

Nicole Frenzel

Nicole Frenzel

Body Cuts

Körper Schnitte



Nicole Frenzel

Körper Schnitte
Body Cuts

Inhalt / Contents

| | |
|---|----|
| Karolina Sarbia Zur Choreographie des Blickes im Werk von Nicole Frenzel On the choreography of the gaze in the work of Nicole Frenzel | 4 |
| Bildteil I Skulpturen, Installationen Plates I Sculptures, Installations | 10 |
| Simon Werle Halbschwestern Persephones? – Ein inkommensurabler Dialog Persephone's Half-Sisters? – An incommensurable dialogue | 34 |
| Bildteil II Zeichnungen, Collagen Plates II Drawings, Collages | 38 |
| Biografie Biography | 58 |
| Impressum Imprint | 60 |

Karolina Sarbia

Zur Choreographie des Blickes im Werk von Nicole Frenzel

Das Spiel mit den Blicken durch Wand und Boden

Der Blick aus dem Fenster. Wir kennen diese Metapher aus der Geschichte der Kunst seit der Renaissance bis heute in den vielfältigsten Ausführungen als Stilmittel, um das Geschehen im Innen mit dem Außen zu verbinden. Auch die Bildhauerin Nicole Frenzel experimentiert mit dieser Schwellensituation. So platzierte sie im Jahr 2012 an den Innenwänden des Kunstpavillons im Alten Botanischen Garten in München Fotografien auf Augenhöhe, die jeweils einen imaginären Durchblick vom Kunstpavillon heraus in die unmittelbare Umgebung zeigen. Das, was draußen real existiert, wird durch die Fotografie in das Innere des bunkerartigen Gebäudes, das keine Fenster, nur Oberlicht besitzt, transferiert. Die Künstlerin installiert analog zu den vier Himmelsrichtungen vier künstliche Fenster



Postkarte zur Fotoinstallation *Vier Aussichten* im Kunstpavillon, erbaut 1937 im Alten Botanischen Garten München

Postcard for the photo installation *Four Views* in the Art Pavilion, built 1937 in the Old Botanical Garden Munich

und wir als BetrachterInnen wandern mit unserem Blick durch die Wände hindurch nach draußen.

Nicole Frenzel untersucht den imaginären Blick in ihrem künstlerischen Werk systematisch. Die von der Ausstellungsarchitektur vorgegebenen Flächen „Wand“ und „Boden“ werden zu entscheidenden visuellen Schnittstellen, an denen die Skulpturen über die Raumgrenzen hinweg erweitert werden.

Zum Beispiel die Arbeit *Ohne Titel (Vater-Figur)* aus dem Jahr 2012 (Abb. rechts und S. 26). Gezeigt werden zwei überlebensgroße Arme aus weißem Gips, symmetrisch an der Wand herabhängend, der Rest des Körpers ist ausgespart, scheinbar versenkt in der Wand. Nach den Regeln der Gestaltpsychologie, insbesondere dem Gesetz der Geschlossenheit, komplettieren wir mit unserem anschaulichen Vorstellungsvermögen die gezeigten Körperteile zu einer überlebensgroßen menschlichen Figur. Trotz der Abwesenheit des Körpers scheint sich der Blick dieser imaginierten Figur nach unten auf uns als BetrachterInnen zu richten. Wir hingegen schauen zu einer Figur auf, die wir optisch gar nicht wahrnehmen können und empfinden diese im Verhältnis zu unserer eigenen Körpergröße als übermächtige Gestalt, die auf uns herabblickt. Durch den Hinweis im Titel wird darüber hinaus auf eine Vater-Kind-Konstellation angespielt, die das Verhältnis von Macht und Ohnmacht widerspiegelt.

Ein weiteres exemplarisches Beispiel der Steuerung unserer Blickweise ist die Arbeit *Ohne Titel (Beine)* aus dem Jahr 2015 (Abb. S. 6). Zwei weiße Beine, in der Kniekehle abgewinkelt, weiblich konnotiert, leicht überlebensgroß zuerst in Ton modelliert und dann aus der Negativform mit Spezialgips abgegossen, sind ohne Sockel unmittelbar auf dem Boden nebeneinander als Paar arrangiert. Eine

Karolina Sarbia

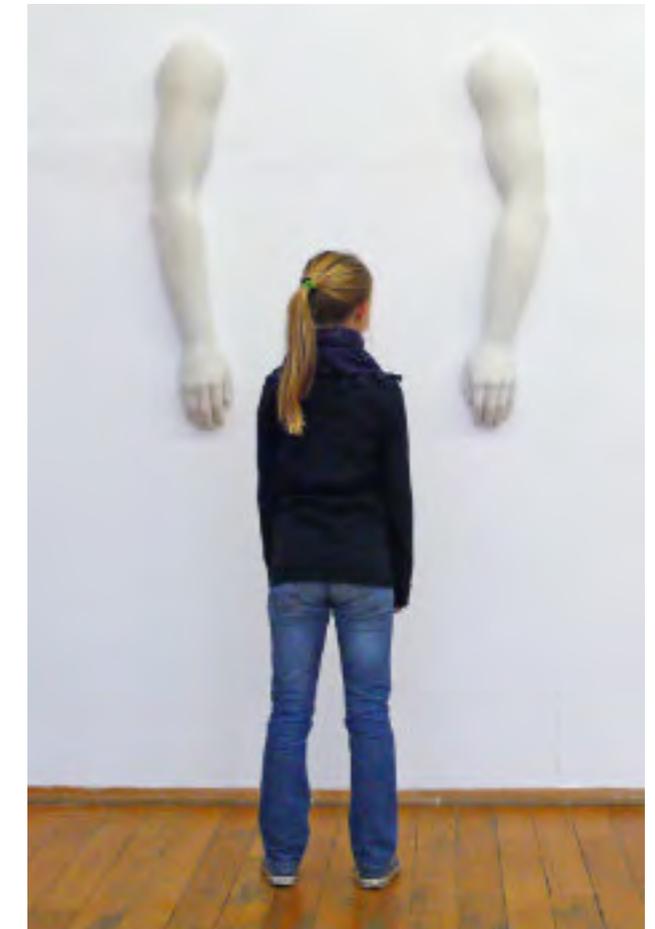
On the choreography of the gaze in the work of Nicole Frenzel

The play with the gaze through wall and floor

The view from the window. We are familiar with this metaphor from art history, from the Renaissance down to the present day, a stylistic device executed in a great variety of ways in order to link what happens in the interior with the exterior. The sculptor Nicole Frenzel likewise experiments with this threshold situation. For example, she placed photographs at eye level on the interior walls of the Art Pavilion in the Old Botanical Garden in Munich in 2012. Each photograph displayed an imaginary view from the Art Pavilion through into the immediate surroundings. By means of the photograph, that which lies outside is transferred into the interior of the bunker-like building, which has no windows, but only skylight. On the analogy of the four points of the compass, the artist installs four artificial windows, and we as viewers wander with our gaze through the walls to the outside.

Nicole Frenzel systematically investigates the imaginary gaze in her artistic *œuvre*. The surfaces “wall” and “floor”, which are predetermined by the architecture of the exhibition, become decisive visual interfaces at which the sculptures are expanded beyond the spatial boundaries.

Take, for example, the work *Untitled (Father-Figure)* from 2012 (fig. right and p. 26). What we see are two larger-than-life arms of white plaster that hang symmetrically down from the wall. The rest of the body is omitted, apparently submerged in the wall. According to the rules of Gestalt Psychology, especially the Law of Closeness, we employ our vivid imagination to complete the body parts that are displayed here, so that they form a larger-than-life human figure. Despite the absence of the body, this imaginary figure seems to direct its gaze downwards upon us as observers, while we look up towards a figure that it is completely impossible for us to perceive optically. And we find



Ohne Titel (Vater-Figur) 2012, Spezialgips, ca 110 x 120 x 15 cm gesamt
Untitled (Father-Figure) 2012, special plaster, ca 110 x 120 x 15 cm total

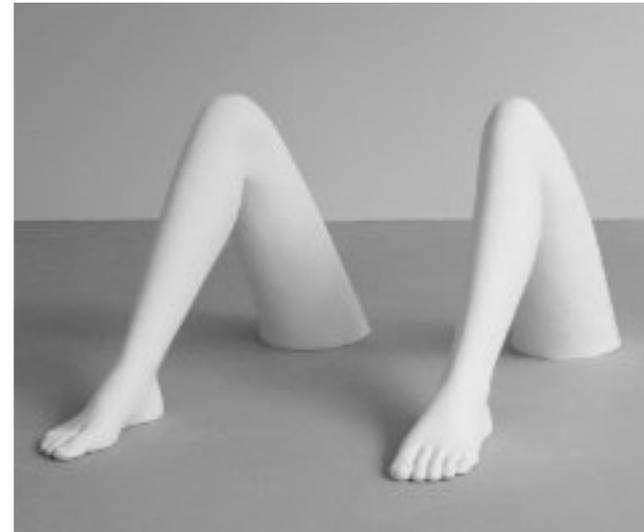
erweiterte Form dieser Arbeit ist eine zirkuläre Anordnung von drei Beinpaaren, die den Eindruck erweckt, als lägen drei weibliche Wesen auf dem Boden, die ihren Blick von unten nach oben richten und uns anschauen (Abb. S. 24 f). Unsere realen Blicke treffen beim Betrachten der Skulptur auf die Blicke der imaginären, in den Boden eingelassenen Figuren. Das Muster aus sich wiederholenden gleichen Formen evoziert die Vorstellung von Gestalten, die – durch die Art der Präsentation auf dem nackten Boden – beklemmende Gefühle auslösen können und uns zu Voyeuren einer erotisch offenen Szenerie machen.

Der implizite Betrachter

Diese und zahlreiche weitere Beispiele zeigen, dass die Blickregie ein werkimmanenter Bestandteil im künstlerischen Konzept und konstitutiv für die Wahrnehmung der künstlerischen Arbeit von Nicole Frenzel ist. Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp, ein Vertreter des rezeptionsästhetischen Ansatzes¹, bezeichnet die „BetrachterInfunktion“ als fundamentale Bildpraxis, die in Folge den sogenannten „impliziten Betrachter“ kreiert, der im Werk anwesend ist und vom Künstler konzeptionell von Anfang an mitgedacht wird. Die Tatsache, dass jedes Kunstwerk adressiert ist, macht die „BetrachterInfunktion“ seiner Meinung nach mit zum wichtigsten Element bei der Deutung. Es geht darum, die Zeichen und Mittel zu erkennen, durch die das Werk mit dem Betrachter in Kontakt tritt und innerbildlich kommuniziert. Darüber hinaus sind in das Medium spezifische Gestaltungsmerkmale als „innere Orientierungen“ eingeschrieben, die die Wahrnehmung der BetrachterInnen, die Weise, in der sie auf die innere Kommunikation schauen, organisieren. Auf die Rezeption der Werke von Nicole Frenzel übertragen heißt das, dass die Choreographie des Blickes eindimensional wäre, würde er nicht durch die

¹ Kemp W. (1988³), Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, S. 240-258, in: Beltling, H. u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin, Reimer Verlag, insbes. 243 ff.

BetrachterInnen erwidert, zurückgespiegelt, verdoppelt, gekreuzt werden.



Ohne Titel (Beine) 2015, Spezialgips, 105 x 120 x 130 cm gesamt
Untitled (Legs) 2015, special plaster, 105 x 120 x 130 cm total

Die meist nicht sichtbaren, aber mitgedachten Körperteile und Blicke im Werk, die eine rezeptive Antwort geradezu herausfordern, indem sie sich in die Wahrnehmung und Vorstellung der Betrachtenden hineinbahnen, sind eines der markantesten Gestaltungsmerkmale der skulpturalen Installationen von Nicole Frenzel.

Der präzise Schnitt am Körper

Ein weiteres Stilmerkmal, welches den „impliziten Betrachter“ im Werk vorsieht, ist der Schnitt: der harte, präzise Cut wird vorexerziert und durchdekliniert in der Arbeit *Ohne Titel (Liegende/Cut)*, aus den Jahren 2021/22 (Abb. S. 9 und S. 11 ff).

this figure, in comparison to our own body height, to be an overwhelming figure that looks down at us. The hint in the title of the work also alludes to a father-child constellation that reflects the relationship between power and powerlessness.

Another excellent example of the steering of our act of looking is the work *Untitled (Legs)* from 2015. Two white legs, bent at the hollow of the knee, with a female connotation, and slightly larger-than-life, are first modeled in clay and then poured out of the negative form with special plaster. They are arranged alongside each other as a pair directly on the floor, without any base. An extended form of this work is a circular arrangement of three pairs of legs as a circle. This gives the impression that three female beings are lying on the floor, looking upwards and gazing at us. When we look at the sculpture, our real gazes meet the gazes of the figures that are imaginarily embedded in the floor. The pattern of the same forms that are repeated evokes the idea of figures that are presented on the naked floor in such a way that they can trigger uneasy feelings in us and make us voyeurs of an erotically open scenery.

The implicit viewer

These examples and many others show that the steering of our gaze is an immanent component of the artistic concept and is constitutive of the perception of Nicole Frenzel's artistic work. The art historian Wolfgang Kemp, a representative of the reception-aesthetics approach¹, calls the "viewer function" a fundamental image-making that then creates the so-called "implicit viewer" who is present in the work and who is taken into account conceptually by the artistic from the very outset. He argues that the fact that every work of art is addressed makes the "viewer function" one of the most important elements in the interpretation. It is important to recognize the signs and the means through which the work enters into contact with the viewer and communicates within the image itself. Besides this,

specific design features are inscribed upon the medium as "inner orientations" that organize the perception of the viewers, that is to say, the way in which they look at the inner communication.

When we apply this to the reception of Nicole Frenzel's works, it means that the choreographing of the act of looking in the work would be one-dimensional if it were not expanded, reflected back, doubled, and crossed by the viewers. The body parts and the gazes in the work, which are mostly not visible but are taken into account, demand a receptive response by making their way into the perception and the imagination of the viewers. These are one of the most striking artistic means employed in Nicole Frenzel's sculptural installations.

The precise cut on the body

A fundamental stylistic feature that foresees the "implicit viewer" in the work is the cut. The hard, precise cut is demonstrated and carried out in the work *Untitled (Reclining Women/Cut)* from 2021/22 (fig. p. 9 and 11ff). With surgical precision, Nicole Frenzel cuts the representational depictions of horizontal female bodies in terracotta, hard plaster, or plastic into two halves. The perfectly executed cut divides the figure into upper and lower body. The female body that is divided into two in the middle generates in the viewer's eye fantasies connected with the impact made by violence. This "reading" is due to the modus operandi of the segmentation and fragmentation of the body, together with the unprotected and vulnerable placing on the floor. A standpoint of the viewers at a detached distance is made definitively impossible. Instead, the imagination forms images of what happened, or could happen, in the imagined space below the surface area, in the darkness of the floor. This spatial work is complex and it obviously has its place in the tradition of feminist discourse and of the depiction of the female body in art.

Mit der Präzision eines Chirurgen schneidet Nicole Frenzel die abbildhaften, in Ton modellierten Darstellungen liegender Frauenkörper in zwei Hälften. Der perfekt durchgeführte Schnitt trennt die Figur in Ober- und Unterkörper auf. Der in der Mitte zweigeteilte weibliche Körper bewirkt im Auge der BetrachterInnen Phantasien, die mit dem Einwirken von Gewalt zu tun haben. Für diese Lesart ist die Arbeitsweise der Segmentierung und Fragmentierung des Körpers in Verbindung mit der ungeschützten und verletzbaren Platzierung der Figurhälften aus Terrakotta oder Gips auf dem Boden verantwortlich. Ein distanzierter Standpunkt der BetrachterInnen wird definitiv unterbunden. Stattdessen eröffnen sich in der Vorstellung Bilder darüber, was im imaginierten Raum unter der Liegefläche, in der Dunkelheit des Bodens sich ereignet hat bzw. ereignen könnte. Es handelt sich bei dieser Raumarbeit um ein komplexes Werk, das ganz offensichtlich in der Tradition des feministischen Diskurses und der Darstellung des weiblichen Körpers in der Kunst angesiedelt ist.

In ihrer konkreten Form und formalen Klarheit lassen die skulpturalen Arbeiten von Nicole Frenzel vordergründig keinen Zweifel in ihrer eindeutigen Bestimmbarkeit aufkommen. Sie sind – analog zu dem Zitat von Gertrude Stein: „A rose is a rose is a rose“ – das, was sie sind: ein Kopf, eine Hand, ein Arm, ein Fuß. Zugleich ist eine bedeutsame, irritierende Ambivalenz integriert. Die einfach anmutenden, vom menschlichen Körper abgeleiteten Formen wie Haare, Arme, Beine oder andere Körperteile besitzen ein Potential, welches das Unterschwellige, das Subtile, das Unheimliche dessen, was im Alltag sich ereignet, aber oft ausgeklammert wird, miteinbezieht und deutlich hervorhebt. Die Art des Umgangs der Künstlerin mit dem Alltäglichen und Offensichtlichen übersteigert die konkrete Realität, indem sie auf einen größeren Horizont hindeutet, der dem Normalen das Ungewöhnliche hinzufügt. Sie verknüpft das Konkrete mit dem Unkonkreten, das Offensichtliche, leicht Fassbare mit dem schwer Fassbaren. In einem unserer

zahlreichen Ateliergespräche formulierte die Künstlerin es folgendermaßen:

„Mit meinen im konkreten Raum verankerten Skulpturen möchte ich die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf Unterschwelliges, Verborgenes, unbewusst Wirkendes richten. Das schließt mit ein, dass ihre Blicke und Wahrnehmungen nicht an der Oberfläche der Skulpturen enden, sondern zurückführen zu ihrem eigenen Inneren, zu ihren ganz persönlichen, individuellen Vorstellungswelten.“

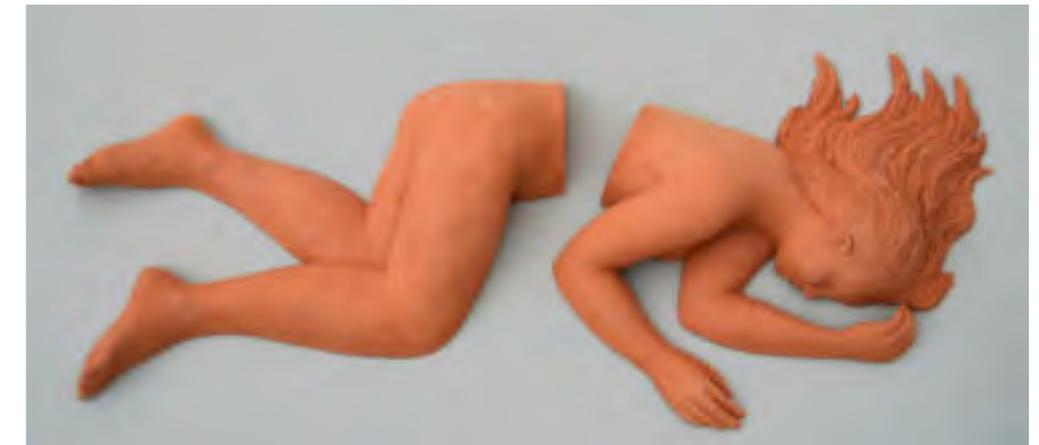
Die Kunsthistorikerin Karolina Sarbia lebt und lehrt in München.

In their concrete form and their formal clarity, Nicole Frenzel's sculptural works have an unambiguous identifiability that superficially forbids any doubt. On the analogy of Gertrude Stein's dictum that "A rose is a rose is a rose," they are what they are: a head, a hand, an arm, a foot. At the same time, however, a significant and irritating ambivalence is integrated into them. The apparently simple forms derived from the human body, such as hair, arms, legs or other body parts possess a potential to include and clearly emphasize the subliminal, the subtle and the frightening elements of what happens in daily life – but is frequently bracketed off. The artist's way of dealing with the everyday and the obvious goes beyond concrete reality, by hinting at a larger horizon that adds the unusual to the normal. She links the specific with the unspecific, and the obvious, that which can easily be grasped, with that which is hard to grasp. In one of our many conversations in her atelier, the artist put this as follows:

“With my sculptures anchored in concrete space, I want to draw the viewer's attention to what is subliminal, hidden, unconsciously active. This includes that their gazes and perceptions do not end at the surface of the sculptures, but lead back to their own interior, to their very personal, individual worlds of imagination.”

The art historian Karolina Sarbia lives and teaches in Munich.

Translation: Brian McNeil



*Ohne Titel (Liegende/Cut) 2021/22,
Terrakotta, 105 x 45 x 15 cm gesamt
Untitled (Reclining Woman/Cut) 2021/22,
terracotta, 105 x 45 x 15 cm total*

Skulpturen, Installationen
Sculptures, Installations



Oben und folgende Seiten:

Ohne Titel (Liegende/Cut) 2021/22, Spezialgips, mehrteilig, ca. 60 x 40 x 20 cm je Element, Anzahl variabel

Above and following pages:

Untitled (Reclining Woman/Cut) 2021/22, special plaster, multi-part sculpture, ca. 60 x 40 x 20 cm each element, number variable







Oben, rechts und folgende Seiten: *Ohne Titel (schwarze Teile)* 2021/22, schwarze Kunststoffgießmasse, mehrteilig, Anzahl variabel

Above, right and following pages: *Ohne Titel (Black Pieces)* 2021/2022, black casting compound, multi-part sculpture, number variable





Rechts und folgende Seite: *Ohne Titel (Standbein - Standbein)* 2021/22,
Spezialgips, Stahl, je 155 × 40 × 40 cm, Anzahl variabel
Right and following page: *Untitled (Engaged Leg - Engaged Leg)* 2021/22,
special plaster and steel, each 155 × 40 × 40 cm, number variable







Ohne Titel (Beine) 2015/19, Hartgipsguss,
mehrteilige Skulpturengruppe,
ca. 120 × 100 × 30 cm je Element,
Anzahl variabel

Untitled (Legs) 2015/19,
special plaster cast, multi-part sculpture,
ca. 120 × 100 × 30 cm per element,
number variable



Arme (Vater-Figur) 2011/15,
Betonguss, ca. 110 × 140 × 15 cm gesamt

Arms (Father-Figure) 2011/15,
concrete cast, ca. 110 × 140 × 15 cm total



Ohne Titel (Arm) 2012, Gipsguss, 95 × 15 × 12 cm
Untitled (Arm) 2012, special plaster cast, 95 × 15 × 12 cm



Ohne Titel (Knie) 2016,
Terrakotta glasiert, 38 x 35 x 28 cm zusammen

Untitled (Knees) 2016,
terracotta glazed, 38 x 35 x 28 cm together

Ohne Titel (Knie) 2015/16, Terrakotta teilweise glasiert,
mehrteilige Skulpturengruppe, Anzahl variabel

Untitled (Knees) 2015/16, terracotta partly glazed,
multi-part sculpture ensemble, number variable





Ohne Titel (Hände) 2017/18,
Terrakotta glasiert, Installationsansicht
Kunstverein Bamberg 2022

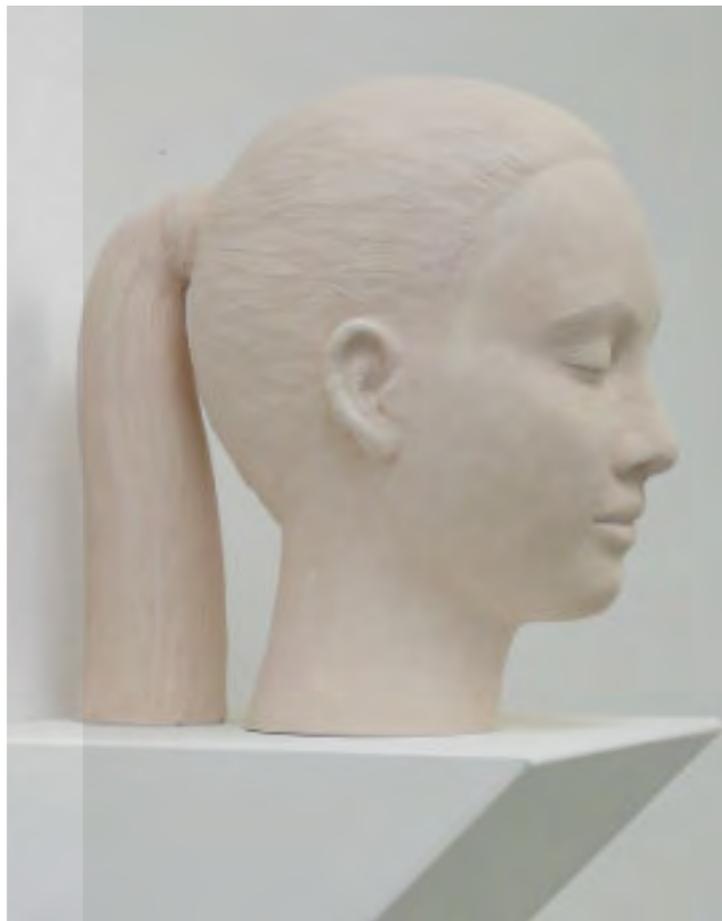
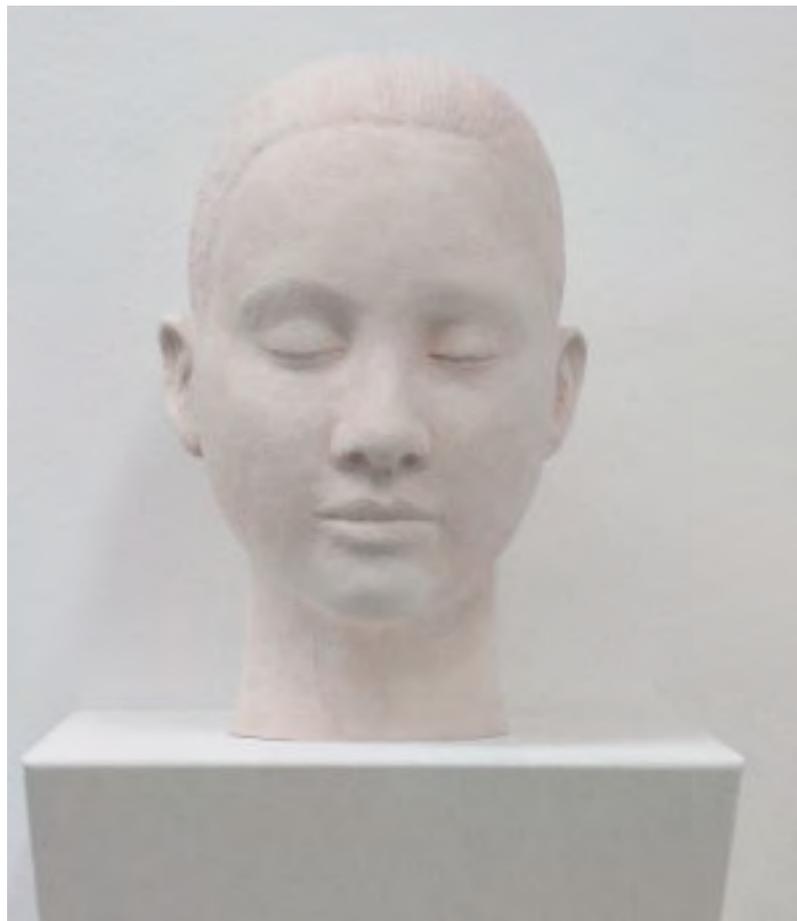
Untitled (Hands) 2017/18,
terracotta glazed, installation view
Kunstverein Bamberg 2022



Ohne Titel (Hände) 2017/18,
Terrakotta glasiert,
25 × 15 × 7 cm je Element

Untitled (Hands) 2017/18,
terracotta glazed,
25 × 15 × 7 cm each





Ohne Titel (Kopf) 2015,
Terrakotta, 28 x 25 x 20 cm
Untitled (Head) 2015,
terracotta, 28 x 25 x 20 cm



Ohne Titel (Dreikopf) 2022,
Terrakotta bemalt und glasiert,
24 x 12 x 12 cm
Untitled (Three-headed) 2022,
terracotta painted and glazed,
24 x 12 x 12 cm

Simon Werle

Halbschwestern Persephones? – Ein inkommensurabler Dialog

Zu Nicole Frenzels Körper-Segmenten

BETRACHTER Was kommt in euch zur Erscheinung? Seid ihr Zeugnisse einer uralten Katastrophe und eines Neubeginns, der auf sie folgte?

OBJEKTE Wir sind weder archäologische Relikte noch utopische Entwürfe eines neuen Menschenbilds.

BETRACHTER Aber ihr liegt auf der Erde wie die Steine, die Deukalion einst nach der Sintflut über die Schulter hinter sich warf und die Demeter daraufhin in Vertreter eines neuen Menschengeschlechts verwandelte.

OBJEKTE Wir wurden schlicht als Teilformen auf dem Boden liegend von einer Bildhauerin der Gegenwart modelliert.

BETRACHTER Gleichwohl vergegenwärtigt ihr uns durch eben diese Position die alte Frage, ob der Mensch uranfänglich aus dem Menschen oder unmittelbar aus der Erde entstand. Und diese Frage lädt dazu ein, aus eurem Gips und eurem Kunststoff eine Demeter, eine Kore oder eine Persephone auferstehen zu sehen.

OBJEKTE Um eine solche Einladung darzustellen, fehlt uns schlicht die Geschlossenheit der körperlichen Form.

BETRACHTER Ging diese Geschlossenheit euch verloren oder ist sie für euch noch nicht erreicht? Verkörpert ihr etwa den Versuch, nach einer Erschütterung des Körperbildes eine stabilere Ganzheit zu erlangen?

OBJEKTE Unsere Ganzheit beruht auf eigenen Gestaltgesetzen, so dass ihr nichts hinzuzufügen ist.

BETRACHTER Für uns Betrachter baut euer parzellierter Anblick einen Projektionsdruck auf, der eure Physis nicht nur anatomisch, sondern auch durch Bedeutungsräume

ergänzen will, und eure stumme Präsenz durch eine Geschichte und eine Sprache.

OBJEKTE Müssen wir eigens betonen, dass wir als unbelebte Objekte nicht reden, ja noch nicht einmal schweigen?

BETRACHTER Ihr seid weder so unbelebt noch so stumm, wie ihr tut. Jeder noch so periphere Teil des von euch evozierten Organismus hat an den Rändern Fortsätze in eine Ursprache hinein, weit vor Zeichen und Name, und insofern seid ihr zumindest des Schweigens fähig.

OBJEKTE Selbst wenn dieses Schweigen existiert, was hätte es euch mitzuteilen?

BETRACHTER Etwas Unhörbares, was unsere Hände nur ertasten, und etwas Unsichtbares, das unsere Sinne nur erahnen können.

OBJEKTE Wo sollte dieses Unsichtbare hausen? Etwa in den ausgesparten Partien unserer Körper?

BETRACHTER Haust dieses Unsichtbare, anstatt lediglich Lücke zu sein, nicht eher darin, dass ihr, angesiedelt zwischen Relief und Skulptur, eure Oberfläche unmittelbar in die Erde übergehen lasst, in einen gestaltlosen Grund, eine Art Hades?

OBJEKTE Zu den vielen Dingen, die wir nicht mit euch teilen, gehört auch eine solche Unterscheidung zwischen Ober- und Unterwelt.

BETRACHTER Entspricht eurem dekomplettierten Raum etwa auch eine dekomplettierte Zeit? Zum Beispiel dem halbierten Körper eine halbierte Zeiteinheit, sei sie eine Sekunde oder die Spanne eines ganzen Lebens?

Simon Werle

Persephone's Half-Sisters? – An incommensurable dialogue

On Nicole Frenzels Body Segments

VIEWERS What is it that appears in you? Are you testimonies to a primeval catastrophe and of a new beginning that followed it?

OBJECTS We are neither archaeological relics nor utopian drafts of a new image of the human being.

VIEWERS But you are lying on the earth like the stones that Deucalion once threw back over his shoulder after the Flood, and that Demeter then transformed into representatives of a new human race.

OBJECTS We were simply modeled by a contemporary sculptor as partial forms lying on the ground.

VIEWERS And yet, precisely through this position, you bring into the present the ancient question whether the human being takes origin primordially from the human being itself or from the earth. And this question invites us to see a Demeter, a Kore, or a Persephone rising up out of your plaster and your synthetic material.

OBJECTS We cannot depict such an invitation, for the simple reason that we lack the completeness of the bodily form.

VIEWERS Did you lose this completeness, or is it something you have not yet attained? Do you (for example) embody the attempt to attain a more stable totality, after an unsettling of the body image?

OBJECTS Our totality is based on specific gestalt principles, so that nothing is to be added to it.

VIEWERS You present the appearance of objects "parceled out," and this impels us viewers to make a projection that aims to complete your physis not only anatomically, but also by means of semantic spaces, and to

complete your silent presence by means of a history and a language.

OBJECTS Need we especially emphasize that, as inanimate objects, we cannot speak? Nor can we even be silent.

VIEWERS You are neither as inanimate nor as silent as you pretend. Even the most peripheral part of the organism you evoke has at its margins extensions into a primordial language, far older than any sign and name. To that extent, silence is at least a possibility for you.

OBJECTS Even if this silence exists, what could it communicate to you?

VIEWERS Something inaudible that our hands can only feel, and something invisible that our senses can only surmise.

OBJECTS Where would this "something invisible" dwell? In the missing parts of our bodies?

VIEWERS This invisible something is not merely a blank space. Does it not rather dwell in the fact that you, who are located between relief and sculpture, allow your surface to pass immediately into the earth, into a fundament without form, into a kind of Hades?

OBJECTS One of the many things we do not share with you is this kind of distinction between the upper world and the nether world.

VIEWERS Is there a de-completed time that corresponds to your de-completed space? For example: a halved unite of time, whether a second or the span of an entire life, corresponding to the halved body?

OBJEKTE Dann wären wir abwesend und anwesend zugleich.

BETRACHTER Würdet ihr nicht vielmehr im Rhythmus mikroskopischer Jahreszeiten zwischen Ober- und Unterwelt pendeln wie die Tochter Demeters? Wärt ihr insofern so etwas wie Persephones Schwestern?

OBJEKTE Als Töchter einer anderen Mutter könnten wir allenfalls ihre Halbschwestern sein. Doch warum bemüht ihr, um uns zu erfassen, mythische Wesen wie Persephone und eine Schattensphäre wie den Hades?

BETRACHTER Spiegeln eure Segmentierungen uns denn nicht die Schatten unserer eigenen Erkenntnis: deren unbewusste Lückenhaftigkeit? Konfrontieren sie uns nicht mit dem blinden Fleck in unserem Auge, dem tauben Punkt in unserem Ohr und dem Undenkbaren in unserem Denken?

OBJEKTE Eine solche Konfrontation könnten diese Segmentierungen nur bewirken jenseits der Hierarchie, die ihr zwischen euch als Betrachter und uns als Betrachteten aufmacht.

BETRACHTER Wie könnten wir diese Hierarchie jemals verlassen? Indem wir am Boden zwischen euch Platz nehmen?

OBJEKTE Falls ihr euch damit – nicht nur im räumlichen Sinne – mit uns auf die gleiche Ebene begeben.

BETRACHTER Vor einem solchen Schritt empfinden wir verständlicherweise Angst.

OBJEKTE Fürchtet ihr etwa, unserer Art der Fragmentierung zum Opfer fallen?

BETRACHTER Mehr als eure reale Segmentierung fürchten wir eure potentielle Entgrenzung.

OBJEKTE Als realisierte materielle Objekte sind wir durch verlässliche Konturen vor unkontrollierten Metamorphosen geschützt.

BETRACHTER Wie sind dann die Metamorphosen mit euch verschwistert, die in derselben Werkstatt entstanden sind wie ihr? Welchem Impuls entstammt die Pyramide aus drei sich nach oben verjüngenden, langhaarigen Frauenköpfen, ähnlich denen einer indischen Götterstatue? Die beiden Arme, die sich in Schulterhöhe zu einer Art Schlauch vereinen? Oder die Rekombination von Fingern, die sich lieber symmetrisch um eine Mittelachse anordnen, anstatt parallel über dem Handteller anzusetzen?

OBJEKTE Erörtern nicht sogar eure Philosophen besondere Arten der Relation des Körpers zu seinen Teilen?

BETRACHTER Cusanus tut es, wenn er sagt: „Weder ist die Hand Hand noch der Fuß Fuß im Auge, sondern im Auge sind sie Auge und so als Auge unmittelbar im Menschen, so dass jedwedem Glied durch jedwedem andere unmittelbar im Menschen ist und der Mensch wiederum durch jedwedem Glied in jedwedem anderen.“ Lässt sich eure spezielle Existenzform vielleicht mit einem solchen Verständnis des Körpers adäquater erfassen?

OBJEKTE Auch dieses Verständnis bewegt sich immer noch im Rahmen der euch so vertrauten Hierarchie.

BETRACHTER Wenn wir uns tatsächlich hier zwischen euch auf den Boden legen würden, mit euch auf gleicher Ebene, und dies nicht nur räumlich, wärt ihr dann bereit, uns eurerseits probeweise mit einer solchen erweiterten Sichtweise des Körpers zu betrachten?

OBJEKTE Ihr könnt euch gerne hier in unsere Position begeben und von Betrachtern zu Betrachteten werden. Aber unsere Reaktion auf diese Umkehrung der Perspektive würde genauso inkommensurabel ausfallen wie dieser gesamte Dialog.

Simon Werle lebt als Autor und Übersetzer in München.

OBJECTS In that case, we would be simultaneously absent and present.

VIEWERS Would you not rather oscillate in the rhythm of microscopic seasons between the upper world and the nether world, like Demeter's daughter? Would you not then be something akin to Persephone's sisters?

OBJECTS As the daughters of another mother, we could at most be her half-sisters. But why do you, in your endeavor to grasp us, apprehend us as mythical beings like Persephone, and a shadowy realm like Hades?

VIEWERS Do not your segmentations reflect to us the shadows of our own knowledge, that is to say, of its unconscious incompleteness? Do they not confront us with the blind spot in our eye, the deaf point in our ear, and the unthinkable in our thinking?

OBJECTS These segmentations can bring about a confrontation of that kind only beyond the hierarchy that you construct between yourselves as viewers and us as observed.

VIEWERS How could we ever leave this hierarchy? By taking our places on the ground between you?

OBJECTS If you thereby move onto the same level – not only in the spatial sense – with us.

VIEWERS We feel an understandable fear when faced with such a step.

OBJECTS Are you afraid of falling victims to our kind of fragmentation?

VIEWERS What we fear is not so much your real segmentation, but rather your potential dissolution of boundaries.

OBJECTS As fashioned material objects, we are protected from uncontrolled metamorphoses by reliable contours.

VIEWERS How then are the metamorphoses that came into being in the same workshop as yourselves united closely to you? What impulse generated the pyramid of three women's heads with their long hair, getting smaller as they mount upwards? The two arms that join to form a kind of sleeve at shoulder height? Or the recombination of fingers that tend to take their places symmetrically around a central axis, instead of taking their positions above the palm of the hand?

OBJECTS Do not your philosophers discuss special kinds of relationship between the body and its parts?

VIEWERS Nicholas of Cusa does so, when he says: "The hand is not a hand in the eye, nor is the foot a foot in the eye. Rather, in the eye they are eye and thus, as eye, immediately in the human being. And in turn, through each member, the human being is in every other member." Does such an understanding of the body permit a more appropriate grasp of your special form of existence?

OBJECTS This understanding too is still moving in the framework of the hierarchy that is so familiar to you.

VIEWERS If we were in fact to lie down between you on the ground, on the same level with you – and not only in a spatial sense – would you then be willing to look at us experimentally with this kind of expanded perspective on the body?

OBJECTS You are welcome to move into our position here and become observed rather than viewers. But our reaction to this reversal of perspective would be every bit as incommensurable as this entire dialogue.

The author and translator Simon Werle lives in Munich.

Translation: Brian McNeil

Zeichnungen, Collagen
Drawings, Collages



Ohne Titel 2020, Kreide auf Papier, 35 × 28 cm
Untitled 2020, crayon on paper, 35 × 28 cm



*Ohne Titel (Arme) 2010,
Bleistift auf Papier, 42 x 30 cm*

*Untitled (Arms) 2010,
pencil on paper, 42 x 30 cm*



*Ohne Titel (Torso) 2010,
Bleistift und Tusche auf Papier, 45 x 38 cm*

*Untitled (Torso) 2010,
pencil and ink on paper, 45 x 38 cm*



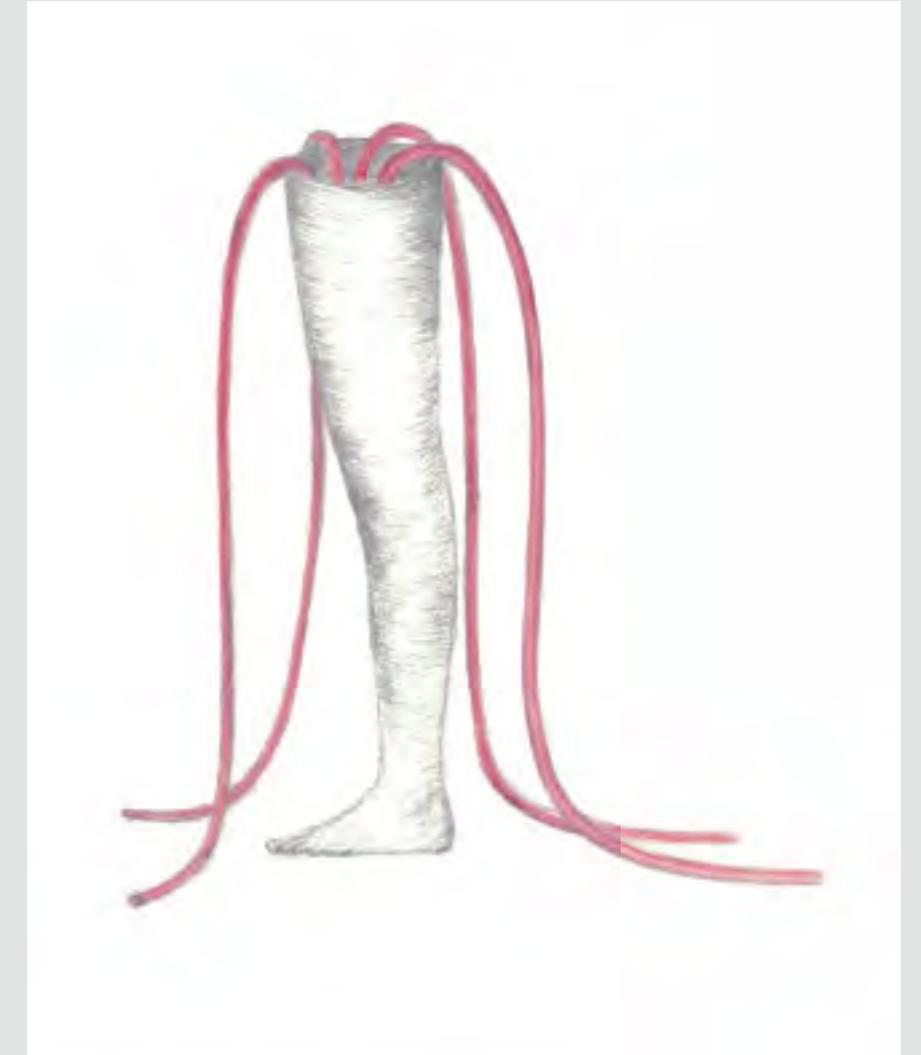
Ohne Titel (Zeh) 2018, Bleistift auf Papier, 20×30 cm
Untitled (Toe) 2018, pencil on paper, 20×30 cm



Ohne Titel (Zunge) 2010, Bleistift und Buntstift auf Papier, 20×15 cm
Untitled (Tongue) 2010, color pencil on paper, 20×15 cm



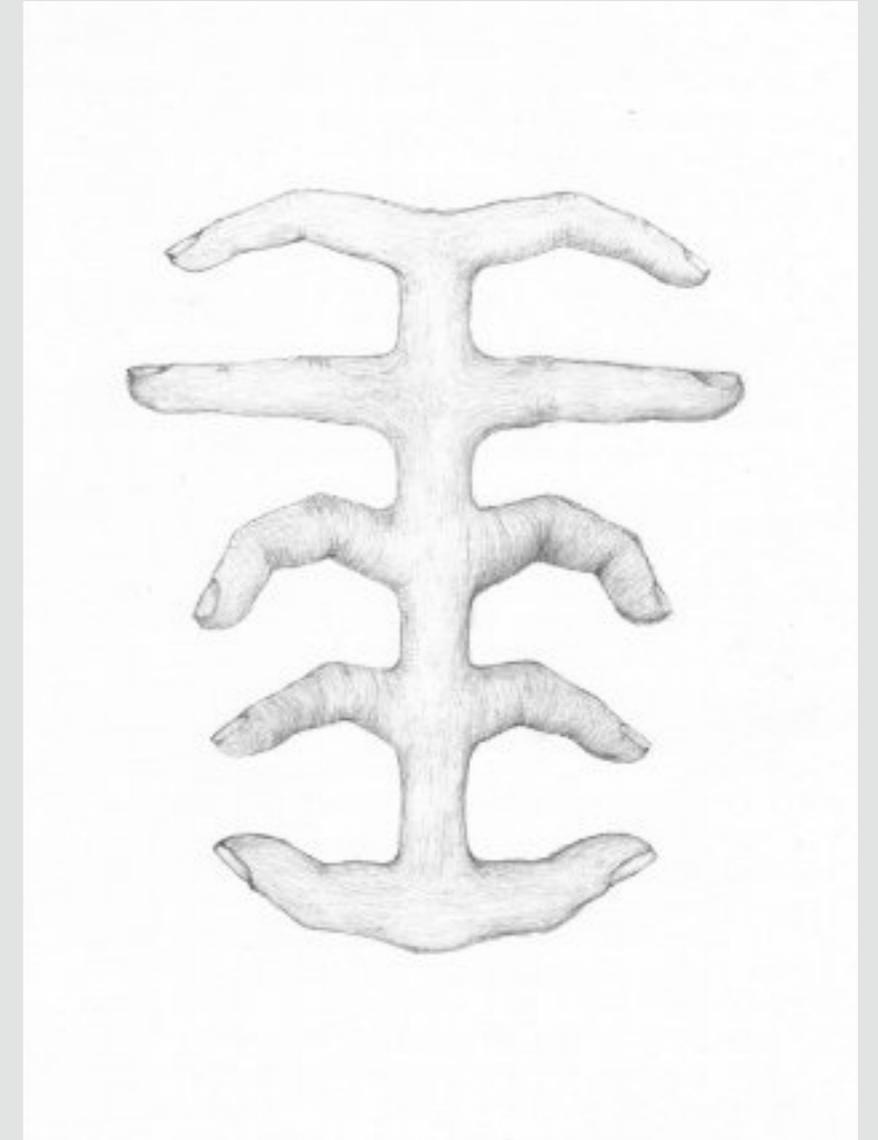
Ohne Titel 2014, Bleistift auf Papier, 30 × 20 cm
Untitled 2014, pencil on paper, 30 × 20 cm



Ohne Titel 2017, Bleistift und Buntstift auf Papier, 20 × 18 cm
Untitled 2017, pencil and colored pencil on paper, 20 × 18 cm



Ohne Titel 2014,
Bleistift und Buntstift auf Papier, 30 x 20 cm
Untitled 2014,
pencil and colour pencil on paper, 30 x 20 cm



Ohne Titel 2011,
Bleistift und Buntstift auf Papier, 30 x 20 cm,
Untitled 2011,
pencil and colour pencil on paper, 30 x 20 cm



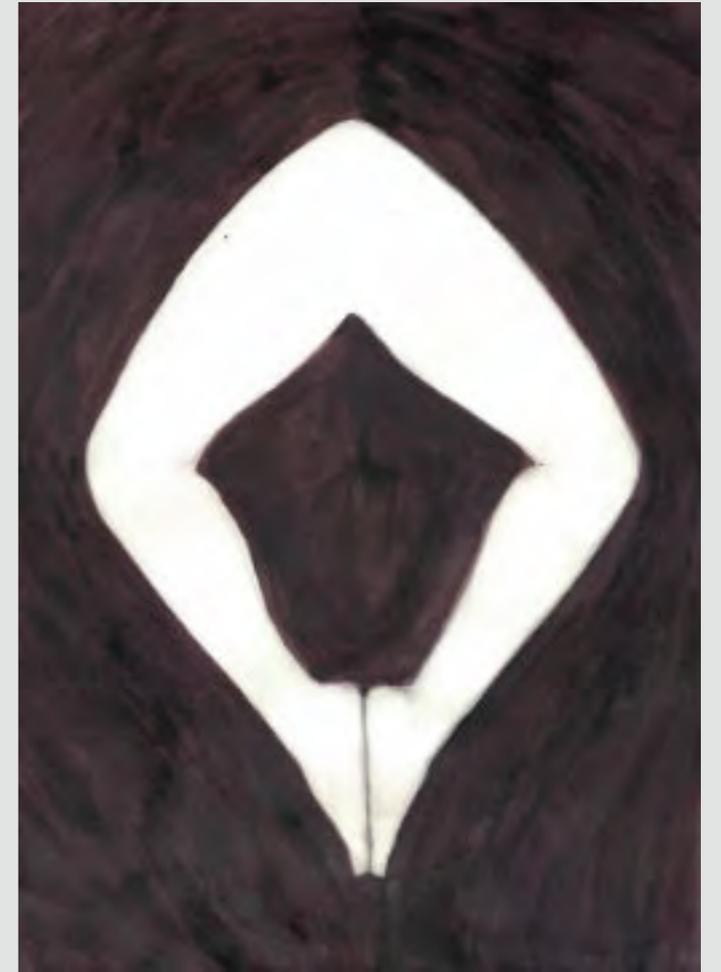
Ohne Titel 2019, Bleistift auf Papier, 30 × 20 cm
Untitled 2019, pencil on paper, 30 × 20 cm



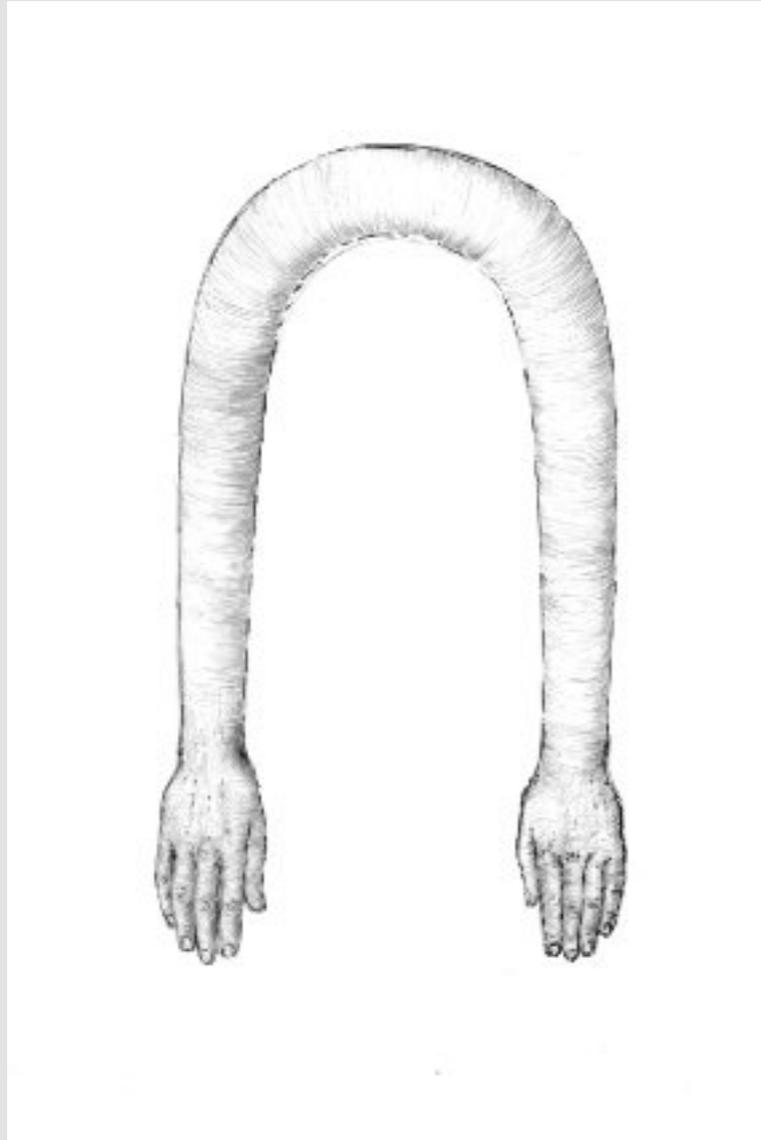
Ohne Titel 2023, Bleistift auf Papier, 18 × 25 cm
Untitled 2023, pencil on paper, 18 × 25 cm



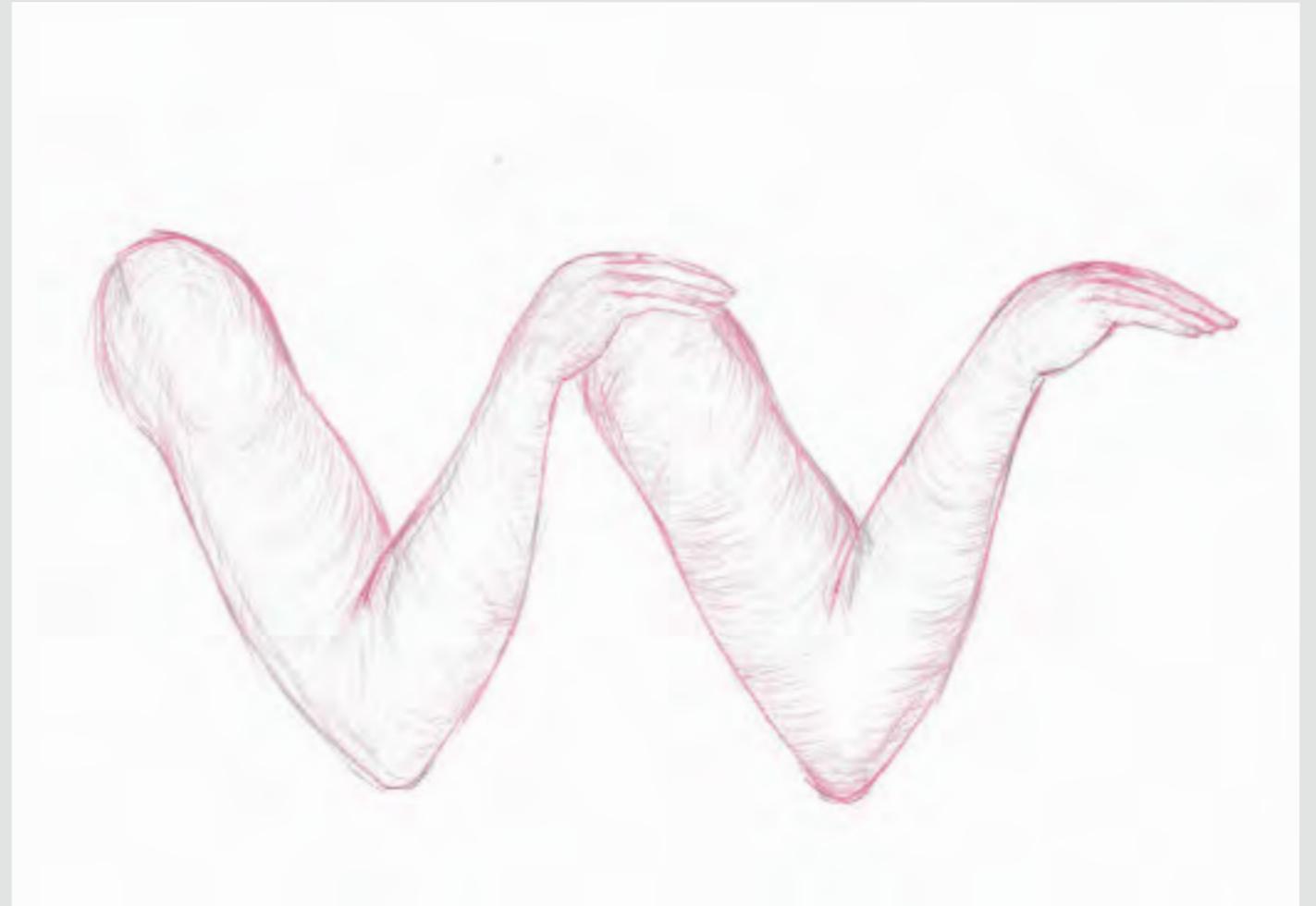
Ohne Titel 2019, Bleistift auf Papier, 30 × 20 cm
Untitled 2019, pencil on paper, 30 × 20 cm



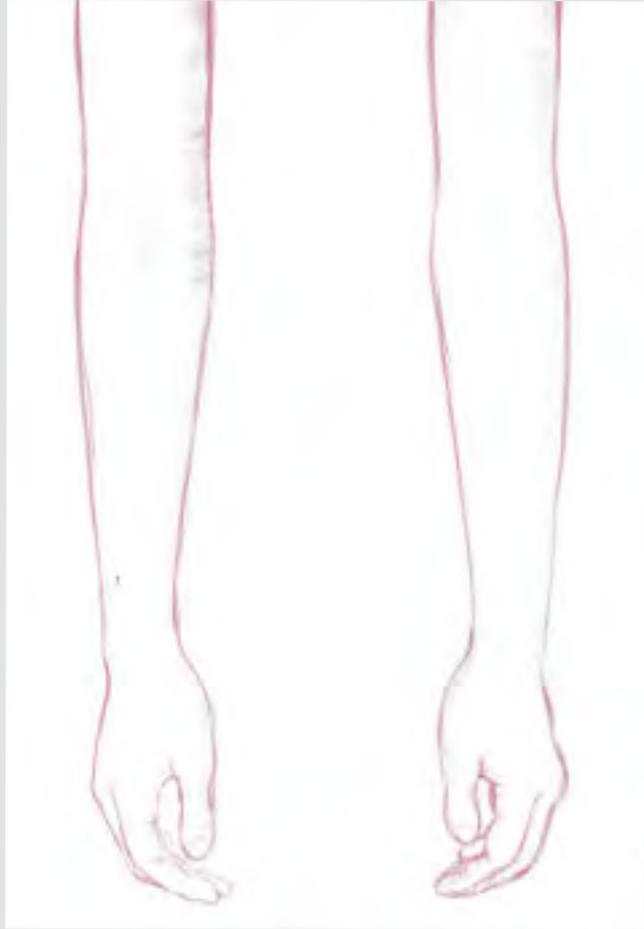
Ohne Titel 2019, Bleistift und Tusche auf Papier, 30 × 20 cm
Untitled 2019, pencil and ink on paper, 30 × 20 cm



Ohne Titel 2019,
Bleistift und Tusche auf Papier, 30 x 20 cm
Untitled 2019,
pencil and ink on paper, 30 x 20 cm



Ohne Titel 2021, Bleistift und Buntstift auf Papier, 20 x 30 cm
Untitled 2021, pencil and coloured pencil on paper, 20 x 30 cm



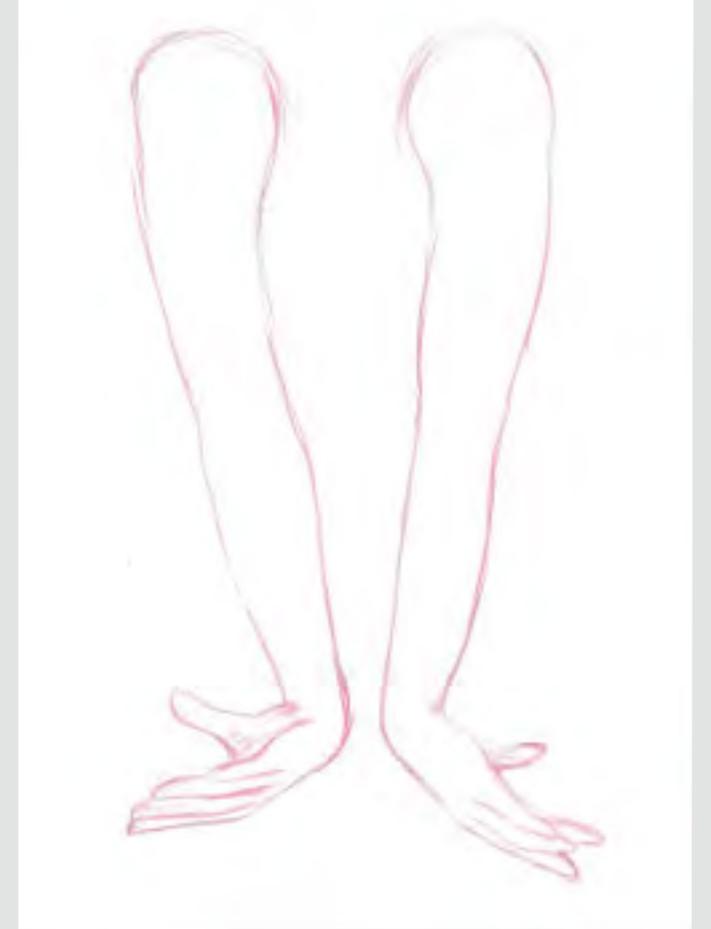
Ohne Titel 2021, Bleistift und Buntstift auf Papier, 30 x 20 cm
Untitled 2021, pencil and colour pencil on paper, 30 x 20 cm



Ohne Titel 2021, Bleistift und Buntstift auf Papier, 30 x 20 cm
Untitled 2021, pencil and colour pencil on paper, 30 x 20 cm



Ohne Titel 2011, Bleistift auf Papier, 15 x 20 cm
Untitled 2011, pencil on paper, 15 x 20 cm



Ohne Titel 2021, Bleistift und Buntstift auf Papier, 30 x 20 cm
Untitled 2021, pencil and coloured pencil on paper, 30 x 20 cm



Ohne Titel 2021,
Bleistift und Collage auf Papier, 30 × 20 cm

Untitled 2021,
pencil and collage on paper, 30 × 10 cm



Ohne Titel 2019,
Collage auf Papier, 30 × 20 cm

Untitled 2019,
collage on paper, 30 × 20 cm



Ohne Titel 2015,
Deckweiss und Tusche auf Fotokopie, 15 × 15 cm

Untitled 2015,
dover white and ink on paper, 15 × 15 cm



Ohne Titel 2017, Bleistift und Deckweiss auf Fotokopie, 20 × 30 cm

Untitled 2017, pencil and opaque white on paper, 20 × 30 cm

Nicole Frenzel

| | | |
|-----------|--|---|
| 1981 - 83 | Ludwig-Maximilians-Universität München | Ludwig-Maximilians-University, Munich |
| 1983 - 90 | Akademie d. Bildenden Künste, München | Academy of Fine Arts, Munich |
| 1991 - 92 | Gerrit-Rietveld-Academy Amsterdam, Niederlande | Gerrit-Rietvel-Academy Amsterdam, Netherlands |

Preise, Stipendien

| | | |
|-------------|--|---|
| 1991 - 92 | DAAD-Stipendium Amsterdam / NL | DAAD-Scholarship Amsterdam / Netherlands |
| 1993 - 94 | Hochschulsonderprogramm II | University Special Program II |
| 1995 - 96 | KUNSTFONDS e.V., Bonn | Project funding KUNSTFONDS e.V., Bonn |
| | Wissenschaftsstipendium des Freistaats Bayern | Scientific Scholarship of the Bavarian State |
| 1996 - 2005 | Atelierstipendium der LH München | Studio scholarship of Munich City |
| 2003 | Arbeitsstipendium Künstlergut Prösitz | Working scholarship Künstlergut Prösitz |
| 2011 | Förderstipendium Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung | Grant Erwin and Gisela von Steiner-Foundation |

Lebt und arbeitet in München, Deutschland

Lives and works in Munich, Germany

www.nicole-frenzel.de

Rechts: Nicole Frenzel während der Ausstellung *Augenmaß* im Liebenweinturm in Burghausen 2019.
Zu sehen ist ein Ausschnitt ihrer skulpturalen Installation *Schlingen* aus eingefärbtem, in Stoffschalungen gegossenem Beton.

Right: Nicole Frenzel during the exhibition *Augenmaß* at the Liebenweinturm in Burghausen in 2019.
On view is a section of her sculptural installation *Loops* made of colored concrete poured into fabric formwork.



Besonderer Dank an / Special thanks to: Matthias Filus, Dora Filus, Sophia Frenzel, Guido Frenzel, Petra Gerschner, Simon Werle, Karolina Sarbia, Brian McNeil, Iska Jehl, Karl-Heinz Ziegler



Der Katalog wurde gefördert vom Bezirk Oberbayern.
Er erscheint anlässlich der Ausstellung *Einschnitte Ausschnitte*
in der Galerie Bezirk Oberbayern – Kunst inklusive!,
Prinzregentenstraße 14, 80538 München

Herausgeber: Bezirk Oberbayern

Konzeption Kunst inklusive!
Dorothee Mammel,
Leiterin Galerie Bezirk Oberbayern

Impressum

Herstellung: Ziegler Druckvorlagen GmbH, München
Gestaltung: Nicole Frenzel, Karl-Heinz Ziegler
Fotos: Matthias Filus (S. 26, 59), Nicole Frenzel (alle anderen)
Auflage: 500 Stück

© 2023 Nicole Frenzel, Karolina Sarbia, Simon Werle

ISBN 978-3-00-075259-9

This catalog was sponsored by the district of Upper Bavaria.
It is published on the occasion of the exhibition *Einschnitte Ausschnitte*
at Galerie Bezirk Oberbayern – Kunst inklusive!,
Prinzregentenstraße 14, 80538 Munich

Publisher: District of Upper Bavaria

Conception Kunst inklusive!
Dorothee Mammel,
Director Galerie Bezirk Oberbayern

Imprint

Production: Ziegler Druckvorlagen GmbH, Munich
Design: Nicole Frenzel, Karl-Heinz Ziegler
Photos: Matthias Filus (p. 26, 59), Nicole Frenzel (all others)
Print run: 500 copies

Rechts und Innencover vorne: Atelieransichten

Right and front cover inside: studio views

