

STRZELECKIBOOKS

SCHIRIN KRETSCHMANN INSOMNIA BUT SALSA



**SCHIRIN
KRETSCHMANN**

**INSOMNIA
BUT
SALSA**

**SCHIRIN
KRETSCHMANN**
INSOMNIA
BUT
SALSA



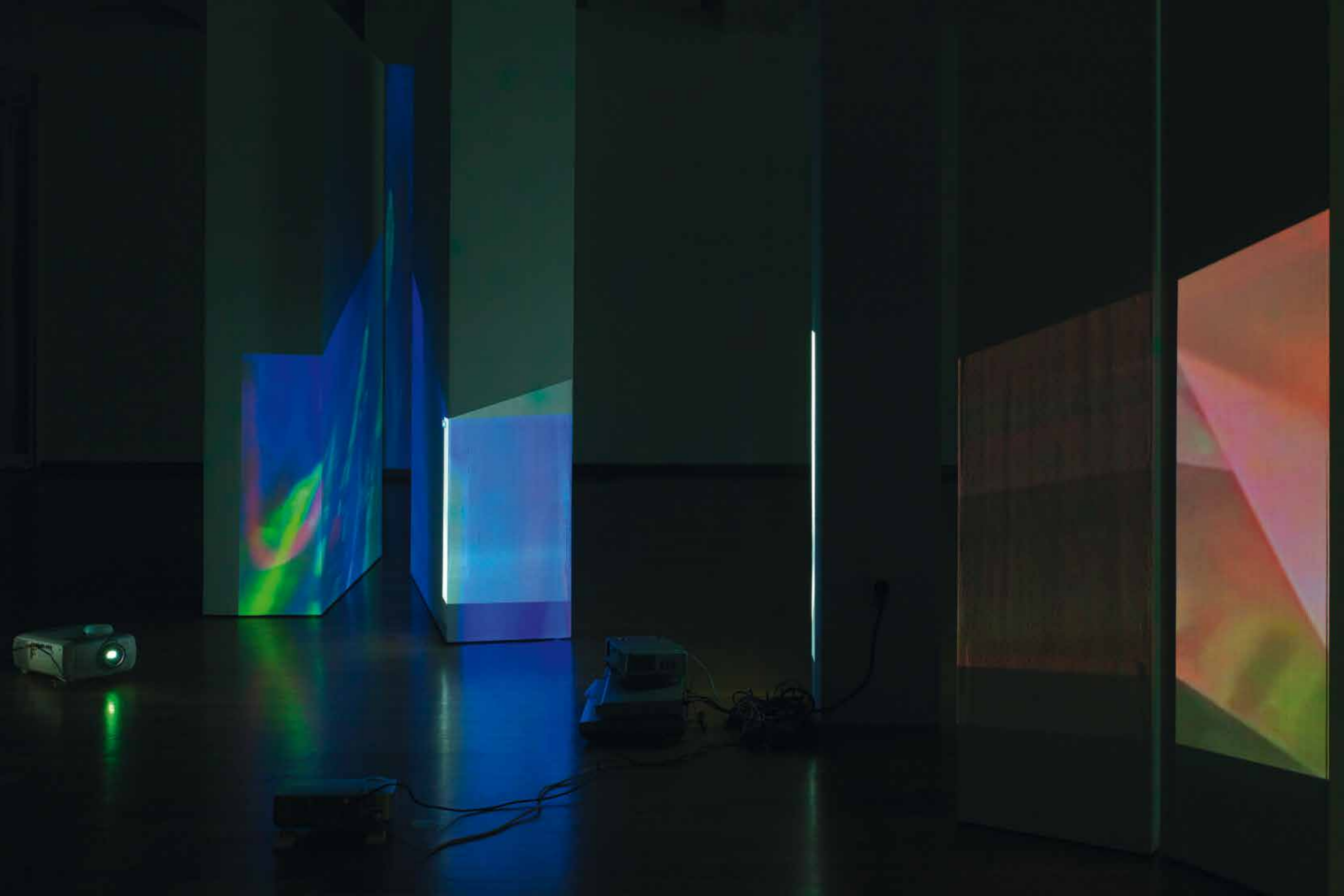












MALEREI, IN DER SICH ALLTÄGLICHES EREIGNET

Schirin Kretschmann im Gespräch mit Bernhart Schwenk

BERNHART SCHWENK: Wie sehr verbindet sich Ihr künstlerisches Selbstverständnis mit der Malerei?

SCHIRIN KRETSCHMANN: Die Malerei ist die stärkste Reibungsfläche meiner Arbeit.

BS: Heißt das, dass Sie sich von Anfang an als Malerin verstanden haben?

SK: Nein. Am Anfang gab es einfach eine Neugier an der Erkundung sichtbarer Dinge und gleichzeitig ein Kennenlernen von Malerei – zeitgenössischer, aber auch älterer und alter Malerei. Dabei spürte ich, dass mein Interesse an unterschiedlichsten Alltagsereignissen und eine konventionelle Malereipraxis auseinanderliefen.

Ich wollte mich mit diesen Dingen auseinandersetzen und dabei nah an den visuellen Qualitäten bleiben, die mich so faszinierten. Ursprünglich wollte ich Dokumentarfilmerin werden, habe mich dann aber doch für das Studium in einer Malereiklasse entschieden und versuchte, die Möglichkeiten der Malerei für mein Interesse zu nutzen. Es gab keinen Konflikt zwischen dem, was ich untersuchte, und meiner Herangehensweise – das lag wohl daran, dass es von Anfang an die Frage danach gab, was der Malerei wesentlich ist, was sie leisten kann. Ich begann, in verschiedenen Umgebungen Situationen zu entwickeln, die für mich als Malerei wahrnehmbar waren. Diese grundsätzliche Haltung habe ich Leni Hoffmann zu verdanken, bei der ich in Karlsruhe studiert habe.

BS: Wie lässt sich diese grundsätzliche Sicht auf die Malerei genauer beschreiben?

SK: In unserer Klasse wurde Malerei jenseits des Tafelbildes diskutiert – und Form als Resultat einer Handlung, die dem Lebensalltag entlehnt ist. Leni Hoffmann schickte mich auf die Suche nach dem, was Farbe für mich bedeutete. Ich hörte auf, im Atelier zu arbeiten und folgte der Intuition, meinen Augen und einer Videokamera. So kam ich zu Experimenten mit einfachen Videos, die ich im Stadtraum aufgezeichnet hatte. Ich projizierte sie auf Wände und Materialien unterschiedlicher Qualität: Daraus entstanden Verbindungen aus einer projizierten Lichtfarbe, natürlichen Lichtquellen und der Eigenwertigkeit des materiellen Trägers. Indem

ich die Videos nicht in der Black Box oder auf einem Monitor zeigte, sondern bei Tageslicht über unregelmäßige oder gefaltete Strukturen flattern ließ, setzte ich sowohl die Grenzen als auch die Schärfe der Projektion aufs Spiel. Es ging dabei nicht um den Selbstzweck einer Überschreitung konventioneller Displays, sondern um die Zerstörung der Illusion eines „Fensters zur Welt“ und um die Sichtbarmachung des Herstellungsprozesses – darum, die Grenzen des malerischen Bildes aufzubrechen. Die Verbindung von Licht und der Oberfläche des Trägers machte für mich eine Malerei möglich, die den Realraum des Betrachters teilen kann, indem sie ihre Grenzen in der Fläche, im Raum und in der Zeit offenlegt.

BS: Eine Art malerischer Realismus?

SK: Ja, denn es ging immer stärker darum, durch spezifische Setzungen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Hier und Jetzt zu lenken. Meine Arbeit hat sich dann in diesem Sinne weiterentwickelt und wurde geprägt durch längere Aufenthalte in Großstädten und die Auseinandersetzung mit Künstlern, die in ihren Arbeiten den Einsatz von Farbe dynamisieren und vom statischen und flachen Träger loslösen – etwa Hélio Oiticica, dessen Arbeiten ich in Mexiko kennenlernte. Überhaupt war Mexiko wichtig für mich, vor allem durch den intensiven Einsatz von Farbe in der Alltagswelt, die für uns Europäer ziemlich ungewohnt ist. Da tun sich plötzlich Schlüsselbilder auf.

BS: Was sind das für Schlüsselbilder?

SK: Ich liebe Spaziergänge in fremden Städten, habe aber nicht immer eine Kamera dabei, um die Dinge, die mich interessieren, aufzunehmen – meistens lassen sie sich auch gar nicht fotografieren. Oft mache ich dann kleine Notizen, so wie diese hier, die ich in Istanbul aufgeschrieben habe:

„Beim Spazieren in den engen Gassen treffe ich auf eine Baulücke. Dahinter eine perfekt gestrichene hellgelbe Brandwand, zwanzig Meter hoch und zehn Meter breit. Inmitten der Brandwand eine winzige Öffnung, etwa in der Größe eines DIN-A4-Papiers, die meinen Blick

anzieht. Plötzlich erscheinen zwei Frauen am Dach des Hauses und werfen schnell nacheinander die Einzelteile eines roten Schrankes herunter. Zackzackzack, die hellgelbe Fläche wird scharf von den fallenden Möbelstücken zerschnitten, bevor diese laut aufprallen und dabei Staub aufwirbeln. Dann Stille. Kurz darauf kommen zwei Jungen aus dem Haus und versuchen, die Reste der Möbelstücke aufzusammeln. Ein Nachbar öffnet das Fenster und ruft ihnen etwas zu. Eine Frau hat die ganze Szene von ihrem Balkon überblickt, winkt mir lachend zu und hängt weiter ihre Wäsche auf.“

Dieses Bild von der Baulücke hat das unmittelbar Wahrgenommene verbunden mit Erfahrungen und Empfindungen, die ich selbst mit in dieses Bild hineingetragen habe. Ich habe die Situation als einen vielschichtigen, bildlichen Prozess erfahren.

BS: Ihre Beschäftigung mit der Malerei, Ihre Befragung von Farbe bekam dann auch noch eine theoretische Seite. Welche Anknüpfungspunkte haben Sie bei der wissenschaftlichen Arbeit für sich gefunden?

SK: Wichtige Impulse waren Fragen zum Verhältnis von Bildlichkeit und Temporalität, die in Basel ausgehend von Gottfried Böhm verhandelt werden. Aber auch die Lektüre von Norman Bryson, der die Malerei als Zeichensystem stark macht. Bryson kritisiert ja gerade eine Kunstgeschichte, die der Malerei des Westens das Anliegen unterstellt, durch die Aufzeichnung visueller Erfahrung eine Replik der Welt schaffen zu wollen. Für ihn ist Malerei mehr als eine Wahrnehmungsaufzeichnung, sie ist eine durch Signifizierung hergestellte Bildordnung, die über ihren kontextuellen und historischen Gehalt lesbar wird. Im Bau dieser Bildordnung werden nach Bryson aber nicht nur Zeichen gesetzt, sondern auch sehr viele Dinge mitgeführt, die Teil des Herstellungsprozesses sind.

BS: Konnten Sie diese theoretische Auseinandersetzung denn leicht in Ihre künstlerische Arbeit übertragen?

SK: Nicht sofort. Am Beginn meiner Forschungen in Basel hatte ich sogar einen starken Rollenkonflikt damit,

als Künstlerin in einem rein wissenschaftlichen Kontext zu arbeiten. Der innere Rechtfertigungsdruck erzeugte eine Intensivierung der theoretischen Arbeit. Und vorübergehend tat es meinen künstlerischen Prozessen weniger gut, wenn sie von der Arbeit an Begriffen überlagert und vereinnahmt wurden. Aber natürlich gibt es künstlerische Arbeiten, die in dieser Zeit entstanden sind – zum Beispiel *If You're Lucky, Your Car Is Red*. Da spielt die Zeichenhaftigkeit von Farbe eine größere Rolle als ihre rein sinnliche Erfahrbarkeit. Sicherlich haben mich Texte wie der von Bryson gerade deshalb so interessiert.

BS: War Ihnen das immer so bewusst, wie Sie es heute sehen?

SK: Nein, ich erkenne das alles erst rückblickend so. Da meine Arbeit stärker intuitiv als von konzeptuellen Überlegungen motiviert ist, wurde sie als Malerei angegriffen. Und die Sprachlosigkeit in Bezug auf das, was in der eigenen Arbeit wichtig ist, löste damals durchaus auch bei mir Zweifel aus: Auf wie dünnes Eis begeben sich mich, wenn ich meine Arbeit in den Kontext von Malerei stelle, wenn ich selbst behaupte, dass es Malerei ist?

BS: Weshalb sind Sie dennoch bei der Malerei geblieben – oder anders gefragt: Warum sind Sie dabei geblieben, das, was Sie machen, Malerei zu nennen?

SK: Darüber denke ich nicht nach. Wenn ich arbeite, dann sage ich nicht, dass ich male. Ich arbeite – und dabei gibt es definitiv auch malerische Interessen. Ich werfe nicht den Begriff der Malerei voraus, um ihn dann zu verfolgen oder einmal Erkanntes zu erfüllen. Aus so einem Vorgehen würden sich für mich sehr viele Möglichkeiten und Perspektiven verstellen und kein lebendiger Arbeitsprozess ergeben. Meine Arbeit hat sich entwickelt durch verschiedene Versuchsanordnungen, die einen Rahmen schaffen, in dem sich Alltägliches ereignen kann und so auch neue Möglichkeiten des Malerischen sichtbar machen. Alle Arbeiten greifen mit einem ausgewählten Mittel in eine gegebene Struktur ein. Es sind Interventionen, die sich auf den realen Raum und die reale Zeit beziehen und über eine Oberfläche – gemeint sind malerische Verdichtungen aus Farbauftrag

und Träger – ein ortsspezifisches Potenzial zur Sichtbarkeit bringen. Die Oberflächen motivieren den Einstieg in einen Wahrnehmungsprozess zunächst visuell und weiten sich dann auf das Umfeld einer malerischen Setzung aus.

BS: Das Verständnis von Malerei hat sich in den vergangenen Jahrzehnten stark erweitert. Hat Sie das in Ihrem künstlerischen Denken bestätigt?

SK: In meiner Studienzeit war mein Umgang mit dem Malereibegriff durch eine große Befangenheit vor der Kraft der Sprache geprägt. Heute ist er freier, weil meine bisherige Arbeit hinter mir steht. Das Malerische ist der Einstieg für eine Auseinandersetzung mit Möglichkeiten von realen Orten. Wenn über den visuellen Sinn auch alle anderen Sinne aktiv werden, öffnen sich Grenzen von Medien der Darstellung und Modalitäten der Wahrnehmung.

BS: So langsam beginnt man zu schätzen, wie flexibel Malerei sein kann, wie mühelos sie sich mit anderen Medien verbindet, deren Spezifika sie aufnimmt.

SK: Die Malerei ist eine der ältesten künstlerischen Traditionen, die sich heute vor allem durch Pluralismus auszeichnet: Das heißt, dass kein bestimmter Stil andere Stile dominiert und traditionelle Techniken um zeitgenössische Medien, Technologien oder Alltagsmaterialien erweitert werden. Auch wenn die Werkbegriffe sehr verschieden und auch bei Künstlern einer Generation oft kaum mehr vergleichbar sind, gibt es Kontinuitäten zu Traditionen und zu dem, was der Malerei wesentlich ist.

In diesem Sinne ließen sich viele meiner Arbeiten ohne Weiteres auch als Installation, Raumzeichnung oder Aktion beschreiben, und sie haben über das Prozessuale Verbindungen zur Aktions- und Performancekunst. Das Bewegtbild des Videos und synästhetische Effekte schaffen Bezüge zum Film, die multimedialen Inszenierungen zu Aufführungen der darstellenden Künste. An die ausgestellten Formen meiner Arbeit lassen sich nicht die identischen Kriterien wie an ein Tafelbild herantragen, weil sie unter anderen Bedingungen entstehen, gezeigt, konserviert, ja, auch unter anderen Bedingun-

gen verkauft werden. Was vergleichbar ist, sind einige aus einem malerischen Interesse heraus verfolgten phänomenologischen, semiotischen und formalästhetischen Aspekte. Und ich denke, hier setzt das Begriffliche wieder ein – und zwar auf der Ebene der sprachlichen Verständigung, in der Herstellung von Kontinuitäten, in der Zuordnung zu Diskursen.

BS: Das ist, denke ich, ganz zentral in Ihrer künstlerischen Arbeit: dass Sie diese als eine Untersuchung begreifen, die bei jedem Werk immer wieder neu und jeweils ganz grundsätzlich einsetzt.

SK: Meine Arbeit als Malerei zu befragen, ist ein Spiel, das mit der Zeit immer interessanter wird für mich. Aber es geschieht im Bewusstsein der Wirksamkeit von Sprache. Ich denke in diesem Zusammenhang immer wieder an die Rezeption der frühen Arbeiten von Daniel Buren, wo die Kunstkritik nie an den Texten vorbeikam, die er seinen Arbeiten zur Seite gestellt hatte.

BS: Diesen Parallelzusammenhang zwischen sprachlichem und bildnerischem Ausdruck sehen Sie auch bei Ihrer Arbeit?

SK: Nicht ganz, die Sprache ist der Entwicklung meiner Arbeitsweise immer nachgeordnet.

BS: Kommen wir noch mal zur Eingangsfrage zurück, Ihrem Selbstverständnis als Malerin. Was macht Malerei für Sie aus?

SK: Die wichtigsten Eigenschaften, die eine künstlerische Arbeit für mich zur Malerei machen, sind mit der Funktion der Oberfläche verbunden. Oberflächen werden ja mathematisch als die Menge aller Randpunkte eines Körpers verstanden. Oder physikalisch als die Grenzfläche, die einen Feststoff oder eine Flüssigkeit von ihrer Umgebung abgrenzt. Ich habe den Eindruck, dass in der Diskussion um das Tafelbild der Oberfläche als Grenzfläche keine so große Bedeutung zukommt – weil das Bild meistens als zweidimensionales Objekt definiert wird und seine Grenzfläche zur äußeren Umgebung mit dem Objekt selbst fast identisch ist.

BS: Zumindest ist dies das heute noch vorherrschende Verständnis von Malerei.

SK: Ja, im Allgemeinen wird das Bild im Sinne Green-

bergs noch immer als flach begriffen, und die Frage nach seiner Oberfläche spielt keine große Rolle, weil die Fläche als Ort der relationalen Ordnung des Sichtbaren verstanden wird. Eine Betonung der Zweidimensionalität unterschlägt aber, dass die aufgespannte Bildfläche gerade in ihrer Stofflichkeit zur entscheidenden Grundlage der bildlichen Darstellung wird, die farbige Qualitäten als gleichfalls materielle Qualitäten sichtbar macht. Mich interessiert, was sich an dieser und durch diese Oberfläche ereignet: Wenn ich eine Farbsetzung als Intervention ansehe und die bildliche Aktivität nicht nur auf die begrenzte Form beziehe, wird eine Räumlichkeit und Temporalität jenseits dieser Form relevant – die Umgebung, die das Außen dieser Form ist. Das, was in einer zweidimensionalen Malerei auf einem mobilen Träger außerhalb der Bildränder verortet ist, erhält dann eine signifikante Funktion: eine räumliche Dimension, in der sich die Zeitlichkeit der künstlerischen Setzung entfaltet und sich ein Betrachter in seiner Subjektivität wahrnehmen kann.

BS: In der Kunst gab es aber doch durchaus schon länger Ansätze, die herkömmliche, „flächige“ Vorstellung von Malerei aufzubrechen ...

SK: Schon. Aber am konventionellen Malereiverständnis reibt sich der Versuch, durch malerische Setzungen räumliche Aspekte aufzuzeigen, noch immer – ob das durch einen Ortsbezug geschieht, eine relationale Ästhetik oder eine temporale Struktur. Erst neulich ist mir zum Beispiel bei einem Gespräch über die Arte Povera aufgefallen, wie hart sich die europäische Kunst an der physischen Sperrigkeit der Malerei abgearbeitet hat, um den Raum des Bildes neu zu befragen. Ich denke dabei etwa an die *Plurimo-Bilder* von Emilio Vedova mit ihren klappbaren Raumgestellen aus Holz und Eisenscharnieren, die er allseitig mit unterschiedlichen Techniken bemalte.

BS: In derselben Zeit gab es aber auch bereits ein Bewusstsein für den institutionellen und den öffentlichen Raum als einen umfassend ästhetischen, und das durchaus auch aus einem malerischen Verständnis heraus.

SK: Ja, das ist wahr, und hier möchte ich vor allem Daniel Buren nennen, für dessen Frühwerk ich mich sehr begeistern kann. Wenn Buren spezifische Raumbereiche mit regelmäßigen farbigen Streifen versieht, werden an diesem allein durch die Farbsetzung – er würde sagen: durch das „visuelle Vokabular“ – geschaffenen Ort scheinbar unvereinbare Handlungen und Begriffe wahrnehmbar, treten Gegensätze oder Widerstände, aber auch Zusammenhänge hervor. Ästhetische Raumerfahrung wird hier zu einer körperlichen Erfahrung, die es unmöglich macht, das ästhetische Objekt als autonomes Gefüge zu sehen, das die externen Gegebenheiten aus sich und seiner Beobachtung ausschließt. Dasselbe lässt sich auch bei Blinky Palermo beobachten, wenn er die Ausstellungswände durch die Hängung seiner vierteiligen Serie *To the People of New York City* strukturiert. Bei ihm gehören auch die Bereiche zwischen den einzelnen Farbtafeln zum ästhetischen Wahrnehmungsfeld.

BS: Oder bei Hélio Oiticica, den Sie schon erwähnten ...

SK: Oiticica war in der Tat eine Entdeckung für mich. Sein Frühwerk ist von einer intensiven und in Tagebucheinträgen kommentierten Auseinandersetzung mit Klee, Mondrian und Malewitsch geprägt. Die Frage nach einer Verlebendigung der Farbe führt bei ihm zu Arbeiten, bei denen er die Farbe an Trägern unterschiedlicher Körperlichkeit und Verdichtung in einen temporalisierten Alltagsraum entlässt. Beispielsweise definiert er in der Werkgruppe der *Bólides* – das sind seine benutzbaren Objekte, die verschiedenfarbige natürliche und industrielle Materialien in unterschiedlichen Aggregatzuständen enthalten – die Malerei als ästhetisches Phänomen innerhalb einer berührbaren Realität. Die *Bólides* können vielfältig und experimentell mit allen Sinnen erkundet werden, es sind quasi Präparate von Farben – oder Modelle für Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung. In seinen späteren Arbeiten, etwa den *Penetráveis* – begehbaren Raumobjekten, die an improvisierte und multifunktionale Behausungen erinnern – oder den *Parangoles* – bekleidungsartige Umhänge aus verschiedenen Materialien, die in einen performativen

Zusammenhang eingebunden werden – wird das Anliegen deutlich, die Farben nicht nur aus ihren zweidimensionalen Formen und Begrenzungen zu lösen, sondern sie wieder in die Welt zu bringen, der sie entstammen. In dieser Welt sind sie berührbar und verletzlich. Und ihr Status als Teil eines ästhetischen Zusammenhangs wird permanent aufs Spiel gesetzt.

BS: In einer jüngeren Generation setzt sich diese erweiterte Vorstellung des Umgangs mit Farbe dann fort. Welche Arbeiten fallen Ihnen dabei ein?

SK: Das Feld aus farbigen Bonbons von Felix Gonzalez-Torres zum Beispiel, das sich sukzessive auflöst, wenn die Besucher die Bonbons mitnehmen und sie sich einverleiben. Der Gehalt der künstlerischen Arbeit kann nicht mehr an einzelnen Objekten festgemacht werden. Er ist vielmehr mit der individuellen Erfahrung des Rezipienten und dessen realräumlicher Bewegung verbunden und lässt sich als ein unabschließbarer Prozess der ständigen Transformation und von Bedeutungszuschreibungen im Zeitverlauf verstehen.

Ich denke auch an Katharina Grosse, wenn sie Bereiche von Architekturen mit Lack besprüht, und den Raum, den die künstlerische Arbeit damit aufspannt, zum Medium der Arbeit macht, die ohne ihr raumwirksames Potenzial nicht in der identischen Art und Weise existent wäre. Die Linien- oder Farbsetzung macht Raum wahrnehmbar, indem sie an diesem sichtbar wird, ihn besetzt, bearbeitet und verändert.

BS: Ihre kunsthistorischen Bezugspunkte legen nahe, dass es auch Ihnen um die Erforschung des Raums von Malerei geht, oder?

SK: Auf jeden Fall. Vielleicht könnte man noch mehr über diesen Raum der Malerei herausfinden, wenn man es wagen würde, die Farbe stärker in ihrer synästhetischen Kraft ernst zu nehmen und sich anzusehen, wie sie im Alltag und der technischen Welt, im Film als Gestaltungsmedium von Farbräumen, in der sprachlichen und klanglichen Evokation in Literatur und Musik eingesetzt wird. In diesem Zusammenhang wurde für mich wieder eine Erfahrung wichtig, die ich in Mexiko gemacht habe – wo Farbe auf für uns ungewohn-

te Weise in verschiedenste Prozesse eingebunden ist. Sie wird dadurch haptisch, olfaktorisch und körperlich wahrgenommen und ist durch diese lebendige Aktivität mit allen Aspekten des Raums verknüpfbar. Was die Frage des Raums angeht, fällt mir gerade wieder auf, wie schwer es ist, malerische Fragen glaubhaft mit einem komplexen Raumbegriff zu verbinden. Dabei ist es nicht unmöglich, Malerei in Bezug zu zeitgemäßen Raumtheorien zu diskutieren.

BS: An welche denken Sie dabei konkret?

SK: Mit räumlichen Erscheinungsweisen, die von Transformation, Entgrenzung, Verschiebung, Überlagerung, Verflüchtigung oder Neuformation geprägt sind, beschäftigen sich die Kulturwissenschaften intensiv seit Ende der 1980er-Jahre, basierend auf einer Tradition der philosophischen Reflexion und der Untersuchung des Raums in den Naturwissenschaften. Das Alltagsverständnis von Raum wurde über Jahrhunderte von der Vorstellung geprägt, dass Räume Gefäße oder visuell tilgbare Abstandhalter wahrnehmbarer Objekte sind. Heute ist es eine gängige Vorstellung, dass Räume gerade keine statischen und stabilen Ordnungen sind. Sie sind nicht einfach so vorhanden und als Gefäße beliebig befüllbar, sondern werden durch verschiedene Prozesse überhaupt erst wahrnehmbar.

BS: Die Eigengesetzlichkeit der Malmaterie, die Unkontrollierbarkeit des malerischen Materials – wann ist sie in Ihr Werk getreten? Angeregt durch etwas, was zunächst unabsichtlich passiert ist und dann bewusst eingesetzt wurde?

SK: Die Auswahl von Materialien, die in meinen Arbeiten zur Farbe werden und dabei ein Eigenleben entwickeln, hat zu tun mit meiner Faszination für die Ungreifbarkeit fluider Stoffe und der Kraft von Alltagsereignissen. Sie „fallen“ mir „zu“ wie die Bilder meiner Videos, weil sie mich berühren, beunruhigen, verletzen und begeistern. Ich kann nicht von irgendeinem Thema oder Material ausgehend arbeiten, sondern muss zuerst etwas entdecken, das auch auf einer intimeren Ebene eine Beschäftigung einfordert. Die Materialien sind häufig sehr einfach, haben aber immer in irgendeiner Weise

mit meiner eigenen Geschichte und einer erinnerten körperlichen Erfahrung zu tun.

BS: Ein konkretes Beispiel?

SK: Meinen Eisarbeiten beispielsweise geht ein „Unfall“ in meiner Küche in Mexiko voraus. Als es eines Tages einen Stromausfall gab, lief grünes Limetteneis, das ich selbst hergestellt hatte, aus meinem Kühlschrank heraus. Ich versuchte, die Reste des schmelzenden Eises in einer Papiertüte zu entsorgen, dabei riss die Tüte – und das Eis fiel zu Boden. Bevor ich einen Lappen parat hatte, um aufzuwischen, entstand eine grüne Farblache, die sich mir entgegen aller Malversuche als „perfekte Malerei“ einprägte und aus der ich später meine ortsspezifischen Eisarbeiten ableitete. Die erste dieser Eisarbeiten ist *Solo hoy – mañana también*: Selbst hergestelltes grünes Stieleis wird in Taschen aus Maschengewebe gefüllt und zur Eröffnung im Ausstellungsraum abgestellt, wo es zu schmelzen beginnt. Mit der Dauer der Ausstellung verändert sich die Farbspur, und das flüssig gewordene Eis, dessen Transparenz abhängig von den Lichtverhältnissen changiert, verkrustet mit der Zeit zu einem opaken Farbenspiel unterschiedlicher Intensität. Die Bewegung des schmelzenden Eises kontrolliere ich nicht. Innerhalb der Ausstellungsfläche legt es gleichzeitig die malerischen Charakteristika dieses Materials offen und schreibt sich temporär in die Struktur und Architektur des Raumes ein. Das Eis wird so auch zum Instrument, um Eigenschaften eines Ortes sichtbar zu machen, ohne dass diese gänzlich in ihm aufgehen würden.

BS: Was geschieht, wenn der Künstler die Kontrolle über das Malmaterial bewusst loslässt?

SK: Die Autorschaft partiell an die Physik des Schmelzens abzugeben, ist für mich eine Möglichkeit, den Betrachter für eine Situation oder einen Raum zu sensibilisieren und diesen erfahrbar zu machen. Dabei geht es nicht zuletzt auch darum, die Grenzen des White Cube aufzuzeigen, obwohl dieser Träger der Arbeiten ist.

BS: In welchem Verhältnis stehen das Unberechenbare Ihrer Arbeit und die Strenge oder auch analytische Klarheit, mit der Sie die Rahmenbedingungen für eine

Arbeit definieren? Denn es stimmt doch, dass Sie Rahmen und Umfeld Ihrer Arbeit sehr genau beobachten und auswählen, oder?

SK: Wenn man von meinem Arbeitsalltag ausgeht, könnte man meinen, der erste Schritt zu einer neuen Arbeit sei die Untersuchung einer bestimmten Situation, bevor im zweiten Schritt das Material zum Einsatz kommt. Es ist natürlich meistens so, dass ich von Institutionen eingeladen werde, um für deren spezifische Räume eine neue Arbeit zu entwickeln. Tatsächlich sieht es aber wie in der Praxis anderer Künstler aus, dass ich eine oder viele Begehungen mache und mich mit Aspekten beschäftige, die ich vor Ort entdecke. Die Gastgeber warten dann auf Entwürfe. Manchmal brauche ich viel Zeit, denn aus einer rein formalen Beschäftigung mit einer Situation kann allenfalls eine formalistische Arbeit entstehen und aus der Wiederholung eines Lösungsweges selten eine spannende Auseinandersetzung. Was ich intendiere, lässt sich nicht auf eine bestimmte Art und Weise erarbeiten, nicht erzwingen, weil sich ein bestimmtes Material oder eine Strategie aufdrängt und gegen andere durchsetzen muss.

BS: In letzter Konsequenz geht es also darum, etwas auszulösen oder möglich zu machen, was auch Sie selbst vorher noch nicht kannten?

SK: Die Auseinandersetzung mit einer Situation führt bei mir oft zu einer rastlosen Unruhe, die sich dann irgendwann lustvoll entlädt. Plötzlich entsteht dann – häufig erst vor Ort – die finale Lösung; auf nur eine mögliche Weise, wie ich sie zum Beispiel in dem Bild der Baulücke in Istanbul fassen konnte: Ein neues Bild wird lebendig durch die Verbindung von wahrgenommenen Informationen mit dem, was ich aus einer tiefen Berührung heraus einbringe. Das hierfür gewählte Material muss schließlich zum Medium werden, um Intimes in den öffentlichen Raum zu tragen. Ich muss spüren, dass dieses Medium das richtige ist. Hier findet im Arbeitsprozess etwas statt, was mich selbst immer wieder zum Staunen bringt, weil es ebenso komplett unberechenbar wie unvorhersehbar ist.

PAINTING IN WHICH THE EVERYDAY OCCURS

Schirin Kretschmann in conversation with Bernhart Schwenk

BERNHART SCHWENK: How much is your understanding of yourself as an artist linked to painting?

SCHIRIN KRETSCHMANN: Painting is the strongest source of creative friction in my work.

BS: Does this mean that you saw yourself as a painter from the start?

SK: No. At the start I was simply curious about exploring visible things and getting to know painting at the same time – contemporary, but also older painting. But here I felt that my interest in all kinds of everyday occurrences diverged from the conventional practice of painting.

I wanted to become involved with these things, while staying close to the visual qualities I found so fascinating. I originally wanted to become a documentary film-maker, but then I decided to study painting and tried to use its possibilities to serve my interests. There was no conflict between what I was exploring and my method – because right from the start there was the question of what painting essentially is and what it can achieve. I began to develop situations in various surroundings that I perceived as painting. I owe this basic attitude to Leni Hoffmann, with whom I studied in Karlsruhe.

BS: How can this basic view of painting be described more exactly?

SK: In our class painting was discussed as something beyond the canvas, and form as the result of an action taken from everyday life. Leni Hoffmann had me search for what colour meant for me. I stopped working in the studio, and followed my intuition, my eyes and a video camera. And so I came to experiment with simple videos which I had recorded in the city. I projected them onto walls and materials of different quality, which brought about connections between a projected light colour, natural light sources and the material's own characteristics. Through not showing the videos in a black box or on a monitor, but projecting them in daylight onto irregular or folded structures, I undermined their outline and focus. My aim wasn't to override conventional display as an end in itself but to destroy the illusion of a 'window on the world' and make a production process visible – to open

up the boundaries of the painted image. The connection between light and the surface of the carrier enabled a kind of painting that can share the real space of the viewer in that it reveals its boundaries in the surface, in the space and in time.

BS: A kind of painterly realism?

SK: Yes, it became more and more important to direct the viewer's attention to the here and now through specific placements. My work continued to develop in this sense, and was influenced by longer stays in various cities and encounters with artistic positions that dynamise the use of colour away from the static, flat image carrier – such as those of Hélio Oiticica, whose work I got to know in Mexico. Mexico was also important to me because of the intensive use of colour in everyday life, something is quite unusual for us Europeans. Key images suddenly appear.

BS: What kind of key images?

SK: I love going for walks in foreign cities, but I don't always have a camera with me to record the things that interest me – and usually they can't be photographed at all. So then I often make notes, like this one here, which I wrote in Istanbul:

Walking down a narrow lane I come across an empty site. Behind it a perfectly painted light-yellow firewall, twenty meters high and ten metres wide. In the middle of the firewall a tiny opening, about the size of a sheet of DIN A4 paper, which draws my eye. Suddenly two women appear on the roof of the building and quickly throw down the individual parts of a red cupboard. Wizz, wizz, wizz, the light-yellow surface is sharply cut by the falling bits of furniture, before they hit the ground with a bang and swirl up dust. Then silence. Shortly afterwards two boys come out of the building and try to pick up the pieces of furniture. A neighbour opens a window and calls something out to them. A woman has seen the whole thing from her balcony. She waves to me with a smile and goes on hanging up her washing.

This image of the empty site linked my immediate perception to the experiences and sensations I brought to it. I experienced the situation as a many-layered pictorial process.

BS: But then your involvement with painting, your investigation of colour, took on a theoretical aspect. What points of contact have you found to academic work?

SK: Questions about the relationship between pictoriality and temporality, which are being dealt with in Basel by Gottfried Böhm, were important impulses. But also reading Norman Bryson, who describes painting as a system of signs. Bryson criticises a history of art which claims that Western art wants to create a replica of the world through recording visual experience. For him painting is more than a record of perception; it's a visual system, produced by signification, that is readable through its contextual and historic content. But according to Bryson the construction of this visual system doesn't only use signs but also includes many things that are part of the production process.

BS: Were you able to apply this theoretical discussion easily to your artistic work?

SK: Not at first. At the beginning of my research in Basel I even felt a strong conflict of roles, working as an artist in a purely academic context. The inner pressure of justification intensified my theoretical work. And for a while it was less good for my artistic processes to be superimposed and co-opted by concepts. But of course I created artistic works during this time – for example *If You're Lucky, Your Car Is Red*. Here the emblematic aspect of colour plays a larger role than a purely sensory experience of it. I'm sure that's why texts like Bryson's interested me so much.

BS: Were you always as aware of this as you are today?

SK: No, I only see it in retrospect. Because my work is motivated more strongly by intuition than by conceptual considerations, it was attacked as painting. And the speechlessness about what was important in my work raised doubts in me too: how thin is the ice I walk on if I place my work in the context of painting?

BS: So why did you stay with painting – or to put it differ-

ently, why did you continue to call what you do painting?

SK: I don't think about that. When I work, I don't say I'm painting. I work – and there are definitely painterly interests involved. I don't presuppose the concept of painting in order to follow it or fulfil something already recognised. For me such an approach would distort many possibilities and perspectives, and wouldn't result in a lively working process. My work has developed through various experiments, which create a framework in which the everyday can occur, and thus also uncover new painterly possibilities. All the works intervene with a selected means in a given structure. They are interventions which relate to real space and real time and make a site-specific potential visible through a surface – concentrations resulting from the application of paint onto a carrier. The surfaces initially trigger a process of visual perception, but then extend to the surroundings of a painterly setting.

BS: The understanding of painting has extended widely in recent decades. Has this confirmed you in your artistic thought?

SK: During my studies my approach to the concept of painting was influenced by a great diffidence towards the power of language. It's freer today, because my previous work is behind me. Painting is the start of an examination of the possibilities of real places. If all the other senses are activated by the sense of sight, the boundaries between media open up to the portrayal and modalities of perception.

BS: We're gradually coming to appreciate how flexible painting can be, and how easily it connects to other media, whose specifics it takes up.

SK: Painting is one of the oldest artistic traditions, and is primarily characterised today by pluralism. This means that no particular style is dominant, and that traditional techniques or everyday materials can be extended by contemporary media. Even though the concepts of the work are very different – and with artists of a single generation can often hardly be compared – there is a continuity to tradition and to what painting essentially is. In this sense many of my works can readily also be described as installations, spatial drawings or actions, and

they link to actionism and performance art through their processual aspect. The moving image of video and synaesthetic effects make connections to film, the multimedia stagings to the performing arts. The same criteria as to a panel painting can't be applied to the exhibited form of my work, because they are made, shown, preserved, even sold under other conditions. What can be compared are some of the phenomenological, semiotic and formal aspects pursued from a painterly interest. And I think the conceptual comes in here again – on the level of a linguistic understanding, in the creation of continuities, in the attribution to discourses.

BS: This, I think, is quite central to your artistic work: that you see it as an examination, which is carried out in a new fundamental way with each work.

SK: Considering my work as painting is a game that's becoming increasingly interesting to me. But it happens within an awareness of the potency of language. In this context I often think of how the early work of Daniel Buren was received – how the critics could never avoid the accompanying text.

BS: Do you also see the parallel of linguistic and visual expression in your work?

SK: Not quite. Language is always subordinated to the development of my artistic practice.

BS: To return to the opening question, your understanding of yourself as an artist, what is painting for you?

SK: For me the most important qualities that make an artistic work into painting are connected to the function of the surface. Surfaces can be mathematically understood as the sum of all the boundary points of a body. Or physically as the periphery that separates a solid or a liquid from its surroundings. I have the impression that in the discussion of the panel painting the surface as periphery isn't given much significance – because the image is usually defined as a two-dimensional object, and its periphery is almost identical to the object itself.

BS: At least this is the prevalent understanding of painting today.

SK: Yes. In general the painting is still understood in Greenberg's sense as flat. The question of its surface

doesn't play a large role because it's understood as a place of the relational ordering of the visible. But emphasising two-dimensionality overlooks the fact that in its very materiality the stretched canvas becomes the decisive basis of visual portrayal, making both colour and material qualities visible. I'm interested in what happens on and through this surface: if I see the application of paint as an intervention, and relate pictorial activity not only to the limited form, a spatiality and temporality beyond this form becomes relevant – the surroundings, which are its exterior. What in two-dimensional painting is located outside the edges of the mobile carrier gains a significant function: a spatial dimension, in which the temporality of the artistic intervention can evolve and viewers can perceive themselves in their own subjectivity.

BS: But there have been attempts to open up the conventional 'flat' idea of painting for a long time now ...

SK: Sure. But the attempt to reveal spatial aspects through painterly means is still chafing at the conventional understanding of painting – whether this occurs through site specificity, a relational aesthetic or a temporary structure. Only recently, during a discussion about arte povera, an example occurred to me of how hard European art has struggled with the physical bulk of painting in order to re-examine its space. I'm thinking of Emilio Vedova's *Plurimo* paintings, with their foldable wooden frames and iron hinges, which he painted all over in different techniques.

BS: But at the same time there was also an awareness of institutional and public space as an aesthetic space, and certainly among artists coming from painting.

SK: That's true, and here I'd like to mention Daniel Buren above all, whose early work excites me very much. When Buren applies regular coloured stripes to specific areas of a space, he creates a location in which, solely through the placement of colour – in his words, through the 'visual vocabulary' – apparently contradictory actions and concepts can be perceived, where oppositions and resistances but also relationships emerge. Here the aesthetic experience of space

becomes a physical experience which makes it impossible to see the aesthetic object as an autonomous structure that excludes external conditions from itself and its observation. The same thing can be observed with Blinky Palermo in his structuring of the exhibition walls through the hanging of his multi-part series *To the People of New York City*. With Palermo the areas between the individual panels are a field of aesthetic perception.

BS: Or with Hélio Oiticica, whom you have already mentioned ...

SK: Oiticica was indeed a discovery for me. His early work is characterised by an intense involvement with Klee, Mondrian and Malevich, which he comments in his diary. With him the question of bringing the colour to life led him to works in which he gave it over to a temporised everyday space on carriers of different physicality and density. For example, in the group of works called *Bóviles* – these are his usable objects containing variously coloured natural and industrial materials in various states of aggregation – he defines painting as an aesthetic phenomenon in a tangible reality. The *Bóviles* can be variously and experimentally explored with all the senses. They are colour preparations, so to speak – or models for possibilities of sensory perception. In his later works, such as the *Penetráveis* – walk-in spatial objects that recall improvised and multifunctional dwelling places – or the *Parangoles* – clothing-like wraps of various materials incorporated into a performance context – we can see his concern not only with releasing colours from their two-dimensional forms and limitations but also with bringing them back into the world they come from. In this world they are tangible and vulnerable. And their status as part of an aesthetic context is permanently jeopardised.

BS: This extended idea of dealing with colour continues in a younger generation. Which works occur to you here?

SK: The field of sweets by Felix Gonzalez-Torres, for example, which gradually dissolves as its components are taken away and eaten. The content of the artistic work can no longer be tied to individual objects. It's more connected to the individual experience of the viewers and

their movements within a space, and can be understood as an unending process of continual transformation and attribution of meaning in the course of time.

I also think of Katharina Grosse, when she sprays parts of buildings with gloss paint, and of the space that the artistic work generates, makes into the medium of a work that wouldn't exist in the same way without its spatial potential. The placement of line and colour makes space perceptible by revealing it, by occupying, processing and changing it.

BS: Your points of art-historical reference suggest that you too are interested in exploring the space of painting.

SK: Definitely. Perhaps we could find out more about this space of painting if we dared to take colour more seriously in its synaesthetic power and to look at how it's used in everyday life and the world of technology, in film as a means of spatial design, in the linguistic and tonal evocation of literature and music. In this connection something again became important to me that I experienced in Mexico, where colour is integrated into a wide variety of processes in an unusual way for us. It's thus perceived haptically, olfactorily and physically, and is linked to all aspects of space through this living activity. As for the question of space, it again occurs to me how difficult it is to credibly link painterly questions to a complex concept of space. But it's not impossible to discuss painting in relation to contemporary theories of space.

BS: Which ones are you thinking of?

SK: Since the late 1980s, based on a tradition of philosophical reflection and examination of space in the natural sciences, cultural studies have intensively addressed modes of spatial appearance characterised by transformation, the dissolution of boundaries, shifts, superimposition, dispersion or re-formation. For centuries the everyday understanding of space was influenced by the idea that spaces are containers or visually redeemable separators of perceivable objects. Today it's a well-established idea that spaces aren't actually static and stable systems; they aren't simply there, arbitrarily fillable as containers, but only become able to be perceived through various processes.

BS: The autonomy of the painting matter, the uncontrollability of the painterly material – when did this enter your work? Was it inspired by something that happened accidentally and was then deliberately utilised?

SK: The selection of materials that become paint in my works and take on a life of their own has to do with my fascination with the intangibility of fluid materials and the power of everyday events. They 'happen on me', like the images in my videos, because they touch, disturb, hurt or excite me. I can't proceed from any old theme or material; I need to discover something that requires pursuing on an intimate level. The materials are frequently very simple, but they always have something to do with my own history or a remembered physical experience.

BS: A concrete example?

SK: My ice works, for example, were preceded by an 'accident' in my kitchen in Mexico. One day there was a power cut, and my homemade lime sorbet leaked out of my fridge. I tried to get rid of the rest of the melting ice in a paper bag, which broke – and the ice fell to the floor. Before I could find something to mop it up, a green puddle developed that impressed me, despite all my own attempts, as a 'perfect painting', and from which my later site-specific ice works would derive. The first of these was *Solo hoy – mañana también*: a meshed bag was filled with homemade green ice lollies and deposited in the gallery at the exhibition opening, during which it began to melt. In the course of the exhibition the trace of fluid changed, and the now liquid ice, which shimmered in its transparency according to the light, encrusted over time into an opaque play of variously intense colour. I didn't control the movement of the melting ice. Within the exhibition space it both revealed the painterly characteristics of this material and temporarily inscribed itself into the structure and architecture of the space. Ice thus became an instrument for uncovering the qualities of a place without them entirely merging with it.

BS: What happens when the artist deliberately abdicates control over the painting material?

SK: Partially giving authorship over to the physics of

melting is a possibility to sensitise the viewer to a situation or space and enable it to be experienced. And not least to show up the limitations of the white cube, although it's the carrier of the works.

BS: What relationship does the unpredictable quality of your works have to the rigour or analytical clarity with which you define their parameters? Because it's true that you very exactly observe the framework and surroundings of your work, isn't it?

SK: If you proceed from my daily working life, you could say that the first step to a new work is the examination of a particular situation, before the material comes into play in the second. Of course it's usually the case that I'm invited by institutions to develop a new work for their specific spaces. But in fact, as with other artists, I make one or several inspections and consider the aspects I discover on site. The hosts then wait for drafts. Sometimes I need a lot of time, as a purely formal consideration of a situation can at most give rise to a formalist work, and the repetition of one solution rarely produces an interesting artistic exploration. My intention can't be developed in a particular way, can't be forced through a particular material or strategy imposing itself and having to assert itself over others.

BS: So in the final consequence it has to do with causing or making something possible that you don't already know?

SK: With me the examination of a situation often leads to a restless turmoil that at some point is pleasurably discharged. Suddenly – and often on site – the right solution emerges, in only one possible way, as I was able to grasp in the image of the empty site in Istanbul, for example: a new image comes alive through the connection between perceived information and what I bring to it emotionally. The chosen material ultimately has to become a medium in order to transport intimate things into public space. I have to feel that this medium is the right one. Something takes place in the working process here that never ceases to amaze me, because it's completely unpredictable.-



Bing

15.09. – 02.10.2008

Tianjin Academy of Fine Arts, Tianjin (CN)

Eisblöcke, Lackspray, Spanngurte /
blocks of ice, spray paint, lashing straps

Ein mit Spanngurten gesichertes Volumen aus Eisblöcken wird mit einer deckenden Schicht Lackspray überzogen. Das Schmelzwasser zieht in den Boden ein oder fließt in den Außenraum ab, wobei es Lackpartikel mitnimmt. Alle anderen Farbreste bleiben am ursprünglichen Standort des Eisblocks zurück und lagern sich dort in einem Bildfeld ab, das von den herabgefallenen Spanngurten begrenzt wird.

A volume of blocks of ice held together with lashing straps is covered with a layer of spray paint. The meltwater collects on the floor or flows outside, taking particles of paint with it. All the other paint residues remain in the original position of the block of ice.





Flagranti

17.04. – 05.06.2010

Galerie Marion Scharmann, Cologne (D)

grünes Speiseeis (selbst hergestellt),

Kunststofftasche, Sportjacke /

green ice cream (home-made), plastic bag,

sports jacket

Eine mit Speiseeis gefüllte Tasche sowie eine Jacke der Künstlerin werden zur Ausstellungseröffnung auf einer Fensterbank der Galerie abgelegt. Die farbige Schmelzflüssigkeit des Speiseeises läuft über die Fensterbank auf den Boden und bildet eine malerische Spur, die im Verlauf der Ausstellung antrocknet.

A bag filled with ice cream is deposited together with one of the artist's jackets on the gallery's low window sill at the opening of the exhibition. The coloured melt-water runs along the sill and onto the floor, where it leaves a trace that dries in the course of the show.





If You're Lucky, Your Car Is Red

28.11.2010 – 09.01.2011

Kunsthaus Baselland, Basel-Muttenz (CH)

T-Shirts (rot), Alltagskleidung, Putzutensilien /
T-shirts (red), everyday clothes, cleaning utensils

Während der Ausstellung reist die Künstlerin mehrmals an und tauscht ihr eigenes T-Shirt gegen eines der im Ausstellungsraum gestapelten roten T-Shirts ein. Mit ihrem eigenen T-Shirt reinigt sie jeweils alle roten Autos, die vor dem Ausstellungsgebäude abgestellt sind. Das T-Shirt mit den Putzspuren lässt sie anschließend in der Ausstellung zurück, das rote T-Shirt nimmt sie mit.

During the exhibition the artist travels to the gallery several times and exchanges her T-shirt for one of the red ones heaped in the gallery space. With her own T-shirt she cleans all the red cars that happen to be parked in front of the building. She then leaves the stained T-shirt in the exhibition and takes the red one with her.



You May Have a Pink Cadillac

2011

Zentrum für Biomedizinische Forschung,
Universität Ulm, Ulm (D)

Kirschbäume (*Prunus Serrulata* „Kanzan“),
Asphalt (SüBit® Color, durchgefärbt, pink) /
cherry trees, (*Prunus serrulata* 'Kanzan'),
asphalt (Sübit® Color, dyed pink)

Land Baden-Württemberg (Landesbetrieb
Vermögen und Bau, Amt Ulm (D))

Im Innenhof werden an sieben der acht für Baumpflanzungen vorgesehenen Standorte japanische Kirschbäume gepflanzt. Der achte Baum erhält seinen Standort auf einem Parkplatz außerhalb des Innenhofs. Im Gegenzug wird dieser Parkplatz an den Standort des fehlenden Baumes transferiert, so dass im Innenhof eine solitäre Parkmöglichkeit entsteht. Um den Wechsel von Baumstandort und Parkplatz anzuzeigen, werden der Park-

platz im Innenhof und die Fläche um den ausgelagerten Baum jeweils pink asphaltiert – die Farbigkeit und Lebenszeit einer Pflanze wird dabei gegen ein Material gesetzt, das vom Menschen gemacht ist: Im Frühjahr blühen die Kirschbäume intensiv rosa und hinterlassen anschließend einen farbigen Blütenteppich. Der Asphalt wirkt gleichbleibend farbintensiv, bleicht aber mit den Jahren langsam aus.

Japanese cherry trees are planted in seven of the eight places intended for trees in the courtyard. The eighth tree is located in the car park outside. The parking space it occupies is transferred to the site of the missing tree, so that a solitary place to park is made in the courtyard. In order to indicate the location swap, the parking space in the courtyard and the space around the tree are asphalted pink – the colouration and lifetime of a plant is

set against a man-made material: in the spring the cherry trees have an intense pink blossom and create a carpet of coloured petals. The asphalt is always intensely coloured but fades slowly over the years.



Oldi

04/2009

Kunsthaus Baselland, Basel-Muttenz (CH)

rotes Speiseeis (selbst hergestellt),

Ledertasche (Erbstück vom Großvater der Künstlerin) /

red ice cream (home-made), leather bag (inherited
from the artist's grandfather)

Eine mit Speiseeis gefüllte Tasche wird zur Ausstellungseröffnung auf einer Brüstung im Ausstellungsraum abgelegt. Die farbige Schmelzflüssigkeit des Speiseeises läuft über die Wand und tropft auf den Boden. Sie bildet eine malerische Spur, die im Verlauf der Ausstellung antrocknet.

A bag filled with ice cream is placed on a balustrade in the exhibition space. The melting fluid runs down the wall and drops onto the floor. It leaves a painterly trace that dries in the course of the presentation.







Toni

12.09. – 01.11.2009

Columbus Art Foundation, Spinnerei Leipzig,
Leipzig (D)

farbiges Speiseeis (hergestellt in Zusammenarbeit
mit Toni Paschke), Plastiktüten, Pappkartons, Plakat,
Kunststoffbehälter /
coloured ice cream (made in collaboration with
Toni Paschke), plastic bags, cardboard boxes, poster,
plastic containers

Im Ausstellungsraum werden mehrere Kartons mit Speiseeis verteilt. Auf der Wand im hinteren Teil des Raums zeigt ein Plakat eine Ansicht des darunterliegenden Stockwerks. Dort sind Kunststoffbehälter aufgestellt, um die heruntertropfende Schmelzflüssigkeit des Speiseeises aufzufangen, die durch die poröse Decke dringt.

Several cardboard boxes containing ice cream are distributed around the exhibition space. The wall at the rear of the space shows a poster with a view of the floor below, where plastic containers have been arranged to catch the melting ice cream dripping through the porous ceiling.





Supper

12.09. – 01.11.2009

Columbus Art Foundation, Spinnerei Leipzig,
Leipzig (D)

Kartoffelsuppe, Kochtopf, Suppenkellen,
Einkaufswagen, Kochplatte /
potato soup, saucepan, ladles, shopping cart,
hotplate

Sammlung des Landes Baden-Württemberg,
Stuttgart (D)

Während der Ausstellungseröffnung wird Suppe gekocht. Die fertige Suppe wird in einem Einkaufswagen herumgefahren und in Schöpfkellen an die Besucher ausgegeben. Nach der Eröffnung verbleiben der Einkaufswagen und die von den Besuchern abgelegten Schöpfkellen im Ausstellungsraum verteilt zurück.

Soup is cooked during the exhibition opening, then pushed around in a shopping cart and handed out to the visitors in ladles. After the opening the shopping cart and the ladles discarded by the visitors remain distributed throughout the exhibition space.





Rewind

02.03. – 05.05.2013

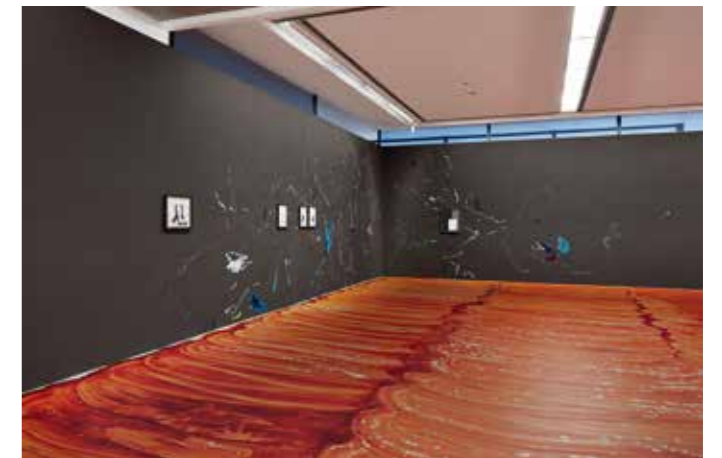
Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn (D)

Speiseeis (gewischt) /

ice cream (mopped)

Der Boden des Ausstellungsraumes wird nach der Platzierung der übrigen Arbeiten der Gruppenausstellung *Der Zweite Blick* von der Künstlerin flächendeckend um die Arbeiten der anderen Künstler (Carsten Fock, Fabian Marcaccio, Cornelia Renz, Platino) herum mit Speiseeis ausgewischt.

After the other works in the group exhibition *Der Zweite Blick* (with works by Carsten Fock, Fabian Marcaccio, Cornelia Renz, Platino) have been placed, Kretschmann mops the entire floor of the exhibition space with ice cream.



GRENZERFAHRUNGEN

Temporalität und Ortsspezifität im Werk von Schirin Kretschmann

1

Mit zunehmender zeitlicher Distanz zum Ideenkern der Moderne wandelte sich auch die Verwendung und Bedeutung temporärer Elemente innerhalb der westlichen Kunst. Die Betonung des Temporalen hatte für die modernen Avantgarden seit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zunächst stark auf die Bekämpfung einer bürgerlichen Kunstaura gezielt; dem autonomen bürgerlichen Kunstsubjekt, dem traditionell noch die Fähigkeit überzeitlichen Kunstschaffens zugeschrieben worden war, wurde aus verschiedenen Motiven demonstrativ eine sich im Alltäglichen, scheinbar Rudimentären und schnell Vergänglichen erschöpfende, mithin betont „unauratische“ Kunst entgegengestellt, durch die letztlich, mit Peter Bürger, Raum für einen neuen, radikalen Begriff von Kunstautonomie geschaffen werden sollte, der jenen bürgerlichen ablösen würde.¹

Bei aller Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen Motive kann Dadaisten und Surrealisten, Marcel Duchamp mit seinen Ready Mades wie auch dem Bauhaus mit seinen Experimenten temporärer, „performativer“ Räume dabei ein grundsätzlich gemeinsames Interesse unterstellt werden: feststehende Setzungen dessen, was Kunst sei, zurückzuweisen und stattdessen Kunst als offenes Feld von durchaus auch anonym-überpersönlich gedachten Kräften zu verstehen, die, wenn man sie nur einmal wirken ließe, das Potenzial zu außerordentlicher gesellschaftlicher Veränderung hätten.

Für John Cage oder Joan Jonas, Gustav Metzger oder Gordon Matta-Clark, für Piero Manzoni oder Bruce Nauman, Valie Export oder Rirkrit Tiravanija – Künstlerprotagonisten, die sich seit den fünfziger Jahren so ausdrücklich und weitreichend temporärer Strategien in ihren Werken bedient haben, erscheint ein solch unbefangener Zugang zur Temporalität in der Kunst hingegen kaum mehr möglich. Was sie noch mit der Avantgarde verbindet, ist die Zurückweisung einer feststehenden künstlerischen Agenda, einer kanonisch anerkannten Begrifflichkeit dessen, was Kunst überhaupt sei, welche Bedingungen sie zu erfüllen habe, um als solche vor dem Kanon der bürgerlichen

Kunstgeschichte noch anerkannt zu werden. Das offene Feld, das Marcel Duchamp oder Max Ernst, André Breton oder Kurt Schwitters hinterlassen hatten, sollte auch für die Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg offen bleiben. Was sie hingegen vom besagten Ideenkern der Moderne trennte, war jener anfängliche Optimismus des sozialen Auftrages, der sich hinter dem neuen künstlerischen Autonomiestreben der Avantgarden verborgen hatte und der sich mit den Aporien avantgardistischer Autonomiebegriffe, dem Erlahmen der Avantgarden selbst und dem Siegeszug reaktionärer und totalitärer Ideologien in Europa als völlig unhaltbar erwiesen hatte.

Die vielfältigen Strategien temporaler Aktionen sind nunmehr durch zwei Hauptmerkmale gekennzeichnet: Sie entziehen sich der gesellschaftlichen Rollen- oder Funktionszuschreibung für Kunst und verwahren sich so nicht zuletzt gegenüber einer „falschen Aufhebung ihrer Autonomie“². Zugleich definieren sie den Autonomiebegriff innerhalb einer demokratisch-kapitalistischen Ordnung neu, als einen experimentellen Status, um den eigenen Wirkungsraum, die eigenen Mittel von Kunst in der Gegenwart unter den gegebenen Umständen zu erforschen.

Temporalität ermöglicht dabei ortsgebundene Setzungen gleichzeitiger Präsenz und Flüchtigkeit, einen in unterschiedlichsten Ausprägungen fortgesetzten Balanceakt zwischen einer Ästhetik der Dauer und des Verschwindens, in der immer wieder auch moderne Versatzstücke, zugleich jedoch die Unverfügbarkeit für kanonische Rezeptionsmuster erreicht werden soll. Die Überführung von Kunst in Lebenspraxis, ein weiteres Ideal der modernen Avantgarden, kehrt zwar noch in Formen individueller künstlerischer Ansätze zurück, empfiehlt sich zugleich jedoch als teils offenes, teils ironisches Prinzip der Partizipation für den Betrachter, ohne dabei indes die Abgrenzung von Akteur und Publikum gänzlich aufzuheben.

Die Verwendung temporärer Strategien in der Kunst seit den 1950er-Jahren stellt sich somit als eine durchaus paradox anmutende Vereinigung von Wider-

sprüchen dar. Ein Grund dafür ist auch in der historischen Vorbedingung zu suchen, dass es temporalen Strategien nach 1945 eben nicht mehr lediglich um eine radikale Negation der Kategorie der individuellen Kunstproduktion gehen konnte, wie Marcel Duchamp sie noch hatte einführen können und die natürlicherweise nicht wiederholbar war. Die Rhetorik des Temporären nach 1945 operiert mithin nicht nur an einer Negation kanonischer Kunstbegriffe, sondern an einer ständigen programmatischen Unklarheit künstlerischer Selbstverortung. Sie ist gewissermaßen das prädestinierte Medium dieser Selbstverortung und ihrer beständigen Aufhebung zugleich – einer imaginären Grenze zwischen Bewahrung und Auflösung kunstimmanenter Beurteilungskriterien, ohne dass der Verlauf dieser Grenze festlegbar wäre. Immerhin erheben jedoch viele temporale Strategien den Anspruch, einen solchen Grenzverlauf oder zumindest eine Wahrnehmung seiner Wandelbarkeit für den Betrachter erfahrbar zu machen. Gleichwohl hat sich das Temporäre offenkundig von einem Medium des Protestes zu einer Strategie fortlaufender künstlerischer Selbstreflexion entwickelt.

2

In den ortsbezogenen Arbeiten Schirin Kretschmanns seit den frühen 2000er-Jahren zeigt sich diese Grundproblematik exemplarisch in einer Vielzahl temporaler Strategien, Genres und Materialien. In ihrer ästhetischen Manifestation besitzen Kretschmanns Arbeiten sowohl ausgreifende sinnliche Präsenz als auch den Charakter von Versuchsanordnungen, Forschungsvorhaben mit spontan inszenierten Verläufen an eben jener imaginären Grenze von Werkimmanenz und Werkdependenz, von Autonomie und Betrachterkontext, die im historischen Diskurs dieser Kunstform angelegt ist. In der Selbstbeschreibung ihrer Arbeiten spielt die „Ermöglichung einer Situationsbestimmung des Betrachters“ stets eine zentrale Rolle sowie die „daran anschließende Zirkulation“³ verschiedener Imaginationen, Perspektiven, Wahrnehmungszustände, die, über die unmittelbare Präsenz eines Werkes hinaus, gerade die Bedingtheit einer

Wahrnehmung versinnlichen sollen, die das Werk von seinem räumlichen oder Beobachterkontext trennt. In der Versinnlichung aber artikuliert sich die Frage nach dem Flüchtigen und dem Bleibenden immer neu. Letztlich laufen die temporalen Strategien Kretschmanns darauf hinaus, Flüchtiges und Bleibendes, Körperlich-Sinnliches und Geistig-Persistentes als nicht kategorisch getrennt erfahrbar zu machen.

Anders als in Aktionen der sogenannten *Relational Aesthetics* geht es bei Kretschmanns ortsbezogenen Arbeiten nicht darum, Orte funktional umzuwidmen und dadurch ihre sozialen und politischen Kontexte temporär aufzuheben oder umzukehren. Temporalität bedeutet bei Kretschmann – abgesehen von ihrer stets begrenzten Dauer, nach deren Ablauf die Arbeiten in der Regel spurlos beseitigt werden – die physikalische und rhetorische Materialität eines Ortes mit weiteren vorgefundenen oder von der Künstlerin hinzugefügten Elementen zu ergänzen und dadurch einen Produktionsprozess in Gang zu setzen, der in eine vorläufige oder abschließende Werkmanifestation mündet. Temporäre Produktionsprozesse und dauerhafte Werkmanifestationen sind dabei als gleichberechtigte Teile ihrer Arbeiten gedacht.

So widmet Kretschmann in Lager- oder sonstigen Nutzräumen zufällig vorgefundene Gegenstände und Einrichtungen temporär zum installativen Material um, bringt temporäre Anstriche auf Wände oder Decken auf, greift durch das Aufbringen von Scheinflächen oder das Abtragen von Raumabgrenzungen in die Raumwahrnehmung ein. Der Wechsel des Aggregatzustandes von Speiseeis oder ursprünglich als Kühlmittel verwendeten Eises ist gleichbedeutend mit dem Wechsel von Wahrnehmungen und Betrachtersituationen; das Verflüssigen zunächst fester Formen unterwirft die Beziehung von Betrachter, Werk und Umgebung einer permanenten Wandlung, bis hin zum – vermeintlichen – Auflösen der Beziehung durch das Verschwinden der Arbeit.

Die Verwendung einfacher, alltäglicher Materialien bis hin zu Wegwerfprodukten bilden Aspekte des improvisierten, technologiefernen Konstruierens, die Kretschmann während ihrer Studien bei Abraham Cruz-

villegas und ihrer Aufenthalte in Mexiko vertiefte. Autobiographisch aufgeladene Elemente, die bei Cruzvillegas die konzeptuelle Strenge von Installationen zuweilen mit lakonischer Ironie brechen, lassen sich, wenngleich eher als verborgene Detailspekte, auch in einzelnen Arbeiten Kretschmanns als Inserts von eigenzeitlicher Temporalität ausmachen.

Im Stadtraum aufgenommene Videosequenzen wiederum zählen zu den frühesten Versuchsanordnungen im Werk Kretschmanns, um das Verhältnis von visuellen Fundstücken, Farbe und Raum zu bestimmen. Oftmals werden sie in Zusammenhang mit anderen installativen Arbeiten aus bestimmten Raumwinkeln an Wände, Decken oder auf Einrichtungsgegenstände projiziert, scheinen dabei in fast bauhauslerischer Manier zur temporären Auflösung von bestehenden Raumproportionen zu führen, ohne damit jedoch lediglich abstraktes Formenvokabular zu sein. Stets bleibt eine Gegenständlichkeit erahnbar, die den Raumeindruck um ihre eigene physische und zugleich rein projektive Präsenz ergänzt.⁴

3

Im Kunsthhaus Baselland entfernte die Künstlerin im Zeitraum ihrer Ausstellung *Nomadic Competences* (2011, s. Abb. S. 72ff.) die charakteristischen Elemente der als White Cube konzipierten Ausstellungsfläche: die Abdeckungen der Deckenbeleuchtung, die temporären Wandelemente, die Wandbespannung der Black Box für Videovorführungen und die Folien vor den Fenstern. Die so zum Vorschein gebrachte, ursprüngliche Industrieausubstanz des Ausstellungshauses versah Kretschmann mit wechselnden temporären Installationen aus den abgetragenen Trockenbauelementen. Den „nomadischen“ (temporären, in ständiger Wandlung befindlichen) Charakter ihres Vorgehens unterstrich sie, indem sie während der Ausstellungsdauer in einem Wohnwagen vor dem Kunsthhaus lebte und die Transformationen des Raumes und der installativen Arbeiten jeweils während der regulären Öffnungszeiten der Ausstellung vornahm.

Zum Ende der Ausstellung wurden schließlich sämtliche Einbauten des White Cube wieder hergestellt.

Die allmähliche Transformation des Ausstellungsraumes vollzieht sich dabei als Aktion, die wie in einem archäologischen Prozess hinter der „Verkleidung“ als White Cube eine andere, zeitlich vorgelagerte Gestalt als Industriearchitektur enthüllt, jedoch durch den Prozess der Transformation selbst beständig neue Zwischenstufen der Raumwirkung und des Arbeitsprozesses schafft. Anders als etwa bei den Experimenten für ein *Totales Theater* des Bauhauses geht es dabei aber gerade nicht um spezifische neue technische Ausstattungen des Raumes, um ihm eine technische Dynamik beständiger Wandelbarkeit zu verleihen. Kretschmanns permanente Raumverwandlung wird vielmehr an der Materialität des vorhandenen Raumes selbst vorgenommen. Die Freilegung der ursprünglichen Industriegestalt der Architektur legt gewissermaßen die Potenzialität beständiger Transformation selbst frei. Die Entnahme der Wand- und Deckenverkleidungen in den räumlich-situativen Kontext des Rückbaus löst sie zugleich aus dem klassischen Bedeutungsschema von Ready Mades oder den Aktionsflächen des Fluxus heraus. Denn während Ready Mades als scheinbar ephemere Substitutionen traditionell-skulpturaler Raumbezüge fungieren und damit im wesentlichen statisch angelegt sind, bleiben die verwendeten Raumelemente Kretschmanns Teil eines Prozesses, der sich nie in exakter Form reproduzieren lässt und damit auch potenziell nie feststehende Elaborate (oder beliebig ausstellbare Einzelwerke) liefert. Die Aktionsflächen des Fluxus bilden hingegen von vornherein temporäre Zonen einer individuellen Werkautonomie, die zwar den Umgebungskontext mit einbeziehen kann, ihn jedoch dadurch selbst autonomisiert.

Diese Werkautonomie wird bei Kretschmann aber selbst Teil der Transformationen, sie wird weder grundsätzlich vorausgesetzt noch bewahrt. Die Wahrnehmung autonomer und nicht-autonomer/bedingter Repräsentation bleibt letztlich dem situativ involvierten Betrachter vorbehalten. Die „nomadischen Kompetenzen“, die Kretschmann hier aufruft, beziehen sich also zum einen auf den Funktionswechsel der Installation

selbst, die einmal als Ausstellungsarchitektur, einmal als Installationselement im Raum dient; zum anderen aber auf eine ästhetische Wahrnehmungsweise, die durch den Umgang, die Handlung am und mit dem Ort definiert ist, durch „selbsttätige Bewegung“, „unabhängige Orientierung“, durch ein „Sich-Einlassen auf die Gegebenheiten“, auf „nachhaltige Verwendung“ von Materialien (also auch dessen Wiederverwendung, Recycling); durch ein „Teilen“ der vorhandenen Materialien (in der Verdoppelung der temporären Nutzungsstrukturen des Raumes); durch „Zusammenarbeit“ und die „Annäherung an das Ungewohnte“ oder „Unübliche“ und das „Herstellen temporärer Verbindungen“ zwischen den vorhandenen Dingen.⁵

Noch deutlicher wird die Gleichzeitigkeit eines autonomen wie bedingten Werkstatus in der Installation *Michael Jackson*, die Kretschmann ein Jahr zuvor realisierte (s. Abb. S. 62ff.). Hier bestand der Eingriff in den Ausstellungsraum zunächst darin, dass die Künstlerin mithilfe mehrerer Mitarbeiter die Galeriedecke mit weißer Farbe strich, um hernach die mit Farblecksen bedeckte, schwarze Plastikplane, mit der der Boden abgedeckt worden war, als ein pollocksches *Drip Painting* über eine Galeriewand zu spannen und dabei zugleich mehrere Zugänge zu Funktionsräumen der Galerie zu versperren.

Die Plane blieb im Endstadium der Installation zum einen partiell begehbar, war zum anderen in einer Art Kurve an der Wand hochgezogen, so dass sie damit gleichsam als entgrenztes Gemälde erschien, das zugleich immer auch Teil der reinen Nutzfläche des Raumes war.⁶ Durch den räumlichen Eingriff vereint die schwarze Abdeckplane als skulptural-raumbezogener Bildträger sowohl die „Malerei“ als Repräsentation einer dauerhaften bildlichen Setzung, als auch die begehbbare Bodenfläche davor, auf dem sich die Betrachterpositionen beständig wandeln können. Der Deckenanstrich rückt erst über die an der Wand hochgezogene Deckenplane als künstlerische Maßnahme in den Blickpunkt. Ebenso die Bewegung des Betrachters auf dem Untergrund, die als solche erst durch die Plastikplane zu einer Aktion auf einem temporären „Bildträger“ wird.⁷

Betrifft die temporale Strategie Kretschmanns im

Kunstraum Baselland die fortwährende, archäologische Transformation des Raumes, in der Karlsruher Galerie hingegen die gleichzeitige Wahrnehmbarkeit eines Bildträgers in völlig unterschiedlichen, temporären Funktionen, so vereint eine jüngere Intervention im Kölner Kunstraum Fuhrwerkswaage diese beiden Ansätze in bemerkenswerter Verdichtung.

Den von seiner industriellen Vorgeschichte als Umspannwerk geprägten Innenraum der Ausstellungshalle ließ die Künstlerin dabei gleichsam als imaginäre thermisch-akustisch-olfaktorische Architektur-in-der-Architektur wiederauferstehen. Den Temperaturunterschieden zwischen Außenwand und Raummitte folgend, die durch die alte Heizungsanlage des Baus bedingt sind, markierte sie auf dem Hallenboden ein etwa dreißig Quadratmeter großes, rechteckiges Farbfeld aus schwarzem Lederfett, das die Raumproportionen sorgsam aufnahm und die Besucher dazu brachte, an den (im Vergleich zur Raummitte kühleren) Seitenwänden entlang um dieses Feld herumzugehen. Als akustische Komponente nutzte Kretschmann die Eigengeräusche der Heizungsanlage, die sie mit dem elektronisch verstärkten Ticken der alten Industrienuhr kombinierte, und als olfaktorisches Element die Ausdünstungen des Lederfettes. Ihre Schuhe, die sie mit demselben Lederfett behandelt hatte, hinterließ die Künstlerin als persönliche Signatur in einer Raumnische und erschien zur Publikumseröffnung der Installation auf Strümpfen.⁸

„Archäologische“ Enthüllung der Vorgeschichte des Ortes, die synästhetische Wahrnehmbarkeit ortsgebundener wie temporärer Bildträger, in denen sich zugleich kunstautonome und alltagsbedingte Funktionen verschränken, bilden bei dieser optisch so klaren und reduzierten Arbeit eine wechselseitige Ergänzung künstlerischer und rezeptiver Handlungen, die zugleich durch die ästhetische Setzung des schwarzen Raumfeldes durch die Künstlerin auch voneinander abgegrenzt werden.

Kretschmanns interventionistische Verwendung von Eis und zuweilen ergänzenden Farben zielt hingegen darauf, temporale Prozesse gleichsam von allein in Gang zu setzen.

So erwarb die Künstlerin während eines China-Aufenthaltes auf dem Markt von Tianjin 48 Eisblöcke, die sie im Ausstellungsraum der örtlichen Kunstakademie zu einem mit Spanngurten zusammengehaltenen quaderförmigen Volumen zusammensetzte und mit einer dünnen Haut aus grünem Sprühlack überzog. Assoziationen von minimalistischen und/oder architektonisch-skulpturalen Vorbildern waren während des allmählich einsetzenden Schmelzvorgangs, bei dem sich die aufgesprühten Lackpartikel fetzengleich vom Eis ablösten, vermutlich nicht unerwünscht. Das kubische Volumen veränderte seine Form, gab seine Strenge zugunsten amorpher Unregelmäßigkeiten auf, bis schließlich letzte verbliebene Eis- und Farbreste auf dem mit Schmelzwasser getränkten Boden wie eine Assemblage aus nicht wasserlöslichen Lackpartikeln erschien, die von den leeren Spanngurten umrahmt wurde.⁹ Der spezifische Ortsbezug der Installation wird dabei zum einen durch die Beschaffung und ortsübliche Verwendung des Eises als Kühlmittel auf Lebensmittelmärkten hergestellt, zum anderen durch die Tränkung des Galeriebodens mit dem Schmelzwasser. Der Schmelzprozess selbst ist weniger orts-, denn materialspezifisch gedacht und fasst das blockhafte Eisvolumen als Bildträger auf, von dem sich die aufgebrachte (Lack-)Farbe ablöst. Der Schmelzprozess ist insofern nicht vorrangig auto-destruktiver Prozess eines Werkes (wie bezogen auf andere Materialien etwa bei Gustav Metzger, Jean Tinguely oder Sturtevant), sondern „Enthüllung“ eines transformativen Potenzials, das in dem räumlichen Volumen gebunden ist, vom festen zum flüchtigen Zustand.

In der Städtischen Galerie Nordhorn wischte die Künstlerin im Jahr 2013 am Abend vor der Eröffnung einer Gruppenausstellung für ihre Arbeit *Rewind*, s. Abb. S. 46f., den Boden der Halle mit flüssigem Erdbeerwassereis in wiederkehrenden Schlaufen und unter Aussparung der Standflächen von Skulpturen oder Installationen anderer Künstler aus. Nachdem die Lösung ausgehärtet war, vermittelte der Boden durch die schlaufenartigen Wischspuren der Arbeit den Eindruck einer fließenden, dynamischen All-Over-Malerei, die sich gleichsam flexibel um die

übrigen Werke der Ausstellung herum schloss und dabei zugleich fest und begehbar war – und die nach Beendigung der Ausstellung durch erneute Verflüssigung auch wieder spurlos entfernt werden konnte.

Der Schmelzprozess des Eises hat bereits stattgefunden, der Wechsel des Aggregatzustandes erfolgt von flüssig zu fest und am Ende (wenn die Wischspuren zwecks Entfernung feucht angelöst werden) wieder zu flüssig. Der verfestigte Auftrag erzeugt jedoch dennoch eine sinnliche Imagination von gleichzeitiger Dynamik, von „Fließen“ und vollständiger Verwandlung der gesamten Raumsituation, in der die Werke anderer Künstler statische, autonome Werk-Räume bilden.¹⁰

In anderen Arbeiten Kretschmanns bewirkt die Bildmächtigkeit indes zuweilen eine Akzentverschiebung, bei der etwa narrative Aspekte die Temporalität von Wahrnehmungsweisen abzulösen beginnen.

So verwendete Kretschmann bei ihrer Einzelausstellung im Karlsruher Centre Culturel Français einen alten Konzertflügel auf Transportrollen, der im Ausstellungsraum bereits ortsfest vorgefunden wurde und infolge baulicher Veränderungen am Gebäude nicht mehr entfernt werden konnte, ohne zerstört zu werden. Für ihre Installation verlegte die Künstlerin einen Teppichboden, auf dem der Flügel in eine andere Raumecke bewegt wurde, und schnitt die Transportspuren des Rollwagens für das Instrument, einer sogenannten Flügelspinne, nachfolgend aus dem Teppichbelag aus.

Somit wurde das „Sichtbarmachen von Handlungen im Raum“, also das Verrücken des Instruments, als ein narratives Motiv sinnfällig gemacht, das dem Instrument zugleich eine Art „Eigenleben“ suggerierte. Nicht unmittelbar sinnfällig für das Publikum wurde hingegen, dass Kretschmann für die Installation ursprünglich noch weitere Beschaffenheiten des Raumes einbezogen hatte. So war der Teppichbelag der Künstlerin eine bewusste Hinzufügung zu mehreren bereits vorhandenen Bodenschichten aus Teppichen und Holzparkett, was zwar an den Verlegespuuren am Rand des Raumes erkennbar war, nicht aber als Absicht, den Zeitschichten des Raumes auf diese Weise eine weitere hinzuzufügen.¹¹ Die

ästhetische Dominanz der Instrumenteninstallation verschiebt hier die Wahrnehmung von der Einbindung in die temporalen Spuren des Raumes hin zu einer autonomen Objekterzählung des Instruments.

4

Indem Kretschmann ihre temporären Interventionen weniger mit kunsttheoretischen, als mit lebenswissenschaftlichen Begriffen bezeichnet, etwa als ein „Freistellen“ von Handlungen oder Dingen; von Farbe als „Kontrastmedium“, Methoden der „Verflüssigung“ (Schmelzprozesse), „Umkehrung“, „Markierung“, „Klassifizierung“, „um Spuren und thematische Dinge sichtbar zu machen“¹², siedelt sie ihr Werk bewusst im Dialog von Kunst und wissenschaftlichen Verfahren an.¹³ Es ist mithin weniger die Kritik an konventionellen Kunstbegriffen oder an den Strukturen des institutionalisierten Kunstbetriebes, die noch das diskursive Potenzial ihrer temporalen Werkkonzepte auszeichnet, als vielmehr die Rolle eines Speichermediums von Handlungen und inneren Haltungen gegenüber einer sich nicht klar gegenüber ihrer Umwelt abgrenzen können Kunst, die sie der Temporalität zukommen lässt; eines Speichermediums von ästhetischen Potenzialitäten des Ortsbezugs und der situativen Wahrnehmungen, das in der Lage ist, die Wechselhaftigkeit dieser Wahrnehmungen aufzunehmen, zu reproduzieren und zu repräsentieren. Auf ihrem schmalen, historisch wie gegenwärtig kaum zuverlässig bestimmbar Grat zwischen Werkautonomie und kontextueller Bedingtheit, einer Ästhetik des Widerspruchs von gleichzeitiger Beständigkeit und Flüchtigkeit bleibt die Inszenierung des Temporären somit das Medium der fortwährenden Infragestellung der Kunst durch sich selbst.

- 1 Bürger, Peter, „Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“, in: ders., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S. 67ff.
- 2 „Falsche Aufhebung von Autonomie“ bezieht Peter Bürger mit Adorno auf die Wirkung kommerzieller Warenästhetik, mithin lassen sich auch die Bedingungen des Kunstmarktes selbst darunter verstehen. Vgl. Bürger, Peter, „Zum Problem der Autonomie“, siehe Anm. 1, S. 72f.
- 3 Gespräch des Verfassers mit der Künstlerin im Januar 2014.
- 4 Die Ausstellung *Insomnia But Salsa* im Museum Goch (28.10.2012–20.01.2013, s. Abb. S. 104ff.) versammelte monothematisch die genannten Aspekte in zwei voneinander getrennten Räumen: als miteinander verwobene Farbprojektionen, die einen kompletten Ausstellungsraum als synästhetisches Gefüge überziehen, und als konzentrierte Raumprojektionen, die sich behutsam in die Architektur einfügen und doch das Raumerleben durch die erahnbare Projektion von farbigen Wasserspiegelungen beeinflussen.
- 5 *Nomadic Competences*, 06.04.–25.04.2011, Kunsthaus Baselland, Basel-Muttenz, s. Abb. S. 72ff. Begleitend zu dieser Intervention veröffentlichte Kretschmann acht Prinzipien ihrer ortsbezogenen Arbeiten, die sie im Rückblick auf ihr bisheriges Werk formuliert hatte und die den Ort als Handlungsraum und die vorhandenen bzw. eingebrachten Materialien und möglichen Raumbezüge als „Ressourcen temporaler Allianzen“ ausweisen: „1) MOVE AUTOMOTIVELY, 2) ORIENTATE INDEPENDENTLY, 3) GET ALONG WITH GIVEN THINGS, 4) USE RESSOURCES IN A SUSTAINABLE WAY, 5) SHARE RESSOURCES, 6) COLLABORATE, 7) APPROACH THE NON-FAMILIAR, 8) GENERATE TEMPORAL ALLIANCES“.
- 6 *Michael Jackson*, 18.09.–16.10.2010, Ferenbalm-Gurbrü Station, Karlsruhe, s. Abb. S. 62ff. Der Titel der Installation bezieht sich auf die Vornamen der Künstler Michael Asher und Jackson Pollock, deren Werk die Künstlerin nach eigenen Angaben zu dieser Raumintervention anregte, die in sich sowohl temporäre Ortsbezogenheit als auch dynamische Malerei vereinen sollte. Die Abdeckplane war vorab doppelt ausgelegt worden, dann ein Teil mit Malklecken hochgezogen, während der darunter liegende, unbekleckte Teil begebar wurde. Die Differenz beider Lagen sollte dabei demonstrieren, dass die Malklecke erst durch die Malaktion in diesem Raum auf die Folie getropft waren.
- 7 Im diametralen Unterschied zu den vielfältigen Gesamtkunstwerks-Entwürfen der modernen Avantgarden, in der die Bewegung des Betrachters im Raum selbst als immanenter „Teil“ des Werkes veranschlagt wurde, dient die Temporalität der Installation bei Kretschmann lediglich einer zeitweiligen,

eben reversiblen Markierung eines Raunteils als Bildträger, die durch die Entfernung der Installation gleichsam einen weiteren Aspekt ihrer Temporalität enthüllt.

- 8 *She Came In Through the Bathroom Window*, 11.03.–24.03.2013, Kunstraum Fuhrwerkswaage, Köln, s. Abb. S. 100ff. Lederfett verwendete Kretschmann erstmalig bei der Arbeit *Polish*, 2011 im Artist Window der Dokumentationsstelle für Kunstschaffende in Basel, s. Abb. S. 66f., indem sie das Schaufenster des Projektraums innen und außen mit selbst hergestellter Schuhcreme bestrich, auf der sich im Verlauf der Aktion Staub und Verunreinigungen ansammelten und die sich, durch Witterungseinflüsse bedingt, allmählich von der Glasfront abzulösen begann, worauf Passanten begannen, individuelle Kritzelspuren darauf zu hinterlassen. Die minimalistisch anmutende Bodenarbeit in der Raummittelpunkt der Fuhrwerkswaage erzeugte dabei freilich eine sinnliche Dominanz, die die synästhetische Wahrnehmbarkeit der übrigen Installationselemente tendenziell in den Hintergrund treten ließ und somit die Gesamtwahrnehmung zugunsten eines vordergründig scheinbar klar identifizierbaren, traditionellen Kunstformats verschob.
- 9 *Bing* (chin. „Eis“), 15.09.–02.10.2008, Tianjin Academy of Fine Arts, s. Abb. S. 28f.
- 10 *Rewind (GN)* innerhalb der Gruppenausstellung *Der Zweite Blick*, 02.03.–05.05.2013, Städtische Galerie Nordhorn, s. Abb. S. 46f. Eine zweite Version der Wischarbeit realisierte die Künstlerin im selben Jahr im Dialog mit Malereien von Jens Stickle vom 14.09.–10.11.2013 im Kunsthaus L6 in Freiburg/Brsg., dort jedoch ohne eine visuell klar identifizierbare, rhythmisierte Wischbewegung. Zahlreiche Eisarbeiten Kretschmanns bedienen sich bei gleicher Grundthematik indes auch mehr zurückhaltender Bildformeln – etwa durch Verwendung von kleineren gefärbten Speiseeiseinheiten, die in Tüten, Taschen, Pappschachteln oder auch ohne weitere Behältnisse in Innen- oder Außenräumen platziert oder hineingeschleudert werden und sich so mit diesen Räumen sowie ggf. anderen Arbeiten als temporären Bildträgern verbinden oder neue räumliche Verdichtungen oder Verbindungen erzeugen. Hierzu gehören etwa die Installationen *Toni* vom 12.09.–01.11.2009 über zwei Etagen der Halle 14 in der ehemaligen Baumwollspinnerei Leipzig, s. Abb. S. 38ff.; im Open Space der art cologne vom 14.05.–06.06.2009; *Kasimir*, Ausstellungsraum Klingental/Basel, 16.01.–16.02.2009, s. Abb. auf dem Cover; *Frappucino Verde*, Vladimiro Izzo Gallery, Berlin 25.–18.11.2009; *Flagranti*, innerhalb einer Gruppenaus-

stellung in der Galerie Marion Scharmann, Köln, 17.04.–15.06.2010, s. Abb. S. 30f.

- 11 *Piano*, 2012, Centre Culturel Français, Karlsruhe. Auch zu dieser Arbeit gibt es eine zweite Version, *Piano (Hyundai)*, anlässlich einer Einzelausstellung Kretschmanns vom 11.01.–22.02.2013 in der kunstgaleriebonn, s. Abb. S. 94ff. Bei Verwendung gleicher Materialien (Konzertflügel, Teppichboden) veränderte die Künstlerin die Inszenierung unter Einbeziehung der gründerzeitlichen Villenarchitektur des Galeriegebäudes. Die nachgezogenen Rollenspuren des Flügels wurden über den Ausstellungsraum hinaus in den langen Galerieflur verlängert, so dass beim Betreten der Galerie zunächst nur die Spuren zu sehen waren, die noch nicht dem Instrument und seiner Bewegung zugeordnet werden konnten. Die „skripturale“ Eigendynamik dieser Spuren im Raum rückte damit gegenüber der „Klaviersemantik“ der Karlsruher Version deutlich in den Vordergrund.
- 12 Gespräch des Verfassers mit der Künstlerin im Dezember 2013.
- 13 Eine explizite Verdichtung dieses Diskurses für das Werk Schirin Kretschmanns ergab sich bislang durch ihre Teilnahme an dem künstlerischen Forschungsprojekt *Präparat Bergsturz* von Juni 2011 bis Mai 2013 der Hochschule der Künste Bern (zusammen mit Priska Gisler, Florian Dombois und Markus Schwander). Vgl. die ausführliche Projektbeschreibung unter: www.hkb.bfh.ch/fileadmin/Bilder/Forschung/FSP_IM/PDFs_Plate/Praeparat_Bergsturz.pdf

THRESHOLD EXPERIENCES

Temporality and site specificity in the work of Schirin Kretschmann

1

With increasing temporal distance from the core ideas of modernism, the use and significance of temporary elements has changed within Western art. For the modern avant-gardes since the early twentieth century the emphasis on the temporary was initially aimed at countering the bourgeois aura of art; the autonomous bourgeois artist subject, to whom the ability to create timeless works of art was still traditionally ascribed, was confronted because of various motivations by a sometimes markedly 'unauratic' art that exhausted itself in the everyday, apparently rudimentary and ephemeral, and through which, according to Peter Bürger, space for a new, radical notion of artistic autonomy was ultimately to be made that would supersede the bourgeois concept.¹

Despite their very different motives the Dadaists and surrealists, Marcel Duchamp with his ready-mades and the Bauhaus with its experiments in temporary, 'performative' spaces can be alleged to have a basic common interest: the rejection of fixed concepts of what art is and their replacement by an understanding of art as an open field of currently arising, observable and certainly also anonymous and transpersonal forces, which, if they were allowed to work, would have the potential to provoke extraordinary social change.

For John Cage or Joan Jonas, Gustav Metzger or Gordon Matta-Clark, for Piero Manzoni or Bruce Nauman, Valie Export or Rirkrit Tiravanija – artists who from the 1950s onward made considerable use of expressly temporary strategies in their work – such easy access to temporality in art now seems to be almost impossible. What still connects them to the avant-garde is the rejection of a fixed artistic agenda – a canonically recognised conception of what art is and the conditions it should fulfil in order still to be acknowledged by the canon of bourgeois art history. The open field that Marcel Duchamp or Max Ernst, André Breton or Kurt Schwitters left behind was supposed to remain open for artists after the Second World War. But what sep-

arated these artists from the above-mentioned core ideas was the initial optimism of the social mandate that was hidden in the pursuit of artistic autonomy and which, with the aporias of the avant-garde concept of autonomy, the wane of the avant-garde itself and the triumph of reactionary and totalitarian ideologies in Europe, proved to be completely unsustainable.

The varied strategies of temporal actions were now characterised by two main features: a revocation of the social roles and functions ascribed to art, thus not least a repudiation of a 'false abolition of its autonomy';² and at the same time a redefinition of the concept of autonomy within a democratic-capitalist system as an experimental status, in order to explore art's means and scope of impact in the present and under given conditions.

Temporality enabled site-specific placements of simultaneous presence and ephemerality, a balancing act carried out in a very wide range of manifestations between an aesthetic of duration and of disappearance, often using modernist ideas, but at the same time aiming for an unavailability to the canonic patterns of reception. The transformation of art into the practice of life, a further ideal of the modernist avant-gardes, still returned in individual artistic approaches, but it also commended itself to the viewer as a partially open, partially ironic principle of participation, without entirely abolishing the boundary between actor and public.

The application of temporary strategies in art since the 1950s thus presents itself as a thoroughly paradoxical amalgamation of contradictions. One reason for this should be sought in the historical precondition that after 1945 temporary strategies could no longer be concerned simply with a radical negation of the category of one's individual artistic production. Having been ushered in by Marcel Duchamp, this was naturally unrepeatable. The rhetoric of the temporary after 1945 therefore operated not only in a negation of the canonical definitions of art but also in a continual programmatic ambiguity of artistic self-

positioning. It was to some extent both the predestined medium of this self-positioning and its enduring abolition – an imaginary boundary between the preservation and dissolution of the evaluation criteria immanent in art, without the position of this boundary being able to be established. Even so, many temporal strategies claimed to be able to make just such a boundary, or at least its changeability, experienceable to the viewer. Nevertheless the temporary has evidently developed from a medium of protest into a strategy of ongoing artistic self-reflection.

2

In Schirin Kretschmann's site-specific works since the early 2000s this basic problematic can exemplarily be seen in a variety of temporary strategies, genres and materials. In their aesthetic manifestation, Kretschmann's works have both far-reaching sensual presence and the character of experiments, research projects with spontaneously staged courses of events at the imaginary boundary between the work's immanence and dependence, between autonomy and viewing context, which are inherent in the historical discourse of this form of art. In the artist's description of her works the 'facilitation of the viewer's ability to determine the situation' always plays a central role, together with the 'ensuing circulation'³ of different states of imagination, perspective and perception, which, over and above the immediate presence of the work, can be expected to sensualise the contingency of a mode of perception that separates the work from its spatial or viewing context. But this sensualisation always rearticulates the question of the ephemeral and the persistent. Kretschmann's temporal strategies are ultimately intended to make the ephemeral and the persistent, the physical-sensual and the intellectually abiding experienceable as not categorically separate.

Differently from the actions of so-called relational aesthetics, Kretschmann's site-specific works are not concerned with functionally re-designating places,

and thus temporarily overriding or reversing their social and political contexts. For Kretschmann temporality means – aside from the works' always limited duration, after which they are usually disposed of without trace – complementing the physical and rhetorical materiality of a place with further found or added elements, and thus setting a production process in motion that leads to a provisional or final manifestation of the work. Temporary production processes and permanent manifestation are thought of as equal in her work, and so she temporarily re-designates objects and equipment found by chance in storerooms and other such spaces as installative material, applies temporary coatings to walls or sheets, intervenes in the perception of space through putting up dummy surfaces or removing room dividers. The change in the physical condition of ice cream or ice originally intended as a coolant is equivalent to the alteration of the perceptive and viewing situation; the liquefaction of initially solid forms subjects the relationship between viewer, work and surroundings to a permanent transformation, right up to the – apparent – termination of this relationship through the disappearance of the work.

The use of simple everyday materials and the throw-away production process are aspects of an improvised, non-technological form of construction that Kretschmann deepened during her studies with Abraham Cruzvillegas and her stays in Mexico. Autobiographically charged elements, which break the conceptual rigour of installations with sometimes laconic irony and are characteristic of Cruzvillegas's work, can also be found in Kretschmann's pieces as inserts of her own temporality, although more as hidden details.

Video sequences recorded in urban spaces belong in turn to Kretschmann's earliest experiments in determining the relationship between visual finds, colour and space. They are often projected from particular angles onto walls, sheets or furniture in connection with other installative works, and seem to lead, in an almost Bauhaus manner, to the temporary dissolution of the existing spatial proportions, without ever becoming

a merely abstract formal vocabulary; a concreteness can always be discerned which supplements the spatial impression with its own physical and at the same time purely projective presence.⁴

3

During her exhibition *Nomadic Competences* (2011, see fig. pp. 72ff.) at the Kunsthau Baselland, Schirin Kretschmann removed the characteristic elements of the exhibition surface, which was conceived as a white cube: the cover panels of the overhead lighting, the temporary wall elements, the covering of the black box for video screenings and the film on the windowpanes. The originally industrial structure revealed in this way then became the setting for alternating temporary installations of the stripped fittings. Kretschmann underlined the 'nomadic' (temporary, in constant change) character of her procedure by living in a camper van in front of the Kunsthau for the duration of the exhibition and carrying out the transformation of the space and the installation process during regular opening hours. At the end of the exhibition all the fixtures of the white cube were restored.

The gradual transformation of the exhibition space took place as an action that like an archaeological process exposed a different, earlier form as industrial architecture behind its 'disguise' as a white cube, and that through this process continually brought about new intermediate stages of spatial impact and the working process. But differently from the Bauhaus experiments around a *Totaltheater*, it wasn't concerned with specifically new technical facilities in order to give the space a dynamic of continual transformability; Kretschmann's permanent spatial transformation was carried out more on the materiality of the existing space itself – to a certain extent the exposure of the original industrial form of the building brought out the potentiality of continual transformation itself. The removal of the wall and ceiling cladding in the spatial, situative context of a partial demolition detached them at the same time from the

classical pattern of meaning of ready-mades or the events of Fluxus. For while ready-mades function as apparently ephemeral substitutes for traditionally sculptural spatial references, and are thus essentially static, Kretschmann's architectural elements remain part of a process that can never be exactly reproduced and thus potentially yield arrangements (or individual works for optional exhibition) that are never fixed. Fluxus events, by contrast, were always temporary zones of an individual work's autonomy, which may have included the surrounding context but which autonomised it through such inclusion.

With Kretschmann this autonomy becomes itself part of the transformation; it is neither fundamentally presupposed nor preserved. The perception of autonomous and non-autonomous/conditional representation is ultimately reserved for the situatively involved viewer. So the 'nomadic competences' that Kretschmann invokes here refer on the one hand to the altered function of the installation itself, which serves once as exhibition architecture and once as installation element in the space, but on the other hand to a type of aesthetic perception that is defined by the way it deals with and acts upon a site through 'automotive movement', 'independent orientation', 'getting along with given things' and the 'sustainable use of resources' (and their recycling), through 'sharing' the available materials (in the duplication of the space's temporary patterns of use), through 'collaboration' and an 'approach to the non-familiar' or 'unusual' and the 'generation of temporary alliances' between things.⁵

The simultaneity of an autonomous and conditional status is even clearer in the installation *Michael Jackson*, which Kretschmann realised a year previously (see fig. pp. 62ff.). Here the intervention entailed painting the gallery ceiling white – undertaken by the artist and several helpers – and then hanging the black plastic sheeting that had covered the floor and was now covered with blobs of paint like a pseudo-Pollock drip painting, thus blocking access to several of the gallery's working areas.

In the final phase of the installation, part of the sheeting could still be walked over, but the rest was raised onto the wall in a kind of curve, so that it appeared as a kind of unbounded painting that was also still part of the floor space.⁶ Through the spatial intervention the black sheeting, as a sculptural, space-related image carrier, united the 'painting', as the representation of a permanent visual statement, and the accessible floor before it, on which the viewing positions could continually change. The painted ceiling only became noticeable as an artistic measure via the sheeting on the wall. The same went for the movement of the viewer on the floor, which was turned by the sheeting into an action on a temporary 'image carrier'.⁷

While Kretschmann's temporary strategies at the Kunstraum Baselland involved the continual archaeological transformation of the space, and in the Karlsruhe gallery the simultaneous perceptibility of an image carrier in completely different temporary functions, a recent intervention at the Kunstraum Fuhrwerkswaage in Cologne combined both approaches with striking concentration.

Kretschmann resurrected the interior of the exhibition hall, which has an industrial history as an electrical substation, as an imaginary thermal-acoustic-olfactory structure-within-a-structure. Following the temperature difference between the outside wall and the middle of the space, which is determined by the building's old heating system, she marked an approximately thirty-square-metre rectangular field of black dubbin on the floor. This carefully took up the proportions of the space and caused the visitors to walk around it along the side walls, which were cooler than the middle of the space. As an acoustic component Kretschmann used the noises of the heating system, which she combined with the electronically amplified ticking of the old industrial clock, and as an olfactory element the odour of the dubbin. As a personal signature she left her shoes, which had been treated with the same dubbin, in a niche and appeared at the opening of the installation in stockings.⁸

In this optically clear and reduced work the 'arch-

aeological' revelation of the history of a place and the synaesthetic perceptibility of site-specific and temporary image carriers, in which both autonomously artistic and quotidian functions interlock, form a mutuality of artistic and receptive activity, which at the same time the artist distances from one another through the aesthetic placement of the black field.

On the other hand Kretschmann's interventionist use of ice – sometimes with the addition of colouring – aims to set temporal processes in motion on their own.

During a stay in China she bought forty-eight blocks of ice at the market in Tianjin, set them into a cubic volume held together with lashing straps in the exhibition space of the local art academy and covered them with a thin skin of spray paint. During the gradual processes of melting, in which the paint flaked off the ice, associations with minimalist and/or architectural-sculptural work were probably not unwanted. The volume altered its form, gave up its severity in favour of amorphous irregularity, until the final remains of ice and paint lay on the floor like an assemblage of insoluble particles framed by the empty lashing straps.⁹ The site specificity of the installation was established through the purchase and customary use of ice as a coolant in food markets, and through the soaking of the gallery floor with the meltwater. The melting process was more material- than site-specific, and planned the volume of ice as an image carrier from which the paint would peel off. It was in this respect not primarily an auto-destructive process (as with other materials in the work of Gustav Metzger, Jean Tinguely or Elaine Sturtevant, for example) but the 'revelation' of a transformative potential, held in the three-dimensional image carrier, from solid to liquid.

In 2013, for her work *Rewind*, see fig. pp. 46f., on the night before the opening of a group exhibition in the Städtische Galerie Nordhorn Schirin Kretschmann mopped the floor of the hall with liquid strawberry ice cream in recurring loops which avoided the standing space of the other artists' sculptures or installations. Once the solution had hardened, the floor had the effect, of a

flowing, dynamic all-over painting, which flexibly encompassed the other works in the exhibition and was fixed and able to be walked over at the same time – and could be removed without trace at the end of the exhibition through renewed liquefaction.

The melting process of the ice had already taken place; the change of state here was from liquid to solid (and in the end, when the mop traces were dampened in order to remove them, back to liquid), but despite this the solidified layer created a sensuous impression of the simultaneous dynamic of ‘flowing’, and completely transformed the entire spatial situation, in which the other artists’ works formed static, autonomous spaces.¹⁰

In other works by Kretschmann the visual power causes a shift of accent in which narrative aspects, begin to supersede the temporality of perception.

In her solo exhibition at the Centre Culturel Français in Karlsruhe, Schirin Kretschmann made use of an old grand piano on transport castors which was already a fixture of the exhibition space and as a consequence of alterations to the building could no longer be removed without being destroyed. For her installation the artist laid a carpet, on which the piano was moved to another corner of the room, and then cut away the transport tracks of the instrument’s trolley, a so-called spider dolly.

The ‘visualisation of activity in a space’ – here the moving of the instrument, was made manifest as a narrative motif – which also suggested that the piano had a ‘life of its own’. Not immediately evident to the public was the fact that Kretschmann had also integrated other qualities of the space into the installation. The carpeting was a deliberate addition to several already existing layers of carpet and parquet. This could be seen in the traces of its laying at the edge of the space, but not as the intention of adding another layer of time to the room.¹¹ The aesthetic dominance of the piano installation shifted the perception here from the incorporation of the temporal traces of the space to an autonomous object narrative of the instrument.

4

In that Kretschmann describes her temporary interventions less in art-theoretical terms than in those from the natural sciences – for example as an ‘exposure’ of activities or things, colour as a ‘medium of contrast’, methods of ‘liquefaction’ (melting processes), ‘reversal’, ‘marking’ or ‘classification’ ‘in order to uncover traces and themes’¹² – she deliberately situates her work in the dialogue between art and scientific procedures.¹³ The discursive potential of her temporal concepts therefore lies less in a critique of conventional artistic concepts or the structures of the institutionalised art world but more in the role of a storage medium of activities and inner stances towards an art that doesn’t isolate itself from its surroundings, and which Kretschmann gives over to temporality; a storage medium of the aesthetic potentiality of site specificity and situative perception that is capable of taking up, reproducing and representing the changeability of such perception. On its fine line – historically and currently almost impossible to determine reliably – between the autonomy of the work and its contextual determinacy, within a contradictory aesthetic of simultaneous persistence and ephemerality, the staging of the temporary is thus a medium of the continuing examination of art by art itself.

- 1 Bürger, Peter, ‘Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft’, *ibid.*, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, pp. 67ff.
- 2 Following Adorno, Peter Bürger relates the ‘false abolition of autonomy’ to the effect of the aesthetics of commercial commodities. The conditions of the art market can therefore also understood under this heading. See Bürger, Peter, ‘Zum Problem der Autonomie’, see note 1, pp. 72f.
- 3 Conversation between the author and the artist in January 2014.
- 4 The exhibition *Insomnia but Salsa* at the Kunstmuseum Goch (28.10.2012–20.01.2013, see fig. pp. 104ff.) brought together these two aspects monothematically in two separate rooms: as interwoven projections of colour that took up an entire exhibition space, and as concentrated spatial projections of coloured reflections in water that cautiously blend into the architecture while affecting the experience of the space.
- 5 *Nomadic Competences*, 06.04.–25.04.2011, Kunsthau Baselland, Basel-Muttenz, see fig. pp. 72ff. To accompany this intervention Kretschmann published eight principles of her site-specific work, formulated in view of her work to date, which designate the site as an area of action and the existing or incorporated materials and possible spatial relationships as ‘resources of temporary alliances’: ‘1) MOVE AUTOMOTIVELY, 2) ORIENTATE INDEPENDENTLY, 3) GET ALONG WITH GIVEN THINGS, 4) USE RESOURCES IN A SUSTAINABLE WAY, 5) SHARE RESOURCES, 6) COLLABORATE, 7) APPROACH THE NON-FAMILIAR, 8) GENERATE TEMPORAL ALLIANCES.’
- 6 *Michael Jackson*, 18.09.–16.10.2010, Ferenbalm-Gurbrü Station, Karlsruhe, see fig pp. 62ff. The title of the installation refers to the first names of the artists Michael Asher and Jackson Pollock, whose work, according to the artist, inspired her to this spatial intervention, which was intended to unite temporary site specificity and dynamic painting. The plastic sheeting was laid out in a double layer beforehand, then the part with the paint blobs was pulled up while the lower unstained part could be walked on. The difference between the two layers showed that the sheeting had become stained in the space itself and not previously.
- 7 In diametrical opposition to the various *Gesamtkunstwerk* schemes of the modern avant-gardes in which the movement of the viewer in the space is seen as an immanent ‘part’ of the work, with Kretschmann the temporality of the installation is simply a reversible marking of a space as an image carrier, and the removal of the installation reveals a further aspect of its temporality.
- 8 *She Came In through the Bathroom Window*, 11.03.–24.03.2013, Kunstraum Fuhr-

werksaage, Cologne, see fig. pp. 100ff. Kretschmann first used dubbin in *Polish*, 2011, at the Artist Window of the Dokumentationsstelle für Kunstschaffende (Dock) in Basel, see fig. pp. 66f. She smeared the window of the project space inside and out with homemade shoe polish, which attracted dust and impurities in the course of the action and, due to the effects of weather, gradually came away from the glass, whereupon passers-by began to leave doodles of their own on it. The minimalist floor piece in the middle of the space at the Fuhrwerksaage certainly created a sensual dominance that tended to push the synaesthetic perceptibility of the other installed elements into the background, and thus shifted the overall perception towards an apparently clearly identified traditional art format.

9 *Bing* (Chin. ‘ice’), 15.09.–02.10.2008, Tianjin Academy of Fine Arts, see fig. pp. 28f.

10 *Rewind (GN)*, within the group exhibition *Der Zweite Blick*, 02.03.–05.05.2013, Städtische Galerie Nordhorn, see fig. pp. 46f. The artist realised a second version of this mop work in the same year in dialogue with paintings by Jens Stichel from 14.09.–10.11.2013 at the Kunsthau L6 in Freiburg/Breisgau, here however without clearly identifiable rhythmic wiping movements.

Many of Kretschmann’s works in ice cream have more restrained visual formulas – such as the use of smaller amounts of coloured ice cream, which are placed or thrown into interiors or exteriors in bags or boxes or without containers, thus combining as temporary image carriers with these spaces or other works, or creating new spatial concentrations or connections. These works include the installations *Toni*, from 12.09.–01.11.2009 over two storeys of hall 14 in the Baumwollspinnerei Leipzig, see fig. pp. 38ff.; in the Open Space at art cologne from 14.05.–06.06.2009, *Kasimir*, Ausstellungsraum Klingental/Basel, 16.01.–16.02.2009, see fig. on the cover; *Frappuccino Verde*, Vladimiro Izzo Gallery, Berlin, 25.–18.11.2009; *Flagranti*, within a group exhibition at the Galerie Marion Scharmann, Cologne, 17.04.–15.06.2010, see fig. pp. 30f.

11 *Piano*, 2012, Centre Culturel Français, Karlsruhe. This work also had a second version, *Piano (Hyundai)*, at a solo exhibition by Kretschmann from 11.01.–22.02.2013 in the kunstgaleriebonn, see fig. pp. 94ff. Using the same materials (grand piano, carpet), the artist altered the staging and incorporated the late-nineteenth-century villa architecture of the gallery building. The piano’s trail was extended outside the exhibition space into a long corridor, so that on entering the gallery only the trail could be seen at first and couldn’t be attributed to the instrument

and its movements. The ‘scriptural’ internal dynamic of these traces within a space was much more to the fore than the ‘piano semantics’ of the Karlsruhe version.

12 Conversation between the author and the artist in December 2013.

13 An explicit concentration of this discourse for the work of Schirin Kretschmann has so far resulted in her participation in the artistic research project *Präparat Bergsturz* from June 2011 to May 2013 at the Bern University of the Arts (with Priska Gisler, Florian Dombois and Markus Schwander). A detail projected description can be found at www.hkb.bfh.ch/fileadmin/Bilder/Forschung/FSP_IM/PDFs_Plakate/Praeparat_Bergsturz.pdf



Michael Jackson

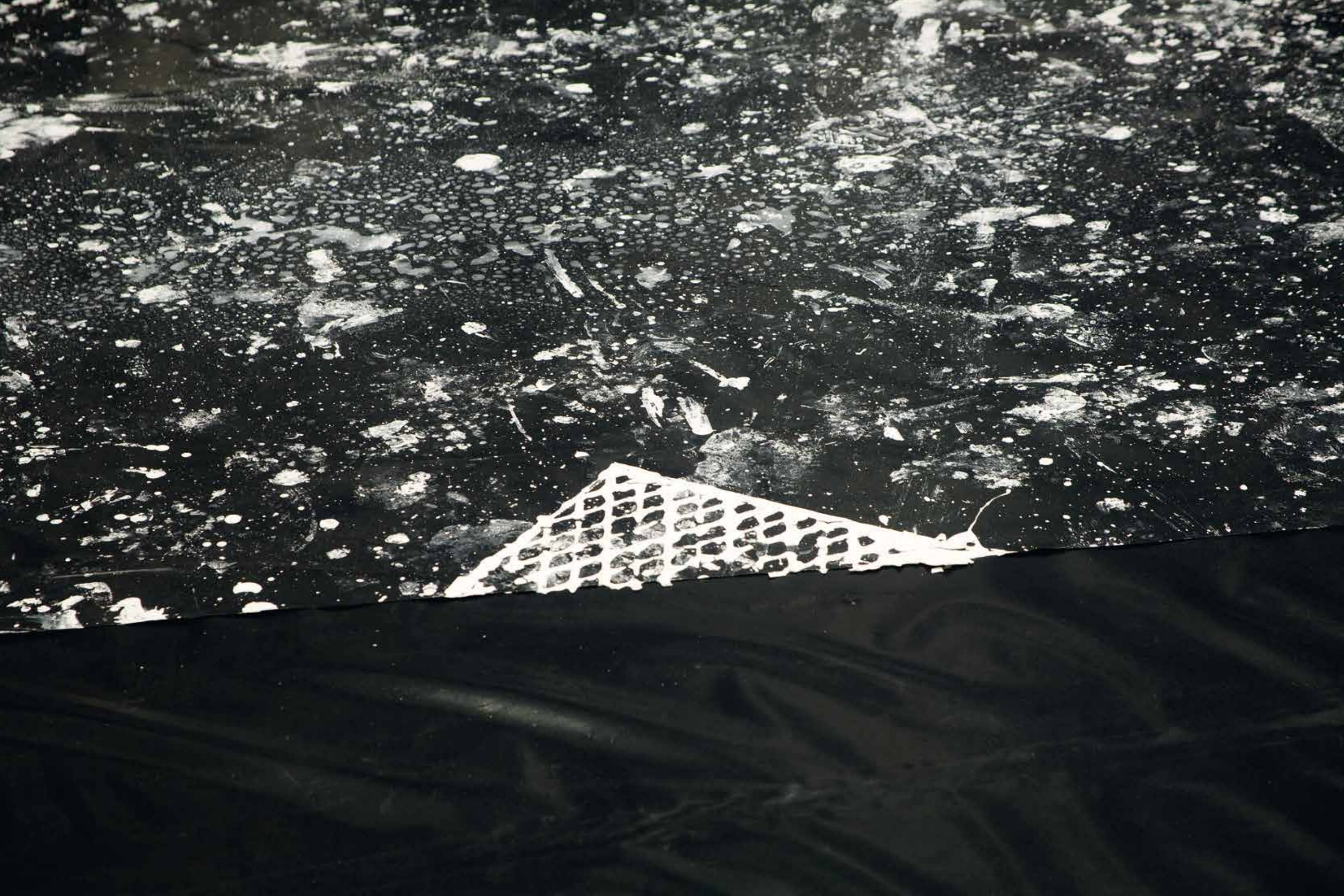
18.9. – 16.10.2010

Ferenbalm-Gurbrü Station, Karlsruhe (D)

Bauplane, Wandfarbe, Dachlatten /
plastic sheeting, wall paint, roof battens

Die Galerie wird mit zwei übereinanderliegenden Bauplanen ausgelegt. Sodann wird die Decke des Raumes weiß gestrichen, was auf der oberen Plane Farbspuren hinterlässt. Diese wird an der längsten Wand hochgezogen und montiert. Dadurch werden alle Türen zu den dahinter liegenden Funktionsräumen der Galerie verdeckt und außerdem ein Teil der unteren Plane, die keinerlei Farbspuren trägt, freigelegt. Die Arbeit spielt auf die künstlerische Praxis von Michael (Asher) und Jackson (Pollock) an.

The gallery floor is covered with a double layer of plastic sheeting. Then the ceiling is painted white, leaving traces of paint on the upper layer of the sheeting. This is then raised and mounted onto the gallery's longest wall, blocking all the doors to the rooms behind. The work alludes to the artistic practice of Michael (Asher) and Jackson (Pollock).





Polish

11.06. – 17.07.2011

Dokustelle, Basel (CH)

Lederfett (pigmentiert), Lederfett (farblos) /
dubbin (pigmented), dubbin (colourless)

Indem außen schwarzes und innen transparentes Lederfett aufgetragen wird, wird eine Fensterscheibe zum Träger eines zweiseitigen Bildfeldes. Auf der Straßenseite nimmt das Lederfett Staub- und Schmutzpartikel oder auch herumfliegende Pollen auf und verliert dadurch die eingangs klar definierte Form. Der Transformationsprozess lädt Passanten offensichtlich zu Eingriffen ein.

A windowpane becomes the carrier of a double-sided image field through the application of black dubbin outside and colourless dubbin inside. On the street side the material attracts particles of dust and dirt or airborne pollen, thus losing its initially clearly defined form. The transformation process evidently invites passers-by to intervene.





Elf Schlittenhunde

19. – 29.11.2008
 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe,
 Karlsruhe (D)
 fünf der zehn im Ausstellungsraum
 vorhandenen Wandelemente /
 five of the exhibition space's ten wall elements

Die eigentlich als Hängefläche zur Verfügung stehen-
 den Wandelemente werden neu gestrichen und zu ei-
 nem „Eismeer“ gestapelt – um sowohl auf eigene Arbei-
 ten als auch auf das gleichnamige Gemälde von Caspar
 David Friedrich anzuspielen.

The wall elements, which are actually intended as hang-
 ing surfaces, are repainted and piled into a 'sea of ice'
 – as an allusion to the painting of the same name by
 Caspar David Friedrich and to the artist's own work.





Sandpromenade

08.08. – 14.08.2011

Marzahner Promenade, Marzahn-Hellersdorf,
Berlin (D)

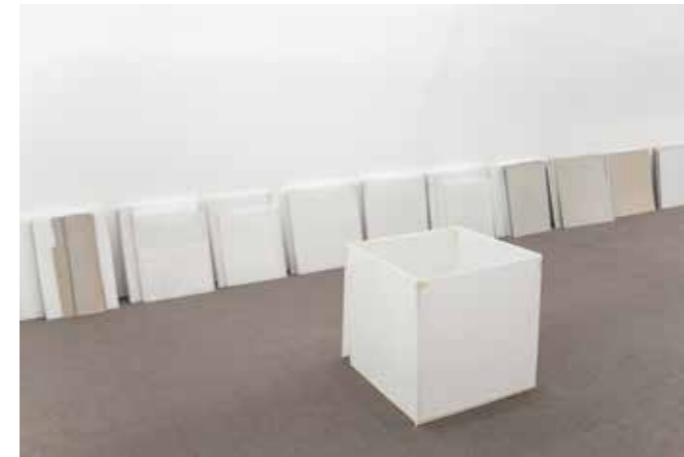
500 kg Kristallfarbsand, Besen, Schaufeln,
Handlungsanweisung /
500 kg coloured crystal sand, brooms, shovels,
instructions

Zusammen mit Helfern wird eine Woche lang schwarzer Kristallfarbsand über die 1,2 km lange Marzahner Promenade gefegt. Dabei wird das Sandvolumen entsprechend der örtlichen Gegebenheiten in unterschiedliche Formen gebracht.

For the duration of one week, the artist and helpers sweep black crystal sand along the 1.2-km-long Marzahner Promenade. The sand is given various forms depending on local conditions.





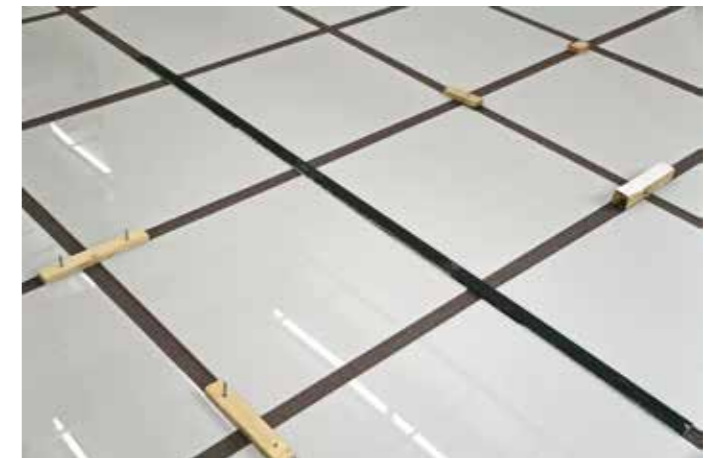


Nomadic Competences

06.04. – 25.04.2011
 Kunsthaus Baselland, Basel (CH)
 Bauelemente der Galerieräume /
 architectural elements of the gallery spaces

Alle Trockenbauelemente des Ausstellungsbereichs werden abgebaut und vor Ort sortiert. Im Verlauf der Ausstellung dienen sie als Material für verschiedene Inszenierungen und werden von der Künstlerin sukzessive wieder rückgebaut, so dass der Ausstellungsraum sich zum Ende der Ausstellung wieder in seinem Ursprungszustand befindet.

All the interior fittings of the exhibition area are dismantled and sorted on site. In the course of the exhibition they serve as material for various stagings, and are gradually re-fitted so that the space is returned to its original state by the end of the presentation.



Keilerei (mechanische Lösung eines philosophischen Problems)

31.03. – 09.06.2012

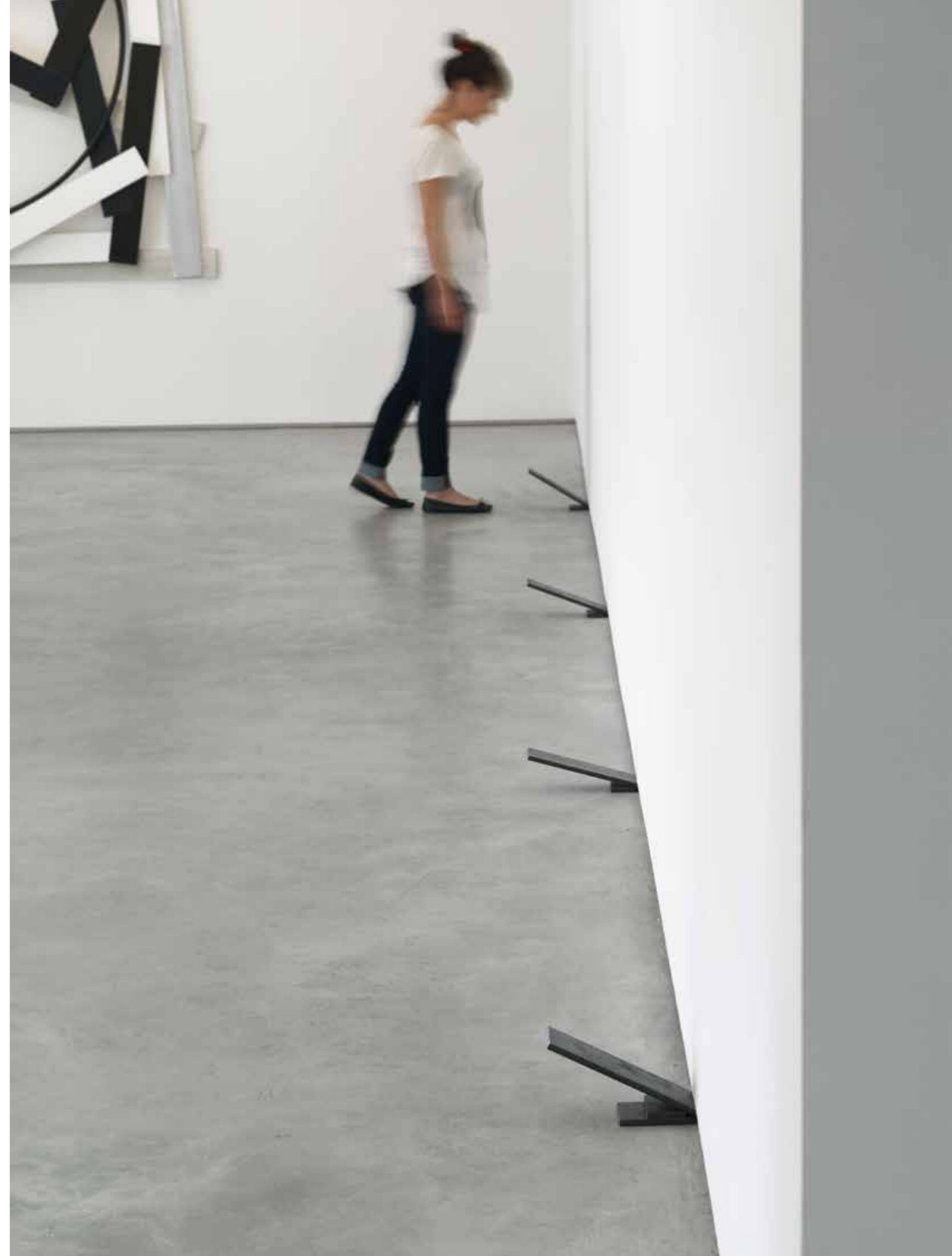
Galerie Jochen Hempel, Berlin (D)

Keile (Stahl) /

wedges (steel)

In die Schattenfuge zwischen Galeriewand und Galerieboden werden Stahlkeile platziert und so auf die Möglichkeit angespielt, die Wand sowohl in ihrer physischen Beschaffenheit als Wand als auch in ihrer Funktion als Hängefläche innerhalb eines White Cube zum Bersten zu bringen.

Steel wedges are placed in the shadow gap between gallery wall and floor, alluding to the possibility of cracking open the wall both in its physical condition as a wall and in its function as a hanging space within a white cube.





Héritage (bordel organisé)

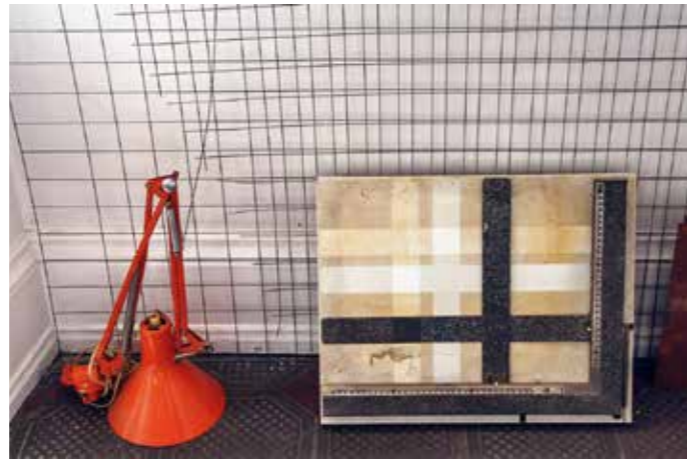
12.09. – 01.11.2009

CRAC Alsace, Altkirch (F)

**verschiedene Materialien und Gegenstände
aus dem Keller des Museums /
various materials and objects from
the museum's cellar**

Aus dem Keller des Museums entlehene Materialien und Gegenstände werden in einer Gangsituation des Ausstellungsbereichs platziert. Auf der Fensterseite wird ein Lager erstellt, in dem die Materialien nach Rohstoffen sortiert werden, auf der Wandseite werden verschiedene Materialien zu temporären Objekten zusammengefügt.

Materials and objects taken from the cellar of the museum are placed in a corridor situation of the exhibition area. A store is set up on the window side, where the objects are sorted according to their raw materials; on the wall side various items are assembled into temporary objects.



GEFALTETE BILDER, GEZEICHNETE RÄUME.

Über „immutable mobiles“ und „mutable immobiles“

1

Eine Linie im Raum ist eine Intervention. Eine Schneise, die das räumliche Kontinuum teilt und als Grenze nicht zwischen (*inter*) bestehenden Räumen gezogen wird, sondern den Raum als Ort zuallererst begrenzt und aufteilt. Seit Kant galt es, eine Linie als Intervention zu begreifen, indem man sie in Gedanken (voll-)zieht. Als Raumlinie bereite sie den Weg eines leiblich-perzeptiven Nachvollzugs. Paul Klee nannte dies das „bildnerische Denken“: *Ein Spaziergang um seiner selbst Willen, „a walk for a walk’s sake“*.¹ – In ihrem differentiellen Entstehen ist die Linie so ihre eigene Möglichkeit und Wirklichkeit, eine *forma in actu*. Die Verbildlichung gleicht so in zweifacher Hinsicht einer Verkörperung, auf die noch der doppelte Genitiv in der Rede vom *Corpus der Zeichnung* anspielen dürfte.

Jenseits der phänomenologischen Kategorien, die das Augenmerk auf die Zeitlichkeit des zeichnerischen Aktes und die leibwerdende Verkörperung im Bild lenken, stellt uns der *Corpus der Zeichnung* im Falle der Papierarbeiten von Schirin Kretschmann jedoch vor die Aufgabe, einen gefalteten Bildraum in ein topologisches Denken zu überführen. Dieses Denken begibt sich auf einen Weg, dem Formen und Verfahren vorausgehen, die sich wiederum nicht in Analogie mit dem menschlichen Leib setzen lassen, sondern diesen ausrichten, situieren, leiten oder gar suspendieren. Wenn die Topologie also von Falten, Knoten, Netzen und Stülpungen handelt, die nicht nach dem *Bild des Menschen* zu denken wären, dann entwirft sie folglich einen anderen Bildraum, in dem die Zeichnung, wie sie die Humanwissenschaften unter dem Dach der *Accademia delle Arti del Disegno* konzipieren konnten, „verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“². Dieser Bildraum zeigt so die andere Seite des subjektiven Körpers, sein „Technisch-Mechanisches“, wie es Dieter Roth in *Munduculum* auf vortreffliche Weise beschrieben hat:

„Das Lebewesen muss vorgestellt werden können als von einer äußeren Fremde umgeben – die dort beginnt, in einem räumlichen Sinn, wo die Wahrnehmungen des Wesens, die nach sozusagen außen gerichtet sind, aufhören, oder: wo die Sinne

des Wesens ihr Fade-out erleben – eine innere Fremde einschließend, die dort beginnt, wieder in räumlichem Sinn, wo die Wahrnehmungen des Wesens, die nach sozusagen innen gerichtet sind, ihre Grenze haben, aufhören, oder: wo die Sinne des Wesens ihr Fade-in erleben.“³

Die Linie als Intervention (nicht als *invenzione*) kommt damit der Figuration einer Grenze gleich, die, zwischen dem Erfahrbaren und dem sich der Erfahrung Entziehenden, einen differentiellen Bildraum nach innen und außen hin öffnet. Konturiert durch seine Lineatur gibt dieser Bildraum einen Spielraum frei und räumt damit neue Möglichkeiten des Sehens ein. Er ist selbst Grenze (*πέρας*) und das Verfahren der Intervention somit, in der Diktion Heideggers, ein „Ergrenzen“.⁴ Wenn seit Heraklit die Grenze zur philosophischen Denkfigur der Differenz avancierte, so sollte die Falte spätestens im Zuge des topologischen Denkens als ihre adäquate Bildfigur in Erscheinung treten.

Weil die Faltung aber in die Materialität des Raumes interveniert, wird sie als Grenze erfahrbar für das Denken der Außenwelt unseres je eigenen In-der-Welt-seins. Das Verfahren, mit dem Schirin Kretschmann im öffentlichen Raum interveniert oder der spezifischen Situation eines musealen Ortes temporäre Grenzen setzt, wird durch ihre Papierarbeiten so nicht allein supplementiert. Die Arbeit mit dem faltbaren Papier stellt vielmehr ein Pendant zur Arbeit mit dem faltbaren Raum dar. Wenn die räumlichen Interventionen die Unselbstständigkeit der klassischen Zeichnung verdeutlichen, verweisen die Papierarbeiten im Gegenzug auf ein notwendiges Trägermedium, denn eine Intervention als Kritik ist ohne materiellen *Support* nicht möglich.⁵ Den Papierobjekten kommt damit eine referenzielle Bedeutung zu. Ihr Sinn wird erst deutlich durch die Art und Weise, in der sie in einem innerräumlichen Kontext zirkulieren. Bruno Latour hat hierfür den Beobachtungsbegriff der „immutable mobiles“⁶ geprägt. Diese unveränderlichen, aber gerade deshalb so mobilen Objekte, die Latour auch als „paperworks“ bezeichnet, treten in den Wissenschaften in verschiedenen Repräsentationsprozessen und -prak-

tiken als *zirkulierende Referenzen* auf. Als solche dienen sie in erster Linie dazu, die Gegenstände der Forschung sichtbar zu machen und in einen praktikablen Diskurs zu überführen – der bei Latour wohlgerne kein Diskurs der Künste ist, aber es selbstverständlich sein könnte. In einem kurzen Text hat Schirin Kretschmann ihren „Papierarbeiten“ eine ähnliche Funktion zugeschrieben, die auch Latours „immutable mobiles“ zukommt:

„Die Papierarbeiten entstehen seit einigen Jahren parallel zu meinen performativen und installativen Arbeiten. Sie übertragen in verkleinertem Maßstab und bezogen auf einen mobilen Ort des Eingriffs Aspekte meiner Arbeit im Raum auf ein Flächenmedium. Das Papier selbst ist dabei der Ort, auf den sich mein handelnder Eingriff bezieht. Es fungiert dabei wie ein Modell für meine Auseinandersetzung mit der Frage, wie Arbeiten vorrangig im Kontext von White Cubes konzipiert sein müssen, damit sie die Anmutung einer physischen Veränderung des Raumes durch Bewegung hervorrufen.“⁷

Seit der frühen Neuzeit hatten Architekten, Bildhauer und Maler ihre „Papierarbeiten“ als Handzeichnungen deklariert, und ihnen damit einen *auratischen* Werkcharakter verliehen, der von der *zirkulierenden Referenz* ablenken sollte. Als Leitmedium aller Künste, dem *disegno* von Vasari und Zuccari, etablierte sich ein klassisches Dispositiv der Zeichnung, dessen Grundbegriffe erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt wurden.⁸ Nach den Entgrenzungen von Linie und Träger im Werk von Eva Hesse und Sol LeWitt hatte die Zeichnung ihren stabilisierenden Grund buchstäblich verloren. Zwar wiesen LeWitts *Wall Drawings* noch ein überschaubares *Format* auf und auch Hesse ließ die *Linie* noch an einem Punkt im Bild entspringen, doch der Glaube an eine ‚vergeistigte‘ Hand (*docta manus*) oder die selbstreferenzielle Meisterzeichnung war nicht mehr aufrechtzuhalten. Die Zeichnung war nun vielmehr als Intervention auf einen Raum bezogen, dessen Disposition selbst fragwürdig erscheinen musste, sei es als ‚Installation‘ in der Kunstwelt oder als „Gestell“⁹ in der

technologischen Welt. Dabei galt es Nicht-Orte in Orte zu verwandeln, Hohlräume sichtbar zu machen und ein Territorium zu „ergrenzen“, das zuvor verstellt und versperrt war – nichts anderes wollte vielleicht der abgenutzte Begriff der *Institutionskritik* verdeutlichen.

2

Die wohl bis heute klarste Analyse der verschiedenen Sichtbarkeitsmodi der Kunst (Malerei) bilden die zwölf Diagramme und beigefügten Texte, die Daniel Buren 1970 bei Yvon Lambert unter dem Titel *Limites Critiques* veröffentlicht hat.¹⁰ Buren wollte durch eine „Kritische Arbeit“ die verschiedenen Funktionen von Rahmung und Abschattung, Trägermedium und White Cube aufzeigen, um die verschiedenen „Diskurse der Verschleierung“, mit der Kunst als gesellschaftliches Phänomen sichtbar gemacht wird, freizulegen. Ziel war ein neuer Begriff der Malerei mit dem Habitus einer bildkritischen Immanenz: „Die so dargestellte ‚Malerei‘ legt an sich selbst ihren Herstellungsprozess und ihre eigenen Grenzen, d.h. ihre Widersprüche, offen.“¹¹

Burens präzise Kritik an den „Diskursen der Verschleierung“ schloss die Meisterzeichnung selbstverständlich ein. In einem späten Text, 1987 in Lissabon verfasst, unterteilte er daher kategorisch zwischen *Zeichnungen* und *graphischen Skizzen*.¹² Als ‚Zeichnung‘ verstand Buren alle potentiellen (virtuellen und aktuellen) Lineaturen eines Raumes – also auch jene, die bereits zuvor durch die Gegebenheiten vorgezeichnet waren oder als Peripherien des Raumes der Struktur einer Grundrisszeichnung entsprechen. Die Zeichnung ist damit das räumliche Apriori der Malerei und der Bilder. Wenn die Malerei ihr Feld entgrenzt (Ellsworth Kelly, Frank Stella u.a.), „so ist [zwar] das ‚Bild‘ verschwunden“, aber „die Zeichnung wird von den Linien hervorgerufen, die diese Wand oben, unten, rechts und links begrenzen.“¹³ Burens kritische Interventionen dienen letztlich vor allem dem Anliegen, dieses Apriori im öffentlichen Raum sichtbar zu machen.

Das Wort ‚Zeichnung‘ blieb so „ausschließlich den Werken ‚in situ‘ vorbehalten“.¹⁴ Als graphische Skizzen

bezeichnete er hingegen jene Artefakte, die als Papierarbeiten (Schemata, Notizen, Pläne, Skizzen, Entwürfe etc.) über ihren Träger definiert sind. Diese Artefakte sind „graphisch, weil es sich buchstäblich um etwas mit der Hand Gezeichnetes handelt“.¹⁵ Das Zuhandene der Handzeichnung ist jedoch nicht nur der Bleistift, sondern eben auch das Papier. Als solches steht es in Opposition zur Leinwand auf Keilrahmen. Das Papier ist das Mobile und Faltbare. Wenn Schirin Kretschmann bei ihren Papierarbeiten von einem „Flächenmedium“ spricht, dann, weil sie aus demselben Grund wie Buren um die Kunstgeschichte der Bildoberfläche weiß. Sollten am Ende dieser *oberflächigen* Geschichte vielleicht die Opazität der Malerei und die Faltbarkeit des Papiers jenes Flächenparadigma der Zeichnung durch ein Faltenparadigma abgelöst haben? So scheinen es jedenfalls Wolfgang Pichler und Ralph Ubl in Erwägung zu ziehen:

„Das Flächenparadigma, das von Picassos Dramatisierung des Grund-Figur-Verhältnisses über die (nach)kubistische Flächengliederung bis zu Pollock die moderne Malerei als eine zusammenhängende Problemgeschichte lesbar macht, wird durch ein Paradigma der gefalteten Oberfläche abgelöst.“¹⁶

Ließe sich dann sagen, dass die Faltung *testet*, inwieweit Malerei und Zeichnung als ineinander verschränkte Möglichkeiten der Bildoberfläche begriffen werden können? – Der topologische Begriff der Zeichnung, als einer intervenierenden Faltung im Raum, tendiert jedenfalls bei Buren ebenso wie später bei Schirin Kretschmann dazu, die Kunst der Malerei nicht nur *am Leben zu halten*, sondern von ihrem *Wesen* her – das heißt, von ihren sichtbaren Grenzen (*πέρας*) – alle anderen Künste in ein neues, gefaltetes Farblicht zu tauchen.

3

Wo aber ziehen sich nun gefaltete *Linien der Malerei* durch das Werk von Schirin Kretschmann, wo werden weißkubische Räume zu farbigen Orten gefaltet? Ein frühes Schlüsselwerk für das Verständnis ihres Malerei-

begriffs scheint mir ihre Installation *Bing* (2008, s. Abb. S. 28f.) zu sein, die für eine Ausstellung der Tianjin Academy of Fine Arts in China entstand. In dieser Arbeit, die den frühen Einfluss von Leni Hoffmann erahnen lässt, werden industriell gefertigte Eisblöcke mit einer deckenden Schicht Lackspray überzogen und durch Spanngurte zusammengehalten. Die Gurte halten das Eisvolumen jedoch nicht nur zusammen, sondern bewirken zuvor auch, dass die Einzelblöcke überhaupt aneinander frieren. Die Lineatur der Spanngurte, die sich im Laufe der Ausstellungszeit in den schmelzenden Eisbrocken einarbeitet, immer tiefer in den skulpturalen Körper eindringt, dem ephemeren Volumen dennoch eine metastabile Form verleiht, und doch am Ende aus den temporären Tiefen auf der kargen Oberfläche des Ausstellungsbodens zu liegen kommt – diese Spanngurtlinie, kann sie noch als die Linie einer Zeichnung gelten? – Fraglos ist sie nicht mehr *Mittel ohne Zweck*, wie die graphische Linie als *Spaziergang um ihrer selbst Willen*, sondern wieder *Mittel zum Zweck*. – Zwecks der Malerei dient die Lineatur der Gurte nur dem schmelzenden Eisvolumen als generativer und temporärer Halt. Am Ende wird die Schmelzflüssigkeit das horizontale Bild einer Raummalerei gestaltet haben.

Ebenso fünf Jahre später, in *Piano (Hyundai)* (2013, s. Abb. S. 94ff.), die polyphonen Lineaturen eines durch die Künstlerin bewegten Klaviers, die den Raum in eine installative Zeichnung verwandeln: In dieser Arbeit hinterlassen die Räder subtraktiv eine geritzte Spur in einem zweiten, temporären Bodenbelag. Die anthrazitfarbene Grundierung scheint zunächst den alten Boden zu verdecken, bis die gezogenen Spuren *als Zeichnung* gleichzeitig Grund und Lineatur herstellen. „Die graphische Linie“, so Benjamin über das gegenwärtige Verhältnis von Figur und Grund, „bezeichnet die Fläche und bestimmt damit diese, indem sie sie sich selbst als ihrem Untergrund zuordnet.“¹⁷ Dabei verweist die Hyundai-Spur in doppeltem Sinne auf ihr Referenzinstrument, den Klavierflügel. Die insgesamt zwölf Räder der vier Transportbeine entsprechen nicht nur der dodekaphonischen Auffächerung, auf die sich die wohltemperierte Stimmung

seit 1681 eingerichtet hatte, sondern auch auf jene Musik des *Wohltemperierten Klaviers*, die zuerst für dieses Instrument entworfen wurde. In Bachs *Kunst der Fuge* muss, wie Ernst Kurth nachweisen konnte, Polyphonie nicht als Komposition statischer Punkte gedacht werden, sondern als das dynamische Ineinander bewegter Kontra-Linien.¹⁸ „Kontrapunkt“ meint dann weniger das einfache *punctus contra punctum* als ein Zusammenhang einzelner Notenpunkte, sondern verweist auf ein virtuelles Liniennetz sich überlagernder, durchdringender und parallel verlaufender Vektoren. Gleichzeitig finden diese Liniennetze ihre Verortung in der Horizontalen, die vom klassischen Dispositiv der frühen Neuzeit über die musikalische Partitur bis zu Jackson Pollock spezifisch für die Praxis des linearen Zeichnens und Notierens war. Die Arbeit *Sandpromenade* (2011, s. Abb. S. 70f.) lässt darüber hinaus deutlich werden, dass Schirin Kretschmann, wie bereits Pollock, nicht nur an der horizontalen Flächigkeit als Projektionsraum einer linearen Komposition interessiert war, sondern auch die „bassesse“ einer alltäglichen Arbeitsform mitzeigen wollte.¹⁹ In diesem Sinne schließt die wohltemperierte Stimmung von *Piano (Hyundai)* keinesfalls eine politische Lektüre der Intervention aus.

Im Kontext dieser räumlichen Interventionen präsentierte Schirin Kretschmann nun mitunter ihre kleinformatigen Papierarbeiten, oft kontrastierend in der vertikalen Hängung an den kahlen Wänden des White Cube. Diese Papierarbeiten unterscheiden sich zunächst in ihrer technischen Entstehung: Es existieren mit Falzbein gefaltete und gezeichnete, mit einer Buchbindemaschine gerillte und mit einem Locher durchschossene Blätter. Die Locher und Stifte, Rillwerkzeuge und Falzbeine entstammen jedoch immer einem alltäglichen Arbeitsmilieu und werden für den künstlerischen Gebrauch keinesfalls entfremdet. Dennoch ergaben sich neue technische Umgangsformen, da einige Regeln des Gebrauchs nur der künstlerischen Arbeit zugute kamen. Schirin Kretschmann fand so beispielsweise heraus, dass mit dem Falzbein auch eine kurvige Falte gestaltet werden kann, wenn die Hand am glatten Bogen ansetzt

und das Papier direkt in die kurvige Linie ‚hineintreibt‘. Im Mikrokosmos des Papiers bilden sich so Lineaturen ab, die den räumlichen Interventionen zwar nicht exakt entsprechen, aber für ein vergleichbares Denken eine andere Form finden.²⁰ Als *zirkulierende Referenten* legen diese „immutable mobiles“ somit Intentionen der Raumarbeiten frei, die ihrerseits als „mutable immobiles“ die gefalteten Bilder zuallererst beherbergen.

Besonders aufschlussreich scheint mir in diesem Zusammenhang eine Ausstellung im Bündner Kunstmuseum in Chur gewesen zu sein. Schirin Kretschmann platzierte ihre Papierarbeiten dort als *Grenzbilder* an Übergängen der Museumsräume. Den komplex gefalteten Blättern kam damit tatsächlich die von Latour beschriebene Funktion zu, einen Gegenstandsbereich der Forschung sichtbar zu machen und in einen praktikablen Diskurs zu überführen. Unter aktiver Mitarbeit der Künstlerin ging der Churer Ausstellung ein Forschungsprojekt des Schweizer Nationalfonds zum *Präparat Bergsturz* voraus.²¹ In den Papierarbeiten, die als Teil ihres eigenen Forschungsbeitrages entstanden, ging es Schirin Kretschmann jedoch wohl weniger darum, den vor rund 10.000 Jahren entstandenen Bergsturz von Flims zeichnerisch *abzubilden*, als vielmehr die Formprozesse in der Landschaft von Graubünden als eine exzessive Topologie der Natur zu begreifen. Robert Smithson, dessen historische Arbeit *Asphalt Rundown* in Chur ein wichtiges Scharnier zwischen Kunst und Forschung bildete, adaptierte hierfür frühzeitig den physikalischen Begriff der „fluvialen Entropie“²². Im Katalog kommentiert Schirin Kretschmann diese Arbeit folgendermaßen:

„Im Herbst 1969 schüttet Robert Smithson eine LKW-Ladung erhitzten Asphalts den erodierten Steilhang einer Kiesgrube hinab. Die zähflüssige Masse setzt sich entsprechend der spezifischen Eigenschaften des Materials, der Schwerkraft und der geographischen Formation des Steinbruchs in Bewegung. Sie mischt sich mit der Erde, füllt die vorhandenen Erosionsrinnen aus und erkaltet als tiefschwarze Form. In dieser Form wird der gegenwärtige Bestand des Stein-

bruchs fixiert und eine Grenze zu den außerhalb liegenden Elementen markiert. Mit den Jahren und bedingt durch Witterungseinflüsse transformiert sich die Asphaltform, wiederum in Relation zu den natürlichen und gesteuerten Erosionsprozessen des Steinbruchs. Der Zeitpunkt, der Ort und die Formation von *Asphalt Rundown* entsprechen einer künstlerischen Konzeption, die das Resultat eines aleatorischen, aber nicht beliebigen Prozesses zur Sichtbarkeit bringt. Indem sich die schwarze Form in die Landschaft einschreibt, verweist sie einmal auf sich selbst, lässt jedoch einer Negativfolie gleich das umliegende Gelände als Vordergrund erscheinen. Über die Möglichkeit der visuellen Umkehrung an der Grenze zwischen dem eingebrachten Medium und dem gegebenen Umraum lässt sich *Asphalt Rundown* als Präparat eines entropischen Prozesses diskutieren.²³

Die Kunst macht entropische Prozesse anders sichtbar als die Natur, aber vergleichbar mit dem Bergsturz eben nicht kraft einer künstlerischen Intentionalität oder Innerlichkeit, sondern angeregt durch eine Kraft, die eine Landschaft ebenso wie ein Japanpapier falten, formen, vergeuden und „ergrenzen“ kann. Dass der künstlerischen Position dabei eine Beobachterperspektive dritter Ordnung zukäme, erkannten womöglich schon einige Zeichner während des 19. Jahrhunderts. Eine Zeichnung von Andreas Renatus Högger, die in Chur in räumlicher Nähe zu den Papierarbeiten von Schirin Kretschmann gezeigt wurde, verdeutlicht in diesem Sinne, dass nicht nur der Bergsturz als Darstellungsgegenstand, sondern gerade auch das Beobachtersubjekt zu einem Beobachtungsgegenstand werden konnte.²⁴

4

Auf den Spuren der barocken Topologie hat Gilles Deleuze in *Le pli. Leibniz et la baroque* (1988) nicht zuletzt auf die „Falten der Winde, der Wasser, des Feuers und der Erde [...] Faltenwürfe der natürlichen Geographie“²⁵

verwiesen. Vermerkt sei hier nur, dass Deleuze nicht nur auf die Perzeption in den Falten aufmerksam macht, sondern besonders ihr gestalterisches Potential im Kontext einer kritischen Arbeit unterstreicht. Wenn Deleuze schreibt, dass das, „[...] was gefaltet ist, allein virtuell ist, und aktual nur in einer Hülle existiert, in etwas, das es umhüllt“, so beschreibt er ein interdependentes Verhältnis, das uns in den Raum- und Papierarbeiten von Schirin Kretschmann wiederholt begegnet. Für Avital Ronell geht diesen Interventionen ein Habitus des *Testens* voraus, der nicht nur einen experimentellen Spielraum schafft, sondern die Raumstrukturen behutsam aufs Spiel setzt. Die Falte kann dabei als absolute Metapher dieses *Testens* verstanden werden.²⁶

Zwischen dem gefalteten Papier und dem Raum der aktuellen Falten, gilt für Deleuze die „Zwiefalt als das Differenzierende der Differenz“.²⁷ Diese Faltung des Bild- und Kunstraums, die hier als eine Differenz zwischen „immutable mobiles“ und „mutable immobiles“ gedacht wurde, verdeutlicht jedoch meines Erachtens, dass sich die kritische Arbeit von Schirin Kretschmann weder ausschließlich auf eine Geschichte der (gerahmten) Zeichnung noch auf die notorisch vorgetragene ‚Kritik am White Cube‘ beziehen kann, sondern ihren Sinn vielmehr von einer dritten Instanz aus gewinnt, die sich wiederum nur aus einer kritischen Auseinandersetzung mit der Malerei vorverstehen lässt. Der Zusammenhang zwischen den räumlichen Interventionen, den graphischen Faltungen der Papiers und der malerischen Entschleierung wird letztlich durch eine Topologie hergestellt. Dass Schirin Kretschmann dieses topologische Denken aus Erfahrungen des Alltags und der Lebenswelt entwickelt, und weniger aus theoretischen Axiomen, sollte weit eher ein Problem für die Mathematik darstellen als für die Kunst. Es könnte bedeuten, dass die Erfahrungen des Lebens nur im Raum der Kunst topologisch entfaltet werden.

- 1 Norman Bryson, „A Walk for a Walk's Sake“, in: *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, Ausst.-Kat. The Drawing Center, New York und Tate Gallery, London, New York 2003, S. 149–158.
- 2 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S. 462.
- 3 Dieter Roth, *Da drinnen vor dem Auge. Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main 2005, S. 114f.; Dieter Roth: *Mundunculum*, Gesammelte Werke, Bd. 16, Stuttgart/London/Reykjavik 1975.
- 4 „Ein Raum ist etwas Eingeräumtes, Freigegebenes, nämlich in eine Grenze, griechisch *πέρας*. Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt.“ Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“ (1951), in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe, Bd. 7, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 2000, S. 145–164, hier S. 149.
- 5 Vgl. Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, Mass. 2011, passim.
- 6 Bruno Latour, „Drawing Things Together“, in: *Representation in Scientific Practice*, hrsg. von Michael Lynch und Steve Woolgar, Cambridge, Mass. 1990, S. 19–68. Vgl. hierzu den kritischen Kommentar in: Barbara Wittmann, „Papierobjekte. Die Zeichnung als Instrument des Entwurfs“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1 (2012), S. 135–150, S. 149f.
- 7 Schirin Kretschmann, *Papierarbeiten*, unveröffentlichtes Manuskript, Juli 2012.
- 8 Vgl. Wolfram Pichler und Ralph Ubl, „Vor dem ersten Strich. Moderne und vormoderne Zeichnungsdispositive“, in: *Randgänge der Zeichnung*, hrsg. von Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister, München 2007, S. 231–255.
- 9 Zur Familienähnlichkeit und Etymologie von „Installation“, „Disposition“ und „Gestell“ vgl. Juliane Rebentisch, „Die Kunst und der Raum“ (Martin Heidegger), in: dies., *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 235–261; Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Rom 2006.
- 10 Daniel Buren, „Grenzen/Kritik“, in: ders., *Achtung! Texte 1967–1991*, hrsg. von Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Dresden/Basel 1995, S. 123–142.
- 11 Buren, „Grenzen/Kritik“, siehe Anm. 10, S. 135.
- 12 Daniel Buren, „Terminology“, in: *Daniel Buren. Metamorphoses – Works in Situ*, Ausst.-Kat. University Gallery Fine Arts Center, University of Massachusetts, Amherst, Amherst 1987, o. P.; Daniel Buren, „Terminologie“, in: ders., *Achtung! Texte 1967–1991*, siehe Anm. 10, S. 367–384.
- 13 Ebd., S. 372.
- 14 Ebd., S. 368.
- 15 Ebd., S. 380.
- 16 Wolfram Pichler und Ralph Ubl, „Enden und Falten. Geschichte der Malerei der Oberfläche“, in: *Neue Rundschau*, 114 (2002), S. 50–71. Beide Autoren sollten später einen wichtigen Beitrag zur

- Geschichte der Topologie in Kunst und Theorie leisten: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, hrsg. von Wolfram Pichler und Ralph Ubl, Wien 2009.
- 17 Walter Benjamin, „Über die Malerei oder Zeichen und Mal“, in: ders., *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Scheppenhäuser, Frankfurt am Main 1989 (= Gesammelte Schriften. Bd. II/2), S. 603–607, hier S. 603. Vgl. hierzu: Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, eikones-Reihe, München 2012.
- 18 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917.
- 19 Rosalind Krauss hat diese Dimension bei Pollocks *Full Fathom Five* (1947) treffend herausgearbeitet: „That Pollock was intent on asking his viewers to see the newly invented idiom of his ‚drip pictures‘ via the site within which they had been made – the horizontality of the floor onto which the vertical had been lowered – becomes clear in a work like *Full Fathom Five* (1947), the dripped and encrusted surface of which bears nails, buttons, keys, tacks, coins, matches, and cigarette butts. This heterogeneity of trash which Pollock dumped onto the painting in the course of its execution testifies not merely to ‚the internal meaning‘ of the work's horizontality but also to the ‚basessesse‘ of this condition.“ In: Rosalind Krauss, „Horizontality“, in: Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997, S. 93–103, hier S. 95.
- 20 Schirin Kretschmann hat dieses den räumlichen Interventionen und Papierarbeiten gemeinsame Denken präzise in Worte gefasst: „[...] die Entwicklung der Papierarbeiten verläuft wie die der ortsspezifischen Interventionen, die über die Setzung einen Raum außerhalb dieser Setzung aktivieren – mit dem Unterschied, dass ein Bezugsformat über den Papierbogen klar definiert ist, das in den Rauminterventionen von mir definiert werden muss. Das Papier selbst ist der Ort und das Material, auf den sich mein handelnder Eingriff bezieht. Die Arbeiten nehmen den gesamten Papierbogen in Augenschein, es gibt im Arbeitsprozess keine Richtung und keine Aussicht und so bleibt das Papier für mich durch Drehen und Wenden in Bewegung. In der Bearbeitung des Bogens durch Falten und Rillen geht es mir nicht um die Herstellung einer Textur, sondern um eine Struktur, die auf eine Handlung verweist. Es soll keine Virtuosität und Kontrolle der Mittel vorgeführt werden, sondern es geht darum, mein Handlungsregime mit einem Handlungsregime von Lochwerkzeugen, Rillmaschinen und Falzbeinen zu kombinieren. Nach dem Bearbeitungsprozess wird der Papierbogen wieder in seine ursprüngliche Form entlassen, ich glätte ihn und breite ihn zum Bogen aus. Gebe ich die Arbeiten aus der Hand, muss jeder, der sie ansieht und zeigen möchte, mit ihnen in gleicher

- Weise hantieren und für die Rahmung bzw. Hängung eine Ansicht definieren. Für mich ist das weiße Papier der Ort, an dem eine Auseinandersetzung mit der Idee des White Cube am schärfsten stattfinden kann – als Ort, der mir einen Einstieg in Überlegungen zu Arbeiten in Ausstellungsräumen gibt, die ein Betrachter körperlich durchschreiten kann. Lochen, Rillen und Falten eines Papiers hat sehr viel gemein mit dem Ritzen und Verkeilen weißer Wände, dem Stapeln von Ausstellungsmodulen sowie mit Projektionen, Malereien und Putzelementen, die um die Ecke gehen – als Betrachter ist man nicht vor einem Bild adressiert, sondern erfährt den Bildraum erst durch eine Aktivität, die mehr als nur den visuellen Sinn beansprucht. Die Papierarbeiten scheinen ihren White Cube im Objekt gleich mitzubringen.“ In: *Schirin Kretschmann im Gespräch mit Franziska Uhlig*, unveröffentlichtes Manuskript eines Interviews (2012/13).
- 21 Vgl. Katharina Ammann und Priska Gisler (Hrsg.), *Präparat Bergsturz*, Bd. 1, Luzern 2012.
- 22 Robert Smithson, „Entropy Made Visible“ (1973), in: *The Writings of Robert Smithson*, hrsg. von Nancy Holt, New York 1979, S. 301–308. Vgl. hierzu: Rudolf Arnheim, *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*, Berkeley 1971; Mascha Pöhls, „Zu allen Dingen des Alltags. Einblicke in die Eisarbeiten von Schirin Kretschmann“, in: *Ambulanz*, hrsg. von Kunstraum Tosterglope, 11 (2013), S. 7–9.
- 23 Schirin Kretschmann, „Fußnoten des Präparierens“, in: *Präparat Bergsturz II*, hrsg. von Florian Dombos, Priska Gisler, Schirin Kretschmann, Markus Schwander, Hochschule der Künste Bern, Bern 2013, S. 86.
- 24 Zum Verhältnis von Kunstgeschichte, explorativer Fotografie, Architekturzeichnung und Geologie zu Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. Jan von Brevem, *Blicke von Nirgendwo. Geologie in Bildern von Ruskin, Viollet-le-Duc und Civiale*, eikones-Reihe, München 2012.
- 25 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 2009.
- 26 „An unpresumed fold in metaphysics, testing – that is, the types and systems of relatedness that fall under this term – asserts another logic of truth, one that subjects itself to incessant questioning while reserving a frame, a trace, a disclosive moment to which it refers.“ Avital Ronell, *The Test Drive*, Chicago 2004, S. 5.
- 27 Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, siehe Anm. 25, S. 53. Deleuze bezieht sich hier vor allem auf den Begriff der Falte bei Heidegger. Vgl. hierzu: Martin Heidegger, „Moirä (Parm. VIII, 34–41)“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 223–248.

FOLDED IMAGES, DRAWN SPACES

On 'immutable mobiles' and 'mutable immobiles'

1

A line in space is an intervention. A cutting through the spatial continuum, a boundary that is not drawn between (*inter*) existing spaces but first and foremost delimits and partitions the space as a place. Since Kant the line has been understood as an intervention that is put into effect in the mind (a line of thought). As a spatial entity it would pave the way for a physically perceptive re-enactment. Paul Klee called this 'pictorial thinking': *a walk for a walk's sake*.¹ In its differential development the line is its own possibility and reality, a *forma in actu*. Visualisation thus doubly corresponds to embodiment, as the phrase *corpus of drawing* may allude.

Outside the phenomenological categories that draw the attention to the temporality of the act of drawing and the emerging embodiment in the image, in the case of the Schirin Kretschmann's paper works the *corpus of drawing* presents us with the task of translating a folded pictorial space into a topological thinking. This thinking wends its way along a road that forms and procedures have gone before which on the other hand can't be made analogous to the human body, but rather align, situate, guide or even suspend it. If topology has to do with folds, knots, nets and eversions that should not be thought of in terms of the *image of the human being*, it consequently delineates a different pictorial space in which drawing, as conceived by the humanities under the umbrella of the Accademia delle Arti del Disegno, disappears 'like a face drawn in sand at the edge of the sea.'² This pictorial space thus shows the other side of the subjective body, its 'technical-mechanical', as Dieter Roth admirably described it in *Munduculum*:

'The living organism must be able to be imagined as surrounded by an outland – which begins, in a spatial sense, where the perceptions of the being, oriented so to speak outwards, end; or where the being's senses undergo their fade-out – enclosing an inner outland that begins, again in the spatial sense, where the perceptions of the being, oriented so to speak inwards, have their periphery, cease; or where the being's senses undergo their fade-in.'³

The line as intervention (not as *invenzione*) thus amounts to the figuration of a boundary which, between the experienceable and what evades experience, opens up a differential pictorial space outwards and inwards. Outlined by its lineation, this space gives leeway and thus allows new possibilities of seeing. It is itself a boundary (*πέρας*), and the process of intervention is therefore, as Heidegger saw it, one of 'presencing' or 'delimitation' (*er-grenzen*).⁴ If since Heraclitus the boundary has become a philosophical figure of thought of difference, the fold – following topological thinking at the latest – should appear as its appropriate visual counterpart.

But because the fold intervenes in the materiality of space it becomes experienceable as a boundary in thinking about the outside world of our always individual being-in-the-world. The way in which Schirin Kretschmann intervenes into public space or sets temporary bounds to specific museum situations is therefore not solely supplemented by her paper works. Her work with foldable paper represents more of a counterpart to her work with foldable space. If her spatial interventions demonstrate the lack of independence of classical drawing, her paper works, conversely, point to a necessary carrier medium, as an intervention as criticism is not possible without material *support*.⁵ The paper objects thus have a referential significance. Their meaning only becomes clear through the way in which they circulate within an interior context. Bruno Latour has coined the observation term 'immutable mobiles'⁶ for this. These unchanging – but for this very reason so mobile objects – which Latour calls 'paperworks', appear in the sciences in various processes and practices of representation as *circulating referents*. As such they primarily serve to make the objects of research visible and to convey them into a practicable discourse – which with Latour, it should be noted, is not an artistic discourse, although it may of course be one. In a short text Schirin Kretschmann has ascribed a similar function to her 'paperworks' as that of Latour's 'immutable mobiles'.

'For some years the paper works have come about parallel to my performances and installations. On a smaller scale and in relation to a mobile place of intervention, they transfer aspects of my spatial work onto a flat medium. The paper itself is the place to which my active intervention relates. It functions as a model for my involvement with the question of how works primarily in the context of the white cube have to be conceived so that they evoke the impression of a physical alteration of the space through movement.'⁷

Since the early modern period, architects, sculptors and painters have declared their 'paperworks' as hand drawings, thus giving them the *auratic* character of the artwork and distracting from the *circulating referent*. A classical *dispositif* of drawing, the *disegno* of Vasari and Zuccari, established itself as the guiding medium of all the arts, and its basic tenets were only called into question in the second half of the twentieth century.⁸ After the dissolution of the boundaries between line and surface/support in the work of Eva Hesse and Sol LeWitt, drawing literally lost its stabilising basis. Although LeWitt's *Wall Drawings* still exhibit a comprehensible *format*, and Hesse too has the *line* originate from a point in the image, the belief in a 'refined' or 'intellectual' hand (*docta manus*) or the self-referential masterpiece drawing could no longer be sustained. Drawing was now, as an intervention, related to a space whose disposition had to appear questionable, whether in the art world as 'installation' or in the technological world as 'Ge-Stell' (enframing).⁹ The aim was to transform non-places into places, to make lacunae visible and to 'presence' a territory that had hitherto been disguised and barred – the outworn term *institutional critique* was perhaps intended to spell out nothing else.

2

The clearest analysis up to now of the various modes of visibility in art (painting) must be the twelve diagrams and accompanying texts that Daniel Buren published

in 1970 at Yvon Lambert under the title of *Limites Critiques*.¹⁰ Through a 'critical work' Buren wanted to demonstrate the various functions of framing and shadowing, carrier medium and white cube, in order to expose the various 'cancelling discourses' with which art is made visible as a social phenomenon. The aim was a new concept of painting with the habitus of immanent image critique: 'The painting thus presented reveals itself in its own processes and limits, i.e. its contradictions.'¹¹

Buren's precise critique of 'cancelling discourses' naturally included the masterpiece drawing. For this reason he made a categorical division between *drawings* and *graphic sketches* in a later text written in Lisbon in 1987.¹² Buren understands all the potential (virtual and actual) lineations of a space as 'drawing' – that is, also those which circumstances have already sketched out or that as the spatial periphery correspond to a layout plan. Drawing is thus the spatial a priori of painting and imagery. When painting extends its field (Ellsworth Kelly, Frank Stella, etc.), 'the artwork has disappeared, and the drawing is created by the lines of the wall, above, below, left, and right'.¹³ Buren's critical interventions ultimately serve the aim of making this a priori visible in public space.

The word 'drawing' thus remains 'exclusively [reserved] for works in situ',¹⁴ whereas Buren calls those artefacts that are defined as works on paper (schemata, notes, plans, sketches, designs, etc.) 'graphic sketches'. The artefacts are 'igraphic, because they are literally things traced by the hand'.¹⁵ But the ready-at-hand of the hand drawing is not only that of the pencil but also of the paper. As such it stands in contrast to the canvas on its stretcher frame. The paper is mobile and foldable. When Schirin Kretschmann speaks of her paper works as a 'flat medium', she does so because like Buren she understands the art history of the image surface. At the end of this *superficial* history, the opacity of painting and the foldability of paper will perhaps have replaced the surface paradigm of the drawing with a fold paradigm? Wolfram Pichler and Ralph Ubl at least seem to think so:

'The surface paradigm, which from Picasso's dramatisation of the background–figure relationship via (post-) cubist surface organisation to Pollock makes modern painting readable as a history of related problems, will be superseded by the paradigm of the folded surface.'¹⁶

Can it be said that the fold *tests* the degree to which painting and drawing can be understood as interlocking possibilities of the pictorial surface? At any rate with Buren, and later with Schirin Kretschmann, the topological concept of the drawing as an intervening fold in space not only tends to keep the art of painting *alive* but also, *in essence* – that is, its visible boundaries (*πέρας*) – to immerse all the other arts in a new, folded chromatics.

3

But where do folded *lines of painting* run through the work of Schirin Kretschmann, and where are white-cubic spaces folded into colourful places? An early key work to the understanding of Kretschmann's concept of painting seems to me to be her installation *Bing* (2008, see fig. pp. 28f.), which was created for an exhibition at the Tianjin Academy of Fine Arts in China. In this work, which shows the influence of Leni Hoffmann, industrially made blocks of ice were covered with a layer of spray paint and held together with lashing straps. The straps not only held the volume together but also ensured that the individual blocks froze together. Their lineation, which worked itself into the melting ice in the course of the exhibition, sinking deeper and deeper into the sculptural body, yet despite this giving the ephemeral volume a meta-stable form, only to emerge from their temporary depths and end up lying on the bare surface of the exhibition floor – this strap-line, can it still be regarded as the line of a drawing? It is without doubt no longer a *means without an end*, like the graphic line as *a walk for a walk's sake*, but once again a *means to an end*. For the purpose of painting the lineation of the lashing straps only served the melting volume of ice as a generative

and temporary support. In the end the liquid created the horizontal floor painting.

Five years later, in *Piano (Hyundai)* (2013, see fig. pp. 92ff.), the polyphonous lineations of a piano moved by the artist turned the space into a drawing installation. In this work the wheels left behind a subtractive, scratched trail in a temporary flooring. The anthracite priming initially appeared to cover the old floor, until the piano's traces, *as drawing*, simultaneously produced ground and lineation. 'The graphic line', says Benjamin, 'marks out the area and so defines it by attaching itself to it as its background.'¹⁷ In this sense the Hyundai trail doubly indicates its referential instrument, the grand piano. The twelve wheels of its four legs not only correspond to the dodecaphonic system of equal temperament in use since 1681, but also to the music of the *Well-Tempered Clavier*, which was written for this instrument. In Bach's *Art of Fugue*, as Ernst Kurth has shown, polyphony should not be thought of as the composition of static points but as the dynamic interpenetration of moving lines.¹⁸ In this case 'counterpoint' doesn't so much mean the simple *punctus contra punctum* as a connection between individual notes, but refers to a virtual linear network of overlapping, interpenetrating and parallel vectors. At the same time these networks are located in the horizontal, which was specific for the practice of line drawing and notation from the early modern classical *dispositif* via the musical score to Jackson Pollock. Furthermore, the work *Sandpromenade* (2001, see fig. pp. 70f.) shows that Schirin Kretschmann, like Pollock before her, is not only interested in horizontal flatness as the projective space of a linear composition; she also wants to show the *bassesse* of an everyday form of working.¹⁹ In this sense the well-tempered *Piano (Hyundai)* certainly doesn't exclude a political reading of her intervention.

Schirin Kretschmann has sometimes presented her small-format works on paper in the context of these spatial interventions, often in contrast in their vertical hanging on the bare walls of the white cube. These works initially differ in their technical production: some are folded with a folding bone and drawn, some are grooved

with a book-binding machine and some are punched with holes. But the puncher and pens, book-binding tools and folding bone always come from an everyday working milieu and are certainly not alienated for artistic use. New technical applications resulted nevertheless, as some rules of use only benefited the artistic work. For example, Schirin Kretschmann discovered that a curved fold could also be created with the folding bone if the hand 'compelled' the smooth paper into a curving line. Lineations thus form in the microcosm of the paper that although not exactly corresponding to Kretschmann's spatial interventions find a different form for a comparable thinking.²⁰ As *circulating referents* these 'immutable mobiles' thus expose the intentions of the spatial works, which as 'mutable immobiles' accommodate the folded images first and foremost.

An exhibition at the Buendner Kunstmuseum Chur seems particularly enlightening in this context. Schirin Kretschmann placed her paper works in the museum's transition places as *boundary images*. The complexly folded sheets of paper were thus in fact assigned the function described by Latour of showing up an object of research and conveying it into a practicable discourse. With the active involvement of the artist the exhibition in Chur was preceded by a research project of the Swiss National Fund on the *Präparat Bergsturz* [specimen rockslide].²¹ In the paper works, which were created as part of her own research contribution, Schirin Kretschmann was not so much concerned with *depicting* the Flims rockslide, which took place around 10,000 years ago, than with understanding the formal processes in the Graubünden landscape as an excessive topology of nature. Robert Smithson's historical work *Asphalt Rundown*, which in Chur represented an important hinge between art and research, is an early adaptation of the physical concept of 'fluvial entropy'.²² In the catalogue Schirin Kretschmann comments on it as follows:

In the autumn of 1969 Robert Smithson poured a truckload of heated asphalt onto the eroded escarpment of a gravel pit. The viscous mass set

itself in motion according to the specific qualities of the material, gravity and the geographical formation of the quarry. It mingled with the earth, filled the existing erosion channels and solidified as a dark black form which fixed the condition of the quarry and marked a boundary between it and exterior elements. Over the years, and determined by climatic conditions, this asphalt form was transformed, again in relation to the natural and controlled erosion processes of the pit. The point in time, the place and the formation of *Asphalt Rundown* are in keeping with an artistic concept that makes the result of an aleatoric but not arbitrary process visible. By inscribing itself into the landscape the black form refers on the one hand to itself, but as a negative foil also causes the surrounding terrain to appear as a foreground. Through the possibility of a visual reversal at the boundary of the introduced medium and the existing surroundings, *Asphalt Rundown* can be discussed as the specimen of an entropic process.²³

Art makes entropic processes differently visible than nature does; not by virtue of artistic intentionality or introspection but – comparable to a rockslide – induced by a force that can fold, form, waste and 'border out' a landscape like a piece of tissue paper. The fact that this artistic position is assigned a third-person observer perspective was probably recognised by certain nineteenth-century draughtsmen. In this sense a drawing by Andreas Renatus Högger, which in Chur was shown in spatial proximity to Schirin Kretschmann's paper works, illustrates that not only the rockslide but also indeed the observing subject could become an object of depiction.²⁴

On the trail of Baroque topology in *Le pli. Leibniz et la baroque* (1988), Gilles Deleuze referred not least to the 'folds of winds, of waters, of fire and earth, ... the solid pleats of natural geography'.²⁵ Here it should be noted that Deleuze not only draws attention to a perception of the fold but also underlines their creative potential in the context of a work of criticism. When he writes that 'what is folded is only virtual and currently exists only in an envelope, in something that envelopes it',²⁶ he is describing an interdependent relationship, which we once again encounter in the spatial and paper works of Schirin Kretschmann. For Avital Ronell these interventions are preceded by an attitude of *testing*, which not only creates an experimental room to manoeuvre but also cautiously jeopardises the spatial structures. Here the fold can be understood as an absolute metaphor for this *testing*.²⁷

For Deleuze 'the ideal fold is the *Zweifalt* ... as the differentiator of difference'²⁸ between the folded paper and the space of the actual fold. In my opinion this folding of the pictorial and artistic space, which is here thought of as a difference between 'immutable mobiles' and 'mutable immobiles', shows that the critical work of Schirin Kretschmann neither exclusively refers to a history of the (framed) drawing nor to the pretended 'critique of the white cube', but rather gains its significance from a third instance, which in turn can only be understood in terms of a prior critical debate with painting. The connection between Kretschmann's spatial interventions, her graphic paper foldings and her painterly unveilings is ultimately made through a topology. The fact that Schirin Kretschmann develops this topological thinking from the experiences of everyday life, and less from theoretical axioms, represents more of a problem for mathematics than for art. It could mean that the experiences of life are only topologically unfolded in the realm of art.

- 1 Norman Bryson, 'A Walk for a Walk's Sake', in *The Stage of Drawing: Gesture and Act* (exhib. cat., The Drawing Center, New York and Tate Gallery, London), New York 2003, pp. 149–158.
- 2 Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, New York 1970, p. 387.
- 3 Translated from Dieter Roth, in *Da drinnen vor dem Auge. Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main 2005, p. 114f.; Dieter Roth: *Mundunculum*, collected works, vol. 16, Stuttgart/London/Reykjavik 1975.
- 4 'A space is something that has been made room for, something that has been freed, namely within a boundary, Greek *πέρας*. A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presencing.' Martin Heidegger, 'Building Dwelling Thinking', in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, New York 1971, pp. 145–161, here p. 148.
- 5 See Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, Mass. 2011, passim.
- 6 Bruno Latour, 'Drawing Things Together', in *Representation in Scientific Practice*, ed. Michael Lynch and Steve Woolgar, Cambridge, Mass. 1990, pp. 19–68. See also the critical commentary in Barbara Wittmann, 'Papierobjekte. Die Zeichnung als Instrument des Entwurfs', in *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, vol. 1 (2012), pp. 135–150, here pp. 149f.
- 7 Translated from Schirin Kretschmann, *Papierarbeiten*, unpublished manuscript, July 2012.
- 8 See Wolfram Pichler and Ralph Ubl, 'Vor dem ersten Strich. Moderne und vormoderne Zeichnungsdispositive', in *Randgänge der Zeichnung*, ed. Werner Busch, Oliver Jehle and Carolin Meister, Munich 2007, pp. 231–255.
- 9 For the family resemblance and etymology of 'installation', 'disposition' and 'Ge-Stell' see Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin 2012, pp. 225–250; Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Rome 2006.
- 10 Translated by Laurent Sauerwein as 'Critical Limits' in Daniel Buren, *Five Texts*, New York, London 1973, pp.43–52.
- 11 Ibid. p. 49.
- 12 Daniel Buren, 'Terminology', in *Daniel Buren. Metamorphoses – Works in Situ*, exhib. cat., University Gallery, Fine Arts Center, University of Massachusetts, Amherst, 1987, unpaginated.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Translated from Wolfram Pichler and Ralph Ubl, 'Enden und Falten. Geschichte der Malerei der Oberfläche', in *Neue Rundschau*, 114 (2002), pp. 50–71. The two authors later made an important contribution to the history of topology in art and theory: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, ed. Wolfram Pichler und Ralph Ubl, Vienna 2009.
- 17 Walter Benjamin, 'Painting, or Signs and Marks', in *ibid. Selected Writings: 1913–1926*, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Cambridge, Mass. 1996, pp. 83–86, here p. 83. See also Gottfried Boehm and Matteo Burioni (eds.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Munich 2012.
- 18 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917. See Ernst Kurth, 'Foundations of Linear Counterpoint' in *Selected Writings*, ed. Lee A. Rothfarb, Cambridge, Mass. 1991.
- 19 Rosalind Krauss has appositely described this dimension in the case of Pollock's *Full Fathom Five* (1947): 'That Pollock was intent on asking his viewers to see the newly invented idiom of his "drip pictures" via the site within which they had been made – the horizontality of the floor onto which the vertical had been lowered – becomes clear in a work like *Full Fathom Five* (1947), the dripped and encrusted surface of which bears nails, buttons, keys, tacks, coins, matches, and cigarette butts. This heterogeneity of trash which Pollock dumped onto the painting in the course of its execution testifies not merely to "the internal meaning" of the work's horizontality but also to the "bassesse" of this condition.' Rosalind Krauss, 'Horizontality, in Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997, pp. 93–103, here p. 95.
- 20 Schirin Kretschmann has precisely summarised this thinking, which is shared by her spatial interventions and paper works: '... the development of the paper works occurs like those of the site-specific interventions, which activate a space outside the action through the action – with the difference that the referential format, which I have to define in the spatial interventions, is clearly determined by the sheet of paper. The paper itself is the place and the material to which my active intervention refers. The works address the whole sheet of paper; there is no direction and no goal in the working process, and so the paper stays in motion through my turning and twisting it. In working the paper over with folds and grooves I am not concerned with the production of a texture but with a structure that refers to an action. It is not intended to demonstrate virtuosity and control of means; the point is to combine my regime of action with that of punchers, grooving machines and folding bones. After processing, the paper is returned to its original form. I unfold it and smooth it out. If I let these works go, anyone who looks at them and wants to show them has to handle them in the same way and define a point of view for their framing or hanging. For me the white sheet of paper is the place where a debate with the idea of the white cube occur most incisively – as a place that gives me access to thoughts about works in exhibition spaces that a viewer can walk through. Holes,

groves and folds have a lot in common with the cracks and wedges in white walls, the piling up of exhibition modules and with projections, paintings and plaster elements that go round corners – as a viewer you aren't addressed by an image but only experience the pictorial space through an activity, which requires more than just the sense of vision. The paper works seem to bring along the white cube with them.' In *Schirin Kretschmann in conversation with Franziska Uhlig*, unpublished manuscript of an interview (2012/13).

21 See Katharina Ammann and Priska Gisler (eds.), *Präparat Bergsturz*, vol. 1, Lucerne 2012.

22 Robert Smithson, 'Entropy Made Visible' (1973), *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York 1979, pp. 301–308. See also Rudolf Arnheim, *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*, Berkeley 1971; Mascha Pöhls, 'Zu allen Dingen des Alltags. Einblicke in die Eisarbeiten von Schirin Kretschmann', in *Ambulanz*, ed. Kunstraum Tosterglope, 11 (2013), pp. 7–9.

23 Schirin Kretschmann, 'Fußnoten des Präparierens', in *Präparat Bergsturz II*, ed. by Florian Dombois, Priska Gisler, Schirin Kretschmann, Markus Schwander, Hochschule der Künste Bern, Bern 2013, p. 86.

24 On the relationship between art history, explorative photography, architectural drawing and geology in the mid-nineteenth century see Jan von Brevorn, *Blicke von Nirgendwo. Geologie in Bildern von Ruskin, Viollet-le-Duc und Civiale*, Munich 2012.

25 Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, London 1993, p. 6.

26 Ibid. p. 24.

27 'An unpresumed fold in metaphysics, testing – that is, the types and systems of relatedness that fall under this term – asserts another logic of truth, one that subjects itself to incessant questioning while reserving a frame, a trace, a disclosive moment to which it refers.' Avital Ronell, *The Test Drive*, Chicago 2004, p. 5.

28 Deleuze, op. cit. p. 33. Deleuze primarily refers here to Heidegger's concept of the fold. See 'Moirai (Parmenides VIII 34–41)', in Martin Heidegger, *Early Greek Thinking*, trans. David F. Kell and Frank A. Capuzzi, New York 1975, pp. 79–101.

Piano (Hyundai)

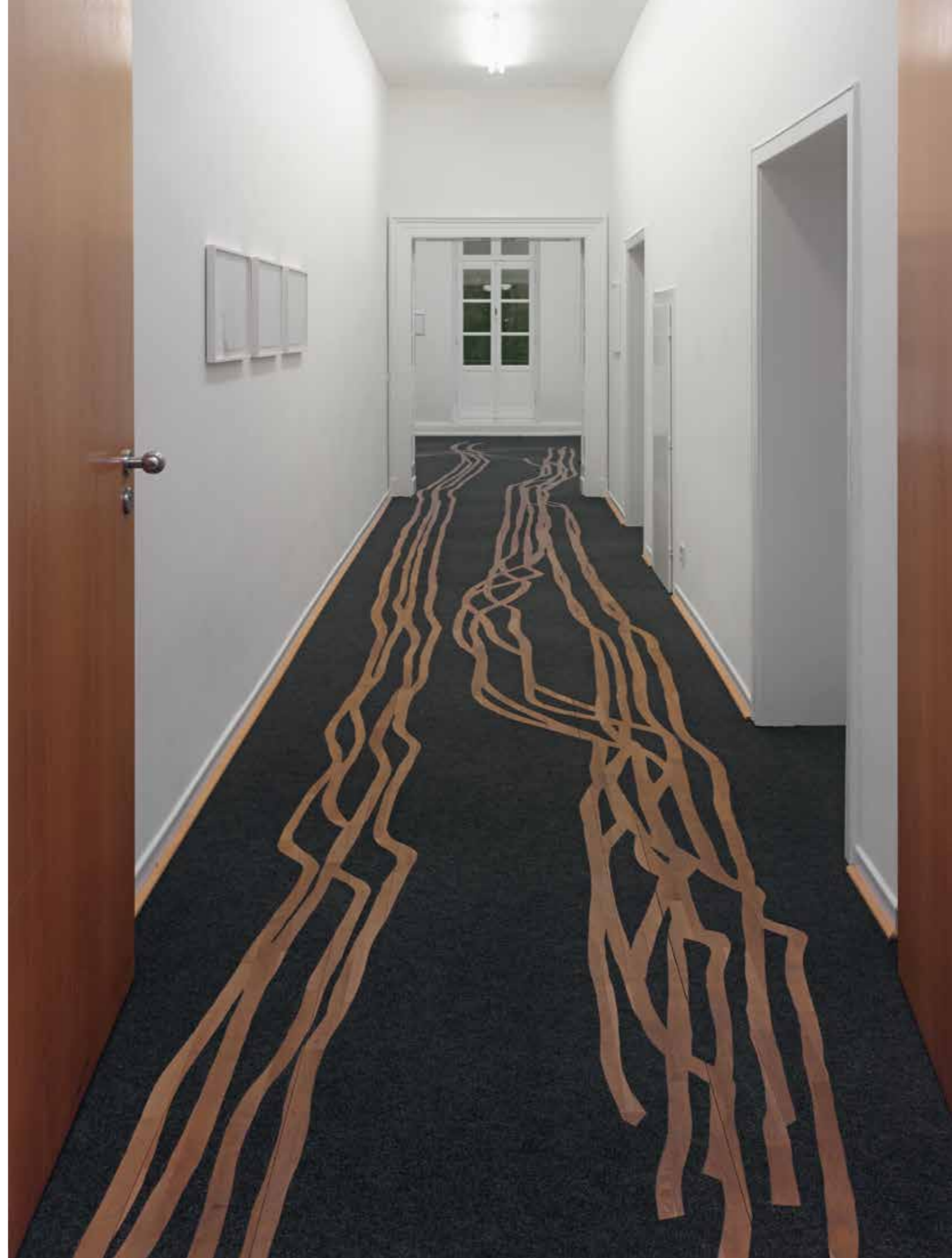
10.01. – 22.02.2013

kunstgaleriebonn, Bonn (D)

Konzertflügel, Transportrollen, Teppichboden /
grand piano, transport castors, carpet

Über den Parkettboden der Galerie wird ein Teppichboden gelegt. Ein Konzertflügel wird auf Transportrollen vom Eingang durch den Flur bis in den größten Galerieraum geschoben, die Spuren dieser Bewegung werden aus dem Teppich herausgeschnitten, so dass das darunterliegende Holz wieder zum Vorschein kommt.

A carpet is laid over the gallery's parquet flooring. A grand piano is pushed on castors from the entrance, through the corridor into the largest exhibition space. The trail of this movement is cut out of the carpet so that the wood below re-emerges.







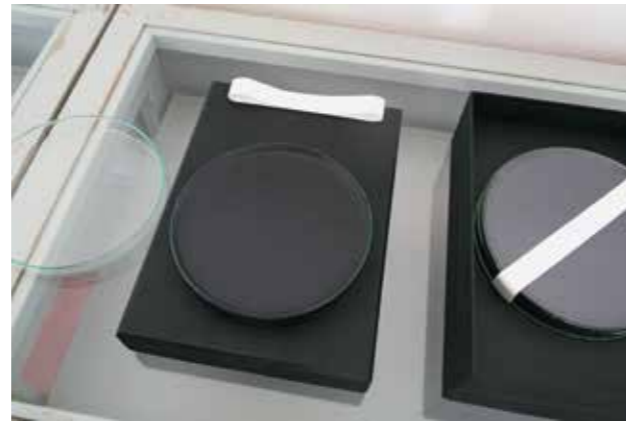
Barbate

10.01. – 22.02.2013
 kunstgaleriebonn, Bonn (D)
 Videoprojektion, Dachlatten (verkeilt) /
 video projection, roof battens (wedged)

Dachlatten werden vor einer Wandfläche ausbalanciert und finden durch die seitlichen Begrenzungen der Wand Halt. Über die Dachlattenkonstruktion wird ein Video mit einer Alltagsaufnahme projiziert, das eine fließende Licht-Farb-Bewegung zeigt.

Roof battens are balanced in front of a wall, and held by its lateral edges. A video of an everyday flowing movement of light and colour is projected onto this construction.





She Came In through the Bathroom Window

11.03. – 24.03.2013

Kunstraum Fuhrwerkswaage, Cologne (D)

Lederfett, Schuhe, Soundinstallation, Inventar
(Uhr, Heizungsanlage, Ventilatoren),

Edition (10 + 2 A.P., Lederfett, Petrischale, Gummi) /

dubbin, shoes, sound installation, fittings

(clock, heating system, ventilators),

edition (10 + 2 a.p., dubbin, Petri dishes, rubber)

Auf dem Boden des Ausstellungsraums wird ein Farbfeld aus schwarzem Lederfett angelegt. Die Schuhe der Künstlerin, die mit dem gleichen Lederfett behandelt worden sind, werden in einer Nische des Ausstellungsraums platziert. Die Geräusche der Heizungsanlage werden durch die elektronisch verstärkte Aufnahme der Industrienuhr, die neben dem Eingang des Ausstellungsraums hängt, akustisch ergänzt.

A colour field of black dubbin is laid out on the floor of the exhibition space. The artist's shoes, treated with the same dubbin, are placed in a corner niche. The noise of the heating system is supplemented by the electronically amplified recording of the industrial clock hanging by the entrance to the exhibition space.





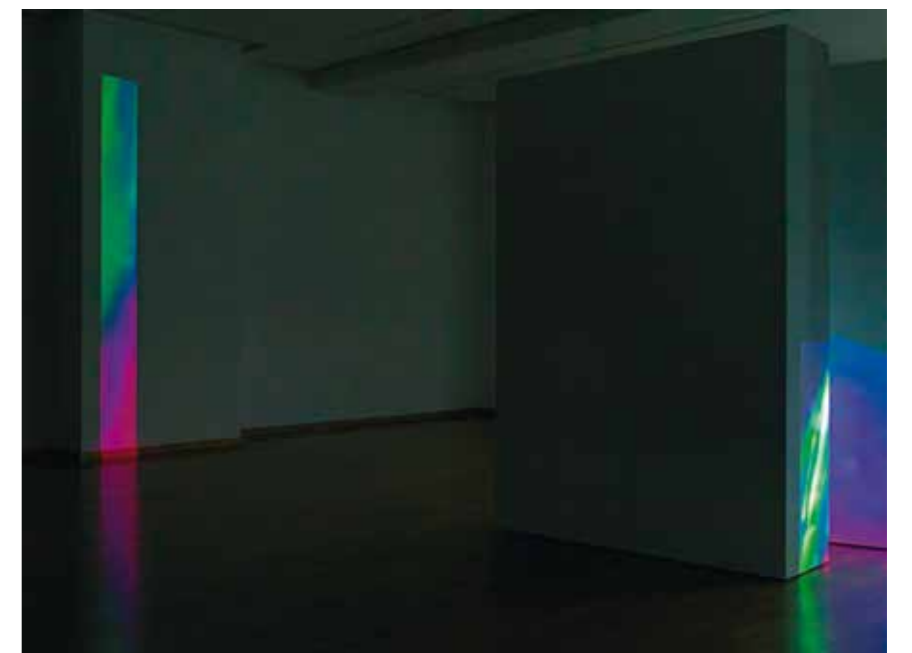
INSOMNIA BUT SALSA

28.10.2012 – 20.01.2013
 Museum Goch, Goch (D)
 Videoprojektionen /
 video projections

Die Wände, Säulen und Nischen des Ausstellungsraums werden von Videoprojektionen überzogen. Die Aufnahmen von verschiedenen Alltagssituationen lassen jeweils nur einen Rest an Gegenständlichkeit erkennen. Sie zeigen sich als Licht-Farb-Bewegungen, welche die Begrenzungen der architektonischen Fixierungen umfließen und überspielen, um diese visuell aufzulösen und ihnen neue körperliche Dimensionen zu verleihen.

The walls, columns and niches of the exhibition space are covered with video projections. Only a remainder of figurativeness can be seen in footage of various everyday situations, which appear as movements of light and colour that flow around and override the limitations of the fixed architecture in order to dissolve it and give it new physical dimensions.



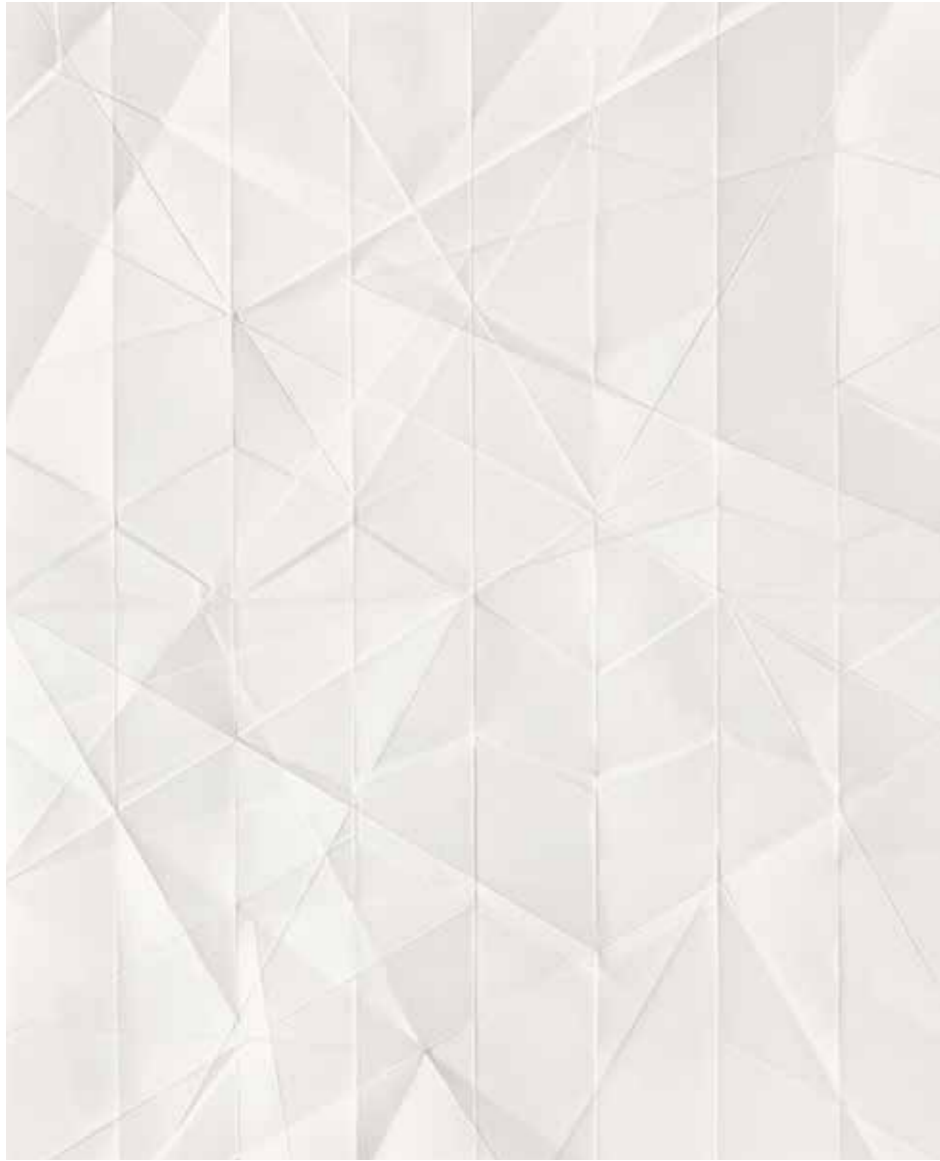




NYML

2012
gefaltetes Papier, zweiseitig, je 42 x 29,7 cm (Serie) /
folded sheets of paper, double-sided,
each 42 x 29.7 cm (series)





BRI

2009
gefaltetes Papier, zweiseitig, je 17,8 x 22,2 cm (Serie) /
folded sheets of paper, double-sided,
each 17.8 x 22.2 cm (series)

PIX

2011
gefaltetes Papier, zweiseitig, 22,6 x 17,2 cm (Serie) /
folded sheets of paper, double-sided,
22.6 x 17.2 cm (series)



ILI

2012
gefaltetes Papier, zweiseitig, je 100 x 70 cm (Serie) /
folded sheets of paper, double-sided,
each 100 x 70 cm (series)





City Suite #01 – #09

20.11.2013 – 20.11.2014

**Ministerium für Finanzen und Wirtschaft
Baden-Württemberg, Stuttgart (D)**

**MDF, Linoleum, Papier /
MDF, linoleum, paper**

**Ministerium für Finanzen und
Wirtschaft Baden-Württemberg, Stuttgart (D)**

Die neun Vitrinen vor dem Finanzministerium, die der Straßenneigung entsprechend jeweils eine Nuance größer ausfallen, werden Träger für variierende Konstellationen aus rotem Linoleum, MDF und Papier.

The nine display cases in front of the Ministry of Finance, which each become a little larger as the street slopes downwards, become the containers of varying constellations of red linoleum, MDF and paper.



Schirin Kretschmann, * 1980 in Karlsruhe (D)

weitere biographische Angaben sowie eine vollständige Auflistung der Einzel- und Gruppenausstellungen sowie eine Bibliographie finden sich unter: / further biographical details, a complete list of solo and group exhibitions and a bibliography can be found at:

www.schirinkretschmann.de

**Redaktion und Lektorat /
Coediting and copyediting**

Bernd Müller, Baden-Baden

Übersetzungen / Translations

Michael Turnbull, Berlin

Gestaltung und Satz /

Graphic design and typesetting

Carmen Strzelecki, Köln

Fotonachweis / Photo credits

Bernd Borchardt (12, 13, 77, 109-111, 113, 115)

Helmut Claus (8, 9, 46, 47)

Marc Doradzillo (116-119)

Alessandro Frigerio (72, 73)

Wolfgang Ganter (34, 35, 70, 71)

Uwe Hannappel (6, 7, 38-45)

Schirin Kretschmann (Cover, 2-5, 28-31,
66, 67, 74, 75, 78-81, 100-103)

Achim Kukulies (10, 11, 14, 15, 95-99, 104-108)

Christoph Poetsch (32, 33, 36, 37, 62-65)

pe wolf (68, 69)

Courtesy

Sofern nicht anders ausgewiesen / if not stated otherwise:

Courtesy of Schirin Kretschmann; kunstgaleriebonn, Bonn

(D); Galerie Jochen Hempel, Berlin/Leipzig (D)

Lithographie / Prepress

Christian Ertel, Karlsruhe

Druck und Bindung / Printing and binding

DZA Druckerei zu Altenburg

Schrift / Typeface

Antique Olive

Papier / Paper

RecySatin, 150g; Invercote, 350g (Cover)

Erschienen bei / Published by

StrzeleckiBooks, Köln

www.strzelecki-books.com

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

© 2014 VG Bild-Kunst, Bonn: Schirin Kretschmann; StrzeleckiBooks; und Autoren / and authors

ISBN: 978-3-942680-65-3

Printed in Germany

STIFTUNG KUNSTFONDS

Umschlagabbildung / Cover illustration:

Kasimir, 16.01.–16.02.2009

Ausstellungsraum Klingental, Basel (CH)

Apfelkuchen (karbonisiert, gebacken von Solvey Kretschmann), Holz, Möbelrollen, rotes Stieleis (selbst hergestellt), Baumwolltasche / apple pie (carbonised, baked by Solvey Kretschmann), wood, castors, red ice lollies (home-made), cotton bag