

Mullican



EDITORIAL

2008 wollte Matt Mullican als »Visiting Professor« nur für zwei Semester bleiben. Vielleicht noch einmal verlängern für ein Jahr, aber auf keinen Fall eine langfristige Verbindlichkeit eingehen. Aus der Perspektive eines international erfolgreichen Künstlers mehr als nachvollziehbar. Aus Sicht eines Hochschulpräsidenten wenig erfreulich – gerade bei einem derart nachhaltig wirkenden Lehrenden. Schließlich gelang es uns doch, Matt Mullican vom Gegenteil zu überzeugen: Er wurde ordentlicher Professor und lehrte als solcher bis 2018 in Hamburg. Ein Glücksfall für die HFBK!

Es gibt verschiedene Theorien und Meinungen darüber, was die »richtige« Lehre an einer Kunsthochschule ist und wie Studierende bei ihrer künstlerischen Entwicklung am besten zu fördern sind. Das lange Zeit bestimmende »Meister-Schüler-Modell« gehört der Vergangenheit an. Heute werden im Miteinander in den Klassen künstlerische Erfahrungsprozesse vorangetrieben, motivierende Fragen gestellt und Diskurse initiiert, die zu neuen Impulsen und den nächsten wichtigen Schritten führen.

Matt Mullican steht mit seinem Verständnis von Lehre paradigmatisch für das Modell einer offenen und freien Klasse. Seine Gespräche mit den Studierenden waren ein sokratisches Erlebnis: Er belehrte und kritisierte nicht, er führte weder analytische Diskurse noch verfolgte er formale Dekonstruktionen. Vielmehr hatte er eine empathische Form der künstlerischen

Hermeneutik in seiner Klasse kultiviert, die ihm eine Sonderstellung unter den Lehrenden sicherte. Die intensiven Gespräche mit seinen Studierenden profitierten von seinem umfangreichen Wissen und waren insbesondere von seiner visuellen Achtsamkeit geprägt, mit der außergewöhnliche Tiefen künstlerischer Erkenntnis erarbeitet werden konnten.

Nach zehn Jahren an der HFBK geht Matt Mullican nun – zumindest rechtlich gesehen – in den Ruhestand. Künstlerisch ist nicht zu befürchten, dass er seine Arbeit ruhen lassen wird. Als Würdigung und Abschiedsgeschenk widmen wir ihm diese Sonderausgabe des Magazins »Lerchenfeld«.

Martin Köttering

KLASSE
MULLICAN

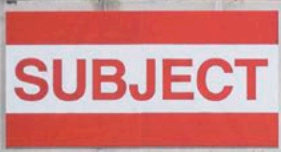


10
(100, 1000, 10000)

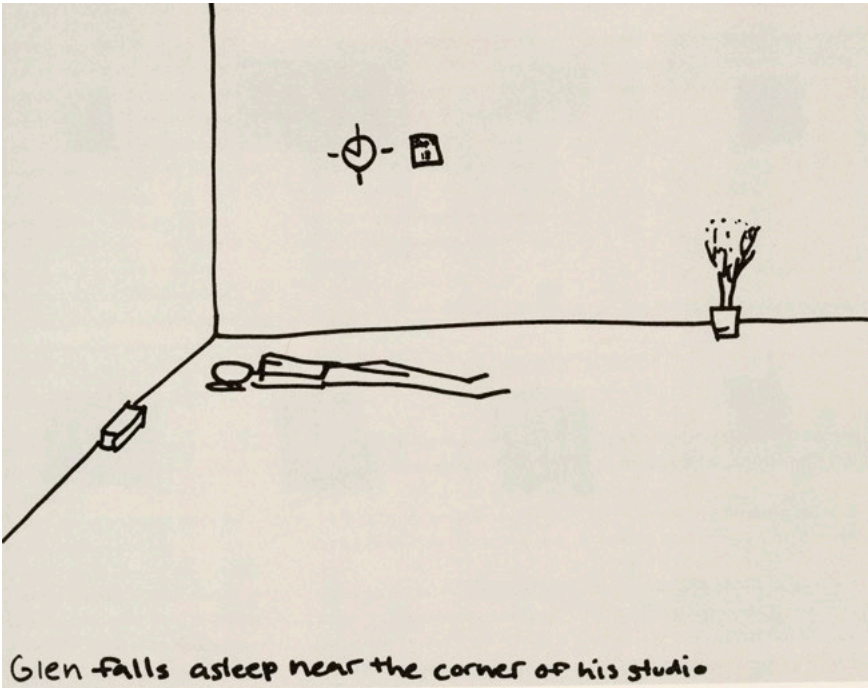










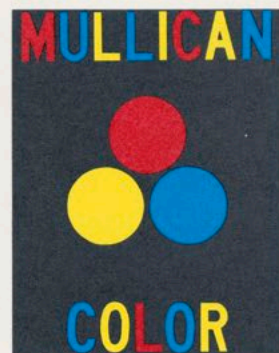
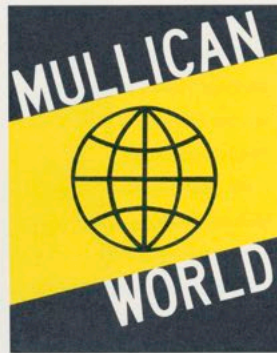
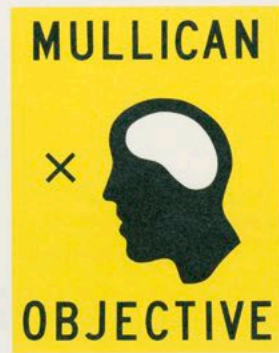
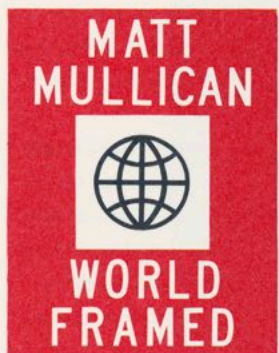


Glen falls asleep near the corner of his studio





Matt Mulican
President
Association for the Study of Autism
Highland



PUSH UPSTAIRS!

Matt Mullican in conversation with
Andreas Schlaegel about his time at
HFBK Hamburg and what it means
to be an artist



Andreas Schlaegel: So, what's happening?

Matt Mullican: I'm leaving, that's the whole point, right? And I'm also doing a lot of other things, as usual.

AS: I'm really grateful that you took the time. You just opened your latest project in Milan, which is the largest exhibition you realized?

MM: That is a huge show. It's massive; I've never done anything like this, scale-wise. You go in and you're in a hangar. It's like 120 meters long, the piece is made up of a thousand little parts, at least. There are about 6000 objects in the show, so the registrars were going crazy. 120 paintings, each painting had to be put up with the drill, because it's a concrete wall. It's been insane. But then it's a huge gift to me. It's the first time in the history of that institution that they do not have a checklist in the publication, too many things, and the book is nearly 600 pages, on my photography.

AS: How did you get started teaching at HFBK?

MM: I got there 10 years ago when I got a letter from Marie José Burki who was teaching there at that time, and she asked: »Would you be interested in being a guest professor?« I said: »Fine, I'll do it, do it for a year – that would be fun.« And now ...

(Bild S. 09)
Matt Mullican
in seiner Klasse,
2017;
Foto: Imke
Sommer

AS: For teaching, do you draw on your own experiences at CalArts?

MM: When I went to CalArts, I studied with John Baldessari. I've known him for almost 50 years now. John was fantastic, but my fellow students were horrifying. David Salle was a friend of mine, but he was tough as nails. Barbara Bloom, Ross Bleckner, Eric Fischl, Jack Goldstein, Troy Brauntuch, all very sharp, to say the least. I came right out of high school, it was like jumping into graduate school. I learned how to defend myself, how to talk about art. Which is the way I treat my class, that's the way the school is set up. You're supposed to learn as much as you can, to do it on your own. You're not supposed to be given assignments – at least I've never given any. I've tried at the beginning to give assignments – it never worked. I forgot about it, they forgot about it, it didn't matter. I've never given an assignment in my whole history of teaching. I will bring out ideas about the possibility of ideas and then there'll be discussions.

AS: Did Baldessari give assignments?

MM: No, never. John just gave us as much information as he could give us, and that's what I do, too. John would bring back suitcases full of magazines when he got back from his tours. He would come back and literally throw the suitcase in the

middle of the room filled with everything from the magazine *Interfunktionen* to every fancy catalogue you can imagine, and we just all devoured them.

AS: But now, the Internet...

MM: I don't bring back suitcases of books, but I talk about what I'm doing. My students know I have a show. And I talk about all of my fears and expectations and disappointments. I want them to understand what it means to be an artist in a practical sense. So I share all of that information with them. I've always been very generous that way. I don't separate my working professional life; they're not two different worlds.

AS: What makes you a professor?

MM: I don't identify myself as a professor. I never got the business card. The length of time I was in the school I've never cut the line in the Mensa, I've never gotten in front of a student. Even if I'm in a hurry, I wait like everybody else. I don't want to be a different class of person from my students. I want us all to just be a bunch of people talking about art. They're talking about their art, and once in a while, if I have a problem with my own work, I will present it to the class.

John used to do the same thing. We were the first persons he gave his art work to. He would ask us what we thought and

he was really interested. It wasn't just pretending, he really wanted to know. And this is the way I treat my students. I really want to know. I'm trying to figure out what it means to be an artist. I think it's much tougher now than it was when I was a kid. When I was at school we all felt that we had a good chance of making it, the writing was on the wall, and we were smart enough. Very few people feel that way now. It's very tough out there.

John referred to CalArts as the art factory, he made it very clear to us that being an artist was no better than being an electrician or a plumber, status-wise. You're not a better or a more interesting person, it's all work. But we discovered something amazing, and that was that to be an artist was one of the best things anyone could ever do. You made that decision, and you're actually doing something.

AS: One of the students mentioned that you have an open door policy, whoever wants to present something is invited in.

MM: No one's denied. Just lately I had two presentations and both of them were from Jutta Koether's class. Once Pia Stadtbäumer comes in and she says: »I just need to tell you something«. 40 people had signed in on my list, and maybe 15 people had yellow stripes over their

names, and she says: »See the people in yellow? They're not enrolled in this school.« They might have shown up just once and then disappeared – but they were curious. It means more people to talk to. My class was open because I didn't want any lapel pins, it didn't mean anything to be in my class because anybody could get into my class. I didn't want it to be about status. The more you put into a situation, the more you get out of it, I always tell them. The more you listen, the more fun it's going to be, and if you're not listening and you're bored and you're not there, you're going to have a boring time here because you're not involved. I've only gotten angry two or three times the entire time I taught, but at least two of those times I was pissed off because the guy or the girl had said: »But I'm just a student. I don't have to do this.« As far as I'm concerned, you're an artist and you're a crappy artist if you're standing behind this crutch of being a student.

AS: How do you maintain continuity in this open teaching environment?

MM: The class meetings consist of the students putting up exhibitions. They don't present their work in their studios; they take it out and put up a little show with two or three people. So they have to think about putting up work and then they have

(Bild oben)
Matt Mullican
mit Studie-
renden des
Goldsmiths,
University of
London, in der
Galerie der
HFBK, 2017

(Bild unten)
HFBK-Jahres-
ausstellung
2015, Klasse
Matt Mullican;
Foto: Lukas
Engelhardt



to come up with the order, who presents what, when. And they have to think about the room, about the lighting, etc. The students really put their time, heart and soul into these installations. You would think that there was a show for the entire school, with the amount of energy they put into it. Thomas Demand came in once, and was very impressed: »This is beautiful! What's this for?« And I said: »We do it every week. This is what we do.«

They have to make many, many choices about what they put in, the relationship to the other participants' work, the dialogue they create. You'll find that when people work together like this they are very aware of their own work in relationship to someone else's. Surprisingly sometimes the most seemingly easy work actually opens up when we're talking about it and becomes much more complicated and difficult, even dangerous, whereas work that looks very complex when you walk in just dries up very quickly and you have nothing to talk about. I never qualify work as either good or bad. I'm just bringing up names, bringing up ideas. So if you do this it means this, if you do that... I will say, if you wanted this, it's not working, if you wanted that, it's working. If it's a matter of intention, so we start talking about intentions, and then we talk about the audience. So

who's the audience of this work? What do you want, how do you want to affect your audience?

And I bring artists' writings. I have a lot of books here, so I would grab Yvonne Rainer or Paul Thek, Andy Warhol or Joan Jonas. I would read texts to the students, then we start talking about what was interesting about the text back then. That's how I augment the students' presentations.

AS: A kind of applied art history.

MM: Yes, applied art history to the context of what they are making or what they are trying to do. I never know what's going to happen. In order to be in the class everyone has to present, that's the rule.

AS: What sets studying at HFBK Hamburg apart from other schools?

MM: A student once asked me about the difference between the students at HFBK and, say, the students at Columbia University? I travel a lot and I see a lot of different schools and students, and I said: The students at HFBK are very adventurous and not really into the money. A lot of times – say certain generations at Columbia are really well-versed in the gallery system and actually making work to fit in within certain parameters that they want to become a part of. When I went to school we wanted to destroy everything and start anew. I mean, that's what I hope every



generation wants to do. I think the people at HFBK – I don't think there's an issue with the quality and also I don't think that the work is overtly commercial in its intentions, it's quite the opposite.

Once at a diploma presentation we were all put into taxis – the student [Mathias Rainer Büttner, *Ed.*] was not in my class, but it was memorable. So we get out of the car. First of all I noticed we pass a fire truck on the way in a deserted field and I heard this bubbubbubbubbub and there was a lot of snow on the ground, and we get out and we walk to a field and there's a helicopter about, maybe, two stories high, floating in sky, over a field just holding itself, the snow being whipped everywhere, and that was the object, that was the exhibition. I walked around the entire parameter of the field looking at this. I'll never forget it! Fantastic! He had been talking with his professor [Pia Stadtbäumer, *Ed.*] and the professor convinced him that he should do this, it was not cheap, you can imagine. He spent a pretty penny, but it's something he had always wanted to do, it had everything to do with his work, and he did it. I thought this was great. Never in a million years at Columbia University are you going to have that.

That's why I enjoy teaching there. My inter-relationships with the other profes-

(Bild oben)
Mathias Rainer
Büttner, *Nur
die Zeit steht
still*, 2010,
Diplomarbeit
bei Prof. Pia
Stadtbäumer

(Bild unten)
Jahresausstel-
lung 2013,
Raum 44, Be-
sucher in
der Klasse
Matt Mullican
(hinten: Arbeit
von Goscha
Steinhauer,
vorn: Arbeit
von Malte
Stienen);
Foto: Robert
Schlossnickel

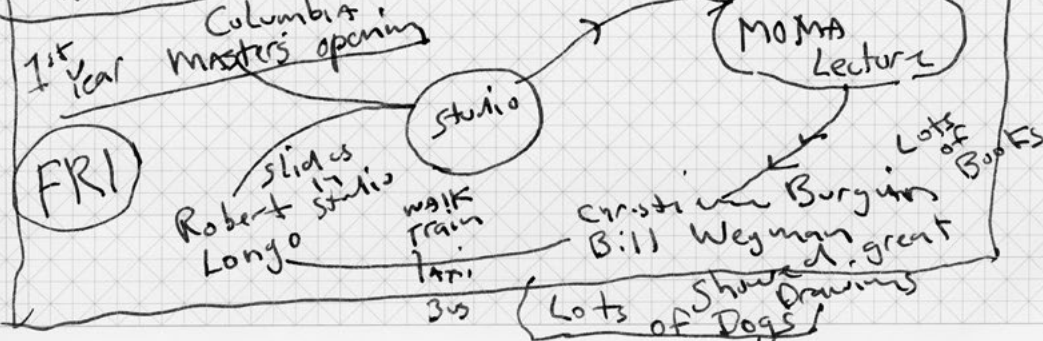
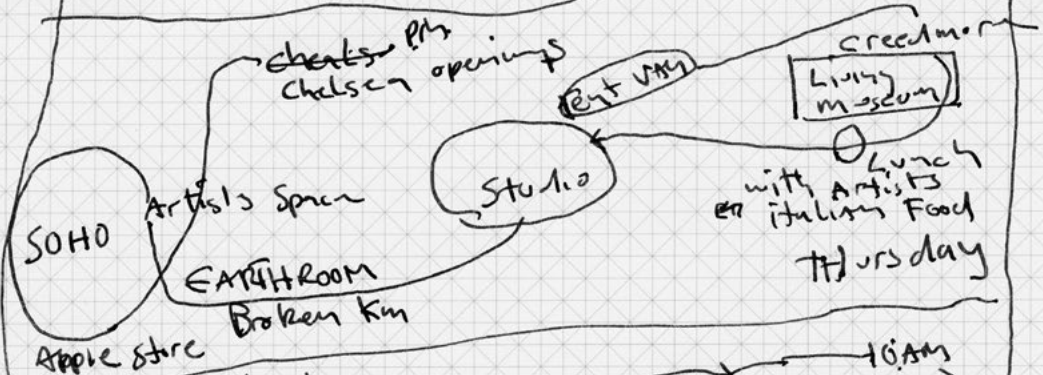
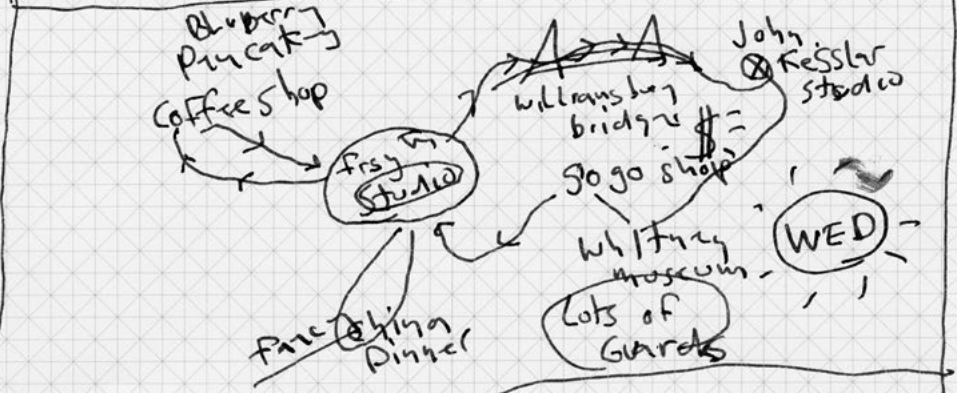
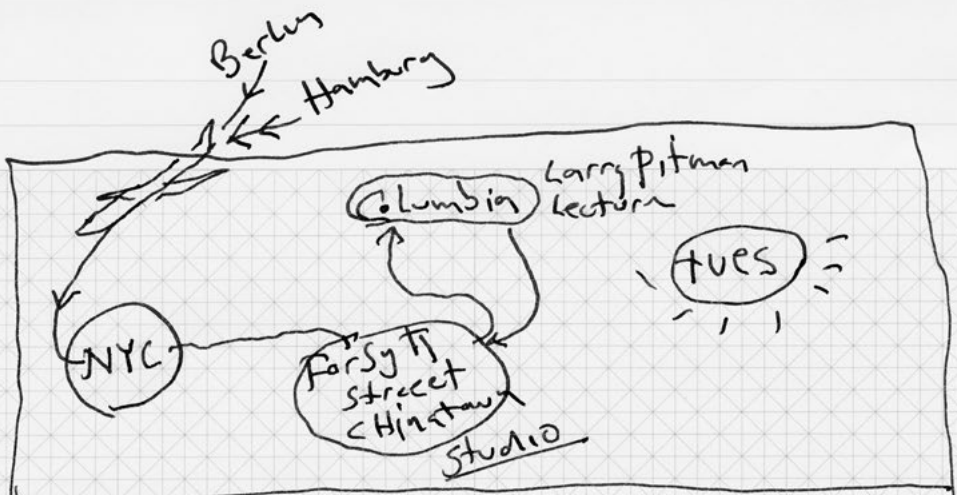
sors are pretty good. It's nice to see and I'm very close with them. And I have a very good relationship with Martin Köttering, I always have had. He was very enthusiastic about me becoming a real professor. It was really a wonderful gift, it turned out that way because I've enjoyed it so much. Now I'm beginning to feel a little bit sad, yes, a little sad, it's normal.

AS: A little bit of sentimentality is okay...

MM: A little bit. I took my class to New York last September. What the students really loved to see – more than anything else – was artists' studios. We went to Jeff Koons's studio, to Joan Jonas's studio, we met with Jim Welling, you know, a lot of fancy artists, and this was really kind of spectacular for them because they could really kind of smell it, you know? What John Baldessari said about being a teacher, he said the only thing he can do is to create the best conditions to make art. That's all you can do, to try and create the situation where art can be invented and art can be born, really.

AS: The discussions that you had with the students about the work in the studios and the practices that you presented to them, did it change their perspective?

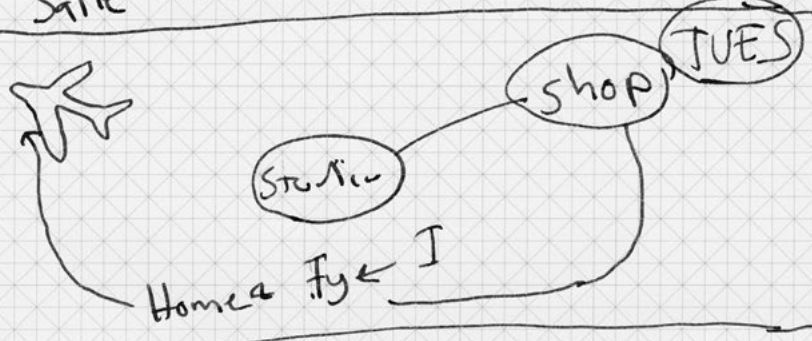
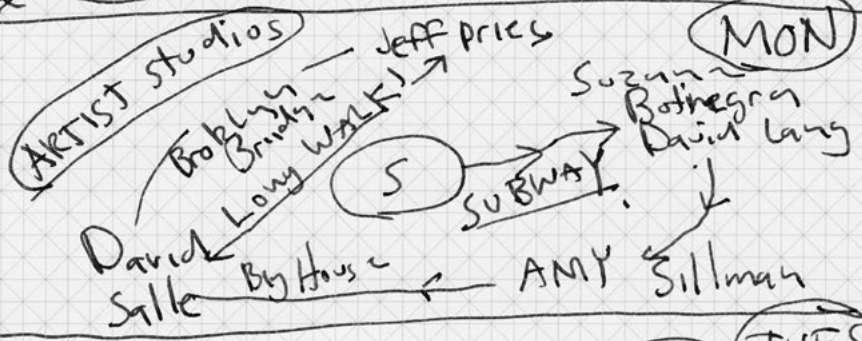
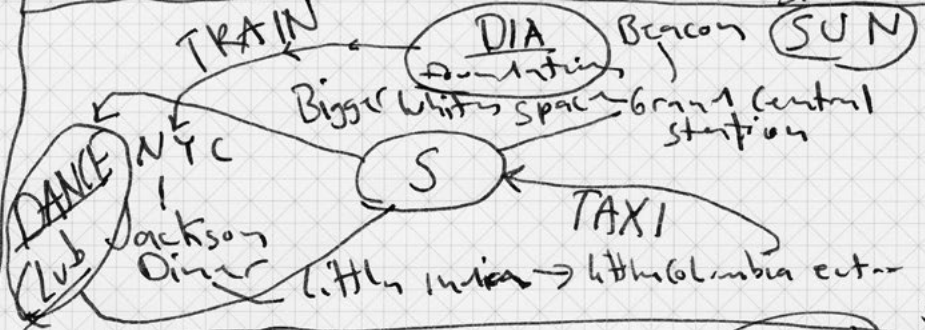
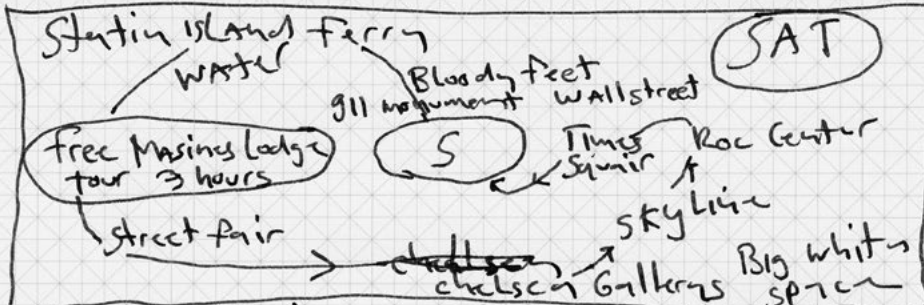
MM: I'm very interested in their take on that, the whole conversation we had after



Robert Longo's show at the Deichtorhallen Hamburg was to figure out how they see it. And they were exceedingly dry in their approach to Longo – and tough. They were not so friendly. It's been good.

One of the things I tell them: When I was a student, I had a problem. My problem was very simple – it was conceptual art in 1971. Because it had been done. Everything about it was finished and these guys were not going to go away. Yvonne Rainer, the old Castelli Gallery with Bruce Naumann, Robert Barry, Joseph Kosuth, Carl Andre and Lawrence Weiner. It was all done. So what do we do?

So what's their problem today? Not until two years ago I actually did get a response – which was this post-Internet thing. But before that they didn't come up with anything, they said that generally everything's been done, and everyone's the same, most people all do the same thing – which is wrong! Given the ego, anyone can do anything and it can be new, absolutely! But we live in a world of brands and it's a very conventional time right now. So that's their problem, that conventional kind of a very conservative view of the individual. One of the first things I ask is: »So what's your problem?« And then we can try and figure that out. They taught me about this post-Internet thing. The dis-



S CLASS Leaves

tance that I have on media is post-Internet. I'm one of the first artists to work in virtual reality – that's almost 30 years ago.

AS: I saw your show at Portikus in Frankfurt in 1990. I asked Per Kirkeby about your work and he said, »Well, Matt is like a boy scout who's lost, and he's making a map to find his way.«

MM: Did that work for you? But the thing is, where am I? This is a question that we can all ask ourselves. The first questions I ask the students are: What does it mean to be an artist? What is art? What's the purpose of art? What can art do that other things can't do? Can it do anything? Is art just about money or is art about politics? Is art about philosophy? Is art about craft? Is art about any of those things? Don't accept any answers. Because a student will have some issue and they'll start to repeat certain phrases and I say: »Okay, this is not her, this is not him, this is someone else talking through them.« It's something they heard some five years ago from some professor and it has become a mantra in their heads. They have never questioned it. I said: »So who is that? Let's go there, because it doesn't make any sense here and now, and yet, there it comes up.« And I said: »What do *you* think, how do *you* see your work?« A lot of kids can't say what they think because

they're intimidated to make that choice, it's hard, especially with others in the room. And they learn from each other more than they learn from me.

Of course, I also ask of them, »Where am I?« The subject, such a big subject in my show and work in general had to do with the presence of God. And, basically, what it comes down to with the hypnosis, with the virtual, with everything it has to come down to feelings. That's the title of the show in Milan, *The Feeling of Things*. And then through their feelings comes an identity, how we feel about ourselves and how we feel about others in relationship to us.

AS: What do you teach when you teach art? The implications of teaching young artists, educating young people, it opens like different doors to them, how do you frame it?

MM: You teach so many things as an art teacher, you do. You teach what it means to be an artist. When I come back from a trip I go through all my feelings about it. Whenever I talk about anybody's work in the class I relate it to things that I know and I relate it via that language. If I talk about Frank Stella, Paul Thek or Hanne Darboven it's never just the name, it's their approach. So what they're learning is about these different approaches to

the object and to the idea. And then I articulate those ideas in a particular way. Hopefully what people learn in a class like this, is that they learn first how to talk and then how to think or vice versa, how to defend their practice. Define what the practice is and defend it. And to define what the practice is, is really to invent it.

You teach through demonstration and articulation and you try and create a place where art could be learned, whatever art is. It's an open place, not a highly structured place, there's no right or wrong, there's only intention and fulfillment. I've had students put things on the floor, on the table, on the wall, hanging from the ceiling, blowing in the wind, you know, the variety is tremendous because everything changes the meaning of the work. So they learn about the consequences of those gestures.

AS: Which could also re-define what an artist is or could be.

MM: Yes, of course. Just that statement alone re-defines it, you know, because what is an artist? I give them the credit that their words have value, their thoughts have value, value for me, for sure, and hopefully for the other students. Art is a social phenomenon, generally speaking. Of course, one makes their things alone. One of the things I tell my students:

MULLICAN



Ina Arzensek Katja Aufleger Carsten Benger Lea Beyl Rae Hicks
Sarah-Christina Benthien Ann-Christin Czubayko Charlotte Joerden
Christian Jarosch Jessica Kulp Konstanze Klecha Michel Lamoller
Jessica Leinen Stefan Mildenberger Laura Nitsch Simon Riemer
Franzisko Schork Yann-Vari Schubert Caspar Sanger Chloe Stead
David Schulz Wendy Wilkins Lennert Wendt Katharina Zaun

Erdgeschoss: Raum 44 Kellergeschoss: K25 & K25a

CLASS

»Always make more!« Of course I would, the amount of work I make! »Make more, push, push, push!« Do you know that Underworld song called *Push Upstairs*? It's a fantastic song, it's relentless and it's all about energy.

AS: Talking of pushing upstairs – how would you improve the HFBK? Or do you have a model of a perfect art school?

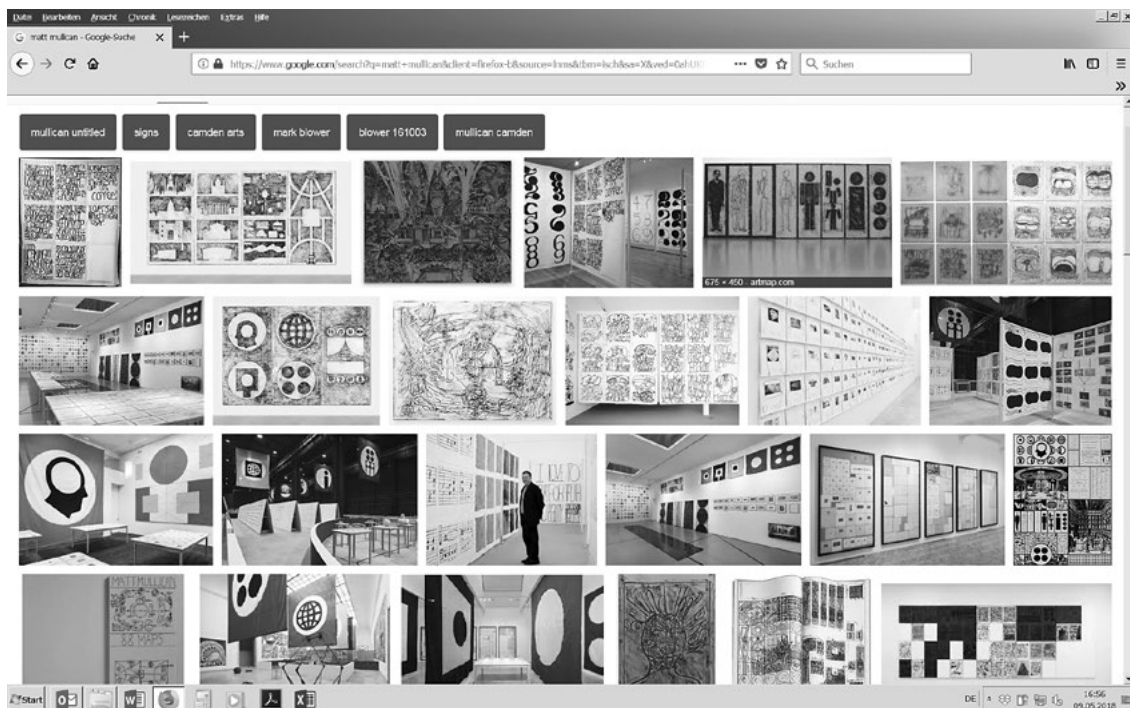
MM: The school's changing, it's in the middle of it. Martin has done such a huge job. The good thing about the school is the autonomy I have as a professor. All I care about are my students. I don't like prizes, I don't like that someone is graded by that. The smart bunch, the Theory and History department, they have a presence in the school, that's whom I and my students did spend a lot of time with. They're amongst my favorite people in the school, but under-utilized.

There's such a range of different kinds of people. But what Martin is interested in, is ambitious artists, artists that really care a lot about their own work and about art, who are working artists that have not resigned to becoming teachers. It's a rare thing to get the teacher and the artist together, it has to do with empathy and putting yourself into the shoes of the students. Everybody is so different. But we have strong identities.

My model for a school is the school I went to, a school where everyone's an artist. But it would have to be a school with very few people, who are very ambitious. The school should be ambitious. And I think HFBK is ambitious.

Andreas Schlaegel is an artist, author (for Frieze, Spike or Flash Art) and curator, living in Berlin. He regularly teaches at Hochschule für Gestaltung Offenbach and Umeå Academy of Fine Arts.

ENTER: BILDERSUCHE MATT MULLICAN



Die Bildersuche auf Google ist heute vielfach der erste Kontakt mit einem Künstler. Raimar Stange nähert sich auf diesem Weg den Arbeiten von Matt Mullican

31

Seit September 1997, also etwas mehr als 20 Jahren, hat die Internet-Suchmaschine Google unser Leben verändert: Nachschlagewerke und Lexika haben seitdem so gut wie ausgedient. Vor allem, wenn es darum geht, schnell und relativ zuverlässig Informationen

und Wissen zu erfragen, ist das Internet unerlässlich geworden. So ist es heute wohl das Erste, was gerade junge Menschen tun, wenn sie auf den Künstler(namen) Matt Mullican stoßen, z. B. weil sie überlegen, bei ihm zu studieren: Sie googeln seinen Namen. Auf die

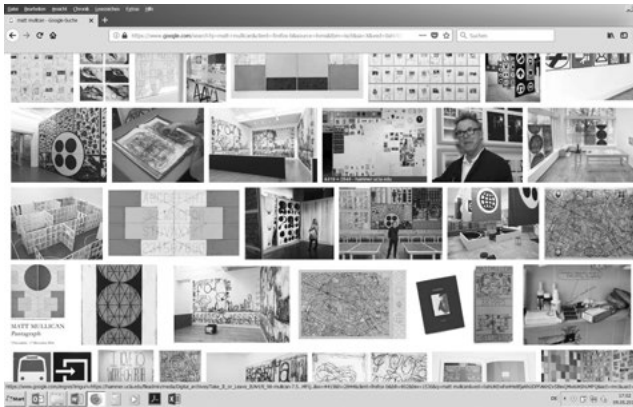
Resultate eben dieser Bildersuche »Matt Mullican« werfe ich einen kritischen Blick. Allerdings bekommt jeder Internetnutzer ein anderes Ergebnis »seiner« Bildersuche zu sehen. Denn das jeweilige Ergebnis hängt von den Bildersuchen ab, die zuvor getätigt wurden. Aus diesen vorangegangenen Nutzungen ermittelt Google vermeintliche Vorlieben des Nutzers, und die haben Auswirkungen auf die von Google ausgewählten Bilderrunde.

»Meine« Matt Mullican-Bildersuche zeigt immerhin 781 Einträge an, nebeneinander gereiht, ein wenig wie in einem Briefmarkenalbum der alten Schule. Zum Vergleich: Robert Longo (siehe Interview S. 56) hat bei meiner Bildersuche »nur« 605 Einträge aufzuweisen. Unter diesen 781 Matt Mullican-Einträgen befinden sich 33 Porträts, zwei davon mit dem Künstlerkollegen Lawrence Weiner, vier mit seiner Frau Valerie Smith und zwei mit seinem Schweizer Galeristen Victor Gisler, der seit Mitte der 1970er Jahre mit ihm arbeitet. Aufgrund dieser Por-

träts zeigen. Die meisten Abbildungen bei Google verweisen auf Ausstellungen, an denen er teilnahm. Da sind dann z. B. die Flaggen zu sehen, die der Künstler 1995 im Rahmen seines DAAD-Stipendiums an der gläsernen Fassade der Berliner Neuen Nationalgalerie aufgespannt hatte (siehe Interview Friedrich Meschede, S. 45). Auch seine bemerkenswerte Ausstellung 2011 im Münchner Haus der Kunst wird abgebildet, damals standen die Architekturmodelle im Mittelpunkt. Matt Mullicans großformatige Zeichnungen werden anhand diverser Galerieausstellungen sichtbar, etwa der Präsentation 2007/2008 in seiner Wiener Galerie Georg Kargl. Ansichten der wichtigen Übersichtsausstellung *The Pictures Generation*, die 2009 im New Yorker Metropolitan Museum of Art stattfand und an der Matt Mullican teilgenommen hat, sind bei meiner Google-Bilderrecherche überraschenderweise nicht präsent.

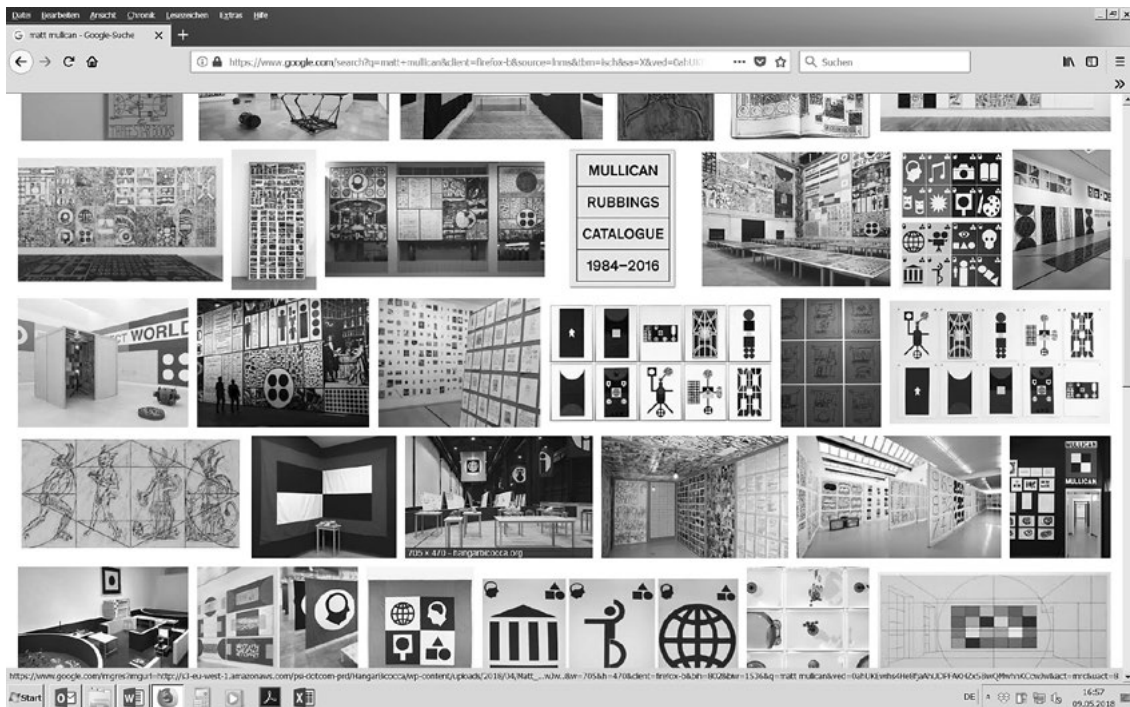
Mein persönliches Highlight ist das Bild von Matt Mullicans installativer Arbeit *City as a Map (of Ideas)* (2003 – 2008), das die Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen veröffentlicht hat. Zu sehen ist bei dieser Detailaufnahme eine geschlossene Toilette. Auf ihrem Deckel steht in schwarzer Schrift: »rupture of red blood cells«. Das Bild lässt mich sowohl an Marcel Duchamps legendäres Ready-made *Fountain* – ein um 90 Grad gedrehtes Urinal – aus dem Jahr 1917 denken, aber auch an aktuelle Textarbeiten von Dan Perjovschi oder an Fotos von Wolfgang Tillmans.

Lesetipps gibt die Google-Bildersuche übrigens auch, so wird



träts ist die Erkennung des Künstlers wohl sichergestellt, auch wenn einige der Aufnahmen schon etwas älter sind.

Bleiben also noch Hunderte von Einträgen, die das Werk Matt Mulli-



mehrfach Matt Mullicans überaus wichtiger Katalog *Matt Mullican – Works 1972 – 1992* angezeigt. Und auch sein *Rubbings Catalogue 1984 – 2016* sowie *Matt Mullican. Editionen 1985 – 2012* sind auf »meiner« Ergebnisseite mehrfach zu sehen.

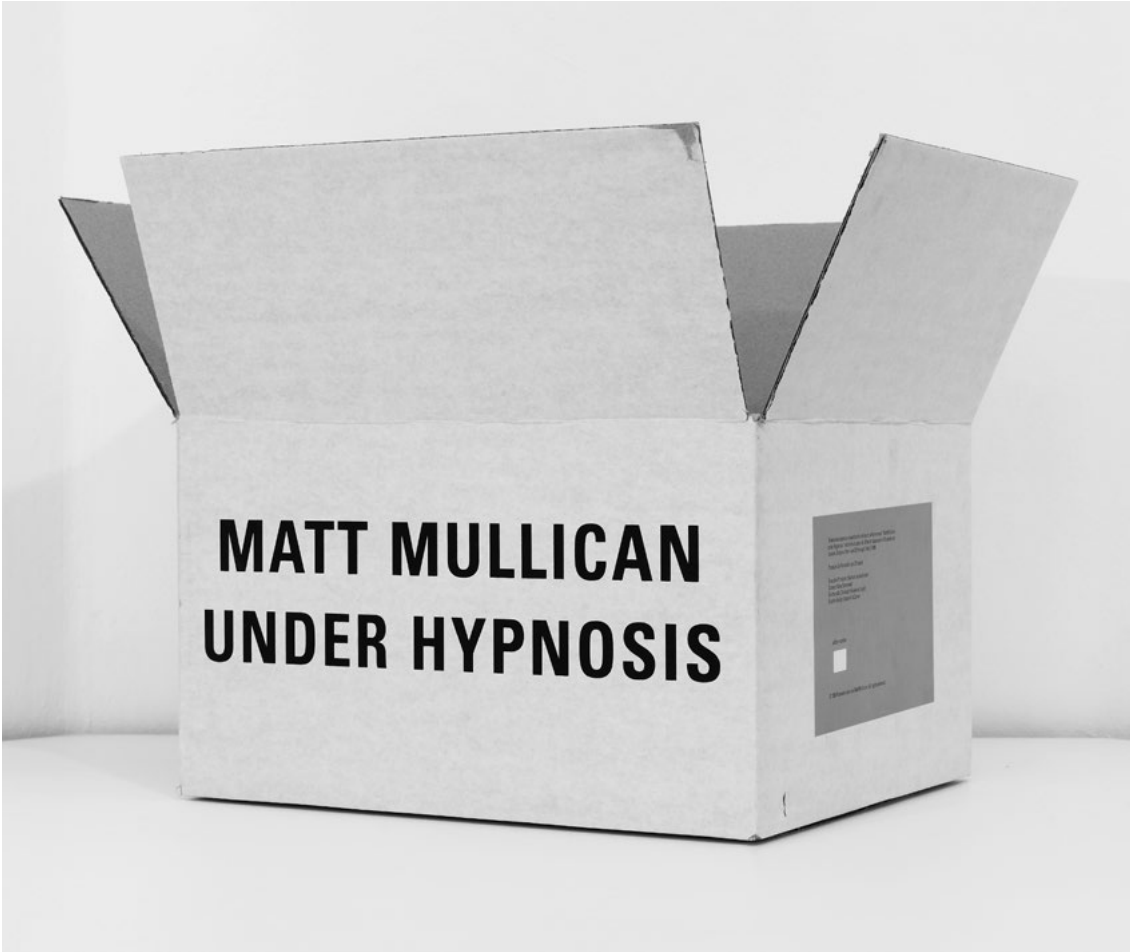
Das so oft gescholtene Googeln ermöglicht also durchaus einen ernstzunehmenden ersten Eindruck, nicht nur für junge Studierende. Es ist ein visueller Eindruck, der, und das darf trotz aller Internet-Euphorie nicht vergessen werden, den im wahrsten Sinne des Wortes »tatsächlichen« Besuch einer Matt Mullican-Ausstellung oder einen Studiobesuch bei ihm keinesfalls ersetzen kann!

Zwei Wermutstropfen allerdings gibt es dennoch: Die Performances, Videos und Hypnosen des Künstlers (siehe Text von Florian Waldvogel auf der nächsten Seite) kommen deutlich zu kurz. Immerhin ist Matt Mullicans Hypnose *Untit-*

led (Combination of the Two, Performance, Whitney at Park Avenue Armory) von 2008 auf gleich vier verschiedenen Bildern zu entdecken. Und die frühen Ausstellungen des Künstlers fehlen auf »meiner« Google-Bildersuchseite. So finde ich z. B. keine Bilder seiner ersten Ausstellung bei Project Inc. in Boston 1973. Eine gewisse »Geschichtsverdrossenheit« war eben schon immer typisch für die Google-Suchmaschine.

Raimar Stange ist freier Kurator, Autor und Kunstkritiker und lebt in Berlin. Er ist Mitherausgeber der Publikation Haltung als Handlung - Das Zentrum für Politische Schönheit und Gastredakteur dieser Ausgabe.

SYSTEM OF A DOWN



Matt Mullican arbeitet regelmäßig unter Hypnose. Als »Glen« oder »That Person« berichtet er in seinen Zeichnungen von den fiktiven Erlebnissen. Florian Waldvogel wagt den Selbstversuch

1 Alma Kreuter, *Deutschsprachige Neurologen und Psychiater. Ein biographisch-bibliographisches Lexikon von den Vorläufern bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, KG Saur, 1996, S. 948

2 Abraham A. Roback, *Weltgeschichte der Psychologie und Psychiatrie*, Freiburg 1970, S. 62

Anfänglich wurde die Hypnose noch als Mesmerismus bezeichnet. In Anlehnung an Franz Anton Mesmer (1734 – 1815), den österreichischen Arzt und Begründer der Methode des animalischen Magnetismus. Er vertrat die These, dass die Ursache von Krankheiten eine Behinderung des freien Flusses des animalischen Magnetismus sei und dass ausgebildete Personen solche Blockaden mit Handbewegungen beseitigen können. Auf Reisen durch Europa erregte er Aufsehen mit seinen Heilungen hysterischer Patient*innen, die er suggestiv behandelte, nachdem er sie vorher durch Bestreichen und Handauflegen in einen Trancezustand versetzt hatte.

»Im Orient war diese Idee nicht unbekannt, in Europa jedoch war sie neu, so dass Mesmer, als er vor Beginn der Französischen Revolution nach Paris kam, auch in Medizinerkreisen große, aber auch kritische Beachtung fand.«¹ Mesmer war von Paracelsus beeinflusst, der geglaubt hatte, dass die »Körper« der Himmlischen auf das Schicksal der Sterblichen einwirken. Zunächst wurde die mesmerische Energie mit der Sternenlehre in Verbindung gebracht, dann mit dem Phänomen der elektrischen Ladung identifiziert, bis Mesmer sich für den Begriff des Magnetismus entschied und diesen durch die Bezeichnung animalisch ergänzte, um ihn vom physikalischen Magnetismus zu unterscheiden.

Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog sich eine begriffliche und konzeptionelle Transformation vom animalischen Magnetismus zum Hypnotismus (abgeleitet von Hypnos, dem griechischen Gott des Schlafes und Bruder von Thanatos, Gott

des Todes). Der englische Augenchirurg James Braid (1795 – 1860) stellte die Theorie von hirnpfysiologischen Veränderungen auf, die während einer Trance stattfinden. Er führte zahlreiche Augenoperationen unter Hypnose durch und eröffnete damit die Debatte um weitere Anwendungs- und Behandlungsmöglichkeiten.

Als Hypnose bezeichnet man im Allgemeinen einen veränderten Bewusstseinszustand, der sich signifikant vom gewöhnlichen Wachbewusstsein unterscheidet, da dieses viele unbewusste Inhalte »zensiert« und sie somit unzugänglich macht. Im Trancezustand (lat. transire – hinübergehen, überschreiten) der Hypnose wird der Kontakt mit diesen ausgeblendeten Seiten ermöglicht. »Seit einem Jahrhundert wird der heutige Hypnotismus als anerkannter Zweig der medizinischen Psychologie betrachtet, der für die Diagnose als bequemes und praktisches Anästhesiemittel sowie bei leichteren Neurosen als eine Form der Therapie verwendet wird.«²

Am 26. April 2018 versuchte ich mich hypnotisieren zu lassen, um in einen Text über Matt Mullican einsteigen bzw. um mich in die gedankliche Welt des selbigen projizieren zu können. Der künstlich herbeigeführte Somnambulismus, dieser nervöse, leichte Schlaf, die Anrufung an Hypnos, der eigentlich dem Menschen freundlich gesinnt ist, erzielte nicht den gewünschten Effekt. Veränderungen der Informationsverarbeitung zu Matt Mullican traten in meinem Gehirn leider nicht auf, zumindest nicht bewusst, da ich die trancehafte Tiefenentspannung nicht erreichte. Seit Mitte der 1970er Jahre unternimmt Matt Mullican immer wieder inten-

(Bild S. 34) Matt Mullican, *Under Hypnosis*, 1996, Bedruckte Box mit 10 VHS Kassetten von verschiedenen Performances, Roomade, Office for Contemporary Art, Brüssel; Foto: Nick Ash, Aus: *Matt Mullican, Editions 1985–2012*, Bom Dia Books

(Bild unten) Matt Mullican, *Untitled (Matt Mullican Under Hypnosis, Geneva)*, 2004, Video; Courtesy: Mai 36 Galerie, Zürich, Foto: Helga Maria Klosterfelde Edition, Aus: *Matt Mullican, Editions 1985–2012*, Bom Dia Books

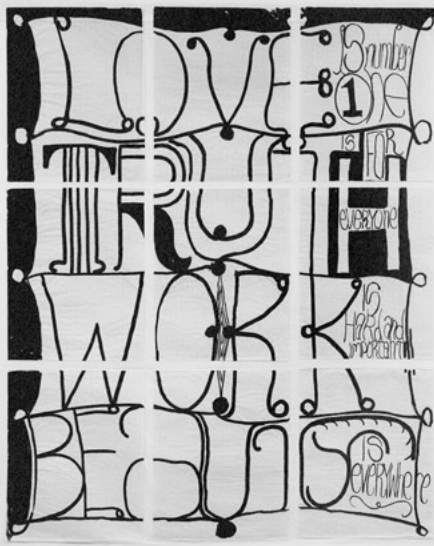
sive Reisen in die Hypnose. In Hunderten von Zeichnungen lässt er sein Alter Ego, ein Strichmännchen namens *Glen*, von seinen fiktiven Erlebnissen berichten bzw. zeichnen. Mullican oder *Glen* oder beide »beschreiben« uns die Traumräume, den Klang, den Geruch, die Muster und die Details, wobei *Glen* das beschreibt, was Mullican in seinem imaginären Leben fühlt oder physikalisch wahrnimmt. Für Mullican ist das Imaginäre die Ordnung der Täuschungen und der oberflächlichen Vorstellungen, die die darunterliegenden Strukturen verbergen. Das ist der Kern des Imaginären. *Glen* ist für Mullican der privilegierte Zugang, und es erfolgt eine totale Identifikation, die das Strichmännchen zum gespiegelten Selbst macht. Indem er das fiktive Leben der Figur zeichnerisch begleitet, führt das Strichmännchen zunehmend ein Eigenleben und versucht, seine Existenz zu beweisen. Aber es ist auch der Versuch, dem Verhältnis von künstlerischer Arbeit und Prozessen der

Projektion auf die Spur zu kommen.

Vor seinen »Reisen« trifft Mullican eine Vereinbarung mit seinem Hypnotiseur, was er während der Hypnose »performen« möchte – alltägliche Handlungen wie Essen, Singen, Lesen oder Zeichnen –, und im veränderten Bewusstseinszustand führt er dann dessen Anweisungen aus. Bei der durch das hypnotische Verfahren induzierten Trance erfährt der Künstler eine tiefe Entspannung bei gleichzeitiger Wachheit. Der hypnotisierte Mullican ist weiterhin fähig, sich willentlich zu bewegen und sinnzusammenhängende Sätze zu sprechen, seine Aufmerksamkeit ist jedoch extrem eingeschränkt und auf wenige Inhalte ausgerichtet, weshalb die Inhalte vorab mit dem Hypnotiseur abgesprochen werden müssen. Die Besonderheit der Performances von Matt Mullican liegt in der Wachhypnose, in der er sich zwar in einem tranceähnlichen Zustand befindet, aber trotzdem hellwach erscheint. Mullican spricht, bewegt und verhält sich so, dass



(Bild oben)
 Matt Mullican,
*Living With
 That Person*,
 2010, Tapete,
 Edition für Ma-
 haram Digital
 Projects, New
 York; Foto:
 Maharam Digi-
 tal Projects,
 New York,
 Aus: *Matt Mul-
 lican, Editions
 1985–2012*,
 Bom Dia
 Books

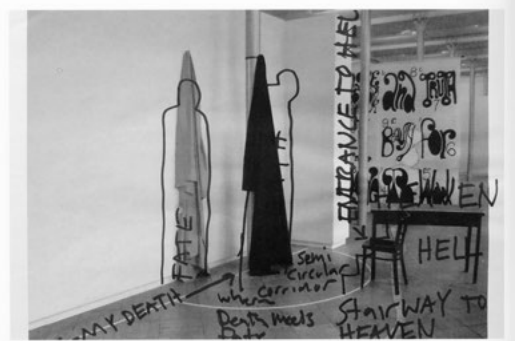


(Bilder unten)
 Matt Mullican,
*Self-Portrait
 Under Hypno-
 sis (The Kitch-
 en)*, 1982, In-
 stallationsan-
 sicht STUK
 Kunstencen-
 trum, Leuven;
 Foto: Lisa
 Rastl;
 Matt Mullican,
*Exhibition
 View with No-
 tation*, 2009,
 beide aus:
*Matt Mullican.
 Subject. Ele-
 ment. Sign.
 Frame. World*,
 Skira Rizzoli,
 2013

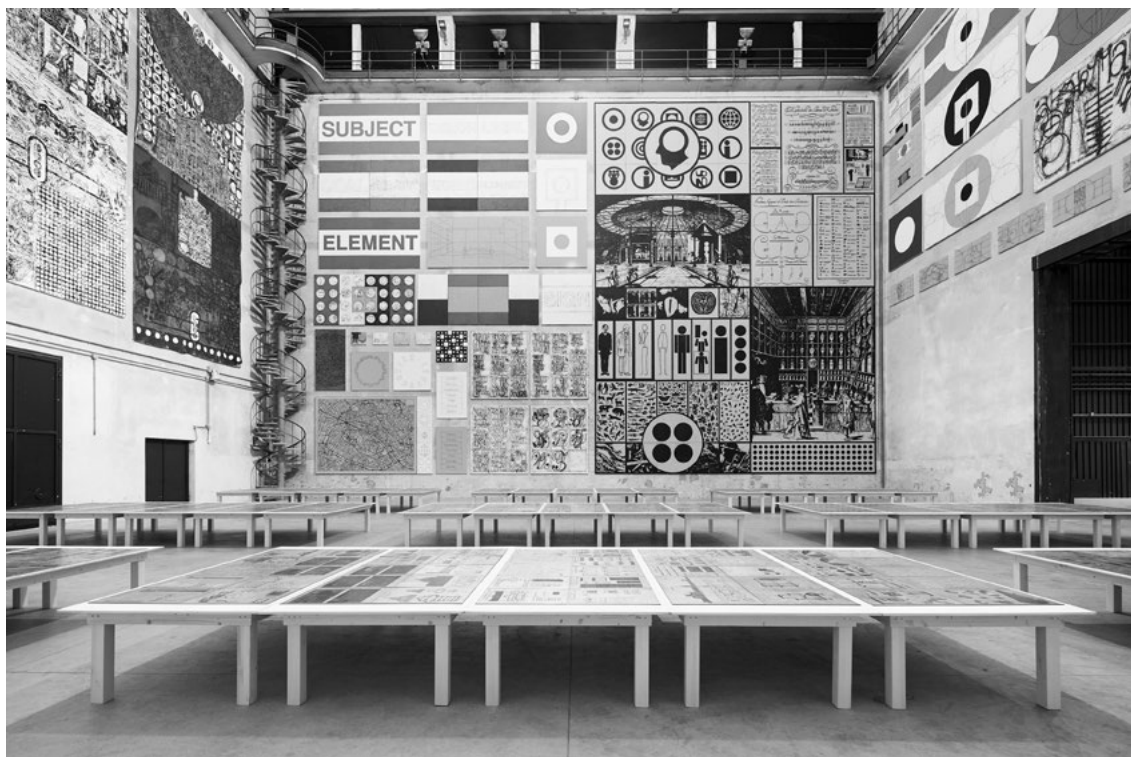
für ungeübte Beobachter kein Un-
 terschied zum normalen Wachzu-
 stand erkennbar ist. Er versucht,
 durch die Hypnose zu einem tie-
 feren Selbstverstehen zu gelan-
 gen. Worin diese innere Erkennt-
 nis jedoch genau besteht, lässt der
 Künstler offen. Er glaubt nicht da-
 ran, dass er die einzige Person in
 seinem Körper ist. Durch die Tech-
 nik der Hypnose versucht er, dieser
 anderen Person, *That Person* nä-
 herzukommen. *That Person* ist eine
 ihm fremde Persönlichkeit, die in
 seinem Körper zu Gast ist. Um
That Person besser kennen- und
 verstehen zu lernen, dokumentiert
 Mullican während der Hypnosesit-
 zung alles, was sein anderes Ich
 macht, denkt und fühlt. Für ihn ist
 der konzentrierte, bewusste, künst-
 lerische Schaffensakt mit dem Zu-
 stand der Trance unter Hypnose
 gleichbedeutend, da alle Handlun-
 gen und Prozesse, deren er sich
 nicht bewusst ist, grundlegend für
 jeglichen künstlerischen Schaf-
 fensprozess sind. Seine Aufführun-
 gen im Zustand der Trance dienen
 dem Künstler ebenso als Feld sei-
 ner Recherche, indem er in ihnen

über die Themen seiner Arbeit wei-
 terdenken kann, außerdem findet er
 in *That Person* einen Dialogpartner,
 über den er in seinem Werk laut
 nachdenken darf. Es gibt verschie-
 dene Herangehensweisen – wis-
 senschaftliche, künstlerische oder
 spirituelle –, um die Welt zu verste-
 hen. Mullican versucht, das Uni-
 versum durch Gliederung, Struktur
 und Gestaltung zu erfassen. Dabei
 untersucht er die Beziehung zwis-
 chen den Dingen und ihrer Wahr-
 nehmung in Übereinstimmung mit
 den Sprachwissenschaften, die
 betonen, dass Sinnggebung willkür-
 lich erfolgt und ihre Zuschreibun-
 gen anfechtbar sind. Matt Mullican
 will einfach »nur« die Welt – seine
 Welt – besser verstehen.

*Florian Waldvogel ist freier Kurator,
 Autor und hat an der HFBK Ham-
 burg promoviert. Er ist Co-Kura-
 tor zweier Ausstellungen, die im
 September im nbk Berlin und im
 NRW-Forum Düsseldorf eröffnen.*



THE MULLICANIAN ATLAS



Barbara Casavecchia visited the impressive retrospective of Matt Mullican at Hangar Bicocca in Milan and followed the different traces through his work

How do we make sense of the world? By perceiving it. Human perception is a linguistic and cultural process that translates millions of sensations into meaning and knowledge. In the first volume of the *Encyclopédie* (1751) by Jean le Rond d'Alembert and Denis Diderot, the *Système figuré des*

connaissances humaines (figurative system of human knowledge) is embodied by a tree with three main branches: »Memory«/History, »Reason«/Philosophy, and »Imagination«/Poetry, each expanding into dozens of sub-branches. In Matt Mullican's show *The Feeling of Things*, his gargantuan retro-

spective at Hangar Bicocca – the largest, so far, with over 6000 objects on display (banners, sculptures, installations, works on paper, multiples, neons, photos, paintings, videos, recorded performances, lightboxes, and computer-based projects, plus a selection of items from Milanese scientific museums) – the artist's ways of feeling are introduced by four giant nylon banners (*Untitled (Cosmology)*; *Untitled (Elements)*; *Untitled (Language)*; *Untitled (World Unframed)*, all 1990), inscribed with eight black and white round icons positioned against fields in primary colours. Each colour has a precise symbolic function, for Mullican: red represents subjectivity and ideas; black, language and signs; yellow, objects (like artworks) that acquire value through culture; blue, everyday life, and green, physical, material and natural elements.

On the floor below these preliminary banners, the artist traced in black tape the outlines of a rectangular field of action (*Charts*, 2018) – with two arcs at both sides, two half-courts and a central area, recalling a basketball or tennis court – as if to invite viewers who step into the exhibition to engage with the rules of this Mullicanian Atlas and its Demiurge. It made me think of David Foster Wallace and *Infinite Jest*, where the writer remarks: »And then also, again, still, what are those boundaries, if they're not baselines, that contain and direct its infinite expansion inward, that make tennis like chess on the run, beautiful and infinitely dense? The true opponent, the enfolding boundary, is the player himself.«

The diagram is replicated in

three dimensions by the wonderfully neat architectural display of the show, where boundaries and borders between the five colour-coded areas are articulated by 1 meter-high freestanding walls, akin to lines traced in space. The model for this layout, adopted, for instance, also for *Matt Mullican: Organizing the World* at Haus der Kunst in Munich (2011), is the *M.I.T. Project*, first presented in 1990 (and here exhibited in the Yellow area), shortly after the completion of *Computer Project* (1986–1990, on display in the Blue area), in which the artist created a complex dimensional map of an imaginary city. The exhibition is hence both unique and individual, and a constellation of other versions of the initial idea that generated it: time is not linear and identities are not singular, in this cosmos.

Significantly, the first section, marked in red, introduces *That Person*, Mullican's ageless and asexual official alter-ego, who emerges under hypnosis and performs his ›other side‹ since the 1970s, so that the artist's public personae are naturally multiplied by two. His/her/their famous labyrinth of collages on paper, mounted on cotton sheets, *Untitled (Learning from That Person's Work)*, 2005, is presented here.

Listing the works on show is impossible, and the taxonomic effort is overwhelming. Visitors are asked to travel from subjectivity, to language, arts and culture, everyday life and material elements, and vice versa, on their way back to the entrance, since the installation occupies the entire Navate, and all points of access to its portions are equivalent. The scale is stunning.

(alle Bilder)
 Matt Mullican,
*The Feeling of
 Things*, 2018,
 Ausstellungs-
 ansicht Pirelli
 Hangar Bicoc-
 ca, Mailand;
 Courtesy: Pire-
 lli, Foto: Agos-
 tino Osio



Mullican's compulsion to produce, ruled by precision and a relentless pleasure principle, culminates in the Cubo, the last room and only enclosed space of Hangar Bicocca, covered until its top with oil stick rubbings, installed a *quadreria*, from floor to ceiling, like Renaissance frescoes, while a set of low tables supports a series of magnesium relief plates in 449 parts (*Untitled*, 1991), illustrating animal species, science, technology and human endeavours – Mullican's encyclopaedic tour de force stops here.

And yet, despite the archival accuracy, the precision of taxonomies, the perfect exactitude by which material evidence is organized, this world is also entirely manic, paranoid, perverse, absurd, childish, and a big mess, like the worlds (the digital, the physical) we inhabit every day, with our multiple personae and ever-changing moods. Jorge Luis Borges' famous short story on the creation of a map so precise that it would cover the

entire territory of the country, and hence embody the ultimate limits of all forms of cartography, was published under the title of *On Exactitude in Science* in the miscellaneous issue of *Museo*, and co-signed with Bioy Casares under the joint pseudonym of B. Lynch Davis.

In the end, *The Feelings of Things* looks like an endless match between Matt and *That Person*, conscious and unconscious, control freakness and abandon, symbolic order and its disruption. After all, Aby Warburg conceived his momentous *Mnemosyne Atlas* in 1925 after having been released from a psychiatric clinic and kept on developing it until his death in 1929, by assembling sixty panels and over 1 000 photographs. What makes sense of an archive is its architecture, and here Mullican is a true master at staging the conflicting forces of Self-Expression and Self-Containment.

When I interviewed him before the opening, Mullican ex-

Matt Mullican,
*The Feeling of
Things*
12. April –
16. September
2018
Pirelli Hangar
Bicocca,
Mailand
www.hangar
bicocca.org

plained that mapping individual inner worlds is a priori an impossible task, and nonetheless that it had been a dream to do a show to accommodate this fantasy. »I am an architect of the context of my work. I had to build walls to hold my ideas. The exhibition is a Chinese box, within a Chinese box, within a Chinese box, going from the micro to the macro. I have drawings which are 1 cm x 1 cm on a sheet of paper which is A4, which is on a board which is 1.20 x 2.44m, which is in a space of 10 x 20m, which is in a hall which is 97 x 24m. So one is always aware of the particular in relationship to the general. Viewers find themselves physically interacting with the works, and of course with memory. One could think of it as a maze. I see it as a map of ideas. It reminds me, when I see it on this scale, of a fair, an art fair, or a fair of machines, or watches, or stamps, or ideas. A world's fair, like the Great Exhibition at Lon-

don's Crystal Palace in 1851. The fair is the vernacular of our times, is what most people think when they see this kind of installations. I believe that we are more and more nomadic, we go from art fair to art fair, from biennial to biennial, we are on airplanes, on buses, we are in between. My project is about that in between-ness, our own alien-ness.« After all, if the world is nothing but the reflection of a set of ideas in God's mind, as Plato theorised, why shouldn't the gods of capitalistic times find the mirror of our entire reality in a fair?

Barbara Casavecchia is an art writer and independent curator based in Milan where she teaches at Brera art academy. Contributing Editor for Frieze, her articles and essays have appeared in Art Agenda, Art Review, D/La Repubblica, Flash Art, Mousse, South, Spike, among others, as well as in artist books and catalogs.



»ES GIBT KEINEN STILL- STAND«



Der Kurator Ulrich Wilmes arbeitet seit vielen Jahren mit Matt Mullican zusammen. Zuletzt für die Ausstellung »Vom Ordnen der Welt« im Jahr 2011 im Haus der Kunst München. Im Gespräch mit Raimar Stange berichtet er von seiner Bewunderung

42 für Mullicans Werk

Raimar Stange: Sie arbeiten schon seit Jahrzehnten mit Matt Mullican. Wie haben Sie ihn kennengelernt?

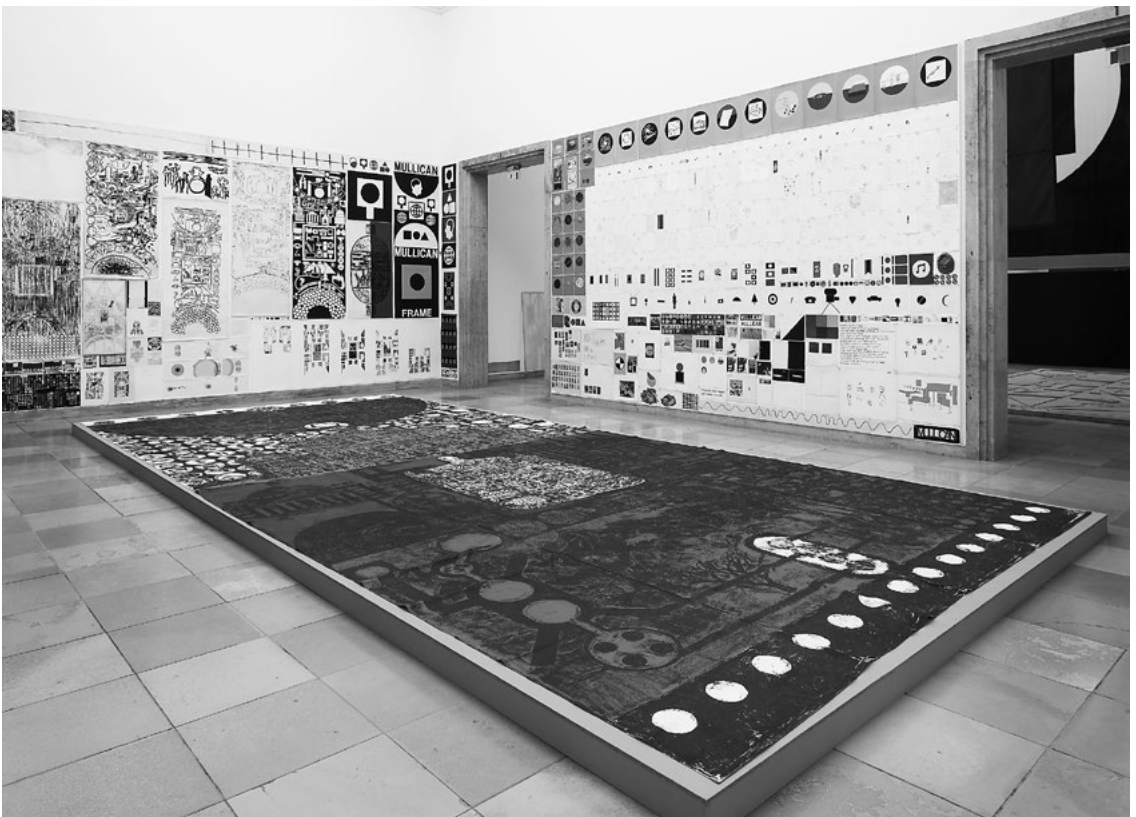
Ulrich Wilmes: Wir sind uns zuerst 1986 begegnet, im Zuge der Vorbereitung der Skulptur Projekte in Münster. Matt Mullican hat seinerzeit ein sehr interessantes Projekt auf dem Gelände des Chemischen Instituts der Universität entwickelt. Es war ein Bodenrelief aus 35 schwarzen, sandgestrahlten Granitplatten, die zu einer Gesamtgröße von 10,50 mal 7,50 Metern zusammengesetzt sind. Es war eine Chart, die die Entwicklung aus den Elementen und der organischen Evolution darstellt, sich also ganz spezifisch auf den geradezu ideal gewählten Standort bezieht. Es hat mich sehr gefreut, dass sie anlässlich der letzten Ausgabe der Skulptur Projekte 2017 restauriert wurde und jetzt wie neu aussieht.

RS: Was, wenn ich so sagen darf, »fasziniert« Sie am meisten am Werk Matt Mullicans?

UW: Die Faszination seiner künstlerischen Arbeit besteht darin, dass Matt Mullican das geradezu unerschämte Anliegen vertritt, die Ordnung der Welt nicht nur zu erklären, sondern eine ganz eigene subjektive Ordnung zu gestalten. Er hat den sicher uneinlösbaren Anspruch, schlichtweg alles zu sammeln und in einem enzyklopädischen System darzustellen. Ihm geht es letztlich um die Vorstellung, das Ganze in jedem Detail zu erkennen, ungeachtet der Unterscheidung zwischen »hoher« und »trivialer« Kunst, veralteten und fortschrittlichen Medien.

RS: Welcher der Kataloge, die Sie mit Matt Mullican gemacht haben, gefällt Ihnen am besten?

UW: Eigentlich immer noch das



(Bild S.42) Matt Mullican, Bodenrelief für die Chemischen Institute, 1987, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster / Skulptur Projekte 1987; Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster / Rudolf Wakonigg

(Bilder S. 43, S. 44) Matt Mullican: Vom Ordnen der Welt, 2011, Installationsansicht Haus der Kunst, München; Foto: Jens Weber

erste Buch, das ich mit ihm in Zusammenarbeit mit dem Drucker Robert Wilk gemacht habe, zur Ausstellung im Portikus, die 1990 stattgefunden hat. Es war die erste umfassende monografische Publikation zu seinem Werk, nicht zuletzt deshalb haben wir dann ganze drei Jahre an dem Buch gearbeitet, bis es endlich 1993 bei Walther König erschienen ist.

RS: Kann Matt Mullican Sie nach all den Jahren heute noch überraschen?

UW: Er überrascht mich in jeder Ausstellung, auch wenn ich die unterschiedlichen Werkkomplexe gut kenne. Die Installationen sind in ihrer Auswahl und Ortsbezogenheit immer wieder herausfordernd und in ihrer Bearbeitung des Materials fortschreitend. Es gibt in diesem Werk keinen Stillstand, das Mate-

rial wird immer unüberschaubarer, und die einzelnen Gegenstände verzweigen sich immer stärker. Und dann natürlich die Performances, die mich immer wieder in Bann ziehen und manchmal auch ängstigen.

RS: Gibt es ein Ausstellungsprojekt zu / mit Matt Mullican, das Ihnen im Moment am Herzen liegt?

UW: Nun, ich durfte eine sehr umfassende Ausstellung mit ihm im Haus der Kunst realisieren, inklusive einer Performance, das war eine sehr spektakuläre Gesamtsicht auf das Werk. Was mich in Zukunft vielleicht interessieren könnte, ist, aus dieser diachronen Betrachtung der Werkentwicklung bestimmte Werkgruppen zu filtern und sie aus einer synchronen Perspektive darzustellen.

*Ulrich Wilmes (*1953) studierte Kunstgeschichte und Germanistik an der Ruhruniversität Bochum. Von 1986 bis 1988 war er als Volontär am Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster tätig und wirkte in diesem Rahmen bei den Skulptur Projekten 1987 mit. Von 1988 bis 1991 arbeitete er als Kurator am Portikus in Frankfurt am Main. Von 1991 bis 2000 war er Kurator und stellvertretender Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, bevor er 2000 als stellvertretender Direktor ans Museum Ludwig in Köln wechselte. Seit 2008 ist er Hauptkurator am Haus der Kunst München.*



»EINE UNHEIMLICHE PERSÖNLICHKEIT«



1994 kam Matt Mullican
im Rahmen eines Stipen-
diums des DAAD nach
Berlin. Raimar Stange
sprach mit dem damali-
gen Leiter des DAAD-
Künstlerprogramms
45 Friedrich Meschede

(Bild S. 45)
Matt Mullican,
Fahneninstalla-
tion im Bahn-
hof Alexander-
platz, Berlin,
Blick nach Süd-
en, 1995;
Foto: Jens Zie-
he / DAAD
Berlin

Raimar Stange: Können Sie sich noch an Ihre erste Begegnung mit Matt Mullican erinnern?

Friedrich Meschede: Ja, natürlich, sehr gut, weil sie zu einer Zeit stattfand, als ich viele Künstler persönlich kennenlernte. Matt Mullican war von Kasper König und Klaus Bussmann zu den Skulptur Projekten nach Münster eingeladen worden, und zwar für die zweite Ausgabe von 1987. Ich war seit dem 1. Oktober 1985 Mitarbeiter des Projekts am Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, und so tauchte – ich glaube im Frühjahr 1986 – Matt Mullican in Münster auf. Ich habe ihn durch die Stadt geführt und mit möglichen Standorten vertraut gemacht. Sehr bald fiel seine Wahl auf einen unpopulären, aber sinnstiftenden Standort: eine Wiese zwischen zwei naturwissenschaftlichen Instituten der Universität Münster. Es ist ein etwas versteckter Ort, an dem sich die Bodenarbeit aus schwarzem Granit bis heute noch befindet, nachdem sie für die letzte Ausgabe 2017 umfangreich restauriert wurde, wenn auch nicht ganz im Sinne von Matt. Die Piktogramme erzählen in der für Mullican typischen Weise bildhaft die Entwicklungsgeschichte der Natur und der Menschheit, vom vorzivilisatorischen Zeitalter bis zur modernen Wissenschaft. Deshalb waren die Mitarbeiter der Universität auch gleich begeistert von der Arbeit, sie haben sie sofort verstanden und wollten sie behalten. 1986 begegnete ich also Matt Mullican zum ersten Mal, und daraus wurde eine Freundschaft, die bis heute anhält, wie auch zu meinem Kollegen Ulrich Wilmes, mit dem ich damals das Projektbüro

(Bild rechts)
Matt Mullican,
Fahneninstalla-
tion in der
Neuen Natio-
nalgalerie,
Berlin, 1995;
Foto: bpk / Na-
tionalgalerie,
Staatliche Mu-
seen zu Berlin,
Jens Ziehe

geführt habe. Der Kontakt blieb auch deswegen, weil Matts Frau Valery Smith Kuratorin von Sontbeek 1993 wurde und er in Europa blieb. Matt hat für diese Ausstellung den Katalog gestaltet.

RS: 1995 zeigte Matt Mullican Flaggen am Alexanderplatz und in der Nationalgalerie. Es gab Vorwürfe, deren Ästhetik erinnere an die des Faschismus. Wie sahen Sie das damals?

FM: Das Vorhaben in der Nationalgalerie war das wichtige Projekt, die Installation am Alexanderplatz kam quasi spontan dazu. Matt wollte in der Nationalgalerie alle Vorhänge austauschen und durch seine Fahne ersetzen. Dazu reichte aber unser Etat nicht aus. Alle Fahnen, die dann zur Schauseite an der Potsdamer Straße zum Einsatz kamen, wurden für diese Installation eigens in New York genäht. Das war ein wichtiger Unterschied zu Fahnen, die in Deutschland erhältlich waren, deren Stoffe sind bedruckt. Matt wollte aber gefärbte Stoffe, aus denen die Piktogramme genäht waren, weil das Licht auf ganz andere Weise durch diese Stoffe scheint, sie sind transluzider, farbintensiver. Damals, in den Jahren nach der Wiedervereinigung, kamen viele Interessenten auf den DAAD zu, um »etwas mit Kunst zu machen«, um mittels einer künstlerischen Intervention eine »Baustelle« temporär attraktiver zu machen. So war es auch mit dem Bahnhof Alexanderplatz – die obere Halle musste saniert werden und man fragte uns nach einer Idee. Da wir also bereits mit der Neuen Nationalgalerie beschäftigt waren, war es naheliegend, Matt zu fragen, ob er sich eine weitere Installation parallel vorstellen könnte, und er hatte



diesen Satz Fahnen bereits fertig vorliegen, von einer anderen Installation in Amerika. Der Vorwurf war nicht so sehr auf die Ästhetik der Fahnen ausgerichtet als vielmehr auf die heraldische Bedeutung der gewählten Farben: rote Fahnen, darin schwarze Mullican-Motive auf weißem Grund. Der Baustellencharakter hob meiner Meinung nach den Vorwurf auf. Alles wurde zu einer eigenartigen Bühne mit unterschiedlichen Zeitebenen. Die Neue Nationalgalerie wurde nachts zu einem gigantischen Leuchtkasten aufgrund der Beleuchtung im Inneren. Es bestätigte die Unterscheidung zwischen bedruckten Stoffen und gefärbten Fahnen.

RS: Wie nicht wenige DAAD-Stipendiaten blieb Mullican dann in Berlin, er hat dort bis heute seinen zweiten Wohnsitz. Ist solch eine »Ansiedlung« von »nicht-deut-

schen« Künstler*innen auch ein Ziel der Arbeit des DAAD?

FM: Das war auf jeden Fall das Gründungsideal des Berliner Künstlerprogramms, wie es 1964 von der amerikanischen Ford Foundation gestiftet worden war und dann nach zwei Jahren in die Trägerschaft des DAAD übergeben wurde. Berlin nach dem Bau der Mauer war, sehr allgemein gesprochen, eine Stadt ohne kulturelle Struktur, so die Analyse der Initiatoren des Residenzprogramms. Und um eben diese nach Berlin zurückzubringen, sollten Künstler aus den Sparten Literatur, Bildende Kunst, Musik und Film in Berlin »angesiedelt« werden, indem sie tatsächlich für ein Jahr mit einem Stipendium ausgestattet dort arbeiten und leben konnten. Künstlerische Neubürger. Das hat sich auch über die Jahre so eingestellt –

(Bild unten)
Matt Mullican,
1995, Instal-
lationsansicht
Neue National-
galerie, Berlin;
Foto: Jens Zie-
he, Aus: *Matt
Mullican. Sub-
ject. Element.
Sign. Frame.
World*, Skira
Rizzoli, 2013

viele blieben, weil sie in Berlin le-
ben und arbeiten wollten. Wir spre-
chen hier vom Berliner Künstlerpro-
gramm als einem Sonderprogramm
des Deutschen Akademischen
Austauschdienstes, der mit seinem
Schwerpunkt in der Tat den zeitlich
befristeten Austausch im akade-
mischen Bereich fördert. Das Ber-
liner Künstlerprogramm war und ist
weltweit einmalig und ist es auch
innerhalb des DAAD.

RS: Haben Sie Matt Mullican
später in Ihrer Arbeit als Kurator
und Direktor der Kunsthalle Biele-
feld selbst ausgestellt?

FM: Leider ist es nicht dazu ge-
kommen. Als ich in Barcelona am
MACBA tätig war, hat der damalige
Direktor eine große Installation mit
ihm gemacht, die auch vom Muse-
um erworben wurde. Matt und ich

haben uns in Barcelona getroffen,
zumal er auch dort in der Galerie
ProjecteSD bei Silvia Dauder ver-
treten war.

RS: Sie kennen Matt Mullican
jetzt fast ein Vierteljahrhundert.
Kann er Sie immer noch überran-
schen?

FM: Ja, erst kürzlich – wie so
häufig bei einem gemeinsamen
Abendessen bei Künstlerfreun-
den, als Matt begann, über seine
Familie zu erzählen. Seine Mutter
ist Künstlerin, sein Vater Lee Mul-
lican war Künstler, und mit einigen
Anekdoten, die hier nicht erzählt
werden können, fügte sich für mich
die Bildsprache von Matt Mullican
plötzlich zu einem in sich sehr logi-
schen Kosmos. Ich erkannte eine
neue Lesart seiner Werke. Das ist
doch erstaunlich. Da Matt Mullican
auch ein leidenschaftlicher Samm-
ler bestimmter Themen ist, gibt es
auch hier immer wieder Überran-
schendes zu erzählen und zu ent-
decken. Im Zusammenspiel die-
ser beiden Bereiche, dem des
Sammelns und dem des eigenen
Schöpfens, wird aus Matt Mullican
eine (manchmal auch) unheimli-
che – wörtlich gemeint – Persön-
lichkeit mit einer komplexen Ge-
dankenwelt. Und Komplexität über-
rascht immer, auch noch nach ei-
nem Vierteljahrhundert.

Friedrich Meschede (1955) leite-
te von 1989 bis 1992 den Westfä-
lischen Kunstverein, Münster, und
übernahm danach für 16 Jahre die
Leitung des internationalen Künst-
lerprogramms des DAAD in Berlin.
Ab 2008 verantwortete er die zeit-
genössischen Ausstellungen im
Museu d'Art Contemporani in Bar-
celona. Seit 2011 ist er künstleri-
scher Direktor und Geschäftsfüh-
rer der Kunsthalle Bielefeld.*



»AUCH DER LIEBE GOTT KÖNNTE MATT MULLICAN SAMMELN«



Im Interview mit Florian Waldvogel spricht Helga Maria Klosterfelde über ihre lange Freundschaft mit Matt Mullican, die gemeinsamen Editionen und über die nicht immer einfache Vermittlungsarbeit der Galeristin

49

(Bild S. 49)
Matt Mullican,
Untitled, 1997,
vier handge-
fertigte, hand-
bemale Glas-
kugeln in ei-
nem Glaskas-
ten, Auflage:
8 + 2 AP+ 2
PP, Helga Ma-
ria Klosterfelde
Edition, Ber-
lin; Foto: Hel-
ga Maria Klos-
terfelde Editi-
on, Berlin

(Bild rechts)
Matt Mullican
und die Ga-
leristin Helga
Maria Kloster-
felde, 2014

Florian Waldvogel: Wann sind Sie den Arbeiten von Matt Mullican zum ersten Mal begegnet?

Helga Klosterfelde: Auf der *Unfair* in Köln 1993. Ich war privat untergebracht, und beim Frühstück saß mir ein Herr in der Küche gegenüber. Ich sagte: »Ich bin völlig orientierungslos in Köln; obwohl ich zwei Jahre hier zur Schule gegangen bin, kenne ich mich gar nicht aus.« Und er antwortete: »Ja, ich tue mich auch schwer, aber ich kenne einen Künstler, der kommt in eine fremde Stadt und hat sie sofort in seinem Gehirn gespeichert. Der heißt Matt Mullican.« Da habe ich mir sofort vorgenommen, Matt Mullican kennenzulernen. Wie würden wohl seine Arbeiten aussehen? Ein Jahr später, nach der Ausstellungseröffnung von Matt Mullican im Kunstverein Hamburg, sitze ich beim gemeinsamen Dinner und denke: Jetzt oder nie! Ich spreche ihn also an: »Ich würde gerne mit Ihnen eine Edition machen.« Darauf Mullican: »Ja, mache ich.« – Ende des Gesprächs. Da habe ich noch gedacht, ich hätte mich verhört. Und im Laufe des Abends gehe ich noch mal zu ihm und sage: »Matt Mullican, ich würde so gern...« Darauf er, leicht genervt: »Ich habe doch vorhin schon gesagt, dass ich das mache, sehr gerne!« Er hat dann vorgeschlagen, Glaskugeln zu bemalen. Das war schon viel mehr als eine Edition, eine Serie von Unikaten. Inzwischen wusste ich alles über ihn. Ich liebe Bücher, genau wie Sie, und wenn mich jemand interessiert, besorge ich mir alles und mache mich schlau.

FW: Und wie ging die erste Zusammenarbeit dann weiter?

HK: Er wohnte zu der Zeit in New York, ich hier in Hamburg.

Ich habe ihm vorgeschlagen, man könnte doch für die von ihm bemalten Kugeln einen schlichten, viereckigen Kasten aus Glas machen, vier Kugeln in einem Glaskasten mit Deckel. Er war begeistert. Ich sollte mal herausfinden, wie man das umsetzen kann. Da habe ich eine Zeichnung gemacht und mit einem Glashaus in Altona telefoniert. Die haben mich abgebürstet, in einer Auflage von zwölf Stück, dafür würden sie ihre Maschinen gar nicht anwerfen, außerdem hätte ich so eine junge Stimme. Da habe ich gesagt: »Nee, ich bin uralte, aber begeistert.« Sie haben es dann doch gemacht. Dann wollte ich die Arbeit in der Galerie auf schwarzen Platten präsentieren, die sind heute immer noch mein Schreibtisch. Da standen ein oder zwei Glaskästen drauf, fertig. Matt kommt vom Flughafen: »No way! I don't like it and it's not enough! You know my friends in the Kunstverein. Maybe they still have my tables from the last exhibition. That would be it!« Es müssen für Matt bis heute immer dieselben Tische sein, nur wusste ich das damals noch nicht. »And please, find me an old-fashioned photo atelier for tonight. I want to make photograms, this will take part of the night.« Da habe ich gesagt: »Matt, weißt du, dass morgen die Eröffnung ist?« – »Ja«, sagt er, »weiß ich, aber ist doch kein Problem. Die Eröffnung ist ja erst morgen.« Wir haben ein Fotoatelier organisiert, mal eben so, am selben Abend, und wir haben die ganze Nacht durchgearbeitet. Und dann hat Matt gesagt: »So! Die müssen morgen noch gerahmt werden; sonst pinnen wir sie an die Wand, wahrscheinlich sieht das viel schöner aus. Und die Fotogramme neh-



me ich dann mit, nach New York für mein Atelier.« Ich sagte: »Versprichst du mir dann bitte, wenn du eins verschenkst oder verkaufst, dass du mir das sagst, weil ich ja den Ruf habe, dass ich präzise arbeite, und wenn dann außerhalb der Auflage welche kursieren, dann ist mein Ruf ruiniert!« – »Verspreche ich dir, und den Rest der Fotogramme machst du selbst.« Nun wusste ich ja, dass mein Mann das bestimmt kann und macht. Und so war es. Und am nächsten Abend

war alles genau so, wie Matt das wollte. Und alle waren glücklich.

FW: Was fasziniert Sie genau an der Arbeit von Matt Mullican?

HK: Ich finde, dass er einer der vielseitigsten Künstler ist, die es gibt. Er ist eine höchst spannungreiche Mischung aus Wissenschaftler, Maler, Skulpteur; und er ist obendrein ein großer Sammler. Nicht nur, dass er Kunst kauft, wenn er kann, sondern er sammelt einfach alles, zum Beispiel Steine... Ich hatte Mullican verdeut-

(Bild rechts)
Matt Mullican,
Untitled, 2012,
Siebdruck
auf 5 Polyes-
terfahnen in
einer Box,
90 × 90 cm,
Auflage: 16 +
2 AP + 2 EP
+ 2 PP, Helga
Maria Kloster-
felde Edition,
Berlin; Foto:
Nick Ash

licht, dass ich auf jeden Fall noch eine weitere Edition mit ihm machen wollte, denn der klassische Editeur macht mindestens drei Editionen mit einem Künstler, nur dann ist es ernsthaft. Wir fuhrten also nach New York, da hatte Gavin Brown gerade eine Galerie aufgemacht. Matt hatte oben in einem alten Haus in SoHo eine Wohnung, und unten war sein Atelier. Das war das erste Mal, dass ich in seinen Privatgemächern war, man wusste gar nicht, wo man hingucken sollte, da waren so viele verschiedenartige Sachen zu sehen. Kein Künstler, und Sie wissen ja, wie ich alle verehere, ist mit ihm vergleichbar. Ich glaube, der liebe Gott hat ihm ein Geschenk gemacht, dass er so vielseitig und zugleich so hochkonzentriert sein kann.

FW: Mullican hat als Kind schon Comics gesammelt.

HK: Ja, Comics, ganz wichtig, die hat er bestimmt auch alle noch; und er hat auch selbst welche gezeichnet. Was ich auch bemerkenswert finde, ist, nachdem beide Eltern Künstler waren, dass er den Mut hatte, ebenfalls Künstler zu werden. Wenn er von seiner Kindheit erzählt, dann erzählt er ja, dass sie ihn fortwährend ins Museum geschleppt haben. Man kennt doch die vielen Fälle, die nur Mozart gehört haben zuhause, die wollten nie wieder Mozart hören.

FW: Matt Mullican hat verschiedene Sammlungen, die seine künstlerischen Interessen widerspiegeln. Sammeln Sie auch künstlerische Dinge, die Ihre Sammlung repräsentieren und den Kontext der einzelnen Arbeiten erweitern?

HK: Steine, wie er?

FW: Ja. Zum Beispiel.

HK: Ich hebe sicher viel zu viele

Sachen auf, besonders alles, was mit meiner Arbeit irgendwie in Berührung steht, bis an die Grenze der *Messiness*, aber für wirklich systematisches Sammeln reicht es nicht. Ich bin viel zu intensiv damit beschäftigt, mir fehlende Sachkenntnis über Künstler anzueignen. Ich lese Sachbücher, Kataloge. Meine Familie sagt, ich bin wahrscheinlich die einzige Frau weltweit, die wirklich jeden Katalog liest, den sie auftreiben kann. Mit Begeisterung. Alles.

FW: Die Kosmologie ist von zentraler Bedeutung im Werk von Matt Mullican. Die Kosmologie beschreibt das Universum mittels physikalischer Gesetzmäßigkeiten. Kann man an Gott glauben und trotzdem die Arbeiten von Mullican gut finden?

HK: Vorstellen kann ich mir das. Natürlich ist der Zugang zu den Arbeiten von Matt nicht immer leicht. Ich beobachte häufig, wenn ich von Matts Arbeiten erzähle, von seiner Theorie, dann haben die meisten Zuhörer auf einmal so einen leeren Blick, wie unsere Kinder in der Pubertät mit 14. Das sollte nicht sein, irgendwie muss einen die Arbeit eines Künstlers, sei sie auch noch so intellektuell anspruchsvoll, auch emotional mitnehmen. Ich habe mich bei Matt in sein System, in sein Gehirn verliebt. In Hanne Darboven habe ich mich visuell verliebt. Irgendwann ging ich mal zu ihr, voller Angst, weil sie ja wirklich wie eine Oberlehrerin sein und einen abkanzeln konnte, und sagte: »Hanne, die Sammler, wenn wir ihnen deine Arbeiten erläutern, bekommen ziemlich schnell diesen leeren Blick. Ich möchte sie aber für deine Arbeit begeistern, und ich möchte, dass sie sie lieben und



kaufen. Ich habe mich in deine Arbeit visuell verliebt, ohne irgendwas von der Theorie zu wissen. Wärst du einverstanden, wenn wir die Theorie ganz knapp vermitteln oder gar weglassen?« Und sie sagte nur: »Ja klar, das ist doch gar nicht wichtig. Wichtig ist, dass so viele Menschen wie möglich meine Arbeiten kennen und schätzen.« Deswegen hat sie ja am Anfang die Arbeiten auch oft einfach verteilt oder in einer Auflage von 300 Exemplaren selbst verlegt und verschenkt. Die Schwierigkeit ist mit Matt Mullican genauso. Die Leute haben Angst vor den vermeintli-

chen Anforderungen der Arbeit von Matt Mullican. Ich meine, die überschaubare Sammlerschar hier in Hamburg, u.a. aus dem Kunstverein, hat, mit ganz wenigen rühmlichen Ausnahmen, noch nie einen Matt Mullican gekauft. Die Arbeiten sind ihnen zu sperrig, zu unheimlich. Aber zurück zu Ihrer Frage: Ich glaube – ich bin ja streng katholisch erzogen worden –, dass kein Gegensatz zwischen Gläubigkeit und Matts Kosmologie bestehen muss. Matt nimmt nicht Stellung zu der Frage der Schöpfung, sondern er beschreibt faszinierend und einmalig den vorgefundenen Kos-

mos, wie er ihn sieht. Auch der liebe Gott könnte Matt Mullican sammeln.

FW: Mehr als die Theorie interessiert Sie also die »Adjektivität des Materials«, wie Matt Mullican es nennt?

HK: Ja. Wenn man Editionen produziert, ist man am Entstehungsprozess der Arbeit vom ersten bis zum letzten Tag beteiligt. Ich darf in jeder Phase dabei sein, bei all den Künstlern, die ich liebe und verehere. Matt hat letztes Jahr in der Galerie eine Performance gemacht. Er wollte einen Vortrag darüber halten, wie er arbeitet. Und ich habe gedacht: »Das versteht kein Mensch, ob überhaupt einer kommt?« In Berlin gibt es eine ansehnliche Gruppe von Matt Mullican-Sammlern, auch junge, das ist für mich ja das Wichtigste. Die Performance war dann richtig gut besucht. Sie fand in dem hinteren Raum in unserer Galerie statt, Alfons (Sohn Alfons Klosterfelde, A.d.R.) hat große Bögen Papier, leider ganz billiges Papier, an die Wand geklebt. Matt hat sich daran nicht gestört, das bewundere ich auch, er ist so uneitel. Er hat dann darauf geschrieben und gemalt; und er hat vorgetragen. Wir hatten vorher abgemacht: »Matt, 45 minutes. At most. Die meisten Leute kommen vom Job, haben nichts gegessen, und du bist anspruchsvoll.« Wir hatten ein Zeichen verabredet, das er aber nicht gehört und nicht gesehen hat. Ich bin dann dazwischengegangen, und das war es dann. Die Leute haben anschließend E-Mails geschickt, wie fabelhaft es gewesen sei. Sie hätten zwar nicht ein Viertel verstanden, aber es sei so toll gewesen. Ein bisschen besser hätten sie den

Künstler verstanden. Ich weiß gar nicht, ob Sie sich noch vorstellen können, wie es ist, wenn man nichts weiß und dann Matt Mullicans Vortrag hört, aber ich hatte solche Angst, dass die Leute den leeren Blick aus der Pubertät wieder aufsetzen. Einige hatten ihn auch, hilflos, aber die meisten, das konnte man sehen, haben auf das nächste Wort gewartet.

FW: Von Anfang an inhaltlich in den Herstellungsprozess involviert, bei der Übersetzung einer Idee in ein Kunstwerk beteiligt zu sein, ist auch das Beste an meiner kuratorischen Tätigkeit, neben dem Ausstellungsaufbau. Mal abgesehen von dem intellektuellen, kosmologischen, psychologischen Hintergrund ist es auch interessant, dass es relativ wenig Künstler gibt, die mit so vielen verschiedenen Materialien arbeiten. Fahnen, Installationen, Zeichnungen, Video, Rubbings. Er war einer der ersten, der als bildender Künstler mit Virtual Reality gearbeitet hat. Eine vollkommene Durchdringung ist ja bei keinem Künstler möglich.

HK: Doch, bei Lawrence Weiner schon. Der ist ja eigentlich ein Poet. Da wäre das möglich.

FW: Können Sie – aus Ihrer Erfahrung als Produzentin von vielen Editionen von Matt Mullican – noch einmal etwas zur Rhetorik des Materials sagen? Wie arbeitet Matt, wann entscheidet er, welches Material er für eine Idee benutzt?

HK: Das ist ganz unspektakulär. Man schlägt vor, ob er nicht mal wieder Lust hätte, eine Fahne zu machen, und zwar eine ganz schlichte, eine nicht in Indien oder in diesen handwerklich virtuoson Fahnenwerkstätten produzierte, sondern eine editionsmäßig bezahl-

bare. Er sagt ja und schaut dann in sein analoges Notebook, welches ja in Wahrheit sein Atelier ist.

FW: Er geht also vom Material aus und entwickelt dann die Idee?

HK: Ja, und wir sind uns da eigentlich immer sehr schnell einig geworden, er ist so beweglich. Übrigens haben wir einen klassischen Druck, wie sonst bei einem Editionsverlag, bisher nie gemacht. Wir wollten eine Papierarbeit zusammen machen und haben ihn in New York in seinem Atelier besucht, aber da hatte er gerade mit dem Verleger Jacob Samuel zusammengearbeitet, der auch selber druckt. Es gibt ja ganz wenige, die auch selber drucken. Und wenn er nun mit Matt Mullican in Berlin arbeitet, dann reist er eben mit seiner Maschine nach Berlin.

FW: Wer ist Ihnen sympathischer, Matt Mullican, sein Alter Ego *Glen* oder *That Person*?

HK: Die Frage stellt sich für mich nicht, weil er alle drei zugleich ist. Für mich ist das immer eine Einheit, bei der man einzelne Teile nicht isolieren kann. Er ist, aus meiner Sicht, auch nach ein paar Martinis immer das geschlossene System Matt, als Künstler und als Freund.

FW: Wenn Sie sich eine Stadt aussuchen könnten von denen, die Matt Mullican entworfen hat, in welcher von diesen Städten würden Sie gerne leben?

HK: In keiner, die machen mir Angst. Die Arbeit, die er damals für die Documenta IX gemacht hat, die wohl die erste derartige Computerarbeit war, die ich wunderschön fand, in der man herumlaufen, sich das ansehen konnte ... das macht mir Angst. Andere sehen das anders, aber ich bin da verloren und weg.

FW: Matt Mullican hat einmal die Frage gestellt, was ein Künstler sein könnte. Was ist der Künstler Matt Mullican für Sie?

HK: Ein Freund. Anderes kann ich nicht wirklich kategorisieren oder bewerten. Ich bin glücklich, dass ich sagen darf, er ist ein Freund, und dass er sagt, wir sind für ihn Familie und Freunde.

FW: An welchen Aspekt in Mullicans Werk wird man sich in 100 Jahren noch erinnern?

HK: Seine virtuellen Welten. Damit war er der Zeit voraus, als er das zum ersten Mal gemacht hat, diese wunderschöne Arbeit, die visuell so schön ist, die mir aber Angst macht. Ich glaube, diese Arbeiten – und dazu gehören auch die Papierarbeiten, das war der Weg dorthin –, darüber wird man sagen: visionär. Er hat das einfach als das Kommende erspürt und vorweggenommen. Das steht jetzt für mich im Vordergrund. Aber ich bin auch sicher, genauso wie bei Hanne Darboven, dass man in seinen Arbeiten noch vielfältige Dinge entdecken wird, die wir heute gar nicht sehen.

*Helga Maria Klosterfelde betreibt seit mehr als 25 Jahren eine Galerie, zuerst in Hamburg, seit 2006 auch in Berlin, die auf Editionen spezialisiert ist. Alles begann mit einer Edition von Lawrence Weiner, um die neu gegründeten Deichtorhallen Hamburg zu unterstützen. Es folgten zahlreiche Arbeiten von internationalen zeitgenössischen Künstler*innen wie John Bock, Hanne Darboven, General Idea, Christian Jankowski, Dan Peterman, Rirkrit Tiravanija, Rosemarie Trockel und Matt Mullican.*

THE PICTURES GENERATION



One of the artist friends of Matt Mullican is Robert Longo. Both are considered part of the »Pictures Generation« – a group of artists interested in the representational imagery, exploring how images shape our perceptions of ourselves and the world

Raimar Stange: Can you tell me a little bit about how and in which context you first met Matt Mullican?

Robert Longo: I first heard about Matt Mullican through Helene Winer, one of the founders of the Metro Pictures gallery, who saw a connection between the group of artists I was a part of in Buffalo, New York – where I co-founded an alternative space called Hallwalls – and the group of artists who graduated from CalArts, which included Troy Brauntuch, Jack Goldstein, David Salle, and Matt Mullican. I remember seeing Matt's show at Artists Space in New York City in the 1970s and his performances where he was hypnotized, and

I was blown away. One of the last shows I curated at Hallwalls while I was there was a show with Matt, Troy, Jack, David, and Paul McMahon. That's how I got to know Matt.

RS: Have you exhibited often with him since then? And what was the most important group show you both participated in?

RL: Matt and I have been in many shows together, but the one I think he should have been a part of was the *Pictures* show at Artists Space in 1977. In 1979 in San Francisco, we were in a show called *Master of Love*, curated by John Baldessari, one of Matt's teachers at CalArts. There has always been a funny rumor that John



(Bild S. 56)
Robert Longo
in der Aus-
stellung *Proof*
in den Deich-
torhallen Ham-
burg, 2018;
Foto: Thomas
Mayer

ripped off one of Matt's artworks.

RS: You are both considered part of the so-called Pictures Generation. What do you think of this label? Did it contribute to your and Matt's career?

RL: I think the label »Pictures Generation« has benefited us both, yes. It was an important moment in history: as Neo-expressionism emerged, so did the Pictures Generation. Neo-expressionism represented what art »was«, while we were asserting what art »could be«. I also think the Pictures Generation represents a formal change highly informed by Conceptual Art, which came before us. Conceptual Art's form was photographic documentation, and we took that form and converted it into our content: pictures of pictures.

RS: What parallels do you see between your and Matt's artistic practices?

RL: The scope and scale of our work is similar. We both believe in the power of images. Matt and I make work about images that function as surrogates of ancient archetypes, and investigate how one alters and influences the bias of an image.

RS: Your Berlin gallery Capitain Petzel told me that you and Matt know each other well. What do you appreciate most about him?

RL: Matt is an extraordinary artist, a loyal and supportive friend, and an extremely generous teacher. Whenever he visits my studio he is always so open and engaging. I really appreciate his gentle, open generosity – artist to artist. I feel that art is my religion, and Matt is definitely one of the high priests.

RS: Matt has taught art at the HFBK Hamburg, have you also

taught art on the university level?

RL: No, I teach in my studio. *Robert Longo (*1953, lives in New York) studied at the State University College in Buffalo with the experimental filmmakers Paul Sharits and Hollis Frampton who introduced him to structural filmmaking and Sergei Eisenstein's films. While at Buffalo he also co-founded the exhibition space Hallwalls (1974 – ongoing), where he organized shows and talks with artists such as Vito Acconci, John Baldessari, Lynda Benglis, Robert Irwin, Joan Jonas, Bruce Nauman, and Richard Serra. In 1977 he participated in a five-person show entitled Pictures – curated by Douglas Crimp at Artist's Space in New York – that was the first exhibition to contextualize a young group of artists who were turning away from Minimalism and Conceptualism and towards image-making, inspired by newspapers, advertisements, film, and television. Over the next decade Longo became known as a leading protagonist of the Pictures Generation, working across drawing, photography, painting, sculpture, performance, and film to make provocative critiques of the anaesthetizing and seductive effects of capitalism, mediatized wars, and the cult of history in the US. His latest exhibition-project Proof (with works by Francisco Goya and Sergei Eisenstein) was presented by Deichtorhallen Hamburg.*

(Bild S. 57)
The Pictures Generation, 1974–1984, 2009, Installationsansicht
The Metropolitan Museum of Art, New York;
Foto: The Metropolitan Museum of Art

(Bild rechts)
Robert Longo,
Men in the Cities (Triptych), 2009, Installationsansicht
The Pictures Generation, 1974–1984, 2009,
The Metropolitan Museum of Art, New York;
Foto:
Eileen Travell,
VG Bild-Kunst
Bonn, 2018



EIN KOSMOS, DER SICH AUSDEHNT



Wie hat sich die interdisziplinäre Arbeitsweise von Matt Mullican auf seine Lehre ausgewirkt?
Lerchenfeld sprach mit seiner Kollegin Pia Stadtbäumer, Professorin für Bildhauerei an der HFBK
60 Hamburg

(Bild links)
Martin Köttering, Matt Mullican, Pia Stadtbäumer und Jeanne Faust am Abend der Semestereröffnung 2014 in der Galerie der HFBK

(Bild S. 62)
Während des Bewerbungsvortrags am 8. Juni 2009 an der Tafel des Hörsaals der HFBK Hamburg entstandene Zeichnung von Matt Mullican; Fotos: Imke Sommer

Lerchenfeld: Welche Kunst, welchen Kunstbegriff brachte Matt an die HFBK, als Ihr euch in der Bewerbungsrunde für ihn entschieden habt?

Pia Stadtbäumer: Ich kenne Matt seit ca. 20 Jahren und war sehr glücklich, als er Interesse an einer Professur an der HFBK zeigte. Er war beruflich schon immer viel in Europa unterwegs, und einen Teil seiner beruflichen Tätigkeit widmete er auch der Lehre, u.a. in Amsterdam an der Rijksakademie van beeldenden kunsten oder an der Columbia University in New York. Ich erinnere mich gut an seinen Bewerbungsvortrag im Juni 2009. Er ist ein großartiger Redner und zeigte uns in rasanter Abfolge sein beeindruckendes Werk. Dann versagte der Beamer. Die meisten von uns wären zumindest irritiert gewesen, aber Matt ließ sich überhaupt nicht aus dem Konzept bringen, da er auch ohne das technische Hilfsmittel von seinem Werk zu erzählen imstande ist und die Zuhörer*innen ganz in seinen Kosmos eintauchen lässt.

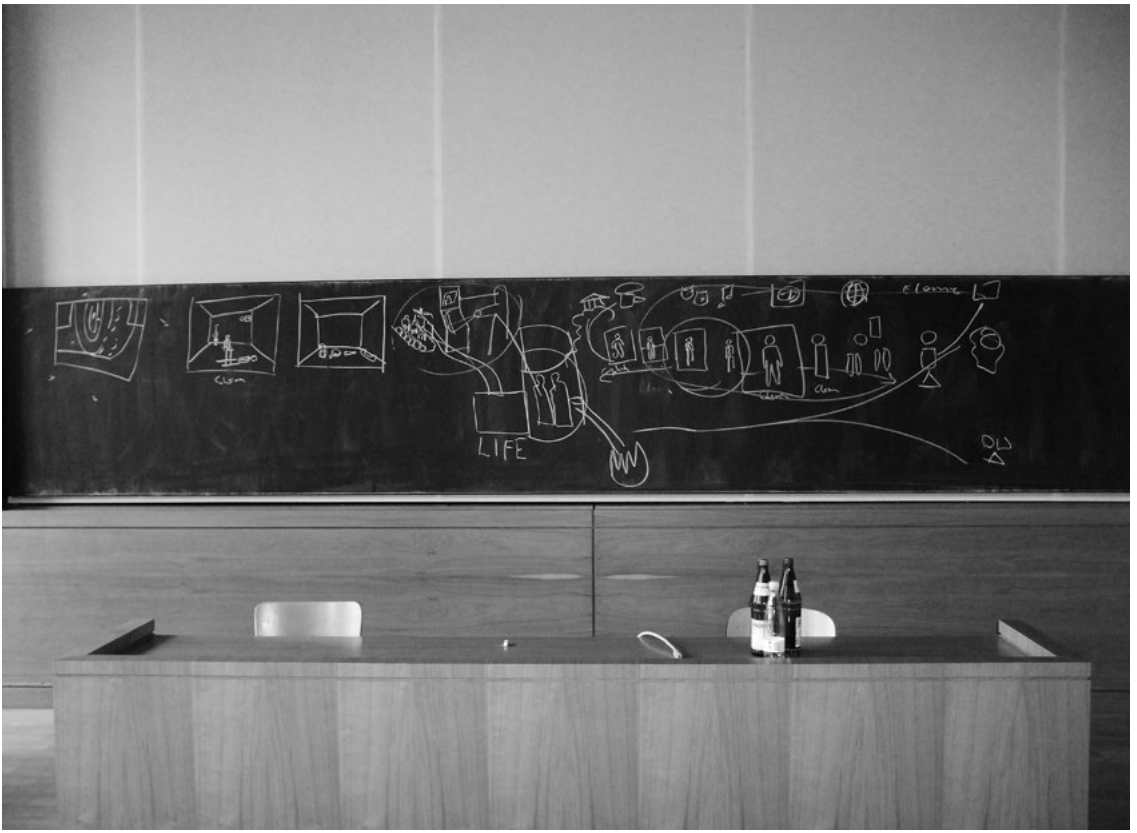
Lf: Matt Mullican hatte immer eine »offene Klasse«, in die Studierende der unterschiedlichsten Schwerpunkte kommen konnten. War das eine wichtige Ergänzung zum sonstigen Klassenprinzip an der HFBK? Braucht es dieses Format?

PS: Die Klassenstruktur, die wir im Bereich der bildenden Kunst an der HFBK haben, war anders als an den Hochschulen, an denen er bisher gelehrt hatte. Matt verstand sehr schnell, dass die Professor*innen sich in einem Wettstreit um die Studierenden befinden und erklärte, dass jede*r kommen könne, die/der Interesse habe. Er wollte

eine offene Situation, die alle willkommen heißt. Den Studierenden stand also sehr demokratisch die Klasse offen. Sie konnten sich frei entscheiden, und Matt lehnte keine*n ab, die/der zu ihm wollte. Er ging einfach davon aus, dass die, die wirklich Interesse haben, intuitiv zu ihm gehen und sich ihn als Lehrer aussuchen, und nicht umgekehrt. Bei den gemeinsamen Prüfungen der Bachelorabsolvent*innen spielte Matt eine besondere Rolle. Oft ergriff er zum Ende der Prüfung noch einmal das Wort und beschrieb die künstlerische Arbeit, stellte Vergleiche her, pointierte den Ansatz, der ihm am interessantesten erschien, und gab so, sehr generös und positiv, den Studierenden noch etwas mit auf den Weg für ihre Zukunft. Das war stets etwas sehr Schönes für uns alle und zeigte, wie liebevoll und ernst er seinen Auftrag als Lehrer nahm.

Lf: Matt Mullicans Professur wurde 2009 zunächst dem Studienschwerpunkt Bildhauerei zugeordnet, später wechselte er zu den Zeitbezogenen Medien. Das hat sicherlich auch mit seinem künstlerischen Werk zu tun, welches sich genau an diesen Schnittstellen bewegt. Ist das ein Beispiel für den interdisziplinären Ansatz der Studienstruktur an der HFBK?

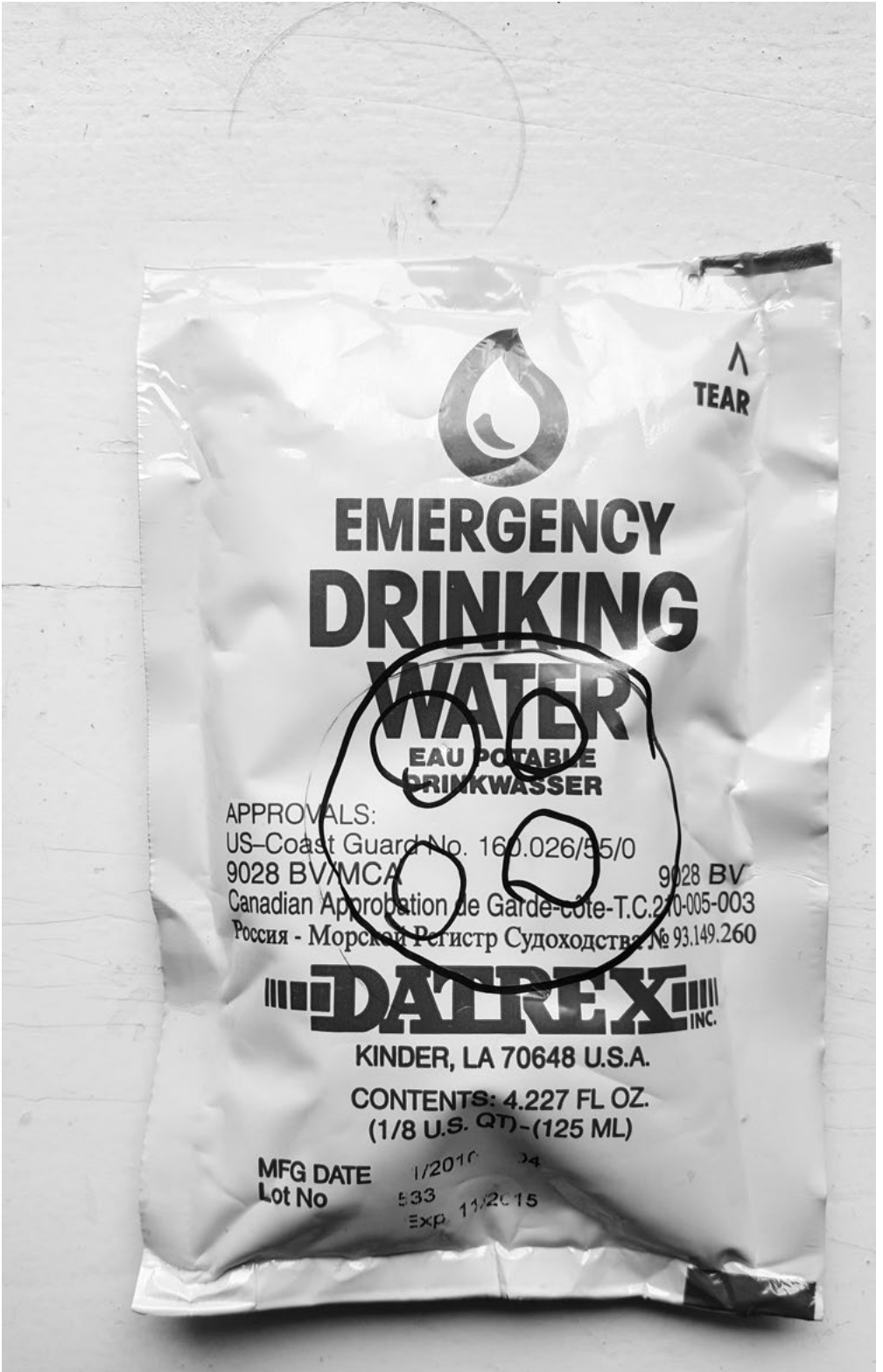
PS: Sein Werk ist in einem ständigen grenzenlosen Fortschreiten von Imagination und Rekonstruktion, Konstruktion und Organisation. Seine Zeichnungen und Objekte, seine Architekturen und Performances versammeln sich nebeneinander oder gehen ineinander über, als eine wirklich freie Bewegung, die sich selbst erzählen will. Und so verwandelt sie alle Elemente ihrer vielen Realitätsebenen in



Zeichen. Die Figuren dieser Welt sind *Glen*, eine Strichfigur; *Her*, die Protagonistin der »Birth to Death List«; *That Person*, ein Anderer, den er in Hypnose findet und handeln lässt. Sie bauen eine Welt, einen Kosmos, der sich immer weiter ausdehnt. Der Kontaktmann zu dieser Welt, zu diesem Kosmos war an der HFBK für die letzten zehn Jahre Matt Mullican, ein freier und großzügiger und sehr liebenswerter Künstler.

Das Gespräch mit Pia Stadtbäumer führte Beate Anspach

TRUST YOUR INSTINCTS!



(Bild S. 63)
Eine der am
Strand ange-
spülten Trink-
wasser-Pa-
ckungen, die
Matt Mulli-
can zu Sou-
venirs für die
Studierenden
umgearbeitet
hat, Dänemark
2015; Foto:
Julia Mummen-
hoff

(Bild rechts
oben)
Jessica Leinen,
*Jetzt als Hier
in Armlängen
kurz Bevor*,
Installation,
HFBK-Absol-
ventenausstel-
lung 2016

(Bild ganz
rechts)
Stefan Milden-
berger, *What If
The Television
Is On*, Perfor-
mance, 2013;
Foto: André
Giesemann

Wie war Matt Mullican als Professor? Was war das Besondere an seiner Lehre? Wie hat sie sich auf die eigene künstlerische Praxis ausgewirkt? Was konnte man bei ihm über das Leben lernen? Lernenfeld hat einige seiner ehemaligen Studierenden befragt

Jessica Leinen, Master 2016: Ich habe schon bei Matt studiert, als er noch Gastprofessor an der HFBK war. Seine Klasse war schon damals für alle offen, jeder konnte kommen. Es war in erster Linie die Person Matt Mullican, die mich dazu bewogen hat, zu bleiben. Er kann sich gut in Arbeiten hineinversetzen, und die Frage »Okay, und was sehen wir da jetzt eigentlich?« wurde bei ihm immer sehr grundsätzlich gestellt. Eben nicht nur im Sinne einer Legitimation oder Rechtfertigung, sondern im Sinne einer archäologischen Herangehensweise: Was sehen wir hier und wie konnte es dazu kommen? Was war der Grund, dass jemand das gerne sichtbar machen wollte, was hat ihn dazu bewegt? Ich hatte früh das Gefühl, dass es eine gute Art und Weise ist, sich Arbeiten zu nähern. Dass es gar nicht darum geht, den »Code« zu lernen, was

funktioniert und was nicht. Mit dem formalen Bedienen und Durchkonjugieren allgemein anerkannter ästhetischer Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst kam man bei ihm nicht durch, es sei denn, man konnte begründen, warum es für einen gültig und notwendig war, genau dieses Mittel zu wählen.

Aus Klassengesprächen ist man mit dem Gefühl gegangen, dass man noch genauer werden muss. Fast jeder ist danach ins Atelier gerannt und hat Lust gehabt, weiterzumachen. Bei Einzelgesprächen habe ich oft gemerkt, dass das Fertige für ihn nicht die wichtigste Rolle gespielt hat, dass ich gar nicht jedes einzelne Detail erklären musste. So, wie man sich ein Bücherregal anschauen kann und nicht jedes Buch aufklappen und durchlesen muss. Sondern dass es ihn interessiert, dass es eine Erzählung oder mehrere Erzählungen



Vorstellung eines Buches oder den Positionen anderer Künstler*innen begonnen. Sehr typisch für ihn ist, dass er von diesen anderen Künstler*innen immer total begeistert gesprochen hat. Andere Künstler würden vielleicht in ein Konkurrenzdenken verfallen, er kennt das gar nicht. Es gab immer zwei bis drei Präsentationen von Studierenden. Ich fand, er hatte dabei einen

gibt. Denn eigentlich geht es um die Arbeitsweise, nicht nur um ein Ergebnis. Eine gute Erfahrung, die mich weiter begleitet, ist mit den Ausstellungen der präsentierenden Studierenden zu jedem Klassentreffen verbunden. Wenn man ankam und die Tür schon offen war, konnte es vorkommen, dass man dachte, dass das ein mühseliger Tag werden könnte, weil einen die Arbeiten auf den ersten Blick wenig interessierten. Das Erstaunliche war: Das hat sich im Gespräch meistens komplett geändert. Weil man in der Auseinandersetzung doch zumindest mit Aspekten der Arbeiten etwas anfangen konnte und der eigenen Abgeklärtheit keine Chance gelassen wurde.

Stefan Mildenerberger, Diplom 2013: Mich hat an Matt Mullican interessiert, dass er sich als Konzeptkünstler sieht und sich konzeptuell mit der Welt auseinandersetzt. Als er 2010 an die Hochschule kam, bin ich ziemlich schnell bei ihm Tutor geworden, habe aber auch weiterhin bei Michaela Melián studiert und mich bei ihr mit Sound beschäftigt. Das war für mich eine sehr gute Kombination. Gruppensitzungen hat Matt meist mit der



sehr guten Weitblick. Aus allen Arbeiten, die gezeigt wurden, konnte er etwas herleiten und sagen, an was es ihn erinnert. Dieses »Um-die-Ecke-Denken« fand ich gut. Er kann Bezüge herstellen, die nicht offensichtlich sind. Diese Querverweise haben meine eigene Arbeit sehr beeinflusst. Auch das Experimentelle, Ergebnisoffene, gerade auch bei der Hypnose, seiner künstlerischen Arbeit, haben mich beeindruckt. Das Wichtigste aber war, dass er einen unterstützt hat in dem, was man selbst will. Er hat dir deinen Weg gelassen. Im Einzelgespräch war es eher so, dass er einen erzählen ließ. Er hat nie gesagt, wie man etwas machen soll, er hat einen nie vor vollendete Tatsachen gestellt. Er ist sehr, sehr respektvoll, sehr bedacht. Er hätte nie etwas Verletzendes gesagt. Selbst wenn er müde oder überarbeitet

(Bild unten)
Astrid Ehlers,
*A needle
scratches the
surface*, 2017,
HFBK-Absol-
ventenausstel-
lung 2017

(Bild rechts)
Studio Visit
bei Jeff Koons,
New York
2017; Foto:
Astrid Ehlers

war, hat er immer das Beste daraus gemacht.

Für mich war die Exkursion nach New York 2011 sehr wichtig. Wir besuchten Robert Longo, David Salle, Amy Sillman in ihren Ateliers, waren bei David Lang, der gerade den Pulitzer Preis für eine Komposition gewonnen hatte, und seiner Frau, der Performerin Suzanne Bocanegra. Wir waren auch bei William Wegman, der diese inszenierten Hunde-Fotos macht, uns aber auch frühe Zeichnungen gezeigt hat. Bei seinen New York-Exkursionen geht Matt immer in die Grand Lodge der New Yorker Freimaurer. Die öffentlichen Führungen dort beginnen mit einem Videovortrag über deren Charity-Projekte, und dann begibt man sich in diese prunkvolle, von Geld und Männern dominierte Parallelwelt. Ich glaube, Matt interessiert das auch wegen des Raumkonzepts: es gibt einen Altar, einen griechischen Raum, einen ägyptischen Raum, aber meistens ist es ein Mischmasch von allen möglichen Stilen und Kulturen, zusammengeworfen zu etwas sehr »Kruschigem«. Der zweite besondere Ort, der ihm wichtig ist, ist das Living Museum in einem ehemaligen Gefängnisgebäude etwas außerhalb von New York. Die

Gründer geben psychisch kranken Menschen eine Struktur, in der sie künstlerisch arbeiten können und in ein soziales Netz eingebunden sind. Matt hat alle diese Treffen mit Künstler*innen, Kurator*innen und Galerist*innen für uns organisiert. Für längere Strecken hat er Autos geliehen. Wir durften in seinem Atelier in SoHo übernachten, haben mit 15 Leuten auf dem Boden geschlafen. Er hat uns auch zu Fuß durch die Stadt geführt, zur High Line, zur Dia Art Foundation mit dem Broken Kilometer und dem New York Earth Room von Walter de Maria. Es war schon großartig, was er da möglich gemacht hat!

Astrid Ehlers und Malte Stienen, beide Master 2017: AE: Die Matt-Mullican-Klasse hat mich angezogen, weil man einfach vorbeikommen konnte. Gleich beim ersten Mal wusste ich, dass ich Lust hatte, zu bleiben. Diese offene Gesprächskultur, die Art, wie Matt mit den Leuten und den Dingen umgeht, hat mir sehr zugesagt. MS: Bei mir war es sehr ähnlich. Ich war auch froh, dass man nicht irgendwelche Aufnahme-rituale durchlaufen muss, sondern einfach da sein kann, seine Arbeiten zeigt und gleich ernst genommen wird. Total beeindruckt hat mich, dass er meine damaligen Arbeiten ganz offensichtlich nicht gut fand, sich aber trotzdem für die dahinter stehende Methodik interessierte. AE: Er fragt: Was macht diese Person? Was finde ich für Themen in der Arbeit, die man herausarbeiten kann, unabhängig von der Technik oder ob ich es gut oder banal finde. Und daran hat er bei jedem und jeder Studierenden Interesse. MS: Durch die offene Struktur gab es immer wieder Positionen





in den Gruppenbesprechungen, bei denen die Klasse aufgefordert war, das jetzt einfach mal auszuhalten. Wir hatten sogar zwei, drei Mal Besucher*innen, die gar keine Studierenden waren, sondern einfach auftauchten und ihre Sachen zeigten. Das war dann schon sehr schräg. Aber auch dann hat er die Situation und die Menschen ernstgenommen und das auch von allen anderen im Raum erwartet. AE: Man hat in der Klasse auch gelernt, Ausstellungen zu machen. Studierende, die Arbeiten zeigen wollten, mussten zum Klassentreffen eine Ausstellung aufbauen. Das gibt dem Ganzen so eine Festigkeit. Es war eine gemeinsame Entscheidung der Klasse und von ihm, das einzuführen. Auch weil es ihm wichtig ist, dass man zu seiner Arbeit Stellung bezieht. MS: Es gab nur einen Anlass für ihn, wirklich wütend zu werden: Wenn Studierende ihre eigene Arbeit kleinge-

redet oder von sich gesagt haben, »ich bin nur ein Student«. Da gab es meistens einen ziemlich langen Vortrag von ihm, warum das nicht so ist. Er hat wirklich jeden immer als Künstler wahrgenommen. Nicht als Student. Ein ganz wichtiger Input von ihm war, zu seiner Arbeit zu stehen und das mit einer Ausstellung zu unterstreichen. AE: Die wöchentlichen Klassengespräche hat er extrem ernst genommen, er hat so gut wie nie eines ausfallen lassen. Das führte zu so absurden Geschichten, dass er morgens aus New York kommend in Hamburg gelandet ist, mit Jetlag, um dann nach dem Klassentreffen in die Schweiz zu einer Ausstellungseröffnung zu fliegen. MS: Für ihn ist jede Form von Kunst Konzeptkunst, egal ob Video, Malerei oder Skulptur; das einzige, was relevant ist, ist das Konzept. Diesen Ansatz hat man sehr verinnerlicht, dieses »Alles ist Konzept«. Es führt auto-



matisch dazu, dass man sich in den Gesprächen nicht in Medien-internen Diskussionen verliert. Dadurch kam es auch nicht zu den Grabenkämpfen, die damit verbunden sein können. AE: Einzelgespräche gab es sehr wenige, hauptsächlich als Vorbereitung auf Prüfungen. In denen war er sehr konkret und gab praktische Ratschläge. Ganz anders als in den Gruppengesprächen ging es in den Einzelgesprächen selten tief in die Arbeit, aber er hat viel eher seine Meinung geäußert. MS: Mir hat er im Einzelgespräch zum Beispiel ganz ehrlich gesagt: «You can do whatever you want but I wouldn't do it!«, was er in einem Gruppengespräch grundsätzlich nie getan hätte. Ich fand das auch deshalb gut, weil dadurch die Klassengespräche frei von politics blieben. Andere Seiten von ihm konnte man bei den Exkursionen kennenlernen. In Dänemark waren wir wirklich für eine Woche als Gruppe in einem Haus zusammen. Da gab es sehr intensive Einzelgespräche, weil er die Studierenden persönlich kennenlernen wollte. Jeder hat eine Stunde bekommen, man hat aber mehr über das Leben gesprochen als über

Kunst. In New York waren wir dagegen fast nur unterwegs und haben ein intensives Programm an Besuchen und Besichtigungen absolviert. Matt hat verlangt, dass alle bei den Gesprächen aufmerksam blieben. Man sollte das wertschätzen, dass Künstler*innen wie Rebecca Quaytman oder Jeff Koons sich auch wirklich Zeit genommen haben. Wir haben in New York viele Künstler*innen kennengelernt, mit denen er im Austausch steht und deren Positionen er regelmäßig in der Klasse vorgestellt hat.

Außerdem ist John Baldessari für Matt wichtig, weil er sein Professor war. Wir haben sehr viel über diesen Künstler gelernt. Ich fand das spannend, weil ich gesehen habe, dass Matt ein Schüler von ihm ist und er seine Lehre in einen Zusammenhang mit der Lehre von Baldessari stellt. AE: Er hat aber auch in der Klasse über sein eigenes Werk gesprochen. Es gab etwa einmal pro Semester so eine bis zwei Stunden, in denen er erzählt hat, was er gerade macht, und auch von uns Input wollte. Er hat uns dann zum Beispiel Ergebnisse seiner Recherchen im Internet gezeigt, hat uns erzählt, was ihn an diesen Bildern fasziniert, und gefragt, ob wir Ideen haben. Das fand ich gut, weil es Gespräche auf Augenhöhe waren. MS: Das, was ich jetzt künstlerisch mache, würde ich ohne diese Zeit bei Matt nicht machen. Er hat mir die Sicherheit gegeben, dass ich experimentieren darf, dass ich auch das Medium wechseln darf. Und ich traue mich, die politische Dimension in meinen Arbeiten nach vorn zu stellen, was ich vorher nicht getan habe, weil ich unsicher war. AE: Seine Sätze waren: »Make more, make it bigger,

(Bild links)
Malte Stienen,
*untitled (as
a human
part 2)*, 2017,
Absolventen-
ausstellung
2017

(Bild unten)
Goscha
Steinhauer,
casemod,
2017, Por-
zellan, Sty-
ropor, Mittel-
meergrillen,
Absolventen-
ausstellung
2017; Foto:
Sarah Hab-
lützel

(Bild unten
rechts)
Laura Franz-
mann, *Crawl-
ing (confusing
what is real)*,
2017 (hin-
ten) und *suita-
ble I-IV*, 2017
(vorn), Instal-
lationsansicht
Absolventen-
ausstellung
2017

make it smaller! Make it extreme!«
Und: »Go for it! Trust your instin-
cts! Don't make three, make thir-
ty!« Was er bei mir sehr verstärkt
hat, ist das Suchen nach einem be-
stimmten Gefühl oder Gedanken,
es ging mir immer schon darum, so
ein Gedankenkonzept auszudrü-
cken. Er hat zu mir immer gesagt:
»Your work is about the mind«. Das
habe ich wirklich mitgenommen,
und das sehe ich auch gern in mei-
ner Arbeit.

Laura Franzmann und Goscha
Steinhauer, Master 2017: GS:
Nach dem Grundjahr hatte ich
Gespräche bei mehreren Pro-
fessor*innen, bin dann aber erst-
mal zu Jochen Schmith gegangen
Dann habe ich meine Arbeiten bei
Matt gezeigt und fand das Klas-
sengespräch so entspannt, dass
ich zu ihm gewechselt bin. Ich
habe erst ein halbes Jahr später
gemerkt, wo ich gelandet bin und
wer Matt wirklich ist, vielleicht weiß
ich das auch bis heute nicht rich-
tig. LF: Ich war nach dem Grund-
jahr bei Nick Mauss, also auch in
einer Gastprofessorenklasse. Als
er wegging, habe ich in alle Klas-
sen hineingeschaut. Bei Matt ha-
ben mir die Gespräche am bes-
ten gefallen, weil es so super-kon-
zentriert um die Arbeiten ging. GS:
Matt sieht sich etwas an und sagt

dann etwas, das ganz banal und
einfach, aber essentiell für die Ar-
beit ist, das man selber komplett
übersehen hat. Und gleichzeitig
ist es nicht so verschult. LF: Über
die Jahre lernt man zu verstehen,
wie er redet und was es eigentlich
bedeutet, weil es eine ganz ande-
re Sprechweise ist, als man das
in Deutschland gewohnt ist. GS:
Wenn man unter vier Augen ist,
sagt er auch schon mal: »It's to-
tal shit!«. LF: Er hat immer wieder
zu mir gesagt, dass er meine Ar-
beit noch nicht versteht, was mög-
licherweise damit zu tun hat, wie
ich selber meine Arbeit versprach-
liche. Aber in der Zeit bei ihm habe
ich gemerkt, wie ich mich, vor allem
formal, immer mehr auf das We-
sentliche konzentrieren konnte. Das
ist das, was ich am meisten bei ihm
genossen habe, immer konkreter
und simpler zu werden. Die klars-



te und einfachste Lösung zu fin-
den. Auch dadurch, dass die Ge-
spräche auf Englisch stattfanden
und man das, was im Deutschen
so aus einem herausprudelt, über-

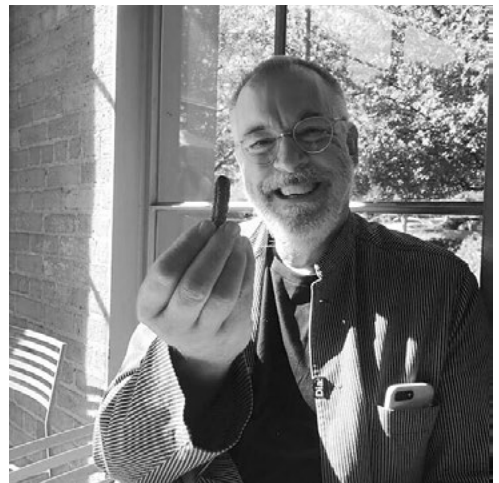


(Bild unten)
Matt Mullican
mit saurer
Gurke in der
Dia Art Founda-
tion, New
York 2017;
Foto: Astrid
Ehlers

setzen musste, schon dadurch gab es eine Abstraktion. Das hat wirklich geholfen, sich zu fokussieren. GS: Ich habe einmal Steine mit Laser gescannt und ein 3D-Modell daraus gemacht. Während ich darüber nachdachte, diese aus Stein zu reproduzieren, fühlte ich mich cutting edge und am Puls der Zeit. Das habe ich bei uns im Klassengespräch vorgestellt und hatte eine ausführliche Unterhaltung mit Matt und den Kommilitonen. Und etwas später habe ich dann in einem neu erschienenen Katalog von Matt (*Subject. Element. Sign. Frame. World*, 2013, Seite 176) feststellen müssen, dass er vor mehr als 20 Jahren genau dasselbe gemacht hat: Er hatte 1989 Steine gescannt und dann 3D-gedruckt. Darüber hat er aber beim Klassengespräch nicht ein Wort verloren. Ich sehe das im Nachhinein paradigmatisch dafür, dass er im künstlerischen Prozess buchstäblich niemandem Steine in den Weg legen würde. Matt hat mich für die Frage nach dem Bild als Subjekt sensibilisiert und was das bedeuten kann. Was für ihn aus der Pictures Generation der 1970er und frühen 1980er Jahre kommt und als Eintauchen in das Bild übersetzt werden kann, funktioniert bei mir über den zeitgenössischen Kontext: Das Bild als Datei, als Indikator, als digitaler Gegenstand. LF: Er hat bei mir den Antrieb geweckt, stärker an bestimmten Fragen zu arbeiten. Das lief nicht so sehr über Einzelgespräche. Das Klassengespräch als Plattform und Arbeitsrahmen für meine eigene Präsentation war mir wichtiger. Ich glaube, das hätte ich in keiner anderen Klasse so sehr mitnehmen können. Was Matt zu einem guten Professor macht,

widerspricht sich in gewisser Weise: Dass er seine Person heraushält, obwohl man sich manchmal wünscht, dass er mehr als Person Stellung nehmen würde. GS: Sein großer Move ist das offene Klassengespräch; das offene Kolloquium und die Inklusion sowie seine erstaunliche Fähigkeit, das anzuleiten. Obwohl er gar nicht viel sagt oder eingreift. Für mich war auch die Konfrontation damit, dass man nicht einzigartig ist und dass das auch gut so ist, sehr wichtig. Dass man das Rad nicht neu erfinden muss. Ich habe das Gefühl, dass Matt mir beigebracht hat, Kunst zu machen, die ich tatsächlich mag und in der ich auch selbst auftauchen kann. Er hat einen ermutigt, dass man sich ruhig emotional mit einbringen kann, ohne Angst, in ein Loch aus psychologischem Dreck gesogen und verschluckt zu werden. LF: An einem eigenen Pfad zu arbeiten. Man hat auch immer wieder zu spüren bekommen, dass er selber auch mit Sachen nicht fertig ist und in all den Jahren und nach der tausendsten Variante an diesem einen System hängt. Und einen motivieren will, nach dem zu suchen, was einen antreibt.

Protokolle: Julia Mummenhoff



»I LOOK FORWARD TO
BEING SURPRISED«



Simon Denny will follow Matt Mullican as professor of Time-based Media at HFBK Hamburg. He talked to Eva Scharrer about common artistic interests, the role of the Internet as a new collective subconscious, and his ideas of teaching

Eva Scharrer: In October 2018 you are taking over the professorship for Time-based Media at the HFBK Hamburg. First of all: Congratulations!

Simon Denny: Thank you so much – this is such an exciting thing for me, I just am so thrilled to be embarking on this involvement with the HFBK and the students there.

ES: You are following in the footsteps of Matt Mullican who inhabited the position since 2009 and who is honored in this issue of *Lerchenfeld* magazine. Do you know each other personally, and do you feel there is an artistic »tradition« to keep up?

SD: I don't know Matt Mullican personally, but we have friends in common. I have been a fan of his work since I was a student myself – when I was learning about the so-called Pictures Generation which his work has been critically associated with. His connection

to the group of students from Cal-Arts in the 1970s and the formation of practices that questioned and problematized display logic, advertising and image systems fascinated me and informed the development of my own work. Regarding the idea of keeping up some kind of tradition or continuity with the class, it's very important for me to serve the interests of the students that were attracted to working with him, in this area. I would like to think that thematically there is a cross-over in terms of my interests/skillset and the focus of my personal artistic research that could offer a different view on some of the themes that I imagine were topics of interests for this class already.

ES: Though sharing an interest in the visual language of information design, you and Matt Mullican obviously represent two generations of artists between which the major incision might be the impact of the Internet. Thinking of Mul-

(Bild S. 71)
Simon Denny, *Games of Decentralized Life*, 2018, Installationsansicht Galerie Buchholz, Köln

(Bild unten)
Simon Denny, *Secret Power*, 2015, Installationsansicht Venedig Biennale, Biblioteca Marciana; Foto: Jens Ziehe

lican's use of the subconscious through hypnosis and your interest in artificial intelligence and how technology shapes our work, lives, and minds, leads to the idea of the Internet (or the algorithm) as a new collective subconscious. Do you see a connection here between his work and yours?

SD: Yes, absolutely. I think Mullican's critical investigation of signs, systems, information design, and graphics is something that has only become more important with time – and the advent of the Internet. The influencing technologies of graphics and text, our relationship to signs and signifiers as they circulate in networks, inform power structures and mutate as visual and cultural material – to be literate in these kinds of languages or ways of seeing I think is very important for students in the field of art. I think the Internet, rather than becoming a kind of collective subconscious available to all, has become a repository of behavioral and cultural information that has stratified access points for differ-

ent actors. There is a huge divide between different kinds of actors using the Internet, those who can read and use the data that our behavior creates traces of, those that can build and read »social graphs« and those who cannot, who contribute labor and information that there is no real compensation for. Many people are not even aware of the value they are creating when using the Internet, and how value circulates. Recently with the scandal around Cambridge Analytica and the related power networks it exposed, it has become clear that the Internet as it is structured today can provide the tools to influence through manipulating facts and images and highly granulated behavioral mapping and targeting for those who have access to the data it can map. I think this is where our collective unconscious becomes vulnerable – where it becomes legible to some groups that have access to tools of influence it can enable. I think students looking towards a literacy in culture have an exciting field to look deeper into –





stallation, or discussion around an image or event becomes a primary space for discovery and value accumulation. I think the notion of media being contingent on context and circulation suggests questions of why and how culture is produced and received, by whom and for whom. Also, in a more formal sense, becoming literate in languages of contemporary media like audio (which is of growing value on the Internet, and in spaces like podcasts) and moving image (perhaps also as images »moving« through networks) is of value to all kinds of cultural producers.

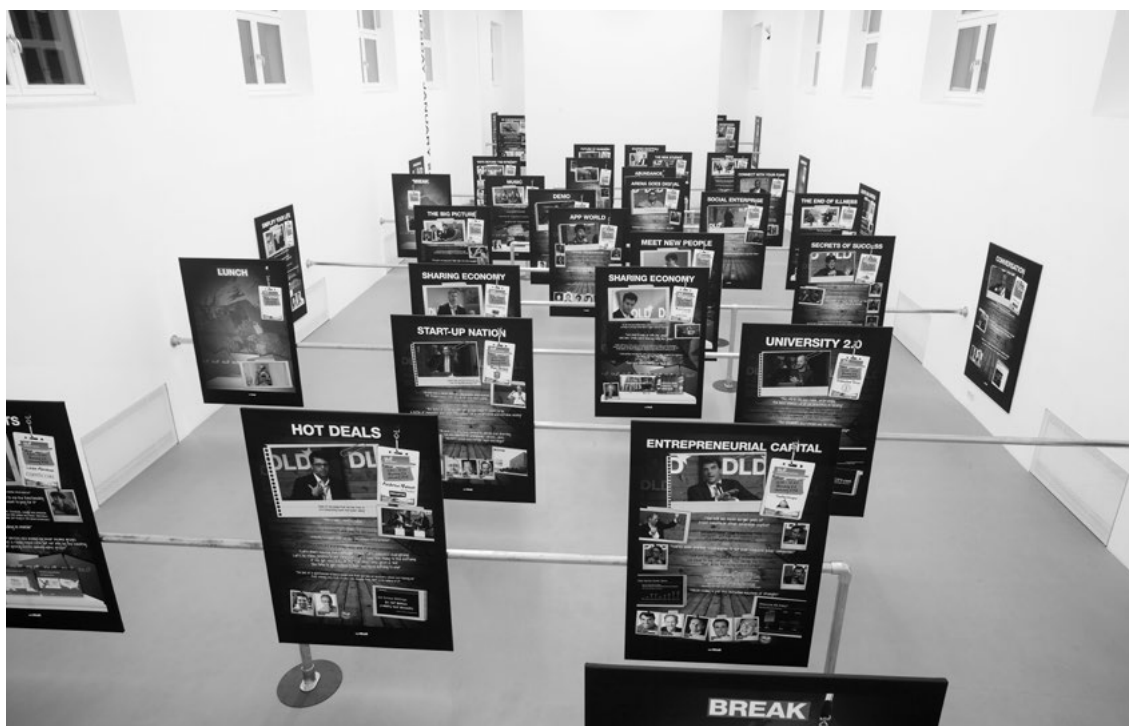
ES: Coming from Auckland, New Zealand, you studied at Städelschule in Frankfurt under Willem de Rooij. How decisive was the choice of your teacher, and how do you evaluate the influence of an art professor on his or her students?

SD: The way my undergraduate education in New Zealand was structured compared to my education at the Städelschule was a real contrast. There are significant differences in the way art education is dealt with in Germany compared to other countries – differences which I think are incredibly valuable. I am very excited to be a part of this context again, albeit in a different role. In New Zealand my education was comparatively rigid – there was a lot of centralized planning which originated at a higher level in the school structure than the professors, regarding what should and should not be addressed in undergraduate and graduate art education. In Germany there seems to be much more opportunity for the professors and students to have a dialogue about what is valuable

especially now – where there are opportunities for those that are interested in thinking of culture within networked systems and addressing their own work at that level – where and how it enters these systems and how it can participate in them with purpose and impact.

ES: Can you talk about the notion of »time-based« in relation to your work, and your idea of teaching?

SD: Yes. I think that, in a way, all media is »time-based« today – all culture has a contingent relationship to the context of where and when it was produced or reproduced, and how it reaches its audience(s). Even »static« images or traditional media today play a role in what might have been considered the domain of the »time-based« in the recent past through the networks it transmits on. A photo of a painting, sculpture or in-



(Bild links)
Simon Denny:
The Founder's Paradox,
2018, Ausstellungsansicht
Museum of Contemporary Art, Cleveland;
Foto: Field Studio/MOCA Cleveland

(Bild rechts)
Simon Denny,
All You Need Is Data, 2013,
Installationsansicht
Kunstverein München;
Foto: Ulrich Gebert

and what is working – and steer the class in a direction that suits all parties and can shift and change with a relative flexibility. In New Zealand, many of the professors were much more often full-time educators rather than artists as involved in teaching as they were exhibiting. It seems in Germany that there is more of a balance of those things valued in art academies here, and I think that has a huge impact on the type of communication that happens between student and professor. My experience with Willem de Rooij was enormously positive, and it had a lasting impact on my research and practice, but also in how I understood what it was to be an artist. I think this is a really unique quality that German academies offer – a window onto viewing what a practice is in a very holistic sense. When that is done well, it can give a very privileged insight into what the realities of being an artist and running a practice real-

ly are. It made my »job« more tangible to me as the education experience was much closer to real professional practice in the field I was entering. So in this way, the choice of professor and who one selects to facilitate the framing of that window into the art field can have a really big impact on how you develop. I am entering my position as professor with a high degree of self-awareness regarding this. I hope that awareness will mean that I am careful of the way I frame things – not being too narrow in that focus, inviting and involving guests and different kinds of dialogue with bodies also outside of the class. I don't want to limit, I want to enable and provide an experience that can use this flexibility and proximity to meet the needs of those who I am working with as best as the infrastructure can support.

ES: Do you think the experience of teaching at an art school will af-

(Bild unten)
Simon Denny,
New Management, 2014,
Installationsansicht Portikus,
Frankfurt am
Main; Foto:
Helena
Schlichting

fect your own work as well? SD: Yes, I expect it will have a significant impact. I have had experiences in other contexts that suggest this already. I have been working on a mentoring program in Berlin for the last three years which connects recent graduates with more established artists here – builds on and helps grow the networks that artists have in the city they live and work in. That has definitely influenced my work and my way of understanding how my work functions in Berlin and inter-generationally between artists. In another context entirely, a recent exhibition I did at the Museum of Contemporary Art in Cleveland, Ohio, was executed in dialogue with students from the business school and the design academy there – where they conceived of and executed artworks with me that fit into a conceptual framework I designed. Their knowledge and skillsets there influenced that project but also gave me feed-

back on what part of my work was most legible and valuable in other contexts adjacent to art. I look forward to being surprised, to learn myself a great deal and be open to shifting my thinking based on the exchanges I am able to have in this new role.

*Simon Denny (*1982) studied at Elam School of Fine Arts, University of Auckland (NZL) and Städelschule, Frankfurt am Main. Recent solo exhibitions include MOCA Museum of Contemporary Art, Cleveland (2018), Hammer Museum, Los Angeles (2017), Wiels, Brussels (2016), New Zealand Pavilion, 56th Venice Biennale (2015), MoMA PS1, New York (2015) or Portikus, Frankfurt am Main (2014). With the beginning of winter semester 2018/19 he will follow Matt Mullican as professor of Time-based Media at HFBK Hamburg.*

Eva Scharrer lives and works as a curator and author in Berlin.



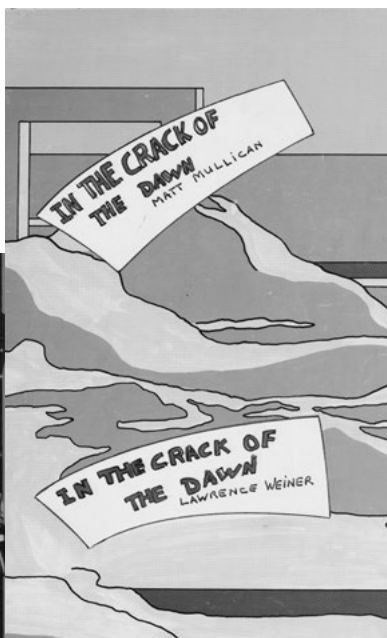
REA- DING LIST

Ausgewählte Publikationen
von Matt Mullican



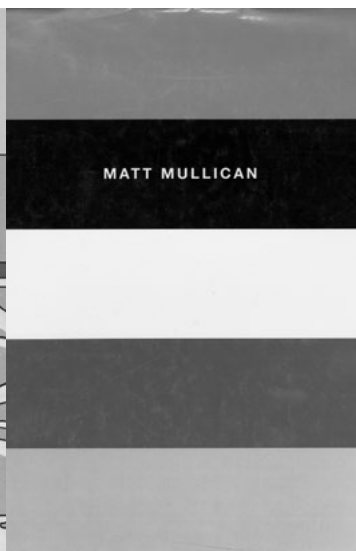
Matt Mullican. Im Gespräch / Conversations mit/with Koen Brams, Dirk Pültau, herausgegeben von Ulrich Wilmes, Dumont, 2011

Anlässlich der Ausstellung *Vom Ordnen der Welt 2011* im Haus der Kunst, München, entstand dieser Reader. Die Gespräche kreisen um die »fünf Welten« im Werk Mulligans: Zusammenarbeit, Kosmologien, Hypnose, Stadt, Sammlungen. Gleichzeitig werden damit auch seine großen Werkgruppen und die verschiedenen Medien, in denen er arbeitet, vorgestellt. Im Kapitel »Zusammenarbeit« berichtet Matt Mullican auch über das Gemeinschaftsprojekt mit Lawrence Weiner, ein Comicbuch.



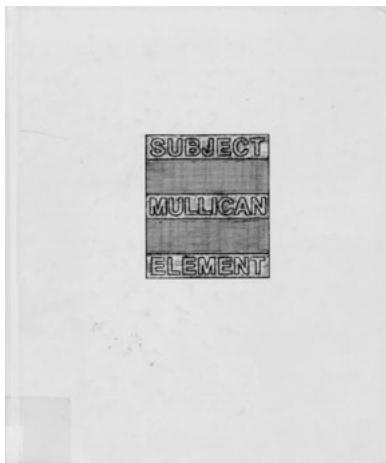
Matt Mullican und Lawrence Weiner: *In the Crack of the Dawn*, 1991

»Ich habe Comics immer geliebt, und eines Tages unterhielten wir uns darüber und sagten: »Machen wir ein Comicbuch zusammen.« Ich zeichnete viele Cartoons über die virtuelle Umgebung, und mein Assistent, der ein brillanter Maler war, malte sie. Es waren exzellente Gouachen, und als Lawrence Weiner ins Atelier kam, schnitten wir sie bloß aus und setzten seine Worte hinein. Es dauerte ungefähr sechs Stunden, dieses Comicbuch zu machen. [...] Für mich war es eine großartige Gelegenheit, mit einem Jahrhundertkünstler zusammenzuarbeiten. Es war aufregend, allein, dass mein Name auf demselben Blatt wie der seine stand und dass sich seine Ideen mit meinen vermischten. Großartig war auch, dass ich die Arbeit behalten konnte, weshalb ich jetzt meinen eigenen Weiner habe.«



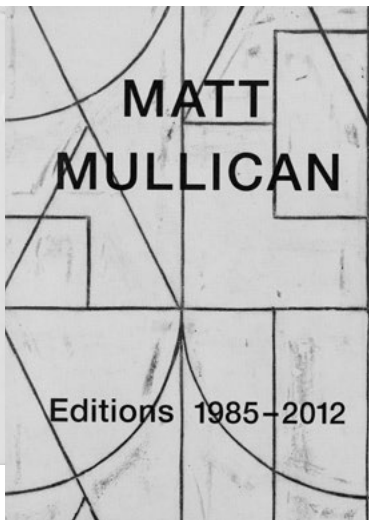
Matt Mullican. Works 1972 – 1992, herausgegeben von Ulrich Wilmes, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1993

Diese umfangreiche Monographie ist so etwas wie ein Standardwerk zu Matt Mullican. Auch wenn die letzten 26 Jahre seiner künstlerischen Arbeit darin fehlen. Die Publikation zeichnet nicht nur die theoretische Auseinandersetzung nach und legt eine Grundlage zum Verständnis seines Werks, sondern liefert auch ausführliche Werkbeschreibungen. Am Ende des Buchs ist der transkribierte Text einer Performance aus dem Jahr 1992 abgedruckt, bei der sich Mullican in einer Virtual Reality bewegt. Dazu schreibt die Katalogautorin Marianne Brouwer: »Bei Mullican erscheint der Computer – vielleicht zum erstenmal – in einer gänzlich anderen Qualität, nämlich als allegorisches Instrument, mit dem die Geschichte der Erschaffung der Welt auch in unserer Zeit aufs Neue erzählt werden kann.«



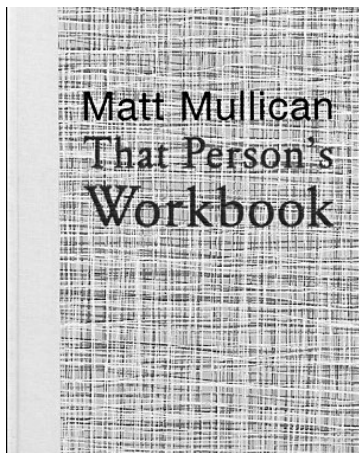
Matt Mullican. Subject. Element. Sign. Frame. World., Skira Rizzoli, 2013

Diese Publikation stellt zahlreiche Werkgruppen und Ausstellungen anhand großformatiger Abbildungen chronologisch von den 1970er Jahren bis heute vor. Es ist eines der wenigen Bücher, in denen auch Fotografien von Mullican zu sehen sind, sowie seine »Pinnwände«. Das Buch enthält auch ein sehr interessantes Gespräch zwischen Matt Mullican und seinem Lehrer am CalArts, dem Künstler John Baldessari. Sie sprechen über die gemeinsame Zeit an der Schule, ihre spätere Kollaboration und wie die Studienzeit auch Mullicans spätere Arbeiten beeinflusste: »I never had a studio when I was at school – I worked in my notebook, I was in the class working, I was outside working. [...] Since I didn't have a physical studio myself, I invented a studio for *Glen*, the stick figure, that would have a life inside the drawing. And that was something that was a new idea for me. To go into the picture, to go into that reality, and to really explore that place.«



Matt Mullican. Editions 1985 – 2012, herausgegeben von Helga Maria und Alfons Klosterfelde, Bom Dia Books, 2013

Das Buch versammelt alle Editionen/Multiples, die in der Zeitspanne von fast 30 Jahren entstanden sind. Darunter befinden sich Siebdrucke, Radierungen, Photogramme, Notizbücher, Fahnen, Glas-Objekte, Wandtapeten und noch vieles mehr. Entstanden für Kunstinstitutionen, Verlage und Galerien, zeigen sie die gesamte formale und mediale Vielfalt von Matt Mullicans Arbeiten.



Matt Mullican. That Person's Workbook, herausgegeben von MER. Paper Kunsthalle und Ridinghouse, 2007

In den Hypnose-Performances von Matt Mullican tritt *That Person* an seine Stelle: ein sinnliches, impulsives, fast hedonistisches Individuum mit einem besonderen Gespür für Humor und Theater, das sich zwischen Schizophrenie und Autismus bewegt. Das Künstlerbuch versammelt auf mehr als 700 Seiten Zeichnungen, Collagen, Fotos und Clippings von *That Person*. Die liniereten gelben Blätter erinnern an amerikanische Notizzettel, auf und zwischen denen Ideen und Gedanken festgehalten werden. Es ist eine Art Talisman aus der Welt von *That Person*. Ergänzt werden die Arbeiten durch ein Interview zwischen Matt Mullican und dem Psychotherapeuten Vicente de Moura, der Hypnose praktiziert.

Bildnachweise zum
Fotoessay

(Cover)
Matt Mullican, *Untitled*, 2012, Helga
Maria Klosterfelde Edition, Berlin; Foto:
Nick Ash

(Seite 01)
HFBK-Jahresausstellung 2013, Goscha
Steinhauer als Barkeeper der Klasse Matt
Mullican; Foto: Robert Schlossnickel

(Seite 02)
Matt Mullican: Vom Ordnen der Welt,
2011, Installationsansicht Haus der
Kunst, München; Foto: Jens Weber

(Seite 03)
Matt Mullicans Studio als Hostel, New
York 2011; Foto: Stefan Mildenerger

Studio Visit bei Rebecca H. Quaytman
(Mitte), New York 2017; Foto: Astrid
Ehlers

Studio-Visit bei Jeff Koons, New York
2017; Foto: Astrid Ehlers

Matt Mullican vor einem Gemälde seines
Vaters Lee Mullican, New York 2017;
Foto: Astrid Ehlers

Zu Besuch bei Joan Jonas, New York
2017; Foto: Astrid Ehlers

(Seite 04/05)
Matt Mullican, *The Feeling of Things*,
2018, Installationsansicht Pirelli Hangar
Bicocca, Mailand; Courtesy: Pirelli

(Seite 06)
Matt Mullican, *Untitled*, 1973, aus: *Matt
Mullican. Subject. Element. Sign. Frame.
World*, Skira Rizzoli, 2013

Matt Mullican, *Under Hypnosis*, 2007,
Tate Modern, London; Foto: Sheila
Burnett, aus: *Matt Mullican. Subject.
Element. Sign. Frame. World*, Skira Riz-
zoli, 2013

(Seite 07)
Matt Mullican während der Willkom-
mensveranstaltung für die Gäste der
Art School Alliance zum 250. Jubiläum
der HFBK Hamburg, 2017; Foto: Imke
Sommer

(Seite 08)
Matt Mullican, *Posters*, 1978/79, aus:
Matt Mullican. Works 1972 – 1982, Ver-
lag der Buchhandlung Walther König

Impressum
Lerchenfeld Nr. 44, Juni 2018

Herausgeber
Prof. Martin Köttering
Präsident der Hochschule für bildende
Künste Hamburg
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg

Redaktionsleitung
Beate Anspach
Tel.: (040) 42 89 89-405
E-Mail: beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Gastredakteur
Raimar Stange

Redaktion
Julia Mummenhoff

Bildredaktion
Tim Albrecht, Beate Anspach, Julia Mum-
menhoff

Schlussredaktion
Imke Sommer

Autor*innen dieser Ausgabe
Beate Anspach, Barbara Casavecchia,
Simon Denny, Astrid Ehlers, Laura Franz-
mann, Jessica Leinen, Robert Longo,
Prof. Matt Mullican, Dr. Friedrich Mesche-
de, Stefan Mildenerger, Julia Mummen-
hoff, Raimar Stange, Eva Scharrer, An-
dreas Schlaegel, Prof. Pia Stadtbäumer,
Goscha Steinhauer, Malte Stienen, Dr.
Florian Waldvogel, Dr. Ulrich Wilmes

Dank an
Matt Mullican, Studio Matt Mullican, Hel-
ga Maria und Walter Klosterfelde, Alfons
Klosterfelde, Ariana Beyn, Jens Ziehe,
Galerie Capitain Petzel

Konzeption und Gestaltung
Natalie Andruszkiewicz, Caspar Reuss,
Anne Stiefel, Prof. Ingo Offermanns
(Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/
Fotografie)

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Druckerei in St. Pauli

Abbildungen und Texte dieser Ausgabe
Soweit nicht anders bezeichnet, liegen
die Rechte für die Bilder und Texte bei
den Künstler*innen und Autor*innen.

Das nächste Heft erscheint im Oktober
2018

ISBN: 978-3-944954-34-9

Materialverlag 300, Edition HFBK
Die PDF-Version des Lerchenfeld können
Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld

(S. 01)
EDITORIAL

(S. 02)
FOTOESSAY

(S. 09)
MULLICAN: IN
CONVERSATION

(S. 31)
STANGE: BILDER-
SUCHE MATT
MULLICAN

(S. 34)
WALDVOGEL: SYS-
TEM OF A DOWN

(S. 38)
CASAVECCHIA:
THE MULLICANI-
AN ATLAS

(S. 42)
WILMES: ES GIBT
KEINEN STILL-
STAND

(S. 45)
MESCHEDE: EINE
UNHEIMLICHE
PERSÖNLICHKEIT

(S. 49)
KLOSTERFELDE:
AUCH DER LIEBE
GOTT KÖNNTE ...

(S. 56)
LONGO: THE PIC-
TURES GENERA-
TION

(S. 60)
STADTBÄUMER:
EIN KOSMOS, DER
SICH AUSDEHNT

(S. 63)
ALUMNI: TRUST
YOUR INSTINCTS!

(S. 71)
DENNY: I LOOK
FORWARD TO ...

(S. 77)
READING LIST