

NATASCHA BOROWSKY  
MARKUS KARSTIESS  
BÉLA PABLO JANSSEN  
HEIKE WEBER  
KASPER KÖNIG  
HÖRNER/ANTLFINGER UND CMUK  
LYOUDMILA MILANOVA  
CLEMENS BOTHO GOLDBACH  
BEN J. RIEPE  
BLEK



10

MARKUS KARSTIESS (\*1971) STUDIERT AN DER KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF UND WURDE MEISTERSCHÜLER VON JANNIS KOUNELLIS. IN DEN JAHREN VON 2008 BIS 2012 WAR ER ZUSAMMEN MIT CHRISTIAN FREUDENBERGER KÜNSTLERISCHER LEITER DES KUNSTVEREINS SCHWERTE. ER LEBT IN DÜSSELDORF. IN KARSTIESS' PLASTISCHEN ARBEITEN IST DER HANDABDRUCK INHALTLICH IMMER PRÄSENT UND FORMAL BESTIMMEND. HÄUFIGER BESTANDTEIL SEINES SCHAFFENSPROZESSES IST DAS ZERLEGEN IN UND DAS ERNEUTE ZUSAMMENSETZEN DER EINZELTEILE ZU EINEM NEUEN GANZEN. EMMANUEL MIR TRAF DEN KÜNSTLER IN SEINEM ATELIER IN DÜSSELDORF.

**ZUNÄCHST WÜRDIE ICH GERNE WISSEN, WAS NACH DEINER LETZTEN GROSSANGELEGTE AUSSTELLUNG AUF DER RAKETENSTATION IN HOMBROICH IM FRÜHJAHR 2016 GESCHEHEN IST. ARBEITEST DU GEGENWÄRTIG AN NEUEN PROJEKTEN?**

Der Umzug in das neue Atelier hat mich sehr viel Arbeit und Zeit gekostet. Gerade für Bildhauer ist es in Düsseldorf ziemlich schwierig, eine geeignete Werkstatt zu finden. In meinem Fall brauche ich nicht nur große Räumlichkeiten, sondern auch einen großen Brennofen, der gerade angeschafft wurde und zuerst in Gang gebracht werden muss. Deshalb kann ich noch nicht mit neuen Arbeiten loslegen. Dieser gezwungene Abstand ist aber gut. Die Ausstellung auf der Raketenstation war so etwas wie ein Rückblick auf meine bisherigen Arbeiten. Bei einem Aufenthalt vor vielen Jahren habe ich dort überhaupt mit Keramik angefangen. Und für »Irdnen« sind viele große Arbeiten entstanden, größtenteils figürlicher Natur, was viele irritiert hat. Figürliche Keramik löst – auch bei mir – immer eine gewisse Unsicherheit aus, weil sie meistens furchtbar aussieht. Aber gerade das ist eine interessante Gratwanderung, die die Nähe von Material und Körper zeigt.

**IN DER REGEL IST DIE FIGUR DOCH SEHR PRÄSENT IN DEINER ARBEIT. HAT SICH DA ETWAS VERÄNDERT?**

Nicht wirklich, die Figuration war immer da. Selbst die Vasen haben einen wesenhaften Charakter und einen Namen bekommen und können daher als Portrait, als Büste gesehen werden. Die Fetischarbeiten mit ihrer symmetrischen, rorschachbild-artigen Struktur sind zwar figürlich, aber sie verharren in einem merkwürdigen Zwischenraum, zwischen Halbreif und Vollplastik, zwischen Abstraktem und Figürlichem. Es war allerdings für diese Serie nie beabsichtigt, einen Kopf zu modellieren. Aber wenn ich mit zwei Fingern in die Tonmasse drücke, entstehen sofort Augen, und mit einer weiteren Geste so etwas wie Hörner – auch wenn sie wiederum keine Augen und keine Hörner sind. Gerade mit dem Medium Keramik muss man die Logik des Materials akzeptieren. Wenn ich bei der Arbeit »Teller« im Kopf habe, dann kommt nichts anderes heraus als ein Teller. Tue ich das nicht, entstehen überhaupt Dinge. Erst dann kann sich ein natürlicher, fließender Prozess entwickeln, den eine bewusste Steuerung zerstören würde. Ich konnte mit den Fetischen am Anfang selbst nichts anfangen, hielt aber fest an diesem nicht benennbaren Moment. Auch wenn dieser Moment mich persönlich sehr verunsicherte.

**IST ES DIR ZU PATHETISCH, WENN ICH THESENHAFT BEHAUPTETE, DASS DU DICH VON DEINER ARBEIT LEITEN LÄSST?**

Ich würde eher vom »machen« als vom »leiten« sprechen, wobei die Bedeutung des Begriffs erst definiert werden müsste. Die richtigen Fragen wären eher: Wie stark ist die eigene Kontrolle, wie stark ist die Vorgabe des Materials? Interessanterweise kann man Keramik nie vollständig kontrollieren. Man kann mit großer Beharrlichkeit dagegen arbeiten. Viele Keramiker versuchen beispielsweise, eine bestimmte Glasur oder eine bestimmte Struktur perfekt zu beherrschen, aber das interessiert mich nicht. Sich von der Arbeit leiten zu lassen, wäre mir allerdings zu einfach. Wenn ich ins Atelier gehe, weiß ich schon, wie und wo ich beginne.

**SIND DIESES LOSLASSEN DER KONTROLLE UND DIE OFFENHEIT DEM MATERIAL GEGENÜBER ETWAS, WAS DU BEI JANNIS KOUNELLIS GELERNT HAST? BEI IHM HAST**

**DU AN DER KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF STUDIERT? ICH KÖNNTE MIR VORSTELLEN, DASS DEINE INTUITIVE HERANGEHENSWEISE MIT KOUNELLIS' VERWANDT IST.**

Kounellis hat uns gelehrt, eine Sprache zu finden. Ich meine »Sprache« im übertragenen Sinn. Als bildende Künstler sind wir alle Poeten in seinem Sinne, aber eben keine Lyriker oder Schriftsteller; wir sprechen über die Materialien und mit den Materialien. Kounellis hat sich sehr um ein Sehen-Lernen bemüht. Seine Kolloquien waren immer ein Anlass zu sprechen, auch wenn er nie über die jeweilige Arbeit konkret gesprochen hat. Er hat sie angeschaut und dann über die Sphäre gesprochen, in der die Arbeit sich befindet, um dann immer wieder in seiner eigenen Sphäre zu landen. So bekamen wir ein Gefühl für einen weit gesteckten poetischen Raum, zu dem wir streben konnten. Das war sehr atmosphärisch. Dieses Streben und dieses Gefühl für den Raum, in dem die Kunst sich bewegt, sind die Hauptdinge, die ich aus meiner Zeit in der Kounellis-Klasse mitgenommen habe.

**ICH HABE KOUNELLIS ERWÄHNT, WEIL ICH IN DEINER ARBEIT EINEN BEZUG EINERSEITS ZUR NARRATIVITÄT UND ANDERSEITS ZU EINEM HISTORISCHEN BEWUSSTSEIN SEHE. WÄHREND KOUNELLIS' REFERENZEN HUMANISTISCHER NATUR UND IN DER RENAISSANCE UND IN DER ANTIKE EINGEBETTET SIND, GEHST DU NOCH WEITER ZURÜCK, BIS ZUM ARCHAISCHEN URSPRUNG DEINES MATERIALS, BIS ZUR ERDE, DIE DU AUSGRÄBST UND AUSARBEITEST. ALS AUSSENBETRACHTER KÖNNTE MAN VERMUTEN, DASS DU AN ARCHÄOLOGIE INTERESSIERT BIST. STIMMT DAS?**

Du spielst auf mein Asphalt-Projekt an, das ich nach Robert Smithsons »Asphalt Rundown« realisiert habe. (Anm.: 1969 ließ Smithson eine LKW-Ladung heißen Asphalt in der Nähe von Rom einen Hang herunterfließen.) Damit wollte ich in erster Linie herausfinden, warum die Arbeit mich so fasziniert. Smithsons Aktion hat keinen Anfang und kein Ende. Der Asphalt fließt langsam und erhärtet allmählich, bekommt nach und nach eine feste Form. Diesen Fluss der Materie spürt man sehr stark, wenn man mit Keramik arbeitet. Man fühlt die Jahrtausende der Materialentwicklung, die Erosion, die uralten Energien. Mir geht es nicht explizit darum, alte Kulturen auszugraben, sondern eine sinnbildliche Kontinuität zu finden. Der Abkühlungsprozess des Bitumens bringt Blöcke und Steine hervor, die bereits in der flüssigen Materie beinhaltet waren. Ich wollte etwas finden, das eine universelle Kraft hat. Und das führt uns zu Kounellis zurück, der dieses starke empfinden für einen durchgehenden Kulturstrang hat. Ich suche diese Kraft, die sowohl in der Materie als auch in der fertigen, gelungenen Arbeit steckt.

**WAS MEINST DU, WENN DU VON »KRAFT« SPRICHSST?**

Das ist schwer in Worte zu fassen – dafür macht man letztendlich Kunst. Es gibt weitere starke Begriffe, wie »Wirkmacht« oder »Energie«, die das, was ich meine, umschreiben. Ich will dir ein Beispiel geben: Ich schaue in eine Tongrube, blicke in ein Loch und erkenne, dass es da unten vor zwei Millionen Jahren einen Fluss gab, der den Ton über einen sehr langen Zeitraum aus den Gesteinen gelöst und bis dort hin abgesetzt hat. Und ich bin von dieser Kraft fasziniert, dieser verdichteten Stille. Beim Schauen auf ein Bergmassiv oder auf einen Wald kann ich keine blöde Stelle finden. In der Stadt schon. Ich brauche nur aus meinem Fenster zu schauen und

finde viele Stellen kraftlos. In der Natur passiert mir das nicht.

**WAS GESCHIEHT BEI DER TRANSFORMATION VON URMATERIAL ZUM KÜNSTLERISCHEN ARTEFAKT? ÜBERTRAGEN SICH DIE VON DIR BESCHRIEBENEN KRÄFTE UNMITTELBAR IN DAS WERK ODER FINDET EINE VERÄNDERUNG STATT?**

Natürlich verändert sich die Natur dieser Kraft, sonst müsste ich nichts mehr tun. Aber die Suche nach dieser Energie hat sich ihrerseits nicht verändert. Die Kräfte sind ja auch in uns und das kommt jetzt hier zusammen.

**ICH WÜRD E GERNE MEHR ÜBER DIESE KRAFT ERFAHREN. IST SIE SUBJEKTIV GELENKT ODER WOHNT SIE DEM MATERIAL INNE?**

Faszinierend ist die Tatsache, dass sich in den vielen Tausend Jahren menschlicher Kulturgeschichte kaum etwas verändert hat. Ich habe neulich »Die Höhle der vergessenen Träume« von Werner Herzog gesehen, eine Doku über prähistorische Kunst in Frankreich. Über einen sehr langen Zeitraum hinweg sind Menschen in diese Höhlen gegangen, um Bilder zu malen und Handspuren zu hinterlassen. Wenn man das sieht, wird man das Gefühl nicht los, dass der Beweggrund der Menschheit





in Bezug auf die Herstellung von künstlerischen Artefakten bis heute gleich geblieben ist. Diese Höhlen waren rituelle Orte; es wurde dort versucht, einer bestimmten Form von spiritueller Verortung auf den Grund zu kommen. Wenn ich in die Kunstgeschichte zurückschaue, finde ich keine für mich relevante Arbeit, die nicht aus dieser Bewegungsrichtung heraus getragen wäre und das Unausprechliche in sich besäße. Das ist die Kraft.

**DU HAST AN DER KUNSTAKADEMIE MÜNCHEN UNTERRICHTET, WARST KURATORISCH TÄTIG UND HAST SOGAR DEN KUNSTVEREIN SCHWERTE EINE ZEITLANG MITGELEITET. WIE KOMMEN DIESE VERSCHIEDENEN TÄTIGKEITEN ZUSAMMEN?**

Im Falle des Kunstvereins Schwerte ging alles von einer Ausstellung aus, die ich zusammen mit Christian Freudenberger dort bespielt habe. Nach der Ausstellung wurden wir vom damaligen Vorstand gebeten, ein paar Künstler vorzuschlagen und an deren Ausstellungen zu arbeiten. Daraus wurden dann vier Jahre! Das war schon spannend, den Betrieb von der anderen Seite zu erleben. Man erfährt unmittelbar die Diskrepanz zwischen Idealvorstellung und Machbarkeit. Künstler, die wir gerne ausstellen wollten, ließen sich teilweise unter den dortigen Bedingungen gar nicht präsentieren. Das war ein heilsamer Prozess, fremde Arbeiten aus der Kuratorenperspektive zu betrachten. Das war der Hauptgrund meines Engagements. Und es hat unglaublich viel Spaß gemacht, neue Leute kennenzulernen und einzuladen.

**HAT DAS DEINE ARBEIT BEREICHERT? HAST DU ENTWICKLUNGEN GEMACHT, DIE DU OHNE DIESE KURATORISCHE ERFAHRUNG NICHT GEMACHT HÄTTEST?** Ich glaube nicht. Man vertieft die eigenen Interessen auf andere Art. Der Erfahrungsraum wächst und man lernt viel über das Machen von Ausstellungen. Für die eigene Arbeit bleibt ausreichend Zeit.

**WIE IST IN DIESEM RAHMEN DEINE ARBEIT AM IKKG DER HOCHSCHULE KOBLENZ ZU VERSTEHEN, WO DU EINE PROFESSUR FÜR FREIE KUNST/KERAMIK INNE HAST? HAST DU DAS GEFÜHL, EINE VERMITTLUNGSAUFGABE ZU HABEN?**

Vermittlungsaufgabe ist der falsche Begriff – gerade im Zusammenhang mit der Lehre von Kunst. Es

gibt so viele namhafte Künstler, die ihr Fach jahrelang unterrichtet haben, um dann zu behaupten, dass Kunst sich nicht unterrichten lässt. Vielleicht sollte man wie Kounellis erst einen Lehrstuhl annehmen, wenn man eine gewisse Reife erreicht hat. (Anm.: Kounellis wurde mit 57 Jahren Professor.) Ich erlebe meine eigene Arbeit als ständigen Neubeginn, insofern unterscheidet man sich nicht sehr von seinen Studierenden, nur dass man einen Erfahrungsvorsprung hat. Das ist der Unterschied. Ähnlich wie Kounellis versuche ich am IKKG die Sphären aufzumachen. Ich möchte mir nicht anmaßen, vor den Studenten zu sagen: »Das finde ich gut, das finde ich schlecht«. Ich finde zwar unheimlich viel Kunst nicht gut, aber sie einfach abzubügeln macht keinen Sinn, denn mein Gegenüber muss es irgendwann schaffen, eine eigene Sprache zu entwickeln. Die Studenten müssen sich auch gegen ihren Prof behaupten können.

**MANCHE PROFESSOREN HABEN IHRE LEHRE ZUR ERWEITERUNG DER EIGENEN KÜNSTLERISCHEN ARBEIT ERKLÄRT. WIE IST ES MIT DIR? KÖNNTEST DU AUF DIESE ERFAHRUNG VERZICHTEN? WORUM GEHT ES DIR – AUSSER UM DIE BLOSSE SICHERUNG DEINES EINKOMMENS?**

Wenn Geld der Hauptgrund wäre, würde man am Ziel vorbeischießen. Allerdings ist das Ökonomische nicht zu unterschätzen. Dass es Künstler gibt, die durch das Unterrichten eine ökonomische Grundlage erhalten, ist in diesem Kunstmarkt, der sich nicht anders gebiert als der Rest im Raubtierkapitalismus, schon ein wichtiger Punkt. Einen Lehrstuhl sollte man immer als Forschungstätigkeit betrachten. Er ermöglicht es Künstlern ihre Arbeit in Ruhe zu entwickeln. Das ist die einzige Rechtfertigung dafür, dass manche Professoren so selten in den Klassen sind. Sie leben in erster Linie als Künstler und hören nicht deshalb damit auf, weil sie auf einmal zu Professoren ernannt werden. Ich kann Thomas Schütte verstehen, der lieber auf eine Berufung verzichtet, weil er sie weder will noch braucht. Ich sehe das eher wie Richard Deacon, der seine Lehre zum Anlass nimmt, Abstand von seinem Atelier-Alltag zu bekommen und einen intellektuellen Break zu erleben. In einer Klasse über fremde Arbeiten zu reden, zwingt dich auch dazu, eine große Offenheit zu entwickeln. Und das macht wirklich Spaß. Manchmal ist es auch zäh; man muss eine gewisse Sprachlosigkeit – die Sprachlosigkeit über Dinge, worüber man nicht sprechen möchte – aushalten.

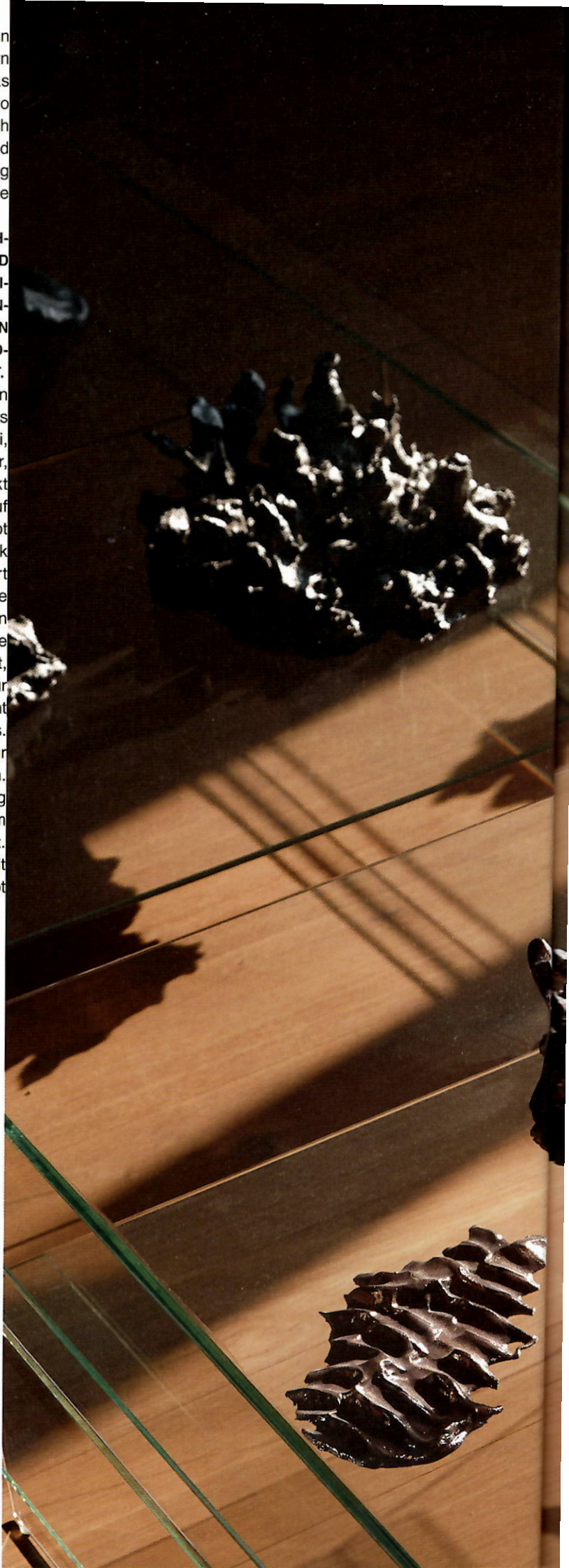
**VOR DEM IKKG WARST DU FAST DREI JAHRE IN MÜNCHEN TÄTIG, IN VERTRETUNG DES VERSTORBENEN NORBERT PRANGENBERG. DANN WURDE DIE KLASSE INHALTLICH AUFGELÖST. WARUM KAM ES DAZU?**

Ich weiß es nicht. Vielleicht weil es ihnen unangenehm ist, weil ihnen die Arbeit mit Keramik peinlich erscheint. Das Medium war verbrämt. Vor zehn Jahren bin ich mit meiner Arbeit aus jeder Jury-Sitzung rausgeflogen, weil die Hälfte der Juroren mit Keramik nichts anfangen konnte. Die Zahl an furchtbarem getöpften Zeug übersteigt zwar nicht die Zahl an schlechten Hobby-Ölbildern, aber Malerei ist bis heute nicht so stark verpönt wie Keramik. Das liegt glaube ich daran, dass Keramik uns viel näher steht. Das ist nur den wenigsten bewusst. Kaum einer weiß, wie die Dinge, die man jeden Tag in der Hand hält, ob Kaffeetasse oder Teller, entstanden sind. Aber sie sind allgegenwärtig. Für manche ist die Beschäftigung mit Keramik wie ein rückwärts-

gewandter Blick, was falsch ist. In dieser amorphen Masse steckt nicht nur die Vergangenheit, sondern auch alles Zukünftige. In den 70ern wurde also das Material total verbrämt – bis auf Schütte, der sowieso eine prinzipielle Anti-Haltung annimmt – und wer sich ernsthaft mit Keramik auseinandersetzte, wurde blöd angeguckt. Es war wie mit Gold zu arbeiten, kitschig und peinlich. Als ob es heute Materialien gäbe, die minderwertiger als andere wären.

**DIESE MATERIALABWERTUNG IST DOCH MEINES ERACHTENS SEHR KULTURELL GEPRÄGT. IN FRANKREICH WIRD DIE BESCHÄFTIGUNG MIT ÖLMALEREI ALS EINE ARCHAISCHE, PRÄMODERNE UND UNREFLEKTIERTE ANGELEGENHEIT ABGETAN. DORT HABEN DUCHAMP UND SEINE SPÄTEN KONZEPTUELLEN FOLGEN EINEN GROSSTEIL DER HANDWERKLICHEN TRADITION IN DER KUNST DISKREDITIERT.**

Eine starke Verbrämung der Keramik gab es in Frankreich oder in Italien übrigens nie. Da war es anders. Aber diese negative Phase ist ja vorbei, und nun tritt das Gegenteil ein. Viele Keramiker, die in den 60ern tätig waren und eher unbemerkt blieben, erleben nun heftige Preissteigerungen auf dem Markt und werden intensiv gesammelt. Es gibt viele Ausstellungen und Publikationen zu Keramik und Ton in der aktuellen Kunst. Und trotzdem hört man immer wieder Stimmen, wie in München, die laut fragen: »Warum wird eine Professur nur für ein bestimmtes Material ausgeschrieben?« Diese Frage kann man stellen – aber kunsthistorisch betrachtet, findet man schnell tiefgreifende Rechtfertigungen für das Medium. In der Geschichte der Bildhauerei steht Ton fast immer am Anfang des kreativen Prozesses. Dazu kommt noch, dass die Qualitäten von Ton für die meisten Außenbeobachter unsichtbar bleiben. Es ist ein amorphes Material, das aber in Bewegung bleibt und sich ständig wandelt. Auch lange nach dem Brennen verliert es das ursprünglich Flüssige nicht. Ihm ein Eigenleben zuzusprechen, würde zu weit gehen, aber der Begriff des Performativen beschreibt ziemlich gut, was mit diesem Material geschieht.



**ABB. 1**  
INSTALLATIONSANSICHT »IRDEN«, SIZA PAVILLON, RAKETENSTATION HOMBRICH, BLAUER UND SCHLANGE, 2015/16, GLASIERTE KERAMIK, GLAS, 82X98X160 CM

**ABB. 2**  
INSTALLATIONSANSICHT »IRDEN«, SIZA PAVILLON, RAKETENSTATION HOMBRICH, GIGANT-KLEE-WESEN (FETISCH), 2015, GLASIERTE KERAMIK, 206X70X56 CM

**ABB. 3**  
INSTALLATIONSANSICHT »IRDEN«, SIZA PAVILLON, RAKETENSTATION HOMBRICH, PRIMITIVE STATE, 2007, GLASIERTE KERAMIK, GOLD, PLATIN, LÜSTER, GLAS, SPIEGEL, 12 GLASPALETTEN JE 17X90X60 CM, OBJEKTE IN DIVERSEN GRÖSSEN



**MOFF – KÖLN. KÜNSTLER\_INNEN IM GESPRÄCH  
SZENE RHEINLAND**

**HERAUSGEBER:**

Stefanie Klingemann  
MOFF e.V.  
Garthestrasse 26  
50735 Köln

**REDAKTION:**

Stefanie Klingemann  
Emmanuel Mir

**REDAKTIONELLE MITARBEIT:**

Björn Brüggemann

**REDAKTIONELLE BEITRÄGE:**

Stefanie Klingemann, Emmanuel Mir,  
Sabine Elsa Müller, Sabine Maria Schmidt

**BEITRAG KÜNSTLERKOLLEKTIV:**

BLEK, S. 42–47

**GESTALTUNG:**

Max Pietro Hoffmann

**KÜNSTLERPORTRÄTS:**

Raphael Brunk  
[www.instagram.com/raphaelbrunk](http://www.instagram.com/raphaelbrunk)

**LEKTORAT:**

Marion Schneiders

**AUFLAGE:**

8.000

**DRUCK:**

ISSN 2191-9844

**KONTAKT:**

[mail@moff-magazin.de](mailto:mail@moff-magazin.de)

**ABONNEMENT:**

[abo@moff-magazin.de](mailto:abo@moff-magazin.de)

**ONLINE:**

[www.moff-magazin.de](http://www.moff-magazin.de)

**MOFF – KÖLN. KÜNSTLER\_INNEN IM GESPRÄCH  
SZENE RHEINLAND WIRD GEFÖRDERT DURCH DEN LVR**



Qualität für Menschen

**BLEK**

BLEK hat sich im Jahre 2010 formiert und besteht aus den drei Künstlern Sascha Herrmann, Patrick Knuchel und Alwin Lay. Der Verlag versteht das Publizieren als eine selbstverständliche künstlerische Praxis und verschränkt in den einzelnen Ausgaben die Funktionen und Bedeutungen von Fotografie und Typografie miteinander. Die Grenzen zwischen Publikation, Ausstellung und Raum sind fließend.  
[www.blek.info](http://www.blek.info)

**RAPHAEL BRUNK:**

Raphael Brunk (\*1987) studierte Politikwissenschaften, Philosophie und Psychologie an der Universität Lindau. Seit 2013 studiert er freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf, seit 2014 in der Klasse von Andreas Gursky. Für MOFF gestaltete er die Künstler\_Innenporträts.  
[www.instagram.com/raphaelbrunk](http://www.instagram.com/raphaelbrunk)

**MAX PIETRO HOFFMANN**

Max Pietro Hoffmann (\*1990) sammelte neben seinem Studium an der Köln International School of Design Erfahrungen beim ZEITmagazin. Seit Beendigung seines Studiums ist er für regionale und internationale Kunden verantwortlich.  
[www.maxpietrohoffmann.de](http://www.maxpietrohoffmann.de)

**EMMANUEL MIR**

Dr. Emmanuel Mir, (\*1972), ist selbstständiger Kunstwissenschaftler, Autor und Kurator. Gegenwärtig ist er Projektleiter des Landesbüros für Bildende Kunst NRW im Kunsthaus Kornelimünster. Er studierte Kunst in Nizza und an der Kunstakademie Düsseldorf und wurde Meisterschüler von David Rabinowitch. Nach einem Studium der Kunstgeschichte und Geschichte in Düsseldorf ist er seit 2012 Dozent für Kunstgeschichte an diversen Hochschulen und veröffentlicht regelmäßig in Fachzeitschriften und Katalogen.

**SABINE ELSA MÜLLER**

Sabine Elsa Müller ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin und lebt in Köln. 1991, 1993 - 1994 wissenschaftliche Mitarbeit, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Kölnischen Kunstverein. Durchführung der Internationalen Grafik-Triennale Frechen 2002, 2005 und 2008. Seit 2011 Wissenschaftliche Mitarbeit, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Kunstmuseum Villa Zanders, Bergisch Gladbach. Zahlreiche Katalogtexte und Vorträge zur zeitgenössischen Kunst. Seit 1992 freie Autorin unter anderem für Kölner Stadt-Anzeiger, Kunstforum International, Artblog Cologne, artist Kunstmagazin und MOFF – Köln. Künstler\_Innen im Gespräch.  
[www.sabine-elsa-mueller.de](http://www.sabine-elsa-mueller.de)

**SABINE MARIA SCHMIDT**

Sabine Maria Schmidt ist promovierte Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Sie studierte an der WWU in Münster. Seit den frühen 1990er Jahren publiziert sie kontinuierlich Artikel und Katalogbeiträge zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts mit einem besonderen Fokus auf Fotografie, Video, Film und Medienkunst. Als Kuratorin war sie u.a. an der Kunsthalle Bremen, dem Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, dem Wilhelm Lehbruck Museum und dem Museum Folkwang tätig. Auch als freiberufliche Kuratorin realisierte sie zahlreiche Ausstellungsprojekte. Sie engagiert sich 2017 als Vizepräsidentin der AICA (Sektion Deutschland).  
[www.sabinemariaschmidt.com](http://www.sabinemariaschmidt.com)

**BILDNACHWEISE/COPYRIGHT**

Stefanie Klingemann und MOFF e.V., Köln 2017  
Für die abgebildeten Werke: Alle Rechte und Abbildungsnachweise bei den jeweiligen KünstlerInnen und den in den Bildunterschriften genannten FotografInnen. Für die Künstlerportraits bei Raphael Brunk.

**VG BILD-KUNST, BONN 2017**

für die Werke von Markus Karstieß und Heike Weber