



Hochschule für Künste Bremen  
F+F Schule für Kunst und Design, Zürich  
Sasso Residency, Vairano

OnArte, Locarno

Edson Colón Aguirre  
Fritz Balthaus  
Jeremias Bucher  
FORT

Susanne Henning  
David Hepp  
Katrín Heydekamp  
Claudia Kübler  
Marina Kummer

Olivier Mosset  
Helena Otto  
Heike Pallanca

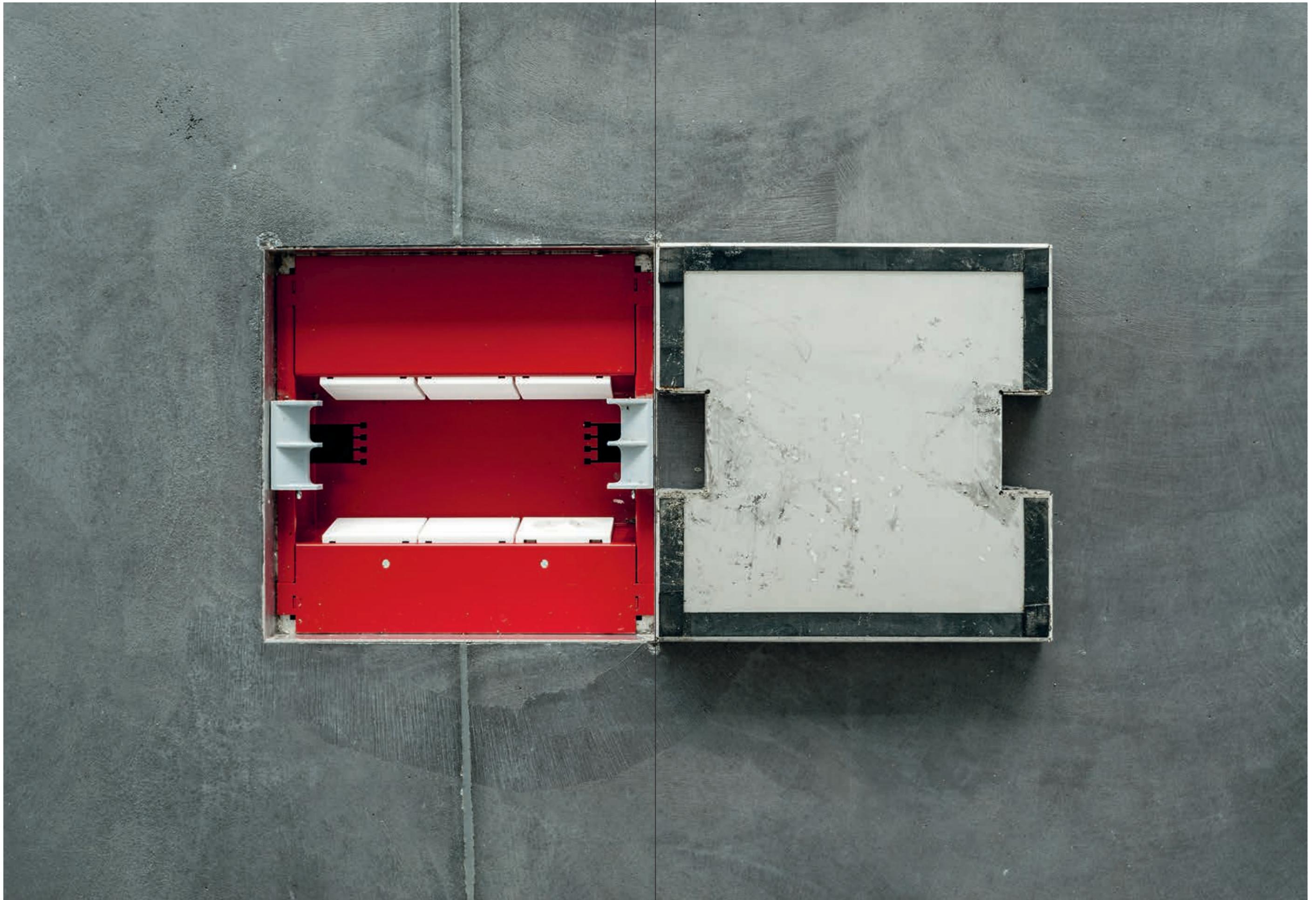
Claudia Piepenbrock  
Micha Reichenbach  
Stefani Reichenbach

RELAX (chiarenza & hauser & co)  
André Sassenroth

Ul Seo  
Konstanze Spät  
Armin Wischkony  
Stephan Wittmer

# trafo of art

[01]



Jeremias Bucher [02] *Diptychon*, 2016. Aufgeklappter Elektroschacht

## trafo of art

... der Titel der Ausstellung ist als Palindrom vorwärts und rückwärts zu lesen. Genauso wie der elektrische Strom im Trafo hin- und herfließt, kann die Kunst hin und her und von vorne und hinten gesehen werden. Der Ausstellungstitel und seine Lesart durchwirkt die gesamte Ausstellung und ihre unterschiedlichen Interventionen. Namentlich lässt sich „trafo of art“ als „Transformator Kunst“ übersetzen. Genauso wie elektrische Trafos die Energieflüsse des Stroms umwandeln, genauso transformiert das Kunstsystem Alltagsverhältnisse in Deutungsverhältnisse. Im Transformatorenraum Kunst können auf diese Weise Alltagsgegenstände wie Kunstgegenstände gelesen werden. Solche in Kunstnähe geratenen Gegenstände laden sich mithin anders auf als im normalen Alltag. Sie bilden einen Spannungsbogen wie die Drahtspulen auf dem eisernen Transformatorenring. Induktion und Interpretation sind in diesem Moment gleichgeschaltet.

Sobald sich beispielsweise Blumentöpfe von Armin Wischkony, das Eis am Stiel des Künstlerpaars FORT, die Matratzen von Claudia Piepenbrock oder der Auspuffruß von Susanne Henning im Galerieraum befinden, bedeuten sie mehr als ihre vorherige Funktion, Form und Materialität. Im Ausstellungsraum werden ihre Qualitäten, Aggregatzustände und Bezüge bedeutsam, auch weil sie sich dann in einer Umgebung befinden, deren Leere sich immer auch an vorherige Kunst erinnert, die vorher im weißen Ausstellungsraum gestanden hat. Schon in den 1960er Jahren hat Brian O'Doherty mit seinem Text „In der weißen Zelle“ begonnen, die Faszination des „White Cube“ kritisch zu betrachten und dessen Entzauberung zu betreiben. Aber immer noch scheinen sich Reste des Zaubers in den Wänden zu befinden, sonst wäre diese Ausstellung hier wohl nicht entstanden. Welche Energie ist es, die aus anderen Systemen kommt und die Dinge an diesem Ort umwandelt? Was geschieht zwischen Eingangsspannung und Ausgangsspannung in der Blackbox des Transformators, und was geschieht zwischen Eingang und Ausgang des „White Cube“?

Niklas Luhmann würde es in etwa so formulieren: Der weiße Ausstellungsraum ist Teil des „marked space“ der Kunst, alles in ihm Gezeigte ist höchstwahrscheinlich Kunst. In den Stockwerken unter uns, dort wo sich das Autohaus Rivapiana befindet, beginnt bereits der „unmarked space“, der sich im Stadtraum von Locarno fortsetzt und dort immer schwächer und ‚nieder-voltiger‘ auf Kunst verweist. Die angestammten Institutionen der Kunst, die Museen, Galerien, Kunstakademien und deren Kommunikationsmedien haben den Beweis von Kunst schon immer ‚hochvoltiger‘ antreten können.

Die Umgebung spielt also eine wichtige Rolle bei der Interpretation von Kunstwerken, mehr noch, der Kunstkontext selbst ist Teil des Kunstwerks. Das Bewusstsein von der Umgebung als wichtigem Teil von Kunstinterpretation erklärt, warum die meisten der hier ausstellenden Künstlerinnen und Künstler direkt mit dieser Umgebung arbeiten. Mit den Wänden und Böden des Ausstellungsraums, mit dem Licht und der Luft in diesem Raum und sogar mit dem Wetter auf der Terrasse wie in dem Thermometerbild von David Hepp.

In Zeiten autonomer Kunstwerke war der Kunstraum noch blinder Fleck hinter Bildern und Sockeln. In der hier gezeigten Ausstellung richtet sich das Augenmerk aber gerade auch auf diesen Raum und erhebt ihn ebenfalls zum Kunstgegenstand.

Der Titel der Ausstellung [01] *trafo of art* ist künstlerischer Beitrag von Fritz Balthaus und wurde als durchlässiger Filter zwischen Ausstellung und Autohaus montiert.

Mit glasklaren Gesten verschiebt Jeremias Bucher die Interieurs von Museen und Ausstellungsräumen und stellt selbstbezügliche Raumsituationen her: [02] *Diptychon*.

Armin Wischkony beherrscht die geräuschlosesten und coolsten Gesten der Welt. Zwischen sichtbar und unsichtbar wurde ein [03] *Heft* an der Garderobe abgestellt. Ein eingeklemmter Nagel zwischen Raumsäule und Fensterglas bleibt [17] *Ohne Titel*. Sein [18] *Verweis* zwischen drinnen und draußen ist ein Kontextswitch von nachbarlichen Topfpflanzen in den Ausstellungsraum.

Mit [04] *Supplément* verweisen Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser auf das gemeinhin ‚unterschlagene‘ Geld in der Kunst. Die beiden öffnen eine minimalistisch anmutende Aluminiumbox mit einem Münzschlitz. Durch diese Öffnung zum Geldsystem ebnen sie auch den Weg hinter die weißen Wände des Kunstraums und legen dessen Kontakte zu gemeinhin verborgenen Geldströmen offen.

Bei der äußerlich nicht einsehbaren Intervention [05] *Kunst-kiste* von Micha Reichenbach ist aus dem Inneren der Galeriewand nur eine Stimme und ein lautes Klopfen zu hören. Das Gesprochene selbst verhandelt gesellschaftliche Mentationen zu Kunst und deren vermeintlich großer Freiheit.

In [06] *Alles offen* hat Fritz Balthaus alle Fächer und Geräte der vorgefundenen Küchenzeile geöffnet und per Laser eingemessen. Die Gefäße sind herausgenommen und ebenfalls offen aufgestellt. Für den Zeitraum der Ausstellung läuft der geöffnete Wasserhahn.

Die Gardineninstallation [07] *Save Borders* von André Sassenroth ist als Grenze zwischen den Funktionen Küche und Ausstellungsraum errichtet und lächelt feinsinnig über die unterschiedlichen Ansprüche angrenzender Terrains. [o. Abb.] *White Pride (MoMa)* sind Fotos von Schmutzdecken im Museum of Modern Art, New York, die in dieser Ausstellung bewusst nachlässig auf die Wand kaschiert sind. André Sassenroths Leuchtkasten am Gebäude buchstabiert [o. Abb.] *Trojan Horses*. Mit dem trojanischen Pferd der ‚Kunst‘ können bis heute Systemgrenzen zu ‚Nichtkunst‘ durchbrochen werden.

Susanne Henning hat mit dem Auspuffausstoß zweier Motorräder [08] *BMW R25/3, 1955, Honda CX 500, 1981* schwarze Rußflecke auf die Leinwand gebracht. Die Pigmente werden im Moment des Auftrags produziert – irgendwie erinnert ihr Einsatz von Motorrädern auch ein wenig an Marinettis Manifest des Futurismus, nach dem ein Rennwagen schöner wäre als die Nike von Samothrake. In ihrer zweiten Arbeit [12] *Ohne Titel* verlässt die Malerin Susanne Henning den Keilrahmen in Richtung Objekt und Skulptur. Die Keile und ihre Keilkräfte streben aus der Bildebene nach oben in die dritte Raumdimension. Ihre Formen werden weitestgehend von den inneren Kräften des Keilrahmens bestimmt, weshalb jede Formbeliebigkeit ausgeschlossen ist und eine statisch gelenkte Schönheit aus den Rahmen von Gemälden entsteht.

Bei [09] *Sommercool III* hat FORT ein Speiseeis in den Ausstellungsraum gelegt. Das Eis der Marke „Rakete“ schmilzt und hinterlässt eine kleine Farbpfütze mit Stiel, und am Ende

von fest-flüssig-gasförmig bleibt ein getrocknetes Aquarell am Boden zurück.

Dem Bild [10] *Wet Orange for Fritz* von Olivier Mosset ist der Kurator der Ausstellung persönlich verbunden. Mosset schenkte es ihm 1978 für experimentelles Kochen in seinem New Yorker Loft, wo seinerzeit kein Herd zur Verfügung stand. Seit er den Tessiner Ausstellungsort mit dem Autoaufzug gesehen hat, erinnert er sich daran, dass Mosset Ende der 1970er Jahre regelmäßig mit seinem Motorrad durch seine Fabriketage fuhr und den gigantischen Loft-Lift zur Straße nutzte, um über den West Broadway zu verschwinden. Damals schien Mosset genauso gerne an seinem Motorrad zu basteln, wie ihm die Herstellung seiner „Radical Paintings“ wichtig war. Seine Motorräder und Malereien gelangten damals über denselben Aufzug in die Welt, und beide Ambitionen hat Mosset später in Museen und Ausstellungen zusammengeführt. Das brachte den Kurator darauf, Mosset und sein Motorrad zur Eröffnung von „trafo of art“ einzuladen, und er stellte sich vor wie es wäre, wenn dieser im Laufe des Eröffnungsabends aus dem Autoaufzug käme, um seine Maschine neben dem orangefarbenen Quadrat von 1978 abzustellen.

In ihrer Wandarbeit [11] *Situation: Aufprall* wirft Konstanze Spät nasses Reispapier auf die Ausstellungswand. Das ambivalente Ergebnis changiert zwischen Bildersturm und Projektion (lat. proicere steht für hinauswerfen, hinwerfen). In ihrer zweiten Arbeit [16] *Resonanzen 2* hat Konstanze Spät eine Aluminiumfolie in den Raum installiert und diese dem Durchzug ausgesetzt.

Edson Colón Aguirre verlässt die Malerei in Richtung Plastik, indem er mit [13] *Ohne Titel* einen Keilrahmen in Beton abformt. Nachdem ihm der heruntergefallen war und zerbrach, setzte der Künstler die Bruchstücke wieder zusammen und installierte diese fragile Situation geistesgegenwärtig in den Ausstellungsraum. In einer zweiten Arbeit [14] *Ohne Titel* hat der Künstler ein weißes Gemälde mit immer feiner werdenden Schleifpapieren hochglanzpoliert.

Die Anordnung leerer Konservendosen [15] *0* und deren leere Verpackungsschachtel von Ul Seo verkörpert dessen Empfinden von Leere im persönlichen und künstlerischen Tun.

Die geteilten Schaumobjekte [19] *Anna* und [20] *34 years in 3 days and nobody left the car* von Claudia Piepenbrock verdanken ihre Formen verborgen ausgeführten Trennschnitten. Ins Licht der Ausstellung gebracht, mutet der weiche Schaumstoff wie ehernes Bildhauermaterial an.

Heike Pallancas Wandinstallation [21] *Ohne Titel* sieht unterschiedlich große Löcher in der weißen Wand vor. Dadurch gibt die Künstlerin der ebenen Wandfläche eine Art ‚Welt-raumtiefe‘. In die gravitatische Mitte dieser ‚Milchstraße‘ hat sie einen Schlangensterne platziert, der spiralnebelartig zu rotieren scheint.

Helena Otto transformiert ein urbanes Hüpfspiel [23] *Himmel und Hölle* in eine Performance und lässt sich dabei von den Spielregeln der Grenzeinhaltung leiten. Die zweite Intervention [o. Abb.] *Spielerische Anordnung* ist ein Dialog zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Rastern und Spiegelungen.

Mit Kieselsteinen aus dem Maggia-Flussbett und geleerten Flaschen [24] *Warriors* amalgamiert Stephan Wittmer das Eröffnungsritual mit der Ausstellung.

Katrin Heydekamp hat [25] *6 Radkappen* auf runde Leinwände gemalt. In der Ausstellung ‚dekorieren‘ sie den Autoaufzug in Garagenmanier. Marina Kammers und Stefani Reichenbachs weiße Muschel aus Pappmasché, [25] *Musch...* spielt mit dem klassischen Formengegensatz von Skulptur und moderner Architektur.

Mit seinen [27] 11 Bronzekeilen hat David Hepp der gläsernen Terrassenbegrenzung einen überzeugenden Rand gegeben. Die situative Anordnung und Platzierung der Keile in den Fugen der Bodenplatten spielt auf alte Techniken mittels Keilen an. Auf einer Außenwand derselben Terrasse hat David Hepp [26] 84 Thermometer wie ein Messfeld aufgehängt und lässt Sonnenlicht, Schatten und das Tessiner Wetter an den Thermometersäulen arbeiten.

Mit [28] *Loop the Loop* hat Claudia Kübler ein kurzgeschlossenes Verlängerungskabel zu einer gehäuteten Kullerangenschlange beschworen. So ist diese gewöhnlich ‚unsichtbare‘ Kabelschlange ihrer unbeobachtbaren Blackbox entkommen und über die Deckenluke in den hellen „White Cube“ entwischt.

Bei nahezu allen Arbeiten dieser Ausstellung wird deutlich, dass auch das Atelier als Entstehungsort von Gegenwartskunst immer unwichtiger wird. Ebenso zurückgegangen ist die traditionelle Hängung und Aufstellung von extra herbeigebrachten Werken aus Zonen isolierter Herstellung. Das Künstleratelier wurde abgelöst von der produktiven Arbeit vor Ort zugunsten von Interventionen im Ausstellungsraum selbst. Dieses Selbstverständnis hat ebenfalls seinen Ursprung in den 1960er Jahren und ist unter dem Begriff „Poststudio Art“ zu schöner Gewohnheit geworden. Für Kunststudierende und Fortgeschrittene wurde daraus ganz nebenbei „learning by showing“.

Auch die E-Mails und Plakate zur Ankündigung dieser Ausstellung haben die Verabredung an diesem Ort vorbereitet und gerahmt. Und die Gewähr, dass in der Ausstellung „trafo of art“ Kunst zu sehen ist, wird auch durch den Ausstellungskatalog unterstützt, in dem Sie gerade lesen. Druckwerke bleiben eine wichtige Komponente des „marked space“ der Kunst und als Publikationen geben sie temporären Ausstellungssituationen eine völlig neue Form. Diese Transformation ist keine Dokumentation, die den hierarchischen Aufbau ‚eigentlicher‘ und ‚gewesener‘ Werke befördert, sondern bildet eine völlig andere Umgebung in einem neuen Kontext. Die besteht im Katalogfall aus weißem Papier und gedruckter Farbe. Wie die weißen Wände des Ausstellungsraums die Exponate der Ausstellung interpretieren, so interpretieren die weißen Papierseiten die Bilder und Texte, heben sie hervor und befördern einmal mehr die Gewissheit, dass alle in „trafo of art“ vorkommenden Interventionen, deren Gegenstände und Bilder, wirklich Kunst sind.

Fritz Balthaus



Armin Wischkony [03] *Heft*, 2016. Betriebsanleitung, Papier, 20×15×2 cm

## trafo of art

The exhibition title is a palindrome – it can be read the same backwards and forwards. Just like electric current flows back and forth in a *Trafo* [English: transformer], art can be seen backwards and forwards, from the front and back. The exhibition's title and its reading influence the entire exhibition and its various interventions. Nominally, "trafo of art" can be translated as "Transformer Art". Just as electrical transformers transform the energy flow of electricity, the art system transforms everyday situations into meaningful situations. In the transformer space of art, this is how everyday objects can be read as objects of art. Such objects that end up close to art are often weighted differently than in daily life. They create a circle of tension just like the wire coils on an iron transformer loop. Inductions and interpretations are both brought into line in this moment.

For example, the moment that Armin Wischkony's flower pots, the artist couple FORT's popsicle, Claudia Piepenbrock's mattresses or Susanne Henning's exhaust pipe soot are in a gallery space, they mean more than just the sum or their previous function, form and materiality. In the exhibition space, their qualities, aggregate states and references become meaningful, also because they are then in surroundings whose emptiness always reminds one of the art that had previously stood in these white exhibition spaces.

It was already the 1960s when Brian O'Doherty began to critically examine the fascination of the "white cube" and to demystify it in his text "Inside the White Cube". But there still seems to be remnants of magic in these walls – otherwise this exhibition would have never been created.

What exact energy stems from other systems and transforms things at this place? What happens between the input voltage and the output voltage in the black box of the transformer? What happens between the entrance and the exit of the "white cube"?

Niklas Luhmann would formulate it more or less as follows: the white exhibition space is a part of the "marked spaces" of art; everything that is shown within it is most probably art. In the floors below us, there where the Rivapiana car dealership has its home, is where the "unmarked space" already begins: here Locarno's urban space continues and a constantly weakening and 'lower voltage' reference to art exists. The established art institutions, the museums, galleries, art academies and their communication media have always been able to offer evidence of art's existence at a 'higher voltage' level.

So, the environment plays an important role in interpreting artworks. Even more, the art context itself is a part of the artwork. The awareness of the surroundings as an important part of interpreting art explains why most of the artists who are exhibiting their works here directly work with these surroundings: with the walls and floors of the exhibition space, with the light and air in this space and even with the weather on the terrace, as David Hepp does in his thermometer picture.

In times of autonomous artworks, the art space was still a blind spot behind paintings and pedestals. In this exhibition, attention is specifically also drawn to the space and elevates it to the status of an art object.

The title of the exhibition [01] *trafo of art* is Fritz Balhaus' artistic contribution and was mounted as a transparent filter between the exhibition and the auto dealership.

In clear-as-glass gestures, Jeremias Buchers shifts the interiors of museums and exhibition spaces and creates self-referential situations: [02] *Diptychon*.

In contrast, Armin Wischkony is a master of the most silent gestures in the world: cool interventions between the inside and outside. Between visible and invisible, a magazine – [03] *Heft* – was placed in the coatroom. A stuck nail between a column in the space and the windowpane remains untitled, [17] *Ohne Titel*. [18] *Verweis* is a context switch from the neighborly potted plants into the exhibition space.

In [04] *Supplément*, Antoinette Chiarenza and Daniel Hauser refer to the money that is generally 'withheld' in art. The two of them open a minimalist aluminum box with a coin slot. In the opening to the monetary system, they free a path behind the white walls of the art space and reveal its contacts to the generally hidden flow of money.

In the externally invisible intervention [05], *Kunstkiste* by Micha Reichenbach, the internals of the gallery wall emit a voice and loud knocking. The spoken text addresses the social dimensions of art and its supposed great freedom.

In [06] *Alles offen*, Fritz Balhaus opened all of the cupboards and equipment in a pre-existing kitchen unit and measured them with a laser. The receptacles are taken out and also displayed openly. For the period of the exhibition, the spigot runs without intermission.

André Sassenroth's curtain installation, [07] *Save Borders*, is erected as a border between the functions of the kitchen and exhibition space; it grins subtly in consideration of the different expectations for terrains that meet. [no illustration] *White Pride (MoMa)* are photos of dirty corners in the Museum of Modern Art, New York, that are consciously placed on the wall with a degree of carelessness. André Sassenroth's backlit box on the building spells out [no illustration] *Trojan Horses*. With the Trojan horse of 'art', systemic borders to 'non-art' can be broken down to the present day.

Susanne Henning brought black exhaust soot onto canvas with two motorcycles [08] *BMW R25/3, 1955, Honda CX 500, 1981*. The pigments are produced in the moment they are applied – somehow her use of motorcycles reminds one of Marinetti's Futurist Manifesto, in which race cars are more beautiful than the Nike of Samothrake. In her second work [12] *Ohne Titel*, the painter Susanne Henning shifts the canvas stretch frame in the direction of an object and sculpture. The wedges and their forces push out of the image's plane into the third dimension. Their form is primarily determined by the interior forces of the canvas stretch frame, which is why an ambiguity of this form is excluded and a statically directed beauty is created from the frames of paintings.

In [09] *Sommercool III*, FORT placed a popsicle in the exhibition space. The popsicle (brand: "Rakete", rocket) melted and left a small colored puddle and a stick; at the end of the solid-fluid-gaseous scale, a dried aquarelle remains on the floor. The painting [10] *Wet Orange for Fritz* by Olivier Mosset is personally connected to the exhibition's curator. Mosset gave it to him in 1978 as a gift for experimental cooking in his New York loft, where there was no stove to cook on. After having seen the car elevator at the Tessin exhibition site, he remembered that – at the end of the 1970s – Mosset regularly drove

his motorcycle through the factory floor and then dropped down to street level in a gigantic loft lift to disappear on West Broadway. Back then, Mosset seemed to enjoy working on his motorcycle as much as creating his "Radical Paintings"; they seemed equally important. His motorcycles and paintings both entered the world through the same elevator; later, Mosset brought both ambitions and passions together in museums and exhibitions. This inspired the curator to invite Mosset and his motorcycle to the opening of „trafo of art“, and he imagined what it would be like, if he were to arrive through the car elevator and place his bike next to the orange-colored square from 1978.

In her wall work [11] *Situation: Aufprall*, Konstanze Spät threw rice paper at the exhibition wall. The ambivalent result alternates between iconoclasm and projection: *Lat. proicere* stands for throwing out, dropping. In her second work, [16] *Resonanzen 2*, Konstanze Spät installed aluminium foil in the space and then exposed it to a draft.

Edson Colón Aguirre abandons painting in the direction of sculpture by forming a canvas stretch frame in concrete in [13] *Ohne Titel*. After he had let it fall and it had broken, he reassembled the fragments and, as a quick reaction, installed this fragile situation in the exhibition space. In a second work, [14] *Ohne Titel*, the artist polished a white painting with constantly finer grades of sandpaper to a high-gloss polish.

The order of empty tin cans [15] *0* and their empty cardboard box by Ul Seo embodies his sense of emptiness in personal and artistic activity.

The divided foam objects [19] *Anna* and [20] *34 years in 3 days and nobody left the car* by Claudia Piepenbrock owe their forms to cuts performed in hidden locations. Brought into the light of the exhibition, the soft foam seems to be like traditional sculptural material.

Heike Pallanca's wall installation [21] *Ohne Titel* includes a number of different-sized holes in the white wall – the artist thus gives the level wall surface a 'depth of space'. In the gravitational center of this 'Mikly Way', she has placed a brittlestar that seems to rotate in a spiral fog.

Helena Otto transforms an urban hopscotch [23] *Himmel und Hölle* into a performance and lets herself be directed by the rules of the game and the observance of the borders they imply. The second intervention [no illustration] *Spielerische Anordnung* is a dialogue between interior and exterior space between grids and reflections.

With rocks from the Maggia river and emptied bottles, [24] *Warriors*, Stephan Wittmer amalgamates the opening ritual of the exhibition.

Katrin Heydekamp painted [25] *6 Radkappen*, six hubcaps, onto round canvasses. In the exhibition, they 'decorate' the car elevator like a garage. Marina Kummer's and Stefani Reichenbach's white papier maché clam, [25] *Musch...*, plays with the classical contrast of form between sculpture and modern architecture.

In his [27] 11 bronze wedges, David Hepp gave the glass terrace limitations a convincing edge; the situative order and placement of the wedges in the floor panels makes reference

to old building techniques that used wedges. On an exterior wall of the same terrace, David Hepp hung [26] 84 Thermometer like an image field and lets sunlight, shade and the Tessin weather work with the thermometer scales.

In [28] *Loop the Loop*, Claudia Kübler has charmed a short-circuited extension cable into a skinned snake with goggle eyes. Thus the usually 'invisible' snakes of cable have escaped their unobservable black box and disappeared through the ceiling hatch in the light white cube.

In almost all of the works in this exhibition, it becomes clear that studios have become less and less important as locations for the creation of contemporary art. What has also declined is traditional hanging and placement of works that have been especially brought to the space from zones of isolated creation. The art studio has been replaced by productive work on location to the advantage of interventions in the exhibition space itself. This self-understanding also has its roots in the 1960s and has become a beautiful habit called "poststudio art". In the process, this turned into "learning by showing" for art students and professionals.

In addition, mails and posters prepared and framed the meeting at this location. The guarantee that art can be seen in the "trafo of art" exhibition is also supported by the exhibition catalogue that you are reading right now. Printed works remain an important component of art's "marked spaces" and, as a publication, always give temporary exhibition situations a completely new form. This form is not a documentation that promotes the hierarchical construct of 'actual' and 'past' works, but rather a completely different approach in a constantly new context. In the case of a catalogue, it is made up of white paper and printed color. Just like the white walls of the exhibition space interpret the exhibits in the exhibition, the white paper pages interpret the images and texts, emphasize them and once again promote the certainty that, in "trafo of art", all of the interventions, their things and images really are art.

Fritz Balthaus



RELAX (chiarenza & hauser & co) [04] *Supplément*, 5er Edition, 2009. Aluminiumblech, Alufarben pulverbeschichtet, 21 x 14,5 x 7 cm



**Micha Reichenbach** [05] *Kunstkiste*, 2016. Soundinstallation mit Körperschallwandler, 7'' Loop



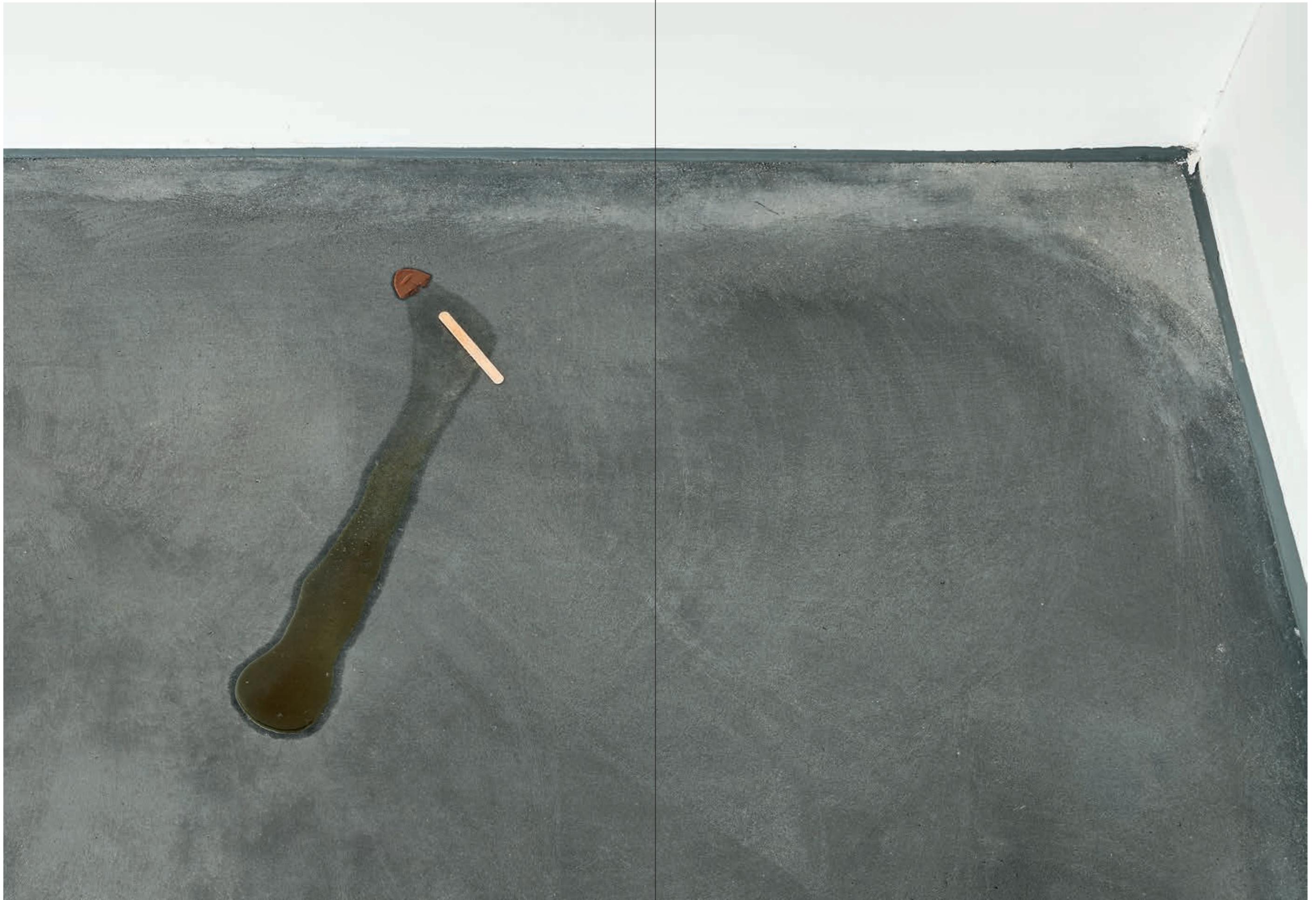
Fritz Balhaus [06] *Alles offen*, 2016. Küchenzeile, Geschirr, Wasserhahn



**SAVE BORDERS**

**SAVE BOREDOM**





**FORT** [09] *Summercool III*, 2015. Geschmolzenes Eis, Holzstiel, Schokolade, Zucker, Wasser, Lebensmittelfarbe, Maße variabel, Edition 100+10 AP

















Armin Wischkony [18] Verweis, 2016. Situative Installation, gebrannte Tonschale, Blumenerde, Balkonpflanzen, Maße variabel



**Claudia Piepenbrock** [19] *Anna*, 2016. Schaumstoff, 110×86×80 cm [20] *34 years in 3 days and nobody left the car*, 2016. Zwei Kopfstützen, 35×25×10 cm





**Katrin Heydekamp** [22] 6 Radkappen, 2016. Acryl auf Leinwand, Tondi, Durchmesser 30 cm





Stephan Wittmer [24] *Warriors*, 2016. Glas, PET, Steine





David Hepp [26] Feldmessung, 2016. 84 Thermometer mit Weingeistfüllung



## Biografien

### Edson Colón Aguirre

\*1989 Guatemala, lebt seit 2011 in Berlin. 2015 Studium Bildhauerei an der Hochschule für Künste Bremen.

### Fritz Balhaus

\*1952, 1983 Meisterschüler Hochschule der Künste Berlin, 1984–85 California Institute of the Arts in Los Angeles bei John Baldessari und Michael Asher. Seither Arbeit als Bildender Künstler. Lehrtätigkeit 2008–2015 Dozent und Mentor im Master Art in Public Spheres, Hochschule Luzern, 2009/10 Dozent Master Raumstrategien, Kunsthochschule Berlin-Weissensee, 2009 Gastprofessur Universität der Künste Berlin, 2015–2017 Gastprofessur für Bildhauerei, Installation an der HFk Hochschule für Künste Bremen.

### Jeremias Bucher

\*1984, studierte an der Hochschule Luzern Design & Kunst. 2011 Master Fine Arts, Major Art in Public Spheres. 2014 Kiefer-Hablitzel Preis und Preis der Luzerner Kunstgesellschaft.

### FORT

wurde 2008 von Anna Jandt, \*1982 in Bremen, Jenny Kropp, \*1978 in Frankfurt/Main, und Alberta Niemann, \*1980 in Bremen, gegründet. Seit 2014 arbeiten Jenny Kropp und Alberta Niemann als Künstlerduo weiter. Ausstellungen in den KW Kunstwerken Berlin, im Museum of Modern Art Warschau, Kestnergesellschaft Hannover, Kunsthalle Bremen und zum Karl-Schmidt-Rottluff Stipendium und Cremer-Preis 2016.

### Susanne Henning

\*1961, lebt und arbeitet in Luzern. 2011–2014 Master of Arts in fine Arts, HSLU Design & Kunst, Luzern, 2008–2011 Bachelor in Kunst und Vermittlung, HSLU Design & Kunst, Luzern, 2003/04/06 Aufenthalt in Paris: école des beaux arts, académie de la grande chaumière, 2001/02 FFR St.Gallen, KGBS.

### David Hepp

\*1989 Greußenheim. 2006–2009 Ausbildung zum Holzbildhauer in Bischofsheim a. d. Rhön, 2010–2011 Meisterschule für Holzbildhauer St. Ulrich/Gröden, seit 2011 Studium an der Hochschule für Künste Bremen bei Franka Hörnschemeyer und Fritz Balhaus.

### Katrin Heydekamp

\*1981, Studium an der Hochschule für Künste Bremen von 2009–2015 bei Yuji Takeoka und Natascha Sadr Haghghian, seither Meisterschülerin. 2013–2014 Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Monica Bonvicini und Heimo Zobernig.

### Claudia Kübler

\*1983, Studium an der Hochschule Luzern, Design und Kunst und an der Haute école d'art et de design Genève, 2012 Master of Fine Arts mit Auszeichnung. Mitorganisatorin der Alpineum Produzentengalerie Luzern, 2014 Werkbeitrag der Stadt und des Kantons Luzern, seit 2016 Unterrichtsassistenz im Master Fine Arts an der Zürcher Hochschule der Künste.

### Marina Kummer

\*1997, Zürich. Studium Bildende Kunst an der F+F Schule für Kunst und Design bei Daniel Hauser.

### Olivier Mosset

\*1944, Bern, lebte und arbeitete in New York und Paris. Dort war Mosset in den 1960er Jahren Mitglied der BMPT (Künstlergruppe) zusammen mit Daniel Buren, Michel Parmentier und Niele Toroni. Lebt und arbeitet heute in Tucson, Arizona.

### Helena Otto

\*1987, Petrov-Val, Russland, lebt und arbeitet in Bremen. 2006–2010 Studium an der TU Dresden, Kunstgeschichte, Philosophie und Soziologie, Bachelor of Arts. Seit 2010 Studium an der HFk Bremen, Freie Kunst, bei Yuji Takeoka, Franka Hörnschemeyer, Natascha Sadr Haghghian und Fritz Balhaus. 2012–2013 Deutschlandstipendium.

### Heike Pallanca

\*1952, Kunstakademie Düsseldorf bei Tony Cragg, Irmin Kamp, Christian Megert, 1984 Meisterschülerin. Verschiedene Stipendien und Preise. Kuratorische und Kooperations-Projekte mit Bildenden Künstlern und Musikern sowie Solo- und Gruppenausstellungen u. a. Kunstmuseum Bern, Museion Bozen, The Power Plant Toronto, Museum of Contemporary Art Sydney, Chambres d'Amis Gent, Kunstverein und Kunsthalle Düsseldorf, Bunkier Sztuki Kraków, Kunsthalle Bielefeld. Lehraufträge und Gastprofessur Kunstakademie Münster.

### Claudia Piepenbrock

\*1990 in Paderborn. Studium an der Hochschule für Künste Bremen, Diplom bei Franka Hörnschemeyer und Fritz Balhaus. In dieser Zeit Auslandsaufenthalte, internationale Ausstellungen, artist residencies und eigene Kunstprojekte in Deutschland, Kanada, USA, Bolivien und Neuseeland. Paula Modersohn-Becker Nachwuchspreis, Förderpreis „Junge Kunst“ Paderborn, Stipendium DAAD.

### Micha Reichenbach

\*1991, Zürich. Berufsausbildung zum Metallbauer, gestalterischer Vorkurs an der SKDZ in Zürich, Studium Bildende Kunst an der F+F Schule für Kunst und Design bei Daniel Hauser.

### Stefani Reichenbach

\*1991 México D. F., lebt in Zürich. Studium Bildende Kunst an der F+F Schule für Kunst und Design bei Daniel Hauser, Projekt: What can we do for money? Kollaboration mit Micha Reichenbach 2016: Videoessay 8 Minuten.

### RELAX (chiarenza & hauser & co)

Marie-Antoinette Chiarenza (F/CH) und Daniel Hauser (CH/F) arbeiten seit 1983 zusammen und haben ihre Basis in Zürich. Ihre Arbeiten werden unter dem Namen RELAX (chiarenza & hauser & co) veröffentlicht. Arbeit an Kunst(hoch)schulen: Marie-Antoinette Chiarenza, seit 2001 an der F+F Schule für Kunst und Design in Zürich, seit 2008 an der HEAD Genève; Daniel Hauser, seit 2000 Leiter Studiengang Kunst, F+F Schule für Kunst und Design.

### André Sassenroth

\*1979, lebt und arbeitet in Bremen. Bis 2016 Studium an der HFk Bremen bei Franka Hörnschemeyer, Achim Bitter, Fritz Balhaus und Korpys & Löffler. Meisterschüler bei Thomas Rentmeister, Projekte: marnic circus, bay-watch.de, andy&cloud

### Ul Seo

\*1985 Südkorea. Von 2006 bis 2011 Fine Art Bachelor Chosun University in Südkorea, seit 2015 Studium Freie Kunst bei Fritz Balhaus und Heike Kati Barath an der Hochschule für Künste Bremen.

### Konstanze Spät

\*1994, lebt und arbeitet in Bremen und Hamburg. Seit 2014 Studium an der HFk Bremen bei Frank Hörnschemeyer, Natascha Sadr Haghghian und Fritz Balhaus.

### Armin Wischkony

\*1994, studierte von 2013 bis 2014 an der Hochschule für Bildende Künste HBK Braunschweig. Seit 2015 Studium an der Hochschule für Künste HFk Bremen.

### Stephan Wittmer

\*1957, studierte an der Schule für Gestaltung SFG in Luzern. Zahlreiche Ausstellungen im In- und im Ausland. Mitbegründer der Kunsthalle Luzern (1990). Von 2001 bis Ende 2007 war Stephan Wittmer leitender Kurator des Kunstpanorama Luzern. Seit 2003 unterrichtet er an der Hochschule Luzern Design & Kunst. 2007 Gründungsmitglied der Alpineum Produzentengalerie. Stephan Wittmer ist Herausgeber des Kunstmagazins \_957. Seit 2014 leitet er das Museum1 auf einer Baubrache am Rande von Luzern.



### trafo of art

Ausstellung  
25. Juni–23. Juli 2016, Dienstag–Samstag 14–18 Uhr

Ausstellungseröffnung: Samstag, 25. Juni 2016, 17 Uhr  
Begrüßung: Sebastian Fritzsche, Heyer Thurnheer  
Einführung: Fritz Balhaus



OnArte, Via San Gottardo 139, 6648 Minusio, Locarno, Schweiz, [www.onarte.ch](http://www.onarte.ch)



Hochschule für Künste Bremen

In Kooperation mit



F+F Schule für Kunst und Design, Zürich, [www.ffzh.ch](http://www.ffzh.ch)

Sasso Residency

Sasso Residency, Vairano S. Nazzaro, Schweiz, [www.sasso-residency.ch](http://www.sasso-residency.ch)

Gefördert durch

Karin und Uwe Hollweg | Stiftung

Waldemar Koch  
Stiftung

Impressum

Ausstellung  
Konzept: Fritz Balhaus  
Projektkoordination: Heyer Thurnheer, Sebastian Fritzsche

Veranstalter & Herausgeber  
Hochschule für Künste Bremen, [www.hfk-bremen.de](http://www.hfk-bremen.de)  
Klasse Prof. Fritz Balhaus, Freie Kunst, Bildhauerei

Katalog  
Redaktion & Lektorat: Ingrid Buschmann  
Übersetzungen: Christopher Langer  
Fotograf: Friedhelm Hoffmann  
Gestaltung: Fritz Balhaus, Knut Wiese – elfzwei, Berlin  
Druck: Medialis, Berlin  
Auflage: 600

Unser besonderer Dank gilt  
Elke Dubbers-Albrecht, Achim Bitter, Sebastian Fritzsche, Gregory Hari, Daniel Hauser, Andreas Kreul, Christoph Lang, Patrick Rohner, Wolfgang Hainke, Birgit Harte, Ralph Meyer im Hagen, Heyer Thurnheer, Stephan Wittmer, Axel N. Weber, Karin und Uwe Hollweg, Freundeskreis der HFk Bremen, David Bartusch und allen Kolleginnen und Kollegen der Hochschule für Künste Bremen

