehens ist fiktiv, er ist das vorgestellte Ideal einer Ausstellungsidee. Herzstück der Anordnung ist im mittleren Teil die Installation „River of Time“. Der gesamte Raum ist fausthoch, bis knapp zu den Wänden, mit Wasser geflutet. In der hinteren Mitte schwimmt eine von Innen und Außen verspiegel-**

ANGELIKA BARTHOLL

**te, begehbare Pyramide. Monitore werfen Bilder von Landschaften auf spiegelnde Innenflächen. Aus zwei hölzernen Stethoskopen dringen leise Geräusche des Wassers, Strandgut liegt auf dem Boden. Von der Pyramide weitergehend, gelangt man zum „Soul House“, einem rostroten Kuppelzelt, durch das von oben in kleinen Strahlen Licht fällt. Der Boden ist mit schwarzen Rapssamen bedeckt. Berührung und Reibung. In den Lichtstrahlen den Staub sehen. „Soul House“ bietet die Möglichkeit zu verweilen, in sich zu gehen, nachzudenken und zu träumen. In den dazugehörigen Evolutionsraum dringt aus dem Nachbarraum der Geruch des „Bee House“. In dessen Innerem befindet sich ein fünfeckiges Gefäß aus hellem Marmor, gefüllt mit geschmolzenem Wachs. Ein nicht**

## Imaginary Exhibition

( EN ) **At the beginning there is “Choose,” a walk-through installation, the forecourt, as it were, which one walks through to enter the exhibition “Seven Pieces.” The left side of the circular installation is suffused with yellow light, the right side with blue light. The circular space is divided by a wall, with an opening in the middle creating a passage where yellow and blue mix to form green. What will be? What is? What remains? The ground plan of the event is fictitious, it is the imagined ideal of an exhibition idea. The centerpiece of the arrangement is the installation “River of Time” in the middle section. The entire room is flooded with water, fist high and reaching almost up to the walls. At the rear center there is a floating pyramid, mirrored**

ANGELIKA BARTHOLL

**inside and out, that visitors may enter. Monitors cast images of the earth onto mirrored interior surfaces. Soft sounds of water emanate from two wooden stethoscopes; flotsam and jetsam lie on the floor. Continuing from the pyramid, one arrives at the “Soul House,” a rust-red dome tent with light shining through from above in small rays. The floor is covered with black rape seeds. Touch and friction. We see the dust in the rays of light. The “Soul House” offers the opportunity to linger, to introspect, to reflect and to dream. The smell of the “Bee House” penetrates into the “Evolution Room” belonging to it from the neighboring room. Inside there is a pentagonal vessel made of pale marble, filled with melted wax. An invisible heat source melts it, keeping it liquid. Smell and temper-**

13

sichtbarer Wärmequell lässt es schmelzen, hält es flüssig. Geruch und Temperatur verstärken sich gegenseitig. Gegenüber dem Bienenhaus hängt eine Bienenköniginnenfalle. An den Wänden Bienenzeichnungen und ein Herbarium. Im angrenzenden Raum trifft man auf die Installation „The Memory of Water“: Erinnern, denken, zusammenfügen, entscheiden. Gedanken und Empfindungen werden zur Erinnerung der Welt. Parallel angeordnet findet sich „Genesis 3 Now“. Die Installation verkörpert die Idee einer evolutionären Welt, in der es keinen Stillstand gibt. Der abschließende siebte Part „The Hidden Work“ spielt mit den Strategien des Zeigens und Verbergens. Die Hülle wird zum Teil des Werkes. Bilder und Objekte können je nach Ausstellungssituation verpackt oder unverpackt ausgestellt werden. Das Nichtsichtbare

ANGELIKA BARTHOLL

weckt die Vorstellungskraft, fragt nach dem Spannungsgefüge von geistiger und physischer Realität. In „The Hidden Work“ werden Entscheidungen zu verhandelbaren Verbindlichkeiten, lassen Veränderungen und Improvisation der Werke zu. Just imagine!

ature reinforce each other. Opposite the bee house there is a hanging queen bee trap. On the walls there are bee drawings and a herbarium. In the adjacent room, we encounter the installation “The Memory of Water”: remembering, thinking, putting together, deciding. Thoughts and sensations become the world’s memory. Arranged in parallel, we find “Genesis 3 Now.” The installation embodies the idea of an evolutionary world in which there is no standstill. The final seventh part, “The Hidden Work,” plays with the strategies of showing and hiding. The packaging becomes part of the work. Pictures and objects can be shown wrapped or unwrapped, depending on the exhibition situation. The invisible arouses the imagination, inquires into the tension between mental and physical reality. In “The Hidden Work” decisions become nego-

ANGELIKA BARTHOLL

tiable obligations, allowing for changes and improvisation of the works. Just imagine!

15

PIECE ONE

CHOOSE

( DE ) **Am Anfang steht „Choose“, eine begehbare Installation, gleichsam der Vorhof, den man durchschreitet, um in die Ausstellung „Seven Pieces“ zu gelangen. Die linke Seite der kreisförmigen Installation ist mit gelbem Licht, die rechte Seite mit blauem Licht durchzogen. Der runde Raum wird durch eine Wand geteilt, in dessen durchbrochener Mitte ein Gang entsteht, in dem sich Gelb und Blau zu Grün mischen. Wählen zwischen den Gängen, am Ende öffnet sich der Raum. Radius mit der Wirkung nach außen, Sphäre mit der Wirkung nach innen. Skizzierte Gedanken zur Lemniscate werden zur Werkgrundlage der Ausstellungsplanung „Seven Pieces“.**

PIECE ONE

( EN ) **At the beginning there is “Choose,” a walk-through installation, the forecourt, as it were, through which one passes to enter the exhibition “Seven Pieces.” The left side of the circular installation is suffused with yellow light, the right side with blue light. The circular space is divided by a wall, in the openwork center of which a corridor is created where yellow and blue mix to form green. Choose between the aisles, at the end the space opens up. Radius affecting the interior sphere, affecting the exterior. The sketched thoughts on the lemniscate become the work basis of the exhibition planning “Seven Pieces.”**

CHOOSE

WÄHLEN  
ZWISCHEN DEN  
GÄNGEN.  
RADIUS MIT DER  
WIRKUNG

PIECE ONE

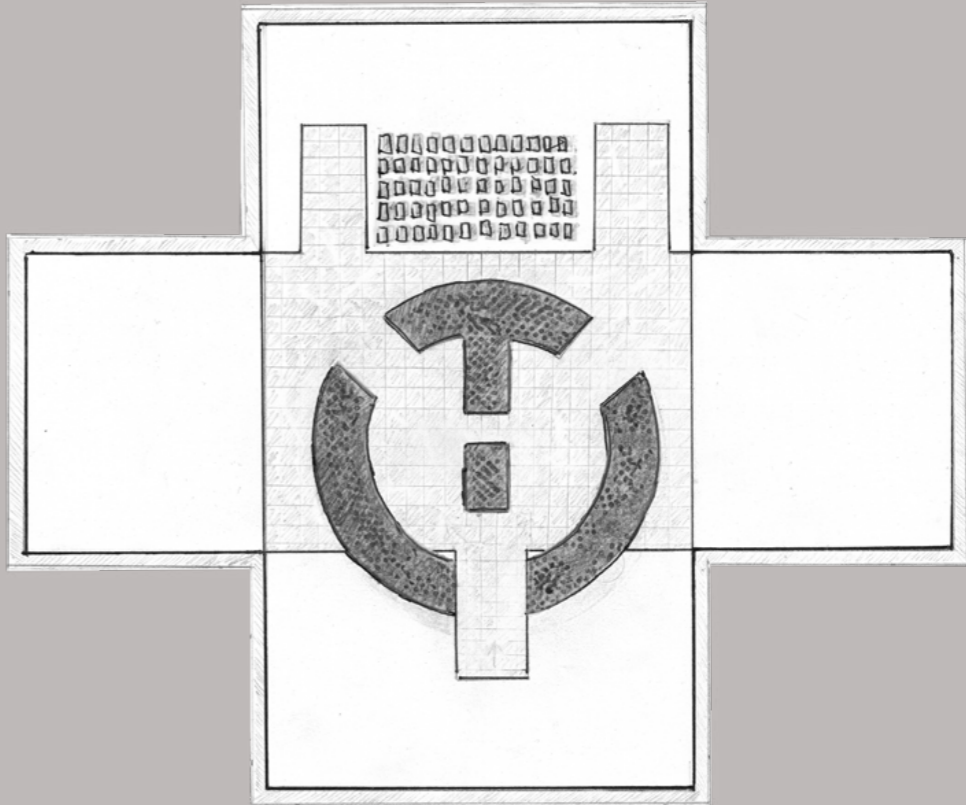
NACH AUSSEN.  
SPHÄRE  
MIT DER  
WIRKUNG NACH  
INNEN.

CHOOSE  
BETWEEN  
THE  
PASSAGES.  
RADIUS

CHOOSE

ACTING  
OUTWARDS.  
SPHERE  
ACTING  
INWARDS.

21



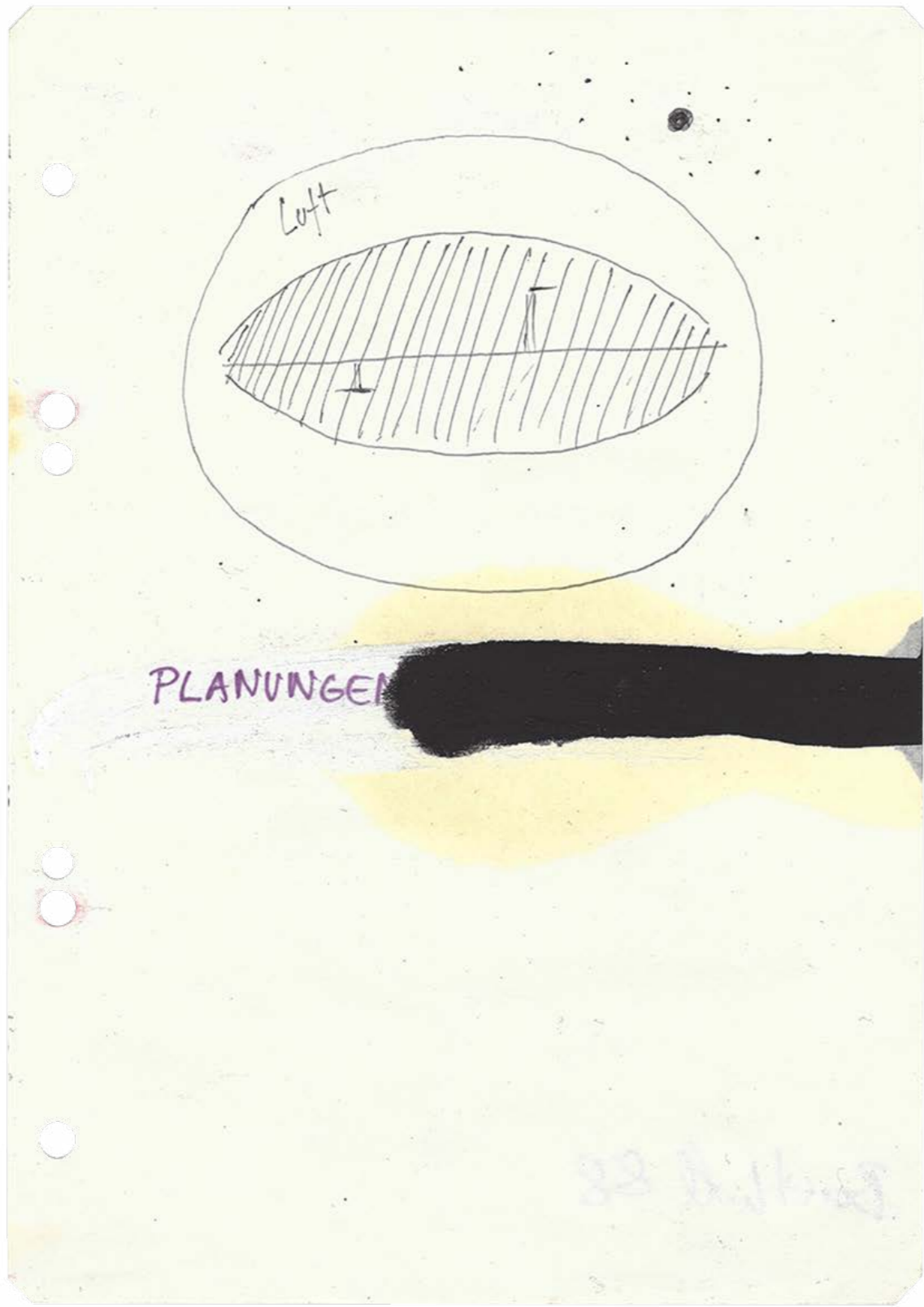
Choose, floor plan with unfolded side walls



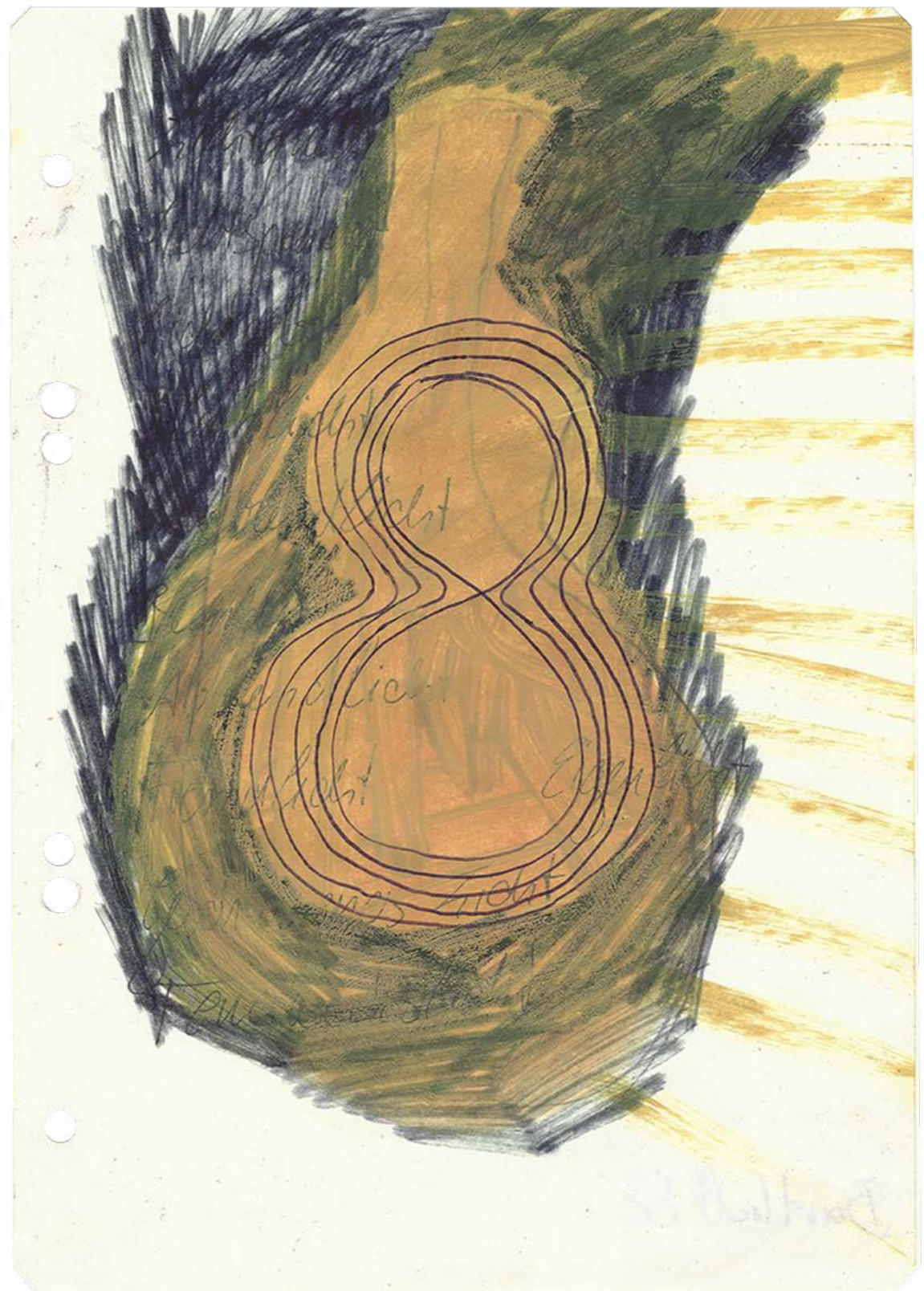




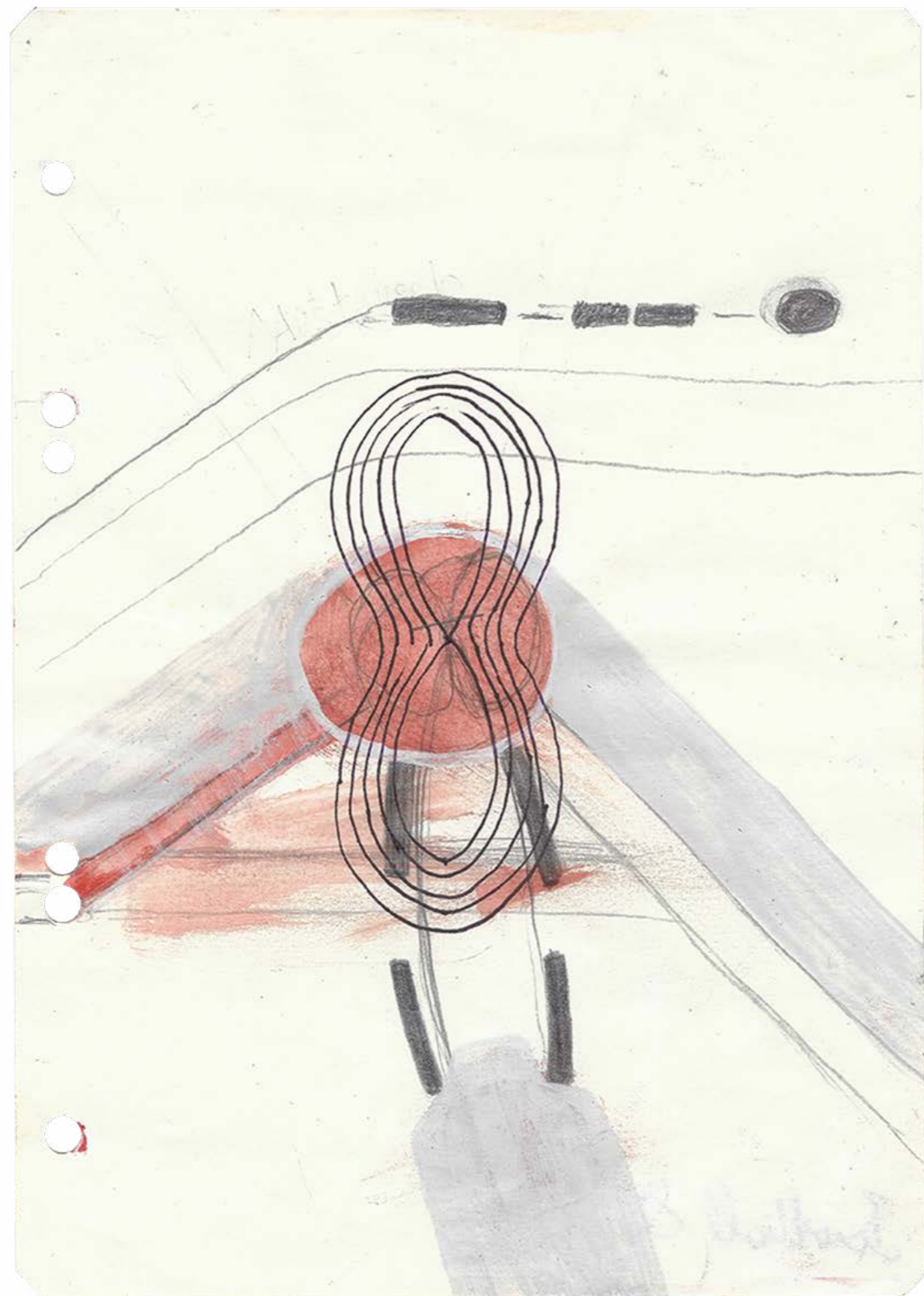
Plus, Minus, Plus, 1988, pencil, sharpie, tracing paper, oil on binder paper, 15 x 21 cm



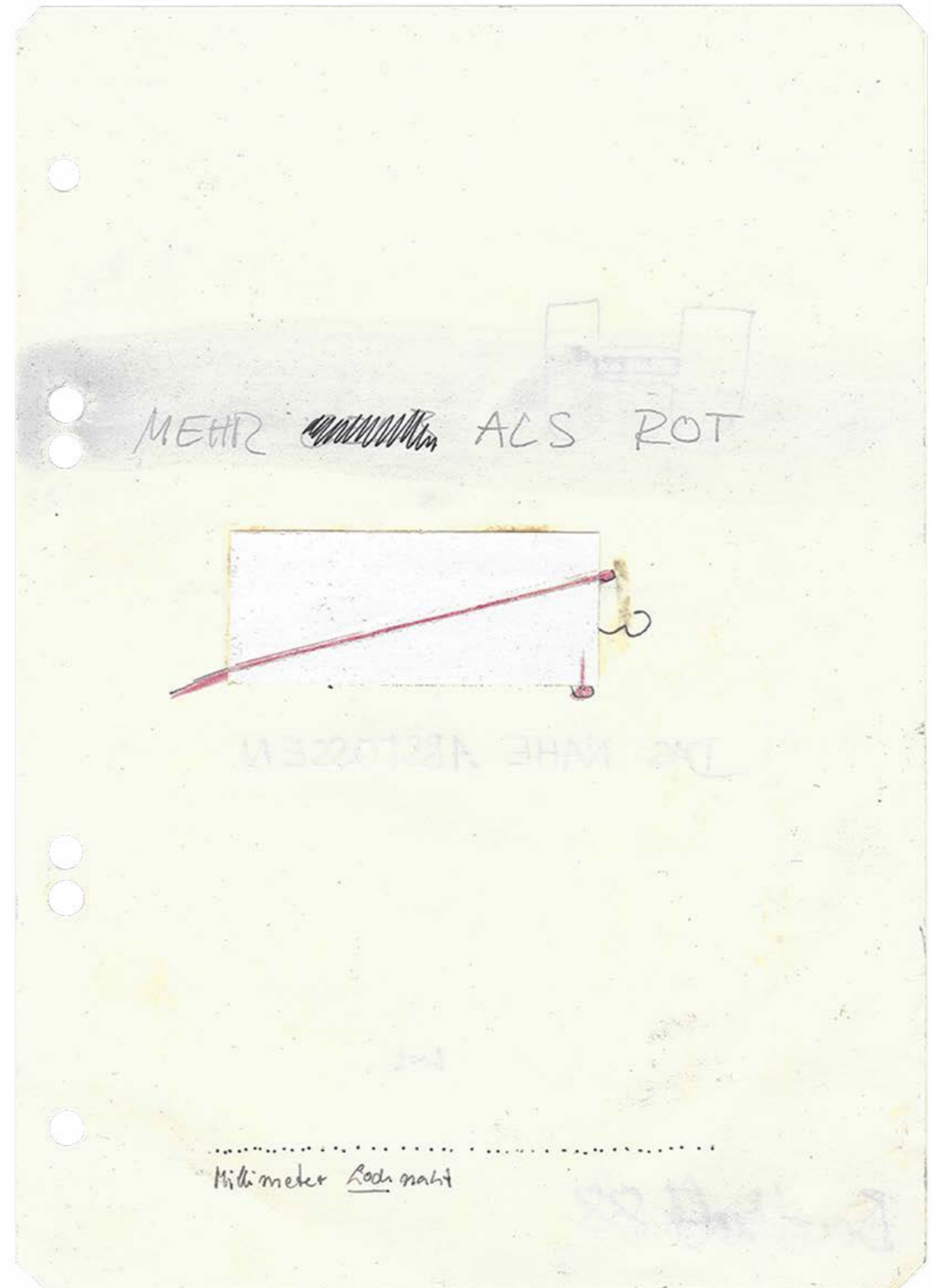
Air, 1988, pencil, sharpie, oil on binder paper, 15×21 cm



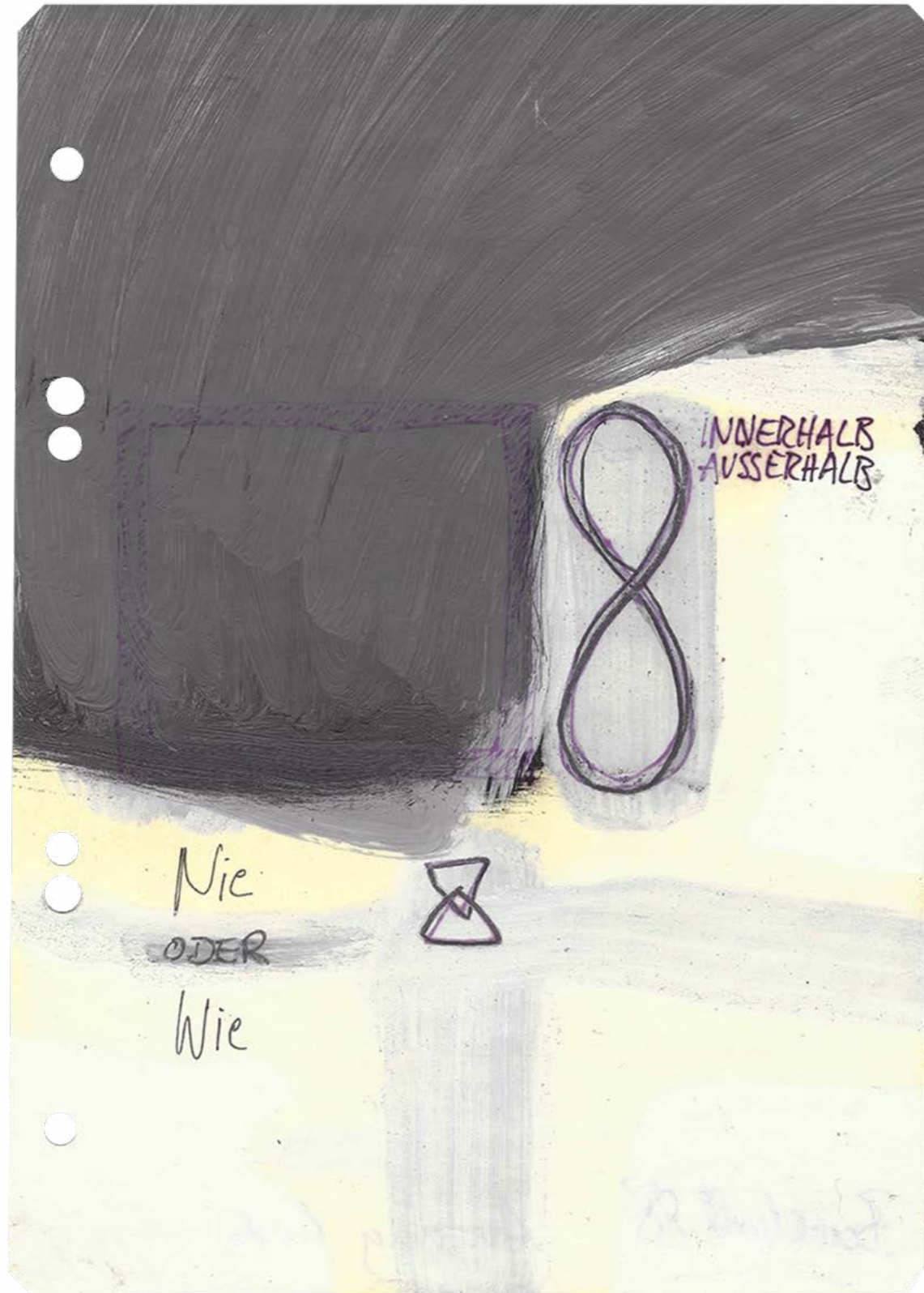
Lying Eight, 1988, sharpie, oil on binder paper, 15×21 cm



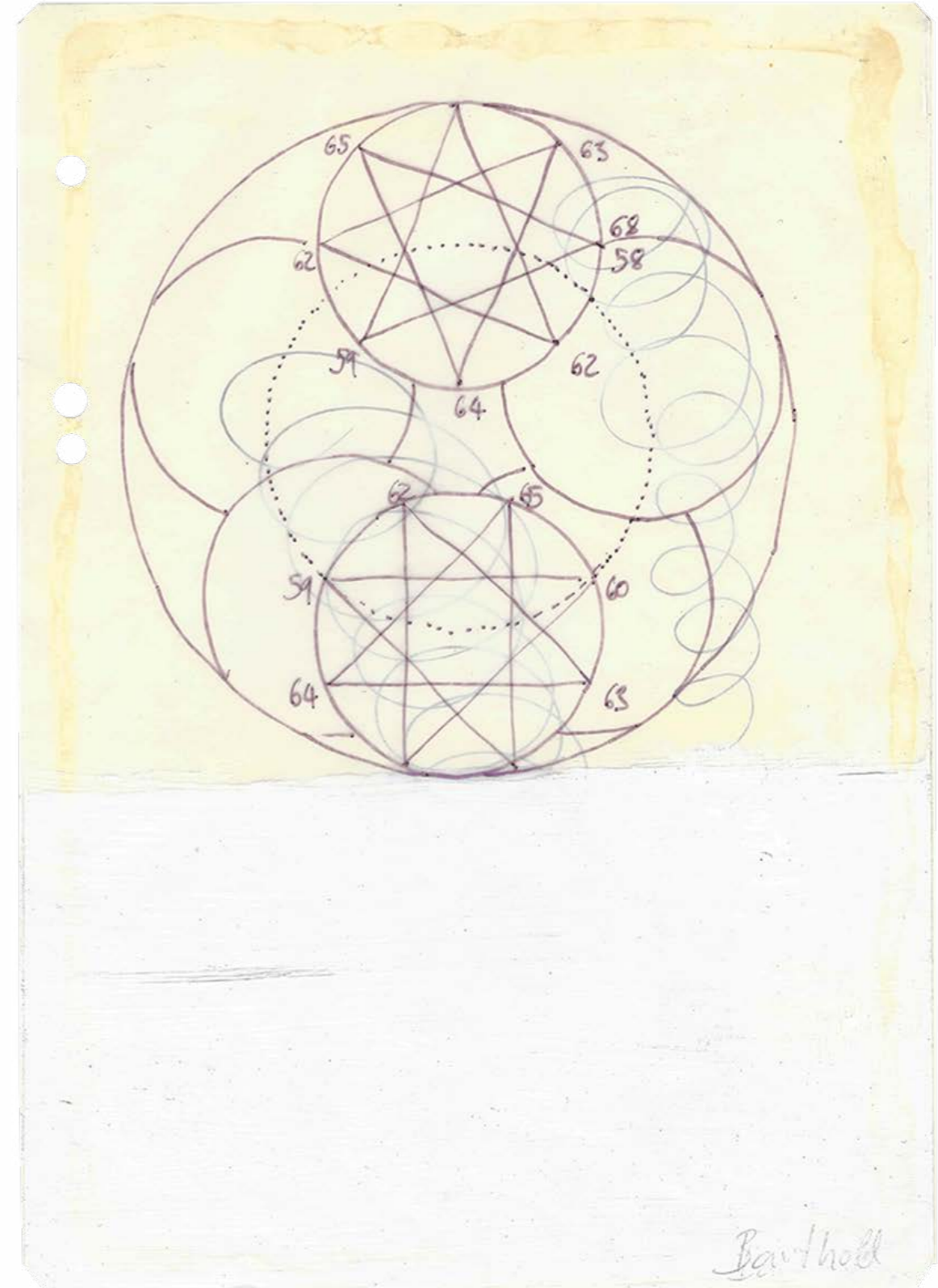
In the Middle, 1988, pencil, sharpie, watercolor, oil on binder paper, 15×21 cm



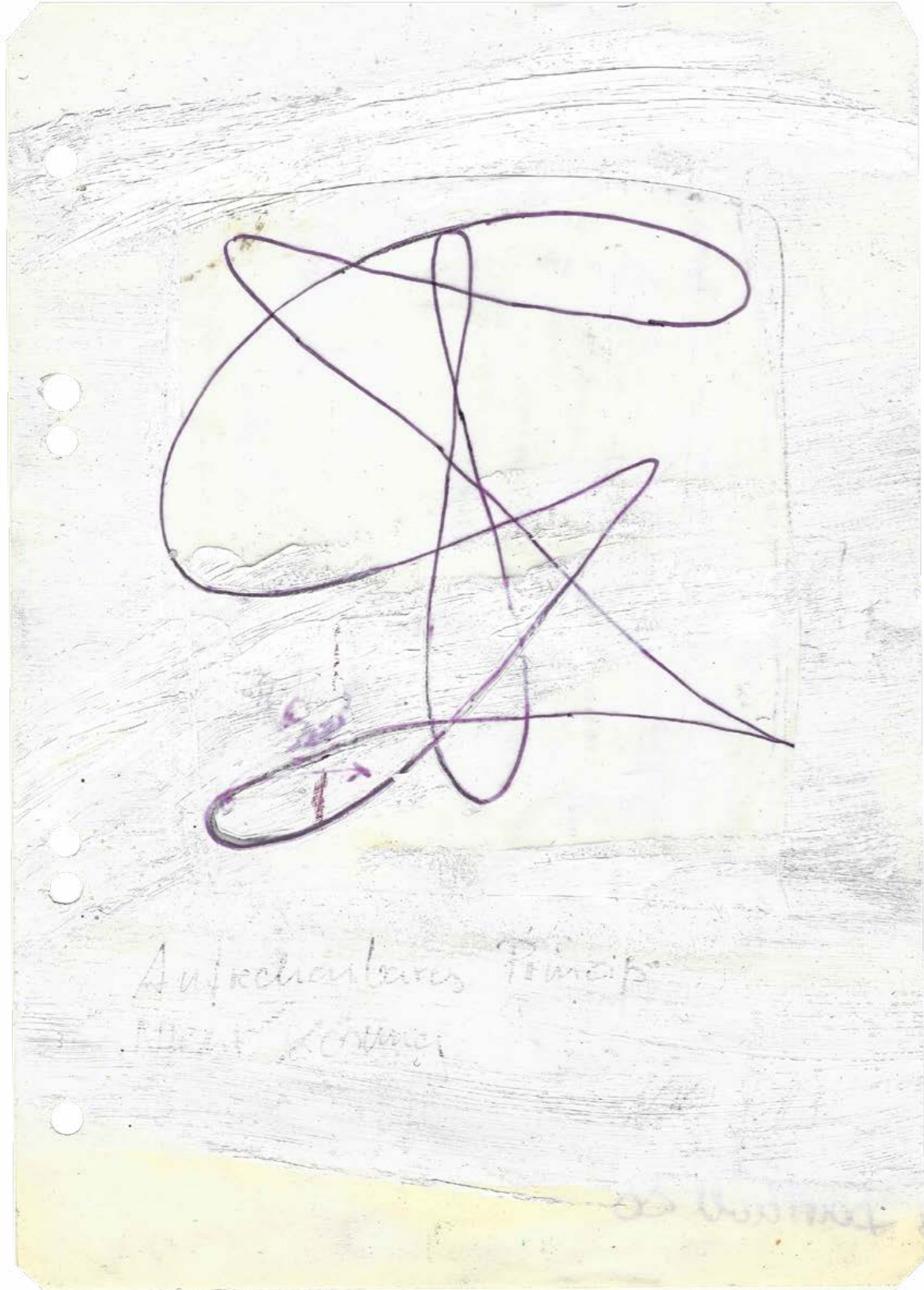
More than Red, 1988, pencil, paper, oil on binder paper, 15×21 cm



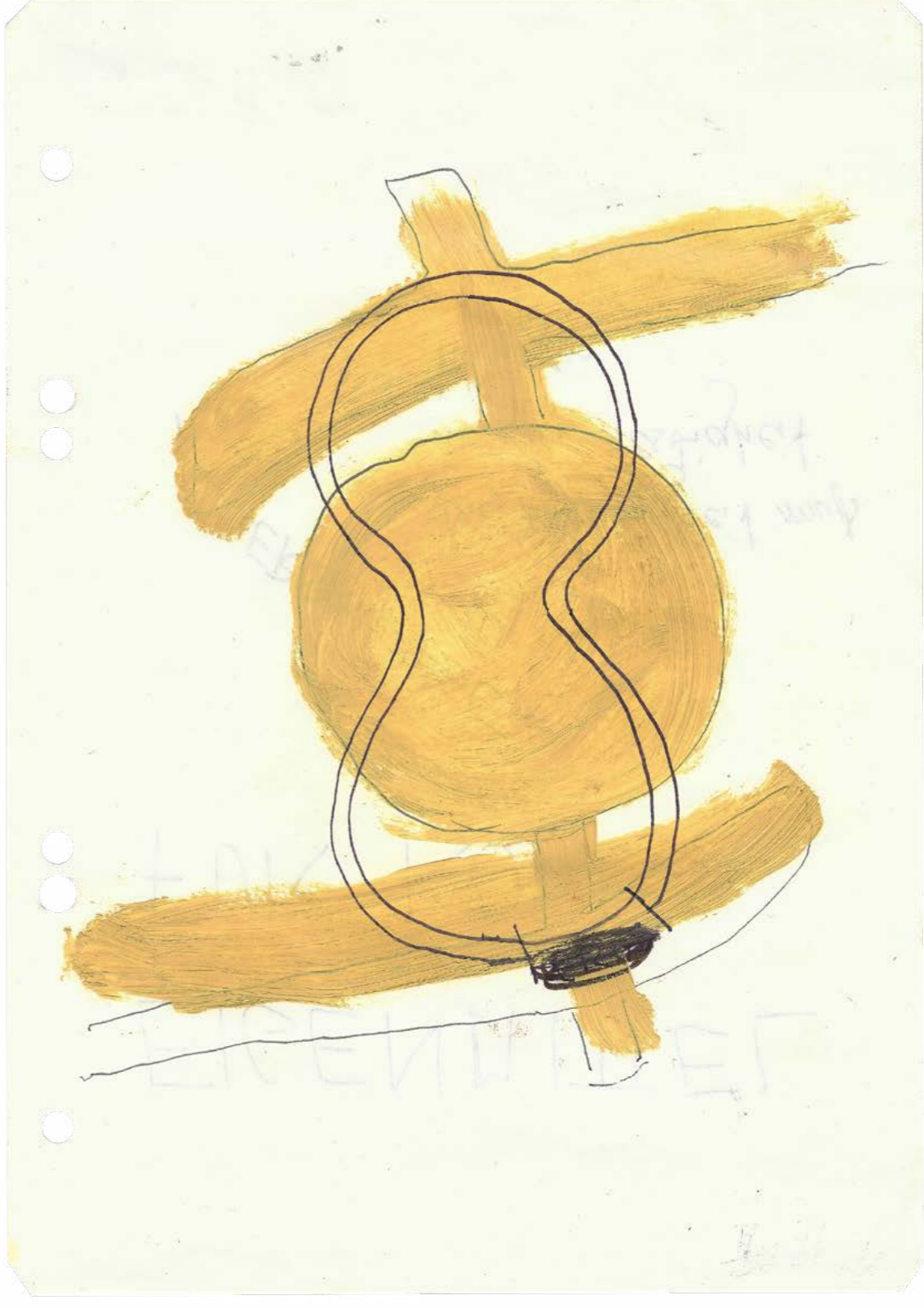
Inside, Outside, 1988, pencil, crayon, oil on binder paper, 15 × 21 cm



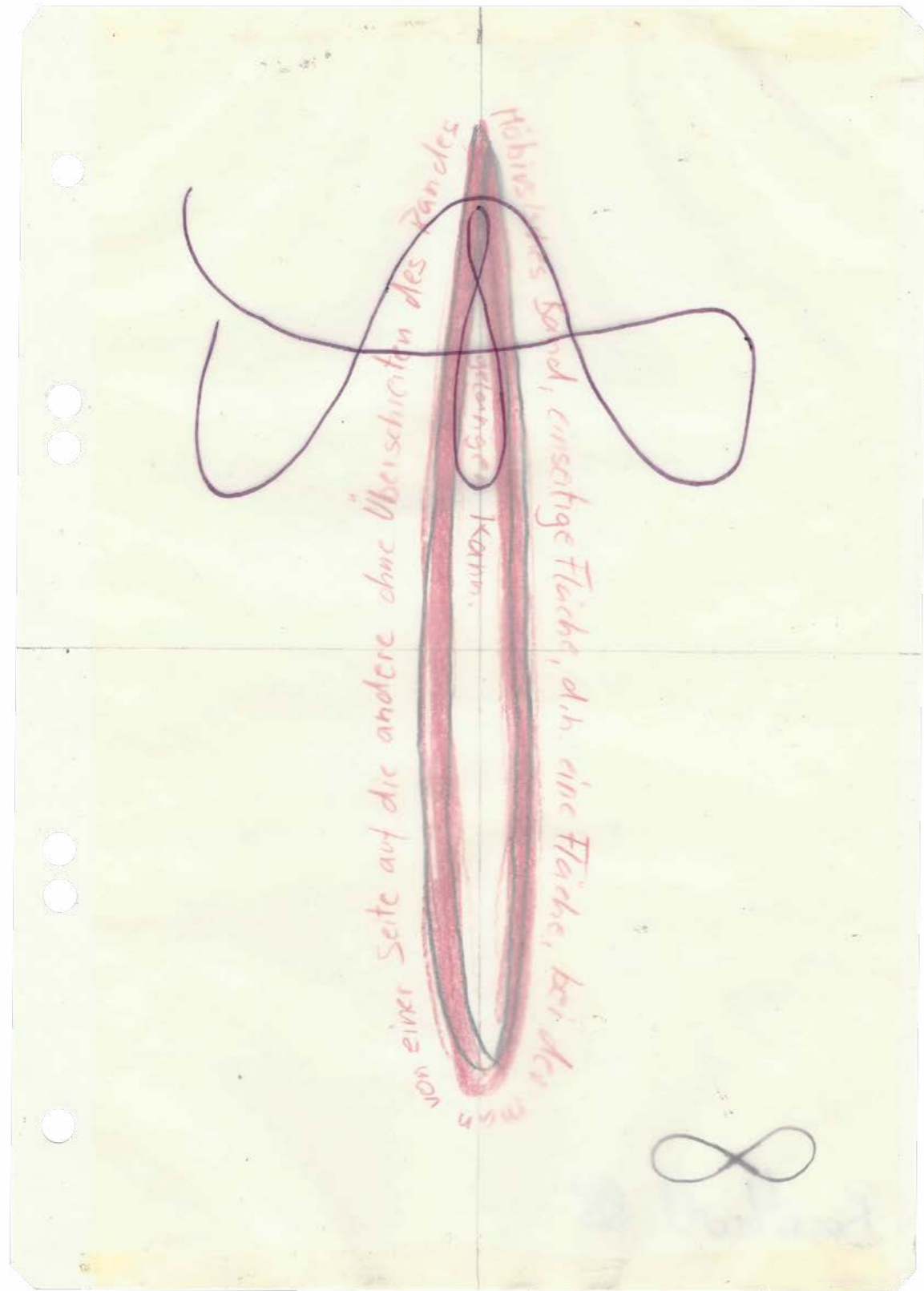
Stars, 1988, pencil, paper, oil on binder paper, 15 × 21 cm



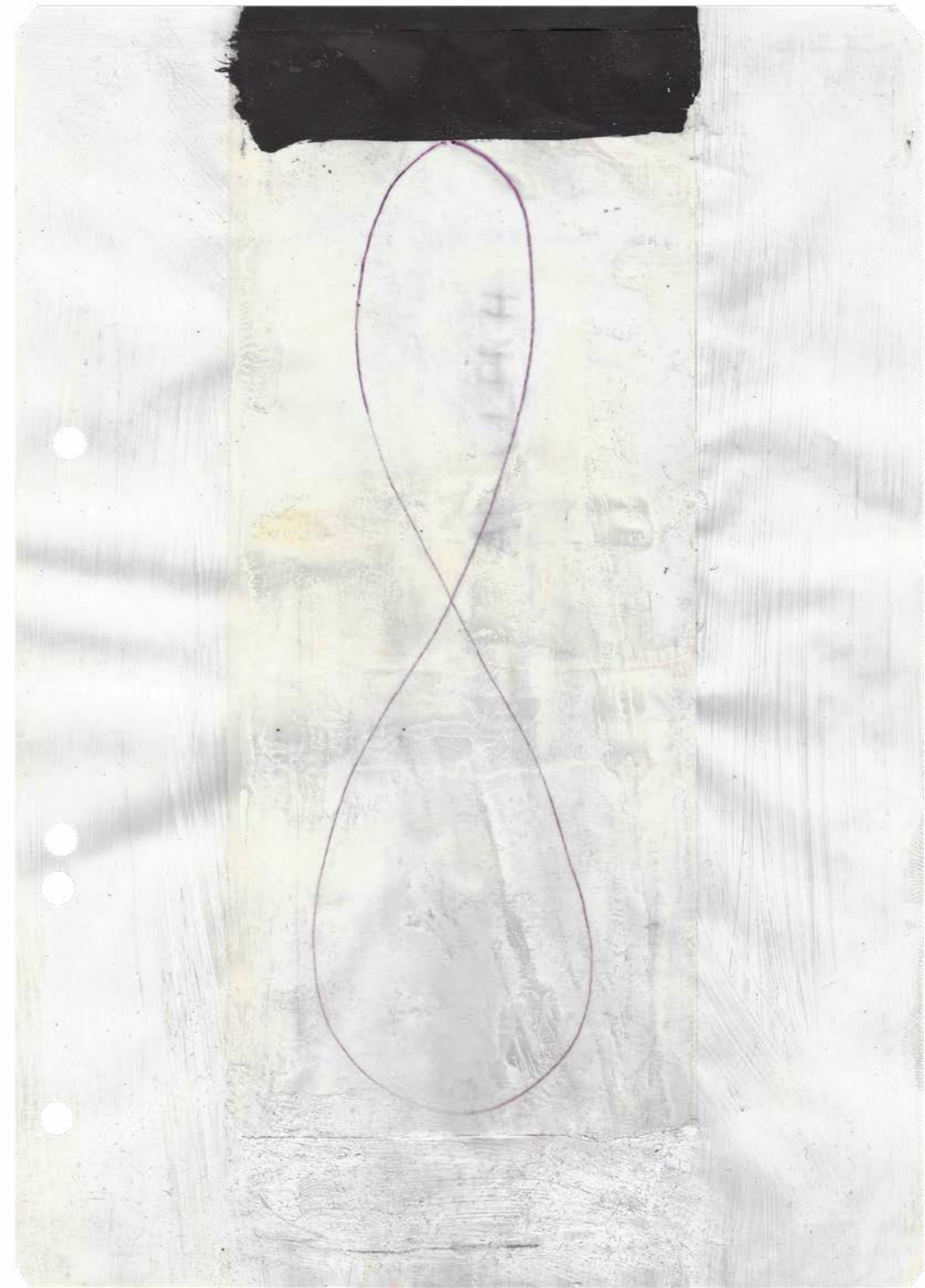
Two Lines, 1988, sharpie, oil on binder paper, 15 x 21 cm



Entrance, 1988, sharpie, oil on binder paper, 15 x 21 cm



Möbius Strip, 1988, sharpie, oil on binder paper, 15 x 21 cm



Eight, 1988, sharpie, oil on binder paper, 15 x 21 cm

# PIECE TWO

RIVER OF  
TIME

( DE ) **Das Zentrum der Ausstellung „Seven Pieces“ ist die Installation „River of Time“. Der gesamte Raum ist fausthoch, bis knapp zu den Wänden, mit Salzwasser geflutet. An den Wänden hängen links und rechts mit Salz und Wasser getränkte „Salt Lines“, wachsend in Größe und Form. Die Wänden des Raumes werden zur Allee. In der hinteren Mitte schwimmt eine von innen und außen verspiegelte, begehbare Pyramide. Monitore werfen Bilder von Landschaften auf spiegelnde Innenflächen. Aus zwei hölzernen Stethoskopen dringen leise Geräusche des Wassers, Strandgut liegt auf dem Boden.**

( EN ) **The heart of the exhibition “Seven Pieces” is the installation “River of Time.” The entire room is flooded, fist-high and almost up to the walls, with salt water. On the walls to the left and right hang “Salt Lines” soaked in salt and water, growing in size and shape. The walls of the room become a canopy of leaves. A pyramid that visitors may enter, mirrored inside and out, floats in the center back. Monitors cast images of the earth onto mirrored interior surfaces. Soft sounds of water emanate from two wooden stethoscopes; stranded goods lie on the floor.**

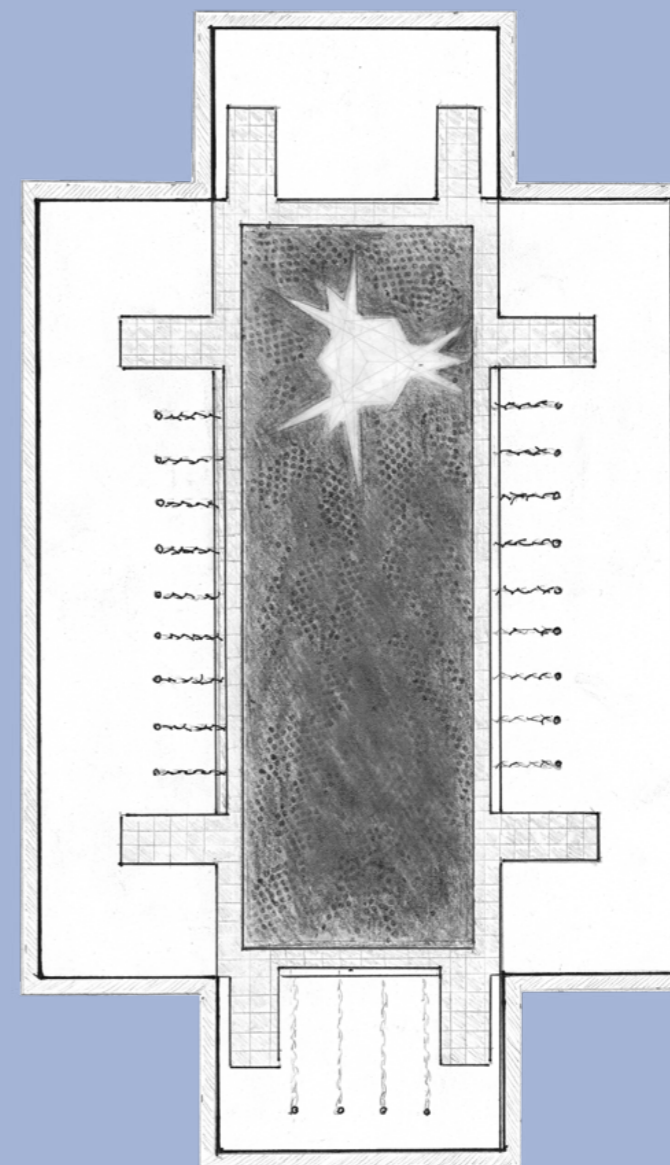


WENN SICH DIE  
PYRAMIDE NACH  
INNEN UMKEHRT  
WIRD SIE ZUM  
MATHEMATISCHEN

WHEN THE PYRAMID  
IS INVERTED  
INWARDLY IT  
BECOMES A  
MATHEMATICAL

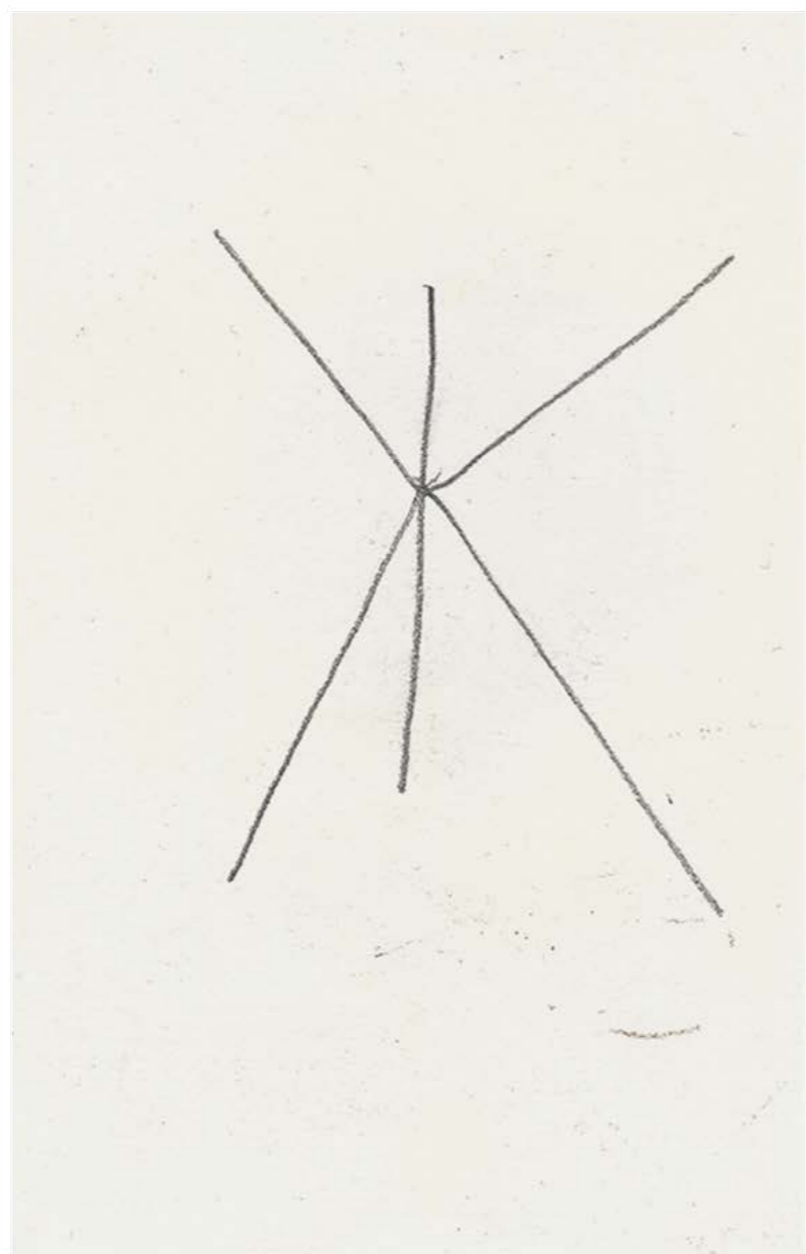
DOPPELKEGEL.  
MATHEMATISCHE  
DOPPELKEGEL ÖFFNEN  
SICH BEIDSEITIG  
INS UNBEGRENZTE.

DOUBLE CONE.  
DOUBLE CONES  
OPEN UP ON BOTH  
SIDES TOWARDS  
THE INFINITE.

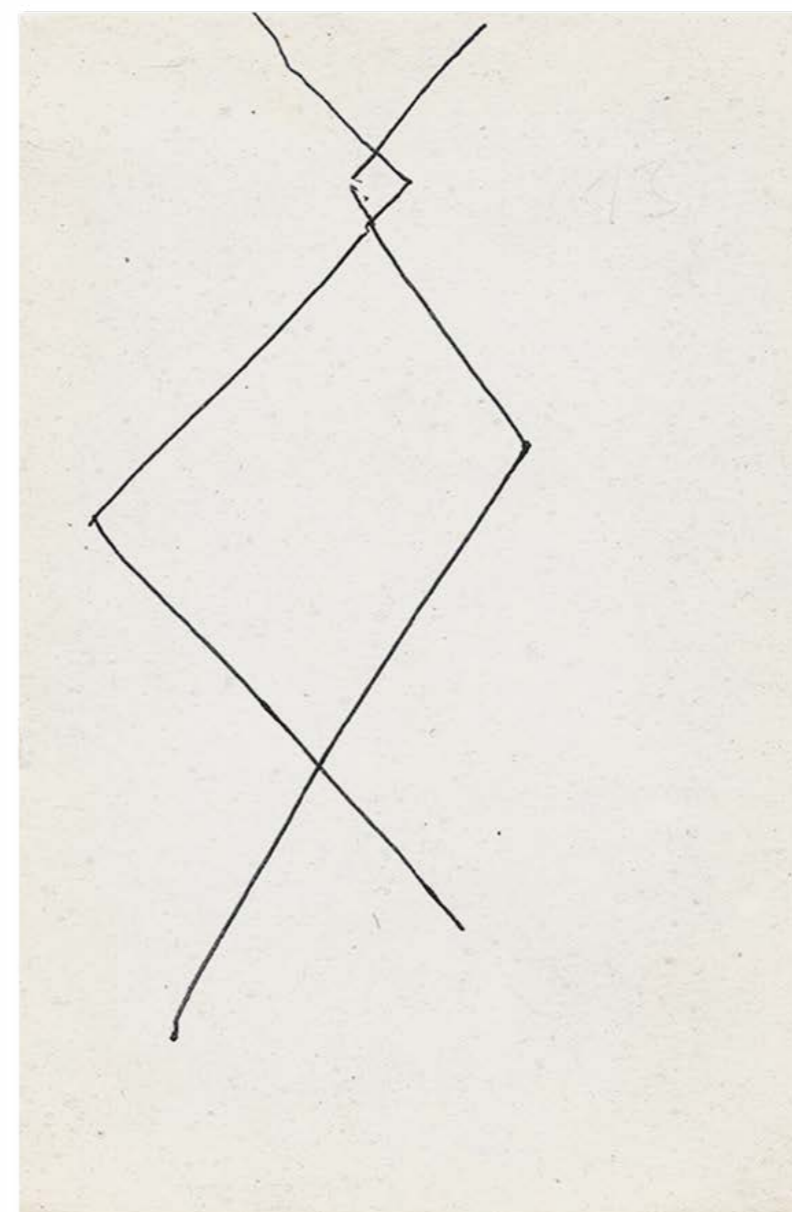


River of Time, floor plan with unfolded side walls

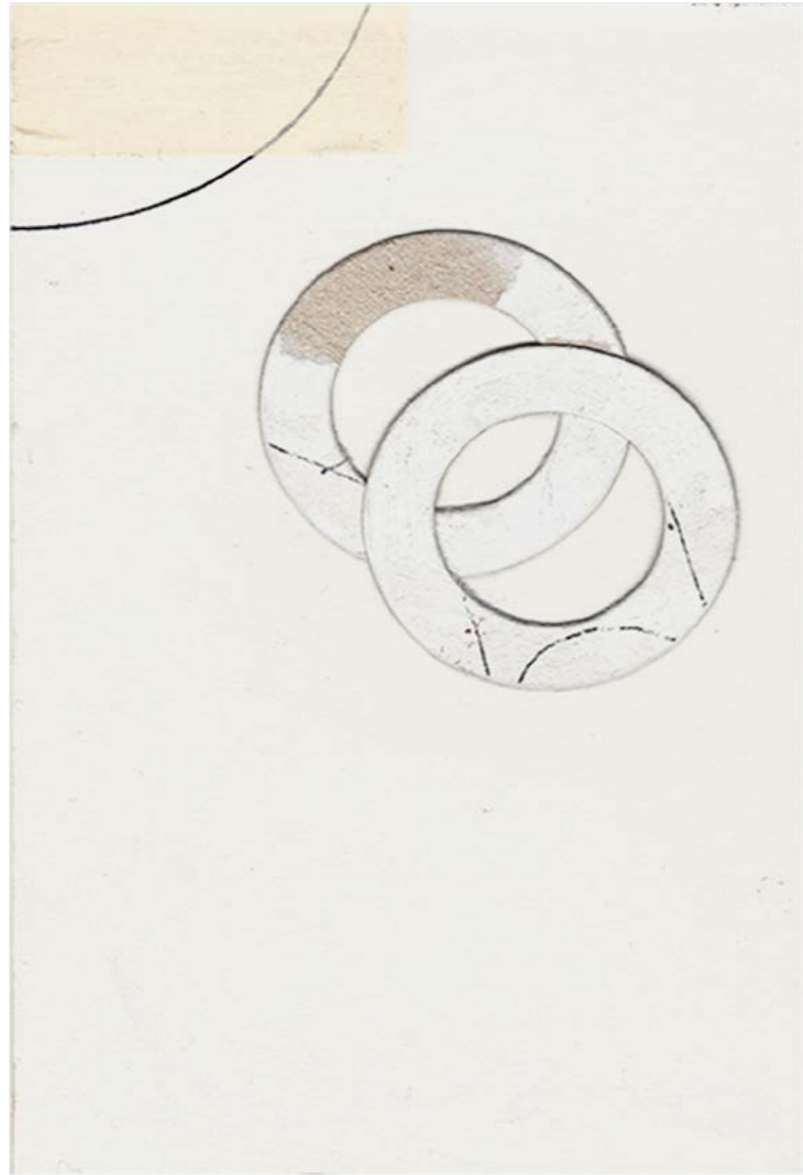




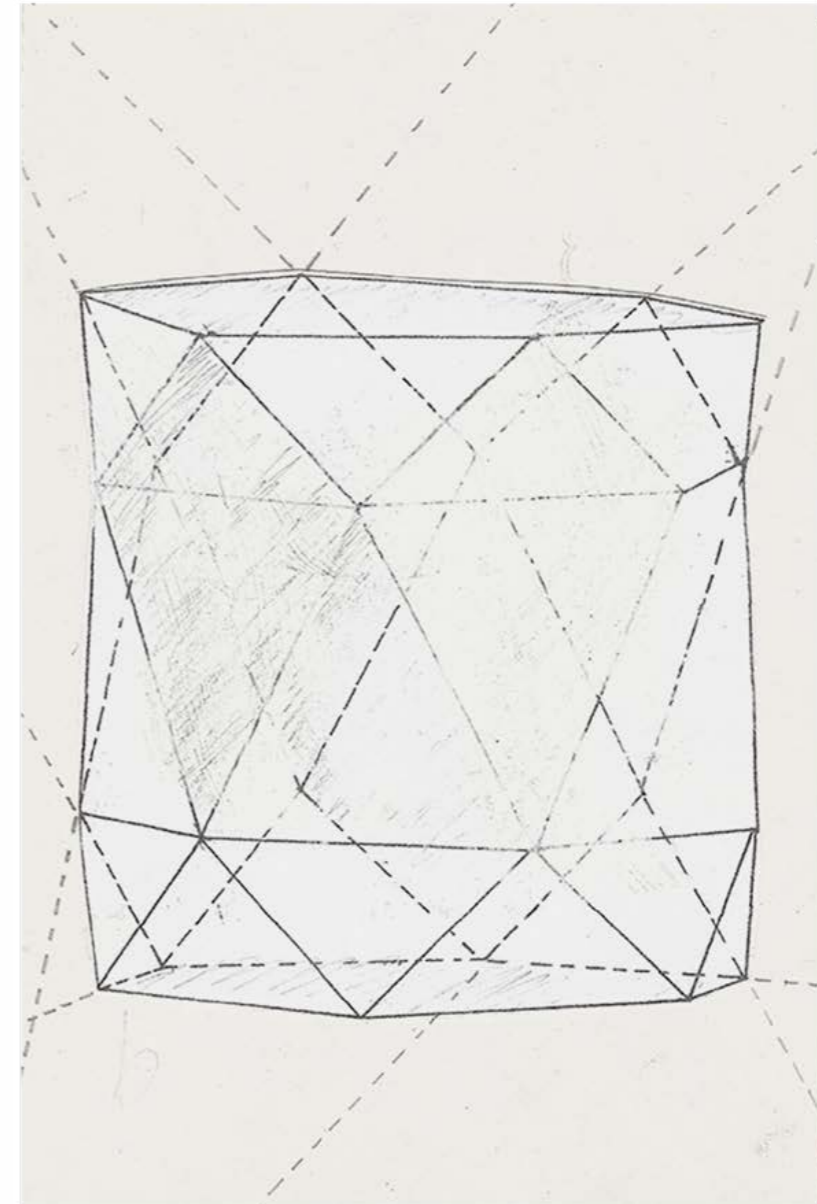
Open Tetrahedron, 2017, pencil on cardboard, 10 × 14.8 cm



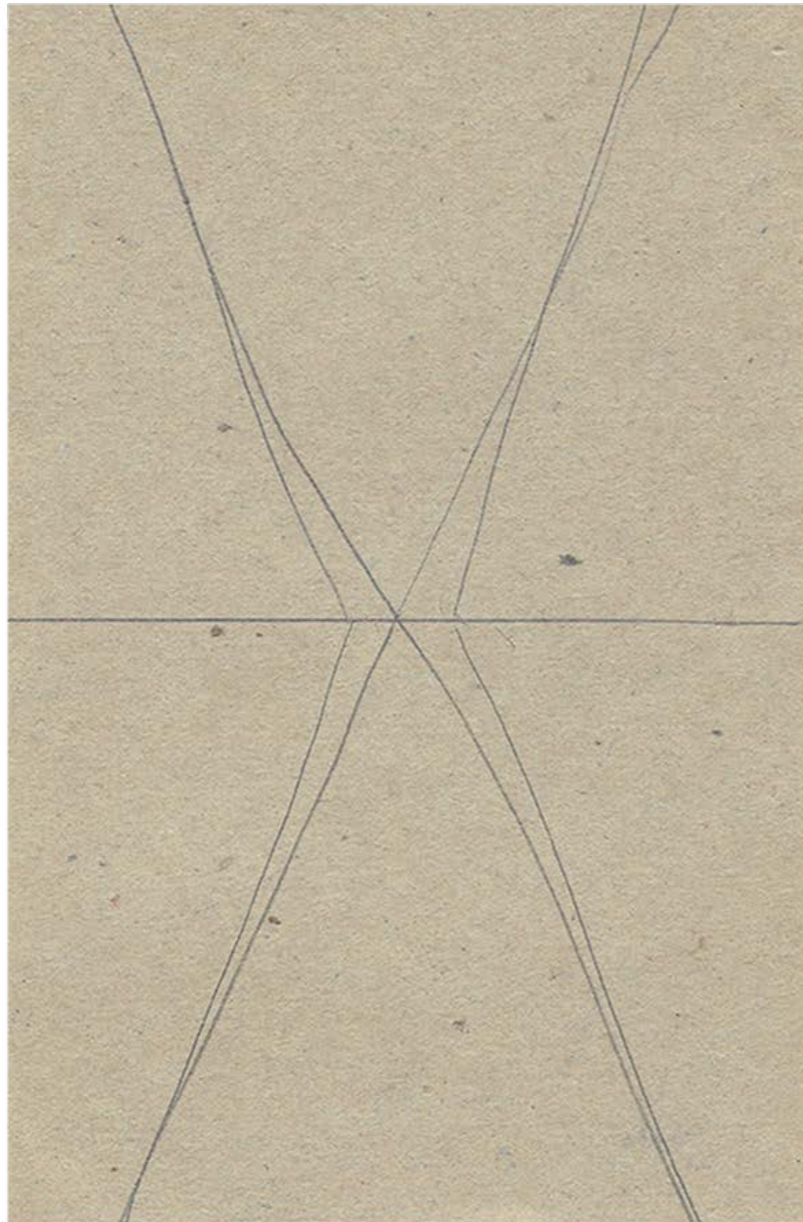
Closed Tetrahedron, 2017, sharpie on cardboard, 10 × 14.8 cm



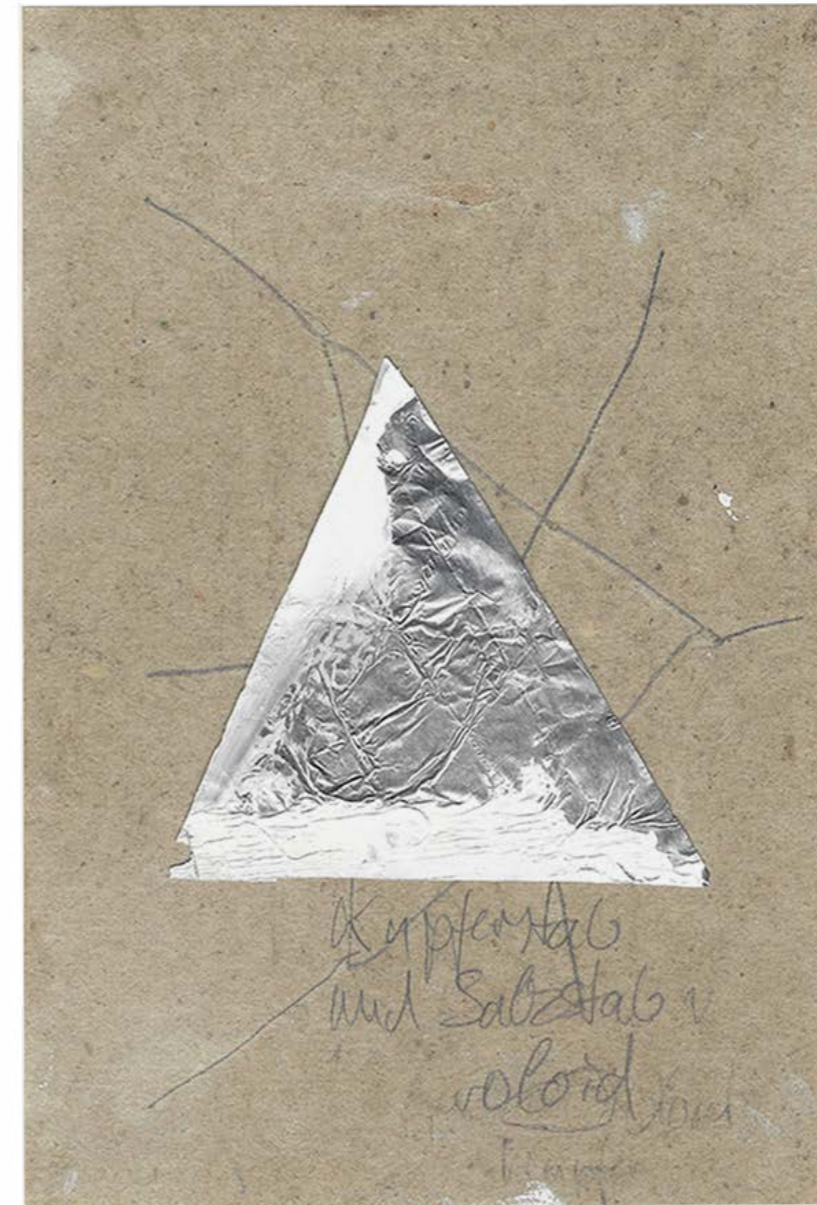
Two Circles, 2017, sharpie, adhesive tape, cardboard on cardboard, 10 × 14.8 cm



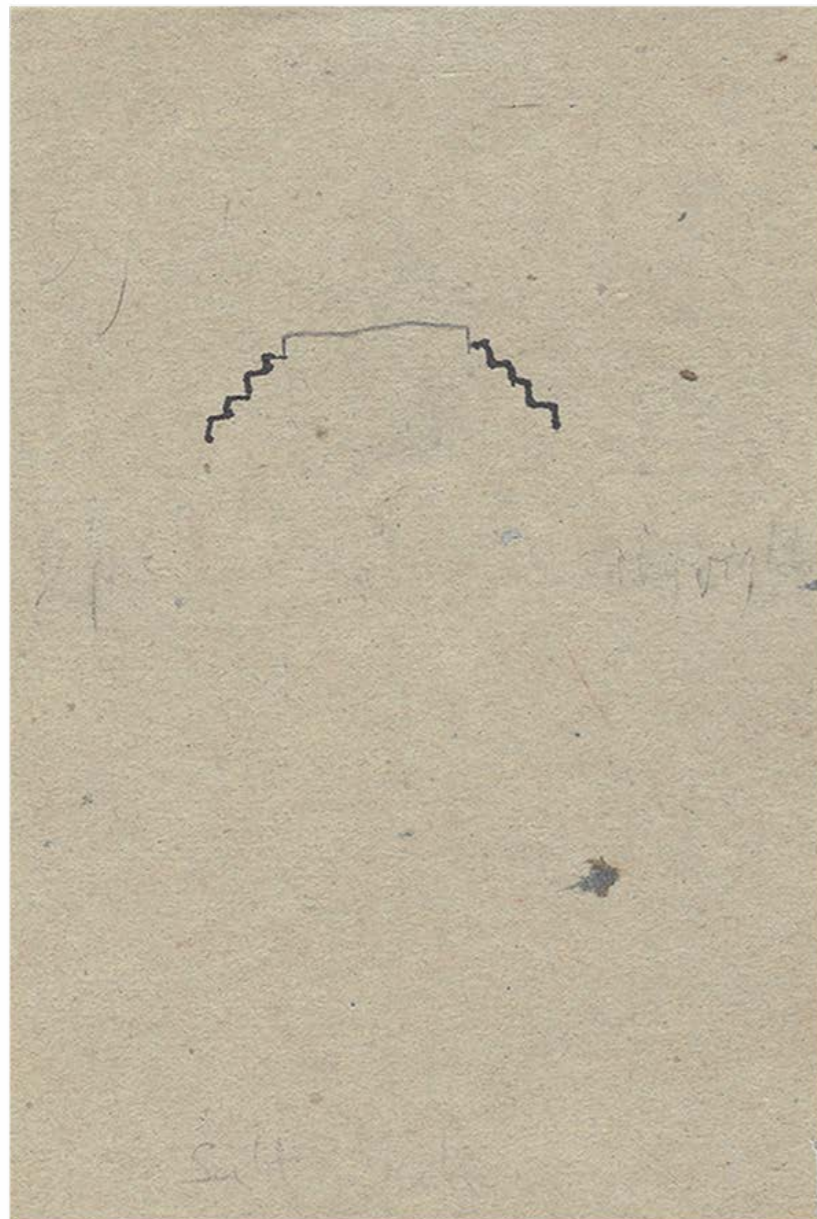
Body, 2017, pencil, sharpie, paper, oil on cardboard, 10 × 14.8 cm



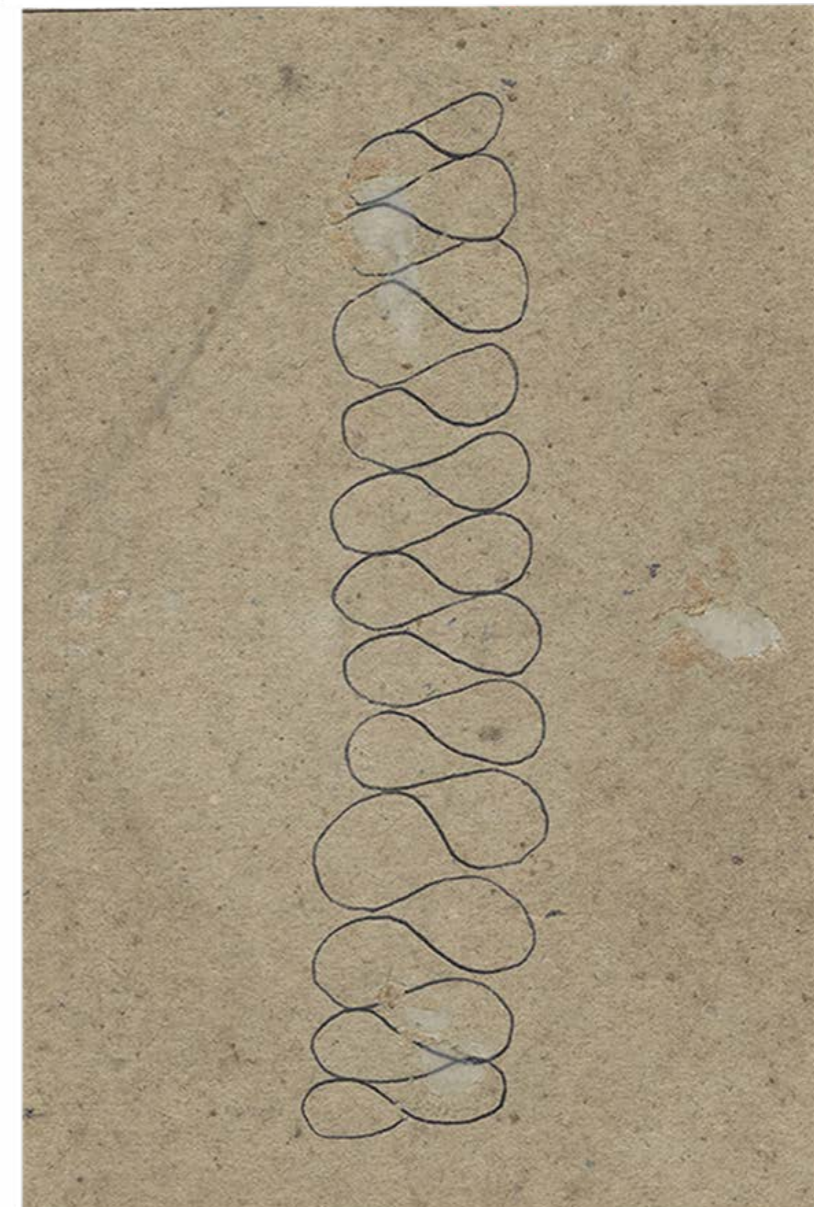
Cone, 2017, pencil on cardboard, 10 x 14.8 cm



Pyramid, 2017, aluminum paper, pencil on cardboard, 10 x 14.8 cm



Steps, 2017, pencil, sharpie on cardboard, 10 × 14.8 cm



Meander, 2017, sharpie on cardboard, 10 × 14.8 cm

# PIECE THREE

SOUL HOUSE



( DE ) **Das „Soul House“ befindet sich im linken, vorderen Part der Ausstellung. Es ist ein rostrotes Kuppelzelt aus fester, gewebter Baumwolle, in das im oberen Bereich gebrochene Glasscheiben eingearbeitet sind. Der Boden ist mit schwarzen Rapssamen bedeckt. Berührung und Reibung – in den Lichtstrahlen den Staub sehen. „Soul House“ bietet die Möglichkeit zu verweilen, in sich zu gehen, nachzudenken und zu träumen. Die Wände des Ausstellungsraumes sind mit biografisch beschriebenen und übermalten Papieren versehen. Im dazugehörendem Nebenraum hängen mehrere Leinwandarbeiten zur Evolution.**

( EN ) **The “Soul House” is located in the left front part of the exhibition. It is a rust-red dome tent, made of strong, woven cotton, in which broken glass panes are incorporated in the roof area. The floor is covered with black rape seeds. Touch and friction—seeing the dust in the rays of light. “Soul House” offers the opportunity to linger, to introspect, to reflect and dream. The walls of the exhibition space are covered with papers that are painted over or feature biographical notes. The adjoining room features several canvas works on evolution.**

KUPPELZELT  
ROSTROT VON  
AUSSEN. VON  
INNEN SCHWARZ.  
BERÜHRUNG

PIECE THREE

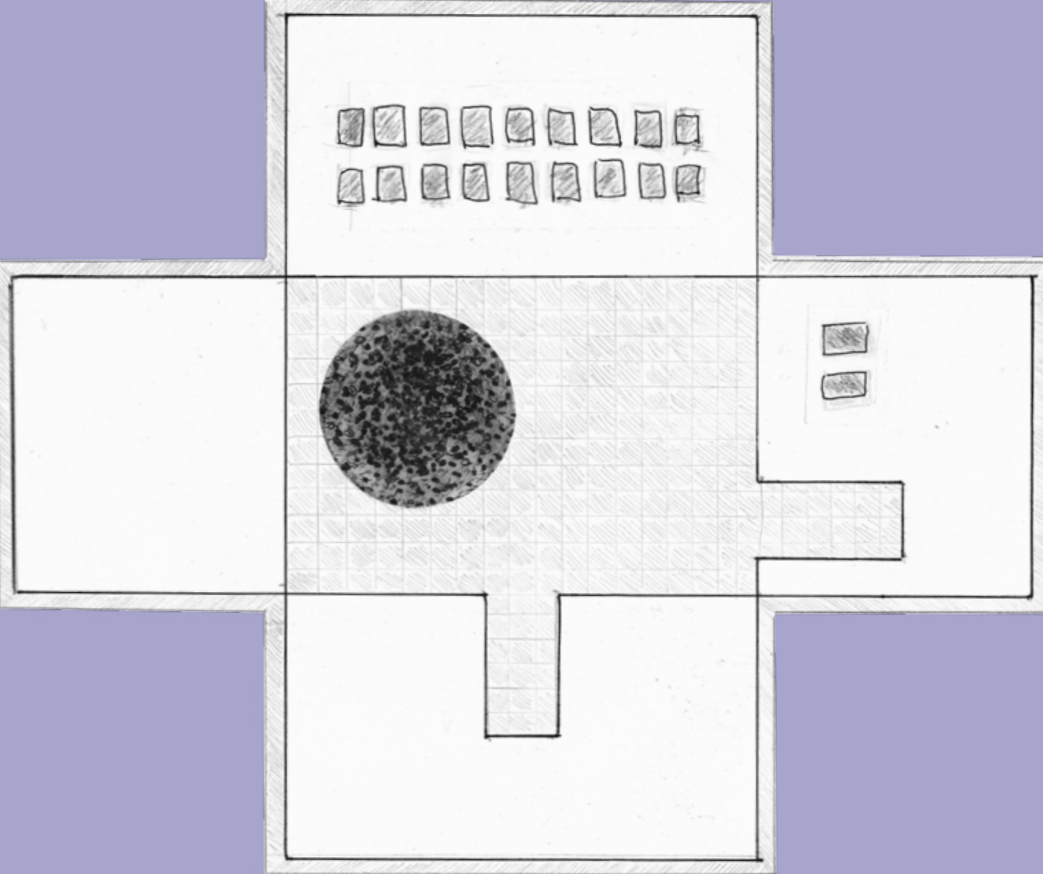
UND REIBUNG.  
IN DEN  
LICHTSTRAHLEN  
DEN STAUB  
SEHEN.

DOME TENT  
RUST-RED  
FROM OUTSIDE.  
BLACK  
FROM INSIDE.  
TOUCH

SOUL HOUSE

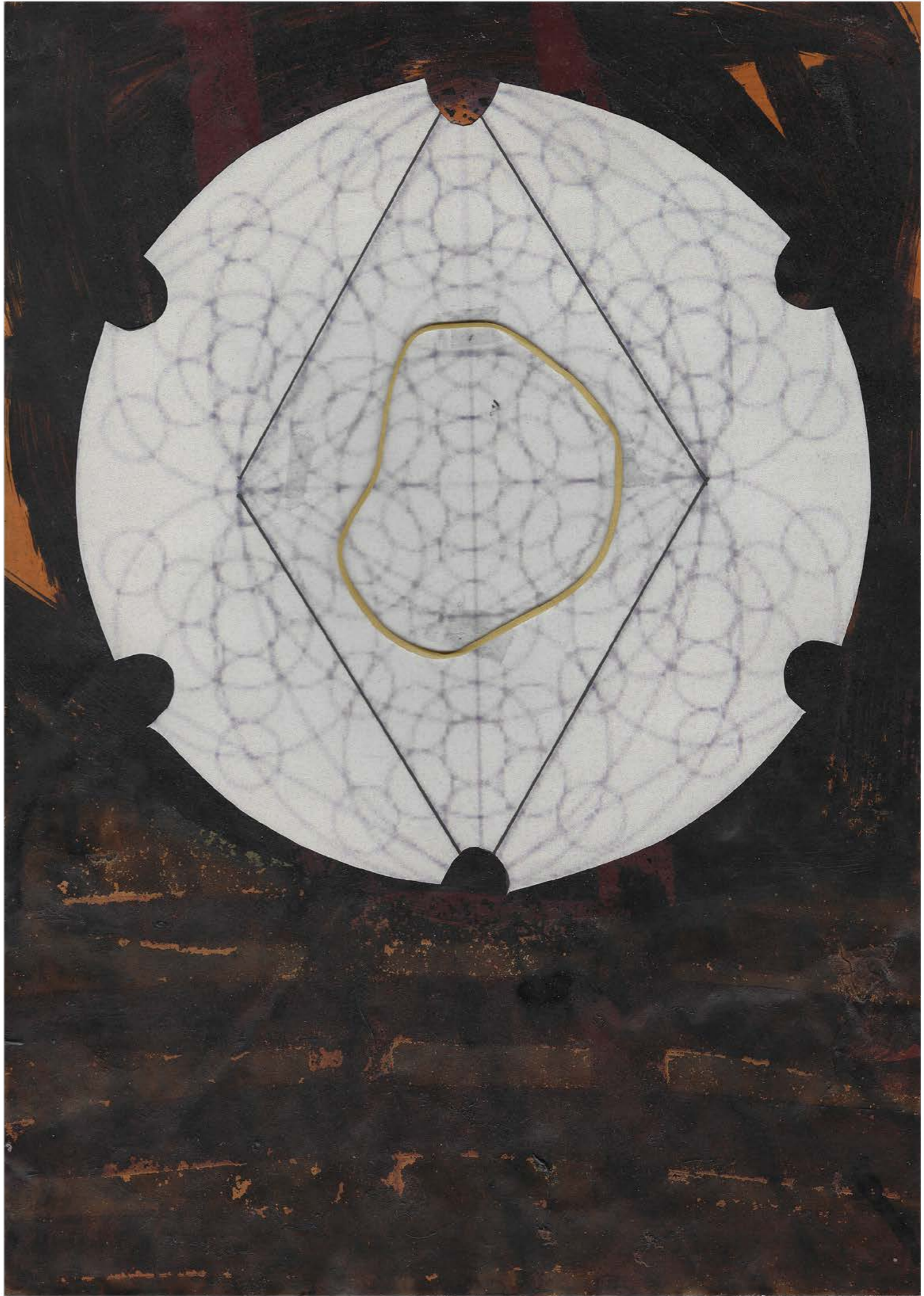
AND FRICTION.  
SEE THE DUST  
IN THE  
RAY'S OF LIGHT.

61

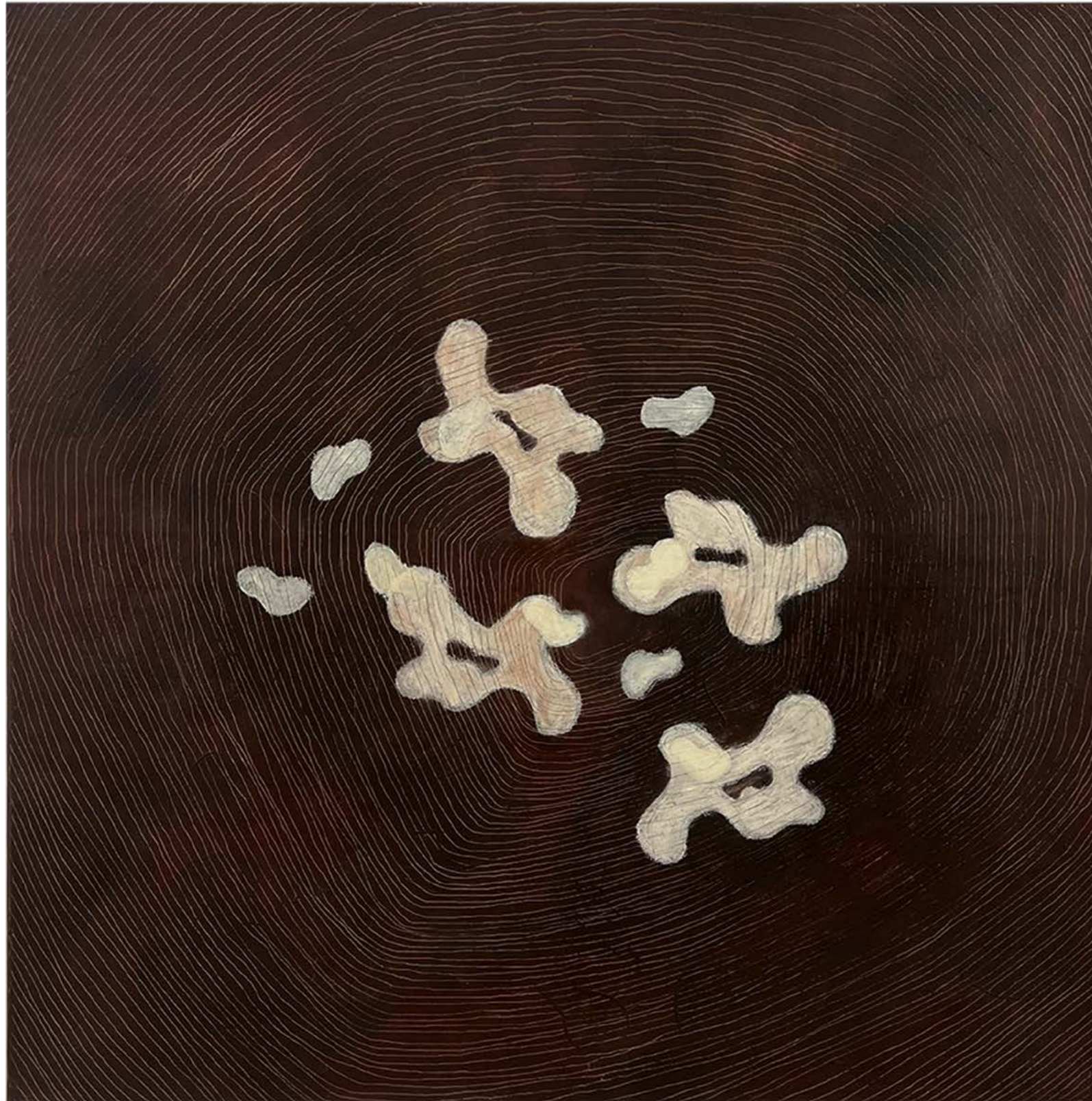


Soul House, floor plan with unfolded side walls





Biography, 2003, elastic band, sharpie, print paper, oil on paper, 21 x 29.5 cm



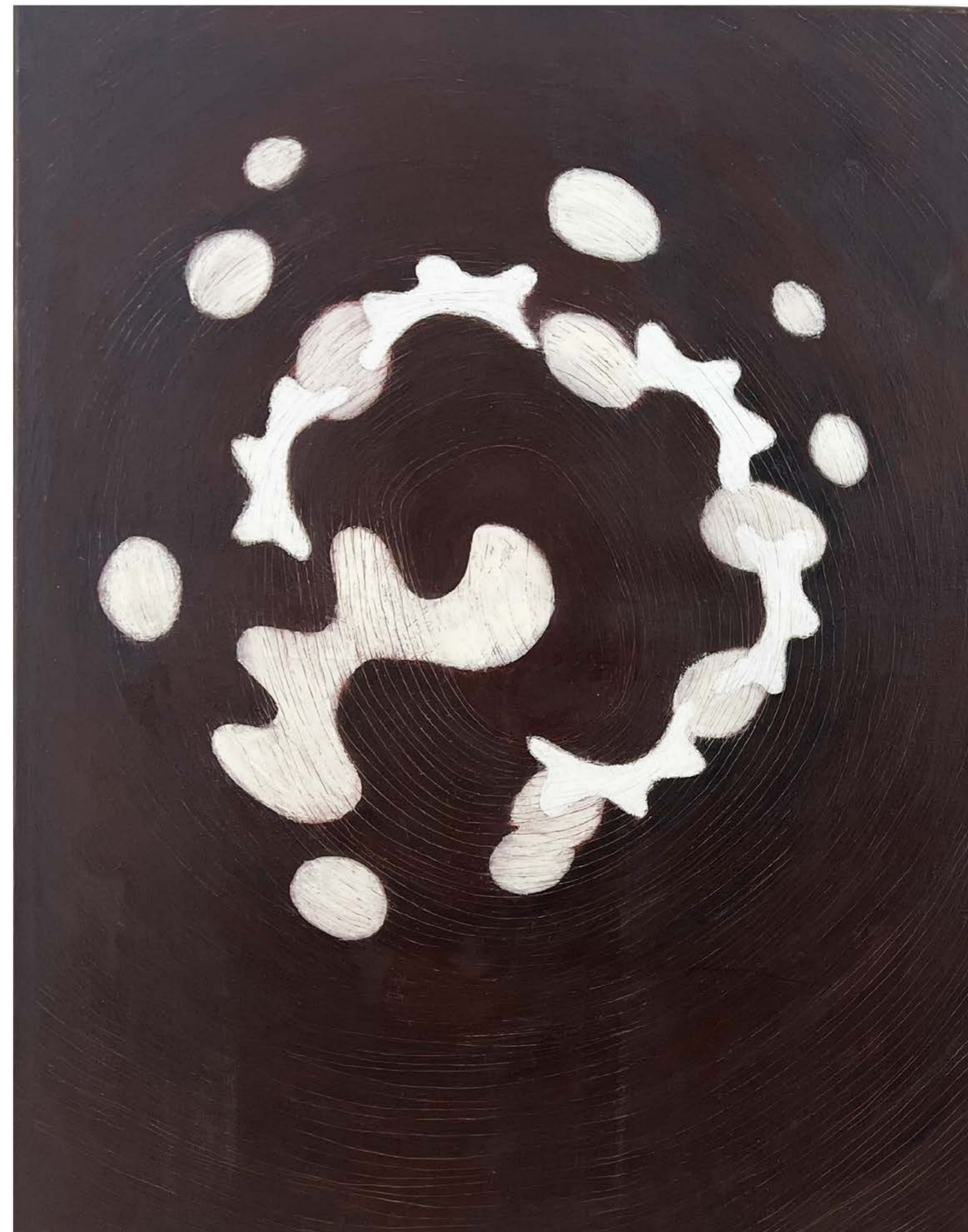
Evolution One, Argyrion, 2003, oil on canvas, 90×90 cm



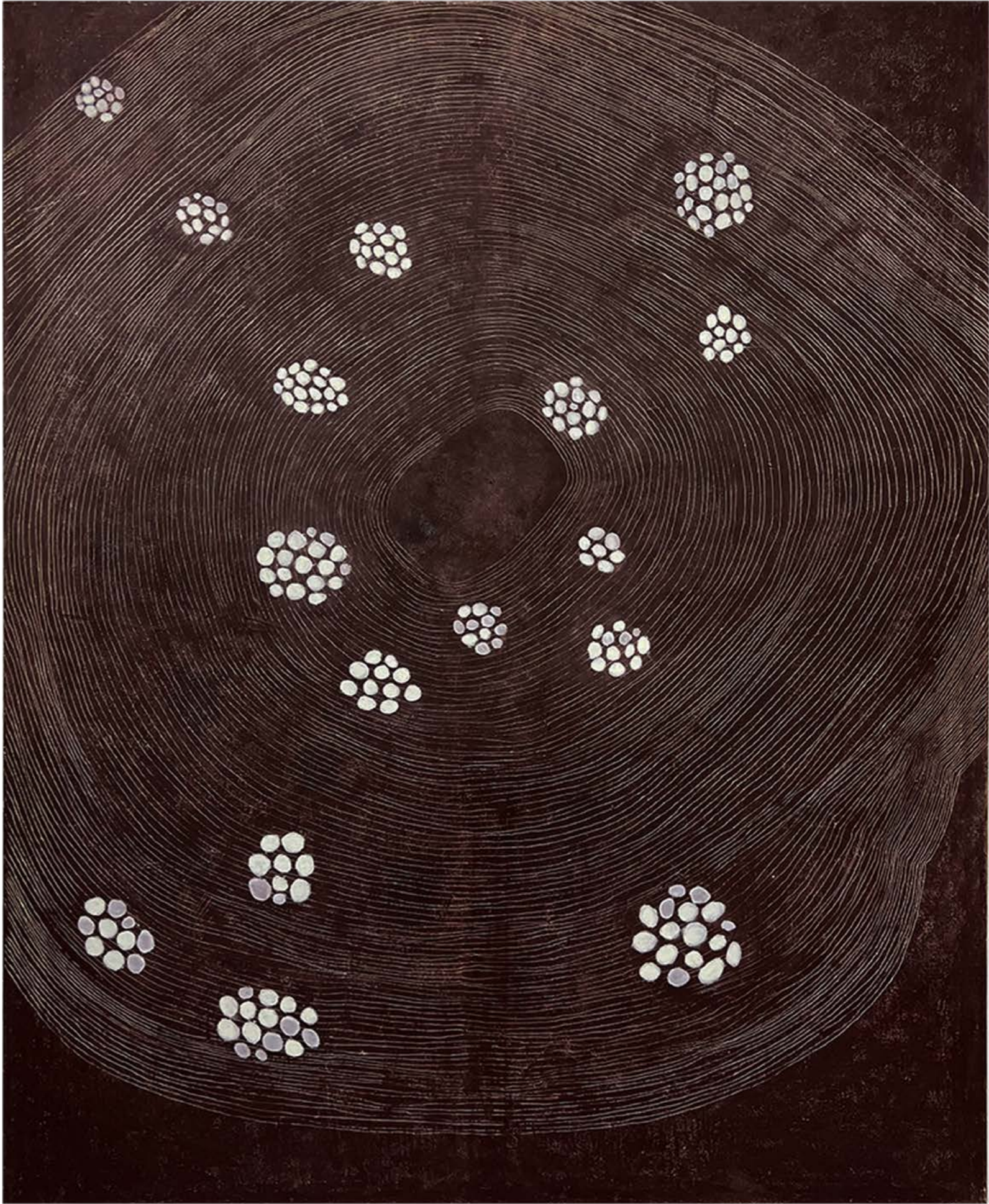
Evolution Two, Argyrion, 2003, oil on canvas, 70×90 cm



Evolution Three, Argyrion, 2003, oil on canvas, 90 x 90 cm



Evolution Four, Argyrion, 2003, oil on canvas, 70 x 90 cm



Evolution Five, Argyrion, 2003, oil on canvas, 130 x 160 cm



EVOLUTION  
ARGYRION 1  
2003  
OIL ON CANVAS  
90 X 90 CM

EVOLUTION  
ARGYRION 2  
2003  
OIL ON CANVAS  
70 X 90 CM

EW3  
A7FA  
2003  
O1110  
909

NOITU LOVE  
ARGYRION 2  
2003  
OIL ON CANVAS  
70 X 90 CM

NOITU LOVE  
ARGYRION 1  
2003  
OIL ON CANVAS  
70 X 90 CM

# PIECE FOUR

BEE HOUSE

( DE ) **Die vier- und sechseckigen Wände des begehbaren „Bee House“ sind mit gehärtetem Bienenwachs umspannt. Im Inneren befindet sich das geschmolzene Kernstück des Hauses. In einem fünfeckigen Gefäß aus hellem Marmor lässt ein nichtsichtbarer Wärmequell das Wachs schmelzen, hält es flüssig. Von oben tropft pulsierendes Wachs. Geruch und Temperatur verstärken sich gegenseitig. Gegenüber dem Bienenhaus hängt eine Bienenköniginnenfalle aus Metall. An den Wänden Bienenzeichnungen und ein übermaltes Herbarium.**

( EN ) **The quadrangular and hexagonal walls of the “Bee House,” which visitors may enter, are covered with hardened beeswax. Inside is the molten core of the house. In a pentagonal vessel, made of pale marble, an invisible source of heat melts the wax, keeping it liquid. Pulsating wax drips from above. Smell and temperature reinforce each other. Across from the apiary hangs a metal queen bee trap. On the walls, bee drawings and a painted-over herbarium.**

GESCHMOLZENES  
KERNSTÜCK  
IN FÜNFECKIGER  
FORM.  
VON OBEN

PIECE FOUR

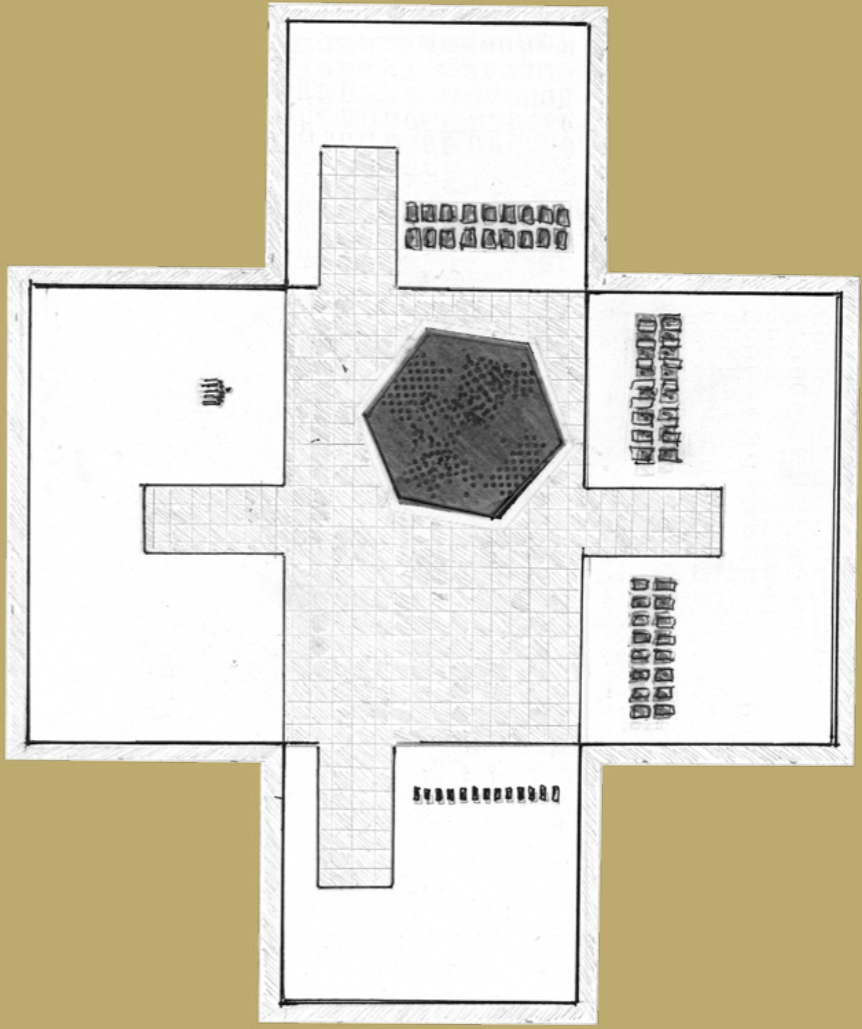
PULSIERENDES  
WACHS, UMGEBEN  
VON EINER  
SECHSECKIGEN  
FORM.

MOLTEN  
CORE  
IN PENTAGONAL  
SHAPE.  
FROM ABOVE

BEE HOUSE

PULSATING WAX,  
ENVELOPED  
BY  
A HEXAGONAL  
SHAPE.

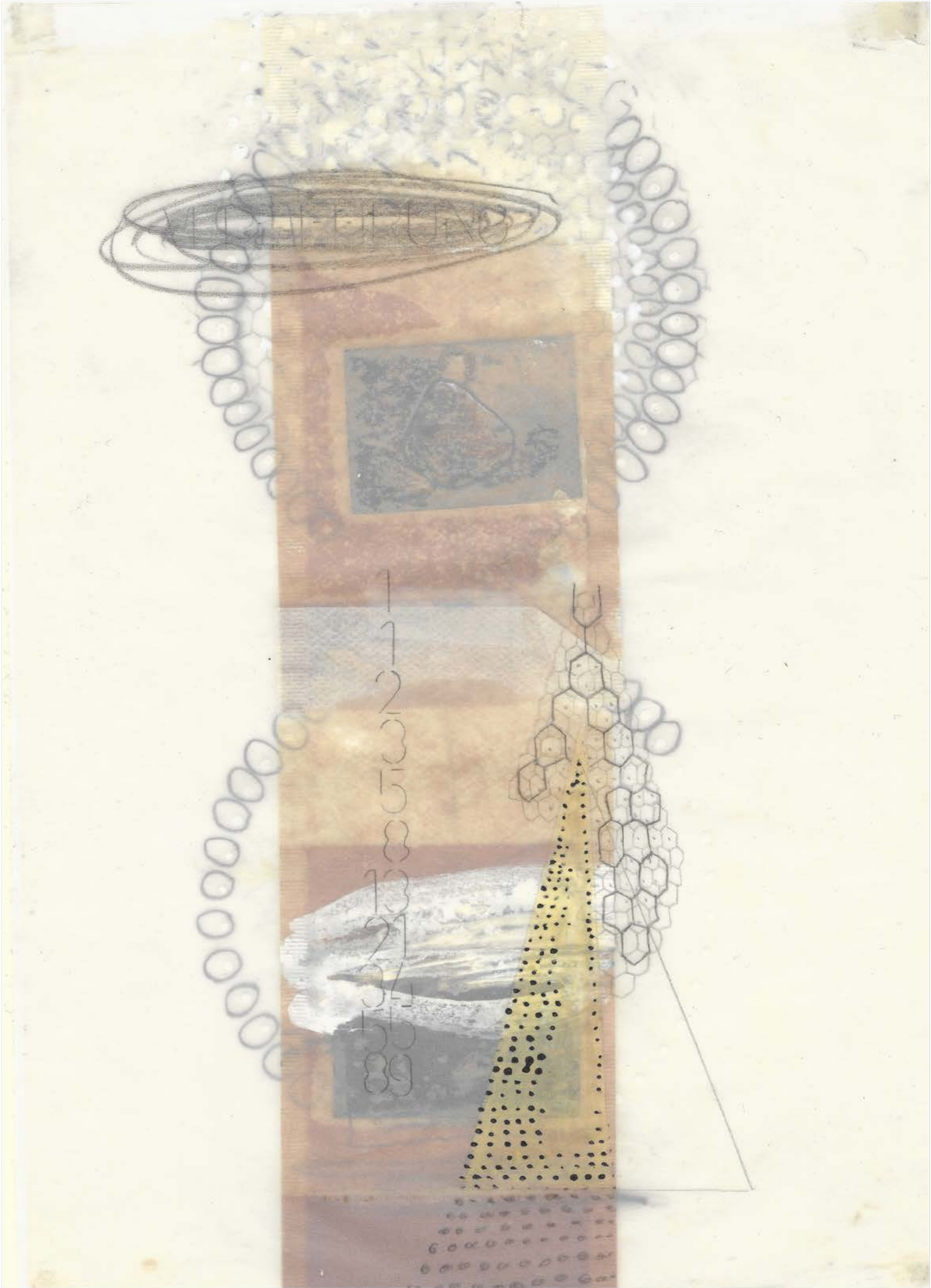
81



Bee House, floor plan with unfolded side walls



Bee House, Honeycomb

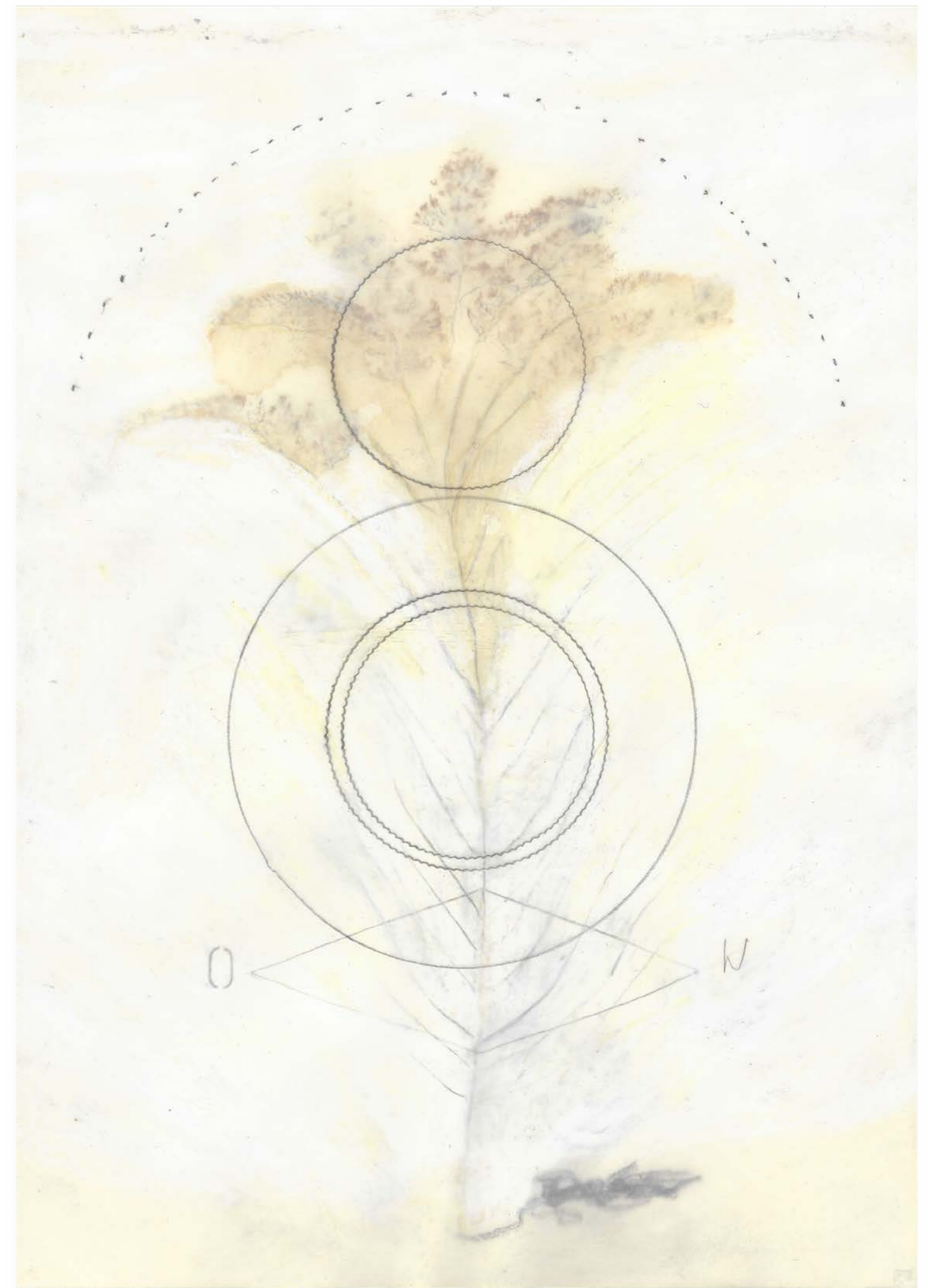


Herbarium with Fibonacci, 2005, tracing paper, pencil, tea bags, linseed oil on paper, 21 x 29.5 cm

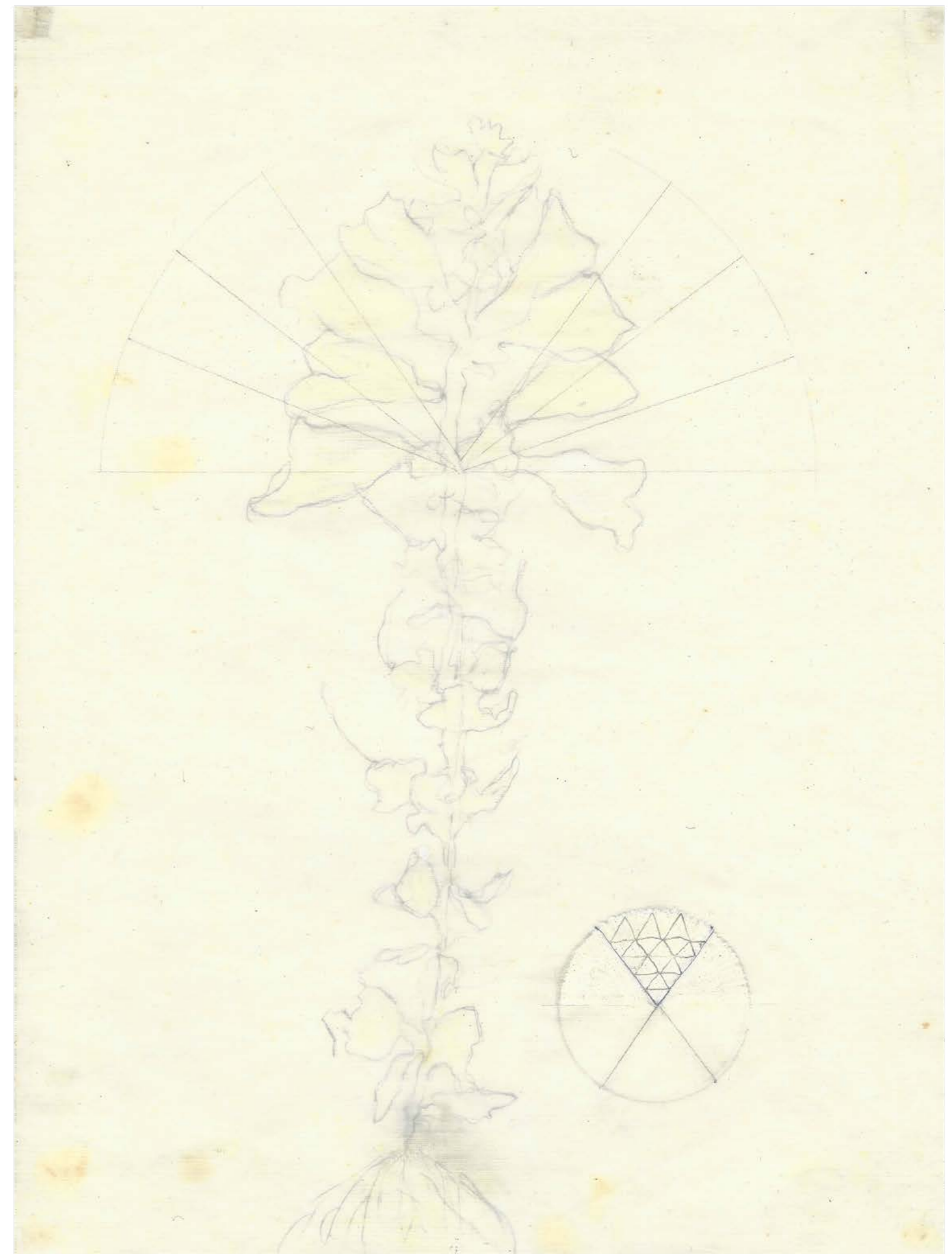


Herbarium with Lemniscate, 2005, tracing paper, watercolor, pencil, tea bags, adhesive tape, linseed oil, oil on paper, 21 x 29.5 cm





Herbarium with Circle, 2005, tracing paper, watercolor, pencil, oil on paper, 21 x 29.5 cm



Herbarium with Tetrahedron, 2005, tracing paper, pencil, oil on paper, 21 x 29.5 cm

# PIECE FIVE

## THE MEMORY OF WATER

( DE ) „The Memory of Water“, Erinnern, Denken, Zusammensetzen, Entscheiden. Gedanken und Empfindungen werden zur Erinnerung der Welt. Im kubischen Kristallsystem trifft der Tetraeder auf die kristalline Form von Salz und Wasser. „The Memory of Water“ ist eine Installation mit verschiedenen Objekten. Protagonisten sind das Oloid nach Paul Schatz, zwei Stöcke mit Schnur, ein Meterstab aus Holz, ein mit Salzkristallen überzogener Tetraeder und eine Salzpyramide auf einem Glasspiegel stehend. Im Hintergrund sieht man laufende Fotos mit vulkanischen Motiven.

( EN ) “The Memory of Water,” remembering, thinking, composing, deciding. Thoughts and sensations become the memory of the world. In the cubic crystal system, the tetrahedron meets the crystalline form of salt and water. “The Memory of Water” is an installation with various objects. Protagonists are the oloid after Paul Schatz, two sticks with string, a meter stick made of wood, a tetrahedron covered with salt crystals and a salt pyramid standing on a glass mirror. In the background you can see a succession of images showing volcanic themes.

BAUPLÄNE,  
NETZWERKE,  
WAHLVER-  
WANDTSCHAFTEN.  
IM KUBISCHEN  
KRISTALLSYSTEM

PIECE FIVE

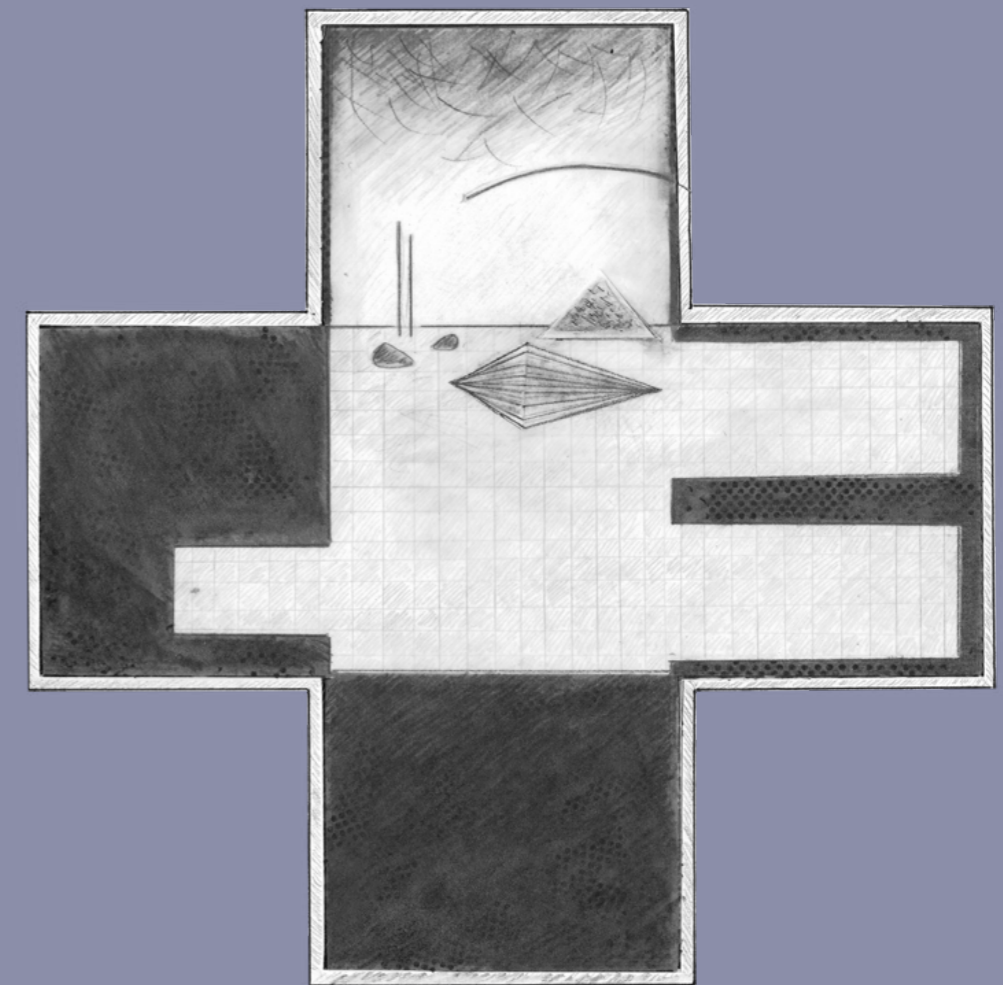
TREFFEN  
DAS TETRAEDER,  
DAS SALZ  
UND  
DAS WASSER  
AUF EINANDER.

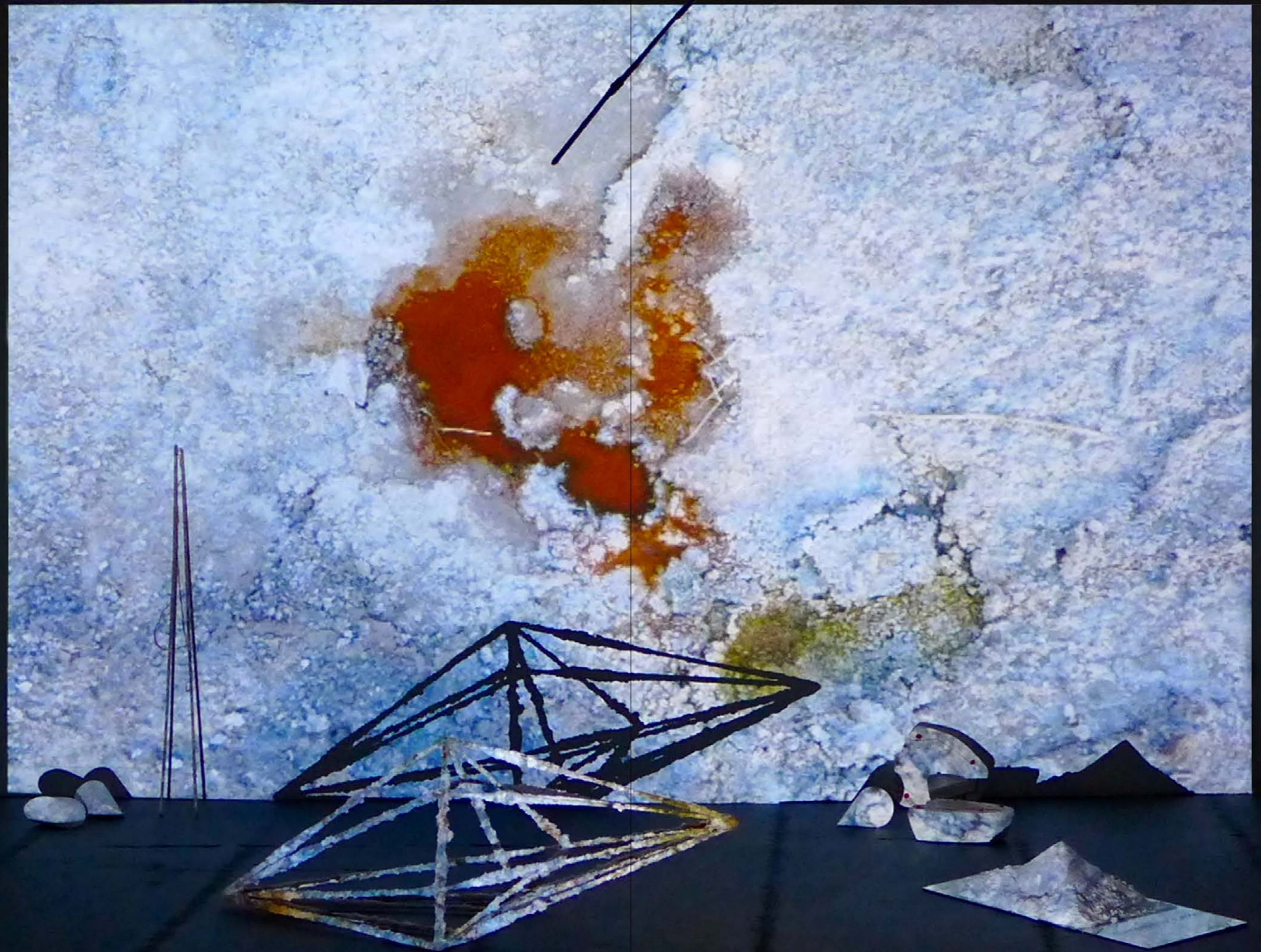
CONSTRUCTION  
PLANS, NETWORKS,  
ELECTIVE  
AFFINITIES.

THE MEMORY OF WATER

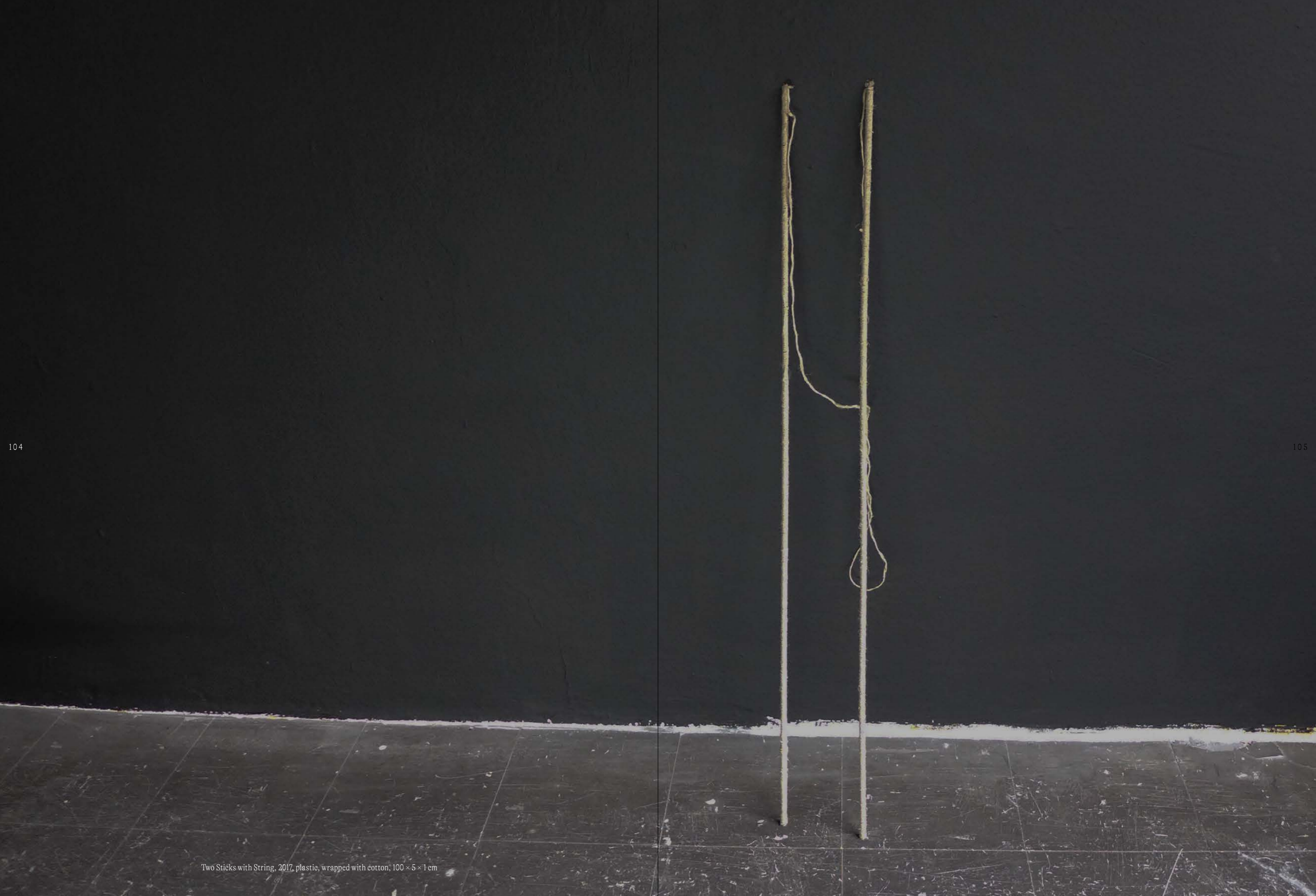
IN THE CUBIC  
CRISTAL SYSTEM  
THE TETRAHEDON,  
SALT AND  
WATER MEET.

99





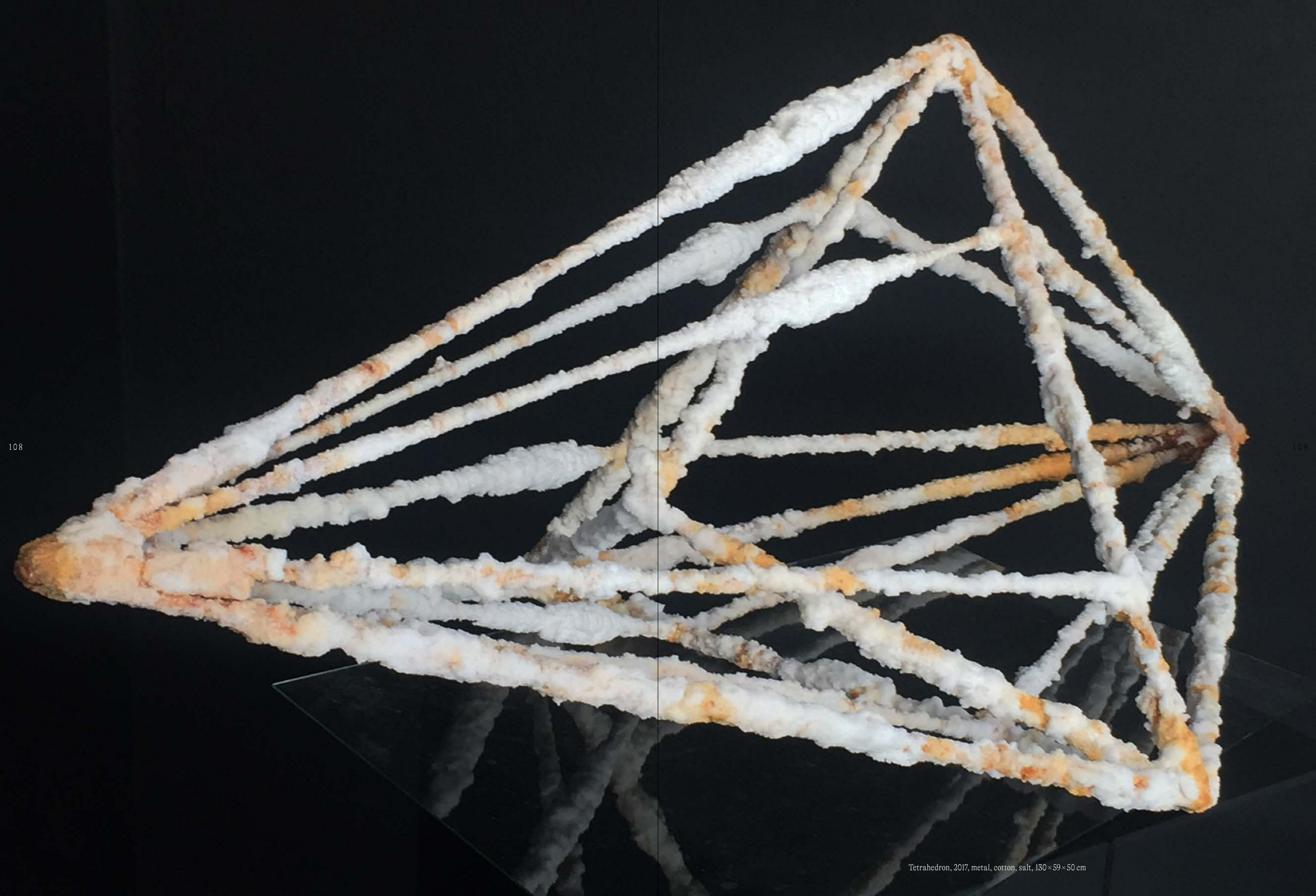
The Memory of Water, 2017, installation with objects and slide show, variable size



Two Sticks with String, 2017, plastic, wrapped with cotton, 100 x 5 x 1 cm







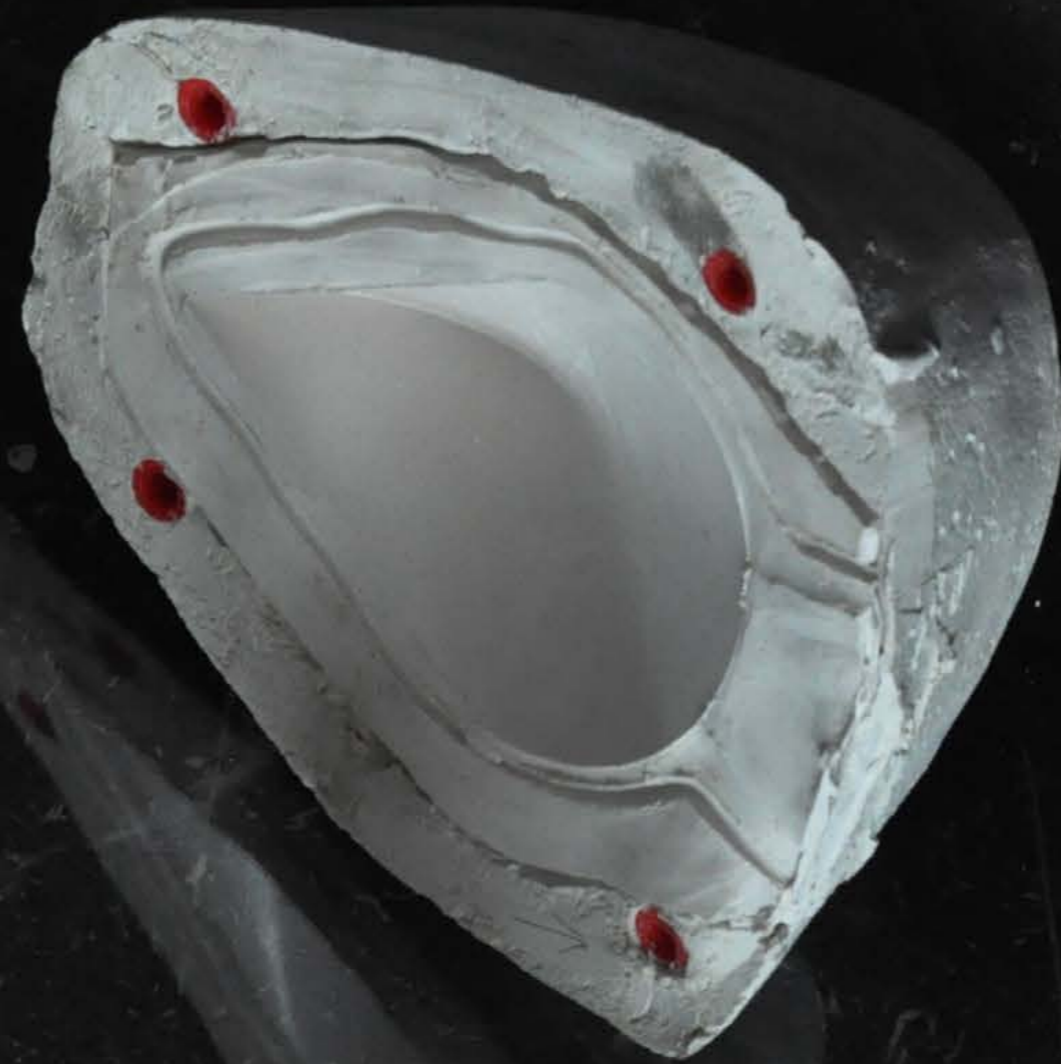
108

109

Tetrahedron, 2017, metal, cotton, salt, 150 × 59 × 50 cm



Salt Pyramid, 2017, cardboard, glass, mirror on mobile pedestal, 70 × 31 × 27 cm



# PIECE SIX

GENESIS 3  
NOW

( DE ) In der Installation „Genesis 3 Now“ geht es um die Idee einer evolutionären Welt; einer Welt, die in kontinuierlicher Bewegung durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kreist. Ein rostendes Moebiusband, dessen Flächen weder Innen noch Außen, Anfang und Ende kennen, verdoppelt sich als Schattenwurf auf einer Diaprojektion einer kargen Bergwelt. Die bizarren Gesteinsmassive schieben sich auf den Betrachter zu, nehmen ihn mit auf eine Reise in ein unberührtes Land. Daneben ein iPad mit Galaxien und einer gefundenen Vulkanbombe.

( EN ) The installation “Genesis 3 Now” presents the idea of an evolutionary world; a world that circles in continuous motion through past, present, and future. A rusting Moebius strip, whose surfaces know neither inside nor outside, beginning nor end, is doubled in a shadow cast on a slide projection of the barren mountain world. The bizarre rock massifs push towards the viewers, taking them on a journey into an untouched land. Next to it an iPad with galaxies and a found volcanic bomb.

METHODISCHE  
ZUSAMMEN-  
STELLUNG  
ZERSTREUTER  
ELEMENTE.

PIECE SIX

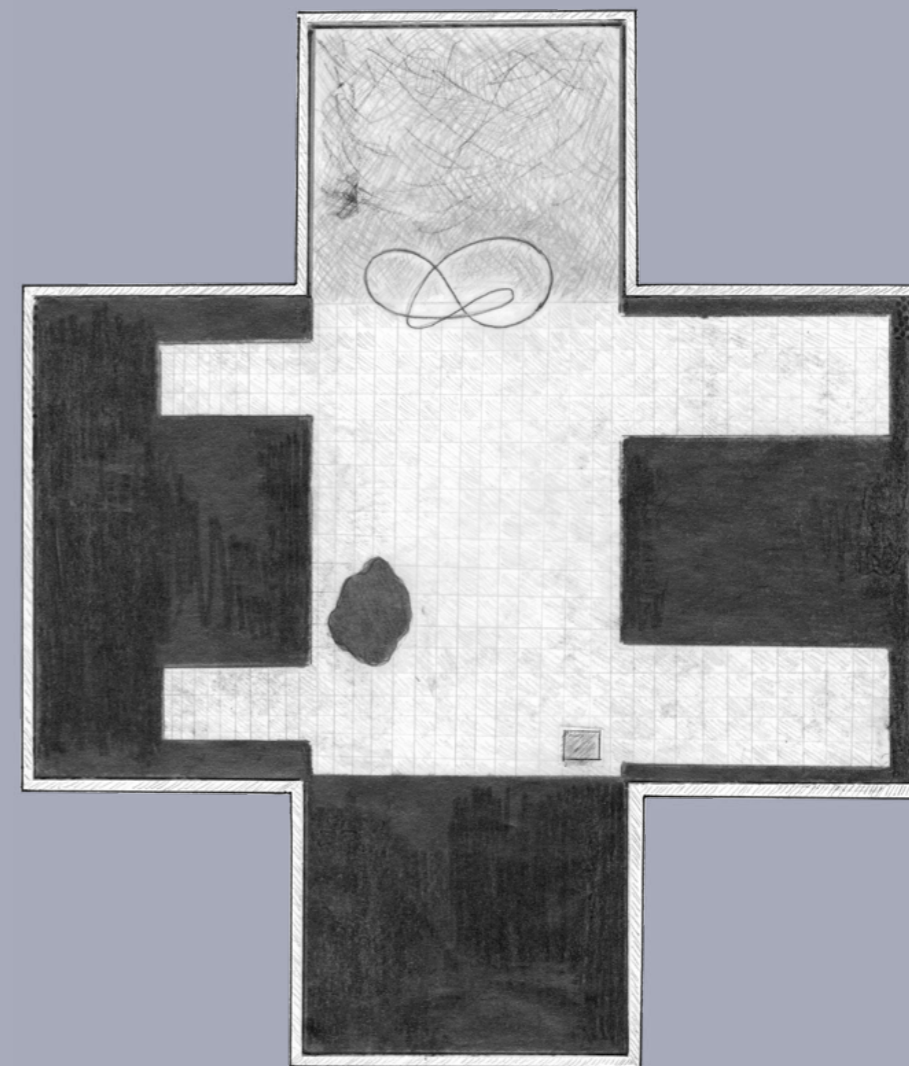
GESCHWINDIG-  
KEIT  
IST RELATIV  
BESCHLEUNIGUNG  
IST ABSOLUT.

METHODICAL  
COMPILATION  
OF SCATTERED  
ELEMENTS.

GENESIS 3 NOW

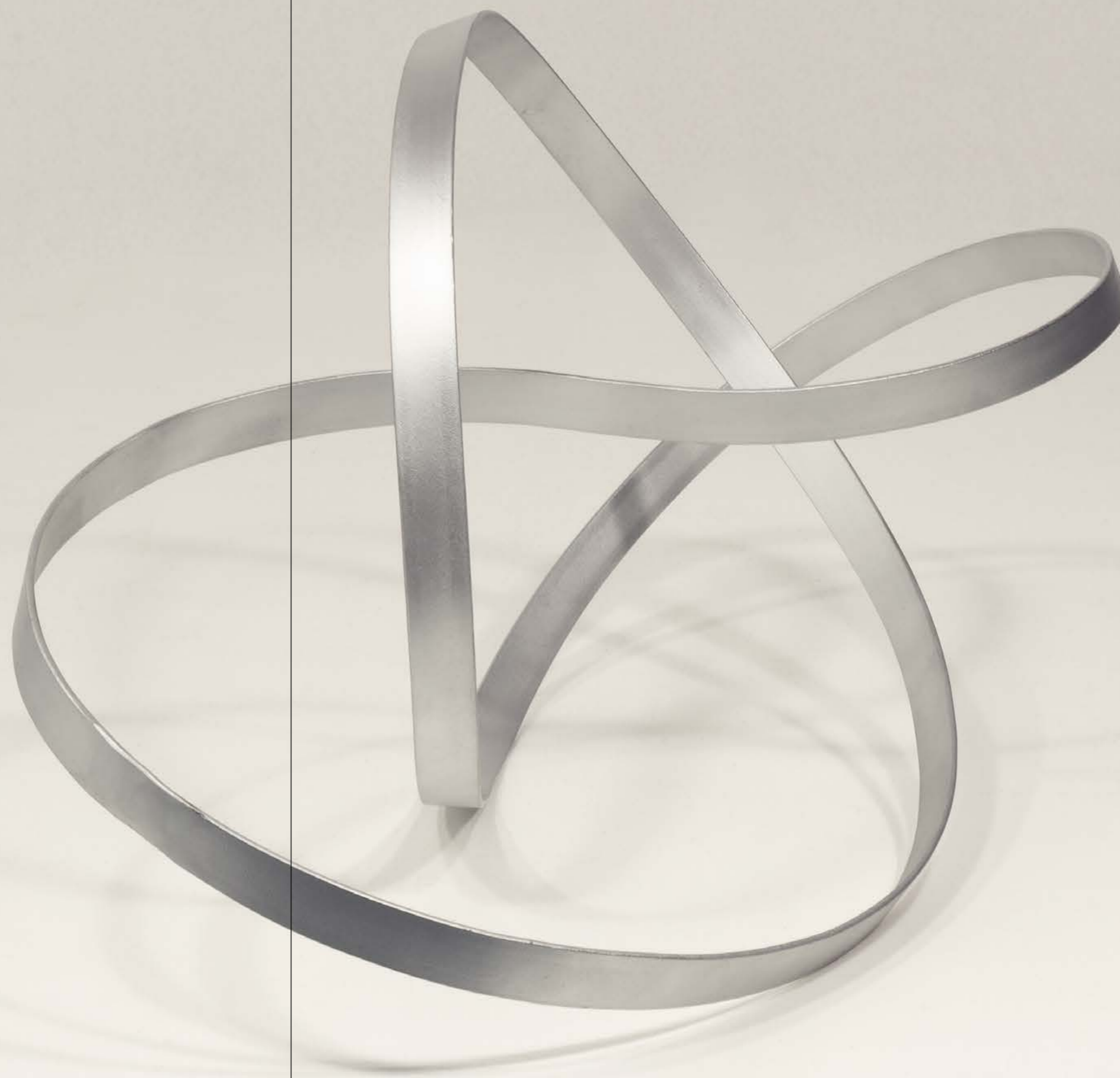
VELOCITY IS  
RELATIVE  
ACCELERATION  
IS ABSOLUTE.

119



Genesis 3 Now, floor plan with unfolded side walls





Genesis 3 Now, Loop, 2015, metal, 250 × 123 × 157 cm

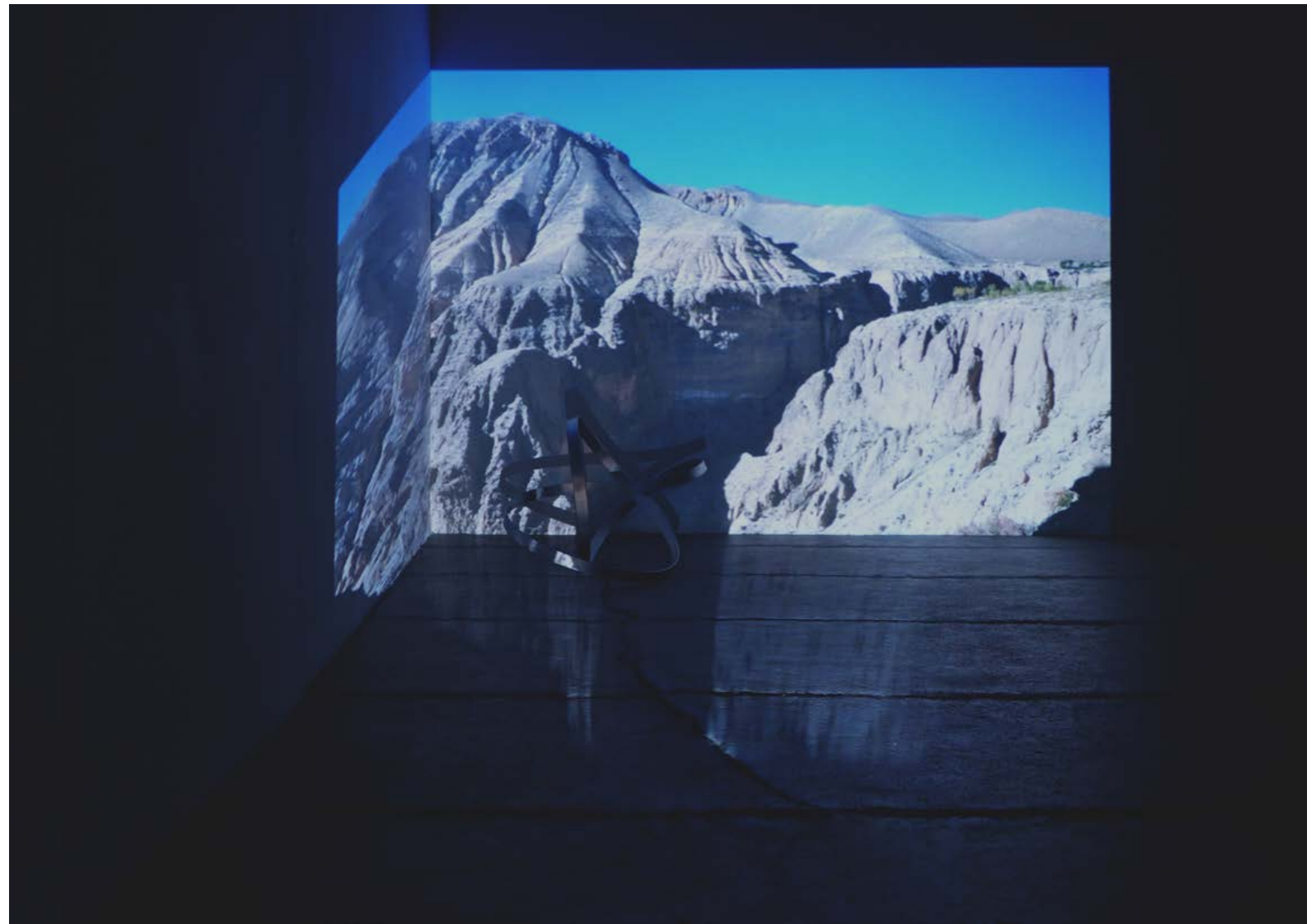




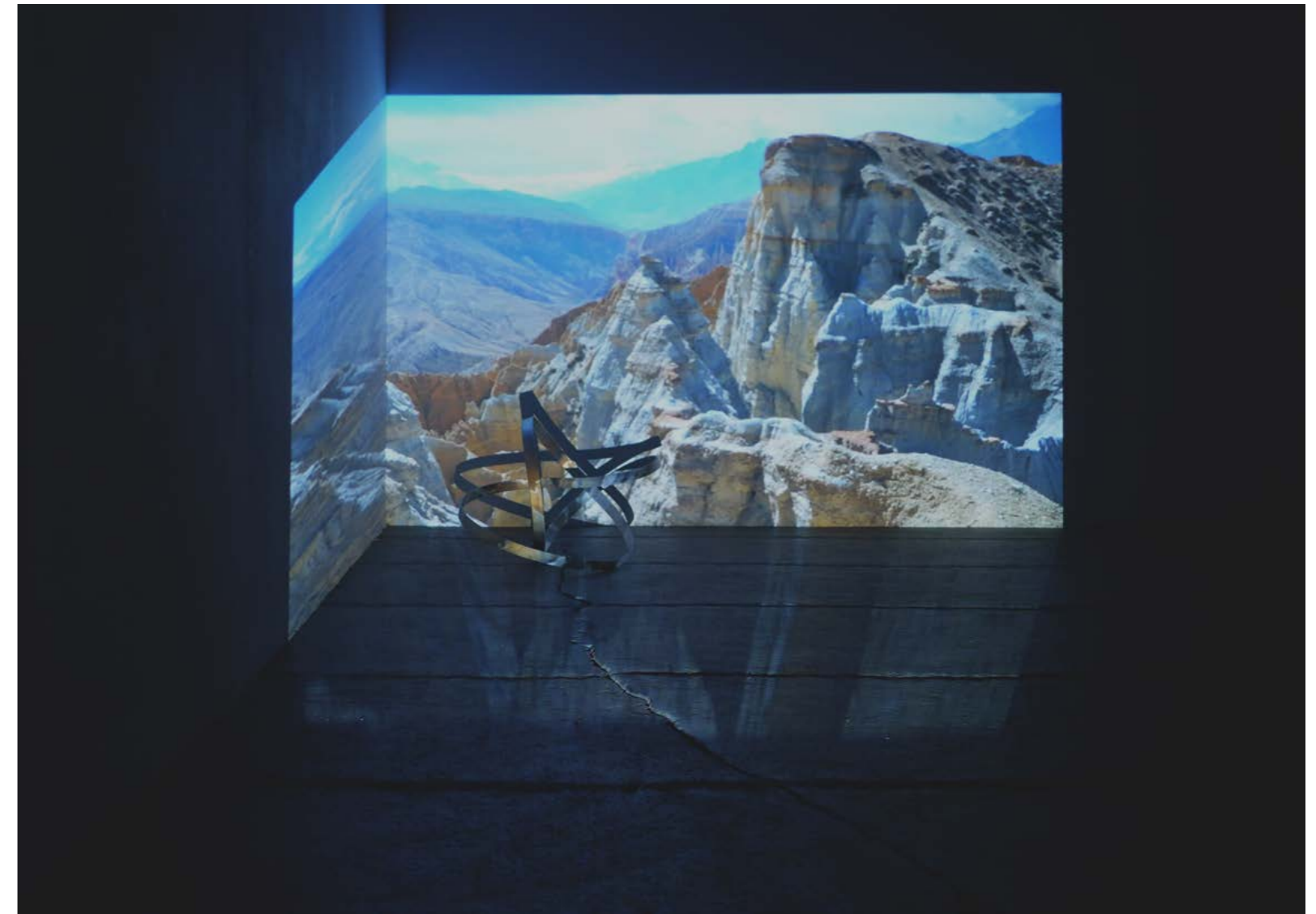
Genesis 3 Now, 2016, installation with slide show in motion, sound Alva Noto, Prototypes, Electronica, 2000



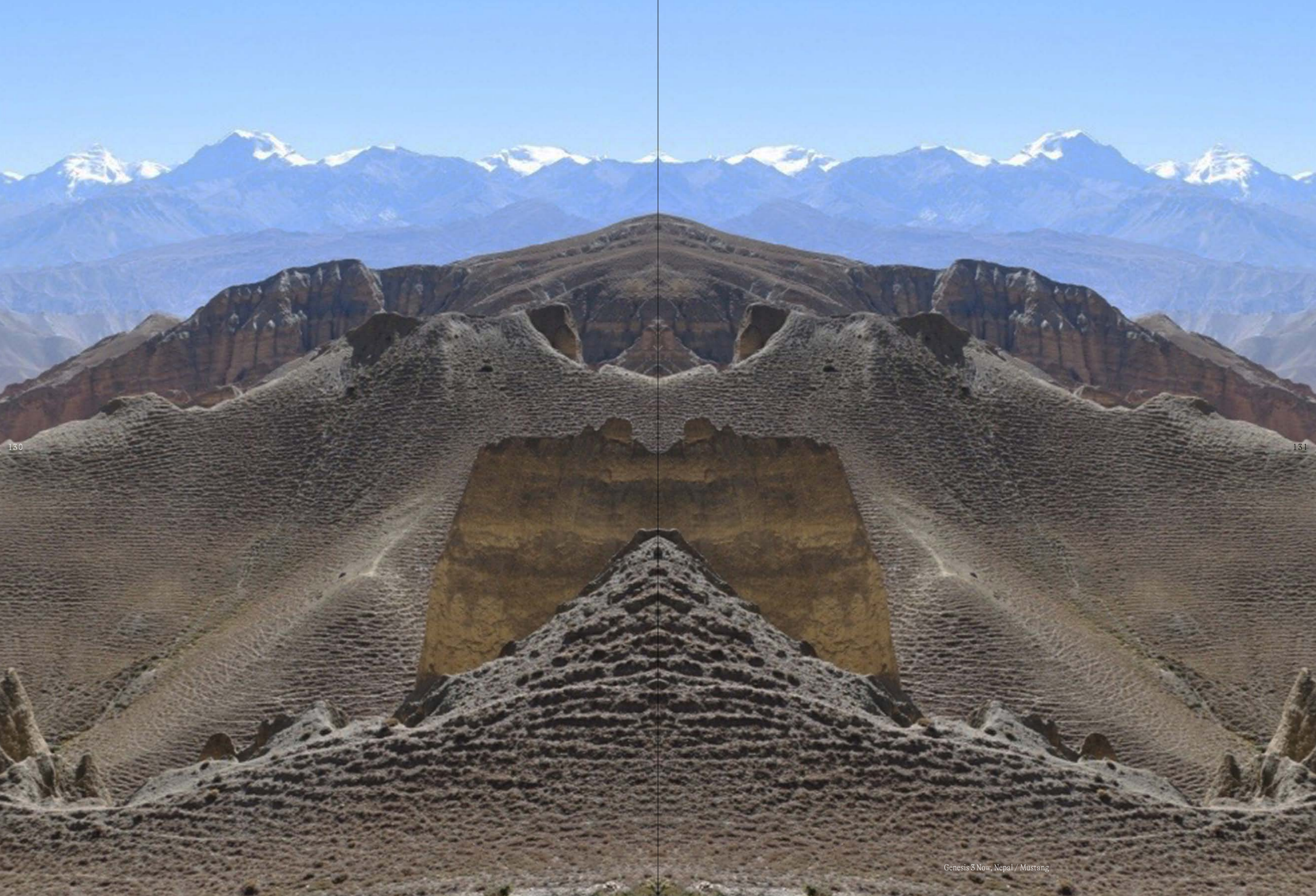
Genesis 3 Now, 2016, installation with slide show in motion, sound Alva Noto, Prototypes, Electronica, 2000



Genesis 3 Now, 2016, installation with slide show in motion, sound Alva Noto, Prototypes, Electronica, 2000



Genesis 3 Now, 2016, installation with slide show in motion, sound Alva Noto, Prototypes, Electronica, 2000



# PIECE SEVEN

## THE HIDDEN WORK

( DE ) „The Hidden Work“ spielt mit den Strategien des Zeigens und Verbergens. Das Nichtsichtbare weckt die Vorstellungskraft, fragt nach dem Spannungsgefüge von geistiger und physischer Realität. Die Vorstellung lässt Bilder entstehen, die nur das eigene Selbst kennt. In „The Hidden Work“ wird die Verpackung zum Teil des Werkes, ist als Einheit mit ihm verbunden. Bilder, Objekte, Papierarbeiten werden je nach Kontext und Intention, verpackt oder unverpackt, in Kisten oder beschrifteten Stoffhüllen ausgestellt. Entscheidungen werden zu verhandelbaren Verbindlichkeiten.

( EN ) “The Hidden Work” deals with the strategies of showing and hiding. The invisible awakens the imagination, questions the tension between mental and physical reality. The imagination creates images that only the self knows. In “The Hidden Work” the packaging becomes part of the work, is intrinsically connected to it. Pictures, objects, works on paper are exhibited wrapped or unwrapped in boxes or labeled fabric sleeves, depending on context and intention. Decisions become negotiable liabilities.

STRATEGIEN  
DES VERSTECKENS  
UND ZEIGENS.  
ENTSCHEIDUNGEN

PIECE SEVEN

WERDEN ZU  
VERHANDELBAREN  
VERBINDLICH-  
KEITEN.

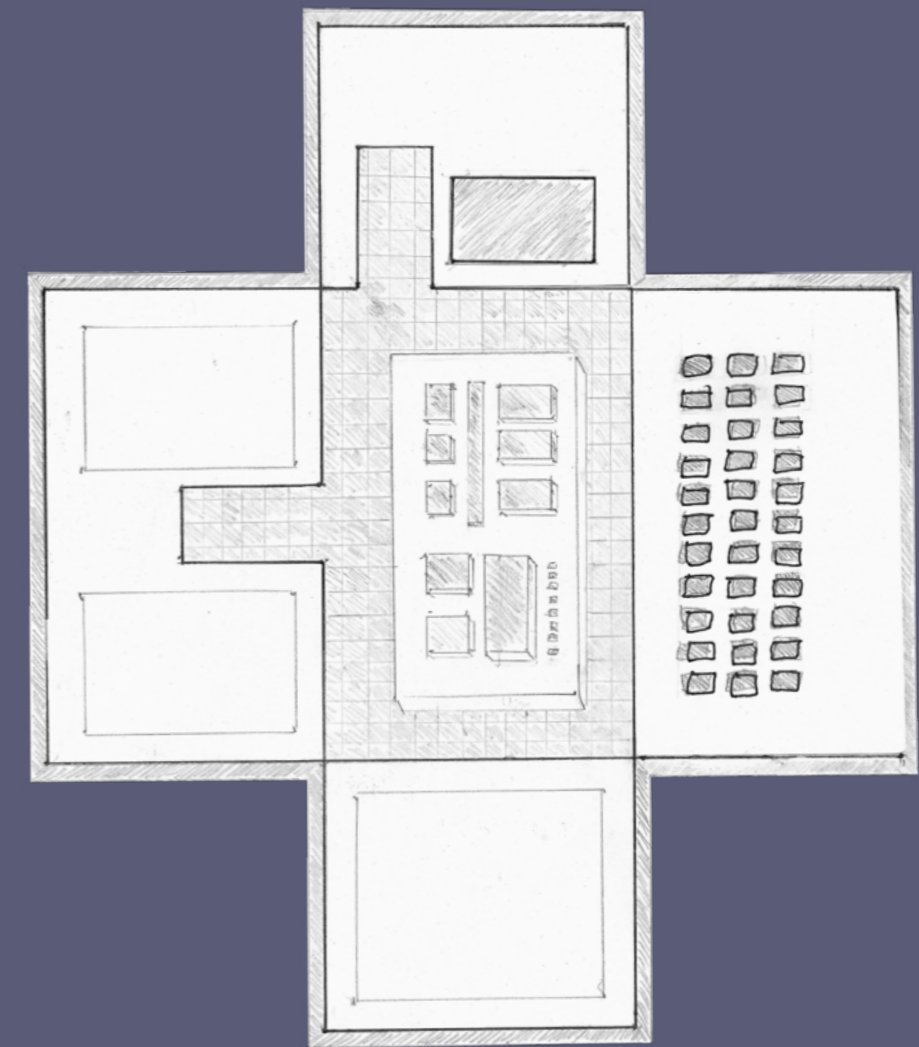
STRATEGIES  
OF HIDING  
AND  
SHOWING.

THE HIDDEN WORK

DECISIONS  
BECOME  
NEGOTIABLE  
LIABILITIES.

137

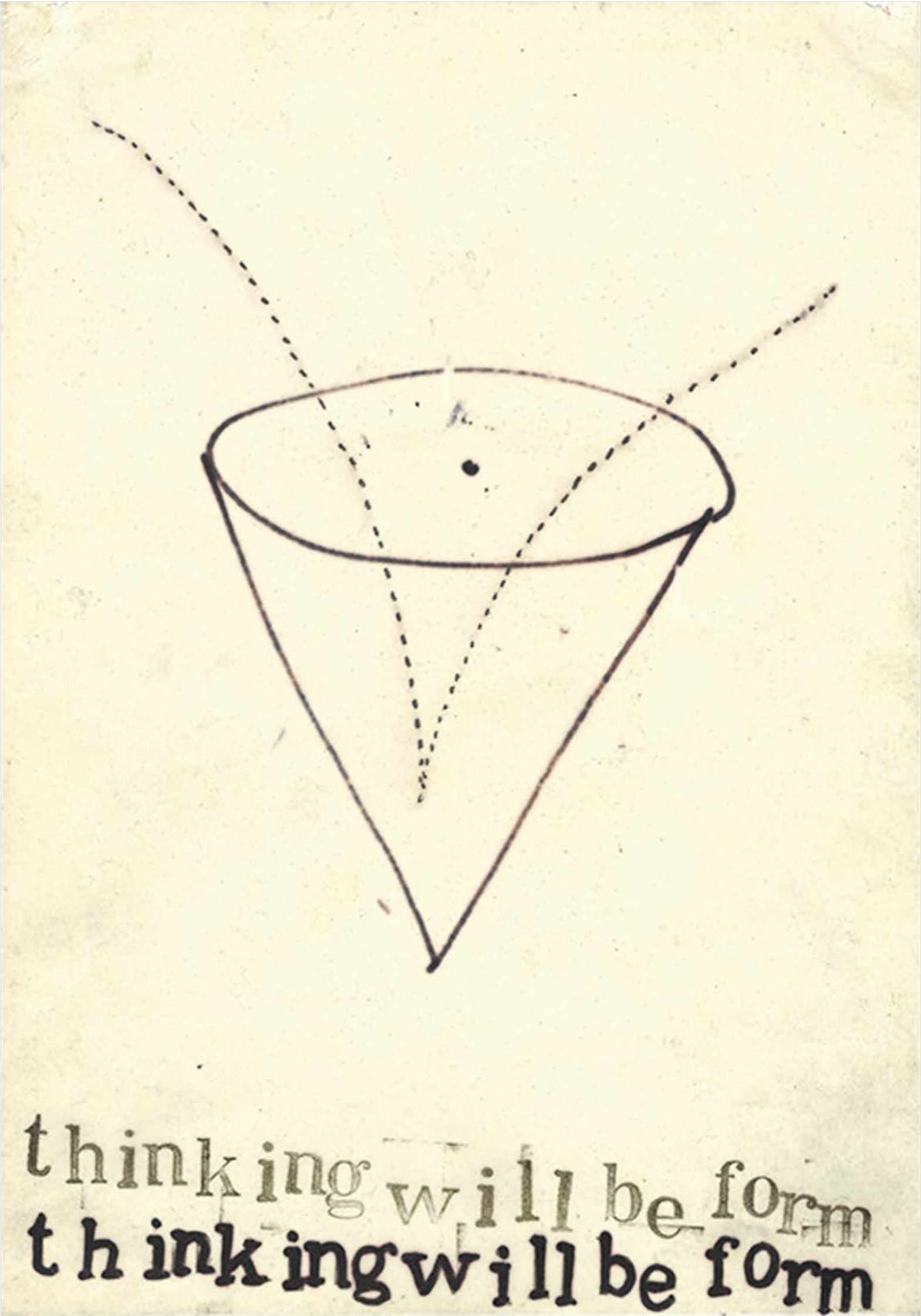




LOOKING  
INTO  
THE SKY  
2000  
OIL  
ON CANVAS  
WULFSDAL 16  
120 X 150 CM

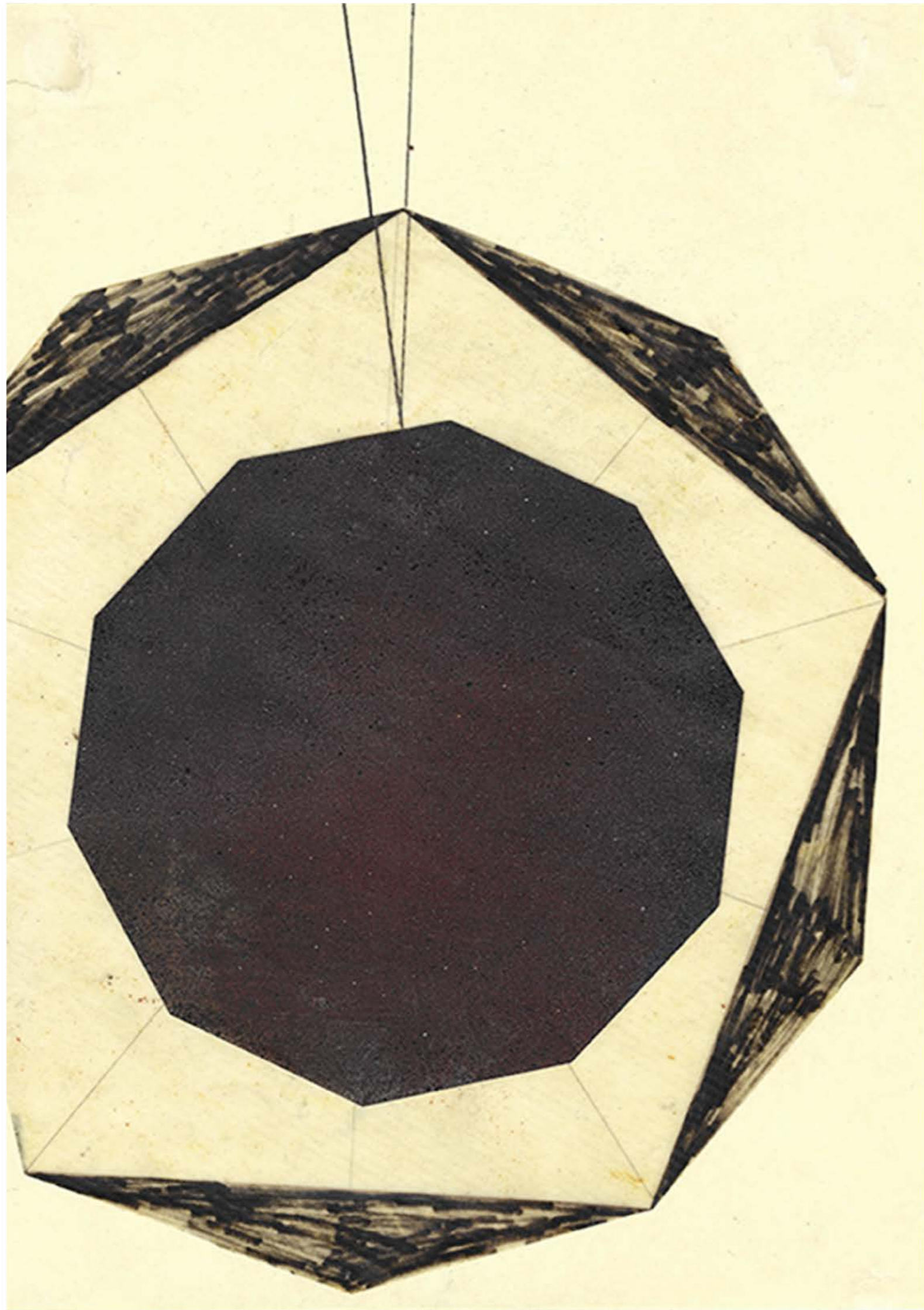


The Hidden Work, installation, exhibition view

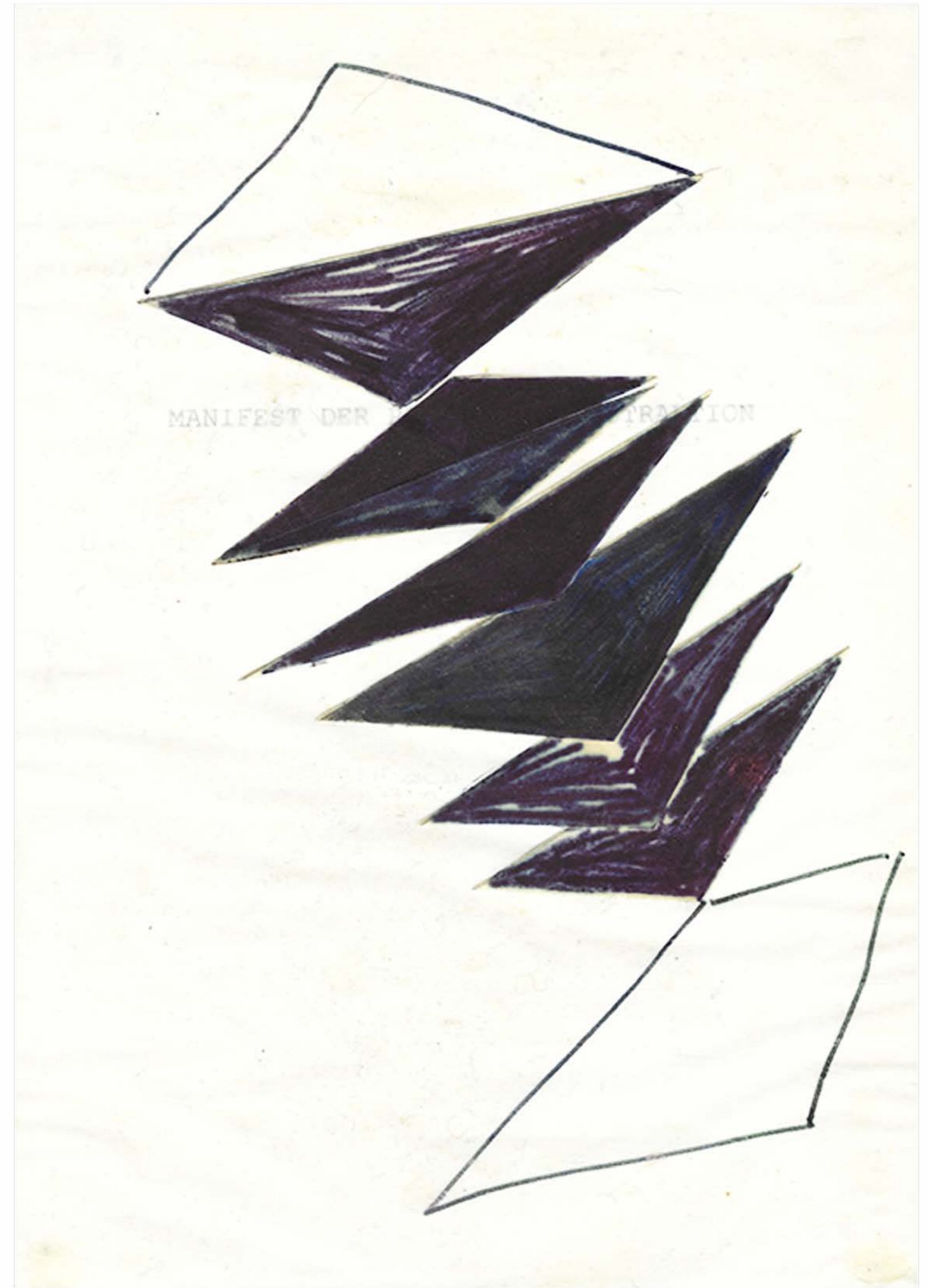


thinking will be form  
**thinking will be form**

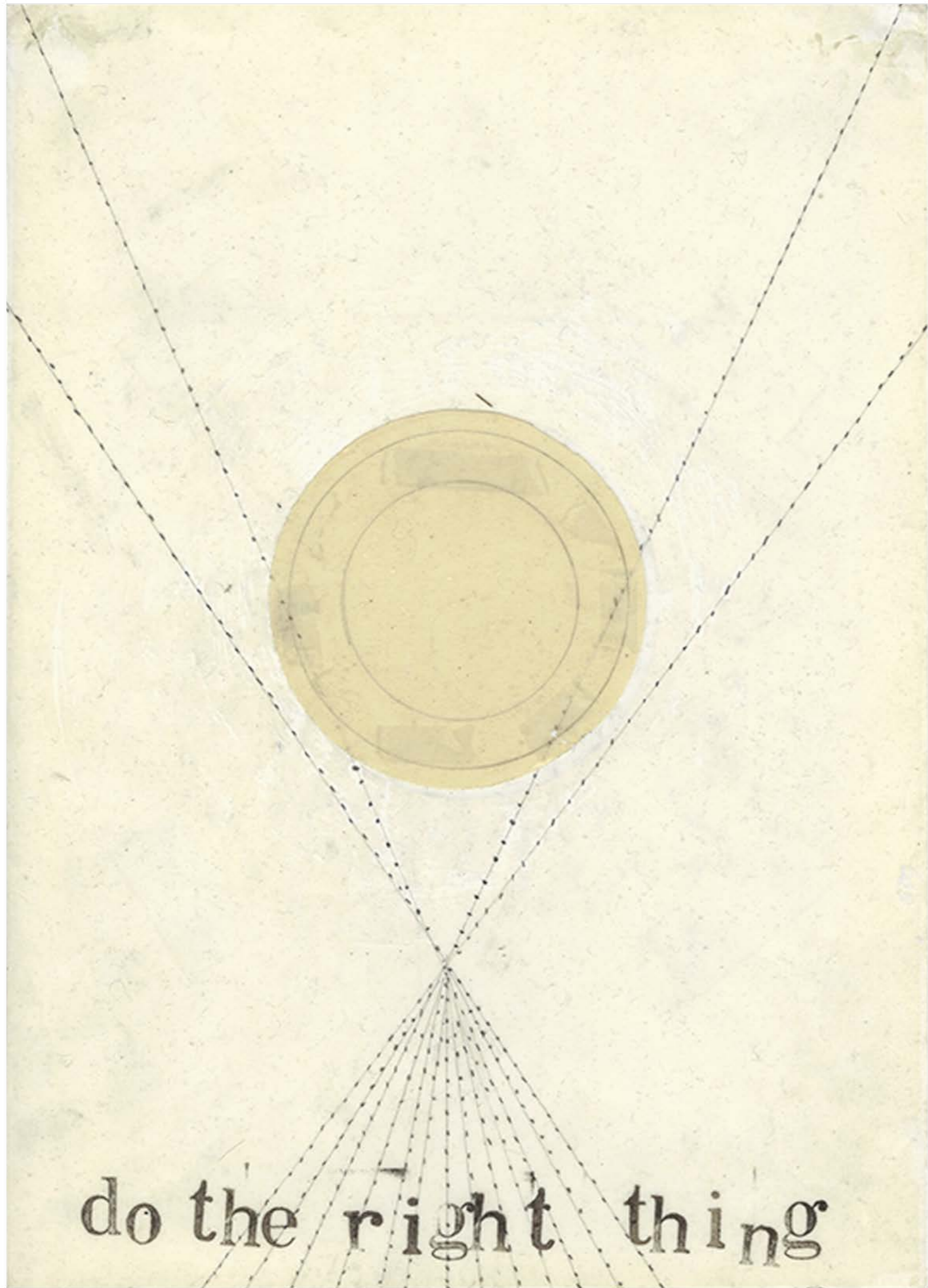
Thinking Will Be Form, 2013-2020, sharpie, oil on paper, 21 x 29.5 cm



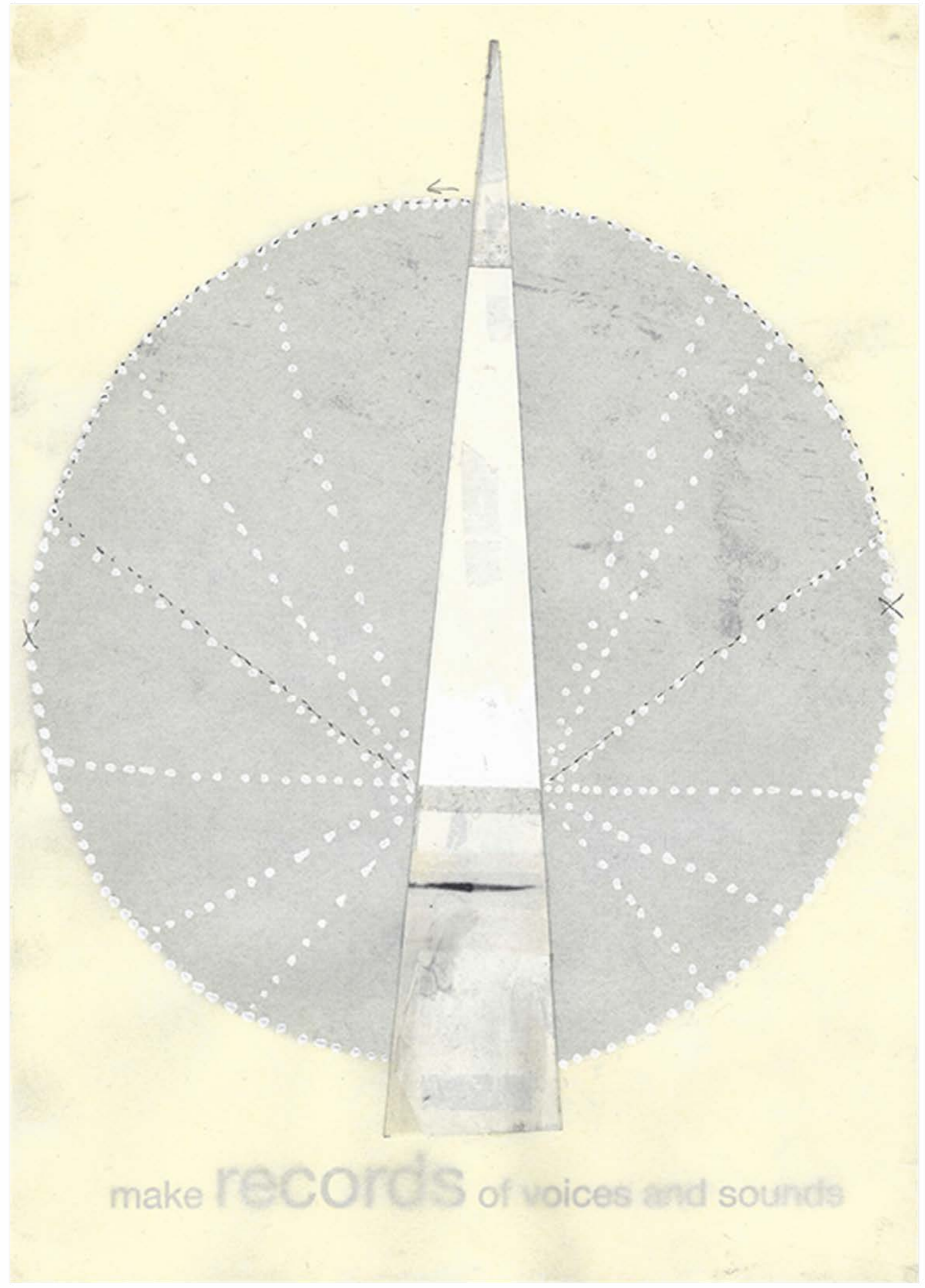
Take a Look, 2013–2020, sharpie, pencil, paper, oil on paper, 21 × 29.5 cm



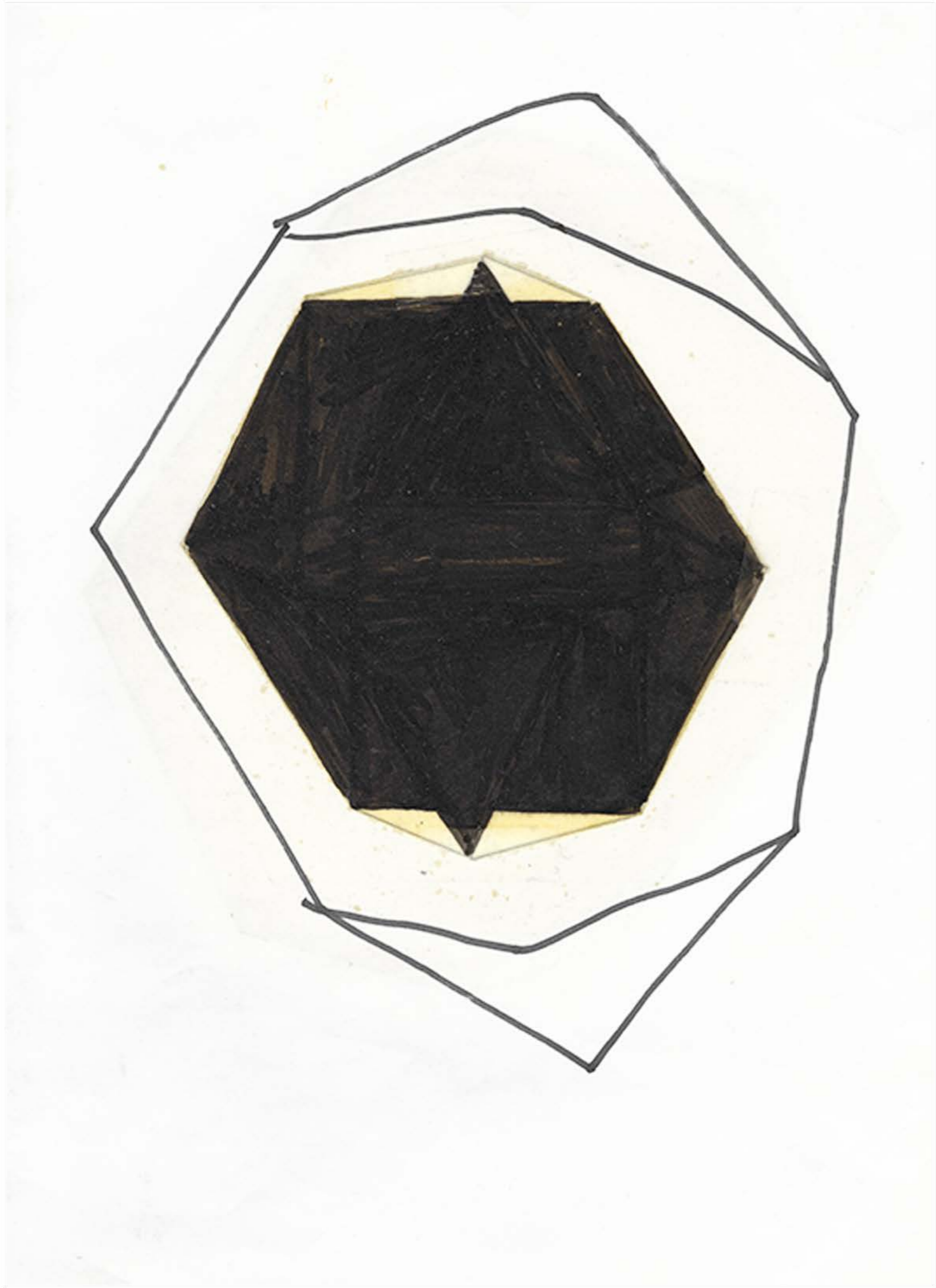
Manifest, 2013–2020, sharpie, paper, oil on paper, 21 × 29.5 cm



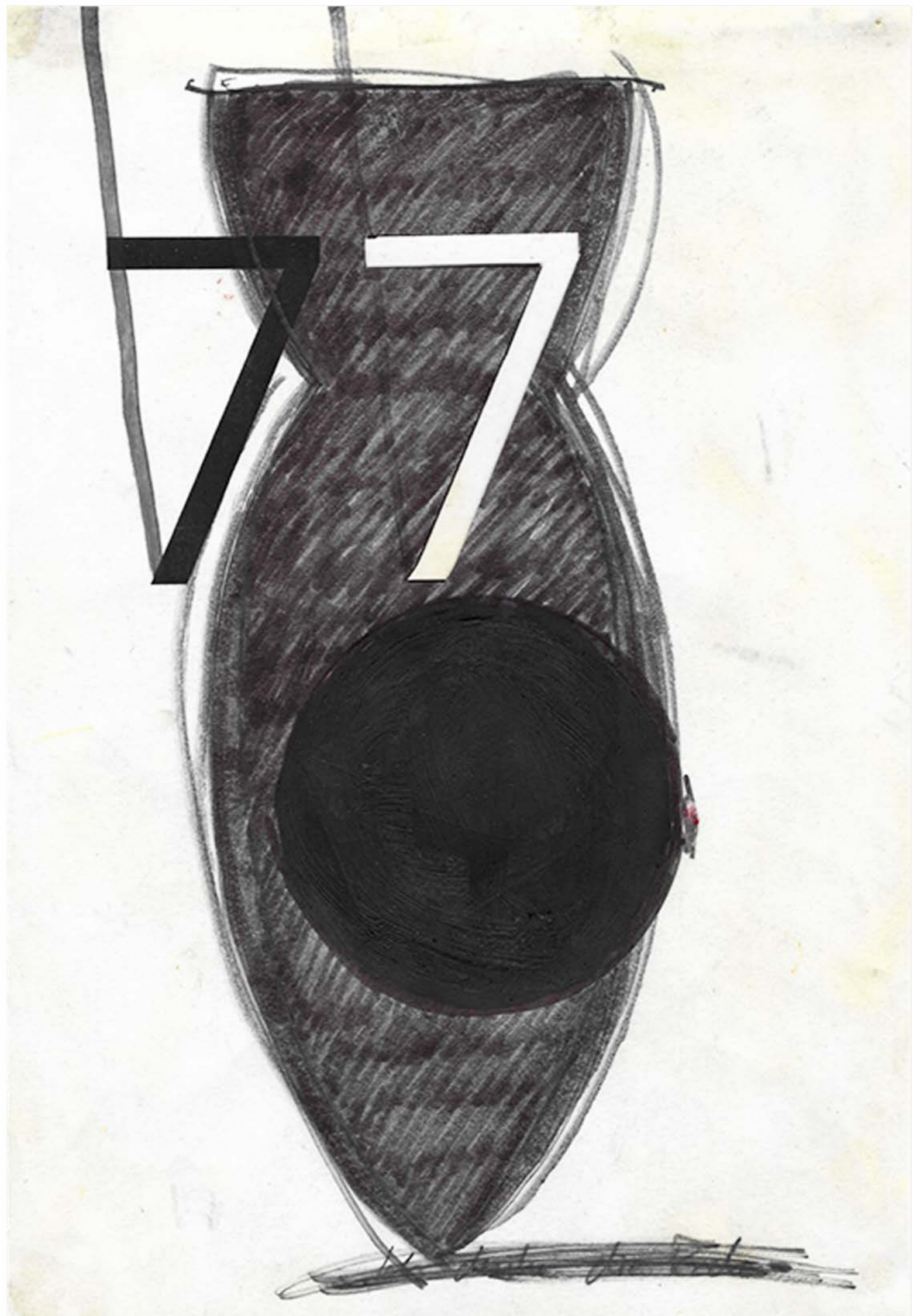
Do the Right Thing, 2013–2020, sharpie, pencil, paper, oil on paper, 21 × 29.5 cm



Make Records, 2013–2020, sharpie, pencil, tracing paper, paper, oil on paper, 21 × 29.5 cm



Two Directions, 2013–2020, sharpie, pencil, paper, oil on paper, 21 × 29.5 cm



Seventy-Seven, 2013–2020, sharpie, pencil, paper, oil on paper, 21 × 29.5 cm



The Hidden Work, installation, exhibition view



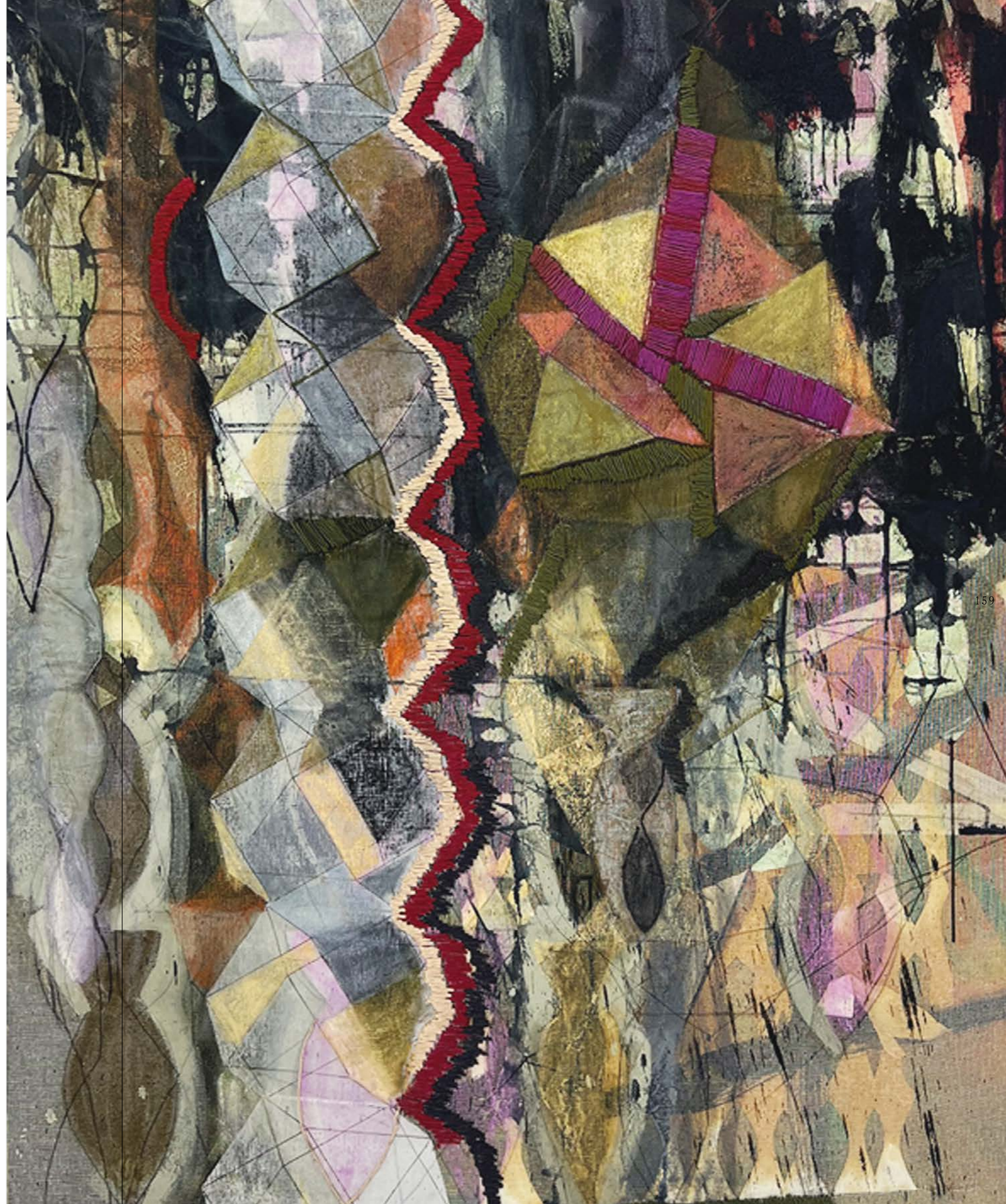


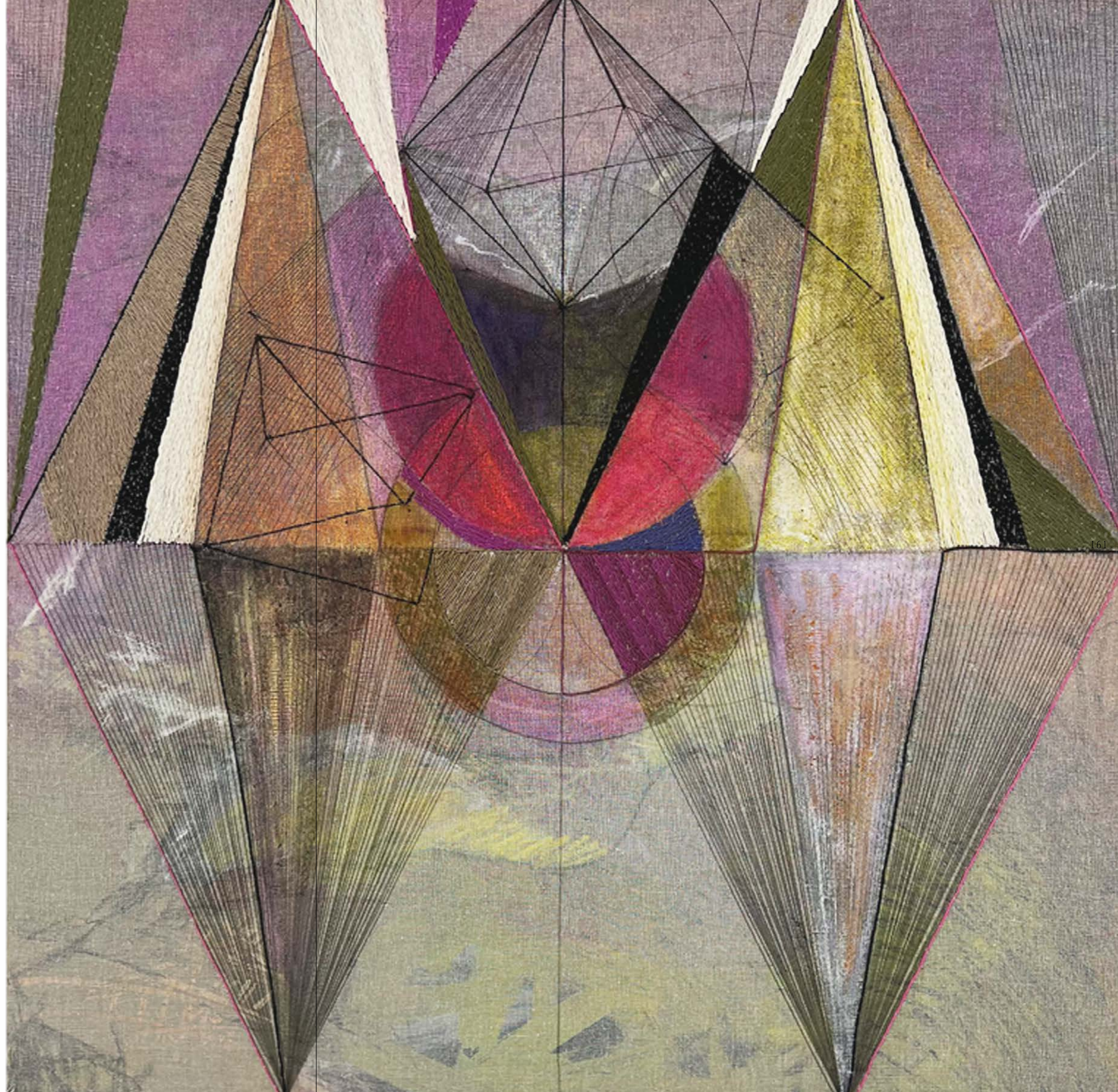
Take a Tiger, 2019, oil, paper, gauze, threads, oil on canvas, 100 × 120 cm

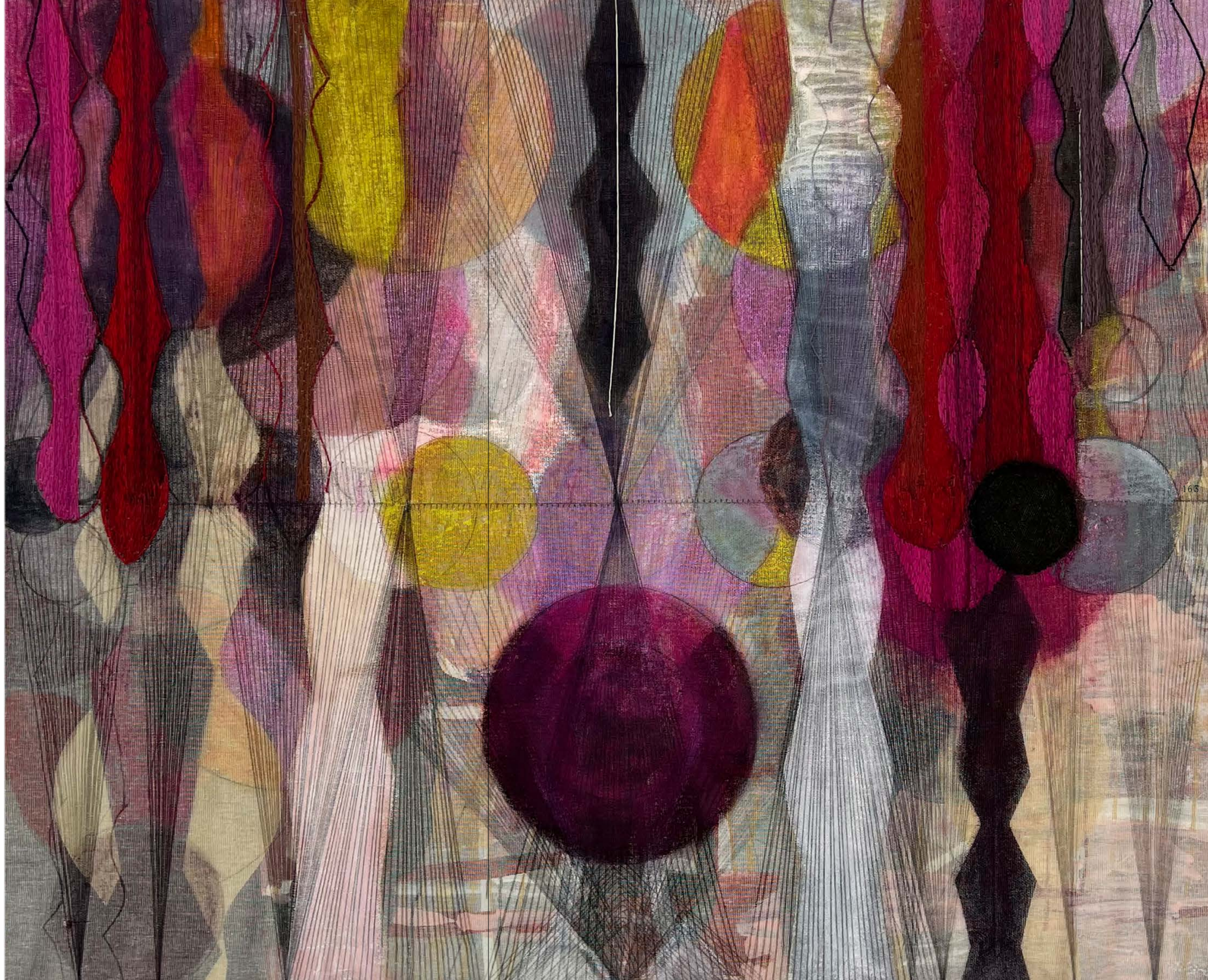




Black Stripes, 2022, oil, sharpie, threads, oil on canvas, 60 × 70 cm













Column Two, 2012, oil, pencil, paper, gauze, threads, oil on canvas, 90 × 110 cm





Australien Open, 2021, oil, pencil, paper, gauze, threads, tennis tape, oil on canvas, size variable



TEXTS AND

COMMENT

# KÜNSTLER GESPRÄCH

( DE ) Du hast eine Position, die stark vom Kontext, in dem deine Arbeit entsteht, bestimmt wird. Das bedeutet, die Idee, die hinter der sinnlichen Erscheinung steht, beeinflusst das Konzept deiner Arbeit. Was fühlst und verbindest du damit? Was ist dein künstlerisches Anliegen?

Die Idee, hinter der sinnlichen Erscheinung zu suchen, hat zur Folge, dass meine Kunst keinen einheitlichen ästhetischen Stil hat. Viele Künstler/innen denken da sehr strategisch und verbieten sich, so zu arbeiten. Das hat nicht nur marktbezogen, sondern auch künstlerisch viele Vor- und Nachteile. Der Vorteil einer stilmäßig reduzierten Arbeitsweise ist, dass ich als Künstler/in mit einem Minimum, nämlich meinem Stil, ein Maximum an Ausdruck erreichen kann. Die Gefahr ist, dass ich darüber als Künstler/in meinen eigenen Stil kopiere und er somit zur Masche wird. Mein künstlerisches Anliegen ist für mich unmittelbar mit meiner Person und meinen Interessen verbunden, im Persönlichen wie im Allgemeinen. Dass ich mich selbst stilmäßig nicht festgelegt habe, erlebe ich als große persönliche Freiheit. Es ist die Dialektik von Offenheit und Grenze, die mich interessiert. In meinen Zwanzigern war Joseph Beuys neben Franz Erhard Walther ein wichtiger Künstler für mich. Bei beiden ist der Begriff der Handlung Teil ihrer Arbeit. Die Aussage von Beuys zielt auf die Ebene des inneren Wertes. Nicht das, was ich habe, ist mein Wert, sondern das, was ich bin. Kreativität oder künstlerisches Schaffen kann man nicht besitzen, es ist ein ständiger Prozess. Dieser Prozess lässt sich in der Handlung erleben, Kreativität ist nicht statisch. Heute hat für mich die Aussage von Beuys „creativity is capital“ auch eine politische Seite. Wenn der Mensch durch äußere Zwänge unter miserablen Arbeitsbedingungen lebt, hat er wenig Möglichkeit, auf seine kreativen

Runge interessiert. Dass ich dann Künstlerin geworden bin, hat sich eher über das Machen, das Tun ergeben. In meiner Jugend schrieb und malte ich recht regelmäßig. Es war eine Erfahrung, die mich mit mir selbst in Berührung gebracht hat und die mich die Welt und deren Zusammenhänge verstehen ließ.

Hat deine Kunst auch etwas mit Verspüren von gesellschaftlichem Mangel zu tun?

Ich glaube, dass all unsere Tätigkeiten mit einem gewissen Mangel „an etwas“ zu tun haben. Irgendwann entscheidet sich, ob die Kunst für eine/n Künstler/in existenziell geworden ist und er/sie nicht mehr ohne sie leben kann. Sonst würde er/sie vermutlich etwas anderes machen. Ich persönlich erlebe in meiner Umwelt, aber auch in mir selbst ein „Unge-nügendsein“, also einen Mangel, den ich ausgleichen, verbessern oder füllen möchte. Die Kunst gibt mir die Möglichkeit nicht stehenzubleiben, immer weiter zu gehen und dem inneren und äußeren Mangel etwas entgegenzusetzen, von dem ich glaube, dass es Bedeutung hat.

Wie gehst du mit Zweifeln im Arbeitsprozess um? Kannst du sie produktiv umsetzen oder ignorierst du sie und wartest ab, bis sich der Knoten löst?

Komme ich mit einem Teil meiner Arbeit nicht weiter, stelle ich die Arbeit entweder weg oder versuche, mir mehrere Varianten des Weitermachens vorzustellen. Wenn ich den Zustand der Arbeit fotografiere und die Möglichkeiten des Weitermachens untereinander vergleiche, hilft mir das Foto, auf Abstand zu gehen. Ich bin dann außen vor und kann das Ganze besser beurteilen. Manchmal hilft es auch, mit anderen darüber zu sprechen. Letztlich und endlich ist meine Arbeitsweise, und hier ist der Zweifel miteingeschlossen, die konti-

nuerliche Umkreisung eines Themas mit unterschiedlichen Aspekten, um am Ende den Kern zu finden.

Was inspiriert dich?

Inspiration hole ich mir z. B. aus der Natur und/oder den Ideen, die hinter der Wahrnehmung liegen. So ist für mich ein Berg als Berg und als Idee gleichermaßen interessant und wird somit zur Inspiration. Der Auslöser für ein Werk kann aber auch ein thematischer Zusammenhang oder ein Inhalt sein. Auch Worte, Gegenstände oder andere Kunstwerke können mich inspirieren.

Glaubst du, dass man als Künstler/in eine „Figur“ darstellen muss? Mir kommt hier die Frage, ob der/die Künstler/in die Marke bildet oder die Marke den/die Künstler/in bildet. In jedem Fall muss er/sie die Idee der Figur verkörpern. Oder anders gefragt: Was glaubst du macht Künstler/innen erfolgreich?

Bei Beuys und Hilma af Klint haben wir z. B. zwei völlig entgegengesetzte Künstlerkarrieren. Beuys hat das Mittel der Provokation bewusst gewählt. Die Provokation war sein Stilmittel. Darüber hatte er zu Lebzeiten eine hohe Medienwirksamkeit. Ebenso haben seine Kunst und der Wiedererkennungswert seiner Person, die mit bewusst eingesetzten Markenzeichen einherging, dazu beigetragen, dass sein Werk Beachtung gefunden hat. Dahinter steckte seine tiefe Überzeugung einer Botschaft, mit der er verändernd in die Welt eingreifen wollte. Wir haben bei Beuys eine Kombination aus Ideen, Überzeugungen und Medienwirksamkeit. Hinzu kam eine entsprechende Vernetzung in der Kunstwelt. Die Düsseldorfer Akademie war damals das Tor zur Welt. Beuys hatte zu Lebzeiten alle Möglichkeiten, die es braucht, um als Künstler erfolgreich zu sein. Bei Hilma af Klint verhielt es sich ganz anders. Sie wollte keine nach außen gerichtete Selbstinszenierung, um ihre Botschaft in die Welt zu setzen. Sie ging davon aus, dass ihr Werk allein durch sich selbst spricht. Ich für meinen Teil glaube, dass es immer eine Kombination von mehreren Faktoren ist, warum Künstler/innen erfolgreich sind. Die wichtigsten Voraussetzungen sind jedoch eine Idee, Hartnäckigkeit, Mut und Kooperationstalent.

Ressourcen zurückzugreifen. Hier sehe ich die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Veränderung, die mit der Frage verbunden ist, in welcher Welt wir leben wollen. Veränderungen unterliegen Wechselwirkungen, bedingt durch mehrere Faktoren. Da Kunst in das Bewusstsein der Menschen eindringt, kann Kunst auch die Welt verändern. Ich denke, dass die Voraussetzung zur Veränderung hauptsächlich über das Bewusstsein entsteht.

Wie bist du zu deiner Arbeitsweise gekommen? Ist zuerst der Gedanke als Thema im Kopf oder die äußere Form deiner Arbeit? Wie gehst du vor, wenn du ein neues Bild malen möchtest? Machst du Skizzen?

Meine Arbeitsweise hat sich darüber entwickelt, dass ich mich gefragt habe, wie ich das, was ich denke und fühle, am besten ausdrücken kann und inwieweit es etwas mit mir zu tun hat. Dabei ist es für mich nicht entscheidend, welcher Teil meiner Arbeit am Anfang steht. Eine Skizze kann genau so viel Bedeutung haben wie eine Skulptur oder ein Bild. Ich unterscheide nicht zwischen Vor- und Hauptarbeit. Oft ist die Vorarbeit der spannendere Teil. Manchmal liegt der Gedanke zu einer Arbeit schon viele Jahre zurück und wird erst später von mir aufgegriffen und in eine Arbeit umgesetzt; teilweise steht die Form am Anfang und teilweise der Gedanke. Ich denke, es ist zunächst kein Unterschied, der Bedeutung hat. Das intuitive Erfassen sowie das gedankliche Erfassen eines Themas kann gleichermaßen nebeneinander stehen. Ich suche meist nicht nach etwas ganz Bestimmten, sondern immer nach einem thematischen Gesamtzusammenhang – bis ich an die Ursprungs-idee, oder an die Essenz, die in der die Sache liegt, komme.

Warum bist du Künstlerin geworden?

In meinem Elternhaus spielte Kunst immer eine große Rolle. Als Kind habe ich gern gemalt, Höhlen und Landschaften gebaut. Außerdem waren wir viel in der Hamburger Kunsthalle, welche zwanzig Minuten zu Fuß an der Alster von meinem Elternhaus entfernt war. Dort haben mich zunächst der Altar von Meister Bertram, Caspar David Friedrich und Philipp Otto

# ARTIST TALK

( EN ) Your artistic position is strongly defined by the context in which you make your art. In other words, the idea that exists behind the sensory appearance influences the concept of your work. What do you feel and associate with this? What is your artistic intention?

Searching for the idea that exists behind the sensory appearance means that my art does not have a uniform aesthetic style. Many artists think very strategically in this regard and refuse to work in such a way. This has many advantages and disadvantages in terms of marketability and artistically speaking. The advantage of a working method that is pared back to a specific style is that as an artist I can achieve a maximum of expression with a minimum input, namely my style. The danger is that as an artist I am then basically copying my own style and it therefore becomes a fad. For me, my artistic intention is directly connected to my person and my interests, both personal and general interests. I feel that the fact I have not opted for one specific style affords me great personal freedom. It is the dialectic of openness and boundary that I find so interesting. When I was in my twenties, it was Joseph Beuys and Franz Erhard Walther who were my artistic lodestars. For both men, the concept of action was part of their work. What Beuys was getting at was the level of inner values. Not that which I possess is my value but that which I am. Creativity or artistic abilities are not something you possess but instead a constant process. This process can be experienced in an action, creativity is not static. For me, today Beuys's statement that "creativity is capital" also has a political side to it. If owing to external pressures people have to work under terrible conditions, then they have little opportunity to rely on their creative resources. Here I discern the need for a change in so-

ciety and this goes hand in hand with the question: In what world do we want to live? Changes are subject to interdependencies caused by several factors. Since art penetrates the minds of people, art can also change the world. I believe that the precondition for change mainly occurs through the mind.

How did you arrive at your way of working? Do you first have an idea in your head or does the outer shape of the work crop up first? How do you progress when you want to paint a new picture? Do you start with sketches?

My way of working evolved through me asking myself how I could best express what I thought and felt and to what extent it had something to do with me. For me it is not critical what part of my work comes first. A sketch can be just as important as a sculpture or a painting. I don't distinguish between the preliminary pieces and the main work. Often, the preliminary work is the more exciting part of it all. Sometimes, the idea for a piece is already a few years old and I only return to it much later and translate it into a work; sometimes it all starts with the form, and other times it starts with the idea. I believe that initially this does not really make much of a difference. The intuitive grasp as well as the intellectual grasp of a topic can exist parallel to each other. I tend not to search for something specific but always for the overall thematic context—until I get to the original idea or the essence that is innate to the piece.

Why did you become an artist?

Art always played a major role in my parental home. I liked painting as a child, and I built caves and landscapes. Moreover, we often visited the Hamburger Kunsthalle, which was only twenty minutes by foot along the Alster from where my parents lived. I was originally interested in the altar by Master Bertram, and paintings by Caspar David Friedrich and Philipp Otto Runge. The fact that I myself became an artist has more to do with the making, the activity. In my youth I wrote and painted regularly. It was an experience that put me in touch with myself and enabled me to understand the world and all the different interconnections.

Does your art also have something to do with a sense of social shortcomings?

I believe that all our activities have to do with a certain lack "of something." At some point, it becomes clear whether art has become existential for an artist and she or he cannot live without it any longer. Otherwise, they would presumably do something different. What I personally experience in my world, and also within myself, is a sense of something "not being sufficient," meaning a shortcoming that I seek to offset, improve, or fill. Art gives me the opportunity not to stand still, to always continue onward, and to create something to counter that inner and outer shortcoming of which I believe that it is of significance.

How do you handle doubts in the work process? Can you implement them productively or do you ignore them and wait until the knot dissolves on its own?

If I get stuck with a part of my work I either abandon it for a while or try and imagine several variations of how I could continue it. If I photograph the status of the work and then compare it with the options for going ahead, the photo helps me gain some distance from it. I am then able to look at it at arm's length and can better assess the whole thing. Sometimes it also helps to talk with others about it. In the final instance, my way of working, and this includes doubts, entails constantly circling a topic with different aspects in order to eventually get to its core.

What inspires you?

I draw on nature, for example, for inspiration as I do from ideas that underpin the particular perception. I find a mountain interesting both as a mountain and as an idea, and thus it becomes inspiring. A work can also be triggered by a thematic

context or content. Words, objects, or other artworks can inspire me.

Do you believe that one has to cut a particular figure as an artist? I ask myself here whether the artist forms the brand, or the brand forms the artist ... At any rate, she or he must embody the idea of the figure. Or to put the question differently: What do you think makes artists successful?

Take Beuys and Hilma af Klint—two completely different careers as artists. Beuys consciously chose the means of provocation. The provocation was his stylistic means. Through it, during his lifetime he had a high media impact. Likewise, his art and the recognizability of his person, which entailed conscious use of specific trademark characteristics, contributed to his art gaining a high profile. Behind this was his deep conviction for a message that he used to try and intervene to change the world. In the case of Beuys we have a combination of ideas, convictions, and media impact. Added to which was his corresponding networking within the art world. At that time, the academy of art in Düsseldorf was a gateway to the world. During his lifetime, Beuys had all the options you need to be successful as an artist. In the case of Hilma af Klint things were quite different. She did not want to stage herself in any way for the outside world in order to send out a message to the world. She assumed that her work spoke for itself only through itself. I for my part believe that it is always a combination of various factors that lead to an artist being successful. The most important preconditions are however: the idea, tenacity, courage, and a gift for collaboration.

Who are your artistic role models? What artists interest you? Is there one particular artwork that especially impressed you to date?

As I said at the beginning of this conversation, in my childhood days, the Hamburger Kunsthalle was an important place in my life. It was there that twenty years later I first consciously perceived contemporary art. Back then, what interested me most was the Walther Hall. For all their abstractness, Franz Erhard Walther's material-based works had a strong sensory appeal on me. That was new and exciting. I felt an immense closeness to it!

( DE ) Welche künstlerischen Vorbilder hast du? Welche Künstler/innen interessieren dich? Gibt es ein Kunstwerk in deinem Leben, das dich besonders beeindruckt hat?

Wie ich schon am Anfang unseres Gesprächs erwähnte, zählte die Hamburger Kunsthalle in meiner Kindheit zu einem wichtigen Ort in meinem Leben. Zwanzig Jahre später habe ich dort das erste Mal bewusst zeitgenössische Kunst wahrgenommen. Mein damals größtes Interesse galt dem Walther-Raum. Die materialhaften Arbeiten von Franz Erhard Walther übten trotz ihrer Abstraktheit eine große Sinnlichkeit auf mich aus. Das war neu und aufregend. Da war für mich eine große Nähe zu spüren!

Wie bist du auf die Idee gekommen, eine imaginäre Ausstellung mit sieben Stücken zu konzipieren? Vorstellungsmäßig bespielst du reale Räume und füllst sie mit bereits von dir realisierten und mit in der Zukunft liegenden Werken. Was hat dich an dieser Idee gereizt?

Mit dieser Frage können wir bei Franz Erhard Walther bleiben. Als ich in der Corona Pandemie die Ausstellung „Shifting Perspectives“ im Haus der Kunst von Walther sah, erinnerte ich mich an meine künstlerischen Anfänge. Zugleich wurde mir mein tatsächlich entstandenes Werk bewusst und ich machte einen inneren Abgleich von dem, was ich gewollt habe und was daraus geworden ist. Dies übertrug ich in die Räume, in denen ich mich befand. Es war sozusagen ein umgekehrter Vorgang des „Le Musée Imaginaire“ von André Malraux. Parallel rekonstruierte ich, wie ich zu meinen Werken gekommen bin. 1970 malte ich, als siebenjähriges Mädchen, mit flüssigem Gelb und Blau und beobachtete, wie sich die Farben zu Grün mischen. Das Erlebnis des „Mischens“ beider Farben prägte sich tief ein und tauchte aus meinem Unterbewusstsein auf, als ich 2013 die Serie von Hilma af Klint „Urchaos“ sah. Der inhaltliche Hintergrund des Urchaos war mir nicht fremd. Mythen und die verschiedenen Geschichten zur Entstehung der Welt haben mich bereits früh fasziniert. Die Kombination von Erfahrung, Sehen und Reflektion führten dann zu der Installation „Choose“ und sechs weiteren Installationen.

Was interessiert dich als Künstlerin an der Sprache? Welche Bedeutung hat für dich das Wort?

stück der Ausstellung. Naturgewalt und Erhabenheit sind im Gleichgewicht, sind zur Ruhe gekommen, bilden eine Einheit.

Was war die ursprüngliche Idee zu deiner im Wasser schwimmenden Skulptur?

Der Auslöser für die Idee war eine Ausschreibung im öffentlichen Raum. Ich schaute mir den Ort an und stellte fest, dass das Gewässer in der Umgebung verschmutzt war. Im Laufe der Zeit erwog ich mehrere Möglichkeiten der Realisation. Da das Projekt nicht ohne eine Finanzierung von außen zu realisieren war, habe ich schon früh in mehrere Richtungen gedacht. Zu Beginn stand die Beschäftigung mit den kubischen Kristallsystemen, die Beziehung zwischen Tetraeder, Salz und Wassermolekül. Es kam zu Experimenten mit Wasser, Salz und Objekten, die Teil der Installation wurden. Am Ende des Projektes steht die Realisierung einer im Wasser schwimmenden Skulptur, die unter Einsatz der Oloid-Technik das Wasser reinigt. Unter „The Memory of Water“ verstehe ich, dass es nichts Ungeschehenes gibt, selbst wenn es vergessen oder ohne Bedeutung ist.

Warum bespielst du das „Soul House“ mit zwei Räumen? Hat das einen besonderen Grund? Oder hat sich das einfach so ergeben?

Kunst berührt unseren Geist, unsere Herzen und unsere Ideen davon, wer wir sind und was wir wollen. „Soul House“ ist ein begehrter Rückzugsort. Biografie lebt von der Selbsterkenntnis und von der Erkenntnis zur Welt. 2003 habe ich 225 DIN-A4-Blätter biografisch beschrieben und übermalt. Parallel habe ich an mehreren Leinwänden zur Evolution gearbeitet. Beide Arbeiten sind für mich als Innen- und Außenverhältnis eng miteinander verbunden. Dabei ist mir grundsätzlich die Proportion der Hängung der Werke im Raum genauso wichtig wie die Proportion des Werkes selbst.

Du hast dein Herbarium und deine Bienenarbeiten bereits mehrfach ausgestellt. Was ist diesmal anders?

In der Planung hinzugekommen ist das begehbare „Bee House“ sowie die Bienenköniginnenfalle. Die Formensprache des begehbaren „Bee House“ beinhaltet den Gedanken, dass sich der Mensch (fünfeckige Form) die Wärmekraft der Bienen (sechseckige Form) zunutze macht und selbst zum Wär-

mekatalysator wird. Dabei berührt die Bienenkönigin, mit der Bienenköniginnenfalle, das Mysterium des Willens und die Frage der Freiheit.

In „The Hidden Work“ sagst du: „Entscheidungen werden zu verhandelbaren Verbindlichkeiten.“

Ich mag diesen scheinbaren Widerspruch von verhandelbar und verbindlich. Im Grunde ist es gar kein Widerspruch. Das Werk ist nicht abgeschlossen. Es kann, je nach Ausstellungssituation, in einen neuen Kontext gestellt werden. Kein Raum gleicht einem anderem, deshalb können die Präsentationen in den Räumen jedes Mal neu gefunden werden. „The Hidden Work“ bespielt in einem installativen Aufbau drei Räume mit unverpackten und verpackten Leinwänden, Objekten und Papierarbeiten, die sich aufeinander beziehen. Die Verhüllung hat Objektcharakter und kann über die Werkangabe eine Bildvorstellung hervorrufen. Assoziationsketten, Anspielungen setzen voraus, dass bestimmte Codices von den Betrachter/innen gekannt werden. Neue Gedanken entstehen, wenn der alte Gedanke nicht bestätigt wird. Im Grunde geht es mir darum, die Aussage der Werke offen zu lassen.

( EN ) How did you come up with the idea of designing an imaginary exhibition with seven pieces? Following your imagination, you equip real spaces and fill them with works you have already realized and will make in the future. What did you find so exciting about the idea?

This question brings us back to Franz Erhard Walther. When I saw the Walther exhibition “Shifting Perspectives” at Haus der Kunst during the Covid pandemic, I found myself remembering my artistic beginnings. At the same time, I became very aware of the oeuvre I had produced and I inwardly compared what I had wanted with what the results had been. I then transposed this onto the rooms in which I stood. It was, as it were, the opposite to the process André Malraux adopted for his “Le Musée Imaginaire.” Parallel to this I reconstructed how I had arrived at my works. In 1970, as a seven-year-old girl I painted using liquid yellow and blue and watched how the colors mixed to form a green. The experience of the “mixing” of the two colors made a deep impression on me and emerged from my subconscious when in 2013 I saw Hilma af Klint’s series “Primordial Chaos.” The substantive background to the primordial chaos was not unknown to me. At an early age I had already become interested in the myths and the different stories on how the world had come to be. The combination of experience, seeing, and reflection then led to the installation “Choose” and six other installations.

What do you as an artist find interesting about language? What significance do words have for you?

Language opens up the imagination, opens up that inner space. Once I had learned to read, I read masses, even when walking down the street. Words get different weightings and make different statements depending on the context in which I place them. I produced the drawings that hang in my “Choose” installation back in 1988. These are deliberations on my own art and art history. In the work process itself concepts, images, imaginations all popped up and thus became the basis for pieces. There are a total of seventy-seven sketches, described, drawn, pasted.

In one sketch you describe the sculpture “Waterlyly” as a “mind.” What do you mean by that exactly?

The mind is all-embracing, excludes nothing, allows for everything. Owing to the mirroring of the inner and outer walls “the inside is identical to the outside.” Infinite upwards and downwards, to the right and to the left. A total of twenty-one sketches document the search for the right shape for the sculpture “Waterlyly” and contain the question as to what potential the pyramid intrinsically has as a form. Construed as a cone, the pyramid leads to Brancusi’s idea of the endless column. The pyramid takes pride of place in the exhibition. The power of nature and sublimeness balance in it, reach a tranquil stasis, form a unity.

What was the original idea behind your sculpture that floats in water?

The idea was sparked by a tender for a piece for the public realm. I studied the site and realized that the water in the surroundings was all sullied. Over the course of time I considered several ways of realizing the project. Since the project was not going to be possible without outside financing, at an early point in time I started thinking in various directions. At the beginning I focused on cubic crystal systems, on the relationship between tetrahedrons, salt, and water molecules. I start-

ed experimenting with water, salt, and objects that became part of the installation. The end of the project involved realizing a sculpture floating on the water that by means of its oloid shape purifies the water. I understand the term “The Memory of Water” to mean that here is nothing that has not happened, even if it has been forgotten or is without meaning.

Why did you choose two rooms for the “Soul House”? Is there some special reason? Or is that simply how it came about?

Art touches our mind, our hearts, and our ideas of what we are and what we want. “Soul House” is a tranquil place into which you can withdraw. Biography thrives on a knowledge of self and a knowledge of the world. In 2003, I covered 225 A4-size sheets of paper with biographical matter and painted over the words. Parallel to this I worked on several canvases on evolution. To my mind, both are closely intertwined as the relationship to the outside world and to the inside world. In this regard, fundamentally the proportions of how I hang things in a space is just as important as the proportions of the work itself.

You have on several occasions already exhibited your Herbarium and your bee pieces. What is different this time round?

What has now been added to the plans is the walk-through “Bee House” and the Queen Bee Trap. The formal vocabulary of the walk-through “Bee House” hinges on the idea that humans (the pentagonal shape) make use of the thermal power of the bees (hexagonal form) and themselves become heat catalysts. In the process, the queen bee, with the Queen Bee Trap, touches on the mystery of will and the question of liberty.

In “The Hidden Work” you say: “Decisions become negotiable liabilities.”

I like this ostensible contradiction between the negotiable and the binding. Essentially, there is no contradiction. The work is not completed. It can, depending on the exhibition situation, be placed in a new context. No one space resembles another, which is why the presentations in the rooms can be re-discovered each time. “The Hidden Work” features an installation of three rooms with unpacked and packaged can-

vases, objects, and works on paper that all relate to one another. The envelope around them itself has the characteristics of an object and can conjure up a notion of an image given the picture caption. Chains of associations, allusions, they all assume that the viewer is familiar with certain codices. New ideas arise when there is no confirmation for the old idea. I therefore try in principle to keep the statements the works make open.

Sprache öffnet die Vorstellung, öffnet den inneren Raum. Nachdem ich das Lesen gelernt hatte, habe ich viel gelesen, sogar im Gehen auf der Straße. Worte bekommen unterschiedliche Gewichtungen und Aussagen je nachdem, in welchen Kontext ich sie setze. Die Zeichnungen, welche in der Installation „Choose“ hängen, sind 1988 entstanden. Es sind Überlegungen zur eigenen Kunst und Kunstgeschichte. Im Prozess der Arbeit entstanden Begriffe, Bilder, Vorstellungen und wurden zur Werkgrundlage. Es sind insgesamt siebenundsiebzig Skizzen, beschrieben, gezeichnet, beklebt.

In einer Skizze bezeichnest du die Skulptur „Waterlyly“ als „Mind“. Wie meinst du das genau?

Mind ist allumfassend, schließt nichts aus, lässt alles zu. Durch die Verspiegelung der Innen- und Außenwände sind „innen und außen gleich“. Unendlich nach oben und unten, nach rechts und links. Einundzwanzig Skizzen dokumentieren die Suche nach der Form zur Skulptur „Waterlyly“ und beinhalten die Frage, welches Potential die Pyramidenform in sich trägt. Die Pyramide als Kegel gedacht führt zu Brancusi Idee der unendlichen Säule. Die Pyramide ist das Herz-

# PRIMORDIAL CHAOS

## Katerakte der Moderne

( DE ) Godard ist tot. Einer seiner bekanntesten Filme ist „Le Mépris“, die Verachtung (1963). Das Drehbuch orientiert sich an dem gleichnamigen Roman von Alberto Moravia, „Il Disprezzo“, von 1954. Die Story ist subversiv deprimierend. Während der arme Schriftsteller Paul (Michel Piccoli) mit dem Geldauftrag eines Drehbuchs für eine Odysseus-Verfilmung seiner hübschen Frau Camille (Brigitte Bardot) eine Wohnung kaufen will, verführt der Filmproduzent die zuvor von Paul Betrogene. Sie, die als Stenotypistin arbeiten muss, hat die Verhältnisse satt und will nun eine in die Jahre gekommene Liebe gegen den Erfolg mit einem Macher eintauschen. Der Film Godards wechselt von der bescheidenen Wohnung mit dem Interieur der Nachkriegsmoderne zum Schauplatz der Moderne selbst, der Villa Malaparte auf Capri nach einem Entwurf von Adalberto Libera, einem der zentralen Architekten des italienischen Rationalismus zwischen 1941 und 1944. Das Sujet, nach der Vorstellung des Produzenten ein Gewinn einspielender Sandalenfilm, entwickelt sich als Parallelphänomen zum Konflikt des Ehepaars. Im Film ist es sinnigerweise der gealterte Regisseur Fritz Lang, der sich nun selbst spielt. Er diskutiert mit dem Drehbuchautor über die Psychologie der Hauptfiguren Odysseus und Penelope im Sinne eines postfreudianischen Dialogs und Ehedramas. Der Ulysses von James Joyce ist nicht weit weg. Antagonistisch dazu agiert die Filmmusik. Sie transponiert als Leitmotiv ein abgewandeltes Mahler-Motiv, das schon die sanften Disharmonien Schönbergs in sich trägt, im Sinne spätromantischer Melancholie. Während der Film selbst avantgardistisches Episodentheater zeigt, verbindet die elegische Musik die zum Teil absurden und ironischen Szenen zu einem wehmütigen Lamento über das Leben und, paradoxerweise, über die Moderne. Die Moderne als Kunstsystem durchzieht den Film nicht nur mit den leeren geometrischen Räumen der „konkreten“ Villa, ihrem avantgardistischen Mobiliar und den großen sprossenlosen Fenstern auf

duktwerbung ein ganz anderes Bild vom Neoplastizismus und von Red, Yellow and Blue entstehen ließen. Zu den zentralen Begriffsfeldern dieser anderen Moderne oder Avantgarde gehören Hypothese und Entdeckung unsichtbarer Wellen und Strahlungen, der Ausbau der Integral-Mathematik und die Integration des Gottesbegriffes in dieses Weltbild. Dies äußert sich im Spiritismus mit seinen Séances, dem Theorem der vierten Dimension und den Geistesströmungen der Theosophie und Anthroposophie, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um 1900 in Umlauf kamen. Dazu gehören auch die „unseen worlds“ des Universums und der Psyche durch Helena Blavatsky, der Gründerin der Theosophischen Gesellschaft, sowie die „invisible world“ der Chakras ihrer Nachfolgerin Annie Besant.

Was in diesem Drehbuch einer anderen Moderne nicht expressis verbis steht, ist der historische Rückbezug der Theosophen und der eines Rudolf Steiner auf die Alchemie, Magie, Kabbala und Pansophie der Neuzeit. Das ist nicht statistisch gemeint. Es ist die Wiederentdeckung von Informationen, die geheimen Charakters waren, schon seit den Mysterienkulten der Antike. Wie Godard mit dem „Chok“, der Collage und dem Diskurs arbeitet, Verfahren der Öffentlichkeit, die auch heute wieder in der sprachlichen Kultur und der Kunst hoch im Kurs stehen, operierte eine andere Avantgarde mehr im Geheimen, mit der Intuition, der Ekstase und der sogenannten Spiritualität im Menschen, ohne jedoch die Parameter der modernen Naturwissenschaft außer Auge zu lassen. Das Œuvre Duchamps und das von Beuys zeugen davon. Auch die erwähnten Primärfarben, Signum der triumphierenden de Stijl-Moderne in der Neuen Welt haben, wie ich vermute, einen hermetischen Ursprung, der wenig bekannt ist. Sie entstammen der geheimen Doktrin der Goldenen Rosenkreuzer, die im Rückgriff auf platonische, gnostische und alchemistische Traditionen schon den Freimaurern der Auf-

VEIT LOERS

Meer, sie benutzt auch die Primaries, die Primärfarben Rot, Gelb und Blau in dialogischer Form als Leitmotiv. Rot und Gelb zusammen gegen Blau, oder Gelb mit Blau gegen das isolierte Rot. Und alles mit Hilfe der modernen Produktwelt, vom Sportcoupé des Produzenten bis zum Frotteehandtuch des Schriftstellers. Aber es gibt, marginal, auch Visionäres, etwa die schroffen Felsen, ein Buch über römische Malerei und die Form der Villa Malaparte, die mit ihrer grandiosen Außentreppe in Form eines umgedrehten Schiffsschnabels anstelle eines Daches die Form eines römischen Schiffes annimmt. Außerhalb des Films, also de facto, steht die wechselhafte Beziehung der beiden avantgardistischen Schriftsteller Malaparte und Moravia, die beide während des Krieges auf Capri lebten, der eine zeitweise dem Fascismo nahestehend und Freund des Außenministers Graf Ciano, der andere Kommunist und vom Regime verfolgt. Das Projekt Moderne endet mit einem tödlichen Autounfall des Produzenten und seiner neuen Geliebten. Blutig (geschminkt) lehnen die beiden Unfallopfer, in einen Lastwagen verkeilt, friedlich in dem Coupé. Vom Filmprojekt einer neuen Odyssee sieht man nur noch die enorme technische Apparatur, dann den sich verabschiedenden Schriftsteller und schließlich die Endeinstellung der Kamera aufs Meer. Da ist dann keine Moderne mehr, das ist nur noch die Unendlichkeit der Natur.

Was haben Godard und was „Le Mépris“ mit der Künstlerin Angelika Bartholl zu tun? Warum ein so langer Vorspann zu einem Text über ein fiktives Ausstellungsprojekt in Buchform, fragt man sich, fragt man den Autor, mich.

Mir ist diese Gegenüberstellung von Film und Buch eingefallen, weil auch ihr Buchprojekt der „Seven Pieces“ ein Projekt der Moderne ist, jedoch nicht nur ein gutes halbes Jahrhundert später, sondern diametral entgegengesetzt strukturiert. Eine andere Moderne? Es verhält sich quasi spiegelparallel. Bartholls Moderne, wie ich vermute, ist der Schatten der uns bekannten und durch die Medien eingebläuten Moderne. Einer quasi alternativen, die nicht getrennt von der Naturwissenschaft und Religiosität abließ. Einer der Knotenpunkte dieser Avantgarde war zum Beispiel Piet Mondrian, in dem theosophisches Denken und Abstraktion in Form und Farbe zusammenliefen, während eine plakative Rezeption seiner bis hin zur Pro-

klärung als reaktionär galten. Gold, Blau und Rosa – Purpur, wie sie Yves Klein in Abwandlung benutzte, kommen dem alchemistischen Ursprung nahe. Klein war Mitglied in einem der Orden der modernen Rosenkreuzer.

Angelika Bartholl entdeckte 2011 die schwedische Künstlerin Hilma af Klint für sich und ihre Kunst. Die Schwedin war nie in die Avantgarde mit ihrer Ausstellungshektik eingetreten und verschloss ihr Œuvre der Nachwelt. Die persönliche Bekanntschaft mit Rudolf Steiner hat ihre künstlerische Kreativität eher blockiert. Steiner war kein Freund der reinen Abstraktion, wie seine Reaktion auf einen Brief Mondrians schließen lässt. Er sah sie und die Geometrie hinter den organischen Formen. Doch zurück zur Gegenwart. Angelika Bartholl war Schülerin von Franz Erhard Walther, der mit seinen Werksätzen der späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahre Jahre das Verhältnis der geometrischen Formen zum Menschen anthropologisch im Sinne eines erweiterten Kunstbegriffs originär und modern zelebrierte, ja mit einem farbigen Kittel und Stab wie ein Bauhaus-Zeremonienmeister der befreiten Farbe agierte. Der Ort für Bartholls sieben Werkstücke wäre in ihrer Vorstellung das Münchner Haus der Kunst, in dem vor einiger Zeit eine Walther-Retrospektive stattfand, die sie für ihr Vorhaben inspirierte. Ihr „Strom der Zeit“ über den Solnhofer Platten der Troost-Architektur wäre wie das tropische Jura-Meer, das damals als Sediment den gelb-rostigen Schlamm bedeckte, aus dem das harte Kalkgestein sich bildete. Oder es wäre das Liquid eine Natrium-Chlor-Lauge, die mittels elektrischer Ladung zum Urmeer Thetis wurde, wie eine Zeichnung ahnen lässt. Spontan fiel mir dazu der Traktat des bedeutenden Alchemisten und Rosenkreuzers Heinrich Khunrath (ca. 1560–1605) ein, „Vom hyleläischen das ist primaterialischen ... Chaos der naturgemäßen Alchymiae“ (1597). Chaos hat darin eher die Bedeutung von uranfänglich, was auch in einer Fotoarbeit der „Seven Pieces“ mit einem großen Katarakt zum Ausdruck kommt. „Primordial Chaos“, No. 14, Group I“ heißt aber auch nicht zufällig das berühmte grüne Schlangenbild Hilma af Klints von 1914. Nicht zuletzt führt diese okkulte Kosmogonie zum spätantiken „Corpus Hermeticum“, der in der Frührenaissance, vermutlich aus Byzanz kommend, von Marsilio Ficino ins Lateinische übersetzt wurde. Man

# PRIMORDIAL CHAOS

## At the Cataracts of Modernity

( EN ) Godard is dead. One of his best-known films is “Le Mépris,” or “Contempt” (1963). The script takes its cue from the novel of the same name by Alberto Moravia, “Il Disprezzo” (1954). The story is subversively depressing. While the poor writer Paul (Michel Piccoli) wants to earn money by writing a script for a film version of the Odysseus in order to buy his beautiful wife Camille (Brigitte Bardot) a flat, the film producer seduces her—Paul has previously been unfaithful to her. She has to work as a secretary taking short-hand and is fed up with such conditions and wants to swap a love that has grown dull over the years for the success of a director. Godard’s film shifts from the modest apartment with a post-War Modernist interior to the venue of Modernism par excellence, Villa Malaparte on Capri, its design the brainchild of Adalberto Libera, one of the key architects of Italian rationalism between 1941 and 1944. The subject, which the producer believe will be a sword-and-sandal movie that will rake in immense profits, evolves as a parallel phenomenon to the married couple’s own conflict. In the film, it is logically the aged director Fritz Lang who plays himself. He discusses the psychology of the main protagonists (Odysseus and Penelope) with the script writer in the form of a post-Freudian dialog and a marriage drama. It is not far from here to James Joyce’s “Ulysses.” The film music runs counter to this. The leitmotif it uses is a modified motif from Mahler that already bears within it the soft disharmonies of a Schönberg in the sense of Late Romantic melancholy. While the film itself presents avant-garde episodic theater, the elegiac music links the in part absurd and ironic scenes to form a nostalgic lament on life and, paradoxically, on Modernity. Modernism as an art system runs like a red thread through the film, not just with the empty geometric rooms of the “concrete” villa, its avant-garde furniture and the large sash-free windows looking out over the sea; it also relies on primaries, namely the primary colors of red, yellow, and blue

integration of the notion of God into that world view. This is expressed in Spiritism with its séances, the theorem of the fourth dimension and the intellectual currents of theosophy and anthroposophy such as arose in the second half of the 19th century and around 1900. This also includes the “unseen worlds” of the universe and the psyche by Helena Blavatsky, the founder of the Theosophical Society as well as the “invisible world” of the chakras of her successor, Annie Besant.

What this script of a different Modernism does not explicitly include is the way the theosophists and people like Rudolf Steiner resorted historically to alchemy, magic, the Kabbala and pansophism of Modernity. I don’t mean this is a statistical sense. I mean rather the re-discovery of information that was secret in character—ever since the ancient Greco-Roman mystery cults. Just as Godard makes use of the “chok,” collage and discourse, methods of the public sphere that are now once again highly valued in the language of culture and art, a different avant-garde operated more in secret, relying on the intuition, ecstasy and so-called spirituality in people without, however, losing sight of the parameters of the modern natural sciences. The oeuvre of both Duchamp and Beuys attest to this fact. And the above-mentioned primary colors, the seal of triumphant de Stijl Modernism in the New World, are, or so I assume, hermetic in origin, which is a little known fact. They derive from the secret doctrine of the Golden Rosicrucians who resorted to Platonic, gnostic, and alchemistic traditions and were considered reactionary even by the Freemasons of the Enlightenment. Gold, blue, and rose—purples such as Yves Klein used in one variant approximate the alchemistic origins. Klein was a member of one of the modern Rosicrucian orders.

In 2011, Angelika Bartholl first discovered the work of Swedish artist Hilma af Klint and her works. The latter had never become a mem-

VEIT LOERS

in dialog form as a leitmotif. Red and yellow together versus blue; or yellow with blue versus isolated red. And all of this with the help of a world of modern products, from a sports coupé belonging to the producer to the writer’s terry-cloth towel. However, there is marginally something visionary, such as the craggy cliff, a book on Roman painting, and the shape of the Villa Malaparte, which with its grand outside staircase in the form of an inverted ship’s bow instead of a roof emulates the shape of a Roman ship. Outside the film, meaning de facto, is the changeable relationship between the two avant-garde authors Malaparte and Moravia, who both lived on Capri during the war, the one at some point close to Fascismo and friend of foreign minister Count Ciano, the other a communist and persecuted by the regime. The Modernist project ends with the car crash in which the producer and his new lover are killed. Bloody (thanks to the make-up) the two victims, mangled up with a truck, lean peacefully in the coupé. All that remains to be seen of the film project of a new Odyssey is the immense technical apparatus, then the writer bidding farewell, and finally the last camera shot of the sea. Modernism is no longer in sight, the infinity of nature is all there is.

So what do Godard and “Le Mépris” have to do with the artist Angelika Bartholl? Why such a long opening lead-in to a text about a fictitious exhibition project in book form, I the author will get asked. I came up with this juxtaposition of film and book because her “Seven Pieces” book project is also a project of Modernism, albeit not just a good half a century later, but also diametrically opposite in structure. A different Modernism? It is essentially parallel mirror images. Bartholl’s Modernism, or so I assume, is the shadow of the Modernism we know and have had hammered into us by the media. A quasi-alternative that does not take place in a realm separate from the natural sciences and religiosity. One of the nodes of this avant-garde was, for example, Piet Mondrian, with whom theosophical thought and abstraction converged in form and color, while an appealing reception of his work right through to product advertising created a quite different image of Neoplasticism and of Red, Yellow, and Blue. The central conceptual fields of this different Modernism or avant-garde include hypothesis and the discovery of invisible waves and radiations, the expansion of integral mathematics and the

ber of the avant-garde with its hectic emphasis on exhibitions and stated in her will that her works be shut away for a lengthier period. Her personal acquaintanceship with Rudolf Steiner seems to have blocked her artistic creativity rather than fostered it. Steiner was no friend of pure abstraction, as can be deduced from his response to a letter from Mondrian. He felt abstraction and geometry took a back seat to organic shapes. But back to the present. Angelika Bartholl studied under Franz Erhard Walther, who with his work sets in the late sixties and early seventies celebrated in an original and modern vein the relationship of geometrical shapes to humans anthropologically in the sense of an extended concept of art, and who indeed with a colored smock and rod acted like a Bauhaus master of ceremonies of the liberated color. In her mind, the location for Bartholl’s seven pieces would be Munich’s Haus der Kunst where some time ago a Walther retrospective was held that inspired her to tackle her own project. Her “flow-of-time” over the Solnhofer stone panels used in the building designed by Troost would resemble a tropical Jura sea which back then was the sediment covering the yellow-rusty mud from which the hard limestone then evolved. Or it would constitute the liquid of a sodium-chloride lye that when charged electrically would morph into Thetis’s primordial sea, as one drawing intimates. This made me spontaneously think of a treatise by the famous alchemist and Rosicrucian Heinrich Khunrath (approx. 1560–1605), “hyleläic, this means prematerial ... chaos of the organic alchemy” (1597). In it, chaos has more the meaning of the very beginning, something also expressed in a photo work for the “Seven Pieces” showing a large cataract. It is no coincidence that “Primordial Chaos, No. 14, Group I” is the title of the famous green snake image Hilma af Klint painted in 1914. Not least, this occult cosmogony leads us to the “Corpus Hermeticum” of Late Classical Antiquity which was translated in the Early Renaissance, presumably in a version from Byzantium, into Latin by Marsilio Ficino. The author of the original was assumed to be the legendary Hermes Trismegistos, who also penned the Emerald Tablet, Tabula Smaragdina so revered in Rosicrucian circles, a theological-literary piece that was well-known to not just an Eliphas Lévi but also to a Hilma af Klint or a Sigmar Polke.

181

180

( DE ) vermutete dahinter als Autor den mythischen Hermes Trismegistos, von dem auch die in Rosenkreuzer-Kreisen verehrte Tabula Smaragdina stammt, eine theologisch-literarische Lektüre, die ein Eliphaz Lévi ebenso kannte wie eine Hilma af Klint oder ein Sigmar Polke. Das ehemalige NS-Haus der Kunst ist nicht die faschistische Villa Malaparte. Sie ist pathetischer, war immer ein öffentlicher Ort für Kunstausstellungen, aber mit ihren Proportionen und den Oberlichtern auch der symbolische Ort einer schicksalhaften Moderne. Dass ihr Projekt sieben Räume umfasse, sagt die Künstlerin, sei kein Zufall. Man weiß, dass das Siebengestirn, die Plejaden, seit der Steinzeit der Orientierung und Zeitmessung für Aussaat und anderes diente. Die ganze Johannes-Offenbarung zehrt von der Sieben, einer mystischen Zahl, die auch oft gefährlich oder dunkel negativ besetzt ist wie bei den Gnostikern. Schon im Eingang wird es schicksalhaft: Das marianische Blau stand vormals bei den R.K. für Wasser, Gelb für die Luft, Grün als Mischung für die Erde. Bei af Klint auch Gelb als männliche und Blau als weibliche Farbe. Die um den „Strom der Zeit“ angeordneten Räume zeigen, wie an anderer Stelle beschrieben, verschiedene physikalische und metaphysische Phänomene an, die bei Bartholl aus verschiedenen Jahren stammen und schon immer in Zeichnungen sichtbar waren. Faktisch sind es diese, die sensibel hingehaucht, im Buch für den Betrachter sichtbar sind. Im eigentlichen Sinne aber sind es platonische Körper der dritten Dimension, die aus Formen der zweiten Dimension entstanden sind. Ein zentraler Topos der neuzeitlichen Trigonometrie, von dem aus man im 19. Jahrhundert mathematisch auch Körper einer vierten Dimension erstellen konnte (z. B. Riemann). So entstand über Vermittlerschriften von Charles Howard Hinton und P. D. Ouspensky der Entwurf einer utopischen vierdimensionalen Welt, die auch über den skurrilen Roman „Flatland“ von Edwin A. Abbott auf Künstler wie Mondrian, Duchamp, Boccioni und Malewitsch großen Eindruck hinterließ. Die Unendlichkeit der Bänder in der Lemniskate, dem Möbiusband und der liegenden Acht, als Cassinischer Kurve wurde vom kommerziellen Denken der Avantgarde-Moderne ruiniert. Jetzt ist sie, die einstige Lemniskate, vermarktet und nennt sich ‚meta‘. Deshalb rostet sie bei Bartholl, und das Möbiusband ist vereist. Von Paul

Schatz stammt das Oloid (1929), ein geometrischer Körper aus Kreisen, der als nierenförmiges Kunstobjekt rotierend rollt. Die permanente Bewegung des Kosmos und der Evolution waren schon im Heraklit’schen Denken begründet, dem dann der Seinsgedanke des Parmenides dialektisch entgegenstand. Martin Heidegger hat dies, wie man weiß, in seiner Ontologie wieder aufgegriffen. Ein methodischer Stilllegungsprozess von Kunst und Philosophie, um sich ihr überhaupt nähern zu können. Während Marinetti die Kunst der Avantgarde beschleunigte, hielten sie Malerinnen wie Agnes Martin wieder an, um es plakativ verkürzt zu sagen. Joseph Beuys legte seine eigenen Aktions-Komponenten als Skulpturen-Relikte still. Angelika Bartholl hat in einem Raum ein Zelt vorgesehen. Ein Nomadenzelt für eine Rast? Außen Rostrot. Wäre dies das fehlende Rot zu Gelb und Blau? Durch Glas fällt Licht und zeigt am Boden ein Prisma, die kosmischen Farben der Natur, die der Mensch sehen kann – auf Rapsamen, den Geruch von Honig in der Nase. Das Zelt steht natürlich auch in Verbindung zum Prisma auf dem Fluss der Zeit – als Streben der menschlichen Evolution zu einem kosmischen Ideal. In dieser Synthese und Synästhesie entfaltet sich nicht nur Fläche zu Raum und Hyperraum, sondern auch zu einer Skulptur der Zeit. Wie diese komplizierte Konstruktion dann aussieht, wissen wir nicht. Erst einmal muss sie sich der Quantenmechanik beugen.

Hier unterbricht der Interpret seinen Versuch, in Angelika Bartholls geheimnisvolles Projekt weiter einzudringen. Er vergleicht seine Parabeln und Rückblicke mit den Bildern der Künstlerin, auf deren Hüllen die Angaben zum Werk aufgemalt sind. Auch eine Aussage zum Werk.

Jean-Luc Godard hat in einem späten Interview den berühmten Descartes Satz „Ich denke, also bin ich“ zerlegt und auf die beiden Ichs hingewiesen, die er eigentlich getrennt sehe. Eines, das mit seinem Körper verschmilzt, und eines, das sich aus inneren und äußeren Bildern eine Welt formt. Wie man diese Denk-Bilder als Collagen mit dem Medium der Musik verbinden kann und damit Welt imaginiert, zeigen seine Filme. Wenn der Betrachter loslässt vom rückbezüglichen ruhenden Ich, dann kann er so auch in die „Seven Pieces“ einsteigen – zwischen den Buchseiten.

( EN ) The former Nazi Haus der Kunst is not the fascist Villa Malaparte. It is imbued with more pathos, was always a public space for art exhibitions, but with its proportions and skylights is also the symbolic location of a fateful Modernism. It is not by chance, the artist says, that her project covers seven rooms. It is well known that the Seven Sisters, the Pleiades have since the Stone Age served as a point of orientation and a way of measuring the right time to sow the fields, etc. The entire Book of Revelations thrives on the numeral seven, a mystic number that is often considered to have dangerous or dark, negative properties, as with the Gnostics. Things become fateful as early as the entry: the Marian blue was considered by the Rosicrucians as symbolizing water, yellow the air, and green as a mixture the earth. For af Klint, yellow was also the male color, blue the female. The rooms arranged around the “Flow of Time” show, as described elsewhere, different physical and metaphysical phenomena that in Bartholl’s case stem from different years and were always already to be seen in the drawings. Essentially it is the latter that are visible for the viewer in the book, sensitively breathed into the pages. Actually, these are Platonic bodies of the third dimension derived from shapes in two dimensions. A central theme in Modern trigonometry on the basis of which in the 19th century mathematically bodies in a fourth dimension were constructed (e.g., Riemann). Thus, via intermediary writings by Charles Howard Hinton and P. D. Ouspensky the proposal for a utopian four-dimensional world arose that, also conveyed by Edwin A. Abbott’s bizarre novel “Flatland,” made a strong impression on artists such as Mondrian, Duchamp, Boccioni, and Malevich. The infinite nature of the strips in the lemniscate, the Moebius strip and the lying eight, as the Cassini Oval was then ruined by the commercial mindset of the Modernist avant-garde. Now the former lemniscate is being marketed and is called ‘meta.’ Which is why it is rusty in the Bartholl version, and the Moebius strip covered in ice. Paul Schatz created the oloid (1929), a geometric body consisting of circles that rolls on a rotating axis like a kidney-shaped art object. The cosmos’ permanent movement and evolution can already be found in Heraclitus’s thought, which was the dialectical opposite of Parmenides’s notion of being. Martin Heidegger obviously returned to this later in his on-

tology. A methodological process of shutting down art and philosophy in order to even be able to approach it. While Marinetti put the pedal down on avant-garde art, painters like Agnes Martin brought it to a stop—to put it in a nutshell. Joseph Beuys put his own Action Art components to rest as sculptural relics. Angelika Bartholl has envisaged a tent in one room. A nomad’s tent for a rest? Rust-red on the outside. Is this the missing red to go with yellow and blue? Light falls through glass and creates a prism on the floor, the cosmic colors of nature through which humans can gaze—at rapeseed, the scent of honey in our noses. The tent naturally also stands in connection with the prism in the flow of time—as human evolution aspiring to achieve a cosmic ideal. In this synthesis and synesthesia, not only does a surface develop into a space and a hyper-space, but also into a sculpture of time. We do not know just what this complicated structure looks like as first of all it must bow down before quantum mechanics.

At this point, the interpreter interrupts his attempt to penetrate further into Angelika Bartholl’s mysterious project. He compares his parables and reviews with the artist’s images, onto the skins of which data on the work has been painted. Also a statement on the work.

In an interview late in life, Jean-Luc Godard dissected Descartes’s famous statement “I think therefore I am” and pointed to the two I’s which he felt were actually separate. The one melds with his body and the other makes a world for itself from the inner and outer images. His films show how these thought-images can as collages be combined with the medium of music and thus how a world can be imagined. If the viewer lets go of the I that remains lodged in retrospection then he or she can step into the “Seven Pieces”—between the pages of the book.

# WUNDERKAMMERN

## Ordnungsprinzipien der Welt

( DE ) „Seven Pieces“ ist eine wundersame Gratwanderung, die Höhe und Tiefe in ihrer Räumlichkeit und Zeitlichkeit gleichzeitig erfahrbar macht. Man hat die Wahl zwischen rechts und links, blau und gelb, kalt und warm, aktiv und passiv, Geist und Materie. Erlebbar wird all das anhand geometrischer Figuren, Bildmontagen, schlichten und komplexen Zeichnungen sowie rätselhaften Skulpturen, aber auch Videoinstallationen und Diaprojektionen. Gegensätzlichkeit ist stets präsent, denn da, wo sie nicht in Erscheinung treten würde, gäbe es nur noch Langeweile, erschiene alles das leblos, tot. Das eigentlich Schöpferische, so wird es in „Seven Pieces“ erlebbar, ist das permanente Hervorbringen, ist die permanente Anwesenheit von Gegensätzen. Das nenne ich das große Geheimnis der Kunst. Und das macht „Seven Pieces“ zu dem was es auch ist: eine Wunderkammer.

Die Wunderkammern, die einst ihren Ursprung im „studiolo“, dem Studierzimmer der Herrschenden in der Renaissance hatten, waren – und sind es heute noch – wundersame Konstrukte. Sie dienten den Adligen als Aushängeschild ihrer geistigen Ambitionen und boten zugleich die Gelegenheit, die eigene Macht zu demonstrieren. Ihr Erkenntnisanspruch war angereichert mit enzyklopädischem Wissenshunger mit dem Ziel „über die Systematisierung empirischer Dinge zur Erkenntnis der Ordnungsprinzipien der Welt und der Geschichte vorzudringen“, so Antonio Paolucci (1). Nicht mehr und nicht weniger.

Der Erkenntnisanspruch von Angelika Bartholl ist kein geringer. Ihre Installation „Genesis 3 Now“ ist hierfür ein wunderbares Beispiel. Dabei lässt das Wort „now“ Erinnerungen aufleben an Barnett Newmans berühmten gewordenen Essay aus dem Jahre 1947 „The sublime is now“. Newman hat seine Aufgabe in diesem Kräftespiel zwischen Geist und Materie, Heiligem und Profanem, Wesentlichem und Unwesentlichem auf seine Weise erkannt und mit der Forde-

nationskraft. Und dennoch: Auch die Kunst wäre nicht das, was sie ist, ohne Information. So ist künstlerisches Schaffen eng verknüpft mit der Verarbeitung von Informationen und zugleich mit dem Ausenden von Informationen. Der Künstler ist immer Empfänger und Sender von Informationen. So wüssten wir heute – aufgrund fehlender schriftlicher Überlieferungen – nur recht wenig über medizinische Praktiken längst vergangener Zeiten, wenn nicht Künstler Werke geschaffen hätten, die uns etwas über physische und psychische Krankheiten, aber auch über das Verhältnis Arzt-Patient sowie über Heilmethoden oder die Anatomie des Menschen erzählen würden. Genannt seien hier – stellvertretend für zahllose Werke – „Rembrandts Anatomien“ bei Doktor Tulp und bei Doktor Deymann, „Pieter Bruegels „Gleichnis von den Blinden“ und „Der barmherzige Samariter im Evangelium“ des Kaiser Otto III. Ende des 10. Jahrhunderts, in dem dargestellt ist, wie damals ein Verwundeter zu Pferde, mit Schienen gestützt, transportiert wurde. Der Begriff Information enthält das Wort Form, und wohl kaum ein Künstler würde leugnen, dass für ihn die Form zum Wesentlichsten seines Schaffens gehört. Information bedeutet zunächst Einförmigkeit, d. h. ihre Aufgabe ist die „Einwohnung der Form in der Materie“ (2). Kunst und Wissenschaft haben seit jeher die Gemeinsamkeit, in ihrem Sosein und Werden sich des Denkens zu bedienen. Beide sind Resultat eines mehrstufigen Erkenntnisgeschehens. So hat Beuys seine Erkenntnisuche einmal mit dem Begriff „Intuition“ in einer Holzkiste sichtbar gemacht und damit die höchste Stufe des Erkenntnisvorganges benannt, der die Imagination und Inspiration vorausgehen. Demnach erschließt sich die volle Wirklichkeit zunächst durch die Imagination, also eine Verbildlichung des Denkens, durch das die gestaltbildenden Kräfte erkannt werden, während durch die Inspiration deren Gesetze erfahrbar werden und sich schließlich durch die Intuition ein Einswerden mit dem „Schöpfungsplan“ vollzieht.

WALTER KUGLER

rung nach neuen Bildern jenseits von allem bisher Vertrauten benannt. Sein erklärtes Ziel war die Transformation der Unmittelbarkeit, war die Darstellung von eigenen Grenzerfahrungen, die zugleich eine Aufarbeitung der Bruchstellen in der eigenen (Lebens-)Geschichte bedeuten. Angelika Bartholls „Lebenslinie“ erscheint in Gestalt des Möbiusbandes, das keinen Anfang und kein Ende kennt, kein einmal fixiertes Innen oder Außen. Es ist eine Ikone des Evolutionsvorganges, das, von ihr in eine bizarre Bergwelt platziert, eine Unberührtheit evoziert, die zutiefst berührt.

Wunderkammern sind eng verwandt mit Archiven, also jenen stummen Orten, an denen – abseits von all dem üblichen Getriebe, in dessen Räderwerk die großen und kleinen Fragen der Zeiten verhandelt werden – sich Ausgesprochenes und Unausgesprochenes, Sensationen und Alltägliches die letzten Wahrheiten zuraunen. Archive bergen in ihren Mauern einen reichen Schatz an Informationen, zu deren Entschlüsselung es aber mindestens eine stattliche Portion an Imagination braucht.

### Imagination und Information

Man spielt sie oft und gerne gegeneinander aus: Die Imagination und die Information – zu unrecht. Beide haben ihre spezifische Aufgabe, und deshalb brauchen wir sie beide. Zweifelloser, der Begriff der Imagination hat eine Vieldeutigkeit zugelassen und damit nicht selten zu einer Unbestimmtheit geführt, die sich zwischen Imagination, verstanden als Bild und (miss)verstanden als Einbildungskraft bewegt. Sie erscheint daher der Wissenschaft in zunehmendem Maße eher als hinderlich, weil unverbindlich. Für sie ist Imagination häufig gleichbedeutend mit dem Verlust der Stringenz, der zwingenden Logik. Aus einer differenzierteren Betrachtung der Vorgänge geht aber recht deutlich hervor, dass jede Wissenschaft und auch jede Kunst ohne Imagination ein leeres, abstruses Gebilde ist. Die Feststellung aus informationstheoretischer Sicht, dass Homers „Ilias“ mit den 24 Buchstaben des griechischen Alphabets geschrieben worden ist, sagt eben noch gar nichts über das Wesentliche ihres Inhaltes aus. Da braucht's dann schon ein gewisses Maß an Imagi-

# CHAMBERS OF WONDER

## Ordering Principles of the World

( EN ) “Seven Pieces” is a marvelous tightrope act that enables us to experience the heights and depths of its space and time. You have the choice between right and left, blue and yellow, cold and warm, active and passive, mind and matter. You can experience all this by means of geometric figures, image montages, plain and complex drawings, and enigmatic sculptures, but also video installations and slide projections. Dichotomies are forever present, because wherever they do not appear all you would have is boredom, everything would seem lifeless, dead. “Seven Pieces” allows you to experience what creativity actually is—namely the act of permanent generation, the permanent presence of opposites. I term this the great secret of art. And this makes “Seven Pieces” what it is, namely a chamber of miracles.

The chambers of miracles that once originated in the “studiolo,” the studies of the rulers in Renaissance days, were and still are wonderful constructs. They served the nobles as the calling card of their intellectual ambitions, and at the same time offered an opportunity to demonstrate their own power. Their claim to understanding was enriched by an encyclopedic thirst for knowledge with the goal of “penetrating via the systematization of empirical things to a knowledge of the ordering principles of the world and of history,” so Antonio Paolucci suggests. (1) No more and no less.

Angelika Bartholl has no less a claim to knowledge. Her installation “Genesis 3 Now” is a marvelous example of this. Here, the word “now” conjures up memories of Barnett Newman’s now famous essay of 1947 “The sublime is now”. In his own way, Newman recognized his task to be to bridge this powerplay between mind and matter, the sacred and the profane, the essential and the non-essential and couched this in his demand for new images over and beyond everything hitherto familiar. His express goal was the transformation of immediacy, the representation of his own borderline experi-

ences, that at the same time meant processing the ruptures in one’s own biography. Angelika Bartholl’s “Lifeline” takes the form of a Möbius strip that knows of no beginning and no end, not even a fixed inside or outside. It is an icon of the process of evolution that, placed by her in a bizarre mountain world, evokes an unspoiled state that is deeply touching.

Chambers of miracles are closely related to archives as in those silent places where (away from all the usual hustle and bustle where the clock mechanically works its way through all the major and minor issues of the day) the said and the unsaid, the sensational and the mundane whisper the meanings of the final truths. Within their four walls, archives harbor a rich trove of information that can only be deciphered with at least a strong shot of imagination.

### Imagination and information

We often like to play the one off against the other: the imagination and information—and wrongly so. Both have a specific task, and for that reason we need both. Doubtless the concept of the imagination allows for an ambiguity and not rarely leads to an indeterminacy that vacillates between construing imagination as an image, and (mis)understanding it as the fantasy of the mind. It therefore appears to science to increasingly be an obstructive category as it is non-committal. For science, the imagination is often equated with the loss of stringency, of compelling logic. However, a differentiated consideration of the processes involved shows quite clearly that all science and also all art would be an empty, abstruse construct without the imagination. The statement made from the standpoint of information theory that Homer’s “Iliad” was written with the 24 letters of the Greek alphabet simply says nothing substantial about its contents. To this end, a certain power of the imagination is required. And yet, art would likewise not be what it is without information. Artistic output is thus closely bound up with processing information and also with emitting information. The artist is always a sender and a receiver of information. Thus, for example, owing to a lack of written records, we would know very little about the medical

practices of times long past if artists had not created works that tell us something about physical and psychological illnesses, and also about the relation of doctors to patients, the healing methods or the human anatomy. Pars pro toto let us simply bring to mind here Rembrandt’s depictions of the anatomy lessons of Doctor Tulp and Doctor Deymann, Pieter Bruegel’s “Parable of the Blind,” and the portrait of the Good Samaritan in the “Gospels of Otto III” dating from the end of the 10th century, in which we see how back then a wounded person was placed in splints and transported by horse.

The term ‘information’ contains the word ‘form,’ and hardly any artist would deny that for them form is the most important element of their output. First of all, information means putting something in a form, i.e., “embedding the form in the matter.” (2) Art and science have since time immemorial shared the fact that in the way they are and how they evolve they make use of thought. Both are the result of a multi-tiered process of cognition. Beuys once visualized his search for knowledge with the concept of “Intuition” in a wooden crate and thus put his finger on the highest stage of the process of knowing which is preceded by imagination and inspiration. Here, full reality can first be grasped by the imagination, meaning a visualization of thought that allows us to perceive the forming powers, while through inspiration its laws can be experienced and finally through intuition unity is achieved with the “plan of creation.”

Such experiences or similar ones are somehow part of the everyday life of the scientist and the artist alike, whereby at times the voyage of knowledge already comes to an end on the first stage, and sometimes even that is not reached because thought has become mere aid or auxiliary in order to be able to classify the factual side to being objectively within the given rules. Here, what gets lost is that thought is an activity that reveals itself—to itself. And this is where the artist is one step ahead of the scientist—and this is what is cre-

WALTER KUGLER

185

184



## **Kommentar zu der Ausstellung „Seven Pieces“**

( DE ) **Mit den medienübergreifenden Installationen ihrer Werke in der Ausstellung „Seven Pieces“ zielt Angelika Bartholl darauf ab, den Besucher zum Nachdenken zu bewegen, um ihn die Spannung zwischen geistigen und physischen Realitäten erleben zu lassen – vielleicht sogar, um zu dem Schluss zu kommen, dass „Alles Eins ist“.**

**Hilma af Klint (1862–1944) war die Schwester meines Großvaters. Es ist interessant festzustellen, dass Angelika Bartholl in ihrer Ausstellung „Seven Pieces“ einige Konzepte verwendet zu haben scheint, die denen von Hilma af Klint ähneln. Die Doppelpyramiden „Mons“ weisen offensichtliche Ähnlichkeiten mit**

186 STOCKHOLM,  
DEN 20. AUGUST 2022

JOHAN AF KLINT,  
DR. PHIL.

GROSSNEFFE VON  
HILMA AF KLINT

**denen von Hilma af Klint auf – insbesondere die Konzepte der physischen Welt unten und der geistigen Welt oben. In der Installation „Choose“ verwendet Angelika Bartholl die Farben Blau und Gelb, die sich schließlich zu Grün vereinen. Das Anliegen beider Künstlerinnen ist das Konzept der Dualität, um zu zeigen, dass unsere Welt aus einander bedingenden Gegensätzen besteht, mit der weitergehenden Abstraktion:**

**Alles ist Eins; Eins ist Alles.**

## **Comment on the Exhibition “Seven Pieces”**

( EN ) **By using cross-media installations of her works in her exhibition “Seven Pieces,” Angelika Bartholl would seem to aim at forcing the visitor to reflect, so as to make the visitor experience the tension between mental and physical realities—perhaps even arriving to the conclusion that “All is One.”**

**Hilma af Klint (1862–1944) was my grandfather’s sister. It is of interest to note that Angelika Bartholl seems to have employed some concepts in her exhibition “Seven Pieces” similar to those used by Hilma af Klint. The double pyramids “Mons” show apparent similarities to those of Hilma af Klint—in particular the concepts of the physical world below and the spiritual**

187 STOCKHOLM,  
THE 20TH OF AUGUST 2022

JOHAN AF KLINT,  
PHD

GRAND NEPHEW TO  
HILMA AF KLINT

**world above. In the installation “Choose,” Angelika Bartholl uses the colors blue and yellow, which ultimately unite into green. The concern of both artists is the concept of duality, to show that our world is made of opposites that condition each other, with the further abstraction:**

**All is One; One is All.**

**BLACK SUN  
2019  
MIXED MEDIA  
ON CANVAS  
140 X 100 CM**

**LINES  
2012  
OIL  
THREATS  
GAZE  
ON CANVAS  
196 X 86 CM**

**FOR  
OLAV  
C. JENSEN  
LEMNISCATE  
2003  
OIL  
ON CANVAS  
150 X 100 CM**

**FOR  
OLAV  
C. JENSEN  
SPIRAL  
2003  
OIL  
ON CANVAS  
60 X 80 CM**

**DR  
LAV  
JEN  
003  
IL  
ON CA  
70 X 9**

MANY THANKS  
TO ALL MY  
FAMILY, FRIENDS,  
AND PEOPLE  
INVOLVED FOR  
THE WONDERFUL  
SUPPORT.

CITATIONS

- Chambers of Wonder, Walter Kugler / p. 184  
1 Antonio Paolucci: Die Welt als Sammlung. In:  
Massimo Listri – Giulia Carciotto – Antonio  
Paolucci: Cabinet of Curiosities. Das Buch der  
Wunderkammern. Cologne 2020.  
2 Karl Friedrich von Weizsäcker: Information und  
Imagination, in: Information und Imagination.  
Vorträge von C. F. von Weizsäcker, Golo Mann,  
H. Weinrich, Th. Sieverts, L. Kolakowski.  
Vortragsveranstaltung der Bayrischen Akademie  
der Schönen Künste in München, Mai 1973. p. 17.  
3 J. W. Goethe, in: Erläuterungen zu dem  
Aphoristischen Aufsatz 'Die Natur'. Hamburger  
Ausgabe vol. 13, p. 48.  
4 Peter Handke: Der Dramaturgie zweiter Teil, in:  
Die Zeit vom 13 June 1969.

Made possible by the generous  
support of

SCHOBER MÜLLER  
STIFTUNG

STIFTUNG EDITH MARYON

ORTHOPHYS

IMPRINT

SEVEN PIECES  
Viewing by Appointment  
Phone +49 (0)176 801 394 31  
info@angelikabartholl.de

EDITOR  
KUNSTRAUMBOGENHAUSEN

CONCEPTION  
Angelika Bartholl

TEXT  
Angelika Bartholl  
Imaginary Exhibition  
Piece One I Choose  
Piece Two I The River of Time  
Piece Three I Soul House  
Piece Four I Bee House  
Piece Five I The Memory of Water  
Piece Six I Genesis 3 Now  
Piece Seven I The Hidden Work

ARTIST TALK  
Brigitte Martin I Angelika Bartholl

PRIMORDIAL CHAOS  
Veit Loers

CHAMBERS OF WONDER  
Walter Kugler

COMMENT  
ON THE EXHIBITION  
"SEVEN PIECES"  
Johan af Klint

TRANSLATION  
Jeremy Gaines

COPY EDITING  
Jeremy Gaines  
Bernhard Leimbeck

PHOTOS  
Angelika Bartholl  
Tom Nijhuis, Genesis 3 Now, Loop

IMAGE EDITING  
Cyra Bartholl  
Tom Nijhuis

GRAPHIC DESIGN  
Daniel Ober  
for HERBURG WEILAND, Munich

PRINT  
Druckerei Vogl

© 2023 ANGELIKA BARTHOLL,  
VG BILD-KUNST, BONN, THE AUTHORS, AND DISTANZ VERLAG GMBH, BERLIN

PUBLISHED BY  
Distanz Verlag  
www.distanz.de

ISBN  
978-3-95476-545-4

PRINTED IN GERMANY



( DE ) Magisches und wissenschaftliches Denken verbinden sich bei Angelika Bartholls Arbeiten zu einem ganzheitlichen System, in dem komplexe geometrische Körper und mathematische Modelle auftauchen. Neben höchst subtilen Zeichnungen und Collagen, Objekten und Installationen hat sie eine Reihe berührend schöner und farbintensiver Bilder geschaffen, die in mehreren Schichten mit Wollfäden durchwirkt etwas Kostbares und Komprimiertes ausstrahlen. Die aus Nesselstoff genähten Bilderhüllen mit aufgedrucktem Werktitel sind nicht nur funktionaler Schutz, sondern auch sichtbares Ordnungssystem ihrer künstlerischen Gratwanderung zwischen Zeigen und Verbergen. So ist über mehr als drei Jahrzehnte ein Œuvre entstanden, das unbedingt gesehen und gezeigt werden sollte. Darum hat Angelika Bartholl einen beeindruckenden Katalog einer virtuellen Ausstellung konzipiert, der ihre real existierenden Werke in Verbindung mit imaginierten Werken in virtuellen Räumen präsentiert.

( EN ) Magical and scientific thought merge in Angelika Bartholl's work to form a holistic system in which complex geometrical bodies and mathematical models crop up. In addition to highly subtle drawings and collages, objects and installations, she has created a series of touchingly beautiful paintings with rich colors that are interwoven in several layers with woolen thread to exude a sense of something precious and compressed alike. The sleeves for her works, which she sews from untreated cotton with the work titles printed on them, not only provide functional protection but also a visible classification system for an artistic balancing act between revealing and concealing. In this way, over a period of more than three decades she has produced a vital oeuvre that needs to be seen and displayed. Which is why Angelika Bartholl has devised an impressive catalog for a virtual exhibition that presents her real, existing pieces in connection with imagined works in virtual spaces.

Essays

by

VEIT LOERS

WALTER KUGLER

JOHAN AF KLINT