

KVL BULLETTIN NO. 12
Winter 2020-21

Herausgeber / Publisher
Kunstverein Langenhagen

Konzept / Concept
Noor Mertens,
Bart de Baets

Inhalt / Kontent
Lea Schürmann,
Noor Mertens

Grafikdesign / Graphic Design
Bart de Baets

Druck / Printing
Umweltdruckhaus
Hannover GmbH

Übersetzung / Translation
Lea Schürmann,
Kari Robertson

Anna Moschioni



Öffnungszeiten / Opening hours
Mittwoch – Sonntag
14 – 17 Uhr, Eintritt frei
Wednesday – Sunday
2 p.m. – 5 p.m., Free entrance

ÖPNV: Stadtbahnlinie 1, direkt an der Haltestelle Langenforther Platz (15 Min. vom Hannover HBF), Parkplätze vorhanden. Eingang ebenerdig, barrierefrei zugänglich.

Public transport: Subway 1, located directly at stop Langenforther Platz (15 min. from Hannover Central Station), parking places available. Accessible for the disabled.

Werden Sie Mitglied!
Für nur 30 / 15 euro pro Jahr.
Besuchen Sie unsere Website
für weitere Informationen oder
sprechen Sie uns einfach an!

Become a member!
For only 30 / 15 euro per year.
See the website for more information
or simply contact us.

knstverein

Kunstverein Langenhagen
Walsroder Strasse 91A
30851 Langenhagen
Deutschland / Germany
mail@kunstverein-
www.kunstverein-
langenhagen.de

Besuch auch unsere zweite
Website: archipelago.page!
Visit our second website as
well: archipelago.page!

Wir danken für die Förderung der
Ausstellungen und der Kunstvermittlung:
Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur
Wir danken für die Förderung der Kunst-
vermittlung:

Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur,
VGH Stiftung



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur

Der Kunstverein Langenhagen wird
gefördert durch:

Die Stadt Langenhagen
Seine Mitglieder
Den Lions Club Langenhagen
Neustart Kultur



Wir möchten Alex McNamee und Mareike Dekeukeleire für ihre inspirierende Mitarbeit und Unterstützung danken. Unser Dank geht auch an Ann Cesteleyn, Benedicte Goesaert, Laura Van Snick, Thomas Ost, Wim Waelput, Simon Delobel, Philippe Van Cauteren, Heide Hinrichs, Marta Mestre, Liene Aerts, das Kiosk-Team, Stefan Grundner und Martina Heine. Für die Realisierung der Installation von Alex McNamee möchten wir sehr herzlich dem Grünamt und dem Betriebshof der Stadt Langenhagen für die tatkräftige und freundliche Unterstützung danken. Auch möchten wir Maje Mellin, Sabine Müller, Claudia Piepenbrock, Christian Holl und Isabel Nuno de Buen für ihre praktische Unterstützung des Aufbaus, danken.

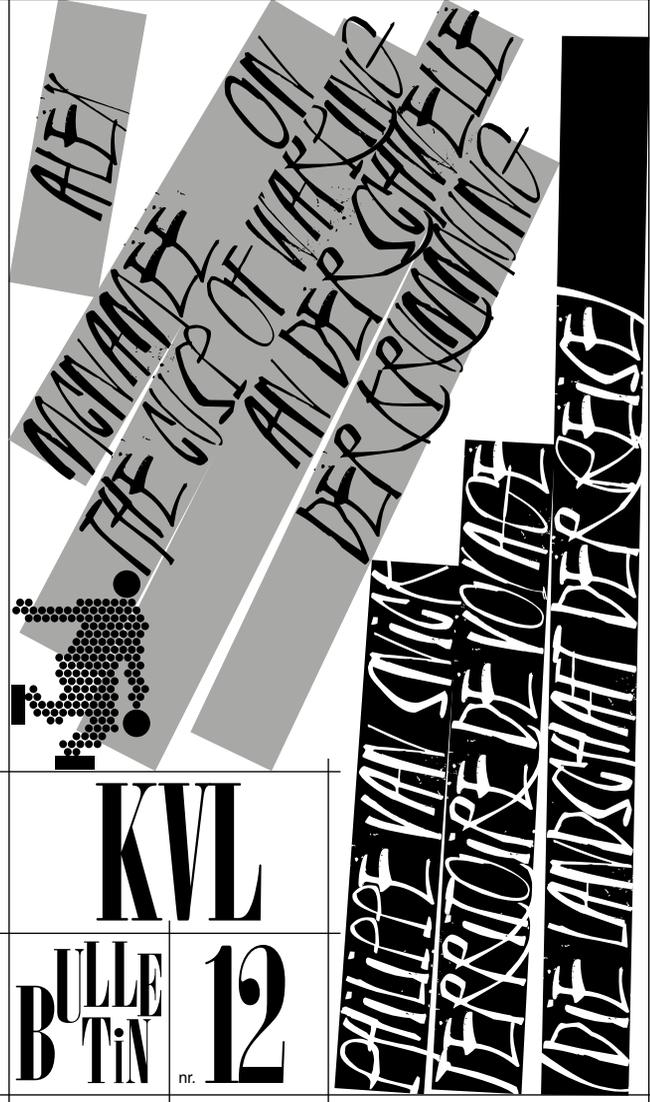
We very much would like to thank Alex McNamee and Mareike Dekeukeleire for their inspiring collaboration and support. Next to that, we would like to thank Ann Cesteleyn, Benedicte Goesaert, Laura Van Snick, Thomas Ost, Wim Waelput, Simon Delobel, Philippe Van Cauteren, Heide Hinrichs, Marta Mestre, Liene Aerts, the team of Kiosk, Stefan Grundner and Martina Heine. For the realization of the installation by Alex McNamee, we would like to thank the Grünamt and the depot of the city of Langenhagen for their active and friendly support. We would also like to thank Maje Mellin, Sabine Müller, Claudia Piepenbrock, Christian Holl and Isabel Nuno de Buen for their practical support in the preparation of both the exhibition and the installation.

DER KUNSTVEREIN LANGENHAGEN IST EINE gemeinnützige Institution für zeitgenössische Kunst. Seit 1981 widmet er sich dem Ausstellen, Publizieren und der Vermittlung der Arbeit nationaler und internationaler Künstler*innen.

Das KVL-Bulletin blickt zurück und vor. Es gibt mehreren Autor*innen die Möglichkeit, über Arbeiten und Arbeitsweisen zu reflektieren, die im Kunstverein zu sehen waren, sind und sein werden.

KUNSTVEREIN LANGENHAGEN IS AN institution for contemporary art in Lower Saxony, Germany. Since 1981, the Kunstverein has dedicated itself to exhibiting, publishing and discussing the work of artists from Germany and abroad.

The KVL-Bulletin looks back and forward. It gives several contributors the possibility to reflect on works and ways of working that were, are and will be on view in the Kunstverein.



NOOR MERTENS

PROCESSES

OF TIME

EINLEITUNG

Während der ersten Schließung der Ausstellungsräume des Kunstvereins von März bis Mai 2020, haben wir als Team darüber nachgedacht, wie wir unsere Aktivitäten trotz geschlossener Räume fortsetzen konnten. Den öffentlichen Garten, der direkt an den Kunstverein grenzt und uns im Sommer schon oft als Arbeitsbasis gedient hatte, sahen wir als geeigneten Kontext für eine intensivere Auseinandersetzung. Wir luden die kanadische/britische Künstlerin Alex McNamee ein im Garten zu intervenieren. Über einen Zeitraum von fünf Wochen entwickelte sie eine ortsspezifischen Installation, die den Garten fortlaufend und langfristig verändert. Für An der Schwelle der Krümmung hat sie mit ‚Landschaften‘ als künstlerisches Material gearbeitet. Diese zitiert sie, erfindet sie neu oder lässt sie miteinander verschmelzen. Für ihre Intervention hat sie Bäume gepflanzt, Objekte, die als Futterplätze für Vögel dienen, geschaffen und verschiedene großformatige Eingriffe in der Gartenlandschaft gemacht. Die ortsspezifische Installation bezieht zusätzlich den Faktor Zeit mit ein. An der Schwelle der Krümmung verbleibt nach Fertigstellung vor Ort und wird durch das Wetter und unserer (pflegerischen) Eingriffe im Verlauf der Jahre

umgestaltet. Die Installation wird weiterhin wachsen, rosten, zerbröckeln, produzieren, schieben, ziehen und verzerren...

An der Schwelle der Krümmung kann jederzeit besichtigt werden. Alex McNamee wird im Laufe des Jahres 2021 nach Langenhagen zurückkehren, um ihre Installation weiterzuentwickeln.

Im gleichen Zeitraum haben wir, als Reaktion auf die Einschränkungen unserer Handlungsfähigkeit als Kunstinstitution, zusammen mit den Webdesignern Malte-Levin Behrens und Paul Bernhard, eine Online-Plattform entwickelt. Archipelago.page ist im August 2020 online gegangen und funktioniert wie eine Mediathek: sie ist ein digitaler Fundus, bestehend aus Texten, Bildern, Videos und anderen Medien die Besucher*innen die Möglichkeit gibt zur vertiefenden Auseinandersetzung mit zeitgenössischen, so wie historischen künstlerischen Positionen und Themen. Auch dieses Projekt wird im Laufe der Zeit weiter wachsen, neue Cluster werden entstehen, veröffentlicht werden und sich miteinander vernetzen. Die inselartige Struktur der Website wird eine Landschaft bilden, die sich flexibel und vielseitig erweitern und gestalten lässt.

Elemente, die eine wichtige Rolle in McNamees Werk spielen, nämlich der Faktor Zeit und der Einfluss der Zeit auf die Umgebung in der wir leben, spielten auch eine wichtige Rolle in der Ausstellung von Philippe Van Snick, die Ende des Sommers im Kunstverein eröffnet wurde. Territoire de Voyage, in der Kernelemente van Snicks Arbeit in einer Reihe wichtiger Einzelarbeiten und Serien gezeigt wurden, war die erste Ausstellung von dem in 2019 verstorbenen belgischen Künstler in Deutschland. Der Verlauf der Zeit ist eine Gegebenheit, die der Künstler in seiner Arbeit visuell wahrnehmbar gemacht hat. Seit den späten 1970er Jahren hat er seine Arbeit einem klaren System unterworfen. Die Vielzahl der Möglichkeiten, dass sein Form- und Farbprinzip bietet, wurden in der Ausstellung gezeigt. Abstrakte Arbeiten wurden mit Fotografien kombiniert, die Van Snicks Interesse an natürlichen Formen in seinem Garten und

an anderen Orten zeigen. Die Ausstellung gab einen offenen Einblick in die buchstäbliche Reiselandchaft des Künstlers.

Dieses Bulletin, das im Winter 2020/21 erscheint, bündelt verschiedene Arten von Texten, die sich zum Einen mit den von McNamee im Garten eingeleiteten Prozessen befassen. Beispielsweise haben wir Martina Heine eingeladen, über ihre Erfahrungen mit ihrem Quittenbaum zu schreiben, der aus derselben Familie stammt wie die Quittenbäume, die seit dem Sommer den Garten des Kunstvereins bevölkern. Martina Heine ist gelernte Gärtnerin und Mitarbeiterin der Baumschule Röhler in der Region Hannover. Zum Anderen sind Texte und Bilder in das Bulletin aufgenommen, in denen verschiedene Personen, die Philippe Van Snick und seine Arbeit sehr gut kennen, über ihre Zusammenarbeit mit ihm, persönliche Blickwinkel und zentrale Themen seiner künstlerischen Praxis reflektieren.

NOOR MERTENS

PROCESSES OF TIME

INTRODUCTION

During the first closure of the exhibition spaces at the Kunstverein from March to May 2020, we (the Kunstverein's team) had been thinking about how we could continue activ-

ities despite our closed doors. We discovered that the public garden, which lies right next to the Kunstverein and has often served as a working base during past summers, could

provide an interesting context in which to engage more intensively. Therefore, we invited the Canadian/British artist Alex McNamee to intervene in the Kunstverein's garden. Over a five-week period, she developed a site-specific installation that continuously reshapes the garden over the long term. For [On the cusp of warping](#), she uses 'landscapes' as artistic material. She 'quotes' them, reinvents them and merges them with one another. For her installation she planted trees, created objects that serve as bird-feeders and made various large-format interventions in the landscape of the garden. The site-specific installation deliberately includes time as a modifying factor. [On the cusp of warping](#) remains on site after completion and will transform over the years due to the weather and our (nursing) interventions. The installation will continue to grow, rust, crumble, produce, push, pull, and warp...

[On the cusp of warping](#) can be visited at any time. Alex McNamee will return to Langenhagen in the course of 2021 to further develop her installation.

During the same period, we devised an online platform to confront the limitations we suddenly faced as an art institution. Together with the web designers Malte-Levin Behrens and Paul Bernhard, we developed [archipelago.page](#), which launched in August 2020. [Archipelago.page](#) works a bit like a media library: it is a digital pool consisting of texts, images, videos

and other media that gives visitors the opportunity to engage in-depth with contemporary as well as historical artistic positions and topics. Mirroring the garden, this project too, will continue to grow over time, new clusters will emerge and interconnect. The island structure of the website will hopefully grow into a prospering and versatile landscape.

Elements that are essential in McNamee's work, namely time and the influence of time on the environment in which we live, also played a vital role in Philippe Van Snick's exhibition, which opened at the Kunstverein at the end of the summer. In [Territoire de Voyage](#), core elements of Van Snick's work were shown individually as well as in series. This was the first exhibition in Germany by the Belgian artist, who died in 2019. The passage of time is a condition of our shared reality that the artist made visually perceptible in his work. Since the late 1970s he has subjected his work to a clear system: He assigned a color to each of the numbers 0-9. The multitude of possibilities that the form and color principle offer were displayed in the exhibition. Abstract works were combined with photographs that show Van Snick's interest in the natural forms of his garden and elsewhere. The exhibition gave an insight into the artist's observation of landscape.

This bulletin, which is published in the winter of 2020/21, bundles a range of different texts and images; a number

deal with the processes initiated by McNamee in the garden. Amongst others, we invited Martina Heine, a trained gardener who works at the Röhler tree nursery in the Hanover region, to write about her experiences with her own quince tree, which stems from the same family as the two that now populate the Kunstverein's

garden. In other included texts and images various people who have known Philippe Van Snick and his work, reflect on their collaborations with him and share their personal perspective on guiding themes of his artistic practice.



Philippe Van Snick's Territoire de Voyage (2003) in seinem Wintergarten in Brüssel, 2020. Foto: Marijke Dekeukeleire

Philippe Van Snick's Territoire de Voyage (2003) in his winter garden in Brussels, 2020. Photo: Marijke Dekeukeleire

WO UND WIE WILLST DU SPIELEN?
Bau dir deinen eigenen Spielfreiraum.
Für jede und jeden ab 6 Jahren.
13. Juli–31. Juni, 2020



Brief : an Philippe Van Snick (2)

John Coltrane hat mich beim Besuch der Ausstellung 'Territoire de Voyage' (Die Landschaft der Reise) im Kunstverein Langenhagen begleitet. Coltrane's Opus Magnus 'A Love Supreme' von 1964 – das Jahr, in dem du angefangen hast Kunst an der Akademie in Gent zu studieren – war eine der vielen Spuren in einem Video von dir das am Boden im Raum stand. Ein Video das sich sowohl als Kunstwerk und Dokumentation verhalten hat. Das Video war wie ein aus Bildern (Studioansichten, fotografischen Aufnahmen von Arbeiten, Bildsequenzen von Spaziergängen, Ausstellungsausschnitten, Naturfragmenten,...) und Texten (Fragmente aus 'Qu'est-ce que la Philosophie' von Gilles Deleuze und Felix Guattari) gebildetes Tagebuch, ein Bildessay wie du es selbst genannt hast. Für jeden der nicht so vertraut mit deiner Arbeit ist, ist es eine akkurate und intime Einführung in dein künstlerisches Universum ohne dabei zu wiederholen, was die Bausteine deiner Arbeit sind. Das Video ist ein Geflecht von Gedanken, eine Reise innerhalb des konzeptuellen Rahmens deiner Vision. Synchron – aber durch die Zeit getrennt entwickeln sich Inhalte, die Verbindungen darstellen und ermöglichen, zwischen unterschiedlichen Kategorien, die im Anschein der Alltäglichkeit oft voneinander getrennt werden. Das Video zeigt ein Suchen und ein Wissen und umfasst die Frage, was die Kunst sein könnte. Die Frage wirst du selbst nicht beantworten wollen, dafür ist deine von Toleranz geprägte Haltung der Kunst und der Welt gegenüber zu offen. Aber über eine Sache bin ich mir sicher, nämlich dass du als Künstler versucht hast ein künstlerisch System zu entwickeln das dir die Möglichkeit gibt, Zeit, Raum und alles dazwischen durch eine fließende Offenheit miteinander zu verbinden. Schon der Titel dieser Ausstellung ist ein Ausdruck der unendlichen Möglichkeiten einer Begrenzung. 'Territorium' (Territoire) und 'Reise' (Voyage) sind auf der erste Blick widersprüchlich. In der Tierwelt ist ein Territorium ein Lebensraum in dem Tiere ihre Nahrung suchen und ihre Jungen aufziehen. In der durch Menschen gestalteten Gesellschaft ist ein Territorium ein abgegrenztes Gebiet, etwas, was das Eine von dem Anderen trennt, eine Umgebung die Raum mental und real gestalten kann. Reisen ist im Grunde genommen das Durchqueren von Gebieten, das Verneinen von Territorien. Reisen ist das Entdecken und Befragen, von dem, was man nicht kennt. Reisen ist das Ersetzen des Komforts und des Vertrauens durch die Ambivalenz des Unbekannten. Reisen kann man in der Privatsphäre deines Studios, oder in einer Arbeit wie z. B. 'Polychrome déstabilisé-re' (1980). Reisen ist eine Haltung um das Gebiet zu befragen, genau so wie die Kunst ein Mittel ist um die Vorurteile des Betrachters kippen zu lassen. Deine Kunst ist eine Einladung das alles zu machen in einer Sprache, die die Bausteine der Konzeptkunst in eine Vision verwandelt hat, in der die Poesie des Instabilen die ständige Bewegung und Veränderlichkeit des Seins umarmt.

Philippe Van Cauteren, Gent, den 16. Dezember 2020.

Letter : to Philippe Van Snick (2)

John Coltrane accompanied me to the exhibition 'Territoire de Voyage' (The voyager's landscape) at Kunstverein Langenhagen. Coltrane's opus magnum 'A Love Supreme' from 1964 – the year you started studying art at the Academy in Ghent – was one of the many traces in your video that was projected close to the floor of the exhibition space. A video that acted both as work of art and as documentation. The video was a diary made from pictures (studio views, photographic recordings of works, sequences of walks, exhibition views, fragments of nature, ...) and texts (fragments from 'Qu'est-ce que la Philosophie' by Gilles Deleuze and Felix Guattari), a picture essay as you called it. For anyone less familiar with your work, it is an accurate and intimate introduction to your artistic universe without repeating the building blocks of your practice. The video is a web of thoughts, a journey within the conceptual framework of your vision. Synchronously – but fragmented by time, contents evolve that allow connections between different categories which, in everyday life, often remain separate from each other. The video depicts a quest for knowledge, and encompasses the question of what art could be. You, Philippe, wouldn't want to answer the question yourself, your tolerant attitude towards art and the broader world is too open-ended for that. But I'm certain about one thing; namely that you, as an artist, have tried to create a system that allows you to connect time, space and everything in between through a fluid openness. Even the title of this exhibition is an expression of the infinite possibilities of limitation. 'Territory' (Territoire) and 'Travel' (Voyage) are incongruous at first glance. In the animal world, a territory is a habitat in which animals forage for food and raise their young. In human society, a territory is a delimited area, something that separates one from the other, an environment that can shape both imagined and real space. To travel can mean to traverse territories, or to deny territorial restrictions. Traveling is about discovering and questioning what you don't know. Travel replaces the comfort of the familiar with the ambivalence of the unknown. You can travel in the privacy of your studio, or in a work such as 'Polychrome déstabilisé-re' (1980). Travel is a medium for interrogating space, just as art is a means of challenging the prejudices of the beholder. Your art is an invitation to do all of this: It has transformed the building blocks of conceptual art into a vision where the poetry of the unstable embraces the constant movement and mutability of existence.

Philippe Van Cauteren, Ghent, December 16, 2020.

NOOR MERTENS

TERRITOIRE DE VOYAGE

PHILIPPE VAN SNICK

In seiner Videoarbeit Percept, Affect et Concept (2009) filmte Philippe Van Snick (1946-2019) ein Zitat aus Une vie divine, einem 2006 erschienenen philosophischen Roman des französischen Schriftstellers Philippe Sollers. Das Zitat thematisiert die weltliche Dualität und benennt die Veränderung als die einzige permanente Konstante. Das Kleine ist das Große, das Endliche ist das Unendliche, die Gegenwart besteht aus Vergangenheit und Zukunft, das Schmutzige ist das Schöne und so weiter. Van Snick stellte diesen Bildessay zusammen, um die Eindrücke und Prozesse zu zeigen, die für ihn als Künstler seiner Arbeit vorausgehen. Dafür kombinierte er Aufnahmen, in denen er mit der Kamera in der Hand durch Brüssel geht, mit Archivbildern und (Ansätzen zu) neuen Arbeiten. In einem Interview weist der Künstler darauf hin, dass er mit dieser Videoarbeit die Intensität seiner eigenen Umgebung widerspiegeln möchte. Auch die Fotos, die er im Laufe der Jahre machte und die er manchmal ausstellte, zeugen von der Intensität, mit der er beobachtete. Van Snicks filmische Reise durch Eindrücke, Arbeiten aus der Vergangenheit und neue

Studien bietet einen konzentrierten Einblick in die buchstäbliche Reiselandschaft des Künstlers.

Diese Landschaft war Schwerpunkt der Einzelausstellung Territoire de Voyage im Kunstverein Langenhagen. Namensgeber der Ausstellung war eine Arbeit aus dem Jahr 2003, die einen zentralen Platz in der Präsentation einnahm. Die Skulptur ist ein Holzständer und wurde in derselben Größe wie Van Snick selbst angefertigt. Sie ist eine Positionsbestimmung, ein Standpunkt und brachte die menschliche Dimension in den Ausstellungsraum. Die Arbeit Territoire de Voyage thematisiert sowohl Anwesenheit und Abwesenheit des Künstlers als auch die Position des Betrachters oder der Betrachterin. Van Snick, so sagte er selbst, wollte den Raum abgrenzen, ohne ihn abzuschließen. Er strebte nach einem gastfreundlichen Raum, in dem seine Arbeiten entsprechend ihrer – und der Position der Betrachter – unterschiedliche Formen und Bedeutungen annehmen können. Die Ausstellung Territoire de Voyage mochte eine gemeinsame Landschaft – und damit verbunden, eine gemeinsame Reise

sein. Reisen bezieht sich für Van Snick auf eine Bewegung in Raum und Zeit sowie auf eine Gedankenreise oder eine innere Erfahrung.

Zeit, der Ablauf der Zeit und die Dualität sind Gegebenheiten, die der Künstler in seiner Arbeit visuell wahrnehmbar gemacht hat. Seit den späten 1970er Jahren hat er seine Arbeit einem klaren System unterworfen. Er hat jeder der Zahlen 0-9 eine Farbe zugewiesen. 0-7 stehen für die immateriellen Farben (Primär- und Komplementärfarben, gefolgt von Schwarz und Weiß), 8-9 für die Materialfarben (Gold und Silber). Einige Jahre später fügte er eine zusätzliche Farbe hinzu (Hellblau). Diese Farbe steht für den Tag—im Gegensatz zu Schwarz, das die Nacht repräsentiert. Auf diese Weise konnte Van Snick nicht nur Form und Raum in seiner Arbeit thematisieren, sondern auch die Zeit und ihre duale Natur.

Anscheinend ist dies ein Versuch, ein komplexes Universum mit einem überschaubaren System abzubilden. Van Snicks Umgang mit diesem klaren System unendlicher Möglichkeiten ist nicht dogmatisch, sondern offen und dynamisch. Seine Farbpalette verkörperte, zusammen mit den gewählten abstrakten Formen, keine „absolute Abstraktion“, sondern war seine Art, sich mit der konkreten Realität zu verbinden. Aufgrund der „Einschränkungen“, die er sich in seiner Arbeit auferlegte, kann die Dualität, die sich auf alle möglichen

Arten und Weisen im Leben manifestiert, erfahren werden. Zeit wird in seiner Arbeit als strukturierende, immer wechselnde Farbe sichtbar. „Weil Blau und Schwarz für mich Tag und Nacht hervorrufen, weil sie den ständigen Wechsel zwischen Hell und Dunkel darstellen, dem unser gesamter Globus ausgesetzt ist. Ein Zustand, der unser ganzes Leben bestimmt,“ sagte der Künstler.

Percept, Affect et Concept, der Titel seines Bildesays, das übersetzt werden kann als Wahrnehmen, Beeinflussen und Konzeptualisieren, fasst seine Methode auf prägnante Weise zusammen.

In der Ausstellung Territoire de Voyage, der ersten von Van Snick in Deutschland, wurden Kernelemente seiner Arbeit durch eine Reihe wichtiger Einzelarbeiten und Serien konkretisiert. Die Vielzahl der Möglichkeiten, die seine systematische Form- und Farbprinzipien bieten, wurden gezeigt und gleichzeitig nuanciert durch die zurückhaltende Serie Mélanges Particuliers, für die er seine Farbpalette in immer neuen Verhältnissen mischte. Abstrakte Arbeiten wurden mit Fotografien kombiniert, die Van Snicks Interesse an natürlichen Formen in seinem Garten und an anderen Orten zeigen (wie die vielen botanischen Gärten, die er im In- und Ausland besuchte und fotografierte). Diese fotografischen Arbeiten zeigen, wie Pflanzen und Blätter, vergleichbar mit einfachen architektonischen Elementen wie Fenstern, Markisen und zum

Trocknen hängenden Laken, eine Brücke für den Künstler darstellen, um zu abstrakten Formen zu gelangen - und wie Van Snicks raffiniertes Oeuvre auf sorgfältigen Beobachtungen und Erfahrungen fußt. Ein offenes Oeuvre, das wiederum darauf abzielt, bei Betrachter und Betrachterin eine physische Erfahrung hervorzurufen, die, nach den Worten des Künstlers „zu einer Erfahrung führen kann, die spirituell und halluzinatorisch sein kann“.

TERRITOIRE DE VOYAGE, PHILIPPE VAN SNICK NOOR MERTENS

In his video work Percept, Affect et Concept (2009), Philippe Van Snick (1946-2019) filmed a page from Une vie divine, a philosophical novel by the French writer Philippe Sollers from 2006. The quote thematises worldly duality and refers to change as the only constant factor. “The small is the great, the finite is the infinite, the present is made up of the past and the future, dirt is beauty’... and so on. Van Snick compiled this ‘image essay’ to show the impressions and processes that precede the making of work for him as an artist. For this he combined images in which he walks through Brussels, camera in hand, with archive images and studies for new work. In an interview, the artist indicated that in this work he wanted to reflect the intensity of his environment. The photos he took over the years,

and sometimes exhibited, also testify to the intensity of his observations. Van Snick’s cinematic journey through sensations, past works and new studies offer a concentrated insight into the proverbial travel landscape of the artist.

This landscape, or territory of travel, was an important focus in his solo exhibition at Kunstverein Langenhagen, entitled Territoire de Voyage. This is also the title of a work from 2003 that occupied a central place in the presentation. This work, which consists of a wooden stand, is the size of Van Snick himself. It is a positioning, a point of view, that brought human dimensions into the exhibition space. The work Territoire de Voyage thematises both the presence and absence of the artist, as well as the position of the viewer. Van Snick, as he indicated himself, wanted to demarcate space without closing it off. He aimed for a hospitable space, in which his works take on different shapes and meanings depending on the viewer and his or her place in the room. The exhibition Territoire de Voyage aimed to be a shared landscape, and in relation, a shared journey. For Van Snick, travel refers to a movement in space and time as well as to a journey of thought or inner experience.

Time, the passage of time and its aforementioned duality are themes that Van Snick made visually perceptible in his work. Since the late 1970s, the artist has submitted his work to

a clear system. He assigned a colour to each of the numbers 0-9. 0-7 represent the immaterial colours (primary and complementary colours, followed by black and white), 8-9 the material colours (gold and silver). A few years later he added an extra colour: light blue. This colour symbolizes the day—in contrast to black, which represents the night. In this way Van Snick was able to thematise not only form and space in his work, but also time and its dualistic character.

His systematic number and colour structure is undeniably a request to translate a complex universe into a concrete system. Van Snick's handling of this clear system with infinite possibilities is not dogmatic, but open and dynamic. His colour palette, along with the chosen abstract forms, does not embody "absolute abstraction", but is his way of connecting with concrete reality.

Due to the "limitations" that Van Snick imposed on himself in his work, duality, which manifests itself in diverse ways in life, becomes something that can be experienced through his work. Time is visible as a structuring, always changing colour. "Blue and black evoke day and night for me, because they represent the constant alternation between light and dark to which our entire globe is subject. A condition that determines our entire life", said Van Snick. The title of his image essay Percept, Affect et Concept (which translates as perceiving, influencing and conceptualizing) is also a concise summary of the artist's method.

In Territoire de Voyage, the artist's first exhibition in Germany, core elements in his work were concretised through a number of important individual works and series, which had a strong spatial effect and temporal dimension. The many possibilities of his systematic form and colour principles were shown and at the same time nuanced by the restrained series Mélanges Particuliers, for which he mixed his colour palette every time again in new proportions. Abstract works were combined with photographs that showed Van Snick's interest in natural forms in his garden and elsewhere (such as the many botanical gardens he visited and photographed at home and abroad). These photo works showed how plants and leaves, comparable to simple architectural elements such as windows, sunshades and sheets that hang to dry, are evidences for the artist to arrive at abstract forms—and how Van Snick's refined oeuvre is based on careful observations and experiences. It is an open oeuvre, which in turn aims to evoke a physical experience in the viewer, which, in the words of the artist, "can lead to an experience that can be spiritual, hallucinatory".

Einmal in Brasilien
mit Philippe Van Snick

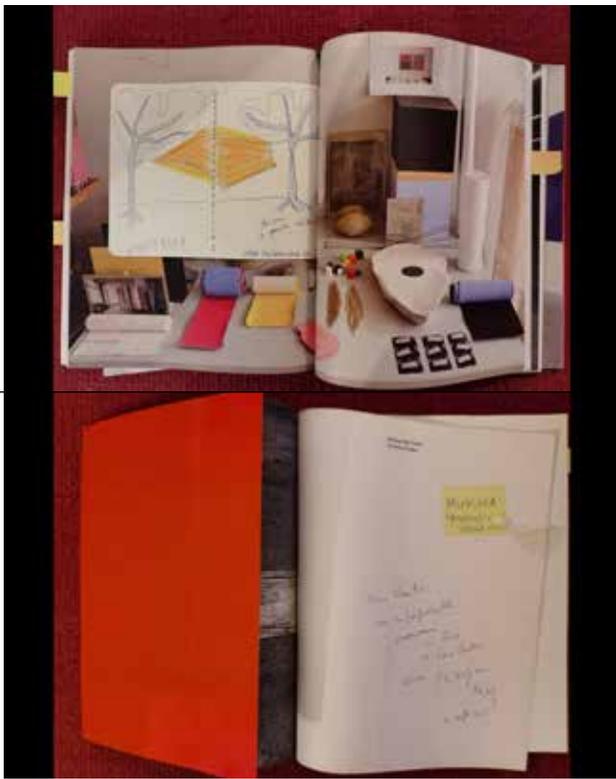
MARTA MESTRE

Wie so viele andere meiner Bücher ist auch mein Exemplar von Philippe Van Snicks Monographie Dynamic Project vollgekritzelt und übersät mit Anmerkungen. Ich habe es kürzlich wieder aufgeschlagen, und in den Seiten geblättert. Es erinnerte mich an den Augenblick, als ich mir zum ersten Mal wünschte eine Ausstellung mit Philippes Werken zu organisieren.

Das Blättern durch die kommentierten Seiten der Dynamic Project-Monographie half mir dabei, mich an die Episode zu erinnern, die Philippe Van Snick nach Brasilien führte, obwohl es mich vor allem an den Weg erinnert, den wir alle noch vor uns haben, auch wenn dieser Weg jetzt ohne ihn gegangen werden muss.

Die Fußnoten, die ich mit Bleistift geschrieben hatte (das hatte ich schon fast vergessen), geben Hinweise auf einen offenen kuratorischen Prozess, eine kontinuierliche Rückkehr zu seiner Arbeit, ein Kaleidoskop, durch das sich Kuratorin und Künstler aus verschiedenen Winkeln und wiederholte Male beobachtet. Es sind Notizen für verschiedene Wege, um Ideen und Beziehungen zu vertiefen—eine ungeschliffene affektive Geographie, in der Van Snicks Arbeit auf andere Ideen, Autoren und Bilder trifft, die ihm (nur auf den ersten Blick) fremd scheinen: die Idee des (globalen) Südens, die tropische Moderne, kolonialwissenschaftliches Wissen, Schaffensfreude ohne Zielsetzung, das Experiment, das Wetter, die Hitze, die pulsierende Natur... All dies ist in seiner Arbeit enthalten, auch wenn ihn viele den kunstgeschichtlichen Grundlagen unterwerfen und endlose Seiten über das Dilemma der Katalogisierung, irgendwo zwischen Abstraktion und Konzeptualismus schreiben.

Diese affektive Geographie, die wir 2015 schufen, ist unwiederholbar; fast wie ein surrealistisches Gedicht, in dem ein belgischer Künstler auf ein südamerikanisches Land trifft. Wir hatten das Glück, an einer Ausstellung von Philippe gemeinsam mit dem katalanischen Künstler Daniel Steegmann Mangrané zu arbeiten, die zeitgleich im Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro als auch in der Casa Modernista in São Paulo stattfinden würde. Eine Geographie geschaffen aus den Bezügen zweier Welten, das war das Experiment, aus dem wir die Ausstellung entwickelten. In der Eröffnungsrede schrieb ich: „Die Ausstellungen der Künstler Daniel Steegmann Mangrané und Philippe Van Snick, die in zwei Kapiteln für zwei Städte und für zwei einzigartige Orte der modernistischen brasilianischen Architektur konzipiert wurden, haben als Hauptzweck die



Aufgabe den Dualismus und die Gleichzeitigkeit der Arbeiten beider (...) Ausstellungen zu vereinen. Sie verdeutlichen die Fragmentierung und Zeitlichkeit der Werke beider Künstler, indem sie ihre Grundwerte und ihren Antrieb bei ihrer Vereinigung auf die Probe stellen und dabei stets offen bleiben, sich selbst zu modifizieren und zu dissoziieren.“

Ich werde nicht in der Lage sein, die gesamte Geschichte hinter dieser wunderbaren Ausstellung zu erzählen, aber in unserem E-Mail-Austausch (den Google gewissenhaft gespeichert hat) erscheint meine erste E-Mail an ihn in französischer Sprache, die ich jetzt verwende: „Nous avons une salle d'exposition moderniste à l'intérieur et les jardins tropicaux de Burle Marx dans l'extérieur“ (“Wir haben einen modernistischen Ausstellungsraum im Innern und Außen die tropischen Gärten von Burle Marx“). Wenn ich es jetzt, mit etwas Abstand lese, mochte diese Einladung für Philippe vielleicht unwiderstehlich verführerisch und gleichzeitig vertraut klingen: Architektur und Natur, Kommen und Gehen, Öffnen und Schließen,

Tag und Nacht. Mich nicht an alle Momente dieses Projekts und dieser Begegnung erinnern könnend—zeigen sich vor meinem Inneren Auge einige starke Bilder, die wie filmische Blitze in einem gleichmäßigen Rhythmus erscheinen: die Festigkeit der Holztische, die speziell für die Ausstellung angefertigt wurden, die Zartheit der Zweige, der Äste, der Samen, der von Philippe und Daniel zusammengestellten Nester, das Gefühl, die Arbeit zu sehen, die sie zusammen geleistet hatten, und ihre unendlichen Gemeinsamkeiten, die Bereitschaft von Laura, Philippes Tochter und Thomas Ost, ihrem Partner, die Installation zusammenzustellen, der Nachmittag der *Vernissage* der Ausstellung (es war heiß und feucht), das Flötenkonzert, die unzähligen Widrigkeiten eines begrenzten Budgets (und die legitime Empörung von Philippe und Daniel), ein Abendessen in einem libanesischen Restaurant in São Paulo, wo wir den Erfolg feierten, ein schnelles Mittagessen in einem der typischen ‘*ao Kilo*’-Buffets von São Paulo, Philippes Sneaker (Le Coq Sportif?), seine Freude nach einem Besuch im Botanischen Garten von Rio de Janeiro (vielleicht sah er die außergewöhnliche Bromeliensammlung?)...

Das waren intensive Tage! Und doch ging jeder von uns seinen eigenen Weg: ich in Brasilien, Philippe in Belgien, Daniel zwischen Europa und Brasilien. Wir schafften es nie, den Katalog für diese Ausstellung zu erstellen, und wir schwelgten in der Idee, sie in anderen Teilen der Welt zu zeigen. In einer anderen E-Mail, schrieb mir Philippe—mittlerweile zu Hause in Gent (Belgien), diesmal auf Englisch: “Marta, I will keep a super souvenir from this tropical experience and hope this can have continuation in one or other direction” („Marta, ich werde ein super Souvenir von dieser tropischen Erfahrung behalten und hoffe, dass dies in die eine oder andere Richtung fortgesetzt werden kann.“). Mit diesem Satz gab Philippe eine unausweichliche Wahrheit preis: Kunst schafft Landschaften, die unerwartete Begegnungen begünstigen. Ich würde sogar hinzufügen: Kunst erweitert die Sprache, ermöglicht es, Sätze zu sagen, die nicht existierten und zu existierenden gemacht werden... ähnlich wie dieser ungewöhnliche Vorfall, bei dem Philippe Van Snick und Brasilien sich begegneten.

In einer der Dynamic Project Anmerkungen hatte ich „Fortsetzung folgt“ geschrieben. Das erwarten wir wohl immer von schönen Begegnungen.

Die Philippe Van Snick | Daniel Steegmann Mangrané Ausstellung, kuratiert von Marta Mestre, fand vom 5. September bis 1. November, 2015 im Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro und in der Casa Modernista in São Paulo (Brasilien), statt.



Philippe van Snick and Heide Hinrichs met ten years ago while working with a gallery, and realised that they don't live far from each other in Brussels. This observation led to a tradition of recurrent visits and a friendship. The drawing reproduced here is part of a series that Heide made for Philippe in 2019.

Philippe van Snick und Heide Hinrichs haben sich vor zehn Jahren beim Ausstellen in einer Galerie kennengelernt und festgestellt, dass sie nicht weit voneinander entfernt in Brüssel wohnen. Daraus hat sich eine Tradition des Besuchs und eine Freundschaft entwickelt. Die hier abgebildete Zeichnung ist Teil einer Serie, die Heide 2019 für Philippe gemacht hat.

Once in Brazil with
Philippe Van Snick

MARTA
MESTRE

As with so many other books of mine, my copy of Philippe Van Snick's monograph, *Dynamic Project*, is all scribbled up and packed with annotations. As I've recently reopened it, I flipped through the pages, and it took me back to the precise moment when I first wished to show Philippe's work in Brazil.

My notes give clues about an infinite process of curatorial

decisions, to a continuous revisiting of his work and a kaleidoscope through which both curator and artist observe one another at different angles, and multiple times. I have made notes for different paths to take, ideas and relationships to develop. It results in a refreshingly new affective geography, where Van Snick's work meets other ideas, authors and images which only at first glance seem foreign to him: the idea of the (global) South, tropical modernism, colonial scientific knowledge, the joy of making without objective, the experimental, weather, heat and the pulse of nature... All of this is part of his work, regardless if many try to examine him through the lens of art history's conventions and as a result write endless pages on the dilemma of cataloguing him somewhere between abstraction and conceptualism.

In 2015 we finally had the opportunity to work together, along with the Catalan artist Daniel Steegmann Mangrané. Their duo-exhibition took place both at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro and at the Casa Modernista in São Paulo. The experimental method in which we worked on the exhibition, was to create a geography made out of references from different worlds. In the opening speech I wrote: "Conceived in two chapters, for two cities, and for two unique sites in modernist Brazilian architecture, the main purpose of the exhibition of the artists Daniel Steegmann Mangrané and Philippe Van Snick is to reinforce the dualism and simultaneity in the work of both (...) the exhibitions unite and show the fragmentation and temporality in the work of both artists, examining their foundations and driving forces in reuniting, yet remaining open to modifying and dissociating themselves."

The "affective geography" we created in 2015 is unrepeatable and nearly impossible to describe, almost as if it was like a surrealist poem in which a Belgian artist meets a South American country... In our email exchanges (which Google has faithfully saved), my first message to Philippe appears in French language: "Nous avons une salle d'exposition moderniste à l'intérieur, et les jardins tropicaux de Burle Marx dans l'extérieur."

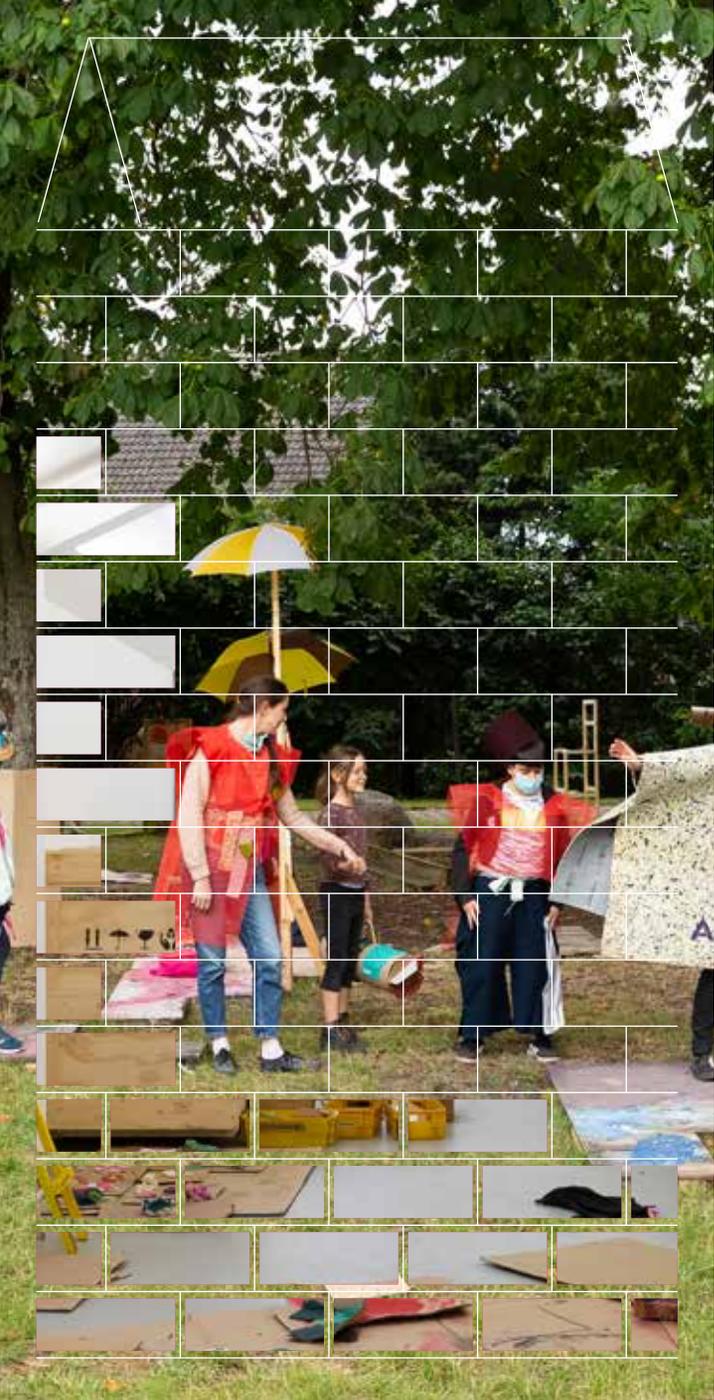
("Inside we have a modernist exhibition space and outside the tropical gardens of Burle Marx.") Reading it with some distance, perhaps this invitation may have sounded both irresistible and familiar to Philippe: architecture and nature, coming and going, opening and closing, night and day. Though I cannot recall each and every moment of this project, I do remember a few strong images, that appear like cinematic flashes, in my minds eye: the firmness of the wooden tables, designed especially for the exhibition; the delicateness of the twigs, branches and seeds of the nests assembled by Philippe and Daniel; How it felt to see the work they created jointly and their infinite affinities; the willingness of Laura van Snick, Philippe's daughter and Thomas Ost, her partner, in assembling the installation; the afternoon of the exhibition's *vernissage* (it was exceptionally hot and humid); the flute performance; the innumerable adversities of a limited budget (and the legitimate exasperation of both Philippe and Daniel); a lovely dinner at a Lebanese restaurant in São Paulo where we celebrated our achievement; a quick lunch in one of the typical bustling *buffets ao kilo* of São Paulo; Philippe's fashionable trainers (Le Coq Sportif?) and his tremendous joy after a visit to the Rio de Janeiro botanical gardens (did he see the exceptional collection of bromeliads?)...

Those were some intense days! And still, after that, each one of us followed their own paths: I myself in Brazil, Philippe in Belgium, Daniel between Europe and Brazil. We never managed to compile the catalogue for the exhibition, but we never gave up on the idea of showing it in other parts of the world.

In another email I received from Philippe, when he was already back home in Ghent (Belgium) he wrote (this time in English): "Marta, I will keep a super souvenir from this tropical experience and hope this can have continuation in one or other direction." With this phrase, Philippe expressed an inevitable truth: art creates landscapes—highly amenable to unexpected encounters. And I would even add: art amplifies language, makes it possible to say sentences which did not exist and are newly created... much like this unusual incident in which Philippe Van Snick met Brazil.

In one of the *Dynamic Project* annotations, I had written "to be continued". I suppose that's what we always expect from beautiful encounters.

The Philippe Van Snick | Daniel Steegmann Mangrané exhibition, curated by Marta Mestre, took place between September 5th and November 1st of 2015, simultaneously at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro and at the Casa Modernista in São Paulo (Brazil).



DIRT

ALEX

DANCE

MCNANEE



Erde aus diesem Loch. Schaffe sie rüber in die Ecke. Jetzt schütt' sie in das Loch auf der anderen Seite des Gartens. Ich hoffe, der Baum wächst in diesem Loch, mit der Erde aus dem Loch da drüben und der Erde aus dem Laden auf der anderen Straßenseite; die von einem weit entfernten Erdhaufen kommt, der aus einem meilenweit entfernten Loch ausgegraben wurde. Und dann Stück für Stück, Schaufel für Schaufel tragen wir das Gras von hier in den etwa 5 Meter entfernten Schatten. Drei Wochen abwarten und dann bringst du es wieder zurück. Bringe diesen Grasflicken nach dort, lege einen zweiten unter den Baum und flicke mit einem dritten die trockenen Stelle dort drüben.

Erde aus der Tiefe des Gartens ausgegraben, aus zwei Metern Tiefe. Hauptsächlich Schutt, Schutt, der platt gewalzt wurde. Immer und

immer wieder, bis er flach war. Unkraut wuchs und stabilisierte den neuen flachen, staubigen Boden; Boden, der Berggipfel chemisch nachahmt. Unkraut, das Kalzium liebt, wuchs zuerst und breitete sich über dem künstlichen Terrain aus freigelegten Trümmern und Bauschutt aus. Dann änderte sich die Jahreszeit und einige der Unkräuter starben Schicht für Schicht ab. Sie schaffen ihren eigenen Mulch, machen ihren eigenen Boden, wärmer, kälter, wärmer, Regen, kein Regen, sehr viel Regen, Gebäude, die sich in Trümmerhügel verwandelt haben, Berge imitieren, flache Berge, und jetzt haben wir sie wieder ausgegraben. Material aus der Tiefe an die Oberfläche gebracht, wo ich es mit meinen Fingern durchkäme. Mmmm interessant...diese Farbe ist schön. Ich zuckte zusammen und schaue auf meine Hand, ein Stück Glas

hat meinen Finger geschnitten und ich erinnere mich. Nach den Gebäuden und den Trümmerhügeln und den flachen Bergen und dem Unkraut wurden neue Gebäude gebaut. Ein Bauernhof und dann ein Biergarten. Das Lied, das über die Lautsprecher des Biergartens gespielt wird, wechselt von Sinatra zu Bowie. Ich trinke einen Schluck von meinem Getränk, die Kälte fließt durch meine Kehle und ich komme etwas näher, um dir zu zeigen, dass ich interessiert bin. Ich will eine Wespe von deinem Getränk verscheuchen aber schlage stattdessen auf das Glas. Es zerbricht und ein Splitter, so groß wie mein Fingernagel, fliegt weiter als die restlichen Scherben. Er landet auf dem Teil hinter dem Sitzbereich, wo die Grasbüschel mit braunem Staub bedeckt sind. Ich stehe auf und entschuldige mich bei dir und der Person, die gekommen ist um die Scherben auf zu kehren. Du sagst, es ist in Ordnung und gehst einen Schritt zurück. Um weiter von mir wegzukommen und das Stück Glas, das so groß ist wie mein Fingernagel, wird mit der Ferse deines Schuhs leicht in den staubigen Boden gedrückt. Alle wiederholen „es ist in Ordnung“, aber ich weiß, dass sie denken, ich sei betrunken. Bin ich betrunken? Ich bestelle dir noch eine „kleine Rose“ Mmm, um meine Nerven zu beruhigen. Bin ich betrunken?—wahrscheinlich bin ich betrunken und jetzt wirkt mein Charme chaotisch und mein Lachen ist schrill. Du bist höflich, also

setzt du wieder dort an, wo du aufgehört hattest, aber ich kann sehen, dass sich deine Aufmerksamkeit verlagert hat. Du lehnest dich weiter zurück in deinem Stuhl, nimmst deine Hände vom Tisch und legst sie auf deinen Schoß. Es regnet. Einige Leute warten ab, ziehen die Köpfe ein und krepeln ihre Ärmel herunter. Wir tun dasselbe, aber nach deiner Rose gehst du. Schließlich ist es sogar den Stammgästen zu nass, zu kalt. Um 12 werden die Lichter ausgeschaltet. Es regnet weiter, Regentropfen fallen auf die Biergartenmöbel, sammeln größere Regentropfen ein, die sich als Pfützen an den Rändern der Tische sammeln. Sie fließen herunter und bilden kleine Krater im trockenen Sandboden. Ein Tropfen fällt auf den Fingernagelgroßen Glassplitter und treibt ihn einen halben Millimeter weiter in den Boden, ein zweiter Tropfen landet rechts vom Glas. Die Regentropfen fallen. Um 2 Uhr morgens wird der Splitter mit Schmutz aus den Regentropfenkratern besprenkelt. Um 4 Uhr morgens ist die rechte Seite der Scherbe unter der Erde vergraben. Der Biergarten öffnet wieder um 13 Uhr und neue Getränke werden ausgeschenkt. Die Leute stehen auf, die Leute reden, die Leute setzen sich, sie verscheuchen Wespen, ein Junge wird von einer Wespe gestochen und Eis wird an seinen Tisch gebracht. Jemand weicht ein paar Schritte aus, um einer Frau den Weg frei zu machen und das Glas wird tiefer in den feuchten Boden

gedrückt. Mehr Regen fällt, Blätter fallen, der nasse Boden gefriert und taut wieder auf, die Sonne scheint, Gras verdorrt, die Erde dreht sich, Jahre vergehen, das Glas sinkt, Leute ziehen weg, was war früher hier? Die Leute vergessen. War hier immer nur Gras? Gibt es ein Foto? Mit wem kann ich sprechen? Kannst du es mir sagen? Während sich Material und Objekte immer tiefer in den Boden bewegen, möchte ich ein Loch graben. Ein wirklich tiefes Loch. Gestikulierend kommunizieren wir unsere Übersetzungen hin und her. Keiner von uns kann den anderen hören. Wie tief sollen wir graben? So!? So!? Du streckst deine Hand mit der Handfläche nach unten aus, aber ich verstehe dich nicht. Wir graben in weniger als 10 Minuten ein 2 Meter tiefes Loch. Wir behalten diese Erde. Wir machen daraus einen Hügel an der Seite des Lochs. Hier durchkämmen ich die Erde mit meinen Fingern. Mmmm interessant...diese Farbe ist schön. Ich zucke zusammen und schaue auf meine Hand, Glas hat meinen Finger geschnitten.

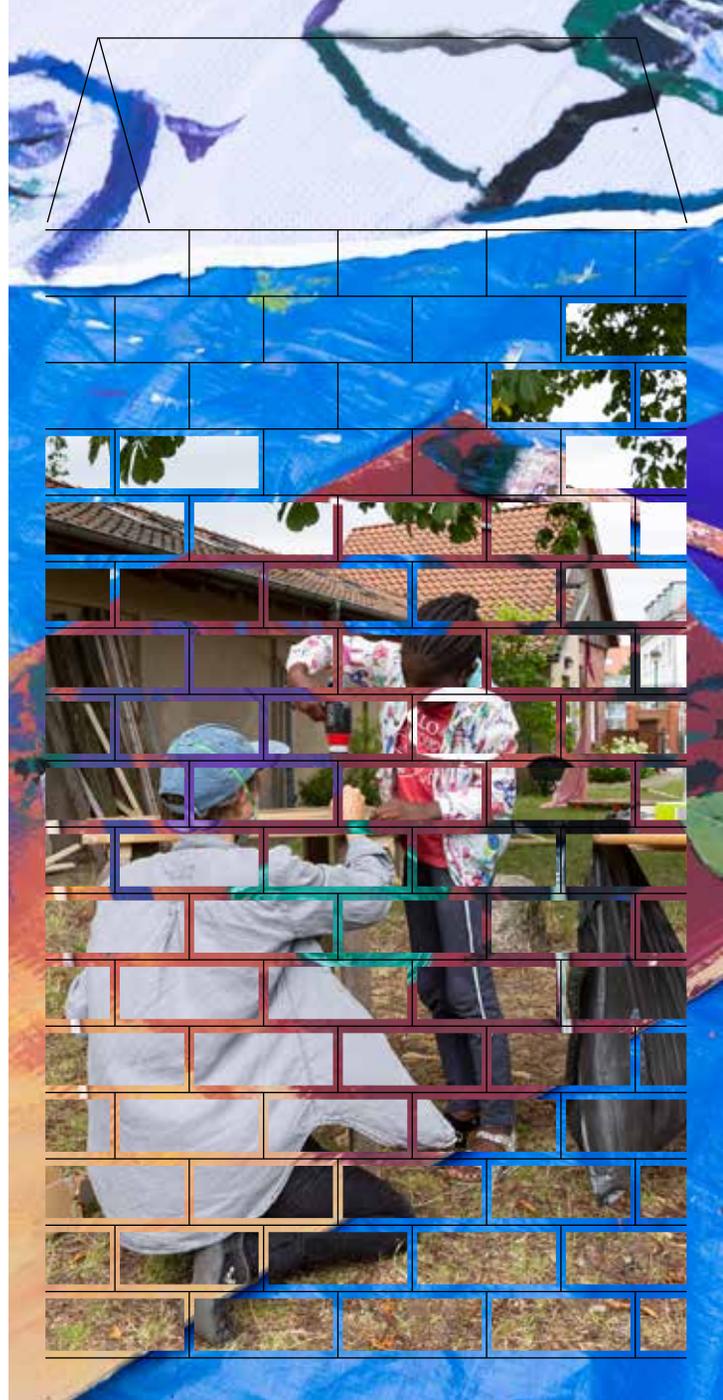
Dirt Dance
ALEX MCNAMEE

EARTH FROM THIS hole, move it over to that corner, now throw it in this hole on the other side of the garden. I hope this tree grows in that hole with the soil from that hole over there and the soil from that shop across the road, that came from a pile

of soil far away, that came from a hole miles away. And then, bit by bit, shovel by shovel, we move the grass from this area, to the shade about 5 meters away. We wait 3 weeks and then move it back. Move this patch of grass over there, add a couple of patches under the tree and a bit on the dry spot over there. Soil dug up from the depths of the garden, from 7 feet down, mostly rubble, rubble that was driven over and over again until it was flat. Weeds grew, stabilising the new, flat, dusty ground, ground that chemically mimicked mountain tops. Weeds that enjoy calcium grew first, spreading over a manmade terrain of exposed rubble and mortar. Then the season changed and some of the weeds died, layer upon layer, becoming mulch, making their own soil. Warmer, colder, warmer, rain, no rain, lots of rain, buildings turned to rubble mounds, mimicking mountains, flat mountains we have now dug up. Deep material, brought to the surface, where I pick through it with my fingers. Mmmm interesting... that colour is nice. I wince and look at my hand, a piece of glass has cut my finger and I remember. After the buildings and the rubble mounds and the flat mountains and the weeds, new buildings were built, a farm and then a beer garden. The song playing through the beer garden speakers changes from Sinatra to Bowie, I take a sip of my drink, the cold trickles down my throat and I lean in towards you, showing you that I'm interested. I swat

a wasp away from your drink, but I hit the glass instead. It smashes, and a piece of glass, as big as my finger nail, flies further than the rest of the broken pieces. It lands beyond the seating area, where the dirt is dusty with tufts of brown grass. I stand up and apologize to you and to the person already sweeping up beside me. He says that it's fine and steps back to get further away from me and the piece of glass as big as my fingernail gets pushed slightly into the dusty ground with the heel of his shoe. Everyone repeats "It's fine" but I know that they think I'm drunk. Am I drunk? I order you another... "small rose" Am I drunk? Mmm... to calm my nerves. Probably, I am drunk and now my charm looks messy and my laughter too eager. You're polite, so you carry on where you left off, but I can see your attention has shifted. You sit further back in your chair and take your hands off the table and place them on your lap. It rains. Some people wait—bowing their heads and pulling their sleeves down. We do the same, but after your rose, you leave. Eventually even the regulars are too wet, too cold to stay. The lights are turned off at 12 pm. The rain continues. Rain drops fall onto the beer garden furniture and collect, creating larger puddles which make their way to the edge of the tables and fall into small craters in the dry, sandy soil. One drop hits the piece of broken glass and drives it half a millimetre further into the sandy soil. The rain drops fall; and by 2 am

the glass is speckled with dirt that has been kicked up by the raindrop craters. By 4 am the right side of the glass is buried in soil. The beer garden opens again at 1 pm. Drinks are poured, people stand up, people talk, people sit down, they swipe at wasps, a boy is stung and ice is brought to the table. Someone steps off of the path to allow a woman to her seat and the glass is pushed deeper into the now moist ground. More rain falls, leaves fall, the ground freezes then thaws, the sun shines, grass dies, the earth turns, years pass, the glass sinks, people move. What used to be here? People forget. Was it always just grass? Is there a photo? Who can I talk to? Can I ask you? Do you know anything? While material and objects move deeper into the ground, I want to dig a hole—a really deep hole. Fumbling through translations, we communicate back and forth—neither of us hearing the other's tone. How deep shall we dig? This?! This?! Your hand is held out—palm down, but I don't understand. We dig a 7 foot hole in less than 10 minutes. We keep the dug up material. We make a mound from it, at the side of the hole, where I pick through it with my fingers. Mmmm interesting. That colour is nice. I wince and look at my hand, glass has cut my finger.





LEA SCHÜRMANN

Eine Fontäne aus Staub

und Schmutz schießt in den

Himmel, als der

Betonblock bricht.

Rasensoden wurden behutsam abgeschält, haben sich langsam in die Mündung der Riesenschaufel gekräuselt, um dann in einem sicheren Lager ausgelegt zu werden—wo sie mit Wasser besprüht und gegen die brennende Mittagssonne abgedeckt wurden. Erde wurde Zentimeter für Zentimeter abgekratzt.

Hügel wurden aufgeschichtet, verdichtet und modelliert. Felsbrocken wurden solange aufgehoben, herumgerollt, aufeinander gestapelt, umplatziert und ausgetauscht, bis sie aussahen, als wären sie wie Kieselsteine an Land gespült worden.

Mit einem Auge den Fortschritt verfolgend und das andere Auge auf Alex richtend—in Erwartung, dass Sie die Reaktionskette erneut in Gang setzt: Intervention, Übersetzung, Aktion.—Dachte ich darüber nach, was mit ihrer Arbeit im Laufe der Zeit passieren würde. Und wie unterschiedliche Tempi, Abhängigkeiten und Kreuzreaktionen ihre Entwicklung beeinflussen könnten. Mir gefällt der Gedanke, dass die Arbeit niemals "fertig" sein wird. Es mag vielleicht offensichtlich erscheinen, aber das Verhalten eines Gartens—dass

Wäre der Motor der Maschine und das Kreischen ihrer Metallteile nicht so laut gewesen, hätte man das Geräusch der Schmutzfontäne hören können, wie sie zurück auf den Boden fällt: das dumpfe Klopfen der größeren Brocken, die auf dem staubigen Rasen aufprallen. Gefolgt vom Prasseln kleinerer Steine, die sich im näheren Umfeld ausbreiten. Und schließlich das zischende Geräusch von Staub und Sand, die durch die Blätter der alten Kastanienbäume und auf das Pflaster des Bürgersteigs fallen, sich über und zwischen die Autos, die an der Ampel warten, legt und sich weiter, bis auf die Gleise der Straßenbahn ausbreitet. Neuer Staub, der sich vermischt mit all dem Staub, der bereits da war und die heiße Sommerluft dieses August-tages noch ein bisschen schwerer macht.

Damals sah der Garten aus wie ein Schlachtfeld—wie er eben aussehen musste, wenn ein Radlader und ein Bagger einen Plan vollziehen, der von Händen ausgearbeitet wurde, die normalerweise den Rest ihres Körpers als Maßstab nehmen und sich ganz ohne Hilfsmittel durch den Schlamm graben.

Aber Hände und Metallklauen haben sich geeinigt und die motorisierte Kraft wurde mit größtmöglicher Sanftheit gesteuert.



Der Bagger stemmt sich gegen ein altes Betonfundament
The digger pushes against an old concrete fundament

LEA SCHÜRMMANN

*A fountain of dust
and debris sprays*

*up high as the concrete
block breaks.*

öffentlichen Eingang zum Garten aufgestemmt hat, scheint es mir, als würde sie sich mit dieser Arbeit noch weiter von dem entfernen, was man von einer Abformung erwarten würde. Was sie hier tut, ist vielmehr eine Simulation dessen, wie es aussehen könnte, wenn man eine großes Stück Rasensoden gewaltsam (oder mit großer Vorsicht) hoch genug anhebt, um darunter zu kriechen und seine Komplexität zu betrachten.

Und wieder ist es keine Nachahmung dessen, wie die Unterseite des Rasens tatsächlich aussieht, sondern vielmehr eine Struktur, die nach der Idee geschaffen wurde, was Rasen ist, wie sich seine Wurzeln verflechten und zusammenziehen und die darunter liegenden Erdschichten festhalten.

Während ich mich weiter durch den Garten bewege, wandert meine Aufmerksamkeit in Täler und über Hügel, auf schuppigen Oberflächen und durch blasses Grün und wird dann von einer kleinen Gruppe zaghaft wachsender Pilze angezogen, die sich im Schatten des Stahlrahmens von 'Peel' sammelt. Es scheint, dass Alex mit jedem Stück, das sie der Installation hinzu fügt, den Rhythmus des Materials mit einbezieht, das sie verwendet. Erde wird bröckeln, Schlamm fließen, Metall rosten und Bäume sprießen und schließlich Früchte bilden, die gegessen werden oder verfaulen. Gras und Unkraut werden blühen, sterben, verrotten, und neue Erden bilden. Jedes Einzelne im eigenen Tempo.

If the engine of the machine and the screeching of its moving metal parts weren't so loud, one could have heard the dirt-fountain as it fell back to the ground: the rustling of the bigger rocks, knocking on the dusty lawn; the crackling of smaller debris as it spread around and finally the fizzing noise of sand and dust, falling through the leaves of the old chestnut trees, onto the pavement of the sidewalk, further between the cars that are waiting at the traffic light and onto the tram tracks. Mingling with all the dust that was already there, thickening the hot summer air.

Back then, the garden looked like a battlefield. It looked the way it had to look,

er immer in Bewegung ist je nach Wetter, Jahreszeit, Pflege und seinem eigenen Mikrokosmos aus Mikroben und Chemikalien... untergräbt so leichtfertig unseren kollektiven Zwang, alles so zu bewerten, als wäre es statisch, dass es mich jedes Mal freut, wenn ich darüber nachdenke.

Ein Garten ist natürlich nicht automatisch frei vom Streben nach Produktivität, aber oft genug erinnert er uns daran, dass es Dinge gibt, die wir nicht unter Kontrolle haben. Wie etwa die Hitzewelle, die uns genau in der Woche ereilte, als Alex mit ihren Vorbereitungen im Garten begann und blieb, bis kein Grün mehr im Rasen zu entdecken war. Seine müden und ascherne Überreste stellten einmal mehr unsere Vorstellung davon in Frage wie ein Garten denn eigentlich auszusehen hat.

Für mich verstärken Alex' Bodenabformungen die Idee, dem Kontrollverlust nachzugeben. Traditionell wird die Methode des Abformens verwendet, um ein möglichst genaues Negativ eines Objekts oder einer Oberfläche zu erzeugen. Das Ergebnis ist

eine Form, die potentiell einen Zwilling des Originals hervorbringen könnte. Bei Alex' Abformungen gilt diese Maxime nicht. Sie gibt den Materialien bewusst Raum für unvorhergesehene Verformungen, Vermischungen und Reaktionen; womit sie die Möglichkeit einer präzisen Kopie ausschließt.

Die Abformungen, die entstehen, sind somit keineswegs Kopien oder auch nur Nachahmungen von echten Steinen, Erde oder Rasen. Und trotzdem sprechen die Sprache des Bodens aus dem sie stammen, wodurch wir sie intuitiv als ein natürliches Ding begreifen. Als ich die große Skulptur 'Peel' betrachte, die Alex direkt am



Ein Gemeiner Grünling auf einem Quittenblatt
A green shieldbug on a Quince-leaf

Einer der von der fünf gekrümmten Bäume
On of the five warped trees



if bulldozers feel through the mud following a plan that was conceived by a pair of hands. But hands and metal-claws met on middle ground and mechanic force was applied with the utmost sensitivity. Peels of turf have been carefully scooped off and slowly rippled into the mouth of the giant shovel to then be laid out on a safe bed, where they were sprinkled with water and sheltered from the burn of the midday sun. Soil has been scraped off, centimetre by centimetre. Mounds have been piled up, compacted and reshaped. Boulders have been picked up, rolled around, piled one on top of another, placed and replaced until they look as if they have just been washed ashore.

One eye on the progress and one eye on Alex, waiting for her to once more set the chain reaction in motion: intervention, translation, action—I started thinking about what will happen to her work over time; how different paces, dependencies, reactions and counterreactions might influence its development. I love the idea of this work never being 'finished'. This might seem obvious but the way a garden behaves—that it is always in motion, reacting to the circumstances, that are weather, seasons, care and its own microcosm of

microbes and chemicals...so easily undermines our collective compulsion to evaluate everything as if it was static; it unwillingly makes me smile every-time I think about it.

Sure—a garden is not free from our strive for productivity, but more often than not it reminds us that there are things outside of our control. Just like the heat wave, that hit us right as Alex started her preparations in the garden and wouldn't leave until there was no green left in the lawn, but only the tired and ashy remains of it, once again undermining our idea of what a garden is 'supposed' to look like.

To me Alex's casts of the soil amplify the idea of giving in to this loss of control. Traditionally the method of casting is used to create an exact



negative of a thing. Resulting in a mold that could then potentially bear a twin of the original. With Alex's casts, this does not apply. She deliberately embraces the morphing of the material to intervene and undermine any possibility of a precise copy.

The casts that emerge are by no means copies of real stones, soil or turf, but still they speak the language of the ground that they stem from and therefore make us intuitively read them as natural things.

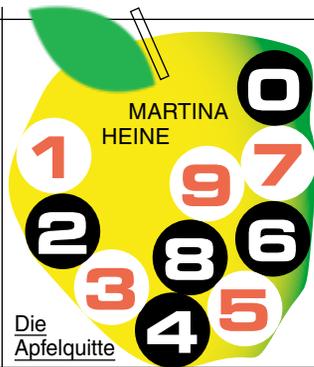
Looking at the large peel that she pries open right at the public entrance to the garden, Alex seems to move even farther from what one might expect if hearing the words mold or cast. What she really does here is create a simulation of what it might look like, if you could forcefully (or gently) lift up a large peel of turf, big enough and high enough, that

you could crawl underneath to have a close look at its complexion.

Again, we don't look at a perfect illustration of what the underside of turf *really* looks like, but at a structure that has been created following the *idea* of what turf is, how it bonds together as it grows, becoming a dense cover that clings to the ever deeper ground layered beneath it.

Moving further through the installation my attention wanders down into valleys and over hills, onto flaky surfaces and through feathery green, is being picked up by a shy group of mushrooms that gather beside the rough edges of the metal support. It appears that with every piece she creates for the installation Alex is paying tribute to the particular rhythm of the material she uses. Soil will crumble, mud will flow, metal will rust and trees will sprout and eventually bear fruit that could be eaten or rot.

Grass and weeds will bloom, die and turn into soil themselves. Each at its own pace.



Die Apfelquitte

Wir haben Martina Heine, die als Baumpflegerin für die Baumschule Röhrler in Heuerßen arbeitet, um einen Beitrag zu der Apfelquitte gebeten. Diese Baumart wurde, neben 3 andere Baumarten, von Alex McNamee im Sommer 2020 im Garten des Kunstvereins im Rahmen ihrer Installation *An der Schwelle der Krümmung* gepflanzt.

Martina Heine beschreibt in diesem Text, neben allgemeinen Informationen zur Apfelquitte, auch ihre persönlichen Erfahrungen als Apfelquittenbesitzerin.

Steckbrief Quitte *Cydonia oblonga*—*Cydonia maliformis* ‚Konstantinopeler Apfelquitte‘

Familie: Rosaceae, eine der ältesten Kulturobstsorten
Herkunft: Südwestasien
Abst.: Zufallssämling aus unbekannter Herkunft

WUCHS UND GRÖSSE
 Der Baum wird 3 bis 5 Meter hoch, selten bis zu 8 Metern. Er entwickelt eine eher breitere Krone.

UNTERLAGEN
 Quitten wurden früher auf Weißdorn (*Cataegus monogyna*) veredelt. Dies machte sie anfällig für Feuerbrand, einer meldepflichtigen bakteriellen Krankheit.

Heute veredelt man auf der arteiligen Unterlage,

Quitte A'. Hier besteht die Gefahr nicht. Sie möchte dafür aber einen Pfahl zur Stabilisierung haben.

KRANKHEITEN UND SCHÄDLINGE

- Feuerbrand—*Erwinia amylovora* (meldepflichtig)
- Blatt- und Fruchtflecken—*Diplocapom maculatum* (*Entomosparum mespili*)
- Die grüne Blattlaus, Frostspanner oder *Monilia-Spitzendürre* können auftreten. Diese sind aber selten und können wenig Schaden anrichten.

BLÜTE UND BEFRUCHTUNG
 Ab Mai öffnen sich die weißen bis zart rosafarbenen Blüten zwischen den ovalen ledrigen unterseits filzig behaarten Blättern. Jetzt kann man die Zugehörigkeit zu den Rosen erkennen.

Die selbstfruchtbaren Gehölze tragen auch bei Einzelstand. Wenn ein höherer Ertrag gewünscht ist, sollte ein zweiter Quittenbaum einer anderen Sorte dazu kommen.

FRÜCHTE
 Die großen hellgelben apfelförmigen Früchte haben einen dicken flaumigen bis filzigen Pelz. Ihr intensiver Duft erinnert an Zitronen. Ihr Kerngehäuse ist unregelmäßig, oft stehen an den Stielenden deutliche Höcker hoch. Die gelbe Schale trägt oft einen grünlichen Schimmer.

Roh sind die Früchte kaum genießbar. Beim Kochen wird das Fruchtfleisch aber weich und saftig, sehr aromatisch und duftet stark. Man kann es gut zu Saft,

Gelee, Mus, usw. verarbeiten. Die Quitten tragen schon in der Jugend gut und man kann auf hohe Erträge hoffen.

STANDORTANSPRÜCHE
 Quitten sind etwas frostempfindlicher als Äpfel oder Birnen. Daher sollten sie an einen etwas geschützteren Platz gesetzt werden. Die Blüten dagegen sind nicht mehr gefährdet, da sie erst nach den Spätfrösten erscheinen.

Der Boden sollte nicht zu schwer, gut durchlässig und sauer bis neutral sein. Liegt der pH-Wert über dem Neutralpunkt, neigt die Quitte zu Chlorosen (Mangelerkrankungen). Sie ist sonst aber genügsam und kommt auf kargem und zeitweise trockenem Boden aus.

PFLEGE
 Wenn der Standort richtig ist, braucht die Quitte (Apfelquitte) kaum Pflege. In trockenen Sommern sollte man aber wässern, damit das Wachstum der Früchte nicht stockt. Düngen ist alle 2 bis 3 Jahre erforderlich.

Der Schnitt beschränkt sich bei einem jungen Baum auf die Erziehung einer lockeren Krone. Schneiden sollte man am besten im zeitigen Frühjahr (im ausgehenden Winter).

ERNTZEITPUNKT UND VERARBEITUNG
 Die Früchte werden am Besten im Oktober, auf jeden Fall vor dem ersten Frost geerntet. Die Reife kündigt sich durch die Ausfärbung an, also wenn die Früchte ganz gelb werden

und ihr Flaum verschwindet. Für die Herstellung von Saft oder Gelee sollte frühzeitig geerntet werden, weil der Pektin Gehalt dann am höchsten ist. Lagern kann man die knapp reifen Früchte etwa 2 bis 4 Wochen. Dann entfalten sie auch ein schönes Aroma im Haus. Vollreife Früchte müssen sofort verarbeitet werden. Der Flaum sollte in jedem Fall sorgfältig abgebürstet werden. Er kann sonst den Geschmack negativ beeinflussen.

BEMERKUNG—In einigen Kulturkreisen gelten die Quitten als Symbol der Fruchtbarkeit und der Liebe. (Quelle: Der große ADAC-Ratgeber—Gärten aus dem Jahr 1995)

Warum habe ich die Apfelquitte in meinem Garten gepflanzt?

Meine Überlegung dazu war, dass die Apfelquitte ein sehr guter Pollenträger mit einer wunderschönen Blüte ist, also schön anzuschauen und gleichzeitig ein Nährgehölz für Insekten. Der Baum wird nicht so groß, ist also für meinen kleinen Garten gut geeignet. Vom Frühling bis zum Herbst ist er ein attraktiver Baum. Und selbst im Winter ist er schön, durch seine knorrige Wuchsform; ein Strukturgeber.

Ein weiterer Grund war für mich, dass der Erntezeitpunkt erst ab Oktober eintritt, einer Phase, in der ich mehr Zeit für die Verarbeitung habe. Weiterhin spielte es eine Rolle, dass der Baum in meinem Boden zurechtkommt. Auch der süßlich-herbe

Geschmack der Früchte, die man zu Saft, Gelee und Mus verarbeiten kann, war ein Grund dafür, dass der Baum bei mir wohnen darf.

Wir haben in den letzten Jahren ja leider sehr wenig Wasser durch Niederschläge bekommen und die Sommer waren sehr heiß. Dies hat zur Folge, dass man Gießen muss. So hat meine Quitte immer dann Wasser bekommen, wenn sie die Blätter hängen ließ. Gedankt hat sie es mir mit einer recht guten Ernte.

Mein Baum hat schon im ersten Standjahr in meinem Garten eine Hand voll Früchte getragen.

Dieses Jahr hatten einige Früchte die Frucht-Flecken. Diese musste ich leider wegwerfen.

Ich verarbeite die Früchte am Liebsten im Entsafter. Dafür stelle ich einen speziellen Topf auf den Herd und entsafte die Früchte mit Wasserdampf. Den Saft (Sirup) fülle ich zum Teil in Flaschen ab, um diesen im Sommer, mit Mineralwasser gemischt, als Quittenlimonade zu genießen. Den anderen Teil des Safts verarbeite ich weiter zu Gelee. Diesen kann man gut mit anderen Früchten, z.B. Äpfeln kombinieren.

FAZIT—Die Apfelquitte ist eine Bereicherung in meinem Garten. Sie hat all die guten Eigenschaften, die ein Gehölz haben soll.



We asked Martina Heine, who works as an arborist for the Röhler tree nursery in Heuerßen, to write about the apple quince. This tree species, along with two other tree species, was planted by Alex McNamee in summer 2020 in the garden of the Kunstverein as part of her installation On the cusp of warping.

In the following text, Martina Heine gives, next to general information about apple quinces, insight into her personal experience as an apple quince owner.

Characteristics Quince
Cydonia oblonga—*Cydonia maliformis* 'Constantinople
Apple Quince'

FAMILY: Rosaceae, one of the oldest cultivated fruit varieties

ORIGIN: Southwest Asia
DESCENT: Random seedling from unknown origin

GROWTH AND SIZE
The tree usually grows 3 to 5 meters tall, rarely it reaches 8 meters. It develops a rather broad crown.

ROOTSTOCKS
Quinces used to be grafted onto hawthorn (*Cataegus monogyna*). This made them vulnerable to 'fire blight', a highly contagious bacterial disease which farmers are required to report.

Today 'Quince A' is grafted on a rootstock of the same species. This is a safe technique but the grafted quince is happiest when it has a 'stake' for support and stabilization.

PESTS AND DISEASE

- Fire blight—*Erwinia amylovora* (notifiable!)
- Leaf and fruit spots—*Diplocapton maculatum* (*Entomosporium mespili*)
- The green aphid, frost moth, or monilia tip-drought may occur. However, these are rare and cause little damage.

FLOWERING AND FERTILIZATION

Starting in May, the white to pale pink flowers blossom between the leaves, which are oval, leathery and have a felt underside. In observing this, the apple quince's relation to the rose family becomes apparent.

The self-pollinating trees bear fruits when planted singularly. If a better yield is desired, a second quince tree of a different variety should be added.

FRUIT

The large, light yellow, apple-shaped fruits have thick, fluffy, felt-like fur. Their intense scent is reminiscent of lemons. Their core is irregular, often there are distinct humps at the end of the stem. The yellow skin often has a greenish tinge.

The raw fruits are edible but unpleasant. When cooked, however, the pulp becomes soft and juicy, very aromatic and develops a strong scent. It can be easily processed into juice, jelly, puree, etc.

Quinces already bear well in their youth and one can hope for high yields.

LOCATION REQUIREMENTS

Quinces are a little more sensitive to frost than apples or pears. Therefore, they should be placed in a more sheltered area. The flowers however, are not at risk, as they only appear after the late frosts.

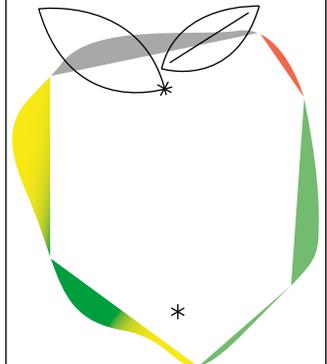
The soil should not be too heavy, well-drained and acidic to neutral. If the pH value is above the neutral point, the quince has a tendency to show chlorosis (symptoms of deficiency).

Otherwise, quinces are frugal and get by on barren and sometimes even dry ground.

MAINTENANCE

If the location is right, the apple quince hardly needs any care. In dry summers, however, you should water it to avoid the slowdown of fruit-growth. Fertilizing is required every 2 to 3 years.

In a young tree, pruning is limited to maintaining a loose crown. It is best to cut in early spring (or late winter).



HARVEST AND PROCESSING

The best time to harvest the fruits is October, in any case before the first frost. Ripeness is indicated by color, i.e. when the fruits turn completely yellow and their fluff disappears.

For the production of juice or jelly, harvesting should be carried out early because at this point the pectin content is the highest. The only just ripe fruits can be stored for about 2 to 4 weeks, during which they will diffuse a nice odour in the house. Fully ripe fruits must be processed immediately. In any case, the fluff should be carefully brushed off. Otherwise negatively affects the taste.

COMMENT—In some cultures, the quince is a symbol of fertility and love. (Source: Der große ADAC-Ratgeber—Garten“ from 1995)

Why did I plant the apple quince in my garden?

The apple quince is a very good pollen carrier with a beautiful flower, so it is lovely to look at and at the same time a nourishing tree for insects. The tree won't get too big, so it's well suited for my small garden. From spring to autumn it is an attractive tree. And even in winter it is beautiful because of its gnarled growth—it's a structuring element.

Another reason for me was that the harvest is late; in October, a phase in which I have more time for the processing of the fruit. The

fact that the tree could cope with my soil was also a factor.

The sweet and tart taste of the fruits, which can be processed into juice, jelly and puree, was another bonus of living with the tree.

Unfortunately, we have gotten very little rain in recent years and the summers have been very hot. As a result, one has to water. I always water my quince when it gets limp. She thanks me with a pretty good harvest.

Already in her first year in my garden, my tree bore a handful of fruit.

This year a couple of fruits had fruit spots. Sadly I had to throw them away.

I prefer to process the fruit in the juicer. To do this, I put a special saucepan on the stove and use steam to extract the juice from the fruit. I fill some of the juice (syrup) into bottles so that I can enjoy it as a quince lemonade mixed with mineral water in summer. I process the other part of the juice into jelly. This can be combined with other fruits, for example with apples.

CONCLUSION—The apple quince is an asset to my garden. It has all the good properties that a tree should have.

MARTINA HEINE (Bergisch-Gladbach, 1966) ist Gärtnerin und Baumschülerin in der Baumschule Röhler in Heuerßen bei Hannover. Nach ihrer Ausbildung zur Floristin war sie zwischen 1988 und 2013 in verschiedenen Betrieben tätig. 2013 entschloss sie sich zu einer Ausbildung als Gärtnerin in der Fachrichtung Baumschule.

MARTINA HEINE (Bergisch-Gladbach, 1966) is a gardener and tree nurse at the Röhler tree nursery in Heuerßen near Hannover. After her apprenticeship between 1985 and 1988, she worked as a florist in various businesses. In 2013 she decided to train as a gardener specializing in tree nurseries.

NOOR MERTENS (Belgien, 1984) leitet seit Januar 2017 den Kunstverein Langenhagen. Sie studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte in Utrecht und Amsterdam. Von 2011 bis 2016 war sie Kuratorin für moderne und zeitgenössische Kunst im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Noor Mertens organisierte die Ausstellung *Territoire de Voyage* in enger Zusammenarbeit mit Marijke Dekeukeleire.

NOOR MERTENS (Belgium, 1984) has been running the Kunstverein Langenhagen since January 2017. She studied musicology and art history in Utrecht and Amsterdam. From 2011 to 2016 she was curator for modern and contemporary art at the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam. Noor Mertens organized the exhibition *Territoire de Voyage* in close collaboration with Marijke Dekeukeleire.

LEA SCHÜRMANN (Jever, 1989) arbeitet als freischaffende Künstlerin in Hannover. Sie studierte Freie Kunst an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Seit März 2020 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin für den Kunstverein Langenhagen tätig und hat Alex

McNamee's Installation *On the cusp* of warping praktisch und organisatorisch begleitet.

LEA SCHÜRMANN (Jever, 1989) is a freelance artist from Hannover. She studied fine art at the University of Fine Arts in Braunschweig. Since March 2020 she has been working as a research assistant for the Kunstverein Langenhagen and has provided practical and organizational support for Alex McNamee's installation *On the cusp of warping*.

ALEX MCNAMEE (1990) ist eine in Deal, Kent, lebender Künstlerin. Außerdem leitet sie den Projektraum Muddy Yard. Sie studierte Bildende Kunst an der UCL Slade School of Fine Arts und der Oxford Brookes University. In ihrer Arbeit untersucht sie die Entstehung von Bedeutung durch Faktoren wie Zeit, Materie, Form und Kontext. Sie tut dies vorzugsweise mittels Skulptur und ortsspezifischer Mixed-Media-Installation.

ALEX MCNAMEE (1990) is an artist living in Deal, Kent, running the project space Muddy Yard. She studied Fine Art at the UCL Slade School of Fine Arts and at Oxford Brookes University. In her work she explores the creation of meaning through time, matter, form and context. She does so preferably through the means of sculpture and site-specific mixed-media installation.

PHILIPPE VAN CAUTEREN ist Direktor von S.M.A.K., Museum für zeitgenössische Kunst in Gent, wo er 2000 bereits Arbeiten von Philippe Van Snick zeigte. Für 2022 hat er eine umfassende Retrospektive zu Philippe Van Snicks Werk geplant. Er ist Initiator der Künstlerpublikation *The Project*, die 2019 veröffentlicht wurde.

PHILIPPE VAN CAUTEREN is Director of S.M.A.K., Museum of contemporary art in Ghent, where he has previously shown works by Philippe Van Snick in 2000.

For 2022 he is planning to organize a comprehensive retrospective of Philippe Van Snick's work. He is the initiator of the artist publication *The Project*, which was published in 2019.

MARTA MESTRE (Beja, Portugal, 1980) ist seit über zehn Jahren in den Bereichen Kuratorium, Verlagswesen, Kritik und Lehre tätig, unter anderem in Portugal und Brasilien. Sie kuratierte die Ausstellung *Philippe Van Snick | Daniel Steegmann Mangrané*, die vom 5. September bis 1. November 2015 gleichzeitig im Museu de Arte Moderna von Rio de Janeiro und in der Casa Modernista in São Paulo stattfand. Zusammen mit Luc Lambrecht wird sie 2022 die retrospective Ausstellung von Van Snick im S.M.A.K. organisieren.

MARTA MESTRE (Beja, Portugal, 1980) has been working in the fields of curatorship, publishing, criticism, teaching, amongst others, in both Portugal and Brazil, for over ten years.

She curated the show *Philippe Van Snick | Daniel Steegmann Mangrané*, that was held simultaneously at the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro and the Casa Modernista, in São Paulo, in 2015. Together with Luc Lambrecht, she will organise the retrospective exhibition of Van Snick at S.M.A.K. in 2022.

HEIDE HINRICHS ist eine in Brüssel und Hatten lebende Künstlerin, die mit gefundenen und vorhandenen Materialien arbeitet. Sie reagiert auf Situationen, zeichnet Linien, lehrt und forscht an der Königlichen Akademie für Bildende Künste Antwerpen.

HEIDE HINRICHS is an artist based in Brussels and Hatten, who works with found and existing materials. With her works she responds to occurring situations. Currently she is researching and teaching at the Royal Academy.

BULLETIN nr. 12 AGENDA

Februar,

1	2	3	4	5
8	9	10	11	12
15	16	17	18	19
22	23	24	25	26

April,

1	2	3	4	5
7	8	9	10	11
14	15	16	17	18
19	20	21	22	23
24	25	26	27	28
29	30	31	1	2

FRÜHLING 2021 – GENAUEN DATEN WERDEN NOCH BEKANNT GEGEBEN

Ausstellungsbeginn / Exhibition



Situationsabhängig bieten wir Ausstellungsbesuche nach Terminvergabe für Einzelpersonen und Kleinstgruppen an.

Depending on the situation, we offer visits to the exhibition by appointment for individuals and small groups.

Aufgrund der aktuellen Entwicklung der COVID-19 Pandemie können wir leider keine verlässlichen Veranstaltungstermine ankündigen. Für die geplanten Veranstaltungen in unserer Agenda entwickeln wir daher angepasste Formate, wie beispielsweise die Publikation ICI NON, HIER NICHT, NOT HERE und die online Plattform archipelago.page. Sobald es die Situation zulässt planen wir die kommende Ausstellung von Patricia Esquivias für Einzelpersonen und Kleinstgruppen per Anmeldung zugänglich zu machen. Über die neuesten Entwicklungen und aktuellen Termine informieren wir sie wie immer über unsere Website, den Newsletter und die sozialen Medien.

Sie können uns erreichen über mail@kunstverein-langenhagen.de oder 0511-54307230.

ONLINE VERANSTALTUNGEN



24.2.

Leseklub: Essay Siri Hustvedt, Keine Konkurrenz

19:30 Uhr / 7:30 p.m. über Zoom

14.4.

Leseklub: Text wird noch bekannt gegeben. Kontaktieren Sie uns wenn sie mitlesen und diskutieren möchten.

19:30 Uhr / 7:30 p.m. über Zoom

Vor-Verhandlungen



Die neue Vortrags- und Diskussionsreihe Vor-Verhandlungen will Zugänge auf die Geschichten, Kontexte und Diskurse, die für einen Austausch über Kunst und ihre Vermittlung eine Rolle spielen, anbieten. Der von uns verwendete Begriff „Verhandlung“ geht davon aus, dass Kunst und ihre Präsentation eine Aufforderung beinhalten, sich über das Gezeigte, Inszenierte und Aufgeführte auszutauschen oder sogar zu streiten. Perspektiven von Ästhetik, Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte, Politik und Philosophie bieten dabei Ansatzpunkte für diese Verhandlungen.

Gleichzeitig wird mit dieser Serie über die grundsätzliche Funktionsweise einer Institution wie dem Kunstverein Langenhagen und seiner Ansätze, Kunst zu vermitteln, reflektiert.

Die Kunsthistorikerin, Kuratorin, Publizistin und Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft Beatrice von Bismarck wird unsere zweite Sprecherin sein.

Sommer: Ausstellungsbeginn Temporäres Heimatmuseum
Summer: Temporary Heimatmuseum

Mit/With Aurelie Ferruel & Florentine Guedon, Hartmut el Kurdi, Salim Bayri, Julia Schmid, Viola Yeşiltaç, Beni Bischof und Objekten des Stadsarchivs Langenhagen.

kunstverein