

Christoph Dahlhausen

LIGHTBORN

Christoph Dahlhausen
LIGHTBORN

SKIRA

Art director
Marcello Francone

Design
Luigi Fiore

Editorial coordination
Emma Cavazzini

Copy editor
Maria Conconi
Mia Prucker for *Scriptum*, Rome

Layout
Antonio Carminati

First published in Italy in 2021 by
Skira editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy

© 2021 Christoph Dahlhausen
and VG Bild-Kunst
© 2021 The authors for their texts
© 2021 Skira editore

All rights reserved under international
copyright conventions.
No part of this book may be reproduced
or utilized in any form or by any means,
electronic or mechanical, including
photocopying, recording, or any information
storage and retrieval system, without
permission in writing
from the publisher.

Printed and bound in Italy. First edition

ISBN: 978-88-572-4548-5

Distributed in USA, Canada, Central & South
America by ARTBOOK | D.A.P. 75, Broad
Street
Suite 630, New York, NY 10004, USA.
Distributed elsewhere in the world by
Thames and Hudson Ltd.,
181A High Holborn, London WC1V 7QX,
United Kingdom.

www.skira.net
www.christoph-dahlhausen.de

Special thanks to
Kim Behm, Michael Graeve,
Dagmar Weste
and Petra Dahlhausen

Contents

Inhalt

6
Vorwort
7
Preface
Carl-Jürgen Schroth

8
Mit Licht komponiert:
Christoph Dahlhausens Schatten,
Reflexionen und Fluoreszenz
9
Composed with Light:
Christoph Dahlhausen's Shadows,
Reflections and Fluorescence
Sophie Rose

30
Stolzer Wellenreiter und *Wolken in Rosé*:
Christoph Dahlhausen findet seine Farbe
31
Proud Surfer and *Clouds in Rosé*:
Christoph Dahlhausen Finds his Colour
Reinhard Ermen

42
Der Aspekt Raum
im Werk von Christoph Dahlhausen
43
The Aspect of Space
in Christoph Dahlhausen's Work
Melanie Ardjah

57
Works
Werke

167
Appendix
Anhang

Vorwort

Carl-Jürgen Schroth

Die Intervention an Wand- bzw. Glasflächen durch Körper und Farbe, Reflektion und Projektion auch im öffentlichen Raum bestimmt Christoph Dahlhausens Schaffen. Schon vor vielen Jahren wurde ich als Sammler konkreter, konzeptueller, nicht figurativer Kunst mit seinem Werk vertraut. Immer wieder konnte und kann ich seine Installationen bzw. Interventionen u. a. im nahen Kunstmuseum Ahlen genießen. 2014 habe ich zur dauerhaften Unterstützung der Ausstellungsaktivitäten der Sammlung Schroth die Stiftung konzeptuelle Kunst mit dem Raum Schroth im Museum Wilhelm Morgner, Soest, gegründet. Seit Mai 2016 können wir nun den dauerhaften Ausstellungsort bespielen. Christoph Dahlhausen hat dort 2017 anlässlich der Ausstellung *Hellweg Konkret: Gäste Konkret* eine vielbeachtete temporäre Lichtinstallation errichtet, die in der Soester Öffentlichkeit und Politik zu einem Durchbruch bei der Akzeptanz von Lichtkunst geführt hat. Über die Zeit ist zwischen Christoph und mir und auch meiner Tochter Miriam Schroth eine Künstler-Sammlerfreundschaft entstanden, die zu einem andauernden Dialog über des Künstlers Œuvre führte. Zur Sammlung Schroth gehören heute etliche seiner Arbeiten, den Spannungsbogen über mehrere Jahrzehnte repräsentierend. Immer wieder gern treffen wir uns bei seinen Galerie- und Museumsausstellungen oder besuchen ihn in seinem Atelier mit großzügigem Ausstellungsraum in Bonn. Neben seiner Kreativität als Künstler engagiert sich Christoph Dahlhausen als Kurator und Dozent auch im Sinne der Vermittlung. Eine vielbeachtete Ausstellungsreihe ist *Westfarbe*, deren in Planung befindliche Neuauflage wir gern im Raum Schroth im Museum Wilhelm Morgner präsentieren werden. Die Stiftung konzeptuelle Kunst fühlt sich geehrt, dieses Überblickswerk herauszugeben. Wir alle freuen uns auf die weitere Zukunft kreativen Wirkens des Künstlers und Vermittlers Christoph Dahlhausen.

Preface

Carl-Jürgen Schroth

Christoph Dahlhausen's work is characterized by interventions on walls and glass surfaces, in galleries as well as in public places, which are implemented by means of three dimensional objects and colour, as well as reflection and projection. As a collector of concrete, conceptual, non-figurative art, I became familiar with his work many years ago. Time and again, I have had opportunity to enjoy his installations and interventions, for example in the nearby Kunstmuseum Ahlen. In 2014, I established the Stiftung konzeptuelle Kunst (Foundation Conceptual Art) with the Raum Schroth (Schroth Room) in the Wilhelm Morgner Museum, Soest, with the aim of maintaining the exhibiting activities of the Schroth Collection on a continuing basis. Since May 2016, we have been able to use the permanent exhibition space. In 2017, Christoph Dahlhausen set up a very well received, temporary light installation in this space on the occasion of the exhibition *Hellweg Konkret: Gäste Konkret*, leading to a breakthrough in the acceptance of light art among the Soest public and politicians. Over time, an artist-collector friendship developed between Christoph and myself, as well as my daughter Miriam Schroth. This led to an ongoing dialogue about the artist's oeuvre. Today the Schroth Collection includes numerous works representing the wide spectrum of the artist's work over several decades. We always enjoy meeting at his exhibitions in galleries and museums or visiting him in his studio with its spacious exhibition space in Bonn. In addition to his creativity as an artist, Christoph Dahlhausen is also active as a curator and lecturer in the field of art education and communication. One much-acclaimed exhibition series is *Westfarbe*, the new edition of which is currently being planned. We are delighted that we will have an opportunity to present this in the Schroth Room of the Wilhelm Morgner Museum. The Stiftung konzeptuelle Kunst is honoured to be publishing this survey catalogue. We all look forward to the creative and communicative work of the artist Christoph Dahlhausen in the future.

Mit Licht komponiert:
Christoph Dahlhausens Schatten,
Reflexionen und Fluoreszenz

Sophie Rose

Christoph Dahlhausens Arbeit mit Licht begann eher zufällig. Nach seiner Ausbildung als Musiker und später als Anästhesist begann ihn die Wirkung von Farbe auf den menschlichen Geist zu faszinieren, wie bei seinen Patienten, die sediert zwischen Schlaf und Wachsein schwebten. Während er in den späten 1980er Jahren als Mediziner praktizierte, begann er zwanglos zu malen, und bald sollte das sein Hauptberuf werden. Er arbeitete in breiten, monochromen Farbbahnen, inspiriert von wichtigen Protagonisten des Minimalismus der Nachkriegszeit wie Barnett Newman, Robert Ryman und Donald Judd. Während er eine seiner frühen Ausstellungen aufbaute, geschah etwas Seltsames. Ein Gemälde war so aufgehängt, dass die strahlend rote Farbe auf die Wand darunter reflektierte und einen diffusen blaugrünen Schatten produzierte, der vor der weißen Galeriewand zu schweben schien. Dahlhausen nahm das Bild unmittelbar von der Wand ab und beschloss, dass die Lichtprojektion das eigentliche Kunstwerk sei. Die mysteriöse Wirkung des Lichts ist ein Ko-Autor von Dahlhausens Werk. Der Künstler beschreibt seine Arbeiten als „mit Licht gemalt“; er mag zwar die Glasscheiben, Farbfolien oder Leuchtstoffröhren beisteuern, aus denen seine Werke bestehen, aber diese unbelebten Objekte werden erst durch ihre Illuminierung zu Kunstwerken. Diese besondere Autonomie des Materials ist seit den frühen 1990er Jahren zentral für Dahlhausens Lichtarbeiten; sie soll hier mit Hilfe von Platons Ideenlehre und Maurice Merleau-Pontys Konzept der verkörperten Wahrnehmung betrachtet werden. In seinem gesamten Schaffen ringt der Künstler mit verschiedenen Paradoxien in Bezug auf die Natur des Lichts. Frei nach Platon könnten wir fragen: Ist das Licht-Bild ein Instrument der Abbildung – der Schatten von etwas Dinglichem – oder eine Gestalt an sich? Dies gilt meines Erachtens insbesondere beim Betrachten von Dahlhausens frühen Werken aus Fotopapier und transparentem Glas, die den Betrachtenden eine komplexe Verschachtelung aus

Composed with Light:
Christoph Dahlhausen’s Shadows,
Reflections and Fluorescence

Sophie Rose

Christoph Dahlhausen’s work with light began rather serendipitously. After training as a classical musician and later an anaesthetist, he became fascinated by the effects of colour on the human mind, like on his patients who lay sedated between sleep and consciousness. Whilst practicing medicine in the late 1980s, he informally began to paint and soon this would become his full-time occupation. He worked in broad, monochrome swaths of colour, inspired by great figures of mid-century minimalism like Barnett Newman, Robert Ryman and Donald Judd. Yet, installing one of his early exhibitions, an odd thing happened. The painting was hung in such a way that the bright red colour of the painting created a diffuse blue-greenish shadow underneath it, on the white gallery wall. Immediately, he took the painting off the wall, deciding that this, the light, was the real artwork. The mysterious effect of light is a co-author in Dahlhausen’s practice. The artist describes his works as “painted by light”; while he may provide the glass panels, window vinyls or fluorescent tubes that comprise his works, it is only through their illumination that these inert objects become works of art. This particular autonomy of the material is central to Dahlhausen’s light works from the early 1990s onwards and will be considered in this essay through Plato’s theory of forms and Maurice Merleau-Ponty’s concept of embodied perception. Throughout his practice, the artist contends with a number of paradoxes on the nature of light. Reading Plato, we might ask, is the light-image a vehicle of representation – a shadow of something solid – or a form in and of itself? This, I believe, is particularly apt when looking at Dahlhausen’s early works using photographic paper and transparent glass, in which the viewer is presented with a complex nesting of photographically captured light and the ever-changing reflections in the gallery. Light also presents a scientific contradiction in being both a collection of discrete photons and a continuous wave. While this

fotografisch eingefangenen Licht und den sich ständig wandelnden Reflexionen im Ausstellungsraum präsentieren. Licht stellt außerdem einen naturwissenschaftlichen Widerspruch dar, denn es besteht denn es besteht aus einer Ansammlung einzelner Photonen, verhält sich aber gleichzeitig wie eine fortlaufende Welle. Auch wenn diese Unterscheidung in den Bereich der Physik gehört, liefert Merleau-Ponty ein analoges Dilemma, wenn er die empirische, quantitative Vorstellung von Licht von unserer phänomenologischen Erfahrung der *Beleuchtung* des Alltagslebens unterscheidet. Dahlhausens architekturbezogene Interventionen spielen mit unserer verkörperten Wahrnehmung, wenn er die Menge, Qualität und Richtung des in ein Gebäude fallenden Sonnenlichts verändert und damit die Grenzen zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung verschwimmen lässt. Die neueren Arbeiten des Künstlers mit blauen Leuchtstoffröhren erweitern seine Erkundungen von abbildendem und erlebtem Licht, wobei er sie wiederum an vorgefundene Architekturen anpasst. Während er sich durch dieses Netz philosophischer Widersprüche arbeitet, kehrt Dahlhausens Arbeit immer wieder zu Optik und Wahrnehmung zurück.

Fixiertes und gefiltertes Licht:

Projektionen in der Höhle

Nachdem der Künstler in jener frühen Ausstellung das Licht-Bild „entdeckt“ hatte, begann er mit Fotografie zu experimentieren. C-Prints wie *Bardos I* (1994) und *Bardos III* (1995) zeigen schmale Lichtstreifen, die zwischen emporgehaltenen schwarzen, roten und gelben Papieren hindurchfallen. Insbesondere die vertikalen Flächen von *Bardos III* (1995) erinnern an Barnett Newmans *strip paintings* aus den 1950ern, auf denen feine senkrechte Streifen die ansonsten monochrome Bildfläche durchtrennen (S. 58, 59). Anders als Newman bei seinen Gemälden gibt Dahlhausen bei seiner Arbeit mit Licht allerdings ein gewisses Maß an Kontrolle ab. Die Farbbänder dieser Fotos verlaufen

ineinander; der weiße Streifen in der Mitte wird – bedingt durch die Kamera-Nahlinse – mit den umliegenden Farben verunreinigt. Es ist nicht ganz klar, ob wir eine extreme Nahaufnahme oder ein abstraktes Gemälde betrachten, oder vielleicht sogar eine digitale Simulation. Noch verwirrender ist, dass die Aluminiumplatte ihren eigenen Schatten auf die Galeriewand dahinter wirft und so einen vierten Streifen schafft, der breiter oder schmaler wird, wenn sich das Licht im Raum ändert. Später fotografierte Dahlhausen statt des farbigen Papiers Projektionen von farbigem Licht, die er in seinem Atelier realisierte, wobei er diese Fotos wiederum vergrößerte und auf Aluminium-, später auf Glas-Platten aufzog.

Ab 1997 verfolgte Dahlhausen ein neues Projekt: Fotografien ohne Kamera zu erschaffen. Anstatt Lichtprojektionen zu fotografieren und Details daraus zu vergrößern, nahm er für die Serie *Über den unwissenschaftlichen Nachweis von Licht* den Film aus der Dose und setzte ihn direkt Licht unterschiedlicher Wellenlängen aus; so erschuf er Bilder, die einem kontinuierlichen Farbspektrum ähneln (S. 60). Durch das schlichte Weglassen der Kamera wird die Fotografie als Lichthandwerk zurückerobert, statt nur als Dokumentationswerkzeug zu dienen. Mich erinnert das an die Experimente des 19. Jahrhunderts, an die Kalotypie-Abdrücke, für die Farne und andere Pflanzenarten einfach auf Fotopapier gelegt und der Sonne ausgesetzt wurden. Wie diese Kalotypien fangen Dahlhausens Farbfilmbelichtungen das Licht in seiner unmittelbarsten Form ein. Allerdings wird das Licht nur fixiert, um es neu zu aktivieren. Der Künstler zieht die Fotoabzüge auf Glas auf, wobei die monochromen Flächen den Ausstellungsraum spiegeln. Wie der Titel andeutet, ist *Alternativen zur Färbung der Wand* (2000) ein spielerisches Beispiel dafür, wie dieses wieder freigesetzte Licht einen homogenen *white cube* verwandeln kann (S. 72). Das Werk besteht aus sechs schmalen Glasscheiben von jeweils etwa

distinction belongs to the study of physics, Merleau-Ponty offers an analogous quandary in his discussion of the empirical and quantitative understanding of light and our phenomenological experience of *lighting* daily life. Dahlhausen’s architectural interventions play on our embodied perception, as he tinkers with the amount, quality and direction of sunlight that enters a building, thereby blurring the lines between the artwork and its environment. The artist’s recent work with blue fluorescent lighting extends his insights into the light-as-representation and light-as-experience, as he again adapts to a given architecture. Working through this web of philosophical contradictions, Dahlhausen’s practice returns time again to optics and perception.

Fixed and filtered light:

Projections in the cave

After the artist’s ‘discovery’ of the light-image in that early exhibition, he began to experiment with photography. The C-prints such as *Bardos I* (1994) and *Bardos III* (1995) show small slivers of white light gleaming through black, red and yellow paper that he held up on either side. The vertical panels of *Bardos III* (1995) in particular reference Barnett Newman’s strip paintings of the 1950s, in which thin, vertical stripes break up the otherwise monochrome picture plane (pp. 58, 59). However, unlike Newman’s paintings, Dahlhausen relinquishes a certain amount of control in working with light. The coloured bands of these photos bleed into one another; through the camera lens, the white central strip is contaminated by the surrounding colours. Indeed, the more one looks at these photographs the more disorientating they become. For the viewer, it is not entirely clear if this is an extreme close-up or an abstract painting, or perhaps even a digital render. More confusing still, the aluminium board on which the C-prints are mounted casts its own shadow onto the gallery wall behind it, creating a fourth strip that expands and compresses as the light in the room

changes. Later, Dahlhausen abandoned the coloured paper and instead photographed beams of coloured light that he projected in his studio, again enlarging these photos and mounting them on aluminium panels, and later on panes of glass.

From 1997, Dahlhausen’s next pursuit was to create photography without the camera. For the series *Über den unwissenschaftlichen Nachweis von Licht* (*On the Non-scientific Proof of Light*), instead of photographing projected light and enlarging the details, he took film out of the tube and directly exposed it to different wavelengths of light, thereby creating an image somewhat like a continuous colour spectrum (p. 60). This simple omission of the camera reclaims photography as craft with light, rather than a documentary tool. I am reminded here of the nineteenth-century experiments with direct-impression calotypes, in which ferns and other botanical species were simply laid to rest on photographic paper and exposed to the sun. Like these calotypes, Dahlhausen’s colour film exposures trap light in its most unmediated form.

However, light is fixed only so that it may be generated yet again. The artist mounts the photographic prints onto glass, causing the monochrome blocks to be refracted throughout the gallery. As its title suggests, *Alternativen zur Färbung der Wand* (*Alternatives to Colour the Wall*, 2000) is a playful example of how this re-released light transforms the standardized gallery space, or ‘white cube’ (p. 72). The piece comprises six narrow glass panes, each about a metre long, hung in a straight line. The lower part of each panel is covered with red photographic paper, creating a crimson datum or horizon line that cuts at the waistline of the viewer. The surface’s shine varies from the crystal-clear luminosity of untreated glass to the slightly more matt sections where the photographic paper is applied, offering two slightly different reflections of the surrounding space. Originally installed near a window, sunlight spilt into the

einem Meter Länge, die in einer Reihe aufgehängt sind. Der untere Teil jeder Scheibe ist mit rotem Fotopapier bedeckt und bildet eine rote Null- oder Horizontlinie auf Taillenhöhe der Betrachtenden. Der Glanz der Oberfläche variiert vom kristallklaren Strahlen unbehandelten Glases bis zu den strukturierten, durch das aufgebrachte Fotopapier semi-matten Partien, und liefert so zwei leicht unterschiedliche Spiegelungen des umgebenden Raumes. Ursprünglich war diese Arbeit in der Nähe eines Fensters installiert, sodass das einfallende Sonnenlicht die reine Farbe des Fotopapiers auf die Gegenwand spiegelte wie eine rudimentäre Diaprojektion. Durch Licht aktiviert, malen Dahlhausens minimalistische Glasscheiben die Wand rot an. *Arbeit für einen Drempel* (2001) fügt diesem Zusammenspiel von fixiertem und gefiltertem Licht ein weiteres Element hinzu (S. 13). Anstelle von gleich großen, in einer Linie angeordneten Scheiben kombiniert der Künstler hier mehrere rechteckige Gläser unterschiedlicher Breiten und Höhen, deren untere Teile jeweils mit unterschiedlich langen schwarzen Fotopapierflächen belegt sind, und schichtet sie vor der Wand voreinander. Dieses scheinbar zufällige Muster überlappender Gläser projiziert eine Schicht aus Spiegelungen und Schatten sowohl auf die Wand hinter der Installation als auch in den Galerieraum, wie ein ephemeres Puppenspiel. Diese Glasarbeiten funktionieren über zwei Ebenen der Repräsentation: eine ist chemisch auf Fotopapier eingefangen, die andere durch das Glas gefiltert, sodass sie an der Wand flimmert und flirrt. Eine ist bewegungslos, die andere vergänglich; beide sind gewissermaßen Illusionen. In mehrfacher Hinsicht ist Dahlhausens künstlerische Arbeit ein erweiterter Dialog mit den kanonischen westlichen Philosophen, die er an der Universität studierte, insbesondere aber mit Platon. Ich möchte hier meinen Beitrag über die Schatten und Projektionen, die seine Werke schaffen, unterbrechen, um Platons

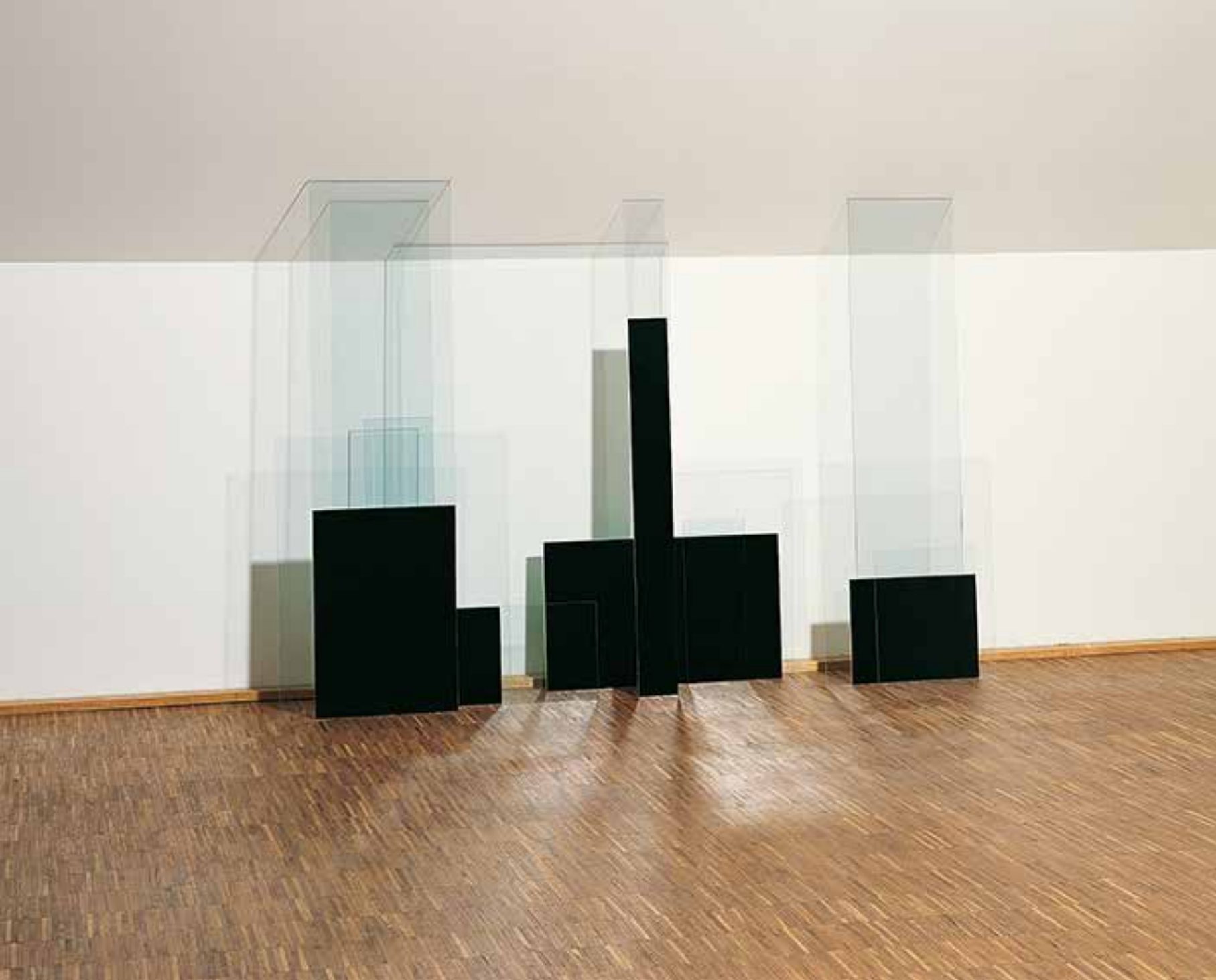
berühmtes Höhlengleichnis zu betrachten. Im siebten Buch des Platon-Dialogs *Der Staat* erzählt ein fiktionalisierter Sokrates die Geschichte einer Gruppe von Menschen, die ihr ganzes Leben in einer schwach erleuchteten Höhle verbringen:

Sieh nämlich Menschen wie in einer unterirdischen höhlenartigen Wohnung, die einen gegen das Licht geöffneten Zugang längs der ganzen Höhle hat. In dieser seien sie von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln, so dass sie auf demselben Fleck bleiben und auch nur nach vorne hin sehen, den Kopf aber herumzudrehen der Fessel wegen nicht vermögend sind.¹

Hinter dieser traurigen Gruppe brennt stets ein Feuer – und zwischen dem Feuer und den Höhlenbewohnern verläuft eine Straße, auf der die Bewohner der Oberwelt vorbeikommen. Während diese Menschen hinter den Gefangenen passieren, flackern ihre Schatten auf der gegenüberliegenden Wand. Für die in der Höhle Festsitzenden sind diese Schatten das gesamte Universum. Unfähig, einander oder die Außenwelt zu sehen, nehmen sie die projizierte Illusion als Realität wahr. Sokrates fährt fort:

Wenn einer entfesselt wäre, und gezwungen würde sogleich aufzustehn, den Hals herumzudrehn, zu gehn und gegen das Licht zu sehn (...): Was meinst du wohl, würde er sagen, wenn ihn einer versicherte, damals habe er lauter Nichtiges gesehen, jetzt aber dem Seienden näher und zu dem mehr Seienden gewendet sähe er richtiger (...)?²

Dieser Mann verlässt die Höhle, und seine Augen passen sich langsam, aber sicher an solide Gegenstände an. Nachdem er so lange mit bloßen Schatten der Wirklichkeit gelebt hat, erkennt er – widerwillig – einen Pfad zur Erleuchtung. In Platons Gleichnis ähneln wir den bedauernswerten Menschen in der Höhle, wenn wir unser Leben auf der Erde für die Wirklichkeit halten, obwohl es in Wahrheit



Arbeit für einen Drempel
(*Work for a Jamb Wall*), 2000
Colour photo paper on glass
130 x 175 x 28 cm
Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich

Arbeit für einen Drempel, 2000
Color-Fotopapier auf Glas
130 x 175 x 28 cm
Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich

gallery and mirrored the pure colour of the photographic paper onto the opposite wall, somewhat like a rudimentary slide projection. Activated by light, Dahlhausen's minimal glass panels paint the wall red. *Arbeit für einen Drempel* (*Work for a Jamb Wall*, 2001) adds another element to this interplay of fixed and filtered light. Instead of regular panels aligned in a straight line, here the artist combines many rectangular glass sheets of different widths and heights, each with varying lengths of black photo

paper applied to the lower section, and layers them across each other against the wall. This seemingly random pattern of intersecting glass projects a stratum of reflection and shadow, both on the wall behind the installation and throughout the gallery space, like an ephemeral puppet show. These glass works hinge on two levels of representation: one captured chemically by the photographic paper and the other filtered through the glass to flicker and haze on the gallery wall. One is

nur ein Schatten der Gestalten im Himmel ist. Anfangs mögen Dahlhausens gläserne Lichtbrechungen wie eine Illustration von Platons trügerischen Projektionen erscheinen – einfach Schatten, Kopien des physischen Objekts. Tatsächlich aber versetzt sein Werk die Betrachtenden in Situationen, in denen sie nicht sicher sagen können, ob sie innerhalb oder außerhalb der Höhle sind. Um dies zu verstehen, müssen wir ein wenig tiefer in Platons Ideenlehre eindringen. Platon unterteilt Entitäten in drei Kategorien: das reale Objekt, seine Darstellung in Kunst und Poesie und zuletzt die ideale, von Gott erdachte Idee des Objekts. Im zehnten Buch von <i>Der Staat</i> liefert er das Beispiel eines einfachen Betts: Also dieses werden uns drei Bettgestelle, die eine, die in der Natur seiende, von der wir, denke ich, sagen würden, Gott habe sie gemacht ... Eine aber der Tischler. ... Und eine der Maler. ... Maler also, Tischler, Gott, diese drei sind Vorsteher der dreierlei Bettgestelle.³ Nach dieser Hierarchie ist das Bettgestell Gottes das einzig wahre. Das Bett, in dem wir schlafen, mag sich echt anfühlen, ist aber in Wahrheit nur eine Kopie der platonischen Idee; das gemalte Bett steht auf einer noch tieferen Stufe: als bloße Kopie einer Kopie. Dahlhausens Arbeiten mit Fotopapier sind wie ein wissendes Zwinkern in Bezug auf die Ideenlehre Platons; der Künstler durchbricht die klare Progression von tatsächlicher Entität (das Bett des Schreiners) und deren Darstellung (das gemalte Bild eines Bettes). Stattdessen oszillieren seine Glasarbeiten zwischen der zweiten und der dritten Ebene. Der monochrome Fotoabzug ist eine Art Darstellung, weil er reales Licht auf eine zweidimensionale Ebene transferiert. Andererseits wird diese Farbfläche als Objekt für sich wahrgenommen und schafft durch die Glasspiegelungen und Schatten ihre <i>eigenen</i> Abbilder. Man kann sich leicht eine Endlosschleife vorstellen, bei der das projizierte Licht wiederum von der gleichen Kamera eingefangen und auf Glas	aufgezogen wird, sodass es anschließend eine erneute Spiegelung auf die Galeriewand wirft, die ihrerseits fotografiert wird, und so weiter. Das wird noch komplizierter, wenn wir versuchen uns vorzustellen, was die ideale, gottgeschaffene Idee des Lichts sein könnte. Kann es „reines“, imaginäres Licht geben, ohne die Schatten und Spiegelungen, die <i>jedes</i> Licht wirft? Christoph Dahlhausen arbeitet auch mit Autolack, um einen ähnlichen Effekt zu erzielen. Seine 2013 begonnene Serie <i>Bodies</i> (S. 168-181) zeigt starke Anklänge an seine früheren monochromen Glas- und Fotopapierarbeiten. Entgegen dem ersten Anschein bestehen diese Werke nicht aus Glas, sondern aus Aluminiumplatten, die mit hochglänzendem Autolack überzogen sind. Der Künstler lässt sie in einer Autolackiererei professionell lackieren, bevor der lange Prozess des Polierens der Oberflächen beginnt. Bemerkenswerterweise ist dies eines der wenigen Beispiele im Werk des Künstlers, bei dem noch Reste der künstlerischen Geste zu sehen sind. Nachdem er lange daran gearbeitet hat, jede Spur seiner Handschrift durch Fotografie zu eliminieren, kehrt Dahlhausen mit den <i>Bodies</i> ganz leise zu einer handwerklichen, malerischen Praxis zurück. Der Prozess kann Tage dauern, und der Künstler erzählt vom Eintreten in einen meditativen Zustand, in dem das bewusste Denken durch sanftes, repetitives Handeln ersetzt wird. Wegen dieser handgefertigten Oberfläche ist die Politur auf dem Lack nicht einheitlich – und das mit Absicht. Die Oberfläche enthält stärker und weniger stark spiegelnde Bereiche, so dass sich die Betrachtenden teils klar reflektiert sehen, teils nur als unscharfe Umrisse erspähen können. Diese Platten belohnen mit ihrer gewellten Spiegelung den aufmerksamen Blick – je länger man hinschaut, desto komplexer wird die lackierte Oberfläche. Die sorgfältige Politur des Künstlers hinterlässt im Kunstwerk optische Geheimnisse, die den geduldig Schauenden vorbehalten bleiben. Dahlhausen hat zwar <i>Bodies</i> im Format 236 x 150 cm hergestellt, zieht es aber vor,		motionless, the other transient; both are illusions of a sort. In many ways, Dahlhausen's practice is an extended dialogue with canonical western philosophers whom he studied at university, but particularly with Plato. With my talk of the shadows and projections that his works create, I want to pause here to consider Plato's famous allegory of the cave. In book VII of the <i>Republic</i> dialogue, a fictionalized Socrates tells the story of a group of people who live their whole lives within a dimly lit cave: Imagine people living in a cavernous cell down under the ground; at the far end of the cave, a long way off, there's an entrance open to the outside world. They've been there since childhood, with their legs and necks tied up in a way which keeps them in one place and allows them to look only straight ahead, but not to turn their heads.¹ Behind this deprived group is an ever-burning firelight and, between the fire and the cave-dwellers, there runs a road where those from the world above pass through. As these people walk by the cave, behind the trapped group, their shadows flicker on the opposite wall. For those trapped in the cave, these shadows are the entire universe. Unable to see each other or the outside world, the projected illusion constitutes their reality. Socrates continues: Imagine that one of them has been set free and is suddenly made to step up, to turn his head and walk, and to look towards the firelight. (...) And suppose someone tells him what he's been seeing all this time has no substance, and that he's now closer to reality (...).² This man then emerges from the cave and, slowly but surely, his eyes adjust to solid objects. After living so long with the mere shadows of the real, he discovers, grudgingly, a path to enlightenment. In Plato's allegory, we are like the pitiful people	in the cave, mistaking life on earth for reality when in truth it is merely a shadow of the forms in heaven. Initially, Dahlhausen's glass refractions might seem like an illustration of Plato's deceptive projections – simply shadows, copies of the physical object. In fact, his work places viewers in moments where they cannot quite tell if they are inside or outside the cave. To understand this, we must dig a little further into Plato's Theory of Forms. Plato divides entities into three categories: the real object, its representation through art and poetry, and finally, the ideal concept of the object devised by God. In the tenth book of <i>Republic</i>, he gives the example of a simple bed: Well, we've got these three beds. First, there's the real one, and we'd say, I imagine, that it is the product of divine craftsmanship. (...) Then there's the one the joiner makes (...) and then there's the one the painter makes. (...) These three, then – painter, joiner, God – are responsible for three different kinds of bed.³ According to this hierarchy, God's bed is the only true one. The bed we sleep on may feel real, but it is actually only a copy of the Platonic form; the painted bed is further degraded still: merely a copy of the copy. Dahlhausen's work with photographic paper is a knowing wink to this strict order of forms, as the artist disrupts any clear progression from an actual entity (the joiner's bed) and its representation (the painter's picture of a bed). Instead, his glass works flick between the second and third level. The monochrome print is a representation of sorts, as it transfers real light to the two-dimensional plane. But then again, this block of colour is experienced as an object in itself and creates its <i>own</i> impressions through the glass reflections and shadows. We can easily imagine a pattern of infinite regress where the projected light is once again captured by the camera, mounted on glass, and then
---	--	--	---	---

auf kleineren Flächen von 34 x 24 cm Größe zu arbeiten. Das, so erklärt er, entspricht ungefähr den Maßen eines menschlichen Kopfes und spielt auf das Format eines Haushaltsspiegels an.⁴ Dahlhausens *Bodies* und Glasarbeiten fungieren als Spiegel, in denen für die Betrachtenden der ganze Ausstellungsraum reflektiert wird, inklusive ihrer selbst. Spiegel spielen auch eine zentrale Rolle in Platons Betrachtungen zur Ästhetik. In einer späteren Passage aus *Der Staat* beschreibt Sokrates einen außergewöhnlichen Menschen, der alles Erdenkliche vollkommen neu erschaffen kann:

Denn dieser selbige Handwerker ist im Stande nicht nur alle Geräte zu machen, sondern auch alles insgesamt, was aus der Erde wächst, macht er, und alle Tiere verfertigt er, die andern wie auch sich selbst, und außerdem noch den Himmel und die Erde und die Götter, und alles im Himmel und unter der Erde im Hades insgesamt verfertigt er.

„Und“, fragte er, „was ist doch dies für eine Weise?“

„Gar keine schwere“, sprach ich, „sondern die vielfältig und in der Geschwindigkeit angewendet wird. Am schnellsten aber wirst du wohl, wenn du nur einen Spiegel nehmen und den überall umhertragen willst, bald die Sonne machen und was am Himmel ist, bald die Erde, bald auch dich selbst und die übrigen lebendigen Wesen und Geräte und Gewächse, und alles wovon nur so eben die Rede war.“ „Ja scheinbar“, sagte er, „jedoch nicht in Wahrheit seiend.“⁵

Für Platon ist Mimesis kaum mehr, als der Welt einen Spiegel vorzuhalten; schließlich imitiert der Künstler nur die wahren schöpferischen Akte Gottes. Aber was, wenn das Kunstwerk nur ein Spiegel ist? Spiegel sind Werkzeuge der Darstellung, wie Platon beschreibt, aber auch reale Gegenstände an sich. Ist es vorstellbar, ein platonisches Ideal von einem Spiegel zu haben? Was würde er

spiegeln? Diese philosophische Frage offenbart sich vielleicht am besten bei den Amateurverkäufern, die Spiegel auf Online-Portalen wie eBay oder Craigslist anbieten und ihre Schwierigkeiten haben, sich selbst aus dem Foto zu entfernen; damit versuchen sie, die eigentliche Funktion des Instruments auszulöschen. In Dahlhausens Werk initiieren Spiegelbilder noch einen weiteren Austausch zwischen Darstellung und Realität, weil reflektierende Oberflächen als Skulpturen im Raum und als sich stets wandelndes „Tafelbild“ fungieren, das jedes Gegenüber neu erschaffen kann. Während dies in fast alle Aspekte seiner Arbeit hineinspielt, gibt es ein paar Gelegenheiten, bei denen der Künstler Spiegel auf direktere Weise verwendet hat. 2010 arbeitete er für die Ausstellung *Shifting Continuities* im Heide Museum of Modern Art in Melbourne mit dem australischen Künstler David Thomas zusammen. Dahlhausen brachte polierte Stahlplatten und kleine spiegelnde Scheiben an unauffälligen Ecken im Inneren, Äußeren und Garten des Museums an (S. 18, 137). Kaum wahrnehmbar, zogen diese sorgfältig platzierten Spiegel den Blick für einen kurzen, unerwarteten Moment auf sich und reflektierten ungewöhnliche Teile des Raumes oder der Betrachtenden selbst. Im Jahr davor installierte der Künstler *Ein bisschen Glanz muss sein* (2009) im Bonner Hotel Beethoven, einen silberglänzenden, von Wand zu Wand reichenden Vinyl-Fußboden, den die Gäste überqueren mussten, um den Raum zu betreten (S. 138). Der spiegelnde Fußboden schuf eine verzerrte Wahrnehmung des leeren Hotelzimmers, vor allem gegen Ende der Ausstellung, als immer mehr Schuhschrammen die reflektierte Umgebung unscharf und wellig werden ließen. Die Spiegelungen von *Ein bisschen Glanz muss sein* waren alles andere als perfekt, eher Andeutungen von Spiegelbildern als makellose Abbildungen des Raums. Auch wenn der polierte Fußboden verzerrte Eindrücke der Wirklichkeit wiedergab, war er doch unbestreitbar ein reales Objekt an

produces another reflection on the gallery wall, itself then photographed, and so on. This is further complicated when we try to think of what the ideal, God-created form of light may be. Can there be ‘pure’, imaginary light without the shadows and reflections that light casts? Dahlhausen also works with enamel car paint to produce a similar effect. His *Bodies* series (pp. 168–181), begun in 2013, closely echoes his earlier monochrome glass and photographic paper pieces. Despite first appearances, these works are not glass but aluminium boards covered in glossy automobile paint. The artist has these professionally painted by a car painter before starting the long process of polishing the surfaces. Notably, this is one of the few instances in his body of work where we see the residue of the artist’s gesture. After working so long to eliminate any sign of his hand through photography, Dahlhausen quietly returns to a handmade, painterly practice in the *Bodies*. The process can take days, particularly for the larger works, and he speaks of entering a meditative state in which conscious thought is replaced by gentle, repetitive action. Because of this hand-made touch, the polish on the enamel is not uniform, and purposefully so. The surface contains pockets of higher and lower reflectivity, such that sometimes viewers will see themselves clearly reflected and, at other times, will only glimpse a faint outline of themselves. These panes of undulating reflectivity reward an attentive eye – the longer one looks, the more complex the painted surface becomes. The artist’s careful polishing leaves optical secrets in the work of art that are saved for the patient onlooker. While Dahlhausen has made *Bodies* as large as 236 x 150 centimetres, he prefers to work in smaller sheets of 34 x 24 centimetres. This, he explains, is roughly the size of a human head, alluding to the shape of a household mirror.⁴ Dahlhausen’s *Bodies* and glass works act as mirrors, in which the viewers can see the entire gallery space, including themselves, reflected. Mirrors also hold a unique place

in Plato’s discussion of aesthetics. In a later passage from *Republic*, Socrates describes a man who can perfectly recreate anything of his choosing:

It is not just the case of his being able to manufacture all the artefacts there are: every plant too, every creature (himself included), the earth, the heavens, gods, and everything in the heavens and in Hades under the earth ...

“He really must be extraordinarily clever”, he said.

“Don’t you believe me?” I asked. “Tell me, do you doubt that this kind of craftsman could exist under any circumstances, or do you admit the possibility that a person could – in one sense, at least – create all these things? I mean, don’t you realize that you yourself could, under certain circumstances, create all these things?”

“What circumstances?” he asked. “I’m not talking about anything complicated or rare”, I said. “It doesn’t take long to create the circumstance. The quickest method, I suppose, is to get hold of a mirror and carry it around with you everywhere. You’ll soon be creating everything I mentioned a moment ago – the sun and the heavenly bodies, the earth, yourself, and all other creatures, plants, and so on.”

“Yes, but I’d be creating appearances, not actual real things”, he said.⁵

For Plato, mimesis is little more than holding a mirror up to the world; after all, the artist is just imitating the true creative acts of God. But what if the artwork is just a mirror? Mirrors are agents of representation, as Plato describes, but also things in themselves. Is it possible to have a platonic ideal of a mirror? What would it reflect? This is a philosophical query perhaps best revealed by amateur attempts to sell mirrors online on sites like eBay or Craigslist, where the seller struggles to remove him or herself from the photo,



Silver Dot Line, 2010
Adhesive vinyl mirror film on glass
Collection Heide Museum of Modern Art,
Melbourne

Silver Dot Line, 2010
Spiegelfolie und PE-Folie auf Glas
Sammlung Heide Museum of Modern Art,
Melbourne

sich: fähig, das Gewicht eines Menschen zu tragen, und von jedem neuen Schritt verändert. Für Dahlhausen enthüllt diese duale Funktion des Spiegels „die Unsicherheit unseres Realitätssinns“⁶ – wir nehmen den spiegelnden Boden als klaffenden Abgrund wahr, obwohl wir rational wissen, dass es sich um eine feste Oberfläche handelt. Der virtuelle und der tatsächliche Raum bilden für die Betrachtenden gemeinsam das Gefühl des „Realen“, sodass das Kunstwerk nicht nur aus den materiellen Zugaben des Künstlers (Vinyl-Fußboden) besteht, sondern aus der Art, wie Material, Raum und Wahrnehmung im Moment verschmelzen.

Christoph Dahlhausen stellt jede klare Unterscheidung zwischen Illusion und Realität in Frage, indem er Arbeiten schafft, die ihre eigenen Schattenbilder hervorbringen. In seinen Serien *Small Windows* (S. 125-132) und *Filtered Light* (begonnen 2010, S. 133-135) fand er eine weitere Ausdrucksform für diese scheinbare Dualität. In diesen „Filter-Werken“ überdeckt er ausrangierte Kameralinsen mit unterschiedlich gefärbten Folien und ordnet sie senkrecht vor einer Wand an oder lässt sie in eine Konsole aus hochglanzpoliertem Edelstahl ein. Interessanterweise beginnt er mit einem Teil der Kamera-Apparatur, einem Werkzeug für Platons niedrigste Form

trying to erase the very function of the tool. Mirror images ignite yet another exchange between representation and actuality in Dahlhausen’s work, as reflective surfaces function as a sculpture in space and an ever-changing easel painting, able to recreate anything or anyone who passes it. While this is at play in nearly every aspect of his practice, there are a few occasions where the artist has used mirrors in a more direct way. In 2010, he collaborated with the Australian artist David Thomas for the exhibition *Shifting Continuities* at Heide Museum of Modern Art in Melbourne. Dahlhausen arranged polished steel panels and small reflective buttons in inconspicuous corners of the gallery’s interior, exterior and garden (pp. 18, 137). Barely noticeable, these carefully placed mirrors caught the eye for a brief and unexpected moment, reflecting unusual parts of the space or the viewers themselves. The previous year, the artist had installed *Ein bisschen Glanz muss sein* (*Some Glamour Shall Do*, 2009) at Hotel Beethoven in Bonn: a wall-to-wall, silver vinyl floor treatment that viewers had to cross to enter the space (p. 138). The mirrored floor created a distorted sense of the empty hotel room, especially towards the end of the exhibition when accumulating shoe scuffs blurred and warped the reflected surroundings. The reflections produced in *Some Glamour Shall Do* were far from perfect, hinting at mirror images rather than flawlessly representing the space. While the polished floor returned distorted impressions of the real, it was also, undeniably, a real object in and of itself: able to support human weight and altered by every passing footstep. For Dahlhausen, this dual function of the mirror reveals the “insecurity of our sense of reality”⁶ – we perceive the mirrored floor as an open crevasse yet know, rationally, that it is a hard surface. Both the virtual and actual space form the viewer’s sense of ‘the real’, such that the artwork is not just the artist’s material additions (floor vinyl) but the way in which the material, space, and the viewer’s perception coalesce in the moment.

Dahlhausen complicates any clear distinction between illusion and reality by creating works that generate their own shadow representations. He found yet another expression of this apparent duality in his series *Small Windows* (pp. 125–132) and *Filtered Light* (commenced in 2010, pp. 133–135). In these ‘filter-works’, he takes discarded camera lenses covered with different coloured films and arranges them vertically on the wall or inserted within a highly polished stainless-steel shelf. Interestingly, he begins with a section of the camera apparatus, an instrument of Plato’s lowest form of representation, and reclaims it as a sculptural form. As opposed to his earlier glass and photographic paper works, these lenses cast a distinct pattern of circles on the gallery wall. In the shelf-mounted *Filtered light* series, the filters create two representations on the wall: a grey and white reflection above – in which the shelf reflects white light into the wall and the filters block it – and, below the shelf, a band of shadow filled with colourful dots, created by light travelling through the filters. Like his earlier pieces, the medium defies easy categorization, suspended somewhere between found sculpture, wall painting and installation. We might ask, where exactly does the artwork reside? It is not just in the lenses, nor in the fleeting images they create, but must also include the room, the windows, artificial and natural light conditions. To borrow Plato’s metaphor, we might say that the filter works invite us to enjoy the shadows in the cave whilst simultaneously acknowledging their precarity.

I am not the spectator, I am involved

In Dahlhausen’s work all is in movement, amid this movement we see how he recognizes and frames harmonies, whilst understanding complexity.⁷

This quote by Dahlhausen’s fellow artist and collaborator David Thomas offers a window into the second, and perhaps most crucial, aspect of the artist’s practice that

der Repräsentation, und erobert sie als skulpturale Form zurück. Anders als seine früheren Glas- und Fotopapierarbeiten werfen diese Linsen ein ausgeprägtes Muster von Kreisen an die Wand. In der als eine Art Wandkonsolen montierten Serie *Filtered Light* erschaffen die Filter zwei Darstellungen auf der Wand: eine grau-weiße Reflexion oberhalb – bei der die Platte selbst weißes Licht an die Wand reflektiert und die Filter dieses blockieren – und ein Schattenband unterhalb, angefüllt mit bunten Punkten, die von dem durch die Filter fallenden Licht erschaffen werden. Wie bei seinen früheren Arbeiten verweigert sich das Medium einer einfachen Kategorisierung und schwebt irgendwo zwischen gefundener Skulptur, Wandgemälde und Installation. Wir könnten fragen: Wo genau ist das Kunstwerk verortet? Weder besteht es nur aus den Linsen noch aus den flüchtigen Bildern, die sie erschaffen; es muss auch den Raum, die Fenster, die künstlichen und natürlichen Lichtverhältnisse umfassen. Um Platons Metapher zu borgen, könnten wir sagen, dass die Filterarbeiten uns dazu einladen, die Schatten in der Höhle zu genießen und gleichzeitig ihre Fragilität anzuerkennen.

Ich betrachte nicht nur, ich bin beteiligt

In Dahlhausens Werk ist alles Bewegung – und mitten in dieser Bewegung sehen wir, wie er Harmonien erkennt und rahmt, im Wissen um die Komplexität.⁷

Dieses Zitat von David Thomas, Künstlerkollege und Kooperationspartner Dahlhausens, öffnet ein Fenster zum zweiten und vielleicht wichtigsten Aspekt der Arbeit des Künstlers, den ich hier diskutieren möchte. Seine Arbeiten erfordern ein so enges Zusammenspiel von Kunstwerk, Betrachtenden und Ausstellungsbedingungen, dass die drei untrennbar verbunden sind. Aus diesem Grund existieren seine Werke notwendigerweise in der Zeit und brauchen eine längere Zeitspanne, um ganz erkannt zu werden. Über die Betrachtungen

des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty erschließt sich die Komplexität von Dahlhausens Fensterinstallationen. In dieser in den frühen 2000er Jahren begonnenen Werkserie bringt der Künstler farbige Folien auf ein Fenster oder eine Glasfassade auf und verändert damit auf subtile Weise die Lichtbrechungen im Inneren des Raumes. Der Künstler versteht das Fenster als „Haut“ eines Gebäudes: Sowohl Barriere als auch Zugang zur Außenwelt, erlauben sie der Architektur, zu „atmen“.⁸ Diese Interventionen verstärken bei den Betrachtenden das Empfinden für die Architektur wie auch für die atmosphärischen Wirkungen des Tageslichts. Wieder einmal ist das Licht ein autonomer Ko-Autor des Kunstwerks. *Red Dots for Rio* (2005, S. 104, 105) gehört zu den früheren Werken dieser Art, installiert im Palácio Gustavo Capanema in Rio de Janeiro, auch als Sitz des Bildungs- und Gesundheitsministeriums bekannt. Dieser Bau aus den 1930ern nimmt eine wichtige Stellung in der Entwicklung der architektonischen Moderne ein, in Brasilien wie international; die berühmten Architekten Lúcio Costa und Oscar Niemeyer waren, neben anderen, führend am Entwurf beteiligt. Das 15stöckige Bürogebäude wird von etwa neun Meter in die Höhe ragenden *pilotis* (Säulen) getragen, die ein offenes, von der Straße aus frei zugängliches Erdgeschoss schaffen. Zu beiden Seiten dieses Hofes liegt ein kurvig es blau-weißes *Azulejos*-Wandbild des brasilianischen Künstlers Cândido Portinari. Im Jahr 2005 wurde Christoph Dahlhausen eingeladen, ein Werk für die Eingangshalle des Gebäudes zu schaffen, mit Blick auf den offenen Säulenhof und Portinaris Wandbild. Wie üblich geriet Dahlhausens Werk eher diskret: Er beschloss, einen Querschnitt der Säulen auf der Glaswand der Lobby nachzuzeichnen, mit Kreisflächen aus roter Folie. Was auf den ersten Blick wie ein zufälliges Punktemuster aussieht, war in Wahrheit eine genau bemessene Übertragung der Säulen auf eine zweidimensionale Fläche. Diese leicht durchscheinenden großen Punkte

I wish to discuss. His works require an interplay between the artwork, the viewer, and the conditions of the gallery, such that the three cannot be unravelled from one another. As a result, his works necessarily exist within time and require an extended duration to be fully realized. Reading the French philosopher Maurice Merleau-Ponty, might help us to unfurl the complexity of the artist's window installations. In this series of works, begun in the early 2000s, Dahlhausen applies sections of coloured film to a window or transparent façade, subtly altering the interior light refractions within the space. The artist imagines windows like the 'skin' of a building: both a barrier from and opening into the outside, they allow the architecture to 'breathe'.⁸ These interventions heighten the viewer's sense of both the architecture and the ambient effects of daylight. Once again, light is an autonomous co-creator of the work of art. *Red Dots for Rio* (2005, pp. 104, 105) was one of the earlier works of this nature, created in the Palácio Gustavo Capanema, Rio De Janeiro, also known as the Ministry of Education and Health Building. The 1930s building holds a significant place in the development of architectural modernism in Brazil and internationally, with the famous architects Lúcio Costa and Oscar Niemeyer leading the project's design, among others. The fifteen-storey office building is propped up by approximately nine metre high *pilotis* (pillars), creating an open ground floor that allows unobstructed access from the street. On either side of this courtyard is a curving, blue and white *azulejos* mural by the Brazilian artist Cândido Portinari. In 2005, Dahlhausen was invited to make a work for the building's lobby, which looks out to this open courtyard of pillars and Portinari's mural. In his usual manner, Dahlhausen's work was rather discreet, as he decided to map a cross-section of the pillars onto the glass wall of the lobby with circular sections of red film. What may at first have looked like a random pattern of spots is, in fact, a measured

transferral of the pillars into the two-dimensional plane. These slightly translucent dots provided the viewer with an abstracted diagram to interpret the order and pattern of the columns outside the window. As such, the work afforded a bird's eye view of the courtyard – a view, perhaps, only truly understood amongst the original architects and builders. However, it is wrong to view the red dots as simply a representation of the architecture, as merely a copy. Like Dahlhausen's free-standing glass panels, this coloured film imparted floating refractions and shadows onto the interior surfaces. As the sun shone through the glass façade at various angles, the dots transferred a haze of red upon the polished lobby floor. These impressions constantly shifted and wavered as the viewer walked between two levels covered by the double-height glass façade. Thus, a visitor to the building experienced the pillars in three forms: the concrete structures, the vinyl dots, and the ghostly reflections on the floor. Ultimately, *Red dots for Rio* synthesizes all three modes of understanding architecture, hinged upon our movement within the space. Works like these illustrate a quotidian but profound truth: we cannot perceive something without being in a bodily, spatial relationship to that something. This notion of embodied perception was key to twentieth-century phenomenology, particularly in the writing of Merleau-Ponty. In *Phenomenology of Perception* (1945), Merleau-Ponty describes one's experience of the world beyond empirical observations of reality.⁹ He argues that a scientific or inductive model conflates positivist observations with one's lived experience. Such positions take for granted the direct transferal of optical stimuli onto the subject's understanding: they affirm, incorrectly, that our perception of an object *is* the object. Those who believe in pure, unmediated sensation – Merleau-Ponty calls them the “constancy theorists” – ignore the synthesis and interpretation enacted by the subject even in the simplest perception.¹⁰ For example, to notice a

ermöglichten dem Betrachter, die Ordnung und das Muster der Säulen außerhalb des Fensters nachzuvollziehen. Als solches bot das Werk einen Blick auf den Innenhof aus der Vogelperspektive – eine Sicht, die in ihrer Tiefe vielleicht nur von den ursprünglichen Architekten und Erbauern erkannt wird. Es wäre allerdings falsch, die roten Punkte nur als Darstellung der Architektur zu sehen, als bloße Kopie. Wie Dahlhausens freistehende Glasscheiben übertrug die farbige Folie fließende Lichtbrechungen und Schatten auf die Flächen im Inneren des Gebäudes. Wenn die Sonne in verschiedenen Winkeln durch die Glasfassade fiel, übertrugen die Flecken einen roten Schimmer auf den polierten Boden der Lobby. Diese Abdrücke wanderten und flackerten ständig, während man sie in der zweigeschossigen Eingangshalle hinter der hohen Glasfassade betrachtete. Menschen, die das Gebäude besuchten, erlebten die Säulen also in dreierlei Weise: als Betonobjekte, als Folienkreise und als geisterhafte Reflexionen am Boden. Letztendlich synthetisierte *Red Dots for Rio* alle drei Modi des Verstehens von Architektur, erlebbar durch unsere Bewegung durch den Raum.

Werke wie diese illustrieren eine alltägliche, aber tiefgreifende Wahrheit: Wir können etwas nicht wahrnehmen, ohne eine körperliche, räumliche Beziehung zu diesem Etwas einzugehen. Dieser Begriff der verkörperten Wahrnehmung war zentral für die Phänomenologie des 20. Jahrhunderts, insbesondere in den Schriften von Maurice Merleau-Ponty. In seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung*, die 1945 erstmals erschien, beschreibt Merleau-Ponty die Wahrnehmung der Welt jenseits der empirischen Beobachtungen der Realität.⁹ Er argumentiert, dass ein naturwissenschaftliches oder induktives Modell positivistische Beobachtungen mit der eigenen, gelebten Erfahrung vermengt. Solche Positionen betrachten es als selbstverständlich, dass optische Reize direkt in das Bewusstsein des Subjekts übergehen: Sie postulieren fälschlicherweise, dass unsere Wahrnehmung eines Objekts

das Objekt *ist*. Wer an reine, unvermittelte Wahrnehmung glaubt – Merleau-Ponty nennt das die „Konstanzhypothese“ – ignoriert die Synthese und Interpretation, die ein Subjekt selbst beim einfachsten Wahrnehmungsakt vornimmt.¹⁰ Um beispielsweise einen roten Fleck auf einem weißen Hintergrund zu sehen, müssen wir eine grundlegende Anordnung von Figur und Untergrund wahrnehmen.¹¹ Es gibt keinen reinen Blick als solchen: Subjekte formen und filtern ihr Erleben der äußeren Umwelt oder, mit den Worten des Philosophen, „der Kontext der Außenwelt [wird] nicht lediglich kopiert, sondern überhaupt erst konstituiert“.¹² Für Merleau-Ponty ist der Körper nicht einfach eines der Objekte der Welt, wie Anhänger der Konstanzhypothese postulieren könnten, sondern von vornherein unser einziger Zugang zur Welt. Er schreibt: „Der eigene Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildend.“¹³ Der Körper ist stets im Ich impliziert, das seinerseits an die äußere Realität gebunden ist – mit jedem Blick bilden Geist, Körper und Wirklichkeit ein systematisches Gewebe. Obwohl er hier nicht spezifisch von Kunst spricht, deutet Merleau-Ponty die gegenseitige Abhängigkeit von Kunstwerk und Betrachtenden an. Christoph Dahlhausens Fassadenarbeiten beleuchten diese verschränkte Wahrnehmungserfahrung. Seine architekturbezogenen Antworten hängen von zwei Kernfaktoren ab: der Tageszeit und der Position des oder der Betrachtenden im Gebäude. Zwei Jahre vor *Red Dots for Rio* (2005) realisierte er die erste dieser großformatigen Fensterinterventionen für die Ausstellung *Reflex* (2003, S. 29, 69, 70) in der Konrad-Adenauer-Stiftung in Berlin. Mit halb-transparenten Rechtecken aus weißer und roter Folie schuf er unerwartete Schatten im ganzen Gebäude, oft an ungewöhnlichen Stellen wie einem Korridor oder einem Mitarbeiterbüro. In der Fassadenarbeit *Flächen für Bonn* bei seiner nächsten Ausstellung im Kunstmuseum

red spot on a white background we must perceive a basic order of figure and ground.¹¹ There is no pure vision as such: the subject moulds and filters his or her experience of the external environment, or as the philosopher remarks, “the text of the external world is not so much copied, as composed”.¹² For Merleau-Ponty, the body is not simply an object in the world, as a constancy theorist might argue, but one’s only access into the world in the first place. He writes, “our own body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system”.¹³ The body is always implicated in the self, which, in turn, is bound to external reality, in every gaze, mind, body and reality all form a systematic tissue. Although he is not specifically talking of art here, Merleau-Ponty points to the mutual dependence between an artwork and its viewer. Dahlhausen’s façade treatments highlight this interlaced experience of perception. His responses to the architecture depend on two primary factors: the time of day and the viewer’s position within the building. Two years before *Red dots for Rio* (2005), he embarked on the first of these large-scale window interventions at Konrad-Adenauer-Stiftung in Berlin for the exhibition *Reflex* (2003, pp. 29, 69, 70). Using semi-opaque rectangular pieces of white and red vinyl, he created unexpected shadows across the space, often in unusual places like a hallway or staff office. In the façade work, titled *Flächen für Bonn (Panels for Bonn)*, in his next show at Kunstmuseum Bonn in 2004, he applied the same principle to the gallery’s three-storey glass façade (pp. 86, 87). From below, the viewer had to crane and twist their neck to see the shapes on the window. Although barely perceptible from below, these milky films cast grey shadows onto the gallery wall that shifted and intensified as the day went by. In his later exhibition at Museum am Ostwall in Dortmund, Dahlhausen removed select panes from the illuminated ceiling – which

was originally arranged in an alternating black and white pattern – filling some with new red panels and leaving others untreated. The empty buttresses allowed unfiltered light to flood into the gallery and create competing, geometric shapes on the wall. This subtle game of light and shadow from the gallery ceiling projected an overlapping pattern of square forms below (pp. 75, 76). Naturally, the time of day and weather conditions alter these light-images. If the outside light is dim and diffuse, then only a faint impression would appear on the wall; yet, if the sun’s rays travel perpendicular to the window, then the pattern emerges in clear, angular forms. Guided by the artist, the elements of light and shadow are constantly in flux, bound to their surroundings. The glass window, the porous skin of the building, means there is no easy separation between the artwork and the world. These works necessarily spread further, beyond the vinyl interventions, beyond the architecture, to incorporate the wider environment. Likewise, Dahlhausen’s work is contingent on its viewer. Returning to Merleau-Ponty, the viewer’s perception is always framed by his or her embodied experience of the object of attention, thereby implicating the spectator in every perception. He writes:

The system of experience is not arrayed before me as if I were God, it is lived by me from a certain point of view; I am not the spectator, I am involved, and it is my involvement in a point of view which makes possible both the finiteness of my perception and its opening out upon the complete world as a horizon of every perception.¹⁴

Dahlhausen’s art is not obvious, nor is it easy. It requires the viewer to be actively involved in the work, drawing from them an exerted labour of perception. The effects of *Flächen für Bonn (Panels for Bonn)*, for instance, appear differently every time one walks between the ground and upper level of the gallery or across the length of the

Bonn wandte er 2004 das gleiche Prinzip auf die dreistöckige Glasfassade des Museums an (S. 86, 87). Von unten musste man den Hals recken und verdrehen, um die Formen am Fenster zu sehen. Die milchigen Folien waren zwar von unten kaum wahrnehmbar, warfen aber dunkle Schatten auf die Museumswände, die sich im Lauf des Tages verschoben und verstärkten. Für seine nachfolgende Ausstellung im Dortmunder Museum am Ostwall entfernte Dahlhausen einzelne Scheiben aus dem Lichthof-Dach – die ursprünglich in einer Art schwarz-weißem Schachbrettmuster angeordnet waren – und ersetzte einige von ihnen durch rote Platten, während er andere Fächer unbehandelt ließ. Diese unbehandelten Flächen ließen ungefiltertes Licht in den Ausstellungsraum strömen, das konkurrierende geometrische Formen an die Wand warf. Das subtile Spiel aus Licht und Schatten projizierte ein überlappendes Muster aus Quadraten von der Museumsdecke nach unten (S. 75, 76). Natürlich verändern Tageszeit und Wetterverhältnisse diese Licht-Bilder. Wenn das Tageslicht trüb und diffus ist, erscheint nur ein schwacher Abdruck an der Wand; wenn die Sonnenstrahlen dagegen im rechten Winkel auf das Fenster treffen, zeigt sich das Muster in klaren, eckigen Formen. Vom Künstler geleitet, befinden sich Licht und Schatten in ständigem Fluss, an ihre Umgebung gebunden. Das Glasfenster, als durchlässige Haut des Gebäudes, lässt keine klare Trennung zwischen Kunstwerk und Welt zu. Diese Arbeiten breiten sich zwangsläufig weiter aus, über die Folieninterventionen und die Architektur hinaus, und beziehen die weitere Umgebung mit ein. In ähnlicher Weise hängt Dahlhausens Werk mit den Betrachtenden zusammen. Um auf Merleau-Ponty zurückzukommen, wird unsere Wahrnehmung immer davon geprägt, wie wir das Objekt der Aufmerksamkeit körperlich erleben; dadurch sind die Betrachtenden in jede Wahrnehmung einbezogen. Er schreibt:

Dieses Erfahrungssystem breitet sich nicht vor mir aus, als sei ich Gott, ich erlebe es von einem bestimmten

Gesichtspunkt aus, nicht sein Zuschauer bin ich, sondern ein Teil von ihm, und meine Bindung an einen Gesichtspunkt ist es selbst, die in eins die Endlichkeit und die Offenheit meiner Wahrnehmung für das Weltganze als ihren Horizont begründet.¹⁴

Dahlhausens Kunst ist weder offensichtlich, noch ist sie einfach. Sie verlangt von den Betrachtenden, sich aktiv am Werk zu beteiligen, mit engagierter Wahrnehmungsarbeit. Die Wirkung von *Flächen für Bonn* ändert sich beispielsweise jedes Mal, wenn man vom Erd- zum Obergeschoß des Museums geht oder den Raum der Länge nach durchquert. Wir können keinen bestimmten Blickpunkt festlegen, von dem aus das „wahre“ Werk auftaucht; stattdessen fasst unser Geist alle Positionen zu einem komprimierten Verständnis der Installation zusammen. Aber dieses integrierte heuristische Bild ist immer in gewisser Hinsicht lückenhaft, weil man die Schatten unmöglich aus jedem Winkel und zu jeder Tages- oder Jahreszeit betrachten kann. Dahlhausens Werk verweigert sich jeder holistischen Gestalt: Es lässt visuelle oder sinnliche Lücken, die die Betrachtenden selbst füllen müssen. Er selbst beschreibt das so: „Je weniger klar und sicher unsere Wahrnehmung ist, umso mehr sind wir gefordert, umso größer ist unsere Verantwortung.“¹⁵

Von Illuminierung zu Lumineszenz

Bisher habe ich über fotografisch eingefangenes Licht und über die kaum steuerbaren Wirkungen des Tageslichts gesprochen; allerdings gibt es noch eine dritte Form von Licht in Christoph Dahlhausens künstlerischer Arbeit: den blauen Lichtschein industrieller Leuchtstoffröhren. Ein frühes Beispiel dieser Arbeiten, die inzwischen einen großen Teil seines Œuvres bilden, ist *Light and Planes* (2009), eine Installation an der Fassade der Fuhrwerkswaage in Köln (S. 150, 151). Hier kombinierte er kleine rechteckige Metallspiegel mit acht geraden

space. We cannot pin down one definitive vantage point from which the ‘true’ work emerges; rather, the mind synthesizes all positions into a compressed understanding of the installation. But this integrated and heuristic image is always lacking in some sense, as the viewer cannot possibly observe the shadows from every angle or every time of day, at every point in the year. Dahlhausen’s work defies a wholistic ‘gestalt’: it leaves visual or sensual gaps that the viewer must fill in on their own. As he describes, “the more insecurity there is in our perception, the more responsibility we have”.¹⁵

From illumination to luminescence

Until now, I have discussed light captured by photography or the unwieldy effects of daylight; however, there is a third form of light in Dahlhausen’s practice: the blue halo of industrial, florescent tubes. An early example of these works, which now form a large portion of his oeuvre, is *Light and Planes* (2009), installed on the façade of the Fuhrwerkswaage building in Cologne (pp. 150, 151). Here, he combined small rectangular stainless steel mirrors with eight sections of straight, fluorescent tubes. Some of these blue strips were placed in parallel lines across the middle section of the brick wall, others at the very edge of the façade or just below the window. The scattered mirrors appeared like windows facing the wrong way, promising an insight into the building yet only throwing back a reflection of the street and passers-by. These mirrors also picked up the faint glow of the blue bulbs, in effect doubling the number of lines marking the façade. As the title suggests, *Light and Planes* was an attempt to draw with light upon a flat plane, rather than direct a field of light to illuminate three dimensional objects. This leap from illumination to luminescence is significant in Dahlhausen’s career and brings about a new set of phenomenological questions. The nature of light and illumination makes a good case study for Merleau-Ponty’s anti-empiricist position, which flouts perception

as a certain science to argue that the objective world is constantly reconstituted by the subject. If light is part of this infinite feedback loop between the body and the world, then it too must be contingent upon lived experience. In a later section of *Phenomenology of Perception*, he writes, “lighting and the constancy of the thing illuminated, which is its correlative, are directly dependent on our bodily situation”.¹⁶ Imagine walking from one side of your bedroom to another: the lamp will appear brighter while you are near the bedside table than when you stand at the door; the open book beneath the lamp may also shift from a crisp black and white pattern of text to a creamy, indiscriminate form. We experience these changes as true, even though the light waves emitted by the lamp and the measurable properties of the book remain the same. In short, our perception of light is relative, not absolute. We do not perceive light as a quantity that “increases or decreases, but [as] a tension which fluctuates around a norm”.¹⁷ The lighting background is experienced normatively, that is, by its variation from an *intuitive* norm, itself always allusive. Dahlhausen’s window works illustrate this well. To return to *Panes for Bonn*, we may, at first, wish to get closer to the roof, to see the source of the shadows. Arriving at this point, we might suddenly want to move back towards the wall, to see the detail of the overlapping shadows. When the sun goes behind a cloud or begins to set in the afternoon, we will again feel the need to move our bodily position to better see the artwork. The sensed norm by which we measure the ebb and flow of light is itself constantly shifting. By Merleau-Ponty’s account, light is one of the many changing factors that knit the perceptual fissure between the subject and object. However, the philosopher positions light specifically as a background condition, writing, “lighting and reflection, then, play their part only if they remain in the background as discrete intermediaries, and lead our gaze instead of arresting it”.¹⁸ But what if the light is

Leuchtstoffröhren. Einige dieser blauen Streifen waren als parallele Linien über dem mittleren Teil der Ziegelwand angebracht, andere am äußersten Rand der Fassade oder direkt unter dem Fenster. Die verstreuten Spiegel wirkten wie falsch ausgerichtete Fenster; sie versprachen Einblicke in das Gebäude und warfen doch nur eine Reflexion von Straße und Passanten zurück. Diese Spiegel fingen auch das schwache Leuchten der blauen Röhren ein und verdoppelten de facto die Zahl der linearen Markierungen auf der Fassade. Wie der Titel andeutet, war *Light and Planes* der Versuch, mit Licht auf einer Fläche zu zeichnen, anstatt mit Hilfe eines Lichtfeldes dreidimensionale Objekte zu erhellen. Dieser Sprung von der Illuminierung zur Lumineszenz ist bedeutsam für Dahlhausens Laufbahn und bringt eine ganze Reihe phänomenologischer Fragen mit sich. Die Natur von Licht und Illumination ist ein gutes Fallbeispiel für Merleau-Pontys anti-empirische Haltung, die Wahrnehmung als sichere Wissenschaft ablehnt, in der Überzeugung, dass die objektive Welt vom Subjekt ständig neu hergestellt wird. Wenn das Licht ein Teil dieser unendlichen Feedback-Schleife zwischen Körper und Welt ist, muss es ebenfalls von gelebter Erfahrung abhängen. In einer späteren Passage seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* schreibt Merleau-Ponty, „die Beleuchtung wie die ihr korrelativ entsprechende Konstanz des beleuchteten Dinges hängen gleichermaßen unmittelbar ab von unserer leiblichen Situation.“¹⁶ Stellen Sie sich vor, von einer Seite Ihres Schlafzimmers zur anderen zu gehen: Wenn Sie neben dem Nachttisch stehen, wird die Lampe heller erscheinen, als wenn Sie an der Tür stehen; auch das offene Buch unter der Lampe könnte sich von einem gestochten scharfen Schwarz-Weiß-Muster aus Text in eine cremige, undeutliche Form verwandeln. Wir empfinden diese Veränderungen als wahr, obwohl die von der Lampe ausgehenden Lichtwellen und die messbaren Eigenschaften des Buches gleich geblieben sind. Kurz gesagt, ist unsere Lichtwahrnehmung relativ, nicht absolut.

In unserer Wahrnehmung ist Licht „keine zunehmende oder abnehmende Größe, sondern eine um eine Norm oszillierende Spannung.“¹⁷ Die Hintergrundbeleuchtung wird normativ erlebt, also über ihre Abweichung von einer *intuitiven* Norm, die ihrerseits immer abgeleitet ist. Dahlhausens Fensterarbeiten illustrieren das gut. Um auf *Flächen für Bonn* zurückzukehren, könnten wir uns zunächst wünschen, dichter an die Decke heranzukommen, um die Quelle der Schatten zu sehen. An diesem Punkt wollen wir uns vielleicht lieber zurück zur Wand bewegen, um die Einzelheiten der überlappenden Schatten zu sehen. Wenn die Sonne hinter eine Wolke verschwindet oder am Nachmittag zu sinken beginnt, werden wir wieder das Bedürfnis verspüren, unsere physische Position zu verschieben, um das Kunstwerk besser zu sehen. Die gefühlte Norm, nach der wir „Ebbe und Flut“ des Lichts bemessen, verschiebt sich selbst ständig. Nach Merleau-Ponty gehört Licht zu den vielen variablen Faktoren, von denen die Wahrnehmungslücke zwischen Subjekt und Objekt geprägt wird. Allerdings stuft der Philosoph das Licht spezifisch als Hintergrundbedingung ein, wenn er schreibt „Beleuchtung und Reflex spielen also nur dann ihre Rolle, wenn sie als diskrete Medien ihre Unaufdringlichkeit bewahren und unseren Blick leiten, statt ihn festzuhalten.“¹⁸ Aber was wäre, wenn das Licht nicht der Hintergrund, sondern das Objekt selbst ist? Was, wenn das Objekt eigenes Licht abgibt und nicht von einer äußeren Lichtquelle abhängt, die „unseren Blick leitet“? Dahlhausens Leuchtstoffröhreninstallationen liefern eine Gegenposition zu Merleau-Pontys Theorien zur Hintergrundbeleuchtung. Die Leuchtstoffröhre strahlt Licht ab und erzwingt sich damit gewissermaßen eine wahrnehmbare Existenz. Hier können wir uns Licht nicht mehr als bloße Randbedingung für das Objekt vorstellen, sondern müssen das Licht als eigentliches Objekt begreifen, oder zumindest als Teil dessen. Dahlhausens Beitrag zur Biennale Contour 556 im australischen Canberra, *Stabilizing Light*,

not the background but the object itself? What if the object emits its own light, instead of depending on an external light source to “lead our gaze”? Dahlhausen’s fluoro installations provide a counter to Merleau-Ponty’s theorization of background lighting. The fluorescent tube radiates light, willing itself into perceptual being, as it were. Here, we cannot think of light only as a condition applied to the object but must conceive of light as the object in question, or at least part of it. The artist’s contribution to the Contour 556 Biennale in Canberra, Australia, *Stabilizing Light, Canberra* (2016), was one of his largest installations using fluorescent tubes and industrial steel scaffolding (pp. 154, 155). Installed at the early-twentieth century Fitters’ Workshop building in Canberra’s historical industrial precinct, Dahlhausen wrapped zig-zagging scaffolding around the old stone factory, like a geometric spider’s web stuck to the building’s façade. Blue fluoro sections highlighted some of the diagonal lines within this irregular field of steel, punctuating the web with straight segments of neon colour. This scaffolding sits somewhere between sculpture, architecture and a line drawing in space. It is a functional builder’s tool ripped of any meaningful function: the steel bars do not bear weight, in fact, the only thing they support is light. Here, the work enacts an interesting, if perhaps unintentional, reversal of Merleau-Ponty’s description of light and perception. Rather than light serving to illuminate and contextualize the object, *Stabilizing Light* creates an object to serve the light. The background and foreground of Merleau-Ponty’s image are flipped, inviting the odd sensation that the suspended blue glow is more tangible, more material, than the steel that supports it. *Stabilizing Light* was a permanent public installation and could be viewed at all hours of the day. In the morning, the fluoro lights were nearly invisible, making the scaffolding itself much more pronounced; at night, the lights glowed intensely as the

steel receded into darkness. Observing the work at twilight – as many members of the public did – the structure appeared to transform from obscure scaffolding to floating bands of light. In this ‘blue hour’, the fluoros themselves shift from a brightly coloured object to coloured light. That is to say, it is only in the absence of daylight that they become lighting devices; before dusk, they are faintly blue rods illuminated from the outside. To observe this requires a patient and attentive perception. As night falls and the blue light emerges from the steel web, we see elements of the building that we may have missed, like the texture of a plastered wall or the curve of a window frame. The artist’s fluorescent structure is dependent on both internal luminescence and situational illumination, and the interaction between the two disrupts our sense of figure and ground. Once again, the artist quietly reveals the instability of human sight and perception.

There is nothing outside the text Jacques Derrida’s famed aphorism, “il n’y a pas de hors-texte” – a phrase roughly translated in English to “there is nothing outside the text” or “there is no outside of the text” – finds particular resonance in Christoph Dahlhausen’s work. The ‘text’ that we encounter across his practice is already an attempt to contain the outside: a refusal to separate the material constraints of the work from the larger environment in which they are experienced. And, indeed, there is nothing outside *that*. Dahlhausen’s compositions in natural and fluorescent light do not end at the artistic material but expand outwards to incorporate the gallery walls, the larger site, and finally, the sun itself. In a similar vein, there is no singular point from which his installations are complete, but rather, we are called to gradually build up our own mental impression of the work. Christoph Dahlhausen asks us to be a little uncertain about our own perception, as we walk among the refractions, reflections, halos and shadows.

¹ Plato, “Excerpt from Book V, *Republic*”, in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd ed., Vincent B. Leitch (edited by), , translated by Michael Gagarin and Paul Woodruff, W.W. Norton & Company, New York, 2010, pp. 60–61.

² *Ibid.*, p. 61.

³ Plato, “Excerpts from *Republic*”, in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd ed., *op. cit.*, p. 66.

⁴ In conversation with the artist, 22 September 2020.

⁵ Plato, “Excerpt from Book V, *Republic*”, in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd ed., *op. cit.*, p. 65.

⁶ In conversation with the artist, 16 September 2020.

⁷ David Thomas, “The value of light: Christoph Dahlhausen’s Work”, in *Christoph Dahlhausen – Painted by Light*, exhibition catalogue, Museum am Ostwall, Dortmund, Art - Print Publishers Niessen GmbH, Essen, 2005, p. 31.

⁸ In conversation with the artist, 16 September 2020.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, translated by Colin Smith, Routledge, London, 1962, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, pp. 4–5.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁵ In conversation with the artist, 16 September 2020.

¹⁶ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op. cit.*, p. 302.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, pp. 310–311.

Reflex 3, 2003
Glass, satin glass, aluminium
Ca. 400 x 150 cm
Konrad-Adenauer-Stiftung Berlin

Reflex 3, 2003
Glas, Satinato-Glas, Aluminium
Ca. 400 x 150 cm
Konrad-Adenauer-Stiftung Berlin

¹ Platon, *Der Staat* (= Werke, Band III), dt. von Friedrich Schleiermacher, Akademie Verlag, Berlin 1987, S. 235.

² Ebenda, S. 236.

³ Ebenda, S. 317.

⁴ Gespräch mit dem Künstler, 22. September 2020.

⁵ Platon, a. a. O., S. 316.

⁶ Gespräch mit dem Künstler, 16. September 2020.

⁷ David Thomas, *Der Wert des Lichts: Christoph Dahlhausens Werk in Christoph Dahlhausen: Painted by Light*, Ausst.kat. Museum am Ostwall, Dortmund, Art - Print Publishers Niessen GmbH, Essen, 2005, S. 13.

⁸ Gespräch mit dem Künstler, 16. September 2020.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus dem Französischen von Rudolf Boehm, Walter de Gruyter, Berlin 1966, S. 41.

¹⁰ Ebenda, S. 47.

¹¹ Ebenda, S. 22.

¹² Ebenda, S. 28.

¹³ Ebenda, S. 239.

¹⁴ Ebenda, S. 352.

¹⁵ Gespräch mit dem Künstler, 16. September 2020.

¹⁶ Merleau-Ponty, a. a. O., S. 359.

¹⁷ Ebenda, S. 351.

¹⁸ Ebenda, S. 359.

Canberra (2016), gehörte zu seinen größten Installationen aus Leuchtstoffröhren und Baugerüsten aus Stahl (S. 154, 155). In einer Installation am Fitters’ Workshop, einem Gebäude aus dem frühen 20. Jahrhundert in Canberras historischem Industriegebiet, umspannte Dahlhausen die alte Natursteinfabrik mit zickzackförmigen Gerüstelementen, als wäre ein geometrisches Spinnennetz an die Fassade geklebt. Blaue Leuchtstoffröhren erhellten einige der Diagonalen in diesem unregelmäßigen Stahlnetz und gliederten es durch lineare Segmente aus Neonfarbe. Dieses Gerüst schwebte irgendwo zwischen Skulptur, Architektur und räumlicher Linienzeichnung. Ursprünglich ein funktionales Werkzeug für Bauarbeiter, wurde es jeder sinnvollen Funktion beraubt: die Stahlkonstruktion trug kein Gewicht; das einzige, was sie tatsächlich stützte, war Licht. Hier inszenierte die Arbeit eine interessante, wenn auch möglicherweise unbeabsichtigte Umkehrung der Merleau-Ponty’schen Beschreibung von Licht und Wahrnehmung. Statt Licht zum Beleuchten und Kontextualisieren des Objekts einzusetzen, erschaffte *Stabilizing Light* ein Objekt, das dem Licht dient. Hinter- und Vordergrund von Merleau-Pontys Bild wurden vertauscht, was das seltsame Gefühl heraufbeschwor, das schwebende blaue Leuchten sei greifbarer, materieller als der Stahl, von dem es getragen wird. *Stabilizing Light* war als öffentliche Dauerinstallation zu jeder Tageszeit zu sehen. Morgens waren die fluoreszierenden Leuchten fast unsichtbar, wodurch das Gerüst selbst viel deutlicher zutage trat; nachts strahlten die Leuchtröhren intensiv – und der Stahl trat in die Dunkelheit zurück. Wenn man die Arbeit im Zwielicht betrachtete – wie es ein Großteil des Publikums tat – sah man, wie sie sich von einem seltsamen Gerüst in schwebende Streifen aus Licht verwandelte. In dieser „blauen Stunde“ veränderten sich auch die Leuchten selbst, von heller bzw. leuchtender Farbe zu farbigem Licht. Sie werden also nur in Abwesenheit von Tageslicht zu Beleuchtungsquellen;

vor der Abenddämmerung sind sie blassblaue Stäbe, die von außen, vom Tageslicht beleuchtet werden. Um dies zu beobachten, braucht es eine geduldige, aufmerksame Wahrnehmung. Wenn die Nacht anbricht und das blaue Licht aus dem Stahlnetz hervortritt, sehen wir Elemente des Gebäudes, die uns vorher möglicherweise entgangen waren, wie die Struktur der Wand oder die Rundung eines Fensterrahmens. Das fluoreszierende Gebilde des Künstlers hängt sowohl von seiner inneren Lumineszenz als auch von seiner situationsbedingten Illuminierung ab, und die Interaktion zwischen beiden durchbricht unser Empfinden für Figur und Grund. Wieder einmal enthüllt der Künstler auf stille Weise, wie instabil menschliches Sehen und menschliche Wahrnehmung sind.

Es gibt nichts außerhalb des Textes

Jacques Derridas berühmter Aphorismus „il n’y a pas de hors-texte“ – was sich grob als „es gibt nichts außerhalb des Textes“ oder „es gibt kein Außerhalb des Textes“ übersetzen ließe – findet in Christoph Dahlhausens Arbeiten besonderen Nachhall. Der „Text“, in den wir durch sein Werk eintreten, ist bereits ein Versuch, die Außenwelt zu umfassen: eine Weigerung, die materiellen Grenzen des Werkes von der weiteren Umgebung, in der sie erlebt werden, zu trennen. Und es gibt in der Tat nichts außerhalb dessen. Dahlhausens Kompositionen aus natürlichem und fluoreszierendem Licht enden nicht mit dem künstlerischen Material, sondern breiten sich aus, bis sie die Wände des Ausstellungsraums, die weitere Umgebung und zuletzt die Sonne selbst einbeziehen. Auf ähnliche Weise gibt es keinen bestimmten Punkt, von dem aus seine Installationen komplett wären, sondern wir sind eher dazu aufgerufen, allmählich unseren eigenen geistigen Eindruck von der Arbeit aufzubauen. Christoph Dahlhausen fordert uns dazu auf, uns unserer eigenen Wahrnehmung ein wenig unsicher zu sein, während wir durch Brechungen, Spiegelungen, Lichtschleier und Schatten wandeln.



Stolzer Wellenreiter und Wolken in Rosé:
Christoph Dahlhausen findet seine Farbe

Reinhard Ermen

Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Licht und der Farbe; beide sind ein und dasselbe Phänomen.¹

Beim Installieren einer Ausstellung entdeckt er, wie die Farbe vom Rand, von der Zarge des Bildes auf die weiße Wand sanft abstrahlt. Zu Beginn der 1990er Jahre, als ihm dies widerfährt, ist Christoph Dahlhausen noch Maler in einem durchaus konventionellen Sinne. Was anmutet wie ein beiläufiges Ereignis, wird zum Schlüsselerlebnis und wirft für ihn die Frage nach einer anderen Essentialität von Farbe auf; wenn man so will: entmaterialisiert und lichtgeboren! Die unscheinbaren (farbigen) Schatten auf der Wand führen zu einem Paradigmenwechsel. Jeder schreibt sich seine eigene Kunstgeschichte im Kleinen, in dieser hier entscheidet sich einer und wirft das Ruder herum. Immer wieder aufs Neue initiierte Farbfindungen, ja Neuerfindungen² sind eine Konsequenz daraus, als gelte es, den Augenblick, in dem die sanften Flecken auf der Wand den Maler zwingen, sich neu zu definieren, stets gegenwärtig zu halten. Gelegentliche Annäherungen an fast traditionelle Seinsweisen von Malerei sind damit keinesfalls ausgeschlossen, aber die finden sich erst nach vielen Umwegen und bergen in sich noch genug von dem seinerzeit in Bewegung gesetzten Umkehrpotential. Der Künstler wird zum kritischen Beobachter seiner Verfahren; nicht von ungefähr mutet Vieles, was er nach dem „Erweckungserlebnis“, um es etwas pathetisch zu sagen, unternimmt, wie Versuchsanordnungen an, die er in Reihen oder Serien realisiert und die irgendwann auch systematisch durchnummeriert werden.

Die Arbeiten auf Glas kommen der Versuchsanordnung vielleicht am nächsten. Die Tatsache, dass Christoph Dahlhausen ein vollständiges Medizinstudium absolviert hat, drängt sich dabei schon mal auf,³ doch das dürfte primär einer grundsätzlichen Haltung geschuldet sein, die auch seiner kurzen Tätigkeit als Arzt zugutegekommen

Proud Surfer and Clouds in Rosé:
Christoph Dahlhausen Finds his Colour

Reinhard Ermen

There is no difference between light and colour: they are both one and the same phenomenon.¹

It was whilst installing an exhibition that Dahlhausen discovered how the colour softly radiated from the edges, from the picture’s frame onto the white wall. When this happened to him at the beginning of the 1990s, Christoph Dahlhausen was still a painter in the conventional sense of the word. What seemed like an almost incidental occurrence turned out to be a pivotal event, posing the question for him about another crucial function of colour, as it were: dematerialized and born of light! The inconspicuous (coloured) shadows on the wall led to a paradigm shift. Every artist writes his own art history in miniature, and here one decides what that history is and casts the rudder about. As a consequence of this, newly-instigated findings of colour, indeed, completely new findings² happen over and over again, as if there is a moment when the soft patches on the wall might force the painter to define himself anew, constantly striving to remain contemporary. This by no means rules out occasional forays into rather more traditional forms of painting, but they only manifest after many detours, retaining just enough of their own potential for change which was set in motion at that time. The artist becomes the critical observer of his own technique; it is no coincidence that much of what he undertakes after the ‘awakening experience’, to put it in solemn terms, such as experimental arrangements, are implemented in rows or series and at some point are also numbered systematically.

Working with glass perhaps comes next in the experimental set-up. The fact that Christoph Dahlhausen successfully completed his medical studies might spring to mind,³ yet that may well come from a fundamental attitude which may also have been of benefit to him during his short period as a practising doctor. What appears as rational and objective originates from

sein mag. Was nüchtern und sachlich anmutet, verdankt sich einem quasi abwägenden Vorgehen, das Farbe gerne dem subjektiven Zugriff entzieht und indirekt generiert, beispielsweise mit den Mitteln der Fotografie. Ein einfarbiges Segment wird isoliert abgelichtet und auf das bereitliegende Glas montiert. Dem kühlen Gestus entspricht das millimetergenaue Einpassen auf dem transparenten Träger. Schon bei dieser Gelegenheit lässt sich festhalten: Alles, was Dahlhausen unternimmt, ist gekennzeichnet von einem produktiven Ordnungssinn bzw. von einer atemberaubenden Genauigkeit. Emphatische, freihändige Setzungen laufen möglicherweise mit, vor allen Dingen beim Findungsprozess, aber Präzision spielt in der Produktion eine große Rolle. Hier ist freilich kein eiskalter Operateur am Werk, sondern einer, der im Rahmen seiner exakten Planungen gefühlvoll zu setzen weiß. Parallel zum Medizinstudium betätigte er sich auf hohem Niveau als Cellist und Bassist, vielleicht ergibt sich daraus ein Drittes: Musik beatmet die Analyse; auf dem Glas finden die monochromen Rechtecke und Quadrate den richtigen, orthogonal ausgerichteten Ort. Der Künstler komponiert dabei in einem durchaus orthodoxen Sinn, er baut mit wenigen, meist gleichgerichteten Elementen statische Bezugssysteme auf dem gegebenen Spielfeld. Erinnerungen an die konkrete Kunst dürfen sein, Dahlhausen arbeitet mit Modulen, die sich selbst meinen. Verortung auf dem Glas kann auch hinter dem Glas bedeuten, die Ebenen fangen jedenfalls an, miteinander zu dialogisieren.

Die Beziehungen, die er so thematisiert, handeln vom Kreislauf der angewandten Dinge, vom Einfinden in der formalen Wirklichkeit. Die gleichsam angeborene Exaktheit relativiert sich freilich durch die Anmutung dieser seltsamen Fotografien, deren Farbe changiert; als kleinster möglicher Rest eines Abbilds zeigt sich in dem analogen Verfahren eine Körnung, die durch die Hintertür so etwas wie einen Materialaspekt zurückbringt.

Solche Momente von Korrektur durch das SoSein des Erscheinenden spielen immer mit, im Bereich der kleinen und kleinsten Maßeinheiten sind das die notwendigen Schwebungen, durch die sich Genauigkeit, aber auch Enthaltsamkeit und Verfahrensimmanenz erst bestätigen. Nur wo die Bedingungen von Anfang an stimmen, kann im Laufe des Prozesses der Freiraum größer werden, aber gemessen wird (nicht nur zu Beginn) mit einer „Mikrometerwaage“. Das Stichwort „Versuch“ drängt sich bei dieser Gelegenheit erneut auf. Die Formelemente auf dem Träger erscheinen manchmal wie ein Präparat fürs Mikroskop! Das Atelier wird zum optischen Labor, *in statu nascendi* werden die ersten Ergebnisse des Farbfindungsprozesses auf das richtige Gleis gestellt: Heraus kommt ein überlebensfähiges Konzentrat! Einen weiteren unberechenbaren Faktor denkt Christoph Dahlhausen ganz bewusst mit, die Glasarbeiten sind mit Abstand von der Wand montiert oder an diese gelehnt, die weichen Schatten wandern bei Tageslicht wie ein visuelles Echo mit. Wer genau hinsieht, wird bemerken, dass die Bruchkanten der tragenden Gläser nicht geschliffen sind.

Glas – Sicherheitsglas, Fensterglas oder in anderen angewandten Darreichungsformen –, wahlverwandt auch mit spiegelnden Oberflächen aller Art, zieht ihn mächtig an, weil sich damit, um es einmal ganz allgemein zu sagen, Gesehenes entrückt, distanziert, auch relativiert. Was für ein Material! Von der Schwerelosigkeit bis zur Eiseskälte wird dieser Werkstoff mit Zuschreibungen besetzt, mit wenigen Vokabeln ist das kaum zu verhandeln. In welcher Form auch immer, als universeller Träger verspricht er Offenheit, die der Künstler gelegentlich mit leichter Hand umleitet, wenn er etwa Fensterscheiben mit bunten Markierungen versieht. Er greift seit 2003 zu sogenannten „7 Jahresfolien“, beim Blick hinaus mischen diese gesetzten Formen den Sehvorgang auf. Eine zeichenhafte architektonische Intervention stellt sich dem Ausblick entgegen. Fast automatisch

a balanced approach intended to deprive colour of its subjective grasp, generating it indirectly, for example by means of photography. A monochrome segment is captured in isolation and mounted on the prepared glass. The precision fit on the transparent support corresponds to the detached gesture. In this instance, we can see already that everything Dahlhausen undertakes is characterized by a productive sense of order or a breath-taking exactitude. Emphatic, freehand implementation may possibly run alongside it, especially during the development process, but precision is important in the production. However, there is no ice-cold operator at work here, but rather someone who knows how to place something sensitively within the framework of his precise plans. Alongside his medical studies he was active as both a cellist and bassist, playing to a high standard, and perhaps a third attribute stems from this: music breathing life into analysis. Displayed on glass, the monochrome squares and rectangles find their correct, orthogonally-aligned space. The artist is thereby composing in a completely orthodox manner, building static frameworks in the available arena with minimal, mostly rectified elements. This may be reminiscent of concrete art: Dahlhausen works with modules that have meaning in themselves. Placement on the glass can also mean behind the glass; in any event, the layers begin to dialogue with one another.

The relationships that he addresses concern the circular flow of practical objects, how they appear in the formal reality. The same innate precision is relativized freely through the appearance of these strange, colour-changing photographs; a granularity appears in the analog process, the smallest possible remnant of an image, which restores something of a material aspect through the back door. Such moments of adjustment through the essence of what has appeared are always at play; within the realm of the small and the smallest of measurements, these are the necessary oscillations by

which precision and yet also abstinence and immanence of process are confirmed. Only where the conditions are right from the very beginning can the free space grow larger during the process, but it is measured (not just at the beginning) with a micrometre gauge. Once again, the keyword ‘experiment’ comes in. The forms on the support sometimes look like specimens on a microscope slide! The artist’s studio becomes an optical laboratory; *in statu nascendi*, the initial results of the colour-finding process are placed on the right track, and out comes a viable concentrate! Christoph Dahlhausen has thoughtfully considered one further unpredictable factor; the glass works are mounted at a distance from the wall or leaning against it; the soft shadows during daylight hours move with it like a visual echo. If you look more closely, you will notice that the broken edges of the supporting glass are not sanded smooth.

Whether safety glass, window glass or glass in another practical form, this material – along with its close relatives, reflective surfaces of any kind – attracts him strongly, as, generally speaking, what is seen is distanced and put into perspective. What a remarkable material! Whether weightless or icy-cold, glass has been assigned so many qualities that are impossible to describe in a few words. Whatever form it takes, as a universal support it offers transparency, which the artist gently redirects on occasion, when he applies coloured markings to window panes. Since 2003 he uses the so-called ‘7YearFoil’, which confuse the visual process while looking through. A symbolic architectural intervention impedes the view. The viewer’s eye focuses almost automatically on the foil’s surface; the corresponding installation photos show quite distinctly the blurring of the busy, built-up space beyond. Unpredictable factors again correct the impression of exactitude. Dahlhausen enjoys working with haziness, with vague phenomena, and this is revealed not only by the shadows on the wall. In *Room with a View* (2002, p. 35) for

fokussiert das Auge auf die Folienebene, die entsprechenden Installationsfotos stellen das pointiert dar, der belebte und bebaute Raum dahinter verschwimmt. Wieder korrigieren unberechenbare Faktoren die Anmutung von Genauigkeit. Dahlhausen arbeitet gerne mit Unschärfen, mit vagen Erscheinungen, nicht nur die Schatten an der Wand haben das schon verraten. In *Room with a View* beispielsweise inszeniert er 2002 schemenhafte Farbformen hinter mattiertem Glas. Getrübte Transparenz verspricht Entrückung! 2003, bei Gelegenheit einer temporären Installation im CCNOA in Brüssel, versiegelt fast flächendeckend angewandte PE Folie die beiden Fenster mit einem machtvollen Rot (S. 102, 103). Der Ort taumelt, die Wahrnehmung schwimmt, Farbe bzw. gefiltertes Licht führt zur Erhöhung des Blutdrucks, nur ein kleiner Rest am Rand der Scheiben bleibt stehen. Wieder relativiert der Künstler bewusst die selbst gesetzte Totalität: *Red in Reality*.

Christoph Dahlhausen, der oft englische Titel verwendet, kreierte eine weitere Versuchsreihe, *Filtered Light* (ab 2010, S. 133-135), später spielerisch erweitert in den *Small Windows* (S. 125-132). Hauptakteure dieser Farblichtfindung sind Filter und Linsen, die primär in der analogen Fotografie für bestimmte Effekte eingesetzt wurden. Mit der Digitalisierung wurden sie weitgehend obsolet und verschwanden im medialen Orkus, ein technisches Zeitalter hat sich verabschiedet. Im Internet konnte man sie zeitweilig in großen Mengen erwerben. Dahlhausen legte einen entsprechenden Arbeitsvorrat an. Den präzisen Linsenvorsätzen, die ein kreisrundes Stück mit optischem Glas rahmen, besser: fassen wie einen Edelstein, sieht man das abgelaufene Verfallsdatum keineswegs an. Schon als Objekt an sich geht von ihnen eine zeitlose Praktikabilität, eine zweckmäßige Leichtigkeit aus. Das spielt ohne Frage eine Rolle, wenn Dahlhausen sie in Edelstahl-Displays einpasst, die als Boards frei an der Wand installiert sind. Rhythmisch

platziert, nach Farbe und Größe, sparsam wie zufällig aber selbstverständlich, strahlen sie etwas Warenmäßiges aus. Eine assoziative Nähe zum Design, zu sündhaft teuren Markenläden lässt sich nicht ganz abschütteln. So eine Zweideutigkeit mag Teil des Werks sein, jeder Künstler ist schließlich ein Hersteller und jede Galerie ein Handelsgeschäft. Erst im Museum findet im Idealfalle die zweckfreie Endlagerung statt. Kapitalistische Kreisläufe wie diese mögen mitspielen, aber sie werden transzendiert durch das Kunstprodukt und seine Erscheinung. Die Spiegelungen der Bleche, die Lichter der Gläser formulieren sich, wenn man so will, als Engführung von Konkretion und Impression oder von Essentialität und Beiläufigkeit. Auf der Wand verlängert sich das Werk in einer von Anfang an mitgedachten Projektion, die integraler Bestandteil der Arbeit ist. Das Phänomen ist schwer zu fassen und steht für den produktiven Beschreibungsnotstand, mit dem die Betrachtenden möglicherweise fechten, um zu erfassen, was gerade in den Arbeiten mit Filtern zu sehen ist. Farbige Schatten? Das Prinzip dieser Disposition modifiziert Dahlhausen wenig später in seinen *Small Windows*, in denen er die Foto-Filtergläser zu irregulären, flachen, traubenartigen Gebilden zusammenfasst und wie Augenseen im wohlbedachten Abstand von der Wand installiert (S. 125-132). Das Spiel von Konkretion und Impression findet zu einer weiteren Variante. In Sichtweite zu diesen anmutigen Versammlungen ließe sich die Arbeit mit massivem Acryl-Glas verhandeln, also mit einem Farblicht, das in kompakten wie gewichtigen Einheiten fast wie eingefroren erscheint (S. 96-98, 106-108). Und noch einmal „Farblicht“! Das kann auch ein Material sein, das man in die Hand nimmt, wie einen Marker oder einen fluoreszierenden Stab. *Stabilizing Light* wäre so ein Hybrid (S. 153-167), anders gesagt: Leuchtstoffröhren (am liebsten Blau) für Raumzeichnungen oder architektonische Unterstreichungen mit Licht, das selbst im Dunkeln nicht erlischt.

Room with a view, 2002
Adhesive vinyl film on glass, satin glass,
constructed wall

Room with a View, 2002
PE-Folie auf Glas, Satinato-Glas,
gebaute Wand



Christoph Dahlhausen ist, um es vorsichtig zu sagen, irgendwie auch ein „Bildhauer“. Die Gefahr, jetzt in dieses Arbeitsfeld abzuschweifen, ist groß. Immerhin ließe sich bei der Gelegenheit festhalten, dass dem Künstler allein aus einer Blickrichtung kaum beizukommen ist. Aber es geht ja nicht darum, einzutüten, sondern eine Arbeit sinnstiftend zu betrachten. Farbe, Licht und deren Findungsprozesse gewähren dabei letztlich eine Einheit.

Solche multiperspektivischen Darstellungsphänomene haben damit zu tun, dass hier einer mit konzeptionellen Verfahrensweisen umgeht. Das Finden und Formen von Farben jenseits überlieferter Seinsweisen von Malerei hat damit zu tun bzw. ist ein Indiz dafür. Dahlhausen bekennt sich unvoreingenommen zu den Produkten des Industriezeitalters, wenn sie seinem Reinheitsbedürfnis entgegenkommen, er arbeitet mit vorgefertigten Materialien, mit neu verorteten Fundstücken, wie etwa den Linsenvorsätzen. Seine Rohlinge erscheinen manchmal wie Ansammlungen von Ready-Mades. Der Künstler lässt gerne arbeiten, er beaufsichtigt mit dem Konzept in der Hand den Vorgang bzw. den Auftrag. Er findet in einem „unmöglichen Möbelhaus“ aus Schweden, also bei einem Konsumgüterriesen, eine Edelstahlschale im Angebot, die er durch Autolacke verzaubern lässt, um sie dann ironisch und zielsicher auf das weltumspannende Erfolgsrezept eines anderen zu beziehen: *Kapoor for Poor* (S. 116). Die Nummer 1 kreiert er 2012. Heiterkeit im ernstesten Betrieb, und doch mehr als ein derber Spaß – schon bei *Don Quijote* wurde aus einer Barbierschüssel der Helm des Mambrin. Vielleicht war der „Ritter von der traurigen Gestalt“ der erste Konzeptkünstler überhaupt, jedenfalls wurde bei ihm ein Gebrauchsgegenstand zu einem Schaustück mit Symbolwert, wie Jahrhunderte später, als ein anderer (durchaus mit den Qualitäten einer Romanfigur ausgestattet) ein Urinal als einen Brunnen ausstellt. Es geht letztlich darum, wie man ein Ding benennt und im Prozess kontextualisiert. Das Finden von

Farbe, das als eine Art Leitmotiv durch diesen Versuch über Christoph Dahlhausen geht, produziert seine eigene Dynamik und schreibt sich sozusagen als Anwendung in die Arbeit ein. Der Zufall hat in diesem Prozess sein variables Reaktions- bzw. Realismuspotential, das auch mit Bedacht aktiviert werden kann, wenn die fertige Arbeit schon da ist. In *New Ways to Colour the Wall* ist es den Besucherinnen und Besuchern gestattet, mit runden, lackierten Scheiben, die in der Transportkiste präsentiert schon ein Bild ergäben, die Wand zu gestalten (S. 118-123). Ein Befestigungssystem auf magnetischer Basis ermöglicht die dafür notwendige Variabilität. Ein kleines Stückchen an Kunstpädagogik steckt in diesem Angebot, aber das ist möglicherweise immer der Fall, wenn „Chance Operations“ zur Anwendung kommen, die sich in diesem Fall an die Rezipientinnen und Rezipienten wenden. Die Farbe ist in den Händen der Anderen unterwegs. Das Konzept, wenn das bei Dahlhausen als Handlungsprinzip anwendbar wäre, stellt sich freilich nicht aus, aber als kunstschaftende Instanz treibt es seine Findungsprozesse an. In jeder seiner Lösungen klingt darüber hinaus auch ein freudiges „Heureka“ mit. Als ständiger Impulsgeber ist das unüberhörbar, als Brücke zwischen formschaffenden Widersprüchen, die hier schon beispielhaft benannt wurden: Essentialität und Beiläufigkeit oder Konkretion und Impression. Konzept ist das Moment, das nicht nur die Sachen zusammenhält, sondern in gewisser Weise auch beseelt. Darüber hinaus steckt darin auch ein gutes Stück an Gegenwärtigkeit, Kunst will heute im Wesentlichen auch gedacht sein.

Mit den Autolacken, die aus einem Serienprodukt wie einer Edelstahlschüssel etwas Unerwartetes machen, kommt eine neue Wendung in Dahlhausens Arbeit. Ein Fund, eine Reihe von Farbmusterblechen, macht ihn 2010 auf das Farbmateriale aufmerksam. Dieser Tatsache zu Ehren stellt er die Proben als *Stack* aus, fast wie eine Votivtafel (S. 117). Die

example, he staged shadowy coloured forms behind frosted glass. Cloudy transparency holds the promise of rapture! In 2003 during a temporary installation at the CCNOA in Brussels, extensive sheets of PE film were applied to both of the windows, sealing them almost completely in a powerful red (pp. 102, 103). The scene sways, the senses swim; colour, or rather, filtered light, raises the blood-pressure, only a small gap at the edge of the pane remains. Once again, the artist consciously puts into perspective self-imposed totality: *Red in Reality*.

Christoph Dahlhausen, who often uses English titles in his work, created a further series of experiments, *Filtered Light* (2010 onwards, pp. 133–135), which was playfully expanded in *Small Windows* (pp. 125–132). The main players in this finding of coloured light are filters and lenses, which were primarily used in analog photography to create special effects. With the arrival of digitalization, these items became widely obsolete and disappeared into the media underworld – the passing of a technological era. For a time, they could be obtained in large quantities over the internet, and Dahlhausen invested in an appropriate supply for his work. These precision lens attachments, which hold a circular piece of optical glass, set like a precious stone, don't show that they are past their sell-by date. Even as an object in themselves they assume a timeless practicality, a purposeful lightness. This undoubtedly plays a part when Dahlhausen inserts them into stainless steel displays, installed as boards on the wall. Rhythmically positioned according to colour and size, economically, at random but yet naturally, they have an air of commodity about them. It's difficult not to associate these objects with upmarket design or sinfully expensive brand-name stores. Such ambiguity might well be a part of the work; each artist is after all a manufacturer and each gallery, a commercial business. Only within the museum environment permanent storage, ideally with no other purpose or function, can

take place. Capitalist circuits such as these may play a part, but they are transcended by the artistic product and its presence. The reflections of the metal, the lights within the glass express themselves, as it were, as a narrow concentration of concretion and impression, essentiality and casualness. On the wall, the work extends from the very beginning in a thoughtfully-conceived projection which is in itself an integral part of it. The phenomenon is difficult to grasp and is synonymous with the productive crisis of description with which the viewers might possibly wrestle in order to grasp what they are seeing in these works. Coloured shadows?“ Dahlhausen modified the main principle of this arrangement a little later in his *Small Windows*, whereby he combined the photo filters in irregular, flat clusters like bunches of grapes, mounting them on the wall at carefully spaced distance to resemble a sea of eyes (pp. 125–132). The interplay of concretion and impression led to a further variation. The visual framework of these graceful pieces includes works in massive acrylic glass, with a coloured light which seems almost frozen within both solid and weighty units (pp. 96–98, 106–108). ‘Coloured light’, yet again! This can also be a material that can be held in the hand, like a marker or a fluorescent stick. *Stabilizing Light* (pp. 153–167) would be just such a hybrid; in other words, fluorescent tubes (preferably blue) for spatial drawings or to accentuate the architectural through light, which is not extinguished, even in darkness. Christoph Dahlhausen, to be prudent, is also something of a ‘sculptor’ – even if this aspect should not be given too much emphasis. At least we realize that the artist can hardly be viewed from a single perspective. It is not just about fitting things into neat compartments, but more about contemplating a work in a meaningful way. Ultimately, unity is achieved through the use of colour and light, and the process of discovering them.

Such phenomena of representation from a multiple perspective are linked with the

Ein bisschen Glanz muss sein
(Some Glamour Shall Do), 2008 (detail)
Adhesive vinyl mirror film on board
40 x 40 cm

Ein bisschen Glanz muss sein, 2008
(Detail)
Spiegelfolie auf Karton
40 x 40 cm



pragmatische Robustheit dieser Lacke, ihr sozusagen teleologischer Glanz und die schier unerschöpfliche Vielfalt der möglichen Tönungen⁵ faszinieren ihn. Dementsprechend findet sich in seinem Werk eine Spur von Objekten, die an diesem industriellen Farbwunder teilhaben, am nachhaltigsten in den Arbeiten *Bodies*. Diese „Körper“, immer im Plural, auch wenn sie einzeln auftreten, sind rektanguläre Gebilde aus Aluminium-Wabenplatten, überzogen mit Autolacken und letztlich klassische (monochrome) Tafelbilder (S. 168-181). In dieser schönen Synthese, die einen Höhepunkt in Dahlhausens Werk darstellt, kommt Einiges zusammen: ein moderner Träger, der auch in der aktuellen

Kunst gelegentlich genutzt wird, eine ganz besondere Farberscheinung im Verein mit einem konservativen Moment, das die Ingredienzien spannungsvoll bindet bzw. zu einer nachhaltigen Quintessenz führt! Bei der Gelegenheit darf noch ergänzt werden, dass Autolackierer ehrwürdige Handwerker sind, die in mehreren Arbeitsgängen das hauchdünne Material in Schichten auftragen, aufbauen und koloristisch optimieren, was wiederum an Techniken der Alten Meister gemahnt. Das erwähnt Dahlhausen mit dem entsprechenden Nachdruck. Er steigert das aus der Werkstatt gelieferte Ergebnis noch durch stetes Polieren. Einladung an das Licht: So wie seine *Bodies* leuchten, hat wohl noch nie

artist’s conceptual procedures, as shown by the finding of colours and their forms, which go far beyond traditional painting modes. Dahlhausen frankly declares his preference for products of the Industrial Age when they comply with his need for purity; in fact he works with prefabricated materials and with newly located findings such as the lens attachments. His blanks sometimes seem like a collection of ready-mades. The artist enjoys letting work being done, nevertheless supervising the process with the concept in mind. He finds, in an ‘impossible’ Swedish furniture store – that is, in a consumer goods giant – a stainless steel bowl on offer, which he transforms into something magical using car spray-paint only to reference, ironically and unerringly, someone else’s global recipe for success: *Kapoor for Poor* (p. 116). The first piece of the series was created in 2012. Cheerfulness in a serious business, and yet more than bawdy fun – as in *Don Quixote*, a barber’s basin became Mambrino’s helmet. Perhaps the “Knight of the Sad Countenance” was the very first conceptual artist; in any case, for him an everyday object became a showpiece with a symbolic value, just as, centuries later, someone else (also fitted out with the qualities of a fictional character) exhibited a urinal as a fountain. In the final analysis, it is about how one names an object and contextualizes it in the process. The finding of colour, which is a kind of leitmotif in this investigation of Christoph Dahlhausen’s approach, produces its own dynamic and inscribes itself in his work as a process, so to speak. Within this process, chance has its own variable potential for reaction or realism, and this can also be activated with care once the work is finished. In *New Ways to Colour the Wall*, visitors are allowed to reorganize the design of the wall using the painted discs, which already formed a picture in the box (pp. 118–123). A system of magnetic mounts allows for the necessary variability. A tiny piece of art pedagogy lies behind this invitation, but perhaps that always happens when ‘Chance Operations’ are employed, in this case directed at the viewers. Colour is

moved by other hands. The concept, if it were applicable to Dahlhausen as an operational principle, is not of course visualized, but drives his finding process as an art-creative entity. A joyful “Eureka” resonates in each of his solutions. As a constant driving force it is unmistakable: a bridge between form-creating contradictions, namely essentiality and casualness, concretion and impression. Concept is the momentum that not only holds things together but in a certain way also gives them a soul. There is also a good measure of the contemporary tucked inside: art today essentially asks to be thought about as well.

The car spray-paint, which produced something unexpected from an everyday object like a stainless-steel bowl, triggered a new shift in Dahlhausen’s work. He discovered this material in 2010, thanks to a series of colour sample plates. In homage to this, he exhibited the samples as *Stack*, which resembles a votive tablet (p. 117). He was fascinated by the functional robustness of this paint, its teleological gloss, so to speak, and the inexhaustible variety of possible colour tones.⁵ Accordingly, his work contains traces of objects that participate in this industrial paint miracle, most lastingly in his *Bodies* series. These ‘bodies’, always referenced in the plural form even when they appear singly, are rectangular structures of aluminium honeycomb panels, coated with car spray-paint, ultimately representing classical (monochrome) panel paintings (pp. 168–181). In this fine synthesis, which is a highlight in Dahlhausen’s production, various things come together: a modern support, which is also used in contemporary art from time to time; a quite specific manifestation of colour, together with a conservative moment that binds the ingredients together in an exciting way or produces a lasting quintessence! It should be noted here that car body painters are respected workers who spray the material in wafer-thin layers, building it up and optimizing the colour over several cycles. This method is reminiscent of the techniques

eine Limousine geprunkt, als Bild seiner selbst leuchtet der optimierte Lack im Sinne einer Aufmerksamkeitsfixierung, wie ein ganz besonderes Präparat. Mit der Politur kommt ein Spiegeleffekt hinzu, der bei Dahlhausen schon immer eine Rolle gespielt hat. Die Betrachtenden finden sich selbst im Bildraum wieder und sind angehalten, vor dem Bild zu wandern, um die Farbe zu sehen, bzw. zu finden. Und als sei das noch nicht Glanz genug, die Schnitte durch das Material, die Aluminiumstege bleiben offen stehen und sind einsehbar. Diese attraktiven Wunden gewähren nicht nur einen Blick ins Innere der konstruktiven Körper; das Licht wird wie eine Art Heiligenschein an die Wand reflektiert. Die Farbe schwebt, meist drei oder vier Zentimeter den Betrachtenden entgegen, umgeben von einer, um es tagesaktuell zu sagen, silbrigen Corona. Das wäre unter neuen Umständen wieder der abstrahlende Farbrand der Zarge, der in den frühen 1990er Jahren in Christoph Dahlhausens Werk einen Paradigmenwechsel hervorrief. Eine Synthese typischer Elemente realisiert er in der Serie *Reflecting Light and Space* ab 2018 (S. 139–141); in gewisser Weise sind das „Superbodies“. Die Wabenplatte ist mit einer strukturierten Spiegelfolie versehen und reflektiert die Umgebung als weich gezeichneten Illusionsraum, der durchaus malerisch anmutet. Diesen „Bildträger“ montiert Dahlhausen auf zwei Gerüststangen, womit sich eine Korrespondenz zu seinen Lichtinstallationen andeutet. Acht Zentimeter vor der Wand, dort gleichzeitig fest und sichtbar verankert, ist ein Hybrid aus Skulptur und Malerei, von Bild und Baustelle zu sehen. Der Dialog der Komponenten schafft konstituierende Blickkontakte.

Angesichts von so viel konzeptionellem Pragmatismus erscheint eine Serie mit dem bemerkenswerten (deutschen) Titel *Arbeiten zum Aggressionsabbau* wie ein Ausreißer. Mit einem Locheisen schlägt Dahlhausen Kreise in farbiges Papier und in graue Pappen, in die dadurch auch Farbsplitter

vom Papier eingegraben werden können. Das sind heftige Spuren aus Material und Emotion. Die Fetzen sind geflogen. Der Künstler vergisst sich? Die fast schon anarchische Angriffslust dieser „Wutbilder“ verblüfft im Umfeld seiner durchdachten, minimalistischen Farbanwendungen. 2008 nimmt er das Locheisen erstmals zu Hand, um eine Spiegelfolie einzukreisen: *Ein bisschen Glanz muss sein* (S. 38, 124). Das Jahr scheint für Christoph Dahlhausen auch in anderer Weise bedeutsam gewesen zu sein, sehr vorsichtig spricht er von einer „Krise“,¹ was den Prozess des Farbfindens nicht ausbremst; ganz im Gegenteil. In einem Baumarkt entdeckt er die Farbkartenmuster eines ambitionierten Herstellers, der die Palette seiner Angebote mit werbenden Verbalanhängseln versieht. Da findet sich als Nummer 13 der „Stolze Wellenreiter“, und das ist ein „tiefes Azurblau“, die Nummer 23 ist eine „Wolke in Rosé“ und soll ein „verträumtes Graurose“ sein. In stimmigen wie zufälligen Paaren organisiert, sind das Dahlhausens *Duale Systeme* – wenn man so will, konkrete, konzeptionelle Zeichnungen mit lyrischem Beifang, die den Farbfindungsprozess auf ihre Art feiern.

Duale Systeme (Dual Systems), 2008
Colour sample cards on mount board
14.8 x 21 cm

Duale Systeme, 2008
Farbmusterkarten auf Passepartoutkarton
14,8 x 21 cm



of the Old Masters, as emphasized by Dahlhausen. He further enhances the results delivered from the workshop through constant polishing. An invitation to the light: his *Bodies* possess a brilliance that probably no limousine has ever flaunted; the optimized paint shines as a very special preparation capturing the attention. Polishing brings a mirror-finish, which has always played a role in Dahlhausen's art. The viewers find themselves once again in the picture space and are encouraged to move around in front of the work in order to see the colour or to find it. And as if that weren't enough gloss, the cuts in the material, the aluminium web, are open and visible. These attractive 'wounds' don't just allow a glimpse into the inside of the constructed body; the light is projected onto the wall like a halo. The colour floats, perhaps three or four centimetres away from the viewers, surrounded by a silver *corona* – to use a highly relevant term today. This, once again, is the radiating coloured edge of the frame which gave rise to a paradigm change in Christoph Dahlhausen's work in the early 1990s, now adapted to new circumstances. From 2018 onwards, he implemented a synthesis of typical elements in the series *Reflecting Light and Space* (pp. 139–141). In a sense these are 'Superbodies'.

The honeycomb panel has a structured mirror foil, reflecting the surroundings as a slightly blurred illusory space, which seems entirely painterly. Dahlhausen has mounted this 'pictorial support' on two scaffolding poles, indicating a correspondence with his light installations. The result is a hybrid of sculpture and painting, of picture and building site, anchored securely and visibly eight centimetres from the wall. The dialogue of components establishes crucial eye contact.

In view of so much conceptual pragmatism, a series with the remarkable German title *Arbeiten zum Aggressionsabbau* (*Work to Work off Aggression*) appears to be an outlier. Using a hollow punch, Dahlhausen makes circular holes in coloured paper and in grey

cardboard, in which coloured fragments of paper can become embedded. There are fierce traces of material and emotion. Sparks have flown. Has the artist forgotten himself? The almost anarchic aggressiveness in these 'anger pictures' is astonishing in the context of his carefully pondered, minimalistic use of colour. He first picked up the hollow punch in 2008, in order to cut circles in some reflective film: *Ein bisschen Glanz muss sein* (*Some Glamour Shall Do*, pp. 38, 124). That year seems to have been meaningful for Christoph Dahlhausen in other ways, too: very cautiously, he speaks of a "crisis".² This did not slow down the process of finding colours; quite the reverse, in fact. In a DIY store he came across the colour card sample of an ambitious manufacturer, who had supplied the range of colours offered with some additional wording to advertise them. Thus Number 13 is "Stolze Wellenreiter" ("Proud Surfer") and is a deep azure blue; Number 23 is a "Wolke in Rosé" ("Cloud in Rose") and is supposed to be a "dreamy grey-rose". Dahlhausen's *Duale Systeme* (*Dual Systems*) are organized in harmonious, as if random, pairings – precise conceptual drawings with an incidental lyricism, as it were, celebrating the colour-finding process in their own way.

¹ Donald Judd, Aspekte zu Flavins Arbeit, in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hrsg. von Gregor Stemmrich, Dresden 1998, S. 223.

² Zum Prozess des Findens bei Christoph Dahlhausen siehe auch, Jens Peter Koerver, Ausweitung der Spielräume, in: *Christoph Dahlhausen, Ein bisschen Glanz muss sein*, Galerie Olschewski & Behm, Frankfurt Main 2012, S. 4.

³ Etwa bei Markus Lepper, in: *Christoph Dahlhausen, Glassworks. Fotoarbeiten. Installationen*, hrsg. Kunstverein Göttingen, 2000, S. 13.

⁴ Auch Jasmin Bianca Hartmann greift durchaus unter Vorbehalt zu dem Begriff „Farbschatten“, in: *Christoph Dahlhausen, Filter*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Ahlen und Kunstverein Markdorf, 2018, S. 4.

⁵ Sabine Elsa Müller weiß von 25.000 möglichen Tönungen, was der Vielfalt von Künstlerfarben nicht nachstehe. Siehe dazu Sabine Elsa Müller, Christoph Dahlhausen – Bodies, in: *Christoph Dahlhausen, Bodies*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Ahlen und Kunstverein Markdorf, 2018, S. 4.

⁶ Beim Atelierbesuch am 8. Juni 2020 in Bonn.

¹ Donald Judd, "Aspekte zu Flavins Arbeit", in *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Gregor Stemmrich, Dresden, 1998, p. 223.

² On Christoph Dahlhausen's process of finding see also Jens Peter Koerver, "Ausweitung der Spielräume", in *Christoph Dahlhausen, Ein bisschen Glanz muss sein*, Galerie Olschewski und Behm, Frankfurt am Main, 2012, p. 4.

³ E.g. Markus Lepper, in *Christoph Dahlhausen, Glassworks. Fotoarbeiten. Installationen*, ed. Kunstverein Göttingen, 2000, p. 13.

⁴ Jasmin Bianca Hartmann also uses, albeit with reservations, the term "Farbschatten", (Coloured Shadows) in *Christoph Dahlhausen, Filter*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Ahlen and Kunstverein Markdorf, 2018, p. 4.

⁵ Sabine Elsa Müller knows of 25,000 possible tints which are equally as good as the range of artists' colours. See also Sabine Elsa Müller, "Christoph Dahlhausen – Bodies", in *Christoph Dahlhausen, Bodies*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Ahlen and Kunstverein Markdorf, 2018, p. 4.

⁶ During a visit to his studio in Bonn on 8 June 2020.

Der Aspekt Raum im Werk von Christoph Dahlhausen

Melanie Ardjah

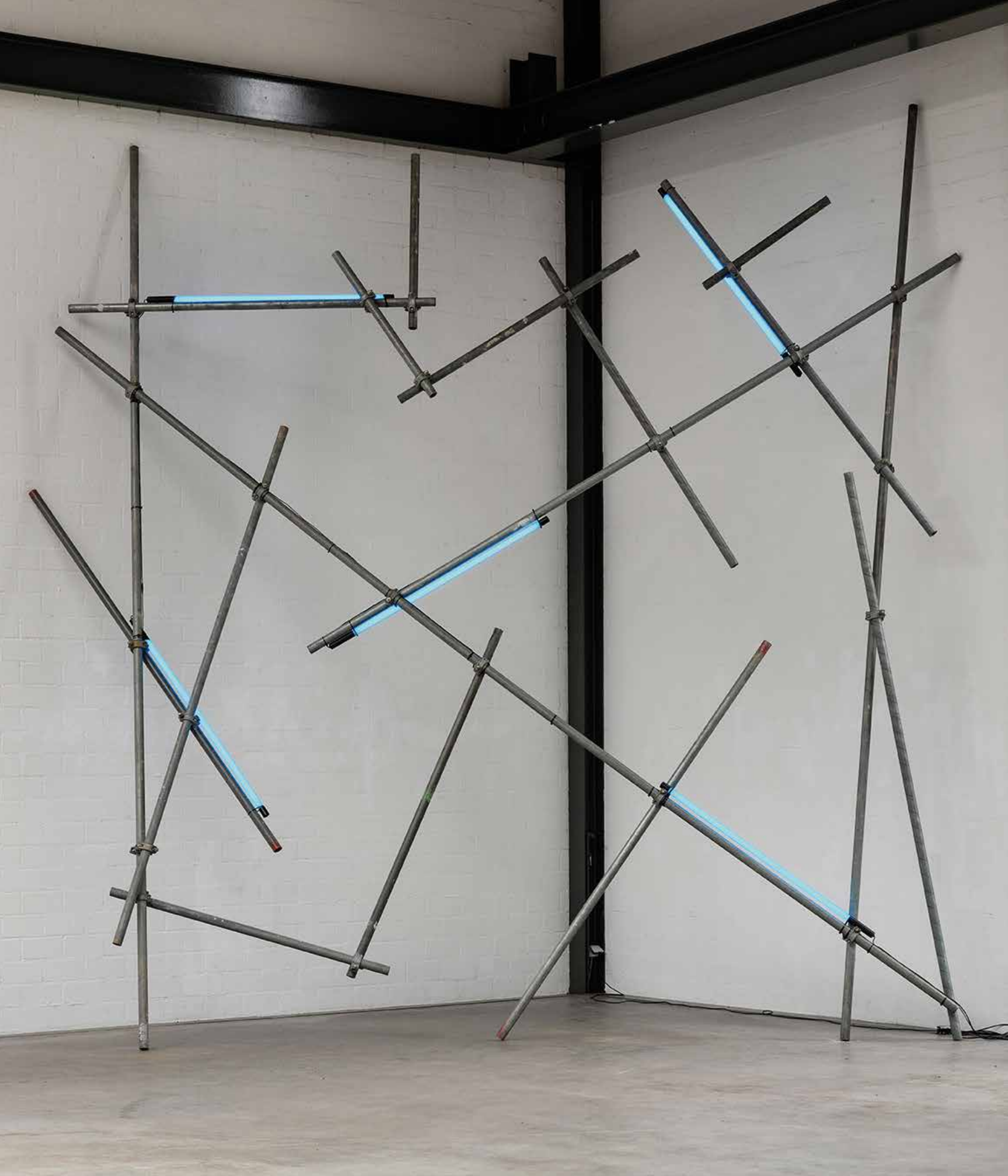
Im Jahr 2005 schuf Christoph Dahlhausen für das Ministerium für Erziehung und Gesundheit in Rio de Janeiro eine Installation mit Farbpunkten für die Glasfassade des Gebäudes in den unteren Stockwerken (S. 104, 105). Rote, opake Farbpunkte verteilten sich auf den Fensterflächen, ermöglichten eine Durchsicht von innen nach außen und umgekehrt und sensibilisierten das Sehen der Betrachterin, des Betrachters. Ein Vor- und Zurückweichen der Punkte ergab eine Dynamik, die das Gebäude und seine architektonischen Eigenheiten, innen wie außen, stärker wahrnehmen ließ. Das u.a. von den Architekten Alfonso E. Reidy, Le Corbusier, Lúcio Costa und Oscar Niemeyer geplante Bauwerk (1945 fertiggestellt) weist große Fensterflächen in den unteren Geschossen auf. Christoph Dahlhausen ging in seinem Konzept auf die Besonderheiten der Architektur ein, reagierte auf einzelne Bauelemente und nahm sie auf. Das Gebäude lastet auf zahlreichen runden, etwa 9 Meter hohen Säulen. Sie prägen das Entrée, wie auch die großen Fensterflächen, die dem Untergeschoss einen transparenten Charakter verleihen. Christoph Dahlhausen leitete den Durchmesser der opaken Punkte von den Säulen des Bauwerks ab. Wie eine Setzung innerhalb einer malerischen Komposition legte er die roten Punkte auf den Fensterflächen fest. Die roten Kreise sind zum einen in ihrer geometrischen Formensprache klar und konsequent, sie ergeben zum anderen im Zusammenspiel mit dem Glas und der umgebenden Architektur ein spannungsvolles und spielerisches Wechselspiel. Die Größe der Fenster, die Positionen der Stützen sowie die Dimensionen des gesamten Bauwerks werden durch die Setzung der roten Kreisformen verdeutlicht. Dahlhausen ging sensibel mit der Architektur um und weitete Sichtweisen mit seiner Intervention. Details wie die Spiegelungen der roten Punkte auf dem glänzenden, dunklen Fußboden im Innenraum zeigen, wie sehr das Konzept sich mit der Architektur vereint und es zugleich erweitert und herausfordert.

The Aspect of Space in Christoph Dahlhausen’s Work

Melanie Ardjah

In 2005, Christoph Dahlhausen created an installation for the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro involving red, opaque dots of colour distributed over the glass façade of the building’s lower floors (pp. 104, 105). They enabled a new view from inside to outside and vice versa, sensitising the viewer’s vision. The dots’ retreating and advancing visual motion resulted in a dynamic that made the building and its specific architectural attributes, both internal and external, more perceptible. The building, completed in 1945, was designed by the architects Alfonso E. Reidy, Le Corbusier, Lúcio Costa and Oscar Niemeyer, among others, and features large areas of window on its lower floors. Christoph Dahlhausen addressed the architecture’s special characteristics, responding to individual structural elements and incorporating them in his concept. The building is supported by numerous round columns, each approximately 9 metres high. They dominate the entrance hall, as do the large window areas, which lend a transparent character to the lower floor. Christoph Dahlhausen derived the diameter of his opaque dots from that of the building’s columns. Like a painterly composition, he positioned the red dots on the window surfaces. These dots, on the one hand, were clearly defined and consistent in their geometric formal language; on the other hand, they created a bold and playful interaction with the glass and the surrounding architecture. The size of the windows, the positions of the columns, and the dimensions of the entire structure, were made more apparent by the setting of the red dots. Dahlhausen dealt sensitively with the architecture, broadening perception through his intervention. Details, such as the reflections of the red dots on the dark polished floor in the interior, show the extent to which the concept aligns with the architecture while simultaneously expanding and challenging it.

Christoph Dahlhausen has been investigating the themes of light, colour and space in



Eckarbeit (gelehntes Bild),
[Corner Work (Leaning Picture)], 2019
Fluorescent tubes, scaffolding poles,
steel clamps, cable, cable binders
490 x 485 x 70 cm
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
(at noon time)

Eckarbeit (gelehntes Bild), 2019
Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
Stahlschellen, Kabel, Kabelbinder
490 x 485 x 70 cm
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
(am Mittag)

his various work groups since the 1990s. Coming from painting, pictorial space and its expansion have become an essential aspect in his artistic practice. Dahlhausen's works interact with the surrounding space and the viewer. The issue of space, more precisely the pictorial space and the space surrounding the artwork, are fundamental aspects in his light installations, the series *Bodies* and in the works made of colour filters and lenses from analogue photography. The pictorial space is not constrained; on the contrary, it is expanded beyond the bounds of its materiality, beyond the installation. The transitions between the pictorial space and the surrounding space are fluid.

The artist conceives his light installations specifically for each given place, each specific architecture. Their network of lines made up of scaffolding poles and fluorescent tubes enables them to reach out into the space, and thus allows the viewers to experience the sculpture and the space by moving through the installation. Pictorial works, such as those in the series of *Bodies*, also deal with an expansion of the pictorial space. The focus is always on the viewer's perceptions – how is the act of seeing made possible, expanded, altered and challenged?

Christoph Dahlhausen describes his attitude towards space: he contributes to the space that is given to him. In his installations and pictorial works, in turn, he creates a space into which the viewer is incorporated.¹ The installation of the red dots in Rio de Janeiro, for example, allowed visitors to the building to experience the architecture and their own perception in a totally new way.

The work series *Bodies* (pp. 168–181) reveals an exemplary way of dealing with the topic of space: the images' smoothly polished, coloured surfaces mirror their surroundings – the viewer and his movements, the space they inhabit, details of the architecture. The pictorial surface is affected by changes in daylight, artificial light, or the onset of

dusk. These aspects become embodied in the works. Christoph Dahlhausen employs prefabricated materials such as fluorescent tubes, scaffolding poles, coloured lenses from analogue photography or, as in the case of the *Bodies*, aluminium honeycomb panels customarily used in aircraft construction. In this series he uses automotive paint. He prepares the surfaces meticulously, in a time-consuming process: they are polished to various degrees – from slightly blurred to high-gloss. The immaculate surfaces contrast with the rough sides and edges of the objects whose honeycomb-like structure emphasizes the physicality of the support and, usually, gives rise to complex reflections on the walls and in the surrounding space as light falls onto them. Subtle and restrained, the *Bodies* take up the space within themselves, varying according to their colour and surface treatment: grey or white volumes reflect the surrounding space in delicate gradations; *Bodies* in stronger colours, such as red or blue, allow contrasts and movements to be seen more clearly. The incidence of light or the movement of the observer himself has an effect on the surface. The pictorial space expands.

From the late 1950s onwards, Robert Ryman (1930–2019) examined the conceptual and material conditions of producing painting. His reflective stance on the significance of painting is essential to Christoph Dahlhausen. Among the minimalist and analytical painters, Ryman was the most uncompromising, especially so with his white paintings.² He almost exclusively painted monochrome pictures in square formats. The artist incorporated the support, the canvas, into the effect of the painting. Ryman emphasized the object character of his works by using materials such as steel, copper, aluminium or fibreglass as painting surfaces. His application of paint and his brushstrokes varied from thick impasto to smooth to opaque; as a result, we are able to read the artist's varying states of mind

Christoph Dahlhausen setzt sich seit den 1990er Jahren in seinen unterschiedlichen Werkgruppen mit den Themen Licht, Farbe und Raum auseinander. Aus der Malerei kommend, wurden der Bildraum und seine Erweiterung für den Künstler wesentliche Aspekte innerhalb seines Schaffens. Seine Arbeiten interagieren mit dem Raum und der Betrachterin, dem Betrachter. Das Thema Raum, genauer der Bildraum und der das Kunstwerk umgebende Raum, sind grundlegende Gesichtspunkte in seinen Lichtinstallationen, in der Werkserie der *Bodies* sowie in den Arbeiten mit Farbfiltern und Linsen aus der analogen Fotografie. Der Bildraum erhält keine Begrenzungen, sondern ist im Gegenteil über den Bildkörper, über die Installation hinaus erweitert. Die Übergänge von Bildraum und umgebendem Raum sind fließend. Seine Lichtinstallationen konzipiert der Künstler eigens für einen Ort, eine Architektur. Mit ihrem Liniengeflecht aus Gerüststangen und Leuchtstoffröhren greifen sie in den Raum aus und lassen Betrachterinnen und Betrachter durch das eigene Bewegen und Begehen die Skulptur und den Raum erfahren. Bildwerke wie die der Serie der *Bodies* haben ebenfalls die Erweiterung des Bildraumes zum Thema. Immer steht in der Auseinandersetzung mit ihnen die Wahrnehmung der Betrachterin, des Betrachters im Zentrum – wie wird Sehen ermöglicht, erweitert, verändert und herausgefordert? Christoph Dahlhausen definiert seine Haltung zum Raum selbst: Er bringe etwas ein in den Raum, der ihm gegeben wird. In seinen Installationen und Bildwerken lasse er wiederum Raum entstehen, in den der Betrachtende einbezogen wird.¹ So ließ die Installation der roten Kreisflächen in Rio de Janeiro den Besucher, die Besucherin des Gebäudes die Architektur und die eigene Wahrnehmung gänzlich neu erfahren.

Die Werkserie der *Bodies* (S. 168–181) zeigt den Umgang mit dem Thema Raum exemplarisch: Die glattpolierten, farbigen Oberflächen der Bildobjekte spiegeln

die Umgebung – die Betrachtenden und ihre Bewegungen, den Raum, Details der Architektur. Das wechselnde Tageslicht, das Kunstlicht oder der Einbruch der Dämmerung nehmen Einfluss auf den Bildträger. Alle diese Aspekte nehmen die Arbeiten in sich auf.

Christoph Dahlhausen verwendet in seinen Werken vorgefertigte Materialien wie Leuchtstoffröhren, Gerüststangen, farbige Linsen aus der analogen Fotografie oder, wie im Fall der *Bodies*, Aluwabenplatten, die dem Flugzeugbau entstammen. Als Farbe verwendet er bei ihnen Autolack. Die Flächen bearbeitet er minutiös in einem zeitaufwendigen Prozess: sie werden auf unterschiedliche Weise poliert, so dass die Oberflächen verschiedenste Zustände in feinsten Abstufungen annehmen – von leicht verschwommen bis hochglänzend. Die makellosen Oberflächen stehen im Kontrast zu den rauen Seiten und Kanten der Bildwerke, die mit ihrer wabenartigen Struktur die Körperlichkeit des Bildträgers hervorheben und meistens im Lichteinfall zu komplexen Spiegelungen an den Wänden und im Umraum führen. Subtil und zurückhaltend nehmen die *Bodies* den Raum in sich auf, je nach Farbe und Oberflächenbearbeitung variierend: Graue oder weiße Bildkörper spiegeln den Umraum in zarten Abstufungen; *Bodies* in stärkeren Farben wie Rot oder Blau lassen Kontraste und Bewegungen deutlicher erkennen. Denn der Einfall des Lichts oder die Bewegung der Betrachterin, des Betrachters selbst wirken sich auf die Oberfläche aus. Der Bildraum weitet sich.

Robert Ryman (1930–2019) untersuchte ab den späten 1950er Jahren die Entstehungsbedingungen und den Gestaltungsprozess der Bildwerdung. Seine reflektierende Haltung über die Bedeutung der Malerei ist für Christoph Dahlhausen wesentlich. Ryman war unter den Künstlern der minimalistischen und analytischen Malerei mit seinen weißen Gemälden der Konsequente.² Er malte fast nur monochrome Bilder in quadratischen Formaten. Der Künstler bezog den Maluntergrund, die Leinwand, in die

and moods. This contrasts with the glossy surfaces of Christoph Dahlhausen's *Bodies*, where the processing of the surfaces, the manual grinding and polishing, can be seen nevertheless as an expressive process, designed for uniformity and yet allowing subtle differentiations in the surfaces on closer inspection. The role of the viewer is key in the work of both Robert Ryman and Christoph Dahlhausen: when viewing the works, his or her active engagement is required, and the interaction of the images with each other and with the surrounding space should be experienced in this way. In this process, new ways of seeing and fresh perceptions can emerge, varying according to different spaces and lighting conditions. Ryman emphasizes that his paintings are part of the walls and the surrounding spaces, becoming one in a multi-faceted experience.³ For both artists, this process belongs to the genesis of their work. In his *Bodies*, Christoph Dahlhausen allows a reciprocal relationship between the wall and the work – the wall becomes part of the work, becomes part of its reality. The reflections on the side edges of the aluminium honeycomb panels lead to a radiation of light. The resulting light drawings on the wall, dissolve the boundary between the pictorial object and the wall.

The artist's filter works, *Filtered Light* (pp. 133–135), incorporate the walls into the work: the installations consist of different coloured filters and glass lenses, which the artist assembles in honeycomb-shaped or cluster-like patterns and installs at some distance in front of the wall or on a polished surface. The filter colours are reflected onto the walls in a captivating manner, always resembling a somewhat diffuse mirror- or counter-image. A wide range of reflections expand the works' actual pictorial space, and the boundaries of the works become fluid and change according to the viewer's position. Christoph Dahlhausen also focused on these issues – surface, reflection, the incidence

of light and the opening out of the pictorial space – in his exhibition *Painted by Light* at the Museum am Ostwall Dortmund in 2005. Here, too, the artist addressed the existing space and its characteristics, which he integrated in his artworks in a surprising way: a set of windows with light-grey venetian blinds, which were partially out of order and therefore closed, became the model or grid for the works presented in the exhibition and its overall concept. Dahlhausen responded to this specific situation by taking up the existing feature as an image: on the window front of the exhibition venue, which consisted of individual rectangular and square windows with white frames, the blinds created an interplay between their grey, almost monochrome planes, and the panes of glass that allowed a view to the outside (p. 77). In its clear geometry – the alternating panes separated from each other by white frames – this is reminiscent of works of American Colour field painting, as well as minimal and concrete art. Christoph Dahlhausen's installation *Sechs Flächen (Six Planes)* blended into the room: on the one hand, the view out through the partially closed window became part of the work; on the other, its glass surfaces were reflected on the floor of the exhibition space. There, a fascinating image was composed from white areas, whose surfaces changed in intensity depending on the daylight and atmosphere. The artist used the geometric pattern of the window installation as a grid for a work on a wall of the exhibition venue: there, black rectangular and square areas, consisting of exposed and developed colour photo paper, were combined in the same sequence defined by the window front. The black areas took the place of the window panes, responding like a negative image. As "images of light", therefore, they provide a conceptual counter-point to the window front. Inside the exhibition space, too, the surrounding space was reflected on the glossy surface of the black pictures, this reflection reaching beyond the boundaries

Wirkung des Gemäldes ein. Ryman betonte den Objektcharakter seiner Werke, indem er Materialien wie Stahl, Kupfer, Aluminium oder Fiberglas als Bildträger benutzte. Sein Farbauftrag und sein Pinselduktus variierten von pastos bis glatt zu opak, Temperament und Stimmung des Künstlers sind ablesbar. Dies steht im Gegensatz zu den glänzenden Oberflächen der *Bodies* von Christoph Dahlhausen. Die Bearbeitung der Oberflächen, das manuelle Schleifen und Polieren, ist trotzdem als ein gestischer Vorgang anzusehen, der auf Gleichmaß ausgelegt ist und dennoch bei genauer Betrachtung der Arbeiten subtile Differenzen innerhalb der Oberfläche zulässt. Die Rolle der Betrachterin, des Betrachters hat im Werk von Robert Ryman und Christoph Dahlhausen eine wichtige Bedeutung: Im Betrachten der Werke soll eine aktive Auseinandersetzung stattfinden und das Zusammenwirken der Bilder untereinander und mit dem Raum erfahren werden. In diesem Prozess kann es zu neuen Seh- und Sichtweisen kommen, die in verschiedenen Räumen und Lichtbedingungen variieren können. Ryman betont, dass die Bilder Teil der Wände und der Räume seien und sich mit ihnen zu einer komplexen Erfahrung vereinen.³ Für beide Künstler gehört dieser Prozess zur Genese des Werkes. Christoph Dahlhausen lässt bei seinen *Bodies* eine wechselseitige Beziehung von Wand und Werk zu – die Wand wird Teil des Werkes, wird Anteil seiner Realität. Die Reflektionen an den Seitenrändern der Aluwabenpaneele ergeben eine strahlenförmige Abstrahlung des Lichts und heben durch die Lichtzeichnung auf der Wand die Grenze zwischen Bildobjekt und Wand auf.

Die Filterarbeiten *Filtered Light* des Künstlers (S. 133–135) beziehen die Wände in das Werk ein: Die Installationen bestehen aus verschiedenfarbigen Farbfiltern und Glaslinsen, die der Künstler wabenartig oder Clustern gleich zusammenfügt und mit Abstand vor der Wand oder auf einer glänzenden Oberfläche installiert. Die Filterfarben übertragen sich auf reizvolle

Weise auf die Wände, immer wie ein etwas diffus wirkendes Spiegel- oder Gegenbild. Vielfältige Spiegelungen und Reflektionen erweitern den eigentlichen Bildraum der Arbeiten, die Übergänge sind fließend, sich je nach Standpunkt der Betrachtung verändernd.

Die Idee der Fläche, der Spiegelung, des Lichteinfalls und des sich öffnenden Bildraumes setzte Christoph Dahlhausen 2005 in der Ausstellung *Painted by Light* im Museum am Ostwall in Dortmund um. Auch hier ging der Künstler auf den vorhandenen Raum und seine Charakteristika ein. Vorgefundene Zustände integrierte er auf überraschende Weise: Eine Fensterfront, versehen mit hellgrauen Lamellenrollos, die partiell defekt und deshalb geschlossen waren, wurde zum Vorbild oder Raster für die Werke der Ausstellung und deren Gesamtkonzeption. Dahlhausen ging auf diese besondere Situation ein, griff das Vorhandene als Bild auf: Die Rollos ergaben an der Fensterfront, die aus einzelnen rechteckigen und quadratischen Fenstern mit weißen Rahmen bestand, ein Wechselspiel zwischen grauen, nahezu monochromen Flächen und den Flächen mit Fensterglas, die den Blick nach außen frei gaben (S. 77). In seiner klaren Geometrie der sich abwechselnden, voneinander durch die weißen Rahmen abgetrennten Flächen erinnert dies an Werke der amerikanischen Farbfeldmalerei sowie der Minimal Art und der Konkreten Kunst. Die Installation *Sechs Flächen* von Christoph Dahlhausen ging in den Raum über – zum einen ließ sie von innen gesehen den Blick nach außen zu, zum anderen spiegelten sich die Glasflächen auf dem Boden im Innenbereich des Ausstellungsraumes. Ein reizvolles Bild entstand dort aus weißen Feldern, deren Oberflächen sich je nach Tages-Licht und -Stimmung in ihrer Intensität veränderten. Die Flächen der Fensterinstallation bzw. ihre Komposition übertrug der Künstler wie eine Art Raster auf eine zweite Wand innerhalb der Ausstellung: Schwarze rechteckige und quadratische

Eckarbeit (gelehntes Bild),
[*Corner Work (Leaning Picture)*], 2019
Fluorescent tubes, scaffolding poles,
steel clamps, cable, cable binders
490 x 485 x 70 cm
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
(late afternoon)

Eckarbeit (gelehntes Bild), 2019
Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
Stahlschellen, Kabel, Kabelbinder
490 x 485 x 70 cm
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
(am Spätnachmittag)



Flächen, bestehend aus belichtetem und entwickeltem Color-Fotopapier, fügten sich dort aneinander in der Abfolge, die die Fensterfront vorgab. Die schwarzen Flächen nahmen hier die Position der Fensterflächen ein, sie antworteten wie ein Negativbild. Als „Abbilder des Lichts“ sind sie damit auch konzeptuell als Gegenpol zur Fensterfront zu sehen. Auch im Ausstellungsraum spiegelte sich die Umgebung auf dem glatten Untergrund der schwarzen Bildträger, das Bild setzte sich über seine Begrenzung hinaus fort. Christoph Dahlhausen weitet in seinen Arbeiten den Bildraum und lässt der Umgebung, dem Zufall und auch den Betrachtenden großen Spielraum. Die Betrachterin, der Betrachter bewegt sich innerhalb seiner Installationen, vor seinen Werken, sucht und findet verschiedene Standpunkte und Blickwinkel. 2003 setzte Dahlhausen seine Gedanken zum Thema Raum und Betrachterin, Betrachter mit seiner Arbeit *Frame* in der Konrad-Adenauer-Stiftung in Berlin in minimalistischer und absolut konsequenter Weise um: Einer Fensterscheibe des Gebäudes fügte er einen quadratischen Rahmen in weißgrauer Folie hinzu (S. 69). Ein minimaler Eingriff, der das Sehen verändert. Der Rahmen legt einen Ausschnitt fest, begrenzt und definiert eine Fläche und setzt sie in Relation zu anderen. Vor dem gegenüberliegenden Backsteingebäude, das wiederum aus Flächen besteht, wird das Zusammenspiel der geometrischen Formen sichtbar, welche in den einzelnen Backsteinen ihre kleinste Einheit haben. Für die Betrachterin, den Betrachter führt ein Zurück- und Vortreten vom und an den Rahmen zu einer veränderten Sicht auf den Innen- und Außenraum. Sehen wird angeregt, mehr noch: gefordert. Diese aktive Auseinandersetzung mit dem Sehen und der Wahrnehmung setzte Christoph Dahlhausen in seiner permanenten Arbeit *Spieglein, Spieglein ...* (2012) am Eingang des Wilhelm-Hack-Museums in Ludwigshafen mit einer Installation um: Der Eingangstür fügte er einen kreisförmigen Folienspiegel hinzu (S. 112). Da es sich um eine Spion-Folie handelt,

ist die Kreisfläche von außen nur als Spiegel wahrzunehmen, der restliche Bereich der Tür lässt die Sicht nach innen zu. Gehen Passanten am Gebäude vorbei, sehen sie ihr Spiegelbild, möchten sie das Gebäude betreten, sehen und begegnen sie als erstes sich selbst. Verlassen sie das Gebäude, so sehen sie durch den Spiegelkreis nach außen und haben einen Blick auf die Welt.⁴ Den Einfluss der vom jeweiligen Ort abhängigen Vorgaben und Details nimmt Dahlhausen in seine Werke auf. Es sind Gegebenheiten, die er nicht als einengend oder limitierend ansieht, im Gegenteil, sie sind Potential für neue Zusammenhänge. Christoph Dahlhausen integriert diese von außen auf sein Werk einfließenden Elemente in seine Kompositionen, er reagiert auf sie und lässt dadurch Veränderung und Bewegung Raum. Zufällige oder nicht steuerbare Einflüsse sind für den Künstler ebenfalls elementar. Insbesondere werden die Veränderungen, die Lichtstimmungen innerhalb eines Raumes evozieren, Teil seiner Arbeit. So nahmen Tageszeit und Wetterlage Einfluss auf den Gesamteindruck der Ausstellung *Raum-Licht* in der Kunststiftung Erich Hauser 2019. Die Werkstatthalle, einst Wirkungsort des Bildhauers Erich Hauser, ist ein großer, rechteckiger Raum, den eine Stahlskelettkonstruktion definiert. Großformatige bis zur Decke reichende Fenster und eine partielle Glasüberdachung lassen viel Tageslicht in den Raum und verbinden Innen und Außen miteinander. Der Raum gab Dahlhausen mit seiner Architektur und seiner Ausstattung viele Vorgaben: Als einstige Werkstatt Erich Hausers sind dort Maschinen und Werkzeuge wie auch Arbeitsmaterialien sichtbar. Die Architektur selbst gibt eine Art geometrische Struktur vor – Stahlträger teilen den Raum ein, Fenster und weiße Backsteinwände sind die Flächen. Drei großformatige Lichtinstallationen aus seiner Werkserie *Stabilizing Light*, bestehend aus Gerüststangen und Leuchtstoffröhren, konzipierte Christoph Dahlhausen für diesen Raum. Die Installation *Eckarbeit (gelehntes*

of the panels themselves. In his works, Christoph Dahlhausen expands the pictorial space and grants a great deal of freedom to the environment, chance, and to the viewer, who moves within his installations, in front of his works, seeking and finding different positions and perspectives. In 2003, Dahlhausen realized his ideas on the theme of space and the viewer in a minimalist and totally consistent manner with his work *Frame* at the Konrad-Adenauer-Foundation in Berlin: he added a square frame in white-grey adhesive vinyl film to an existing window pane of the building – a minimal intervention which however changes the way we see things (p. 69). The frame defines a section, limiting and delineating an area, and setting it in relation to others. The interplay of geometric shapes becomes visible on the façade of the brick building opposite the foundation, the smallest unit being the individual bricks used on its façade. Moving towards and away from the work, the viewer’s perception of the interior and exterior space changes. The act of seeing is stimulated – indeed, it is demanded. In his work *Spieglein, Spieglein ... (Mirror, Mirror ...)* in 2012, Dahlhausen implemented this active investigation into seeing and perception with a permanent installation at the entrance to the Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen: he placed a circular mirror made from adhesive vinyl film on the entrance glass door (p. 112). Since this is a one-way mirror film, the circular area can be perceived only as a mirror from the outside, while the remaining glass surface grants the view into the interior. People passing by see their reflection; if they wish to enter the building, they see and encounter themselves first. When they leave the building, they can look outside through the circular mirror and enjoy a view to the world.⁴ Dahlhausen incorporates the influence of site-specific details into his works. These are conditions that he does not see as restricting or limiting; on the contrary, they offer potential for new contexts. Christoph Dahlhausen integrates such

elements flowing into his work from the environment into his compositions, he responds to them, and thereby gives room for change and movement. Random or uncontrollable influences also are fundamental for the artist. In particular, the changes prompted by moods of lighting in a room become part of his work. Time of day and weather conditions influenced the overall impression of the exhibition *Raum-Licht (Space-Light)* held at the Art Foundation Erich Hauser 2019. Once the place of work for sculptor Erich Hauser, the workshop is a large, rectangular hall defined by a steel skeleton construction. Large windows reaching up to the ceiling and a partially glazed roof allow plenty of daylight into the room and connect the inside and the outside. The architecture and equipment of the given space were important guidelines for Dahlhausen: as Erich Hauser’s former workshop, machines and tools as well as working materials are still visible. The architecture itself provides a kind of geometric structure – steel girders define the space, that is further characterized by the flat surfaces of the windows and the white brick walls. Christoph Dahlhausen conceived three large-format light installations from his work series *Stabilizing Light* for this space, consisting of scaffolding poles and fluorescent tubes. The installation *Eckarbeit (gelehntes Bild) (Corner Work [Leaning Picture])*, pp. 44, 49, 54, 55), corresponded with a corner of the room, simultaneously resembling a picture and a sculptural body; *Stacked Steel and Light (for Hauser)* was positioned in a triangular shape at the centre of the hall (p. 157). The large light installation *Stabilizing Light, Rottweil* incorporated the space, opening out to the viewer and making it possible to walk around and through the work (pp. 162, 163). Christoph Dahlhausen’s installations consist of scaffolding poles, which the artist connects at right and acute angles using steel clamps. This creates lines that form a net-like structure.

Bild) (S. 44, 49, 54, 55) korrespondierte mit einer Ecke des Raumes wie ein Bild und gleichzeitig wie ein skulpturaler Körper; *Stacked Steel and Light (for Hauser)* positionierte sich in einer Dreiecksform inmitten der Halle (S. 157). Die große Lichtinstallation *Stabilizing Light, Rottweil* bezog den Raum ein, öffnete sich der Betrachterin, dem Betrachter und ließ ein Umgehen und Begehen der Arbeit möglich werden (S. 162, 163). Christoph Dahlhausens Installationen bestehen aus Gerüststangen, die er mit Stahlschellen in rechten und spitzen Winkeln miteinander verbindet. So entstehen Linien, die ein netzartiges Geflecht bilden. Punktuell fügt Dahlhausen blau leuchtende Leuchtstoffröhren hinzu. Diese Installationen werden in Vorzeichnungen erdacht, verändern sich aber im Laufe des Entstehungsprozesses bis zur eigentlichen Aufstellung im Raum selbst. In der Kunststiftung Erich Hauser waren zwei Aspekte im Entstehen der Arbeiten grundlegend für Christoph Dahlhausen – die Architektur und die Eigenheiten des Raumes und die Tatsache, dass es sich um die Werkstatt eines Künstlers handelte. Dahlhausen formulierte selbst, dass es sein Anspruch war, den Raum als geometrischen Raum erlebbar zu machen, mit dem Raum zu arbeiten, etwas für ihn zu schaffen. Die vorhandenen und sichtbaren Materialien Erich Hausers verband er mit den eigenen und sah durchaus auch eine Nähe zwischen ihnen. So bezog er in die dreiecksförmige Skulptur *Stacked Steel and Light (for Hauser)* in der Mitte des Raumes, bestehend aus Gerüststangen und Leuchtstoffröhren, Edelstahlteile ein, die aus dem Nachlass Erich Hauser stammen. Die glänzenden Flächen fügten sich in die zeltartige, nach oben in den Raum ausgreifende Konstruktion, mehr noch, sie verstärkten den körperlichen und skulpturalen Charakter der Arbeit. Wie die glänzenden Oberflächen der *Bodies* spiegelte auch der Edelstahl seine Umgebung und nahm so das Liniengeflecht der Skulptur auf oder führte es weiter. Er wurde zum Träger des einfallenden Tageslichts. Das

blaue Licht der Leuchtstoffröhren spiegelte sich auf den silbernen Flächen und sorgte für Zeichnungen der blauen Linien auf dem Edelstahl. Die Liniengeflechte aller Installationen von Dahlhausen haben grafischen Charakter, so auch die großformatige Installation *Stabilizing Light, Rottweil*, die den Raum deutlich einbezieht und eine Zeichnung in den Raum stellt. Die Offenheit der Konstruktion ermöglicht ein körperliches Erfahren der Arbeit, ein Durchschreiten und sich Befragen, wo eine Grenze des Kunstwerks sein könnte. Die Installation *Eckarbeit (gelehntes Bild)* erscheint wie eine Zeichnung auf der Wand und im Raum. Die Zusammensetzung aus einzelnen Dreiecken und Rechtecken, die allen Installationen von Christoph Dahlhausen zu eigen ist, wird hier besonders deutlich. Eindrucksvoll ist die Gleichzeitigkeit des skulpturalen und bildhaften Charakters der Arbeit. Wirkt es wie ein an die Wand gelehntes Bild, ist es doch zugleich ein Körper, der den Raum dreidimensional einnimmt. Die Gerüststangen fügen sich in Leichtigkeit und Mühelosigkeit aneinander, bilden entgegen ihres eigentlichen Gewichts eine feine Struktur, die dennoch sichtbar aus Tragen und Lasten besteht. Die einzelnen Elemente der Installation und ihr Zusammenspiel erscheinen wie ein Ineinandergreifen von einzelnen Gesten, jede Linie fügt sich an ihre nächste: vergleichbar dem Ablauf vieler Bewegungen oder einzelner Elemente in der Choreografie eines Tanzes. Offene und geschlossene Partien wechseln sich ab, nach unten und oben öffnet sich die Arbeit, zu den Seiten bilden die Stangen eine Begrenzung, eine Art Rahmen. Die blauen Lichtelemente der Installation agieren besonders wechselvoll mit den weißen Backsteinwänden und dem umgebenden Raum. Mit Einsetzen der Dämmerung verändert sich auch die Lichtstimmung innerhalb des Raumes und der Charakter jeder einzelnen Arbeit. War bei Tageslicht vor allem das Liniengeflecht der Gerüststangen sichtbar, treten diese Linien bei Einsetzen der Dämmerung

Dahlhausen selectively adds blue fluorescent tubes. These installations are conceived in preliminary drawings, but change over the course of the production process until the actual installation in the exhibition venue. At the Art Foundation Erich Hauser, two aspects were fundamental for Christoph Dahlhausen in the development of his works – the architecture and the peculiarities of the space, and the fact that it was an artist’s workshop. As Dahlhausen himself put it, his ambition was to make the room experienceable as a geometric space, to work with the space and create something for it. He combined Erich Hauser’s existing and visible materials with his own, recognizing a definite affinity between them. For example, he incorporated stainless steel elements from the estate of Erich Hauser into the triangular-like sculpture *Stacked Steel and Light (for Hauser)* consisting of scaffolding poles and fluorescent tubes at the centre of the room. The shiny panels from the Hauser estate were integrated into a tent-like construction that extended upwards, reinforcing the physical and sculptural character of the work. Like the shiny surfaces of the *Bodies*, the stainless steel here also reflected its surroundings. These reflections expanded the sculpture’s network of lines. The steel panels became the carrier of the incident daylight. Natural light and the blue light of the fluorescent tubes was reflected onto the silvery surfaces, creating drawings of blue lines on the stainless steel. The mesh of lines in Dahlhausen’s installations is graphic in character, including in the large-scale installation *Stabilizing Light, Rottweil*, which clearly incorporates the space and creates a three dimensional drawing in the space. The construction’s openness allows a physical experience of the work, a passing through, a questioning of the boundaries of the artwork. The installation *Eckarbeit (gelehntes Bild) (Corner Work [Leaning Picture])*, appears like a drawing on the wall and in the room. The composition of individual triangles and rectangles,

which is common to all installations by Christoph Dahlhausen, is particularly clear here. The simultaneity of the work’s sculptural and pictorial character is impressive. While it seems to be a picture leaning against the wall, it is at the same time a sculptural body that occupies the space three-dimensionally. The scaffolding poles fit together with ease and effortlessness, forming a fine structure, which is a contrast to their actual weight. The individual elements of the installation and their interplay resemble an interlock of individual expressive gestures, each line attaching itself to the next: comparable to the flow of movements or individual elements we experience in the choreography of a dance. Open and closed sections alternate, the work opens upwards and downwards, the poles form a boundary at the sides, a kind of frame. The blue light elements of the installation interact with the white brick walls of the room and the surrounding space in a particularly varied way. With the onset of dusk, the mood of lighting within the room and the character of each individual work changes. While the interweaving of lines on the scaffolding poles was predominantly obvious in daylight, these lines gently recede as dusk falls. The blue light of the fluorescent tubes intensifies and seems to float in the room as weightless lines (pp. 44, 49, 54, 55). For Christoph Dahlhausen, this is a “transitory moment” that emphasizes the poetic character inherent in his works.⁵ This sublime and ephemeral mood continued outside the building – the artist positioned another installation next to the entrance to the workshop (pp. 160, 161). Looking from outside at the building and into the exhibition space, the drawing of blue light, especially in the darkness, created an almost magical interplay between the individual works. Christoph Dahlhausen staged a dance and sound performance for the opening of the exhibition in May 2019. On his cello he played short excerpts from music by

Eckarbeit (gelehntes Bild),
[*Corner Work (Leaning Picture)*], 2019
Fluorescent tubes, scaffolding poles,
steel clamps, cable, cable binders
490 x 485 x 70 cm
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
(late evening)

Eckarbeit (gelehntes Bild), 2019
Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
Stahlschellen, Kabel, Kabelbinder
490 x 485 x 70 cm
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
(am späten Abend)

¹ Im Gespräch mit Christoph Dahlhausen
im April 2019.

² Vgl. Karl Ruhrberg, *Kunst des 20.
Jahrhunderts*, Band I, *Malerei*, Köln 2010,
S. 352–353.

³ Vgl. Melanie Ardjah, *Interaktion von Licht,
Farbe und Raum*, in: *Ausstellungskatalog
Christoph Dahlhausen, Raum-Licht*,
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil 2019,
S. 29–30.

⁴ Im Gespräch mit Christoph Dahlhausen
im Juni 2020.

⁵ Im Gespräch mit Christoph Dahlhausen
im April 2019.

sanft zurück. Das Blau des Lichts der
Leuchtstoffröhren intensiviert sich und
scheint als schwerelose Linien im Raum zu
schweben (S. 44, 49, 54, 55). Für Christoph
Dahlhausen ein „transitorisches Moment“,
das den poetischen Charakter, der seinen
Arbeiten zu eigen ist, hervorhebt.⁵
Diese erhabene und ephemere Stimmung
setzte sich im Außenbereich des Gebäudes
fort – eine weitere Installation positionierte
der Künstler neben dem Eingang der
Werkhalle (S. 160, 161). Von außen auf das
Gebäude und in den Ausstellungsraum
blickend, ergab sich vor allem in der
Dunkelheit durch die Zeichnung des
blauen Lichts ein nahezu magisches
Zusammenspiel der einzelnen Arbeiten.
Zur Eröffnung der Ausstellung im Mai 2019
inszenierte Christoph Dahlhausen eine
Tanz- und Soundperformance. Er spielte
kurze Ausschnitte von Musikstücken von
Bach, Brahms, Mozart, Humperdinck sowie
freie experimentelle Improvisationen auf
dem Violoncello. Der Tänzer Ziv Frenkel ging
den Arbeiten der Ausstellung tänzerisch
nach und fand innerhalb der Choreografie
verschiedenste Positionen zu den
Kunstwerken. Tänzer und Musiker bewegten
sich durch den gesamten Raum – Christoph
Dahlhausen saß auf einer beweglichen
Bühne, die Ziv Frenkel im Tanz durch den
Raum schob und an unterschiedlichen
Positionen zum Stillstand brachte. Der
Tänzer positionierte sich zu offenen und
geschlossenen Partien der Installationen,
nahm die Struktur der Kompositionen in
seinen Bewegungen und Gesten auf. Die
Betrachterinnen und Betrachter bewegten
sich mit den Akteuren durch den Raum,
wechselten ihre Standpunkte und erlebten
den Raum aktiv. Das Thema Raum wurde in
seinen vielzähligen Ebenen, die der Künstler
ermöglicht, erfassbar: Die Musik, als früher
Ursprungsort des kreativen Handelns von
Christoph Dahlhausen, fügt dem komplexen
und facettenreichen Werk des Künstlers
eine weitere Ebene hinzu. Die Betrachterin,
der Betrachter kann sich auf verschiedenen
Ebenen auf sein Werk einlassen und sich
damit als Teil des Ganzen im Raum erleben.



Bach, Brahms, Mozart and Humperdinck as
well as free experimental improvisations.
The dancer Ziv Frenkel performed a
choreography which explored the works
of the exhibition. Dancer and musician
moved through the whole space – Christoph
Dahlhausen sat on a movable podium,
which Ziv Frenkel pushed through the
space, bringing it to a standstill in various
positions. The dancer positioned himself
in relation to open and closed parts of the
installations, reacting to the structure
of the compositions in his movements
and gestures. The visitors followed
the performers, changing their positions
and actively experiencing the space.
The theme of space became tangible:
music, as an early source of Christoph
Dahlhausen’s creative activity, adds
a further level to the artist’s complex
and multi-faceted work. The viewer can
engage with his work on various levels
and experience himself as part of a whole
within the respective space.

¹ In conversation with Christoph Dahlhausen
in April 2019.

² Cf. Karl Ruhrberg, *Kunst des 20.
Jahrhunderts*, Band I, *Malerei*, Cologne,
2010, pp. 352–353.

³ Cf. Melanie Ardjah, *Interaction of Light,
Colour and Space*, in *Christoph Dahlhausen,
Raum-Licht*, exhibition catalogue,
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil, 2019,
pp. 29–30.

⁴ In conversation with Christoph Dahlhausen
in June 2020.

⁵ In conversation with Christoph Dahlhausen
in April 2019.



Bardos III. 1, 1995–96
C-print on aluminium
50 x 70 cm

Bardos III. 1, 1995–96
C-print auf Aluminium
50 x 70 cm

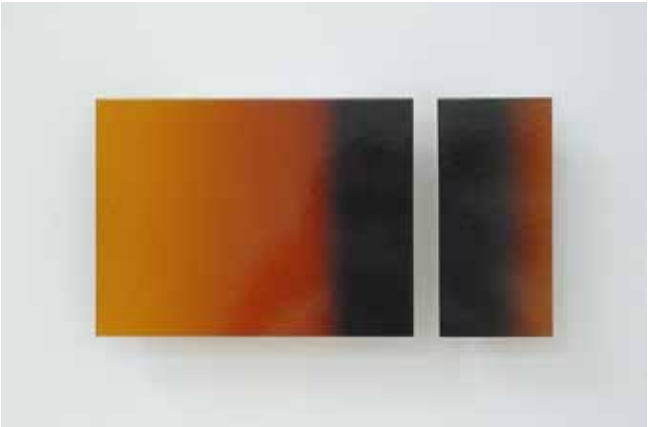


Bardos III. 3, 1996
C-print on aluminium
50 x 70 cm

Bardos III. 3, 1996
C-print auf Aluminium
50 x 70 cm

Zeitgang 28 (Walk of Time 28), 1994
C-print on aluminium
15 x 30 cm

Zeitgang 28, 1994
C-print auf Aluminium
15 x 30 cm



Über den unwissenschaftlichen Nachweis von Licht (On the Non-Scientific Proof of Light), 1997
C-print on aluminium
Each 50 x 300 cm

Über den unwissenschaftlichen Nachweis von Licht, 1997
C-print auf Aluminium
Je 50 x 300 cm



Nachdenken über die Fläche VIII (Thinking on the Plane VIII), 2003
C-print on glass
40 x 50 cm

Nachdenken über die Fläche VIII, 2003
C-print auf Glas
40 x 50 cm



Glass works, 2003–2005
C-print on glass
Private collection, New York

Glasarbeiten, 2003–2005
C-print auf Glas
Privatsammlung, New York



Nachdenken über die Fläche XXVII
(*Thinking on the Plane XXVII*), 2005
C-print on glass, sandblasted glass
115 x 105 cm

Private collection, Bonn

Nachdenken über die Fläche XXVII, 2005
C-print auf Glas, sandgestrahltes Glas
115 x 105 cm
Privatsammlung, Bonn



Versetzte Flächen
(Displaced Planes), 2003
C-print on glass, sandblasted glass
35 x 37.5 cm

Versetzte Flächen, 2003
C-print auf Glas, sandgestrahltes Glas
35 x 37,5 cm



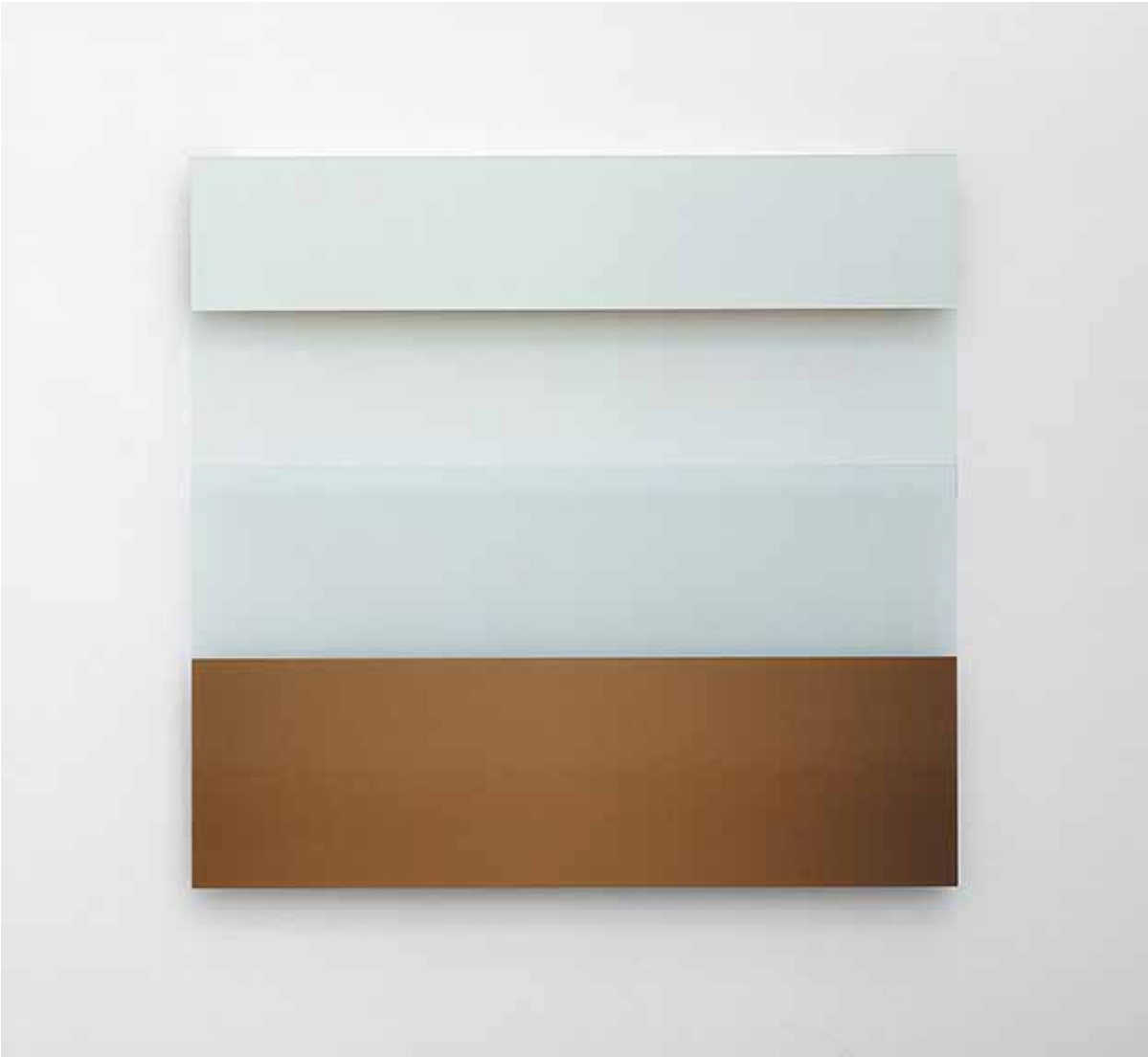
Demokrit (Democritus), 1997
C-print on glass
170 x 180 cm

Demokrit, 1997
C-print auf Glas
170 x 180 cm



Nachdenken über die Fläche XIX
(Thinking on the Plane XIX), 2004
Glass, C-print on sandblasted glass,
sandblasted mirror
190 x 200 cm
Collection Kunstmuseum Bonn

Nachdenken über die Fläche XIX, 2004
Glas, C-print auf sandgestrahltem Glas,
sandgestrahltes Spiegelglas
190 x 200 cm
Sammlung Kunstmuseum Bonn



*Über das Paarungsverhalten von Farbe
und Fläche I (On the Paring Behaviour
of Colour and Plane I)*, 2001
C-print on sandblasted glass
180 x 137.5 cm
Collection Schroth

*Über das Paarungsverhalten von Farbe
und Fläche I*, 2001
C-print auf sandgestrahltem Glas
180 x 137,5 cm
Sammlung Schroth



Achte Bearbeitung der Formen
(*Eighth Processing of the Forms*), 2004
Colour photo paper on sandblasted glass
61.8 x 61.8 cm
Collection SK Stiftung Kultur der
Sparkasse KölnBonn

Achte Bearbeitung der Formen, 2004
Color-Fotopapier auf sandgestrahltem
Glas
61,8 x 61,8 cm
Sammlung SK Stiftung Kultur der
Sparkasse KölnBonn



Frame, 2003
Adhesive vinyl film on glass
Collection Konrad-Adenauer-Stiftung,
Berlin

Frame, 2003
PE-Folie auf Glas
Sammlung Konrad-Adenauer-Stiftung,
Berlin



Reflex 2, 2003
Adhesive vinyl film on glass
80 x 300 cm
Installation, Konrad-Adenauer-Stiftung,
Berlin

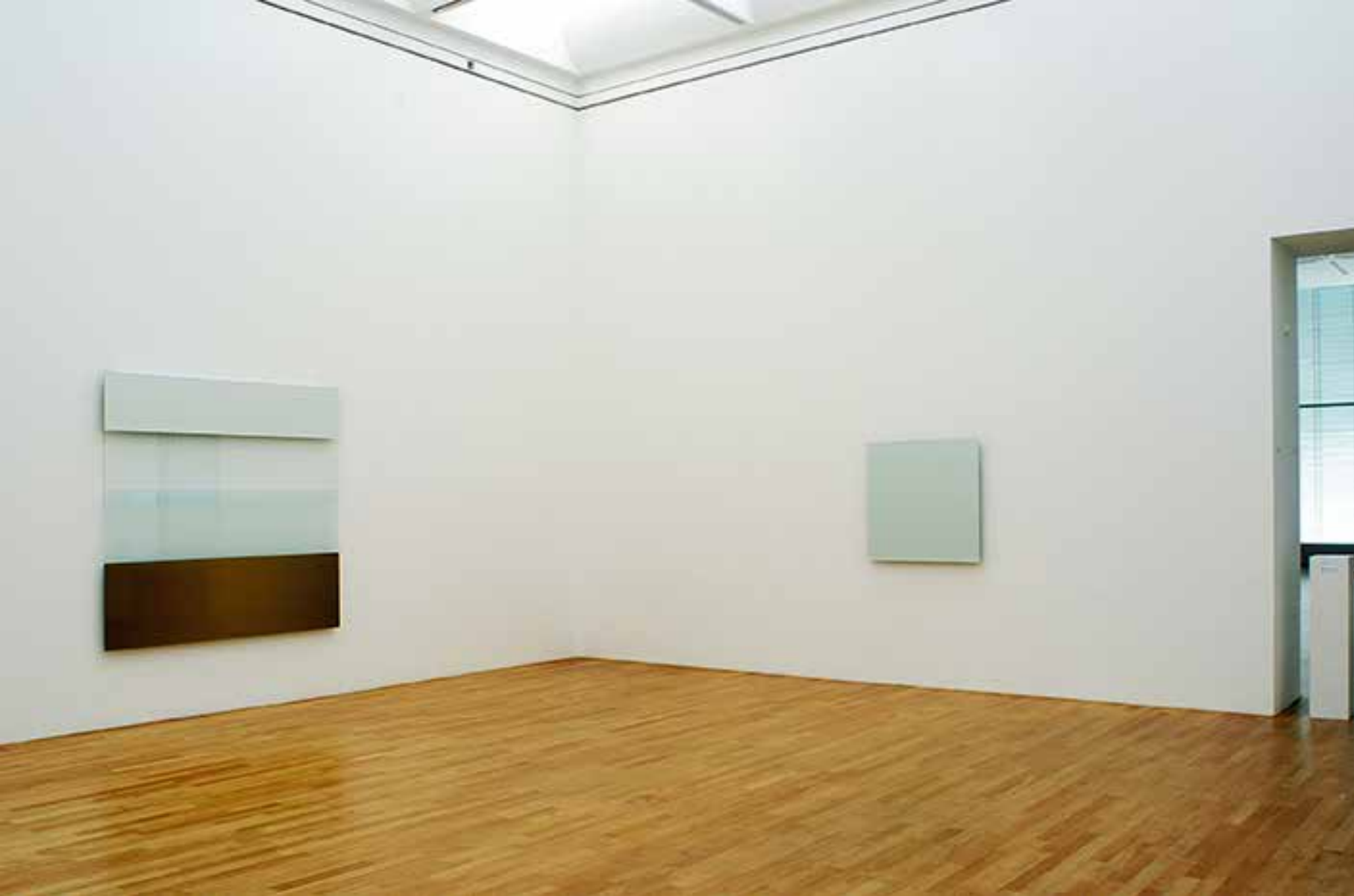
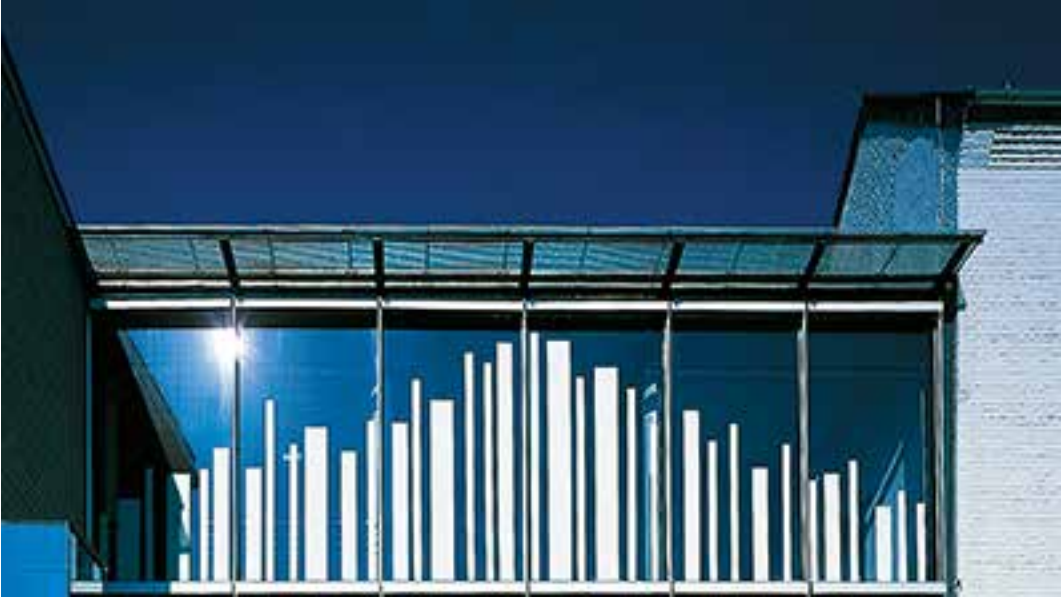
Reflex 2, 2003
PE-Folie auf Glas
80 x 300 cm
Installation, Konrad-Adenauer-Stiftung,
Berlin

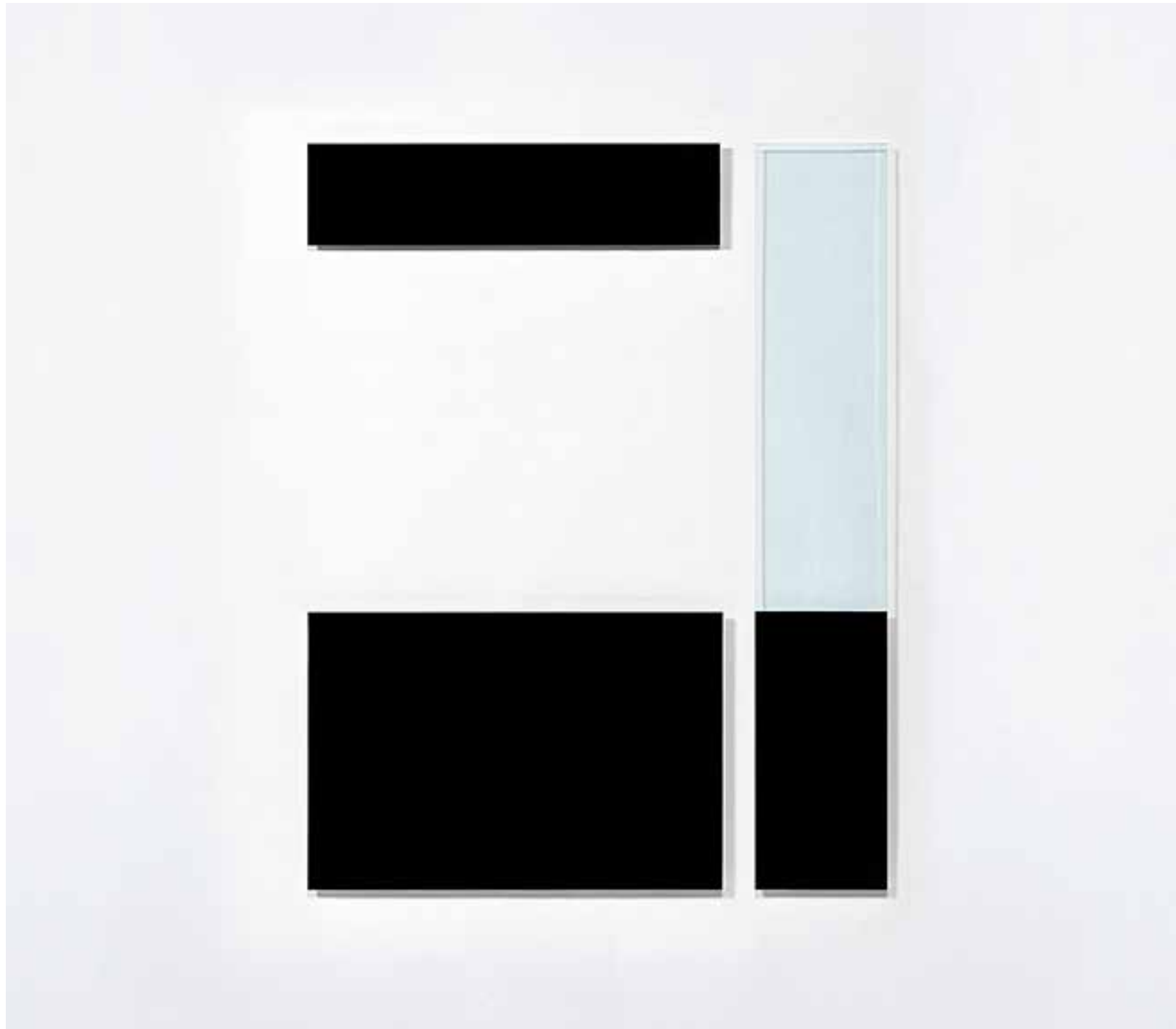
Weißer Arbeit für Linnich
(*White Work for Linnich*), 2000
Photo paper on glass
Installation, Deutsches Glasmalerei-
Museum Linnich

Weißer Arbeit für Linnich, 2000
Fotopapier auf Glas
Installation, Deutsches Glasmalerei-
Museum Linnich

Exhibition view *Painting by Light*
Kunstmuseum Bonn, 2004
Collection Kunstmuseum Bonn

Ausstellungsansicht *Painting by Light*
Kunstmuseum Bonn, 2004
Sammlung Kunstmuseum Bonn





Alternativen zur Färbung der Wand
(*Alternatives to Colour the Wall*), 2000
C-print on glass
110 x 250 cm
Collection Schroth

Alternativen zur Färbung der Wand, 2000
C-print auf Glas
110 x 250 cm
Sammlung Schroth

Drei Gläser für eine weiße Wand
(*Three Glasses for a White Wall*), 2000
Colour photo paper on glass
180 x 135 cm
Collection David Coe, Sydney

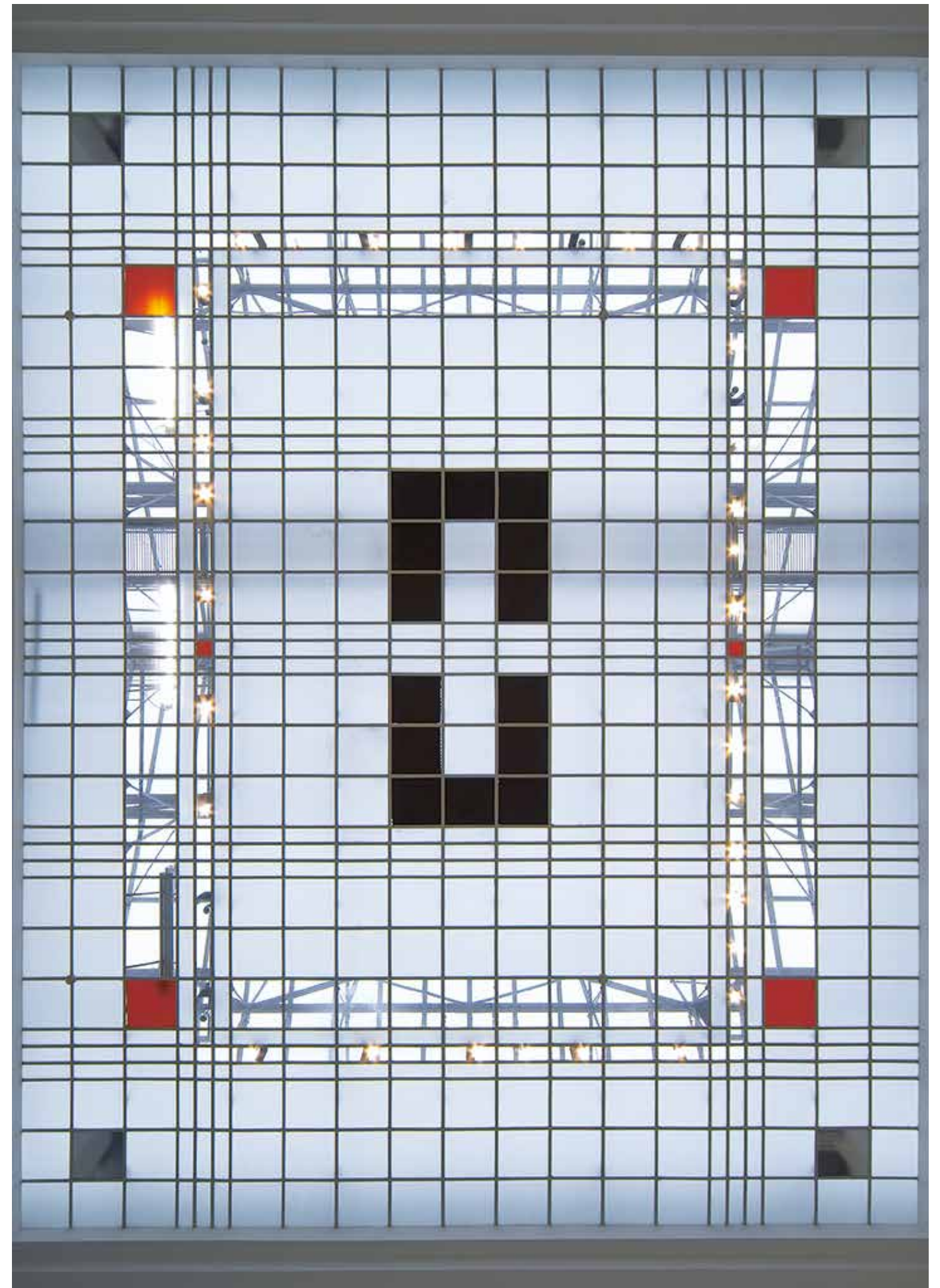
Drei Gläser für eine weiße Wand, 2000
Color-Fotopapier auf Glas
180 x 135 cm
Sammlung David Coe, Sydney

On page 74
Zwei Spiegel, Vier Flächen
(*Two Mirrors, Four Planes*), 2005
Two-part
Color photo paper on glass,
sandblasted mirror glass
100 x 164.7 cm

Auf Seite 74
Zwei Spiegel, Vier Flächen, 2005
Zweiteilig
Color-Fotopapier auf Glas,
sandgestrahltes Spiegelglas
100 x 164,7 cm

On page 75
Arbeit für Dortmund
(*Work for Dortmund*), 2005 (detail)
Adhesive vinyl film and mirror vinyl film
on glass, glass roof of the atrium
Ca. 20 x 15 m
Museum am Ostwall, Dortmund

Auf Seite 75
Arbeit für Dortmund, 2005 (Detail)
PE-Folie und Spiegelfolie auf Glas,
Lichthof-Glasdach
Ca. 20 x 15 m
Museum am Ostwall, Dortmund





Arbeit für Dortmund
(*Work for Dortmund*), 2005
Mirror, glass, plinths
Atrium, Museum am Ostwall, Dortmund

Arbeit für Dortmund, 2005
Spiegel, Glas, Sockel
Lichthof, Museum am Ostwall, Dortmund

Sechs Flächen (*Six Planes*), 2005
Exhibition view *Painted by Light*
Museum am Ostwall, Dortmund

Sechs Flächen, 2005
Ausstellungsansicht *Painted by Light*
Museum am Ostwall, Dortmund

Sechs Flächen (*Six Planes*)
and *Spiegelbild* (*Mirror Picture*), 2005
Left: *Sechs Flächen* (*Six Planes*), 2005
Colour photo paper on glass
250 x 640 cm

Right: *Spiegelbild* (*Mirror Picture*), 2005
Sandblasted mirror glass
120 x 120 cm
Exhibition view *Painted by Light*
Museum am Ostwall, Dortmund

Sechs Flächen und *Spiegelbild*, 2005
Links: *Sechs Flächen*, 2005
Color-Fotopapier auf Glas
250 x 640 cm

Rechts: *Spiegelbild*, 2005
Sandgestrahltes Spiegelglas
120 x 120 cm
Ausstellungsansicht *Painted by Light*
Museum am Ostwall, Dortmund





Light-Stripes-Inside-Out, 2008
Adhesive vinyl film on glass
Commissioned permanent installation,
IVG AG, Bonn

Light-Stripes-Inside-Out, 2008
PE-Folie auf Glas
Permanente Installation, IVG AG, Bonn

Bonner Streifen (Bonn Stripes), 2006
Adhesive vinyl film on sandblasted glass,
aluminium brackets
50 x 215 cm
Collection Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen

Bonner Streifen, 2006
PE-Folie auf sandgestrahltem Glas,
Aluminiumhalter
50 x 215 cm
Sammlung Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen



Light-Entry, 2005
Adhesive vinyl film on glass, light
Project Space Gallery, RMIT-University,
Melbourne

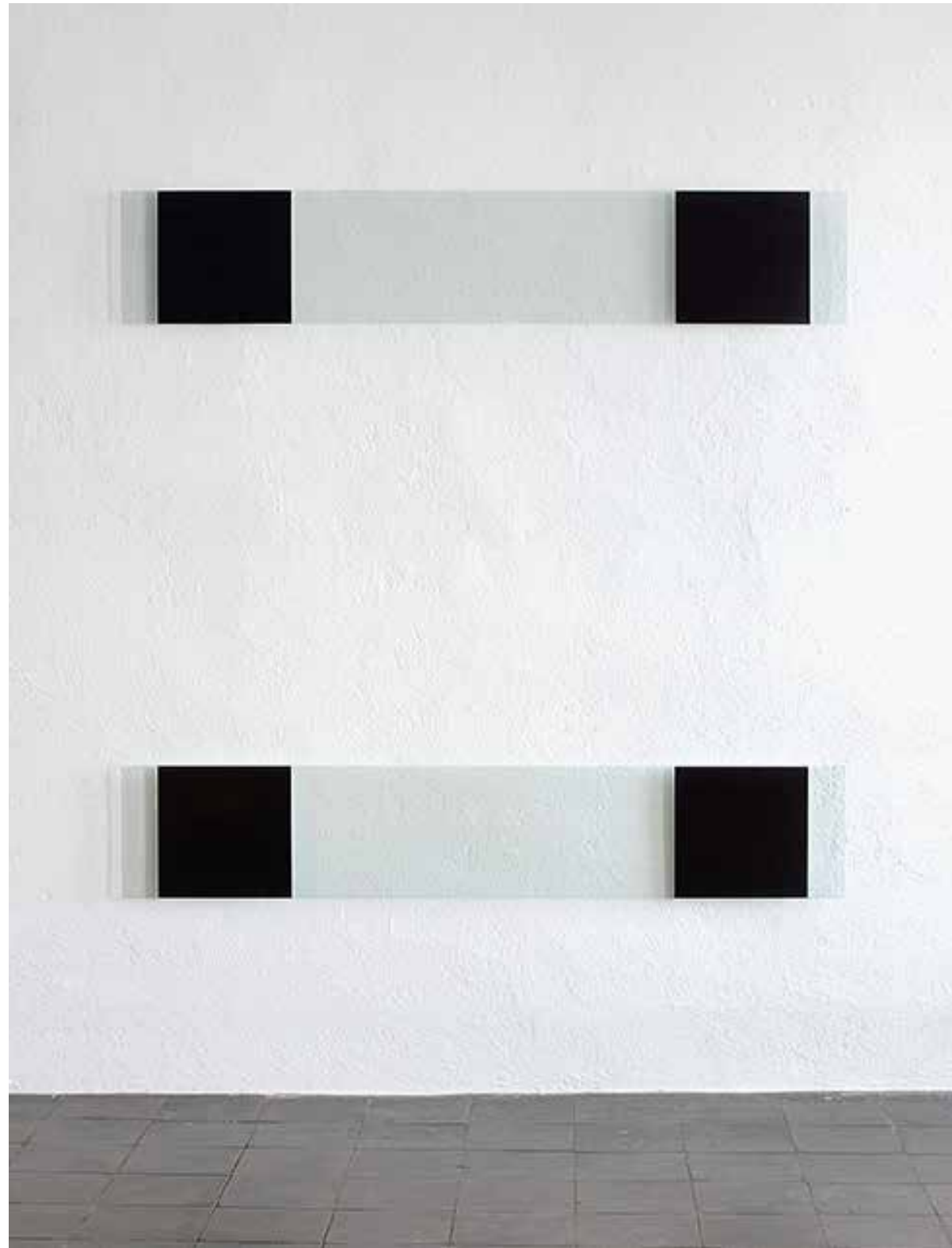
Light-Entry, 2005
PE-Folie auf Glas, Licht
Project Space Gallery, RMIT-University,
Melbourne



Light-Entry, 2005
Adhesive vinyl film on glass, light
Project Space Gallery, RMIT-University,
Melbourne
Background: John Nixon, *Silver*
Monochrome, 2005

Light-Entry, 2005
PE-Folie auf Glas, Licht
Project Space Gallery, RMIT-University,
Melbourne
Im Hintergrund: John Nixon, *Silver*
Monochrome, 2005





Square, 2001
 Colour photo paper on glass
 180 x 180 cm
 Collection BKK Landesverband,
 Hannover

Square, 2001
 Color-Fotopapier auf Glas
 180 x 180 cm
 Sammlung BKK Landesverband,
 Hannover

13 Gläser für St. Ursula
(13 Glasses for St. Ursula), 2000
 Colour photo paper on glass
 Commissioned permanent installation,
 Ursuline Church, Erfurt

13 Gläser für St. Ursula, 2000
 Color-Fotopapier auf Glas
 Permanente Installation,
 Ursulinenkirche, Erfurt





Gedanken zum FarbRaum
(Thoughts on the ColourSpace), 2003
C-print on glass
400 x 350 cm
Bonner Kunstverein

Gedanken zum FarbRaum, 2003
C-print auf Glas
400 x 350 cm
Bonner Kunstverein

31 Gläser für Hannover
(31 Glasses for Hannover), 2000
C-print on glass
Commissioned permanent installation,
International Neuroscience Institute,
Hannover

31 Gläser für Hannover, 2000
C-print auf Glas
Permanente Installation, International
Neuroscience Institute, Hannover





Flächen für Bonn
(Planes for Bonn), 2004
Adhesive vinyl film on glass
Ca. 17 x 12 m
Kunstmuseum Bonn

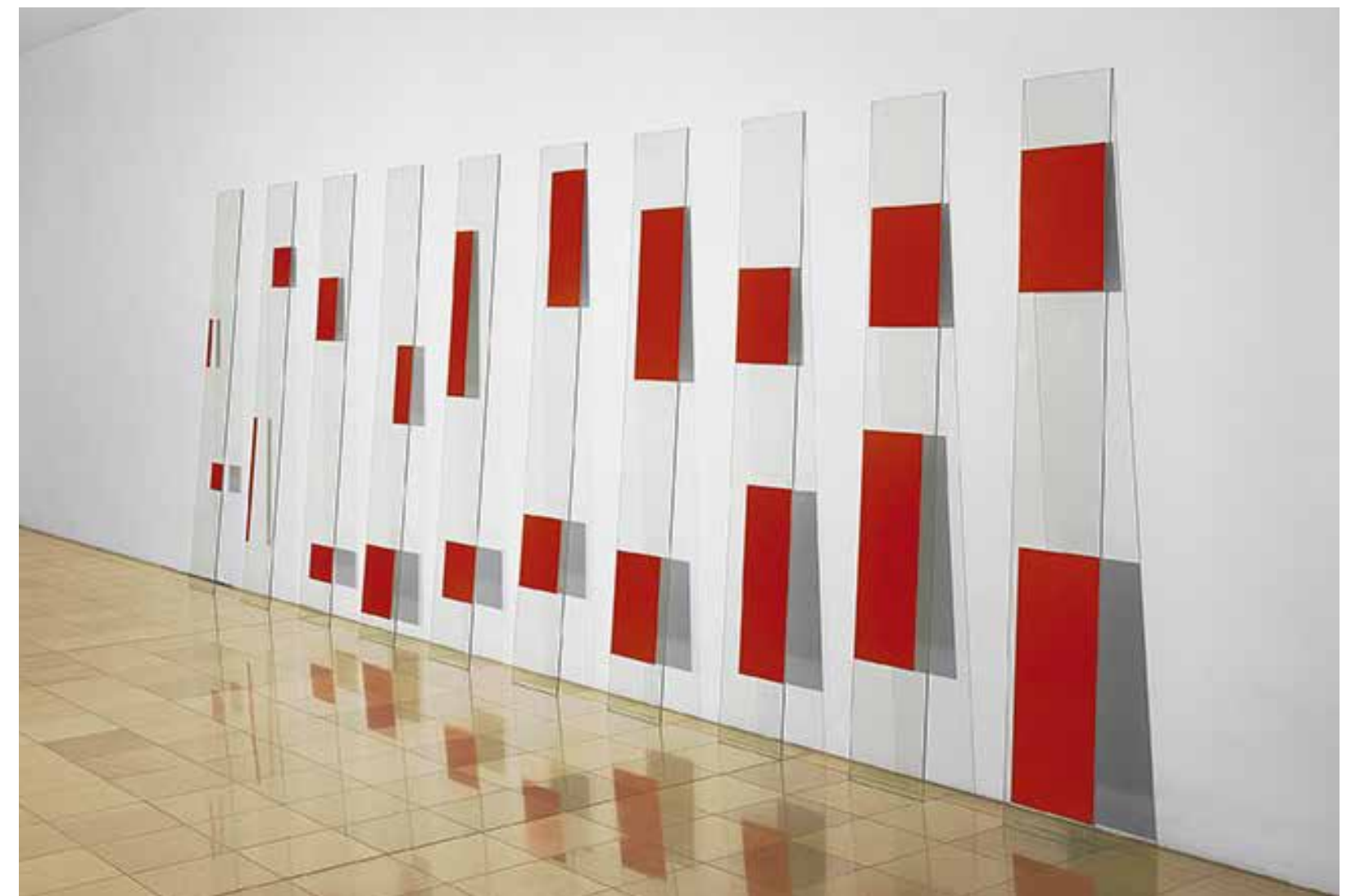
Flächen für Bonn, 2004
PE-Folie auf Glas
Ca. 17 x 12 m
Kunstmuseum Bonn

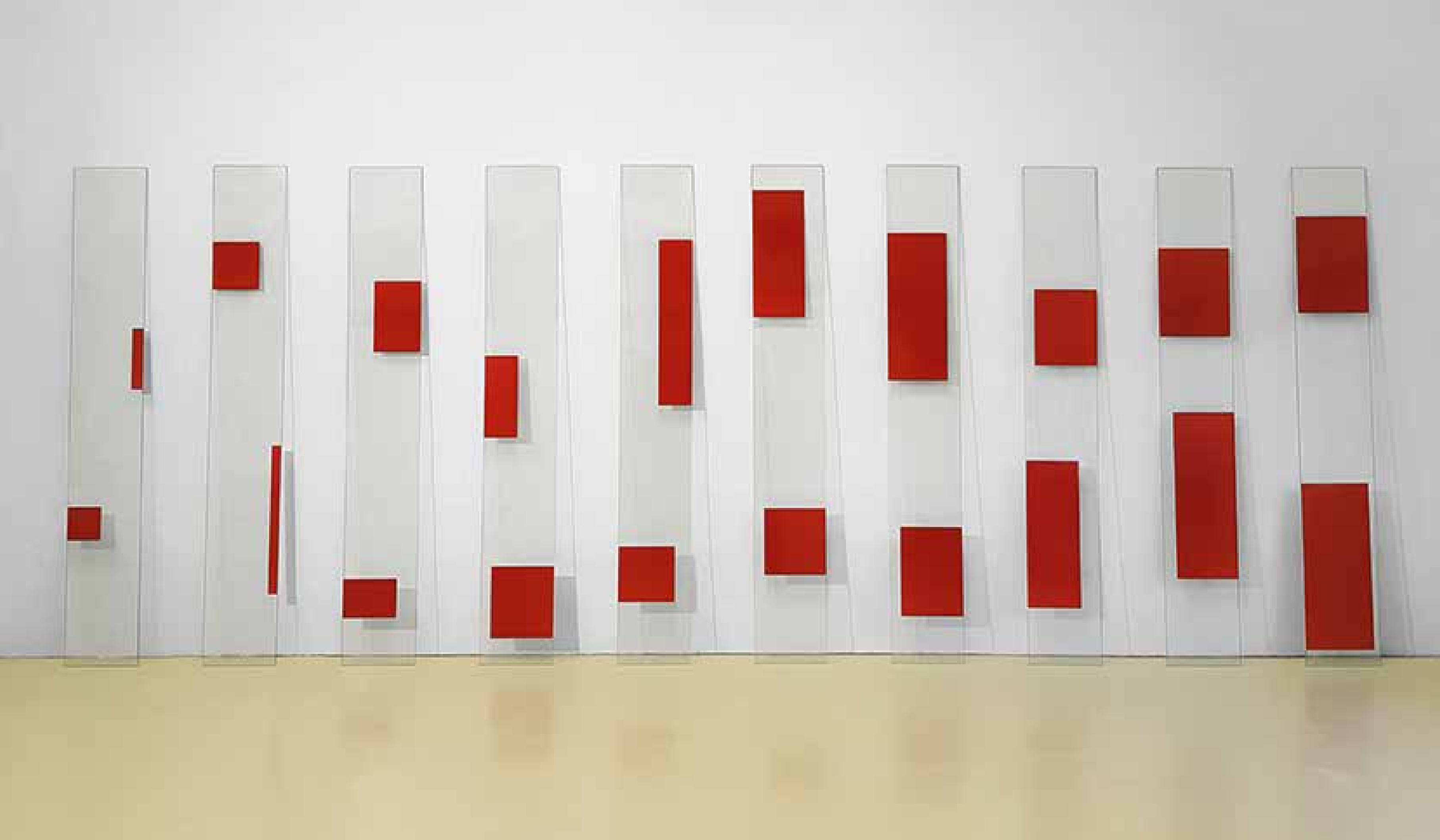
Flächen für Bonn
(Planes for Bonn), 2004
(shadow cast detail)
Kunstmuseum Bonn

Flächen für Bonn, 2004
(Schattenwurf-Detail)
Kunstmuseum Bonn

Below and following pages
Über die Idee der Farbe
(On the Idea of Colour), 1997
C-print on safety glass
210 x 560 cm

Unten und nächste Seiten
Über die Idee der Farbe, 1997
C-print auf ES-Glas
210 x 560 cm

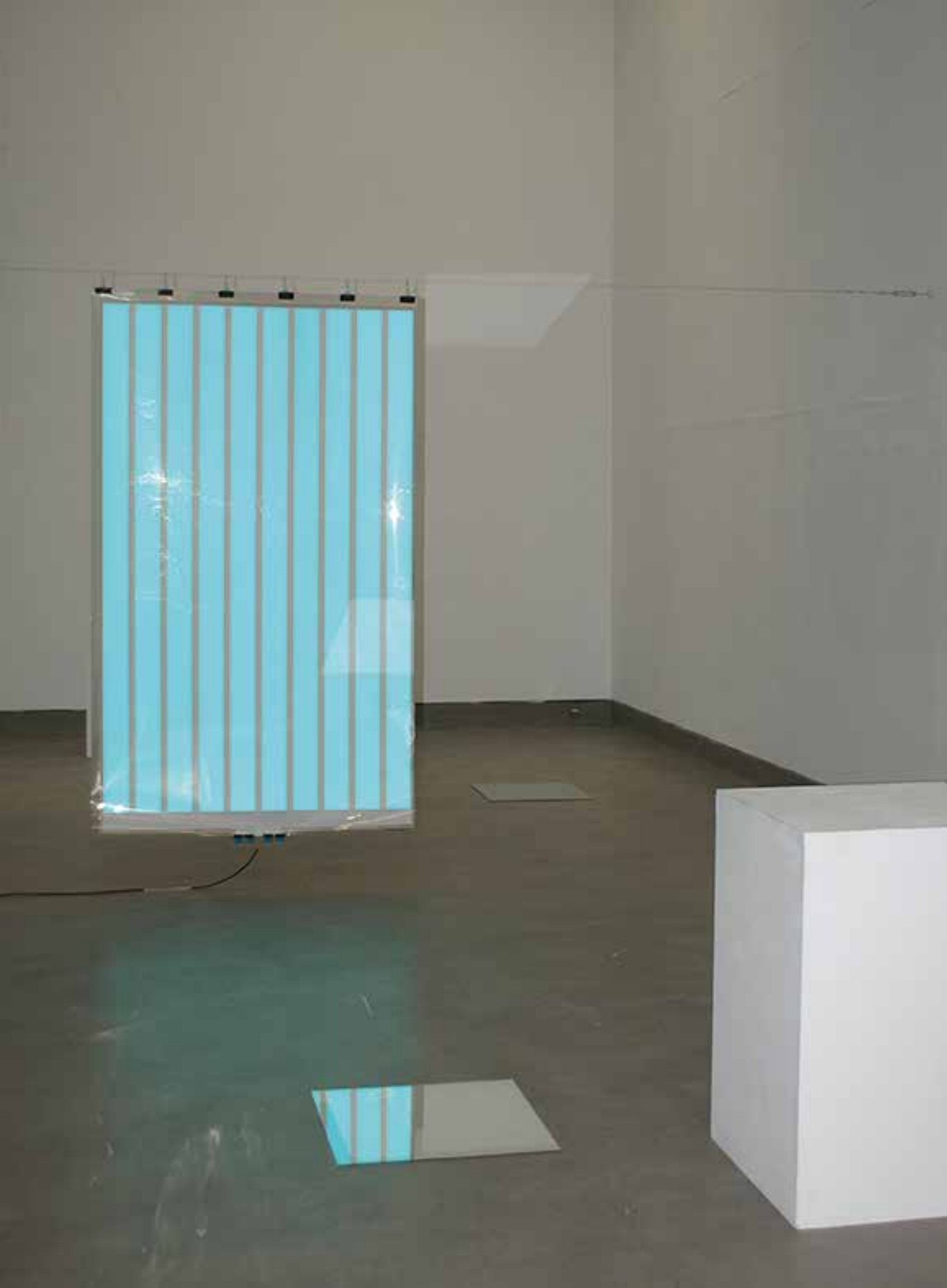




Work for Sydney, 2006
Adhesive vinyl film on glass
Installation, The Dome of the Bresic
Whitney Building, Sydney

Work for Sydney, 2006
PE-Folie auf Glas
Installation, Der „Dome“ des Bresic
Whitney Building, Sydney





Zeitstück (Time Piece), 2005
Electroluminescent material, computer
soft- and hardware, wire, cable, glass,
mirror, plinths, sound
3 x 10 x 10 m
Installation, Bonner Kunstverein

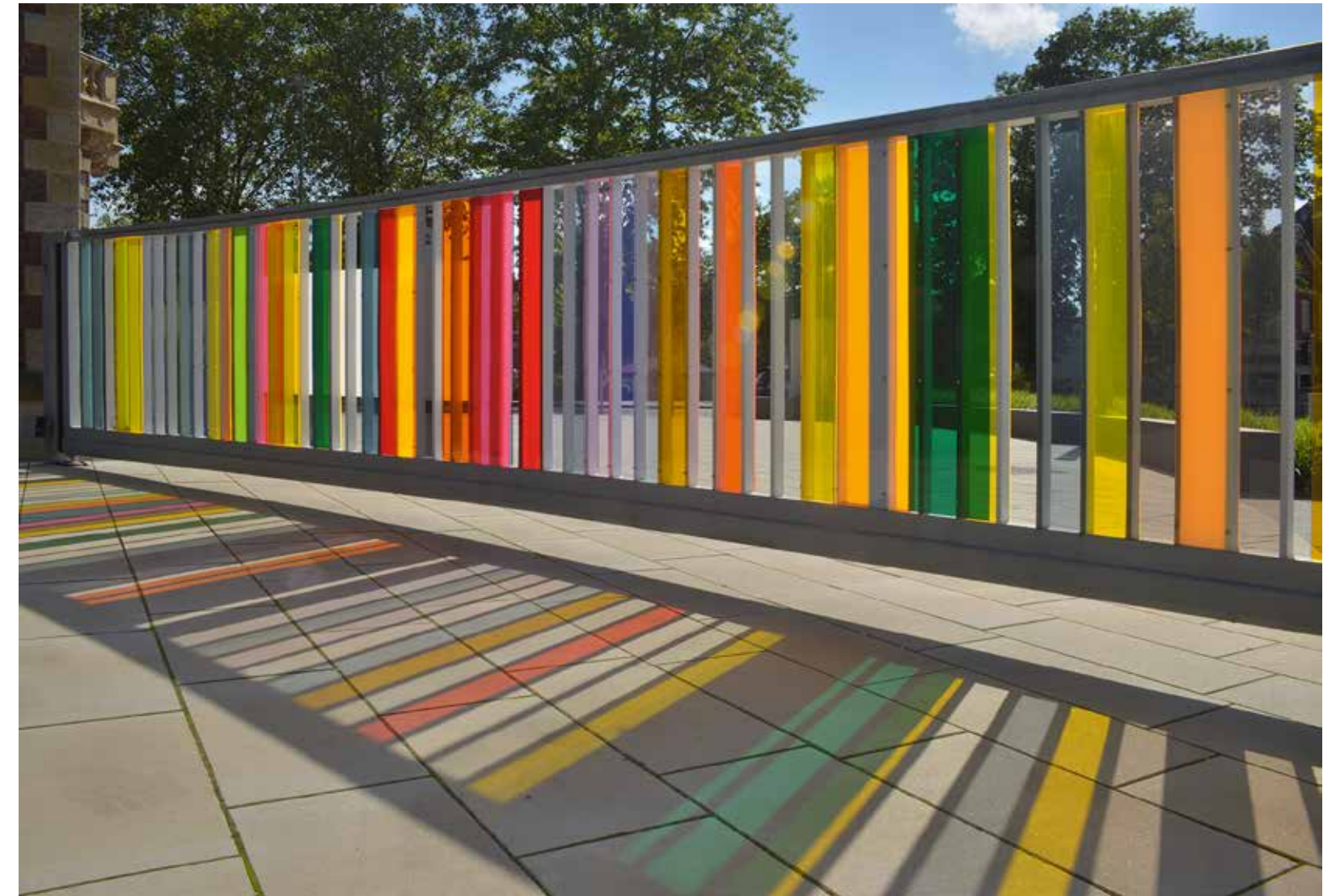
Zeitstück, 2005
Elektrolumineszentes Material,
Computer-Steuerung, Draht, Kabel, Glas,
Spiegel, Sockel, Sound
3 x 10 x 10 m
Installation, Bonner Kunstverein





Sliding Colours, 2018
 Acrylic glass, steel, screws
 1.7 x 10 x 1 m
 Collection Kunstmuseum Ahlen

Sliding Colours, 2018
 Acrylglas, Stahl, Schrauben
 1,7 x 10 x 1 m-
 Sammlung Kunstmuseum Ahlen





Lichtkörper (Light Body), 2020
Acrylic glass
52 x 27 x 20 cm
Collection Schroth

Lichtkörper, 2020
Acrylglas
52 x 27 x 20 cm
Sammlung Schroth

Lichtwinkel (Light Angle), 2020
Acrylic glass
15 x 30 x 20 cm

Lichtwinkel, 2020
Acrylglas
15 x 30 x 20 cm



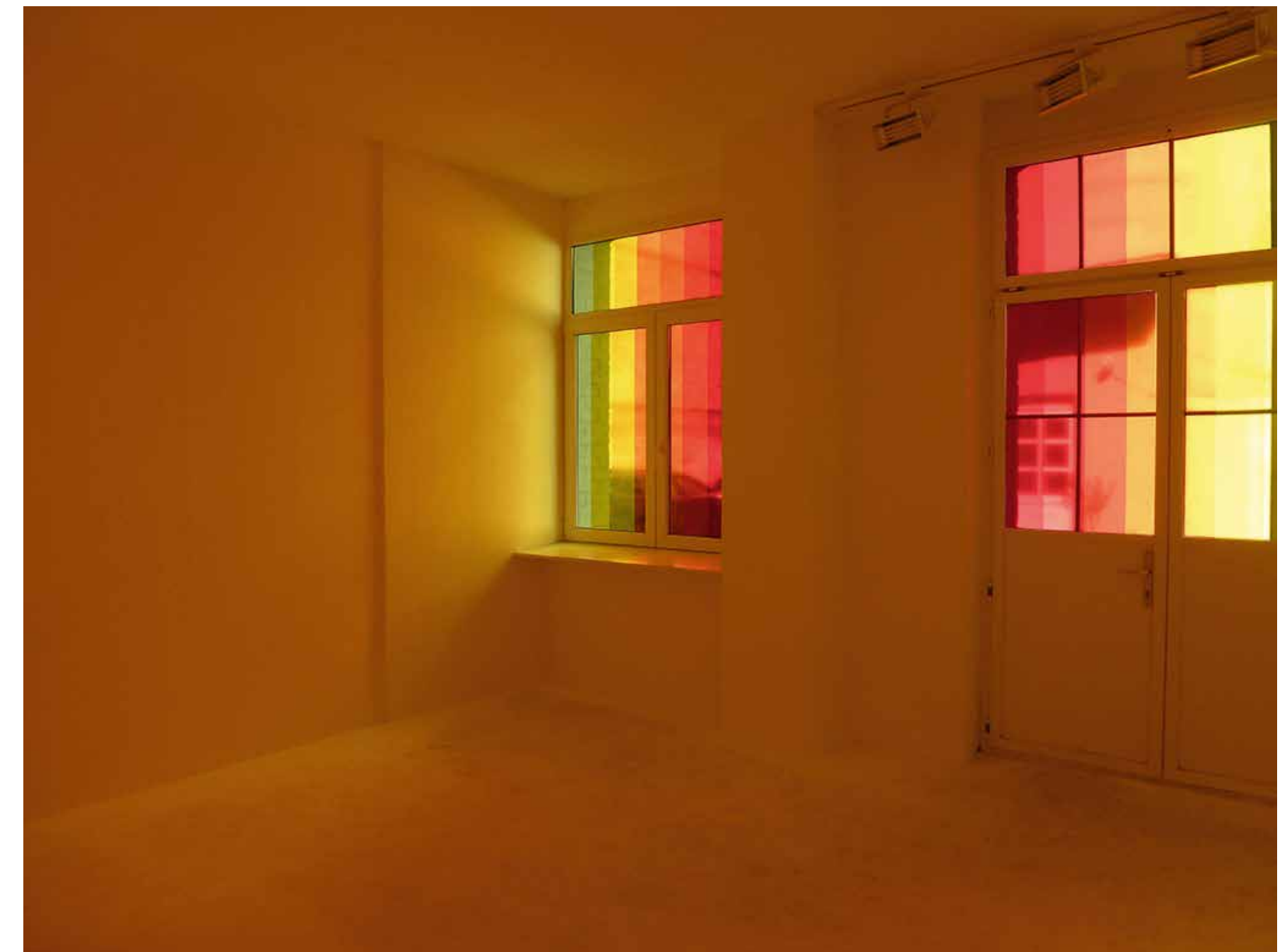


Lichtkörper (Light Body), 2018
Acrylic glass
46 x 28 x 28.5 cm

Lichtkörper, 2018
Acrylglas
46 x 28 x 28,5 cm

Below and following pages
Shine, 2015
Adhesive vinyl film on glass
Installation, cube 4 x 4 x 4, Mannheim

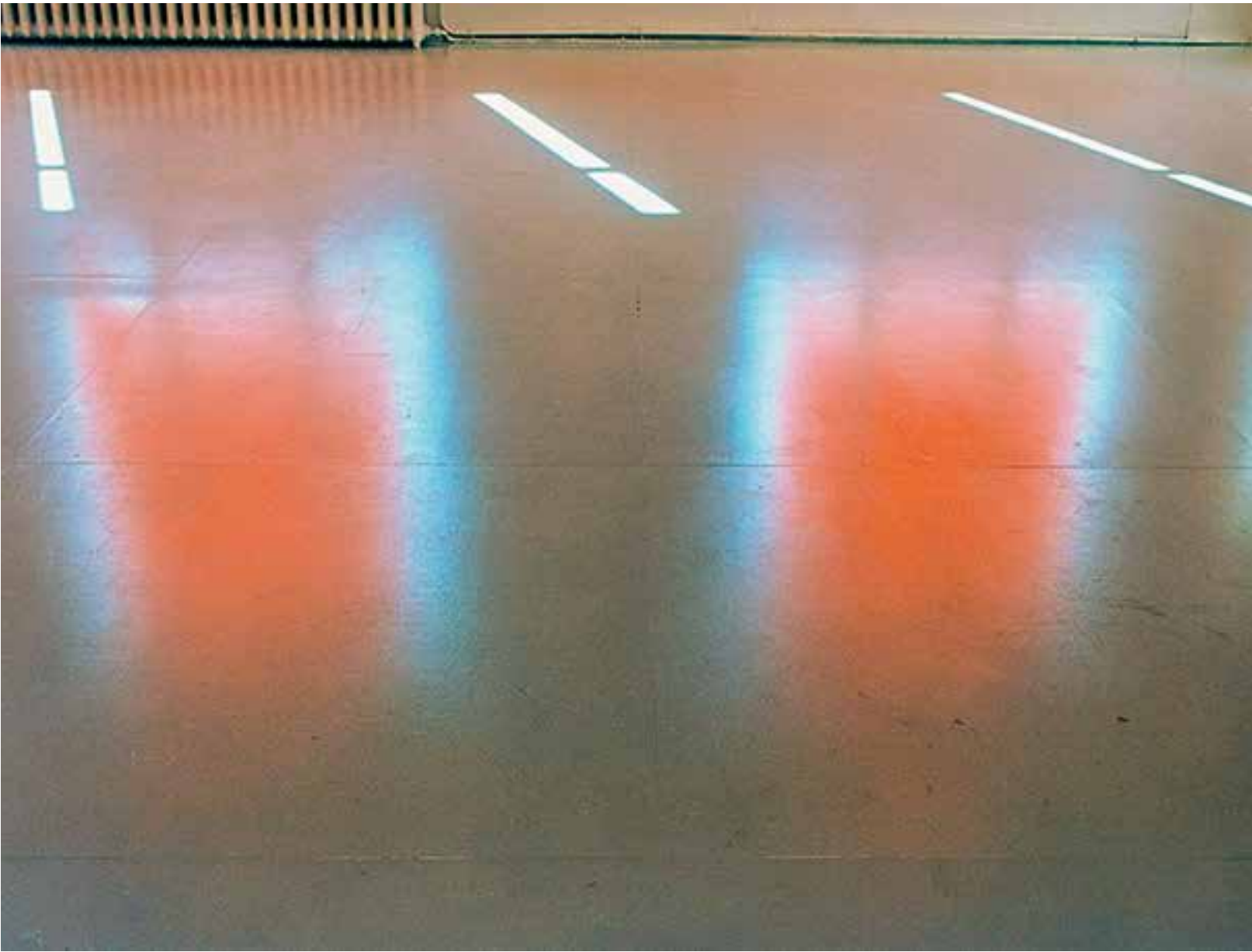
Unten und nächste Seiten
Shine, 2015
PE-Folie auf Glas
Installation, cube 4 x 4 x 4, Mannheim





Two Red Windows, 2003
Adhesive vinyl film on glass
Installation, Centre for Contemporary
Non-Objective Art, Brussels

Two Red Windows, 2003
PE-Folie auf Glas
Installation, Centre for Contemporary
Non-Objective Art, Brüssel



Red Dots for Rio, 2005
Adhesive vinyl film on glass
Installation, Ministry for Education and
Health, Rio De Janeiro

Red Dots for Rio, 2005
PE-Folie auf Glas
Installation, Ministerium für Bildung und
Gesundheit, Rio De Janeiro



Trapezium 1884, 2015
Acrylic glass, stainless steel
3 x 11 x 50 m
Commissioned public artwork,
Schlüter-Systems KG, Iserlohn

Trapezium 1884, 2015
Acrylglas, Edelstahl
3 x 11 x 50 m
Kunst am Bau Auftrag,
Schlüter-Systems KG, Iserlohn



Trapezium 1884, 2015 (detail)
Acrylic glass, stainless steel
3 x 11 x 50 m
Commissioned public artwork,
Schlüter-Systems KG, Iserlohn

Trapezium 1884, 2015 (Detail)
Acrylglas, Edelstahl
3 x 11 x 50 m
Kunst am Bau Auftrag,
Schlüter-Systems KG, Iserlohn





Lots of Dots, 2012
Adhesive vinyl film on glass
Exhibition *Dot.Systems*,
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Lots of Dots, 2012
PE-Folie auf Glas
Ausstellung *Punkt.Systeme*,
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen



Trapezium 1884, 2015 (details)
Acrylic glass, stainless steel
3 x 11 x 50 m
Commissioned public artwork,
Schlüter-Systems KG, Iserlohn

Trapezium 1884, 2015 (Details)
Acrylglas, Edelstahl
3 x 11 x 50 m
Kunst am Bau Auftrag,
Schlüter-Systems KG, Iserlohn





Blue Circle, 2009
Adhesive vinyl film on glass
Ø 150 cm
Galerie Weißer Elefant, Berlin

Blue Circle, 2009
PE-Folie auf Glas
Ø 150 cm
Galerie Weißer Elefant, Berlin

Lots of Dots, 2012
Adhesive vinyl film on glass
Exhibition *Dot.Systems*,
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Lots of Dots, 2012
PE-Folie auf Glas
Ausstellung *Punkt.Systeme*,
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Lots of Dots, 2012
Adhesive vinyl film on mirror glass
100 x 100 cm
Private collection, Chihuahua

Lots of Dots, 2012
PE-Folie auf Spiegelglas
100 x 100 cm
Privatsammlung, Chihuahua



Spieglein, Spieglein ...
(Mirror, Mirror ...), 2012
Spy mirror adhesive vinyl film
on mirror glass
Collection Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen

Spieglein, Spieglein ..., 2012
Spion-Spiegelfolie auf Glas
Sammlung Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen

Spiegelbild mit Kreisen
(Mirror Image with Circles), 2009
Sandblasted mirror glass
Ø 100 cm
Private collection, Southern France

Spiegelbild mit Kreisen, 2009
Sandgestrahltes Spiegelglas
Ø 100 cm
Privatsammlung, Südfrankreich



Linsenoperation
(*Lenze Operation*), 2012
Automotive paint on acrylic glass
27,5 x 27,5 x 4,5 cm

Linsenoperation, 2012
Autolack auf Acrylglas
27,5 x 27,5 x 4,5 cm



Linsenoperationen
(*Lenze Operations*), 2013–15
Automotive paint on acrylic glass
Each 27,5 x 27,5 x 4,5 cm

Linsenoperationen, 2013–15
Autolack auf Acrylglas
Je 27,5 x 27,5 x 4,5 cm



Kapoor for Poor 2, 2012
Automotive paint on IKEA stainless
steel bowl
36 x 36 x 17,5 cm

Kapoor for Poor 2, 2012
Autolack auf IKEA-Edelstahlschüssel
36 x 36 x 17,5 cm



Stack 7, 2013
Automotive paint on sheet metal, nail
14.6 x 10.5 x 1.6 cm

Stack 7, 2013
Autolack auf Blech, Nagel
14,6 x 10,5 x 1,6 cm

Stack 9, 2014–15
Automotive paint on sheet metal, nail
14.6 x 10.5 x 1.7 cm

Stack 9, 2014-15
Autolack auf Blech, Nagel
14,6 x 10,5 x 1,7 cm





New Ways to Colour the Wall, 2015–19
Lacquers on aluminium, polished
stainless steel, magnets, wood
Dimensions modifiable
Galerie Triangle Bleu, Stavelot

New Ways to Colour the Wall, 2015-19
Lacke auf Aluminium, polierter
Edelstahl, Magnete, Holz
Maße variabel
Galerie Triangle Bleu, Stavelot

New Ways to Colour the Wall, 2018
(detail)

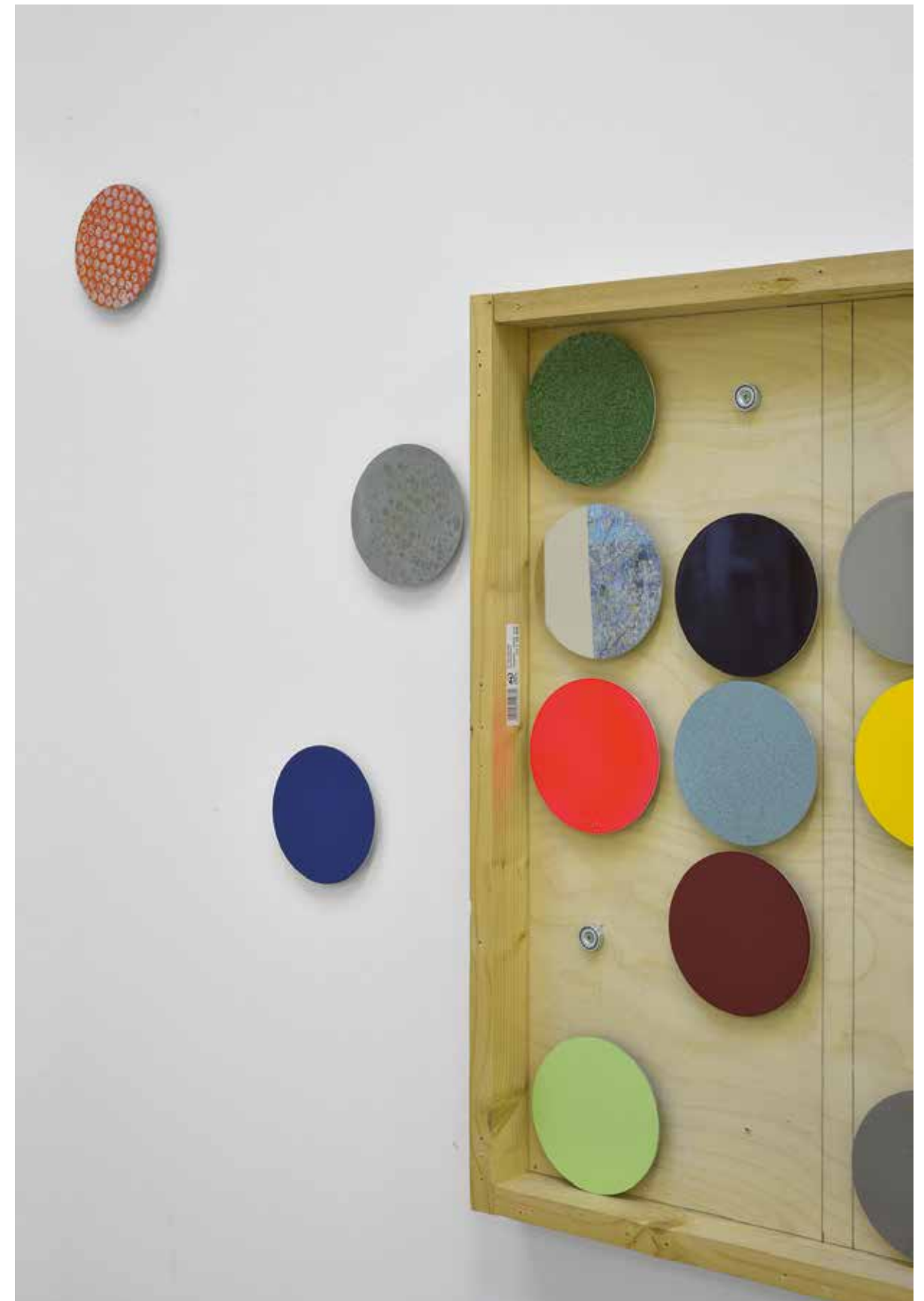
New Ways to Colour the Wall, 2018
(Detail)

Following pages

New Ways to Colour the Wall, 2015
Lacquers on aluminium, polished
stainless steel, magnets, wood
Dimensions modifiable
Goethe Institute Hongkong

Nächste Seiten

New Ways to Colour the Wall, 2015
Lacke auf Aluminium, polierter
Edelstahl, Magnete, Holz
Maße variabel
Goethe Institut Hongkong







New Ways to Colour the Wall, 2012
Lacquers on aluminium, stainless steel
mirror, magnets, wood
Dimensions modifiable
Collection Susan Taylor and Peter Jones,
Canberra

New Ways to Colour the Wall, 2012
Lacke auf Aluminium, Edelstahlspiegel,
Magnete, Holz
Maße variabel
Collection Susan Taylor and Peter Jones,
Canberra

New Ways to Colour the Wall, 2015
Lacquers on aluminium, stainless steel
mirror, magnets, wood
Dimensions modifiable

New Ways to Colour the Wall, 2015
Lacke auf Aluminium, Edelstahlspiegel,
Magnete, Holz
Maße variabel



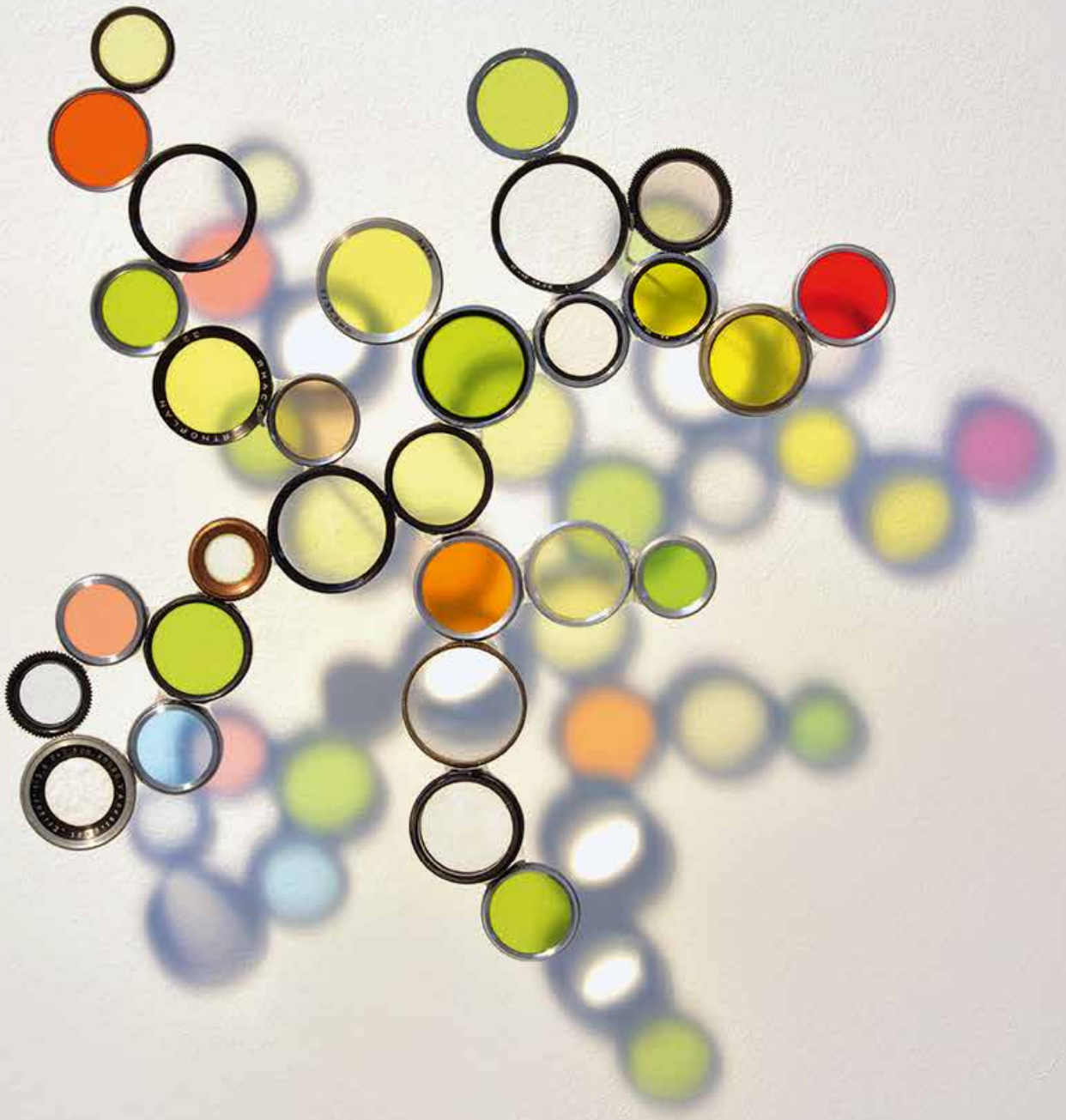
Ein bisschen Glanz muss sein
(*Some Glamour Shall Do*), 2010
Adhesive vinyl mirror film
15.5 x 13.5 cm

Ein bisschen Glanz muss sein, 2010
Spiegelfolie
15,5 x 13,5 cm



Small Windows II, 2019
Photo filters and photo lenses, glue, nails
29.5 x 27.5 cm

Small Windows II, 2019
Fotofilter und -linsen, Kleber, Nägel
29,5 x 27,5 cm





Small Windows VI, 2018 (detail)
Collection Museum für Konkrete Kunst,
Ingolstadt

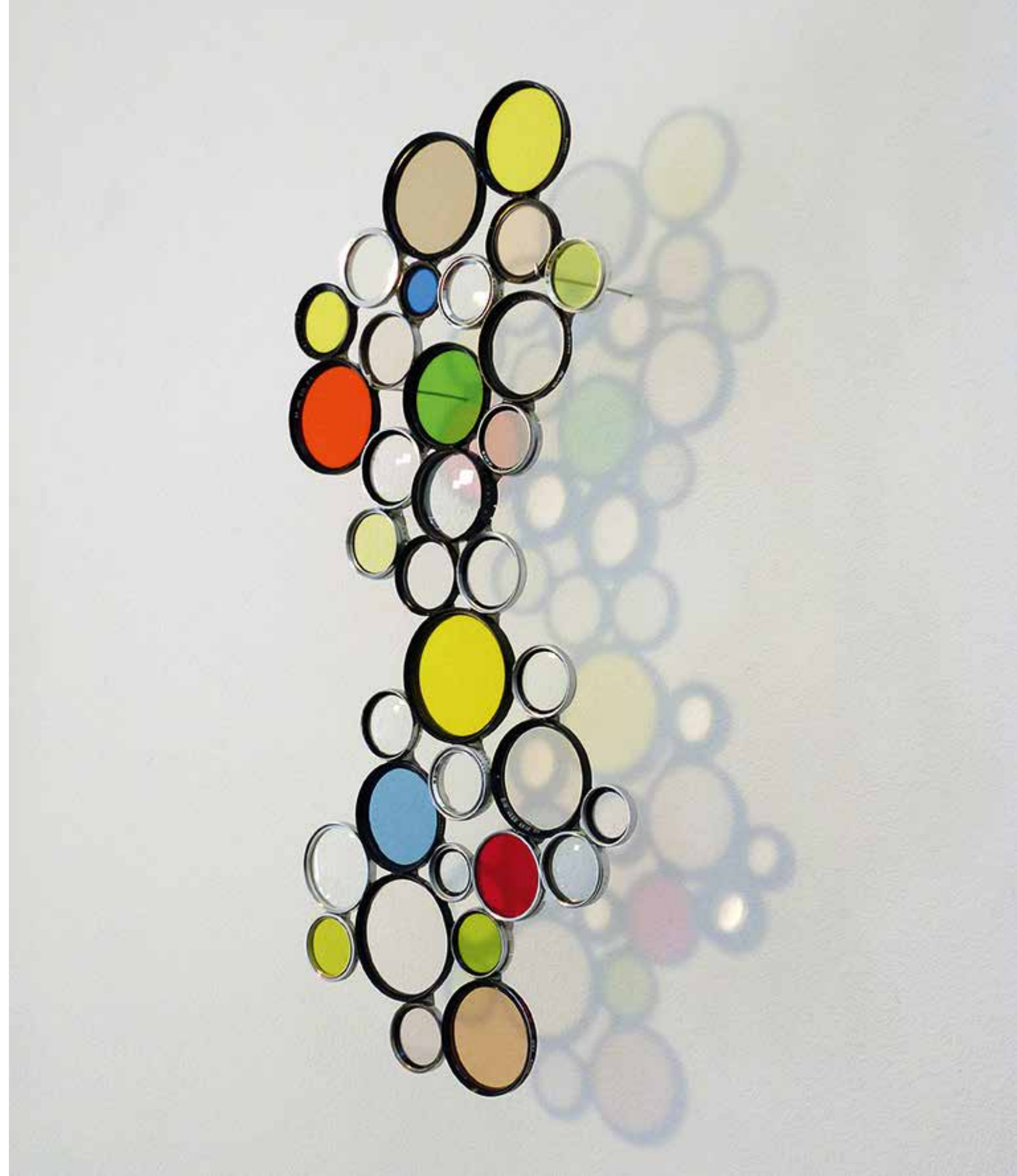
Small Windows VI, 2018 (Detail)
Sammlung Museum für Konkrete Kunst,
Ingolstadt

Small Windows IV, 2017
Photo filters and photo lenses, glue, nails
43,8 x 19,6 cm

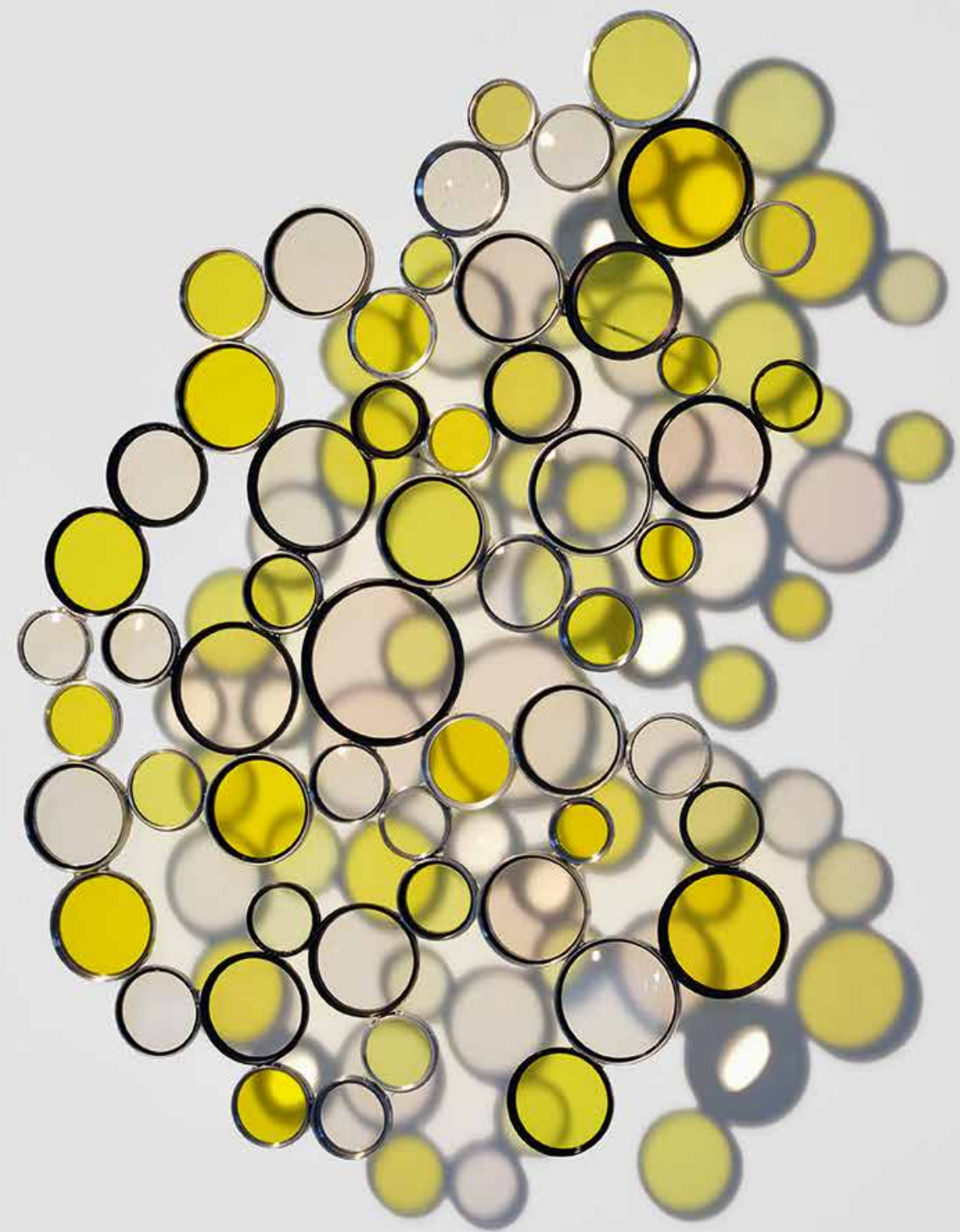
Small Windows IV, 2017
Fotofilter und -linsen, Kleber, Nägel
43,8 x 19,6 cm

Following pages
Small Windows, 2019–20
Photo filters and photo lenses, glue, nails

Nächste Seiten
Small Windows, 2019–20
Fotofilter und -linsen, Kleber, Nägel







Small Windows IX, 2020
Photo filters and photo lenses, glue, nails
53 x 37.9 cm

Small Windows IX, 2020
Fotofilter und -linsen, Kleber, Nägel
53 x 37,9 cm

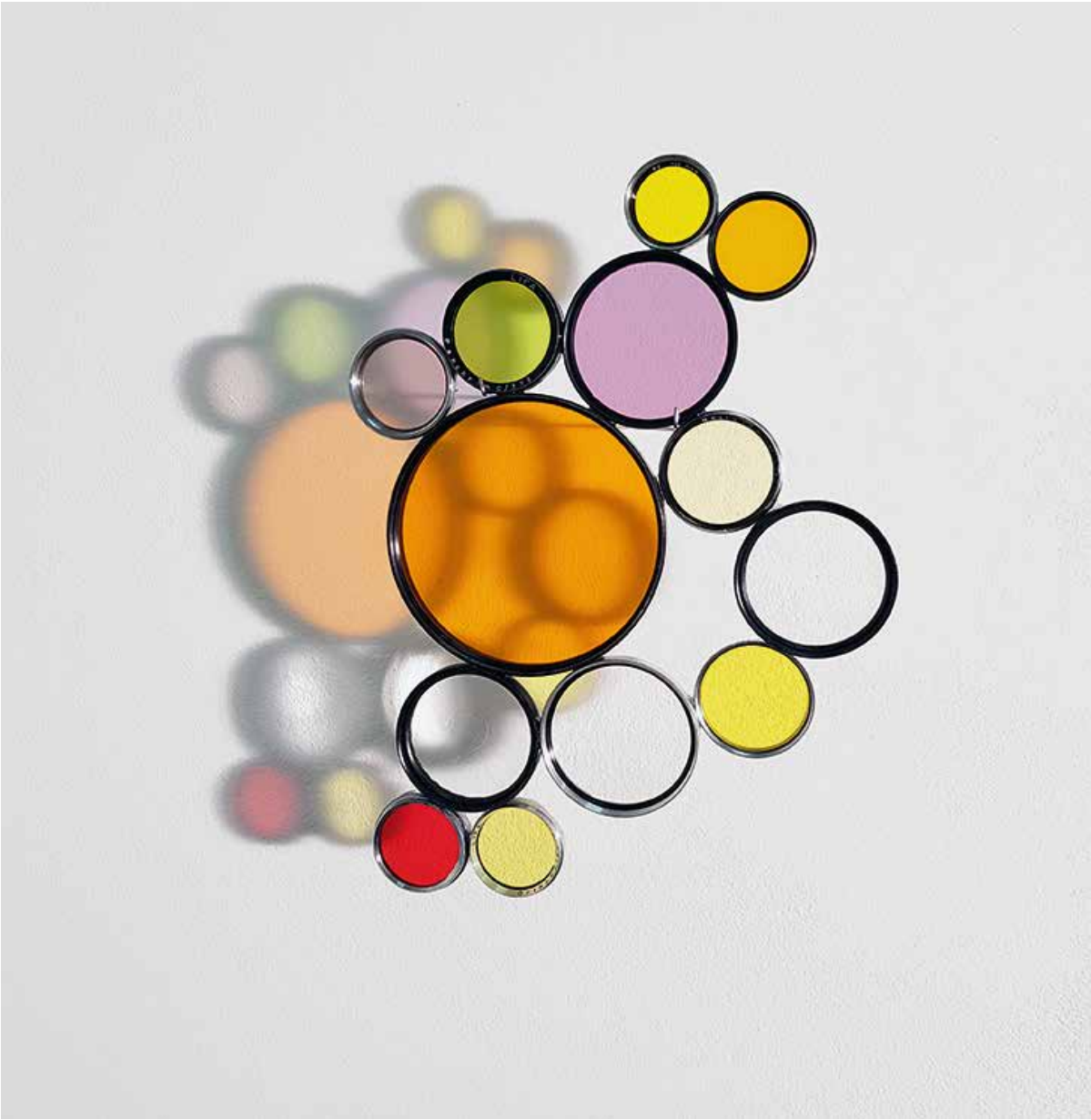
Small Windows XLI, 2015
Photo filters and photo lenses, glue, nails
41 x 76.8 cm

Small Windows XLI, 2015
Fotofilter und -linsen, Kleber, Nägel
41 x 76,8 cm



Small Windows VII, 2020
Photo filters and photo lenses, glue, nails
23.7 x 17.4 cm
Private collection, Brussels

Small Windows VII, 2020
Fotofilter und -linsen, Kleber, Nägel
23,7 x 17,4 cm
Privatsammlung, Brüssel



Filtered Light VIII, 2016
Photo filters and photo lenses, polished
stainless steel
4.6 x 58.5 x 18.6 cm
Private collection, Hungary

Filtered Light VIII, 2016
Fotofilter und -linsen, polierter Edelstahl
4,6 x 58,5 x 18,6 cm
Privatsammlung, Ungarn





Filtered Light VI, 2013 (detail)
 Photo filters, polished stainless steel
 4.5 x 20 x 80 cm
 Mattke Collection, Glückstadt

Filtered Light VI, 2013 (Detail)
 Fotofilter, polierter Edelstahl
 4,5 x 20 x 80 cm
 Sammlung Mattke, Glückstadt

Filtered Light XII, 2018
 Photo filters, polished stainless steel
 5.5 x 20.5 x 95 cm

Filtered Light XII, 2018
 Fotofilter, polierter Edelstahl
 5,5 x 20,5 x 95 cm





Nur der Himmel liegt tiefer
(*Only the Sky lies Below*), 2007
Mirror, fluorescent tubes, computer soft-
and hardware
3,5 x 20 x 9 m
Kunsthalle Dominikanerkirche,
Osnabrück
Photo Christian Grovermann

Nur der Himmel liegt tiefer, 2007
Spiegel, Leuchtstoffröhren, Computer-
Steuerung
3,5 x 20 x 9 m
Kunsthalle Dominikanerkirche,
Osnabrück
Foto Christian Grovermann

Mirroring the World, 2010
Polished stainless steel
100 x 100 cm
Background: David Thomas, *Timeline :
Yellow Red Black (on Wurrundjeri Land)*,
2010, Acrylic and Enamel on Aluminium
350 x 10 x 2.5 cm
Both Collection Heide Museum
of Modern Art, Melbourne

Mirroring the World, 2010
Polierter Edelstahl
100 x 100 cm
Im Hintergrund: David Thomas, *Timeline:
Yellow Red Black (on Wurrundjeri Land)*,
2010, Acryl und Lack auf Aluminium
350 x 10 x 2,5 cm
Beide Sammlung Heide Museum
of Modern Art, Melbourne



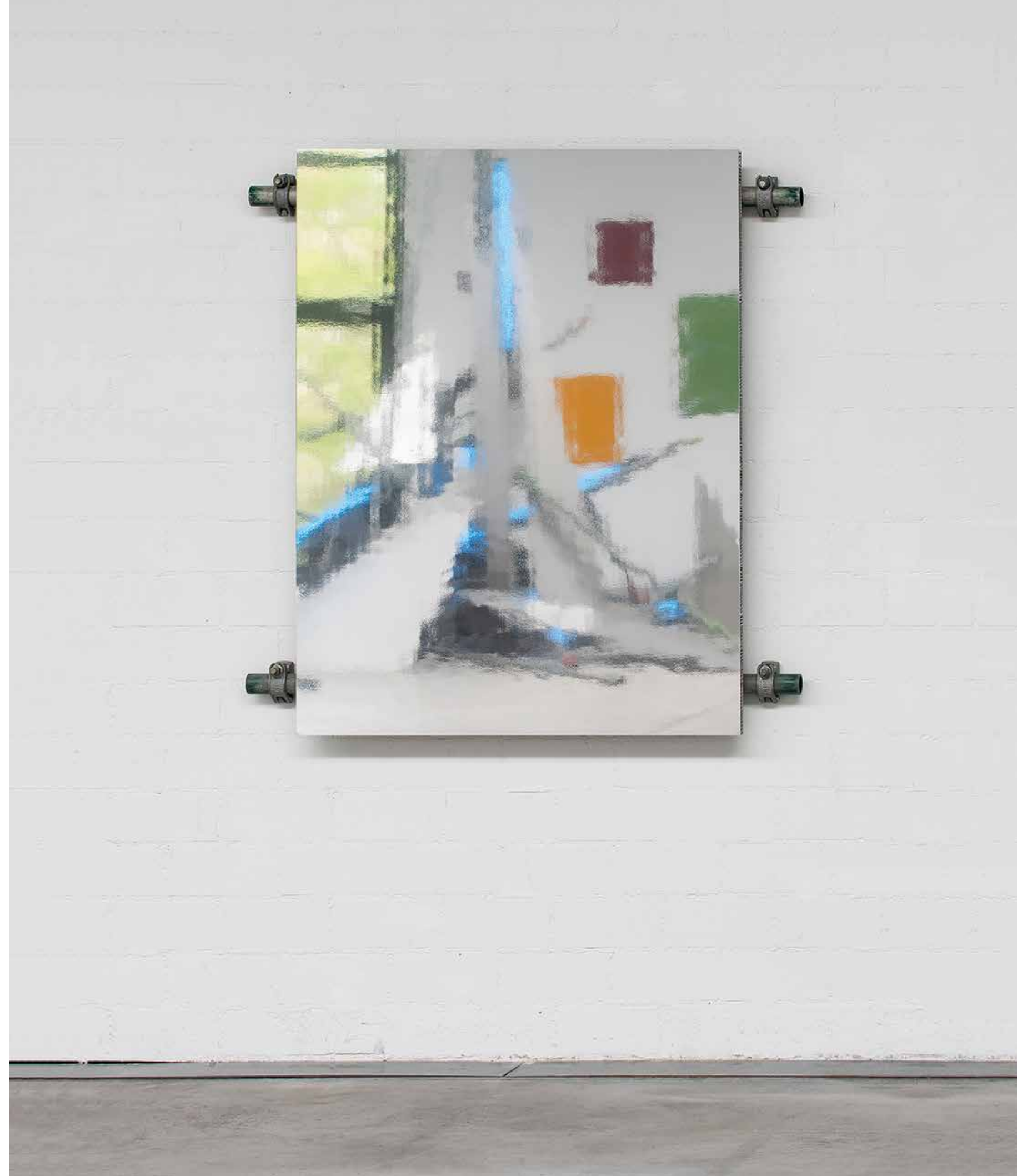


*Ein bisschen Glanz muss sein
(Some Glamour Shall Do), 2009*
Adhesive vinyl mirror film on MDF,
fluorescent tube
Hotel Beethoven, Bonn

Ein bisschen Glanz muss sein, 2009
Spiegelfolie auf MDF, Leuchtstoffröhre
Hotel Beethoven, Bonn

Reflecting Light and Space, 2019
Adhesive vinyl mirror film on aluminium
honeycomb panel, steel
135 x 125 x 7 cm
The Art Lovers Collection, Christchurch
Photo Frank Kleinbach

Reflecting Light and Space, 2019
Spiegelfolie auf Aluwabenpanel, Stahl
135 x 125 x 7 cm
The Art Lovers Collection, Christchurch
Foto Frank Kleinbach





Reflecting Light and Space II, 2020
(detail)
Adhesive vinyl mirror film on aluminium
honeycomb panel, steel
100 x 90 x 9 cm

Reflecting Light and Space II, 2020
(Detail)
Spiegelfolie auf Aluminiumwabenblech,
Stahl
100 x 90 x 9 cm

Reflecting Light and Space III, 2020
Adhesive vinyl mirror film on aluminium
honeycomb panel, steel
72 x 78.5 x 9 cm

Reflecting Light and Space III, 2020
Spiegelfolie auf Aluminiumwabenblech,
Stahl
72 x 78,5 x 9 cm



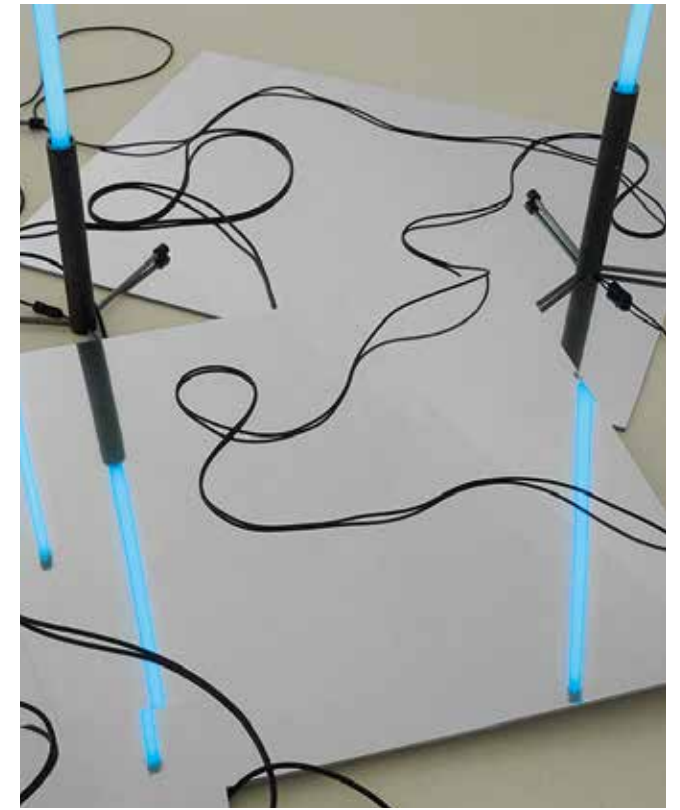


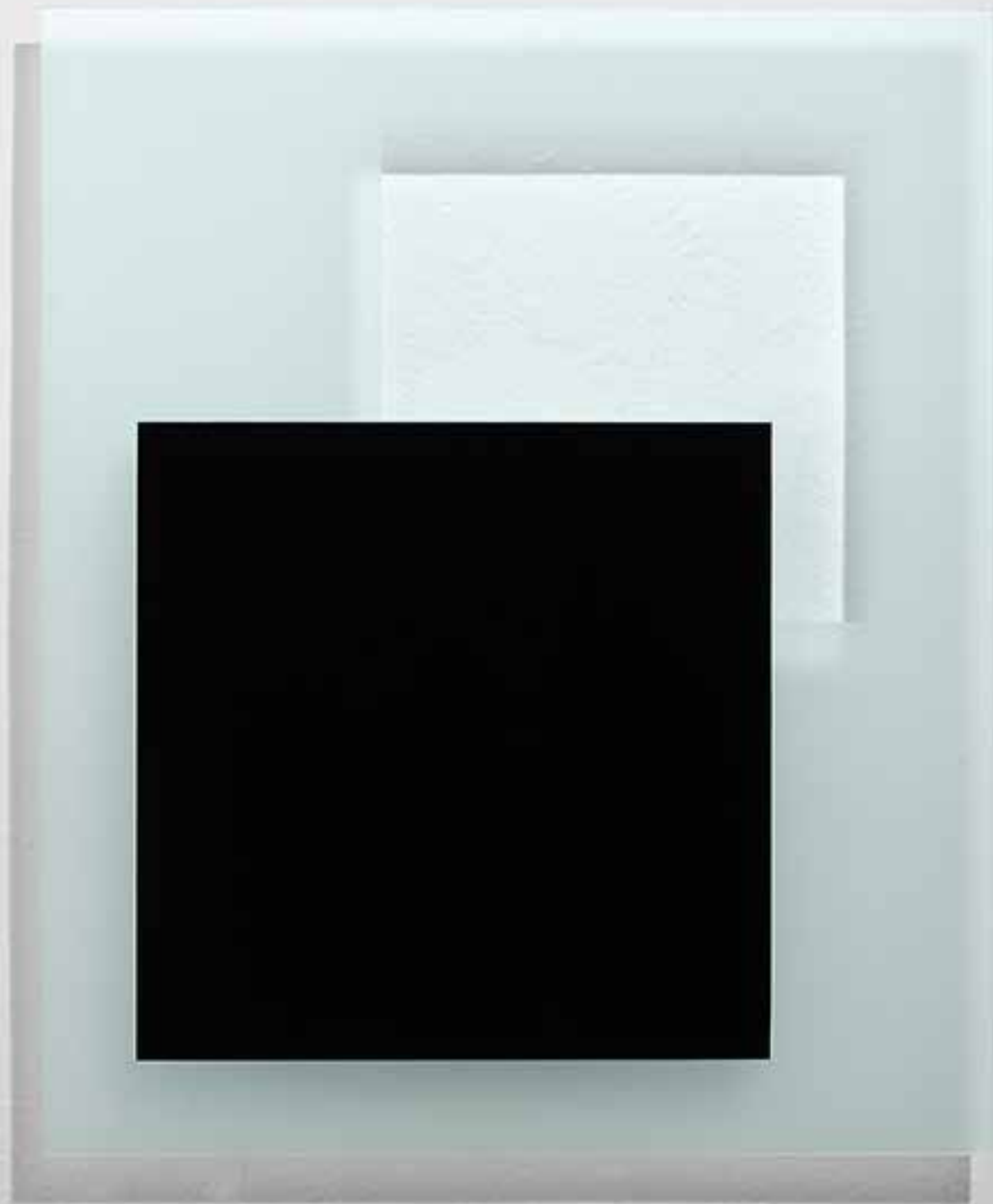
Blue U-Channel Light, 2010
Fluorescent tubes, polished stainless
steel, cable
18 x 159 x 10 cm

Blue U-Channel Light, 2010
Leuchtstoffröhren, polierter Edelstahl,
Kabel
18 x 159 x 10 cm

Broken Light, 2011
Fluorescent tubes, Adhesive vinyl mirror
film on MDF, steel, cable
160 x 350 x 380 cm
Collection Borusan Contemporary,
Istanbul

Broken Light, 2011
Leuchtstoffröhren, Spiegelfolie auf MDF,
Stahl
160 x 350 x 380 cm
Sammlung Borusan Contemporary,
Istanbul





13. Bearbeitung der Formen
(13. Processing of the Forms), 2005
Colour photo paper on sandblasted glass
115 x 100 cm

13. Bearbeitung der Formen, 2005
Color-Fotopapier auf sandgestrahltem
Glas
115 x 100 cm

Stabilizing Light and Wall VII, 2017
Fluorescent tube, stainless steel, steel
clamps, cable, cable binders
205 x 40 x 18 cm

Stabilizing Light and Wall VII, 2017
Leuchtstoffröhren, Edelstahl,
Stahlschellen, Kabel, Kabelbinder
205 x 40 x 18 cm

Following pages
Exhibition view *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen 2017

Nächste Seiten
Ausstellungsansicht *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen 2017





CHRISTOPH DAHLHAUSEN
LICHTBLICKE



Preceding pages
Propeller, 2020
Fluorescent tube, steel pole, steel
clamps, cable, cable binders
40 x 456 x 8 cm

Vorhergehende Seiten
Propeller, 2020
Leuchtstoffröhren, Stahlstange,
Stahlschellen, Kabel, Kabelbinder
40 x 456 x 8 cm

Light and Planes, 2009
Fluorescent tubes, stainless steel
mirrors, holders, cable
Installation, Fuhrwerkswaage, Cologne

Light and Planes, 2009
Leuchtstoffröhren, Edelstahlspiegel,
Halter, Kabel
Installation, Fuhrwerkswaage, Köln



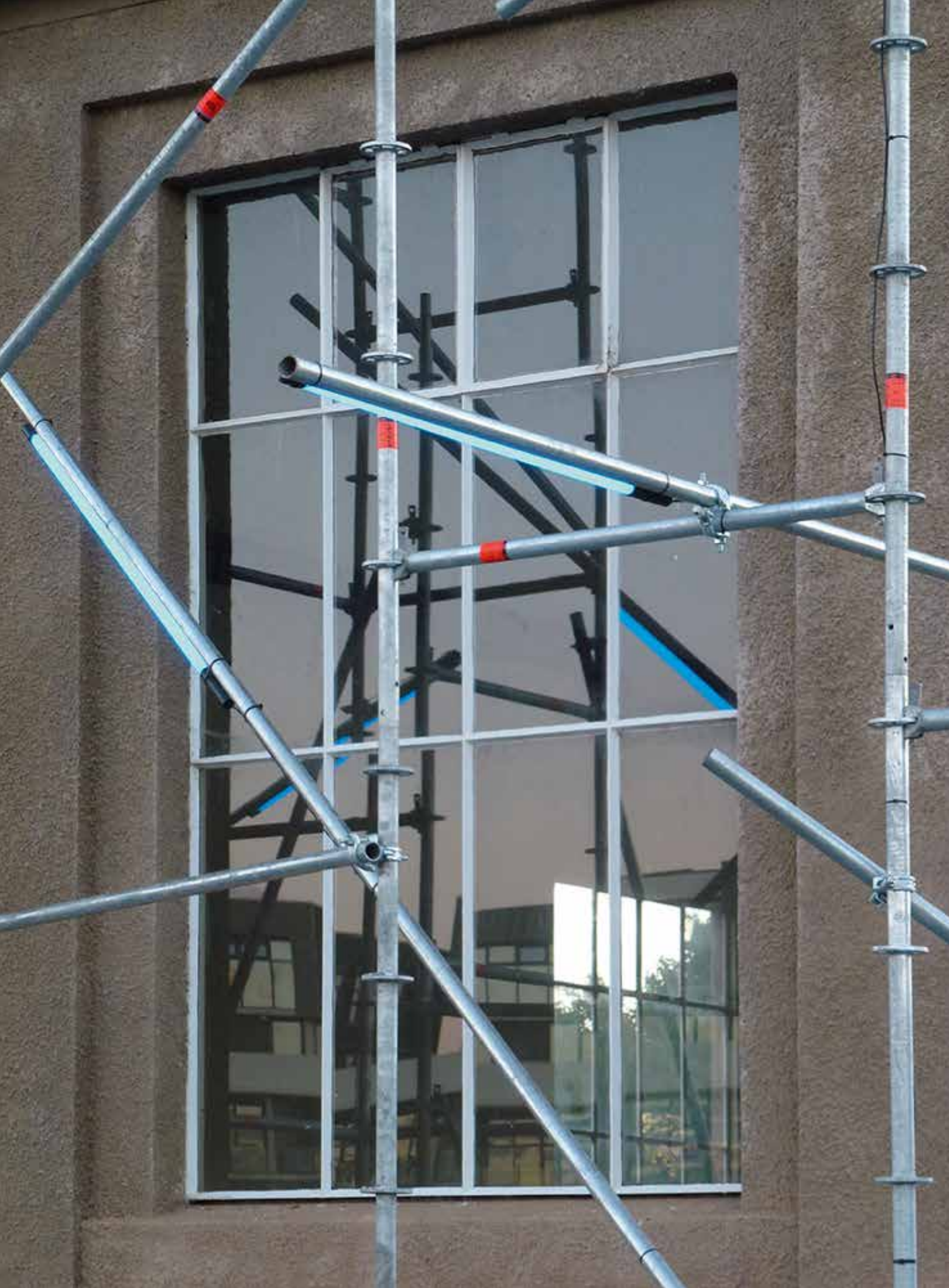
Lost in Mirroring, 2017
Fluorescent tubes, adhesive vinyl mirror
film on aluminium honeycomb panel,
steel, cable, cable binders
Exhibition *Labyrinth Konkret*, Museum
Kulturspeicher, Würzburg

Lost in Mirroring, 2017
Leuchtstoffröhren, Spiegelfolie auf
Aluminiumwabenpaneel, Gerüststangen,
Stahlhalter, Kabel, Kabelbinder
Ausstellung *Labyrinth Konkret*, Museum
Kulturspeicher, Würzburg

Stabilizing Light, Bonn, 2020
Fluorescent tubes, scaffolding poles,
steel clamps, cable, cable binders
Ca. 470 x 200 x 300 cm
Background: *Reflecting Light and Space III*,
2020
(Studio Bonn)

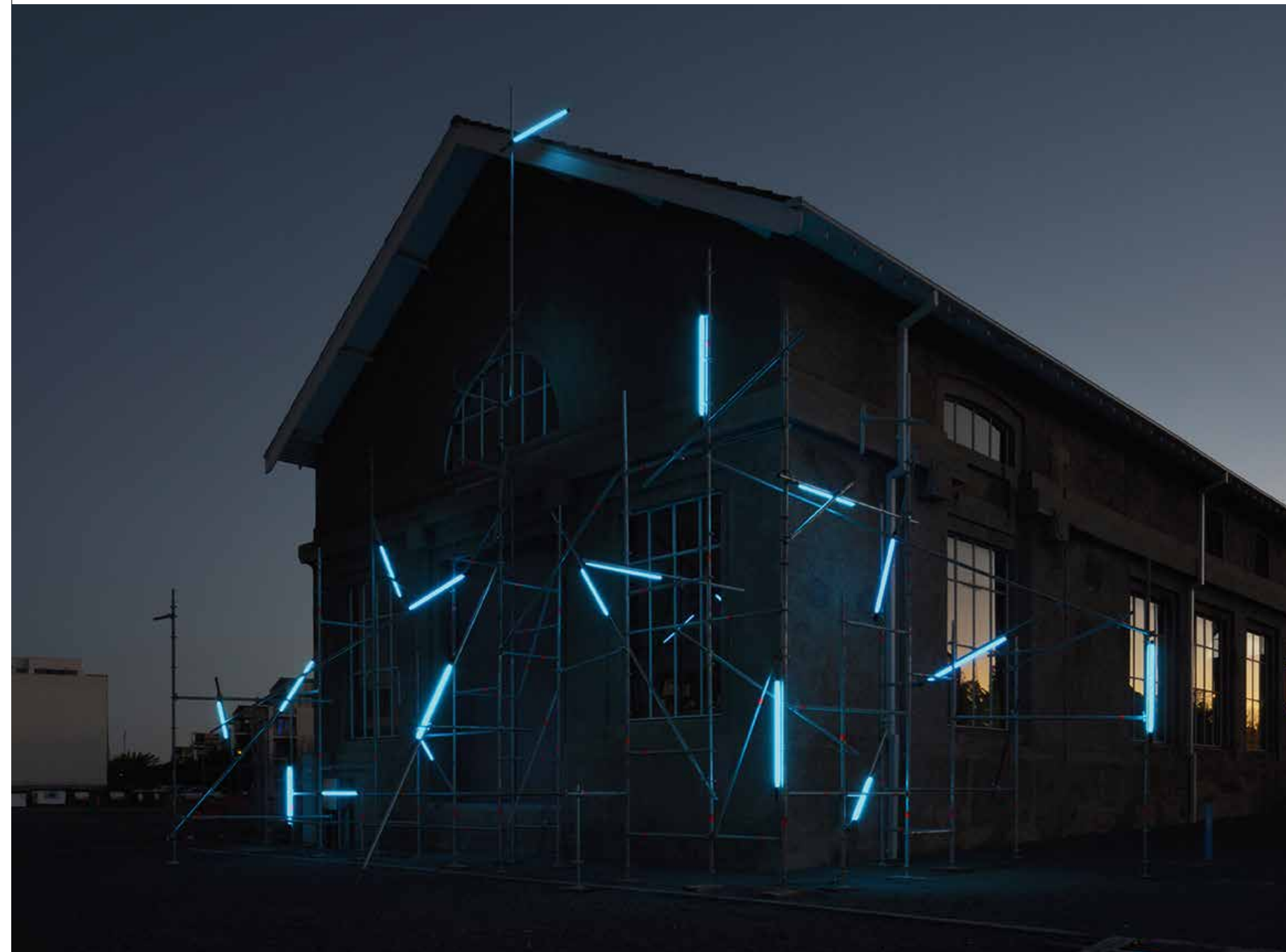
Stabilizing Light, Bonn, 2020
Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
Stahlschellen, Kabel, Kabelbinder
Ca. 470 x 200 x 300 cm
Im Hintergrund: *Reflecting Light and
Space III*, 2020
(Atelier Bonn)





Stabilizing Light, Canberra, 2016
 Fluorescent tubes, scaffolding poles,
 steel clamps, cable, cable binders
 11 x 16 x 8 m
 Contour 556 Biennial, Canberra

Stabilizing Light, Canberra, 2016
 Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
 Stahlhalter, Kabel, Kabelbinder
 11 x 16 x 8 m
 Contour 556 Biennale, Canberra





Stabilizing Light, 2013
Fluorescent tubes, steel scaffolding,
cable, cable binders
8 x 10 x 7 m
La Ruta 1 Festival, Chihuahua, Mexico

Stabilizing Light, 2013
Leuchtstoffröhren, Stahlgerüst, Kabel,
Kabelbinder
8 x 10 x 7 m
La Ruta 1 Festival, Chihuahua, Mexico

Exhibition view *Raum-Licht*,
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil,
2019
Photo Frank Kleinbach

Ausstellungsansicht *Raum-Licht*,
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil,
2019
Foto Frank Kleinbach



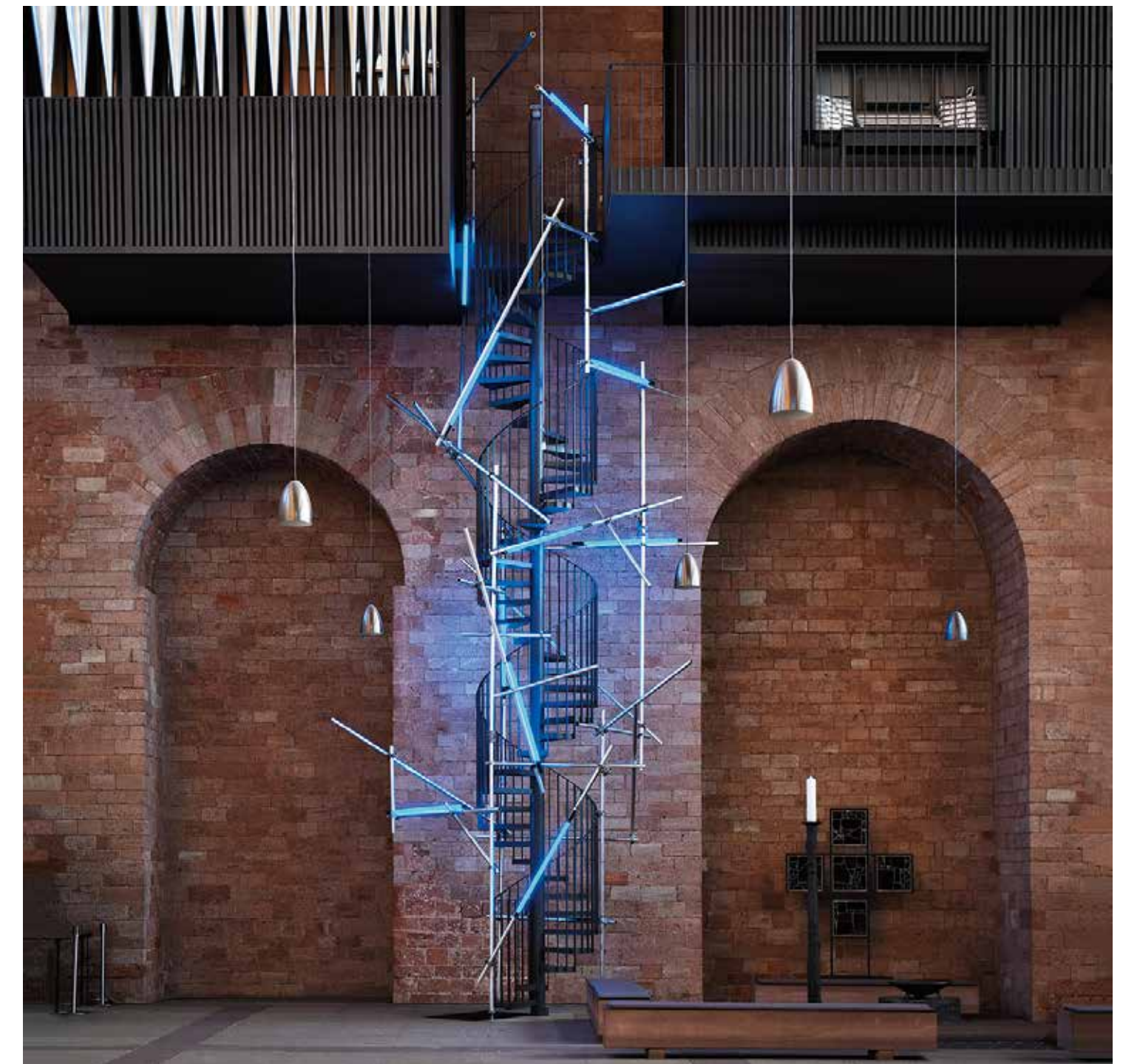


Stabilizing Light, Trier, 2019
 Fluorescent tubes, scaffolding poles,
 steel clamps, cable, cable binders
 12 x 3.8 x 3.5 m
 Exhibition *und ... Licht*, Basilica
 of Constantine, Trier

Stabilizing Light, Trier, 2019
 Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
 Stahlhalter, Kabel, Kabelbinder
 12 x 3,8 x 3,5 m
 Ausstellung *und ... Licht*, Konstantin-
 Basilika, Trier

Following pages
Stabilizing Light, Hauser Park, 2019
 Fluorescent tubes, scaffolding poles,
 steel clamps, cable, cable binders
 200 x 350 x 250 cm
 Right: Erich Hauser, 11/89, 1989 and
 10/88, 1988
 Photo Frank Kleinbach

Nächste Seiten
Stabilizing Light, Hauser Park, 2019
 Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
 Stahlschellen, Kabel, Kabelbinder
 200 x 350 x 250 cm
 Rechts: Erich Hauser, 11/89, 1989 und
 10/88, 1988
 Foto Frank Kleinbach









Preceding pages
Stabilizing Light, Rottweil, 2019
Fluorescent tubes, scaffolding poles,
steel clamps, cable, cable binders
5 x 18 x 14 m
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
Photo Frank Kleinbach

Vorhergehende Seiten
Stabilizing Light, Rottweil, 2019
Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
Stahlhalter, Kabel, Kabelbinder
5 x 18 x 14 m
Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil
Foto Frank Kleinbach

Broken Light II, 2012
Fluorescent tubes, adhesive vinyl mirror
film on MDF, cable, transformer
25 x 250 x 220 cm

Broken Light II, 2012
Leuchtstoffröhren, Spiegelfolie auf MDF,
Kabel, Transformer
25 x 250 x 220 cm

Stabilizing Light, Ahlen, 2017
Fluorescent tubes, scaffolding poles,
steel clamps, cable, cable binders
4.1 x 7.52 x 10.9 m
Exhibition view *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen
Photo Hubert Kemper

Stabilizing Light, Ahlen, 2017
Leuchtstoffröhren, Gerüststangen,
Stahlhalter, Kabel, Kabelbinder
4,1 x 7,52 x 10,9 m
Ausstellungsansicht *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen
Foto Hubert Kemper



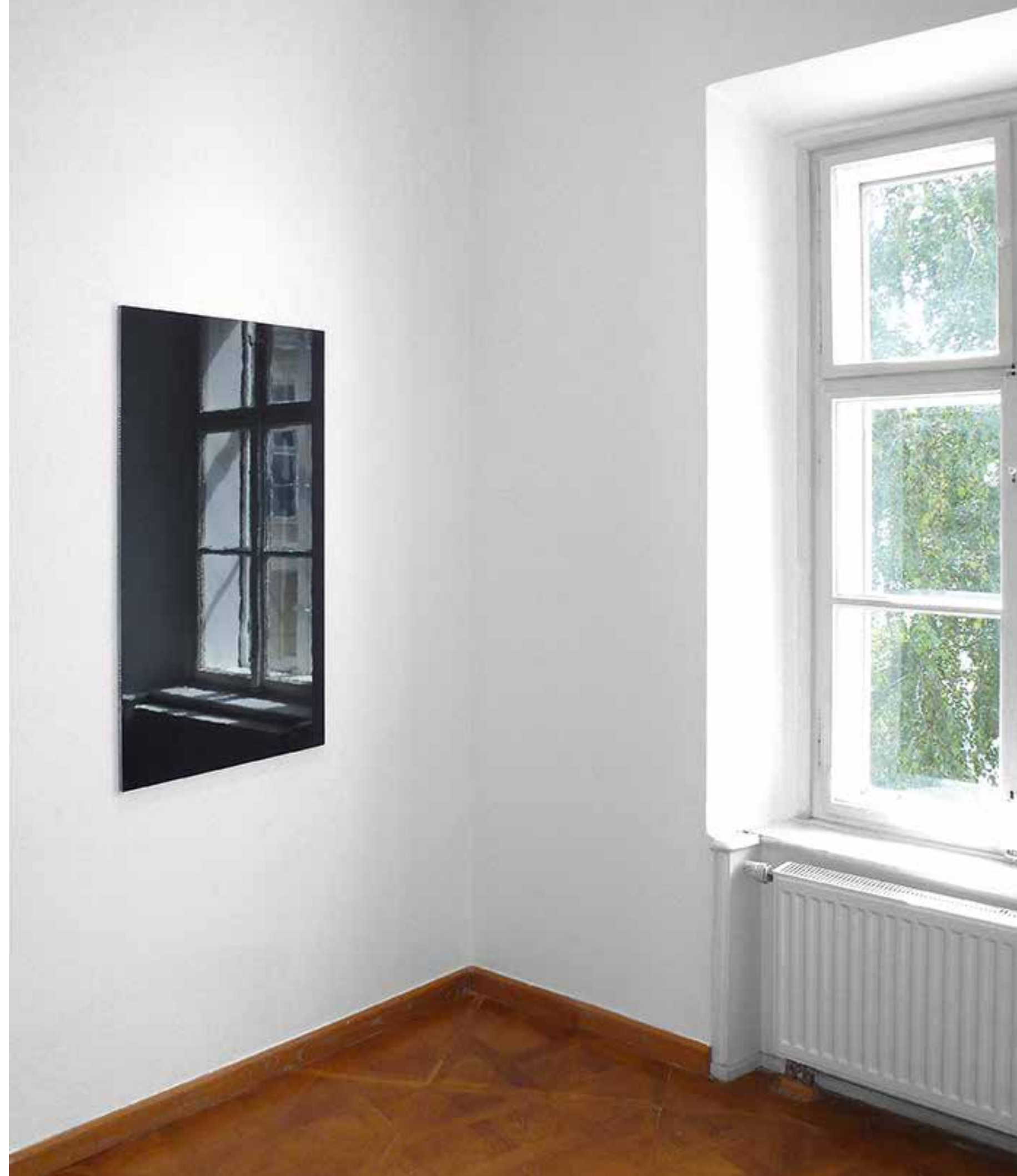


Bodies, 2015
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
87.7 x 73 cm
Foreground: *Stabilizing Light*, Ahlen,
2017, Kunstmuseum Ahlen

Bodies, 2015
Autolack auf Aluwabenpanel
87,7 x 73 cm
Im Vordergrund: *Stabilizing Light*, Ahlen,
2017, Kunstmuseum Ahlen

Bodies, 2017
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
117 x 62.5 cm
Rómer Flóris Museum, Győr

Bodies, 2017
Autolack auf Aluwabenpanel
117 x 62,5 cm
Rómer Floris Museum, Győr





Bodies, 2014–17
Exhibition view *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen, 2017
Photo Hubert Kemper

Bodies, 2014–17
Ausstellungsansicht *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen, 2017
Foto Hubert Kemper



Bodies (Diptychon)
[*Bodies (Diptych)*], 2015
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
146,7 x 67,2 cm

Bodies (Diptychon), 2015
Autolack auf Aluminiumwabenpanel
146,7 x 67,2 cm



Bodies (Ensemble), 2019-20
14-part
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
110,5 x 79,5 cm

Bodies (Ensemble), 2019-20
14-teilig
Autolack auf Aluminiumwabenpanel
110,5 x 79,5 cm

Bodies (Paar) [Bodies (Pair)], 2020
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
29,7 x 46,5 cm

Bodies (Paar), 2020
Autolack auf Aluminiumwabenpanel
29,7 x 46,5 cm

Bodies (Ensemble), 2020
Four-part
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
71 x 93 cm

Bodies (Ensemble), 2020
Vierteilig
Autolack auf Aluminiumwabenpanel
71 x 93 cm

Following pages
Bodies Wand (Bodies Wall), 2017
Exhibition view *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen, 2017
Photo Hubert Kemper

Nächste Seiten
Bodies Wand, 2017
Ausstellungsansicht *Lichtblicke*,
Kunstmuseum Ahlen, 2017
Foto Hubert Kemper





Bodies, 2015 (detail)
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel

Bodies, 2015 (Detail)
Autolack auf Aluminiumwabenpanel

Bodies, 2017
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
100 x 50 x 5 cm
Collection Schroth

Bodies, 2017
Autolack auf Aluminiumwabenpanel
100 x 50 x 5 cm
Sammlung Schroth



Bodies, 2017–18
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
Each 34 x 24 cm

Bodies, 2017–18
Autolack auf Aluminiumwabenpanel
Je 34 x 24 cm

Bodies, 2019
Automotive paint on aluminium
honeycomb panel
34 x 24 cm
Private collection, Southern Germany

Bodies, 2019
Autolack auf Aluminiumwabenpanel
34 x 24 cm
Privatsammlung, Süddeutschland



Biography

Lives and works in Bonn (DE) and Melbourne (AU)
1960
Born in Bonn

1978–81
Cello class of Peter Dettmar (Rheinisches Konservatorium, Cologne, DE)
1981–87
Cellist at the Youth Symphony Orchestra Rhineland and Malangre-Quartett (among others)
Bassist of the Rock-Jazz-Band Topos, Medical Studies

since 1987
Philosophical Studies (in the fields of the outer limits of physics and paradigm shift)
since 1989
Exhibitions at home and abroad
since 2004
Guest lecturer, RMIT University, Melbourne (AU)
2013–19
Adjunct Professor, School of Art, RMIT University

Member of Deutscher Künstlerbund and Westdeutscher Künstlerbund

Awards, Scholarships and Memberships (selection)

- 1995**
• 2. Rhineland-Palatinate Photo Art Award (DE)
1997
• Hafermagazin-Scholarship Landau (DE)
1998
• Ascoli-Piceno-Scholarship (IT)
• Ramboux-Prize of the city of Trier (DE)
1999
• Budapest-Scholarship of the City of Bonn (DE)
2003
• Art Award of the City of Bonn (DE)
2005
• Artist in residence, RMIT University, Melbourne (AU)
2014
• First International Light Art Award (short list), Unna (DE)
2020
• Beethoven Reloaded Art Award of the City of Siegburg and Catholic Social Institute (both DE, with Michael Graeve)

Curatorial Work (selection)

- 1993–96**
• Co-curator at the Gesellschaft für Bildende Kunst, Trier (DE)
2006
• Founder and curator of the project space for international art “raum2810” in Bonn (DE).
Curated exhibitions:
Farbenfreunde, Auf den Punkt, WestFarbe, Japanische Positionen, Latinamerican Border (among others)
2007
• Co-curator of the exhibition project *Licht-Glas-Transparenz*, Kunsthalle Osnabrück (DE)
2007–08
• Curator and organiser of the exhibition project *Australia – Contemporary Non-Objective Art*, exhibition venues: gkg - Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn; raum2810, Bonn; Museum Kulturspeicher Würzburg; Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück (all DE)
2009
• Co-curator of the exhibition *Fully Booked* at Hotel Beethoven, Bonn (DE)
2009–2013
• Co-curator at the gkg - Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn (DE)
2014
• Curator of the exhibition *Dahlhausen-Viral*, Kunstmuseum Ahlen (DE)
2017–20
• Curator of the exhibition *WestFarbe*, exhibition venues: raum2810, Bonn; Kunstmuseum Gelsenkirchen, Stadtmuseum Siegburg (all DE); Two Rooms, Auckland, and Centre of Contemporary Art, Christchurch (both NZ)

Exhibitions

* = catalogue ** = prospectus

Solo Exhibitions since 2000 (selection)

- 2000**
• Siegburg (DE), Stadtmuseum Siegburg, *glassworks* *
• Hannover (DE), Galerie Robert Drees, *Lichtfallen*
• Berlin (DE), Galerie Markus Richter, *glassworks*
• Essen (DE), Galerie Schütte, *Glas und was* **
• Göttingen (DE), Kunstverein, *glassworks* *
• Solingen (DE), Museum Baden, *Lichtfallen* *
2001
• Stuttgart (DE), Galerie Eva Mack, *glassworks*
• Linnich (DE), Deutsches Glasmalerei Museum, *glassworks* *
2002
• Essen (DE), Galerie Schütte, *Der vierte Raum*
• Hannover (DE), Galerie Robert Drees (with Julia Mangold)
2003
• Stuttgart (DE), Galerie Eva Mack, *Glasarbeiten - Malerei* (with John Nixon)
• Berlin (DE), Galerie Markus Richter, *blurred vision*
• Berlin (DE), Konrad-Adenauer-Stiftung, *reflex*, site specific works
2004
• Bonn (DE), Kunstmuseum, *Painting by Light* *
• Sydney (AU), Galerie Conny Dietzschold (with Rosa M. Hessling)
• Hannover (DE), Galerie Robert Drees, *Made by Light*
2005
• Melbourne (AU), RMIT Gallery, *The RMIT Project* (with John Nixon) **
• Dortmund (DE), Museum am Ostwall, *Painted by Light* *
• Rio de Janeiro (BR), Galerie Theodor Lindner, *Armadilhas de luz* **
• San Francisco (US), Patricia Sweetow Gallery, *smoke and mirrors* (with Kim Anno)
2006
• Sydney (AU), Bresic Whitney Building, *work for Sydney*, façade installation
• Sydney (AU), Conny Dietzschold Gallery
• Mannheim (DE), Sebastian Fath Contemporary, *Neue Glasarbeiten*
2007
• Munich (DE), Nusser & Baumgart Contemporary
2008
• Bonn (DE), gkg - Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, *reflections on both sides* (with Douglas Allsop) *
• Mannheim (DE), Sebastian Fath Contemporary (with Julian Dashper)
• Bonn (DE), IHK, *Bonner Bandagen*
2009
• Melbourne (AU), Place Gallery, *Dialogue II* (with Michael Graeve)
• Cologne (DE), Fuhrwerkswaage, *Light and Planes*, façade light installation
• Berlin (DE), Galerie Weißer Elefant, *space light* (with Dittmar Krüger)
2010
• Melbourne (AU), Heide Museum of Moderne Art, *shifting continuities* (with David Thomas) *

- Melbourne (AU), Nellie Castan Gallery, *Walking through Light and Time* (with David Thomas)
• Frankfurt (DE), Olschewski & Behm, *Ein bisschen Glanz muss sein*
• Essen (DE), Zeche Zollverein, *Lot-Licht*, light- and video-installation (with Galerie Olschewski & Behm)
2012
• Frankfurt/M. (DE), Olschewski & Behm, *Aggressionsabbau* *
• Canberra (AU), EverythingNothingProjects, *ENP 20*
• Chihuahua (MX), Le Estación Arte Contemporáneo, *bright matter*
• Chihuahua (MX), Casa Redonda Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, *Walk of the Suns*
• Paris (FR), Espace Meyer-Zafra, *pourquoi pas*
2013
• Oberhausen (DE), Verein für aktuelle Kunst Ruhrgebiet e.V., *Stabilizing Light*
• Wellington (NZ), Engine Room Gallery, Massey University, *New Ways to Colour the Wall/The Wellington Project*
• Zurich (CH), schauraum multipleart, *Energie, Licht, Reflexion* (with Jan van Munster)
2014
• Glückstadt (DE), Palais für aktuelle Kunst, *Täglichkeiten*
• Dusseldorf (DE), show room Tiny Miyake, *Septemberblau*
• Bonn (DE), Frankenbad, *Blaudenkmal*, light installation
2015
• Cologne (DE), Galerie Floss & Schultz, *lichter schein* *
• Frankfurt/M. (DE), Galerie Kim Behm, *anscheinend*
• Mannheim (DE), cube 4x4x4, *shine*
• Hongkong (HK), Goethe Institute, *New Ways to Colour the Wall* *
• Chihuahua (MX), La Estación Arte Contemporáneo, *New works by Christoph Dahlhausen*
2016
• Miel (DE), youngcollectors Galerie, *long distance call to draw a long bow* (with Michael Graeve)
2017
• Ahlen (DE), Kunstmuseum Ahlen, *Lichtblicke* *
• Melbourne (AU), The Incinerator Gallery, *Dialog III - Tensioned Structures* (with Michael Graeve) *
• Cologne (DE), Galerie Floss & Schultz, *lab 4.0, etwas mit Wand und Licht*
• Warsaw (PL), Apteka Sztuki, *painting light*
• Hennef (DE), Galerie Susanne Neuerburg, *BLAUes Licht*, installation in the winter garden
2018
• Chihuahua (MX), La Estación Arte Contemporáneo, *There will be light*
• Shibukawa (JP), AIS Gallery, *works*
• Hennef (DE), Galerie Susanne Neuerburg, *RaumBildRaum* (with Björn Meyer-Ebrecht)
• Ingolstadt (DE), Galerie mariette HAAS (with Reiner Seliger)
• Bonn (DE), Das Esszimmer, *Stabilizing Light*

2019
• Stavelot (BE), Galerie Triangle Bleu, *Colour, Light, Space and Illusion* (with Bernard Gilbert)
• Rottweil (DE), Kunststiftung Erich Hauser, *Raum-Licht* *
2020
• Cologne (DE), Galerie Floss & Schultz, *Farbfinder* *
• Melbourne (AU), David Thomas' Garden space, *solo for two frames*
• Melbourne (AU), Five Walls Gallery, *frontsidefrontreflectivefrontsidefront* (with Michael Graeve)
2021
• Soest (DE), Raum Schroth in the Museum Wilhelm Morgner, *Lightborn*

Group Exhibitions since 2000 (selection)

2000
• Erfurt (DE), City Art Project *Klangschatten / Installationen aktueller Kunst in fünf Erfurter Kirchen* *
• Hanau (DE), Galerie König, *Licht der Farbe / Farbe des Lichts*
2001
• Winterthur (CH), Fotomuseum, *Die Lager* *
• Paris (FR), Patrimoine Photographique, *Les Camps* *
2002
• Reggio Emilia (IT), Palazzo Manami, *Memoria* *
• Barcelona (ES), Museo Nacional Arte Catalunya, *Memoria* *
• Geneva (CH), Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge *
2003
• Tel Aviv (IL), AZIA House Internations, *show your wound*
• San Francisco (US), Patricia Sweetow Gallery
• Brussels (BE), CCNOA, *Site Specific Interventions* (with Tilman and Freddy de Paris)
2004
• Rio de Janeiro (BR), Theodor Lindner Gallery, *quinze anos*
• Bremen (DE), Neues Museum Weserburg, *66-03* *
• Aschaffenburg (DE), Neuer Kunstverein Aschaffenburg, *exposure* (with Horst Keining and Stephan Eberstadt) *
2005
• Bonn (DE), Kunstverein, *Atelierhaus im Kunstverein*
• Wurzburg (DE), Museum Kulturspeicher, *Fotografie Konkret* *
• Sydney (AU), Tin Sheds Gallery, *minimal approach – concrete tendencies*
• Heerlen (NL), Glaspaleis, *Broken Glass* (with Dan Graham, Tony Cragg, Pedro Cabrata Reis, among others) *
2007
• Osnabrück (DE), Kunsthalle Dominikanerkirche, *Licht-Glas-Transparenz* (with Dan Graham, David Thomas, Spencer Finch, among others) *

• Melbourne (AU), Centre for Contemporary Photography, *composite realities* (with John Nixon, David Thomas, among others) *
2009
• Bonn (DE), Hotel Beethoven, *fully booked* *
• Freiburg (DE), E-Werk, *spiegeln* (with Frank Piasta and Gerold Tagwerker)
• Frankfurt (DE), Olschewski & Behm, *mehr licht*
• Oberhausen (DE), Verein für Aktuelle Kunst, *Konkrete Farbfotoarbeiten* (with Robert Davies and Tim O. Roth)
• Ludwigshafen (DE), Wilhelm-Hack-Museum, *Alles*
2011
• Bonn (DE), Das Esszimmer, *Kollateral | Collateral* *
• Bonn (DE), gkg - Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, *Rund* (with John Armleder, Michel Verjux, Beat Zoderer, among others) *
2012
• Cologne (DE), Vorgebirgspark **
• Bitburg (DE), Haus Beda, *Die andere Seite* *
• Ludwigshafen (DE), Wilhelm-Hack-Museum, *Punkt.Systeme* *
• Melbourne (AU), National Gallery of Victoria, *Lightworks*
• Auckland (NZ), Two Rooms, *Gallery Abstract* (with Billy Apple and Simon Morris)
2013
• Bonn (DE), gkg - Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, *Ceci n'est pas une lampe* (with Francois Morellet, Jan van Munster, among others)
• Chihuahua (MX), Art Festival *La Ruta del Arte, Stabilizing Light*
• Melbourne (AU), Heide Museum of Modern Art, *Collage: The Heide Collection* *
2014
• Gelsenkirchen (DE), Kunstverein Gelsenkirchen, *Farbwechsel* (with Frank Piasta, Jan Scharrelmann, Regine Schumann, among others) *
• Ahlen (DE), Kunstmuseum Ahlen, *Dahlhausen Viral* *
• Otterndorf (DE), Museum Gegenstandsfreier Kunst, *imagine no image*
2015
• Melbourne (AU), RMIT Projects Space, *Concrete Post 2* **
• Melbourne (AU), Heide Museum of Modern Art, *21st Century Heide / The Collection since 2000*
2016
• Bonn (DE), Schlosskirche, *Grenzenlos – Himmlische Perspektiven* *
• Chihuahua (MX), Art Festival Pasaje Victoria (with La Estación Arte Contemporáneo)
• Canberra (AU), Sculpture Biennial *Contour 556* *
• Istanbul (TR), Borusan Contemporary Museum, *script* *
2017
• Gelsenkirchen (DE), Museum Gelsenkirchen, *WestFarbe (Paint vs. Colour, Erscheinung und Prozessualität)* *
• Amsterdam (NL), Reutengalerie, *Perpetuum II*
• Essen (DE), Kunstraum Notkirche, *reFORMation – transFORMation*, other venues: Johanneskirche,

Saarbrücken; Johanneskirche Dusseldorf (among others) *
• Gyor (HU), Rómer Floris Museum, *Light Positions* *
• Melbourne (AU), Design Hub, *David Thomas: Colouring Impermanence*
• Soest (DE), Raum Schroth in the Museum Wilhelm Morgner, *Gäste Konkret* *
• Aschaffenburg (DE), Neuer Kunstverein Aschaffenburg, *papier = kunst 9*
2018
• Shibukawa (JP), Concept Space, *CONMINI*
• Siegburg (DE), Stadtmuseum Siegburg, *WestFarbe (Paint vs. Colour, Erscheinung und Prozessualität)* *
• Freiburg (DE), E-Werk, *-orten-* (with Kirstin Arndt, Frank Piasta, among others) *
• Wurzburg (DE), Museum Kulturspeicher, *Labyrinth Konkret ... mit Nebenwegen* *
• Frankfurt (DE), Galerie Kim Behm, *Malerei?* (with Frank Piasta and Franziska Reinbothe)
2019
• Melbourne (AU), Five Walls project space, *The Matter of Time in Recent Painting and Photography*
• Soest (DE), Raum Schroth and Museum Wilhelm Morgner, *Embodying Colour* *
• Berlin (DE), Deutscher Künstlerbund, *Flüchtige Entwürfe*
• Trier (DE), Konstantin Basilika, *und ... Licht*, other venues: Johanneskirche, Saarbrücken; Kunstraum Notkirche, Essen; Landeskirchenamt, Dusseldorf (among others) *
2020
• Adelaide (AU), GAG-Projects/Greenaway Art Gallery, *Love in the Time of Covid 19*
• Christchurch (NZ), Centre of Contemporary Art (CoCA), *WestFarbe* *
• Radevormwald (DE), Evangelic-Reformed Church, *und ... Licht* *
• Siegburg (DE), Stadtmuseum Siegburg, *Beethoven Reloaded*, light-soundinstallation (with Michael Graeve)
• Melbourne (AU), Five Walls Gallery, *paint vs. colour*
• Auckland (NZ), Two Rooms, *WestFarbe* *
• Cologne (DE), Galerie Floss & Schultz, *In a different Light* (with Margareta Hesse and molitor&kuzmin)
2021
• Brussels (BE), Ester Verhaeghe Art Concepts, *Licht und Farbe* (with Helen Calder, Katharina Grosse and Christine Reifenberger) *

Christoph Dahlhausen is represented by the following galleries

Esther Verhaeghe Art Concepts, Brussels (BE)
Galerie Floss & Schultz, Cologne (DE)
Galerie Kim Behm, Mannheim (DE)
GALERIE mariette Haas, Ingolstadt (DE)
Galerie Susanne Neuerburg, Hennef (DE)
Galerie Triangle Bleu, Stavelot (BE)
La Estacion Gallery, Chihuahua (MX)
schauraum multipleart, Zurich (CH)
Youngcollectors.de, Miel (DE)

Collections (selection)

Art Gallery of South Australia Adelaide (AU)
Artothek Bonn (DE)
Artothek Trier (DE)
Beamtenwirtschaftsbund Deutschland (DE)
BKK Landesverband, Hannover (DE)
Borusan Contemporary, Istanbul (TR)
Budapest Galeria, Budapest (HU)
Chartwell Collection, Auckland (NZ)
Derdack GmbH, Potsdam (DE)
Deutsche Telekom AG (DE)
Ernst & Young AG, Frankfurt/M. (DE)
Harris Hobbs Collection, Canberra (AU)
Heide Museum of Modern Art, Melbourne (AU)
International Neuroscience Institute, Hannover (DE)
Collection Susan Taylor and Peter Jones, Canberra (AU)
Kiscelli Museum, Budapest (HU)
Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin (DE)
Kreditanstalt für Wiederaufbau, Berlin (DE)
Kreditanstalt für Wiederaufbau, Frankfurt (DE)
Kunstmuseum Ahlen (DE)
Kunstmuseum Bonn (DE)
Landesmuseum Mainz (DE)
Massey University, Wellington (NZ)
Musée Rimbaud, Charleville de Mézières (FR)
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt (DE)
Museum Ludwig, Koblenz (DE)
National Gallery of Victoria, Melbourne (AU)
National Museum of Australia, Canberra (AU)
Norddeutsche Landesbank, Hannover (DE)
Rheinbraun AG, Köln (DE) – now RWE Power AG
RMIT University, Melbourne (AU)
Sammlung Reinking, Hamburg (DE)
Sammlung Zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland (DE)
Sammlung Schroth, Soest (DE)
Sparkasse KölnBonn (DE)
Sparkasse Osnabrück (DE)
Stadtbibliothek Osnabrück (DE)
Stadtmuseum Siegburg (DE)
Stadtmuseum Simeonstift Trier (DE)
St. Ursula Klosterkirche, Erfurt (DE)
The Art Lovers Collection, Christchurch (NZ)
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (DE)

As well as private collections worldwide

Selected Bibliography

Krämer, Harald, “Begegnungen, Bilder, Zulassungen”, in *Im Reich des Zwischen*, exhibition catalogue, Kunststation Kleinsassen/Rhön, 1993.

Grawe, Gabriele Diana. “Die Art des Verstehens und die Wahl der Freiheit”, in *Im Reich des Zwischen*, exhibition catalogue, Kunststation Kleinsassen/Rhön, 1993.

Kreibohm, Joachim. “Zwischenzustände – Welten”, in the Galerie Barbara Cramer catalogue, Bonn, 1995.

Krämer, Harald. “Christoph Dahlhausen: Was wäre Schatten ohne Farbe”, in *EIKON*, no. 16/17, Vienna, 1996, p. 101.

Knobeloch, Heinz. “Die Langsamkeit der Bilder”, in *Die Langsamkeit der Bilder*, Galerie Schütte, Essen, 1998.

Hoffmann, Marianne. “Jenseits der Grenze – Zu den Arbeiten von Christoph Dahlhausen”, in *KunstZeit* 3/4/98, Verlag Schuffelen, Pulheim, 1998, pp. 28–31.

Schreier, Christoph. “Lichtfallen – Reflexionen über Licht und Wahrnehmung”, in *Christoph Dahlhausen - Lichtfallen*, Wienand Verlag, Cologne, 1998.

Krämer, Harald. “Dem Augenblick huldigen - Anmerkungen zum Zeitbegriff im Werk Dahlhausens”, in *Christoph Dahlhausen · Lichtfallen*, Wienand Verlag, Cologne, 1998.

Wimmer, Markus. “Metaphysik des Glases - Die Rauminstallationen”, in *Christoph Dahlhausen - Lichtfallen*, Wienand Verlag, Cologne, 1998.

Reifenscheid, Beate. “Über den Ursprung der Formfindung”, in *Christoph Dahlhausen - Lichtfallen*, Wienand Verlag, Cologne, 1998.

Krämer, Harald. “Hommage à l’instant – Le concept de temps dans l’œuvre de Christoph Dahlhausen”, in *Capteurs de lumière*, Musée Arthure Rimbaud, Charleville-Mézières, 1999.

Pohlen, Annelie. “Zu den Glasarbeiten von Christoph Dahlhausen”, in *Glaswerk*, exhibition brochure, Städtisches Museum Simeonstift, Trier, 1999.

Ahrens, Carsten. “Forscher der Farben - Maler des Lichts, Kompilierte Gedanken zum Werk von Christoph Dahlhausen”, in *Christoph Dahlhausen - Glassworks*, Art - Print Publishers Niessen GmbH, Essen, 2000 (available in German and English).

Lepper, Markus. “Das Fenster ist ein Loch in der Wand”, in *Christoph Dahlhausen - Glassworks*, Art - Print Publishers Niessen GmbH, Essen, 2000 (available in German and English).

Schmuckli, Claudia. “Vorstoß ins Reich des Lichtbildes”, in *Christoph Dahlhausen - Glassworks*, Art - Print Publishers Niessen GmbH, Essen, 2000 (available in German and English).

Wimmer, Markus. “13 Gläser für St. Ursula. Christoph Dahlhausen”, in *Klangschatten / Installationen aktueller Kunst in fünf Erfurter Kirchen*, DG Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, Munich, 2000.

Giesinger, Arno. “La Photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle”, in *Mémoire des Camps*, Marval Verlag, Paris, 2001.

Pfab, Rupert. “Farbe als Licht – Christoph Dahlhausens Künstlerische Konzeption”, in *EIKON*, no. 42, Vienna, 2003, pp. 24–29.

Ronte, Dieter. “Vorwort”, in *Painting by Light*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Bonn, 2004 (available in German and English).

Kleinschmidt-Altpeter, Irene. “Ohne Licht keine Farbe / Autonome und situative Arbeiten von Christoph Dahlhausen”, in *Painting by Light*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Bonn, 2004 (available in German and English).

Clement, Hans-Jörg. “Sinnlicher Purismus – Der Erlebnisraum bei Christoph Dahlhausen”, in *exposure*, Neuer Aschaffenburg Kunstverein, 2004.

Claus, Elisabeth. “Anmerkungen zum Ausstellungskonzept”, in *exposure*, Neuer Aschaffenburg Kunstverein, 2004.

Becker, Wolfgang. “Kunst und Glas”, in *Broken Glass, Glas in Kunst und Architektur*, Wienand Verlag, Cologne, 2005 (available in German and English).

Thomas, David. “Der Wert des Lichts: Christoph Dahlhausens Werk”, in *Christoph Dahlhausen – Painted by Light*, exhibition catalogue, Museum am Ostwall, Dortmund, Art - Print Publishers Niessen GmbH, Essen, 2005 (available in German and English).

Stahl, Johannes. “Annäherung an die Statik des Schwebens, Anmerkungen zur Kunst von Christoph Dahlhausen”, in *Christoph Dahlhausen – Painted by Light*, exhibition catalogue, Museum am Ostwall, Dortmund, Art - Print Publishers Niessen GmbH, Essen, 2005 (available in German and English).

Zech, Hanne. “Rote Fäden und Verknüpfungen”, in *66-03, Werke aus den Sammlungen Lafrenz und Reinking*, Weserburg / Museum für moderne Kunst, Bremen, 2007.

Cross, David. “Some Things Are Illuminated”, in *Licht-Glas-Transparenz*, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück, 2007 (available in German and English).

Billeter, Fritz. “Christoph Dahlhausen oder die Taten und Leiden des Lichts”, in *KunstRäume, Der installierte Raum, Die Sammlung der KfW Bankengruppe*, Chorus Verlag, Mainz, 2007.

Uelsberg, Gabriele. “Beiderseits Reflektierend”, in *Douglas Allsop und Christoph Dahlhausen, reflexions on both sides*, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn, 2008 (available in German and English).

Ronte, Dieter. “Farbfilter / Kreuzungen und andere Dinge”, in *Christoph Dahlhausen Farbfilter/ Fassaden*, art&practice, Bonn, 2008 (available in German and English).

Bogh, Mikkel. “The Blue Hotel”, in *fully booked*, exhibition catalogue, Hotel Beethoven, Bonn, 2009 (available in German and English).

Cross, David. “Just enough and no more: The careful art of modification”, in *Shifting Continuities*, Heide Museum of Modern Art, Bulleen, Victoria, 2010.

Jung, Jörg. “Einerseits – Andererseits / Skulptur wechselt die Perspektive”, in *Die Andere Seite*, Dr.-Hans-Simon-Stiftung, Haus Beda, Bitburg, 2012 (available in German and English).

Scheuermann, Barbara J. “Was ein Punkt alles Kann – Einführung in die Ausstellung Punkt.Systeme”, in *Punkt.Systeme, Vom Pointillismus zum Pixel*, Wiilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 2012.

Spieler, Reinhard. “Zwischen Konzentration und Auflösung”, in *Punkt.Systeme, Vom Pointillismus zum Pixel*, Wiilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 2012.

Koerver, Jens Peter. “Ausweitung der Spielräume”, in *Ein bisschen Glanz muss sein*, Katalog, Galerie Olschewski und Behm, Frankfurt, 2012 (available in German and English).

Sönmez, Necmi. “Yazit / Conceptual Framework of the Exhibition”, in *Yazit / Script*, Borusan Contemporary, Istanbul, 2016.

Wichtendahl, Cornelia. “Papier, einfach ein Blatt Papier”, in *papier = kunst* 9, exhibition catalogue, Neuer Aschaffenburg Kunstverein, Aschaffenburg, 2017.

Schroth, Carl-Jürgen. “Vorwort”, in *Gäste Konkret, Museum Wilhelm Morgner*, Stiftung Konzeptuelle Kunst, Soest, 2017.

Lauter, Marlene. “Labyrinth Konkret ... mit Nebenwegen”, in *Labyrinth Konkret ... mit Nebenwegen*, Museum Kulturspeicher, Würzburg, 2018.

Bleyl, Matthias. “Paint vs. Colour / Prozessualität und Erscheinung”, in *WestFarbe*, exhibition catalogue, raum2810, Kunstmuseum Gelsenkirchen, Gelsenkirchen, Stadtmuseum Siegburg, Siegburg, 2018 (available in German and English).

Caspary, Gundula und Dahlhausen, Christoph. “WestFarbe”, in *WestFarbe*, exhibition catalogue, raum2810, Kunstmuseum Gelsenkirchen, Stadtmuseum Siegburg, Siegburg, 2018 (available in German and English).

Müller, Elsa Maria. “Christoph Dahlhausen – Bodies”, in *Christoph Dahlhausen, Bodies*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Ahlen und Kunstverein Markdorf, 2018 (available in German and English).

Hartmann, Jasmin Bianca. “Small Windows und Filtered Light / Formen des Immateriellen im Werk von Christoph Dahlhausen”, in *Christoph Dahlhausen, Filter*, Exhibition catalogue, Kunstmuseum Ahlen und Kunstverein Markdorf, 2018 (available in German and English).

Schwarz, Michael. “Christoph Dahlhausen – Raum, Skulptur und Licht”, in *Christoph Dahlhausen Lichtblicke*, Exhibition catalogue, Kunstmuseum Ahlen und Kunstverein Markdorf, 2018 (available in German and English).

Langer, Heiderose. “Solo für Hauser #7 Raum-Licht”, in *Christoph Dahlhausen Raum-Licht*, Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil, 2019 (available in German and English).

Ardjah, Melanie. “Interaktion von Licht, Farbe und Raum”, in *Christoph Dahlhausen Raum-Licht*, Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil, 2019 (available in German and English).

Behm, Kim. “Licht – Farbe – Raum, Christoph Dahlhausen – Kunst für die Schlüter-WorkBox in Iserlohn”, in *ArtMapp*, 23 ed., Stuttgart, 2020.

Authors
Autoren

Sophie Rose
Sophie Rose lebt in Brisbane, Australien. Bachelor of Arts (mit Auszeichnung) in Kunstgeschichte der University of Queensland, Abschlussarbeit zur Bedeutung der Materialität bei der Betrachtung konzeptueller, „entmaterialisierter“ Kunst des späten 20. Jahrhunderts. Kuratorin von Ausstellungen zeitgenössischer und historischer Kunst, darunter *Young Ones* (2018), *Water* (2019-20) und *Revelations* (2020-21). Derzeit Assistant Curator für internationale Kunst an der Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA).
Zahlreiche Beiträge für die Zeitschrift *Art Asia Pacific*. Organisierte 2019 das Architekturprojekt „Bathroom Gossip“ in der Boxcopy Gallery. Ihr Hauptinteresse gilt den Überschneidungen von Kunst und Architektur und der Frage, wie sich Konzepte von Erinnerung und Dauer in der zeitgenössischen Kunst manifestieren.

Reinhard Ermen
Reinhard Ermen, geboren 1954 in Moers Niederrhein. Lebt und arbeitet in Köln. Studium der Theaterwissenschaften, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Köln. Promotion 1986. Von 1986 bis 1991 Sachbuchlektor in Kassel. Bis 2019 Redaktionsleiter beim Radio Kulturprogramm SWR2 in Baden-Baden für den Bereich Sinfonie, Oper & Klangkörper. Außerdem freier Kunstkritiker. Zahlreiche Aufsätze, Katalogbeiträge und Arbeiten für den Rundfunk sowie Buchveröffentlichungen als Autor und Herausgeber. Seit 1989 ständiger Mitarbeiter beim Kunstforum International, wo zwischen 2009 und 2020 seine Dokumentation in 10 Folgen *Zeichnen zur Zeit* erschienen ist. Arbeitsschwerpunkte: Joseph Beuys, Hanne Darboven, Karlheinz Stockhausen und Radical Painting.

Melanie Ardjah
Dr. Melanie Ardjah, geboren 1974 in Sande, Kreis Friesland. Studium der Neueren Deutschen Literatur und Kunstgeschichte in Tübingen und Padua. Dissertation zum Werk der Künstlerin Anni Albers, Universität Tübingen, Prof. Dr. Sergiusz Michalski: *Kunst als kontemplativer Raum. Das künstlerische Werk der Anni Albers*. 2007-2009 Wissenschaftliches Volontariat, Städtische Galerie Karlsruhe. 2009-2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Städtische Galerie Karlsruhe (u.a. die Ausstellungen *bildschön. Schönheitskult in der aktuellen Kunst* und *Kunst-Stoff. Textilien in der aktuellen Kunst*). 2016-2019 Kuratorin, Kunsthalle Göppingen. Seit Mai 2019 Leiterin Kunsthalle Göppingen.
Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst, u.a. über das Werk von Silvia Bächli, John Bock, Parastou Forouhar, Katharina Hinsberg, Gabriela Oberkofler, Marijke van Warmerdam, Ralf Ziervogel.

Sophie Rose
Sophie Rose lives in Brisbane, Australia. Holds a Bachelor of Arts (Hons I) in Art History from the University of Queensland. Final undergraduate thesis argued for an attention to materiality when considering conceptual, 'de-material' art of the late twentieth century.
Has curated exhibitions of contemporary and historical art, including *Young Ones* (2018), *Water* (2019-20) and *Revelations* (2020-21). Is a regular contributor to *Art Asia Pacific* magazine and organized the 2019 architectural project 'Bathroom Gossip' at Boxcopy Gallery.
Currently Assistant Curator for International Art at the Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA).
Primary among her interests are the intersections of art and architecture and how concepts of memory and duration figure in contemporary art.

Reinhard Ermen
Reinhard Ermen, born in 1954 in Moers Lower Rhine. Lives and works in Cologne. Studied theatre studies, German Literature and Art History at the University of Cologne. Doctorat in 1986, lecturer in non-fiction literature in Kassel from 1986 to 1991. Until 2019, editorial director at the radio cultural program SWR2 in Baden-Baden covering symphony, opera and orchestral groupings.
Freelance art critic. Author and editor of numerous essays, contributions to catalogues, books and works for radio. Permanent contributor to Kunstforum International since 1989, where his documentary *Zeichnen zur Zeit* was published in 10 episodes between 2009 and 2020. Main focus of his work: Joseph Beuys, Hanne Darboven, Karlheinz Stockhausen and Radical Painting.

Melanie Ardjah
Dr. Melanie Ardjah, born 1974 in Sande, Friesland County. Studied Modern German Literature and Art History in Tübingen and Padua. Dissertation on the work of the artist Anni Albers, University of Tübingen, *Art as Contemplative Space. The artistic work of Anni Albers*, supervised by Prof. Dr. Sergiusz Michalski. 2007-2009 scientific traineeship, Städtische Galerie Karlsruhe; 2009-2016 scientific assistant, Städtische Galerie Karlsruhe (including the exhibitions *bildschön. Cult of Beauty in Contemporary Art*, *Kunst-Stoff. Textiles in Contemporary Art*); 2016-2019 curator, Kunsthalle Göppingen; Since May 2019 director Kunsthalle Göppingen.
Publications on contemporary art (selection) on the work of Silvia Bächli, John Bock, Parastou Forouhar, Katharina Hinsberg, Gabriela Oberkofler, Marijke van Warmerdam, Ralf Ziervogel.

Christoph Dahlhausen
installing *Stabilizing Light*, Rottweil
Photo Frank Kleinbach

Christoph Dahlhausen bei der
Installation von *Stabilizing Light*, Rottweil
Foto Frank Kleinbach



