

STEFAN SCHIEK



GALERIE EIGENHEIM Die Galerie Eigenheim versteht sich als Raum für zeitgenössische Kunst und Kommunikation und besteht seit 2006. Ursprünglich von Konstantin Bayer in Weimar gegründet, um junger Kunst vom derzeitigen Bauhaus ein Zuhause und im gleichen Sinne eine Präsentationsfläche zu bieten, vergrößerte sie sich 2015 mit einer zweiten Dependence in Berlin und erweiterte ihr Künstlerspektrum um aktuelle chinesische Positionen. Seit 2008 unterhält die Galerie Eigenheim einen regelmäßigen Kontakt und aktiven kulturellen, sowie künstlerischen Austausch nach Shanghai.

Als Institution vertritt sie ihre Künstler national und international auf Ausstellungen und Kunst-Messen, unter anderem auch durch die Kooperation mit anderen kulturellen Einrichtungen. Ihr Programm beinhaltet neben Solo-Ausstellungen ihrer Hauskünstler, ein Artist-, sowie Curator-Residency, das Einbinden unterschiedlicher Künste, wie Musik und Literatur, sowie das Veranlassen von umfangreichen Ausstellungen zu gesellschaftlich aktuellen Thematiken.

GALLERY EIGENHEIM The Gallery Eigenheim considers itself as a space for contemporary art and communication and exists since 2006. Originally founded by Konstantin Bayer in Weimar 2006, in order to offer young artists from the current Bauhaus a home as well as a presentation platform, the gallery grew in 2015 with a second branch in Berlin and expanded its group of artists to current Chinese positions. Since 2008 the Gallery Eigenheim maintains regular contact and active cultural and artistic exchange to Shanghai.

As an institution it represents their artists nationally and internationally in exhibitions and art fairs, including cooperation with other cultural institutions. The gallery program includes, in addition to solo exhibitions of their house artists, an Artist- and Curator-Residency, the integration of different arts such as music and literature, as well as the organisation of comprehensive exhibitions on current topics of society.

EDITORIAL Der vorliegende Katalog widmet sich dem Schaffen des Künstlers Stefan Schiek.

Anlässlich seiner Solo-Ausstellung in der Galerie Eigenheim Berlin 2015, bildet diese Ausgabe die gezeigten Kunstwerke, sowie dazu gehörige Ausstellungsansichten ab. Um den Eindruck seines Œvres zu vervollständigen, wurden ausgewählte Arbeiten, die sowohl zuvor, als auch zeitgleich entstanden sind, in einem zusätzlichen Teil ergänzt.

Eine kuratorische Stellungnahme Konstantin Bayers, ein kunsthistorischer Kommentar von Prof.Dr. Schawelka und ein Gespräch mit dem Künstler selbst vervollständigen diese Publikation.

EDITORIAL This catalog is focusing on the oeuvre of the artist Stefan Schiek.

On the occasion of his solo exhibition at Galerie Eigenheim Berlin in 2015, this edition indicates the presented artworks, as well as related exhibition views.

To complete the impression of his oeuvre further more artworks had been selected and added in a separate part of the catalogue on hand.

A curatorial article from Konstantin Bayer, an art-historical commentary by Prof.Dr. Schawelka, as well as an interview with the artist himself completes this publication.

ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG
ON THE OCCASION OF THE EXHIBITION

STEFAN SCHIEK

GRUND

25.09. – 24.10.2015

INHALT CONTENTS

8	<i>Vorwort / Konstantin Bayer und Julia Scorna</i>	18	DEJA-VU DEJA-VU
8	<i>Preface / Konstantin Bayer and Julia Scorna</i>	20	WALDSTÜCK COPPICE
11	<i>Die künstlerische Welt von Stefan Schiek / Dr. Phil. Karl Schawelka</i>	23	NOON NOON
15	<i>The artistic World of Stefan Schiek / Dr. Phil. Karl Schawelka</i>	24	LICHTUNG GLADE
18 – 64	<i>Werke der Ausstellung</i>	26	KRITISCHE MASSE CRITICAL MASS
18 – 64	<i>Artworks of the Exhibition</i>	31	FLUSSBETT RIVERBED
65	<i>Ein Gespräch mit Stefan Schiek / Stefan Schiek and Konstantin Bayer</i>	33	SCHWARZES LOCH BLACK HOLE
71	<i>A Conversation with Stefan Schiek / Stefan Schiek and Konstantin Bayer</i>	36	PAINTBOY PAINTBOY
76 – 99	<i>Weitere Werke</i>	41	WARPAINTING (TÜRKIS) WARPAINTING (TURQUOISE)
76 – 99	<i>Further Artworks</i>	42	WARPAINTING (BORDEAUX) WARPAINTING (BORDEAUX)
100	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	43	WARPAINTING (LILA) WARPAINTING (LILAC)
100	<i>List of Works</i>	47	ORCHIDEE (BLAU) ORCHID (BLUE)
103	<i>Biographie / Ausstellungen / Preise</i>	50	IRIS IRIS
103	<i>Biography / Exhibitions / Awards</i>	51	KEIM SPROUT
104	<i>Index</i>	52	BLÜTE BLOSSOM
104	<i>Index</i>	53	KOHL CABBAGE
106	<i>Imressum</i>	54	FABACEAE 2 FABACEAE 2
106	<i>Imprint</i>	55	FABACEAE FABACEAE
		57	WOLKE (GELB) CLOUD (YELLOW)
		58	WOLKE CLOUD
		59	WOLKE CAMOUFLAGE CLOUD CAMOUFLAGE
		60	ÖZIS MUTTER ÖZIS MOTHER
		61	EISKOPF ICE HEAD
		62	THE BASICS THE BASICS
		77	TEICH POND
		78	PARALLEL PARALLEL
		81	DIMENSION DIMENSION
		82	SCHACHT SHAFT
		85	GRUND GROUNDS
		86	MEIN FLEISCH UND BLUT MY FLESH AND BLOOD
		89	WARPAINTING (BLAU) WARPAINTING (BLUE)
		90	TERRAIN (BLAU) TERRITORY (BLUE)
		91	TERRAIN (ROT) TERRITORY (RED)
		92	WARSCAPE (ORANGE) WARSCAPE (ORANGE)
		93	WARSCAPE (PINK) WARSCAPE (PINK)
		94	LANDUNG DISEMBARKMENT
		96	ABGANG AVALANCHE
		99	DÄMMERUNG DAWN



VORWORT PREFACE

STEFAN SCHIEK – GRUND Die Einzelausstellung *Grund*, gezeigt in der Galerie Eigenheim in Berlin 2015, präsentierte eine Zusammenstellung verschiedener Arbeiten aus dem Bereich Malerei und Skulptur des Künstlers Stefan Schiek.

Der Einblick, den diese Ausstellung bot, ließ ein umso umfangreicheres Gesamtwerk des Künstlers vermuten. Fast schon beispielhaft wurden hier figurative und abstrakte Malerei, sowie Skulpturen zusammengestellt. Formal, wie inhaltlich entstand ein kohärentes, hoch ästhetisches Gesamtbild.

Die Malereien, im Hochglanz-Lackschichtverfahren hergestellt, leuchten in klaren Farbflächen und glänzenden Farbübergängen in großformatigen Szenarien. Sie berichten von rätselhaften Situationen, in denen die Protagonisten auf der Suche nach Antworten zu sein scheinen. *Flussbett*, Wald und Sumpf sind die Orte des Geschehens; grelle Neonfarben, rätselhafte Materie und Schutzanzüge bilden den Erzählraum. Mal homogen, mal völlig dissonant erscheinen die Farbkompositionen, die zum Teil reliefartig eine schon fast fetischhaft anmutende Bildoberfläche bilden. Das Medium Lack wird hier in all seinen faszinierenden Materialeigenschaften vom Künstler zelebriert.

Schiek entwickelt dabei nicht nur figurative, sondern auch abstrakte Bildwelten. Er nennt sie *Warpaintings*, *Warscapes*, oder *Candies*. Erstere Bezeichnungen beziehen sich vor allem auf den allen Lackbildern gemeinen Entstehungsprozeß, der durch ein mehrfach wiederholtes Auftragen von Lackschichten und ihrer Bearbeitung durch Schleifen einen langwierigen und körperlich fordernden Vorgang darstellt. In den figürlichen Arbeiten lassen das Schichten und Abschleifen der Farbe reliefartige Unterma- lungen, sowie weiche Farbübergänge neben grell monochromen Farbflächen entstehen. Manche Werke können über ihr sauberes, bonbonfarbiges Erscheinen über diesen Kraftakt hinweg täuschen.

Ursprünglich basiert die Mehrzahl der Streifenbilder auf einer Technik von Schüttvorgängen des Lackes, die im Laufe der Zeit von Schiek ausgearbeitet und erweitert wurden, so daß Bilder, wie zum Beispiel *Déjà-vu*, als aktuellstes Bild, Elemente der Streifen-, wie auch der figurativen Bilder enthalten. Der letztendliche Kontrast zwischen der filigranen Hochglanzoberfläche, der Feinheit der Bilder, und der Kraft, dem enormen, unsichtbaren Aufwand, welchen der Produktionsprozeß einfordert, wird somit in einen erfahrbaren Hintergrund gestellt.

Der Ausstellungstitel *Grund* verweist hier sowohl auf den vom Künstler verwandten Arbeitsprozeß, als auch auf den Aktionsraum der Darstellungen selbst. Auch wird die Frage nach Ursprung und Wirkung des menschlichen Handelns und des künstlerischen Schaffens gestellt.

Der Erlebnisraum der Bilder wurde durch einen Fußboden aus Rindenmulch im ersten Ausstellungsraum kuratorisch erweitert. Hier wurde dem Titel der Ausstellung ein Bild gegeben, sowie Wald als bildbestimmendes Thema des ersten Ausstellungsraumes sinnlich unterstützt. Der Geruch des Waldes erfüllte die Galerie. Der Schritt des Besuchers auf diesem unebenen Untergrund suchte nach Stabilität, während er sich selbst darüber hinaus zwischen der matt differenzierten Oberfläche des Rindenmulches und den Hochglanzoberflächen der Bilder in einen interessanten Kontrast begab.

In diesem Katalog wurden die in der Ausstellung in Berlin gezeigten Arbeiten um einige weitere Positionen ergänzt, zum einen um Schieks Schaffen in größerem Umfang zu begegnen, zum anderen um auch dem hier eingebundenen Künstlergespräch anschaulich folgen zu können.

Konstantin Bayer, Galerie Eigenheim
Julia Scorna, Journal of Culture

STEFAN SCHIEK – GROUND The solo exhibition *Ground*, shown at Gallery Eigenheim in Berlin 2015, presented a set of different paintings and sculptures created by the artist Stefan Schiek. The insight provided by this exhibition indicated an oeuvre of the artist just as extensive. In an all but exemplary manner, figurative and abstract painting was combined with sculpture. A formally as well as content-wise coherent and highly aesthetic overall picture emerged.

The paintings, produced in high gloss enamel layers, glare with bright plains and shining transitions of colors in large-size settings. They tell about mysterious situations in which the protagonists seem to be searching for answers. *Riverbed*, forest and swamp are the locations of the action; glaring neon colors, mysterious matter and protective suits form the narrative space. Once homogeneous, once totally dissonant, the color compositions create a partly relief-like, almost fetish-like

surface. The medium of enamel paint is used in all its fascinating qualities by the artist.

Schiek not only develops figurative but also abstract visual worlds. They are called *Warpaintings*, *Warscapes*, or *Candies*. The first terms particularly refer to the production process shared by all the enamel paintings, which involves the drawn-out and physically demanding process of repeatedly applying and polishing layers of enamel. In the figurative works the layering and polishing of the paint results in relief-like backgrounds and soft color transitions alongside glaring monochrome plains of color. Some works are able to deceive about the underlying strenuous effort due to their neat and candy-colored appearance. Originally, the majority of the stripe paintings was based on the process of pouring the enamel paint, which was developed and expanded over time by Schiek, resulting in paintings like *Déjà-vu*, as the most recent picture, which contain elements of stripes as well as figurative images. The eventual contrast between the delicate high gloss surface, the refinement of the images, and the force, the enormous but invisible effort of the production process is thus put against an experienceable background.

The title of the exhibition *Ground* refers to the production process applied by the artist as well as to the narrative space of the images. Furthermore, the question of origin and effect of human action and artistic creation is posed. The experiential space was curatorially augmented with a floor of bark mulch. The aim was to connect the title of the exhibition with an image as well as to sensuously support the constitutive topic of forest in the first exhibition room. The smell of the forest pervades the gallery space, the step on the ground is uncertain and also the dull differentiated surface of the bark mulch forms an interesting contrast to the high gloss surfaces of the paintings.

In this catalogue the works shown in the Berlin exhibition are complemented with some further positions in order to enable on the one hand to encounter Schiek's oeuvre more extensively, on the other hand to follow the artist talk, also to be found in this catalogue, thoroughly.

Konstantin Bayer, Galerie Eigenheim
Julia Scorna, Journal of Culture

Ausstellungsansicht

Zweiter Raum der Ausstellung
Kritische Masse / Déjà-vu / Waldstück
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Second room of the exhibition
Critical Mass / Déjà-vu / Coppice
(Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht

Zweiter Raum der Ausstellung
Lichtung
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Second room of the exhibition
Glade
(Gallery Eigenheim, Berlin)



DIE KÜNSTLERISCHE WELT VON STEFAN SCHIEK THE ARTISTIC WORLD OF STEFAN SCHIEK

DIE KÜNSTLERISCHE WELT VON STEFAN SCHIEK Stefan Schiek malt nicht einfach Bilder. Der Künstler hat eine eigene Typologie von Charakteren und Situationen geschaffen, die vom Alltäglichen zum Unheimlichen reichen. Der Betrachter wird in eine faszinierende Fusion von Phantasie und Realität hineingezogen. Auf den ersten Blick wirken die Bilder heiter und freundlich, bis sich – je mehr man sich auf sie einläßt – verstörende Züge bemerkbar machen, die einem noch zu schaffen machen, wenn man sich längst abgewandt hat. Etwas arbeitet in einem weiter, auch wenn man meint, ein Bild gänzlich erfaßt zu haben und abhaken zu können. Technische, formale und inhaltliche Elemente bzw. Behandlungsweisen wirken zusammen, um diese Irritation hervorzurufen.

Technisch: Stefan Schiek benutzt gebräuchliche industrielle Lackfarben auf MDF bzw. einem Aluminiumträger. Die Werke wirken glatt, sauber, geradezu maschinell erstellt, wie es diesen zum Aufsprühen oder für ein Tauchbad gedachten Industriefarben zukommt. Man hat es offensichtlich mit einem aufwändig produzierten Objekt zu tun. Die in einem oder mehreren abschließenden Arbeitsgängen noch einmal mit Klarlack versiegelten Oberflächen erscheinen wie poliert. Unwiderstehlich der Impuls, sie zu berühren. Beim näheren Herantreten aber merkt man, daß die Farben eine unterschiedliche Dicke aufweisen. Ihre vermeintliche Körperlosigkeit erweist sich als Illusion. Schon die physische Präsenz des Bildträgers wirkt in diesem Sinn. (Daß er eine Vorliebe für Hochformate mit zwei Metern Höhe entwickelt hat, verstärkt den Eindruck, es mit einem Gegenüber in menschlichen Dimensionen zu tun zu haben.) Vor allem aber handelt es sich bei der Bildoberfläche seiner Werke um eine Art von Mikrorelief. Im Gegensatz zu etwa Andy Warhol, der als einer der Ersten moderne körperlose Siebdruckfarben auf Leinwand verwandt hatte, wird bei Schiek die Materialität der neuen industriellen Lackfarben sichtbar.

Auch wird man gewahr, daß die Faktur des Farbauftrags keineswegs so technisch glatt und anonym ist, wie es zunächst den Anschein hatte. Selbst die in technischen Zusammenhängen sorgfältig vermiedene Schlierenbildung, die entsteht, wenn die Oberfläche bereits trocknet, während die darunter liegenden Schichten noch nicht abgebunden haben, wird vom Künstler expressiv genutzt. Auch sonst kommt der Duktus der Handarbeit zum Vorschein. Ein gutes Dutzend Schichten werden übereinander aufgetragen, dann aber zum

Teil abgeschliffen, wieder aufgetragen, erneut abgeschliffen etc., was wie bei einem Sgraffito eine Art archaischen Blick auf den Verlauf des Herstellungsprozesses erlaubt. Diese Technik wird insbesondere zur Simulation von Naturprozessen wie bei einem Wolkenhimmel oder schneebedeckten Landschaften angewandt. Der schichtweise und langwierige Farbauftrag macht die Bilder jedoch ungewöhnlich lebendig. Nicht nur der Glanz an der Oberfläche, sondern auch die je nach Blickwinkel und Betrachterbewegung subtilen Changeanteffekte bewirken ein unendliches Spiel. Insbesondere nehmen die Spiegelungen, vor allem solche, in denen man sich selber beim Betrachten sieht, den Rezipienten gefangen.

Formal: Schieks Werke sind auf den ersten Blick erkennbar. Die Farben und Formen und seine ihm eigene Weise, Gegenstände wiederzugeben, gehören allein ihm an. Er verwendet stets eine begrenzte Anzahl kräftiger, glatt aufgetragener Buntfarben, die an Cartoons gemahnen, aber im Gegensatz dazu treten seine Farben in erlesenen Abtönungen auf. Jedes Bild besteht aus wenigen klar getrennten flächigen Elementen. Selbst wenn eine Fläche als gemustert auftritt, lassen sich die Bestandteile dieses Musters leicht auseinanderhalten. Auf eine Modellierung nach Licht und Schatten wird weitgehend verzichtet. Man mag an den cloisonnisme der Nabis oder auch an Matisse denken bzw. allgemein an die Entwicklung der Malerei der klassischen Moderne, die sich der Flächigkeit verschrieben hatte. Ähnlich wie dort trennen nicht selten schwarze Umrißlinien die kaum je von einer Binnenzeichnung belebten Flächen.

Gleichwohl kommt es bei Schiek zu räumlichen Effekten, die die Flächigkeit konterkarieren. Zum einen tragen der Bildträger in seiner Materialität und die Virtualität der gegenständlichen Illusion einen Kampf aus. Außerdem aber suggerieren wie mit der Reisschiene gezogene Linien eine perspektivische Bildräumlichkeit, die mit den anderen Mitteln der Raumkonstruktion wie Staffellung, Überschneidung oder der durch die gegenständliche Lesart gegebenen Dreidimensionalität eine konfliktreiche Spannung erzeugt, zumal die geraden Linien in sich – hierin de Chirico vergleichbar – kaum je eine schlüssige räumliche Deutung erlauben. Im Bild *Das Haus* von 2009 etwa gibt es nicht allein einen Kontrast zwischen den flächig wirkenden amorphen Formen der Landschaft in ihrem nächtlichen Grau samt ominösem Himmel und dem Titel gebenden geometrisch klaren Haus mit seinem kräftigen Rot,

denn der dunkelgrüne Vordergrund, der die Fluchtlinien des Hauses fortsetzt, läßt dieses als geradezu über einem Abgrund schwebend erscheinen. Das Werk *Die Strasse* von 2010 zeigt im Vordergrund einen Arbeiter beim Pflastern einer Straße. Vor ihm sind die Steine geometrisch geordnet, hinter ihm liegen sie noch unregelmäßig übereinander. Gleichwohl gehen von beiden Steinmengen perspektivische Strahlen aus, die wie bei der schematischen Rasterung amerikanischer Städte die gesamte Landschaft überziehen, im Bildhintergrund jedoch statt Tiefenräumlichkeit zu erzeugen eher als eine flächige an Feininger erinnernde immaterielle Lichterscheinung wirken. Man ist bei der Formensprache des Künstlers geneigt, an photographische Vorlagen zu denken, die über elektronische Bildprogramme bearbeitet und reduziert wurden. Die physische Realität, die er zeigt, wurde jedoch stets aus der Zeichnung entwickelt. Schon der schichtenweise Bildaufbau, der an spätmittelalterliche Tafelbilder gemahnt, läßt nachträgliche Änderungen kaum zu und erfordert eine streng konzeptuelle Herangehensweise. Der gewählte zeichnerische Duktus wird besonders bei der Behandlung der Negativräume deutlich, die einer mühelosen gegenständlichen Lesbarkeit nach Figur und Grund entgegen wirken. Die leuchtenden Farben mit ihren gesuchten Farbklangen, bei denen insbesondere die Behandlung von Gelb bemerkenswert ist, wirken zunächst einladend, doch verweigert Schiek uns den Wohlklang einer melodischen Linie. Man ahnt die Schlange im Paradies bereits aus der Entfernung und ehe man mit der Entzifferung der gegenständlichen Bildelemente begonnen hat.

Inhaltlich: Hatten Gauguin und Matisse mit ihren formalen und ikonographischen Mitteln eine paradiesische Ursprungswelt heraufbeschworen, in der eine Verschmelzung in eine unentfremdete Sehnsuchtslandschaft möglich erscheint, so erspart uns Schiek nicht eine Welt, in der sich ominöse Katastrophen ereignen: solche der Umwelt, kriegerische Konflikte, gewaltsame Auseinandersetzungen. Dies gilt natürlich insbesondere für die Werkgruppe der Katastrophen. Vielfach gibt es Männer mit Schutzhelmen, Schutzanzügen, Handschuhen, Sauerstoffflaschen, Arbeitsmonturen oder mit militärischer Anmutung. Ein ominöser roter Knopf, eine ebensolche Kiste suggerieren eine namenlose Bedrohung. Eine Landschaft wird mit einem Absperrband verriegelt, das nur Männer in Schutzkleidung überschreiten. Ein heiteres Picknick mit Luftballons kann offenbar nur unter Zuhilfenahme von Gasmasken auf einer

schachbrettartig ausgegrenzten Fläche, die in den unendlichen Raum voller Giftschwaden ragt, stattfinden. Selbst das Wort *positiv* in seinem Werk *Quelle* von 2012 – Schiek übernimmt gelegentlich von Comics vertraute Sprechblasen – verkehrt sich durch den Kontext in sein Gegenteil. Ein positiver Befund verheißt nichts Positives, sondern daß eine Kontamination festgestellt wurde. Im Werk *Grenze* tragen zwei Männer einen Dritten. Rätselhaft, daß es drei Grenzpfähle gibt. Nächtliche Szenerien begegnen einem nicht nur bei der *Nachtschicht*, der *Verbindung* oder der *Quelle*, sondern auch wenn Waldesdunkel wie etwa beim *Waldstück* (alle Arbeiten von 2012) überhand nimmt.

Nicht daß die Bildfiguren als gefährlich gekennzeichnet würden. Sie versuchen im Gegenteil zu helfen. Sie begeben sich in Gefahr. Sie entnehmen Proben, untersuchen, messen, säubern und kümmern sich um Tote und Verletzte. Dennoch erscheinen sie, so absorbiert sie auch von ihrer Tätigkeit sind, selber als hilflos, überfordert und ausgeliefert. Als Betrachter sehen wir deutlicher als sie die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen. Sie verstehen nicht, daß mächtigere Kräfte am Werk sind. Die Welt, in der sie agieren, ist nicht mehr eine Welt, in der alles mit rechten Dingen zugeht.

Allerdings wird die latente Bedrohung nie so weit konkretisiert, daß man Ort, Zeit, Umstände oder die Handlungsträger benennen könnte. Es handelt sich eher um eine mythische Konstellation. Trotz der Bezugnahme auf die Bilder im Kopf, die wir alle z.B. von aktuellen Umweltkatastrophen, wie Fukushima gespeichert haben, geht es um Allgemeines. Menschen sind nicht mehr einfach Teil der Natur, sondern verändern diese und müssen sich beständig mit den unerwünschten Folgen ihrer Handlungen herumschlagen. Das an das Schicksal des Sisyphus gemahnende allgemein-menschliche Streben und Scheitern steht im Vordergrund, nicht die Anklage bestimmter Verantwortungsträger. Eine tagespolitische Aussage ist nicht intendiert. Die Bildfiguren suchen nicht den Kontakt zum Betrachter. Die lapidaren, fast an Grabinschriften gemahnenden Titel, die Schiek wählt, unterstützen diesen Zug ins Allgemeine ebenso wie der Verzicht auf Individualisierung seiner handelnden Figuren.

Ähnlich wie beim frühen Goya ein heiteres Genre umkippen kann und dahinter eine tragische Erfahrung zum Vorschein kommt, konterkariert Schiek gern den schönen Schein. Beispielsweise gibt es bei ihm einen *Sonnenuntergang* von 2010

mit einem prächtigen Farbenspiel, das aber an einen Unfall in einer chemischen Fabrik gemahnt. Die aus einer schwarzen Bodenöffnung aufsteigenden *Blasen* im Bild von 2010 verlieren durch die beiden Kanalarbeiter jegliche Konnotation an ein fröhliches Kinderspiel. Das Paradies ist künstlich und bei aller betörenden Schönheit eher gefährlich. Auch die Landschaften evozieren eine latente, unfaßbare Bedrohung. Das Diptychon *Lichtung* von 2011 etwa suggeriert allein schon durch die Gefahr signalisierende Farbwahl von Gelb und Schwarz eine sinistre Beunruhigung. Die Strahlen lassen eher an Verstrahlung denken als an eine Leben spendende Sonne. Eher vertrauen wir bei den Landschaften noch der Kulturlandschaft, dem Haus, der Hütte als Schutz vor der Natur. *Die Hütte* von 2011 wirkt Vertrauen erweckender als die saccharinhaltige Morgenröte. Die Begriffe *natürlich* und *künstlich* haben ihren Sinn vertauscht. Selbst *Der Strand* von 2012 läßt sich offenbar nur gut geschützt in Winterkleidung zum Familienausflug nützen.

Das Diptychon *Silberstreif* von 2011 mit seinen beiden hauchdünnen gelben Linien hat der Künstler aus dem Erlebnis einer nächtlichen Zugfahrt heraus entwickelt. Leicht nachvollziehbar, wie durch die Geschwindigkeit Lichtpunkte, sowie hellere und dunklere Zonen sich in Streifen verwandeln. Hell-, mittel- und dunkelgraue Bänder unterschiedlicher Breite erstrecken sich horizontal bzw. gelegentlich gestört durch leichte Schrägen über die beiden Flügel. Auch sind sie auf beiden Seiten nicht völlig identisch, wie man an den Anschlüssen in der Mitte erkennen kann. Einige der hellen Streifen sind leicht abgetönt und schaffen so eine Verbindung zu den erwähnten dünnen gelben Bändern, in denen man wohl den Titel gebenden Silberstreif vermuten darf. Offen bleibt, ob es sich um ein Irrlicht oder ein Signal der Hoffnung handelt. Der Bezug zur deutschen Romantik und insbesondere zu Caspar David Friedrich ist trotz der völlig unterschiedlichen Gestaltungsmittel gegeben. Auch Friedrich verweist gern auf etwas *dahinter Liegendes*, dem er nur über das Scheitern eigentlich gerecht werden kann.

Dieses Werk leitet über zu den beiden Serien der *Warpaintings* und *Candies*. In den *Warpaintings* wird die mutwillige Zerstörung, das Scheitern in der Malerei respektive Kunst selbst thematisiert, ein romantisches Motiv, das bekanntlich bei C. D. Friedrich eine wichtige Rolle spielt. Übereinander liegende Bänder aus in Streifen herunter laufender Farbe werden abgeschliffen. Naturprozesse, wie das Ausblühen der

Farbe, das Diffundieren und Koagulieren werden so sichtbar. Die Trennung von Bindemittel und Pigment beim Ausfließen auf dem Untergrund führt zu feinsten Verästelungen, die an Wols und den art informel oder auch an Morris Louis erinnern. Jedoch geht es weniger darum, mit Liebe solchen Naturprozessen nachzuspüren. Statt dessen ist das nietzscheanische Prinzip *Zerstören um zu Schaffen* wirksam. Man mag diesbezüglich an Raymond Hains und seine Serie zerrissener Plakate denken. Die durch den aggressiven Akt des Abschleifens freigelegten Schichten werden nicht einfach in ihrer unkontrollierbaren Schönheit aufgedeckt, sondern gleich wieder mit Klarlack versiegelt und damit gleichermaßen bewahrt, wie abgetötet. Dieser gegenläufige Prozeß führt jedoch nicht zu einem grauen Mischmasch, sondern dient der Steigerung der beiden antagonistischen Prozesse. Häufig wird die Bildfläche oben und unten horizontal beschnitten bzw. mit schwarzer Farbe abgedeckt. Die Streifen wirken somit wie ein willkürlicher Ausschnitt aus einem Kontinuum, das sich jenseits der Rahmung unendlich fortsetzen könnte, was als Kompositionsschema gleichfalls bei C. D. Friedrich vorgebildet ist.

Auch die Serie der *Candies* bietet durch Herabfließen gewonnene senkrechte Streifen, meist auf einem quadratischen Bildträger. Diesmal sind sie allerdings kontrollierter aufgetragen und werden nicht abgeschliffen. Wie im Titel der Werkgruppe bereits angedeutet erinnern sie an längliche Stangen in Zuckerbäckerfarben. Wir haben inzwischen allerdings gelernt, daß unser biologisches Programm, uns die Süße eines Candys schmecken zu lassen, inzwischen eher Schaden als Nutzen stiftet und wir Diabetes oder Übergewicht befürchten müssen. Beim *Candy [rosa]* von 2009 stellt sich denn auch ein Gefühl klebriger Übersättigung ein. Die vierteilige Arbeit *All You Can Eat* von 2012 spielt ebenfalls mit den Gefühlen von Überdruß und sogar Ekel. Gleichzeitig wird in dieser Werkgruppe an den inzwischen vertrauten Barcode oder auch an die oszillierende Darstellung von Signalen als senkrechte Balken bei medizinischen Geräten oder Musikprogrammen alludiert. In *The Basics* von 2012 dagegen beschränkt sich die Palette auf Schwarz/Weiß und die Grundfarben Rot, Blau und Gelb, wie sie Mondrian, oder das Bauhaus als vermeintliche Urelemente verbreitet haben. Konflikt und Ambivalenz, widerstreitende Gefühle also auch hier, wo am ehesten an eine rein formale Problemstellung gedacht werden könnte. Schiek verfügt über einen einzigartigen formalen Stil, der eine unerwartete Fusion aus zeitgenössischer Kunst, klassischer

Moderne, Pop Art, raw art, Comics, naiven Wurzeln und formalistischer Abstraktion bietet. So innovativ er sich in der Verschmelzung und Verarbeitung seiner zahlreichen Einflüsse erweist, so raffiniert und klug er eine Erweiterung der male-rischen Möglichkeiten und eine neue Figuration erarbeitet, sein bei allem Ernst auch spielerisches und zugängliches Werk erlaubt uns tiefe Einsichten in die *conditio humana*. Zweifellos zehrt er von der kulturellen Landschaft, in der Gewißheiten sich auflösen und das Gefühl, dem Wandel nicht mehr gewachsen zu sein, sich ausbreitet. Es geht ihm nicht allein darum, neue Wege in der zeitgenössischen Malerei zu finden, es geht ihm nicht um Brillanz der Technik oder die Nähe zum Publikum, es geht ihm um Menschlichkeit. *Karl Schawelka*

THE ARTISTIC WORLD OF STEFAN SCHIEK Stefan Schiek does not simply paint pictures. The artist has created his own typology of characters and situations that range from the every-day to the sinister. The observer is drawn into a fascinating fusion of fantasy and reality. At a first glance the paintings appear cheerful and friendly, but gradually – the more one allows oneself to become involved – disturbing traits appear that stay bothersome long after turning one's back on them. Something continues to work within, even when one thinks one has fully understood a painting and can now turn one's mind to what comes next. Technical, formal and content-related elements or procedures work together to cause this irritation.

In technical terms: Stefan Schiek uses standard industrial enamels on MDF or an aluminium support. His works appear smooth, clean, almost machine-made, as befits these industrial paints which are intended for spraying or immersion. This is obviously an object that was painstakingly produced. The surfaces – sealed with one or more finishing coatings of clear varnish – seem polished. Irresistible the impulse to touch them. But on moving a step closer, one notices that the colours have a varying thickness. Their supposed immateriality proves to be an illusion. For one thing, the physical presence of the paintings' support works in this direction. (His preference for paintings in portrait format, two metres high, enforces the impression that we are dealing with a counterpart of human proportions.) But more importantly: the surface of his paintings forms a kind of micro-relief. In contrast to Andy Warhol, for example, who was one of the first to use modern, immaterial silk-screen printing ink on canvas, in Schiek's work the materiality of the new, industrial enamel paint becomes visible.

The structure of the applications of colour is by no means as technically smooth and anonymous as it seemed at first. Even streaking – which happens when the surface starts drying before the underlying coats have set, and which is carefully avoided in technical contexts – is used expressively. And the style of the hand-made is apparent in other ways, too. A good dozen coats are applied on top of each other, then partly sanded down again, applied and sanded down once more, etc. As with a Sgraffito, this allows one a sort of archaeologist's view of the process of creation. This technique is used especially to simulate natural processes such as a cloudy sky or

snow-covered landscapes. But the time-consuming layering of paint makes the paintings unusually vivid. Not just the gloss of the surface but also the subtle changeant effects – depending on the observer's point of view and movement – serve to create an endless interplay. Most of all it is the reflections that captivate the recipient, especially those in which one sees oneself observing.

In formal terms: Schiek's works are immediately recognizable. The colours and shapes and his particular way of representing objects – they are very much his own. He always uses a limited number of strong, smoothly applied colours reminiscent of comic strips; but in contrast to the comics, his colours occur in select shades. Each painting consists of a few clearly separated flat elements. Even in patterned planes the elements of the pattern can be easily distinguished. There is barely any modelling of light and shadow. One might be reminded of the cloisonnism of the Nabis or of Matisse, or more generally of the development of classic modernist painting, which committed itself to flatness. Like in these paintings, black outlines often separate the shapes, which rarely have inner contours. Still, Schiek's works contain spatial effects that counteract the flatness. For one thing, there is a battle between the perception of the picture support in its materiality and the perception of the depicted virtual reality. Besides that, lines drawn as if with a T-square also suggest a perspectival sense of space which creates a conflictual tension with other means of creating depth, such as staggering, overlap and three-dimensionality that is given by a representational reading. That is especially because the straight lines themselves – this is comparable to de Chirico – barely ever allow for a conclusive reading of space. In the painting *The House* (2009) there is not just a contrast between the flat amorphous forms of the landscape and ominous sky – both painted a night-time grey – and the geometrically clear house – painted a bright red – that gives it its title: the dark green foreground, which follows the house's vanishing lines, makes the house appear to be hovering over an abyss. *The Road* (2010) shows a man in the foreground, paving a road. Before him the stones are ordered geometrically, behind him they are piled in an irregular heap. Still, perspectival lines or rays emerge from both lots of stones, covering the entire landscape like the schematic grids of American cities; but rather than creating the impression of deep space in the background, they form a flat, immaterial

light effect, reminiscent of Feininger.

When looking at the artist's formal language one tends to think of copies of photographs that have been digitally manipulated and reduced. The physical reality that he shows has always been developed from drawings, however. The layered formation, which is reminiscent of panel paintings from the Late Middle Ages, does not really allow for later changes and requires a strictly conceptual approach. The style of drawing that he chooses becomes especially apparent in his treatment of negative spaces, which work against an easy reading of figure and ground. The vibrant colours with their specially sought tones – among whom the treatment of yellow is particularly remarkable – start out by seeming inviting; but Schiek denies us the pleasure of a harmonious line. The serpent in paradise can already be sensed from a distance and before starting to decipher the representational elements of the picture.

In terms of content: Whereas what Gauguin and Matisse created with their formal and iconographic means was an unspoiled, paradisiacal world in which a blending into an unalienated landscape of our longing seems possible, Schiek does not spare us a world in which ominous catastrophes happen: natural disasters, wars, violent disputes. This most strongly applies, of course, to the group of catastrophe paintings. There are multiple ones of men with protective helmets, suits and gloves, oxygen bottles, in full working gear or with military connotations. An ominous red button or just such a box suggest a nameless threat. A landscape is cordoned off with hazard tape, crossed only by men in protection suits. A cheerful picnic accompanied by balloons can apparently only take place with the help of gas masks on a delimited chessboard-like area that sticks out into an infinite space full of poisonous vapours. Even the word *positive* in the work entitled *Source* (2012) – Schiek sometimes adopts the speech bubbles familiar from comic strips – is given the opposite meaning by the context. Positive results do not bode positively, but rather indicate that a contamination has been discovered. In the work *The Border* two men carry a third. Strange that there should be three boundary posts. We have night scenarios not just in *Night Shift*, *Contact* and *Source*, but also when the woods turn the day to night, such as in *Clearing* (all works from 2012).

It is not that the figures are marked out as dangerous. Quite the opposite: they try to help. They put themselves at risk.

They take samples, analyse, gauge, clean up and take care of the dead and the injured. Still, however absorbed they are by their tasks, they too seem helpless, out of their depth and at the mercy of the disaster. As observers we see the futility of their efforts better than they do. They do not understand that more powerful forces are at work. The world in which they operate no longer is a world in which everything is all right.

But the latent threat is never put into concrete terms, so that we might be able to identify the place, time, circumstances or people involved. Rather, we are dealing with a mythical constellation. Despite references to the pictures in our heads, which have been put there by recent environmental disasters such as Fukushima, this is about something more general. Humans are not just a part of nature any longer: they change it and must constantly deal with the unwelcome consequences of their actions. Reminding us of the fate of Sisyphus, the priority lies with calling attention to general human striving and failure, not accusing particular people in positions of responsibility. Comments on the politics of the day are not intended. The figures in the paintings are not attempting to establish contact with the observer. Schiek's lapidary, epitaph-like titles emphasize this tendency towards the general, as does the fact that he refrains from individualizing his figures.

Like the early Goya, with whom a light-hearted genre can be turned around and a tragic experience come to light, Schiek likes to show that appearances can be deceptive. For example there is a *Sunset* (2010) which has a magnificent play of colours, but is reminiscent of an accident in a chemical factory. Any connotation of merry child's play in his 2010 painting of *Bubbles* rising from a black hole in the ground is lost due to the two sewerage workers. Paradise is artificial and, despite its enticing beauty, rather dangerous. Even the landscapes evoke a latent, intangible menace. In the diptych *Glade* (2009), for example, already the choice of yellow and black – colours signifying danger – suggests a sinister sense of alarm. The rays are more reminiscent of radiation than of life-giving sun. We prefer to trust the house, the hut – the man-made elements in the Landscapes – to protect us from nature. *The Hut* (2011) inspires more confidence than the saccharine rosy dawn. The terms *natural* and *artificial* have swapped meanings. Even *The Beach* (2012) apparently can only be used for a family outing when safely wrapped up in winter clothes. The diptych *Silver Lining* (2009) with its two very thin yellow lines was developed

from the artist's experience of a train trip at night-time. It is easy to understand how, because of the speed, the points of light as well as lighter and darker areas turn into streaks. Light, medium and dark grey bands of different widths extend horizontally – or occasionally disturbed by slight slants – over both wings. The two panels are not absolutely identical either, as can be seen by the way they join in the middle. Some of the light grey bands are slightly toned towards beige and thus create a connection to the aforementioned yellow bands, which can be assumed to be the silver lining that gives the work its title. What remains open is whether that is a mirage or a signal of hope. The reference to German Romanticism and to Caspar David Friedrich in particular is a given, despite the very different artistic methods. Friedrich also likes to suggest something *lying behind*, to which he can really only do justice via failure.

This work leads on to the two series, the *Warpaintings* and the *Candies*. In the *Warpaintings*, the topic of wilful destruction, failure in painting or rather art is addressed, a Romantic motif that is known to play an important part in C. D. Friedrich's work. Layered bands of paint that runs down in rivulets or stripes are sanded down. Natural processes such as the paint's blooming, diffusion and coagulation become visible that way. The separation of binder and pigment, as the enamel flows out on the plane, leads to delicate ramifications that are reminiscent of Wols, art informel or Morris Louis. But the point is not to lovingly follow such natural processes. Instead the Nietzschean principle of *destroying to create* applies. One might think of Raymond Hains and his series of torn posters here. The layers, having been laid bare by the aggressive act of sanding down, are not simply exposed in their uncontrollable beauty, but directly sealed with clear varnish and thereby preserved and killed off in equal measure. This process of reversal does not result in a grey mishmash, however, but serves to enhance the two antagonistic processes. Often the picture plane is horizontally cut off or covered in black at the top and bottom edges. The stripes thus appear like an arbitrary section of a continuum that might extend indefinitely beyond the frame – something that is prefigured as a compositional scheme by C. D. Friedrich.

The *Candies* series also presents vertical stripes that have been obtained by running paint, usually on a square support. This time, however, they have been applied in a more controlled way and are not sanded down. As the title of the

group of works suggests, they remind one of canes in the colours of a confectioner's candy. But by now we have learned that the biological programming which lets us enjoy candy's sweetness does more damage than good, and that we have to fear getting diabetes or becoming overweight. In *Candy [rose]* (2009), indeed, a sense of cloying satiation sets in. *All You Can Eat*, a work in four parts (2012), also plays with feelings of satiety and even aversion. At the same time we find allusions to the barcode, all-familiar today, or the oscillating representation of signals as vertical bars, for example in medical apparatuses or music players. By contrast, in *The Basics* (2012), the palette is limited to black/white and the primary colours red, blue and yellow – promoted by Mondrian or Bauhaus as supposed primary elements. So conflict and ambivalence, clashing emotions are present here, too, when one might most likely expect a purely formal approach.

Schiek has a very singular formal style: an unexpected fusion of contemporary art, classic modernism, pop art, raw art, comic strips, naïve roots and formalist abstraction. No matter how innovative he is in blending and assimilating his numerous influences, no matter how artful and clever in extending the scope of painting and developing a new figuration: his work – deeply serious but playful and accessible, too – also allows us profound insights into the human condition. Without doubt, he feeds on the cultural environment of dissolving certainties and of a growing feeling of no longer managing to cope with the increasing pace of change. He is not just concerned with finding new avenues in contemporary painting, with the brilliance of technology or being close to the audience: he is concerned with humanity. **Karl Schawelka**



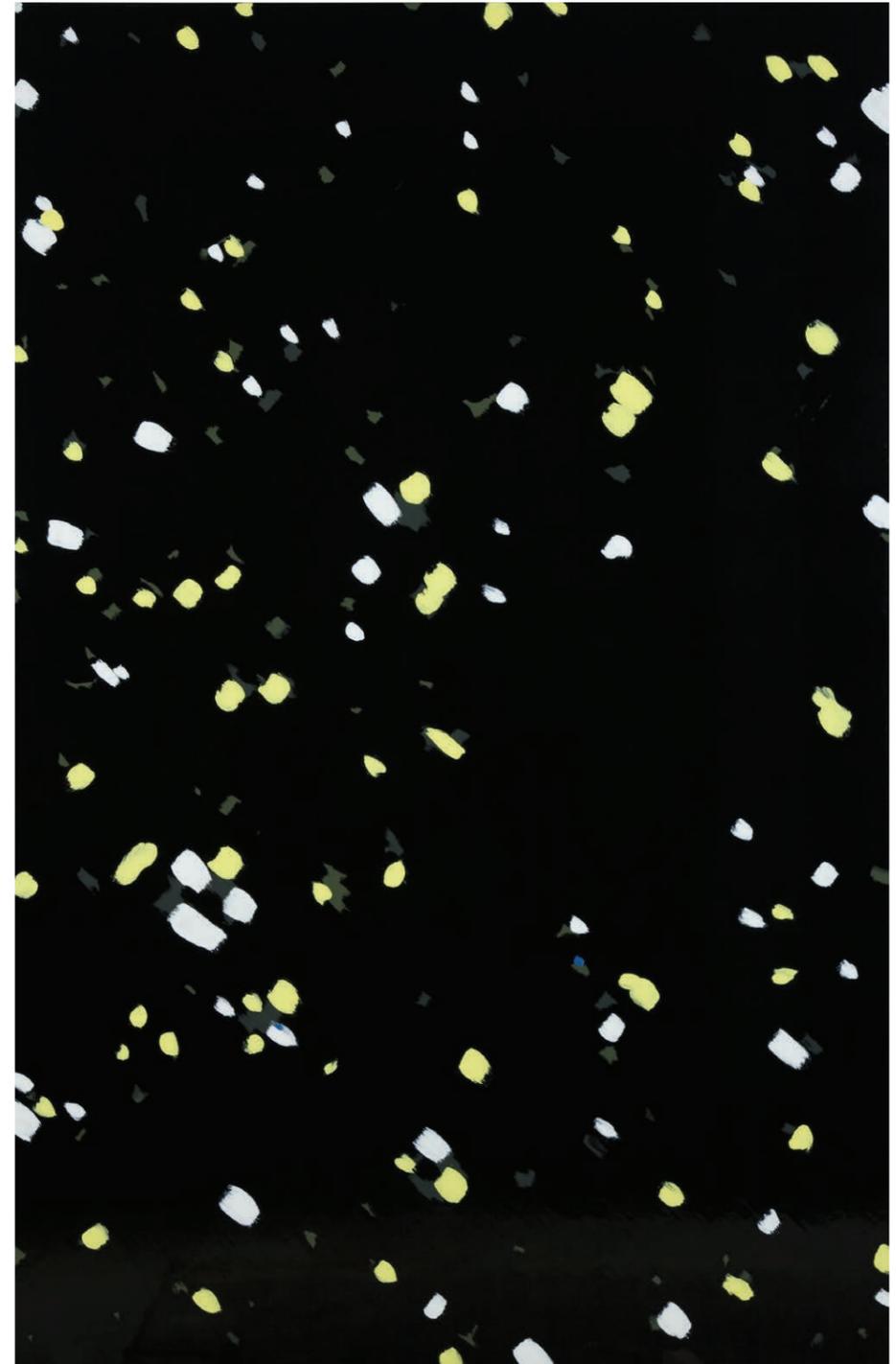
DEJA-VU
DEJA-VU



WALDSTÜCK
COPPICE

Ausstellungsansicht
Zweiter Raum der Ausstellung
Waldstück
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View
Second room of the exhibition
Coppice
(Gallery Eigenheim, Berlin)



NOON
NOON

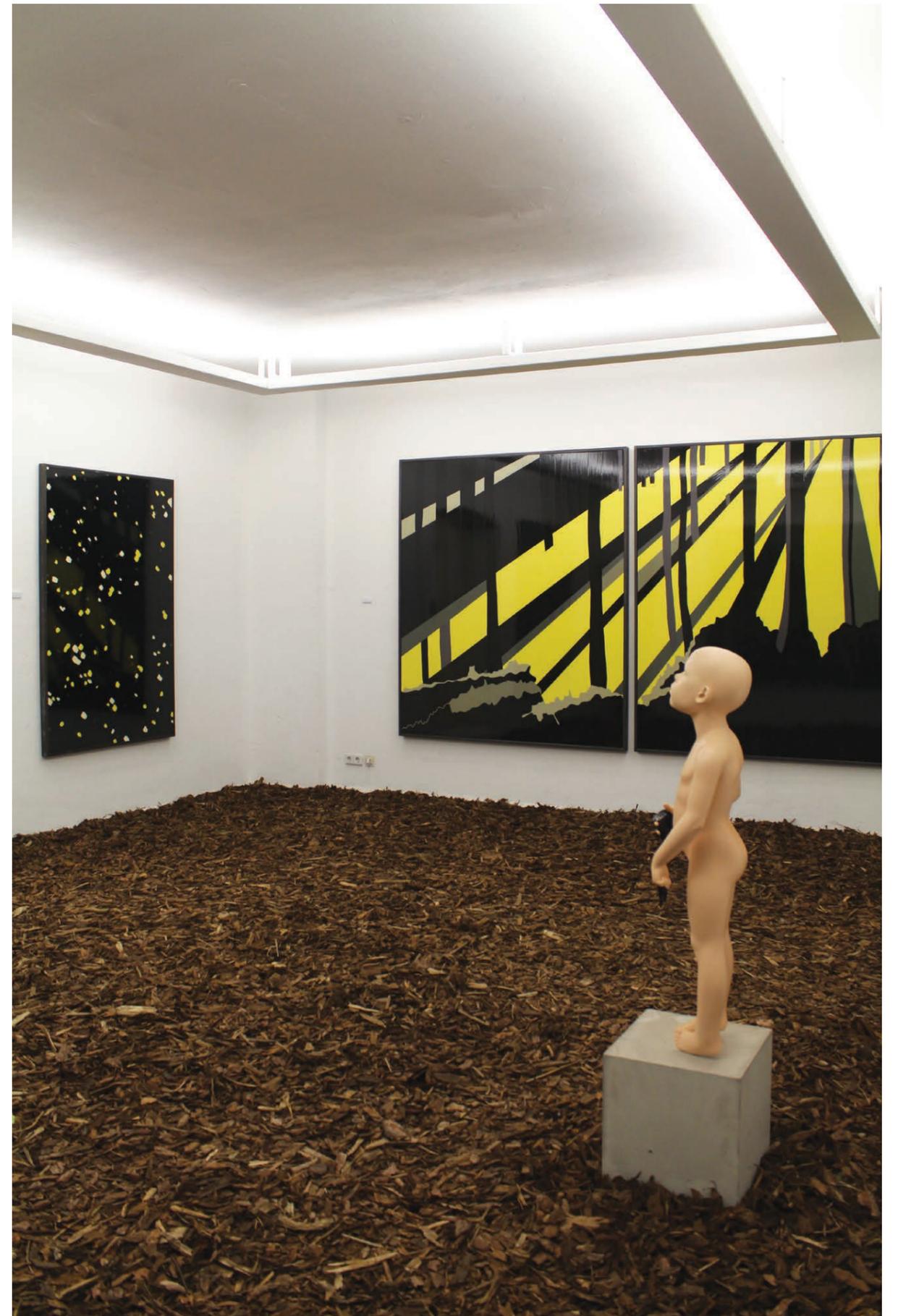


LICHTUNG
GLADE





KRITISCHE MASSE
CRITICAL MASS





Ausstellungsansicht

Zweiter Raum der Ausstellung
Noon / Lichtung / Kritische Masse
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Second room of the exhibition
Noon / Glade / Critical Mass
(Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht

Dritter Raum der Ausstellung
Flussbett / Schwarzes Loch / Kritische Masse
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Third room of the exhibition
River Bed / Black Hole / Critical Mass
(Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht

Dritter Raum der Ausstellung
Flussbett
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Third room of the exhibition
River Bed
(Gallery Eigenheim, Berlin)





SCHWARZES LOCH
BLACK HOLE





PAINTBOY
PAINTBOY

Ausstellungsansicht

Dritter Raum der Ausstellung
Paintboy / Flussbett / Schwarzes Loch
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Third room of the exhibition
Paintboy / River Bed / Black Hole
(Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht

Zweiter und dritter Raum der Ausstellung
Paintboy / Kritische Masse
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Second and third room of the exhibition
Paintboy / Critical Mass
(Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht

Dritter Raum der Ausstellung
Paintboy
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Third room of the exhibition
Paintboy
(Gallery Eigenheim, Berlin)

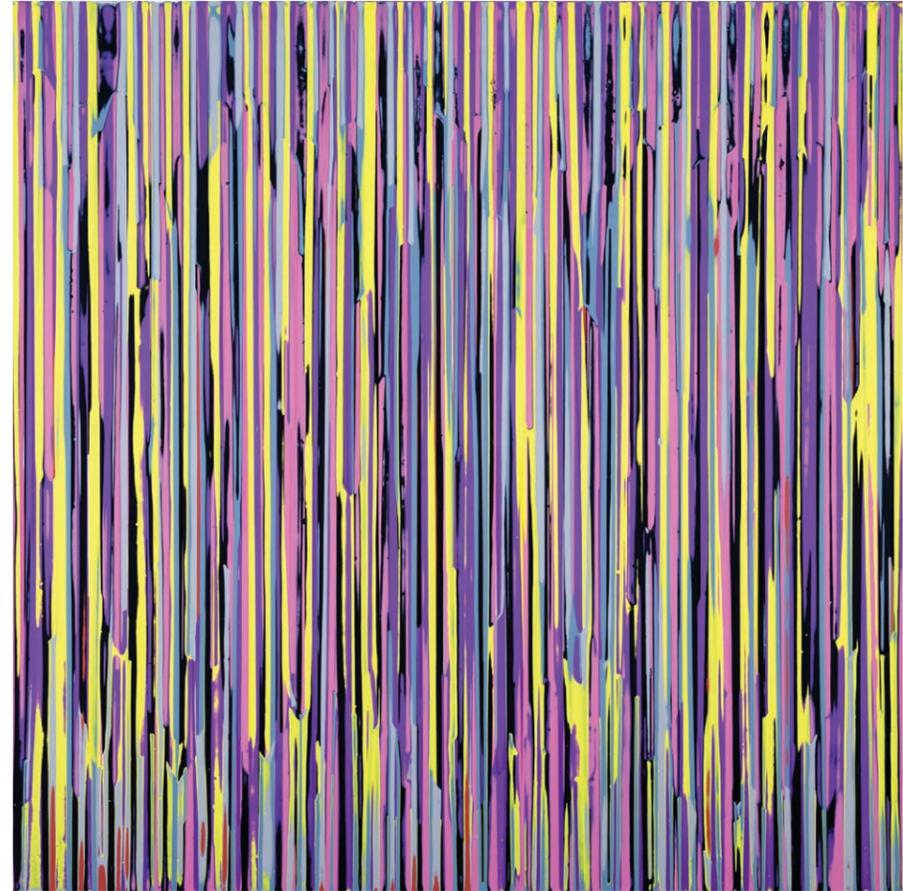




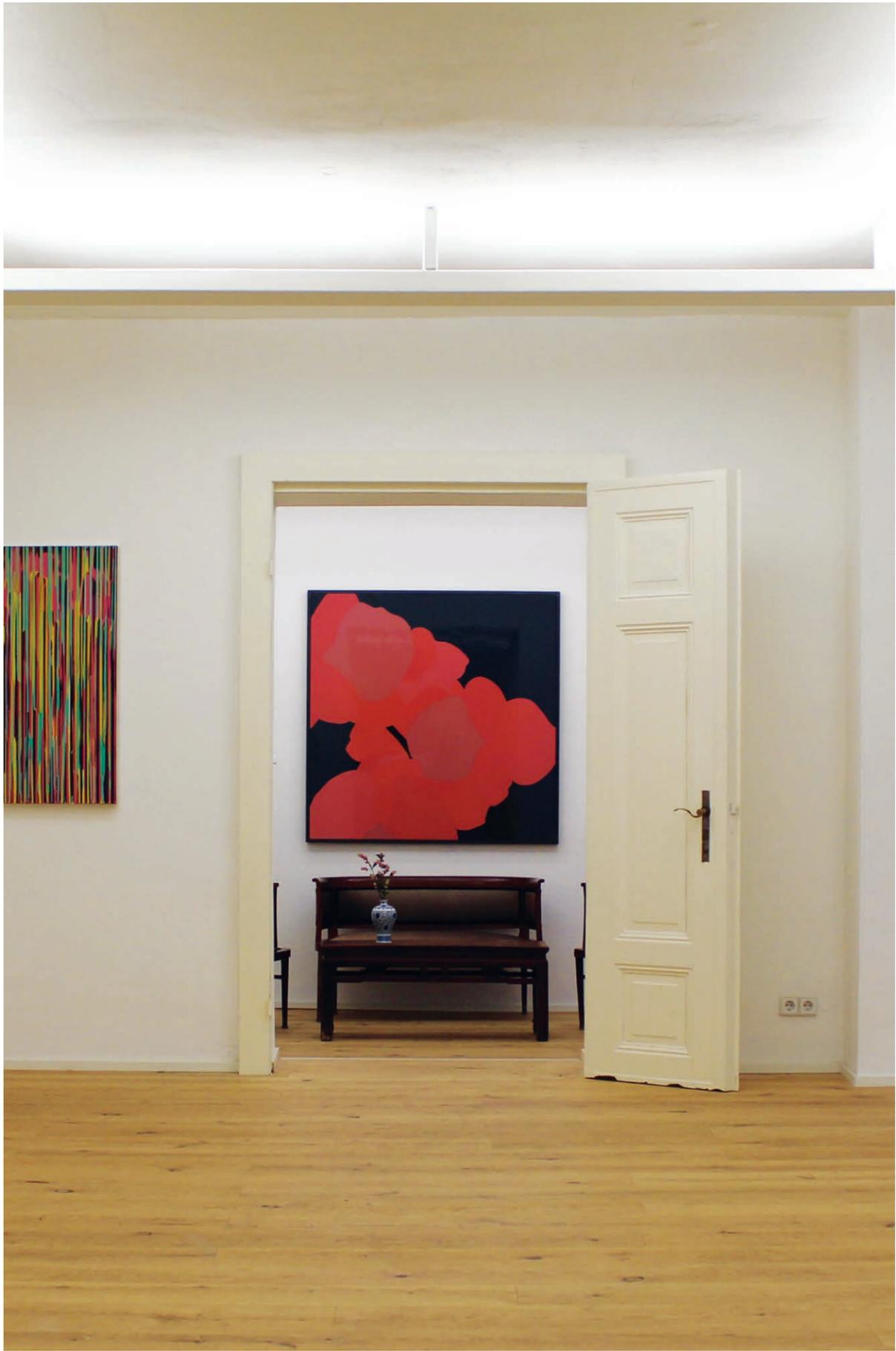
WARPAINTING (TÜRKİS)
WARPAINTING (TURQUOIS)



WARPAINTING (BORDEAUX)
WARPAINTING (BORDEAUX)



WARPAINTING (LILA)
WARPAINTING (LILAC)



Ausstellungsansicht

Dritter Raum der Ausstellung

Warpainting (Lila) / Warpainting (Bordeaux) / Warpainting (Türkis)
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Second room of the exhibition

Warpainting (Lilac) / Warpainting (Bordeaux) / Warpainting (Turquoise)
(Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht

Vierter Raum der Ausstellung

Orchidee (Blau)
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View

Fourth room of the exhibition

Orchid (Blue)
(Gallery Eigenheim, Berlin)



ORCHIDEE (BLAU)
ORCHID (BLUE)



Ausstellungsansicht
Vierter Raum der Ausstellung
Orchidee (Blau) / Iris / Keim
(Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View
Fourth room of the exhibition
Orchid (Blue) / Iris / Sprout
(Gallery Eigenheim, Berlin)



IRIS
IRIS



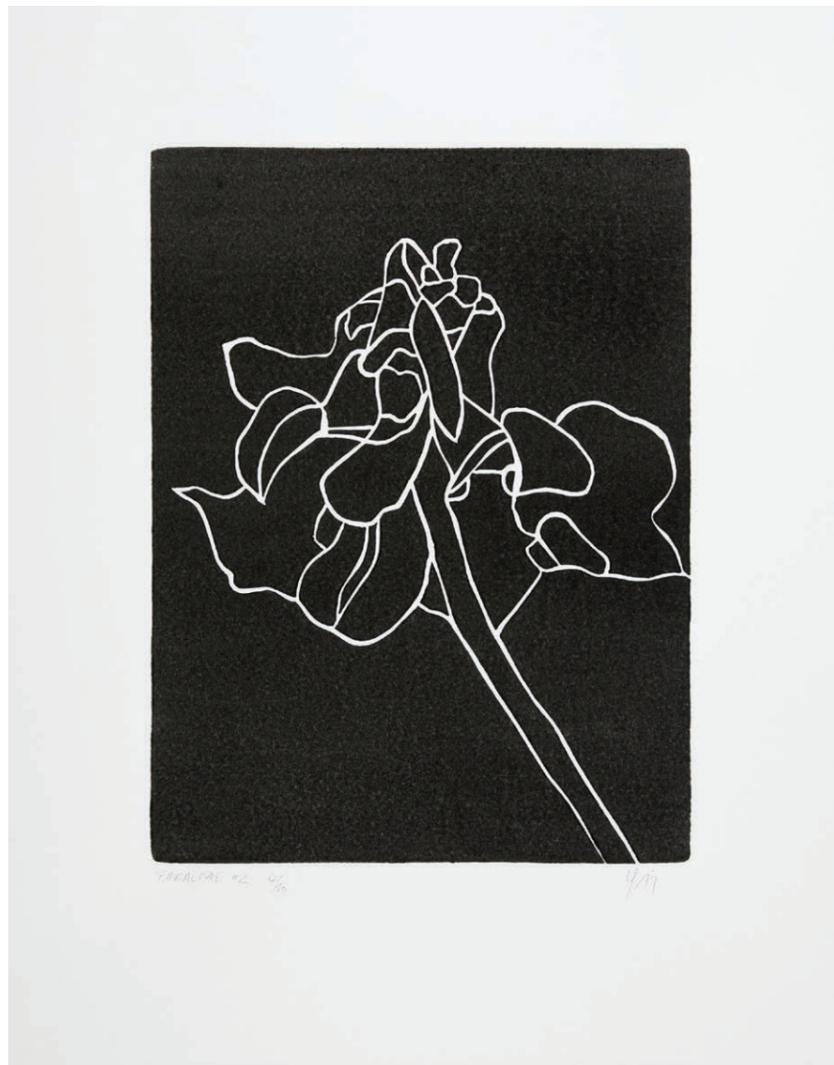
KEIM
SPROUT



BLÜTE
BLOSSOM



KOHL
GABBAGE



FABACEAE 2
FABACEAE 2



FABACEAE
FABACEAE



WOLKE (GELB)
CLOUD (YELLOW)



Ausstellungsansicht
 Dritter und vierter Raum der Ausstellung
Özis Mutter / Wolke
 (Galerie Eigenheim, Berlin)

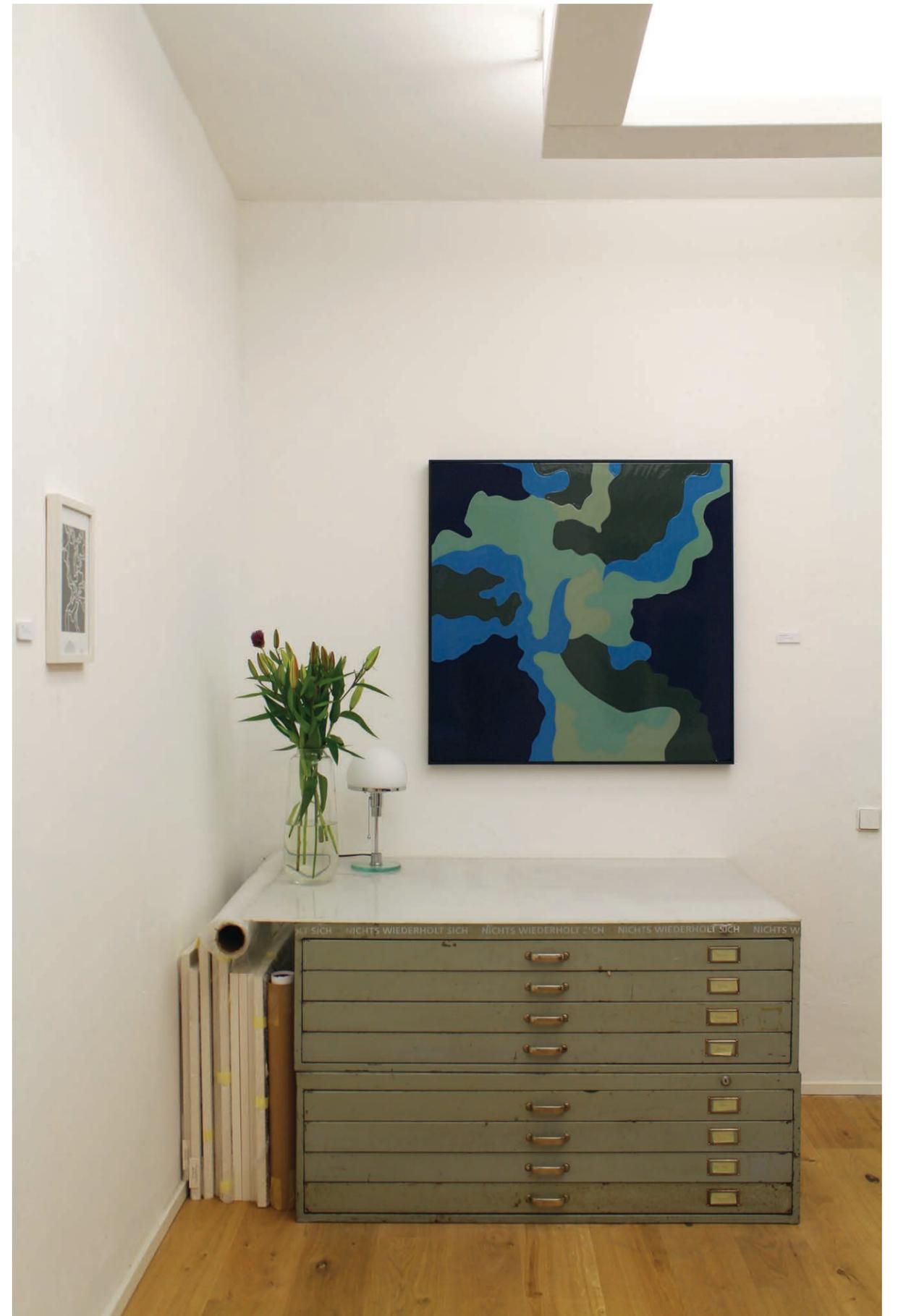
Exhibition View
 Third and fourth room of the exhibition
Özis Mother / Wolke
 (Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht
 Vierter Raum der Ausstellung
Wolke / Wolke Camouflage
 (Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View
 Fourth room of the exhibition
Cloud / Cloud Camouflage
 (Gallery Eigenheim, Berlin)

Ausstellungsansicht
 Erster Raum der Ausstellung
Eiskopf / The Basics
 (Galerie Eigenheim, Berlin)

Exhibition View
 First room of the exhibition
Ice Head / The Basics
 (Gallery Eigenheim, Berlin)





ÖZIS MUTTER
ÖZIS MOTHER



EISKOPF
ICE HEAD





EIN GESPRÄCH MIT STEFAN SCHIEK A CONVERSATION WITH STEFAN SCHIEK

Galerie Eigenheim (Berlin) am 02.10.2015. Konstantin Bayer und Stefan Schiek treffen sich in den Räumlichkeiten in der Liniestraße 130 und sprechen über die Solo-Ausstellung *Grund*, sowie Schieks Arbeiten der letzten zehn Jahre.

K. Bayer Wie bist Du zur Malerei gekommen?

S. Schiek Zur Malerei bin ich in Barcelona gekommen.

K. Bayer Wann warst du in Barcelona?

S. Schiek In den Jahren 1999 und 2000.

K. Bayer Hast Du ein Auslandssemester dort gemacht?

S. Schiek Genau, ich war ein Jahr dort und habe mit Gerard, einem spanischen Architekten zusammen gewohnt und der hat gemalt – viel gemalt. Mit ihm war ich in einem Farbenladen, wie eine alte Apotheke sah der aus, nur daß keine Medikamente in den Holzschränken waren, sondern Pigmente, alles voll mit Pigmenten. Faszinierend.

K. Bayer Arbeitest Du heute noch mit Pigmenten?

S. Schiek Nein, aber damals habe ich damit gearbeitet, alles selber angemischt.

K. Bayer Hast Du noch Bilder von damals?

S. Schiek Nein, die habe ich alle verschenkt.

K. Bayer Hast Du damals die gleiche Form aufgegriffen? Dieses Reduzierte, was bei Deinen Siebdrucken von 2003 ja schon zusehen ist?

S. Schiek Es war anders. Zunächst waren es Stadtbilder, aber es war schon immer reduziert, sogar im Kunstunterricht schon, es ging immer um Farben. Farben und Flächen.

K. Bayer Hattest Du damals schon Vorbilder? Wenn man bei Dir durch's Bücheregal stöbert, sieht man ja schon so ein

paar Bücher, aus denen man sich Bezüge zu deinen jetzigen Malereien herleiten kann. Was sind das so für Bücher und andere Maler, die Du ins Blickfeld rücken könntest?

S. Schiek Andere Maler habe ich wirklich erst relativ spät für mich entdeckt, abgesehen von den klassischen, mit denen man eh immer in Berührung kommt. Es war eher philosophisch geprägt. Ich habe eher philosophische Bücher gelesen, die etwas mit dem Studium zu tun hatten: Foucault, Derrida, Flusser, auch Adorno, Nietzsche, Borges.

K. Bayer Wie kommst Du von diesen Philosophen zu der Reduziertheit? Gibt es da eine Verbindung? Zu dieser Form, die Du jetzt gefunden hast?

S. Schiek Vielleicht. Am Anfang ist es immer eine Suche, eine Frage nach dem, was man malen will. Also die Idee. Und damit habe ich mich zu Beginn sehr viel beschäftigt. Was kann man wie malen, daß es meine Vorstellungen auf eine Art und Weise abbildet, die man vielleicht so noch nicht gesehen hat.

K. Bayer Hat Dich da etwas begleitet? Gibt es aktuelle Leitfäden Deines Interesses?

S. Schiek Das hat sich über die Zeit natürlich geändert, aber Jorge Luis Borges begleitet mich immer noch, auch wenn sich das verselbstständigt hat.

K. Bayer Was hat es mit Borges auf sich?

S. Schiek Er war ein gebürtiger Argentinier, ein Weltenbürger, ein Bücherwurm. Er hat lange in der Schweiz gelebt, die Bibliothek in Buenos Aires geleitet und hat viele metaphysische Texte veröffentlicht, hauptsächlich Kurzgeschichten, aber auch Gedichte. Und diese Kurzgeschichten und Ge-

dichte sind sehr aufgeladen mit Querverweisen auf andere Literatur, Literaturgeschichte und Kultur, auf das Wissen, welches sich der Mensch angeeignet hat, und das hat etwas mit den Bildern zu tun. Hauptsächlich mit den figürlichen.

K. Bayer Muß man die figürlichen Bilder von den abstrakten Bildern trennen? Streifenbilder und narrative Bilder, hast Du einen Link, eine Verbindung?

S. Schiek Die Verbindung ist die Farbe, es geht um Farbe – bei den figürlichen Bildern, wie bei den Streifenbildern, oder bei den geschliffenen. Es geht um den Prozeß, um das Material. Um das, was im Atelier passiert. Das sieht man natürlich bei den meisten Bildern am Ende des Prozesses nicht mehr. Vor allem bei den figürlichen Bildern eher nicht – eine andere Serie legt diesen Produktionsprozeß, das Schichten und Schleifen, offen: Die *Warpaintings* (S. 41 – 43, 89) zeigen den Arbeitsprozeß, der im Atelier stattfindet. Die Schüttbilder der *Candy*-Serie sind eine Art Entlastung, ohne vorher zu planen, zu wissen, wie es nachher aussieht.

K. Bayer Das war meine Frage, wenn es um die Hinterfragung der Malerei geht. Du arbeitest wenig mit Duktus, wenig mit Gestik, was andere Malerei zum Ausdruck bringt. Die Eingebung just in einem Moment auf die Leinwand zu bringen. Hat Dir das gefehlt, bei Deinen figürlichen Arbeiten, also das Impulsive bei Deinen Handlungen?

S. Schiek Nein, das Impulsive fehlt mir überhaupt nicht. Mir ging es darum, daß man etwas anderes macht, etwas anderes ausprobiert... Was noch möglich ist. Die Arbeiten sind sehr materialfixiert, durch die Glanzlackfarben, und da ist es ein Ziel, die Grenzen auszuloten, was machbar ist. Was man machen kann, was man eigentlich machen darf damit, also mit den Farben, wenn man sie zum Beispiel umgekehrt benutzt, als es an sich gedacht ist.

K. Bayer Du hast oft Dreiecksbeziehungen zwischen dem Ort, dem Geschehen, den Protagonisten. Das ist ja das Grundgerüst von Erzählungen. Woher kommt da das Interesse? Es scheint auch ein naturwissenschaftliches Interesse zu sein, weil die Menschen immer in natürlichen Umgebungen, in Landschaften, in der Natur zu agieren scheinen, um da etwas zu retten und irgendwas raus zu holen, zum Bei-

spiel aus dem Wald, in das schwarze Loch hinein zu schippen. Woher holst Du Deine Motive? Haben die einen Ursprung aus Medienlandschaften, aus zeitgemäßen Umständen?

S. Schiek Der Motivursprung ist schon zum Teil aus den Medien, von Bildern, die man vielleicht kennt. Aber es geht in der Serie um etwas universelleres. Der Mensch ist ja immer auf der Suche, es geht darum, etwas heraus zu finden, sich weiter zu entwickeln. Das ist es ja, was den Menschen auszeichnet. Es ist immer ein Aktivismus, es sind immer Ideen da. Und wenn die Ideen da sind, ist es irgendwann auch möglich sie umzusetzen, oder es wird möglich gemacht. Der Bezug zur Natur, also die Natur, die dargestellt wird – z.B. bei *Lichtung* (S. 24) – erinnert farblich ja eher an ein Warnzeichen vor Radioaktivität. Bei *Abgang* (S. 96) haben wir eine schöne Winterlandschaft, in der allerdings gerade eine Lawine herunter kommt. Da ist die Darstellung der Natur, wie die Schlange im Paradies.

K. Bayer Siehst du es eher als Problem oder als Lösung, dem wir uns gegenübersehen – das Entfernen von der Natur? Siehst du da den Menschen eher in einer Sackgasse, oder...?

S. Schiek In solchen Kategorien denke ich gar nicht. Ich denke eher: So etwas passiert. Der Mensch ist ja ein Teil der Natur. Es scheint die Natur des Menschen zu sein. Ich sehe es nicht als Problem, oder Lösung. Es ist eine stetige Entwicklung. Deswegen bieten die Arbeiten ja auch keine Lösungen an. Es ist genau das, was ich gerade meinte, es ist der Aktionismus, der da dargestellt wird, der Prozeß, die Entwicklung, die menschliche Entwicklung.

K. Bayer Um noch einmal zum Ausstellungstitel zu kommen: *Grund*, den Bezug zur Malerei, zum Malgrund, zu den verschiedenen Schichtungen. Und weil wir gerade darüber gesprochen haben, der Grund für das menschliche Handeln, ein sehr universelles Handeln, Gründe die dem Menschsein gegeben sind...

S. Schiek Natürlich auch die Frage, warum man malt – was treibt den Künstler an, überhaupt etwas zu malen.

K. Bayer Ist das von Bild zu Bild auch immer eine Motivationsfrage? Die Kraft wieder in ein neues Motiv zu geben?

S. Schiek *Grund* ist einfach ein guter Titel, weil es gleichzeitig eine gute Frage ist, auf die es keine unmittelbare Antwort gibt.

K. Bayer Hast Du noch mehr Aspekte, die diesen Titel untermauern?

S. Schiek Ja, es ist auch der Grund, auf dem man steht – der Grund und Boden – so etwas, wie Erdung. Malerei ist eine sehr erdige Angelegenheit. Die Handlung des Malens erdet einen, sie führt einen zum Grund zurück, weil man allein mit sich und dem Werk ist. Es führt einen automatisch dahin. Man begibt sich in einen besonderen Zustand, einen sehr geerdeten Zustand.

K. Bayer Weil Du von Farbe sprichst: Bei *The Basics* (S. 62), *Noon* (S. 23) ist Gelb ja sehr dominant. Und als wir die Ausstellung aufgehängt haben, sagtest Du auch, daß Du sehr gern zu Gelb greifst. Also sprechen wir gern über die Farbwahl. Greifst du eher impulsiv zur Farbe, oder hast du die Farben bei deiner Motivwahl schon im Kopf?

S. Schiek Tatsächlich ist es so, daß ich sehr viele Farben auf einmal kaufe, so daß die Farbpalette – außer ich brauche noch eine ganz besondere Farbe – mehr oder weniger festgelegt ist, wie in der Mode. Wenn ich so viele Farben kaufe, dann denke ich mir: So sieht es nächstes Jahr aus! Es ist eine Stimmung. Zu den Farben, speziell zu den Lackfarben kann ich sagen, daß mich die Konsistenz nach wie vor fesselt. Wenn man so eine Dose aufmacht, ist es immer wie Kindergeburtstag. Die Farben knallen, die Farbtöne sind total intensiv, die Konsistenz – dieses leicht Zähflüssige, das begeistert mich nach wie vor.

K. Bayer Es ist interessant, daß Du für Dich so eigene Moden entwickelt hast.

S. Schiek Es gibt dabei keinen wissenschaftlichen Ansatz bezüglich der Farbwahl – es ist eine reine Bauchentscheidung. Am Anfang war es viel festgelegter, das ist nun nicht mehr so. Das passiert einfach. Ich mache das jetzt schon so lange – das ist wie mit den Motiven – das ist alles nicht mehr so verkopft, wie am Anfang. Da gab es viel mehr diesen Findungsprozeß, daß man eine Idee hat, was man machen

will, was man sagen will. Das hat sich so verselbständigt, daß ich das auch genieße, weil es schön ist, daß man nicht mehr darüber nachdenken muß, sondern die Dinge kommen zu einem. Die Motive kommen zu mir, ich muß nicht mehr suchen, ich muß nichts mehr konstruieren. Es passiert einfach. Mit den Farben ist es genauso. Es gibt eine Grundidee, z.B. bei der Arbeit *Waldstück* (S. 20) sollten die Farben schön düster sein. Das sind atmosphärische Fragen. Vorstellungen gibt es natürlich – daß der Hintergrund zum Beispiel so dunkel sein muß, daß es Ton-in-Ton-Geschichten sind. Das Grün, die Bäume, Töne die nah bei einander liegen, daß man das auch gar nicht so sieht, sondern das es in einander übergeht.

K. Bayer Es gibt ein Ausreißerbild, das mir in den Kopf kommt: *Parallel* (S. 78). Es ist inhaltlich eine andere Art der Suche, das Archaische des Menschen, das Daseinsberechtigungsbild, dieses Suchen, Ergründen, das Ungewisse, das hast Du auf eine andere Ebene gehoben. Kannst Du mir das Bild etwas entschlüsseln, weil es in diesen ganzen Kontext für mich nicht so recht passen will?

S. Schiek *Parallel* ist ein Hybrid aus vielem, was ich mal ausprobiert habe. Der Gedanke war, in einem Bild so viele Dinge, wie möglich auszuprobieren, unterzubringen: geometrische Formen, geschliffene Himmel, Personen. Es sind auch neue Elemente drin, z.B. Personen, die sich nicht komplett abgrenzen, die unvermittelt aufhören, die also nur angeschnitten, ausgefranst sind. Deswegen ist auch dieser gottähnliche Zeus-Mechaniker abgebildet.

K. Bayer Wieswegen genau? Weil Du hier ausprobierst bzw. hier alles zusammenbringst? Oder das Neue, was ja bei all Deinen Arbeiten von Bild zu Bild immer wieder auftaucht? Aber die Verbindung zu Zeus muß Du mir noch einmal erklären.

S. Schiek Sinnbildlich steht es dafür alles zu vereinen, als Schöpfer, und der steht mit diesem Stab da, vor dieser, sich wiederholenden, geometrischen Form, wie ein Tor zu einer anderen Dimension, welches durchdrungen werden soll. Zum einen kommt der Stab nicht auf der anderen Seite wieder heraus. Ein andermal kommt er heraus – also er hat die Durchdringung einmal geschafft und beim anderen Mal eben nicht.

K. Bayer Sehr interessant. Das hat auch bei mir immer in einem anderen Kosmos geschwebt, da war viel Mythologie drin. Es war nicht mehr so nah beim Menschen. Es war abgehobener vom Inhalt. Deswegen ist es hier auch wichtig, solche Hintergrundinformationen zu bekommen, um den Dreh wieder zu bekommen – zu solchen Sphären – die ja auch eine Absolutheit herstellen. Das Menschsein in seinem mythologischen Glauben, was ja Kulturen, aber auch die Handlung bestimmt, jetzt kann ich das auch besser verstehen.

S. Schiek Natürlich, das spielt auch mit rein. Es geht um etwas, das weiter dahinter liegt, oder um etwas, das der Sache noch tiefer zu Grunde liegt. Es sind die Rädchen, die sich weiter Innen drehen, es ist ein Versuch sich etwas unglaublich Großes verständlicher zu machen.

K. Bayer Warum *Déjà-vu* (S. 18) seinen Titel trägt, ist mir noch unklar. *The Basics* ist klar, das sind die Grundfarben; *Warpaintings* sind der Kampf mit dem Untergrund und der Farbe, mit der Machart; *Noon*, als abstraktes Bild, hat auch schon wieder diese Vorstellung vom Blätterdach – ein Hybrid zwischen abstraktem und figürlichem Bild. Deine Warscapes waren auch Hybride, wo man Landschaften in der Abstraktion assoziieren kann, aber warum *Déjà-vu*?

S. Schiek *Déjà-vu* ist eine Dopplung und gleichzeitig eine Fortführung. Der Anschnitt wiederholt sich, aber die vertikalen Linien führen sich fort

K. Bayer Also kann man es schon so herleiten: aufgrund des Sich-Doppelns in einem Begreifen und deshalb also *Déjà-vu*...

S. Schiek Ja, aber es ging bei diesem Bild auch darum, mehrere Perspektiven zu schaffen, mehrere Fluchtpunkte zu haben. Es scheint, als wären die Linien in steter Bewegung. Der Blick ruht nicht, sondern er wird immer wieder durch verschiedene Punkte gelenkt. Ich wollte eine Tiefe erzeugen, die so nicht da ist.

K. Bayer Das kann ich nachvollziehen, das ist ein total gutes Bild. Hier bringst Du auch beides zusammen: dieses Formale von den Schüttbildern und die Oberfläche von den Figür-

lichen – da die Oberfläche ja hier ganz anders scheint. Es ist eine homogene Oberfläche, die die Attitüde des Schüttbildes mit sich bringt, aber es scheint eher abgeklebt und konstruiert. Es hat nicht mehr diesen Zufallscharakter.

S. Schiek Im Anfangsstadium gab es diesen Zufallscharakter, aber je weiter es sich entwickelte, umso mehr habe ich eingegriffen – so, wie ich es haben wollte, die Dichte und die Konsistenz. Also nicht komplett konstruiert, oder angelegt, im Gegenteil: Es gibt nicht mal eine Vorskizze.

K. Bayer Es ist auch eine Wiederholung, ein Übergang zwischen den Perspektiven, weil es ein Hybrid aus den figürlichen Malereien und den Schüttbildern ist. Siehst Du da einen Übergang zwischen dem formalen Kampf, den Du mit Deiner Arbeit hast und der Erzählung, die Du mit einbringst? Willst Du damit auch etwas erzählen, mit dem Titel *Déjà-vu*? Das Universelle, was sich immer um sich selbst dreht, das Menschsein, Muster wieder zu entdecken, gibt es eine Grundlage für dieses Bild?

S. Schiek Sicher, aber zuallererst geht es um Farbe, Form und Raum. Es ist ein total spielerischer Ansatz. Es ist eine Weiterführung von den Bildern, die vorher da waren, von den Schüttbildern, so daß man mehr Gestaltungsmöglichkeiten hat, das Bild in die Richtung zu bewegen, wo man es hinhaben möchte. Es ist vorallem auch ein Landschaftsbild. Es war mein Anspruch, ein Landschaftsbild zu schaffen. Wie kann man Landschaft, oder Raum anders darstellen? Wie kann man Räume schaffen nur mit Linien – das war mein Anspruch an diese Arbeit.

K. Bayer Es ist eine so homogene Arbeit geworden. In seiner Virtuosität gibt es einem immer wieder Ruhe und es wirkt überhaupt nicht aufgeregt.

S. Schiek Ja, das finde ich auch sehr interessant, daß es gleichzeitig der bewegende Tanz der Linien ist, und trotzdem ist es beruhigend, wie in einem Märchenwald zu stehen. Die Farben sollten einen Märchenaspekt haben, etwas Freundliches.

K. Bayer Auch wenn einzelne Farben in sehr grellen Tönen dabei sind, harmonisiert es.

S. Schiek Ja, die Farben sind für sich grell, heben sich aber gegenseitig wieder auf, sie erzeugen eine angenehme Einheit.

K. Bayer Wo siehst Du die Vielschichtigkeit in *Schacht* (S. 82), weil mich das Bild so interessiert. Gibt es, wie bei *Parallel*, oder *Déjà-vu*, eine Geschichte dahinter?

S. Schiek Es ist einfach gut gelungen, es ist fast schon zu gut gelungen, es ist in sich so stimmig, da paßt alles! Mir ist es fast zu harmonisch. Es funktioniert gut – die Proportionen, die Farben, der Schacht ist zum Beispiel total winzig.

K. Bayer Ein Erdloch.

S. Schiek Eigentlich nur ein schwarzes Viereck.

K. Bayer Es ist eine Harmonie, die sich in Deinen Bildern aufbaut. Schacht gefällt mir auch so gut.

S. Schiek Erzähl mal warum!

K. Bayer Wie du es schon gesagt hast: Es ist eine Harmonie, die sich in diesen Bildern, im einzelnen Bild aufbaut. Du machst es ja eigentlich nur über den Aufbau, die Farben sind ja völlig homogen, bei *Waldstück*, aber bei *Parallel* ist es wirklich verworren. Wie bei *Schwarzes Loch* (S. 33) so flächig, so völlig übertrieben, und das wühlt mich als Betrachter dann natürlich auf. Aber *Schacht*, diese Farben sind down, gesättigt...

S. Schiek *Schacht* markiert für mich einen Höhepunkt dieser Serie, an der ich seit 2010 arbeite: die Katastrophen-, Unfälle- und Entdeckungsserie. Ich wollte es so verpacken, daß es köstlich ist.

K. Bayer *Candy-like*. Entschuldige, wenn ich hier das Wort poppig ins Spiel bringe.

S. Schiek Bitte nicht.

K. Bayer Aber es ist doch der Versuch des Verherrlichens, das Negative butterweich zu machen.

S. Schiek Ja, das war ein Ziel, und deswegen muß es jetzt wieder wirrer werden.

K. Bayer Das sind dann solche Entwicklungsschritte. Wenn man sich in seiner Form gefunden hat, ist es dann bestimmt auch schön virtuos zu werden. Wie die Bilder hier im Eingang, die finde ich so harmonisch, *Eiskopf* (S. 61) und *The Basics*, und dabei liegen so viele Jahre dazwischen...

S. Schiek Mich erstaunt es auch, weil die Bilder so einen Facettenreichtum aufweisen. Ich erkenne einen roten Faden, den man sieht. Wenn man es nach zehn Jahren gesamt betrachtet, ist er erkennbar, wobei mich so viele unterschiedliche Sachen beschäftigt haben.

K. Bayer Wenn Du die letzten zehn Jahre betrachtetest, was sind so Deine Ausreißer?

S. Schiek Es gab total unterschiedliche Ansätze. Zu Beginn: Wie kann man ein Portrait schaffen, in dem so wenige Bildinformationen enthalten sind, wie möglich? Diese ganz flächigen Sachen, wo man nichts erkennt, außer Farbflächen, die dann ein Gesicht zum Vorschein bringen. Dann gab es die Pflanzenphase, das heißt organische Formen so zu reduzieren, daß nur noch Urformen erkennbar sind, oder auch Muster, die immer wieder auftauchen. Das hat mich dahin geführt, wie eigentlich unser Gehirn, unsere Wahrnehmung arbeitet. Da habe ich angefangen Synapsen zu malen. Die Synapsen unter der Reduktionslupe betrachtet, was wieder etwas Pflanzliches hat, weil es sich ja alles aus einem entwickelt hat...

K. Bayer Materie...

S. Schiek Und irgendwann war es nicht mehr genug für das, was ich sagen wollte. Und dann tauchten die Figuren auf, um Komplexeres darstellen zu können, aber ich will keine Geschichten im eigentlichen Sinne erzählen. Es ist keine konkrete Story, die sich da abspielt, wie die Köpfung von dem und dem. Man weiß nicht genau, was passiert. Es wird keine konkrete Geschichte erzählt, sondern es liegt etwas größeres dahinter und das wird vielleicht erzählt. Man könnte auch Müll im Wald abbilden, aber darum geht es nicht, das

EIN GESPRÄCH MIT STEFAN SCHIEK A CONVERSATION WITH STEFAN SCHIEK

ist nur ein kleiner Teil des Themas.

K. Bayer Also es geht um die Form und den Inhalt, um es zu generalisieren.

S. Schiek Ja, einen superkomplexen Sachverhalt durch komplette Reduktion darzustellen, darum geht es. Bei all diesen hohen Ansprüchen an sich und sein Werk fällt mir eine schöne Fabel ein: Ein Maler möchte den gesamten Kosmos in einem einzigen Bild malen. Dabei steht er die gesamte Zeit über direkt vor seiner Arbeit und malt und malt. Als er denkt, er sei fertig, tritt er einige Schritte zurück und betrachtet sein Werk. Und was sieht er da ?

K. Bayer Keine Ahnung.

S. Schiek Sich selbst.

K. Bayer Danke für das Gespräch.

Gallery Eigenheim Berlin, October 2, 2015. Konstantin Bayer and Stefan Schiek meet at the gallery space at Linienstraße 130 to talk about the solo exhibition *Grund* as well as Schiek's work over the past ten years.

K. Bayer How did you get involved in painting?

S. Schiek I started in Barcelona.

K. Bayer When did you stay in Barcelona?

S. Schiek During the years 1999 and 2000.

K. Bayer Did you do an exchange semester there?

S. Schiek Yes, I spent there one year, sharing an apartment with Gerard, a Spanish architect who painted – painted a lot. We visited a paint shop which looked like an old pharmacy but instead of medicines the wooden cupboards were full of different pigments, entirely full of pigments. Fascinating.

K. Bayer Do you still work today with pigments?

S. Schiek No, but when I was using them then I mixed everything myself.

K. Bayer Do you still have any paintings from that time?

S. Schiek No, I gave them all away as gifts.

K. Bayer Was it there in Spain that you developed your reductive minimalist aesthetic that was already visible in your silkscreen prints from 2003?

S. Schiek It was a little different. First came the city landscapes, however I also actually employed reduction in them. Even at art lessons at high school it was always about colour; colour and surface.

K. Bayer Did you have any role models back then? When browsing your bookshelf a few books from which references

to your current paintings could be derived catch the eye. Which books and artists did you concentrate your attention on?

S. Schiek I actually discovered other painters relatively late, excluding of course the classic names which you always come into contact with. At the time my focus was directed more towards philosophical reading that related to my studies: Foucault, Derrida, Flusser, Adorno, Nietzsche and Borges.

K. Bayer How did you come to your reductive minimalist approach through these philosophers? Was there a relationship evident between their writing and the artistic form you developed?

S. Schiek Perhaps. In the beginning it was always a question of what I wanted to paint. The search for an idea, so to speak. With this quest I occupied myself a lot at the start: what could I paint that reflected my ideas in a way perhaps never seen before.

K. Bayer Is there anything that has been going along with you? Are there any guidelines that currently lead your interest?

S. Schiek This changed over time of course, but Jorge Luis Borges still accompanies me, even as it became independent.

K. Bayer What is the matter with Borges?

S. Schiek He was an Argentinian, a citizen of the world, a bookworm. For a long time he lived in Switzerland and was the director of the Library in Buenos Aires for a period. He published many metaphysical texts, primarily short stories but also poetry. His work is charged with cross references to

other literature, literary history, culture, and the knowledge that mankind has acquired and this is connected with the paintings. Especially with the figurative ones.

K. Bayer Do the figurative paintings need to be separated from the abstract paintings? Stripe paintings and narrative paintings, is there a link?

S. Schiek The link is the paint. It's as much about paint in the figurative paintings as it is in the stripe paintings. It is all about the process, the material. That what happens in the studio. With most of the paintings, this is no longer visible at the end of the process. Especially not with the figurative paintings – another series leaves this production process of layering and grinding open; *Warpaintings* (pages 41 – 43, 89) show the physical process undertaken in the studio. Similarly the drip paintings from the *Candy* series are an artistic release free of planning or knowledge of how the painting will look afterwards.

K. Bayer That was my question concerning the challenging of painting. You are working little in terms of characteristic style and gesture, which are expressed in other paintings, to put the inspiration of just a single moment on canvas. Did you miss this with your figurative paintings, the impulsiveness of your actions?

S. Schiek No, I definitely don't miss the impulsiveness. I was interested in doing something different, in trying something different which is still possible. The works are often highly fixated on the material because of the high gloss enamel paint and there it is one goal to push borders, to see what is feasible, what you can do, what you are free to do with the paint, for example if you are using it in a way reversed to how it is intended to be used.

K. Bayer You often have a triangular relationship between place, event and protagonist. That's the basic structure of a narrative. Where did this interest come from? It appears as if there's also a scientific interest in your paintings because the people depicted always appear to be saving or retrieving something in natural environments or landscapes. For example shovelling something from a black hole in the forest. Where do you get your motifs for something like this?

Did it originate from the way current affairs are portrayed in the media?

S. Schiek The motifs partly have their origin in the media, in images that may seem familiar. But the series is primarily focused on something more universal. Man is always in search of something, navigating a path of discovery and development. That is the distinguishing trait of man. Ideas and activism are always present. When the ideas are there it is eventually possible to implement them, or it is made possible. My reference to nature and representation of nature is like the serpent in paradise. *Abgang* shows a beautiful winter landscape which is, however, about to be buried under an avalanche. This is the representation of nature like the snake in paradise.

K. Bayer Do you see this more as a problem or a solution facing us? The destruction of nature, I mean. Do you think mankind is at a dead end?

S. Schiek I don't think in such categories at all. I rather think that such things happen. Mankind is a part of nature, too. What is occurring appears to be human nature. I don't see it as a problem or a solution, but as a steady development. Therefore, the paintings don't offer a solution. It's exactly what I meant earlier: activism is represented as process and development, human development.

K. Bayer Moving to the title of the exhibition: *Grund* (German for *ground*, as well as *reason*). The reference to painting, to the surface to which the paint is applied to in layers, and as we just spoke about it, the reason for human activity, a universal activity, reasons, which are given to man...

S. Schiek Of course there is also the question about one's reason to paint – about the artist's drive to paint at all.

K. Bayer Isn't that a question of motivation depending on the painting? Putting the energy into a new motif?

S. Schiek *Grund* is just a good title because it is also simultaneously a good question to which there is no immediate response.

K. Bayer Are there other aspects that this title underpins?

S. Schiek Yes, it is also the ground on which one stands on – like a grounding – *Grund und Boden* in English *ground and bottom*, also in the meaning of property. In this sense painting is a very grounding affair. The act of painting grounds the artist, leads him back to the origin because he is alone with himself and his work. It is leading you there automatically, you are entering a special state, a very grounded state.

K. Bayer When you speak of colour, in *The Basics* (page 62) and *Noon* (page 23) yellow is quite dominant. As we hung the show you also mentioned that you like using yellow. Let's talk a bit about colour choice. Do you reach impulsively for colours or do you already have an idea of what you will choose in your head?

S. Schiek In reality I buy a lot of different paint in one go so that my colour selection is more or less fixed, like in a fashion collection. The exception of course being when I need a special colour for a particular reason. When I buy so much paint I think to myself: this is how it is going to look like next year – it is a kind of mood. When working with the paint, especially with the acrylic paint, the consistency still captivates me. Opening a new can is akin to the feeling of a childhood birthday. The colours pop, they are very intense and the slightly viscous consistency always continues to inspire me.

K. Bayer It's interesting that you've developed some kind of fashions for yourself.

S. Schiek In terms of my colour choices there isn't any scientific approach – it is all a gut decision. In the beginning it was much more fixed, but not anymore. This change just seemed to happen. I've now been doing it for such a long time, I don't have to intellectualise my colour choice like I used to when I started out. It was the same with what to paint. There used to be this process of searching for an idea of what I wanted to paint, of what I wanted to say. This has developed a life of its own, which I enjoy, because it feels good that you don't have to think about it anymore but rather the things are coming to you. The subject matter comes to me, I no longer have to look for it or construct it, it just happens. It's

exactly the same with the colours, too. There's normally a base idea, for example in *Coppice* (page 20) the colours had to be beautifully bleak in a way. These are however more atmospheric ideas. Naturally, I've got ideas; that the background needs to be dark, for example, that it is tone on tone, the green, the trees, tones which are so similar that they are no longer clearly discernible but merge into one another.

K. Bayer There's one painting that comes to my mind as an outlier: *Parallel* (page 78). It is, content-wise, a different type of search, the archaic within man, the image of the right to exist, this searching, the uncertainty, which you raised to a whole new level. Can you decode the painting because it doesn't fit so well in this whole context for me.

S. Schiek *Parallel* is a hybrid of many things I've tried out. The idea was to accommodate as many of these elements as possible: geometric forms, smoothed skies, people. There are also new elements: people who don't distance themselves, who suddenly stop, who are cut or frayed. That's why there's also this god-like Zeus mechanic portrayed.

K. Bayer Why exactly? Because you tried to bring everything together with this painting? Or the novelty which appears in all your works, from painting to painting? You'll need to explain the connection to Zeus to me once more.

S. Schiek Symbolically the figure stands before the repetitive geometric form with this bar to unite everything as the creator, like a gateway to another dimension that should be penetrated. On the one instance the bar doesn't come out on the other side, in another instance it does – so he's managed to penetrate this other dimension on at least one occasion and other times not.

K. Bayer Very interesting. This always floated in another cosmos for me, too. There was a lot of mythology there, no longer so connected to humans but elevated beyond that sort of subject matter. That's why it's so important to hear this background information to get the full view of the sphere that creates this absoluteness. Mankind with his mythical beliefs that determine both cultures and actions. Now I understand it better.

S. Schiek Obviously this also plays a part, it is about something, that lies further behind or something that forms a deeper reason. It is about the small wheels which continue turning inside, it is an attempt to render understandable something incredibly great.

K. Bayer The reason for the title of *Déjà-vu* (page 18) is still unclear to me. *The Basics* is clear; they are the base colours. *Warpaintings* (pages 41 – 43, 89) depict the struggle with the ground, colour and style. As an abstract painting *Noon* has this idea of the canopy, a hybrid of abstract and figurative. Your *Warscapes* (pages 92, 93) were also hybrids where you have associated landscapes with abstraction. But why *Déjà-vu*?

S. Schiek *Déjà-vu* is simultaneously a doubling and a continuation. The gate is repeated but the vertical lines direct themselves away.

K. Bayer So can we deduce it like this: because of the doubling in one realisation and hence *Déjà-vu*.

S. Schiek Yes, but this painting is also incorporating more perspectives, and creating more vanishing points. It seems as if the lines are continually moving. The viewer's gaze never rests, it is instead constantly directed to different points. I wanted to create a depth that isn't actually there.

K. Bayer I can understand that, that's a very good picture. Here you're bringing together both: the techniques of the drip paintings and the surface of the figurative ones, as the surface here seems quite different. It's a homogenous surface that depicts the attitude of the drip painting. It seems rather taped and constructed, it no longer has this randomness.

S. Schiek In the early stages there was a randomness, but the more I developed the painting, the more I interfered with the strip to make it how I wanted – the thickness and consistency. But it's not completely designed or created, rather the contrary: There doesn't even exist a preliminary sketch.

K. Bayer It's also a repetition, a junction of perspectives because it's a hybrid of figurative painting and abstract drip painting. Do you see a transition between the formal

struggle with your work and the narrative you are introducing? Do you also want to tell a story with the title *Déjà-vu*? The universal, which is always centred around itself, the human being, the rediscovery of patterns. Is there a point of reference for this painting?

S. Schiek Sure, but first and foremost it's about colour, form and space. It's a totally playful approach. It's a continuation of previous forms from the drip paintings but with added design options that help to move the painting in the direction I want it to go. It is also primarily a landscape painting. It was my intention to create a landscape. How can you represent landscape or space differently? How can you create space using only lines? This was my pivotal question and goal with this work.

K. Bayer It has become such a homogeneous work. The virtuosity of the painting consistently evokes calmness, it does not seem agitated at all.

S. Schiek Yes, I also find it interesting that simultaneously the lines dance before your eyes, yet it has a calming effect, like standing in an enchanted forest. The colours should have an enchanting aspect, a friendliness about them.

K. Bayer Even though some of the colours are very bright in tone, it is in harmony as a whole.

S. Schiek Yes, the colours themselves are very bright, but they cancel themselves out and create a pleasant unity.

K. Bayer Where do you see the complexity in *Shaft* (page 82), because the painting really interests me. Is there a story behind it like *Parallel* or *Déjà-vu*?

S. Schiek It just turned out well, almost too well. It is so coherent and harmonious, everything fits, it is almost too harmonious for me, it functions well with the proportions and colours. For example the pit is tiny.

K. Bayer A burrow.

S. Schiek Really just a black square.

K. Bayer It's this harmony that you create in your paintings, I also really like *Shaft*.

S. Schiek Tell me why!

K. Bayer Just like you said, it's a harmony that builds up in these paintings, in each painting, which you achieve primarily by compositional means. The colours are totally homogeneous in *Coppice* but in *Parallel* it is really confusing. *Black Hole* (page 33) really stirs me as a viewer purely because of its over exaggeration, but in *Shaft* the colours are more downplayed, more saturated.

S. Schiek *Shaft* is a highlight for me in this series, which I've been working on since 2010: the disaster, accident and discovery series is something I wanted to present in a way that's quite delectable.

K. Bayer Candy like. Sorry for bringing the word *pop* into the game.

S. Schiek Please don't.

K. Bayer But it's an attempt at glorification – to make something negative buttery soft.

S. Schiek Yes, that was one objective, and therefore it needs to become more confusing again.

K. Bayer This shows your process of development though. When you've found your form it's natural to want to become a virtuoso. There are so many intervening years between *Ice Head* (page 61) and *The Basics* here in the entrance, works that I find so harmonious.

S. Schiek It continues to amaze me how multifaceted the works are. I recognise a common theme that you can see throughout the complete works over the last ten years, even though I've been engaged with so many other different themes, too.

K. Bayer When you look back on the last ten years, what have been the outliers?

S. Schiek There were so many different concepts. Firstly, how can you create a portrait which contains as little pictorial information as possible? These totally plane works, where nothing is discernible apart from patches of paint which finally bring out a face. Then there was the plant phase, which means the reduction of organic forms to a level where only basic forms are recognisable, or patterns which appear again and again. This led me to the question of how our brain, our awareness works. Then, I started to paint synapses, synapses magnified under a magnifying glass which makes them look plant-like again because everything developed from a single origin.

K. Bayer Matter.

S. Schiek Then at some point that was no longer enough for what I wanted to say. So the figures emerged in my work in order to present more complex ideas. But I'm not telling any stories in the classical sense, there isn't any concrete story playing itself out in the paintings such as the decapitation of this and that. You don't know exactly what's happening. It's not a particular narrative but a reference to something larger that lies beyond, which is perhaps being told. I could also paint waste in the forest but it's not about that, that's just a small part of the theme.

K. Bayer So to make a generalisation, your work is about form and content.

S. Schiek Yes, the representation of a very complex situation by completely reducing it, that's the point. Concerning all these noble demands of oneself and one's work a nice fable crossed my mind: A painter wants to paint the entire cosmos in a single work. To this end he is standing directly in front of the canvas, constantly painting. When he thinks he is finished he takes a few steps back to look at his work. And what does he see?

K. Bayer No idea.

S. Schiek Himself.

K. Bayer Thank you for the interview.

WEITERE WERKE
FURTHER ARTWORKS



TEICH
POND



PARALLEL
PARALLEL



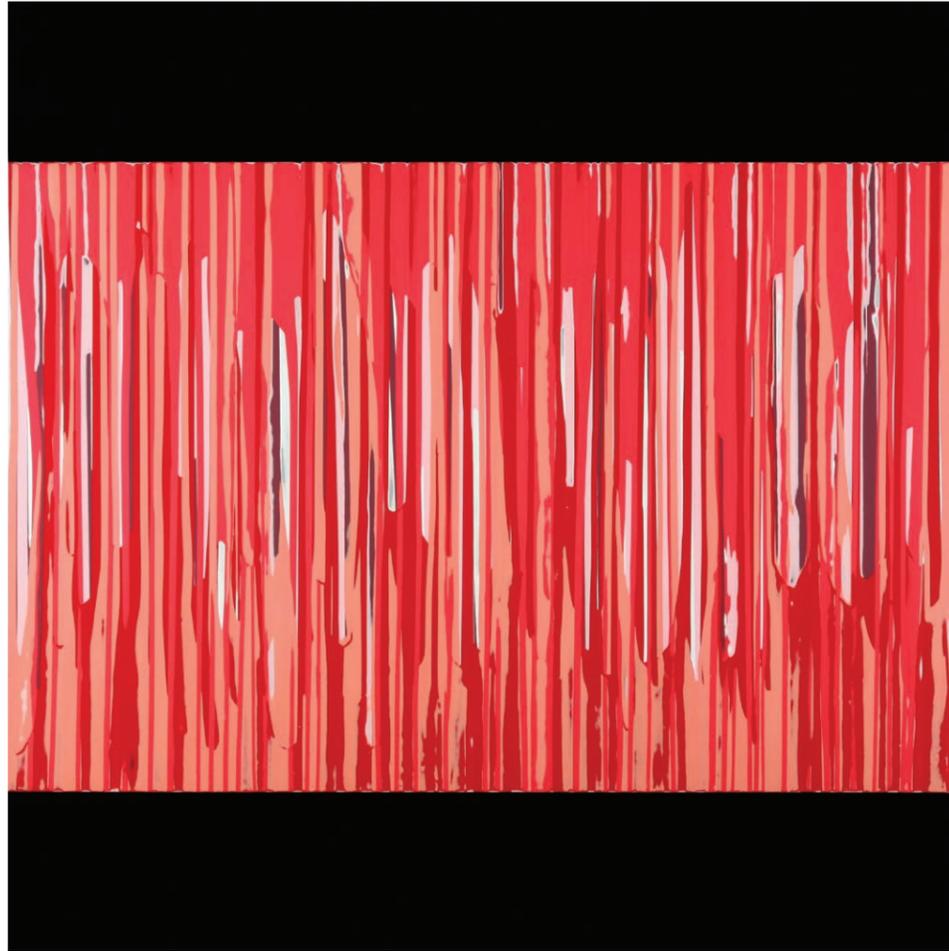
DIMENSION
DIMENSION



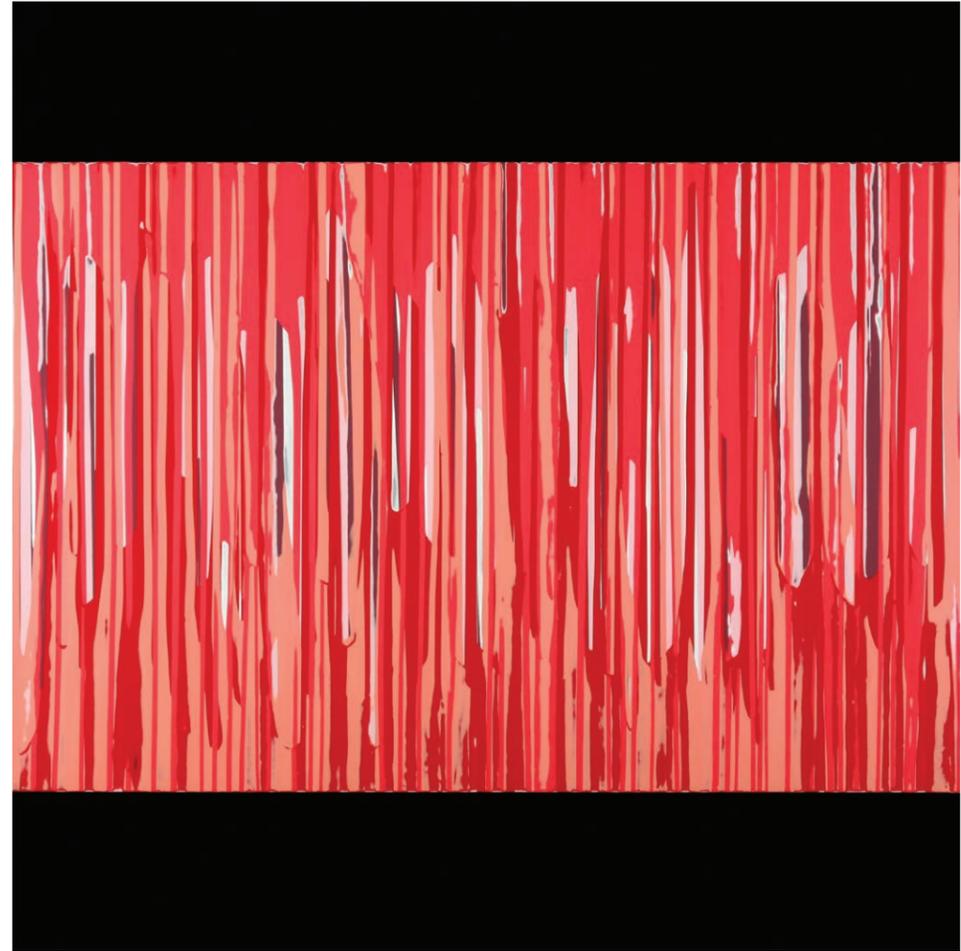
SCHACHT
SHAFT



GRUND
GROUNDS

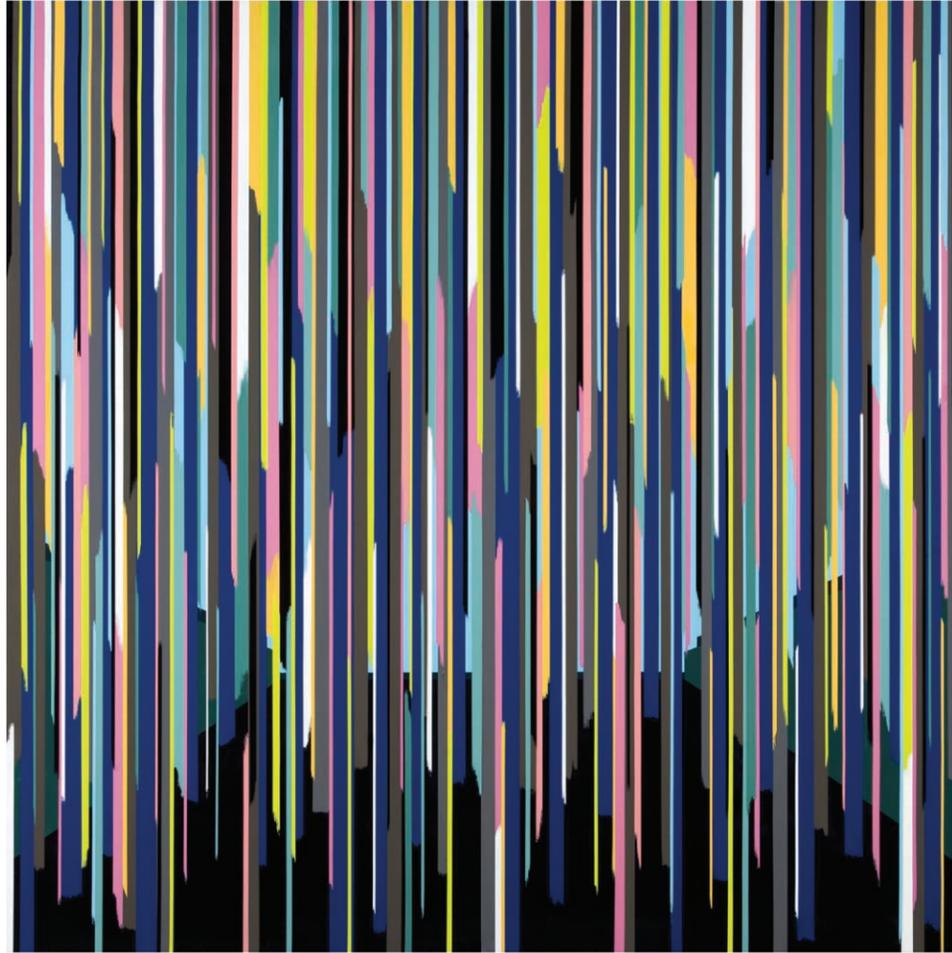


MEIN FLEISCH UND BLUT
MY FLESH AND BLOOD

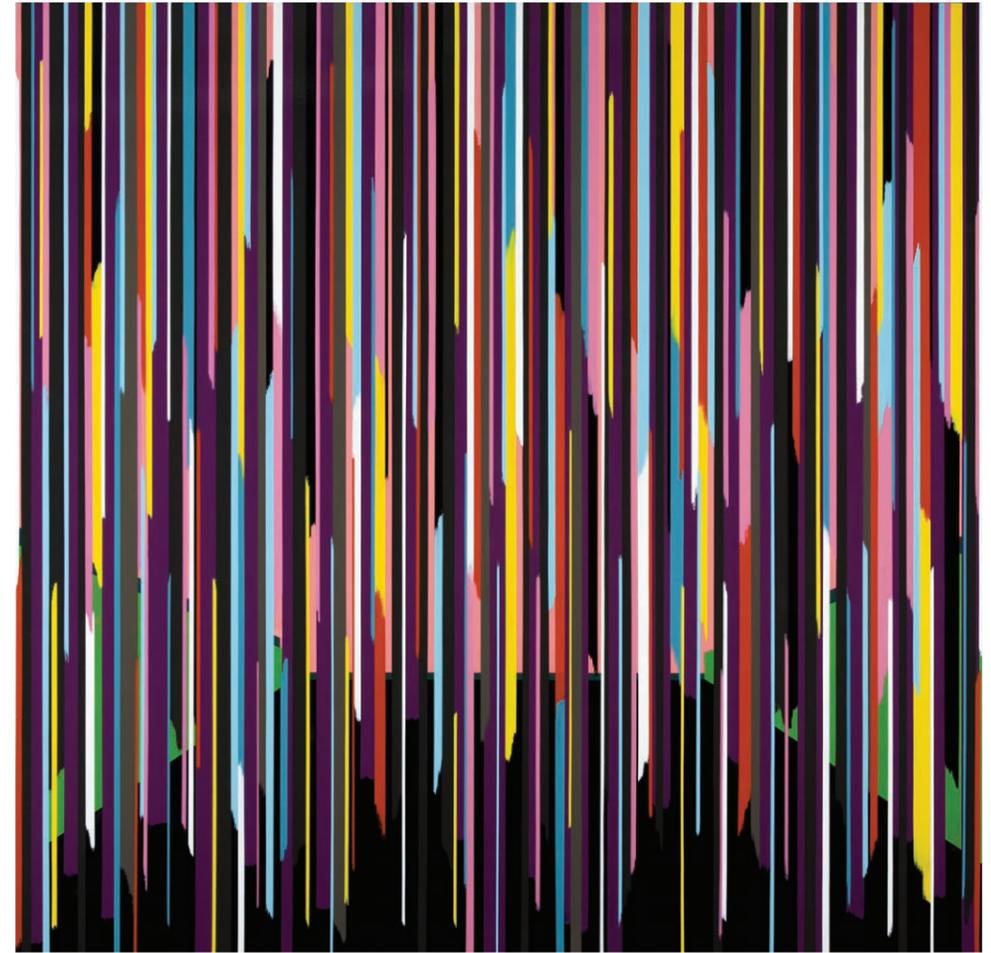




WARPAINTING (BLAU)
WARPAINTING (BLAU)



TERRAIN (BLAU)
TERRITORY (BLUE)



TERRAIN (ROT)
TERRITORY (RED)



WARSCAPE (ORANGE)
WARSCAPE (ORANGE)



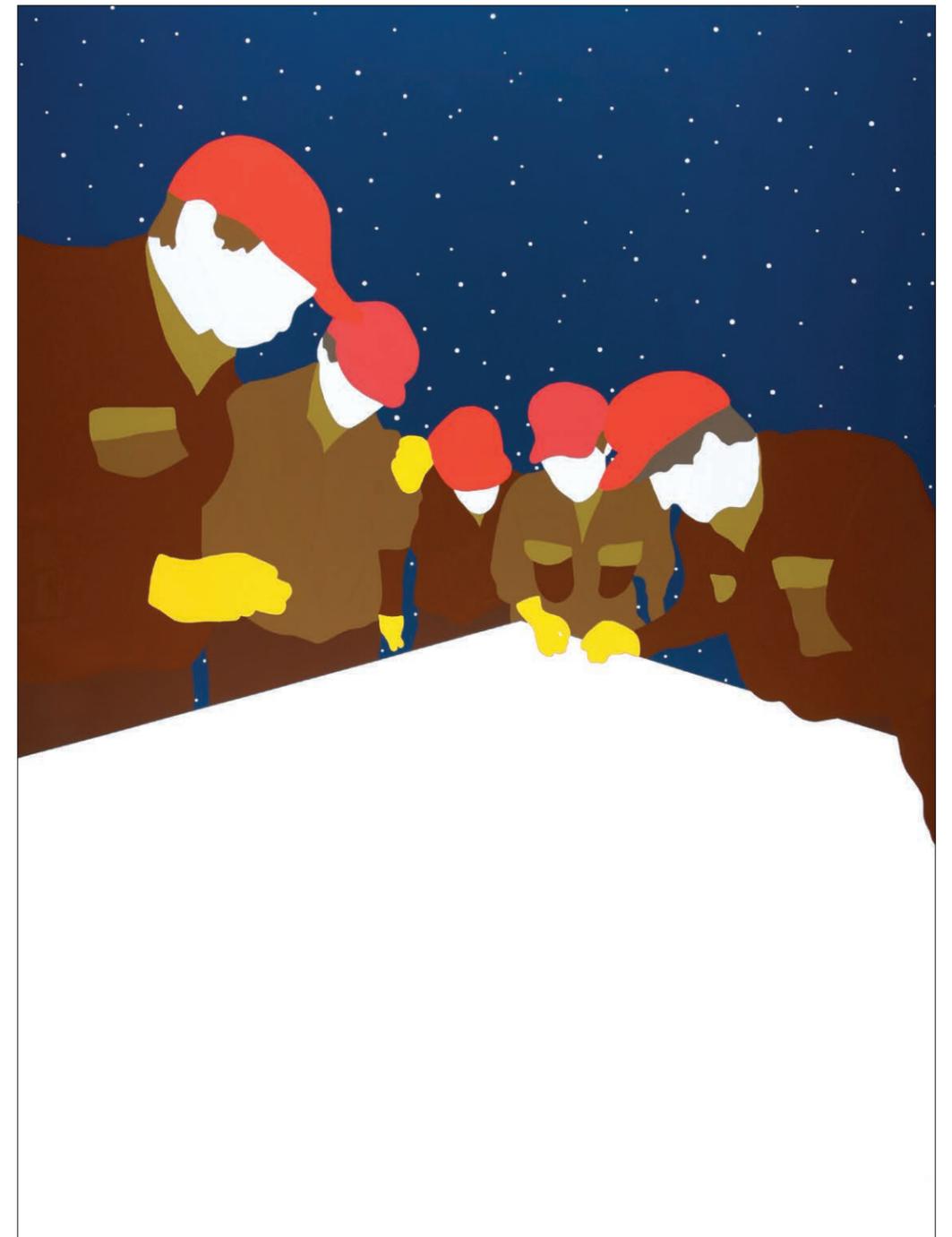
WARSCAPE (PINK)
WARSCAPE (PINK)



LANDUNG
DISEMBARKMENT



ABGANG
AVALANCHE



DÄMMERUNG
DAWN

ABBILDUNGSVERZEICHNIS LIST OF WORKS

- 18 DEJA-VU** 200 x 300 cm / Glanzlack auf Aluminium / 2015
DEJA-VU 200 x 300 cm / glossy enamel on aluminum / 2015
- 20 WALDSTÜCK** 200 x 160 cm / Glanzlack auf MdF / 2012
COPPICE 200 x 300 cm / glossy enamel on mdf / 2015
- 23 NOON** 180 x 115 cm / Glanzlack auf MdF / 2009
NOON 180 x 115 cm / glossy enamel on mdf / 2009
- 24 LICHTUNG** Doppel / 200 x 340 cm / Glanzlack auf MdF / 2009
GLADE double / 200 x 340 cm / glossy enamel on mdf / 2009
- 26 KRITISCHE MASSE** 35 x 35 x 115 cm / Lack, Polyethylen, Beton, Epoxidharz / 2015
CRITICAL MASS 35 x 35 x 115 cm / lacquer, polyethylene, concrete, epoxy resin / 2015
- 31 FLUSSBETT** 200 x 160 cm / Glanzlack auf MdF / 2012
RIVERBED 200 x 160 cm / glossy enamel on mdf / 2009
- 33 SCHWARZES LOCH** 200 x 160 cm / Glanzlack auf MdF / 2012
BLACK HOLE 200 x 160 cm / glossy enamel on mdf / 2012
- 39 PAINTBOY** 35 x 35 x 150 cm / Lack, Polyethylen, Beton / 2015
PAINTBOY 35 x 35 x 150 cm / lacquer, polyethylene, concrete / 2015
- 41 WARPAINTING (TÜRKIS)** 100 x 100 cm / Glanzlack auf Aluminium / 2015
WARPAINTING (TURQUOISE) 100 x 100 cm / glossy enamel on aluminum / 2015
- 42 WARPAINTING (BORDEAUX)** 100 x 100 cm / Glanzlack auf Aluminium / 2015
WARPAINTING (BORDEAUX) 100 x 100 cm / glossy enamel on aluminum / 2015
- 43 WARPAINTING (LILA)** 100 x 100 cm / Glanzlack auf Aluminium / 2015
WARPAINTING (LILAC) 100 x 100 cm / glossy enamel on aluminum / 2015
- 47 ORCHIDEE (BLAU)** 140 x 140 cm / Glanzlack auf MdF / 2012
ORCHID (BLUE) 140 x 140 cm / glossy enamel on mdf / 2012
- 50 IRIS** 40 x 30 cm / Holzdruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 10 / 2010
IRIS 40 x 30 cm / woodblock print / Munken Pure 240 g/m² / edition 10 / 2010
- 51 KEIM** 40 x 30 cm / Holzdruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 10 / 2010
SPROUT 40 x 30 cm / woodblock print / Munken Pure 240 g/m² / edition 10 / 2010
- 52 BLÜTE** 40 x 30 cm / Holzdruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 10 / 2010
BLOSSOM 40 x 30 cm / woodblock print / Munken Pure 240 g/m² / edition 10 / 2010
- 53 KOHL** 40 x 30 cm / Holzdruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 10 / 2010
CABBAGE 40 x 30 cm / woodblock print / Munken Pure 240 g/m² / edition 10 / 2010
- 54 FABACEAE 2** 40 x 30 cm / Holzdruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 10 / 2010
FABACEAE 2 40 x 30 cm / woodblock print / Munken Pure 240 g/m² / edition 10 / 2010
- 55 FABACEAE** 40 x 30 cm / Holzdruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 10 / 2010
FABACEAE 40 x 30 cm / woodblock print / Munken Pure 240 g/m² / edition 10 / 2010
- 57 WOLKE (GELB)** 32 x 22,5 cm / Linoldruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 15 / 2014
CLOUD (YELLOW) 32 x 22,5 cm / linoleum print / Munken Pure 240 g/m² / edition 15 / 2014
- 58 WOLKE** 24 x 17 cm / Linoldruck / Munken Pure 240 g/m² / Auflage 90 / 2014
CLOUD 24 x 17 cm / linoleum print / Munken Pure 240 g/m² / edition 90 / 2014
- 59 WOLKE CAMOUFLAGE** 100 x 100 cm / Glanzlack auf MdF / 2009
CLOUD CAMOUFLAGE 100 x 100 cm / glossy enamel on mdf / 2009
- 60 ÖZIS MUTTER** 90 x 70 cm / Siebdruck / 300 g Agripina / Auflage 40 / 2003
ÖZIS MOTHER 90 x 70 cm / screen print / 300 g Agripina / Auflage 40 / 2003
- 61 EISKOPF** 90 x 70 cm / Siebdruck / 300 g Agripina / Auflage 40 / 2003
ICE HEAD 90 x 70 cm / screen print / 300 g Agripina / Auflage 40 / 2003
- 62 THE BASICS** Doppel / 120 x 240 cm / Glanzlack auf MdF / 2012
THE BASICS double / 120 x 240 cm / glossy enamel on mdf / 2012
- 77 TEICH** 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminium / 2013
POND 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminum / 2013
- 78 PARALLEL** 150 x 200 cm / glossy enamel on aluminium / 2013
PARALLEL 150 x 200 cm / glossy enamel on aluminum / 2013

BIOGRAPHIE BIOGRAPHY

81 **DIMENSION** 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminium / 2014
DIMENSION 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminum / 2014

83 **SCHACHT** 200 x 300 cm / glossy enamel on aluminium / 2014
SHAFT 200 x 300 cm / glossy enamel on aluminum / 2014

85 **GRUND** 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminium / 2014
FOUNDATIONS 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminum / 2014

86 **MEIN FLEISCH UND BLUT** Doppel / je 120 x 120 cm / glossy enamel on aluminium / 2013
MY FLESH AND BLOOD double / each 120 x 120 cm / glossy enamel on aluminum / 2013

89 **WARPAINTING (BLAU)** 100 x 100 cm / glossy enamel on aluminium / 2015
WARPAINTING (BLUE) 100 x 100 cm / glossy enamel on aluminum / 2015

90 **TERRAIN (BLAU)** 140 x 140 cm / glossy enamel on aluminium / 2015
TERRITORY (BLUE) 140 x 140 cm / glossy enamel on aluminum / 2015

91 **TERRAIN (ROT)** 140 x 140 cm / glossy enamel on aluminium / 2015
TERRITORY (RED) 140 x 140 cm / glossy enamel on aluminum / 2015

92 **WARSCAPE (ORANGE)** 80 x 80 cm / glossy enamel on aluminium / 2014
WARSCAPE (ORANGE) 80 x 80 cm / glossy enamel on aluminum / 2014

93 **WARSCAPE (PINK)** 80 x 80 cm / glossy enamel on aluminium / 2014
WARSCAPE (PINK) 80 x 80 cm / glossy enamel on aluminum / 2014

94 **LANDUNG** 200 x 300 cm / glossy enamel on aluminium / 2015
DISSEMBARKMENT 200 x 300 cm / glossy enamel on aluminum / 2015

96 **ABGANG** 200 x 300 cm / glossy enamel on aluminium / 2015
AVALANCHE 200 x 300 cm / glossy enamel on aluminum / 2015

99 **DÄMMERUNG** 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminium / 2014
DAWN 200 x 150 cm / glossy enamel on aluminum / 2014

Stefan Schiek wurde 1976 in Ulm geboren. 2002 absolvierte er das Studium der *Mediengestaltung* und der *Freien Kunst* an der Bauhaus-Universität in Weimar, sowie an der Universidad Pompeu Fabra Barcelona mit Diplom. Stefan Schiek gewann 2014 den *Phönix Kunstpreis* und wurde von der *Kulturstiftung Thüringen* mit einem Künstlerstipendium ausgezeichnet. Stefan Schiek lebt und arbeitet in Weimar.

Stefan Schiek was born in Ulm 1976. In 2002 he finished his studies of *Fine Arts* and *Media Design* at Bauhaus-University Weimar, as well as his studies of Audio-Visual-Communication at Universidad Pompeu Fabra Barcelona. Stefan Schiek was awarded with the *Phoenix Art Award* in 2014 and received an artistic scholarship of the *Cultural Foundation of Thuringia*. Stefan Schiek lives and works in Weimar.

AUSSTELLUNGEN / PREISE EXHIBITION / AWARDS

SOLO-AUSSTELLUNGEN

SOLO EXHIBITION

- 2014 **Phönix Kunstpreis** Evangelische Akademie / Tutzing
Parallel Galerie Eigenheim, Berlin
Positions Art Fair Berlin
- 2013 **Positiv** Kunsthalle Harry Graf Kessler / Weimar
- 2012 **Werkschau** Zentralklinik / Bad Berka
- 2010 **Malerei** Dorint Hotel / Weimar
- 2008 **Neue Arbeiten** Gaswerk / Weimar
- 2007 **Schöner Schein** Galerie Kunstschalter / Ulm
- 2005 **Überflächlich** Galerie Tristesse / Berlin
- 2002 **Pop Up** Halle 02 / Heidelberg

GRUPPEN-AUSSTELLUNGEN

GROUP EXHIBITION

- 2015 **Das Glücksprinzip** Kunstfest Weimar / Weimar
The Opening Galerie Eigenheim / Berlin
- 2014 **Parklandschaften** Kunstfest Weimar / Weimar
- 2012 **20. Triennale Ulmer Kunst** Ulmer Museum / Ulm
Behavior Exchange OCA-Gallery / Berlin
Salon Pink Gaswerk / Weimar
- 2011 **Arena der Zukunft** Heinrich Böll Stiftung / Erfurt
Salon Pink Gaswerk / Weimar
- 2010 **Bazonnale 01 – Lust** Weimar
Salon Pink Gaswerk / Weimar
- 2008 **RGB** Galerie RGB / Berlin
- 2006 **interrim ex** Galerie Alexandre Zellermyer fine art / Berlin
TEM Kunstpreis Ulm
- 2005 **interrim ex** Galerie Alexandre Zellermyer fine art / Berlin
Melos Logos 4 Klassik Stiftung Weimar / Weimar
- 2002 **Sport** ACC Galerie / Weimar
- 2001 **ohne Titel** Kanzleramt Bauhaus-Universität / Weimar

INDEX

INDEX

ABGANG	96	AVALANCHE	96
BLÜTEN	52	BLACK HOLE	33
DÄMMERUNG	99	BLOSSOMS	52
DEJA-VU	18	CABBAGE	53
DIMENSION	81	CLOUD	58
EISKOPF	61	CLOUD CAMOUFLAGE	59
FABACEAE	55	CLOUD (YELLOW)	57
FABACEAE 2	54	COPPICE	20
FLUSSBETT	31	CRITICAL MASS	26
GRUND	85	DAWN	99
IRIS	50	DEJA-VU	18
KEIM	51	DIMENSION	81
KOHL	53	FABACEAE	55
KRITISCHE MASSE	26	FABACEAE 2	54
LANDUNG	94	GLADE	24
LICHTUNG	24	GROUNDS	85
MEIN FLEISCH UND BLUT	86	ICE HEAD	61
NOON	23	IRIS	50
ORCHIDEE (BLAU)	59	LANDING	94
ÖZIS MUTTER	60	MY FLESH AND BLOOD	86
PAINTBOY	36	NOON	23
PARALLEL	78	ORCHID (BLUE)	59
SCHACHT	82	ÖZIS MOTHER	60
SCHWARZES LOCH	33	PAINTBOY	36
TEICH	77	PARALLEL	78
TERRAIN (BLAU)	90	POND	77
TERRAIN (ROT)	91	RIVERBED	31
THE BASICS	62	SHAFT	82
WALDSTÜCK	20	SPROUT	51
WARPAINTING (BLAU)	89	TERRITORY (BLUE)	90
WARPAINTING (BORDEAUX)	42	TERRITORY (RED)	91
WARPAINTING (LILA)	43	THE BASICS	62
WARPAINTING (TÜRKIS)	41	WARPAINTING (BLUE)	89
WARSCAPE (ORANGE)	92	WARPAINTING (BORDEAUX)	42
WARSCAPE (PINK)	93	WARPAINTING (LILAC)	43
WOLKE	58	WARPAINTING (TURQUOISE)	41
WOLKE CAMOUFLAGE	59	WARSCAPE (ORANGE)	92
WOLKE (GELB)	57	WARSCAPE (PINK)	93

IMPRESSUM IMPRINT

STEFAN SCHIEK – GRUND GROUND

Ausstellungskatalog #15

21. Dezember 2015

ISSN 1864 – 9881

1. AUFLAGE EDITION 60

HERAUSGEBER PUBLISHER

JOURNAL OF CULTURE *Julia Scorna, Leitung*

Galerie Eigenheim e.V., Karl-Liebknecht-Str. 10, 99423 Weimar

GALERIE EIGENHEIM WEIMAR/BERLIN

Konstantin Bayer, künstlerische Leitung

Bianka Voigt, kaufmännische Leitung

Galerie Eigenheim e.K., Liniestraße 130, 10115 Berlin

GESTALTUNG DESIGN

Julia Scorna

AUTOREN AUTHORS

VORWORT PREFACE *Konstantin Bayer, Julia Scorna*

DIE KÜNSTLERISCHE WELT VON STEFAN SCHIEK THE ARTISTIC WORLD OF STEFAN SCHIEK *Prof.Dr. Karl Schawelka*

TRANSKRIPTION DES KÜNSTLER GESPRÄCHS TRANSCRIPTION OF THE ARTIST TALK *Bianka Vogt*

ÜBERSETZUNG TRANSLATION *Sarah Crowe, Mirren Augustin (Text Prof.Dr. Karl Schawelka), Julia Scorna*

ABBILDUNGEN IMAGES

REPROS REPRO PROOFS *Ricarda von Tresckow*

AUSSTELLUNG EXHIBITION *Konstantin Bayer*

UMSCHLAG COVER *Déjà-vu, Stefan Schiek*

VOR- UND NACHSAZTBLATT *Boden des 2. Raums der Ausstellung Grund / Galerie Eigenheim, Berlin*

LINING AND ENDPAPER *Ground of the second room of the exhibition Ground / Gallery Eigenheim, Berlin*

KONTAKT CONTACT

www.galerie-eigenheim.de

team@galerie-eigenheim.de

julia.scorna@galerie-eigenheim.de

WICHTIG ! IMPORTANT !

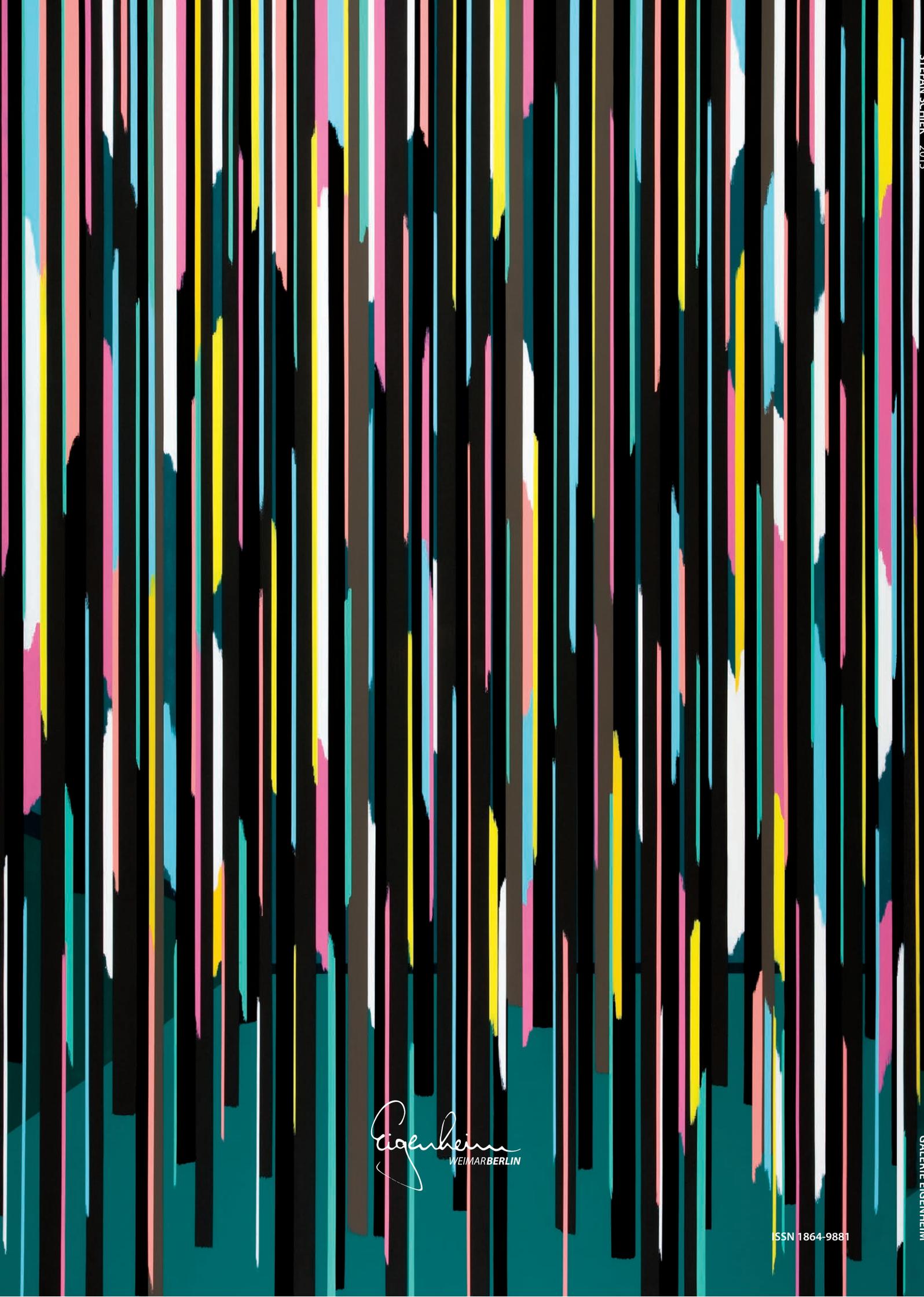
*Alle hier veröffentlichten Texte und Bilder sind geistiges Eigentum
ihrer Urheber und durch nationale und internationale Gesetze geschützt.*

*All texts and pictures published herein are the personal property of
their authors and protected by national and international prosecution.*

© Galerie Eigenheim, 2015



Carolina
WEINBERGER



Eigenheim
WEIMARBERLIN

ISSN 1864-9881