

Afra Dopfer dreidimensional

Afra Dopfer

dreidimensional
three dimensional

Vorwort <i>Karolina Sarbia</i> Raum und Fläche als formbares Material	7
Foreword <i>Karolina Sarbia</i> Space and Surface as Forming Material	
Werkgespräch <i>Karolina Sarbia</i> und <i>Afra Dopfer</i> im Gespräch	11
A Conversation between <i>Karolina Sarbia</i> and <i>Afra Dopfer</i>	
Bildteil Images	29
Impressum Colophon	131

Titel
Ball, Bleistift auf Gips, d Kugel = 18 cm, 2007

title
ball, pencil on plaster, dia. sphere = 18 cm, 2007



Vorwort

Raum und Fläche als formbares Material
Karolina Sarbia

„Um meine Arbeit zu ordnen, bräuchte ich ein dreidimensionales Koordinatensystem. Weder die zeitliche Abfolge ihrer Entstehung noch die Thematik können Klammern bilden. ... Vielleicht sollte man Linien bilden und sehen, welche Arbeiten die Schnittstellen zwischen den Linien darstellen wie beim Scrabble.“ So stellte sich das Problem aus der Sicht von Afra Dopfer dar. Die Frage, der wir uns zu stellen hatten, war: Wie kann man ein bildhauerisches Werk in seiner Komplexität präsentieren, das sich von präzise fassbaren Raumkörper-Konzepten in den 90er Jahren hin zu prozesshaften Arbeiten verlagert hat, die sich nicht nur parallel zueinander, sondern „crossover“ entwickeln, und damit ein mehr oder weniger dichtmaschiges Netz künstlerischer Zusammengehörigkeit bilden.

1998 war diese einschneidende Veränderung. So kamen wir zu dem Entschluss, zwei separate Kataloge zu konzeptionieren. Einen Katalog I, der die wichtigsten Arbeiten von den Anfängen bis zum Ende der Raumkörper-Arbeiten umfasst, und einen Katalog II, der alle neuen Arbeiten miteinander verklammert, die nach dieser Zäsur entstanden. Dem aktuellen Geschehen haben

Foreword

Space and Surface as Forming Material
Karolina Sarbia

“In order to arrange my work, I need a three-dimensional coordinate system. Neither the chronology of their creation nor the subject matter is capable of establishing an assemblage. ... Perhaps one should draw lines, in order to observe which works represent the interfaces between the lines, like in a scrabble.” From Afra Dopfer’s perspective, therein lies the dilemma; therefore the question that we had to address, was: How can one present a sculptural oeuvre in all its complexity, one that has evolved from a precise and tangible “Raumkörper”-concept in the nineteen-nineties into one that subsequently encompasses process-orientated works, which develop not only parallel to one another, but rather as a “crossover,” and thus form a more or less closely-woven network of artistic unity.

This profound change occurred in 1998; hence we arrived at the decision to conceptualize two separate catalogues. Catalogue I, which is comprised of the most important works from the very beginning until the end of the “Raumkörper”-works; and Catalogue II, which links all the new works with each other that emerged

vorhergehende Doppelseite und rechts

Intersection/Vierung, Lärchenholzkonstruktion, 80g Offsetpapier,
b 340 cm x h 200 cm x t 340 cm, Galerie der Künstler München, 2001

Previous double-page and right

intersection, larch wood, wooden structure, 80 gsm offset paper,
w 340 cm x h 200 cm x d 340 cm, Galerie der Künstler München, 2001



wir den Vorzug vor den alten Arbeiten gegeben. Deshalb erscheint Katalog II vor Katalog I, der sehr wohl mit geplant ist, aber später erscheinen wird. Im Prinzip gehören beide Kataloge zusammen.

Die künstlerischen Arbeiten in eine optisch sinnfällige Anordnung zu bringen, gestaltete sich als nicht so leicht. Ziel war es, die Zusammenhänge der Arbeiten untereinander und die spezifischen Arbeitsweisen der Künstlerin sichtbar zu machen. Eine chronologische Ordnung erwies sich infolgedessen als untauglich. Nach gattungsspezifischen Kriterien wie Installationen, Objekte, Zeichnungen, Fotos, Videos zu ordnen, war ebenso unbefriedigend. Wir haben stattdessen entschieden, anhand von Werkkomplexen die Verbindung der Arbeiten untereinander offen zu legen. In einem Werkgespräch mit der Künstlerin werden diese Zusammenhänge inhaltlich noch vertieft.

Kennzeichnend für alle Arbeiten von Afra Dopfer ist die Reduktion auf mathematische Grundformen wie Kugel, Kegel, Kreis, Quader, Quadrat, Linie, Punkt und allen daraus resultierenden „Mischformen“. Ihre Arbeiten konzentrieren sich immer auf die bildhauerischen Fragen nach dem Verhältnis von Raum-Körper-Fläche. Dass aber formale Abstraktion und intuitives Vorgehen keine Gegensätze mehr darstellen, die sich ausschließen, davon legt das Werk von Afra Dopfer Zeugnis ab. Langsam, aber sicher muss man sich

after this caesura. As it were, we've given preference to the previous works. Thus, Catalogue II appears before Catalogue I, which is most certainly planned, but will appear later. In principle, both catalogues belong together.

Organizing the artistic works in a visually appropriate arrangement proved to be a somewhat difficult task. The aim was to illustrate the coherences of the works among themselves as well as the specific methods of the artist. Consequently, a chronological arrangement proved to be unsuitable. Further, arranging the works according to genre-specific criteria such as installations, objects, drawings, photographs, and videos, was equally unsatisfying. As such, we have instead decided to address the connection between the works on the basis of the work ensembles. These connections are further contextually elaborated in a conversation with the artist.

Characteristic of all Afra Dopfer's works is the reduction to a mathematical foundational form, such as the sphere, cone, rectangle, square, line, point, and all forms resulting therefrom as "combined forms." Her work has always focused on the sculptural questions concerning the relationship between space/solid/surface. The work of Afra Dopfer defines, however, that formal abstraction and intuitive approach no longer represent opposites that ordinarily exclude each other.

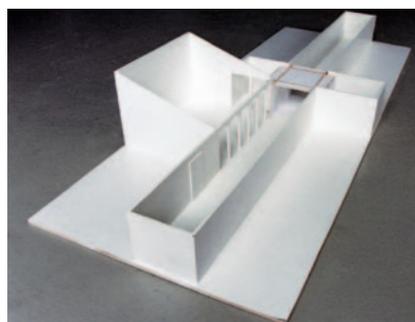
an die Auflösung von einst sicher geglaubten Antagonismen gewöhnen. Im Jahr 2007 führte der Berliner Kunstkritiker und Kurator Jörg Heiser in der Kunsthalle Nürnberg mit der Ausstellung „Romantischer Konzeptualismus“ vor, dass es Künstler gibt, die dem angeblich emotional trockenen Konzeptualismus durchaus romantische Seiten abgewinnen können. In seinen „Paragraphs on Conceptual Art“¹ von 1967 sagte Sol LeWitt noch, dass Konzeptkunst nüchtern und trocken sein sollte, weil ein „emotionaler Kick“ den Betrachter davon abhalte, diese Kunst wahrzunehmen. Seither wurde Konzeptkunst wegen angeblicher akademischer Strenge und quasiwissenschaftlicher Rigidität entweder gepriesen oder verdammt. Doch warum sollen Emotionen oder intuitive Empfindungen der Wahrnehmung des Konzeptuellen zwangsläufig im Wege stehen? 2008 zeigte der MoMA-Kurator Klaus Biesenbach in den Berliner Kunst-Werken eine interessante Schau mit dem Titel „Political/Minimal“ in der Absicht, dass sich auch heutige, sich als „politisch“ verstehende Kunst auf das Formenrepertoire der klassischen Minimal Art aus den Sechzigern beziehen kann, ohne dessen hermetische Selbstbezüglichkeit zu teilen.

Wichtig zu betonen ist, dass die „neue“ Schnörkellosigkeit nicht zu verwechseln ist mit dem Rückzug des Künstlers auf ein ihm vertrautes formales Terrain. Diese Künstler verlassen sich genauso wenig wie Afra Dopfer auf Vorformatiertes. Im Falle von Afra Dopfer ist es gerade

Slowly but surely, one has to get accustomed to the dissolution of the once certain, accepted antagonisms. In 2007, the Berlin art critic and curator Jörg Heiser presented the exhibition, "Romantic Conceptualism" at the Kunsthalle Nürnberg; the intent was to illustrate that there are artists who are most certainly able to achieve a supposed emotionally dry conceptualism by means of Romantic attributes. In "Paragraphs on Conceptual Art,"¹ from 1967, Sol LeWitt claimed that conceptual art should be sober and dry, because an "emotional kick" would "deter the viewer from perceiving this art." Since then, conceptual art was either praised or condemned due to an alleged academic rigor and quasi-scientific rigidity. But why should emotions or intuition necessarily interfere with the perception of the conceptual?

In 2008, the MoMA curator Klaus Biesenbach showed an interesting presentation entitled, Political/Minimal with the intention that – even today – art that understands itself as "political" can refer to the repertoire of forms of classical minimal art from the nineteen-sixties, without appropriating its hermetic self-reference.

It is important to emphasize that the "new" straightforwardness is not to be mistaken with the withdrawal of the artist into a familiar formal terrain. These artists rely as little as Afra Dopfer does, on preformatted medium. In the case of Afra Dopfer it is precisely the un-

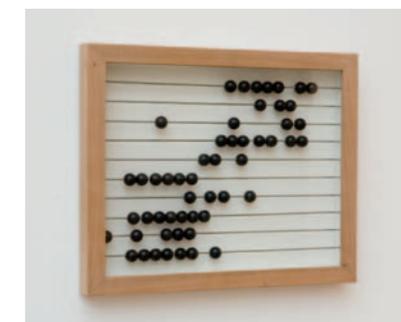


Intersection/Vierung, Situationsmodell und Original in der Galerie FOE 156, München-Oberföhring, 1998

intersection, model and original at Galerie FOE 165, München-Oberföhring, 1998

schwarzer Tag, bewegliche Holzkugeln, schwarzer Lack, Stahldraht, Objektkasten b 30 cm x h 24 cm x t 3,5 cm, 2006

black day, moveable wood spheres, black lacquer, steel wire, object box w 30 cm x h 24 cm x d 3,5 cm, 2006



das schnörkellose Formenvokabular, das es ihr erlaubt, mit dem Begriff des Ornamentalen zu spielen. Auf den ersten Blick könnte man meinen, Abstraktion und Ornament sei ein Paradox. Eine gleichnamige Ausstellung von Markus Brüderlin widmete sich bereits 2001 diesem scheinbaren Gegensatzpaar. Er vertritt dort offensiv die These, dass das Ornament immer schon als „blinder Passagier“ an Bord der modernen Kunst gewesen ist. Seiner Meinung nach hat erst das „postmoderne Klima“ den Blick auf einen breiteren Horizont freigegeben, „an dem Ornament und Avantgarde nicht mehr als zwei unvereinbare Gegensätze, sondern als fruchtbare Dialektik erscheint.“²

Vertritt man diese Auffassung, dann drängt sich bei Afra Dopfer die Frage auf, ob der neue, spielerische Umgang mit dem Ornament, auf den die Künstlerin im Werkgespräch explizit verweist, nicht sogar als Methode in Anspruch genommen werden kann, eine neue Position von „analytischer Bildhauerei“ zu formulieren. Möge sich der/die Leser/in durch die Lektüre des Kataloges selbst ein Bild davon machen und versuchen, diese Hypothese zu bestätigen oder zu widerlegen.

¹ Sol LeWitt „Paragraphs on Conceptual Art“, Art Forum 1967, S. 79-83

² Markus Brüderlin, Einführung, in: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Ausstellung Fondation Beyeler, Köln 2001, S. 16-29, insbes. S. 19

adorned vocabulary of form that allows her to experiment with the concept of the ornament. At first glance, one might think that abstraction combined with ornament is a paradox. In 2001, Markus Brüderlin devoted an exhibition of the same name to this apparent dichotomy. Brüderlin advances the thesis that the ornament has always been seen as “a stowaway” aboard modern art. In his opinion, the “postmodern climate” had first allowed for a broadened horizon, that “... the ornament and avant-garde no longer appear as two irreconcilable opposites, but rather as a fruitful dialectic.”²

If one subscribes to this view, then the question is, whether or not the new, playful handling of the ornament, to which the artist explicitly refers in the interview, can be taken as a method in order to formulate a new position of “analytical sculpture.” Perhaps the readers, in examining the catalogue, are able to get an idea of this, and can therefore attempt to confirm or disprove this hypothesis.

¹ Sol LeWitt “Paragraphs on Conceptual Art”, Art Forum 1967, p. 79-83

² Markus Brüderlin, Introduction in: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Exhibition Fondation Beyeler, Köln 2001, p. 16-29, part. p. 19

Werkgespräch

Ein Gespräch zwischen Karolina Sarbia (KS) und Afra Dopfer (AD)

KS: Fast zwei Jahre haben wir uns in unregelmäßigen Abständen immer wieder bei dir im Atelier getroffen, um über deine künstlerischen Arbeiten zu sprechen und sie für den nun vorliegenden Katalog in eine optisch sinnfällige Ordnung zu bringen. Die bildnerische Ordnung trägt dem Umstand Rechnung, dass sich in den letzten Jahren parallel zueinander Werkgruppen gebildet haben, die mehr oder weniger eng miteinander verbunden sind. 1998 gab es eine klare Zäsur in deiner Arbeit, als du aufgehört hast, Raumkörper-Arbeiten zu machen. Im Katalog ist die letzte Arbeit dieser Art abgebildet, die du eigens für den Raum in der Künstlergalerie FOE 156 in München entworfen hast. Was hat dich zu diesem radikalen Bruch bewogen? Was war davor, was kam danach?

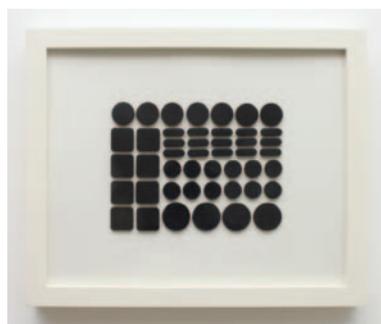
AD: Bei der Arbeit, die du hier ansprichst, der „Vierung“ (S. 4/5; S. 7/8; S. 11), hatte ich meine Idee vom Raum als Skulptur, wie ich fand, auf den Punkt gebracht. Danach kam aber eine Phase des Stillstands. Ich war immer unzufrieden mit den Ergebnissen meiner Arbeit. Es war unmöglich, die Thematik „Raum im Raum“ in der bisherigen Form weiterzuentwickeln. Deshalb habe ich entschieden, etwas Neues, mir ganz

talk about the work

A Conversation between Karolina Sarbia (KS) and Afra Dopfer (AD)

KS: Time and again, for almost two years, we’ve met at your studio in order to talk about your works and to arrange them in a visually perceptible way for the current catalogue. This visual order for the catalogue reflects the fact, that in recent years various groups of works have been created simultaneously, which are more or less closely linked to each other. In 1998 there was a discernable caesura in your work, as you stopped creating the “Raumkörper”. In the catalogue, the last work of this kind is presented, which you designed specifically for the space in the artist’s gallery FOE 156 in Munich. What lead you to this radical break? What came before and what came next?

AD: In the work you are talking here, Intersection/Vierung (p. 4/5; p. 7/8; p. 11), I had thought, that I’d brought my idea of space as sculpture to its conclusion. But after that, there was a phase, which can best be described as a standstill. I was always dissatisfied with the results of my work. It was impossible to further develop the theme of a “room within a room” in its previous form, as it were. So, I decided to try something new, something that was entirely new to me. I began drawing again: I made geo-



Filzgleiter, Möbelgleiter auf Papier,
b 30 cm x h 24 cm, 2008

felt glider, mobile gliders on paper,
w 30 cm x h 24 cm, 2008



Intersection/Vierung, Modell M 1:10,
Modellbaustäbchen, Papier,
b 32 cm x h 20 cm x t 32 cm

intersection, model, scale 1:10,
wooden rods, paper,
w 32 cm x h 20 cm x d 32 cm

Unbekanntes zu machen. Ich fing wieder mit dem Zeichnen an: Ich machte geometrische, schematische Schablonenzeichnungen ohne Motiv, und ohne ein bestimmtes Ziel vor Augen zu haben. Es war ein ganz und gar unspezifisches Vorgehen. In dieser Zeit habe ich gemerkt, dass ich meine Arbeitsweise ändern muss, um weiterzukommen.

KS: Die Zäsur bedeutete eine Abkehr von alten Konzepten verbunden mit einer Neuorientierung. Du hattest künstlerisch eine Grenze erreicht, gewissermaßen einen „point of no return“. Wenn ich an deine „Raum im Raum“-Installationen denke, die du immer speziell für den jeweiligen Ausstellungsort entworfen hast, waren sowohl die Konzeption als auch die Arbeitsweise auf genau diesen Raum ausgerichtet. Die Installationen blieben nur für die kurze Dauer der Ausstellung erhalten, zurück blieben Fotos als Dokumente der ortsbezogenen Arbeit. Womit hatte der Wunsch nach Veränderung deiner Arbeitsweise zu tun? Lag es mehr an den zur Verfügung gestellten Räumen oder mehr am Konzept, ein temporäres Kunstwerk für nur einen einzigen Ort zu entwickeln? Welche Gründe haben dich zu dieser einschneidenden Veränderung bewogen?

AD: Bei den „Raum im Raum“- Installationen hatte ich mich ausschließlich auf ein einziges Projekt konzentriert, das ich in einem langen und stringenten Prozess realisiert habe. Ich ha-

metric, schematic stencil drawings without any motif, and without having any specific goal in mind. It was an entirely non-specific approach. It was in this time when I realized, that I needed to change my way of working in order to progress.

KS: This turning point, or caesura, was a departure from previous concepts combined with a reorientation. You had reached an artistic limit, in a sense, a “point of no return”. When I think of your “room within a room” installations, which were always designed specifically for each exhibition space, both the conception as well as the working method were precisely aligned to the space. The installations were maintained only for the short duration of the exhibition, though what did remain were the photographs as documents of the site-specific work. What was the main reason for this desire to change your working methods? Did it have more to do with the spaces provided, or rather more to do with the concept, that is to develop a temporary artwork for only one specific place? What reasons drove you to this drastic change?

AD: In the “room within a room” installations, I had only concentrated on a single project that I created throughout the course of a long and stringent process. I had tried to implement a precise and exact idea, by drawings, plans, models, and material tests. If this is successful, if the work is completed, when the idea has “ma-

be versucht, anhand von Skizzen, Plänen, Modellen und Materialproben eine präzise Idee genauestens umzusetzen. Wenn das gelingt, die Arbeit fertig ist, wenn sich die Idee vor deinen Augen „materialisiert“ – das ist ein phantastisches Gefühl!

Es hat mich aber irgendwann gestört, dass ich viele andere Aspekte, die mir während des Arbeitsprozesses begegnet sind, bei dieser Arbeitsweise gar nicht integrieren konnte. Ganz abgesehen davon, dass nach diesem mühsamen Prozess, der sich manchmal über ein ganzes Jahr erstreckt hat, nur ein Foto von der Arbeit übrig blieb. Deshalb wollte ich mehrgleisig fahren können, um meine vielfältigen Interessen unterzubringen.

KS: Was meinst du genau damit, wenn du von „mehrgleisig fahren“ sprichst? Meinst du, dass du künstlerische Arbeiten unabhängig von einem Raum entwickeln wolltest, weil dir die Ausrichtung auf einen Raum zu eingleisig war? Du hast gut zwei Jahre lang experimentiert und keine dieser Arbeiten ausgestellt. Was hast du in der Arbeit vermisst, das du jetzt mit hineinnehmen und integrieren wolltest?

AD: Ich wollte den Raum an sich bearbeiten, nicht mehr nur den einen Raum. Aber wie sollte ich das umsetzen? Es war ja erst einmal nur ein Gedanke. Heute kann ich sagen, dass ich mich damals „lediglich“ für eine Verfahrensänderung entschieden habe, aber das war auch das

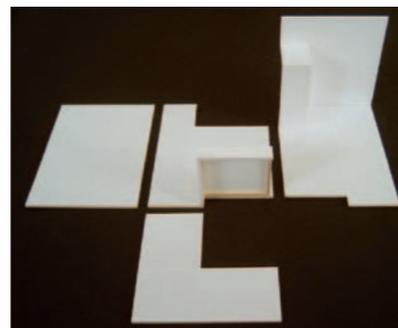
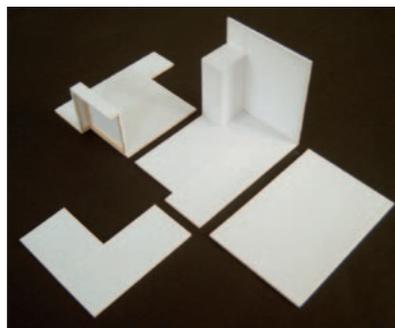
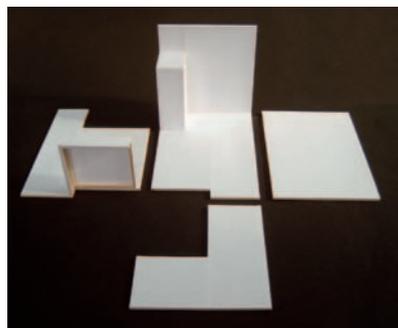
“materialized” before your eyes – this is a fantastic feeling! Eventually, it bothered me that I was unable to integrate many other aspects that I encountered in this method of working.

Not to mention that after this arduous process, which often took more than a year, all that remained was a photograph. So, I wanted to simultaneously pursue more than one thing in parallel, or “multitrack”, to accommodate my various interests.

KS: What exactly do you mean, when you speak of “simultaneously pursue more than one thing in parallel”, or “multitrack”? Do you mean that you wanted to develop your works that were independent from a space, because the orientation towards one space was too “single-track”? You’ve experimented a good two years, though you’ve exhibited none of these works. What have you missed in the work and what did you want to include and integrate?

AD: I wanted to work on the room itself, not just the one room any more. But how should I implement it? At first it was just a thought. Today I can say that, at that time, I “only” decided on a procedural change, but that was also the most difficult thing to do: I had to change my way of working. Above all, I had to first remove from my mind, what my art work should look like.

I decided to do basically anything, to do something that was unknown to me. I also decided to



zerlegter Raum, Modell,
Modellbaustäbchen, Papier,
2002/2003

disassembled room, model,
wooden rods, paper, 2002/2003

Bilder tragen, Studie,
collagiertes Zeitungsfoto,
7 cm x 7 cm, 1998

carrying pictures, study,
collage with newspaper
photo, 7 cm x 7 cm, 1998



Schwerste: Ich musste meine Arbeitsweise ändern. Ich musste mich vor allem zuerst von meiner Vorstellung lösen, wie meine Kunst auszu- sehen hat.

Ich beschloss, irgendeine Handlung auszuführen, etwas zu tun, das mir fremd ist. Ich beschloss auch, nur Dinge zu tun, die mir leicht fallen, und zunächst nichts von dem Ergebnis zu bewerten. Ich sprang von einem Medium zum anderen, von der Zeichnung zum Faden, vom Faden zum Raum, vom Raum zur Fotografie usw. Erst nach einer Weile habe ich sehen können, worum es ging. Es ging um *vielfältige* Beziehungen zwischen Körper, Raum, Fläche, Oberfläche, Linie; aber immer noch innerhalb grundlegender bildhauerischer Themen.

KS: Es ist deutlich sichtbar, wie du nach dem Jahr 2005 ein großes Repertoire an Arbeiten entwickelt hast, die gattungs- und medienübergreifend angelegt sind. Es gibt eine kleine Arbeit, die in meinen Augen deinen Wunsch, den „Raum an sich“ zu bearbeiten, einfach, aber deutlich markiert: ein schwarz lackiertes Ei, in dem sich das Fensterkreuz eines Raumes spiegelt (S. 16). Hier manifestiert sich der Raum als Spiegelung auf der Oberfläche des Eis sozusagen in komprimierter Form.

Die Kugel- bzw. Kreisform ist eine wichtige Form, die du ab diesem Zeitpunkt häufig verwendest. In einem Ateliergespräch hast du einmal gesagt, dass die Kugel ein Äquivalent des geschlossenen Raumes der vormaligen „Raum-

do only things that were simple for me, and at first not to judge the outcome. I jumped from one medium to another, from drawing to string, from string to space, from space to photograph, et cetera. It was only after a while that I could see what it was about. It had to do with *multifaceted* relationships between body, space, surface, and line; but still within the fundamental sculptural issues.

KS: It is quite apparent, as you have realized a large repertoire of works after 2005, which are created utilizing various genre and medium. In my view, there is a small work that represents your desire to work on the “space per se,” simple, yet distinct: a black-painted egg, in which the window frame of a room is reflected on its surface (p. 16). Here the space is manifested as a reflection on the surface of the egg, in a compact form, so to speak.

The sphere or the circular shape is an important form that you are using frequently from that time. In an interview you once mentioned that the sphere is equivalent to the closed space of the previous “Raumkörper”-installations. You use it less because of its symbolism, rather more because of the form. What do you mean exactly?

AD: The sphere is a complete form; it is a closed system. In my earlier work with the sphere and the spherical form, I had dismantled this coherence. I divided, doubled, and suspended its

körper“-Installationen ist. Du benutzt sie weniger wegen ihrer Symbolik als vielmehr wegen der Form. Was meinst du damit genau?

AD: Die Form der Kugel ist vollendet, ein in sich geschlossenes System. Bei den ersten Arbeiten mit der Kreis- und Kugelform habe ich diese Geschlossenheit aufgebrochen. Ich habe ihre Form zerteilt, verdoppelt, aufgehängt und gesehen, wie sich ihre Eigenschaften und ihr Raumbezug verändern. Während die Kugel über den Boden rollt, kann das Kugelsegment nur hin und her wippen ... das ist ein ganz anderes Verhalten dem Raum gegenüber (S. 14).

Später ging es bei Arbeiten wie dem „Ball“ (Titel) und der „Kugel/Unendlichkeit“ (S. 70) um die Kugeloberfläche – Zeichnungen auf der Oberfläche einer Gipskugel, die im Vergleich zu einer Zeichnung auf Papier keine Begrenzung haben. Wieder später wurden Kugeln zu einem Modul – zu einem universellen Element, das, geordnet in Reihe, einmal zur Linie, ein anderes Mal chaotisch als Haufen zum Knäuel (S. 69) werden kann. In der Beschäftigung mit der Kugel habe ich die Erfahrung gemacht, dass sowohl in ihrer Form als auch in ihrem Verhalten immer der Bezug zum Umraum enthalten ist. Das war eine wichtige Entdeckung und, ich glaube, auch der Grund, warum ich immer noch mit der Kugel arbeite.

KS: Lass uns diese Unterscheidungen im Umgang mit der Kugel noch etwas näher anschau-

form, as I observed how their properties and their spatial reference would change. While the sphere rolls across the floor, the ball segment can only move up and down, like a seesaw ... this is a very different spatial behavior in comparison to rolling through a room (p. 14).

The works, such as “ball” (title) and “sphere/infinity” (p. 70) dealt with the spherical surface – drawings on the surface of a plaster sphere, which in comparison to a drawing on paper, have no limit. After that, the spheres became a module – a universal element, depending on the arrangement, it would either become a line or chaotic pile of spheres (p. 69). In working on spheres, I’ve learned that both, in their form and in their behavior, there is always inherent relationship between spheres and their surroundings. This was an important discovery, and I think that it is the reason why I still work with the sphere.

KS: Let’s look at these differences in handling the sphere more closely. In all these works you use the form of a sphere both as an opportunity and as a starting point for the sculptural process, which in its manifestation appear to vary considerably.

With the working methods described above, it seems that you could repeatedly strive for new spatial aspects, using the sphere. Doesn’t the large mural located in the Department of Chemistry and Pharmacy in Grosshadern (p. 45), where you work with the form of a sphere im-



*Kugelsegment, Gips (Hohlform),
b 40 cm x h 12 cm x t 40 cm, 2005*

*sphere segment, plaster (hollow form),
w 40 cm x h 12 cm x d 40 cm, 2005*

en. Bei all den Arbeiten verwendest du die Form einer Kugel als Anlass und Ausgangspunkt zugleich für einen bildhauerischen Prozess, der in seiner Erscheinungsform extrem unterschiedlich ausfällt.

Mit den vorher beschriebenen Arbeitsweisen ringst du der Kugel immer wieder neue räumliche Aspekte ab. Gehört die große Wandarbeit in der Fakultät für Chemie und Pharmazie in Großhadern (S. 45), wo du mit der Negativform eines Kugelabdruckes arbeitest, nicht auch noch in diesen Komplex? Oder das Video, in der eine Hand einen roten Ball in steter Wiederholung nach oben wirft und wieder fängt (S. 42)? Der Luftraum, den die Kugel durchmisst, wird durch das Werfen als leerer Raum, in dem eine Handlung stattfindet, wahrnehmbar. Welche Rolle spielt der negative oder leere Raum allgemein in deiner Arbeit?

AD: In meinen früheren Arbeiten, den „Raumkörpern“, war der Raum sogar wichtiger als die Masse. Es ging um das Erleben von Raum. Im Tanz beschreibt und erlebt man Raum durch die eigene Bewegung in ihm. In der Bildhauerei kann man Raum z. B. durch die Gegenüberstellung von „Positiv“ und „Negativ“, von Masse und Raumvolumen, begreifbar machen. Denn wenn man als „klassischer Bildhauer“ eine modellierte Figur aus Ton abformt, sieht man, dass das Negativ ebenfalls ein Volumen hat, was an der Oberfläche des Abdrucks sichtbar wird. Insofern ist die Arbeit „Abdruck einer Kugel“ wie

pression, belongs to this complex? Or in the video work of a hand, throwing up and catching a red ball repeatedly (p. 42)? The “airspace” that the ball measures, is perceivable as an empty room, by the act of throwing. What role does the negative or empty space play in your work in general?

AD: In my earlier work – specifically the “Raumkörper” – the space was even more important than the mass. It was about the experience of space. In dance one can describe and experience space through one’s own movement in it. In sculpture, space could be comprehended, for example, through the juxtaposition of the “positive” and “negative,” of mass and volume. When a “traditional sculptor” makes a mold from a clay model, we could see that the negative in the mold also has a volume, which is visible by the surface of the impression. In this respect, the work, “Impression of a Sphere”, as I have done in Grosshadern, is a good example of how I see the surface as a mediator between positive and negative. If we were in a room, most certainly we could see only surfaces. We could see the room because of its boundary, or because of an object inside. I want to show this relationship: that the perception of space and object belong together.

KS: This specific understanding of surface as a link between the positive and negative form is particularly apparent in the work that you real-

ich sie in Großhadern gemacht habe, ein gutes Beispiel dafür, dass ich die Oberfläche als einen Mittler zwischen Positiv und Negativ sehe. Wenn wir in einem Raum stehen, sehen wir ja erst einmal nur Oberflächen. Wir sehen den Raum, weil er begrenzt ist, oder weil sich ein Objekt darin befindet. Diesen Zusammenhang will ich zeigen: dass die Wahrnehmung von Raum und Körper zusammengehören.

KS: Dieses spezifische Verständnis von Oberfläche als Verbindungsglied zwischen der Positiv- und Negativform zeigt sich besonders eindrücklich in der Arbeit, die du für die Galerie FOE 156 entwickelt hast, von der wir eingangs sprachen (S. 8, 11). Dort hast du in die Vierung von zwei sich kreuzenden Raumfluchten einen quadratischen Raumkörper eingestellt, der von der Größe her den tatsächlichen Raummaßen entsprochen hat. Die Konstruktion war mit weißem Papier glatt bespannt, das Zentrum des Raumkörpers, ein leerer Innenraum, war von vier Seiten einsehbar, aber nicht betretbar. Der bespannte Körper war wie eine zweite Haut vor die eigentliche Wand gesetzt.

AD: Bei dieser Arbeit ging ich einen Schritt weiter: Ich stellte nicht Positiv und Negativ gegenüber, sondern ich habe, wie beim Skelettbau in der Architektur, mit großen Papierflächen eine Holzkonstruktion umspannt. So entstand die Form. Da die Form sehr offen war und die Fläche, die den Raum umgrenzte, so dünn, konnte

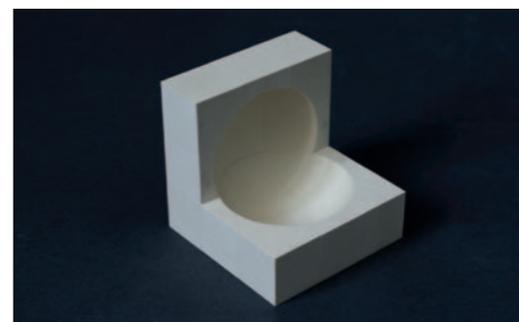
ized for the FOE 156 gallery, of which we spoke at the outset (p. 8, 11). At the intersection of two traversing hallways you placed a cubic that fits to the space’s actual dimensions. The construction was covered with smooth white paper, and the center of the “Raumkörper”, an empty interior space, was visible from four sides, but was not accessible. The covered construction was installed like a “secondary skin,” set slightly from the actual wall.

AD: In this work, I went a step further: I didn’t necessarily contrast positive and negative, but rather enveloped a wooden structure with large paper surfaces by using skeleton construction like in a building. That is how the form was made. Since the form was very open, and the surface encompassing the space, quite thin, one could barely distinguish the interior space from the exterior body. Space and body were as one.

KS: The void plays a crucial role, even in your spherical objects in combination with strings. I think of, for example, “New Planet” (p. 58, 59), in which a white ball is hung conically by strings, as if it is almost hovering in the upper airspace. Or the austere work, “Bundle” (p. 60, 61), which through an extension of the threads results in an open field (p. 57). A minor change creates a big impact. How do you see the relationship between space and mass in the “sphere suspensions”?

black egg, Hühnerei, schwarzer Lack, 2008

black egg, chicken egg, black lacquer, 2008



Abdruck einer Kugel, 26-teilige Skulptur; Kunststoff, Kantenlänge 1 Würfel b 3 cm x h 3 cm x t 3 cm, 1996/2006

mold of a sphere, 26-piece sculpture; plastic, edge length 1 cube w 3 cm x h 3 cm x d 3 cm, 1996/2006

man kaum noch zwischen dem Innen-Raum, und dem Außen-Körper unterscheiden. Raum und Körper waren wie eins.

KS: Auch bei deinen Kugelobjekten in Kombination mit Fäden spielt der leere Raum eine maßgebliche Rolle. Ich denke beispielsweise an die Arbeit „Neuer Planet“ (S. 58, 59), bei der eine weiße Kugel, mit Fäden kegelförmig aufgehängt, im oberen Luftraum fast schwebt. Oder die strenge Arbeit „Bündel“ (S. 60, 61), die sich durch eine Verlängerung der Fäden in ein offenes „Feld“ (S. 57) verwandelt. Eine minimale Veränderung erzeugt eine große Wirkung. Wie siehst du das Verhältnis von Raum und Masse in den „Kugel-Aufhängungen“?

AD: Kugeln mit Fäden bilden eine weitere Kategorie der Kugelarbeiten. Der Faden steht in diesem Fall für die Linie, als ein Element der Zeichnung, die Kugel für die plastische Figur. Ein Faden hat zwar auch ein Volumen, aber im Gegensatz zu dem einer Kugel ist es minimal. Diese Kombination gefällt mir, es ist ein einleuchtender, ein leicht begreifbarer Gegensatz.

Während die Kugeln also plastische Körper sind, hat der einzelne Faden kaum Volumen. Aber er kann den Raum durchmessen und in der Menge Volumen bilden, er hat also durchaus skulpturale Fähigkeiten. Die Fäden erhalten durch das Gewicht der Kugel Spannung, und die Kugel wiederum bekommt durch den Faden eine Verbindung zum Raum: eine Richtung, eine Orien-

AD: Spheres with strings form a further category in the sphere works. In this case the string represents the line as an element of drawing, and the sphere represents the sculptural figure. Although a string also has volume, in comparison to a sphere, it is minimal. I like this combination, because of its apparent and a little more comprehensible contrast.

While the spheres are a sculptural mass, the individual thread barely has volume. But it can measure the space and it can form volume in its quantity, therefore it has, in a manner of speaking, sculptural capabilities. The strings obtain tension through the weight of the ball, and the ball in turn receives a connection to the space: a direction, an orientation, and a fixed movement radius. In these works, space and mass are mutually dependent; they exist in a precisely balanced ratio of interdependency.

KS: You use string as a sculptural material and describe it as a line in space. In the video work “cachemain” (p. 20, 72, 73) you carry out a simple story line, in which a thread of wool assumes the function of a graphic, drawing-like line. In the process a hand wrapped in wool is gradually revealed. Then you change the medium and the working method and draw a line with a pencil on a spherical surface, or make drawings on paper, in which delicate lines entangle themselves or it is as if fine metal threads are suspended on an invisible nail on the wall (p. 75). What are your thoughts on this?

tierung und einen festgelegten Bewegungsradius. Auch in diesen Arbeiten bedingen sich Raum und Masse gegenseitig, sie stehen in einem genau austarierten Abhängigkeitsverhältnis.

KS: Du verwendest den Faden als bildhauerisches Material und beschreibst ihn als Linie im Raum. In der Videoarbeit „cachemain“ (S. 20, 72, 73) führst du eine einfache Handlung aus, bei der ein Wollfaden die Funktion einer zeichnerisch anmutenden Linie übernimmt. Dabei wird eine mit Wolle umwickelte Hand nach und nach offen gelegt. Dann wechselst du das Medium und die Arbeitsweise und zeichnest eine Linie mit Bleistift auf eine Kugeloberfläche oder machst Zeichnungen auf Papier, in denen zarte Linien sich verknäueln oder aber wie feine Metallfäden an einem unsichtbaren Nagel an der Wand aufgehängt sind (S. 75). Was sind deine Überlegungen dazu?

AD: Ich weiß nicht, an welchem Ort in mir die verschiedenen Tätigkeiten, Beobachtungen und Erfahrungen, die ich während des Arbeitens mache, zusammenfließen. Meistens gibt es keinen kausalen Zusammenhang in der Entstehung einer Arbeit zu der ihr nachfolgenden, keine zeitliche Nähe, und schon gar keine Chronologie. Bei der „Kugel/Zeichnung“ (S. 71) interessierte es mich, was aus der Linie wird, wenn ich sie auf eine Kugeloberfläche aufbringe, d. h. ich bin vom Zeichnen ausgegangen. Erst beim Zeichnen auf der Kugel habe ich die Ähnlichkeit

AD: While I am working, I do not know at which inner place, that the various activities, observations, and experiences flow together. Usually there is no causal connection in the realization of a piece to the following one; there is no temporal proximity, and certainly no chronology. In “sphere/drawing” (p. 71) I was interested in what would become of the line, when placed on a spherical surface, which means I started from the idea of drawing. While drawing on the sphere, I discovered the similarity between the gesture of drawing and the winding of yarn into a ball. It was the same spatial, repetitive movement, but with a pencil. I only noticed the outer resemblance to a ball of yarn afterwards. In this case, the relationship of these two works lies in the motion. Both are originated from a specific understanding of an object.

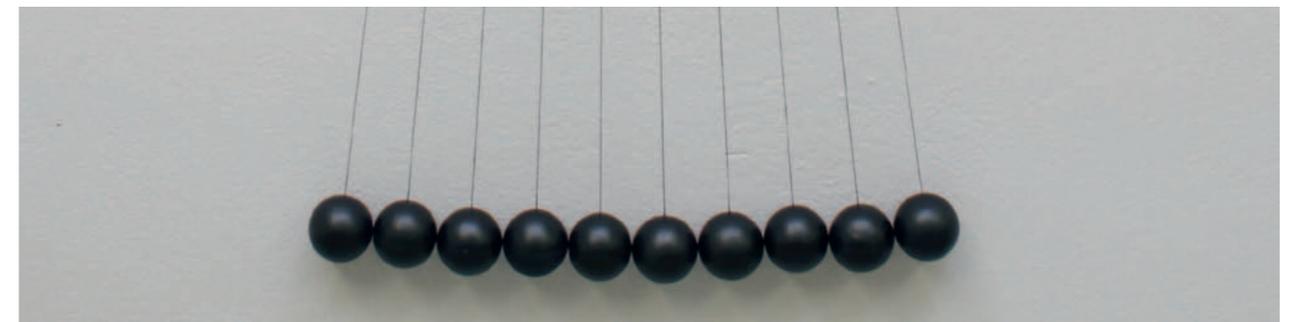
KS: Drawings, murals, objects – they occur temporally, often in parallel. I think about the wall objects with the mostly black spheres in particular, which form a ring or a chain, or the line of spheres suspended in space, which form a knot at the end (p. 69). Do the drawings accompany the objects or do the objects inspire the drawings? With the shift from two-dimensionality to three-dimensionality, and vice versa, not only a change of medium, but also a shift in perception is involved. Is that right?

AD: At the beginning of this phase, drawing and sculpture emerged and existed independ-



cosa sara, zweiteilig,
je 10 Holzkugeln, Acrylfarbe,
Takelgarn, d Kugel = 4 cm, 2008

cosa sara, two parts, each 10 wood
spheres, acrylic paint, whipping
twine, dia. sphere = 4 cm, 2008



der Geste des Zeichnens mit dem Aufwickeln eines Wollfadens zu einem Knäuel entdeckt. Es war die gleiche raumgreifende, sich wiederholende Bewegung, nur eben mit dem Bleistift. Die äußere Ähnlichkeit zu einem Wollknäuel sah ich erst hinterher. In diesem Fall liegt die Beziehung dieser beiden Arbeiten in der Handlung. Beide sind aus einem bestimmten Verständnis von einer Sache heraus entstanden.

KS: Zeichnungen, Wandarbeiten, Objekte – sie entstehen zeitlich oft parallel. Ich denke vor allem an die Wandobjekte mit den meist schwarzen Kugeln, die einen Ring oder eine Kette bilden, oder die im Raum frei hängende Linie aus Kugeln, die sich am Ende verknöten (S. 69). Begleiten die Zeichnungen die Objekte oder inspirieren die Objekte zur Zeichnung? Mit dem Sprung von der Zwei- in die Dreidimensionalität und umgekehrt ist nicht nur ein Medienwechsel, sondern auch eine Wahrnehmungsverschiebung verbunden. Oder?

AD: Zu Beginn dieser Arbeitsphase entstanden und existierten Zeichnung und Plastik unabhängig voneinander. Ich habe die Beziehung zwischen einer Zeichnung und einer Skulptur oft erst im Nachhinein gesehen. Aber es kommt auch vor, dass es, während ich ein Motiv zeichne, mich anfängt zu interessieren, wie das dreidimensional aussehen könnte, dass z. B. sich überschneidende Kreise zu einem Volumen anwachsen könnten. Manchmal funktioniert die

entirely from each other. Often I could see the relationship between a drawing and a sculpture only in retrospect. But it also happens that while I draw a motif, I become interested in how it might look like for example, the overlapping circles in three dimensions. Sometimes the transformation does work. But sometimes the motif can be actualized only either in two-dimension, or in three-dimension. While working I could see interconnections in-between medium. But this means more than just a change of perspective. It establishes and keeps a process of development running.

KS: "Process of development" is a term that I would not necessarily associate with your work. The spatial reference, the reduced aesthetics – usually in black and white –, the focus on the perception, the elimination of the artist's ductus, these are all aspects that I rather associate with minimal art and conceptual art. Of course, there are also clear differences, especially with regard to the understanding of art as a pure idea. Yet, what do you think about these art movements?

AD: I like minimal art. For me personally, there is a lot within this art movement that is very important. I like its logic, its readability, and the idea of creating one's own language with art. Just like the artists of minimal art, I work preferably with non-narrative objects, not charged with meaning: a black string, a sheet of paper,

Umsetzung. Manchmal aber kann ein Motiv nur zweidimensional oder nur dreidimensional umgesetzt werden. Während des Arbeitens entstehen also gedankliche Querverbindungen zwischen den Medien in beide Richtungen. Das ist aber mehr als nur ein Perspektivwechsel. Es setzt und es hält vor allem einen Entwicklungsprozess in Gang.

KS: Entwicklungsprozess ist ein Begriff, den ich mit deinen Arbeiten nicht unbedingt assoziieren würde. Der Raumbezug, die reduzierte Ästhetik meist in Schwarz-Weiß, die Fokussierung auf die Wahrnehmung, das Eliminieren der Künstlerhandschrift, das alles sind Aspekte, die ich vielmehr mit der Minimal Art und Konzeptkunst in Verbindung bringe. Natürlich gibt es auch klare Unterschiede, gerade im Hinblick auf das Verständnis von Kunst als reiner Idee. Dennoch. Wie stehst du zu diesen Kunstrichtungen?

AD: Ich mag die Kunst des Minimal. Für mich persönlich ist vieles an dieser Kunstrichtung sehr wichtig. Ich mag ihre Logik, ihre Lesbarkeit und die Idee, mit der Kunst eine eigene Sprache zu kreieren. Wie die Künstler der Minimal Art arbeite auch ich vorzugsweise mit Gegenständen und Materialien, die nichts erzählen, die nicht aufgeladen sind: ein schwarzer Faden, ein Blatt Papier, eine schwarze oder weiße Kugel. Es geht mir um die plastischen, räumlichen, haptischen Eigenschaften dieser Dinge, um ihr Verhalten, und dass man als Betrachter dieses

a black or white sphere. I am concerned with the sculptural, spatial, tactile qualities of these things, to their behavior, and that this behavior is recognizable to the viewer. Everyone knows what a sheet of paper feels like. It's also important that they are simple things, and that I can use them in a versatile way.

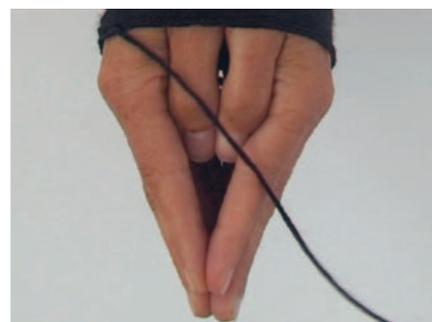
While I work, I'm in a system without terms, like in a game with its own logic and dynamics. I observe as things change. It is an open process, a process-oriented work with an uncertain outcome. This approach is far from being conceptual; in this sense, I'm rather more intuitively minded.

KS: Your approach is therefore both analytical and intuitive. Moreover, in your current work you imply a playful moment that becomes increasingly more important. Many recent works deal with the ornament as a playful form (p. 121). On the one hand you've used geometry and other mathematical theorems, and on the other hand, ornamental pattern becomes frequently present in your work. I'm thinking especially of your "patterns" drawings with circle templates, linear murals made of MDF or paper (p. 116), or the new wall pieces. How do geometry and ornament fit together for you, and what is the significance of the ornament in your current work?

AD: I was always very interested in the subject of the "ornament," but never incorporated it into sculpture. It was inherent in earlier works,

cachemain, Video 4'54"
in Zusammenarbeit mit
Katharina Weishäupl, 2009

cachemain, video 4'54"
in collaboration with
Katharina Weishäupl, 2009



Kugel/Unendlichkeit, Bleistift auf Gips,
d Kugel = 14 cm, 2009

sphere/infinity, pencil on plaster,
dia. sphere = 14 cm, 2009

Verhalten kennt. Jeder Mensch weiß, wie sich ein Blatt Papier anfühlt. Sehr wichtig für mich ist auch, dass es einfache Dinge sind, und dass ich sie vielseitig verwenden kann.

Während ich arbeite, bin ich in einem System ohne Begriffe, ähnlich einem Spiel, mit einer eigenen Logik und einer eigenen Dynamik. Ich beobachte, wie sich die Dinge verändern, es ist ein offenes Verfahren, ein prozesshaftes Arbeiten mit ungewissem Ausgang. Dieses Vorgehen ist alles andere als konzeptuell, ich gehe da eher intuitiv vor.

KS: Dein Vorgehen ist also sowohl analytisch als auch intuitiv. Darüber hinaus deutest du an, dass in deinen aktuellen Arbeiten ein spielerisches Moment immer wichtiger wird. Viele neue Arbeiten befassen sich mit dem Ornament als Spielform (S. 121). Auf der einen Seite benutzt du die Geometrie und andere mathematische Gesetzmäßigkeiten, auf der anderen Seite erobern sich ornamentale Muster immer mehr Terrain. Ich denke da vor allem an deine „Muster“, Zeichnungen mit Kreisschablonen, die linearen Wandarbeiten aus MDF oder Papier (S. 116) oder die neuen installativen Wandarbeiten. Wie passen Geometrie und Ornament für dich zusammen, und welche Bedeutung kommt dem Ornament in deinen aktuellen Arbeiten zu?

AD: Das Thema „Ornament“ hat mich schon immer sehr interessiert, ich habe es vorher aber nie mit der Bildhauerei in Verbindung gebracht.

that's for sure, but was not yet formulated as is the case in the more recent works.

Ornament has a lot to do with geometry but has no spatial aspect. To create a pattern I first design a linear grid as a basis. At the intersections of the lines I place a point – or a sphere. I could develop manifold patterns with this simple geometrical structure as a basis. It is really like a game: add two, subtract one, add three, subtract two – it can go on endlessly. In contrast to drawing, the three dimensional wall ornament that I construct with the spheres interferes with the room, because it always creates new shapes and patterns with the change of the viewing perspective (p. 25, 122, 123).

I've realized that my wall ornaments have a lot to do with sculpture. Also, this way of working allows me great freedom; I can adapt the structure of the ornament to the dimensions of the space, so I can work in a site-specific manner, but it is open to be developed by itself as well. And all with a single element, the black sphere.

KS: You experiment with geometric shapes such as sphere, circle, triangle, or square. In the wall relief with the Lamellos that you installed at a slight distance from the wall on small nails (p. 24), you even combined trapezoidal, circular, and square shapes into one form.

Max Bill was interested in the development of an elementary visual language with nonobjective organizing principles in mathematics by mentally training the eye. Like for his teacher Josef

Es war in früheren Arbeiten angelegt, das schon, aber noch nicht ausformuliert, so wie das in den neueren Arbeiten der Fall ist.

Ornament hat viel mit Geometrie zu tun, und es hat eher keinen räumlichen Aspekt. Um ein Muster zu planen, entwerfe ich zuerst ein lineares Raster als Grundlage. Auf die Schnittpunkte der Linien setze ich einen Punkt – oder eine Kugel. Mit dieser einfachen geometrischen Struktur als Unterlage kann ich vielfältige Muster entwickeln. Das hat wirklich etwas von einem Spiel: zwei dazu, eins weg – drei dazu, zwei weg – das kann endlos weitergehen. Im Unterschied zur Zeichnung greift das plastische Wandornament, das ich mit den Kugeln baue, auch in den Raum ein, indem sich mit der Veränderung des eigenen Standortes immer wieder neue Figuren und Muster bilden. Je nach Blickperspektive lassen sich andere Bezüge herstellen (S. 25, 122, 123).

Ich habe gemerkt, dass meine Wandornamente sehr viel mit Themen der Bildhauerei zu tun haben. Außerdem ermöglicht mir die Arbeitsweise große Freiheit; ich kann die Struktur des Ornamentes von den Maßen des Raumes ableiten, also ortsspezifisch arbeiten, kann sie aber auch frei entwickeln. Und das alles mit einem einzigen Element, der schwarzen Kugel.

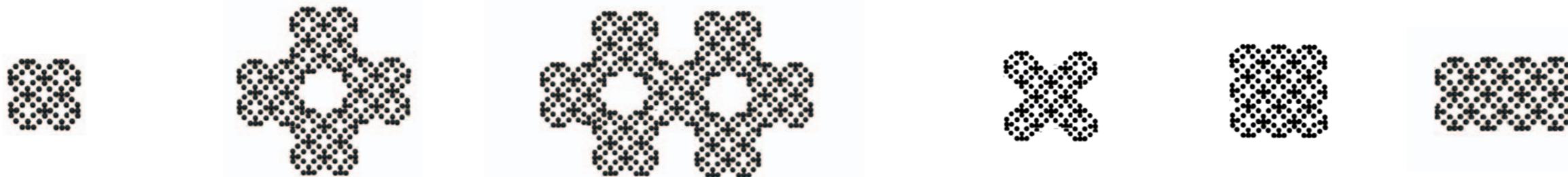
KS: Du spielst mit geometrischen Formen wie der Kugel, dem Kreis, dem Dreieck oder dem Quadrat. Im Wandrelief mit den Lamellos, die du mit Abstand zur Wand auf kleine Nägel setzt

Albers, for him the square was a neutral platform for the invention of a timeless principle of form. In order to actualize it, he used visual techniques such as mirroring, rotation, doubling, or repetition of formalistic elements. The image became more and more of a visual field. I think your work continues this tradition, but extends the linguistic vocabulary, in view of the fact that besides the image area, the aspect of space plays a dominant role. Are you connected to this tradition?

AD: One can use the phrase “... development of an elementary imagery with geometric forms ...” in connection to my work, although I do not work in such a strict programmatic manner. It reminds me, in your mention of concrete art, that the space also played an important role, because the artists were also working as designers, architects. The path from two-dimensionality toward three-dimensionality was in fact apparent in this art movement.

However my rooms are not designed. I don't assert that the room is a work of art, but rather work with the inherent characteristics of a space. For example, an artist like James Turrell incorporates the entire room into his work. Turrell removes all distractions, all of the everyday objects in the room beforehand, so as to focus entirely on the perception of his optical phenomena.

The manner in which I refer to the space, perhaps, lies between these two versions. The space is an important part of the event and the work,



Studien, Entwürfe für Kugelornamente, Collage, 2011

studies, drafts for sphere ornaments, collage, 2011

(S. 24), vereinigst du sogar Trapez, Kreis und Quadrat in einer Form.

Schon Max Bill zielte in der Entwicklung einer elementaren Bildsprache mit gegenstandslosen Ordnungsprinzipien aus der Mathematik auf eine geistige Schulung des Auges. Das Quadrat galt ihm, wie seinem Lehrer Josef Albers, als neutrale Plattform für die Erfindung zeitloser Formgesetze. Um sie zu realisieren, benutzte er Bildtechniken wie die der Spiegelung, Drehung, Verdoppelung oder Wiederholung von formalen Elementen. Die Bildfläche entwickelte sich immer mehr zu einem visuellen Spielfeld. Ich finde, deine Arbeit knüpft an diese Tradition an, erweitert aber das sprachliche Vokabular insofern, als neben der Bildfläche vor allem der Raumaspekt eine dominante Rolle spielt. Fühlst du dich mit dieser Tradition verbunden?

AD: Den Satz „... Entwicklung einer elementaren Bildsprache mit geometrischen Formen ...“ kann man schon auf meine Arbeit anwenden, obwohl ich nicht so streng programmatisch arbeite. Mir fällt bei deinem Beispiel aus der konkreten Kunst aber auf, dass dort der Raum ebenfalls eine wichtige Rolle spielte, weil die Künstler auch als Gestalter, Architekten und Designer tätig waren. Der Weg vom Zwei- ins Dreidimensionale war bei dieser Kunstrichtung ganz selbstverständlich.

Meine Räume dagegen sind nicht gestaltet. Ich erkläre nicht den Raum zum Kunstwerk, sondern belasse ihn mit seinen ganzen Unwägbar-

keiten. Ein Künstler wie James Turrell z. B. bezieht den gesamten Raum mit in seine Arbeit ein. Er schaltet alle Ablenkung durch Alltagsdinge aus, um die Aufmerksamkeit ganz auf die Wahrnehmung seiner optischen Phänomene zu fokussieren.

KS: Die Art und Weise, wie ich mich auf den Raum beziehe, liegt vielleicht zwischen diesen beiden Modellen. Der Raum ist wichtiger Teil und Anlass der Arbeit, aber das Objekt und der Raum sollen gleichberechtigt existieren können, ohne dass es zu einer Inszenierung kommt. Es interessiert mich, die abstrakte und irgendwie ideelle Welt der Geometrie in ganz gewöhnliche Räume zu bringen.

KS: Auf Geometrie und Ornamentik zurückzugreifen, führt in der Konsequenz zu einer sog. objektiven, entsubjektivierte Formensprache. In einem unserer Ateliergespräche hast du auch darauf beharrt, explizit nicht als Person in deiner Arbeit wahrgenommen zu werden. Formulierst du mit deiner künstlerischen Arbeit ein Plädoyer für eine strikte Trennung von Kunst und Leben? Welche Art von Verbindung besteht für dich zwischen deinem Leben und der Kunst?

AD: Es gibt einen Satz von Mark Rothko, der zwar in einem ganz anderen Kontext steht, der mir aber hier zu deiner Frage einfällt: „Mir war mein inniges Bedürfnis bewusst, einen Ort zu gestalten, der in sich geschlossen ist und vollkommen mir gehört.“ *

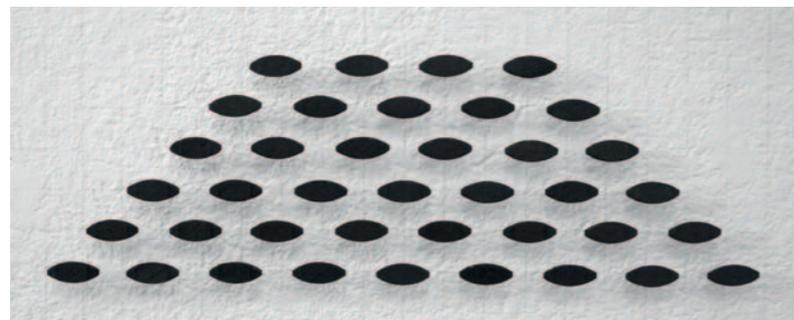
AD: There is a quote from Mark Rothko, although it has to do with a very different context, now it occurs to me in regard to your question: “I was aware of my heartfelt desire to make a place that is self-contained and that only belongs to me.”*

I understand this need very well ... In a “place that only belongs to me” there is no language. Having no terms for something means relaxation and concentration for me. I’m in such a space when I work.

Yet, there is a close connection between my life and work, and not just my own work, but work of art in general. I am always looking for my

falsche Perspektive, Holzflachdübel (Lamellos), schwarzer Lack, Stahlnägeln, Wandzeichnung: Bleistift, b 90 cm x h 30 cm x t 3 cm, 2005

false perspective, flat wood dowels, black lacquer, steel nails, wall drawing: pencil, w 90 cm x h 30 cm x d 3 cm, 2005



Schmuck/Solitude, Papierkugeln, schwarze Farbe, d Kugel = 4 cm, Kunstherberge Birkenau, München, 2011

ornament/solitude, paper spheres, black paint, dia. sphere = 4 cm, Kunstherberge Birkenau, München, 2011

Dieses Bedürfnis verstehe ich sehr gut ... In einem „Raum, der nur mir gehört“ gibt es keine Sprache. Keine Begriffe für etwas zu haben, heißt für mich: Entspannung und Konzentration. Wenn ich arbeite, bin ich in so einem Raum.

Es besteht aber dennoch eine enge Verbindung zwischen meinem Leben und der Kunst, und nicht nur meiner eigenen Kunst, sondern der Kunst überhaupt. Ich suche immer nach meinem ureigenen Weg in der Kunst, genauso wie mich andere Kunstwerke sehr berühren können.

Du fragst, wie das zusammenpasst mit meiner objektiven Formensprache? Dass ich nach ordnenden Strukturen oder Gesetzmäßigkeiten suche, hat viel mit mir zu tun. Ich betrachte die Dinge immer gerne in ihrer Gesamtheit und in ihren Beziehungen zum Ganzen. Insofern sehe ich es nicht so, dass ich als Person in meiner Arbeit nicht vorkomme. Ich möchte in der Kunst allerdings nicht über mich sprechen oder über andere Sachverhalte außerhalb der Kunst – so gesehen plädiere ich schon für eine Trennung von Kunst und Leben, das stimmt.

Ich bin aber überzeugt davon, dass sich im Raum und in der Materialität eines plastischen Körpers das Leben manifestiert. Raum ist immer gemeinsamer Raum, Zwischenraum, Verbindungsmasse zwischen uns. Jeder Mensch setzt sich, da er selbst ein Körper ist, der sich im Raum bewegt, unweigerlich zum Raum und zu einem anderen Körper in Beziehung.

Alles, was im Raum ist, ist auch im Hier und Jetzt des Lebens.

* The quote is in regard to the Seagram Murals, a series of paintings that were commissioned for the Four Seasons restaurant in the Seagram Building, New York, 1958.

Quoted from: Mark Rothko Retrospective, eds. Hubertus Gassner, Christiane Lange and Oliver Wick, (Hirmer Verlag, München 1998), p. 31. Published in conjunction with the exhibition of the same name, shown at the Kunsthalle Hamburg/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2008.

* Das Zitat steht im Zusammenhang mit dem Auftrag zu den „Seagram murals“, einer Serie von Wandbildern für ein Restaurant im Seagram Building, New York, 1958.

Zitiert aus: „Marc Rothko Retrospektive“ Hrsg. Hubertus Gaßner, Christiane Lange, Oliver Wick Hirmer Verlag, München, S. 31 erschienen anlässlich der Ausstellung „Marc Rothko Retrospektive“ Kunsthalle Hamburg/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2008



Milch, temporäre Skulptur und Aktion, Gläser, Milch, Chateau de la Corbière, CH, 2006

milk, temporary sculpture and performance, glasses, milk, Château de la Corbière, CH, 2006

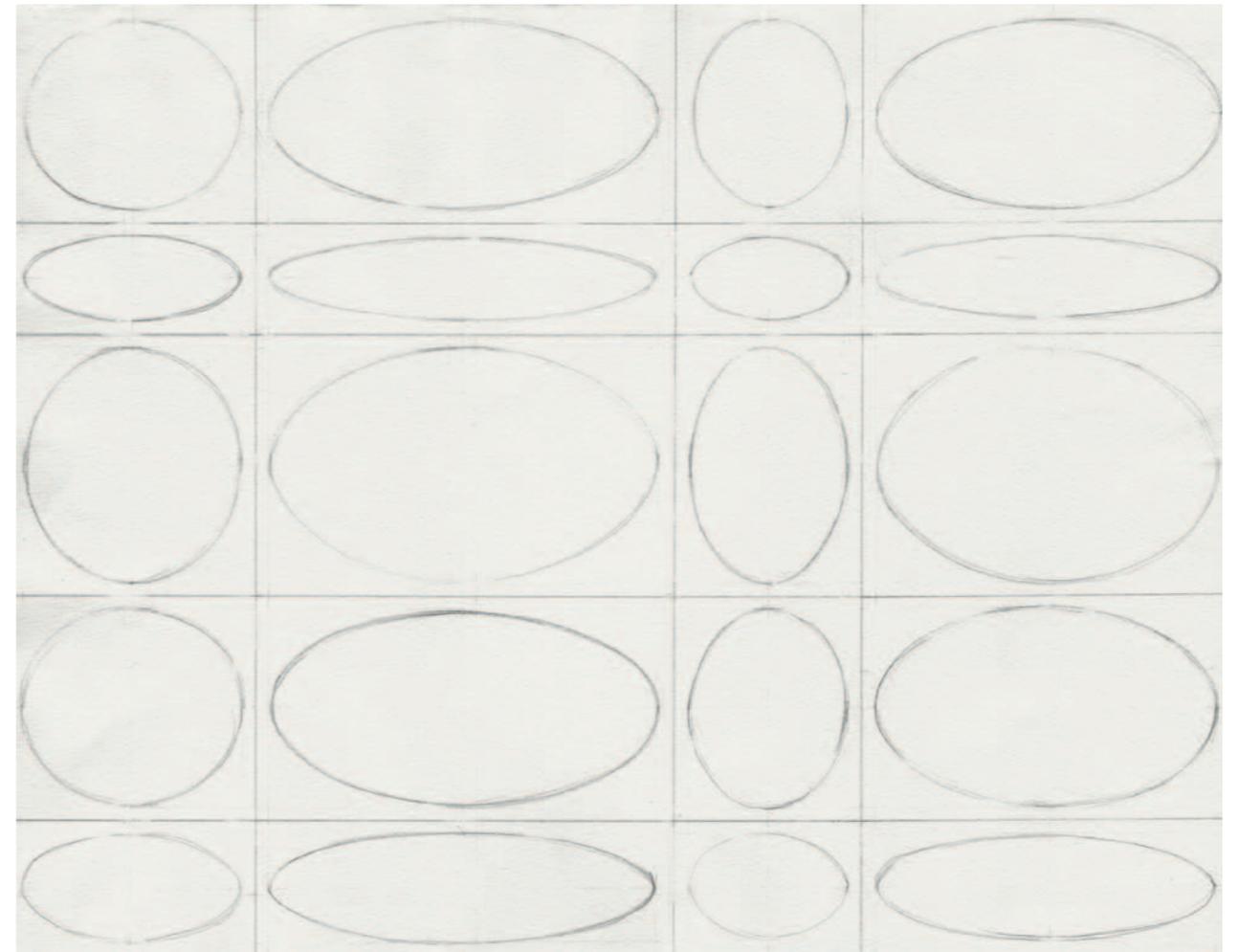


Atem, Video 3'48", 2007

Ein Luftballon wird aufgeblasen. Als skulpturale Handlung betrachtet, bedeutet dies, dass das Luftvolumen einer Lunge als Raumvolumen sichtbar wird. Es erhält eine Begrenzung, eine Form, eine Farbe. Dieses Volumen wird von außen ins Körperinnere, vom Körperinneren wieder nach Außen ein- und ausgeatmet. Die Sequenz endet, wenn der Sauerstoffgehalt der Luft verbraucht ist.

breath, video 3'48", 2007

A balloon is inflated. When regarded as a sculptural act, it means that the air within one's lungs is subsequently visible as volume. It therefore obtains a boundary, a shape, a color. This volume is inhaled and exhaled outward from within the body. The sequence is concluded when the oxygen in the air is exhausted.



Kreise und Ellipsen, Bleistift auf Kupferdruckpapier,
26 cm x 30 cm, 2005

spheres and ellipses, pencil on copper plate printing paper,
26 cm x 30 cm, 2005



Studie, Collage auf Fotokopie, 2007

Study, collage on photocopy, 2007



Glas und Inhalt, Glas, Gips, 2008

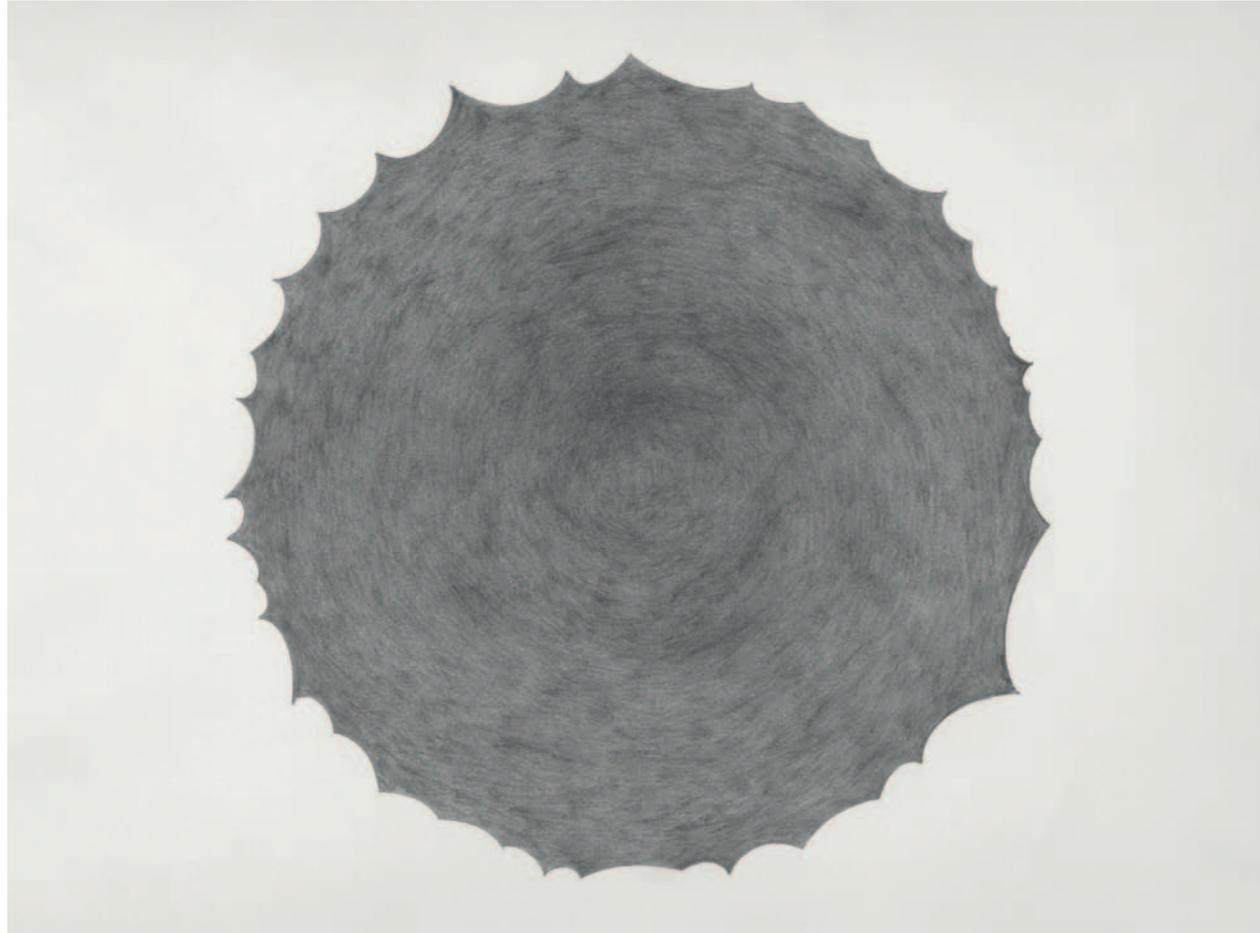
glass and content, glass, plaster, 2008



Wasserglas, Fotografie, 2000
water glass, photograph, 2000

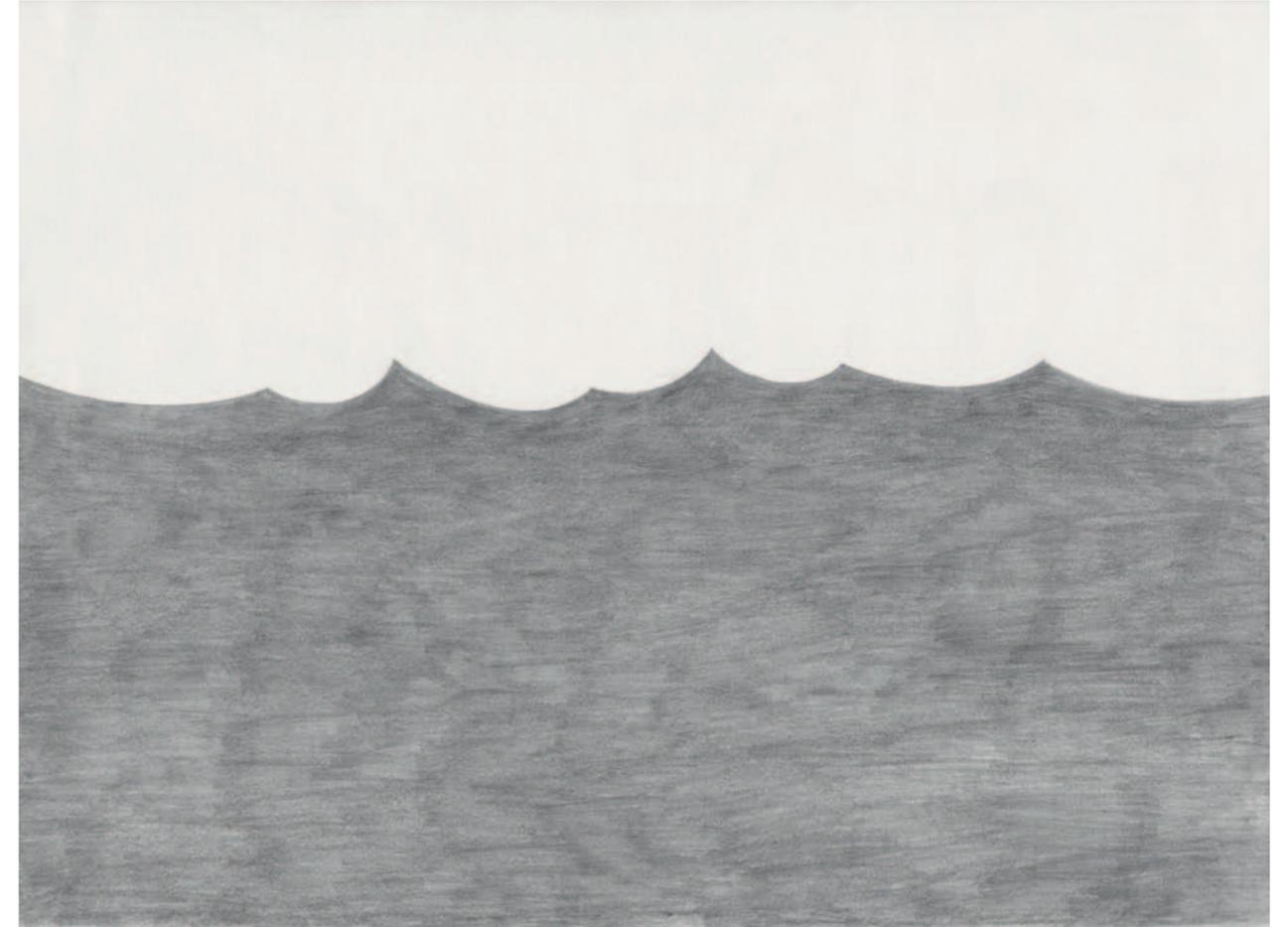


Berg im Glas, Gläser, Mehl, 2008
mountain in a glass, glasses, flour, 2008



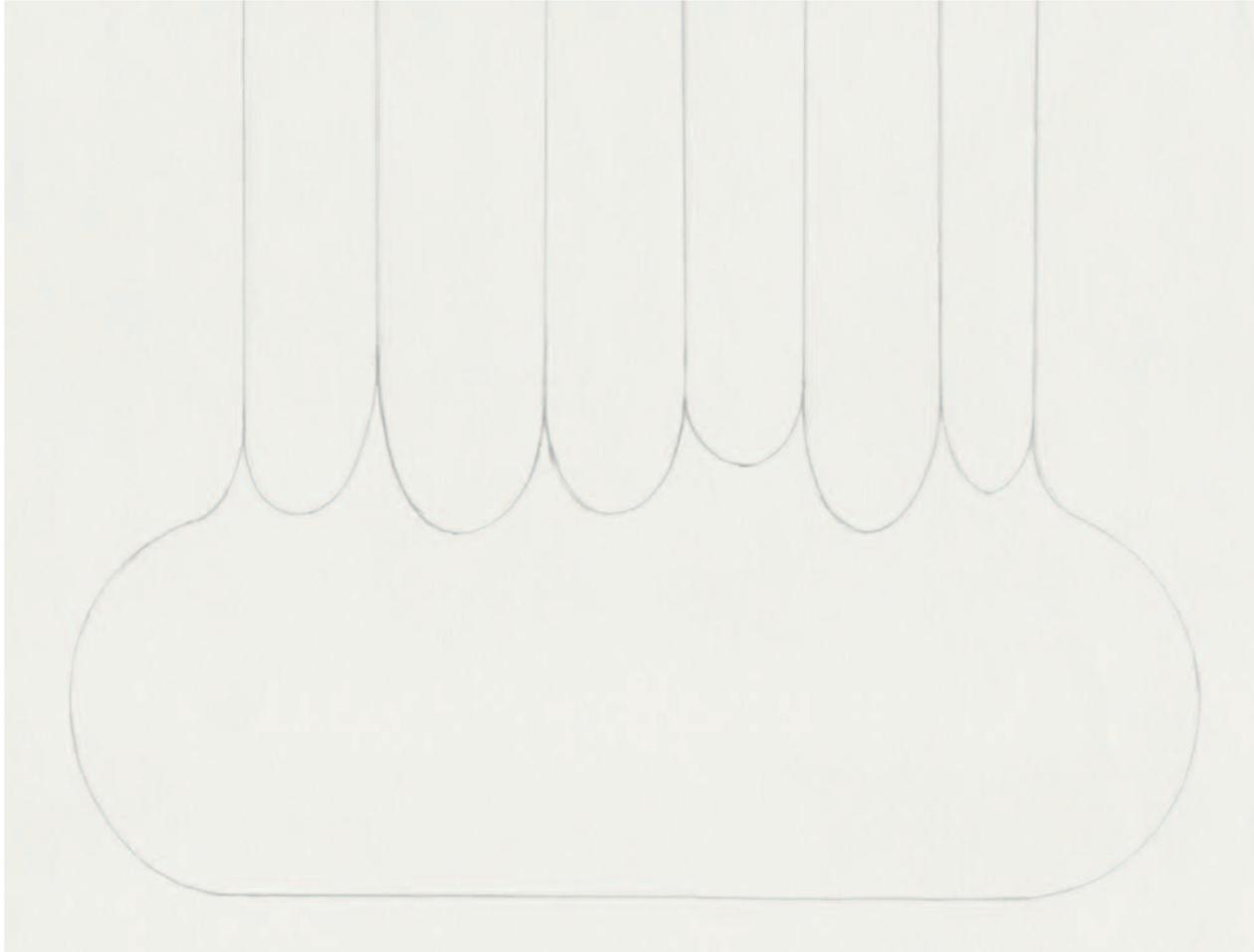
Erde ohne Kontinente, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2007

terra without continents, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2007



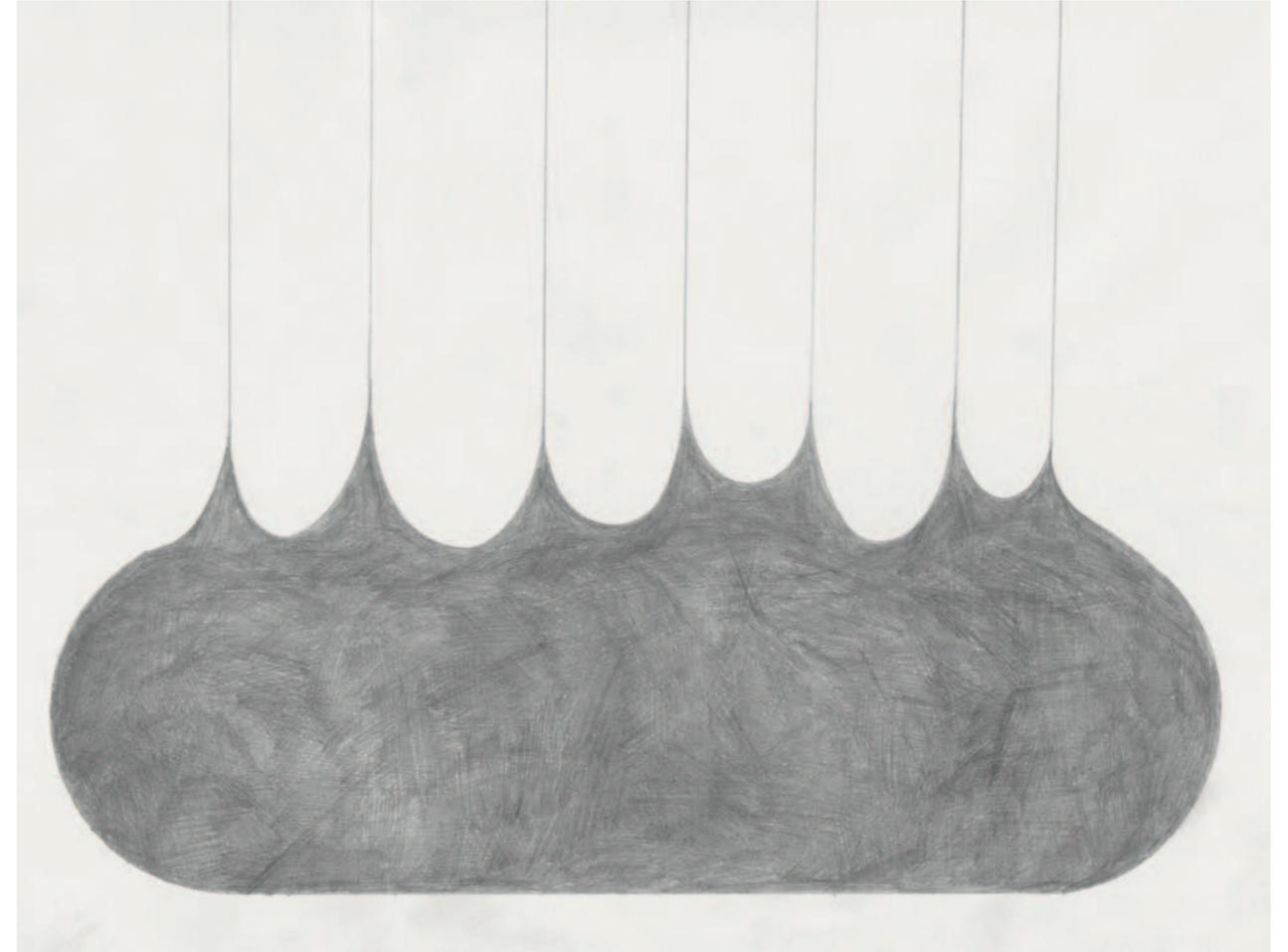
bewegte Oberfläche, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2006

rippling surface, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2006



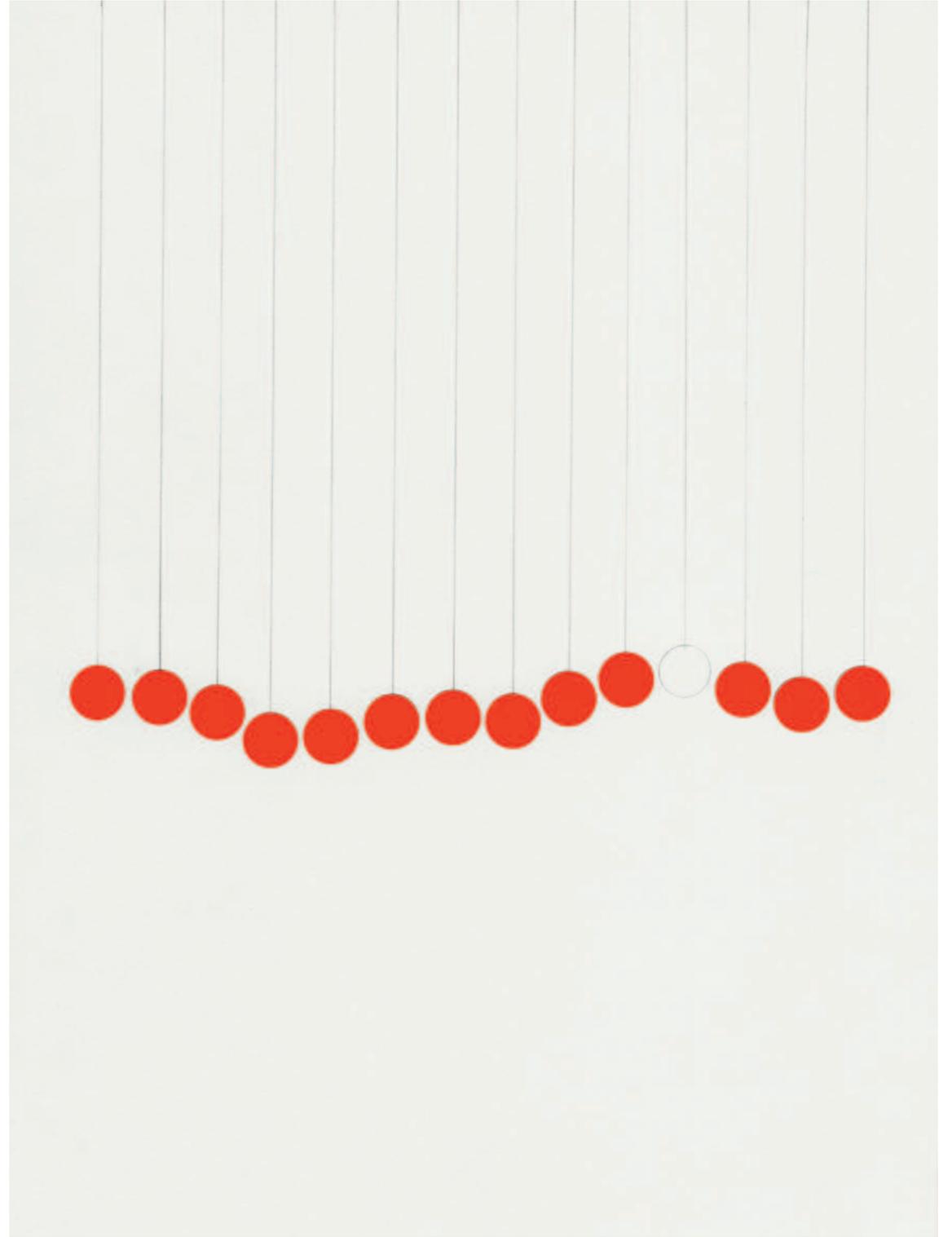
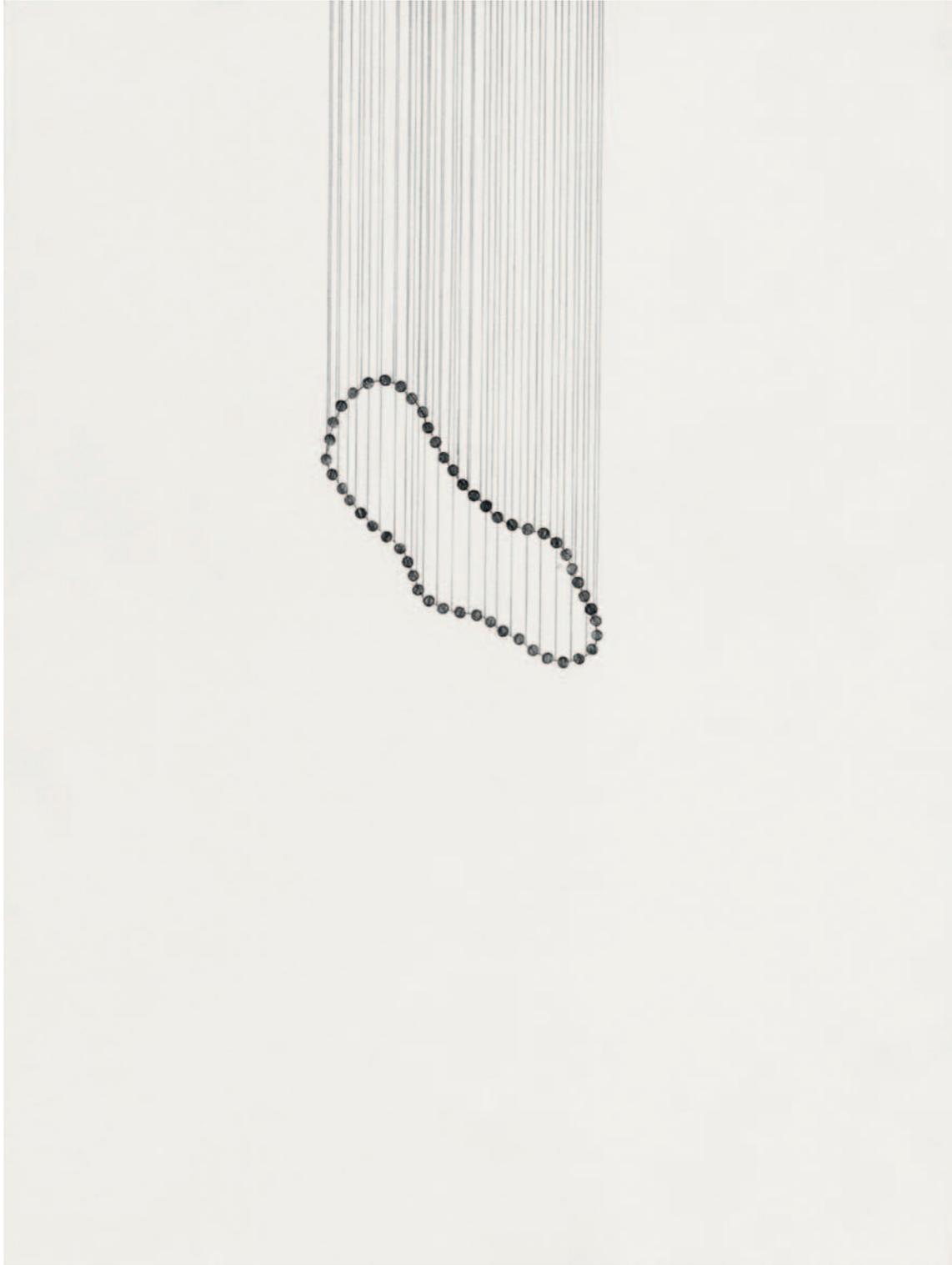
leichtes Teil, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2005

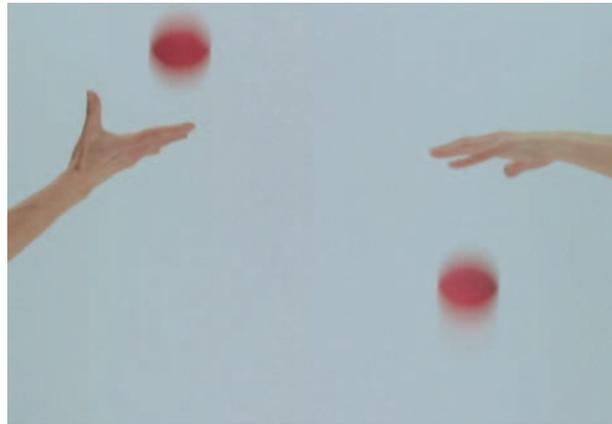
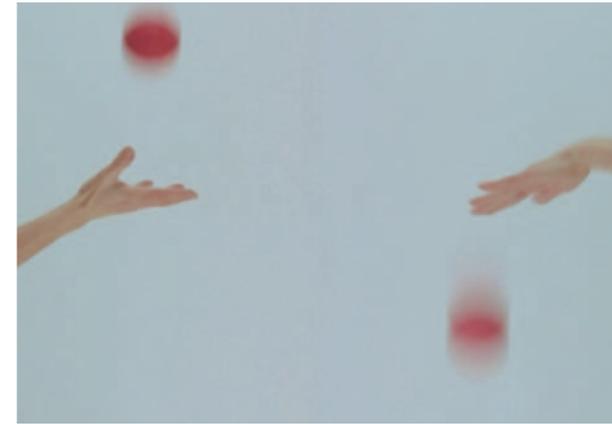
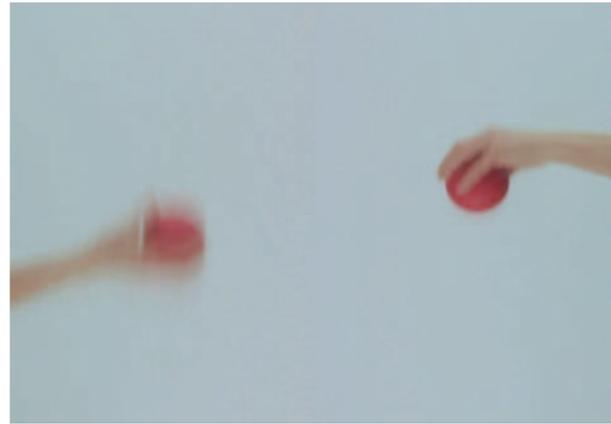
light part, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2005



schweres Teil, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2005

heavy part, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2005





Fallstudie, Video 3'48", 2006

Zu sehen sind zwei Hände, die beide einen kleinen roten Ball halten. Während die linke Hand den Gummiball in gleichmäßigem Rhythmus nach oben aus der Bildfläche wirft und ihn wieder auffängt, lässt die Rechte ihn nach unten fallen. Das Wiederauffangen geschieht in beiden Fällen im gleichen Moment. Zwischen dem klatschenden Geräusch der Handfläche beim Auffangen hört man das Aufkommen des Balles am Boden. Zum Ende der Sequenz fangen beide Hände ihre Bälle auf und halten sie ruhig in der Hand.

case study, video 3'48", 2006

Two hands are both holding a small red ball, whereas the right hand tosses the rubber ball upward and out of the frame in a steady rhythm and catches it again, the right hand lets the ball drop to the floor. In both instances the ball is caught at the same moment. One can simultaneously hear the sound of the ball landing on the floor and the clapping sound made by the palm of the hand when catching the ball. At the end of the sequence, both hands catch their balls and hold them quietly.

vorherige Seiten

kleine Kette, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2006

Zeichnung einer Linie, Bleistift auf Papier, rote Klebepunkte, 20 cm x 27 cm, 2006

previous pages

small chain, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2006

drawing of a line, pencil on paper, red sticker, 20 cm x 27 cm, 2006



Abdruck einer Kugel, 26-teilige Skulptur; Kunststoff,
Kantenlänge 1 Würfel b 3 cm x h 3 cm x t 3 cm
1996/2006

mold of a sphere, 26-part sculpture; plastic,
edge length 1 cube w 3 cm x h 3 cm x d 3 cm
1996/2006

Abdruck einer Kugel, Wandrelief, Gipsputz,
b 500 cm x h 800 cm x t 30 cm, Kunst am Bau
für die Fakultät Chemie und Pharmazie der
LMU München, Großhadern, 1998

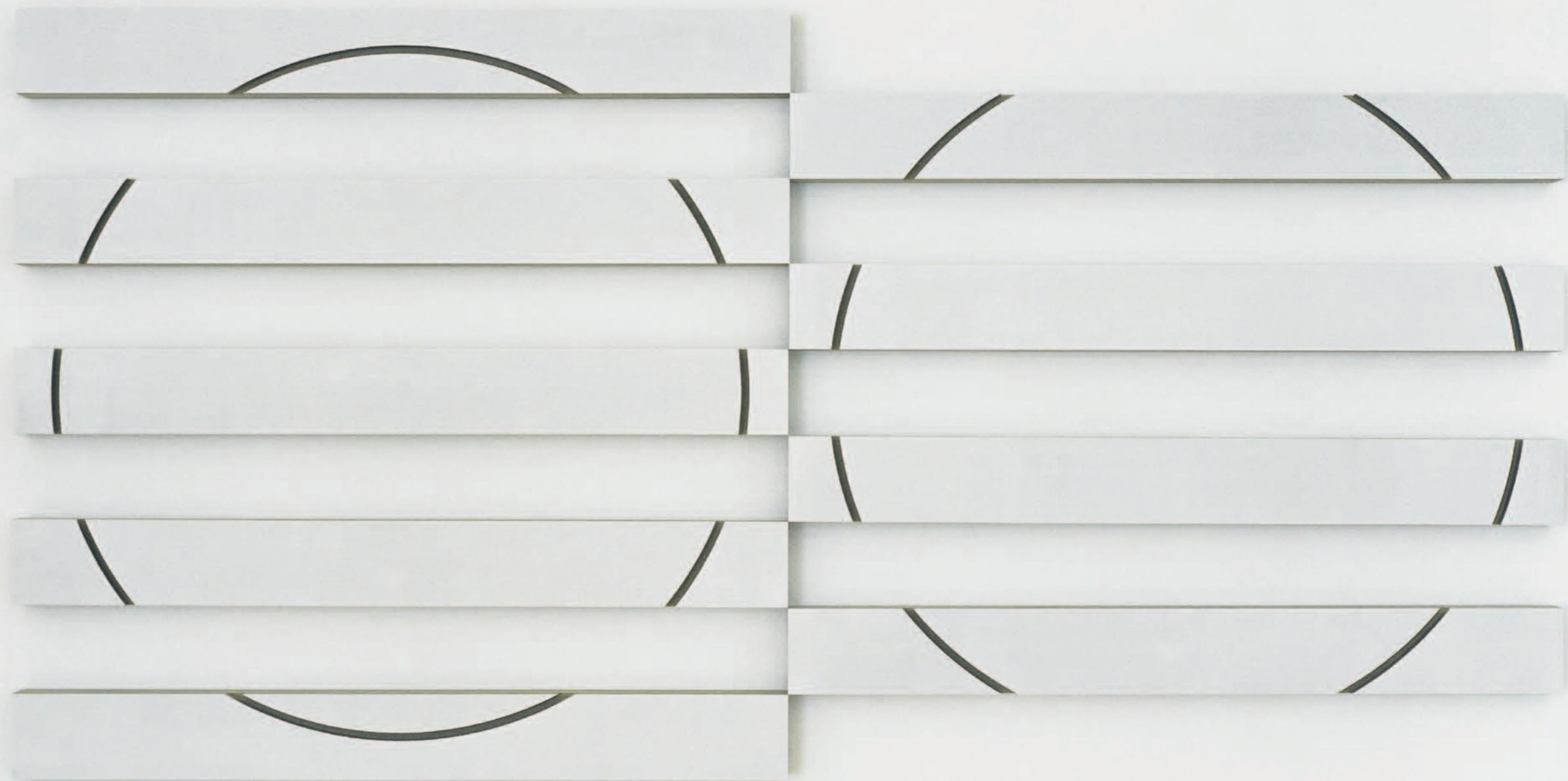
mold of a sphere, wall relief, gypsum plaster,
w 500 cm x h 800 cm x d 30 cm, Artwork for the
LMU Department of Chemistry and Pharmacy,
München, Großhadern, 1998

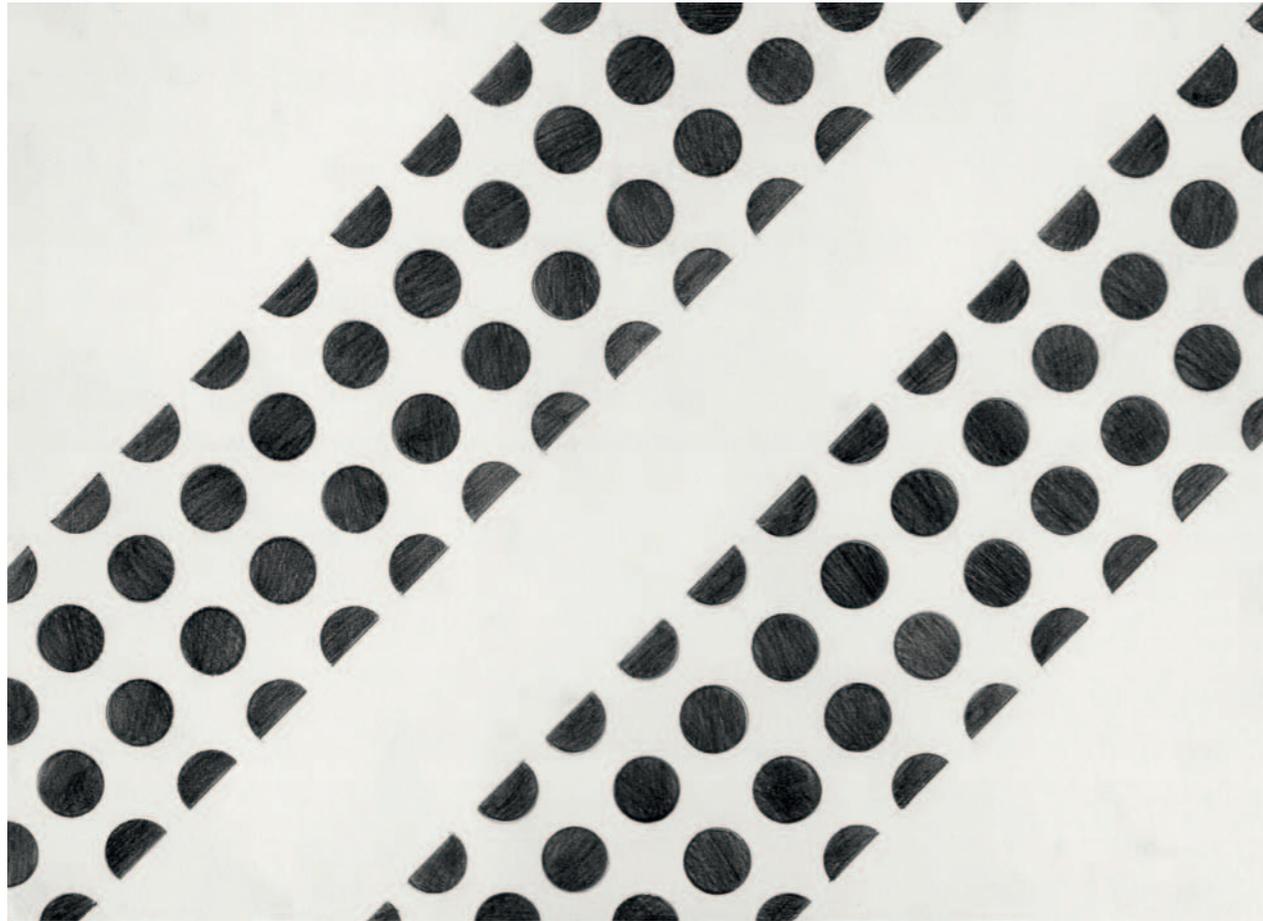




*Kugelsegment, Gips (Hohlform),
b 40 cm x h 12 cm x t 40 cm, 2005/2008*

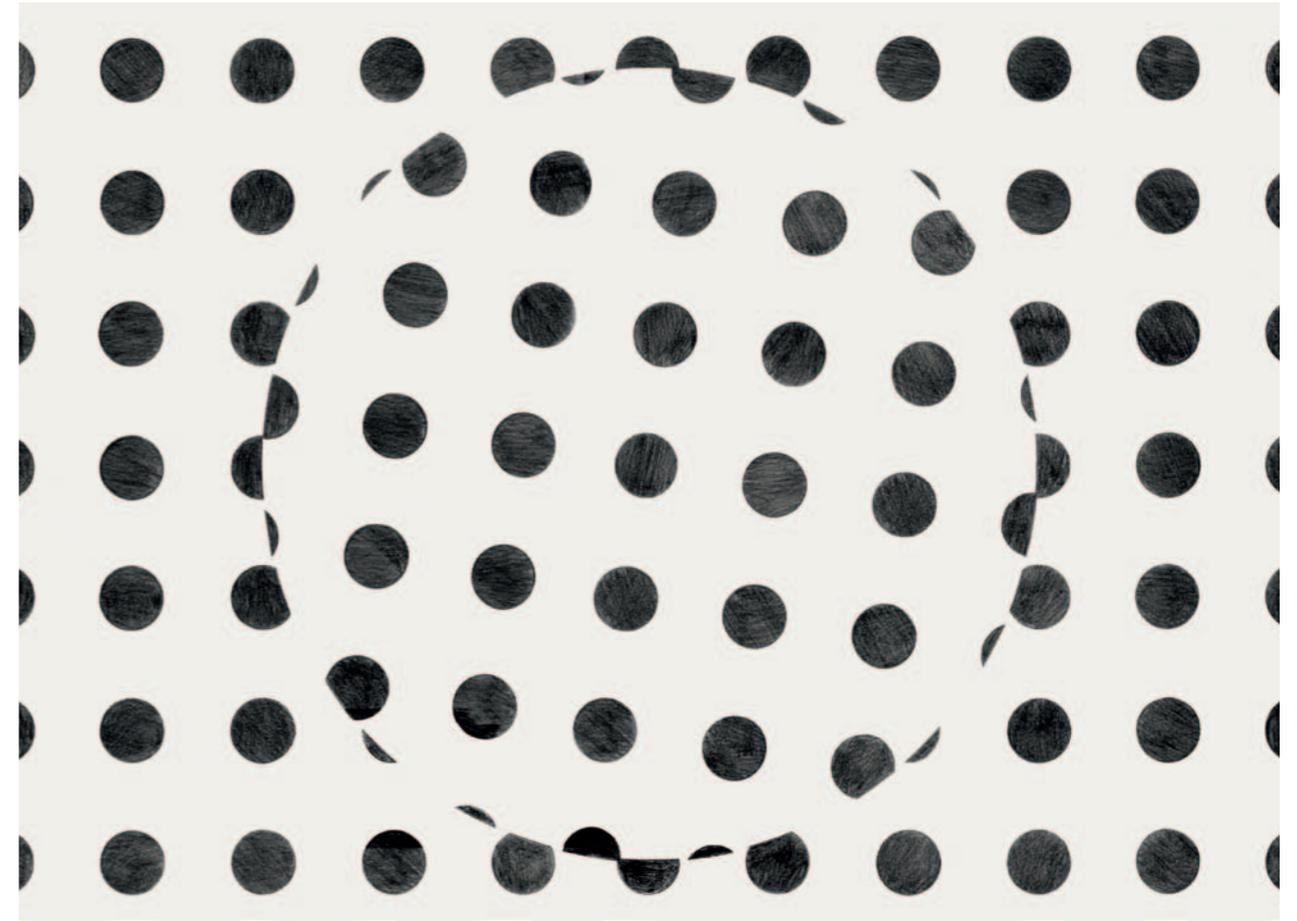
*sphere segment, plaster (hollow form),
w 40 cm x h 12 cm x d 40 cm, 2005/2008*





Streifen, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2007

strips, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2007



kleine Drehung, Bleistift auf Papier, 30 cm x 40 cm, 2008

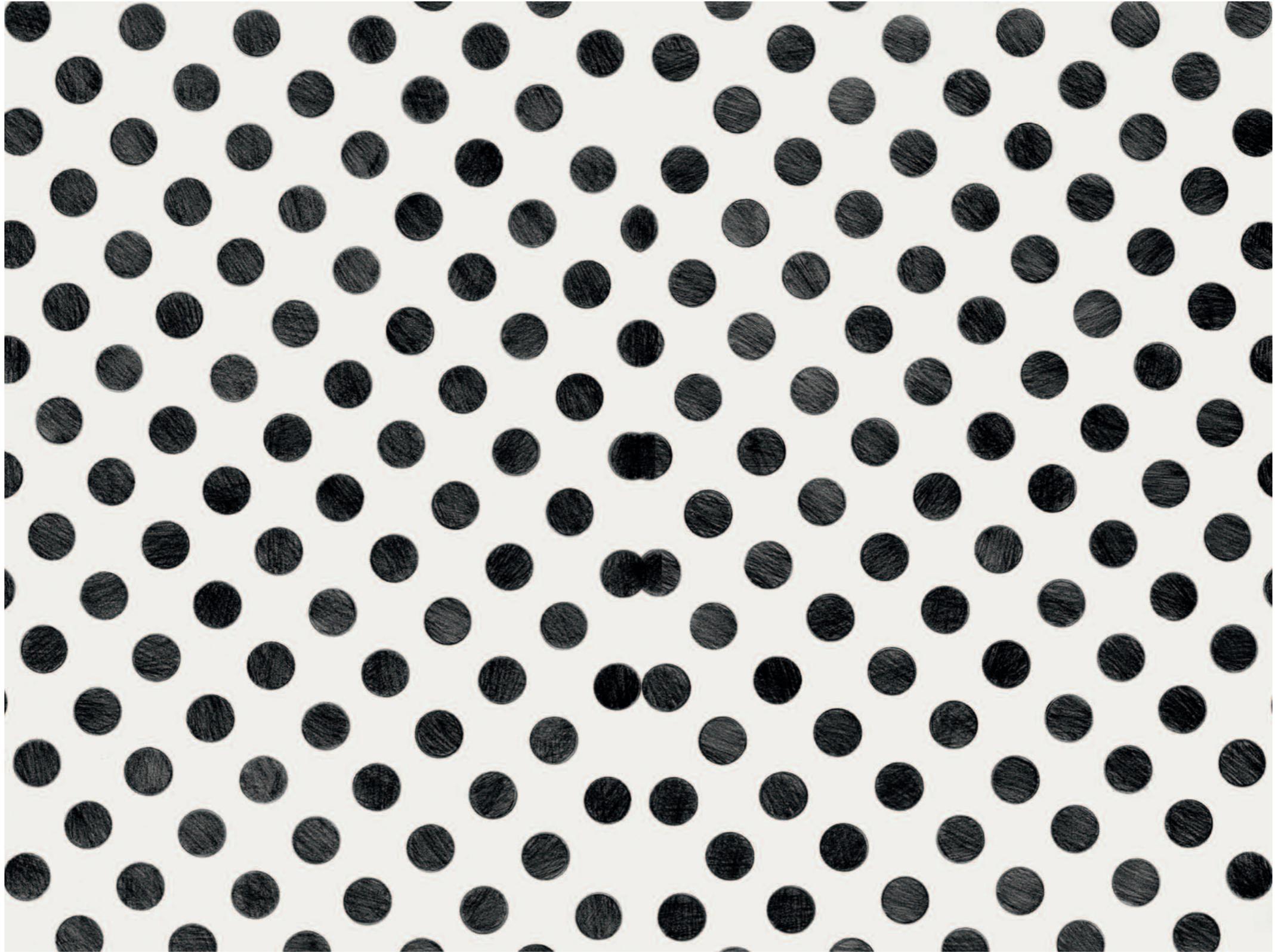
slight rotation, pencil on paper, 30 cm x 40 cm, 2008

vorherige Seiten

Kreis, MDF, weißer Lack,
b 80 cm x h 40 cm x t 3 cm, 2004

previous pages

sphere, MDF, white lacquer,
w 80 cm x h 40 cm x d 3 cm, 2004





vorhergehende Seiten

Tapete, Bleistift auf Papier, 30 cm x 40 cm, 2008

previous pages

wallpaper, pencil on paper, 30 cm x 40 cm, 2008

Doppelkugel, Gips (Hohlform), Takelgarn,
b 22 cm x h 12 cm x t 12 cm, 2007

double sphere, plaster (hollow form), whipping
twine, w 22 cm x h 12 cm x d 12 cm, 2007



Feld, 25 Holzkugeln, schwarzer Lack,
25 Takelgarnfäden, d Kugel = 8 cm,
Raumhöhe 450 cm, Rathausgalerie
München, 2008

field, 25 wood spheres, black lacquer,
25 strands of whipping twine,
dia. sphere = 8 cm, ceiling height 450 cm,
Rathausgalerie München, 2008

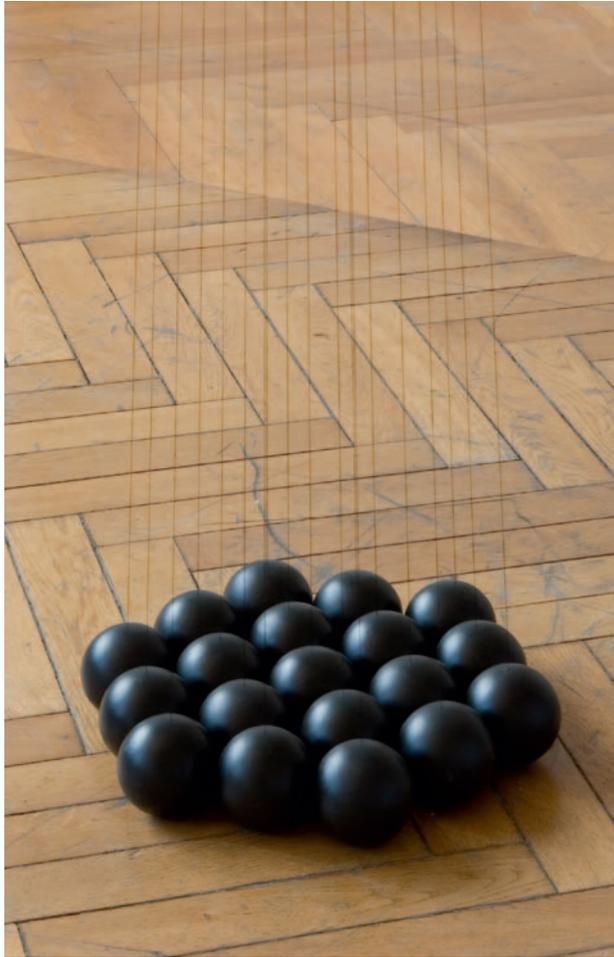




neuer Planet, Kunststoffkugel, 65 schwarze
Takelgarnfäden, Länge variabel, Kugel $d = 8$ cm,
Häusler Contemporary, München, 2006

new planet, plastic spheres, 65 strands of
black whipping twine, variable length, sphere dia. = 8 cm,
Häusler Contemporary, München, 2006





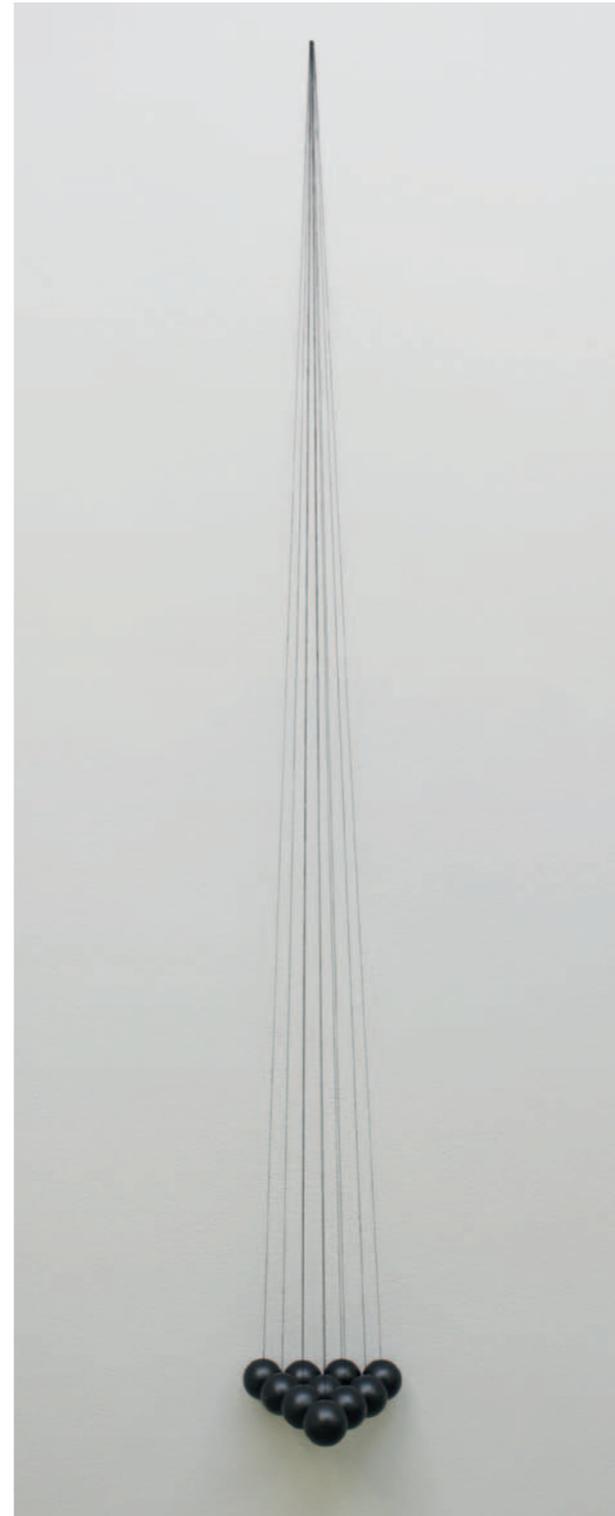
Bündel, 19 Holzkugeln, schwarzer Lack,
19 Takelgarnfäden, d Kugel = 8 cm, Raumhöhe 450 cm,
Rathausgalerie München, 2008

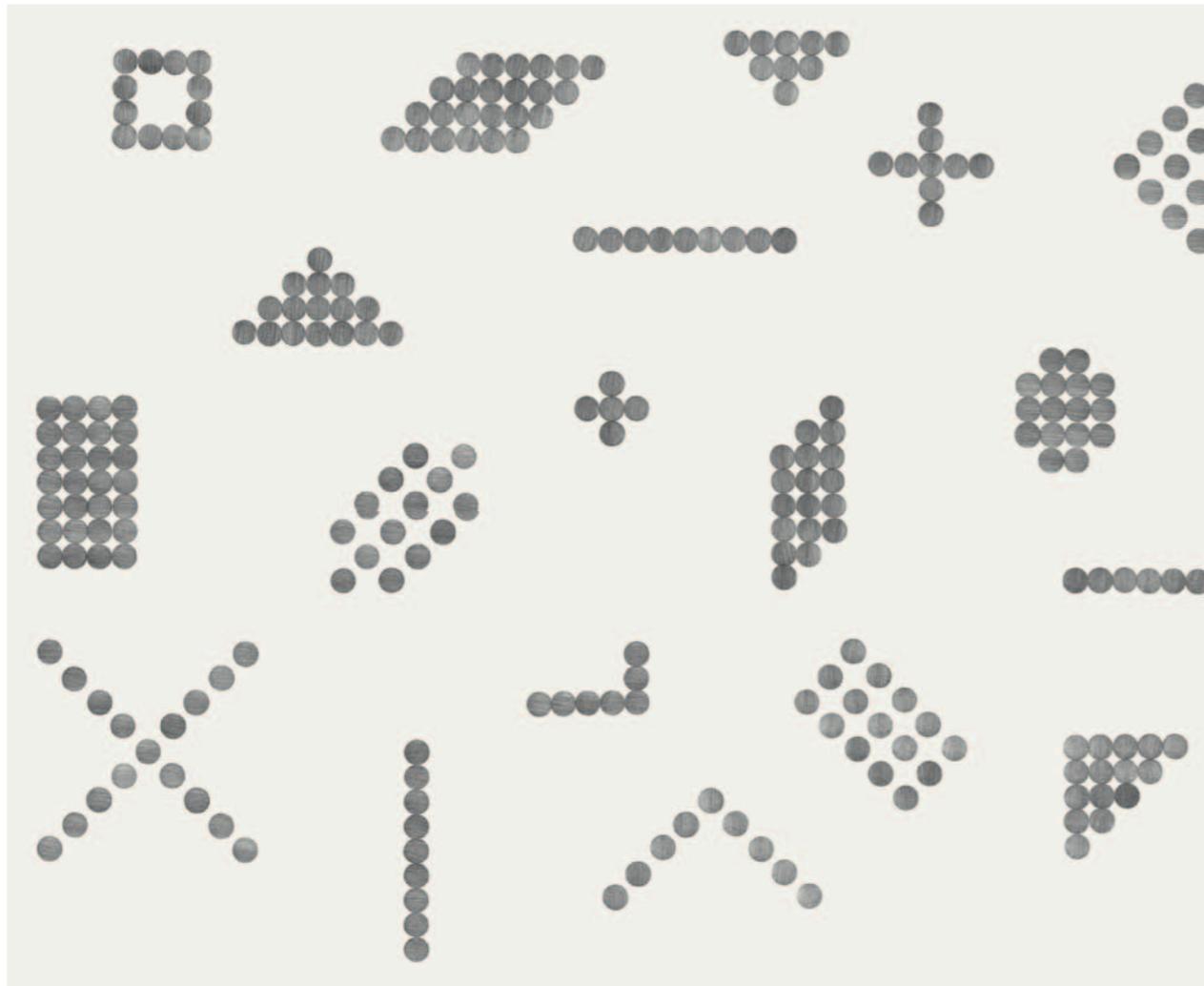
bundle, 19 wood spheres, black lacquer, 19 strands of
whipping twine, dia. sphere = 8 cm, ceiling height 450 cm,
Rathausgalerie München, 2008



cosa sara, zweiteilig, je 10 Holzkugeln,
Acrylfarbe, Takelgarn, d Kugel = 4 cm, 2008

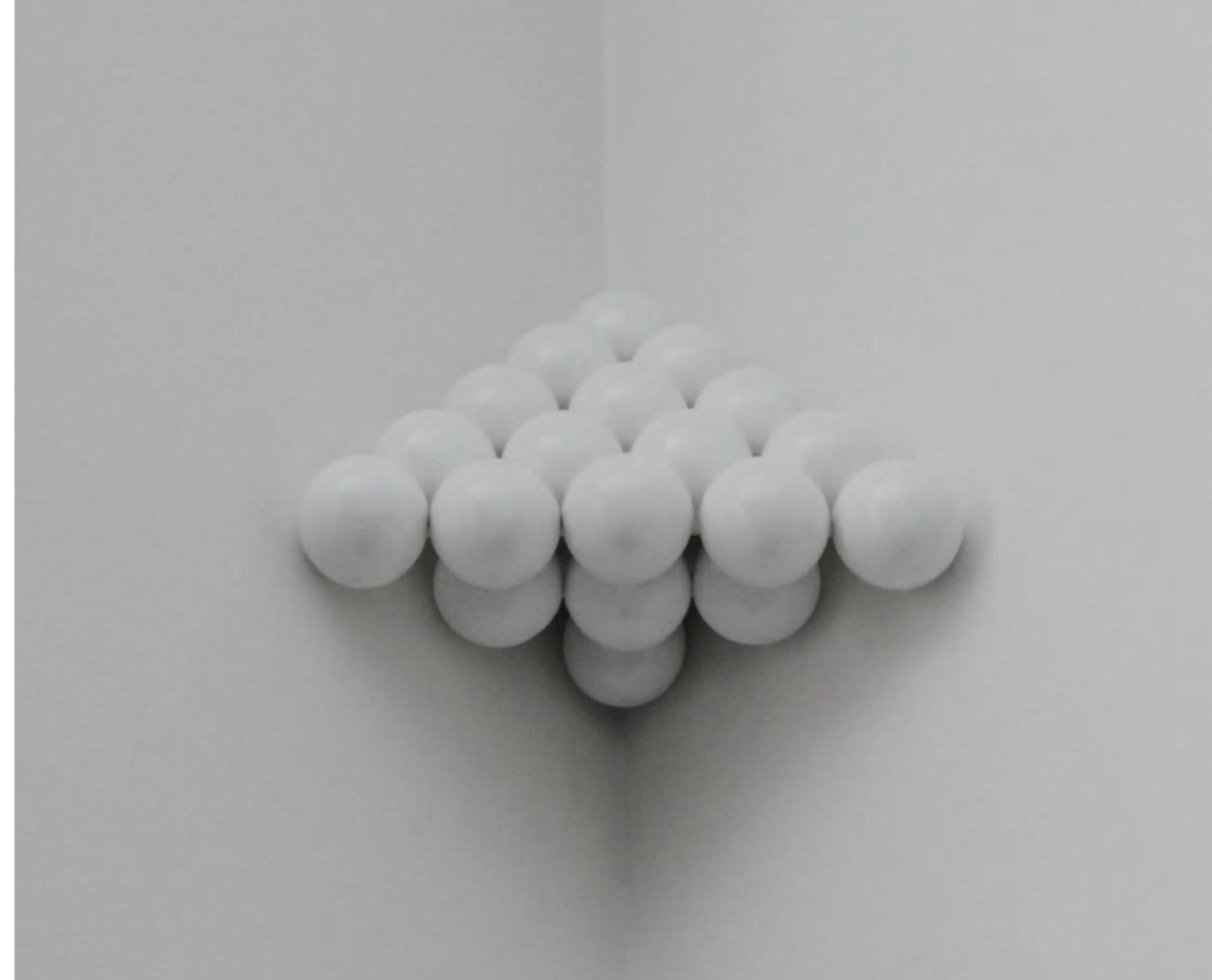
cosa sara, two parts, each 10 wood spheres,
acrylic paint, whipping twine,
dia. sphere = 4 cm, 2008





elementary particles,
Bleistift auf Papier, 40 cm x 50 cm, 2010

elementary particles,
pencil on paper, 40 cm x 50 cm, 2010



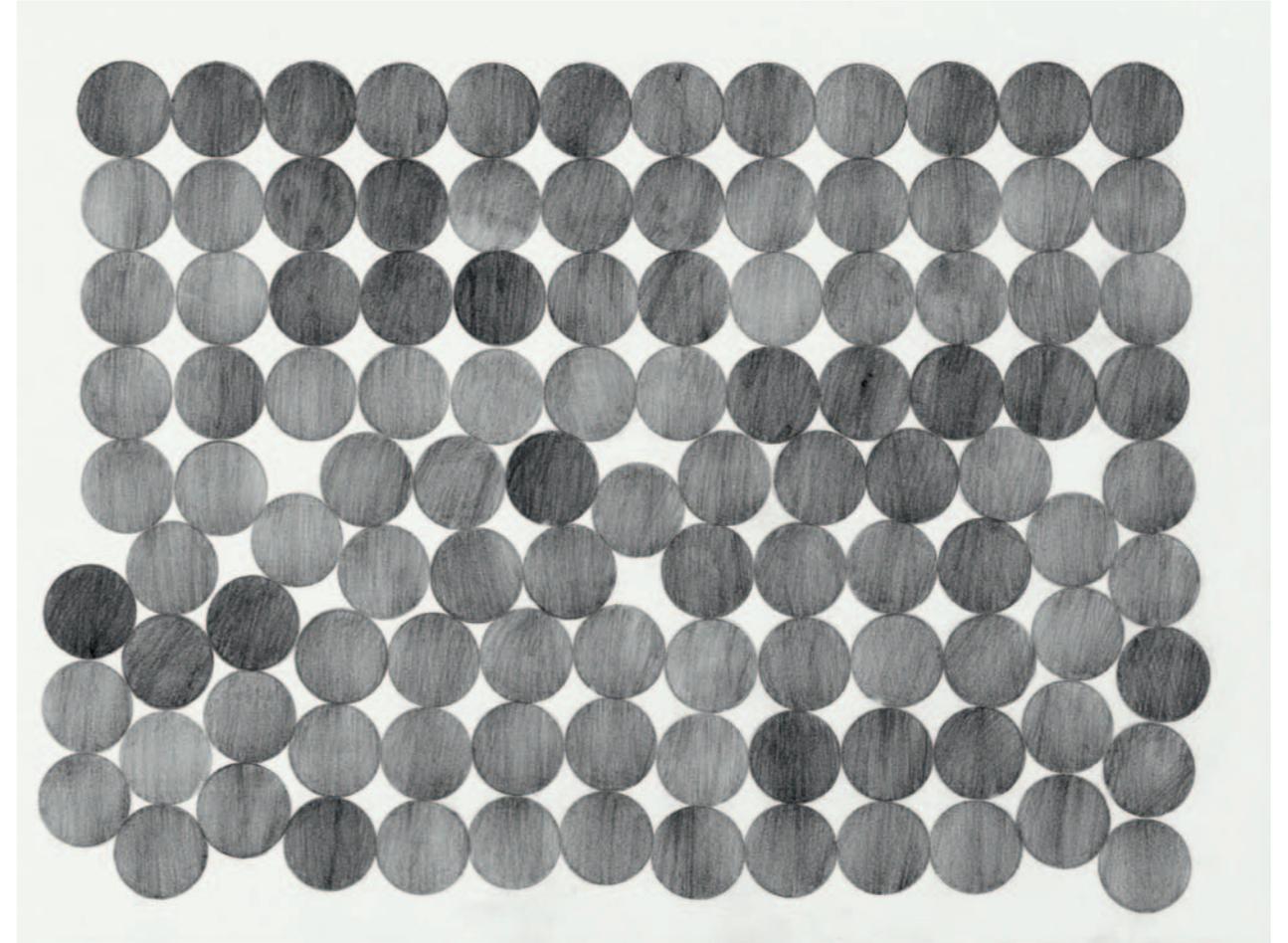
Eckstück, 27 Holzkugeln, weißer Lack,
b 30 cm x h 23 cm x t 18 cm, d Kugel = 6 cm, 2010

corner piece, 27 wood spheres, white lacquer,
w 30 cm x h 23 cm x d 18 cm, dia. sphere = 6 cm, 2010



Ding, Luftballon, Holzkugeln, b 19 cm h x 6 cm x t 5 cm, 2008

thing, balloon, wood spheres, w 19 cm h x 6 cm x d 5 cm, 2008



Fehler, Bleistift auf Papier, 20 cm x 30 cm, 2009

error, pencil on paper, 20 cm x 30 cm, 2009



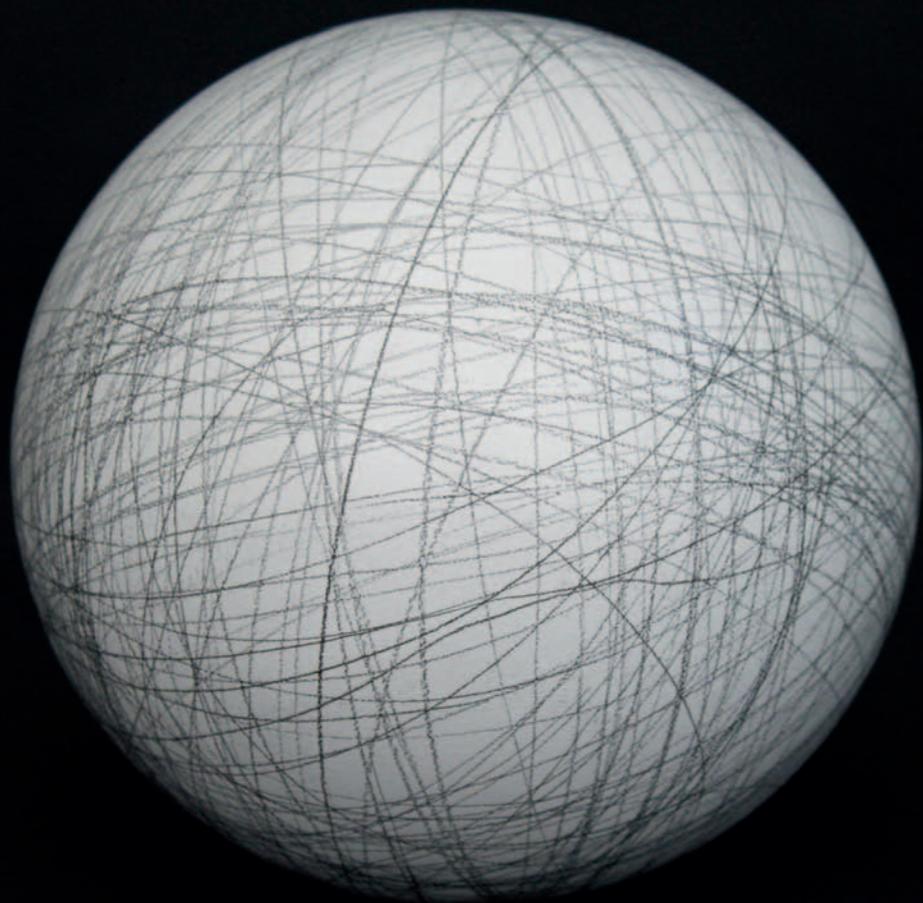
Wolke, 35 Holzkugeln, schwarzer Lack, Nylonschnur,
d Kugel = 3,5 cm, 2013

cloud, 35 wood spheres, black lacquer, nylon cord,
dia. sphere = 3.5 cm, 2013



Knäuel, 250 Holzkugeln, schwarzer Lack, Stahlseil,
d Kugel = 4 cm, Rathausgalerie München, 2008

knot, 250 wood spheres, black lacquer, steel cable,
dia. sphere = 4 cm, Rathausgalerie München, 2008



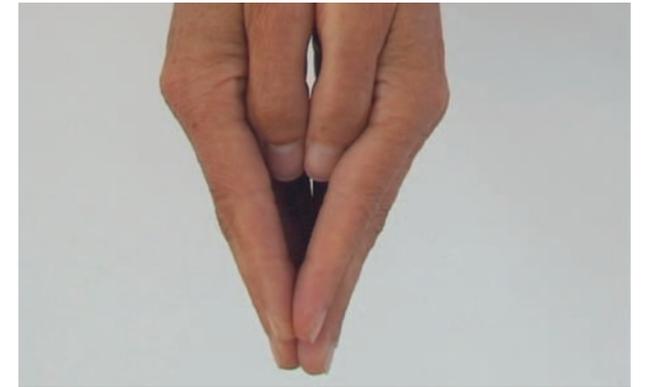
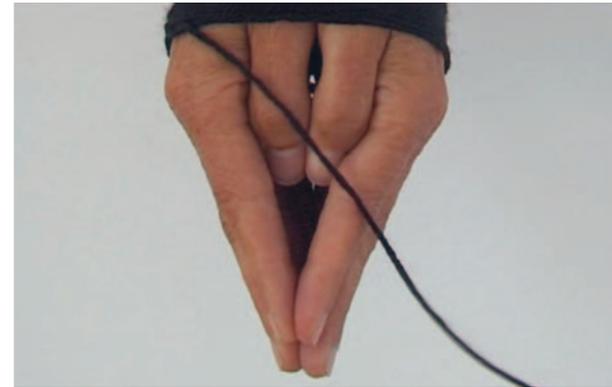
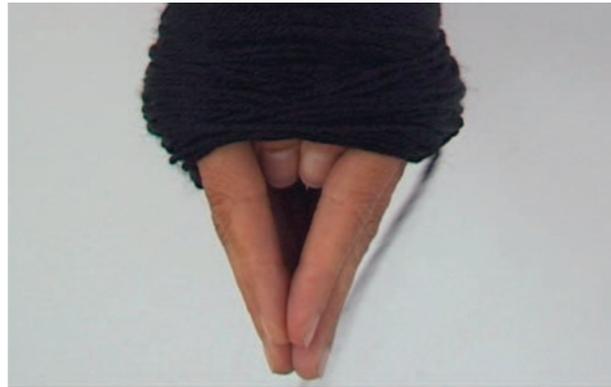
Kugel/Unendlichkeit, Bleistift auf Gips, d Kugel = 14 cm, 2009

sphere/infinity, pencil on plaster, dia. sphere = 14 cm, 2009



Kugel/Zeichnung, Bleistift auf Gips, d Kugel = 14 cm, 2009

sphere/drawing, pencil on plaster, dia. sphere = 14 cm, 2009



cachemain, Video 4'54", 2009

(Gemeinschaftsarbeit mit Katharina Weishäupl)

Eine schwarze Figur vor weißem Grund, gibt sich auf den zweiten Blick als eine aus schwarzer Wolle gewickelte Form zu erkennen. Während der schwarze Wollfaden langsam von dem Objekt abgewickelt wird, verändern sich Form und Kontur des Objektes. Die sich auflösende „Zeichnung“ lässt nach und nach das Innere sichtbar werden.

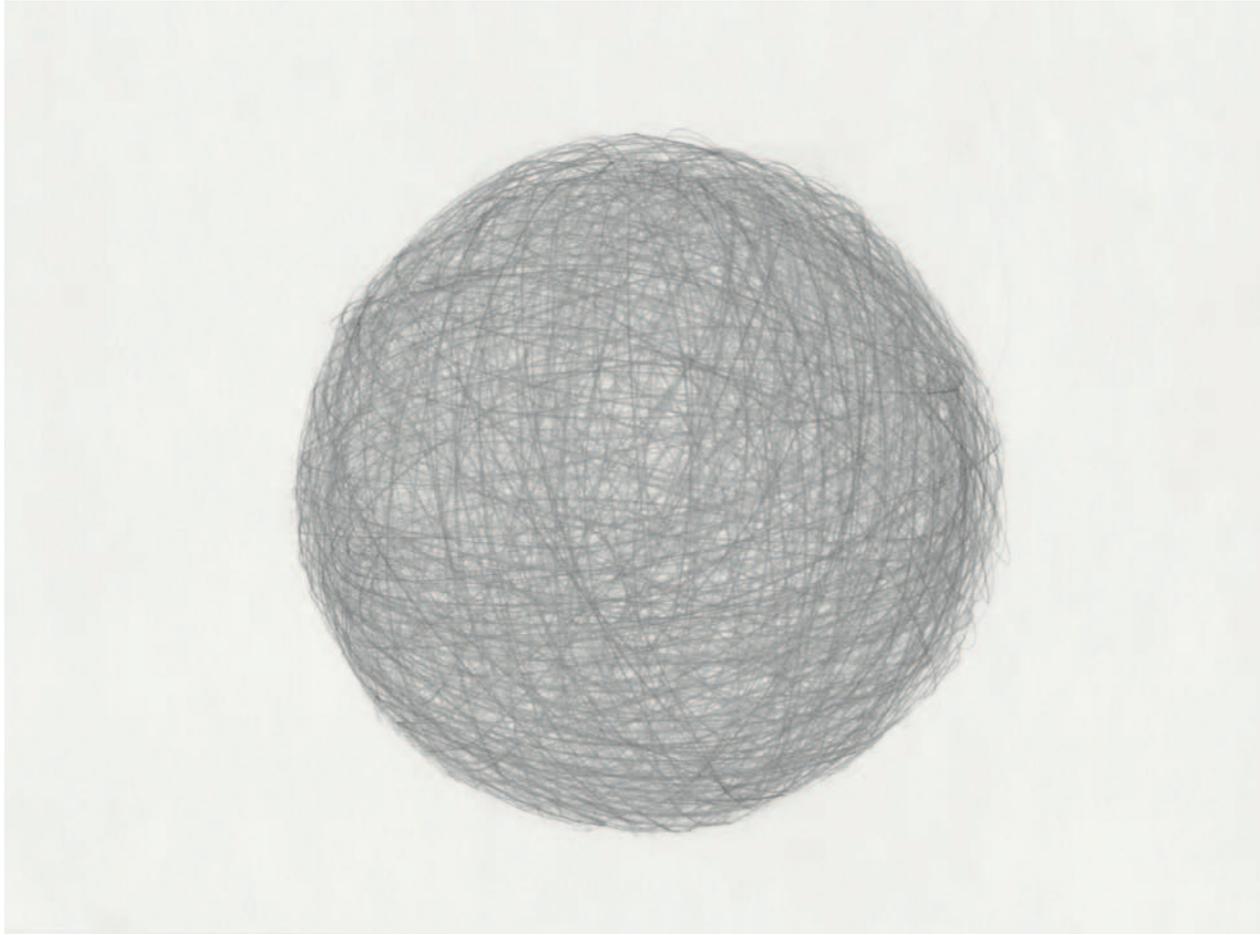
cachemain, Video 4'54", 2009

(In collaboration with Katharina Weishäupl)

A black figure before a white background reveals itself to be a black, wound ball of yarn. While the black woolen thread is slowly unwound from the object, the shape and the contour of the object is transformed. The interior of the dissolving "drawing" becomes gradually visible.

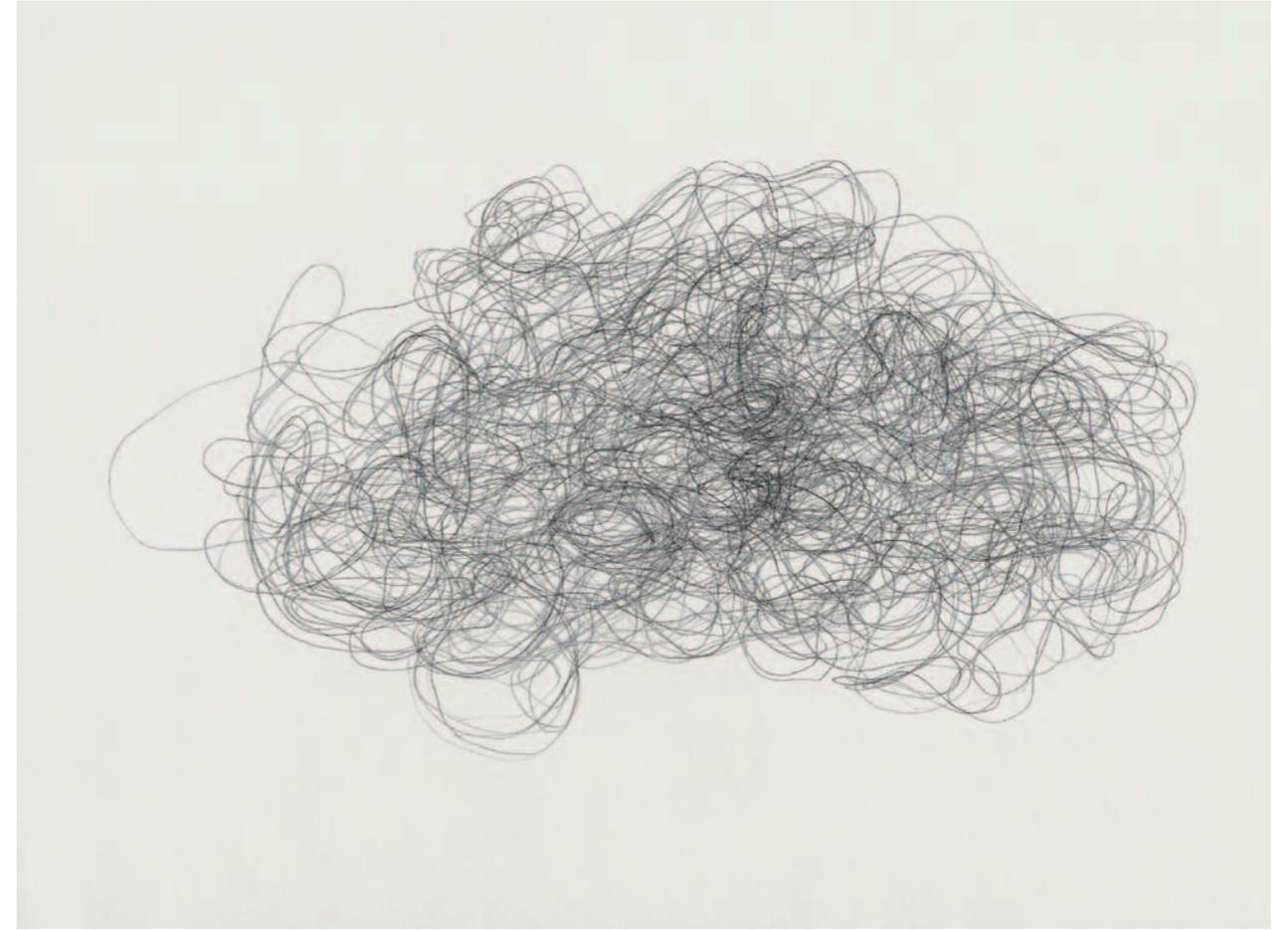
Schlaufen, Bleistift auf Papier, 24 cm x 30 cm, 2007
loops, pencil on paper, 24 cm x 30 cm, 2007





Wollknäuel, Bleistift auf Papier, 18 cm x 24 cm, 2006

ball of yarn, pencil on paper, 18 cm x 24 cm, 2006



dichtes Fadenknäuel, Bleistift auf Papier, 18 cm x 24 cm, 2007

dense ball of string, pencil on paper, 18 cm x 24 cm, 2007



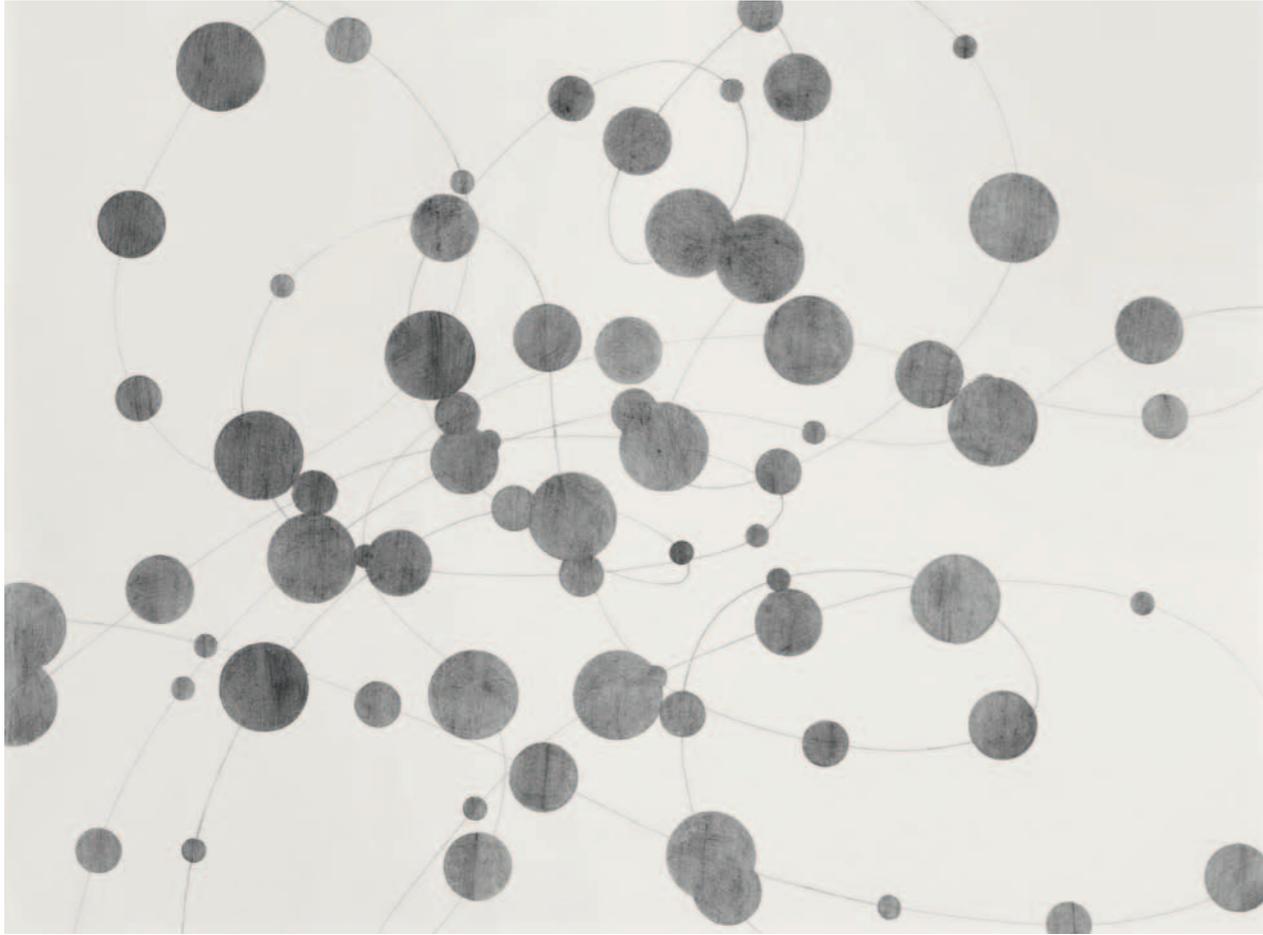
großes Fadenknäuel, Bleistift auf Papier, 27 cm x 35 cm, 2007

large ball of string, pencil on paper, 27 cm x 35 cm, 2007



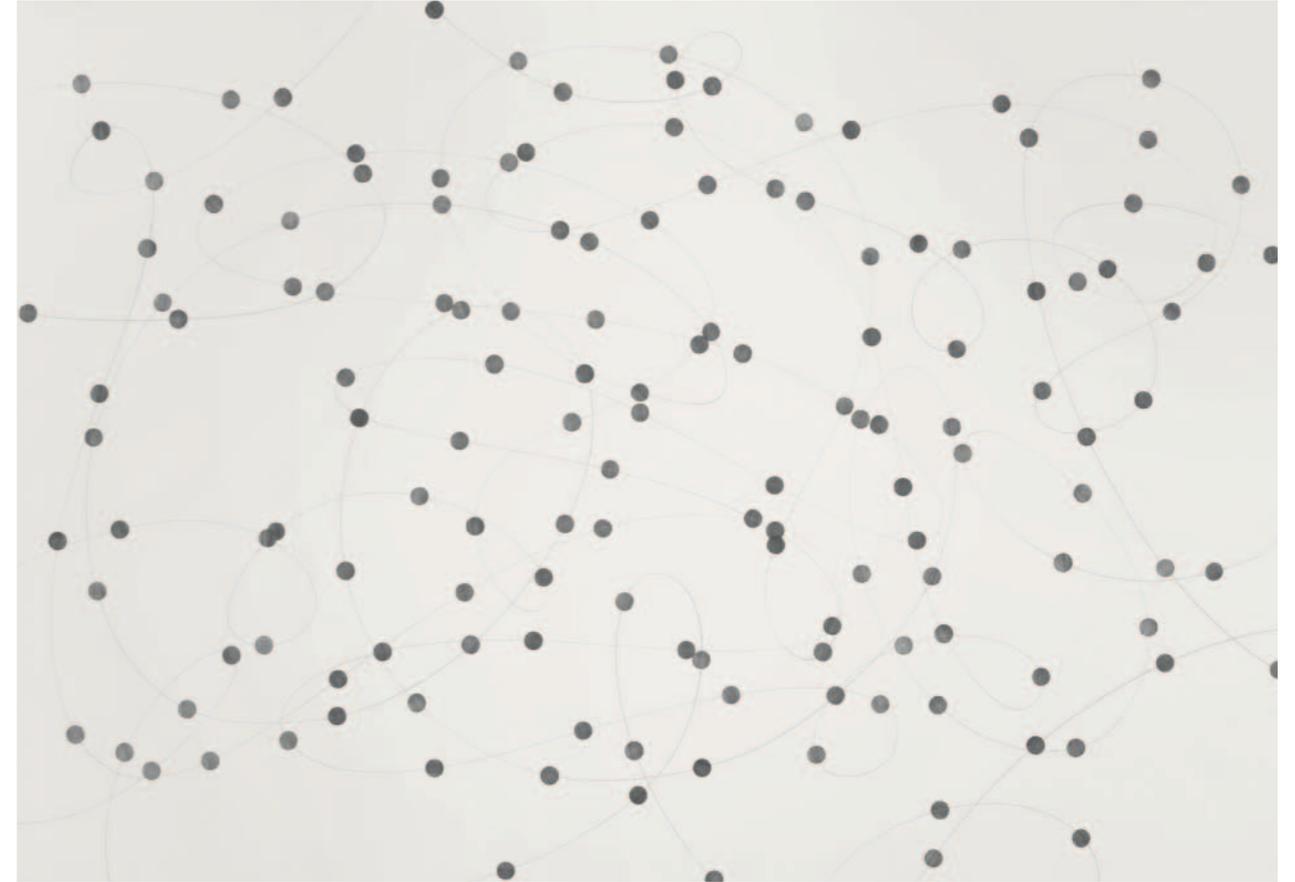
Gehirn, Kunststoffkugel, Papier, d Kugel = 14 cm, 2006

brain, plastic sphere, paper, dia. sphere = 14 cm, 2006



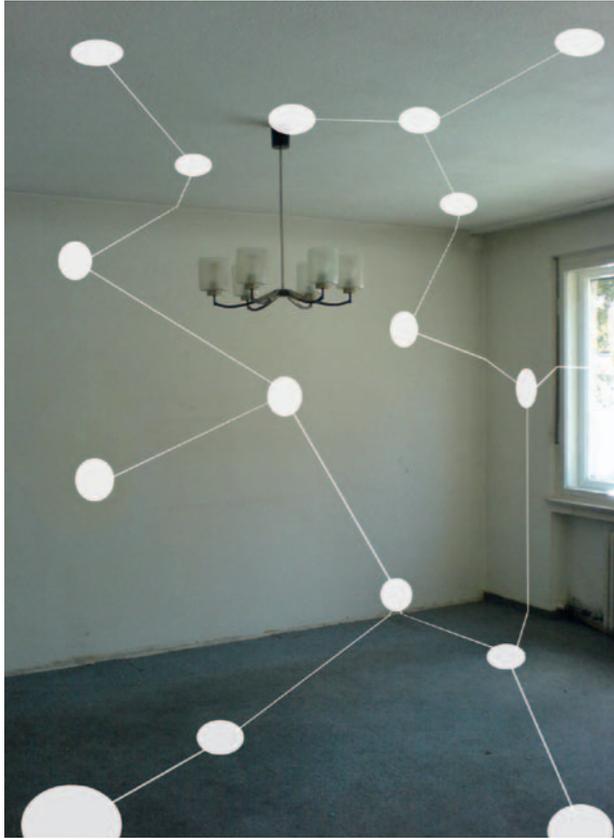
Kette/Schmuck, Bleistift auf Papier, 30 cm x 40 cm, 2007

chain/ornament, pencil on paper, 30 cm x 40 cm, 2007



Kette/Allover, Bleistift auf Papier, 70 cm x 100 cm, 2011

chain/allover, pencil on paper, 70 cm x 100 cm, 2011



Studie, Collage auf Fotokopie, 2007

study, collage on photocopy, 2007



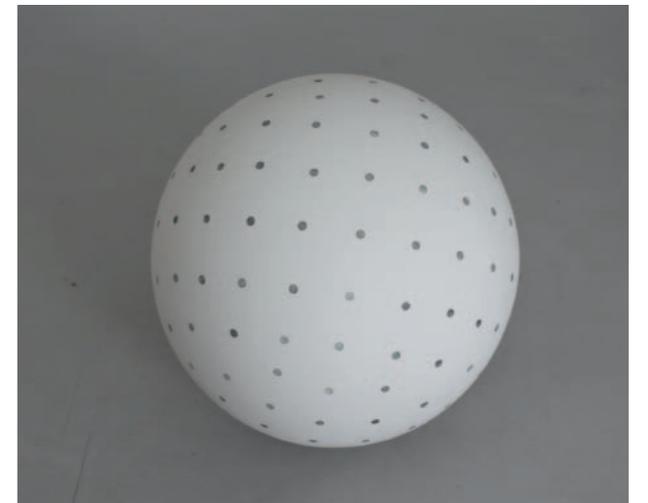
Kugel mit Punkten, Bleistift auf Gips, d = 30 cm, 2008

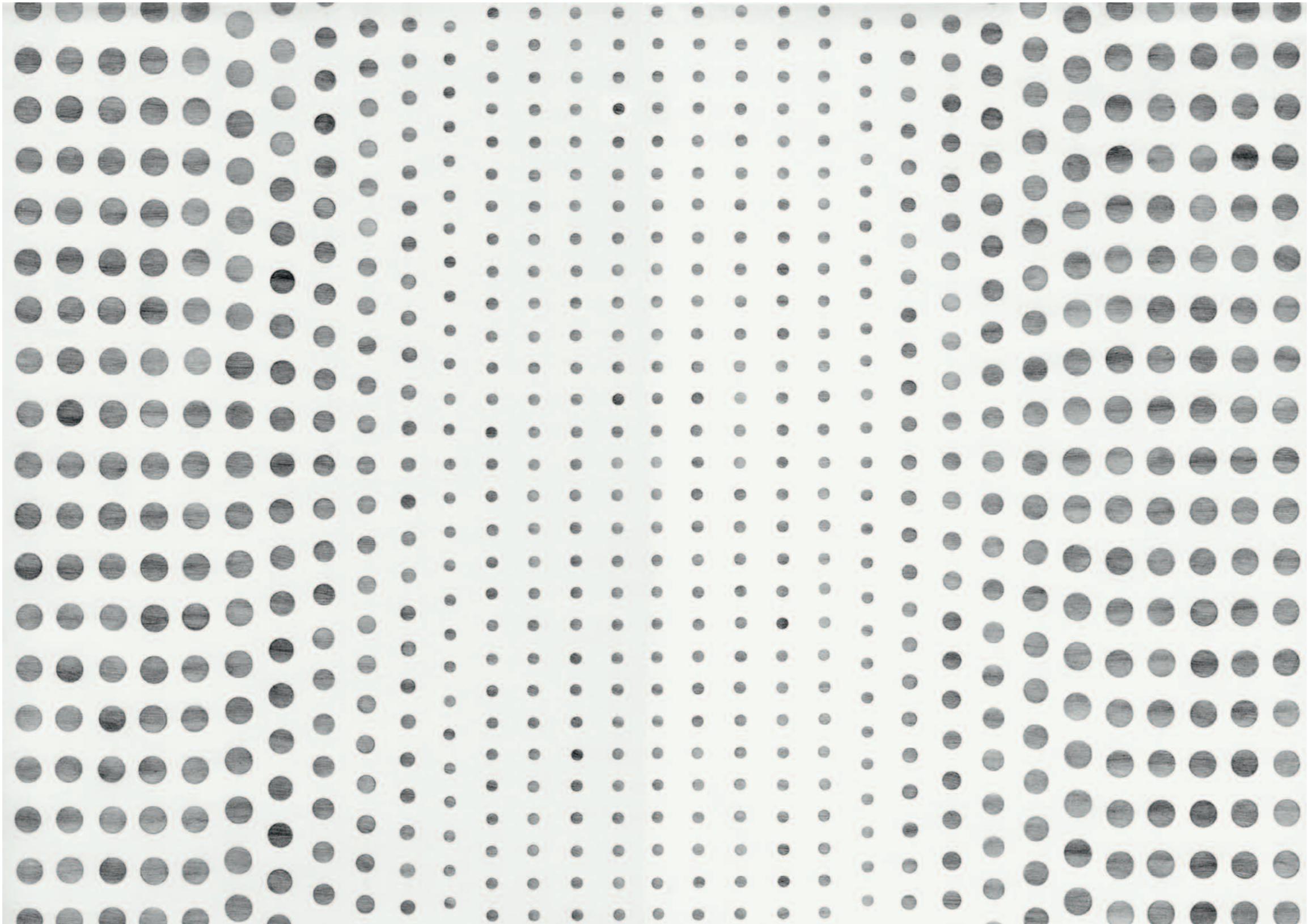
sphere with dots, pencil on plaster, dia. sphere = 30 cm, 2008

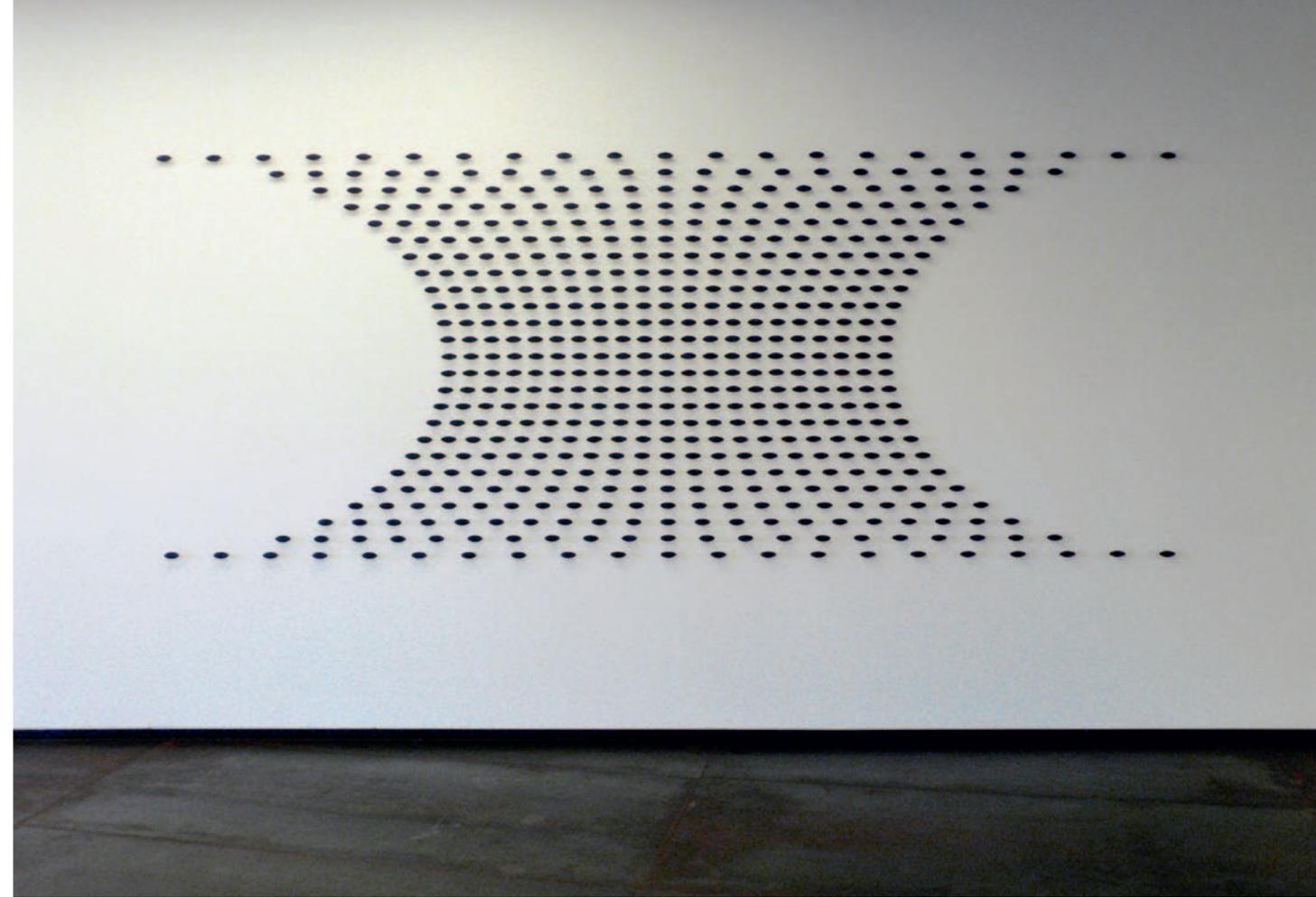
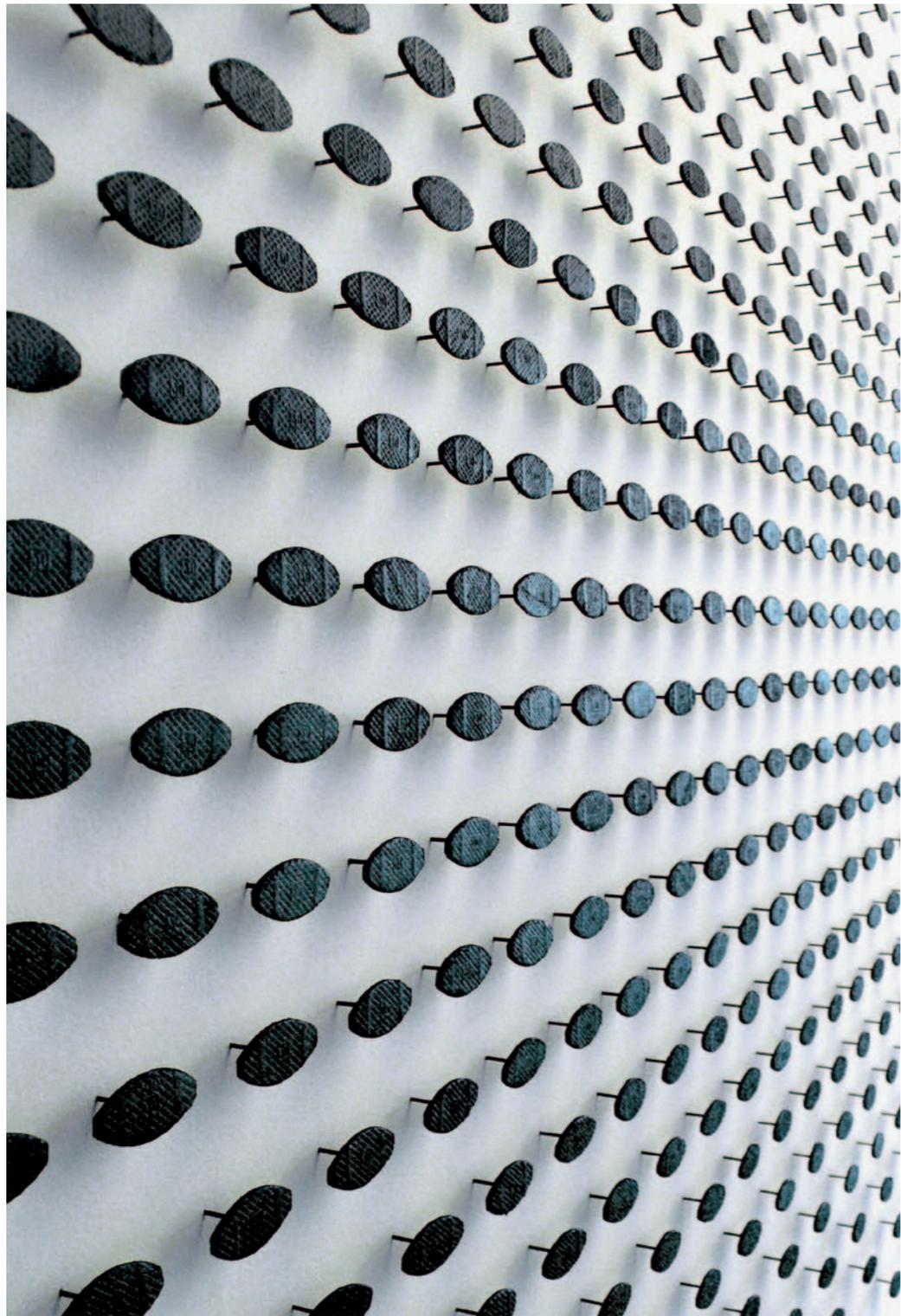


große Kugelzeichnung, Bleistift auf Gips, d = 50 cm, 2013

large sphere drawing, pencil on plaster, dia. sphere = 50 cm, 2013







Koordinaten, 25 Reihen à 21 Holzflachdübel (Lamellos),
schwarzer Lack, Stahlnägel, b 365 cm x h 140 cm x t 3 cm,
HSC Immobilien, München, 2007

coordinates, 25 rows each with 21 flat wood dowels,
black lacquer, steel nails, w 365 cm x h 140 cm x d 3 cm,
HSC Immobilien, München, 2007

vorhergehende Seiten

falsche Perspektive, Bleistift auf Papier, 30 cm x 40 cm, 2007

previous pages

false perspective, pencil on paper, 30 cm x 40 cm, 2007



Bauhaus im Jahr 2005, MDF, Holzflachdübel (Lamellos),
schwarzer Lack, b 12 cm x h 12 cm x t 2 cm, 2005

bauhaus in the year 2005, MDF, flat wood dowels,
black lacquer, w 12 cm x h 12 cm x d 2 cm, 2005





Kette, Holzkugeln, schwarzer Lack, Draht,
d Kugel = 3 cm, 2010

chain, wood spheres, black lacquer, wire,
dia. sphere = 3 cm, 2010



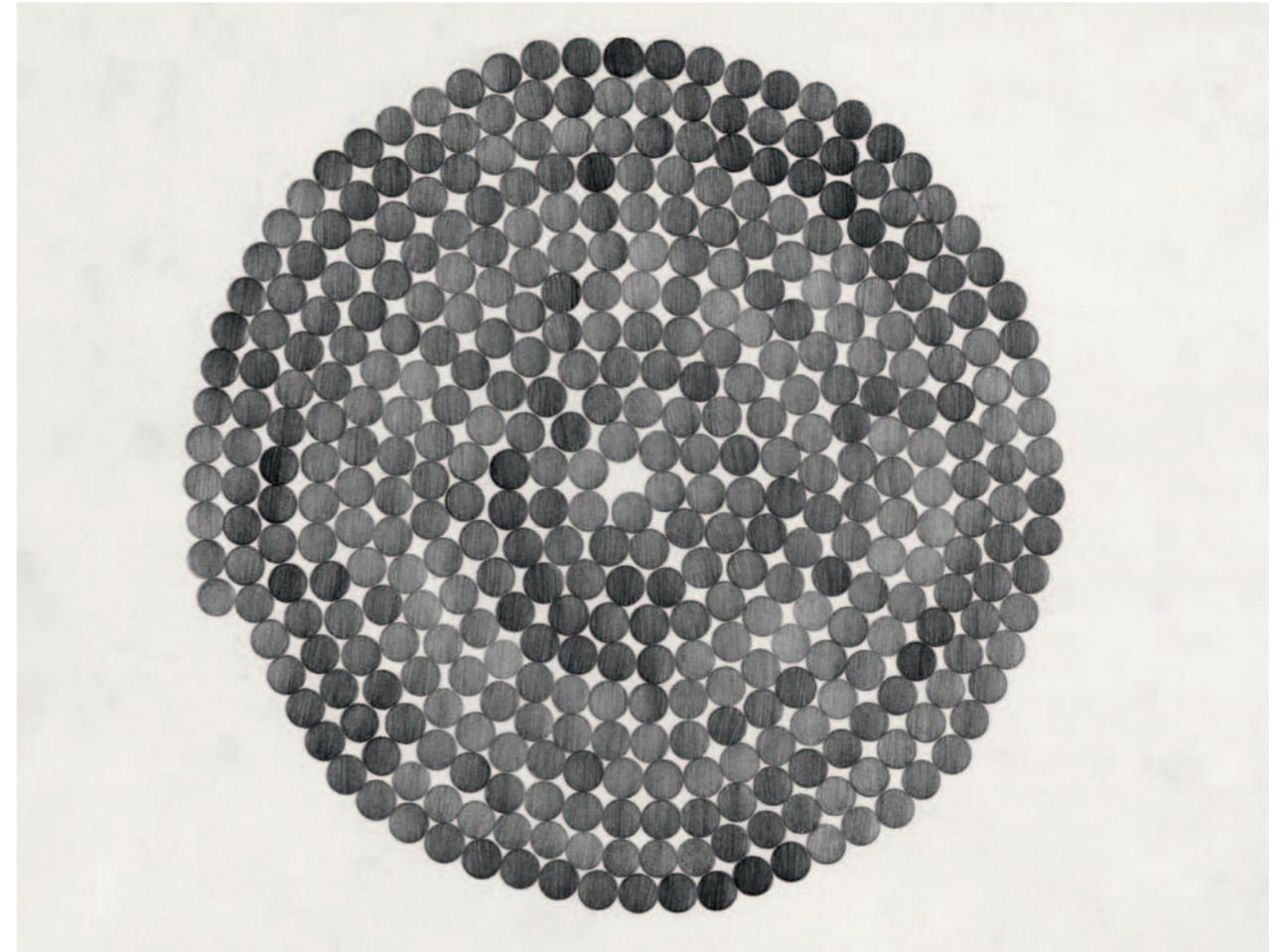
Kette mit Zahnrad, Holzkugeln, schwarzer Lack, MDF,
Acrylfarbe, b 34 cm x h 49 cm x t 3,5 cm, 2011

chain with cogwheel, wood spheres, black lacquer,
MDF, acrylic paint, w 34 cm x h 49 cm x d 3.5 cm, 2011

*Kette mit rotem Ring, Holzkugeln, schwarzer Lack,
MDF, Acrylfarbe, b 32 cm x h 50 cm x t 3 cm, 2013*

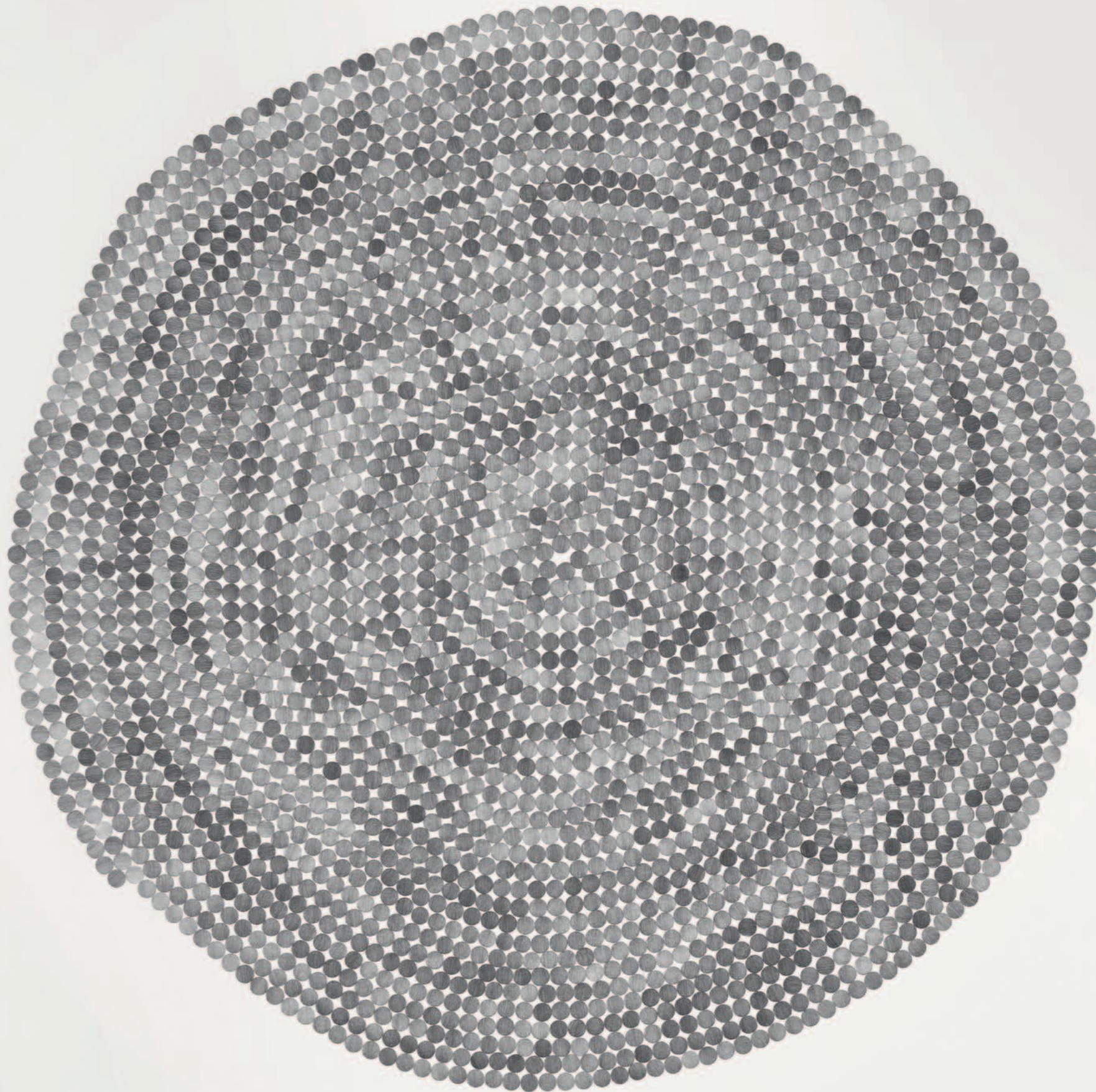
*chain with red ring, wood spheres, black lacquer,
MDF, acrylic paint, w 32 cm x h 50 cm x d 3 cm, 2013*





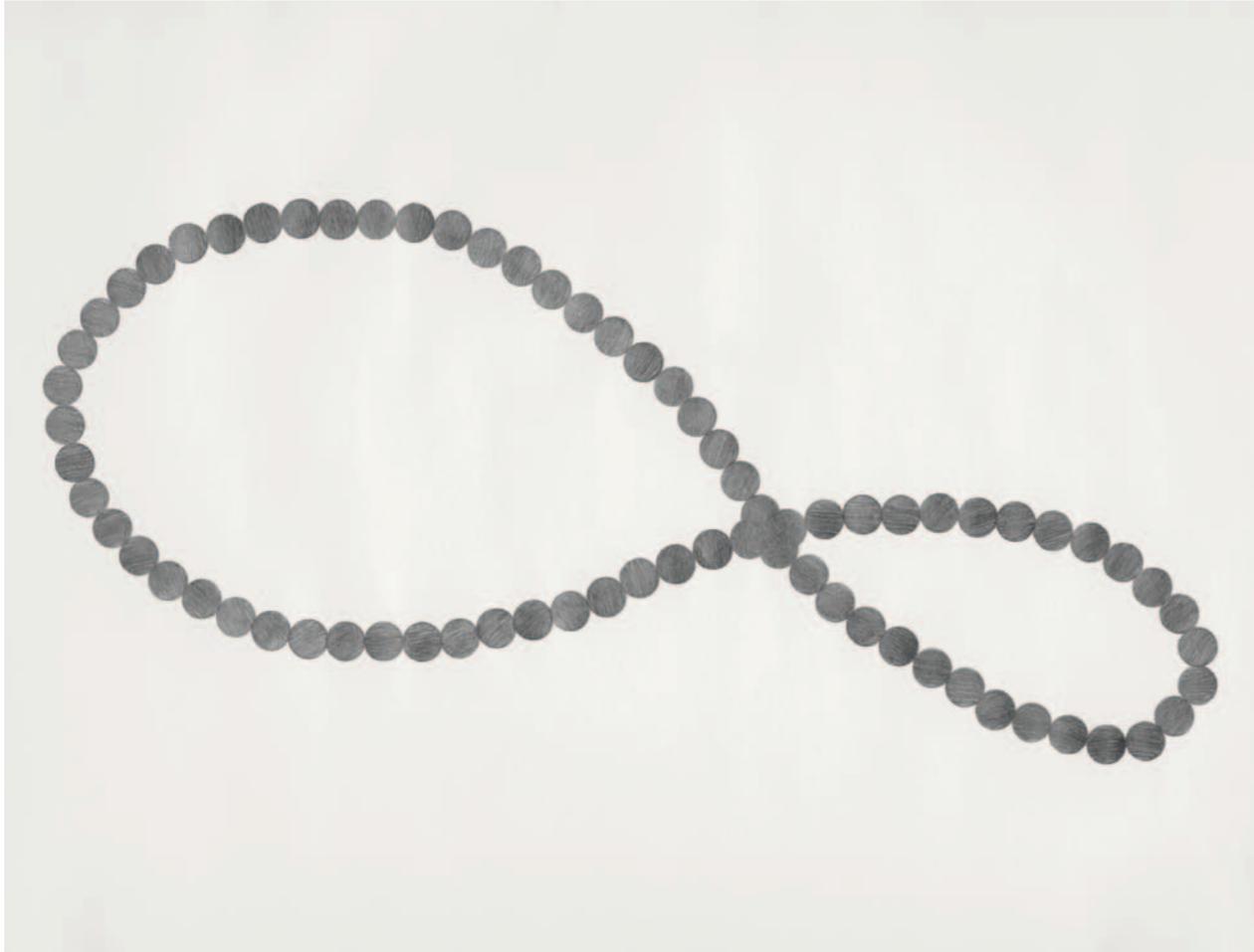
kleine Spirale, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2009

small spiral, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2009



große Spirale, Bleistift auf Papier, 70 cm x 100 cm, 2012

large spiral, pencil on paper, 70 cm x 100 cm, 2012



Kette/Unendlichkeit, Bleistift auf Papier, 24 cm x 30 cm

chain/infinity, pencil on paper, 24 cm x 30 cm



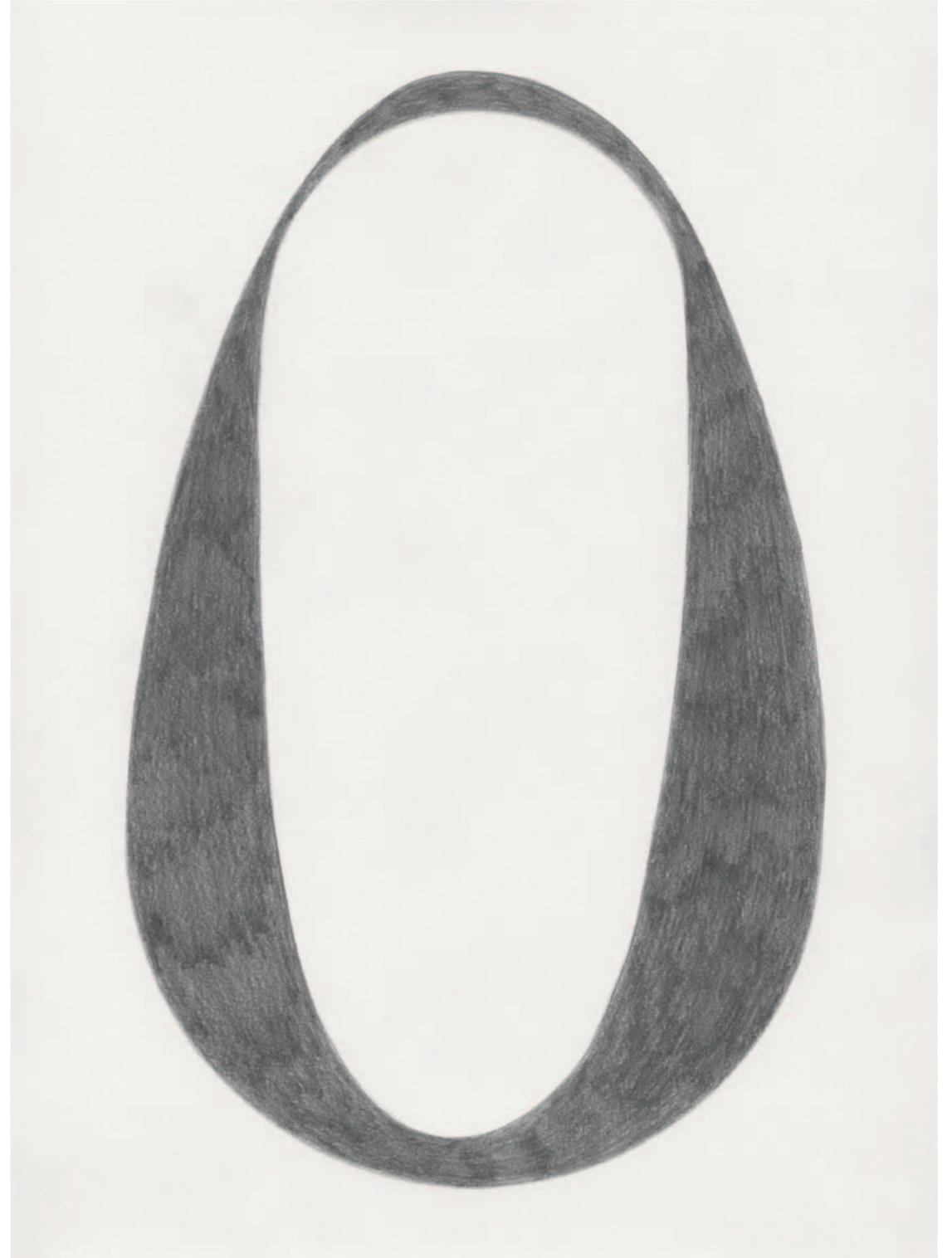
Ring, Bleistift auf Papier, 20 cm x 27 cm, 2008

ring, pencil on paper, 20 cm x 27 cm, 2008



Ring, Holzkugeln, schwarzer Lack,
d Kugel = 6 cm, d Ring = 32 cm, 2009

ring, wood spheres, black lacquer,
dia. sphere = 6 cm; dia. ring = 32 cm, 2009





vorhergehende Seiten

hängende Form, Zeichnung und Collage,
Bleistift auf Papier, 23 cm x 30 cm, 2013

Schlaufe, Bleistift auf Papier, 23 cm x 30 cm, 2013

previous pages

hanging form, drawing and collage,
pencil on paper, 23 cm x 30 cm, 2013

loop, pencil on paper, 23 cm x 30 cm, 2013



Kugel mit Öffnung, Bleistift auf Gips, d = 30 cm, 2013

sphere with opening, pencil on plaster, dia. sphere = 30 cm, 2013



Brüsseler Runde in Auflösung, überzeichnete Kopie eines Zeitungsfotos,
Graphitstift, 20 cm x 30 cm, 2000

brussels convention resolution, overdraw on a copy of a newspaper
photograph, graphite pencil, 20 cm x 30 cm, 2000



Studie, Stuhl, Din A4 Papier, 2000

study, with chair and A4 paper, 2000





Helen's space, Intervention mit DIN A4 Papier, C Print 50 cm x 70 cm, 2009

Helen's space, intervention with DIN A4 paper, C-print 50 cm x 70 cm, 2009



paperwork # 1, Intervention mit DIN A4 Papier, C Print 50 cm x 70 cm, aus der Serie *paperwork*, Afra Dopfer bei GLP privat, 2008

paperwork # 1, intervention with DIN A4 paper, C-print 50 cm x 70 cm, from the *paperwork* series, Afra Dopfer at GLP private, 2008

vorhergehende Seiten

parent's living room, Intervention mit DIN A4 Papier, C Print 50 cm x 70 cm, 2000

previous pages

parent's living room, intervention with DIN A4 paper, C-print 50 cm x 70 cm, 2000



Mary's room, Intervention mit DIN A4 Papier, C Print 50 cm x 70 cm, 2004

Mary's room, intervention with DIN A4 paper, C-print 50 cm x 70 cm, 2004



paperwork # 8, Intervention mit DIN A4 Papier, C Print 50 cm x 70 cm,
aus der Serie *paperwork*, Afra Dopfer bei GLP privat, 2008

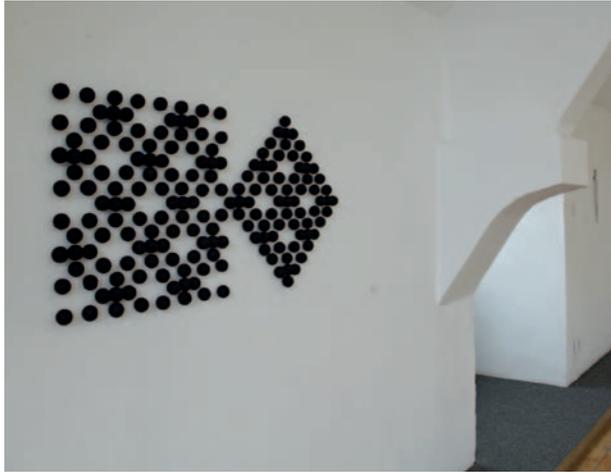
paperwork # 8, intervention with DIN A4 paper, C-print 50 cm x 70 cm,
from the *paperwork* series, Afra Dopfer at GLP private, 2008



schwarz auf weiß, DIN A4 Tonpapier, h 240 cm x b 132 cm,
Kunstverein Rosenheim, 2012

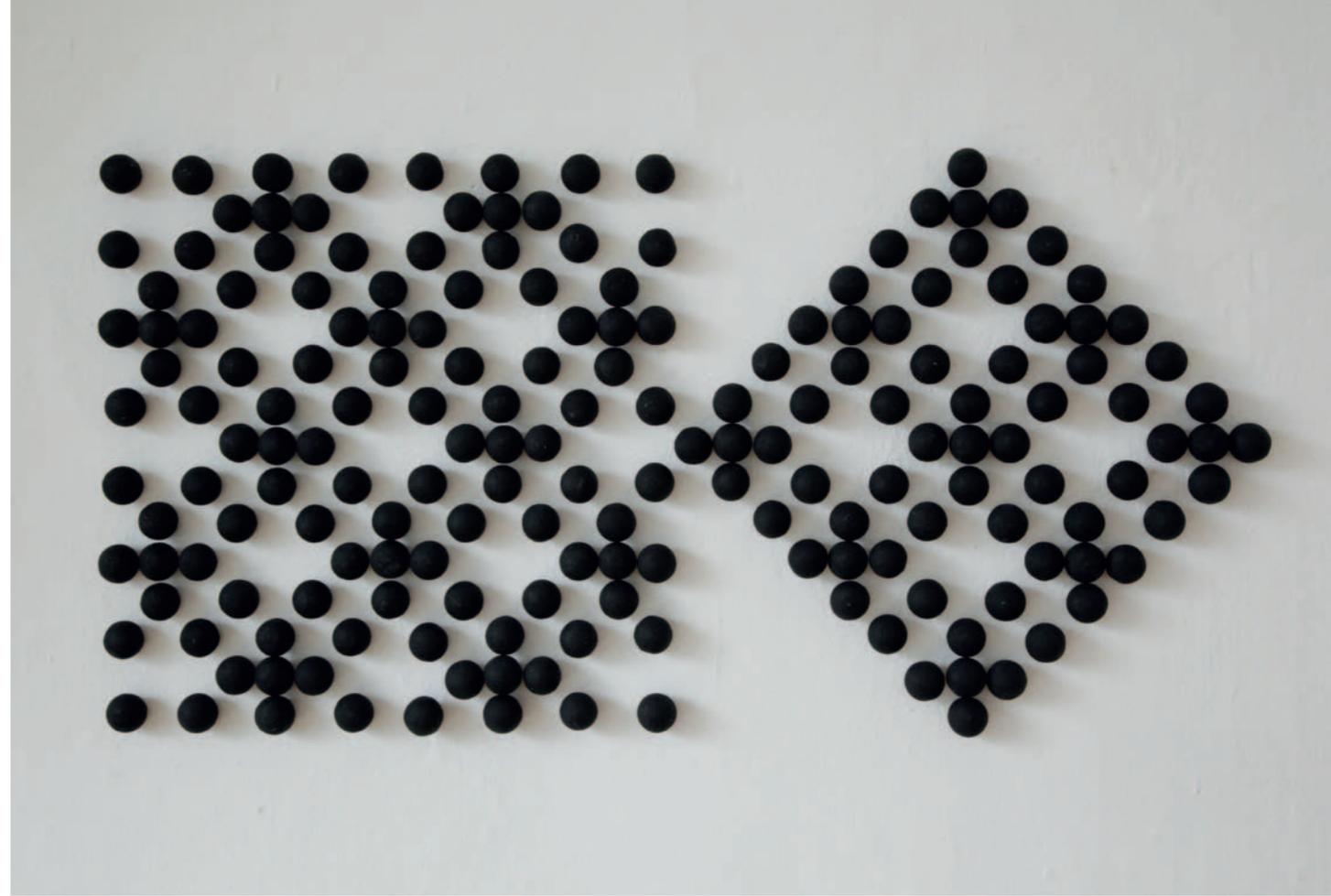
black on white, DIN A4 paperboard, h 240 cm x w 132 cm,
Kunstverein Rosenheim, 2012





Quadrat und Caro, Papierkugeln, schwarze Farbe,
b 120 cm x h 60 cm x t 4 cm, Kunstverein Rosenheim, 2012

square and diamond, paper spheres, black paint,
w 120 cm x h 60 cm x d 4 cm, Kunstverein Rosenheim, 2012



vorhergehende Seiten

Wand, Papierkugeln, schwarze Farbe, Nägel, d Kugel = 4 cm,
Wand 530 cm x 290 cm, Galerie Christian Pixis, München, 2012

previous pages

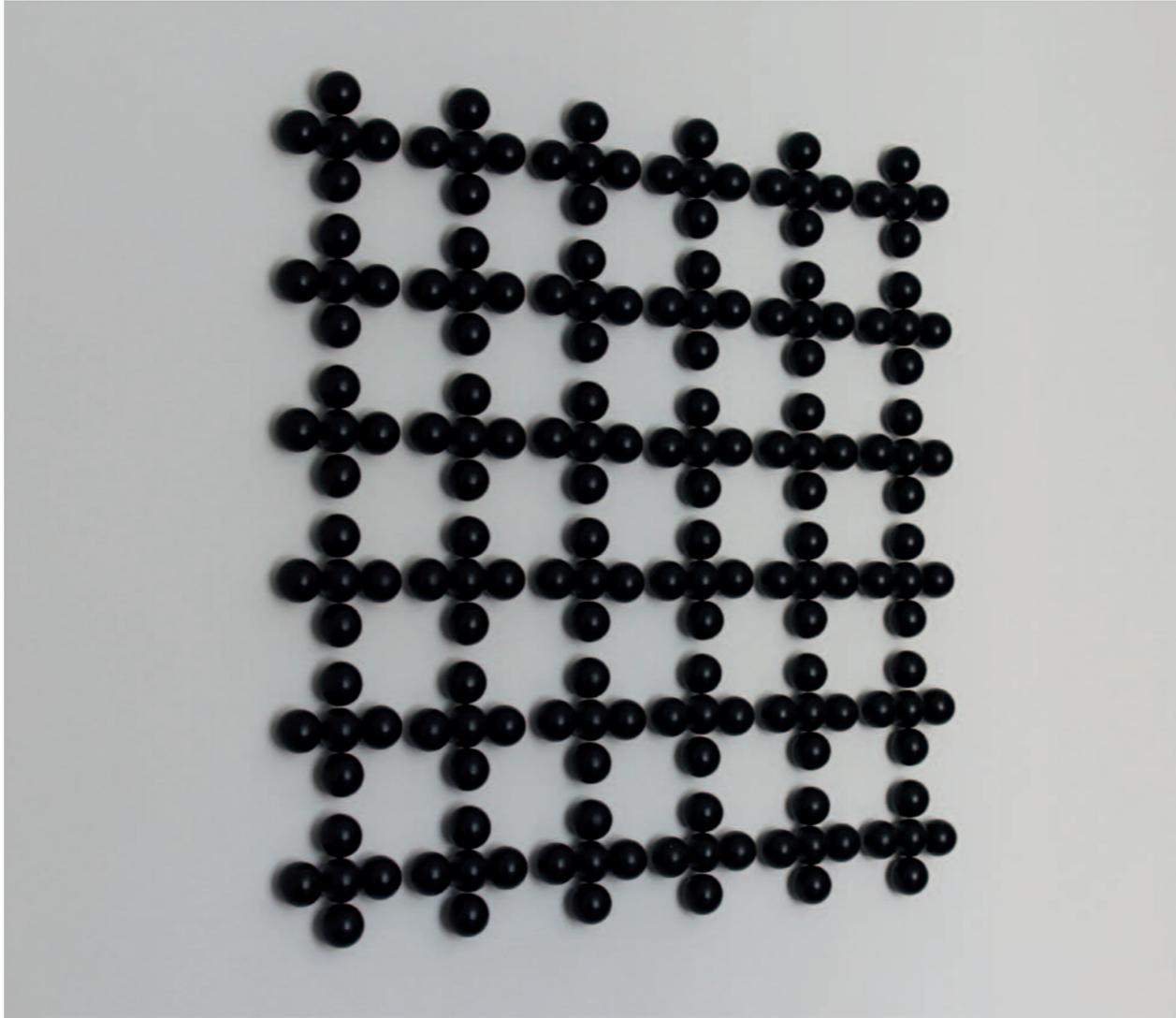
wall, paper spheres, black paint, nails, dia. sphere = 4 cm,
wall 530 cm x 290 cm, Galerie Christian Pixis, München, 2012



Teppich/Ornament, Holzkugeln, weisser Lack,
b 214 cm x h 6 cm x t 214 cm, Kunsthalle whiteBOX, München, 2012

rug/ornament, wood spheres, white lacquer,
w 214 cm x h 6 cm x d 214 cm, Kunsthalle whiteBOX, München, 2012





Blumengitter, Holzkugeln, schwarzer Lack,
 b 108 cm x h 108 cm x t 6 cm, Café max 2 im
 Völkerkundemuseum München, 2010

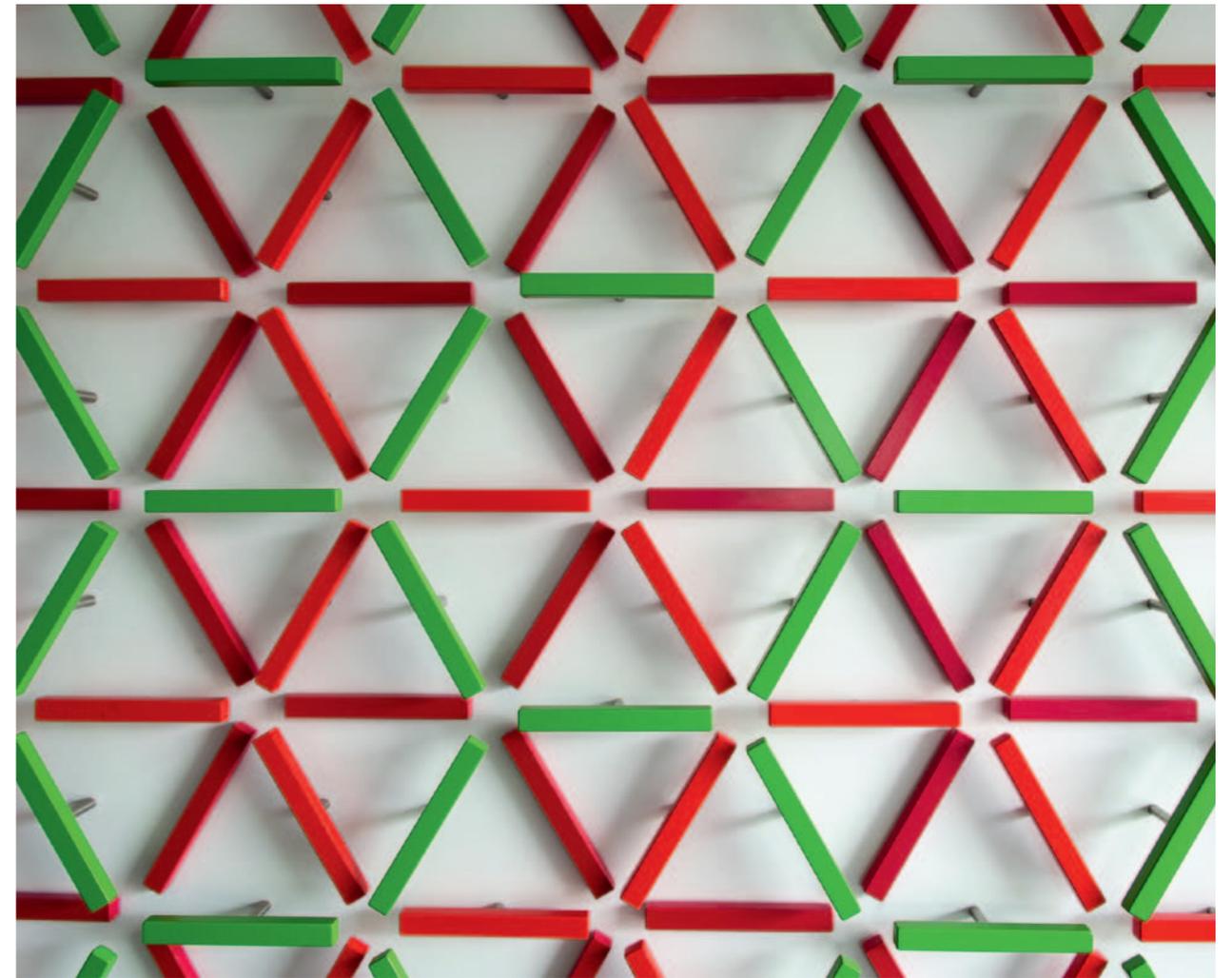
flower lattice, wood spheres, black lacquer,
 w 108 cm x h 108 cm x d 6 cm, Café max 2
 Völkerkundemuseum, München, 2010





Grün, Grün, Rot / Rot, Rot, Grün, 2 x 300 drehbar gelagerte Buchenholzstäbe, Lack, Wandnische: b 214 cm x h 239 cm x t 10 cm, Holzstäbe b 2 cm x h 1 cm x l 17 cm, Kunst am Bau für die Kinderkrippe Anton-Geisenhofer-Strasse 7, Trudering b. München

Green, Green, Red / Red, Red, Green, 2 x 300 pivoted beech wood rods, lacquer, wall niche: w 214 cm x h 239 cm x d 10 cm, wood rods w 2 cm x h 1 cm x d 17, Artwork for the children's nursery on Anton-Geisenhofer-Strasse 7, Trudering near München



Biografien Biographies

Afra Dopfer, 1962 in Starnberg geboren, studierte Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München bei Leo Kornbrust und Cristina Iglesias. Sie lebt und arbeitet in München.

Afra Dopfer, born 1962 in Starnberg, studied sculpture at the Academy of Fine Arts in Munich with Leo Kornbrust and Cristina Iglesias. She lives and works in Munich.

Karolina Sarbia, geboren 1963, studierte Kunstgeschichte an der LMU bei Uwe M. Schneede und Kunsttherapie an der Akademie der Bildenden Künste München bei Gertraud Schottenloher. Sie lebt in München.

Karolina Sarbia, born in 1963, studied art history at the LMU with Uwe M. Schneede and art therapy at the Academy of Fine Arts in Munich with Gertraud Schottenloher. She lives in Munich.



Grindelhochhäuser im Bau,
Hamburg 1946, Foto von Claus Dopfer

Grindelhochhäuser under construction,
Hamburg 1946, photographed by Claus Dopfer

Impressum Colophon

Konzeption Concept
Karolina Sarbia / Afra Dopfer

Gestaltung Layout
Carola Vogt / Peter Boerboom

Vorwort und Werkgespräch
Foreword and Interview
Karolina Sarbia, München
www.werkgespraeche-kunst-sarbia.de

Übersetzung Translation
Leina Gonzalez, Mary Kim

Lektorat Deutsch German Editorial
Kristina Mösl, Elisabeth Spang
Lektorat Englisch English Editorial
Elisabeth Spang, Mary Kim

Dank Thanks to:
Mein ganz besonderer Dank für die intensive und bereichernde Zusammenarbeit gilt Karolina Sarbia, Carola Vogt und Peter Boerboom. Dank auch an Michele Beck, Mary Kim, Kristina Mösl und Elisabeth Spang.
Special thanks for the enriching cooperation to Karolina Sarbia, Carola Vogt and Peter Boerboom. Thanks also to Michele Beck, Mary Kim, Kristina Mösl and Elisabeth Spang.

Fotonachweis Photo credits
Sabine Bertold Titelbild, 86, 87
Matthias Filus 122, 123
Adrian Greiter 71 oben, 78, 81, 98/99
Thilo Härdtlein 4/5, 7, 11, 126/127
Isamu Krieger 16
Joseph Loderer 47, 116, 118/119, 120, 121
Ayako Mogi 26, 27
Marion Neumann 35
Dominik Parzinger 71 unten
Wilfried Petzi 9, 57, 60, 61, 69
Carola Vogt/Peter Boerboom 24, 45, 46/47, 58/59, 112, 113, 114, 115
Eckart Zerzavy, Videostills
alle Abbildungen ohne Angaben Afra Dopfer
all photographs without indication Afra Dopfer

Lithografie und Druck
Color separation and printing
Druck & Medien Schreiber, Oberhaching

gefördert von supported by

STIFTUNGKUNSTFONDS

ISBN 978-3-00-045732-6
© Afra Dopfer
www.afradopfer.de

