

PIOTR IWICKI | **LOST SPACES**



**modo**

Ich denke nach in Bildern | I ponder in pictures

PIOTR IWICKI | **LOST SPACES**

Inhalt | Contents

artline Kunstmagazin – Piotr Iwicki   <b>INTERVIEW</b> [de]	04
artline Art Magazine – Piotr Iwicki   <b>INTERVIEW</b> [en]	16
Hans-Joachim Müller   <b>VON BILDERN AUS BILDERN AUS BILDERN</b> [de]	28
Hans-Joachim Müller   <b>ON IMAGES COMPOSED OF IMAGES OF IMAGES</b> [en]	38
<b>LOST SPACES</b>   2008–2010	48
<b>NO COMMENT</b>   2008–2009	70
Ausstellungen   Exhibitions	86
Bibliografie   Bibliography	90
Autor   Author	92
Impressum   Imprint	94



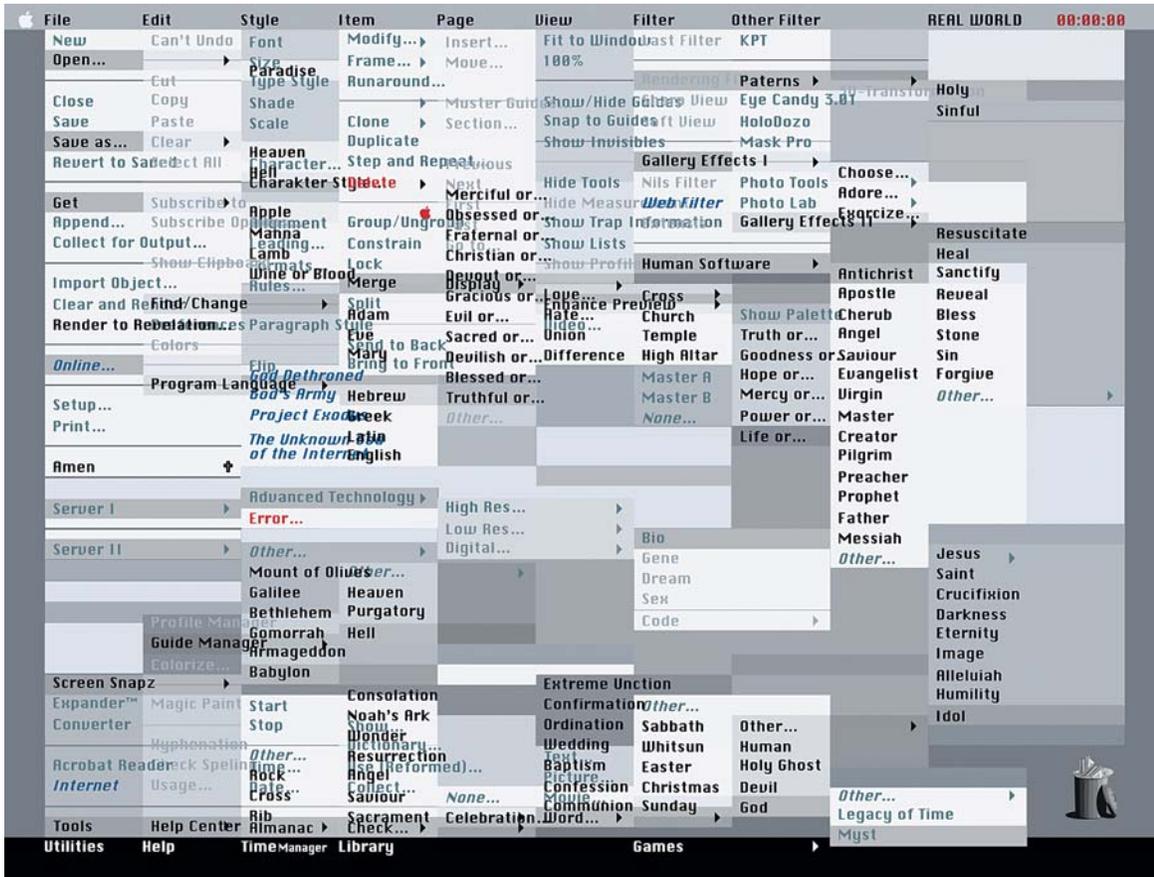
**artline**

Herr Iwicki, Sie bearbeiten Ihre Bilder nicht mit Zeichenstift oder Pinsel, sondern generieren sie am Computer.

Wie muss man sich das vorstellen? Arbeiten Sie mit Zeichenprogrammen oder fertigen Sie mithilfe des Computers digitale Collagen?

Im Prinzip beides. Das heißt, ich erzeuge Bilder mit meiner Digitalkamera oder generiere sie mit Hilfe der Computerprogramme wie beispielsweise Bryce und setze sie dann in Photoshop zu Collagen zusammen. Auch Zeichen- und sogar Layoutprogramme verwende ich – alles was mich zum Ziel führt.

Hingegen benutze ich keine Malprogramme, die mit ihrem Endergebnis ein gemaltes Bild simulieren, sondern verwende das, was sozusagen die Maschine auszeichnet und bereitstellt, und interpoliere das Material für meine Arbeit.



Real World, 2000

**artline**

Bei der ersten Ausstellung der *Freiburger Künstlerwerkstatt* in ihrem neuen Domizil *Kunsthau L6* erregten Ihre Arbeiten besondere Aufmerksamkeit, weil sie nicht nur digitale Herstellungs- und Druckverfahren in die traditionelle Druckerwerkstatt einbringen, sondern sich auch inhaltlich und formal mit der virtuellen Bildfläche auseinandersetzen. Das heißt, sie reflektieren die digitale Bilderwelt mit digitalen Mitteln. Welche Thematiken oder Sujets reflektieren Sie dabei, und fühlen Sie sich in einer Druckerwerkstatt überhaupt zuhause?

Ob ich mich in einer Druckerwerkstatt zuhause fühle, ist eine andere Frage, da ich mich in meiner künstlerischen Arbeit ausschließlich der Maschine Computer bediene. Einer Maschine, die das Leben „nach Außen“ enorm beschleunigt, jedoch unser Agieren „nach Innen“ gleichzeitig verlangsamt hat. Wir verlassen uns immer mehr auf sie. Wie viele können beispielsweise noch mit Leichtigkeit im Kopf rechnen, wer kann noch Schönschreiben? Werden die Angaben zur meiner Person mich schützen oder zerstören? Wird mir die Maschine helfen die „geistige Materie“ zu vertiefen oder eher zu verflachen? Man sieht: die letzte Entscheidung liegt immer bei uns selbst. Und genau auf dieses ambivalente Verhältnis kommt es mir in meiner Arbeit an. Es sind Themen, die unsere Gesellschaft neu definieren, wie z. B. Biometrie und Sicherheit, Überwachungssysteme und Öffentlichkeit, Gentechnik und die Schattenseiten unserer Wertevorstellung, Gamesucht als die innere Immigration und der Ausschluss aus dem sozialen Leben. Alles Themen, die mit dem Computer zu tun haben, und die uns alle direkt oder indirekt betreffen. Es entsteht hier ein Online-Universum – die irrealen Möglichkeit des „virtuellen Lebens“ und die Unmöglichkeit das reale Leben zu leben.

Ostwald	Oetinger	Nagel	N
Newton	Marcuse	Ochworowicz	O
Epiktet	Empedokles	Benjamin	B
Arendt	Teilhard de Chardin	Eckhart	E
Nietzsche	Origenes	Adomo	A
Descartes	Unamuno	Sartre	S
Thomas Aquinas	Camus	Taine	T
Heidegger	Hegel	Schopenhauer	S
Epikur	Ors y Rovira	Ockham	O
Rousseau	Fichte	Ferguson	F
Erasmus	Platon	Ibn al-Arabi	I
Freud	Ingarden	Einstein	E
Overbeck	Thales	Ricoeur	R
Russel	Vajnavalkya	Calvin	C
Eriugena	Bloch	Elias	E
Aristoteles	Unzer	Bergson	B
Marx	Theophrast	Uddalaka	U
Nikolaus von Kues	International Human Rights	Tankiewicz	T
Owen	Kierkegaard	Kant	K
Buber	Needham	Natorp	N
Euklid	Ortega y Gasset	Oekolampadius	O
Augustinus	Wittgenstein	Weizsäcker	W
Spinoza	Nelson	Sloterdijk	S
Toynbee		Socrates	S

Books, 2000

**artline**

Der Computer und unser Umgang damit liefert Ihnen also die Themen?

Ja, die Fragen nach dem Sinn und Unsinn sind so alt wie die Menschheit, aber die Maschine zwingt uns in ihrer Ambivalenz, vieles neu zuzuordnen. Ich lese kaum Romane, sondern meist philosophische und wissenschaftliche Bücher, um mir daraus bestimmte Themen zu erschließen. Auch Nachrichten, wissenschaftliche Erkenntnisse und vor allem das Leben selbst sind wichtige Gedankenträger, die mich in eine kreative Unruhe versetzen. Ich glaube, es ist wieder einmal an der Zeit, Botschaften zu senden – die Idee „l'art pour l'art“ hat inzwischen einen so hohen Abstraktionsgrad erreicht, dass sie letztendlich an dem tatsächlichen Leben leider vorbei ging. Es ist die Frage der Kommunikation innerhalb der Kunst und mit der Kunst selbst.

Solche Beobachtungen und Erfahrungen setze ich in meiner künstlerischen Tätigkeit um. Da ich konzeptuell arbeite, muss meine Arbeit am Ende einen Aspekt herausstellen, der mehr ist als nur eine einzelne Arbeit.

**artline**

Was bedeutet, dass sich zeitgenössische soziologische, ästhetische oder wissenschaftliche Diskurse durch die Offenlegung bestimmter Darstellungsweisen oder Prozesse in ihre Arbeiten automatisch einschreiben und so z.B. Thesen von Baudrillard oder Virilio auf die Bildebene bringen.

So könnte man es nennen. Paul Virilio halten manche für einen Provokateur. Als Philosoph und Medienwissenschaftler spricht er über „die Kolonisierung des Körpers“

und zeigt auch deutlich das Negative des Fortschritts. Virilio befürchtet einen Schock in der menschlichen Realitäts- und Weltwahrnehmung, wenn die Beschleunigung und Globalisierung der Informationsflüsse und gesellschaftlichen Prozesse weiter zunehmen. Was meine künstlerische Gedanken prägt, ist Virilios Aussage: „Man muss das Udenkbare denken. Alles andere ist der Mühe nicht wert. Man muss dort denken, wo es nicht geht, wo man nicht denken kann.“

Im Mittelalter – und in manchen Ländern teilweise noch heute – findet aus religiösem Anlass die öffentliche Geißelung des Körpers statt. Für viele führt die Unerträglichkeit des Seins in der Gegenwart zur Flucht ins virtuelle Leben und zur visuellen Abhängigkeit. (Siehe plastische Chirurgie live am Bildschirm, Computerspiele oder die Soap-TV-Serien). Diese Abhängigkeit wird zu einer Ersatzreligion, weswegen ich persönlich von einer „medialen Art der Geißelung“ spreche.

Jean Baudrillard sagt, dass die Medienwirklichkeit des globalen Kapitalismus ihre Aussage immer mehr von Wahrheitskriterien trennt, und deutet damit die umfassende Manipulation als ein Ritual der „Verführung“ des Konsumenten. Und Konsumenten sind wir alle. Diese permanente Simulation von Realität ist es, was ich mit meiner Arbeit darzustellen versuche.

**artline** Ist digital hergestellten oder bearbeiteten Bildern eigentlich überhaupt zu trauen oder spielt das in der künstlerischen Arbeit keine Rolle?

Das Misstrauen oder in Frage stellen, ist ein wichtiger Aspekt. Die Kunst misstraut und hinterfragt immer. Es ist ihre vornehmste Rolle. Und was die Täuschung betrifft,

**artline**

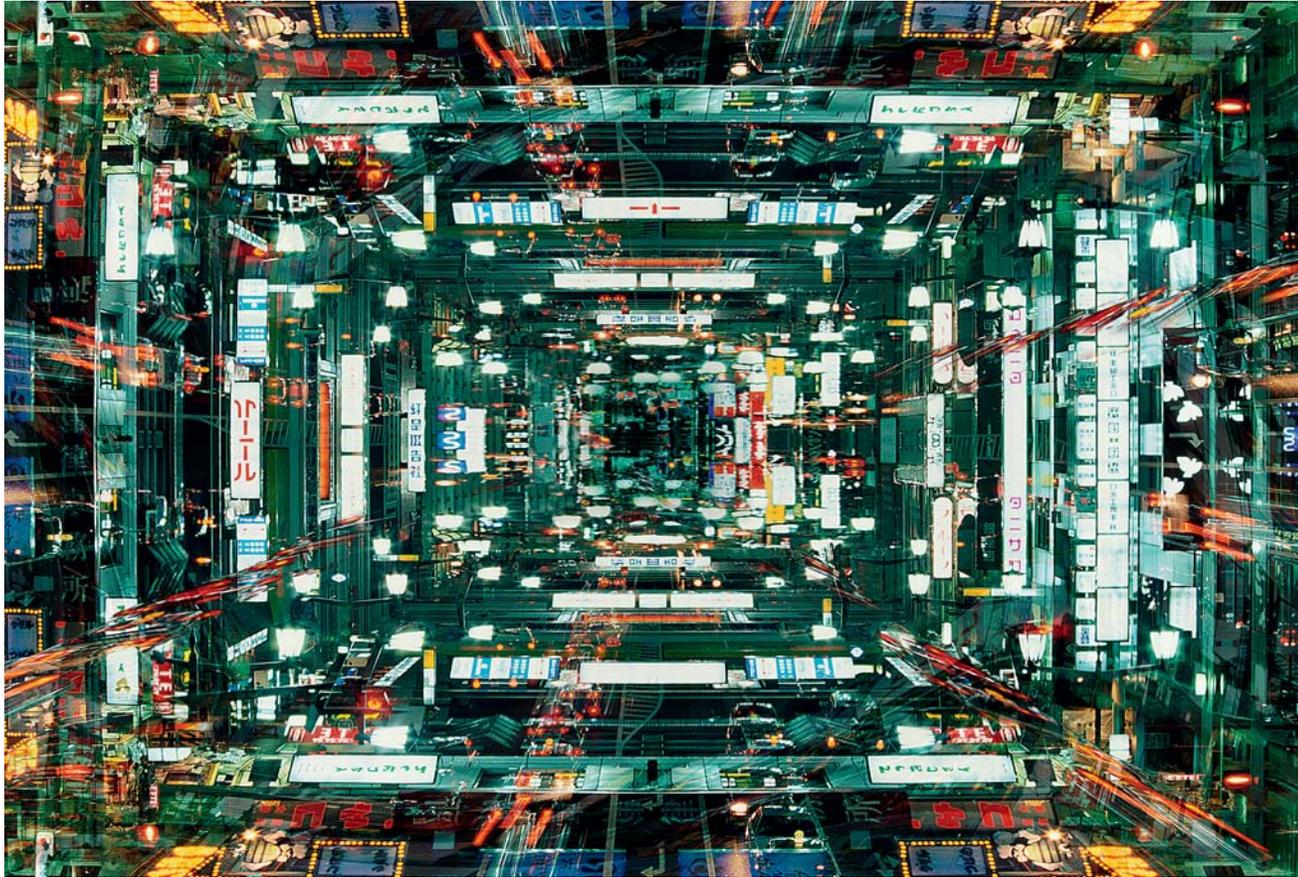
geben wir zu, dass wir auch gern getäuscht werden wollen. Wie wir wissen, wurden auch bei den alten Meisterwerken der Kunst durch Illusion und Täuschung starke Akzente gesetzt. Das macht die Kunst so spannend.

Ich glaube, thematisch sind alle Aussagen gleichwertig. Der Unterschied besteht allein darin, wie sie dargestellt sind und unter Umständen eine neue Art des Betrachtens manifestieren, indem man z. B. komplexe Zusammenhänge auf einen anderen Punkt bringt.

Vor zehn Jahren wurde noch das Ende des klassischen Tafelbildes, unter anderem wegen der neuen Medien, prognostiziert. Mittlerweile feiert es seine wiederholte Renaissance.

Welche Rolle spielen in der Entwicklung der Bildenden Kunst die neuen Medien tatsächlich? Werden sie sie auf absehbare Zeit ablösen, oder wird das Nebeneinander die Regel sein?

Es ist meines Erachtens auf alle Fälle ein Nebeneinander notwendig, denn auf die Haptik einer Skulptur, auf die Fühlbarkeit einer Farbe, ihre Sättigung, ihren Auftrag wird man nicht verzichten können, weil dies Eigenschaften sind, die eine Differenz ergeben und sich von einer digitalen Lösung grundlegend unterscheiden. Der Computer ist nichts anderes als ein Werkzeug, das man nicht überschätzen sollte. Die Malerei wird nie zu Ende sein und auch das klassische Tafelbild wird uns noch eine lange Zeit erhalten bleiben. Auch meine computer-generierten Arbeiten sind letztlich nichts anderes als ein Bild auf einer Fläche.



Metropolis I, 2002

**artline**

Sie bleiben bisher mit Ihren Arbeiten auf der bildnerischen Ebene des Tafelbildes. Haben Sie schon einmal daran gedacht, auch Kunstvideos zu machen?

Gedacht habe ich schon daran. Das grundsätzliche Problem, das sich mir dabei stellt, ist nur: Was und wie kann ich Neues dazu beitragen? Wenn ich an die Arbeiten von Bruce Nauman denke, die ich einmal in Frankfurt gesehen habe, in denen er Prozesse der Verlangsamung auf das Medium Video übertragen hat – ein Medium, das ja eher das Gegenteil symbolisiert – war dieser Aspekt das eigentlich Schockierende oder Provozierende. Mal ganz davon abgesehen, dass ich nicht alles machen kann, müsste ich mir bei meinem künstlerischen Selbstverständnis erst einmal solche konzeptuellen Überlegungen machen. Nicht zu vergessen die Kosten, die man dafür aufbringen muss, die schon bei meinen jetzigen, recht kostspieligen Digitalausdrucken sehr hoch sind.

**artline**

Welche Ausstellung hat Sie zuletzt am meisten beeindruckt?

Ich muss gestehen, dass ich mich manchmal auch von schlechten Ausstellungen inspirieren lasse; grundsätzlich versuche ich aber zu erfahren, was ich nicht mehr zu versuchen brauche. Ein guter Bekannter und Kunstkritiker, Dr. Thomas Wessel, sagte vor Jahren zu mir: „Versuche nicht, heute die Kunst der Gegenwart in Museen zu finden, suche sie im Schaufenster, im Kaufhof, auf der Straße.“ Hier kommt noch einmal die Aussage von Virilio zur Geltung. Ein schweizer Kunstkritiker schrieb einmal: „Kunst ist das, was Welt wird“, und das ist es, was ich bei einer Ausstellung suche.



Falling Walls, 2007

Um auf die Frage zurückzukommen: Die Bruce Nauman-Ausstellung war auf alle Fälle die letzte Ausstellung, die mich am stärksten beeindruckt hat. Vor allem, weil er natürliche Phänomene in digitale Herstellungsprozesse verwandelt und so ein Fenster zwischen diesen beiden Ebenen offen lässt. Man weiß, dass das Wasser auf dem Monitor nicht echt ist, sondern eine Fiktion, aber Fiktion ist als Utopie gesehen auch eine Hoffnung auf etwas Besseres.



**artline**

Mr. Iwicki, instead of using a brush or a drawing pencil, you use a computer to create your works.

What does that involve exactly? Do you work with drawing programs or do you put together your digital collages with the help of a computer?

I use both. That is to say, I take pictures with my digital camera or I create them using computer programs like Bryce, and then I compile them into collages in Photoshop. I also use drawing programs, and even layout programs – whatever will take me to where I want to go.

On the other hand, I don't use digital painting programs that simulate a painted image. Instead, I use whatever the machine – my computer – can process and supply, and then I interpolate this material to create my works.

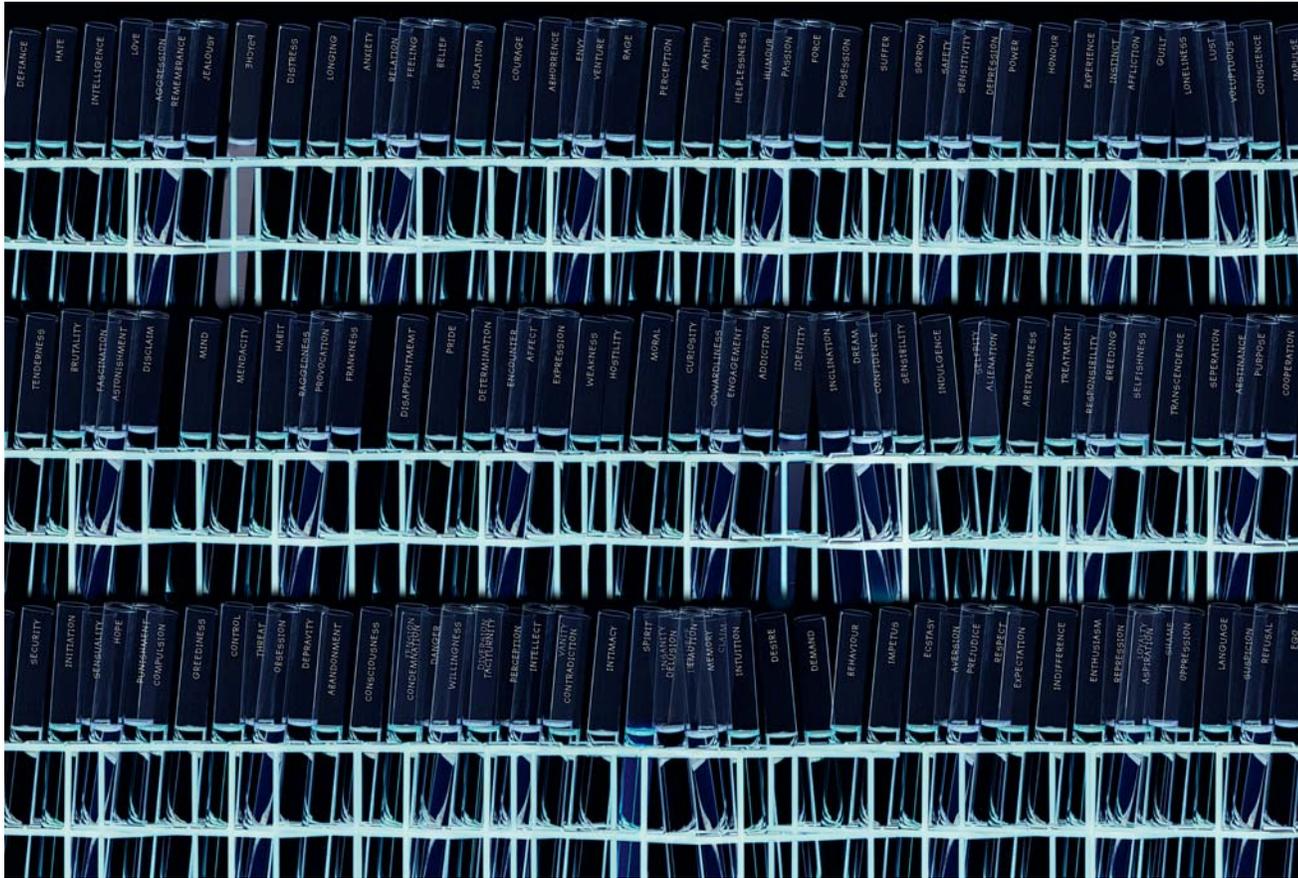


My little Family Recognition Set, 2002

**artline**

Your works drew a lot of attention at the first exhibition organized by the Freiburg-based *KünstlerWerkstatt* at its new *Kunsthau L6* domicile. In part, this was because your works introduce new digital production processes to the traditional printing workshop while at the same time offering a formal and substantive consideration of the very notion of a virtual image screen. In other words, your digital works include a reflection on the world of digital images. How would you describe the themes that are addressed in your works, and do you feel at all at home in a printing workshop?

Whether I feel at home in a printing workshop is less relevant because my artistic work involves the exclusive use of a computer – a machine that has accelerated our lives in certain *external* respects, but which at the same time has decelerated our capacity to act in certain *internal* and *independent* respects. Our reliance on computers has grown tremendously. How many of us, for instance, are still able to calculate with ease in our heads? And what has become of our handwriting? Will the information made available about us serve to protect us or destroy us? Will the computer help to increase the profundity of human inquiry and discourse or will it have the effect of leveling these out? In the end, it will always be up to us to decide. And it is exactly this ambivalent relationship that concerns me in my work. These are issues that are redefining our society, issues such as biometrics and security, surveillance systems and the public sphere, genetic engineering and the dark side of our values, video game addiction as a sign of inner emigration and exclusion from society. All of these issues are related to advancing computerization, and they can all be expected to have a direct or indirect impact on our lives. What we are witnessing



Lab, 2002

is the formation of an online universe – the possibility of a virtual life and the impossibility of living a real life.

**artline**

Then it would be fair to say that the computer and our relationship to it represent a source of themes for your work?

Yes, the questions about the meaning or meaninglessness of life are as old as humanity itself, but the computer forces us in its ambivalence to do a lot of re-ordering. I tend to read philosophy and science books to approach and familiarize myself with certain themes. But news reports, the latest scientific findings and, naturally, life itself are also an important source of ideas that spur a certain creative agitation in me. I think it is again time to send messages – the notion of “l'art pour l'art” has reached such a degree of abstraction that it has unfortunately ceased to have anything to do with our lives. It is a question of the communication within the world of art and with art itself.

I aim to give expression to such observations and experiences in my work as an artist. And given the conceptual nature of this work, it is essential that it express something more than itself as an object or as an individual work.

**artline**

Which means that strands of contemporary, sociological, aesthetic and scientific discourse are expressed in your works through the display of certain types or processes of representation, and that the beholder of your works may encounter, for instance, theories espoused by Baudrillard or Virilio?

You could say that. You know, some people regard Paul Virilio as a provocateur. As a philosopher and cultural theorist, he writes of the “the colonization of the body” and offers compelling accounts of the negative aspects of progress. Virilio anticipates a kind of shock in the human perception of reality and the world if the acceleration and globalization of societal processes and the flow of information continue to intensify. What influences my artistic thought most is Virilio’s suggestion: “One must think the unthinkable. Everything else is not worth the effort. One must think in areas where it doesn’t even work, where one can’t think at all.”

During the Middle Ages, religious rituals involving public self-flagellation were common. In some countries, these practices are still with us today. Many people today experience their contemporary existence as unbearable. They flee into virtual worlds and begin to show signs of visual dependence, with their objects of fascination including computer games, soap operas and reality TV. This preoccupation has come to have the status of an *ersatz religion*, which is why I personally have come to regard it as a kind of “media flagellation.”

Jean Baudrillard said that global capitalism had allowed the messages it broadcasts via the media to drift ever further from criteria of truth, thereby suggesting that what was really taking place was a comprehensive manipulation, a ritualized form of consumer seduction. And yet we are all consumers. It is this permanent simulation of reality that I try to depict in my work.

#### artline

Can we trust digitally composed or edited images? Or does that perhaps not play a role in the work of artists who use digital images?

**artline**

Skepticism is an important element. Art has always challenged the status quo and called things into question. That is one of the noble roles that it plays. And when it comes to deception, we have to admit that we are sometimes happy to be deceived. The old masters also made ample use of illusion and deception. They are elements that make art so exciting.

Thematically, I think that all statements have an equal status. The only difference is the manner in which they are depicted and, in certain circumstances, the extent to which they enable viewers to gain a different perspective, for instance, by casting complex relationships in an entirely new light.

Ten years ago, the advance of new media led critics to predict the end of classic canvas painting. In the meantime, painting on a physical substrate has come to celebrate a renaissance. How would you describe the role played by new media in the development of the fine arts? Will they be replaced by new media in the foreseeable future or will we see a kind of coexistence?

I think we will see a healthy coexistence. I don't think we can do without the real palpability of sculpture, the physicality of paint and its application to a physical surface because these are properties that make a difference and that are fundamentally different from digital works. The computer, too, is nothing other than a tool and shouldn't be overestimated. Painting will never come to an end, and classic canvas painting will be with us for a long time to come. My computer-generated works are also, in the end, nothing other than images on a surface.



Myself The Machine, 2001

**artline**

So far your works have remained at the basic representational level of canvas paintings. Have you also considered making art videos?

Yes, I've thought about it. The fundamental problem for me is that I would first have to be in the clear about the "what" and the "how" of contributing something new to the genre. For instance, when I saw the works of Bruce Nauman at an exhibition in Frankfurt, I found the way in which he applies processes of deceleration to the video medium – a medium that otherwise tends to symbolize the very opposite – a highly compelling or even shocking aspect. But aside from the fact that I can't do everything, I would first have to think through the conceptual matters in terms of my artistic self-understanding – not to mention the investment that I would have to make in addition to shouldering the considerable costs associated with my digital prints.

**artline**

Can you think of any recent exhibitions that you found especially impressive?

I have to admit that I sometimes find inspiration at bad exhibitions. In general, however, I try to determine what I no longer need to try to do. Years ago, an acquaintance of mine, an art critic by the name of Dr. Thomas Wessel, said to me: "Don't try to find the art of the present in museums, look in the windows of department stores and other shops in the street." This again corroborates Virilio's suggestion. A Swiss art critic once wrote: "Art is that which becomes the world." That's what I look for at exhibitions.



And now to come back to your question: the Bruce Nauman exhibition was definitely the most impressive of the exhibitions I've seen recently. Primarily because he uses digital production processes to transform natural phenomena, thereby creating a window between these two levels. You know that the water on the screen isn't real, it's fictional. But when fiction is seen as utopia, it also offers hope of something better to come.



Einen Bildaugenblick lässt man sich fangen vom Unwahrscheinlichen, schwelgt in der Phantastik, die einem die eigene Bildergläubigkeit beschert. Dann sieht man noch einmal hin und sieht dies und das und denkt, das kann doch nicht wahr sein, da stimmt doch was nicht. Noch nie seit Jakobs Traum hat eine Leiter verlässlich am Himmel gelehnt. Noch nie gab es soviel Stand und Halt, dass es zur endlichen Berührung von ganz unten und ganz oben gereicht hätte. Schon der Erzvater hätte ja bloß aufzuwachen und dem himmlischen Botschafter nachzusteigen brauchen. Hat sich aber nicht getraut. Doch jetzt wäre für alle starken Träumer noch einmal Gelegenheit: hier das Himmelsblau, die Wolkenkissen und dort die Leiter rechts unten, auf der einer mit viel Courage über die Wolkenkissen bis zum Himmelsblau klettern könnte.

Alles nur Schein? Frivole Verführung? Es ist ja in Wahrheit noch viel schlimmer. Der Himmel über der Mauer, an der die Leiter lehnt, wölbt sich genau besehen gar nicht, wie er das soll, über alles Irdische.

Sieht man nur aufs Himmelsfenster im Bild, ist man schon dort, wo einen die Leiter erst hinzubringen verspricht. Es ist eine Aufnahme aus dem All, die durch die Wolkenkissen hindurch auf die Erde blickt, wo sich tief unten ein Fluss schlängelt und mit dem Kabel auf dem Mauerstück unter dem Himmelsfenster zur Girlande verfließt. Alles ist aus den Fugen, der euklidische Raum zerfallen wie ein Kartenhaus.

Ein wenig unheimlich ist es einem in Piotr Iwickis *Lost Spaces* schon. Mit den ehernen Dimensionen geht der Künstler um, als verschiebe er mit leichter Hand die Kulissen auf der Bühne. Viel Kraftaufwand ist den kühn ausgedachten Räumen nie anzusehen. Vielleicht ist „ausgedacht“ auch gar nicht das richtige Wort. Es fehlt diesen erstaunlichen Fotobildern die Strategie. Anders als der Regisseur arbeitet der Künstler ohne Drehbuch. Er macht Entdeckungen, verlässt sich auf die Einfälle, bedient sich bei der Erfahrung. Die Faszination wäre schnell verbraucht, wenn die Zerstörung der Raumlogik mit Vorsatz geschähe. Es ist diesen Arbeiten immer auch die Überraschung anzusehen, die der Künstler bei der Komposition der Bildteile erlebt hat. Und wenn die Schnitte auch sorgsam kaschiert und die Übergänge von subtilster Art sind, dann muss das Zusammenspiel immer auch ein Stück weit seine Gemachtheit aufdecken. Die Enttarnung der Konstruktion nimmt dem Bild eben nichts von seiner Erstaunlichkeit. Erst aus dem Doppelpass von Verblüffung und Verrat entsteht das starke sinnliche Abenteuer, in das man vor diesen Bildern gerät.

Auf die intakte Wirksamkeit des durchsichtigen Zaubers hatte schon der Surrealismus gesetzt. Nur weil man den semantischen Trick durchschaut hat, mit dem der Maler René Magritte sein berühmtes „Pfeifen“-Bild sich selber dementieren lässt, ist nicht auch die Verwunderung gelöscht, die man bei jeder Wiederbegegnung mit dem Bild verspürt. Lautréamont, der herkunftslose Sänger in der surrea-

listischen Entourage, hat für das ästhetische Ideal der Moderne die anschauliche Formel gefunden: „schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.“ Das haben Generationen solange nachgesprochen, bis die zufälligen Gegenstände gänzlich vernutzt aussahen. Aber befremdlich wäre es ja doch immer noch, wenn es einmal zu einem solchen Schönheitstreffen käme. Will sagen: Man kann vor Piotr Iwickis Prospekten und Panoramen sehr aufgeklärt tun, kann die Bauteile der Bilder wie auf dem Seziertisch des Surrealisten-Patrons zerlegen, und wird doch nie aus dem Bann der seltsamen Gefüge entlassen.

Anders aber als bei den Surrealisten entstehen Piotr Iwickis Montagen nicht aus der gepflegten Halluzination. Mit seltsamen Träumen hat es gar nichts zu tun, wenn die Leiter am Himmel lehnt. Sie ist das Ergebnis bildnerischer Entscheidung und bildnerischer Notwendigkeit und nicht, weil es eine wie auch immer geartete *écriture automatique* befohlen hätte. Man muss das mit Nachdruck betonen, weil man sonst den Charakter dieses Werks verkennen würde. Der Verzicht auf Plan und Konstruktionsformel heißt nicht auch Verzicht auf rationalen Umgang mit den bildnerischen Zeichen.

In Arbeiten wie *My Little Family Recognition Set* (2002), *Lab* (2002) oder *Damaged Gods* (2006) zitiert Piotr Iwicki die seriellen Bildanlagen, wie sie in der Kunst der sechziger Jahre entwickelt worden sind. Man könnte an Andy Warhols „Car Crashes“ (1963) aus der „Desaster“-Serie oder an seine „Twelve Jackies“ (1964) denken. Aber auch an die typografischen Reihungen bei Peter Roehr oder die Piktogramme eines Thomas Bayrle. Jedenfalls gehört zu den markantesten Strukturmustern dieses Werks, dass man auf die Bilder wie auf Häuserfassaden blickt und Bildausschnitt um Bildausschnitt wie an regelmäßigen Fensterzeilen entlang streift. Und selbst dann, wenn wie in der Serie *No Comment* die dunkle Sensation aus chaotischen Schrotthäufen gewonnen ist, zieht die fotografische Verarbeitung



Muster ein, die an optisch verzerrte Serialität erinnert. Dabei bekennt sich der Künstler ganz ausdrücklich zur konzeptuellen Tradition: „Da ich konzeptuell arbeite, muss meine Arbeit am Ende einen Aspekt herausstellen, der mehr ist als nur eine einzelne Arbeit. Was bedeutet, dass sich zeitgenössische soziologische, ästhetische, künstlerische oder auch wissenschaftliche Diskurse durch die Offenlegung bestimmter Darstellungsweisen oder Prozesse in meine Arbeiten automatisch einschreiben.“<sup>1</sup>

Mit der Anspielung auf die Bildgeschichte der Serialität findet die Analogie aber auch schon ihr Ende. Denn anders als die Pop oder die Minimal Art ist Piotr Iwicki gerade nicht an der Ästhetik der Monotonie interessiert. Es geht ihm weder um litaneiartige Erzählformen noch um Ausdruckssteigerung durch ausdrucksleere Wiederholung des immer Gleichen. Beim Vergleich wird rasch deutlich, dass sich die modulartigen Bildeinheiten, folgt man ihrer „Leserichtung“, ständig verändern. Das Porträtfoto, das der Künstler für sein Bild *Myself The Machine* (2001) fünfundvierzig Mal verwendet, unterscheidet sich in auffälligeren oder weniger auffälligen Details an jeder Bildposition. Man könnte auch nicht von einer bestimmten Abfolge sprechen, aus der sich eine „Myself“-Geschichte herauslesen ließe, oder eine Regel, ein Ordnungsprinzip angeben, nach dem die jeweilige Zu- oder Abnahme von Haar und Bart geschieht. Es ist wie bei der Phantombildbearbeitung, bei der man zunächst auch nicht weiß, was man eigentlich sucht, und zum brauchbaren Resultat erst über die Methode von „trial and error“ kommt.

Wenn es auf diesen Bildern also nicht um filmartige Anordnung der Varianten geht, dann muss der offensichtlichen Akzentuierung der Bildmitte umso mehr Bedeutung zukommen. Tatsächlich gilt für nicht wenige der Kompositionen eine Zentrierung, die die einzelnen Motive wie in einem Brennpunkt bündelt. Das muss nicht immer mit Scharfeinstellung zusammenfallen. Bei *Myself The Machine* ist es

gerade die Bildmitte, an der Konturen und Gesichtsdetails verschwimmen. Aber auch so gerät man in einen starken Sog, der im Bildzentrum organisiert scheint. Das gilt für Fotoarbeiten wie *Metropolis* (2001) oder *Falling Walls* (2007) nicht anders. Die All-over-Anlage, die die Bilder nach allen Seiten hin offen sein lässt, hat ihre Attraktion, ihren Anziehungspunkt im Schnitt der Symmetrien. Es ist, als strömte hier alles zusammen, als werde der Blick gefangen und mit sogartiger Unbedingtheit ins Bildherz hinein gelenkt. Zuweilen hat es auch den Anschein, als würden die Bildmuster über eine Art Linse gelegt, die sie in ihrer Flächigkeit konvex oder konkav aufwölbt. Jedenfalls geht der plane Zeilenaufbau der Bildgegenstände mit Raumsuggestionen einher, die von schluchtähnlichen Tiefen aus die rahmenlosen Bilder vor dem Verströmen in alle möglichen Richtungen bewahren.

Wenn man die Heimatstadt mit dem Künstler teilt, die Strassen kennt, in denen er mit der Kamera sucht und findet, meint man, das eine oder andere Baudetail ausmachen zu können, ein Stück Unterführung, einen Mauerabschnitt, ein Brückenteil. Aber die Identifizierungsmöglichkeiten tragen zum besseren Bildverständnis nicht viel bei. Es ist eben gerade nicht „Wissen“, was einem die Orientierung in den rätselhaften *Lost Spaces* erleichtert. Dass einem die Betonwucht der Straßenerunterführung bekannt vorkommt, lindert das Befremden nicht, wenn man zusieht, wie feine Naturschatten an den kahlen Wänden spielen. Für den Künstler sind die eingesammelten Stadtaufnahmen nur Bildbaumaterial, aus dem er mit ungemein technischer Perfektion seine computergenerierten Bühnen gewinnt.

Alles in diesem Werk entsteht mit den Montage-Instrumenten, die der „Photoshop“ zur Verfügung stellt. Wobei mit „Collage“ die Bildgenese nur unzureichend beschrieben wäre. Collage rechnet mit der Magie, die das Bild durch die Zumutung artfremder Zutaten erfährt. Collage war im Verständnis der frühen Moderne ein Mittel der Reizmehrung. Sie funktioniert nur, solange die Vorstellung des Bildes

als nicht beliebige Summe beliebiger Bildteile noch intakt ist. Der zeitgenössische Blick auf die Welt hat davon nicht viel übrig gelassen. Mit dem Weltzusammenhalt ist unwiederbringlich auch der Bildzusammenhalt zerbrochen. Und wie keine metaphysische Letztbegründung für das fragmentierte Leben mehr verfängt, so ist auch das Bild nicht anders denkbar als beliebige Summe unendlich verfügbarer Bildbausteine.

Längst hat die Epoche für ihre eigenen Erfahrungen auch ihre eigenen Instrumente geschaffen. Die avancierten Bildbearbeitungsprogramme entsprechen der Referenzialität der Bilder, dem ununterbrochenen, ununterbrechbaren Entstehen von Bildern aus Bildern aus Bildern und ihrer netzartigen Ausbreitung auf subtile Weise. Wobei der „Photoshop“ im Grunde viel mehr ist als nur ein ausgeklügeltes Anwendertool. Er führt zwar aus, getreulich, was man an grafischem Input ins Programm gibt. Doch dies ist nicht alles und vor allem nicht das Entscheidende. Pixel und Algorithmus beliefern uns mit Bildern, die in unserer Imagination nicht schon enthalten sind, die wir so noch nicht gesehen haben. Es ist ein bisschen wie früher bei Hieronymus Bosch, wenn er den „Garten der Lüste“ bevölkert hat. Für die sonderwüchsige Fauna und Flora hat der Maler kein Typenbuch, keine historisch gewachsene Mustersammlung gebraucht. Die Lust- und Schmerzmenschlein und ihre dämonische Entourage sind beim Malen aus den Gräbern und Verließen der Phantasien gequollen – so wie Piotr Iwicki bei der Verschränkung und Verfung der Bildteile aus nie ganz rationalisierbaren Quellen schöpft. Dass sich mitten im Fußgängertunnel das Wasser auf dem Boden kräuselt und eine Birne am langen Kabel ein herkunftsloses Licht abstrahlt, ist mehr der Geschicklichkeit der Maus führenden Hand geschuldet, als dass ein solches Ensemble planvoll entwickelt worden wäre. Jedenfalls hat die Bild vorbereitende Arbeit am Computer entschieden mehr mit Erfindung als mit Entwurf zu tun. So wie die Wolke, die in einem Ausstellungssaal unter dem Oberlicht schwebt, erst über der Arbeit am Monitor dort hingerraten

ist. Der Künstler fotografiert nicht Wolke und Raum, um die eine in den anderen zu zwingen. Er hat seine Bilder und entdeckt in der Selektion der Ebenen, im Freistellen und Überblenden, welcher sinnliche Überschuss in ihnen steckt. Im Grunde ist es, wie wenn er seine Farben auf der Palette mischen würde. Der Komposit-Ton geht mit schöner Notwendigkeit über das avisierte Ziel hinaus. Was er beim Mischen oder Montieren erreicht, ist immer mehr noch, als was ihm vor Augen gewesen sein mag.

Steht man vor solchen Bildern und lässt sich von der Alogik der Perspektiven fangen, dann ist es ein wenig wie vor einem Schaufenster, an dem man als Stadtflaneur vorbeikommt und in die Auslage sieht und in der Scheibe zugleich sich selber sieht und sieht, wie man in die Auslage sieht und was sich spiegelt in der Scheibe – Strasse, Passanten, Verkehr, die Reklame von der anderen Straßenseite – und nicht unterscheiden kann, was im Schaufenster und was vor dem Schaufenster ist und wo man steht zwischen den Bildern, die sich mischen, verschieben, überblenden. Eine Seherfahrung, als säße man im Kino, und aus lauter Projektionsöffnungen ringsum strahlten die Lichttrichter auf die Leinwand, wo die Bilderkaskaden aus allen möglichen Filmen ineinander fließen. Robert Musil hat das visuelle Ereignis Stadt in seinem großen Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ so beschrieben: eine Stadt „aus Unregelmäßigkeiten, Wechseln, Vorgleiten, Nichtschritt halten, Zusammenstößen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander.“<sup>2</sup> Man könnte die instabile Architektur, als die sich das Stadtbild hier erweist, durchaus auch auf die „Zusammenstöße von Dingen und Angelegenheiten“ übertragen, wie sie Piotr Iwickis *Lost Spaces* kennzeichnen.

Dabei wäre das Werk verkannt, wenn man nicht auch auf die Stücke achtete, die in den befremdlichen

Kulissen spielen. Die einundsiebzig Buchrücken, die da ohne Regalbrett in drei Reihen übereinander stehen (*Books*, 2000), führen ihre illustren Namen auf den Rücken nicht umsonst. Es ist die Denker-Elite von Augustinus bis zu Wittgenstein, die sich hier zum eisblauen Symposium versammelt hat. Und wer nicht erst auf bündige Ergebnisse des Metaphysikertreffens warten möchte, der kann sich mit den Anfangsbuchstaben der Prominenz bescheiden. Zusammen genommen ergeben sie einen Grundsatz der Menschenrechte. „Ich glaube“, sagt Piotr Iwicki im Interview, „es ist wieder einmal an der Zeit, Botschaften zu senden – die Idee ‚l' art pour l' art‘ hat inzwischen einen so hohen Abstraktionsgrad erreicht, dass sie letztendlich an dem tatsächlichen Leben leider vorbei ging.“<sup>3</sup>

Es ist so gesehen nicht falsch, wenn man sich vor diesen Bildern verführen lässt vom Unwahrscheinlichen und ein paar tastende Sehschritte macht in der Phantastik der Räume und an der eigenen Bildergläubigkeit irre wird und noch einmal hinsieht und denkt, das kann doch alles nicht wahr sein, da stimmt doch was nicht, und sich immer aus- und rückwegsloser verläuft im scheinbar so wohl geordneten Labyrinth. Aber am Ziel ist man dann immer noch nicht. Denn das eine ist die Anstiftung zum sinnlichen Gebrauch der Zeichen. Das andere aber die Ahnung, dass Kunst erst wird, wenn das Bild mehr ist als die Summe seiner Zeichen.

<sup>1</sup> *Kunst schaffen heißt Kultur leben*, hg. Medirata, Agentur für Kommunikation, Instant-Verlag Freiburg 2011

<sup>2</sup> Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg, 1987, S. 10

<sup>3</sup> Interview mit artline Kunstmagazin, siehe S. 9 in diesem Katalog



For an image moment we allow ourselves to be caught up by the improbable, and then immerse ourselves in a fantastic display that provides us with its own trust in images. Then we take another look, discern this or that and think to ourselves, “No, that can’t be. Something isn’t right, after all.” Not since Jacob’s dream has a ladder leaned so reliably on the threshold of heaven. Never has there been such eminent stability joining the two spheres of *way down low* and *way up high*. All the patriarch would have had to do was wake up and climb up after the angels. But he didn’t have the courage. Now, however, all of those inclined to dream are given another opportunity. Here, the blue sky and the soft, billowing clouds, and there the ladder below on the right. With enough courage, one could surely scale the ladder and climb up over the billowing clouds into the heavens.

Nothing but an illusion? A frivolous seduction? In truth, it’s far worse. The sky above the wall that the ladder is leaning on doesn’t arch at all, as it should, over the earthly realm. If we look only at the

window to the sky in the picture, we have already arrived at the spot where the ladder first promises to take us. It is a picture of the universe that looks down through the billowing clouds to the earth where, far below, a river curves in serpentine fashion until it joins the cable on the stone wall under the firmament and flows with it into a garland. Everything is out of kilter, Euclidian space torn asunder like a house of cards after a storm.

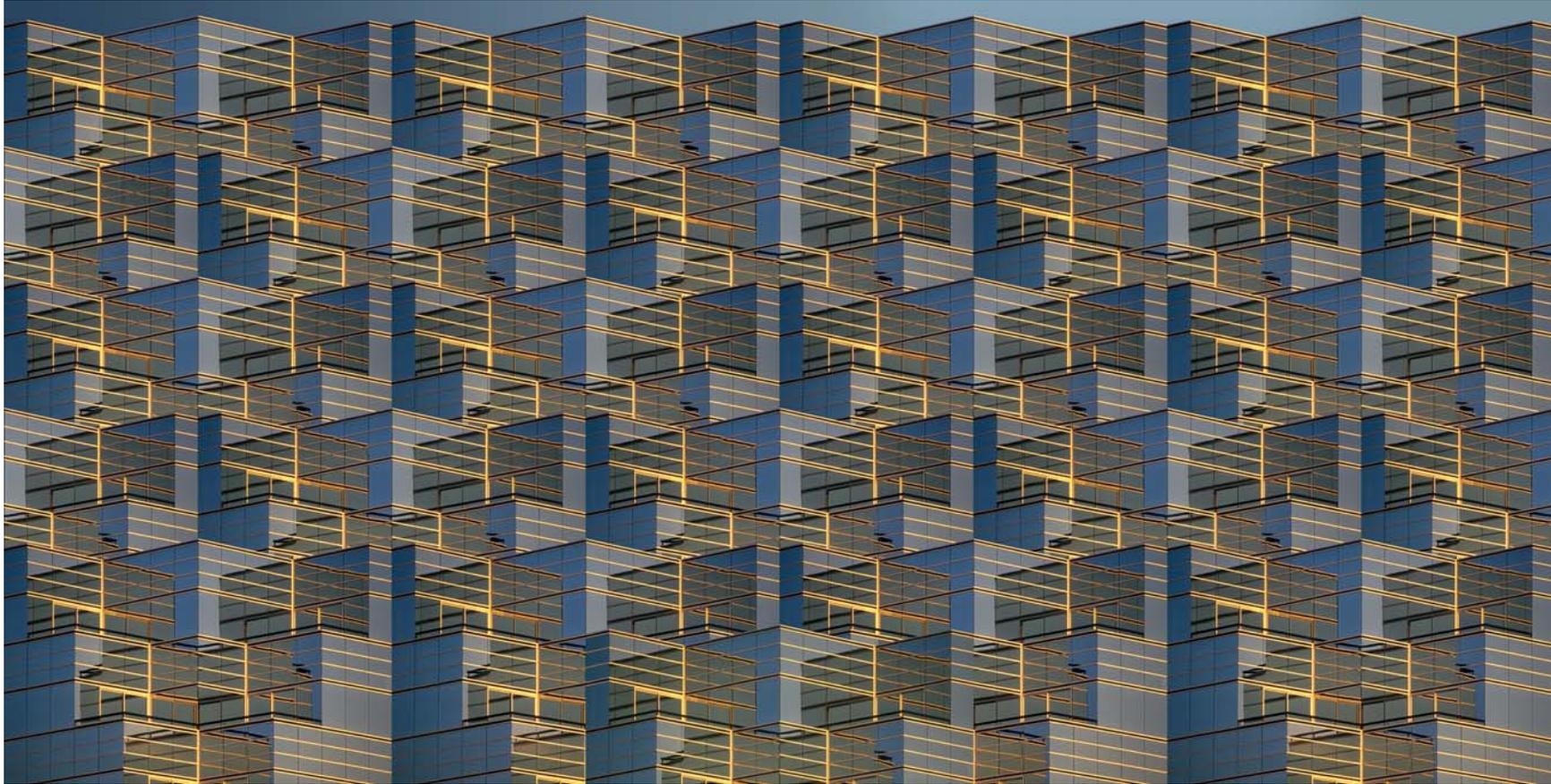
There is definitely something eerie about an encounter with Piotr Iwicki's *Lost Spaces*. The artist handles the work's unwieldy dimensions as if he were effortlessly shifting the scenery elements on a stage. The boldly conceived spaces are never suggestive of effort or exertion. But then *conceived* is perhaps not the right term, for the astonishing photographic images seem to lack a certain strategy. In contrast to a film or stage director, Iwicki works without a script. He makes discoveries, relies upon sudden inspiration and draws upon experience. The fascination might soon evaporate if the destruction of the spatial logic were intentional. These works always convey the surprise that the artist must have experienced while composing the various images. And even if the seams are carefully concealed and the transitions could not be more subtle, the composition is also to reveal a glimpse of its rendering. This unmasking of the construction takes nothing away from the startling nature of the images. Indeed, it is the combination of astonishment and betrayal that is the point of departure for the intensely sensual adventure we embark upon when beholding these images.

The enduring effectiveness of *transparent magic* was a factor that helped to sustain the surrealist movement. The amazement one experiences each time one encounters René Magritte's painting "This is not a pipe" is not diminished because we can see through the semantic trick the painter uses to allow his famous "pipe" image to deny itself. Lautréamont, the singer without an origin in the sur-

realistic entourage, once wrote pithily that the aesthetic ideal of modernism was, “as beautiful as the chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella.” While this remark was cited so often afterwards that it lost its effect, it would still be a rather disconcerting experience to happen upon such a meeting of beauty. In other words, we can pretend to be very enlightened when beholding Iwicki’s settings and panoramas, analyzing the components of his works as if they were on Lautréamont’s dissecting table, but doing so will not release us from the spell cast by these truly unusual compositions.

In contrast to the surrealists, however, Iwicki’s compositions are not the product of cultivated hallucination. It has nothing to do with strange dreams if the ladder is leaning on the sky. The position of the ladder is the result of artistic decision-making and artistic necessity and was not selected to meet the dictates of some principle of automatic production. This warrants special emphasis because one would otherwise misconstrue the character of Iwicki’s work. Just because an artist foregoes the use of a specific plan and construction formula does not mean that the artist foregoes a rational approach to artistic symbols.

In works such as *My Little Family Recognition Set* (2002), *Lab* (2002) and *Damaged Gods* (2006), Iwicki alludes to serial works of art, as they were developed in the 1960s. While these works are to some extent reminiscent of Andy Warhol’s “Car Crashes” (1963) from the Death and Disaster series and “Twelve Jackies” (1964), as well as of the typographical rows seen in the works of Peter Roehr and the pictograms in the works of Thomas Bayrle, one of their most striking features is their structural patterns. We view the images as we would the façades of houses and the image details as if we were passing in front of regularly spaced window frames. And even if the dark sensation arises from chaotic



piles of junk, as is the case in the *No Comment* series, the photographic rendering includes patterns that are reminiscent of optically distorted serialism. At the same time, the artist explicitly embraces the conceptual tradition, “Given that I work conceptually, it is essential that my work ultimately express something that is more than an individual work. It follows that strands of contemporary sociological, aesthetic, artistic and even scientific discourse appear in my works automatically through the display of certain types or processes of representation.”<sup>1</sup>

The analogy comes to an end, however, with the allusion to the image history of serialism. In contrast to the exponents of pop art and minimalism, Iwicki is not interested in the aesthetics of monotony. He is not aiming to create litany-like forms of narration or to bring about an expressive intensification via monotonous repetition. Indeed, if we follow their reading direction, it quickly becomes clear that the module-like image units change continuously. The portrait photo that the artist uses forty-five times for his image *Myself The Machine* (2001) differs in more or less conspicuous details with each image position. We would also be hard pressed to specify a certain sequence from which a “Myself” story could be read, or to specify a rule or principle of organization according to which the growth or reduction of hair and beard takes place. It’s more like processing a photofit image when we don’t yet know what we’re looking for. We essentially apply a method of trial and error to arrive at a viable result.

The absence of an emphasis on the film-like arrangement of these image variations increases the significance of the accentuation of their centers. Indeed, many of the compositions feature a kind of hub that serves to join the individual motifs. This does not always go hand in hand with a sharper focus in the center. In *Myself The Machine*, for instance, the viewer will tend to get caught in the vortex that

arises at the center of the image although this is precisely where the image's contours and facial details begin to blur. This applies equally to the photographic works *Metropolis* (2001) and *Falling Walls* (2007). The all-over arrangement that leaves all of the images open on all sides has its center of attraction in the intersection of the symmetries. It is as if everything were flowing together here, as if our gaze were captured and drawn to the heart of the image with vortex-like inexorability. At times, it also appears as if the image patterns were placed over a kind of lens that gives a convex or concave arch to their flatness. In any case, the planar frame construction of the objects in the images goes hand-in-hand with hints of spatial entities at chasm-like depths that prevent the frameless images from flowing outward in all directions.

When your hometown is the artist's place of residence and you know the streets in which the artist searches with his camera, you sometimes think you recognize the one or the other building detail, a part of an underpass, a section of a wall, or a part of a bridge. But the opportunities for identification do not add much to a better understanding of the images. It is decidedly not "knowledge" that helps us to gain our bearings in the mysterious *Lost Spaces*. The fact that the massiveness of the concrete in the street underpass seems familiar does not diminish the alienation we feel when we see the way fine natural shadows play on the bare walls. For the artist, the gathered city images are primarily material from which he develops computer-generated stages with extraordinary technical skill.

Everything in this work is created with the assembly instruments available in the "Photoshop" graphics editing program. Nonetheless, the term collage doesn't suffice to describe the process of image generation. Collage relies on the magic that a composition creates through the impertinence of unrelated ingredients. Artists working in the early modernist tradition used collage as a means of stimulus

amplification. However, this works only as long as the presentation of the image remains compelling as a non-arbitrary sum of arbitrary image parts. This has been undermined by a contemporary view of the world. Image cohesion has been irrevocably shattered along with global cohesion. And just as final metaphysical explanations have lost their appeal in the face of a more fragmented life, images can also no longer be conceived as anything other than an arbitrary sum of endlessly available image components.

The present age has long since created its own instruments for capturing our experiences. Today's advanced image processing programs subtly correspond to the referentiality of the images, the uninterrupted, uninterruptible generation of images of images of images and their networked dissemination. It warrants pointing out, however, that Photoshop is far more than a sophisticated tool. Although the program faithfully executes in response to the graphic material entered by the user, there is far more to it, including the crucial element. Pixels and algorithms supply us with images that are not already contained in our imagination, images of the sort that we have not yet seen. We can compare it to an earlier time, when Hieronymus Bosch faced the task of populating "The Garden of Earthly Delights." The painter did not need a textbook or a collection of samples to render the peculiar flora and fauna. The figures and their daemonic entourage, all preoccupied with pleasure or pain, emerged from the tombs and dungeons of the painter's fantasy while he painted – just as Piotr Iwicki draws upon various never entirely rationalizable sources when assembling and interlacing the components of images. The fact that the water on the floor in the middle of the pedestrian underpass ripples and a bulb hanging on a long cable radiates a light without a source owes more to the dexterity of the hand guiding the mouse and less to the implementation of a plan to develop such an ensemble. In any case, the image preparation work at the computer has decidedly more to do with invention than with drafting. The

cloud that hangs suspended under the skylight in an exhibition room first made its way there via the work on the monitor. The artist does not photograph a cloud and a room in order to squeeze the one into the other. He has his images and discovers their sensual surplus while engaged in the process of selecting the various levels and affirming and superimposing components. It is essentially the same as if he were to mix his colors on his palette. The composite tone goes with beautiful necessity beyond the goal. What he achieves while mixing or assembling is always more than whatever may have been before his eye.

If we stand in front of such images and allow ourselves to be caught by the alogism of the perspective, it is a little like strolling through a town, coming upon a shop window and looking into the display case only to see ourselves in the windowpane, the way we are looking into a display case, as well as all that is reflected in the windowpane – the street, passersby, traffic, advertising displays on the other side of the street – and we suddenly cannot distinguish what is in the shop window and what is in front of the shop window and where we are standing exactly between the images as they mix, shift and superimpose. We have a visual experience as if we were sitting in a cinema and images were being projected onto a screen from projectors mounted at various locations behind us, a cascade of images from all possible films. In his seminal work “The Man Without Qualities,” Robert Musil described his visual experience of a city as follows, “Like all big cities, it was comprised of irregularity, changes, a gliding forward, failures to keep step, collisions of things and affairs, punctuated by unfathomable points of silence, made up of paved ways and unpaved ways, of one great rhythmic beat and the perpetual discord and shifting of all contending rhythms.”<sup>2</sup> We could also apply the unstable architecture of Musil’s cityscape to the “collisions of things and affairs” that characterize Piotr Iwicki’s *Lost Spaces*.

That being said, we would misconstrue the work if we failed to take account of the dramas being staged in the alienating settings. It is not for nothing that the seventy-one book spines that appear in the three stacked rows without bookshelves (*Books*, 2000) bear their illustrious names. It is a pantheon of great thinkers from St. Augustine to Wittgenstein, gathered here for a symposium in ice blue. And those who prefer not to have to wait for the succinct results of this meeting of the metaphysicians can content themselves with the first letters of the assembled prominence. Taken together, they yield a fundamental principle of human rights. "I think it is again time to send messages," Piotr Iwicki reveals in his interview. "The notion of "l'art pour l'art" has reached such a degree of abstraction that it has unfortunately ceased to have anything to do with our lives."<sup>3</sup>

With this in mind, it would not be amiss if we were to allow ourselves, when beholding these images, to be seduced by the improbable and to take a few tentative visual steps into the fantastic world of the rooms and consider, in bewilderment, our own image beliefs, only to take another look and say to ourselves, "No, that can't be right" before becoming ever more hopelessly lost in the apparently so well-ordered labyrinth. But we will still not have arrived at the goal. For, the incitement to sensual use of the symbols is one thing, the notion that art emerges only when the image is more than the sum of its symbols is another.

<sup>1</sup> *Kunst schaffen heißt Kultur leben*, ed. by Medirata, Agentur für Kommunikation, Instant-Verlag Freiburg 2011

<sup>2</sup> Robert Musil, translated from *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg, 1987, p. 10

<sup>3</sup> Interview with artline art magazine, see p. 21 in this catalogue

**LOST SPACES** | 2008–2010

48











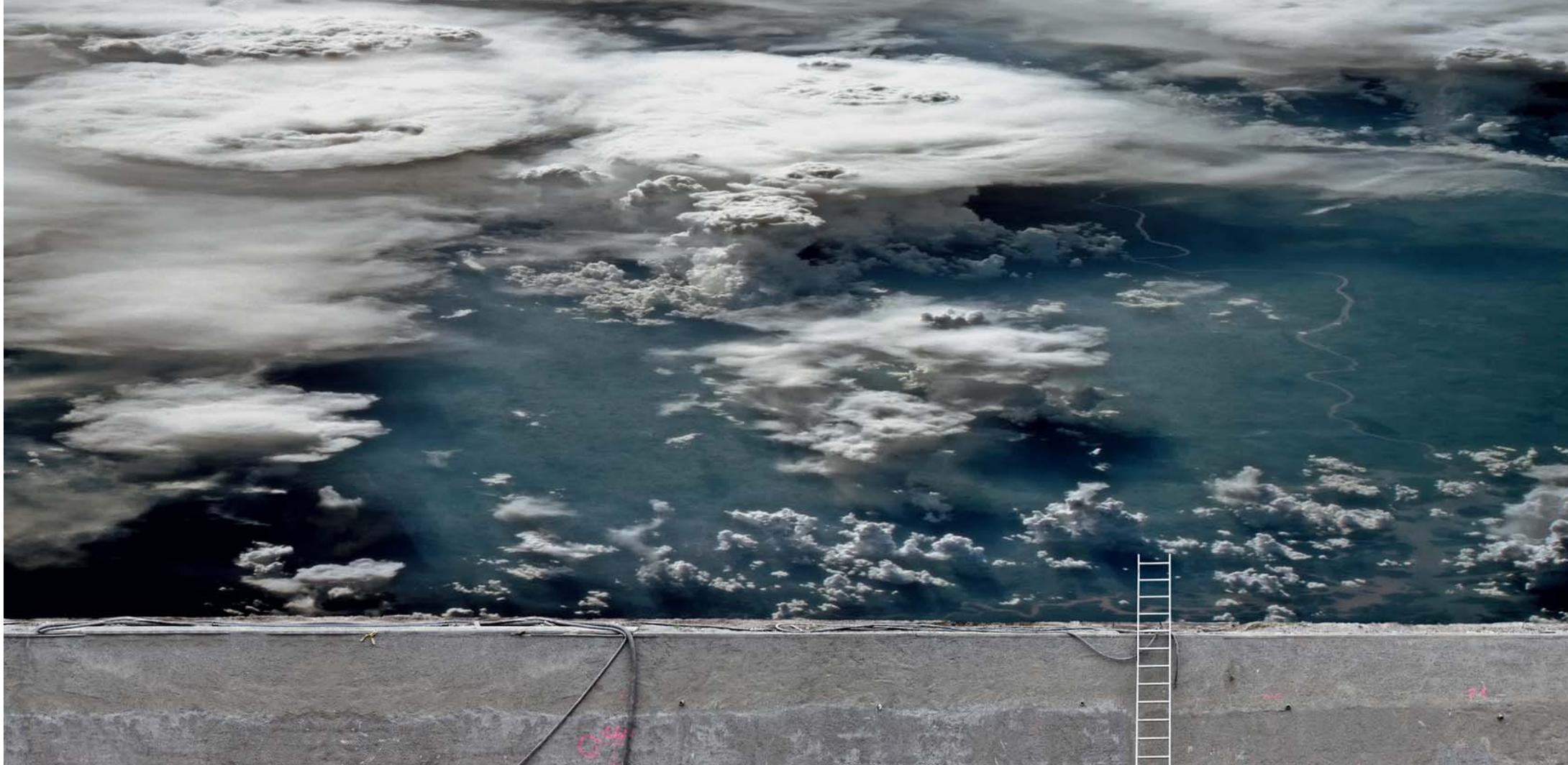




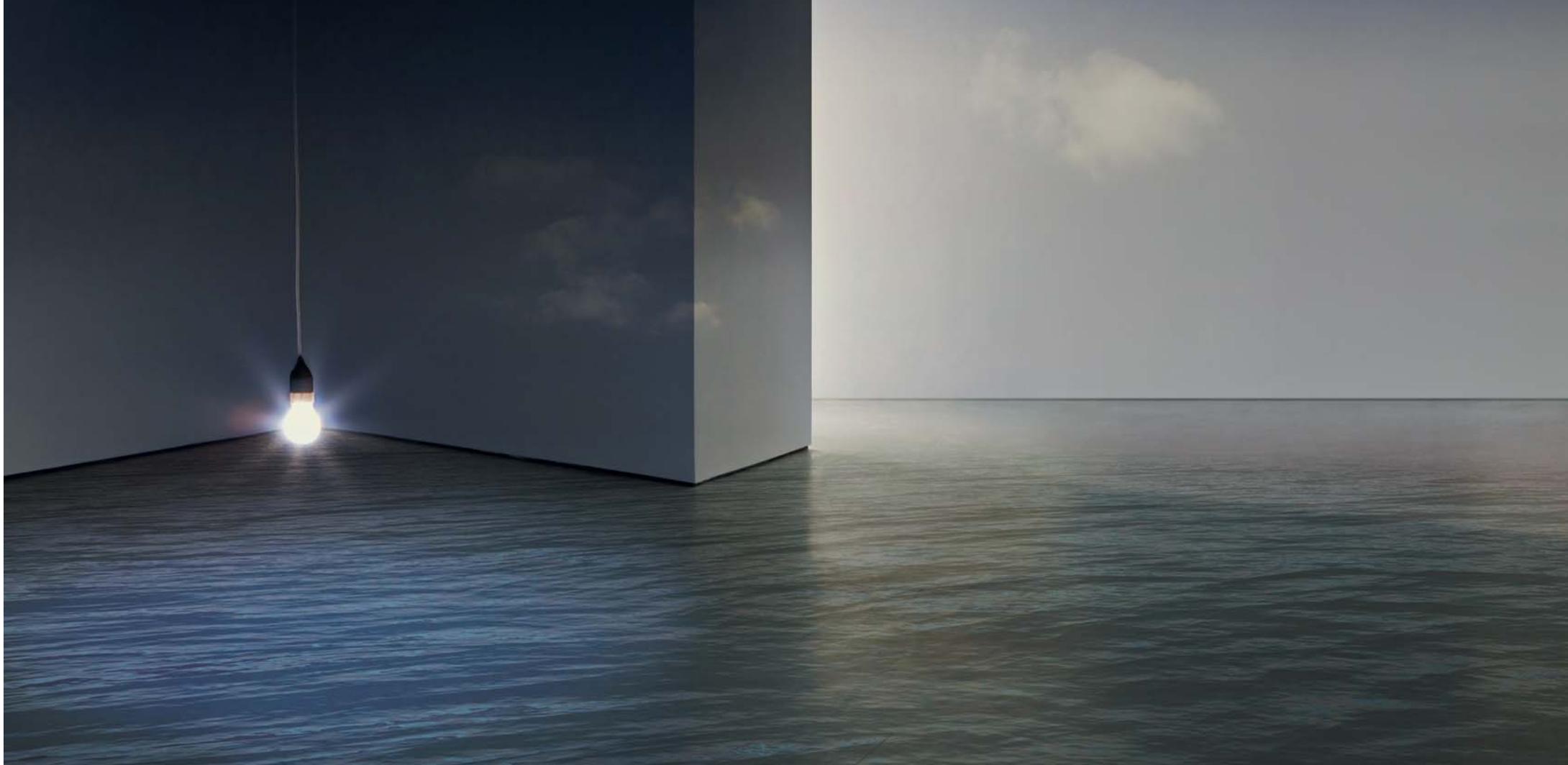




























**NO COMMENT** | 2008–2009

70



































Piotr Iwicki, © Klaus Polkowski

### Biografie | Biography

- 1950 geb. in Gdynia (PL) | born in Gdynia (PL)
- 1968–1972 Studium der Kunsterziehung an der Universität Gdańsk (PL) | art studies at University of Gdańsk (PL)
- 1972–1975 Aufenthalt | residence in Newcastle upon Tyne & London (GB)
- seit | since 1975 wohnhaft in Freiburg (D) | lives in Freiburg (D)
- 1981 Preis des 12. Internationalen Salon für Kunstfotografie | Kraków (PL)
- 1993 Förderpreis La Fondation des Prix Européen | Freiburg (D)

### Einzelausstellungen (Auswahl) | Solo exhibitions (selection)

- 1987 Basel, CH | Mario R. Mainetti Gallery
- 1990 Mainz, D | Galerie Dorothea van der Koelen | im Kabinet
- 1991 Mainz, D | Galerie Dorothea van der Koelen
- 1997 Freiburg, D | Aspekte Konstruktiver Kunst, E-Werk, Hallen für Kunst  
Hünfeld, D | Museum Modern Art, Sammlung Jürgen Blum [Katalog]
- 2006 Freiburg, D | „Genet(h)ic Games“, KünstlerWerkstatt L6
- 2007 Donaueschingen, D | Städtische Galerie im Turm
- 2010 Freiburg, D | „Savannah“, E-Werk Freiburg
- 2011 Offenburg, D | „Lost Spaces“, Kunstverein Offenburg-Mittelbaden

### Ausstellungsbeteiligung (Auswahl) | Group exhibitions (selection)

- 1981 Kraków, PL | 12. Internationaler Salon für Kunstfotografie  
Biberach an der Riß, D | Städtische Galerie in der „Unteren Schranne“

1987 Basel, CH | „Drei Generationen konkrete Künstler“, Kunsthaus St. Alban

1989 Basel, CH | Internationale Kunstmesse ART 20'89  
 Freiburg, D | Städtische Galerie „Schwarzes Kloster“ (mit J. Dorwarth, A. Landmann)

1990 Oberwil, CH | Basellandschaftliche Kunstvereinigung

1991 Freiburg, D | E-Werk, Hallen für Kunst  
 Köln, D | Internationale Kunstmesse Art Cologne

1992 Art Frankfurt, D / Art Basel, CH / Art Cologne, D  
 Zoetermeer, NL | „Konkrete Kunst International“, (IDAC), Galerie Art Construct

1994 Ludwigshafen, D | „Konkrete Kunst International“, (IDAC), Wilhelm-Hack-Museum  
 Hünfeld, D | „Jeder Meter für die Kunst“, Projektgalerie New Space  
 Den Haag, NL | „Konkrete Kunst International“, (IDAC), Vrije Academie

1995 Franeker, NL | „Konkrete Kunst International“, (IDAC), Museum 't Coopmanshûs  
 Hünfeld, D | Museum Modern Art, Sammlung Jürgen Blum  
 Ness Ziona, IL | „Europa Konkret International“, Galerie Les Lebanim  
 Bonn, D | Gesellschaft für Kunst und Gestaltung

1996 Borne Sulinowo, PL | 1. Europäisches Künstler Symposium  
 Freiburg, D | „Kästchen“, Galerie Blau

1997 Swieradów Zdrój, PL | Museum für reduktive Kunst  
 Hünfeld, D | „Das offene Buch“, Museum Modern Art, Sammlung Jürgen Blum

1999 Amersfoort, NL | „Projekt 30x30“, Museum Mondriaanhuis

2000 Freiburg, D | „2000 n. Chr.“, E-Werk, Hallen für Kunst  
 Freiburg, D | „still-go-on“, Städtische Galerie Schwarzes Kloster  
 Frankfurt a.M., D | „the human machine project“, DigitalART Gallery

- 2002 Bratislava, SK | Städtisches Museum Bratislava, Kulturinstitut der Republik Ungarn,  
MADI International Art Festival (Museum Foundation)  
Hünfeld, D | „Europa – Konkret – Reduktiv“, Museum Modern Art, Sammlung Jürgen Blum
- 2003 Wrocław, PL | „Europa – Konkret – Reduktiv“, Architekturmuseum  
Lublin, PL | „open book“, Galeria Stara, BWA  
Budapest, H | „Ars (Dis)Symmetrica '03“, Mobile MADI Museum  
Freiburg, D | „multiple joy“, Galerie Foth
- 2004 Freiburg, D | Künstlerhaus L6
- 2005 Waldkirch, D | „Einsparen“, GeorgScholzHaus  
Łódź, PL | „Argumenta“ – Dialogfestival der vier Kulturen, Galerie Atlas  
Wien, A | „Motiva“, Austria Center Vienna
- 2006 Moscow, RUS | „supreMADlsm“, Moscow Museum of Modern Art &  
National Centre for Contemporary Arts (NCCA)
- 2007 Köln, D | Fine Art Cologne, (Galerie Albert Baumgarten, Freiburg)

#### **Arbeiten in öffentlichem Besitz | Works in public ownership**

Regierungspräsidium, Freiburg (D) | Landesregierung, Baden-Württemberg (D) | Robert-Gerwig-Schule, Furtwangen (D) | Museum Modern Art, Sammlung Jürgen Blum, Hünfeld (D) | Museum Mondriaanhuis, Amersfoort (NL) | International MADI Museum Foundation, MADI Museum Bridge, Győr (H) | Sammlung Hurrle, Freiburg (D) | Sammlung Zietak, Freiburg (D)



- 1992 Stichting IDAC, Konkrete Kunst International, Hg. Galerie Art Construct, Zoetermeer (NL)
- 1994 Stichting IDAC, Projekt 30x30, Konkrete Kunst International,  
Hg. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (D)  
„Jeder Meter für die Kunst“, Hg. Kunstverein IDEA e.V., Hünfeld (D)
- 1996 „E-Werk'96 | Abteilung Bildende Kunst“, Hg. E-Werk, Hallen für Kunst, Freiburg i. Br. (D)
- 1997 Piotr Iwicki, Sammlung Jürgen Blum, Hg. Museum Modern Art, Hünfeld (D) [Katalog]
- 2001 „digital new art award | the human machine project“, Hg. DigitalArt Gallery, Frankfurt (D)
- 2002 Europa Konkret Reduktiv, Hg. Museum Modern Art Hünfeld, Sammlung Jürgen Blum (D)
- 2003 „Open Book“, Galeria Stara, Hg. BWA, Lublin (PL)
- 2004 „Madi Art Periodical“, No 5 (2003–2004),  
Hg. International Mobile MADI Museum Foundation, Budapest (H)
- 2005 „Motiva“, Hg. Austria Center Vienna, Wien (A)  
Donaueschinger Regionale 2005, S. 28, Hg. Stadt Donaueschingen 2005 (D)
- 2006 „Bildende Kunst“, E-Werk 1989–2006, Hg. E-Werk Freiburg i. Br. 2006 (D)
- 2007 „Das offene Buch“, Hg. Stiftung Museum Modern Art, Hünfeld, Sammlung Jürgen Blum (D)
- 2009 Kunstführer Freiburg, Hg. Art+Weise Verlag, Schliengen-Obereggenen (D)  
Christine Birkhofer, „Digitale Bildgestaltung“ (Reihe Praxis Kunst),  
Hg. Michael Klant und Josef Walch, Schroedel Verlag, Braunschweig 2009 (D)
- 2010 „Bildende Kunst 3“, Hg. Michael Klant und Josef Walch, Schroedel Verlag, Braunschweig 2010 (D)
- 2011 „Kunst schaffen heißt Kultur leben.“, Hg. Medirata, Agentur für Kommunikation,  
Instant-Verlag, Freiburg i. Br. 2011 (D)  
„Piotr Iwicki“, Hg. Kunstverein Offenburg-Mittelbaden,  
modo Verlag GmbH, Freiburg i. Br. 2011 (D) [Katalog]



**Hans-Joachim Müller** (de)

1947 in Stuttgart geboren | Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Freiburg i. Br. | Langjähriger Mitarbeiter im Feuilleton der ZEIT | Feuilletonchef und Mitglied der Redaktionsleitung der Basler Zeitung | Heute Chefkunstkritiker der WELT und WELT am SONNTAG und Autor für NZZ, Kunstzeitung, art-Magazin, Weltkunst und Monopol | Verantwortlicher Redaktor des Kritischen Lexikons der Gegenwartskunst | Lehrbeauftragter an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel | Lebt in Freiburg und in Südtalien  
Zahlreiche Katalogtexte und Buchveröffentlichungen

**Hans-Joachim Müller** (en)

Born in Stuttgart in 1947 | study of Philosophy and Art History in Freiburg | longtime employee of the German weekly newspaper *Die Zeit* (Arts & Literature) | director of the Arts & Literature department and member of the editorial board at the Swiss daily newspaper *Basler Zeitung* | current chief art critic at the German daily newspaper *DIE WELT* and the weekly *WELT am SONNTAG* and writer for the following publications: *NZZ*, *Kunstzeitung*, *art-Magazin*, *Weltkunst* and *Monopol* | executive editor of the German contemporary art periodical *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* | lecturer at the Academy of Art and Design in Basel, Switzerland | currently at home in both Freiburg and Southern Italy  
Numerous catalogue texts and book publications



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung: Piotr Iwicki, „Lost Spaces“ im Kunstverein Offenburg-Mittelbaden vom 25. Februar bis zum 3. April 2011 | This book is published on the occasion of the following exhibition: Piotr Iwicki, “Lost Spaces”, Kunstverein Offenburg-Mittelbaden from February 25 to April 3, 2011

Herausgeber | Editor: Kunstverein Offenburg-Mittelbaden e.V.  
Gestaltung | Design: Piotr Iwicki  
Übersetzungen | Translations: Dennis Cole  
Lektorat | Proof reading: Beatrix Schomberg-Stickl M. A.  
Gesamtherstellung | Production: modo Verlag GmbH Freiburg i. Br.

Copyright: © 2011, für diese Ausgabe beim Künstler | © 2011 for this issue: the artist  
und | and modo Verlag, Freiburg i. Br.  
für die Texte: bei den Autoren | for the texts: the authors

Erschienen im | Published by: modo Verlag GmbH, Freiburg i. Br.  
[www.modoverlag.de](http://www.modoverlag.de)

Printed in Germany  
ISBN 978-3-86833-066-3

**KUNSTVEREIN**  
**OFFENBURG**  
**MITTELBADEN**

Kunstverein Offenburg-Mittelbaden e.V.  
Amand-Goegg-Str. 2, 77654 Offenburg, Deutschland | Germany  
[www.kunstverein-offenburg.de](http://www.kunstverein-offenburg.de)

## Bibliografische Informationen | Bibliographic Information

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

## Dank | Acknowledgement

Für wertvollen Rat, Informationen und Unterstützung danke ich: | For their valuable advice, information and support, I would like to thank:

Gertraud Hurre (Sammlung Hurre, Freiburg)

Prof. Dr. Michael Klant (Institut der Bildenden Künste, PH Freiburg)

Hans-Joachim Müller (Weltkunst Verlag),

Cornelia Woll (Kunstverein Offenburg-Mittelbaden e.V.)



ISBN 978-3-86833-066-3