

Rupert Goldsworthy
In Interview with Aftershock Winter 2018/2019



Rupert, erzählen Sie uns von dem Anfang dieser Ausstellung in der Marcus Ritter Gallery in Leipzig. Wo hat es angefangen?

Die Leipziger Show begann als Buchprojekt für Billy Miller bei STH Editions in New York. Er lud mich ein, ein Künstlerbuch für ihre Serie "Pictures and Words" zu machen, und ich entschied mich dafür

mit dem britischen Musiker / Künstler Mark Stewart.

Bei Künstlern-Büchern geht es oft darum, eine bestimmte "Marke" zu verkaufen.

Es war für mich interessanter, das Buch zu einem Dialog zu machen. Wir haben beide ein ähnliches Interesse an der Funktionsweise von Systemen.

Mark und ich haben schon in mehreren Projekten zusammengearbeitet. Er hat ein Buch von mir redigiert. Ich habe einige Videos für seine Band "The Pop Group" und seine Soloarbeit gedreht.

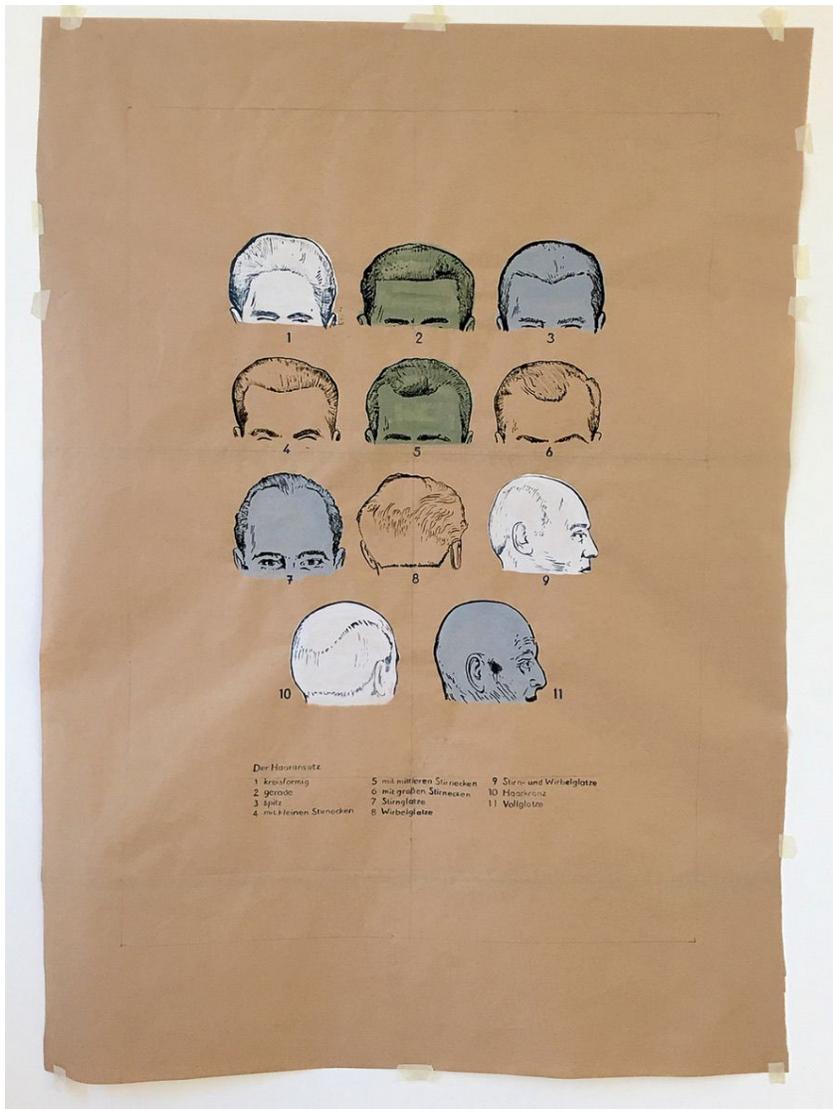
Wir haben 2012 eine gemeinschaftliche Ausstellung in der Marcus Ritter Galerie in London gemacht. Ich bin seit langem ein großer Fan von "The Pop Group," und ich war 1980 zu ihrem

gemacht. Ich bin seit langem ein großer Fan von "The Pop Group," und ich war 1980 zu ihrem

legendären letzten Auftritt auf dem Trafalgar Square. Sie sind einer meiner Lieblingsbands. Und ich bin ein großer Fan seiner Soloarbeit. Er ist großartig.

Viele Bilder der Leipziger Ausstellung sind von Bildern inspiriert, die wir für das Buch ausgewählt haben. Für das Buch, machte Mark die Texte auf der linken Seite und ich habe die Bild Seiten gestattet.

Können Sie uns einen kurzen Rundgang durch die Leipziger Show geben?



Wenn Sie die vordere Galerie betreten, gibt es fünf großformatige Gemälde, die alle etwa 2.5m breit sind bei 3.5m hohe. Vier auf Papier und eine ist direkt an die Wand gemalt.



Zwei dieser Werke reproduzieren und vergrößern Zeichnungen aus einem Stasi Handbuch, das ich in Leipzig gefunden habe. Diese Skizzen zeigen einer Reihe archetypischer Kopfformtypen und Frisuren von erwachsenen Männern. Sie reichen von runden Köpfen bis zu quadratischen Köpfen und von ovalen bis dreieckigen Gesichtern. Diese Skizzen wurden von Informanten zur Beschreibung verwendet. Informanten könnten damit Verdächtige an einer Straßenecke identifizieren. Diese Strategie kommt aus einer Zeit vor Biometrischer Erfassung. Diese sind professionell aussehende Skizzen eines Grafikers der Epoche. Zuerst sehen die Bilder unschuldig aus, aber dann denkt man, daran wie sie dazu benutzt wurden, Verdacht auf Dissidenten in der Gesellschaft basierend auf Ihres Kopfform. Sie erinnern an NS-phrenologische Illustrationen aus den 1930er Jahren. Aber diese Art von Zeichnung ist skurriler, diese Charakteren sehen aus wie Comic-Figuren aus dem Cover eines Pulp-Romans aus den 50er Jahren. Man denkt sofort an den Look von Bond-Filmschurken.



Ein weiteres großformatiges Werk im vorderen Raum auf rotem Papier ist ein Zitat, das auf dem Manifest von die Künstlergruppe "The New Banalists" kommt. Dies ist eine Gruppe, die Mark und ich im Jahr 2012 gegründet haben. Der Text ist in schwarzes gotisches Skript und der dahinter liegende Rokoko-Hintergrund stammt aus einer chinesischen Medizin Paket.



Wie soll dieses Nebeneinander funktionieren?

Das ist schwer in kürze zu erklären, aber... Ich mag immer eine seltsame visuelle Nebeneinandersetzung. Zwei Codes, die sich gegenseitig erscheinen exklusiv. Die kognitive

Dissonanz in diesem Stück ist, dass der chinesische Text auf Rot Mao und Kommunismus assoziiert und schwarze gotische Schrift auf Rot gleichzeitig auf rechte Grafiken der die 1930er Jahre hin.

Eine weitere großformatige Arbeit auf braunem Papier kombiniert Zeichnungen von zwei indischen Yogis in Yoga-Posen und Sanskrit-Text gegen eine soziologie Karte von Außenseitergruppen in der DDR. Dies ist wohl das zentrale Stück der Show. Die Karte benennt bekannte Figuren, die in der ostdeutschen kommunistischen Geschichte problematisch waren. Figuren wie Dean Reed, ein US-amerikanischer kommunistischer Musiker, der in den 1960er Jahren in die DDR zog, der so genannte "rote Elvis." Mitte der achtziger Jahre wurde er von dem System desillusioniert, enttäuscht, und beging Suizid.



Aucherwähnt werden die Mitglieder des westdeutschen Terrors, die Baader-Meinhof Gruppe, die nach Anschlägen der 70er und 80er Jahre aus Westdeutschland geflüchtet waren und in der DDR lebten, versteckt mit der Hilfe des Staates.

Eine andere Gruppe, die mich besonders interessiert, sind die Punks in Ostdeutschland, die oft schikaniert, verhaftet und in psychiatrische Gefängnisse geschickt wurden. Sie wurden zu einem unliebsamen Element in der Gesellschaft und für die Behörden schwierig zu kontrollieren. Sie zeigten offen ihre Verachtung für den Staat. Ebenso war die Situation für Schwule in Ostdeutschland nicht leicht. Es gab eine gewisse Toleranz gegenüber Homosexualität in der DDR, aber es war nicht einfach für sie sich gesellschaftlich zu organisieren.

Dieses Gemälde ist ein Denkstück darüber, wie die Existenz all dieser unauflösbaren Randgruppen innerhalb der DDR - und ihre Präsenz im Land - beigetragen haben zu Rissen in der Gesellschaft und vielleicht letztendlich zur Erosion der DDR geführt haben.

Eine Wandmalerei in der vorderen Galerie reicht vom Boden bis zur Decke. Sie zeigt das Wort ABRACADABRA, von elf schwarzen Buchstaben oben bis einem einzigen weißen Buchstaben ganz unten. Das Wort verliert seine Farbe gleichzeitig, wie es sich in der Länge verkürzt.

Geht es ABRACADABRA um Magie?

ABRACADABRA ist als Schutzzauber bekannt. Das Wort hat eine interessante Geschichte. Hier wiederholen die Buchstaben sich, als ob das Wort von der Sprache zum Flüstern übergeht. Aber es geht nicht nur um eine Magie-Beschwerung ... Ich hatte gerade das Bedürfnis, es zu malen. Erstens geht es um Ungeheuerlichkeit. Ich wollte, es sollte überwältigend, geheimnisvoll, möglicherweise okkult. Sein ist mein

Kosuth-meets-Paul-Bowles-Neo-Konzeptual-Relational-Ästhetik Werk. Ich versuche immer in jeder Einzelausstellung, ein arbeitsintensives Stück zu inszenieren - ein Stück, das nicht auf Leinwand oder Papier ist. Eine Arbeit, die ausschließlich für den Standort ist.

Für die Ausstellung in 2014 in Whitechapel habe ich den gesamten Galerieboden mit einem islamischen Fliesenmuster bemalt. Ich mache immer gerne eine Arbeit, bei der Sie tatsächlich in die Galerie kommen müssen, um sie vollständig zu erleben. Sie können nicht ein Gefühl für die Arbeit bekommen, wenn Sie nur ein Installationsfoto betrachten.

In der hinteren Galerie befinden sich zwei weitere großformatige Arbeiten auf Papier und fünf kleinere auf Papier. Das erste große Stück im hinteren Galerieraum zeigt eine Abbildung des Kaballah-Systems mit Text in Hebräisch und Englisch. Daneben befindet sich ein weiteres großes Stück, auf Silberpapier eines im Lotussitz sitzenden Yogis zeigt das Chakra-System in Sanskrit-Buchstaben. Dieses asiatische Motiv wird mit individuellen großen gotischen Buchstaben kombiniert.

Die kleineren Arbeiten auf Papier zeigen Motive und Blumen aus islamischen Fliesen mit einigen viktorischen Schriftzügen in verschiedenen Farben.

Noch einer reproduziert das Äußere der Galerie mit einer Skulpturale/architektonische Ergänzung des Gebäudes durch den legendären brasilianischen Architekten Oscar Niemeyer, derzeit im Bau. Diese architektonische Erweiterung des Galeriegebäudes wird im September 2019 abgeschlossen.

Was waren die besonderen Herausforderungen bei dieser Show in Leipzig?

Die Arbeit für diese Show wurde in situ gemacht. Ich habe den Galerieraum vor der Show kennengelernt als ich fünf Wochen vor der Eröffnung zu einem Aufenthalt in Leipzig eingeladen wurde. Also konnte ich in die Umgebung eintauchen und die Show dann als ortsspezifisches Projekt planen.

Ich habe oft in früheren Ausstellungen sehr großformatig auf Packpapier gearbeitet und es ist immer eine Herausforderung in einer besonderer Weise. -Wenn man auf Leinwand arbeitet, könnte man im Gesamtstück eine Atmosphäre durch die Verwendung von Schichten mit Hintergrundfarbe, durch Verschieben des Hintergrundes und durch das Auge des Betrachters, aufbauen. Aber wenn man an Packpapier in diesem großen Maßstab arbeitet, müsst man andere Methoden finden, um ein dichtes und kraftvolleres Subjekt für ein interessantes Gesamtbild zu erzeugen. Man möchte nicht, dass das braune Papier das Bild alles überfordert. Es geht also darum ein Gleichgewicht zu schaffen.

Es ist wie auf einer zerbrechlichen Haut zu malen, es ist empfindlich und wellt sich stark, wenn man zu viele Farbschichten oder zu viel Wasser verwendet, so dass man auf andere Weise tieferen Raum schaffen muss, mit Rastern aus Punkten oder Bereichen der Flaschenfarbe. Papier in dieser Größe ist wie ein Segel, man muss vorsichtig sein. Daswegen muss man jedes Element gezielt einsetzen, kann man nicht viel ändern oder Bereiche überarbeiten oder alles neu überdenken. Aber auf großformatigem Papier zu arbeiten bedeutet auch, dass es frisch, selbstsicher, nicht zögerlich oder zaghaft aussehen kann. Man hat nicht die Möglichkeit, ein Stück endlos zu überarbeiten. Ich mag die Disziplin und Konzentration, die diese spezielle Art von Medium erfordert. Ich finde die Schwierigkeit der Aufgabe interessant.

Ihr Medium ist oft das vorübergehende, das vergängliche, eine bewusste Umarmung vor "verarmten" Materialien zu tun. Dies ist natürlich nicht nur eine Frage der Bequemlichkeit. Sie arbeiten oft mit ähnlichen Materialien. Können Sie über dieser Praxis sprechen?

Na klar! Ich denke, es gibt eine Verbindung in meiner Arbeit zu den Materialien der italienischen Arte Povera. Ich mag einfache Materialien.

Manchmal gehe ich zu zeitgenössischen Kunstausstellungen, wo ich denke, dass so eine riesige Summe für die Herstellung ausgegeben wurde. Einen ähnlichen Effekt könnte man bei einem

viel kleineren Budget ebenso leicht erreicht werden, das wäre sehr viel klüger und frecher!
Diese Mehrausgaben können für mich von der ursprünglichen Absicht des Künstlers ablenken.
Auch denke ich, dass einfache Materialien gut zu meinen Themen passen.
Ich stelle mir vor diese Stücke auf Packpapier als Blueprints für Wandgemälde. Sie existieren
als Zeichnungen, aber auch als Pläne für weitere Arbeiten.

Erzählen Sie bitte etwas über Ihre Wahl des Themas?

Als ich jünger war, habe ich manchmal versucht, meine Zuhörer mit aktuellen oder provokativen
Themen zu faszinieren oder zu schockieren oder einfach nur technische Fähigkeiten zu zeigen,
aber heute neige ich nicht mehr dazu. Ich konzentriere mich mehr darauf was für mich visuell
magisch ist. Im Alter von 57 Jahren, nach 35 Jahren von Ausstellungen, bin ich jetzt nicht mehr
so sehr darauf konzentriert, mein Publikum zu überzeugen oder zu schockieren.

Ich finde ein Motiv, das mich interessiert, und ich versuche, es als Kunstwerk zu reproduzieren,
um es besser zu verstehen. Ich bin fasziniert von bestimmten visuellen Sprachen. Ich mag mit
dem Pinsel über bestimmte Arten von Formen reisen, sie abbilden, entschlüsseln. Und ich
kombiniere gerne bestimmte visuelle Grafiken (Islamisch & Chinesisch, Hindu & Viktorianisch).
Ich wähle diese Themen instinktiv. Was ich male, ist nicht besonders schwer zu malen. Ich
verwende einen Projektor, ich spiele mit verschiedenen Motiven, die ich auswähle. Es ist nicht
arbeitsintensiv, nicht streng. Ich möchte, dass es herausfordernd ist, aber angenehm zu malen.
Ich bin immer skeptisch beim Ausstellen von Malerei, bei denen Sie die gleichen
hochentwickelten technischen Fähigkeiten wie Airbrush sehen können, die in jedem Gemälde
wiederholt angezeigt werden. Man sagt auf Englisch ein "One-Trick-Pony."

Ein Elefant im Raum ist mein Gebrauch / Sampling von gefundenen Bildern, von denen manche
Leute vielleicht sagen, dass ich sie einfach projektieren und dann kopieren kann ... das ist ein
Thema, mit dem ich kampf. Manchmal frage ich mich, wiederhole ich nur ein bestehendes Bild
oder erweitere ich eine neue Idee? War meine Wechsel auf Maßstab und Kontext neu und
destabilisiert es das Original?

Manchmal bin ich erfolgreich, und ich erstelle etwas Originales oder dekonstruiere ein Objekt
auf eine aufschlussreiche Weise außerhalb des Kontextes - Andererseits schaue ich auf einige
Stücke, die ich gemacht habe, und es scheint vollkommen unnötig und nur eine Wiederholung,
eine Kopie.

Aber ich ziehe es vor, nicht alles, was ich sample, sehr stark zu ändern. Manchmal ist nur eine
kleine subtile Verschiebung und Wiederverwendung interessanter. "Fair-Use Rights"
berücksichtigt.

Sie machen nachdenkliche Arbeiten. Könnten Sie den Prozess der Erstellung Ihrer Arbeit
beschreiben? Benötigen Sie Pausen zwischen den Malvorgängen, um zu überlegen?

Ich male nicht die ganze Zeit, Tag für Tag, Jahr für Jahr. Ich bewundere die Leute, die das tun.
Aber ich finde es für mich nicht notwendig. Ich mag Pausen. Ich schaue immer, verbrauche

ständig und mache auf meinem iPhone immer Fotos von Ideen oder Bildern, die mich interessieren und mache Notizen. Vor einer Ausstellung, wärme ich mich auf für ein paar Monate, mein Auge wieder in die Praxis umsetze, ich mache technische Malübungen, um wieder fit zu sein.

Ich habe bestimmte Strategien, zu denen ich normalerweise zurückkomme, wenn ich mit einem Bild beginne. Manchmal fange ich mit einem zentralen Motiv an, das mich packt, und ich denke an ein paar Tricks, um es einzurahmen, oder ich beginne mit einer Gegenüberstellung zwischen zwei Arten von Bildern. Dann gehe ich vielleicht halbweg durch das Gemälde und halte einen Tag inne oder zwei. Vielleicht arbeite ich an einem anderen Bild und danach kehre ich zurück. Wenn ich spät am Abend arbeite, warte ich bis zum Tageslicht, damit ich es in vollem Licht überprüfen kann, bevor ich einen neuen Abschnitt anfangen. Manchmal pflüge ich durch. Wenn man es einfach durchpflügen könnte, kann alles sehr harmonisch aussehen. Als ob es sich um den gleichen Pinselstrich handelt. Wenn man später das Bild nacharbeitet, kann es aussehen, als ob es ein überbackener Kuchen wäre. Wenn ich ein Gemälde verlangsamen möchte, werde ich im Hintergrund etwas finden, das mühsam oder zeitaufwändig ist, um alles etwas zu verlangsamen. Ich werde an einem unterstützenden Detail arbeiten. Das kann mir helfen, nicht alles zu übereilen.

Der beste Teil eines Gemäldes ist für mich das letzte Viertel, wenn es zu 75% fertig ist. Es ist, als würde man ein großes Segelschiff in den Hafen führen. Man weiß, was man noch tun müsste, wie lange es dauern wird, man muss sich sehr konzentrieren, aber man geht einfach in den Autopiloten und bringt es nach Hause. Und dann denke ich manchmal dass man es hat, aber dann wird man sich später darüber klar, dass ich zurückkommen muss und Teile davon später in Form bringen muss. Dieser letzte Teil ist fast der schwierigste.

Meine neuen Arbeiten haben viel Spielraum, es geht schnell und ist nicht streng. Einige der Motive oder Subjektkombinationen sind auf subtile Weise „politisch“. Ich bin aber nicht an direkt "politischer" Kunst (im Sinne von Leon Golub) interessiert. Es geht mehr darum, mit bestimmten Strängen der Geschichte zu vergleichen und zu kombinieren. Das Bild ist für mich wie ein Trojanisches Pferd. Es muss vor allem visuell funktionieren, und der andere Inhalt ist nur später inszeniert.

Die in Ihrer Arbeit gemalten Texte blättern zwischen Englisch und Deutsch und anderen Sprachen hin und her. Sie haben Ihr Interesse an „zufälliger dadaistischer Rede“ besprochen. Könnten Sie uns mehr von diesem Konzept erklären?

In Japan und China sieht man oft Leute, die T-Shirts mit Phrasen in englischer Sprache tragen, die keinen Sinn machen. Sie mögen einfach die Sprache, sie wissen nicht genau, was der Text bedeutet. Oft ist es etwas sehr einfach oder unsinnig. Ich mag dieses Element von Missverständnis oder vermissten Rede in einer Fremdsprache. Ich bin immer fasziniert wie einzelne Buchstaben als diskrete Objekte existieren und von der Schönheit ihrer Formen. Ich bin ebenso fasziniert davon, wie Kombinationen von bestimmten Buchstaben oder Wörtern den Ärger der Menschen auslösen können - die Macht, die Öffentlichkeit potenziell zu beleidigen (oder zu gefallen), indem bestimmte Buchstaben in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet

werden. Es gibt definitiv eine Magie für den Sprachaufbau und das zufällige Element der Collage.

Ich liebe die Genauigkeit professioneller handgemalter Schilder. Sie erinnern mich an harte abstrakte Malerei. Etwas ist so diszipliniert, unheimlich genau und doch sind menschlich handgemalte Zeichen im Gegensatz zu Vinyl-Schriftzügen. Zeichenmalerei ist eine aussterbende Kunst. Es hat Pathos. Meine Mutter wurde in den 1950er Jahren an der Kunsthochschule als Kalligraphin / Zeichenmalerin ausgebildet. Ich war schon immer daran interessiert, diese Fähigkeit herauszufinden, und hielt es immer für eine großartige technische Darstellung Anmut- und Bürstenkontrolle. Es geht um den Fluss der Farbe und darum, dass der Pinsel mit ausreichend, aber nicht zu viel Farbe aufgeladen wird, und zwar mit der richtigen Fließfähigkeit. Es ist sehr präzise!

Das neue banalistische Manifest besagt, dass "Technik ein Zufluchtsort für die Unsicheren" ist" (Technique is a Refuge of the Insecure) aber Sie offensichtlich die menschliche Note schätzen. Denken Sie, Sie haben eine persönliche Kommunikation mit Ihren Zuschauern?

Ich kann technische Prozesse und Geschicklichkeit genießen, aber ich glaube nicht, dass Technik im Mittelpunkt einer Arbeit stehen sollte. Es muss auch Inhalt geben.

Ich glaube, die Leute genießen die Menschlichkeit des Malens in einer Zeit, wenn fast alles gedruckt wird oder auf einem Touchscreen aufleuchtet. Der Blick auf die menschliche Finesse, die in einer Zeichnung oder einem Gemälde verwendet wird, ist eine Erleichterung für die Netzhautüberlastung unserer täglichen Erfahrung. Es fühlt jetzt sich fast nostalgisch an.

In den späten achtziger Jahren gab es in New York eine Zeit, in der die Malerei als ideologisch und konzeptuell abgewiesen wurde. Malerei wurde für tot erklärt. Dies führte jedoch zu zwei Tendenzen, erstens zu einer Generation von Kunststudenten die viel über Kunst, Theorie und Kritik reden konnten, aber sie haben keine technischen Fähigkeiten entwickelt, die nach dem Abschluss in der äußeren Kunstwelt sehr brauchbar waren.

Und zweitens schienen die Kunstsammler nach dem wirtschaftlichen Zusammenbruch der späten 1980er Jahre eher zum Kauf von Gemälden als zu neuer Konzeptkunst zu gehen. Und die Studenten die in der Kunsthochschule wegen der Hauptsünde der Malerei entlassen worden waren, zeigten sich plötzlich in den Galerien und eröffneten selbst kleine Künstlergalerien. In diesen Künstler-Initiativ Räumen vermischte sich alles. Diese stilistische Trennung war vorbei.

Ich versuche, Bilder so zu gestalten, dass sie auf verschiedenen Ebenen funktionieren. Sie können sie einfach als Gemälde, als Bilder genießen, oder Sie können historischen oder politischen Inhalt einlesen, wenn Sie an diesen Themen interessiert sind.

Ihre letzte Einzelausstellung bei Ritter-Zamet in London im Jahr 2014 schien mir sehr mit der Ikonographie des Islam und mit dem Leben in New York in den 70er Jahren zu tun. Diese

Ausstellung konzentriert sich mehr auf Ostdeutschland und Kommunismus, gibt es eine Beziehung?

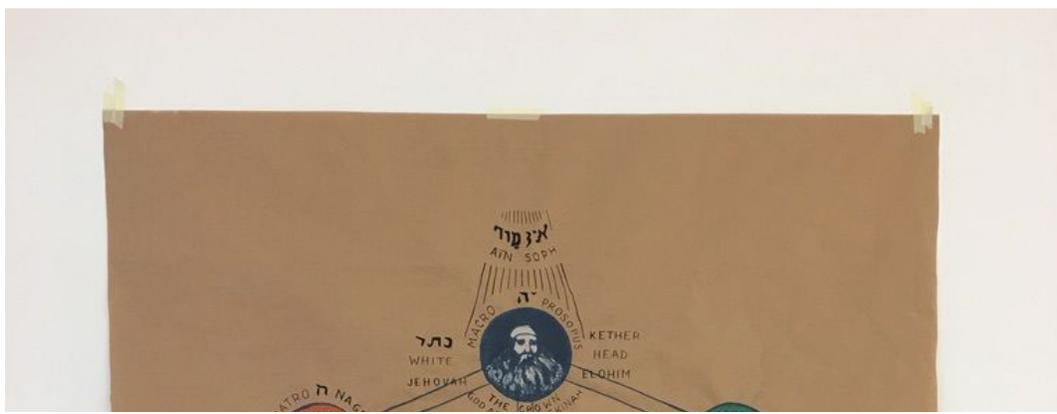
Sie sind auf bestimmten Weisen miteinander verbunden.

Im Jahr 2014 befand sich die Galerie von Marcus in Whitechapel in einer bangladeschisch-pakistanischen Nachbarschaft mit einer echt frommen und traditionellen muslimischen religiösen Präsenz. Ich fand das Setting faszinierend und es gab viel interessante visuelle Sachen in dieser Situation - Vorstellungen davon, was erlaubt ist, was in dieser Kultur verboten ist, was man sagen könnte und was man tun könnte. In ähnlicher Weise hatte ein Ort wie der Underground Leather Club The Mineshaft in New York der 1970er Jahre sehr spezifische maskulinistische Codes bezüglich der zulässigen Kleidung. Ich bin fasziniert davon, wie Regeln wirken diese beiden Gesellschaften und wie sie den Raum definieren und dann dominieren, obwohl beide radikal unterschiedliche soziale Erlaubnisse und Ideologien haben. Aber diese beiden Themen in einer Ausstellung zusammenzustellen, war für mich sehr interessant.

Nun zog Marcus im Jahr 2018 mit seiner Galerie nach Leipzig, in die alte Baumwoll-Spinnerei, ein Teil der Kunstszene, die derzeit sehr geschäftig ist. Neo Rauch ist da und andere. Es gibt viele Energie in Leipzig. Leipzig ist eine Stadt mit einem überraschend wichtigen Platz in der Weltgeschichte, von Martin Luther bis Bach, an Wagner und an die Stasi und dann 1989 die friedliche Revolution, die den dort beginnenden Kommunismus beendete. Der Protestantismus beginnt in Leipzig. Es hat eine Geschichte als eine Stadt, die oft aus Rebellion wächst. In den Jahren 2014 und 2018 waren die beiden Ausstellungen stark von ihren Standorten inspiriert. Leipzig hat noch diese interessante lebendige Geschichte der kommunistischen Ära, Details davon werden noch weiter aus Licht kommen.

Viele der Bilder in dieser aktuellen Ausstellung scheinen Kartierungssysteme religiösen Glaubens oder soziale / politische Systeme zu betreffen. Können Sie über die Verbindungen sprechen, die Sie hier über den Körper in der Gesellschaft knüpfen? Die Verbindungen zwischen Kaballah und Yogi Chakren Karten?

Ich bin immer fasziniert, wie religiöse oder ideologische Systeme miteinander verglichen werden und wie das, was in einer Gesellschaft normal und akzeptabel ist, in einer anderen geächtet wird. Meines Wissens gibt es keine direkte Verbindung zwischen der Kaballah aus jüdischer Mystik in Bezug auf Yoga Chakras System und Hinduismus. Wenn man jedoch ihre Bilder zusammenstellt, scheinen sie mit parallelen Logiken und Body-Mapping-Systemen zu arbeiten.



Ich interessiere mich für die Ähnlichkeiten oder Diskrepanzen zwischen diesen Systemen und wie ihre Körperauffassung als sachlich akzeptiert wird.

Sie haben in Ihren dreißig Jahren im Kunstbetrieb anscheinend viele verschiedene Hüte getragen. Können Sie über den Bogen Ihrer Karriere sprechen?

Tja! In den frühen achtziger Jahren habe ich bei Stoke-on-Trent in Großbritannien Kunstmalerei studiert. In den späten 1980ern zog ich nach New York, studiert für einen MFA an der NYU und Felix Gonzalez-Torres war meinen Professor. Felix wurde plötzlich in dieser Zeit berühmt. Ich erinnere mich, dass ich zu seinen ersten Ausstellungen in Soho gegangen bin, und durch Felix habe ich viele interessante Leute getroffen. Während des Studiums arbeitete ich als Registrar in der Barbara Gladstone Gallery und engagierte mich für ACT-UP und AIDS-Aktivismus. Als ich an der Galerie arbeitete, erfuhr ich nichts über diese Kunstgeschäfte. Daher wollte ich unbedingt eine eigene Galerie eröffnen, um zu verstehen, wie Galerien wirklich funktionieren. Ich war fasziniert von der Geschichte der Galerien genauso wie von einzelnen Künstlern. Ich habe Anfang 1995 in Berlin-Mitte ein kleine preiswertige Storefront in Brunnenstrasse gefunden, und dort meine eigene Galerie gegründet, gleichzeitig als die Galerienszene dort entstand. Es gab in dieser Zeit nur acht Galerien in Berlin-Mitte. Ich unterrichtete vier Tage die Woche Englisch, und leitete die Galerie von Freitag bis Sonntag. Ich organisierte 1996 eine alternative Kunstmesse in einem verlassenen Kaufhaus in der Sophienstrasse, Berlin-Mitte, und mit dem verdienten Geld von der Messe verlegte ich die Galerie nach Chelsea, New York.

Glücklicherweise war dies kurz davor, als sich alle die Galerien von Soho dorthin bewegten. Ich habe das Galerieprojekt immer mit minimalem Geld betrieben. Ich hatte eigentlich keinen Unterstützer und habe an der New York University als Professor gearbeitet. Der Künstler Nate Lowman war in dieser Zeit einer meiner Schüler. Ich glaube, ich habe ihn in seine erste Ausstellung gestellt.

Als ich in der Galerie war, habe ich mich immer als Künstler gesehen, ich fügte meine eigene Kunst immer in das Programm meiner Galerie. Ich wollte nicht als Kunsthändler gesehen werden. Ich habe die Galerie als zeitbasiertes Projekt gesehen. Ich habe es zwei Jahre in Berlin und dann fünf Jahre in Chelsea gemacht. Im Jahr 2002 beendete ich den fünfjährigen Pachtvertrag in Chelsea und nahm eine Auszeit und hatte meine Doktorarbeit an der NYU. Ich habe seit dieser Zeit Ausstellungen kuratierte und ich habe die Galerie 2009-2010 erneut kurz in Berlin gemacht, aber dann habe ich einen Punkt erreicht, an dem ich das Gefühl hatte, das getan zu haben, was ich brauchte. Dieses Galerieprojekt war zu Ende. Die Galerie war nicht verschuldet und ich hatte immer alle meine Künstler für ihre verkauften Arbeiten bezahlt. Die Galerie finanzierte sich selbst, aber ich hatte das Gefühl, es sei vorbei. Wenn ich fortfahren würde, müsste ich expandieren, und das war nicht mein Ziel.

Wenn Sie von einem Unterstützer mit tiefen Taschen angesprochen würden, was würden Sie gerne tun?

Ich hatte nie wirklich einen Galerie-Unterstützer oder suchte einen für die Galerie. Ich denke, dass dies nicht das Ziel meines Projekts war. Die vom Künstler geführte Galerie sollte sich

idealerweise als Unternehmen unterstützen, indem sie das Werk des Künstlers oder das eigene Werk verkauft und wenn es wächst, wächst es organisch. Ihre Aufgabe ist es zu verkaufen. Ihre besten Künstler werden von den größeren Galerien geplündert, aber es gibt immer wieder neue interessante Künstler. Sobald man einen Geldgeber hat, verliert man diesen Anreiz, um zu verkaufen. Man fängt an, Entscheidungen basierend auf anderen Kriterien zu treffen. Ich bin



immer daran interessiert, eine Reihe von ehemaligen oder aktuellen Künstler-Galeristen zu sammeln, die Galerien geleitet haben, und darüber zu diskutieren, was in diesem Forum erreicht werden kann und wann es Zeit ist, aufzuhören - z.B. Eric Heist bei Momenta, Joe Amrhein bei Pierogi 3000 und Michelle Grabner und solche Leute. Wie ist es möglich, in der von Künstlern geführten Galerie zu überleben, und was ist der Punkt oder der Faktor, der die Ziele der Galerie verändert? In einigen Fällen hört der Künstlergalerist einfach auf, an sich selbst als Künstler zu denken, und / oder die Künstler beginnen, den Künstlergaleristen zu überzeugen, ihr "Kunsthändler" zu werden. Ich stimme dieser Entwicklung nie wirklich zu. Es gibt viele Galerien, in denen ich ihre frühen Tage liebte, aber später verloren sie diese Offenheit. Jemand sah kürzlich das Plakat für die Kunstmesse, die ich 1996 veranstaltete, und sagte scherzhaft zu mir "Wie die Mächtigen gefallen sind, du warst wirklich jemand wichtig in den 1990er / frühen 2000er Jahren." Aber ich habe die Dinge nicht so gesehen. Ich bin ein Mensch das musst immer neue Dinge erforschen. Ich brauche immer eine neue Herausforderung, ein

neues System herauszufinden. Ich respektiere viel die Menschen meiner Generation, die Anfang der 1990er Jahre Galerien und Institutionen gründeten und die fortfahren (Leute wie Joe Amrhein, Galerie Neu, Andrew Kreps), aber ich denke, meine Ziele waren vielleicht immer anders als ihre. Ich wollte nie im Mittelpunkt zu stehen. Ich wollte nur das System besser zu verstehen. Wahrscheinlich klingt das wie ein Dilettant! Aber ich fühlte mich zunehmend in dieser festen Situation gefangen. Ich denke, die Künstler-Initiativ Galerie kann normalerweise nur eine Weile dauern. Es kann von Natur aus nicht darin bleiben Zustand zu lang.

Zwei Künstler, die zu New York Kunst-Händlern wurden, die ich liebte, waren Hudson bei Feature Galerie und Pat Hearn. Ich habe geliebt, was die beiden gezeigt haben. Ich habe sie beiden als Menschen geliebt. Und ich mochte, wie sie sehr "Grassroots Galleries" blieben. Aber die beide starben relativ jung. Ein Teil von mir hat immer das Gefühl, dass beide durch die Schwierigkeit ihrer Positionen im Unternehmen und die damit verbundenen Belastungen zerstört waren. Sie wurden ihre Galerien. Sie waren jahrzehntelang so in diese Welt eingetaucht. Ich wollte eine Galerie als Projekt führen, aber nicht sein davon verbraucht.

Wenn ich jetzt einen Geldgeber hätte, wäre ich mehr daran interessiert, eine Reihe von Künstlerbüchern zu veröffentlichen.

Könnten Sie über andere zeitgenössische Künstler sprechen, die Sie mögen?

Ich denke nicht wirklich in Bezug auf "heute", weil manche der Künstler, von denen ich inspiriert bin, sind schon gestorben. Manche leben noch.

Ich mag die Arbeit von Trevor Paglen und Johan Grimonprez. Ihre Arbeiten sind ganz anders als meins, aber ich mag, was sie tun.

In der Fotografie bin ich immer ein großer Fan der Beleuchtung von Peter Hujar.

In Sachen Malerei und Maltechnik liebe ich einigen (aber nicht allen) Werken von Künstlern wie Michel Majerus, Fiona Rae, Inka Essenhigh, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Wayne Gonzales, Patrick Proctor und Luc zurück Tuymans Ich mag oft nur eine bestimmte Technik, die diese Künstler wirklich effizient anwenden, oder nur eine Vollständigkeit oder die Einzigartigkeit ihres jeweiligen Stils. Ich kehre gerne zu ihren Werken zurück und erinnere mich an eine besondere "Look", den sie erzielen.

Sie sind relativ tief in die Praxis des Yoga involviert. Sie haben Ihr Interesse aus dem Wunsch herausgestellt, Mittel zu finden, um sich von Verletzungen zu erholen.

Ich habe mir 2003 beim Klettern den Knöchel schwer gebrochen und Yoga war das einzige, was in der Reha half. Ich habe mich intensiv mit Yoga beschäftigt, es fasziniert mich sehr. Besonders Ashtanga Yoga, die eher schnelle aerobe Art. Es ist eine großartige Praxis, zu lernen, wie man Körper und Geist konzentriert, und diese parallele Konzentration versuche ich auch in meinen Bildern zu bringen.



Was kommt als nächstes?

Am 12. Januar wird es während des Galerie-Rundgangs eine Vernissage für das Buch in der Galerie in Leipzig geben, und dann eine ähnliche Veranstaltung für das Buch in der Galerie in Nord-London im Frühling. Wir werden auch in diesem Frühjahr in New York mit STH Editions zusammenarbeiten.



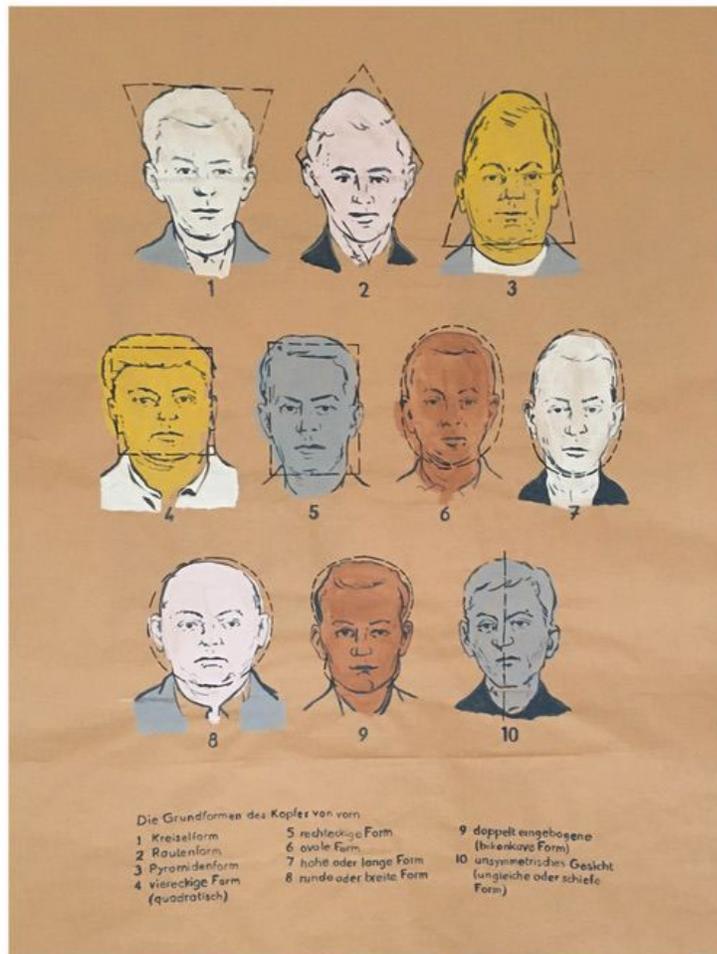
Und wie sieht es mit Projekten aus - Was interessiert Sie heutzutage? Auf welche Weise könnten Sie antworten?

Ich bin intensiv damit beschäftigt, die jüngste Vergangenheit zu studieren. Ich konzentriere mich nicht so sehr auf die Gegenwart oder Zukunft. Ich bin mehr besessen davon, über die sozialen Szenen zu bestimmten Musikperioden, dem frühen Punk in London 1976-80 oder der New Yorker Clubszene der frühen 80er Jahre, zu erfahren. Diese Szenen finde ich endlos faszinierend, die Ära kurz vor AIDS-Krise. Viele Autobiografien von Überlebenden dieser Szenen kommen immer wieder heraus. Und Instagram wirft all diese seltenen und erstaunlichen Fotografien dieser Epochen auf. Faszinierendes Zeug. Ich wuchs auf in und während dieser Zeit in der Mitte bis Ende der 1970er Jahre in London und ich erinnere mich viel, aber es ist interessant, später herauszufinden, wie genau sich diese Musikszene sozial und in der Wirtschaft miteinander verzahnt, wer wusste wer, wie alles zusammenkam, und wie und warum fiel alles auseinander. Das ist es, was zurzeit mich interessiert. Ich möchte ein Buch über meinen Aufwuchs in dieser Ära schreiben

RUPERT GOLDSWORTHY

November 25 2018 - January 6 2019

Opening Reception: Sunday November 25, 2-5pm



Marcus Ritter

Spinnereistrasse 11, KIRROW 04179 Leipzig, Germany

marcusritter@gmx.de www.ritterzamet.com +44 7789 002 840



Image of Niemeyer sculptural addition on the gallery building

Sophienstr.13.10178 berlin

1.-5.11 täglich 14-22h

Eröffnung: 31.10. ab 19 Uhr

Eine Ausstellung
organisiert von
Rupert Goldsworthy

allgirls

Berlin

Ars Futura

Zürich

Galerie Arndt & Partner

Berlin

Galerie A. von Scholz

Berlin

Bank

London

Galerie Eigen+Art

Berlin

Galerie Klaus Fischer

Berlin

Galerie Gebauer und Thumm

Berlin

Rupert Goldsworthy Gallery

Berlin/New York

Pat Hearn Gallery

New York

Galerie Meile

Luzern

Galerie H.S.Steinek

Wien

Georges Philippe Vallois

Paris

Galerie Walcheturm

Zürich

Galerie Wohnmaschine

Berlin

Galerie Zwinger

Berlin