



























FOREWORD

The architecture of the museum encompasses so much more than the cubic volumes of conventional exhibition galleries and the dimensions of their hanging walls.

Shifting Continuities takes as its starting point the way in which the Museum is a mediated space, where we are expected to look and behave in particular ways. However unlike many art exhibitions, this installation is not object-based. By placing a series of minimalist, subtle interventions in the transitory spaces and often overlooked zones of the buildings and outdoor environment of Heide, from foyers and stairways to windows and floors, Christoph Dahlhausen (Germany) and David Thomas (Australia) bring to the fore the way we navigate our experience, the temporal nature of our experiencing, and a revaluing of the art object.

Dahlhausen and Thomas have deployed a range of materials and forms—paint, mirror, metals, vinyl, colour and light—in an installation conceived to provide intervals, interruptions and revisions to the viewer's passage through the Museum's spaces and parts of its grounds. They activate space in a sensitive and sometimes playful way, using the elements of surprise and discovery to alter or heighten perceptions of the materiality of the art object, to question the ways in which architectural spaces can be redefined and more broadly, to position their interventions within various histories, both art historical and of the site itself.

The quiet but profound character of Shifting Continuities is that it promotes active, individual looking, and a consideration of how what we see in exterior and interior spaces is affected by the movement and angle of our bodies, by time, light, materiality and placement. Intriguingly, the more we encounter these disparate elements, the more cohesive and spatially stabilising the artists' project becomes.

Shifting Continuities had its genesis nearly four years ago and is Dahlhausen and Thomas's second collaboration, following an exhibition at the Kunsthalle Dominikanerkirche in Osnabrück in 2007. It brings together interests from their individual practices in post-minimal and conceptual art and is the result of an enlivening dialogue between the artists and the curator of the project, Lesley Harding. I thank Christoph and David for their unwavering commitment to this work and their collaboration with Heide.

Jason Smith

Director, Heide Museum of Modern Art

JUST ENOUGH AND NO MORE: THE CAREFUL ART OF MODIFICATION

¹ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, JRP | Ringier and Les Presses du Réel, Zurich, 2010, p. 14.

² *ibid.*, p. 6.

*Given that the museum—in its original conception—is a machine that produces an evolutive and linear conception of time, development and progress, how can an artwork exist in the museum without subordinating itself to this conception of history? How can an artwork within the museum, which already implies a specific notion of time, insert a different temporality?*¹

In his preface to Dorothea von Hantelmann's book *How to Do Things with Art* (2010), from which the above quote is drawn, the critic and curator Hans Ulrich Obrist recounts a conversation about exhibitions he had with the British artist Richard Hamilton. Hamilton argued that today 'we only remember exhibitions which invent a new display feature'. From this Obrist deduced that 'to change the rules of the game in our time, artists must work to change the exhibition format'.² Both von Hantelmann and Obrist are attuned to the mechanisms of self-reflexivity by which artists today have sought to depart from and vary the nineteenth-century exhibition format. Fundamental to this impulse is the urge not simply to critique the museum, but to work with a wide lexicon of strategies so as to make it a dynamic and elastic machine, a site of contestation, and a constantly surprising place of discovery.

Christoph Dahlhausen and David Thomas are both committed to rethinking and restaging the exhibition format. Their series of interventions, additions and subtractions to the gallery space of Heide III suggest a profound interest in recalibrating the museum space to challenge not simply what we are looking at and sensing, but how we come to do so. Working with an assortment of materials from reflective mirrors, monochromatic surfaces, lines, circles and arcs and natural light, the artists have reinvented the gallery as an accumulation of subtle shifting experiences that draw attention to both the architectural specificity of the building and the way it is formed by its particular orientation in the landscape. These gestures are not grandiose as individual iterations either in terms of scale or intent, but function to offer delicate points of re-orientation for the spectator across a range of aesthetic, spatial and temporal registers. They ask us to think through the building/art gallery as a complex entity of walls, light sources, surfaces, even temperatures, all of which are dynamic ingredients in the potential interplay of art and architecture.

Each intervention is carefully considered, whether it be protective non-slip floor dots repeated as abstract forms on the wall, or mirrored panels perfectly positioned to capture an elliptical ray of sunlight. They show how small and mostly quiet additions can resonate powerfully, making much larger statements about art and the ordering of architectural space. While the objects and coloured panels at first might appear potentially random and without a fixed mode or media, there is a consistency of program to the artists' choice of materials

as well as to the logic of placement and alignment. Having worked together on a number of commissions and projects, including their ambitious installation for the Dominikanerkirche in Osnabrück in 2007, the artists have crafted a language of forms that draws on their extensive experience of making art in and across two, three, and four dimensions.

Although their practices are grounded in a shared interest in the monochrome and its complex relationship to conceptual, formal and spatial modalities, both artists have sought to locate painting and sculpture in a broader relationship with space, time and participation. Working to resist definitions of the monochrome as a static, largely formal, visual language that is site-neutral in its engagement with the gallery, Dahlhausen and Thomas have attempted to push the meaning of the monochrome towards an engagement with both site and social specificity. While architectural space is fundamental to this investigation, they engage with a social and geographic awareness of site not as a particular narrative of history but as a series of disparate histories. Crucial to their program is the idea of taking the specific meanings of formal and conceptual abstraction as they have developed in the second half of the twentieth century, and imbuing them with ideas of contingency, multiplicity and flexibility. In this collaborative project both artists aim to highlight the absolute relevance of abstract visual languages (the monochrome, light, reflective mirrors) as critical tools to reveal how architectural spaces function or, potentially, dys-function. These languages also serve as devices to reveal to us how things are perceived and how we become aware of our shifting perceptions and ideas in particular time and space.

Thomas has described his objects and surfaces as 'composite forms', which he identifies as 'a model or idea composed of different components, and multiplicity, which aims to reconcile the heterogeneous nature of experience (moments) within the unity of the continuum of time'.³ Fundamental to this approach is a concern to make abstract form come alive in real time, in part by coaxing the audience into experiencing the gallery space anew. To do this, the artists' challenge is to build the necessary conditions whereby the audience will be receptive to interrogating the delicate edges of art as it bleeds in and out of life. While Dahlhausen and Thomas provide an array of cues and triggers, the audience needs to take up the challenge to explore and investigate the whole of the gallery space in entirely new ways.

In this installation-based art, the viewer is central to completing the work and is far from a passive observer. Because the art components

are delicately interspersed at the edges of windows, floors and walls, a level of detective work is required to scope out and demarcate the project as a whole. This requires a different way of looking at art, one that activates the body to view and sense in 360-degree space; to look up at the ceiling, down at the floor, to focus on a coloured panel and then to let that focus dissolve towards a visual form in the far distance. The artists invite a heightened level of sensory and cognitive engagement that, while potentially frustrating, offers an array of small rewards.

The highly physical requirements of discovering and then orienting one's body in relation to each composite is further overlaid by the artists' activation of different time signatures. Dahlhausen and Thomas are well-known for their interest in capturing and articulating temporal shifts using an extensive array of mostly static objects. While we might intuit that time is at best a secondary issue in painting, sculpture and photography, the artists go to great lengths to bring it front and centre. Whether it is using gloss enamel paint or mirrors to create a reflection of the viewer watching themselves looking over time, or in Thomas's case even allowing embellishments of dust and dirt to form on the surface of works, the act of making and experiencing artwork is always framed and transformed by time.

For them, duration is a crucial means to enable diverse content to be reconciled and revealed.⁴ Something as simple as a marker or strip of colour revealed in one space is often re-presented or transformed in another, highlighting not just an interest in repetition but also—in using the time it takes to move between these locations as active time—how memory and experience combine to shape and reshape the work as a whole. Often these relationships are subtle and barely visible. Walking into the entranceway, the audience may completely miss the lines of colour strategically placed on the steps, only to discover them on leaving. This is not a failure of the work, but a measure of the artists' profound belief in subtlety as a means of building delicate connections. The idea of passage over time engages with both perception and space developing a complex interplay between inside and outside, nature and culture and time present and time past.

If certain details are overlooked or partially camouflaged by their surroundings then this is very much a part of the program. Art is by its nature always an incomplete mode of experience, with gaps and blind spots. More important for Dahlhausen and Thomas is that through their interventions they have worked to sharpen our visual and sensory acuity so that what and how we see and experience is transformed.

⁴ See David Thomas, 'The Value of Light: Christoph Dahlhausen's Work' in *Christoph Dahlhausen: Painted by Light*, exh. cat., Museum am Ostwall, Dortmund, 2005, p. 30.

³ David Thomas, 'Composites, Multiplicities, Complexities and Duration', in Lesley Duxbury, Elizabeth Grierson, and Dianne Waite (eds), *Thinking Through Practice: Art as Research in the Academy*, RMIT Publishing, Melbourne, 2007, p. 86.

While these interventions are finely wrought, they are not, crucially, overwrought. There is a pleasure and lightness of touch that in places induces a smile. The placement of a photographic slide in one of the corridors, sticking out from the wall like a midget plinth, is an example of how an intervention can be both sober and amusing. Placed under a skylight the slide can be, depending on your viewpoint, either object or image, or something in-between. But it is also intensely precarious. The incongruity of a tiny slide occupying, or more accurately clinging onto, a very large wall, is wonderfully absurd.

The assorted modes of place-based installation as employed by Dahlhausen and Thomas, while still in a relatively emergent stage in contemporary art, have at the same time been challenged by a number of writers who question their supposed ubiquity and complexity. Writer Sven Lütticken has pointed to the way in which installation-based practices have derived their legitimacy ‘not from a tradition or an artistic medium but from the very fact that their status is initially dubious’. They can be, he suggests, ‘juxtaposed with other objects to create the exemplary manifestation of a generic art that can consume and incorporate almost anything’. Lütticken’s fundamental question is whether what he calls ‘consumerist generic art’ still has any potential for difference or dissent, or if the use of ‘difference’ and ‘dissent’ as marketing slogans for art has completely sabotaged such a project.⁵

The freedom to draw from multiple sources is also, as Martha Buskirk has pointed out, ‘a form of pressure, since under these circumstances no artist can escape the obligation of having to make a series of self-conscious decisions about issues that include format, medium, context, content, appearance, duration and relationship to precedents, with each read as being a conscious choice’. The upshot of this, says Buskirk, is that ‘no discussion can be taken as assumed or given’.⁶

While both positions question very different aspects of context-dependent art, the gist is that this mode is somehow susceptible to being subsumed as a critical form and potentially too complex or draining for artists to consistently negotiate. While it may be the case that installation in its more generic, site-neutral form has become a conventional and undifferentiated style of art-making, it is important to frame the work of Dahlhausen and Thomas in slightly different terms. By prefacing the specificity of their interventions into the sites they investigate such as Heide, the artists offer a compelling examination of the unique aspects of the building and its locale as well as our experience of phenomena and history.

The project is a critical one not specifically in terms of institutional critique, but in drawing us into a complex engagement with the spaces and features of the gallery and its environs. Rather than having their work consumed and incorporated by the institution, the artists propose a vigorous dialogue with it. They offer insights into architectural quirks: corridors that are slightly wonky; functional dots that can be read as abstract patterns. These interventions are far from generic or gimmicky, but instead speak of a careful negotiation of site with a view to changing our understanding of it.

While it is certainly the case that the artists have had to make a series of self-conscious decisions about form, material, location, intervention, duration, etc., the complexity of these contextual factors—which are clearly central to their thinking—is offset in other ways by an avowed simplicity. The humble scale of their objects, their delicate and only partially obtrusive forms, and the location of the components in what might be termed in-between or even non-site places, counterbalances the demanding breadth of contextual issues. For Dahlhausen and Thomas, a successful composite artwork has to mesh simplicity and complexity, the rough and the smooth. This is not a pressure so much as a necessary constraint, a tension that is part of the dialogue that art must negotiate for it to remain relevant.

Their use of light, for example, is contextually located but at the same time deliberately restrained. It is a mechanism to highlight changes in phenomena while functioning to both reveal and conceal pattern. The elusive and ever-changing properties of light transform the work over time, sometimes quickly and sometimes very slowly, allowing for different readings based on whether the external light source is stark or muted. The artists also utilise light to create shadows that lead to the creation of pictorial spaces in the gallery. We are coaxed into asking a number of questions about what is visible, what is deliberate, what stands alone as a component and what elides into other interventions.

While Shifting Continuities might have you looking for art in all the wrong places, this in itself is not a bad thing. The idea that art is not always ‘framed’ for easy comprehension (if not consumption) on gallery walls or in forecourts, suggests that artists are vitally concerned to keep finding ways of connecting their work with the messy world of ‘the everyday’.

The sticker placed on the exit sign as you leave the Heide car park may or may not be a Dahlhausen/Thomas addition. The salient thing is that they have got you wondering.

⁵ Sven Lütticken, *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*, NAi Publishers, Rotterdam, 2005, p. 8.

⁶ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge MA, 2005, p. 12.

**GERADE RICHTIG – NICHT
ZUVIEL: DIE EINFÜHLSAME
KUNST DER VERWANDLUNG**

¹ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, JRP | Ringier, Zürich, und Les Presses du Réel, Dijon, 2010, S. 14.

² ebenda, S. 6.

*Vorausgesetzt, dass das Museum – in seiner ursprünglichen Konzeption – einen Mechanismus darstellt, der einem sich linear fortentwickelnden Konzept von Zeit, Entwicklung und Fortschritt folgt, wie kann dann ein Kunstwerk im Museum existieren, ohne sich selbst diesem Geschichts-Konzept zu unterwerfen? Wie kann ein Kunstwerk im musealen Kontext, der bereits einen spezifischen Zeitbegriff impliziert, eine andere Zeitlichkeit gestalten?*¹

In diesem Vorwort zu Dorothea von Hantelmann's Buch *How to Do Things with Art* (2010), aus dem obiges Zitat entnommen ist, gibt der Kritiker und Kurator Hans Ulrich Obrist ein Gespräch über Ausstellungen wieder, das er mit dem britischen Künstler Richard Hamilton führte. Hamilton argumentierte, 'dass wir uns heute nur an Ausstellungen erinnern, die eine neuartige Präsentationsform verwenden'. Daraus leitet Obrist ab, 'dass heutzutage Künstler, um die Spielregeln zu verändern, das Ausstellungsformat verändern müssen'.² Beide, von Hantelmann und Obrist, sind eingestimmt auf die Mechanismen der Selbst-Reflektivität mit der Künstler heute versuchen, ausgehend vom Ausstellungsformat des 19. Jahrhundert, dieses zu verändern. Grundlegend für diesen Ansatz ist das Bestreben, nicht bloß Kritik am Museum zu üben, sondern einen großen Fächer von Strategien zu erarbeiten, um so ein dynamisches und anpassungsfähiges System zu schaffen, einen Ort des Widerstreits und stetiger überraschender Entdeckungen.

Christoph Dahlhausen und David Thomas haben sich beide dem Über-Denken und Re-Inszenieren des Ausstellungsformates verpflichtet. Ihre Folgen von Interventionen, die Additionen zu und Subtraktionen vom Galerieraum in Heide III verraten ein tiefes Interesse an der Neubestimmung des Museums-Raumes, um bewusst zu machen, was wir sehen und empfinden, aber auch warum. Durch ihre Arbeit mit einer Palette von Materialien, vom reflektierenden Spiegel, monochromen Oberflächen, Linien, Kreisen und Bögen, bis hin zum natürlichen Licht, haben die Künstler die Galerie neu erfunden als eine Ansammlung von geistreichen ver-rückten Erfahrungen, die die Aufmerksamkeit ziehen auf die besondere Architektur des Gebäudes und die Art wie es verortet wird durch seine Einbettung in die Landschaft. Diese Gesten sind nicht pompöse individuelle Wiederholungen, weder in Ausmaß noch in Absicht, sondern bieten sensible Ansätze der Neu-Orientierung von ästhetischen, räumlichen und zeitlichen Aspekten. Die Künstler fordern das Gebäude, die Kunstgalerie zu überdenken im Sinne einer komplexen Einheit von Wänden, Lichtquellen, Oberflächen, sogar Temperaturen, die alle dynamische Komponenten sind im spannungsvollen Zusammenspiel von Kunst und Architektur.

Jede Intervention ist präzise entwickelt, seien es nun Anti-Rutsch-Punkte auf dem Boden, wiederverwandte als abstrakte Formen an der Wand oder spiegelnde Paneele, perfekt positioniert, damit sie einen elliptischen Strahl des Sonnenlichtes einfangen. Sie zeigen, dass latent kraftvolle Schwingungen von kleinen und meist leisen Setzungen wesentlich ausdrucksvollere Aussagen zur Kunst und zur Gliederung architektonischen Raumes machen. Während Objekte und farbige Paneele zunächst zufällig erscheinen mögen, ohne Festlegung von Modus oder Material, beweisen die Künstler eine Folgerichtigkeit bei der Wahl sowohl der Mittel als auch in der Logik ihrer Setzung und Ausrichtung. Da sie in einer Reihe von Aufträgen und Projekten bereits zusammen gearbeitet haben, einschließlich ihrer ambitionierten Installation in der Dominikanerkirche in Osnabrück 2007, haben die Künstler eine Formensprache entwickelt, die sich aus ihrer umfassenden Erfahrung ergibt, Kunst zu schaffen in und über zwei, drei und vier Dimensionen.

Obwohl ihre Werke sich auf ein gemeinsames Interesse für das Monochrome, seiner Erscheinung und dessen komplexer Beziehung zu konzeptuellen, formalen und räumlichen Modalitäten gründen, haben beide Künstler einen Weg gesucht, Malerei und Skulptur in eine engere Beziehung zu Raum, Zeit und Beteiligung des Betrachters zu setzen. Um der Definition von Monochromie als statische, weitestgehend formale visuelle Sprache, ortsunabhängig in Bezug auf die Galerie, zu widersprechen, haben Dahlhausen und Thomas sich bemüht, diese Definition von Monochromie zu öffnen für die Einbindung sowohl des lokalen als auch des sozialen Bezuges. Da Architektur des Raumes für diese Art des Eingriffs fundamental ist, konzentrieren sie sich auf das soziale und geographische Bewusstsein des Ortes, nicht als spezielle Schilderung seiner Geschichte sondern als eine Folge von disparaten Geschichten. Entscheidend an ihrem Konzept ist das Bemühen, die spezifische Bedeutung formeller und konzeptioneller Abstraktion, wie sie sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt hat, mit Ideen von Zufälligkeit, Vielfältigkeit und Flexibilität zu verschmelzen. In diesem Gemeinschaftsprojekt zielen beide Künstler darauf ab, die unbedingte Relevanz abstrakter visueller Sprache (Monochromie, Licht, reflektierende Spiegel) als maßgebliches Instrument zu betonen, um zu demonstrieren, wie architektonische Räume funktionieren oder möglicherweise nicht. Diese Sprache dient auch dazu uns zu verdeutlichen, wie wir Dinge wahrnehmen und wie wir uns der sich verändernden Wahrnehmung und Vorstellung in bestimmter Zeit und an speziellem Ort bewusst werden.

³ David Thomas, 'Composites, Multiplicities, Complexities and Duration', in Lesley Duxbury, Elizabeth Grierson, und Dianne Waite (Hrg.) *Thinking Through Practice: Art as Research in the Academy*, RMIT Publishing, Melbourne, 2007, S. 86.

Thomas hat seine Objekte und Oberflächen als 'zusammengesetzt Verbundenes' beschrieben, welches er als 'Plan oder Konzept bezeichnet, komponiert aus verschiedenen Bestandteilen und mit einer Vielfältigkeit, die darauf abzielt, die heterogene Natur von Erfahrungen (Momenten) in Einklang zu bringen mit der Einheit des zeitlichen Kontinuums in seiner ganzen Komplexität'.³ Für diesen Ansatz ist das Bestreben Ausschlag gebend, abstrakte Form in realer Zeit lebendig werden zu lassen, teilweise durch Verführung des Betrachters, die Galerie neu wahrzunehmen. Um das zu erreichen, ist es das Bestreben beider Künstler, die erforderlichen Rahmenbedingungen zu schaffen, damit der Betrachter empfänglich wird für das Hinterfragen der sensiblen Randbereiche der Kunst, wo sie das Leben berührt. Während Dahlhausen und Thomas eine ganze Reihe von Hinweisen und Auslösern anbieten, muss der Betrachter sich der Herausforderung stellen, den kompletten Galerie-Raum völlig neu zu entdecken und zu untersuchen.

In dieser auf Installationen basierenden Kunst trägt der Betrachter entscheidend dazu bei das Werk zu vollenden, weit entfernt davon nur passiver Beobachter zu sein. Weil die künstlerischen Komponenten geistreich platziert sind an den Rändern von Fenstern, Böden und Wänden, ist detektivischer Spürsinn erforderlich, um das Projekt in seiner Gesamtheit zu ermessen und einzugrenzen. Dieses bedingt eine neue Art der Kunstbetrachtung, ein neues Sehen, welches aktiviert, ein 360-Grad-Umfeld körperlich zu erkennen und zu empfinden; hoch an die Decke zu schauen, hinunter auf den Boden, ein farbiges Paneel zu fokussieren und es dann zu einer visuellen Form in weiter Entfernung aufzulösen. Die Künstler fordern vertieftes sensorisches Vermögen und kognitive Beteiligung ein, was, wenn auch herausfordernd und möglicherweise frustrierend, eine Fülle von Aha-Erlebnissen bietet.

Die physische Anforderung, jedes Kompositionselement zu entdecken und dann den Körper in Beziehung dazu zu bringen, wird zudem überlagert von der Aktivierung verschiedener Zeit-Signaturen durch die Künstler. Dahlhausen und Thomas sind bekannt für ihr Bestreben, Zeitverschiebungen einzufangen und zu artikulieren, indem sie eine enorme Vielfalt meist statischer Objekte verwenden. Während wir den Zeitaspekt maximal als zweitrangige Angelegenheit der Malerei, Skulptur und Fotografie, zuordnen würden, rücken die Künstler diese in allen Aspekten in den Vordergrund und ins Zentrum. Ob sie nun schillernd lackierte Paneele oder Spiegel verwenden, um eine Reflektion des Betrachters zu erreichen, der sich selbst dabei beobachtet die Zeit zu erschauen, oder wie in Thomas' Fall sogar auf der Oberfläche der Arbeit Beeinflussung durch Staub und Schmutz zulassen, in jedem Falle ist das Schaffen und Erleben von Kunstwerken immer bestimmt und umspannt von Zeit.

⁴ Siehe David Thomas, 'The Value of Light: Christoph Dahlhausen's Work' in *Christoph Dahlhausen: Painted by Light*, Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund, 2005, S. 30.

Für die Künstler ist der zeitliche Verlauf ein entscheidendes Mittel für die Vermittlung und Enthüllung verschiedenen Gehaltes.⁴ Etwas so Einfaches wie eine Markierung oder ein farbiger Strich wird an einem Ort verwirklicht und taucht daraufhin erneut oder verwandelt andernorts wieder auf. Dies unterstreicht nicht nur das Interesse an der Wiederholung, sondern erfordert unter Einbeziehung von Zeit, sich zwischen diesen Orten als aktives Zeitelement zu bewegen, sodass Erinnerung und Erfahrung sich ergänzen, um das Werk in seiner Gesamtheit wieder und wieder zu erfassen. Oft sind diese Bezüge subtil und kaum sichtbar. Beim Eintreten mag der Betrachter durchaus die Farblinien übersehen, die strategisch auf den Treppen platziert sind, um sie dann aber beim Herausgehen zu entdecken. Dies ist keine Mangel in der künstlerischen Arbeit, sondern Ausdruck der tiefen Überzeugung der Künstler, dass das Mittel der Subtilität bedeutungsvolle Verknüpfungen zu schaffen vermag. Die Vorstellung vom Überschreiten der Zeiten verbindet in Wahrnehmung und Raum ein komplexes Zusammenspiel von Drinnen und Draußen, Natur und Kultur, Gegenwart und Vergangenheit.

Wenn bestimmte Details übersehen oder von ihrer Umgebung teilweise verdeckt werden, dann ist dies ganz sicher Teil des Konzeptes. Kunst ist naturgemäß ein unvollendeter Zustand des Erfahrens, mit Lücken und blinden Flecken. Für Dahlhausen und Thomas ist es wichtiger, dass sie durch ihre Interventionen unsere visuelle und sensorische Fähigkeit schärfen, so dass sich verändert, was und wie wir sehen und erfahren.

Wenngleich diese Interventionen präzise und bedacht entwickelt sind, so sind sie doch nicht überzogen. Mancherorts entsteht bei der Betrachtung ein Vergnügen und eine Leichtigkeit der Anmutung, die uns schmunzeln machen. Die Setzung eines Dias in einem der Flure, das aus der Wand herauschaut wie ein winziger Splint, ist ein Beispiel dafür, dass eine Intervention zugleich besonnen und amüsant sein kann. Unter einer Deckenbeleuchtung wird das Dia, je nach Standpunkt, entweder Objekt oder Bild oder etwas dazwischen. Aber dies ist auch äußerst prekär. Das Missverhältnis eines kleinen Dias, das eine riesige Wand besetzt, oder präziser sich daran festhält, ist eine wundervoll absurdes Mißverhältnis.

Für die zeitgenössische Kunst sind ortsspezifische Installationen wie Dahlhausen und Thomas sie entwickeln noch in einem ‚stadium nascendi‘, zugleich werden deren angenommene Allgegenwart und Komplexität von einer Reihe von Kritikern in Frage gestellt. Der Autor Sven Lütticken hat dies dahingehend zugespitzt, dass Installations-Praktiken ihre Legitimation 'nicht aus einer Tradition oder einer künstlerischen Technik beziehen, sondern ausschließlich

⁵ Sven Lütticken, *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*, NAi Publishers, Rotterdam, 2005, S. 8.

⁶ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge MA, 2005, S. 12.

aus der Tatsache, dass ihr Status im Grunde zweifelhaft ist'. Sie können, mutmaßt er, 'nebeneinander gestellt werden mit anderen Objekten, um ein beispielhaftes Programm für eine allgemeine Kunst zu schaffen, die beinahe alles verwenden und einschließen kann'. Lüttickens fundamentale Frage ist, ob das, was er 'allgemeine Konsumenten-Kunst' nennt, überhaupt noch Potential für 'Differenzierung' und 'Dissens', oder ob der Gebrauch der beiden Begriffe als Marketing Slogans solch ein Ansinnen völlig sabotiert.⁵

Die Freiheit aus vielen Quellen zu schöpfen ist, wie Martha Buskirk betont, aber auch 'eine Art von Druck, da unter diesen Umständen kein Künstler der Verpflichtung entkommen kann, eine Vielzahl von selbstbewussten Entscheidungen zu treffen in Bezug auf Format, Medium, Kontext, Inhalt, Erscheinungsform, Dauer und Beziehung zu Vorhergehendem, wobei jede verstanden wird als bewusste Setzung'. Das Ergebnis ist, sagt Buskirk, 'dass kein derartiger Diskurs unkritisch angenommen werden kann'.⁶

Da beide Positionen sehr unterschiedliche Aspekte kontext-bezogener Kunst hinterfragen, ist der springende Punkt, dass dieser Modus irgendwie empfänglich dafür ist, subsumiert zu werden als eine kritische Form und als potentiell zu komplex oder für den Künstler zu erschöpfend, um sie ständig zu erörtern. Während möglicherweise die allgemeinen, orts-unabhängigeren Installationen zu einer konventionellen undifferenzierten Richtung im Kunstschaffen geworden sind, ist es wichtig, die Arbeit von Dahlhausen und Thomas in anderer Begrifflichkeit zu fassen. Durch das Festmachen der Ursächlichkeit ihrer Intervention am Ort, den sie – wie hier im Heide Museum of Modern Art – erforschen, bieten die Künstler eine überzeugende Untersuchung der einzigartigen Aspekte dieses Gebäudes, sowohl der Örtlichkeit als auch unseres Erlebens ihrer Phänomene und Geschichte.

Dem Projekt wohnt eine Kritik inne, nicht so sehr in Hinblick auf institutionelle Kritik, sondern weil wir in ein komplexes Einlassen auf den Ort und die Besonderheiten der Galerie und ihrer Umgebung gezogen werden. Ehe sie zulassen, dass ihre Arbeit konsumiert und von der Institution vereinnahmt wird, schlagen die Künstler einen spannungsgeladenen Dialog mit ihr vor. Sie bieten Einsicht in architektonische Spitzfindigkeiten: Durchgänge, die etwas schief sind; funktionale Punkte, die als abstrakte Muster verstanden werden können. Diese Interventionen sind weit entfernt davon, allgemein oder trickreich zu sein, sondern sind Ausdruck einer sorgfältigen Auseinandersetzung mit dem Ort, mit dem Ziel unsere Verständnis desselben zu verändern.

Es ist sicher so, dass die Künstler eine Reihe von selbstbewussten Entscheidungen treffen mussten über Form, Material, Ort, Eingriffe, Dauer, etc., doch die ganze Vielfalt der Faktoren in diesem Kontext – die klar im Zentrum ihres Denkens stehen – steht bekennder Einfachheit gegenüber. Die Bescheidenheit der Ausmaße ihrer Objekte, ihre feinfühlig und nur partiell fordernden Formen, die Anbringung der Elemente an Stellen, die man als Zwischen- oder sogar Un-Orte bezeichnen könnte, gleicht die anspruchsvolle Breite des Gesamt-Zusammenhangs aus. Im Verständnis von Dahlhausen und Thomas muss eine erfolgreiche Arbeit dieser kompositorischen Art Einfachheit und Komplexität in sich vereinen, das Raue und das Glatte. Dies ist nicht so sehr ein Druck, sondern eine notwendige Anstrengung, eine Spannung, die Teil des Dialogs ist, den die Kunst führen muss, um relevant zu bleiben.

Ihr Einsatz von Licht zum Beispiel ist beides, verortet im Kontext aber auch bewusst zurückhaltend. Es ist ein Instrument, um Veränderungen von Phänomenen zu akzentuieren, gleichzeitig ent- und ver-hüllend. Die kaum fassbaren und sich immer verändernden Eigenschaften des Lichtes modifizieren das Werk im Laufe der Zeit, manchmal schnell und dann wieder sehr langsam, lässt es verschiedene Lesarten zu, je nach dem, ob die externe Lichtquelle kraftvoll oder gedämpft ist. Die Künstler verwenden Licht auch, um Schatten zu erzeugen, die wiederum mögliche Bild-Räume in der Galerie entstehen lassen. Wir werden veranlasst, eine Reihe von Fragen zu stellen, was sichtbar ist, was absichtsvoll, was alleine als Element steht und was Bindeglied zu anderen Interventionen ist.

Dass wechselnde Zusammenhänge uns dazu bringen, Kunst an allen möglichen falschen Orten zu suchen, ist keine schlechte Sache. Die Vorstellung, dass Kunst nicht immer 'gerahmt' zum leichten Verständnis (wenn nicht gar zum Konsum) an Galeriewänden oder in Empfangshallen hängt, unterstellt, dass Künstler ein vitales Interesse daran haben, permanent neue Wege zu finden, ihre Arbeit mit der 'unruhigen Alltagswelt' zu verbinden.

Der Aufkleber auf dem Ausgangsschild, dem man beim Verlassen des Parkplatzes von Heide begegnet, mag eine Applikation von Dahlhausen/Thomas sein, oder aber auch nicht. Der springende Punkt ist doch, dass die Künstler erreicht haben, dass wir uns diese Frage überhaupt stellen.

DAVID CROSS

David Cross is an artist, writer and curator based in Wellington, New Zealand. His writing has been published in numerous journals and magazines including *Art and Text*, *World Art*, the *Australian and New Zealand Journal of Art* and *Photofile*. With Claire Doherty he co-directed the One Day Sculpture series of twenty temporary commissions by national and international artists across New Zealand in 2008–9.

Cross is Associate Professor in Fine Arts at Massey University, Wellington, where he directs the Litmus Research Initiative. Currently he is 2010 international curator at Contemporary Art Spaces Tasmania, in Hobart.





Previous, above, right
David Thomas and
Christoph Dahlhausen
Installation details from group
exhibition Licht-Glas-Transparenz,
Kunstahalle Dominikanerkirche,
Osnabrück, Germany, 2007
Photograph: art + practice

CHRISTOPH DAHLHAUSEN

Christoph Dahlhausen was born in Bonn, Germany in 1960, where he currently lives and works. Originally trained as a classical musician, he then completed studies in medicine and philosophy, practicing medicine in the 1980s while informally studying art. Since 1990 he has worked as an artist.

Dahlhausen's early practice experimented with non-objective and abstract photography, concentrating on how light could evoke, create and affect colour. This led him, via the use of the monochrome, to create works that intervene in space to achieve a synthesis of colour, space and time. More recently he has focused on architectural interventions, particularly on glass. His diverse practice includes projects in Germany and abroad on iconic architecture including Oscar Niemeyer's first skyscraper in Rio de Janeiro (Palacio Gustavo Campanema) and the Glaspaleis in Heerlen in the Netherlands. Major works have been created for Museum am Ostwall, Dortmund, and the Kunstmuseum, Bonn, in Germany.

His works are held in public, private and corporate collections internationally including: National Gallery of Victoria, Melbourne; Kunstmuseum, Bonn; Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen; Deutscher Bundestag, Berlin; Ludwig Museum, Koblenz; Haus der Demokratie, Berlin; and Kiscelli Museum, Budapest.

Dahlhausen also works as a writer, editor, lecturer and curator, and as an advisor to institutions including the Kunsthalle Osnabrück and the Gesellschaft fuer Kunst und Gestaltung, Bonn. He has run independent artists' spaces including @ proximus and raum2810, both in Bonn.

He has been instrumental in the development and facilitation of international connections and projects particularly between Germany and Australia. In 2007 Dahlhausen was curator of the landmark travelling exhibition, Australia: Contemporary Non-Objective Art, the first exhibition of this kind to tour German museums.

Christoph Dahlhausen's work appears courtesy
Olschewski & Behm, Frankfurt www.olschewski-behm.com
See also www.christoph-dahlhausen.de

Christoph Dahlhausen
Light Light 2008
backlight film, powder coated
steel, magnets and screws
100 x 70 x 25 cm
Installation view, raum2810, Bonn, 2008







Previous pages
 Christoph Dahlhausen
Ein bisschen Glanz muss sein
(Some Glamour Will Do) 2009
 mirror vinyl on MDF and neon light
 Installation view from international
 group exhibition Fully Booked, Hotel
 Beethoven, Bonn, 2009

Above
 Christoph Dahlhausen
Light and Panes 2009 (detail)
 6 x 15 m (approx.)
 neon tubes, stainless steel
 mirrors and cable
 Installation at Fuhrwerkswaage
 Kunstraum, Cologne, 2009



Christoph Dahlhausen
Zeitstück (Time Piece) 2006
 computer-operated
 electroluminescent light
 panels, mirror, glass, plinth
 and slide projection
 Installation view from group exhibition
 at Bonner Kunstverein, Bonn, 2006



Left
 Christoph Dahlhausen
Blauer Kreis Innen und Außen
 (Blue Circle Inside and Outside) 2009
 vinyl on glass
 Ø 180 cm
 Installation view from joint exhibition
 at Galerie Weißer Elefant, Berlin, 2009

Above
 Christoph Dahlhausen
Zeitaufte (Course of Time) 2008
 vinyl on glass
 3.2 x 18 m (approx.)
 Site specific commission
 for Sparkasse Osnabrück



Above
 Christoph Dahlhausen
*Spiegelbild für Freiburg (Mirror
 Piece for Freiburg)* 2009 (detail)
 polished stainless steel
 116.6 x 42.5 cm each
 Installation view from international
 three-person exhibition *Spiegeln*,
 E-Werk, Freiburg, 2009



Right
 Christoph Dahlhausen
Arbeit für Dortmund
(Work for Dortmund) 2005
 plinth, glass, sandblasted
 glass, mirror and vinyl
 12.5 x 25 x 10 m (approx)
 Installation view from solo exhibition
Painted by Light, Museum am Ostwall,
 Dortmund, 2005

DAVID THOMAS

David Thomas was born in Belfast, Northern Ireland in 1951 and arrived in Australia in 1958. Thomas studied art at the University of Melbourne, Monash University and RMIT University in Melbourne. He has travelled widely in Asia and lived in Europe and has undertaken several residencies at the Cité Internationale des Arts, Paris. He lives and works in Melbourne.

His paintings, photopaintings and painting/installations address issues of the perception of time and space through the use of duration and a composite formal language that employs monochromes and painted reflective surfaces.

Thomas has exhibited widely in Australia, New Zealand, Asia and Europe, and regularly shown his work in Germany, where he met Christoph Dahlhausen in 2003. Since then they have worked together on curated projects, exhibitions and collaborations including Licht–Glas–Transparenz with Dan Graham, Dan Flavin, Regitte Kowanz, Spencer Finch and Brigitte Schumann at the Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück, Germany.

His work is represented in private collections in Australia, the United States, France, Germany, New Zealand and the United Kingdom, and in public collections including: National Gallery of Victoria, Melbourne; National Gallery of Australia, Canberra; Art Bank, Sydney and Melbourne; Trinity College, University of Melbourne; Heide Museum of Modern Art, Melbourne; Western Mining Collection, Australia; Chartwell Collection, New Zealand; Auckland Art Gallery; Canterbury University, Christchurch; Lim Lip Museum, Gong Ju, South Korea; and Kunstmuseum, Bonn.

Thomas holds a PhD from RMIT University where he has taught since 1992. He is an Associate Professor of Painting, Director of the MFA Program (Coursework) for Australia and New Zealand, and leader of the Art, Time and Space Research Cluster in the School of Art.

He also works as an art writer and curator, and recent projects include: Painted Spaces, a travelling wall painting exhibition with eight international artists at the Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Auckland Art Gallery, New Zealand and the Talbot Rice Gallery, Scotland in 2000; and Composite Realities Amid Time and Space: Recent Art and Photography at the Centre for Contemporary Photography, Melbourne in 2007.

David Thomas is represented by Nellie Castan Gallery, Melbourne and Conny Dieztschold Gallery, Sydney.

David Thomas
Vertical Black Reflection Piece, 4
Vertical Brushstrokes in Time 2006
synthetic polymer paint and
enamel on aluminium
350 x 10 x 2.5 cm
Installation photograph from
group exhibition *Respirator*,
Conical, Melbourne 2006
Photograph: Conical/Christian Capurro







Previous left
David Thomas
Length of Time Series: Masking Tape on Monochrome (black) 2009
masking tape with paint
on enamel on wood
20 x 15 x 10 cm
Installation photograph, artist's studio, Melbourne

Previous right
David Thomas
Black Reflection Painting 2007
enamel on canvas and wood
240 x 185 cm
Installation at raum2810, Bonn, 2007



Left
David Thomas
Turning Around the Light: Rome Lido 2008–9
synthetic polymer paint
on photograph on Dibond
101 x 135 cm

Above
David Thomas
Red Timeline (Hamburger Hauptbahnhof) 2008
synthetic polymer paint
on photograph
edition of two
66.5 x 81.5 cm



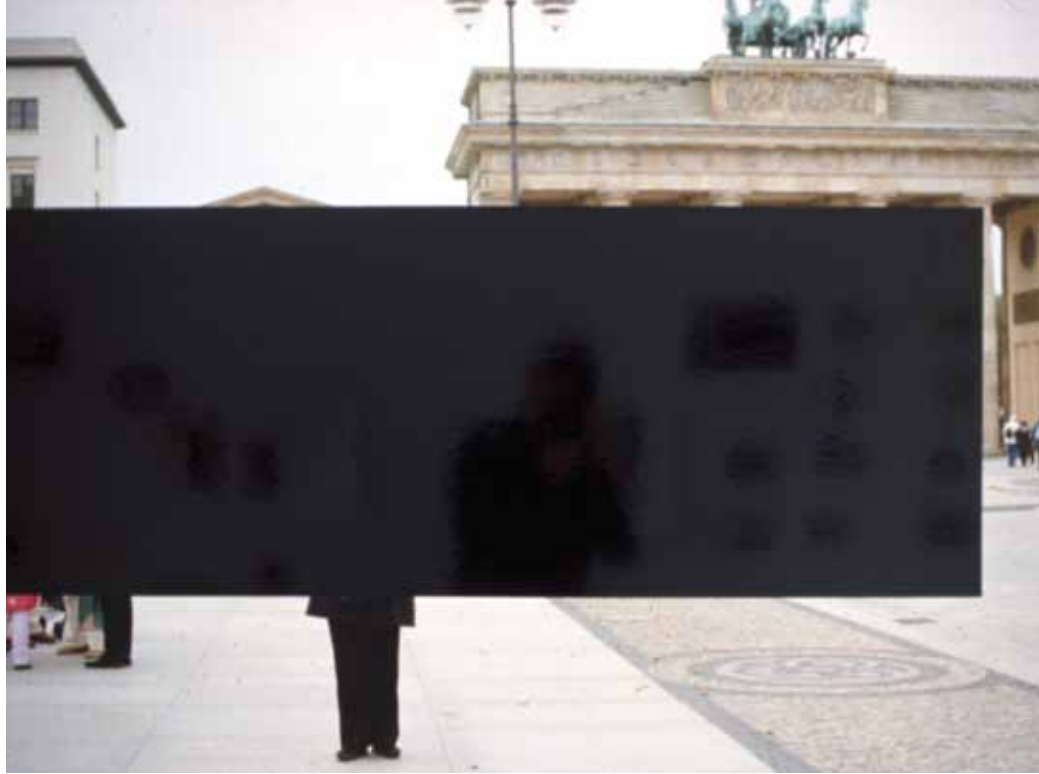
David Thomas
Green and Black
Reflection Painting 2007
 synthetic polymer paint
 and enamel on linen
 244.4 x 183 cm
 National Gallery of Victoria, Melbourne
 Purchased, Victorian Foundation
 for Living Artists, 2007



Left
 David Thomas
Reflection Painting:
Yellow/Black 2008
 synthetic polymer paint
 and enamel on linen
 150 x 102 cm



Right
 David Thomas
Reflection Painting Amid Light
and Dark: Yellow/Black 2008
 synthetic polymer paint
 and enamel on linen
 150 x 102 cm



David Thomas
Amid history I 2005
 enamel on photograph on Forex
 103 x 146.5 cm
 Kunstmuseum, Bonn



David Thomas
Dogs of London (Green Arc) 2010
 synthetic polymer paint
 on photograph on Dibond
 42 x 56 cm

**SHIFTING CONTINUITIES:
Microstructures and Passages**

ACKNOWLEDGEMENTS

We thank Zara Stanhope, former Senior Curator at Heide, for her initial encouragement of the project; Dr David Cross for his engaging essay; Dagmar Weste for her timely and skilful translation; the staff at Heide Museum of Modern Art, particularly Lesley Harding, curator of the project, Liz Cox, graphic designer; Eva Schulz, Director of the Goethe Institute, Melbourne; the School of Art RMIT University; art & practice, Bonn; Nellie Castan; Petra and Ingeborg Dahlhausen; and Karen McCarthy and Dyfan Thomas.

**SHIFTING
CONTINUITIES:
Microstructures
and Passages**

Christoph Dahlhausen
and David Thomas

31 July –
31 October 2010

Heide Museum
of Modern Art
7 Templestowe Road
Bulleen Victoria 3105
Australia
T + 61 3 9850 1500
F + 61 3 9852 0154
heide.com.au

Curator
Lesley Harding

Catalogue
Design: Liz Cox
Typeset in Akkurat
Printing: Gunn & Taylor
Printers
Stock: Spicers Paper
Splendorgel
Impress Silk
Optix Suni Yellow
Edition: 500
Installation photography:
Christoph Dahlhausen

© The artists, authors,
photographers,
designer and Heide
Museum of Modern
Art. Works by Christoph
Dahlhausen—VG Bild-
Kunst, Bonn, 2010

**National Library of
Australia Cataloguing-
in-Publication entry:**
Author: Dahlhausen,
Christoph, 1960–
Title: Shifting
Continuities: Christoph
Dahlhausen and David
Thomas / Christoph
Dahlhausen, David
Thomas; David Cross
(essay author).
ISBN: 978-1-921330-179
(pbk.)
Subjects: Art,
Modern—Exhibitions.
Art, Australian—21st
century—Exhibitions.
Installations (Art)—
21st century.
**Other Authors/
Contributors:**
Thomas, David, 1951–
Cross, David.
Heide Museum of
Modern Art
Dewey Number: 709.94

The interventions are informed by works from the series timelines, duration circles, mirror pieces and reflection works using the following materials: light, space, time, mirror steel, mirror and colour vinyl on glass, wall painting, painted photographs, paper, aluminium distributed through Heide III and environs.