

# The Schirn Ring: Peter Halley, exhibition catalogue

Published by VfmK, 2016

Interview with Max Hollein (German/English)

## EIN GESPRÄCH MIT MAX HOLLEIN UND PETER HALLEY

**MAX HOLLEIN:** Lass uns damit beginnen, worum es dir in deinem Werk vor allem geht, mit der Frage nach der reinen Abstraktion – oder vielmehr nach der Aushöhlung dieser Idee einer reinen Abstraktion, mithin deiner Kritik an formaler Geometrie als reiner Ästhetik. Von Anfang an, seit den frühen 1980er-Jahren, ist dein Werk von der Auffassung geprägt, dass Geometrie als Instrument der Kontrolle, der Abhängigkeit und Kommunikation durchaus soziale, politische und ökonomische Konnotationen hat. Und du hast mit deiner Ikonografie der Zellen und Gefängnisse in diesem Sinne scharfsinnig argumentiert. Ist diese Auffassung für dich heute noch relevant? Oder hat sie sich im Lauf der Zeit gewandelt?

**PETER HALLEY:** Ich bin nach wie vor davon überzeugt, dass unser sozialer Raum, die Art und Weise, wie wir denken, wie wir reisen, wie wir durchs Leben gehen, von organisierten Netzwerken bestimmt wird, über die wir nicht oft nachdenken.

**MH:** Was meinst du damit genau?

**PH:** Es fing in den 1980er-Jahren damit an, dass ich über Kabelfernsehen, Telefone, Elektrizität und Autobahnen nachdachte. In den 1990er-Jahren nahm die Idee von technologischen Leitungen, durch die Informationen fließen, jedoch vollständig neue Ausmaße an, da das digitale Zeitalter explosionsartig Wirklichkeit wurde, zuerst in Gestalt des Internets, dann im World Wide Web und schließlich in der alles beherrschenden Rolle, die das Netz heute in unserem Leben spielt. Wir verbringen einen ungeheueren Teil unserer Zeit damit, auf vielfältigste Bildschirme zu starren, die mit diesem unendlich komplexen Netz aus Verbindungen verknüpft sind.

**MH:** Mein Eindruck verstärkt sich, dass dein frühes Werk nicht so sehr als pessimistische, sondern vielmehr als kritische Position gegenüber Gefängnissen, aber auch gegenüber Institutionen wie Schule, Fabrik und Krankenhaus verstanden werden kann – zumindest lese ich es so. Und man könnte sagen, dass es mit der verstärkten Verwendung von Farbe optimistischer geworden ist, offener. Hast du dich der Infrastruktur, die um uns herum entstanden ist, stärker geöffnet, begreifst Du sie als ein positives Phänomen?

**PH:** Nun ja, mein Werk pendelt zwischen meinem Interesse an den Schriften von Michel Foucault und seinem Fokus auf Isolierung, Gefangenschaft und Kontrolle einerseits und den Ideen von Jean Baudrillard andererseits, der mehr Nachdruck auf den verführerischen Charakter von Netzwerken legt, die uns

# A CONVERSATION WITH MAX HOLLEIN AND PETER HALLEY

MAX HOLLEIN: Let's start with the main concern of your work, the question of pure abstraction, or rather, more importantly, undermining the idea of pure abstraction, critiquing the idea of formal geometry as pure aesthetics. From the very beginning, in the early 1980s, your work was informed by the notion that geometry has very social, political, economical connotations as an instrument of control, of dependency, and of communication. And you've argued that very shrewdly with your prison and cell iconography. Is this notion still relevant to you right now? Has it evolved over time?

PETER HALLEY: I'm still pretty much convinced that our social space, the way we think, how we travel, how we move through life, is governed by organized networks that we don't think about very much.

MH: What do you mean by that exactly?

PH: In the '80s, at first it started with me thinking about cable television, telephones, electricity, and highways. But in the '90s, this idea of technological conduits through which information traveled assumed a whole new meaning as the digital era exploded into reality, first with the Internet, then with the World Wide Web, and with the dominant role that the Web has come to play in our lives. We all spend a huge part of our lives staring at a screen of some sort that's connected to this infinitely complex web of connections.

MH: I have the impression that at the beginning, your work took not necessarily a pessimistic but a fairly critical position, not just on the prison, but on the institutions of the school, the factory, the hospital — at least that's the way I read it. And one could argue that as your use of color evolved, your work became more optimistic, more open. Do you feel that you've opened up, so to speak, to the infrastructure that has evolved around us as a positive phenomenon?

PH: Well, my work went back and forth between an interest in the writings of Michel Foucault and his emphasis on isolation, confinement, and control, and the ideas of Jean Baudrillard, who emphasizes networks as seductive in character, intended to keep us happy and satisfied. I'm trying to continue to go back and forth between those two ideas. When we were talking earlier, you brought up something very interesting. You said that nowadays my work feels more connected. And certainly from the

glücklich machen sollen. Ich versuche, mich zwischen diesen Vorstellungen hin- und herzubewegen. Du hast aber eben etwas sehr Interessantes angesprochen. Du sagtest, dass sich mein Werk heute stärker geöffnet hat. Ich empfinde mich, im Vergleich zu meinem 30-jährigen Ich, sicherlich als verbundener. Nicht nur meine Kunst hat mehr Anschluss an ein Netzwerk von Verbreitung und Diskussion gefunden, sondern ich habe auch zwei Kinder bekommen, habe von 1996 bis 2006 das Magazin *index* und das Graduiertenprogramm für Malerei und Druckkunst in Yale geleitet. Ich kann wohl sagen, dass ich auf all die Verknüpfungen reagiert habe, die sich in meinem alltäglichen und privaten Leben entwickelt haben.



MH: Offenkundig besitzt dein Werk seismografische Qualitäten. Du hast Einschränkungen vorhergesehen, die uns heute alle aufgrund der Entwicklungen der digitalen Technik und der sozialen Medien betreffen. Dein Werk hat die bedrohlichen, unsichtbaren Strukturen prognostiziert, die heute überhand nehmen. Ich weiß nicht, was du darüber denkst, aber ich finde daran vor allem interessant, dass sich mit der zunehmenden Bedeutung der sozialen Medien eine neue Weltanschauung herausgebildet hat. Sie spricht eine Sprache voller utopischer Elemente; sie ist geprägt von einem Rationalismus, der glaubt, die Welt mit Algorithmen verbessern zu können, um es schlicht zu formulieren. Die Leute bei Google sagen: „Okay, wir wollen das ewige Leben, also lasst uns nach einer Formel dafür suchen.“ Das heißt, da gibt es eine völlig neue Gruppe von Menschen, die glauben, dass wir sämtliche Probleme der Menschheit mithilfe von Kurven und Diagrammen lösen können. Ist das etwas, das dich interessiert? Hast du dich damit in deiner Arbeit explizit auseinandergesetzt?

PH: Ja, absolut. Ich verbringe viel Zeit damit darüber nachzudenken. Es geht um eine neue Spezies von technologischer Utopie. Es überrascht mich jedes Mal, wie wenig Kritik es an diesem digitalen Regime gibt, an unserem Glauben an den Algorithmus und allem, was damit zusammenhängt. Beinahe niemand stellt das infrage. Das bereitet mir große Sorgen.

MH: In deinem Text *Notes on the Paintings* hast du 1982 geschrieben: „Hier wird das idealisierte Quadrat zum Gefängnis. Geometrie erweist sich als Einschluss.“ Würdest du es als Künstler als

time I was thirty years old to today, I do feel more connected. Not only did my art get connected to a network of distribution and discussion, I had two children, I ran *index magazine* from 1996 to 2006, and I directed the painting programme at Yale. So I guess I've responded to all the connections that have developed in my day-to-day personal life.

MH: Obviously your work has a seismographic quality, by which I mean you foresaw the voluntary confines that we live in today as the result of the development of digital technology and social media. Your work forecast the more menacing invisible structures that are now prevalent. I don't know how you feel about it, but for me, what's interesting is that, with this new idea of social media, and with the social media entrepreneur, a new worldview has appeared. It employs language that's very utopian; it's filled with a certain rationalism, that we can make the world a better place through algorithms, to put it in simple terms. You hear the people at Google say: "Okay, we want to find eternal life, so let's find a formula for that." That's to say, there's now a whole group of people who believe that we can solve all of mankind's problems through charts and graphs. Is this something you feel interested in? Is this something you've explicitly addressed in your work?

PH: Yes, definitely. I spend a good deal of time thinking about that as well. It's a new kind of technological utopianism. I'm always surprised by how little critique there is these days of the digital regime, our faith in the algorithm, and all these related areas. Almost nobody questions it. And that, to me, is very troubling.

MH: In one of your texts, "Notes on the Paintings," from 1982, you wrote: "Here the idealist square becomes the prison. Geometry is revealed as confinement." Would you say that, as an artist, you confined yourself on purpose to a certain limited vocabulary? Or to a certain set of colors as an act of creativity? There are other artists who feel the need to venture into different areas, into different formalist possibilities. Whereas in your case, one has the impression that you've not only made confinement your subject, but that you've confined your own output, in order, perhaps, to trigger your focus.

PH: Yes, what you just said is exactly true. At the same time, I do want to mention that in my work with digital prints and other projects, I've also ventured into other realms. Through the limitation of means, I did find a certain creative freedom. But it wasn't necessarily my intention to go this route. It reflects the way I happen to be put together psychologically. There's really very little in my work that is based on any kind of purposeful decision to go forward into the future with any particular intent. I'm very much in favor of drift, of making work and then seeing how I respond to what I've made. I very much believe that each of us has a creative mind that is somewhat separate from our everyday mind, and that, to some extent, the job of the artist is to listen to that.

MH: That sounds esoteric. It's interesting how you've been able to repeat the same vocabulary of forms for over thirty-five years now. But how do you transcend becoming part of the world of speculative capital in the end? That is, how do you

einen Akt der Kreativität bezeichnen, wenn du dich absichtlich auf ein bestimmtes Vokabular und auf eine definierte Menge von Farben beschränkt hast? Manche Künstler verspüren das Bedürfnis, sich in andere Bereiche hineinzuwagen, in andere formale Möglichkeitsräume. Dagegen hat man bei dir den Eindruck, dass du das Eingesperrtsein nicht nur zu deinem Thema gemacht hast, sondern dass du auch deinen Output begrenzt hast, vielleicht um so deinen Fokus zu schärfen.

PH: Ja, das trifft es genau. Ich möchte aber noch hinzufügen, dass ich mich mit meinen Digitaldrucken und anderen Projekten auch in neue Bereiche hineingewagt habe. In der Begrenzung der Mittel habe ich eine gewisse kreative Freiheit gefunden. Diesen Weg bin ich allerdings nicht unbedingt absichtlich gegangen. Er spiegelt vielmehr, wie meine Psyche konstituiert ist. In meinem Werk gibt es nur wenig, das auf einer bewussten Entscheidung, konkrete Absichten für die Zukunft zu verfolgen, beruht. Ich lasse mich lieber treiben, mache meine Arbeiten und sehe dann, wie ich auf das Gemachte reagiere. Ich glaube fest, dass jeder von uns einen kreativen Geist besitzt, der gesondert von unserem Alltagsverstand existiert, und die Aufgabe des Künstlers besteht zum Teil genau darin, diesem zuzuhören.

MH: Das klingt esoterisch. Es ist interessant, dass du seit mehr als 35 Jahren immer noch dasselbe Formenvokabular verwendest. Wie schaffst du es, letztlich nicht selbst Teil der Welt des spekulativen Kapitals zu werden, wie gelingt es dir, dich darüber zu erheben? Es geht darum, wie du weiter

zum Diskurs der Malerei beitragen kannst, ohne zu einem auffälligen Akteur im Spiel der Produktion zu werden? Wie bleibst du beim Erstellen so vieler Objekte handlungsfähig?

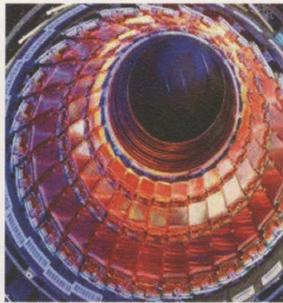
PH: Für die meisten Künstler besteht der Kern ihrer Handlungsfähigkeit gerade im Erzeugen einer großen Anzahl von Objekten. Wir Künstler scheinen im Allgemeinen zwanghaft zu obsessiver Wiederholung zu neigen. Zugleich lässt sich die Wiederholung jedoch auf sehr unterschiedliche Weise einsetzen – um durch sie die Bedeutung eines totemistischen Bildes zu bekräftigen, um eine narrative Sequenz von Bildern zu schaffen oder auch um die Idee einer kohärenten Erzählung gerade dadurch zu unterlaufen, dass der Künstler ein Objekt nach dem anderen herstellt. Ich möchte auch erwähnen, dass ich nie ein Purist gewesen bin, der daran glaubt, dass kreative Betätigung die Wirklichkeit des kulturellen Umfeldes transzendiert. Wo immer Künstler ein Publikum für ihre kreative Betätigung suchen, müssen sie bewusst ihre Position im kulturellen wie im ökonomischen Feld aushandeln – anderenfalls werden diese Entscheidungen von anderen für sie getroffen.

MH: Sprechen wir über das Projekt hier in der Schirn Kunsthalle. Während der Vorbereitungen zur Ausstellung hast du mir freundlicherweise einige deiner Skizzenbücher aus den 1980er-Jahren gezeigt. Sie spielen auch in dieser Installation eine Rolle. Du hast sie großformatig auf den Wänden des Korridors in der zweiten Etage reproduziert, der um die Rotunde herum verläuft. Es hat mich erstaunt, wie akribisch du deine

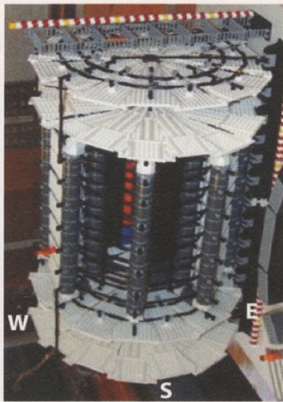
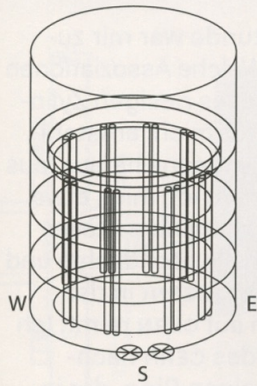
continue to contribute to the discourse of painting without becoming a conspicuous player in the game of production? How do you maintain agency in the production of so many objects?



**SCHIRN**



**CERN**



PH: For most artists, the production of a great many objects is at the heart of their agency. We artists seem, in general, to have a compulsion for obsessive repetition. At the same time, this repetition can be employed in many

different ways — to repetitively reinforce the importance of a totemic image, to create a sequential narrative of images, or even to subvert the idea of a coherent narrative as the artist makes one object after another. I should also say that I've never been a purist who believes that creative activity transcends the realities of the cultural field. Whenever artists seek an audience for their creative activities, they must either consciously negotiate their position in the cultural and economic fields or see those decisions made for them by others.

MH: Let's talk about the project here at the Schirn Kunsthalle. While we were preparing the exhibition, you kindly showed me some of your sketchbooks from the 1980s. They also play a role in the installation here: you've reproduced them in large scale on the walls of the second-floor corridor gallery that circles the rotunda. I was surprised to see how you meticulously prepare the groundwork for your ideas. But actually, to me, they also represent a quasi-master plan that keeps evolving, that you continue to go back to, almost like a reference book, a site where you reconnect. Both the show and the catalogue will give insight into these sketchbooks from the '80s for the first time ever, as both an artistic and aesthetic phenomenon.

PH: The spaces here, the rotunda and the circular corridors, allowed me to think of an exhibition with several different parts. The images from the sketchbooks are blown up to large scale as digital prints in the circular corridor. I wanted to have a chance, for the first time, to exhibit how I was thinking, how my work

Ideen vorbereitest. Mir scheint dein Vorgehen einem Masterplan zu entsprechen, der sich beständig weiterentwickelt, auf den du immer wieder zurückkommst, wie ein Nachschlagewerk, ein Ort, an dem die Verbindung wieder hergestellt wird. Die Ausstellung und der Katalog geben erstmals Einblick in diese Skizzenbücher aus den 1980er-Jahren – als künstlerisches wie auch als ästhetisches Phänomen.



PH: Die Räume in der Schirn, die Rotunde und die ringförmigen Korridore, erlaubten mir, eine Ausstellung in mehreren unterschiedlichen Teilen zu denken. Die Bilder aus den Skizzenbüchern sind so vergrößert worden, dass sie den um die Rotunde verlaufenden Gang ausfüllen. Ich wollte zum ersten Mal die Chance haben auszustellen, wie sich meine Arbeit, meiner Ansicht nach, in diesen für mich entscheidenden Jahren entwickelt hat. Ich sehe in

den Skizzen ein obsessives Schaffen von Aufzeichnungen, das versucht herauszufinden, was eine Form in Beziehung zu einer anderen bedeutet. Was passiert, wenn man etwas mit etwas anderem verknüpft? Was passiert, wenn etwas über oder unter der Erde ist? Was passiert, wenn man eine Form verdoppelt, verdreifacht oder sie spiegelt? Wenn ich diese Notizbücher betrachte, so sehe ich Seite um Seite, wie ich mich immer wieder mit diesen Arten von Aktivitäten auseinandergesetzt habe.

MH: Du hast die Rotunde der Schirn Kunsthalle einen höchst aufgeladenen öffentlichen Raum genannt. Und du hast ihre Analogie mit der Geometrie des Large Hadron Collider als Referenzpunkt ausgelotet.

PH: Die Arbeit mit der Rotunde war mir zunächst ein großes Rätsel. Welche Assoziationen stellten sich angesichts dieses riesigen Zylinders ein? Nun, zumindest für mich, entsteht Kreativität mitunter aus einer Laune heraus, aus freier Assoziation. So erinnere ich mich etwa daran, wie ich eines Tages in meinem Atelier saß, über die Schirn Kunsthalle nachdachte und irgendwie kam mir das Wort »CERN« in den Sinn und, dass Schirn sich auf CERN reimt. Ich fing also an über den LHC des CERN nachzudenken, über diesen riesigen Ring, der in gewisser Hinsicht den kreisförmigen Gängen um die Rotunde der Schirn ähnelt, und dass der LHC ein röhrenartiger Raum ist – genau wie die Rotunde. Die Vorstellung eines Teilchenbeschleunigers, in dem Partikel mit enormer Energie aufeinanderschmettern, erschien mir äußerst attraktiv. So kam ich zu dem

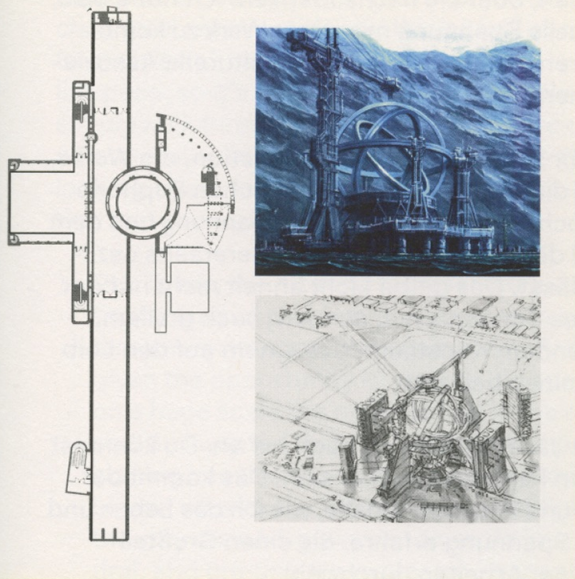
developed during those years that were so crucial to me. What I see in these sketches is a kind of obsessive note-taking, trying to figure out what one form meant in relationship to another. What happens when you connect one thing to something else? What happens when something is above the ground or below the ground? What happens when you double a form, or triple it, or mirror it? As I look at those notebooks, on page after page I see myself engaging in those kinds of operations over and over again.

MH: You've called the rotunda of the Schirn Kunsthalle a very charged public space. You also explored an analogy to the geometry of the CERN Super Collider as a reference point.

PH: Working with the rotunda space was a big puzzle to me at first. What kind of associations did I have with this huge cylinder? Well, for me, creativity sometimes comes out of a sense of whimsy, out of free association. So I remember sitting in my studio one day, thinking about the Schirn Kunsthalle and somehow the word "CERN" came into my mind, that Schirn rhymes with CERN. I began thinking about CERN, which is a huge ring, how it's sort of like the circular corridor galleries at the Schirn, and the idea of the CERN as a tubular space, which is like the rotunda. And the idea of a super collider, where particles are smashed together with tremendous energy, seemed very appealing to me. That's how I decided to fill the rotunda with the explosion imagery that I've employed for so many years.

MH: There's an interesting aspect to your Schirn-CERN free association, that CERN is also the birthplace of the World Wide Web. Not the Internet, per se, which happened much earlier, but CERN is where scientists created the protocols that allowed the Internet to evolve into the ubiquitous entity we know today.

PH: Yes, CERN has certainly been at the locus of all kinds of engineering marvels for the last fifty years. But, of course, when you look up CERN on the Web, you see all kinds of conspiracy theories about how the physicists there are going to create time-space portals that will allow demons from other dimensions to overrun the earth.





Entschluss, die Rotunde mit dem Bild von Explosionen zu füllen, mit dem ich schon seit vielen Jahren arbeite.

MH: Ein interessanter Aspekt deiner Schirn-CERN-Assoziation ist, dass das CERN auch die Geburtsstätte des World Wide Web ist. Nicht die des Internet per se, das entstand sehr viel früher, doch im CERN schrieben Wissenschaftler die Protokolle, aus denen sich das Internet zu jenem allgegenwärtigen Gebilde entwickelte, das wir heute kennen.

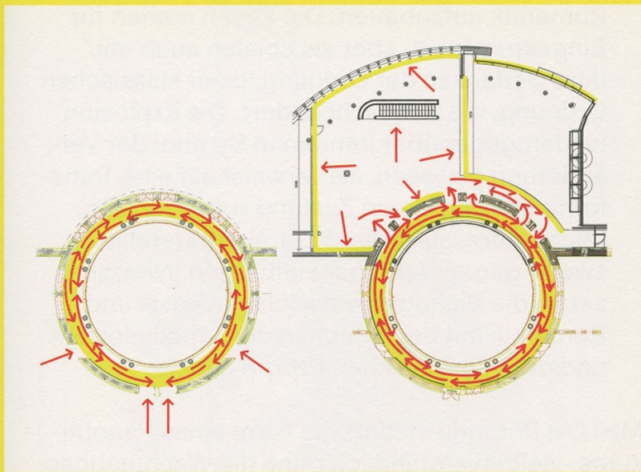
PH: Ja, das CERN ist sicher ein Ort aller möglichen Wunder der Ingenieurwissenschaften der letzten fünfzig Jahre. Wenn man jedoch ›CERN‹ im Netz sucht, dann erhält man auch alle möglichen Verweise auf Verschwörungstheorien, denen zufolge die Wissenschaftler dort Raum-Zeit-Portale bauen, die es Dämonen aus anderen Dimensionen ermöglichen, die Erde zu erobern.

MH: Wenn deine Installation aufgebaut ist, wird die Schirn Rotunde mit gelbem Licht und deinen Explosionselementen geflutet. Was für körperliche und psychische Reaktionen wird dies im Zuschauer hervorrufen? Ich frage, weil die Rotunde ein öffentlicher Raum ist, den Menschen häufig einfach nur durchqueren. Manche sind sich möglicherweise nicht einmal der Tatsache bewusst, dass sie eine Installation von Peter Halley betreten, dass sie überhaupt mit Kunst konfrontiert sind. Gibt es eine bestimmte Art des Bauchgefühls, das du auslösen möchtest?

PH: Für mich repräsentiert die Rotunde eine sehr spezielle Fragestellung, der man in der zeitgenössischen Kunst immer wieder begegnet. Künstler erhalten Gelegenheit in großen Räumen zu arbeiten, und zwar in so großen, wie das in der Moderne zuvor nie der Fall war. Daher wollte ich etwas schaffen, das für die Menschen aufregend ist. Mir kam die Idee, das Licht zu färben, als fiele es durch ein Kirchenfenster, und die Explosionsbilder groß auf metallisch schimmerndem Papier zu drucken, welches das gelbe Licht noch weiter reflektiert. Ich wollte etwas wirklich Spannendes machen. Zugleich habe ich jedoch ein ernstes Problem mit der Idee des Spektakels in der zeitgenössischen Kunst, das heißt mit Dingen, die so groß und verführerisch sind, dass sie einen umhauen und einem nicht wirklich Gelegenheit geben, über sie nachzudenken. Ich hoffe also, visuelle Spannung mit einem Werk zu kombinieren, das auch komplexe kulturelle Assoziationen integrieren kann.

MH: Mir scheint, dass die Installation, die Weise, wie du die Räume bespielst, zwischen Euphorie und Hochgefühl einerseits und Spannung und dem Gefühl des Eingesperrtseins andererseits oszillieren lässt. Das gelbe Licht ähnelt nicht nur der Idee des Sonnenlichts, sondern auch grellem, drückendem Kunstlicht, das einem auf den Leib rückt, einen belastet.

PH: Ja, das hört sich nach mir an. Du könntest mein Psychoanalytiker sein. Das kommt der Art und Weise sehr nahe, wie ich das Leben und die Spannung erfahre, die einen Großteil meiner Arbeiten durchzieht.



MH: When your installation is up, the Schirn rotunda will be flooded with yellow light and your explosion emblems. What kind of physical and psychological reactions do you think it will elicit from visitors? I ask because the rotunda is a public space, so it's quite possible that people will simply walk through, unaware that they've entered a Peter Halley installation, or even that they're looking at art. Is there a certain kind of gut reaction that you want to induce?

PH: To me, the rotunda represented a very particular kind of problem that you see in contemporary art again and again today. Artists are given the opportunity to work in big spaces on a huge scale like never before in the modern era. So I wanted to do something that people coming into this space would feel excited about. I came up with the idea of tinting the light the way stained-glass windows do in a cathedral, and printing the explosion images on a

giant scale on metallic paper so that they would reflect the yellow light even further. I absolutely wanted to do something exciting. At the same time, I really have a big problem with the idea of spectacle in contemporary art, that is, things that are so big and so seductive that they knock you over and don't really give you anything to think about. That's why I was hoping to combine visual excitement with a project that also incorporated complex cultural associations.

MH: It seems to me that in the way you're using the spaces, the installation oscillates between euphoria and elation on the one hand, and tension and the feeling of confinement on the other. The yellow light resembles not only the idea of sunlight, but also some kind of harsh, oppressive, artificial light bearing down on you.

PH: Well, that definitely sounds like me. I think you could be my psychoanalyst. It's very much the way I experience life and the tension that runs through a lot of my work.

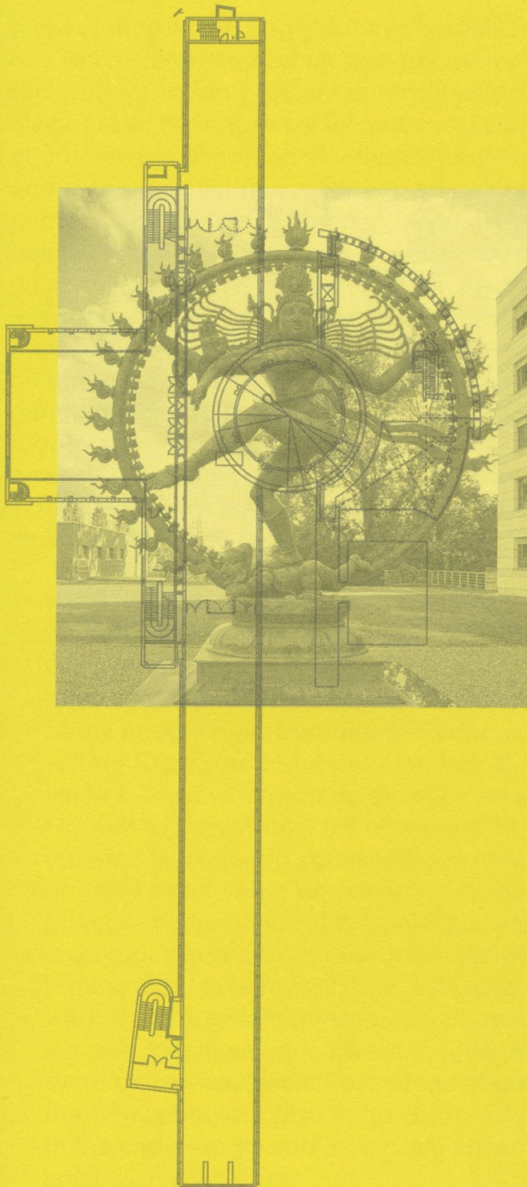
MH: Let's talk about the tension and the connectivity between the two core motifs of the installation. One is the explosion, and the other is the cell structure, which has been the key motif in your work from the beginning. The only painting in the gallery space is *Rectangular Prison with Smokestack* from 1987. In it, the cell represents the idea of confinement, of being shut off from the outside world, not unlike our lives in front of the computer screen. In contrast, the explosion motif is more closely linked to the ideas of chaos, disruption, and energy.

MH: Sprechen wir über die Spannung und die Verbindung zwischen den beiden Kernmotiven der Installation. Das eine ist die Explosion, das andere die Zellstruktur – seit deinen Anfängen ein Schlüsselmotiv in deinem Werk. Es hängt lediglich ein Gemälde im Ausstellungsraum: *Rectangular Prison with Smokestack* aus dem Jahr 1987. Hier steht die Zelle für die Idee des Eingesperrtseins und des Abgeschottetseins von der Außenwelt, ein Zustand also, der unserer Existenz vor dem Computerbildschirm nicht ganz unähnlich ist. Demgegenüber ist das Motiv der Explosion enger mit Vorstellungen von Chaos, Störung und Energie verknüpft.

PH: 1983 habe ich eine einfache Computeranimation einer explodierenden Zelle produziert, die hier ebenfalls ausgestellt ist. Die Idee hat etwas mit dem Kalten Krieg zu tun und der Drohung mit nuklearer Vernichtung. In diesem Sinn handelte die explodierende Zelle ursprünglich vom Ende der Zivilisation. Doch die Erzählung von der explodierenden Zelle wurde rasch zu einem kontinuierlichen Bestandteil meiner Arbeit. Im Laufe der Zeit wurde das Narrativ aber immer unwichtiger für mich, bis mich schließlich nur noch das Symbol der Explosivität interessierte. Je mehr ich darüber nachdenke, desto überzeugter bin ich, dass die Explosion ein zentrales Bild unserer Kultur ist. Es reicht Jahrhunderte zurück bis zum Beginn moderner Kriegführung und Terrorismus. Immer wieder habe ich es in meinen wandgroßen Digitaldrucken verwendet, anders als die Zellen und Gefängnisse, die ich in meiner Malerei abbilde. Beide Motive erlauben mir, eine Opposition zwischen Klassik und

Romantik aufzubauen. Die Zellen stehen für Eingesperrtsein, aber sie spielen auch mit dem Gedanken der Ordnung, einer klassischen Ordnung, die sich nicht ändert. Die Explosion ist demgegenüber immer ein Symbol der Veränderung gewesen, sie verweist auf eine Transformation von einem Zustand zum nächsten. Mich interessiert diese Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Haltungen. Nietzsche setzte die Dichotomie zwischen Klassik und Romantik mit der zwischen dem apollinischen und dem dionysischen Prinzip gleich.

MH: Die Rotunde imitiert die Form eines Panoptikums – selbstverständlich ohne die Wachmänner. Kreise sind also keineswegs freundlicher als Quadrate. Kommen wir auf Michel Foucault und seine Schriften zur Überwachung zurück. Sie sind äußerst wichtig, nicht nur für dich, sondern auch wegen ihres Vorhersehens der Überwachungsmechanismen, denen wir uns heute so bereitwillig unterwerfen. Du hast vorhin angemerkt, wie Geometrie und Technik nicht nur die Kommunikation steuern, sondern das gesamte Sozialsystem beherrschen. Betrachten wir die gegenwärtigen Zusammenhänge von freiwilliger Überwachung und unserem Verständnis davon, was es heißt, ein Individuum zu sein: Glaubst du, dass sich eine neue Geometrie entwickelt hat, vielleicht abstrahiert von der Sprache selbst, oder eine neue Ebene der Überwachung? Auf die Gefahr hin, banal zu klingen, scheint es mir, als sei alles komplexer geworden – auch die Verwendung dieses Wortes stellt eine Zwickmühle dar: Man tappt in die Falle zu glauben, dass man sich, wenn die Dinge ›komplex‹ sind, automatisch einer ›unsichtbaren‹ Macht unterwirft. Konnektivität



PH: In fact, in 1983 I made a very primitive computer animation of a cell exploding, which I'm also exhibiting in this show. The idea had something to do with Cold War politics and the threat of nuclear destruction. So the exploding cell was originally about civilization ending. But the narrative of the exploding cell very quickly became an ongoing part of my work. Then as time went on, the narrative became less important to me, and eventually I began to focus solely on the icon of the explosion. The more I think about it, the more I'm convinced that the explosion is also a central image in our culture. It goes back a hundred years to the beginning of modern warfare and terrorism. I've used the image of the explosion over and over in my wall-size digital prints, in contrast to the cells and prisons which are depicted in my paintings. The two motifs have really allowed me to set up an opposition between classicism and romanticism. The cells represent confinement, but they also allude to order, a classical order that doesn't change. On the other hand, the explosion is always an icon of change, it references a transformation between one state and another. I find it interesting to juxtapose those two opposing attitudes. Nietzsche used the terms Apollonian and Dionysian to describe the dichotomy between classicism and romanticism.

MH: The rotunda imitates the form of a panopticon, minus the watchman, of course. Circles are no friendlier than squares, so to speak. Let's get back to Michel Foucault and his writings on surveillance. Foucault's writings are extremely important, not only to you, but also in how they foresee the

ist eher zu etwas wie einer Matrix geworden.  
Besteht dafür eine Entsprechung in deinem Werk?

PH: Ich muss sagen, dass es mir so scheint, als lebten wir in einer Zeit, in der die menschliche Gesellschaft aufgrund dieser Verknüpfungen einen grundlegenden Wandel durchläuft. Es gibt viele Probleme. Zahlreiche Menschen haben sich dazu geäußert, wie bereitwillig wir dafür bezahlen und uns dafür bezahlen lassen, überwacht zu werden – dass wir jedes Mal, wenn wir Google benutzen, Google zugestehen, eine Erhebung über uns durchzuführen. Ebenso wie andere Künstler bin ich daran interessiert, manche dieser neuen Phänomene kreativ zu erkunden. So habe ich etwa ein Konto bei Instagram, poste dort aber ausschließlich Bilder, die aus Google Earth stammen. Auf gar keinen Fall stelle ich dort Fotografien ein, die ich selbst aufgenommen habe. Das Letzte, was ich tun würde, wäre Instagram meine eigenen Fotografien zu überlassen, denn ich möchte diesem Überwachungssystem nichts in den Rachen werfen. Anstatt ihnen also meine Fotos zu überlassen, gebe ich ihnen Fotos von Google. So spionieren also Google und Instagram einander aus.

surveillance we wittingly submit ourselves to today. You've commented on how geometry and technology not only govern communication, but also control the entire social system. If we look at our current condition of voluntary surveillance, and at the way that this is connected or interconnected to our sense of being individual, do you believe that a new geometry has evolved, perhaps an abstraction of language itself, or a new level of surveillance? At the risk of sounding trite, it seems that everything has become more complex — even using that word is a catch-22 scenario, falling into the belief that if things are "complex," you automatically yield to an "unseen" power. Connectivity has become more like a matrix. Is there any correspondence here to the development of your own work?

PH: I have to say that it sure seems to me like we're living in a time when human society is going through a profound change as a result of these connections. There are many issues. Many people have commented on how we're willing to pay for, or be paid for, being surveilled — that when we use Google, we allow Google to survey us. Like other artists, I'm interested in exploring some of these new phenomena creatively. For example, I have an Instagram account, but the only pictures I post are images from Google Earth. I never post photos that I take myself. The last thing I would want to do is give Instagram any photos of my own, because I don't want to feed into that system of surveillance. So, instead of giving them my photos, I give them Google's photos. In the end, Google and Instagram are actually spying on each other.