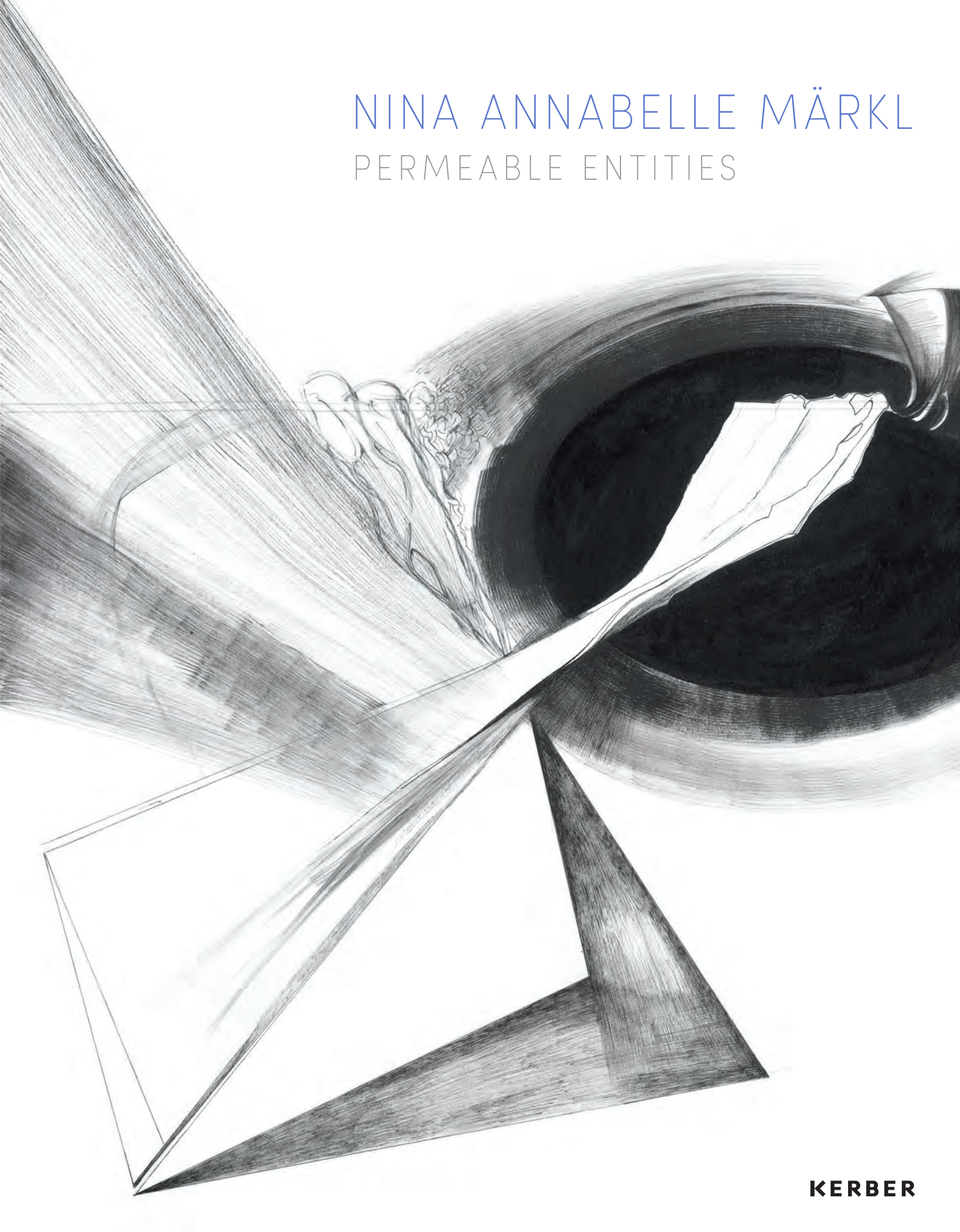


NINA ANNABELLE MÄRKL
PERMEABLE ENTITIES



VORWORT

„Die Zeichnungen laden zum Spiel mit der durchformten Welt ein“, sagt Nina Annabelle Märkl im Interview mit dem Herausgeber. Der seit der ersten Publikation im Jahr 2010 immer freier gewordene Umgang der Künstlerin mit dem Medium der Zeichnung – als Bild an der Wand oder als dreidimensionale Skulptur und mehrschichtige Installation im Raum – ist in der hier vorliegenden Monographie dokumentiert.

Bereits zuvor angelegte Reflektionen zur Zeichnung erfahren eine klare und konzeptuell überzeugende Weiterentwicklung.

Diese Monographie unternimmt den Versuch, das umfangreiche Œuvre der 36-jährigen Künstlerin nach thematischen und medialen Kategorien zu ordnen, wie sie selbst im Interview beschreibt: „Jedes Kapitel trägt den Titel einer Arbeit oder einer Serie von Arbeiten. Die Kapitelaufteilung im Buch gliedert die Abbildungen zugleich in Einheiten von Motivstrukturen und Themenbereichen und bezieht sie durch die Abfolge im Aufbau aufeinander. Es geht mir darum, bei gleichzeitiger Abgrenzung eine inhaltliche Durchlässigkeit zwischen den Einheiten zu erzeugen.“

Das Buch wurde von Linda Märkl (MABENY), der Schwester der Künstlerin, gestaltet. Ihr gilt unser Dank ebenso wie den beiden AutorenInnen Jan-Philipp Fruehsorge und Eva Wattolik für ihre aufschlussreichen und reflektierten Beiträge. Dem Kerber Verlag mit der Projektleiterin Katrin Meder danken wir für die aufmerksame Betreuung und die Aufnahme in das Verlagsprogramm.

Zahlreiche Förderer und Stiftungen begleiten seit Jahren den künstlerischen Werdegang von Nina Annabelle Märkl und haben unter anderem auch die Realisierung der Publikation unterstützt, allen voran die LfA Förderbank Bayern, das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, die Prinzregent Luitpold-Stiftung sowie die Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung München. Und wir danken der Galerie MaxWeberSixFriedrich in München, die die Künstlerin seit 2009 vertritt und unterstützt.

Wir wünschen allen LeserInnen und BetrachterInnen bei der intensiven Lektüre dieses Buches viel Spaß, denn – wie Nina Annabelle Märkl bereits vor einigen Jahren betont hat – „die Zeichnung ist ein kompromissloses Medium, das die bewusste und unbewusste Steuerung und Reflexion der eigenen Wahrnehmung thematisiert.“

Florian Matzner

FOREWORD

“The drawings invite you to play with the meticulously shaped world,” says Nina Annabelle Märkl in an interview with the editor. Since her first publication in 2010, the artist has grown increasingly free; her treatment of drawing—as an image on the wall, or as a three-dimensional sculpture or installation with multiple perspectives—is documented in this monograph.

Previous reflections on drawing undergo further development in clear and conceptually persuasive terms.

This monograph aims to organize the thirty-six-year-old artist’s extensive oeuvre within thematic and media categories, as she herself describes in the interview. “Each chapter is named after a single work of art or a series of works. The book’s division into chapters arranges the images into motivic and thematic units, while their arrangement into series allows each to build upon the one before. My aim is to create a dialogue among the units by simultaneously limiting the permeability of content.”

The book was designed by Linda Märkl (MABENY), the artist’s sister. We are grateful to her, as well as to the two authors, Jan-Philipp Fruehsorge and Eva Wattolik, for their insightful and thoughtful essays. We would also like to thank Kerber Verlag, and project director Katrin Meder, for the attentive supervision and for including the publication in Kerber’s list.

Many patrons and foundations have followed Nina Annabelle Märkl’s artistic career over the years; among other things, they’ve supported the realization of this book. Particular thanks go to the LfA Förderbank Bayern, the Kulturreferat der Landeshauptstadt München, the Prinzregent Luitpold-Stiftung, and the Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung München, as well as to the Galerie MaxWeberSixFriedrich in Munich, which has represented and supported the artist since 2009.

We hope all readers and viewers will enjoy the intense material in this book, because, as Nina Annabelle Märkl emphasized a few years ago, “drawing is an uncompromising medium whose themes include the conscious and unconscious guidance and reflection of one’s own perception.”

Florian Matzner

INHALT / CONTENTS

FRAGMENTED FICTION	5
Kontingenz und Eigensinn. Zur zeichnerischen Praxis von Nina Annabelle Märkl Jan-Philipp Fruehsorge	12
<i>Contingency and Pertinacity: On Nina Annabelle Märkl's Practice of Drawing Jan-Philipp Fruehsorge</i>	15
POSSIBLE SPACES	18
SCAPES	27
POSSIBLE SCULPTURES FOR A LIFE SOMEHOW DISTRACTED	34
BALANCING THE WHIMSICAL	45
SHIFTING PERCEPTIONS	56
MODELL	76
Die produktive Kraft der Zerstörung Eva Wattolik	80
<i>The Productive Power of Destruction Eva Wattolik</i>	81
MUSEUM OF HAPPINESS	82
SHADOWBOXERS	98
CASTING SHADOWS	114
TOOLS AND PROTHESES	122
„Die Zeichnungen laden zum Spiel mit der durchformten Welt ein.“ E-Mail-Dialog zwischen Nina Annabelle Märkl und Florian Matzner im August 2016	134
<i>"The drawings invite you to play with the detailed world." An Email Dialogue Between Nina Annabelle Märkl and Florian Matzner in August 2016</i>	139

FRAGMENTED FICTION





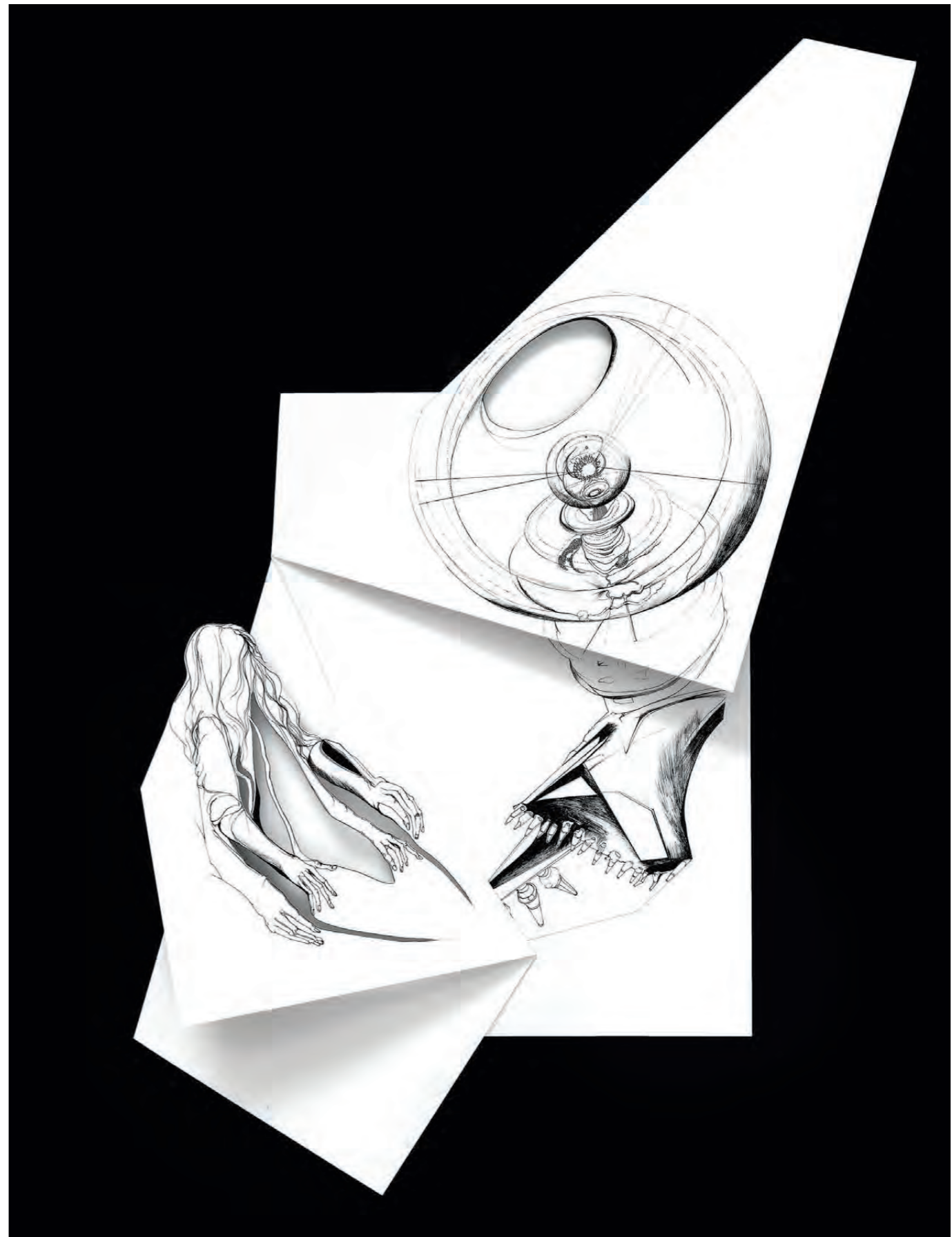
Fragmented Fiction 2, 2015
41 x 33 cm, Tusche auf gefaltetem Papier, Cutouts
ink on folded paper, cutouts



Fragmented Fiction 5, 2015
47 x 45 cm, Tusche auf gefaltetem Papier, Cutouts
ink on folded paper, cutouts



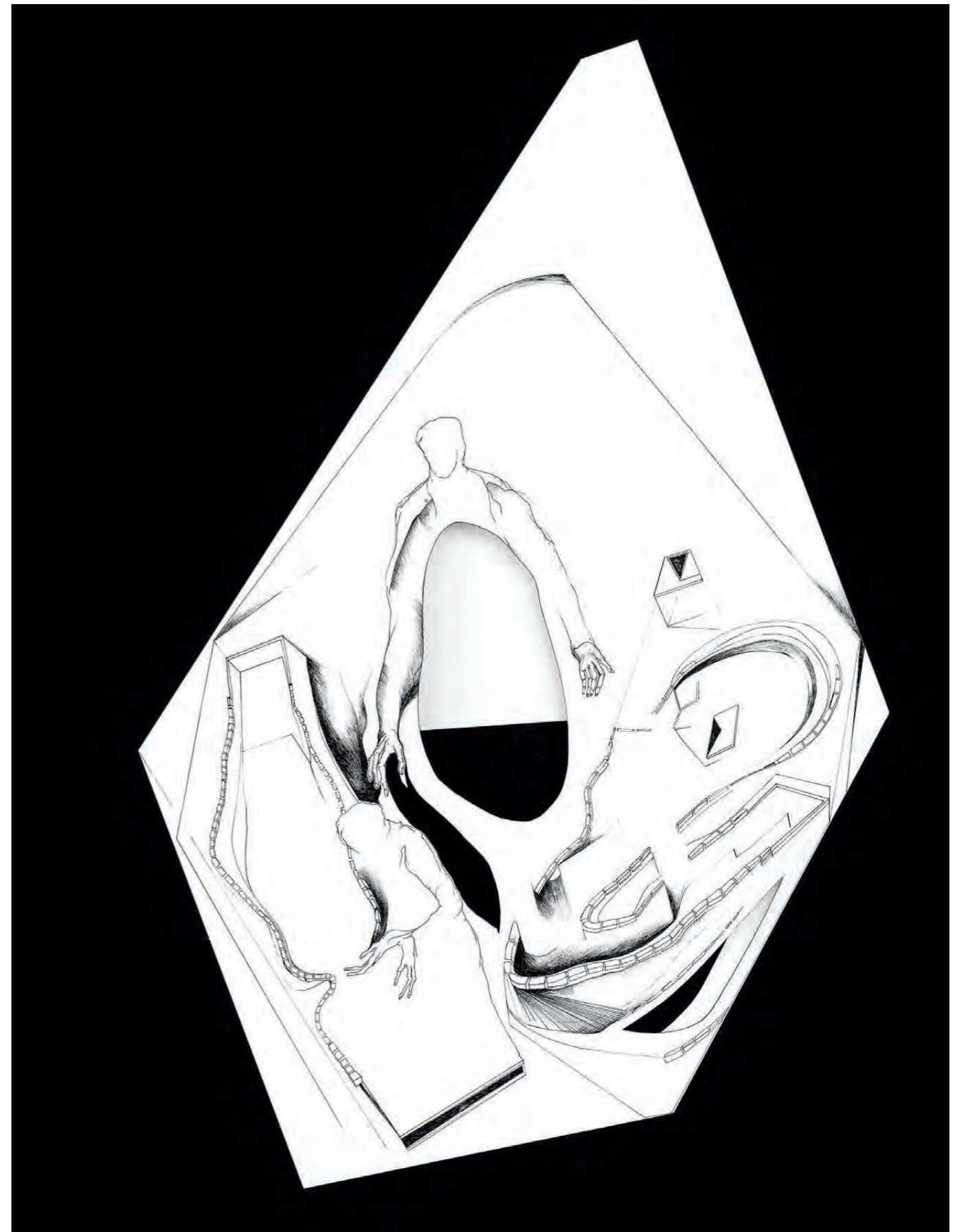
Fragmented Fiction 12, 2016
48 x 30 cm, Tusche auf gefaltetem Papier, Cutouts
ink on folded paper, cutouts



Fragmented Fiction 20, 2016
50 x 38 cm, Tusche auf gefaltetem Papier, Cutouts
ink on folded paper, cutouts



Fragmented Fiction 14, 2016
56 x 38 cm, Tusche auf gefaltetem Papier, Cutouts
ink on folded paper, cutouts



Fragmented Fiction 7, 2016
50 x 36 cm, Tusche auf gefaltetem Papier, Cutouts
ink on folded paper, cutouts

KONTINGENZ UND EIGENSINN.

Zur zeichnerischen Praxis von Nina Annabelle Märkl

Jan-Philipp Fruehsorge, 2016

Einem viel zitierten Satz aus Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* zufolge müsse es, wenn es einen Wirklichkeits-sinn gibt, auch einen Möglichkeitssinn geben.¹ Diese Ahnung von einer anderen Sicht auf die Existenzformen der Welt, jenseits dessen, was einem Natur und Physik gewohnheitsmäßig anzuerkennen nötigen, vermitteln auf das spielerisch Leichteste die Zeichnungen, Objekte und Installationen von Nina Annabelle Märkl. Nicht umsonst nennt sie Werkserien „Possible Spaces“ (S. 18–25) oder „Possible Sculptures for a life somehow distracted“ (S. 34–43), und hört man ihr zu, liest Texte und Interviews – wie auch gerade wieder in diesem Band – dann ist auffällig, wie deutlich das Mögliche als künstlerische Beugungsform des Unmöglichen ihre Arbeiten grundiert, oder wie es Dürrenmatt formuliert hat: „das Wirkliche ist nur ein Sonderfall des Möglichen“².

An anderer Stelle des Romans, der für seine Propagierung einer „essayistischen Lebensform“ bekannt wurde, spricht Musil von der „Paradoxie von Genauigkeit und Unbestimmtheit.“³ Und auch das liest sich wie eine Beschreibung der erweiterten zeichnerischen Praxis Märkls. Einerseits, auf einer formal sichtbaren Ebene, sind die Arbeiten von einer großen Präzision im zeichnerischen Duktus. Scharfe Konturlinien umreißen Formgebilde, die mit absoluter Glaubwürdigkeit von der eigenen körperlichen Existenz sprechen, konkretes Gewicht und Volumen haben, das ihnen das Recht zu geben scheint, in einem physikalisch klar definierten Raum zu existieren, auch wenn es paradoxerweise diesen Raum dann gar nicht gibt.

Sie kommen mit einer schier nicht zu entkräftenden Faktizität daher, einer inneren Logik, die einem die Argumente nimmt, ihnen zu widersprechen. Die Dinge scheinen in ihrer absurden Seinsform geerdet, substantiell, materiell. Andererseits – und in diesem Grundparadox entfaltet sich das gesamte Œuvre – scheinen eben diesen Körpern, Konstruktionen, Architekturen und Erscheinungen semantische Kippfiguren eingeschrieben zu sein, Bedeutung wird liquide und fließt wie ein Quecksilberstrom von Sinnform zu Sinnform. Märkls Kunst der fluiden Bedeutungen und der mobilen Wahrnehmung formuliert auf ganz eigene, ja eigensinnige Art und Weise eine Alternative zu nüchternen Rationalitätsparadigmen einer wissenschaftlichen Ordnung, aber auch einen selbstbewussten Gegenentwurf zum Dogma der expressiven Linie als Ausdrucksbarometer tieferer Emotion.

Nicht selten fällt im Kontext ihrer Arbeit das Stichwort „Wunderkammer“, die Zusammenschau von Natur und Kunst, Wissenschaft und Technik, Enzyklopädie und Weltkonzept, in dem Makro- und Mikrokosmos sich spiegeln. Eine vor-moderne Ordnung, die Michel Foucault als ein System, das auf Prinzipien von Analogien, Ähnlichkeiten und Korrespondenzen basiert qualifiziert hat. Und interessanterweise ist Märkl in ihrer Beschäftigung mit der Wunderkammer als Inspirationsquelle nicht allein, Wunderkammern haben seit einigen Jahren nicht nur aus kunsthistorischer Perspektive, sondern auch im zeitgenössischen Kunstsystem Konjunktur.⁴ Für Nina Annabelle Märkl geht es dabei nicht um die bloße Imitation dieser Sammlungsstruktur, nicht um eine installative Nachschöpfung oder Adaption, wie es

in den Arbeiten von Joseph Cornell oder jüngst Mark Dion beispielsweise der Fall ist, auch wenn ihre Objektkästen durchaus als eine bewusste Allusion auf jene historischen Display-Traditionen zu verstehen sind. Die Wunderkammer, so wie Märkl sie versteht, ist eher eine sinnstiftende Denkfigur, ein Modell von vorsprachlicher Anschaulichkeit, das eine feste kategoriale Ordnung immer wieder durchbricht und in Frage stellt.

Der formende Blick der Künstlerin strukturiert und ordnet Lektüreooptionen in einem System, das in alle Richtungen offen scheint. Die Zeichnung als Märkls zentrales Instrumentarium ist selbst ein Hybrid-Medium und insofern das angemessenste aller Medien, um multiple Bedeutungen zu generieren, die Form dabei immer soweit offen zu belassen, dass sie stets lesbar bleibt als polyvalentes Zeichen.

Die Abstraktion der Linie, der gezeichneten wie der gefalteten oder geschnittenen Linie, schafft einerseits Grenzen – die Binnenformen werden klar umrissen –, diese bleiben gleichzeitig aber immer wie eine Membran durchlässig. In der fortwährenden Kombination der einzelnen Elemente, einer „ars combinatoria“, zeigt sich ein essentieller Grundzug von Nina Annabelle Märkls Arbeitsweise. Die Linie versteht sie als eigenes Idiom, sie schafft den Zusammenhalt, und je nach unterschiedlichen Anforderungen innerhalb eines komplexen Installationskontextes materialisiert sie sich in variabler Gestalt: So können in diesem System visueller Gleichklänge beispielsweise Bilderrahmen, die gleichermaßen an polyederhafte Skulpturen erinnern, als eine bestimmte Form der Lineatur integriert sein. Eine Tuschelinie findet ihr Pendant in einer Kante, Falzlinien oder Schnittkanten haben Echos in Drahtlinien oder Schattenfugen.

Wenn Künstler und Künstlerinnen vorheriger Generationen das Phänomen der Linie mittels unterschiedlicher Techniken im Feld der erweiterten Zeichnung untersucht haben, geschah dies oft in jeweils separaten Werkkomplexen: Julio González' und Picassos „Zeichnen im Raum“ in Form von linearen Eisenplastiken in den späten 20er Jahren oder Fred Sandbacks mit äußerster Reduktion betriebene zeichnerisch-skulpturale Reflexionen über Volumina und Raum seit den 60er Jahren. Sandback hat bekanntermaßen sowohl auf Papier gearbeitet als auch mit eingefärbten Baumwollschnüren im Raum, bisweilen auch mit lackierten Stahlstangen oder indem er Linien mit dem Messer in Oberflächen geritzt und geschnitten hat.

Die Faltung lehrt einen den Zusammenhang von Materialität, Form und Struktur, weshalb das Falten von Papierbögen zum Curriculum des Bauhauskurses von Josef Albers gehörte.⁵ In den 70er Jahren waren es Arbeiten wie Dorothea Rockburnes *Drawing which makes itself* und Sol LeWitts *Folded Drawing*, die dieser Oberflächenuntersuchung des Blattes nachgingen und insofern einen entscheidenden Beitrag leisteten in der Zeichnungsentwicklung im Sinne einer Hinwendung zu systematischen Analysen der materiellen Grundlagen des Mediums.⁶ Cutouts, das „virtuose

¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Kapitel 4.

² Friedrich Dürrenmatt, *Justiz*, 1985, S. 87.

³ Musil, ebenda, Kapitel 61.

⁴ Vgl. hierzu die Studien von Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 1993; zuletzt „Assoziationsraum Wunderkammer“, ein Ausstellungsprojekt der Franckenschen Stiftung, kuratiert von Nike Bätzner.

⁵ Vgl. *Einknicken oder Kante zeigen? Die Kunst der Faltung*, Museum für Konkrete Kunst, 2015.

⁶ Vgl. *Afterimage: Drawing through Process*, Museum of contemporary Art Los Angeles, 1999, S. 98.

⁷ Vgl. *Cut Scherenschnitte, 1970-2010*, Kunsthalle Hamburg, 2010.

Zeichnen mit der Schere“, wie von Matisse in seinem berühmten Zyklus *Jazz* in den 40er Jahren exemplifiziert, bis hin zu den Arbeiten aktueller Künstler wie Felix Droese, Gabriele Basch oder Kara Walker, führen die Linienkunst an die Grenzen des Mediums hin zu Skulptur und Objekt.⁷ All diese zumeist diskret operierenden Sub-Diskurse des Zeichnerischen vermag Märkl in virtuoser Weise zusammenzudenken und als verschiedene Aggregatzustände der zeichnerischen Form zu synthetisieren. Und indem sie dies tut, hebt sie gleichzeitig die Trennung von Abstraktion und Figuration auf, verschränkt das eine mit dem anderen, ohne dass es dabei zu größeren Reibungsverlusten kommt.

Jenseits der permanenten Arbeit an den Routinen der Wahrnehmung, der eigenen künstlerischen wie der des Betrachters, auf der Ebene der Motive, dort, wo es Figurationen gibt, lässt sich beobachten, wie Mensch und Apparat kurzgeschlossen werden in variablen Displays und immer neuen Versuchsanordnungen. Das Existentielle geht im Spielerischen dabei nicht verloren, und der absurde Humor und das Abgründige halten sich gegenseitig in Schach. Der umgebende Raum ist dabei oft Teil des komplexen Dispositivs aus Objekt, Zeichnung und Inszenierung. Durch den geschickten Einsatz spiegelnder Oberflächen wird die Architektur, aber auch der Betrachter selber in Relation zum Werk gesetzt – Reflexionen von Subjekt und Objekt mehrfach gebrochen.

Märkls ikonographisches System ist flexibel und geschmeidig, die Fragmentierung der Motive, ihre Isolierung auf dem Bildgrund sind nie Selbstzweck, sie sind anschaulich gewordene Selbstbefragung der eingesetzten künstlerischen Ausdrucksmittel. Prozesse werden initiiert, Leseprozesse, Verstehensprozesse, und immer wieder der Standpunkt verschoben und der Betrachter in die Irre geführt. Wenn in einem Blatt eine perspektivisch glaubwürdige Situation geschildert wird, kann im nächsten, daneben sich befindlichen, eben diese raumordnende Struktur außer Kraft gesetzt werden. Es ist, als ob man weit- und nahsichtig zugleich wäre, oder als ob ein Gegenstand immer auch seine eigene Negierung in sich tragen würde. *Shifting Perceptions* (S. 56–75) nennt es Märkl, man könnte auch sagen shifting perspectives. Gewiss bleibt, dass Gewissheiten der sehenden Erfahrung stets fruchtbar erschüttert werden.

CONTINGENCY AND PERTINACITY:

On Nina Annabelle Märkl's Practice of Drawing

Jan-Philipp Fruehsorge, 2016

A frequently quoted phrase from Robert Musil's *The Man Without Qualities* asserts that where there is a sense of reality, there must also be a sense of possibility.¹ The notion that there exists a different perspective of the world's life forms, beyond what is usually acknowledged by nature and physics, is conveyed in a most light and playful way by the drawings, objects, and installations created by Nina Annabelle Märkl. It is not for nothing that she calls her series of works *Possible Spaces* (pp. 18–25) or *Possible Sculptures for a Life Somehow Distracted* (pp. 34–43) and if you listen to her, or read her texts and interviews—like the ones in this volume—then you'll notice how clearly her works are grounded in the possible, as a form of artistic inflection of the impossible, or, as Friedrich Dürrenmatt put it: "the real is only a special case of the possible."²

Elsewhere in Musil's novel, which is known for its propagation of an "essayistic form of life," the author talks about the "paradox of precision and indeterminacy."³ And this also reads like a description of Märkl's expanded practice of drawing. On one hand, the drawings display great precision on a formal, visible level. Sharp contours outline shapes that speak with absolute plausibility of one's own physical existence. They have concrete weight and volume, which seems to give them the right to exist in a physically clearly defined space, even though, paradoxically, this space doesn't exist at all.

They appear to have a sheer factuality that cannot be diminished, an internal logic that removes all of the possible ways to argue with them. In their absurd form of existence, the things seem grounded, substantial, material. On the other hand—and Märkl's entire oeuvre unfolds within this fundamental paradox—semantic, ambiguous figures seem to be inscribed in precisely these bodies, constructions, architecture, and manifestations; meaning is liquid, flowing like a stream of quicksilver from one form to the next. In its own, idiosyncratic way, Märkl's art of fluid concepts and mobile perception formulates an alternative to the sober, rational paradigms of a scientific order, as well as a self-confident alternative to the dogma of the expressive line as a barometer of more profound emotion.

Often in the context of her work you'll hear the word *Wunderkammer*, or cabinet of curiosities—an assembled display of nature and art, science and technology, encyclopedia and world concept, in which both the macro- and the microcosm are reflected. A pre-modern order, characterized by Michel Foucault as a system based on the principles of analogies, similarities, and correspondences. And, interestingly enough, Märkl is not alone in her enthusiasm for the *Wunderkammer* as a source of inspiration. For several years the *Wunderkammer* has been enjoying a boom, not just from an art historical perspective, but also within the system of contemporary art.⁴ For Märkl, it's not simply about imitating the structuring of this type of collection, nor is it about recreating or adapting the concept as an installation—as Joseph Cornell or, more recently, Mark Dion have done, even though their display cases full of objects should certainly be considered a deliberate allusion to this historical, traditional kind of display. The *Wunderkammer*, as Märkl understands

¹Robert Musil, *The Man Without Qualities*, trans. A. Moseley, as the English edition was unavailable. Originally published as *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930–32. Here, see ch. 4.

²Trans. A. Moseley, as the English edition was unavailable. See Friedrich Dürrenmatt, *The Execution of Justice*, New York, 1989. Originally published in idem, *Justiz*, 1985, p. 87.

³Musil 1930–32 (see note 1), ch. 61.

⁴For more on this, see the studies by Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993; and most recently *Assoziationsraum Wunderkammer*, an exhibition project at the Franckensche Stiftung, curated by Nike Bätzner.

it, is more of a figure of thought that bestows meaning or sense, a model of pre-linguistic presentation that always breaks through the order of established categories to question it.

The artist's shaping eye structures and orders various interpretive options within a system that seems to be open in all directions. As Märkl's main instrument, the drawing itself is a hybrid medium, and in this respect the most appropriate of all media for generating multiple meanings, while at the same time, it leaves the form open enough so that it can always be read as a polyvalent sign.

On one hand, the abstraction of lines—drawn, folded, or cut—creates boundaries. The forms inside of them are clearly outlined. At the same time, these boundaries remain porous, like a membrane. By continually combining individual elements—a kind of *ars combinatoria*—one can see an essential, basic feature of Märkl's work methods. She regards the line as an idiom in and of itself; it creates the cohesion, and depending upon the different requirements of a complex installation context, it materializes in various forms. Hence, in this system, visual assonances, such as picture frames that recall polyhedron-shaped sculptures, can be integrated as a particular form of lineature. A line of ink finds its counterpart in a corner, a folded line, while straight cut edges are echoed in wire lines or shadowy gaps.

While previous generations of artists have explored the phenomenon of the line through diverse techniques in the field of expanded drawing, this has often occurred in separate groups of works: Julio González's and Picasso's "drawing in space," which took the form of linear iron sculptures in the late nineteen-twenties, or Fred Sandback's extremely reduced drawn/sculptural reflections on volume and space, dating from the nineteen-sixties onward. Sandback is known to have worked on paper as well as with dyed cotton threads in space, and occasionally also with lacquered steel bars; he also used a knife to scratch and cut lines into surfaces.

Folding teaches one about the association of material, form, and structure, which is why folding sheets of paper was part of the curriculum in Josef Albers's courses at the Bauhaus.⁵ In the nineteen-seventies works such as Dorothea Rockburne's *Drawing which Makes Itself* and Sol LeWitt's *Folded Drawing*, which pursued this investigation of the sheet of paper's surface, in this respect contributed considerably to the development of drawing, in the sense that it turned to the systematic analysis of the medium's material foundations.⁶ Cutouts—"virtuoso drawing with scissors," as exemplified by Matisse in his famous cycle *Jazz* in the nineteen-forties, to the works by contemporary artists such as Felix Droese, Gabriele Basch, or Kara Walker—lead the art of the line to the boundaries of medium, all the way to sculpture and object.⁷ Märkl is able to pool the ideas of these mostly discretely operating sub-discourses of drawing in virtuoso ways, synthesizing them into various aggregate states of the drawn form. And by doing this,

she simultaneously erases the distinction between abstraction and figuration, combining the one with the other, without incurring any greater frictional loss.

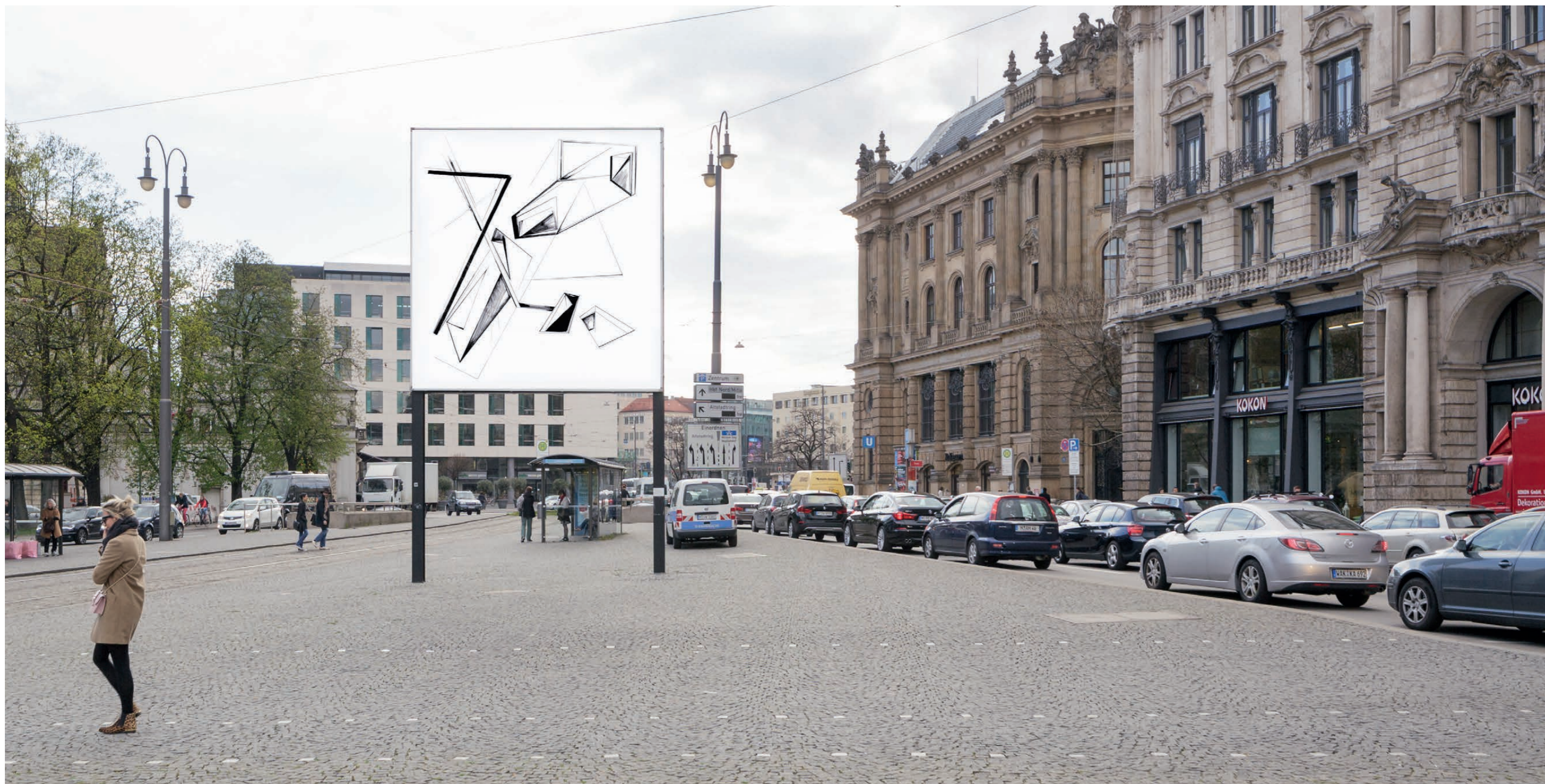
Beyond constantly working on routine perception—both her own and that of the viewer's—on the level of the motif, where there are figurations, one can see how the human being and the apparatus are hot-wired together in different displays and continually new experiments. The existential is not lost inside of the playful, while absurdist humor and the abysmal keep each other in check. Often, the surrounding space is part of the complicated dispositive of object, drawing, and presentation. Through the clever use of reflective surfaces, both the architecture and the observer are placed in relationship to the work—reflections of subject and object are fractured many times over.

Märkl's iconographic system is flexible and supple; the fragmentation of the motifs and their isolation on the picture's ground are never ends in and of themselves. They are visualized ways of questioning the artistic means of expression she uses. Processes of interpretation and understanding are initiated, while again and again, the standpoint is shifted and the observer misled. When a perspectival situation is depicted plausibly on a sheet of paper, this same structure that organizes space can be abrogated in the one next to it. It is as if one were both near- and farsighted at once, or as if an object always carries its own negation inside itself. Märkl calls it *Shifting Perceptions* (pp. 56–75), but one could also say shifting perspectives. What remains definite is that the certainties of visual experience are always shaken in a productive way.

⁵ See *Einknicken oder Kante zeigen? Die Kunst der Faltung*, Museum für Konkrete Kunst, 2015.

⁶ See *Afterimage: Drawing Through Process*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999, p. 98.

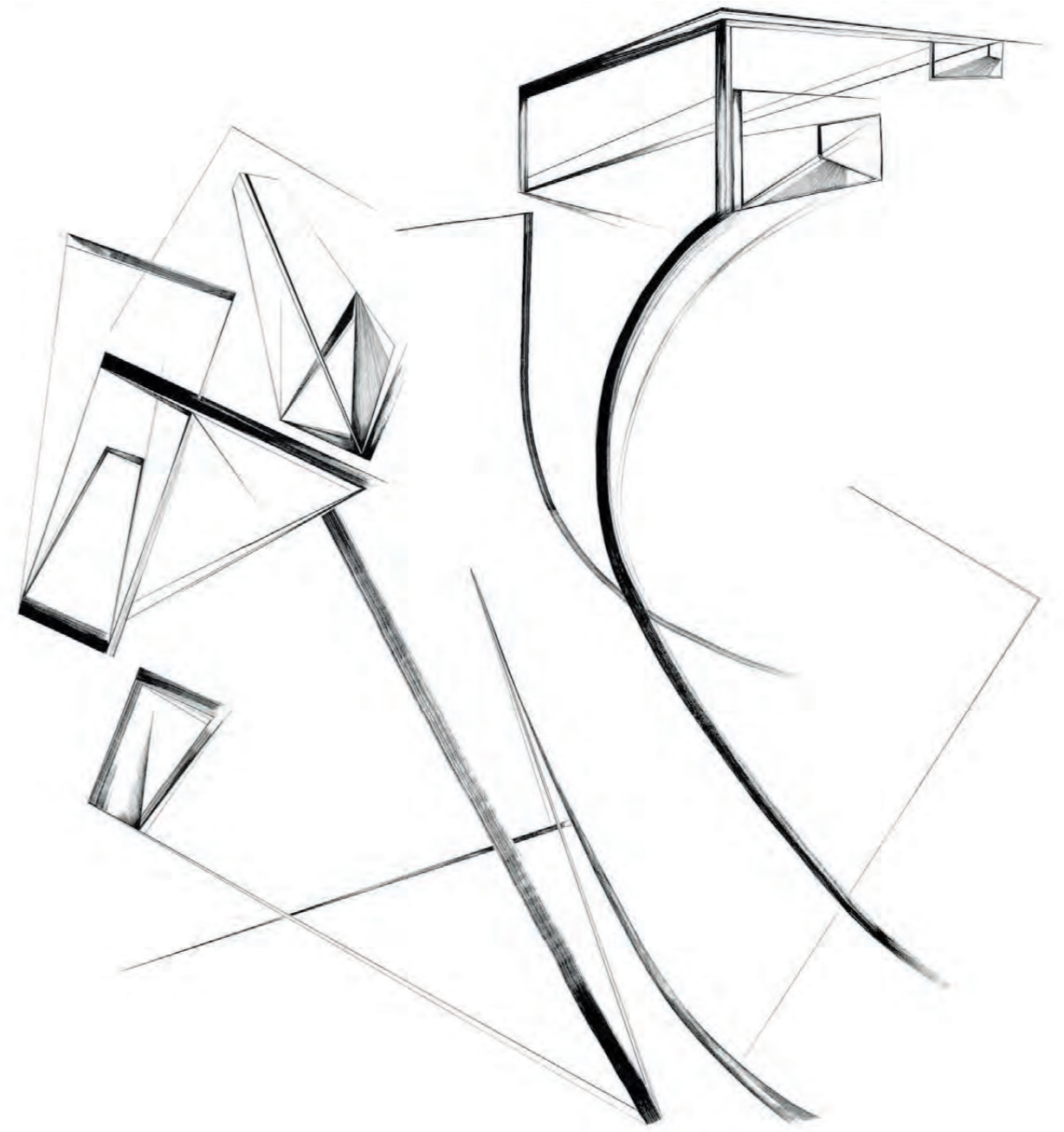
⁷ See *Cut Scherenschnitte 1970–2010*, Kunsthalle Hamburg, 2010.



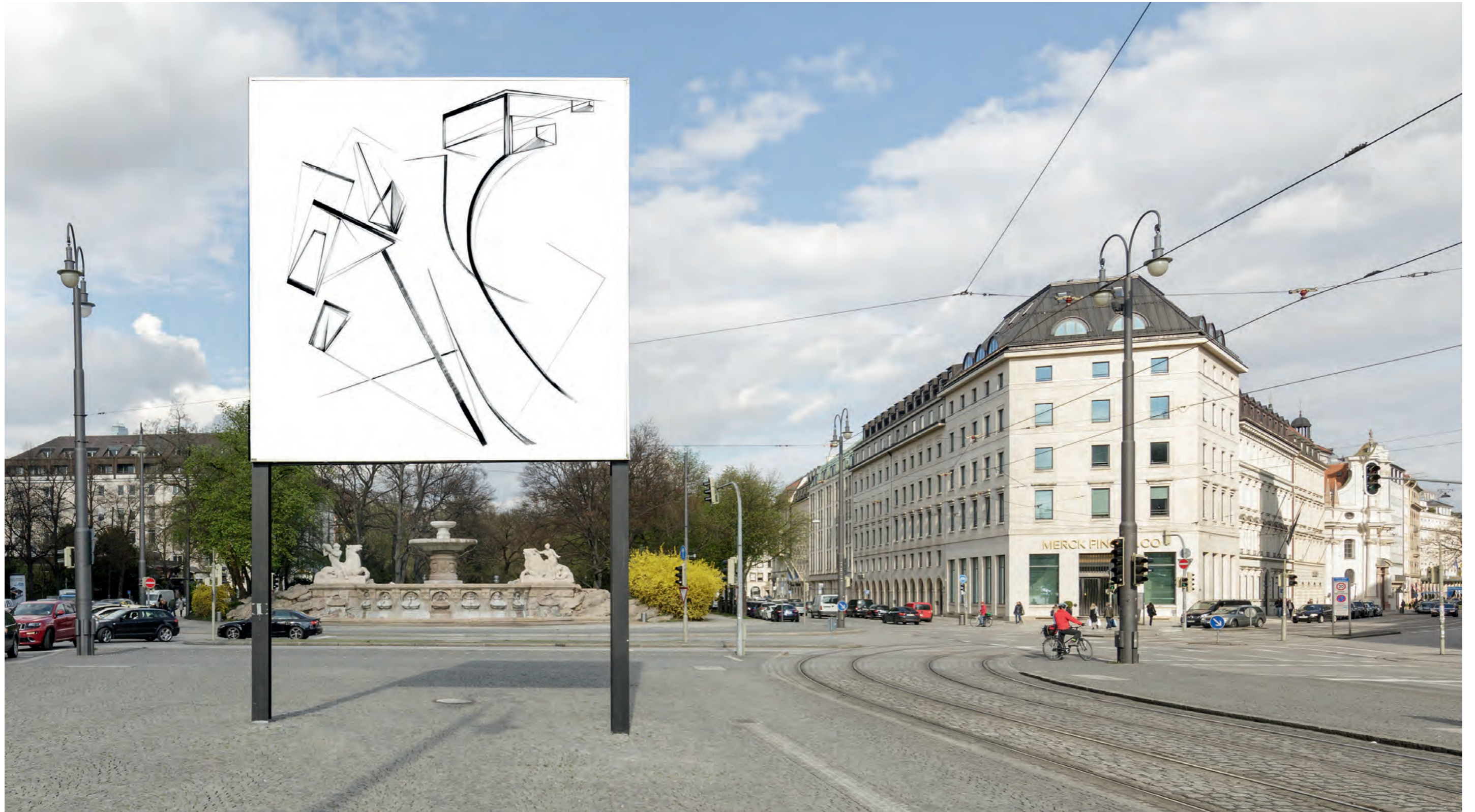
Possible Spaces, 2016
500 x 500 cm, Digitaldruck / digital print
Kunstinsel am Lenbachplatz, München



Possible Spaces 1, 2016
130 x 130 cm, Tusche auf Papier / ink on paper



Possible Spaces 2, 2016
130 x 130 cm, Tusche auf Papier / ink on paper



Possible Spaces, 2016
500 x 500 cm, Digitaldruck / digital print
Kunstinsel am Lenbachplatz, München



l.: *Possible Spaces deconstructed 1*, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper

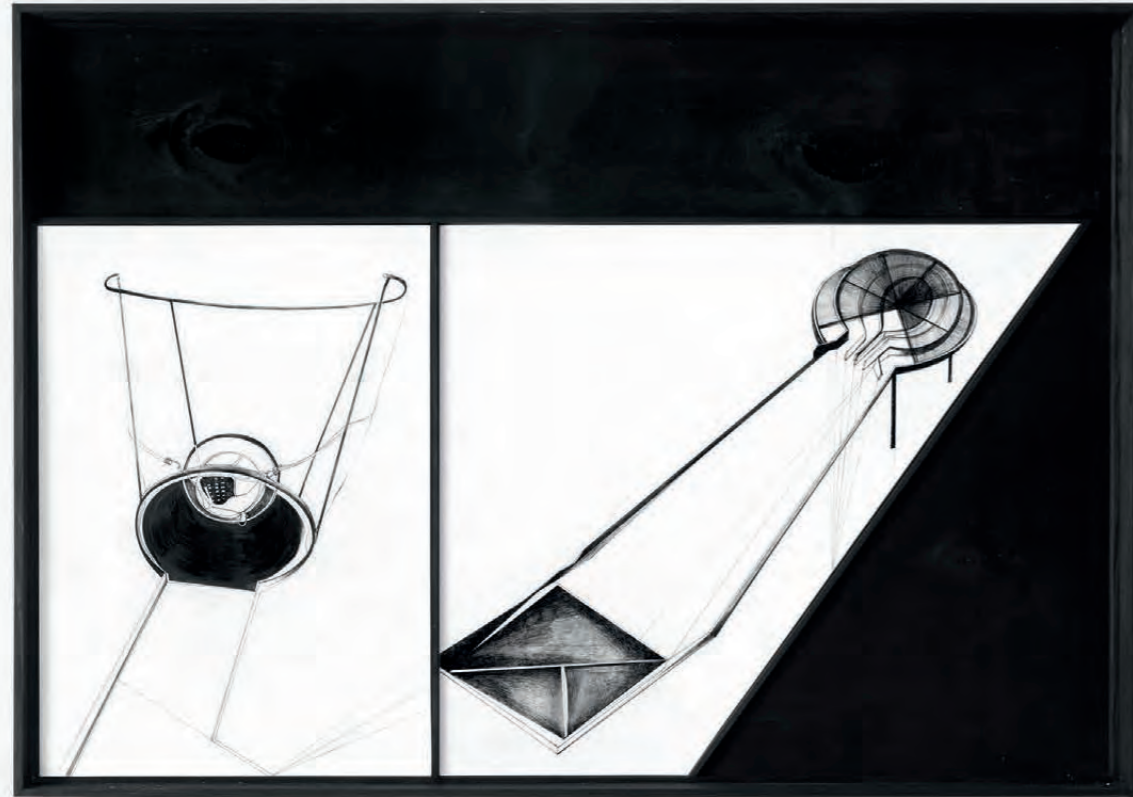
r.: *Possible Spaces deconstructed 2*, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper



S. / p. 27: *diese nicht ganz Zusammenpassung*
Ausstellungsansicht / exhibition view, 2014
Kunstarkaden, München

S. / pp. 28/29: *Scapes 4*, 2014
89 x 145 x 5 cm, Tusche auf Papier, Holz
ink on paper, wood

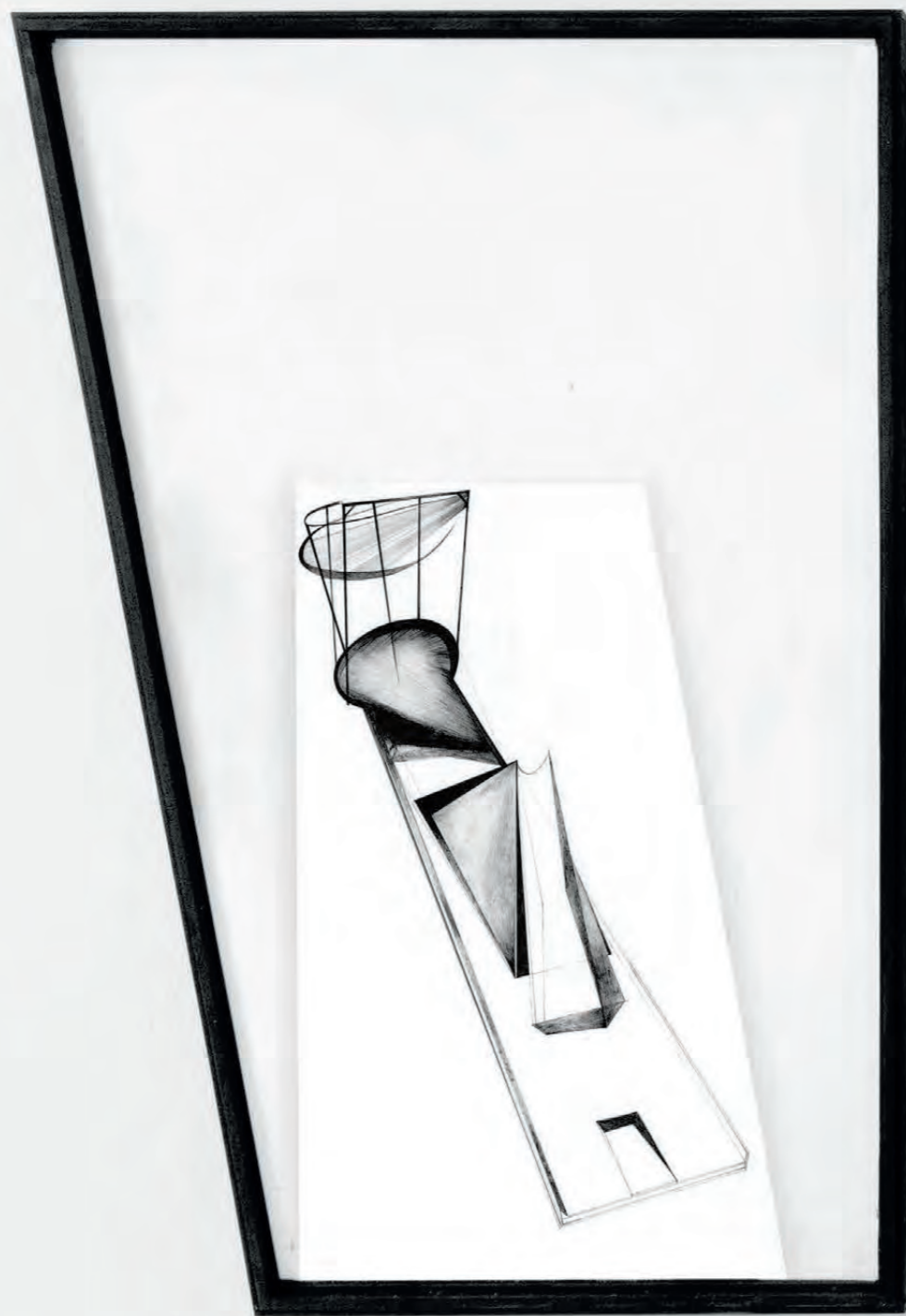




Scapes 1, 2014
42 x 59,5 cm, Tusche auf Papier, Holz
ink on paper, wood



Scapes 2, 2014
42 x 59,5 cm, Tusche auf Papier, Holz
ink on paper, wood

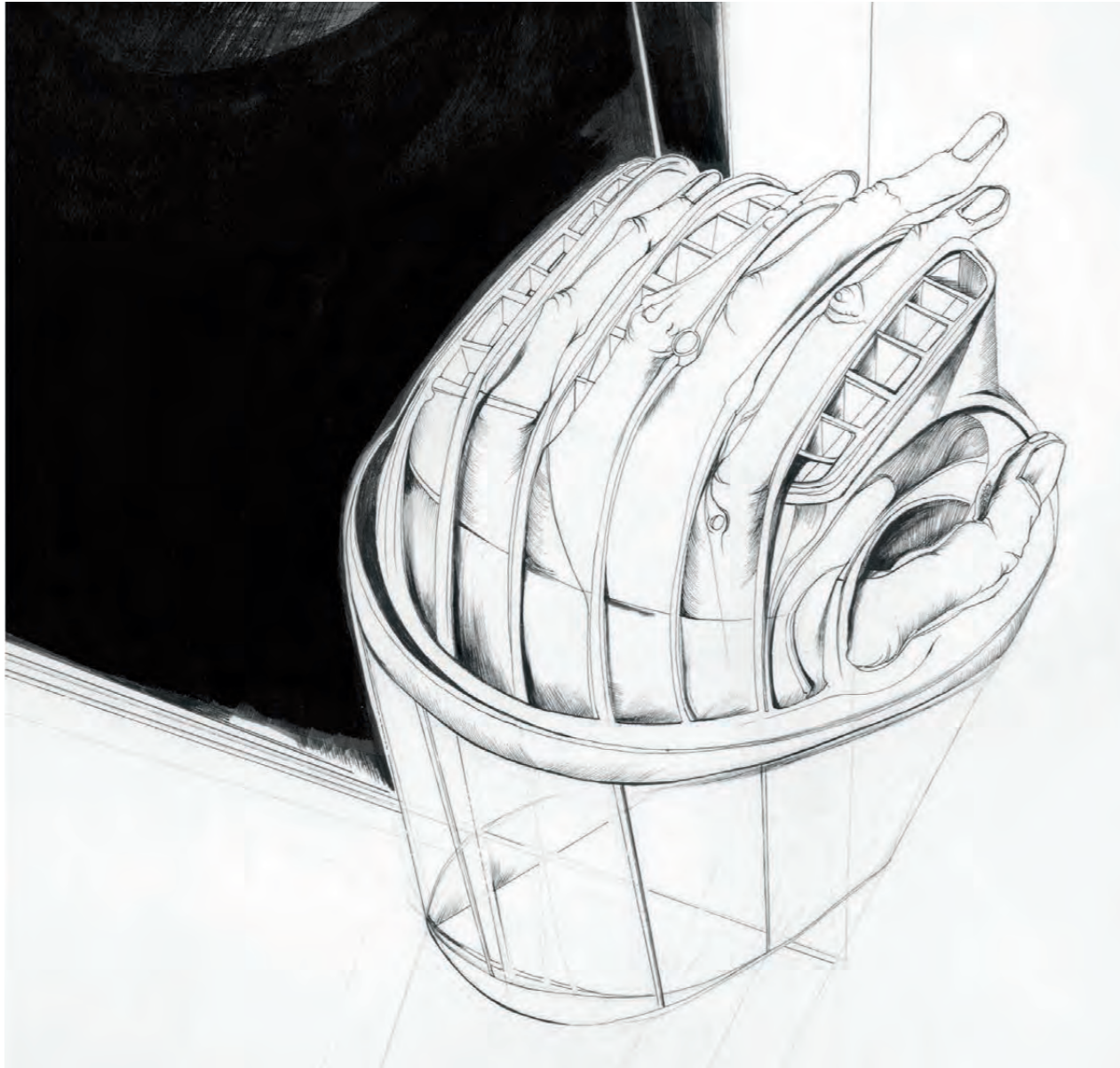


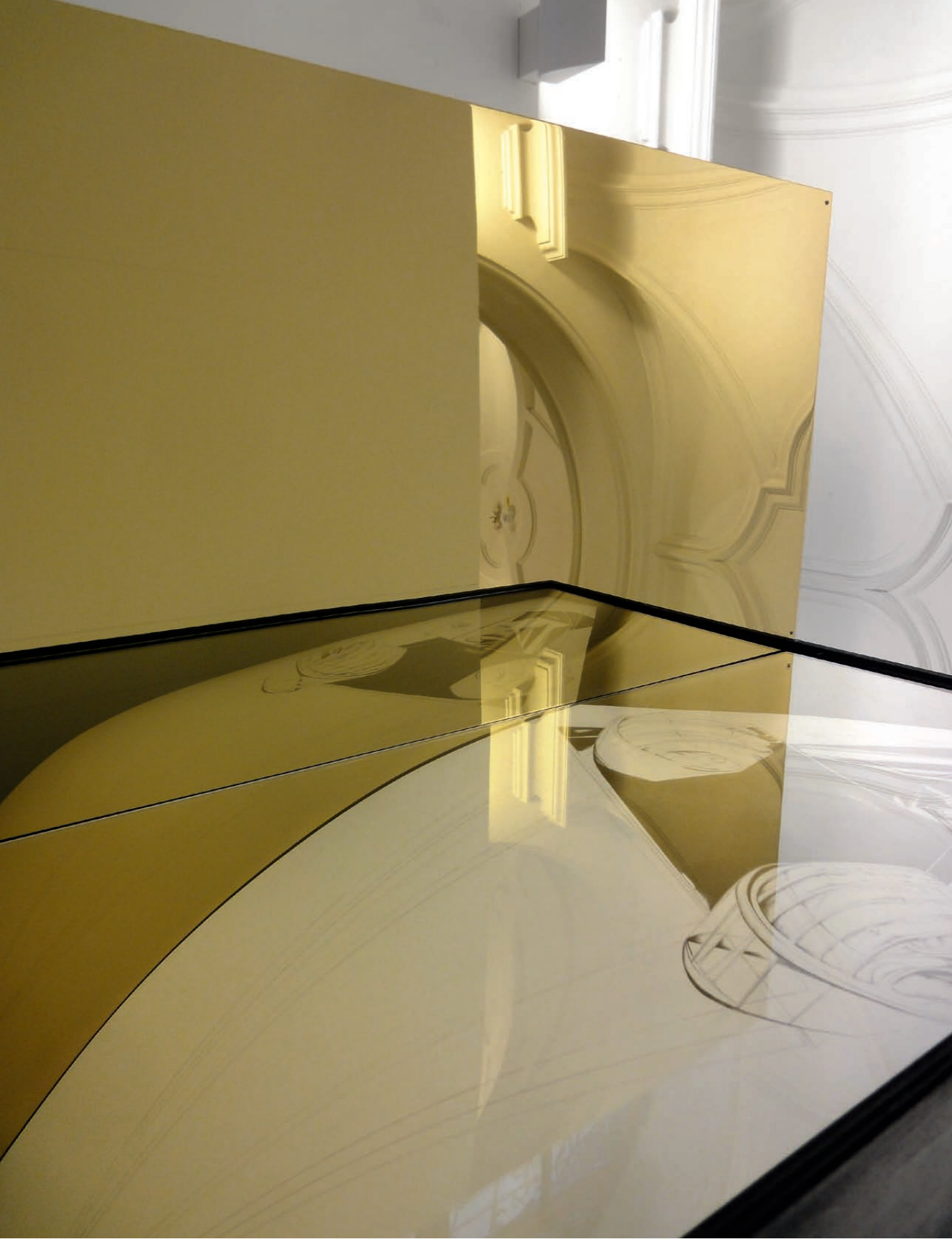
Scapes 5, 2014
60 x 43 cm, 60 x 54,5 cm Tusche auf Papier, Holz
ink on paper, wood

POSSIBLE SCULPTURES
FOR A LIFE SOMEHOW
DISTRACTED



Possible Sculptures for a life somehow distracted
Installationsansicht / installation view, 2015





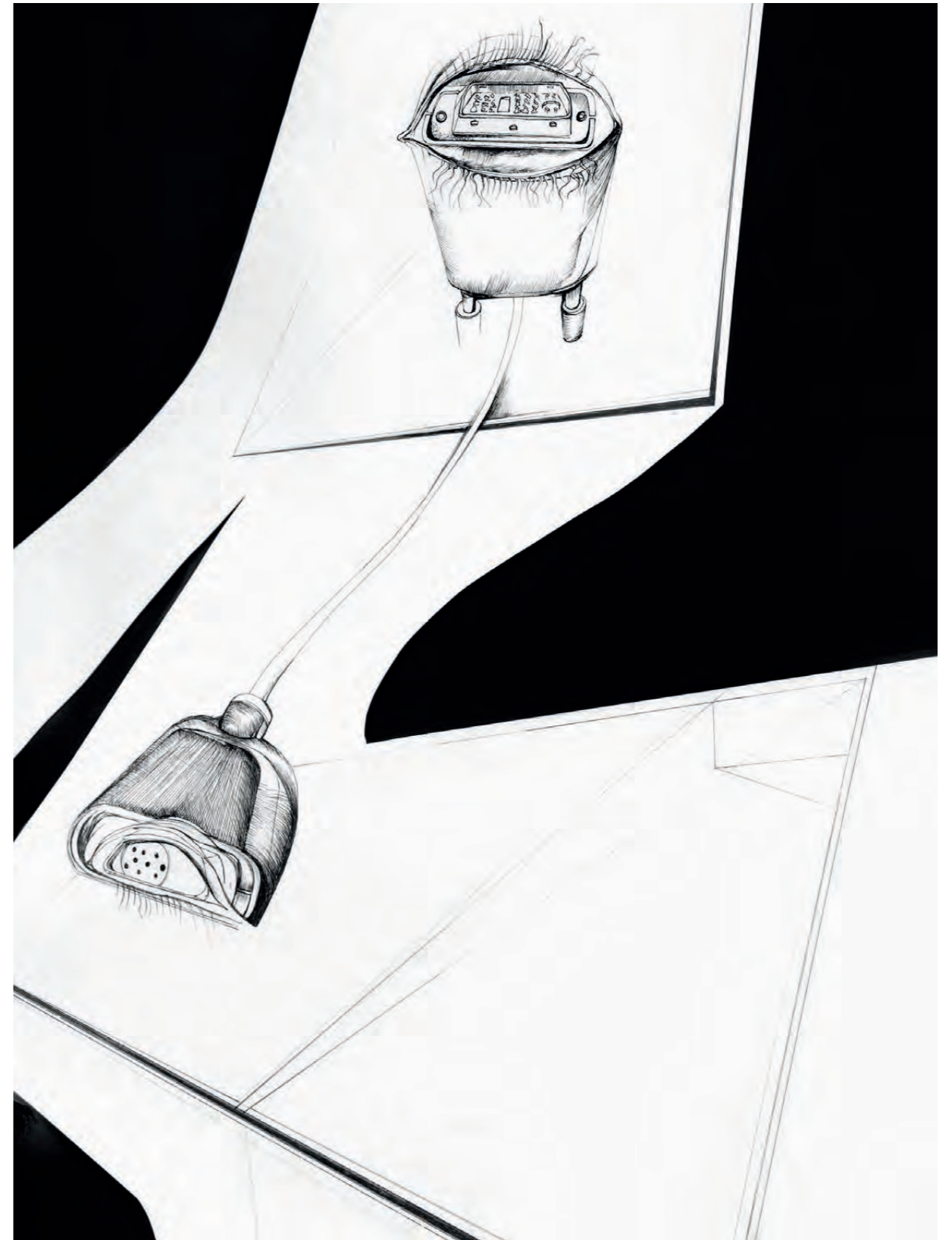
Possible Sculptures for a life somehow distracted II, 2015
86 x 44 x 28 cm / 160 x 85 x 70 cm, Tusche auf Papier, Holz, Glas, Spiegelmetall
ink on paper, wood, glass, polished steel



Possible Sculptures for a life somehow distracted II, 2015
86 x 44 x 28 cm / 160 x 70 x 70 cm, Tusche auf Papier, Holz, Glas, Spiegelmetall
ink on paper, wood, glass, polished steel

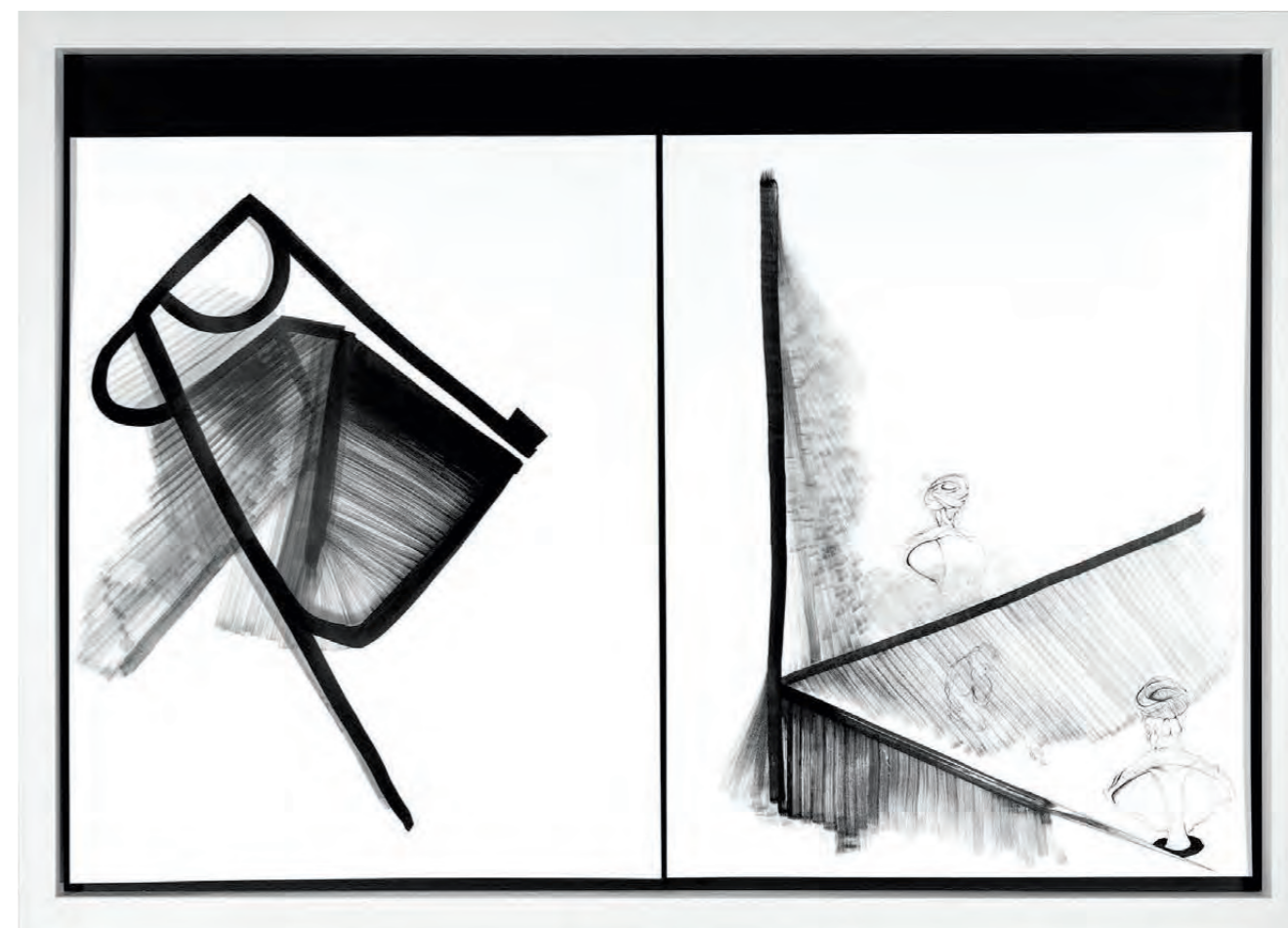


Possible Sculptures for a life somehow distracted
Ausstellungsansicht / exhibition view, 2015
Rathausgalerie Kunsthalle, München



Possible Sculptures for a life somehow distracted III, 2015
Tusche auf Papier / ink on paper







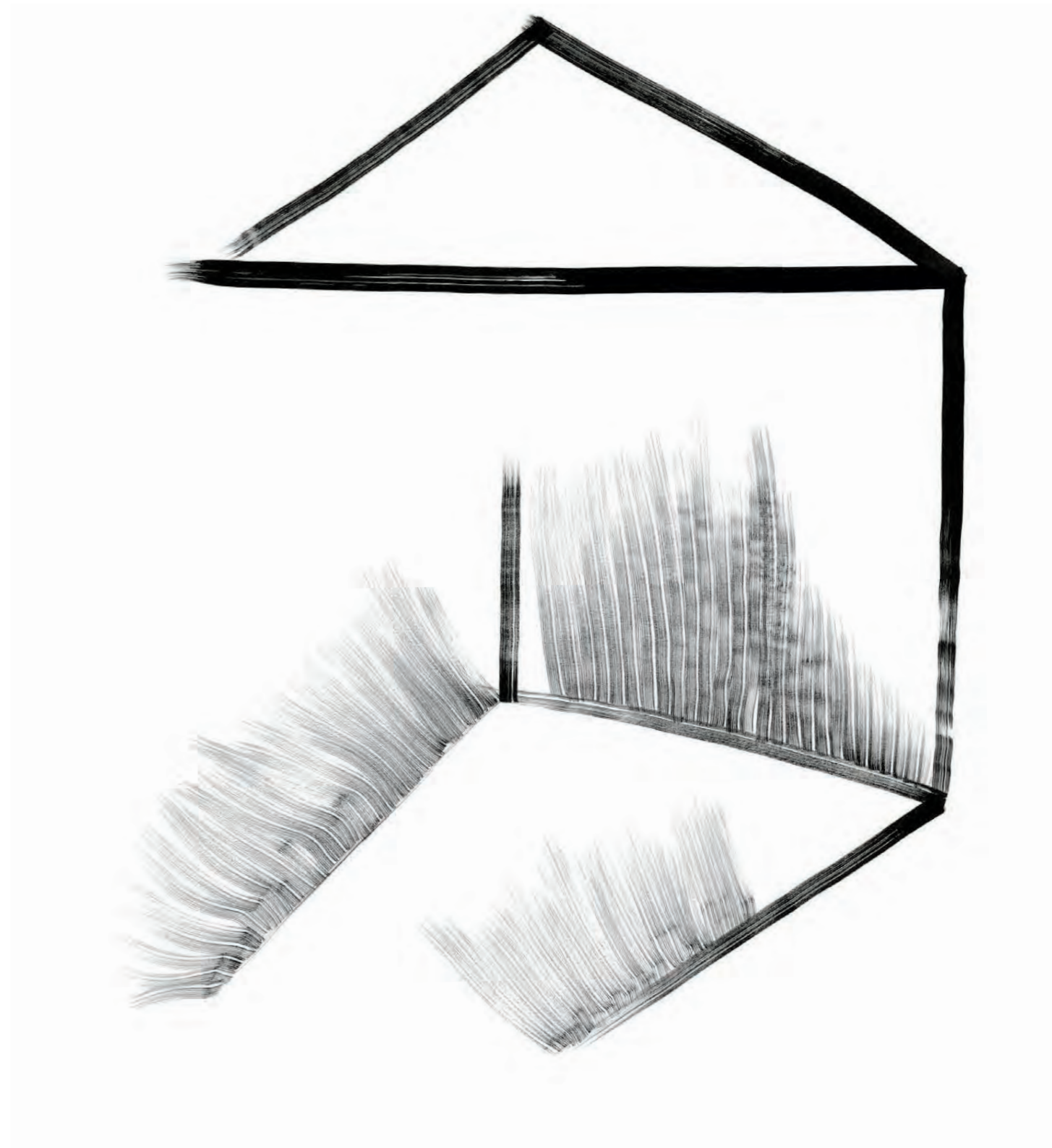
Balancing the Whimsical 2, 2015
104,5 x 74,5 cm, Tusche auf Papier, Cutouts, Messing, schwarzer
Karton, Holz / ink on paper, cutouts, brass, black cardboard, wood



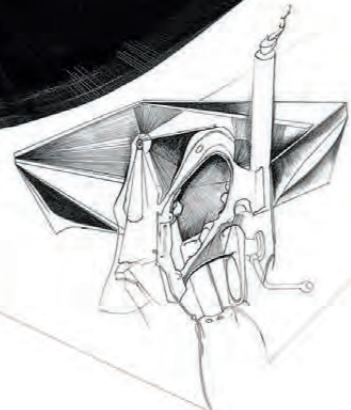
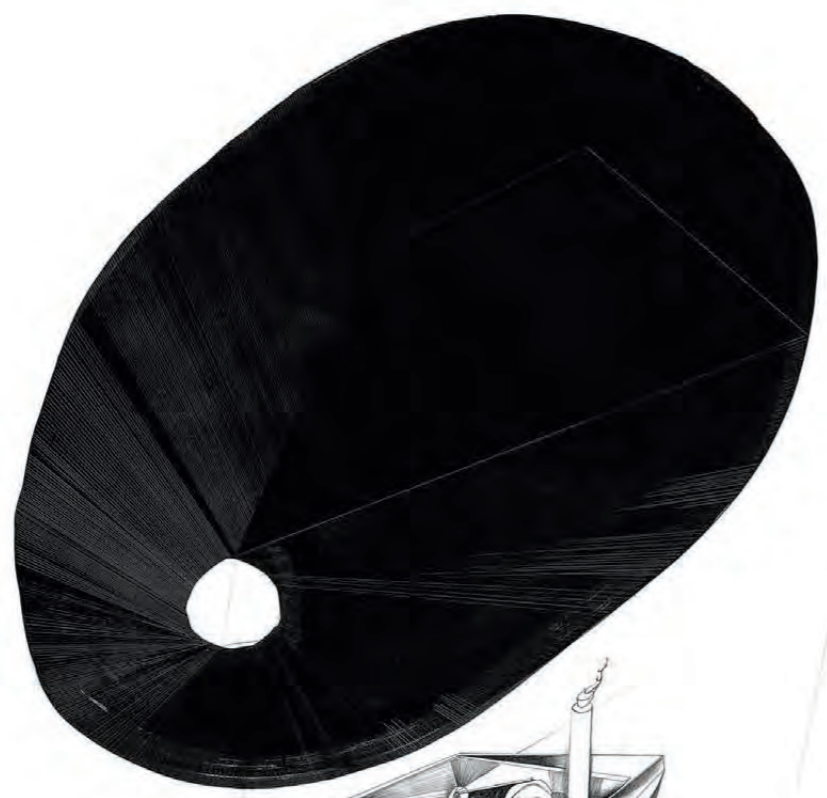
Balancing the Whimsical 1, 2015
104,5 x 74,5 cm, Tusche auf Papier, schwarzer
Karton, Stecknadel, Holz / ink on paper, black cardboard, needle, wood



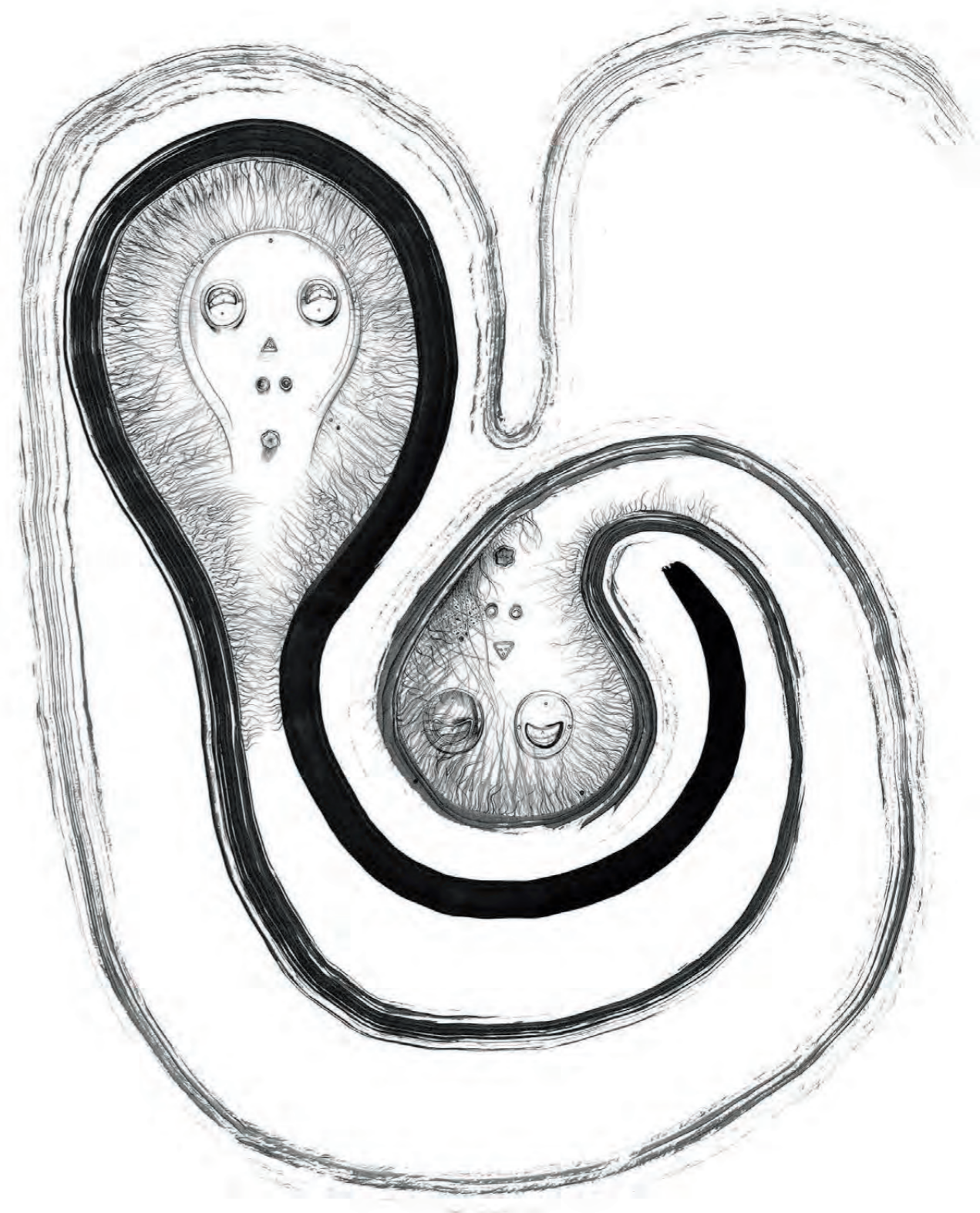
Balancing the Whimsical 9, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Balancing the Whimsical 10, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



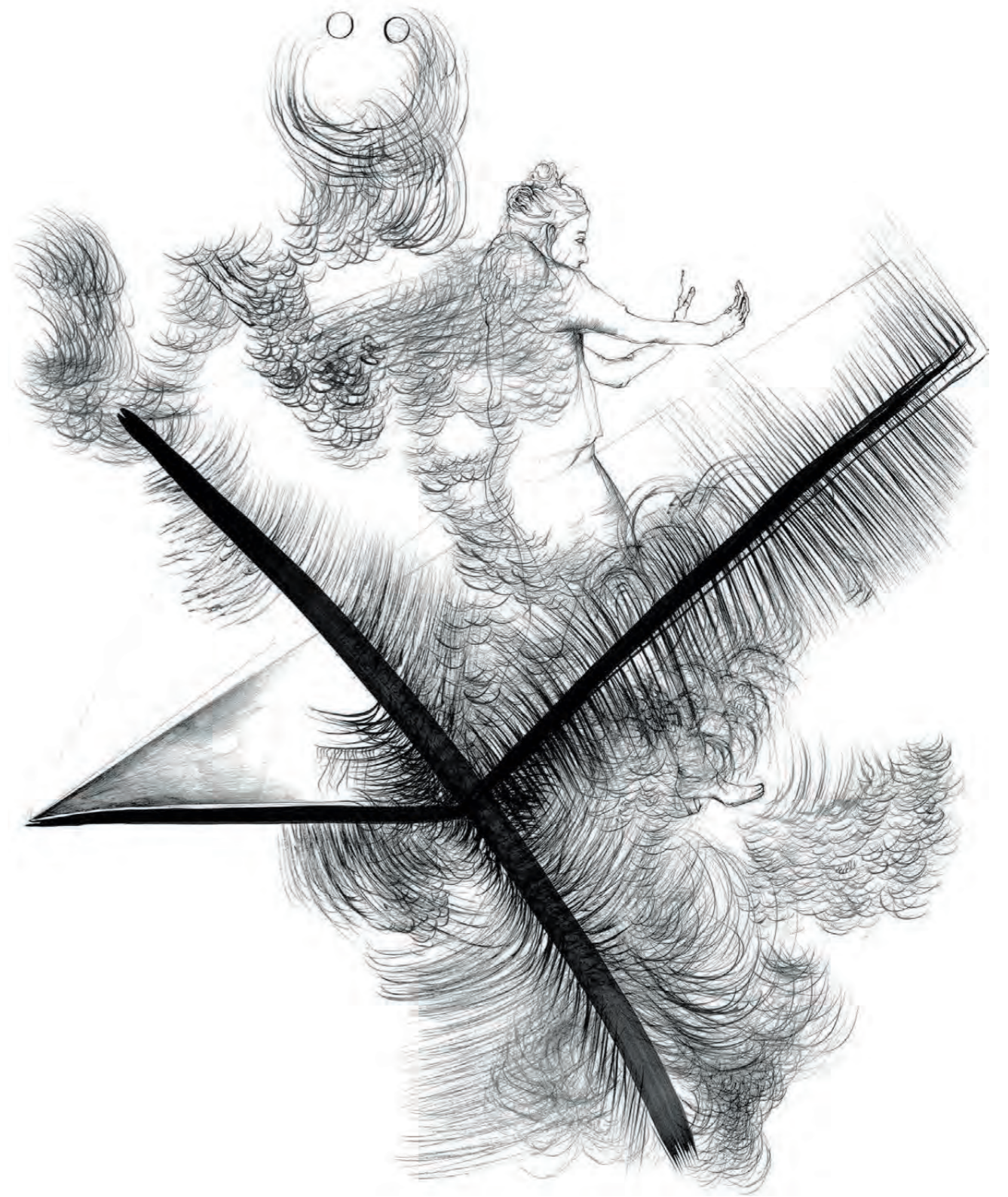
Balancing the Whimsical 11, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



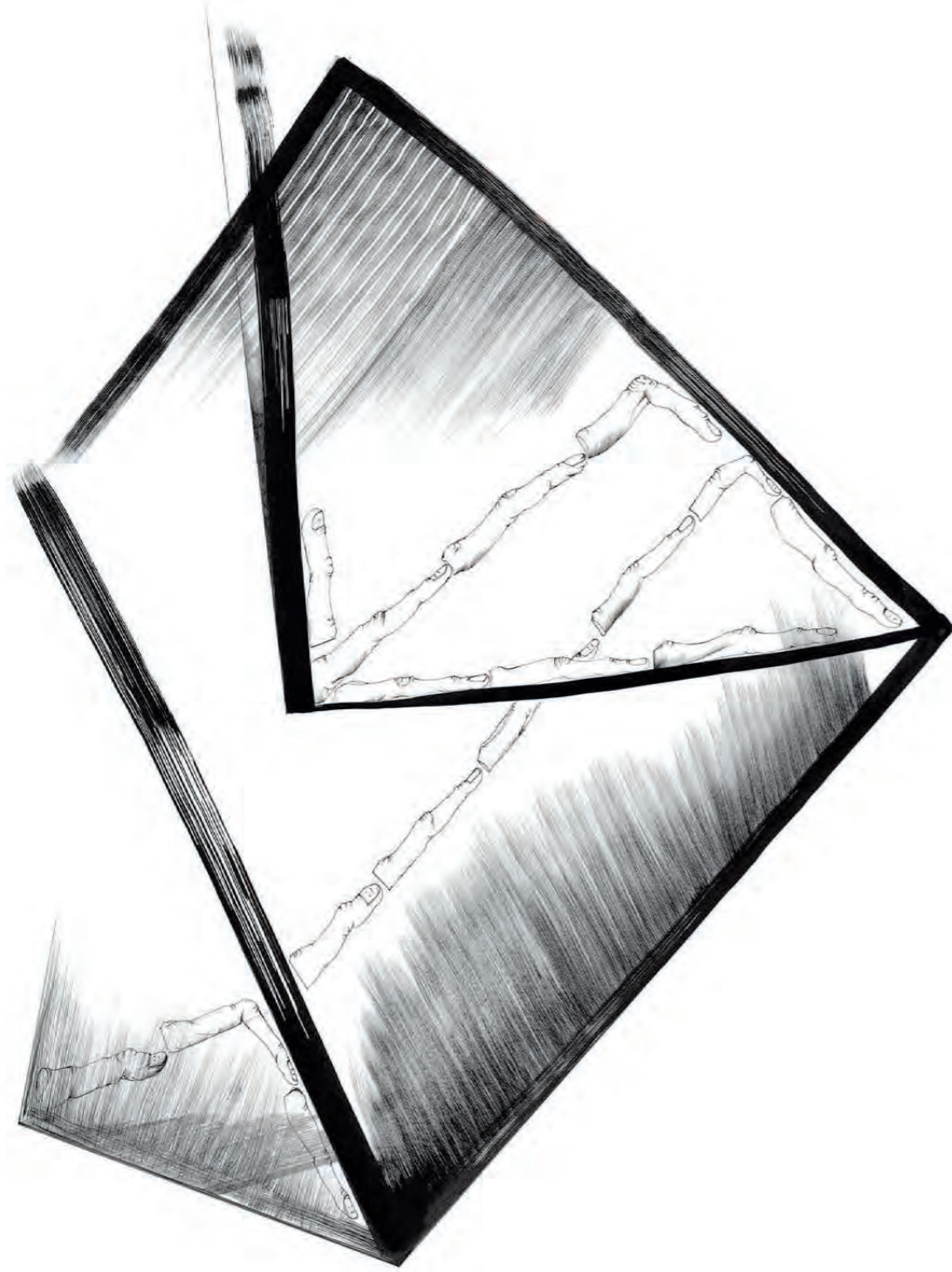
Balancing the Whimsical 12, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



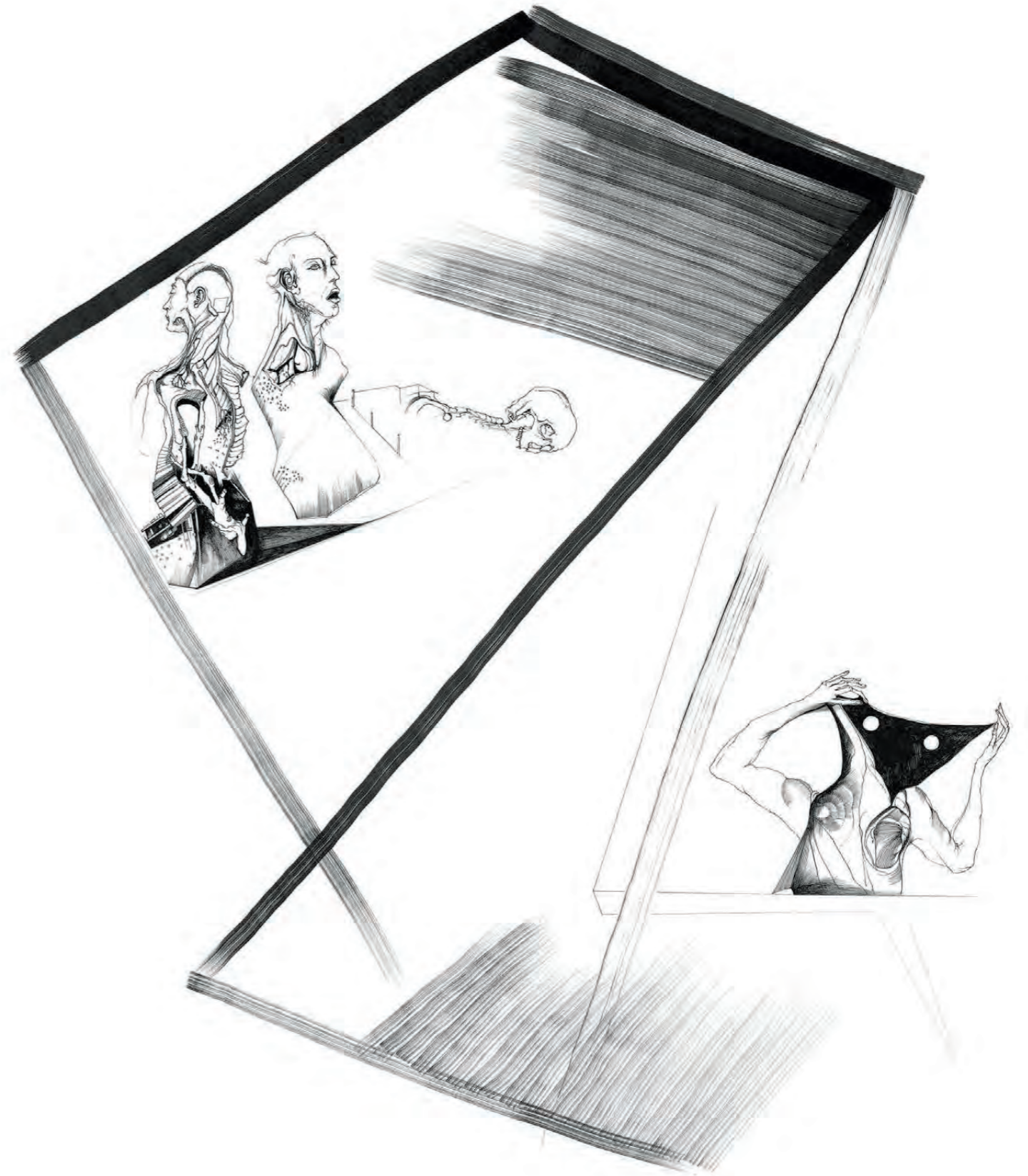
Balancing the Whimsical 13, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Balancing the Whimsical 14, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



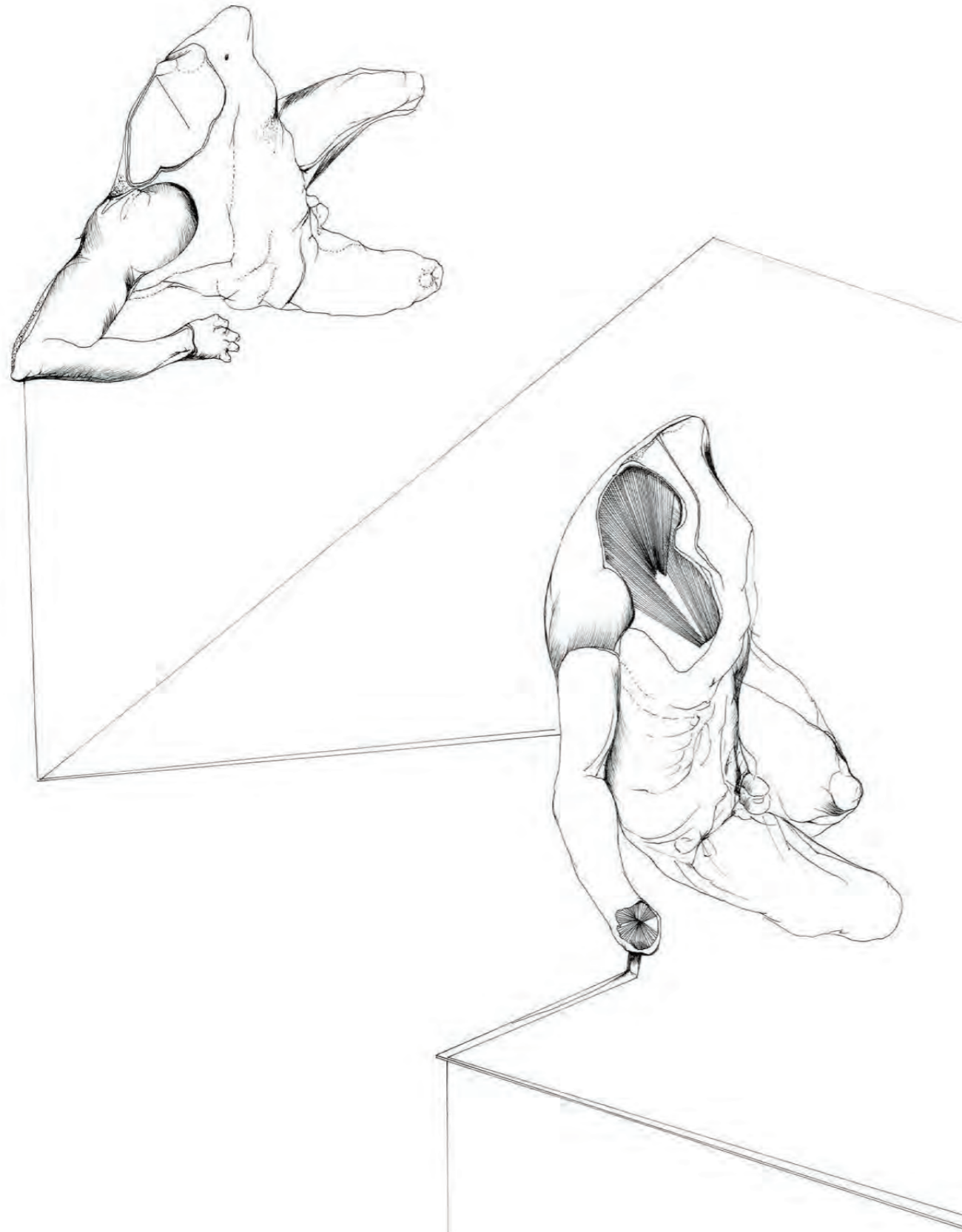
Balancing the Whimsical 15, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Balancing the Whimsical 16, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



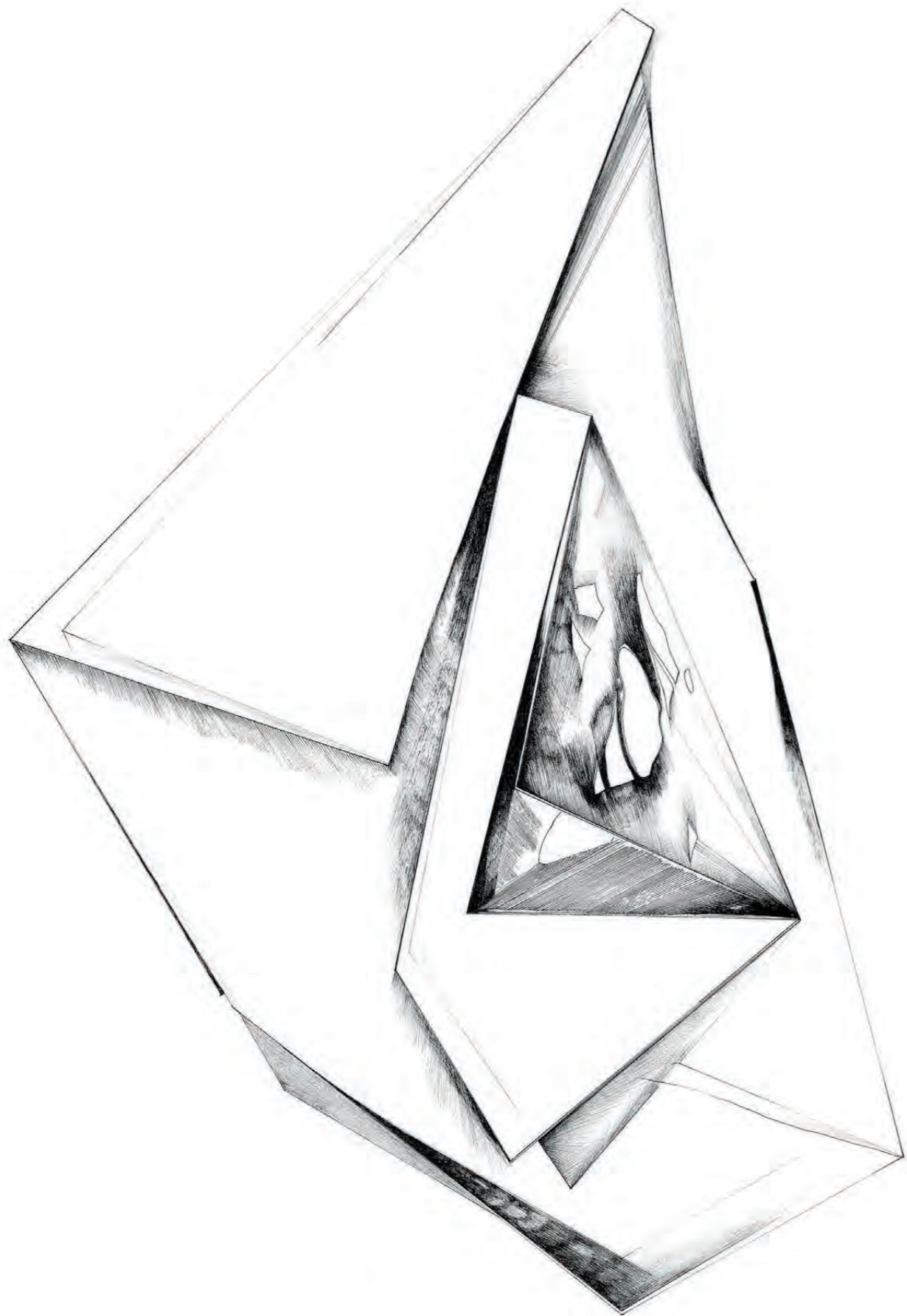
Shifting Perceptions, Installationsansicht /
installation view, 2016
verschiedene Zeichnungen und Objekte /
various drawings and objects



Shifting perceptions muc_1, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



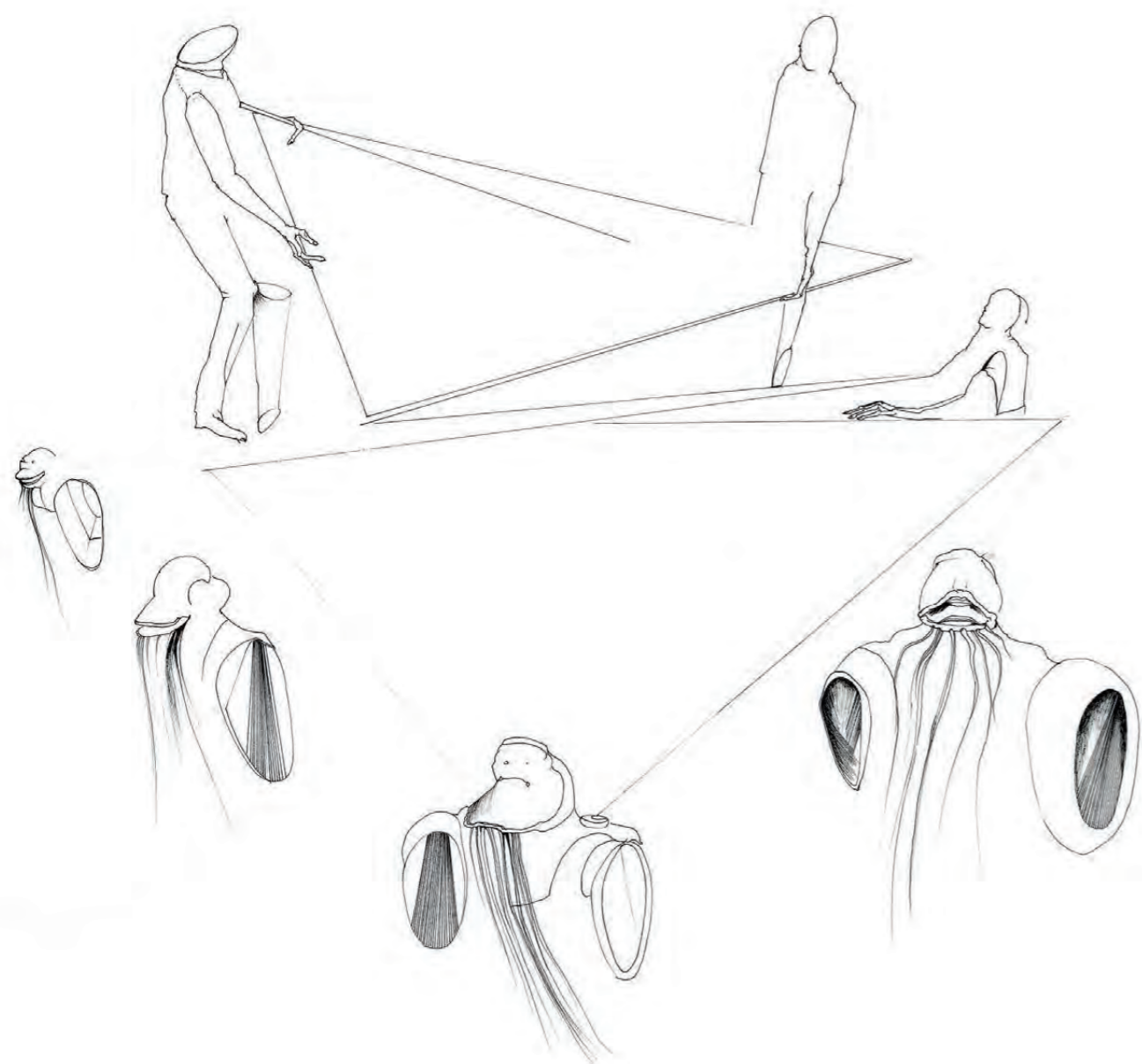
Balancing the Whimsical 8, 2016
104,5 x 74,5 cm, Tusche auf Papier, Spiegelmetall, Cutouts
ink on paper, cutouts, polished steel



Shifting perceptions muc_2, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



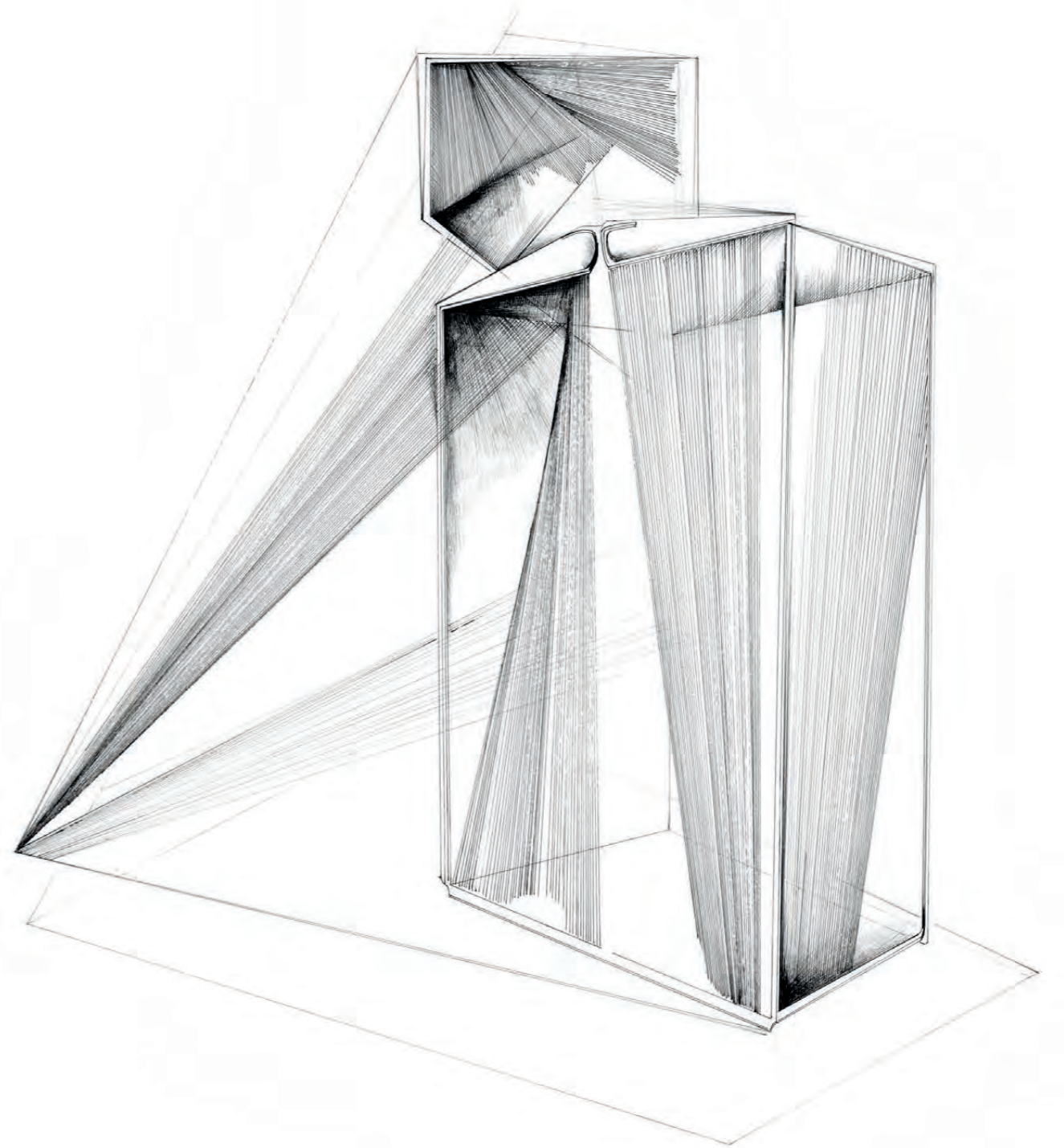
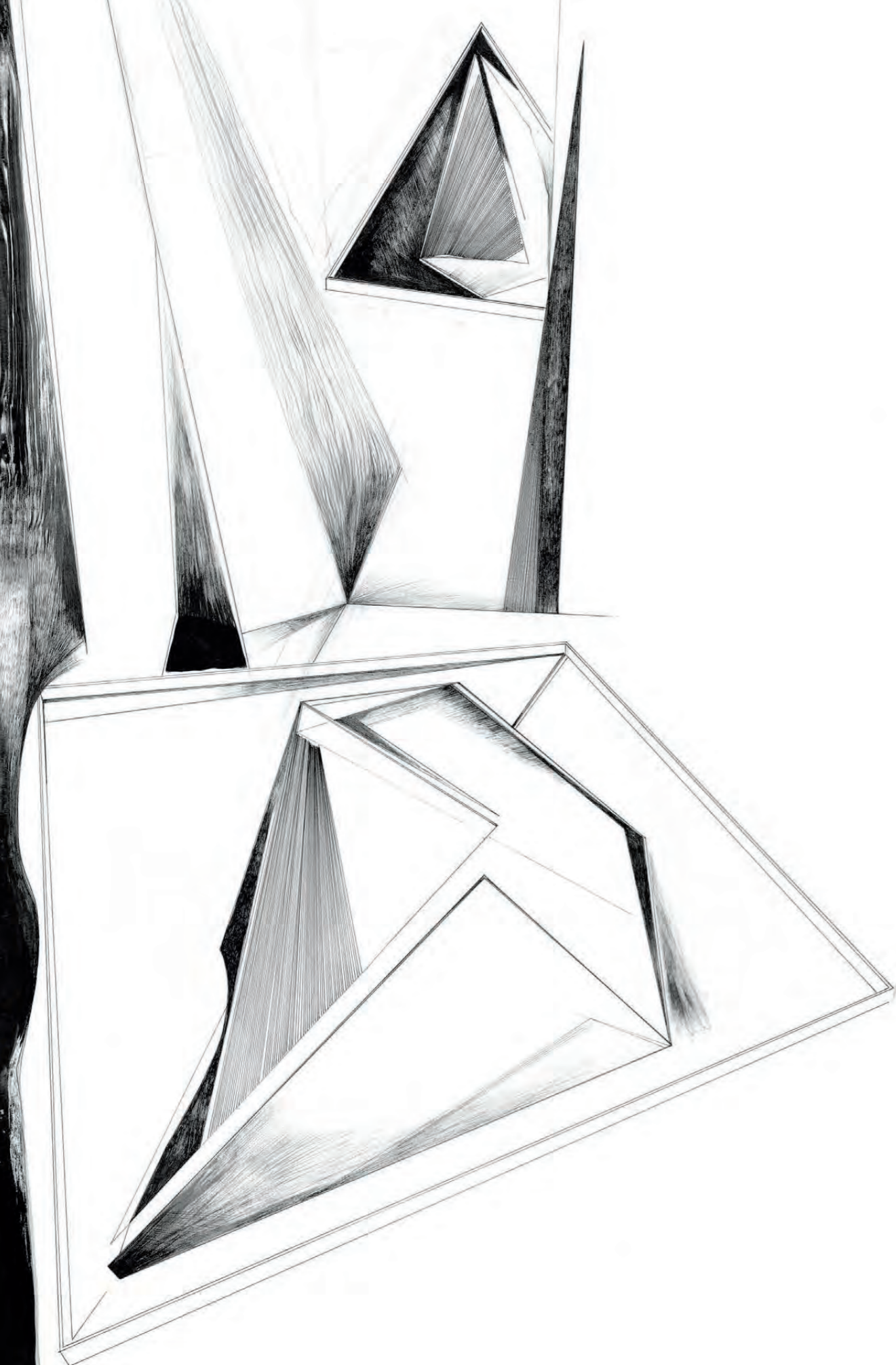
Shifting Perceptions
Installationsansicht / installation view, 2016
verschiedene Zeichnungen und Objekte / various drawings and objects



Shifting perceptions muc_3, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Shifting Perceptions
Installationsansicht / installation view, 2016
verschiedene Zeichnungen und Objekte / various drawings and objects



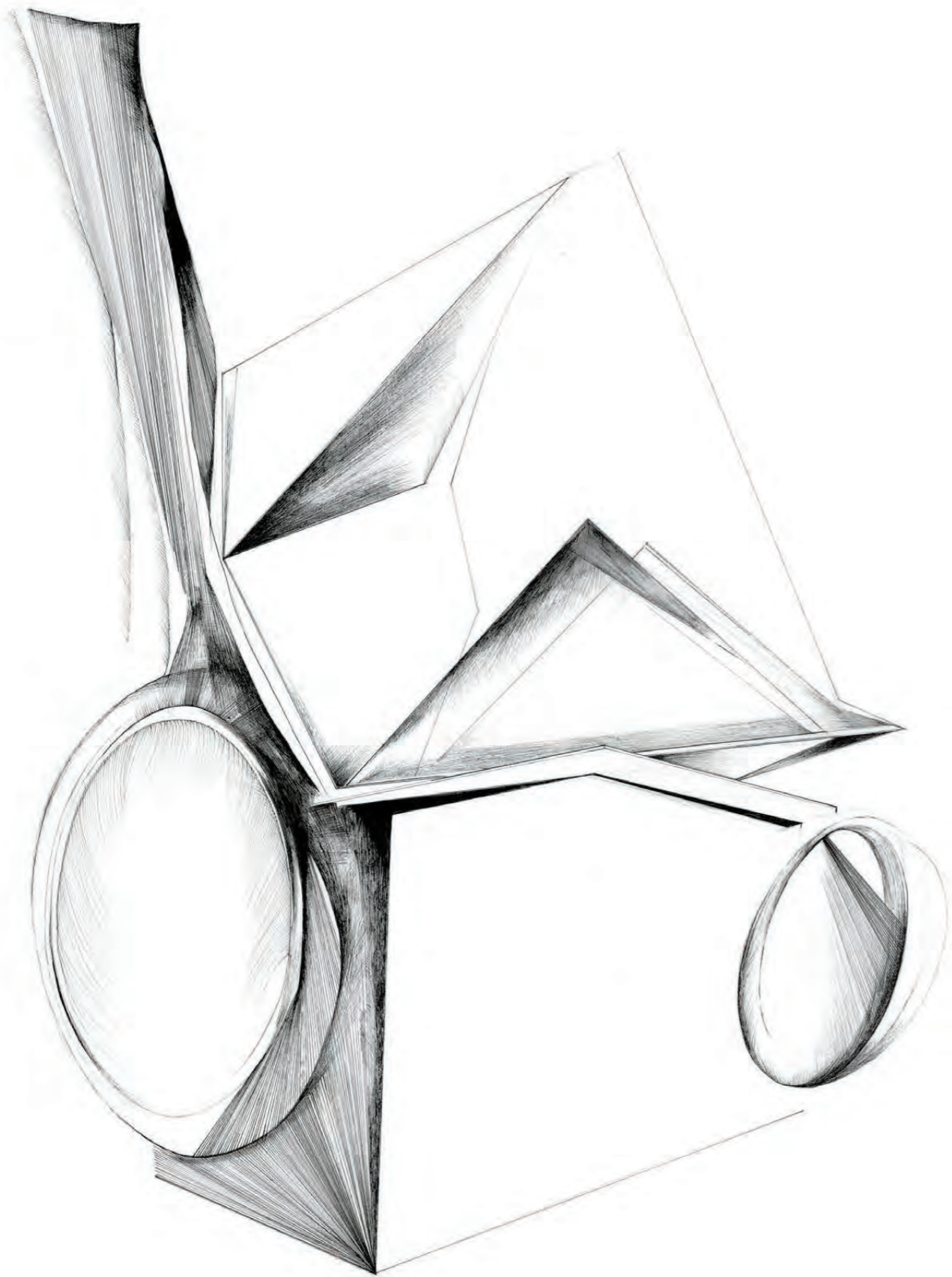
l.: *Shifting perceptions muc_4*, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper
r.: *Shifting perceptions muc_5*, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper



Shifting Perceptions
Installationsansicht / installation view, 2016
verschiedene Zeichnungen und Objekte / various drawings and objects



Shifting perceptions muc_6, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Shifting perceptions muc_7, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Shifting Perceptions
Installationsansicht / installation view, 2016
verschiedene Zeichnungen und Objekte / various drawings and objects



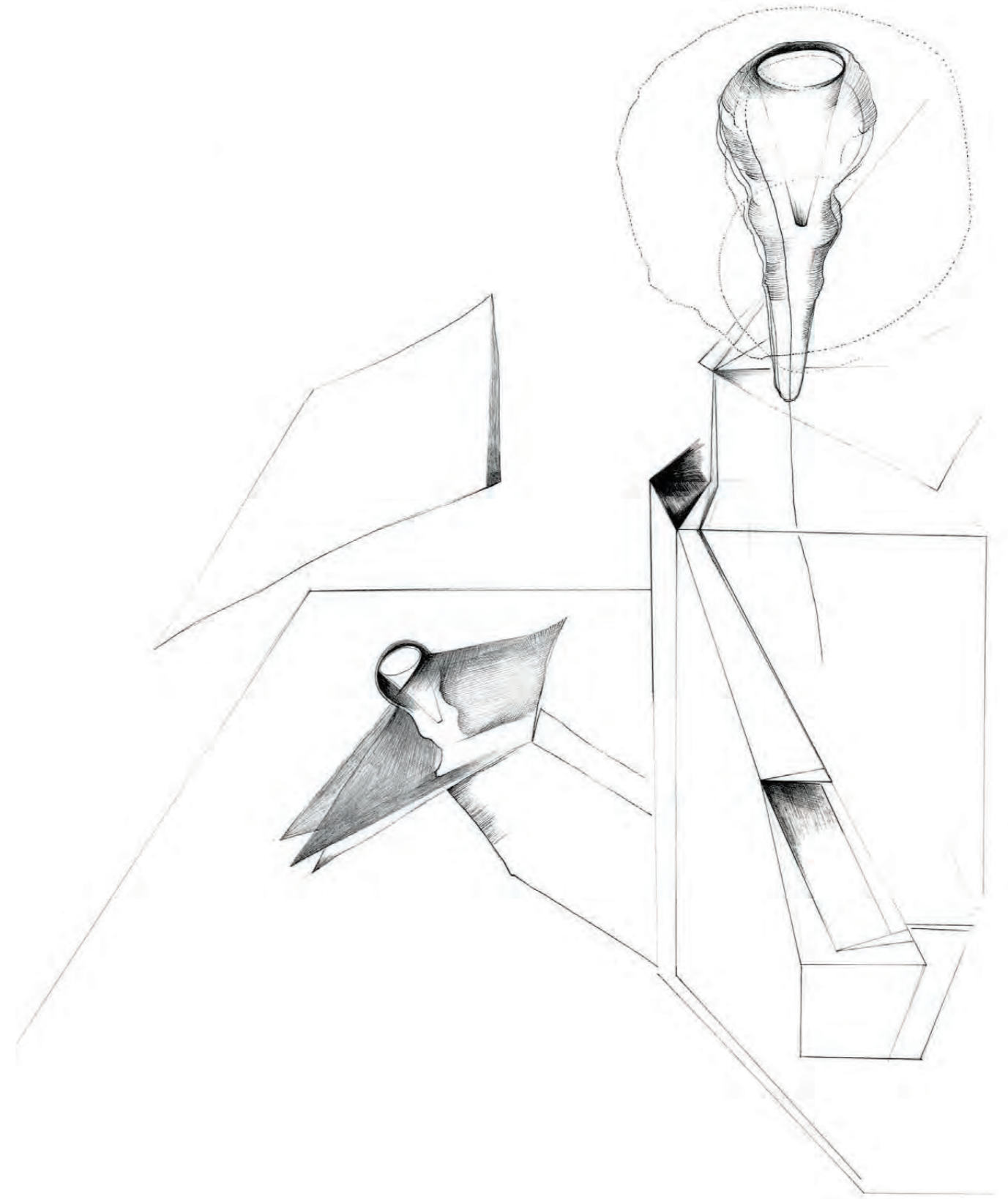
l. *Shifting perceptions nyc_1*, 2015
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper

r. *Shifting perceptions muc_8*, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper

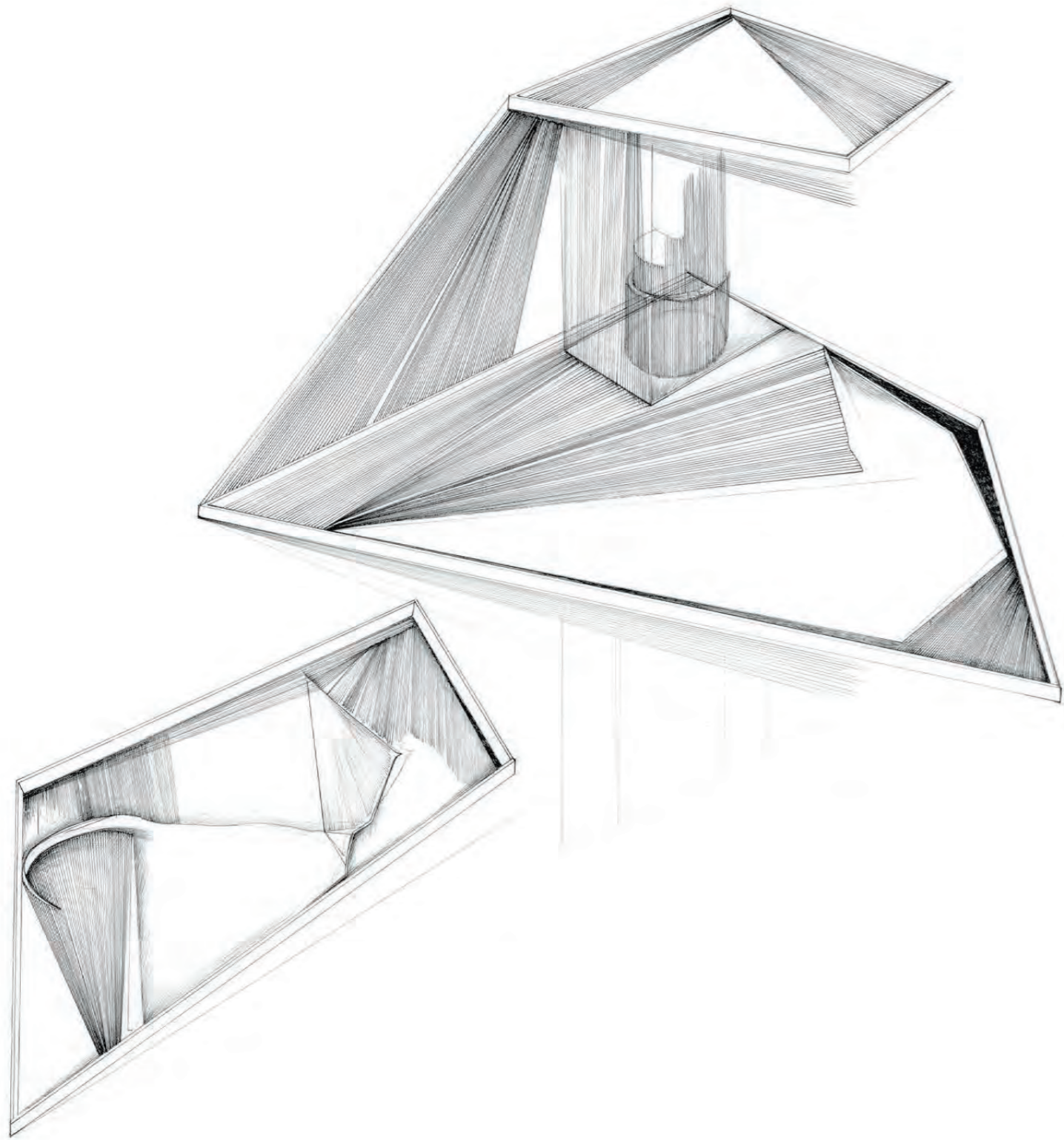




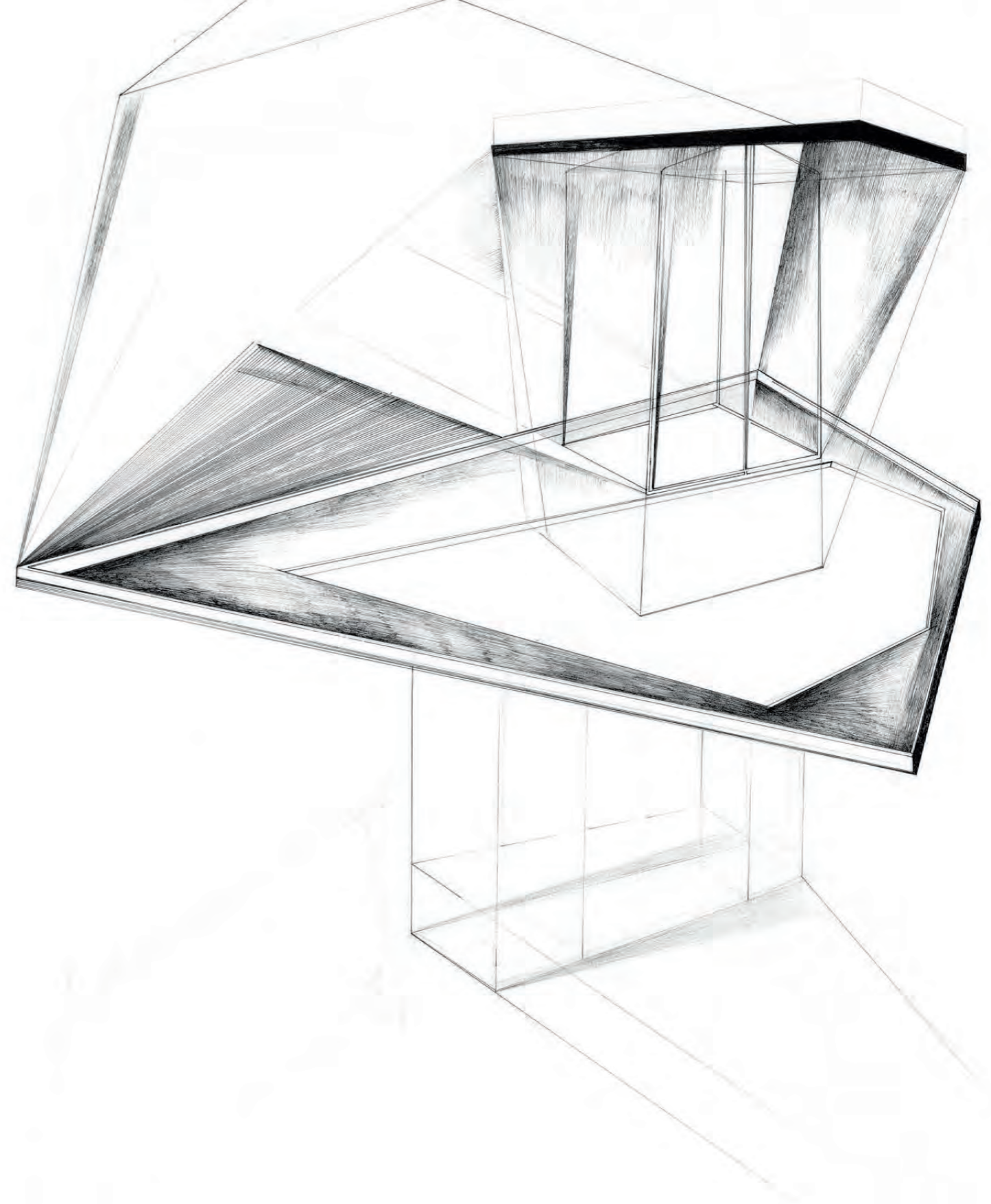
Shifting Perceptions
Installationsansicht / installation view, 2016
verschiedene Zeichnungen und Objekte / various drawings and objects



Shifting perceptions nyc_4, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



74 *Shifting perceptions muc_9*, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper

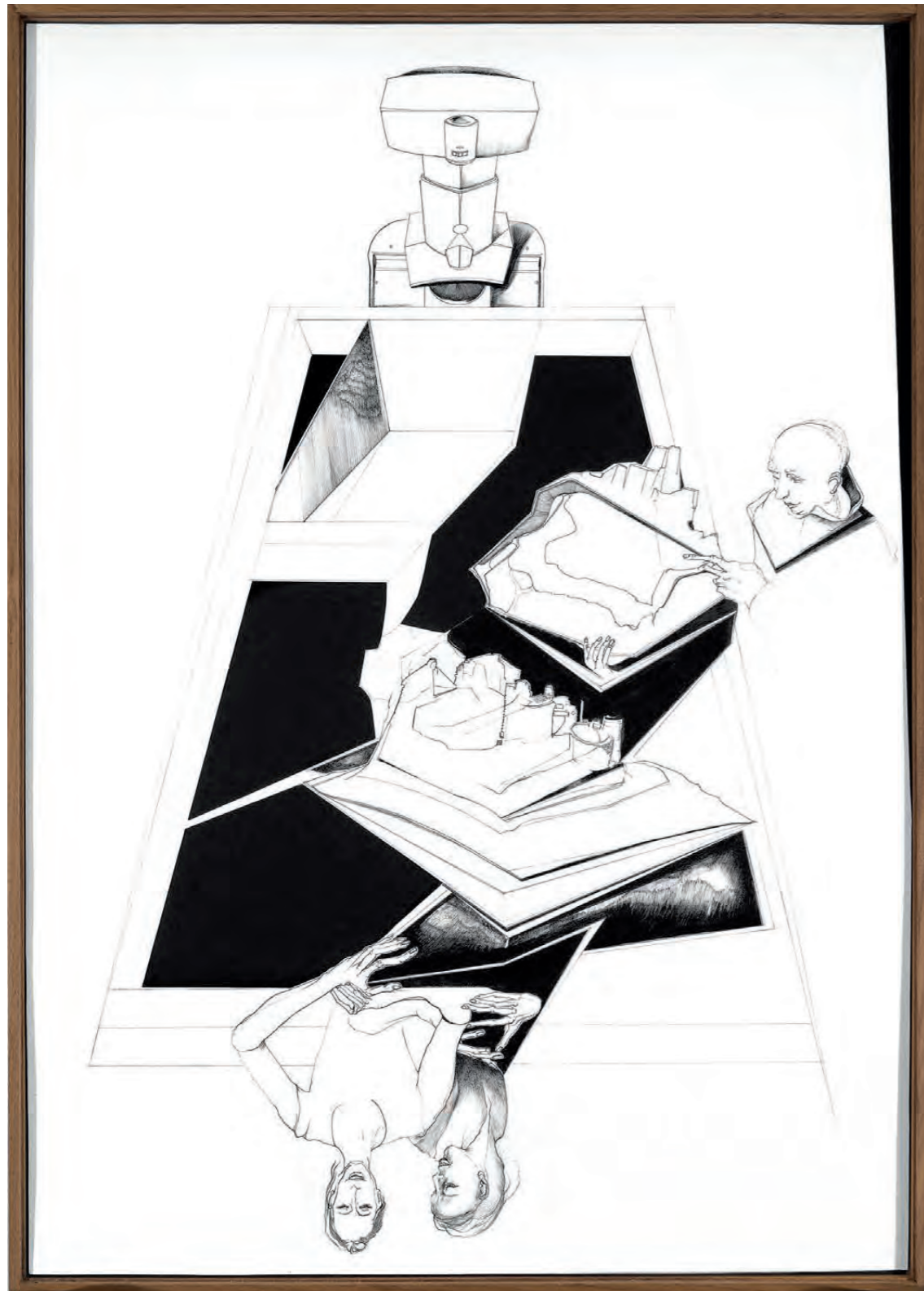


Shifting perceptions muc_10, 2016
35,5 x 28 cm, Tusche auf Papier / ink on paper

MODELL



Modell 3, 2014
60 x 40 cm, Tusche auf Papier, Cutouts, schwarzer Karton, Messing, Holz
ink on paper, cutouts, black cardboard, brass, wood



Modell 2, 2014
60 x 40 cm, Tusche auf Papier, Cutouts, schwarzer Karton, Holz
ink on paper, cutouts, black cardboard, wood



Modell 5, 2016
60 x 48 cm, Tusche auf Papier / ink on paper

DIE PRODUKTIVE KRAFT DER ZERSTÖRUNG

Eva Wattolik, 2013

Entlang schwarzer Linien aus Tusche, die menschliche Körperteile umreißen, apparative Aufbauten andeuten oder räumliche Zusammenhänge entwerfen, tastet sich der Blick entlang. Identifizierte er gerade noch einen Schwarm aus Augen, einen Fotoapparat, einen Arm, so versickert der Strich plötzlich im großzügig belassenen Weißraum der 130 x 185 cm großen Papierfläche. Was von Nina Annabelle Märkl zunächst beschreibend gesetzt war, gewinnt an Eigendynamik und spannt sich in den Zwischenraum von Pechschwarz und strahlendem Hell.

Sie entziehen sich ihrer Fixierung (2013, S. 88–89) lautet der Titel einer programmatischen Zeichnung, deren Aussage auf die gegenständliche Ebene bezogen werden kann, sofern man die von rechts oben nach links unten in mehrfachen Maßstabsprüngen gestaffelten Figurenkonstellationen aufeinander bezieht. Wie beim Marionettenspiel werden sie teilweise durch lange Fäden aus Fingerspitzen gehalten und verhalten sich gleichzeitig davon unberührt. Nicht erfasst werden kann aber auch das Ganze der Arbeit, zumindest nicht mittels eines einzigen Blicks. So bedarf es eines nahen Herantretens an die Bildoberfläche, um die filigranen Verästelungen der Zeichnung zu verfolgen. Mit einigen Schritten Abstand wiederum entziehen sich alle Details dem forschenden Auge. Aufgrund der forcierten Zeitlichkeit des Wahrnehmungsvorgangs kann man von einem filmischen Sehen sprechen, das die statische Zeichnung animiert. So ist es, als wechselten sich in loser Abfolge Nahaufnahmen mit Halbtotale ab; die vervielfachten Körperteile und Gegenstände erscheinen als Spuren einer Bewegungs- und Handlungsabfolge, oder als unterschiedliche Kameraeinstellungen auf den gleichen Gegenstand.

Der durch Kino, Fernsehen und Computer trainierte Blick wird in der Darstellung durch das Kameraauge eines Fotoapparats erwidert, den eine großformatig angelegte weibliche Figur in ihren Händen hält und frontal aus dem Bild richtet. Aufgrund der formalen Ähnlichkeit des Objektivs sowohl zu ihren Augen als auch zu der Schraubstelle, die den Unterarm an den Oberarm zu montieren scheint, entsteht ein Vergleich zwischen den Körperteilen und dem Apparat. In *Understanding Media* (1964) beschrieb Marshall McLuhan Medien als Ausweitungen des menschlichen Zentralnervensystems, die dazu dienen, Entlastung von jenem angsterzeugenden Druck herbeizuführen, der sich im Zuge der Moderne durch Beschleunigung und Reizüberflutung aufstaut. Da Medien Prothesen seien, ginge allem Mediengebrauch Selbstamputation voraus. Diese betäube den jeweiligen Menschen und verhindere ein reflexives Erkennen der eigenen Verstümmelung sowie der eigentlichen Wirkmächtigkeit von Medien. Deren Bedeutung sei nämlich nicht in den transportierten Inhalten zu suchen, sondern in der Konditionierung von Wahrnehmungsgewohnheiten.

In *Justice* (2013, S. 92–93) ist die papierne Haut der Arbeit gerade an der Stelle sorgfältig mit dem Messer aufgeschnitten, an welcher in einem piktorialen Gefüge von menschlichem Bauch und mit Zähnen bespicktem Schlund eine Operation stattzufinden scheint. Eine Hand dringt mit einer Pinzette in die dargestellte Körperöffnung ein und überspannt den aufklaffenden Hohlraum der Arbeit, der von einer Kupferplatte hinterfangen wird. Dort, wo das Papier sorgfältig aufgetrennt wurde, berühren sich der illusionistische Raum der Zeichnung und der reale Raum des Bildobjekts. Damit verfolgt Nina Annabelle Märkl grundsätzlich eine künstlerische Strategie, wie sie Lucio Fontana (1899–1968) ab 1948 unter dem Begriff des „*concetto spaziale*“ etablierte. So schlitzte dieser zumeist monochrom bemalte Leinwände mit dem Messer auf und legte damit die dritte Dimension frei. Arbeiten wie *Justice* weisen zwar kleinteiligere und kompliziertere Schnitte auf, setzen aber auch auf die produktive Kraft der Zerstörung. Marshall McLuhan hätte vielleicht davon gesprochen, dass das Medium zur Botschaft wird.

THE PRODUCTIVE POWER OF DESTRUCTION

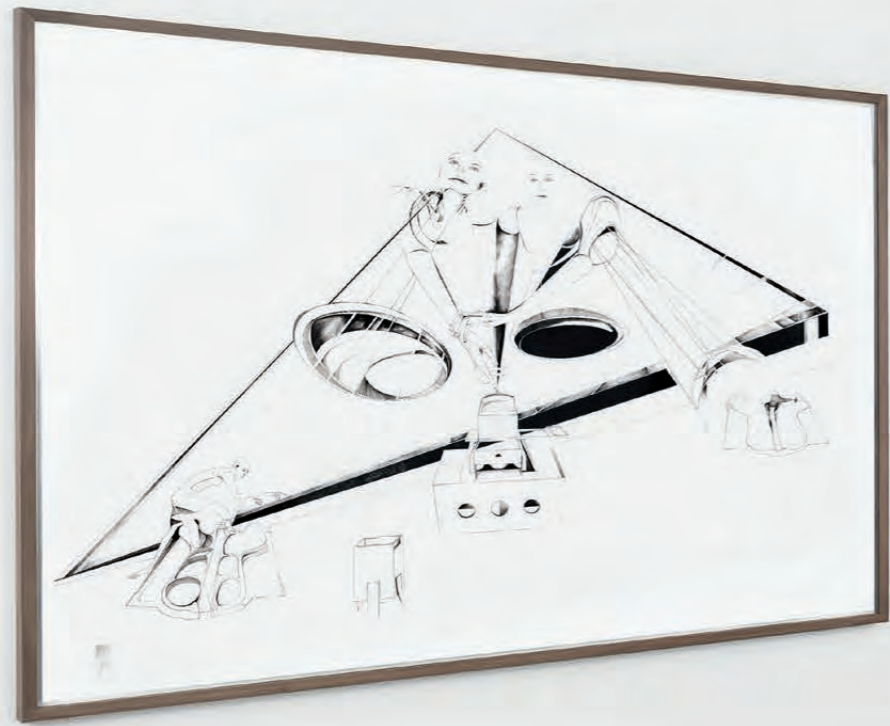
Eva Wattolik, 2013

Slowly, the gaze explores the black ink lines outlining human body parts, indicating mechanical structures, or creating spatial contexts. Just as it identifies another cluster of eyes, a camera, or an arm, the line suddenly oozes away into the generous white space of 130 x 185 cm surface of paper. What begins as a description of something put down on paper by Nina Annabelle Märkl gains a dynamic of its own, stretching out into the interstice between coal black and brilliant light.

Sie entziehen sich ihrer Fixierung (They avoid being fixed, 2013, pp. 88–89) is the title of a programmatic drawing whose statement is related to the figurative level, as long as one is referring to the constellation of staggered figures that make proportional leaps from the upper right to the lower left. Some seem to be attached to long strings held by fingertips, like marionettes, yet at the same time they appear to be completely unaffected by this. What cannot be grasped, however, is the overall picture, at least not at first glance. You need to get closer to the picture's surface to follow the drawing's filigree branches. Step back again a little, and all of the details evade the searching eye. Because the process of perception is a temporal one, you could compare it to an animated film of a static drawing. It's as if close-ups were loosely alternating with medium shots; the multiple body parts and objects are like the traces of a series of movements and actions, or different camera shots of the same object.

In this picture, the gaze trained by cinema, television, and computers is supplemented by the lens of a camera pointed outward and held in the hands of a large female figure. Because the lens is similar in form to the figure's eyes, as well as to the place where the underarm seems to be mounted on the upper arm, a comparison between the body parts and the camera can be drawn. In *Understanding Media* (1964) Marshall McLuhan described media as expansions of the human central nervous system, which used to relieve any sort of pressure that creates fear, but which has been dammed up in the wake of Modernism's acceleration and floods of stimuli. Since media are prostheses, self-amputation precedes all use of media. This numbs individuals, while preventing them from recognizing and reflecting upon both their own dismemberment and the actual, influential power of media. The significance of media has nothing to do with the search for content in what's been communicated, but in the way they condition habits of perception.

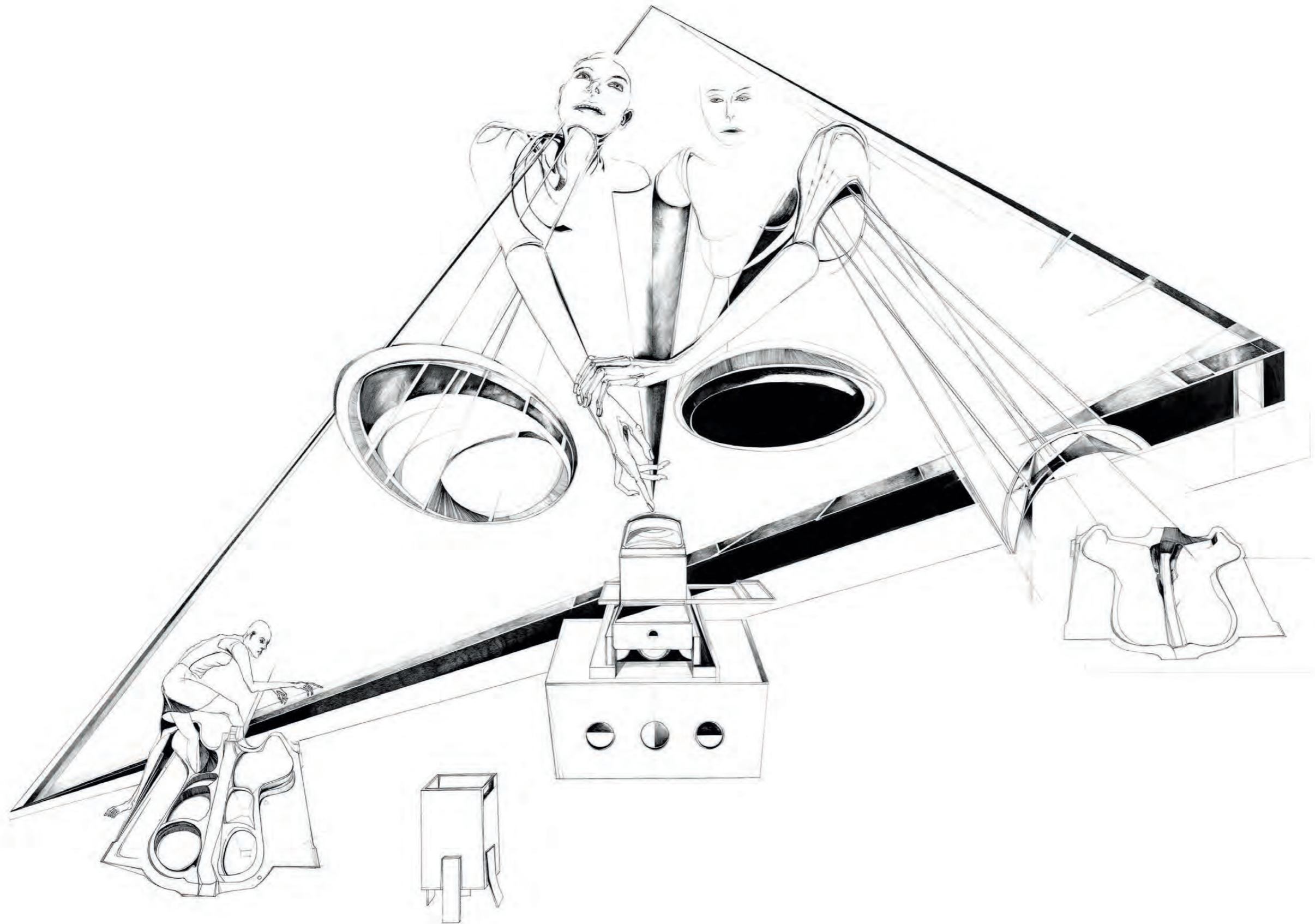
In *Justice* (2013, pp. 92–93) the paper skin of the work is carefully cut open with a knife at the place where it looks as if an operation is taking place on a pictorial construct with a human stomach and a maw studded with teeth. A hand holding tweezers probes into the body cavity depicted; at the same time it spans the gaping hole in the work, which is framed from behind by a copper plate. There, where the paper is carefully divided, the drawing's illusionary space and the real space of the object converge. In this way Nina Annabelle Märkl basically pursues the same kind of artistic strategy that Lucio Fontana (1899–1968) established in 1948 under the term *concetto spaziale*. He cut up his mainly monochromatic canvases with a knife, revealing the third dimension. Although works such as *Justice* contain smaller, more complicated cuts, they still rely upon the productive power of destruction. Marshall McLuhan might have said of them that the medium becomes the message.





S. / pp. 82/83: *Museum of Happiness*
Ausstellungsansicht / exhibition view, 2013
Galerie MaxWeberSixFriedrich, München

Museum of Happiness I, 2013
130 x 185 cm, Tusche auf Papier, Holz
ink on paper, wood



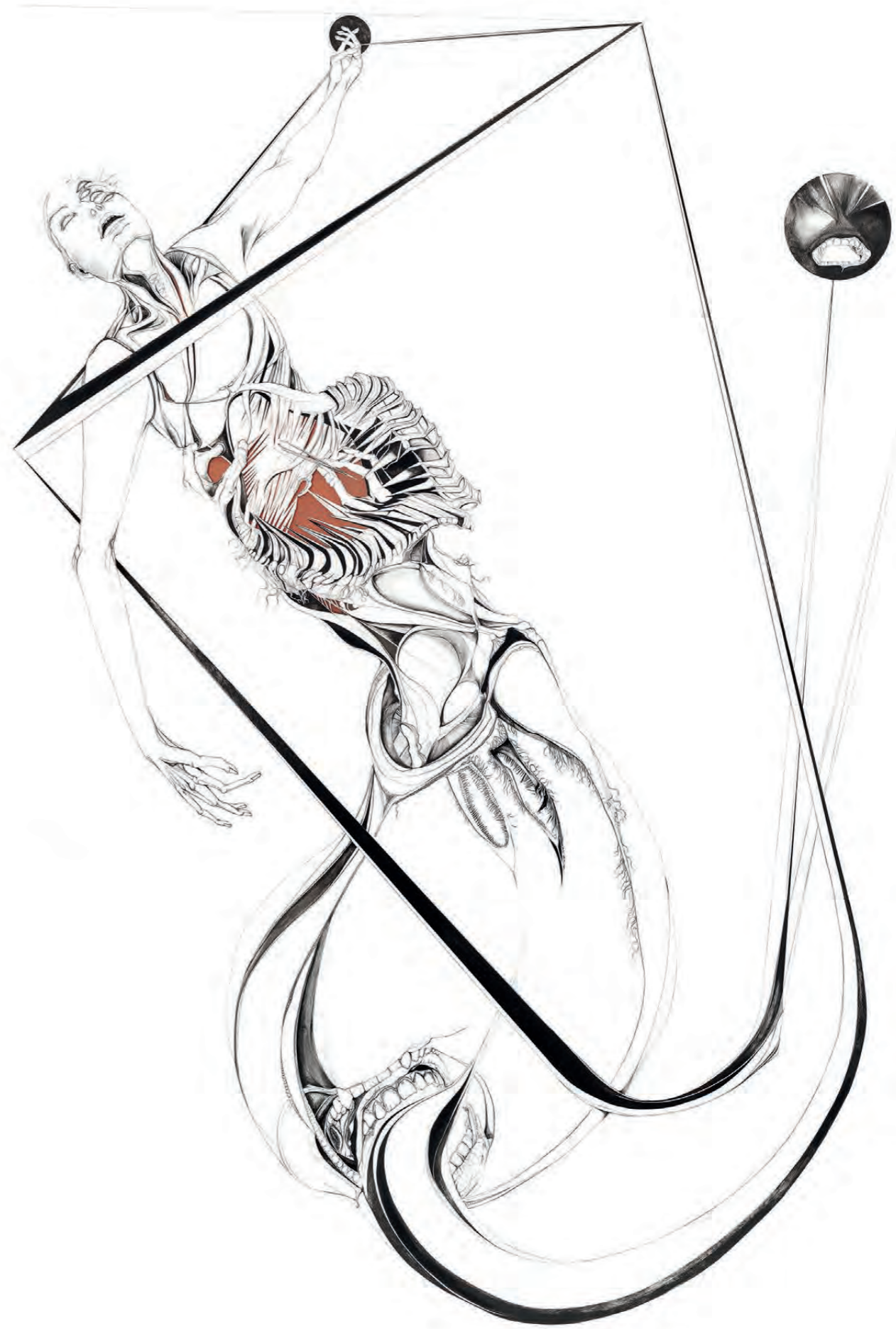
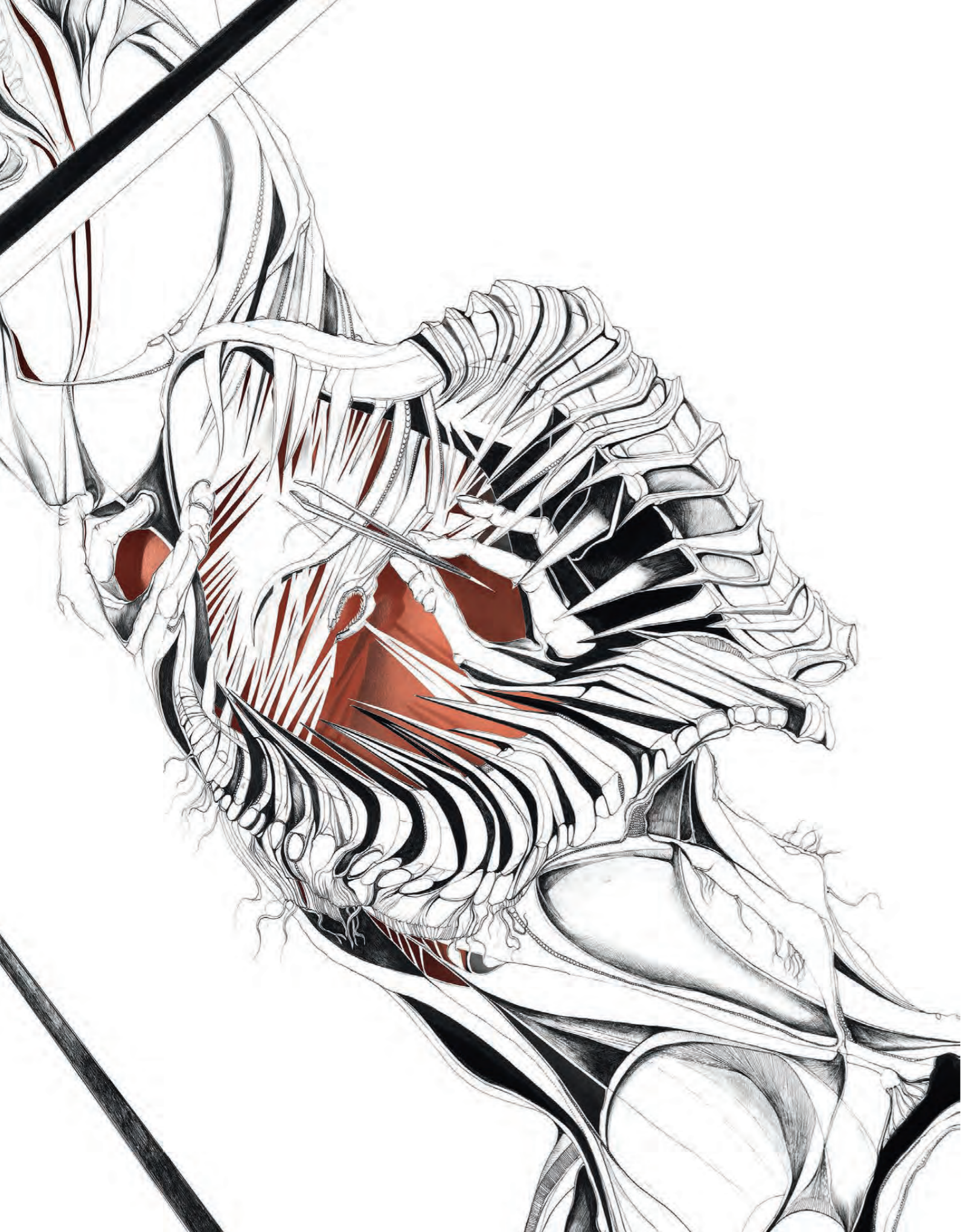


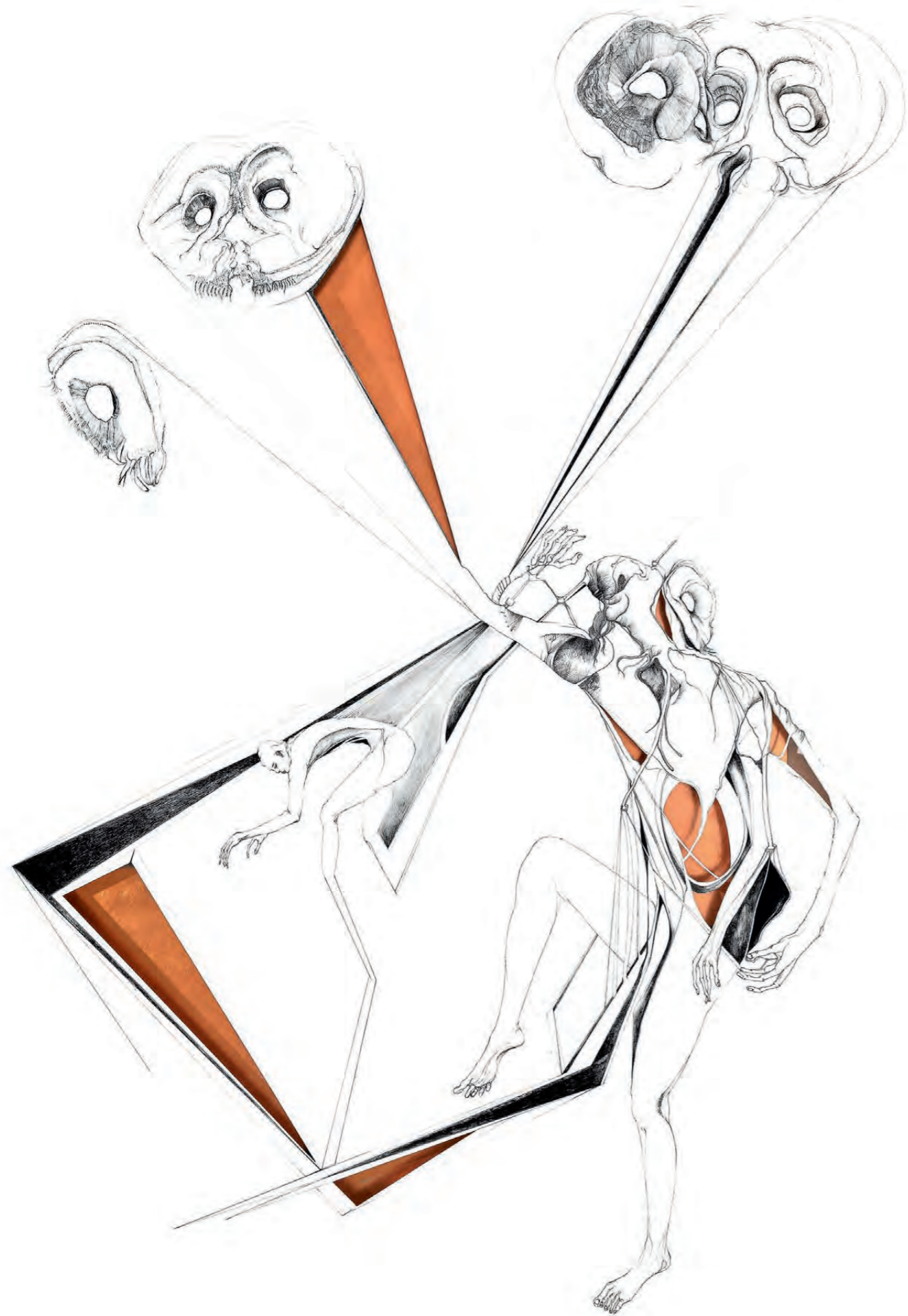
Sie entziehen sich ihrer Fixierung, 2013
130 x 180 cm, Tusche und Bleistift auf Papier, Holz
ink and pencil on paper, wood



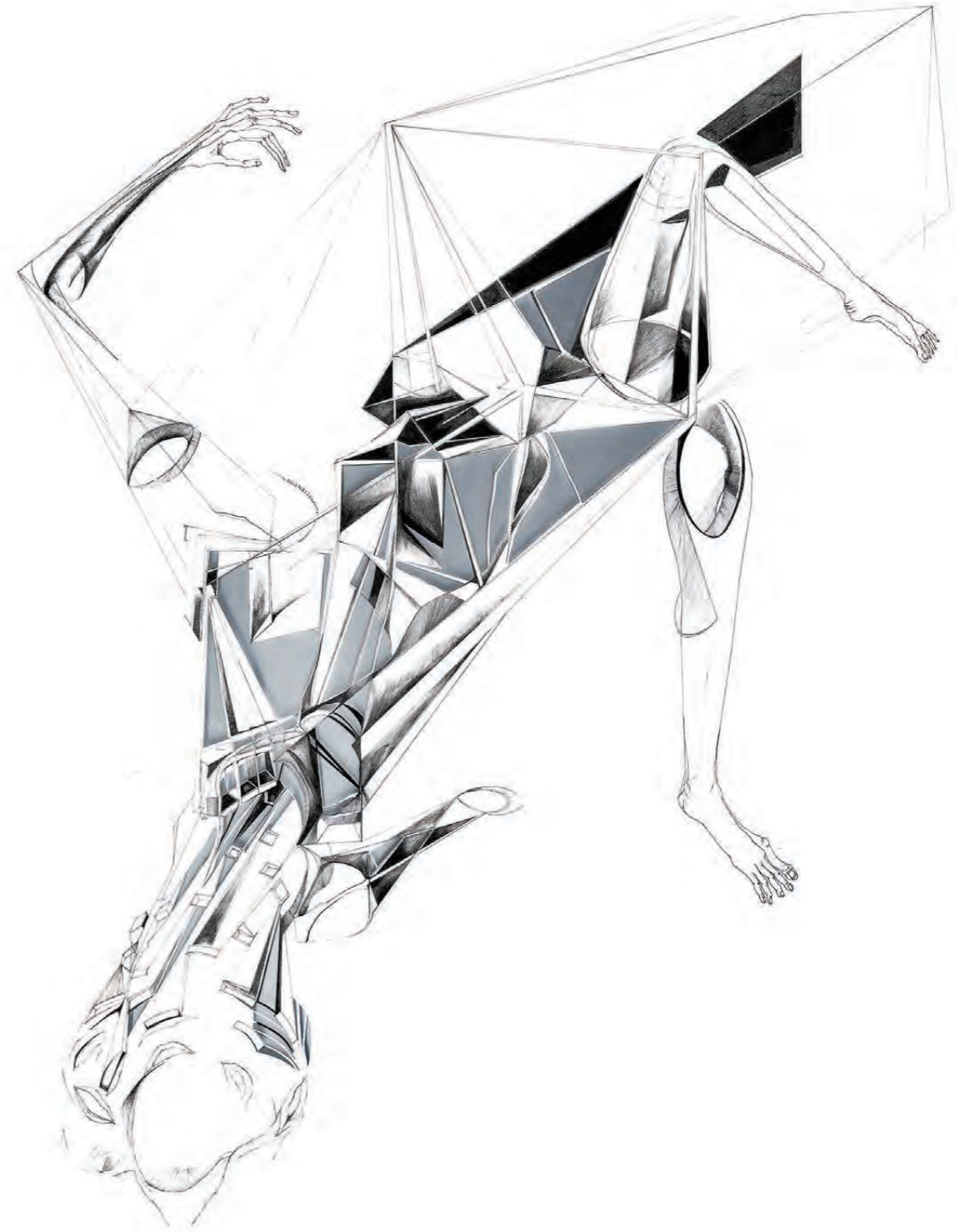
Heart of gold, 2013
180 x 130 cm, Tusche und Bleistift auf Papier, Cutouts, Messing, Holz
ink and pencil on paper, cutouts, brass, wood

S. / pp. 92/93 : *Justice*, 2013
180 x 130 cm, Tusche und Bleistift auf Papier, Cutouts, Kupfer, Holz
ink and pencil on paper, cutouts, copper, wood





l.: **About Owls**, 2013
104,5 x 74,5 cm, Tusche und Bleistift auf
Papier, Cutouts, Kupfer, Holz
ink and pencil on paper, cutouts, copper, wood



r.: **Showcase**, 2015
104,5 x 74,5 cm, Tusche und Bleistift
auf Papier, Cutouts, Aluminium, Holz
ink and pencil on paper, cutouts, aluminium, wood

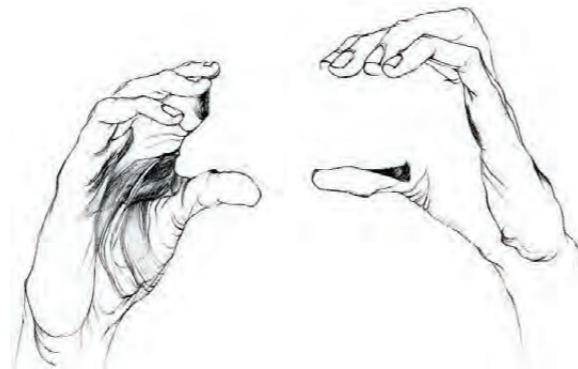
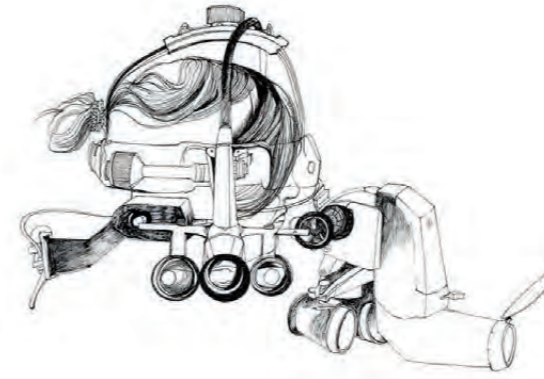


l.: *Dancer*, 2012
45,5 x 39,5 cm, Tusche auf Papier / ink on paper



r.: *Chambers of mind*, 2013
104,5 x 74,5 cm, Tusche und Bleistift auf Papier,
Cutouts, Kupfer / ink and pencil on paper, cutouts, copper

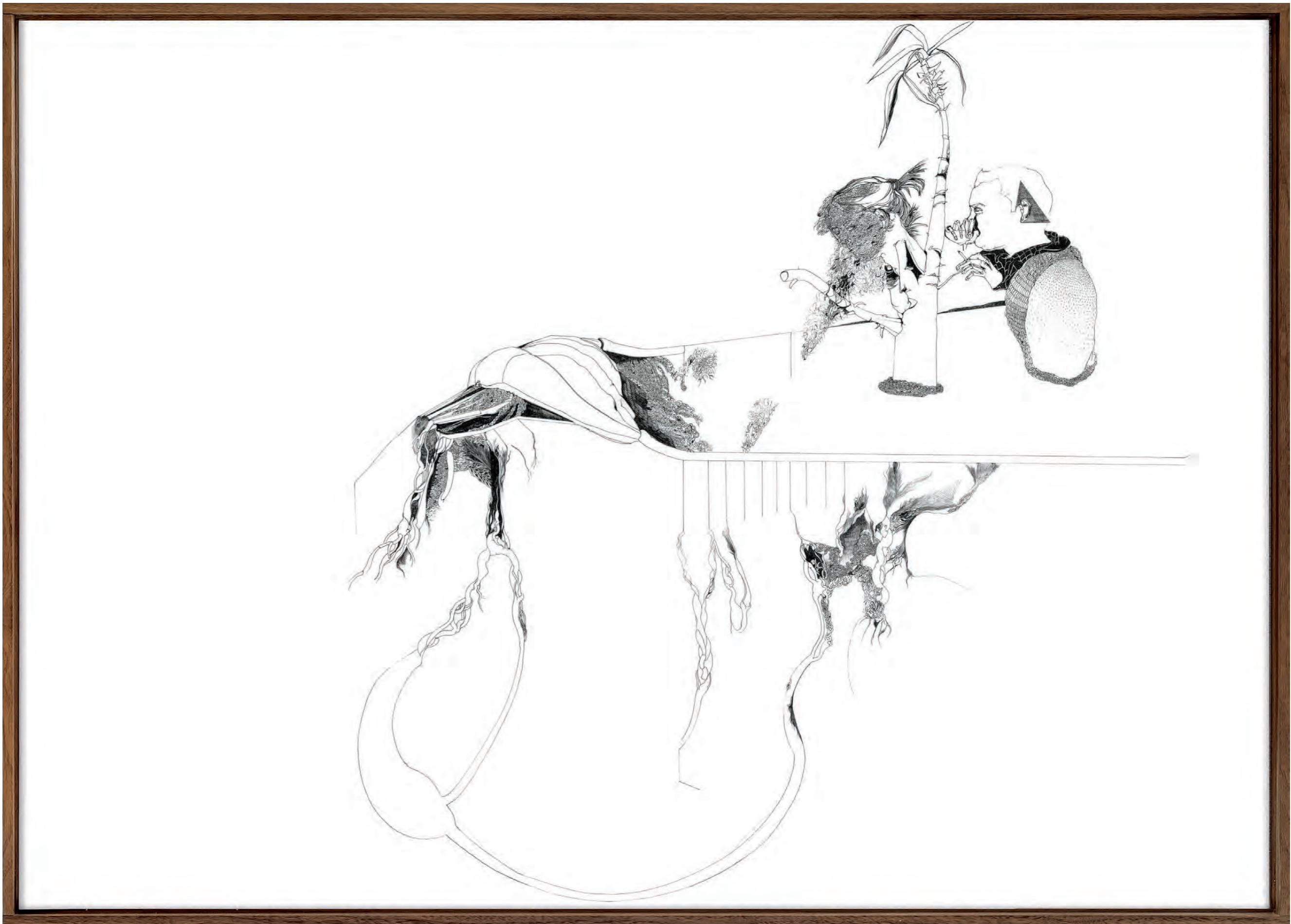




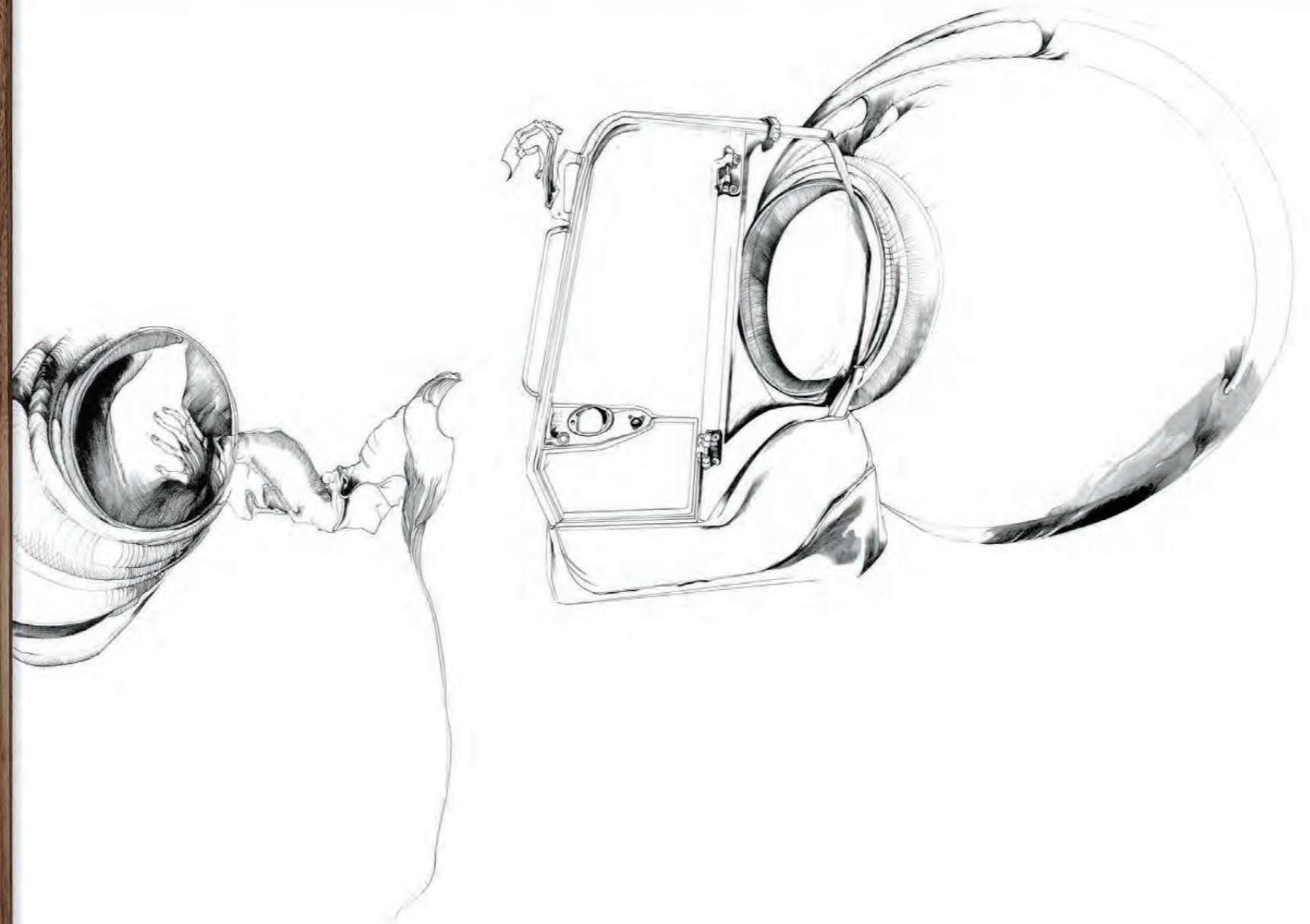


Desert Scape, 2011
70 x 100 cm, Tusche auf Papier
ink on paper, Details

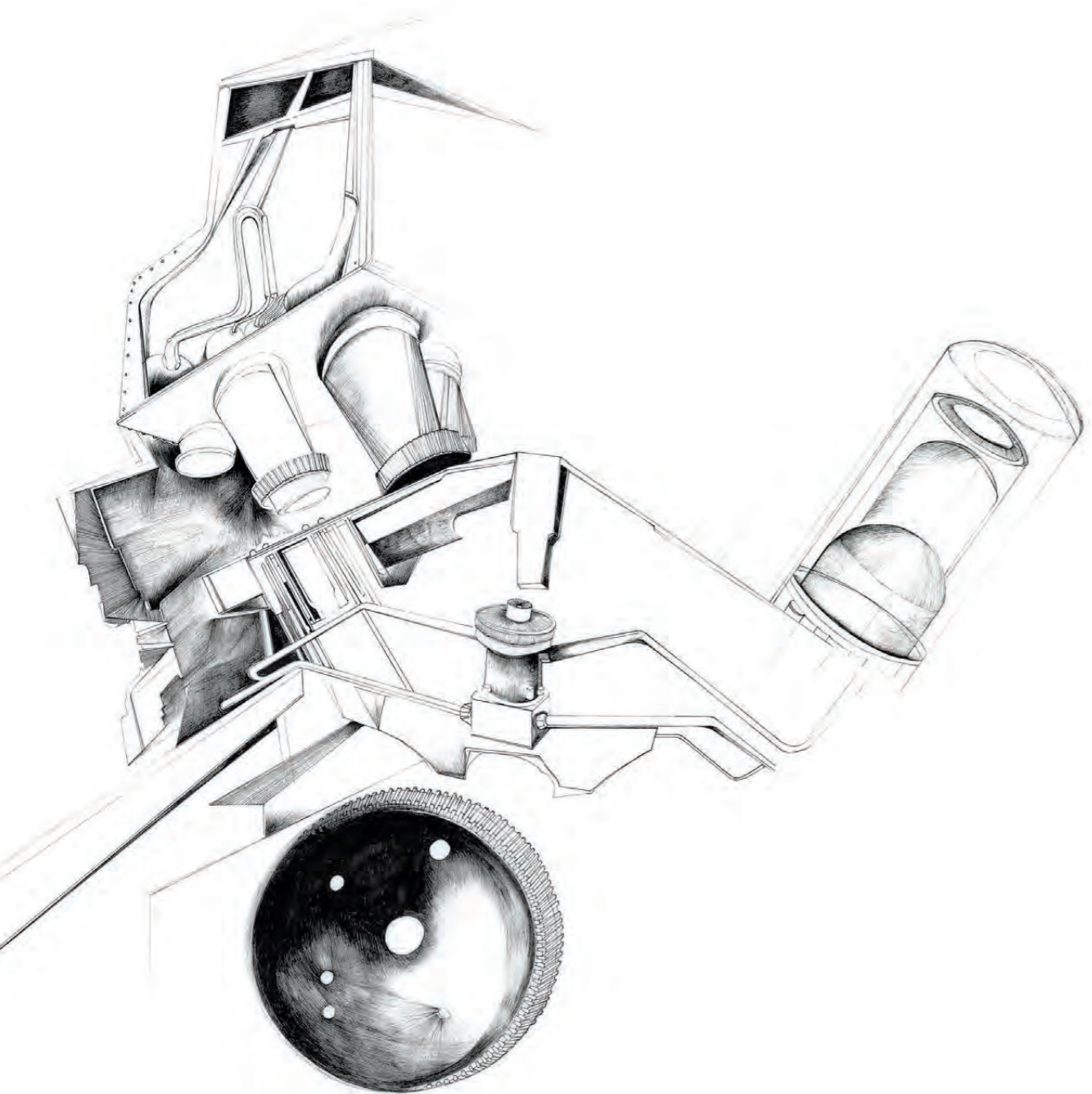




Where are we now, 2010
52 x 72 cm, Tusche auf Papier, Holz
ink on paper, wood







l.: *Untitled (Machine)*, 2015
40 x 40 cm, Tusche auf Papier / ink on paper
r.: *Zentrifuge*, 2010/2012
38 x 24 cm, Tusche auf Papier, Cutouts, Holz
ink on paper, cutouts, wood





Casting Shadows
Ausstellungsansicht / exhibition view, 2011
Galerie MaxWeberSixFriedrich, München
S. / pp. 116/117 **Casting Shadows 1**, 2011
110 x 160 cm, Tusche, Kohle und Bleistift auf Papier
ink, charcoal and pencil on paper
S. / pp. 118/119 **Casting Shadows 2**, 2011
110 x 160 cm, Tusche, Kohle und Bleistift auf Papier
ink, charcoal and pencil on paper







Bowls, 2010/2011, Zeichnung / drawing: 140 x 280 cm, Tusche und Bleistift auf Papier
 ink and pencil on paper, Objekte / objects: 150 x 50 x 50 cm, Tusche und Bleistift auf Papier
 Cutouts, Messing, Holz, Glas / ink and pencil on paper, cutouts, brass, wood, glass

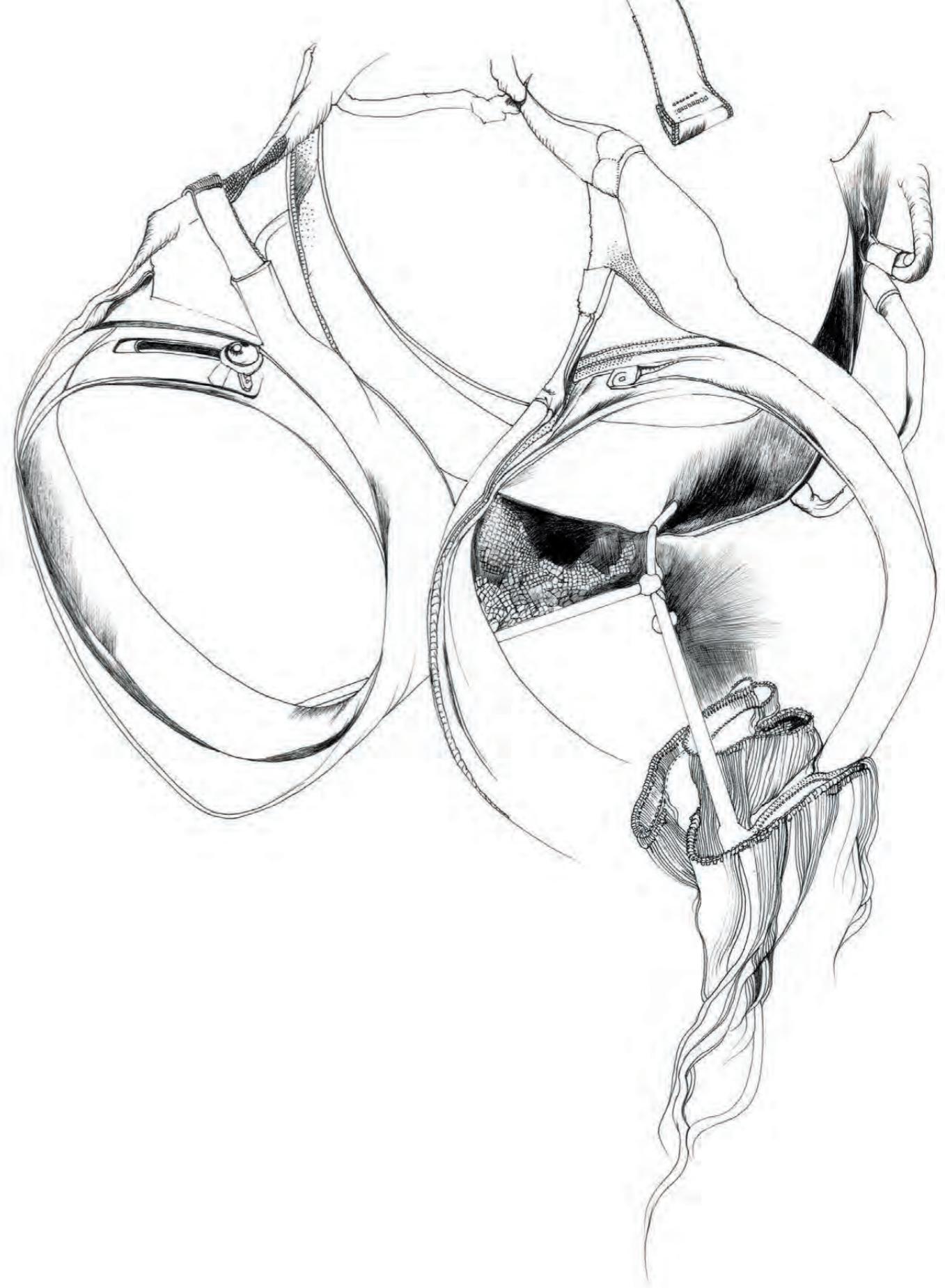


Bowls
 Ausstellungsansicht / exhibition view
 pilot projekt für Kunst e.V., Düsseldorf, 2010

TOOLS AND PROTHESES



Reflections 1, 2014
74,5 x 54,5 cm, Tusche auf Papier, Cutouts, schwarzer Karton, Holz
ink on paper, cutouts, black cardboard, wood

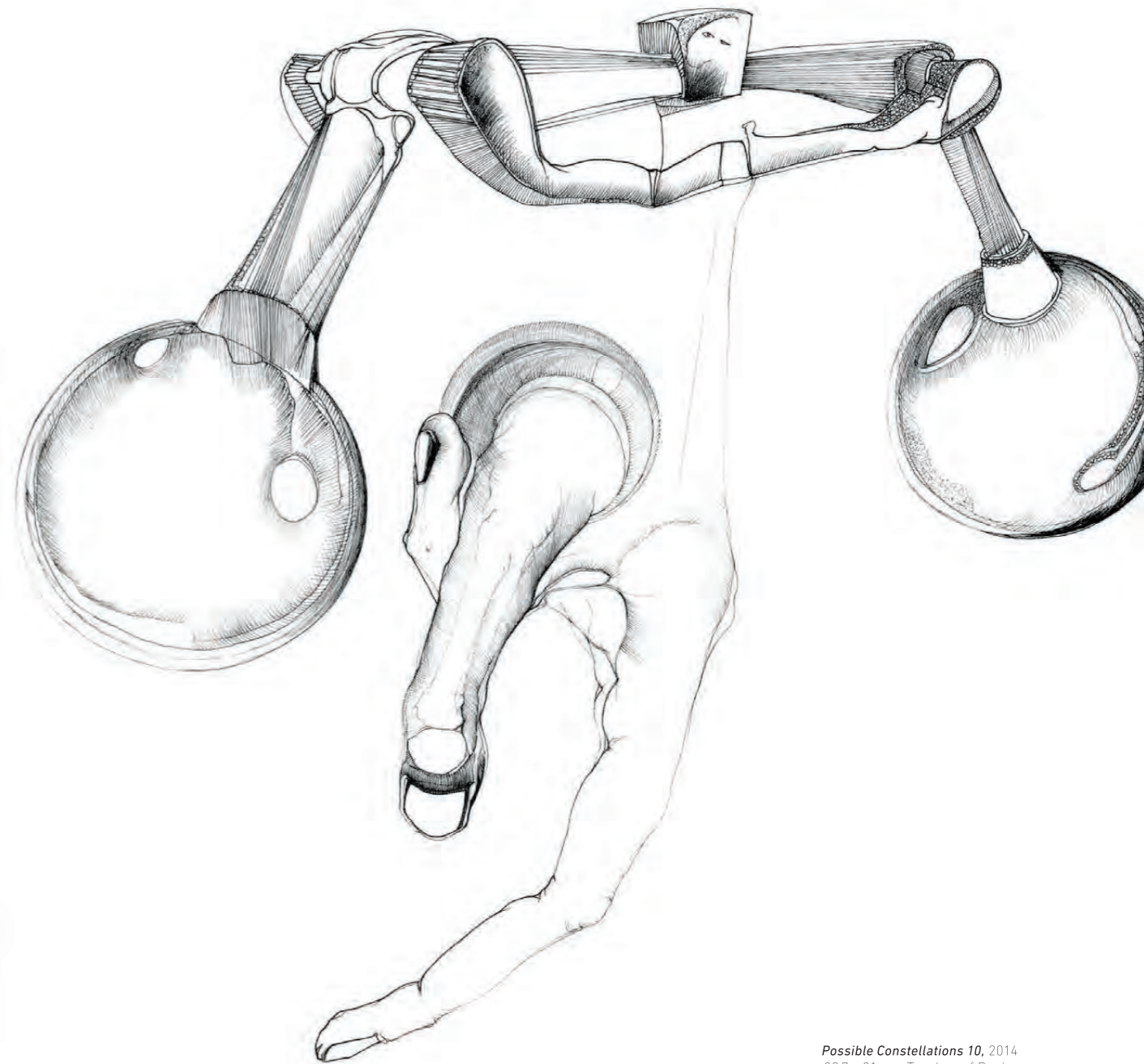


Mask, 2011
29,7 x 21 cm, Tusche auf Papier / ink on paper

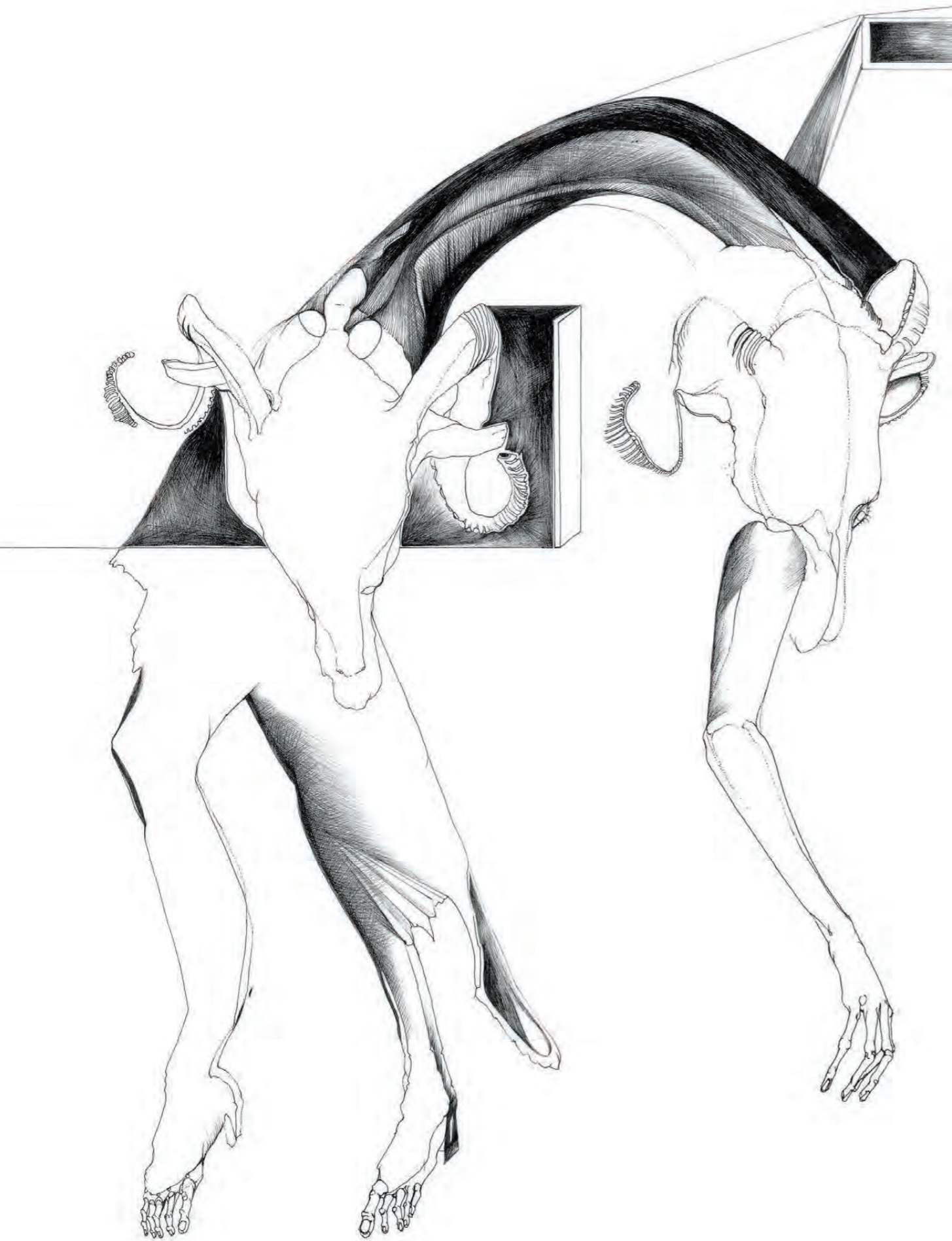




Possible Constellations 9, 2014
29,7 x 21 cm, Tusche auf Papier
ink on paper

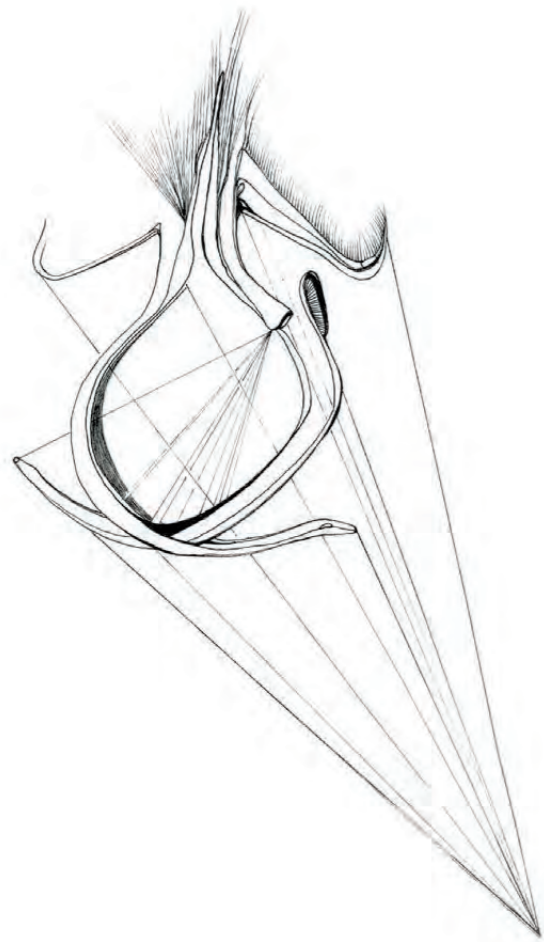


Possible Constellations 10, 2014
29,7 x 21 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Untitled, 2012
32,5 x 22,5 cm, Tusche auf Papier
ink on paper

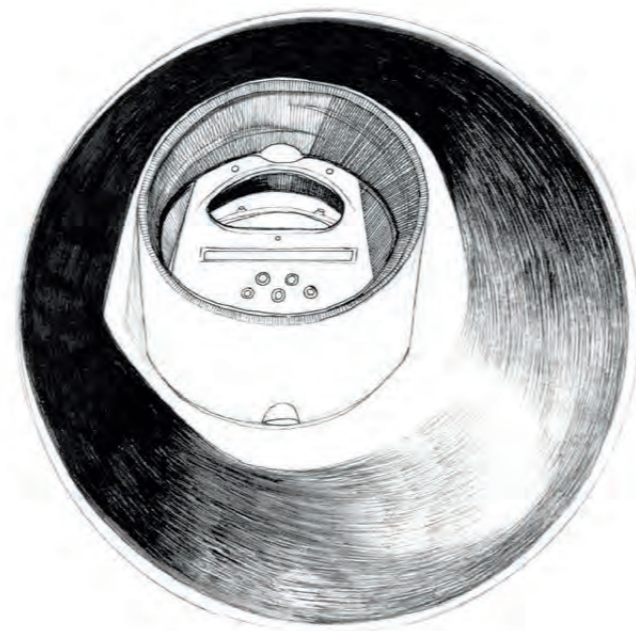
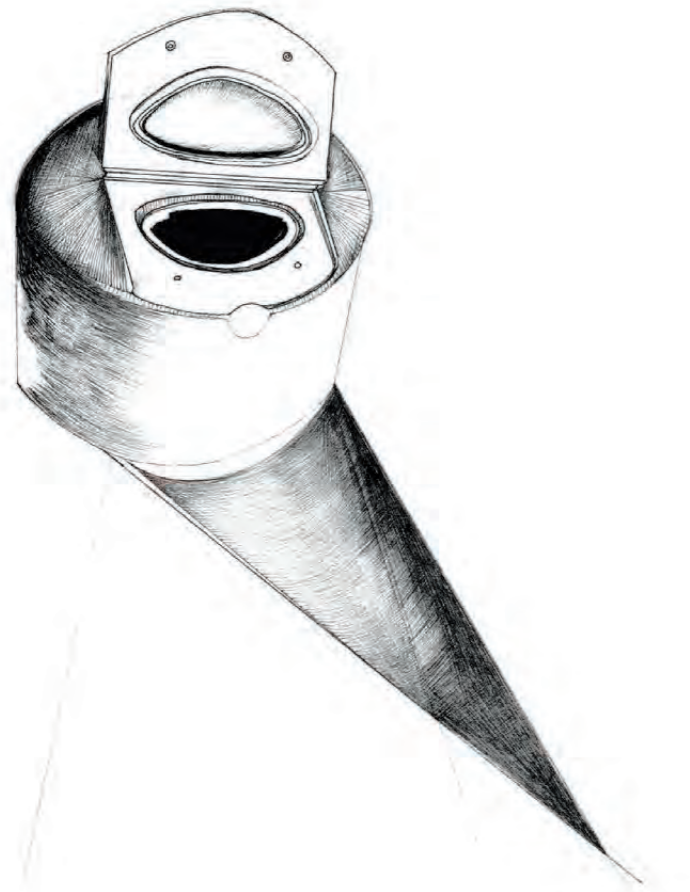
Some more light 2, 2012
31 x 22,5 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Fragments 7 + 8, 2014
21 x 15 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Heroes 1 + 2, 2014
29,7 x 21 cm, Tusche auf Papier
ink on paper



Fragments 2 + 3, 2014
21 x 15 cm, Tusche auf Papier
ink on paper

Fragments 5, 2014
21 x 15 cm, Tusche auf Papier
ink on paper

„DIE ZEICHNUNGEN LADEN ZUM SPIEL MIT DER DURCHFORMTEN WELT EIN.“

Ein E-Mail-Dialog zwischen Nina Annabelle Märkl und Florian Matzner im August 2016

Florian Matzner (FM) Wir haben vor gut sechs Jahren schon mal ein Interview geführt, und zwar anlässlich Deiner ersten Buchpublikation mit dem Titel *Drawing Attention*. Du hast damals gesagt, dass Dir das ständige Springen, so nenne ich das mal, zwischen der zweidimensionalen Zeichnung und der dreidimensionalen (Raum-) Installation wichtig sei. Wie stehst Du heute dazu?

Nina Annabelle Märkl (NAM) Ich arbeite nach wie vor mit Zeichnungen, Objekten und Installationen; weniger springend, als eher im ständigen Übergang bzw. in der Durchlässigkeit von Medien und Betrachtungsperspektiven. Es ist der Blick, der die Zeichnung zur möglichen Skulptur oder zum Raum werden lässt oder aber das Objekt innerhalb einer Installation zum Teil einer Zeichnung macht. Mir geht es darum, Zwischenzustände zu entwerfen, Dinge in den Formen ihrer Möglichkeit zu zeigen – ähnlich wie in einem Kaleidoskop –, Bilder und Räume zu entwickeln, die durch Mittel der Irritation Wahrnehmungsgewohnheiten befragen, und so auf eine sinnliche Art und Weise neue Möglichkeiten zu eröffnen, das Bestehende zu betrachten.

FM Damit gehst Du ja weniger von Dir selbst als Künstlerin aus an Deine eigene Arbeit heran, als vielmehr aus der Perspektive des Betrachters, des Rezipienten. Warum?

NAM Ich überprüfe meine eigene Perspektive: Wenn ich an einer Zeichnung oder einer Konstellation von Dingen arbeite, versuche ich, verschiedene Rollen in der Betrachtung anzulegen, um eine Vielschichtigkeit zu erzeugen. Ein bewegliches Bild mit vielen Eingängen, das dabei in den verwendeten Medien möglichst einfach und klar bleibt. Ich möchte mit der Arbeit ver-

schmelzen und zugleich eine spielerische Distanz einnehmen, die es mir ermöglicht, Hermetik und Offenheit für dialogische Momente bei der Entstehung von Bedeutung in Spannung zu halten. Das Bild – als Installation, Anordnung oder Zeichnung – soll den Betrachter irritieren, ihm etwas Neues zeigen, Fragen auslösen; zum Beispiel hinsichtlich der Einordnung dessen, was zu sehen ist. Es entstehen Settings, in denen monologische oder dialogische oder sogar multilogische Prozesse stattfinden können.

FM Nach wie vor arbeitest Du parallel in der Einsamkeit des Ateliers ebenso wie in der Heterogenität des Stadtraums.

NAM Der Stadtraum, zum Beispiel die Kunstinsel am Lenbachplatz, bringt andere Bedingungen mit sich als die Arbeit im Atelier: Die temporäre Arbeit *Possible Spaces* (S. 18–25) für einen Platz, den man als Passant nicht als einen Ort des Verweilens erfährt, sondern im Durchqueren und Umfahren, sollte diese Bewegungsstrukturen und die Verschiebung der Perspektiven und Blickachsen, welche dabei entstehen, mit aufgreifen und in Zeichnung übersetzen – ein Bild entwickeln, das zwischen Fremdheit und Vertrautheit des Gezeigten sowie zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion hin- und her pendelt und dabei eine in der Zeichnung mögliche, tatsächlich ungreifbare und von Fixpunkten befreite Räumlichkeit entwirft. Die Vorgaben, die der öffentliche Raum mit sich bringt, wirken zugleich fokussierend und befreiend. Im Atelier dagegen ist alles möglich – die Regeln, welche die Entwicklungen im Arbeitsprozess steuern, entstehen in der veränderlichen Beziehung zwischen dem Objekt, der Zeichnung, der Installation und mir.

FM Ich arbeite ja selbst als Kurator im Stadtraum: Mir ist immer wieder aufgefallen, dass man gerade im öffentlichen Raum die Reaktionen des Publikums, der Passanten, nie genau vorausberechnen kann. Vielleicht liegt das daran, dass man im öffentlichen Raum – ganz im Gegensatz zum White Cube – erst einmal ein nicht akademisches und künstlerisch gebildetes Publikum hat ... Alle sind auf einmal Rezipienten und damit auch sozusagen Kunstexperten. Welche Reaktionen hast Du auf Deine Intervention am Lenbachplatz bekommen?

NAM Ich habe zum großen Teil positive Resonanz bekommen. Ich denke, das hat verschiedene Gründe: Die Zeichnungen waren auffällig, ohne bedrängend zu sein, sie bewegten sich auf der Kippe zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Dabei waren sie kompositorisch und zeichnerisch reduziert, ohne eine barocke, figurative Komponente als Bruch dagegenzusetzen, wie ich das sonst oft in meinen Zeichnungen mache.

Mir ging es darum, die bestehende Struktur des Ortes bewusst aufzugreifen, ohne sie zu stören und einen kurzen Moment der Beweglichkeit ins Blickfeld zu rücken, der in der Neustrukturierung der Dinge, die einen umgeben, liegt. Die Verwandlung steckt in der Betrachtung, die Zeichnungen laden zum Spiel mit der durchformten Welt ein. Ich denke, das hat sich transportiert. Rückmeldungen kamen aber vor allem von Leuten aus dem Umfeld der Kunst – insofern sind diese Wahrnehmungen auch schon gefiltert. Ich denke aber, dass sich Kunst auf verschiedenen Ebenen der Betrachtung zugleich lesen lässt – dass sie sowohl Einfachheit als auch Tiefe besitzen kann, die sich transportiert, ohne dass man dafür Kunstexperte sein muss.

Ich bekam auch einmal das Feedback, die Arbeit nehme an diesem prominenten Platz zu wenig Raum ein und werde zu wenig als eine Zeichnung von mir erkannt. Der öffentliche Raum ist aber eben kein White Cube, sondern eine Schnittstelle für die Wahrnehmungen der gesamten Gesellschaft. An so einem spezifischen Ort

geht es für mich nicht rein um die Selbstdarstellung als Künstler, sondern darum, für viele Menschen eine Situation der latenten Verschiebung des Gewohnten zu erzeugen.

FM Dazu kommt ja auch, dass Deine „Zeichnung“ auf einem großen Billboard angebracht war, einem Medium, das normalerweise der Werbung „vorbehalten“ ist.

NAM Genau, die Werbung. In diesem Fall wirbt die Fläche für einen spielerischen Umgang mit den Dingen der Welt – mit der Verwandlung des Gegebenen durch den Blick, der einen Mehrwert bedeutet. Die Arbeit hieß ja *Possible Spaces* – durch künstlerische Handlungen lassen sich Räume der Betrachtung eröffnen, die nicht einengen, nicht dogmatisch sind, nichts verkaufen wollen, sondern einen positiven, befreienden Blick setzen und so einen Moment der Freiheit schaffen.

FM Lass uns ein wenig über die vorliegende Publikation sprechen: Sie ist ja nicht chronologisch, sondern thematisch bzw. nach Deinen unterschiedlichen medialen und gattungsspezifischen Ansätzen gegliedert.

NAM Jedes Kapitel trägt den Titel einer Arbeit oder einer Serie von Arbeiten. Die Kapitelaufteilung im Buch gliedert die Abbildungen zugleich in Einheiten von Motivstrukturen und Themenbereichen und bezieht sie durch die Abfolge im Aufbau aufeinander. Es geht mir darum, bei gleichzeitiger Abgrenzung eine inhaltliche Durchlässigkeit zwischen den Einheiten zu erzeugen. Die Titel sind meist in englischer Sprache gehalten. Die Titel der Kapitel könnten auch Titel von Songs oder Fragmente von Songzeilen sein, die einen begleiten und Assoziationen oder Erzählungen auslösen, die einander folgen.

FM Neu sind ja die Faltungen des Papiers, die Du vornimmst und die dann mit einer Zeichnung versehen werden – auch im internationalen Kunstdiskurs habe

ich das noch nicht gesehen. Es entstehen quasi so etwas wie Reliefs, andererseits möchte man als Betrachter die Papiere gern entfalten, um zu sehen, ob sich dahinter etwas verbirgt.

NAM Die Faltungen schaffen einen tatsächlichen Raum, der sich in der unterschiedlichen Art seiner Ausleuchtung verändert, der sich öffnet und gleichzeitig in sich selbst zurückzieht. Es gibt bei den Faltungen also immer Stellen, die nicht eingesehen werden können. Es kann sich darunter eine Zeichnung verbergen, muss aber nicht. So oder so entstehen gedankliche Weiterführungen des teils realisierten, teils behaupteten Raumes in die Räume der Möglichkeit. Das Relief bildet in seiner Verhaftung den Grund für die in der Faltung unendlich weiterdenkbaren Räume, welche in leichter Abwandlung und Verkehrung ähnliche, sich in ihrer Umformung entwickelnde, gedachte Settings und Konstellationen eröffnen. Zeichnung, Faltung und Schnitt entstehen dabei abwechselnd, nicht in einander folgenden Arbeitseinheiten. In letzter Zeit arbeite ich oft mit abgekantetem, also gefaltetem, spiegelndem Metall, das den Raum einbezieht und die Zeichnung multipliziert.

Die Zeichnung selbst ist ja auch mehr ein Möglichkeits- als ein Tatsächlichkeitsinstrument: Die Linie als Erfindung kreiert Konstellationen, die logisch nachvollziehbar sind und zugleich Logik und Naturgesetze außer Kraft setzen. Die Faltung potenziert die Raumkonstruktionen im Kopf mit ihrem Wechselspiel aus Stülpungen, Außen- und Innenräumen und ist somit die logische Fortführung der Zeichnung.

FM Nach wie vor stehen der menschliche Körper und die menschliche Psyche im Zentrum: Es geht um Beziehungen und um Kommunikationen, aber auch um Isolationen und Einsamkeiten.

NAM Ja, das ist so. Auch in den Arbeiten, die mit Formen spielen – die abstrakt erscheinen –, sind das immer Elemente, die dazu dienen, im Bezug zum Menschen

und zur Zeichnung zu stehen. Das sind oft Objekte, die als Räume, Landschaften, Plateaus, ausgelagerte Displaysituationen menschlicher Regungen dienen können und dann als Teil einer Erzählung auftreten können. Ich versuche, Bilder und Anordnungen über die Durchlässigkeit des Menschen und seiner Verhältnisse, seiner Außen- und Innenräume, zu entwickeln – mit einem Blick, der ein beobachtender, auswählender, auslösender und zusammenbauender ist. Oft arbeite ich mit Ordern, in denen ich interessante bildliche Fragmente menschlichen Lebens fast lexikalisch sammle und ordne, die ich dann verwende.

Mich interessiert die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen – Nähe und Distanz, Durchlässigkeit und Abgrenzung, Entstehung und Auflösung. Und wie sich diese Ambivalenzen im System Mensch äußern, seine Beziehungen bestimmen. Als Mechanismen der Unentschiedenheit, Entfremdung, Steuerung, Manipulation, Optimierung, die zu Selbstläufern werden, die sich im Inneren fortsetzen, in Labyrinthen verzweigen und Kammern bilden.

FM Über die Arbeit am Lenbachplatz haben wir ja schon gesprochen. Im Buch sind die Vorzeichnungen oder Vorstudien gezeigt, wenn man sie so bezeichnen kann. Wie hast Du das Motiv für den Lenbachplatz entwickelt?

NAM Die im Buch gezeigten Zeichnungen sind 130 x 130 cm groß – es sind die Ausgangsbilder, die gescannt und ohne weitere digitale Bearbeitung vergrößert auf Pläne gedruckt wurden. Die Motive entstanden aus je zwei relativ identischen Zeichnungen, die als Studien von zwei Standpunkten aus am Lenbachplatz entstanden sind. Sie beschreiben Sichtachsen, verzeichnen aber auch ephemere Linien, die nicht der Orientierung dienen sowie, schematisch vereinfacht, das Billboard als Projektionsfläche. Die Zeichnungen wurden gefaltet und so übereinandergelegt, dass die ursprünglichen Linien zwar erhalten blieben, aber durch die Faltungslinien in eine neue Ordnung überführt wurden. Sie organisieren

sich im Bezug auf ihre ursprüngliche Funktion, tatsächliche Räumlichkeit anzuzeigen, neu und bilden den Ausgangspunkt für die großen Zeichnungen, die zugleich als abstrakte Bilder und als mögliche räumliche Konzepte lesbar sind. Sie sind so das Ergebnis eines dreistufigen Übersetzungsprozesses.

FM Ebenfalls relativ neu sind die gerahmten Zeichnungen, die dann als dreidimensionale Skulpturen sozusagen den Raum erobern. Für den sich um sie herum bewegendem Betrachter ergeben sich immer neue Sichten auf ein und dasselbe Werk – und zwar im doppelten Wortsinne!

NAM Du meinst die Arbeit *Possible Sculptures for a life somehow distracted* (S. 34–43) ... Diese, also Objekte, haben die Eigenschaft, ständig zu hinterfragen, als was sie wahrgenommen werden sollen. In der Überlagerung sind sie Installationen oder Landschaften. Als einzelne Objekte erinnern sie an Guckkästen oder Bühnen, die gleichzeitig durch Spiegelungen ihre Umgebung und den Betrachter selbst als zusätzlichen Distraktor mit ins Werk einbeziehen. Sie verweisen dabei auf sich selbst, den Betrachter und den Raum und bilden so zusammen ein Setting, in dem sie miteinander kommunizieren, obwohl sie eigentlich mit sich selbst beschäftigt sind. Sie zeigen sich als beunruhigende, ständig ablenkende Einheiten, die trotz ihrer Stille die Festmachung des Blickes verweigern. Sie sollen so auf analoge Art und Weise ein Gefühl von latenter Gehetztheit und Unruhe spiegeln, die Teil einer inneren Haltung der Distraction ist, die sich aus der Multiplikation und Zersplitterung des eigenen Selbst in der gleichzeitigen Verwaltung verschiedener Leben bildet und speist.

FM Eine Weiterentwicklung dieser Motive sind ja dann sozusagen die kastenartigen Setzungen, die auf Tischen präsentiert werden, für mich eine Mischung aus Zeichnung und Installation, die aber wie ein Text oder wie Textfragmente „gelesen“ werden wollen.

NAM Das Bild von Texten oder Textfragmenten gefällt mir. Bei der Installation *Inselgruppe bei Kunstlicht* bildeten vier ca. 200 x 100 cm große Glasplatten, vier Böcke und einige Dachlatten eine Art Vitrine, in der gefaltete Zeichnungsobjekte (S. 6–11) quasi im Raum „schwebten“. Sie wurden von oben und unten durch Lampen beleuchtet, formierten sich rhythmisch und blieben trotz ihrer Gesamtanordnung isoliert. Sie zeigten Narrationsfragmente – Settings, deren Motivstruktur sich zum Teil in anderen Zeichnungen wiederfand, allerdings ohne einen Erzählfaden fortzuführen. Es ist so, dass es mir eigenartig bis unmöglich erscheint, eine lineare Geschichte zu erzählen. Daher setze ich in momentanen dialogischen oder multilogischen Konstellationen verschiedene Erzähleinheiten oder -fragmente in Beziehungen, die sich im nächsten Moment auch anders gestalten könnten.

FM In den letzten Kapiteln der Publikation zeigst Du ja wieder Deine „klassischen“ Handzeichnungen: Mir ist aufgefallen, dass sie zum Teil etwas Fragmentarisches, ja bewusst Unvollendetes haben, gleichsam „Leerstellen“ aufweisen ...

NAM Diese am Ende des Buches gezeigten Arbeiten sind Akteure, Einheiten, Motivelemente und Werkzeuge, aus denen sich meine Versuchsanordnungen über den Menschen und das Leben aufbauen. Sie sind Anschlussstellen für Bilder und Bedeutungen, in ihrer Semantik durch Kombination erweiterbar. Sie zeigen Fragmente einer Sprache von Bildern, deren Gesamtanordnung, Erzählung und Vokabular in ständiger Veränderung begriffen ist.

FM Dann sind sie eigentlich so etwas wie ein kleines Manifest der Nina Annabelle Märkl, und eigentlich sind das dann die wichtigsten Seiten im ganzen Buch? Wir kennen uns jetzt schon lange und ich schätze Dich wegen Deiner außergewöhnlichen Ernsthaftigkeit und Deines enormen künstlerischen Engagements. Ja doch,

ich glaube, man kann von einem Mini-Manifest, einer programmatischen Setzung sprechen.

NAM Vielleicht ist das so. Die kleinen Zeichnungen sind auch in ihrer Entstehung am direktesten, am intuitivsten und am spontansten. Sie sind in dem Zustand noch nicht überformt, noch nicht in einen Kontext eingebettet, sondern stehen für sich – für viele Möglichkeiten offen, daher sind sie am freiesten.

FM Deine Arbeiten bewegen sich immer an der Schnittstelle zwischen Figuration und Abstraktion und damit auch zwischen der Objektivität und der Subjektivität, dem Gesehenen und dem Erdachten, also zwischen der Realität und der Virtualität.

NAM Ja genau. Und die Bereiche werden so verwoben, dass sich die Nahtstellen zwischen sich scheinbar ausschließenden Zuständen nicht mehr ausmachen lassen, sondern als durchlässig spürbar werden, so dass man ganz genau hinschauen muss. Ich habe das Gefühl, in einer Zeit der permanenten Durchlässigkeit – von Identitäten, Wahrnehmungen, Informationen, Realität(en) und Virtualität(en) ... – zu leben, in einer zugleich gültigen Vielzeitigkeit, die man, durch die Vielzahl verfügbarer Information, auch aktiv als solche erlebt, in der man sich mehr im Dazwischen bewegt als sich zu verorten. Dieses Gefühl in der Welt möchte ich in veränderbaren, bewegt-stillen Konstellationen

transportieren – in einem Medium, das die Langsamkeit der Auseinandersetzung sowie, gerade in der Tuschezeichnung, die Radikalität der Entscheidung fordert. Die Linie in der Zeichnung ist weder wiederholbar noch korrigierbar. Sie kann dabei in ihrer Klarheit ein Instrument sein, das Undefinierte zu betrachten, ohne es dogmatisch in Form zu pressen.

FM Was sind Deine nächsten Pläne – konzeptuell, künstlerisch? Kommt man nicht irgendwann an einen Punkt, an dem man sagt, jetzt habe ich alles „ausprobiert“, jetzt muss ich was ganz Neues und anderes machen?

NAM Eher im Gegenteil ... Alles was ich tue, zeigt mir vor allem, wo Leerstellen und weiße Flecken liegen ... Was mich gerade interessiert? Ich möchte weiter ortsbezogen im Innen- und Außenraum arbeiten – an der Entwicklung von Arbeiten, die einen Ort verändern und umgekehrt, auch in einem Format, das noch mehr den Menschen als ganze Person, nicht nur als Gegenüber, tatsächlich räumlich verwickelt. Und ich denke über Beziehungen und Parallelen zur Sprache, zur Literatur nach – im letzten Jahr, bei meinem Aufenthalt in New York, haben sich neben der räumlichen und konzeptuellen Weiterentwicklung, die innerhalb meiner Arbeiten sehr wichtig war und ist, Schnittstellen zum Bereich Poetry ergeben, die ich in dialogischen Kollaborationen weiter ausbauen möchte.

“THE DRAWINGS INVITE YOU TO PLAY WITH THE DETAILED WORLD.”

An Email Dialogue Between Nina Annabelle Märkl and Florian Matzner in August 2016

Florian Matzner (FM) A good six years ago we did an interview when your first book, *Drawing Attention*, was published. At the time you said that the constant jumping back and forth, as I'll call it, between the two-dimensional drawing and the three-dimensional installation is important. What's your position on that today?

Nina Annabelle Märkl (NAM) I'm still working with drawing, objects, and installations. Not jumping back and forth so much, but more in a state of constant transition or via the permeability of media and observational perspectives. It's perspective that turns the drawing into a potential sculpture or space, or that makes the object in an installation part of a drawing. I'm interested in creating interim or transitory states, in showing things in their potential forms—something like a kaleidoscope—in developing images and spaces that question perceptual habits by disturbing them. It's a sensory-based way of opening up potentially new ways of perceiving what exists.

FM When you do this, you're not approaching your work so much from your perspective as an artist, but more through the perspective of the observer, the recipient. Why?

NAM I'm testing my own perspective. When I'm working on a drawing or a constellation of things, I try to set up different observational roles, in order to create a sense of multiple levels or layers. A moving picture with many entrances, which remains as simple and clear as possible in the media employed. I'd like to meld with the work and at the same time put myself at a playful distance from it, which makes it possible for me to balance the hermetical with openness to dialectic aspects during the process of creating meaning. The image—in the form of an installation, arrangement, or drawing—is supposed to disturb viewers, show them something new, trigger questions: for

instance, in terms of the way that the things on display are ordered. This creates settings in which processes that are monological, dialogical, or even multi-logical, can take place.

FM You're still working in parallels—in the isolation of the studio, as well as in the heterogeneity of urban space.

NAM Urban space, such as the "art island" on Lenbachplatz, brings with it conditions that differ from those in the studio: the temporary piece *Possible Spaces* (p. 18–25), made for a plaza that passersby don't experience as a place to linger, but as a space that needs to be crossed or circumnavigated, is supposed to pick up on these patterns of movement and the shifts in perspectives and angles that arise and translate them into drawings, developing an image that oscillates between the familiarity and unfamiliarity with what is on display, as well as between the figurative and the abstract. In the process this creates a possible sense of space in the drawing that is actually intangible and free of fixed points. The givens that come along with public space work to focus, as well as liberate. In the studio, on the other hand, everything is possible—the rules that guide developments in the work process arise in the mutable relationship involving the object, the drawing, the installation, and me.

FM I myself work as a curator in the realm of public space, and I always notice that one can never calculate beforehand what the reactions of the public, the passersby, will be, particularly when it comes to art in public spaces. Perhaps it's because in the public space—in utter contrast to the white cube—you don't have an academically or artistically educated audience ... suddenly, everyone's a recipient and hence, an art expert, as it were. What sort of reactions to your intervention on Lenbachplatz have you received?

NAM Most of the reactions have been positive. I think there are various reasons for that: the drawings were noticeable, without forcing themselves upon people; they were balanced at the point where figuration and abstraction meet. They were reduced, in terms of composition and drawing, without being contrasted with a disruptive, baroque, figurative component, which is something I often introduce in other drawings. I deliberately wanted to pick up on the existing structure of the place, without disturbing it, and shift a brief moment of motion into the field of vision, which is rooted in the process of restructuring the things surrounding us. The transformation lies within the process of observation; the drawings invite you to play with the detailed world. I think that's been conveyed. Feedback came primarily from people in the art world, and to some extent, these perceptions have already been filtered. But I think that art can be read on various levels of observation simultaneously—it can have simplicity and depth, both of which are conveyed, and you don't have to be an art expert to get it. Once I heard that the work took up too little space in this prominent square, and was not really recognizable as one of my drawings. Public space, however, is not a white cube, but an intersection where perceptions from all of society encounter each other. At a very specific site like this, I'm not interested in simply presenting myself as an artist, but in creating a situation in which many people's habits of perception will undergo a latent shift.

FM In addition, there's the fact that your "drawing" is on a large billboard—a medium usually reserved for advertising.

NAM Right, advertising. In this case, the billboard's surface not only advertises a playful way of dealing with the things of this world, but also a process of transforming givens through the gaze, which means added value. After all, the work is called *Possible Spaces*, meaning that artistic activities can open up observational spaces that don't constrain, aren't dogmatic, don't want to sell anything. Rather, they posit a liberating gaze and thus create a moment of freedom.

FM Let's talk a little bit about this publication. It's not in chronological order, but instead, is set up according to themes, or to your different media- and genre-based approaches.

NAM Each chapter is named after a work of art or a series of works. At the same time, the book's chapters divide the illustrations into units of motif structures and thematic fields, and the sequencing allows each to build upon the one prior to it. I'm interested in creating contextual permeability between the units, while simultaneously maintaining boundaries between them. Most of the titles are in English. The chapter titles could also be song titles or fragments of lines from songs that accompany one and trigger associations with sequential narratives.

FM Something new is the way that you fold the paper first before you draw on it—I've never seen this before, even in the international art discourse. This process creates quasi reliefs; on the other hand, as a viewer, one would like to unfold the paper to see if something is concealed within the folds.

NAM The folds create a real space that changes, depending upon the various ways it's lit; it opens up and at the same time, it withdraws into itself. So there are always places in the folds that you can't see. There might be a drawing beneath it, or there might not. One way or another, this allows one to imagine that the space that has been partially realized and partially asserted continues on inside of other, possible spaces. Being fixed, the relief builds the foundation for further, infinite, imagined spaces, and these, when slightly altered and inverted, open up similar settings and constellations that develop during the process of being reshaped. Drawing, fold, and cut arise alternately, not in sequential units of work. Recently, I've been working a great deal with chamfered—meaning folded—metal that takes in the space and multiplies the drawing. After all, the drawing itself is more of an instrument of possibilities than of actualities. As an invention, the line creates constellations that are logically imaginable, and at the same time, override both logic and the laws of nature. The fold multiples

the potential constructions of space in one's mind, as it alternates inversions, interior and exterior spaces, and is therefore the logical continuation of the drawing.

FM The human body and psyche are still the focus of your work. It's about relationships and communication, as well as isolation and loneliness.

NAM Yes, that's true. Even in the works that play with shapes—which seem abstract—there are always elements that stand in relation to the human and the drawing. They're often objects that could serve as spaces, landscapes, plateaus, transferred displays of human emotions, and could therefore seem like part of a narrative. I try to develop images and arrangements via the permeability of human beings and their conditions, their exterior and interior spaces—with a gaze that is observant, selective, catalytic—a gaze that assembles. Often I work with systems in which I collect and order interesting visual fragments of human life in an almost encyclopedic way, and then employ them. I'm interested in the simultaneity of opposites—proximity and distance, permeability and limitations, creation and dissolution. And in the way that these ambivalences are expressed in the human system and determine our relationships. As mechanisms of indecision, alienation, control, manipulation, optimization, which become automatic, branching off into internal labyrinths and chambers.

FM We've already talked about the work on the Lenbachplatz. In the book we can see the preliminary drawings or studies, if that's what you want to call them. How did you develop the motif for the Lenbachplatz?

NAM The drawings in the book are 130 x 130 cm. They're preliminary images that have been scanned and enlarged without any further digital processing, and then printed on tarps. The motifs created are from two relatively identical drawings that were done as studies from two different standpoints on the Lenbachplatz. They describe visual angles, but also record ephemeral lines that don't serve the purpose of orientation. Rather, schematically simplified, they serve the billboard as a projection

surface. The drawings were folded and overlaid so that even though the original lines remain, the lines created by the folds put them into a new order. They are organized in reference to their original function of showing real space differently, and they comprise the starting point for the large drawings, which are legible as both abstract images and potential spatial concepts. So they're the result of a three-level process of translation.

FM Something that's also relatively new are the framed drawings, which conquer the space, so to speak, as three-dimensional sculptures. For the viewers that move around them, new perspectives of the same work always arise!

NAM You mean the piece *Possible Sculptures for a Life Somehow Distracted* (pp. 34–43) ... These objects, as we can call them, have the ability to constantly question how they are supposed to be perceived. In the way that they're layered over each other, they're also installations or landscapes. As individual objects they recall box dioramas or stages that use mirrors to simultaneously include their surroundings and viewers themselves as additional distractions. Here, they also refer back to themselves; together, the viewer and the space form a setting in which they communicate with each other, even though they're actually dealing with themselves individually. They're seen as unsettling, constantly distracting units, which, despite their stillness, avoid being fixed by the eye. In this analogous way they're supposed to reflect a feeling of latent harassment and disquiet, which is part of an internalized sense of distraction formed from and nurtured by the multiplication and disintegration of the self in the simultaneous management of various lives.

FM Yet another way of developing these motifs is through the box-like settings, which are presented on tables. To me, they're a mixture of drawing and installation, which, however, want to be "read" like a text or fragments of text.

NAM I like the image of texts or text fragments. In the installation *Inselgruppe bei Kunstlicht* (*Island group by artificial light*), four plates of glass, each around 200 x 100 cm,

four trestles and a few roof battens form a kind of display case, inside of which the folded drawing-objects (pp. 6-11) “float,” so to speak. They’re illuminated above and below by lamps, and are in a rhythmic formation, yet, despite their overall arrangement, they remain isolated. They show narrative fragments—settings, whose motif structure is also partly found in other drawings, albeit without carrying on any of the narrative threads. It seems to me that it’s idiosyncratic of me, or impossible for me to tell a linear story. So I create relationships between momentary dialectic constellations of different narrative details or fragments, which can take on another form in the next moment.

FM In the last chapters of the book you show the “classic” drawings you’ve done by hand. I realized that there is something fragmentary, even deliberately incomplete about them, as if they contained something like “empty spots”...

NAM The works at the end of the book are actors, units, elements of motifs, and instruments that I employ to set up my experiments on people and life. They’re points of attachment for images and meanings, and their semantics can be expanded through combinations. They feature fragments of a visual language, whose overall order, narrative, and vocabulary are in a state of constant change.

FM Then they really comprise something like a little manifesto by Nina Annabelle Märkl, and doesn’t that actually make them the most important pages in the whole book? We’ve known each other now for a long time and I admire you for your unusual sincerity and your enormous commitment to art. Yes, indeed, I believe it could be called a mini-manifesto, a programmatic agenda.

NAM Perhaps that’s so. As far as their creation is concerned, the little drawings are the most direct, the most intuitive, and the most spontaneous. They’re not yet in the state of being too detailed, not yet embedded in a context. Instead, they stand for themselves alone—open to many possibilities, but for all that, the freest.

FM Your works always stand at the intersection between figuration and abstraction, and therefore also in

between objectivity and subjectivity, between what is seen and imagined, and hence, between reality and the virtual.

NAM Yes, exactly. And these areas are so interwoven that one can no longer see the seams between apparently exclusive states; rather, one senses that they are permeable, so that one has to look at them very carefully. I have the feeling that I’m living in a time of permanent permeability—of identities, perceptions, information, reality(ies), and virtuality(ies)—in a time of simultaneously valid multiplicities, which one also actively experiences as such via the huge amount of available information; in a time in which one tends to move through in-between spaces rather than find oneself located in them.

I’d like to convey this sense of the world in changeable, moving/still constellations—in a medium that supports both the slow process of exploration, as well as the radicalism of the decision, particularly in the ink drawings. The line in the drawing cannot be repeated or corrected. In its clarity, however, it can be an instrument through which one can observe what is undefined, without dogmatically forcing it to take on shape.

FM What do you plan to do next, conceptually, artistically? Does one ever get to a point when one says, now I’ve “tested” everything, now I have to make something completely new and different?

NAM On the contrary, the opposite tends to be true ... everything I do shows me, above all, where the empty spaces and white spots lie ... What, in particular, interests me about that? I’d like to do more site-specific work, both indoors and outdoors. I’d like to develop works that change a place and vice versa, and in a format that actually involves a person as a whole in a space, not merely as someone that stands in opposition to space. And I think about relationships and parallels to language, to literature. Last year, when I was staying in New York, there were—besides the further spatial and conceptual developments that were and still are very important to my work—intersections with the field of poetry, which I’d like to build upon some more in dialectic collaborations.

CV NINA ANNABELLE MÄRKL

1979, Dachau / Germany, lebt und arbeitet in München / lives and works in Munich

2015 Artist in Residence, International Studio and Curatorial Program (ISCP), New York City
 2012–2013 Kuratorische und konzeptionelle Mitarbeit am Symposium **Zeichnen als Erkenntnis** / *curatorial and conceptual work for the conference Zeichnen als Erkenntnis*, Akademie der Bildenden Künste München (AdBK) / *Academy of Fine Arts, Munich*
 seit 2011 Lehraufträge für Zeichnung / *Instructor for drawing*, AdBK, München / *Munich*
 2010 Artist in Residence, pilot projekt für Kunst e.V., Düsseldorf
 2009 Europäisches Kunststipendium Oberbayern, Artist in Residence in Stettin / *Szczecin*
 Diplom Freie Kunst / *Diploma in Fine Arts*, AdBK München / *Munich*
 2002–2009 Studium der Bildhauerei und Zeichnung / *studied drawing and sculpture*, bei / *under* Prof. Fridhelm Klein, Prof. Matthias Wähner, Prof. Stephan Huber, AdBK München / *Munich*

Einzelausstellungen / *Solo Exhibitions*

2016 **Possible Spaces**, Kunstinsel am Lenbachplatz, München / *Munich*
per | me | able, Kunstverein Landshut
Inselgruppe bei Kunstlicht, Kunstverein Essenheim
 2015 **Balancing the Whimsical**, Guestroom Galerie Dina Renninger, München / *Munich*
Shifting Perspectives, Torn Page Pop-Up, New York City
 2014 **don't walk the line**, mit / *together with* Reinhard Voss, Kunstverein Pforzheim, Reuchlinhaus
 2013 **Museum of Happiness**, Galerie MaxWeberSixFriedrich, München / *Munich*
 2012 **Inside Out**, Kunstraum Anna Schmitt, Düsseldorf
 2011 **Casting Shadows**, Galerie MaxWeberSixFriedrich, München / *Munich*
 2010 **Haarriss**, Ausstellung und Katalogpräsentation / *exhibition and book launch* **Drawing Attention**, galerieGEDOKmuc, München / *Munich*

Gruppenausstellungen / *Group Exhibitions*

2016 **Blickfang**, Kunsthau Kaufbeuren, Kaufbeuren
Mit-Menschen, Galerie Art Lachenmann, Konstanz
Der Tod und seine Geheimnisse, Pasinger Fabrik, München / *Munich*
Through the Looking-Glass, Galerie oqbo, Berlin
 2015 **Jahresgaben**, Kunstverein München, München / *Munich*
Idol+, Rathausgalerie Kunsthalle, München / *Munich*
Gestern und Häuten, Villa Kolb, Karlsruhe
 2014 **Hautnah**, Schalterhalle Starnberg
diese nicht ganz Zusammenpassung, Kunstarkaden, München / *Munich*
 2013 **The Art of Drawing**, Altes Rathaus Ingelheim
Interferenzen, Gallery Centrum Sztuki Fort Sokolnickiego, Warschau / *Warsaw*
München zeichnet, Galerie der Künstler, München / *Munich*
 2012 **So zwischendrin**, Neue Galerie, Dachau
Jahresgaben und Sondereditionen, Verein für Original-Radierung, München / *Munich*
Jede Linie ist eine Spur, Städtische Galerie Traunstein
TOD – 22 Kunstwerke, Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, München / *Munich*
 2011 **Druckgrafik_aktuelle Positionen**, Europäisches Künstlerhaus Schafhof, Freising
In LIBER'ta, Studio Arte Gennai Arte Contemporanea, Pisa

- 2010 **Stift und Zettel**, Künstlerhaus Dortmund
SPACED, pilot_projekt für kunst e.V., Düsseldorf
SHIVERING TUNES, Kunstverein Oberhausen
Eitner-Härtel-Märkl-Egger, Galerie MaxWeberSixFriedrich, München / *Munich*
Erste Jahre der Professionalität, Galerie der Künstler, München / *Munich*

Preise und Stipendien / *Awards, Scholarships, Grants*

- 2015 Projektförderung durch die Prinzregent-Luitpold-Stiftung / *grant from the Prince Regent Luitpold Foundation*, Kulturreferat der Landeshauptstadt München / *Munich*
 Bayerisches Atelierförderstipendium / *studio grant from the State of Bavaria*
- 2014 Projektförderung der Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung München / *project grant from the Erwin and Gisela von Steiner Foundation, Munich*
- 2011 Atelierförderung der Stadt München / *studio grant from the City of Munich*
 Stipendium für Bildende Kunst der Landeshauptstadt München / *Fine Arts Project stipend from the City of Munich*
- 2010 Debütantin der GEDOK München und Katalogförderung des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst / *GEDOK Munich "debutante", and catalog grant from the Bavarian Ministry of State for Science, Research and the Arts*
New Positions, 44. Art Cologne, Köln / *Cologne*
 Förderfläche Contemporary Art Ruhr 2010 Forum & Medienkunst-Messe, Welterbe Zollverein, Essen
 Atelierförderung der Stadt München / *studio grant from the City of Munich*

Publikationen / *Publications*

- 2014 Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hg./ed.), diese nicht ganz Zusammenfassung, Ausstellungskatalog, Kunstarkaden, München / *Munich*, 2014
 Kerschner, Johanna: Die Zeichnerin Nina Annabelle Märkl – Weltaneignung mit Zeichenstift und Tuschefeder, in: Und – Das Münchner Kunstjournal. Heft Nr. / *vol. no. 56*, 2014, S./ *pp. 6–7*
- 2013 Basak Malone, Nina Annabelle Märkl, in: Basak Malone (Hg./ed.), *The New Collectors Book. Second Edition*, New York, 2013, S. / *p. 79*
 Andreas Preywisch, Essenheimer Kunstverein e.V. (Hg./ed.), *Die Kunst der Zeichnung*, Ausstellungskatalog, Altes Rathaus Ingelheim, Ingelheim, 2013
 Erika Wäcker-Babnik, Stefan Graupner (Hg./ed.), *München zeichnet. Zeichnungen aus Münchner Ateliers*, Ausstellungskatalog, Galerie der Künstler, München / *Munich*, 2013
- 2012 Wolfgang Jean Stock (Hg./ed.), *Tod – 22 Kunstwerke*, Ausstellungskatalog, Galerie der DG für christliche Kunst, München / *Munich*, 2012
 Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hg./ed.), *Museum of Happiness*, Monografie Nina Annabelle Märkl, München / *Munich*, 2012
- 2011 Pschak, Evelyn: Nina Annabelle Märkl, in: *Annual art magazine 2010–2011*, S./ *pp. 196–197*
- 2010 Matzner, Florian (Hg./ed.) *Nina Annabelle Märkl – Drawing Attention*, Monografie / *monograph*, München / *Munich*, 2010
 BBK München, Galerie der Künstler (Hg./ed.), *Erste Jahre der Professionalität 29*, Ausstellungskatalog, Galerie der Künstler, München / *Munich*, 2010

Ankäufe / *Acquired by*

- 2015 Bayerische Staatsgemäldesammlung
- 2014 Stadt Dachau, Landkreis Dachau, Sparkasse Dachau
- 2012 Stadt Dachau
- 2011 Stadt Dachau
- 2010 Bayerische Staatsgemäldesammlung
 Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Bonn