



**Alke
Reeh**

**drehen
wenden**

**Alke
Reeh**

**drehen
wenden**



Decke 2012
dreiteilig Holz Stoff 300×400 cm
Ausstellungsansicht Backnang

Ein Fragment ist Teil eines Ganzen. Unklar ist, ob das Ganze lediglich eine Wiederholung des Fragmentes ist oder doch eine Fortführung in ganz anderer Weise. Somit gibt es unserer Vorstellung Raum für eigene Komplettierung, Vielfältiges ist möglich und möchte durchdacht werden. Ähnlich einer Ruine, als Rudiment des Ursprünglichen, öffnet ein Fragment innere Räume und ist durchaus ein romantischer Ort.

A fragment is part of a whole. It is unclear whether the whole is merely a repetition of the fragment or a continuation in a completely different way. Thus, there is room for our imagination to complete itself, diversity is possible and needs to be thought through. Similar to a ruin, as a rudiment of the original, a fragment opens inner spaces and is definitely a romantic place.

Flächen weiterdenken 2019 Holz ca.140×130×50cm





Drehen und Wenden 2018 Stoff ca. 80×80×30cm



Fotografische Abnahmen der Atelierdecke sind auf Papier gedruckt, nach genauem Plan eingeschnitten und zu einem Halbkreis gefaltet. Dieser ist unter eine große Spiegelfläche montiert. Beim Nähertreten vervollständigt der Spiegel die Form zu einem kompletten Kreis, welcher im Raum zu schweben scheint. Diese Fiktion und die, durch leisesten Luftzug erzeugten, leichten Bewegungen stehen im Gegensatz zu der monumentalen Schwere des abgebildeten Betons.

An original sized photograph of the artist's studio ceiling is precisely incised and folded into a semicircle. This semicircle is placed under a mirror, while one steps up to the work the reflecting surface completes the form to an entire circle. This circle seems to float in the room. This illusion of floating and the gentle swing of the paper are contrary to the heaviness of the pictured concrete.



Mehr Achtsamkeit für die Essenz der Erscheinungen

Mit dem Origami-Prinzip wurde vor fast 2000 Jahren in Asien eine Kulturtechnik geschaffen, für die die Natur als Vorlage diente: Ganz gleich ob bei Blütenknospen, Flügeln, dem Gehirn oder der DNA – durch Faltungen, Biegungen oder Knautschungen werden auch in der Natur Oberflächen auf eine Weise komprimiert, dass ein komplexes räumliches Konstrukt entsteht. Die japanische Bezeichnung für die Technik das Origami, die sich aus den Begriffen oru (= falten) und kami (= Papier) zusammensetzt, hat sich im 19. Jahrhundert auch in Europa verbreitet, als die ursprüngliche, eher religiös-zeremonielle Funktion des Papierfaltens mehr und mehr einem Unterhaltungswert dieser Tätigkeit gewichen war.

Heute ist das Origami-Prinzip jedoch längst nicht mehr nur ein Zeitvertreib, sondern es findet gleichermaßen Anwendung in Wissenschaft und Technik wie in Architektur, Design oder in der Kunst. So bedient man sich ihrer, um große Sonnensegel im All ebenso wie mikroskopisch kleine Roboter zu konstruieren, die im Bereich der Bionik in den menschlichen Körper eingeführt werden, um sich dort zu entfalten und Medikamente gezielt zu einem bestimmten Ort zu transportieren. In der Kunst wird dieses Prinzip verwendet, um – anders als in der klassischen Skulptur nicht durch Hinzufügen und Wegnehmen, sondern z.B. durch den Einsatz einer Berg- und Talfalte – ein Innen und Außen zu erzeugen.

Viele Arbeiten von Alke Reeh basieren ebenfalls auf dem Prinzip der Faltung von Flächen oder der Verschränkung von Formen. Während das Origami-Prinzip in technischen Bereichen oftmals dazu genutzt wird stabile Formen zu entwickeln, die wie im Flugzeugbau extreme Lasten aushalten können, wirken die Skulpturen von Alke Reeh eher instabil. So bestehen die rosettenförmigen Strukturen oder kassettenförmigen Felder von *Decke genäht* oder *Stoff genäht* (seit 2009) aus Textilien, die sonst bei Zelten oder Sitzpolstern zum Einsatz kommen. Auch sie erinnern an Naturformen wie Pflanzenteile oder Fledermausflügel. Obwohl sie sich als klar konturierte Reliefs von der Wand erheben, besitzen sie eine gewisse Beweglichkeit und Wandelbarkeit, da sie mit ein paar Handgriffen zusammen- und wieder auseinandergefaltet werden können. Auch die Objekte selbst wirken auf lapidare Weise unabgeschlossen – so wurden die Fäden nicht vernäht, sondern hängen deutlich sichtbar am Objekt herunter. Daher stellen sich rasch auch Assoziationen zu drapierten Stoffen, Röcken und kunstvollen Fächern ein. Unverhohlen schlägt die Künstlerin die Brücke zwischen freier und angewandter Kunst. Jedoch wohnt diesen textilen Skulpturen ein Funktionspotential (ähnlich dem alltäglicher Gebrauchsgegenstände) inne, das jedoch nicht am Objekt praktisch erfahrbar ist, sondern – wie es in erster Linie für die Konzeptkunst charakteristisch ist – vor allem im Kopf der Betrachter*innen stattfindet.

Das Handwerk spielt bei zahlreichen Arbeiten der Künstlerin eine zentrale Rolle, so hat sie in *Einblick – Ausblick* (eine Reihe, die seit 2009 in loser Folge entsteht) Fotografien mit ornamentalen Stickereien versehen, die an Vorhänge oder Paravents erinnern. Dahinter verbirgt sich eine Welt, die mal bekannt und mal eher exotisch anmutet – Fassaden, die deutliche Spuren des Alterns oder der Zerstörung aufweisen wie man sie eher in asiatischen oder afrikanischen Ländern findet, stehen Ansichten deutscher Reihenhaussiedlungen gegenüber. Doch indem der direkte Blick jeweils auf ganz ähnliche Weise verstellt wird, erscheint auch das »Eigene« plötzlich fremd. Gerade mit dieser parallelen Verschleierung der verschiedenen Orte fordert Alke Reeh die Betrachter*innen auf, genau hinzusehen und eingefahrene Wahrnehmungs- und Denkmuster zu hinterfragen. So erinnert



within the realms of possibility 2016
Papier 185 × 370 × 50 cm
Spiegelfläche 200 × 500 cm
Ausstellungsansicht Backnang



oT 2017 Holz ca. 60×60×15cm



oT 2017 Papier gefaltet ca. 30×40cm

auch der Blick durch die Antwerpener Spitze plötzlich an die traditionellen dekorativen Holzgitter, sogenannte Maschrabiyya, wie sie in der islamischen Welt in Moscheen, Palästen, aber auch bei Wohnhäusern zu finden sind. Und wenn sie eine banale Plastiktüte von – vornehmlich männlichen – Handwerkern aus verschiedenen Ländern mit aufwändigen, traditionsreichen Stickereien verzieren lässt, dann bricht sie auch mit gängigen Zuschreibungen und Rollenbildern in Arbeits- und Produktionszusammenhängen.

Tatsächlich kommen Ornamente in allen Ländern der Erde vor und sie können insofern auch als Symbol für komplexe kulturelle Transferprozesse zwischen den Kulturen verstanden werden. Ganz gleich ob verschlungene Arabesken oder der streng geometrische Mäander – ebenfalls oftmals inspiriert durch die Formen der Natur, waren sie ursprünglich in ihrer abstrahierten Form zumeist Ausdruck einer Suche nach einer allumfassenden, kosmischen Ordnung. Ornamente übernehmen aber nicht nur in sakralen Zusammenhängen eine zentrale Rolle, sondern finden als Dekor auch in alltäglichen Kontexten Verwendung. Gerade dieses Spannungsfeld – zwischen philosophisch-religiöser Symbolik, handwerklicher Tradition und platter Oberfläche des schönen Scheins – war es, das im Zuge der Moderne auch ihre Kritiker auf den Plan rief: So bezichtigte Adolf Loos 1908 das Ornament des »Verbrechens«, um ihm eine schmucklose, funktionalere Formensprache entgegenzusetzen. Zeitgleich gab es aber auch Künstler wie Karl Blossfeldt, die die Tektonik natürlicher Formen in den Fokus stellten. Mit seinen starken fotografischen Vergrößerungen von Pflanzen, die wie archaische Totems oder Architekturen wirken, begründete der Bildhauer und Lehrer eine Schule des Neues Sehens. Die Fotografien, die vorerst als didaktisches Mittel dienten, um seinen Student*innen die Natur als Lehrmeisterin für Kunst und Technik vorzustellen, wurden mit der Ausstellung des Berliner Galeristen Karl Nierendorf, der die Aufnahmen mit Plastiken aus Afrika und Neuguinea konfrontierte, sowie durch die Veröffentlichung des Buches *Urformen der Kunst* (1928) plötzlich als autonomes Kunstwerk gehandelt, das den überreichen Formenschatz der Natur präsentiert, um eine neue Aufmerksamkeit für die Welt der Erscheinungen zu schärfen.

Wenn Alke Reeh nun an diese lange, internationale Tradition des Ornaments – sowie der kritischen Auseinandersetzung damit – anknüpft, dann geht es ihr weniger darum, die Schönheit des Ornaments zu feiern, es geht ihr auch nicht nur darum, eine bestimmte Art der globalen »Migration der Formen«¹ bewusst zu machen, sondern vor allem darum, die Sinne zu schärfen. Für ihre Ausstellung in Backnang nimmt die Künstlerin daher auch den Ausstellungsraum als Ausgangspunkt, um einen sinnvollen Dialog zwischen dem vorhandenen Ort und den Arbeiten entstehen zu lassen. Indem sie mit ihren rosettenförmigen Nähungen die Struktur der gotischen Kirchenfenster aufgreift oder bei *within the realms of possibility* (2016) wie in einer barocken Trompe-l'œil-Malerei eine Illusion von Raum erzeugt, wobei sie die gefaltete Fotografie von einer Deckenstruktur mit einem Spiegel optisch verdoppelt, spielt sie mit der Wahrnehmung der Besucher*innen, um eine Sensibilität für den sehr spezifischen Raum zu schaffen. Die historisch gewachsene, ungewöhnlich verschachtelte Architektur der Galerie der Stadt Backnang tritt besonders zu Tage, wenn die Künstlerin eine wuchernde Struktur rhizomartiger, ebenfalls spiegelnder »Raumpuzzles« präsentiert oder den Unterschied zwischen *starrer Ordnung* und einer *zufälligen Sammlung* am Beispiel einer regalartigen Raumtrenners vor Augen führt. Auf diese Weise nimmt die Künstlerin die Betrachter*innen mit auf ihre Forschungsreise, bei der sie spielerisch-lustvoll Formen analysiert und »Flächen weiter denkt«, um eine neue Achtsamkeit für die »Essenz von Erscheinungen« (Alke Reeh) in der Welt zu entwickeln.

¹ Die »Migration der Form« ist ein Begriff, mit dem die Kurator*innen der *documenta 12* in Kassel auf formale Ähnlichkeiten auf inhaltliche Korrespondenzen zwischen Werken aus verschiedenen kulturellen, geografischen und zeitlichen Kontexten hinweisen wollten. Siehe dazu auch: *DOCUMENTA 12 – Die Migration der Form*, von Roger M. Buerger, FAZ, aktualisiert am 23.04.2007, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/documenta-12-die-migration-der-form-1435445-p3.html>; abgerufen am 7.7.2019.



Decke genäht 2018 Stoff 250×270×15 cm 2018
Privatsammlung Mumbai Indien



Decke genäht 2011 Stoff 300×300×25 cm
Decke genäht 2012 Stoff 260×480×17 cm
Ausstellungsansicht *Ausbruch aus der Fläche* Marta Herford 2018
(links und Mitte: Michail Pargelis; unten: Michael Sailstorfer)



Decke genäht 2016 Stoff 300×300×25 cm 2011
Gyan Museum Jaipur Indien



Friederike Fast

More Attentiveness to the Essence of the Phenomena

Around 2000 years ago, the technique of origami was developed in Asia to create a cultural technique for which nature served as a model: regardless of whether the subject is flower buds, wings, anatomical features, or later, the molecular form of DNA – natural forms are reproduced by folding, bending, or crumpling, in such a way that a complex spatial construct, usually representational, is created. The Japanese name for this technique, Origami, is a compound of two Japanese words, 'ori' (root verb 'oru') meaning to fold, and 'kami' meaning paper, spread to Europe in the nineteenth century, where its original, more religious-ceremonial purpose was replaced by the entertainment value of the activity.

Today, however, the origami principle has long ceased to be just a pastime, but is used in science and technology as well as in architecture, design, and art. It is used to construct large solar sails in space as well as microscopically small robots, which are used in bionics and introduced into the human body in order to unfold and transport drugs to specific locations. In art, this principle is applied to create an interior and exterior – not as in classical sculpture, by adding and removing, but by using the two primary origami folding methods known as the mountain fold and the valley fold.

Many of Alke Reeh's works are based on the principle of the folding of surfaces or the entanglement of forms. While the origami principle is often used in technical areas to develop stable forms that can withstand extreme weight, as in aircraft construction, Alke Reeh's sculptures seem rather unstable. Her rosette- or cassette-shaped fields of *Ceiling Sewn* or *Fabric Sewn* (since 2009) consist of textiles that are otherwise used in the manufacture of tents and seat cushions. They are reminiscent of natural forms such as plant parts or bat wings. Although they rise from the wall as clearly contoured reliefs, they possess a certain mobility and changeability, since they can be folded together and unfolded again with just a few hand movements. The objects themselves appear to be unfastened in an uncomplicated way – the threads are not trimmed, sewn, but hang down clearly visible from the object, resulting in associations with draped fabrics, skirts, and ornate fans. The artist openly bridges the gap between free and applied art. As in the case of objects of everyday use, these textile sculptures have an inherent functional potential, which is not however realized in the object itself, but – as is the case with conceptual art – takes place primarily in the mind of the beholder.

Craftsmanship plays a central role in many of the artist's works, for example in *Einblick – Ausblick (Insight – Outlook)*, a series of photographs taken intermittently from 2009, which she has decorated with ornamental embroideries reminiscent of curtains or screens, behind which hides a world that at times seems familiar and at other times rather exotic. Façades showing clear indications of aging and deterioration as can be found in Asian and African countries, are juxtaposed with examples of flawlessly uniform German terraced housing. But by obscuring the direct view in very similar ways, what is one's "own" suddenly appears strange. By this disguising of the most varied places, Alke Reeh invites viewers to take a close look and question established patterns of perception and thought. Thus, the view through the Antwerp lace suddenly reminds us of the traditional decorative carved wood latticework of mashrabiya the architectural element in the form of a projecting enclosed window which is characteristic of Arabic residences, including palaces, and sometimes in public buildings including mosques, hospitals, and government buildings, and which are found throughout

Decke genäht 2018
Stoff 280 × 280 × 28 cm
Ausstellungsansicht Backnang

the Islamic world. And when she has a simple plastic shopping bag decorated with elaborate, traditional embroidery by mostly male craftspeople from different countries, she also breaks with the usual attributions of value in work and production contexts.

In fact, ornamentation can be found in all countries of the world and can therefore be understood as a symbol for complex cultural transfer processes between cultures. Whether it be intricate arabesques or the strictly geometric meander – also often inspired by the forms of nature, they were originally in their abstract form mostly the expression of a search for an all-encompassing, cosmic order. Ornamentation not only plays a central role in sacred contexts, but it also functions as decoration in everyday contexts. It was precisely this field of tension –between philosophical-religious symbolism, traditional craftsmanship, and the flat surface of beautiful appearance – that also prompted its critics in the course of modernism: in 1908, for example, Adolf Loos denounced the ornamental as a “violation” in order to counter it with the unadorned, functional language of form. At the same time, however, there were also artists such as Karl Blossfeldt who focused on the tectonics of natural forms. With his strong photographic enlargements of plants that seem like archaic totems or architectures, the sculptor and teacher founded a school of a new way of seeing. The photographs, which initially served as a didactic means of introducing his students to nature through his role of teacher of art and technology, were suddenly treated as autonomous works of art in art exhibition by Berlin gallery owner Karl Nierendorf, who contrasted the photographs with sculptures from Africa and New Guinea, and with the publication of the book *Art Forms in Nature* (1928), which presents nature’s abundant wealth of forms in order to sharpen a new awareness of the world of phenomena.

When Alke Reeh now picks up on this long, international tradition of ornamentation – as well as its critical examination – she is less interested in celebrating the beauty resulting from the act of ornamentation, but rather in making viewers aware of a certain kind of global “migration of forms”, and above all in sharpening their senses. Therefore, for her exhibition in Backnang, the artist takes the exhibition space as her point of departure with the purpose of creating a meaningful dialog between the location and the works. By picking up the structure of the Gothic church windows with her rosette-shaped seams, or in *within the realms of possibility* (2016) creating an illusion of space as in a baroque trompe-l’œil painting, in which she optically doubles the folded photograph of a ceiling structure with a mirror, she continues to play with the visitors’ perceptions in order to create sensitivity for a specific space. The historic, unusually positioned architecture of the Galerie der Stadt Backnang is used to great advantage in the artist’s presentation of a proliferating structure of rhizome-like mirroring “spatial puzzles” and demonstrates the difference between “rigid order” and a “random collection” using the example of a shelf-like room divider. In this way, the artist takes viewers with her on her journey of research in which she playfully and sensuously analyzes forms and “thinks surfaces further” in order to develop a new awareness for the “Essence of Appearances” (Alke Reeh) in the world.

1 “Migration of form” is a term used by curators of *documenta 12* in Kassel to refer to formal similarities in content between works from different cultural, geographical, and temporal contexts. Cf. Roger M. Buergel, *DOCUMENTA 12 – The Migration of Form*, FAZ, updated 04.23.2007, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/documenta-12-die-migration-der-form-1435445-p3.html>; available 07.07.2019.

Decke genäht 2018 Stoff 300×300×28 cm





oT 2016 Stoff 220×270 cm

oT 2016 Stoff 100×150 cm

Durch die verspiegelten Flächen entzieht sich die Skulptur in gewisser Weise dem Blick, sie nimmt die Oberfläche der Wände und Decke auf und liebt sich diese ein. So werden von Decke und Wänden unterschiedliche Details als Spiegelbild entnommen und zusammenhanglos aneinander gefügt. Es ergeben sich neue willkürliche Muster und Verdoppelungen.

Durch die eigene Bewegung verändern sich die Reflexionen beständig, die Bildausschnitte sind schwer fixierbar und kaum zuzuordnen. Segmentierte Details der Wände und Decken fokussieren den Blick auf das Detail, welches in seinem Ursprungskontext eher übersehen wird. So fungiert die Arbeit als Brennglas oder Lupe und schafft durch ihre vielfachen Brüche neue gedankliche Zugänge. In den bewusst offen gelassenen Flächen zeigt das Werk seine eigene Materialität, erdet so die flüchtigen Bilder und sorgt für die reale Verbindung zur Wand.

Through mirrored surfaces, the sculpture withdraws from the gaze in a certain way; it takes up the surface of the walls and ceiling and embraces them. Thus, different details from the ceiling and walls are taken as mirror images and joined together albeit incoherently, resulting in new, arbitrary patterns and doublings.

The reflections constantly change due to the movement of the viewer, the image sections are difficult to fix and can hardly be allocated. Segmented details of the walls and ceilings focus the view on the detail, which is rather overlooked in its original context. Thus the work functions as a burning glass or magnifying glass and creates new mental approaches through multiple fractions. In the surfaces which are deliberately left open, the work shows its own materiality, thus grounding the fleeting images and providing the real connection to the wall.



Justus Jonas

starre Ordnung – zufällige Ansammlung

Für das Künstlerhaus Bremen konstruiert Alke Reeh 1993 ein wandgroßes Kastenobjekt aus Holz und Glas, das sie in der Mitte des Ausstellungsraums aufbaut. In seiner materialbelassenen Klarheit korrespondiert es mit der nüchternen Funktionalität des ehemaligen Industriegebäudes, in dem es sich zeigt, aber sich diesem zugleich selbstbewusst entgegenstellt. Schon der ambivalente Titel *starre Ordnung – zufällige Anordnung*, der sowohl die Ausstellung als auch das Objekt selbst benennt, verweist auf die Janusgesichtigkeit des möbelartigen Gebildes – Schrank und Schranke zugleich – welches den langgestreckten Hallenraum in nahezu gleichgroße Hälften teilt. Zu den Seiten hin lässt es den Besuchern gerade so viel Platz, die installierte Barriere zu passieren und es von der einen oder anderen Seite, niemals jedoch gleichzeitig in Augenschein zu nehmen.

So hat der »Schrank«, um bei dem vorläufigen Begriff zu bleiben, zwei getrennte Schauseiten, beidseitig verglaste Fächersysteme, die für zwei verschiedene Ordnungen stehen: ein regelmäßiges Raster mit jeweils identisch bemessenen Fächern und eine gleichsam flexible Ordnung aus unterschiedlich breiten und tiefen, mal horizontal mal vertikal ausgerichteten Räumen. Beide Ordnungen stehen Rücken an Rücken zueinander ähnlich den verschiedenen Seiten einer Münze. Weder ist die Anzahl der Fächer auf beiden Seiten gleich – im einen Fall sind es 63, im anderen 54 Fächer – noch sind sie auf ein proportionales Verhältnis zur Gesamtfläche des Körpers hin berechnet. Die Fächer gliedern und strukturieren die Leere durch ein rechtwinkliges Gefüge benachbarter Einzelkammern, in denen der Raum einmal eher komprimiert, ein anderes Mal ausgedehnt erscheint. Gleichförmige Repetition (starre Ordnung) und rhythmische Komposition (zufällige Ansammlung) erzeugen eine Dualität harmonischer Ausgewogenheit. Vorder- und Rückseite bilden in ihren unterschiedlichen Systemen Ordnungen sui generis und repräsentieren damit eine je eigene Idealität.

Man tut sich offenkundig schwer damit, für dieses Ausstellungsobjekt einen geeigneten (Gattungs-) Begriff zu finden. Als skulpturale Installation betrachtet ist die Arbeit von minimalistischer Kühle bzw. Sachlichkeit und alles Subjektive durch handwerkliche Präzision ersetzt. Das Objekt ist gebaut, wie ein Möbel konstruiert ist. Und doch besitzt es ebenso auch eine bildliche Anmutung. Die moderne Kunstgeschichte kennt eine große Anzahl Vielfeldbilder. So zeigt die Fächeraufteilung zum einen die Nähe zu klassischen De Stijl-Kompositionen Mondrians, Vantongerloos oder Van Doesburgs, zumal die Verschattungen die Fächer unterschiedlich hell erscheinen lassen, während das starre Raster auf der gegenüberliegenden Seite möglicherweise an die geometrischen Kastenreliefs von Jan Schoonhoven erinnert.

Die Verglasung verleiht dem Objekt den Charakter einer Vitrine. Gewöhnlich dienen solche Schaukästen der Aufbewahrung von Gegenständen, Zeugnissen, Dokumenten bzw. im Bereich musealer Sammlungen der Präsentation von Kunst- oder Naturobjekten. Sie sollen möglichst schlicht und unauffällig sein, die Dinge vor dem Zugriff schützen, im übrigen aber einen ungetrübten Einblick ermöglichen. Durch eine Scheibe betrachtet scheinen Gegenstände nah und zugleich entzogen, das Glas steigert das Begehren und Wertempfinden des Betrachters. In Vitrinen und Regalen werden Dinge hervorgehoben, deren ursprünglicher Kontext verlorengegangen ist und imstande sind, ehemaliges zu vergegenwärtigen. Fächer

*starre Ordnung –
zufällige Ansammlung* 1993
Vorderseite Holz Glas 260 × 520 cm
Künstlerhaus Bremen

Justus Jonas

Rigid Order – Random Arrangement

In 1993, Alke Reeh constructed a wall-sized box shaped object made of wood and glass for the Künstlerhaus Bremen, which she set up in the middle of the exhibition space. In its material clarity it was in concurrence with the sober functionality of this former industrial building in which it had been erected, yet at the same time stood confidently in direct contrast to it. The ambivalent title *Rigid Order – Random Arrangement* that described both the exhibition and the object itself makes reference to the Janus face of the furniture-like structure – at once a cabinet and a barrier, dividing the elongated hall space into almost equally sized parts. At the sides, just enough space existed for visitors to pass around the installed barrier in order to examine the structure from each side while not permitting both sides to be viewed concurrently.

Describing it using its temporary designation, the “cabinet” has two, individual, glazed, compartmentalized display sides representing two different orders: a regular grid of identically dimensioned compartments which also possesses a partial degree of flexibility enabling the adaptation to rooms of different widths and depths and allowing both horizontal and vertical arrangements. Both orders stand back to back like the opposite sides of a coin. The number of compartments on each side is different, in one case there are 63, in the other, 54. The sizes of the compartment are not calculated with regard to the object’s dimensions. They divide and structure the emptiness through a rectangular arrangement of adjacent chambers, within which the space may appear compressed and yet at another time, expanded.





dienen dazu, Dinge gleicher Größe oder Zugehörigkeit darin Platz finden zu lassen, sie von anderen zu separieren. Alles muss gehängt, gestellt, bezeichnet und rubriziert werden. In der Kunst verhält es sich nicht anders, ihre Betrachtung folgt Systemen stilistischer oder zeitgeschichtlicher Klassifizierungen. Schränke, Fächer und Schubladen wiederum sind Angebote, die persönliche Habe in ihnen unterzubringen, um sie mit einem Griff wieder hervorzuziehen zu können. Nichts erscheint unerträglicher als ein leerstehendes Regal. Es wartet förmlich darauf, mit Dingen gefüllt zu werden. Selbst Möbelhändler können nicht darauf verzichten, ihre zum Kauf angebotenen Schrankwände mit Buch- oder Fernsehattrappen zu befüllen.

In Alke Reehs Kastenskulptur bleiben hingegen die Fächer völlig leer, durch die Scheibe versiegelt und damit einer möglichen Aufbewahrung entzogen. Eine herkömmliche Vitrine oder Schrankwand lässt sich öffnen und verschließen, hier ist sie im wahrsten Sinne zweckentfremdet (so wie jede Kunst zweckfrei ist). Indem die Künstlerin die ›Vitrine‹ unbefüllt lässt, ist das üblicherweise rein zweckdienliche Objekt seiner Funktion beraubt und selbst zu einem autonomen Anschauungsobjekt erhoben. Die Erwartung, in den Fächern präsentierte Dinge ausfindig zu machen, wird enttäuscht und der Blick kehrt sich, wie in den Reflexionen des Glases, um und wird erwidert. Das Regalobjekt selbst schaut den Betrachter gewissermaßen mit seinen ›Augen‹, den leeren Fächern, zurück. Und wie dieses in Abwesenheit zur Schau gestellter Gegenstände nicht einer »Ordnung der Dinge« dient, verkörpern ihre Systeme eine je ideale »Ordnung an sich.«

Die displayhafte, in seiner Dimension fast schreinartige Anmutung des Objekts, von der sich die Künstlerin bei Südamerikareisen möglicherweise durch sakrale Architekturen, Artefakte und Devotionalbehältnisse hat anregen lassen, erscheint in seiner schmucklosen Ausführung allerdings zu nüchtern und rational, um ihm spirituelle Wirkungen zuzuschreiben. Denn zuallererst

starre Ordnung – zufällige Ansammlung 1993
Rückseite Holz Glas 260×520 cm
Künstlerhaus Bremen

Equable repetition (rigid order) and rhythmic composition (random accumulation) create a duality of harmonious balance. Front and back form sui generis orders in their respective systems, each thereby representing its own ideality. It is obviously difficult to find a suitable (generic) term for this exhibition object. Viewed as a sculptural installation, the work is of minimalist simplicity and objectivity, and all subjectivity is substituted by precision craftsmanship. The object is built in the same way as a piece of good quality furniture is constructed, and yet, it also manages to convey a pictorial impression. Modern art history includes a large number of multi-field pictures. On the one hand, the division into compartments shows a proximity to classic De Stijl compositions by Mondrian, Vantongerloo, and van Doesburg, especially since the shadows afford the appearance of differing degrees of brightness to the compartments, while the rigid grid on the opposite side is reminiscent of Jan Schoonhoven's geometric box reliefs. The glazing lends the object the appearance of a display case. Usually, such display cases are used for the storage of objects, testimonies, documents, or, in the case of museum collections, for the presentation of art or natural objects. They should be as simple and inconspicuous as possible, protect the objects from being accessed yet provide an unclouded view. Viewed through a pane of glass, objects seem both close and remote, the glass increases the viewer's desire and sense of value. In display cases and on shelves things whose original context has been lost and are capable of visualizing the past are highlighted. Shelves serve to store objects of the same size and / or categorization and to separate them from other things. Everything must be hung, placed, labeled, and classified. In art, things are no different; the examination of objects follows systems of stylistic or contemporary classifications. Cabinets, compartments, and drawers, on the other hand, are repositories to accommodate personal belongings which can easily be accessed and removed with a simple movement. Nothing appears more dejected than an empty shelf literally waiting to be filled. Furniture dealers too display cabinets for sale their shelves containing inconsequential books and dummy television sets, etc.

In Alke Reeh's box sculpture, however, the compartments remain completely empty, enclosed by panes of glass, and thereby preventing any possibility of storage. A conventional display case or wall unit can be opened and closed; here it is literally misappropriated (just as any art is purposeless). By leaving the 'display case' unoccupied, the artist denies the primarily functional object its purpose and elevates it to an autonomous object of observation. The expectation of finding things placed in the compartments is unfulfilled and the gaze is reversed and reciprocated, as in the reflections in the glass. The shelf object itself looks back at the viewer, so to speak, with its 'eyes', the empty compartments. And just as they in the absence of displayed objects do not serve an "order of things," their systems embody an ideal "order in themselves." The display-like, in its dimension almost shrine-like impression of the object, for which the artist may have been inspired by sacred architecture, artifacts, and devotional containers during her South American travels appears too sober and rational in its unadorned execution to impart any attribution of spiritual effect. First and foremost, it presents itself as the result of a radical reduction to the most elementary construction principles. At the same time, a peculiar aura and sense of mystery emerge from the contradiction between the visual openness and factual unity of the display case and the dialectic between its transparent and hermetic nature. Precisely because of its supposed resemblance to a container (cabinet, display case, vitrine) and its unfilled cavities (compartments), it inevitably becomes an imaginary object of individual fantasies and "interior dreams", which Gaston Bachelard in his *Poetics of Space* has associated with cabinets, chests, and drawers, among other things.

präsentiert es sich als Ergebnis einer radikalen Reduktion auf elementarste Konstruktionsprinzipien. Gleichwohl erwächst aus dem Widerspruch visueller Offenheit und faktischer Geschlossenheit des Vitrinenobjekts, seiner Dialektik von Transparenz und Hermetik, eine eigentümliche Aura und Geheimnishaftigkeit. Gerade aufgrund seiner vermeintlichen Ähnlichkeit zum Behältnis (Schrank, Vitrine, Tresor) und seinen ungefüllten Hohlräumen (Fächern) wird es unweigerlich zum Imaginationobjekt individueller Phantasien und »Innerlichkeitsträumereien«, die Gaston Bachelard in seiner *Poetik des Raumes* u.a. mit Schränken, Truhen und Schubladen in Verbindung gebracht hat. Für den französischen Philosophen bestehen vielfältige Entsprechungen zwischen der Geometrie des Kästchens und der »Psychologie des Verborgenen«: »Das Thema der Schubladen, der Truhen, der Schlösser und der Schränke wird uns immer wieder mit dem unergründlichen Vorrat der Innerlichkeitsträumereien in Kontakt bringen. Der Schrank und seine Fächer, der Schreibtisch und seine Schubladen, die Truhe mit dem doppelten Boden sind wirkliche Organe des geheimen psychologischen Lebens. (...) Im Schrank lebt ein Ordnungszentrum, welches das ganze Haus gegen eine grenzenlose Unordnung schützt. Dort herrscht eine Ordnung, oder vielmehr dort ist Ordnung ein Herrschaftsbereich.«¹ Gleichzeitig beschreibt Bachelard, wie sich die von ihm identifizierten Intimitäts- und Erinnerungsnischen als Behausungen der menschlichen Seele die »Zerstückelungsdialektiken«² von Zeit, Raum und Körperlichkeit außer Kraft setzen. »Im Kästchen sind unvergessliche Dinge, unvergesslich für uns, aber auch für jene, denen wir unsere Schätze schenken werden. Die Vergangenheit, die Gegenwart, eine Zukunft sind darin zusammengeballt. Und so wird das Kästchen zum Gedächtnis des Unvordenklichen. (...) Dieser Gegenstand, der sich öffnen lässt, ist das erste Differential der Ent-Deckung. In dem Moment, wo das Kästchen sich öffnet, gibt es keine Dialektik mehr. Das Draußen ist mit einem Zuge ausgestrichen, alles gehört dem Neuen, dem Überraschenden, dem Unbekannten. Das Draußen bedeutet nichts mehr. Und sogar die Dimensionen der Körperlichkeit haben keinen Sinn mehr, weil eine neue Dimension geöffnet worden ist: die Dimension der Innerlichkeit.«³

Wird also in Alke Reehs Kastenobjekt tatsächlich etwas von jener »inneren Unermesslichkeit« spürbar, von der Bachelard in der *Poetik des Raumes* spricht? Steckt in ihm ein ähnliches Diffusionspotential? Ist die widersprüchliche Erscheinungsweise von Offen- und Geschlossenheit der regalartigen Vitrine Indiz jener »Dialektik des Draußen und Drinnen«, die der Philosoph beschreibt? Und wie verhält sich die ostentative Fächerstruktur des Gebildes in Bezug auf entsprechende Denk- und Klassifizierungsschemata? Trifft sie sich gar in der Kritik Bachelards, wonach die »tiefste Metaphysik ihre Wurzel in einer unausgesprochenen Geometrie hat und diese Geometrie – ob man es will oder nicht – den Gedanken verräumlicht«?⁴

Auch fast drei Jahrzehnte nach ihrer Entstehung hat Alkes Reehs Bremer Rauminstallation nichts von ihrer rätselhaften Aura eingebüßt. Im Rückblick betrachtet scheint sie eine Zäsur zu markieren zwischen vorherigen Skulpturen im Außenbereich (wie die Bunker-Installation »Unterwelt«, Hannover 1989) und ihren mobilen und kleinteiligeren Wand- und Bodenarbeiten für den Galerie- und Museumsraum. Dem Prototyp ihrer doppelgesichtigen Fächerkonstruktion sind über die Jahre Objekte und Installationen aus Textil, Papier, Beton oder Kunststoff gefolgt, deren Wurzeln in der Architektur oder Bauornamentik liegen. Alke Reehs plastische Konzeption leitet sich dabei typischerweise aus der Gestaltung von Hohlvolumina, Zellen und Kammern ab, die aus der Durchdringung oder Entfaltung von Flächen entstehen. Das Stehenlassen ihrer Grate garantiert die Statik der Objekte bzw. komplexen Auffächerungen, deren Resultate unterschiedliche

For the French philosopher there are manifold correspondences between the geometry of the box and the “psychology of the hidden”: “The theme of drawers, chests of drawers, locks, and cabinets will repeatedly bring us into contact with the unfathomable stock of interior dreams. The cabinet and its compartments, the desk and its drawers, the chest with the false bottom are real organs of the secret psychological life. (...) In the cabinet lives a center of order that protects the entire house against boundless disorder. There is an order, or rather order is a domain there.”¹ At the same time, Bachelard describes how the intimacy and memory niches identified by him as dwellings of the human soul override the “fragmentation dialectics”² of time, space, and corporeality. “The casket contains the things that are unforgettable, unforgettable for us, but also unforgettable for those to whom we are going to give our Treasure. Here the past, the present and the future are condensed. Thus the casket is memory of what is immemorial.(...) But from that moment the casket is opened, dialectics no longer exist. The outside is effaced with one strike, an atmosphere of novelty and surprise reigns. The outside has no more meaning. And quite paradoxically, even cubic dimension-the dimension of intimacy-has just opened up.”³



Zelte 2016
Modell Stoff ca. 80×80×30 cm

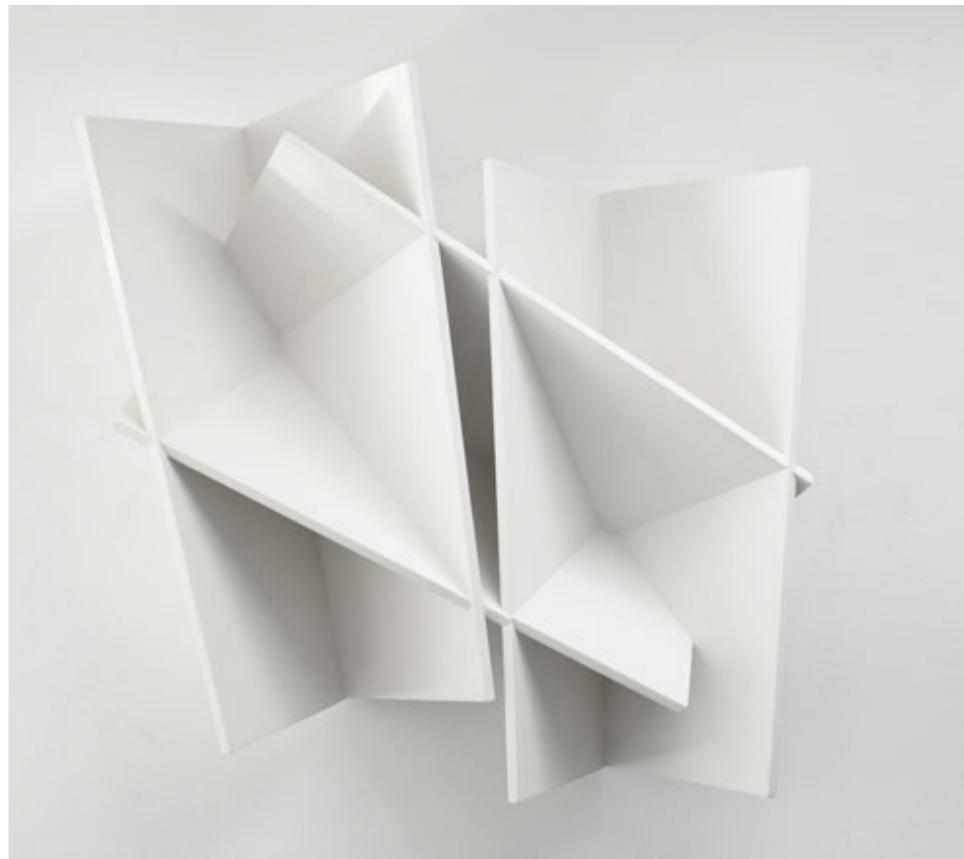
Does Alke Reeh’s box-like object really show something of the “inner immensity” Bachelard speaks of in *Poetics of Space*? Does it contain a similar diffusion potential? Is the contradictory appearance of the open yet closed nature of the shelf-like display case an indication of the “dialectic of the outside and inside” described by the philosopher? And how does the object’s ostentatious fan structure function in relation to corresponding systems of thought and classification? Does it even correspond to Bachelard’s criticism, according to which “the deepest metaphysics has its root in an unspoken geometry and this geometry – whether one wants it or not – spatializes the thought”?⁴

Even almost three decades after its creation, Alkes Reeh’s Bremen room installation has lost none of its mysterious aura. Looking back, it seems to mark a cesura between her previous outdoor sculptures (such as the bunker installation *Unterwelt*, Hanover 1989) and her mobile and smaller-scale wall and floor works for the gallery and museum space. Over the years, objects and installations made of textiles, paper, concrete, and plastic, whose origins lies in architecture or architectural ornamentation, have followed the prototype of her double-faced fan construction. Alke Reeh’s sculptural concept is typically derived from the design of hollow volumes, cells, and chambers that arise from the penetration or unfolding of surfaces. The substance of their framework ensures the equilibrium of the objects in terms of the complexity of their extensions, the results of which take on

Gestalt annehmen und von großen rosettenartigen Gebilden über mäandrierende Bänder bis zu kleinen, asymmetrischen Fragmenten reichen. Gleichzeitig hat sich Reehs skulpturales Konzept etwa durch die Implementierung von Fotografie, Licht und Sound nicht nur medial erweitert, sondern ist auch mit kunstgewerblichen Traditionen wie der Stickerei neue Verbindungen eingegangen. Mit dieser Kontextverschiebung reagiert die Künstlerin auf interkulturelle Transfers, deren Möglichkeiten bereits vor der globalisierten Kunstbetrachtung in ihrem Werk angelegt zu sein scheint. Reehs Enttabuisierung des Ornamentalen rückt sie folgerichtig in den Fokus thematischer Gruppenausstellungen wie *Ornamental Structures*⁵, die Geringschätzungen als »oberflächlich«, »unkritisch« und »dekorativ« entgegnen und neue »Ambivalenzen« bei der Betrachtung serieller Ordnungssysteme in der internationalen Gegenwartskunst ins Feld führte. Vor allem scheut die Künstlerin nicht das Experiment, mit verschiedenen Techniken und Materialien ungewöhnliche Medientransformationen vorzunehmen. Somit scheint das anfänglich stark installative Moment ihrer Arbeit in jüngerer Zeit gleichsam »vagabundierenden« Aspekten zu weichen. Architekturdetails wie eine Betondecke oder ein Maßwerk werden disloziert und durch Reinszenierung (Freistellung) als Bild wahrgenommen. In wechselseitigen Transfers vom Gebauten und Festgefühten zum nachgiebig Leichten (und umgekehrt) nimmt Alkes Reehs Schaffen vielgestaltige Formen der Umhüllung an – als Behausung, Kleidung oder Gefäß. Verglichen mit der Bremer Installation von 1993 sind bei ihren jüngeren Arbeiten die Grenzen von Drinnen und Draußen noch durchlässiger geworden, in ihren verschachtelten Nomadenzelten – Symbol für Nichtsesshaftigkeit und Migration – werden sie zu hauchdünnen Membranen, die den Beherbergten allenfalls minimalen Schutz bieten.

Überarbeitete, aktualisierte Fassung eines Textes von 1993 für den Katalog des Künstlerhauses Bremen.

- 1 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, München 1975, S.108 f.
- 2 Bachelard, ebd., S.242
- 3 Bachelard, ebd., S.114 f.
- 4 Bachelard, ebd., S.242
- 5 *Ornamental Structures*, hg. Lida von Mengden, Ernest W. Uthemann, Kat. Stadtgalerie Saarbrücken / Kunstverein Pforzheim 2010



Drehen und Wenden 2019
Holz ca.90×90×40 cm



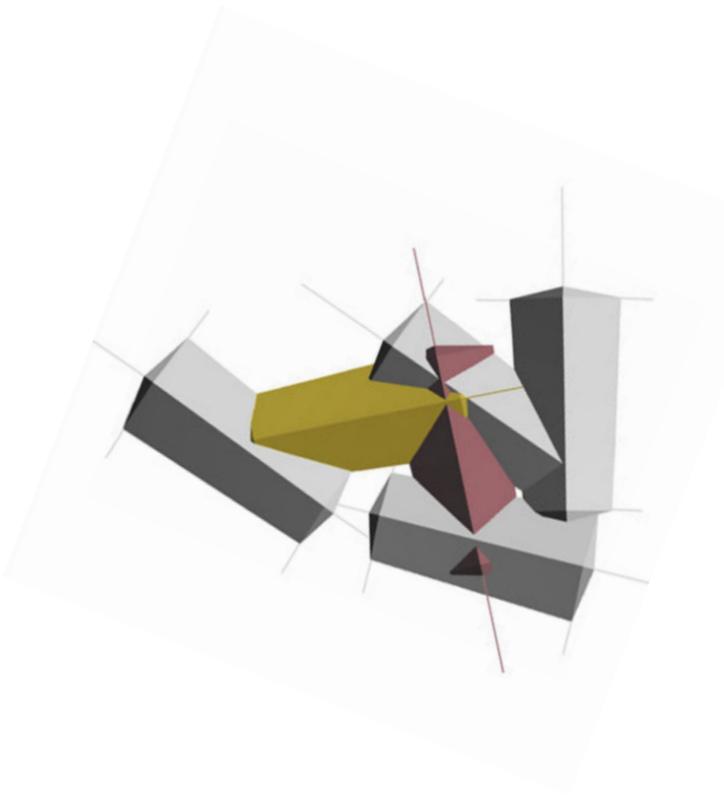
Drehen und Wenden 2019
Stoff ca.90×90×38 cm

different forms ranging from large rosette-like formations, and meandering bands, to small asymmetrical fragments. At the same time, Reeh's sculptural concept, for example through the implementation of photography, light, and sound has not only expanded medially, but has also entered into new connections with traditions of craftsmanship such as embroidery. With this shift in context, the artist reacts to intercultural transfers, the possibilities of which seem to have already been laid out in her work before the present globalized view of art. Consequently, Reeh's removal of the taboo attached to the ornamental moves her into the focus of thematic group exhibitions such as *Ornamental Structures*⁵, which were once disdained as "superficial", "uncritical", and "decorative" and lead to new "ambivalences" in the observation of serial systems of order in international contemporary art. Above all, the artist does not shy away from experimenting with different techniques and materials to make unusual media transformations. Thus the initially strongly installative aspect of her work in recent times seems as it were, to give way to "vagabonding" aspects. Architectural details such as a concrete ceiling or tracery are dislocated and perceived as an image through re-staging (release). In reciprocal transfers from the built and the fixed to the yieldingly light (and vice versa), Alke Reeh's work takes on various forms of wrapping – as dwelling, clothing, or vessel. Compared to the Bremen installation of 1993, in her more recent works the boundaries between inside and outside have become even more permeable; in her nested nomadic tents – symbols of non-sedentariness and migration – they become wafer-thin membranes that offer at best minimal protection to the people they accommodate.

Updated version of a text published by the Künstlerhaus Bremen 1993.

- 1 Gaston Bachelard, *The Poetics Of Space*, Orion Press 1968, S.78
- 2 Bachelard, ebd., S.211
- 3 Bachelard, ebd., S.84/85
- 4 Bachelard, ebd., S.212
- 5 *Ornamental Structures*, hg. Lida von Mengden, Ernest W. Uthemann, Kat. Stadtgalerie Saarbrücken / Kunstverein Pforzheim 2010.





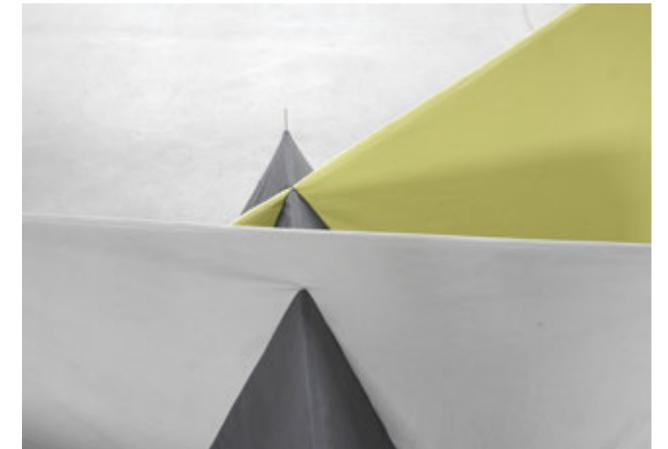
tents
it is a piece of cloth that is open to experiences –
open to the wind, open to the spirit (Vilém Flusser) 2016
Stoff ca. 450 × 450 × 130 cm – ca. 650 × 500 × 130 cm
Yinchuan Biennale 2016 Innere Mongolei, China



In der Falte liegt ein wesentliches Potential für den Raum. Aus einem kompakt zusammengelegten Objekt entsteht bei dem Prozeß des Auseinanderfaltens ein in den Raum greifender Körper. Dieser umschließt Raum, trennt ihn in innen und außen, in davor und dahinter.

Wir falten unsere Stoffe, aus großem Tuch wird ein kleines kompaktes Bündel. Ecke auf Ecke, Kante auf Kante gelegt, verkleinern wir die Form zu einem flachen geschlossenen Volumen, welches platzsparendes Ordnen ermöglicht. Bei einem Zelt ist die Wandelbarkeit der Falte oberstes Prinzip und wurde immer wieder optimiert. Das Zelt bietet Schutz vor Wind, Sonne und Regen. Innen und Außen sind nur durch eine dünne Membran voneinander getrennt. Die Zeltwand verwehrt zwar den Blick, doch Geräusche dringen herein. Zuzuordnen sind diese nicht immer. Eingeschlossen und ausgeliefert ist die eigene Verletzbarkeit fühlbar.

Ein Zelt bedeutet ankommen und weiterziehen. Durch den Wechsel des Standpunktes wird das Neue und das Vertraute gleichermaßen mit Abstand betrachtet. Durch das Heraustreten aus dem Gewohnten wird der Blick neutralisiert. Somit sammelt man Erfahrungen in zwei Richtungen, das neue Fremde und das entfremdete Vertraute.



In the fold lies an essential potential for the space. During the process of unfolding, a compactly folded object becomes a body reaching into space. The body encloses the space and separates it into inside and outside, in front of and behind it.

We fold our fabrics; a large cloth becomes a small compact bundle. Corner to corner, edge to edge, we reduce the form to a flat closed volume, which allows space-saving arrangement. In a tent, the changeability of the fold is the top priority and has been optimized time and time again. The tent offers protection from wind, sun, and rain. Inside and outside are only separated by a thin membrane. The tent wall blocks the view, but noise penetrates. These are not always to be assigned. The tent walls block the view, yet external sounds penetrate the fabric, and should not necessarily be muted. One is enclosed and protected, yet remains at the mercy of one's own sense of vulnerability.

A tent implies the act of arriving and moving on. By changing one's point of view, the new and the familiar are viewed from a distance. By stepping out of the familiar, the gaze is neutralized. Thus one collects experiences in two directions: the new unfamiliar and the alienated familiar.

hermetische Räume 2018
Stoff Audio (Windgeräusche und
geflüsterter unverständlicher Konversation)
440 × 450 × 130 cm



hermetische Räume 2018
Stoff Audio (Windgeräusche und geflüsterte unverständliche Konversation) 440×450×130 cm
Ausstellungsansicht Backnang





Linien 2014
Garagenrolltor 260×535×2 cm
Ausstellungsansicht Backnang



Vorhang 2005 Holz 75×240 cm
Ausstellungsansicht Backnang



Handtuch 2005 Stoff Gips 70×90 cm



Vorhang 2006 Fotografie 100×130 cm
Vorhang 2005 Holz 75×240 cm
Ausstellungsansicht Backnang



Sticken ist wie das Weben eine Technik die weltweit seit Jahrtausenden praktiziert wird. Stickerei hat keinen praktischen Nutzen, sie entspringt allein dem Bedürfnis, Dinge optisch zu verschönern. Auch die Kunststofftüte gibt es überall, ihr Erscheinungsbild und ihre Form sind weltweit gleich.

In dieser Arbeit wird beides kombiniert. Es entspricht einer Umkehrung der Zeitwirtschaft. Die Durchlaufzeit, also die Herstellungszeit einer Tüte steht in keiner Relation zu der immens hohen Produktionszeit einer Stickerei. Es sind die gegensätzlichsten Prozesse, die in der Wirtschaft vorstellbar sind. Zwei Pole werden kombiniert, ein in seinem Produktionsablauf perfektioniertes Produkt und eine archaische Produktionsmethode.

Plastiktüten sind mit traditionellen Mustern bestickt, die Geschichte des Ortes ist so eingebunden. Der Blick auf die Tüte ändert sich, sie wird als wertvolles Objekt behandelt.

As with weaving, embroidery is a technique that has been practiced worldwide for thousands of years. Embroidery has no practical purpose, it arises solely from the need to beautify things visually, or from an aesthetic perspective. The plastic bag is also available everywhere, its appearance and shape is the same all over the world.

Both are combined in this work. It corresponds to a reversal of time management. The processing time, i.e., the production time of a bag is not comparable to the immensely high production time of a piece of embroidery. These are the most contradictory processes imaginable in the economy. Two poles are combined: a product perfected in its production process and an archaic production method.

Plastic bags are embroidered with traditional patterns, thus integrating the history of the place. The view of the bag changes; it will at some point, be treated as a valuable object.



Tüten 2017/19
Polyethylen-tüten bestickt
20×30 bis 35×48 cm



Alke Reeh

- 1981–84 Studium der Metallgestaltung an der Fachhochschule Hildesheim bei Prof. Bünck und Jan Prütz, Diplom mit Auszeichnung
1984–90 Studium der freien Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Rinke (Meisterschülerin)
1989 Reisestipendium der Freunde und Förderer der Kunstakademie Düsseldorf
1990/91 Stipendium *Perpenier pour jeune artiste* EU Niort Frankreich
1991/92 DAAD Jahres-Stipendium Mexiko
2009 Stipendium der Kunststiftung NRW Mumbai Indien
2012/13 Projektstipendium ifa
Projektstipendium Kunststiftung NRW mit Shruti Mahajan
2016 Arbeitsstipendium Stiftung Kunstfond
2017 Artist in Residence Misk Foundation Riad Saudi Arabien
2018 Projekt Stipendium Schöppingen NRW
2020/21 Stipendium der Deutschen Akademie Rom Casa Baldi

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 1988 *one megadeath* Galerie Overmann Münster
1989 *Unterwelt* Kunstverein Hannover Langenhagen
1990 *Blickwinkel* Niort Frankreich
1991 Galeria el Nigromante San Miguel de Allende Mexiko
1993 *starre Ordnung – zufällige Ansammlung* Galerie Künstlerhaus am Deich Bremen
1994 KX Kunst auf Kampnagel Hamburg
2003 *Röcke und Schnittmuster* Künstlerhaus Göttingen
2004 Galerie Schütte Essen
2007 Neuer Kunstverein Gießen
2009 Künstlerhaus Göttingen
Galerie Januar e.V. Bochum
2010 *Netz und andere Werke* Fieldinstitut Museum Insel Hombroich mit Shruti Mahajan
2011 *so oder so* Städtische Galerie Alte Post Neuss
2012 *siebte Reise* Galerie Hartrich Sellin Rügen mit Gabriele Basch
déjà vu – Wege einer Form Staatliche Museen Dresden Kunstgewerbemuseum Pillnitz
der verschobene Blick Kunst und Co Kunstverein Flensburg
Kunstverein Xanten mit Shruti Mahajan
Städtische Galerie Alte Post Neuss mit Shruti Mahajan
2013 *reflection* Museum Siegburg mit Shruti Mahajan
reflection Goethe Institut Mumbai India mit Shruti Mahajan
2015 *spam* Düsseldorf
zu Gast bei Tedden Galerie Tedden Düsseldorf
Fragmente Galerie Maurer Frankfurt mit Friederike Walter
2016 *Analysis and Association* Galerie Lakeeren Mumbai India
talking between objects Gyan Museum Jaipur India
2017 *Odyssee* Mumbai Indien
Faltung Galerie Maurer Frankfurt mit Shruti Mahajan
2019 *drehen und wenden* Galerie der Stadt Backnang, Backnang

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 1995 Galerie de l'Esplanade la Defense Paris
Bergische Kunstausstellung Museum Solingen
1996 *Melitta Kunstpreis* Minden
1997 *Sehnsucht Transzendenz Ritual* Stadtkirche Karlsruhe
Saldo Kunstmuseum Ehrenhof Düsseldorf
Forum Labor 1997 Hochbunker Ehrenfeld Köln
Weiblichkeit Photographie Inszenierung Raum X Düsseldorf
Studiogalerie Kunstverein Braunschweig
1998 *zu Hause* Museum für Photographie Braunschweig
1999 *B.A.M.S.* Museum Box Art Tanumshede Schweden
2000 *Photo Porträt Konzept* Städtische Galerie Alte Post Neuss
2001 *Box Art* Kunstmuseum Ratingen
2002 *Trendwände* Kunstraum Düsseldorf
2005 *360°* Museum Kunst Palast Düsseldorf
der Scheich bin ich Künstlerverein Malkasten Düsseldorf
Sequenzen Künstlerhaus Göttingen
2010 *Kreis Kugel Spirale* Städtische Galerie Neuss
2011 *ornamental structures* Stadtgalerie Saarbrücken
2012 *ornamental structures* Kunstverein Pforzheim
2013 *ornamental structures* Flottmannhalle Herne
2014 *ornamental structures* Kunstverein Worms
sparsha - Berührung der Sinne Museum Bochum
Kleidung in der Kunst Kulturbahnhof Eller Düsseldorf
2015 *Maritim Silkroad* Wanxi Art Center Dehua China
2016 *Yinyuan Biennale Faster than Light* Yinchuan China
Islamic Art Festival Kunstmuseum Sharjah UAE
2017 *Misk Art Festival* Riad Saudi Arabien
2018 *Ausbruch aus der Fläche* Marta Herford
Gegenwart der Kunst Künstlerhaus Göttingen
3. Lichtkunstnacht Schöppingen
2019 *modern baroque* städtische Galerie Landau, Landau
Innenansicht Osthausmuseum Hagen
Fragmente Gardinistiftung Berlin

Kunst im öffentlichen Raum

- 1989 *Unterwelt* Hannover Langenhagen
1991 *Blickfelder* Niort Frankreich
1996 *Vitrine* Taunusstein
1997 *Vitrinen* Wadersloh Münsterland
2000 ›hortus conclusus‹ *Vitrinen und Simse* Klostergarten Süsterfeld Aachen
Implantate Freckenhorst Münsterland



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

Alke Reeh
drehen und wenden

21.09. – 11.11.2019

Galerie der Stadt Backnang
Petrus-Jacobi-Weg 1
71522 Backnang
Telefon +49 7191 894477
galerie-der-stadt@backnang.de
www.galerie-der-stadt-backnang.de

Leiter
Martin Schick

Kuratorinnen
Celia Haller-Klingler, Rebecca Rapp

Herausgeber
Martin Schick

Text
Friederike Fast, Marta Herford
Justus Jonas, Kunsthochschule Mainz

Übersetzung
Uta Hoffmann

Gestaltung
Kühle und Mozer

Lithografie
Farbanalyse

Produktion
Druckerei Kettler, Bönen

www.alkereeh.de

Copyright © 2019 Stadt Backnang,
Alke Reeh und die Autoren

ISBN 978-3-9818264-1-8

Mit freundlicher Unterstützung von
Förderverein Kulturzentrum Stiftshof, Backnang

