

A



B





D



E



F



G



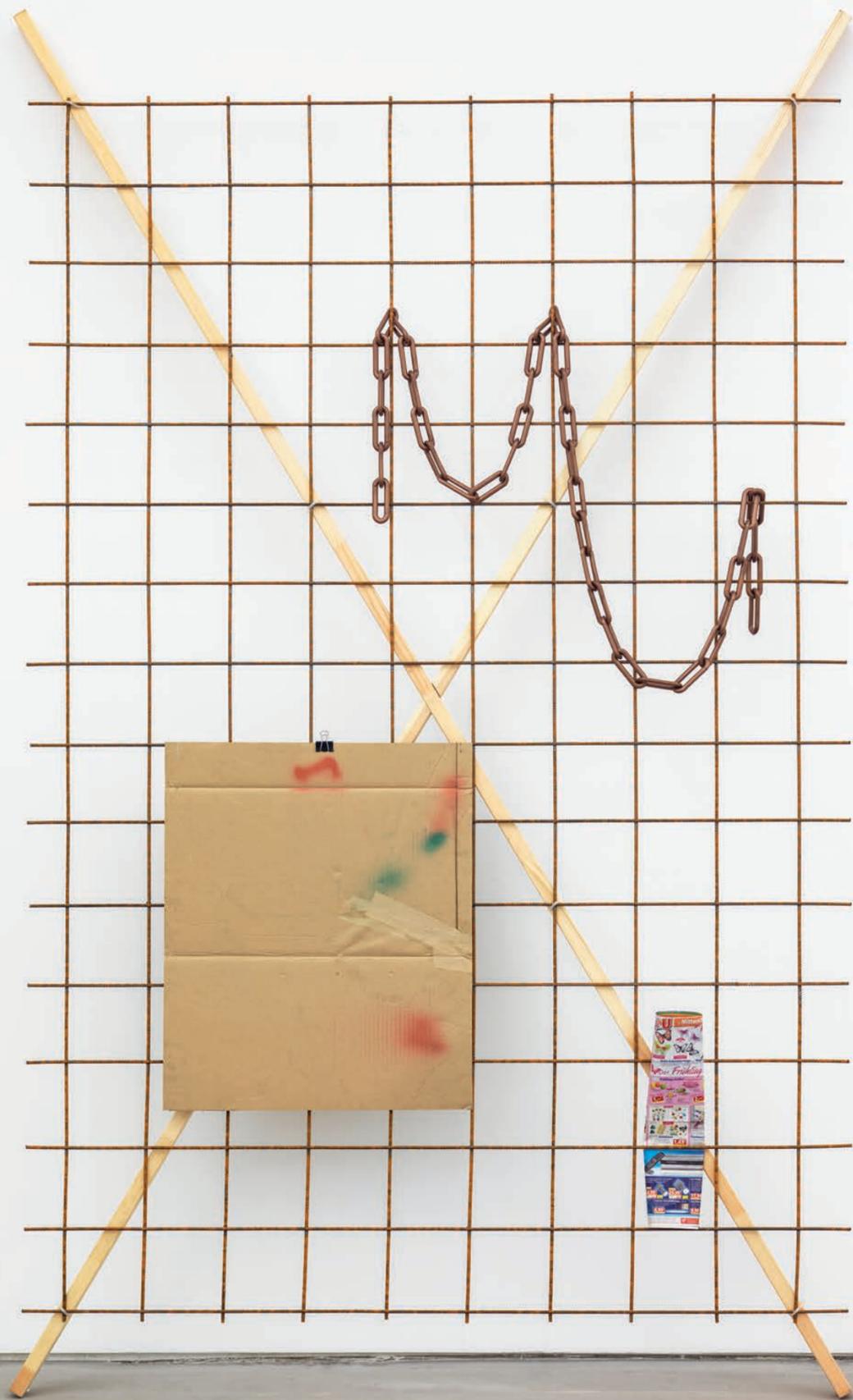
H



I



J



K



L

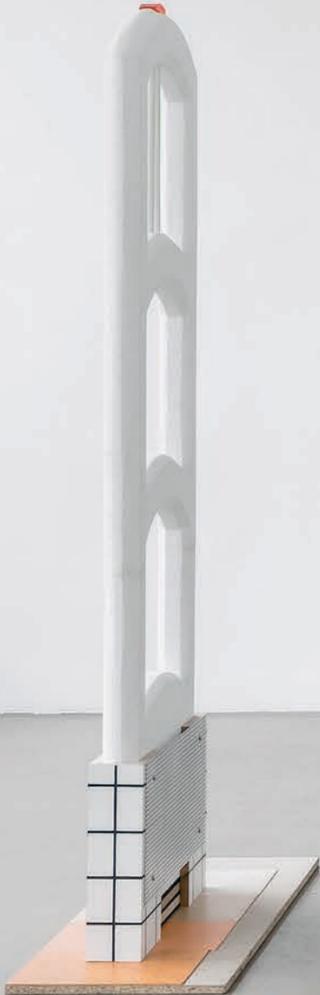


M



N





P







Eva Berendes
Façades
 Kunstmuseum Bonn
 Spector Books

27 Stephan Berg
*Die Aktivierung des
 Zwischenraums*
*The Activation of the
 Intermediate Space*

30 Stefanie Kreuzer
*Eva Berendes. Einige
 Begriffe* *Eva Berendes.
 Several Terms*

41 Eva Berendes im
 Gespräch mit Anh-Linh
 Ngo Eva Berendes
 in conversation with
 Anh-Linh Ngo

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This book is published in conjunction with the exhibition

Façades

23. Februar–30. April 2023

Kunstmuseum Bonn

Kuratorin / Curator
Stefanie Kreuzer

Kunstmuseum Bonn
Helmut-Kohl-Allee 2
D-53113 Bonn
Tel. +49 228 77 6260
Fax. +49 228 77 6220

Performance: Lisanne Goodhue

Intendant / Director Stephan Berg
Kuratorinnen / Curators Stefanie Kreuzer
Barbara J. Scheuermann

Verwaltung / Administration
Gabriele Kuhn
Michael Hubbert

Sekretariat / Exhibition Office
Kristina Georgi
Katja Thiele

Wissenschaftliche Volontärin /
Assistant Curator Anna Döbbelin
Presse und Öffentlichkeitsarbeit /
Press and Public Relations

Kristina Thrien
Marketing / Marketing Anna Niehoff
Bildung und Vermittlung / Education
Sabina Leßmann
Registrierung / Registrar Dagmar Kürschner
Restaurierung / Conservation
Antje Janssen
Nicole Nowak
Verena Franken

Leitung der Werkstätten / Head of Workshops
Gianluca Galata
Martin Wolter

Leitung Technik / Head Technicians
Martin Kerz

Katalog / Catalogue
Herausgeber / Editor
Gestaltung / Design
Kunstmuseum Bonn
Lamm & Kirch
mit / with Caspar Reuss,
Leipzig / Berlin

Produktion
DZA Druckerei zu
Altenburg

Übersetzungen / Translations
George Frederick Takis
(SB, SK)
Aidan Schultz (ALN/EB)

© 2023 Spector Books, Kunstmuseum Bonn und
die Autor*innen / and the authors

© für die Kunstwerke / for the artworks:
Eva Berendes, VG Bild-Kunst

© Für alle Abbildungen / For all images:
Eva Berendes, David Ertl

A	Eric Tschernow
B	Heinrich Holtgreve
D, E, H, I, N, R	Jens Ziehe
F, G	Florian Balze
J, K	Shootart, New York
M, O	Wolfgang Günzel
L	Bernd Borchardt
P	James Brittain
Q	Damian Griffith

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar / The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Erschienen im Verlag / Published by
Spector Books
Harkortstr. 10, D-04107 Leipzig
www.spectorbooks.com

Vertrieb / Distribution:
Deutschland, Österreich:
GVA, Gemeinsame Verlagsauslieferung
Göttingen GmbH & Co. KG,
www.gva-verlage.de
Schweiz: AVA Verlagsauslieferung AG,
www.ava.ch

ISBN 978-3-95905-723-3

Gedruckt in Deutschland / Printed in Germany

Die Publikation wird gefördert von /
The publication is supported by



Dank an / Thank you

Stephanie & Wolfgang Bohn, Quirin Bäumler,
Martin Wellmer, Jonas Klaaßen, Maria Ana Ion,
Simon Polze, Karsten Hercht & Dirk, Friederike
Klapp, Andrea van Reimersdahl, Veronica
Brovall, Ingrid & Konrad Berendes, Andreas
Bunte, Rita & Edgar Bunte

Stephan Berg
Die Aktivierung des
Zwischenraums

Stephan Berg
The Activation of the
Intermediate Space

Das Werk von Eva Berendes operiert in einem mehrfach facettierten Zwischenraum: Einem Raum, in dem sich das Innen und das Außen, Materialität und Transparenz, Subjekt und Objekt, Bild und Körper und nicht zuletzt Malerei und Installation permanent mischen, ergänzen und sich dabei auch bisweilen auf höchst produktive Weise in Frage stellen. In ihren Raum-Bespielungen sind die Besucher*innen niemals rein passive Betrachter*innen der Arbeit, sondern als figurative Elemente selbst handelnde Teile der Inszenierung. Architektur, die neben Alltagsgegenständen, Designelementen und Kunsthandwerk den Hauptbezug ihrer stets bildhaft gefassten Arbeiten darstellt, wird im Werk der ausgebildeten Malerin vor allem im Hinblick auf das Moment des Passageren, des Austausches und einer grundsätzlichen Öffnung in Richtung sozialer Interaktion befragt.

Ein zentrales Element, mit dem Berendes viele ihrer Räume entwickelt, stellt das Raster dar und damit ein Element, das sowohl als Basisform für eine konstruktive Bildsprache dient und gleichzeitig auch ein in der Architektur häufig gebrauchtes Prinzip darstellt. In *Grids* (2013) befestigt die Künstlerin Metallgitter wie Tafelbilder an der Wand und kombiniert sie mit Alltagsgegenständen wie einem Hut oder einem Tennisschläger sowie geometrischen Elementen und farbigen Flächen zu kompositorisch perfekt ausbalancierten Ding-Ensembles auf der Schwelle zwischen Bild und modifizierbarer Objektinstallation. Auch die Lochbleche, mit denen Berendes häufig arbeitet, changieren in ihrer Bedeutung und funktionieren sowohl als ornamentales Muster, das ihre Bildhaftigkeit unterstreicht, wie als konstruktive Bauelemente, die den Bezug zur Architektur öffnen. Grundsätzlich versteht die Künstlerin das Raster dabei aber nicht als ein Element statisch normierender Festschreibung, sondern als ein in alle Richtungen hin offenes Spielfeld, von dem aus sich eine mentale und physische Bewegungsenergie entfalten lässt.

The oeuvre of Eva Berendes operates in a multifaceted intermediate space: a space in which interior and exterior, materiality and transparency, subject and object, picture and body and, not least of all, painting and installation permanently blend with and complement each other and, in a highly productive manner, sometimes also call themselves into question. In her spatial stagings, the visitors are never purely passive viewers of the work but instead, as figurative elements, they themselves serve as active parts of the production. In the oeuvre of this trained painter, architecture – which, alongside everyday objects, design elements and handicraft production, constitutes the main reference of her consistently pictorially-oriented works – is investigated above all with regard to the aspect of transition, of exchange, and of a fundamental opening in the direction of social interaction.

The grid is a central element with which Berendes develops many of her spaces, not only serving as the basic form for a constructive visual language, but also constituting a principle that is frequently used in architecture. In *Grids* (2013) the artist attaches metallic gratings onto the wall like panel paintings and combines them with everyday objects such as a hat or a tennis racket, along with geometrical elements and colored surfaces, so as to create object-ensembles which evince a compositionally perfect equilibrium and are situated at the threshold between picture and modifiable object installation. The perforated sheets with which Berendes frequently works oscillate in their meaning and function both as ornamental patterns that emphasize their pictoriality and as constructive elements that open up the reference to architecture. The artist has a fundamental conception of the grid not as an element of statically normative codification, but as a playing field, open in all directions, from which a mental and physical energy of movement can be developed. 27

Mit dieser Grundhaltung qualifiziert sie sich in mehrfacher Hinsicht als ideale Partnerin für unser Haus. Zum einen verbindet sich ihr erweiterter Bild- und Malereiansatz höchst produktiv mit unserem auf Malerei und systematische Bildreflexion angelegten Sammlungsprofil. Zum anderen operiert die von Axel Schultes entworfene Architektur des Hauses exakt mit der für Berendes so wichtigen Verschränkung von Innen und Außen wie auch mit einer Raumlogik, die die Besucher*innen von passiven Betrachter*innen zu aktiven Mitspieler*innen macht. Die Semipermeabilität der Architektur nach Außen drückt sich vor allem in den großen Fensterfronten aus, die im Erdgeschoss wie im oberen Stockwerk das Gebäude nach zwei Seiten hin weit öffnen. Die Aktivierung der Besucher*innen gelingt Schultes durch zwei höchst effektive Entscheidungen.

Einmal durch das ikonische Treppenhaus, das mit seiner Verbindung aus konvexer und konkaver Amphitheater-Anmutung die obere Etage des Gebäudes mit großer Geste erschließt. Zum anderen dadurch, dass der Architekt den quadratischen Grundriss des Gebäudes diagonal durchschneidet, sodass in der Konsequenz ein Teil der Raumdurchgänge nicht mittig, sondern über alle vier Raumecken verläuft. Damit ergänzt Schultes nicht nur das statische Prinzip des Quadrats mit einer dynamischen Komponente, sondern sorgt auch dafür, dass die Entscheidung, wohin sich die Besucher*innen wenden, grundsätzlich offen bleibt, es also keine durch die Architektur gelenkte Besucher*innenführung gibt.

Mit ihrem für den Bonner Kunstpreis entwickelten Konzept der *Façades* kontextualisiert Eva Berendes bestimmte Elemente dieser Architektursprache mit ihrer Logik eines strukturellen Dazwischens. Der mittlere im Erdgeschoss befindliche Ausstellungsraum, der sich mit bodentiefer breiter Fensterfront zum Museumsplatz hin öffnet, wird zur Bühne für ein bildhaft, dreidimensionales Spiel mit dem Davor und Dahinter, der Schauseite und der Rückseite, und der Idee eines immer wieder neu zu konfigurierenden Verhältnisses zwischen Körper und Architektur. *Façades*, das aus insgesamt fünf kullissenhaften, fassadenartigen Elementen besteht, die aus Lochblechen, Textil und

With this basic attitude, Eva Berendes shows herself to be an ideal partner for our institution in several regards. On the one hand, her expanded approach to pictures and painting connects quite productively with our collection profile oriented towards painting and systematic reflection about pictures. On the other hand, the museum's architecture designed by Axel Schultes operates precisely with the interweaving of interior and exterior that is so important for Berendes' own oeuvre, as well as with a spatial logic that turns visitors from passive viewers into active participants. The semi-permeability of the architecture in an external direction is expressed above all in the large window façades that open up the building widely, on both the ground floor and the upper level. Schultes achieves the activation of visitors through two extremely effective decisions. On the one hand, through the iconic staircase which, with its combination of convex and concave allusions to an amphitheater, makes the upper level of the building accessible through a grand gesture. On the other hand, by the fact that the architect effects a diagonal cut through the square floor plan of the building, so that as a consequence a part of the passageways through the space does not proceed centrally but instead via all four of its corners. In this way, Schultes not only adds a dynamic component to the static principle of the square, but also guarantees that the decision made by visitors regarding which way to go remains fundamentally open and that the building refrains from imposing a predetermined progression on them.

With her concept of the *Façades* developed for the Bonn Art Award, Eva Berendes contextualizes certain elements of this architectural language with the logic of a structurally intermediate space. The central exhibition area located on the ground floor and opening onto the museum forecourt with a glass façade extending from the ground upward becomes the stage for a pictorial, three-dimensional play with what is in front and behind, with the outward- and inward-facing sides, as well as with the idea of a relationship between body and architecture that can repeatedly be configured anew. *Façades* – which consists of a total of five elements resembling both coulisse and frontage, and making use of perforated plates, textiles and transparent multi-wall sheets – alludes in its formal language, especially with regard to the theme of corridors and portals, to several buildings of the postmodern Spanish architect Ricardo Bofill which Berendes visited during her sojourn in Barcelona and its surroundings that was made possible by the stipend of the Bonn Art

transparenten Stegplatten gefertigt wurden, greift in seiner Formensprache, insbesondere was das Thema der Durchgänge und Portale anlangt, auch auf einige der Bauten des postmodernen spanischen Architekten Ricardo Bofill zurück, die Berendes während ihres durch den Bonner Kunstpreis ermöglichten Stipendiums in Barcelona und Umgebung besucht hatte. Mit der Entscheidung, drei der insgesamt fünf Elemente in den Außenraum zu platzieren, rückt die Künstlerin nicht nur die in der Architektur angelegte starke Beziehung zwischen dem Außen- und dem Innenraum noch einmal besonders in den Blick, sondern aktiviert auch beide Zonen im Sinne eines permanenten Austausches. Diese Aktivierung wird auch durch eine Performance unterstrichen, die zur Eröffnung der Schau geplant ist.

Der im Jahr 1985 begründete Bonner Kunstpreis für Künstler*innen aus der Region wird im Rhythmus von zwei Jahren vergeben und ist mit 10.000 Euro dotiert. Seit seiner Neukonzipierung im Jahr 2009 ist der Bonner Kunstpreis zudem an ein mit 10.000 Euro ausgestattetes drei- bis sechsmonatiges internationales Arbeitsstipendium in einer frei wählbaren europäischen Metropole gekoppelt. Zusätzlich stehen weitere 5.000 Euro zur anteiligen Finanzierung eines Ankaufs aus der Bonner Kunstpreis-Ausstellung zur Verfügung.

Mein erster Dank geht an Eva Berendes für die Energie und Präzision, mit der sie diese Ausstellung für unser Haus realisiert hat. Ein ebenso großer, herzlicher Dank gilt dem Bonner Ehepaar Dr. Stephanie und Wolfgang Bohn, das seit 2019 nicht nur das Arbeitsstipendium, sondern auch den Ankauf aus der Bonner Kunstpreis-Ausstellung für die Sammlung des Kunstmuseums Bonn durch ihre großzügige Unterstützung ermöglichen. Bei Stefanie Kreuzer bedanke ich mich herzlich für die souveräne Betreuung des Projektes. Ein weiterer Dank geht an den Verlag Spector Books, an den Grafiker Florian Lamm von Lamm & Kirch, Berlin / Leipzig sowie an Anh-Linh Ngo für das inspirierende Gespräch mit der Künstlerin über ihre Werke und ihre künstlerischen Ideen.

My thanks go first of all to Eva Berendes for the energy and precision with which she realized the exhibition for our institution. A likewise vigorous and heartfelt expression of gratitude goes to the Bonn couple Dr. Stephanie and Wolfgang Bohn who, since 2019 through their generous support, have been facilitating not only the working stipend but also the purchase from the Bonn Art Award exhibition for the collection of the Kunstmuseum Bonn. I am deeply grateful to Stefanie Kreuzer for her masterly supervision of the project. A further expression of thanks goes to the publishing house Spector Books, to the graphic designer Florian Lamm from Lamm & Kirch, Berlin/Leipzig, as well as to Anh-Linh Ngo for the inspiring conversation with the artist concerning her works and her artistic ideas.

Award. With the decision to place three of the total of five elements in the outside space, the artist not only brings to the fore once again the building's inherent and emphatic relationship between exterior and interior, but also activates both zones in the sense of a permanent exchange. This activation will be rendered even more vivid by a performance that is scheduled for the opening of the show.

The Bonn Art Award, established in 1985, is awarded in a biennial rhythm to artists from the region and is endowed with 10,000 euros. Ever since its revision in 2009, the Bonn Art Award has included an additional 10,000 euros as the working stipend for a three- to six-month residence in a European metropolis of the artist's choosing. Additionally available are 5,000 euros for the partial financing of a purchase from the works on display at the exhibition of the Bonn Art Award.

Objekt / Raum / Körper

Die aktuellen Arbeiten aus der Serie der *Façades* stehen scheinbar monolithisch im Raum. Sie beanspruchen eine genaue Setzung im Raum ebenso wie die Werke aus anderen Serien der Künstlerin. Die Objekte sind nicht in allen Details und Materialien sofort auf einen Blick zu erfassen. Sie stehen den Rezipierenden als additive Körper gegenüber, die sie einladen, sich in Bewegung zu setzen und die Objekte zu umrunden, sie dabei von mehreren Seiten wahrzunehmen, sich im Raum durch die veränderte Positionierung zum jeweiligen Objekt in Beziehung zu setzen und zugleich über die Präsenz ihres Körpers im Wahrnehmungsprozess nachzudenken. Diese durch die Rezeptionserfahrung minimalistischer Kunstwerke geprägte Sichtweise, bei der Ort, Raum und Körper als Wahrnehmungskonstellation sinnstiftend werden, bildet auch die Grundlage für die Betrachtung der Werke von Eva Berendes, die im Ausstellungstitel *Façades* zugleich eine klare Positionierung und Verortung vornimmt. Signifizieren Fassaden doch für gewöhnlich einerseits de facto den Blick vom Außenraum auf das Gebäude – im wortwörtlichen Sinne auf das Gesicht des Gebäudes, auf seine Hülle oder seine Membran –, so definieren sie andererseits architektur- und kunsthistorisch in ihrer Fassadenfunktion eine Art ideologischen Lackmustest des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne. Hier transparentes Zeichen für das Offenlegen der Funktionen, das gesamtgesellschaftlich gesehen die zukünftige Erneuerung konnotiert, dort narratives Element, das sich ahistorisch durch verschiedene Zeiten bewegt und unterschiedlichste Dinge und Kontexte miteinander kombinieren kann – sogar bis hin zum prognostizierten Ende der Geschichte.

issuing an invitation to begin moving and circling around the objects, to perceive them from several sides, to enter into relationship with the respective object through one's altered position, and simultaneously to reflect upon the presence of one's own body in the perceptual process. This perspective, influenced by an experience of reception with regard to minimalist works of art in which site, space and body come to engender meaning as a perceptual constellation, also constitutes the basis for a contemplation of the works of Eva Berendes who, with the exhibition title *Façades*, simultaneously undertakes a distinct positioning and contextualizing. If on the one hand façades customarily signify de facto a view from the exterior towards the building – literally towards the face of the edifice, towards its shell or its membrane –, on the other hand, in terms of the history of art and architecture, they also define in their function as frontage a sort of ideological litmus test with regard to the transition from modernism to postmodernism. Here a transparent sign for the revelation of functions which, with reference to society as a totality, connotes future renewal; there a narrational element which moves non-historically through various eras and is capable of combining highly diverse objects and contexts – even all the way to the prognosticated end of history.

Object / Space / Body

The current works from Eva Berendes' series of the *Façades* stand in space like apparent monoliths. They demand a precise placement in a specific space just as do the works from other series by the artist. The objects cannot be grasped at a first glance in all the richness of their details and materials. They present themselves to the recipient as additive bodies

Der Ort des Auftritts

In der Planungsphase des Kunstmuseums Bonn in den 1980er-Jahren war Bonn noch Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland und der Bau besaß neben der Funktion des Präsentierens von Ausstellungen auch jene des politischen Repräsentierens, die somit das Gebäude aus der Sphäre des „Alltäglichen“ herauslöst. Ziel der Architektur und ihres Erlebens ist die Erfahrung des „Zeigeraums“, die untrennbar verbunden ist mit dem Nachdenken über die Inszenierung der Kunst. Die Wahrnehmung selbst rückt in den Blick der Besucher*innen.

Axel Schultes' Pläne für das Gebäude entstanden in einer Phase postmodernen Bauens und zeigen einen sehr spezifischen Bau, ohne allerdings die eklektische Idee des Zusammenführens unterschiedlichster (Stil-)Fragmente zu forcieren, auch wenn sich der Architekt gelegentlich auf historische Bauten als Inspiration bezieht. Die imposante Treppe im Foyer des Hauses, die unmittelbar die Vorstellung eines „Auftritts“ suggeriert, führt ins Obergeschoss zu den Sammlungs- und Ausstellungsräumen, wo die großen Geschichten der Bilder in komplexen Raumzusammenhängen ausgebreitet werden. Die zentrale Treppe leitet die Bewegung der Besucher*innen im Haus und gibt zugleich einen Hinweis auf die der Postmoderne so sehr eigene Idee der Narration. Axel Schultes' Credo des unmittelbaren Erfahrens des Raums und des Lichts, das sich in allen Räumen des Hauses, die dem Zeigen von Kunst gewidmet sind, auf unterschiedlichste Art und Weise erleben lässt, bestimmen die Atmosphäre des Ortes. Rhythmisiert werden die komplexen Raumzusammenhänge durch konstruktive architektonische Elemente wie Säulen, Durch- und Ausblicke oder Treppen. Die Treppe des Foyers verbildlicht die durchaus paradoxe Verbindung des Hauses als Zeige-Display, Bühne und Passage zugleich. Die Handlungen der Besuchenden werden vom Innehalten bis zum Bewegen

The Site of Performance

During the planning phase for the Kunstmuseum Bonn in the 1980s, Bonn was still the capital of the Federal Republic of Germany and, beyond the function of presenting exhibitions, the building was also to be tasked with political representation, so that it was removed from the sphere of “everyday life.” The goal of the architecture and its impact on visitors is an experience of the “presentational space,” which is inseparably connected with reflection regarding the staged spectacle of art. Perception itself enters into the visual field of the viewers.

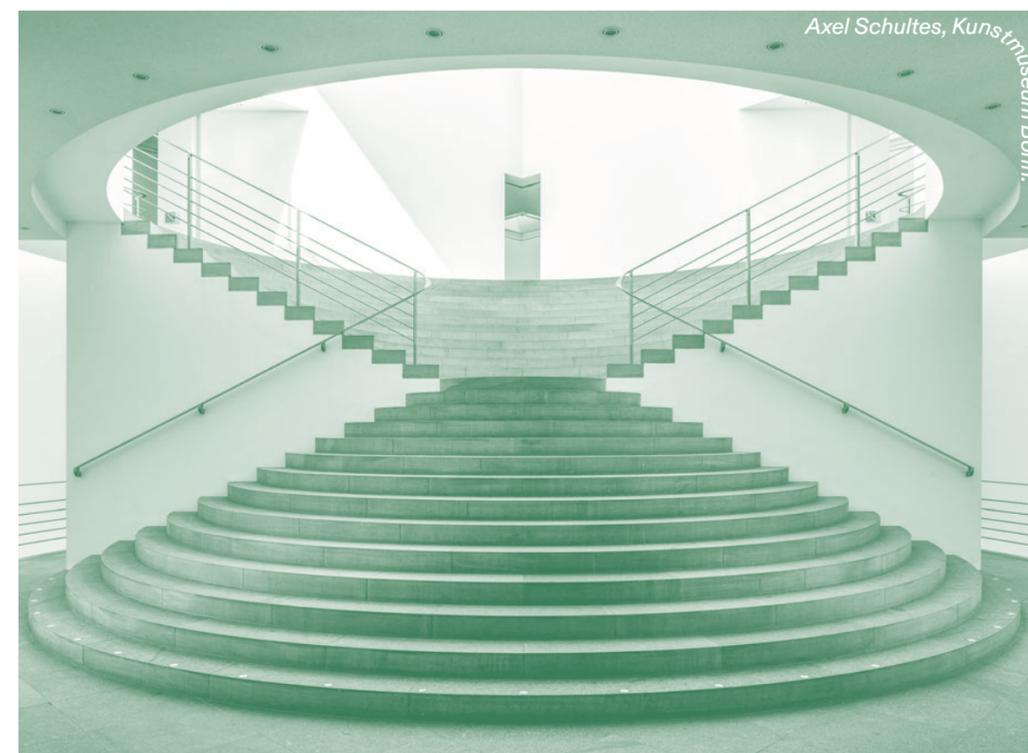
Axel Schultes' plans for the building arose in a phase of postmodernist construction and evince an extremely specific architecture without, however, imposing upon it the eclectic idea of a conjunction of highly diverse (stylistic) fragments, even if the architect occasionally draws inspiration from historical buildings. The imposing staircase in the lobby of the building, which directly suggests the notion of ascending into a presentation, leads to the upper floor of collection and exhibition spaces, where the grand stories told by the pictures are spread out in complex spatial interconnections. The central staircase guides the movements of visitors within the building and, at the same time, offers an indication of the idea of narration that is so inherent to postmodernism. Axel Schultes' creed of a direct experience of space and of light, which is accessible in many different ways throughout all the rooms of the building dedicated to the presentation of art, defines 31



geführt und parallel hierzu die Wahrnehmung der Kunstwerke von der Fokussierung auf das einzelne Werk bis zum Schweifen durch die Räume. In sich ruhende elementare Grundformen bilden mit den sich diagonal verschiebenden Wanddurchlässen eine Architektur, die in der Bewegung Raumperspektiven eröffnet, in denen der nächstliegende Raum immer schon Teil des Erlebens des Ausgangsraums ist. So entsteht eine Vernetzung des gesamten Ensembles, in dem die Inszenierung als wesentliches Element des architektonischen Programms sichtbar wird. Die Bewegungen der Besucher*innen in den Räumen treffen auf eine vernetzte, offene Architekturform, innerhalb derer sie sich beständig neu verorten und kontextualisieren müssen.

the atmosphere of the site. The complex spatial interconnections are imbued with rhythm through constructive architectural elements such as columns, interior or exterior views, and stairs. The staircase of the lobby illustrates the utterly paradoxical identity of the institution as display, stage and passageway all at once. The activities of visitors are guided in a range extending from standstill

to movement, while in parallel their perception of the works of art proceeds from focussing on an individual piece all the way to wandering through the rooms. Elementary, calmly resting forms conjoin with diagonally shifting openings between the rooms into an architecture where movement opens spatial perspectives in which each successive space is already part of the experience of the one that precedes it. This gives rise to an interweaving of the entire ensemble, in which the staging of visual spectacle becomes visible as an essential element of the architectural program. The movements of visitors through the rooms encounter a networked, open architectural form within which they are challenged to constantly situate and contextualize themselves anew.



Der für gewöhnlich flache, an die Wand montierte Träger eines Bildes wird malerisch-skulptural in den Raum erweitert und damit in ein bewusst gesetztes „Dazwischen“ – zwischen Bild und Objekt – verwandelt. In dieser erweiterten Form des malerischen Prozesses, der das „Sowohl-als-auch“ nicht auflösen möchte, sondern im Gegenteil das Objekt geradezu lust- und farbenfroh ohne eindeutige Definition als Bild und Möbel, als *Screen* und Plastik ... der Betrachtung aussetzt, werden die Werke zugleich offen für interpretierende Interventionen der Rezipierenden, die sich ihrerseits wiederum im architektonischen Kontext und im Raum in Relation zu den Werken positionieren müssen. So wandeln viele der Werke der Künstlerin, obgleich sie als verbindendes Element auf einer Metaebene immer formale und inhaltliche Problemstellungen der abstrakten Malerei reflektieren, im unentschiedenen Grenzbereich zwischen Kunst und architektonischem Dekor, zwischen Werk und urbanem Leitsystem, zwischen Plastik und Möbel, zwischen Bild und Gebrauchsgegenstand. Wir fühlen uns an Zäune, Gitter, Infoscreens, Zeige-Displays, an Möbeldesign, Paravents und Vorhänge erinnert und zugleich irritiert, da alles offen bleibt.

The customarily flat, wall-mounted carrier of an image is extended into the surrounding space in a painterly-sculptural manner and is thereby transformed into a deliberately formulated intermediacy between picture and object. In this expanded form of the painterly process – which does not seek to cancel the “not only but also” aspect but, on the contrary, presents the object to view in downright delight and abundance of color, without imposing an unambiguous definition as picture and furniture, as screen and sculpture – the works simultaneously become open to interpretive intervention on the part of the recipients who, for their part, must position themselves within the architectural context and within the space in relation to the works. Thus many of the artist’s works – although as connective elements on a meta-level they consistently reflect upon problematic issues in abstract painting with regard to both form and content – wander within an unresolved border area between art and architectural decoration, between work and urban guiding system, between sculpture and furniture, between picture and everyday object. We are reminded of fences, grids, information-screens and displays, of furniture design, folding screens and curtains even as we feel perturbed that everything remains open.



Analog hierzu erfordert die Begegnung mit Eva Berendes’ neuer Werkserie, den *Façades*, ebenfalls sowohl im wortwörtlichen wie im übertragenen Sinne die Verortung der Rezipierenden, da sich die Werke sowohl im musealen als auch im öffentlichen Raum befinden und die Betrachtungsperspektive unablässig zwischen dem einen und dem anderen Ort changiert. Die *Façades* besitzen ebenso wie die Architektur, in der sie zu sehen sind, einen konstruktiven Charakter. Ihr additiver Aufbau kombiniert unterschiedliche Materialien, die aus verschiedenen Anwendungsbereichen stammen. Handwerkliche und künstlerische Praxis werden durch die Auswahl und Kombination der jeweiligen Materialien semantisch in den Objekten nach bester postmoderner Praxis zusammengeführt. In ihnen spiegelt sich, wie auch in vielen anderen Werkserien der Künstlerin, die Auseinandersetzung mit den „Codes“ der abstrakten Malerei, die in den „gebauten“ Objekten in eine räumliche Dimension überführt wird.

In an analogous manner, the encounter with Eva Berendes’ new series of works, the *Façades*, likewise requires the location – in both a literal and a figurative sense – of the recipients, inasmuch as the works are to be found both inside the museum and outside in a public space, so that the viewing perspective constantly oscillates between the one and the other. Just like the architecture in which they can be seen, the *Façades* have a constructive character. Their additive structure combines various materials coming from different functional fields. Artisanal and artistic practice are semantically linked in the objects through the selection and combination of the respective materials according to the best postmodernist practice. Mirrored in them, as in many other series of works by the artist, is an investigation of the codes of abstract painting which, in the “constructed” objects, are transferred into a spatial dimension

Berendes beobachtet die architektonischen Räume, in denen sie ihre Werke installiert, genau. Sie seziiert ihre Funktionen ebenso wie die Raumkörper und -fluchten. Die bildhafte Architektur der *Façades* setzt sie in der Installation im Kunstmuseum Bonn in ein spannungsgeladenes Verhältnis zur Architektur und zum menschlichen Körper. Aber nicht nur die Platzierung vor Ort, sondern auch die räumliche Konstellation der Arbeiten zueinander sowie die Assoziationen, die sie im Hinblick auf Artefakte und Alltagsprodukte des Menschen hervorrufen, gehören zum sinnstiftenden Potenzial der Werke. Somit werden sie zu provisorischen Konstellationen, die auf kontextuelle Bedingungen mit veränderlichen Blickperspektiven reagieren, je nachdem wie man sich vor und zwischen ihnen bewegt, je nachdem, welche Durchblicke freigegeben oder verborgen werden.

Konkretisiert wurde diese künstlerische Praxis auch durch eine an den Bonner Kunstpreis geknüpfte Recherche, die die Künstlerin nach Barcelona und Umgebung geführt hat. Dort hat sie sich mit den Bauten des spanischen Architekten Ricardo Bofill auseinandergesetzt, der als ein Architekt der Postmoderne in verschiedenen Projekten die Trennung zwischen privat und öffentlich zu überwinden suchte, indem er Gemeinschaftsflächen mit Durchgängen und Portalen schuf, innenliegende Höfe und offene Terrassen zur kollektiven Nutzung konzipierte. Die Illusion, das Bühnenhafte seiner durch starkfarbige malerische Interventionen geprägten Architektur transformiert ganz ähnlich wie die Werke von Eva Berendes die Architektur in einem Bildraum, d. h. in einen Impuls zum reflektierenden Sehen, das zu verschiedenen Leseweisen führt, die sich zwischen Sein und Schein, zwischen Nutzung und Bild, zwischen Konstrukt und Illusion hin und her bewegen.



Guard (marble), 2018.

as the associations which they summon up with respect to the artifacts and everyday products of human beings belong to the meaning-engendering potential of the works. This turns them into provisional constellations that react to contextual conditions with changeable visual perspectives, according to how one moves in front of and between them, in response to which vistas are revealed or concealed.

This artistic practice was also concretized by a research trip linked to the Bonn Art Award which the artist undertook in Barcelona and its environs. There she investigated buildings of the Spanish architect Ricardo Bofill who, as a proponent of postmodernism, endeavored in various projects to overcome the separation between private and public by creating communal surfaces with passageways and portals, by developing interior court-yards and open terraces for collective use. In close similarity to the works of Eva Berendes, the illusion and stage-like nature of his architecture, characterized as it is by vividly colored painterly interventions, transforms the buildings into a pictorial space, imparts an impulse to reflective vision which leads to various interpretations that oscillate between actual being and mere appearance, between utilization and image, between construct and illusion.

Berendes observes with great precision the architectural spaces in which she installs her works. She dissects their functions along with the spatial bodies and enfilades. In the installation at the Kunstmuseum Bonn, she sets the pictorial architecture of the *Façades* in a dynamic relation to the architecture and to the human body. But not only the placement of the works on site, but also their spatial constellation as well

Die Fassade ist das architektonische Zeichen, an dem die Trennung zwischen Innen und Außen sicht- und erfahrbar wird. Auch wenn sie im Kunstmuseum Bonn im Ausstellungsraum durch die Glasfront transparent und scheinbar aufgehoben wirkt, bleibt sie doch letztendlich als Markierung des Übergangs und damit als bewusstes Zeichen der Statusveränderung vorhanden und lesbar. Und genau an diesem semantisch offenen Konstrukt setzen sich die Werke der Künstlerin mit den Bedeutungen von Membranen und Trennschichten auseinander, die zwar durchlässig sind, aber als eine Art Schwelle dennoch den Übergang von einem Zustand in einen anderen signifizieren. So funktioniert die Werkserie der *Guards*, die als freistehend Stelen, angelehnt an Warensicherungstore von Supermärkten, das Innen und Außen konnotieren ähnlich wie auch die Serie der *Gates*, die Ein- und Übergänge markieren.

In der Ausstellung stehen die *Façades* vor und hinter den bodentiefen Fensterfronten und thematisieren damit nicht nur das Hier und Dort, sprich das Innen und Außen, sondern – dem Titel der Werkserie folgend – auch von unterschiedlichen Standpunkten den Durchblick „durch“ die Glasfront des Gebäudes. Dergestalt entsteht ein direkter Dialog mit der Architektur Axel Schultes, in dem das im Gebäude angelegte Spiel mit Raumkörpern und Durchblicken sich direkt in den Arbeiten widerzuspiegeln scheint. Die großen Glasfassaden verbinden auf gleicher Bodenhöhe den Ausstellungsraum mit dem weiten offenen Platz davor und verschränken so sinnbildlich den architektonischen und urbanen, den halb-öffentlichen und den öffentlichen Raum. Im Hinblick auf die Funktion des Gebäudes als ein Ort, an dem das Zeigen von Kunstwerken zu den wesentlichen Aufgaben gehört, wird hier auch ein Bild für das Spiel von Abstraktion und Welt geschaffen, in dem die Kunst als eine Form des abstrahierenden Denkens in ihrer Relation zur Welt begriffen wird. Von kontemplativer Betrachtung bis hin zu handelnder Teilhabe bleiben die Reaktionsmöglichkeiten der Rezipient*innen offen. Die im Erleben der Architektur implizierten Handlungsmöglichkeiten finden sich auch in den malerischen Objekten von Eva Berendes wieder, die man eben betrachten, umrunden und manchmal sogar benutzen kann. In diese Kategorie fallen auch die Vorhangarbeiten der Künstlerin, die nicht nur doppelseitig gestaltet sind, sondern auch durch das Auf- und Zuziehen, sondern auch je nach Präsentation durch das Auf- und Zuziehen Räume gestalten, die Räume gestalten, in den sich die Rezipierenden bewegen.

A façade is the architectural sign which makes it possible to see and experience the division between inside and outside. Even if in the exhibition space of the Kunstmuseum Bonn, that frontal element is transparent and seems to have been cancelled, nonetheless it ultimately remains as a marker of transition and can accordingly be read as the deliberate sign of a change in status. And it is precisely within this semantically open construct that the works of the artist investigate the meanings of membranes and layers of separation which, albeit permeable, nevertheless as a sort of threshold signify the transition from one state into another.

This is the manner of functioning in the series of works entitled *Guards* which, reminiscent of the warehouses of supermarkets, connote inside and outside in similarity to the series of *Gates* that mark entrances and transitions.

In the exhibition, the *Façades* stand in front of and behind the windows extending from ground to roof and thereby not only negotiate the theme of here and there, or within and without, but also – in correspondence to the title of the series of works – investigate from various standpoints the view “through” the glass frontage of the building. Arising in this way is a direct dialogue with the architecture of Axel Schultes in which the play with spatial bodies and open perspectives that is inherent to the building seems to be directly mirrored in the artist’s works. On the same ground level, the large glass façades connect the exhibition space with the wide-open plaza in front of them in such a way as to symbolically interlace the architectural and the urban, the semipublic and the public space. In view of the function of the building as a site where the presentation of works of art numbers among the essential tasks, an image is generated here for the play of abstraction and world in which art is conceived to be a form of abstracting thought in its relation to the world. Ranging from visual contemplation to active participation, all possible reactions remain open on the part of the recipients. The possible actions implied in the experience of the architecture are also found in Eva Berendes’ painterly objects, which one can gaze at, circle round, and sometimes even make use of. Included in this category are also the curtain-works of the artist, which not only evince a double-sided form but also, depending on the presentation. Through being opened and closed shape spaces in which the recipients move about.

Das Innen und Außen konnotieren unterschiedliche Betrachtungsperspektiven und orchestrieren darüber hinaus weitere Aspekte unseres Zusammenlebens wie beispielsweise inkludierende und exkludierende Praktiken. In diesem Sinne besitzen die bodentiefen Glasfronten, die das Museumsgebäude durchlässig machen, ähnlich wie die transparenten Elemente der raumgreifenden Bilder der Künstlerin, eine demokratische Funktion. Das Innere des Gebäudes wird sichtbar, sein Zweck des Zeigens von Kunstwerken wird anschaulich und für alle zugänglich. Die transparenten Elemente der Kunstwerke agieren analog. Sie verweisen auf den Entstehungsprozess der Arbeit und laden die Betrachtenden ein, diesen zu erschließen und damit Teil an der konstruktiven Idee zu haben.

Front Side / Back Side

But not only do interior and exterior signify a shift of interpretive standpoint; what stands in front and behind likewise becomes relevant for the inclusion of viewers in the process of signification. In the architecture of the building, this is made clear by the opening vistas, the large and theatrical windows, the staircases and passageways as well as by spatial openings which, through the discovery of “what is behind,” inherently point towards the “how” of the formative process.

Vorderseite / Rückseite

Aber nicht nur das Innen und Außen bedeuten einen interpretativen Standpunktwechsel, auch das Davor und das Dahinter werden für die Einbeziehung der Betrachter*innen in den Signifikationsprozess relevant. In der Architektur des Gebäudes wird dies durch die Durchblicke, die großen theatralischen Fenster, die Treppen und Passagen sowie Raumöffnungen deutlich, die durch das Erschließen des „Dahinter“ notwendigerweise auf das „Wie“ der Gestaltung verweisen.

In vielen der kulissenhaften Bilder Eva Berendes' oder auch in ihren *Screens* wird dieser bedeutungsgenerierende Unterschied ebenfalls sichtbar, er scheidet zugleich die Illusion von der Konstruktion, d. h. die Idee des Bildes von der des Bildträgers. Indem beide Sichtweisen in einer Arbeit für die Rezipierenden erlebbar, aber nicht vereinbar werden, wird das Kunstwerk als solches thematisiert, ohne allerdings eine abschließende Kategorisierung zu erfahren. Die Offenheit und das bewusst Unabgeschlossene, das sowohl die Illusion des Bildes als auch die Konstruktion desselben zeigt, bestimmen grundlegend die Werke von Eva Berendes. Freistehend im Raum werden Vorder- und Rückseite mit ihren unterschiedlichen Funktionen sichtbar. Bisweilen fühlt man sich an Attrappen oder Requisiten erinnert, die vorgeben, etwas zu sein, aber zugleich ihre Scheinhaftigkeit preisgeben, indem sie den Blick aufs „Gemacht-Sein“, aufs Konstrukt mit allen Stütz- und Halteelementen lenken.

The interior and exterior connote differing perspectives on the part of viewers; moreover, they orchestrate further aspects of our communal life: for example, inclusive and exclusive practices. In this sense, a democratic function is inherent to the tall glass frontages which render the museum building penetrable, in similarity to the transparent elements of the space-encompassing pictures by the artist. The interior of the building becomes visible; its intended purpose of displaying works of art becomes evident and accessible to all. The transparent elements of the works of art act analogously. They point towards the process in which the work was created and invite viewers to discover that artistic development and thereby to participate in the constructive idea.

In many of the stage-like pictures of Eva Berendes as well as in her *Screens*, this meaning-generating difference likewise comes to light; at the same time, it differentiates the illusion from the construction, separates the idea of the image from that of the pictorial carrier. Inasmuch as both manners of viewing can be experienced by recipients in a single work but do not allow themselves to be united as one, the work of art is thematized as such without, however, being ushered into a concluding categorization. The openness and deliberate incompleteness of the picture, qualities which convey both its illusion and its construction, define the works of Eva Berendes in a fundamental manner. Standing freely in the space, both the front and back sides become visible in their varying functions. Sometimes one is reminded of mock-ups or props that pretend to be something even as they reveal their illusory nature by directing the gaze to their “made” quality, to the construct itself with all its supporting and holding elements.

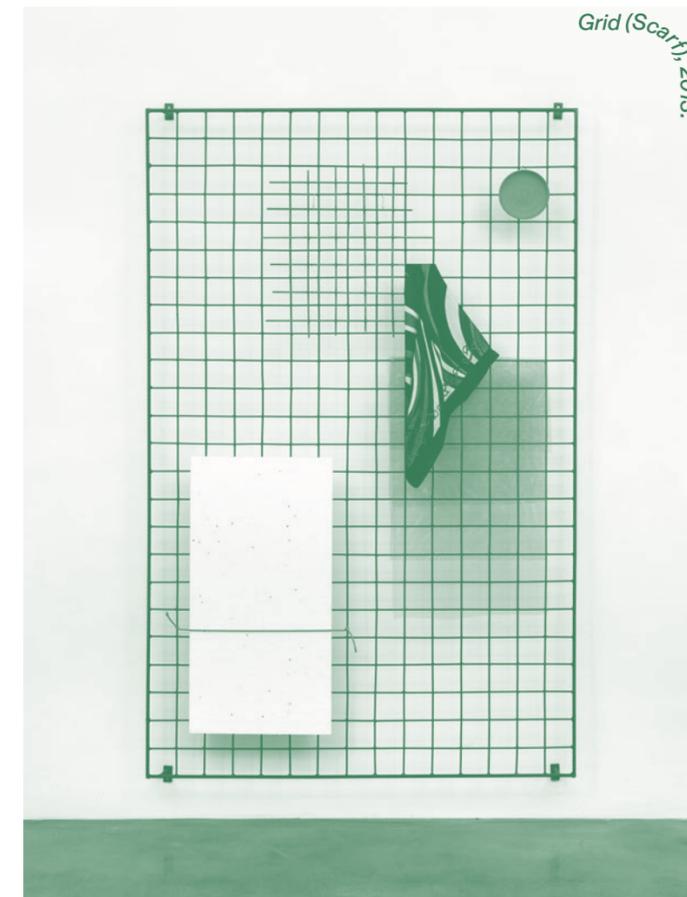
Transparent / Undurchlässig

Das Offenlegen der Konstruktion besitzt in den Arbeiten der Künstlerin eine konzeptuelle Dimension. Es berührt grundlegende Probleme der Malerei, die im Nachdenken über das Verhältnis von Bild und Bildträger immer wieder Eingang in verschiedene Werkserien finden. Strukturelle Komponenten und malerische Gesten werden nebeneinandergestellt, ihre Oberflächen sind undurchlässig oder transparent, sie verbergen oder legen offen. Paradigmatisch für dieses Zeigen und Verbergen ist das von Eva Berendes oftmals verwendete Gitter oder Raster. Als Oberflächenornament steht es im Dienste der Bildillusion, als Trägerstruktur wird es zum Teil der Konstruktion. Damit kommt der Rasterung eine besondere Bedeutung zu. Da sie in beiden Bereichen zu Hause ist, scheint sie je nach Leseweise unsere Wahrnehmung zu führen oder zu strukturieren. Exemplarisch hierfür steht die Serie der *Grids*. Ein ähnliches Wahrnehmungserlebnis lässt sich auch konstatieren, wenn das „Bild“ in den Raum greift, zum Möbel wird, wie bei den *Paravents* oder den *Vorhängen*, die verschiedenartige Raumteilungen vornehmen können und somit sogar zu ephemeren architektonischen Elementen werden. Ohnehin gilt der Vorhang vor dem Hintergrund der Malereigeschichte par excellence als Zeichen des Verbergens und Offenbarens. Ein weiteres Element, das im Spannungsverhältnis von Transparenz und Undurchlässigkeit agiert, ist das Lochblech, das in der Serie der *Screens* zu finden ist. Das Muster selbst entsteht im Ausstanzen des Materials, das in der Punktöffnung den Raum dahinter erschließt, aber zugleich auch an die gerasterte Fläche des Druckens erinnert und damit die Betrachtung vom Raum auf das Zweidimensionale zurückführt.

Transparency

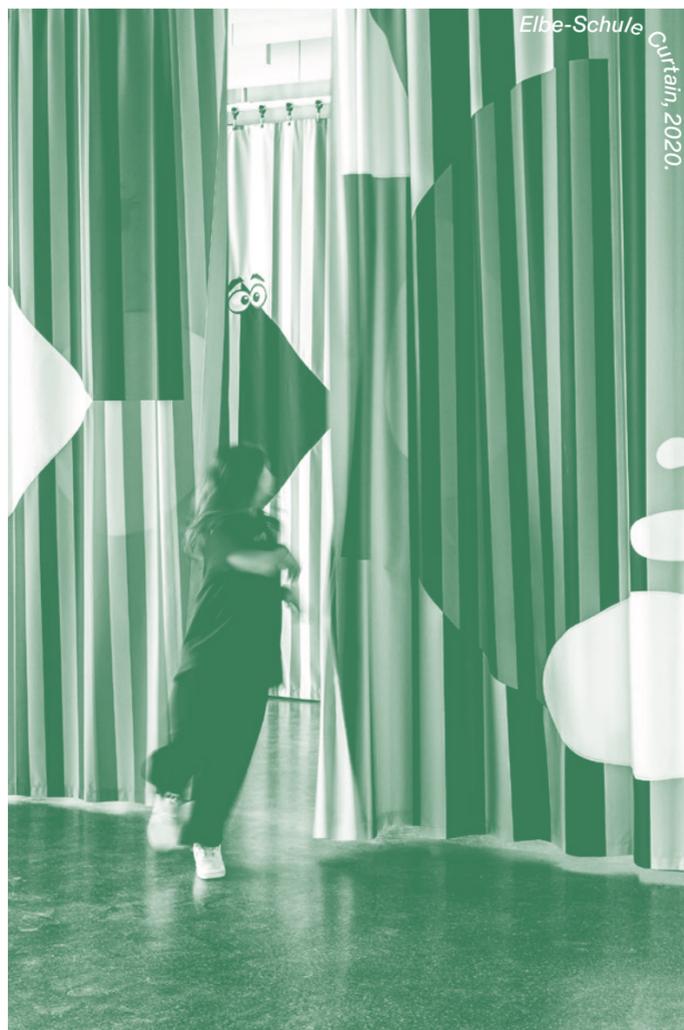
In the works of the artist, the disclosure of the construction possesses a conceptual dimension. It addresses fundamental problems inherent to painting which, in a reflection concerning the relationship between picture and pictorial carrier, repeatedly find their place in various series of works. Structural components and painterly gestures are juxtaposed; their surfaces are impermeable or transparent, so that they either conceal or reveal. The grid or raster often used by Eva

Berendes is paradigmatic for this showing and hiding. As a surface element, it stands in the service of pictorial illusion; as a supporting structure, it becomes part of the construction. This imbues the latticing with a special significance. Inasmuch as it is at home in both areas, it seems – in accordance with the interpretive stance of the moment – either to guide or to structure our perception. The series of the *Grids* is exemplary in this regard. A similar perceptual experience occurs when the “picture” reaches into the space around it, becomes a piece of furniture, as in the *paravents* or the *curtains*, which can engender diverse spatial divisions and thereby become ephemeral architectural elements. Viewed against the background of the history of painting, the curtain is already the sign of concealment and revelation par excellence. A further element operating in the dynamic field between transparency and impermeability is the perforated sheeting that may be found in the series of the *Screens*. The pattern itself arises in the punching of the material, which in its cut-out points opens to view the space behind but simultaneously resembles the screened printing surface and thereby returns the contemplation of space to two-dimensionality.



Handlungsraum und Bildraum verschränken sich unauflöslich in der Konstellation von Kontext und Ort. Im Dialog mit der Architektur und dem Ort wird das Kunstwerk den unterschiedlichen Rezeptionsweisen ausgesetzt, die wiederum verschiedene Kontexte der Betrachtung generieren. Die architektonischen Elemente des Übergangs von außen nach innen sowie die freistehenden additiven Bildräume provozieren im wörtlichen sowie im übertragenen Sinne einen Bewegungswechsel – von innen nach außen, von davor nach dahinter –, der immer auch den Zusammenhang der installativen Situation reflektiert. Dieser de facto vorhandene Perspektivwechsel wird selbst wiederum zum Thema unterschiedlichster Werkserien der Künstlerin. Damit verbindet sich die konkrete Raumerfahrung vor und mit den Werken mit den unterschiedlichen Wahrnehmungsmodellen und erzeugt so Bewegung im physischen und auch im intellektuellen Sinn. Das Ausdifferenzieren der Bewegungsmöglichkeiten räumlicher und interpretativer Art wird in den Werken sichtbar. Die Werke, die zu Schnittstellen unterschiedlichster Impulse werden, die vom Profanen und Alltäglichen bis hin zum Experiment und zur Abstraktion reichen, verharren dabei lustvoll im Uneindeutigen. Sie provozieren durch ihr bewusstes Offenhalten der Interpretation und verweigern sich jeder Einordnung in bestehende Kategorien. So schaffen sie Raum für das Herausfordern der Teilhabe der Rezipierenden, die in einer eignen Bewegung vor und mit den Werken zur Erkenntnisgenerierung führt.

Die *Façades* laden uns aufgrund ihres Titels und ihrer Platzierung ein, die konkrete Raumerfahrung des Innen und des Außen in kontext- und ortsbezogenen Kategorien zu lesen und die damit verbundenen kulturellen und gesellschaftlichen Setzungen zu befragen. Ganz ähnlich wie in den Architekturen Ricardo Bofills, der auf die partizipative Aktivierung der Benutzer*innen seiner Räume setzt.

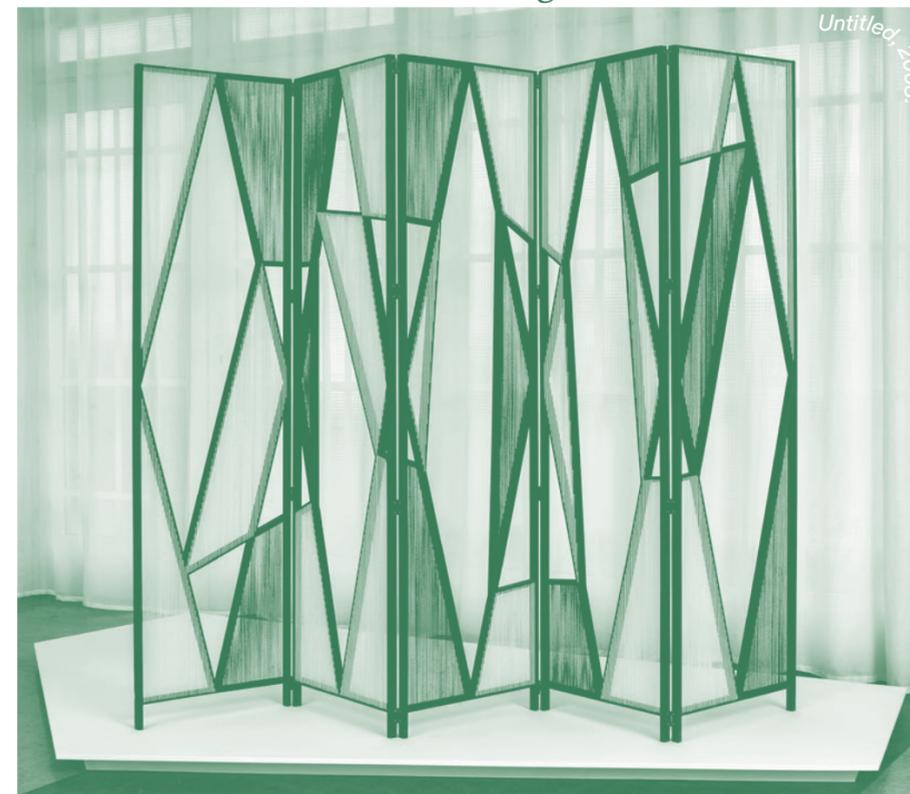


Context / Site

The space of action and the space of the picture are indissolubly interwoven in the constellation of context and site. In dialogue with the architecture and the site, the work of art is exposed to a wide range of manners of reception which, for their part, generate different contexts of contemplation. The architectural elements of the transition from exterior to interior as well as the freestanding, additive pictorial spaces provoke – both literally and figuratively – a shift of movement from inside to outside, from in front to behind which also always reflects the interconnection of the installational situation. This inherently present shift of perspective itself becomes the theme of a variety of series of works by the artist. Thus the concrete spatial experience in front of and with the works becomes linked to the different perceptual models and thereby gives rise to movement in both the physical and the intellectual sense. The differentiation of possibilities of movement of a spatial as well as an interpretive nature becomes visible in the works. Becoming interfaces between highly varying impulses that extend from the worldly and quotidian all the way to experiment and abstraction, the works delight in remaining ensconced in the realm of ambiguity. Through their deliberate retention of open interpretation, they adopt a provocative stance and refuse to be classified, to be inserted into extant categories. They create space for a challenge of participation to be issued to the recipients who, in their own movement in front of and with the works, are led to generate cognitive realizations

Als Betrachter*innen der sich in den Raum eröffnenden Malerei von Eva Berendes nehmen wir die Objekte auch im erweiterten Sinne wahr, in Relation des Körpers zu den abstrakten, additiven Formen sowie in Beziehung zum Raum. Und obgleich die Arbeiten auf mannigfaltige Art und Weise mit Seherfahrungen und Formzitäten spielen, ganz im Sinne postmodernen Zitierens und Kombinierens, unterscheiden sie sich in einem Punkt grundlegend von der postmodernen Haltung, Geschichten zu erzählen. Sie sind nie narrativ, sondern semantisch offen! Ihre Fiktion wird immer wieder durch das Aufzeigen ihrer Konstruktion durchbrochen.

Die ungewöhnliche Verbindung von Materialien aus verschiedenen Bereichen unseres Lebens, die im Zusammenspiel den Übergang in neue Verwendungszusammenhänge markiert, lässt auch die Betrachtung selbst sich immer wieder neu konfigurieren. Zwangsläufig schreibt sich damit die Idee von Instabilität und Veränderung in die Werke ein. Wenn sich Betrachter*innen je nach Bewegung und Blickperspektive zu den Werken verhalten müssen, ergeben sich neu zu justierende und zu konfigurierende Verhältnisse. Hier sind wir herausgefordert! Wir begeben uns auf unsicheres Terrain, auf dem die Objekte instabil werden, zu kippen beginnen und damit unsere Seh- und Leseweisen von einer Sicht in eine andere umschlagen.



The uncustomary linkage of materials from different areas of our life, whose interplay marks the transition into new contexts of utilization, allows contemplation itself to be repeatedly and freshly configured. In this way, the idea of instability and change is automatically inscribed into the works themselves. Inasmuch as viewers must respond differently to the works in accordance with their momentary movement and visual perspective, relationships arise which must be readjusted and newly configured. We are issued quite a challenge here! We enter onto uncertain terrain, upon which the objects become unstable, begin to tilt in such a way that our manners of seeing and reading shift from one perspective to another.

Viewers

As viewers of instances of the painting of Eva Berendes, which opens into the surrounding space, we perceive the objects also in an expanded sense, in the relation of the body to the abstract, additive forms as well as in relationship to the space itself. And although the works play with visual experiences and formal quotations in multiple ways entirely in the sense of postmodernist citation and combination, they nonetheless differ in one fundamental point from the postmodernist attitude towards telling stories. They are never narrational but instead maintain a semantic openness! Their fiction is repeatedly disrupted by the display of their constructed nature.

Die scheinbar Sicherheit versprechende Bezugnahme auf bekannte Materialien und Formen ist nur ephemerer Art, die Ästhetik des Zitats ist vergänglich und das Verstehen des Werks gelingt für die Rezipierenden allein in der Begegnung mit dem Objekt selbst, in der räumlichen und körperlichen Erfahrung und Auseinandersetzung. Was normalerweise mit häuslicher Umgebung assoziiert wird, findet sich nun im musealen Ausstellungsraum wieder, was als abstrakte Kunst gelesen wird, wird nun formal in ein hybrides Gebilde zwischen Kunstobjekt und Gebrauchsgegenstand überführt. Wir treffen auf die Werke im Übergang von außen nach innen, an der Schwelle vom öffentlichen Raum zum musealen Raum und umgekehrt. Vielleicht bildet diese Ästhetik des Dazwischens unser neues gesellschaftliches und kulturelles Terrain, in dem wir alte Sicherheiten aufgeben und uns in neue Gefilde vorwagen, die wir erkunden und diskutieren müssen. Die Werke von Eva Berendes geben uns hierfür schon einmal die notwendigen (Seh-)Impulse und -Erfahrungen mit.

may now be found once again in the exhibition space of the museum; what is normally read as abstract art now undergoes a formal transference into a hybrid entity between art object and everyday item. We encounter the works in the transition from outside to inside, on the threshold between public space and museum space, and vice versa. Perhaps this aesthetic of what is in-between constitutes our new social and cultural terrain, upon which we relinquish old certainties and dare to make our way into new fields that we must explore and discuss. The works of Eva Berendes already provide us with the (visual) impulses and experiences that are necessary for this undertaking.

The apparent, certainty-promising recourse to known materials and forms is ephemeral in nature; the aesthetic of quotation is transitory, and an understanding of the work is achieved by recipients solely in an encounter with the object itself, in a spatial and bodily experience and investigation. That which is normally associated with domestic surroundings

Eva Berendes im Gespräch mit Anh-Linh Ngo

„Ich habe keine Angst vor Form und Farbe, Dekoration und Handwerklichkeit“

Eva Berendes in conversation with Anh-Linh Ngo

“I am not afraid of form and colour, decoration and craftsmanship”

ALN Wir kommen aus unterschiedlichen Disziplinen, die der Architektur und der Kunst. Der Grund, warum wir miteinander ins Gespräch kommen möchten, ist die Tatsache, dass ich an deiner künstlerischen Praxis ein gewisses Interesse an architektonischem Denken erkenne.

Das ist insofern nichts Ungewöhnliches, als dass es historisch gesehen immer wieder Annäherungsversuche zwischen den beiden Bereichen gegeben hat. Vitruv, von dem das einzige überlieferte architekturtheoretische Werk der Antike stammt, erhob die Architektur in paternalistischer Manier gar zur „Mutter aller Künste“. Vor dem Hintergrund dieses Jahrhunderte lang geführten Wettstreits der Künste, von dem wir uns längst verabschiedet haben, ist ein ganzer Apparat an Klärungsversuchen entstanden, der die Eigenlogik der verschiedenen Künste betont.

Eine dieser Positionsbestimmungen stammt von dem Kunsthistoriker Dagobert Frey, der in seinem berühmten Essay „Wesensbestimmung der Architektur“ aus dem Jahre 1925 die „architektonische Betrachtungsweise“ als Besonderheit der Baukunst herausarbeitete. Nach Frey liegt das Wesen der Künste nicht in abstrakten kunsthistorischen Systemen, sondern in der Art und Weise, wie wir sie ästhetisch betrachten. Innerhalb einer Fülle von ästhetischen Betrachtungsweisen, wie etwa die malerische oder plastische, sei die architektonische lediglich eine Modalität des ästhetischen Erlebens neben anderen. Letztere zeichne sich durch ein spezifisches einschließendes Wirklichkeitsverhältnis aus. Nicht zuletzt, weil Architektur nie nur der reinen Anschauung dient, sondern immer den Gebrauch mitdenken muss. Können wir uns aus dieser architektonischen Perspektive deinem Werk nähern?

One of these positionings comes from the art historian Dagobert Frey, who in his famous essay “Wesensbestimmung der Architektur” (defining the essence of architecture) from 1925 elaborated on the “architectural way of looking at things” as a special feature of the art of building. According to Frey, the essence of the arts does not lie in abstract art-historical systems, but in the way we view them aesthetically. Within a plethora of aesthetic ways of looking at things, such as the painterly or the sculptural, the architectural is merely one modality of aesthetic experience among others. The latter is characterised by a specific “einschließendes Wirklichkeitsverhältnis”, an inclusive relationship to reality. Not least because architecture never serves purely for the purposes of contemplation, but always has to think in terms of use. Can we approach your work from this architectural perspective?

EB Initially, I studied painting. At some point, I started to detach the stretched canvas from the wall and play it through in different configurations – as screens, paravents or curtains, for example. Around 2006/07, I made works that were strung with woollen threads and that triggered in viewers the reflex to want to touch them. They came close to them and held out their hands, only to withdraw them at the last moment as conditioned exhibition visitors. The exhibition I observed this in 41

ALN We come from different disciplines, those of architecture and art. The reason why we want to talk to each other is that I see in your artistic practice a certain interest in architectural thinking. This is nothing unusual in that historically there have always been attempts at rapprochement between the two fields. Vitruvius, who wrote the only surviving work on architectural theory in antiquity, even elevated architecture to the status of the “mother of all arts” in a paternalistic manner. Against the backdrop of this centuries-long competition between the arts, which we have long since abandoned, a whole apparatus of attempts at clarification has emerged that emphasises the inherent logic of the various arts.

EB Ich habe ursprünglich Malerei studiert. Irgendwann bin ich dazu übergegangen, den bespannten Keilrahmen von der Wand zu lösen und in verschiedenen Konfigurationen durchzuspielen – als Paravents, bespannte Screens oder Vorhänge zum Beispiel. Um 2006/07 herum habe ich Arbeiten gemacht, die mit Wollfäden bespannt waren und bei Betrachtenden den Reflex ausgelöst haben, sie berühren zu wollen. Sie sind nahe an sie herangetreten und haben die Hände ausgestreckt, um sie als konditionierte Ausstellungsbesucher*innen im letzten Moment doch wieder zurückzuziehen. Das habe ich in einer Ausstellung mit dem Titel *Minimalism and Applied* beobachtet, in der ich vertreten war. An diesem Punkt ist mir sehr deutlich geworden, dass es die Anmutung des Angewandten (also des *applied*) war, die den Berührreflex auslöste. Während wir beim Kunstwerk die Distanz wahren und versuchen, es über Kognition zu erschließen, setzen wir uns zu Gebrauchsgegenständen in ein unmittelbareres Verhältnis, das auch ganz direkt körperlich-emotional ist. Weniger konfrontativ, weniger hinterfragend. Sie sind Teil unserer Welt. So verstehe ich – ganz praktisch gesehen – die von dir hier zitierte „ästhetische Betrachtungsweise“ mit „einschließendem Wirklichkeitsverhältnis“, die auch für die Architektur charakteristisch ist.

Anlässlich der Beobachtung in dieser Ausstellung habe ich mich mit der Frage beschäftigt, wie ich das für meine Arbeit weiterentwickeln möchte, welches Verhältnis ich mir wünsche. Soll man meine Arbeiten berühren dürfen? Was bedeutet das dann? Und ich kam zu dem Schluss, dass ich eigentlich genau den Perspektivwechsel interessant finde, also als Teil der ästhetischen Erfahrung nicht genau zu wissen, wie ich dem Gegenstand begegnen soll. Im Sinne Freys denke ich, ein Gegenstand ist das, als was wir ihn begreifen. Ich kann ein Haus als einen Film betrachten – eine Sequenz von Bildern – oder einen Sessel als Bild, siehe Alessandro Mendinis *Proust Armchair*, den ich einfach dafür so liebe, dass er dies so überdeutlich macht. Alles kann im Grunde alles sein, auch wenn es im Alltag meist nicht sehr sinnvoll ist, die Kategorisierung zu sehr zu verkomplizieren. Meine künstlerische Arbeit, die ja eben nicht konkret ins Alltagsgeschehen eingebunden ist, erlaubt sich die Verunklärung, was auch zu einer Öffnung führt.



and that my work was represented in was titled *Minimalism and Applied*. And it became very clear to me at this point that it was the evocation of the Applied that triggered the reflex to touch. While with artworks we normally keep our distance and try to understand them through cognition, with objects of everyday use we enter into a more immediate relationship, a more direct, physical-emotional one. Less confrontational, less questioning. These objects are part of our world. And this is how I understand – from a very practical point of view – the “aesthetic way of looking at things” with an “inclusive relationship to reality” that you quoted here, which is also characteristic of architecture.

On the occasion of the observation I made in the exhibition, I started wondering how I would like to develop this further; how I wanted the relationship between work and viewer to evolve. Should people be allowed to touch my work? What would be the implication of that? And I came to the conclusion that it is precisely the shifting of perspective that I find interesting as part of the aesthetic experience, that is, not to know exactly how to encounter the object.

ALN So betrachtet können wir vielleicht besser von einer meta-architektonischen Struktur in deinem Werk sprechen, die räumlich-immersiv und damit architektonisch ansetzt, ohne Architektur zu werden. Was interessiert dich an der Architektur und woran lässt sich das Interesse in deinem Werk ablesen?

EB In Form von *Malerei im erweiterten Feld* ziehe ich nicht nur ein erweitertes Material- und Formenrepertoire zu Rate, sondern befrage auch das qualitative Verhältnis zwischen Werk und Betrachter*in und suche nach neuen Korrespondenzen zwischen Malerei und anderen Disziplinen. Und an dieser Stelle interessiert mich derzeit vor allem die Architektur. Zum einen, indem ich die konkreten Umräume meiner Werke als „gebaute Welt“ thematisiere, die in die Werke eindringt, sie ganz wortwörtlich perforiert – durch Durchblicke, transparente Materialien und durch Platzierung, Staffelung und Maßstab. Daneben arbeite ich seit einigen Jahren auch im Bereich der Kunst-am-Bau und realisiere meine Arbeit als Teil von Architektur, immer mit einem sehr integrierten Ansatz, sodass ich hier auch die Seiten wechseln und die Grenze zur einschließenden Wirklichkeit überschreiten kann. Besonders aber – und das gilt auch für die neue Serie der *Façades* – thematisiere ich in jüngeren Arbeiten architektonische oder proto-architektonische Elemente als „malerische“ Sujets. Das habe ich zuletzt bei den *Gates*, 2020/21, durchgespielt, einer Serie räumlich gebauter, bespannter Keilrahmen, die sich zu Tor-ähnlichen Aufbauten zusammensetzen und zum Durchschreiten einladen. Die Verantwortung der Betrachtenden / Benutzenden für die Auffassung des Gegenstands wird beleuchtet. Man kann auch sagen, sie co-kreieren und vervollständigen das Werk.



With Frey, I think an object is what we conceive it to be. I can regard a house as a film – a sequence of images – or an armchair as an image, as in Alessandro Mendini’s *Proust Armchair*, which I love simply for making this so hyper-obvious. Basically, anything can be anything, even if it doesn’t usually make much sense to complicate the categories too much in everyday life. My artistic work, not being integrated into everyday life, allows itself this obfuscation, which results also in an opening.

ALN From this point of view, we can perhaps speak of a meta-architectural structure in your work, which is spatially immersive and thus architectural without becoming architecture. What interests you about architecture and how can this interest be seen in your work?

EB In the form of painting in the expanded field, I not only consult an extended repertoire of materials and forms but also question the qualitative relationship between the work and the viewer and search for new correspondences between painting and other disciplines. And right now, I am particularly interested in architecture. On the one hand, I address the spaces surrounding my works as a “built reality” penetrating them, quite literally through perforation – through views, transparent materials and through placement, layering and scale. Besides that, I am also working in the field of architectural commissions and have realised my work as part of architecture lately, usually with a very integrated approach, so that I can swap sides here and cross the boundary over towards a relationship “inclusive of reality”. But most importantly – and this also applies to my new series *Façades* – I use architectural or proto-architectural elements as “painterly” subjects. Recently I investigated this with a series of spatially constructed stretcher frames entitled *Gates*, 2020/21, that assemble into gate-like structures and invite the viewer to walk through them – illuminating the responsibility of the audience for the conception of the object. You can say that the viewer co-creates and completes the work.

ALN Du sprichst damit künstlerische Strategien an, die seit jeher von Künstler*innen angewendet werden, um Betrachtende in die künstlerische Wirklichkeit hineinzuziehen. Spätestens seit der Erfindung der Zentralperspektive in der Malerei sind Fragen wie „Platzierung, Staffellung und Maßstab“, die du benannt hast, von großer Bedeutung für die Rezeption von Kunst. Am stärksten fällt es auf bei Kunstwerken, die noch *in situ* sind, also sich noch an dem Ort befinden, für den sie ursprünglich konzipiert wurden. Sie sind auf ewig fixiert. Du beschreibst jedoch ein Verfahren, das die modernen Avantgarden einsetzten, um die Trennung von Kunst und Leben, und damit von Objekt und Umgebung aufzuheben. Im Konzept des *Environments* lebte es in der Kunst der 1960er Jahre, etwa im Fluxus, und später in der Installations- und Immersionskunst fort. Und Immersion, so Peter Sloterdijk, sei nichts anderes als „ein Entrahmungsverfahren für Bilder und Anblicke, die zur Umgebung entgrenzt werden.“¹ Lässt sich deine Arbeit als entgrenzte Bilder und Anblicke diskutieren, die sich architektonischer Themen und Strategien bedienen?



EB Du liest meinen Einsatz der „Perforation“ des Werks analog zu älteren und neueren Strategien der Malerei, die Betrachtenden in das „Bildgeschehen“ hineinzuziehen – um die perfekte Illusion, das Abtauchen in den Raum der ästhetischen Erfahrung, zu erzeugen. Ich denke, was hier passiert, ist etwas anderes. Durch die Perforation, Transparenz bzw. die Durchlässigkeit des Werks rückt der Realraum als eine Art von Störung oder Rauschen mit ins Bild. Das ist im Außenraum noch sehr viel greifbarer und auch ein wichtiger Grund dafür, warum ich den größeren Teil der Ausstellung im Kunstmuseum Bonn dorthin verlagert habe. Ich nutze Platzierung, Staffellung, Maßstab, Transparenz also nicht als ein *means to an end*, welches durch Blick- und Bewegungslenkung eine immersive Seherfahrung generieren will. Vielmehr unterlaufe ich die Rigidität der abstrakten Fläche, öffne sie zum Realraum und nehme die bildnerischen Mittel selbst in den Blick.

¹ Peter Sloterdijk: „Architektur als Immersionskunst“, in: ARCH+ 178 (Juni 2006), S. 58

¹ Peter Sloterdijk: „Architecture as an art of immersion“, in ARCH+ (June 2006), p. 58

ALN You are referring to artistic strategies that have always been used by artists to draw the viewer into the artistic reality. At the latest since the invention of central perspective in painting, questions such as “placement, layering and scale”, which you named, have been of great im-

portance for the reception of art. It is most noticeable in works of art that are still *in situ*, that is, still in the place for which they were originally conceived by the artist. They are fixed in perpetuity. You are, however, describing a process that the modern avant-gardes used to dissolve the separation of art and life, and thus of object and environment. It lived on in the concept of the environment in the art of the 1960s, for example in Fluxus, and later in installation and immersion art. And immersion, according to the philosopher Peter Sloterdijk, is nothing other than “a de-framing procedure for images and views that are de-limited to the environment.”¹ Can your work be discussed as de-limited pictures and views using architectural themes and strategies?

EB You read my use of the “perforation” of the work as analogous to older and newer strategies in painting to draw the viewer into the “pictorial event” – to create the perfect illusion, the immersion in the space of aesthetic experience. I think what happens here is something different.

Through perforation, transparency or permeability of the work, the real space enters the pictorial space as a kind of disturbance or noise. It is even more tangible in the outdoors which is an important aspect of why I moved the larger part of the exhibition in the Kunstmuseum Bonn outdoors.

So I don’t use placement, layering, scale, or transparency as a means to an end that aims to generate an immersive viewing experience by directing gaze and movement. Moreover, I undermine the rigidity of the abstract surface, open it up to real space and investigate the pictorial means themselves.

ALN Für deine Ausstellung im Kunstmuseum Bonn hast du die neue Serie *Façades* konzipiert. Was mich daran besonders interessiert, ist die Tatsache, dass Fassaden zwar das ureigenste Medium der Architektur sind, aber kaum ein*e Architekt*in sich heute trauen würde, Fassaden als „malerische Sujets“ zu diskutieren, obwohl es bis zum farbigen Bauen eines Bruno Taut oder auch in jüngerer Zeit wie bei Ricardo Bofill solche Ansätze immer wieder gegeben hat. Architekt*innen meiden den ästhetischen Diskurs, sie begründen alles von der technischen oder funktionalen Performance her. Welche künstlerischen oder architektonischen Themen behandelt die Serie der *Façades* konkret?

EB In allen Arbeiten behandle ich im Grunde die Frage, was wir heute noch als Kennzeichen von Malerei identifizieren können. Wie weit kann man das denken? Du erwähnst Taut und Bofill wegen ihres Farbeinsatzes. Hinzu kommt Fläche – 2D. Komposition. Und eine Form von Rahmen oder Trägerstruktur des Bildes. Ich beleuchte also, was das Konstituierende der Malerei sein kann und wie sich die Lesart von etwas *als* Malerei oder *als* Architektur dann auf die ästhetische Erfahrung auswirkt. Anders gesagt: Ich kann nicht einen Fassadenausschnitt gleichzeitig als Bild betrachten und als Tor benutzen, sodass operative und visuelle Rezeption gleichermaßen aktiviert sind. Entweder ich schaue – oder ich gehe durch. An dieser Schnittstelle entsteht nur punktuell eine immersive Erfahrung. Ich falle als Betrachtende immer wieder auf mich zurück.

Dieses Konzept soll mir auch den Rücken freihalten, um spezifische Setzungen von Farbklang, Pattern, Textur etc. als vermeintliche Nebensache zu generieren. Ich kann dann – im Idealfall – eher viszeral, emotional kommunizieren, gewissermaßen von Werk zum Nervensystem. Und dabei die Aufladung von Materialien und Objekten durch andere Erfahrungswelten miteinbeziehen, die mitwirken. Wenn eine Farbfläche gleichzeitig eine Plastiktüte ist, evoziert sie bestimmte Zusammenhänge, eine Linie als Handlauf spricht Teile des Gehirns an, die die Handsteuerung übernehmen. In dieser Verschränkung entsteht ein Spiel mit Wertigkeiten, Handlungsoptionen, Wiedererkennbarkeit, Einordnung. Und das ist auch schon das sogenannte „Thema“. Die Frage, wie Elemente in Werkgruppen entlang einer bildnerischen Logik konkret zusammenfinden – also welche Parameter, wieviel Varianz, wieviel Wiederholung innerhalb der Serie –, das ist die eigentliche kreative Herausforderung.

EB In all works, I basically deal with the question of what we can still identify as the characteristics of painting today. How far can you stretch that? You mention Taut and Bofill because of their use of colour. Then there is surface – 2D. Composition. And some form of frame or support structure. I investigate what can be the constituent of painting and how reading something as painting or as architecture then affects the aesthetic experience. In other words – I cannot look at a section of a façade as a painting and use it as a gateway at the same time, so that operative and visual reception are equally activated. Either I look at it – or I pass through it. At this interface, an immersive experience emerges only briefly. As a viewer, I always fall back on myself.

Bei der Serie der *Façades* geht es um den architektonischen Maßstab, um Monumentalität, die Öffnung nach oben, zum Himmel. Es geht auch um profanen Fassadenputz als stumpfe, spröde Farbigkeit. Banalität. Eine Form, die auch plump ist. Diese trifft dann auf 1990er-typisches Lochblech, einem Verblendungselement, und eine Palette von Farben, die man als neo-feministisch assoziieren könnte — eine Mischung aus Make-Up-Farben mit harten Brüchen und Kontrasten. Und natürlich das Batikmuster und andere Elemente mit Wiedererkennungs- und Unterhaltungswert — wie Animal Print, Rutschstange oder Farbverläufe, die einerseits einen Anschluss an vorherige Werkgruppen herstellen, andererseits auch sehr nah an die Betrachtenden herantreten, indem sie Assoziationen von Freizeit, Mode, Spaß und Hobby hervorrufen. Diese Komponenten, die Erhabenheit der monumentalen, himmelsweisenden Form mit der schönen Banalität des Fassadenputzes, ein feministischer Grundton und die Leichtigkeit des Zeitvertreibs wie der Mode — das ist jetzt verbal etwas konstruiert, lässt sich aber in Form der Objekte sehr gut, kohärent und integriert formulieren. Und für mich hält es Aspekte von 2022 fest.

ALN Was lernst du von der Architektur und was kann die Architektur umgekehrt von deiner Arbeit lernen?

EB Ich lerne von der Architektur, wie sich Innen und Außen gegenseitig durchdringen, das ist gerade bei den *Façades* ein augenfälliges, regelrecht sexuelles Thema. Mit der Tänzerin / Choreografin Lianne Goodhue (CA / FR) erarbeite ich parallel eine Performance

zur Ausstellung. Von ihr lerne ich, Vorne und Hinten zeit- und bewegungsbasiert zu lesen. Sie schlug vor, das Vorne als die Vergangenheit zu lesen, das, was wir sehen können, und das Hinten als die Zukunft, das Unbekannte. Sie interessiert sich daher auch für Rückwärtsbewegung, das finde ich im Zusammenhang mit den Arbeiten sehr schön, denn die Rückseite ist ja im Grunde in den meisten meiner Arbeiten fast die wichtigere, auch wenn sie sich ohne die Vorderseite natürlich überhaupt nicht denken lässt. Und ob die Architektur von meiner Arbeit lernen kann, da würde ich jetzt gerne mein Lieblings-emoji einfügen — die Frau mit den zum Himmel erhobenen Händen. *Who knows? Was sagst du dazu?*

This framework is also set up to keep my back free so I can deal with colour tonality, composition, texture etc. as a presumed side matter. Through that I can — ideally — communicate more viscerally, emotionally — from the work to the nervous system, as it were. And thereby include the charging of materials and objects by other worlds of experience that are involved. When a coloured surface is also a plastic bag, it evokes certain contexts; a line that looks like a handrail appeals to parts of the brain that steer hand control. This interweaving creates a game with valences, options for action, recognisability, classification. And that is already the so-called “theme”. The question of how elements in groups of works actually come together along a pictorial logic — in other words, which parameters, how much variance, how much repetition within the series — that is the real creative challenge.

The *Façades* series is about architectural scale, monumentality and the opening upwards to the sky. It is also about mundane façade plaster as a dull, brittle tonality. The banal. A form that is clumsy. This meets 1990s-typical perforated sheeting, a cladding element, and a palette of colours that can be associated with neo-feminism — a mixture of make-up colours with rough cuts and contrasts. And of course the tie-dye pattern and other elements with recognition and entertainment value — such as animal print, slide bars or colour gradients, which on the one hand establish a connection to previous groups of works of mine, and on the other hand also familiarize with the viewer by evoking associations of leisure, fashion, fun and hobbies. These components, the sublime of the monumental, skyward form along with the beautiful banality of the façade plaster, a feminist undertone and the lightness of pastime as well as fashion — this is verbally now somewhat constructed, but can be formulated very well, coherently and integrated with the form of the objects. And for me, it catches some aspects of 2022.

ALN Nun, ich denke, schon allein die Bilder, die du aufrufst, sind sprechend, und von ihnen kann man eine Menge lernen. Besonders gefällt mir die Idee, sie mit der Performance mit Lianne Goodhue zu kombinieren, nicht nur, weil ihr damit die räumliche Dimension berührt — vorne / hinten —, sondern weil ihr auch die historische Dimension — Vergangenheit / Zukunft — sichtbar macht und zugleich umkehrt. Schließlich hat die heroische Moderne die Fassaden, also die Vorderseiten eines Hauses, immer als Zukunftsvision verkauft. Ihr hingegen dreht das Ganze um und sagt, dass das, was wir außen sehen, nur die Vergangenheit abbildet, abbilden kann, während das, was vermeintlich unwichtig, unsichtbar ist, die Rückseite, das Unbekannte und daher die Zukunft darstellt. In dieser Umkehrung erkenne ich eine gewisse feministische Sichtweise, die darin besteht, das Marginalisierte ins Zentrum zu rücken, das Unwürdige zu würdigen, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Spielen solche feministischen Überlegungen, die im Architekturdiskurs derzeit stark behandelt werden, in deiner Arbeit eine Rolle?

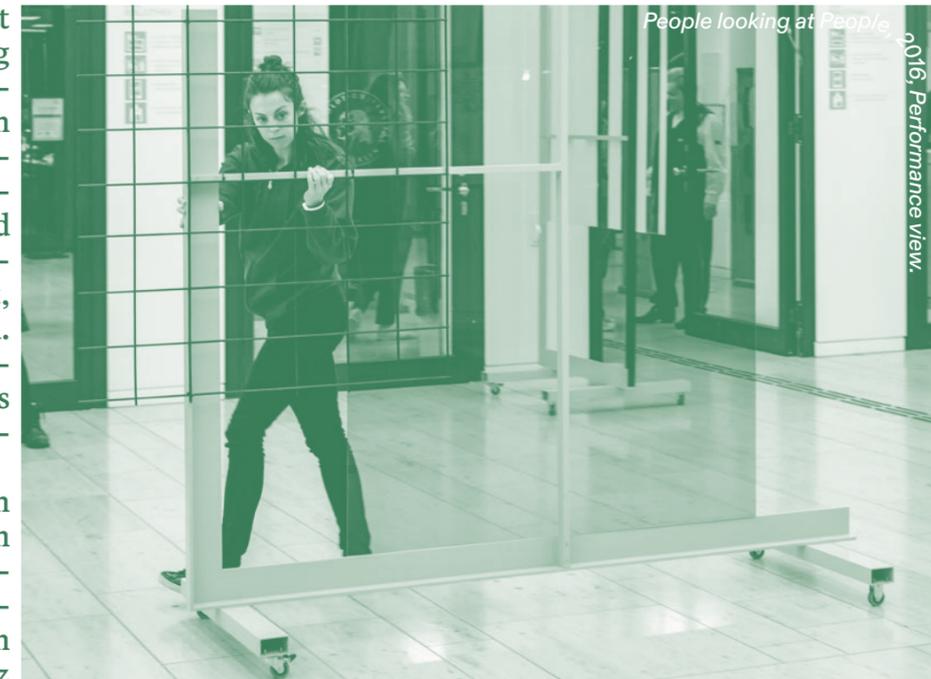
(Abgesehen davon erinnert mich die Rückwärtsbewegung und die Beschäftigung mit Vergangenheit und Zukunft stark an Walter Benjamins Engel der Geschichte, der sein Antlitz der Vergangenheit zugewendet hat und durch einen Sturm aus dem Paradies rückwärts in die Zukunft, die er nicht sieht, getrieben wird. Aber das ist eine andere Geschichte, die sich um Fortschrittskepsis dreht — die man jedoch auch feministisch lesen kann.)

EB Ich muss gestehen, dass ich immer wieder fasziniert davon bin, wie Interdisziplinarität funktioniert. Wie jede Disziplin dieselbe Sache — eine Skulptur, ein Gebäude, ein Bild oder einen Tanz

— von einer anderen Perspektive aus entwickelt, aufrollt, denkt. Vor meinem Hintergrund als Malerin sehe ich Vorne und Hinten als „Bild / Gesicht“ und „Träger / Skelett“. Während in der Malerei die Vorderseite das „Eigentliche“ ist, und die Hinterseite das „Dienende“, könnte man die Formel in der Architektur vielleicht umdrehen. Der Innenraum ist das Eigentliche, Nützliche, Funktionale und das Außen ist, verkürzt gesagt, die „Ver-

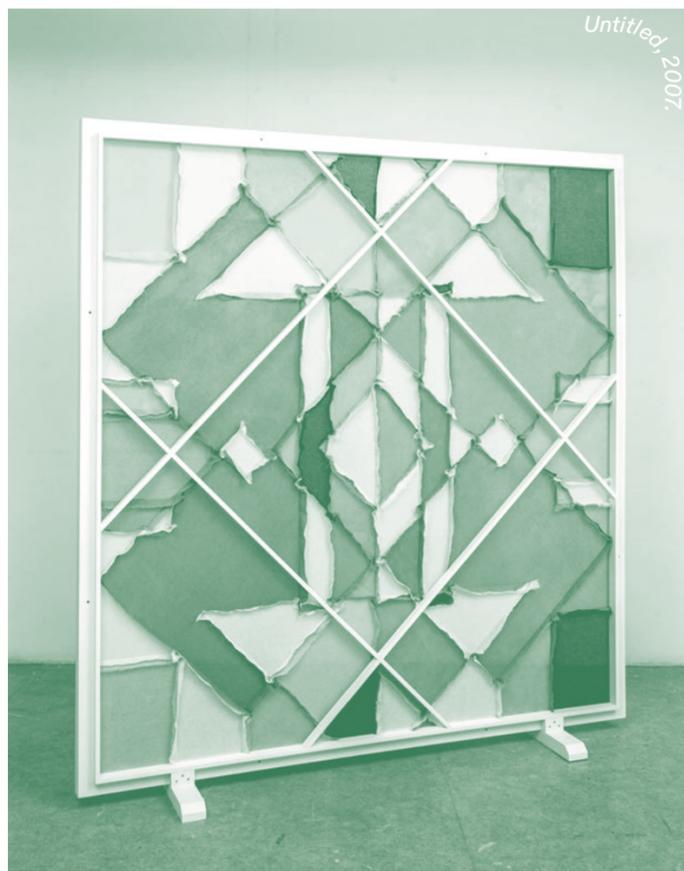
ALN What do you learn from architecture and what can architecture learn from your work?

EB I learn from architecture how inside and outside penetrate each other, which is an obvious, downright sexual theme, especially in the *Façades*. With the dancer/choreographer Lianne Goodhue (CA/FR), I am working on a performance parallel to the exhibition. From her, I learn to read front and back based on time and movement. She suggested reading the front as the past, what we can see, and the back as the future, the unknown. She is therefore also interested in backward movement, which I find very nice in the context of the work, because the reverse side is almost more important in most of my work, even though it cannot be imagined without its front, of course. And whether architecture can learn from my work, I would now like to insert my favourite emoji — the woman with her hands raised to the sky. *Who knows? What do you have to say to that? 47*



sorischen Apparat aktivieren, das finde ich sehr schön. Und analog dazu sehe ich auch die *Façades*, die, wie viele meiner Arbeiten, eben die Rückseite aktivieren und damit die konstruktiven Fragen – die in der Malerei normalerweise auf der Rückseite versteckt werden – als ästhetische behandeln, als wichtigen, wenn nicht gar eigentlichen Teil des Bildes. In diesem Zusammenhang finde ich die Verbindung zum Feminismus, die du herstellst, sehr spannend. Tatsächlich ging es in meinen Arbeiten immer darum, Wertzuschreibungen zu hinterfragen, und das ist ja das Thema des Feminismus, oder, um das im neueren, weiter gefassten Diskurs zu verankern, des Intersektionalismus. Wessen Stimme zählt? Wer wird gehört? Wird besser bezahlt?

Indem ich die Nähe zu Dekoration und Kunsthandwerk herstelle und ästhetische Fragen offensiv durchspiele, stehe ich sofort in der Gefahr, nicht mehr ernst genommen zu werden – und das passiert auch immer wieder. Ich glaube, es gibt einen tiefsitzenden Glauben, dass, wenn etwas schön ist, bunt und elegant, es keine inhaltliche Tiefe haben kann. Und das wird sofort auch mit Weiblichkeit assoziiert. Gerade in Deutschland. Ich sehe mich in diesem Zusammenhang absolut als Feministin der neuen Generation. Während der Feminismus der 1970er Jahre Schönheit und sexuelle Attraktivität vermieden und kämpferisch agiert hat, als Akt des Widerstands, um ernst genommen zu werden, ist der neue Feminismus viel spielerischer und selbstbewusster. Es ist der Feminismus des Nagellacks. Wir dürfen das Weibliche feiern. Wir dürfen Mütter sein, Make-up tragen und wir nehmen uns, was wir wollen. Zumindest ist das die Idee – und die nehme ich auch für meine Arbeiten in Anspruch. Ich habe keine Angst vor Form und Farbe, Dekoration und Handwerklichkeit. Das bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass ich nicht existentielle Fragestellungen berühre und kompetent in einem Diskurs aktueller Malerei stehe.



ALN Well, I think the images alone you call up are telling, and there's a lot to learn from them. I particularly like the idea to combine them with the performance with Lisanne Goodhue, not only because you touch on the spatial dimension – front / back – but also because you make the historical dimension – past / future – visible and reverse it at the same time. After all, heroic modernism always sold the façades, i.e. the front of a house, as a vision of the future. You, on the other hand, turn the whole thing around and say that what we see on the outside only depicts, can depict, the past, while what is supposedly unimportant, invisible, represents the back, the unknown and therefore the future. In this inversion, I recognise a certain feminist perspective, which consists of bringing the marginalised to the centre, appreciating the unworthy, and making the invisible visible. Do such feminist considerations, which are currently heavily dealt with in architectural discourse, play a role in your work?

(Apart from that, the backward movement and the preoccupation with past and future reminds me strongly of Walter Benjamin's Angel of History, who has turned his face to the past and is driven backwards by a storm from paradise into the future he cannot see. But that's another story that revolves around scepticism about progress – which, however, can also be read feministically).

EB I must say that I am always fascinated by how interdisciplinarity works. How each discipline develops, rolls up, and thinks about the same thing – a sculpture, a building, a painting or a dance – from a different perspective. With my background as a painter, I see front and back as “image / face” and “support / skeleton”. While in painting the front is the “actual” and the back is “serving”, in architecture, the formula can perhaps be reversed. The interior is the actual, useful, functional and the exterior is, in short, the “packaging”, with all the connotations of being superfluous. And

ALN Du sprichst damit ein Problem an, das der Literaturwissenschaftler Winfried Menninghaus einmal „Inhaltismus“ genannt hat. In einem jüngst an der Akademie der Künste Berlin gehaltenen Vortrag nahm der Autor und Philosoph Senthuran Varatharajah darauf Bezug, als er eine Kritik der poetischen Vernunft entwarf, in der er den Form-Inhalt-Gegensatz scharf angriff, um „die Form zu ihrem Recht und zu ihrem Anspruch kommen zu lassen“.² Ist einfacher gesagt als getan, denn dieses Denken sitzt tief in unserer Kultur: „Die Privilegierung des Inhaltes vor der Form kann in der europäischen Philosophie bis zum Vorsokratiker Parmenides zurückdatiert werden.“ Dieser habe „eine Entscheidung für den Geist und gegen den Körper“ angestoßen, „in deren langen, unvorhersehbaren Schatten wir auch heute [...] immer noch stehen“. Aus dem parmenideischen Argument spreche eine „enttäuschte Erkenntnistheorie“, so Varatharajah weiter: „Weil die Sinne uns täuschen können, können wir uns in den Angelegenheiten der Wahrheit und Erkenntnis nicht auf den Körper und auf seine Sinnesorgane verlassen, sondern nur auf den Geist, auf die Vernunft allein. In dieser Partei ergreifung für das Innere vor dem Äußeren, dem Geistigen vor allem Stofflichen, für die Seele und gegen den Körper“, sieht Varatharajah eine zweitausendjährige Tradition der „Aufwertung des Geistes, der geistigen Arbeit bei gleichzeitiger Abwertung des Körpers und der körperlichen Arbeit“.

So gesehen ist die feministische Theorie im Grunde nichts anderes als ein Kampf gegen das parmenideische Weltbild. Sie tritt für ein verkörpertes Wissen ein, für eine Aufwertung des Körpers und damit auch für eine Aufwertung der körperlichen Arbeit, für das Recht der Form und des Materials. Sie ist vor allem in diesem Sinne intersektional, weil sie sich auf die Seite der Entrechteten, der körperlich Arbeitenden, der Deprivilegierten, in unserem Kontext der Form schlägt. Daher ist dein Werk für mich im besten Sinne feministisch, ohne ostentative politische Botschaften vor sich her zu tragen.

²
Senthuran Varatharajah: „Ein Text ist ein Gott in Trümmern“, Vortrag im Rahmen des Kongresses „Die Zukunft der Kritik“, 24.11.2022, Akademie der Künste, Berlin

in dance, I instinctively associate the forward movement with the future, because forward – that's where it's going. Reversing this idea and anchoring the body in the here and now in a completely different way, where we – in the backward movement – are less able to act purposefully, but have to feel our way into the situation, trust and surrender, and activate a whole-body sensory apparatus, I find that very beautiful. And analogously to that, I understand *Façades*, which, like many of my works, activate precisely the reverse side and thus treat the constructive questions – which in painting are usually hidden on the back side – as aesthetic, as an important, if not the actual part of the picture. In this context, I find the connection to feminism that you make very exciting. In fact, my work has always been about questioning value ascriptions, and that is, after all, the core of feminism, or, to anchor it in the more recent, broader discourse, intersectionalism. Whose voice counts? Who is heard? Is better paid?

By drawing close to decoration and craft and playing through aesthetic questions offensively, I am immediately in danger of no longer being taken seriously – and that happens all the time. I think there is a deep-seated belief that if something is beautiful, colourful and elegant, it cannot have any depth of content. And that is also immediately associated with femininity. Especially in Germany. In this context, I absolutely see myself as a feminist of the new generation. While the feminism of the 1970s avoided beauty and sexual attractiveness and acted militantly, as an act of resistance to be taken seriously, the newer generation of feminism is much more playful and self-confident. It is the feminism of nail polish. We are allowed to celebrate the feminine. We can be mothers, wear make-up and we take what we want. At least that's the idea – and I take that for my work too. I'm not afraid of form and colour, decoration and craftsmanship. Conversely, this does not imply that I don't touch on existential questions or don't competently engage in a discourse of current painting.

ALN You are addressing a problem that the literary scholar Winfried Menninghaus once called “contentism”. In a recent lecture at the Akademie der Künste Berlin, the author and philosopher Senthuran Varatharajah referred to it when he sketched out a critique of poetic reason in which he sharply attacked the form-content opposition in order to “let form come into its own and make its claim”.² It's easier said than done because this thinking is deeply embedded in our culture: “The privileging of content over form can be dated back in European philosophy to the pre-Socratic Parmenides.” He initiated “a decision for the mind and

49

²
Senthuran Varatharajah: “A Text is a God in Ruins”, lecture at the congress “The Future of Criticism”, 24.11.2022, Akademie der Künste, Berlin

E B Während der frühen Jahre meines Studiums habe ich recht viel alte Malerei angeschaut. Besonders eindrücklich erinnere ich einen mehrtägigen Besuch im Prado in Madrid in den späten 1990er Jahren. Wenn es bei Menninghaus und Varanharajah um das Wie versus das Was geht – also wie ist etwas gemalt, gesagt, ausgedrückt worden – dann ist das für mein Verständnis davon, was Kunst ist, immer grundlegend gewesen. Ideal verkörpert durch die alte Malerei – die feinen Unterschiede zwischen Tizian, Tintoretto, El Greco und Veronese: Wie wird die Figur im Vordergrund mit dem Hintergrund verbunden, wie ist die Farbpalette, der Pinselstrichaufbau, wie sind die Kontraste? Bei immergleichen Sujets – Madonna mit Kind, Die Verkündigung, Salome ... Natürlich hat die Frage der Beschaffenheit Konsequenzen für den Inhalt des Bildes, sie erzählen die Geschichte auf eine spezifische Art, die leicht abweicht von allen anderen Arten, sie zu erzählen. Und diese leichte Abweichung ist eben der eigentliche Beitrag – in diesem Fall zur Malereigeschichte. Und in der leichten Abweichung kann auch die ganze Kraft eines künstlerischen Beitrags erst aufscheinen.

Es gibt in der zeitgenössischen Kunst keine verbindlichen Themenstellungen mehr, und somit fällt auch die Auswahl des Sujets in den Bereich ästhetischer Entscheidungsfindung. Anstatt sich wie die alten Meister auf einen bestimmten Pinselduktus und eine Lichtregie konzentrieren zu können – während Themen und Technik überwiegend feststanden –, müssen wir Künstler*innen heute alle Parameter eines Ausdrucks selbst verwalten und in sinnvolle Zusammenhänge bringen. Das ist eine riesige Herausforderung. Man muss dem „Nichts“ etwas abringen. Und um dem eine Relevanz zu verleihen, ist es ja schlau, gleich auf Sujets bzw. Themen und Narrative zuzugreifen, die allgemein als relevant angesehen werden. Dann kann man im Windschatten dieser Relevanz ebenfalls gleich mit relevant sein.

against the body”, “in whose long, unpredictable shadow we still stand today [...]”. The Parmenidean argument speaks of a “disappointed epistemology”, Varatharajah continues: “Because the senses can deceive us, in matters of truth and knowledge we cannot rely on the body and its sense organs, but only on the spirit, on reason alone. In this partisanship for the inner over the outer, the spiritual overall material, for the soul and against the body,” Varatharajah sees a two-thousand-year-old tradition of “valorising the spirit, the mental labour, while devaluing the body and the physical labour.”

Seen in this light, feminist theory is basically nothing more than a struggle against the Parmenidean worldview. It advocates an embodied knowledge, a reevaluation of the body and thus also a reevaluation of bodily labour, the right of form and material. It is intersectional above all in this sense, because it takes the side of the disenfranchised, the physically hard-working, the deprived, in our context of form. Therefore, for me, your work is feminist in the best sense, without carrying ostentatious political messages in front of it.

E B During the early years of my studies, I looked at quite a lot of old paintings. I vividly remember a several-day-long visit to the Prado in Madrid in the late 1990s. If Menninghaus and Varanharajah are about the how versus the what – that is, how something has been painted, said, expressed – then this has always been fundamental to my understanding of what art is. Ideally embodied in old painting – the subtle differences between Titian, Tintoretto, El Greco and Veronese: how is the figure in the foreground connected to the background, what is the colour palette, the contrasts, the brushwork? With the same subjects over and over again – Madonna and Child, The Annunciation, Salome ... Of course, the question of quality has consequences for the content (of the painting), they tell the story in a specific way that deviates slightly from all other ways of telling it. And this slight deviation is precisely the real contribution – in this case to the history of painting. And it is in the slight deviation that the full power of an artistic contribution can emerge.

In contemporary art, there are no longer any binding themes and thus the choice of subject also falls into the realm of aesthetic decision-making. Instead of being able to concentrate on a certain brushstroke and lighting direction like the old masters – while themes and technique were predominantly fixed – we artists today have to manage all the parameters of an expression ourselves and bring them into meaningful constellations. That is a huge challenge. You have to wrest something from “nothing”. And in order to give it relevance, it’s smart to go straight for subjects or themes and narratives that are considered generally relevant. Then you can also be relevant in the slipstream of this relevance.

Sehr spannend finde ich jetzt wieder die Verbindung, die du zu feministischen Stimmen herstellst. Du begreifst sie sozusagen als *embodied voices*, Stimmen mit Körper – anstatt als abstrakte Aussagen, die von einem idealisierten, „neutralen“ Standpunkt aus getroffen werden. Es sind Stimmen, die ihre Voraussetzungen mitformulieren, ihre Körperlichkeit, ihre Verfassung, ihre Bedürfnisse. Das korrespondiert sehr schön mit künstlerischer Praxis, die – analog dazu – ihre eigene Beschaffenheit offensiv artikuliert: Form, Proportion, Material, Textur, Farbe und deren vielfältige Konnotationen. Und das trifft auch auf meine Arbeiten zu.

Ich bin jedoch nicht sicher, ob ich hier von der Seite der „Deprivilierten“ sprechen würde, für die eine Lanze gebrochen werden soll. Das ist oft der Diskurs, aber ich empfinde eben den neuen Feminismus oder den Intersektionalismus eigentlich nicht so, dass er von der Opferseite her agiert. Mein Eindruck ist eher, dass es darum geht, ins Scheinwerferlicht zu treten, um zu strahlen. Zu zeigen, dass Vorstellungen von Andersartigkeit und Differenz nicht gültig sind. Rosi Braidotti bringt dies mit der Idee der *Nomadic Subjects*³ schön auf den Punkt, finde ich. Sie versteht Subjekte als dynamische Kraftfelder im Prozess des Werdens, die immer kollektive, intersubjektive sind und nicht individuelle und isolierte, und wendet sich also im Grunde gegen die Idee von Identität und Identitätspolitik.

³
Vgl. Rosi Braidotti: „Nomadische Subjekte“, in: „Fragile Identitäten“, Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier (Hg.), diaphanes, S. 154

I am not sure, however, that I would speak here of the side of the “deprived” for whom we should stand up for. That is often the discourse, but I don’t really feel that the new feminism or intersectionalism is acting from the victim’s side. My impression is rather that it is about stepping into the spotlight in order to shine. To show that notions of otherness and difference are not valid. Rosi Braidotti sums this up nicely with the concept of *Nomadic Subjects*³, I think. She understands subjects as dynamic force fields in the process of becoming, which are always collective, intersubjective ones and not individual and isolated ones, so basically she turns against the idea of identity and identity politics.

In diesem Sinne sehe ich meine Arbeiten, in denen es auch um eine Befragung und eben nicht eine Identifikation geht, als eine Meditation über Identifikation und Klassifizierung, und da kommen wir dann wieder an den Anfang zurück zu der Frage: Was ist das eigentlich für ein Gegenstand, der da vor mir steht? Vielleicht sollte man meiner Arbeit nicht so sehr mit der Frage begegnen: „Wer bist du? Was willst du mir sagen?“, als vielmehr mit der Frage „Wie sind wir heute zusammen in diesem Raum?“

A L N Ich stimme dir absolut zu, dass wir uns vor Opferdebatten hüten müssen, die heute vielfach mit identitätspolitischen Auseinandersetzungen einhergehen. Von Identitätspolitik zu essentialistischen Selbstfesselungen zu identitären Fixierungen ist es jeweils nur ein kleiner Schritt. Du hast gerade mit leichtem Pinselstrich die Lösung dafür skizziert, wie wir dieser Gefahr entgehen können: Statt Fragen nach dem Wer und Was zu beantworten, die auf Essentialismen hinauslaufen, müssen wir die Frage nach dem Wie, nach den Relationen und Verhältnissen, zu denen auch Machtverhältnisse gehören, stellen. Eine der Herausforderungen unserer Zeit besteht darin, die Situiertheit der Individuen anzuerkennen, um Fragen der Gerechtigkeit adressieren zu können und uns zugleich als relationale Wesen zu begreifen, die offen für neue Formen der Sozialität sind.

In this sense, my work is to be seen as an interrogation, not identification, as a meditation on identification and classification, and here we come back to the beginning and to the question, what is this object that is standing in front of me? Perhaps my work should not be approached so much with the question: “Who are you? What are you trying to tell me?” but rather with the question, “How are we together in this space today?” 51

I find the connection you make to feminist voices very productive. You understand them, so to speak, as embodied voices, voices with bodies – instead of abstract statements made from an idealised, “neutral” point of view. These are voices that include their premises, their physicality, their condition, their needs. And this corresponds very nicely with artistic practice, which articulates its own qualities openly: Form, proportion, material, texture, colour and their manifold connotations. And this is also true of my work.

³
Cf. Rosi Braidotti: “Nomadic Subjects”, in: “Fragile Identitäten”, Susanne Witzgall and Kerstin Stakemeier (eds.), diaphanes, p. 154

Das Austarieren von Framing und Freiheit trifft aber auch auf die künstlerische Arbeit zu. So stellt der Kunstpreis der Stadt Bonn und die damit verbundene Ausstellung im Kunstmuseum Bonn eine bedeutende Anerkennung deiner bisherigen Arbeit dar. In der Ausstellung entwickelst du ein bereits gefestigtes Themen- und Formrepertoire weiter. Wie schafft man es als Künstlerin, nicht nur auf die Erwartungen von Publikum und Kritik zu schießen und diesen entsprechen zu wollen, sondern das Werk offen zu halten? Ist die interdisziplinäre performative Durchdringung ein solches neues Element, das diesem Zweck dienen könnte? Welche Entwicklungslinien siehst du für dich und die eigene Arbeit?

E B Framing und Freiheit – das ist ein schönes Gegensatzpaar. Ich denke, um die Arbeit offen zu halten, beschäftige ich mich mit Fragen, die sich nicht beantworten lassen. Sie lassen sich differenzieren und verzweigen, umformulieren und expandieren. Da geht es immer in mehrere Richtungen weiter. Das Ganze findet jedoch in einem abgesteckten Feld statt, dem Feld der Malerei im weiteren Sinne. Das macht es greifbar und führt dazu, dass sich das Konzept immer wieder ähnelt, innerhalb dessen ich Einzelaspekte auslote. Ich kann das Feld auch verlassen durch Seitenwechsel und Kollaboration. So sitze ich derzeit tatsächlich gerade auch an einem Skulpturen-Entwurf für eine Modefirma, die Arbeit soll gleichzeitig ein Kleiderständer sein. Neue Perspektiven bekomme ich auch in der Kollaboration mit Lisanne Goodhue. Die Performance ist ein Versuch, das Verhältnis von Werk, Betrachtenden und Raum zu öffnen. Am Ende geht es nicht darum, die Arbeiten zu bewerten oder von anderen bewerten zu lassen, sondern Kontakt herzustellen – der kann auch konfliktreich sein.

ALN I absolutely agree with you that we have to beware of victim debates, which today often go hand in hand with identity politics. It is only a small step from identity politics to essentialist self-fetters to identitarian fixations. You have just sketched out, with a light brushstroke, the solution for how we can escape this danger: Instead of answering questions about who and what, which amount to essentialisms, we have to ask the question about how, about conditions and relations, which include power relations. One of the challenges of our time is to recognise the situatedness of individuals in order to be able to address questions of justice, and at the same time to understand ourselves as relational beings open to new forms of sociality.

The balancing of framing and freedom also applies to artistic work. Thus, the Art Award of the City of Bonn and the associated exhibition at the Kunstmuseum Bonn represent a significant recognition of your work to date. In the exhibition, you advance an already established repertoire of themes and forms. As an artist, how do you manage not only to aim at the expectations of the public and critics and to want to meet them but to keep your work open? Is the interdisciplinary performative penetration such a new element that could serve this purpose? What lines of development do you see for yourself and your own work?

E B Framing and freedom – that’s a nice opposite. I think in order to keep the development open, I deal with questions that can’t be answered. They can be differentiated and branched out, reformulated and expanded. There are always several directions to go. The whole thing does, however, take place in a defined field, the expanded field of painting. This makes it tangible and leads to the fact that the concept is always similar, within which I explore individual aspects. I can also leave the field by changing sides and collaborating. At the moment I’m actually working on a sculpture design for a fashion company; the work is supposed to be a clothes stand at the same time. And of course, I gain new perspectives in the collaboration with Lisanne Goodhue. The performance is an attempt to reconfigure the relationship between the work, the viewer and the space. In the end, it’s not about evaluating the works or having them evaluated by others, but about establishing contact – which can also be conflictual.

Du hast das alles – auch im Hinblick auf die Zukunft – schon sehr schön zusammengefasst: Wie kann die Arbeit noch stärker ein Teil einer neuen Form der Sozialität relationaler Wesen werden? Das ist auch die Frage, die mich beschäftigt. Ich denke, die ästhetische Erfahrung sollte stärker in vitale gesellschaftliche Bedürfnisse eingebunden werden – wie denen nach Gemeinschaft, Austausch und Spiritualität zum Beispiel. Das hat mit neuen Formen der Begegnung mit und Integration von Kunst zu tun. Ich kann mir gut vorstellen, dass in der Ausstellung eine Yogaklasse stattfinden wird. Das ist dann nicht Teil von dem, was ich künstlerisch verwalte, aber die Art der Rezeption fände ich nahezu ideal. Die Arbeiten über einen längeren Zeitraum, in sozialer Interaktion mit anderen aus verschiedenen Körperpositionen heraus immer wieder neu zu sehen. Namasté!

You have already summed it all up very nicely – also with regard to the future: How can work become even more a part of a new form of sociality of relational beings? That is also the question that I am asking myself. I think the aesthetic experience should be more strongly integrated into vital social needs – such as those for community, exchange and spirituality, for example. This requires new forms of encountering and integrating art. I can well imagine that a yoga class will take place in the exhibition. That is then not part of what I manage artistically, but I would find the kind of reception almost ideal. Seeing the works repeatedly, over an extended period of time, in social interaction with others and from different body positions. Namasté!

You have already summed it all up very nicely – also with regard to the future: How can work become even more a part of a new form of sociality of relational beings? That is also the question that I am asking myself. I think the aesthetic experience should be

A <i>Gate (purple)</i> , 2021 Holz, Stoff, Stofffarbe, 260 × 310 × 40 cm.	A <i>Gate (purple)</i> , 2021 Wood, textiles, fabric dye, 260 × 310 × 40 cm.	K <i>Grid (fade)</i> , 2014 Armierungsgitter, Holz, Mixed- Media, 260 × 155 × 30 cm.	K <i>Grid (fade)</i> , 2014 Reinforcement mesh, wood, mixed media, 260 × 155 × 30 cm.
B <i>Elbe Schule Curtain</i> , 2020 Digitaldruck auf Polsol, Trevira, Stickereien 350 × 1400 × 310 cm.	B <i>Elbe Schule Curtain</i> , 2020 Digital print on polsol, trevira, embroidery, 350 × 1400 × 310 cm.	L <i>Untitled</i> , 2008 Schleiernessel, Stofffarbe, Holz, Lack, 223 × 193 cm.	L <i>Untitled</i> , 2008 Muslin, fabric dye, wood, paint, 223 × 193 cm.
C <i>Untitled</i> , 2010 Stahl, Messing, Lack, 155 × 70 × 70 cm.	C <i>Untitled</i> , 2010 Steel, brass, lacquer, 155 × 70 × 70 cm.	M <i>Untitled (Jasmine & Trellis)</i> , 2006 Holz, Wolle, Metall, Gips, 197 × 133 × 25 cm.	M <i>Untitled (Jasmine & Trellis)</i> , 2006 Wood, wool, metal, plaster, 197 × 133 × 25 cm.
D + E <i>Untitled</i> , 2010 Stahl, Messing, Lack, 160 × 80 × 66,5 cm.	D + E <i>Untitled</i> , 2010 Steel, brass, lacquer, 160 × 80 × 66,5 cm.	N <i>Untitled (Monday & Tuesday)</i> , 2014 Stahl, Lack, 220 × 250 × 150 cm.	N <i>Untitled (Monday & Tuesday)</i> , 2014 Steel, lacquer, 220 × 250 × 150 cm.
F <i>Assemblage (bicycle lock)</i> , 2015 Stahl, Lack, Poster, Fahrradschloss, 247 × 158 × 72 cm.	F <i>Assemblage (bicycle lock)</i> , 2015 Steel, lacquer, poster, bicycle lock, 247 × 158 × 72 cm.	G <i>Assemblage (rope)</i> , 2015	
G <i>Assemblage (rope)</i> , 2015 Stahl, verzinktes Loch- blech, Plakat, Gips, Seil, 267 × 128 × 67 cm.	Steel, lacquer, galvanized perforated sheet metal, poster, plaster, rope, 267 × 128 × 67 cm.		
H + I <i>Untitled</i> , 2010 Seide, Seidenmalfarbe, Stahl, Lack, Magnete, 121 × 121 cm.	H + I <i>Untitled</i> , 2010 Silk, silk paint, steel, lacquer, magnets, 121 × 121 cm.		
J <i>Grid (26 February)</i> , 2014 Armierungsgitter, Holz, Mixed- Media, 260 × 155 × 30 cm.	J <i>Grid (26 February)</i> , 2014 Reinforcement mesh, wood, mixed media, 260 × 155 × 30 cm.	R <i>Untitled</i> , 2008 Holz, Beize, Baumwolle, 185 × 190 × 43 cm.	R <i>Untitled</i> , 2008 Wood, stain, cotton, 185 × 190 × 43 cm.
		O <i>Guards</i> , 2018 Stahl, Lack, verschiedene Formate.	O <i>Guards</i> , 2018 Steel, lacquer, various dimensions.
		P <i>Solidarity Screen</i> , 2018 Keramische Schmelz- farbe auf sandgestrahltem Glas, 2525 × 205 cm.	P <i>Solidarity Screen</i> , 2018 Ceramic frit colours on sandblasted glass, 2525 × 205 cm.
		Q <i>Osaka</i> , 2011 Stahl, Pulverbeschichtung, Lack, 210 × 645 × 90 cm.	Q <i>Osaka</i> , 2011 Steel, powder coating, lacquer, 210 × 645 × 90 cm.

S Façade (black), 2023
Styropor, Fassadenputz, Fassadenfarbe, Aluminium, Lack, bedrucktes PVC, Ösen, 320 × 250 × 90 cm.

T Façade (yellow), 2023
Styropor, Fassadenputz, Fassadenfarbe, Aluminium, Doppelstegplatte, Lack, PVC, Ösen, 320 × 207 × 123 cm.

U Façade (apricot), 2023.
Styropor, Fassadenputz, Fassadenfarbe, Aluminium, Lack, bedrucktes PVC, Ösen, 320 × 220 × 90 cm

V Façade (blue), 2023
Styropor, Fassadenputz, Fassadenfarbe, Aluminium, Lack, bedrucktes PVC-Mesh, Ösen, 320 × 220 × 90 cm.

W Façade (grey), 2023
Styropor, Fassadenputz, Aluminium, Lack, Doppelstegplatte, 320 × 220 × 90 cm.

X Ohne Titel, 2013
Gips, 80 × 60 × 5 cm.

S Façade (black), 2023
Styrofoam, façade plaster, façade paint, aluminium, lacquer, PVC, eyelets, 320 × 250 × 90 cm.

T Façade (yellow), 2023
Styrofoam, façade plaster, façade paint, aluminium, lacquer, double webbed panel, print on PVC, eyelets, 320 × 207 × 123 cm.

U Façade (apricot), 2023
Styrofoam, façade plaster, façade paint, aluminium, lacquer, print on PVC, eyelets, 320 × 220 × 90 cm.

V Façade (blue), 2023
Styrofoam, façade plaster, façade paint, aluminium, lacquer, print on PVC mesh, eyelets, 320 × 220 × 90 cm.

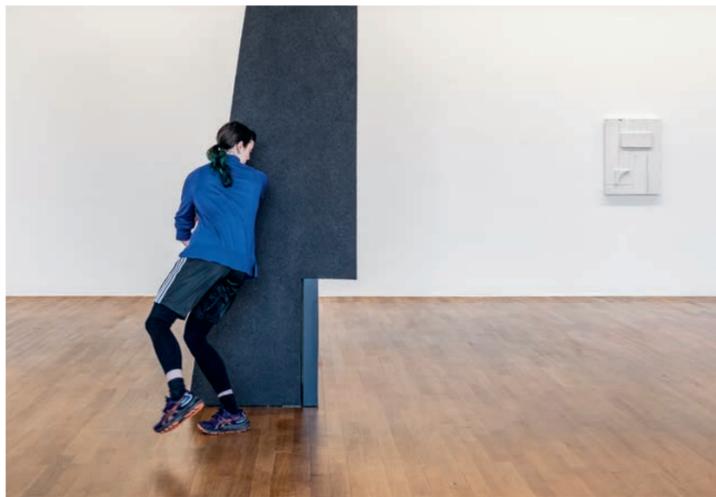
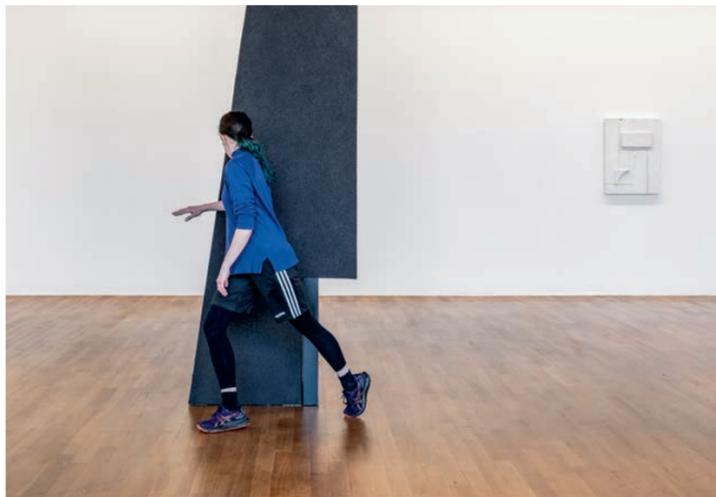
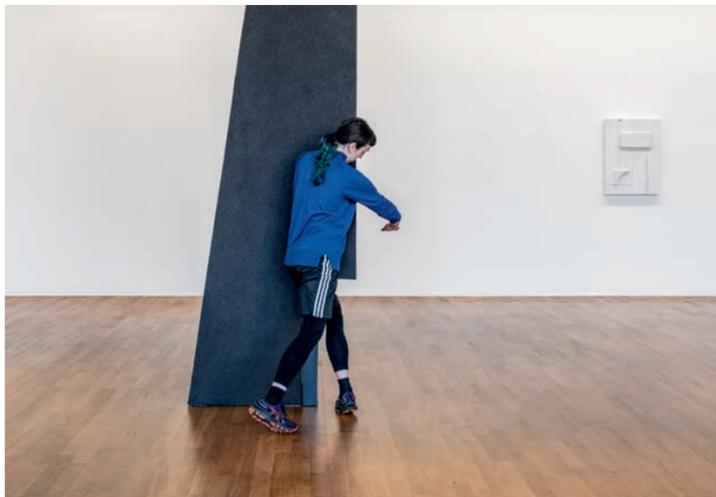
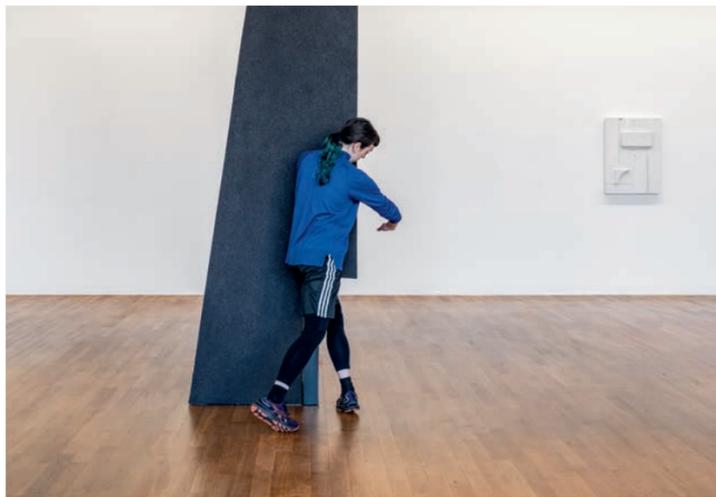
W Façade (grey), 2023
Styrofoam, façade plaster, aluminium, lacquer, double webbed panel, 320 × 220 × 90 cm.

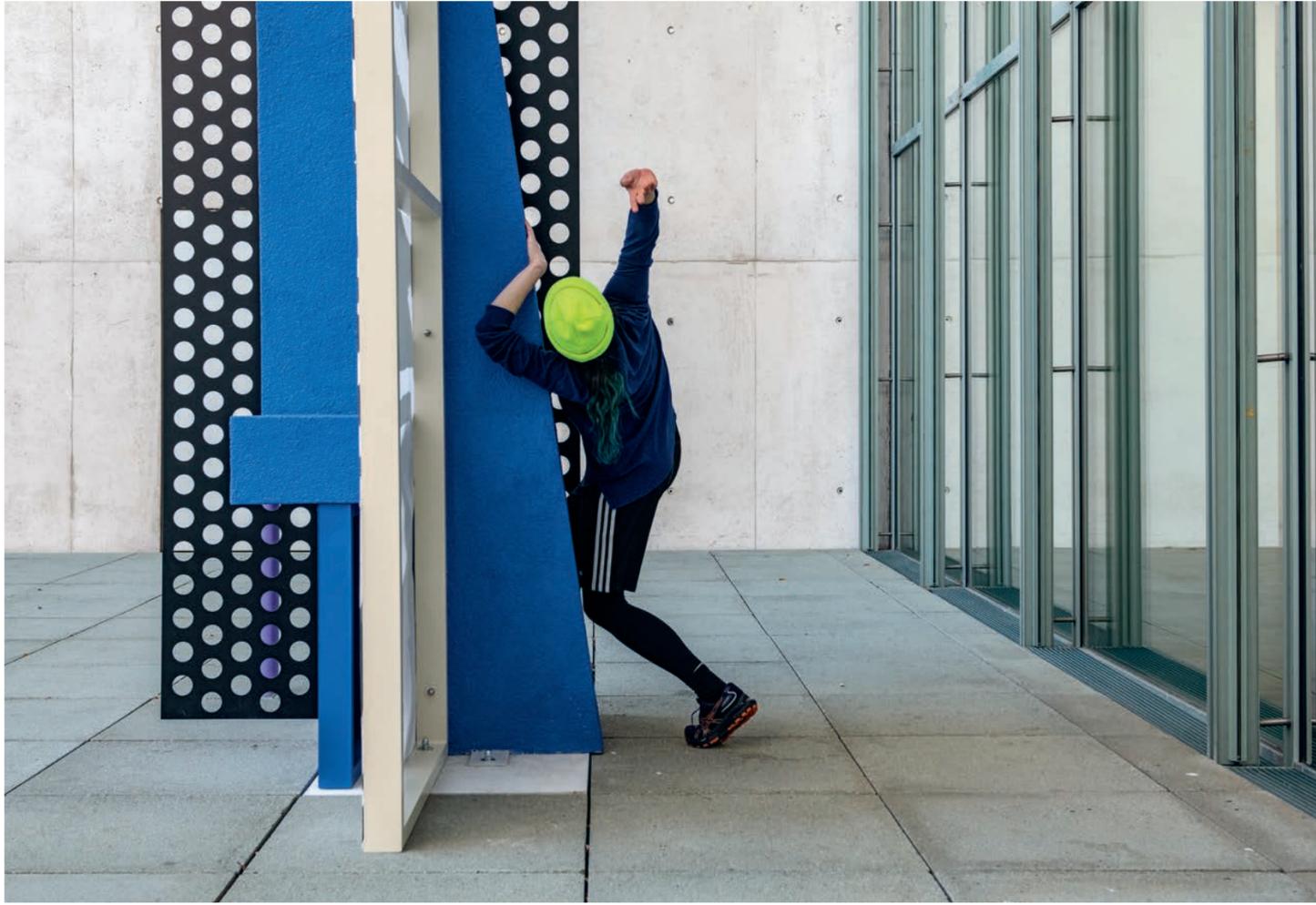
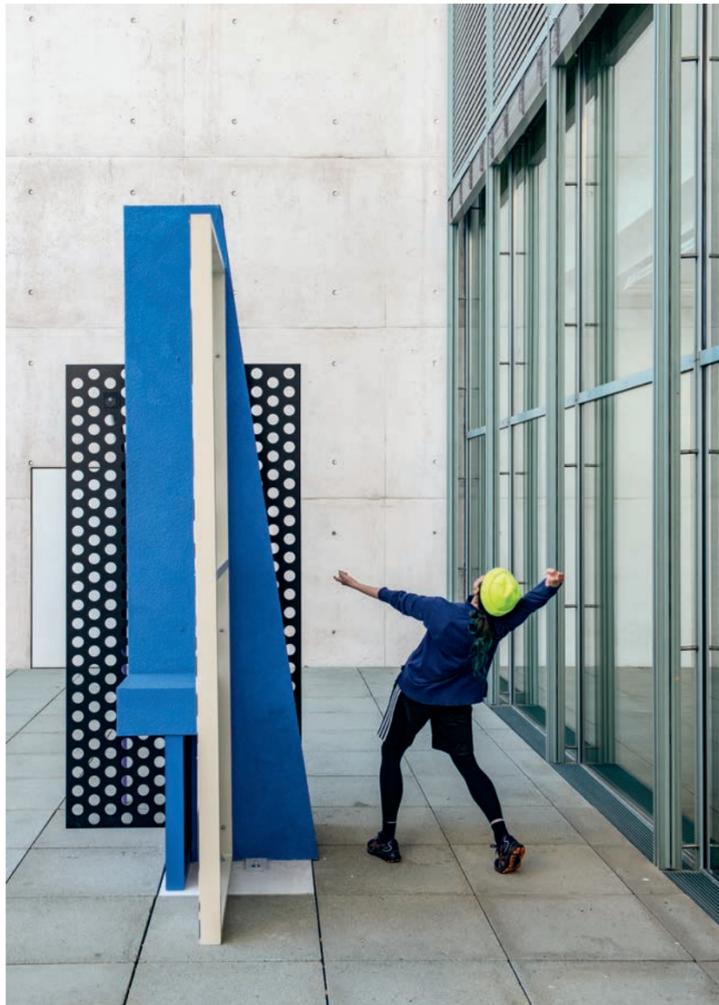
X Untitled, 2013
Plaster, 80 × 60 × 5 cm.

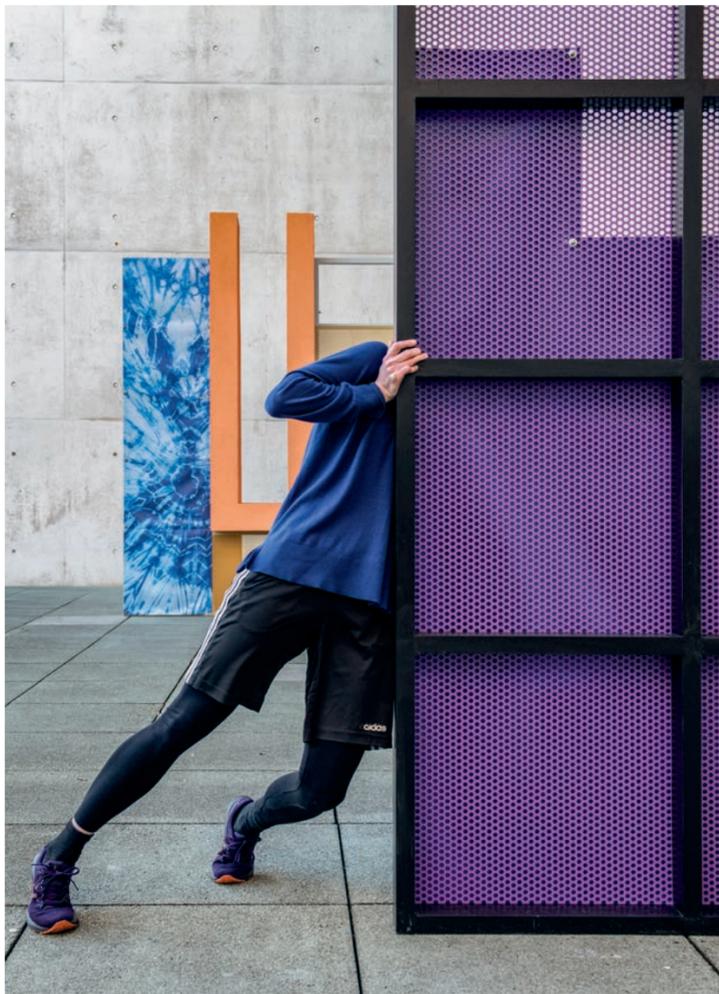
Performance View with Lisanne Goodhue











U

T V



V

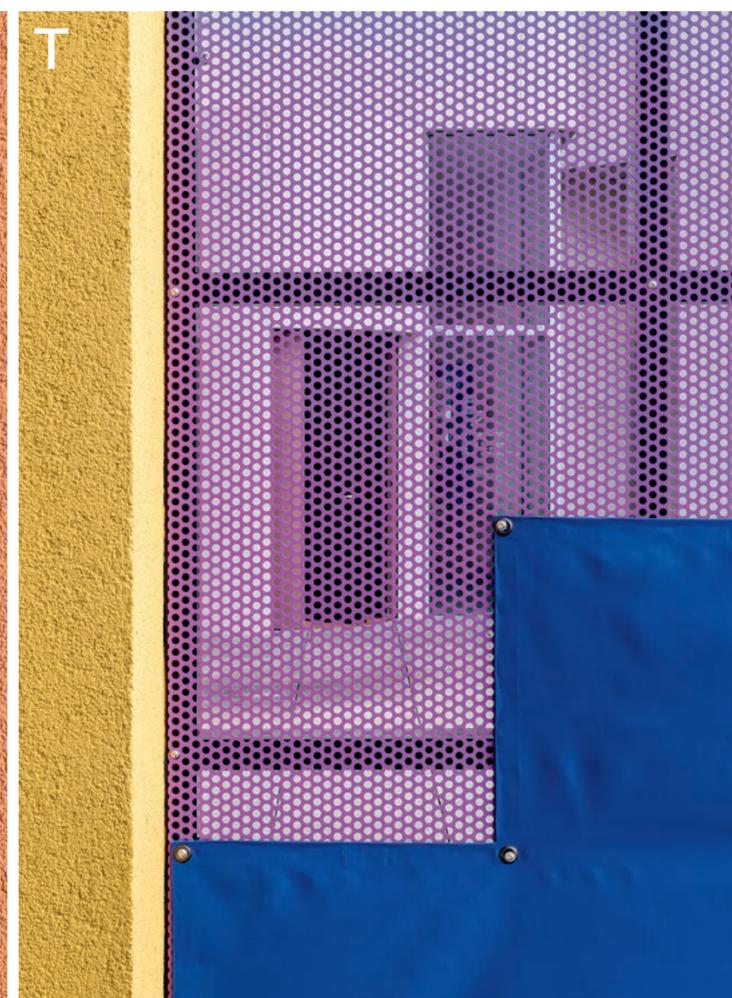
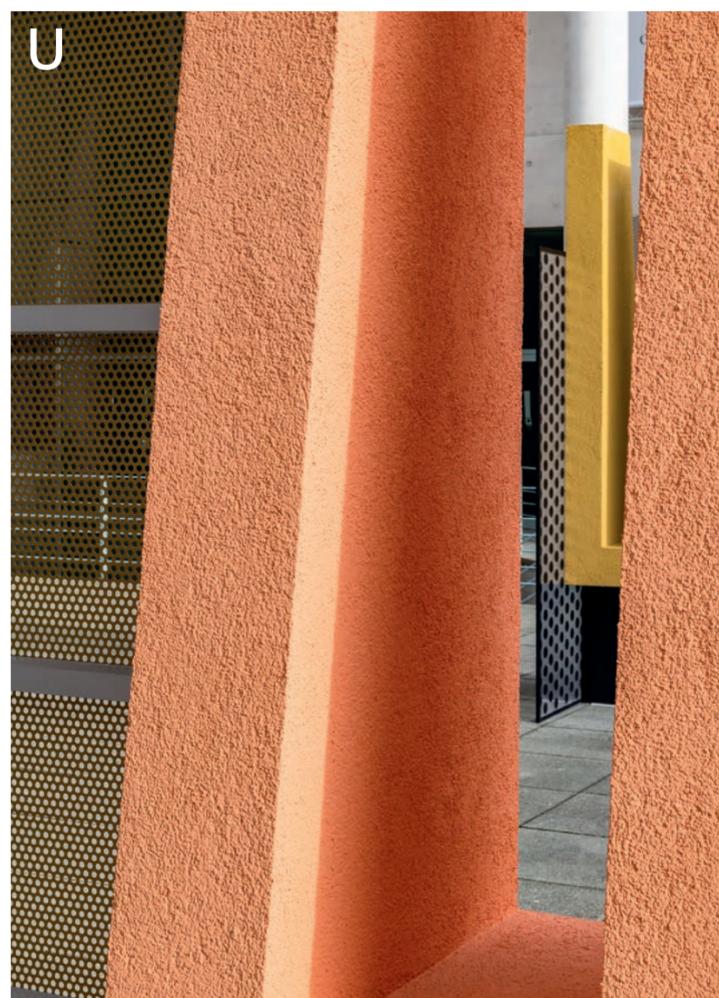
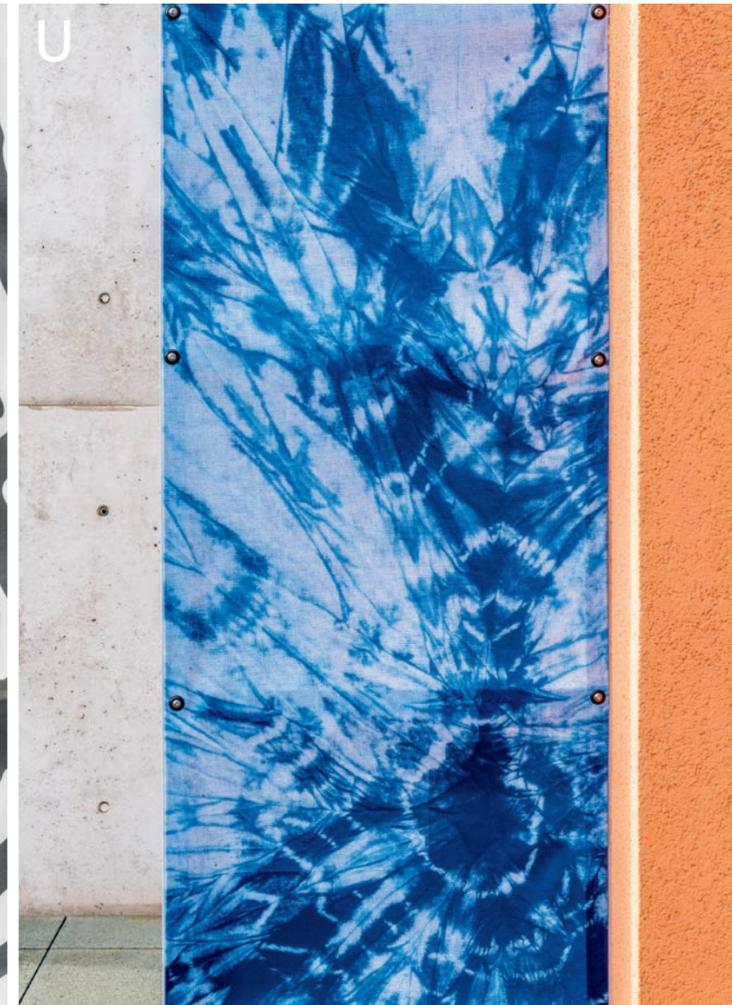
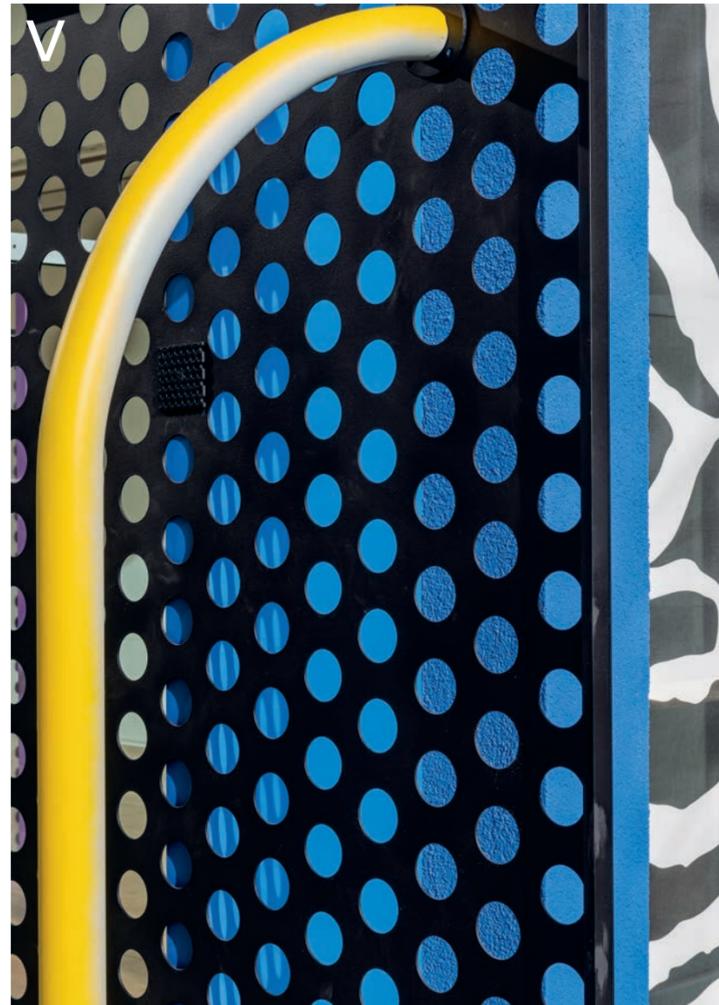
S

U









T

U

V





W

S



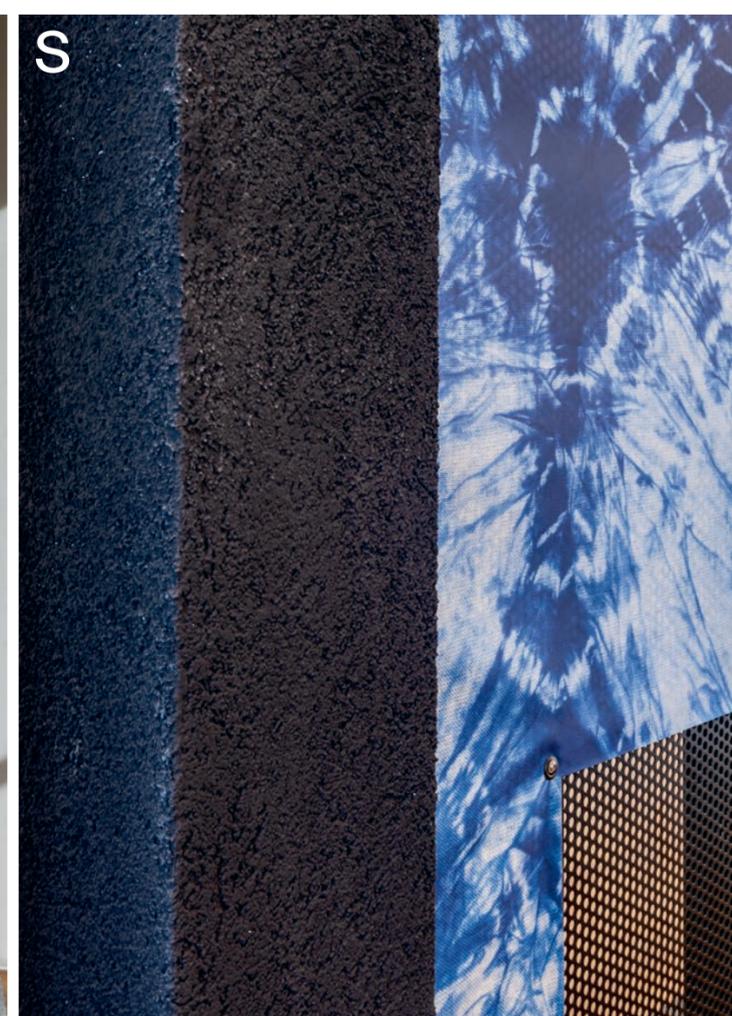
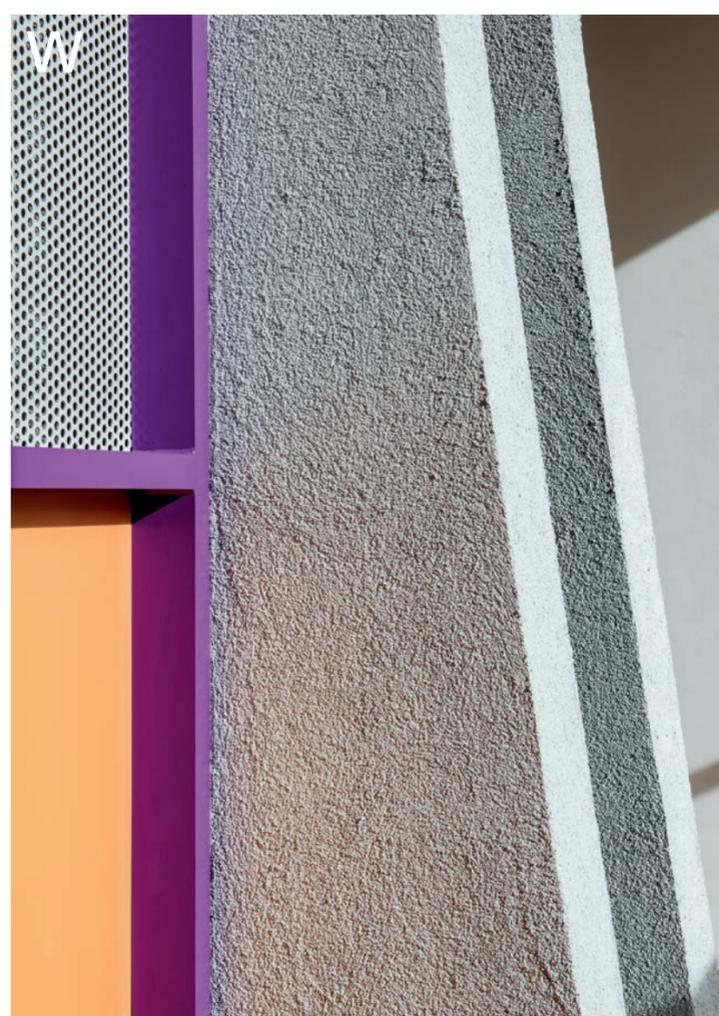
S



S



W





W



