

Martin Pfeifle. RIZA

herausgegeben von / edited by
Gisela Clement und / and Michael Schneider
kunstgaleriebonn

mit Essays von / with essays by
Marcel Schumacher,
Peter Lodermeier und / and
Andreas Denk

eine Edition der / an edition of
kunstgaleriebonn im / at Weidle Verlag

Inhalt / Contents

Das schwarze Quadrat	22
The Black Square	23
Gisela Clement / Michael Schneider	
There is a crack in everything. Notizen zu den Arbeiten Martin Pfeifles	26
There is a crack in everything. Notes on Works by Martin Pfeifle	27
Marcel Schumacher	
Claver, prospektiv	34
Claver, prospectively	35
Peter Lodermeier	
Auf der Lichtung	38
On a Clearing	39
Andreas Denk	
Tafeln / Plates	47
Anhang / Appendix	61
Biographie / Biography; Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions; Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions; Ausgewählte Literatur / Selected Bibliography	
Impressum / Imprint	72



toon 1, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



toon 2, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



toon 3, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



toon 4, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



toon 5, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



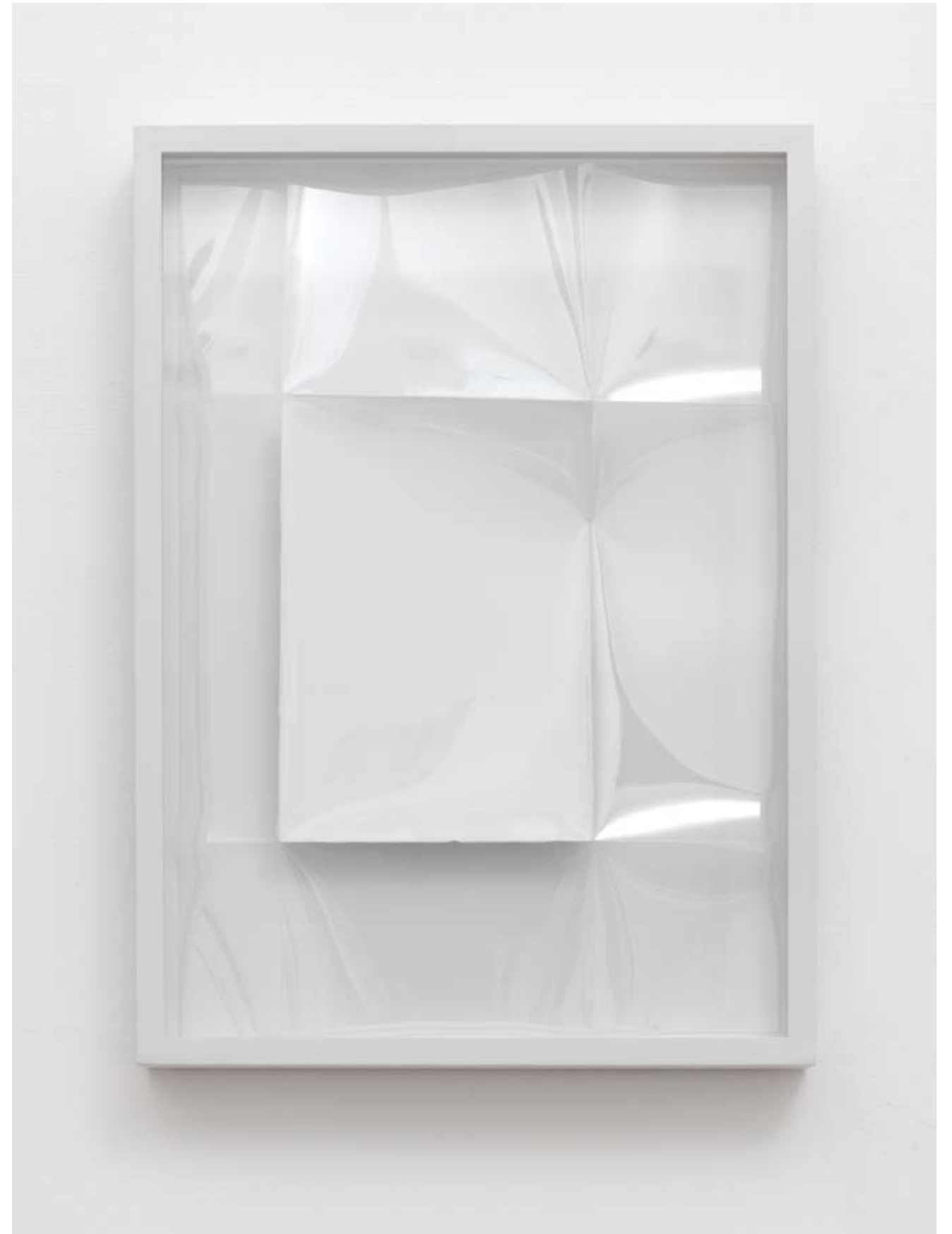
toon 6, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



toon 7, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



toon 8, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces



toon 9, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces

Das schwarze Quadrat

Es ist viel darüber geschrieben worden – sehr viel.

Wir haben Martin Pfeifles Idee, ein schwarzes Quadrat als Rauminstallation in unsere Ausstellung einzubringen, sofort aufgegriffen. Es war klar, daß über das unmittelbar Abrufbare tiefer in einen Diskurs eingestiegen werden soll – von der Ikonentradition der Ostkirchen zu Malewitschs berühmter Nullsetzung der Malerei bis zu Hunderten von Bezügen zu dieser radikalen Geste.

Pfeifles Version des schwarzen Quadrats ist kein Quadrat, vielmehr ein Rechteck. Es ist raumhoch, eine dünne schwarze Folie wurde über eine Holzkonstruktion gespannt. Erhaben und edel wirkt das Objekt, die glänzende Lackfolie bewegt sich leicht im Luftzug. Es gibt eine offene Rückseite, hier sieht man die stützenden Hölzer – Kiefernholz – und bemerkt die matte Innenseite der Folie.

Welche Gegensätze allein in der Materialwahl! Vortrefflich läßt sich über Dissonanzen, Verwerfungen und Konflikte referieren. Die Erweiterung des Quadrats zum skulpturalen Raumobjekt! Von Malewitsch bis hierher tut sich ein enormer Fundus von Bezügen und Ableitungen auf.

Neben den mehr oder minder offensichtlichen kunsthistorischen Verweisen gibt es werkimmanente Verknüpfungen zu Pfeifles bisherigen Arbeiten – etwa zu der Installation „silvernook“, die er kürzlich für die Ausstellung „third transition zone“ im *Kunstverein Pforzheim* im Reuchlinhaus entwickelte.

Doch jedes weitere Wort verbietet sich: Das schwarze Quadrat ist nicht in der Ausstellung! Und: Trotz aller skizzierten Möglichkeiten, mit dem Werk in Dialog zu treten, sind wir nicht enttäuscht, denn Martin Pfeifle hat im letzten Moment unmittelbar vor Beginn des Aufbaus eine andere Trumpfkarte gezogen.

So wie es sein Ansatz und für seine künstlerische Haltung symptomatisch ist, hat er nach langer intensiver Auseinandersetzung mit den Ausstellungsräumen letztlich eine andere Lösung gefunden, die radikal und konsequent zugleich ist. Anders als sein schwarzes Quadrat bietet „RIZA“ dem Raum eine offene Struktur wabenartig verbundener Holzlaten, die mit schmaler, vergleichsweise dicker blauer Lackfolie so umwickelt sind, daß kein Holz mehr sichtbar bleibt.

Es entsteht eine funktionslose Trennwand im Raum. Ein freistehender Körper, der – wie andere Exponate der Ausstellung auch – an ein Möbel erinnert, jedoch keines ist. Wir erleben Bild, Skulptur und Installation in einem Gegenstand vereint, der wiederum voller Assoziationsmöglichkeiten in verschiedene Richtungen ist.

Martin Pfeifle hätte sich in seiner Ausstellung in der *kunstgaleriebonn* mit dem schwarzen Quadrat auf eine Zitatebene zurückziehen können. Ein offenkundiges Bekenntnis zu seiner Einreihung in die Entwicklung der Avantgarden wäre als Geste sicher gut aufgenommen worden.

Mit „RIZA“ geht er jedoch den entscheidenden Schritt auf unbesetztes Terrain, ohne eindeutige Bezugnahme wagt er so viel mehr an künstlerischer Autonomie.

Wir freuen uns, daß er diesen Schritt in unseren Räumen gemacht hat. Lieber Martin, wir danken Dir.

Unser herzlicher Dank gilt ebenfalls Marcel Schumacher, Andreas Denk, Peter Lodermeier, Liz Volk, Barbara und Stefan Weidle, Christoph Jaschke, Christopher Schriner, Silke Hildebrandt, Louisa Clement und Justin Sebastian, mit deren Hilfe wir die Ausstellung und diesen Katalog verwirklichen konnten.

The Black Square

A lot has been written about it—truly a lot. We immediately took Martin Pfeifle up on his idea to present a black square as a room installation in our exhibition. It was clear by what instantly came to mind that one was to enter into a deeper discourse—ranging from the traditions of icons in the Eastern Orthodox Church, via Malevich's famous zero point of painting, and up to hundreds of references to this radical gesture.

Pfeifle's version of the black square is not a square, but a rectangle. As high as the room, a thin, black foil was spanned over a wooden construction. The object has a sublime and noble appearance, the shiny lacquer foil moving softly with every whiff of air. It is open to the back, where we can see the supporting wood construction—pine—and notice the matte interior of the foil.

What opposites we find, just in the choice of material alone!

This is a splendid chance to hold forth on dissonances, distortions, and conflicts. The expansion of the square to a sculptural object in space! From Malevich to here, an enormous wealth of references and derivations opens up.

In addition to the more or less public art historical indications, there are immanent connections to Pfeifle's previous works—for example, to the installation “silvernook”, which he recently developed for the exhibition “third transition zone” at the *Kunstverein Pforzheim* at the Reuchlinhaus.

But lest we say another word: The black square is not in the exhibition! Moreover: Despite all the outlined possibilities for entering into dialogue with the work, we are not disappointed because at the last moment, just before setting up the installation, Martin Pfeifle pulled a further ace out of his sleeve.

In keeping with his approach and his artistic attitude, following a long and intensive grappling with the exhibition rooms, he ultimately hit upon another solution, which is radical and logical at the same time. Unlike his black square, “RIZA” presents an open structure of connected, honeycomb-like wooden laths in the space, which have been wrapped with comparatively thick blue lacquer foil so that the wood is no longer visible.

The result is a functionless dividing wall in the room. It is a free standing structure that—like other exhibits in the show—reminds us of furniture, but isn't. We experience image, sculpture, and installation all united in one object that in turn conjures up all kinds of associations in various directions.

In his exhibition at the *kunstgaleriebonn*, Martin Pfeifle could have simply left the black square at the level of quotation.

An obvious acknowledgement to the effect of incorporating it into the development of the avant-garde certainly would have been well received as a gesture.

With “RIZA”, however, the artist has taken a decisive step into uncharted territory; with no apparent reference, he thus ventures all the more into the realm of artistic autonomy.

We are delighted that he has taken this step in our rooms.

Dear Martin, we thank you.

Our hearty thanks also go to Marcel Schumacher, Andreas Denk, Peter Lodermeier, Liz Volk, Barbara and Stefan Weidle, Christoph Jaschke, Christopher Schriner, Silke Hildebrandt, Louisa Clement and Justin Sebastian, who all helped us to realize this exhibition and catalogue.



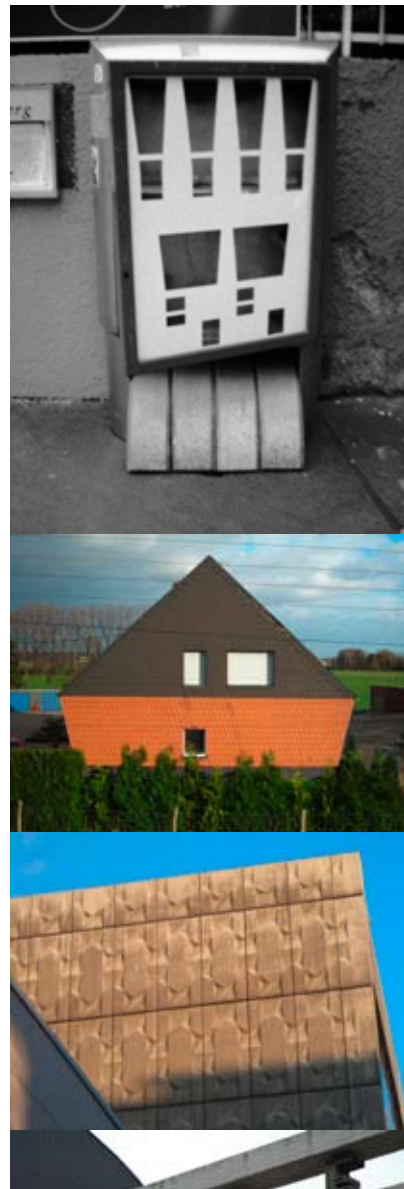
ROTEMARTHA, 2010, Lackfolie in sechs Rottönen / lacquer film in six shades of red, Ausstellungsansicht / exhibition view
 "ichoderduoderichoderdu Gereon Krebber – Martin Pfeifle, Förderpreisträger für Bildende Kunst NRW", *ehemalige Reichsabtei Kornelimünster*

There is a crack in everything

Marcel Schumacher

Studium der Kunstgeschichte und Architektur / studies of art history and architecture in Aachen und / and Berlin; Promotion / dissertation „Paris – Knotenpunkt kulturellen Transfers“ an der / from the *Universität Basel*; Volontariat / research fellow am / at the *Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*, Münster; Ausstellungen u.a. / exhibitions, (selection): 2009 „Auf-riss“, *Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*, Münster; 2011 „Uncanny Valley“, *Architektursommer Rhein-Main*; 2012 „Static Movement“, *Museum Folkwang, Essen*; seit / since 2012 Kurator für zeitgenössische Kunst am / curator for contemporary art at the *Museum Folkwang, Essen*

lebt und arbeitet / lives and works in Bonn.



Notizen zu den Arbeiten Martin Pfeifles

Eine Gitterwand teilt den Raum der *kunstgaleriebonn*, ein Objekt aus spiegelnden Isolierklebebandern schwebt wie ein futuristischer Tisch daneben. Die Installationen Martin Pfeifles sind klare Setzungen im Raum, die Irritationen auslösen. Sie bringen den umgebenden Raum in Spannung, verändern ihn durch Material und Form wie Architekturen. Manchmal wirken sie wie Modelle im Maßstab 1:1; sie stehen im Raum oder greifen in ihn aus. Die Bewegung des Betrachters ändert sich, er folgt plötzlich Wegen, die in der Schwebel bleiben, denn die Materialien der Installationen verraten ihre kurze Dauer. Bezüge entwickeln sich nicht nur zur Architektur der Ausstellungsorte, sie finden sich auch zur Architektur unserer Städte. Seit seinem Studium an der *Kunstakademie Düsseldorf* hat Martin Pfeifle eine Fotosammlung unterschiedlichster Architekturdetails angelegt. Die Fotografien sind manchmal beiläufig, manchmal auf Entdeckungstouren entstanden. Sie bilden eine Art bildliche Notizensammlung, einen losen Zettelkasten. So zufällig die Entdeckung des Motivs sein mag, Quadrierung und Komposition abstrahieren das fotografierte Objekt. Klare geometrische Figuren strukturieren die Bilder. Die ausgewählten Motive zeigen Ausschnitte von modernen Architekturen. Doch es handelt sich nicht um glatte Architekturfotos, oft zeigen die Details Spuren von Veränderungen, Rissen und Brüchen.

Schwarzer Terrazzo, geschnitten, eine Stelle ein mattschwarzer Tetraeder, gekerbte Treppenstufen, dünne Metallstangen, weiß lackiert, der Griff aus rotem gummiweichen Kunststoff. Treppenhausfenster aus dünnen, gerippten Glasplatten, mattes Gelb und Violett in zufälliger Konstellation.

Viele zeitgenössische Künstler tasten den uns umgebenden, gebauten Raum ab. Ihr aufmerksamer Blick entdeckt Skulpturen, Reliefs, Landschaften, Installationen dort, wo solche nebenbei oder per Zufall entstanden sind. Oft verbergen sich die gestalterischen Ideen und Visionen der Architekten der deutschen Nachkriegsmoderne in Details oder in der Kunst am Bau, die nicht Sparmaßnahmen zum Opfer gefallen waren. Expressionistische Treppenhausfenster, Profilierungen, abstrakte Mosaiken aus Linoleum. Andere Künstler machen sich auf die Suche nach extravaganten Bauten, die noch nicht als Ikonen der Architekturmoderne verbraucht wurden. Dabei werfen sie immer wieder die Frage nach dem Zustand der Moderne auf, mal Monument oder Ruine, mal Baustelle. Die daraus entstehenden Werkstrategien sind sehr unterschiedlich und reichen vom Modellbau bis zur Gebäudeskulptur.

Glasbausteine, einer aus der Fläche gekippt, ein zweiter und ein weiterer als Relief herausgehoben. Rechteckiges Wasserbecken, poolblaue Fliesen, im Boden versenkt, dazwischen eine einzelne weiße. Vordach, futuristisch nach oben gekippt, gegen den rauen Beton eine glatte Metallkante abgesetzt.

There is a crack in everything

Notes on Works by Martin Pfeifle

Latticework divides the room at the *kunstgaleriebonn*; an object made of shiny insulation tape floats next to this like a futuristic table. Martin Pfeifle's installations are clear placements in space that trigger irritations. They introduce tension into the surrounding space, changing it like architecture does with material and form. Sometimes they seem like models on a one-to-one scale; they stand in space or stride into it. The viewer alters his movements and suddenly follows paths in abeyance, since the materials of the installations bespeak their short duration. References develop not only to the architecture of the exhibition locations, but also to the architecture of our cities. Since studying at the *Kunstakademie Düsseldorf*, Martin Pfeifle has built up a photo collection of highly diverse architectural details. The photographs are sometimes made in passing, sometimes gleaned on discovery tours. They form a sort of collection of picture notes, a box of loose index cards. As random as the discovery of the motif may seem, the squaring and composition make the object photographed abstract. Clear, geometric figures structure the pictures. The motifs selected show details of modern architecture. But these are not smooth architectural photographs, since often the details display traces of alterations, cracks, and fissures.

Black terrazzo, cut, at one place a matte-black tetrahedron, crenated stair steps, thin metal sticks, painted white, the handle of red, rubber-soft plastic. Stairwell windows of thin, ribbed glass plates, matte yellow and violet in accidental constellation.

Lots of contemporary artists scan the space that has built up around us. Their scrutinizing view spots sculptures, reliefs, landscapes, and installations in places where they have come about incidentally or by chance. Often, the creative ideas and visions of architects of German post-war modernism are hidden in details or in public art that was not sacrificed to cost-cutting measures. Expressionist stairwell windows, shaped elements, abstract mosaics made of linoleum. Other artists set out to search for extravagant buildings that have not yet been used as icons of architectural modernism. In doing so, they repeatedly question the state of modernism, here a monument or a ruins, there a construction site. The work strategies that grow out of this vary greatly, ranging from model making to building sculpture.

Glass bricks, one not aligned, a second one and yet another one raised as a relief. A rectangular water basin, pool-blue tiles let into the floor, among them a single white one. An awning, tipped upwards futuristically, a smooth metal edge standing out against the rough concrete.

Using the camera, Martin Pfeifle selects details that typify architectural modernism. From the collection, we could derive a typology extending far beyond Le Corbusier's canonical Five Points of New Architecture (support system, rooftop garden, open floor plan, window bands, curtain





Mit der Kamera wählt Martin Pfeifle typische Details der Architekturmoderne aus. Aus der Sammlung ließe sich eine Typologie entwickeln, die über die kanonischen Fünf Punkte zur neuen Architektur Le Corbusiers (Stützensystem, Dachgarten, Freier Grundriß, Fensterbänder, Vorhangsfassade) weit hinausgeht. Beton- oder Stahlstützen in Kombination mit Deckenplatten bilden heute noch das bestimmende Bausystem, das auch nichttragende, raumstrukturierende Wandscheiben ermöglicht, wie die berühmte Onyx-Wand Mies van der Rohes im Barcelona Pavillon. Schon Ende der 1920er Jahre wurden die Materialien und Typen der modernen Architektur vielfältiger. In den 1930er Jahren begann Le Corbusier Natursteinwände als baukompositorisches Element zu verwenden, so wie er von Anfang an farbige Wände einsetzte. Nicht-rechtwinklige Strukturen setzte er als Kontrast zu klaren Formen ein. Brechungen und Irritationen setzten seine Zeitgenossen wie Josef Albers ein, der in seinen Fugen-Bildern endlose Varianten durch Verschiebungen der Bildelemente erreichte.

*Natursteinboden, Travertin, zu unregelmäßigen Rauten geschnitten, als ob ein Findling in Scheiben geschnitten worden wäre.
Gartentor, runde Metallstangen zu einem kristallinen Netz verschweißt, die kantigen Pfosten mit Granitplatten verkleidet, die wie verwittert wirken sollen.*

Jeder Betrachter wird in den Installationen Martin Pfeifles an ein anderes Detail, in einer anderen Stadt, in einer anderen Straße denken. Verbunden sind diese Erinnerungen durch eine Architektursprache, deren Anspruch universalistisch war. In den Installationen kommt es zu einer Kollision zwischen dem Raumgedächtnis und konkretem Ausstellungsort. Nachbauten lassen sich in den Arbeiten keine finden. Pfeifle nutzt seine Bildersammlung nicht als Steinbruch; die Bilder lösen einen Prozeß aus oder verändern einen laufenden Prozeß. Ein Material kommt hinzu, eine Form wird abgeleitet, oder das Verhältnis der Elemente geht in den Arbeitsprozeß ein. Besondere Spannungen entstehen, wenn Pfeifle in historischen Räumen interveniert. In den Installationen in Goch und in der Abtei Kornelimünster steuerte der Künstler der dominanten Kleinteiligkeit und Ikonographie des Raums entgegen, indem er die Räume durch große, starkfarbige Flächen unterbrach. In Goch durchzog ein gelbgrüner Veloursteppich die Räume des renovierten Altbaus. In einem Raum war diese diffuse Farbfläche angehoben und schob sich als schiefe Ebene in den Raum, und ließ die kleinen Sprossenfenster in den Hintergrund verschwinden.

*Straßenmöbel, Gußbetonbank, abgeschrägte Wangen, Abbrüche haben die Ecken gerundet.
Rasterfassade, prismatisch versunkene Fenster in der Sichtbetonfläche.
Getreppte, gefaltete Wände, auf Stelzen schwebend, mäandrierend um die nächste Ecke geführt.
Stützen, mit geritzten Platten umhüllt, jede Fuge eine fluchtende Linie.*

facade). Concrete or steel supports in a combination with floor panels even today constitute the definitive building system that also made non-supporting, space-structuring wall panels possible, such as Mies van der Rohe's famous onyx wall in the Barcelona Pavilion. Already at the end of the 1920s, the materials and types of modern architecture had become more varied. In the 1930s, Le Corbusier began using walls of natural stone as a building element, just as he had used colored walls from the very beginning. He pitted non-rectangular structures against clear forms. Refractions and confusing irritations were employed by contemporaries such as Josef Albers, who attained endless variations in his "Fugue" works by shifting the image elements.

*Natural stone floors, travertine, cut to irregular diamond shapes, as if an erratic block had been cut into slices.
Garden gate, round metal bars welded into a crystalline net, the angular posts faced with granite plates meant to look weathered.*

In Martin Pfeifle's installations, each viewer will think of a different detail, in a different city, in a different street. These memories are connected by means of an architectural language claiming to be universal. In the installations a collision occurs between the memory of a space and the concrete exhibition location. Replicas do not turn up in these works. Pfeifle does not use his picture collection as a quarry; the images trigger a process or they change an ongoing process. A material is added, a form is derived, or the relationship of the elements enters into the working process. It is particularly compelling when Pfeifle intervenes in historical spaces. For the installations in Goch and at Kornelimünster Abbey, the artist acted against the prevailing multitude of small parts and the iconography of the space by interrupting the spaces with large, vividly colored surfaces. In Goch, a yellowish-green velour carpet ran through the spaces of the old, renovated building. In one room, this diffuse surface of color was lifted into the space at a slant, causing the small window with glazing bars to disappear into the background.

*Street furniture, a bench of poured concrete, slanted sides, truncations have rounded off the corners. Grid facades, windows sunken like prisms in the fair-faced concrete surface.
Stair-stepped, folded walls, balancing on stilts, meandering around the next corner.
Supports, covered with incised plates, each seam a vanishing line.*

Color is an essential feature of the works, unfolding a spatial effect of its own. The white exhibition room walls reflect the intensive colors, painting comes about in space. In doing so, Martin Pfeifle makes demonstrative use of color as a surface, the reverse side being colorless. This two-sidedness continues up into the use of the materials. On the one side, the reflective foils in the work at the Reuchlin building in Pforzheim unleash the glamorous effect of a mirrored wall, the rough construction being visible on the back side of it. The incidental, the effortless, counteracts the monumentality of the spatial interventions. As perfect as the





Farbe prägt die Arbeiten wesentlich, entfaltet eine eigene Raumwirkung. Die weißen Wände der Ausstellungsräume reflektieren die intensiven Farben, es entsteht Malerei im Raum. Dabei setzt Martin Pfeifle die Farbe demonstrativ als Fläche ein, mit einer farblosen Rückseite. Diese Zweiseitigkeit zieht sich durch bis zu der Verwendung der Materialien. Auf der einen Seite entfalten die Spiegelfolien in der Arbeit im Reuchlinhaus, Pforzheim, den glamourösen Effekt einer Spiegelwand, auf der Rückseite wird die grobe Konstruktion sichtbar. Das Beiläufige, das Unaufwendige hebt die Monumentalität der räumlichen Eingriffe auf. So perfekt die Arbeiten im ersten Augenblick wirken, bei genauerem Hinsehen werden Irritationen der Oberfläche sichtbar. Die Farbfolien der Arbeit „enka“ sind so auf dünne, knittrige Klarsichtfolie aufgeklebt, als wäre ein Fehler unterlaufen. Die matte, klare Folie ist zerknittert, wodurch das Material plötzlich an rauhes Glas erinnert, obwohl die sichtbare Flexibilität des Materials dazu im Widerspruch steht. Solche Brüche, kalkulierte Imperfektionen finden sich immer wieder und lassen eine spielerische Offenheit sichtbar werden.

Weiße Adern auf dunklem Grund, Chromprofile, verschiebbare Glasplatten auf Rollen.
Neonröhren, als Muster, als Stern, als Linie.
Deckenplatte, gefaltete, glatte Flächen, weiß-graue Dreiecke, schwarze Schattenfugen dazwischen.
Mosaikboden, leicht verwackeltes Raster, dort ein Flicker aus Asphalt.

That's how the light gets in.
 (Leonard Cohen)



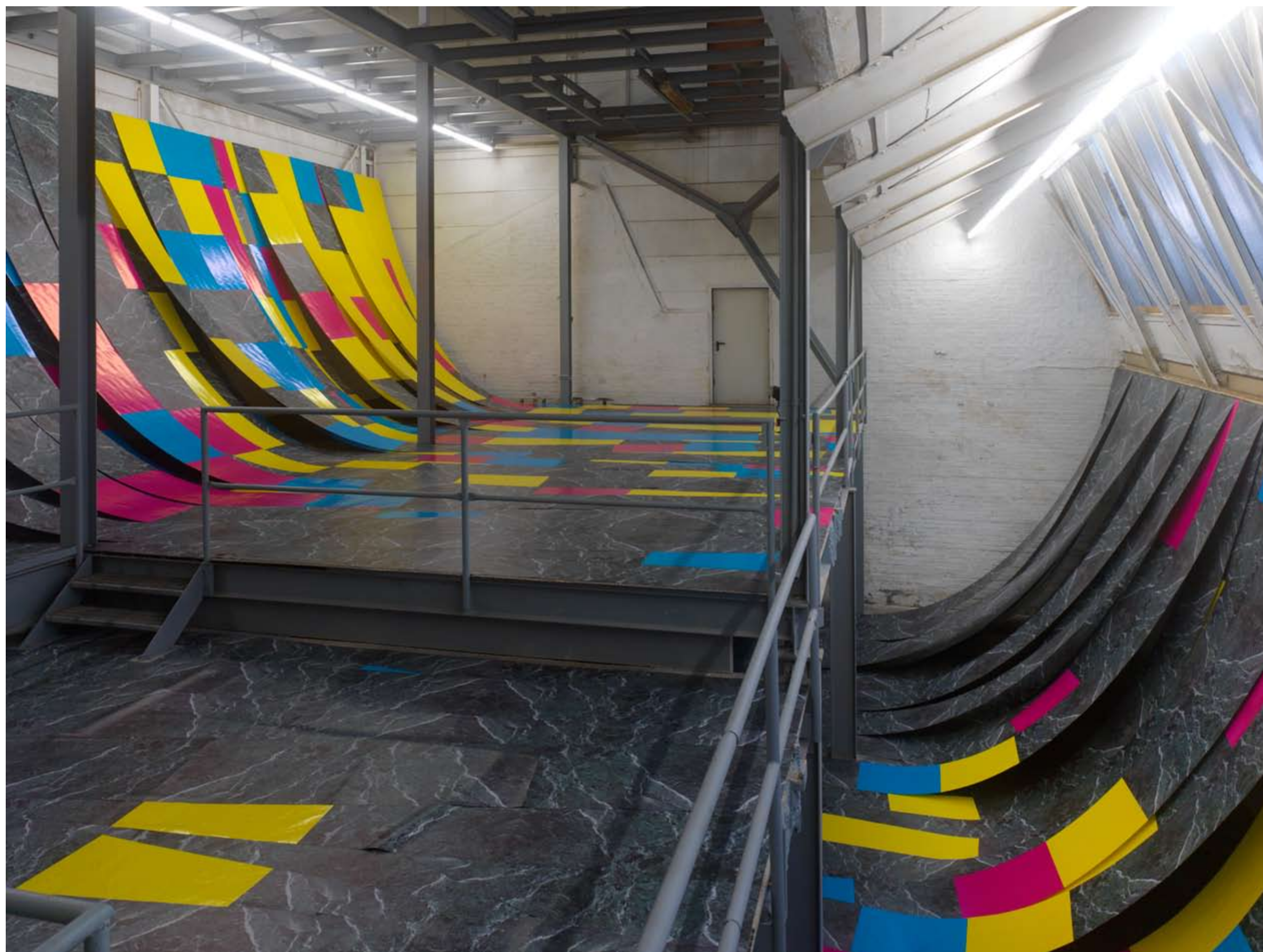
works seem at first glance, upon looking more closely, surface disturbances become apparent. The color foils of the work „enka“ have been glued to thin, crinkly clear film in a way as if a mistake had been made. The matte, clear film is wrinkled, whereby the material suddenly reminds us of rough glass, although the obvious flexibility of the material stands in direct contrast to this. Such disruptions, calculated imperfections, repeatedly occur and allow us to discern a playful openness.

White veins on a dark ground, shaped elements in chrome, glass plates on rollers that may be moved around, neon tubes, as a pattern, as a star, as a line.
Ceiling panel, folded, smooth surfaces, whitish-gray triangles with black seams in between, mosaic flooring, a slightly blurred grid, there a patch of asphalt.

That's how the light gets in.
 (Leonard Cohen)



Photographische Eindrücke aufgenommen von / Photographical impressions taken by Martin Pfeifle



Claver, 2012, *MMIII* Kunstverein
Mönchengladbach, Plakatdrucke / poster
prints, Klebeband / tape

Claver, prospektiv

Peter Loder Meyer,
1962 geb. / born in Ottweiler, D
Studium der / Studies of Kunstgeschichte /
Art History, Philosophie / Philosophy und /
and Germanistik / Germanic Languages
and Literature in Bonn; 1997 Promotion /
PhD in Kunstgeschichte / Art History (mit
einer Dissertation über Picassos Still-
leben / with a thesis on Picasso's Still
Lifes) an der / from the *Universität Bonn*;
seit / since 1999 freiberufliche Tätigkeit als
Kunsthistoriker / Freelance Art Historian,
Kunstkritiker / Art Reviewer und / and Au-
tor / Author; seit / since 2008 auch als frei-
er Kurator / Freelance Curator; seit / since
2008 Mitglied des internationalen Kunst-
kritikerverbandes AICA. / Member of the
International Art Reviewer Association
AICA
lebt und arbeitet / lives and works in
Bonn.



Detail *Claver*, 2012, *MMIII Kunstverein Mönchengladbach*, Plakatdrucke / poster prints, Klebeband / tape

1. September 2012: Raum und Zeit. – Die Arbeiten von Martin Pfeifle sind ortsspezifische Eingriffe in vorgegebene Raumverhältnisse, Interventionen mit dem Ziel, Räume umzufunktionieren und neu erlebbar zu machen. Doch dazu bedarf es auch einer gewissen Zeitstruktur: Pfeifles Arbeit sind meist temporär, sie spielen mit dem Zeitmodus des Interims, der Vorläufigkeit und des Provisoriums. Materiell zeigt sich dies in der Ablehnung der traditionellen bildhauerischen Ideologie der auf Dauer gestellten, wertbeständigen Form als Sieg über die Materie, sichtbar gemacht in den Ewigkeitsstoffen Stein, Bronze, Stahl. Stattdessen bevorzugt Pfeifle fragile und provisorische Heimwerker- und Bricolage-Materialien, wie man sie in Baumärkten findet, industriell vorgefertigte Folien und Teppichböden, Furniere, Spanplatten und Styroporwürfel mit ihrer präimplantierten geometrisch-konstruktiven Alltagsästhetik. Leni Hoffmann schrieb in einem Text über Martin Pfeifle einmal treffend vom Kunstwerk „in der Zeit seiner demokratischen Verfügbarkeit und Auflösung im Alltag.“

Es ist diese Zeitstruktur von Martin Pfeifles Kunst, die mich dazu ermutigt, über seine Ausstellung im *Kunstverein Mönchengladbach MMIII* nicht retrospektiv, sondern prospektiv zu schreiben: vorausschauend, oder besser: vorausahnend, zu einem Zeitpunkt, zu dem sie nur als Ankündigung existiert. Da ist zunächst das Einladungsposter. Auf der Vorderseite ein grüner, marmorierter Stein mit weißer Äderung (ein Serpentin?), darauf sechs weiße Buchstaben, spiegelverkehrt herausgeschnitten. Auf der Rückseite erscheint der Schriftzug invers, Stein auf Weiß, gut lesbar nun: CLAVÉR. Am unteren Rand drei gleichgroße Farbfelder in Gelb, Magenta und Cyanblau wie Testfelder zum Kalibrieren einer Druckmaschine. Der Stein weckt einen Verdacht: Das ist nicht Martin Pfeifles Material, zu sehr erinnert er an den modernen Klassizismus von Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon. Handelt es sich vielleicht um ein Fake, um eine Klebefolie aus dem Baumarkt, mit der man Nu Sperrholz in „Marmor“ verwandeln kann? Und CLAVÉR? Pfeifle mag Titel, die wie abgeschnitten wirken, wie Abkürzungen, Ausschnitte oder Verdrehungen von Wörtern (Rado, LIK, Soso), die Bedeutung suggerieren und zugleich verweigern. Es fühlt sich wie eine Niederlage an, die sechs Buchstaben ins Google-Eingabefeld einzutragen, weil mir nichts anderes einfällt als die Ähnlichkeit mit dem Wort „clever“. Die herausragenden Treffer sind: Petrus Claver (1580–1654), Jesuit, Missionar, Schutzheiliger Kolumbiens, und Victor Claver (geb. 1988), spanischer Basketballspieler. Sehr schön das semantische Spannungsfeld, das diese beiden Namen auftun: das Heilige und das Profane, Vergangenheit und Gegenwart, high & low...

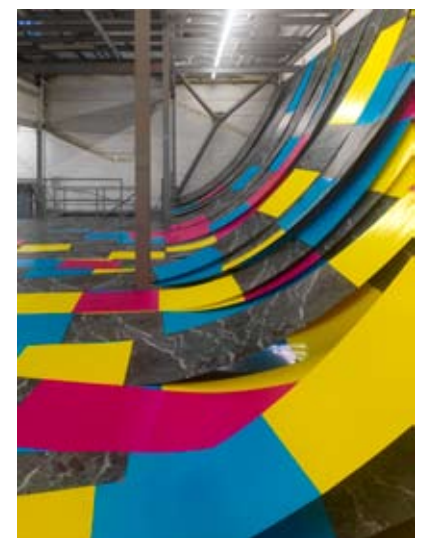
4. September 2012: Martin Pfeifle schickt mir erste Fotos vom Aufbau in Mönchengladbach: eine begehbare Installation aus langen Bahnen, zusammenmontiert aus Drucken auf Papier, an Wand und Boden ausgebreitet und aus den vier Elementen Gelb, Magenta, Cyanblau und dem marmorierten grünen Stein bestehend (keine Klebefolie übrigens, sondern das Foto einer Tischplatte. Für die mineralogisch Interessierten: ein Ophicalcit). Was steckt nicht alles in dieser farbstarken Arbeit: Photographie, Graphik, Farbe, Illusionismus, Anti-Illusionismus, Repetition und Variation, maschinelle Formproduktion passend zur industriellen Vorgeschichte des Ausstellungsraums – und alles zusammen: Raumtransformation ... Keine Frage, das kann nur gut werden.

Claver, prospectively

September 1st 2012: Space and time. — Works by Martin Pfeifle are site-specific interventions in pre-existing spatial conditions, interventions that strive to re-attribute the function of the rooms and avail them to experience in a new way. But to accomplish this requires a certain structure of time: Pfeifle's works are, for the most part, temporary, playing with the time mode of the interim, the preliminary and the provisional. In terms of material, this is revealed in the rejection of the traditional sculpture ideology geared to the lasting value of the form as a victory over matter, as illustrated by using the eternal materials of stone, bronze, or steel. By contrast, Pfeifle prefers fragile and provisional do-it-yourself and bricolage materials of the kinds you find in home depot stores, pre-fabricated industrial foils and carpeting, veneers, chipboard, and Styrofoam blocks with their pre-implanted, geometrically-constructive, everyday aesthetics. In an article on Martin Pfeifle, Leni Hoffmann once aptly referred to artwork “in the time of its democratic availability and its absorption in everyday life.”

It is this time structure of Martin Pfeifle's art that causes me to write about his exhibition at the *Kunstverein Mönchengladbach MMIII*, not retrospectively, but prospectively: looking ahead, or more succinctly: with a premonition at a time when it has only been announced as a coming event. First there is the poster advertising it. On the front, a green, marbled stone with white veins (serpentine stone?), upon this are six white letters, carved out in mirror-inversion. On the back, the writing appears in reverse, stone on white, and is now clearly legible: CLAVÉR. At the lower edge there are three color fields of the same size in yellow, magenta and cyan, like the test strips used to calibrate a printing press. The stone arouses suspicion: This is not Martin Pfeifle's material, it reminds us too much of the classic modernism of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion. Is this a fake, like an adhesive foil from the hardware store that you can use to turn plywood into “marble” at any time? And CLAVÉR? Pfeifle is fond of titles that seem cut off, like abbreviations or excerpts or twisting the meaning words (“Rado”, “LIK”, “Soso”) that suggest meaning even as they deny it at the same time. I feel defeat in having to google the six letters because nothing else occurs to me except the similarity the word has with “clever”. The most striking things that come up are: Petrus Claver (1580-1654), Jesuit, missionary, patron saint of Colombia, and Victor Claver (born 1988), Spanish basketball player. The semantic field these two names open up is compelling: the sacred and the profane, past and present, high & low...

September 4th 2012: Martin Pfeifle sends me the first photos from setting up his exhibition in Mönchengladbach: it is an installation we can enter, with long strips put together using prints on paper, spread out on the wall and floor and consisting of the four elements yellow, magenta, cyan and the marbled green stone (incidentally, this is not adhesive foil, but rather a photo of a table slab. For those interested in mineralogy: opicalcite). Just think of all the things that have been put into this very colorful work: photography, graphics, paint, illusionism, anti-illusionism, repetition and variation, industrial form production in keeping with the industrial pre-history of the exhibition space - and when everything is added together: it is the transformation of space ... Clearly, this has to be good.



Claver, 2012, *MMIII Kunstverein Mönchengladbach*, Plakatdrucke / poster prints, Klebeband / tape



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Lutfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Endenich, 64 Würfel aus Neopolenschaum / 64 cubes made of Neopolene foam, je / each 50 × 50 cm, Ausgangssituation am 05. Juli 2011 / original set-up situation on 5 July 2011, ein *kunstundwohnen* Projekt der MIWO / project of MIWO *kunstundwohnen*

Andreas Denk
1959 geb. / born in Dortmund, D; Kunst- und Architekturhistoriker und -theoretiker
Studium der / Studies of Kunstgeschichte / art history, der Geschichte / history und / and des Städtebaus / urban planning in Bochum, Freiburg i. Brsg. und / and Bonn; 1987–2002 Ständiger Korrespondent von / resident correspondent for „Kunstforum International“; seit / since 2000 Chefredakteur der Zeitschrift / editor-in-chief of „der architekt“ magazine; seit / 2011 Vertretungsprofessur / acting professorship für Architekturtheorie / for architectural theory an der / at the *FH Köln*. Zahlreiche Veröffentlichungen / numerous publications und / and Ausstellungen / exhibitions zur / on Architekturtheorie / architectural theory, Architektur / architecture und / and Kunst der Gegenwart / contemporary art. lebt und arbeitet in Bonn und Berlin.

1 „Martin Pfeifle. Rado“; Hg.: MIWO Gesellschaft mbH & Co. KG, Bonn, Bonn 2011 (http://www.miwo.eu/pdf/katalog_pfeifle.pdf, letzter Zugriff am 3. September 2012).
1 *‘Martin Pfeifle. Rado’*. Published by: MIWO Gesellschaft mbH & Co., KG, Bonn, Bonn 2011 (http://miwo.eu/pdf/katalog_pfeifle.pdf, last accessed on September 3rd, 2012).

2 Vgl. zuletzt: Nauman, Francis M./Bailey, Bradley/Shahade, Jennifer: „Marcel Duchamp. The Art of Chess“, New York 2009.
2 See most recently: Nauman, Francis M./Bailey, Bradley/Shahade, Jennifer, *‘Marcel Duchamp. The Art of Chess’*, New York 2009.

3 Molderings, Herbert: „Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. Marcel Duchamp als Bildhauer“. In: *Marcel Duchamp. Respirateur*. Hg.: Kornelia von Berswordt-Wallraabe, (Kat.) *Staatliches Museum Schwerin*, 27. August bis 19. November 1995, Ostfildern 1995, S.119–144.
3 Moderlings, Herbert: ‘Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. Marcel Duchamp als Bildhauer’, in: *Marcel Duchamp. Respirateur*. Edited by Kornelia von Berswordt-Wallraabe, (Cat.) *Staatliches Museum Schwerin*, August 27th to November 19th, 1995, Ostfildern 1995, pp. 119–144.

Auf der Lichtung

Marcel Duchamps Schachspiel und Martin Pfeifles „Rado“

Gegeben sind: 64 Würfel in einer Schichtung von schwarzen und weißen Neopolen-Platten mit einer Kantenlänge von 50 mal 50 Zentimetern, eine Wiese sowie eine namen- und zahllose Gruppe von Akteuren. Zu Beginn liegen die Würfel in einer Formation von acht mal acht Kuben auf dem Rasen. Schwarze, weiße und gestreifte Flächen zeigen abwechselnd nach oben. Sobald die Akteure der Formation ansichtig werden, beginnen sie, mit spielerischem Interesse die Anordnung der Würfel zu verändern. Das sind die Spielregeln von „Rado“, das Martin Pfeifle 2011 für die Siedlung an der Luitfridstraße im Bonner Stadtteil Eendenich entwickelte.¹

1.0

Die legendäre Absage Marcel Duchamps an die Malerei und die Bildhauerei ist ein kunsthistorisch viel besprochener und oft beschworener Wendepunkt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Daß der französische Künstler ab 1922 – bis etwa 1935 – mehr Zeit mit dem „Spiel der Könige“ (und Damen) verbrachte als mit der Anfertigung oder Auswahl von Artefakten, ist jedenfalls eine feststehende Tatsache seines Lebenslaufs.² Die Beweggründe Duchamps, sich von der bild- und formgebenden Kunst, die ihm immerhin das „ready-made“, das „mixed media“, die Installation und vielleicht sogar die Performance verdankt, zu einem konzeptuellen „Denksport“ zuzuwenden, der eine künstlerische Darstellung in der vierten Dimension ermöglichte, hat Herbert Molderings kenntnisreich herausgearbeitet.³ Dabei sind zudem Mutmaßungen weiterführend, die in Duchamps Abkehr von der Malerei zum handwerklich erzeugten Objekt und vom Objekt zur Welt der Ideen einen Reflex auf Platons Ideenlehre vermuten.⁴

1.1

Platon legt im zehnten Buch seiner *Politeia* eine Hierarchie der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten fest, die sich stufenweise der göttlichen Schöpfungs idee nähern. Während der Handwerker zumindest ein Abbild der göttlichen Idee von einer Sache anfertigen kann, schafft der Maler lediglich ein Abbild eines handwerklich erzeugten Gegenstandes und ist damit vom Erfassen des „Begriffs“, den Gott zugrunde gelegt hat, am weitesten entfernt. Platon veranschaulicht diese Trias am Beispiel der begrifflichen, konkreten und bildlichen Konzeption eines Bettes: „Also diese Betten machen zusammen drei Bettgestelle: Erstens das von Natur seiende, von dem wir, denke ich, sagen würden, Gott habe es gemacht. (...) Eines aber habe der Tischler gemacht (...) und eines macht der Maler. (...) Der Maler also, der Tischler und Gott, diese drei sind also Schöpfer dreierlei Betten.“ – „Sollen wir diesen Gott also den Wesensbildner hiervon nennen oder ungefähr so? (...) Und den Tischler nicht den Werkbildner des Bettgestells? (...) Und den Maler (...) nennen wir Nachbildner dessen, was die Werkbildner verfertigen.“⁵

1.2

Insofern wäre die „künstlerische“ oder intellektuelle Entwicklung Marcel Duchamps im platonischen und im physikalischen Sinne folgerichtig.

On a Clearing

Marcel Duchamp’s Chess Game and Martin Pfeifle’s “Rado”

The given situation is: 64 cubes of layered black-and-white Neopolene tiles with an edge length measuring 50 by 50 centimeters, a lawn, as well as an unnamed and undetermined number of actors. Initially, the cubes lie on the grass in a formation of eight by eight cubes. The top surfaces alternate in black, white and stripes. As soon as the actors catch sight of the formation, with playful interest they start changing the arrangement of the cubes. Such are the game rules for “Rado”, which Martin Pfeifle developed in 2011 for the housing development at Luitfridstrasse Street in Bonn’s Eendenich quarter.¹

1.0

Marcel Duchamp’s legendary abandoning of painting and sculpture marks a turning point in 20th-century art that has been much discussed and invoked in art history. The fact that—from 1922 until around 1935—the French artist spent more time with the “game of kings” (and queens) than with making or selecting artifacts is, at any rate, firmly established in his biography.² Duchamp’s motives for taking leave of the image and form-giving art, to which after all he owes his “ready-made”, “mixed media”, installation, and perhaps even performance art, and turn instead towards a conceptual “mental exercise” that made artistic portrayal in the fourth dimension possible has been knowledgably elaborated upon by Herbert Molderings.³ But in addition, in this respect it seems fruitful if we conjecture that Duchamp’s abandoning of painting to address the handcrafted object and then his turn from the object to the world of ideas are a reflection of Plato’s ideology.⁴

1.1.

In Book X of “The Republic”, Plato asserts a hierarchy of human capacities for knowledge, which approaches the notion of divine creation step by step. Whereas the craftsman carpenter may at least create a copy of the divine idea of a thing, the painter may only create a copy of the handcrafted object and is thus, furthest away from grasping God’s basic “notion”. Plato illustrates this triad using the example of the conceptual, concrete and pictorial image of a bed: “Well then, here are three beds: one existing in nature, which is made by God, as I think that we may say... There is another which is the work of the carpenter... and the work of the painter is the third... Beds, then, are of three kinds, and there are three artists who superintend them: God, the maker of the bed, and the painter... Shall we, then, speak of Him as the natural author or maker of the bed?... And what shall we say of the carpenter—is not he also the maker of the bed?... I think, he said, that we may fairly designate him (the painter) as the imitator of that which the others make.”⁵

1.2

To this extent, Marcel Duchamp’s “artistic” or intellectual development would be logical in a Platonic and physical sense. Through the recognition that painting—including constructivist painting—is only able to reproduce time and space in a makeshift manner, Duchamp was able to



Marcel Duchamp beim Schachspiel / playing chess, photo um / ca. 1930. Aus / Taken from: Schwarz, Arturo: Marcel Duchamp, la Sposa e i Readymade, Accademia de Belle Arti di Brera, sala Napoleonica, Palazzo di Brera, May 20th – July 10th 1988, Milan 1988, S. / p. 104.



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Luitfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Eendenich

4 S. hierzu u.a.: Zaunschirm, Thomas: „Marcel Duchamps Unbekanntes Meisterwerk. Mit Beiträgen von Achim Fechtner u.a.“, Klagenfurt 1986, S. 44ff.
4 On this subject, see, among other things: Zaunschirm, Thomas, *‘Marcel Duchamp’s Unbekanntes Meisterwerk. With contributions by Achim Fechtner, et al.’* Klagenfurt 1986, pp. 44.

5 Platon, *Politeia* 597 b und d.
5 Plato, *Politeia* 597 b and d. English version found in *‘Plato, The Republic.’* Translated by Benjamin Jowett. <http://classics.mit.edu/Plato/republic.11.x.html>, accessed on September 6, 2012.



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Lutfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Endenich

6 Die zahlreichen Fotografien Duchamps, die ready-mades mit ihrem Schatten zeigen, verweisen ganz offensichtlich auf das Platonsche Höhlengleichnis, dessen moralisch-ethische Bedeutung für das Werk Duchamps m. W. nicht erschlossen ist. Vgl. zur Mehrdimensionalität der „sculpture toute faite“: Molderings, op. cit. (wie Anm. 3), S. 139ff.

6 Duchamp's numerous photographs showing the ready-mades with their shadows are obvious references to Plato's Parable of the Cave, whose moral and ethical significance for Duchamp's work, as far as I know, has never been researched. Regarding the multi-dimensionality of the "sculpture toute faite", see: Molderings, op. cit. (footnote 3), pp. 139.

7 Damit tritt in Duchamps Konzeption der Begriffe schöpfende Mensch an die Stelle des Platonschen Demiurgen.

7 With this, in Duchamp's concept, man as creator of notions takes the place of the Platonic demiurge.

8 Vgl.: Adcock, Craig: „Duchamp's Eroticism. A Mathematical Analysis“. In: Kuenzli, Rudolf E./Naumann, Francis M. (Ed.): *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge/Mass. 21990 (1987), S. 149–167.

8 See: Adcock, Craig: 'Duchamp's Eroticism. A Mathematical Analysis', in: Kuenzli, Rudolf E./Naumann, Francis M. (ed.): *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge/Mass. 1990 (1987), pp. 149–167.

Über die Erkenntnis, daß die Malerei – auch die konstruktivistische – nur behelfsmäßig in der Lage ist, Zeit und Raum abzubilden, konnte Duchamp zur Benennung und Konstruktion von ready-mades kommen, die „toute faite“ handwerklich gefertigte Gegenstände sind. Sie beanspruchen in ihrem wesenhaften Dingsein an sich Raum und Zeit und lassen sich damit gewissermaßen als Schnitte durch die vierte Dimension interpretieren.⁶ Doch erst im Schach verkörperte sich – in Duchamps fortschreitender Analyse – die höchste Ebene der Darstellbarkeit vierdimensionaler Phänomene. Die räumlich-zeitliche Konzeption des Spiels, bei der sich verändernde Verhältnisse und Beziehungen zwischen mehreren Gegenständen strategisch und konzeptuell bedacht werden können, schien ihm eine schöpfungsähnliche Konzeption jenseits von Zufällen, Fehlern und Eventualitäten zu ermöglichen, wie sie anderen, auch seinen eigenen, selbst entwickelten „kreativen Akten“ zwangsläufig innewohnen.⁷

1.3

Die planmäßige Idee, der reine Gedanke, die bloße Konzeption ließ sich im Schach soweit ideal denken, daß sogar die im Feld des Erotischen aufgehobene Grundproblematik des Marcel Duchamp eine angemessene Darstellung erfahren konnte. So ließ sich das Spiel gewissermaßen als abstrahierte und konzeptualisierte Weiterentwicklung des in Duchamps Bildern, ready-mades und seiner künstlerischen Selbstdarstellung immer wiederkehrenden Themas der Transsexualität und der Gleichzeitigkeit von erotischer Anziehung und unüberbrückbarer Distanz zwischen Mann und Frau begreifen.⁸ Duchamps Schachspiel läßt sich als kinetisches, raumzeitlich und strategisch konzipiertes Handeln interpretieren, das durch ein eindeutiges Regelwerk und eine erotische Ikonographie definiert wird: Die Möglichkeit der Handlung wird durch die Anzahl und Bedeutung der verwendbaren Elemente – 32 Spielfiguren mit vorgegebenen Bewegungsmöglichkeiten analog zu ihren Figurationen wie König, Dame oder Bauer – , den räumlichen Rahmen – ein Brett mit 64 Feldern – und einen gewissen zeitlichen Rahmen beschränkt, der durch die beim Schach verwendete Zeituhr respektive die Anzahl der im voraus planbaren Spielzüge festgelegt wird: So wird Duchamps Schachspiel zu einer erkenntnistheoretischen Bühne, auf der erotisches Theater mit einer (fast) unnahbaren Hauptdarstellerin und einem ironisch angelegten Stellvertreter geboten wird, die den Autor und Regisseur gleichzeitig darstellen.

2.0

„Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet“: Dieser Titel einer Aktion von Joseph Beuys im Jahre 1964 kennzeichnet den vielleicht vehementesten Versuch einer Überwindung des durch Duchamps radikale Setzung indirekt formulierten Endes der künstlerischen Bedeutung bildgebender Medien. Beuys formulierte mit seinem erweiterten Kunstbegriff, der schließlich in das Postulat einer „sozialen Plastik“ mündete, auch die Hoffnung auf ein Remedium gegen die erkenntnistheoretische Hilflosigkeit und die gesellschaftliche Wirkungslosigkeit des traditionellen Kunstbegriffs, die offenbar auch Duchamp umgetrieben hat. Indem der Betrachter oder Benutzer von Objekten und Installationen gleichermaßen zum Sender wie zum Empfänger von Lebensenergie

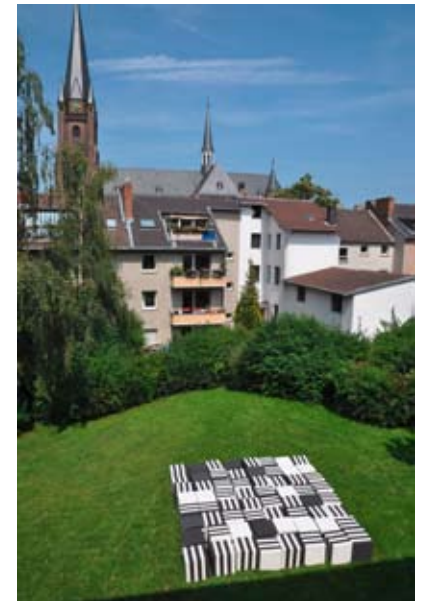
reach the definition and construction of ready-mades that are “toute faite” handcrafted objects. In their existence as things, they lay claim to time and space and thus, may be interpreted in a certain way as cutting through the fourth dimension.⁶ However, in keeping with Duchamp's continuing analysis—only chess embodies the highest level of presentable four-dimensional phenomena. The space-and-time concept of the game, where the changing conditions and relationships among several objects may be taken into strategic and conceptual consideration, seemed to him to make possible a creation-like conception beyond randomness, fallibility, and eventuality of the types inevitably inherent to other, self-developed “creative acts”, including his own.

1.3.

In chess it was possible to think the systematic idea, the pure thought, the mere conception in an ideal way to such a degree that even Marcel Duchamp's fundamental issues encapsulated in the realm of the erotic could be adequately portrayed. Thus, in a sense the game could be understood as an abstracted and conceptualized further development of the recurrent theme of trans-sexuality and the simultaneousness of erotic attraction and insurmountable distance between man and woman in Duchamp's pictures, ready-mades and his self-portrayal as an artist.⁸ Duchamp's chess game may be interpreted as a kinetic, spatial-temporal, and strategically conceived action defined by a clear set of rules and erotic iconography: The possibility of action is limited by the number and significance of the elements at one's disposal—32 chess pieces with prescribed possibilities for moving that are analogous to their figures, such as king, queen or pawn—by the spatial framework—a board with 64 squares—and by a certain temporal structure determined by the time clock used in chess and respectively, the number of moves that may be planned in advance: Thus, Duchamp's chess game becomes a sort of epistemological stage, upon which erotic theater is presented with an (almost) inapproachable main actress and an ironically construed representative that portrays both the author and director at the same time.

2.0

“The Silence of Marcel Duchamp is Overrated”: This title of a performance by Joseph Beuys in 1964 designates what is perhaps the most vehement attempt to overcome the end of the artistic importance attributed to image-giving media indirectly formulated by Duchamp's radical statement. With his expanded notion of art that ultimately culminated in the postulate of “social sculpture”, Beuys also expressed hope for a remedy against the epistemological helplessness and social ineffectiveness of the traditional concept of art that had also apparently bothered Duchamp. By attributing to the viewer or user of objects and installations the dual role of transmitter and receiver of life energy alike, Beuys established a work concept that was fundamentally contrary to the basic artistic expression that Duchamp had questioned with his avowal to chess, however. According to him, the “work” could really only come about if persons who had previously functioned as “viewers” now took part in its completion—physically, but at the very least, intellectually, by setting into motion, as it were, the energy flow of the given experimental set-up. In this way—beyond Duchamp's temporal-kinetic-plastic action—they be-



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Lutfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Endenich, 64 Würfel aus Neopolenschäum / 64 cubes made of Neopolene foam, je / each 50 × 50 cm, Ausgangssituation am 05. Juli 2011 / original set-up situation on July 5th 2011, ein *kunstundwohnen* Projekt der *MIWO* / project of *MIWO kunstundwohnen*



Blick in Marcel Duchamps Atelier / view of Marcel Duchamp's studio in / at 33 West 67th Street, mit / with ready-mades und / and Schachsituation / a chess game set-up, New York 1917/18. Aus / Taken from: Schwarz, Arturo: „Marcel Duchamp, la Sposa e i Readymade“, Accademia de Belle Arti di Brera sala Napoleonica, Palazzo di Brera, 20 May – 10 June, Milan 1988, S. / p. 94.



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Lutfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Endenich

9 Sloterdijk, Peter: „Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Ein epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie“, Frankfurt am Main 1985

9 Sloterdijk, Peter, *‘Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Ein epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie’*, Frankfurt am Main 1985.

10 Duchamp selbst hat mit seinem radikalen Freiheitsbegriff diesen Bruch in seinem Schaffen offenbar anders bewertet: „I never abandon painting for chess. (...) that is a legend. (...) Just because a man starts to paint doesn’t mean he has to go on painting. He isn’t even obliged to abandon it.“ (zit. n.: Gauss, Ulrike (Hg.): „Marcel Duchamp. Interviews and Statements“, Stuttgart 1992, S. 86, übersetzt aus: Liberman, A.: „The Artist in his Studio“, London 1960, S. 57.)

10 With his radical notion of freedom, Duchamp himself apparently regarded this break in his work differently: „...I never abandoned painting for chess. (...) Just because a man starts to paint doesn’t mean he has to go on painting. He isn’t even obliged to abandon it.“ (Quoted in: Gauss, Ulrike (ed.), *‘Marcel Duchamp. Interviews and Statements’*, Stuttgart 1992, p. 86, translated from: Liberman, A., *‘The Artist in his Studio’*, London 1960, p. 57.

11 Pfeifle erklärt den Namen „Rado“ mit dem ähnlich schichtweise komponierten Lakritzkonfekt („COLOR-RADO“) eines bekannten Bonner Süßwarenherstellers.

11 Pfeifle explains the name “Rado” with the similarly layered licorice confection (“COLOR-RADO”) made by a well-known Bonn confectionery manufacturer.

werden sollte, stellte Beuys jedoch dem künstlerischen Ausdruck, den Duchamp mit seinem Schachbekenntnis grundsätzlich in Frage stellte, einen grundsätzlich anderen Werkbegriff entgegen. Ihm folgend, konnte das „Werk“ eigentlich erst dann entstehen, wenn die bisher als „Betrachter“ aufgetretenen Personen sich – körperlich, zumindest aber geistig – an seiner Fertigstellung beteiligten, indem sie gewissermaßen den Energiefluß der gegebenen Versuchsanordnung in Gang setzten. Insofern wurden sie – jenseits der zeitlich-kinetisch-plastischen Handlung Duchamps – zu Akteuren in einem chemisch-physikalischen Experiment, dessen die Psychologie begründende Erfindung in revolutionären Zeiten Peter Sloterdijk beschrieben hat.⁹

3.0

Martin Pfeifle hat – dreißig Jahre später – mit Rado einen anderen Weg der Auseinandersetzung mit Duchamps vermeintlich apodiktischem „Schlußstrich“ gesucht.¹⁰ Rado ist einerseits eine spielerische, vielleicht eine ironische Paraphrase auf das Schachspiel von Marcel Duchamp, andererseits aber auch eine ernsthafte Versuchsanordnung, die eine gewisse Nähe zu den partizipativen Versuchen von Joseph Beuys besitzt. Dabei hat Pfeifle jedoch sowohl Duchamps Konzeptualisierung und Ikonographie wie auch Beuys’ Spiritualisierung vermieden. Vielmehr hat er die fixen Regeln des Schachs aus den Angeln gehoben, ja, umgekehrt, indem er die im Schach eindeutig definierte hierarchische Beziehung zwischen Spieler, Spielfeld und Figuren aufgehoben hat und damit eine beständige Veränderung des Spiels und seiner Regeln ermöglicht. Die 64 schwarz-weiß gestreiften Kuben entsprechen zwar den acht mal acht Feldern eines Schachbretts, doch sind sie transportabel und in völlig unterschiedlicher Weise wieder zusammenzufügen.¹¹ Zugleich wird die Grenze zwischen Spielern und Figuren aufgehoben, so daß sich die durch Rado bewirkte Szenerie als Schachspiel mit lebendigen Akteuren zeigt, die letztlich ihr gegebenes Spielfeld demontieren und in immer neue Konstellationen versetzen.

3.1

Im Gegensatz zu den festgelegten, codierten Verhaltensmustern von Spielern und Figuren beim Schach besitzt „Rado“ also nicht-hierarchische und anarchische Elemente. Die Spieler oder Akteure, die sich der Kuben, also des „Spielfelds“ bemächtigen, indem sie es umstellen und zu völlig anderen Konfigurationen umbauen, sind genauso „Figuren“ im Spiel, weil sie beständig in und mit der gerade neu entstandenen oder entstehenden Installation interagieren. Andersherum werden die „Figuren“, die auf dem dreidimensionalen Spielfeld handeln, immer wieder zu Spielern, indem sie die Kuben vorsätzlich, planmäßig und strategisch weitsichtig in neuen Konstellationen arrangieren. Auf diese Weise wechseln „Spieler“ wie „Figuren“ zu jedem Zeitpunkt ihre Rolle und nehmen die jeweils andere an. Dabei verändern sich mit jedem Eingriff in das „Spielfeld“ die „Spielregeln“. Jede neue Konstellation ermöglicht ein anderes Spiel mit neuen Regeln, jede gegebene Spielsituation kann jederzeit durch einen oder mehrere Spieler „über den Haufen geworfen“ werden.

came actors in a chemical and physical experiment, the conception of which laid the foundations of psychology in revolutionary times, as described by Peter Sloterdijk.⁹

3.0

Thirty years later—with “Rado”, Martin Pfeifle has sought out another path for grappling with Duchamp’s purportedly apodictic “clean break”.¹⁰ On the one hand, “Rado” is a playful, perhaps also ironic, paraphrase of Marcel Duchamp’s chess game, but on the other hand, it is also a serious experimental set-up, displaying a certain proximity to the participatory attempts of Joseph Beuys. But in his work, Pfeifle has equally avoided Duchamp’s conceptualization and iconography as well as Beuys’s spiritualization. By contrast, he has unhinged the fixed rules of chess, and even turned them upside down by doing away with chess’s clearly defined hierarchical relationship between the players, playing field, and figures, thus making possible a perpetual change of the game and its rules. The 64 black-and-white striped cubes do correspond to the eight by eight squares of the chessboard, but they may be shifted around and assembled in a completely different manner.¹¹ At the same time, the boundary between the players and game figures is dissolved so that the scene created by “Rado” reveals itself to be like a chess game with live actors, who ultimately deconstruct their given playing field and create ever new constellations.

3.1.

Unlike the prescribed, coded behavior patterns of players and figures in chess, “Rado” thus displays non-hierarchical and anarchical elements. The players or actors that seize the cubes, i.e. the “playing field”, by changing it and converting it to completely other configurations, are likewise “figures” in the game because they constantly interact in and with the installation that has only just come about or is in the process of coming about. Vice versa, the “figures” that act on the three-dimensional playing field keep becoming players over and over again because they rearrange the cubes deliberately, systematically, and with strategic foresight into new constellations. In this manner, the “players” as well as the “figures” may change their role at any time and assume the respective role of the other. In doing so, the “rules of the game” change with each intervention in the “playing field”. Each new constellation makes another game possible with new rules. Each given game situation may be “overturned” at any time by one or more of the players.

3.2.

In all of this, depending on the specific game situation, conflict resolutions and group formations must be negotiated. The formation of teams that work together and rival groups is possible and probable, as has been proven up to now since “Rado” was inaugurated.¹² At any point in time, it is possible to create a new organizational form (relating to the type and manner of if and how the players organize) and a new organizational goal (the figure that the players set up or destroy). In doing so—unlike with chess—both premeditated action and chance play an equally significant role: The number of cubes and their possible position-



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Lutfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Endenich



Marcel Duchamp, Plakat für die / poster for the französische Schachmeisterschaft 1925 / French Chess Championship in 1925. Aus / Taken from: Marcel Duchamp. Respirateur. Hg. / Edited by: Kornelia von Berswordt-Wallrabe, (Kat. / cat.) Staatliches Museum Schwerin, 27. August bis 19. November / August 27th to November 19th 1995, Ostfildern 1995, S. / p. 65.

12 See ‘Martin Pfeifle. Rado’ (as in footnote 1).



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Lutfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Endenich

3.2

Dabei können und müssen je nach Spielsituation Konfliktlösungen und Gruppierungsformen ausgehandelt werden. Die Bildung von gemeinsam arbeitenden Teams und rivalisierenden Gruppen ist möglich und wahrscheinlich, wie sich seit der Ingebrauchnahme von Rado bis heute erwiesen hat.¹² Zu jedem Zeitpunkt ist eine neue Organisationsform möglich (die Art und Weise, ob und wie sich die Spieler organisieren) und ein neues Organisationsziel (die Figur, die die Spieler errichten oder zerstören). Dabei spielen – anders als beim Schach – Plan und Zufall eine gleich große Rolle: Die Kubenanzahl und ihre mögliche Positionierung im Raum der Siedlung erlaubt unendlich viele Möglichkeiten. Die Zahl der erprobten Möglichkeiten und die Dauer des Experiments liegt allein im Bereich der Anzahl, der Phantasie und des Interesses der Spieler/Akteure und ihrer Intensität.

3.3

Die Wahrscheinlichkeit, daß es bei den im Laufe der Zeit sich ergebenden Würfelkombinationen jemals wieder zur schachbrettartigen Ausgangssituation von Pfeifles „Rado“ kommt, ist gering. Die Wahrscheinlichkeit, daß sich über das Spiel mit Rado immer wieder neue Konstellationen und damit immer wieder neue und andersartige Beziehungen zwischen „Spielern“ ergeben, ist hoch: Martin Pfeifles kluge Paraphrase auf die künstlerische Setzung Marcel Duchamps enthüllt vielleicht weniger eine schöpferähnliche konzeptuelle Fähigkeit des Menschen als vielmehr seine Möglichkeit zur Selbstverantwortung und Selbstorganisation. Insofern hat Rado auf leichte, vielleicht in der Konsequenz sogar unerwartete Weise die Funktion einer „sozialen Plastik“ bekommen und damit eine Wirkungsweise der zeitgenössischen Kunst enthüllt, die sich der phänomenologischen Beurteilung anhand von Platons Ideenlehre und der Frage nach der Darstellbarkeit mehrdimensionaler Verhältnisse längst entzogen hat. Mit dem Wirkungsprinzip von „Rado“ ermöglicht der Künstler zwei wesentliche Elemente menschlichen Handelns – und beantwortet damit die Frage nach der raumzeitlichen Dimension des Lebens auf andere Weise als der egozentrische Ansatz Duchamps es vermochte. Dennoch: Das Postulat der Freiheit des Handelns, das Martin Pfeifle hier formuliert hat, keuzt sich – auf einer höheren Ebene – mit der Ideenwelt Marcel Duchamps, der in der Freiheit des Denkens den höchstmöglichen Ausdruck des Menschseins fand.

ing in the space of the housing development allow for an endless number of possibilities. The number of possibilities that may be tried out and the duration of the experiment are only limited by the number, fantasy and the interest of the players/actors and their intensity.

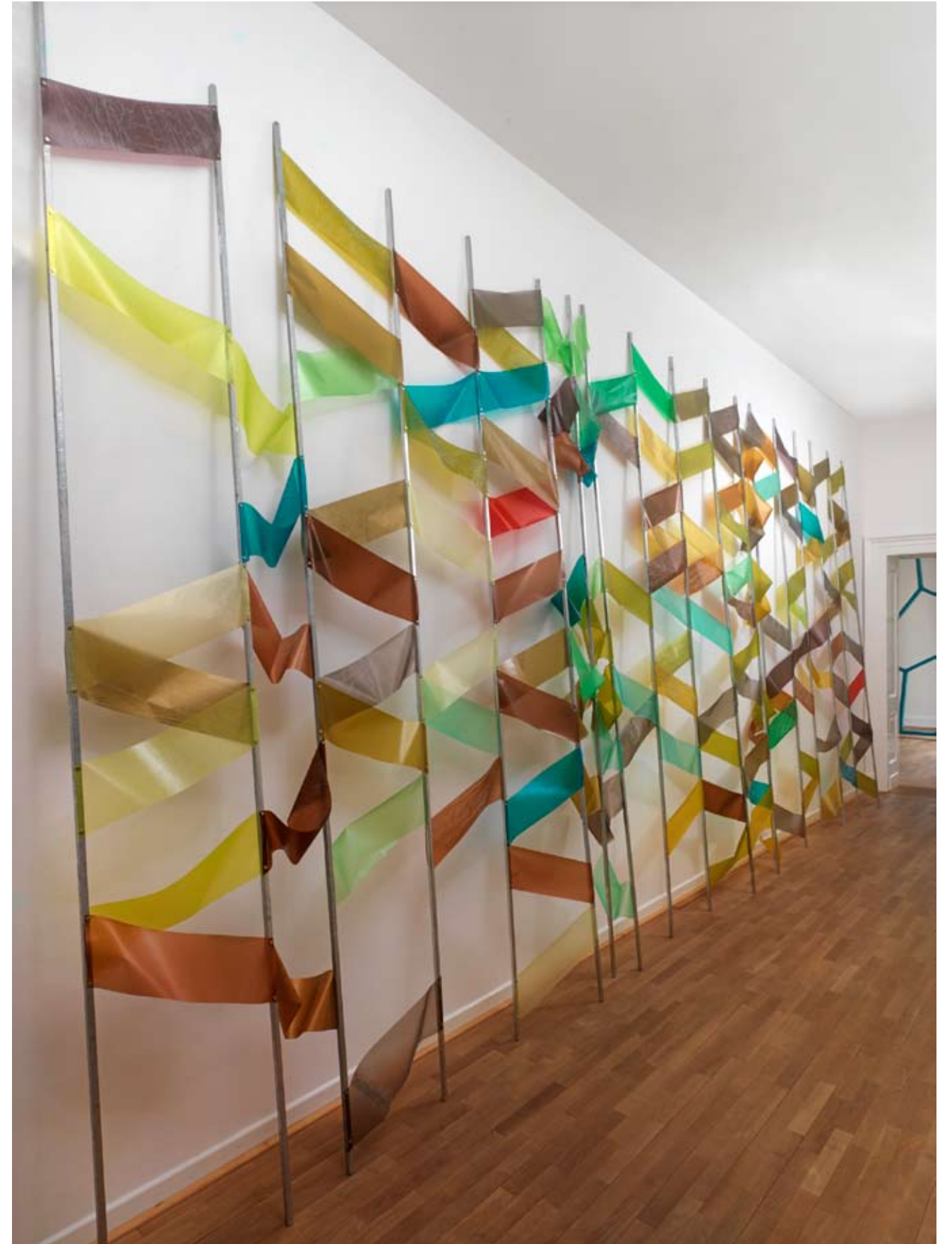
3.3.

The likelihood that in Pfeifle's "Rado", the cube combinations that result over the course of time could ever again revert to the original chessboard type situation is small. The probability that, via the game with "Rado", ever new constellations and thus, ever new and different relationships among the "players" come about, is high: Martin Pfeifle's intelligent paraphrase of Marcel Duchamp's artistic placement reveals perhaps less of man's creator-like conceptual ability than rather his capabilities for self-responsibility and self-organization. In that respect, "Rado" has in an easy, perhaps ultimately unexpected, fashion assumed the function of "social sculpture", and thus, revealed a mode of operation of contemporary art that has long since evaded phenomenological assessment according to Plato's theory of ideas and the question concerning whether and how multi-dimensional conditions may be portrayed. Using the effects of "Rado", the artist makes two essential elements of human action possible—and answers with this the question concerning the space-and-time dimension of life in a way that is different from Duchamp's egocentric approach. And yet: The postulate of the freedom of action, which Martin Pfeifle has formulated here, intersects—on a higher level—with the world of Marcel Duchamp's ideas, which found their highest expression of the human condition in the freedom of thought.



Martin Pfeifle, *Rado*, 2011, Wohnquartier Lutfridstrasse / Residential Quarter, Bonn-Endenich, aufgenommen im Sommer 2012 / photo taken summer 2012

12 S. „Martin Pfeifle. Rado“ (wie Anm. 1)



enka, 2012, verzinkter Stahl / galvanized steel, Folie / film, Magnete / magnets, 300 x 600 x 30 cm



enka, 2012, verzinkter Stahl / galvanized steel, Folie / film, Magnete / magnets, 300 × 600 × 30 cm



enka, 2012, verzinkter Stahl / galvanized steel, Folie / film, Magnete / magnets, 300 x 600 x 30 cm



Von links nach rechts / from left to right:
RIZA, 2012, Holzlatten / wooden laths,
 Lackfolie / lacquer film, 310 × 354 × 90 cm
FREY, 2012, Aluminiumklebeband / alumi-
 num tape, Seil / rope, Styrodur / Styrodur,
 MDF-Platte / medium-density fiberboard,
 Durchmesser / diameter 180 cm



RIZA, 2012, Holzlatten / wooden laths,
Lackfolie / lacquer film, 310 x 354 x 90 cm



FREY, 2012, Aluminiumklebeband / aluminum tape, Seil / rope, Styrodur / Styrodur, MDF-Platte / medium-density fiberboard, Durchmesser / diameter 180 cm



toon 1–9, 2012, Folie / film, Farbe / paint,
Karton / cardboard, Rahmen / frame,
44,4 × 32,2 cm, neunteilige Unikatserie /
nine-part series of unique pieces, Ausstell-
ungssituation / exhibition view in der / at
the *kunstgaleriebonn*



Martin Pfeifle in seinem Atelier / in his studio

Biographie / Biography

Martin Pfeifle

1975

geboren / born in Stuttgart, D

1998 – 2004

Studium / Studies an der / at the *Kunstakademie Düsseldorf* bei / with Prof. Tony Cragg und / and Prof. Hubert Kiecol

2004

Meisterschüler von / master student of Prof. Hubert Kiecol
Wilhelm Lehmbruck Stipendium der / scholarship Stadt Duisburg
Stipendium der / scholarship *Metro-Stiftung Skulpturenpark*

2007

Schloss Ringenberg, Stipendium des Landes NRW / scholarship of the state of NRW

Förderpreis für bildende Kunst der Landeshauptstadt / fellowship in fine arts of the state capital Düsseldorf 2007

2009

Arbeitsstipendium / work scholarship des / of the *Kunstfonds Bonn e.V.*
Arbeitsstipendium der / work scholarship of the *Kunststiftung Baden-Württemberg*

Förderpreis des Landes / fellowship of the state of Nordrhein-Westfalen 2009 – 2010

Vertretungsprofessur an der / substitute professorship at the *Kunstakademie Karlsruhe*

2010

Aufenthaltsstipendium / residence scholarship *Villa Romana*

lebt und arbeitet / lives and works in Düsseldorf.



GELBORANGE, 2011, *Kunstverein Bochum*, gelbe und orangefarbene Lackfolie / yellow and orange lacquer film, Holz / wood



Rado, 2011, *kunstgaleriebonn*, Plakatdrucke / poster prints, Würfel aus Neopolschaum / Neopolene cubes



flexy, 2010, mit / with C. Westermeier, Parkhaus im Malkastenpark, Düsseldorf, verschiedene Materialien / various materials



ROTEMARTHA, 2010, Kunst aus NRW, *ehemaligen Reichsabtei Kornelimünster*, Lackfolie in 6 Rottönen / lacquer film in 6 shades of red

Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions

2012

„CLAVIER“, *MMIII Kunstverein Mönchengladbach e. V.*, Mönchengladbach

„RIZA“, *kunstgaleriebonn*

2011

„LIK“, mit Jutta Bünnagel, *Jagla Ausstellungsraum*, Köln

„Rado“, *kunstgaleriebonn*, Präsentation des Außenraumprojekts, Bonn

„GELBORANGE“, *Kunstverein Bochum*, *Haus Kernade*, Bochum

„GSKrst“, *Gesellschaft für streitorientierte Kulturforschung*, Düsseldorf

„Rado“, Außenraumprojekt, ein *kunstundwohnen*-Projekt der *MiWo Bonn*

„lost pic“, mit Markus Merkle, *Galerie Gudrun Fuckner*, Ludwigsburg

2010

„flexy“, mit Christoph Westermeier, *Parkhaus im Malkastenpark*, Düsseldorf

ROTEMARTHA / „ichoderduoderichoderdu Gereon Krebber – Martin Pfeifle, Förderpreisträger für Bildende Kunst NRW“, *ehemalige Reichsabtei Aachen-Kornelimünster*

„KIWI“, *Goethe-Institut Rom*, I

SOSO / „The Chain“, *MAP*, Düsseldorf

„St. Konrad“, *Kunststiftung Baden-Württemberg*, Stuttgart

2009

„Hemma“, *PIT*, Ausstellungsprojekt von Linda Arts, *Argument*, Tilburg, NL

„Martin Pfeifle – Isidor“, *Museum Goch*

„LELA“, *Kunsthau Erfurt*

„et voilà“, *Peter Krell*, Düsseldorf

2007

Gold / „Förderpreis der Landeshauptstadt Düsseldorf 2007, Monika Stricker – Martin Pfeifle“, *Kunstraum Düsseldorf*

„Schluss damit! Jetzt!“, mit Seb Koberstädt, *initialraum*, Münster

„box junction“, *Speicher U75*, Düsseldorf

„LOBBY“, mit Joung-en Huh, *Laden/Gedan im Künstlerverein Malkasten*, Düsseldorf

2006

„MITNIX“, *Konsortium*, Düsseldorf

„arst“, *Mintrop 11*, Düsseldorf

„Wand for Paul Smith“, mit Christoph Westermeier, *Hafenküche*, Multi-medienprojekt von Anny und Sibel Öztürk, Offenbach

2005

„erap“, *Galerie Asim Chughtai*, Berlin

„Ponta Mousson“, *Marks Blond Projekte*, Bern, CH

„Wir sind da wo oben ist“, mit Seb Koberstädt, *raum500*, München

2004

„First Try“, *Skateshop*, Heidenheim

„real trucks drive over everything“, mit Seb Koberstädt, *Galerie Kränzle*, Göppingen

2002

„Clydesdale Bank“, *Ausstellungsraum Binterimstraße*, Düsseldorf

„Leger und Trager“, mit Seb Koberstädt, *KAP Ausstellungsraum*, Düsseldorf



SOSO, 2010, *MAP*, Düsseldorf, Teppich / carpet, Latten / laths, Leuchtstoffröhren / fluorescent tubes, Kabel / cables, Schrauben / screws



KIWI, 2010, *Goethe-Institut Rom*, I, farbige Lackfolie / colored lacquer film



Wand for Paul Smith, 2006, *Hafenküche*, Offenbach, vorgefundene Rigipswand / pre-existing drywall, schwarze Farbe / black paint



erap, 2005, *Galerie Asim Chughtai*, Berlin, Sperrholz / plywood, weiße Wandfarbe / white wall paint

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions



radial, 2011, *Kunstverein Pforzheim*, Metall / metal, Leuchtstoffröhren / fluorescent tubes, Kabel / cables



Flitter, 2010, *CAMeC*, La Spezia, I, Goldkarton / gold cardboard, Nägel / nails



mila, 2011, *Kunstverein Gelsenkirchen*, Holzlatten / laths, Teppich / carpet, Leuchtstoffröhren / fluorescent tubes

2012

„Goldrausch: Gold in der Gegenwartskunst“, (ab 18. Oktober), *Kunsthalle Nürnberg*

2011

„third transition zone, 50 Jahre Reuchlinhaus – die Architektur von Manfred Lehbruck im Dialog mit Wilhelm Lehbruck und Wolfgang Flad und Martin Pfeifle“, *Kunstverein Pforzheim*

mila / „Raumbilder Bildräume“, *Kunstverein Gelsenkirchen*

„salon noir“, mit Christoph Westermeier, Projekt von Anny und Sibel Öztürk, *Atelier Frankfurt*

fluocopy / „Zwischen Räumen“, *Kunstverein Göttingen*

Gina / „Sunbeam in the Glasshouse“, im ehem. Amerikanischen Generalkonsulat, 701 e.V., Düsseldorf

fluocopy / „modesty“, *Bäckerstr.4*, Wien, A

2010

lucido / „Neues Rheinland. Die postironische Generation“, *Museum Morsbroich*, Leverkusen

BLAUEMARTHA / „All my favourite Artists, Stipendiaten der Kunststiftung Baden-Württemberg“, *Kunstbezirk im Gustav Siegle Haus*, Stuttgart

HAW Pavillon / „Alloro, Villa Romana Preisträger 2009/2010“, *Haus am Waldsee*, Berlin

box112% / „B1/A40 Die Schönheit der großen Straße“, *MAP*, *RUHR2010*, Bochum

„Katalog 1.2“, Projekt von Thyra Schmidt, Hannes Norberg und Tobias Hantmann, *Künstlerhaus Sootbörn*, Hamburg

Flitter / „Sempre un inizio, 105 Jahre Villa Romana“, *CAMeC*, La Spezia, I

BAIBAMove / „step in switch over“, Ausstellungsprojekt von Joung-en Huh / Michalis Nicolaides, *Kunstraum Düsseldorf*

„Düsseldorf“, *Galerie im Regierungsviertel / Forgotten Bar Project*, Berlin

SLASH 2010 / „Die Villa Romana Preisträger 2010“, *Villa Romana*, Florenz, I

2009

BAIBA / „Hector Kunstpreis“, *Kunsthalle Mannheim*

Notker / „Public Garden-Public Generation“, *MAP Markus Ambach*

„Projekte“, *Neuer Aachener Kunstverein*, Aachen

cutoutalbers / „Aufriss“, *LWL-Landesmuseum Münster*

2008

High Beam / „High Beam“, Ausstellungsprojekt von Stephan Machac, Düsseldorf

thesplash, *Culture Coup/DIMITRIA Festival*, Aristoteles Platz, Thessaloniki, GR

Pfeifle für Minibar / „parcours interdit“, *MAP*, *Malkasten*, Düsseldorf

„REINRAUS“, Ringel/Garage, *CAMP* Ausstellungsprojekt von Erika Hock, Düsseldorf

2007

NORMA / „Schloßstraße, Stipendiatenausstellung 2007 im Schloß Ringenberg“, Hamminkeln

„et voilà“, *Galerie Vera Gliem*, Köln

Supermag / „Steps & Stairs“, *Museum Het Valkhof*, Nijmegen, NL

Wandschrank für M / „Triple M“, temporärer Ausstellungsraum, Düsseldorf

„about:blank“, *Galerie Konrad Fischer*, Düsseldorf

2006

cafe aroma / „End of Season“, *Wilhelm Lehbruck Museum*, Duisburg

force domani / „Metaphysics of Youth“, *ARTENOVA-FUORIUSO*, Pescara, I

„CASA MIA“, *Laden*, Düsseldorf

2005

„Wir bei HKM, Lehbruckstipendiaten“, *Hüttenwerk Krupp Mannesmann*, Duisburg

„dancing amateur“, *2. Berliner Kunstsalon*, Berlin

„Zimmerschlacht“, *Wilfried von Gunten*, Thun, CH

„Friends and Lovers“, *Laden*, Düsseldorf

2004

ZIK ZAK / „Space Camp“, Ausstellungsprojekt von Robert Barta, Prag, CZ

Megastruktur / „transfers: No1“, *Maschinenhalle Essen*

2003

„Time is flying in your company“, Ausstellungsprojekt von Leni Hoffmann, Bremerhaven

„Willkommen!“, *Kunstverein Schorndorf*

She gave her soul to the devil and bought her flat by the sea, *Projekttraum Galerie Christa Schübbe*, Düsseldorf

„Makitamädchen“, *Syrius*, Düsseldorf

2002

„Sultan Sweets“, Zugweg, temporärer Ausstellungsraum, Köln

„Interzone DII“, *Galerie Interdruck*, Leipzig

ROZ / „Platz da!“, *Projekt Worringer Platz*, Düsseldorf

„In New York gibt's nur Rapper“, *Mintrop 11*, Düsseldorf

2001

„Wir haben es verpasst Nichts zu sagen“, *SLY*, temporärer Ausstellungsraum, Düsseldorf

2000

„Die Nachbarn gaffen“, *Bittweg*, temporärer Ausstellungsraum, Düsseldorf



thesplash, 2008, Thessaloniki, GR, Teppich / carpet, Klebeband / tape



SUPERMAG, 2007, *Museum Het Valkhof*, Nijmegen, NL, Teppich / carpet, Holz / wood, Leuchtstoffröhren / fluorescent tubes, Kabel / cables



ZIK ZAK, 2004, Prag / Prague, CZ, Gipskarton gefaltet / folded plasterboard dry-wall, Holzkonstruktion / wood construction



Die Nachbarn gaffen, 2000, Düsseldorf, Gipskarton / plasterboard drywall, Betonlack / concrete paint, Wandfarbe / wall paint, Leuchtstoffröhren, fluorescent tubes

Ausgewählte Literatur / Selected Bibliography



Gina, 2011, 701 e.V., Düsseldorf, Holzkonstruktion / wood construction, Schwarzdruck auf Neonpapier / black print on neon paper



Lux, muro, 2011, Galerie Gudrun Fuckner, Ludwigsburg, Leuchtstoffröhren / fluorescent tubes, Holzlatten / laths; Silberlack auf Pergamentpapier / silver lacquer on parchment paper, Metallösen / metal grommets



SLASH, 2010, Villa Romana, Florenz / Florence, I, Folie / film, Lack / lacquer, Kabelbinder / cable ties

2011
 "work with space," S. 274 – 280, Interview, *Vision Magazine*, Beijing, CHN
 "Sunbeam in the Glasshouse" (Ausst.-Kat. / exh. cat.), S. 48 – 51, 701e.V., Julia Ritterskamp (Hg. / Ed.), Düsseldorf
 Martin Pfeifle Rado, Reihe *kunstundwohnen*, MIWO Bonn (Hg. / Ed.), Bonn
 Kwon, Liz, „art and space,“ in: BoB, *The International Magazine of Space Design*, S.132 – 137, Jung Heungchae (Hg. / Ed.), Seoul, KOR
 Ritterskamp, Julia, „Martin Pfeifle“, in: „Rising – Young Artists to Keep an Eye on“, S. 300 – 303, Olaf Salié (Hg. / Ed.), Köln
 Ambach, Markus, „Pfeifle for Minibar“, in: *parcours interdit* (Ausst.-Kat. / exh. cat.), S. 98 – 103, Markus Ambach und *Künstlerverein Malkasten* (Hg. / Ed.), Düsseldorf
 „24pages“, *Künstler Zeitungsedition*, Manuel Burgener (Hg. / Ed.), Schimpf, Simone, „lost pic: Markus Merkle – Martin Pfeifle“, Leporello zur Ausstellung / leporello of the exhibition, *Galerie Gudrun Fuckner*, Ludwigsburg
 Villa Romana Reader, digital, Angelika Stepken (Hg. / Ed.), Florenz
 Licht, Mathew, „Villa Romana Preisträger 2010: Sebastian Dacey, Anna Möller, Martin Pfeifle, Anna Heidenhain“, S. 69 – 99, Villa Romana / Angelika Stepken (Hg. / Ed.), Berlin
 Konsortium 2004 – 2010, Sebastian Freytag, Guido Münch, Lars Breuer (Hg. / Ed.), Berlin
 2010
 Schmidt, Sabine Maria, „Real Trucks Drive Over Everything“, in: *Neues Rheinland: Die postironische Generation* (Ausst.-Kat. / exh. cat.), S. 161 – 166, Markus Heinzelmann, Stefanie Kreuzer (Hg. / Ed.), *Museum Morsbroich*, Leverkusen
 Ambach, Markus, „Box112%“, in: B1/A40: Die Schönheit der großen Straße, S. 298 – 303, *MAP Markus Ambach Projekte* (Hg. / Ed.), Berlin
 Staging space: scenic interiors and spatial experiences, S. 197, 226, Lukas Feireiss und Robert Klanten (Hg. / Ed.), Berlin
 2009
 Köllhofer, Thomas, „Fläche gegen Raum“, in: Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Sandra Kuhne, Regine Müller-Waldeck, Martin Pfeifle, Martin Wöhr, Hector Förderpreis 2009, (Ausst.-Kat. / exh. cat.), S. 48 – 59, Ulrike Lorenz (Hg. / Ed.), *Kunsthalle Mannheim*
 Jahrbuch 2009 Stipendiaten der Kunststiftung Baden-Württemberg, Petra von Olschowski (Hg. / Ed.), Stuttgart
 „Kultur in NRW: Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für junge Künstlerinnen und Künstler 2009“, Der Ministerpräsident des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg. / Ed.), Düsseldorf
 „Aufriss: Wir konstruieren und konstruieren, weil Intuition noch immer eine gute Sache ist“, (Ausst.-Kat. / exh. cat.), Marcel Schumacher, Hermann Arnhold (Hg. / Ed.), *LWL-Landesmuseum Münster*
 Bott, Gudrun, „Gilt die Schwerkraft auch für den großen Wurf?“, in: „Martin Pfeifle: Isidor“, (Ausst.-Kat. / exh. cat.), Stephan Mann (Hg. / Ed.), *Museum Goch*
 Fürnkäs, Philipp, „Imaginäre und imaginierte Räume – Martin Pfeifles Arbeiten im Spiegel der Fotografie“, in: Martin Pfeifle: Isidor, (Ausst.-Kat. / exh. cat.), Stephan Mann (Hg. / Ed.), Museum Goch
 2007
 Voets Michael, „Go for Gold - der Schein trügt nicht, Förderpreis der

Landeshauptstadt Düsseldorf“, Heft zur Ausstellung / booklet of the exhibition, *Kunstraum Düsseldorf* (Hg. / Ed.), Düsseldorf
 Bott, Gudrun, „Martin Pfeifle“, in: „Stipendiaten und Projekt 2007 Schloss Ringenberg“, Stadt Hamminkeln und *Derik-Baegert-Gesellschaft e.V.* (Hg. / Ed.), Hamminkeln
 2006
 Pisano, Hortense, „Es ist nicht gerade, wenn es gebogen ist“, in: „End of Season: Yukako Ando, Ulrich Genth, Christina Griebel, Martin Pfeifle. Wilhelm Lehbruck Stipendiaten der Stadt Duisburg 2004/2006“ (Ausst.-Kat. / exh. cat.), S. 52 – 71, Sabine Maria Schmidt (Hg. / Ed.), *Wilhelm Lehbruck Museum*, Duisburg
 „Arte Nova-Fuori Uso: Metaphysics of Youth“, (Ausst.-Kat. / exh. cat.), Cesare Manzo, Luigi Fassi, Irina Zucca Alessandrelli (Hg. / Ed.), Pescara
 2005
 Hoffmann, Leni, „Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern. Nach dem Inhalt nix wie raus ins Paradies“, in: „Compilation II: Anja Ciupka, Christian Forsen, Lucy Harvey, Seb Koberstädt, Robert Kraiss, Rosilene Ludovico, Martin Pfeifle, Constantin Wallhäuser“ (Ausst.-Kat. / exh. cat.), S. 94 – 104, *Kunsthalle Düsseldorf* (Hg. / Ed.), Düsseldorf
 2004
 „transfers: No1“ (Ausst.-Kat. / exh. cat.), Alfred Hartig (Hg. / Ed.), *Maschinenhalle Essen*
 „Time is flying in your company“: Leporello zum Ausstellungsprojekt / folder of the exhibition project von / of Leni Hoffmann, Bremerhaven
 2003
 „She gave her soul to the devil and bought her flat by the sea: Rosilene Ludovico, Andreas Wellen, Martin Pfeifle, Takeshi Makishima, Seb Koberstädt“, Heft zur Ausstellung / booklet of the exhibition, *Projektraum der Galerie Christa Schübbe*, Düsseldorf



lucido, 2010, Museum Morsbroich, Leverkusen, Holzlatten / wooden slats, Hochglanzfolien / high-sheen foil



BAIBA, 2009, Kunsthalle Mannheim, Laten / slats, Silberfolie / silver film foil, Leuchtstoffröhren / fluorescent tubes, Kabel / cables



Isidor, 2009, Museum Goch, grüner Teppich / green carpet, Holzlatten / wooden slats, Kabelbinder / cable ties, Leuchtstoffröhren / fluorescent tubes, Kabel / cables



GOLD, 2007, Kunstraum Düsseldorf, 39 Blatt Chromoluxkarton gold, geknickt / 39 sheets of Chromolux cardboard, gold, folded

Impressum / Imprint

Martin Pfeifle. RIZA

Dieses Buch ist erschienen anlässlich der Ausstellung „Martin Pfeifle. RIZA“ in der kunstgaleriebonn, 31. August bis 12. Oktober 2012.

This book has been published on the occasion of the exhibition “Martin Pfeifle. RIZA” at kunstgaleriebonn, August 31st until October 12th, 2012.

Herausgeber / Editors: Gisela Clement und / and Michael Schneider
kunstgaleriebonn

Villa Faupel, Lotharstraße 106, D-53115 Bonn

www.kunstgaleriebonn.de

Redaktion / Editor: Christoph Jaschke, Assistenz / Editorial Assistant:
Silke Hildebrandt

Alle Übersetzungen ins Englische / All other translations into English:
Elizabeth Volk

Gestaltung und Satz / Design: USARCH, Christopher Schriener

Photographien / Photographs: Gisela Clement (S. / p. 68a); Christoph Jaschke (S. / pp. 40b, 43b, 45); Achim Kukulies (S. / pp. 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 32/33, 34, 35, 49, 50/51, 52/53, 54/55, 56/57, 59, 60/61, Schutzumschlag / book jacket); Martin Pfeifle (S. / pp. 24/25, 26–31, 36/37, 41a, 40a, 41b, 42, 64a, 64b, 64c, 64d, 65a, 65b, 65c, 65d, 66a, 66b, 66c, 66d, 67a, 67b, 67c, 67d, 68b, 68c, 69b, 69c, 69d, 70, 71); Brigitta Sigfridson (S. / p. 43a); Christoph Westermeier (S. / p. 69a)

Druck / Print: Ph. Reinheimer GmbH Druckerei, Darmstadt
Printed in Germany

© 2012 Weidle Verlag und Autoren

Weidle Verlag, Beethovenplatz 4, D-53115 Bonn

www.weidle-verlag.de

1. Auflage / 1st edition

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

ISBN 978-3-938803-53-0.

Die Deutsche Bibliothek CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei Der Deutschen Nationalbibliothek erhältlich.

Als Edition der kunstgaleriebonn im Weidle Verlag bereits erschienen

Max Cole. Quintessence over Time, Bonn 2011

Werner Haypeter. Kraftfelder, Bonn 2011

Tim Trantenroth. Subjektive Gewißheit, Bonn 2011

Peter Tollens. Transit, Bonn 2011

Erwin Bechtold. Ventana, Bonn 2011

Maßnahmen, Bonn 2012

John Zinsser. New York Paintings, Bonn 2012

Papier / Paper II, Bonn 2012