Everything Must Go Flat

Adam Knight

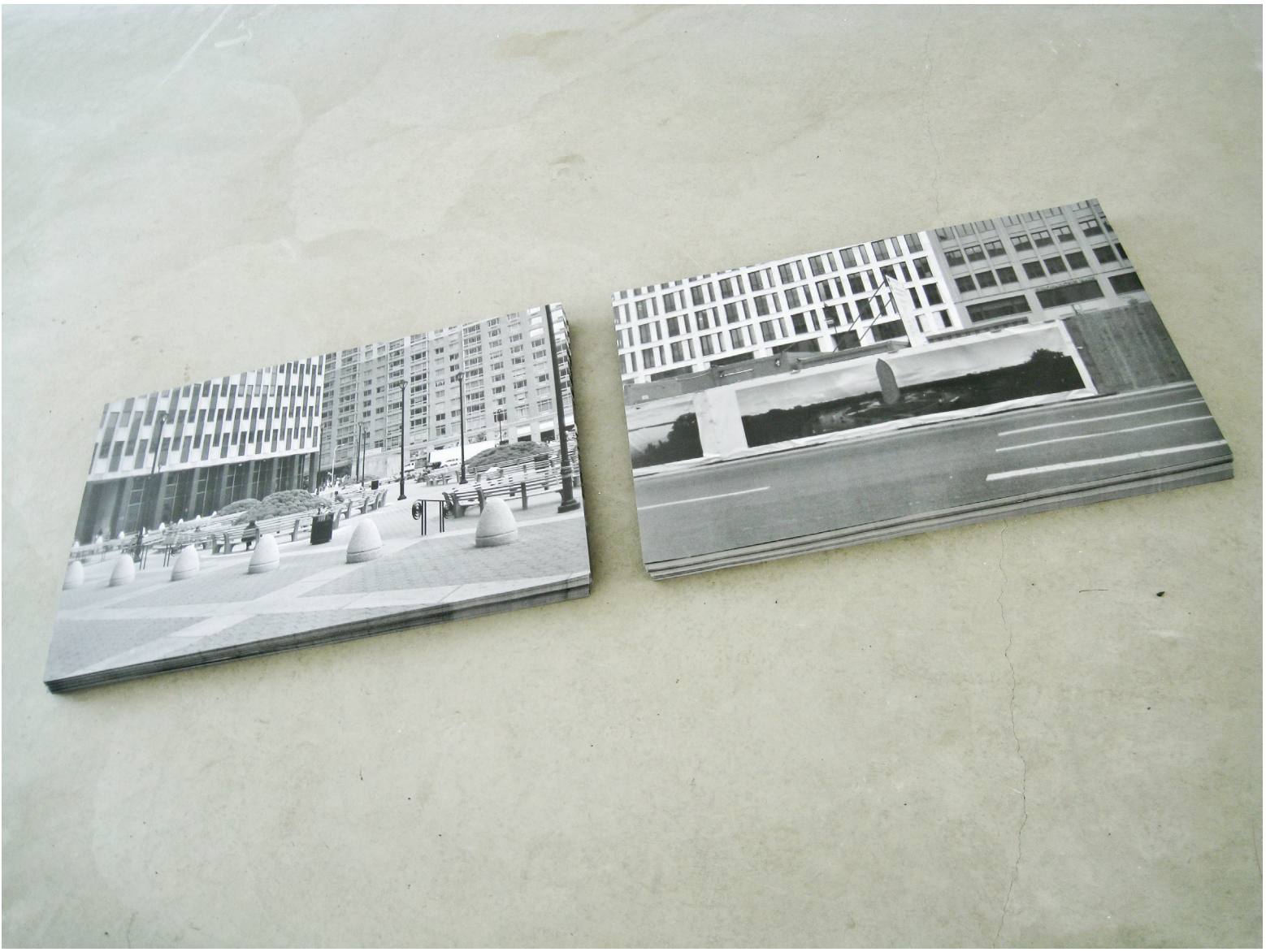
7. Juni - 19. Juli 2012

SF: *Everything Must Go Flat* klingt ein bisschen wie ein Werbeslogan oder wie eine seltsame politische Agitation. - Nur das Ausrufezeichen fehlt. Möchtest Du ein Agitator sein, oder ist der Hintergrund des gewählten Ausstellungstitels viel profaner in dem Sinne, dass alle Arbeiten Deiner Ausstellung flach sind oder flach werden? – Ich denke da an den skulpturalen Papierstapel aus Lithografien, die frei mitgenommen werden dürfen und der dadurch immer kleiner und flacher wird.

AK: Während der Recherchen zu Richard Serras *Tilted Arc,* stieß ich auf andere Kunstwerke, die öffentlich finanziert wurden und später demontiert oder zerstört wurden. Vor allem eine Abbildung fiel mir auf, es zeigt eine Arbeit während dem Prozess ihrer gewaltsamen Zerstörung. Auf der einen Seite der Skulptur waren die Worte *Alles Moet Plat* (Alles muss flach werden). Es war nicht unbedingt der Akt der Agitation oder Aggression, die mich interessierten, aber die Fotografie als Dokument des Augenblicks vor oder unmittelbar nach einer politischen oder poetischen Aktion. Viele der hier vorgestellten Arbeiten, versuchen genau diese Art von Momenten zu beschreiben und ihnen eine Form zu verleihen. Die vorgestellten Arbeiten werden dadurch zu Momentaufnahmen, die sich ihrer statischen Präsenz bewusst sind, gleichzeitig aber auf Ereignisse in naher Zukunft verweisen oder Reste von Spuren aus der Vergangenheit beschreiben. Die Arbeit, die Du erwähnt hast, *Triumph Column / Tilted Arc (Missing)*, tut genau dies, sie ist Seitenstütze eines kooperativen Prozesses, aber dies durch den Einsatz von Formen des Entfernens; der historischen, der textlichen und schließlich mit den Papierstapeln, also des physischen. So, obwohl der Titel der Ausstellung ein Gefühl von Unruhe oder politischen Handelns suggeriert, bahnt das Handeln den Weg zur Pragmatik der Ästhetisierung dieser Momente. Die Flachheit kommt aus meinem Bemühen, ein Gefühl der Gleichwertigkeit zwischen Kunstwerken zu schaffen, die darum kämpfen diese Formen zu finden. Es ist eine grundlegende Idee der Moderne, die für mich immer noch Gültigkeit hat, dass Abweichungen zwischen Form und Inhalt zu einer grundsätzlichen Verunsicherung um den gesamten Gegenstand führen. Schliesslich ist die Flachheit etwas, dass wieder und wieder in meiner Arbeit auftritt, die Faszination, die mich mit Oberfläche verbindet, das malerische Potential und das Illusorische. Da gibt es auch die sich wiederholenden Elemente der Falte, des Doppelten und der Überlappung: Dinge, die in der Lage sind, nach außen oder nach innen zu Kollabieren. Ich suche danach, die Legitimität des Bildes anhand von Glaubensstrukturen, die geschaffen wurden, um die Authentizität von Kunstwerken zu stützen oder zu zerstören, aus zu testen.

SF: Du hast die vorhergehende Ausstellung von Bea Winkler, tilted surface gesehen. Sie untersucht das Dilemma zwischen dem Illusionismus in der Malerei und der flachen Leinwand, auf der Suche nach dem Moment, wo die Dinge kippen (tilt). Ich habe den Eindruck, dass dies möglicherweise eine Dir vertraute Geste ist in Bezug zu Deinem Ansatz, bei dem der Zustand des Übergangs, der Transition (wie vom Ausstellungstitel wiedergespiegelt: *Everything Must Go Flat*), interessanter zu sein scheint, als jeder fixe Endzustand. Wendet man dies auf die Welt der Kunst und Kunstwerke an, wie von Dir beschrieben, so weist dies (für mich) nicht nur auf eine extreme Fragilität und Verletzlichkeit in Bezug auf den Prozess der Herstellung von Kunst hin, sondern auch in Bezug auf Kunst-Produkte so augenscheinlich robust wie der *Tilted Arc* von Serra, der mittlerweile über keine physische Präsenz mehr verfügt. Ich habe den Eindruck, dass da auch eine Spur von Misstrauen und Zweifel mitschwingt in Bezug auf die Existenz eines Endzustandes der Dinge im Allgemeinen, aber auch insbesondere von Kunstwerken. Auch die teilweise fragile physische Präsenz Deiner Arbeiten scheint dies zu Reflektieren.

Dein Interesse an der Falte, der Doppelung und der Überlappung ist in der gesamten Ausstellung präsent und insbesondere, in einer sehr komprimierten Form, in der Arbeit, die die Einladungskarte zur Ausstellung zeigt (*Ich will nicht die Welt - ich will nur deine Hälfte*, Acryl auf Papier, 86 x 49 cm, 2011). Wie emblematisch ist diese Arbeit für Dein Arbeiten im Moment und für die aktuelle Ausstellung?



Triumph Column | Tilted Arc (Missing), Double sided lithograph posters (84cm x 59cm each), Edition 500 (to be taken), Wall text (42cm x 59cm), 2008/2012 | Ausstellungsansicht

AK: Jemand hat einmal meine Arbeiten als *constructing doubt* - die Konstruktion von Zweifel - beschrieben, dort wo eine konzertierte Anstrengung unternommen wird, um bestimmte Elemente in den Arbeiten ein zu bauen, bevor man diese Dinge unabänderlich los lassen kann. Es geht auch darum Formen der Unterstützung um eine Arbeit herum zu erzeugen, die den Bildern und Objekten erlaubt, sich zu etablieren und ihren eigenen Sinn für Autonomie, Bewusstsein und Kritikalität zu erheben. Ich versuche einen Impuls zu erzeugen, der in die Richtung einer *Transition* führt, wie Du sie erwähnt hast. Die Transition, der Übergang wird sehr wichtig in einer Arbeit; an dem Punkt, an dem man feststellt, dass sich etwas in einer Arbeit verschiebt und man realisiert wie diese Verschiebung versucht intuitive Reaktionen zu stören. Natürlich ist dies immer ein Raum der Verletzlichkeit, wo die Dinge übermäßig durchdacht werden könnten oder an die Unmittelbarkeit verloren werden, die, wie ich denke, ebenfalls problematisch ist, wenn es um Formen der Vorstellung geht. Aus diesem Grund sind eine Menge Dinge, die ich untersuche oder entdecke durch eine lineare Natur gekennzeichnet, mit einem klaren Beginn als Bezugspunkt; einem Bild, einem Text oder einer erfundenen Erfahrung. Innerhalb einer einzigen Erzählung oder Sequenz erscheint es für mich möglich zu sein, dass (Erzähl-)Räume sich überlappen oder es möglich wird vergangene Momente neu zu überdenken. Es ermöglicht auch asynchrone Rhythmen und angedeutete Angleichungen. Zum Beispiel *The Polittante*

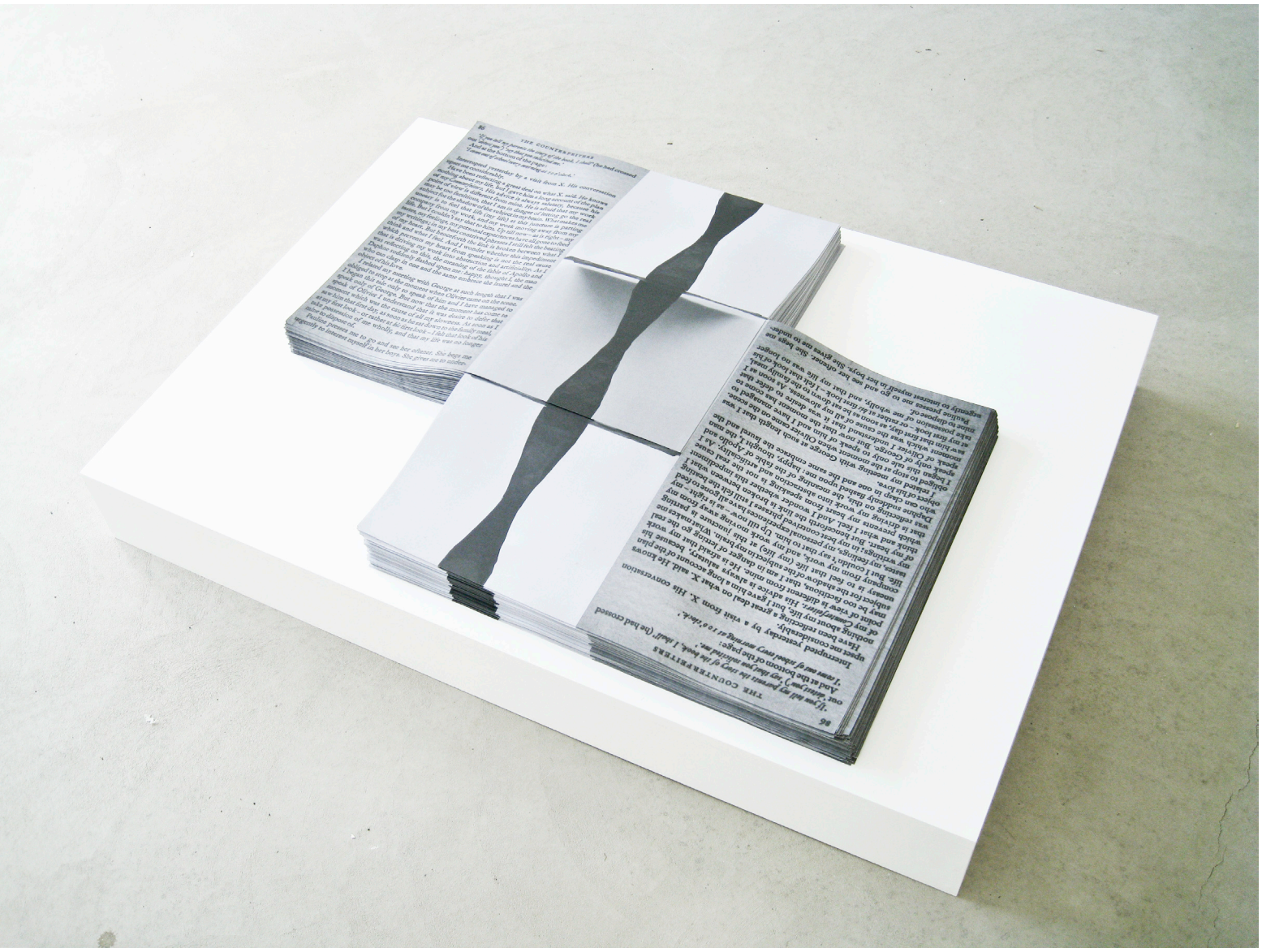
Der Stapel auf der linken Seite zeigt eine Fotografie, die im Frühsommer 2008 in New York City entstand.

Ich selber und ein anderer Künstler wollten für ein Kunstprojekt zusammen arbeiten. Zu dieser Zeit waren wir beide sehr an der Skulptur ‚Tilted Arc' von Richard Serra interessiert, die in den frühen 80-er Jahren des letzten Jahrhunderts entstand. Die Skulptur wurde auf der Federal Plaza in New York installiert, finanziert durch das ‚Arts-in-Architecture' Programm. Bereits kurze Zeit nach ihrer Installation wurde die Skulptur kontrovers diskutiert. Viele städtische Verwaltungsmitarbeiter empfanden den ‚Tilted Arc' als gefährlich, behindernd und einladend für Vandalismus. Es wurde sogar spekuliert, dass der Bogen von Terroristen als Explosionsschutzwall eingesetzt werden könnte. Kurz, die städtischen Behörden hätten am liebsten Serras Skulptur von der Federal Plaza entfernt. Eine öffentliche Gesprächsrunde, bestehend aus Künstlern und Kunstkritikern auf der einen und Vertretern der Regierung auf der anderen Seite gaben Ihre jeweiligen Positionen an eine Jury weiter. Obwohl es mehr Stimmen gab, die sich für die Skulptur aussprachen, entschied sich die eingesetzte Jury dafür den ‚Tilted Arc' von seinem Standort auf der Federal Plaza zu entfernen. Im Frühling 1989 wurde der ‚Tilted Arc' von städtischen Angestellten demontiert und später verschrottet. Richard Serra bemerkte dazu: , Kunst ist nicht demokratisch, sie ist nicht für die Bürger/Menschen (original Zitat von Richard Serra: 'Art is not democratic, it is not for the people') - Serra betrachtete den ‚Tilted Arc' nach seiner Entfernung nicht länger als sein Kunstwerk.

Mein Freund und ich entschieden uns nach New York zu fliegen und unterschiedliche Archivbilder des ‚Tilted Arc' mit zu nehmen, mit dem Vorsatz den ursprünglichen Installationsort aus den gleichen Perspektiven zu fotografieren und damit zu dokumentieren. Während rund 20 Minuten fotografierten wir sorgfältig die Federal Plaza in Downtown New York. Nach einer gewissen Zeit näherten sich uns 6 Polizeibeamte aus dem Regierungsgebäude und kreisten uns ein. Sie wollten wissen warum wir Aufnahmen von einem Regierungsgebäude machen würden. Wir erklärten ihnen, dass wir Künstler aus London wären und die Aufnahmen Teil eines gemeinsamen künstlerischen Projektes seien. Die Polizisten verlangten alle Aufnahmen zu sehen, die wir während unseres Aufenthaltes in New York gemacht hatten; durch unser digitales Bilderarchiv auf unseren Kameras scrollend entsprachen wir ihrem Begehren. Die Polizisten waren aber nach wie vor nicht von unseren Erklärungen überzeugt und wollten, dass wir ihnen die mitgebrachten Archivbilder, die uns als Vorlage für unsere Aufnahmen dienten, zeigen. Dies beanspruchte weitere Minuten während denen ein Polizist Kommentare dazu ab gab in wie weit die neuen Aufnahmen die ursprünglichen Aufnahmen zufrieden stellend reproduzierten. Schließlich gaben sich die Polizisten zufrieden, ließen uns gehen und wünschten uns eine sichere Reise.

Der Stapel auf der rechten Seite zeigt eine Fotografie, die ich 2008 in Berlin aufgenommen habe, nachdem unsere Zusammenarbeit für das New York Projekt geendet hatte.

Triumph Column | Tilted Arc (Missing), Double sided lithograph posters (84cm x 59cm each),
Edition 500 (to be taken), Wall text (42cm x 59cm), 2008/2012



The Polittante (part 2), Greyscale single-sided lithographs, unlimited edition (to be taken), each print: 51cm x 42cm, 2012

(Teil 1)[1] besteht aus einer selbst-bekennenden Erzählung, die durch Text und Bild erzeugt wird. Der Text, der auf dem Bildschirm gezeigt wird, bezieht sich entweder auf ein Bild, das sich gerade in der Herstellung befindet oder auf ein Bild, das sich in einem Prozess der Unklarheit befindet. Die Arbeit wird unbegreifbar:. Gleichermaßen wird der Übergang zum Leit-Motiv im gezeigten Nietzsche-Film, in dem verbale Beschreibungen von komplexen historischen Übergänge von einer hektischen, improvisierten digitalen Dia-Show begleitet werden. Die Gesamtheit der historischen Impulse arbeitet mit diesen gebrochenen Meta-Erzählungen, die ich ausprobiere und in der Arbeit erzeugt werden. Ich werde davon angezogen, Arbeiten neu zu begutachten. Wenn dies dazu führt, dass beständig die ersten Erfahrungen, die man mit einer Arbeit macht, unterwandert werden, dann ist dies der Moment wo der Zweifel so wichtig wird, weil es eine Art der Resonanz der entsprechenden Arbeit bedarf, um überhaupt an diesen Punkt zu gelangen. Bei Bea Winklers Arbeit, spüre ich eine viel zielgerichtete Vorgehensweise bei der Erschließung und Erforschung der formalen Qualitäten der Oberfläche und der Illusion. Ich bin ein Künstler, der leicht ab zu lenken ist und reagiere daher nicht besonders gut auf konsequente Konzepte. Es ist für mich vielmehr ein fragmentarischer Prozess, so dass der Zweifel - wenn man so will - immer von einer Arbeit zur nächsten Arbeit weiter getragen wird

Die Arbeit, die man auf der Postkarte sieht, machte Sinn, als ich ganz am Anfang über diese Ausstellung nach zu denken begann. Die gemalten Leimtropfen, suggerieren aufgrund ihrer Anordnung einen Text, was durch den gefalteten Bogen, der an ein Buch erinnert noch verstärkt wird. Es gibt ein inhärentes Gefühl der Lesbarkeit oder zumindest das Potential für diese Arbeiten in einer sequenziellen

I don't want the world (I just want your half), acrylic paint on paper, 86 x 49 cm, 2011
Ausstellungsansicht

I don't want the world (I just want your half), acrylic paint on paper,
86 x 49 cm, 2011 | Detail

Art und Weise verstanden zu werden. Ich vermute, die auf der Postkarte abgebildete Arbeit ist ein Sinnbild für mein Arbeiten und die aktuelle Ausstellung in dem Sinn, dass ich es mag, wenn Arbeiten eine disziplinarische Sensibilität unterlaufen; zum Beispiel ein Film, der als ein Text erscheint oder ein Videostill, das sich wie eine Skulptur verhält usw. Ich freue mich immer, wenn ich diese Arbeit als eine PowerPoint-Präsentation zeigen darf. Ich benötigte einige Zeit, um zu realisieren, dass die Galerie nicht immer der ideale Raum ist, um Dinge zu zeigen. Dieses Bild zeigt auch, wie ich denke, dass meine Arbeit rezipiert werden könnte, das Kreislauf-Potenzial, wenn diese Dinge platt werden. Mein Hintergrund ist die Druckgrafik - die flüchtige Natur der bedruckten Oberfläche und ihre drohende Veralterung, dies alles interessiert mich. Durch das Stapeln von Drucksachen, scheint ein Zusammenbrechen der Monumentalität eines Bildes und eine Langsamkeit des wiedergegebenen Bildes zu entstehen.

SF: Ich liebe den Ausdruck *constructing doubt.* - Zweifel, als Metapher für einen Zustand des Dazwischen und des Übergangs benutzt, wird meist als etwas Unangenehmes, etwas zu vermeidendes erlebt. Dies ist nicht der Fall in Bezug auf Deine Arbeiten (aus meiner Perspektive). Du erwähntest die Bedeutung der Form, vor allem der Linearität. Denkst Du, dass eine starke/klare Form eine Voraussetzung für constructing doubt ist? Oder anders formuliert, müssen Zweifel und Formen der Unordnung und/oder Unsicherheit (in Bezug auf den Inhalt) eingepackt und gehalten werden durch eine klare (lineare) Form? Demnach würde das Schaffen eines stabilen/sicheren Rahmens, (mir) erlauben, einer (linearen) Erzählung zu folgen, die jedoch einen unsicheren und mit Zweifel behafteten Zustand kreiert?

In einer etwas abstrakteren Art und Weise verweisen diese Fragen auf die Wechselwirkung zwischen Form und Inhalt im Allgemeinen und insbesondere in Deinen Arbeiten. Du erwähntest früher im Gespräch, dass es ,, *Es ist eine grundlegende Idee der Moderne, die für mich immer noch Gültigkeit hat, dass Abweichungen zwischen Form und Inhalt zu einer grundsätzlichen Verunsicherung um den gesamten Gegenstand führen* ,,. Könnest Du diesen Satz etwas verdeutlichen?

Du erwähntest auch Deine neue Arbeit, die Du hier im ESSZIMMER zeigst und die das Ergebnis Deiner Recherche in und das Arbeiten mit dem Nietzsche-Archiv in Weimar ist, während Deines Atelier-Aufenthalts in der ACC Galerie Weimar (www.acc-weimar.de/). Was war Dein ursprüngliches Interesse an Nietzsche?

AK: Ich bin eigentlich mehr an Kierkegaards Form des Zweifels interessiert, bei der der Zweifel zu einem Teil einer reflektierenden Handlung wird. Es gibt eine intensive Erfahrung von Logik innerhalb der Arbeit, wobei Zweifel zu einem notwendigen Stabilisierungs-Mechanismus wird, sobald ein Widerspruch als Teil dieser Erfahrung auftaucht. Ich vermute, es handelt sich dabei, um einen Sabotage-Prozess, indem Zweifel zu einer Möglichkeit wird das Unbegreifliche zu umgehen. Ich glaube nicht, dass eine allgemeine Alles bestimmende Form oder Struktur eine notwendige Voraussetzung darstellt für die Erzeugung von Zweifel, dennoch bietet sie eine zuverlässige Arbeitsweise und erscheint als etwas, das ich weiterhin suchen werde. Es gibt eine eingebettete dialektische Natur, die der Arbeit eigen ist, bestehend aus Frage und Antwort-Szenarien. Ich teste konzeptionelle Fragen und ich schlage konzeptionelle Fragen vor, die Antworten definieren können oder auch nicht. Manchmal ist die Frage selbst so konzipiert, um jede mögliche Antwort zu überwältigen und ebenso könnten Antworten sich entstehenden Fragen entziehen. Dies manifestiert sich sicherlich in Formen der Dualität, ich mag es, dass es auch eine Beziehung zu doppeldeutigen Momente geben könnte. Es gibt natürlich polemische Plattitüden über Wahrheit oder Misserfolg in Bezug auf modernistische Formen und Inhalte, dies ist eine sehr vertraute Sprache. Ich bin aber weit mehr an abgestuften Momenten der Separation interessiert, wo Ideen nicht unbedingt einen offensichtlichen Abschluss erreichen. Zum Beispiel in *Act in such a way that I can speak to you*, zwei aufeinander folgende Videostills wurden übereinander positioniert; zwei gespiegelte Protagonisten verdecken unseren Blick, dabei sieht es aus als ob sie darum kämpfen würden, um selbst etwas innerhalb des Rahmens sehen zu können. So, ist die Un-

Act in such a way that I can speak to you, Lenticular 3D Image, 35cm x 45cm, 2012 | Ausstellungsansicht

The Polittante (part 1), HD Video, no sound, 4 mins 04 secs, 2011

fassbarkeit zu aller erst ihre eigene und wird in der Folge zu unserer. Dies wird weiter kompliziert durch den Linsen-Effekt, durch den der eingenommene Blickwinkel ein Teil des Verschleierungs-Mechanismus wird. Die Verunsicherung, von der Du sprichst, wird dort zu einem greifbaren Etwas, wo das Bild selbst darum kämpfen muss sichtbar zu sein.

Das Nietzsche-Projekt entstand durch die Bekanntschaft mit der Forscherin Simone Bogner, als Teil eines Tandem-Sprachkurses (Englisch-Deutsch) in Weimar. Ursprünglich hatte ich ein ganz anderes Projekt für meinen Aufenthalt in Weimar vorgeschlagen, ich wollte das allgegenwärtige Wandern als Methode zur Erkundung persönlicher, politischer und historischer Erzählungen verwenden. Aber nach meiner Ankunft in Weimar, wurde mir bewusst wie problematisch es werden könnte, sich mit der Dichte der Geschichte und den Problemen der Instrumentalisierung auseinander zu setzen. Ich spürte, dass es von grundlegender Bedeutung wäre, Möglichkeiten zu erarbeiten, mit denen man einer Instrumentalisierung standhalten könnte, was natürlich problematisch ist, wenn man als Künstler in diese Situation kommt. Der Reiz, mit diesem historischen Material arbeiten zu können war sehr stark. Ich interessierte mich zunehmend mehr für die vermittelnden Systeme zwischen historischem Material und den nachfolgenden Prozessen der Instrumentalisierung. Das Interview mit Simone konzentrierte sich daher stärker auf ihre Verantwortung innerhalb dieses Vermittlungs-Prozesses; sie redet viel von Übergang und die sich verändernden Rollen der Protagonisten, die an der Nietzsche-Gedenkhalle beteiligt waren. Sowohl die Halle, als auch Nietzsche selbst haben Wiederaneignungen und Instrumentalisierungen durch die ideologischen Kräfte des zwanzigsten Jahrhunderts erlebt. Das Gebäude liegt außerhalb Weimars definierter historischer Erzählung, vielleicht noch mehr, als das Konzentrationslager Buchenwald, das in einem gewissen Sinn, durch eine homogenisierende Form des Tourismus assimiliert wurde. Ich habe versucht, alle veröffentlichten Buchausgaben des Nietzsche-Essay *Vom Nützen und Nachteil der Historie für Das Leben*[2] zu sammeln. Der Aufsatz ist zu einem wichtigen, zentralen Motiv des Projektes geworden. Der Aufsatz beschreibt selbst den Wert und die Wertlosigkeit

historischen Wissens und einer problematischen Subjektivität, die Historizität umgibt. Die sich verändernde Frequenz der Veröffentlichungen dieses Aufsatzes im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts verzeichnet leise, wie Nietzsches Vermächtnis einer ständigen Überprüfung unterzogen wird.

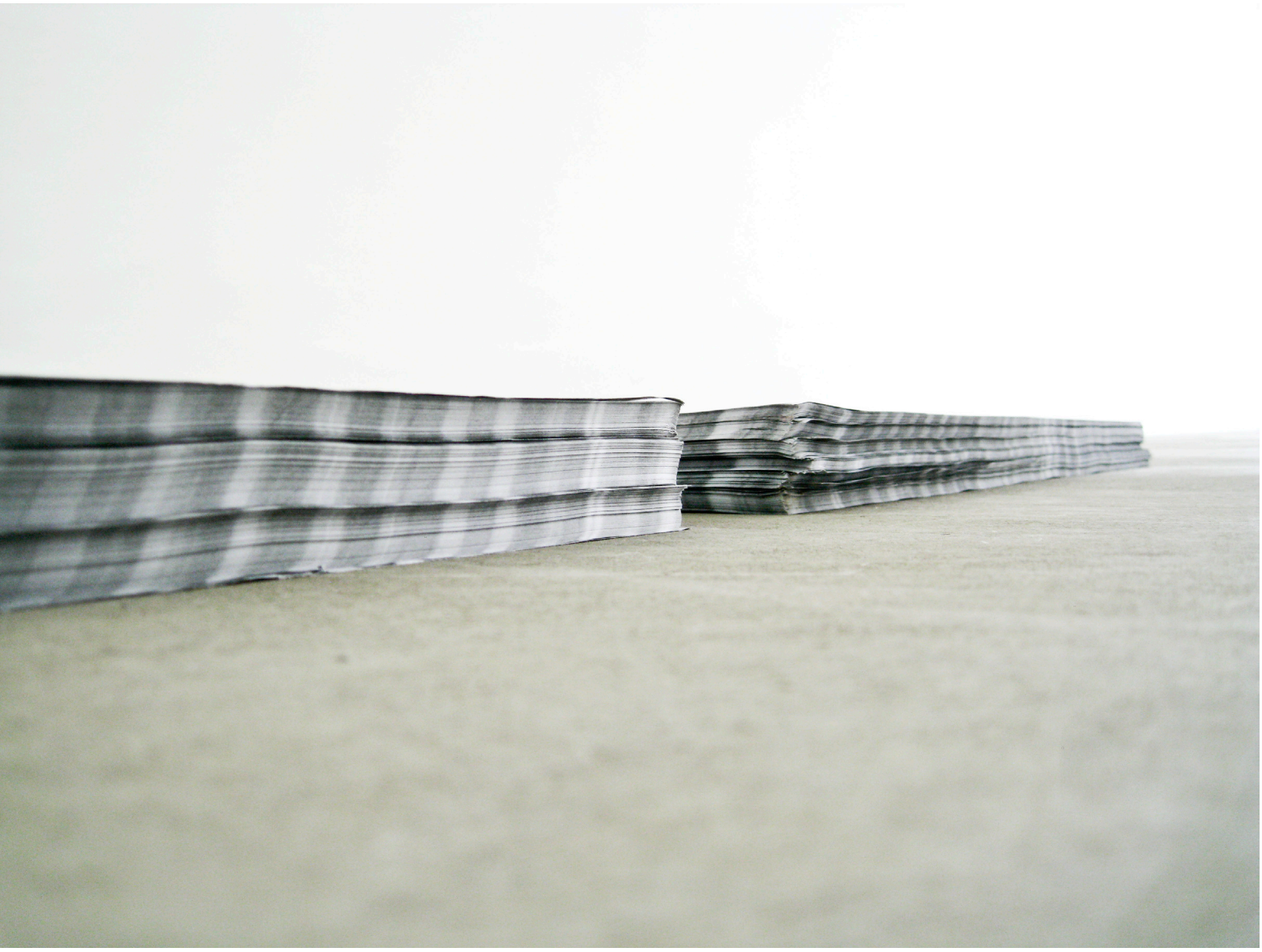
Fussnoten

(1) Diese Videoarbeit war bereits teil der Ausstellung Kollateral | Collateral im DAS ESSZIMMER – Raum für Kunst+, Bonn, 2011/12

(2) Friedrich Nietsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben Lizenzfrei zum download verfügbar auf: *www.zeno.org/nid/20009229833*

Das Gespräch zwischen Sibylle Feucht (Das Esszimmer) und Adam Knight fand per eMail und in Englisch statt, im Main und Juni 2012 | Übersetzung: Sibylle Feucht, Originaltext beigelegt

(Sibylle Feucht 7. Juni 2012)



SF: *Everything Must Go Flat* sounds a bit like a slogan from a commercial or some strange political agitation. – Only the exclamation mark is missing. Would you like to be an agitator or is the background of the chosen exhibition title much more profane in the sense, that everything in your exhibition is flat or will become flat, I'm thinking of the removable sculptural paper stacks that become less and less thereby also flatten?

AK: Whilst researching on Richard Serra's Tilted Arc, I came across other artworks that had been publicly funded and then subsequently dismantled or vandalised. One image in particular struck me, it was a picture of a work in the process of violent dismantlement, on one side of the sculpture were the words Alles moet plat (Everything must go flat). It wasn't necessarily the act of agitation or aggression that interested me, but the photograph as a document of the moment before, or just after a political or poetic action. A lot of the work presented here, attempts to describe and crucially give form to these moments. The works are consciously static, suggesting an immediate activity for the future or describing a trace from the past. The work you mention, Triumph Column / Tilted Arc (Missing); does exactly this, 'bookending' a collaborative process, but doing so through forms of removal; the historical, the textual and finally with the paper stacks, the physical. So although the title of the show suggests a sense of agitation or political agency, action gives way to the pragmatics of aestheticising these moments. The flatness comes from my endeavour to create a sense of equivalence between artworks that struggle to find these forms. It is a fundamental modernist idea that still holds importance for me, where slippages between form and content can create an anxiety around the subject matter. Finally the flatness is something that re-occurs in my work, the fascination I have with surface, the pictorial potential and the illusory. There seems to be the repeated motif of the fold, the crease, the double and the overlap: things that are able to extend outwards or collapse inwards. I seek to test out the legitimacy of the image through belief structures that can be created to support or disrupt authenticities of artworks.

SF: You have seen the previous exhibition here by Bea Winkler, tilted surface. She is exploring the dilemma between illusionism in painting and the flat canvas searching for the moment where things tilt. I have the impression that this might be a familiar gesture to your approach and attempt, where transition (as reflected by the title Everything Must Go Flat) seems to be more interesting then any frozen final state. Applying this to the art world and art works as you described, emphasizes (for me) an extreme fragility and vulnerability regarding the art process itself but also art products as sturdy as the Tilted Arc by Serra, which no longer has a physical presence. I have the impression that there is also a trace of wariness and doubt concerning the (final) state of things in general, but particular of art works. Also the partially fragile physical presence of your works seem to reflect that.

Your interest in the fold, the crease, the double and the overlap is present in the whole exhibition and in a very condensed form in the work chosen for the exhibition invitation card (I don't want the world - I just want your half, acrylic paint on paper, 86 x 49 cm, 2011). How emblematic is this work for your work at the moment and the present exhibition?

AK: Someone once described my work as constructing doubt, where there is a concerted effort to build certain elements into the work, before invariably letting these things go. It is also about creating forms of support around the work, which allow the images and objects to establish themselves and to impose their own sense of autonomy, awareness and criticality. I try to create a momentum that leads toward the transition that you mention. Transition becomes very important in the work, where one becomes aware that something shifts in an artwork and how that shifting attempts to disrupt intuitive responses. Of course this is always a space of vulnerability, where things could become overly thought through or lost to immediacy, which I think is also problematic when dealing with forms of illusion. For this reason, a lot of things I research into or discover are very linear in nature, with a clear initial point

of reference; an image, a text or a contrived experience. Within a singular narrative or sequence there seems to be room for me overlap or revisit past moments. It also allows for asynchronous rhythms and suggested alignment. For instance The Polittante (Part 1) constructs a self-confessional narrative through text and image, the text displayed on screen either refers to an image in the making or an image in a process of obscurity. The work becomes ungraspable. Likewise, transition becomes the lead motif in the Nietzsche film, where verbal descriptions of complex historical transitions are accompanied by a frenetic improvised digital slide show. The totality of historical impulses works with these fractured meta-narratives I try and create in the work. I am drawn to the re-visitation of an artwork and when that can continually undermine the initial experience that one might have, this is where doubt becomes so important, because to get to that point, the work needs to resonate in some way. With Bea's work, I feel like there is a much more focussed approach to opening up and exploring formal qualities of surface and illusion. I'm a distracted artist, I don't necessarily respond well to consistent ideas, it is a much more fragmentary process, so that doubt, if you like, is always carried across from work to work.

The work featured on the postcard, made sense early on when thinking about the exhibition. The painted blobs of glue through the arrangement, strongly suggest text, and similarly the folded sheet, refers specifically to a published form. There is an inherent feeling of readability, or at least the potential for these works to be understood in a sequential way. I suppose it is emblematic in the sense that I like how works seem to subvert a disciplinary sensibility; i.e. a film that performs as a text or a video still that behaves like a sculpture etc. I'm always happy to show the work as a PowerPoint presentation, it took me a while to realise maybe the gallery wasn't always the ideal space to display things. The image also highlights how I think the work could be received, the circulatory potential of when these things 'go flat'. My background is from printmaking - the transitory nature of the printed surface and its impending obsolescence all interest me. Somehow by stacking printed matter there is a break down in the monumentality of an image and slowness of the reproduced picture.

SF: I love the expression constructing doubt. – Doubt, used as a metaphor for a state of in between and of transition is usually experienced as something unpleasant, something to avoid. This is not the case regarding your works (in my experience). You mentioned the importance of the form, especially linearity. Do you think that a strong/clear form is a prerequisite of constructing doubt? Or formulated differently, does doubt and a form of disorder and/or uncertainty (in content) need to be packed into and held by a clear (linear) form? Creating by that means a stable/secure setting that allows (me) to follow a (linear) narrative that produces respectively constructs an unstable and doubtful state?

In a more abstract way these questions point to the interaction between form and content in general and particular in your work. You mentionend earlier that "it is a fundamental modernist idea - that still holds importance for me, where slippages between form and content can create an anxiety around the subject matter". Can you illustrate that a bit more?

You mentioned also your new work shown at DAS ESSZIMMER which is the result of researching in and working with the Nietzsche archive in Weimar during your residency at the ACC Gallery Weimar (www.acc-weimar.de/). What was your initial interest in Nietzsche?

AK: I am more interested in Kierkegaard's form of doubt, where doubt becomes part of a reflective action. There is an intense experience of logic within the work, where doubt becomes a necessary stabilisation mechanism whenever a contradiction emerges as part of that experience. I suppose it is a sabotaging process, doubt becomes a way of evading the ungraspable. I don't think that an overall determining form or structure is necessarily a pre-requisite for constructing doubt, however it does provide a reliable way of working and seems to be something I continue to re-visit. There is an embedded dialectical nature to the work consisting of question and answer scenarios. I try and propose conceptual questions that may or may not determine answers. Sometimes the question itself is designed to overwhelm any potential answer, and likewise answers might elude originating questions. This certainly manifests in forms of duality, I like that there could also be a relationship to duplicitous moments. There are of course polemic platitudes of truth or failure in relation to modernist form and content, it is a very familiar language. I am far more interested in graduated moments of disjuncture where ideas do not necessarily reach an apparent conclusion. For instance in Act in such a way that I can speak to you, two consecutive video stills have been positioned on top of one another; two mirrored protagonists obscure our gaze, in doing so they seem to be struggling to see

something within the frame itself. So the ungraspability is firsts theirs and then becomes ours. This is further complicated via processes of lenticularity, where a vantage point becomes part of that obscurification mechanism. That anxiety you mention, becomes a tangible thing, where the image itself is struggling to be visible.

The Nietzsche project was something that came about through meeting the researcher Simone Bogner as part of a tandem language class. I originally proposed a very different project for the residency in Weimar; I wanted to use the ubiquitous walking tour as a means of exploring personal, political and historical narratives. But once I arrived In Weimar I realised the problem of attempting to engage with the density of history and the problems of instrumentalisation. I felt it fundamental to work out ways of how to resist instrumentalisation, which is of course problematic if you're an artist coming into that situation. The attraction of working with this historical material was very strong. I became more interested in a way, with the mediating systems between historical material and the subsequent instrumentalisation processes. The interview with Simone focussed more on her responsibilities within this mediating process; she talks a lot about transition and the shifting role of the protagonists involved in the Nietzsche Memorial Hall. Both the hall and Nietzsche himself have undergone a re-appropriation and instrumentalisation through ideological forces of the twentieth century. The building sits outside of Weimar's formulated historical narrative, even more perhaps than the Buchenwald concentration camp which has in a sense, been assimilated into a homogenised form of tourism. I have been attempting to collect all published book editions of the Nietzsche essay Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. The essay has become an important centralised motif in the project, the essay itself describes the worth and worthlessness of historical knowledge and problematic subjectivities surrounding historicity. The changing frequency of the published work throughout the twentieth century also quietly indicates how Nietzsche's legacy undergoes constant revision.

Footnotes:

(1) This Video was part of the exhibition Kollateral | Collateral at DAS ESSZIMMER – Raum für Kunst+| space for art+, Bonn, 2011/12

(2) Friedrich Nietsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben free for download on: *www.zeno.org/nid/20009229833*

The conversation between Sibylle Feucht (Das Esszimmer) and Adam Knight took place per email in May and June 2012

(Sibylle Feucht 7th June 2012)

Adam Knight (www.adamknight.co.uk)

Lebt und arbeitet in London (UK)

Master in Fine Art, Royal College of Art, London (UK)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2012 *On Dilettantism*, ACC Galerie Weimar (D)
On Dilettantism, Halle 14, Leipzig (D)
Film Script Dance Manual Walking Tour, ACC Galerie Weimar (D)

2011 *Collateral,* Das Esszimmer, Bonn (D)
To Pay Respect to the Generosity of the 3-minute Punk-Rock Song, Crate Project Space, Margate (UK)
Sum Parts, ACME Project Space, London (UK)

2010 *Futures Market*, Lisbon Art Fair (Portugal)
Artschool/UK Phase II, Whitechapel Gallery, London (UK)
Good Vibrations, MK Galerie, Rotterdam (NL)
…And Then Again, Museu de Cidade, Lisbon (Portugal)
Artschool/UK Phase I, Cell Project Space, London (UK)

2009 *Fantasy Zoo*, St Pancras Crypt, London (UK)
Lot 78 Presents, Red Lion Pub, London (UK)
Seize the Day, MFA Goldsmiths Curating, London (UK)
Paper Wraps Rock, ACME Open Studios, London (UK)
Loss Velocity, Stanley Picker Gallery, Kingston (UK)

2008 *Other Visible Things*, Tricycle Gallery, London (UK)

2007 *Open07*, Artsway, Sway (UK)
Underground, Subway Gallery, London (UK)
The Great Exhibition, Royal College of Art, London (UK)
Man Group Drawing Prize, Royal College of Art, London (UK)
Kunstwürst, Café Gallery Projects, London (UK)
Over and Over Again, Sadlers Wells Theatre, London (UK)

2006 *Pinocchio Related*, Hockney Gallery/ Academia Venice, London/Venice (UK/Italy)
Interim Show, Royal College of Art, London (UK)

2005 *Objectification of Ideas*, St Pancras Crypt, London (UK)

Professionelle Engagements

2012 Proximities for the Amateur, Artist Talk, ACC Galerie Weimar (D)

2011 Visiting Artist, Bauhaus University, Weimar (D)

2010 Duplicity- in conversation with Francisco Lobo, Museu de Cidade, Lisbon (Portugal)

2009 Who is Art For? Discussion Panel, University for the Arts – Byam Shaw, London (UK

Impressum

Herausgeberin: Sibylle Feucht, Das Esszimmer, Mechenstrasse 25, D-53129 Bonn, www.dasesszimmer.com | 2012

Gestaltung: Sibylle Feucht,

Fotos: Adam Knight, London; Claus Bach, Weimar und Sibylle Feucht, Bonn

herausgegeben von RAUM FÜR KUNST+ DAS ESSZIMMER