

Karim Noureldin

Autor(en): **McColgan, Denise / Wismer, Beat / Noureldin, Karim**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Collection cahiers d'artistes**

Band (Jahr): - **(1997)**

Heft -: **Karim Noureldin**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-555517>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

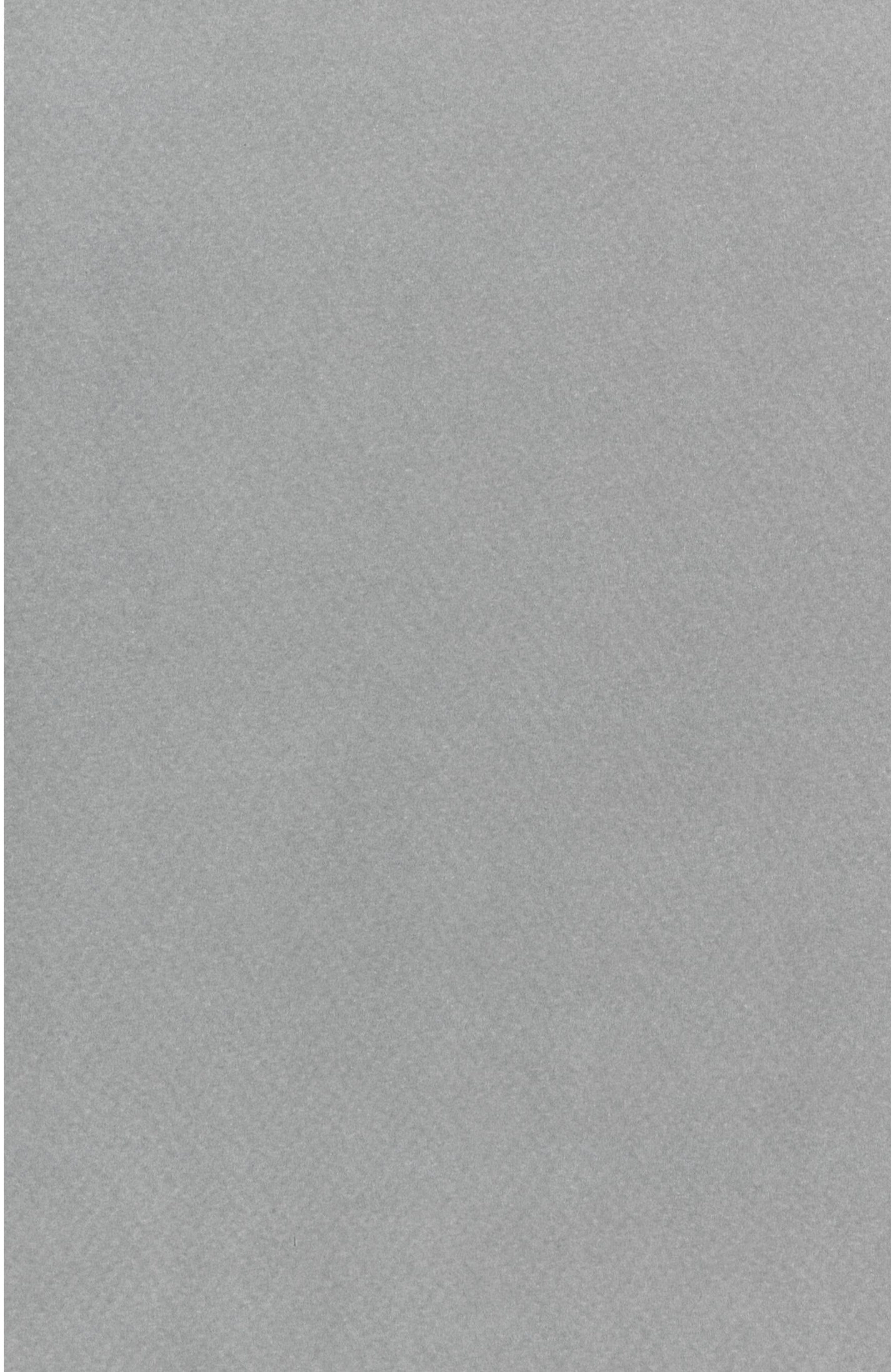
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KARIM NOURELDIN



Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture

Cahiers d'artistes 1997

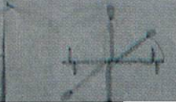
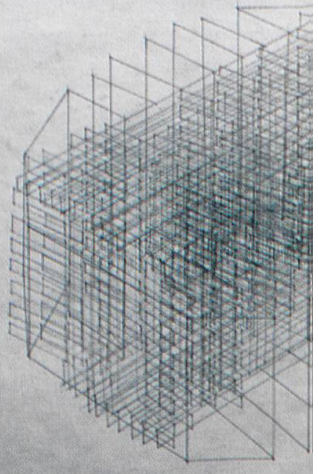
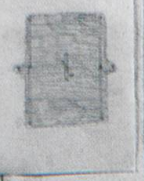
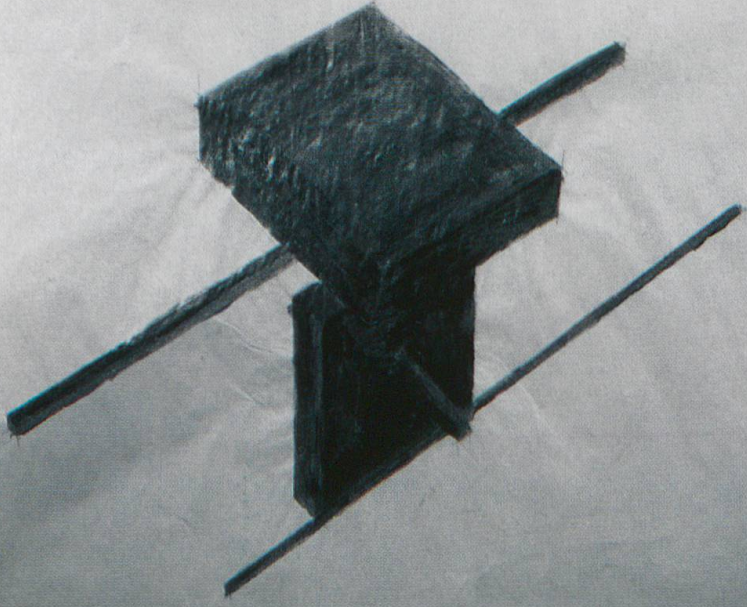
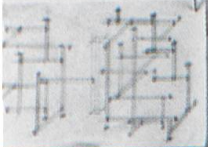
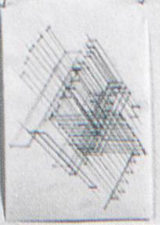
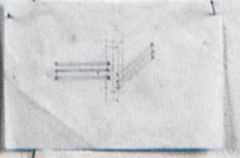
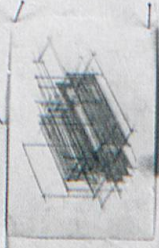
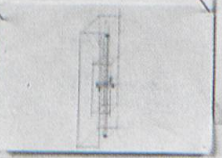
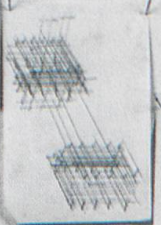
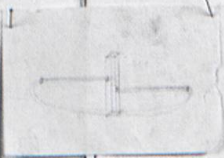
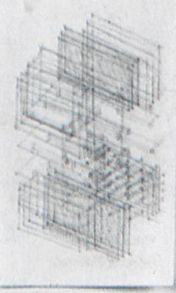
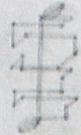
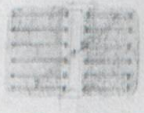
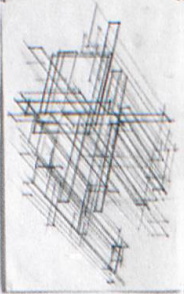
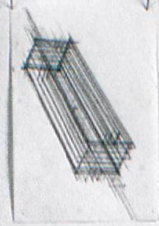
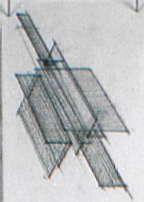
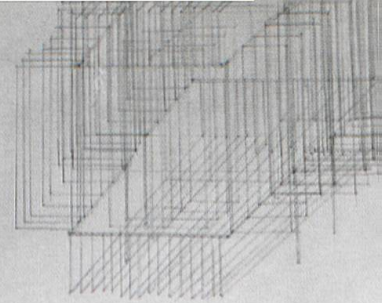
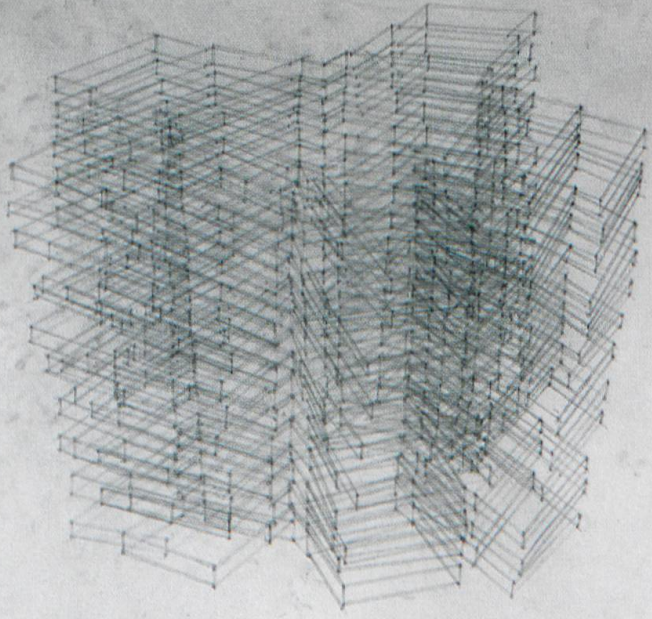


KARIM NOURELDIN

Pro Helvetia

Fondation suisse pour la culture

Cahiers d'artistes 1997



«Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.»

Novalis, *Vermischte Bemerkungen*

Über den kryptischen Satz des Dichters Novalis können wir Zugang zum Werk des jungen Schweizer Künstlers Karim Noureldin finden. Denn dessen Arbeiten aus den Jahren 1994 – 1997 – Gruppen von Zeichnungen, die zu temporären Installationen arrangiert werden – beinhalten eben dieses immerwährende Suchen und Finden, von dem Novalis spricht.¹ Das Unbedingte – also das Grenzenlose, Unvermittelte, Unbeschriebene – zu suchen und zu erkennen, das gerade dann, wenn man es erreicht, zum Ding wird, kann den schöpferischen Akt beflügeln oder völlig untergraben. Dieter Koeplin hat jüngst in einem Aufsatz auf dieses Paradoxon in Noureldins Werk hingewiesen. Die Methode des Künstlers, Zeichnung um Zeichnung anzufertigen, als wäre kein Ende vorstellbar, nennt er eine «unbegrenzte Tätigkeit», die die Unmöglichkeit nahelegt, jemals «das denkbare Ganze» zu erreichen – «eine gar zur Verzweiflung bringende, dennoch eine motivierende Frage».²

Wenn man sich die Gültigkeit des eigenen schöpferischen Strebens nicht von der Logik einer Teleologie vorschreiben lässt, gewährt das sich einer Definition entziehende Ideal des Unbedingten den Fortbestand dieses Strebens. Eine solche Verweigerung verkörpern Noureldins ephemere Installationen, zusammengesetzt aus zahllosen Zeichnungen von abstrakten räumlichen Ideen, in denen das «Unbedingte» – das wir nun die Unendlichkeit des imaginativen Bewusstseins nennen wollen – zwar evoziert wird, doch niemals vollendet. Gerade das Ausbleiben der Vollendung – Koeplin verwendet dafür den Begriff «potentiell»³ – verleiht diesem Werk seine anhaltende Vitalität.

1994 begann Noureldin damit, Zeichnungen aus seinem stetig wachsenden Werk auszuwählen, um sie als «Bauteile» für räumliche Installationen einzusetzen. Mit einfachen Nadeln werden Zeichnungen nebeneinander an der Wand, vom Boden bis zur Decke, befestigt. Auswahl und Hängung der Arbeiten geschehen intuitiv und variieren von Raum zu Raum. Überraschenderweise lässt sich im fertigen Arrangement trotz der unterschiedlichen Bildthemen und -größen keine Hierarchie ausmachen. Kein Stück scheint mehr oder weniger wichtig als das andere. Vielmehr fügen sich die einzelnen Blätter in ihren Unterschieden und Ähnlichkeiten zu einem dynamisch-heterogenen Ganzen.

Noureldin bezeichnet seine Kunst als «tägliche Arbeit» und stellt damit den Herstellungsprozess über das Endprodukt; das Werk ist eher Mittel zum Zweck als Selbstzweck.⁴ Wenn aber Noureldins Zeichnungs-Installationen nur als Mittel gelten, was ist dann ihr Zweck? Er liegt in der individuellen Erfahrung des Betrachters. Die Arbeit bietet neue Bezugsrahmen und Raum-Ideen, die sich in einer unbegrenzten skulpturalen Installation entfalten. Als Einzelstücke eröffnen die Zeichnungen eine Vielzahl von Perspektiven, im kollektiven Arrangement unterstreichen sie das Prinzip der veränderlichen Standpunkte. Wenn der Blick des Betrachters in der Arbeit herumwandert, wechselt er zwischen dem Einblick aus unmittelbarer Nähe und der Schau über die

gesamte Installation. Informationen werden aufgenommen und gesammelt, und dabei aktivieren die Beziehungen zwischen dem Bildlichen und dem Konkreten jene unsichtbaren Felder, die in ihrer Überschneidung zu exponentiellen Ebenen werden. Durch die Hängung weist die Installation zudem auf deren zeitliche Begrenztheit wie auch auf den fragmentierten Entstehungsprozess der Zeichnungen hin.

Wenn man die Zeichnungen einzeln betrachtet, so fühlt man sich an die frühen russischen Modernisten Kasimir Malewitsch und El Lissitzky erinnert. Wie die suprematistischen Gemälde des ersteren und die aus unterschiedlichen Materialien bestehenden Proun-Kompositionen des zweiten betreiben Noureldins Zeichnungen eine komplexe Manipulation des Raums, um in subtiler geometrischer Form Unermesslichkeit anzudeuten. Auch wenn Noureldin seine Kunst nicht wie die beiden Russen in den Dienst einer politischen Bewegung zur Veränderung der Gesellschaft stellt, so haben seine Zeichnungen mit den Arbeiten von Malewitsch und Lissitzky jenes visionäre Bestreben gemeinsam, die bekannten Vorstellungen von Raum und, in einem allgemeineren Sinn, die konventionellen Strukturen menschlichen Denkens zu durchbrechen, um neue Perspektiven zu eröffnen. Tatsächlich erinnert die Art der Installation mit ihrer nicht linearen piktographischen Syntax an die Intentionen des Malewitschschen Suprematismus, wie sie ein von ihm unterzeichnetes Manifest aus dem Jahr 1913 formuliert: nichts weniger als «die antiquierte Bewegung des Denkens nach den Gesetzen der Kausalität, ... des gesunden Menschenverstands, der <symmetrischen Logik >» sei zu zerstören.⁵

Ein wichtiger Unterschied zwischen Noureldins Kunst und jener der Konstruktivisten liegt allerdings in der Alltäglichkeit und Bruchstückhaftigkeit der Installationen. Koeplin beschreibt seinen Eindruck, dass bei Noureldins Zeichnungen «rasch nacheinander einzelne Gedanken auf[kamen], ... Gedanken, ... so weit ergriffen und verdichtet, bis die jeweils denkbare Gestalt gerade deutlich genug war, nicht darüber hinaus».⁶ Mit anderen Worten, im Gegensatz zur Abgeschlossenheit jedes einzelnen Werks von Malewitsch und Lissitzky herrscht in Noureldins Arbeitsmethode das Prinzip, den künstlerischen Gedankengang in einer Reihe von bewusst unfertigen Bildern zu verfolgen. In diesem Sinne sind die Zeichnungen nichts anderes als Fragmente eines Ganzen.

Entsprechungen zu Noureldins eigenwilligem Umgang mit der Zeichnung als Fragment finden sich weniger im Bereich der Kunst als der Literatur. Unser Eingangszitat ist ein Beispiel für das Fragment als literarische Gattung, für die Novalis und der Kreis der Frühromantiker eintraten und die sie weiterentwickelten. Die dem Fragment eigene Unvollständigkeit reizte zum Streben nach Vervollständigung, also zum schöpferischen Denken, das so die klassische Idee vom in sich ruhenden harmonisch Ganzen von sich wies.⁷

Auf ähnliche Weise fungieren auch Noureldins Zeichnungen als Fragmente, die die Idee der absoluten und in sich stimmigen Ganzheit verwerfen, weil sie über sich selbst hinaus- und auf die Beziehung zu anderen Zeichnungen hinweisen, um so Bedeutung zu stiften. Noch deutlicher

drängt sich aber der Vergleich von Noureldins Verwendung der Zeichnung als Fragment mit den Praktiken des amerikanischen Schriftstellers William S. Burroughs auf.⁸

Burroughs entdeckte im Schreiben eine Möglichkeit, seine Aufmerksamkeit zu bündeln, um das von ihm selbst als chaotische Erfahrung und intensives Experiment gestaltete Leben zu organisieren und ihm Sinn abzugewinnen. Die selbstgefällige Geschlossenheit der traditionellen Erzählform war dazu ungeeignet. Statt dessen verfasste er Episoden, die er selbst als «routines» bezeichnete. Darin beschrieb er völlig unterschiedliche visuelle, geistige und gesellschaftliche Situationen, die bis an die äussersten Grenzen geführt werden. Die «routines» wurden gesammelt und in regelmässigen Abständen zu längeren, absichtlich zusammenhangslosen Traktaten vereint, um in ihnen einen Reflex der Wahrheit zu fassen, die er in der Zufallsordnung des zeitgenössischen Lebens erkannte. Von Werk zu Werk hat Burroughs diese Fragmente wieder aufgegriffen, verändert und neu eingesetzt.

Wie Burroughs, der das Schreiben in «routines» entdeckte, erfand Noureldin für sich das serienmässige Zeichnen als Methode, um seine Konzentration zu bündeln und das Chaos abzuwehren. Wie Burroughs, der die Parameter des Möglichen und die Grenzen der Beschreibung in seinen Texten bis zum äussersten dehnte, führt Noureldin seine Raumideen auf eine Ebene der obsessiven Phantasien, die jedwede Plausibilität hinter sich lassen, und entwickelt daraus Installationen, die sich – auch dies wieder wie bei Burroughs – der logischen Ordnung entziehen. Noureldin verwendet und arrangiert diese Fragmente von Ausstellungsort zu Ausstellungsort neu, so wie der Dichter Themen und Figuren in immer neuen Fragmenten von Buch zu Buch wiederverwendet. Ein solcher Zugriff lässt vermuten, dass «sein Weltbild das eines unbegrenzten Universums von immerwährender Veränderung und Umstrukturierung» ist⁹, was auch auf Noureldins ständige Wiederverwendung von Zeichnungen als Fragmente zutrifft.

Die Suche nach Novalis' «Unbedingtem» ist nicht abschliessbar. Sie ist kein blosses romantisches Ideal, sondern Überlebensstrategie all jener, die ihre Aufmerksamkeit bewusst auch auf sich selbst richten. Die Zeichnungs-Installationen können als Beispiel dessen gelten, was die französischen Kulturtheoretiker Gilles Deleuze und Felix Guattari als «Nomadologie» bezeichnen – oder als schöpferische Tätigkeit, die sich der räumlichen Festlegung entzieht: «... in Bewegung bleiben, auch auf der Stelle niemals stehenbleiben.»¹⁰ In Bewegung zu bleiben halten sie für notwendig, um den Wirkungen verdeckter Gesellschaftsstrukturen, der wachsenden Bedrohung des Menschen durch die «Narkotisierung und Roboterisierung»¹¹ und subtiler staatlicher Kontrolle vorzubeugen, die kritisches Denken und schöpferisches Handeln unterbinden. Deleuze und Guattari beschreiben die nomadische Kunst als Blick «aus der Nähe», mit ständig wechselnder Orientierung, und vor allem als abstrakte Linie, «die nichts begrenzt, keine Kontur zieht, nicht mehr von einem Punkt zum nächsten führt, sondern vielmehr zwischen zwei Punkten hindurch verläuft,... also in ständig wechselnder Richtung,... also ohne Innen oder Aussen, Form oder Hintergrund, Anfang oder Ende, und die gerade so lebendig ist wie eine fortgesetzte Variation».¹²

In diesem Sinn gleichen Noureldins Zeichnungs-Installationen den immer wieder auf- und abgebauten Zelten eurasischer Nomaden, die von einem Ort zum nächsten ziehen. Beide – der Künstler wie die Nomaden – «bleiben in Bewegung» und unterwerfen sich dabei keiner festgelegten Identität, keinem bestimmten Ort, keiner absoluten Bedeutung.

So könnten wir schliesslich Karim Noureldins Zeichnungs-Installationen als Verkörperung einer «idealistischen Nomadologie» bezeichnen, eine konstante Suche nach dem Unbedingten, nach dessen Unbestimmtheit: eine stille Offensive.

Denise McColgan

Übersetzung: Nansen

1 Novalis, «Vermischte Bemerkungen: 1797–1798», in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel (München: Carl Hanser 1978), Band II, S. 226.

2 «Die Frage nach dem denkbaren Ganzen», in *Karim Noureldin*, Katalog zur Ausstellung *In Transit 3*, Swiss Institute, New York, 29. Mai – 3. Juli 1997, S. 4.

3 Ebd.

4 Dieses und alle anderen Zitate der Gedanken von Karim Noureldin basieren auf Gesprächen zwischen dem Künstler und der Autorin im Sommer 1997 in New York.

5 Der Erste All-Russische Kongress der Dichter der Zukunft, «During the Last Seven Days», 1913, in: Charlotte Douglas, *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, Nr. 2 (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press 1980), S. 36.

6 Koeplin, S. 4.

7 Ich danke Professor Charles Larmore, Department of Philosophy, Columbia University New York, für seine grosszügigen Hinweise zur Ästhetik der deutschen Romantik.

8 Ich denke an Burroughs-Werke wie *Naked Lunch* (1959), die entstanden, bevor der Dichter seine «cut-up»-Methode entdeckte. Siehe Barry Miles, *William Burroughs: El Hombre Invisible, A Portrait* (New York: Virgin Books), 1982, S. 112.

Ich danke Andrew Harkin für seine Informationen zum Thema Burroughs.

9 James Grauerholz, «Introduction», in William S. Burroughs, *Interzone*, New York, Penguin, 1989, S. xv.

10 Siehe *A Thousand Plateaus*, Bd. 2, aus *Capitalism and Schizophrenia*, Übersetzung und Vorwort von Brian Massumi (Minneapolis und London: University of Minnesota Press 1987), S. 159–160 und 351–499.

11 Steven Best und Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Critical Perspectives (New York: The Guilford Press 1991), S. 105.

12 Deleuze und Guattari, S. 497–498.

Ein Gespräch zwischen Beat Wismer und Karim Noureldin

Beat Wismer: Du hast mit der Installation begonnen, als du dich 1994 in New York niederliesest.

Karim Noureldin: Ja. Eigentlich entstanden diese Arbeiten aus einer gewissen «Ortlosigkeit»; ich hatte fast zwei Jahre lang dauernd den Wohnort gewechselt, dauernd versucht, mich neu zu strukturieren. Die Zeichnung bot da eine Form von Kontinuität. – Die Mobilität der Zeichnung hat mich schon immer fasziniert, und dieses Moment kam mir nun sehr gelegen, weil ich so sehr einfach Orte auf- und abbauen konnte, etwa wie man eine Art Bühne aufstellt und dann weiterzieht. Dies erlaubte es mir, in einer Installation mit sehr geringem Materialeinsatz eine sehr dichte Welt zu gestalten.

Bei einer Zeichnung hast du ja immer einen direkten Zugang, die Spur deiner Hand ist auf der Zeichnung nachvollziehbar. Die Zeichnung ist immer ganz nahe dran. – In deiner Installation ist das Material nicht geschönt, die Zeichnungen tragen viele Spuren, sind beschädigt.

Die Beschädigungen haben sich mit der Zeit ergeben, die Arbeiten lagen oft lange herum oder wurden für einige Zeit Teile von kleineren Gruppen, Installationen. – Es ist mir nicht wichtig, ob eine Zeichnung durch den Arbeitsprozess «beschädigt» wird, solange die Information wahrnehmbar bleibt. – Die Zeichnungen sind für mich eher eine Art Konstruktionsskizzen, Pläne. Der ganze Zeichnungsraum sollte etwas Provisorisches an sich haben.

Ich empfinde diese Installation als ambivalent. Einerseits habe ich den Eindruck, dass die Zeichnungen versuchen, Erkenntnisse zu gewinnen, und dass du versuchst, dich zu orten und zu orientieren, andererseits habe ich den Eindruck, dass du mit der Montage dieser Zeichnungen auf einen Zustand hin inszenierst, vergleichbar einem Taumel, einem «Vertigo». – Dies scheint mir in einem Gegensatz zur anderen Assoziation zu stehen, die ich innerhalb dieser Arbeit habe: dass du nämlich versuchst, mit den Zeichnungen quasi einen «Ort» zu schaffen, der dich schützend umgibt. – Wenn wir an frühere Zeichnungsarbeiten von dir denken, dann hast du dort «organische» Formen entwickelt, die teils stark an einen «Kokon» erinnerten, also auch an eine Art «Nest».¹

Als ich die Arbeit zu diesem Raum, den ich ja auch bewohnt habe, entwickelte, war mir aufgefallen, dass man sich in einer sehr hermetischen Situation befindet, dass «Innen» und «Aussen» sehr stark spürbar waren. Das Bewusstsein, dass ich mich in einem Innenraum befand, hat die Entstehung der Arbeit mit beeinflusst... Die Distanz zur Aussenwelt habe ich immer stark empfunden, auch die Abschottung gegenüber Einflüssen von aussen. – Diese Raumsituation intensiviert natürlich die Installation, so dass wohl in den Arbeiten selber, aber auch in der räumlichen Erfahrung eine Art «Kokon» entsteht.

Es gibt aber auch sehr viele Zeichnungen, die irgendwie vom «Fliegen» berichten und diese Vision beinhalten.

Ich weiss nicht, ob es direkt mit dem Aspekt «Fliegen» zu tun hat, aber der Eindruck könnte entstehen. In den Zeichnungen arbeite ich jedenfalls mit perspektivischen Darstellungen, dadurch entsteht wahr-

scheinlich dieser Eindruck. Aber mir geht es als Vision mehr um imaginäre Räume und darum, diese möglichst präzise darzustellen. Mit den Mitteln der Perspektive kannst du diese imaginären Formen am ehesten definieren, von allen Seiten her darstellen, scheinbar schwebend. – Bei der Entwicklung einer Zeichnung komme ich oft an den Punkt, wo ich die Endform nicht mehr ganz erkennen kann, aber durch gewisse Gesetzmässigkeiten eine Art Richtlinie habe, wie sich etwas weiterspinn... es sind ja oft symmetrische Konstruktionen, die durch Brechung, Spiegelung, Addition geometrischer Konstellationen entstehen. Bei jeder Zeichnung arbeite ich zunächst mit diesen Parametern, doch ab einem gewissen Punkt kann ich das Ergebnis nicht mehr kontrollieren. Es gibt diesen Moment, wo die Form etwas «In-sich-Stürzendes» hat, dass sie in einen imaginären, unendlich grossen Raum hineinzustürzen scheint.

Vielleicht ist der Ausdruck «taumeln» besser als «fliegen», denn was auffällt, sind nicht nur die verschiedenen Formate der Zeichnungen, sondern auch die unterschiedlichen Massstäbe und Perspektiven; wenn wir die Zeichnung als Erweiterung des Raumes, als «Loch aus dem Raum heraus» verstehen, dann haben wir es mit ganz verschieden entfernten Objekten zu tun. – Im Grunde orientierst du dich im Raum, akzeptierst ihn, aber in den Zeichnungen widersprichst du diesem Raum andauernd wieder... du kämpfst eigentlich gegen seine Enge an: du akzeptierst dieses Zimmer als vorhandenen Raum, andererseits hat man doch das Gefühl, dass durch diese Zeichnungsblätter, durch diese Installation ein anderer Raum geöffnet wird, als würden wir uns vielleicht in einem Weltall befinden.

Ja, das ist ja auch ein Ergebnis der Dimensionen, die Arbeiten haben zwar verschiedene Formate, aber die Grösse der dargestellten Formen ist nicht klar definiert, scheinbar nah und fern zugleich...

Sie sind massstabslos...

Ja, genau wie bei einem Taumel, wo du nicht mehr definieren kannst, wie gross etwas ist, was du gerade wahrnimmst. – Was mich immer interessiert hat, ist, dass sich die abgebildete Form in einem bestimmten Gleichgewichtszustand befindet. Wenn du bestimmte Zeichnungen länger betrachtest, erscheinen sie in einem labilen Moment der Balance.

Sie scheinen zu kippen, sind aber gleichzeitig im Gleichgewicht. Dadurch haben sie etwas Verharrendes, sind scheinbar kurz vor dem «Fall» angehalten. Gilt das auch für die ganze Installation, gab es eine «Rundumkomposition», die dieses Gleichgewicht unterstützt hat?

Ja. Es ist mir darum gegangen, diesen Punkt zu finden, wo es vibriert, also optisch in Bewegung ist, und andererseits seltsam statisch bleibt. Die grösseren Zeichnungsformate geben dem Auge eher einen Halt, die kleineren Zeichnungen haben durch ihre Vielzahl etwas Vibrierendes. – Wenn ich an einer Zeichnung arbeite, brauche ich immer eine Art «Überanstrengung», ich muss einen Moment erreichen, wo sich mein Vorsatz, eine komplexe Form zu entwickeln, mit der Situation reibt, dass ich die entstehende Zeichnung fast nicht beenden kann, weil die gefundene Form zu kompliziert geworden ist, um sie perspektivisch korrekt darzustellen. – Dieser Prozess ist abgeschlossen, wenn der Moment des «Gleichgewichts»

erreicht ist, ich also die Zeichnung beenden «kann», da ich das Gefühl habe, dass die Arbeit in ebendiesem Zustand gekippt ist, wo du beide Pole spürst.

Dieses «Zuviel-Wollen», diese Überforderung, steht ja wohl in einem Zusammenhang mit der riesigen Anzahl der Zeichnungen?

Ja, dieser Zeichnungsraum ist auch Produkt eines Arbeitsprozesses: je grösser die Formate, desto weniger gibt es davon, das hat mit dem Zeitaufwand der Herstellung zu tun. Zu grosse Formate kann ich nicht mehr an einem Tag beenden.

Wenn du diese an einem Tag entstandenen Zeichnungen als Zeit-«raum» nimmst, kann es dann eigentlich auch «misslungene» Zeichnungen geben? Und wie ist es innerhalb dieser ganzen Installation?

Es gibt ganze Zeichnungsgruppen, bei denen ich entschieden habe, sie nicht zu benutzen, weil sie nicht funktionieren; es gibt auch immer Vorstudien, in denen ich verschiedene Zeichnungsgruppen entwickle, die möglichen Felder zu lokalisieren versuche. Daneben gibt es auch «Nach-Arbeiten», wo ich merke, dass eine Gruppe abzuschliessen ist, weil sich das Thema erschöpft hat, ich merke, dass ich mich wiederhole. Das ist dann der Punkt, wo ich aufhöre, auch weil beim Zeichnen kein Erkenntnisprozess mehr stattfindet.

In der Installation habe ich stark das Gefühl, dass du versuchst hast, die «Welt» über die äussersten «Fingerspitzen» zu rezipieren und zu erkennen, andererseits wird diese Information, diese Aneignung fast wieder erstickt, durch die obsessive Anhäufung fast wieder erschlagen. Das führt zu einem neuen Bild: zu sich überlagernden Figurationen, zu Interferenzen, die wahrscheinlich genau diese Vibrationen ausmachen, die du angesprochen hast.

Ja, das stimmt. Bei diesem Raum ging es vielleicht um den Versuch, etwas nicht Fassbares möglichst klar und präzise auszudrücken, aber das ist letztendlich unmöglich. – Durch ein Überangebot an visuellen Botschaften kannst du von der Absurdität dieser Unmöglichkeit berichten, du wirst gerade darin auch wieder präzise, das ist so ein Widerspruch.

Wenn wir davon ausgehen, dass Zeichnen das privateste Medium ist, das am unmittelbarsten wiedergibt, was der Zeichner meint, dass es eine direkte Verlängerung des «denkenden Arms» ist, dann müssen wir auch über die Einzelzeichnungen sprechen. – Es gibt frühe Zeichnungen von dir, grosse Einzelblätter, die zwar sehr klar strukturiert sind, aber durch die Grösse und durch das endlose Überzeichnen trotzdem zu einer ähnlichen Unübersichtlichkeit tendieren wie diese Rauminstallation. Insofern sehe ich in ihnen eine deutliche Vorstufe. In der Installation wird die einzelne Zeichnung dann quasi in der Menge aufgehoben. Inwieweit definiert die Zeichnung als Einzelblatt den Raum, dem sie sich hier ganz unterordnet, in dem sie nur als einzelner Ton in einer grossen Komposition spielt?

Dieser ganze Zeichnungsblock funktioniert wahrscheinlich wie eine Art «Organismus», das einzelne Blatt ist ein Atom, das in sich auch wieder aus Elementen besteht.

Das würde heissen, dass die einzelne Zeichnung die ganze Installation als Kern schon mit enthielte. Da wäre es angebracht, den Begriff des «Modells» einzuführen und in der einzelnen Zeichnung also ein Modell für den ganzen Raum zu sehen. Das müsste man wahrscheinlich in einem sehr weiten, allgemeinen Sinn verstehen. Es ist ja nicht direkt ein Modell für irgend etwas. Siehst du den Raum auch als eine Art Metapher?

... vielleicht als ein Denkmodell. – Die Arbeit ist wie ein Vorschlag, sich etwas Imaginäres räumlich vorzustellen... Das ist ja auch die Funktion eines Modells.

Die Installation wurde nicht in einem neutralen Raum aufgebaut: einerseits haben die Zeichnungen ihr eigenes räumliches, architektonisches System, andererseits nimmt die Installation Bezug auf den konkreten Raum; wir sehen die Überreste der vormaligen Nutzung, Fenster, Türen... Insofern spielt der bestehende Raum auch eine Rolle. Selbst wenn die Arbeit sämtliche Wände des Raumes in Anspruch nimmt, so lässt sie Boden und Decke unangetastet... wir können uns immerhin noch räumlich orientieren. – Du hast die Installation an mehreren Orten aufgebaut, in ähnlich geschlossenen Räumen oder in einer Ausstellung auch auf einer grossen Wand ausgebreitet. Hat dieser bestimmte Raum in Brooklyn, den dieser Katalog nun abbildet, eine spezielle Wichtigkeit für diese Installation? Ist das «dein» Ort mit «deinen» Zeichnungen? Du hast ja gleichzeitig in diesem Raum einige Zeit gelebt. War das Gedächtnis des Ortes wichtig?

Ja, sicher. – Es hat mich aber auch interessiert zu untersuchen, wie die Arbeit in anderen Räumen funktioniert. Ich habe nicht jeweils direkt diesen Raum aufgebaut, sondern neue Arbeiten hinzugefügt und versucht, auf die veränderte räumliche Situation zu antworten. Jede dieser Installationen ist etwas völlig anderes geworden. – In diesem Raum nun funktioniert die Idee der Arbeit wohl am besten, weil sie in diesem Raum entstanden ist und zuerst einmal für diesen Raum konzipiert wurde. Da schliesst sich der Kreis. Andererseits ist mir der genaue Ort gar nicht so wichtig, vielleicht eher, dass die Zeichnungen durch einen gemeinsamen Entstehungszeitraum zusammengehören, also dass sie über mehrere Monate, Jahre entstanden sind... das ist für mich letztendlich auch ein «Ort».

Zu dieser Installation hatte ich eine weitere Assoziation, den Filmtitel von Jean-Luc Godard «A bout de souffle»: es ist eine Art immense «Beschleunigung» innerhalb dieser Arbeit.

Wahrscheinlich hat dies mit meiner Arbeitsweise zu tun... Ich brauche immer diese seltsame Art von «Überanstrengung» beim Arbeiten, wahrscheinlich ist dies ein Konzept, um zu gewissen anderen Ergebnissen zu kommen. – Mich interessiert, den Punkt zu erreichen, wo ich eine gewisse Erschöpfung an mir wahrnehme, dann aber versuche, weiterzuarbeiten... Das ist wahrscheinlich so ein «atemloser» Zustand... – Dieser Moment der Beschleunigung, den du ansprichst, bedeutet ja auch immer einen Verlust an Kontrolle, das ist ja das Interessante.

Ja, die Botschaften heben sich bei dieser Beschleunigung gegenseitig auf, oder sie werden zu anderen... Du gehst von ganz einfachen geometrischen Grundstrukturen aus, wiederholst sie, ich denke, in einem «atemlosen» Tempo immer wieder und vernichtest aber durch diese Repetition und Überlagerung auch wieder die einfache Information: es ist wie ein System, das durch Überbeanspruchung überreizt wird und implodiert. Es fällt in sich zusammen... es wird ad absurdum getrieben.

Die Präzision in der Geometrie hat etwas Faszinierendes, da ich etwas «Chaotisches» relativ genau darstellen kann... Es sind ja sehr technisch, logisch wirkende Zeichnungen, die aber etwas sehr Unbestimmtes zu definieren versuchen.

Aber es geht ja nicht darum, das Chaos zu visualisieren, sondern eher darum, «Ordnung» so weit zu beschleunigen und voranzutreiben, bis sie in die Unordnung, in die Unübersichtlichkeit kippt.

Ja, Unübersichtlichkeit ist ein gutes Wort dafür, es spricht auch mehr das Visuelle an. Die Unübersichtlichkeit hat auch etwas Motivierendes, sie treibt einen an, diesen Zustand in Übersicht zu verwandeln...

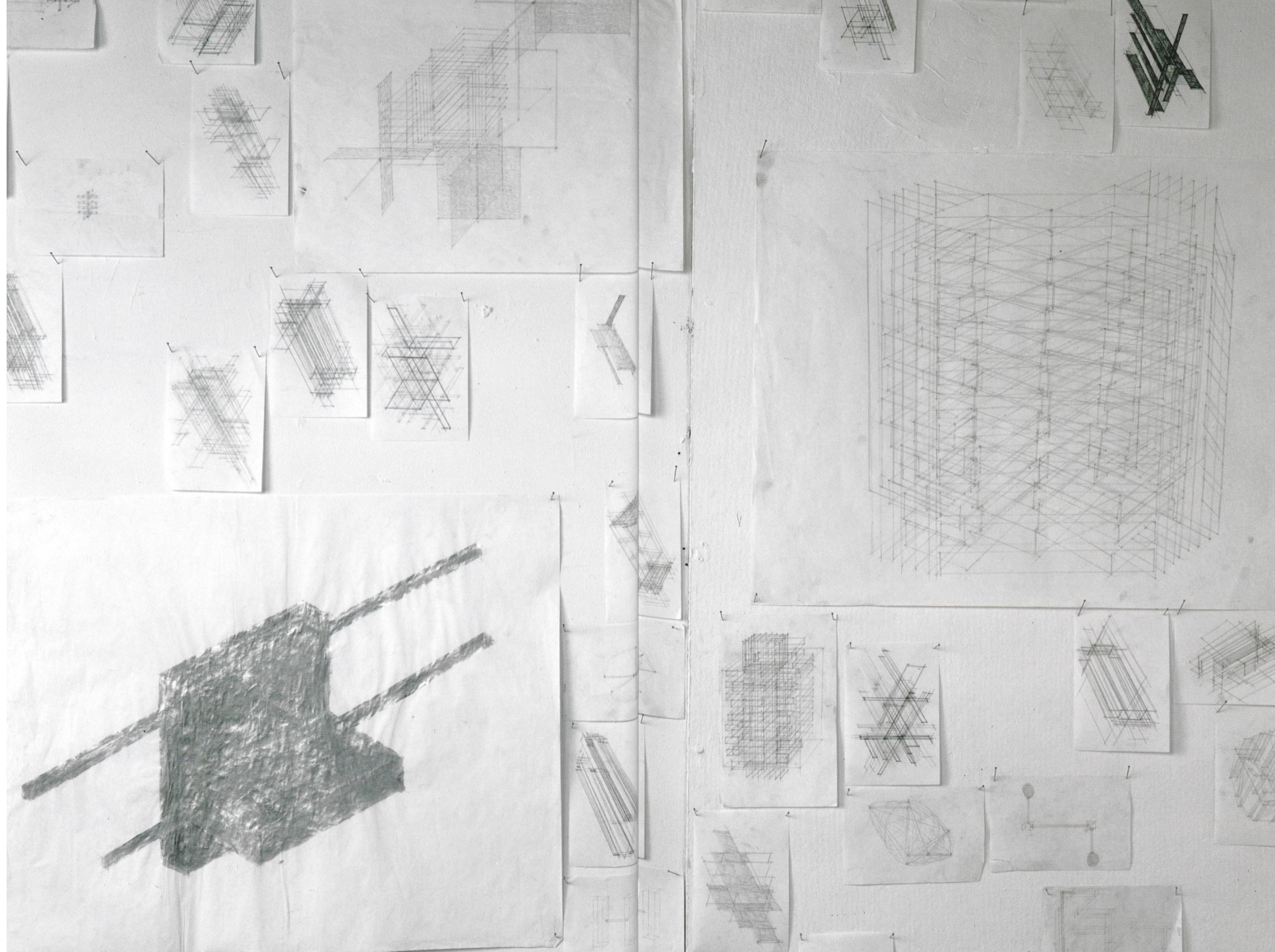
Es handelt sich um die redigierte Fassung eines Gespräches, das im August 1997 in Aarau/Schweiz stattgefunden hat.

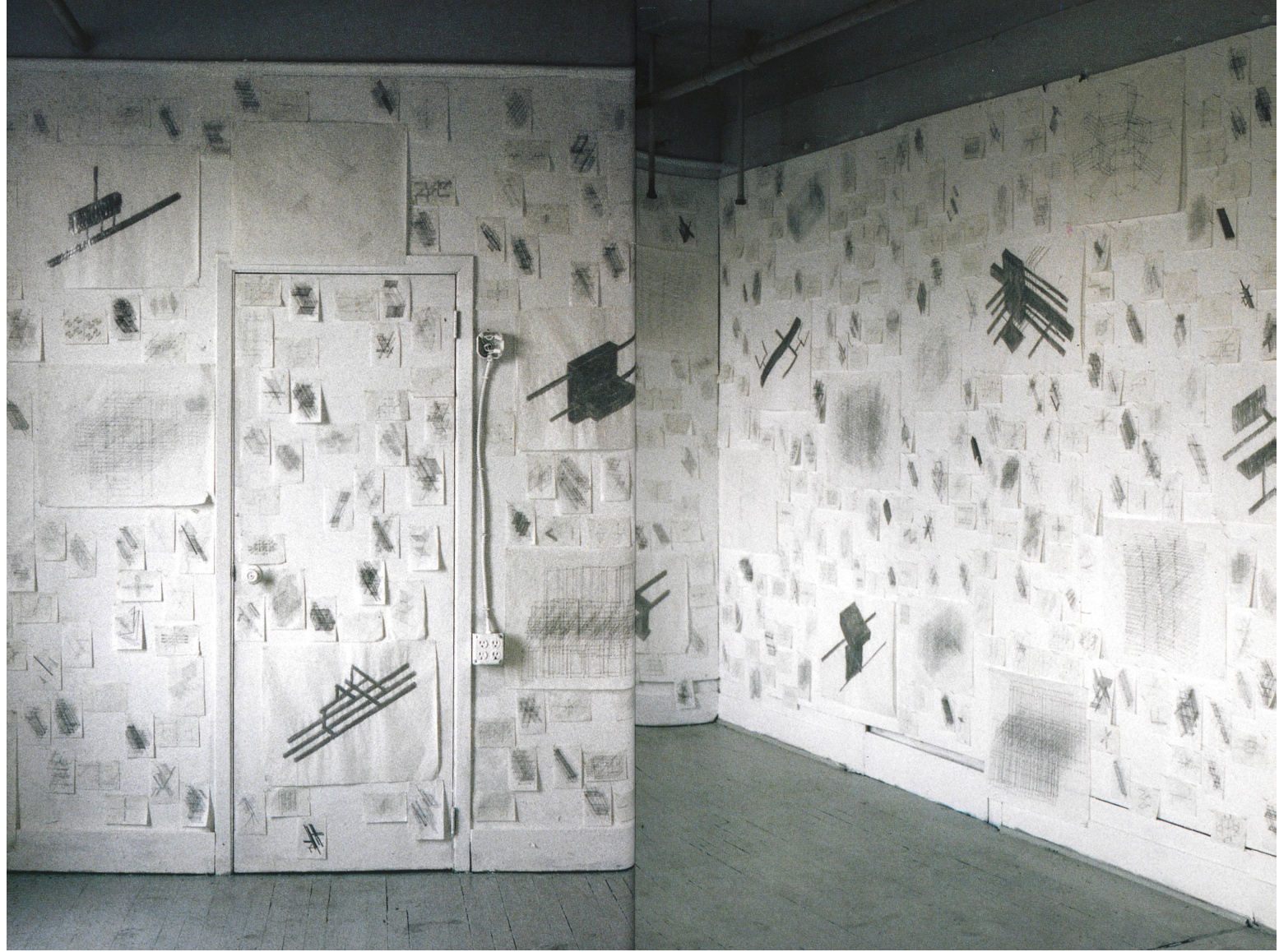
Installation, unbetitelt, 1997 / Installation, untitled, 1997
1058 Zeichnungen / 1058 Drawings
Bleistift, Gouache auf Papier / Pencil, gouache on paper

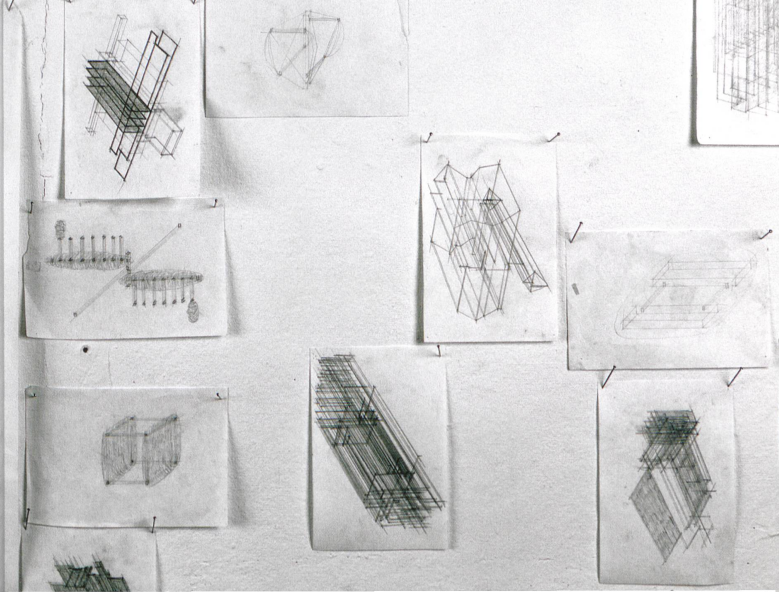
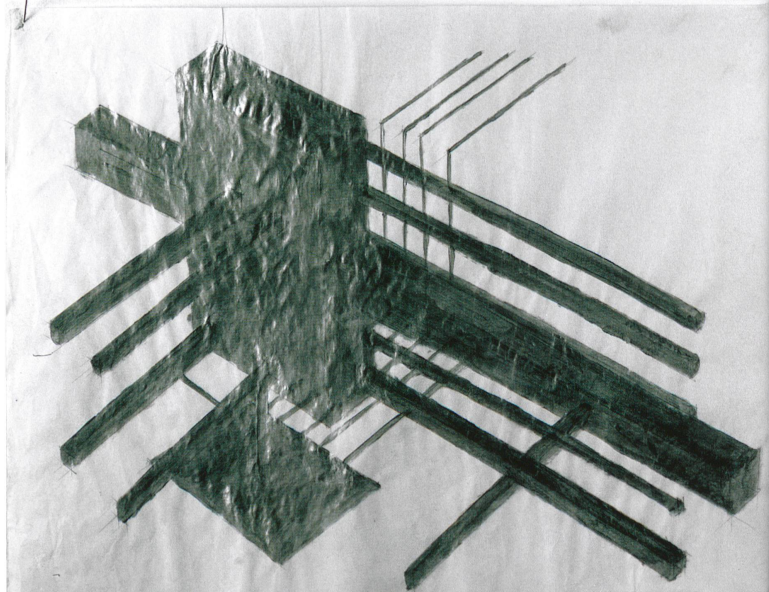
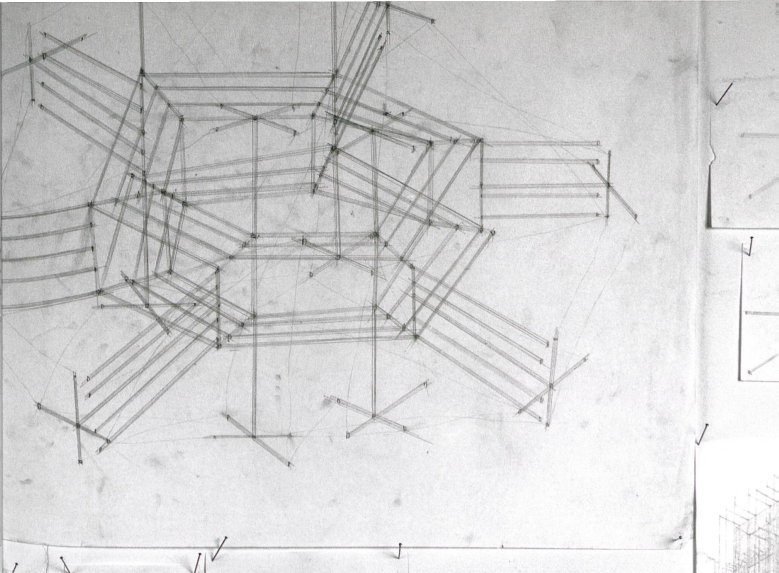
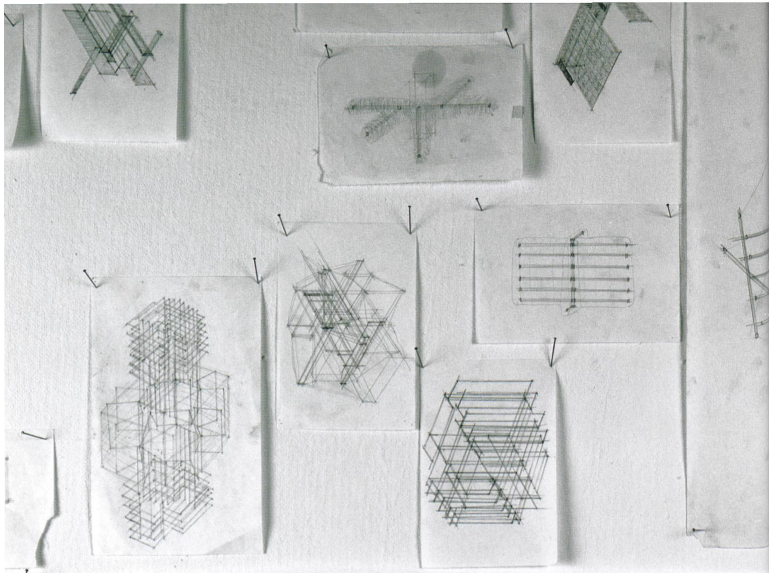
Raum: 762 × 381 × 213 cm / Room: 25 ft. × 12 ft. 7" × 7 ft.

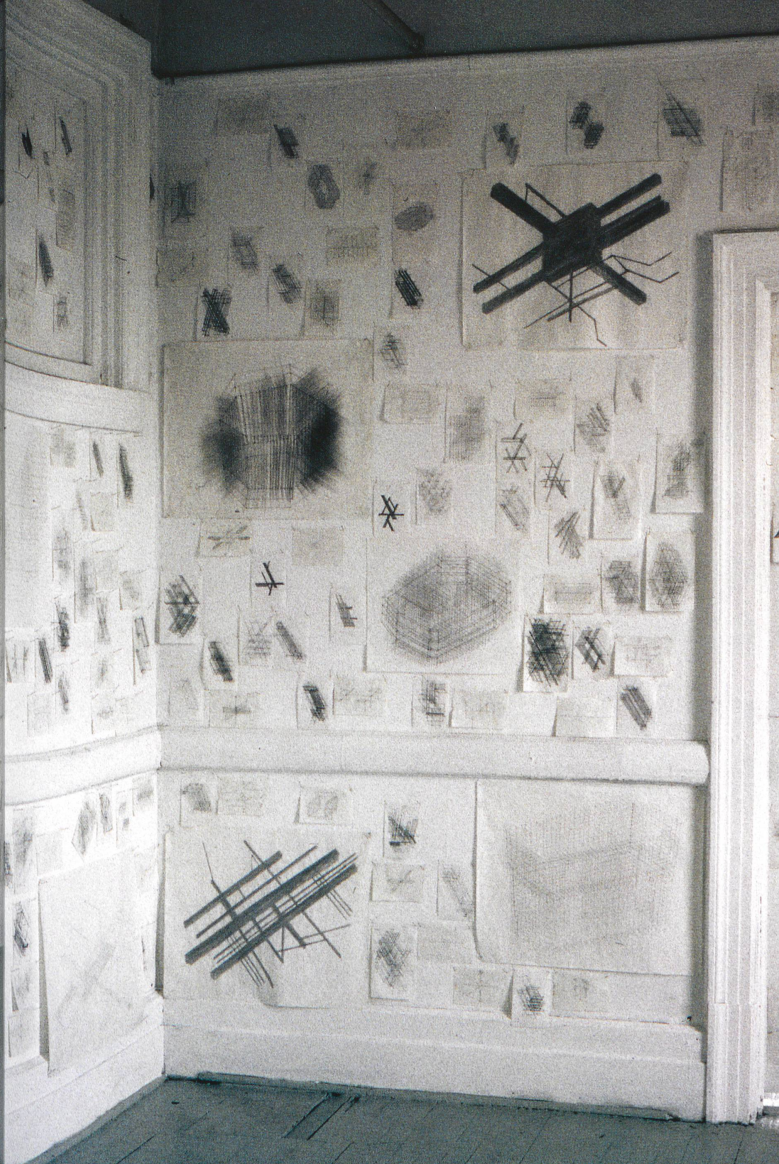


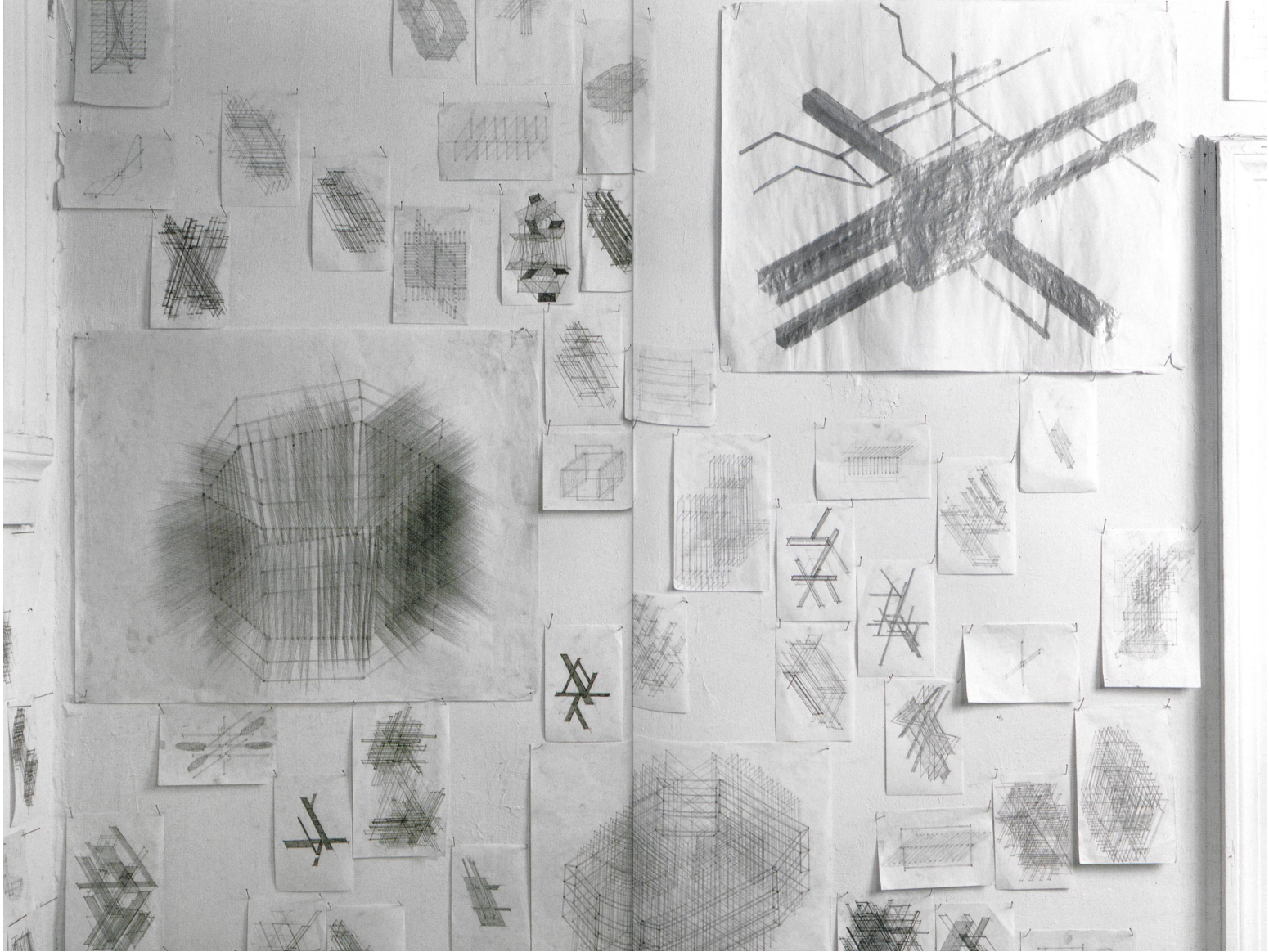






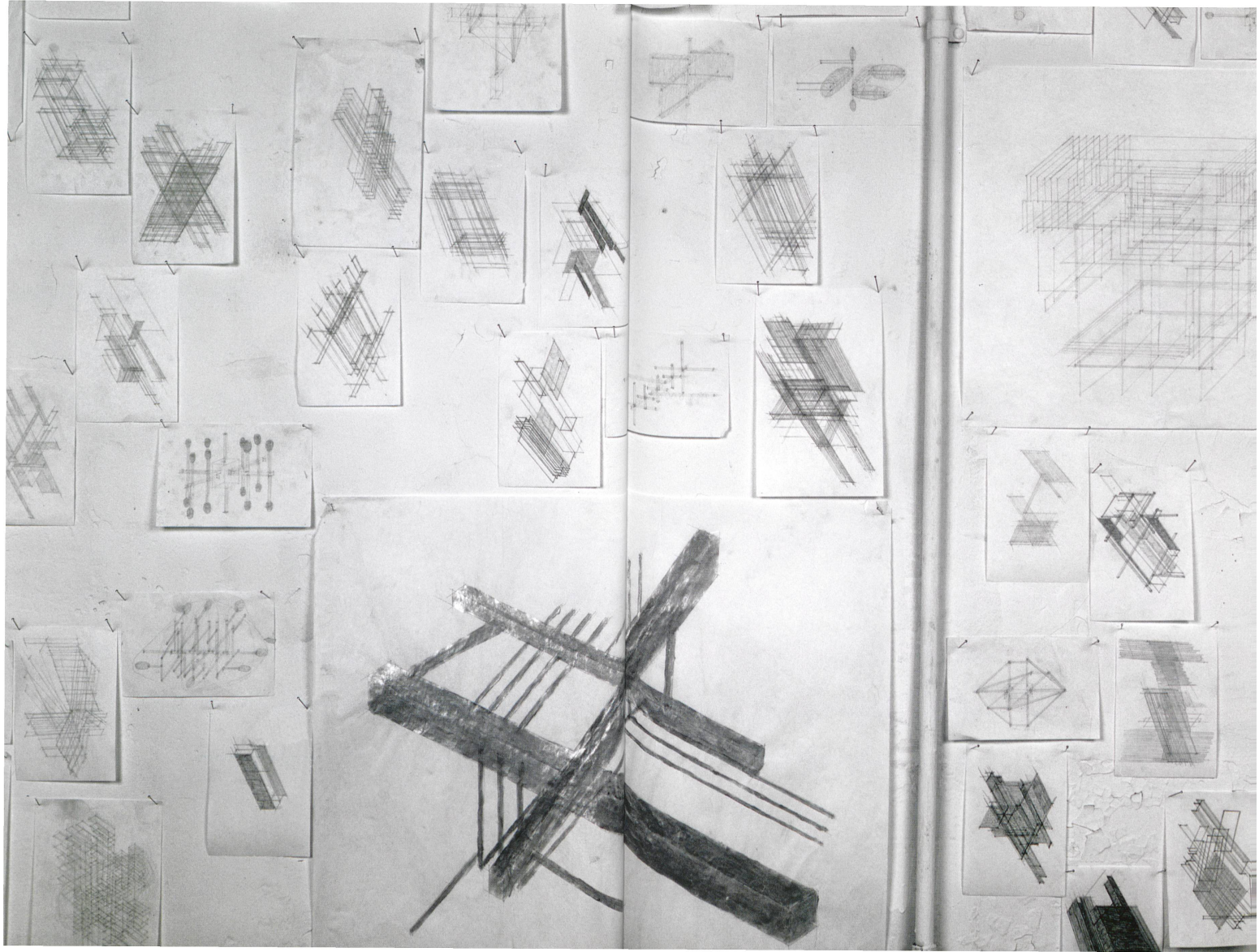


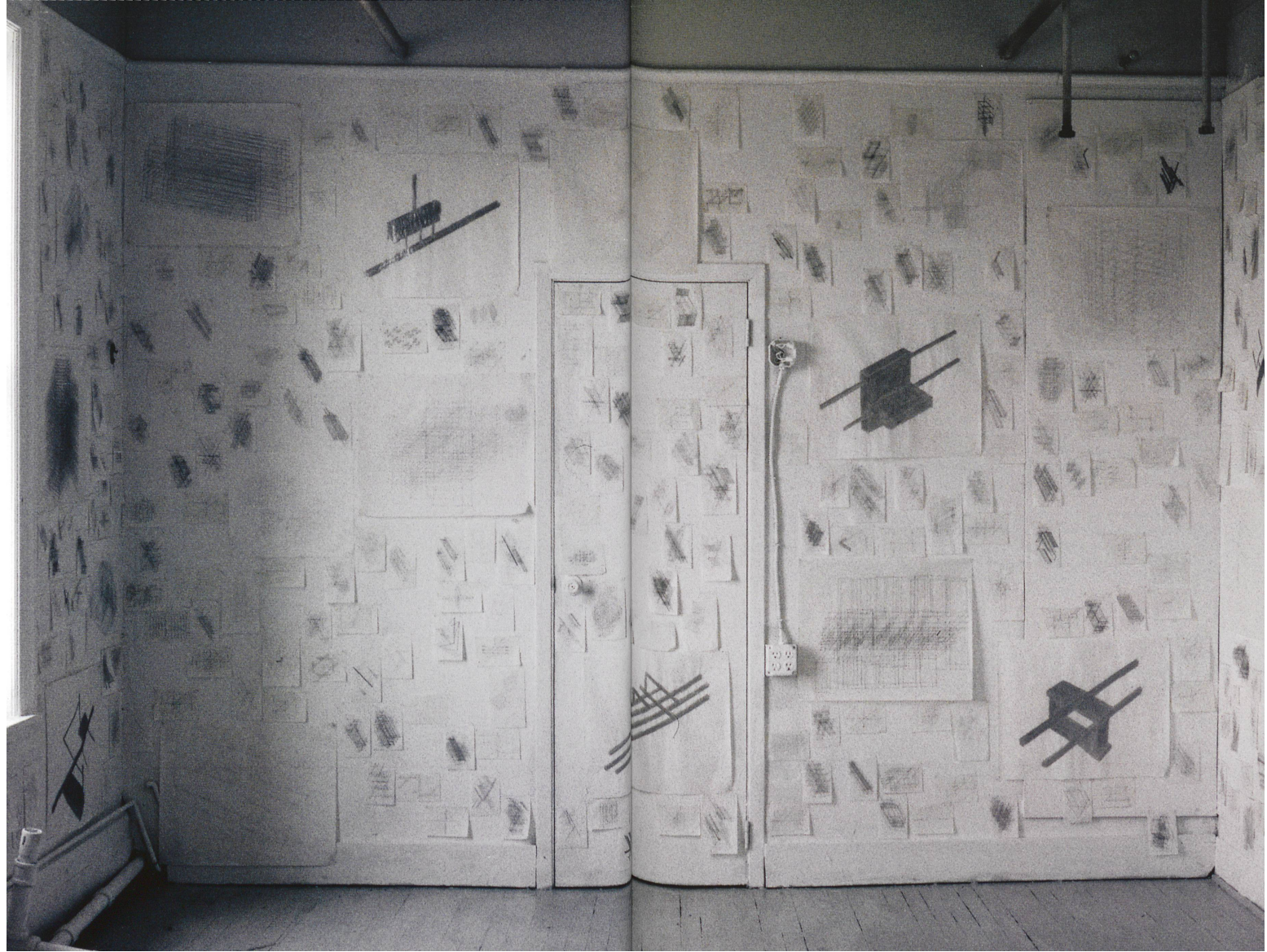












A Conversation between Beat Wismer and Karim Noureldin

Beat Wismer: You began doing installations when you moved to New York in 1994.

Karim Noureldin: Yes. Actually, these works originated in a kind of "sitelessness": for two years I kept changing addresses in a constant search to restructure myself. So drawing offered a form of continuity. – The mobility of drawing has always fascinated me and, at that moment, suited me very well because I could so easily build up and take down a site, like setting up a kind of stage and then moving on. That enabled me to build a very tight world using an installation with only minimal material input.

Drawings are always directly accessible, the trace of your hand can be reconstructed on the drawing. They are altogether within reach. – In installations, the materials are not beautified, the drawings show lots of traces, they are damaged.

The damages came with time, since the works often were left lying around or incorporated a short while into smaller groups or installations. – It doesn't matter to me if a work gets "damaged" during the work process, as long as the information still comes across. – To me, the drawings are more a kind of construction sketch, plans. The whole room of drawings should have something temporary about it.

This installation seems ambivalent to me. On the one hand, it gives me the impression that the drawings seek to capture certain facts, and that in the process you are trying to take your bearings, to site yourself. On the other hand, it's as if, by making a montage of these drawings, you were staging a sort of "free fall", a "vertigo". – This impresses me as contrary to other associations that your work inspires in me, namely that you are trying to use the drawings to create what almost amounts to a "site", something that surrounds you protectively. – Looking back at some of your earlier drawings, we see "organic" forms that are strongly reminiscent of "cocoon", that is, a kind of "nest".¹

When I was doing the work for this room, which I also used to live in, I noticed this was a very hermetic situation, where "inside" and "outside" made themselves very strongly felt. My awareness of being within an inside space also affected my work... I have always been very conscious of the distance to the outside world, and of the bulwarks that shut you off from outside influences. – This very location of the room of course intensifies the installation, so that not only the works themselves, but also the spatial experience, develop into a kind of "cocoon".

But there are also many drawings that allude to "flying" and that contain visions of flight.

I don't know if they are directly related to "flying", but you could get that impression. In any case, in my drawings I create representations in perspective, which is probably what gives that impression. But my visions have more to do with imaginary spaces, and that is why I try to render them as precisely as possible. Using perspective is the best way to define these imaginary forms, you can show them from all sides, as if they were suspended in space. – While doing a drawing, I often reach a point where I lose sight of the end form; it is only in reference to certain laws that I hold on to a kind of guideline as to how

things work out... for often I come up with symmetrical constructions, that emerge as the result of refraction, of mirroring, or the addition of geometric constellations. For the time being, in every drawing, I use these same parameters, although at some point I can no longer control the outcome. There is always some point where the form has something "inwardly collapsing" about it, as if it were diving into an imaginary and boundless space.

Maybe it would be better to speak of "free-falling" rather than "flying", because what strikes our attention is not only the varied sizes of the drawings, but also the differences in scale and perspective. In considering the drawing as an extension of the room, as a "hole out of the room", we are obliged to deal with a great variety of highly differentiated objects. – Basically, you take your bearings in the room, you accept it, yet in your drawings you keep contradicting it... actually, you fight its narrowness: you accept the room as an existing space, but leave us with the feeling that through these drawings, this installation, you are opening up another space, as if we might find ourselves in a universe.

Yes, that is also a result of the dimensions. Even if the works are in different formats, the size of the forms represented is not clearly defined, making them appear at once close and distant...

They are not drawn to any scale...

Yes, exactly like in a free fall, when you can no longer define the size of something you are in the process of perceiving. – What always interested me, is that the forms depicted find themselves in a state of balance. If you gaze at certain drawings a bit longer, their balance seems to be precarious.

They look like they are tipping over, but at the same time are in balance. This gives them a frozen-in-motion aspect, as if brought to a standstill just before the "fall". Does this hold true for the whole installation, was there an "all-round composition" to buttress its equilibrium?

Yes. To me, it was a matter of finding that point where there is vibration, that is when the work is visually in motion and yet remains oddly static. The larger drawing formats tend to grant the eye more of a hold, whereas the smaller ones are so numerous they seem to vibrate. – When I am working on a drawing, I always need a "tension factor". I have to reach a moment where my intention to develop a complex form comes up against the situation where I am nearly unable to bring the emerging drawing to completion, because its form has become too complicated to be drawn in correct perspective. – This process comes to an end when the work attains a "state of equilibrium", meaning I "am able" to end the work because I have the feeling that, at this very point, it has tipped over so that you are in touch with both poles.

Does this "wanting too much", this excessive demand, have any connection with the enormous number of drawings?

Yes, this installation of drawings is also a product of a work process: the larger the formats, the fewer of them there are, which has to do with the time spent on a work. I am no longer able to bring overly large drawings to completion in a single day.

If you take these drawings – the product of a single day – as a temporal space, are there, strictly speaking, any “discarded” drawings? And how about within this installation as such?

There are groups of drawings that I decided not to use, because they do not fulfil the function; but there are also always preliminary sketches in which I depict various groups of drawings and attempt to situate possible spheres. And along with these, there are also the “touch-ups”, where I notice that a group should be ended because the theme has been exhausted, that I am repeating myself. Then that is the point where I stop, also because my drawing no longer entails a process of discovery.

Your installation gives me the strong impression that you were trying to adopt and recognize the “world” down to the last detail; but that, on the other hand, this information, this assimilation, gets almost stifled again, that the obsessive accumulation in your work almost kills it. This leads to a new picture: to figurations superposed over each other, to interferences that apparently cause the very vibrations that you mentioned.

Yes, that's true. With this room, I was perhaps attempting to express in clear and precise terms something that cannot be grasped, but, in the final analysis, that is not possible. – Through a surplus of visual messages you can convey the absurdity of this impossibility, which is just where you also get precise again, so that it's a sort of contradiction.

If we start off by considering drawing as the most private medium, the one that most directly conveys what the artist means, in fact a direct extension of the “thinking arm”, then we are obliged to speak of the individual drawings too. – Some of your early drawings on large single sheets, thought clearly structured, are so big and so covered with overdrawings that they nevertheless are as hard to decipher as this site specific work. As such, to me they seem to clearly represent a preliminary study. In the installation, the individual drawings then are almost cancelled out by their sheer number. To what extent can a drawing, as a single sheet, be subordinated to the space and at the same time function as a single element of a larger composition?

This whole block of drawings probably forms a kind of “organism”, with the single sheet as an atom, which in turn consists of separate elements.

That means the single-sheet drawing encompasses the entire installation as its core. It would be fitting to introduce the idea of a “model”, with the single drawing thus a model for the entire room. This is something one would have to understand in a far-reaching, overall sense. For it is not directly a model for anything. Do you see the room as a sort of metaphor as well?

... perhaps as a model to stimulate thought. – The work is like a proposal for conceiving of something imaginary in spatial terms... After all, that's what models are for.

The installation was not set up in a neutral space: on the one hand, the drawings have their own spatial, architectonic system and, on the other, the installation takes the concrete room into consideration; we see the traces of its prior usage, its window, doors... In this respect, the room also plays a role. Even if the work covers all the room's walls, the floor and ceiling remain untouched... so we can still take our spatial bearings. – You set up the installation in several sites, in similar closed rooms or, in one exhibition, stretched out across a large wall. Is this particular room in Brooklyn, which is illustrated in the present catalogue, specially significant for this installation? Is it “your” site with “your” drawings? At the same time, you lived in this room for a while. Was the memory of the site important to you?

Yes, of course. – But it also interested me to find out how this installation worked in other rooms. At the time, I did not set up this exact room, but added new works, and tried to come up with answers to each new spatial situation. Every one of these installations turned into something entirely different. – It's in this room that the work's idea probably comes across the best, because this is the room where it originated, and for which it was created in the first place. And so the circle comes to a close. On the other hand, the exact site is not all that important to me. Maybe what matters more is that the drawings relate because they were created in common; that is, they developed together over a period of several months, even years... which, in the final analysis, is also a “site” to me.

Another association with this installation comes to mind, namely Jean-Luc Godard's film entitled “A bout de souffle” (“Breathless”), more specifically with regard to the “fast forward” mode.

Probably, this has to do with my work process... I always need this strange sort of “tension factor” when I work, which is probably a way to attain certain other results. What interests me is to reach the point where I discern a certain exhaustion in myself, but then try to keep on working... a kind of “breathless” condition... – The fast forward mode, to which you refer, always means a loss of control, which is just what is interesting.

Yes, the messages cancel each other out in the fast forward mode, or they turn into something else... You start with very simple basic geometric structures, which you repeat, I guess, at a “breathless” pace, but by virtue of this repetition you also damage the simple information: it's like a system that implodes due to overstrain. It collapses into itself... it gets driven ad absurdum.

Geometric precision is fascinating, because it allows me to depict something “chaotic” fairly accurately... These drawings are of course very technical, and they have a certain logic to them, but what they endeavor to define is something very vague.

But it's not a question of visualizing chaos, but rather of driving "order" fast forward to such a point that it tips over into disorder, into the undecipherable.

Yes, undecipherable is a good word for it, and is somehow more visual. Undecipherability is also a motivating factor, it impels us to make something decipherable of this condition...

Edited version of a conversation that took place at Aarau/Switzerland in August 1997.

Translated from the German by Margie Mounier

1 Untitled, 1993, ink and oil on paper, 20,8×14,5 cm.
In: Karim Noureldin, *In Transit 3* exhibition catalogue,
Swiss Institute, New York, May 29 to July 3, 1997, p. 6.

"We seek everywhere for the unconditioned,
and always find only the conditioned."

Novalis, *Vermischte Bemerkungen*

Recalling the above cryptic statement by the poet Novalis is a useful way of gaining access to the work of the young Swiss artist Karim Noureldin. For among the issues raised by Noureldin's recent work of 1994–1997, which consists of groups of drawings and temporary installations he creates with them, is the ceaseless seeking and endless finding to which Novalis refers.¹

To search for the unconditioned – the limitless, the unmediated, the uncircumscribed – and to realize that when attained, it has in the process become conditioned, can be both bane and blessing to the creative act. Dieter Koepplin, in a recent essay, refers to such a paradox in Noureldin's work. He describes the artist's method of making drawing after drawing as if no end is in sight as an "activity without limit" that suggests the impossibility of ever attaining "the conceivable whole". "It is a question", Koepplin writes, "that easily could drive one to despair, and yet it proves to be motivation."²

For if one refuses to let the logic of teleology dictate the validity of one's creative desire, then the elusive ideal of the unconditioned guarantees the existence of that very desire. Just such a refusal is embodied in Noureldin's ephemeral environments composed of innumerable drawings of abstract spatial ideas, where the "unconditioned" – which we might now describe as the infinitude of imaginative consciousness – is evoked but never finalized. It is this very absence of finality – what Koepplin describes as an ever-present "potentiality"³ – that assures the work its continuing vitality.

Beginning in 1994, Noureldin has selected drawings from his evolving corpus to use as "building blocks" for spatial environments. He attaches the drawings to the wall with simple straight pins in a side-by-side and floor-to-ceiling arrangement. The picking out and hanging of the works is done intuitively and varies from space to space. Despite the variety of imagery and size of the drawings, in the final arrangements, amazingly, no sense of hierarchy is conveyed; no piece seems more or less important than any other. Rather, as a direct result of their similarities and differences, they interlock as a dynamic and variegated whole.

In discussing his art as "daily work", Noureldin emphasizes the idea of process over product, and the work as a means to an end rather than an end in itself.⁴ What, then, is the end to Noureldin's drawing environments if they are to be looked upon as only a means? The end resides in the individual experience of the viewer. What the work offers are new frames of reference and spatial ideas suspended within an open-ended sculptural environment. While the drawings as single pieces offer multiple perspectives, their collective arrangement also underscores the principle of shifting viewpoints. The spectator alternates between close-up inspection of the drawings and an overall regard of the entire environment as he or she moves within the work; as information is

gathered and absorbed, the relationships between the pictorial and the actual energize the invisible fields they crisscross to exponential levels. The environment is further animated by the nature of its loosely hung arrangement, which conveys its implicit temporality as well as the drawings' fragmented gestation.

Considered individually, the drawings are reminiscent of works by the early Russian modernists Kazimir Malevich and El Lissitzky. Like the Suprematist paintings of the former and the Proun compositions in various media by the latter, Nouredin's drawings display a complex manipulation of space to suggest the immeasurable through subtle geometric form. Even if, unlike the Russians, Nouredin does not explicitly align his art with a specific political movement to transform society, the drawings share with the works of Malevich and Lissitzky a visionary attempt to push through established notions of space, and by extension conventional structures of human thought, to create new and evolving perspectives. Indeed, the manner of installation, which reveals a nonlinear pictographic syntax, suggests the early roots of Malevich's Suprematism, which are discernable in a 1913 manifesto he signed declaring the desire to "destroy the antiquated movement of thought according to the law of causality, ... the common sense, the 'symmetrical logic'".⁵

An important difference, however, between Nouredin's and the Russian masters' art is the former's workaday and fragmentary nature. As Koepplin points out, Nouredin's drawings indicate an approach that captures "one discrete thought following rapidly one upon another... thoughts... understood and condensed in such a way that they delivered the conceivable form sufficiently clear – and no more".⁶ In other words, as opposed to the finished completion of particular works by Malevich and Lissitzky, a principle of Nouredin's working method is the need to follow the train of artistic thought in a series of intentionally unperfected images. In this respect, the drawings are but fragments of a larger whole.

Nouredin's specific use of the drawing as fragment finds parallels less in the field of art than in that of literature. The statement by Novalis that opened our discussion is itself an example of the fragment as a literary genre, which was championed and developed by him and the German Romantic circle. The fragment's inherent incompleteness instigated the search for completion and hence creative thought, as it refuted the classical idea of the self-enclosed harmonious whole.⁷

In a like manner, Nouredin's drawings function as fragments that challenge the idea of absolute and consistent totalities as they gesture beyond themselves – to relationships with other drawings in installation – in order to establish meaning. Nouredin's use of the drawing as fragment is more readily compared, however, to the practices of the American writer William S. Burroughs.⁸ It is well known that Burroughs discovered writing as a way of focusing his attention in order to organize and extract meaning from a self-styled life of chaotic experience and intense experimentation. The complacent unity of traditional narrative form could not serve well to accommodate this content. Instead he wrote episodes, what he himself called "routines", that described

disparate visual, mental, and social situations developed to the utmost limits. These accumulated, and he periodically assembled them into longer tracts in intentionally disjunctive sequence, to reflect the truth of what he perceived as the random order of contemporary life. From work to work, Burroughs would reuse, modify, and recycle these fragments.

Like Burroughs discovering writing in routines, Noureldin discovered drawing in series as a means to focus his concentration and shut out chaos; like Burroughs stretching the parameters of possibility and the boundaries of description to extreme degrees in his writing, so Noureldin carries his spatial propositions to levels of obsessive fantasy far beyond the plausible, and assembles them into environments, again like Burroughs, in defiance of logical order. Noureldin will reuse and rearrange these fragments from site to site, as does the writer with fragments of plot and character from book to book. Such an approach suggests that “his world model is that of an indeterminate universe of endless permutation and recombination”⁹ which could as well be said about Noureldin’s use and reuse of his drawings as fragments.

The search for Novalis’ “unconditioned” continues. It is no longer just a Romantic ideal; rather, it has become for the self-aware a strategy of survival. The drawing environments can be considered manifestations of what the French cultural theorists Gilles Deleuze and Felix Guattari call “nomadology,” or creative activity that resists being territorialized: “...keep moving, even in place, never stop moving.”¹⁰ To keep moving, they maintain, is necessary to forestall the effects of insidious societal structures, the increasing threat of the “narcoticization and robotization”¹¹ of the human subject and subtle administrative controls that inhibit critical thinking and creative action. Deleuze and Guattari describe nomad art as characterized by “close-range” vision, constantly changing orientations, and above all an abstract line “that delimits nothing, that describes no contour, that no longer goes from one point to another but instead passes between points,... that is constantly changing direction,... that is without outside or inside, form or background, beginning or end and that is as alive as a continuous variation”.¹²

In this sense, Noureldin’s drawing environments can be likened to the pitched and dissembled tents of Eurasian nomads wandering from place to place – both artist and nomad “keep moving,” submitting to no imposed identity, fixed location, or absolute meaning.

Ultimately then, we might describe Karim Noureldin’s drawing environments as embodiments of an “idealist nomadology”, a continuing search for the “unconditioned”, for the elusive: a still offensive.

1 The original German reads: "Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge", (emphases original), from Novalis, "Vermischte Bemerkungen: 1797–1798", in *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl and Richard Samuel, (München: Carl Hanser 1978) vol. II, p. 226. The German play on the word "thing" (Ding) is lost in English translation; a closer, though awkward, rendering from German into English would be: "We seek everywhere for the non-thing (i.e., that which has not been made into a thing), and always find only things."

2 "The Question of the Conceivable Totality", in Karim Noureldin, catalogue published in connection with the exhibition *In Transit 3*, Swiss Institute, New York, May 29–July 3, 1997, p. 5.

3 Ibid.

4 This and all references to the artist's thought are based on interviews with the artist by the writer in the summer 1997, New York.

5 The First All-Russian Congress of Poets of the Future, "During the Last Seven Days" (1913), in Charlotte Douglas, *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, no. 2 (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1980), p. 36.

6 Koeplin, p. 7.

7 I am indebted to Professor Charles Larmore, Department of Philosophy, Columbia University, New York, for generously sharing his expertise on German Romantic aesthetics with me.

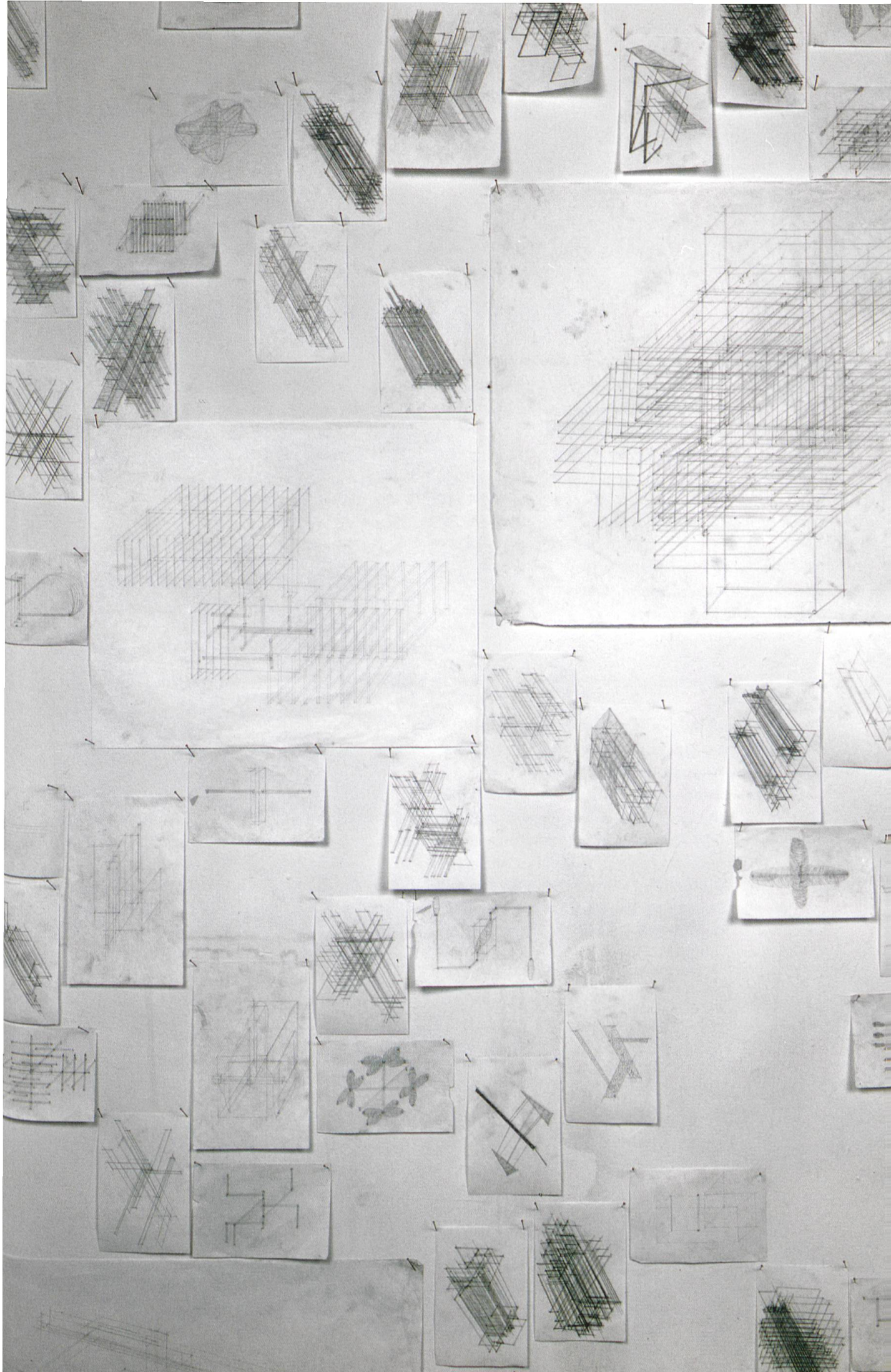
8 I have in mind such works of Burroughs's as *Naked Lunch* (1959), written before he became absorbed in his "cut-up" method. See Barry Miles, *William Burroughs: El Hombre Invisible, A Portrait* (New York: Virgin Books), 1982, p. 112. My thanks to Andrew Harkin for sharing his knowledge with me on the subject of Burroughs.

9 James Grauerholz, "Introduction", in William S. Burroughs, *Interzone* (New York: Penguin, 1989), p. xv.

10 See *A Thousand Plateaus*, Vol. 2 of *Capitalism and Schizophrenia*, trans. and foreword by Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987), pp. 159–160, and 351–499.

11 Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations, Critical Perspectives* (New York: The Guilford Press, 1991), p. 105.

12 Deleuze and Guattari, pp. 497–498.



Karim Noureldin

lebt und arbeitet / lives and works in New York

1967 geboren / born in Zürich

1989 Schule für Gestaltung, Zürich

1990 Schule für Gestaltung, Basel

Einzelausstellungen (Auswahl) / Selected Solo Exhibitions

1994 Holly Solomon Gallery, New York

1996 Elisabeth Kaufmann, Basel

1998 Mark Müller, Zürich

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Selected Group Exhibitions

1993 Elisabeth Kaufmann, Basel, *Um Dreissig*
Guillaume Daepfen, Basel, *A Corps Perdu*

1994 Kleines Helmhaus, Zürich, *Vögel: Fiktiv*
Galerie Hafemann, Wiesbaden, *Angelus Novus*

1995 Elisabeth Kaufmann, Basel, *Sammeln: Zeichnungen*
Messehalle, Basel, *Kunststipendiaten Basel-Stadt*

1996 Kunstverein Baselland, Sissach, *l'entretien infini*
Galerie Hafemann, Wiesbaden, *Zehn mal Zeichnung*
Grand Street Project, New York, *Free Fall*

1997 Swiss Institute, New York, *In Transit 3*
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, *Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst*
Kunstmuseum Basel, *111 Zeichnungen von 111 Künstlern und Künstlerinnen*

Förderstipendien / Grants

- 1994 *IAAB-Austauschatelier (USA)*, Christoph-Merian-Stiftung, Basel
IAAB-Exchange-Studio (USA), Christoph-Merian-Foundation, Basel
- 1995 *Künstlerstipendium*, Stadt Basel
Artist-Grant, City of Basel
- 1997 *Kiefer-Hablitzel-Stipendium*, Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Bern
Grant Kiefer-Hablitzel, Kiefer-Hablitzel-Foundation, Bern
Eidgenössischer Preis für freie Kunst, Eidg. Kunstkommission, Bern
Federal Award for the Fine Arts, Swiss Federal Office of Culture, Bern

Dank / Thanks

an alle, die zum Zustandekommen dieser Publikation beigetragen haben,
speziell an / to everybody who attributed to this publication, especially to:
Hans Jürgen Balmes, Marianne Baviera, Denise McColgan,
Lars Müller, Beat Wismer

Fotografien / Photographs: CGF (s/w, black and white), Karim Noureldin (color)

Übersetzung / Translation: Margie Mounier, Cormondrèche;
Nansen, Düsseldorf

Redaktion / Editing: Hans Jürgen Balmes, Winterthur

Korrektur / Proof-reading: Marianne Sievert, Zürich

Gestaltung / Layout: Atelier Lars Müller, Baden; Karim Noureldin, New York

Lithos: Ast & Jakob AG, Köniz

Druck / Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern

PRO ● HELVETIA
■ Γ

Collection Cahiers d'Artistes

Erstpublikationen junger Künstlerinnen und Künstler aus der Schweiz.

Herausgegeben von PRO HELVETIA Schweizer Kulturstiftung

© 1997, Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'Artistes

Premières publications d'artistes de Suisse.

Edité par la Fondation suisse pour la culture PRO HELVETIA

© 1997, Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'Artistes

First publications of Swiss artists.

Edited by Arts Council of Switzerland PRO HELVETIA

© 1997, Pro Helvetia and the authors

