

Julius Heinemann Sumi Kim Andreas Karl Schulze
unplugged...

On the fringe of the firework

„ – on the fringe of a world, which is blinded by the economic firework.
The great artists of tomorrow will go underground.“
Marcel Duchamp¹

„No, our motto is, when they go low, we go high.“
Michelle Obama^{2 3}

¹ Marcel Duchamp, 'Where do we go from here?' In: Serge Stauffer, Marcel Duchamp, der kreative Akt. Duchampagne brut, Hamburg 1991, p. 39-42, quote p. 42.

² Quote from Time Magazine, 26, July 2016. See: <http://time.com/4421538/democratic-convention-michelle-obama-transcript/>.

³ If one reads these two quotes as an imaginary dialogue, they seem to describe the coordinates of a depressing diagnosis of contemporary life. They form replacements for a critique, which can't exhaustively be replaced by some pled manifesto, but which as an attitude must always be defended, anywhere and at all times. Further on, however, the artworks and their perception should be given their space, as they deserve this commitment. Thorsten Schneider

Am Rande des Feuerwerks

„- am Rande einer Welt, die durch das ökonomische Feuerwerk geblendet ist.
Die großen Künstler von morgen werden in den Untergrund gehen.“
Marcel Duchamp¹

„Nein, unser Motto ist, wenn sie wanken, starten wir durch.“
Michelle Obama^{2 3}

¹ Marcel Duchamp, ‚Where do we go from here?‘ In: Serge Stauffer, Marcel Duchamp, der kreative Akt. Duchampagne brut, Hamburg 1991, S. 39-42, Zitat S. 42.

² Zitiert nach Time Magazine, 26, Juli 2016. Siehe URL: <http://time.com/4421538/democratic-convention-michelle-obama-transcript/>.

³ Liest man diese beiden Zitate als imaginären Dialog, so beschreiben sie die Koordinaten einer deprimierenden Gegenwartsdiagnose. Sie stehen hier als Stellvertreter für eine Kritik, die sich nicht in einem vorgeschobenen Manifest erschöpfend einlösen lässt, sondern die es immer wieder überall und zu jeder Zeit als Haltung zu verteidigen gilt. An dieser Stelle jedoch soll den Kunstwerken und ihrer Wahrnehmung der gebührende Raum gegeben werden, denn Ihnen ist dieses Engagement verpflichtet. Thorsten Schneider

Nothing to see

"I have nothing to say
And I am saying it
poetry
as I need it
and that is
."

John Cage - Lecture on Nothing, 1959¹

The last few decades, the amount of images we are subjected to has increased exponentially both in public and private life. One scroll through your Instagram feed and you've consumed dozens of images in a minute. All these images (may they be corporate, political or private, and one can question if there is a distinction between the three) aim to catch your attention for just that one second longer. Within this image based society, it is not surprising that artistic practice is often understood as artistic production. Museums and art spaces profile themselves as houses of production, commissioning new artworks, reproducing these works through photography or videos. Preferably museums and artists alike produce a consistent stream of fresh images to attract their visually well-fed audience: your followers expect to find something new and exciting each time, so you better keep it up.

Seen from this perspective, to create an artwork that fails to please the eye and which cannot be adequately reproduced through photography, seems almost suicidal. And yet, this is one of the things that contemporary art can offer: a visual experience that is not consumed by our minds in the blink of an eye, but demands some effort and a moment of your time. If you face the almost empty canvas or wall, a range of possibilities opens up. You could become annoyed as your brain lacks the visual fast food it is used to, deprived of the sugar rush of bright colours and consumable information. You scan the room for traces of art, the smallest flaw on a canvas could be a purposeful gesture or random coincidence. You become aware of the act of perceiving, of what your mind attempts but fails to project on the empty surface. Here is your body, in this space, looking at that wall, your eyes hovering over a few coloured squares or drops of paint. Am I standing too close or too far away? Did I just see a spot there or was it my imagination? John Cage already knew: we need (close to) nothing.

Adelheid Smit

¹ John Cage, 'Lecture on Nothing', in: *Incontri Musical*, August 1959.

Nichts zu sehen

„Ich habe nichts zu sagen
und ich sage es
Poesie

und das ist
wie ich sie brauche.“

John Cage – Lesung über Nichts, 1959¹

In den letzten Dekaden hat die Anzahl an Bildern, die unseren Augen offeriert werden, ein extremes Ausmaß, sowohl im privaten als auch öffentlichen Leben, angenommen. Ein-Scroll in deinem Instagram Feed und du hast dutzende von Bildern in einer Minute konsumiert. All diese Bilder (seien sie kommerziell, politisch oder privat – und man kann sich fragen, ob es eine Unterscheidung zwischen diesen drei Kategorien gibt) zielen darauf, deine Aufmerksamkeit für mehr als nur eine Sekunde länger zu bekommen. Innerhalb dieser bildbasierten Gesellschaft ist es nicht überraschend, dass künstlerische Praxis sich oft als künstlerische Produktion versteht. Museen und Kunsträume profilieren sich als Orte der Produktion, beauftragen neue Kunstwerke, reproduzieren diese Werke als Fotografie oder Video. Bevorzugt produzieren Museen und Künstler gleichermaßen einen gleichbleibenden Strom an frischen Bildern, um ihr visuell wohlgenährtes Publikum zu begeistern: Deine Followers erwarten immer wieder etwas Neues und Aufregendes, daher: keep it up.

Aus dieser Perspektive scheint, ein Kunstwerk zu schaffen, das nur wenig Unterhaltung für das Auge bietet und nur sehr schwer fotografisch reproduziert werden kann, nahezu Selbstmord zu sein. Und dennoch ist dies eines der Dinge, die zeitgenössische Kunst anbieten kann: eine visuelle Erfahrung, die nicht von unserem Verstand in einem Augenblick konsumiert werden kann, sondern die etwas Aufwand und einen Moment deiner Zeit erfordert. Wenn du die fast leere Leinwand oder Wand betrachtest, öffnet sich eine Reihe an Möglichkeiten. Du könntest verärgert sein, da dein Gehirn das gewohnte visuelle Fast Food vermisst; beraubt um den Zuckerschok der starken Farben und leicht konsumierbaren Informationen. Du suchst im Raum nach Spuren der Kunst, der kleinste Fehler auf einer Leinwand könnte eine entschlossene Geste oder Zufall sein. Du wirst dir des Aktes der Wahrnehmung bewusst; dessen was dein Verstand versucht auf die leere Oberfläche zu projizieren und dabei jedoch scheitert. Hier ist dein Körper im Raum, der auf die Wand schaut, deine Augen schweben über einige farbige Quadrate oder Tropfen von Farbe. Stehe ich zu nah oder zu weit entfernt? Habe ich gerade einen Punkt gesehen oder war es Einbildung? John Cage wusste bereits: wir brauchen (fast) nichts.

Adelheid Smit

¹ John Cage, „Lecture on Nothing“, in: Incontri Musical, August 1959.



Julius Heinemann



Some observations and some references to Dogen Zenji

“Nothing in the entire world is ever without movement, is ever without advancing or receding – it is always in shift.”¹

The work of Julius Heinemann reminds me that the act of looking is never static. The eyes are constantly moving, always subtly quivering even when resting on a single point. The images our brain makes of an endless flow of visual signals are only poured into firmer shapes when our mind starts making sense of it all. This shift from pure seeing to making images happens (almost literally) in the blink of an eye, and we rarely even know that it's happening. But it is this exact shift that the spacious painting of Julius Heinemann brings to the surface. It moves within in the gap between rational thinking, dream and imagination, by creating just that little glitch in the corner of your eye that could be reality or a trick of your mind.

“ [...]When someone riding in a boat turns his gaze towards the shore, he misjudges the shore to be moving: when he fixes his eye firmly upon the boat, he will recognize that the boat is plowing on.”²

Upon first noticing these painterly traces the whole room is suddenly activated. There is no telling where it ends or begins, and thinking within these dichotomies becomes somewhat trivial. Wherever you stand, new (possible) painterly gestures become faintly visible, but also blend in so strongly with their environment that they stay just beyond the reach of your mind. And because it cannot be fixed, it's not just your eyes that are always moving, it is space, it is all of space that is constantly moving. Like all matter is built up from only emptiness and shifting electrons, from moment to moment, the work of Julius Heinemann is always in transition.

“Since we are provided with both a body and a mind, we grasp onto the physical forms we see: since we are provided with both a body and a mind, we cling to the sounds we hear.”³

You mostly notice your views on how things should be when something comes along that messes it up. Why is it both delicious and painful to look at the bold black stripe that Heinemann mercilessly drew across a white wall? Certain unwritten but clear rules about harmony and beauty are broken by this gesture, although any child can tell you that freely drawing on the wall can be a liberating act. Despite the fact that every painterly intervention of Heinemann is an intended move, his work pinpoints your own small visual neuroses, perhaps giving them a little nudge to loosen up.

“Do not lose sight of the fact that the ways of letting go are incalculable.”⁴

Adelheid Smit

¹ Fragment of 'Uji' (usually translated as 'Being-time') fascicle of the Shobogenzo by Dogen Zenji (1200-1253), translation by Rien Raud, *Philosophy East and West* Vol. 62 No. 2, April 2012, p. 166.

² Fragment of 'Genjo Koan' by Dogen Zenji (1200-1253), translated by Hubert Nearman in *Shobogenzo*, 2007, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ Fragment of 'Gy butsu ligi' by Dogen Zenji, *ibid.*, p. 283.



Einige Beobachtungen und einige Referenzen auf Dogen Zenji

„Nichts auf der ganzen Welt ist jemals ohne Bewegung, ohne vorausgehen oder zurückweichen – es ist immer in Veränderung.“¹

Das Werk von Julius Heinemann erinnert mich daran, dass der Akt des Betrachtens niemals statisch ist. Die Augen bewegen sich ständig, immer leicht zuckend wenn sie auf einem einzigen Punkt ruhen. Die Bilder, die unser Gehirn aus einem unendlichen Fluss aus visuellen Signalen produziert, werden nur in feste Formen gegossen, wenn unser Verstand beginnt aus allem Sinn zu machen. Dieser Übergang, von reinem Sehen zum Bilder-machen passiert (fast wörtlich) in nur einem Augenblick und wir merken kaum, dass es geschieht. Doch es ist dieser exakte Übergang der die räumliche Malerei von Julius Heinemann an die Oberfläche bringt. Es bewegt sich in der Lücke zwischen rationalem Denken, Traum und Imagination, durch die Herstellung nur eines kleinen Störungsimpulses in der Ecke des Sichtfeldes der real sein könnte oder nur ein Trick des Verstandes.

„Wenn jemand, der in einem Boot fährt, seinen Blick zum Ufer wendet, missinterpretiert er das Ufer als würde es sich bewegen: wenn er seine Augen fest an das Boot fixiert, wird er erkennen, dass es das Boot ist das weiter fließt.“²

Nach der ersten Wahrnehmung dieser malerischen Spuren ist der ganze Raum plötzlich aktiviert. Da gibt es keinen Anhaltspunkt, wo es endet oder beginnt und in solchen Dimensionen zu denken wird ziemlich trivial. Wo immer man steht, werden immer neue (mögliche) malerische Gesten leise sichtbar, doch verschwimmen zugleich so stark mit ihrer Umgebung, dass sie unmittelbar außer Reichweite des Geistes bleiben. Und da diese Gesten nicht fixiert werden können, sind es nicht nur die eigenen Augen, die sich immer zu bewegen, es ist der Raum, es ist der ganze Raum, der sich beständig bewegt. Wie alle Materie, die nur geformt wurde aus Nichts und sich verändernder Elektronen, ist das Werk von Julius Heinemann immer im Übergang von Moment zu Moment.

„Da wir sowohl mit einem Körper als auch einem Geist ausgestattet sind, greifen wir die physikalischen Formen, die wir sehen: Da wir sowohl mit einem Körper als auch einem Geist ausgestattet sind, schmiegen wir uns an den Klang, den wir hören.“³

Du bemerkst meist deine Vorstellung wie die Dinge sein sollten, wenn etwas daher kommt, das sie durcheinander bringt. Warum ist es sowohl herrlich als auch schmerzhaft den dicken schwarzen Strich, den Heinemann schonungslos auf eine weiße Wand zeichnet, anzuschauen? Gewisse ungeschriebene aber klare Gesetze über Harmonie und Schönheit werden durch diese Geste gebrochen, wengleich jedes Kind davon erzählen kann, dass frei zeichnen an der Wand ein befreiender Akt sein kann. Trotz der Tatsache, dass jede malerische Intervention von Heinemann eine intendierte Bewegung ist, weist sein Werk punktgenau auf deine eigenen kleinen visuellen Neurosen hin und möglicherweise gibt es ihnen einen kleinen Anstoß, um sie zu lösen.

„Verliere nicht die Tatsache aus dem Auge, dass die Wege des Loslassen unzählbar sind.“⁴

Adelheid Smit

¹ Fragment von "Uji" (meistens übersetzt als "Sein-Zeit") Faszikel des Shobogenzo) von Dogen Zenji (1200-1253), Übersetzung von Rien Raud, *Philosophy East and West* Vol. 62 No. 2, April 2012, S. 166.

² Fragment von 'Genjo Koan', Dogen Zenji (1200-1253), Übersetzung von Hubert Nearman in *Shobogenzo*, 2007, S. 33.

³ *Ibid.*, S. 32.

⁴ Fragment von 'Gy butsu ligi', *ibid.*, p. 283.







The smallest possible interventions

With the smallest possible intervention¹, Julius Heinemann reacts to what otherwise may escape our perception as a random coincidence or be disregarded as disorder. With his subtle sensibility for the profane, peripheral and 'unspecial', he takes the peculiarities, deviations, and perhaps even strangeness of the given space seriously. Almost nothing (le presque rien) becomes "the certain something (le je-ne-sais-quoi)".² Extremely restrained accents provide a playground in which attention can change freely. The obvious only serves as a starting point for further discoveries. The intentions and views of the artist as author hide behind the intensions of the space in situ - that abundance of anonymous features that characterizes space as a place. Found traces are just as present in the room as the precise gestures of the artist. No need for a special genius loci. As if by itself, the duration and intensity of looking shows that nothing stands still and the perceptual space constantly presents itself in a different light. Minimal means open up a sensual spectacle. What may be relevant or not isn't definitely determined. The painterly interventions serve as an incentive for sprawling, associative explorations that can not be completely limited.

"Whatever may be the destinies of painting, its bearer and its frame - the question is always: what's happening here? Whether canvas, paper or wall: it is a stage on which something comes along (if in certain art forms the artist wants nothing to happen, then that too is an adventure). So you have to see the painting as a kind of theatre: the curtain opens, we look, we wait, we hear, we understand; and when the scene is over and the image has disappeared, we remember it"³, as Roland Barthes notes.

When this heightened awareness of the phenomenological qualities and silent sensations of the spatial context arises, one can also question the social context. Disinterested well-being⁴ - insofar as this could ever be a contemporary category of aesthetic experience - may only set in when the interests and constraints of everyday life take a step back. But the art of Julius Heinemann does not displace the elements of space, such as sockets, skirting boards, stains and the like, which remind us of the everyday life of the room. He doesn't strive for the ideal of an artificially cool exhibition space in the form of a white cube, that isolates the art experience from the surrounding environment. On the contrary, it's exactly these neuralgic points he marks and makes the centre of attention. Paradoxically, these little references open up perspectives that no longer necessarily bind the form to the function and allow one's perception a certain aesthetic freedom.

This becomes particularly clear in his interventions outside of exhibition spaces, in spaces that are meant to be forgotten in their emptiness, as anonymous backgrounds for the undisturbed perception of art. These spaces are essentially characterized by an overabundance of objects, information and actions. For example, when he hangs a transparent gauze in front of a bookshelf at an office, the artist respects the processes of its daily operation, but at the same time also allows for aesthetic considerations. In addition to the picturesque charms of an ever-changing composition in space through conscious or unconscious references, it also reveals a gentle form of institutional critique. Not by conceptual negations. Not in the rigor of Yves Klein, who closed the exhibition space for his work *Le Vide* and left the disappointed observers out on the street. Not in the sense of Michel



Asher, who exchanged the office of his gallery with its exhibition rooms and thus exhibited the gallerists themselves. Julius Heinemann leaves both the institutional framework and the spatial conditions largely untouched. His art does not deny established conventions and the context of practical usage, but makes it clear in its subtle resistance that it isn't completely absorbed by it either.

Thorsten Schneider

¹ Comparison to Lucius Burckhardt, *Der kleinstmögliche Eingriff*, Berlin 2013.

² Comparison to Hannes Böhringer, *Auf der Suche nach Einfachheit*, Berlin 2000, p. 29.

³ Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin 1983, p. 65.

⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1974, p.116 [B 5,6 A 5,6].

Kleinstmögliche Eingriffe

Mit kleinstmöglichen Eingriffen¹ reagiert Julius Heinemann auf das, was sich sonst der Wahrnehmung als Beiläufigkeit entziehen mag oder als Störung missachtet wird. Seine feine Sensibilität für Profanes, Peripheres und nicht Besonderes, nimmt die Eigenheiten, Abweichungen, vielleicht sogar Sonderbarkeiten des gegebenen Raumes ernst. Aus fast nichts (*le presque rien*) wird „das gewisse Etwas (*le je-ne-sais-quoi*)“.² Äußerst zurückhaltende Akzente bieten Spielraum, um die Aufmerksamkeit zu verschieben. Vordergründiges dient lediglich als Ausgangspunkt für weitere Entdeckungen. Die Intentionen und Absichten des Künstlers als Autor treten zurück hinter den Intensionen des Raumes *in situ* – jener Fülle anonymer Merkmalen, durch die der Raum als Ort charakterisiert ist. Vorgefundene Spuren prägen den Raum ebenso wie die präzisen Gesten des Künstlers. Einen besonderen *Genius loci* braucht man dafür nicht zu bemühen. Scheinbar wie von selbst zeigt sich in der Dauer und Intensität der Betrachtung, dass nichts still steht und der Wahrnehmungsraum sich stetig in verändertem Licht zeigt. Minimale Mittel eröffnen ein sinnliches Schauspiel. Was auch immer von Belang sein mag, wird nicht definitiv bestimmt. Die malerischen Interventionen dienen als Anreiz für ausufernde, assoziative Erkundungen, die sich nicht absolut begrenzen lassen.

„Welches auch die Schicksale der Malerei sein mögen, welches ihr Träger und ihr Rahmen – die Frage ist immer: Was passiert da? Ob Leinwand, Papier oder Mauer: es handelt sich um einen Schauplatz, wo etwas daherkommt (wenn in bestimmten Kunstformen der Künstler will, dass nichts passiert, dann ist auch das noch ein Abenteuer). So muss man das Bild als eine Art Theater nehmen: der Vorhang öffnet sich, wir schauen, wir warten, wir vernehmen, wir verstehen; und ist die Szene vorbei, das Bild verschwunden, dann erinnern wir uns“³, wie Roland Barthes an anderer Stelle bemerkt.

Aus der Situation heraus, in der sich diese gesteigerte Bewusstheit für die phänomenologischen Qualitäten und stillen Sensationen des räumlichen Kontext ergibt, lässt sich auch nach dem sozialen Kontext fragen. Interesseloses Wohlgefallen⁴ – sofern dies überhaupt eine zeitgemäße Kategorie Ästhetischer Erfahrung sein kann – mag sich erst dann einstellen, wenn die Interessen und Zwänge des Alltags in den Hintergrund treten. Doch verdrängt die Kunst von Julius Heinemann nicht die Elemente des Raumes, wie Steckdosen, Fußleisten, Flecken und dergleichen, die uns an die Alltäglichkeit des Raumes erinnern. Das Ideal eines künstlich kalten Ausstellungsraumes als *White Cube*, das die Kunsterfahrung von der umgebenden Lebenswelt isoliert, wird von ihm nicht bemüht. Im Gegenteil zeigt er gerade diese neuralgischen Punkte und rückt sie ins Zentrum des Interesses. Paradoxerweise eröffnen diese kleinen Verweise Perspektiven, die die Form nicht mehr zwingend an die Funktion binden und der Betrachtung ästhetischen Freiraum ermöglichen.

Besonders deutlich wird dies auch in seinen Interventionen in Räumen, die nicht so sehr wie Ausstellungsräume durch ihre Leere als anonyme Hintergründe für ungestörte Kunstbetrachtung vergessen werden sollen, sondern die wesentlich durch eine Überfülle an Gegenständen, Informationen und Handlungen charakterisiert sind. Wenn er etwa in einem Büro einen transparenten Gazestoff vor ein Bücherregal hängt, respektiert er die Abläufe des täglichen Betriebs, räumt zugleich aber auch Raum ein für ästhetische Be-



trachtungen. Neben den malerischen Reizen einer sich stetig wandelnden Komposition im Raum durch ständige bewusste oder unbewusste Bezüge, lässt sich darin auch eine sanfte Form der Institutionskritik erkennen.

Nicht durch konzeptuelle Negationen. Nicht in der Strenge eines Yves Klein, der für seine Arbeit „Le Vide“ den Ausstellungsraum verschloss und die enttäuschten Betrachter auf der Straße stehen ließ. Nicht im Sinne eines Michel Asher, der das Büro seiner Galerie mit deren Ausstellungsräumen vertauschte und damit die Galeristen selbst ausstellte. Julius Heinemann lässt die institutionellen Rahmenbedingungen als auch die räumlichen Gegebenheiten weitgehend unberührt. Seine Kunst verweigert sich nicht den etablierten Konventionen und Verwertungszusammenhängen, lässt aber in ihrer subtilen Widerständigkeit deutlich werden, dass sie auch nicht restlos darin aufgeht.

Thorsten Schneider

¹ Vgl. Lucius Burckhardt, *Der kleinst mögliche Eingriff*, Berlin 2013.

² Vgl. Hannes Böhringer, *Auf der Suche nach Einfachheit*, Berlin 2000, S. 29.

³ Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin 1983, S. 65.

⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1974, S.116 [B 5,6 A 5,6].



Sumi Kim



Just let it happen

A white canvas can offer a challenging open space to a painter. Sumi Kim is an artist who tries to tackle this challenge in new ways every time. A work can consist of a detailed, elaborate pattern of lines, or it can be shaped by one bold plane of colour. In all her works, Kim seems to have no fear of the emptiness of the canvas. Rather, she embraces it and uses paint to express its spacious potential. Her works convey a strong sense of depth. Transparent layers of lines are covered by new patterns, the thicker applied parts show the texture of oil paint and brush. Often the underlying figures seem to act like shadows of the upper layers.

Because of their life-size format, one can easily lose oneself in the vast space of the paintings. Anybody standing closely in front of it is completely surrounded by the white surface of the painting, creating a strong and slightly awkward awareness of one's bodily presence in the room. Nonetheless, the bold painterly gestures of Kim offer a retreat too, drawing the viewer into a world with its own natural laws. Still the works don't form isolated entities, but connect to their surroundings precisely because of their spacious quality.

In his 2010 lecture *Why are conceptual artists painting again?* Because they think it's a good idea, Jan Verwoert describes how contemporary painters like Mary Heilmann, Tomma Abts, and Elizabeth McIntosh respond to the modernist idea of a linear development in painting. Their work suggests that there will be no end to (or death of) painting, no grand finale that renders all further painting fruitless, but that painting is a task that one devotes oneself to because it simply needs to be done again and again, like doing the laundry. There is not one method or set of rules to be followed. Painting, instead, is a continuously moving cycle: "You don't just lay down the law but you allow for structures to emerge".¹ This is also true for the work of Sumi Kim. There is no standard system for her work, every separate painting develops its own logic through colours, shapes, lines and composition. Drippings and smears indicate that part of the outcome of the painting is also left to chance. Some parts can look accidental when they are purposeful, and vice versa. She doesn't seem to try to control the composition, but allows for the process of painting to bring in new elements, with another detour to follow each time.

Adelheid Smit

¹ Jan Verwoert in his lecture *Why are conceptual artists painting again?* Because they think it's a good idea, 2010 at The Glasgow School of Art. URL: <https://vimeo.com/60549110>.



Lass es einfach geschehen

Eine weiße Leinwand kann einer Malerin einen ziemlich herausfordernden Raum eröffnen. Sumi Kim ist eine Künstlerin, die diese Herausforderung auf immer neue Weise annimmt. Ein Werk kann aus einem detaillierten, aufwendigen Muster aus Linien bestehen oder aus einer einzelnen mutig geformten Fläche aus Farbe. In all ihren Werken scheint Kim keine Angst vor der Leere der Leinwand zu haben. Vielmehr nimmt sie es an und nutzt Farbe, um das räumliche Potenzial dieser Leere zu zeigen. Ihre Werke haben ein starkes Gespür für Tiefe. Transparente Schichten aus Linien werden von neuen Mustern überdeckt. Die dicker aufgetragenen Bereiche zeigen die Textur der Ölfarbe und der Pinsels. Oft scheinen die übermalten Figuren wie Schatten auf der darüber liegenden Schicht zu agieren.

Aufgrund ihres lebensgroßen Formates kann man sich leicht im weiten Raum der Malerei verlieren. Jeder, der nah genug davor steht, wird komplett von der weißen Oberfläche der Malerei umgeben, die ein starkes und etwas unbehagliches Bewusstsein der eigenen körperlichen Präsenz im Raum schafft. Dennoch bietet Kims kühne malerische Geste auch einen Rückzug. In ihrer anziehenden Anmutung, formen die Gemälde Zugänge zu Welten mit eigenen Naturgesetzen. Dennoch bilden diese Werke keine isolierten Entitäten, sondern verbinden sich mit ihrer Umgebung genau wegen ihrer räumlichen Qualitäten.

In seinem Vortrag „Why are conceptual artists painting again? Because they think it's a good idea.“¹ (Warum malen konzeptuelle KünstlerInnen wieder? Weil sie denken es sei eine gute Idee), beschreibt Jan Verwoert, wie zeitgenössische MalerInnen wie Mary Heilmann, Tomma Abts und Elizabeth McIntosh auf die modernistische Idee einer linearen Entwicklung geantwortet haben. Ihre Werke legen viel eher nahe, dass es kein Ende (oder keinen Tod) der Malerei, noch ein großes Finale gibt, das alle weiteren Malereien vergeblich machte, sondern dass Malerei eine Aufgabe ist, der sich jede Malerin widmet, weil es einfach immer wieder getan werden muss, wie Wäsche waschen.

Es gibt nicht eine Methode oder kein Set an Regeln, denen es zu folgen gilt. Malerei ist eher ein beweglicher Kreislauf: „Du legst nicht einfach Regeln fest, sondern erlaubst, dass Strukturen erscheinen“. Dies ist auch in Bezug auf die Werke von Sumi Kim zutreffend. Es gibt kein Standardsystem für ihre Werke. Jedes einzelne Gemälde ist aus einer eigenen Logik aus Farben, Formen, Linien und Komposition entwickelt. Tropfen und Farbspuren weisen darauf hin, dass ein Teil der Resultate der Malerei auch durch Zufall bedingt ist. Einige Bereiche können ungewollt aussehen obwohl sie zielgerichtet sind und vice versa. Sie scheint die Komposition nicht kontrollieren zu wollen, sondern erlaubt dem Prozess des Malens neue Elemente einzubringen, die immer wieder zu neuen Umwegen führen.

Adelheid Smit

¹ Jan Verwoert in his lecture Why are conceptual artists painting again? Because they think it's a good idea, 2010 at The Glasgow School of Art. URL: <https://vimeo.com/60549110>.







No Fear of Nothing

"I pretended I was looking at the blank sheet"

Agnes Martin¹

The paintings of Sumi Kim capture the courageous action of a precise moment on the canvas. *Agir sur la toile* (To react on the canvas), the motto of *l'abstraction lyrique* by Hans Hartung, describes Sumi Kim's attitude just as well. She's not hesitant or insecure in her reductions, but dares to let the decisions she once made stand by themselves, without blurring or diluting them by adding too much. Yet her work is not the narcissistic grand gesture that sees itself as absolutely irrefutable. Rather, she is open for the moment. No trace of *horror vacui*, the fear of the empty canvas, the uncertainty of the beginning. Emptiness, crashing and the possibility of failure seem precisely estimated and therefore less threatening. Instead of a rigorous composition that secures everything in a harmonious order, there seems to be an unusual indifference - in the literal sense - at work, which leaves everything on the canvas as it is and thus exudes a calm serenity.

As if the painter wants to practice the sceptical attitude that Sextus Empiricus describes: "Restraint is also named after the restraint of the mind, so that it does not fix or rules out anything because of the equivalence of the objects in question."² This serenity should also be brought along when devoting oneself to calmly contemplating on the work. Whether the respective painting fails or succeeds - whatever that means - can't be assessed on an ad hoc basis. Only gradually it reveals what is there to be seen.

If one is sensible to the boost empty surfaces can give, one is open to seeing space and depth. "Painting is not only there where the brush has applied colours, but also where no colour covers the canvas"³, as Ingo Meller notes. However, this implies one should take the time to get involved and to look, perhaps discovering something new. The trick is to replace "the concept of opposition with that of slight difference, in other words, with the notion of nuance,"⁴ as Roland Barthes points out.

Sumi Kim's application of colour approaches the primed canvas as a painting ground, until the colours slowly dissolve in it and become indistinguishable from it. It requires some insight to recognize the leading lines when they hide as details in the noisy white. Pale colour unfolds its glow gradually and, with intense observation, starts to stand out from its surroundings. A blue grid structure seems activated by the intensity of the colour and fine white overpainting in the white of the priming. Once the imagination is stimulated, a flickering all-over seems to reach beyond the canvas. On another painting, delicate lines shifting between black and grey hold each other in a loose tension as if they were threads that could be moved to dance by the next breeze. Even a thick dark stroke of green colour is gently levitated by the wide white of the surrounding canvas and loses its superficial dominance. In another work, intense magenta finds its resonance in graded echoes. Emptiness, wherever it appears, is always a space of possibility without which everything else would be unthinkable.

Thorsten Schneider



¹ Agnes Martin, *Writings/Schriften*, Winterthur 1992, p. 53.

² Sextus Empiricus, *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*, Frankfurt a. M. 1985, [196] p. 138.

³ Ingo Meller, *Ölfarbe auf Leinwand*, Cologne 1996, p. 3.

⁴ Roland Barthes, *Das Neutrum*, Frankfurt a. M., p. 101.

„Ich gab vor, ich schaute auf das leere Blatt“
Agnes Martin¹

Die Malerei von Sumi Kim hält die beherzte Aktion eines präzisen Moments auf der Leinwand fest. *Agir sur la toile* (Auf der Leinwand agieren), der Leitspruch der *l'abstraction lyrique* von Hans Hartung trifft ebenso gut die Haltung Sumi Kims. In all ihrer Reduktion ist sie nicht zögerlich oder unsicher, sondern couragiert, die einmal getroffenen Entscheidungen für sich stehen zu lassen ohne sie durch zu viel des Guten zu verwischen oder zu verwässern. Doch ist dies nicht die selbstverliebte große Geste, die sich für absolut unumstößlich hält. Vielmehr ist es die Offenheit für den Moment. Von Horror vacui, der Angst vor der leeren Leinwand, der Ungewissheit des Anfangs, keine Spur. Leere, Absturz und die Möglichkeit des Scheiterns scheinen wohl einkalkuliert und daher weniger bedrohlich. Anstelle einer strengen Komposition, die alles in einer harmonischen Ordnung absichert, scheint hier eine außerordentliche Gleichgültigkeit – im wörtlichen Sinne – am Werk zu sein, die alles auf der Leinwand lässt wie es ist und so eine ruhige Gelassenheit ausstrahlt.

Als ginge es der Malerin darum, sich in jener skeptischen Urteilsenthaltung zu üben, die Sextus Empiricus beschreibt: „Auch die Zurückhaltung ist benannt nach dem Zurückhalten des Verstandes, so dass er wegen der Gleichwertigkeit der fraglichen Gegenstände weder etwas setzt noch aufhebt.“² Diese Gelassenheit sollte man wiederum auch mitbringen, um sich in aller Seelenruhe der Betrachtung zu widmen. Ob das jeweilige Bild scheitert oder gelingt – was auch immer dies bedeuten mag, – lässt sich nicht ad hoc beurteilen. Erst allmählich zeigt sich, was es zu sehen gibt.

Eine feine Sensibilität weiß um die lyrischen Reize von Leerstellen, die der Betrachtung erst Raum und Tiefe eröffnen. „Nicht nur dort, wo mit dem Pinsel die Farben aufgetragen sind, ist Malerei, sondern auch dort, wo keine Farbe die Leinwand bedeckt, ist Malerei“³, wie Ingo Meller feststellt. Dies impliziert jedoch den Appell, sich Zeit zu nehmen, sich einzulassen und zu schauen, um vielleicht doch noch etwas zu entdecken. Es geht darum, „den Begriff der Opposition durch den der leichten Differenz, anders gesagt: durch den Begriff der Nuance“⁴ zu ersetzen, wie wiederum Roland Barthes betont.

Sumi Kims Farbauftrag nähert sich immer wieder der lasierten Leinwand als Malgrund an, bis sie stellenweise darin aufgeht und davon ununterscheidbar wird. Wo der Duktus sich als Detail in weißem Rauschen versteckt, bedarf es einiger Einsicht, um ihn zu erkennen. Blasse Farbigkeit entfaltet erst nach und nach ihr Leuchten und hebt sich in intensiver Betrachtung von ihrem Umland ab. Eine blaue Gitterstruktur etwa erscheint aktiviert durch die Intensität der Farbe und feine weiße Übermalungen in der weißen Farbe des Grundes. Ist die Imagination einmal angeregt, so scheint sich ein flackerndes All-Over über die Leinwand hinaus fortzusetzen. Die zarten zwischen Schwarz und Grau changierenden Linien eines anderen Gemäldes halten sich gegenseitig in solch lockerer Spannung, als seien sie Fäden, die vom nächsten Luftzug zum Tanzen gebracht würden. Selbst ein dicker dunkler Strich grüner Farbe wird durch das weite Weiß der umliegenden Leinwand

sanft in der Schweben gehalten und verliert seine vordergründige Dominanz. In einem anderen Gemälde findet intensives Magenta seinen Nachhall in abgestuften Echos. Leere, wo immer sie auftaucht, ist immer Möglichkeitsraum, ohne den alles andere undenkbar wäre.

Thorsten Schneider

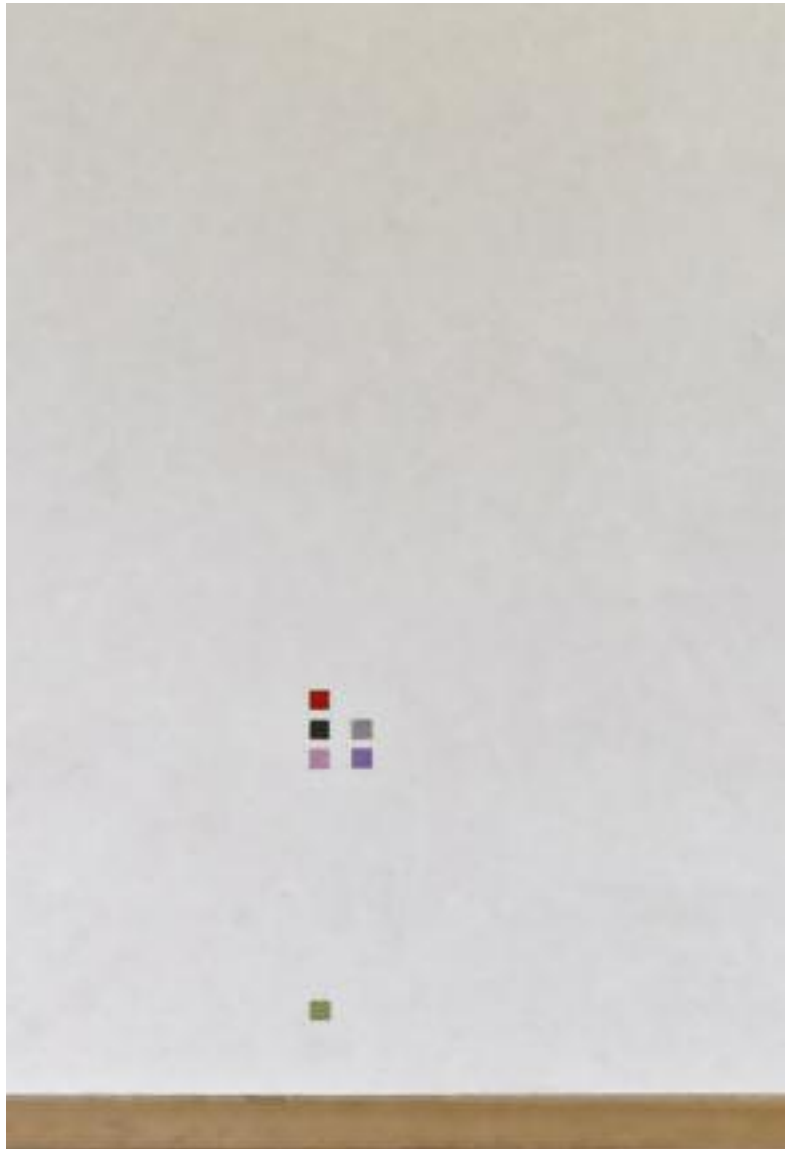
¹ Agnes Martin, *Writings/Schriften*, Winterthur 1992, S. 53.

² Sextus Empiricus, *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*, Frankfurt a. M. 1985, [, 196] S. 138.

³ Ingo Meller, *Ölfarbe auf Leinwand*, Köln 1996, S. 3.

⁴ Roland Barthes, *Das Neutrum*, Frankfurt a. M., S. 101.





Andreas Karl Schulze



Living on the edge

Within the oeuvre of Andreas Karl Schulze, seemingly opposite or divided qualities are brought together within a continuously adapting ecosystem of colour, shape and space. Wherever he creates his works – be it in museums, public space or in-between-places like alleys and electricity cabinets – he reinvents his own logic to respond to these spaces in surprising and subtly humorous ways.

His work is both systematic and spontaneous. With a keen eye for rhythm and structure, he lets the given situation determine his next move, sticks to a pattern and then breaks it up again. In the last few years he has always used the same twelve colours, but their combinations and relationships are continuously shifting, both complementing and challenging each other. The work can function within a designated 'art space', but can just as easily create this designation itself, in an unexpected place like a random wooden panel lying around in the hallway.

The squares form separate pieces, yet are also part of a total installation or environment. The viewer is able to focus on one square, or on a smaller composition of the coloured fabrics. Alternatively, these elements can also be perceived as part of one large installation that make up a series of exhibitions, like atoms forming molecules, that form a leaf that's part of a tree.

Karl Schulze's fabric squares are both painting and installation, both two- and three-dimensional. His sense of composition and colour-relations originates from his practice in painting on canvas, yet his choice to leave the canvas and place the fabric pieces onto the wall itself generates a spacious perception of the work. One is both standing in front of it and within it at the same time.

This sense of double positioning also goes for the work's attitude towards the exhibition space on a conceptual level. Though the work needs the space and helps to unlock it in new ways, simultaneously the playful patterns with which Andreas Karl Schulze responds to his surroundings seem to ever so slightly mock their temporary home too. The artist shows that you can be both with and against the white cube all the same.

The visual language of Karl Schulze is abstract, but can be used to suggest pictorial or linguistic meaning. Often the artist uses the squares to repeat the shape of an existing element in the space, mimicking it to express qualities like coincidence or awkwardness, and the artist has often used the squares to form (plays of) words. Abstract composition and a communicating image or language can both be perceived as depending on the position taken within this space. For unplugged..., the artist created a work that is at the same time a paper work and a work on paper: a string of squared paper squares are hanging from a coat stand, on the middle piece of paper he coloured two tiny squares black. Untitled (Die Weiße Frau).

Adelheid Smit



Leben am Rande

Im Œuvre von Andreas Karl Schulze sind scheinbar widersprüchliche oder unterschiedliche Qualitäten in einem bewusst adaptierenden Ökosystem aus Farbe, Form und Raum zusammen gebracht. Wo immer er seine Werke realisiert – sei es in Museen, im öffentlichen Raum oder in Zwischenräumen, Gassen und Stromkästen – erfindet er seine eigene Logik immer wieder neu, um auf diese Räume in überraschender und humorvoller Weise zu reagieren.

Sein Werk ist sowohl systematisch als auch spontan. Mit scharfem Blick für Rhythmus und Struktur, lässt er die gegebene Situation seinen nächsten Schritt bestimmen, um an einem Muster festzuhalten und es dann wieder zu brechen.

In den letzten Jahren nutzte er immer dieselben zwölf Farben. Aber ihre Kombination und Relation verlagert sich kontinuierlich, sich zugleich komplementierend und herausfordernd. Sein Werk funktioniert in einem ausgewiesenen Kunstraum, kann aber gleichermaßen einfach, selbst einen unerwarteten Ort, wie eine zufällig herumliegende Holzplatte im Flur, als solchen bestimmen.

Die Quadrate formen separate Werke, sind aber auch Teil einer umfassenden Installation oder eines Environments. Die BetrachterIn ist in der Lage sich auf ein Quadrat oder eine kleine Komposition farbiger Stoffe zu fokussieren oder diese als Teil einer größeren Installation zu erkennen, die wiederum Teil einer ganzen Serie von Ausstellungen ist – wie Atome, die Moleküle formen, die ein Blatt formen, das Teil eines Baums ist.

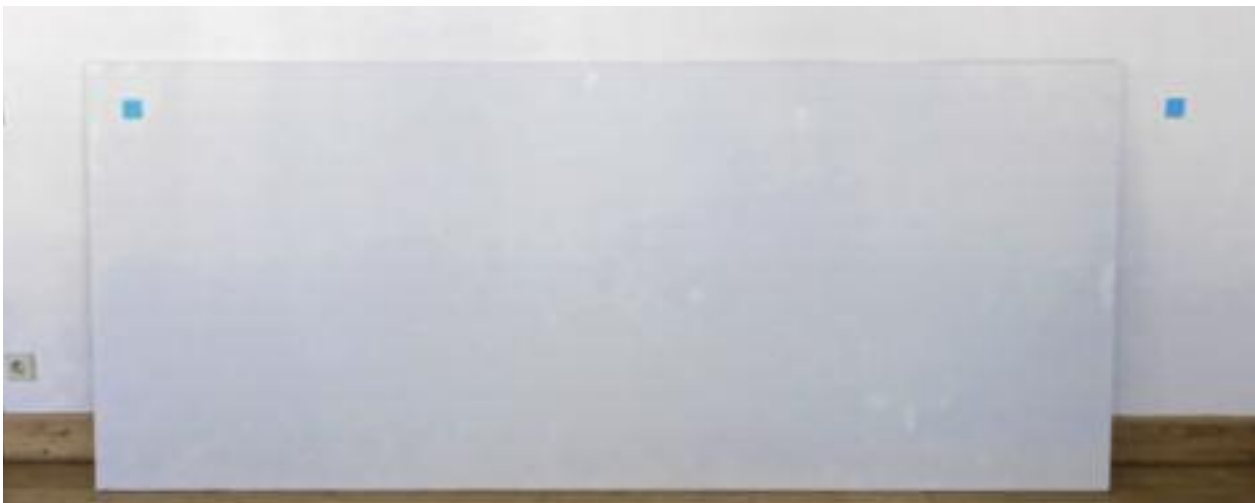
Seine Stoffquadrate sind zugleich Malerei und Installation, beides; zwei- und dreidimensional. Andreas Karl Schulzes Praxis stammt von der Malerei auf Leinwand, sein Sinn für Komposition und Farbrelationen sind damit sehr eng verbunden, aber seine Entscheidung, die Leinwand zu verlassen und die Stoffstücke direkt auf der Wand selbst zu platzieren, ermöglicht eine räumliche Erfahrung des Werks. Man steht zugleich davor und mitten darin.

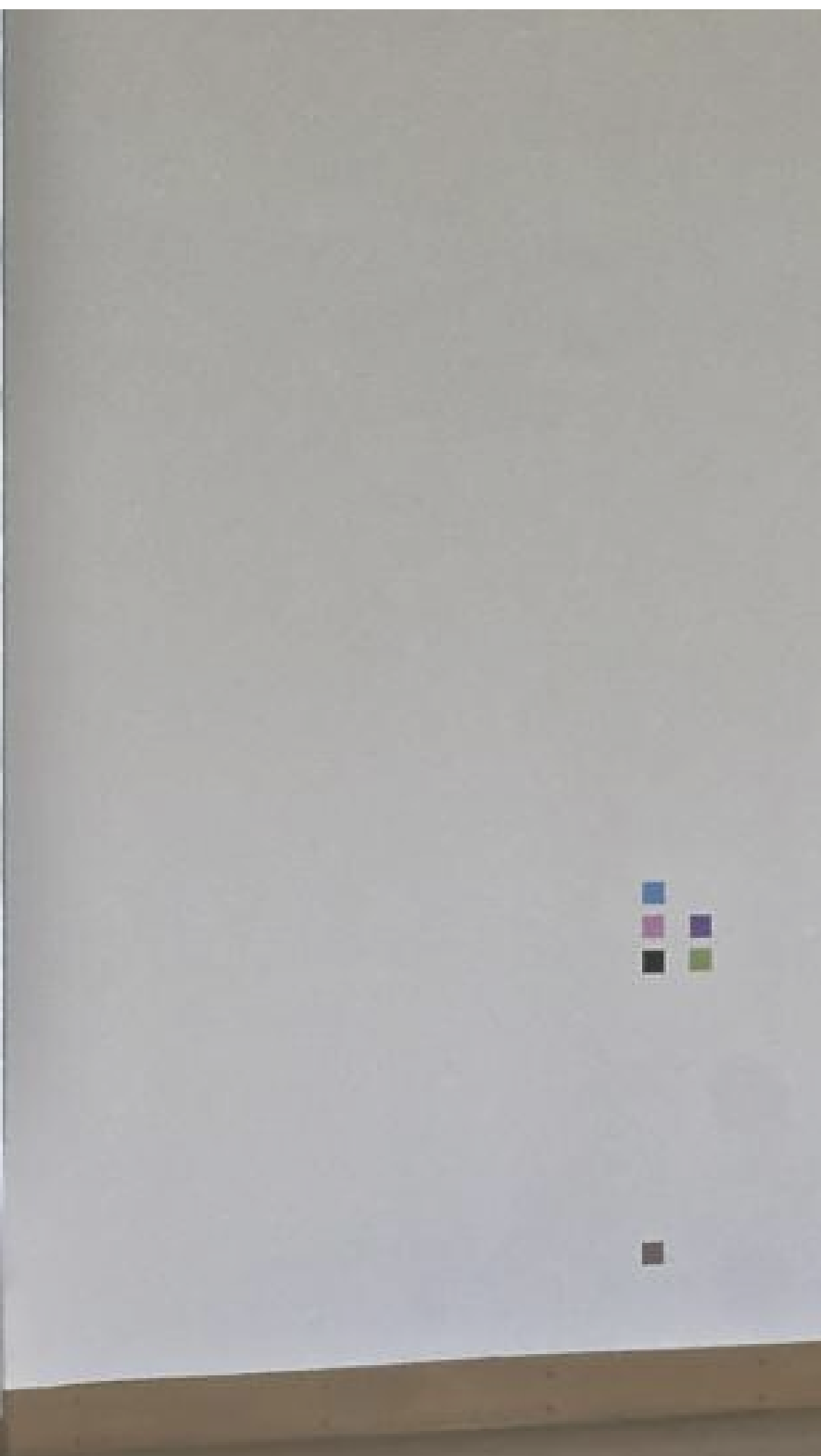
Dieser Sinn für doppelte Positionierung gilt ebenso für die Haltung des Werkes gegenüber dem Ausstellungsraum und einer konzeptuellen Ebene. Obschon das Werk den Raum braucht und hilft diesen auf neue Weise zu erschließen, scheinen die spielerischen Muster, mit denen Andreas Karl Schulze auf diese Umgebung reagiert, ihr temporäres Heim auch ein wenig zu verspotten. Der Künstler zeigt, dass man tatsächlich für und gegen den ‚White Cube‘ zugleich sein kann.

Die visuelle Sprache von Andreas Karl Schulze ist abstrakt, kann aber auch gebraucht werden, um bildliche oder wörtliche Bedeutung zu suggerieren. Oft nutzt der Künstler das Quadrat, um bereits existierende Elemente im Raum zu wiederholen und nachzuahmen, um Zufall oder Unbeholfenheit auszudrücken. Auch hat der Künstler das Quadrat schon oft benutzt um Worte zu formen. Abstrakte Komposition und ein kommunikatives Bild oder eine Sprache können abhängig von der Position im Raum wahrgenommen werden. Für *unplugged...* realisierte der Künstler ein Werk, das sowohl eine Papierarbeit als auch eine

Arbeit auf Papier ist: Ein Faden mit quadratischen Papieren hängt von einem Kleiderständer. In der Mitte des Blattes malte er zwei winzige Quadrate schwarz und nannte es *Ohne Titel (die Weiße Frau)*.

Adelheid Smit







a k s upunctures (or the good guest)

"... until the contrary is proven, painting is by definition objectively reactionary"
January 3rd, 1967, Buren, Mosset, Parmentier, Toroni¹

With Andreas Karl Schulze, "there is little to see and much to think about"². The precise pragmatics with which he detects and points out the potential of peripheral phenomena is not exhausted by his sensitivity to spatial presence, which he makes perceptible in subtle ways. It's not enough to see what is immediately visible. 5 x 5 cm sized, monochrome squares. 12 colours freely combinable. Notwithstanding chance. Placed in playful rigor. His restrained reduction speculates on the reactions and reflections of the recipients.

Paradoxically, Schulze's art is both the denial and the stage of two perspectives or ways of seeing that can be interpreted either as a hyper-affirmation or a deconstruction of the given space. Acting almost like colour pattern cards that photographers use for their white balance, they produce fundamentally different images, depending on which colour accent one focuses on. The interaction between the colours in front of the white wall leaves room for processual observations that can't be silenced. All corners and edges provide something worthy to look at. Anyone who commits to it will find experimental fields for perceptual psychological analyses. Not unlike Josef Albers' investigations, expanded only by the categories of given space.

In all sensory pleasures that may arise, Andreas Karl Schulze avoids metaphysical glorification. Any inclination towards the cult of "pure seeing" is broken by an almost simple distractive logic. Architectural peculiarities, disruptive elements, and trivial functionalities serve as acupuncture pins, which reveal the spatial relationships in an astonishingly effortless way. A delicate form of empathy puts the seemingly ephemeral in the centre of attention, reversing established standards of visual pleasure and disregard. The unrestrained use of the material unfolds its own sense of humour, before either false pathos or esotericism arises. The ideal of a neutral white cube as a cooling chamber for an absolute law of art doesn't exist.

This renunciation of great gestures holds another profound quality of the works of Andreas Karl Schulze: a quiet form of institutional critique, which could be overlooked only too easily. Unlike futile provocation, this art benefits from the institutional context to which it responds like a parasite. In situ, the exhibition space is taken so seriously that the formalized references overflow every claim to uniqueness until it flips back to daily reality. Here we find a certain relation to the reduced strategy of BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni).

BMPT also, draw on radical basic forms of the pictorial, in order to mark the institutional space. But whereas they focus on negation and contrast, Schulze lets the sensitive pleasure of perception in again. His criticism doesn't aim for confrontation and may go undetected by many. It starts with the obvious but unconscious, and subtly brings significant things in motion. Of course, this does not solve the "fine differences"³ of the art field with one patent formula. Nonetheless, by refraining from viewing the art space as a privileged

space, but instead as one among many, the thresholds are noticeably lowered. This art holds on to a happy form of independence with nomadic light luggage. When the art space closes, it moves on. Whether it's still about painting remains unsolved. Nobody has to prove anything here.

Thorsten Schneider

¹ Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, 'Brief gegen die Salons', in: Daniel Buren, Achtung!, Dresden/Basel 1995, p. 47.

² Jean-François Lyotard, 'Malerei des Geheimnisses im Zeitalter der Postmoderne. Baruchello', in: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, p. 118.

³ Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, Frankfurt a. M. 1987.



akupuncture (oder der gute Gast)

„... Malerei ist bis zum Beweis des Gegenteils aus Berufung objektiv reaktionär.“

3. Januar 1967, Buren, Mosset, Parmentier, Toroni¹

Bei Andreas Karl Schulze „gibt es wenig zu sehen und viel zu denken.“² Die präzise Pragmatik, mit der er die Potenziale peripherer Phänomene aufspürt und aufzeigt, erschöpft sich gerade nicht in der Sensibilität für räumliche Präsenz, die er subtil wahrnehmbar macht. Es genügt nicht zu sehen, was augenblicklich sichtbar ist. 5 x 5 cm große, monochrome Quadrate. 12 Farben frei kombinierbar. Nicht ohne Einbezug des Zufalls. In verspielter Strenge gesetzt. Seine zurückhaltende Reduktion spekuliert auf Reaktionen und Reflexionen der RezipientInnen.

Paradoxerweise ist Schulzes Kunst sowohl Entzug als auch Projektionsfläche zweier Perspektiven oder Sichtweisen, die sich entweder als Hyperaffirmation oder Dekonstruktion des gegebenen Raumes interpretieren lassen. Als handelte es sich um Farbmusterkarten, die Fotografen für ihren Weißabgleich benutzen, ergeben sich grundlegend andere Bilder, je nachdem auf welchen farbigen Akzent man fokussiert. Die Interaktion der Farben vor der weißen Wand lässt Spielraum für prozessuale Wahrnehmungen, die sich nicht still stellen lassen. Sehenswertes gibt es an allen Ecken und Kanten. Wer sich darauf einlässt, findet Experimentierfelder für wahrnehmungspsychologische Analysen. Den Untersuchungen von Josef Albers nicht unähnlich, nur um die Kategorien des gegebenen Raumes erweitert.

Bei allen Sinnesfreuden, die sich einstellen mögen, meidet Andreas Karl Schulze metaphysische Verklärungen. Jede Neigung zum Kult eines „reinen Sehens“ wird durch die fast simple Ableitungslogik gebrochen. Architektonische Eigentümlichkeiten, Störelemente, banal Funktionales dienen als Akupunkturpunkte, die bestechend einfach die räumlichen Zusammenhänge offenlegen. Ein feines Einfühlungsvermögen rückt scheinbar Ephemeres ins Zentrum des Interesses und kehrt damit etablierte Maßstäbe zwischen visuellem Wohlgefallen und Missachtung um. Der unaufgeregte Einsatz der Mittel entfaltet seinen ganz eigenen Humor, bevor noch falsches Pathos oder Esoterik entsteht. Das Ideal eines neutralen White Cube als Kältekammer für einen absoluten Kunstanspruch gibt es nicht.

In diesem Verzicht auf große Gesten steckt eine weitere sehr grundlegende Qualität der Arbeiten von Andreas Karl Schulze: Eine leise Form der Institutionskritik, die nur zu leicht übersehen werden könnte. Statt vorgeblicher Provokation profitiert diese Kunst parasitär vom institutionellen Kontext, auf den sie reagiert. In situ wird der Ausstellungsraum so ernst genommen, dass die formalisierten Bezüge jeden Anspruch auf Einzigartigkeit übererfüllen bis dieser wieder in Alltäglichkeit zurückkippt. Hier liegt auch eine gewisse Nähe zur reduzierten Strategie von BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni). Auch sie ziehen sich auf radikale Grundformen des Malerischen zurück, um damit den institutionellen Raum zu markieren. Wo diese aber auf Negation und Kontrast setzen, lässt Schulze die sensible Lust am Wahrnehmungsspiel wieder zu. Seine Kritik ist nicht auf Konfrontation aus und mag vielen unentdeckt bleiben. Sie setzt beim Offensichtlichen, aber Unbewussten an und verschiebt unmerklich Entscheidendes. Freilich löst dies



die „Feinen Unterschiede“³ des Kunstfeldes nicht mit einer Patentrezeptur auf. Doch indem man den Kunstraum nicht sosehr als privilegierten, sondern vielmehr als einen unter vielen wahrnimmt, werden die Schwellen spürbar herabgesetzt. Diese Kunst bewahrt sich eine fröhliche Unabhängigkeit mit nomadisch-leichtem Gepäck. Wenn der Kunstraum schließt, zieht sie weiter. Ob es sich dabei noch um Malerei handelt, sei dahingestellt. Hier muss niemand etwas beweisen.

Thorsten Schneider

¹ Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, Brief gegen die Salons, in Daniel Buren, Achtung! Dresden/Basel 1995, S. 47.

² Jean-François Lyotard, Malerei des Geheimnisses im Zeitalter der Postmoderne. Baruchello, in: ders., Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986 S. 118.

³ Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, Frankfurt a. M. 1987.

Colophon

Publisher

Derik-Baegert-Gesellschaft e.V. Schloss Ringenberg

Curators and authors

Thorsten Schneider & Adelheid Smit

Artists

Sumi Kim, Julius Heinemann & Andreas Karl Schulze

Design

Thorsten Schneider

Print

Druckerei Kettler, Bönen

Copy editing

Jasmijn Obispo (English) & Anna Storm (German)

English/ German translation and copy editing

Thorsten Schneider & Adelheid Smit

Photography

Julius Heinemann (works Julius Heinemann)

Thorsten Schneider

Thanks to

The artists, Gudrun Bott & Marcus Lütkemeyer, Jesper Garst-Smit, Anna Storm, Anne Krönker, Christof John, Jonas Maas, Stefan Ramírez Pérez, Hanni Reddmann, Klaus Weiler & Team Schloss Ringenberg

Edition of 300

© 2018 All rights reserved by the artists, authors and curators

ISBN:978-90-828732-1-4

The exhibition *unplugged...* (26.05 - 15.07.2018, Schloss Ringenberg Hamminkeln) is part of plugin, which takes place in light of the INTERREG VA Deutschland-Niederland 2014-2020 programme. plugin is made possible by the support of the European Union and the INTERREG partners deutschland-niederland.eu.

