

- A. All that is not a subjective sensation or emotion can be regarded as systems.
- B. A system is an arrangement, which exhibits regular constants and variables of other systems.
- C. Action is rearrangement: the destruction of a given system in favour of another.
- D. A work of art is a man-made system whose function is revelation.

An observation is that systems (regarded synchronically) can:

- E. Stand apart from each other.
- F. Stand in hierarchical relationships.
- G. Impinge upon each other in conformity to rules for whose high order of complexity there is no name.
- H. They break down, and the precise ways in which this happens are often hilarious.
- I. They lead into increasingly complex regions beyond elucidation.
- J. They exhibit completeness or cyclic properties.

Jeffrey Steele, *Systems*, Arts Council, 1973, p.52

Analysis Disruption System

**RAUM SCHROTH
im Museum Wilhelm Morgner
Soest**

**10. September –
19. November 2023**

Inhaltsverzeichnis Index

- 7 Vorwort
Foreword
Carl-Jürgen Schroth

- 9 Einleitung
Introduction
Andrew Bick / Jonathan Parsons

- 28 Systemwechsel: Vom Raster zum Rand
Shifting systems: from the grid to the off-centre
Felicity Lunn

- 50 Veränderte Bilder, verunsicherte
Objekte und die Disruption von Systemen
Altered Images, Anxious Objects,
and the Disruption of Systems
Jon Wood

- 72 Zufällige, aus dem Gleichgewicht
gebrachte, anarchische Systeme
Chance, Deranged, Anarchic Systems
Katie Pratt

- 99 Biografien der Künstler*innen und Autor*innen
Artists' and authors' biographies

Vorwort Foreword

Carl-Jürgen Schroth
Stiftung Konzeptuelle Kunst

Bereits in 2023 hat unser Kuratoriumsmitglied Niklas von Bartha (London) eine Ausstellung unter der Kuratierung von Andrew Bick mit dem damaligen Titel *The Order of Things* vorgeschlagen.

Während der verfügbaren Zeitspanne zur Verwirklichung einer Ausstellung konnte Andrew Bick das gewählte Thema zum heutigen Titel *Analysis, Disruption, System* weiterentwickeln und als gemeinsames Kuratorenteam mit Katie Pratt und Jonathan Parsons verwirklichen.

Andrew Bick war bereits in Ausstellungen im RAUM SCHROTH vertreten und ich selbst hatte das Vergnügen, ihn schon vor Jahren in seinem Atelier besuchen zu dürfen. Das Wissen um die Qualität und den systematischen Ideenreichtum Andrew Bicks haben uns mit Freude, aber auch ge- und entspannt dem kuratorischen Ergebnis entgegenblicken lassen.

Diese Ausstellung repräsentiert beeindruckend die Spannungsverhältnisse zwischen den Teiltiteln, verdeutlicht aber auch unterschiedliche Sichtweisen auf diese seitens britischer und kontinentaler Kunstbetrachtung. Spannend auch, dass das Kuratorenteam Künstler*innen aus verschiedenen Gegenden Europas, alle mit persönlichem Bezug zu Großbritannien, wie auch z.B. aus Indien, eingeladen hat.

Die gemeinsame Zeit während des technisch anspruchsvollen Aufbaus, die Gespräche über das Ausstellungskonzept und die gemeinsam verbrachte Zeit der angereisten Künstler*innen in unserem historischen Soest war für uns alle intensiv bereichernd.

Mein großer Dank gilt der University of Gloucestershire für die großzügige finanzielle Unterstützung des Projekts und allen so sehr engagierten Mitarbeiter*innen der Stiftung Konzeptuelle Kunst, Juliane Rogge als Kunsthistorikerin und Organisatorin des museumspädagogischen Begleitprogramms, sowie Stefanie Nafé und Ulli Sowa als Aufbauteam.

As early as 2023, our curatorial member Niklas von Bartha (London) proposed an exhibition under the curatorship of Andrew Bick with the then title *The Order of Things*.

Within the available timeframe for realizing an exhibition, Andrew Bick was able to further develop the chosen theme into the current title, *Analysis, Disruption, System*, and to bring it to life as a collaborative curatorial team with Katie Pratt and Jonathan Parsons.

Andrew Bick had already been featured in exhibitions at RAUM SCHROTH, and I myself had the pleasure of visiting him in his studio years ago. The knowledge of Andrew Bick's quality and systematic wealth of ideas made us look forward to the curatorial result with joy, but also with curiosity and relaxation.

This exhibition impressively represents the relationships of tension between the title's components but also highlights different perspectives on them by British and continental art viewers. It is also exciting that the curatorial team has invited artists from various regions of Europe, all with a personal connection to Great Britain, as well as from places like India.

The time spent together during the technically demanding installation, the discussions about the exhibition concept, and the shared moments with the visiting artists in our historic Soest was intensely enriching for all of us.

My sincere thanks go to the University of Gloucestershire for their generous financial support of the project and to all the very dedicated staff of the Stiftung Konzeptuelle Kunst, Juliane Rogge as art historian and organizer of the accompanying museum education program, as well as Stefanie Nafé and Ulli Sowa as the setup team.



Einleitung Introduction

Andrew Bick / Jonathan Parsons

Dieses Projekt folgt einem historischen Bogen, der nachhallende Fragen für einen zeitgenössischen Kontext aufwirft. Was es zeigen will, ist, dass eine nicht-gegenständliche und konkrete Kunstform ihrer scheinbaren Neutralität widerspricht und eine interessantere und sogar fieberhafte Beziehung zum Gesellschaftlichen und Politischen hat als kulturelle Annahmen über solche Kunstformen innerhalb des Modernismus häufig vorgeben. Die Ausstellung umfasst Werke von zehn zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern sowie die Plakatwand von Jeffrey Steele (1931–2021), *Domenico*, die 1967 in Auftrag gegeben wurde. Alle Kunstschaaffenden leben oder haben in Großbritannien gelebt oder haben in irgendeiner Weise die Nachwirkungen von Großbritanniens gesellschaftlichen und politischen Handlungen erlebt, einschließlich seiner kolonialen Erblasten und deren postkolonialen Auswirkungen. Alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler greifen systematische Ansätze für ihre Arbeit auf oder entwickeln sie, wobei sie unterschiedliche Grade von Ambiguität und/oder Durchlässigkeit in der Art und Weise anwenden, wie sie ein System behandeln oder umsetzen. Alle haben eine Art des Gestaltens ihres künstlerischen Schaffens und des Nachdenkens darüber verinnerlicht, die in Beziehung zu ihrem Wissen über künstlerische Entwicklungen in den letzten 50+ Jahren steht. Unterschiedliche Positionen werden in der Ausstellung in einen visuellen Dialog gesetzt. Allerdings handelt es sich um einen Dialog, der berücksichtigt, dass Kunstschaaffende oft eine Neigung zum Humor haben, dass das Gespräch sich oft um sein Thema herumwindet, dass die Details einer effektiven Disruption oft von einem Witz abhängen...

In einer Ausstellung die Art und Weise zu untersuchen, in der die Arbeiten dieser zehn Künstler Aspekte historischer und zeitgenössischer gesellschaftlicher und politischer Systeme befragen, erforderte auch, dass wir Idee und Bild in Form eines Katalogs dokumentieren und weiter diskutieren. Die für die Publikation verfassten Texte von Felicity Lunn, Katie Pratt und Jon Wood nehmen zwar gelegentlich direkt, aber häufiger indirekt Bezug auf die in der Ausstellung gezeigten Kunstwerke, konzentrieren sich jedoch bei ihrer Analyse auf die zentralen Fragen des Projekts. Jeder Autorin bzw. jedem Autor wird hinsichtlich des Wissens, der Erfahrung und der Ideen in Bezug auf Zeit und Ort im Zusammenhang mit systematischen und konkreten Formen der Kunstpraxis im Hinblick auf das Ausstellungskonzept freie Hand gegeben.

There is an historical arc to this project; one which provokes resonant questions for a contemporary context. What it seeks to demonstrate is that a non-representational and concrete art form belies its apparent neutrality, having a more interesting, and even febrile, relationship to the social and the political than cultural assumptions about such art forms within modernism frequently dictate. The exhibition consists of works by ten contemporary artists alongside a billboard work by Jeffrey Steele, *Domenico*, commissioned in 1967. All artists either live or have lived in the UK or have in some ways experienced the aftereffect of Britain's social and political actions, including its colonial legacies and their postcolonial implications. All participating artists adapt or evolve systematic approaches to their work, each employing varying degrees of ambiguity and/or porosity in the way they treat or enact a system. All have a way of making and thinking about their practice that sits in relation to their knowledge of artistic developments over the last fifty-plus years. Differing positions in the exhibition are constructed as a visual dialogue, but one that takes into account artists' frequent resort to humour; that conversation often slips around its subject; that the details of effective disruption often hinge on a joke...

Examining ways in which the work of these ten artists question aspects of historical and contemporary social and political systems through an exhibition format also demanded that we document and further interrogate idea and image in the form of a catalogue. The commissioned texts from Felicity Lunn, Katie Pratt and Jon Wood offer some direct, but more frequently oblique reference to the artworks included, but concentrate their analysis on the central questions within the project. Each writers' knowledge, experience, and ideas of time and location in relation to systematic and concrete forms of art practice is given free rein in relation to the exhibition concept. Varying contexts – such as the UK versus Mainland Europe, or a British preference for narrative in art compared to Swiss assumptions about *konkrete gestaltung* – are mapped onto current global anxieties concerning agency, authenticity and the assumed roles of contemporary art. The artist's propensity for a telling joke is emphasised in certain practices. Questions concerning sovereignty, political mendacity, structure, originality, and slower forms of looking can thus be overlaid with numerous technical approaches, grids, and sensibilities, transformed through diverse concepts.

Unterschiedliche Kontexte – z. B. das Vereinigte Königreich im Vergleich zu Kontinentaleuropa, oder eine britische Vorliebe für das Narrative in der Kunst im Vergleich zu Schweizer Prämissen konkreter Gestaltung – werden auf aktuelle globale Ängste in Bezug auf Handlungsfähigkeit, Authentizität und die angenommenen Rollen der zeitgenössischen Kunst übertragen. Die Neigung des Künstlers zum sprechenden Witz wird in manchen Praktiken hervorgehoben. Fragen bezüglich Souveränität, politischer Unredlichkeit, Struktur, Originalität und langsameren Formen des Sehens können so überblendet werden mit zahlreichen technischen Ansätzen, Rastern und Empfindungen, transformiert durch diverse Konzepte.

Forschung durch künstlerische Praxis als eine Form der zeitgenössischen Neubewertung¹ ermöglicht der Kunst eine flüssigere Beziehung zu Zeit und Kontext als das einfache und häufig verwendete Mittel der transhistorischen Interpretation. In diesem Sinne war die Vorstellung von einer strukturellen und syntaktischen Kunstform in den Ideen und der Praxis von Jeffrey Steele im Jahr 1967 zwar nicht neu, aber sie erhielt durch seine spezifischen Prozesse neue Energie. Geprägt durch seine Position als Marxist sowie das historische Unbehagen, das die Beziehung des walisischen Volkes zu England durchzieht, kann sie nun als messerscharfe Kritik in einem zeitgenössischen Umfeld betrachtet werden, besonders im Vergleich zu *Brexit Bus* von Arnaud Desjardin und Fraser Muggeridge.

Edward Stephens Terrace aufzusuchen – einen der Orte an denen Steeles Werbetafel hing, dokumentiert in 35 mm Farbdias und in der Ausstellung durch Din-A0 Digitaldrucke präsentiert – führt uns nach Merthyr Tydfil in Süd Wales. Dieses ehemalige Bergbaubereich erhielt als Teil der postindustriellen Regeneration erhebliche EU-Finanzmittel und stimmte dennoch im Brexit-Referendum für den Austritt aus der EU.² Die Bilder von Steeles Werbetafel hier in den späten 1960er-Jahren haben eine fremdartige Qualität, sie wirken zeitgenössischer als die Umgebung, stärker beschäftigt – wie Steele es zu Lebzeiten stets war – mit Fragen nach Handlungsfähigkeit und Identität, insbesondere im Rückblick betrachtet in den Fotografien. Die krude Brexit-Abstimmung, die die tiefgreifenden kulturellen Unterschiede und das Leiden auf beiden Seiten der Schließung der Kohleminen widerspiegelt, und die historische Kolonisation walisischer Ressourcen durch England finden in der Präsentation von *Domenico*, das im Jahr 2023 zum ersten Mal in einem Museum gezeigt wird, einen neuen Nachhall. Neben diesem Werk von Steele, einem internationalen Vertreter der konkreten Kunst, erhalten die dokumentarischen

Research through art practice as a form of contemporary reinterpretation¹ affords art a more fluid relationship to time and context than the simple and much-used device of transhistorical interpretation. In this sense the notion of a structural and syntactical art form, in the ideas and practice of Jeffrey Steele, was not new by 1967, but was nevertheless given new energy by his specific processes. Informed by his Marxist position, as well as the historic unease that surrounds the Welsh people's relationship with England, it can now be seen to represent something trenchant in a contemporary setting, particularly alongside Arnaud Desjardin & Fraser Muggeridge's *Brexit Bus*.



Jeffrey Steele, *Domenico*, late 1960s, digital scan of 35 mm slide from archive, showing installation shots of his *Domenico* billboard edition across locations in South Wales, photographer unknown.

Geolocating Edward Stephens Terrace – one of Steele's billboard sites from 1967 documented in 35 mm colour slides and presented in the exhibition as an A0 digital prints – takes us to Merthyr Tydfil, South Wales. This ex-mining area was a major recipient of EU funding as part of post-industrial regeneration and yet voted leave in the Brexit referendum.² Images of Steele's billboard here in the late 1960s have an alien quality, seeming more contemporary than the setting, more preoccupied – as he was in his lifetime – with questions of agency and identity, particularly viewed with hindsight in the photographs. The raw Brexit vote that reflects the deep cultural divides and suffering either side of the closing of coal mines, and the historical English colonisation of Welsh resources

Bilder der Werbetafel an verschiedenen Orten in Wales eine zusätzliche Schärfe. Es handelt sich um die Nachwirkungen des Zusammenpralls von visueller Vorstellungskraft und ihrem Gegenteil. Auf diese Weise verleiht Steeles visuelle Leistung dem Problem, das die Untersuchung der Kunst in Bezug auf die Welt involviert, eine zusätzliche Bedeutung:

Es gibt einen zugrunde liegenden problematischen Aspekt in den meisten meiner Arbeiten, der auch den gesamten Bereich der westlichen Philosophie untergräbt: das Problem der Binärität: das unvermeidliche Problem der paradoxen Untrennbarkeit von Anwesenheit und Abwesenheit, von Sein und Nichtsein.³

Domenico, das den frühesten chronologischen Punkt der Ausstellung bildet, war ein Auftrag des Welsh Arts Council aus dem Jahr 1967. Es wurde im Siebdruckverfahren hergestellt und an Plakatwänden in ganz Südwales, Steeles Heimat, platziert – Orte, die zu dieser Zeit auch Zentren der britischen Kohleindustrie waren. Die dokumentarischen Bilder von Steele vor seinem Werk (Fotograf unbekannt) machen ihn de facto zum jüngsten Künstler, der in der Ausstellung vertreten ist. 30 Jahre später waren Werke von Jonathan Parsons, damals seinerseits jüngster Teilnehmer, in der Ausstellung *Sensation* (1997) in der Royal Academy zu sehen. Sein *Achrome* (1994, Arts Council Collection) hängt in *Analysis, Disruption, System* neben *Brexit Bus* und *Domenico*. *Achrome* wurde für die Ausstellung *Sensation* ausgewählt, die 1997 in der Royal Academy gezeigt wurde – die als Zelebrierung von Charles Saatchis Sammlung und den darin vertretenen *Young British Artists* (YBA)⁴ angepriesen wurde. Der Präsident und der Rat der RA setzten sich jedoch über das kuratorische Team der Ausstellung hinweg und verhinderten die Ausstellung von *Achrome*, weil sie besorgt waren über die mögliche Beleidigung, die Parsons' Version der Union-Jack-Flagge verursachen könnte, insbesondere mit Rücksicht auf das britische Königshaus zu der Zeit.

Die Ausstellung wurde im September 1997 eröffnet und der Präsident der RA war besonders besorgt, dass das Werk in irgendeiner Weise respektlos gegenüber dem Andenken an Diana, Prinzessin von Wales, sein könnte, die im August desselben Jahres verstorben war. Die Auswahl von *Achrome* bleibt dennoch als Eintrag Nr. 72 in der Liste der Werke bestehen, die am Ende des Katalogs der *Sensation*-Ausstellung aufgeführt sind. *Brexit Bus* von Arnaud Desjardin und Fraser Muggeridge (2019)⁵, von The Everyday Press herausgegeben und mit dem Slogan ‚A Betrayal of Democracy‘ [Ein Verrat an der Demokratie] auf der Schachtel aufgedruckt, wurde als

have a new echo in the presentation of *Domenico* for the first time in a museum in 2023. Alongside this work of Steele, an international concrete artist, the documentary images of the billboard in various Welsh sites take on added poignancy; the after effect of a clash between visual imagination and its opposite. Thus, Steele's visual achievement gives added valency to the problem that surround art's address to the world:

There is an underlying problematic aspect to most of my work which also subtends the whole of western philosophy: the problem of binarity: the unavoidable problem of the paradoxical inseparability of presence and absence, of being and not being.³

As the exhibition's earliest chronological point, *Domenico* was a Welsh Arts Council commission from 1967, screen printed and placed in billboard sites across Steele's native South Wales, sites which were also at this time at the heart of the British Coal Industry. The documentary images of Steele in front of his work (photographer unknown) effectively make him the youngest artist appearing in the exhibition. Moving forward thirty years, the Royal Academy exhibition *Sensation* (1997) included work by Jonathan Parsons who was also the exhibitions' youngest participant. His *Achrome*, (1994, Arts Council Collection) hangs in *Analysis, Disruption, System* alongside *Brexit Bus*, and *Domenico*.



Edition drei Jahre nach der Brexit-Abstimmung zum Austritt aus der EU veröffentlicht, 22 Jahre nach *Sensation* und 52 Jahre nach Steeles Auftragsarbeit. Die gemeinsame Ausstellung dieser drei Werke bringt drei Momente in einer mehr als 50-jährigen Geschichte auf den Punkt, die sich direkt mit den gesellschaftlichen Turbulenzen auseinandersetzen, die derzeit in Großbritannien der Standardstatus zu sein scheint. Als drei ganz unterschiedliche Paradigmen, die systematische und konzeptionelle Komponenten gemeinsam haben, finden *Achrome*, *Brexit Bus* und *Domenico* alle außerhalb des spezifischen Zeitrahmens Widerhall, in dem sie ursprünglich platziert wurden.

Unvermeidlich hat die gegenwärtige Angst, die Großbritannien in Bezug auf seine Beziehung zu Europa und zur Welt empfindet, Auswirkungen darauf, wie Künstlerinnen und Künstler, die in Großbritannien und in Bezug auf Großbritannien arbeiten, funktionieren. Dies ist auch ein zentrales Thema der Ausstellung. Die direkte Auseinandersetzung mit dem Modernismus und seinen Nachwirkungen – hier repräsentiert durch das Werk von Steele – ist ein Aspekt des bewussten Erbes der anderen Kunstschaffenden. Aber implizit ist eine neue Befragung der Moderne auch eine postkoloniale Frage, wie zum Beispiel: Was bleibt, was gehört dazu, was hallt noch nach? Wie funktioniert es? Was sind seine Implikationen in einer Reihe von Kontexten? Wie könnte eine aktuelle Sicht auf Systeme und damit verbundene Nachwirkungen der Moderne global sein? Tanya Goels Werk enthält, als lang etablierter Teil seiner Gestalt, die Mehrdeutigkeit der Beziehung zwischen dem Betrachten über einen digitalen Bildschirm und dem Zeichnen oder Malen als sein Gegenteil. Die hier ausgestellten *Botanical Drawings* fügen weitere Schichten an Möglichkeiten hinzu, indem sie das Licht „auf künstlichen oder hybriden Blüten, die von den Briten eingeführt wurden, um unterschiedliche Schönheits- und Parkgestaltungsstandards zu vermitteln“ analysieren.⁶ Diese stammen zwar aus ihrer Heimatstadt Neu-Delhi, aber die Zeichnungen, die sie daraus ableitet, schaffen es gleichzeitig, den zeitlosen Sog der Moderne, das Anderssein von Nasreen Mohamedi⁷ und eine postkoloniale Kritik zu suggerieren. Goel zieht Dinge, die einst die Macht und Kontrolle des Britischen Empire repräsentierten, in ihre eigene Sensibilität zurück. Anhand solcher Beispiele beschäftigt sich die Ausstellung damit, wie Kunst und Ideen wandern und zu ihrem Ursprungsort zurückkehren; wie Kunst die Welt in gegebenen Momenten anspricht und wie wir das Materielle und Visuelle (oft systematisch) nutzen, um kulturübergreifende Austausche durch die Prozesse des Betrachtens zu analysieren und zu gestalten.

Achrome was selected for inclusion in *Sensation*, the 1997 Royal Academy exhibition billed as a celebration of Charles Saatchi's collection and of the *Young British Artists*⁴ it contained. However, the president and council of the RA overrode the exhibition's curatorial team and blocked the display of *Achrome* because they were anxious about the possible offence that Parsons' version of the Union Flag could cause, not least to the Royal Family of the time. The exhibition was launched in September 1997 and the president of the RA was particularly concerned that the work would in some way be disrespectful to the memory of Diana, Princess of Wales, who died in August of that year. The selection of *Achrome* nonetheless persists as entry no.72 in the list of works appearing at end of the *Sensation* exhibition catalogue. Arnaud Desjardin & Fraser Muggeridge's *Brexit Bus* (2019)⁵, with the slogan 'A Betrayal of Democracy' printed on its box, was published as an edition three years after the Brexit vote to leave the EU, twenty-two after *Sensation* and fifty-two after Steele's commission. Exhibiting these three works together encapsulates three moments in a fifty-plus year history that speak directly to the social turmoil that, at present, seems to be the UK's default status. As three quite different paradigms which share systematic, conceptual components, *Achrome*, *Brexit Bus*, and *Domenico* all resonate outside the specific time frame in which they had initially been set.

Inevitably, the current anxiety Britain is feeling about its relationship to Europe and to the world has a bearing on how artists who are working out of the UK and relative to the UK function. This is also a key subject of the exhibition. Addressing modernism and its legacies directly – here represented by the work of Steele – is one aspect of the other artists' conscious legacy. But, by implication, a new address to the modern is also a postcolonial question, as in what remains, what belongs, what still resonates? How does it operate? What are its implications across a range of contexts? How might a current view of systems and by default legacies of the modern be global? Tanya Goel's work contains, as a long-established part of its gestalt, the ambiguity of the relationship between looking via a digital screen and at drawing or painting as its opposite. The *Botanical Drawings* exhibited here add further layers of possibility, analysing the light on artificial or hybrid blooms introduced by the British to instil different standards of beauty and park design.⁶ These are sourced from her native New Delhi, but the drawings she derives from them simultaneously manage to suggest the timeless pull of modernity, the otherness of Nasreen Mohamedi⁷ and a post-colonial critique. Goel draws back into her own sensibility things that once

Im Jahr 2017 kuratierten die Künstler Andrew Bick, Jonathan Parsons und Katie Pratt gemeinsam *The Order of Things* für The Wilson in Cheltenham. Die Ausstellung untersuchte Ideen der *Systems* art aus den 1970er-Jahren in Bezug auf die aktuelle Praxis und generierte interessante Fragen und Antworten in Hinsicht auf parallele Unterschiede zwischen den Entwicklungen der 1970er-Jahre und dem aktuellen Denken in der Welt der Cybersicherheit. Systeme, ihre Funktion und mögliche Disruption wurden dann mit Analysten und Forschenden aus der Welt der Cybersicherheit diskutiert, unter anderem während einer öffentlichen Veranstaltung mit dem National Cyber Security Centre (NCSC) von Großbritannien in der Royal Society of Arts in London im Jahr 2019. Es wurden vorläufige Pläne für eine gemeinsame Forschungsarbeit geschmiedet.

Analysis, Disruption, System greift die frühere Ausstellung und die dort initiierten Dialoge wieder auf und erweitert dieselben Fragen in Bezug auf die aktuelle künstlerische Praxis. Sie reflektiert auch den Verlaufsbogen der künstlerischen Entwicklung in Bezug auf gesellschaftliche und politische Anliegen und die Frage, wie diese sowohl systematisiert als auch gestört werden. *Analysis, Disruption, System* ist keine „politische Show“ hinsichtlich ihres Rahmens und ihrer zentralen Ausrichtung. Allerdings feiert sie die gesellschaftliche Analyse von Systemen aus der Sicht von Künstlerinnen und Künstlern und hat Freude an Humor, Disruption und der Fähigkeit, Abstand zu gewinnen und zu kommentieren, die das Vorrecht von Kunstschaffenden in jeder soliden kulturellen Untersuchung politischer Strukturen ist. Natürlicherweise ist solche Freude in der haptischen Erfahrung und einem Fokus auf die Machart der Dinge verwurzelt. So wie Witze davon abhängen, wie sie erzählt werden, ist die inhärente Materialität der visuellen Kunst als Aussage ein Anliegen, das diese Ausstellung mit Vergnügen betont.

represented the power and control of the British Empire. With such examples, the exhibition is concerned with how art and ideas migrate and return; how art addresses the world in given moments, and how we use the material and visual (often systematically) to analyse and form cross-cultural exchanges through the processes of looking.

In 2017 artists Andrew Bick, Jonathan Parsons and Katie Pratt co-curated *The Order of Things* for The Wilson, Cheltenham. The exhibition examined ideas of *Systems* art from the 1970s in relation to current practice and generated interesting questions and responses in relation to parallel differences between 1970s developments and current thinking in the world of cybersecurity. Systems, their function and possible disruption were then discussed with analysts and researchers from the world of cybersecurity, including at a public event with the UK's National Cyber Security Centre (NCSC) at the Royal Society of Arts, London in 2019. Tentative plans were made to engage in a piece of joint research.

Analysis, Disruption, System revisits the earlier exhibition and the dialogues it established and expands the same questions in relation to current art practice. It also reflects on the arc of artistic development in relation to social and political concerns and how these are both systematized and disrupted. *Analysis, Disruption, System* is not a 'political show' in terms of its framework and central address. However, it celebrates the social analysis of system from the viewpoint of artists, as well as taking delight in the humour, disruption and the ability to step back and comment that is an artists' prerogative in any healthy cultural examination of political structures. Naturally such delight is rooted in haptic experience and a focus on the way things are made. As much as jokes depend on the way they are told, the inherent materiality of visual art as a proposition is a concern this exhibition is very happy to emphasise.

1. Siehe Andrew Bick, Jonathan Parsons, Katie Pratt, *The Order of Things*, The Everyday Press, 2018.
2. www.electoralcommission.org.uk/who-we-are-and-what-we-do/elections-and-referendums/past-elections-and-referendums/eu-referendum/results-and-turnout-eu-referendum/eu-referendum-results-region-wales.
3. Jeffrey Steele, Bemerkungen zum Werk, zitiert nach Katrina Blannin, *Domenica. Issue #1: Inception*, 2023.
4. www.tate.org.uk/art/art-terms/y/young-british-artists-ybas.
5. www.theeverydaypress.net/brexit-bus/.
6. Benjamin Sutton, in: www.artsy.net/article/artsy-editorial-artsy-vanguard-2021-tanya-goel.
7. Siehe Geeta Kapur, *Elegy for an Unclaimed Beloved: Nasreen Mohamedi, 1937–1990*. Tate-Forschungs-Publikation, 2014, www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/nasreen-mohamedi/elegy-for-unclaimed-beloved, zuletzt abgerufen am 28. September 2023.

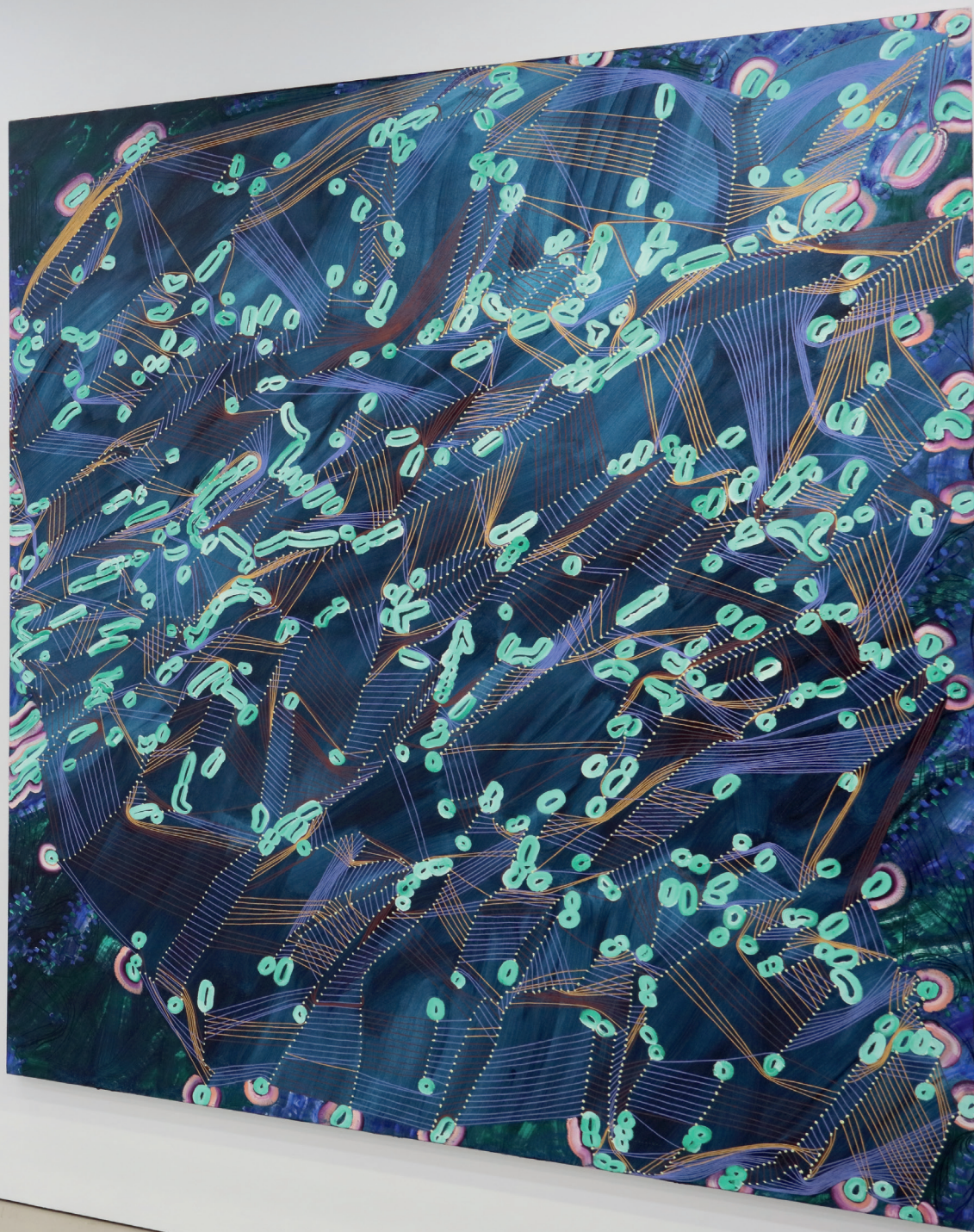
1. See: *The Order of Things*, Bick, Parsons, Pratt, *The Everyday Press*, 2018.
2. www.electoralcommission.org.uk/who-we-are-and-what-we-do/elections-and-referendums/past-elections-and-referendums/eu-referendum/results-and-turnout-eu-referendum/eu-referendum-results-region-wales.
3. Steele, notes on work quoted in Katrina Blannin, *Domenica, Issue #1: Inception*, 2023.
4. www.tate.org.uk/art/art-terms/y/young-british-artists-ybas.
5. www.theeverydaypress.net/brexit-bus/.
6. Benjamin Sutton in www.artsy.net/article/artsy-editorial-artsy-vanguard-2021-tanya-goel.
7. See: Geeta Kapur, *Elegy for an Unclaimed Beloved: Nasreen Mohamedi, 1937–1990*, Tate Research Publication, 2014, www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/nasreen-mohamedi/elegy-for-unclaimed-beloved, accessed 28 September 2023.

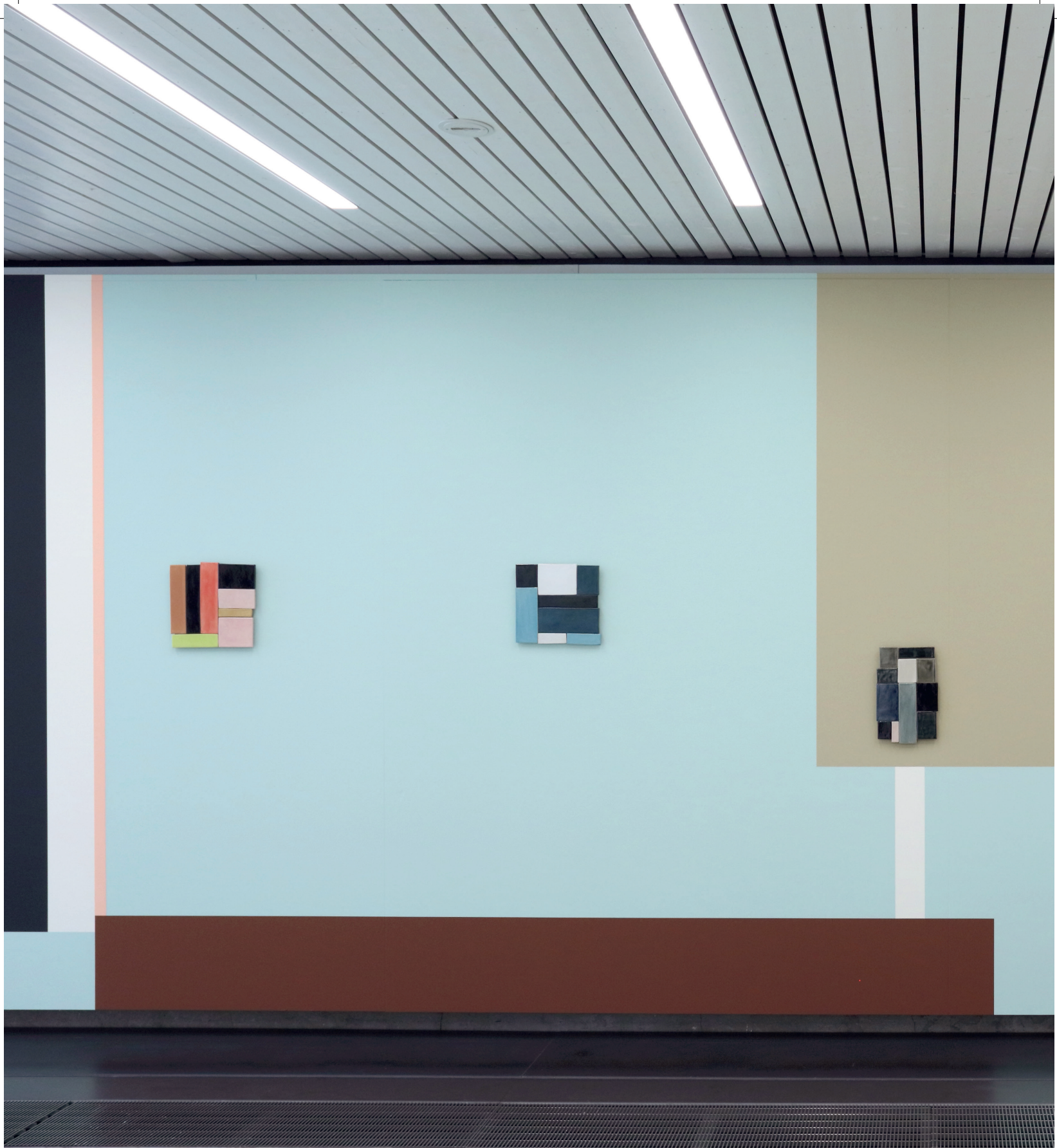


nd the EU
fund our

£350 m
NHS inste



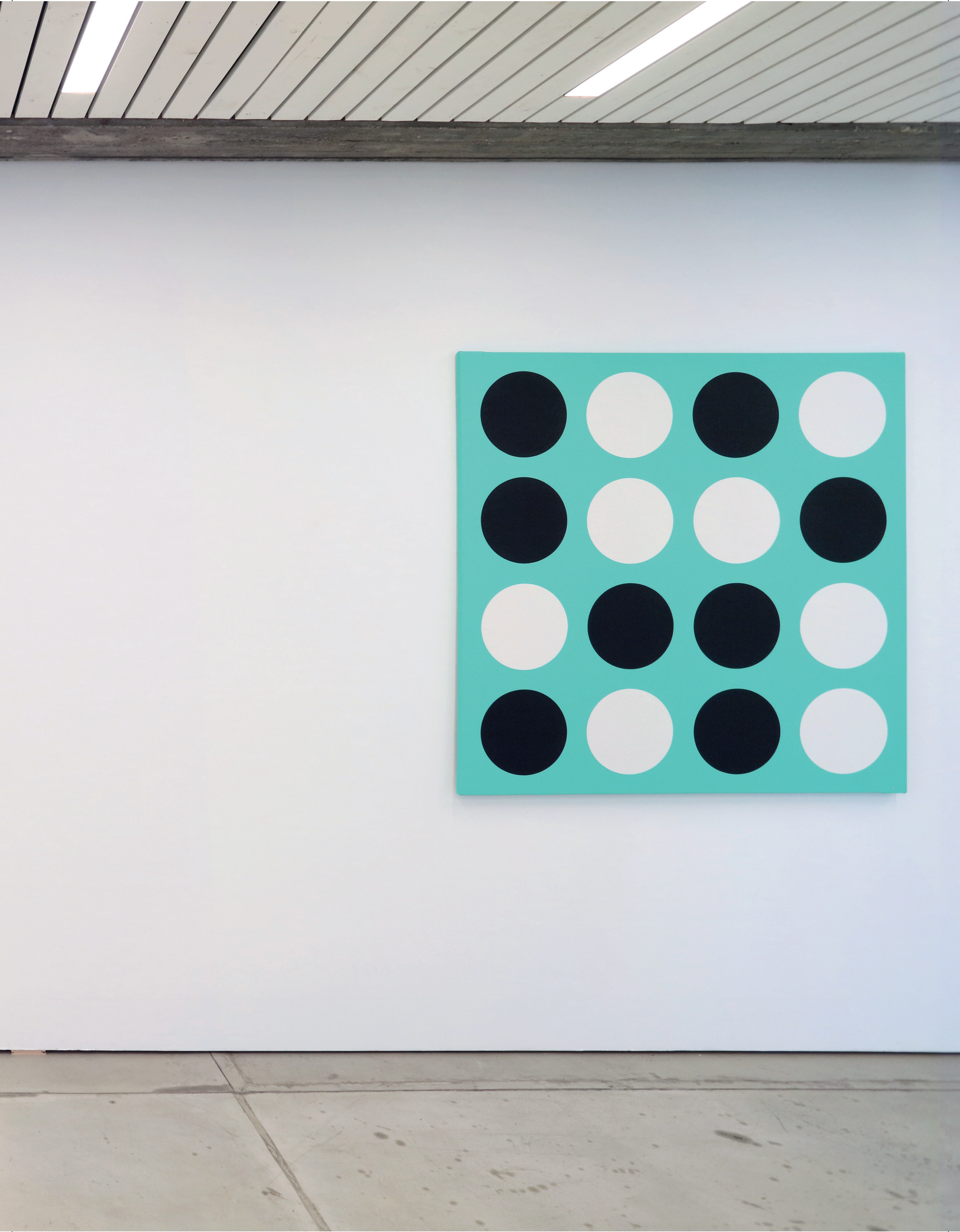




Clare Goodwin, *William*, 2023, Wall painting, 240 × 700 cm. The independent wall painting *William* incorporates the five Ceramic Block works. Goodwin's overall installation brings these two distinct formal systems together and is the only work in the exhibition commissioned uniquely for the space at Raum Schroth.













voteleave.uk

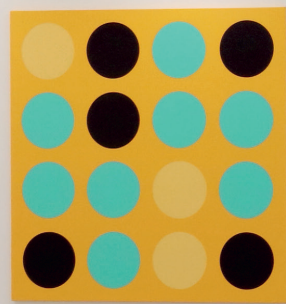
#TakeControl

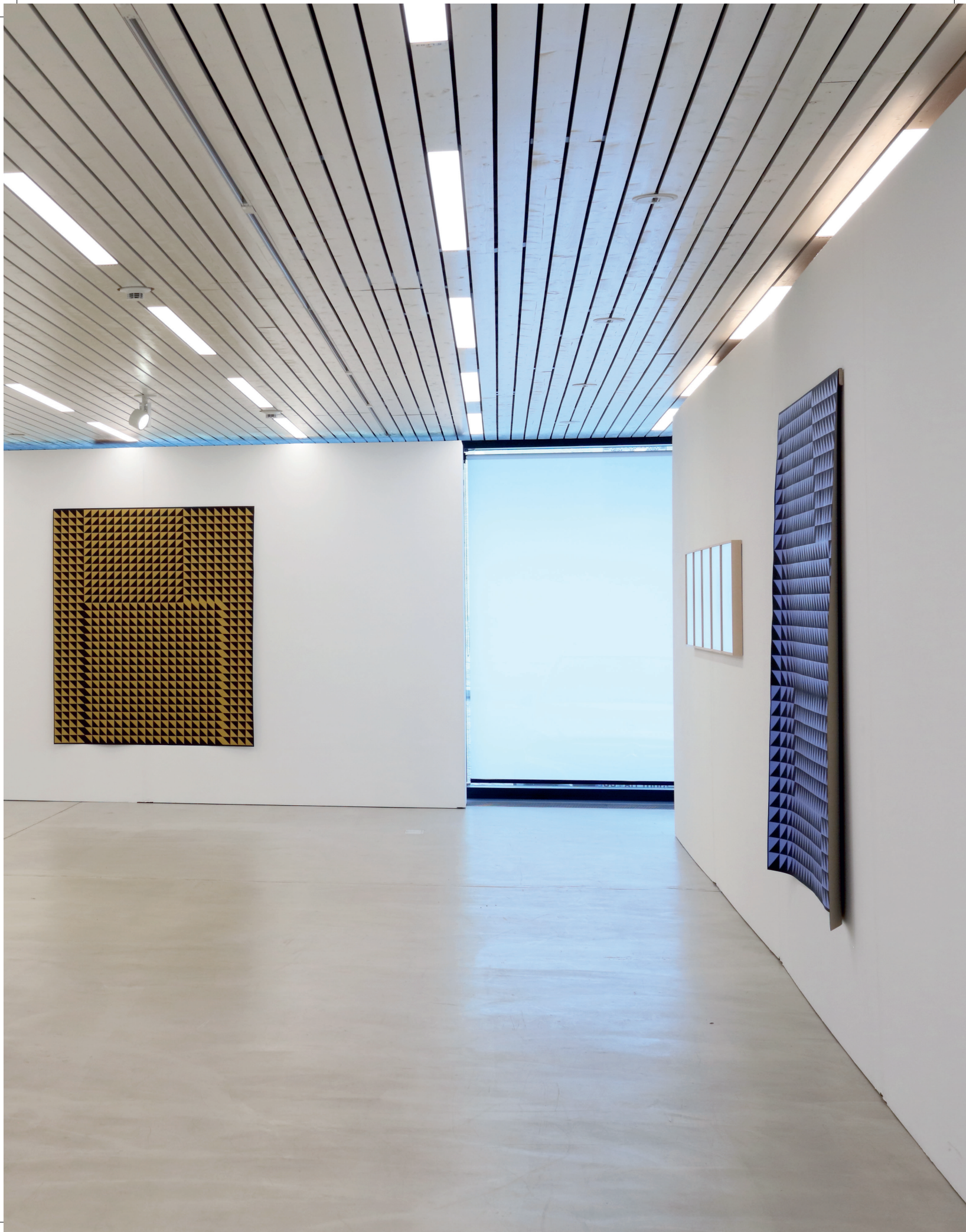
We send th

let's fund

Let's







Systemwechsel: Vom Raster zum Rand

Shifting systems: from the grid to the off-centre

Felicity Lunn

1990 fing ich als Ausstellungskoordinatorin (ein Titel, der einige Jahre später ein Update durch den zeitgemäßen Begriff der „Kuratorin“ erhalten sollte) in der Whitechapel Art Gallery an und blieb schließlich bis 1998 in dieser Position. Es war aufregend, in das internationale Umfeld der Galerie katapultiert zu werden und Teil ihres Beitrags zur überaus lebendigen Kunstszene Londons während des größten Teils des Jahrzehnts zu sein. Erst im Nachhinein wusste ich zu schätzen, was für eine besondere Zeit es war, in einer bedeutenden Londoner Institution zu arbeiten. Im Rückblick aus der Perspektive unserer heutigen Zeit waren die 1990er-Jahre zweifellos eine Zäsur zwischen dem weitgehend nach innen gerichteten Regionalismus der bildenden Kunst in Großbritannien im 20. Jahrhundert (unterbrochen nur von der globalen Aufregung um die Pop Art) und dem fieberhaften Rausch, den die selbstbewussten, stets die Regeln brechenden Künstlerinnen und Künstler der Generation der Young British Artist (YBA) auslösten.

In vielerlei Hinsicht war London jedoch während der turbulenten Tage von *Sensation*¹ nicht weniger provinziell als in den vorangegangenen Jahrzehnten: Die Kunstszene war so begeistert von der neuen internationalen Aufmerksamkeit, dass unser aller Fokus fast ausschließlich auf der nur lose zusammenhängenden Gruppe von YBA-Künstlerinnen und Künstlern lag. Dies führte zur Nichtbeachtung nicht nur von nicht-britischen Künstlerinnen und Künstlern, sondern auch von den meisten anderen Kunstschaaffenden, die zu dieser Zeit in Großbritannien tätig waren. Wir begannen letztlich jetzt erst anzuerkennen, dass die westliche Kunst, die immer noch größtenteils von Männern produziert wurde, lediglich ein Teil der Geschichte war, bis schließlich die von Okwui Enwezor kuratierte *documenta 11* im Jahr 2002 den Scheinwerfer unwiderruflich auf Werke von den afrikanischen und indischen Kontinenten richtete. Einem seltsamen Paradoxon ähnelnd, blieb die Londoner Kunstszene selbst ein Dorf – zum letzten Mal, bevor der Kunstmarkt vom globalen Business absorbiert wurde. Obwohl Galerien im damals gehypten Stadtteil East End wie Pilze aus dem Boden schossen, war die Szene klein

Arriving at the Whitechapel in 1990 as exhibitions coordinator (a title that was to be updated several years later by the more contemporary 'curator'), I remained in post until 1998. It was exhilarating to be catapulted into the international environment of the gallery and to be part of its contribution to London's vibrant art scene during most of the decade. It's only in retrospect, however, that I appreciated what a special time it was to be working in a major London institution. Through the lens of our own age, the 1990s were clearly a watershed between the largely inward-looking regionalism of the visual arts in Britain in the 20th century (interrupted only by the global buzz around Pop Art) and the frenzy caused by the self-confident, rule-breaking artists of the Young British Artist (YBA) generation.

In many ways, however, London was no less provincial during the heady days of *Sensation*¹ than it had been in the preceding decades: so excited was the art scene by the new international attention that our own focus was almost entirely directed to the loose group of YBA artists, to the exclusion not only of non-British artists but also most other practitioners working in the UK at the time. We were, after all, only just beginning to acknowledge that Western art, still produced largely by men, was only part of the story, before Okwui Enwezor's *documenta 11* in 2002 irreversibly shifted the spotlight onto work from the African and Indian continents. In a strange paradox, in spite of the global success of the YBAs, the London art scene itself remained – for the last time before the art market was absorbed by global business – a village. Although galleries mushroomed in the hyped new quarter of the East End, the scene was small enough that we all knew each other, artists, dealers and curators alike. The larger London art institutions, from the Tate, Royal Academy and Hayward to the Serpentine, Whitechapel and ICA, still fostered clear profiles and philosophies, in comparison with today's programming, in which the distinctions are much more blurred.

The shifts in the artworld at the end of the millennium were informed, specifically in the UK, by the testing during the 1980s

genug, dass wir uns alle kannten, Künstlerinnen und Künstler, Händlerinnen und Händler sowie Kuratorinnen und Kuratoren gleichermaßen. Die größeren Londoner Kunstinstitutionen, von der Tate, der Royal Academy und dem Hayward bis zur Serpentine Gallery, der Whitechapel und dem ICA, hatten immer noch klar definierte Profile und Philosophien im Vergleich zur heutigen Programmgestaltung, bei der die Unterscheidungen viel verschwommener sind.

Die Veränderungen in der Welt der Kunst am Ende des Jahrtausends waren speziell in Großbritannien durch die in den 1980er- und 1990er-Jahren erfolgte Erprobung der gesellschaftlichen Tragfähigkeit der unternehmerischen Kultur geprägt. Obwohl die Whitechapel immer noch ein wichtiges Schaufenster für zeitgenössische Kunst in London war, gesellten sich in den 1990er-Jahren eine Vielzahl anderer, neuerer öffentlicher Galerien hinzu, die nicht nur um Besucher und mediale Aufmerksamkeit miteinander konkurrierten, sondern auch um schwindende öffentliche Fördermittel und die kommerzielle Unterstützung, von der konservative Regierungen hofften, sie würden die staatlichen Zuschüsse ersetzen. Fast jeder, der in der Londoner Kunstwelt arbeitete, feierte Tony Blairs Erdrutschsieg für die Labour Party bei den Parlamentswahlen 1997 und seine anschließende Förderung der zeitgenössischen britischen Kultur. Wir erkannten jedoch erst im Nachhinein, dass der wirtschaftliche Liberalismus, der in den Thatcher-Jahren eingeführt worden war, unter New Labour in abgeschwächter Form fortgesetzt wurde, insbesondere was die Privatisierung öffentlicher Dienstleistungen betraf. Für die Whitechapel und andere britische Kunstorganisationen manifestierte sich dies in dem neuen Schlagwort „Rechenschaftspflicht“, dem Druck, die Besucherzahlen durch Ausstellungen zu erhöhen, die ein großes Publikum anlocken. Es war das Zeitalter der „Kulturindustrien“: die spektakuläre Förderung von Kunst und die gehypte Ökonomie des Entertainment.

Selbst wenn man den Fokus der Young British Artists auf das Autobiografische und Sensationelle, die Ablehnung der Malerei zugunsten von Objektherstellung und Video, zumindest im Nachhinein, als eine Form von System bezeichnen kann, so handelte es sich dabei um ein System, das die Whitechapel kategorisch ablehnte. Keinem einzigen Kunstschaffenden aus dieser losen YBA-Gruppe wurde in den 1990er-Jahren eine Einzelausstellung in der Gallery gewidmet. Catherine Lampert, die Direktorin zwischen 1988 und 2001, hegte eine gewisse Ambivalenz gegenüber dem ausdrucksstarken, prägnanten Stil der YBA-Künstlerinnen und Künstler.

and 1990s of the social viability of entrepreneurial culture. Though still a major showcase in London for contemporary art, the Whitechapel was joined in the 1990s by a host of other, more recent public galleries that competed not only for visitors and media attention, but also for diminishing public funding and the commercial sponsorship that Conservative governments hoped would replace it. Just about everyone working in the London artworld celebrated Tony Blair's landslide victory for the Labour Party in the 1997 general election and his subsequent embrace of contemporary British culture. We realised only in hindsight, however, that the economic liberalism that was ushered in during the Thatcher years continued in milder forms under New Labour, notably with the privatisation of public services. For the Whitechapel and other UK arts organisations this was manifested in the new buzzword 'accountability', the pressure to increase visitor figures via exhibitions that generated large audiences. It was the age of the 'culture industries': the spectacular promotion of art and the hyped economics of entertainment.

If the YBA focus on the autobiographical and sensational, a rejection of painting for object-making and video can be termed, at least in retrospect, a form of system, it was one that the Whitechapel determinedly rejected. Not a single artist from that loose group of practitioners was given a one-person exhibition at the gallery during the 1990s. Catherine Lampert, the director between 1988 and 2001, harboured a certain ambivalence towards the punchy, sound-bite style of the YBA artists, identifying rather with what she perceived as the deeper concerns of their peers such as Cathy de Monchaux or Peter Doig and "art that sat deliberately off-centre, courageous and singular."² She also subscribed fully to the Whitechapel's history of non-conformism, its strong sense of autonomy and its location within a changing but nevertheless defined community. Its audience was undoubtedly the broadest of all London art institutions, spanning the bohemian middle classes, the high number of immigrants in the area (in particular the local Bengali community) and the industrial neighbourhoods where artists could (still) afford to rent studios. While several other London galleries were show-casing one YBA artist after the other, Catherine Lampert's programme was disparate and eclectic, consciously not cutting-edge or focused on blockbusters, but nonetheless quietly pioneering. Her strategy was to show foreign artists with a high profile in their own country but at the time little known in Britain, such as Christian Boltanski, Thomas Schütte or Rosemarie Trockel. The thematic exhibitions explored new territory and were often political in nature, exemplified by the feisty *Protest and Survive*, on

Stattdessen identifizierte sie sich eher mit dem, was sie als das tiefere Anliegen ihrer Kolleginnen und Kollegen wie Cathy de Monchaux oder Peter Doig wahrnahm, und mit „Kunst, die sich bewusst abseits des Mainstreams positionierte, mutig und einzigartig.“² Sie hatte sich auch ganz der Whitechapel-Tradition des Nonkonformismus verschrieben, seinem starken Sinn für Autonomie und seiner Situierung innerhalb einer sich wandelnden, aber dennoch definierten Community.

Ihr Publikum war zweifellos das vielfältigste aller Londoner Kunstinstitutionen. Es setzte sich aus der bürgerlichen Mittelschicht, der hohen Zahl von Einwanderern in der Gegend (insbesondere der lokalen bengalischen Community) und den von der Industrie geprägten Stadtvierteln zusammen, in denen Künstlerinnen und Künstler es sich (noch) leisten konnten, Ateliers anzumieten. Während mehrere andere Londoner Galerien einen YBA-Kunstschaffenden nach dem anderen präsentierten, war das Programm von Catherine Lampert vielfältig und eklektisch, war bewusst nicht topaktuell oder auf Blockbuster ausgerichtet, aber dennoch wegweisend ohne viel Aufhebens. Ihre Strategie bestand darin, ausländische Künstlerinnen und Künstler zu zeigen, die in ihrem eigenen Land eine hohe Reputation genossen, aber damals in Großbritannien kaum bekannt waren, wie z. B. Christian Boltanski, Thomas Schütte oder Rosemarie Trockel. Die thematischen Ausstellungen erkundeten neues Terrain und waren oft politischer Natur. Beispielhaft seien hier einerseits die streitlustige *Protest and Survive* genannt, und andererseits *Inside the Invisible*, die ruhige, minimalistische Werke von 36 Künstlerinnen präsentierte, sowohl berühmten als auch kaum bekannten.

Die Whitechapel Gallery war der erste nicht-sammlungsbasierte Kunstraum in Großbritannien, der seinen Besuchern die Möglichkeit bot, die jüngere Kunstgeschichte mit zeitgenössischer Kunst zu vergleichen. Diese historischen Ausstellungen mit Künstlerinnen und Künstlern, die in Großbritannien häufig übersehen wurden, wie Emil Nolde, Jack B. Yeats und Medardo Rosso, wurden durch die Begeisterung zeitgenössischer Kunstschaffender und durch die Bedeutung angeregt, die diese Wegbereiter für ihr eigenes Werk hatten. Die Whitechapel blieb auch weiterhin ihrem Erbe der Präsentation mexikanischer und brasilianischer Kunst treu, mit Künstlerinnen und Künstlern wie Tunga, Toledo und Francis Alÿs, sowie anderen bedeutenden lateinamerikanischen Vertretern wie dem Chilenen Alfredo Jaar und dem Argentinier Guillermo Kuitca. Auch in anderer Hinsicht war die Whitechapel in diesem Jahrzehnt eine Ausnahme, indem sie über die engen Grenzen

the one hand and, on the other, *Inside the Invisible*, the presentation of quiet, minimal work by 36 women artists, both famous and hardly known.

The Whitechapel was the first non-collections-based art space in Britain to give its visitors a chance to compare recent art history with contemporary art. These historic exhibitions with artists – often overlooked in Britain – such as Emil Nolde, Jack B. Yeats and Medardo Rosso were prompted by the enthusiasms of contemporary practitioners and the relevance of these forerunners for their own work. The Whitechapel continued to build on its heritage of showing Mexican and Brazilian art, with artists such as Tunga, Toledo and Francis Alÿs, as well as other important Latin American figures, including the Chilean Alfredo Jaar and the Argentinian Guillermo Kuitca. In other ways too, the Whitechapel was unusual in that decade for looking outside the narrow strictures of the London art scene, revising its commitment to local minority groups within an area of continuing migration and constant change. Meanwhile the tradition of trying to provide ethnically and culturally relevant events for the immediate community was updated with *Seven Stories about Modern Art in Africa* as well as *000zerozerozero*, showcasing second generation Asian artists living in London.

The Whitechapel was aware of the need to redefine its distinctiveness in the 90s, adapting its original goals of bringing art to the East End poor to the demands of a very different and rapidly changing moment in its history. It was no longer a link between only the local immigrant population and the wider constituency of art lovers, but also a bridge between this established community and the new corporate world rapidly developing in nearby Broadgate and Canary Wharf. The gallery worked hard at combining a sophisticated and finely tuned aesthetic with the democratic aim to make this accessible to all. This philosophy was also the backbone of the bi-annual Whitechapel Open shows, structured on an open submission process which resulted in up-and-coming artists such as Fiona Rae, Simon Callery or Catherine Yass rubbing shoulders with older London figures or even talented amateurs. The Whitechapel Open went to “the heart of the politics of art”, displaying “...the inclusiveness that is still at the core of the exhibition, the basic tenet that anyone living or working in the huge East London catchment area can ‘have a go’ whether they are conforming to current notions of good artistic practice or not.”³ Uneven and inconclusive because it served a broader variety of communities than the majority of the Whitechapel’s exhibitions, it was dismissed by some in the artworld as being a little homespun. Acting as a “crucial counterbalance to the

der Londoner Kunstszene hinausblickte und ihr Engagement für lokale Minderheitengruppen in einem Stadtteil fortsetzte, der von anhaltender Migration und ständigem Wandel geprägt war. Unterdessen erhielt die Tradition, ethnisch und kulturell relevante Veranstaltungen für die unmittelbare Community anzubieten, ein Update in Form von *Seven Stories about Modern Art in Africa* sowie *000zerozerozero*, einer Ausstellung von in London lebenden Künstlerinnen und Künstlern der zweiten Generation von asiatischen Einwanderern.

Die Whitechapel Gallery war sich der Notwendigkeit bewusst, ihre Unverwechselbarkeit in den 1990er-Jahren neu zu definieren, indem sie ihr ursprüngliches Ziel, Kunst zu den Armen im East End zu bringen, an die Anforderungen eines sehr unterschiedlichen und sich schnell verändernden Moments in ihrer Geschichte anpasste. Sie war nunmehr nicht länger nur eine Verbindung zwischen der lokalen Einwandererbevolkerung und dem breiteren Publikum von Kunstliebhabern, sondern auch eine Brücke zwischen dieser etablierten Community und der neuen Geschäftswelt, die sich in den nahegelegenen Stadtvierteln Broadgate und Canary Wharf rasch entwickelte. Die Galerie bemühte sich sehr, eine anspruchsvolle und fein abgestimmte Ästhetik mit dem demokratischen Ziel zu verbinden, dies allen zugänglich zu machen. Diese Philosophie bildete auch das Grundgerüst der zweimal im Jahr stattfindenden *Whitechapel Open Shows*, die auf einem allen offenstehenden Einreichungsverfahren basierten, der dazu führte, dass sich aufstrebende Künstlerinnen und Künstler wie Fiona Rae, Simon Callery oder Catherine Yass neben bekannteren Londoner Kunstschaffenden oder sogar talentierten Amateuren präsentieren konnten.

Die *Whitechapel Open Show* wandte sich „dem Kern der Kunstpolitik“ zu, indem sie „... jene Inklusivität an den Tag legte, die immer noch im Zentrum der Ausstellungen steht, nämlich das grundlegende Prinzip, dass jeder, der im riesigen Einzugsgebiet Ostlondons lebt oder arbeitet, ‚einen Versuch wagen‘ kann – egal, ob sie oder er sich an die aktuellen Vorstellungen von gutem künstlerischen Schaffen hält oder nicht.“³ Da dies unausgegoren und unentschieden zugleich war, weil dies einer breiteren Vielfalt von Communities zugutekam als die Mehrheit der Whitechapel-Ausstellungen, wurde dies von einigen Vertretern der Kunstwelt als etwas schlicht abgetan. Als „wichtiger Gegenpol zur starken Fokussierung bei einer Reihe von Ausstellungen in diesem Jahrzehnt auf nur einen winzigen Teil der Londoner Künstlerschaft“⁴ fungierend, war es keine Überraschung, dass es den Open Shows nicht gelang, die selbstbewusste

intense focus in a number of exhibitions during the decade on just a tiny proportion of London’s artists“,⁴ the Open unsurprisingly failed to woo the YBA generation, confident in their ability to find new exhibiting opportunities in abandoned warehouses.

The British artists invited for solo shows during the 1990s reflected the breadth and eclecticism of the programme in general. Lucian Freud’s most recent work was spot-lighted, while his lesser-known peer Michael Andrews was given a major retrospective; Tim Head, a respected art-school teacher who had quietly produced original work since the 1960s showed 13 enormous ink-jet paintings on sky blue walls above the floor carpeted in Astroturf, turning the main gallery into a synthetic landscape. Choosing to remain independent of the YBA phenomenon, but compelling in their approach to sculpture and painting respectively, Cathy de Monchaux and Peter Doig were given their first significant platform at the Whitechapel towards the end of the decade. If the loose grouping of YBA artists represented a system of sorts in terms of their focus on the conceptual, the autobiographical and the seductive one-liner, the artists who showed at the Whitechapel during the 1990s were connected by their idiosyncratic approach to subject matter and materials on the one hand or their contribution to debate in their non-western cultures on the other.

Fast forward to the present in Zurich, the city that has been my base for the past 22 years, and to a very different context for making and showing art than London in the 1990s. Unlike contemporary Britain, Switzerland is not in a state of crisis and, as one of the wealthiest nations in the world, is able to support artists and art institutions to an extent that has not been the case in the UK for several decades. There are many aspects of contemporary Swiss art that would be interesting to analyse in depth, from the – slowly subsiding – reluctance to presenting painting in exhibition spaces, via the on-going tradition of gentle, absurd humour, to the strength of performance art. The focus here, however, is the connection between the *Systems* exhibition at the Whitechapel in 1972, the Zurich school of Concrete art centred on the city’s Haus Konstruktiv and the exhibition *Analysis, Disruption, System*, that this publication accompanies. The leading institution for Constructivist and Concrete art in Switzerland, Haus Konstruktiv collects work by artists active from the 1930s to the 1950s, such as Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser und Verena Loewensberg, whilst presenting temporary exhibitions by contemporary artists who continue the dialogue

YBA-Generation für sich zu gewinnen, die sich ihrer Fähigkeit sicher war, neue Ausstellungsmöglichkeiten in verlassenen Lagerhallen zu finden.

Die britischen Künstlerinnen und Künstler, die in den 1990er-Jahren zu Einzelausstellungen in der Whitechapel eingeladen wurden, spiegelten die Bandbreite und die Eklektizität des Programms im Allgemeinen wider. Lucian Freuds jüngste Arbeiten wurden ins Rampenlicht gerückt, während seinem weniger bekannten Zeitgenossen Michael Andrews eine große Retrospektive gewidmet wurde; Tim Head, ein angesehener Kunsthochschullehrer, der seit den 1960er-Jahren ohne viel Aufsehen originelle Arbeiten produziert hatte, zeigte 13 riesige Tintenstrahldruck-Gemälde auf himmelblauen Wänden über dem mit Kunstrasen ausgelegten Boden und verwandelte den großen Ausstellungsraum der Galerie in eine synthetische Landschaft. Cathy de Monchaux und Peter Doig entschieden sich dafür, unabhängig vom YBA-Phänomen zu bleiben, aber durch ihre Hinwendung zu Skulptur bzw. Malerei zu überzeugen, und erhielten so ihre erste bedeutende Plattform in der Whitechapel gegen Ende des Jahrzehnts. Wenn man die lose Gruppierung von YBA-Künstlern als eine Art System bezeichnen kann, was ihren Fokus auf das Konzeptionelle, das Autobiografische und den verführerischen Slogan betrifft, so waren die Kunstschaffenden, die in den 1990er-Jahren in der Whitechapel ausstellten, einerseits durch ihren eigenwilligen Umgang mit Themen und Materialien oder andererseits durch ihren Beitrag zur Debatte in ihren nicht-westlichen Kulturen miteinander verbunden.

Machen wir einen großen zeitlichen Sprung in die Gegenwart nach Zürich, die Stadt, die in den vergangenen 22 Jahren meine Basis war, und zu einem gänzlich anderen Kontext für die Herstellung und Präsentation von Kunst im Vergleich zum London der 1990er-Jahre. Im Gegensatz zum Großbritannien von heute befindet sich die Schweiz nicht in einer Krise und kann als eines der wohlhabendsten Länder der Welt Künstler und Kunstinstitutionen in einem Maße unterstützen, das in Großbritannien seit mehreren Jahrzehnten nicht mehr der Fall ist. Es gibt viele Aspekte der zeitgenössischen Schweizer Kunst, die es wert wären, eingehend analysiert zu werden, von der – langsam abklingenden – Zurückhaltung, Malerei in Ausstellungsräumen zu präsentieren, über die anhaltende Tradition des sanften, absurden Humors bis hin zur herausragenden Position der Performance-Kunst. Der Fokus meiner Ausführungen liegt jedoch auf dem Zusammenhang zwischen der Ausstellung *Systems* in der Whitechapel Gallery im Jahr 1972, der Zürcher Schule der Konkreten Kunst,

with the legacy of Concrete art.⁵ Although the programme is international in reach, the following focus is on a selection of the artists working in Switzerland who have been invited to exhibit at Haus Konstruktiv. Whereas the British artists who showed at the Whitechapel in the 1990s either represented the Zeitgeist or proposed contemporary interpretations of themes running loosely through the gallery's history, the Zurich institution focuses on contemporary artists who simultaneously appropriate and disrupt the systems conceived by the Concrete movement based on order, sequence, rhythm and structural relationships.

Shirana Shahbazi's abstract photographs of geometric forms, the ornamental patterns composed of repeated circles, squares and triangles in the paintings and ceramic sculptures of Athene Galiciadis, and Dominik Stauch's juxtaposition of basic geometric forms with the rhythms of his sound sampling combine the tenets of Concrete theory with contemporary media and forms of expression.

Sonia Kacem's all-encompassing installations composed of recycled sun blinds and textiles draw on rules of abstraction, such as the relationship between surface, volume and proportion, but also open a wide field of formal and cultural associations, from Minimal art via Italian Baroque to Arabic-Islamic art. Similarly recycling objects from department stores and DIY shops that he reforms and fuses into geometric structures, Beat Zoderer has developed a playful and subversive system of deconstruction that itself decontextualises systems of relationships between art and society. Several other solo shows at Haus Konstruktiv have expanded and updated the perception of materials acceptable for the execution of geometric work. The geometric vocabulary of colour, volume and space is, for example, translated into mirrored neon tubes in Christian Herdeg's minimalist light sculptures, surrounding the observer with endless virtual space.

Other artists who have exhibited at Haus Konstruktiv appear to outrightly contradict the principles of Constructivism. In Yves Netzhammer's computer animations combined with objects, drawings, 3D-prints and wall paintings anonymous figures, animals, insects and various objects engender the kind of empathetic response in the viewer that had no place in Concrete art's credo of objectivity. His sophisticated, many-layered environments, embedded in the architecture, are however a highly contemporary interpretation of both Surrealism and Constructivism's repertoire of reduced forms. The abstract-geometric painting of Clare Goodwin is also both

deren Zentrum das stadteigene Haus Konstruktiv ist, und der Ausstellung *Analysis, Disruption, System*, die von dieser Publikation begleitet wird.

Als führende Institution für Konstruktivistische und Konkrete Kunst in der Schweiz sammelt das Haus Konstruktiv Werke von Künstlern, die zwischen den 1930er- und 1950er-Jahren aktiv waren, wie Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser und Verena Loewensberg. Zudem präsentiert es temporäre Ausstellungen von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern, die den Dialog mit dem Erbe der Konkreten Kunst fortsetzen.⁵ Obwohl das Programm international ausgerichtet ist, liegt der Schwerpunkt hier auf einer Auswahl von Kunstschaaffenden, die in der Schweiz arbeiten und die eingeladen wurden, im Haus Konstruktiv auszustellen. Während die britischen Künstlerinnen und Künstler, die in den 1990er-Jahren in der Whitechapel ausstellten, entweder den Zeitgeist repräsentierten oder zeitgenössische Interpretationen von Themen boten, die sich lose durch die Geschichte der Galerie zogen, konzentriert sich die Zürcher Institution auf zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler, die sich jene Systeme aneignen und zugleich hinterfragen, die von der Konkreten Bewegung auf der Grundlage von Ordnung, Sequenz, Rhythmus und strukturellen Beziehungen konzipiert wurden.

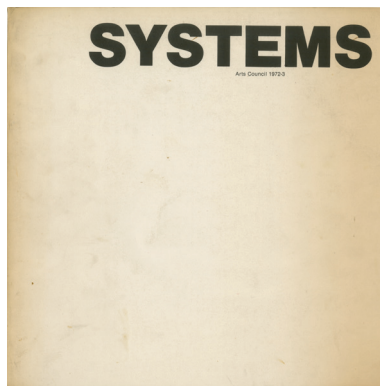
Shirana Shahbazis abstrakte Fotografien geometrischer Formen, die ornamentalen Muster aus sich wiederholenden Kreisen, Quadraten und Dreiecken in den Gemälden und Keramik-Skulpturen von Athene Galiciadis und Dominik Stauchs Gegenüberstellung von grundlegenden geometrischen Formen und den Rhythmen seines Sound-Samplings verbinden die Grundsätze der Theorie der Konkreten Kunst mit zeitgenössischen Medien und Ausdrucksformen.

Sonia Kacems allumfassende Installationen aus recycelten Sonnenblenden und Textilien greifen auf Regeln der Abstraktion zurück, wie z. B. das Verhältnis zwischen Oberfläche, Volumen und Proportion. Gleichzeitig eröffnen sie aber auch ein weites Feld formaler und kultureller Assoziationen, von Minimal Art über italienisches Barock bis hin zur arabisch-islamischen Kunst. Auf eine ähnliche Weise recycelt Beat Zoderer Objekte aus Kaufhäusern und Baumärkten, die er ummodelliert und zu geometrischen Strukturen verschmilzt. Auf diese Weise hat er ein spielerisches und subversives System der Dekonstruktion entwickelt, das wiederum Systeme von Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft dekontextualisiert. Mehrere andere Einzelausstellungen im Haus Konstruktiv haben das Verständnis

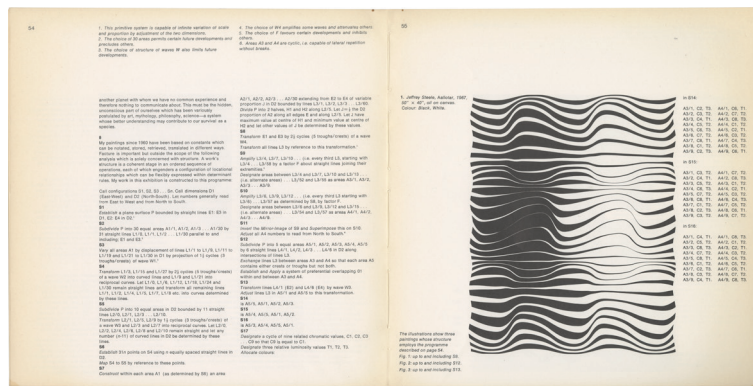
inspired by and a resistance to the inheritance of concrete art: her works are constructed not on mathematical principles but rather on the nostalgia induced by the patterns of textiles, flea market objects and interior design of the 1970s and 1980s. The titling of her paintings with English first names immediately lends them individual character, underlining the role of humour and emotion in her work that knowingly subverts the sobriety and severity of Concrete art.

Several artists have rejuvenated the Concrete heritage through a hybridisation of visual languages. The paintings Claudia Comte made for the entrance area of the museum consist of elliptically formed canvases on which black and white circles recall the crossed eyes of comic figures. Inspired by the cartoon figure Road Runner, the work is both a homage to the geometric forms of Swiss Concrete art whilst disrupting its purity with the language of popular culture. Other references to the contemporary environment, such as graphic design, advertising and architecture permeate the abstract geometric aesthetic of a number of artists from the French-speaking part of Switzerland, such as Philippe Decrauzat. His colleagues from Geneva and Lausanne, including John Armleder, Claudia Comte and Sylvie Fleury, were juxtaposed with established American figures Peter Halley and Mary Heilmann, as well as younger artists from other cultures, in the group exhibition *Geometrische Opulenz*. In this light-hearted investigation of the relationship in the history of art between geometry and opulence, usually regarded as opposites, the artists were connected by their use of sumptuous materials and the repetition of geometric motifs to create ornamental patterns.

In the practices of other artists, the Concrete aesthetic is subverted within work containing a political message. Since the beginning of her artistic career, Sylvie Fleury has held a mirror to the brand fetishism of Western consumer society. She has, for example, made paintings with the compositions and colours of Piet Mondrian's Neo-plastic painting style, but fills the different colour fields with plush. Imbued with a more urgent political tone, Vanessa Billy's practice is characterised by everyday or industrial materials, such as electrical cables, waste oil, and asphalt, that symbolise our dependence on technology and energy. A metaphor for a change of perspective from composing to decomposing, recent works by Billy were included in the group exhibition *Concrete Contemporary – Now is always also a little of yesterday and tomorrow*, which reflected the museum's mission of presenting the continuing influence of the Concrete tradition on contemporary art.



Systems, 1972–3, Arts Council



von Materialien erweitert und neu definiert, die für die Ausführung geometrischer Arbeiten akzeptabel sind. So wird das geometrische Vokabular von Farbe, Volumen und Raum z. B. bei Christian Herdeggs minimalistischen Lichtskulpturen, die den Betrachter mit einem endlosen virtuellen Raum umgeben, in Form von verspiegelten Neonröhren umgesetzt.

Andere Künstler, die im Haus Konstruktiv ausgestellt haben, scheinen den Prinzipien des Konstruktivismus unverhohlen zu widersprechen. In Yves Netzhammers Computeranimationen, die mit Objekten, Zeichnungen, 3D-Drucken und Wandmalereien kombiniert werden, erzeugen anonyme Figuren, Tiere, Insekten und verschiedene Objekte genau die Art von empathischer Reaktion beim Betrachtenden, die im Credo der Konkreten Kunst von Objektivität keinen Platz hatte. Seine raffinierten, vielschichtigen Environments, die in die Architektur eingebettet sind, sind jedoch eine ausgesprochen moderne Interpretation sowohl des Repertoires an reduzierten Formen sowohl des Surrealismus als auch des Konstruktivismus. Die abstrakt-geometrische Malerei von Clare Goodwin ist ebenfalls sowohl vom Erbe der konkreten Kunst inspiriert als auch zugleich ein Widerstand gegen eben jenes: Ihre Werke basieren nicht auf mathematischen Prinzipien, sondern auf der Nostalgie, die durch die Muster von Textilien, Flohmarktobjekten und Inneneinrichtungen der 1970er- und 1980er-Jahre hervorgerufen wird. Die Betitelung ihrer Gemälde mit englischen Vornamen verleiht ihnen sofort individuellen Charakter, was die Bedeutung von Humor und Emotionen in ihrer Arbeit unterstreicht, die die Nüchternheit und Strenge der Konkreten Kunst ganz bewusst untergräbt.

Mehrere Künstler haben dem Vermächtnis der Konkreten Kunst durch eine Hybridisierung visueller Sprachen neues Leben eingehaucht. Die Gemälde, die Claudia Comte für den Eingangsbereich des Museums erschaffen hat, bestehen aus

Connecting all the contemporary artists whose work has been shown at Haus Konstruktiv is the premise that disruption is a central component of any dynamic system. The analysis of social, political and aesthetic systems, their function and possible disruption is also the focus of the artists selected for the exhibition *Analysis, Disruption, System*. Both the Swiss artists shown at Haus Konstruktiv and the artists in this exhibition are operating in a global context that diversifies further the interpretations of Concrete principles, crucially infusing these with other cultural and political influences. Jeffrey Steele is the link between the different times, places and systems addressed in this text. Playing a major role in the *Systems* exhibition at the Whitechapel in 1972 and occupying a 'historic' position in the focus on contemporary British Constructionism in *Analysis, Disruption, System*, he was also included in the group exhibition *britisch – systematisch*, presented by the Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich (the forerunner to Haus Konstruktiv) in 1990. Shown alongside other well-known British Concrete artists, such as Mary and Kenneth Martin, Malcolm Hughes and Jean Spencer, Steele was at the time in contact with Johanna Lohse James, the daughter of Richard Paul Lohse.

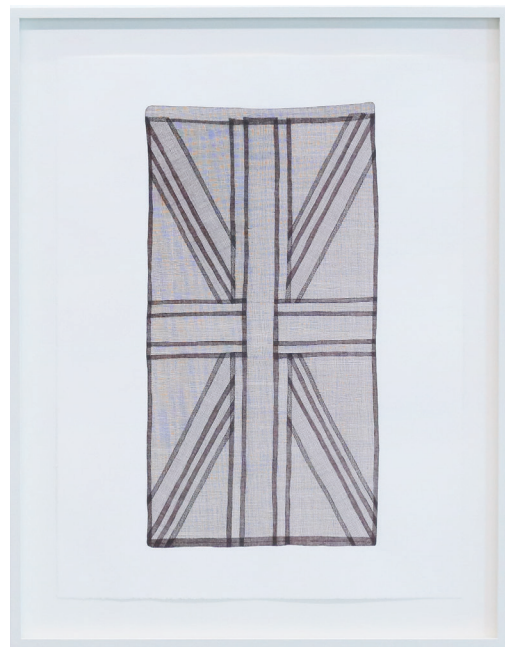
Steele's artistic statement in the publication accompanying the *Systems* exhibition summarises the philosophy of his circle of Concrete artists in *britisch – systematisch* 18 years later. Steele called for a "non-simplistic synthesis of information drawn from every field of enquiry",⁶ drawing parallels with other disciplines such as language and semiology. At the same time, he defined painting as an autonomous system of sign-making on a two-dimensional surface, its internal syntax and its status as an object determined by considerations intrinsic to both the painter's craft and the role of the spectator. Eschewing the subjective, he stated that "it's the *system* that *generates* possible paintings",⁷ the process of creation based on

elliptisch geformten Leinwänden, auf denen schwarze und weiße Kreise an die schielenden Augen von Comicfiguren erinnern. Das Werk, das von der Comicfigur Road Runner inspiriert ist, ist sowohl eine Hommage an die geometrischen Formen der Schweizer Konkreten Kunst als auch eine Disruption von deren Reinheit mithilfe der Sprache der Populärkultur. Andere Bezüge zum zeitgenössischen Umfeld, wie Grafikdesign, Werbung und Architektur, durchdringen die abstrakt-geometrische Ästhetik einer Reihe von Künstlerinnen und Künstlern aus dem französischsprachigen Teil der Schweiz, wie etwa Philippe Decrauzat. Seine Kolleginnen und Kollegen aus Genf und Lausanne, darunter John Armleder, Claudia Comte und Sylvie Fleury, wurden in der Gruppenausstellung *Geometrische Opulenz* etablierten amerikanischen Persönlichkeiten wie Peter Halley und Mary Heilmann sowie jüngeren Künstlern aus anderen Kulturen gegenübergestellt. Im Rahmen dieser heiteren, humorvollen Analyse der Beziehung in der Kunstgeschichte zwischen Geometrie und Opulenz, die normalerweise als Gegensätze angesehen werden, bestand das gemeinsame Element zwischen den Kunstschaaffenden in der Verwendung von kostbaren Materialien und der Wiederholung geometrischer Motive für die Herstellung von ornamentalen Muster.

In den Werken anderer Künstlerinnen und Künstler wird die Ästhetik der Konkreten Kunst innerhalb einer Arbeit mit politischer Botschaft untergraben. Seit Beginn ihrer künstlerischen Karriere hält Sylvie Fleury dem Markenfetischismus der westlichen Konsumgesellschaft einen Spiegel vor. Sie hat zum Beispiel Gemälde mit den Kompositionen und Farben des neoplastischen Malstils von Piet Mondrian angefertigt, dabei aber die verschiedenen Farbfelder mit Plüsch ausstaffiert. Vanessa Billys Werk, das von einem dringlicheren politischen Ton durchzogen ist, greift auf Alltags- oder Industriematerialien wie elektrische Kabel, Altöl und Asphalt zurück, die unsere Abhängigkeit von Technologie und Energie symbolisieren. Neuere Arbeiten von Billy, die eine Metapher für einen Perspektivwechsel von Komposition zu Dekomposition, also Zersetzung, bilden, waren in der Gruppenausstellung *Concrete Contemporary – Now is always also a little of yesterday and tomorrow* zu sehen, die das Anliegen des Museums widerspiegelte, den fortwährenden Einfluss der Tradition der Konkreten Kunst auf die zeitgenössische Kunst zu präsentieren.

Was alle zeitgenössischen Kunstschaaffenden verbindet, deren Werke im Haus Konstruktiv gezeigt wurden, ist die Prämisse, dass die Disruption ein zentraler Bestandteil eines jeden

mathematischen terms of order, sequence, rhythm and structural relationships. Steele's prescription of art based on the analysis of perceptual and psychological processes underpins the exhibition in the artists' exploration of geometric elements and grid formations.



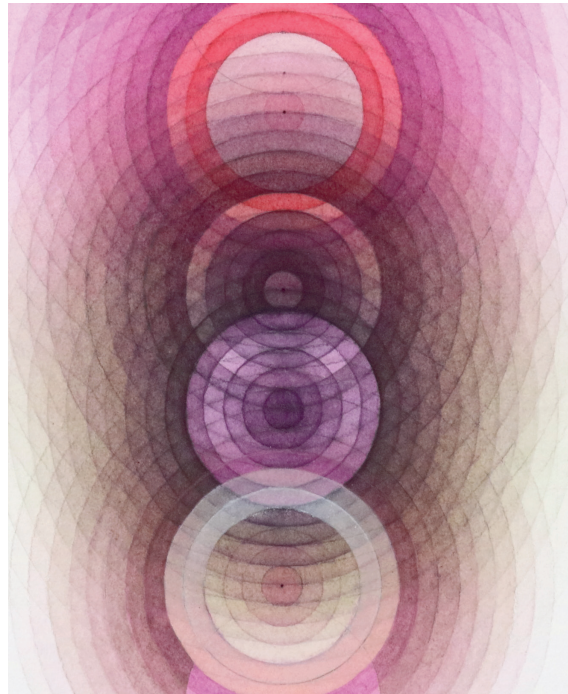
Installation view: works by Andrew Bick and Jonathan Parsons in *Analysis, Disruption, System*, Raum Schroth, 2023

Similar to their peers in the Zurich Concrete tradition, the artists included in *Analysis, Disruption, System* – Andrew Bick, Katrina Blannin, Tanya Goel, Giulia Ricci, Katie Pratt, Clare Goodwin and Jonathan Parsons – refer to and pay homage to Concrete and Constructive art, whilst subverting their principles. Each of them, in different ways, chooses to disrupt the mathematically based strategies and formulae by re-introducing materiality and intuition into their work. Katrina Blannin's combination of spatial systems with historical colour theories; Tanya Goel's use of pigments extracted from materials sourced from demolition sites, that document the narrative of the metropolis and Clare

dynamischen Systems ist. Die Analyse von gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Systemen, ihrer Funktion und möglichen Disruption ist auch der Schwerpunkt der Künstlerinnen und Künstler, die für die Ausstellung *Analysis, Disruption, System* ausgewählt wurden. Sowohl die Schweizer Kunstschaaffenden, die im Haus Konstruktiv gezeigt wurden, als auch die in dieser Ausstellung agieren in einem globalen Kontext, der die Interpretationen der Prinzipien der Konkreten Kunst weiter diversifiziert und diese nachhaltig mit anderen kulturellen und politischen Einflüssen durchdringt. Jeffrey Steele ist das Bindeglied zwischen den verschiedenen Zeiten, Orten und Systemen, die in diesem Text behandelt werden. Er spielte eine wichtige Rolle in der *Systems*-Ausstellung in der Whitechapel im Jahr 1972 und nimmt eine ‚historische‘ Position in der Fokussierung auf den zeitgenössischen britischen Konstruktivismus bei *Analysis, Disruption, System* ein. Er war auch in der Gruppenausstellung *britisch – systematisch* vertreten, die 1990 von der Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich (dem Vorläufer des Haus Konstruktiv) präsentiert wurde. Neben anderen bekannten britischen Vertreterinnen und Vertretern der Konkreten Kunst wie Mary und Kenneth Martin, Malcolm Hughes und Jean Spencer stand Steele damals in Kontakt mit Johanna Lohse James, der Tochter von Richard Paul Lohse.

Steeles künstlerisches Statement in der Publikation zur Ausstellung *Systems* fasst die Philosophie seines Kreises von Künstlerinnen und Künstlern der Konkreten Kunst bei *britisch – systematisch* 18 Jahre später zusammen. Steele forderte eine „nicht-simplifizierende Synthese von Informationen aus jedem Forschungsbereich“⁶ und zog so Parallelen zu anderen Disziplinen wie Sprache und Semiotik. Gleichzeitig definierte er Malerei als ein autonomes System der Zeichenproduktion auf einer zweidimensionalen Fläche, dessen interne Syntax und dessen Status als Objekt durch Überlegungen determiniert werden, die sowohl dem Handwerk des Malers als auch der Rolle des Betrachters innewohnen. Er lehnte das Subjektive ab und erklärte, dass „es das ‚System‘ ist, das mögliche Gemälde ‚generiert‘“⁷, wobei der Schaffensprozess auf mathematischen Begriffen von Ordnung, Sequenz, Rhythmus und strukturellen Beziehungen basiert. Steeles Vorstellung von Kunst, die auf der Analyse von perzeptiven und psychologischen Prozessen beruht, durchzieht die Ausstellung in Form der Erforschung geometrischer Elemente und Raster durch die Künstlerinnen und Künstler

Ähnlich wie ihre in der Zürcher Tradition der Konkreten Kunst stehenden Kolleginnen und Kollegen beziehen sich



Tanya Goel, *5 PM Dianthus Dried + Tulsi Bud*, 2022, part of *Tulsi Flower*, against *Dianthus*, set of 5, gouache sand mineral pigments on Arches paper, 49.5 × 42cm (detail)



Clare Goodwin, *Ceramic Block*, 2023, hand cut, hand glazed ceramic, 26 × 27.5 cm (detail)

die Kunstschaffenden, die in *Analysis, Disruption, System* präsentiert werden – Andrew Bick, Katrina Blannin, Tanya Goel, Giulia Ricci, Katie Pratt, Clare Goodwin und Jonathan Parsons – auf die Konkrete und Konstruktive Kunst und zollen ihr gleichzeitig Respekt, während sie deren Prinzipien untergraben. Jeder von ihnen hat sich auf unterschiedliche Weise für die Disruption von mathematisch basierten Strategien und Formeln entschieden, indem er Materialität und Intuition in das Werk wieder einfließen lässt. Katrina Blannins Kombination von räumlichen Systemen mit historischen Farbtheorien; Tanya Goels Verwendung von Pigmenten, die aus Materialien gewonnen werden, die von Abbruchgrundstücken stammen und das Narrativ der Metropole dokumentieren, und Clare Goodwins Einbeziehung von Emotionen und Humor in ihre hard-edge, nicht-gegenständliche Sprache fügen der Konkreten Kunst subjektive Qualitäten hinzu. Die Raster- und Strukturgemälde, die Jonathan Parsons nach Farbtermini ordnet, werden durch „die inhärenten Probleme von Etikettierungen und das glitschige Wesen der Bedeutung“⁸ untergraben.

Das fragile Gleichgewicht von Struktur und Improvisation, Ordnung und Unerwartetem in Katie Pratts Gemälden bezieht sich auf Modelle gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Systeme in Verhältnis zu Ereignissen und Krisen. Giulia Riccis Verzerrung von Rasterformationen, um haptische, ornamentale Strukturen zu erschaffen, und Andrew Bicks Gemälde, die geschichtete geometrische Formen mit gestischen Pinselstrichen mit leuchtender Farbe kombinieren, evozieren linguistische Strukturen, die sowohl an Notenschrift als auch an konkrete Poesie erinnern. Was dem Werk dieser zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler in der Schweiz und in Großbritannien zugrunde liegt, ist die Prämisse, dass ihre Arbeit Teil eines fortbestehenden künstlerischen Erbes ist, mit dem sie sich identifizieren, dass jedoch die Disruption ein zentraler Bestandteil eines jeden dynamischen Systems der Herstellung und des Verständnisses von Kunst in der Gegenwart ist.

Die Herangehensweise der Young British Artists an die Kunstproduktion war zu ihrer Zeit radikal und wegweisend; allerdings wurde Jonathan Parsons' Werk *Achrome* aus dem Jahr 1993 aus der Ausstellung *Sensation* zurückgezogen. Ein Union Jack, eine britische Flagge, in Schwarz-Weiß-Grau gehalten, wurde als zu kontroverse politische Aussage betrachtet. 26 Jahre später ist das Werk in *Analysis, Disruption, System* zu sehen und steht damit sinnbildlich für die fortwährende Rolle von Strategien der Disruption, wenn es



Andrew Bick, *Variant t-s/OGVDS-GW (compendium) #4*, 2016–2023, acrylic, charcoal, pencil, watercolour and wax medium on linen on wood, 200 × 135 × 3.5 cm (detail)

Goodwin's incorporation of emotion and humour in her hard-edged, non-representational language infuse the Concrete with subjective qualities. The grid and structure paintings ordered by Jonathan Parsons according to colour terms are disrupted by "the inherent problems with labels and the slippery nature of signification"⁸; and the delicate equilibrium in Katie Pratt's paintings of structure and improvisation, order and the unexpected, refer to social, political and economic systems models in relation to events and crises. Giulia Ricci's distortion of grid formations to create haptic, ornamental structures and Andrew Bick's paintings combining layered geometric forms with gestural brushstrokes of luminous colour echo linguistic structures that recall both musical notation and concrete poetry. Underlining these contemporary artists in both Switzerland and the UK is the premise that their work is part of a continuing artistic legacy with which they identify but that disruption is a central component of any dynamic system of making and understanding art in the present.

The YBA approach to making art was radical and ground-breaking at the time, yet Jonathan Parsons' work *Achrome*, 1993 was withdrawn from the exhibition *Sensation*. A union jack produced in black, white and grey, it was considered too

darum geht, eine Verbindung zwischen den Grundsätzen der Konkreten Kunst und denen der zeitgenössischen künstlerischen Praxis herzustellen. *Achrome* stellt nicht nur den vermeintlich subversiven Charakter des YBA-Phänomens in Frage, sondern fordert auch die strengen rationalen Prinzipien der Tradition der Konkreten Kunst heraus, indem es diese mit politischen Verweisen durchsetzt. Die Internationalität der zeitgenössischen Kunstwelt schlug sich in dem wegweisenden Programm, das ohne viel Aufsehens auskam, in der Whitechapel Gallery in den 1990er-Jahren nieder. Wie die fortlaufenden Interpretationen des Erbes der Konkreten Kunst in Zürich und die für *Analysis, Disruption, System* ausgewählten Künstlerinnen und Künstler zeigen, sind die globale Reichweite und der pluralistische Ansatz entscheidend für die Öffnung etablierter Systeme für fesselnde und nachhaltige Formen der Disruption.

controversial a political statement. Included 26 years later in *Analysis, Disruption, System*, the work epitomises the continuing role of disruptive strategies in connecting the tenets of Concrete art and contemporary artistic practice. Calling into question the supposedly subversive character of the YBA phenomenon, *Achrome* also challenges the strict rational principles of the Concrete tradition by infiltrating these with political references. The internationalism of the contemporary art world was recognized in the quietly pioneering programme at the Whitechapel in the 1990s. As demonstrated by the ongoing interpretations of the Concrete legacy in Zurich to the artists selected for *Analysis, Disruption, System*, the global reach and pluralistic approach are vital in opening established systems to compelling and continuing forms of disruption.

1. *Sensation*, die vom 18. September bis 28. Dezember 1997 in der Royal Academy of Arts in London stattfand, war eine Ausstellung von Werken junger britischer Künstlerinnen und Künstler aus der Sammlung von Charles Saatchi, darunter Tracey Emin, Marcus Harvey, Damien Hirst, Sarah Lucas, Jenny Saville und Jake und Dinos Chapman. Die Ausstellung spielte eine bedeutende Rolle für die Festigung der Reputation der jeweiligen beteiligten Kunstschaffenden.

2. Catherine Lampert, *Finding our Territory, The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, hrsg. von Catherine Lampert / Andrea Tarsia, Whitechapel Art Gallery, 2001, S.8.

3. Felicity Lunn, *The Whitechapel Open, The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, hrsg. von Catherine Lampert / Andrea Tarsia, Whitechapel Art Gallery, 2001, S.37ff.

4. Ebd.

5. Auf den Spuren von Bewegungen wie Konstruktivismus und De Stijl sowie Bauhaus wandelnd, lehnte die Konkrete Kunst realistische Motive ab und wandte sich stattdessen immateriellen Themen wie mathematischen Formeln und wissenschaftlichen Theorien als Inspiration zu. Ihre reduktionistischen Prinzipien von Linie, Farbe und Fläche waren in abstrakten geometrischen Kompositionssystemen organisiert, deren „Spuren, Schatten und Nachwirkungen... überall in der zeitgenössischen Schweizer Kunstproduktion zu sehen und zu spüren sind, wobei der Schwerpunkt auf überaus realistischer, geometrischer Abstraktion lag“ (frieze online, Rezensionen, Quinn Latimer, *The Fantastic Four: Zurich Concrete and Special Friends*, 1. November 2011 www.frieze.com).

6. *Systems*, Wanderausstellung des Arts Council, 1972–1973, Jeffrey Steele, S.52.

7. Katrina Blannin, Interview mit Jeffrey Steele, *Turps Banana*, Ausgabe 11, Juni 2012; redaktionell bearbeitete Auszüge siehe Jeffrey Steeles Website, www.jeffreysteale.co.uk.

8. Jonathan Parsons, Auszüge aus einer Atelierzeitschrift: *Palette Systems*, 24. November 2016, www.jonathanparsons.com

1. *Sensation*, held at the Royal Academy of Arts in London from 18 September to 28 December 1997, was an exhibition of work of Young British Artists in the collection of Charles Saatchi, including Tracey Emin, Marcus Harvey, Damien Hirst, Sarah Lucas, Jenny Saville, and Jake and Dinos Chapman. The exhibition was significant in cementing the reputations of the participating artists.

2. Catherine Lampert, *Finding our Territory, The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, ed. Catherine Lampert / Andrea Tarsia, Whitechapel Art Gallery, 2001, p.8.

3. Felicity Lunn, *The Whitechapel Open, The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, ed. Catherine Lampert / Andrea Tarsia, Whitechapel Art Gallery, 2001, pp.37–39.

4. Ibid.

5. Following in the footsteps of movements such as Constructivism and De Stijl, as well as the Bauhaus, Concrete art rejected realistic subject-matter, turning instead to intangible themes such as mathematical formulas and scientific theories for inspiration. Its reductionist principles of line, colour and plane were organised in abstract geometric compositional systems, the ‘traces, shadows and aftershocks of which...’ have been seen and felt everywhere in contemporary Swiss art production, with its emphasis on hard-edged, geometric abstraction’ (frieze online, reviews, Quinn Latimer, *The Fantastic Four: Zurich Concrete and Special Friends*, 1 November 2011 www.frieze.com).

6. *Systems*, Arts Council touring exhibition, 1972–3, Jeffrey Steele, p.52.

7. Katrina Blannin, interview with Jeffrey Steele, *Turps Banana*, issue 11, June 2012; edited extracts available on Jeffrey Steele’s website, www.jeffreysteale.co.uk.

8. Jonathan Parsons, extracts from a studio journal: *Palette Systems*, 24 November 2016, www.jonathanparsons.com.



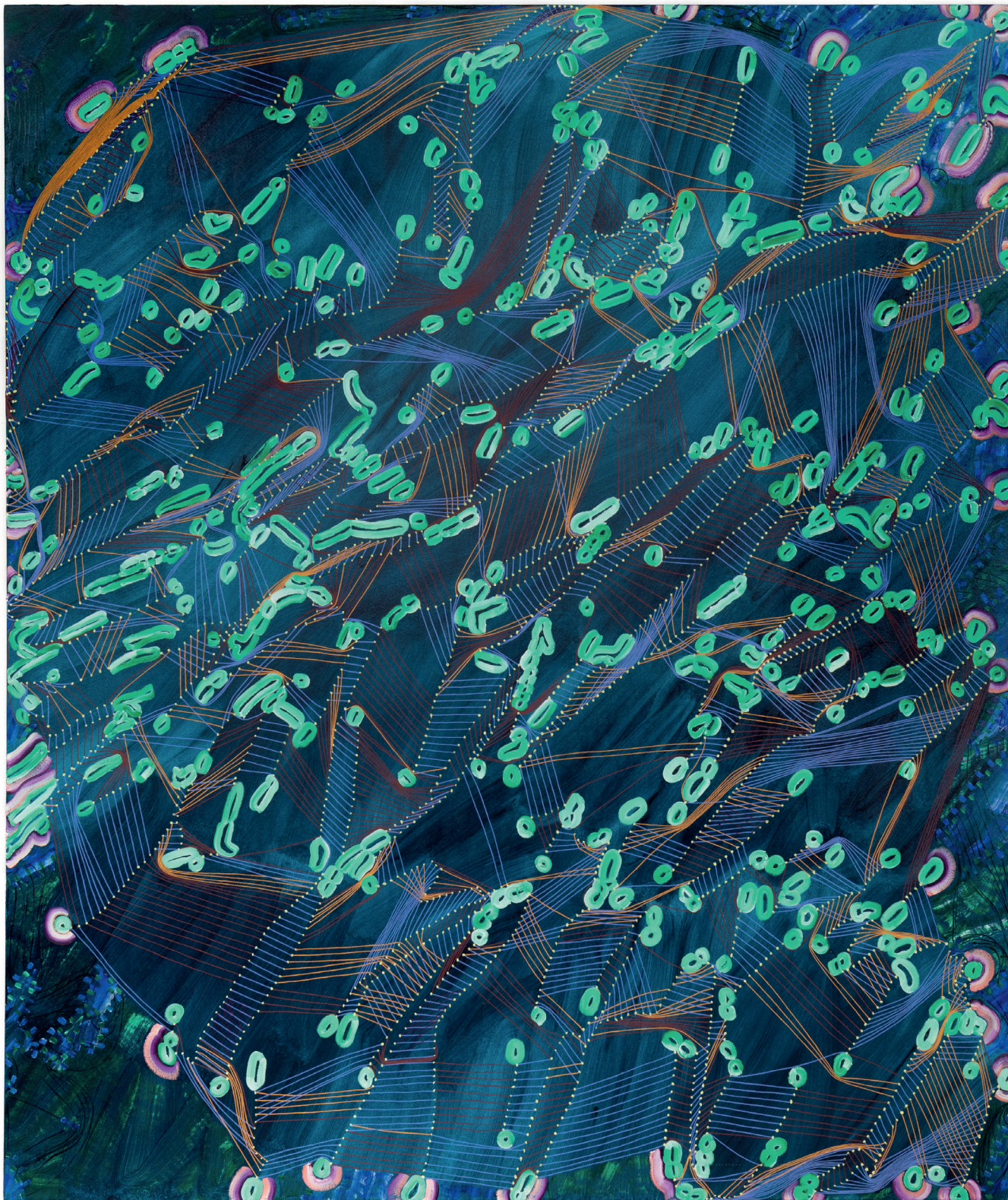
Katie Pratt, *Grafrad*, 2022, oil on canvas, 40 x 30 cm



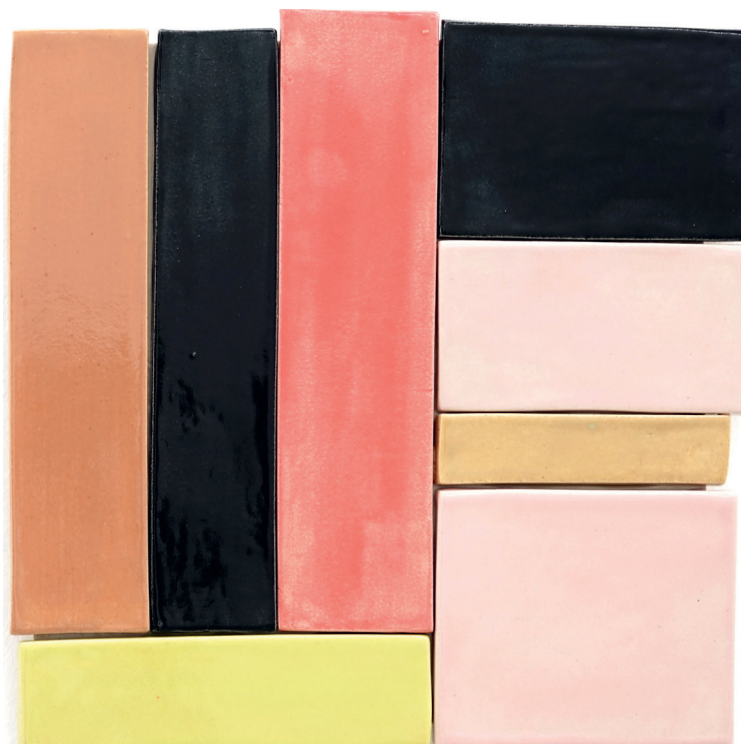
Katie Pratt, *Fruger*, 2022, oil on canvas, 40 x 30 cm



Katie Pratt, *Bulgzac*, 2021, oil on canvas, 40 x 30 cm



Katie Pratt, *Dijkstripe*, 2023, oil on canvas, 190 × 160 cm



Clare Goodwin, *Ceramic Block*, 2023, hand cut, hand glazed ceramic, 28 × 28 cm



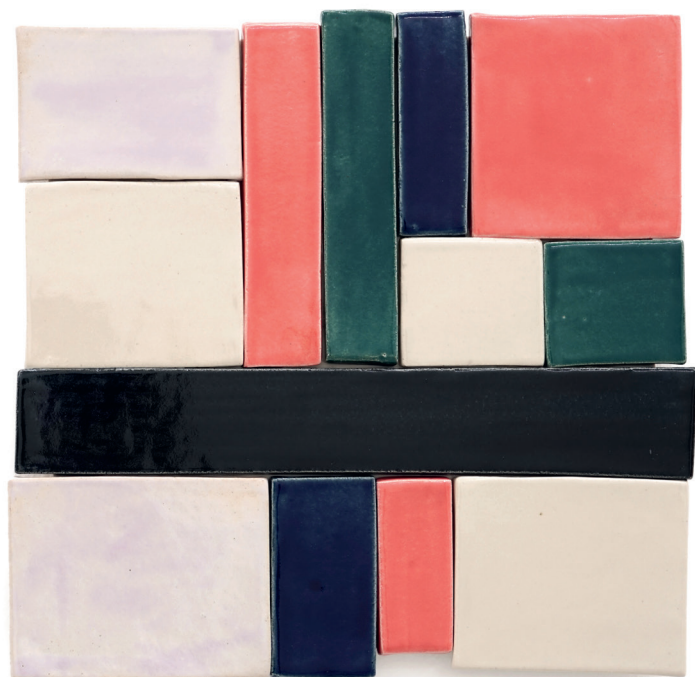
Clare Goodwin, *Ceramic Block*, 2023, hand cut, hand glazed ceramic, 28 x 28 cm



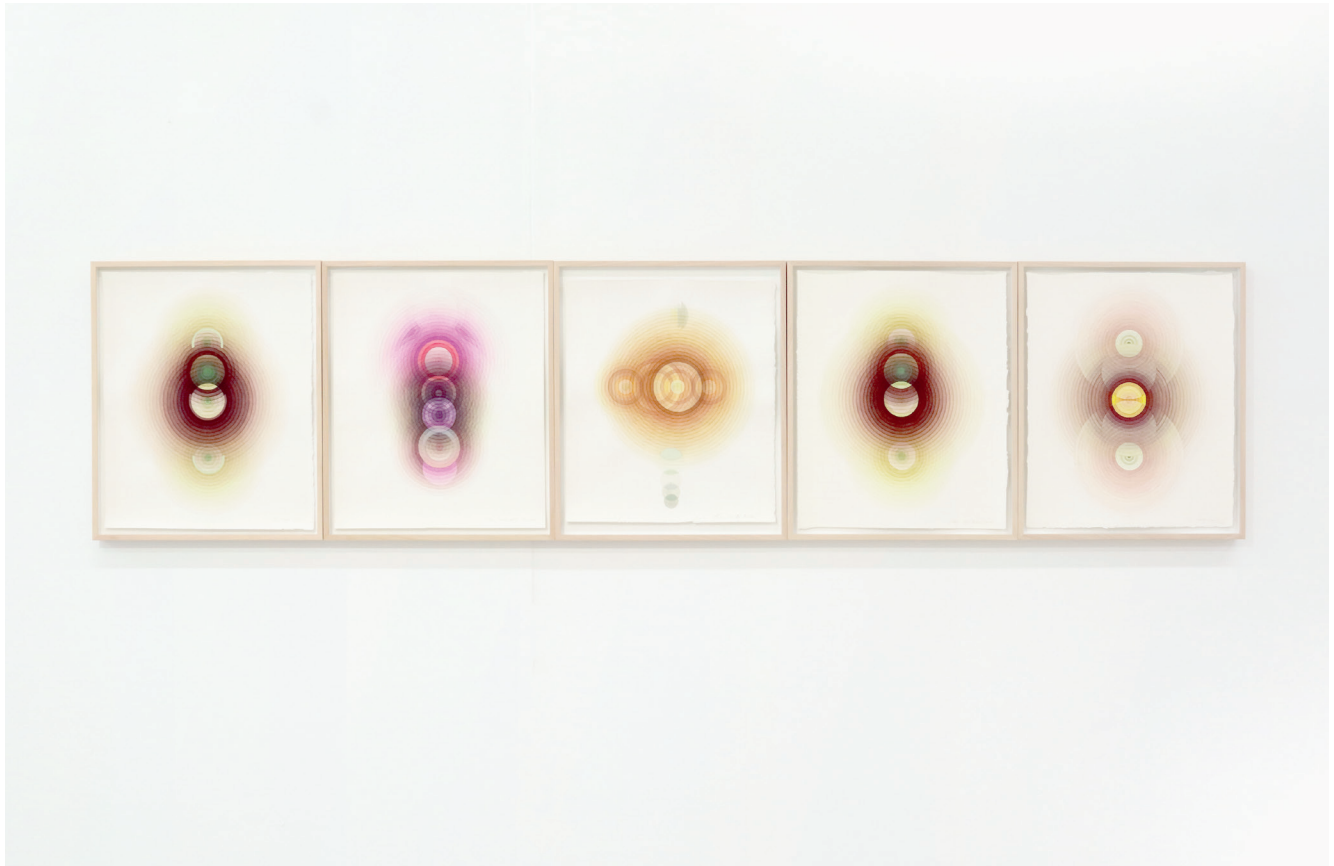
Clare Goodwin, *Ceramic Block*, 2023, hand cut, hand glazed ceramic, 32 x 20 cm



Clare Goodwin, *Ceramic Block*, 2023, hand cut, hand glazed ceramic, 29 × 29 cm



Clare Goodwin, *Ceramic Block*, 2023, hand cut, hand glazed ceramic, 26 × 27.5 cm



Tanya Goel, *Tulsi Flower, against Dianthus set, set of 5*,
gouache sand mineral pigments on Arches paper, 49.5 × 42 cm

Veränderte Bilder, verunsicherte Objekte und die Disruption von Systemen

Altered Images, Anxious Objects, and the Disruption of Systems

Jon Wood

Im Zentrum dieser neuen Ausstellung mit dem Titel *Analysis, Disruption, System*, die von der Stiftung Konzeptuelle Kunst im Raum Schroth im Museum Wilhelm Morgner in Soest ausgerichtet wird, steht die Betrachtung der unterschiedlichen Möglichkeiten, mit denen Künstlerinnen und Künstler die Erforschung und Disruption von visuellen Sprachen durchführen. Dabei gehen sie spielerisch mit den potenziellen gesellschaftlichen, poetischen und politischen Assoziationen der jeweiligen visuellen Systeme um und kritisieren diese. Ungleichgewichte und aus der Balance geratene Anordnungen rufen alternative Blickwinkel hervor, während Gegenüberstellungen neuartige Gedanken generieren und dafür sorgen, dass sich Formen und Oberflächen überschneiden und Zufall und Ordnung einhergehen. Die Ausstellung umfasst Werke von zehn noch lebenden Kunstschaaffenden – Andrew Bick (mit Ana Teles), Katrina Blannin, Arnaud Desjardin, Fraser Muggeridge und The Everyday Press, Tanya Goel, Clare Goodwin, Jonathan Parsons, Katie Pratt und Giulia Ricci – sowie, am markantesten, die Werke des verstorbenen System-Art-Künstlers Jeffrey Steele.

Steele, der im walisischen Cardiff geboren wurde, gründete 1969 die *Systems Group*, als er sich seinem 40. Lebensjahr näherte und am Ende eines wichtigen Jahrzehnts in seinem Leben als Künstler stand. Seine Werke wurden in verschiedenen Gruppenkontexten gezeigt, die das breite Spektrum von Interessen und Zielgruppen verdeutlichen, an die sich seine Kunst richtete. In den späten 1960er-Jahren stellte er in walisischen, britischen, nordirischen und schottischen Ausstellungskontexten aus, sowie in mehreren wegweisenden zeitgenössischen Gruppenausstellungen, darunter die *Pittsburgh International Exhibition* im Carnegie Institute in Pittsburgh im Jahr 1967 und die einflussreiche *Cybernetic Serendipity* im Institute of Contemporary Arts in London im Jahr 1968. Im selben Jahr stellte er auch in der Wanderausstellung *Wales Now* des Welsh Arts Council und in der *Northern Ireland Arts Council Open Exhibition* in Belfast aus. Außerdem wurden seine Werke im Jahr 1969 in der Ausstellung *British Movements* in der Onnasch Gallery in Berlin und, vor allem, in *Systeemi*

At the core of this new exhibition, *Analysis, Disruption, System*, staged at the Stiftung Konzeptuelle Kunst in the Museum Wilhelm Morgner in Soest, is a consideration of the various ways that artists explore and disrupt visual languages, playing with and critiquing the potential social, poetic and political associations of the visual systems at stake. Imbalances and off-kilter arrangements set off alternative points of view, as juxtapositions generate fresh thoughts, as forms and surfaces overlap, and as chance and order hold hands. The exhibition includes the work of ten living artists – Andrew Bick (with Ana Teles), Katrina Blannin, Arnaud Desjardin, Fraser Muggeridge and The Everyday Press, Tanya Goel, Clare Goodwin, Jonathan Parsons, Katie Pratt and Giulia Ricci – and, most strikingly, the work of the late *Systems* artist Jeffrey Steele.

Born in Cardiff, Steele co-founded the *Systems Group* in 1969, as he approached forty years of age and at the end of an important decade in his life as an artist. His work was being shown in a range of group contexts that highlight the wide range of interests and constituencies to which his art spoke. He exhibited in Welsh, British, Northern Irish and Scottish exhibition contexts during the late 1960s, as well as in several cutting-edge contemporary group shows, including *Pittsburgh International Exhibition* at the Carnegie Institute in Pittsburgh in 1967 and influential *Cybernetic Serendipity* at the Institute of Contemporary Arts in London in 1968. That same year, he also exhibited in the Welsh Arts Council touring show *Wales Now* and in the *Northern Ireland Arts Council Open Exhibition* in Belfast. And in 1969 his work was show in *British Movements* at the Onnasch Gallery in Berlin and, most importantly, in *Systeemi* at Amos Andersonin Taidemuseo in Helsinki. It was this Helsinki exhibition that led to the establishment of the *Systems Group*, who was dedicated to objective investigation of visual forms and arrangements, both rational and random, through objective study. It was co-founded by Steele with the support of Malcolm Hughes, Michael Kidner, David Saunders and Jean Spencer that year. The group would also include Peter Lowe and Gillian Wise, and ran for just over five years, before becoming a more informal affiliation of artists active in both Britain and Europe.

im Amos Andersonin Taidemuseo in Helsinki gezeigt. Diese Ausstellung in Helsinki führte zur Gründung der *Systems Group*, die sich der objektiven Untersuchung von visuellen Formen und Anordnungen, sowohl rationaler als auch zufälliger Natur, durch objektive Studien verschrieben hatte. Sie wurde von Steele mit Unterstützung von Malcolm Hughes, Michael Kidner, David Saunders und Jean Spencer ins Leben gerufen. Die Gruppe, der sich später auch Peter Lowe und Gillian Wise anschlossen, bestand etwas mehr als fünf Jahre, bevor sie zu einer eher informellen Vereinigung von Künstlerinnen und Künstlern wurde, die sowohl in Großbritannien als auch in Europa aktiv waren.

Steeles Werk nimmt eine faszinierende Position im Rahmen dieser zeitgenössischen Kunstaussstellung ein. Seine Kunst blickte über nationale Grenzen und über die traditionelle Vorstellung vom Kunstschaffenden als ausdrucksstarkes Subjekt hinaus. Seiner Meinung nach war der Kunstschaffende ein Erkunder der Sprachen und Systeme der Form und ein Erforscher des optischen Lebens der visuellen Kunst. Seine Wertschätzung der künstlerischen Objektivität war von zentraler Bedeutung, und seine Einschätzungen zu seinen eigenen kreativen Unternehmungen enthalten aussagekräftige Aussagen wie: „Meine Beziehung zur Herstellung von Bildern ist die eines Beobachters, der den Betrieb von Maschinen überwacht“ und „Ich betrachte meine Rolle als die eines Erfinders, und ich spreche zu Ihnen als der ‚Wächter‘ über meine Erkenntnisse.“ Solche künstlerischen Aussagen sind besonders spannend zu lesen, insbesondere wenn man in die Zukunft blickt und darüber nachdenkt, wie sehr die Musik eine immer wichtigere Rolle in seinem Leben und seinem kreativen, einfallsreichen Denken einnahm. Während seiner Tätigkeit an der Portsmouth Polytechnic von 1968 bis 1988 wurde er Mitglied der Portsmouth Sinphonia und spielte Posaune in dieser experimentellen Gruppe.

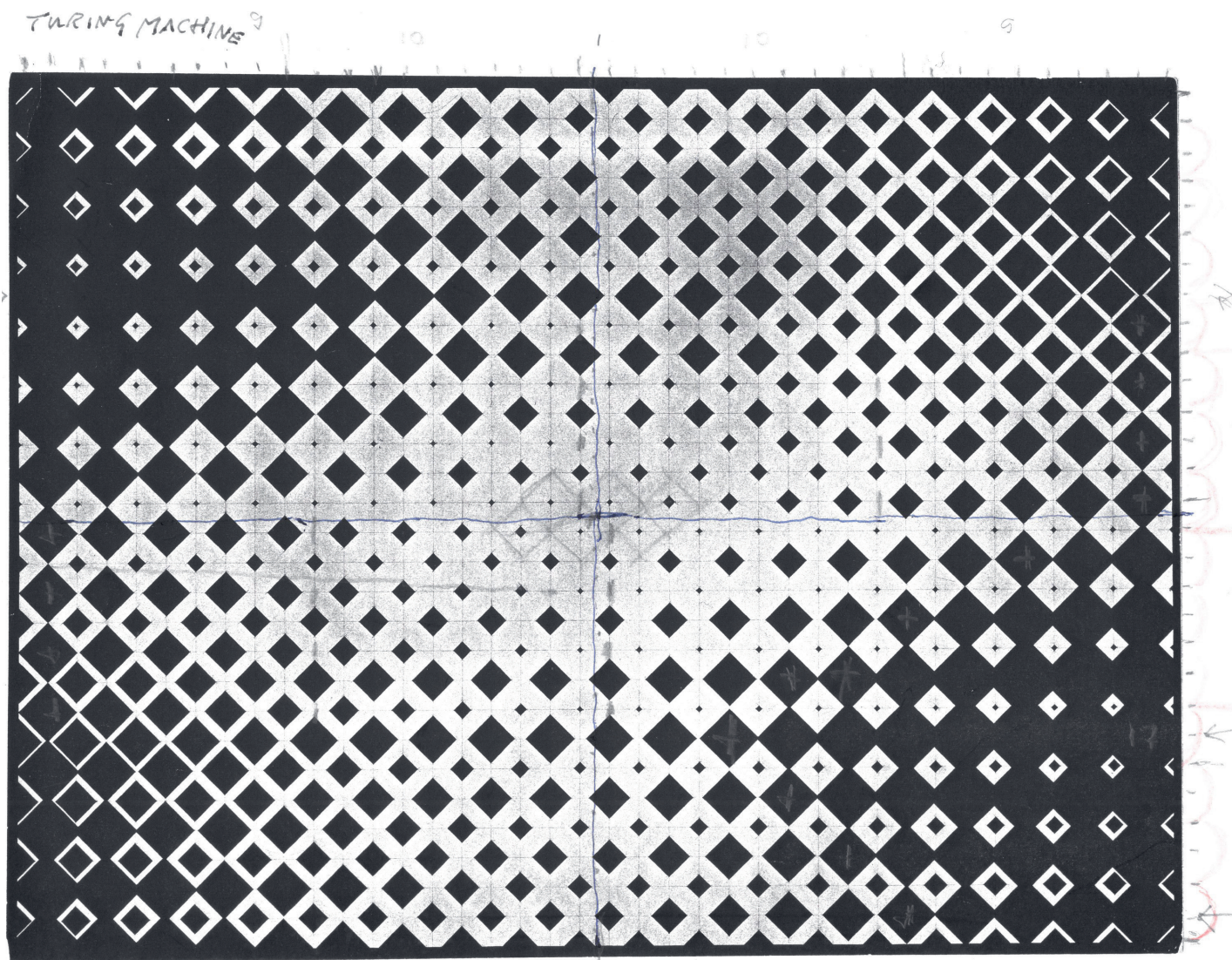
Steeles großes Plakatwerk, das den Titel *Domenico* (1967) trägt, nimmt einen zentralen Platz innerhalb von *Analysis, Disruption, System* ein. Es ist in dem hohen ‚Kathedralen‘-Raum der Stiftung Konzeptuelle Kunst ausgestellt, wodurch die herausragende Bedeutung von Steeles Arbeit für das Grundprinzip dieser Gruppenausstellung unterstrichen wird. Es handelt sich um einen großen, bannerartigen Druck, bestehend aus 12 Sektionen, mit einem Ausmaß von 3 × 6 Metern. Das Werk basiert auf einem früheren Ölgemälde im Op-Art-Stil namens *Duologue* (1966), das eine schwarz-weiße, gitterartige Netzwerkstruktur von sich ausdehnenden und sich verkleinernden Diamanten zeigte und eine Größe von 89 × 102 cm hatte. *Domenico* wurde 1967 vom Welsh Arts Council in Auftrag gegeben, im Rahmen

Steele’s work occupies a fascinating position within this contemporary art exhibition. His was an art that looked beyond national borders and beyond the established idea of the artist as an expressive subject. His idea of the artist was an investigator of the languages and systems of form, and an explorer of the optical lives of visual art. His valorisation of artistic objectivity was pivotal and his words on his own creative endeavours include telling statements such as: ‘My relationship to the production of pictures is like that of someone who watches over the operation of machines’ and ‘I see my role as that of an inventor, and I am speaking to you as the “watchman” over my findings.’ Such artistic statements make compelling reading and especially so when we look ahead and think of the ways in which music took on an increasingly important role in his life and his creative, imaginative thinking. Working at Portsmouth Polytechnic from 1968 to 1988, he became a member of the Portsmouth Sinphonia, playing trombone within this experimental group.



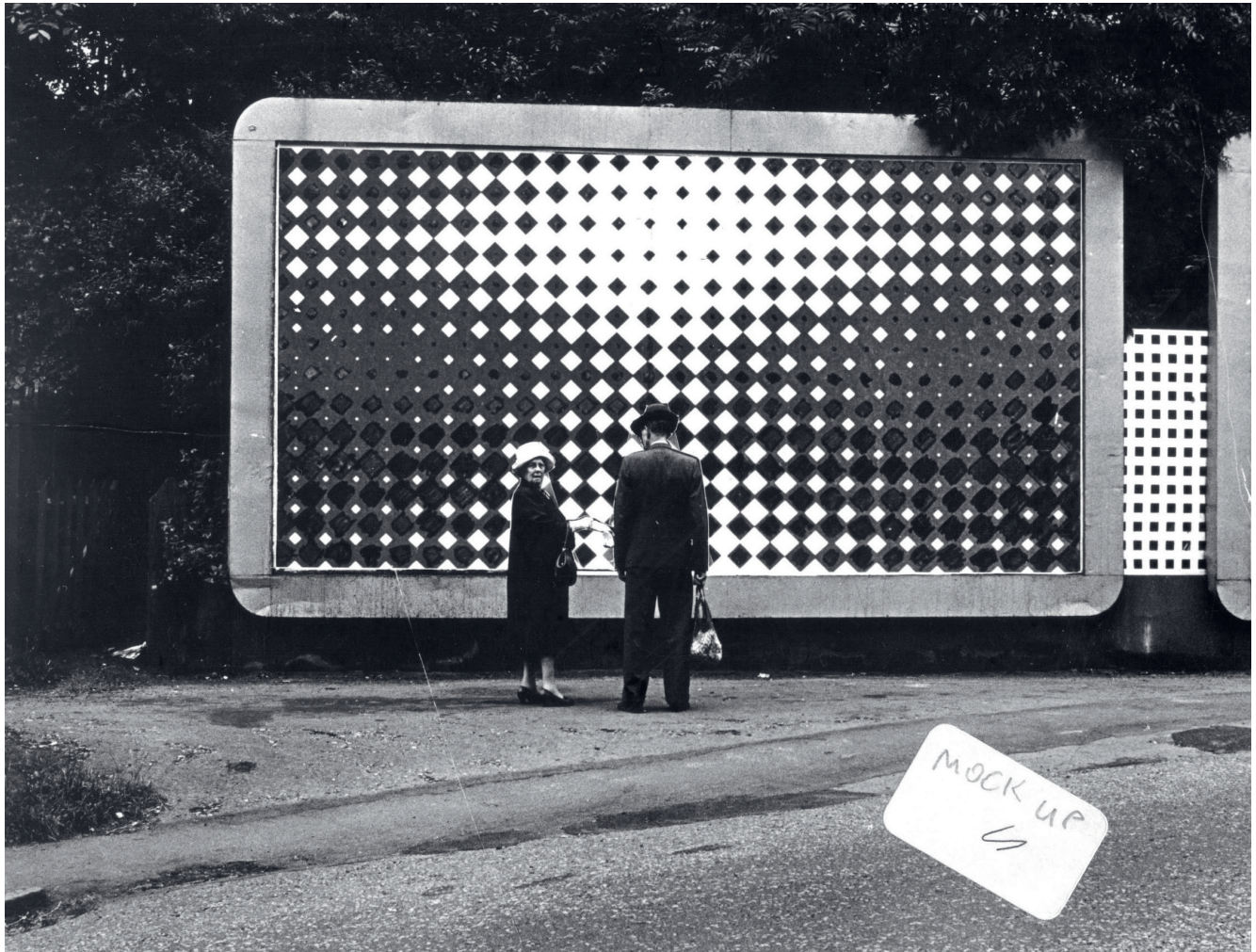
Katrina Blannin, *Domenica, Issue #1: Inception*, front cover, 2023, designer David Caines, 38 × 29 cm

Steele’s large billboard work, which is called *Domenico* (1967), occupies a central place within *Analysis, Disruption, System*, in the tall, ‘cathedral’ space of the Stiftung Konzeptuelle Kunst, highlighting the importance of Steele’s work for the rationale of this group exhibition. It is a large, banner-like print comprising 12 sections and measuring 3 × 6 metres in total. The work was based on an earlier oil Op Art painting called *Duologue* (1966) that, measuring 35 × 40 inches, presented a

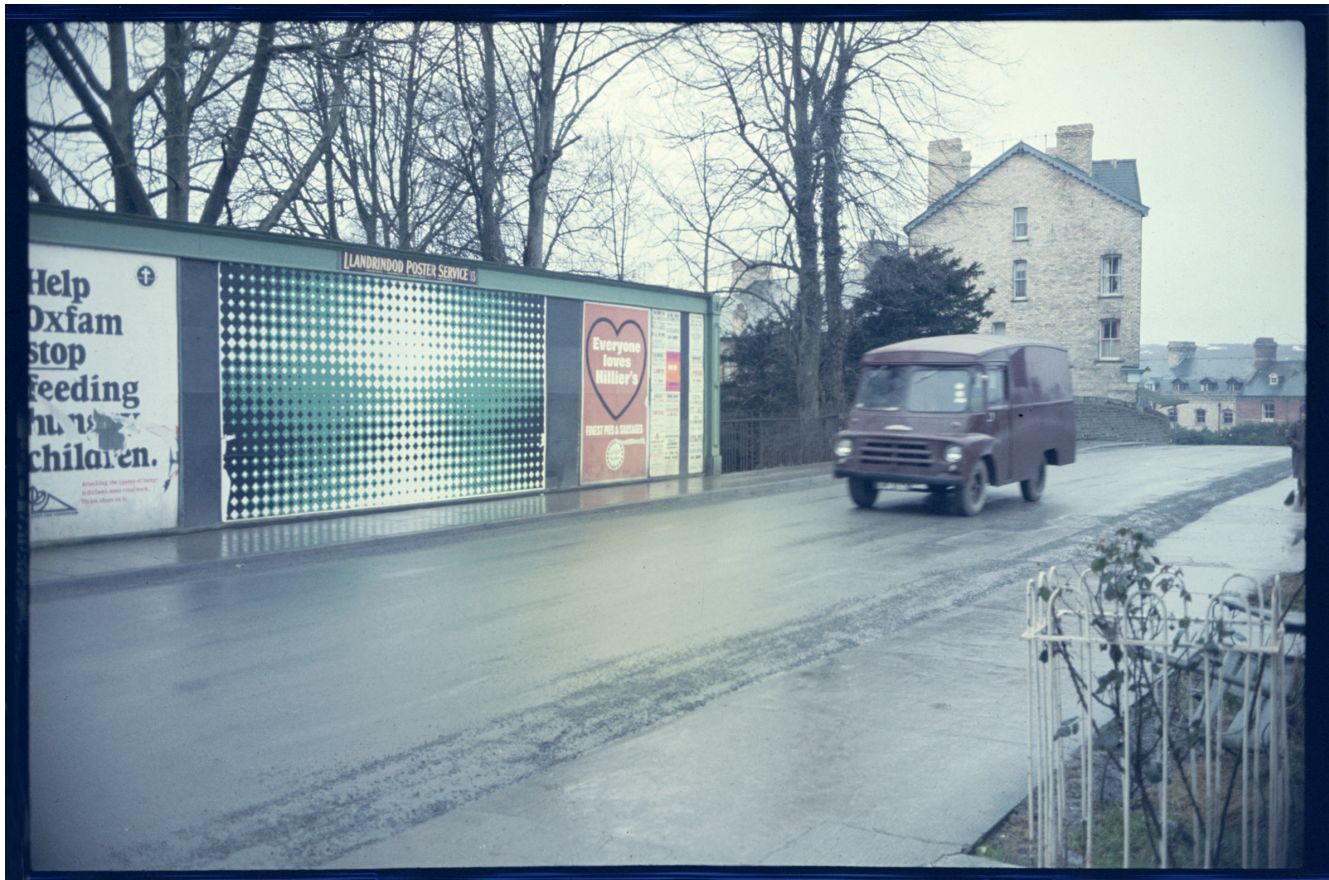


"Duologue" 30x⁴⁰30 inches 1966 us per LATZER cat.

Jeffrey Steele, *Preparatory Study for Domenico print*,
date unknown, pencil on Xerox, 21 x 29.5 cm



Jeffrey Steele, *Domenico in situ with collaged figures*, 1968,
photograph and montage, photographer unknown, 17 x 22 cm



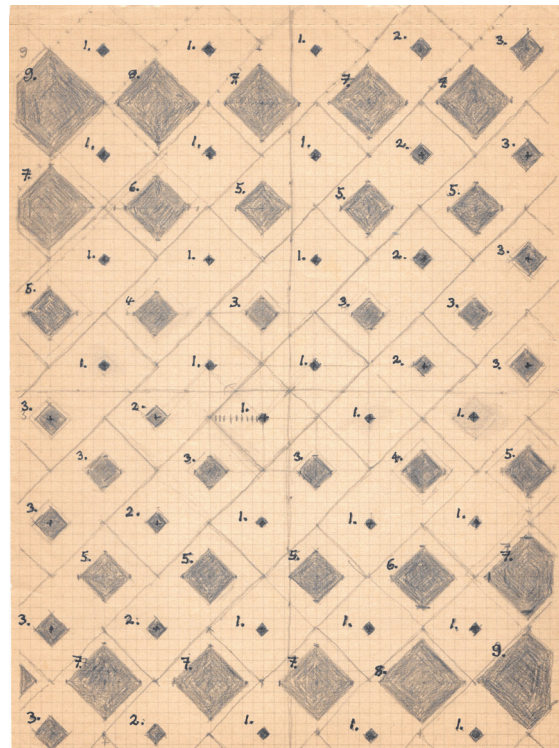
Jeffrey Steele, *Domenico*, late 1960s, digital scans of 35 mm slide from archive, showing installation shots of his *Domenico* billboard edition across locations in South Wales, photographer unknown.



eines Projekts, das zum Ziel hatte, zeitgenössische Kunst auf Werbeplakatwänden im öffentlichen Raum statt in der Kunstgalerie zu präsentieren, um von vielen Menschen und nicht nur von wenigen gesehen zu werden. Nur wenige Jahre später, im Jahr 1971, schlug der Konzeptkünstler Keith Arnatt (der auch bald nach Steeles Tätigkeit dort am Newport College of Art arbeitete) ebenfalls die Errichtung eines Plakatwerks neben einem belebten Kreisverkehr in der Innenstadt von Cardiff vor. Es sollte aus zwei Werbetafeln bestehen, eine mit der Aufschrift ‚Ich bin ein Künstler‘ und die andere mit der Aufschrift ‚Ich bin kein Künstler‘. Dabei handelte es sich um Arnatts anvisierten (wenn auch nicht umgesetzten) Beitrag zur Teilnahme Cardiffs am landesweiten *City Sculpture Project*, das im Sommer 1972 stattfand und von der Peter Stuyvesant Foundation und dem Arts Council finanziert wurde.¹ Beide Werke könnten dazu dienen, uns daran erinnern, welche rohe und radikale Kraft solche frühen konzeptuellen und abstrakten Plakatwerke in Großbritannien besaßen und wie schwierig ihre Rezeption in der Öffentlichkeit zu dieser Zeit war.

Wenn man sich *Domenico* heute anschaut, erkennt man ein ehrgeiziges Werk, das den Betrachtern eine visuelle, optische Herausforderung bot, die sie sowohl zu Fuß als auch im Auto sehen konnten, sowohl in Bewegung als auch im Augenblick. Es zielte darauf ab, Sehgewohnheiten und Erwartungen zu hinterfragen, die Vertrautheit der Betrachter mit den damals herkömmlichen Formen und Formaten von Kunst und Werbung ins Wanken zu bringen. *Domenico* brach die Regeln, denn es konnte gleichzeitig als Bild und Objekt, als Plakat, Banner und Flagge gedeutet werden.

Die Formen und Bedeutungen nicht nur von Steeles *Domenico*, sondern der Flagge im Allgemeinen ziehen sich durch *Analysis*, *Disruption*, *System*. Obwohl es sich um eine Gruppenausstellung ohne nationale Tendenzen handelt, nehmen die Union-Jack-Flagge und ihre problematischen Poesien hier einen besonders faszinierenden Raum ein, vor allem in den Werken von Jonathan Parsons, die im Dialog mit der Arbeit von von Arnaud Desjardin, Fraser Muggeridge und The Everyday Press gezeigt werden. In gewisser Weise ist der Union Jack der Traum eines jeden *Systems* Kunstschaffenden, ein kulturell nachhallendes, zusammengesetztes geometrisches Bild, bestehend aus drei Kreuzen, skizziert in Rot, Weiß und Blau, die jeweils übereinandergelegt sind, um eine geballte Komposition zu erschaffen. Diese drei Schichten stehen jeweils für Nordirland, Schottland und England. Wales, das häufig eigenständig durch einen Drachen repräsentiert wird, wie es einem Künstler wie Steele gut bewusst war, wird vom englischen Kreuz absorbiert.



Jeffrey Steele, *Preparatory Study for Domenico* print, date unknown, pencil and ink on paper, 29 × 21 cm

black and white latticed network of expanding and diminishing diamonds. *Domenico* was commissioned by the Welsh Arts Council in 1967 as part of a project to place contemporary art on advertising hoardings, out in the public domain rather than inside the art gallery, to be viewed by the many, not the few. Only a few years later in 1971, the conceptual artist Keith Arnatt (who also worked at Newport College of Art soon after Steele's time there) would also propose a billboard work beside a busy roundabout in central Cardiff. It comprises two boards, one stating 'I am an Artist' and the other 'I am not an Artist.' This was Arnatt's proposed (though unrealised) contribution to Cardiff's participation in the nationwide *City Sculpture Project*, staged in the summer of 1972 and funded by the Peter Stuyvesant Foundation and the Arts Council.¹ Both works might serve to remind us of the raw and radical power of such early conceptual and abstract billboard works in Britain and how difficult their public reception was at that time.

Looking at *Domenico* today, we might think back to an ambitious work that offered a visual, optical challenge to viewers, seeing (in Cardiff) the work both on foot and in a vehicle, viewed both on the move and in an instant. It aimed at unsettling viewing habits and expectations, disturbing viewers' familiarity with the then understood forms and formats of art and advertising,

Im Laufe der 1960er-Jahre hatten der Union Jack und die ihn konstituierenden Bilder eine ganze Reihe von Auftritten in der Popkultur (vor allem durch die Fußball-Weltmeisterschaft 1966), die ihn als ein ausdrucksstarkes Abbild der nationalen Identität bestärkten, während sie gleichzeitig auf seine Ambivalenzen und Ängste innerhalb dieses nationalen Bildes hinwiesen. Im Jahr 1969, demselben Jahr, in dem Steele die *Systems Group* gründete, kam der Film *The Italian Job* [deutscher Titel: Charlie staubt Millionen ab] in Großbritannien in die Kinos. *The Italian Job* war eine filmische Dramatisierung *par excellence* der Disruption von Systemen. Er erzählt die Geschichte einer Gang aus dem Londoner East End (angeführt von Michael Caine als Charlie Croker), die nach Turin reist, während eines Fußballspiels zwischen Italien und England, und sich dort als Fans ausgibt, um einen Überfall auf einen Geldtransporter mit Goldbarren durchzuführen, der inmitten des belebtesten Verkehrs quer durch die Stadt fahren soll... alles vor den Augen der italienischen Mafia. Neue computergesteuerte Ampelsysteme werden außer Betrieb gesetzt, und Kameras, die die Stadt überwachen, werden ausgeschaltet, während die antike architektonische Logik der Straßen und Gebäude von Turin von einigen kleinen Minis der British Motor Corporation in den Farben Rot, Weiß und Blau in allen Richtungen durchkreuzt wird, die das gestohlene Gold abtransportieren.

Die rot-weiße Flagge des Heiligen Georg und die Union-Jack-Flagge sind während des gesamten Films omnipräsent, angefangen von dem Londoner Gefängnis, von dem aus die Operation von einem königstreuen Meisterdieb namens Mr. Bridger (gespielt von Noël Coward) geleitet wird, bis hin zu den Szenen in Turin selbst, in denen die Flaggen als Masken und Verkleidungen dienen, durch die sich die Verbrecher während des Raubüberfalls tarnen, wodurch es ihnen gelingt, danach in der Menschenmenge unterzutauchen. Der Film endet damit, dass die Gang mit dem gestohlenen Gold in einem Bus von Italien aus durch die Alpen fährt, begleitet von der Musik des Songs „We are the Self-Preservation Society“ [Wir sind die Selbsterhaltungsgesellschaft] von The Kinks. Ganz am Schluss folgt der buchstäblich Cliffhanger-artige Höhepunkt, als der Bus zu schnell um eine Kurve fährt, und sie alle sich über dem Abgrund schwebend wiederfinden. Als ihnen die Goldbarren im Inneren des Wagens bei jeder kleinsten Bewegung langsam zu entgleiten und sie und das Gold ins Tal zu stürzen drohen, beendet Charlie Croker den Film mit den Worten: „Einen Augenblick mal, Jungs. Ich habe da eine ganz großartige Idee...“

respectively. *Domenico* broke the rules, reading simultaneously as image and object, as billboard, banner and flag.

The forms and meanings not only of Steele's *Domenico*, but also of the flag more generally haunt *Analysis, Disruption, System*. Although it is a group show without national bias, the Union Flag and its problematic poetics occupy a particularly intriguing space here, most notably in works by Jonathan Parsons, shown in dialogue with work by Arnaud Desjardin, and Fraser Muggeridge. In a sense, the Union Flag is a *Systems* artist's dream, a culturally resonant, composite geometric image, made of three crosses, delineated in red, white and blue, each overlaid with one another to create an accumulated composition. These three layers each stand for Northern Ireland, Scotland and England. Wales, often represented independently by a dragon as an artist like Steele knew well, is absorbed with the English cross.



Installation view *Analysis, Disruption, System*, Raum Schroth, 2023, showing the 1994 version of *Achrome*

Throughout the 1960s, the Union Flag and its constituent images experienced a run of exposures in popular culture (notably through the World Cup Tournament in 1966) that consolidated it as a powerful image of national identity, at the same as it pointed to its ambivalences and anxieties within this national image. In 1969, the same year that Steele established the *Systems Group*, the film *The Italian Job* was released in Britain. *The Italian Job* was a filmic dramatization

The Italian Job war 1969 ein eindrucksvoller Film und ist es auch heute noch. Tatsächlich wurde der Film im Jahr 2003 neu verfilmt. Es ist schwer, in einigen der Kunstwerke mit Flaggen, die in den Jahren danach in Großbritannien entstanden sind, nicht etwas von seiner verspielten und ängstlichen Poesie zu erkennen. Man denke beispielsweise an Tony Craggs *Postcard Flag (Union Jack)* aus dem Jahr 1981, das sich heute in der Sammlung von Leeds Museums and Galleries befindet. Die 1980er-Jahre waren eine Zeit intensiver kreativer Aktivität für Tony Cragg (geb. 1949), der am Gloucestershire College of Art studiert hatte (1969–1970), bevor er die Wimbledon School of Art (1970–1973) und dann das Royal College of Art (1973–1977) besuchte. Er war einer der führenden Vertreter seiner Generation und wurde intensiv mit dem in Verbindung gebracht, was als ‚New British Sculpture‘ bekannt war. In diesem Jahrzehnt gewann Cragg den renommierten Turner Prize in London, vertrat Großbritannien bei der Biennale in Venedig (beides 1988) und war Teilnehmer mehrerer bedeutender Museumsausstellungen.

Postcard Flag (Union Jack) war eines der mehrteiligen, an der Wand montierten Kunstwerke aus Plastik, für die Cragg zu dieser Zeit bekannt wurde. Diese große Werkgruppe begann in den späten 1970er-Jahren mit *New Stones, Newton's Tones* (1978) und der anschließenden *Spectrum*-Serie. Alle Arbeiten bestehen aus wiederverwerteten Plastikfragmenten – Fragmente alter Verpackungen, Becher, Eimer, Deckel, Kinderspielzeug, Stifte, Feuerzeuge und Ähnlichem, die er gesammelt und zu eindrucksvollen, mosaikartigen Bildern modelliert hatte. Wie die Titel nahelegen, geht es bei diesen Arbeiten um Schwerkraft und Vision, um die materielle Welt und darum, wie unser Beitrag dazu möglicherweise zu verstehen ist. Cragg, der 1977 von Großbritannien nach Deutschland gezogen war, sammelte viele dieser Plastikfragmente am Ufer des Rheins, breitete sie auf dem Boden seines Ateliers aus und ordnete sie nach ihren unterschiedlichen Farben. Auf diese Weise stellte er auch wieder einen direkten Zusammenhang mit dem Boden her, von dem sie stammten, wodurch er verdeutlichte, dass dieses neue Material bereits in der Landschaft vorzufinden war – sodass eine neue industrielle Schicht innerhalb der geologischen Sedimentierung der materiellen Welt entstand.

Cragg erkannte sowohl die Schönheit als auch die Eindrücklichkeit dieses vielseitigen Materials und schätzte die skulpturalen und reproduktiven Möglichkeiten von Kunststoff. Er verstand dessen beispiellose Plastizität, während er gleichzeitig großen Gefallen daran fand, die Erkundung

par excellence of disrupted systems. It tells the story of London East End gang (led by Michael Caine playing Charlie Croker) that travels to Turin at the time of football match between Italy and England, posing as fans in order to carry out a smash and grab theft of gold bullion from a security van which is due to travel through the city at its busiest time... all under the noses of the Italian mafia. New computerised traffic light systems are knocked out and surveillance cameras monitoring the city go blank, as the ancient architectural logic of Turin's streets and buildings are criss-crossed, through and over, by a team of small red, white and blue British Motor Corporation Mini cars that carry away the stolen bullion.

The red and white St. George's flag and the Union Flag feature throughout the film, from the London prison, from where the operation is masterminded by a Royalty-admiring master criminal Mr Bridger (played by Noël Coward), through to scenes in Turin itself where the flags serve as masks and disguises through which the criminals camouflage themselves during the heist, allowing them to melt back into the busy crowds afterwards. The film closes with the gang driving with the stolen bullion in a coach out of Italy through the Alps, to the soundtrack of the song 'We are the Self-Preservation Society' and ending with the literally cliff-hanging climax, as the coach speeds too fast around a mountain corner and they all find themselves hovering over the edge of a precipice. As the bullion slowly slips down away from them inside the coach with their slightest movements, threatening to take them and the gold crashing down into the valley below, Charlie Croker ends the film with the lines 'Hang on a minute, lads. I've got a great idea...'

The Italian Job made for powerful viewing in 1969 and still does today. Indeed, the film was remade in 2003. It is difficult not to see some of its playful and anxious poetry in some of the flag works made in Britain in the years following. We might, for example, think of Tony Cragg's *Postcard Flag (Union Jack)* made in 1981, now in the collection of Leeds Museums and Galleries. The 1980s was a period of intense creative activity for Tony Cragg (b. 1949), who had studied at Gloucestershire College of Art (1969–1970), before attending Wimbledon School of Art (1970–1973) and then the Royal College of Art (1973–1977). He one of the leading lights of his generation and closely associated with what was known as the 'New British Sculpture.' It was a decade that saw Cragg win the prestigious Turner Prize in London and represent Britain at the Venice Biennale (both in 1988), as well as witnessing several important museum exhibitions.

dessen umstrittenen skulpturalen Platz in dem zu erkunden, was häufig (insbesondere in Deutschland) als ‚Plastische Kunst‘ bekannt ist. Viele der Fragmente, die er gesammelt hatte, waren ursprünglich Teile von Plastikbehältern, moderne Entsprechungen von Fragmenten antiker Töpferware, die in archäologischen Stätten gefunden wurden. Craggs *Postcard Flag (Union Jack)* ist ein großformatiges Werk mit den Maßen 300 × 440 × 10 cm. Dadurch wird es zu einer eindrucksvollen, auffälligen Vergrößerung des ursprünglichen Postkartenbildes des Union Jack: eine Vergrößerung eines kleinen, versendbaren Formats, das mit typischen touristischen Souvenirs aus London in Verbindung gebracht wird. 1981 war das Jahr der königlichen Hochzeit zwischen Prinz Charles und Lady Diana, und die Feier dieses Ereignisses verstärkte auch die kulturelle und politische Bedeutung des Union Jack. Craggs Flagge besteht aus Hunderten einzelner Plastikfragmente, die sorgfältig wie ein Mosaik zusammengefügt sind, um ein äußerst ambivalentes Bild zu erschaffen, das zugleich Bruchstellen und Ganzheit sowie Fragmentierung und Vereinigung heraufbeschwört.

Jonathan Parsons' *Achrome* (1994), das ebenfalls hier in *Analysis, Disruption, System* ausgestellt ist, ist etwas mehr als zehn Jahre nach Craggs *Postcard Flag (Union Jack)* entstanden. Es handelt sich ebenfalls um ein ambivalentes Bild einer Flagge und hat seit seiner ersten Präsentation vor 30 Jahren eine komplizierte kritische Rezeption erfahren. *Achrome* ist eine achromatische Darstellung des Union Jack. Sie ist in Schwarz, Weiß und Grau gehalten, die wiederum für Blau, Weiß und Rot stehen. Es gibt mehr als eine Version, wobei jede der Flaggen vom Flaggenhersteller George Tutill mit Sitz in Tower Bridge in London (die später zu Flagmakers in Buckinghamshire wurden) professionell gefertigt wurde. Der Titel des Werks gibt sein Farbschema wieder, wie Parsons erklärt:

Es trägt den Titel ‚Achrome‘ (nach Manzoni's italienischer Verwendung) statt ‚achromatisch‘, um den Titel wirklich zu einem Namen und nicht lediglich zu einem Adjektiv zu machen. Die beabsichtigte Bedeutung des Titels ist monochrom: ‚Ein Gemälde, das in verschiedenen Tönen einer Farbe ausgeführt ist‘, aber es trägt den Titel ‚Achrome‘, um eine Darstellung eines farbigen Objekts zu suggerieren, das einfach ohne Farbe wiedergegeben wird. Als solche ist es ein Bild des Union Jack, das durch die Effekte von Schwarz-Weiß-Fotografie bzw. Video betrachtet wird. Ein digitales Bild dieser Art würde heute als ‚entsättigt‘ oder ‚in Graustufen‘ bezeichnet.²

Postcard Flag (Union Jack) was one of the multipartite, wall-mounted plastic works for which he became well-known at this time. This large body of work began in the later 1970s with *New Stones, Newton's Tones* (1978) and the subsequent *Spectrum* series. All are made of up of salvaged plastic fragments – bits of old packaging, cups, buckets, lids, children's toys, pens, lighters and the like – which have been accumulated and configured to form striking, mosaic-like images. As the titles suggest, these works are about gravity and vision, about the material world and how we might understand our contribution to it. Cragg, who had moved from Britain to Germany in 1977, gathered many of these plastic fragments on the banks of the Rhine, laying them out on the floor of his studio and reorganising them into their various colours. In doing so he also directly reconnected them with the ground from where they came, pointing to the fact that this new material was already being found in the landscape – a new industrial layer within the geological sedimentation of the material world.

Cragg saw both the beauty and poignancy of this versatile material, appreciating plastic's sculptural and reproductive possibilities. He understood its exemplary plasticity at the same time as he relished exploring its uncertain sculptural place within what is often known (especially in Germany) as 'the plastic arts'. Many of the fragments he collected were originally parts of plastic containers, modern day equivalents of fragments of ancient earthenware pottery found in archaeological sites. Cragg's *Postcard Flag (Union Jack)* is a large work measuring 300 × 440 × 10 cm. This makes it a striking enlargement of the original postcard image of the Union Flag: an amplification of a small post-able format that is associated with London's tourist souvenir market. 1981 was the year of the Royal Wedding between Prince Charles and Lady Diana, and the celebration of this event also fuelled the cultural and political currency of the Union Flag. Cragg's flag is made up of hundreds of individual plastic fragments, carefully brought together like a mosaic to create a highly ambivalent image that evokes breakage and wholeness, fragmentation and unification simultaneously.

Jonathan Parsons' *Achrome* (1994), on display here in *Analysis, Disruption, System*, was made just over ten years after Cragg's *Postcard Flag (Union Jack)*. It is also an ambivalent flag image and one that has experienced a complicated critical reception since it first entered the fray thirty years ago. *Achrome* is an achromatic rendition of the Union Flag. It is made in black, white and grey, standing in for blue, white and red.

Die schwarz-weiße Welt von Parsons' Flagge verweist auch auf eine frühere Inspiration, nämlich die schwarz-weißen Flaggen, die Rose Finn-Kelcey Anfang der 1970er Jahre angefertigt hatte. Finn-Kelcey befasste sich mit dem öffentlichen und kinetischen Potenzial von Flaggen, indem sie Botschaft, Material und Kontext miteinander verknüpfte. 1971 hisste sie bekanntermaßen eine Flagge mit der Aufschrift ‚Hier gibt es eine Sturmwarnung‘ an einem Mast am Alexandra Palace, von wo aus damals die Nachrichtensendungen der BBC ausgestrahlt wurden. Es handelte sich um ihren Beitrag zum zeitgenössischen Kunstprojekt *Art Spectrum* in London. Im Jahr 1972 installierte sie dann eine Flagge auf dem Dach des Battersea Power Station mit der Aufschrift ‚Power for the People‘ [Strom für das Volk] im Rahmen des London Festival.³ Parsons' hier ausgestellte Flagge stammt aus der Sammlung des Arts Council. Ursprünglich wurde sie 1994 von der Saatchi-Sammlung in einer größeren Version in Auftrag gegeben, die Teil von Saatchis Schenkung an die Arts Council-Sammlung wurde. Parsons' Werk hat in der Vergangenheit (wie sich herausstellte, ziemlich unnötige) kuratorische Bedenken hinsichtlich Fragen des Urheberrechts ausgelöst. Er erinnert sich:

Als ich die Version des Werks aus dem Jahr 1993 erstmals in der Ausstellung *Every Now and Then* (1994) präsentierte, machten sich die Ausstellungskuratoren Sorgen, dass das Werk in irgendeiner Form gegen das Urheberrecht in Bezug auf den Union Jack verstoßen könnte und dass wir rechtliche Probleme bekommen könnten, wenn es gezeigt wird. Ich wusste, dass dieses Konzept in der Heraldik nicht existiert und dass die einzigen Rechte, die für heraldische Gegenstände gewährt werden, die für die Registrierung, die Übernahme und das Tragen von Wappen waren. *Achrome*, das mit anderen Farben als der Union Jack komponiert war, war eine völlig andere Flagge – obwohl es natürlich seine Konfigurationen von letzterem ableitete. Die Ausstellungskuratoren bestanden darauf, dass ich meine Position verifizieren sollte. Also rief ich im College of Arms in London an, um nachzufragen, ob meine Arbeit gegen irgendwelche Codes oder Gesetze in Bezug auf den Union Jack verstoße. Der diensthabende Beamte, der meinen Anruf entgegennahm und ungenannt bleiben soll, schien fast wütend zu sein, als er mir sagte: ‚Natürlich nicht, es ist eine ganz andere Flagge!‘ Einige Zeit später fühlten sich der Präsident und der Rat der Royal Academy of Arts nicht imstande, zu demselben Schluss zu kommen, als das Werk von den Kuratoren der Ausstellung *Sensation* im Jahr 1997 ausgewählt wurde. Sehr zum äußersten Missfallen der Kuratoren und meiner selbst verbot die Royal Academy

There is more than one version and each of the flags were professionally fabricated by George Tutill flag makers based in Tower Bridge in London (who later became Flagmakers in Buckinghamshire.) The work's title reflects its colour scheme, as Parsons has stated:

It is titled 'Achrome' (from Manzoni's Italian usage) instead of "achromatic" to make the title truly a name as opposed to merely an adjective. The intended meaning of the title is as monochrome: 'a painting executed in different tints of one colour,' but it is called 'Achrome' to suggest a representation of a coloured object rendered simply without colour. As such it is a picture of the Union Flag observed through the effects of black and white photography or video. A digital image of this nature would today be described as 'desaturated' or 'greyscale'.²

The black and white world of Parsons' flag also connects to an earlier inspiration, namely the black and white flags that Rose Finn-Kelcey made in the early 1970s. Finn-Kelcey explored the public and kinetic potential of the flag, folding message, material, and context into one another. In 1971, she famously displayed a flag that declared 'Here is a Gale Warning' from a mast at Alexandra Palace, from where the BBC's news bulletins were then broadcast, as her contribution to the *Art Spectrum* contemporary art project in London. Then in 1972, she installed a flag on top of Battersea Power Station reading 'Power for the People' as part of the London Festival.³ Parsons' flag on display here is on loan from the Arts Council Collection. It was originally commissioned by the Saatchi collection in 1994 as a larger version which formed part of the Saatchi Gift to the Arts Council collection. Parsons' work has been the cause of (as it turned out quite unnecessary) curatorial anxiety over copyright issues in the past. He recalls:

When I first exhibited the 1993 version of the piece in *Every Now and Then* (1994), the exhibition curators were worried that the work was somehow in breach of the copyright relating to the Union Flag and that we could encounter legal problems when it went on display. I knew that this concept did not exist in heraldry and that the only rights granted for heraldic items were those for the registration, adoption and bearing of arms. *Achrome*, being composed of different colours from the Union Flag, was a different flag altogether – although it, of course, derived its configurations from the latter. The exhibition curators insisted that I verified the position, so I telephoned the College of Arms in London to enquire whether my work

die Ausstellung des Werks, obwohl – seltsamerweise – eine Postkarte des nicht ausgestellten Werks (mit dem umgekehrten fotografischen Bild) in ihrem Museumshop erhältlich war.⁴

Die Bedenken setzten sich auch nach der *Sensation*-Ausstellung fort, wie Parsons sich erinnert:

Das Werk wurde auch von der Ausstellung *Art Out of Place* (2005) ausgeschlossen. Eine neue große Version von *Achrome* war speziell für die Show in Auftrag gegeben worden und sollte im Norwich Castle Museum and Art Gallery ausgestellt werden. Die Galeriemitarbeiter sprachen sich jedoch gegen seine Aufnahme aus, und diesmal wurde auch verhindert, dass das Werk vom Fahnenmast des Schlosses wehte. Als Protest beschloss ich stattdessen, es zusammengeknüllt in einer Vitrine zu zeigen.⁵

Seit den 1990er-Jahren wurde das Werk im Kontext von verschiedenen Gruppenausstellungen gezeigt, darunter *The British Art Show 5* (2000) und die nationale Wanderausstellung *Bad Behaviour* des Arts Council (2003).⁶ Im Laufe dieser Jahre und im Zuge dieser Ausstellungspräsentationen hat das Bild des Union Jack diverse Verwendungen und Bearbeitungen erfahren, sowohl in Farbe als auch in schwarz-weiß, in der populären als auch in der politischen Kultur: von der Cool-Britannia-Ära Ende der 1990er-Jahre bis zu Banksys Union-Jack-Flaggen-Stichschutzweste für den Musiker Stormzy im Jahr 2019. In diesen früheren Ausstellungen, wie auch hier, kommt Parsons' Interesse daran zu hinterfragen, was ein Bild ausmachen könnte, sowohl in Bezug auf Material als auch Abbild, und zu erforschen, wie ein Künstler Dimensionen überwinden kann, indem er ein Bild in eine Skulptur verwandelt, immer wieder zum Vorschein. In *Analysis, Disruption, System* wird Parsons' *Achrome* in unmittelbarer Nähe zu anderen Werken auf Papier von ihm gezeigt, darunter: *Sternchen* (2023), *Tic Tac Toe* (2023), *Bloody Jacks* (2023) und *Skeleton (Sepia)* (2006). Betrachtet man alle Werke gemeinsam, so verdeutlichen sie seine Vorliebe dafür, vorgegebene Formen und Bilder aufzugreifen und sie zu überarbeiten, um sie den Betrachtenden erneut zur Überprüfung vorzulegen. Bilder werden verändert, oft auf subtile Weise, da Parsons uns direkt anspricht und damit auffordert, erneut hinzusehen und nachzudenken. Parsons' *Achrome* wird auch im Dialog mit *Brexit Bus* (2019) von Arnaud Desjardin, Fraser Muggeridge und The Everyday Press gezeigt. Dabei handelt es sich um ein großformatiges, mehrteiliges Bildwerk, bestehend aus 434 bedruckten Blättern

breached any codes or statutes relating to the Union Flag. The unnamed Officer in Waiting who took my call seemed almost furious as he told me: 'Of course it doesn't, it's a different flag!' Later, the president and council of the Royal Academy of Arts felt unable to come to the same conclusion when the work was selected by the curators of the *Sensation* exhibition of 1997. Much to the extreme annoyance of the curators and myself, the Royal Academy banned the work from display, although – bizarrely – a postcard of the unexhibited work (with the photographic image reversed) was available to buy from their shop.⁴

The anxieties continued after the *Sensation* exhibition too, as Parsons recalls:

The piece was also banned from the exhibition *Art Out of Place* (2005). A new large version of *Achrome* had been commissioned especially for the show and was to be exhibited at Norwich Castle Museum and Art Gallery. The gallery staff objected to its inclusion and it was this time banned from flying from the castle flagstaff, so as a protest I instead decided to show it crumpled up in a vitrine.⁵



Jonathan Parsons, *Achrome*, 1993, polyster, wood and rope, edition of 5, 100 × 177.5 cm

Since the 1990s, the work has been shown in several group exhibition contexts, including *The British Art Show 5* (2000) and the Arts Council's National Touring Exhibition *Bad Behaviour* (2003).⁶ Across these years and across these exhibition appearances, the image of the Union Flag has undergone diverse appropriations and treatments, in both full colour and black and white form, in popular and political culture: from the Cool Britannia context of the late 1990s, to Banksy's Union Flag stab vest for Stormzy in 2019. In these earlier exhibitions, as here, Parsons' interests in interrogating what might make a picture, in terms of material and image,

(je 29,7 × 42 cm groß), die zusammen ein einziges großes Schwarz-Weiß-Abbild (13 × 4 Meter groß) des mittlerweile berühmten Brexit-Busses bilden.⁷

Für Andrew Bick, einen der Kuratoren der Ausstellung, war die Kombination dieser beiden Werke entscheidend für das Konzept. Er betont:

Jonathan Parsons' *Achrome* von 1994 ist eine Schwarz-Weiß-Version der britischen Flagge, die in den damaligen noch analogen Zeiten als Überlegung entstand, was passiert, wenn ein Schwarz-Weiß-Foto wieder in ein Objekt zurückverwandelt wird. *Brexit Bus* von Arnaud Desjardin und Fraser Muggeridge (2019) greift das Konzeptkunstwerk *Bus* (1967) des amerikanischen Künstlers Mason Williams wieder auf, tut dies jedoch, indem es das berühmte falsche Versprechen der 'Vote Leave'-Kampagne in Großbritannien und ihres Kampagnenbusses verwendet. Die Nebeneinanderstellung dieser drei Werke bewirkt eine ganze Menge an Dingen. In formaler Hinsicht wirft es Fragen und um Raster, Struktur und Konzept auf. Es untersucht zudem den Wahrheitsgehalt des Bildes und die Beziehung zwischen Materialität und Botschaft.⁸

Für Jonathan Parsons brachte die Ausstellung einerseits etwas von der latenten Kraft des Originalwerks wieder zum Vorschein, während sie ihm andererseits 30 Jahre nach seiner ursprünglichen Entstehung eine neuartige zeitgenössische Dimension verlieh. Er drückt es so aus:

Im Hinblick auf diese jüngste Präsentation und den Bus-Kontext hat meine Arbeit zwar ihre ursprüngliche Kraft, zu schockieren bzw. Ärgernis zu erregen, verloren (vielleicht aber auch nicht), aufgrund der Vertrautheit von in verschiedenen Farben gestalteten Union-Jack-Flaggen, die heutzutage allgegenwärtig sind – was 1993 noch nicht der Fall war. Ihr neuer Kontext, das gespaltene und düstere 'zerbrochene' Großbritannien nach dem Brexit sorgt dafür, dass sie so relevant wie eh und je scheint, insbesondere in der unmittelbaren Nachbarschaft zum dem Werk *Brexit Bus*.⁹

Und er fügt hinzu: Das Werk im belebenden Kontext der Ausstellung wiederzusehen, verlieh ihm in dem gegenwärtigen Kontext eine neuartige und zeitgemäße Bedeutung.¹⁰

Parsons' *Achrome* (1994) ist nicht nur eine Erinnerung daran, dass wirkmächtige Bilder wechselnde Entwicklungen

and exploring how an artist may cross dimensions, transforming an image into sculpture still rise to the surface. In *Analysis, Disruption, System*, Parsons' *Achrome* is shown in close proximity to other works on paper by him, including: *Sternchen* (2023), *Tic Tac Toe* (2023), *Bloody Jacks* (2023) and *Skeleton (Sepia)* (2006). Seen together, they highlight his predilection for taking given forms and images and reworking them to offer them up again to viewers for reconsideration. Images are altered, often in subtle ways, as Parsons engages us, inviting us to look and think again. Parsons' *Achrome* is also shown in dialogue with Arnaud Desjardin & Fraser Muggeridge's *Brexit Bus* (2019). This is a large multipartite image work, comprising 434 printed sheets (each measuring 29.7 × 42 cm), that together form a single large black and white image (measuring 13 × 4 metres) of the now-famous *Brexit Bus*.⁷

For Bick, one of the exhibition's curators, the combination of these two works was central to the rationale. He states:

Jonathan Parsons' 1994 *Achrome* is a black and white version of the British flag, made, in those analogue days, as a consideration of what happens when a black and white photograph is turned back into an object. Arnaud Desjardin & Fraser Muggeridge's *Brexit Bus*, (2019) reprises the conceptual art piece of American artist Mason Williams, *Bus* (1967), but does so using the infamous false promise of the 'Vote Leave' campaign in the UK and their campaign bus. Placing these three works together does a number of things. Formally, it opens questions around grid, structure, and concept. It also considers the truth of the image and the relationship between materiality and message.⁸

For Parsons, the display both brought out some of the latent power of the original work, while also providing it with a fresh contemporary life, thirty years after its original making. He reflects:

In terms of this recent outing and the bus context, although my work has now lost its initial power to shock or offend (or maybe not), due to the familiarity of differently coloured union flag designs being ubiquitous today (this was not the case in 1993), its new context of the divided and gloomy 'broken' Britain under Brexit makes it seem as relevant as ever, especially in the presence of the *Brexit Bus* piece.⁹

Adding: Seeing the work again in the revitalising context of the show made the work feel fresh and relevant to a contemporary context.¹⁰



Jonathan Parsons, *Skeleton (Sepia)*, 2006, brown Indian ink on paper, framed size 90 × 70 × 3 cm

durchmachen, sondern auch an ihre akkumulierten Leben und ihr fortwährendes Potenzial für weitere Veränderungen und Disruptionen. Plakatwände und Banner, Flaggen und Busse, leben und sterben wie viele andere wirkungsvolle Bilder auch, und sie können immer wieder leben und sterben. Janusköpfig wie sie nun einmal sind, scheinen sie in einem Zustand der Labilität zu existieren und gleichermaßen rückwärts und vorwärts zu schauen... so wie Cliffhanger im Moment ihrer Wiederkehr.

1. Siehe Jon Wood, *City Sculpture Project*, in: *City Sculpture Projects 1972*, Leeds: Henry Moore Institute, 2016.

2. Jonathan Parsons, Email an den Autor, September 2023. (Dieses Zitat entstammt ursprünglich seiner Doktorarbeit: *Scribble and the Structures of Depiction*, 2022, University of Gloucestershire, www.eprints.glos.ac.uk/id/eprint/12717 und uk.bl.ethos.884689).

3. Siehe Andrée Cooke, *Power For The People*, in: *Sculptors Papers from the Henry Moore Institute Archive, Essays on Sculpture 71*, Leeds: Henry Moore Institute, 2015, S.21ff.

4. Jonathan Parsons, Email an den Autor, September 2023. (Dieses Zitat entstammt ursprünglich seiner Doktorarbeit: *Scribble and the Structures of Depiction*, 2022, University of Gloucestershire, www.eprints.glos.ac.uk/id/eprint/12717 und uk.bl.ethos.884689).

5. Siehe www.news.bbc.co.uk/1/hi/england/norfolk/4116988.stm and www.crwflags.com/fotw/flags/gb_col.html.

6. Siehe www.jonathanparsons.com/Exhibitions/Pages/Bad_Behaviour.html.

7. An der Seite der Box, die die Bus-Publikation enthält, prangt der Slogan 'A Betrayal of Democracy' [Ein Betrug an der Demokratie] – siehe www.theeverydaypress.net/brexit-bus/.

8. Andrew Bick, „Introductory Speech“, September 2023.

9. Jonathan Parsons, Email an den Autor, September 2023.

10. Jonathan Parsons, Email an den Autor, September 2023.

Parsons' *Achrome* (1994) is a reminder not only of the changing life of powerful images, but also of their accumulated lives and their ongoing potential for further alteration and disruption. Billboards and banners, flags and buses, like many other potent images, live and die, and can live and die again. Janus-headed they seem to exist precariously and, in the balance, looking backwards and forwards... cliff-hangers in the moment of their return.

1. See: Jon Wood, *City Sculpture Project*, in *City Sculpture Projects 1972*, Leeds: Henry Moore Institute, 2016.

2. Jonathan Parsons, email to author, September 2023. (This quotation originally comes from his PhD thesis: *Scribble and the Structures of Depiction*, 2022, University of Gloucestershire, www.eprints.glos.ac.uk/id/eprint/12717 and uk.bl.ethos.884689).

3. See: Andrée Cooke, *Power For The People*, in *Sculptors Papers from the Henry Moore Institute Archive, Essays on Sculpture 71*, Leeds: Henry Moore Institute, 2015, pp.21–23.

4. Jonathan Parsons, email to author, September 2023. (This quotation originally comes from his PhD thesis: *Scribble and the Structures of Depiction*, 2022, University of Gloucestershire, www.eprints.glos.ac.uk/id/eprint/12717 and uk.bl.ethos.884689).

5. See: www.news.bbc.co.uk/1/hi/england/norfolk/4116988.stm and www.crwflags.com/fotw/flags/gb_col.html.

6. See: www.jonathanparsons.com/Exhibitions/Pages/Bad_Behaviour.html.

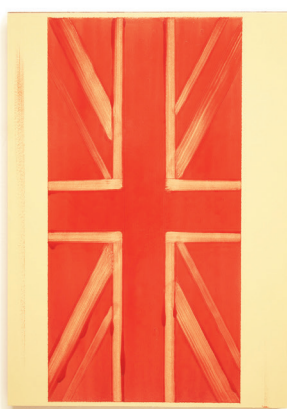
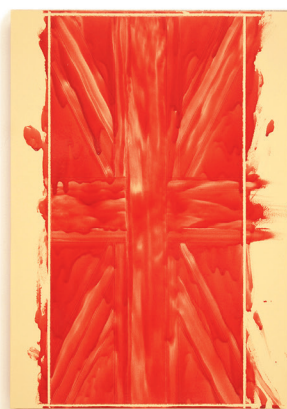
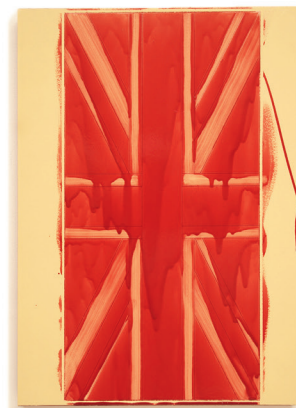
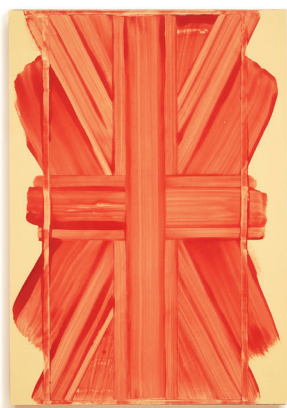
7. On the side of the box containing the Bus publication is emblazoned the phrase 'A Betrayal of Democracy' – see: www.theeverydaypress.net/brexit-bus/

8. Andrew Bick, 'Introductory Speech' September 2023.

9. Jonathan Parsons, email to author, September 2023.

10. Jonathan Parsons, email to author, September 2023.

Jonathan Parsons, *Bloody Jacks*, 2023, acrylic spray paint, ball point pen, alkyd resin varnish and oil paint on paper mounted on millboard panel on varnished timber frame; nine-panel polyptych, each panel 42 × 29.7 × 2 cm







Jonathan Parsons, *Sternchen*, 2023, graphite pencil on mould made white paper in hand painted frame, framed size: 68.5 × 57 × 4 cm

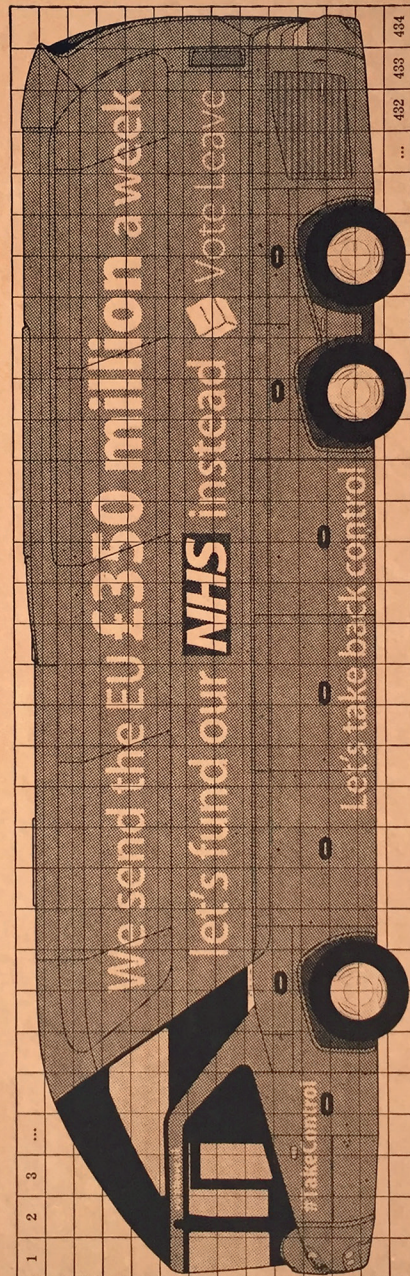
Jonathan Parsons, *Tic Tac Toe*, 2023, graphite pencil on mould made white paper in hand painted frame (diptych: two panels in one frame), framed size: 75 × 42 × 4 cm

BREXIT BUS



Arnaud Desjardin & Fraser Muggeridge, *Brexit Bus*, 2019, The Everyday Press

The infamous BREXIT BUS returns as a publication three years after the original 2016 political referendum campaign where British citizens were asked to vote on the continuing relationship of the United Kingdom to the European Union by being asked the following question: "Should the United Kingdom remain a member of the European Union or leave the European Union?" This bus pays homage to Mason Williams' BUS, 1967, a full scale American Greyhound bus in a box.



434 landscape A3 numbered pages
 31 x 14 grid, 13 x 4 metres at actual size
 Concept by Arnaud Desjardin & Fraser Muggeridge
 Published by The Everyday Press, London, 2019
 Edition of 100
www.theeverydaypress.net



Arnaud Desjardin & Fraser Muggeridge, *Brexiteer Bus*, 2019, The Everyday Press, installation at Matt's Gallery, London



Zufällige, aus dem Gleichgewicht gebrachte, anarchische Systeme

Chance, Deranged, Anarchic Systems

Katie Pratt

Um das volle Ausmaß und die Macht von Systemen erfassen zu können, muss man den zufälligen, aus dem Gleichgewicht gebrachten, anarchischen Systemen genauso viel Aufmerksamkeit schenken wie denen, die offenkundig ihr Hauptaugenmerk auf Gesetzmäßigkeit und Ordnung legen.¹

Aus der Perspektive eines Künstlers entsteht ein Kunstwerk sowohl aus organischer Inspiration als auch aus seiner eigenen konkreten Methodik. Jeder Künstler legt das Verhältnis von Visualisierung zu Konzeptualisierung sowie zu prozessgeleiteter Materialisierung, das für sein eigenes kreatives Unterfangen angebracht ist, selbst fest. Während viele Künstler die strategische Planung zugunsten der Intuition minimieren, liegt der Fokus bei *Analysis, Disruption, System* auf dem Prozess: auf seinen Tücken ebenso wie den Chancen, die er bietet, sowie der damit einhergehenden gesellschaftlichen Metapher.

Katrina Blannin schrieb in Bezug auf ihren eigenen Untersuchungsmodus: „... Ich interessiere mich dafür, was durch visuelle Forschung in Bezug auf Konstruktionssysteme deutlich erkannt werden kann, aber auch dafür, was offenbleibt für Interpretation und inwiefern eine Anleitung für die Methoden der Gestaltung zu dieser Dialektik beitragen kann: für das, was für diese Interpretation von Bedeutung wird.“² Hiermit schenkt Blannin dem Wert eines Intervalls zwischen Intention und Ergebnis Anerkennung, nicht nur im Hinblick auf die potenzielle alchemistische Wirkung des Zufalls auf den kreativen Prozess, sondern auch im Hinblick auf den Betrachter, der seinen eigenen Einfluss bei der Rezeption eines Kunstwerks ausüben möchte.

Die kuratorische These von *Analysis, Disruption, System* berücksichtigt auch die These, dass der Vormarsch der Technologie tabellarisch dargestellt werden kann unter Berücksichtigung der Natur der Systeme in der Kunst. Die Skala von linearen bis zu komplexen Systemen erstreckt sich sehr weit, um dem technologischen Fortschritt gegenüber zu treten. Jeffrey Steele (1931–2021), der älteste der in der Ausstellung vertretenen Künstlerinnen und Künstler, ein

To grasp the full extent and power of systems entails giving as much attention to chance, deranged, anarchic systems as to those with a more manifest regard for law and order.¹

From an artist's perspective, artwork originates from both organic inspiration and the artist's own concrete methodology. Each artist gauges the ratio of visualisation to conceptualisation as well as to process-led materialisation, appropriate to their own creative enterprise. While many artists minimise the strategic in favour of intuition, the focus in *Analysis, Disruption, System* is on procedure: its pitfalls as well as the opportunities it presents along with its concomitant social metaphor.

Katrina Blannin wrote of her own enquiry, '...I am interested in what can be discerned, through visual research, in terms of systems of construction, but also what remains open to interpretation, and how a manual for the methods of creation can contribute to this dialectic: what becomes significant to that interpretation.'² Here Blannin recognises the value of an interval between intention and outcome, not only for the potential alchemical impact of chance on the creative process but also for the viewer to exercise their own influence in their reception of an artwork.

The curatorial thesis of *Analysis, Disruption, System* also considers the proposal that the march of technology can be tabulated against the nature of systems in art. The scale of linear to complex systems expands to meet technological progress. Jeffrey Steele (1931–2021), the eldest of the artists in the exhibition who worked at the vanguard of *Systems* art, produced work with clearly defined, linear paradigms. Subsequent artists operate in a more complex arena, surrounded by an information economy that is more fragmented and has a broader ambit.

The screen print *Domenico* (1967–1968) was based on *Duologue*, a black and white painting by Steele, completed in 1966. This painting was considered by Steele to be the last painting that he made which directly addressed a

Vorreiter der *Systems art*, schuf Werke mit klar definierten, linearen Paradigmen. Nachfolgende Künstlerinnen und Künstler agieren in einem komplexeren Umfeld, umgeben von einer Informationswirtschaft, die fragmentierter ist und einen breiteren Anwendungsbereich hat.

Der Siebdruck *Domenico* (1967–1968) basierte auf *Duologue*, einem Schwarz-Weiß-Gemälde von Steele aus dem Jahr 1966. Dieses Gemälde sollte nach Ansicht von Steele sein letztes sein, welches auf eine kinetische optische Erfahrung als Teil seines Zwecks abzielte (oft auch als Op-art bezeichnet). Der daraus resultierende *Domenico*-Poster-Druck, der auf den Strukturen von *Duologue* basierte, war auch eines seiner ersten Projekte, bei denen er Farbe verwendete. Durch unsere Gespräche erfuhr ich, dass er bewusst ein Grün wählte, das ein unnatürlicher „industrieller“ bzw. von Kommunen genutzter Farbton war.³

Wie akribisch auch immer die Struktur und Idee eines Kunstwerks vor seiner Herstellung überlegt sein mögen, stets schleichen sich auf irgendeine Weise Unwägbarkeiten ein. Künstlerinnen und Künstler, die Systeme verwenden, legen oft ein sehr dogmatisches Narrativ an den Tag, und doch sind ihre Werke leicht identifizierbar, einzigartig und unverwechselbar. So schrieb Gillian Wise zum Beispiel in ihrem Beitrag zu *Systems* „Alles, was hier ausgestellt wird, basiert auf der geraden Linie und dem rechten Winkel. (Ich habe fast ausschließlich mit orthogonalen Verhältnissen gearbeitet, seit ich 1958, dank Biederman, erstmals mit konstruktiven Ideen in Berührung kam.)“⁴

Ein Algorithmus ist eine Abfolge von Regeln bzw. Anweisungen, die dazu bestimmt sind, spezifische Ergebnisse, Verhaltensweisen oder Bedingungen auf exakte Weise zu erzeugen. Systeme weisen die Eigenschaft von Algorithmen bzw. Regeln auf, die miteinander interagieren und häufig sequenziell vonstattengehen. Ist ein System selbstorganisierend, wird es als komplex bezeichnet.

„...[K]omplexe Systeme zeigen eine Eigenschaft namens *Emergenz*, die grob umrissen durch den allseits bekannten Satz ‚Die Wirkung des Ganzen ist größer als die Summe der Wirkung der einzelnen Teile‘ umschrieben werden kann.“⁵ Eine weitere Eigenschaft komplexer Systeme ist, dass sie unvorhersehbar sind, was bedeutet, dass gleichbleibende Bedingungen jedes Mal unterschiedliche Ergebnisse hervorbringen können. Wie Ian Stewart in seinem Buch *Do Dice Play God?* [Spielen Würfel Gott?] bemerkt, „besagt die Chaos-Theorie, dass, selbst wenn

kinetic optical experience as part of its remit (often referred to as op-art). The resulting *Domenico* billboard print, driven by the structures of *Duologue*, was also one of his first projects to use colour. Through our conversations I learned that he consciously chose a green that was an unnatural ‘industrial’ or municipal hue.³

However meticulously preconceived the structure and idea of an artwork may be before its production, indeterminacy infiltrates in some way. Artists who employ systems commonly present a very doctrinaire narrative and yet their work is readily identifiable, singular and distinctive. For example, Gillian Wise wrote in her contribution to *Systems* ‘Everything exhibited here is based on the straight line and the rightangle. (I have worked almost exclusively with orthogonal relationships since my first contact with constructive ideas – via Biederman in 1958.)’⁴

An algorithm is a sequence of rules or instructions intended to exact specific outputs, behaviours or conditions. Systems exhibit the property of algorithms or rules interacting with one another, often operating sequentially. When a system is self-organising, it is said to be complex. ‘...Complex systems exhibit a property called *emergence*, roughly described by the common phrase “the action of the whole is more than the sum of the action of the parts”.’⁵ A further property of complex systems is that they are unpredictable, meaning that consistent conditions may generate different results each time. As Ian Stewart notes in his book, *Do Dice Play God?*, ‘Chaos Theory tells us that even when something *does* obey rigid rules, it may still be unpredictable.’⁶ It is this effect that intrigues so many artists: that even within a tight conceptual framework, the unexpected may still manifest.

Terminology is not only acculturated to any given field of study but is also era-specific. The term ‘algorithm’ is more common in contemporary, digital-age vernacular than in the analogue epoch, even though the concept of *instructions* is clearly timeless. However, ‘algorithm’ emphasises precision in methodology and sequential order as well as obliquely summoning the field of computer programming.

The prospect of a fully comprehensive algorithm that entirely encapsulates the creation of an artwork is a chimera. Notably, the artist is impervious to the latent subjectivity within their own creative system because the fierce concentration with which an idea is pursued generates a kind of tunnel vision. The impossibility of imagining alternative approaches to one’s own gives rise to the artist’s distinct *habitus* – their own unique perceptions and responses to the social world they inhabit –

etwas *tatsächlich* strikten Regeln gehorcht, es trotzdem unvorhersehbar sein kann.“⁶ Es ist exakt dieser Effekt, der so viele Künstler fasziniert: dass das Unerwartete trotz eines engen konzeptionellen Rahmens jederzeit eintreten kann.

Die Terminologie ist nicht nur an ein bestimmtes Studiengebiet, sondern auch an ein spezifisches Zeitalter gebunden. Der Begriff ‚Algorithmus‘ ist in der heutigen digitalen Umgangssprache gebräuchlicher als noch in der analogen Epoche, obwohl das Konzept von *Instruktionen* zweifellos zeitlos ist. Allerdings hebt ‚Algorithmus‘ die Präzision in der Methodik und die sequenzielle Reihenfolge hervor und beschwört gleichzeitig indirekt das Gebiet der Computerprogrammierung herauf.

Die Ausschau nach einem allumfassenden Algorithmus, der alles Wesentliche der Schaffung eines Kunstwerks enthält, ist eine Chimäre. Es ist bezeichnend, dass Kunstschaffende unempfindlich gegenüber der latenten Subjektivität innerhalb des eigenen kreativen Systems ist, weil die intensive Konzentration, mit der eine Idee verfolgt wird, eine Art Tunnelblick erzeugt. Die Unmöglichkeit, sich alternative Ansätze zu den eigenen vorzustellen, führt zum ganz spezifischen *Habitus* der Künstlerin bzw. des Künstlers – die eigenen, einzigartigen Wahrnehmungen und Reaktionen auf die Gesellschaft, in der sie bzw. er lebt – in der maßgeschneiderte Methoden in unterschiedlichen Formen reproduziert werden, aber dennoch deutlich erkennbar von einem bestimmten Menschen bzw. von einem Atelier stammen.

Die *GVDS-GW*-Serie von Andrew Bick veranschaulicht, dass konkrete Bedingungen unvorhergesehene Ergebnisse hervorbringen können. Auf der Grundlage von Variationen von Gillian Wises Serie von Rasterbildern, *Reflexion / Connexions*, *Reflexion* und *Connexion*, die allesamt in *Systems*⁷ ausgestellt waren, kombiniert Bick Wises Raster mit einem eigenen Entwurf. Es handelt sich um einen Prozess, den er seit 2008 in verschiedenen Formaten wiederholt hat. Die dreiteilige Zeichnung *GW COMPENDIUM* 2015–2023, die in der Ausstellung präsentiert wird, enthält eine ‚genehmigte Kopie‘ seiner Zeichnung *OGVDS-GW-SB #6*, die von Ana Teles angefertigt wurde. Zwei abgelehnte Kopien von Teles werden dann von Bick überarbeitet, um eine dritte, ergänzende Zeichnung zu erstellen. Die drei gerahmten Elemente werden anschließend zu einem einzigen Werk, bei dem die Unterscheidung zwischen Urheberschaft und Zitat verschwimmt. Der Ausgangspunkt bleibt gleich: Bick beginnt immer mit derselben Form, allerdings sind die Ergebnisse

where bespoke methodologies are reproduced in different forms but are nonetheless palpably of a specific hand or studio.



Andrew Bick (with Ana Teles), *GW COMPENDIUM*, 2016–2023, pencil, watercolour, silver mylar emergency blanket and marker pen on Fabriano paper, framed drawing under glass at 96 × 82 cm

Andrew Bick's *GVDS-GW* series is an illustration of how concrete terms produce unforeseen outcomes. Based on variations of Gillian Wise's series of grid images: *Reflexion / Connexions*, *Reflexion* and *Connexion*, which are all reproduced in *Systems*⁷, Bick combines Wise's grids with one of his own devising; a process repeated in multiple formats since 2008. The three-part drawing *GW COMPENDIUM* (2015–2023) exhibited here includes an 'approved copy' of his drawing *OGVDS-GW-SB #6* made by Ana Teles. Two rejected copies by Teles are then reworked by Bick to make a third complementary drawing. The three framed elements subsequently become a single work in which distinctions between authorship and quotation are blurred. The starting point is constant: Bick always begins with the same form, yet the results are multifarious, taking different paths that produce unique artworks, further complicated here by Teles' replication procedure.

This frames an interesting critique of the value of the artistic decision in terms of intuition and the automation of the process. And yet, there are still narrow avenues for chance occurrence and for intuitive intervention.

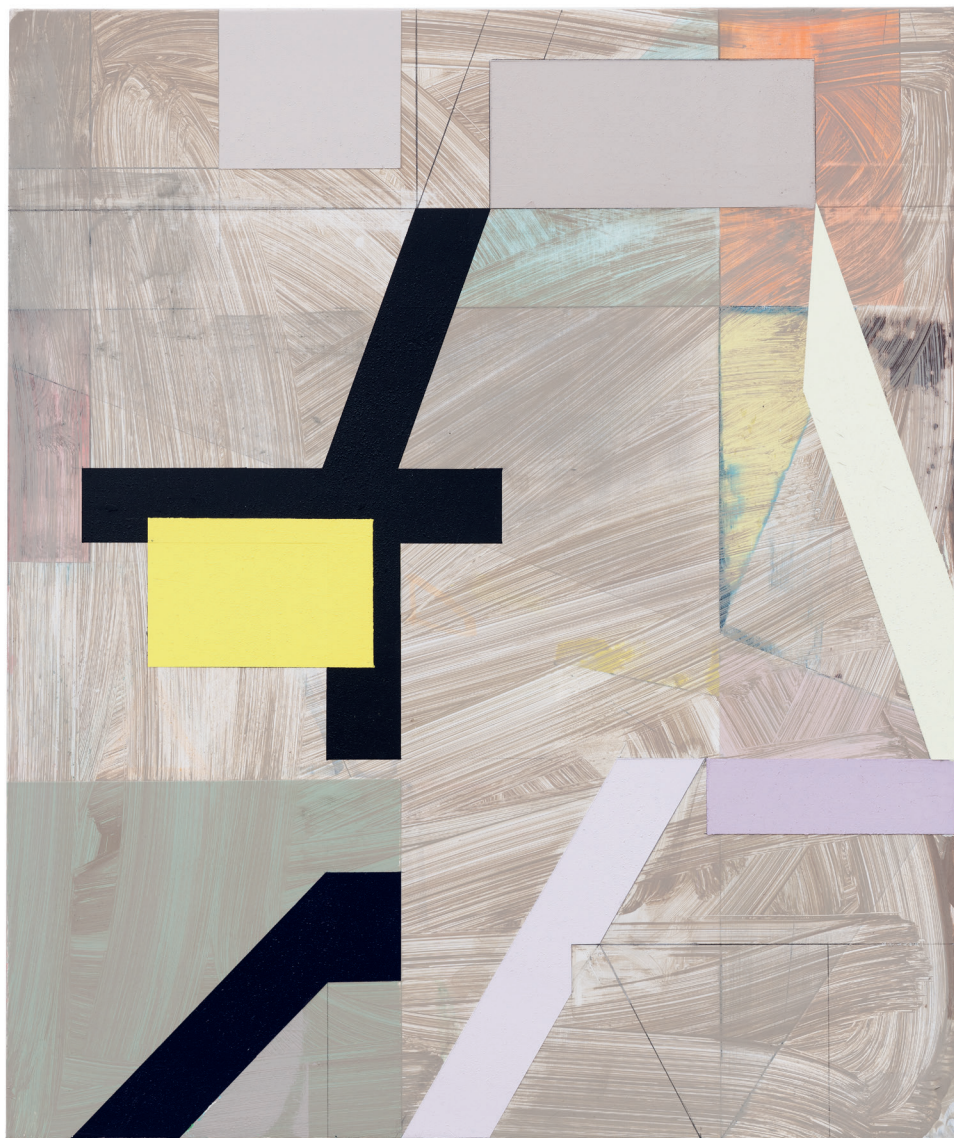


Andrew Bick, original *OGVDS-GW-SB #6*, 2015, pencil, watercolour and marker pen on Fabriano paper, framed drawings under glass at 83 × 60 cm



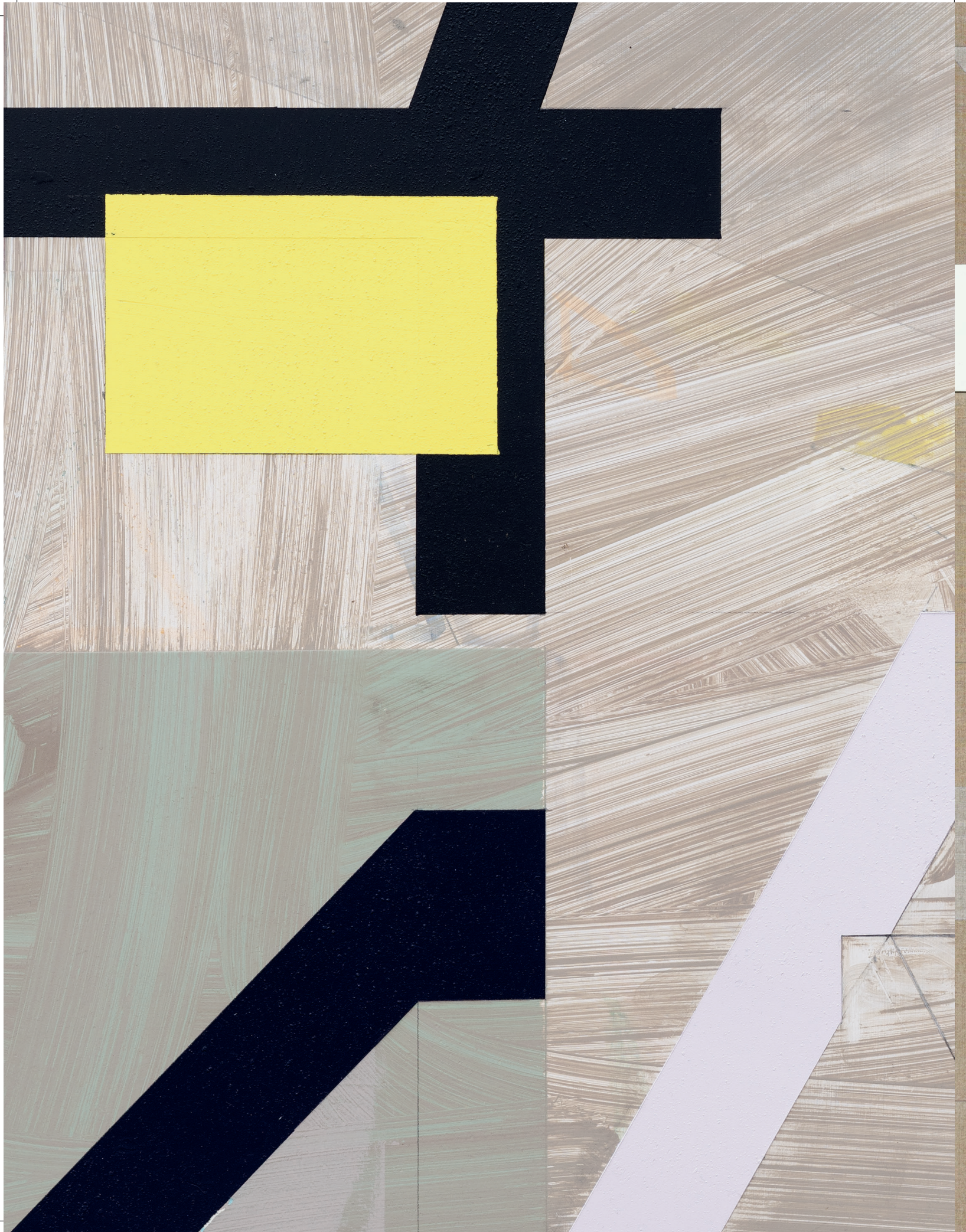
Andrew Bick (with Ana Teles), approved copy *OGVDS-GW-SB #6*, 2022, pencil, watercolour and marker pen on Fabriano paper, framed drawings under glass at 83 x 60 cm



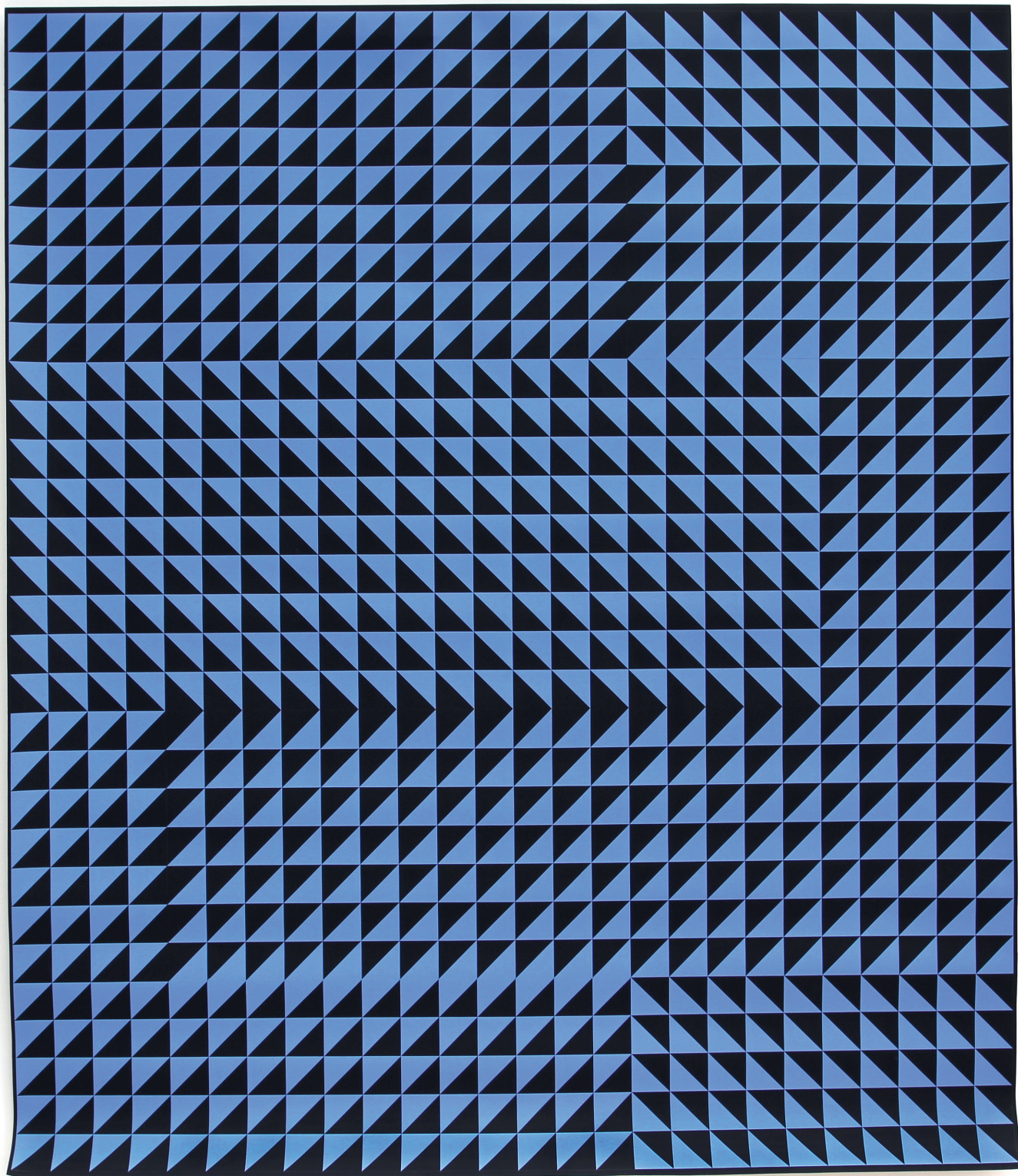


Andrew Bick, *Variant t-s/OGVDS-GW (compendium) #4*, 2016–2023, acrylic, charcoal, pencil, watercolour and wax medium on linen on wood, 200 × 135 × 3.5 cm

Andrew Bick, *Variant t-s [dirty compendium detail] #2*, 2012–2018, acrylic, pencil, oil paint, watercolour and wax medium on linen on wood, 76 × 64 × 3.5 cm







Giulia Ricci, *Untitled Painting IV*, 2023, acrylic paint and pencil
on canvas, wooden baton and keyhole plates, 167 × 143.5 × 1 cm

äußerst vielfältig und schlagen unterschiedliche Wege ein, die einzigartige Kunstwerke hervorbringen, die hier durch Teles' Replikationsverfahren immer komplexer werden.

Dies wirft eine interessante Kritik an dem Wert der künstlerischen Entscheidung in Bezug auf Intuition und Automatisierung des Prozesses auf. Dennoch gibt es immer noch schmale Spielräume für zufällige Ereignisse und intuitive Interventionen.

Bearbeitung impliziert stets Subjektivität. Daher meldet jede Quelle ihre Urheberschaft an, egal, ob z. B. an der Rahmung eines Fotos, oder ob sie unterschwellig oder konstruiert ist: Das, was weggelassen wird, ist genauso bedeutend wie jede Geltendmachung. Allerdings bietet die Aufsicht über den operativen Output der Kunstproduktion die Möglichkeit, den Verlauf der Ereignisse im Kleinen zu verändern. Wie uns die Chaostheorie besagt, können noch so kleine Interventionen enorme Konsequenzen haben, indem sie den Produktionsweg radikal umleiten und die letztliche Konfiguration des Artefakts verändern.

Künstlerinnen und Künstler entwickeln Systeme aus einem ureigenen künstlerischen Impuls bzw. dem Wunsch, etwas ansonsten Immaterielles zu visualisieren: etwas bisher Ungesehenes zu kreieren. Das System ist dazu da, ein bestimmtes kreatives Ergebnis aus der ursprünglichen Idee zu bestimmen. Es reguliert die Idee und verarbeitet sie durch ein quasi-mathematisches Programm, das manchmal eine sehr einfache Funktion ist, aber durchaus auch eine komplexe Formulierung sein kann. Die Gleichung an sich repräsentiert einen kreativen Drang, da ihre Existenz und ihr Format mitnichten unvermeidlich sind. Obwohl Algorithmen linear und vorhersehbar sind, können Kunstschaffende ihre Ergebnisse nicht zwangsläufig visualisieren, ohne sie zu verwirklichen. Die letztendliche Komposition offenbart letztlich ein Ergebnis, das eher konzipiert als imaginiert ist.

Im Werk von Giulia Ricci ist die simple Strategie des Malens von kongruenten Dreiecken in zwei kontrastierenden Farben so lange formelhaft, bis die Künstlerin die spontane Entscheidung trifft, den Algorithmus anzupassen. Die Taktik ist einfach, aber die Wirkung ist transformativ, denn dadurch wird die Erfahrung des Kunstwerks von einem Feld hin zu einem Bild verändert. In Riccis Oeuvre ist es unvermeidlich, dass ihre Formeln eine Abwandlung durchlaufen werden. Allerdings sind der Zeitpunkt, an dem dies geschieht, und die daraus resultierende visuelle Form, eine vollends intuitive Entscheidung, die durch

Subjectivity is implicit in editing, and so any source declares its authorship, whether it be in the framing of a photograph, say, or whether it is subtextual or constructed: that which is omitted is as significant as any assertion. But overseeing the operational output of art production provides the opportunity to divert the course of events on a micro-level. As chaos theory tells us, tiny interventions may have enormous consequences, radically diverting the path of production and altering the ultimate configuration of the artefact.

Artists devise systems out of a primal artistic impulse or a desire to visualise something otherwise intangible: to bring something hitherto unseen into being. The system is intended to prescribe a specific creative outcome from the initial idea. It regulates the idea and processes it through a quasi-mathematical programme, which is sometimes a very simple function but can potentially be a complex formulation. The very equation itself represents a creative urge since its existence and format is not at all inevitable. Although algorithms are linear and predictable, artists cannot necessarily visualise their outcomes without manifesting them. The final composition ultimately reveals a result that is conceived rather than imagined.

In the work of Giulia Ricci, a simple strategy of painting congruent triangles in two contrasting colours is formulaic until the artist makes a spontaneous decision to adjust the algorithm. The tactic is simple but the impact is transformational, changing the experience of the artwork from a field into an image. There is an inevitability in Ricci's work that her formulae will undergo a corruption, yet the point at which this happens – and the resultant pictorial form – is entirely an intuitive decision that is determined through process and time. Ricci can see past effects on her unfurling artwork but the way in which it will transpire in the future is pre-empted by her intervention rather than predicted.

A significance of this pre-emptive approach is the highlighted absences that it formulates – the potential alternatives foregone. According to chaos theory, any decision made eliminates an infinite number of potential possibilities, any one of which could have offered a radically different outcome. Within any one decision, whether at the level of programming or within a painterly response such as Ricci's, a commitment to a pathway is secured. Chance affords the production process the power to break down silos in the artist's imagination, so dispelling preconceptions and encouraging unanticipated events to change the horizon of possibilities.

Prozess und Zeit bestimmt wird. Ricci kann zwar Auswirkungen vergangener Maßnahmen auf ihrem sich entfaltenden Kunstwerk erkennen, doch die Art und Weise, wie es sich in der Zukunft entwickeln wird, wird durch ihre Intervention eher vorweggenommen als vorhergesagt.

Eine Bedeutung dieser präventiven Herangehensweise sind die betonten Abwesenheiten, die sie formuliert – die potenziellen Alternativen, auf die verzichtet wurde. Laut Chaostheorie eliminiert jede getroffene Entscheidung eine unendliche Anzahl von potenziellen Möglichkeiten, von denen jede zu einem völlig anderen Ergebnis hätte führen können. Im Rahmen jeder Entscheidung, sei es auf Programmiererebene oder innerhalb einer malerischen Reaktion wie bei Ricci, ist die Festlegung eines bestimmten Weges verankert. Der Zufall verleiht dem Produktionsprozess die Macht, Barrieren in der Vorstellungskraft des Künstlers abzubauen und auf diese Weise Vorurteile zu zerstreuen und unerwartete Ereignisse zu ermöglichen, die die Bandbreite der Möglichkeiten verändern.

Ein Kunstwerk mit einem zugrunde liegenden systemischen Grundprinzip gibt sich selbst dadurch zu erkennen, dass es eine erkennbare Logik aufweist, die ohne weiteres entschlüsselt werden kann. Allerdings sind einige Kunstwerke schwerer zu durchschauen bzw. sind in der Komplexität aufeinanderfolgender Handlungen gefangen, wodurch sie sich weniger lesbar machen. Blannin beschreibt im Detail, inwiefern Logik in der Arbeit der britischen Künstlerin Mary Martin deutlich erkennbar ist, aber auch, inwiefern diese Logik entweder zerfällt, verschleiert wird oder während ihres Schaffensprozesses beiseitegeschoben wird.⁸

Die im British Museum⁹ ausgestellten uralten peruanischen Khipu geben eine latente algorithmische Funktion zu erkennen. Khipu sind Aufzeichnungssysteme, die verschiedene Arten von Daten als Knoten in einer Ansammlung von Schnüren kodieren und Ähnlichkeiten mit meinen eigenen algorithmischen Malprozessen aufweisen, bei denen programmatische Unterabschnitte häufig visuell als Nebenflüsse¹⁰ dargestellt werden. Die Khipu können nicht mehr interpretiert werden, da der Inhalt ihrer kodierten Daten verloren gegangen ist, aber das strategische Hinzufügen von Fäden und Knoten vermittelt eine erkennbare Logik, die eindeutig schematisch ist, obwohl es ihr an quantitativen Informationen mangelt. Wir wissen z. B. nicht mehr, ob sie charakteristisch für eine numerische oder eine literarische Sprache waren. Allerdings „hätten die Khipu, um einem Schriftsystem gleichzukommen, von mehr als nur ihren Schöpfern gelesen werden können müssen.“¹¹

An artwork with an underlying systemic rationale identifies itself by exhibiting a discernible logic that may be readily decoded. However, some artworks are more obtuse or mired in the complexity of successive actions, rendering themselves less decipherable. Blannin details how logic is discernible in the work of British artist Mary Martin, but also how that logic either disintegrates, becomes obscured or is shelved during Martin's making process.⁸

Ancient Peruvian khipu exhibited in the British Museum⁹ signify a latent algorithmic function. Khipu were recording systems that encoded various types of data as knots in a collection of strings and bear a resemblance to my own algorithmic painting processes where programmatic subclauses are frequently represented visually as tributaries.¹⁰ The khipu can no longer be interpreted since the content of their encoded data has been lost, but the strategic addition of threads and knots impart a discernible logic that is clearly schematic, although lacking in quantitative information. We no longer know whether they characterized a numeric or literary language, for instance. However, 'For khipu to approximate a writing system, then, they had to have been able to be read by more than just their makers.'¹¹

Algorithms present an opportunity for artists to embrace indeterminacy in their methodology. Aspects of the artwork are structured by a set of commands or paradigms, bypassing direct artistic evaluation or intuition: the decision is predetermined by the algorithm. This is a decoy however, since the artist writes the programme with a particular investigation in mind and additionally, has general oversight and management of production. This means that creative control is deferred or transposed rather than removed altogether. Nonetheless, a strategic distraction arises that diffracts concentration so that focus is on technical facilitation or conceptual processing rather than artistic choices. A space for daydreaming unfurls too. Essential to the creative process, this is the arena in which enterprise and innovation occur.

John Holland, writing on *Complexity* describes a systematic process in a manner that reads as algorithmic in itself.

Signals sent and received by rules can be used to chain rules together to form sequences and subroutines – much as is done in computer programming. It is not difficult to select a small set of IF/THEN rules, like the machine-level rules of a general-purpose computer, that can be chained together to implement any programmable performance.

Algorithmen bieten Künstlern die Möglichkeit, sich in ihrer Methodik Unbestimmtheit zueigen zu machen. Aspekte des Kunstwerks werden durch einen Satz von Befehlen oder Paradigmen strukturiert, wodurch die direkte künstlerische Evaluation bzw. Intuition umgangen wird: Die Entscheidung wird durch den Algorithmus vorherbestimmt. Allerdings ist dies eine Täuschung, da der Künstler das Programm mit einer bestimmten Untersuchungsabsicht im Kopf schreibt und darüber hinaus die allgemeine Aufsicht über die Herstellung und deren Durchführung innehat. Das bedeutet, dass die kreative Kontrolle verschoben bzw. umgruppiert wird, anstatt vollständig entfernt zu werden. Nichtsdestotrotz entsteht eine strategische Richtungsänderung, die die Konzentration ablenkt, so dass der Fokus auf technischer Ermöglichung bzw. konzeptueller Verarbeitung liegt und nicht auf künstlerischen Entscheidungen. Außerdem entfaltet sich ein Raum für Tagträumerei. Dieser für den kreativen Prozess wesentliche Ort ist der Bereich, in dem Unternehmertum und Innovation stattfinden.

John Holland beschreibt in seinem Buch über *Komplexität* einen systematischen Prozess auf eine Weise, die selbst als algorithmisch interpretiert werden kann.

Signale, die von Regeln gesendet und empfangen werden, können verwendet werden, um Regeln zu einer Kette zusammenzufügen, um so Sequenzen und Unterprogramme zu bilden – ähnlich wie in der Computerprogrammierung. Es ist nicht schwierig, ein kleines Set von WENN/DANN-Regeln auszuwählen, ähnlich den maschinellen Regeln eines Universalcomputers, die miteinander verkettet werden können, um jedwede programmierbare Performance zu implementieren. Diese Allgemeingültigkeit macht es möglich, die signalverarbeitende Vorgehensweise auf jedes [komplexe adaptive System] bestehend aus Handlungsträgern anzuwenden, das durch eine Computersimulation beschrieben werden kann.¹²

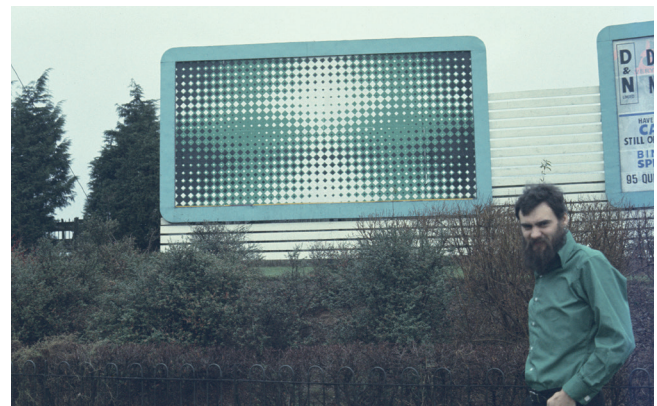
Das gesamte Spektrum der Automatisierung in der Kunst ist generell bestimmt durch den Wunsch des Künstlers, einen Teil der Kontrolle über den imaginativen Input aufzugeben, sei es als politische Haltung oder als kreative Strategie. In Bezug auf Erfindungen ist dies insbesondere deshalb der Fall, weil Subjektivität tief in mechanischen, digitalen und konzeptuellen Prozessen verwurzelt ist, die diese Vorgehensweise mit sich bringt. Indem sie sich derartige Denkansätze zu eigen machen, sind Künstler in der Lage, Kunstwerke zu erschaffen, die ihren eigenen Vorstellungshorizont überschreiten. Die British *Systems*

This generality makes it possible to apply the signal-processing approach to any [Complex Adaptive System] composed of agents that can be described via computer simulation.¹²

The entire spectrum of automation in art is generally driven by the artist's desire to relinquish some aspect of control over imaginative input, whether as a political stance or as a creative strategy. In terms of invention, it is precisely because there is subjectivity embedded within mechanical, digital and conceptual processes that this practice is effective. By adopting such approaches, artists are enabled to create artworks that surpass their own imaginative horizon. The British *Systems Group* of artists, however, were also motivated by the rejection of subjectivity and personal taste as a Marxist position that repudiated bourgeois frippery.

Blannin cites Steele in this regard:

[...] to abolish as far as possible subjective, contingent and random factors in favour of a principle of necessity; to develop a pictorial context conforming to this principle and to render this principle as intelligible as possible.¹³



Jeffrey Steele, *Domenico*, late 1960s, digital scan of 35 mm slide from archive, showing installation shots of his *Domenico* billboard edition across locations in South Wales, photographer unknown.

In 1972, Jeffrey Steele humorously and somewhat eccentrically identified various properties and behaviours of systems in his contribution to the publication to accompany the Arts Council's *Systems* exhibition, which opened at the Whitechapel Gallery and toured the United Kingdom through 1973. Following a preamble on the occurrence of natural systems as well as their prevalence across disciplines and fields of knowledge, Steele wrote the following 'rough guiding principles':

Group of Artists war jedoch als marxistische Position, die bürgerlichen Schnickschnack ablehnte, auch inspiriert von der Zurückweisung von Subjektivität und persönlichem Geschmack.

Blannin zitiert Steele in diesem Zusammenhang:

[...] Subjektive, eventuelle und zufällige Faktoren so weit wie möglich zugunsten eines Prinzips der Notwendigkeit abzuschaffen; einen visuellen Kontext zu entwickeln, der diesem Prinzip entspricht, und dieses Prinzip so verständlich wie möglich zu machen.¹³

Im Jahr 1972 beschrieb Jeffrey Steele auf humorvolle und leicht exzentrische Weise verschiedene Eigenschaften und Verhaltensweisen von Systemen in seinem Beitrag zur Publikation zur *Systems*-Ausstellung des Arts Council, die in der Whitechapel Gallery eröffnet wurde und 1973 als Wanderausstellung durch Großbritannien tourte. Nach einer Einleitung über das Auftreten von natürlichen Systemen sowie ihre weite Verbreitung über Disziplinen und Wissensgebiete hinweg skizzierte Steele die folgenden „grob umrissenen Leitprinzipien“:

- A. Alles, was keine subjektive Empfindung oder Emotion ist, kann als System betrachtet werden.
- B. Ein System ist eine Anordnung, die regelmäßige Konstanten und Variablen anderer Systeme aufweist.
- C. Handeln bedeutet Neuordnung: die Zerstörung eines gegebenen Systems zugunsten eines anderen.
- D. Ein Kunstwerk ist ein vom Menschen geschaffenes System, dessen Funktion die Offenbarung ist.

Eine Erkenntnis ist, dass Systeme (synchron betrachtet) Folgendes können:

- E. Unabhängig voneinander existieren.
- F. In hierarchischen Beziehungen zueinander stehen.
- G. Aufeinander einwirken in Übereinstimmung mit Regeln, für deren hohen Komplexitätsgrad es keine Bezeichnung gibt.

Zwei Absätze später fährt er fort:

- A. All that is not a subjective sensation or emotion can be regarded as systems.
- B. A system is an arrangement, which exhibits regular constants and variables of other systems.
- C. Action is rearrangement: the destruction of a given system in favour of another.
- D. A work of art is a man-made system whose function is revelation.

An observation is that systems (regarded synchronically) can:

- E. Stand apart from each other.
- F. Stand in hierarchical relationships.
- G. Impinge upon each other in conformity to rules for whose high order of complexity there is no name.

He continues two paragraphs later:

- H. They break down, and the precise ways in which this happens are often hilarious.
- I. They lead into increasingly complex regions beyond elucidation.
- J. They exhibit completeness or cyclic properties.¹⁴

Steele's idiosyncratic composite definition apparently refers obliquely to Michel Foucault who, in *The Order of Things*¹⁵, cites Jorge Luís Borges' fictitious taxonomy, the *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*; a categorisation system of animals so outlandish as to be ridiculous. Taxonomy offers a means of defining terms in *Systems* art. Before performing any calculation, all available values are identified and attributed to respective elements: the known is sorted from the unknown. Both Steele and Foucault seem to allude to the purity of intention in appropriating the scientific method. Precision, as Steele demonstrates, is an ideal rather than an outcome. It is not that the systems themselves are either deranged or ordered, it is the input and, by extension, the output that exhibit such qualities. The process, no matter how rigorously pursued, has inbuilt auto-vitiations.

- H. Sie kollabieren, und die genaue Art und Weise, wie dies geschieht, ist oft urkomisch.
- I. Sie führen in immer komplexere Bereiche, die jenseits der Aufklärung liegen.
- J. Sie weisen Vollständigkeit bzw. zyklische Eigenschaften auf.¹⁴

Steeles eigenwillig zusammengesetzte Definition bezieht sich anscheinend indirekt auf Michel Foucault, der in *Die Ordnung der Dinge*¹⁵ Jorge Luís Borges' fiktive Taxonomie zitiert, den *Himmlichen Warenschatz wohlthätiger Erkenntnisse*. Dabei handelt es sich um ein Klassifizierungssystem von Tieren, das so absonderlich ist, dass es schon fast lächerlich wirkt. Die Taxonomie bietet eine Möglichkeit, Bedingungen in der *Systems* art zu definieren. Bevor irgendeine Berechnung durchgeführt wird, werden alle verfügbaren Werte identifiziert und den jeweiligen Elementen zugeordnet: das Bekannte wird vom Unbekannten getrennt. Sowohl Steele als auch Foucault scheinen auf die Reinheit der Intention bei der Verwendung der wissenschaftlichen Methode anzuspieren. Präzision ist, wie Steele zeigt, eher ein Ideal als ein Ergebnis. Es ist nicht so, dass die Systeme selbst entweder aus dem Gleichgewicht gebracht oder geordnet sind. Vielmehr sind es der Input und infolgedessen auch der Output, die solche Eigenschaften aufweisen. Der Prozess besitzt, egal wie rigoros er verfolgt wird, einen eingebauten Selbstzerstörungsmechanismus.

Die häufig anzutreffende Schwierigkeit beim Konzipieren einer Idee auf lineare Weise wird durch diesen Auszug veranschaulicht. Steeles Worte deuten auf die Erkenntnis einer auf Ideen bezogenen Verwirrung hin, die einem sehr ausbalancierten und selbstbewussten Oeuvre widerspricht. Wie viele Künstler der *Systems Group* verarbeitete Steele diese Ungereimtheiten und Widersprüche in seinen Vorzeichnungen, die er als essenziell für das Malen von Meisterwerken betrachtete.

Die Anwendung von Systemen als Schaffensprozess von Kunst ist eine Manifestation der Organisation von Ideen und des Impulses, jeden Weg innerhalb eines Konzepts methodisch zu erforschen. Das Unterfangen, Gedanken und Ideen heraufzubeschwören, zu bearbeiten und zu organisieren, ist anspruchsvoll. Es bedarf einer gehörigen Portion Disziplin und Analysefähigkeit, um Inspiration zu artikulieren, eine geeignete Methodik für ein Konzept zu identifizieren und eine angemessene Produktionsstrategie zu entwickeln. In diesem

The common difficulty experienced in conceptualising an idea in a linear manner is illustrated by this excerpt. Steele's words suggest an insight into the ideational turmoil that belies a very poised and confident oeuvre. Like many of the *Systems Group* artists, Steele negotiated these inconsistencies and contradictions within his preliminary drawings, which he saw as integral to the painting of masterworks.



Jeffrey Steele, *Domenico*, late 1960s, digital scan of 35 mm slide from archive, showing installation shots of his *Domenico* billboard edition across locations in South Wales, photographer unknown.

The adoption of systems as an art-making process is a manifestation of the organisation of ideas and the impulse to explore methodically each avenue within a concept. The endeavour of summoning, editing and organising thoughts and ideas is demanding. A good deal of discipline and analysis is required to articulate inspiration, to identify a germane methodology for a concept and to hone an appropriate production strategy. In that sense, artworks could be seen as documentation of the inherent machinations of production. The drive to organise the nebulous structure of the mind is a task of diminishing returns: progress is initially rapid but decelerates sharply, approaching but never achieving completion. There is inevitably slippage in performativity, with the incursion of tangential distractions and ambiguity as miscellaneous or multi-category instances arise. Organisation is not a linear function.

Sinne könnten Kunstwerke als Dokumentation der inhärenten Mechanismen der Produktion betrachtet werden. Das Bestreben, die nebulöse Struktur des Geistes zu organisieren, ist eine Aufgabe mit einem abnehmenden Ertrag: Der Fortschritt geht zunächst schnell voran, verlangsamt sich dann aber stark, um sich schließlich der Vollendung anzunähern, die er jedoch nie erreicht. Es kommt unweigerlich zu einer Abnahme der Performativität, ausgelöst von dem Eindringen von sprunghaften Ablenkungen und Mehrdeutigkeiten, wenn verschiedenartige bzw. mehrere Kategorien betreffende Vorfälle eintreten. Organisation ist keine lineare Funktion.

Die stetig zunehmende Ausbreitung von Komplexität in menschlichen interaktiven Interfaces (wie Soziale Medien, Kriegsführung, Finanzinfrastruktur, Rechtssysteme usw.) geht einher mit der Zunahme von Komplexität in der *Systems* art. Die Systeme der Kunstschaffenden waren zunächst zufallsgeleitet und binär, und dann linear.¹⁶ Nach und nach sind ihre Bestimmungen und kontextuellen Aufgabenbereiche komplexer geworden, wodurch sie die aktuellen infrastrukturellen, kommerziellen und gesellschaftlichen Interaktionen widerspiegeln.

Die *Systems* art entstand mit der Einführung des Zufalls in die kreativen Taktiken einiger Künstler; insbesondere war dies Vera Molnár, für die ihre fiktive *Machine imaginaire* die Rolle des menschlichen Eingreifens in die Kunst ersetzt hat. Die anschließende Entwicklung und Evolution der Komplexität in der *Systems* art korreliert mit dem Fortschritt der Computertechnologie und ihrer gesellschaftlichen Auswirkungen, von denen die Entwicklungsgeschichte von Molnárs eigenem Kunstschaffen das beste Beispiel ist.

Die kulturelle Einordnung von technologischem Fortschritt ist abhängig vom Zeitgeist. Sie geht einher mit dem ständigen Gefühl, auf der Schwelle zu einer neuen Ära zu stehen. Im Jahr 2023 ist die Menschheit mit den Implikationen der Künstlichen Intelligenz befasst. Mit der Zeit werden wir das volle Ausmaß ihrer Auswirkungen, sowohl primäre als auch tertiäre, sowohl antizipierte als auch neue Offenbarungen bietende, entdecken. Der technologische Fortschritt ist evolutionär und nicht statisch. Allerdings gibt es revolutionäre Innovationen, die einen plötzlichen Schub nach vorne auslösen, während eine verborgene, unbeobachtete Unterströmung immer schneller fließt.

Der Kontext, in dem jedes System eingeführt wird, ist auf die Zukunft ausgerichtet, insofern, als er vom Status quo

The ever-expanding proliferation of complexity in human interactive interfaces (such as social media, warfare, financial infrastructure, legal systems, and so on) parallels the uptick of complexity in *Systems* art. Artists' systems were initially chance-led and binary, then linear.¹⁶ Progressively, their clauses and contextual remit have become more intricate, mirroring contemporary infrastructural, commercial and social interactions. *Systems* art originated with the adoption of chance within the creative tactics of some artists, notably Vera Molnár, for whom her fictitious *machine imaginaire* replaced the role of human intervention in art. The subsequent development and evolution of complexity in *Systems* art correlates to the progress of computer technology and its social impact to which the evolution of Molnár's own practice is testimony.

The cultural framing of technological advance is Zeitgeist-specific, with the perpetual sensation of teetering on the threshold of a new era. In 2023, humanity is preoccupied with the implications of artificial intelligence. In time we will discover the full range of its impact, both primary and tertiary; both anticipated and revelatory. Technological advance is evolutionary rather than static, yet there are revolutionary innovations that induce a sudden thrust forward while a stealthy, unmonitored undercurrent flows ever faster.

The context in which any system is inaugurated is future-facing, in that it begins from the status quo and any subsequent impact of independent agents upon it is unpredictable and beyond its control.¹⁷ Increasingly in contemporary artworks, however, this sequence may be inverted so that the algorithm is the output generated by the process, and the content is the interpretation of the existence of the algorithm. Where the relatively determinate output of an algorithm obscures its origins, its genesis will not be visible in the finished artwork. The algorithmic architecture of many of the works in *Analysis*, *Disruption*, *System* precipitate a train of painterly interventions that range from intuitive, through responsive to indeterminate on the scale of artistic control.

Computational systems are designed to learn through running algorithms. A feature of computers is that, if so instructed, they will repeat a process indefinitely. As is now widely acknowledged, algorithms can incorporate the subjectivities of their programmer. Algorithms are routinely accepted as a trade for participation in contemporary social networks. This can be deeply problematic, embedding biases that are not only perpetuated but amplified, leading to numerous

ausgeht und jede nachfolgende Auswirkung unabhängiger Akteure auf ihn unvorhersehbar ist und sich seiner Kontrolle entzieht.¹⁷ Immer häufiger wird diese Reihenfolge jedoch in zeitgenössischen Kunstwerken umgekehrt, sodass der Algorithmus der durch den Prozess erzeugte Output ist und der Inhalt die Interpretation der Existenz des Algorithmus. Wenn das relativ bestimmte Ergebnis eines Algorithmus seine Ursprünge verschleiert, wird seine Entstehung im fertigen Kunstwerk nicht sichtbar sein. Die algorithmische Architektur vieler Werke in *Analysis, Disruption, System* löst eine Kette von Interventionen der Malenden aus, die von intuitiv über responsiv bis hin zu unbestimmt auf der Skala der künstlerischen Kontrolle reichen.

Computersysteme sind so konzipiert, dass sie durch das Ausführen von Algorithmen lernen. Eine Eigenschaft von Computern ist, dass sie einen Prozess unendlich oft wiederholen werden, wenn sie eine entsprechende Anweisung erhalten haben. Wie mittlerweile allgemein anerkannt ist, können Algorithmen die Subjektivität ihres Programmierers beinhalten. Algorithmen werden routinemäßig als Gegenleistung für die Partizipation an zeitgenössischen sozialen Netzwerken akzeptiert. Dies kann tiefgreifende Probleme verursachen, da damit Vorurteile einfließen, die nicht nur fortbestehen, sondern noch verstärkt werden und zu zahlreichen, in den Medien heiß diskutierten Ereignissen führen, von Misserfolgen bei den Wahlen bis hin zur Verstärkung von Stereotypen bei der Erstellung von Täterprofilen.¹⁸ Während Subjektivität in Algorithmen die wissenschaftliche Methodik beeinträchtigen kann, können Künstlerinnen und Künstler sie nutzen, um visuelle Effekte zu erweitern und das Potenzial der Vorstellungskraft zu verstärken. In visueller Hinsicht ist dies jedoch nicht zwangsläufig problematisch, sondern kann sogar vorteilhaft sein und eine Möglichkeit der Gewinnung von künstlerischen Erkenntnissen bieten. Der Algorithmus vergrößert die Bandbreite autografischer bildlicher Ausdrucksweisen und spiegelt sie auf eine diagnostische Weise zurück an den Künstler. So wie ein Künstler negative Selektion nutzen könnte, um ein Kunstwerk zu verfeinern und unerwünschte Merkmale zu eliminieren, kann die Automatisierung eine ansonsten schwer fassbare visuelle Darstellung der eigenen Denkprozesse des Künstlers aufzeigen.

Der Vorbehalt besteht jedoch darin, dass jede politische Aussage, die entweder durch den Prozess oder die Bildsprache kommuniziert wird, registriert und in Anspruch genommen werden muss. Es ist nicht zulässig, sich der Verantwortung für etwaige subtextuelle Implikationen, die die Bilder vorschlagen

highly-reported events from candidate short-listing failures to endorsing stereotypes in criminal profiling.¹⁸ While subjectivity in algorithms may compromise the scientific method, it can be exploited by artists to visual effect to expand the potential of the imagination. In visual terms, however, not only is this not necessarily problematic, but it can even be beneficial and can afford a mode for harvesting artistic insight. The algorithm magnifies autographic tropes and diagnostically reflects them back to the artist. In the same way that an artist might use negative selection to hone an artwork and eliminate undesirable features, automation can demonstrate an otherwise elusive visual representation of the artist's own thought processes.

The caveat is that any political suggestion communicated by either the process or the imagery has to be acknowledged and claimed. It is not admissible to dodge responsibility for any subtextual implications that the imagery may propose.¹⁹ That the artist still derives creative satisfaction when all responsibility for the imaginative or inventive input in artworks is ostensibly surrendered to an automatic process is evidence in itself of the subjectivity of algorithms.

Imperfections offer an immense contribution to the artwork in that they declare the touch of the artist; their connection to their materials and to the evolving discourse within the process. The narrative in art-production is very much qualitative rather than the quantitative output that one might expect from a computational process. Handmade mark-making has a hint of hesitation that illustrates a pause for thought and the instantaneous decision-making associated with human manufacture. The corruption these handmade flaws introduce into the systematic informs the narrative device. The plastic arts lack the standardisation or the cold consistency that computers deliver, but that is an attribute key to its existential rationale. So, while many artists may turn to systematic approaches to dissociate their artwork from matters of taste, the making-process remains nonetheless hot: the artist's distinctive vision.

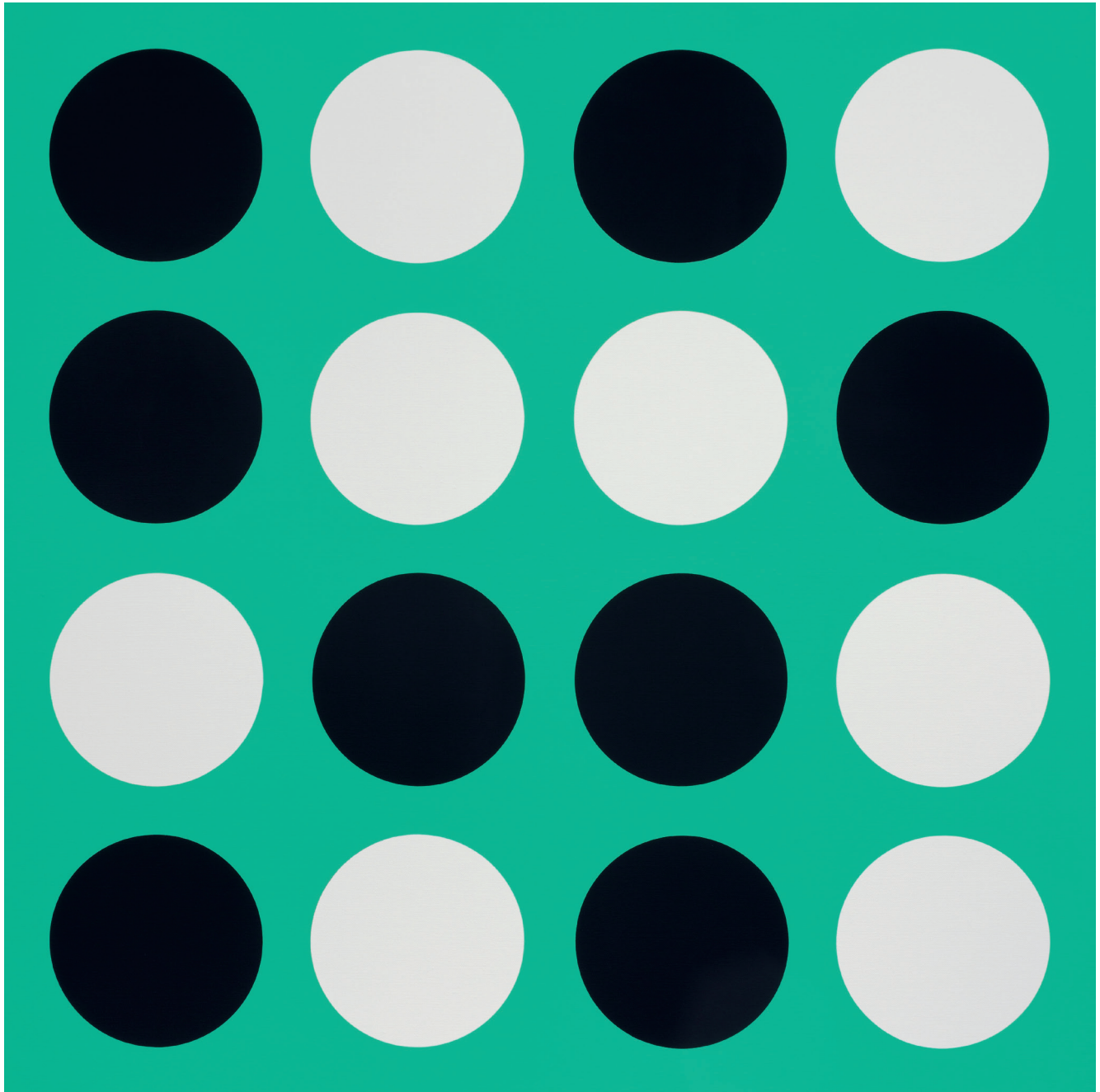
könnten, zu entziehen.¹⁹ Dass der Kunstschaffende immer noch kreative Zufriedenheit empfindet, wenn anscheinend sämtliche Verantwortung für den einfallsreichen bzw. erfinderischen Input in Kunstwerken an einen automatischen Prozess abgegeben wird, ist an sich schon ein Beweis für die Subjektivität von Algorithmen.

Unvollkommenheiten leisten einen ungeheuer großen Beitrag zum Kunstwerk, indem sie die Berührung durch die Künstlerin bzw. den Künstler zum Ausdruck bringen, ebenso wie ihre Verbindung zu ihren Materialien und zum sich entwickelnden Diskurs innerhalb des Prozesses. Das Narrativ in der Kunstproduktion ist weitaus qualitativer als der quantitative Output, den man von einem Rechenprozess erwarten könnte. Von Hand erstellte Markierungen haben einen Hauch von Zögern an sich, der eine Denkpause und die sofortige Entscheidungsfindung, die mit der Herstellung durch einen Menschen verbunden ist, verdeutlicht. Die Disruption, die diese handgemachten Fehler in das Systematische einführen, stellt das narrative Verfahren dar. Der Bildhauerei fehlen die Standardisierung bzw. die kalte Konsistenz, die Computer liefern, aber das ist ein Attribut, das für das Grundprinzip seiner Existenz von entscheidender Bedeutung ist. Auch wenn sich viele Künstler systematischen Methoden zuwenden, um ihr Kunstwerk von Belangen des persönlichen Geschmacks zu trennen, so bleibt der Herstellungsprozess trotzdem weiterhin heiß: die unverwechselbare Vision des Kunstschaffenden.

1. Jeffrey Steele, *Systems*, Arts Council, 2. Ausgabe, 1973, S. 52.
2. Katrina Blannin, *Correspondences: Translating Michael Baxandall's Pictorial Event into a Practice-based Method to Generate New Dialogues for Systems-based Painting*, Dissertation, University of Worcester, 2020.
3. Katrina Blannin, *Domenica, Issue #1: Inception*, 2023.
4. Gillian Wise, in: *Systems*, Art Council (wie Anm. 1).
5. John H. Holland, *Complexity: a very short introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
6. Ian Stewart, *Do Dice Play God?: the Mathematics of Uncertainty*, London: Profile Books, 2019.
7. Gillian Wise (wie Anm. 4).
8. Katrina Blannin (wie Anm. 2).
9. *Peru: A Journey in Time*. Ausstellung im British Museum, London 11 November, 2021 – 20. Februar 2022.
10. Siehe: www.katiepratt.net.
11. Jeffrey Quilter, Gary Urton, *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu* [online] Google Books. University of Texas Press, 2010. Abrufbar unter: www.books.google.co.uk/books?id=HTYGAgAAQBAJ&dq=khipu+accounting+systems&lr= [Letzter Zugriff: 20. Dezember 2021].
12. John H. Holland (wie Anm. 5).
13. Jeffrey Steele, in: Katrina Blannin (wie Anm. 3).
14. Jeffrey Steele (wie Anm. 1).
15. Luis Jorge Borges, in: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, Vorwort Seite xvii.
16. S. Bann, Whitechapel Art Gallery, *Systems*, Arts Council 1972–3. Zweitausgabe. London Arts Council, 1973.
17. Das gängige Beispiel für diesen Effekt ist der Finanzmarkt. Ökonomisches Fachwissen kann die künftigen Auswirkungen von nicht miteinander verbundenen und unvorhersehbaren ‚schwarzen Schwänen‘, also seltenen Ereignissen wie Naturkatastrophen oder Gewalttaten auf den Markt nicht vorhersagen.
18. Ein Beispiel hierfür ist, dass Amazon im Oktober 2018 einen Einstellungsalgorithmus, der auf Künstlicher Intelligenz basierte und Frauen benachteiligte, abgeschafft hat. Da nur sehr wenige Frauen bereits Positionen in der Technik innehatten, lernte der Algorithmus, dass Frauen ungeeignete Kandidaten für solche Rollen sind. Quelle: Reuters.
19. Ich nutze diesen Effekt in meiner eigenen Malerei, indem ich gesellschaftspolitische Ideologien wie z. B. die Mittel der ausgewogenen Verteilung abbilde.
1. Jeffrey Steele, 1973, *Systems*, London, Arts Council 2nd edition p. 52.
2. Katrina Blannin, 2020, *Correspondences: Translating Michael Baxandall's Pictorial Event into a Practice-based Method to Generate New Dialogues for Systems-based Painting*, Doctor of Philosophy University of Worcester, p. 8.
3. Katrina Blannin, 2023, *Domenica, Issue #1: Inception*.
4. op. cit. Gillian Wise, 1973, *Systems*, Arts Council, p. 57.
5. John H. Holland, 2014, *Complexity: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, p. 2.
6. Ian Stewart, 2019, *Do Dice Play God?: the Mathematics of Uncertainty*. London: Profile Books, p. 18.
7. op. cit. Gillian Wise, 1973, *Systems*, Arts Council, pp. 58–59.
8. op. cit. Katrina Blannin, 2020, p. 5.
9. *Peru: A Journey in Time* exhibition at British Museum, London, 11 November 2021 – 20 February 2022.
10. See: www.katiepratt.net.
11. Jeffrey Quilter and Gary Urton, 2010, *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu* [online] Google Books. University of Texas Press, preface XVII. Available at: www.books.google.co.uk/books?id=HTYGAgAAQBAJ&dq=khipu+accounting+systems&lr= [Accessed 20 December 2021]
12. op. cit. John H. Holland, 2014, p. 26.
13. Steele in op. cit. Katrina Blannin, 2020, p. 4.
14. op. cit. Jeffrey Steele, 1973, pp. 52–53.
15. Luis Jorge Borges in Michel Foucault, 2002, *The Order of Things* New York Routledge Preface page xvi.
16. S. Bann and Whitechapel Art Gallery, 1973, *Systems*, 2nd ed. London Arts Council pp. 5–14.
17. The common example of this effect is the market. Economic expertise cannot predict the future impact on the market of unrelated and unforeseen 'black swan' events such as a natural disaster or a violent atrocity.
18. One example is in October 2018, Amazon scrapped an artificial intelligence recruitment algorithm that was biased against women. As very few women already held technical posts, the algorithm learned that women made unsuitable candidates for such roles. Source: Reuters.
19. I exploit this effect in my own painting, modelling socio-political ideology such as means of equal distribution.



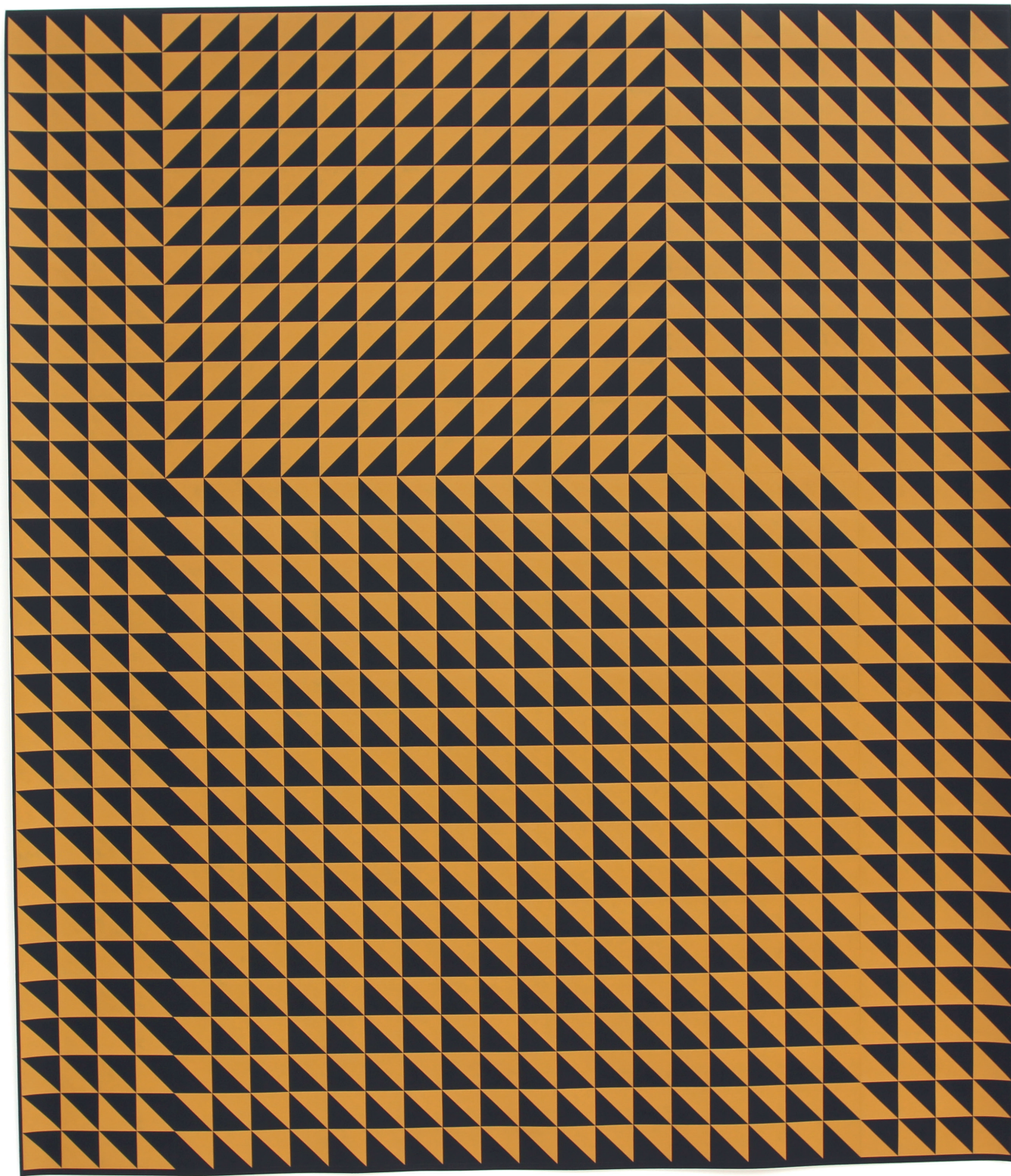
Jeffrey Steele, *Domenico*, late 1960s, digital scan of 35 mm slide from archive, showing installation shots of his *Domenico* billboard edition across locations in South Wales, photographer unknown.



Katrina Blannin, *Domenica Series: Oppositen #1 (P)*, 2023, acrylic on linen 127 × 127 cm



Katrina Blannin, *Domenica Series: Oppositen #2 (P)*, 2023, acrylic on linen 127 × 127 cm



Giulia Ricci, *Untitled Painting III*, 2023, acrylic paint and pencil
on canvas, wooden baton and keyhole plates, 167 × 143.5 × 1 cm



Jeffrey Steele, *Domenico*, late 1960s, digital scan of 35 mm slide from archive, showing installation shots of his *Domenico* billboard edition across locations in South Wales, photographer unknown.



Katrina Blannin, *Domenica Series: Oppositon #3 (P)*, 2023, acrylic on linen 127 × 127 cm

Biografien der Künstler*innen und Autor*innen

Artists' and authors' biographies

Andrew Bick wurde 1963 in Coleford, Gloucestershire, Großbritannien, geboren. Er ist Professor für zeitgenössische Kunst und Neuinterpretation an der University of Gloucestershire und arbeitet sowohl dort als auch in seinem Studio in London, kuratiert Ausstellungen, schreibt und arbeitet künstlerisch. Seine Werke sind in öffentlichen und privaten Sammlungen auf der ganzen Welt vertreten, insbesondere im Haus Konstruktiv in Zürich, im British Museum, im Yale Center for British Art, in GoMA Glasgow, bei Goldman Sachs, in der Roche Art Collection, im Sainsbury Centre, in der Stalke Collection, in der Pizzuti Collection und bei der UBS. Zuletzt fanden Einzelausstellungen seiner Arbeiten in der Galerie von Bartha in Basel und in der Hales Gallery in London statt. Seine Monographie mit dem Museum Haus Konstruktiv wurde im Dezember 2020 bei Hatje Cantz veröffentlicht. Im Dezember 2021 wurde Bicks Essay *Construction's Other* vom Sainsbury Centre für den Ausstellungskatalog *Rhythm & Geometry* veröffentlicht. Derzeit arbeitet Bick an einem langfristigen Forschungsprojekt über das Werk von Anthony Hill, Jeffrey Steele und Gillian Wise.

Katrina Blannin wurde in London geboren, wo sie derzeit lebt und arbeitet. Seit ihrem Abschluss am Royal College of Art im Jahr 1997 hat sie ihre Werke in zahlreichen Ausstellungen in Großbritannien und im Ausland präsentiert. Sie hat von Künstlerinnen und Künstlern geführte Projekträume mit geleitet, Ausstellungen kuratiert und über zeitgenössische Malerei geschrieben. Im Jahr 2021 erwarb sie den Painting-by-Practice-Dokortitel an der University of Worcester, wo sich ihre Forschungsarbeit auf Ideen zu Systemen und transpositionellen Malpraktiken mit Schwerpunkt auf den British Constructionists in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konzentrierte. Sie unterrichtet als Senior Lecturer in Malerei an der UAL Camberwell und ist Mitglied sowohl in der Redaktionsleitung als auch im Mentorenprogramm von Turps Banana, London.

Arnaud Desjardin wurde 1969 in Frankreich geboren. Nach einem Studium der Bildhauerei an der Ecole des Beaux Art de Paris in den frühen 1990er-Jahren zog er nach London, wo er heute lebt. Er hat an der Kingston University in Fine Art Practice promoviert und beschäftigt sich in seiner Arbeit und Forschung mit Künstlerpublikationen. Parallel zu seinen künstlerischen Aktivitäten betreibt er *The Everyday Press*,

Andrew Bick was born 1963 in Coleford, Gloucestershire UK. He is Professor of Contemporary Art and Reinterpretation at University of Gloucestershire and works between there and his studio in London, curating and writing as well as making art. His work is represented in public and private collections worldwide, notably Haus Konstruktiv, Zurich, The British Museum, Yale Center for British Art, GoMA Glasgow, Goldman Sachs, Roche Art Collection, Sainsbury Centre, Stalke Collection, Pizzuti Collection and UBS. Recent solo exhibitions have been at Galerie von Bartha, Basel and Hales Gallery, London and his monograph with Museum Haus Konstruktiv was published by Hatje Cantz in December 2020. In December 2021 Bick's essay *Construction's Other*, was published by Sainsbury Centre for the exhibition catalogue *Rhythm & Geometry*. Bick is currently working on a long-term research project on the work of Anthony Hill, Jeffrey Steele and Gillian Wise.

Katrina Blannin was born in London where she currently lives and works. Since graduating from the Royal College of art in 1997 she has shown her work extensively in the UK and abroad; co-directed artist run project spaces; curated exhibitions and written about contemporary painting. In 2021 she completed a Painting by Practice PhD at the University of Worcester where research centred around ideas about systems and transpositional painting practices with a focus on the British Constructionists working in the latter part of the twentieth century. She teaches at UAL Camberwell as a Senior Lecturer in Painting and works both on the editorial board and the mentoring program for Turps Banana, London.

Arnaud Desjardin was born 1969 in France. After studying sculpture at the Ecole des Beaux Art de Paris in the early 1990s he moved to London where he lives today. He holds a PhD in Fine art Practice from Kingston University, his work and research focuses on artists' publishing. In parallel with his artistic activities, he runs *The Everyday Press*, an Imprint for new artist's books and publication as well as a dealership in rare, collectable and out of print books: *Bunker Basement*. The press and dealership have exhibited extensively in specialist fairs and events: *Printed Matter New York Art Book Fair* (2022), *Missread Berlin* (2023), *Offprint London* (2023), *Offprint Paris* (2023), *Volumes*, Zurich (2023) etc. He is a member of the Artists Book Cooperative. His work features

einen Verlag für neue Künstlerbücher und Publikationen, sowie einen Handel mit seltenen, sammelbaren und vergriffenen Büchern: *Bunker Basement. The Everyday Press* und *Bunker Basement* haben bereits auf zahlreichen Fachmessen und Veranstaltungen ausgestellt: *Printed Matter New York Art Book Fair* (2022), *Missread Berlin* (2023), *Offprint London* (2023), *Offprint Paris* (2023), *Volumes*, Zürich (2023) usw. Er ist Mitglied der Artists Book Cooperative. Seine Werke sind in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen und Bibliotheken auf der ganzen Welt vertreten, darunter das MoMA New York, die Bibliotheque Kandinsky Paris, die Bayerische Staatsbibliothek München etc.

Tanya Goel wurde 1985 in Neu-Delhi geboren. Sie hat an der Faculty of Fine Arts der MS University, Baroda, und an der School of the Art des Institute of Chicago studiert. 2010 schloss sie ihren Master in Fine Arts an der Yale University ab. Ihre Werke wurden in Einzelausstellungen präsentiert, u.a. bei Nature Morte in Neu-Delhi (2017, 2020) und zwei Mal bei der Galerie Mirchandani Steinruecke in Mumbai (2011 und 2015). Im Jahr 2019 wurde *This, the Sublime, and its Double* in der Galerie Highline Nine Galleries in New York gezeigt. Ihre Werke befinden sich in den Sammlungen des Kiran Nadar Museum of Art in New Delhi, des Philadelphia Museum of Art in Philadelphia, PA, der Art Gallery of Alberta, Kanada, und der UBS Bank in Zürich. Sie nahm 2018 als Künstlerin an den Biennalen von Sydney und Gwangju teil und war auf dem Dhaka Art Summit 2020 vertreten. Im Jahr 2022 war ihrem Werk eine Einzelausstellung *Optics and Duration* im Royal Museum of Fine Arts of Belgium in Brüssel gewidmet.

Clare Goodwin wurde 1973 in Birmingham, Großbritannien, geboren. Sie lebt und arbeitet in Zürich, Schweiz. Sie erwarb ihren Bachelor of Art an der Winchester School of Art im Jahr 1996 und einen Master of Arts in Malerei am Royal College of Art in London im Jahr 1998. Sie erhielt Auszeichnungen wie das British Council Fellowship in der Schweiz im Jahr 2000, Stipendien des Kantons und der Stadt Zürich, der Schweizer Kulturstiftung und den Schweizer Kunstpreis für Bildende Kunst. Einzel- und Gruppenausstellungen ihrer Werke fanden u.a. im Kunsthau Aarau, Centre Pasquart in Biel, Haus Konstruktiv, Zürich, 4. Industrial Art Biennale Istra, Kroatien, Centre Contemporary Genève, Tony Wuethrich Gallery Basel, Coleman Project Space, London, Southwark Park Galleries, CGP London, Last Tango, Zürich, Kunsthalle Winterthur, Kunsthau Zofingen und Galerie Lullin + Ferrari Zürich statt. Sie wurde mit mehreren Aufträgen für Kunst im öffentlichen Raum in der Schweiz und im Ausland ausgezeichnet.

in many public and private collections and libraries worldwide including MoMA New York, Bibliotheque Kandinsky Paris, Bayerische Staatsbibliothek Munich etc.

Tanya Goel was born in New Delhi in 1985 and studied at the Faculty of Fine Arts, MS University, Baroda and the School of the Art, Institute of Chicago, completing her master's degree in fine arts from Yale University in 2010. She has held solo shows at Nature Morte in New Delhi (2017, 2020) and two with Galerie Mirchandani Steinruecke in Mumbai (2011 and 2015). In 2019 *This, the Sublime, and its Double*, was shown at Galerie Highline Nine Galleries, New York. Her works are in the collections of the Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi; The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA; The Art Gallery of Alberta, Canada; and the UBS Bank, Zurich. She was a participating artist in both the Sydney and Gwangju Biennales in 2018 and was featured in The Dhaka Art Summit 2020. In 2022 she had a solo exhibition *Optics and Duration*, at the Royal Museum of Fine Arts of Belgium Brussels, Belgium.

Clare Goodwin was born in 1973 Birmingham, UK and lives and works in Zurich, Switzerland. She obtained her Bachelor of Art from Winchester school of Art in 1996 and a Master of Arts in painting from the Royal College of Art in London in 1998. She has received awards such as the British Council Fellowship, Switzerland in 2000, grants from the Canton and City of Zurich, the Swiss Arts Council, and the Swiss Art Award for Visual Arts. Solo and group exhibitions include Kunsthau Aarau, Centre PasquArt, Biel, Haus Konstruktiv Zurich, the 4th Industrial Art Biennale Istra Croatia, Centre Contemporary Genève, Tony Wuethrich Gallery Basel, Coleman Project Space, London, Southwark Park Galleries, CGP London, Last Tango, Zurich, Kunsthalle Winterthur, Kunsthau Zofingen and Lullin + Ferrari Gallery Zurich. She has been awarded several public art commissions in Switzerland and abroad.

Felicity Lunn runs the Division of Art & Design at the Bern University of the Arts (HKB). From 2012 to 2022 she was director of Kunsthau Pasquart in Biel, Switzerland, where she curated exhibitions with, among others, Bharti Kher, Dexter Dalwood, Katie Paterson and Kudzanai-Violet Hwami. She was Regional Curator of the UBS Art Collection, (2009 to 2011) and director of Kunstverein Freiburg, (2005 to 2008). Previously she was curator at the Whitechapel Gallery, London, (1990 to 1998) where she made exhibitions with, among others, Peter Doig, Kiki Smith, Martin Disler and Adriana Varejão. She has also represented the visual arts on the Board of Experts at the Swiss Cultural Foundation Pro Helvetia, (2012 to 2021).

Felicity Lunn leitet die Abteilung Kunst & Design an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Von 2012 bis 2022 war sie Direktorin des Kunsthause Pasquart in Biel, Schweiz, wo sie Ausstellungen u.a. von Bharti Kher, Dexter Dalwood, Katie Paterson und Kudzanai-Violet Hwami kuratierte. Sie war Regionalkuratorin der UBS Art Collection (2009 bis 2011) und Direktorin des Kunstvereins Freiburg (2005 bis 2008). Zuvor war sie Kuratorin an der Whitechapel Gallery in London (1990 bis 1998), wo sie unter anderem Ausstellungen von Peter Doig, Kiki Smith, Martin Disler und Adriana Varejão veranstaltete. Außerdem vertrat sie die bildenden Künste im Expertenbeirat der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia (2012 bis 2021).

Fraser Muggeridge ist ein in London lebender und arbeitender Grafikdesigner. Sein Studio, Fraser Muggeridge studio, legt bei einem breiten Spektrum an Formaten – von Künstlerbüchern und Ausstellungskatalogen bis hin zu Postern, Ausstellungen, Websites, Filmtiteln und Musik – den Schwerpunkt auf den Content von Künstlerinnen und Künstlern sowie von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, anstatt sich auf die Durchsetzung eines eigenen Stils zu konzentrieren. Er ist Gastdozent an der University of Reading im MA-Studiengang Buchgestaltung und Gastprofessor an der Iceland University of the Arts in Reykjavík, Island. 2022 schloss er sein praxisbasiertes Doktoranden-Studium an der RMIT in Melbourne, Australien, ab. Seine Arbeiten sind in den Special Collections der Chelsea College of Arts Library in London, im Metropolitan Museum of Art in New York, in der britischen Botschaft in Dhaka, Bangladesch, und im Stedelijk Museum in Amsterdam vertreten.

Jonathan Parsons wurde 1970 in Redhill, England, geboren und arbeitet in London. Er erlangte seinen Bachelor-Abschluss am Goldsmiths, University of London, im Jahr 1992 und seinen Dokortitel an der University of Gloucestershire im Jahr 2022. Er hat international in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen ausgestellt und mehrere Aufträge für Kunst im öffentlichen Raum realisiert, darunter architektonische Installationen, Flaggenwerke und Land Art. Er wurde für die *British Art Show 5* ausgewählt (2000) und war einer der jüngsten Künstler, die in die berühmt-berüchtigte *Sensation*-Ausstellung in der Royal Academy of Arts (1997) aufgenommen wurden, die später in Berlin und New York zu sehen war. Er war Co-Kurator der Ausstellung *Seeing Round Corners* für das Turner Contemporary in Margate (2016), die von mehr als 150.000 Besuchern frequentiert wurde. Seine Werke sind in zahlreichen privaten und öffentlichen Sammlungen vertreten, darunter die Arts Council Collection, Government Art Collection

Fraser Muggeridge is a graphic designer based in London. Through a wide range of formats, from artists' books and exhibition catalogues to posters, exhibitions, websites, film titles and music. Fraser Muggeridge studio prioritises artists' and writers' content over the imposition of a signature style. He is a visiting lecturer at The University of Reading on the MA Book Design Course and visiting professor at Iceland University of the Arts, Reykjavík, Iceland. He completed a practice-based PhD at RMIT, Melbourne, Australia, in 2022. Work is held at the Special Collections at Chelsea College of Arts Library, London; The Metropolitan Museum of Art, New York; British High Commission Dhaka, Bangladesh and The Stedelijk Museum, Amsterdam.

Jonathan Parsons was born in 1970 in Redhill, England and works in London. He gained his BA from Goldsmiths in 1992 and his PhD from the University of Gloucestershire in 2022. He has exhibited internationally in numerous solo and group exhibitions, as well as producing several public art commissions including architectural installations, flag pieces and land art. He was selected for the *British Art Show 5* (2000) and was one of the youngest artists to be included in the notorious *Sensation* exhibition at the Royal Academy of Arts (1997), which toured to Berlin and New York. He co-curated *Seeing Round Corners* for Turner Contemporary, Margate (2016), which attracted more than 150,000 visitors. His work is represented in many private and public collections, including the Arts Council Collection, Government Art Collection (UK), Norwich Castle Museum and Art Gallery, The Jerwood Foundation and the London Transport Museum.

Katie Pratt MA (RCA) was born in 1968 and is an abstract painter living in London. Winner of the Jerwood Painting Prize (2001), her work was presented in a two-person exhibition with artist Rosie Mullan at Kingsgate Project Space, London (2023). In 2021 she curated *Autumn Attic* at Flowers Gallery and other notable group exhibitions include *Location/Dislocation...* at Mark Rothko Center, Daugavpils touring to Dubulti Art Station, Riga (2020); *Patrick Heron, Jonathan Lasker, Katie Pratt* at John Hansard Gallery Southampton (2006); *Landscape Confection*, curated by Helen Molesworth at Wexner Center for the Arts, Columbus Ohio touring to Contemporary Arts Museum; Houston Texas and Orange County Museum of Art, California (2006). Solo Exhibitions include at Galerie Peter Zimmermann (2012 and 2016); Fine Art Society, London (2012); Kontainer Gallery Los Angeles (2003, 2005 and 2008); Forum d'Art Contemporain, Sière (2003) and Houldsworth Fine Art London (2001 and 2003).

(UK), Norwich Castle Museum and Art Gallery, The Jerwood Foundation und das London Transport Museum.

Katie Pratt MA (RCA) wurde 1968 geboren. Sie ist eine abstrakte Malerin, die in London lebt. Sie ist Gewinnerin des Jerwood Painting Prize (2001) und hat ihre Werke in einer Zweipersonenausstellung mit der Künstlerin Rosie Mullan im Kingsgate Project Space in London (2023) vorgestellt. Im Jahr 2021 kuratierte sie die Ausstellung *Autumn Attic* in der Flowers Gallery. Zu ihren weiteren bemerkenswerten Gruppenausstellungen gehören *Location/Dislocation...* im Mark Rothko Center in Daugavpils, die auch in der Dubulti Art Station in Riga (2020) zu sehen war; *Patrick Heron, Jonathan Lasker, Katie Pratt* in der John Hansard Gallery in Southampton (2006); *Landscape Confection*, kuratiert von Helen Molesworth im Wexner Center for the Arts in Columbus, Ohio, die später auch im Contemporary Arts Museum in Houston, Texas, und im Orange County Museum of Art in Kalifornien (2006) ausgestellt war. Einzelausstellungen ihrer Werke fanden u.a. in der Galerie Peter Zimmermann (2012 und 2016), der Fine Art Society in London (2012), der Kontainer Gallery in Los Angeles (2003, 2005 und 2008), dem Forum d'Art Contemporain in Sièrre (2003) und Houldsworth Fine Art in London (2001 und 2003) statt.

Giulia Ricci wurde 1976 in Bagnacavallo, Italien, geboren und lebt in London. Sie erwarb einen Abschluss in Kunstgeschichte an der Universität von Bologna und absolvierte ihre Ausbildung an der Accademia di Belle Arti in Bologna und an der Slade School of Fine Art in London. Ihre Arbeiten wurden international ausgestellt, unter anderem in Italien im MACC Museo d'Arte Contemporanea in Calasetta, Sardinien, und im MAR in Ravenna; in Deutschland bei Fruehsorge Contemporary Drawings in Berlin und im Kunstverein Eislingen; in Großbritannien in der Royal Academy of Arts, der Blyth Gallery des Imperial College und im The Drawing Room, alle in London. Giulia hat Auftragsarbeiten für permanente Kunstwerke für die Crown Estate, Facebook, das Wellcome Centre for Human Neuroimaging und die Queen Mary University ausgeführt. Sie wird von Bartha Contemporary in London vertreten.

Jeffrey Steele (1931–2021) wurde in Cardiff, Wales, geboren und verbrachte den Großteil seines Lebens in Portsmouth, Großbritannien, wo er lehrte und arbeitete. In Paris im Jahr 1959 kam er erstmals mit den Werken von geometrischen Abstraktionisten wie Victor Vasarely und Max Bill in Berührung und wandte sich danach eine Leben lang der abstrakten Herangehensweise zu. In früheren Jahren wurden

Giulia Ricci was born in Bagnacavallo, Italy, in 1976 and lives in London. She gained a degree in History of Art from the University of Bologna and trained at Accademia di Belle Arti, Bologna and at the Slade School of Fine Art, London. She has exhibited internationally including, in Italy, at MACC Museo d'Arte Contemporanea in Calasetta, Sardinia, and MAR in Ravenna; in Germany at Fruehsorge Contemporary Drawings, Berlin, and at Kunstverein Eislingen; in the UK at the Royal Academy of Arts, Blyth Gallery Imperial College and The Drawing Room, all London. Giulia has completed commissions for permanent artworks for Crown Estate, Facebook, The Wellcome Centre for Human Neuroimaging and Queen Mary University. She is represented by Bartha Contemporary, London.

Jeffrey Steele (1931–2021) was born in Cardiff, Wales and spent most of his life teaching and working in Portsmouth, UK. In Paris in 1959 he encountered the work of geometric abstractionists such as Victor Vasarely and Max Bill and adopted a lifelong abstract approach. In earlier years his black and white work was identified with the op-art movement. In 1969 he co-curated *Systeemi* at Amos Anderson Museum, Helsinki and subsequently co-founded the *Systems Group*. Steele exhibited his work internationally and was included in many exhibitions which examined the notions of systems, concrete art, constructivism, and geometric construction. These include, *The Responsive Eye*, MOMA, New York (1965); *Dynamo: A Century of Light and Movement*, Grand Palais, Paris (2013); *Adventures of the Black Square*, Whitechapel Gallery, UK (2015). Collections include Tate Gallery, National Museum of Wales, Arts Council England, and Arts Council Wales.

Ana Teles received her PhD from University of the Arts London (2023) and her Master of Arts in Fine Art at Chelsea College of Arts (2013). Her practice research investigates the process of copying the work of other artists, in collaboration with them, to understand how the participation of the maker of the original work can contribute to making of the copy, not just with respect to the aesthetic qualities of the painting but also its ontological qualities, that is, its standing and reception within the art world. For her PhD, Teles selected four artists as her subjects to copy – Andrew Bick, Frank Bowling, and two female artists who rejected her proposal – all of whom have varied painting and drawing backgrounds and are at different stages in their careers, bringing contextual elements surrounding identity, gender, and artistic standing into play.

Dr Jon Wood is an art historian and curator, specializing in modern and contemporary sculpture. He studied at the

seine Schwarz-Weiß-Arbeiten mit der Op-Art-Bewegung in Verbindung gebracht. Im Jahr 1969 war er Co-Kurator der Ausstellung *Systeemi* im Amos Anderson Museum in Helsinki, anschließend war er Mitbegründer der *Systems Group*. Steele stellte seine Arbeiten international aus und nahm an zahlreichen Ausstellungen teil, die sich mit den Konzepten von Systemen, Konkreter Kunst, Konstruktivismus und geometrischer Konstruktion auseinander setzten. Dazu gehören *The Responsive Eye* im MOMA in New York (1965); *Dynamo: A Century of Light and Movement* im Grand Palais in Paris (2013) und *Adventures of the Black Square* in der Whitechapel Gallery in Großbritannien (2015). Zu den Sammlungen, in denen seine Werke vertreten sind, gehören die Tate Gallery, das National Museum of Wales, der Arts Council England und der Arts Council Wales.

Dr. Jon Wood ist ein Kunsthistoriker und Kurator, der sich auf moderne und zeitgenössische Skulptur spezialisiert hat. Er studierte am Courtauld Institute of Art in London und arbeitete viele Jahre am Henry Moore Institute. Er war Redakteur des *Sculpture Journal* und ist Mitherausgeber von Anthologien zur Bildhauerei, darunter *Contemporary Sculpture: Artists' Writings and Interviews* (2019), *Sculpture and Film* (2018) und *Modern Sculpture Reader* (2012). Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen: *Tony Cragg* (2023), *William Turnbull: International Modern Artist* (2022), *Gormley/Lehmbruck: Calling on the Body* (2022), *The Sculptural Imagination of Seanie Barron* (2022) und *A Democratic Process: The Shared Sculpture of Bill Woodrow and Richard Deacon* (2021).

Courtauld Institute of Art in London, and he worked for many years at the Henry Moore Institute. He was editor of the *Sculpture Journal* and his co-edited sculpture anthologies include *Contemporary Sculpture: Artists' Writings and Interviews* (2019), *Sculpture and Film* (2018) and *Modern Sculpture Reader* (2012). Recent publications include: *Tony Cragg* (2023), *William Turnbull: International Modern Artist* (2022), *Gormley/Lehmbruck: Calling on the Body* (2022), *The Sculptural Imagination of Seanie Barron* (2022) and *A Democratic Process: The Shared Sculpture of Bill Woodrow and Richard Deacon* (2021).

Impressum Imprint

	Stiftung Konzeptuelle Kunst Doyenweg 17 59494 Soest, Germany www.skk-soest.de
Herausgeber Publisher	The Everyday Press
Redaktion Editorial	Andrew Bick Jonathan Parsons Juliane Rogge
Textbeiträge Authors	Felicity Lunn Jon Wood Katie Pratt Andrew Bick Jonathan Parsons Carl-Jürgen Schroth
Übersetzung Translation	Uli Nickel
Fotografien Photography	Stefanie Nafé S. 8, 15–27, 35, 49, 57
Gestaltung Design	Fraser Muggeridge studio
Layoutvorlage Template	Thomas Drebusch drebusch: design GmbH, Soest
Umschlag Cover	Jeffrey Steel and Katrina Blannin
Herstellung Manufacturer	Druckerei Kettler GmbH Robert-Bosch-Straße 14 59199 Bönen, Germany
Auflage Edition	300
ISBN	978-3-9819110-7-7

© 2023 Herausgeber; Autor*innen; Künstler*innen;
Fotograf*innen; Leihgeber; Arts Council Collection,
VG Bild-Kunst, Bonn für Jonathan Parsons

© 2023 Publisher; authors; artists; photographers;
lenders; Arts Council Collection, VG Bild-Kunst, Bonn
for Jonathan Parsons

Dank an
Thanks to
Aeroplastics / Jerome Jacobs, Bartha Contemporary,
Hales Gallery, Galerie von Bartha, Lullin + Ferrari,
Nature Morte / Peter Nagy, Jeffrey Steele Estate,
Arts Council Collection

