

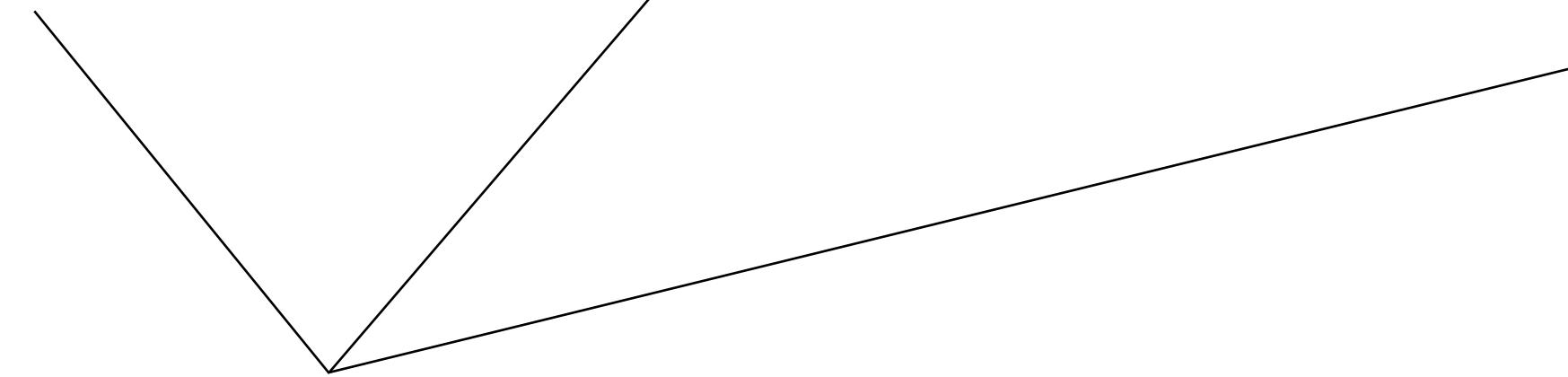
appartement

Simone Rueß



appartement

Simone Rueß



5 FRÉDÉRIC BUISSON

Simone Rueß, Un Travail d'Interface

Simone Rueß, A Working Interface

18 BIRGIT GABLOWSKI

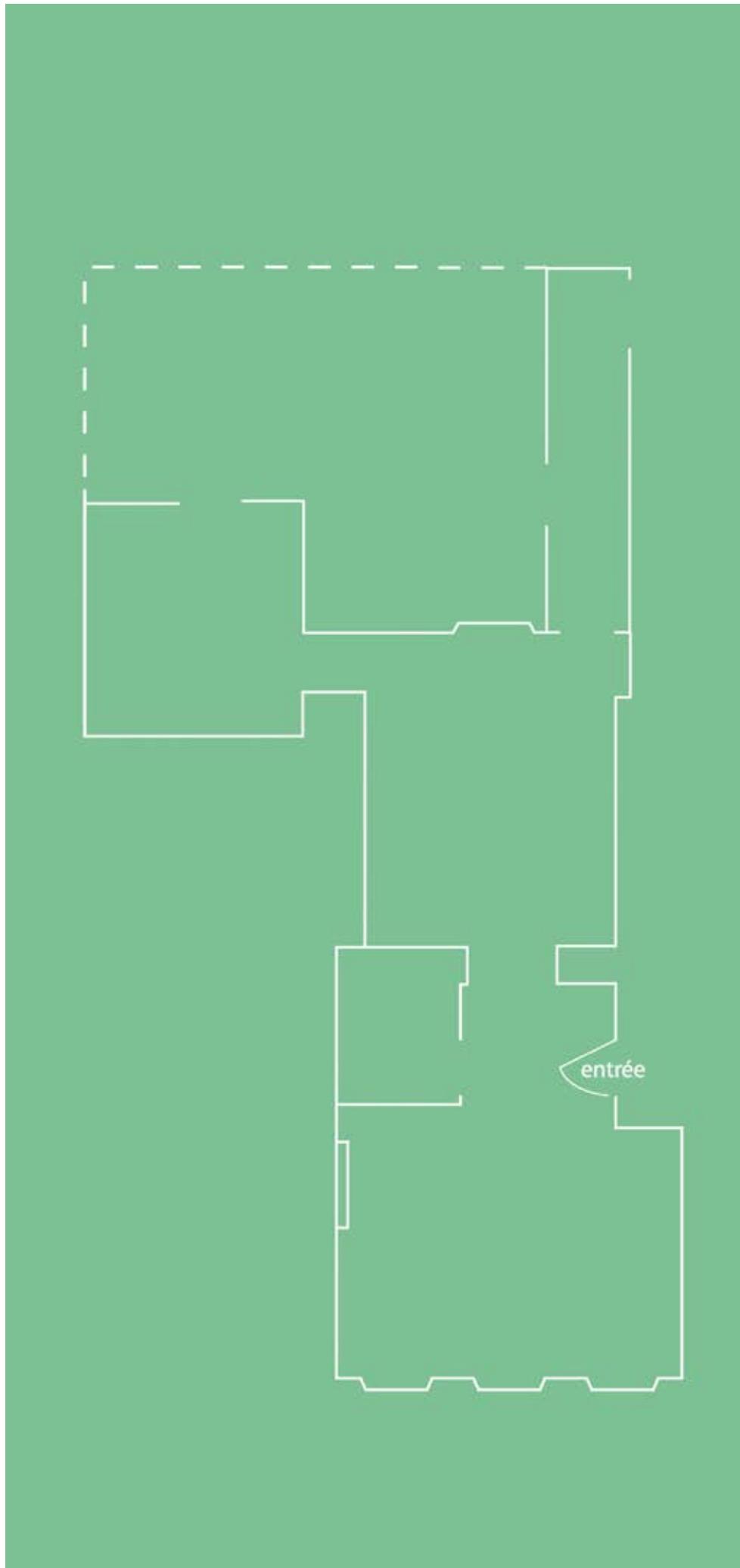
**Bergsons Apartment oder Räume als Chiffren
Zum Aspekt des Metaphysischen in Simone Rueß' Arbeit**

Bergson's Apartment or spaces as cyphers
On the question of the metaphysical in Simone Rueß's work

41 CYRIL BRULÉ

Espace, Temps

Space, Time



SIMONE RUESS
UN TRAVAIL D'INTERFACE

Nos espaces d'exposition se caractérisent par une configuration très singulière entre espace public et espace privé. Si aucun signe d'intimité ou d'objets personnels ne sont présents, le lieu se visite un peu comme un appartement "à louer". Cet échange entre l'intérieur et l'extérieur, le passage d'un lieu vide à un lieu rempli de sens et le rôle du visiteur dans sa dimension spatiale, sont autant d'éléments que le travail de Simone Rueß révèle à merveille. En rendant perceptible ces interstices, cette exposition vient prolonger les expériences menées par le passé de Daniel Firman, Véronique Verstraete ou Etienne Boulanger. Par sa proposition, Simone Rueß a tiré profit de l'extérieur et inversé certains points de vue. L'obstruction du regard extérieur pour mieux projeter de l'intérieur la source lumineuse, invite donc le visiteur à pousser la porte et à passer l'impression première d'obscurité. La réflexion luminescente dans le vernis du parquet, plonge le regard dans un étrange abîme. Le flottement, la lévitation malgré la masse de la construction, l'irisation légère de l'image au sol, invitent à une projection mentale propre à chacun. Si cette installation sculpturale capte le visiteur, à peine plus loin, celui-ci est invité à observer un espace assez privé habituellement, le contenu du placard ! Toutefois, là encore, l'intimité du lieu n'est pas révélée, seul le contour, le volume en creux est donné à l'observation. Une enveloppe, une excroissance projette cette fois-ci le contenant et propose la préhension mentale de son contenu.

L'empreinte est donc aussi à l'honneur dans cette exposition et se prolonge par le regard porté au sol pour mieux le révéler, le donner à voir comme un motif de papier-peint. Cette pièce plus intime, plus picturale vient se dévoiler dans l'espace étroit du couloir. Les pieds sur le motif repris par l'artiste, exactement là où le regard croise le travail de pochoir subtilement positionné et répété sur le papier épingle. Simone Rueß invite le regardeur au déplacement, au basculement et lui propose donc un dernier point de vue en le faisant descendre à la cave. La projection vidéo le ramène au contraire à une vision très plane, en deux dimensions de l'espace. Pas de référence directe à Interface mais au travail de trace, d'empreinte de tout un chacun dans un lieu donné. Ici l'atelier de l'artiste, son rituel, son déplacement presque automatisé, ses habitudes qui viennent marquer aux sens propre et figuré le lieu. Un dessin qui devient motif et prédispose le visiteur à réfléchir à son propre déplacement, à le rendre sensible et perméable aux sens et à la déambulation de son corps dans l'espace d'exposition. Une interface entre le monde, les autres et son propre destin.

SIMONE RUESS
A WORKING INTERFACE

Our exhibition space is characterised by a special configuration of public and private areas. There are no vestiges of intimacy or personal items here, it is more akin to visiting an apartment 'for rent'. This contrast between inside and outside, passing from an empty area into an area full of meaning and the role of the visitor in its spatial dimension are all elements that Simone Rueß's work reveals perfectly. By rendering these gaps seamless, this exhibition continues in the vein of previous works by Daniel Firman, Véronique Verstraete and Etienne Boulanger. With this project, Rueß has used the external and reversed the viewpoints. Blocking out the outside to better project the light source inside entices the viewer to push open the door and take in the first impression of darkness. The luminescent reflection of the floor varnish draws one's view ever deeper into an eerie abyss. Floating, almost levitating, despite the weight of the building, the light iridescence of the image on the floor evokes a personal mental image for everyone. Beyond this installation, you are drawn into an area that is usually private, a closet and its contents. However, here again, the intimacy of the area is still not revealed, only an outline, the hollow casing, is given to the observer. An envelope, a growth protrudes and merely hints at its contents.

Footprints also feature in the exhibition and they extend on the ground, displaying themselves like the pattern in wallpaper. This more graphic, intimate area opens up in the narrow space of the hall. The feet on the ground are subtly placed by the artist precisely where the eye crosses the stencil work and are repeated on a sheet of pinned-down paper. Simone Rueß invites the viewer to move, to bend, and then offers a final viewpoint enticing the visitor down to the cellar. The video projection renders, contradictorily, a flat, two-dimensional space. There is no direct reference to the Interface Gallery, but to traces, the impression of each and every person in a given location. Here, in the artist's studio, its ritual, its almost automatic movement, its habits leave their mark literally and figuratively on the locale. A design becomes a pattern and inspires the viewer to reflect on their own motion, rendering one sensitive and permeable to the senses and the wanderings of one's own self in the exhibition area. An interface between the world, others and one's own destiny.

Il s'agit de trois constructions de bois identiques qui captent la lumière. Elles sont placées contre les trois fenêtres de la galerie, condamnant ainsi la vue de l'intérieur vers l'extérieur. Elles absorbent toute la lumière et la renvoient sur le parquet en une forme lumineuse trapézoïdale. La surface lumineuse représente un sixième de la surface de la fenêtre. Chaque construction de bois est stoppée à quelques centimètres du sol. Depuis la rue, il est possible de voir l'intérieur des structures. Les panneaux ont été peints de blanc afin d'intensifier la projection lumineuse dans l'appartement.

Die raumgreifenden Lichtkörper setzen direkt an den rechteckigen Fenstern an, absorbieren das Licht komplett und erzeugen drei trapezförmige Bodenprojektionen auf dem Parkett. Die Form der Trichter folgt den Dimensionen des Galerieausses, die Lichtfläche umfasst ca. ein Sochtel der Fensterfläche. Die Außenflächen der Trichter ragen weit in den Raum und enden knapp vor dem Boden, der Blick nach draußen ist verwehrt. Das Innere der Trichter ist von draußen durch die Fenster auszumachen, die Flächen sind innen weiß bemalt, was die Lichtreflektion verstärkt.

The expansive light conduits are placed directly on the rectangular windows; they absorb light completely and generate three trapezoidal projections on the floor. The shape of the funnel follows the dimensions of the gallery space, the lighted surface encompasses approximately one-sixth of the window area. The outer surfaces of the funnels reach far into the room, hovering just above the floor, and the viewer is denied the view to the outside. The inside of the funnels can be discerned from outside the window, the inner surfaces are painted white, increasing the reflectivity of the light.

ENTONNOIRS
Installation dans l'espace
Bois, acrylique

TRICHTER
Rauminstallation
Holz, Acrylfarbe

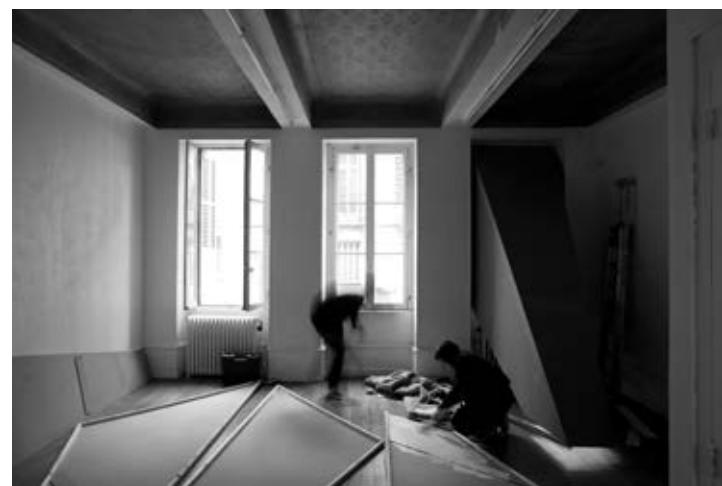
FUNNELS
Installation
Wood, acrylic paint

340 x 560 x 260 cm

2013







Lors du vernissage, une performance s'est déroulée dans la cour intérieure de la galerie Interface. A l'aide de dessins et de photographies, l'artiste capte différents points de vue de l'espace de la cour. Le visiteur peut regarder la performance en train d'analyser l'intérieur spatial de la cour. L'artiste en performance devient une œuvre à part entière et fait ainsi ponctuellement partie de l'exposition. Il n'y a pas développement. La performance s'est arrêtée comme elle a commencé, chaque visiteur est libre de s'arrêter devant autant de temps qu'il le souhaite. Les dessins réalisés et les photos prises lors de cette performance deviennent des traces de cette performance.

Ort der Performance ist der Innenhof der Galerie Interface. Zeitpunkt ist die Vernissage. Anhand von Zeichnung und Fotografie notiert Simone Rueß die Impression des Raumes des Innenhofs. Der Betrachter kann der Akteurin beim Raumanalyser zuschauen. Beobachterpunkt sind die Galerieräume, von denen aus der Blick durch die Fenster auf den Hinterhof möglich ist. Die agierende Figur im Innenhof ist ein Ausstellungsobjekt wie die anderen Exponate, und kann somit von jedem Vernissage-Besucher so lange oder kurz beobachtet werden, wie er es sich wünscht. Die zeichnerischen und fotografischen Notizen sind zugleich die Dokumentation der Performance.

The location of the performance is the courtyard of the Interface Gallery, the time is the exhibition opening. Using drawing and photography, Simone Rueß records impressions of the room and courtyard. The viewer can watch the performer in the act of analysing the space. The observation point is the gallery, from which a view to the backyard is possible through the window. The active figure in the courtyard is an exhibition object like other exhibits and can be observed by each visitor briefly or for as long as they wish. The drawings and photographic notes function simultaneously as documentation of the performance.

COUR INTÉRIEURE
 Cour intérieure de la Galerie Interface
 Vernissage de l'exposition *appartement*
 L'artiste, papier, crayons à dessin, appareil photographique, pied

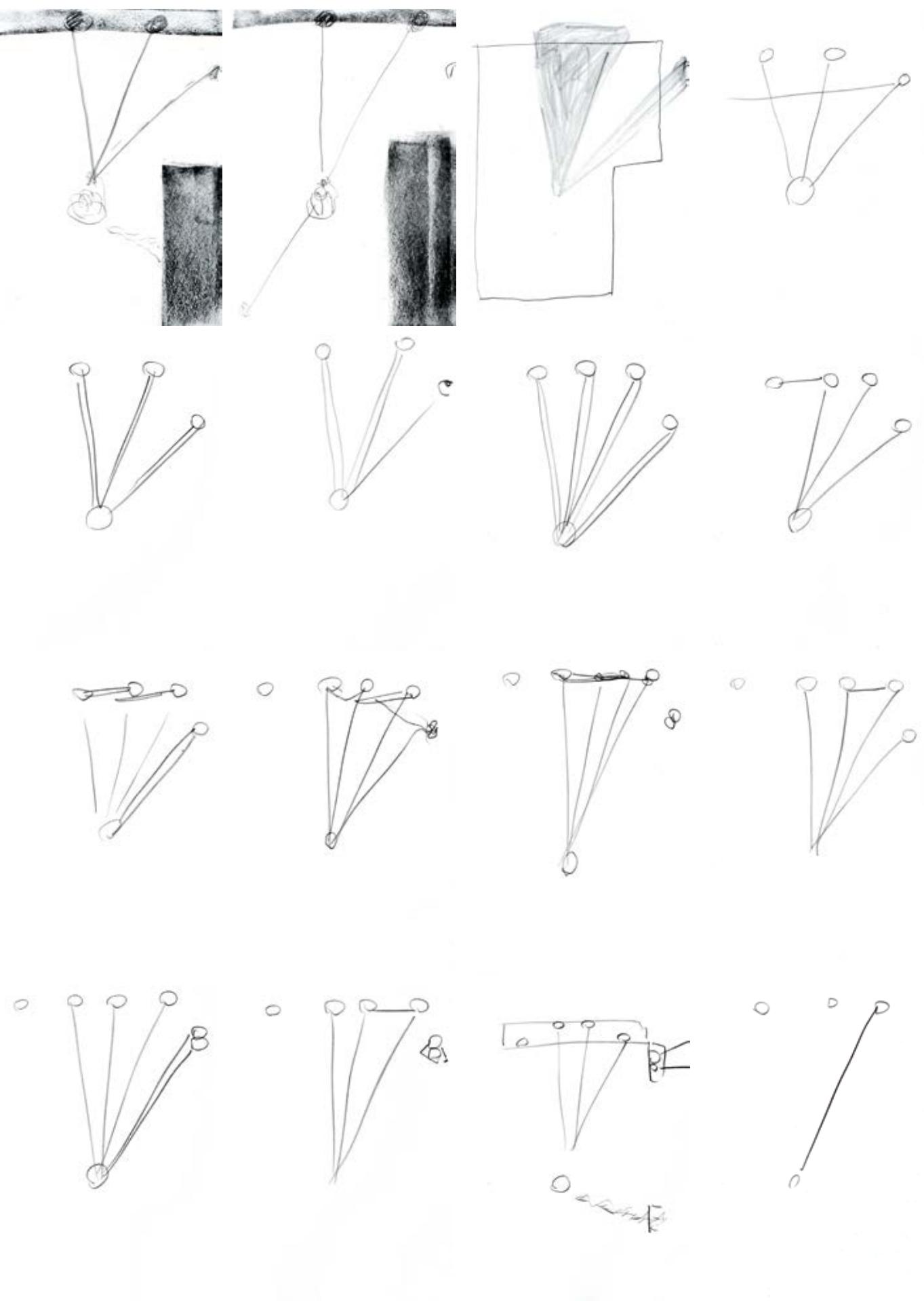
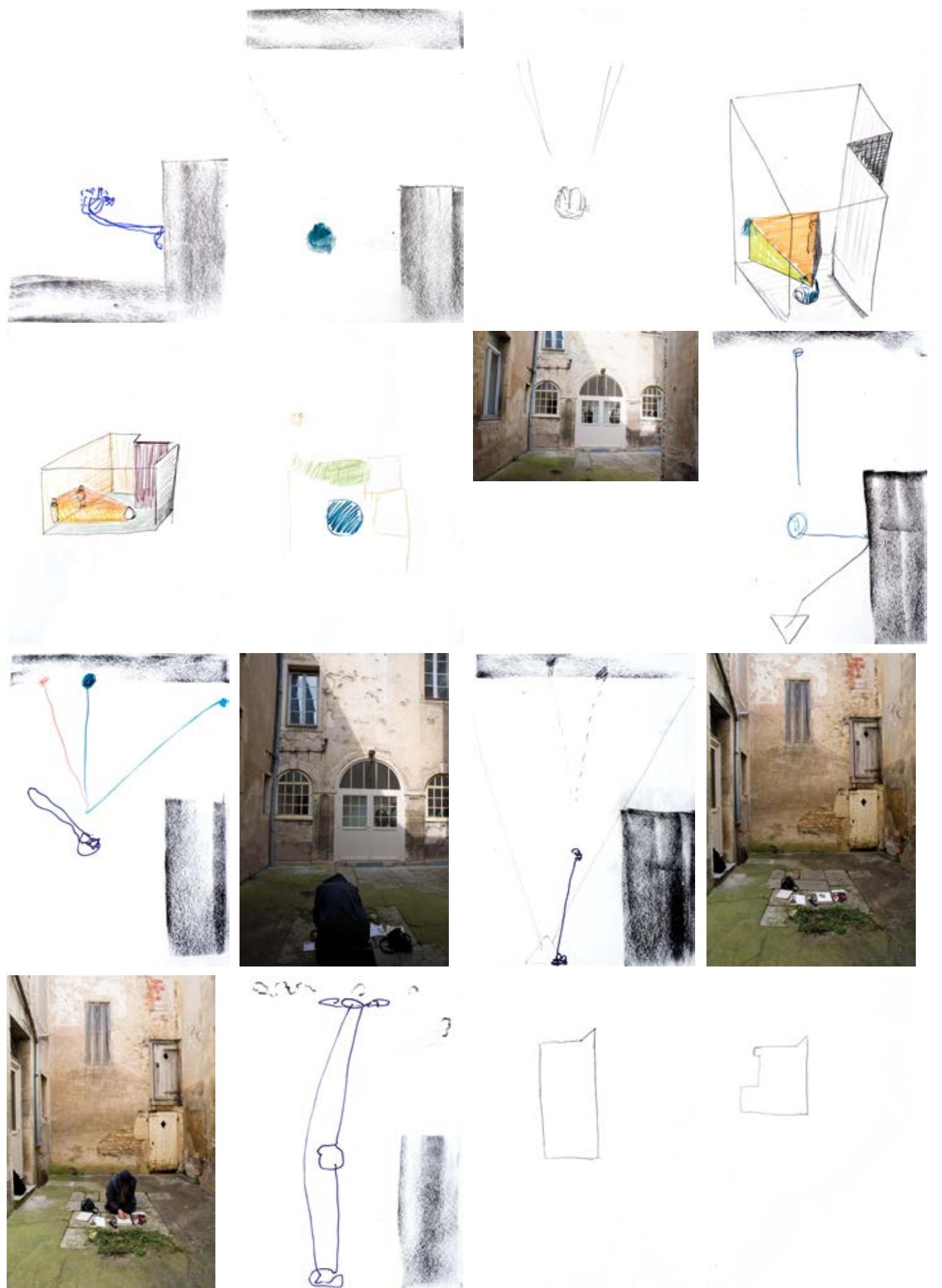
INNENHOF
 Innenhof der Galerie Interface
 Vernissage der Ausstellung *appartement*
 die Künstlerin, Papier, Zeichenstifte,
 Fotokamera, Stativ

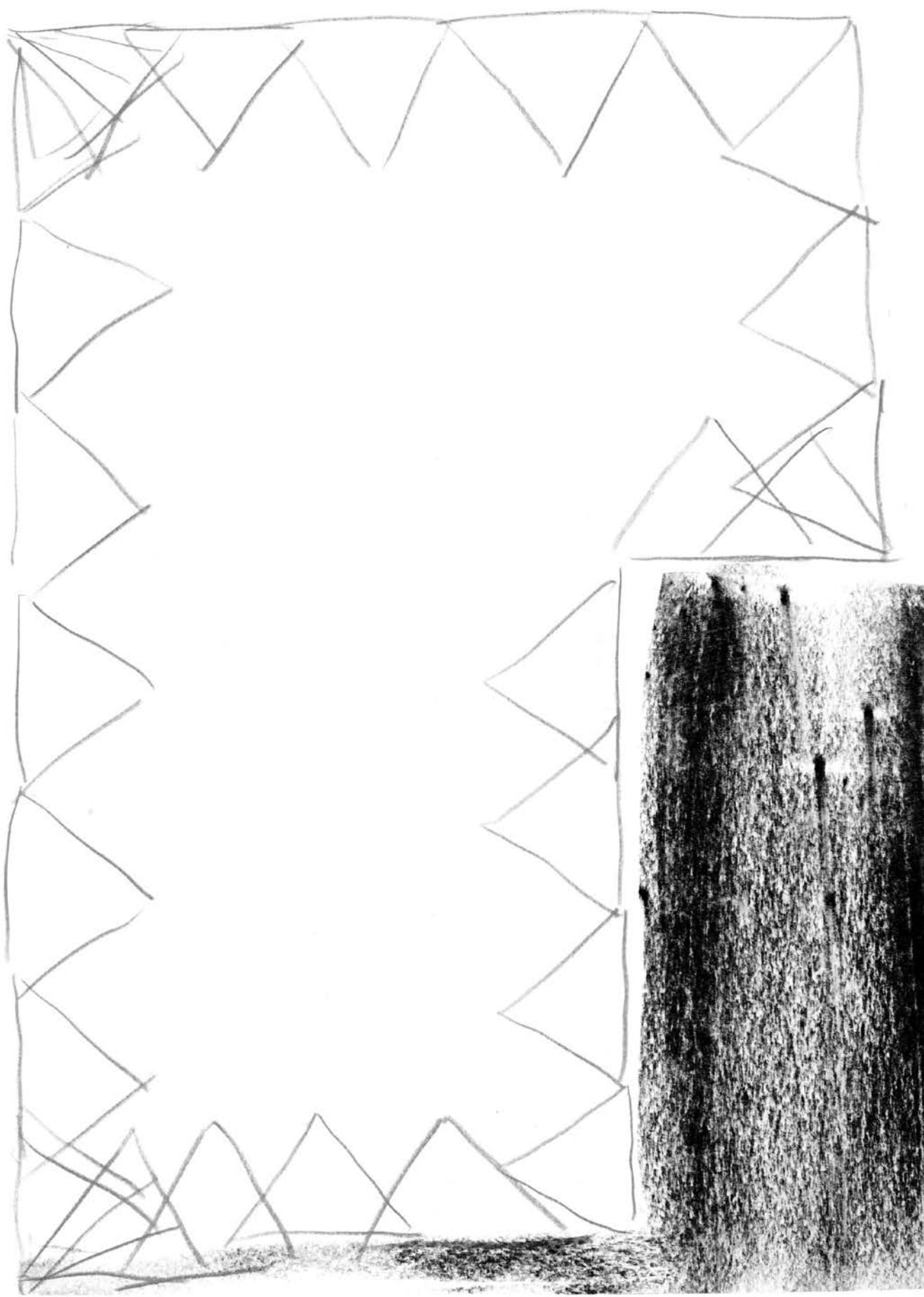
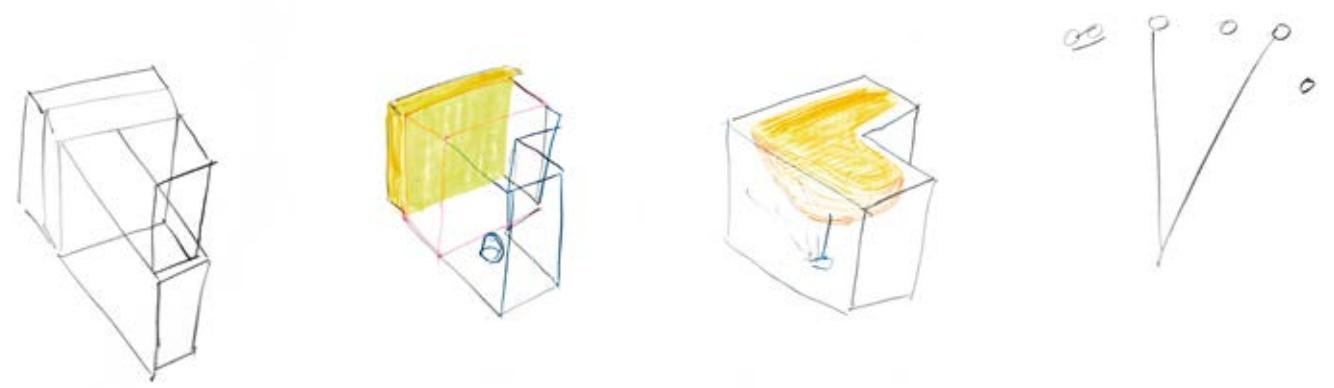
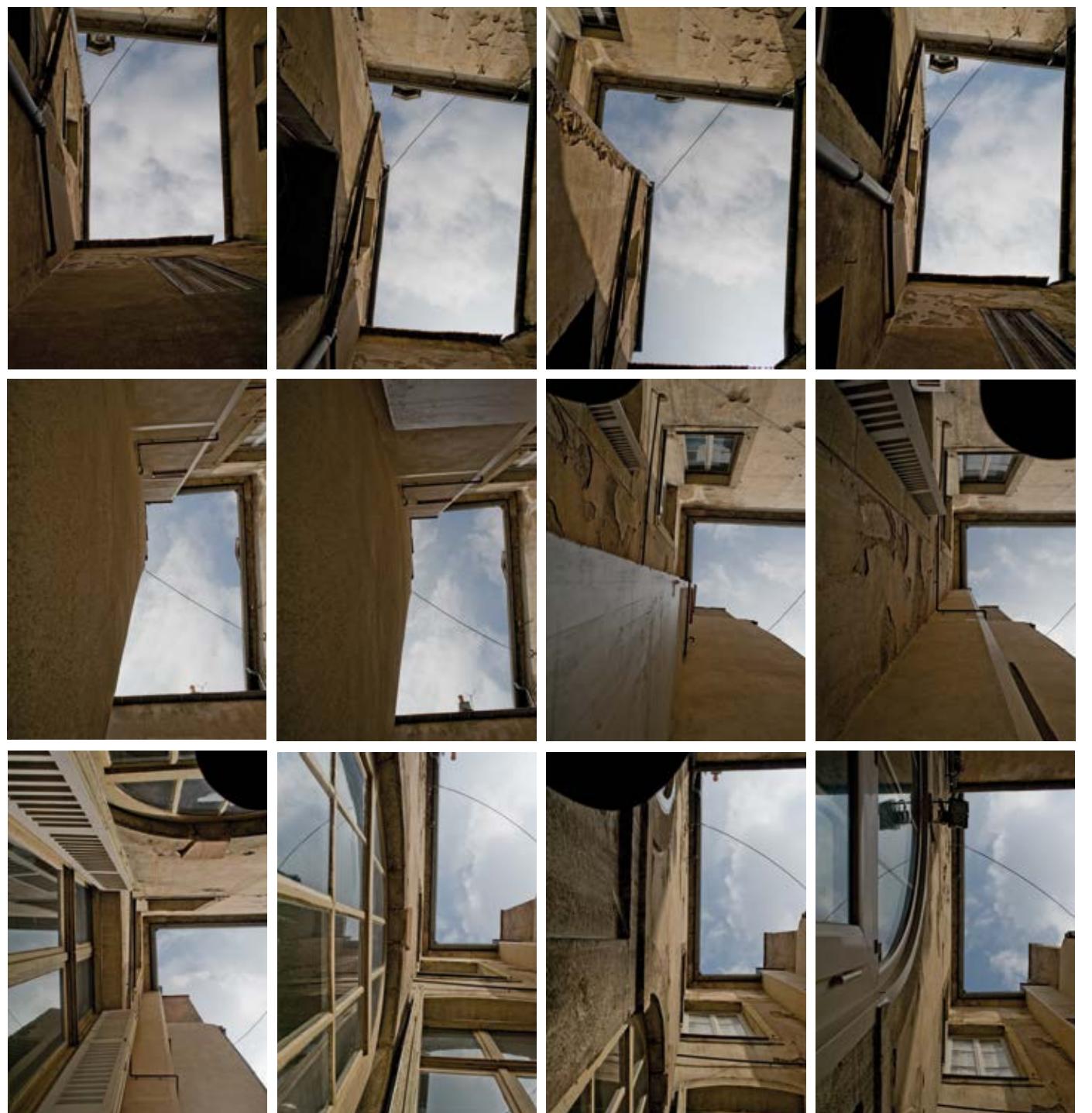
COURTYARD
 Interface Gallery courtyard
 Opening of the *appartement* exhibition
 The artist, paper, pencils, camera, tripod

Performance
 1 h 15 min

06.04.2013







BERGSONS APPARTMENT ODER RÄUME ALS CHIFFREN ZUM ASPEKT DES METAPHYSISCHEN IN SIMONE RUESS' ARBEIT

Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.¹

In der 1903 erschienenen *Einführung in die Metaphysik* unterscheidet der französische Philosoph Henri Bergson zwei Arten der Erkenntnis: *relative* und *absolute* Erkenntnis – die alltägliche und naturwissenschaftliche Erkenntnis einerseits, metaphysische Erkenntnis andererseits. Relative Erkenntnis gewinnt man mit Hilfe der Analyse, absolute mit Hilfe der Intuition. „Die erste geht gleichsam um ihren Gegenstand herum, die zweite dringt in ihn ein“². Analytische Erkenntnis bleibt als perspektivische, symbolische Erkenntnis immer relativ. Im Gegensatz dazu ist intuitive Erkenntnis absolut: Sie ist wesentlich asymbolisch und unabhängig vom Gesichtspunkt.

Analytische Erklärungen der Naturwissenschaft müssen sich daher notwendig in einer Unzahl von Begriffen und Symbolen verlieren. Je genauer sie die einfache, ungeteilte, individuelle Besonderheit eines Gegenstandes zu fassen versuchen, desto größer muss der begriffliche Aufwand sein. Das intuitive Verständnis dagegen erfasst den Gegenstand in seiner Heterogenität als Einheit, in seiner unaussprechlichen ungeteilten Einfachheit, die sein Absolutes ausmacht. Dieses Absolute eines Gegenstandes kann gerade deshalb nicht begrifflich erfasst werden, weil die Begriffe als Instrument der Analyse immer verallgemeinern. Das analytische Denken führt den Gegenstand auf bereits bekannte, ihm mit anderen gemeinsame Elemente zurück. Es bleibt der Sache äußerlich und kann damit nicht das Wesen und die Individualität eines Gegenstandes erfassen, sondern drückt ihn in Funktion dazu aus, was er selbst nicht ist. Der Verstand kann auf diese Weise immer nur zu einem perspektivischen Bild des Objekts gelangen. Der Gegenstand soll über seine Fixierung und Teilung rekonstruiert werden. Das Einfache oder Absolute eines Gegenstandes ist jedoch etwas von allen aufzählbaren Bestandteilen und Eigenschaften wesentlich Verschiedenes. Das Erfassen dieser Einfachheit bleibt alleine der Intuition vorbehalten. Sie erfasst das Innere eines Gegenstandes in der unmittelbaren Teilhabe durch die nicht-konzeptuelle Identifikation mit dem Gegebenen. In der reinen Perzeption koinzidieren Subjekt und Objekt. Durch diese Identifikation wird der Gesichtspunkt aufgehoben.

¹ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, München 2006, Nr. 509.

² Henri Bergson, *Denken und Schöpferisches Werden: Aufsätze und Vorträge*, Hamburg 1993, S. 180. Im Folgenden als DSW zitiert.

Aber was wir erfassen und festlegen können, das ist ein gewisses, zwischen der Einfachheit der philosophischen Intuition und der sie ausdrückenden Fülle der Abstraktionen vermittelndes Bild, ein flüchtig aufleuchtendes Bild, welches vielleicht ihm selber unbewusst, ihm dauernd nachgeht, ihn wie ein Schatten durch alle Windungen seiner Gedanken verfolgt.³

Die Intuition hat „nichts Geheimnisvolles an sich [rien de mystérieux]“⁴. Sie erfolgt vielmehr aus der intensiven Beschäftigung mit einem Gegenstand, aus seinem stillen Beobachten. Sie entsteht in der Auseinandersetzung, im Vertiefen in die zu untersuchende Materie, ist also mit einer Anstrengung verbunden und liegt nicht in einer bloßen, müßigen Betrachtung. Die Intuition gelingt nicht, „wenn man nicht durch eine lange Vertrautheit mit ihren oberflächlichen Bekundungen ihr Vertrauen gewonnen hat“, schreibt Bergson.

Simone Rueß untersucht das menschliche Verhalten in räumlichen Kontexten, den Einfluss von Architektur und urbanem Umfeld auf unsere Handlungen und Gewohnheiten. Sie durchleuchtet den privaten Mikrokosmos ihres jeweiligen Wohnraumes, erforscht die Strukturen großstädtischer Makroräume, ihre jeweiligen Besonderheiten, ihre *Nicht-Orte*⁵. Sie folgt den Spuren unserer alltäglichen Routine, lotet die Räume, die wir durch unser Handeln einnehmen aus. Stets ausgehend von der körperlichen Erfahrung des menschlichen Bewegens in der Außenwelt, widmet sie ihre ganze Aufmerksamkeit den Bedingtheiten dieses Bewegens.

Die Fragestellungen von Simone Rueß' Untersuchungen sind soziologisch, anthropologisch, ästhetisch. Ihr methodisches Vorgehen ist dabei immer empirisch, oft durchaus analytisch. Sie schreitet die gleichen Wege unzählige Male wieder ab, zum Teil über Jahre. Akribisch vermisst sie die architektonischen Formen, die sie untersucht, stellt Berechnungen an, studiert Architektur- und Stadtpläne, fotografisches Material, Karten. Sie spricht mit den Bewohnern der großstädtischen Räume, die sie untersucht, folgt deren Spuren. Zahlreiche fotografische und zeichnerische Notizen dokumentieren diesen oft

³ DSW, S. 128.

⁴ DSW, S. 224.

⁵ DSW, S. 225.

⁶ Der Begriff *Nicht-Ort* (frz. *non-lieu*, engl. *non-place*) wurde von dem französischen Anthropologen Marc Augé geprägt. Nicht-Orte sind mono-funktional genutzte Flächen im urbanen und suburbanen Kontext wie Einkaufszentren, Autobahnen, Bahnhöfe und Flughäfen. Nicht-Orte werden charakterisiert durch das Fehlen von Geschichte, Relation und Identität.

langwierigen Prozess der Auseinandersetzung mit ihren Fragestellungen und der Annäherung an ihren Gegenstand, machen diesen sichtbar und zu einem essentiellen Teil ihrer künstlerischen Arbeit. Sie sammelt Unmengen Material zum Gegenstand ihrer Beobachtungen, erforscht dabei Veränderungen über die Zeit. Die Zeit, die sie mit ihren Untersuchungen verbringt, wird damit wesentlich für ihre Betrachtungen. Simone Rueß' Ausstellungsinstallationen sind wahre Panoptika der Auseinandersetzung mit ihrem Thema.

Aus der materiellen Beschäftigung mit einem Gebiet erst entsteht die Intuition, jene „Sympathie durch die man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um mit dem, was er Einzigartiges und infolgedessen Unaussprechliches an sich hat, zu koinzidieren“⁷ – und aus ihr das Bild. Indem Simone Rueß sich durch das empirische Material ihrer Untersuchungen durcharbeitet und es im Bild – als Zeichnung, Fotografie, Objekt, Animation oder Installation – verarbeitet, es um- und bearbeitet, gelangt sie zu Aussagen, die über das Abgebildete hinausweisen. Ihr akribisches Forschen und Beobachten wird zum Anteiligmachen ihrer Fragestellung, ihr Weg über die empirische Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand mündet so in gefühlten, erinnerten, assoziativen Bildern, die auf etwas zielen, das selbst nicht Bild und nicht Sprache sein kann. Das dauernde Kreisen um ihren Gegenstand ist zugleich Weg und Ort ihrer Arbeit.

Es bleibt indessen wahr, dass unser Geist die entgegengesetzte Richtung zu verfolgen vermag. [...] Er muss sich deswegen Gewalt antun und die gewöhnliche Richtung seines Denkens umkehren und unaufhörlich seine Kategorien umschmelzen.⁸

Simone Rueß zeigt uns Räume, die wir so oder ähnlich kennen, führt uns alltägliche Handlungen vor. Jeder kennt diese Abläufe, die wir täglich vollziehen, wir kennen jeden Schritt unserer ständigen Wege, jedes Geräusch in unserer Wohnung, kennen unsere Stadt. Bedingt durch Architektur, Einrichtung, die Topografie der Stadt bewegen wir uns immer wieder auf denselben Wegen, tagtäglich wiederholen wir diese, viele Handlungen werden durch die Gewohnheit routinemäßig vollzogen. Selbstvergessen bewegen wir uns in der Außenwelt, zielbewusst handelnd, neugierig forschend oder zerstreut durch die Flut der Sinnesreize. Die Innenwelt bleibt dabei meist unbelichtet, das Wissen von uns oberflächlich, das innere Erleben unseres Bewegens in der Außenwelt hat in unserer alltäglichen Wahrnehmung selten einen Platz. „Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber

⁷ DSW, S. 183.

⁸ DSW, S. 213.

⁹ Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1981, S. 3-35, hier S. 15.

wir sehen ihn nicht. Deshalb können wir nichts über ihn sagen“, schreibt Viktor Šklovskij in „Die Kunst als Verfahren“⁹. Es ist Aufgabe der Kunst, den Gegenstand aus dem Automatismus der Wahrnehmung herauszulösen. Die Kunst funktioniert so als modellbildendes System (Jurij M. Lotman) – prinzipiell durch einen Rahmen begrenzt, kann das Kunstwerk dennoch Modell der unbegrenzten Welt sein, vermag das Unendliche im Endlichen abzubilden und die Komplexität der Welt sinnhaft zu reduzieren. Indem Kunst also nicht Kopie sondern vielmehr Abbildung einer Realität auf eine andere und damit immer Übersetzung ist, wird die Wahrnehmung des Gegenstandes über seine Entfremdung erschwert, der Wahrnehmungsprozess verlängert.

[Die Intuition] bedeutet den Geist, der nicht von der Materie absorbiert wird, „der gleichsam übersießt und seine Aufmerksamkeit auf sich selbst richtet.“¹⁰

Simone Rueß zeigt uns Räume und Handlungen, die wir so oder ähnlich kennen. In der Begegnung mit ihren Arbeiten wird unserer Wahrnehmung jedoch ihr routinemäßiger Gang verwehrt. Sie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das scheinbar Selbstverständliche. Indem sie räumliche Gegebenheiten herausstellt, verfremdet, Blicke auf Verborgenes eröffnet oder auf sonst Präsentes verwehrt, Räume bearbeitet und umarbeitet, bricht sie mit unserer gewohnten Wahrnehmung, sensibilisiert uns für unser Bewegen im Raum, in Räumen, für unsere Umgebung. Die Distanzierung der künstlerischen Verfremdung lässt uns näher an den Gegenstand herantreten.

Die Installation *Trichter* (2013) bündelt das durch die Fenster einfallende Tageslicht zu geometrischen Formen, das Licht bekommt eine Körperlichkeit, durch die der Sinnesindruck von Licht berührbar erscheint. Die Umdeutung der Fensterfläche thematisiert unsere gewohnheitsmäßige Wahrnehmung von Innen und Außen, auch sie ein wichtiges Thema in Simone Rueß' Arbeit.

Das Beobachten der Handlungen im eigenen Wohn- und Arbeitsraum ist Grundlage der Animation *Wohnatelier 1524, Paris* (2013). Schritt für Schritt wurde zeichnerisch festgehalten und in der Animation zur fortlaufenden Bewegung addiert. Dabei bleibt jeder Schritt sichtbar. Aus der Raumaufsicht schematisch vereinfacht dargestellt, erkennen wir zwei Personen, die sich im Raum bewegen, man erahnt die alltäglichen Abläufe – ein Vorhang wird aufgezogen, der Frühstückstisch gedeckt, die Arbeit am Computer. Wir hören Geräusche, die dieses gewohnte Tun begleiten: Küchengeklapper, den Zeichenstift auf Papier, Schritte, leise Musik. Aus der Vogelperspektive beobachten wie diese Wege, die auch unsere sein könnten, gleichsam

¹⁰ DSW, S. 97.

distanziert, aus einer Perspektive außerhalb unserer. Die immer wieder gleichen Wege verdichten sich zu abstrakten Formen, Handlungen lösen sich auf zu Bewegung, Wiederholung, Wege werden Zeichen, der ungenutzte Raum Leere.

Der Bewegungsraum, den eine bestimmte Architektur zulässt, wird sichtbar im taktil fassbaren Objekt. *Płocka (Movement Space)*, 2012 ist ein solches, eine dreidimensionale Silikonform des Raumes, den die Bewegungen der Künstlerin in ihrer Wohnung, identisch mit fast allen übrigen im zehnstöckigen Block in der Ulica Płocka in Warschau, einnehmen konnten. Der Wechsel der Perspektive überführt den von der eigenen körperlichen Präsenz eingenommenen Raum in eine sichtbare Form, einen Körper, in dem wir uns normalerweise befinden und auf den wir nun, erneut wie aus einer Vogelperspektive, von außen blicken und ihn zugleich haptisch erfahren können.

Immer wieder wird unsere Wahrnehmung von Raum und Zeit als Koordinaten unseres Erlebens in Frage gestellt. Gewöhnlich nehmen wir Zeit als ein Nacheinander von Ereignissen, eine sukzessive Aufeinanderfolge von Fakten wahr. Messbar in Stunden, Minuten und Sekunden, vorstellbar als gleichförmige Gegenwartspunkte, die sich aneinanderreihen und zu einer Zeitgeraden zusammenfügen lassen. In einigen Arbeiten von Simone Rueß scheint auf, was Bergson mit Durée, der Dauer, meint, jener Zeitlichkeit der Vernetzung und Simultaneität, die sich ausschließlich dem subjektiven Erleben offenbart: die Zeit der Gedanken und Erinnerungen, die Zeit des Erlebens. Bergsons Dauer ist ein Gegenbegriff zu unserem alltäglichen linearen, objektiven Zeitbegriff. Die Zeit ist unser analytisches Verständnis der Dauer: „Wenn wir die Vorstellung der Zeit bilden wollen, so ist es in Wirklichkeit ein Raum, der sich uns darstellt.“¹¹ Im Gegensatz dazu stellt die Dauer ein unendliches in sich übergreifendes Fließen dar, „eine unteilbare Kontinuität“¹² – ein steter Fluss des Werdens und der Veränderung. Die „Wirklichkeit ist reine Bewegung“¹³, sie ist „ein Werdendes und sogar der Grund von allem übrigen Werden“¹⁴. Die Analyse arbeitet jedoch am Unbeweglichen, und bricht daher die „Einheit einer fortschreitenden Bewegung“¹⁵ in statische, abgeschlossene Elemente auf. Die Dauer kann in ihrem dynamischen Wesen daher von der Intelligenz nicht erfasst werden. Die einzige Weise, eine qualitative Dauer zu erfahren, ist das Eintreten in sie selbst und ihr realer Mitvollzug.

Kein Bild kann die unmittelbare Intuition der Dauer ersetzen, aber viele verschiedenartige Bilder, die den verschiedensten Bereichen der Dinge entlehnt werden,

¹¹ DSW, S. 25.

¹² DSW, S. 26.

¹³ DSW, S. 211.

¹⁴ DSW, S. 23.

¹⁵ DSW, S. 187.

können durch die Konvergenz der Wirkung das Bewusstsein auf den Punkt hinlenken, wo eine gewisse Intuition möglich ist.¹⁶

Simone Rueß präsentiert uns in ihren Arbeiten den Körper niemals als statische Einheit, er ist bei ihr immer eine Form, die kontinuierlich im Wandel ist, sich bewegend. „In Wahrheit aber verändern wir uns ohne Unterlass, und schon der Zustand selbst ist Veränderung.“¹⁷ Die Dauer ist wesentlich gegenwärtige Dauer, Handlung erscheint als Körper (wie in *Płocka, Movement Space*), der Körper selbst ist Bewegung.

Selbst die anorganische Materie begegnet uns in den Arbeiten von Simone Rueß in lebendigen, organischen Formen, die auf ein ständig im Werden Begriffenes verweisen. Das Straßennetz einer Stadt erinnert in ihren Zeichnungen an das menschliche vaskuläre System, architektonische Einzelheiten oder ganze Städte nehmen die Form von Organen, von Körpern an oder werden zu körperlichen Objekten. Die Räume werden zwischen den einzelnen Akteuren im Kontext geballter Urbanität von Simone Rueß als Zellen wahrgenommen, die sich in ständiger Veränderung befinden, und gemeinsam einen sich ständig bewegenden kristallinen Körper bilden (*Patelnia*, 2012/13).

Immer wieder reflektieren Arbeiten, die die Sukzession aufheben und in eine Simultaneität überführen, unsere Erfahrung von Zeit. Mit ihrer Animation *Hinsetzen* (2008/2012) führt Simone Rueß die Sukzessivität der Wahrnehmung über deren pointiertes Sichtbarmachen vor. „Es ist eine Aufeinanderfolge von Zuständen, von denen jeder den folgenden ankündigt und den vorhergehenden in sich enthält. [...] In Wirklichkeit hat keiner von ihnen einen Anfang oder ein Ende, sondern alle verlängern sich ineinander.“¹⁸ Lang belichtete Einzelaufnahmen, die den einfachen Vorgang des Setzens und Wiederaufstehens einer Person zeigen, sind in der Animation so montiert, dass jede Position als einzelne wahrgenommen wird und zugleich der Eindruck von Bewegung gegeben ist. In der Aufsummierung der einzelnen Schritte zu einer Gleichzeitigkeit wird die Bewegung als räumlicher Körper sichtbar.

Mit Recht also sagt man, unser Tun hänge von dem ab, was wir sind; nur dass noch hinzugefügt werden müsste, dass wir in gewissem Grad auch sind, was wir tun, und dass wir uns unaufhörlich erschaffen.¹⁹

Über die Thematisierung von (Handlungs-)Räumen und unseren Begriffen von Raum und Zeit wird die Beschäftigung mit ihnen zum Medium der inneren Reflexion unserer

Wahrnehmungsgewohnheiten. Ein Akt der Aufmerksamkeit versetzt uns entweder in den Mittelpunkt des inneren Erlebens oder in die Turbulenz des äußeren Geschehens. Die Aufmerksamkeit verbindet Innen- und Außenwelt.

Der Mensch, so Bergson, ist alles andere als ein Produkt äußerer Umstände, gefesselt durch die Macht der eigenen Geschichte, wenn er auf die feinen Nuancen achtet, die noch die vertraute Situation in sich trägt. Die Aufmerksamkeit durchbricht die eintönige Wiederkehr des Gleichen und weitet den Blick für die Zukunft. Jeder Moment unseres Lebens ist ein kreativer Prozess, der uns stetig bewusster werden kann.

Es geht darum, gegen jede In-differenz das Sein von Pluralität zu bestätigen [...].²⁰

Der Gegenstand ihrer Untersuchungen erfährt in Simone Rueß' Arbeiten immer ein Moment der Entfremdung, des Verrückens. Die mediale Übersetzung ist immer Abstraktion und damit wesentlich Überführung auf etwas Allgemeineres, Einfacheres. So entsteht Raum für das begrifflich Nicht-Feststellbare, das Unbestimmte. „Der Zweideutigkeit des Bildes (überhaupt) entspricht die Zweideutigkeit der in ihm repräsentierten Sache“²¹, schreibt Wilhelm Weischedel. Der Körper wird Bewegung, urbane Strukturen zu biomorphen Formen, unsere alltäglichen Wege zu abstrakten Linien, Raum Leere. Das Vage und Unbestimmte fordert ein Verlassen unseres analytischen Verstandes, ein intuitives Verstehen in der objektiven Begegnung mit dem Gegenstand der Wahrnehmung. Die Offenheit ist Möglichkeit, die Pluralität Formulierung einer „schöpferisch-erfinderischen Aufgabe“²² im Sinne von Ecos „Offenem Kunstwerk“ an den Betrachter. Die Bilder, zu denen Simone Rueß in ihrer Auseinandersetzung mit unseren Handlungsräumen findet werden so zu Chiffren, die als Raum (arab. sifr = leer) für das geistig Erkennbare funktionieren.

Birgit Gablowski

Birgit Gablowski hat Romanistik und Philosophie in Frankfurt/Main studiert. Sie arbeitet als freischaffende Geisteswissenschaftlerin u.a. seit 2005 für das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt.

Birgit Gablowski studied Romance Philology and Philosophy in Frankfurt am Main. She has worked as a freelance humanist, amongst other posts for the Museum of Applied Arts Frankfurt since 2005.

BERGSON'S APARTMENT OR SPACES AS CYPHERS ON THE QUESTION OF THE METAPHYSICAL IN SIMONE RUESS'S WORK

There is a delicate empiricism that makes itself utterly identical with the object, thereby becoming true theory.¹

In the *Introduction to Metaphysics*, published in 1903, the French philosopher Henri Bergson distinguishes between two types of knowledge: *relative* and *absolute* knowledge – both the everyday and scientific knowledge on the one hand and metaphysical knowledge on the other. Relative knowledge is obtained by means of analysis, absolute knowledge by intuition. ‘The first implies that we move around the object, the second that we enter into it’². Analytical knowledge, being perspective and symbolic, always remains relative. In contrast, intuitive knowledge is absolute: it is essentially non-symbolic and independent of the viewpoint.

Analytical explanations of natural science must, therefore, lose themselves necessarily in a myriad of words and symbols. The more accurately one tries to grasp the simple, undivided, individual feature of the object, the greater must be the conceptual effort. The intuitive understanding, however, recognises the object as a unit in its heterogeneity, in its ineffable undivided simplicity, that constitutes its absolute. This absolute of the object is precisely why it cannot be conceptualised, because the terms, as a tool of analysis, always generalise. Analytical thinking leads the object back to already known elements that are shared with others. It remains external to the object and cannot capture the essence and individuality of the object within it, but expresses it as function of what it is not on its own. The mind will only come to a perspective image of the object in this way, the object should be reconstructed through its specification and division. The simplicity or the absolute of the object, however, is something essentially different from all its enumerable parts and properties.

The capturing of this simplicity is subject to intuition alone. It captures the essence of the object in the direct intimate connection via non-conceptual identification with the given. In pure perception subject and object coincide. Through this identification the viewpoint is negated.

But what we shall manage to recapture and to hold is a certain intermediary image between simplicity of the concrete intuition and the complexity of the abstractions which translate it, a receding and vanishing image, which haunts, unperceived perhaps, the mind of the philosopher which follows him like his shadow through the ins and outs of his thoughts.³

* Quotations translated from German [E.H.]

¹ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 509

² Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*, Hulme T.E., 1912, p. 1.

closed elements. Duration therefore cannot be perceived in its dynamic nature through reason. The only way to experience a qualitative duration is by entering into it and actually participating in it.

No image can replace the immediate intuition of duration, but many different types of images that can be borrowed from diverse areas can direct consciousness to the point where certain intuition is possible.¹⁶

Simone Rueß never presents to us the body as a static unit in her works, for her it is always a moving form, constantly in flux. 'Yet in truth we change ourselves without interruption, and even this state itself is a change'¹⁷. Duration is fundamentally duration in the present moment, activity appears as a body (as in *Płocka, Movement Space*), the body itself is movement.

Even the inorganic matter we encounter in the works of Simone Rueß is shaped in vivid, organic forms that refer to constant becoming. The road network in the city in her drawings reminds us of the human vascular system, architectural details or entire cities take the form of organs or bodies that become physical objects. The space between the players in the context of concentrated urbanity is perceived by Simone Rueß as cells that are in constant change, and together form a constantly moving crystalline body (*Patelnia, 2012/13*).

Again and again we find works which reflect our experience of time where the subject of succession is negated and transferred into simultaneity. With her animation *Hinsetzen* (2008/2012) Simone Rueß presents the successiveness of perception through its pointed visualisation. 'It is a succession of states, each of which announces the next and contains the preceding within it. [...] In reality, none of them has a beginning or an end, but all extend themselves into each other'¹⁸.

Single long-exposure shots of one person which show the simple process of sitting down and getting up again are edited in the animation in such a way that each position is perceived as individual and at the same time the impression of movement is given. In the summation of the individual steps into simultaneity, movement can be seen as a spatial body.

So they say with reason that what we do depends on what we are; only it should be added that, to some degree, we are what we do and that we constantly reinvent ourselves.¹⁹

By bringing subjects of (activity) spaces and our concepts of space and time to discussion, dealing with them becomes the medium of inner reflection of our habits of perception. An act

of attention puts us either in the centre of inner experience or in the turbulence of external events. Attention connects the inner and outer worlds.

A man, according to Bergson, is anything but a product of external circumstances, bound by the power of his own story, when he pays attention to the subtle nuances that are part of even the most familiar situation. Attention breaks the monotonous recurrence of the same and broadens the view to the future. Every moment of our life is a creative process that can make us constantly more aware.

It is a matter of reaffirming the existence of plurality in the face of indifference.²⁰

The object of study in Simone Rueß's work, always experiences a moment of alienation, of dislocation. The translation into matter is abstraction, and therefore a transfer to something more general and simpler. This creates space for the conceptually non-detectable, the in-determinate. 'The ambiguity of an image (generally) corresponds to the ambiguity of the thing represented by it'²¹, says Wilhelm Weischedel. The body becomes movement, urban structures become biomorphic shapes, our everyday paths become abstract lines, space becomes a void. The vague and undefined request to leave our analytical mind and an intuitive understanding in the objective encounter with the object of perception. The openness means opportunity for the viewer, the formulation of a plurality of 'creative and innovative action'²² in the sense of Eco's 'open work'. The pictures, which Simone Rueß creates in her analysis of our activity spaces, become cyphers that function as space (from the Arabic 'sifr' meaning 'empty') for that which the mind can perceive.

¹⁶*DSW, S. 187-8

¹⁷*Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912, S. 9.

¹⁸*DSW, S. 185.

¹⁹*DSW, S. 13f.

²⁰*Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt am Main 1976, S. 9-10.

²¹*Wilhelm Weischedel, *Abschied vom Bild*, Tübingen 1957, S. 622.22

²²*Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1997, S. 35.

En soi, le placard est une forme géométrique, qui protège des objets du regard indiscret des inconnus. Le détenteur de ce meuble est le seul à connaître ces étageres et leurs recoins. Ouvrir la porte de l'armoire, savoir inconsciemment comment et jusqu'où l'armoire s'ouvre, savoir avant même de l'avoir ouverte que la charnière atteindra la moitié de son parcours puis grincerai. Tous ces petits gestes nous sont familiers, ils nous font nous sentir « chez nous ». Sortir quelque chose de l'armoire, y déposer autre chose, de ces actions émanent une relation sensible entre l'élément architectural et l'Homme. C'est de ce lien dont il est question avec l'œuvre intitulée « Placard ». A l'image d'une fine peau de coquille d'œuf, l'artiste matérialise ce lien en tapissant le placard d'une fine couche de papier.

Ein Schrank ist ein geometrischer Körper, der Gegenstände beherbergt und vor Freunden verbirgt. Im Inneren des Möbelstücks gibt es geheime Fächer und Ecken, die privat bleiben. Das „blaue“ Wissen, wo sich die Schranktüren öffnen lassen und das das Scharnier bei 45 Grad Öffnung quietscht, erzeugt das Gefühl des „zu Hause Seins“. Durch die alltägliche Nutzung, das Hineingreifen in den Schrank, um Gegenstände herauszuholen oder hineinzulegen, entsteht eine räumliche Beziehung zwischen Objekt und Mensch, welche in der Installation *Wandschrank* thematisiert wird. Eine Schicht aus Papier legt sich wie die Haut einer Eierschale in den vorhandenen Wandschrank und zeigt den Körper des Hineingreifens von seiner Innenseite.

A closet is a geometric body which houses objects and hides them from outsiders' view. Inside the piece of furniture there are secret compartments and corners that remain private. The 'blind' knowledge of where cabinet doors can be opened and that the hinge squeaks at 45 degrees creates the feeling of being 'at home'. With everyday use, reaching into the closet to get objects or move them aside, a spatial relationship between an object and a person is created. This is addressed in the installation *Closet*. A layer of paper is inserted like the membrane of an egg into the existing closet, representing the act of reaching into the closet as viewed from the inside.

PLACARD

Papier, colle

WANDSCHRANK

Papier, Kleister

CLOSET

Paper, paste

Installation

250 x 210 x 130 cm

2013







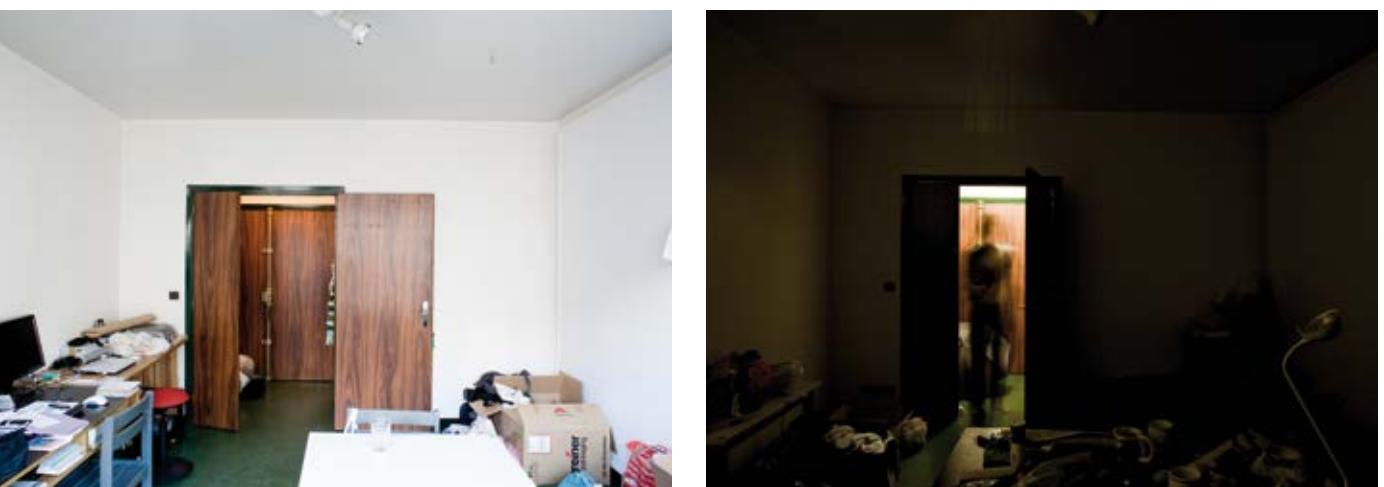
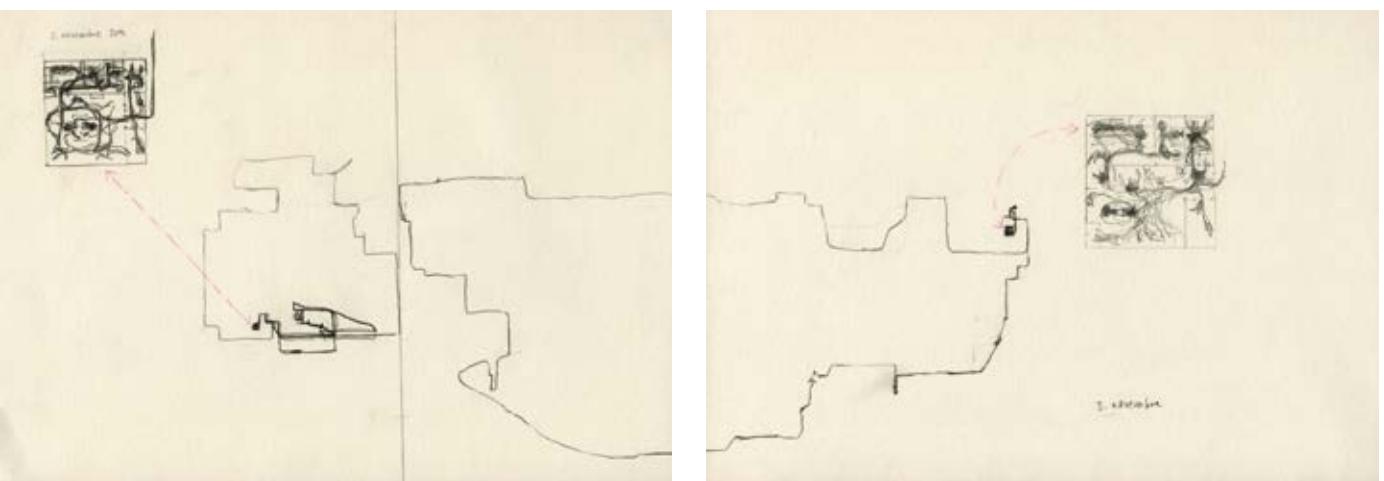
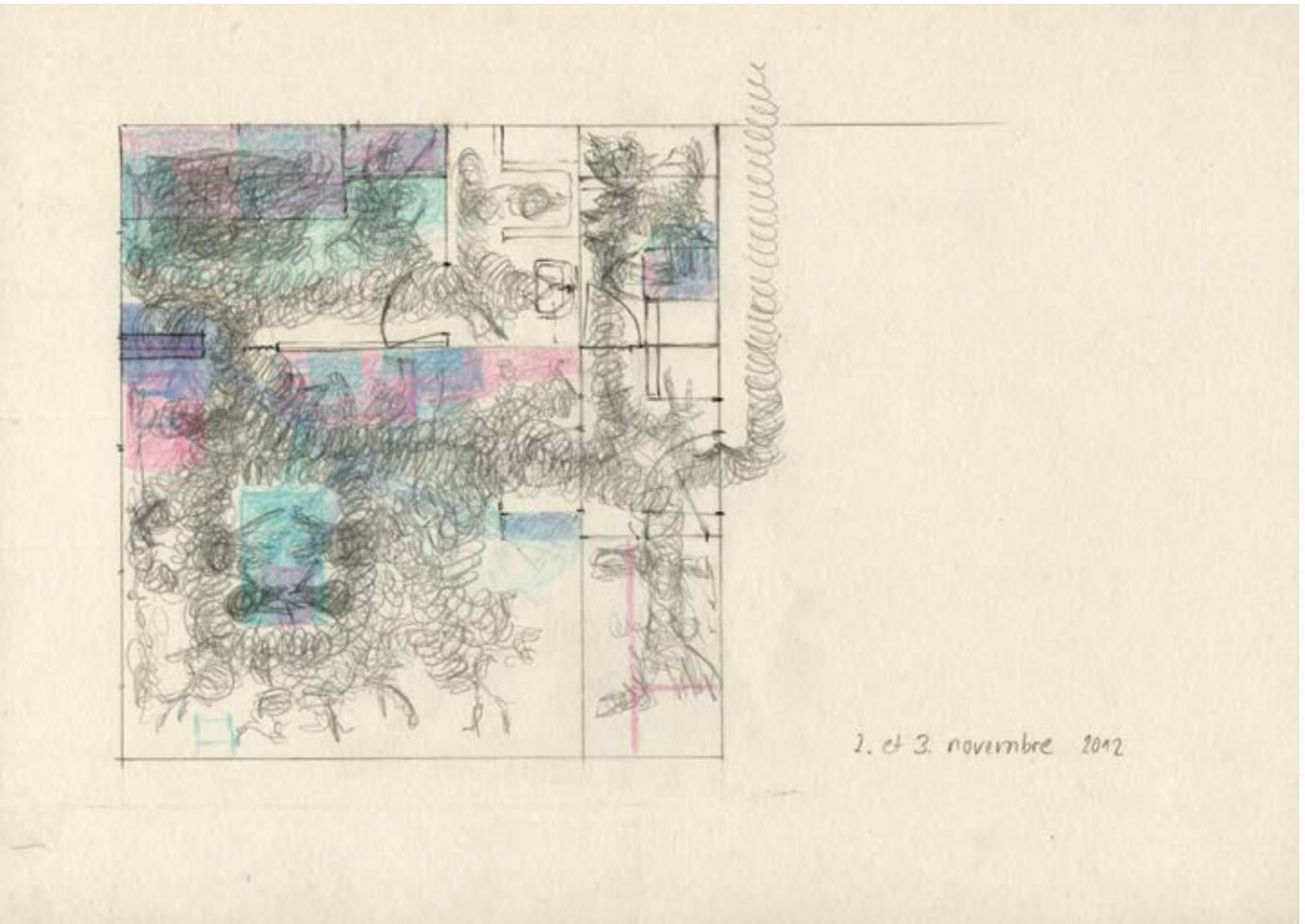
**L'ESPACE DE MOVEMENT
ATELIER RÉSIDENCE 1524**
Série de dessins et photographies
(sélection)

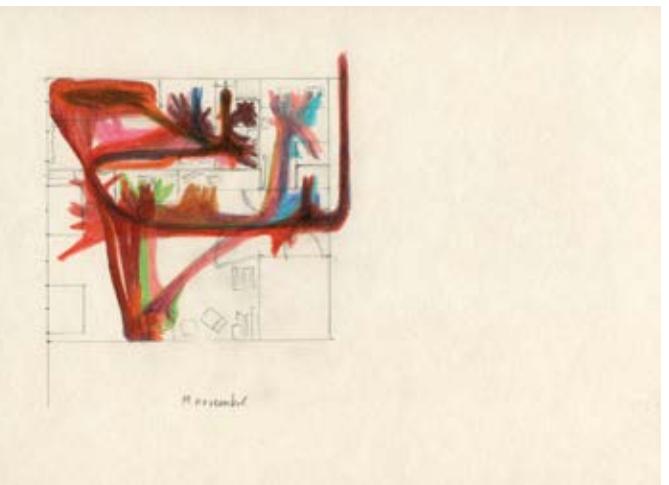
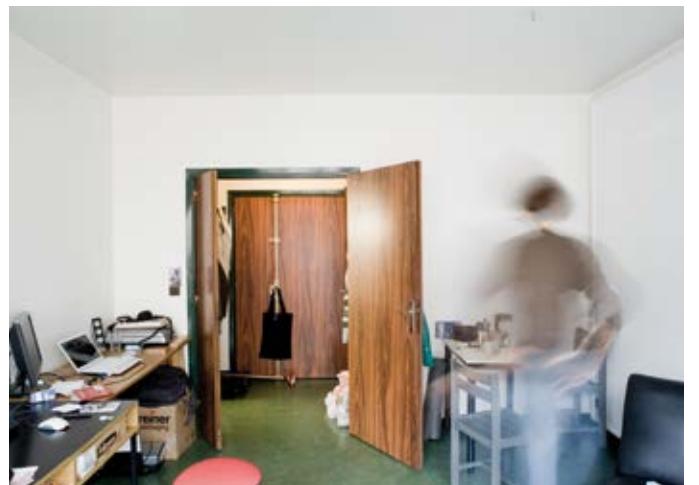
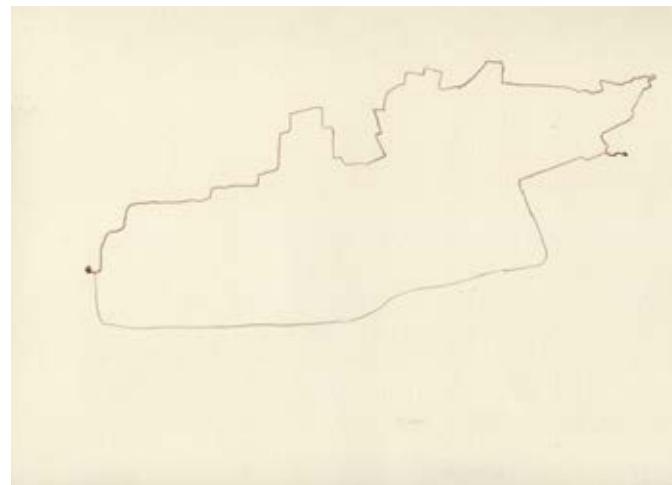
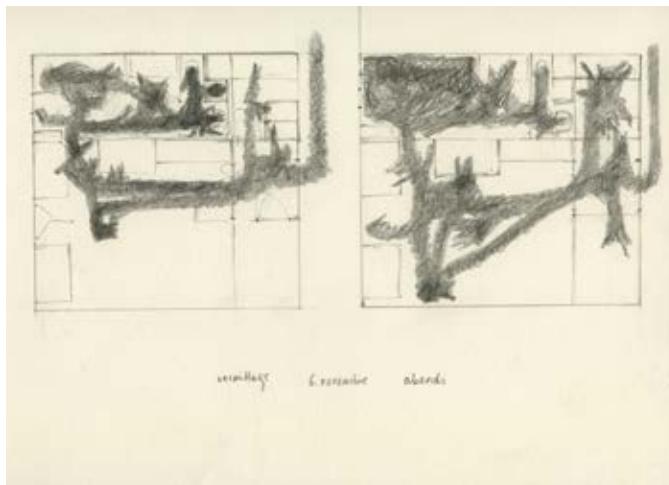
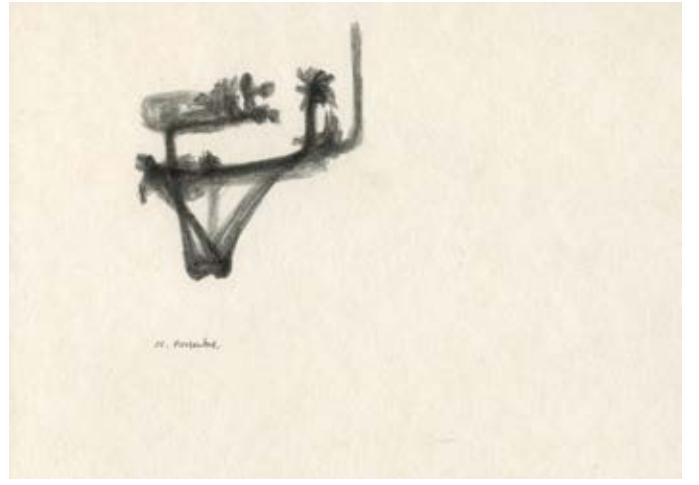
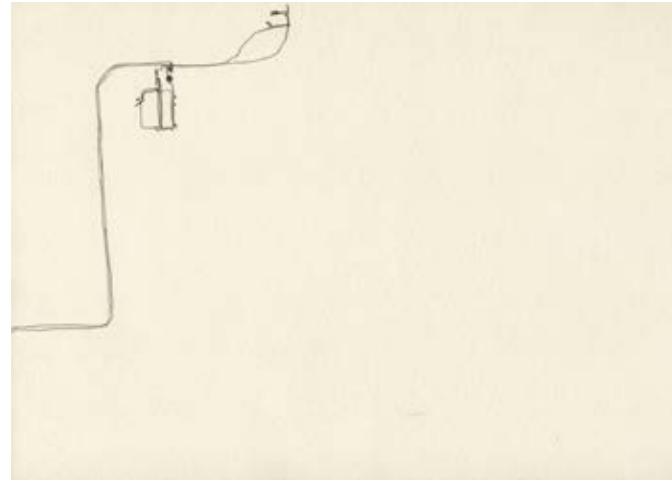
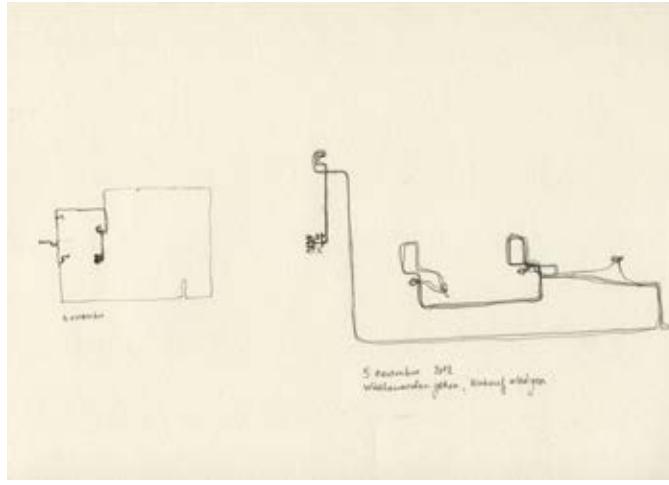
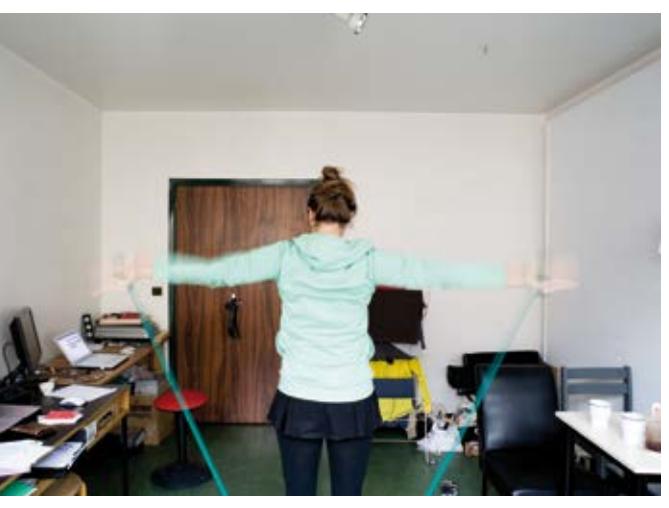
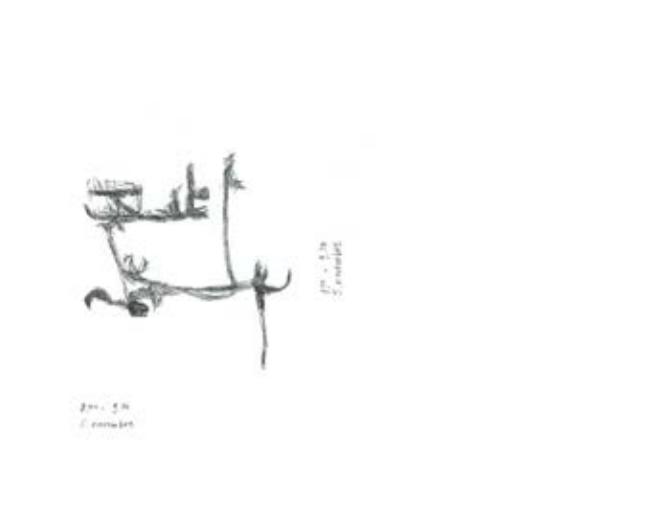
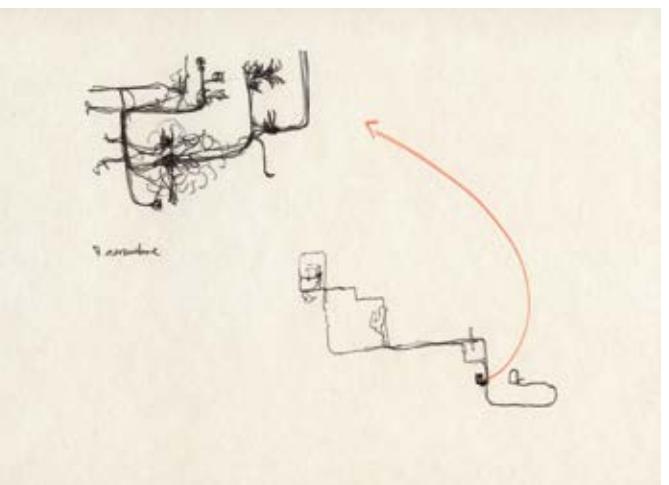
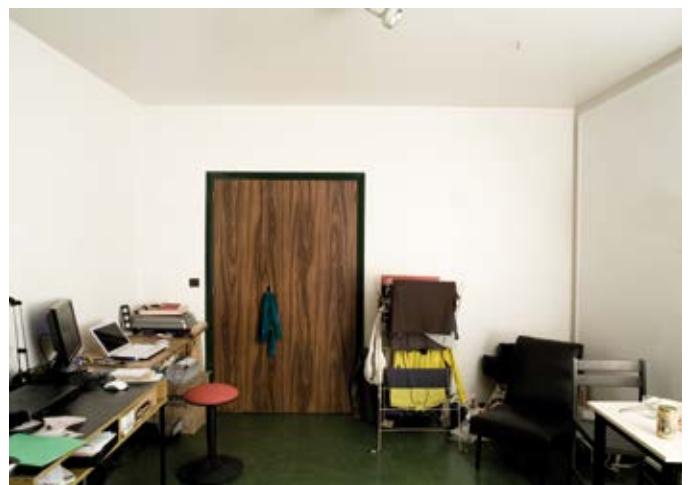
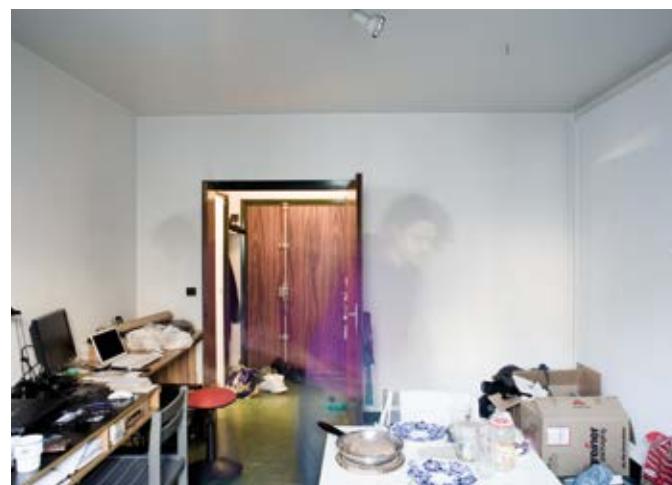
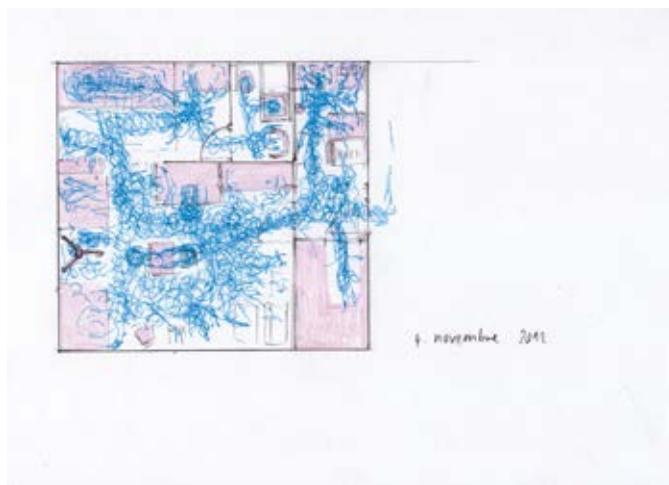
**BEWEGUNGSRAUM
WOHNATELIER 1524**
Serie von Zeichnungen und
Fotografien (Auswahl)

**MOVEMENT SPACE
STUDIO-FLAT 1524**
Series of drawings and photographs
(selection)

21 x 30 cm

**01.- 14. NOVEMBER 2012
PARIS**





MESURES:

4 MURS, ATELIER 1524
Série de dessins et photographies (sélection)

AUSMESSUNG:

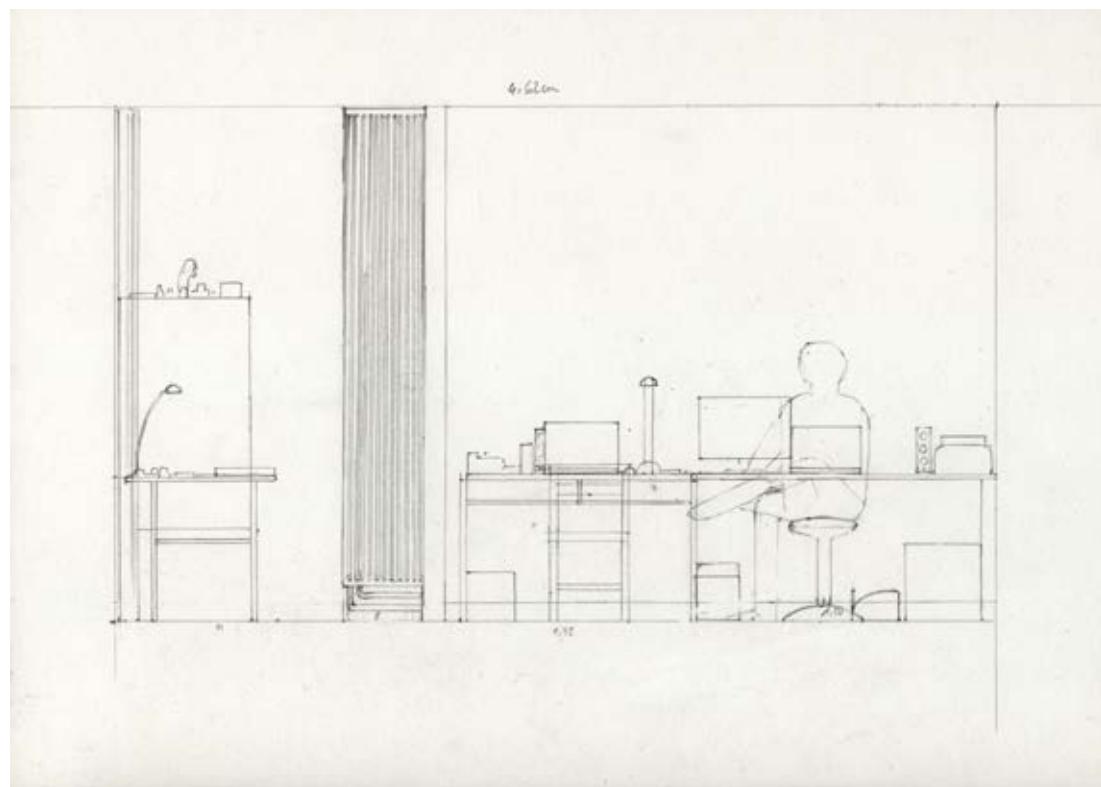
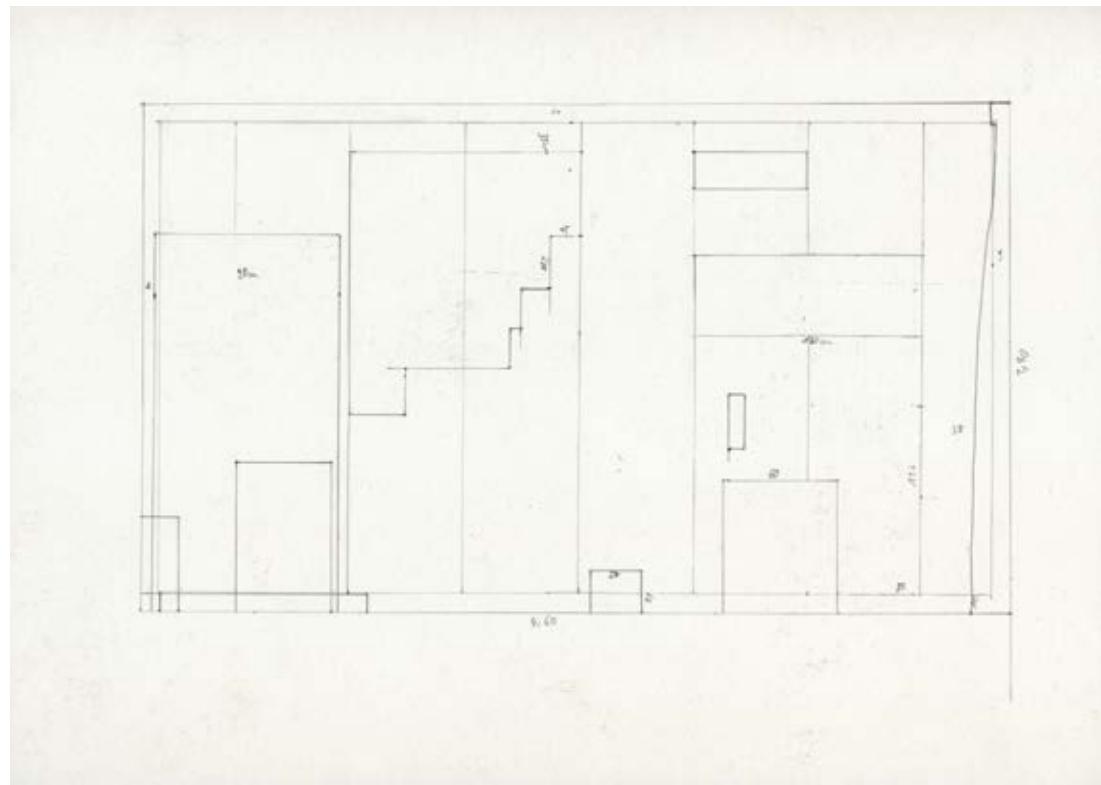
4 WÄNDE, ATELIER 1524
Serie von Zeichnungen und Fotografien (Auswahl)

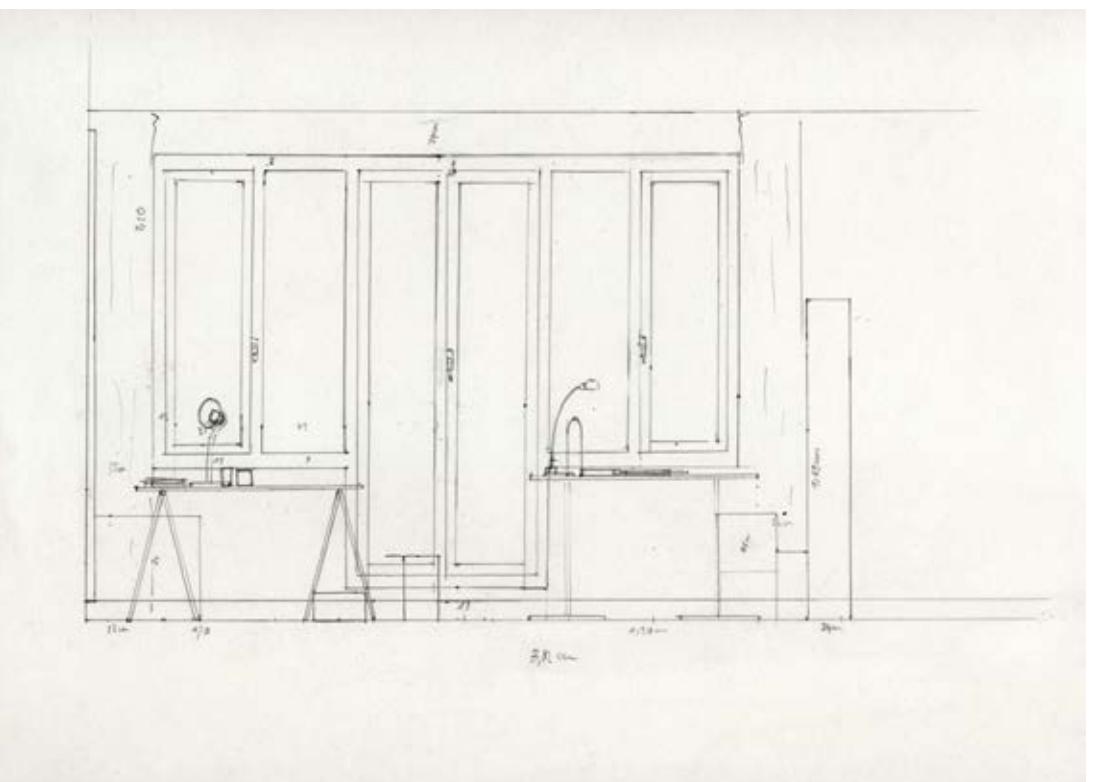
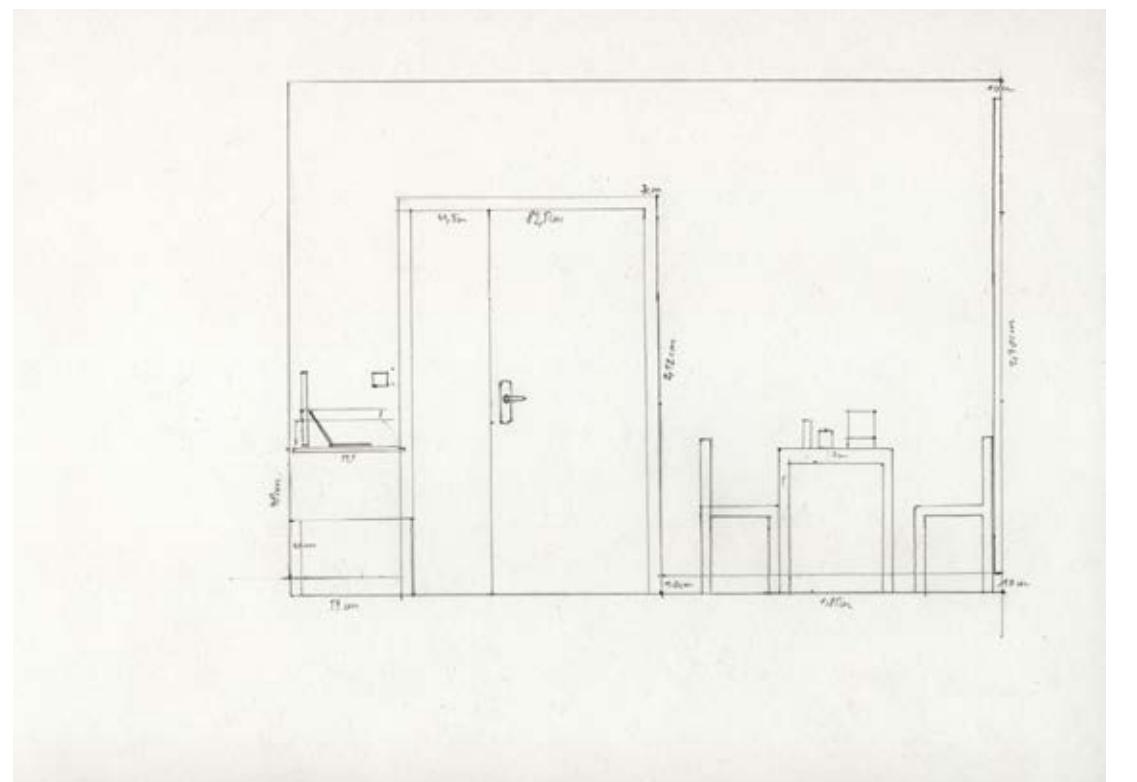
MEASURING:

4 WALLS, STUDIO 1524
Series of drawings and photographs (selection)

21 x 29,7 cm

PARIS, 2012/2013



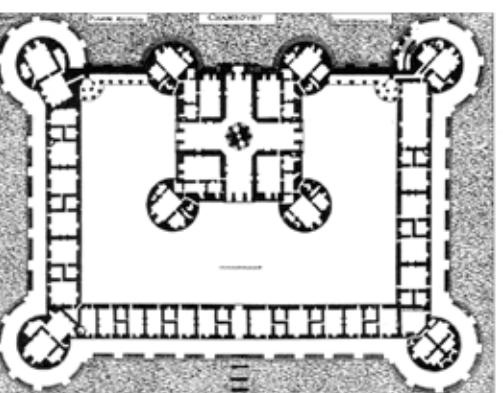


ESPACE

PARCOURS ET FLUIDITÉ : BRÈVE HISTOIRE DE L'HABITÉ

A Dijon, Simone Rueß, affronte l'espace de l'appartement, la Galerie Interface offrant aux artistes la surface d'un deux pièces et de leurs espaces servants, datant probablement de la fin du XIX^e siècle, comme il en existe beaucoup dans le quartier. En prenant appui sur la structure de cet appartement, l'artiste interroge les relations entre les pièces (ou leur absence de relation): salons, corridor, cave et même la cour intérieure, accueillent des œuvres de l'artiste et sa performance (« Cour intérieure », performance d'1h15 mn); il n'y a que la cuisine qui n'est pas investie. Revenons sur cette notion architecturale d' « appartement » aujourd'hui banalisée, et sur l'origine du mot, puisqu'il sert de titre au travail dijonnais de Simone Rueß.

Le terme d' « appartement » (de l'italien « appartamento » = ce qui est partagé, divisé) apparaît dans la culture architecturale française à la Renaissance, traduisant une évolution profonde des modes d'habiter. Sous l'influence italienne, la distribution intérieure des édifices privés, hôtels particuliers, palais princiers rompt avec le modèle médiéval qui consistait en une série de pièces sans fonction particulière, desservies par des escaliers à vis construits hors d'œuvre. Le donjon du château de Chambord, commencé en 1519 pour François I^r sur les plans de Domenico da Cortona, comporte ainsi quatre « appartements », résultant de la division du bâti par une croix grecque dont les bras relient les entrées à l'escalier central. A chaque angle, est donc réservé un espace carré, recoupé pour former une grande pièce, deux plus petites et un cabinet, constituant, semble-t-il, la première manifestation de cette unité de base de la distribution civile française pour les deux siècles à venir.



plan du donjon de Chambord, vers 1519 | Plan of the keep of Chambord, circa 1519
Jacques Androuet du Cerceau, Les dessins des plus excellents bâtiments de France, Françoise Boudon, Claude Mignot, ed. Le Passage, Paris, 2010

Au château de Madrid (à Neuilly-sur-Seine), commencé en 1527, toujours pour François I^r, l'historien Du Cerceau vante explicitement la distribution des appartements conçus chacun comme une unité autonome, avec une entrée particulière, par un escalier à vis. Le plan d'ensemble est moins compact qu'à Chambord¹. L'introduction de cette innovation se fait donc d'abord dans les édifices

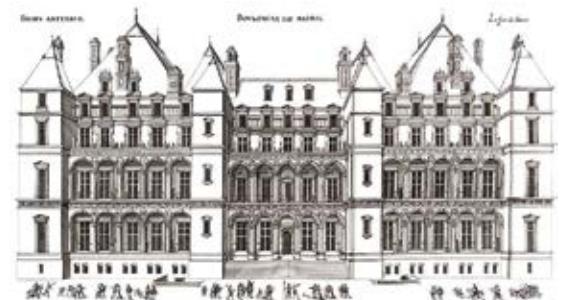
¹ Anthony Blunt, « Art et architecture en France 1500 – 1700 », ed. Macula, Paris, 1983

SPACE

MOVEMENT AND FLUIDITY: A BRIEF HISTORY OF HABITATIONS

Simone Rueß confronts apartment space in Dijon where the Interface Gallery has offered the artist two rooms and a working space area typical of the late 19th century. Building on the structure of the apartment, the artist questions the relationship between the rooms (or lack thereof): living room, hallway, basement and even the inner courtyard, which hosts works by the artist and her performance ('Courtyard' 1:15 min). Everywhere but the kitchen is used. It returns to the architectural concept of 'apartment', now commonplace, and the origin of the word, being the title of Simone Rueß's exhibition here in Dijon.

The word 'apartment' (from the Italian 'appartamento' meaning that which is shared or divided) first appears in French Renaissance architectural culture, reflecting profound changes in ways of living. Under Italian influence, the internal distribution of private buildings, houses and princely palaces breaks with the medieval model, which consisted of a series of rooms, without any special function, served by spiral staircases built separate from the structure. The Château de Chambord, construction begun in 1519 for Francis I, designed by Domenico da Cortona, has four 'apartments', the result of the division of the area by a Greek cross where the arms connect the branches to a central staircase. In each corner a square area is made, intersected to form a large room, two smaller ones and a private room, giving a first example of this basic unit of French civilian layout that would prevail for the next two hundred years.

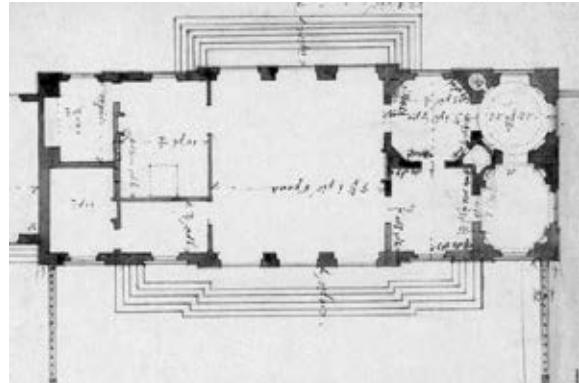


vue du Château de Madrid, vers 1527 (aujourd'hui détruit) | View of the Château de Madrid, circa 1527 (now destroyed)
Jacques Androuet du Cerceau, Les dessins des plus excellents bâtiments de France, Françoise Boudon, Claude Mignot, ed. Le Passage, Paris, 2010

Construction on the Château de Madrid (Neuilly-sur-Seine) was begun in 1527, again for Francis I. The historian Du Cerceau specifically praises the distribution of the apartments, each designed as a standalone unit with a private entrance via a spiral staircase. The overall scheme is, however, less compact than at Chambord¹. This innovation was thus first introduced in royal buildings, benefiting from the contribution of architects from the Italian peninsula. Then, gradually, over the next century, it appeared in smaller projects. The 'Book of Architecture' by Jacques Androuet Du Cerceau, published in 1559, deals with townhouses, with residential projects of all sizes, from the merchant to the grand edifices of aristocracy. The smallest building block of the house, the apartment, usually consisted of a room with a toilet and a wardrobe, the luxury

¹ Anthony Blunt, *Art and architecture in France 1500 – 1700*, Penguin Books 1953

royaux, bénéficiant de l'apport d'architectes venus de la péninsule italienne. Puis, peu à peu, au cours du siècle, ce sont les projets plus modestes qui se l'approprient. Le « Livre d'Architecture » de Jacques Androuet Du Cerceau, publié en 1559, traite de la maison urbaine, présentant des projets de maisons de toutes dimensions, depuis celle du marchand jusqu'à l'hôtel grandiose destiné à l'aristocratie. La composante de base de la maison, même la plus modeste, est l'appartement, comprenant la plupart du temps une chambre accompagnée d'un cabinet et d'une garde-robe, le luxe d'une antichambre n'étant pas jugé nécessaire dans un petit hôtel. On trouve généralement deux appartements reliés par une salle.



plan du plan of Château du Val, Jules Hardouin-Mansart, 1674
Jules Hardouin-Mansart, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-VA-78(C,1)

Au cours du XVII^e siècle, la notion d'appartement se diffuse donc à toutes les échelles des constructions civiles, mais l'innovation se poursuit dans les projets d'exception, destinés à une clientèle noble. Ainsi, le château du Val, par Jules Hardouin-Mansart, construit en forêt de Saint-Germain pour Louis XIV en 1674, témoigne de qualités exceptionnelles : ingéniosité du plan et inventivité dans la forme des pièces. Annonçant un autre type de demeures plus confortables associées à la naissance du style rococo, le château du Val est décomposé en deux corps de bâtiment reliés par un vaste salon. L'un des corps comporte quatre pièces de formes différentes et inhabituelles, chacune dédiée à une saison, groupées de façon à pouvoir être chauffées par un poêle unique inséré dans le noyau central. On imagine parfaitement la chorégraphie raffinée des habitants et des serviteurs au sein de ces espaces dédiés au loisir et aux retours de chasse.

Peu à peu, la spécialisation des pièces au sein de l'appartement se fait plus précise, les nouvelles règles d'hygiène et la demande de confort appellent des espaces plus petits et séparés clairement entre public/privé. Le XIX^e siècle voit le type de l'appartement bourgeois se fixer et reproduire à une échelle jamais atteinte, lors des projets d'Hausmann pour Paris qui ambitionnent de donner un cadre de vie et d'habitat à la classe montante de la société. On peut dire que cet appartement bourgeois, dont la Galerie Interface représente un exemple-type tardif dijonnais, n'a plus guère évolué jusqu'au XX^e siècle, et il faudra attendre l'irruption des Architectes Modernes sur la scène internationale pour que la question de l'habiter soit à nouveau posée.

of an anteroom not yet considered necessary in a small manor house. Typically two apartments were connected by a single bathroom.

During the 17th century, the notion of apartment propagates to all levels of civil engineering, but innovation still continues with exceptional projects for the gentry. The Château du Val, by Jules Hardouin-Mansart, built in the Saint-Germain forest for Louis XIV in 1674, exhibits exceptional qualities in the ingenuity and inventiveness of the plans with regard to the shape of the rooms. Heralding another type of more comfortable residence associated with the birth of the Rococo, the Château du Val is divided into two buildings connected by a spacious lounge. One has four rooms of different and unusual shapes, each dedicated to a season, so grouped as to be heated by a single stove located at the central core. One can perfectly imagine the refined choreography of the residents and servants within these areas dedicated to leisure and the return from the hunt.

Gradually, the specialisation of apartment rooms became more precisely defined, with new health laws and the demand for comfort calling for smaller spaces clearly separated into public and private areas. With Haussmann's plans for Paris, the 19th century saw the bourgeois apartment model set and reproduced on a scale never before seen, aimed at providing housing and a living environment for the rising classes in society. It can be said that this bourgeois apartment, of which Interface Gallery is a typical late Dijon example, hardly changed until the 20th century, and it was not until the emergence of the Modern Architects on the international scene that the issue of housing was again raised.



plan du plan of the Interface appartement/galerie
carton de l'exposition | invitation card of the exhibition *appartement*, Simone Rueß

I would compare Viennese architect Adolf Loos' work, with innovations in the area of the individual house from 1920-1930, to the work of Simone Rueß, also focusing on the domestic scale. For Loos, space was not to be treated in terms of area, but in volume². His approach was to carefully analyse the needs and desires of his customers and embed volumes whose layout and dimensions were determined by their use. The objective of the house is the interior space, divided between areas served and serving areas, forming an interlocking of volumes spread over several levels linked by different stairs. Loos also smashed the internal borders between daytime functions, usually clearly separate. He divided hallway, living room, dining room, playroom, library, music room, fireside from night time and service rooms, necessary for the operating of the house, by placing them on different floors. This 'multifunctional continuum'³ of the residence is the home of the family, the proposed pathways are many and varied; they are accompanied by different materials: cipolin, marble, brick, lime plaster,

Evoquons le travail de l'architecte viennois Adolf Loos, dont j'aimerais rapprocher les innovations dans le domaine de la maison individuelle, dans les années 1920-1930, du travail de Simone Rueß, qui s'attache, elle aussi, à l'échelle domestique. Pour Loos, l'espace n'est pas à traiter en terme de *surface*, mais de *volume*². Sa démarche consiste donc, après avoir analysé soigneusement les attentes et les désirs de ses clients, à imbriquer des volumes dont les dimensions et la disposition sont déterminées par leur usage. La raison d'être de la maison est bien l'espace intérieur, divisé entre *espaces servis* et *espaces servants*, devenant un emboîtement de volumes échelonnés sur plusieurs niveaux que relient toutes sortes d'escaliers. Loos fait à la fois exploser les frontières internes entre les fonctions diurnes habituellement clairement séparées – entrée, séjour, salle-à-manger, boudoir, bibliothèque, salon de musique, coin feu – et exclut fonctions nocturnes et locaux de services nécessaires au fonctionnement de la maison en les plaçant à des étages différents. Ce « continuum multifonctionnel »³ du séjour constitue le foyer de la famille; les parcours proposés sont nombreux et variés, ils sont accompagnés de matériaux différents : cipolin, marbre, briques, enduit à la chaux, acajou, citronnier. Le tout est imbriqué, solidifié, au sein de blocs compacts et denses qui font des maisons conçues par Adolf Loos des édifices extrêmement sobres et dépouillés.



Salon de la maison Müller | Villa Müller living room
Adolf Loos, Prague, République Tchèque | Czech Republic, 1928
Photo-atelier Gerlach, 1930, in Panayotis Tournikiotis, « Loos », ed. Macula, Paris, 1991

C'est comme si l'architecte réussissait non pas à construire des murs et un toit pour abriter des fonctions en suivant un plan établi, mais au contraire à retrancher d'un solide plein, des creux, des vides, des espaces à vivre, s'enchaînant de façon fluide. On a appelé cette méthode de composition le « Raumplan », véritable pensée dans l'espace.

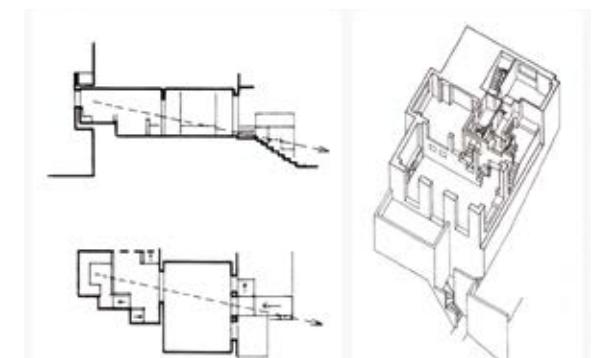
Simone Rueß, avec notamment « Plocka (Movement Space) » [2012], pense dans l'espace et introduit l'échelle du corps de l'occupant dans l'architecture du lieu. Ces flux soigneusement relevés et transposés en croquis (la série « Appartements ») peuvent alors être moulés en pièces solides, représentant obstinément une forme extrême du vide. Ces tracés me font penser aux plans d'Eileen Gray, designer à l'origine de la conception de la fameuse villa E1027 sur la Côte d'Azur en 1924.

mahogany and lemonwood. Everything is nested, solidified within compact and dense blocks which rendered the Loos' houses extremely simple and bare.



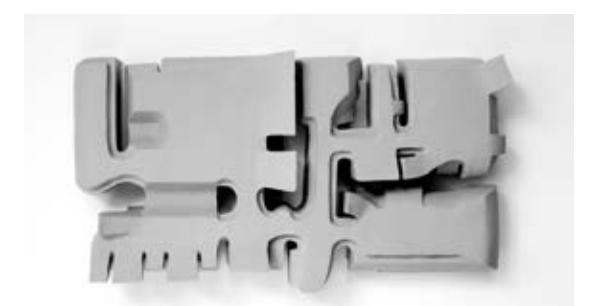
extérieur de la maison Müller | Villa Müller facade, Adolf Loos, Prague, République Tchèque | Czech Republic, 1928
Photo-atelier Gerlach, 1930, in Panayotis Tournikiotis, « Loos », ed. Macula, Paris, 1991

It is as if the architect managed not to build walls nor a roof following a set plan, but rather to excavate hollow, empty, living spaces from a solid, bonding together fluidly. This arrangement method is called 'Raumplan', real thought within space.



coupes et axonométrie du salon de la maison Müller | Sections and axonometric view of Villa Müller living room
Adolf Loos, Prague, République Tchèque | Czech Republic, 1928
H. Kulka, « Adolf Loos », Vienne, 1931

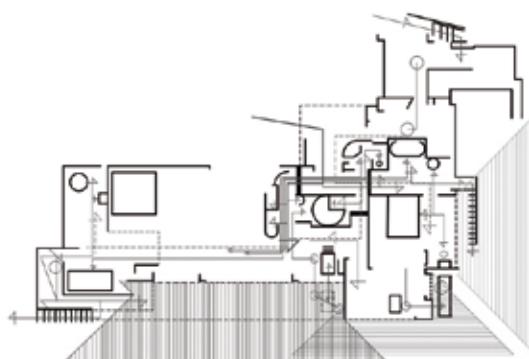
Rueß, notably with *Plocka (Movement Space)* (2012), thinks through space and introduces the occupant's scale to its architecture. These flows are carefully recorded and transposed into sketches (the 'Appartements' series) that can then be moulded into solids, representing an independent form of the empty. These tracings remind me of Eileen Gray, designer at the outset of the famous E1027 villa on the Côte d'Azur in 1924.



Simone Rueß; Plocka (Movement Space), 2012; silicon, 9 x 50 x 27 cm

²Panayotis Tournikiotis, *Loos*, ed. Macula, Paris, 1991

³P. Tournikiotis, *op. cit.*, p. 82



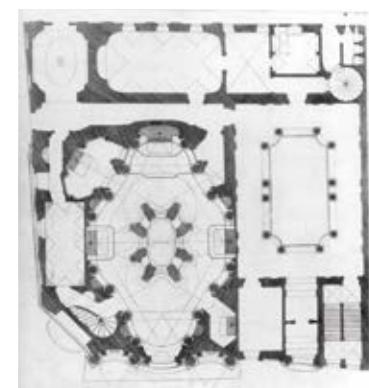
plan de la | plana of villa E1027, Eileen Gray et Jean Badovici, Roquebrune-Cap Martin, France, 1924

Eileen Gray et Jean Badovici (préf. Jean-Paul Rayon, Jean-Lucien Bonillo et Pierre-Antoine Gatier), « E. 1027 : Maison en bord de mer », Marseille, Imbernon, 2006; Rédition du numéro spécial de « L'Architecture vivante » publiée en 1929 par Albert Morancé

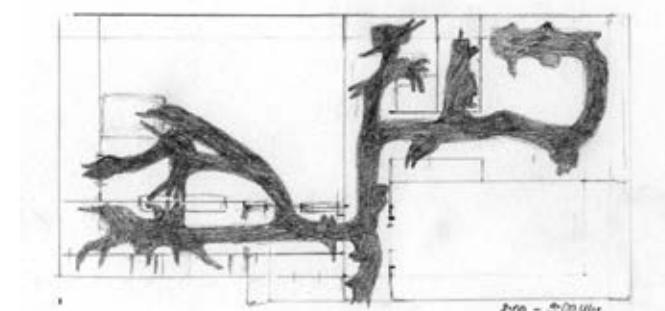
On trouve, dans le dossier de conception de la villa, un très beau plan superposant aux partitions solides du bâtiment, les parcours de ses différents futurs occupants : maître de maison, amis et domestique. Le déplacement du soleil est également figuré. Cette grande attention au corps, dont témoigne aujourd'hui Simone Rueß dans ses recherches, est novateur pour les années 1920-30; le fait qu'Eileen Gray était d'abord designer de meubles et d'objets, souvent très pratiques, présentant des solutions élégantes aux petits problèmes du quotidien, n'y est pas pour rien. Économie de gestes, rationalisation et simplification des parcours, restriction des surfaces vont être les mots d'ordre de l'architecture domestique durant le XX^e siècle. Bien loin des appartements nobles de l'époque classique (mais en lointain héritier), on est alors dans l'échelle des lieux que dessine Simone Rueß, que ce soient les appartements de Varsovie ou son atelier parisien, espaces contraints dans lesquels les corps décrivent pourtant des chorégraphies fluides et souples.

L'ARCHITECTURE EST CONTRE LE VIDE

Quand nous pensons à l'architecture, nous pensons en général à des immeubles, à du construit, à du plein. Pourtant, bien avant Adolf Loos et ses contemporains adeptes du « plan libre », des architectes ont déjà tenté de construire non pas avec du « plein », mais avec du « vide ».



plan de | plan of San Carlo alle Quattro Fontane, Francesco Borromini, Rome, Italie | Italy, 1638-1667
D'après Borromini, XVII^e siècle



Simone Rueß; Movement Space 1 (Plocka), 2012; detail, crayon sur papier | pencil on paper, 42 x 29,7 cm

Included in the original brief of the villa was a beautiful design superimposing the course of the future various occupants on solid partitions of the building: household, friends and family. Movement of the sun is also featured. This great attention to the body, which Simone Rueß represents in her research today, was innovative in the 1920s and 1930s. The fact that Eileen Gray was first a designer of furniture and practical accessories with elegant solutions to small day to day problems is not of little consequence. Economy of gesture, streamlining and simplification of pathways, restriction of surfaces all became bywords of 20th century domestic architecture. Far from the noble apartments of the classical period (but a distant heir), we find ourselves in the scale of abodes that Simone Rueß draws, whether apartments in Warsaw or her Paris studio, fixed areas in which the body outlines a fluid and flexible choreography.

ARCHITECTURE ABHORS THE VOID

When we think of architecture, we usually think of buildings, built in full. Yet long ago Adolf Loos and his contemporaries, followers of 'open plan', already tried to build not with 'full', but with 'empty'.



Simone Rueß; Kregosup | colonne vertébrale | Spine, 2010
résine synthétique, sable | epoxy, sand; longeur : 340 cm

The magnificent layout of the church of San Carlo alle Quattro Fontane (St. Charles of the Four Fountains), by Francesco Borromini, displays a building more like a series of empty spaces, as if dug from the solid masonry, embedded in an unnatural urban plot, than a building of massive structure. This reversal of full/empty traverses the ages. This is what empowers Simone Rueß, while analyzing the Palace of Culture in Warsaw, through her drawings and models in 2008-2010. With models, sketches and plans, she delivers a thorough and effective analysis of this huge Stalinist building, a symbol of Warsaw today.

Le magnifique plan de l'église San Carlo alle Quattro Fontane (Saint-Charles des Quatre Fontaines) par Francesco Borromini montre bien que l'édifice fonctionne plus comme une succession de vides, que l'on dirait creusés au sein de la matière solide de la maçonnerie, incrustés dans la parcelle urbaine très contrainte, que comme l'édification d'une structure massive. Ce renversement plein/vide traverse les époques. C'est ce renversement que met en œuvre Simone Rueß; lorsqu'elle analyse le Palais de la Culture de Varsovie, à travers ses dessins et maquettes en 2008-2010. Par le biais de maquettes, de croquis, de plans, elle livre une analyse minutieuse et efficace de cet énorme bâtiment stalinien devenu aujourd'hui un des symboles de Varsovie.

Il est toujours beaucoup plus difficile de se représenter la manière dont les objets architecturaux s'emparent, interrompent ou modifient l'ordre existant des lieux qui les précédent. C'est à mon avis tout l'intérêt des recherches de Simone Rueß que de tenter de décrire le lieu une fois que quelque chose est arrivé, une fois que l'habitant a habité. Que ce soit à l'échelle urbaine, dans ses travaux à Varsovie (l'animation « Patelnia » ou la série de photographies « Arrière-cour (Plocka) » en 2011) ou dans sa série de dessins faits dans son atelier parisien et exposés à Interface (« Atelier résidence 1524, Paris » animation).

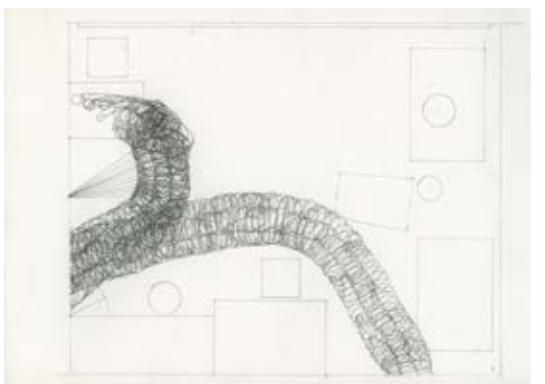


Simone Rueß, Arrière-cour | Backyard (Plocka), 2010/2011
série de 24 photos, chaque | each 14 x 21 cm

**L'artiste représente ce qui est essentiellement invisible, permettant d'apercevoir ce qui, jusqu'alors, n'avait jamais été vu. Cette représentation, qui peut aller jusqu'au moulage en trois dimensions chez Simone Rueß, véritable solidification d'un vide apparent, est faite à partir des corps qui ménagent les lieux et les espaces en les parcourant, en s'y attardant, ou en les quittant, c'est en dire en les habitant.
L'espace ne va pas sans l'homme.**

Attardons-nous un instant sur la pièce « Entonnoirs » de Simone Rueß qui est composée de trois canons à lumière appliqués sur les fenêtres du salon d'Interface, et qui conduisent la lumière extérieure à se refléter sur le sol, en trois trapèzes extrêmement découpés. C'est, pour moi, une tentative de sculpter cette matière insaisissable qu'est la lumière du jour. Plus que par les volumes de bois apparents, et séduisants, qui occupent l'espace du salon (qui sont en quelque sorte le négatif de l'installation, paradoxalement ce qu'elle nous donne à voir en premier), cette pièce vaut par les puissants cônes lumineux qu'elle découpe dans le volume de la galerie. A l'instar des moulages de parcours immatériels réalisés en silicone par l'artiste à Varsovie, ces trois volumes

It is still much harder to imagine how architectural objects took possession, disrupted or modified the existing order of those that they preceded. This, in my opinion, is the gist of Simone Rueß's research which attempts to describe a place after an event, once inhabitants have resided, whether on an urban scale, as in her work in Warsaw (the animation *Patelnia* (2012) and the series of photographs *Backyard (Plocka)* in 2011), or in her series of drawings made in her Parisian workshop and shown at Interface (*Atelier Résidence 1524, Paris* animation).



Simone Rueß, Atelier résidence 1524 | studio flat 1524, Paris, 2013
animation, 4'55", boucle | loop

The artist represents what is essentially invisible, permitting us to see what until then had never been seen. Simone Rueß's representation in three-dimensional mouldings, actual solidification of an apparent vacuum, is made from the bodies skilfully positioning places and areas by crossing them, lingering, or leaving them: by living in them. Space cannot exist without man.



Simone Rueß, Placard | Closet, 2013
installation, papier, colle | paper, paste; 250 x 210 x 130 cm

Funnels by Simone Rueß is composed of three projectors, three prominent trapezoids, drawing light from the Interface Gallery area windows and funnelling it to the floor. For me this is an attempt to sculpt the elusive material of daylight, strong cone shaped light cutting through the volume of the gallery, more so than with the wooden objects in the living room space, an almost negative of the installation paradoxically presenting themselves to us first. Like the silicone castings of the intangible paths made by the artist in Warsaw, these light filled truncated bodies, with their inner white walls, succeed in solidifying the changing light of day.

I see an affiliation with Yves Klein's 1958 research and the advent of his 'zones of pictorial sensibility', which he later renamed more clearly 'The Void', where he ritualised transfer

tronqués remplis de lumière réussissent, grâce à leurs parois recouvertes intérieurement de peinture blanche, à solidifier la luminosité changeante du jour.



Simone Rueß, Entonnoirs | Funnels 2013
bois, acrylique | wood, acrylic paint; 340 x 560 x 260 cm

J'y vois une filiation avec les recherches d'Yves Klein en 1958, et l'avènement de ses « Zones de sensibilité picturale immatérielle », qu'il baptisera ultérieurement et plus clairement du « Vide », et dont il ritualisera la cession au cours de happenings célèbres. En effet, ces installations s'emparent du lieu même de la galerie : les entonnoirs conçus par Simone Rueß sont scrupuleusement ajustés aux dimensions des menuiseries et le placard, support d'une deuxième intervention, est pris tel qu'il est, serti dans le mur de la pièce. Et surtout, elle cherche à rendre visible l'invisible, à matérialiser l'immatériel : flux lumineux entrant par les fenêtres, gestes quotidiens entourant l'ouverture des doubles portes du placard.



Journal d'Yves Klein, « Théâtre du vide »

to renowned events. Indeed, these installations seize the area of the gallery; the funnels designed by Simone Rueß are carefully adjusted to the dimensions of the woodwork and the closet, supporting the second installation set into the room's wall. Most importantly, they seek to render the invisible visible, to materialise the immaterial, luminous flux entering the windows, everyday actions surrounding the opening of the closet's double doors.

TIME

EXHAUSTING A PLACE

In her attempt to characterise what makes a place, what inhabits and conditions it, Simone Rueß also evokes 'An attempt at exhausting a place in Paris' by Georges Perec⁴. She does this by drawing up a list and drawing what the writer penned in his works. From the 18th to 20th October 1974, Georges Perec sat himself at a table in the Café de la Mairie, Place Saint-Sulpice, and described, almost mechanically, without interpreting, what he saw. The description was carried out in situ, the action impacting, incarnating in the resulting text. In a static position, Perec sat in the same place and recorded his testament in a cafe with its panoramic view. He quickly exhausts the place with neutral descriptions (building forms, names that can be read) and then turns to the people, as time passes the recurrences become more numerous (the bus that passes and passes again, people with umbrellas, children coming or going to school, etc.). Noting that conventional literary descriptions are attached to the building and local monuments, that people linger at businesses and the built environment, this is what he says in the introduction to his book: 'Many, if not most, of these things have been described, catalogued, photographed, recorded or told. My purpose, in the following pages, was rather to describe the rest, that which we generally do not record, what we do not notice, which does not matter, what happens when nothing happens, except time, people, cars and clouds.' People, cars, and most importantly, time, are what Simone Rueß describes when she carefully records the movements of the body in the confined space of an apartment, an artist's studio, or in the larger area of a square in Warsaw. Edited together in the video *Atelier Résidence 1524, Paris* (2013), these surveys of the journeys between the office, the breakfast table, the computer become abstract forms that reflect, like space travel, a solidification of time, that of the artist-observer, and that of the occupant, which in this case is one and the same.

The display *Courtyard* created during the opening of the 2013 Dijon exhibition also shows this type of work. While visitors and members of the gallery mingled and viewed the works inside, the artist was separated for an hour and fifteen minutes in the courtyard, visible from the apartment. The focus of the visitor's attention, Simone Rueß photographed, drew and sketched the frame of the building, the architectural details and the mysterious movements of passing clouds from a corner of the Dijon sky.

TEMPS

EPUISER UN LIEU

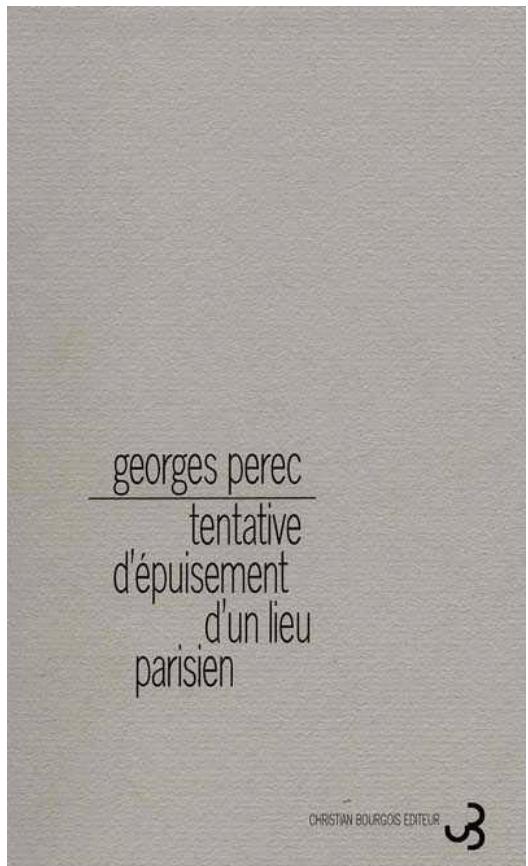
Dans sa tentative de caractériser ce qui fait un lieu, ce qui l'habite et le conditionne, Simone Rueß, s'approche également de la « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien » de Georges Perec⁴. Elle le fait en dressant par le relevé et le dessin ce que l'écrivain a réalisé par un travail d'écriture. Du 18 au 20 octobre 1974, Georges Perec s'installe à une table du Café de la Mairie de la Place Saint-Sulpice, et va décrire, presque machinalement et sans affect, ce qu'il voit sous ses yeux. La description est réalisée in situ, cette action trouvant une répercussion, une incarnation dans le texte résultant. En situation arrêtée, Perec est assis et effectue son relevé à la même place, dans un café, d'où il peut observer la place de façon panoramique. Il épouse rapidement le lieu par des descriptions neutres (formes bâties, noms que l'on peut lire) et s'attache ensuite au public, à la circulation ; le temps passant les récurrences se font de plus en plus nombreuses (bus qui passent et qui repassent, personnes avec parapluies, enfants allant ou revenant de l'école, etc). Notant que les descriptions littéraires classiques se sont attachées au bâti, aux monuments présents sur la place, que les recensements s'attardent sur les commerces et l'environnement construit, voilà ce qu'il déclare en préambule de ce petit recueil : « Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. » Des gens, des voitures, et, surtout, du temps, c'est bien ce que décrit Simone Rueß lorsqu'elle consigne soigneusement les mouvements des corps dans l'environnement confiné d'un appartement, d'un atelier d'artiste, ou sur l'aire plus vaste d'une place de Varsovie. Montés bout à bout, dans l'animation « Atelier-Résidence 1524 » réalisée à Paris en 2013, ces relevés de parcours entre le bureau, la table du petit-déjeuner, l'ordinateur deviennent des formes abstraites qui rendent compte, autant de déplacements spatiaux, que d'une concrétion du temps. Celui de l'artiste-observateur, et celui de l'occupant, en l'occurrence qui ne font qu'un.



Simone Rueß, Cour Intérieure | Courtyard, 2013
Performance, 1h15min

⁴ Georges Perec, *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*, 10/18, Union générale d'Editions, Paris 1975

⁴ Georges Perec, « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », 10/18, Union générale d'Editions, Paris, 1975



Tentative d'épuisement d'un lieu parisien | An Attempt at Exhausting a Place in Paris, Georges Perec
Editions Christian Bourgeois

SPACE SPACES :

Enclosed, unity of time and action remind us of 'Voyage Around My Room', Xavier de Maistre 1794⁵, which tells his story in the vein of the epic travel novels popular at the time. This young officer from Savoy (1763-1852) began his writing with this curious literary undertaking. Following a duel, he was sentenced to six weeks' detention in Turin. The sentence was quite lenient: the son of a good family, he was merely confined to his bedroom. From this forced confinement is born a dream and a fascinating motionless investigation. Space is treated somewhere between continuity and subjectivity. The author begins with humour, a careful mapping of the room and a study of movements that can be done there. He soon loses himself in metaphysical and moral digressions and talks about his loves. He thus switches between the domestic trivialities of everyday life to the description of paintings on the walls, an excuse the 'traveller' uses to engage in aesthetic concerns.

This is the scope of the work of Simone Rueß that leads us, based on picky and repetitive household recordings, to a deeper reflection on the inhabited space and time.

Whilst attending a conference⁶, Heidegger asked, 'What, then, is space as space? Answer: Space spaces,' it seeks hard to establish the very essence of the space.

⁵ Xavier de Maistre, *Voyage Around My Room*, 1001 Nuits, current edition Arthème Fayard, Paris, 2000

⁶ Martin Heidegger, *Remarques sur art - sculpture - espace*, 1964 discourse, Payot et Rivages, Paris 2009 (French version)

La performance de l'artiste, intitulée « Cour intérieure » réalisée durant le vernissage de l'exposition de Dijon en 2013 ressort également de ce type de travail. Pendant que les visiteurs et les membres de la galerie contemplaient les œuvres à l'intérieur et s'adonnaient aux activités inhérentes à ce moment social, l'artiste s'est retranchée durant 1h15 dans la cour intérieure sur laquelle quelques fenêtres de l'appartement donnaient. Objet d'attention de la part des visiteurs, Simone Rueß a, pendant tout ce temps, photographié, dessiné, croqué dispositif bâti, détails architecturaux, mouvements mystérieux et coin du ciel dijonnais avec le passage des nuages.

L'ESPACE ESPACE :

Espace clos, unité de temps et d'action, nous ne sommes pas loin du « Voyage autour de ma chambre » entamé par Xavier de Maistre en 1794⁵ dont il donne le récit dans la veine des grands récits de voyages en vogue à l'époque. Ce jeune officier savoyard (1763-1852) débute dans les lettres par cette curieuse entreprise littéraire. A la suite d'une banale affaire de duel, il est condamné à six semaines d'arrêts à Turin. La sentence est plutôt clémence, ce fils de bonne famille est consigné dans sa chambre. De cette réclusion forcée va naître une rêverie et un vagabondage immobile fascinant. L'espace est traité entre continuité et subjectivité. L'auteur commence avec humour par une localisation minutieuse de la chambre et l'étude de mouvements qu'il peut y faire, il se perd bientôt en digressions métaphysiques et morales, puis passe à l'évocation de ses amours. On passe ainsi des trivialités domestiques de la vie quotidienne à la description des tableaux accrochés aux murs de la chambre, prétexte au « voyageur » pour se livrer à des considérations esthétiques.

C'est bien la portée du travail de Simone Rueß que de nous entraîner, sur la base de relevés domestiques pointilleux et répétitifs, à une réflexion plus profonde sur l'habité, l'espace et le temps. Lorsqu'au détour d'une conférence⁶, Heidegger interroge « Qu'est-ce donc que l'espace en tant qu'espace? Réponse: l'espace espace. », il cherche bien à établir l'essence même du lieu. Dire que l'espace espace, sans craindre la tautologie, (« der Raum räumt »), c'est signifier que le corps est requis pour ménager, séjourner, habiter, qu'il s'agisse des espaces, des lieux ou des choses. En effet, en allemand, le verbe « räumen » (« espacer ») veut dire « essarter », c'est à dire défricher ou éclaircir, dégager en donnant du champ-libre, de l'ouverture. Littéralement, il s'agit de faire un espace, une clairière dans les bois. Quand on sait qu'une clairière est un endroit dégagé, où la lumière arrive jusqu'au sol (en allemand, le terme « Lichtung », dérivé du mot « lumière », est encore plus explicite), comment ne pas penser aux trois trapèzes de lumière accentuée en découpe sur le parquet de chêne sombre du salon d'Interface ?

Trois petites clairières que les entonnoirs de Simone Rueß ont délimités, l'espace de quelques semaines, dans cet appartement-galerie.

⁵ Xavier de Maistre, « Voyage autour de ma chambre », 1001 Nuits, ed. Arthème Fayard pour la présente édition, Paris, 2000

⁶ Martin Heidegger, « Remarques sur art - sculpture - espace », allocution prononcée en 1964, ed. Payot et Rivages, Paris, 2009 (pour la traduction française)

To say space spaces without fear of tautology ('der Raum räumt') is to say that the body is needed to position, stay and live, whether relative to spaces, places or things.

Indeed, in German, the word 'räumen' ('to space') means 'to weed', that is to clear, rendering a field free and open. Literally, it pertains to the making of a space, a clearing in the woods. When we refer to a clearing as an open area, where light reaches the ground (the German 'Lichtung' derived from the word 'light' is even more succinct), how can we not think of the three trapezoids highlighting the floor cutting on the Interface salon's dark oak floor? Three small clearings where Simone Rueß's funnels have defined a few weeks of the space of the apartment-gallery.

ATELIER-RÉSIDENCE 1524

Animation réalisée à partir de six dessins, chaque 21 x 29,7 cm

WOHNATELIER 1524

Animation, basierend auf 6 Zeichnungen, je 21 x 29,7 cm

STUDIO-FLAT 1524

Animation from 6 drawings, each 21 x 29.7 cm

4'55", loop

PARIS, 2013

Cyril Brûlé

Cyril Brûlé est Architecte, diplômé de l'Ecole d'Architecture de Paris-Malaquais, de l'Ecole du Paysage de Versailles et de l'Université Panthéon-Sorbonne. Parallèlement à sa pratique professionnelle en Bourgogne, dans un milieu rural qu'il considère comme un laboratoire et un point d'observation intéressant, il a collaboré à divers projets d'expositions sur la thématique urbaine ("Emirates City" en 2009, "Bidonville, l'autre ville" en 2011 et "Dubai Pavillon" en 2012). Fortement impliqué dans le domaine de l'art contemporain, il explore actuellement la notion de "maison" et d'"habité", notamment lors des conférences qu'il donne à la Fondation Zervos de Vézelay, et travaille à la réalisation d'un ouvrage sur une villa d'André Wogenscky dans le Morvan.

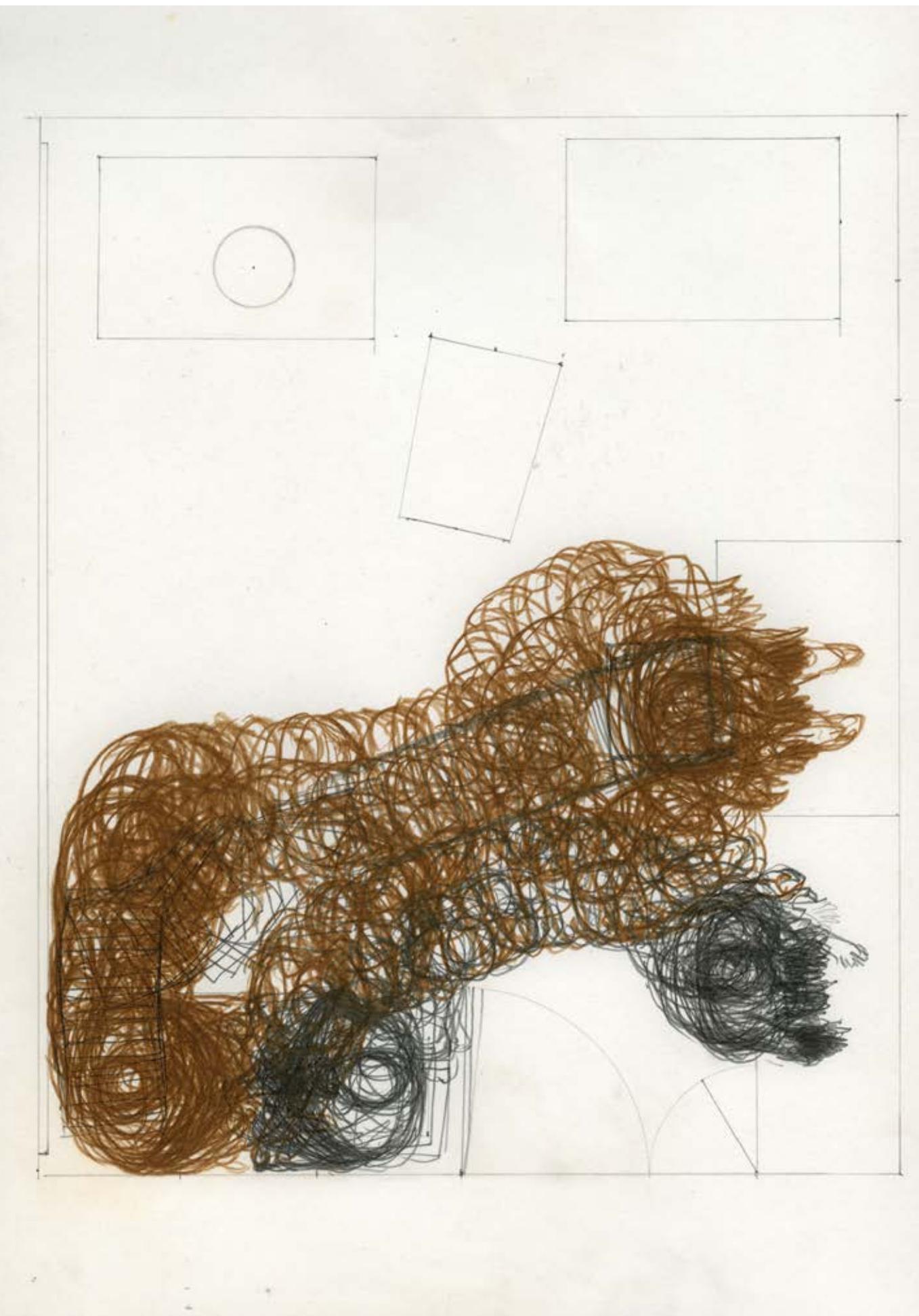
Cyril Brûlé is a graduate of the Paris-Malaquais School of Architecture, the Versailles Ecole du Paysage and the Sorbonne University. Along with his professional practice in Burgundy, a rural setting he sees as a laboratory and an interesting observation point, he has worked on various exhibition projects with urban themes ('Emirates City' in 2009, 'Bidonville, l'autre ville' in 2011 and 'Dubai Pavilion' in 2012). Deeply involved in the field of contemporary art, he currently is exploring the concept of 'home' and 'inhabited', in particular during his lectures at the Fondation Zervos de Vézelay, and is also working on a book about an André Wogenscky villa in the Morvan region of France.

Le film d'animation révèle cinq activités journalières dans l'atelier-résidence de l'artiste à Paris. Les déplacements sont observés depuis une vue de dessus. Chaque pas laisse une trace sur le plan de l'appartement. Chaque activité, que ce soit le petit-déjeuner, le travail au bureau ou la gymnastique, est dessinée sur une feuille qui lui correspond. Une fois les feuilles assemblées, l'animation prend une forme narrative. Au quotidien, nous fabriquons des formes de mouvement que nous reproduisons sans le savoir. Ces formes dépendent directement de la pièce et de son agencement. La seconde moitié de la vidéo reprend la succession des mouvements en les rembobinant:eur cours.

Die Animation zeigt fünf Handlungsschläufe im Wohnatelier in Paris. Die Fortbewegungen sind von oben betrachtet, dabei bleibt jeder Schritt als Spur im Grundriss des Raumes zurück. Jede Handlungseinheit, beispielsweise das Frühstück, die Arbeit am Schreibtisch oder die Gymnastik, ist jeweils auf einem Blatt Papier gezeichnet und erzeugt in der Animation eine sich zusammensetzende, narrative Form. Es sind Bewegungsformen, die sich alltaglich wiederholen und durch ihre Wiederkehr routiniert vollzogen werden. Die Bewegungskurven hängen unmittelbar mit dem Raum und seiner Einrichtung zusammen. In der zweiten Hälfte der Animation werden die Bewegungsschläufe wie eine Kassette „zurückgespult“ und die sich wiederholenden Handlungen von vorne beginnen.

The animation shows five action sequences in the studio-flat in Paris. The movements are viewed from above, with each step leaving a trace in the layout of the room. Each activity, such as breakfast, desk work or doing exercise, is drawn on a separate sheet of paper, creating an animation both composed and narrative in form. There are movements that are repeated daily and, through their recurrence, become routine. The motion curves are directly related to the room and its furnishings. In the second half of the animation, the movements are 'rewound' like a cassette and the repetitive actions start again from the beginning.





Dans le couloir, le mur coupe le motif du carrelage au sol. Il induit que le motif se poursuit derrière le mur. Sur le lé de papier pointé au mur, l'artiste imagine la suite du motif et sa projection à la verticale. Le motif principal du carrelage est une forme de feuille, celle-là même qui, une fois assemblée donne un motif floral. Ce motif retracé de son contexte, laisse à penser qu'il s'agit d'impressions de tampons qui se superposent à la verticale. La répétition et la symétrie sont les deux points communs des motifs du sol et du mur. En revanche, le motif au mur s'entrecoupe et l'on obtient des superpositions qui créent une perspective. Le montage photographique s'étend jusqu'au sol, ainsi le spectateur peut sans souci faire le lien entre le lé de papier et le carrelage.

Im Korridor ist das Ornament der Bodenfliesen durch die Wand abgeschnitten und lässt darüber nachdenken, wie es sich fortsetzen könnte. Die Fotomontage ist eine mögliche Weitereföhrung, die orthogonale Fliesen auf der Wand präsentiert ist. Das Hauptmotiv des Bodenornaments ist eine Blattform, welche in vier verschiedene Richtungen ein florales Muster erzeugt. Dieses Motiv wird aus dem floralen Kontext herausgenommen und wie mit einem Stempel auf dem Papierbogen nach oben addiert. Wiederholung und Symmetrie haben Bodenornament und Wandmuster gemein, die Ordnung wird aber im Wandbild mehrfach gebrochen und Überlagerungen erzeugen perspektivische Räume. Die auf den Boden reichende Fotomontage verdeckt die Schnittstelle von Wand und Fliesen und führt die beiden ornamentalen Flächen in ein visuelles Spiel.

In the corridor, the ornamental floor tile pattern is cut off by the wall and encourages the viewer to consider how it might continue. The photomontage is a possible continuation, presented orthogonally on the wall. The main motif of the floor is a leaf shape which creates a floral pattern in four different directions. This pattern is taken out of the floral context and duplicated, suggesting a vertical superimposition on the paper. The floor and wall ornamentation have repetition and symmetry in common, but the mural order is broken into several areas, overlapping generating a certain perspective. The photomontage reaching the ground covers the intersection of wall and floor tiles and brings both ornamental surfaces into a visual game.

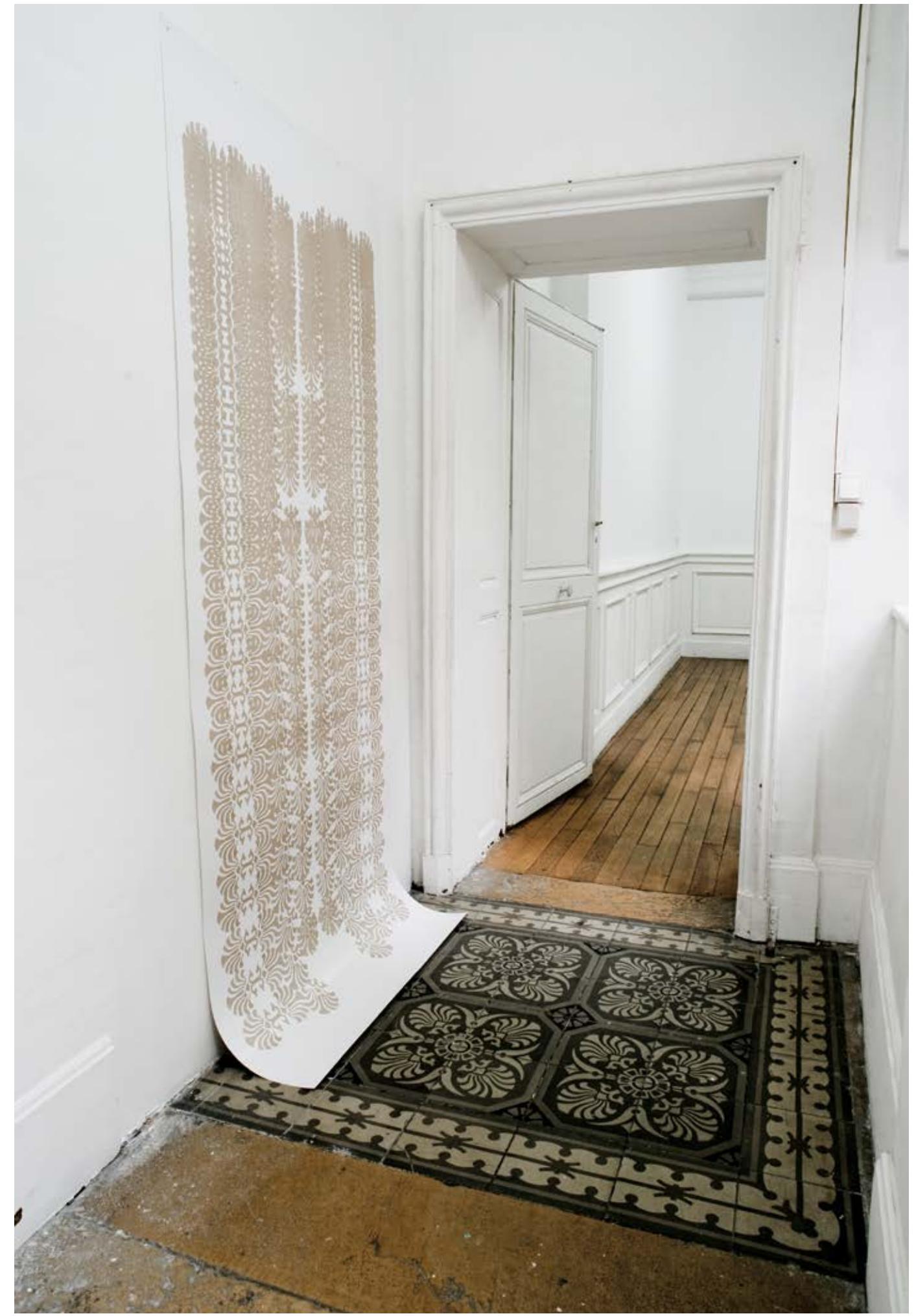
CARREAUX
Impression sur papier

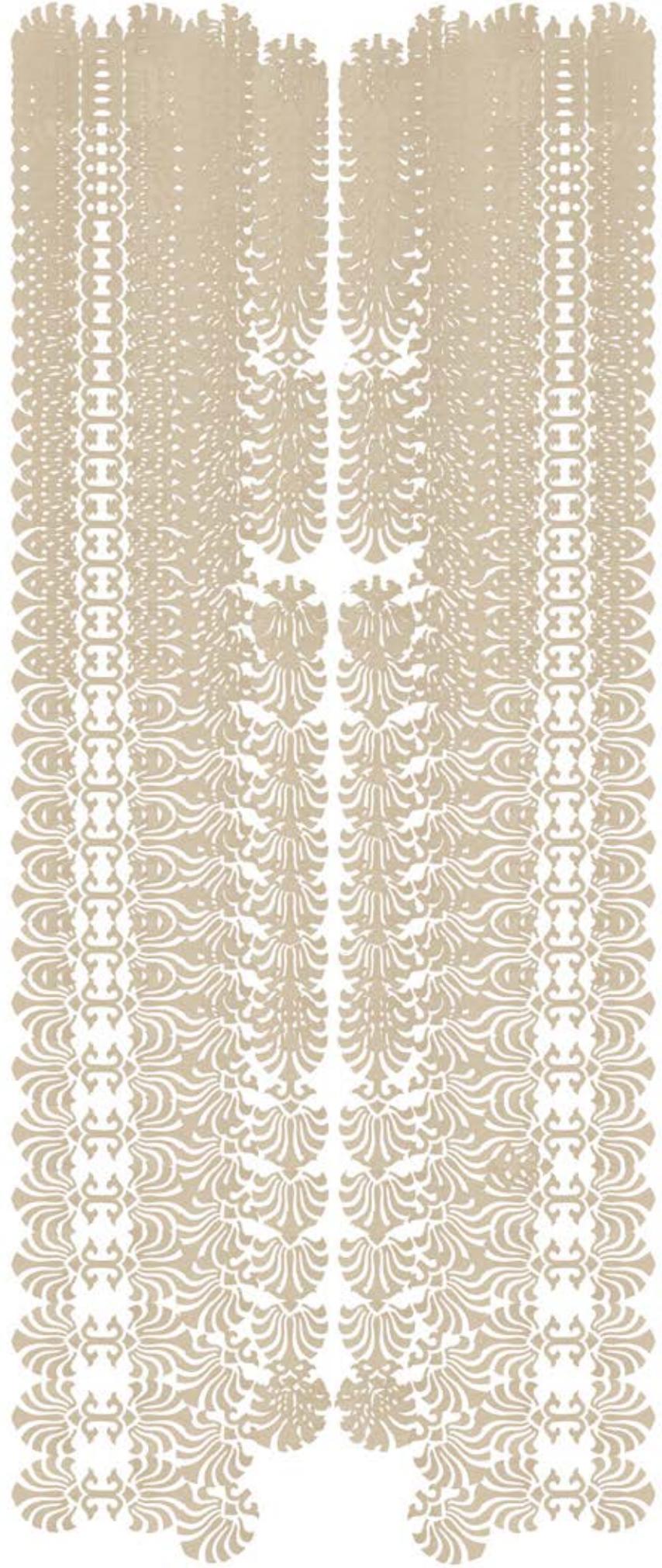
FLIESEN
Digitaldruck auf Papier

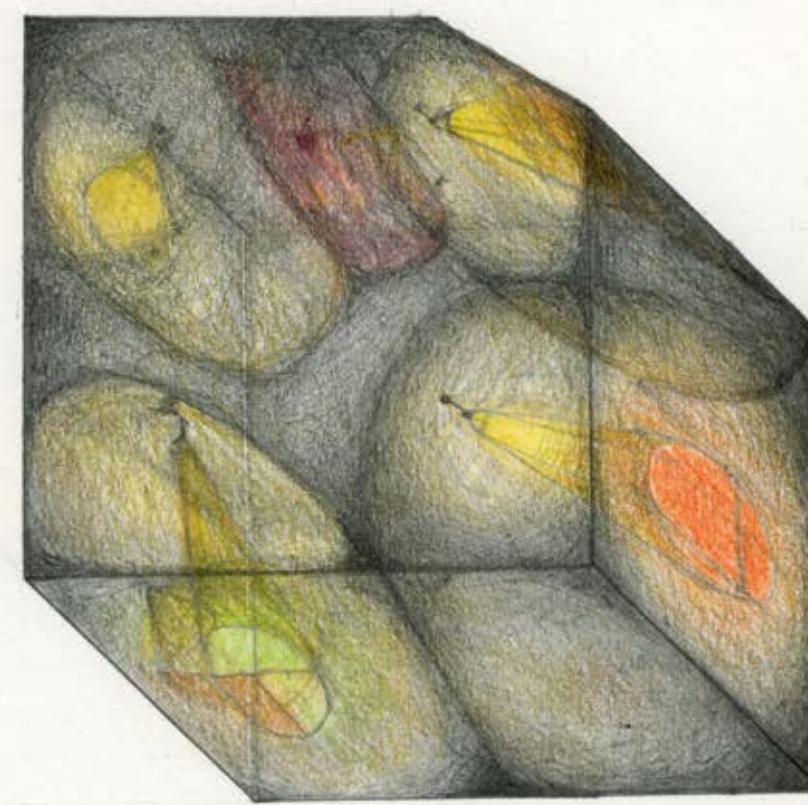
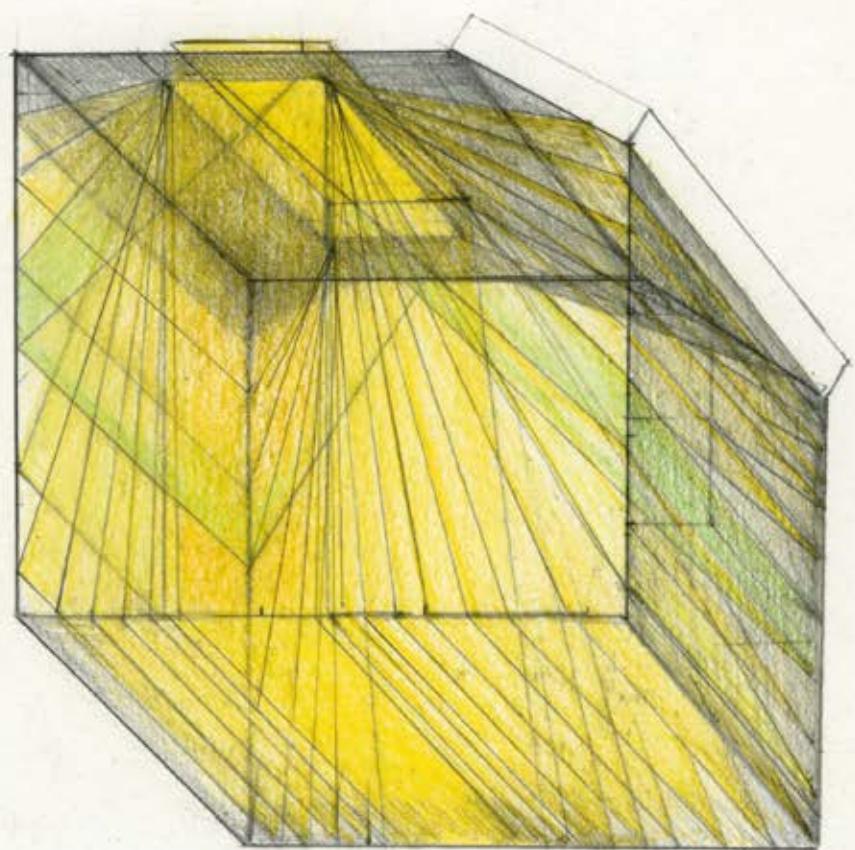
TILES
Digital print on paper

220 x 90 cm

2013







- p 57) **Intérieur (Poznańska)**
crayon à papier, crayon de couleur, 8 x 10,5 cm
- p 58) **Lumière du jour (Poznańska)**
crayon à papier, crayon de couleur, 29,7 x 21 cm
- p 59) **Lumière artificielle (Poznańska)**
crayon à papier, 29,7 x 21 cm
- p 62) **Armoire, intérieur (Danneckerstraße)**
crayon à papier, crayon de couleur, 29,7 x 42 cm

- S. 57) **Einrichtung (Poznańska)**
Bleistift und Buntstift auf Papier, 8 x 10,5 cm
- S. 58) **Tageslicht (Poznańska)**
Bleistift und Buntstift auf Papier, 29,7 x 21 cm
- S. 59) **Elektrische Beleuchtung (Poznańska)**
Bleistift und Buntstift auf Papier, 29,7 x 21 cm
- S. 62) **Kleiderschrank, Inneres (Danneckerstraße)**
Bleistift und Buntstift auf Papier, 29,7 x 42 cm

- p 57) **Interior (Poznańska)**
Pencil, coloured pencil, 8 x 10,5 cm
- p 58) **Daylight (Poznańska)**
Pencil, coloured pencil, 29.7 x 21 cm
- p 59) **Artificial Light (Poznańska)**
Pencil, coloured pencil, 29.7 x 21 cm
- p 62) **Wardrobe, interior (Danneckerstraße)**
Pencil, coloured pencil, 29.7 x 42 cm

2013

Born in 1982 in Weingarten, Germany. Works in Stuttgart, Warsaw and Paris.

EDUCATION

- 2008–2009 Academy of Fine Arts in Warsaw, Department of Sculpture, Chair for Audiovisual Space
(Prof. Grzegorz Kowalski, DAAD postgraduate studies)
- 2002–2008 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (ABK), Department of Fine Arts
(Prof. Susanne Windelen and Prof. Alexander Roob)
- 2005/2006 Conception and organisation of Kurzschluss, a Germany-wide networking project for art students

PRIZES AND GRANTS

- 2013 Cité Internationale des Arts, Paris
- 2012 Residency, BWA and Salon Foundation, Zielona Góra (PL)
- 2012 Scholarship Stiftung Kunsfonds
- 2009/2011 Scholarship of State Baden-Württemberg
- 2008/2009 DAAD postgraduate scholarship, Warsaw
- 2007 Residency in 7.Stock, Dresden
- 2005 Academy of Fine Arts — award for Kurzschluss, Germany-wide student project, Stuttgart

SOLO EXHIBITIONS

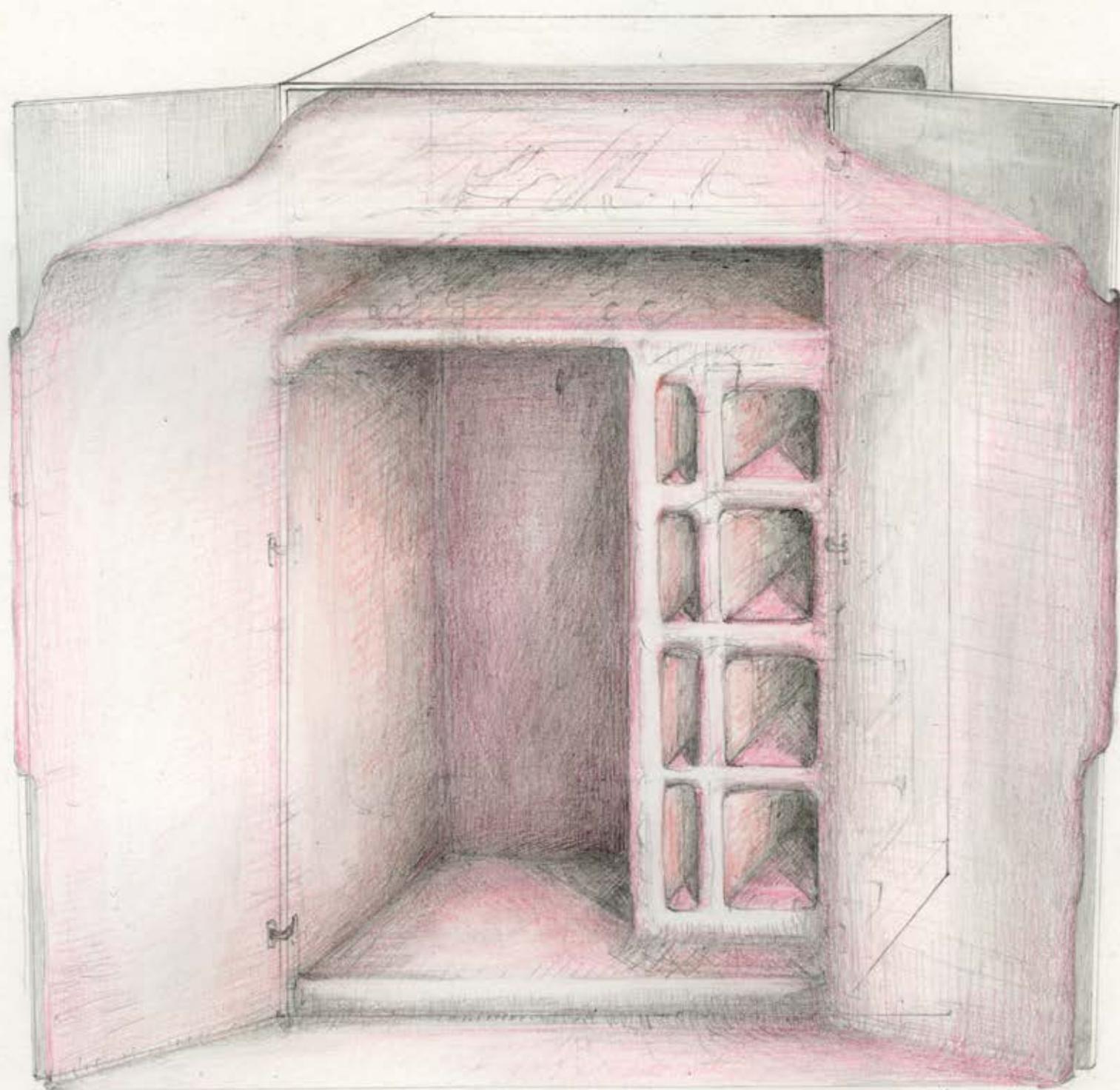
- 2013 *na fali*, Stacja Mercedesa, Bęc Zmiana, Warsaw
appartement, Galerie Interface, Dijon (F)
Park, BWA Zielona Góra (PL)
- 2012 *Movement Space*, Galeria Le Guern, Warsaw (catalogue)
- 2011 *HALA*, video-installation, Poznanska 38, Warsaw, with Krzysztof Franaszek
- 2010 *Kregosłup*, Studio Gallery, Warsaw (catalogue)
- 2009 *Za Ścianą*, WizyTUjąca Gallery, Warsaw, with Matthias Reinhold (catalogue)

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2013 *Querungen: (Auf)zeichnen. Eine visualisierte Recherche über Zeichnerisches Denken und Arbeiten*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart
Alle Feat. Arrangierte Ehen. Württembergischer Kunstverein Stuttgart
- 2011 *Kunst-Stoff. Textilien in der Kunst seit 1960*, Städtische Galerie, Karlsruhe (catalogue)
Das Schrimmen von Tink, Städtische Galerie, Backnang, Germany (catalogue)
JetztJetzt, Städtische Galerie and Kunstverein Reutlingen (catalogue)
Distances, Le Guern Gallery, Warsaw (catalogue)
Wie geht's dir Stuttgart?, Künstlerhaus Stuttgart
Zeichnung x 5, Kunstverein Reutlingen
- 2010 *Maskarada*, Performance, Studio Theatre, Warsaw,
with Gwen van den Eijnde and Jae-Ho Yuan
- 2009 *Fantastisch! young art of Baden-Württemberg*, Pforzheim Gallery
Die Überwindung der Schwerkraft, UNK, Landshut (DE)
- 2009 *Junger Westen Award*, Kunsthalle Recklinghausen (catalogue)
- 2008 *Hinz & Kunst* (state examination), Stuttgart
- 2006 *Win Win*, Horváth & Partners, Stuttgart (catalogue)
- 2005 *Kurzschluss*, German-wide project of students, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart (catalogue)
- 2004 *Guten Tak*, self organized exhibition by students, Stuttgart (catalogue)
Was für Keks, Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main

PUBLICATIONS

- 2012 *Movement Space*; Le Guern Gallery, Fundacja 93, Warsaw
- 2011 *Das Schrimmen von Tink*; Publisher: Melton Prior Institut, Galerie der Stadt Backnang, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart; Textem Verlag
- 2010 *Kregosłup*, STUDIO Gallery, Warsaw; published by urbik.org
- 2009 *Za Ścianą*, WizyTUjąca GALERIA, WWStudio, Warsaw
Siedlungen (Warszawa); published by urbik.org, Warsaw
Siedlungen (Stuttgart); published by urbik.org, Warsaw
- 2005 *Kurzschluss*, Germany-wide project of art students; Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart
- 2004 *Guten Tak*, catalogue of the exhibition of art students, ABK Stuttgart



IMPRESSUM

appartement

09.09. - 11.10.2013, Stiftung Centre Culturel Franco-Allemand, Karlsruhe, Deutschland
07.04. - 18.05.2013, INTERFACE appartement/galerie, Dijon, France

éditeur | Herausgeber | editor
URBIK.ORG, Simone Rueß

textes | Texte | texts by
Frédéric Buisson, Cyril Brûlé, Birgit Gablowski

traduction | Übersetzung | translation
Ela Hoffman, William Mingozzi

service éditorial | Lektoren | language editing
Katharina Enderle, Nadège Marreau, Angela Wasko, Matthias Reinhold

photos
Simone Rueß

conception | Gestaltung | Layout
Simone Rueß, www.urbik.org

impression | Druckerei | printed by
Lega. Jacek Rybicki

ISBN 978-83-7960-000-7

© the authors and the artist
Karlsruhe, 2013.

Nombreux remerciements | Besonderer Dank an | great gratitude to

Cyril Brûlé, Frédéric Buisson, Andreas Diefenbach, Katharina Enderle, Birgit Gablowski, Agata Smoczyńska-Le Guern,
Nadège Marreau, Angela Wasko, Matthias Reinhold, Simone Söndgen, Marie-Charlotte Urena et
l'équipe d'Interface appartement/galerie.

L'exposition appartement à Interface appartement/galerie est soutenue par | Die Ausstellung *appartement* in Interface
appartement/galerie wurde gefördert von | The exhibition *appartement* in the Interface Gallery was supported by
Maison Rhénanie-Palatinat, Dijon.

Avec l'aimable soutien de | Der Katalog wurde gefördert von | Publication supported by



LE GUERN

Postgalerie (3.OG) - Karlsruhe 16b
D-76133 Karlsruhe
Tel: +49 (0) 721 160 380
info@ccf-ka.de
www.ccf-ka.de

12 rue Chancelier de l'Hospital
21000 Dijon - France
t. +33 (0)3 80 67 13 86
contact@interface-art.com
www.interface-art.com

Galeria Le Guern
8 Widok street
00-023 Warsaw
tel. (+48) 22 690 69 69
gallery@leguern.pl
www.leguern.pl

