INSTALLATIONS
INSTALLATIONEN

MERJA HERZOG-HELLSTÉN

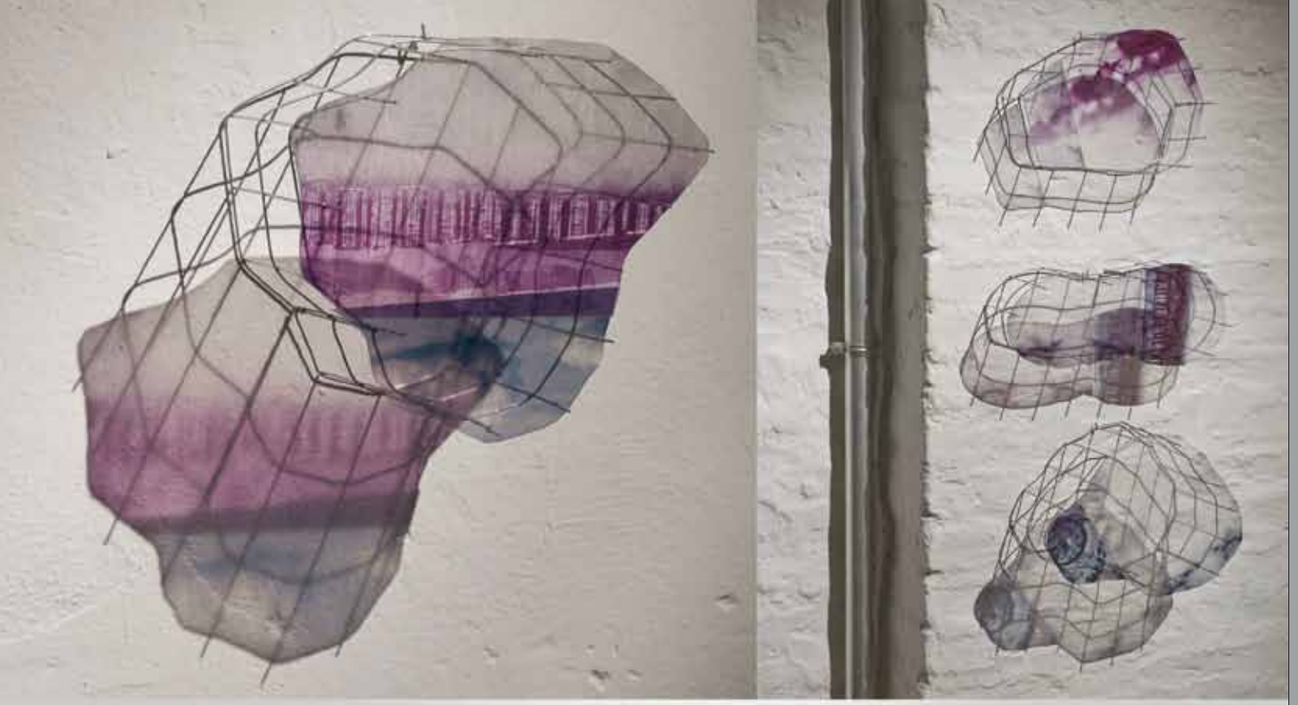
FROZEN FLASHES

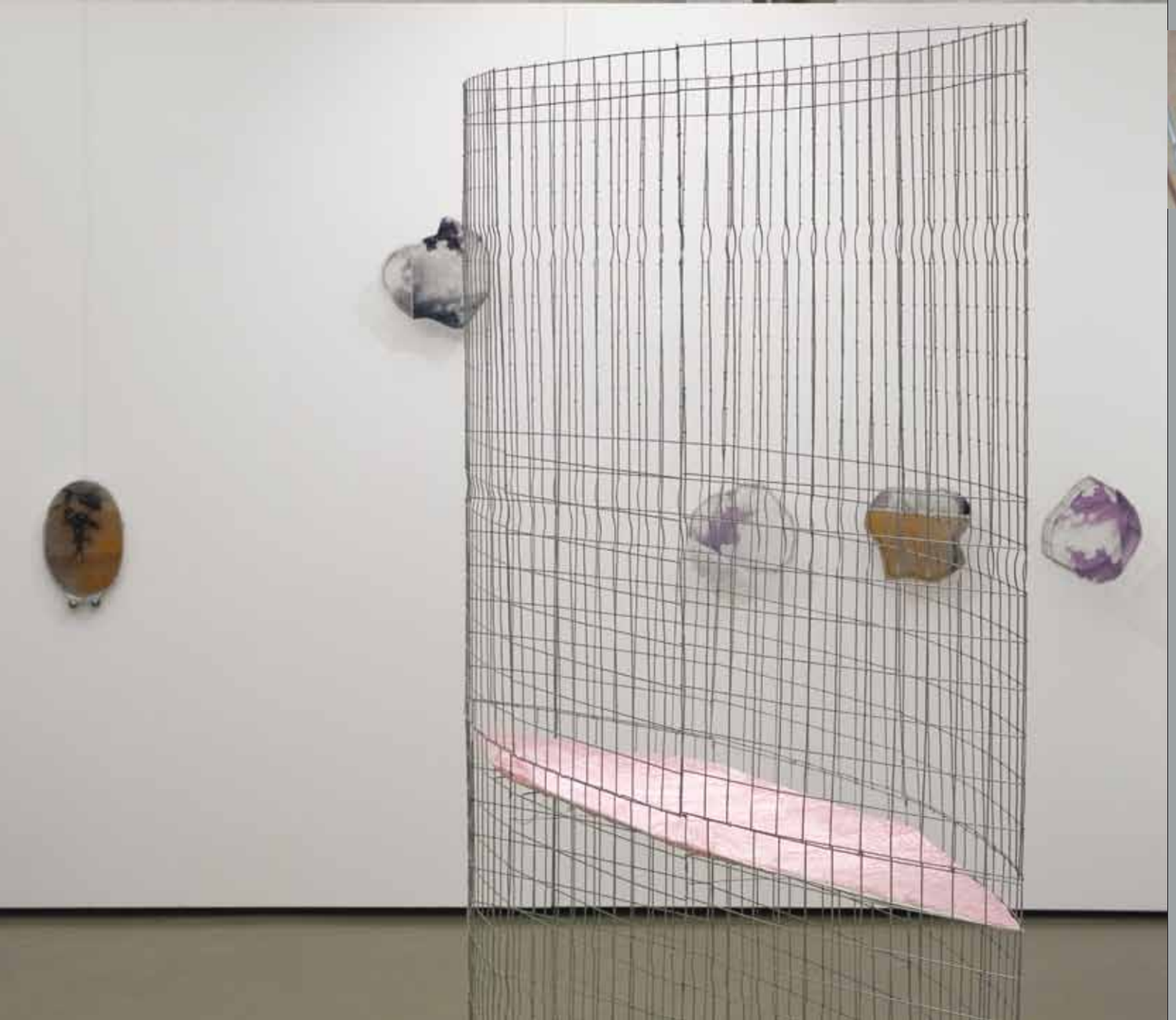
FROZEN FLASHES

MERJA HERZOG-HELLSTÉN

'Die Installationen verlangen nach einer multisensorischen Annäherung und Lesart'.

"The installations call for a multi-sensory approach and reading".





Vorwort
Foreword

Karolina Breindl-Sarbia

Vorwort

Im Frühjahr 2009 findet im Haus der Stadtgeschichte in Offenbach eine große Einzelausstellung der finnischen Künstlerin Merja Herzog-Hellstén statt. Bevor sie sich in Hanau bei Frankfurt niederließ, machte sie einige Stationen im Ausland: Schweden, U.S.A., Österreich, und seit 1994 schließlich in Deutschland. Zu ihrer neuesten Installation ‚Frozen Flashes_In Between the Alternatives' wird sie auch einige Wandarbeiten zeigen. Anlässlich dieses Ereignisses erscheint der erste Band zum Thema INSTALLATIONEN eine geplante Dokumentationsreihe ihrer gesamten künstlerischen Arbeiten, die im Laufe der letzten 15 Jahre entstanden sind. Obwohl ihre künstlerischen Arbeiten im Erscheinungsbild sehr heterogen wirken, sind sie unter der oberflächlichen Optik konzeptuell alle miteinander verbunden. In diesem Katalog sollen erstmals Schlüsselwerke der Künstlerin weniger chronologisch als vielmehr thematisch übersichtlich zusammengestellt werden.

Im Werk von Merja Herzog-Hellstén nimmt die Auseinandersetzung mit abstrakten Themen wie Raum, Zeit, Licht, Luft, Linien, Bewegung, Rhythmus, Formlosigkeit und Masse einen zentralen Stellenwert ein. Sie benutzt sie quasi als ihr künstlerisches Material. Feste Formen kombiniert sie fast immer mit nicht-materiellen Formen, um Räume zu kreieren, die auf die sinnenhafte Dimension des Menschen verweisen. Ihre Installationen sind daher nicht leicht zu beschreiben, weil sie im Grunde genommen kein Abbild einer wieder erkennbaren Wirklichkeit sind. Es sind vielmehr komplexe Erfahrungs- und Reflexionsräume, die Merja Herzog-Hellstén uns Betrachtern zur Verfügung stellt. Die Künstlerin verlangt uns Betrachtern Zeit ab, die man braucht, um die Arbeiten in ihren subtilen Wirkungen auf uns selbst wahrzunehmen. Anregung zum Dialog und zur Selbstreflexion des Betrachtersubjekts sind essentieller Bestandteil ihrer künstlerischen Installationen.

Begleitet ist die Entstehung ihrer Installationen von konzeptuellen Überlegungen und umfangreichen Experimenten im Vorfeld wie z.B. Skizzen, Materialstudien, Raum- und Ortsbegehungen mit sog. Kartierungsnotizen, Raumplänen, Architekturmodellen, etc. Diese Vorüberlegungen zeugen von einem intensiven Auseinandersetzungsprozess, an dessen Ende ein klares Erscheinungsbild steht.

Merja Herzog-Hellstén arbeitet sowohl im zweidimensionalen als auch dreidimensionalen Bereich entsprechend den konzeptuellen Erfordernissen ihrer Themen. ZEICHNUNGEN, OBJEKTE und sog. KARTIERUNGEN entstehen als eigene Werkkomplexe parallel zu ihren Installationen. Hierzu gehören auch die Tonobjekte aus ihren Anfängen als experimentelle keramische Bildhauerin, aktuelle konzeptuelle Zeichnungen, mixed media Arbeiten, unrealisierte Modelle und interaktive Projekte. Merja Herzog-Hellstén adaptiert für ihre künstlerischen Recherchen die sogenannte Kartierungsmethode, benutzt in vielen Wissenschaftsdisziplinen zur diagrammartigen Darstellung von variierenden Zuständen, allerdings unter anderen Vorzeichen. Kartierungen sind wissenschaftliche Methoden zur visuellen Darstellung gesammelter Daten. Die Künstlerin bedient sich dieser Methode quasi-wissenschaftlich und verbildlicht in sehr minimalistischer Weise äußere Bewegungen mit inneren Rhythmen in Form von Linien. Ihr Körper fungiert in diesen Aktionen als sog. ‚Aufzeichnungsgerät', welches diesen sensiblen Prozess notiert. Oft werden die Ergebnisse dieser ‚halbautomatischen Zeichnung' künstlerisch weiterverarbeitet oder dienen als vorbereitende Experimente zu Installationen wie es beispielsweise in ‚Luftformen', ‚Wirbel' oder ‚Im Nu' der Fall war.

Eine der umfangreichsten Serien von Merja Herzog-Hellstén, die sie schon über mehrere Jahre hinweg

Foreword

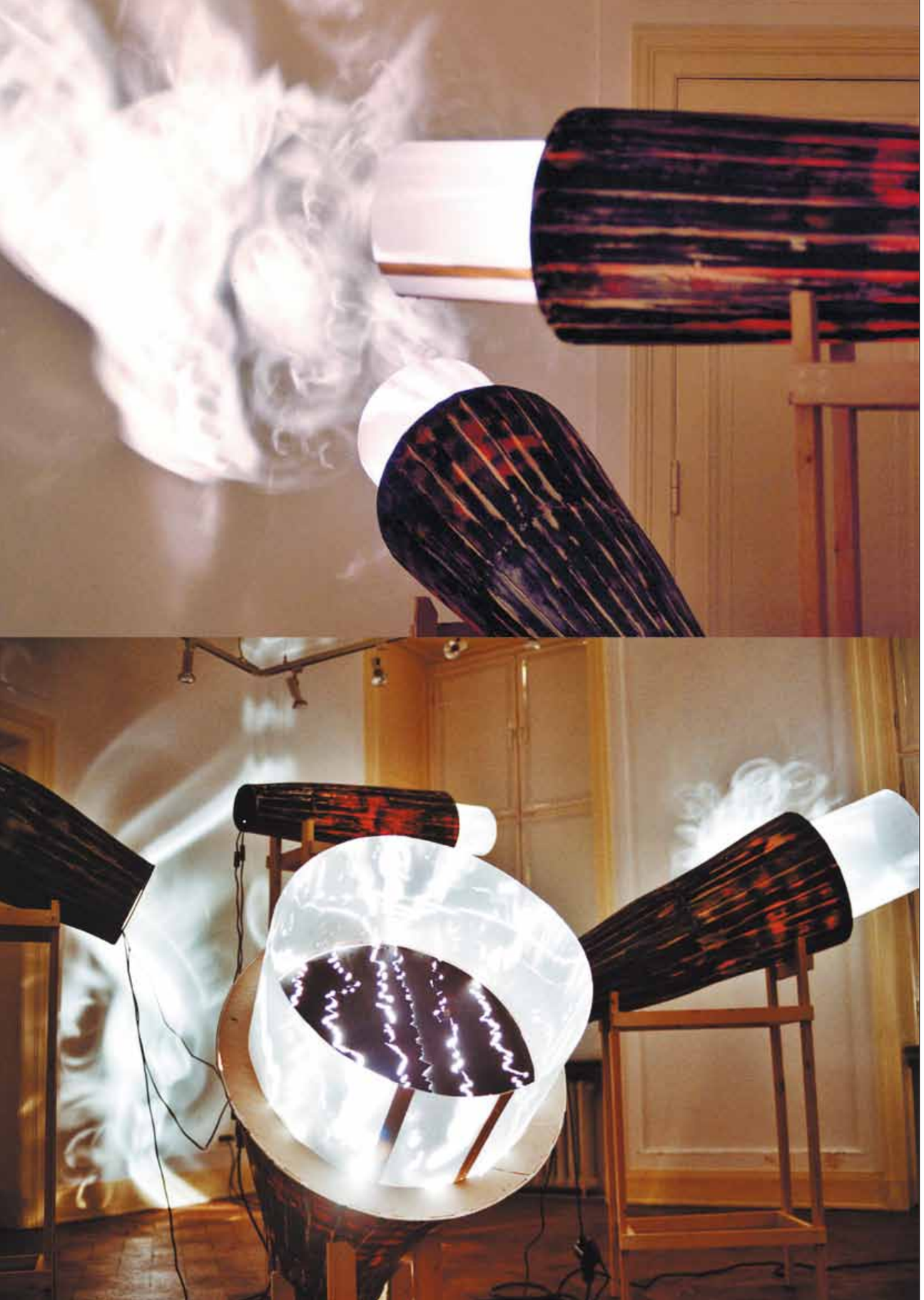
In spring 2009, Offenbach am Main's Haus der Stadtgeschichte (City History Museum) will present a large solo exhibition by the Finnish artist Merja Herzog-Hellstén. Before settling in Hanau, near Frankfurt, she made several stops abroad – Sweden, the United States, and Austria – before settling in Germany in 1994. Along with her most recent installation, *FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives*, she will show several wall works. This will provide the occasion for the publication of the first volume in the series Installations, which will document all her work as an artist over the course of the past fifteen years. Although her works seem very heterogeneous in appearance, they are all connected with one another conceptually, beneath their superficial look. This catalog will provide the first overview of key works by the artist, not so much chronologically as thematically.

Merja Herzog-Hellstén's effort to come to terms with abstract themes such as space, time, light, air, lines, movement, rhythm, formlessness, and mass occupies a central place in her oeuvre. She uses them as artistic materials, as it were. She nearly always combines fixed forms with non-material forms, in order to create spaces that point to the dimension of the human senses. Her installations are, therefore, not easy to describe, since they are not essentially a depiction of a recognizable reality. They are rather complex spaces of experience and reflection that she makes available to us as viewers. This demands of us viewers, in turn, the time necessary to perceive the subtle effects of her works on us. Inviting the viewing subject to join in a dialogue and to engage in self-reflection are essential components of her installations.

The creation of her installations is accompanied by conceptual considerations and extensive experimentation in preparation, such as sketches, studies of materials, inspection of rooms and locations, making notes for *mappings*, planning spaces, architectural models, and so on. These preliminary reflections testify to an intense process of engagement, that makes the appearance of the object clear.

Merja Herzog-Hellstén works both in two and three dimensions, in accordance with the conceptual requirements of her themes: drawings, objects, and mappings result as separate complexes of works in parallel with her installations. These include clay objects from her early days as an experimental sculptor working with ceramics, recent conceptual drawings, mixed media works, unrealized models, and interactive projects. Merja Herzog-Hellstén adapts to her artistic research the method of mapping, which is used in many scientific disciplines – albeit with different means – to represent changing states in diagrams. Mapping is a scientific method for depicting data collected visually. The artist uses this method in a quasi-scientific way and illustrates, in a very minimalist way, external movements using internal rhythms in the form of lines. In such actions, her body functions as a *recording device* that takes down this sensitive process. Frequently, the results of this s*emiautomatic drawing* are further refined artistically or serve as preparatory experiments for installations, as was the case, for example, in *Air Forms* , *Whirlwind* and *In No Time*.

One of Merja Herzog-Hellstén's most extensive series, to which she has been adding for several years now, is called *Biograms*. They too belong to the series *Artistic Mappings*. They illustrate the life rhythms of fictional people. The artist invents



immer weiter ausbaut, ist als sog. ‚BIOGRAMME' bezeichnet. Auch sie gehören in den Werkkomplex ‚Künstlerische Kartierungen'. Visuell dargestellt werden in diesem Falle die Lebensrhythmen von fiktiven Personen. Die Künstlerin erfindet ihre Figuren wie Schriftsteller ihre Protagonisten, malt sich dazu eine Lebensgeschichte im Kopf aus, bindet sie in soziale Bezugssysteme ein, übersetzt diese variablen Lebenszusammenhänge in rhythmische Merkmale und entwickelt dafür markante Zeichen. Diese imaginierte Vorstellung eines Menschen wird in einem besonderen geistigen Wachzustand mit Tusche und Pinsel in sehr kurzer Zeit aufs Papier gebracht. Es sind seismographische Aufzeichnungen. Die Originalzeichnungen benutzt Merja Herzog-Hellstén dann wie einen Materialfundus, aus dem sie neue Formen und Bilder schöpft. Wie mit einem Kameraauge zoomt sie teleskopartig in die bestehenden Bildvorlagen, gründet inspirierenden Bilddetails genauer nach und entwickelt daraus neue Bildserien in unterschiedlichen Materialien, Formen und Medien. Es ist geplant, diesen Werkkomplex in einer separaten Dokumentation zusammenzufassen.

Generell ist hervorzuheben, dass dem künstlerischen Schaffen von Merja Herzog-Hellstén eine konzeptuell orientierte Arbeitsweise zugrunde liegt. Ihre Arbeiten verweisen nicht auf eine illusionistische Wirklichkeit jenseits der Kunstwerke. Ihre Arbeiten wollen für wahrgenommen werden als das, was sie sind, an dem Ort, in der Situation, in dem Zustand, in der Atmosphäre. Ihre künstlerische Aufgabenstellung gilt dem, wie sie selbst sagt, eher schwer definierbaren Gegenständen und Phänomenen der materiellen wie immateriellen Welt. Ihr erklärtes Forschungsziel ist es, mit künstlerischen Mitteln Zustände zu beschreiben, die eine optische Annäherung an diese Phänomene in der Wahrnehmung und mentalen Auseinandersetzung erlauben.

Karolina Breindl-Sarbia

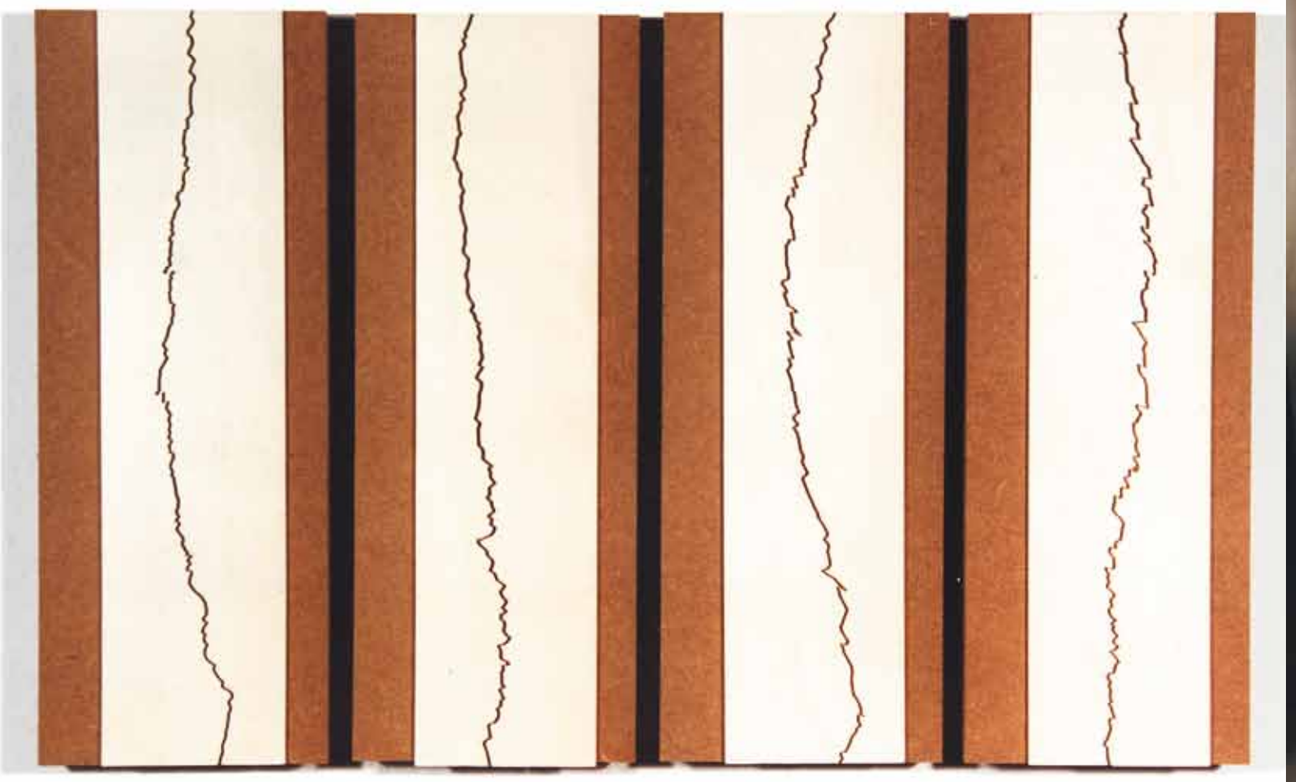
her characters as writers invent their protagonists, paints a life story from them in her head, integrates them into systems of social connections, translates these variable life contexts into rhythmic features, and develops striking symbols for them. This imagined idea of a person is put to paper quickly with brush and ink in a focused waking state. They are seismographic recordings. Merja Herzog-Hellstén then uses the original drawings like a store of material from which she creates new forms and images. Like the eye of a camera, she zooms telescopically up on the existing images, bases further inspiring visual details on them, and develops from that new series in a wide variety of materials, forms, and media. The plan is to document this complex of works in a separate collection.

In general, it should be emphasized that Merja Herzog-Hellstén's work as an artist is based on a conceptually oriented approach. Her works do not point illusionistically to reality beyond themselves. Her works want to be perceived as what they are, in the place, in the situation, in the state, in the atmosphere they are. Her task as an artist is, as she herself says, focused on difficult to define objects and phenomena of the material and immaterial world. The declared objective of her research is to describe by artistic means states that permit one to approach these phenomena visually through perception and by engaging with them mentally.

Karolina Breindl-Sarbia

Cover, inner front- and inner backcover, page 4: ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives***, 2009, metal grille, film, acrylic glass, printed films; detail (15 x 10 x 4.5 m), Haus der Statdtgeschichte, Offenbach am Main.

Left: ***Wirbel*** (Whirlwind), 2003, light sources (wood, graphite, plaster, film, and gauze), light; 400 x 400 x 180 cm, Remisen Galerie, Schloss Philippsruhe, Hanau.



Above: ***Nicht-Linien*** (Nonlines), 2003, MDF, poplar; 16 x 42 cm, Museum Papiermühle Homburg am Main.

Right: ***Luftformen*** (Air forms), 2003, wooden boxes, light, fabric, slats; view of interior (200 x 200 x 100 cm), Museum Papiermühle, Homburg am Main.

Page 12: ***BORDER ZONE***, 2004, (interior and exterior view), slats, MDF, light sources (wood, graphite, plaster, film, and gauze), light; detail (9 x 4 x 2.4 m), Kommunale Galerie, Darmstadt, Justus-Liebig-Haus.

Werkgespräch
Studio Interview

Merja Herzog-Hellstén spricht mit
Karolina Breindl-Sarbia über ihre Arbeit.

Merja Herzog-Hellstén Discusses Her Work
with Karolina Breindl-Sarbia.

Werkgespräch

KAROLINA BREINDL-SARBIA (KBS):
*Anlass für unser Werkgespräch ist Ihre aktuelle Einzelausstellung im Stadtmuseum in Offenbach am Main im Frühjahr 2009. Dort bespielen Sie einen ca. 160 qm großen Raum mit einer neuen Installation, die Sie mit ‚**FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives**' betiteln. Unser Gespräch findet statt noch bevor das Endprodukt fertig zu sehen ist, dennoch wollen wir mit dieser künstlerischen Arbeit unseren Dialog beginnen, zumal ich im Vorfeld einen Einblick in den Entstehungsprozess gewinnen konnte. An ihr lassen sich exemplarisch sowohl einige Aspekte zu Ihrer konzeptuellen Herangehensweise erläutern, die auch stellvertretend für andere Installationen Gültigkeit haben, als auch Konsequenzen hinsichtlich Ihres Künstlerinnenselbstverständnisses sowie der Betrachterposition ableiten. Später im Text werden wir auch auf andere wichtige Installationen eingehen. Ein allen Installationen gemeinsames Merkmal ist die lange Vorbereitungszeit - im Falle von ‚**Frozen Flashes_In Between the Alternatives**' ist es fast ein Jahr -, in dem ein intensiver Forschungs- und Entwicklungsprozess stattfindet. Können Sie uns einige wesentliche Etappen dieses Prozesses beschreiben?*

Studio Interview

KAROLINA BREINDL-SARBIA (KBS):
The occasion for our discussion is your solo exhibition at the Haus der Stadtgeschichte (City History Museum) in spring 2009 in Offenbach am Main. You are installing there a new installation titled **FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives**, *in a room of approximately 160 square meters. We are having our conversation before the final product can be seen, but I would still like to begin our dialogue with this work, especially because I was able to get some insight in its early stages into the process of creating it. It can serve as an example to explain several aspects of your conceptual approach that are also valid for and representative of your other installations and also enable us to derive consequences about how you see yourself as an artist and about the observer's position. Later in the text we will also address other important installations. One feature common to all your installations is a long preparation time – in the case of* **FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives**, *it was nearly a year – in which an intense process of research and development takes place. Can you describe for us several fundamental steps of this process?*

Models: ***Leuchtwelle*** (Light wave), 2007, and ***Odeur***, 2001.
Left ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives***, 2009, metal grille, film, acrylic glass, printed films; detail (15 x 10 x 4.5 m), Haus der Statdtgeschichte, Offenbach am Main.

MERJA HERZOG-HELLSTÉN (MHH):
Die Art und Weise, wie ich mich der Arbeit **‚Frozen Flashes_In Between the Alternatives'** angenähert habe, ist über die Jahre hinweg richtiggehend zu meiner Methode geworden. Denn ich setze mich, bevor ich mich an eine Umsetzung mache, recht ausführlich und intensiv mit dem Thema auseinander. Beim Bau des Konzeptes versuche ich möglichst multiperspektivisch heranzugehen und suche dabei nach einer Beziehung zu mir, zum Mensch allgemein sowie zu potentiellen Ausstellungsbesuchern. Eine möglichst offene Annäherung an ein Thema ist mir wichtig, denn je größer

MERJA HERZOG-HELLSTÉN (MHH):
The way I approached ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives*** has really become my method over the years. Before I begin to create a work, I grapple quite thoroughly and intensely with the theme. When developing the concept, I try to proceed from as many perspectives as possible, searching for a relationship to me, to people in general, and to potential visitors to the exhibition. It is important to me to approach a theme in as open a way as possible, for the more openness there is at the beginning, the more varied my artistic storehouse will be, from

die Offenheit am Anfang, desto reichhaltiger ist mein künstlerischer Fundus, aus dem ich dann das Konzept sukzessive erarbeite. Durch die Vielfalt an Blickwinkeln gewinnt der thematische Stoff ein hohes Maß an Komplexität.

In der sich ausdehnenden, thematischen Verdichtung gilt es alsdann Strukturen und Vernetzungen zu erkennen. Ich sortiere aus, analysiere, komprimiere und kategorisiere, um letzten Endes eine visuell klar erkennbare Gestalt zu erhalten, die die Komplexität facettenartig verdichtet bewahrt. Bei der Formensuche bediene ich mich sowohl verbaler als auch nicht-verbaler Kommunikationsformen. Im Anschluss daran helfen mir verschiedene Materialexperimente und formalästhetische Studien bei der Entscheidung und Auswahl, mit welchen Mitteln und Methoden ich dann an die Umsetzung herantrete. Unter diesen Prämissen bezeichne ich mich deshalb als thematische Künstlerin mit klaren Konzepten, auch wenn dies im Erscheinungsbild der Arbeit am Ende nicht immer sofort offensichtlich ist.

which I then successively work out the concept. The diversity of perspectives gives the thematic material a high degree of complexity.

By expanding and condensing the theme, the point is then to recognize structures and networking. I sort out, analyze, compress, and categorize in order to ultimately obtain a visually clearly recognizable form that preserves the complexity in a condensed, facetlike way. When searching for forms, I use both verbal and nonverbal types of communication. After that, various experiments with materials and formal and aesthetic studies help me make decisions and choose the means and methods I will employ in the realization. It is under these premises that I describe myself as a thematic artist with clear concepts, even though this is not always immediately obvious from the final look of the work.

Construction of the installation ***fluechtig*** (Ephemeral), 2005.

KBS:
Bevor wir näher auf das Thema der Installation eingehen, möchte ich doch noch einmal zu Ihrer Auffassung von Konzept genauer nachfragen, weil Sie – wie wir in einem Vorgespräch festgestellt haben - doch ein sehr spezifisches Verständnis davon haben. Konzept meint gemeinhin einen gedanklichen Entwurf mit einer klar umrissenen Grundvorstellung. Doch ich erinnere mich, dass Sie sagten, dass auch das Konzept etwas sei, das nicht zu Ende definiert werden und im Grunde auch offen bleiben soll bis zum Schluss. Können Sie diesen etwas widersprüchlichen Gedanken von festem Plan einerseits und offenem Programm andererseits etwas genauer ausführen.

MHH:
Das Konzept, egal wie umfassend es definiert ist, verstehe ich wie eine aus dem Fluss gerissene Momentaufnahme, die für eine kurze Zeit zum Stillstand gebracht worden ist, sich aber permanent weiter verwandelt. Wenn das Theoriegerüst plastisch verstanden wird, und besonders wenn die Umsetzung anfängt, wird deutlich, wie aktiv und lebendig ein Konzept ist. Starre Konzepte wirken wie von vorgestern und etwas realitätsfremd, wenn sie nicht anpassungsfähig sind. Also sehe ich das Konzept als etwas Dynamisches, das ständig mit meinem Werk und mir einen Dialog sucht.

Diese drei Prozessbeteiligten – das Konzept, das Werk, die Künstlerin – reizen einander und führen die gegenseitige Reibung unter konstruktiver Spannung immer weiter fort. Durch die Eigendynamik des künstlerischen Prozesses wird nach einer anfänglich analytisch geprägten Phase schließlich eine Synthese erreicht, die die ästhetischen Fragmente in eine stimmige Balance bringt und ich als Initiatorin des Konzeptes immer mehr in die Rolle komme, das Konzept loszulassen. Obwohl ich am Anfang das Visuelle, das Verbale und den Menschen bewusst separiere, anhand ausgesuchter Kriterien kategorisiere und mit einem Übersetzungsmodus miteinander vergleiche, fügen sie sich zu diesem Zeitpunkt in dem Projekt wieder aneinander. Durch diese angestrebte Verschmelzung versuche ich eine visuelle Bildsprache zu entwickeln, die verständlich ist, aber nicht unbedingt verbal lesbar sein muss. Mit einer Rauminstallation möchte ich am Ende etwas kommunizieren, das sprachlich nicht ohne weiteres gefasst werden kann, etwas, was in der Schwebe gehalten wird, was sich ‚In Between the Alternatives' befindet – wie der Titel der Installation sagt.

KBS:
Das Endergebnis dieses intensiven Auseinandersetzungsprozesses ist die Installation. Die ‚visuelle Bildsprache', die innerhalb Ihres Werkes viele Querverbindungen aufweist, auf die wir später noch zu sprechen kommen, entwickeln Sie für jede Arbeit neu. Auffallend ist, dass das Endergebnis frei ist von biographischen Bezügen, die am Anfang doch auch eine Rolle spielen. Sie treten am Ende als Künstlerin hinter das Kunstwerk zurück. Die Frage scheint nicht, wer die Objekte gemacht und arrangiert hat, wesentlich ist die Tatsache, dass sie überhaupt existieren und in dieser visuellen Existenz Bedeutungen/ Wahrnehmungsmöglichkeiten hervorzubringen vermögen.

MHH:
Das Endergebnis, die Installation, ist eine Version, das Konzept umzusetzen. Es ist keine beliebige Möglichkeit, aber auch nicht die ‚absolute' Möglichkeit. Die Installation ist situativ, orts- und zeitgebunden. Sie ist aufgrund der momentanen Umstände, die darüber hinaus noch eine Rolle spielen wie Zeitgeist, Wissen und Forschungsstand, die derzeit konsequenteste und überzeugendste Lösung. Diese Ansicht hat etwas Vernünf-

framework is envisioned three-dimensionally, and especially when it starts to be realized, it becomes clear how active and alive a concept is. Rigid concepts seem old-fashioned and somewhat out of touch with reality if they are not capable of adapting. Consequently, I view the concept as something dynamic that is constantly seeking a dialogue with me and with my work.

These three participants in the process – the concept, the work, and the artist – stimulate one another and continue the mutual friction under a constructive tension. Through the inherent dynamism of the artistic process, a phase that is initially analytic in orientation achieves a synthesis that brings the aesthetic fragments into a harmonious balance. As initiator of the concept, I increasingly take on a role in which I let the concept go. Although at first I consciously separate the visual, the verbal, and the human being, categorizing them according to selected criteria and comparing them to one another in a translation mode, at this point in the project they come back together again. I try to use this fusion for which I strive to develop a visual language that is intelligible but does not necessarily have to be readable verbally. In the end, I want an installation to communicate something that cannot easily be grasped in words, something that is held in suspense, something that is found "in between the alternatives," as the title of the installation has it.

KBS:
The end result of this intense engagement is the installation. The "visual language" that reveals many cross-connections within your oeuvre, and to which we will return later, is something you develop anew for each work. It is striking that this end result is free of any autobiographical connections, though they do play a role at the beginning. In the end, you as an artist recede behind the work of art. The question does not seem to be "Who makes and arranges the objects?" The essential thing is the fact that they exist at all and are able to produce meanings and possibilities of perception in this visual existence.

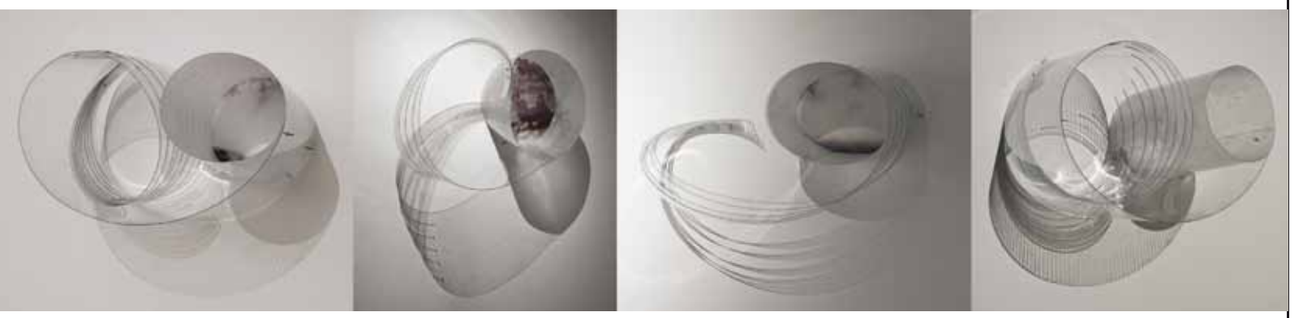
MHH:
The end result, the installation, is just one way to realize the concept. It is not an arbitrary possibility, but neither is it the "absolute" one. The installation is tied to the situation, the place, and the time. Because of momentary circumstances that still play a role beyond that, such as the zeitgeist and

tiges wie auch Befreiendes an sich, da alles im Wandel bleibt. Die Arbeit ist ein Kommunikationsangebot für die Betrachter. Ich gehe davon aus, dass der Besucher das Konzept für sich prüft und in einen Dialog mit dem Werk tritt.

KBS:
*Ihre neue Installation trägt den Titel ‚**frozen flashes**' – ‚gefrorene Blitze'. Er birgt wie der Begriff des Konzeptes etwas Paradoxes in sich. Wie passt denn die gewaltige Energieladung, die ein Blitz verkörpert, mit gefrorenem Eis zusammen? In Kombination mit ‚**In Between the Alternatives**' eröffnet er eine Spannbreite an Assoziationen und Gedankensplittern, die uns Betrachter in freien Gedankenbahnen vagabundieren lassen. Doch wie gehören die angedeuteten Facetten in Ihrem Gedankensystem zusammen? Mit welchen inhaltlichen Themen, die Sie im Titel andeuten, beschäftigen Sie sich in ihrem Werk?*

the state of knowledge and research, it is the most logical and convincing solution possible at the time. This view has something rational but also something liberating to it, since everything continues to transform. The work is an offer to communicate with the viewers. I assume that the viewers will test the concept for themselves and enter into a dialogue with the work.

KBS:
*Your new installation is titled **FROZEN FLASHES**. Like the term "concept," it has something paradoxical to it. What does the powerful charge of energy that lightning embodies have to do with frozen ice? In combination with the subtitle, **In Between the Alternatives**, it opens up a spectrum of associations and fragments of ideas that cause us viewers to wander around in free trains of thought. But in what way do the facets suggested by your system of thought belong together? What are the themes, suggested by the title, that occupy you in your work?*



Three works from the installation ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives***, 2009, film, acrylic glass, printed films; 45 x 35 x 30 cm // 45 x 40 x 30 cm // 70 x 40 x 30 cm // 2nd view of the left one.

Pages 20, 21: ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives***, 2009, views out of the installation in the Haus der Stadtgeschichte, Offenbach am Main.

MHH:
Ich setze mich mehr mit Zuständen und weniger mit konkreten Themen auseinander. Mich interessieren Phänomene, die Parallelen aufweisen, wenngleich sie in fast entgegengesetzten Polen zu finden sind. Dies ist ein Kern meines Konzeptes. Energieladung ist ebenso wie Spannung sowohl in FROZEN wie auch in FLASHES vorhanden. Hier benutze ich diese Konstellation außerdem, um einen blitzartigen Stillstand zu bezeichnen, der wiederum dem hohen Grad an Beweglichkeit entgegensetzt ist. Zwischen den hypothetischen Alternativen - also ‚In Between the Alternatives' - findet ein dynamisches Hin und Her statt. Die Installation beschäftigt sich demnach mit vielerlei Geschwindigkeitszuständen und Bewegungsabläufen, die durch Ruheinseln im Raum wiederum ausgeglichen werden.

MHH:
I concern myself more with states and not so much with concrete themes. I am interested in phenomena that reveal parallels, even when they are found at nearly opposite poles. That is a core aspect of my concept. An energy charge and tension are inherent not only in "frozen" but also in "flashes." Moreover, I'm using this constellation to describe a lightning-like standstill, which at the same time is opposed to a great deal of mobility. Between the hypothetical alternatives of the title, there is a dynamic back and forth. Thus the installation is concerned with many states of speed and motion that are in turn balanced out by islands of calm in the space.

Zudem bietet die Verschiedenartigkeit der Objekte dem Betrachter variierende Bewegungsimpulse an. Manche Formen beispielsweise beschreiben Bahnen, um die Augen des Betrachters vom Objekt in den Raum zu schleudern. Die Platzierung der Objekte im Raum und die Markierung auf dem Boden geben dem Ausstellungsbesucher teilweise Hinweise über potentielle selbst zu tätigende Bewegungsrichtungen.

Mit dieser Arbeit benutze ich sehr bewusst zweidimensionale Elemente in der Herstellung der dreidimensionalen Objekte, um eine konkrete Verbindung zwischen den Formen in 3-D und deren Schlagschatten in 2-D bewusst hervorzurufen. Die im Raum vorhandene Lichtsituation soll zur Auflösung des materiellen Formempfindens durch den Dimensionswechsel beitragen. Die Verunsicherung des Objekts in seiner festen Dinghaftigkeit hin zur immateriellen Erscheinung ist hierbei ein erklärtes Ziel.

Manche meiner Formen stehen auf so wackeligen Beinen, dass sie wegen ihrer Material- und Formeigenschaften schon von sich aus zu zittern anfangen. Aufgrund der filigranen Bewegung wirken sie fast introvertiert, bisweilen auch etwas nervös und markieren die im Thema angedeutete vorhandene Ungewissheit. Ein niederer Grad von Stabilität, ein hohes Maß an Leichtigkeit und Transparenz sowie eine subtile Gleichartigkeit sind wichtige visuelle Merkmale all meiner Installationen.

KBS:
So ein weites Spektrum an Zustandsbeschreibungen anhand von Objekten im Raum zu visualisieren, wie Sie es oben beschreiben, hat enorme Auswirkungen auf die Betrachterposition. Ebenso wie Sie in der Explorationsphase ihrer Konzeptentwicklung eine große Offenheit mitbringen, verlangen Sie vom Betrachter eine ähnlich hohe Bereitschaft, um die visuell anspruchsvolle Gesprächsofferte, die Sie als künstlerische Arbeit zum Dialog anbieten, aufnehmen zu können. Mehr noch: Ihre Werke fordern generell ein hohes Maß an Aufmerksamkeit, Konzentration, Zeit und auch Lesefertigkeit - so zumindest sind meine eigenen Erfahrungen in der Rezeption Ihrer Arbeiten. Sie sprechen den Betrachter primär als geistig-intellektuelles Wesen an. Darüber hinaus kommunizieren sie allerdings nicht sehr freizügig, im Gegenteil: sie wollen nicht nur genau angeschaut, sondern vor allem besonnen be- und hinterfragt werden, um uns Betrachter am Ende doch mit vielen Fragen und einer gewissen Unsicherheit und Ungewissheit über das Angeschaute zurück zu lassen.

The differences in the objects also offer viewers changing stimuli to move. Some of the forms, for example, describe paths in order to send the viewer's eyes spinning into the space. The placing of the objects in the room and the markings on the floor give visitors some clues about the potential directions in which they can move.

In this work I very consciously use two-dimensional elements to produce three-dimensional objects in order to evoke a concrete connection between the 3-D forms and their 2-D cast shadows. The lighting situation present in the room is supposed to contribute to the dissolution of the perception of material form by altering the dimensions. Making the solid materiality of the object uncertain and moving toward immaterial appearance is one of my stated goals.

Some of my forms thus stand on shaky legs, so that they start to tremble on their own, because of their material and formal qualities. As a result of their filigreed movements, they seem almost introverted, sometimes a little nervous as well, and they mark the uncertainty that is suggested in the theme. A small amount of stability but a large degree of lightness and transparency, along with a subtle similarity, are important visual features of all my installations.

KBS:
Visualizing such a broad spectrum of descriptions of states using the example of objects in the room, as you described it earlier, has enormous effects on the viewers' position. Just as you introduce great openness to the exploratory phase of developing a concept, you require that viewers be similarly willing to absorb the visually ambitious invitation to a dialogue that you offer as a work of art. More than that, your works generally demand a lot of attention, concentration, time, and even reading skills – at least, that is my own experience with the reception of your works. You address the viewers primarily as mental, intellectual beings. In addition, you do not communicate very generously. On the contrary, you not only want your works to be looked at precisely, you want them above all to be sensibly examined and questioned. In the end, we viewers are left behind with many questions and a degree of uncertainty about what we are looking at.

MHH:
Es ist mir bewusst, dass ich mich mit keinen einfachen oder banalen Botschaften auseinandersetze. Ich will den Betrachter nicht überreizen, aber auch nicht unterfordern mit ganz einfachen Dingen. Ich habe Respekt vor der Intellektualität des Betrachters. Gleichzeitig übermittele ich keinen Zwang zur Beschäftigung, sondern vielmehr ein Angebot. Offenheit dem Zeitgeist, den komplexen und schwer fassbaren Themen gegenüber ist mein künstlerischer Fundus und diese Haltung offeriere ich auch dem Betrachter.

KBS:
Die Installationen, die den Schwerpunkt Ihrer künstlerischen Arbeit bilden, existieren nur für die Dauer einer Ausstellung. Sie sind konzipiert für einen spezifischen Raum in einem bestimmten Kontext. Den Grossteil der Installationen kenne ich nur von Fotos, nachdem sie nach dem Aufbau wieder im Depot verschwinden. Soweit ich es erfassen kann, sind sie im Erscheinungsbild sehr different. Es ist ein schwieriges und wenig erfolgversprechendes Unterfangen, Ihre Handschrift zu erkennen, weil Sie nicht einfach an einem Label zu identifizieren sind. Doch beschäftigt man sich nicht einfach nur mit der oberflächlichen Optik, sondern auch mit der tieferliegenden Thematik und dem konzeptuellen Ansatz, dann gibt es doch einige klare Konstanten zwischen den heterogen wirkenden Installationen. Nicht nur in ***‚FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives'*** *, auch in der Installation* ***‚etwa ein Durchgangsraum'*** *(siehe rechts) arbeiten Sie mit Markierungen am Boden, natürlich um den Raum zu strukturieren, aber auch um Bewegungsrichtungen für die Betrachter vorzugeben.*

MHH:
Da ich mich mit unterschiedlichen Themen auseinandersetze, fände ich es nicht überzeugend, allen Arbeiten ein gleiches Gesicht zu geben. Ein Label ist wie eine Hülle. Verschiedenartige Themen verlangen individuelle Erscheinungsbilder und stehen danach für sich. Meine Handschrift erkennt man am besten an meiner Arbeitsweise und weniger am Erscheinungsbild.

Bewegungsabläufe im Raum als begleitende Lesemethode ist ein Aspekt, der öfters in meinen Arbeiten wiederzufinden ist. Auf Geschwindigkeiten bzw. Langsamkeiten, räumliche Verdichtungen, Rhythmisierungen und auf Raumaktivierung generell wird insbesondere in **‚FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives'** ein Fokus gelegt. Je nach räumlicher Gegebenheit variieren die Installationen zwischen subtiler oder gesteuerter Bewegungsführung. In der performativen Installation **‚etwa ein durchgangsraum'** (rechts) habe ich dem Charakter eines Durchgangsraumes entgegen wirken wollen und einen Parcours gelegt, der nur zögerliches Betreten erlaubte. Die Betrachtung der Arbeit konnte nur durch Partizipation erfolgen, die den Ausstellungsbesucher aufgrund seiner Teilnahme automatisch zum Akteur werden ließ.
In einer weiteren Installation **‚BORDER ZONE'** (vgl. S. 12) spielte ich gezielt im Eingangsbereich, der zu einer Dunkelkammer reichte, mit unmissverständlicher und einengender Führung. Bei **‚FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives'** arbeitete ich eher mit einer subtileren Führung und lasse den Betrachter zwischen den gegensätzlichen, mal verdichteten, mal leeren Stellen mäandern.

Manche Themen veranlassen mich neben dem Visuellen und Beweglichen auch akustische Reize in die Arbeit einzubinden. Dann suche ich Kontakt zu professionellen Musikern. So stellte ein Klangspezialist aus Göteborg, Werner Müller-Langkow, Geräuschkulissen für einige Installationen zusammen. 2006 arbeitete ich mit dem Komponisten für elektro-akustische Musik, Armando Tranquilino aus Miami, USA, für eine

MHH:
I'm aware that the messages I address are neither simple nor trivial. I don't want to overtax viewers but I don't want to leave them unchallenged with very simple things either. I have respect for the viewers' intellect. At the same time, I'm not communicating an obligation to become active but rather making an offer. Openness to the zeitgeist, to complex subjects that are difficult to grasp, is the store on which my art draws, and I offer this attitude to the viewers as well.

KBS:
The installations that are the focus of your artistic work exist only for the duration of an exhibition. They are conceived for a specific space in a particular context. I know most of your exhibitions only from photographs, after they have been taken down and disappear back into the depository. As near as I can tell, they look very different. It is a difficult and not very promising undertaking to identify your personal style, because it is not easily identified as a label. But if I concern myself not simply with the surface appearance but also with the underlying themes and the conceptual approach, then there are several clear constants among these heterogeneous-looking installations. Not just in ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives*** *but also in installations like* ***more or less a passageway*** *(see right), you work with markings on the floor, in order to structure the room, of course, but also to indicate to viewers directions for movement.*

MHH:
Because I deal with different themes, I don't find it convincing to give all my works the same face. A label is like a shell. Different themes require individual looks and hence stand for themselves. My personal style is best seen in the way I work, and not so much in appearances.

Movement within the space as an attendant way of reading is something that occurs frequently in my work. ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives*** in particular focuses on speed or slowness, spatial compression, rhythmization, and the activation of space in general. Depending on the circumstances of the space, the installations vary between subtle guiding of movement to greater control. In the performative installation ***more or less a passageway***, I wanted to counteract the effect of a passageway and thus set up a course that permits only hesitant entry. The work could only be seen by participating in it, involving the visitors automatically through that participation.

In another installation, ***BORDER ZONE*** (see p. 12), I deliberately played with unmistakable and constricting guidance in an entry area that led into a dark room. In ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives***, I am working with a more subtle guidance and allow the viewers to meander between contrasting places, sometimes compressed, sometimes empty.

Some themes invite me to introduce acoustic stimuli into the work, along with the visual and moving elements. Then I seek out professional musicians. For example, a sound specialist based in Gothenburg, Sweden, Werner Müller-Langkow, put together sound effects for several of my installations. In 2006 I worked with Armando Tranquilino, a composer of electroacoustic music from Miami, Florida, on a rhythmic installation called ***Intervallic Absence*** (see p. 34), which concerns the cold-water geyser in Andernach, the only one in Germany. In connection with ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives***, there was another exchange with

etwa ein durchgangsraum (more or less a passageway), 2002, film stills from the installation/performance, 1000 eggshell halves, marker drawings, felt pads, foam-rubber shoes, chairs; 27.8 sq. m. (with three doors), Museum Schloss Philippsruhe, Hanau.

rhythmische Installation **‚Intervallic Absence'** (vgl. S. 34) zusammen, die in Bezug zum Andernacher Kaltwasser-Geysir, dem einzigen in Deutschland, steht.
Begleitend zu **‚FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives'** findet ein weiterer Austausch mit dem Komponisten für elektro-akustische Musik Roderik de Man aus Amsterdam statt. Seine Komposition, entstanden als Resonanz auf meine Rauminstallation, bietet eine weitere Alternative zur räumlichen Bewegungsführung. Das Tandem-Projekt mit seinen fließenden Übergängen vom Visuellen zum Akustischen erweitert genreübergreifend den Raum.

KBS:
Der Umgang mit Bewegung im zunächst vorgegebenen und dann selbst strukturierten Raum zielt doch sicher auf eine Sensibilisierung und Reflexion der

a composer of electroacoustic music: Roderik de Man of Amsterdam. His composition, which was conceived as an echo of my installation, offers another alternative to guiding movements in space. The tandem project, in its fluid transitions from the visual to the acoustic, expands the space in a way that transcends genre

KBS:
Dealing with movement in a space that is at first given and then self-structured surely aims to heighten our sensitivity to and to reflect on our own perception of movement as we walk in space. Our reception is related not only to the work itself but also in essence to the perception of our own bodies in space. More than that, the body in movement becomes the primary organ of perception.

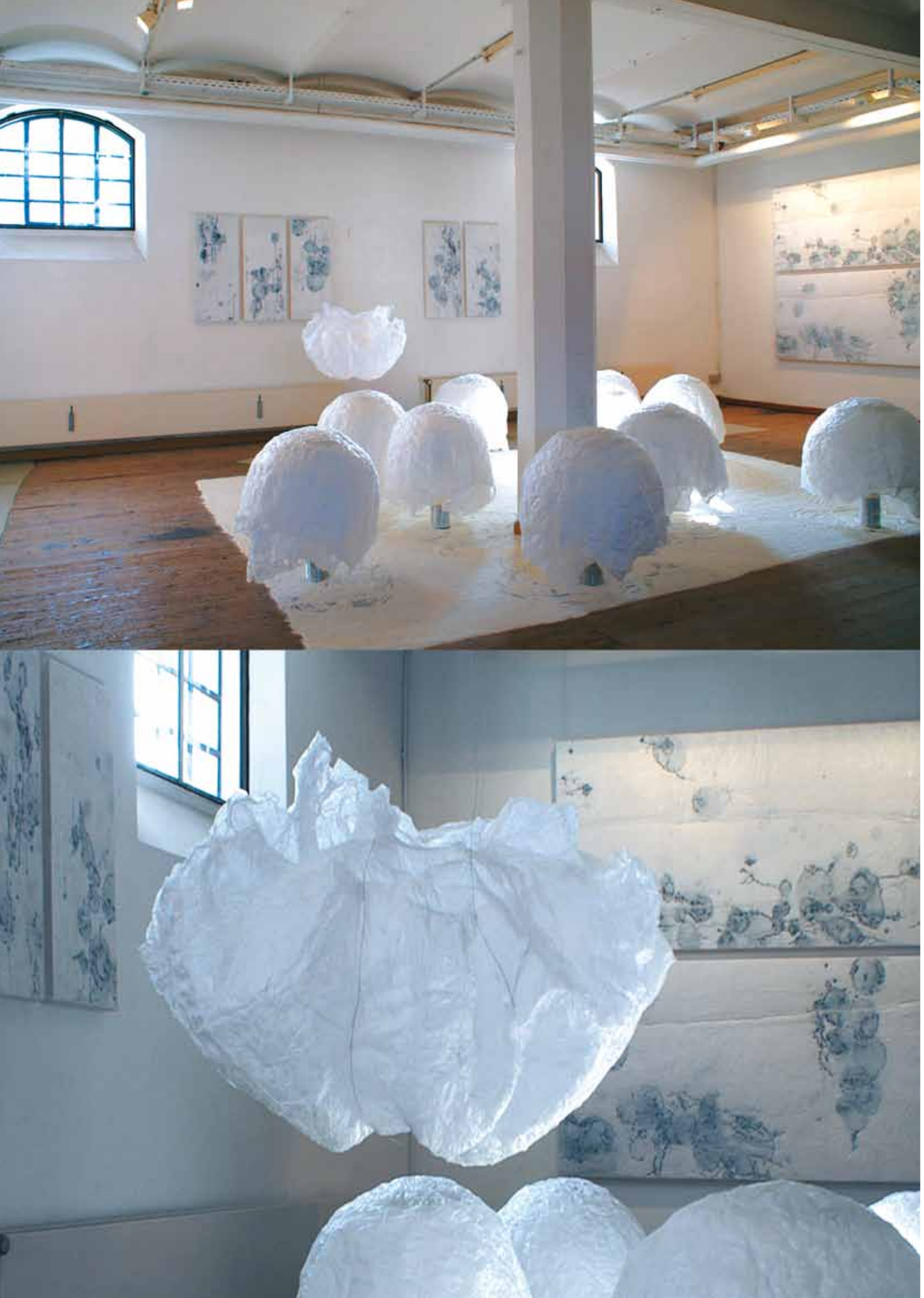
eigenen Bewegungswahrnehmung als Schreitender im Raum. Denn die Rezeption bezieht sich nicht nur auf die Arbeit selbst, sondern essentiell auch auf die Wahrnehmung des eigenen Körpers im Raum. Mehr noch: Der Körper in Bewegung wird zum primären Wahrnehmungsorgan.
*Wenn Sie ihm in **‚etwa ein durchgangsraum'** (vgl. S. 23) Schuhe aus Schaumstoff zum Anschnallen an der Tür bereitstellen, um sich zwischen 1000 Eierschalenhälften auf Filzplatten durch den Raum zu bewegen, muss dieser zwangsläufig seine Schrittgeschwindigkeit verlangsamen, um nicht in die Eier zu kippen und die Installation dabei zu zerstören. Oder in der Installation **‚fluechtig'** (vgl. S. 24) konzipierten Sie einen potenziell fahrbaren Raum auf Rädern, umhüllt von dünnen Folienschichten, der die Betrachter mittels eines ausladenden Bretterstegs auffordert, den kastenförmigen Raum zu betreten. Zum Erfassen der Arbeit muss er nicht nur den Raum durchschreiten, sondern benötigt auch entsprechend Zeit und einen Moment der Stille und des Nachdenkens, um das körperlich Erfahrbare mit dem visuell Dargestellten mental zu verbinden. Ohne diese aktive Rezeptionsleistung funktioniert die Arbeit gar nicht.*
Dem Betrachter wird in diesen Arbeiten ein zentraler Stellenwert zugewiesen. Ihn beziehen Sie mit seinen unterschiedlichen Wahrnehmungsarten und Denkweisen in Ihr Konzept mit ein, oder? Denn wir Betrachter bekommen nicht nur die unterschiedlichen Arten von Objekten im Raum zu sehen, sondern müssen genauso viel Energie für den Akt des Wahrnehmens selbst aufwenden. Anish Kapoor benennt diesen kognitiven Prozess, den auch der Betrachter aufzubringen hat, als Schöpfung einer ‚geistigen Skulptur'.

MHH:
Ja sicher. Meine Installationsgäste spielen eine bedeutende begleitende Rolle. Die fertige Arbeit sucht den Dialog mit dem Betrachter ganz konkret: körperlich

*In a **more or less a passageway** (see p. 23), when you provide foam-rubber shoes at the door for people to wear as they move through the space among a thousand eggshell halves on felt pads, this forces us to slow our pace, to avoid falling into the eggs and thus destroying the exhibition. Or for the installation **ephemeral** (see p. 24), you conceived a space on wheels that viewers could potentially enter, which was surrounded by thin layers of film that encouraged viewers to enter the box-shaped room along a sweeping plank bridge. To take in the work, they not only had to walk through the space but also had to take appropriate time and a moment of silence and reflection in order to connect in their minds what they experienced physically with that which was depicted visually. Without this active form of reception, the work does not function at all.*
Such works attribute central importance to the viewers. They integrate into their concept viewers who perceive things and think of things in different ways, don't they? Since we as viewers not only see the various kinds of objects in the room but also have to invest just as much energy into the act of perception itself. Anish Kapoor refers to this cognitive process that viewers have to perform as creating a "mental sculpture."

Zeitkartierungen (Time mappings), 2005, limewater (11–14° dH) and acrylic on metal (four of nine parts); 35 x 50 cm, Haus der Stadtgeschichte, Offenbach am Main (both figs.).
Left: ***fluechtig*** (Ephemeral), 2005, wood, films, wheels, light, tracing paper; 11 x 2 x 3 m

MHH:
Yes, of course. The visitors in my installations play a significant, accompanying role. The finished work is a quite concrete effort to seek dialogue with the viewers, physically as well as mentally. Particularly in the works thematically related to multiple sense perceptions, I like to entice the viewers to enter the artistically arranged (spatial) situation with as little distance as possible and hope that they will not only think about the work but register their own perceptions. The installations call for a multisensory approach and reading.



wie auch geistig. Ich möchte, besonders bei den Arbeiten, die thematisch mit mehrfachen Sinneswahrnehmungen verbunden sind, den Betrachter möglichst undistanziert in die jeweils künstlerisch arrangierte (Raum-)Situation hineinlocken und wünsche mir, dass er sich nicht nur Gedanken über die Arbeit macht, sondern auch seine eigenen Empfindungen registriert. Die Installationen verlangen nach einer multisensorischen Annäherung und Lesart.
Ein weiterer wichtiger Fokus ist neben der Bewegungswahrnehmung auch das Zeitempfinden sowie die tatsächliche Zeit der Erfahrung. Meine Installationen bewirken meistens eine Entschleunigung der Zeit, gleichwohl sie mit verschiedenen Tempi variieren. Ich benutzte die wippenden Bohlen in **‚fluechtig'** (vgl. S. 24) sowie die Schaumstoff-Schneeschuhe in **‚etwa ein durchgangsraum'** (vgl. S. 23) als bewusste Entschleuniger. Findet keine Entschleunigung statt, glaube ich, ist es äußerst schwierig, sich auf wechselnde Zeitgeschwindigkeiten einzulassen. Da ich davon ausgehen muss, dass jeder Besucher eine momentane Zeitempfindung zur Ausstellung mitbringt, dienen meine ‚Führungssituationen' u.a. auch dazu, die Besucher für die Betrachtung in ein bestimmtes Tempo hineinzuleiten. **‚BORDER ZONE'** (vgl. S. 12) und **‚fluechtig'** hatten beide viel Freiraum um die Installation herum, die es dem Betrachter erlaubten, sich frei zu entscheiden, ob er tatsächlich eintreten möchte.
Begleitend zur Installation **‚fluechtig'** führte ich z.B. **‚Zeitkartierungen'** (vgl. S. 25) durch, die ich gleichzeitig als Wandarbeiten präsentierte. Ihre Herstellung verlangte einen ausgedehnten Zeitraum von ca. 4-6 Wochen mit täglichen Eingriffen. Ich ließ Kalkspuren unseres Trinkwassers auf Metallplatten ablagern. Obwohl die graphischen Bilder schnell lesbar sind, erschließt sich das Konzept erst im Laufe der Zeit.

KBS:
*Der Zeitfaktor spielt auch bei ihrer Luftblasen-Malerei eine wichtige Rolle, allerdings im umgekehrten Sinne als bei den o.g. Kalkablagerungen. Mit dieser Technik haben Sie eine Serie von Wandarbeiten unterschiedlichen Formats mit dem Titel **‚Im Nu'** (links) entwickelt. Dabei handelt es sich um 3 großformatige (90 x 200 cm), 5 kleinere Bilder (90 x 40 cm) und 22 Minibildchen im Format von 10x10 cm. Das Faszinierende an einer Luftblase ist: solange sie im Raum schwebt, ist sie sichtbar, stößt sie irgendwo an, zerplatzt sie und verschwindet. Diesem blitzartigen Moment des Zerplatzens der Luftblase gilt Ihr künstlerisches Interesse. Sie haben, wie Sie mir im Vorfeld erzählten, viele Experimente angestellt, um eine Form zu finden, den flüchtigen Moment des Übergangs visuell zu bannen.*

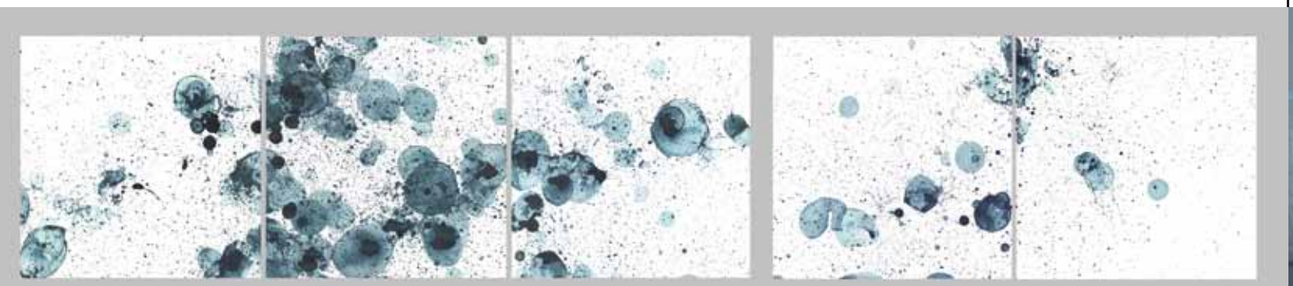
Another no less important focus is, in addition to the perception of movement, the sense of time, as well as the actual time of the experience. My installations usually decelerate time, even though they vary between different tempi. I deliberately use both the rocking planks in **ephemeral** *(see p. 24)* and the foam-rubber snowshoes in ***more or less a passageway*** *(see p. 23)* as decelerators. In my view, if no deceleration takes place, it is extremely difficult to get into the changing speeds. Because I have to assume that every visitor brings his or her own instantaneous perception of time to the exhibition, the "guiding situations" also serve, among other things, to lead the viewers into a certain tempo for their viewing. Both ***BORDER ZONE*** *(see p. 12)* and ***ephemeral*** had a lot of free space around the installation that left viewers free to decide whether they wanted to actually enter or not. For the installation ***ephemeral***, for example, I prepared ***Time Mappings*** *(see p. 25)*, which I then presented at the same time as wall works. An expanded time frame of circa four to six weeks, with daily interventions, was required to produce them. I caused traces of calcium from our drinking water to be deposited on metal plates. Although the graphic images can be read quickly, the concept only becomes clear over time.

KBS:
*The factor of time plays an important role in your air bubble paintings as well, though in the opposite sense as it does in the calcium deposits you just mentioned. You produced a series of wall works using your air bubble technique, you developed a series of wall works in various formats titled **In No Time** (see left). There are three large-format paintings (90 x 200 cm), five smaller ones (90 x 40 cm), and twenty-two miniature paintings (10 x 10 cm). The fascinating thing about an air bubble is that it is visible as long as it is floating in space, as soon as it collides with something, it bursts and disappears. Your interest as an artist is in this sudden moment of the air bubble's bursting. As you told me earlier, you conducted many experiments to find a form that could capture visually this ephemeral moment of transition.*

Left: ***LUX*** and the wall works ***Im Nu*** (In no time), 2008, foil, air bubble painting, aluminum tube, metal wire, flour; detail (4.6 x 3.2 x 1.3 m), HAUS10, Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck.

MHH:
Die Technik der Luftblasenmalerei entwickelte ich ursprünglich für eine Ausstellung zum Thema **‚Freischwimmer'** (2006). Ich brauchte für die Illustration des Zustandes ‚sich von etwas freizuschwimmen' eine künstlerische Umsetzungsmethode, die genau so schwebend-linear ist wie das Freischwimmen selbst. In der Serie **‚Im Nu'** (vgl. S. 26), die unter dem Ausstellungstitel **‚Zeitfenster'** (2008) zu sehen war, fokussierte ich auf das Augenblickliche. Mich interessiert dabei primär der Moment des Zerplatzens, die langsame Leichtigkeit der schwebenden Blase und dann die unglaubliche Geschwindigkeit, die das Bild entstehen lässt. Die Blase fungiert für mich wie ein Werkzeug, entscheidend sind die Spuren des Prozesses. Einen so kurzen Moment wie **‚Im Nu'** empfinde ich mächtig, da er überaus komprimiert sein kann. Ich stellte mir vor, dass man den akustischen Hall des blitzartigen Zerplatzens der Luftblasen mit den Folienschichten visuell ergänzt. Da mich die Visualisierung von nicht sichtbaren Dingen schon lange begleitet, fiel mir ein, dass

MHH:
I originally developed the technique of air bubble painting for an exhibition titled ***Free Swimmer*** (2006). To illustrate the state of "swimming free of something," I needed a method for realizing it artistically that was just as floating and linear as the free swimming itself.
In the series ***In No Time*** *(see p. 26)*, which was shown under the exhibition title ***Time Frame*** (2008), I focused on the momentary. I was primarily interested in the moment of bursting, the slow legerity of the floating bubble, and then the incredible speed that creates the image. For me, the bubble functions like a tool; it is the traces of the process that are crucial. I find a moment as brief as ***In No Time*** powerful because it can be highly compressed. I imagine the acoustic echo of the instantaneous bursting of the air bubbles is complemented visually by the layers of film. Because I have long been concerned with the visualization of invisible things, it occurred to me that this technique would also provide visual



Bubble's Portrait, 2006, air bubble painting on paper; triptych (25 x 25 cm each) and diptych (25 x 25 cm each), Museum Schloss Philippsruhe, Hanau.

ich mit dieser Technik auch sogar visuelle ‚Beweise' liefern würde, dass dieser Schwebezustand tatsächlich existiert hat. Es ist eine höchst faszinierende Methode. Durch meine Experimente bestätigte sich schnell die Vorahnung, dass hiermit auch sehr kontrollierte Vorgänge zu erzeugen sind. Durch Beobachtungen merkte ich, dass viele Äußerlichkeiten wie Luftfeuchtigkeit und Temperatur, vor allem Wind bzw. Zugluft, die Blasengröße und -schwere sowie die Anziehung zwischen Blase und Papier das Resultat entscheidend beeinflussen. Die Vielfältigkeit in den Prozessnuancen hat mich begeistert und überzeugt, denn auch große Formate von 200 cm x 90 cm lassen sich mit Mitteln von vermeintlicher Zerbrechlichkeit ebenso konstruieren wie kleine.

"evidence" that this floating state actually existed. It is an extremely fascinating method.
My experiments quickly confirmed my suspicion that highly controlled processes could be produced as well. My observations showed me that many external factors such as humidity and temperature but above all wind or drafts, the size and weight of the bubbles, and the attraction between the bubble and the paper crucially influenced the result. The diversity of the nuances in the process excited me and convinced me that large-format works, 200 x 90 cm, could also be constructed using supposedly fragile means.

KBS:
Sie haben in der Antwort einen noch sehr wichtigen Aspekt angesprochen, der sich unsichtbar wie ein roter Faden durch ihre Arbeiten zieht, nämlich die Visualisierung nicht sichtbarer Themen. In das Repertoire der abstrakten Themen, die Sie neben der Bewegung und der Zeit, über die wir bisher besprochen haben, ferner interessieren, gehören auch Licht, Luft und Atmosphäre. Diese benutzen Sie quasi als Medium oder Arbeitsmaterial. In der Ausstellung ***‚Zeitfenster'*** *(2008) hatten Sie zusammen mit der o.g. Wandbildserie* ***‚Im Nu'*** *eine Art Licht-Kunst-Installation mit dem Titel* ***‚LUX'*** *(vgl. S. 26) für den Raum konzipiert.*
Sie bestand aus nur wenigen Elementen: 10 Halbkugeln, getragen von einem Aluminiumrohr, unregelmäßig über ein rechteckiges Mehlbett verteilt. Ungewöhnlich ist das Material Folie in Kombination mit der runden Form. Normalerweise würde man bei der Kugelform schweres, festes Material wie z.B. Milchglas vermuten. Stattdessen bestehen die Kugeln aus leichter, beweglicher, durchscheinender Folie. Je nach

KBS:
In your reply, you addressed a very important aspect that runs through your works like a red thread: namely, the visualization of invisible themes. Other members of the repertoire of abstract themes we have discussed, such as movement and light, that interest you are light, air, and atmosphere. You use them almost like a medium or material. The exhibition ***Time Frame*** *featured not only the aforementioned series of wall paintings* ***In No Time*** *but a kind of light art installation titled* ***LUX*** *(see p. 26) conceived especially for the space.*
It consisted of just a few elements: hemispheres supported by an aluminum tube, distributed irregularly across a rectangular bed of flour. The combination of film with the round form was unusual. Normally, one would expect the spherical form to be a heavy, solid material like frosted glass, for example. Instead, the spheres are made of a lighter, movable, translucent film. The course of the

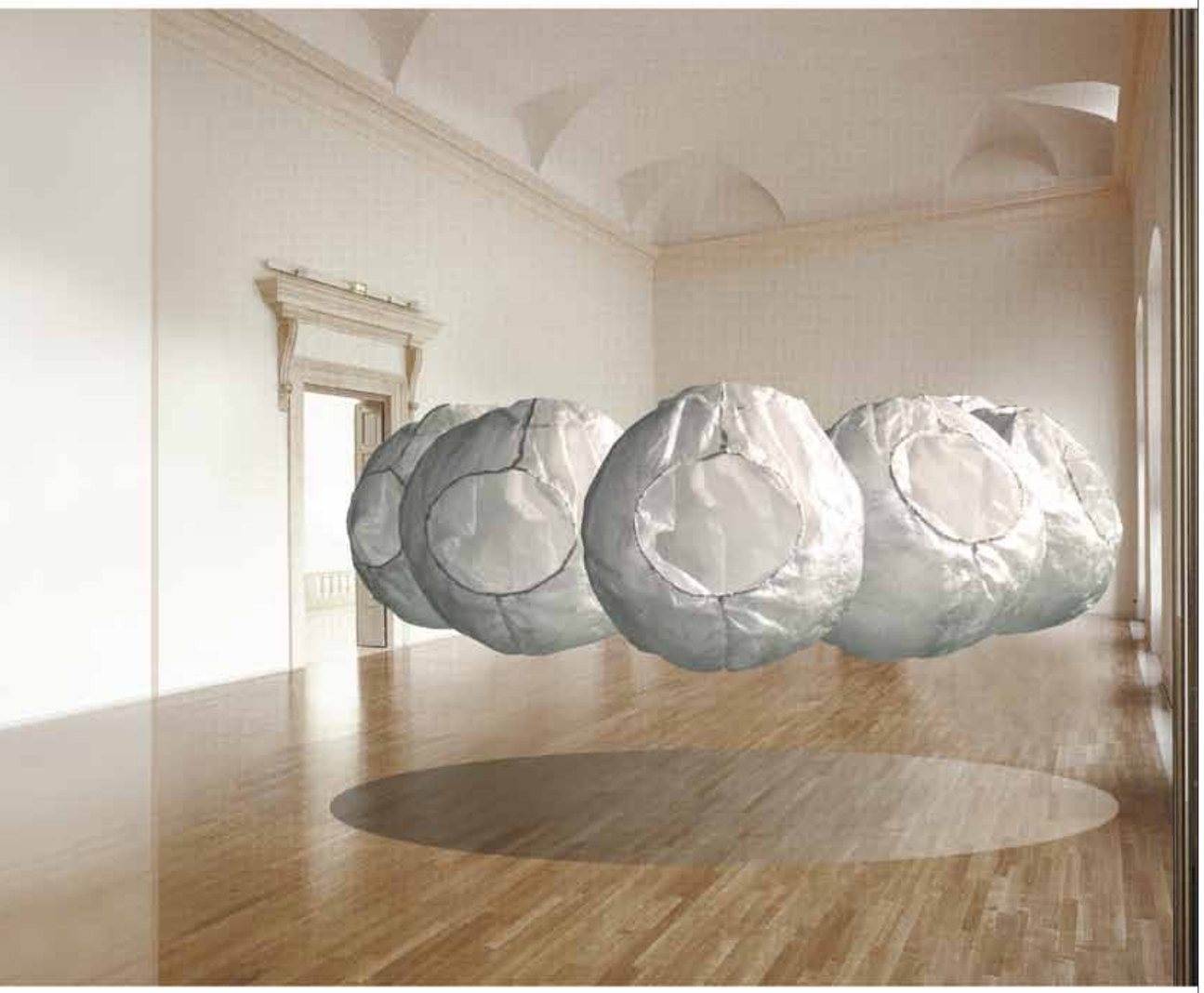
LUX, 2008, film, flour, light, metal wire; HAUS10, Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck

Tageslichtverlauf ändert sich das Erscheinungsbild der Installation. Bei direkter Sonneneinstrahlung verbinden sich die realen Kugeln mit ihrem Schatten und verankern sich quasi im Mehlboden. Es ist eine stille, kontemplative Arbeit, die in ihrer Unfarbigkeit, der Farbe Weiß, eine sensitive Ausstrahlung hat.

MHH:
Die Raumsituation für die Installation **‚LUX'** in der ehemaligen Klosteranlage Fürstenfeldbrucks war schon im Leerzustand sehr atmosphärisch. Während einer Ortsbegehung entschied ich ohne wenn und aber das Atmosphärische in meine Arbeit einzubinden, denn eine kämpferische Gegenreaktion zum Atmosphärischen hätte ich an diesem Ort als trotzige Provokation empfunden.
Ich habe das Arrangement zentral platziert, um mit dem sich nur langsam wandelnden Tageslicht im März zusammenzuarbeiten. Die Kugelformen als Reflexions-

light alters the look of the installation. Under direct sunlight, the real spheres join with their shadows and are anchored in the flour, so to speak. It is a quiet, contemplative work whose lack of color – or rather, the color white – has a sensitive radiance.

MHH:
This space for the installation ***LUX***, in a former monastery in Fürstenfeldbruck, was already very atmospheric even when it was empty. When I went to inspect the site, I decided with no ifs or buts to integrate that atmospheric quality into my work, since any counterreaction to the atmospheric quality of this place would have been perceived as a spiteful provocation.
I placed the arrangement in the center so that I would work together with the March daylight, which changes only slowly. The spherical forms of the reflective surfaces were intended to reflect



Wachlichtsammler / Lichtkapsel (Awake light collector / Light capsule), 2005, photomontage, films, cotton ribbon, metal wire.

flächen sollten das einfallende Sonnenlicht möglichst lange wiedergeben. Diese Situation leitete ich aus einem anderen Arbeitskonzept mit federleichten Kugeln ab, das den Titel **‚Wachlichtsammler/ Lichtkapsel'** (vgl. S. 30) trägt, welches ich mit Hilfe von Formmodellen als Fotomontage entwickelt habe.
Das Licht ist aufgrund seiner Immaterialität ein wichtiger Mitspieler in manchen meiner Arbeiten wie z.B. **‚Luftformen-Installation'** (vgl. S. 11) oder **‚Wirbel'** (vgl. S. 4). In **‚LUX'** hatte es zusätzlich noch die Funktion eines atmosphärischen Zeitmessers.

KBS:
Feste Formen mit immateriellen Formen wie etwa Licht zu kombinieren ist ein wichtiger Bestandteil Ihres Arbeitskonzeptes. Dennoch ist es Ihnen wichtig zu betonen, dass Sie keine Lichtkünstlerin sind, obwohl Sie mit dem Medium Licht arbeiten. Welche Rolle spielt das Licht in ihren ‚Licht-Installationen'?

MHH:
Wenn das Licht in meinen Arbeiten vorkommt, dann als umwandelnder und aktiver Träger einer thematischen Nuance, als ‚Trans-leuchter' statt ‚Be-leuchter'. Künstliches Licht als Medium in meine Installationen miteinbeziehen entstand aus meinem konkreten Bedürfnis immaterielle Inhalte auch immateriell umzusetzen. Dies geschah zum ersten Mal mit der Installation **‚Baumtüten'** (vgl. S. 32) von 1997, in der das Licht dank einer Wechselwirkung zwischen einer negativen Fläche mit Licht zu einer immateriellen Luftform führte. Es handelte sich dabei um eine optische Illusion, die zusätzlich durch die leichte Luftbewegung im Raum, den die Besucher bei der Begehung der Installation unabsichtlich erzeugten, erkennbar wurde. Dieser ‚Windmacher-Effekt', wie ich es nenne, ist eine meiner frühesten subtilen Methoden, Menschen in die fertige Arbeit mit einzubeziehen.
Als ich mit der Arbeit für die Ausstellung **‚ORG.ORGANIS'** (2003) anfing, hatte ich nicht vor, eine Licht-Arbeit zu schaffen. Sie ist das Ergebnis vieler vorangegangener Arbeitsschritte, in denen ich mich auch aus philosophischer Sicht mit der grundsätzlichen Frage beschäftigte, was eine Linie ist. Es folgten eine Unmenge von Experimenten, sogenannte Linienkartierungen, im zweidimensionalen Bereich auf Papier, aus Holz, aus Stoff, die auch zu verschiedenen Modellvarianten für die Installation führten. Was dabei jedoch eindeutig fehlte, war die raumgreifende konzeptuelle Ausstrahlung, die im Prozess zu erkennen war. An dieser Stelle führte ich das künstliche Licht in den Arbeitsprozess ein. Die darauf folgenden umfangreichen Forschungen versetzten mich in die Lage, die Erfahrungen der Linienkartierung im Zusammenhang mit den Lichtstudien

the light entering as long as possible. I derived this situation from another concept for a work titled ***Awake Light Collector / Light Capsule*** (see p. 30), which I had developed with the help of formal models as photomontage.
Thanks to its immateriality, light is an important element in some of my works, such as **Air Form Installation** (see p. 11) and **Whirlwind** (see p. 4). In ***LUX***, it also functioned as an atmospheric timepiece.

KBS:
Combining fixed forms with immaterial forms such as light is an important component of your concept. Nevertheless, you find it important to emphasize that you are not a light artist, even though you work with light as a medium. What role does light play in your "light installations"?

MHH:
When light is found in my works, it is a transforming and active carrier of a thematic nuance: something that lights through rather than lights up. Integrating artificial light as a medium of my installations resulted from a concrete need to realize immaterial content in an immaterial way. The first time I did this was in the installation ***Tree Bags*** (see p. 32) of 1997, in which the light, thanks to its interaction with a negative shape, led to an immaterial air form. It was an optical illusion that was reinforced by the slight movement of the air in the room that visitors unintentionally caused as they walked around the installation. This "wind maker effect," as I call it, was one of the earliest of my subtle methods for incorporating people into the finished work.
When I started working on the exhibition ***ORG. ORGANIS*** (2003), it was not my intention to create a light work. It was the result of many previous steps in which I was absorbed with the question "What is a line" – from a philosophical perspective. An enormous number of experiments followed – so-called line mappings – two-dimensionally on paper and in wood and fabric, which also led to a number of variations on the model for the installation. What was clearly missing, however, was the conceptual spatial radiation that could be seen in the process. At that point, I decided to introduce artificial light into the process. The extensive research that followed finally put me in a position to reproduce the experiences of the line mapping in connection with the light studies. The transformation of the jagged mapping line into an abstract, organic form was the last step I had to take. The

endgültig in seiner Vielsinnigkeit wiederzugeben. Die Umwandlung der zackenreichen Kartierungslinie zu einer abstrakten organischen Form war die letzte Etappe, die unternommen werden musste. Die fertige Installation mit dem Titel **‚Luftformen'** (vgl. S. 11) wurde in Form einer camera obscura in menschlicher Größe präsentiert in den Maßen von (B) 100 x (H) 200 x (T) 200 cm.
Das Wechselspiel zwischen 2-D und 3-D, das bei der Entstehung dieser Installation stattgefunden hat, ist sehr typisch für meine künstlerischen Prozesse. Viele meiner Ausstellungen bestehen sowohl aus einer Rauminstallation als auch Wandarbeiten, die parallel zum Thema entstehen. Obwohl manche fertigen Arbeiten gerade im Zusammenspiel mit Licht nicht immer eine low-tech Situation vermuten lassen, ist es mir wichtig, im Bereich von einfachen Mitteln nach Lösungen zu suchen.

KBS:
Ich möchte noch mal auf die vielen Vorstudien und Begleitarbeiten für die Installation zu sprechen kommen, weil sie, wie Sie sagen, typisch für ihre künstlerische Vorgehensweise sind. Das erinnert mich an den Anfang unseres Gesprächs, als Sie Ihre Herangehensweise an ein Thema als eine multiperspektivische Annäherung charakterisiert haben, um eine möglichst große Offenheit zu erreichen. Um den Ausstellungsumraum - es handelte sich um Weinberge - für die Luftformen-Installation zu erkunden, bedienten Sie sich der Kartierung, einer wissenschaftlichen Methode zur visuellen Darstellung gesammelter Daten. Sie gingen die Hänge mit Bleistift und Papier horizontal und vertikal ab in der Absicht mit ihrem Körper in der Bewegung das Entstehen der Linie physisch und geistig zu begreifen. Sie bedienten sich dieser Methode quasi-wissenschaftlich und verbildlichten in sehr minimalistischer Weise äußere Bewegungen mit inneren Rhythmen in Form von Linien. Ihr Körper fungierte in diesen Aktionen als eine Art ‚Aufzeichnungsgerät', welches diesen sachten Prozess notiert. Sie haben die Ergebnisse dieser ‚halbautomatischen Zeichnung' variantenreich durchgespielt und künstlerisch weiterverarbeitet.

MHH:
Der Arbeitsprozess, der mit den Linienkartierungen in den Weinbergen anfing, nahm viele Etappen. Das vorherrschende Liniensystem eines Weinberges strahlt

finished installation, titled ***Air Forms*** (see p. 11), was presented in a camera obscura of human dimensions: 200 x 100 x 200 cm.
The interplay between 2-D and 3-D that took place as this installation was being created is very typical of my artistic processes. Many of my exhibitions consist not only of an installation but also of wall works that were created in parallel with the theme. Although some finished works, particularly in the interplay with light, do not always lead one to suppose a low-tech situation, it is important to me to search for solutions using simple means.

KBS:
I would like to talk some more about the many preliminary studies and accompanying works for the installation, because they are, as you say, typical of your artistic approach. That reminds me of the start of our conversation, when you characterized your approach to a theme as coming at it from multiple perspectives in order to achieve as much openness as possible. When exploring the surroundings of the exhibition space for your ***Air Forms*** *installation – which was set amid vineyards – you used mapping: a scientific method for depicting visually the data collected. You paced off the slopes horizontally and vertically, taking paper and pencil, with the goal of understanding the creation of the line physically and mentally with your own body in motion. You used this method quasi-scientifically to illustrate in a very minimalist way external movements using internal rhythms in the form of lines. In these actions, your body functioned like a kind of "recording device" that took down this gradual process. You played through the results of this "semiautomatic writing" and developed them artistically.*

MHH:
The work process that began with mapping lines in the vineyards took many steps. The dominant linear system of a vineyard radiates controlled organization. Rigid lines are repeated strictly side by side and cross the slope without concern for the ground conditions, for example. Inspired by a value placed on the line that towered above all

Körper voraus (Body forward), 2006, work accompanying exhibitions, tree bark and pencil on paper; 7.8 x 11 cm.
Left: ***Baumtüten*** (Tree bags), 1997, stoneware with magnesium and cobalt oxide, copper tube, iron bars, gauze, film, wood, light; 1.8 x 1.8 x 1.6 m, Universität Tübingen.

kontrollierte Organisation aus. Starre Linien wiederholen sich streng nebeneinander und durchqueren den Hang ohne Rücksicht z.B. auf Bodenverhältnisse. Angeregt durch den alles überragenden Stellenwert der Linie, wollte ich das Entstehen einer Linie durch meinen Körper direkt erfahren und verstehen, und experimentierte deshalb zunächst mit Bleistift und Papier. Als ich die Linie beim Gehen erarbeitete, spürte ich allerdings keine einfache Geradlinigkeit, keine Masse oder klare Form, im Gegenteil, der Entstehungsprozess der Linie durch das Gehen war schwebend und ohne Materie.
Dieses überraschende Ergebnis führte zu einer weiteren Umsetzung, zu sogenannten **‚Nicht-Linien'**, die als Negativlinien aus Sperrholz eins zu eins zu den Kartierungslinien auf Papier ausgesägt wurden. Die **‚Nicht-Linien'** (vgl. S. 10) verkörperten die geistige Erfahrung der Entstehung einer Linie in den Dimensionen des Reliefs.
Das Aussagespektrum einer zweidimensionalen Arbeit unterscheidet sich erheblich von seiner dreidimensionalen Alternative. Die Tatsache, dass meine Vor- oder

else, I wanted to experience directly and understand through my body the creation of a line, and so I experimented first with pencil and paper. As I worked through the line by walking, however, I sensed no simple linearity, no mass or clear form; on the contrary the process of creating the line by walking was floating and immaterial.
This surprising result led me to another implementation, my ***Nonlines***, which are sawed out of plywood as negative lines on a one-to-one scale to the mapping lines on paper (see p. 10). The ***Nonlines*** embodied the intellectual experience of the creation of a line within the dimensions of a relief.
The spectrum of statements of a two-dimensional work differs substantially from its three-dimensional alternatives. The fact that my preliminary and parallel works on the same thing speak not only as if different dialects but also as if in different languages is something I welcome very much and also intend. Within the overall organization, they retain their place, of course, by articulating

A BIOGRAMM and the installation ***Intervallic Absence***, showing concert rehearsal, 2006, drawing: ink on deckle-edge paper; 50 x 65 cm, Installation: Styrodur with glass fibers, wood, cement, metal wire, light; detail of an installation measuring 11 x 3.5 x 4.5 m in total; rehearsal for the premiere of the composition by Armando Tranquilino (USA).
Right: Light source for ***Wirbel*** (Whirlwind), 2003.

Parallelarbeiten über das gleiche Thema nicht nur in verschiedenen Dialekten, sondern mehr noch wie in verschiedenen Sprachen sprechen, ist mir sehr willkommen und auch beabsichtigt. In der Gesamtorchestrierung behalten sie natürlich ihren Platz bei, indem sie ihren individuellen Klang in verschiedener Lautstärke und Dauer artikulieren. Für die weiteren noch fehlenden Aspekte, die ich über die Entstehung der Linie visualisieren wollte, musste ich eine neue Dimension erreichen. Dies geschah dann durch die Einführung eines neuen ebenso materielosen Mediums wie der Linie, nämlich dem Licht.

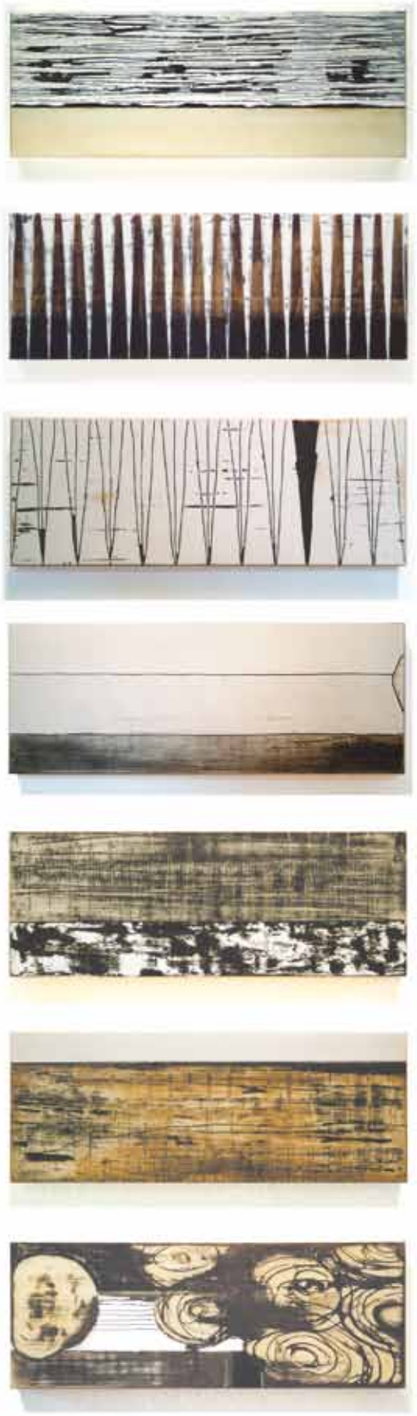
their individual sounds at different volumes and for different lengths. For the other, still missing aspects of the creation of the line that I wanted to visualize, I had to reach a new dimension. That happened with the introduction of a medium just as immaterial as the line: namely, light.

KBS:
*Das Installationsfoto von **‚Luftformen'** (vgl. S. 11) mit dem Lichteffekt, der aus den gezackten Nicht-Linien resultiert, wirkt unheimlich dramatisch. Und ich finde es beeindruckend, dass aus der Tatsache, dass durch die ausgesägte **‚Nicht-Linie'** Licht von hinten durchgeschickt und in den Raum transferiert wird, so eine eklatante formale Abweichung von der zackigen Linie erzielt wird. Es wirkt so, als ob die Linie durch optische Phänomene - physikalisch kenne ich mich in dieser Hinsicht zu wenig aus – einen Raum mit eigenen Gesetzmäßigkeiten kreiert.*
*Mit der Installation **‚Wirbel'** (vergl. S. 4) haben Sie die Luftformen-Installation noch weitergeführt und die camera-obscura-Situation auf den ganzen Raum ausgedehnt, um den Raum für den Betrachter zu öffnen. Der Fokus lag wieder auf dem Licht, aber mit dem Unterschied, dass eine Lichtprojektion das Licht nicht frei in den Raum, sondern an die Wand projizierte. Durch die Reflektion des Lichts auf der Wand entstand eine Art ‚Wand- bzw. Wirbelmalerei'.*

KBS:
*The photograph of the installation **Air Forms** (see p. 11), with the lighting effect that results from the jagged nonlines, is incredibly dramatic. I find it impressive that the fact that light is sent through the sawed out nonline from behind and transferred into the room achieves a striking formal departure from the jagged line. It seems as if by means of optical phenomena – I know too little about the physics of it – the light creates a space with its own laws.*
*In the installation **Whirlwind** (see p. 4), you took the **Air Forms** installation even further and expanded the camera obscura situation to the entire space in order to open up space for the viewer. The focus was once again on light but with the difference that the light was not freely projected into the space but at the all. The reflection of the light on the wall resulted in a kind of "wall or whirlwind painting."*

MHH:
Wenn die Entmaterialisierung der Form durch das Licht und die Charakterumwandlung der zackigen Linie nicht möglich gewesen wären, hätte ich den Zustand des Linienkartierens nicht wiedergeben können. Meine Experimente mit der Distanz und der Stärke des Lichts waren essentiell. Unter bestimmten Umständen überstrahlen die zackigen Linien den Lichtwirbel, so dass keine Umwandlung mehr stattfinden kann. Durch diese Arbeitsschritte ergab sich für mich eine neue Methode, neben der optischen Illusion bei der Installation **‚Baumtüten'** (vgl. S. 32) nicht-materielle Inhalte auch nicht-materiell wiederzugeben.
Bei der Installation **‚Wirbel'** wurde es Jedem ermöglicht, einen ‚Linienraum' zu betreten, da die zackigen und organischen Linienformen aus nächster Nähe zu betrachten waren und nicht wie in **‚Luftformen'** (vgl. S. 11) durch ein Schauloch hindurch. Hinzu kam der Aspekt der Projektion, da die Lichtstrahlen ganz deutlich die gegenüberliegenden Wandflächen erreichen konnten. Ich selber bezeichne das Ergebnis als ‚Lichtmalerei'. Die Projektionsstrahlen wären am einfachsten im Raum zu sehen, wenn der Raum stockdunkel wäre, aber bedauerlicherweise musste ich die Trittsicherheit im Raum berücksichtigen. Diese Änderung in der Helligkeit verlangte eine etwas längere Betrachtungsdauer, um die Augen auf die feinen und fragilen Nuancen der im Raum schwebenden immateriellen ‚Luftformen' zu sensibilisieren. Die Langzeitbelichtung der Kamera bringt diesen Effekt noch deutlicher hervor.

MHH:
If the dematerialization of form had not be possible by means of light and transforming the character of the jagged line, I would not have been able to depict the state of line mapping. My experiments with the distance and intensity of the light were essential. Under certain circumstances, the jagged lines outshine the whirlwind of light, so that no transformation can take place any longer. These stages of my work gave me a new method, alongside the optical illusion of the installation ***Tree Bags***, (see p. 32) for depicting immaterial content immaterially.
In the installation ***Whirlwind***, it was possible for everyone to enter a "space of lines," since the jagged and organic linear forms could be viewed at close range, and not through a peephole as in **Air Forms** (see p. 11). And then there was the aspect of projection, since the rays of light could quite clearly reach the opposite wall. I myself call the result "painting with light." The beams of the projection would have been easiest to see in the space if it had been pitch-dark, but unfortunately I had to consider the safety of walking around in the room. This change in brightness made it necessary to look at the installation a little longer, so that the eyes could become sensitive to the delicate and fragile nuances of the immaterial "air forms" floating in the space. Long exposures with a camera bring out this effect even more clearly.



Accompanying 2-D works and light sources. Preliminary construction for the installation ***Wirbel*** (Whirlwind), 2003.
Right: ***Grenzlinien*** (Border lines), staple drawings, 2004, staples, typewriter keystrokes on paper, and tracing paper on cotton; 15 x 15 x 3 cm, Kommunale Galerie, Darmstadt, Justus-Liebig-Haus

In der Installation **‚Wirbel'** wollte ich eine klare Gegenüberstellung von materiellen und nicht-materiellen Formen hervorrufen. Meine für diesen Zweck konstruierten ‚Licht-Körper' aus Holz, außen mit Gips und silberigem Graphit beschichtet, in denen die kartierten **‚Nicht-Linien'** zu sehen waren, standen auch als Gegenpol in dem Wechselspiel materieller und nicht-materieller Formen. Beide sollten hier zeitgleich im Raum sichtbar sein. Mittlerweile ist es für mich selbstverständlich geworden, dass die materielosen Formen eine mindestens genauso wichtige Rolle bei der visuellen Kommunikation spielen wie die materiellen. Meine Themen erweitern sich zunehmend in die nicht-materielle Richtung. Arbeiten wie z.B. **‚Past Tense'** (‚Vergangenheitsform') (vgl. S. 40) oder gerade **‚FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives'** sind konsequente Fortsetzungen dieser Arbeitsweise geworden, indem sie klar definierte Grenzen genre- und disziplinübergreifend erweitern.

In the installation ***Whirlwind***, I wanted to produce a clear juxtaposition of material and immaterial forms. To that end, I constructed "light bodies" from wood lined on the outside with plaster and silvery graphite in which to show the mapped **Nonlines**; they represented the opposite pole in the interplay of material and immaterial forms. Both of types of forms were supposed to be visible in the room at the same time. In the meanwhile, it is obvious to me that the immaterial forms play a role in visual communication that is at least as important as that of the material ones. Increasingly, my themes are expanding in the direction of the immaterial. Works such as ***Past Tense*** *(see p. 40)*, for example, and ***FROZEN FLASHES_In Between the Alternatives*** are logical continuations of this way of working, in that they expand clearly defined boundaries that transcend genre and discipline.

KBS:
*Es gibt ja noch eine künstlerische Arbeit, die sich mit **‚Lichtwirbeln'** beschäftigt, nämlich die Installation **'BORDER ZONE'** (vgl. S. 12), die kurz nach **‚Wirbel'** entstanden ist. Obwohl sie sich thematisch primär mit dem Thema Grenzen und Grenzsituationen auseinandersetzt, haben Sie am Ende einer eingezäunten Führungssituation eine Dunkelkammer mit Wirbeleffekten in der Größe von 3 x 2,4 x 3 m lokalisiert. Von der Größe her nimmt die Kammer eine Mittelstellung zwischen dem Schauloch der camera-obscura-Situation in **‚Luftformen'** und dem ‚Linienraum' in **‚Wirbel'** ein. Was war denn in **‚BORDER ZONE'** das Spezifikum an der Lichtsituation in der Dunkelkammer? Und in welchem Zusammenhang steht dieser Aspekt mit der Grenzthematik?*

MHH:
Die vorherigen Rauminszenierungen funktionierten wie Grundsteine, um die Wirbeleffekte als isolierte Träger mit anderen Inhalten in Verbindung zu bringen. Die Wirbelatmosphäre als materielose Darstellung einer vorhandenen Ungewissheit, die mit einer Grenzsituation zu denken und zu erfahren ist, konnte

KBS:
There is another work concerned with "whirlwinds of light" – namely, the installation **BORDER ZONE** *(see p. 12), which you created shortly after* **Whirlwind**. *Although thematically it is primarily concerned with boundaries and boundary situations, in the end of a fenced-in guiding situation you placed whirlwind effects inside a darkened room that measures 2.4 x 3 x 3 m. In terms of size, the room is located between the peephole of the camera obscura situation of* **Air Forms** *and the "space of lines" of* **Whirlwind.** *What was the specific quality of the lighting situation in the darkened room of* **BORDER ZONE***? And how does that aspect relate to the theme of boundaries?*

MHH:
My earlier spatial stagings functioned like foundation stones that connected the whirlwind effects as isolated supporters to other content. In ***BORDER ZONE***, I was then able to realize the whirlwind atmosphere as the immaterial depiction of an existing uncertainty that should be thought of and experienced as a borderline situation. On entering the

ich in ‚BORDER ZONE' umsetzen. Beim Eintreten in die Dunkelkammer begegnete man den Wirbeleffekten als Lichtmalerei auf den Innenflächen der septagonalen Wandbegrenzung. Es herrschte eine Schwerelosigkeit im Raum und die Wirbel schienen sich zu drehen. Aber nichts war in dem Raum wie es schien, denn die Illusion von bewegter Nicht-Bewegung nahm den Raum komplett ein.
In den Parallelarbeiten zu **‚BORDER ZONE'**, der zweidimensionalen **‚Grenzlinien'**-Serie (vgl. S. 37), wird der Begriff der Grenze hauptsächlich auf seine Linearität auf einer Bildfläche reduziert. Nichtsdestotrotz stehen die Linien nicht in einer übergeordneten Rolle zur Fläche, sondern werden gegenseitig in Beziehung gesetzt, so dass eine Art Symbiose oder Abhängigkeit zwischen Linie und Fläche entsteht.

Vorarbeiten für die Serie waren Strukturbilder, die ich 1996 mit einer Risstechnik für Leinwandarbeiten entwickelte. Es waren Überlagerungen von Stoffbahnen mit paralleler Linienordnung, die die Flächen überziehen, die zum Teil mit Transparentpapier beklebt oder mit Folien bespannt waren. Die Tackerzeichnungen mit Schreibmaschinenpunkten, ebenso **‚Grenzlinien'** genannt, beschäftigen sich hingegen mit der Anziehungskraft zwischen zwei Grenzen.

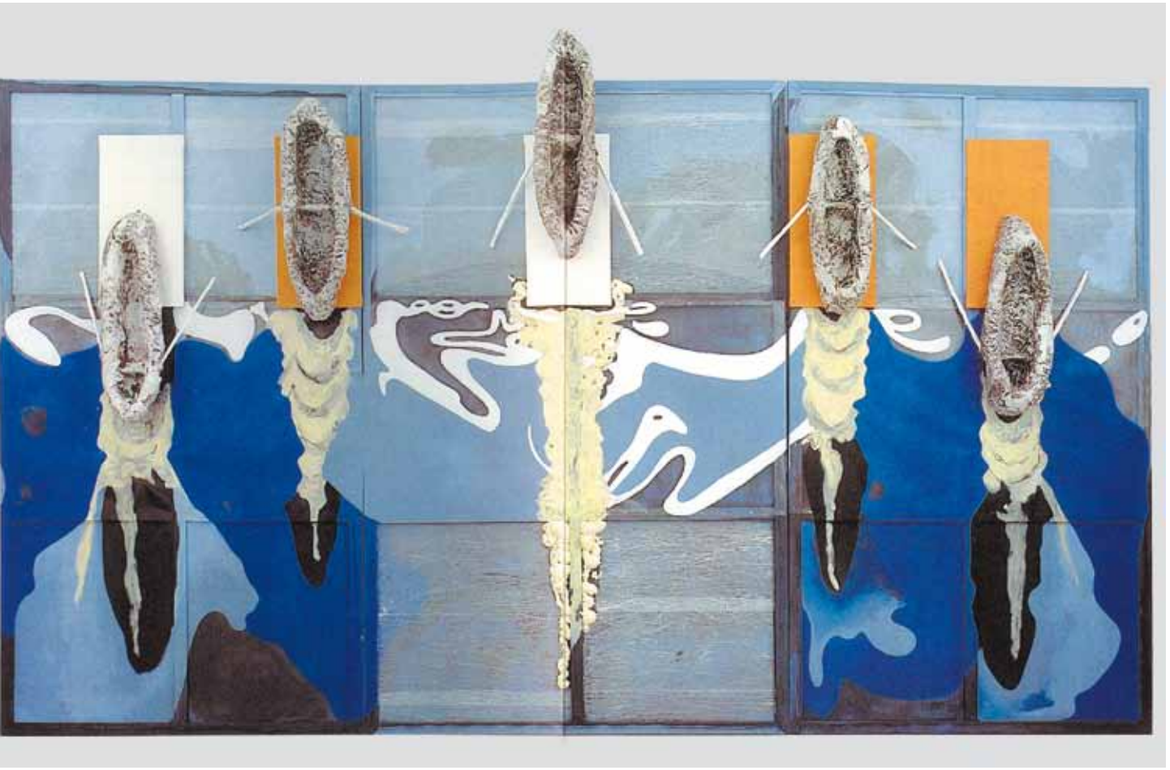
KBS:
*Es gibt noch eine weitere - von den Fotos her zu urteilen – fast geheimnisvolle Lichtinstallation aus weißen hängenden Formen und stehenden Lichtkugeln mit dem Titel **‚Past Tense'** von 2007 (links). Sie ist auch wieder spezifisch auf den Ausstellungsort hin entworfen worden, einer alten Sommerküche, die als Kunstraum genutzt wird, und einem Galerieraum, die ursprünglich Teile eines alten Pfarrhauses mit Gartenanlagen waren. Spielen Sie mit dem Titel **‚Past Tense'** auf diesen vergangenen, geschichtsträchtigen Ort an?*
Aus den Bildern lässt sich schließen, dass es sich um eine sehr atmosphärische Stimmung gehandelt hat, die in der Lage war, einen profanen Küchenraum mit altem Holzherd poetisch umzuwandeln. Im Verbund mit den Wandbildern kommt auch noch eine romantische Note mit hinzu. Der Grund für diese stimmungsvolle Wirkung liegt vor allem auch an der Farbe weiß, bedingt durch die Wahl des Materials, in Kombination mit den Lichteffekten. Farbe scheint sich in ihren Installationen geradezu auszuschließen. Spielt sie in ihren Arbeiten überhaupt eine Rolle?

darkened room, visitors encountered the whirlwind effects of light painting on the inside walls of the septagonal partitioned space. There was a weightlessness in the space, and the whirlwinds seemed to turn. But nothing in the room was as it seemed, since the illusion of moving nonmovement took over the space completely.
In the parallel works for ***BORDER ZONE***, the two-dimensional ***Borderlines*** series (see p. 37), the concept of boundary is essentially reduced to its linearity on a picture plane. Nevertheless, the role of the lines is not superior to that of the plane; rather, they are related to each other in such a way that a kind of symbiosis or dependency results between line and plane.

The preliminary works for that series were the structure paintings that I developed in 1996 using a tearing technique for works of and on canvas. They were superimpositions of lengths of fabric with parallel arrangements of lines that ran across the planes, some of which were pasted over with tracing paper or covered with film. By contrast, the staple drawings with typewriter dots, also known as ***Borderlines*** , are concerned with the attractive force between boundaries.

KBS:
There is another light installation, which is almost mysterious, to judge from the photographs, consisting of white hanging forms and standing spheres of light and entitled **Past Tense** *of 2007 (see left). It too was designed specifically for its exhibition site: an old summer kitchen, now used as an art space, and a gallery space, both of which were originally part of an old parsonage with a garden. Were you alluding to this site, steeped in past history, with the title* **Past Tense***?*
The photographs make it clear that it was a very atmospheric mood, which was able to transform poetically a profane kitchen space with an old wood stove. Seen together with the wall works, it also has a romantic note. The reason for this atmospheric effect lies above all in the color white, which was determined by the choice of material, in combination with the lighting effects. Color seems all but excluded in your installations. Does it play any role at all in your works?

Pages 38, 39: Nuremburg installation of ***Wirbel*** (Whirlwind), 2004, ca. 13 x 7 x 1.8 m, Galeriehaus Nord, Nuremburg.
Left: ***Past Tense***, 2007, films, light, metal wire, metal grid, photographic prints; ca. 3 x 3 x 2.2 m, Galerie Holzburg, Holzburg.



MHH:
In diesem Ausstellungsraum schwebte die Vergangenheit stark in der Luft ohne museal archiviert zu wirken. Es war, als ob sich die Vergangenheit als Gestalt im zeitgenössischen Kunstraum positionieren wollte. Diese Situation erinnerte mich an eine meiner früheren Installationen **‚Unterwegs'** aus dem Jahre 1999 (links), als ich mich mithilfe der Metapher des Schattens mit verschiedenen Tempi auseinandersetzte. **‚Unterwegs'** war bewegungs-gebunden, **‚Past Tense'** bezog sich alleinig auf den Raum.
Die visuellen Merkmale von **‚Past Tense'** waren vornehmlich Leichtigkeit, Transparenz, schwebende Beweglichkeit und eine minimale Lautstärke. Die ineinander verwobenen Zeiten wurden in den dünnhäutigen Folienkugeln symbolisiert, dadurch, dass sie beim Betrachten aus nächster Nähe mit bewegungsempfindlichen Lichtkörpern kurzweilig zum Leuchten gebracht wurden. Die mal trüben, mal transluziden Folienformbeschichtungen übten in ihrer fragilen Materialität und leichten Formeigenschaft ein scheinbares Präsens an diesem Ort.
Für eine prägnante Farbe fand ich in dieser Arbeit keine überzeugende Position. Die Farbe Weiß stellte sich als keine Nicht-Farbe dar, sondern untermalte die herausragenden Merkmale des Raumes. Ich stehe zu Farben, aber sie passen nicht immer in mein Konzept, denn Farben sind meist mit Botschaften verankert. Farben dürfen in meiner Arbeit keinesfalls selbstdarstellerisch wirken oder um ihrer selbst willen stehen ohne auf eine hintergründige Ebene zu verweisen. Mit der Farbe verbinde ich meistens weitere formale Aspekte wie z.B. Transparenz oder Struktur, aber am wichtigsten ist, dass die Farbe thematische Konnotationen oder assoziative Einfärbungen unterstützt.
In all meinen Arbeiten ist das Zusammenspiel von Material-, Formen- und Farbensprache enorm wichtig für die Gesamtkonstellation. So kann z.B. das gleiche Material bei verschiedenen Themen in unterschiedlicher Gewichtung eingesetzt werden, vorausgesetzt die visuellen Elemente synchronisieren mit der Aussage. Jedes Thema setzt sich aus eigenen Systemen und Prioritäten zusammen, die im jeweiligen Projekt immer wieder neu definiert werden müssen, um eine konsequente Projektindividualität zu erreichen.

MHH:
The past was heavy in the air of this exhibition space, without the feeling of being archived in a museum. It was as if the past wanted to position itself as a figure in the contemporary art space. This situation reminded me of one of my early installations, ***Going Places*** of 1999 (see left), when I was coming to terms with various tempi with the aid of the metaphor of shadow. ***Going Places*** was tied to movement; ***Past Tense*** referred solely to the space. The visual features of ***Past Tense*** were primarily lightness, transparency, floating movement, and minimal volume. The interweaving of the ages was symbolized by thin-skinned spheres of film, in such a way that they were lit briefly when watched from close-up, thanks to motion-activated lights. In their fragile materiality and formal quality of legerity, the coatings on the film forms – which were sometimes cloudy, sometimes translucent – exercised an apparent presence in this place.
I didn't find a convincing position for any striking color in this work. The color white did not, however, turn out to be a noncolor; rather, it provided a background for the outstanding features of the space. I like colors, but they do not always suite my concept, because colors are usually anchored with messages. In my work, colors can never seem self-promoting or seem to stand for their own sake, without pointing to another aspect behind them. I usually connect color with other formal aspects such as transparency or structure, but the most important thing is that the color support the thematic connotations or associative nuances.
In all my works, the interplay of the language of material, of forms, and of colors is enormously important for the overall constellation. For example, the same material can be used with different emphasis for different themes, provided the visual elements synchronize with the statement. Every theme is composed of its own systems and priorities that have to be constantly refined for every project in order to achieve a rigorous individuality.

Left: ***Unterwegs*** (Underway), 1999, detail of installation, acrylic, tracing paper, wool, chicken wire, and foil on reversed canvas; 280 x 400 x 35 cm, Galerie im Turm, Reutlingen.
Bottom left: ***Raumzeichnung*** (Space drawing), 2001, plaster, acrylic on wire; 35 x 50 x 35 cm, 30 x 85 x 30 cm, EVO-Turm, Offenbach am Main

Stage set for ***Dusche*** (Shower), literary performance with live background sounds and melodies, 1997, encaustic on canvas (2 x 4 m) and waxed stoneware sculptures, 35 x 35 x 40–90 cm; Zimmertheater, Tübingen.

MERJA HERZOG-HELLSTÉN

geb./b. 1969	Finland. Lebt und arbeitet in Deutschland. Lives and works in Germany
1991	Bachelor of Arts (Freie Kunst)(Honors), CLU, Thousand Oaks, USA.
1993	Master of Arts (Freie Kunst)(Honors), NAU, Flagstaff, USA.
1993–1994	Arbeitsaufenthalt in Salzburg, Österreich.
Seit/ since 1994	Freischaffende Künstlerin und Dozentin in Deutschland.

Stipendien und Auszeichnungen/ stipends and honors

2009 Kunstwettbewerb „4 Regionale Künstler“ der EVO-AG, Offenbach/Main
2004 Lichtkunstpreis (Finalist), Lüdenscheid, 2000 Atelier Stipendium,
Stadt Gmünd, Österreich, 1991 Hilleson Art Award, CA, USA,
1990 + 1989 California Builder’s Architectural Award, USA.

Ausgewählte Ausstellungen/ selected exhibitions

2009	Offenbach (Main), Stadtmuseum, „FROZEN FLAHES_In Between the Alternatives“
2008	Fürstenfeldbruck, Haus10, „LUX“ + „Im Nu“
2007	Frankfurt (Main), Synart Art Gallery, „Wir sprechen uns“
2005	Offenbach (Main), Stadtmuseum, „fluechtig“
2004	Darmstadt, Justus-Liebig-Haus, „BORDER ZONE“ Köln, Kunstverein rechtsrheinisch, „Museum auf Zeit“
2003	Homburg (Main), Museum Papiermühle, „ORG.ORGANIS“ Hanau, Remisengalerie, Schloss Philippsruhe, „Wirbel“
2002	Hanau, Schloss Philippsruhe, ”etwa ein durchgangsraum”
2000	Gmünd, Österreich , Atelier Stipendium
1999	Reutlingen, Galerie im Turm, „Wo die Schatten lange liegen“
1997	Tübingen, Universität, „Baumtüten“ USA, Los Angeles, Gallery Altitude, „Torn“
1993	USA, Flagstaff, CCA Gallery, Masters Exhibition

ATELIER UND GESTALTUNGSLABOR
HERZOG-HELLSTÉN

Merja Herzog-Hellstén
Langen-Bergheimer-Str. 7
D-63452 HANAU

+49.(0)6181.189 563
herzog-hellsten@t-online.de
www.herzog-hellsten.de

KAROLINA BREINDL-SARBIA

geb. 1963	Arbeitet als Kunsthistorikerin und Kunsttherapeutin in München
1984 - 1990	Studium der Kunstgeschichte, Kunsterziehung und Literatur-wissenschaft in München; Schwerpunkt: zeitgenössische Kunst
1993 - 1996	Konzeption der Nachlassverwaltung des künstlerischen Oeuvres von Anna Oppermann in Hamburg: Archivierung, Dokumentation und Inventarisierung, Museale Rekonstruktionen mehrerer Rauminstallationen von Anna Oppermann im In- und Ausland
1995 - 1997	Lehrveranstaltungen an der Akademie der Bildenden Künste in München
1997 - 1999	Aufbaustudium Bildnerisches Gestalten und Therapie an der Akademie der Bildenden Künste in München
seit 1997	Zusammenarbeit mit KünstlerInnen: Katalogkonzeption und –produktion, Werkgespräche, Interviews
seit 1993	Veröffentlichungen in den Bereichen Kunst und Kunsttherapie

KAROLINA BREINDL-SARBIA

Prinzenstr. 50
D-80639 MÜNCHEN

+49.(0)89.55 26 59 80
Karolina.Sarbia@gmx.de

RODERIK DE MAN

1e Tuindwarsstraat 3
NL-1015 RT AMSTERDAM
Netherlands

+31.(0)20.638 648 7
rdeman@chello.nl
www.roderikdeman.com

RODERIK DE MAN

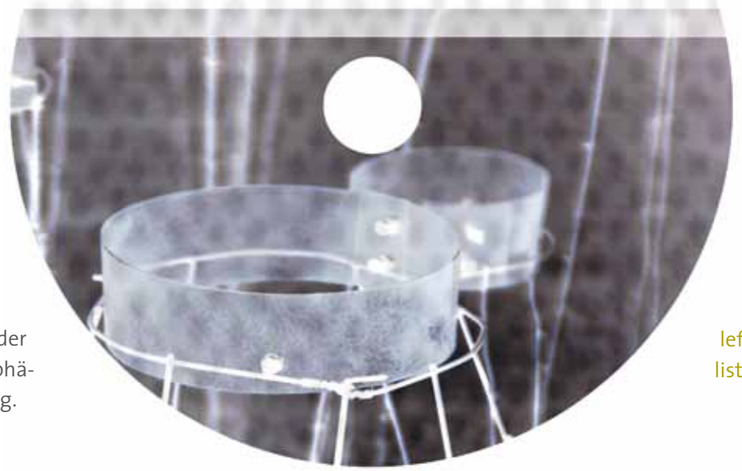
(b. 1941) Bandung, Indonesia. Studied percussion and theory of music at the Royal Conservatory of The Hague. At the same time he participated in composition classes with Kees van Baaren and worked in the electronic studio as a student of Dick Raaymakers. Since 1972 he has taught theoretical subjects and later composition at the same institute.

Roderik de Man has received many commissions from, among others, the Foundation for the Creation of Music, the Amsterdam Art Fund and the Johan Wagenaar Foundation.
He composes purely instrumental as well as instrumental/electronic music. His oeuvre consists of solo pieces, chamber music and works for choir, multimedia productions, and works for large ensemble and orchestra.
His music has been performed and broadcast in all European countries as well as the United States, Canada, Australia, Russia, Brazil, Mexico, Korea, Indonesia and Japan.

Auf der CD sind Motive der Klangkomposition enthalten, die speziell zur Installation entstanden ist. Obwohl der differenzierte Wiedergabemodus während der Ausstellungssituation mit zahlreichen, im Raum positionierten Abspielgeräten nicht originalgetreu simuliert werden kann, ermöglicht die Aufnahme dennoch einen Gesamteindruck der akustisch-atmosphärischen Begleitung.

FROZEN FLASHES
Roderik de Man

Elektro-akustische Komposition/ electro-acoustic composition
2009
zur Installation von/ to the installation of Merja Herzog-Hellstén
49 min 30 sec.
Uraufführung am 1. März, 2009,
Haus der Stadtgeschichte, Offenbach am Main



The CD gives a general impression of the sounds heard during the exhibition which were performed by numerous players, scattered in space. These sounds are intended to create a continuous layer and the composition is not intended to be played as an entity but as an environment to be entered and left according to the listener's preference.

IMPRESSUM /COLOPHON

Konzeption/Concept

Merja Herzog-Hellstén
Karolina Breindl-Sarbia

Gestaltung / Layout

Michael Odenwaeller, Dortmund
Merja Herzog-Hellstén

Vorwort und Werkgespräch / Foreword and Interview

Karolina Breindl-Sarbia, München

Übersetzung / Translation

Steven Lindberg, Berlin

Fotonachweis / Photo credits

Walter Breitinger, Frankfurt:
Abb. S. / ill. p. 4/ 14/ 20/ 21/ 25/ inner backcover

Merja Herzog-Hellstén, Hanau:
Abb. S. / ill. p. cover/ inner frontcover/ 8/ 10/ 11/ 12/ 13/ 15/ 16/ 18/ 24/ 26/ 28/ 29/ 30/ 32/ 33/ 34/ 35/ 36/ 37/ 38/ 39/ 40/ 42/ 44/ 46

Yvonne Brandl:
Film stills Abb. S./ ill. p. 23

Litografie und Druck / Color separation and printing

unitedprint GmbH, Köln / Cologne

© Merja Herzog-Hellstén, VG-Bild-Kunst, Bonn, 2009

ISBN 978-3-00-026994-3

Mit freundlicher Unterstützung / Supported by:

Museum Haus der Stadtgeschichte, Offenbach/ Main
Kulturbüro, Stadt Offenbach/ Main
Museen der Stadt Hanau
Dorit Kaufmann-Pompetzki
Galerie Holzburg, Dr. Anton Merk

Haus der Stadtgeschichte Offenbach am Main

forum Kultur

Stadt Offenbach am Main OF

ISBN 978-3-00-026994-3

www.herzog-hellsten.de

‘Die Installation ist situativ, orts- und zeitgebunden. Sie ist aufgrund der momentanen Umstände, die darüber hinaus noch eine Rolle spielen, wie Zeitgeist, Wissen und Forschungsstand, die derzeit konsequenteste und überzeugendste Lösung. Diese Ansicht hat etwas Vernünftiges wie auch Befreiendes an sich, da alles im Wandel bleibt.’

"The installation is situational, tied to a time and place. Because of the momentary circumstances that play a role beyond that – such as the zeitgeist, knowledge, and the state of research – it is currently the most logical and convincing solution. This view has something rational but also liberating to it, since everything remains in flux, even the possibilities."