

Spector Books

Eva Berendes

Window Shopping

Kunstverein Siegen

Shopping
Kunstverein Siegen
Spector Books
Window Shopping
Eva Berendes

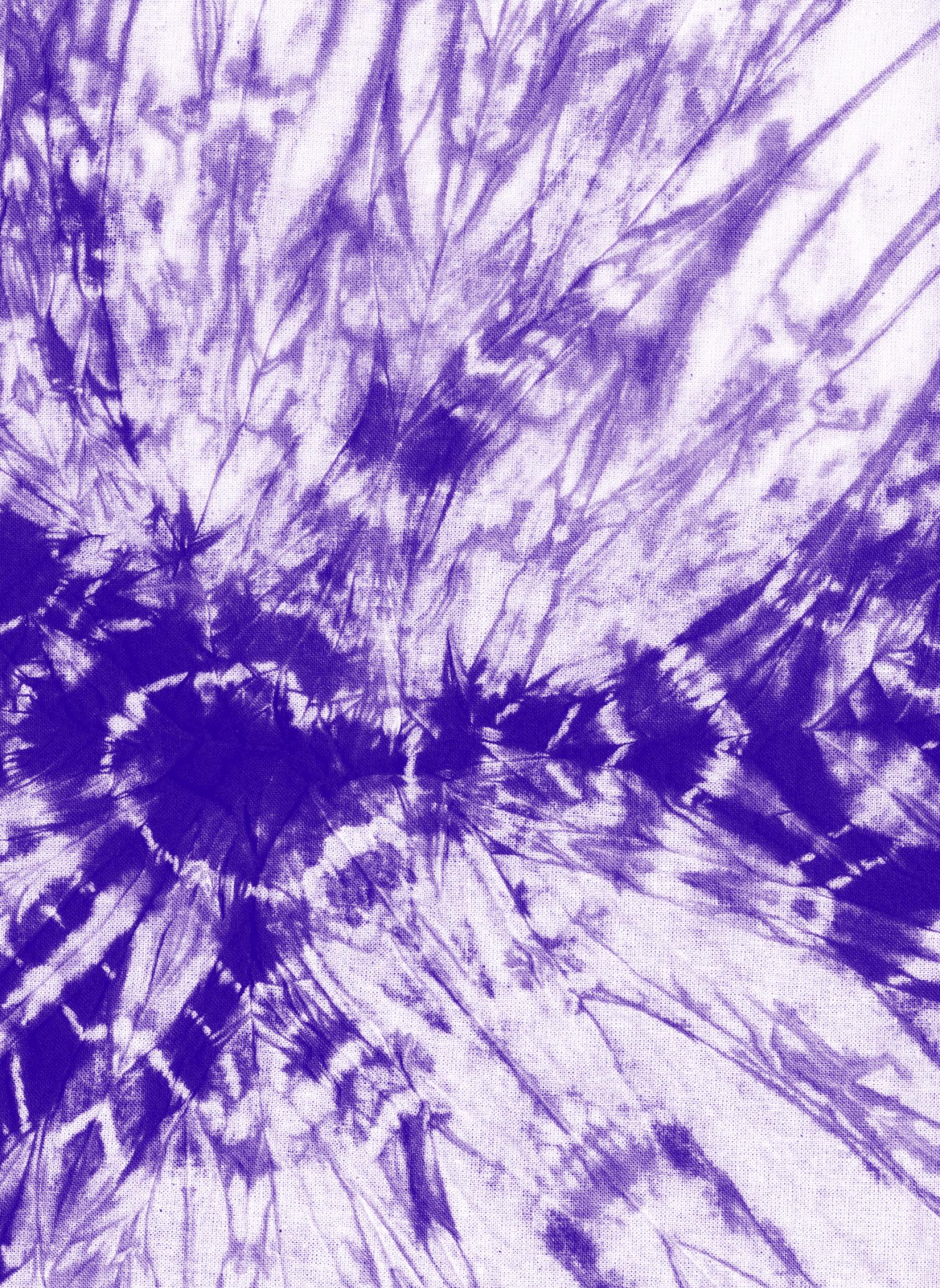
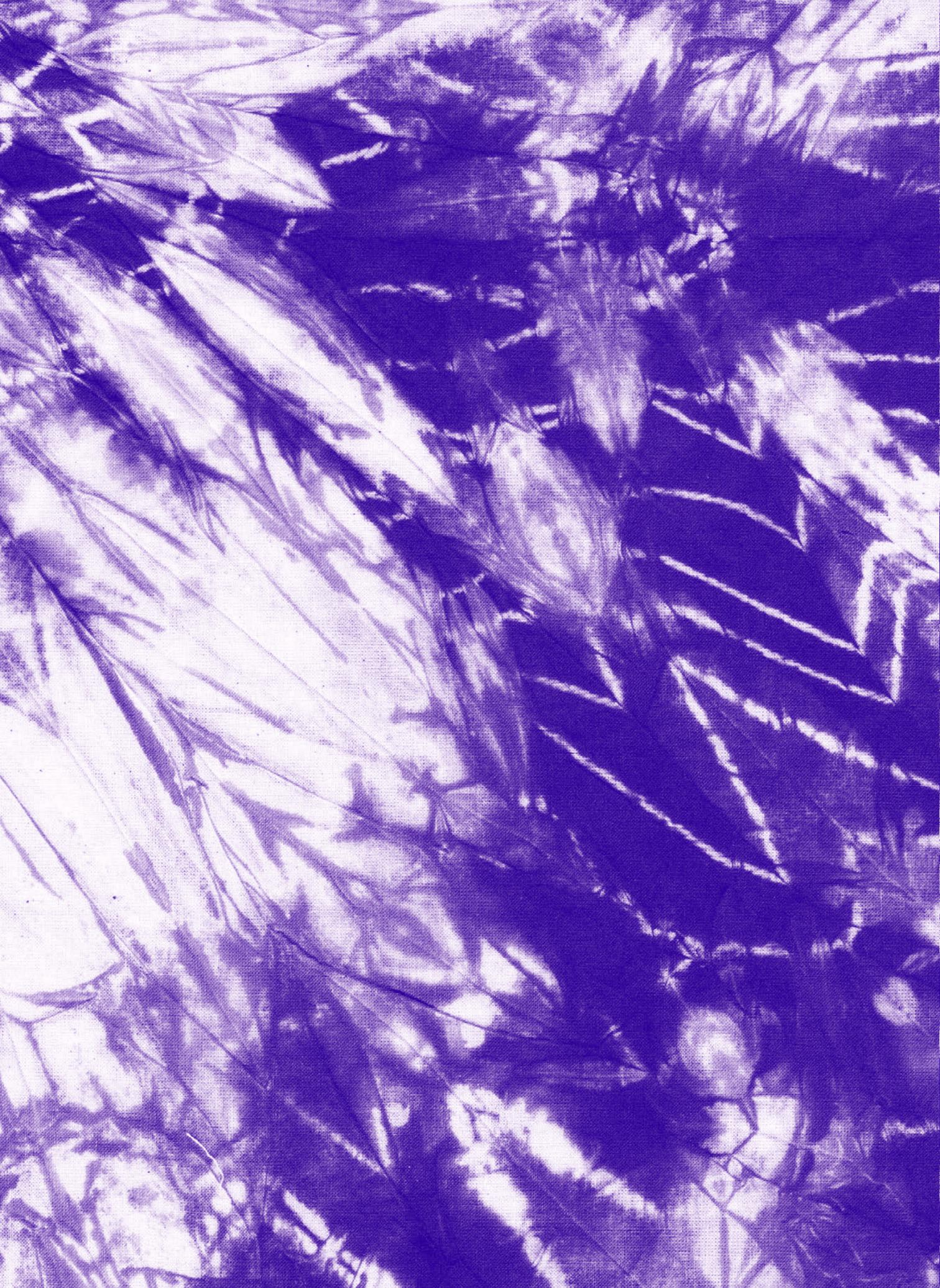
Spector Books

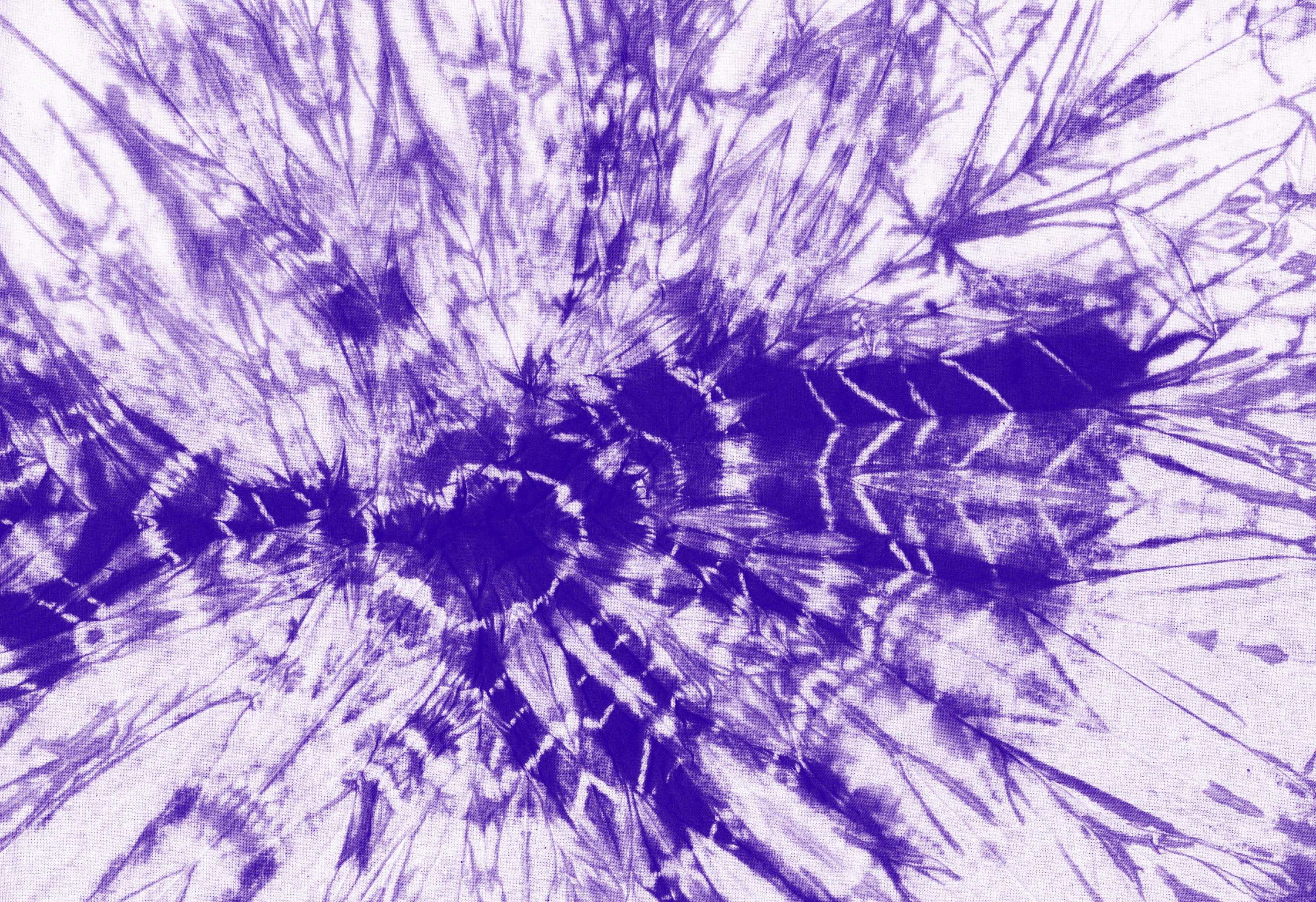
ISBN: 978-3-95905-616-8

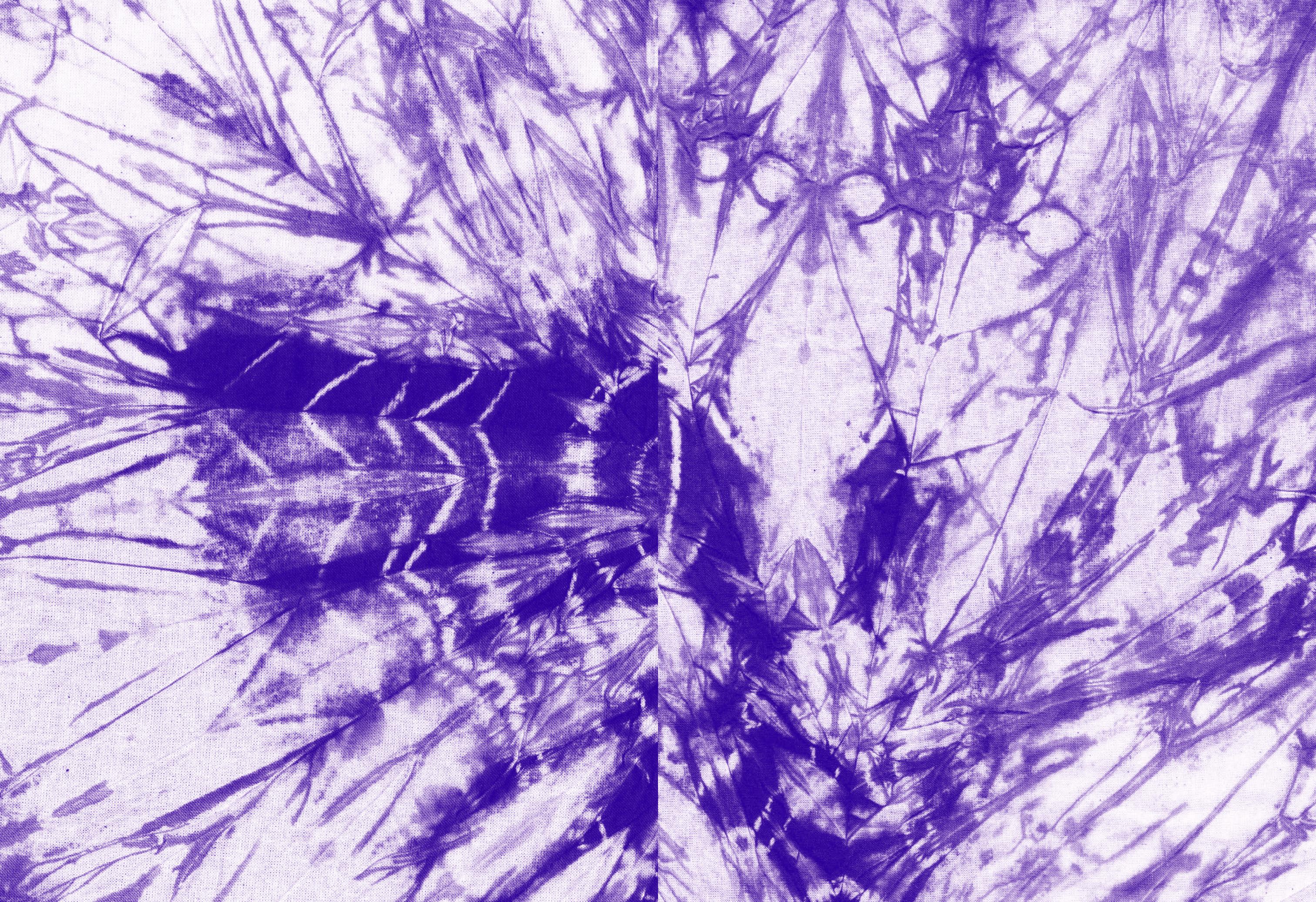


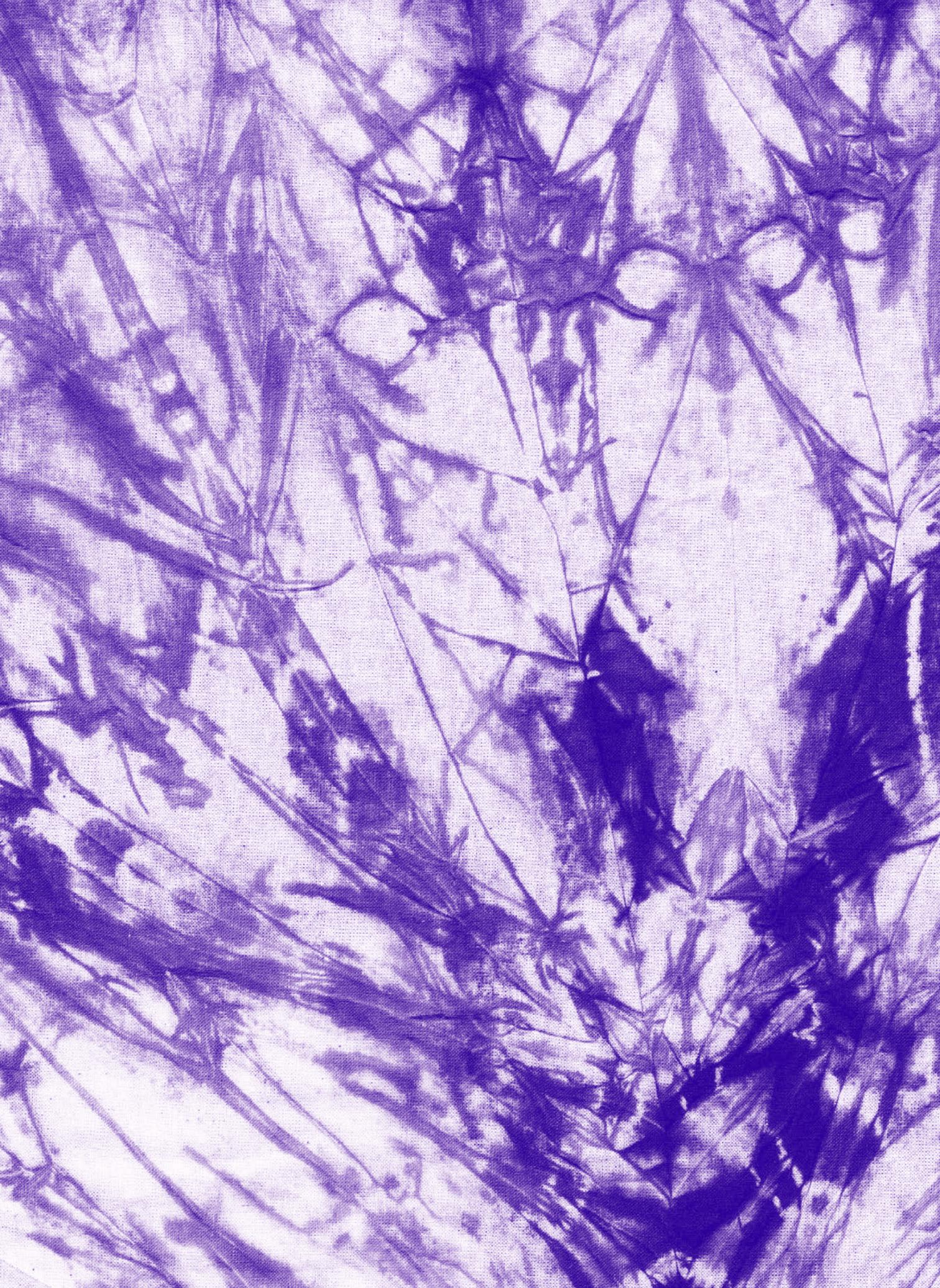
9 783959 056168











Eva Berendes
Window Shopping
Kunstverein Siegen
Spector Books

11 Jennifer Cierlitz
Vorwort *Foreword*

12 Eva Schmidt
Stimmungslagen: Guards, Loggia Paintings, Gates.
Moods: Guards, Loggia Paintings, Gates

15 Dieter Roelstraete
Zwischen Kunst und Welt. Die Thingamajigs von Eva Berendes. Between Art and World. Eva Berendes' Thingamajigs

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:
published on the occasion of:

Window Shopping *Window Shopping*

Eva Berendes, Alexandra Leykauf.
18.5.2021 – 17.7.2021
Kunstverein Siegen

Herausgeber: Jennifer Cierlitz, Kunstverein Siegen
Gestaltung: Lamm & Kirch, Leipzig / Berlin
Produktion: Druckerei zu Altenburg
Übersetzungen: Lucinda Rennison
Editor: Jennifer Cierlitz, Kunstverein Siegen
Design: Lamm & Kirch, Leipzig / Berlin
Production: Druckerei zu Altenburg
Translation: Lucinda Rennison

(c) 2021, Eva Berendes, Kunstverein Siegen, Spector Books, Leipzig
(c) Für die Texte Jennifer Cierlitz, Eva Schmidt, Dieter Roelstraete
(c) Für alle Abbildungen Eva Berendes, VG Bildkunst 2022, Heinrich Holtgreve / Agentur Ostkreuz
(c) For texts: Jennifer Cierlitz, Eva Schmidt, Dieter Roelstraete
(c) For all images: Eva Berendes, VG Bildkunst 2022, Heinrich Holtgreve / Agentur Ostkreuz

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dbd.dnd.de> abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Erschienen bei: Spector Books
Harkortstraße 10
D-04107 Leipzig
www.spectorbooks.com
Published by: Spector Books
Harkortstraße 10
D-04107 Leipzig
www.spectorbooks.com

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

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

Gedruckt in Deutschland
Printed in Germany

ISBN: 978-3-95905-616-8

Kunstverein Siegen
Kornmarkt 20, 57072 Siegen
+49 (0)271 21624
www.kunstverein-siegen.de

Die Publikation wird gefördert von:
The publication is supported by:



Stiftung Zukunft NRW

Die Ausstellung wird gefördert durch:
The exhibition is supported by:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



KULTUR!BURO.
KUNST SIEGEN-WITTMENSTEIN



Der Kunstverein wird unterstützt von:
Kunstverein Siegen is funded by:



Beim Spaziergehen durch die Innenstadt wird meine Aufmerksamkeit auf verschiedene dekorierte Schaufenster gerichtet – sei es die ultramarinblaue Handtasche aus Leder, die Bluetooth-Kopfhörer oder die kreisende Miniatureisenbahn im Spielwarengeschäft: Ein Schaufenster zeigt einen ersten Einblick in die Warenwelt, wo die Produkte oft in einer Bühnenhaft anmutenden Kulisse arrangiert sind.

Ein Schaufensterbummel – im Englischen window shopping – ist ein Akt der Betrachtung von Schaufenstern oder Vitrinen, bei dem wir uns in das bildhafte Stillleben hinter der Scheibe hinein imaginieren. Dargebotene Objekte wecken unser Begehren, entziehen sich jedoch gleichzeitig unserem Zugriff – in Zeiten des Online-Shoppings ungewohnt, können wir doch in Sekundenschnelle unsere Aufmerksamkeit auf ein anderes Angebot richten oder zu einem anderen Anbieter wechseln. Andererseits hat uns die aktuelle Pandemie mit Erlebnissen von Unerreichbarkeit und Nichtverfügbarkeit wieder auf ganz neue Weise vertraut gemacht.

Die Ambivalenz von Fantasie und Wirklichkeit beim window shopping steht in engem Bezug zu den in diesem Katalog vorgestellten Arbeiten von Eva Berendes. Sie wird von der Künstlerin in Analogie zu Bild- oder Malereibetrachtung als ein involvierter Vorgang verstanden. In ihren Arbeiten nutzt die Künstlerin durchlässige Flächen – Durchgänge, Durchblicke, offene Gitterstrukturen oder Transparenzen – um Bildraum und realen Raum miteinander zu verschränken.

Schon seit einigen Jahren verfolge ich mit großem Interesse, wie Berendes in unterschiedlichen Werkgruppen Kippmomente der Wahrnehmung herausarbeitet, indem sie sie einerseits visuell stringent aufbaut und andererseits mit handlungsbezogenen Eigenschaften ausstattet, die bestimmte Gewohnheiten in unserem Umgang mit Objekten ansprechen. So stellt sich bei der Betrachtung ihrer Werke immer wieder die Frage, wie wir ihnen adäquat begegnen – in respektvoller Distanz, in der Nahaufnahme oder indem wir sie benutzen, durch sie hindurchschreiten und durchqueren, berühren oder hinaufklettern. Sie präsentieren sich als hybride Werke, die gleichermaßen Elemente der Architektur, Skulptur und Malerei beinhalten.

While walking through the city centre, my attention is drawn to a variety of shop window decorations – whether an ultramarine leather handbag, the Bluetooth headphones, or the circular miniature railway track in the toy store: the shop window provides a first glimpse into the world of merchandise, where products are often arranged in a stage-like setting.

Window shopping is the act of looking at shop windows or showcases, one in which we imagine ourselves into the still life image behind the glass. Objects on display may arouse our desire, but at the same time they elude our grasp – unusual in the age of online shopping, where we can turn our attention to a different offer or switch to another retailer in a matter of seconds. On the other hand, the current pandemic has re-acquainted us with experiences of inaccessibility and unavailability in a totally new way.

The ambivalence of fantasy and reality when window shopping is closely related to the works by Eva Berendes presented in this catalogue. It is understood by the artist as analogous to viewing a picture or painting in general, as an involved process. In her works, the artist uses permeable areas – passages, vistas, open grid structures or transparencies – to interlace pictorial and real space.

For several years now, I have been following with great interest the way that Berendes, in different groups of works, develops moments that tip our perception; by constructing them with great visual stringency and also endowing them with action-related qualities addressing certain habits in our dealings with objects. When viewing her works, therefore, the question arises repeatedly of how we can approach them best – at a respectful distance, in close-up, or by using them, walking through and crossing them, touching or climbing them. They present themselves as hybrid pieces incorporating elements of architecture, sculpture, and painting to equal degrees.

Die hier vorliegende Publikation stellt einige Überlegungen zu dieser Frage an. Ich danke Eva Schmidt und Dieter Roelstraete für ihre sehr unterschiedlichen Perspektiven auf das Werk von Eva Berendes und Alexandra Leykauf für ihre künstlerischen Beiträge, mit denen sie die Ausstellung Window Shopping komplementierte. Mein besonderer Dank gilt der Künstlerin selbst für die sehr produktive und intensive Zusammenarbeit in dieser herausfordernden Zeit. Ebenso danke ich der Stiftung Zukunft NRW für die finanzielle Unterstützung, ohne die diese Publikation nicht hätte realisiert werden können. Die Ausstellung wurde durch eine Förderung vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, sowie vom Kultur!Büro. des Kreises Siegen Wittgenstein ermöglicht.

challenging time. I am also grateful to the foundation Zukunft NRW for its financial support, without which this publication could not have been realised. The exhibition was funded by the Ministry for Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia and the Kultur!Büro. of the district of Siegen Wittgenstein.

This publication offers some reflections on this question. I would like to thank Eva Schmidt and Dieter Roelstraete for their very different perspectives on the work of Eva Berendes, as well as Alexandra Leykauf for her artistic contributions that complement the exhibition Window Shopping. My special thanks go to the artist herself for our highly productive and intense collaboration during this

Eva Schmidt
Stimmungslagen: Guards,
Loggia Paintings, Gates

Eva Schmidt
Moods: Guards, Loggia Paintings,
Gates

In zwei sich ergänzenden und widerstreitenden Bezugnahmen verortet Eva Berendes ihre Assemblagen von Formen und Farben, Materialien und Mustern. Zum einen entkleidet und -faltet sie das Dispositiv der abstrakten, konkreten Malerei und des flachen Tafelbilds – wie es sich die Moderne des 20. Jahrhunderts vorgestellt hat – in den Raum hinein, zum anderen lässt sie sich von den eklektischen Praktiken der Postmoderne leiten, die sich in Architektur und Design der 1980er Jahre artikulierten. Eva Berendes findet in der postmodernen Gestaltung Prinzipien, die sie für ihre Arbeit nutzen kann – auf der Suche nach einer gegenwärtigen Ästhetik des Zitats und der Umfunktionierung. Diese Bezugnahmen schwingen mit, wenn die Lust am Widerspruch formal präzise, doch semantisch offene Gebilde erzeugt. Das Gespür für ungewöhnliche Verbindungen führt zu Lösungen, die nie narrativ, sondern vielmehr konkret und prosaisch sind, auch dissonant und nicht ohne leichten Humor. Der Raum, in dem

Eva Berendes locates her assemblages of forms and colours, materials and patterns within two complementary as well as contradictory references. On the one hand, she strips and unfolds the *dispositif* of abstract, concrete painting and the flat panel picture – as imagined by 20th century modernism – into three-dimensional space; on the other hand, she is guided by the eclectic practices of postmodernism as articulated in 1980s architecture and design. Eva Berendes finds principles in postmodern design that she can use for her own work – in search of a contemporary aesthetic of quotation and repurposing. These references are implicit when the desire for contradiction creates formally precise, yet semantically open structures. A feeling for unusual connections leads to solutions that are never narrative but more concrete and prosaic, as well as dissonant and not without light-hearted humour. The space where this game is instituted is a space of transit and transgression: a space of possibility, filled with time. Entering it is special, like the notion of immersing oneself in a pictorial space.

dieses Spiel eröffnet wird, ist ein Raum des Durchgangs und der Überschreitung: ein mit Zeit gefüllter Möglichkeitsraum, in den einzutreten so besonders ist wie die Vorstellung, sich in einen Bildraum hinein zu versenken.

Vielleicht erkennt man das Form-Funktionsgebilde, bei dem für *Guards*, 2018 Anleihen gemacht wurden, nicht sofort wieder, obwohl es doch im Alltag überall zu finden ist: „Warensicherheits-tore“ entziehen sich normalerweise der Aufmerksamkeit. Als Ersatz des menschlichen Wächters markieren sie die Schwellen, an denen Besitzverhältnisse entscheidend geklärt werden. Berendes verwendet das anthropomorphe Maß und die negative Konnotation, um eine andere, eher neutrale Stimmung zu erzeugen. Eine Bandbreite konstruktiver Gestaltungsmaterialien kommt dabei zum Einsatz: Styroporpaneele, beschichtete Holzplatten, Lochbleche, Plexiglasscheiben, Drahtgitter, Linoleumbeläge, Rohre, Kantenverkleidungen, jeweils ungefähr in der Menge eines Warenmusters, wie es in der Auslage eines Baumarkts gezeigt werden könnte. Die Gestaltungselemente werden im additiven Verhältnis zueinander in ungenständliche visuelle Informationen innerhalb einer Komposition verwandelt. So wird ein Wechsel von Barriere, Öffnung, Durchsicht inszeniert, dazu spielen *Aperçus* wie ein hängendes unregelmäßiges Lederband oder ein drapierter Schal auf einen gegenwärtigen Moment menschlicher Abwesenheit, eine angehaltene Geste an.

Die inszenierte Schwellenerfahrung erhält eine andere Wendung in den *Loggia Paintings*, 2019. Die relativ kleinformatigen Bilder verweisen auf einen Ort, der mit Mosaikbruch als Boden- und

Wandgestaltung traditionell verbunden ist. Auf der Bildebene ist Gedankliches, Erinnertes und materiell Konkretes untrennbar ineinander verflochten. Das Quadratnetz, Hilfsmittel der Malerei, ist hier auch abstraktes kompositionelles Element, aber zugleich eine materielle, funktionelle Realität, nämlich die Kachel- und Scherbenverbindung mittels Fugenmasse. Über diese mehrfache Identität und ihr Vexierspiel legt sich eine weitere Bildebene: leichte Farbspuren, die die Geste des Machens betonen, oder auch Farbreste, die mit Figur-Grund-Spielen überraschen. Ein anderes Element der Überschreitung ist die Aufhängung. Normalerweise unsichtbar, aber hier moderiert sie den Übergang von Bildgeschehen, Rahmen, Wand und definiert das Bild als einen besonderen Ort, an dem alles verbunden und doch zugleich getrennt ist.

Perhaps we do not immediately recognise the structure of form and function borrowed for *Guards*, 2018, although it can be found everywhere in everyday life: “product security gates” generally elude our attention. As a substitute for human guards, they mark the thresholds at which ownership is clarified. Berendes uses the anthropomorphic measure and the negative connotation to create a different, more neutral atmosphere. A range of constructive design materials are used: polystyrene panels, laminated wooden pieces, perforated sheet metal, panes of acrylic glass, linoleum floor coverings, pipes, each amounting roughly to the sort of goods sample that might be used in a DIY store window display. In additive relation to each other, the elements are transformed into non-representational visual information within the composition. An alternation of barricading, opening and seeing through is staged; *aperçus* such as a hanging irregular leather strap or a draped scarf are added and allude to a present moment of human absence, to the interruption of a gesture.

The staged threshold experience is given a different twist in the *Loggia Paintings*, 2019. These relatively small-format paintings refer to a place traditionally associated with broken-tile mosaic as floor and wall designs. At the pictorial level, ideas, memories and the materially concrete are intertwined inextricably. The grid, an aid to painting, represents an abstract compositional element here; at the same time, however, it is a material, functional reality – namely what is used to link tiles and shards with grout. The artist lays a further pictorial level on top of this multiple identity and its conundrum: slight traces of paint that emphasise the gesture of making, or even paint residue that surprises us with playful games of figure and ground. Another element of transgression is the hanging. Normally invisible, here it facilitates the transition between picture action, frame and wall, and defines the picture as a special place where everything is connected yet simultaneously separate. 13

Die Postmoderne bezog sich gern auf antike Architektur und bediente sich quasi respektlos aus dem Reservoir hoheitsvoller klassischer Formen. An patriarchalische Triumphbögen erinnern die *Gates*, 2020, nur um das Assoziationspotenzial zu konterkarieren und wiederum offensiv zwischen Bild und Dreidimensionalität zu wechseln. Die Bauelemente haben dieselbe Konstruktion wie ein Tafelbild: Holzrahmen, auf die farbiger bzw. gefärbter Stoff gespannt ist. Wie bei einem Paravent, so überführt hier die Rahmenkonstruktion das Bild in den Raum hinein. Einer Farbfeldmalerei gleich kontrastieren die senkrechten und waagrechten Flächen in einem Spiel von hell-dunkel, warm-kalt und formen zusammen architektonische Gebilde mit Finessen wie treppenförmige Abstufungen oder sich verjüngende Pfeiler. Wie in Skulptur und Architektur gibt es bei den *Gates* die Möglichkeit der allseitigen Ansicht. Aber gleichzeitig gibt es, wie bei einem Bild, die Unterscheidung zwischen Vorder- und Rückseite, wobei die rückseitige Konstruktion normalerweise tabu ist. Hier aber wird sie selbstbewusst gezeigt mit ihren eigenen Reizen des Gemachtseins.

Man kann durch ein solches Tor hindurchgehen, aber nicht in der Haltung eines siegreichen Herrschers durch seinen Triumphbogen, sondern gerade vorsichtig genug, den fragilen Aufbau nicht zu Fall zu bringen, dennoch in spielerischer Grundhaltung. Hindurchgehen und ein Bild sehen, beide Möglichkeiten gleichzeitig in der Schwebe halten, heißt, Identitäten zu öffnen und ästhetische Stimmungslagen erzeugen in einem Moment der Verwandlung und des Übergangs. Mit dieser Strategie kann Eva Berendes generelle Aussagen treffen über Auflösung von Verdinglichung, über Aneignung und Neuinterpretation als ständiger kultureller Prozess in unserer Gesellschaft und schließlich die darin liegende Schönheit der Unverfügbarkeit.

Postmodernism liked to refer to ancient architecture and helped itself almost irreverently from the reservoir of majestic classical forms. The *Gates*, 2020, remind us of patriarchal triumphal arches, only to counteract this potential association and again switch offensively between image and three-dimensionality. The structural elements have the same construction as a panel painting: wooden frames onto which coloured or dyed fabric is stretched. As with a screen, the frame construction here transposes the image into the surrounding space. Like a colour field painting, the vertical and horizontal surfaces contrast in an interplay of light and dark, warm and cold, and join to form architectural structures with subtleties such as stair-shaped gradations or tapering pillars. As in sculpture and architecture, the gates can be viewed from all sides. At the same time, as with a painting, there is a distinction between front and back, whereby the back's structure is usually taboo. Here, however, it self-confidently displays the charms of its material construction.

It is possible to pass through such a gate, but not in the attitude of a victorious monarch through his triumphal arch; instead, we need to move carefully enough to avoid bringing down the fragile structure and yet with a fundamentally playful attitude. To walk through and see an image, to hold both possibilities in abeyance at the same time, means opening up identities and creating aesthetic moods in a moment of transformation and transition. Using this strategy, Eva Berendes is able to make universal statements about the dissolution of reification, about appropriation and reinterpretation as a constant cultural process in our society and, finally, about the inherent beauty of unavailability.

Dieter Roelstraete
Zwischen Kunst und Welt.
Die Thingamajigs von
Eva Berendes

Dieter Roelstraete
Between Art and World.
Eva Berendes' Thingamajigs

Dem Werk von Eva Berendes bin ich erstmals während eines verheißungsvollen Moments in der konzeptionellen Entwicklung meiner kuratorischen Arbeit irgendwann Ende der späten Nuller Jahre begegnet – einer Zeit, in der ich mich verstärkt mit dem Rätsel des „Dingseins“ in der Kunst beschäftigte. Im Frühjahr 2009 nahm ich Berendes' Werk in eine von mir kuratierte Ausstellung mit dem schlichten Titel „The Thing“ auf. Das aufkommende Interesse an dem, was (in der Muttersprache der Philosophie) so schön *Dinglichkeit* genannt wird, war durch eine Reihe von Entwicklungen und Ereignissen in der zeitgenössischen Kunstwelt um mich herum geweckt worden. Eines der Schlüsselereignisse war die „Rückkehr“ eines Verständnisses von *Kunsthandwerk*, das mit einem bemerkenswerten Maß an kritischer Seriosität einherging, Sexyness sogar, wobei der entscheidende Impuls das Aufkommen der sogenannten „Dingtheorie“ in einem speziellen Bereich der kritischen Theorie war. Dies lässt sich auf die Veröffentlichung einer Sonderausgabe der akademischen Zeitschrift *Critical Inquiry* im Jahr 2001 zurückführen, die sich dem Denken und dem Neudenken der Dinge widmet – dem guten und gründlichen „thinking things through“. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Bill Brown war die treibende Kraft hinter diesem Unterfangen, und es war sein einführender Essay in besagtem Band mit dem einfachen Titel „Thing Theory“, der mir die Türen zu einer völlig neuen Art des Denkens über Kunst und künstlerische Produktion öffnete – eine Veränderung meiner Wertschätzung für die Bedeutung von Praxis und Produktion selbst (art *work*), die

durch meine Bekanntschaft mit den Künstlerinnen und Künstlern begünstigt wurde, deren Werke – Objekte, Skulpturen, Dinge – in der oben erwähnten Ausstellung in der belgischen Stadt Mechelen gezeigt worden waren. • Erlauben Sie mir, ausführlich aus Browns Essay zu zitieren, beginnend mit einem Verweis auf einen Roman von A.S. Byatt, *The Biographer's Tale* (2000), in dem die kleine Epiphanie eines Protagonisten um die Erkenntnis kreist, dass Fenster nicht nur Objekte sind, durch die wir *hindurchschauen* können, sondern auch Dinge, die wir *anschauen* können: „In Byatts Roman

• *All that is Solid Melts Into Air: The Thing*, Cultuursite De Garage, Mechelen, 2009. Besides that of Berendes, the exhibition also featured the work of Leonor Antunes, Thea Djordjadze, Gabriel Kuri, Camilla Low, Mark Manders et al.

I first encountered Eva Berendes' work at an auspicious moment in the conceptual development of my curatorial work sometime in the late 2000s – a time of intensified attunement to the enigma of “thingness” in art. In the spring of 2009, I included Berendes' work in an exhibition I curated simply titled “The Thing”. The emergent interest in the matter of what is (in philosophy's mother tongue) so beautifully called *Dinglichkeit* had been sparked by a number of developments and events observed in the contemporary art world around me. One such key occurrence was the “return” of the notion of *craft* to a visible measure of critical respectability, sexiness even, though the defining, decisive impulse was the advent of so-called “thing theory” in the rarefied realm of critical theory. This can be dated to the publication, in 2001, of a special issue of the academic journal *Critical Inquiry* – devoted to thinking things, and thinking things anew – to well and truly thinking things through. The American literary scholar Bill Brown was the driving force behind this endeavor, and it was his introductory essay in said volume, simply titled “Thing Theory”, that opened the doors of my mind to a wholly new way of thinking about art and artistic production – a shift in my appreciation of the very notion of practice and production (art *work*) that had been helped along by my acquaintance with artists whose works – objects, sculptures, *things* – had been included in the aforementioned exhibition, which took place in the Belgian city of Mechelen. • Allow me to quote from Brown's essay at some length, starting with a reference to an A.S. Byatt novel, *The Biographer's Tale* (2000), in which one protagonist's minor epiphany revolves around the realization that windows are not just *objects* for us to look *through*, but also *things* to look *at*: 15

•
All that is Solid
Melts Into Air: The Thing,
Cultuursite De Garage, Mechelen,
2009. Die Ausstellung zeigte neben
Berendes' Werken u.a. auch Arbeiten von
Leonor Antunes, Thea Djordjadze, Gabriel
Kuri, Camilla Low, Mark Manders.

wird der Protagonist durch die Beeinträchtigung seines gewohnten Blicks durch Fenster als transparente Flächen in die Lage versetzt, ein Fenster als solches in seiner Opazität zu betrachten. In unserem Leben zirkulieren Objekte, durch die wir hindurchschauen (um zu verstehen, was sie über Geschichte, Gesellschaft, Natur oder Kultur verraten – vor allem, was sie über uns verraten), aber wir erhaschen nur einen flüchtigen Blick auf die Dinge. Wir durchschauen Objekte, weil es Codes gibt, nach denen unsere interpretierende Aufmerksamkeit sie mit Bedeutung auflädt, weil es einen Diskurs der Objektivität gibt, der es uns erlaubt, sie als Fakten zu behandeln. Ein Ding hingegen kann kaum als Fenster fungieren. *Wir fangen an, uns mit der Dinghaftigkeit von Objekten auseinanderzusetzen, wenn sie aufhören, für uns zu arbeiten: wenn der Bohrer bricht, wenn das Auto stehen bleibt, wenn die Fenster schmutzig werden, wenn ihr Fluss in den Kreisläufen von Produktion und Vertrieb, Konsum und Ausstellung gestoppt wird, wie vorübergehend auch immer.* ●

Wenn ich diese Passage zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen (und mehr als ein Jahrzehnt nach meiner ersten Begegnung mit ihr) erneut lese, wird mir klar, dass mein anfängliches Interesse an Berendes' Werk zwar in erster Linie durch die sorgfältig handwerklich-manuelle Art seiner Herstellung geweckt wurde – durch das „Handwerk“ seines Beharrens auf dem Erfassen des „Digitalen“ im

“In Byatt's novel, the interruption of the habit of looking through windows as transparencies enables the protagonist to look at a window itself in its opacity. As they circulate through our lives, we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about us), but we only catch a glimpse of things. We look through objects because there are codes by which our interpretive attention makes them meaningful, because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. A thing, in contrast, can hardly function as a window. *We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption, and exhibition, has been arrested, however momentarily.*” ●

Rereading this passage twenty years on (and more than a decade after my first exposure to it), I realize that, although my initial interest in Berendes' work was primarily kindled by the painstakingly artisanal, manual mode of its production – by the “craft” of its insistence on grasping the “digital” in its most literal sense (i.e., “relating to the fingers”) – it is now better understood when seen through the prism of the terms of thingness pure and simple. It is of course illuminating to revisit thing theory's aforementioned primal scene – a fragment from a novel concerned with *windows* – with the prevalence of the window motif in Berendes' work in mind, with its attendant dialectic of opacity and transparency. I am aware that the artist has grown increasingly bored with the facile, clichéd reading of her work as occupying the interstitial or liminal space “between” painting and sculpture (in the language of the current exercise: between image and object, picture and thing), though such an interpretation might actually have some merit when considered

● Bill Brown, “Thing Theory,” *Critical Inquiry* 28, no. 1 (Autumn 2001): 4, Byatt's *The Biographer's Tale* wurde 2001 veröffentlicht. Hier ist die relevante Passage des Romans in voller Länge: „I went on looking at the filthy window above his head, and I thought, I must have things. I know a dirty window is an ancient, well-worn trope for intellectual dissatisfaction and scholarly blindness. A real, very dirty window, shutting out the sun. A thing.” A. S. Byatt, (London: Chatto and Windus, 2001), Seite 22. Hier nur einige Titel gleichgesinnter Bücher, die in dieser Zeit veröffentlicht wurden: Roger-Pol Droit, *How Are Things? A Philosophical Journey* (2005); Joshua Glenn, *Taking Things Seriously* (2007); Sherry Turkle, *Evocative Objects: Things We Think With* (2007); Lorraine Daston, *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science* (2008); Fiona Candlin & Raiford Guins, *The Object Reader* (2009); Sherry Turkle (Hrsg.), *The Inner History of Devices* (2011). Ein weiterer wichtiger Text, der zu dieser Zeit veröffentlicht wurde, ist Richard Sennett's *The Craftsman* (2008).

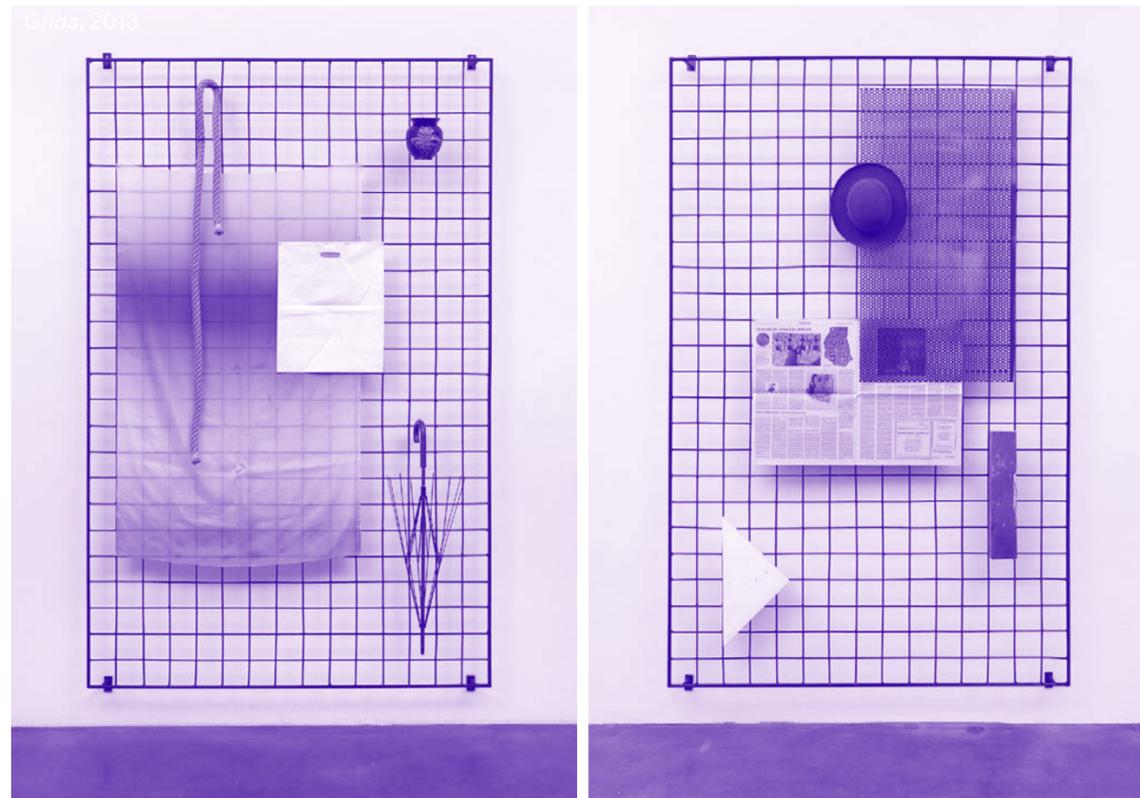
● Bill Brown, “Thing Theory,” *Critical Inquiry* 28, no. 1 (Autumn 2001): 4, Byatt's *The Biographer's Tale* was published in 2001. Here is the novel's relevant passage in full: “I went on looking at the filthy window above his head, and I thought, I must have things. I know a dirty window is an ancient, well-worn trope for intellectual dissatisfaction and scholarly blindness. A real, very dirty window, shutting out the sun. A thing.” A. S. Byatt, *The Biographer's Tale* (London: Chatto and Windus, 2001), 22. Here are just some of the titles of like-minded books

published around this time is Richard Sennett's *The Craftsman* (2008). Another cornerstone text published around this time is Richard Sennett's *The Craftsman* (2008). Sherry Turkle (ed.), *The Inner History of Devices* (2011); Lorraine Daston, *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science* (2008); Fiona Candlin & Raiford Guins, *The Object Reader* (2009); Sherry Turkle, *Evocative Objects: Things We Think With* (2007); Joshua Glenn, *Taking Things Seriously* (2007); Roger-Pol Droit, *How Are Things? A Philosophical Journey* (2005);

wahrsten Sinne des Wortes (d. h. „in Bezug auf die Finger“) – dass es sich heute jedoch besser durch das Prisma des schlichten und einfachen Begriffs der *Dinglichkeit* verstehen lässt. Es ist natürlich aufschlussreich, die erwähnte Urszene der Dingtheorie – ein Fragment aus einem Roman der von *Fenstern* handelt – erneut im Hinblick auf die vorherrschenden Fenstermotive in Berendes' Werk und der damit verbundenen Dialektik von Opazität und Transparenz zu betrachten. Mir ist bewusst, dass die Künstlerin zunehmend gelangweilt ist von der oberflächlichen, klischeehaften Lesart ihres Werks als Zwischenraum oder Grenzbereich „zwischen“ Malerei und Skulptur (in der Sprache der aktuellen Übung: zwischen Bild und Objekt, Bild und Ding), wobei eine solche Interpretation durchaus gewinnbringend sein kann, wenn man sie vor dem Hintergrund einer alten kunsthistorischen Trope betrachtet, die die Bildebene des Gemäldes als Fenster zur Welt konstruiert und die insbesondere im deutschen 19. Jahrhundert ein ganz neues Mikrogenre um die Ikonographie des (offenen) Fensters entstehen ließ. Die Schlüsselfiguren in diesem spannenden Feld sind Caspar David Friedrich (der oberste Maler der Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, auf die wir gleich zurückkommen werden), Georg Friedrich Kersting, Johann Christian Dahl und Carl Gustav Carus. ● Mehr zu diesem unendlich faszinierenden Motiv, das insbesondere bei Veröffentli-

chungen idealistischer und romantischer Philosophie sehr beliebt ist, siehe Sabine Rewald (Hrsg.), *Rooms With a View: The Open Window in the 19th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art & New Haven: Yale University Press, 2011.

against the backdrop of an ancient art-historical trope that construes the painting's picture plane as a window onto the world, and that, in the German nineteenth century in particular, gave rise to a whole new microgenre centered around the iconography of the (open) window. The key figures in this lively field are Caspar David Friedrich (the supreme painter of longing for the unattainable, a topic we will be returning to shortly), Georg Friedrich Kersting, Johann Christian Dahl, and Carl Gustav Carus. ● For more on this endlessly fascinating motif so beloved by publishers of idealist and romantic philosophy in particular, see Sabine Rewald (ed.), *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century*, New York: The Metropolitan



Museum of Art & New Haven: Yale University Press, 2011.

Wenn ich jetzt an die akribisch gefädelten Paravents denke, die in der Ausstellung in Mechelen gezeigt wurden, scheint mir, dass es sowohl ihre Durchlässigkeit als auch ihre Transparenz, ihr fensterartiger Charakter sind, die sie von *Objekten* in *Dinge* („Kunstwerke“) verwandeln. Um noch einmal Bill Brown zu zitieren: Wir fangen an, uns mit der Dinghaftigkeit von Objekten auseinanderzusetzen, wenn sie aufhören, für uns zu „arbeiten“ (die Sprache der Arbeit fügt hier die entscheidende Wendung hinzu) – d.h. wenn der Wandschirm nicht mehr verbirgt, sondern offenlegt; wenn eine Wand nicht mehr zum Schutz und Abdecken da ist oder wenn ein Fenster nicht mehr zum Durchschauen geeignet ist. Etwas von dieser Widerspenstigkeit findet sich auch in Berendes' Auseinandersetzung mit der strengen Gitter-Ästhetik des modernistischen Spielplatzes wieder (siehe *Untitled (Monday)* und *Untitled (Tuesday)*, beide aus dem Jahr 2013 und beide entschieden nicht zum Klettern gedacht) sowie in den neueren Skulpturengruppen *Guards* (2018) und *Gates* (2020), wobei letztere besonders relevant erscheint, wenn es darum geht, über das Rätsel

Silk, Grids & Souvenirs, from Silk, Grids & Souvenirs, 2009



Untitled (Monday & Tuesday), 2013



Thinking back now to the meticulously threaded screens that were shown in the exhibition in Mechelen, I see that it is both their permeability and transparency, their window-like nature, that turn them from *objects* into *things* (“artworks”). To paraphrase Bill Brown: we begin to confront the thingness of objects when they stop “working” for us (the language of labor adds a crucial twist here) – i.e., when the screen no longer obscures but reveals instead; when a wall is no longer there to shield and shroud, or when a window is no longer meant for looking through. Something of this recalcitrance likewise recurs in Berendes' riff on the starkly gridded aesthetic of the modernist playground (see *Untitled (Monday)* and *Untitled (Tuesday)*, both from 2013, and both decidedly not meant for clambering on), as well as in the more recent sculpture groups *Guards* (2018) and *Gates* (2020), with the latter appearing particularly relevant in pondering the

enigma of thingness. Are these sculptures – wooden-framed structures on which colored and tie-dyed textiles have been suspended, and the backs of which have been left bare, reducing them to the prop-like shadows of things rather than *das Ding an sich* – meant to be walked through, and hence put to “use”, possibly breaking the

der Dinglichkeit nachzudenken. Sind diese Skulpturen – Holzrahmenkonstruktionen, auf die farbige und gebatikte Textilien gespannt sind und deren Rückseiten offen gelassen wurden, was sie auf kulissenhafte Schatten von Dingen als zu „Dingen an sich“ reduziert – zum Durchschreiten gedacht und damit „benutzbar“, was möglicherweise den Bann ihrer Dinglichkeit bricht? Oder sollte man sie unbetreten lassen und sie aus der sicheren Distanz der üblichen kontemplativen Kunstbetrachtung begutachten? Und wenn es sich tatsächlich um Durchgänge handelt, *wohin führen sie dann wirklich?* Wofür sind sie eine Schwelle? Ähnlich wie das Fenster verdient die Tür eine eigene Kunstgeschichte (und eines Tages könnte ich mir vorstellen, eine Ausstellung zu konzipieren, die der Ikonographie des Tores in der modernen und zeitgenössischen Skulptur gewidmet ist). Marcel Duchamps längst verschollene, quasi-mythische *Door: 11 Rue Larrey* von 1927 war so konzipiert, dass sie den Eingang zu einem Raum öffnete, indem sie den zu einem anderen verschloss: Sie war immer gleichzeitig offen und geschlossen, immer gleichzeitig „funktionierend“ und dysfunktional, ein Objekt und ein Ding, ein Kunstwerk und eine Tür. Eines von Berendes' *Gates*, das stoisch den Fußverkehr zwischen Kunst und Welt bewacht, wäre sicherlich eine passende konzeptuelle Einstiegsdroge in das Thema – kann man sich einen Raum allein aus Ein- und / oder Ausgängen vorstellen?

Eine der letzten Ausstellungen, die ich vor meinem Umzug nach Chicago im Jahr 2012 sehen durfte, war die treffend wie knapp betitelte Ausstellung „Making is Thinking“, organisiert von Zoë Gray und Amira Gad im Witte de With in Rotterdam – tatsächlich eine der letzten Gelegenheiten, bei der ich Berendes' Werk persönlich sehen konnte. Die in dieser frühen Ausstellung gezeigten Arbeiten sind eine Art Abkehr von bis dahin entstandenen Werken und bilden den Auftakt einer Reihe von Installationen, die später unter dem Titel *Silk, Grids & Souvenirs* (2009) zusammengefasst wurden. Sie kombinieren bunt besprühte Seidentücher mit komplexen architektonischen „Theken“, die mit Industriefliesen bedeckt zu sein scheinen und eine spärliche Auswahl an Keramikobjekten darbieten (meist Krüge und / oder Vasen, d.h. die Heideggerianischsten

● Martin Heidegger ist der größte Theoretiker des Dingbegriffs im Denken des 20. Jahrhunderts, ein Anspruch, der sich in aus seinem einflussreichen Aufsatz (ursprünglich ein Vortrag) *Das Ding* von 1950 ableiten lässt, der die folgenden unsterblichen Zeilen enthält: „Doch was ist ein Ding? Der Mensch hat bisher das Ding als Ding so wenig bedacht wie die Nähe. Ein Ding ist der Krug. Was ist der Krug? Wir sagen: ein Gefäß; solches, was anderes in sich faßt.“ In Martin Heidegger: *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper & Row, 1971, Seite 164.

spell of their *Dinglichkeit*? Or should they be left unentered, and apprized from the safe distance of standard contemplative art-viewing? And if they are indeed gateways, *where do they really lead to?* What are they a threshold of? Much like the window, the door is deserving of its own art history, (and one day I might just conceive of an exhibition dedicated to the iconography of the gate in modern and contemporary sculpture). Marcel Duchamp's long-lost, quasi-mythical *Door: 11 Rue Larrey* from 1927 was designed to open the entrance to one room by shutting that to another: it was always both open and closed, always simultaneously “working” and dysfunctional, an object and a thing, an artwork and a door). One of Berendes' *Gates* would surely make for a fitting conceptual gateway drug – can one imagine a space made up of entrances and / or exits alone? – stoically guarding the foot traffic between Art and World. 19

Stations, from Stations, 2015

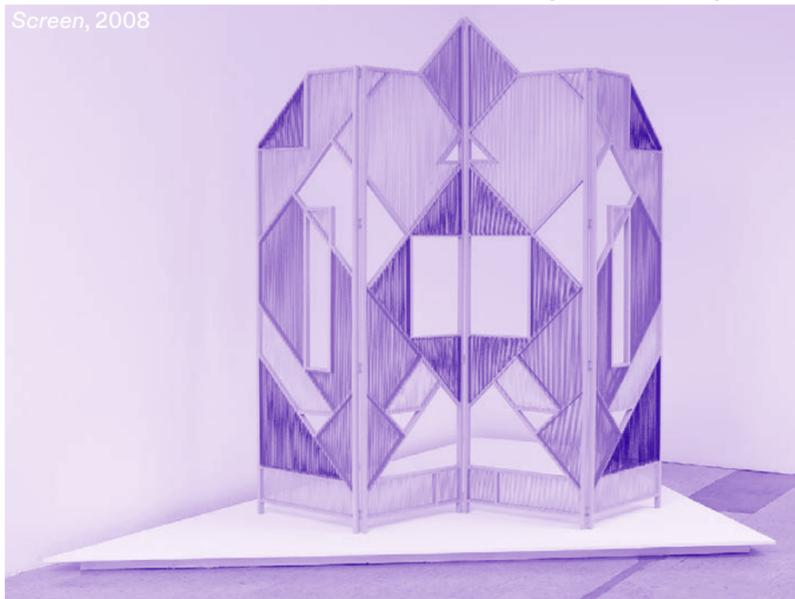


aller Gefäße). In ihrer bewussten Aneignung der Ästhetik des Warenfetischismus und der quälenden Freuden des Schaufensterbetrachtens nehmen diese Arbeiten deutlich die *Grids* (2013) und *Stations* (2015) vorweg, auf die ich bereits mit dem Verweis auf die Dialektik von Opazität und Transparenz angespielt habe – es sind, denke ich, gewissermaßen Werke, die das *Begehren bei der Arbeit* abbilden, sogar Bilder der *Sehnsucht* sind. Die zunehmende Beschäftigung mit Waren- und Oberflächenästhetik in Berendes' Folgewerken weist ebenfalls auf diese immer greifbarer werdende libidinöse Aufladung hin – ein Bild eher von Lust als von Mangel. Eines der ewigen, universellen und unantastbaren Gesetze der Kunst ist die Unberührbarkeit des Kunstwerks, was natürlich in hohem Maße zur Mystik des Dingseins beiträgt – es existiert für immer außerhalb der Reichweite des alltäglichen Gebrauchs (buchstäblich „out of touch“), was umso verlockender wird, je mehr sich die Kunst der materiellen Fülle des Alltags be-

bedient (Stichwort Magie des Readymades): Krüge sind nicht nur zum bloßen Anfassen und Ausgießen oder Trinken da, sondern auch zum Hegen und Pflegen. Schals sind zum Tragen da. Tore zum Eintreten und Fenster zum Durchschauen, damit wir uns an der Fülle der Dinge erfreuen können, die zu unserem Vergnügen ausgestellt sind – wenn auch wiederum auf neckische Weise unnahbar, ähnlich wie die erhabenen Landschaften, die in der romantischen Malerei des 19. Jahrhunderts von Fenstern eingerahmt wurden. Das ist es, was mich die erneute Lektüre der Dingtheorie durch das labyrinthische Geflecht von Berendes' späterem Werk im Rückblick erkennen lässt: dass es kein „Durchdenken der Dinge“ geben kann, ohne das Ding als das immerwährende obscure Objekt des Begehrens zu begreifen.

One of the last exhibitions I had the pleasure of seeing before moving to Chicago back in 2012 was the aptly and tautly titled “Making is Thinking”, organized by Zoë Gray and Amira Gad at Witte de With in Rotterdam – one of the last occasions, in fact, that allowed me to see Berendes' work in person. The work on view in this timely exhibition marked a departure of sorts from the work produced up to that point, inaugurating a series of installations that would later be gathered under the rubric of *Silk, Grids & Souvenirs* (2009), combining brightly spray-painted silk cloths with multi-angular “counters” seemingly covered in industrial tiles and sporting a sparse array of ceramic objects (mostly jugs and/or vases, i.e., vessels, those most Heideggerian of things ●). In their knowing appropriation of the aesthetics of commodity fetishism and the tortuous pleasures of window-shopping, these works clearly presage the *Grids* (2013) and *Stations* (2015), which I have already alluded to in referencing the dialectics of opacity and transparency – in that they are, I think, to a certain extent works that image *desire at work*, pictures of *longing* even. A greater preoccupation with commodity and surface aesthetics in Berendes' subsequent work likewise points to this increasingly palpable libidinal charge – an image of want more than lack. One of art's eternal, universal and inviolable laws is that of the untouchability of the artwork, which obviously contributes greatly to the mystique of thingness – its forever existing out of reach of daily use (literally “out of touch”), which becomes all the more tantalizing the greater art's reliance on the material riches of everyday life (cue the magic of the readymade): jugs are not just for mere touching and pouring or drinking from, they are also for cherishing and cradling. Scarves are for wearing. Gates are for entering, and windows for seeing through, allowing us to feast our eyes on the wealth of things put out on display for our viewing pleasure – though once again, teasingly, out of touch, much like the sublime landscapes framed by windows in nineteenth-century romantic painting. This, in retrospect, is what rereading thing theory through the maze-like meshwork of Berendes' later work has taught me: that there can be no “thinking things through” without grasping the thing as the perennial obscure object of desire.

● Martin Heidegger is the supreme theorist of thingness in twentieth-century thought, a claim that is enshrined in his influential essay (originally a lecture) *Das Ding* from 1950, which contains the following immortal lines: “What is a thing? Man has so far given no more thought to the thing as a thing than he has to nearness. The jug is a thing. What is a jug? We say: a vessel, something of the kind that holds something else within it.” In Martin Heidegger: *Poetry, Language, Thought* (trans. Albert Hofstadter), New York: Harper & Row, 1971, p. 164.



A
Gate (apricot), 2020
Textilien, Holz, Edelstahl,
280 × 200 × 60 cm.

B
Gate (tie-dye), 2020
Textilien, Holz,
Edelstahl,
263 × 245 × 43 cm.

C
Gate (red/blue), 2020
Textilien, Holz,
Edelstahl, 263 × 245 × 60 cm.

D
Ohne Titel (window), 2021
Textilien, Holz,
Elemente zwischen
70 × 35 × 30 cm
und 165 × 60 × 20 cm.

E
Loggia Painting (salmon), 2019
Stahl, Lack, Holz, Keramik-
fliesen, Fugenmasse, Ölfarbe, be-
drucktes Papier, 74 × 66,5 cm.

F
Loggia Painting (apple), 2019
Stahl, Lack, Holz, Kera-
mikfliesen, bedrucktes
Papier, 80 × 50 cm.

A
Gate (apricot), 2020
textiles, wood,
stainless steel,
280 × 200 × 60 cm.

B
Gate (tie-dye), 2020
textiles, wood, stainless steel,
263 × 245 × 43 cm.

C
Gate (red/blue), 2020
textiles, wood,
stain-less steel,
263 × 245 × 60 cm.

D
Untitled (window), 2021
textiles, wood, elements
between 70 × 35 × 30 cm
and 165 × 60 × 20 cm.

E
Loggia Painting (salmon), 2019
steel, lacquer,
wood, ceramic
tiles, grout, oil
paint, printed pa-
per, 74 × 66,5 cm.

F
Loggia Painting (apple), 2019
steel, lacquer, wood,
ceramic tiles, grout, printed
paper, 80 × 50 cm.

G
Loggia Painting (rose), 2019
Stahl, Lack, Holz, Keramik-
fliesen, Fugenmasse, bedrucktes
Papier, 73,5 × 55 cm.

H
*Loggia Painting
(ochre)*, 2019
Stahl, Lack,
Holz, Keramik-
fliesen, be-
drucktes Papier,
76 × 55,5 cm.

I
Ohne Titel, 2018
Digitaldruck auf
Bluebackpapier, 119 × 84 cm.

J
Ohne Titel, 2018
Digitaldruck
auf Bluebackpapier,
119 × 84 cm.

K
Guard (plexi), 2018
Acrylglas, Stahl, MDF,
Pappmachée, bedrucktes Papier,
178,5 × 44 × 20 cm.

G
*Loggia Painting
(pink)*, 2019
steel, lacquer,
wood, ceramic
tiles, grout,
printed paper,
73,5 × 55 cm.

H
Loggia Painting (ochre), 2019
steel, lacquer, wood,
ceramic tiles, grout, printed
paper, 76 × 55,5 cm.

I
Untitled, 2018
Digital print
on blueback paper,
119 × 84 cm.

K
Guard (plexi),
2018
Plexiglass,
perforated sheet
metal, paper
machee, printed
paper, tape,
178,5 × 44 × 20 cm.

L
Guard (fade), 2018
Holz, Beize, bedruck-
tes Papier, Seide,
Seidenfarbe, Teppich,
148 × 64,5 × 10 cm.

M
Guard (marble), 2018
Stahl, Lack, Glas,
Keramikemailfarbe, Gips,
Marmor, bedrucktes
Papier, Leder, Plastik,
169 × 91,5 × 20 cm.

N
Guard (styro), 2018
Styropor, be-
schichtetes MDF,
Lack, Linoleum,
Pressspan, Gummi,
Polystyrol, Lochblech,
169,5 × 53 × 9,5 cm.

O
Guard (smile), 2018
Stahl, Lack, Magnete,
177,5 × 47,5 × 20,5 cm.

P
Guard (print), 2019
Stahl, Lack, Holz, MDF,
Beton, bedrucktes Papier,
178,5 × 95 × 42 cm.

L
Guard (fade), 2018
Wood , wood stain, printed
paper, silk, silk paint, carpet,
148 × 64,5 × 10 cm.

M
Guard (marble), 2018
Steel, lacquer,
glass, enamel paint,
plaster, marble,
printed paper,
leather, plastic,
169 × 91,5 × 20 cm.

N
Guard (styro), 2018
Styrofoam, coated MDF,
lacquer, linoleum, press board,
rubber, polystyrol, perforated
sheet metal, 169,5 × 53 × 9,5 cm.

O
Guard (smile), 2018
steel, laquer,
magnets,
177,5 × 47,5 × 20,5 cm.

P
Guard (print), 2019
steel, lacquer, wood, MDF,
concrete, printed paper,
178,5 × 95 × 42 cm.

Q
Alexandra Leykauf
*Das Gartenzimmer (Adolf
Menzel)*, 2020
Offsetdruck auf Papier, Farb-
spray, je 83 × 59 cm.

Q
Alexandra Leykauf
*Das Gartenzimmer
(Adolf Menzel)*, 2020
Offset print on
paper, colour spray,
83 × 59 cm.

R
Fuchs, 2020
Keramik und
Manganoxid,
167 × 40,5 cm.

R
Fuchs, 2020
Ceramics and manganese oxide,
167 × 40,5 cm.

S
Vitrine (Lampen), 2021
MDF, Acrylfarbe,
bedrucktes Papier,
180 × 85 × 85 cm.

S
Vitrine (Lampen), 2021
MDF, acrylic paint,
printed paper,
180 × 85 × 85 cm.

T
Vitrine (Vase), 2020
MDF, Acrylfarbe, bedrucktes
Papier, 174,5 × 50 × 50 cm.

T
Vitrine (Vase), 2020
MDF, acrylic paint,
printed paper,
174,5 × 50 × 50 cm.



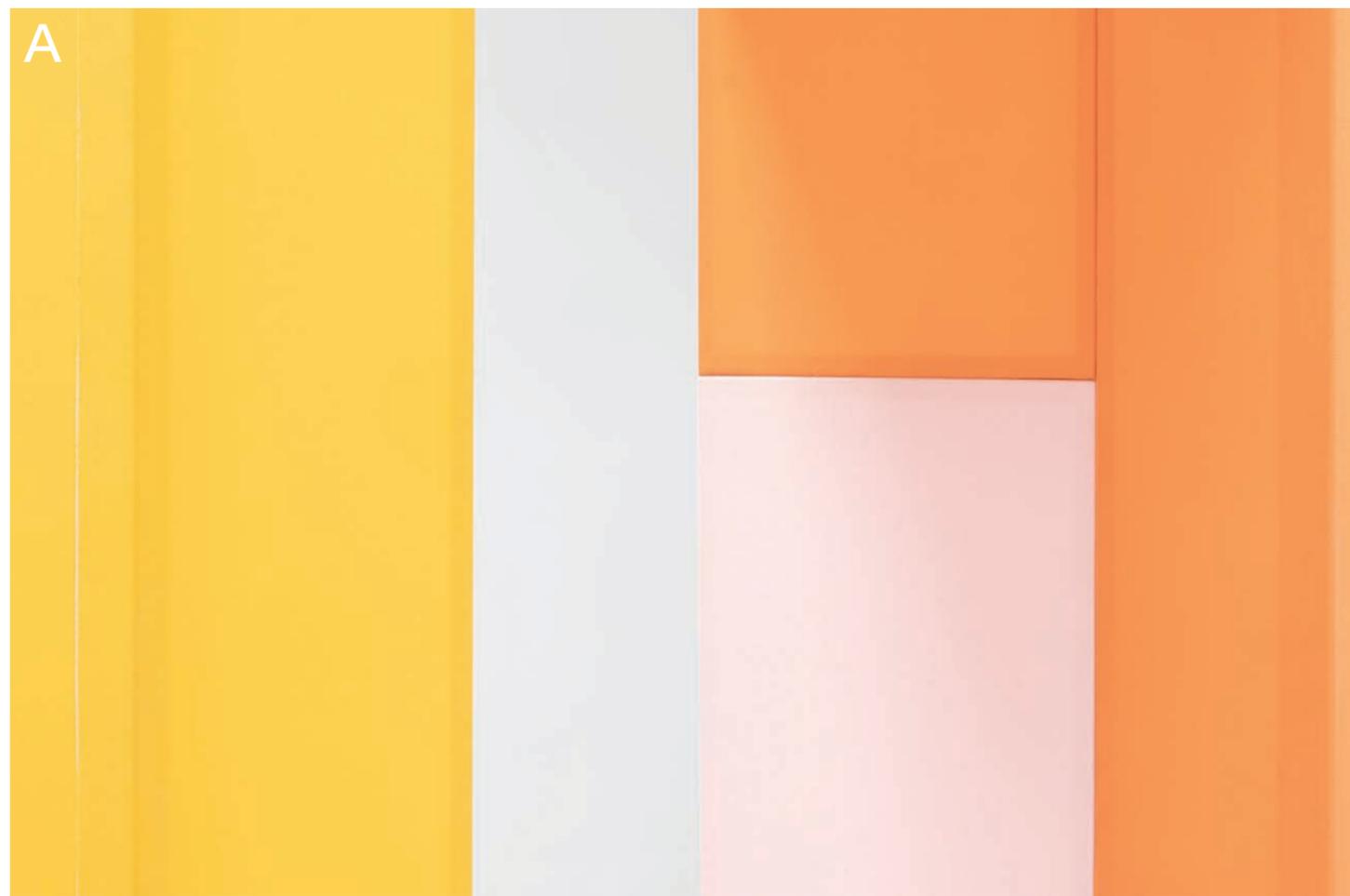
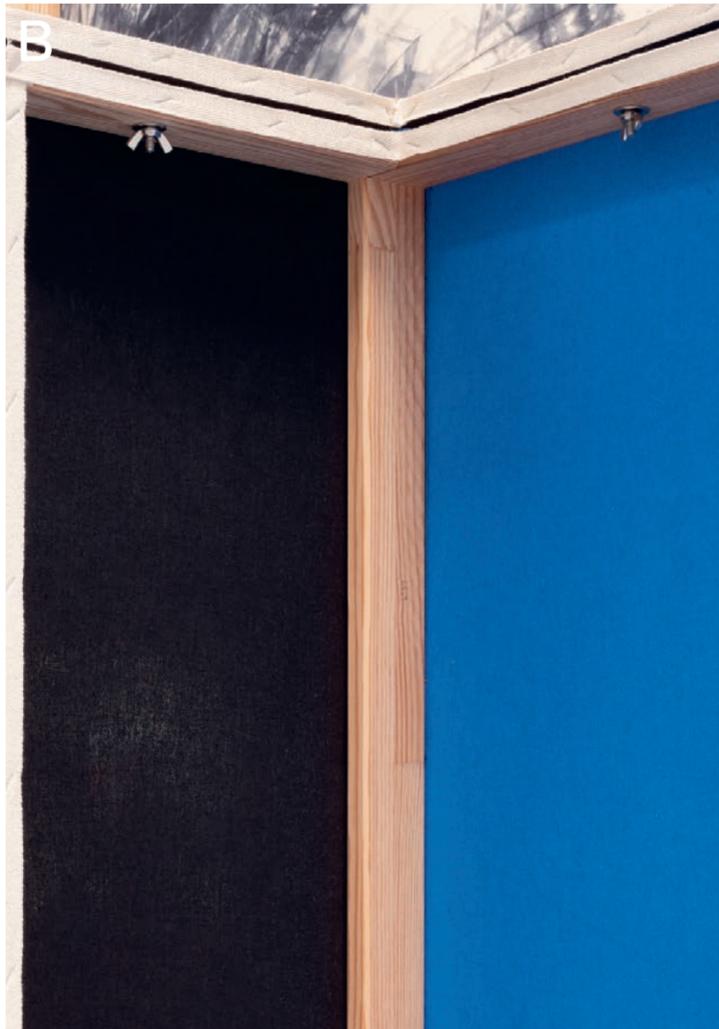


A

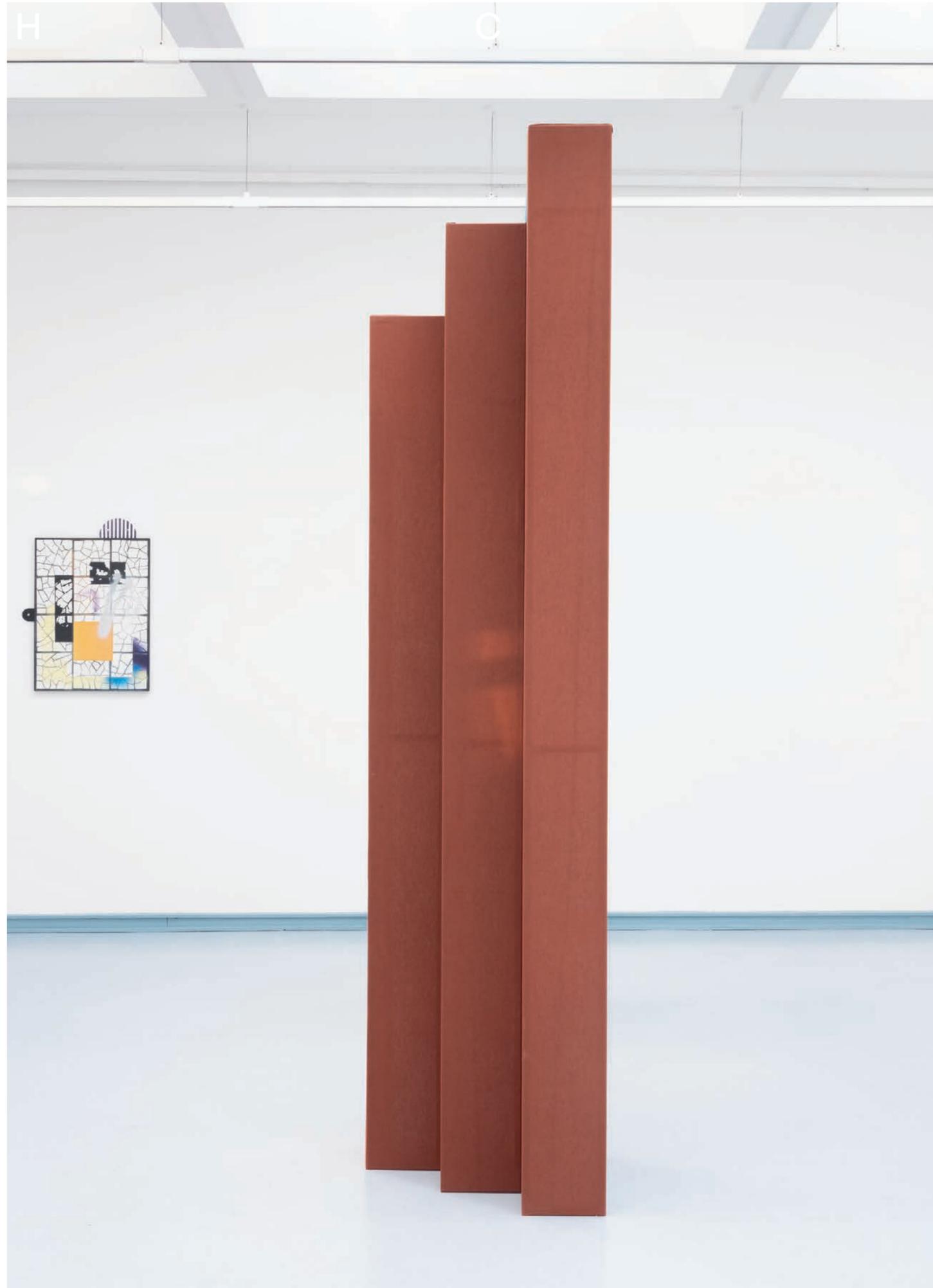
B











C

E

A

B

R

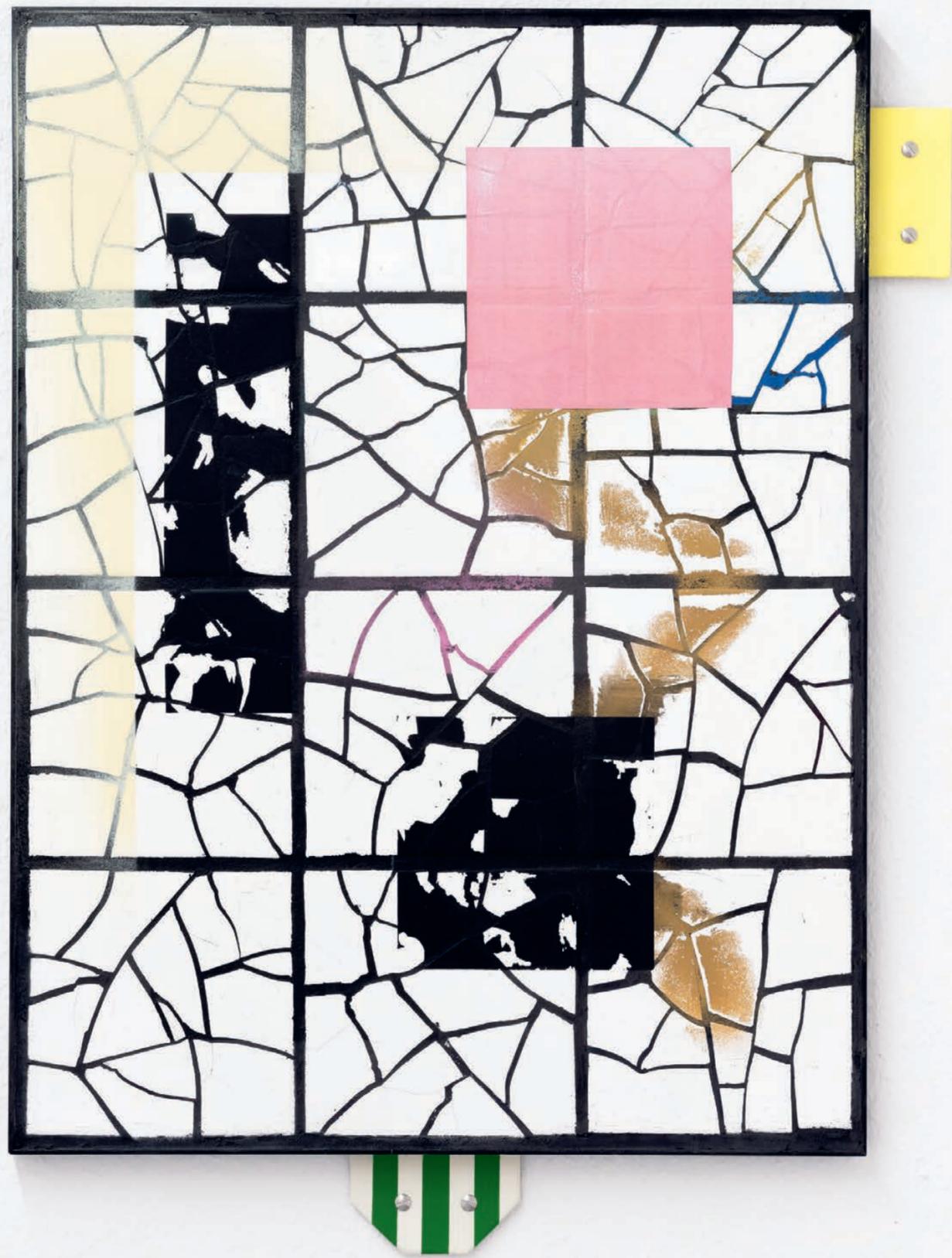




F



G



H



D



D



D



D



D











K

N

O

M

S,T

L



L

M



N





L M O N K I





