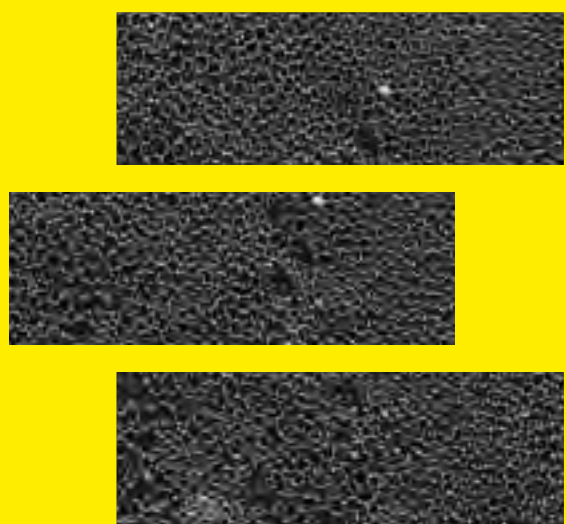




MARTIN
PFEIFLE



6	„Wer schießen will, der soll schießen, und nicht quatschen“ Bildhauerei wie ein Italo-Western (latenzfrei) ‘When you have to shoot, shoot, don’t talk.’ Sculpture like a spaghetti western (latency-free), Isabel Hufschmidt
16	2019
24	2018
58	Das Prinzip der Einfachheit The Principle of Simplicity, Madeleine Frey
66	2017
86	2016
110	2015
120	2014
144	2013
150	Outside the White Cube, Simone Schimpf
168	2012
182	2011
208	Beständige Formveränderung Consistent Alteration in Form, Stefanie Kreuzer
216	2010
246	2009
252	Biografie Biography

18	DREH	82	X	160	FINAN	202	mila
20	VikyNiky	86	KNK	164	Flitter	204	rado
24	map	88	barc	166	SAVA	212	Gina
24	thru	90	radial	168	single club	216	BLAUEMARTHA
26	lob	94	onda	168	single museum	218	xxx
26	buak	98	rhamni	170	limboo	224	flexy
26	trog	102	Clydesdale Bank	174	slup	226	ROTEMARTHA
30	SANSOO	106	lolo	176	Claver	230	HAW Pavillon
30	geum	108	M wie Martin	178	RIZA	234	box112%
34	terr!	110	radoprint	178	FREY	238	SLASH 2010
38	KOQ	110	blanko	182	HANOI	242	St. Konrad
42	Dymaxion	110	blocco	182	lux	246	Notker
44	RATX	112	nuvem	182	banda	248	BAIBA
46	KON	114	ooo	182	bloc		
48	blacknalla	116	rocks	182	GSKrst		
48	rimPoster	120	1016	182	Nancy für Alex		
52	Goldy	122	flowpole	182	café noir		
52	reflektor	126	rev	182	fluocopy		
56	enka	130	EICHBAUMGOLD	182	LIK		
62	rexxx	132	SOSOCELLE	184	inner		
62	LAN	136	foro	184	silvernook		
66	megazell display	140	zetta	188	radial		
68	YEEHA	144	krack	188	boom		
72	PIET!	144	eusi	194	BANK		
76	LAN	146	SAMSA	194	kiesel-magenta		
80	blow	156	BrengBrang	198	GELBORANGE		

„Wer schießen will, der soll schießen, und nicht quatschen“¹ Bildhauerei wie ein Italo-Western (latenzfrei)

1 *Zwei glorreiche Halunken*, Sergio Leone, 1966.
2 <https://de.wikipedia.org/wiki/Verz%C3%B6gerungszeit>,
zugegriffen am 5. März 2018.

3 <http://www.mkk-ingolstadt.de/museum/konzept/was-ist-konkrete-kunst/>,
zugegriffen am 5. März 2018.
4 licht.de, zugegriffen am 16. März 2018.

Am 21. Februar 2018 sitzt mir Martin Pfeifle in seinem „Büro“ gegenüber. Es ist Nachmittag. Im Studio eine Etage tiefer gibt es wenig zu sehen, abgesehen von viel Arbeit inmitten eines geordneten Materialenthusiasmus. Ich treffe ihn zum ersten Mal. Nach einem Kaffee und während eines Bieres sind wir schon in medias res: Jede Verzögerung ist schädlich. Sobald man einen Ort, einen Raum zur Verfügung hat, muss man reagieren können. Ohne Verzögerung. Jede Latenz konterkariert den Impuls der ersten Idee und Handlung. Martin erzählt von *PIETI*, dem Projekt für das Rathaus in Marl Ende November 2017 im Rahmen der *Ruhrlights*, erwähnt unumwunden die Einschränkung von Reaktionszeit durch bürokratische Zurückhaltungen und Zeitlupe. Latenzfrei – da ist die Idee, die meinem Text also zugrunde liegen könnte. À la Wikipedia zum Einstieg erläutert drückt Latenz/Reaktionszeit/Verzögerungszeit „den Zeitraum zwischen einer Aktion oder einem Ereignis und dem Eintreten einer Reaktion aus. Dabei kann die Aktion verborgen sein und sich erst durch die Reaktion zeigen“². Wie findet man den roten Faden, sollte dieser da sein, wenn man versucht ist und wird, Martin Pfeifles Arbeiten von 2009 bis 2019 in einen verständlichen Überblick und Zusammenhang zu bringen? Kataologe über das Werk des Künstlers gibt es etliche, aber andere Texte verwirren nur. Das eigene Sehen soll den Text führen. Wenige Tage später inklusive eines Besuchs bei Martins Galeristin Gisela Clement in Bonn, und es kann losgehen.

Der vorliegende Text – *was will er?* – macht den Versuch, Martin Pfeifles Balanceakt, seine *Maîtrise*, angesichts von zunächst fünf Schlagworten, die seine künstlerische Praxis auf den ersten Blick offenbaren, freizulegen:

1. Konkrete Kunst, d. h. Pfeifle als einer der – ohne jeden Pathos – vereinzelt echten Bildhauer*innen konkreter Form- wie Bildsprache der Gegenwart
2. Architektur (Pfeifles Faszination für den Positiv- wie Negativraum, den Architektur darbietet und formt)
3. Licht als plastisches Bildverfahren
4. bildnerischer Prozess als Vokativ, als Handlungs-aufforderung
5. Archäologie der und durch Formen.

Auf den zweiten Blick und im Temperament der künstlerischen Handlung auffällig: zero Impulskontrolle – Aktion und Reaktion wechseln zwischen Verborgenheit und Offenbarung.

In Temperament wie Ort und Sprache ist die Bildhauerei von Martin Pfeifle dem Italo-Western gleich; und dies ist nicht einfach eine einfältige Assoziation angesichts eines sowohl goldigen als auch kantig-severen Augenschmauses wie der Arbeit *GOLDRAUSCH* (2013) in der Villa Merkel, Esslingen. Wie ein Italo-Western ist seine Kunst couragiert, drauflos, aber nicht gedankenlos, sondern ereignisreich, impulsiv, konkret, direkt, ohne Angst vor der Dimension und

Extension, fordernd, auffordernd, herausfordernd, draußen wie drinnen, all das inmitten von Information, Rhythmus, Materialschlacht: Sinnlich wie roter Sand, der ein mexikanisches Fort im Steppensturm umweht, oder wie in Nahaufnahme tropfender Schweiß angespannt lauender Gringos erfahren wir Neopolen von BASF, PU-Schaum, Latex, Holz, Folie, Wellpappe, Stahl, Glitzerstaub, Beton, golden, bunt, neon, groß und sich ausliefernd, den Blicken und Griffen, den Körpern, die durch- und vorbeigehen. Zum Greifen nah, zum Angreifen da. Ob das Schwimmbad in Sindelfingen (2018), das leerstehende Country Hotel Contemporary in Dernbach (X, 2017), Haus Kemnade in Bochum (*GELBORANGE*, 2011), die Wiese am Moltkeplatz in Essen (*ONDA*, 2016), „Kunst am Bau“-Projekte in Bonn (2018) und Trossingen (*1016*, 2016), der Linienbus für Ingolstadt mit Streifen in „Standardfarben“ (*B.U.S.*, 2014), die performative In situ-Anordnung *EICHBAUMGOLD* für *B1/A40 Die Schönheit der großen Straße* (Raumlabor am Eichbaum, Essen, 2014) oder *BrengBrang* für die *ARTZUID* Skulpturenbiennale von Amsterdam (2013) – die Werke von Martin Pfeifle sind fluid, indem sie sich ihren eigenen Raum im und um den Ort verschaffen, in jede Ritze zu fließen scheinen. Ihr vordergründiges Okkupieren ist jedoch nicht ausschließlich, sondern symbiotisch, mit dem Raum wie mit den Menschen, die diesen betreten. Auffällig: Bei aller Liebe für das Sparring mit Architekturen fächert sich der Raumbegriff bei Pfeifle jedoch viel komplexer auf in Architektur, ihrem Außen und Innen, in Orte (wo und was diese auch immer sein mögen, was ad hoc zu bestimmen sei im Prozess) sowie in Stadtraum (als unmittelbaren Eingriff in den strukturellen wie visuellen Habitus ihrer Bewohner) und ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch mit einer Tarierung enormer geografischer Distanzen verbunden (*LAN*, Longli, China, 2017). Intervention, Installation, Partizipation und Environment sind die im Diskurs kanonischen, brav-kunsthistorischen Begriffe, die sich hier als zutreffend erweisen mögen, jedoch nur mit allzu geringem Verständnisradius ausgestattet sind, um das beschreiben zu können, wie ein Bildhauer der Gegenwart, ein Bildhauer wie Martin Pfeifle, auf das Jetzt reagiert, wie sich sein bildnerischer Agens aus- und einprägt.

Martin Pfeifle mal konkret oder: M wie Martin

2013 bespielt Martin Pfeifle die Räume des Museums für Konkrete Kunst in Ingolstadt mit den Werken *SAMSA*, *SOSO*, *eusi* und *Hemma*. Leuchtstoffröhren, PVC, Holzplatten, Kabel, Alufolie, das ist das Equipment. *Einfach dreifach*, so der Titel der Gruppenpräsentation, und dieser Titel mag in seiner Vertrautheit mit dem, was man mit Konkreter Kunst assoziiert, doch täuschen, denn die Arbeiten weisen vor, was Konkrete Kunst wirklich ist. Auf der Webseite des Museums findet man dazu den folgenden Text: „Konkrete Kunst [ist] eine unmit-

telbare, auf sinnliches Erleben angelegte Kunstrichtung, die auch ohne jedes Vorwissen, aber notwendigerweise auch ohne Vorurteile, erfassbar ist. Es ist eine ungegenständliche Kunst in Malerei, Plastik, Film oder Installationen, die nicht die sichtbare Welt abbilden möchte. Daher kommen den Farben, Formen, der Linie und erweitert auch den Materialien eine besondere Bedeutung zu. [...] Rückblickend wird die Konkrete Kunst oft als dekorative „Kästchenmalerei“ verunglimpft. Die auf mathematischen Prinzipien basierende Malerei oder Plastik deutet mancher Kritiker als rein formale Spielerei. Die Künstlergeneration, die in den 1970er Jahren geboren ist, würde sich niemals mit dem Etikett „Konkrete Kunst“ bezeichnen lassen. Der Begriff ist historisch geworden, die Inhalte sind jedoch so aktuell wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es geht um Strukturen, Systeme, Rhythmus, Programmierung, Information, Wahrnehmung, gesellschaftliche Utopien und Reformen.“³

In seiner Ausstellung *ZOK* (2018) in der Galerie Stadt Sindelfingen folgte Pfeifle dem Rhythmus, der Programmierung – wenn man die oben gefallen Begriffe unmittelbar anwenden wollte – von Oktogon, Zylinder und Kubus, womit er auf die Kadenz des Galeriebaus selbst antwortete, der von dem Berliner Architekten Josef Paul Kleihues in den 1980er Jahren im Wesentlichen auf Grundlage dieser Formen entworfen wurde. Pfeifle agiert und reagiert hier nicht rein autonom. In einem plastischen High Noon liest er das Angebot in effigie des Architekten, um dessen System zu dekodieren und systemisch zu spiegeln. Eine Spiegelung, empfindsam für das Bild der Formen als Gefäße der Wahrnehmung von geradezu ∞ unendlicher Reflexion.

Farbe, Form und Material sind die Aspekte, die das „konkrete Begehren“ nach Bildern auf der unmittelbar visuellen wie greifbaren Ebene erfahrbar machen, im direkten Wahrnehmungsakt. Es ist ein ungegenständlicher Magischer Realismus, der nicht aus der Objektwelt, sondern aus der Sinneswelt die Verbindung zu Erleben und Empfindung sucht. Eine der neuesten Arbeiten von Pfeifle, *rex* (2018), ist eine gigantische Wand aus schwarzen Filterschaumplatten, ihrerseits das Abfallprodukt in der Filterschaumherstellung, genauer die vom Rohblock abgeschälte, abgefräste Außenschicht. Die Oberfläche ist nun eine von Narben und Verschmelzungen verschlossene wie gleichzeitig durchgezogene Haut, die uns ihre Präsenz in Bitte unserer empathischen Entgegnung preisgibt. Ähnlich direkt agiert die PVC- und Lack-Allegria von *ROTEMARTA* (Aachen-Kornelimünster, 2010) und *BLAUEMARTA* (Kunststiftung Baden-Württemberg, Kunstbezirk im Gustav-Siegle-Haus, Stuttgart, 2010) oder der plastiklastige Commedia dell’arte-Witz von *SLASH* (Villa Romana, Florenz, Italien, 2010). Die profane Provenienz der Materialien bei Martin Pfeifle, der geradezu zierliche, ja sublim geeichte Baumarkt- und Industriecharme stellt uns

Werke vor, die sich ihrer Eleganz – auch der Eleganz von blauem PU-Schaum, der sich unter Holzlatten hervorquetscht und wuchert (*St. Konrad*, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart, 2010) – bewusst sind und nicht zuletzt auch zwei Reminiszenzen zulassen: Eine Manzonische Arte Povera, voller Witz und ambiguem Umorismo – bei Pfeifle finden wir einschlägige Vertreter: *M wie Martin* (Hildegardstraße, München, 2016), *krack* (Grimmuseum, Berlin, 2013), *Rocks* (Hammerschmidt + Gladigau, Erfurt, 2015, ein Gemeinschaftsprojekt von Christoph Westermeier und Martin Pfeifle), *foro* (Kunstverein KISS, Schloss Untergröningen, 2014), *fluocopy* (Bäckerstraße, Wien, 2011), *GSKrst* (GSK, Düsseldorf, 2011), *flexy* (mit Christoph Westermeier, Parkhaus im Malkastenpark, Düsseldorf, 2010), *LIK* (Jagla Ausstellungsraum, Köln, 2011, zusammen mit Julia Bünnagel) – nicht ohne Neigung zu De Stijl (nicht umsonst die Mondrian'sche Hommage in *PIET!*, Marl, 2017). Was sie nicht sind: Farb- und Formklauberei.

Im Folgenden sollen uns die mitunter augenfälligen „Angelpunkte“ dienen, d.h. Raum, Licht, Darbietung, Aufforderung, Impuls, um den angeschnittenen Aspekten und Schlagworten auf die Spur zu kommen, Martin Pfeifle auf die Spur zu kommen. Zu den Titeln der Arbeiten sei zumindest eines gesagt und behauptet: Sie untermauern mit ihrem Gelächter, ihrem Kichern, die umwerfende Präsenz ihrer Träger, sind die Antagonisten, bevor der Werkernst zu sehr greift.

Archi- // Räume & Orte

Das Reagieren auf eine Situation, auf einen Raum, einen Ort – das ist erstmal kein Alleinstellungsmerkmal für das Werk von Martin Pfeifle, keine Ausnahmesituation, sondern eine von möglichen „Regeln“ in künstlerischer Praxis, vor allem für die, die sich im Besonderen dem In situ verschreiben. Was sie jedoch unterscheidet und uns hier nun eigentlich am Pfeifle’schen interessiert: die individuelle Rezeptur (ohne ein Rezept zu haben).

Pfeifle huldigt dem Spiel mit Architektur, ohne sich einer Hierarchie gegenüber der Bildhauerei zu verpflichten; hinzu kommt die grundsätzliche Attraktion durch Räume und Orte, die Stadt als Biotop der primären Rezipienten: andere Menschen.

Architekturen und Räume wie Orte stehen bei Pfeifle in struktureller Relation zueinander, es gibt eigentlich genaue „Definitive“ und Bezüge der Aktion wie Reaktion auf diese durch den Arbeitsprozess. Pfeifle arbeitet mit allen uns möglichen, bekannten, sagen wir: „genehmigten“ wie (außerhalb und innerhalb des Kunstbetriebs) zur Verfügung stehenden Gattungen von Verortungen.

HIER die Museen und Galerien, Off-Räume, der sakrale Theorieraum, (semi-)institutionell, mehr oder weniger White Cube, oder ein Praxisort wie die Villa Romana, wo Pfeifle 2010 ein zwölfmonatiges Stipendium verbrachte. Den institutionellen Raum wie die institutionelle Verortung eignet er sich immer wieder aufs Neue an, eine notwendige individuelle Situationsprojektion, empathisch – funktionierende Spiegelneuronen; die Liste der Werke (eine Auswahl aus den letzten zehn Jahren), allein ihre Namen ein Genuss: *cutoutalbers* (LWL-Landesmuseum, Münster, 2009), *KIWI* (Goethe-Institut Rom, Italien, 2010), *SOSO* (MAP, Düsseldorf, 2010), *mila* (Kunstverein Gelsenkirchen, 2011), *Claver* (MMIII Kunstverein Mönchengladbach, 2012), *RIZA*, *enka*, *FREY* (kunstgaleriebonn, Bonn, 2012), *FINAN* (Galerie für Kunst und Technik, Schorndorf, 2013), *rev* (Marta Herford, 2014), *Clydesdale Bank* (Ludwig Forum, Aachen, 2016).

DORT ist nun aber auch der Stadtraum als Trivia, als profaner Praxisraum, Wohnraum (*rado*, 2011); zudem der Stadtraum als erweiterter institutionalisierter Raum, semisakral (*ARTZUID*, Amsterdam, Niederlande, 2013; *ONDA*, Kunst am Moltkeplatz, Essen, 2017), oder der „Gemeinschaftsraum“ (*salon noir*, Atelierfrankfurt, Frankfurt am Main, 2011). Hinzu kommen „Kunst am Bau“-Projekte, die Hybriden zwischen den Stühlen, ähnlich wie der Kirchenraum als temporärer Ort der Kunst (*blanko*, Franziskanerkloster Düsseldorf, 701 e.V., 2015), oder Gärten und Parks (*rhamni*, Prüger Park, Bratislava, Slowakei, 2016) – als institutionelle Extension des Innen nach Außen oder als Ad hoc-Projektionsfläche zum Testen der Reaktionsgeschwindigkeit künstlerischer Prozesse. Es geht um Orte, die leer oder gefüllt sind, gefüllt werden oder entleert, um ein Gefäß für neue Inhalte zu werden bzw. den bestehenden zu substantivieren, ein Additiv zum Bisherigen. Einschlägiges Beispiel: xxx *Nürnberg 2010* (TM50, Nürnberg).

... und damit kommen wir zum nächsten Punkt:

Fiat lux

Nichts beschreibt die zum Aha-Effekt geneigte Veränderung in Wahrnehmung und Erkenntnis besser als die Lichtmetapher: Gerne lassen wir uns illuminieren, erleuchten. Illustration ist das durch Bilder illuminierte. Bildhauerei als bildgebendes Verfahren in Sachen Illumination; bei Pfeifle wird das *Lumen*, die Sendegröße des Lichts, zum plastischen Bild- und Erfahrungsverfahren.

Licht ist die schnellste „Substanz“, es reicht weiter als jede andere uns bekannte. Nichts ist abstrakter und zugleich vertrauter als das Licht. Nicht ohne Schmunzeln liest man auf licht.de: „Licht ist Leben. Es gibt Energie und Sicherheit, fördert Wohlbefinden und Gesundheit.“⁴⁴ Im Falle Pfeifles kann

man es wohl als ein durchaus öffentliches Wohlbefinden bezeichnen, wie es Installationen wie *limboo* (Museumsverein/ Stadtwerke Schorndorf, 2012), *flowpole* (Fuhrwerkswaage Kunstraum, Köln, 2015) oder *radial* (Lange Straße, Lünen, 2016) regelrecht versprühen. Licht wird zu einem Material, das

ENTWEDER direkt durch lichterzeugende Technik konkret zum Einsatz kommt (*BAIBA*, Kunsthalle Mannheim, 2009; die neongrüne Vision *Isidor*, Museum Goch, 2009; *HEMMA*, PIT, Tilburg/NL, 2009; *HANOI* und *Lux*, Galerie Gudrun Fuckner, Ludwigsburg, 2011; *slup*, Kunstverein transmission, Düsseldorf, 2012; *SOSOCELLE*, Kunstmuseum Celle, 2014; *lolo*, HSI GmbH, Nürnberg, 2016)

ODER durch Oberflächen, die das Licht fangen und wie ein Transmitter oder Modulator gleißend wie glitzernd, farbig oder pur weitertragen, in den Raum fluten, schießen, sprenkeln, gießen (*lucido*, Museum Morsbroich, Leverkusen, 2010; *box 112%*, RUHR2010, Bochum).

Das Endliche des Rauminneren oder die mögliche Unendlichkeit im Freien, die dem Licht lange Leine lässt, zeugen jedoch schlussendlich im künstlerischen Prozess nur von der Demoversion Freiheit der Substanz Licht, von der gezähmten Form ihrer Unberechenbarkeit, ihrer Unendlichkeit, ihrer faktischen Überlegenheit; eine Substanz, die sich der Mensch zu einem atmosphärischen Vehikel gestaltet. Gezähmt und durch chemisch-physikalische Prozesse generiert, durch Röhren und Strahler kanalisiert, dabei das volle Farbenspektrum auskostend. Licht wird und ist ein gestalterisches Moment im Raum, in dem es wie ein Fremdkörper wirken mag, dem man dennoch sein ganzes Vertrauen schenkt.

Votiv & Vokativ

Das Votiv ist die öffentliche Darbringung, ein öffentliches Geben. Bildhauerei kann diese Votivfunktion übernehmen, indem sie sich mit einer aktiven Form der Fürbitte dem Raum gegenüber ausstattet, sich diesen anzueignen und ihm zugleich zu dienen, ihm etwas zu erzählen, seine Erzählung, seine Narration zu ergänzen. Wir machen den Einstieg mit der Arbeit *NOTKER* (MAP Markus Ambach Projekte, NAK Neuer Aachener Kunstverein, 2009). Der Titel verweist auf den hl. Notker Balbulus, einen Schweizer Mönch und Dichter des 9./10. Jahrhunderts (heute Schutzpatron von St. Gallen), der unter anderem ein Lied nach dem Takt eines Mühlrads verfasste. *NOTKER* ist eine metrische Arbeit, eine Art *checker board* in Schwarz-Weiß aus Vinyl. Ein metrisches Quadrat, dessen Felder in ihrer Farbgebung zu oszillieren scheinen, stammeln wie Notker Balbulus (der Stammler) – der Heilige litt aufgrund einer Zahnfehlstellung nachweislich an einem Sprachfehler. Nicht ohne gewissen Humor – und dabei muss

man all diesen Hintergrund gar nicht wissen – stattet Pfeifle die Arbeit mit einer optischen Verzerrung aus, auf der die Besucher*innen wie (unfreiwillige) Noten und Kadenzen spazieren können. Das Votiv wird zum Vokativ, das Werk zur Aufforderung. Es liegt, steht bar, braucht kein Schild zur Aufforderung der Passant*innen. Es reicht sich selbst als Aufforderung, so dass die Leute aufspringen, klettern, umherwandern, auskundschaften, verweilen.

rado (2011) ist ein Wesen dieser Art *par excellence*. Es überlässt sich sogar, bestehend aus schwarz-weiß gestreiften Kuben aus Neopolen (eine Art Schaumstoff), auf einer Wiese inmitten eines Wohnblocks verstreut, dem Gebrauchs- wie Fantasienspiel. Es wird gestapelt, geworfen, verteilt, gehäuft, gesessen, gelegen – unverwüstlich. Ebenso direkt wirft *blocco* (Kunst Meran/Merano Arte, Meran, Italien, 2015) seinen Hut in den Ring als temporär-unumgängliche Dinertafelmutation. Was sowohl *rado* als auch *blocco* gemeinsam mit Arbeiten ähnlicher Hingabe und Anbietung haben wie *Gina* (ehem. Amerikanisches Generalkonsulat, 701 e.V., Düsseldorf, 2011), *HAW Pavillon* (RischArt Projekt, München, 2013), *zetta* (Hoesch-Sculpture-Space, Zülpich, 2014) oder *terr* (2018), eine der neuesten Arbeiten dieser Art auf der Wiese des Freibads in Sindelfingen, das sich den Badegästen in weitverstreuten flachen, scharfen Plateaus zum Sonnen und zur Zusammenkunft anbietet: Man könnte ihr „Verhalten“ missverstehen, wie sie sich uns in den Weg stellen und legen. Dabei ist es nicht mehr und nicht weniger das Selbstbewusstsein in den Werken. Sie bieten uns an, den Raum mit ihnen zu teilen. Dass sie dabei auch Raum verdrängen und einnehmen, ist ein – ohne dies brachial einzufordern – Anspruch des Objekts, der sich als gleichwertig nachvollziehbar versteht wie der Anspruch auf Raum durch den Menschen als (selbst-) ausgewiesenes Subjekt, das sich seinerseits dem Votiv Bildhauerei über die explizite bildnerische Vokation zueignet.

Die Archäologie der/durch Formen

Die artifizielle Silhouette einer Landschaft lässt Kult und Natur zu einer archäologischen Blaupause verschmelzen. Mit *SANSOO*, entstanden 2018 im koreanischen Gyeongju, duelliert sich Pfeifle mit einer monumentalen Landschaft wie Historie, indem er sie plastisch in ihren Grundzügen auf wenige Quadratmeter resümiert. Der Titel mündet in eine Ekphrasis, eine plastische Anschaulichkeit, bezeichnet er doch im Koreanischen die Idee einer Ideallandschaft, ist aber auch ein mathematischer Begriff, der für eine exakte mathematische Form steht. Pfeifle bedient sich des traditionellen Signifikanten und fräst ihn aus dem Zweidimensionalen heraus, überlagert die über Jahrhunderte verankerte Bewältigung durch Malerei mit einem plastischen Gefüge. Es entsteht eine

Skulptur aus grünem Netzstoff, Holzlatten und in Goldfolie eingeschlagenen Autoreifen. Klare Materialien wie klare Worte, wie ein Vergrößerungsglas oder Mikroskop, das gleichsam den Blick für die künstlichen Grabhügel, die die bergige Landschaft der Region durchziehen, eröffnet. Pfeifle zitiert einen Tempel, der in der einstigen Königstadt Gyeongju stand und von den Mongolen niedergebrannt wurde. Dessen 8 × 8 = 64 Säulen, deren Standpunkte noch rekonstruierbar sind, werden Grundlage eines *Sansoo*, werden eine restauratorische Hommage durch eine plastische Ideallandschaft nach präziser Abmessung. Es ist eine Archäologie der Formen und durch die Formen, die nicht durch Extraktion, sondern durch formale wie materielle Reduktion freilegt. Die Archäologie der Formen ist das plastische Erkennen des Wesentlichen; die Archäologie durch die Formen besorgt sukzessive die Translokation dieser Beobachtung durch plastisch-materiale Abspaltung und Re-Edifikation. Es handelt sich nicht um eine Form der Interpretation, sondern um einen konzentrierten selektiven Agens der Wahrnehmung, um sich das Überdimensionale anzueignen und, wie in diesem Fall, die darin eingeschriebenen menschlichen Spuren kultischer Konzentration herauszufiltern; damit das scheinbar Fremde als Wahrnehmungsangebot anzuerkennen und sich ihm humanistisch-plastisch anzunähern. Bildhauerei wird zur Erkenntnisprobe in der Annahme der Herausforderung, die sich nicht selbst erklärt.

Spaghetti & Impuls

Was der Text zu Beginn einfach mal behauptet, das behauptet er auch jetzt noch, nach Darlegung des Gegenstands sogar nachdrücklich. Bildhauerei wie ein Italo-Western, das begegnet uns bei Martin Pfeifle. Seine Arbeiten duellieren sich mit ihren Betrachter*innen – mit uns, die auf sie treffen –, dies aber eher als pazifistische High-Noon-Einladung. Sie schießen, jedoch lediglich mit Aufmerksamkeit; und dies tun sie durchaus latenzfrei. Die Aktionskurve ihrer Unmittelbarkeit biegt sich vom Reaktionsvermögen des Künstlers über ihre Entstehung bis zu ihrer Wahrnehmung durch das Publikum, die Betrachter*innen, die Besucher*innen, die Nutzer*innen – wie auch immer man die Rezipierenden nennen will – steil nach oben. Die Werke haben teilweise eine partizipatorische Funktion, sind aber keineswegs verpflichtet, diese zu erfüllen. Sie sind auch ohne Publikum als bildnerischer Prozess funktionsfähig. Im Material partiell Low Budget, in der Wirkung ein Publikumsschlager. Die Titel: *faccia pulita*, also geradeaus; die Intention: naiv-fantastisch, aber seriös. *M wie Martin* ist so klar wie Sergio Corbuccis *Leichen pflastern seinen Weg*. Pfeifles Skulpturen sind lieber die Antihelden, die das schnelle Spiel der Wahrnehmung und Reaktion subtil beherrschen und damit liebevoll gewinnen.

Im Italo-Western wird schnell geschossen, fehlende Impulskontrolle ist hier verständlicherweise überlebenswichtig. Was der Spaghetti-Wildwestfilm, vielleicht als Projektionsfläche, als Metapher, der Bildhauerei von Martin Pfeifle sein kann, das ist das Bild einer plastischen, narrativen – weil im Werk selbst erzählten, lebendig gewordenen – Reaktionszeit, die sich ohne Verzögerung eine Situation aneignet, aneignen muss, sich zuteilwerden lässt, um im Prozess und im Moment glaubwürdig wie zielgerichtet bleiben zu können.



Studioline, Foto | photo Christoph Westermeier

‘When you have to shoot, shoot, don’t talk.’¹
Sculpture like a spaghetti western (latency-free)

1 *The Good, the Bad and the Ugly*, Sergio Leone, 1966.

2 <https://de.wikipedia.org/wiki/Verz%C3%B6gerungszeit>, accessed on 5 March 2018.

3 <http://www.mkk-ingolstadt.de/museum/konzept/>

was-ist-konkrete-kunst/, accessed on 5 March 2018.

4 licht.de, accessed on 16 March 2018.

Martin Pfeifle sat across from me in his ‘office’ on 21 February 2018. It was afternoon. There was little to see in the studio one floor below, with the exception of a lot of work amidst an orderly enthusiasm for material. I was meeting him for the first time. After a coffee and while drinking a beer, we were already in medias res: any delay is dangerous. One needs to be able to react as soon as a space becomes available. Immediately. Any latency counteracts the impulse of the initial idea and action. Martin was talking about *PIET!*, the project for the city hall in Marl at the end of November 2017 in the context of *Ruhrlights*. He openly mentioned the limits on reaction time due to bureaucratic reservations and slow motion. Latency-free – here was the idea that could provide the basis for my text. Wikipedia provides an introduction and explains that latency/reaction time/delay time expresses “the period between an action or an event and the occurrence of a reaction. The action can be hidden in the process and only become apparent in the reaction”². How does one find the common thread, if it is there at all, when one is tempted to try to place Martin Pfeifle’s works between 2009 and 2019 within a comprehensible overview and context? There are several catalogues about his work, but other texts only confuse. One’s own seeing should guide the text. A few days later, including a visit to Martin’s gallery representative Gisela Clement in Bonn, and things could get started.

This text – *what does it want?* – makes an attempt to uncover Martin Pfeifle’s balancing act, his *maîtrise*, on the basis of five initial keywords that reveal his artistic practice at first glance:

1. Concrete art, meaning Pfeifle – and this said without any emotional overtones whatsoever – as one of today’s isolated examples of sculptors of the concrete formal and visual language
2. Architecture (Pfeifle’s fascination with both the positive and negative space offered and shaped by architecture)
3. Light as a sculptural pictorial process
4. Creative process as vocative, as a call for action
5. Archaeology of forms and through forms.

Conspicuous at second glance and in keeping with the spirit of the artistic action: zero impulse control – action and reaction alternate between concealment and revelation.

In its temperament, as well as in its location and language, the sculpture of Martin Pfeifle is like that of the spaghetti western, and this is not simply a fatuous association prompted by a both sweet and edgily severe feast for the eyes, such as the work *GOLDRAUSCH* from 2013 in the Villa Merkel in Esslingen. Like a spaghetti western, his art is courageous and bold, but not thoughtless. It is eventful, impulsive, concrete and direct, without fear of dimensions and extension. It is demanding,

encouraging, challenging, both indoors and outdoors, all the while surrounding us with information, rhythm and war of attrition. As sensual as red sand swirling around a Mexican fort in a prairie storm, or like a close-up of the sweat dripping from the faces of tensely lurking gringos, we experience Neopolen by BASF, PU foam, latex, wood, film and metal foil, corrugated cardboard, steel, glitter dust, concrete; golden, colourful, neon, big, and delivering itself unto the gazes and grasping of the bodies that move through and past it. Within one’s grasp, there to be attacked. Whether it is the swimming pool in Sindelfingen (2018), the empty Country Hotel Contemporary in Dernbach (X, 2017), Haus Kernade in Bochum (*GELBORANGE*, 2011), the lawn on the Moltkeplatz in Essen (*ONDA*, 2016), ‘Kunst am Bau’ projects (Percent for Art Program) in Bonn (2018) and Trossingen (1016, 2016), the public bus for Ingolstadt with stripes in ‘standard colours’ (B.U.S., 2014), the performative in situ arrangement *EICHBAUMGOLD* for *Die Schönheit der großen Straße* (Raumlabor am Eichbaum, Essen, 2014) or *BrengBrang* for Amsterdam’s *ARTZUID* sculpture biennial (2013), the works of Martin Pfeifle are fluid in that they create their own space in and around the location and appear to flow into every crack. However, their ostensible occupation is not exclusive, but instead symbiotic, with both the space and the people that enter it. Conspicuous: for all the delight in sparring with architectures, Pfeifle’s spatial concept unfolds with much greater complexity in architecture, within and outside it, in locations (wherever and whatever these might be, which is to be determined ad hoc in the process), as well as in urban space (as an immediate intervention in the structural and visual disposition of its inhabitants), and in this connection, not least, also involves a taring of enormous geographical distances (*LAN*, Longli, China, 2017). Intervention, installation, participation and environment are the canonic and polite terms of art history used in the discourse that may prove applicable here, but which are equipped with a far too meagre radius of understanding to be able to describe how a sculptor of the present, a sculptor like Martin Pfeifle, reacts to the now, how his creative agent takes shape and brands itself on the memory.

Martin Pfeifle concrete, or M for Martin

In 2013, Martin Pfeifle equipped the rooms of the Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt as a setting for the works *SAMSA*, *SOSO*, *eusi* and *Hemma*. Fluorescent tubes, PVC, wooden slats, cable and aluminium foil were the equipment used. Onefold Threefold (*Einfach dreifach*), according to the title of the group presentation, and this title may nonetheless be misleading in its proximity to what we associate with Concrete Art, because the works demonstrate to us precisely what Concrete Art really is. On this topic, the following text can be found

on the museum’s website:“Concrete Art [is] a direct art movement oriented to the sensual experience that can be comprehended without any prior knowledge, but also of necessity without prejudice. It is non-representational art in painting, sculpture, film or installations that does not attempt to represent the visible world. For this reason, special importance is ascribed to the colours, shapes and, in a broader sense, the materials. [...] In retrospect, Concrete Art is often denigrated as decorative ‘painting by numbers’. Some critics interpret the painting or sculpture based on mathematical principles as purely formal gimmickry. The generation of artists born in the 1970s would never allow themselves to be identified with the label ‘Concrete Art’. The term has become historical, but the content is as current as it was at the beginning of the twentieth century. It is about structures, systems, rhythm, programming, information, perception, societal utopias and reforms.”³

In his 2018 exhibition *ZOK* in the Galerie Stadt Sindelfingen, Pfeifle followed the rhythm, the programming, if one cares to directly apply the terms previously mentioned, of octagon, cylinder and circle, with which he responded to the cadence of the gallery building itself, designed by the Berlin architect Josef Paul Kleihues in the 1980s, primarily on the basis of these forms. Here, Pfeifle does not act and react purely autonomously. In a sculptural High Noon, he reads the architect’s offer in effigy, in order to decode its system and systematically reflect it. A reflection that is sensitive to the image of the forms as vessels for perceiving virtually ∞ endless reflection.

Colour, form and material are the aspects that make it possible to experience the ‘concrete longing’ for images at the immediately visual and tangible level, in the direct act of perception. It is a non-representational Magical Realism that seeks connection with experience and perception, not from the world of objects but from the world of the senses. One of Pfeifle’s most recent works, *rex* (2018), is a gigantic wall of black filter foam plates, themselves a waste product in the manufacture of filter foam, or, more precisely, the outer layer that has been milled and peeled from the raw block. The surface is now a skin that is both sealed and streaked by scars and coalescences, which reveals its presence to us in a plea for our empathetic response. The PVC and paint allegria of *ROTEMARTA* (Aachen-Kornelimünster, 2010) and *BLAUEMARTA* (Kunststiftung Baden-Württemberg, Kunstbezirk im Gustav-Siegle-Haus, Stuttgart, 2010), or the heavily plasticised commedia dell’arte humour of *SLASH* (Villa Romana, Florence, Italy, 2010) act in a similarly direct fashion. The profane origins of Martin Pfeifle’s materials, the almost delicate, even sublimely calibrated DIY and industrial charm present works to us that are conscious of their elegance, even the elegance of blue PU foam, which squeezes out from beneath wooden slats and runs wild (*St. Konrad*, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart, 2010), and are,

not least, reminiscent of two things: of Arte Povera in Manzoni style, full of cleverness and ambiguous umorismo – with Pfeifle we find relevant representatives: *M wie Martin* (Hildegardstraße, Munich, 2016), *krack* (Grimmuseum, Berlin, 2013), *Rocks* (Hammerschmidt + Gladigau, Erfurt, 2015, a joint project by Christoph Westermeier and Martin Pfeifle), *foro* (Kunstverein KISS, Schloss Untergröningen, 2014), *fluocopy* (Bäckerstraße, Vienna, 2011), *GSKrst* (GSK, Düsseldorf, 2011), *flexy* (with Christoph Westermeier, car park in the Malkastenpark, Düsseldorf, 2010), *LIK* (Jagla Ausstellungsraum, Cologne, 2011, together with Julia Bünnagel) – and also tending to De Stijl (not without reason, the Mondrian-like homage in *PIET!*, Marl 2017). What they are not: arbitrary collections of colours and shapes.

In what follows, the initially conspicuous ‘crucial points’, in this case space, light, presentation, incitement and impulse, should serve to suss out the aspects and keywords touched upon, to suss out Martin Pfeifle. One thing at least can be said and claimed for the titles of the works: with their laughter and their giggling they corroborate the stunning presence of their bearers. They are the antagonists before the seriousness of the work takes too much of a hold.

Archi- // spaces and places

The reaction to a situation, to a space, a place – this is not immediately a unique selling point for the work of Martin Pfeifle, not an exceptional situation, but instead a case of possible ‘rules’ for artistic practice, especially for those particularly dedicated to the in situ. However, what differentiates them and should actually interest us here when it comes to Pfeifle is the individual formula (without being formulaic).

Pfeifle reveres the play with architecture, without committing himself to a hierarchy with regard to sculpture. This is complemented by the fundamental attraction exercised by spaces and places, the city as the biotope of the primary recipients: other people.

With Pfeifle, architectures, as well as spaces and places, exist in a structural relationship to one another. There are actually precise ‘definitives’ and references of both the action and the reaction to these through the work process. Pfeifle works with all of the genres of localisation possible, known to us, or shall we say ‘approved’ and available to us (both outside and within the art business).

HERE the museums and galleries, off spaces, the sacral space of theory, (semi-)institutional, more or less the white cube, or a place for practice like the Villa Romana, where

Pfeifle spent a twelve-month scholarship residency in 2010. He repeatedly and empathetically appropriates the institutional space and the institutional localisation anew, a necessary and individual projection of the situation – functioning mirror neurons; the list of works (a selection from the past ten years) is a real pleasure for their names alone: *cutoutalbers* (LWL-Landesmuseum, Münster, 2009), *KIWI* (Goethe-Institut Rome, Italy, 2010), *SOSO* (MAP, Düsseldorf, 2010), *mila* (Kunstverein Gelsenkirchen, 2011), *Claver* (MMIII, Kunstverein Mönchengladbach, 2012), *RIZA*, *enka*, *FREY* (kunstgaleriebonn, Bonn, 2012), *FINAN* (Galerie für Kunst und Technik, Schorn-dorf, 2013), *rev* (Marta Herford, 2014), *Clydesdale Bank* (Ludwig Forum, Aachen, 2016).

THERE is, however, now also urban space as trivia, as profane practical space, living space (*rado*, 2011); urban space also as expanded, institutionalised space, semi-sacral (*ARTZUID* Amsterdam, Netherlands, 2013; *ONDA*, Kunst am Moltkeplatz, Essen, 2017) or the ‘communal space’ (*salon noir*, Atelierfrankfurt, Frankfurt on the Main, 2011). These are supplemented by ‘Kunst am Bau’ projects (Percent for Art Program), hybrids located between two stools, similar to the church space as a temporary place for art (*blanko*, Franciscan monastery in Düsseldorf, 701 e.V., 2015), or gardens and parks (*rhamni*, Prüger Park, Bratislava, Slovakia, 2016) – as an institutional extension of the inside outside, or as an ad hoc projection surface for testing the reaction speed of artistic processes. These involve places that are empty or full, are filled or emptied to become a vessel for new content or to nominalise the existing, an additive to what had formerly been there. Relevant example: *xxx Nürnberg 2010* (TM50, Nuremberg).

... and that brings us to the next point:

Fiat lux

Nothing describes the change in perception and insight tending to the aha effect better than the metaphor of light: we are happy to allow ourselves to be illuminated, enlightened. Illustration is that which is illuminated by images. Sculpture as an imaging process in the matter of illumination; for Pfeifle, the *lumen*, the transmission magnitude of light, becomes the sculptural pictorial and experiential process.

Light is the fastest ‘substance’ and reaches farther than any other known to us. Nothing is more abstract and at the same time more familiar than light. One reads the following at licht.de, hardly able to suppress a grin: ‘Light is life. It provides energy and security, promotes well-being and good health.’⁴ In Pfeifle’s case, one can designate it as a quite public well-being, as it is practically radiated by installations like

limboo (Museumsverein/Stadtwerke Schorndorf, 2012), *flow-pole* (Fuhrwerkswaage Kunstraum, Cologne, 2015) or *radial* (Lange Straße, Lünen, 2016). Light becomes a material that EITHER is used concretely and directly in the form of technology that generates light (*BAIBA*, Kunsthalle Mannheim, 2009; the neon-green vision *Isidor*, Museum Goch, 2009; *HEMMA*, PIT, Tilburg/NL, 2009; *HANOI* and *Lux*, Galerie Gudrun Fuckner, Ludwigsburg, 2011; *slup*, Kunstverein transmission, Düsseldorf, 2012; *SOSOCELLE*, Kunstmuseum Celle, 2014; *lolo*, HSI GmbH, Nuremberg, 2016) OR floods, shoots, sprinkles into the space through surfaces that capture light and transport it further like a transmitter or modulator, gleaming or glittering, coloured or pure (*lucido*, Museum Morsbroich, Leverkusen, 2010; *box 112%*, RUHR2010, Bochum).

The finiteness of the interiors or the infiniteness possible outdoors, which allows the light a long leash, are, however, ultimately only demo versions of the freedom of the substance of light in the artistic process, are the tamed forms of light's unpredictability, its infiniteness, its de facto superiority; a substance that human beings shape for themselves as an atmospheric vehicle. Tamed and generated by chemical-physical processes, channelled through tubes and spotlights, and relishing the complete colour spectrum. Light becomes and is a creative moment in the space, in which it might seem like a foreign body, but one in which we nonetheless place our full trust.

Votive & vocative

The votive is the public offering, a public vow. Sculpture can assume this votive function by equipping itself with an active form of intercession with regard to the space, in order to appropriate it and at the same time to serve it, tell it something, complement its story, its narrative. We start with the work *NOTKER* (MAP Markus Ambach Projekte, NAK Neuer Aachener Kunstverein, 2009). The title refers to the saint Notker the Stammerer, a Swiss monk and poet of the ninth/tenth centuries (today the patron saint of St Gall), who, among other things, composed a song following the rhythm of a mill wheel. *NOTKER* is a metric work, a kind of black-and-white *checkerboard* made of vinyl. A metric square, with fields whose colouring appears to oscillate, to stammer like Notker the Stammerer (Balbulus) — the saint is documented as suffering from a speech impediment caused by tooth misalignment. Not without a certain sense of humour, and one does not need all of this background information at all, Pfeifle equips the work with an optical distortion, on which the visitors can go for a walk like (involuntary) notes and cadences. The votive becomes the vocative, the work an invitation. It lies there, speaks for itself and requires no sign to invite passers-by. It is itself sufficient as an invitation, so that

people jump onto it, climb upon it, wander around it, explore it and stay awhile.

rado (2011) is a creature of this kind *par excellence*. Consisting of black-and-white striped cubes of Neopolen (a kind of foam), spread over a lawn in the middle of a residential building block, it even surrenders itself to games of usage and imagination. It is stacked, thrown, distributed, piled, sat on and lain on — indestructible. *blocco* (Kunst Meran/Merano Arte, Merano, Italy 2015) throws its hat into the ring just as directly as a temporary, unavoidable dinner table mutation. Both *rado* and *blocco* have one thing in common with works of similar dedication and offering like *Gina* (former US General Consulate, 701, Düsseldorf, 2011), *HAW Pavillon* (RischArt project, Munich, 2013), *zetta* (Hoesch-Sculpture-Space, Zülpich, 2014) or *terr* (2018), one of the latest works of this kind on the lawn of the outdoor swimming pool in Sindelfingen, which offers itself to pool guests for sunbathing and getting together in widely scattered, flat, sharp plateaus. This one thing is how one can misunderstand their 'behaviour', how they position themselves to get in our way. Yet this is no more and no less than the self-confidence within these works. They offer to share the space with us. That at the same time they supplant and occupy space is a claim — though not forcefully asserted — by the object; a claim which is understood as just as comprehensible as the claim to space asserted by the human being as (self-)identified subject, which, for its part, devotes itself to the votive sculpture via the explicit artistic vocation.

Archaeology of/through forms

The artificial silhouette of a landscape allows cult and nature to merge into an archaeological blueprint. With *SANSOO*, created in 2018 in Gyeongju, South Korea, Pfeifle fought a duel with a monumental landscape and history by sculpturally encapsulating its main features in only a few square metres. The title becomes an ekphrasis, sculptural vividness; it designates in Korean the idea of an ideal landscape, but is also a mathematical concept that stands for an exact mathematical form. Pfeifle utilises what is traditionally significant and carves it out of the two-dimensional, overlaying with a sculptural framework the mastery through painting that has been anchored over centuries. The result is a sculpture of green netting material, wooden slats and car tyres wrapped in gold foil. Clear materials like clear words, like a magnifying glass or microscope that in a sense opens up the eyes to the artificial burial mounds that dot the mountainous landscape of the region. Pfeifle invokes a temple that once stood in the former royal city of Gyeongju and was burned down by the Mongols. Its 8 × 8 = 64 columns, the positions of which can still be reconstructed, become the foundation for a *Sansoo*, become

a restorational homage through a sculptural ideal landscape following precise dimensions. It is an archaeology of forms and through forms, which are not revealed by extraction, but rather through formal and material reduction. The archaeology of the forms is the sculptural recognition of the essential; the archaeology through the forms gradually ensures the translocation of this observation through sculptural-material separation and re-edification. This does not involve a form of interpretation, but rather a concentrated, selective agent of perception, in order to appropriate the monumental and, as in this case, to filter out the human traces of ritual concentration inscribed into it, thus acknowledging the seemingly foreign as an offer of perception and approaching it humanistically and sculpturally. Sculpture becomes an epistemological trial in the acceptance of a challenge that does not explain itself.

Spaghetti & impulse

The claim that this text simply asserted at the beginning can still be made now, even emphatically, after elucidation of the subject. Sculpture like a spaghetti western is what we encounter with Martin Pfeifle. His works fight a duel with their viewers, with us who encounter them, but more as a kind of pacifist High Noon invitation. They shoot, but only with attention; and they do this entirely without latency. In their immediacy, the arc of action ascends steeply from the reaction capacity of the artist through their emergence to their perception by the public, the viewers, the visitors, the users, whatever one wishes to call their recipients. Some of the works have a participatory function, but are in no way obligated to fulfil this. They can also function as a creative process without an audience. Partially low-budget in terms of material, a big hit in terms of impact. The titles: *faccia pulita*, i.e. straightforward; the intention: naive, mythical, but serious. *M wie Martin* is as clear as Sergio Corbucci's *The Great Silence*. Pfeifle's sculptures prefer to be the anti-heroes who subtly master the quick interplay of perception and reaction, winning in this way, to our delight.

They shoot fast in the spaghetti western, and a lack of impulse control is understandably essential for survival. What the spaghetti western film can be for the sculpture of Martin Pfeifle, perhaps as a projection surface or a metaphor, is the image of a sculptural, narrative reaction time that has come to life because it is told in the work itself, and which appropriates, must appropriate a situation without hesitation and allows itself to be bestowed in order to be able to remain both credible and single-minded in the moment.

2019



DREH

Eine ovale Säule, in fünf Elemente unterteilt, steht auf dem Schulhof. Wenn das unterste Modul gedreht wird, bewegen sich alle Elemente in unterschiedlichen Tempi. | An oval column, divided into five elements, stands in the schoolyard. All elements move at different speeds when the bottom module is rotated.

Eloxiertes Aluminium, Konstruktion aus Haltesäule mit Zahnradtechnik | Anodised aluminium, design of supporting column with gearing mechanism
810 x 110 x 70 cm

Kunst am Bau, Augustenburg Gemeinschaftsschule, Karlsruhe-Grötzingen, Deutschland | Germany



VikyNiky

Neben einem historischen Sockel auf dem Offenbacher Friedhof liegt *VikyNiky* als zwölfteilige Skulptur. | *VikyNiky* is a twelve-part sculpture lying next to a historic pedestal in the Offenbach cemetery.

Verzinkter Stahl | Galvanised steel
47 x 47 x 900 cm

Europa!!!, Offenbach, Deutschland |
Germany





map



Hartfaserplatten | Hardboard
507 × 240 cm

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany

thru



PU-Filterschaumstoff | PU filter foam
Maße variabel | Variable dimensions

A Collection. Black and White Landscape,
gkg, Bonn, Deutschland | Germany



lob
buak
trog

Zweiteilige Arbeit im Eingangsbereich. Amorphe Formen werden aus der bestehenden Fassade ausgeschnitten. Die sich ergebenden Leerräume werden mit polierten Edelstahlplatten hinterlegt. | Two-part work in the entrance area. Amorphous forms are cut out of the existing façade. The resulting empty spaces are lined with polished stainless steel plates.

Das Positiv der Arbeit *lob* wird auf die gelb gestrichene Wand im Wartebereich montiert. | The positive of *lob* is mounted on the yellow-painted wall in the waiting area.

Angelehnt an das Positiv der Arbeit *lob* entsteht eine dreidimensionale Skulptur im Lichthof. Die Begrünung ist Teil der Arbeit. | A three-dimensional sculpture based on the positive of *lob* is created in the atrium. The greening is part of the work.

Faserzementplatten, polierter Edelstahl | Fibre cement board, polished stainless steel
700 × 340 cm / 330 × 330 cm

Graues MDF | Grey MDF
340 × 700 cm

Verzinkter Stahl, immergrüne Bodendecker | Galvanised steel, evergreen ground-cover plants
400 × 350 × 70 cm

Kunst am Bau, NPP Universitätsklinikum Bonn, Deutschland | Germany







SANSOO geum

Die Grundfläche des historischen Tempels von Gyeongju aufgreifend, steht *SANSOO* als künstlich gebauter Berg und verweist auf die historischen Grabhügel der koreanischen Königsstadt. | Taking up the floor area of the historic temple, *SANSOO* stands as an artificial mountain and refers to the historical burial mounds of the Korean royal city.

Die 64 in Goldfolie eingewickelten Autoreifen sind eine Reverenz an vor Ort ausgegrabene antike Tempelsäulen der ehemals goldenen Hauptstadt Koreas. Die Anordnung von *geum* kann von den Besucher*innen verändert werden. | The 64 car tyres wrapped in gold foil are a reference to the ancient temple columns of the former golden capital city of Korea excavated at the site. Visitors can alter the layout of *geum*.

Holzplatten, Kabelbinder, grünes
Netzgewebe | Wooden slats, cable
ties, green netting
1109,5 x 1109,5 x 350 cm

Autoreifen, Goldfolie | Car tyres,
gold foil
Maße variabel | Variable dimensions

through, Gyeongju International Art
Festival, Hwangnyongsa temple site,
Gyeongju, Korea







terr!

Vier Plattformen dienten als Liege-, Veranstaltungs- und Treffpunkt in der Freibadsaison 2018. Grundlage der einzelnen Module ist die gleichnamige Grafikserie aus gefalteten schwarz-weißen Drucken. | Four platforms served as lounging, event and meeting points during the 2018 outdoor pool season. The basis for the individual modules is the series of graphic works of the same name consisting of folded, black-and-white prints.

Terrassendielen, Farbe | Wooden decking, paint
Maße variabel | Variable dimensions

Außenraumprojekt der Galerie Stadt Sindelfingen, Parkanlage des örtlichen Freibads, Sindelfingen, Deutschland | Outdoor project of the Galerie Stadt Sindelfingen in the park of the local outdoor swimming pool, Sindelfingen, Germany







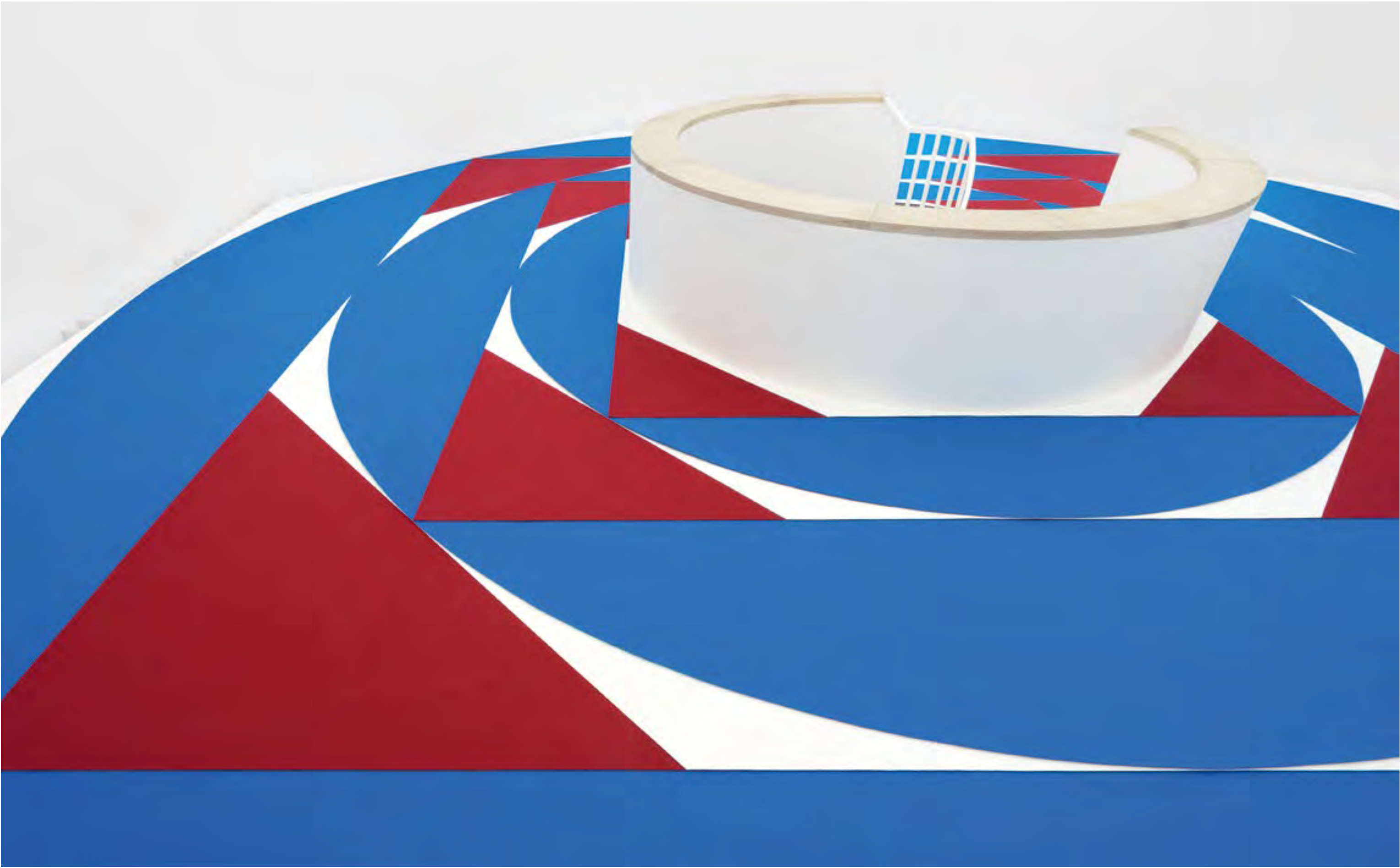
KOQ

ZOK – Zylinder, Oktagon, Kubus, das geometrische Kleihues-Prinzip wird von seiner Dreidimensionalität auf eine zweidimensionale begehbare Ebene gebracht: **KOQ** – Kreis, Oktagon, Quadrat. Die Installation besteht aus insgesamt neun pyramidal angelegten Schichten. | **ZOK** – the German letters for cylinder, octagon, cube. The geometrical Kleihues principle is transformed from its three-dimensionality to a two-dimensional level that can be walked on. **KOQ** – The German letters for circle, octagon, square. The installation consists of nine pyramidal layers.

Rote, blaue und weiße Teppiche |
Rugs, red, blue and white
Maße variabel | Variable dimensions

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany







Dymaxion ist eine Wortschöpfung, die aus den Abkürzungen der Worte dynamic maximum tension (dynamische maximale Spannung) besteht. Der Begriff wurde von einem Werbeexperten im Jahr 1928 für das Architekturprojekt von Buckminster Fuller (1895–1983) erfunden. | *Dymaxion* is a newly coined word consisting of the abbreviations of the phrase dynamic maximum tension. The term was invented by an advertising expert in 1928 for the architecture project of Buckminster Fuller (1895–1983).

Dymaxion



Buttermilk auf Glaswand |
Buttermilk on glass wall
Maße variabel | Variable dimensions

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany





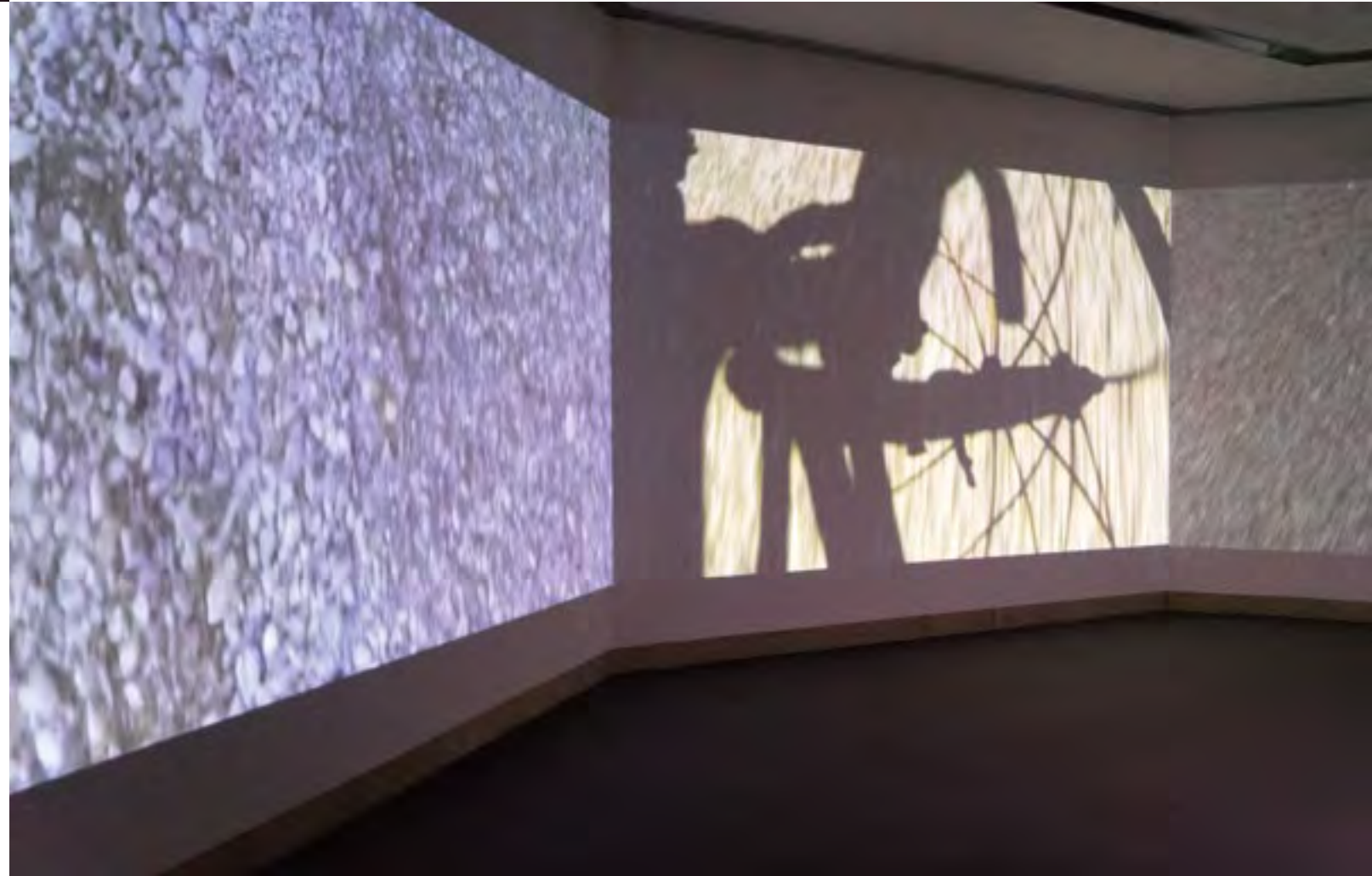
Filmschleife, gezeigt von 7 Beamern
in einem oktogonalen Raum | Loop
shown from 7 beamers in an octag-
onal room

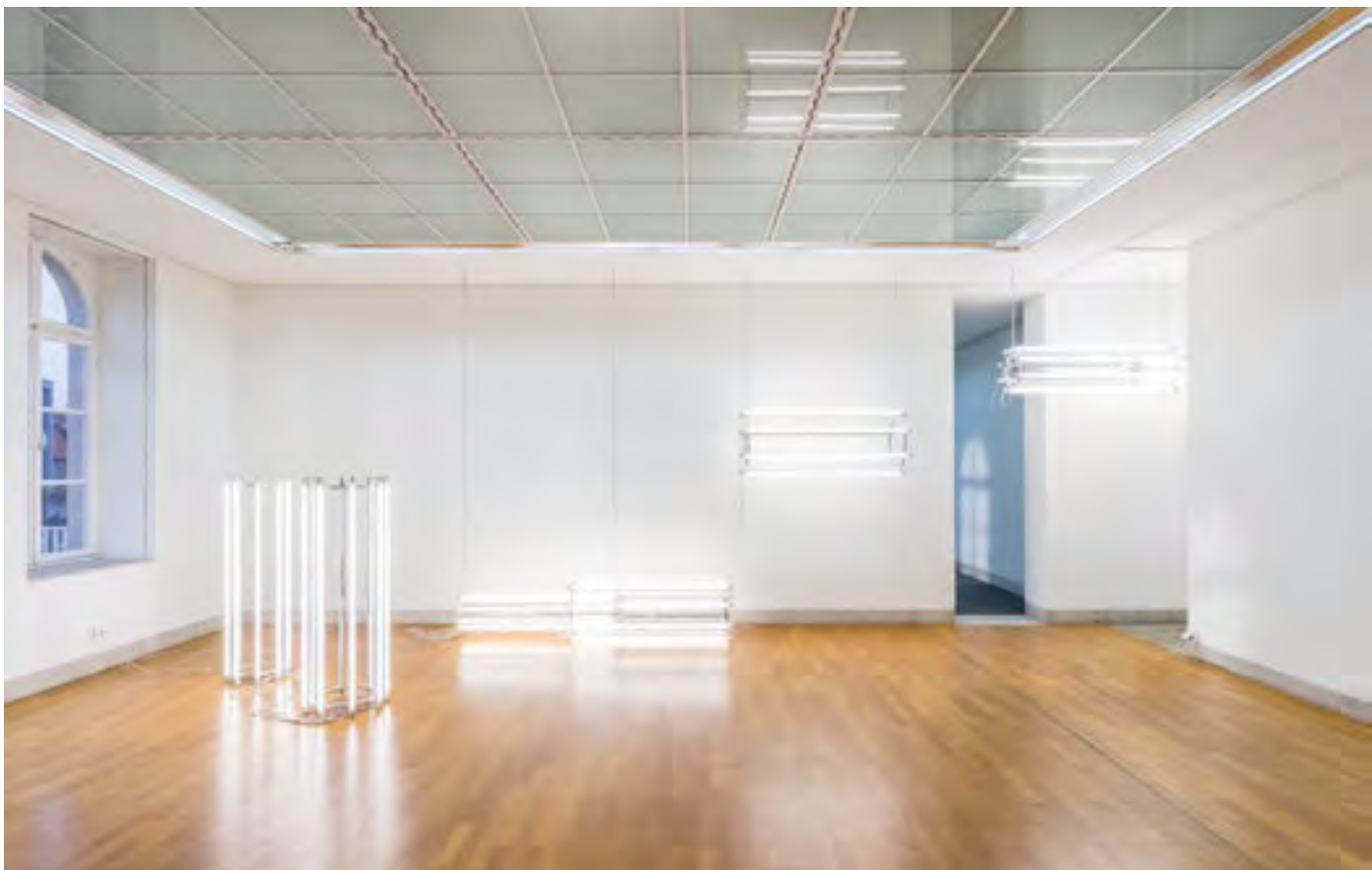
ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany

RATX

Die bei einem Stipendienaufenthalt auf Mallorca gedrehten Filmstücke des Asphalts aller Rennradtouren werden aneinandergereiht und auf sieben Wänden des Oktogons gezeigt. Die Monotonie wird durch die verschiedenen Tempi und den Sound der Filme aufgelöst. Thomas Meadowcroft spielte live bei der Eröffnung eine Sound-Collage zum O-Ton der Rennradgeräusche. | The film clips of the asphalt taken during all the racing cycle rides undertaken during a scholarship residency on Mallorca are strung together and shown on seven walls of the octagon. The monotony is broken by the varying speeds and the sound of the films. Thomas Meadowcroft played a sound collage to the soundtrack of the racing bike live at the opening.

2018





Die Leuchtarbeit *KON* entwickelt sich aus dem Fenster des Licht-
hofs. Sie zieht sich mehrteilig durch den Vorraum in den großen Aus-
stellungsraum. | The light work *KON* develops from the window of the
atrium. It moves in multiple parts through the foyer into the large ex-
hibition space.

KON

Holz, Kabel, Silberfolie, Neonröhren |
Wood, cable, silver foil, neon tubes
Maße variabel | Variable dimensions

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany





blacknalla rimPoster

blacknalla besteht aus schwarzen aufgestellten Taschen, die durch ihre Anordnung im Raum und ihre eigene Auffaltung geometrische Muster erzeugen. | The work consists of black bags, placed upright, which generate geometrical patterns through their arrangement in the space and their own unfolding.

rimPoster ist die Vergrößerung einer Serie aus kleineren Kartons, die an den Rändern mit Restbeständen von Farbe angesprüht sind. | *rimPoster* is the enlargement of a series of smaller cards whose edges have been sprayed with paint remnants.



Plastiktaschen | Plastic bags
Maße variabel | Variable dimensions

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition view
S. | pp. 48–51

thoughts around the black square,
Vasarely-Museum, Budapest,
Ungarn | Hungary, 2015

Plakatdruck | Poster print
350 × 254 cm

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany





Kupferrohre | Copper pipes
390 x 390 x 305 cm

Silberfolie, Deckenelemente | Silver
foil, ceiling elements
Maße variabel | Variable dimensions

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition view
S. | pp. 52–55

PIT, Tilburg, Niederlande |
Netherlands, 2009

Goldy reflektor

Goldy ist die Nachbildung einer geodätischen Kuppel von Buckminster Fuller. In ihr befinden sich zwei Stühle und eine Glühbirne. Die Publikation *Goldilocks und die drei Bären* und das hippieske DIY-Buch für geodätische Kuppeln liegen aus. An der Eröffnung fand eine Performance von drei Darstellern statt, die das Setting und die Bücher als Diskussionsgrundlage nutzten. | *Goldy* is a replica of a geodesic dome by Buckminster Fuller. It contains two chairs and a light bulb. The publications 'Goldilocks and the Three Bears' and the 'hippiesque' DIY book for geodesic domes are laid out on the floor. A performance by three actors, which used the setting and the books as the basis for discussion, took place at the opening.

Die quadratischen Elemente der Leuchtdecke sind mit Spiegelfolie verkleidet und dienen als Reflektoren. | The square elements of the illuminated ceiling are covered with foil and serve as reflectors.







An 18 verzinkten Metallstangen hängen in einem offenen Zick-zackmuster trapezförmige Folien in Pantone-Farbtönen. | Trapezoid-shaped films in Pantone colours hang on eighteen galvanised metal rods in an open zigzag pattern.

enka

Metallstangen, Magnete, Pantone-Farbfolien | Metal rods, magnets, Pantone colour films
600 x 30 x 300 cm

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen, Sindelfingen, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition view
S. | pp. 56–57

RIZA, Galerie Gisela Clement, Bonn, Deutschland | Germany, 2012

1 Wagner, Monika: *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C.H. Beck, 2001, S. 12.

2 Barbara Lange: Soziale Plastik, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, 2. Aufl., hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2014, S. 323–326.

Die Verbindung ist ein grundlegendes Element in den Arbeiten von Martin Pfeifle. Dabei darf dieses Wort sowohl im metaphorischen Sinne als auch im wörtlichen Sinne verstanden werden. Anhand von vier Prinzipien – der In situ-Arbeitsweise, der Auseinandersetzung mit Architektur, der Behandlung von Materialien und der Übertragung von großen raumbezogenen Installationen in portable Editionen – werden Verbindungen auf unterschiedlichen Ebenen geschaffen.

Die ortsspezifische Arbeitsweise setzt voraus, dass sich der Künstler mit den Gegebenheiten, die er für eine Ausstellung oder eine Arbeit vorfindet, auseinandersetzt. Dies kann die Architektur des Ausstellungsraums, aber auch die jeweilige Situation sein, in der sich der Künstler befindet. Bei einem Stipendienaufenthalt auf Mallorca verband der Künstler das Nützliche mit dem Schönen. Anstatt im Atelier zu arbeiten, filmte er beim Rennradfahren den Asphalt. Die monotone Farbe des Straßenbelags verändert sich infolge von unterschiedlichen Tempi des Fahrens, des Sonnenstands und die dadurch entstehenden Schatten. Präsentiert werden diese Aufnahmen dann in der Arbeit *RATX*, einer großen Videoinstallation, die sich wiederum mit den örtlichen Gegebenheiten des Ausstellungsraums befasst: Im Oktogon der Galerie Stadt Sindelfingen werden die Filme großflächig auf sieben Wänden abgespielt. Die Besucher*innen tauchen in eine immersive Videoumgebung ein. Die Architektur – der Kern des Oktogons besteht aus einem Zylinder – zwingt die Betrachter*innen dazu, sich ebenfalls in Bewegung zu setzen, um die ganze Installation erfassen zu können.

In einem direkten Bezug zur Architektur, in diesem Fall ebenfalls zum Sindelfinger Museum, steht die Arbeit *KON*, eine Serie aus zehn Leuchtobjekten. Die einzelnen Elemente bestehen aus konzentrischen Kreisen, an denen jeweils acht Neonröhren angebracht sind, so dass ein Leuchtzylinder entsteht. Diese Zylinder nehmen die runde Form des Fensters der Lichtnische der Galerie auf. Ausgehend von dieser Architektur sind die Skulpturen hängend an der Decke ausgerichtet und ziehen sich über mehrere Räume hinweg, um den natürlichen Lichteinfall fortzusetzen. Schließlich treffen die Lichtelemente im nächsten Ausstellungsraum auf den Lichteinfall der dortigen Raumbenutzung. Pfeifle zeichnet mit der mehrteiligen Skulptur den Lichtweg der Architektur nach und stellt einen Bezug sowohl zu der Funktion als auch der Form her, indem er beides kombiniert.

Der bedeutungsvolle Umgang mit Materialien ist neben der ortsbezogenen Arbeitsweise und dem damit verbundenen Bezug zur Architektur ein drittes Prinzip. Als Bildhauer recherchiert Pfeifle seine Materialien. Im Gegensatz zur Arte Povera, wo „arme“ Materialien wie Erde, Stein, Holz oder Glas

verwendet werden, nutzt Pfeifle nicht arme, sondern vorhandene Materialien. Die Arte Povera nutzte Rohstoffe mit einer Symbolkraft. Pfeifle hingegen verwendet Materialien, die bereits einen Verarbeitungsprozess durchschritten haben. Dabei sind für ihn nicht die Bedeutung oder der Herstellungsprozess von Interesse, sondern die „ästhetische Kategorie“¹. So besteht *rex*, eine große schwarze Wand, die sich über mehrere Räume und Stockwerke hinweg zieht, aus schwarzem Schaumstoff. Der Schaumstoff stammt aus der industriellen Verarbeitung, war überschüssig und somit im industriellen Sinne nicht nutzbar. Auf der Suche nach einem einerseits massiv wirkenden Körper und einer andererseits leichten Konstruktion stieß Pfeifle auf eben dieses Material. Es ist ein Stoff mit ästhetischer Substanz und einfacher Handhabung. *rex* verbindet den Pfeifle'schen Umgang mit Ästhetik und Farbe, die Beschaffenheit des Materials sowie den Umgang mit Architektur und der Situation vor Ort, indem die Wand einen konkaven Halbkreis formt und so als Architektur in der Architektur funktioniert.

Neben den großen, oftmals mit architektonischen Bezügen begehbaren Installationen entwickelt Pfeifle auch kleine Editionen. Beispielsweise sind *FINAN* und *flowpole Edition MIWO* aus einer raumgreifenden Installation entstanden. Nach dem Abbau einer großen Plastik bleibt die Edition: als Großes im Kleinen. In Bilderrahmen eingepasst, können sie an jedem Ort hängen. Sie sind so nicht mehr an die Situation gebunden oder von der Architektur abhängig.

Für die Ausstellung im Sindelfinger Freibad kehrt Martin Pfeifle dieses Prinzip um. Zunächst entstand die Edition *terr*: Schwarz-weiß gestreifte DIN-A3-Blätter werden unterschiedlich gefaltet und in einen Bilderrahmen auf einem roten HKS-Farbsystem gefasst. Das immer gleiche Prinzip führt durch die Faltung zu einer immer anderen Form. Fünf dieser Formen werden als „soziale Plastik“ im Sindelfinger Freibad als begehbare und benutzbare Installation während der Freibadsaison aufgebaut. Der Begriff „soziale Plastik“ wurde von Joseph Beuys geprägt und meint in erster Linie den erweiterten Kunstbegriff, mit dem Beuys eine gesellschaftsverändernde Kunst vermitteln wollte.² Pfeifle präsentiert diese Idee in einer aktuellen Version: Die Kunst, die vom Künstler geschaffen wird, geht auch hier wieder auf die jeweilige, ortsspezifische Situation ein. Die Plattformen, also die Kunst im Sindelfinger Freibad und somit auch im öffentlichen Raum, sind von den Menschen vor Ort benutzbar. Sie sind Liege- und Spielwiese, Bühne und ästhetisches Konzept in einem. Dort, wo sich Menschen in ihrer Freizeit treffen, um sich zu erholen, zu sonnen und zu baden, wird reagiert. Das Kunstwerk ist für diesen Zweck bestimmt. Wäre die Kunst in der Parkanlage des Freibads eine monumentale Skulptur, die nicht betretbar, sondern nur zu bewundern wäre, so würde sie für sich stehen und die museale Aura lediglich ins Freibad

transportieren. In dem Moment, in dem die Skulptur Teil des gesellschaftlichen Konsenses und des gesellschaftlichen Lebens vor Ort wird, ist sie sozial. Die Kunst ist für den Menschen da und darf ein Teil des sozialen Lebens werden. Pfeifle vereint also die künstlerische Arbeit mit den Erwartungen vor Ort und macht sie somit buchstäblich nutzbar.

Somit liegt es auf der Hand, dass Pfeifle in seinen Arbeiten das Schöne mit dem Nützlichen und das Vorhandene mit dem Notwendigen vereint. Dabei ist stets die Situation vor Ort der Ausgangspunkt aller Überlegungen. Wo die Kunst auf den ersten Blick als simpel erscheint, steht ein aufwendiges, wohldurchdachtes Konzept dahinter. Das Ergebnis sind ästhetische Gesamtkonzepte, die immer in Interaktion mit dem sozialen Raum stehen. Das Prinzip der Einfachheit, das Pfeifles Installationen und Skulpturen vermitteln, ist sozial gedacht, ganz nach dem Beuys'schen Prinzip, dass Kunst nicht nur materiell erfassbar ist, sondern „gleichermaßen die auf soziale Konsequenzen hin reflektierende Handlungen“³ erschließt.

1 Wagner, Monika, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (Munich: C.H. Beck, 2001), p. 12.

2 Lange, Barbara, 'Soziale Plastik', in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, 2nd edition, edited by Hubertus Butin (Cologne, 2014), pp. 323–26.

3 Ibid., p. 323.

Connection is an essential element in Martin Pfeifle's works and may be understood both in the metaphorical and in the literal sense. Links between various levels are created based on four principles: the in situ work method, the involvement with architecture, the treatment of materials and the translation of large, room-related installations into portable editions.

The work method specific to the location premises that the artist comes to grips with the pre-existing circumstances for an exhibition or a work. This can be defined by the architecture of the exhibition space, but also by the situation in which Pfeifle finds himself. The artist combined the useful with the beautiful during a scholarship residency on Majorca. Instead of working in the studio, he filmed the asphalt while riding his racing bike. The monotone colour of the road surface changes as a consequence of the various riding speeds, the position of the sun and the resulting shadows. These recordings were then presented in the work *RATX*, a large video installation, which in turn occupies itself with the local circumstances of the exhibition space: the films are played in large format on seven walls in the Octagon of the Galerie Stadt Sindelfingen. Visitors submerge themselves in an immersive video environment. The architecture (the core of the Octagon consists of a cylinder) forces viewers to also keep moving in order to be able to appreciate the entire installation.

The work *KON*, a series of ten light objects, stands in a direct relationship with the architecture, also in this case with the Sindelfingen museum. The individual elements consist of concentric circles, to each of which eight neon tubes are attached, resulting in a light cylinder. This cylinder adopts the round form of the gallery's light niche window. Taking this architecture as the starting point, the sculptures are aligned hanging from the ceiling and extend from the atrium through several successive rooms, in order to continue the incidence of natural light. The artificial light elements ultimately meet the natural light incidence from the window in the main exhibition room. With this multiple component sculpture, Pfeifle traces the light path of the architecture and creates a relationship to both the function and the form by combining both.

Meaningful engagement with materials is a third principle, in addition to the principle of the work method specific to the location and the related reference to the architecture. As a sculptor, Pfeifle researches his materials. In contrast with Arte Povera, where 'poor' materials like earth, stone, wood or glass are used, Pfeifle does not use poor, but rather available materials. Arte Povera used raw materials with symbolic power. Pfeifle, in contrast, uses materials that have already passed through a sequence of processing. In each case, it is not the meaning or the manufacturing process that are of interest to

him, but rather the 'aesthetic category'.¹ Thus, *rex*, a large black wall extending over several rooms and storeys, consists of black foam. The foam originates from industrial processing, is a surplus product and thus not usable in an industrial sense. It was precisely this material that Pfeifle came across in searching for a substance that appears solid while at the same time having a light design. It is a material with an aesthetic substance that allows easy handling. *rex* combines Pfeifle's engagement with aesthetics and colour, the properties of the material and his involvement with the architecture and the situation in the specific location, in which the wall forms a concave semi-circle, thus functioning as architecture within the architecture.

In addition to the large, accessible installations, which often have architectural references, Pfeifle also develops small editions. For example, *FINAN and flowpole Edition MIWO* originated in a large-scale installation. The edition remains following the dismantling of a large sculpture: something big in a small form. These editions can hang anywhere when fitted in picture frames. They are thus no longer bound to the situation or dependent upon the architecture.

Martin Pfeifle turns this principle on its head for the exhibition in the Sindelfingen outdoor pool. The *terr* edition came first: black-and-white striped A3 sheets are folded in various ways and fitted in a picture frame on a red HKS colour system. Through the folding, the principle, which remains identical, always results in different forms. Five of these forms are set up as 'social sculpture' in the Sindelfingen outdoor pool as an accessible and usable installation during the outdoor pool season. The term 'social sculpture' was coined by Joseph Beuys and is primarily the expanded concept of art with which Beuys hoped to convey an art that could bring about social change.² Pfeifle presents this idea in a current version: here too the art created by the artist once again addresses the location-specific situation. The platforms, meaning the art in the Sindelfingen open-air pool and thus also in public space, can be used by people on this site. The platforms are a sunbathing and play lawn, stage and aesthetic concept in one. The reaction takes place in the place where people meet during their leisure time to relax, sunbathe and swim. The work of art is intended for this purpose. If the art in the park grounds of the outdoor pool were a monumental sculpture that was not accessible, but could only be admired, it would stand only for itself and would only transport the museum aura to the pool. The sculpture is social at the point when it becomes part of the societal consensus and the social life of this spot. The art is there for people and is allowed to become a part of social life. Pfeifle thus unites the artistic work with the expectations on this site and in this way makes it literally usable.

It is thus perfectly obvious that Pfeifle is uniting the useful with the beautiful and the existing with the necessary in his works. In the process, the specific location is always the starting point for all considerations. While his art appears simple at first glance, a sophisticated, carefully thought out concept can be found behind it. The result is aesthetic overall concepts that are in constant interaction with the social space. The principle of simplicity conveyed by Pfeifle's installations and sculptures are conceived to be social, entirely in keeping with Beuys' principle that art is not registered only in a material sense, but 'equally makes actions reflecting on social consequences accessible'.³



rexxx LAN

Holzgerüst, PU-Filterschaumstoff |
Wooden frame, PU filter foam
20 × 1756 × 400 cm

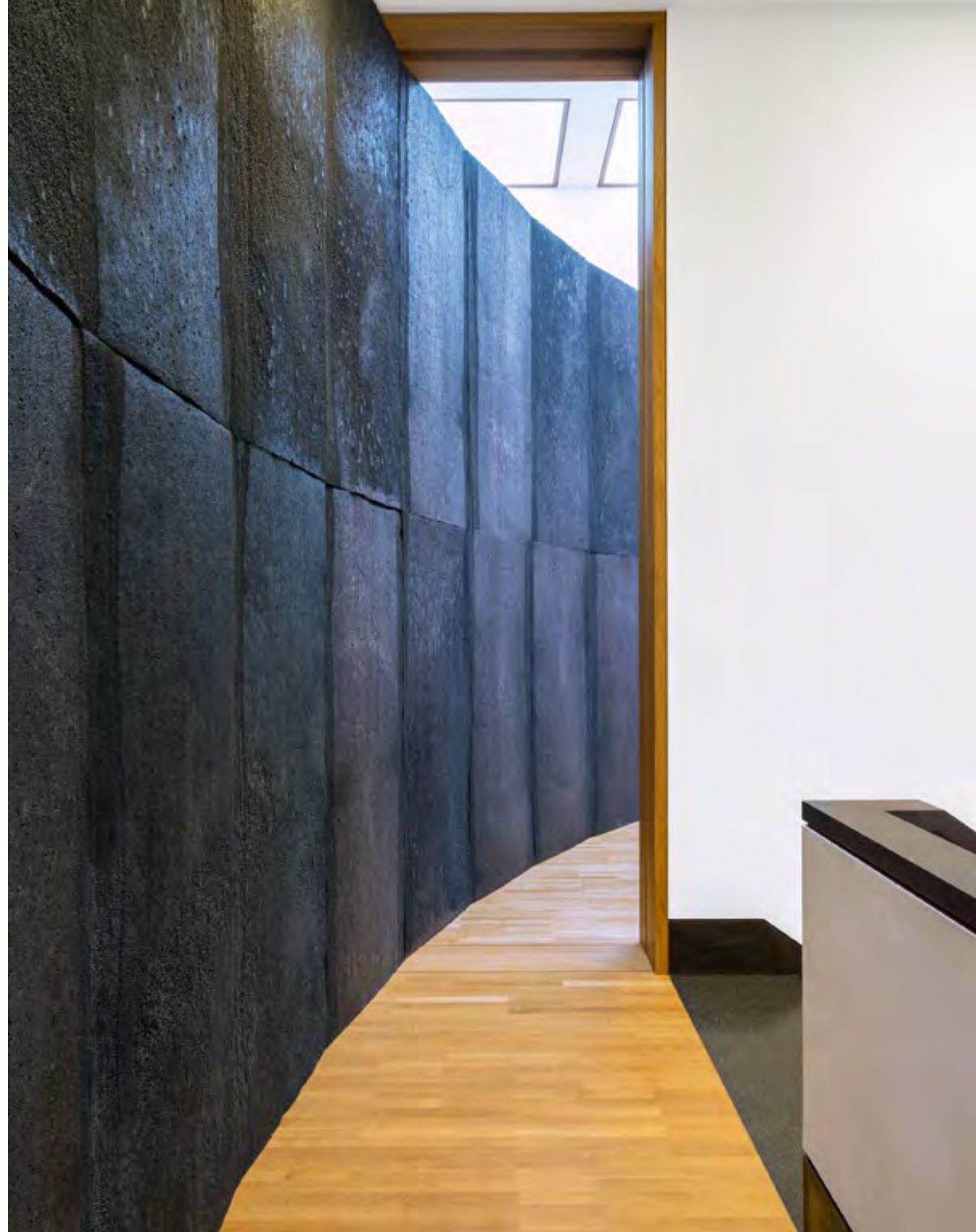
Acrylglas, Trägerplatte | Acrylic
glass, mounting plate
Verschieden Größen | Various sizes

OVLOV, Galerie Gisela Clement,
Bonn, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition view
S. | pp. 62–65

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany

Die beiden Galerieräume werden durch die Arbeit *rexxx* verbunden. Sie entwickelt sich aus der Raumgeometrie. Die monochrome Oberflächenstruktur ist durch den industriellen Herstellungsprozess bedingt. | The *rexxx* work links the two gallery rooms. It develops out of the geometry of the room. The monochrome surface structure is determined by the industrial manufacturing process.

Die 31 Schilder des Chinaprojekts *LAN* existieren in dreifacher Ausführung. Während sie in China fest installiert sind, werden sie hier als geschlossene Gruppe ausgestellt. Die Arbeit taucht ansonsten einzeln oder in Gruppen auf. | The thirty-one signs of the China project *LAN* exist in three versions. While they are permanently installed in China, here they are exhibited as a coherent group. The work otherwise appears individually or in groups.





megazell
display

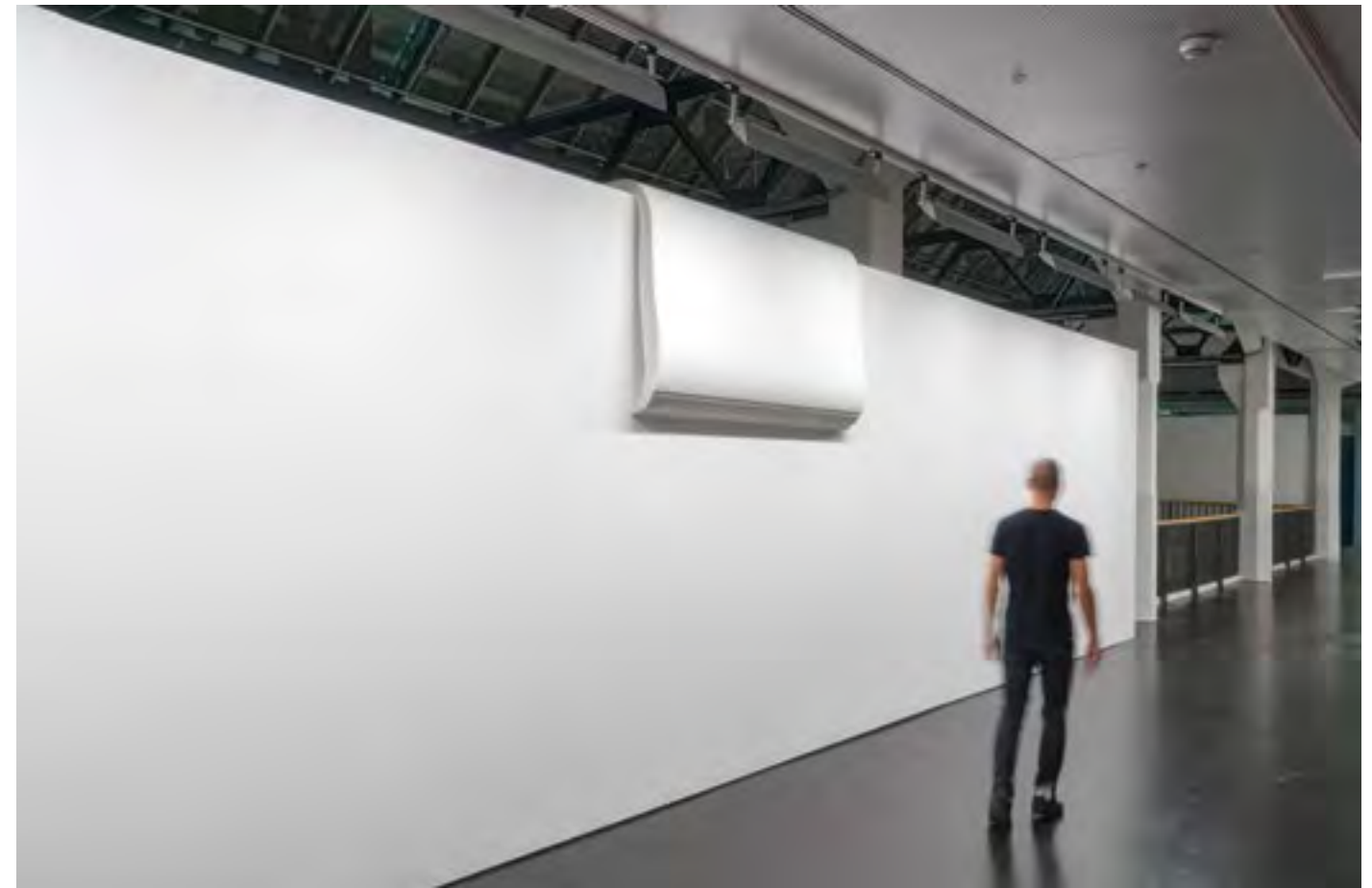


In Zusammenarbeit mit Karl Pfeifle |
In cooperation with Karl Pfeifle

Latten, Leuchtstoffröhren, Kabel, Silber-
folie | Slats, fluorescent tubes, cable,
silver foil
1000 x 300 x 250 cm

Schweben Fliegen Fallen, Kloster
Schussenried, Bad Schussenried,
Deutschland | Germany

2017



YEEHA

Schichtung aus 100 m² weißem Flachfilz, die die bestehende Museumswand zur skulpturalen Setzung macht. Die Arbeit ist vom Lichthof sichtbar und kommuniziert so zwischen der Ausstellung *Resonanzen* und dem Gebäude. | Stratification of 100 m² of white flat felt, which transforms the existing museum wall into a sculptural setting. The work is visible from the atrium and thus communicates between the 'Resonanzen' exhibition and the building.

100 m² weißer geschichteter Flachfilz | 100 m² of white, layered flat felt
Maße variabel | Variable dimensions

Resonanzen, 40 Jahre Kunststiftung B-W, ZKM, Karlsruhe, Deutschland | Germany





Das in den 1960er Jahren gebaute Rathaus der Stadt Marl wird be-
spielt mit drei Leuchtkörpern in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau.
PIET! ist angelehnt an die Fenstergestaltung des Rathaussaals. | The
city hall of the city of Marl, built in the 1960s, is equipped with three
light fixtures in the primary colours red, yellow, and blue. *PIET!* is
based on the window design of the assembly room in the city hall.

PIET!

Gerüst, LED-Lampen, farbige
Netze | Scaffolding, LED lamps,
coloured nets
Maße variabel | Variable dimensions

Ruhrlights 2017, Urbane Künste Ruhr,
Skulpturenmuseum Glaskasten Marl,
Marl, Deutschland | Germany





Für das chinesische Dorf Longli werden aus vor Ort entstandenen Zeichnungen Schilder aus Plexiglas geschnitten. Diese Formen werden an unterschiedlichen Plätzen angebracht. Zu der Arbeit entstand eine fotografische Edition. Die zweite Ausführung wurde in der Ausstellung *OVLOV* in der Galerie Gisela Clement in Bonn gezeigt. | Signs made of acrylic glass are cut from drawings created on-site for the Chinese village of Longli. These forms are then installed on various locations. A photographic edition was created for the work. The second version was shown in the *OVLOV* exhibition at the Galerie Gisela Clement in Bonn.

Acrylglas, Trägerplatte |
Acrylic glass, mounting plate
Maße variabel | Variable dimensions

*Longli International New Media Art
Season, Longli, Guizhou, China*







Grau- und blaufarbige Folien bilden einen Raum in der Fabrik Burgdorf. Die Arbeit diente im Sommer 2017 als Plattform für das jährliche Atelierfest. | Grey and blue foils form a space in the Fabrik Burgdorf. The work served as a platform for the annual studio festival.

blow

Folie in zwei Farben |
Foil in two colours
600 x 800 x 500 cm

Fabrikfest, Burgdorf, Schweiz |
Switzerland



2 Skybeamer | 2 searchlights
Maße variabel | Variable dimensions

Country Hotel Contemporary,
Dernbach, Deutschland | Germany

×



Durch zwei Skybeamer werden die Flanken des leer stehenden Hotels im Westerwald optisch verlängert. Durch diese Akzentuierung ergibt sich ein großes x-förmiges Lichtzeichen, das sich klar vom Nachthimmel weithin sichtbar abhebt. Die Architektur wird in ihrer Pyramidenform unterstrichen und spiegelt sich bis in die Unendlichkeit. Es entstand eine gleichnamige Edition. | Two searchlights optically elongate the flanks of the empty hotel in the Westerwald. This accentuation results in a large, x-shaped light symbol that is visible from afar, clearly differentiated from the night sky. The architecture in its pyramid form is underlined and endlessly reflected. An edition of the same name was published.





Polyesterfolie | Polyester film
200 × 150 × 30 cm
Modi des Minimierens, Galerie Gisela
Clement, Bonn, Deutschland | Germany



Für die Kunstsammlung des Landes NRW im Kunsthaus Kornelimünster wurde *barc* entwickelt. 25 mit Aluminium beschichtete Kuben bilden ein Modulsystem, das sich ständig im Wandel befindet. Die Arbeit wurde neben verschiedenen Plätzen in der ehemaligen Reichsabtei Kornelimünster ebenfalls im Mannesmann-Hochhaus Düsseldorf gezeigt. | *barc* was developed for the art collection of the federal state of North Rhine-Westphalia in the Kunsthaus Kornelimünster. 25 cubes coated with aluminium form a modular system that is constantly changing. In addition to being displayed at various places in the former imperial abbey of Kornelimünster, the work was shown in the Mannesmann highrise in Düsseldorf.

barc



Styropor, Aluminiumfolie |
Polystyrene, aluminium foil
Je | Each 50 x 50 x 250 cm

Sammlung Kunsthaus NRW,
Aachen-Kornelimünster,
Deutschland | Germany





Verzinkte Stahlprofile, LED-Licht |
Galvanised steel profiles, LED light
Maße variabel | Variable dimensions

Kunst im öffentlichen Raum, Lünen,
Deutschland | Germany

radial

In der Innenstadt von Lünen befindet sich *radial* auf zwei Seiten der Hauptverkehrsachse. Die einzelnen Elemente sind so ausgerichtet, dass sie auf der Mitte der Straße einen gemeinsamen Schnittpunkt bilden. Auf der einen Seite sind sie strahlenförmig in den Boden eingelassen; auf der anderen erheben sie sich in die Vertikale. | *radial* is found on two sides of the main traffic axis in the city centre of Lünen. The individual elements are arranged so as to form a joint intersection point in the middle of the road. On the one side, they are embedded in a radial pattern in the ground; on the other, they ascend vertically.







Der öffentliche Raum wird mit *onda* als weiße an eine Parkbank erinnernde Plattform erobert. *onda* lädt zum Verweilen ein und wird somit zu einer sozialen Plastik. | The public space is commandeered by *onda* as a white platform reminiscent of a park bench. *onda* invites one to stay awhile and thus becomes a social sculpture.

onda

Holzplatten, Schichtholz, Lack |
Wooden slats, varnish
1000 x 707 x 100 cm

Schweben Fliegen Fallen, Kloster
Schussenried, Bad Schussenried,
Deutschland | Germany, 2017
Ausstellungsansicht | Exhibition
view S. | p. 95

COFA, Cologne Fine Art, Galerie
Gisela Clement, Köln, Deutschland |
Cologne, Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition
view S. | p. 94

Kunst am Moltkeplatz, Moltkeplatz,
Essen, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition
view S. | pp. 96–97







rhamni

Polyesterstoff, Seile, Spanngurte |
Polyester material, rope, tension
belts
Maße variabel | Variable dimensions

Hidden Places, Bratislava, Slowakei |
Slovakia

In einem Park in Bratislava hängt *rhamni* zwischen Bäumen. Die Arbeit besteht aus gelben Polyesterbahnen, die von weitem eine Horizontale bilden. | *rhamni* hangs between trees in a park in Bratislava. The work consists of yellow polyester bands that form a horizontal from a distance.





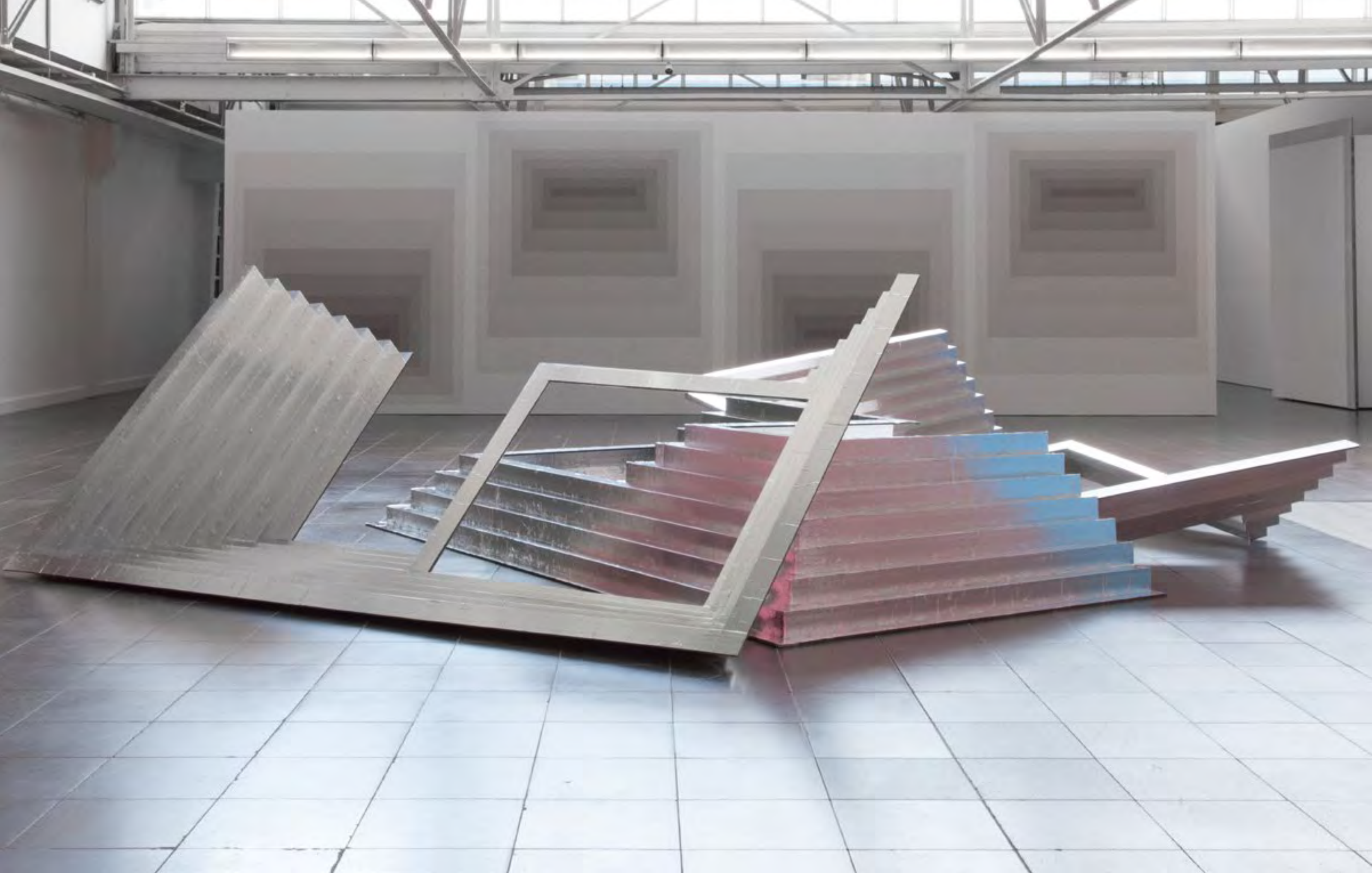
Clydesdale Bank

Clydesdale Bank ist eine Arbeit aus dem Jahr 2002, die für die Ausstellung *Dystotal* erneut in dreifacher Ausführung produziert wurde. Im Hintergrund Wandarbeiten von Jan van der Ploeg, Angela Fette und Linda Arts. | *Clydesdale Bank* is a work from 2002 that was once again produced in three versions for the 'Dystotal' exhibition. Wall pieces in the background by Jan van der Ploeg, Angela Fette and Linda Arts.

Wellpappe, Aluminiumband | Corrugated cardboard, aluminium strip
220 x 390 x 80 cm

Dystotal, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Deutschland | Germany







lolo

Gebogene Aluminiumprofile,
Schrumpfschlauch, Aluminiumbox
mit LED-Technik, Kabel | Curved
aluminium profiles, shrink tubing,
aluminium box with LED technology,
cable
Maße variabel | Variable dimensions

Sammlung Kerstin Hiller und Helmut
Schmelzer, Nürnberg, Deutschland |
Collection Kerstin Hiller and Helmut
Schmelzer, Nuremberg, Germany

Für eine bestehende Profilglaswand, die ein Konferenzzimmer zum Gang hin teilt, werden zwei in sich geschlossene Leuchtelemente entwickelt. Durch das grünliche Strukturglas sind beide Elemente optisch verbunden und beziehen die Glaswand mit ein. | Two self-contained light elements were developed for an existing sectional glass wall that divides a conference room from the corridor. Both elements are visually linked by the greenish, textured glass and the glass wall becomes part of the display.



M wie Martin

Als eine raumgreifende skulpturale Geste wird eine Form aus Folie und Beton im Ausstellungsraum installiert. | A form made of film and concrete is installed in the exhibition space as an expansive sculptural gesture.

Folie, Glitzerstaub, Beton |
Film, glitter dust, concrete
300 x 300 cm

Martin, Hildegardstraße, München,
Deutschland | Munich, Germany



radoprint



Bedruckter Karton | Printed card
Maße variabel | Variable dimensions

10-Jahre-MIWO-Sammlung, Galerie
Gisela Clement, Bonn, Deutschland |
Germany

blanko



Silberlack, plakatierte Papierfläche |
Silver paint, placarded paper surface
55 x 153 cm

Reflexionen, 701 e.V., Franziskanerklos-
ter Düsseldorf, Deutschland | Franciscan
monastery in Düsseldorf, Germany

blocco



Holzkuben mit Aluminiumbeschichtung |
Wooden cubes with aluminium coating
Maße variabel | Variable dimensions

Ricette d'Artista, Kunst Meran/Merano
Arte, Meran, Italien | Merano, Italy



Holzleisten, irisierende Farbe |
Wooden strips, iridescent paint
250 x 350 cm

ZOK, Galerie Stadt Sindelfingen,
Sindelfingen, Deutschland | Germany,
2018

INTRO, Galerie Gisela Clement,
Bonn, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition
view S. | p. 112

nuvem

Angelehnt an die organischen Fensterformen der brasilianischen Architektin Lina Bo Bardi entsteht *nuvem* als Bildkörper zwischen Malerei und Skulptur. | *nuvem* is conceived as a pictorial object between painting and sculpture inspired by the organic window shapes of the Brazilian architect Lina Bo Bardi.



ooo

Von der Decke hängen drei in sich verzahnte Ellipsen. Die Oberfläche spiegelt matt, Licht wird gebrochen, Lichtreflexe entstehen. Es entmaterialisiert sich optisch. Die Arbeit ooo entstand im Geschossauge des Durchgangs vom Altbau zum Neubau des Chemischen Instituts Heidelberg. | Three interlocking ellipses hang from the ceiling. The surface gives off a matt reflection; light is refracted, resulting in light reflexes. It dematerialises optically. The work ooo was created in the light well of the passage from the old to the new chemical institute buildings at Heidelberg University.

Alucore, Aluminiumfolie |
Alucore, aluminium foil
200 x 200 x 900 cm

Kunst am Bau, Chemisches Institut
der Universität Heidelberg,
Heidelberg, Deutschland | Germany





rocks

Plakate mit Travertinfoto, Holzgerüste, Großplakat, Text | Posters with photo of travertine, wooden frames, large poster, text
Maße variabel | Variable dimensions

Hammerschmidt + Gladigau, Erfurt, Deutschland | Germany



Die im Ausstellungsraum vorhandene Wandvertäfelung aus Travertin dient als Motiv für einen Plakatdruck. Daraus entstehen felsenartige Formen, die den Raum ausfüllen. Im zugehörigen Schaufenster nebenan wird die Installation mit einem Großplakat kombiniert, das die Größe und das Motiv des Steins aufnimmt. Die Installation entsteht in Zusammenarbeit mit Christoph Westermeier. | The existing travertine wall tiling in the exhibition space serves as the motif for a poster print. This results in rock-like forms that fill the space. In the related adjacent display window, the installation is combined with a large-format poster that adopts the size and the motif of the stone. The installation was created in cooperation with Christoph Westermeier.



HAMMERSCHMIDT + GLADIG



81 Aluminiumstangen, schwefelgelber Lack | 81 aluminium tubes, sulphur yellow lacquer
Maße variabel | Variable dimensions

Kunst am Bau, Bundesakademie für Musikalische Bildung, Trossingen



flowpole



Auf der äußeren Hauptfassade werden 65 Leuchtstofflampen in einem rhythmischen Muster installiert. Das Muster spiegelt sich in der Innenseite wider. Die 65 Meter hohe Wand wird zu einem beidseitigen Träger der Arbeit. *flowpole* verbindet den öffentlichen mit dem privaten Raum. Das Muster diente als Grundlage für eine gleichnamige Edition. | 65 fluorescent lights are installed in a rhythmic pattern on the main façade outside. The pattern is reflected in the inner surface. The six-metre-high wall becomes a two-sided carrier for the work. *Flowpole* links public with private space. The pattern provided the basis for an edition of the same name.

130 Leuchtstoffröhren, Kabel |
130 fluorescent tubes, cable
600 x 1560 cm

Kunstraum Fuhrwerkswaage, Köln,
Deutschland | Cologne, Germany







An der Decke hängen an Ketten tonnenförmig aufgereichte Teppichrollen. Sie fügen sich in die Architektur Frank Gehrys ein und thematisieren das Wechselspiel von geraden Wänden und organisch geformten Decken. Der Blick wird aufgrund ihrer Gesamthöhe von über 10 Metern nach oben gezogen. Die Besucher*innen der Ausstellung bewegen sich zwischen der säulenartigen Skulptur hindurch. Bei Berührung schwingt sie leicht. | Rows of barrel-shaped carpet rolls are hung on chains from the ceiling. They blend in with the architecture of Frank Gehry and turn the interaction of straight walls and organically shaped ceilings into a central theme. Because the total height is more than ten metres, the gaze of the viewer is drawn upwards. Visitors to the exhibition move amidst the column-like sculpture. It swings slightly when touched.

45 Teppichröhren in vier Farben, gestapelt und an Ketten von der Decke abgehängt, Teppich, Metallketten, Holz | 45 carpet rolls in four colours, stacked and hung on chains from the ceiling, carpet, metal chains, wood
600 x 1000 x 1200 cm

Der entfesselte Blick. Die Brüder Rasch und ihre Impulse für die moderne Architektur, Marta Herford, Herford, Deutschland | Germany







EICHBAUMGOLD

Goldlack, Kreis aus lackierter Aluminiumfolie | Gold paint, circle of painted aluminium foil
ø 800 cm

B1/A40 Die Schönheit der großen Straße, MAP und Urbane Künste
Ruhr, Essen, Deutschland | Germany

In Zusammenarbeit mit Wanda Sebastian entstand 2014 für die Eröffnungsfeier der Ausstellung *Schönheit der großen Straße* die zweiteilige Arbeit *Eichbaumgold*. Die Containerarchitektur der Architekten raumlaborberlin wird komplett mit goldener Farbe besprüht. Zwischen den U-Bahngleisen befindet sich ein goldener Kreis, der als Bühne für die Eröffnungsfeier diente. Die vormals mit Graffiti besprühte Containerarchitektur wird nach dem Ablauf der Ausstellung von Sprayern zurückerobert. | The two-part work entitled *Eichbaumgold* originated in cooperation with Wanda Sebastian in 2014 for the opening ceremony of the exhibition 'Schönheit der großen Straße' (The beauty of the big road). The container architecture of the raumlaborberlin architects was sprayed all over with gold paint. A golden circle that served as a stage for the opening ceremony was created between the underground tracks. After the exhibition, the container architecture was taken over again by graffiti sprayers.



SOSOCELLE

Latten, Leuchtstoffröhren, Kabel |
Slats, fluorescent tubes, cable
800 x 50 x 300 cm

Scheinwerfer II, Kunstmuseum Celle,
Celle, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition
view S. | pp. 132–135

Einfach dreifach, Museum für
Konkrete Kunst, Ingolstadt,
Deutschland | Germany, 2013

SOSO, MAP, Düsseldorf,
Deutschland | Germany, 2010

Zwischen zwei Wänden klemmt sich *SOSOCELLE*. Ein fünfstelliges Scherengitter dient als Träger für ca. 200 Leuchtstofflampen. | *SOSOCELLE* is wedged between two walls. A five-unit concertina grille serves as the carrier for approx. 200 fluorescent tubes.







foro besteht aus elf Feldern, die sich aus gerissenem Papier ergeben. Sie sind teilweise über Eck installiert. | *foro* consists of eleven fields made from torn paper. They are in some cases installed at right angles.

Farbiges Papier | Coloured paper
Je | Each 180 x 120 cm

Poetik des Raumes, Kunstverein
KISS, Untergröningen, Deutschland |
Germany

foro







zetta

Holz, Farbe | Wood, paint
1000 x 800 x 350 cm

Hoesch Sculpture Space, LAGA
2014, Zülpich, Deutschland |
Germany

27 schwefelgelbe Dreiecksvolumen bilden aufeinandergeschichtet *zetta*. Die Arbeit steht auf einem Kieskreis und befindet sich auf dem Gelände der Landesgartenschau Zülpich. Sie diente dem Leopold-Hoesch-Museum Düren als Plattform für Konzerte, Lesungen und Performances. | 27 sulphur-yellow triangular volumes layered on top of one another form *zetta*. The work stands on a gravel circle and is located on the grounds of the Landesgartenschau (state horticultural show) Zülpich. It served the Leopold-Hoesch-Museum Düren as a platform for concerts, readings and performances.



krack

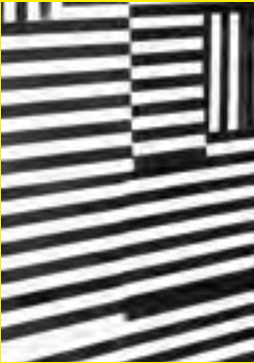


Gebrochene Nut- und Federbretter |
Tongue and groove boards, broken
370 × 400 × 330 cm

*Daddy YOU can't make a cactus ... this
has been done!*, Grimmuseum, Berlin,
Deutschland | Germany

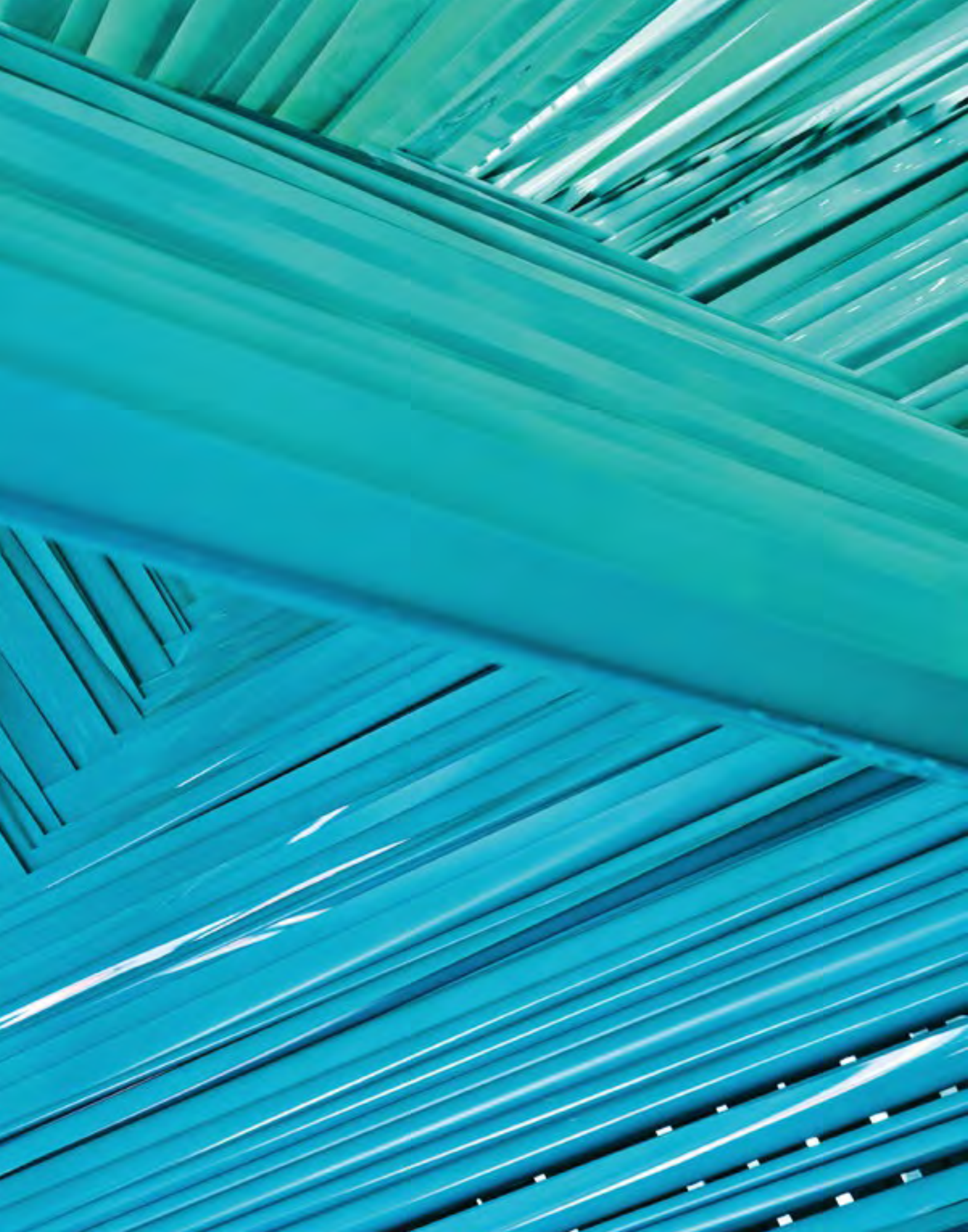
about:blank, Galerie Konrad Fischer,
Düsseldorf, Deutschland | Germany,
2007

eusi



Collage aus Plakatdrucken |
Collage of poster prints
300 × 1900 cm

Einfach dreifach, Museum für Konkrete
Kunst, Ingolstadt, Deutschland | Germany



SAMSA



Ausgangspunkt von *SAMSA* ist ein im Boden eingelassenes, quadratisches Fenster sowie ein Deckendurchbruch in gleicher Größe. Dadurch ist die Arbeit von allen drei Ebenen sichtbar. Ein türkisgrünes Lackfolienband spinnt sich nach einer geometrischen Abfolge in vier sich durchkreuzenden Ebenen durch den Raum. *SAMSA* reicht vom Bodenfenster bis in die oberen Raumecken. | The starting point for *SAMSA* is a square window embedded in the floor and a ceiling aperture of the same size. The work is thus visible from all three levels. A turquoise-green lacquer film band weaves its way through the space at four intersecting levels following a geometrical sequence. *SAMSA* extends from the window in the floor into the upper corners of the space.



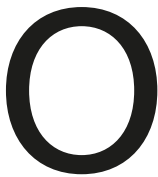
Lackfolienband | Lacquer film band
Maße variabel | Variable size

Einfach dreifach, Museum für
Konkrete Kunst, Ingolstadt,
Deutschland | Germany



¹ Der erste Künstler, der sich mit dieser Thematik bereits in den 1920er Jahren ausführlich beschäftigte, war Marcel Duchamp. Er blieb jedoch lange ein Einzelfall.

² Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, / *Inside the White Cube*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Nachwort Markus Bröderlin, Berlin 1996 (San Francisco 1976).



O b Innenräume, Fassaden, Freibäder, Plätze oder Treppen – Martin Pfeifle ist keine Situation zu schwierig. Ganz im Gegenteil: vor allem die misslungenen und missachteten Ecken in der bebauten Umgebung fordern ihn dazu heraus, neue Möglichkeiten aufzuzeigen. In den letzten Jahren wurde Pfeifle des Öfteren eingeladen, schwierige Ausstellungsräume zu kuratieren; was in seinem Fall wortwörtlich im Originalsinn zu verstehen ist: Ausstellungsräume zu „heilen“.

Der seit nunmehr 50 Jahren währende Diskurs um den White Cube, den cleanen, weißen, austauschbaren Ausstellungsraum bekommt durch Künstler wie Martin Pfeifle eine neue Wendung. In den 1960er Jahren begannen Künstler*innen, sich mit den Prämissen des Ausstellens und Präsentierens zu beschäftigen.¹ Joseph Kosuth oder Robert Ryman reflektierten die Beschaffenheit des Bildes auf weißer Wand, somit auch die Semantik des Kunstwerks in diesen speziellen Räumen. Yves Klein stellte den leeren Galerieraum unter dem Titel *Le Vide* aus und setzte radikale Ausstellungsinszenierung bzw. -dekonstruktionen um, die ebenfalls dazu dienten, den Mechanismus von Kunstpräsentationen bewusst wahrzunehmen. Brian O'Doherty lieferte 1976 hierfür die maßgebliche Kunsttheorie. In seinem Aufsatz „Inside the White Cube“ analysierte er, wie sich die Wahrnehmung und Deutung der Kunstwerke in einem solchen cleanen, narrationsfreien Kontext veränderten, und zeigte die reine Ästhetisierung der Kunst als zwangsläufigen Automatismus unter diesen Bedingungen auf.² Seine Kritik galt auch der daraus erwachsenden Ökonomisierung der Kunstwelt sowie der Spaltung in eine museumstaugliche und -untaugliche Kunst.

Die inhaltliche Diskussion um den White Cube hat viele Ergänzungen, Bestätigungen und Neuinterpretationen erfahren, was jedoch nichts daran änderte, dass sich Museumsneubauten ebenso wie Galerien ästhetisch gleichen und auf weiße, zurückgenommene, möglichste neutrale Architekturen setzen, um den Kunstwerken den besten Entfaltungsspielraum zu gestatten. O'Doherty hätte vermutlich nie gedacht, dass sein durch ihn popularisierter Begriff des White Cubes in der Museumsarchitektur zu einem rein positiven und erstrebenswerten Leitbild mit einer solchen Durchsetzungskraft avancieren würde. Die Konsequenz ist mittlerweile weltweit zu sehen: Auch wenn sich die Außenhüllen der Museen charakteristisch in ihren monumentalen Gesten unterscheiden, sind ihre Innenräume geradezu austauschbar geworden. Das setzt sich dahingehend fort, dass die Museen auch auf das gleiche Repertoire an Künstler*innen zurückgreifen, die sich für diesen Kontext besonders eignen, so dass auch hier eine inhaltliche Austauschbarkeit entsteht.

Ein Künstler wie Martin Pfeifle repräsentiert exemplarisch den seit ungefähr zwei Jahrzehnten neuen Umgang mit dem White Cube, den er weder als Provokation begreift noch als Ausgangspunkt seiner Arbeit sehen würde. Gerade diese Nonchalance gegenüber einer aufgeladenen Tradition macht sein Werk so überraschend anders. Es ist dabei keine Missachtung und Unkenntnis von kunstimmanenten Diskursen. An vielen Werken offenbart sich, wie sehr sich Pfeifle der Kunstentwicklung bewusst ist, diese zitiert, einbaut und weiterführt.

Beginnen wir zunächst mit Beispielen, in denen Martin Pfeifles Umgang mit Museumsräumen deutlich wird. Dafür bietet sich seine Ausstellung im Jahr 2013 im Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt an. In der ehemaligen Donaukaserne aus dem 18. Jahrhundert, die 1992 zum Museum umgebaut worden war, bespielte er die erste Etage. Dabei handelt es sich nicht um einen White Cube, aber um äußerst schwierige Ausstellungsräume. Die Ausstellungsfläche ist über 25 Meter lang und nur 6 Meter breit und mündet in einen quadratischen Raum mit einer quadratischen Öffnung in der Decke sowie einer identischen Glasfläche im Boden. Die Räume sind mit nicht mal 3 Metern Höhe überaus niedrig. Zum ersten Mal waren sie jedoch befreit von allen Einbauten: eine Chance, die der Künstler zu nutzen wusste. Auf die lange Fläche baute er aus einfachen Holzplatten – in leichtem Bogen gestellt – einen deckenhohen „Zaun“, den er mit Neonröhren zum Leuchten brachte (SOSO, 2013; Abb. S. 132). Kabel und Kabelbinder, die für die Befestigung der Leuchtstoffröhren vonnöten waren, lagen offen und sichtbar herum und waren gleichberechtigte Bestandteile der Installation. Sie waren sogar als Linien im Raum und zur Blickführung geradezu entscheidend. Der quadratische Ausstellungsraum erfuhr somit erstmals eine spezifische Würdigung seiner Eigenart. Und zwar auf eine ganz andere Art und Weise, als das die Architekt*innen sicherlich vermutet hätten. Auch hier griff Pfeifle auf kostengünstige Materialien zurück. Er zerschnitt Meterware aus abwaschbarer PVC-Folie in lange Bahnen und verknüpfte und verband diese zu einem farnartigen Gebilde, das aus dem Glasboden nach oben hin zur Öffnung zu wachsen schien. Die symmetrischen Verstreubungen bildeten aus den verschiedenen Perspektiven erstaunliche Muster und das blasse Wassergrün gab dem Raum einen überraschenden Aquariumscharakter (SAMSA, 2013; Abb. S. 147).

Materialien aus dem Baumarkt, Muster und Strukturen, wie sie im Alltag vorkommen und als traditionelle Kunsthandwerkstechniken (Stricken, Weben, Flechten) existieren, bilden die immer wiederkehrende Basis für seine Kunst. Pfeifle verfremdet allerdings diese traditionellen Muster, indem er sie in völlig andere materielle Bedingungen übersetzt und deren Fehleranfälligkeit bewusst einbaut. Er nutzt das Material mit all seinen Schwierigkeiten und weiß um dessen Verletzlichkeit. Dauerhaft wären viele Werke nicht von Bestand. Das Material

hält die ihm nicht zugedachte Beanspruchung oft nur eine begrenzte Zeit lang aus, ohne brüchig und reparaturanfällig zu werden. Das ist aber auch nicht der Anspruch, da Martin Pfeifle gerne nur temporär die Räume „kuratiert“ und ihre Eigenarten herauskitzelt. In einer einzigartigen und äußerst prägnanten Museumsarchitektur kann Pfeifle das erwiesenermaßen genauso wie in der umgebauten Ingolstädter Kaserne.

Das von Frank Gehry geplante Marta Herford ist eines der ungewöhnlichsten Kunstmuseen Deutschlands, in dem Pfeifle 2014 mit der Arbeit *rev* (Abb. S. 126) intervenierte. Bezeichnenderweise wählte er sich einen schwierigen Passagenraum mit 12 Metern Raumhöhe aus. Das Marta entspricht nicht dem White Cube, den O'Doherty beschrieben und kritisiert hatte. Hier emanzipiert sich die Architektur von einer dienenden Funktion für die Kunst und die architektonische Geste rückt in den Mittelpunkt, wie es in der Museumsarchitektur seit Ende der 1990er Jahre zumindest für die Außenhülle typisch werden sollte. Trotzdem stellen sich die gleichen Fragen zum Verhältnis von Kunst und Kontext, wie sie O'Doherty in der klassischen weißen Kunstzelle beobachtet hatte. Denn auch hier ist die ausgestellte Kunst ausschließlich einem ästhetischen, in diesem Fall sehr dominanten, Umfeld ausgesetzt, das keine andere Inhaltlichkeit befördert.

Martin Pfeifle hängt Ketten von der Decke ab und fädelt 45 Teppichröhren in Blautönen wie auf eine überdimensionierte Halskette auf. Das weiche Material gab beim Aufeinanderstapeln nach und ließ die Ränder der Röhren umknicken und wackelig erscheinen. Ebenso wackelig war zudem die ganze Installation, da die Ketten frei beweglich herabhingen und durch die Besucher*innen angestoßen werden konnten. Pfeifle gelang es, den Raum für die Kunst zu bändigen und den übermächtigen Eindruck der gewellten Deckenlandschaft mit einer gegenläufigen Bewegung seines Objekts zu konterkarieren. Seine leicht zerknautschten blauen Türme aus Teppichrollen wurden durch die durchschreitenden Besucher*innen in vertikale Schwingungen versetzt und reagierten somit auf die horizontale Deckenondulierung.

Tatsächlich reihen sich in Pfeifles Ausstellungsbiografie die ungewöhnlichen, jedoch nicht die klassischen White Cubes aneinander. Zusätzlich sucht er sich die Herausforderungen im Außenraum – seien es Parks und öffentliche Plätze oder Fassaden. 2017 fand eine seiner Interventionen in Marl statt: in einer Stadt, die sich nicht mit einem historischen Stadtkern rühmen kann und die in der Kunstszene vor allem für ihre herausragende Skulpturensammlung im Marler Glaskasten bekannt ist. Auch im öffentlichen Raum befinden sich zahlreiche Plastiken, die seit den 1960er Jahren Fußgängerzonen, Plätze und Parks bevölkern, die oftmals dem Vergessen anheimfallen und trotz ihrer massiven Präsenz

übersehen werden können. Martin Pfeifle ließ sich davon nicht beeindrucken und reagierte mit farbiger Lichtkunst, die er als klare Reverenz an Piet Mondrian verstand. *PIET!* (Abb. S. 72) bestand aus drei Leuchtkörpern in den Farben Rot, Blau und Gelb. Aus Gerüstteilen montiert und mit durchscheinender Folie bezogen, so dass die Leuchtstoffröhren deutlich sichtbar durchschimmerten, fanden die zwei Teile unmittelbar in der Fußgängerzone ihren Platz, während er das dritte Objekt in der obersten Etage des mächtigen Rathausbaus platzierte. In der Dunkelheit nahm man die drei Elemente wie auf Bildern von Mondrian als eine Gesamtkomposition im rechten Winkel und als Fläche wahr. Mit Humor und Leichtigkeit hat Pfeifle die aufgeladene und mit zahlreichen Deutungen befrachtete Kunst von Mondrian in den Raum übertragen. Hieran zeigt sich auch, wie er mit der Kunstgeschichte und den kunstimmanenten Diskursen spielerisch und kenntnisreich umgeht. *En passant* gibt er mit dieser Arbeit aber auch ein Statement zur Situation von Skulpturen im öffentlichen Raum ab. Seine Eingriffe markieren und reagieren auf die Gegebenheiten. Es sind keine in den Stadtraum mehr oder weniger willkürlich platzierten Plastiken, die auf ihren Sockeln genauso gut wie im White Cube des Museums stehen könnten. Pfeifle verweigert sich auch hier der einseitigen Materialschlacht. Er nutzt die Materialien der Stadt, wenn er Gerüstteile montiert, Folien spannt und einfache Beleuchtungsmittel installiert.

Er entzieht sich, soweit das in dem System Kunst möglich ist, dessen Teil er natürlich bleiben möchte, den Bedeutungsräumen der Kunstpräsentation. Er verwandelt sie in provisorische Wunderkammern, in denen er gerne mithilfe von Licht aus zeitgemäßem Bauhausmaterial ornamental anmutende Flächen und Einbauten erschafft. Der White Cube langweilt ihn letztlich als Konzept und als Reibungsfläche. Wenn es nur geht, sucht er sich lieber die eigenwillige Ecke. In der Fußgängerzone von Marl konnte man sehen, wie er sich zur materiellen Geste von Matschinsky-Denninghoffs *Naturmaschine* auf dem Vorplatz des Skulpturenmuseums, die nahezu 50 Jahre zuvor entstand, verhält und sich positioniert. Nachts reflektierte die Stahlplastik das gelbe Licht und wurde so von Pfeifles Installation „infiziert“ – oder sollte man besser sagen „kuratiert“?

Pfeifles Kunst wirkt außerhalb des White Cubes. Und wenn man ihn doch in ganz klassischen Ausstellungsräumen antreffen sollte, wird er sich dort einen überraschenden Eingriff überlegt haben. Auch im White Cube ist er „outside the White Cube“.

Outside the White Cube

1 The first artist to occupy himself with these themes in depth was Marcel Duchamp, as early as the 1920s. However, he long remained a unique case.

2 O'Doherty, Brian, *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*, edited by Wolfgang Kemp, postscript by Markus Bröderlin (Berlin, 1996; San Francisco, 1976).

Whether interiors, façades, outdoor pools, squares or stairs, no situation is too difficult for Martin Pfeifle. On the contrary, it is especially the failed and neglected corners of the developed environment that challenge him to point out new possibilities. In recent years, Pfeifle has often been invited to curate difficult exhibition spaces, which can in this case be understood in the literal sense of the word: ‘healing’ exhibition spaces.

The discourse around the white cube, the clean, white, interchangeable exhibition space, which has endured for more than fifty years now, is given a new twist by artists like Martin Pfeifle. In the 1960s, artists began to occupy themselves with the premises of exhibiting and presenting.¹ Joseph Kosuth or Robert Ryman reflected on the properties of the image on the white wall, and thus also on the semantics of the work of art in these special spaces. Yves Klein exhibited the empty gallery space under the title *The Void (Le Vide)* and carried out radical staging or deconstructions of exhibitions, which also served the purpose of consciously perceiving the mechanism of art presentations. Brian O'Doherty provided the decisive art theory relating to this in 1976. In his essay entitled ‘Inside the White Cube’, he analysed how the perception and interpretation of works of art changed in such a clean, narration-free context and pointed out the pure aestheticisation of art as an unavoidable automatism under these conditions.² His critique also applied to the resulting economisation of the art world, as well as to a division into art that was either compatible or incompatible with the museum.

The discussion revolving around the white cube in terms of content has experienced many amendments, confirmations and reinterpretations. However, this has done nothing to change the fact that new museum buildings and galleries are identical in aesthetic terms, trusting in white, subdued architectures that are as neutral as possible, in order to provide the works of art with the greatest possible scope. O'Doherty probably never imagined that the concept of white cubes in museum architecture, which he made popular, would advance with such self-assertiveness to become a positive and desirable model. The consequence can now be seen worldwide: even when the outer shells of museums characteristically differ in their monumental gestures, their interiors have become practically interchangeable. This continues to the effect that the museums also resort to the same repertoire of artists who are especially suited to this context, thus also resulting in the interchangeability of their content.

An artist like Martin Pfeifle is an exemplary representative of the approximately two-decades-old new way of engaging with the ‘white cube’, which he understands neither as a

provocation nor as the starting point for his work. It is particularly this nonchalance with regard to a charged tradition that makes his work so surprisingly different. It should also not be understood as contempt for or ignorance of discourses intrinsic to art. Many works reveal the extent to which Pfeifle is conscious of developments in art, and cites, incorporates, and advances them.

We begin with examples that make Martin Pfeifle’s dealings with museum spaces clear. His exhibition in 2013 in the Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt is appropriate for this purpose. He made use of the first floor in the former eighteenth century Donaukaserne (Danube barracks) , which was converted into a museum in 1992. This is not a white cube, but instead a collection of extremely difficult exhibition rooms. The exhibition space is more than 25 metres long and only 6 metres wide, opening into a square room with a square opening in the ceiling and an identical glass surface on the floor. At not even three metres in height, the rooms are extremely low. However, the rooms were emptied of all fixtures for the first time: an opportunity the artist knew how to exploit. He built a ceiling-high ‘fence’ of simple wooden slats placed in a slight curve in the long space, which he illuminated with neon tubes (SOSO, 2013; Fig. p. 132). The cables and cable ties required to fasten the fluorescent tubes were exposed and visible and were equally important elements of the installation. In fact, they were even decisive as lines in the room and for directing the gaze. The square exhibition space was appreciated for its uniqueness for the first time – and surely in a way completely different from that anticipated by the architects. Here too, Pfeifle made use of affordable materials. He cut bulk rolls of washable PVC film into long strips and tied and linked these to a fern-like construct that appeared to grow up out of the glass floor towards the ceiling opening. The symmetrical braces formed astonishing patterns from various perspectives, and the pale water-green colour lent the room a surprising aquarium-like character (SAMSA, 2013; Fig. p. 142).

Materials from the DIY store, patterns and textures as they occur in everyday life and exist as traditional handicraft techniques (knitting, weaving, and braiding) provide the constantly recurring basis for Pfeifle’s art. However, he alienates these traditional patterns by translating them into completely different material conditions and consciously incorporating their susceptibility to error. He uses the material with all its difficulties and is aware of its vulnerability. Many works cannot endure over the long term. The material can only withstand the stresses he exposes it to for a short time without becoming brittle and requiring repairs. However, there is also no need for this, as Martin Pfeifle is happy to ‘curate’ the spaces only temporarily and tease out their unique features. Pfeifle has proved that he is just as capable of doing so in museum

architecture that is unique and extremely minimalist as in the converted Ingolstadt barracks.

The Marta Herford, planned by Frank Gehry, is one of the most unusual art museums in Germany, and it is where Pfeifle intervened in 2014 with the work *rev* (Fig. p. 126). Characteristically, he chose a difficult passage space with a height of twelve metres. The Marta does not correspond to the white cube described and criticised by O’Doherty. Here, the architecture emancipates itself from a function that served art and the architectural gesture is focused on, as would become typical for at least the outer shells of museum architecture from the end of the 1990s. Nonetheless, the same questions regarding the relationship between art and context are posed as those O’Doherty observed in the classic white art cell. Here too, the exhibited art is subjected only to an aesthetic, in this case highly dominant environment that conveys no other kind of content.

Martin Pfeifle hung chains from the ceiling and threaded 45 carpet tubes in shades of blue onto them like an oversized necklace. The soft material yielded when stacked, allowing the edges of the tubes to collapse and appear shaky. The entire installation was just as wobbly, as the chains hung freely and could be nudged by visitors. Pfeifle was able to tame the space for art and counteract the overwhelming impression of the wavy ceiling landscape with the contrary movement of his object. His slightly crumpled blue towers of carpet rolls were set into vertical motion by passing visitors and thus reacted to the horizontal undulation of the ceiling.

The unusual, but not classic white cubes are in fact found strung together in Pfeifle’s exhibition biography. He also seeks out challenges outdoors, whether in parks and public squares or on façades. 2017 one of his outdoor installations took place in Marl, a city that is not famous for having a historic city centre and is primarily known in the art scene for its exceptional collection of sculpture in the Skulpturenmuseum Glaskasten. There are also many sculptures in public spaces, which have populated pedestrian zones, squares and parks since the 1960s, and which are often forgotten or can be overlooked despite their solid presence. Martin Pfeifle was not intimidated by this and reacted with colourful light art, which he understood as a clear homage to Piet Mondrian. *PIET!* (Fig. p. 72) consisted of three light fixtures in the colours red, blue, and yellow. Mounted on scaffolding elements and covered with translucent film, so that the fluorescent tubes are quite visible, two parts were positioned directly in the pedestrian zone, while the third object was placed on the top storey of the massive city hall building. In the dark, the three elements were perceived, as in paintings by Mondrian, as a single overall composition with a right angle and as a surface area. Pfeifle has transferred the art of Mondrian, which is charged

and burdened with various interpretations, into the space with humour and levity. This also shows how he playfully and knowledgeably engages with art history and the discourses intrinsic to art. However, with this work he also makes an *en passant* statement about the situation of sculptures in public space. His interventions mark and react to the circumstances. These are not sculptures placed more or less arbitrarily in the urban space, which could just as easily stand on their plinths in the white cube of the museum. Here too, Pfeifle refuses to engage in any monotonous warfare. He uses the materials of the city when he mounts scaffolding elements, spans foil and installs simple lighting devices.

He withdraws himself from the semantic spaces of art presentation, to the extent that this is possible within the art system, within which he of course also wishes to remain. He transforms these spaces into temporary cabinets of curiosities, in which he creates ornamental surfaces and installations of contemporary DIY store materials with the help of light. The white cube ultimately bores him as a concept and as a source of friction. Whenever possible, he prefers to seek out the idiosyncratic corners. In the pedestrian zone of Marl, one could see how how he challenged the material gesture of the adjacent sculpture *Naturmaschine* (1969) by Brigitte and Martin Matschinsky-Denninghoff, that was created about 50 years ago. At night, the steel sculpture reflected the yellow light and was thus ‘infected’ – or would it be more accurate to say, ‘curated’? – by Pfeifle’s installation.

Pfeifle’s art acts outside the white cube. Moreover, where one does encounter it in classic exhibition spaces, he will surely have thought up a surprising intervention. Even in the white cube, he is ‘outside the white cube’.



BrengBrang

Am Bahnhofsvorplatz Amsterdam-Zuid werden die Baumeinfassungen mit einem magenta- und cyanfarbigen Teppich bespannt. *BrengBrang* diente während der Ausstellungszeit als Sitzfläche. | The tree encasements on the plaza in the forecourt of the railway station Amsterdam-Zuid are covered with a magenta- and cyan-coloured carpet. *BrengBrang* provided seating during the period of the exhibition.



Holzkonstruktion, Teppich |
Wood construction, carpet
Maße variabel | Variable dimensions

ARTZUID, International Sculpture
Route, Amsterdam,
Niederlande | Netherlands







FINAN

2.500 Streifen aus hellblauem Kassenpapier werden an der Decke des Ausstellungsraumes mit einer Länge von 5 Metern installiert. Dadurch wird der Dachstuhl auf Bodenhöhe abgebildet. | 2.500 strips of light blue till roll paper are installed on the ceiling of the exhibition space with a length of five metres. In this way, the roof framework is recreated at floor height.

Papierstreifen | Paper strips
Maße variabel | Variable dimensions

Galerien für Kunst und Technik,
Schorndorf, Deutschland | Germany





Wand, Goldkarton, Nägel |
Wall, gold card, nails
740 x 30 x 270 cm

Goldrausch, Villa Merkel, Esslingen,
Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition
view S. | pp. 164–165

*Sempre un inizio, 105 Jahre Villa
Romana*, CAMEC, La Spezia, Italien |
Italy, 2010

Flitter

In der Zentralhalle der Villa Merkel in Esslingen wird eine freistehende Wand zwischen zwei Säulen gestellt und mit Flitter beidseitig bedeckt. Die Arbeit besteht aus gestanztem Goldkarton und wird mit jeweils einem Nagel freibeweglich aufgehängt. | A freestanding wall is placed between two columns in the central hall of the Villa Merkel in Esslingen and covered with gold discs on both sides. The work consists of punched gold cards, each hung by one nail, so that it can move freely.



Eine neue Ebene wird in den kompletten Ausstellungsräumen durch grüne Fahnen auf Kopfhöhe eingezogen. Die über Kreuz gehängte Struktur bietet Verdichtungen und Durchsichten. Durch die bestehende Galeriebeleuchtung entsteht ein bewegtes Schattenbild an der Wand. Fotografien dieser Schattenbilder wurden in einer Edition veröffentlicht. | A new level is incorporated throughout the entire exhibition space by means of green flags at head height. The structure, hung criss-cross, provides an intensification of and openings for sight-lines. A moving shadow image on the wall is created by the existing gallery lighting. Photographs of these shadow images were published in an edition.



SAVA

Grüne Fahnenstoffbahnen |
Lengths of green flag material
Maße variabel | Variable dimensions

Schloss Borbeck, Essen,
Deutschland | Germany



single club



Pappe, Dachlatten |
Cardboard, roof batten
Maße variabel | Variable dimensions

single club, Projekt von Alex Wissel im
attic, Düsseldorf, Deutschland | Project
from Alex Wissel at the attic, Düsseldorf,
Germany

single museum



Pappe, Dachlatten, gerahmtes Foto |
Cardboard, roof batten, framed photo
Maße variabel | Variable dimensions

single museum, Bruch und Dallas, Köln,
Deutschland | Cologne, Germany



limboo



Die Arbeit *limboo* steht unter der Schilderbrücke am Ortseingang der Stadt Schorndorf. *limboo* besteht aus einer Aluminiumkonstruktion, auf der 17 Lichtlinien in unterschiedlichen Winkeln angebracht sind. Aufgrund ihrer Anordnung scheint *limboo* unter der Schilderbrücke hindurchzutanzten. | The work *limboo* stands under the Schilderbrücke (Schilder Bridge) at the entrance to the city of Schorndorf. *limboo* consists of an aluminium construction onto which 17 light strips are attached at different angles. Owing to their arrangement, *limboo* appears to be dancing underneath the bridge.



Aluminiumkonstruktion, LED-Licht-
leisten | Aluminium construction,
LED light bars
1600 x 30 x 450 cm

Kunst im öffentlichen Raum,
Schorndorf, Deutschland | Germany





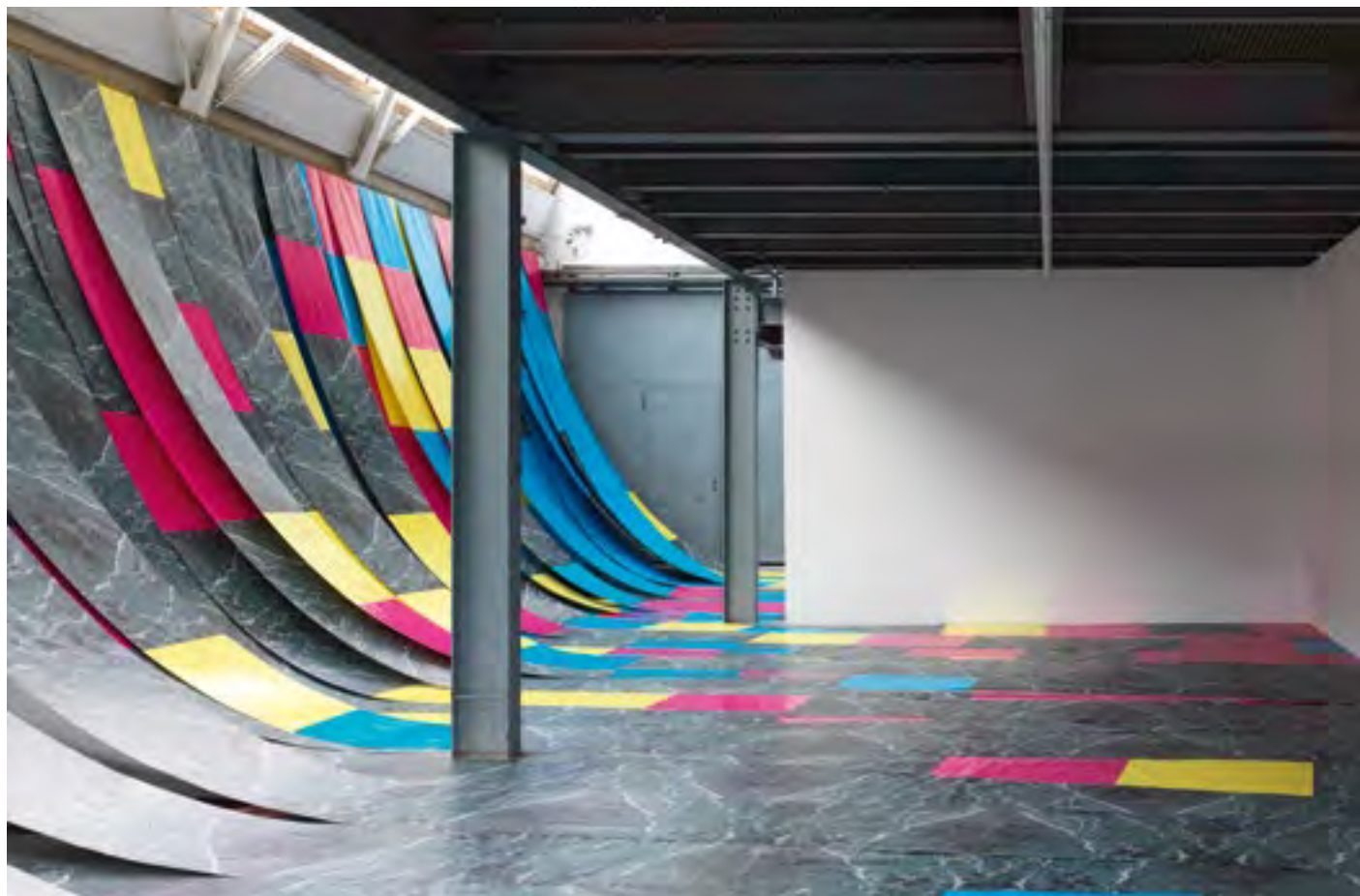
slup

Der Ausstellungsraum wird mit *slup* über zwei Etagen hinweg verbunden. Beide Elemente sind in einem Winkel angebracht. *slup* setzt sich aus vierzig Leuchtstofflampen zusammen. Die Kabel sind Teil der Arbeit. | The exhibition space is connected over two storeys by *slup*. Both elements are mounted at an angle. *slup* is composed of forty fluorescent tubes. The cables are part of the work.

Leuchtstofflampen, Kabel |
Fluorescent tubes, cables
40 x 40 x 5000 cm

transmission, Kunstverein W1111,
Düsseldorf, Deutschland | Germany





Claver

In den Räumlichkeiten des Mönchengladbacher Kunstvereins, in einer ehemaligen Fabrikhalle, befinden sich zwei nachträglich eingebaute Galeriewände in der unteren und der oberen Etage. Von diesen Wänden hängen Bahnen, die über dem Boden bis zum Ende der jeweiligen Ebene reichen. Die Bahnen sind bedruckt mit einem Marmormuster und mit Cyan, Magenta und Yellow. Die Arbeit *Claver* ist betretbar. | Two retroactively installed gallery walls are situated on the lower and upper storeys of the Mönchengladbach art association, located in a former factory hall. Strips hang from these walls, extending across the floor to the end of each of the two levels. The bands are printed with a marble pattern and cyan, magenta, and yellow. *Claver* can be walked on.

Plakatdrucke, Klebeband | Poster prints, tape
Maße variabel | Variable dimensions

MMIII Kunstverein Mönchengladbach, Mönchengladbach, Deutschland | Germany



Holzplatten, blauer Lackfolie |
Wooden slats, blue lacquer film
310 x 90 x 354 cm

Platte, Reinaluminiumklebeband,
Seil | Plate, pure aluminium tape,
rope
ø 180 cm

Galerie Gisela Clement, Bonn,
Deutschland | Germany

RIZA FREY

Nach einer Tischkonstruktion des Architekten Albert Frey hängt die Arbeit an einem Seil, das an drei Punkten befestigt ist, von der Decke. Die Oberfläche von *FREY* ist mit Aluminiumfolie beschichtet. | Following a table design by the architect Albert Frey, the work hangs from the ceiling on a rope that is fastened at three points. The surface of *FREY* is coated with aluminium foil.

Wie ein Paravent steht *RIZA* im Raum. Die Konstruktion ist mit einem blauen Lackband umwickelt. | *RIZA* stands in the room like a screen. The construction is wrapped in a blue lacquer band.





HANOI
lux



Neonröhren, roter Nylonstoff |
Neon tubes, red nylon material
Maße variabel | Variable dimensions

Neonröhren, Dachlatten |
Neon tubes, roof battens
Maße variabel | Variable dimensions

lost pic, Galerie Gudrun Fuckner,
Ludwigsburg, Deutschland | Germany

banda
bloc



Aluminiumklebeband, Glanzpapier |
Aluminium tape, glossy paper
200 x 600 cm

Styroporplatten, farbiges Papier |
Polystyrene sheets, coloured paper
167 x 104 x 65 cm

lost pic, Galerie Gudrun Fuckner,
Ludwigsburg, Deutschland | Germany

GSKrst



Holz, Schwarzdruck auf Neonpapier |
Wood, black print on neon paper
50 x 300 cm

Gesellschaft für streitorientierte
Kulturforschung, Düsseldorf,
Deutschland | Germany

Nancy für Alex



Holz, Aluminiumfolie |
Wood, aluminium foil
350 x 150 x 110 cm

Sunbeam in the Glasshouse, 701 e.V.,
Düsseldorf, Deutschland | Germany

café noir



Neonlampen, Silberfolie, Bierdeckel |
Neon lamps, silver foil, beer mats
Maße variabel | Variable dimensions

salon noir des artistes, mit Christoph
Westermeier, Atelierfrankfurt, Frankfurt
am Main, Deutschland | With Christoph
Westermeier, Atelierfrankfurt, Frankfurt
on the Main, Germany

fluocopy



Neonpapier | Neon paper
582 x 115 x 560 cm

modesty, Bäckerstraße 4, Wien,
Österreich | Vienna, Austria

Zwischen Räumen, Kunstverein Göttingen,
Göttingen, Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition view

LIK



Bedruckte Plakate | Printed posters
Maße variabel | Variable dimensions

Jagla Ausstellungsraum, Köln,
Deutschland | Cologne, Germany



inner silvernook

Gelbe Neonpapierbahnen gehen eine direkte Verbindung mit der Lichtdecke des Hauptsaals ein. | Yellow strips of neon paper enter into a direct connection with the luminous ceiling of the main hall.

Die Struktur der Arbeit *silvernook* übernimmt die Bruchsteinfassade des gegenüberliegenden Gebäudes. Die einzelnen Elemente sind mit einer spiegelnden, leicht transparenten Folie bespannt. | The structure of the work *silvernook* adopts the quarry stone façade of the building opposite. The individual elements are covered with a reflective, slightly transparent film.

Neonpapier | Neon paper
582 × 115 × 560 cm

Holz, Silberfolie | Wood, silver film
512 × 313 × 350 cm

third transition zone, Kunstverein
Pforzheim, Pforzheim, Deutschland |
Germany





radial boom

14 Strahlen aus Leuchtstoffröhren sind ausgerichtet auf den Mittelpunkt des Reuchlinhauses. | 14 beams from fluorescent tubes are directed at the midpoint of the Reuchlinhaus.

Die Arbeit *boom* stellt einer bestehenden Säule zwei Imitate gegenüber. Alle Säulen werden mit einem Plakat überzogen, auf dem das Furnierholz der dahinterstehenden Wand zu sehen ist. | The work *boom* places two replicas opposite an existing column. All columns are covered with posters on which the wood veneer of the wall to their rear can be seen.

Metallprofile, Leuchtstoffröhren,
Kabel | Metal profiles, fluorescent
tubes, cable
Maße variabel | Variable dimensions

Pappröhren, Plakate |
Cardboard tubes, posters
30 x 30 x 335 cm

third transition zone, Kunstverein
Pforzheim, Pforzheim, Deutschland |
Germany









BANK kiesel-magenta

Ein pinkfarbenes Plakatpapier dient als Oberfläche der Arbeiten *BANK* und *kiesel-magenta*. In der Arbeit *BANK* bildet es eine horizontale Fläche, die als Kommunikationsplattform im Eingangsbereich steht. In *kiesel-magenta* beherrscht es den Blick vom Innenhof, während es auf der anderen Seite die bestehende Waschbetonoberfläche des Innenhofs imitiert. | Pink poster paper provides the surface of the works *BANK* and *kiesel-magenta*. In *BANK*, it forms a horizontal surface that stands as a communication platform in the entrance area. In *kiesel-magenta*, it dominates the view from the inner courtyard, while on the other side imitating the existing exposed aggregate concrete surface of this inner courtyard.

Holzkonstruktion, bedruckte Plakate (Kieselwandmotiv/magentagefärbte Holzstruktur) | Wood construction, printed posters (pebble wall motif/magenta-coloured wooden structure)
Maße variabel | Variable dimensions

third transition zone, Kunstverein Pforzheim, Pforzheim, Deutschland | Germany





GELBORANGE

Gelbe und orangene Lackfolie, Holz |
Yellow and orange lacquer film, wood
Maße variabel | Variable dimensions

Kunstverein Bochum, Haus Kemnade,
Bochum, Deutschland | Germany

Auf einem Turm des Wasserschlosses Kemnade befindet sich der erste Teil der Arbeit *GELBORANGE*. In den Räumlichkeiten des Kunstvereins Bochum steht der zweite Teil der Arbeit. Während sich die Arbeit im Außenraum den Witterungsbedingungen angleicht, ist sie im Innenraum ruhig und kontemplativ. | The first part of the work *GELBORANGE* is on a tower of the Kemnade Castle. The second part of the work stands in the space of the Kunstverein Bochum. While the work outside is affected by weather conditions, it is quiet and contemplative inside.





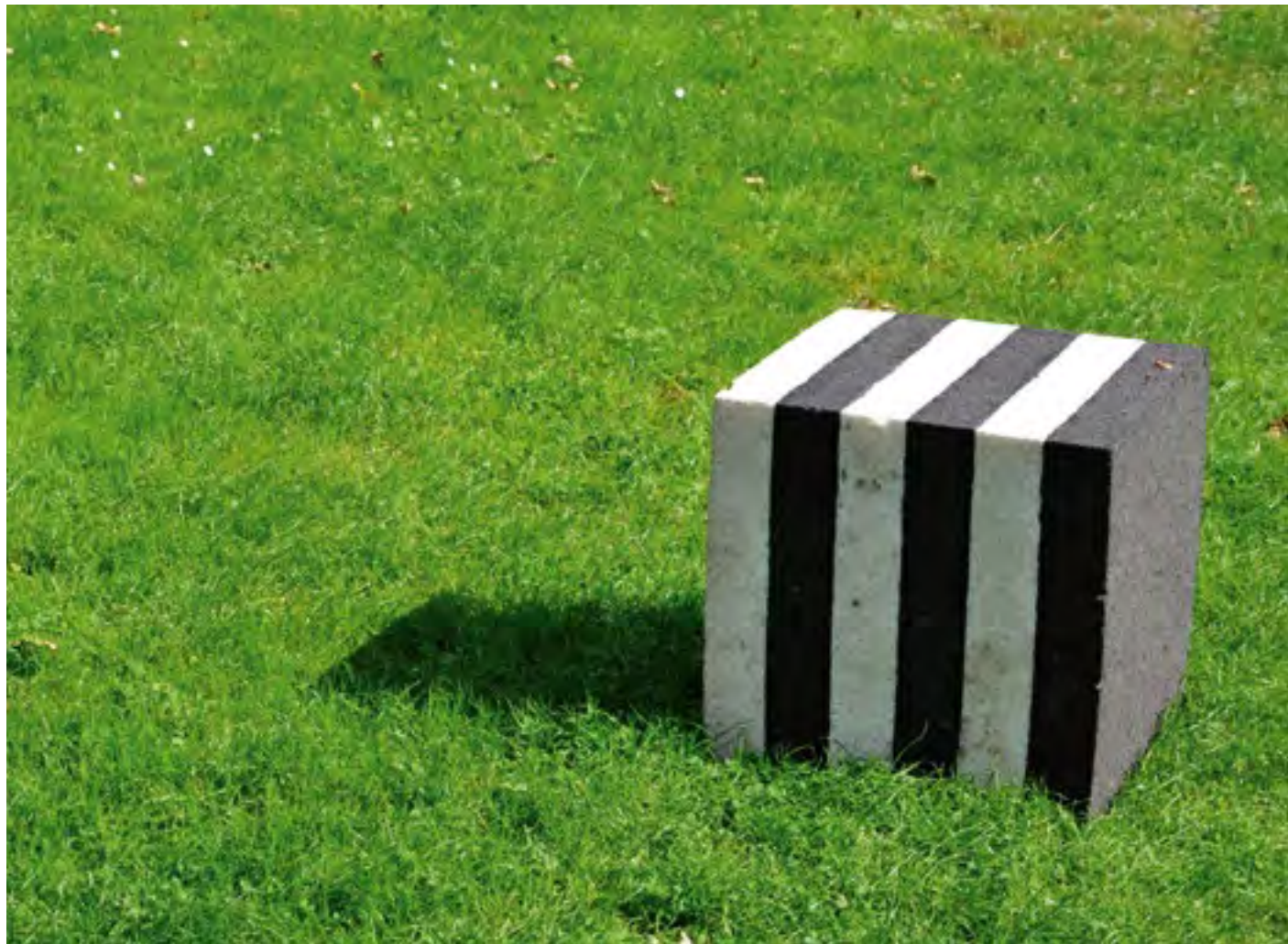
mila

Holzleisten, grüner Teppich |
Wooden strips, green carpet
Maße variabel | Variable dimensions

Raumbilder Bildräume,
Kunstverein Gelsenkirchen,
Gelsenkirchen, Deutschland |
Germany



mila füllt den Gartensaal des Gelsenkirchener Kunstvereins vom Boden bis zur Decke aus. Auf dem Balkon steht die Arbeit in selber Größe. Von außen ist sie als eine Form zu sehen, die den Außen- und Innenraum miteinander verbindet. Die Oberfläche erinnert an eine vorgesetzte Fassadenstruktur. Die Unterkonstruktion ist aufgrund weggelassener Elemente sichtbar. | *mila* fills the garden hall of the Gelsenkirchen art association from floor to ceiling. It stands at the same size on the balcony. From outside, it can be seen as a form that links the exterior and interior. The surface is reminiscent of a fronted façade structure. The substructure is visible owing to the removal of some elements.



rado

rado verändert seine Form durch Interaktion der Besucher*innen |
rado changes its form through interaction with visitors.

64 schwarz-weiß geschichtete
 Würfel aus Neoplanenschaum |
 64 cubes Neopolen foam, layered
 black and white
 Je | Each 50 × 50 × 50 cm

Ein Drittel Weiß, KIT, Düsseldorf,
 Deutschland | Germany, 2013
 Ausstellungsansicht | Exhibition view
 S. | pp. 206–207

ARTZUID, Amsterdam, Niederlande |
 Netherlands, 2013

kunstundwohnen, MiWo, Bonn,
 Deutschland | Germany
 Ausstellungsansicht | Exhibition view
 S. | p. 204

Galerie Gisela Clement, Bonn,
 Deutschland | Germany





Zentrale Idee der aus 64 Neopolenschaukuben bestehenden Skulptur *rado* ist ihre beständige Formveränderung. Schwarze und weiße Platten aus dem leichten, aber dennoch robusten Industrieschaum sind so übereinandergelegt und fest miteinander verklebt, dass sie jeweils einen Würfel bilden, der eine schwarze, eine weiße und vier schwarz-weiß gestreifte Seiten besitzt. 64 dieser Würfel formen die Ausgangssituation, deren Titel als Anspielung auf die schwarz-weißen Kokos-Lakritz-Würfel von Colorado (Haribo) gelesen werden kann. 2011 für ein kunst- und wohnen-Projekt der Mietwohnungsbaugesellschaft MIWO, Bonn, entstanden, ist *rado* eine Arbeit, die sich einerseits als autonome Skulptur im (halb-)öffentlichen Raum der Wohnanlage behaupten kann, andererseits zugleich auch die Partizipation der Bewohner*innen einfordert.

Als autonomes Objekt nimmt sie den Raum zwischen den Wohnblöcken ein. Ihre industriellen Materialien sowie eine ebensolche Farbgebung lassen sie Teil einer urban-industriellen Lebenswirklichkeit werden, während ihr spielerisches Moment, das im Umgang mit ihr aufscheint, sie zu einem Objekt werden lässt, das dem rein funktionalen Zusammenhang enthoben ist. *rado* war ursprünglich als temporäre Arbeit geplant, wurde über Spenden aber für den Ort angekauft.

Ausgehend von der Grundform des aus 64 Teilen bestehenden Feldes erinnert die Arbeit nicht von ungefähr an die Struktur eines Schachbretts. Die Flexibilität ihrer Form, die als Plattform, als Bühne, als Versteck, als Haus, als Aufenthalts- oder Versammlungsort etc. fungieren kann, entsteht aus den mannigfaltigen Kombinationen der einzelnen Kuben. Minimal in ihrer Formensprache und reduziert in ihrer Farbgebung eröffnen sie ein Spiel mit Möglichkeiten und Variationen. Gleich dem Schachspiel ergeben die unzähligen Kombinationen der einzelnen Elemente immer neue Konstellationen. So entsteht ein Objekt, das im eigentlichen Sinne keine feste Gesamtform besitzt, sondern sich stattdessen in verschiedene Formen verwandeln kann, ohne dass der Künstler hier formbildend und bestimmend einschreitet. Im Gegenteil: Die Skulptur wird nach dem anfänglichen künstlerischen Impuls den Bewohner*innen überlassen, die je nachdem, wie sie die Arbeit nutzen, den Ort auf verschiedene Art und Weise bespielen. Situativ entscheiden sie selbst über ihr Aussehen und ihre Nutzung, sie werden so im wörtlichen Sinne zu „Kuratoren“, die sich „um die Arbeit kümmern“ und auch Sorge tragen, dass die Kuben beispielsweise in den Wintermonaten eingelagert werden.

rado operiert, wie andere Arbeiten des Künstlers auch, am Berührungspunkt von Kunst und Gesellschaft, indem die ästhetische Form Teil der Lebenswirklichkeit der Bewohner*innen wird. Indem sie sowohl Kunstwerk als auch „Möbel“

sein kann, schafft sie im Changieren zwischen Kunstwerk und benutzbarem Objekt ein Bewusstsein für den Ort, die Skulptur sowie die eigene Position der Nutzer*innen. Sich selbst in Beziehung zur Skulptur zu sehen sowie sich selbst in Relation zu den Möglichkeiten ihrer Veränderung zu erleben, bedeutet, einen partizipativen, demokratischen künstlerischen Prozess zu erfahren, der auf ein gleichberechtigtes Miteinander und auf Kommunikation setzt. Kunst wird hierbei zu einem Mittel der gesellschaftlichen Gestaltung, das auch im Spiel, d.h. also jenseits einer Funktionsökonomie, wesentliche Impulse für unser Miteinander sieht.

The central idea of the *rado* sculpture, consisting of sixty-four Neopolen foam cubes, is the way it constantly changes its form. Black and white sheets of the light but robust industrial foam are placed on top of one another and glued together in such a way that they form a cube, each with a black, a white and four black-and-white striped sides. Sixty-four of these cubes provide the starting situation, the title of which can be seen as a reference to the black-and-white coconut-liquorice Colorrado cubes (Haribo). Originating in 2011 for a kunstundwohnen (art and living) project of the rental apartment building company Miwo in Bonn, *rado* is a work that can assert itself as an autonomous sculpture in the (semi-) public space of the housing complex, but at the same time also calls for the participation of the residents.

It occupies the space between the blocks of flats as an autonomous object. Its industrial materials and colouring allow it to become part of the reality of urban-industrial life, while its playful element, appearing as one engages with it, allows it to become an object that is removed from the purely functional context. *rado* was originally planned as a temporary work, but was acquired for the site through donations.

Starting from the basic form of the field consisting of sixty-four parts, it is no coincidence that the work is reminiscent of a chessboard. The flexibility of its form, which can function as a platform, a stage, a hiding place, a house, a place for recreation or meeting, etc., results from the manifold combinations of the individual cubes. Minimal in their language of form and reduced in their colouring, they allow one to play with possibilities and variations. As in the game of chess, the countless combinations of the individual elements allow nearly endless constellations. The result is an object that actually has no fixed overall form, but can instead be converted into various forms without the artist intervening decisively to shape it. On the contrary, following the initial artistic impulse, the sculpture is left to the inhabitants, who, depending upon how they use the work, define the place in various ways. They themselves decide, according to the situation, how it will look and how it will be used. They thus, in a literal sense, become 'curators' who 'take care of the work' and ensure, for example, that the cubes are placed in storage over the winter.

rado, like other works by the artist, operates at the intersection of art and society, in that the aesthetic form becomes part of the real life of the inhabitants. In that it can be both a work of art and 'furniture', it creates a consciousness for the place, the sculpture and the position of the users as it changes from work of art to usable object. To see oneself in a relationship with the sculpture and to experience oneself in relation to the possibilities for changing it means to

experience a participatory, democratic, artistic process that relies on cooperation on an equal basis and on communication. Art here becomes a means to shape society that also sees essential impulses for cooperation in play – meaning, beyond the limits of a functional economy.

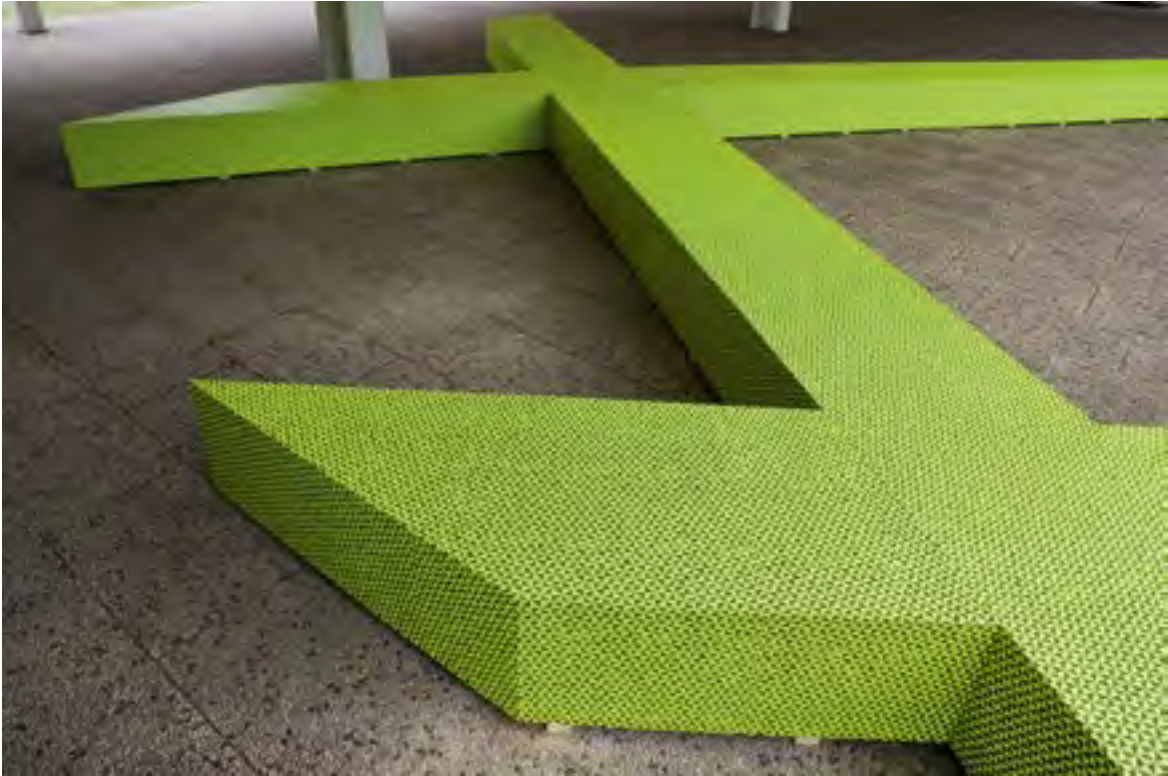
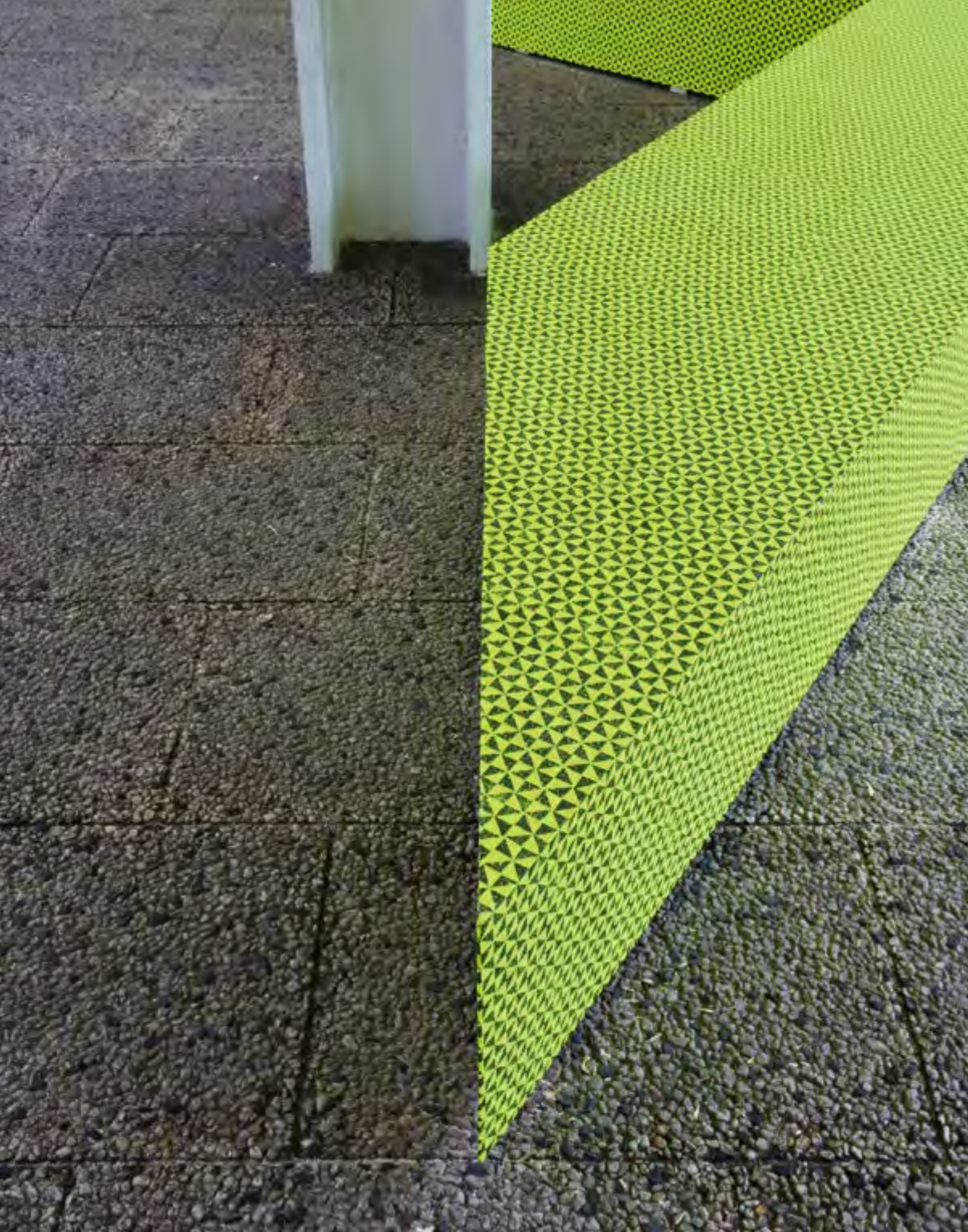


Drei ineinander verschränkte Linien verzahnen sich mit der Architektur des ehemaligen Amerikanischen Generalkonsulats. Jede Form dringt als Strahl in den Gartenbereich des Gebäudekomplexes. *Gina* ist mit einem bedruckten neonfarbenen Papier mit Dreiecksmuster tapeziert. Die Arbeit diente als Performance Bühne und Sitzfläche während der Ausstellungszeit. | Three interlocking lines interact with the architecture of the former US consulate general. Each form penetrates as a beam into the garden area of the building complex. *Gina* is wallpapered with a printed, neon-coloured paper with a triangular pattern. The work served as a performance stage and a seating area during the exhibition period.

Holzkonstruktion, Schwarzdruck auf Neonpapier | Wood construction, black print on neon paper
1200 x 1200 x 50 cm

Sunbeam in the Glasshouse, 701 e.V.,
Düsseldorf, Deutschland | Germany







Lackfolie | Lacquer film
Maße variabel | Variable dimensions

All my favourite Artists, Gustav-Siegle-Haus, Stuttgart, Deutschland | Germany



Die aus drei Teilen bestehende Arbeit xxx fügt sich in das achteckige Treppenhaus ein. Feine Silberlinien gleiten an den Wänden entlang nach oben und unten. Sie reflektieren das Grün des Geländers. Die eingesetzte Lichtdecke, bestehend aus 80 strahlenförmig hängenden Leuchtstoffröhren, illuminiert das Wandbild im gesamten Treppenhaus. | The work xxx, consisting of three parts, is integrated into the octagonal staircase. Fine silver lines glide upward and downward along the walls. They reflect the green of the handrails. The inserted illuminated ceiling, consisting of 80 radially hanging fluorescent tubes, illuminates the walls of the entire stairwell.

Leuchtstoffröhren, Aluminiumband |
Fluorescent tubes, aluminium tape
Maße variabel | Variable dimensions

Installation im TM50, Kunst am Bau,
Sammlung Kerstin Hiller und Helmut
Schmelzer, Nürnberg, Deutschland |
Collection Kerstin Hiller and Helmut
Schmelzer, Nuremberg, Germany









flexy

Ein Vorhang aus Lackfolienstreifen trennt den Ausstellungsraum optisch vom Außenbereich. Innen sind weiße Streifen zu sehen, die den White Cube betonen. Außen wird durch Einsatz unterschiedlicher Farben ein Bild erzeugt, das den Raum zwischen dem Vorhang und den Fenstern als Farbkörper erscheinen lässt. | A curtain of lacquer film strips visually separates the exhibition space from the outside area. White stripes can be seen inside, emphasising the whitecube. On the outside, the use of different colours creates an image that makes the space between the window and the wall appear like a body of colour.

Lackfolie, Holz, C-Print |
Lacquer film, wood, c-print
Maße variabel | Variable dimensions

Ausstellung in Zusammenarbeit mit
Christoph Westermeier |
Exhibition in cooperation with
Christoph Westermeier

Parkhaus, Düsseldorf, Deutschland |
Germany





ROTEMARTHA



Lackfolie | Lacquer film
Maße variabel | Variable dimensions
ichoderduoderichoderdu, Kunsthaus
NRW, Aachen-Kornelimünster,
Deutschland | Germany

Rote Lackfolienstreifen in sechs verschiedenen Rottönen ziehen sich durch die gesamte Ausstellungsfläche. Ein neues Raumgefühl entsteht, da Räume sowohl durchschnitten als auch abgetrennt werden. | Strips of lacquer film in six different shades of red run through the entire exhibition area. A new sense of space results, as areas are both cut through and detached.





HAW Pavillon



Drei Kuben in unterschiedlichen Größen und Höhen stehen ineinander verschachtelt auf einer Wiese. Von außen sind sie mit weißen Streifen aus Lackfolie bedeckt. Die Innenseiten sind in den Grundfarben Cyan, Magenta und Yellow gehalten. | Three interlocked cubes of varying size and height stand on a lawn. Outside they are covered with white strips of lacquer film. The interior sides remain in the primary colours cyan, magenta, and yellow.

Holz, Lackfolienstreifen |
Wood, lacquer film strips
500 x 800 x 350 cm

Kulturinsel Nepix Kull, Seewerk
Moers, Deutschland | Germany, 2019

Es war einmal ... 12. RischArt_Projekt,
München, Deutschland | Munich,
Germany, 2013

Alloro-Villa-Romana-Preisträger,
Haus am Waldsee, Berlin,
Deutschland | Germany
Ausstellungsansicht | Exhibition
view S. | p. 231





box112%

Auf einer Raststätte der A40, steht *box112%* zwischen LKWs auf einem Parkplatz. Die 14 gestapelten Volumina nehmen durch ihre spiegelnde Oberfläche die Farben der Umgebung an. Die Außenmaße entsprechen denen eines LKWs. | *box112%* stands between heavy goods vehicles in the car park at a service area on the A40 motorway. The fourteen stacked volumes adopt the colours of the environment by their reflective surface. The exterior dimensions correspond to those of an HGV.

Holz, Aluminiumfolie |
Wood, aluminium foil
1650 x 250 x 400 cm

*B1/A40 Die Schönheit der großen
Straße, MAP, RUHR2010, Bochum,
Deutschland | Germany*







SLASH 2010

Schräg, den Raum teilend, hängt *SLASH 2010* vorhangartig von der Decke. Die Arbeit bezieht sich auf die historische Glastüre der Villa Romana. | *SLASH 2010* hangs obliquely from the ceiling like a curtain, dividing the room. The work refers to the historic glass doors of the Villa Romana.

Folie, Lack, Kabelbinder |
Film, lacquer, cable ties
Maße variabel | Variable dimensions

Villa Romana, Florenz, Italien |
Florence, Italy







Aus einem Architekturelement der gegenüberliegenden Kirche St. Konrad entsteht durch Abstraktion, Verdopplung und Multiplikation eine raumgreifende Skulptur. | A sculpture of great presence is occasioned by an architectural element of the St Konrad church opposite through abstraction, duplication, and multiplication.

St. Konrad

Styropor, Montageschaum, Latten |
Polystyrene, expanding foam, slats
600 × 300 × 300 cm

Kunststiftung Baden-Württemberg,
Stuttgart, Deutschland | Germany





Holz, schwarz-weißes Vinyl |
Wood, black-and-white vinyl
700 x 700 x 70 cm

Public Garden Public Generation,
MAP Markus Ambach Projekte, NAK
Neuer Aachener Kunstverein, Aachen,
Deutschland | [Germany](#)



Latten, Silberfolie, Leuchtstoff-
röhren, Kabel | Slats, silver foil,
fluorescent tubes, cable
600 × 600 × 600 cm

Hector-Kunstpreis, Kunsthalle
Mannheim, Mannheim, Deutschland |
Germany

BAIBA

Aus einem geometrischen Spiel aus Dreiecken, das die ungewöhnliche Deckenstruktur des Mitzlaff-Baus aufzeigt, entsteht *BAIBA*. Die Materialität aus Licht und Spiegelfolie ergibt eine begehbare Skulptur, die mit optischen Verschiebungen spielt. | *BAIBA* originates in the geometrical play of triangles, which calls attention to the unusual ceiling structure of the Mitzlaff building. The materiality of light and reflective film results in a walk-in sculpture that plays with optical displacements.



Biografie

1975	geboren in Stuttgart
1998—2004	Kunstakademie Düsseldorf Prof. Tony Cragg und Prof. Hubert Kiecol
2004	Meisterschüler von Prof. Hubert Kiecol
2009—2010	Vertretungsprofessur an der Kunstakademie Karlsruhe

Preise und Stipendien

2015	Arbeitsstipendium, CCA, Art Foundation Mallorca
2010	Aufenthaltsstipendium Villa Romana, Florenz
2009	Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn
2009	Arbeitsstipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg
2009	Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen
2007	Schloss Ringenberg, Stipendium des Landes NRW
2007	Förderpreis für bildende Kunst der Landeshauptstadt Düsseldorf
2004	Wilhelm-Lehmbruck-Stipendium der Stadt Duisburg
2004	Stipendium der Metro-Stiftung Skulpturenpark

Ausstellungen (Auswahl)

2018		
SANSOO	<i>through</i> , Gyeongju International Art Festival, Gyeongju, Korea (G)	
ZOK	Galerie Stadt Sindelfingen (E)	
2017		
YEEHA	<i>Resonanzen. 40 Jahre Kunststiftung Baden-Württemberg</i> , ZKM, Karlsruhe (G)	
PIET!	<i>Ruhrlights 2017</i> , Urbane Künste Ruhr, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl (G)	
LAN	Longli International New Media Art Season, Longli, Guizhou, China (G)	
2016		
Clydesdale Bank	<i>Dystotal</i> , Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen (G)	
2015		
blackknalla	<i>thoughts around the black square</i> , Vasarely-Museum, Budapest, Ungarn (G)(K)	
blocco	<i>Ricette d’Artista</i> , Kunst Meran/Merano Arte, Meran, Italien, (G)(K)	
2014		
rev	<i>Der entfesselte Blick. Die Brüder Rasch und ihre Impulse für die moderne Architektur</i> , Marta Herford (G)(K)	
2013		
SAMSA	<i>Einfach dreifach</i> , Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt (E)	
BrengBrang	<i>ARTZUID</i> , International Sculpture Route, Amsterdam, Niederlande (G)	
Flitter	<i>Goldrausch</i> , Villa Merkel, Esslingen (G)	
2012		
Goldrausch	Kunsthalle Nürnberg (G)	

2011		
<i>third transition zone</i>	<i>50 Jahre Reuchlinhaus von Manfred Lehbruck, mit Wilhelm Lehbruck und Wolfgang Flad</i> , Kunstverein Pforzheim (G)	
2010		
lucido	<i>Neues Rheinland</i> , Museum Morsbroich, Leverkusen (G)(K)	
HAW Pavillon	<i>Alloro, Villa Romana Preisträger 2009/2010</i> , Haus am Waldsee, Berlin (G)	
box112%	<i>B1/A40 Die Schönheit der großen Straße</i> , MAP, RUHR2010, Bochum (G)(K)	
Flitter	<i>Sempre un inizio, 105 Jahre Villa Romana</i> , CAMEC, La Spezia, Italien (G)	
SLASH 2010	Preisträger 2010, Villa Romana, Florenz, Italien (G)	
2009		
BA/BA	Hector-Kunstpreis, Kunsthalle Mannheim (G)(K)	
cutoutalbers	<i>Aufriss</i> , LWL-Landesmuseum, Münster (G)(K)	
2007		
Supermag	<i>Steps & stairs</i> , Museum Het Valkhof, Nijmegen, Niederlande (G)	
2006		
<i>End of Season</i>	Lehmbruck-Museum, Duisburg (G)(K)	
<i>force domani</i>	<i>Metaphysics of Youth</i> , ARTENOVA-FUORIUSO, Pescara, Italien (G)(K)	
2005		
XY	<i>Compilation II</i> , Kunsthalle Düsseldorf (G)(K)	
(E) Einzelausstellung		
(G) Gruppenausstellung		
(K) Katalog		

Biography

1975	Born in Stuttgart
1998—2004	Kunstakademie Düsseldorf
	Prof. Tony Cragg and Prof. Hubert Kiecol
2004	Artistic Fellow of Prof. Hubert Kiecol
2009—2010	Interim professorship at the State Academy of Fine Arts Karlsruhe

Prizes and scholarships

2015	Work scholarship, CCA, Andratx, Art Foundation Mallorca
2010	Residency scholarship, Villa Romana, Florence, Italy
2009	Work scholarship of the Stiftung Kunstfonds Bonn
2009	Work scholarship of the Arts Foundation of Baden-Württemberg
2009	Sponsorship prize of the federal state of North Rhine-Westphalia
2007	Schloss Ringenberg scholarship of the federal state of North Rhine-Westphalia
2007	Sponsorship prize for fine arts of the state capital Düsseldorf
2004	Wilhelm Lehmbruck scholarship of the city of Duisburg
2004	Scholarship of the Metro-Stiftung Skulpturenpark

Exhibitions (Selection)

2018		
SANSOO	through,	Gyeongju International Art Festival, Gyeongju, Korea (G)
ZOK		Galerie Stadt Sindelfingen (S)
2017		
YEEHA	Resonanzen. 40 Jahre Kunststiftung Baden-Württemberg,	ZKM, Karlsruhe (G)
PIET!	Ruhrlights 2017, Urbane Künste Ruhr,	Skulpturenmuseum Glaskasten Marl (G)
LAN	Longli International New Media Art Season,	Longli, Guizhou,China (G)
2016		
Clydesdale Bank	Dystotal,	Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen (G)
2015		
blackknalla	thoughts around the black square,	Vasarely-Museum, Budapest, Hungary (G)(C)
blocco	Ricette d’Artista,	Kunst Meran/Merano Arte, Merano, Italy (G)(C)
2014		
rev	The Unfettered Gaze. The Rasch Brothers and their Influence on Modern Architecture,	Marta Herford (G)(C)
2013		
SAMSA	Einfach dreifach,	Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt (S)
BrengBrang	ARTZUID,	International Sculpture Route, Amsterdam, Netherlands (G)
Flitter	Goldrausch,	Villa Merkel, Esslingen (G)
2012		
Goldrausch		Kunsthalle Nürnberg (G)

2011	third transition zone	50 Jahre Reuchlinhaus von Manfred Lehmbruck, with Wilhelm Lehmbruck and Wolfgang Flad, Kunstverein Pforzheim (G)
2010	lucido	Neues Rheinland, Museum Morsbroich, Leverkusen (G)(C)
	HAW Pavillon	Alloro. Villa Romana prizewinner 2009/2010, Haus am Waldsee, Berlin (G)
	box112%	B1/A40 Die Schönheit der großen Straße, MAP, RUHR2010, Bochum (G)(C)
	Flitter	Sempre un inizio, 105 Jahre Villa Romana, CAMEc, La Spezia, Italy (G)
	SLASH 2010	Prizewinner 2010, Villa Romana, Florence, Italy (G)
2009	BAIBA	Hector-Kunstpreis, Kunsthalle Mannheim (G)(C)
	cutoutalbers	Aufriss, LWL-Landesmuseum, Münster (G)(C)
2007	Supermag	Steps & stairs, Museum Het Valkhof, Nijmegen, Netherlands (G)
2006	End of Season	Lehmbruck-Museum, Duisburg (G)(C)
	force domani	Metaphysics of Youth, ARTENOVA-FUORIUSO, Pescara, Italy (G)(C)
2005	XY	Compilation II, Kunsthalle Düsseldorf (G)(C)
(S) Solo exhibition		
(G) Group exhibition		
(C) Catalogue		

Herausgeberin | Editor
Isabel Hufschmidt

Konzeption und Bearbeitung | Concept and Editing
Martin Pfeifle
Annika Riethmüller

Autoren | Authors
Madeleine Frey
Isabel Hufschmidt
Stefanie Kreuzer
Simone Schimpf

Projektleitung | Project Management
Rosa Baumgartner

Verlagslektorat | Copy-editing
Britta Fietzke (Dt. | Ger.)
Margaret May (Engl. | Eng.)

Übersetzung | Translation
Kenneth Friend

Satz und Gestaltung | Setting and Graphic Design
Annika Riethmüller

Lithografie | Lithograph
Henning Krause

Gesamtherstellung | Production
Wienand Verlag

Erschienen im | Published by
Wienand Verlag Köln
www.wienand-verlag.de
Weyertal 59, 50937 Köln

© 2019, Wienand Verlag, Köln | Cologne

ISBN 978-3-86832-536-2

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

Bildnachweis | Photo credits
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Fotografien | Photographs
Martin Pfeifle, außer | except
Markus Ambach, S. | p. 236
Galerie Gisela Clement, S. | pp. 86, 110/1, 112, 122/2
Katja Illner, S. | pp. 182/4
Ivo Faber, S. | pp. 206/7
Achim Kukulies, S. | pp. 110/2, 176, 177, 178, 179, 180, 181
Christoph Westermeier, S. | pp. 10, 53

Alle Werke mit freundlicher Genehmigung | All Works courtesy
Galerie Gisela Clement und | and Martin Pfeifle

Gefördert durch die Stiftung Kunstfonds mit Mitteln der
VG Bild-Kunst | Sponsored by Stiftung Kunstfonds with Funds
from the VG Bild-Kunst