

NADIM VAR DAG

Wiederholen und Ausblenden – Repeat and Fade

NADIM VARDAG  
Verlag für moderne Kunst  
Nürnberg

Wiederholen und Ausblenden  
– Repeat and Fade



NADIM VARDAG

Wiederholen und Ausblenden  
– Repeat and Fade

CONTENTS

11–25

Hanne Loreck

Diskrete Manöver zwischen Modul und Modell

*Discreet Manoeuvres between Module and Model*

26–33

Augarten Contemporary, Vienna 2010

34–41

△ Kunstverein Medienturm, Graz 2011

42–47

Studio, Berlin 2011

49–51 List of Works

53–57

Hans-Christian Lotz

Regex

58–83

Wiederholen und Ausblenden

– Repeat and Fade

Kunstmuseum St.Gallen 2012

84–85 List of Works

86–123

Georg Kargl Fine Arts, Vienna 2012

124–125 List of Works

127–128

Biography / Imprint



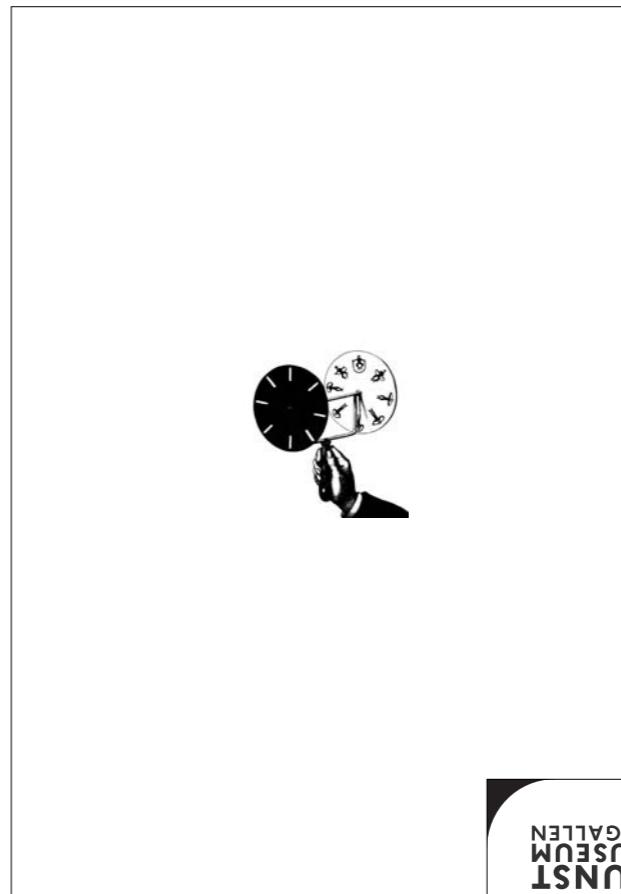
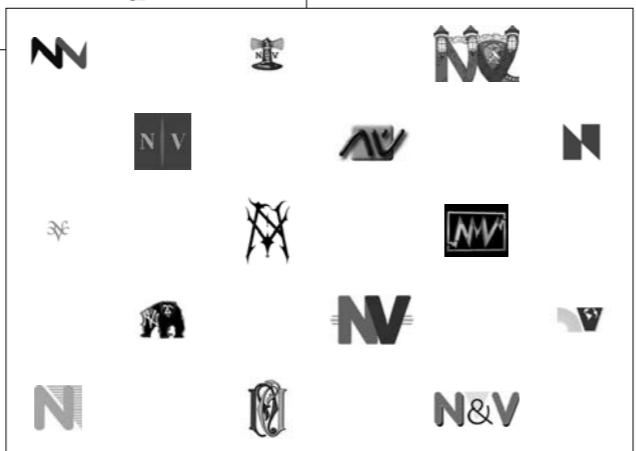
Nadim Vardag  
△

**Eröffnung** 10.3.2011 18h  
**Dauer** 11.3.–30.4.2011  
Di–Sa 10–13h, Mi–Fr 15–18h

**Kooperation** Diagonale  
Festival des österreichischen Films  
**Katalogpräsentation** 26.3.2011 16h



Kunstverein Medienturm • Josefigasse 1 • 8020 Graz • Austria • +43.316.74 00 84 • www.medienturm.at  
bmuk kultur steiermark  



**KUNSTMUSEUM**  
**ST.GALLEN**

Dienstag bis Sonntag 10–17 | Mittwoch 10–20 Uhr  
Museumsstrasse 32 CH-9000 St.Gallen | www.kunstmuseumsg.ch

31. März – 24. Juni 2012

## Nadim Vardag Repeat and Fade



31 March–24 June 2012

Wiederholen  
und Ausblenden  
Nadim Vardag



Dienstag bis Sonntag 10–17 | Mittwoch 10–20 Uhr  
Museumsstrasse 32 CH-9000 St.Gallen | www.kunstmuseumsg.ch

**KUNSTMUSEUM**  
**ST.GALLEN**

Hanne Loreck  
 Diskrete Manöver zwischen  
 Modul und Modell

Der Pragmatismus der Moderne, ihre programmatische Schnörkellosigkeit haben die Frage danach aufgeworfen, wie denn ihre Sichtbarkeit historisch konzipiert war: Was war sichtbar geblieben und was sichtbar geworden, als all das, was vor der Moderne das Feld visueller Wahrnehmung und ideeller Wertschätzung abgesteckt hatte, nunmehr unter Reduktion und Abstraktion zu fallen und sich zu erübrigen begonnen hatte – voran das Dekor und die gegenständlich-figürliche Semantik? Auswirkungen hatte die beginnende Moderne – hier mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, mit den damals neuen Medientechnologien und zunehmend funktionalistischen Architektur- und Gestaltungsanforderungen angesetzt – bekanntermaßen auf die Techniken der Betrachter.<sup>1</sup> Doch fragen wir umgekehrt: Wie veränderten sich die Modi des Einstellens von Dingen aller Art in die Sichtbarkeit, von Ausstellen und Vorführen mit den neuen Auffassungen von Raum, Objekt und Bild, besonders jedoch von Privatsphäre und Öffentlichkeit?

Künstlerische Verfahren, die heute die tradierte Visualität der Moderne über die Kriterien der Gestaltung von Raum und Objektwelt aufgreifen, zeigen sich im Modus der Untersuchung ihrer formal-ästhetischen, technologischen und gesellschaftlichen Implikationen. Die Wiederaufführung ihrer Muster und Methoden zielt auf mindestens zweierlei: einmal auf eine ideologiekritische Revision dessen, was ihre historischen ökonomischen Idealisierungen und die politischen Exklusionen unter den Rezipient\_innen und Konsument\_innen betraf; zweitens, aber nicht unabhängig von erstens, gilt es ihre geradezu ungeheure Macht als sogenannt zeitloser Stil zu unterbrechen – mithin eben ihre vermeintliche Zeitlosigkeit als Resultat einer Naturalisierung voraussetzungsvoller kultureller Praktiken herauszustellen.

Innerhalb dieses im zunächst unspezifischen kulturellen Raum visuell ebenso präsenten wie sich in seiner Abstraktion und Weitläufigkeit entziehenden Horizonts zielen Nadim Vardags plastisch-architektonisch-mediale Interventionen auf Mittel und Verfahren des Zeigens, der Exposition, der Demonstration.

Längst hat sich der Künstler ein Set von Objektanordnungen erarbeitet, das er auf die jeweiligen Ausstellungsräume hin variiert. Sein Formvokabular kennt eine Anzahl von Elementen, die jedoch nicht einzeln, sondern zu Modulen kombiniert, eine Grammatik des Displaying auf die Probe stellen. Nicht auf



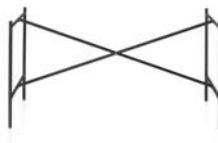
<sup>1</sup>  
 Vgl. den legendären Titel: Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, aus dem Amerikanischen von Anne Vorderstein, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996.

Objekte beschränkt, zählen dazu ebenso systematische wie kontingente ästhetisch-organisatorische Tätigkeiten.

Das Basisteil der skulpturalen Einbauten bildet die symmetrische Version des legendären Eiermann-Tischgestells. Für seine Raumfiguren reiht und stapelt Nadim Vardag die Metallstruktur unabhängig von ihrer Standardausrichtung und verkleidet schließlich das dreidimensionale Raster wie mit einer überdimensionierten Tischplatte. Derart werden Bühnen und Tribünen denkbar, aber es entstehen auch Wandsegmente, Raumteiler oder kompakte Aufsteller. Alle Zwischenräume erscheinen zweckfrei, und die im jeweiligen Set uniforme Ausrichtung der Metallgerüste zeigt in der Summe der Arbeiten des Künstlers Varianten durch die unterschiedlichen 90°-Drehungen der „Normalversion“. Eine andere Setzung operiert nicht mit horizontalen oder vertikalen Platten, welche die filigrane Gestellkonstruktion prinzipiell sichtbar lassen, sondern erzeugt ein Modul durch einen Überzug aus weißem oder schwarzem Theaternessel. Da dieser nicht blickdicht ist, zeigt sich hier in Abhängigkeit der von Nadim Vardag jeweils genauestens kalkulierten Raumlichtsituation eine Art von verschleierter Transparenz. Weniger abstrakt betrachtet, lassen sich in solchen Gesten auch Anspielungen auf ein Interieur finden, zum Beispiel auf einen Tisch, über den ein tief herunterhängendes Tischtuch gebreitet wird oder auf einen Gegenstand, der sich geheimnisvoll hinter einem Vorhang abzeichnet.

Formal spielt Nadim Vardag mit einem geometrisch-konstruktiven System, symbolisch freilich legen sich die Dimensionen von Transparenz als oftmals hohler Standard von Kommunikation und Verhandlung darüber. Die präzisen Variationen zeigen, dass die Wiederholung alles andere als eine schematische Doppelung oder Vermehrfachung ist, sondern in nunmehr ästhetischer Zweckfreiheit Funktionalität, Normierung und Standardisierung neu befragt werden.

In diesem Zusammenhang ist es nicht bedeutungslos, dass die von Nadim Vardag am häufigsten verwendeten Gerüststrukturen zwar namentlich nach wie vor als Eiermann-Tischgestelle zirkulieren, aber mit ihrem mittig und senkrecht eingesetzten und vor allem auseinandernehmbaren Stabilisierungskreuz das erste Modell mit seinem diagonal konzipierten Stützkreuz maßgeblich modifizieren. Unerheblich wäre es, damit lediglich Autorschaften und Copyrights richtig gestellt zu haben. Wichtiger scheint mir bei Nadim Vardags Griff zu genau dieser 1965 von Eiermanns Werkstattleiter Adam Wieland aktualisierten Struktur das virtuelle Moment: Ohne am „Original“ kleben zu bleiben, ließ sich die erste Version von 1953 verändern und an die kubisch-minimalistischen Ideen des Folgejahrzehnts anleichen, ohne seine Planfunktion auch nur im Geringsten zu verändern. Nun kann man sie als offene



Struktur der Kombination weiter variieren, ihre formal gegebenen Symmetrien ebenso wie ihren konstruktiven Charakter und vornehmlich ihre von Anfang an konzipierte Serialität herauslösen und umwerten.

Zu derart auf den je konkreten Raum hin realisierten architektonischen Interventionen kommen in letzter Zeit nichtserielle individuelle Objekte. Schwarz in der Farbe und formal zwischen Zylinder und Spule zirkulierend, materialisieren sie Nadim Vardags Auseinandersetzung mit Kino und Film, aber ebenso mit dem Interieur im Entwurf eines potenziellen Partytisches. Auf einigen dieser Möbelskulpturen platziert der Künstler kleine dekorative Skulpturen; an anderen Stellen fügt er exklusive Designfernseher im Minimal-Look ein. Diese fetischistischen Setzungen unterbrechen die seriellen Operationen, nur um im selben Zug die Arbeitsweise des modularen Zusammenstellens und Kommentierens herauszuheben.

So viel Kino und Party als Setting teilen, so viel unterscheidet sie auch. Sie installieren temporär Öffentlichkeit; die anonyme der Kinozuschauer\_innen wird dabei von der Vorführung gestiftet, die einer Party von Musik, Unterhaltung, Tanz. Worüber gesprochen und welche Art von Film gezeigt werden soll, legt Nadim Vardag nicht fest. Sein Feld stellt das Potenzial der Struktur dar. So schieben sich kurzzeitig die topologischen Dimensionen von Räumen übereinander; sie verzeichnen eine gemeinsame Menge an Elementen und Relationen, die ihre Objekt- und Nutzungsgeschichte in genau der jeweiligen Kombination und Platzierung aktualisieren.

Als ein wichtiger, wenn nicht als der bedeutendste Aspekt dieser künstlerischen Position zeigt sich mithin das Virtuelle. Allerdings werden hier, anders als im engeren philosophischen Kontext, keine Begrifflichkeiten in ihrer grundsätzlichen Unbestimmtheit neu verknüpft, sondern Gestelle arrangiert und, allgemeiner, praktische Formen materiell auseinandergenommen und rekombiniert. Dabei geht es nicht um die Demonstration neuer Verwendungszwecke. Im Gegenteil, gerade die partielle Defunktionalisierung macht das bis dahin Ungesehene an der vormals einfältig benutzten Konstruktion sichtbar und damit weiteres „Unvorhergesehenes“ vorstell- und denkbar. Trotz der klaren Setzungen im Raum, trotz der massiven Präsenz der skulpturalen Objekte entsteht ein Auf- und Abblenden der Bezüge. Neben den bereits thematisierten Arrangements sind es Projektionen, die diesen Aspekt materialisieren.<sup>2</sup> Einerseits nimmt Nadim Vardag sie als medial-apparative Ausgangspunkt – das gilt von der kopfstehenden Bildanzeige der Camera obscura über frühe Bewegtbild-Illusionen bis zum Film –, andererseits ist die Projektion ein Konzept, das wesentliche Züge von Subjektivität beschreibt. Wir entwerfen uns auf andere und eine Situation hin, werfen gleich dem Filmprojektor eine Vorstellung in den Raum, die, bildlich gesprochen, abhängig von der Oberfläche,

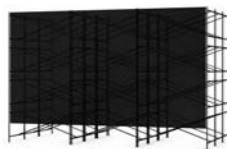
2

Mit je verschiedenem Fokus haben folgende Autoren den unübersehbaren Aspekt der Projektion in Vardags Werk ausgeführt: Axel John Wieder, „Projektionismen“. In: Nadim Vardag, Kat. Augarten Contemporary, Wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2010, S. 20–24; Hans-Jürgen Hafner, „Der Panther und die Farbe der Nacht“. In: ebd., S. 14–17; Dominikus Müller, „Lost im Loop“. In: Nadim Vardag, Broschüre Kunstverein Medienturm, Graz 2011, S. 3–4.



auf die sie trifft, deutlich, scharf konturiert, oder aber auch fleckig und faltig sein kann, uneindeutig, unvollständig, imperfect. Nadim Vardag inszeniert diese offenen Relationen in Form von Nachbarschaften und Umgebungen, nicht jedoch als sich gegenseitig erklärendes und daher geschlossenes System. Eine Aktualisierung historisch-moderner Bild-Medienbezüge liegt ebenso auf der Hand wie diejenige von Designklassikern. Wichtig für diese Aktualisierung ist die formale Organisation der Gegenstände, ihre jeweilige Anordnung in konkreten und entsprechend unterschiedlichen Räumen. Sie kombiniert Transparenz mit Dichte, zitiert Standards, Normen und Formate des Zeigens und lenkt dafür die Bewegung der Betrachter\_innen: Nadim Vardags Einbauten suggerieren einen überschaubaren Parcours. Gegenläufig zu einer minimalistischen Ästhetik und Programmatik strukturaler Transparency inszeniert er jedoch unübersichtliche Winkel und heimliche Depots. Solche Überraschungen machen ein Wissen um die effektive Regulierung des Blicks, um die Daten des Blickregimes erfahrbar. Denn ein wesentlicher Modus visuellen Herrschens ist der Über-Blick. Voraussetzung schnellen und vollständigen Erfassens, wird er hier partiell durchkreuzt.

Displays funktionieren als kommerzielle, mediale und institutionelle Formate. Ein Display bezieht sich also „auf die Konstruktion und das Design eines Anschauungsfeldes, das Informationen oder Objekte auf eine Weise zusammenführt, aufbereitet und anordnet, die ästhetisch und psychologisch Suggestions- und Anleitungscharakter hat“<sup>3</sup>. Beim Display handelt es sich um eine Methode oder um Praktiken wie um ihr Resultat. To display, so die englische Etymologie, leitet sich vom lateinischen *dispicere* ab, von ausbreiten oder entfalten. Etwas mit Informations- oder Kaufwert wird über seinen mit unterschiedlichen Mitteln forcierten Schauwert, also in visueller Form, ausgelegt, gezeigt. Ein Display ist Demonstration und Verpackung zugleich, wobei unklar bleibt, auf welcher Seite dabei Fantasie und Verführung stehen – im Warenfetischismus spielen sie zusammen. Er kennzeichnet jene Moderne, in der Industrie, Bürgertum und kulturelle Formate sich gegenseitig begründeten und noch heute stabilisieren. Displaying heißt die präzise, das Unbewusste adressierende Mischung aus gleichsam pornografischer Exhibition und dem raffiniert-verschämten Verbergen jener Mittel, die Faszination erzeugen und schließlich zum Konsum animieren sollen: Sockel, die etwas von seiner besten Seite und auf Augenhöhe präsentieren; Licht, das heraushebt und etwas strahlend erscheinen lässt; Grafik, die lediglich zu beschriften vorgibt und dabei die psychologische Wirkung von Typografie ausspielt. Kunst, Kino und Design sind auch dann in ihre gesellschaftlichen Rahmungen eingebettet, wenn sie programmatick nur sich selbst zu thematisieren vorgeben. Alle Versuche, das Gegenteil zu beschwören und sie aus diskursiven Formationen



3

Gregor Stemmrich, unveröff. Manuskript. Zit. nach: Jörn Schaffaff, Jochen Schmith, „Display, Situation, Verhalten“. In: Jochen Schmith, *Certain Arrangements*, Kat. Kunsthalle Braunschweig und Hilke Wagner (Hg.), Köln: Snoeck Verlag 2010, S. 114–121, 116.

herauszuhalten, standen unter den ideologischen Vorzeichen von Medien-immanenz und „Reinheit“. Sobald Nadim Vardag spezifische Formen aus allen drei Gestaltungsfeldern ausschneidet, dekonstruiert er ihre Funktion. Testhalber auf eine je andere Gattung projiziert und in ihr neu materialisiert, entstellt der Künstler ein formalistisch begriffenes Prinzip von Serien. Nicht länger ist es ein Raster, das den Ablauf von Zeige- und Betrachtungsfunktionen schematisch fixiert. Nun entsteht ein Pulsieren zwischen den Formen, ihrer unterschiedlichen Anwendung und den Räumen, auf die sie anspielen, aber in denen sie auch konkretisiert werden. Solch rhythmischer Wechsel ist eher diagrammatisch aufgehoben. Bei Diagrammen sagt Susanne Leeb zusammenfassend, handele es sich um „relationale Gebilde und als ‚Veränderungsmaterie‘ um die Fähigkeit, mit der Welt, der Gesellschaft, den Anderen auf eine nicht gesicherte Weise in Kontakt zu kommen“<sup>4</sup>.

Ein Beispiel: Über Jahre hinweg finden wir in Nadim Vardags Arbeiten Anspielungen auf das frühe, mechanische Bewegtbild. Im Zoetrop, auch Wundertrommel genannt, meint die Betrachterin eine Möve mit den Flügeln schlagen zu sehen, weil der rotierende Zylinder den Vogel durch seine schmalen Sehschlitzte hindurch in unterschiedlichen Flugphasen aufblitzen lässt. In den neuen Möbelskulpturen wurde die Trommel in anderen Proportionen und mit veränderten Abständen der Stege und Schlitzte zum Gestell, während der Vogelflug, als Bildmotiv isoliert, in einer gespenstischen Versammlung von sich im Kreis bewegenden Exemplaren erstarrt.

Auch das kleine Eames-Tischchen, der Occasional Table von 1950, als Serienmöbel im Sinn einer multifunktionalen Ablage oder als unscheinbarer Sockel für nebensächliches Displaying im Wohnbereich konzipiert, verliert seine Beiläufigkeit, steht erst einmal ein Beamer auf dem Turm, den er mehrfach exakt übereinander gestellt bildet (*untitled*, 2011 / Beistelltische, Projektor / Kunstverein Medienturm, Graz, 2011). Hier gleiten Standard und individuelle Nutzung ineinander, und die Installation schließt das übliche Setting vom Filmzeigen durch die Scheibe des Vorführraumes mit dem intimen Moment des gleichsam voyeuristisch eingesetzten Beamerobjektivs kurz. Der Apparat wirft nämlich sein Bild durch ein Loch in der Wand in den dunklen Nachbarraum; wie ein Neugieriger eng an die Wand gepresst, trägt das Tischchengerüst sein Technoauge.

Die Institutionsgeschichte der Farbe Weiß beginnt im ausgehenden 19. Jahrhundert, hat ihre Hochzeit jedoch erst in der Bauhausära, in der sie die sogenannte moderne Architektur für dermaßen selbstverständlich hielt, dass sie sie vollkommen aus ihrem Diskurs ausblendete. Damit allerdings die weiße Wand überhaupt für ihre Diskretion und „Natürlichkeit“ stehen konnte, musste ihre „nichtwahrnehmbare“ Farbe propagiert werden. Entsprechend



4

Susanne Leeb, „Einleitung“. In: *Die Materialität der Diagramme*, Berlin: b\_books 2012, S. 7–32, 28.



lassen Werbedisplays dieser Zeit erkennen, dass die Nullbedingung der Baumoderne, das Weiß, ihre Unsichtbarkeit nur durch die Verbindung mit Ideologemen wie Reinheit und Hygiene in die Präsenz der Funktionalität umwandeln konnte. Ein solches Paradox differenziert zwischen Zeigemodi und Sichtbarkeit. Selbst implizit ausgestellt, problematisiert es die Positivität der Sichtbarkeit.

Nadim Vardag arbeitet mit dem Weiß, untersucht es aber in der Gegenüberstellung mit Schwarz, das wir als den unsichtbaren Standard der Black Box des Kino- und allgemeiner des Projektionsraums kennen. Allerdings erprobt der Künstler mit den neuerdings manuell geschwärzten Oberflächen eine optische Haptik, auf der Flecken keinen Unfall, sondern eine dezidiert hand-werkliche Geste darstellen. Weiß, so der Architekturdiskurs der 1920er Jahre, entkörperliche. Folgen wir Mark Wigleys Argument in *White Walls, Designers' Dresses*<sup>5</sup>, so hat die weiße Wand immer schon einen Doppelbezug zu Museum wie Privatraum gehabt. Der Architekturtheoretiker demonstriert die heutige Selbstverständlichkeit weißer Wände als Resultat der Demaskierung der dekorativen bürgerlichen Ästhetik des 19. Jahrhunderts und zeigt sie als selbst mythische Figur des muskulär begriffenen Baukörpers.

Könnte dieser Brückenschlag deutlicher als von den eleganten, mit einem farbigen Raster versehenen Bademänteln charakterisiert werden, die Nadim Vardag in seiner Ausstellung im Studio (Berlin) 2011 lässig-intim und manche halb versteckt über die Trägerkonstruktion seiner skulpturalen Einbauten sowie das konstruktiv-offene Deckenraster warf? Genau der Bademantel ist es, den wir im Sinn eines reduzierten Dresscode über den nackten Körper streifen, um die Grenze zwischen dem Privaten und einer gewissen Öffentlichkeit zu markieren. Überdies wird der Bademantel als Hülle ein, nein, der Repräsentant der menschlichen Figur, denn Nadim Vardag konzipiert die Menschen als Wahrnehmungsfunktion: Ihre Aufmerksamkeit wird thematisiert, ihre Körper freilich hebt der Künstler in den Arabesken ihrer Kleider auf.

Eine andere bemerkenswerte Abstraktion, welche ins Spiel gebracht wird, ist diejenige, das Subjekt, exemplarisch das Künstlersubjekt, als Logo zu evozieren: In zahllosen typografischen Varianten hat der Künstler seine Initialen N(adim) V(ardag) auf dem Feld namentlicher Markierungen gefunden. Seine ästhetische Arbeit lässt sich also in das größere Formatgefüge von Produkten und Leistungen einblenden. Mit den Tischgestellen teilen beide Buchstaben Symmetrie wie Variation. Ist nun aber der Künstler die Figur der Aktualisierung der Marken oder sind die Marken die Aktualisierung des Künstlers? Mit der ein Original beglaubigenden Künstlersignatur haben solche konzeptuellen Prozesse nichts mehr zu tun. In einer Form der Verkettung von Signifikanten und grafischen Zeichen kann Nadim Vardag ganze Wände ornamental bespielen.



5

Vgl. Mark Wigley, *White Walls, Designers' Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. und London, England: The MIT Press 2001 (zuerst 1995).

Dabei sind es die Symmetrien oder Spiegelungen, die trotz ihrer Erwartbarkeit die überraschenden Anschlüsse entfalten, und der tapezierte Rapport ist weniger Index, sondern vielmehr der Ort selbst, an dem sich mehrere Displayformate überschneiden: der Ausstellungsraum mit dem Plakat und dem Wohnraum samt Tapete, die sachliche Information mit dem künstlerischen Programm in Form einer poetischen Setzung, welche sich wiederum die (Re) Produktionsmodi technischer Apparate einverleibt hat ...

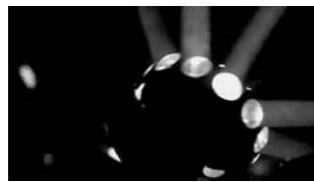
So inszeniert Nadim Vardag eine Art Herumstreunen in seinen Ausstellungen samt der Unsicherheit, wo genau sich die Betrachter\_innen denn gerade befinden: in einem räumlichen Draußen oder Drinnen, im Modus der Äußerlichkeit oder dem der Innerlichkeit. Die Tischgestelle signalisieren Nähe zur Arbeit; zusammen mit einem Fernseher und Kleinskulpturen haben sie auch am Wohnen Teil, also an einem Interieur. Zugleich gibt er die Zeichen für das Kino zu sehen, synonym nicht nur mit einer bestimmten (Wunsch) Bildproduktion, sondern auch mit der sogenannten Freizeit, mit Stunden, die eine Zone zwischen Privatraum und öffentlichem Raum einrichten – in neoliberalen Arbeitsverständnis fast schon ein utopisches Moment von Trennung der Bereiche. Der Künstler agiert dabei antipanoptisch. Historisch wurde bereits um 1900 das „Ausstellungsprinzip“ (Georg Simmel) als Motor des Warenfetischismus benannt und als sein Symptom analysiert. Schon damals entflammte eine Diskussion um eine Neuordnung der Öffentlichkeit mittels und in Schaufenstern, die von der konservativen Kritik wegen ihrer Obszönität abgelehnt wurden. Der „exhibitionary complex“ (Tony Bennett) markiert das Ineinander von visueller Kontrolle der potenziellen Konsument\_innen über die Dinge in einem Schaufenster oder einer (Museums-)Vitrine und visueller Selbstkontrolle durch Konsum – die Funktion des Display hat den Überblick auf die Forderung eines Sich-zeigen-Müssens verschoben und Eigenkontrolle vor Fremdkontrolle gesetzt.<sup>6</sup> Denn das Habenwollen wurde zusehends stärker an die Vorstellungen geknüpft, was man sein wollte. Nadim Vardag hält sich selbstverständlich nicht an diese schematische Figur einer historisch-diskursiven Ablösung von visuellen Dispositiven; die Frage hingegen, in welchen Räumen sich Wünschen, Verführung und Erfüllung abspielen und, umgekehrt, welche Räume diese Versprechenssemantik bildet, wirft seine Arbeit auf. So nutzt er das buchstäblich Vielversprechende der hedonistischen Qualitäten visuellen Denkens in den oben beschriebenen Objektarrangements einerseits, konfrontiert jedoch andererseits das individuelle oder Eins-zu-eins-Betrachter\_in / Objekt-Verhältnis in der Ausstellung mit temporären Zusammenkünften bei (Musik-)Ereignissen etc. Dann schmilzt die bereits mit den ersten Schaufenstern und ihren Displays vor mehr als 200 Jahren installierte und heute zusätzlich dazu von den Bildschirmen verkörperte eigentümliche

6

Vgl. Uwe Lindemann, „Schaufenster, Warenhäuser und die Ordnung der Dinge um 1900: Überlegungen zum Zusammenhang von Ausstellungsprinzip, Konsumkritik und Geschlechterpolitik in der Moderne“. In: Gertrud Lehnert (Hg.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld: transcript 2011, S. 189–215.



Nähe-Distanz-Relation: Einen Gegenstand mit den Augen verschlingen, ihn jedoch nicht berühren zu können, das erzeugt Begehrten. Derart anhaltend und daher psychosemantisch produktiver als der Konsum selbst, finden wir sie wieder in allen Metaphern und visuellen Repräsentationen des Lichts, des Scheinens, des Funkelns und Flimmerns in diffusem Schimmer, in Spiegelungen, Lichtstrahlen, im Glanz. Solche ästhetischen Gesten setzen dem Idealmodus der Neutralität der Ausstellungsmittel Faszination und Idiosynkrasien entgegen.



Hanne Loreck  
Discreet Manoeuvres  
between Module and Model

The pragmatism and programmatic straightforwardness of Modernism have raised the question as to quite how its visibility was historically conceived. What remained visible and what became visible when everything that had formerly delineated the field of visual perception and ideal appreciation prior to Modernism was starting to give way to reduction and abstraction, was becoming superfluous – ornament and figurative or figural semantics first and foremost? It is generally accepted that the beginnings of Modernism, setting in with the outgoing nineteenth century, with new media technologies and the increasingly functionalistic requirements of architecture and design, affected the techniques of observation in a number of ways.<sup>1</sup> But what if we ask the inverse? How did modes of exhibiting and presentation, of putting things in the visible realm, change with new conceptions of space, object and image, and with conceptions of the private and public spheres in particular?

Artistic processes that now draw on Modernism's legacy of visuality via the criteria of shaping both space and the world of objects are characterised by the way they go about investigating its formal and aesthetic, technological and social implications. Their re-enactment of its models and methods sets out to achieve at least two things: firstly, a critical revision of its historical economic idealisations and the political exclusion of its recipients and consumers; secondly (and this not unrelated to the first), its immense force as a so-called timeless style had to be challenged, thus exposing precisely that timelessness for what it is: the result of a normalisation of exacting cultural practices.

Within this horizon, which is as visually present as it is withdrawn in its abstraction and extension in the indeterminate space of culture, Nadim Vardag's sculptural, architectural, medial interventions point up means and processes of display, exposition and demonstration.

Vardag has long since figured out his set of object arrangements. He modifies it according to the given exhibition space. His formal vocabulary consists of a number of individual elements which, when combined as modules, ask questions of the grammar of display. But it is not limited to objects; it includes aesthetic and organisational activities as systematic as they are contingent.

The main component of the sculptural installations is the symmetrical version of the legendary Eiermann table base. For his spatial figures Vardag lines these metal structures up and stacks them without regard for their standard orientation



<sup>1</sup> See the legendary work by Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA / London: The MIT Press, 1990).

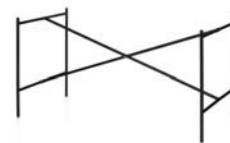
before cladding the resulting three-dimensional grids as though with an oversized table top. This evokes stages and tribunes, but one also sees wall sections, spatial partitions and compact display boards emerging. None of the empty spaces appear to have any function, and the uniform alignment of each set's metal trestles evidences variants in the sum total of the artist's work through different ninety degree rotations of the 'normal version'. Instead of operating with horizontal or vertical planes, whereby the delicate frame construction is essentially left visible, an alternative placement generates its module using a cover of white or black stage muslin. And since this fabric is not opaque, Vardag is able to create a kind of veiled transparency by precisely calculating the ambient lighting for each specific situation. In less abstract terms, such gestures can also be read as allusions to interiors, for instance a table with a tablecloth hanging down over the sides or an enigmatic object silhouetted behind a curtain.

Formally, Vardag plays with a geometric structural system, though in symbolic terms this is clearly overlaid with the dimension of transparency as an empty standard of communication and negotiation. The precise variations show that the repetition is anything but a schematic duplication or multiplication; its aesthetic freedom of purpose re-interrogates functionality, normalisation and standardisation.

In this context it is not insignificant that although the frame systems Vardag usually uses still circulate as Eiermann table bases as they once did, they nevertheless represent an important modification on the first model: their reinforcing cross-brace is set vertically and centrally, but above all in such a way that it can be dismantled, whereas the original was conceived with a diagonal cross-brace. Rectifying the authorships and copyrights here would have been pointless. More important, it seems to me, is the virtual moment in Vardag's choice of this specific structure, updated by Eiermann's workshop manager Adam Wieland in 1965: he was able to change the first version of 1953 without adhering to the 'original', adjusting it to the cubist, minimalistic ideas of the following decade without changing its intended function in the slightest. As such, the open, articulated structure can be put through further variations; its formally determined symmetries, its constructive character and its inbuilt seriality can now be drawn out and re-evaluated.

This sort of architectural intervention, each realised for its own concrete space, has recently been supplemented by non-serial, individual objects. Black in colour and circulating formally from cylinder to spool, they embody Vardag's engagement with cinema and film, but also with the interior as a design of a potential party table. He places small, decorative sculptures on some of these furniture sculptures; elsewhere he adds exclusive designer televisions with a minimalist look.

These fetishistic placements interrupt the serial operations only to highlight the working method of modular assembly and commentary.



For all that cinema and parties have in common as a setting, there is just as much that differentiates them. They institute a temporary public realm: the anonymity of the cinema-goer is endowed by the projection; that of the party by music, conversation, dancing. Vardag doesn't specify what people talk about or what kind of film is shown. His field is the potential of structure. The topological dimensions of rooms shift across one another momentarily; they register a common number of elements and relations that actualize the histories of their use and contents in that specific combination and placement.

So an important, if not the most significant aspect of this artistic position is the virtual, although in this case, in distinction to the narrow philosophical context, it doesn't reconcatenate any conceptualizations in their fundamental indeterminacy. Instead it arranges frameworks and, more generally, disassembles and recomposes practical forms. And this is not a case of demonstrating new practical uses. On the contrary; it is precisely the partial withdrawal of function which makes visible something formerly unseen in the once simple use of the construction, thereby also making further 'unforeseeables' imaginable and conceivable. Despite the clear placement in space, despite the massive presence of the sculptural objects, there is a fading in and out of references. As well as through the arrangements addressed above, this aspect is materialised through projection.<sup>2</sup> On the one hand Vardag takes it as a point of departure in the form of a medial apparatus – from the inverted image of the camera obscura through early moving-image illusions to film – and on the other hand the projection is a concept which describes essential traits of subjectivity. We project ourselves into future situations; like a film projector we cast into a room an idea which, pictorially speaking, may have clear, crisp contours regardless of the surface it comes into contact with, though it may just as well be patchy and uneven; unclear, incomplete, imperfect. Vardag stages these open relations in the form of proximities and vicinities, though not as a self-explanatory and thus closed system. Actualizing the visual media references of historical Modernism is as obvious as doing the same for the design classics. The formal organisation of objects, their respective arrangements in specific and therefore different spaces is important for this actualization. It combines transparency with density, cites standards, norms and formats of display and steers the movement of the viewer on that account: the installations suggest a parcours that can be taken in at a glance. But going against minimalist aesthetics and programmatic structural transparency, Vardag creates impenetrable corners and secret depots. Such surprises facilitate a knowledge of the effective regulation of the gaze, the data of the visual regime. For the overview is a fundamental mode of visual domination. Prerequisite to quick and complete comprehension, it is partially frustrated here.

Displays function as commercial, medial and institutional formats. A display, then, relates "to the construction and design of a viewing field that assembles,

2

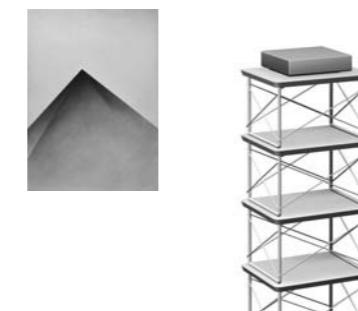
The following authors, each with a different focus, have all discussed the conspicuous aspect of projection in Vardag's work: Axel John Wieder, 'Projectionisms' in *Nadim Vardag, ex. cat.* Augarten Contemporary, Vienna (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2010), 85–88; Hans-Jürgen Hafner, "The Panther and the Color of Night" in *ibid.*, 80–84; Dominikus Müller, "Lost in the Loop" in *Nadim Vardag* (Graz: Kunstverein Medienturm Graz, 2011), 21–22.



processes, and arranges information or objects in a way that has the aesthetic or psychological character of suggestion and instruction.<sup>3</sup> The display is about a method or practices as much as their result. The English verb ‘to display’ is derived from the Latin *dispicere*, to spread out or unfold. A thing with information or purchase value is laid out, shown in terms of a variously forced visible value, i.e. in visual form. A display is at once demonstration and packaging, though it remains unclear which sides fantasy and enticement are on – they interact in product fetishism. It characterises that modernity in which industry, bourgeoisie and cultural formats were mutually substantiated and still stabilise each other. The display is addressed to the unconscious, a precise mixture of both pornographic exhibitionism and a subtle, demure covering up of the means that generate fascination and ultimately animate consumption: a pedestal that presents something from its best side and at eye level; illumination which highlights it and makes it appear to shine; graphics that pretend to mere labelling while making full use of the psychological effects of typography. Art, cinema and design are still embedded in their societal frameworks even when they explicitly insist that they are only addressing themselves. All attempts to invoke the contrary and to hold them aloof of discursive formations stood under the auspices of media immanence and ‘purity’. When Vardag cuts specific forms out of all three of these formative fields he deconstructs their function. Projected onto one or another genre by way of a test and rematerialized within it, the artist dis-places a formalistically understood serial principle. The process of display and viewing functions is no longer schematically fixed by a grid. There is now a pulsing between the forms; between their various uses and the spaces they evoke, but in which they are also concretised. Such rhythmic alternation is best suspended diagrammatically. Diagrams are an instance of “relational formations”, as Susanne Leeb puts it, “and as ‘transformative material’ they represent the ability to come into contact with the world, with society, with others in a non-secure way.”<sup>4</sup>

One example: over the years we find allusions to the early mechanical moving image in Vardag’s work. The observer of a zoetrope or ‘wheel of the devil’ believes she sees a seagull flapping its wings because the narrow viewing slits in its rotating cylinder allow the bird to be glimpsed at various stages of flight. In the new furniture sculptures the drum becomes a stand with modified intervals between slats and slits, whilst the flight of the bird, isolated as a pictorial motif, is frozen in a spectral collection of rotating specimens.

The little Eames table, or occasional table from 1950, was conceived for serial production as a multifunctional surface or an inconspicuous pedestal for incidental displays in living-room environments. It, too, temporarily forfeits its casual character when a video projector is stood on a tower composed of multiple tables placed one on top of the other (*untitled*, 2011 / occasional tables, projector / Kunstverein Medienturm, Graz). Standardisation and individual use collide here;



3

Gregor Stemmrich, unpublished manuscript, cited in Jörn Schaffaff, Jochen Schmith, “Display, Situation, Behavior” in *Certain Arrangements*, edited by Jochen Schmith and Hilke Wagner, Rebecca van Dyck trans., ex. cat. Kunsthalle Braunschweig (Cologne: Snoek Verlag, 2010) 122–129, 123–124.

the installation short-circuits the usual setup of screening films through the window of the projection room with the intimate moment of an almost voyeuristic deployment of the projector lens. For the device casts its image through a hole in the wall in the dark adjacent room; supported on a scaffold of tables, the technoeye is pressed up to the wall like a curious onlooker.

The institutional history of the colour white begins with the outgoing nineteenth century, though it only saw its heyday in the Bauhaus era, when so-called modern architecture took it for granted to such an extent that it was entirely excluded from its discourse. But for the white wall to mean discretion and ‘naturalness’ at all, its ‘non-perceptible’ colour had to be propagated. In line with this, advertising displays from the period show that it was only in conjunction with ideogemes such as purity and hygiene that the zero condition of architectural modernism – white – was able to transform its invisibility into the presence of functionality. This sort of paradox differentiates between visibility and modes of display. It problematizes the positive aspects of visibility even when implicitly exhibited.

Nadim Vardag works with white, but he investigates it in juxtaposition with the black we all know as the invisible norm of cinema’s black box, or, more generally, the black box of the projection room. His recent, hand-painted black surfaces certainly experiment with an optical tactility in which the patches are not accidents but consciously hand-crafted gestures. White, according to the architectural discourse of the 1920s, disembodies. If we go along with Mark Wigley’s argument in *White Walls, Designers’ Dresses*, then the white wall has always had a double connotation, implying both museum and private space.<sup>5</sup> The architectural theorist demonstrates that white walls are only a matter of course today because of the demasking of the decorative bourgeois aesthetics of the nineteenth century, presenting them as the inherently mythical figuration of a muscularly conceived building mass.

Could this conceptual arc be more clearly characterised than by the elegant dressing gowns with their coloured grid patterns which were casually, intimately and in some cases only half-visibly cast over the support structure of Vardag’s sculptural installations and the open ceiling grid structure at STUDIO (Berlin) in 2011? It is the dressing gown in particular that one slips on over a naked body, in the sense of a reduced dress code, to mark the boundary between privacy and a certain degree of publicity. Moreover, the covering of the dressing gown becomes a, no, the representative of the human figure, for Vardag conceives people as a function of perception: he addresses their attention, whilst their bodies are elevated in the arabesques of their clothing.

Another notable abstraction that’s brought into play is that of invoking the subject, the generic artist-subject, as logo: the artist found his initials – N(adim) V(ardag) – in countless typographical variants of named brands, and this allows him to place his aesthetic work alongside the large format framework of products and



4

Susanne Leeb, “Einleitung” in *Die Materialität der Diagramme* (Berlin: b\_books, 2012), 7–32, esp. 28.

5

Mark Wigley, *White Walls, Designers’ Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, MA / London, England: The MIT Press, 2001), originally 1995.

services. The two letters have symmetry and variation in common with the table bases. But is the artist the figure of the modified brands or are the brands an actualization of the artist? Such conceptual processes no longer have anything to do with the artist's signature accrediting an original. Vardag is able to enliven whole walls with a playful form of concatenated signifiers and graphic symbols. Despite their predictability, the symmetries and suggestions here generate surprising connections, and the wallpapered rapport is not so much an index as the place itself, the place where numerous display formats overlap: the exhibition space with the poster and the living room, including its wallpaper, the objective information with the artistic program in the form of a poetic placement which has in turn incorporated the technological modes of (re)production...

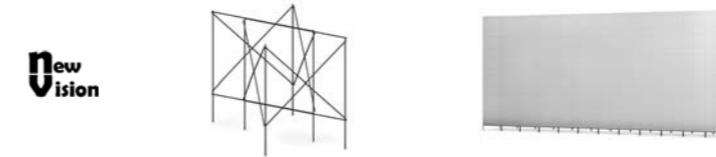
In this way Vardag's exhibitions orchestrate a kind of aimless wandering as well as an uncertainty on the part of the viewers as to precisely where they are: spatially outside or inside, in an outward or inward mode. The table bases denote proximity to labour: together with a television and small sculptures they too are an element of dwelling, i.e. of an interior. At the same time he lets the symbols of the cinema be seen, synonymous not only with a specific type of (ideal) image production, but also with so-called free time; with hours that establish a zone between private and public space – and given the neoliberal conception of labour, the division of these realms is an almost utopian moment. In this sense the artist acts anti-panoptically. Historically, the "exhibitionary principle" (Georg Simmel) was identified as the motor of product fetishism and analysed as its symptom around 1900. Even then there was lively debate about the reorganisation of the public realm which was taking place in and as a result of shop window displays, which were rejected by conservative critics on account of their obscenity. The "exhibitionary complex" (Tony Bennett) marks the intermingling of the potential consumers' visual control of things in shop windows or (museum) vitrines and visual self-control through consumption – the function of the display had shifted the wider perspective towards the compulsion to put oneself on show and put self-regulation before external regulation.<sup>6</sup> The desire to have things became increasingly connected to notions of what one wanted to be. Of course, Nadim Vardag doesn't keep to this schema of an historical, discursive displacement by visual dispositives. By contrast, his work raises the question as to where – in what sort of spaces – desires, temptation and fulfilment are played out, and conversely, what spaces this semantic of promise produces. So on the one hand he uses the literal promise of the hedonistic qualities of visual thinking as described in the abovementioned object arrangements, while on the other he confronts the individual or one-to-one observer / object relationship in the exhibition with temporary gatherings at (music) events etc. Having originally been instantiated with the first shop windows and their displays over two hundred years ago, this peculiar proximity / distance relation, now also embodied on screen, begins to

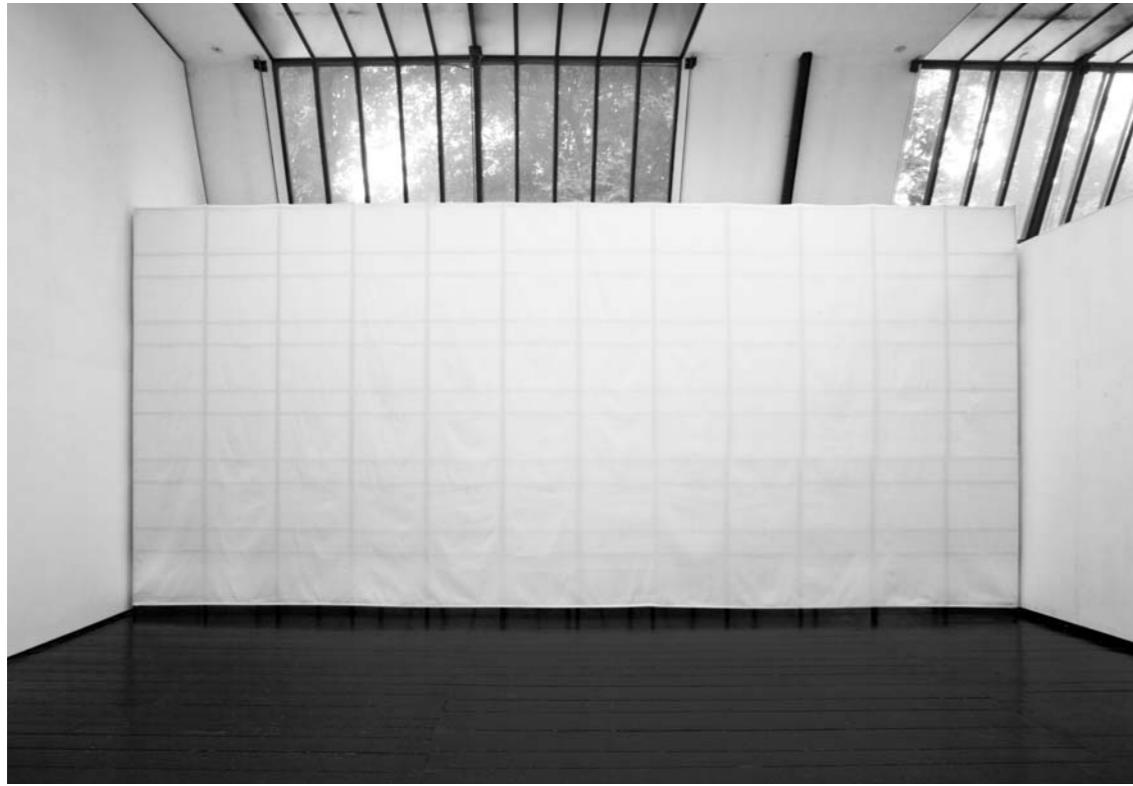
6

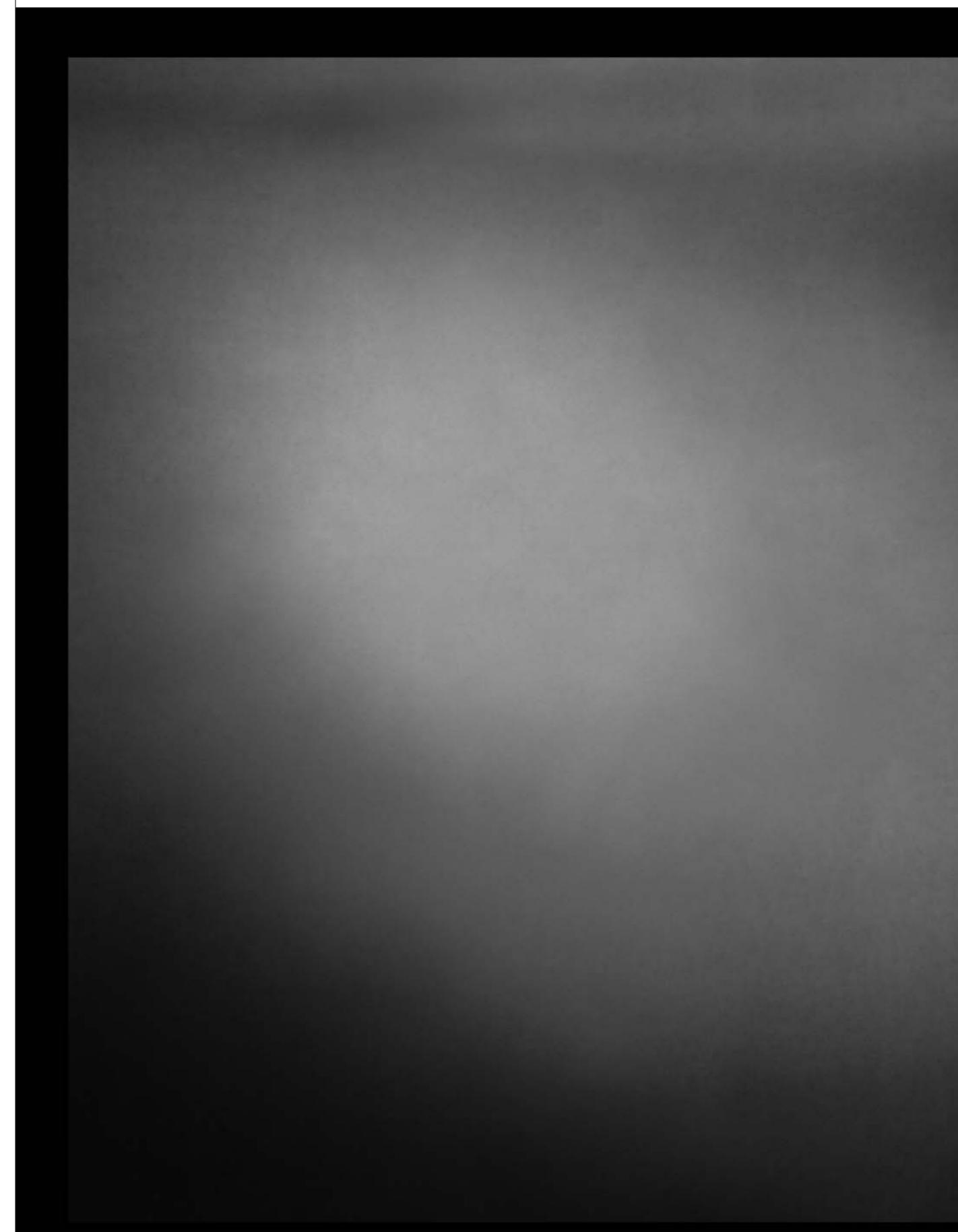
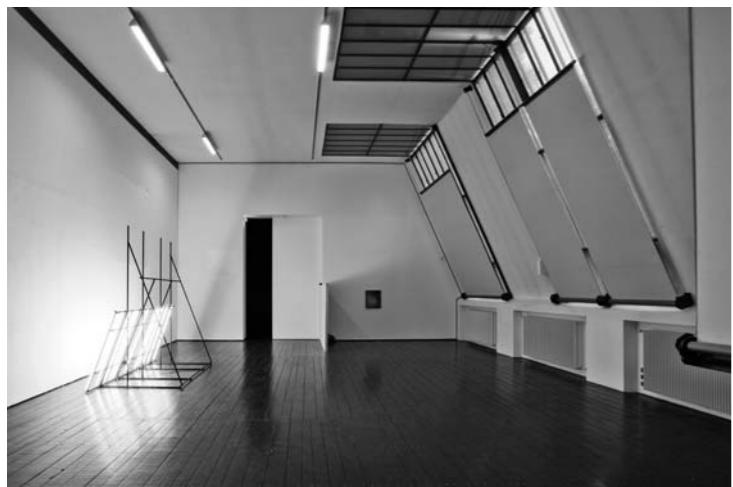
Uwe Lindemann, "Schaufenster, Warenhäuser und die Ordnung der Dinge um 1900: Überlegungen zum Zusammenhang von Ausstellungsprinzip, Konsumkritik und Geschlechterpolitik in der Moderne" in Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, edited by Gertrud Lehnert (Bielefeld: transcript, 2011), 189–215.



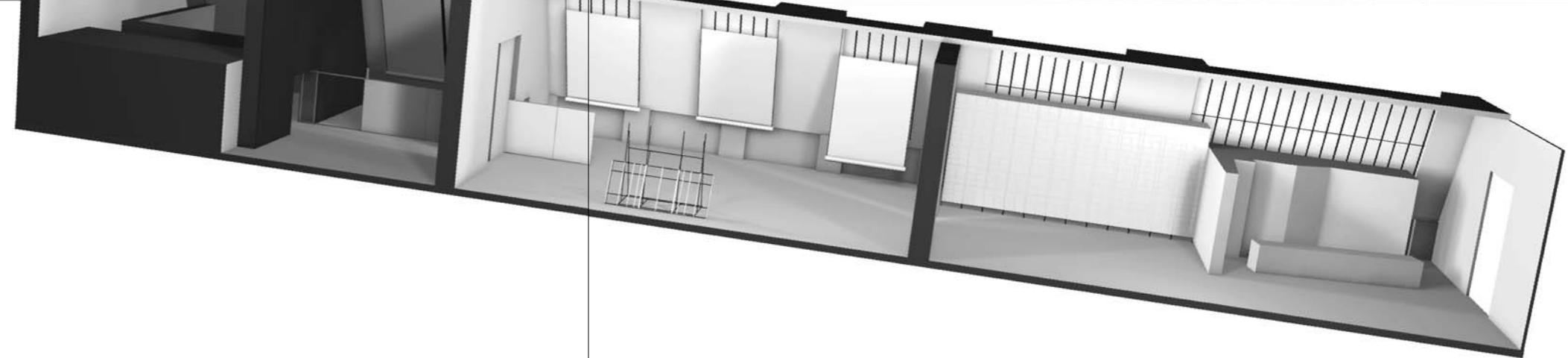
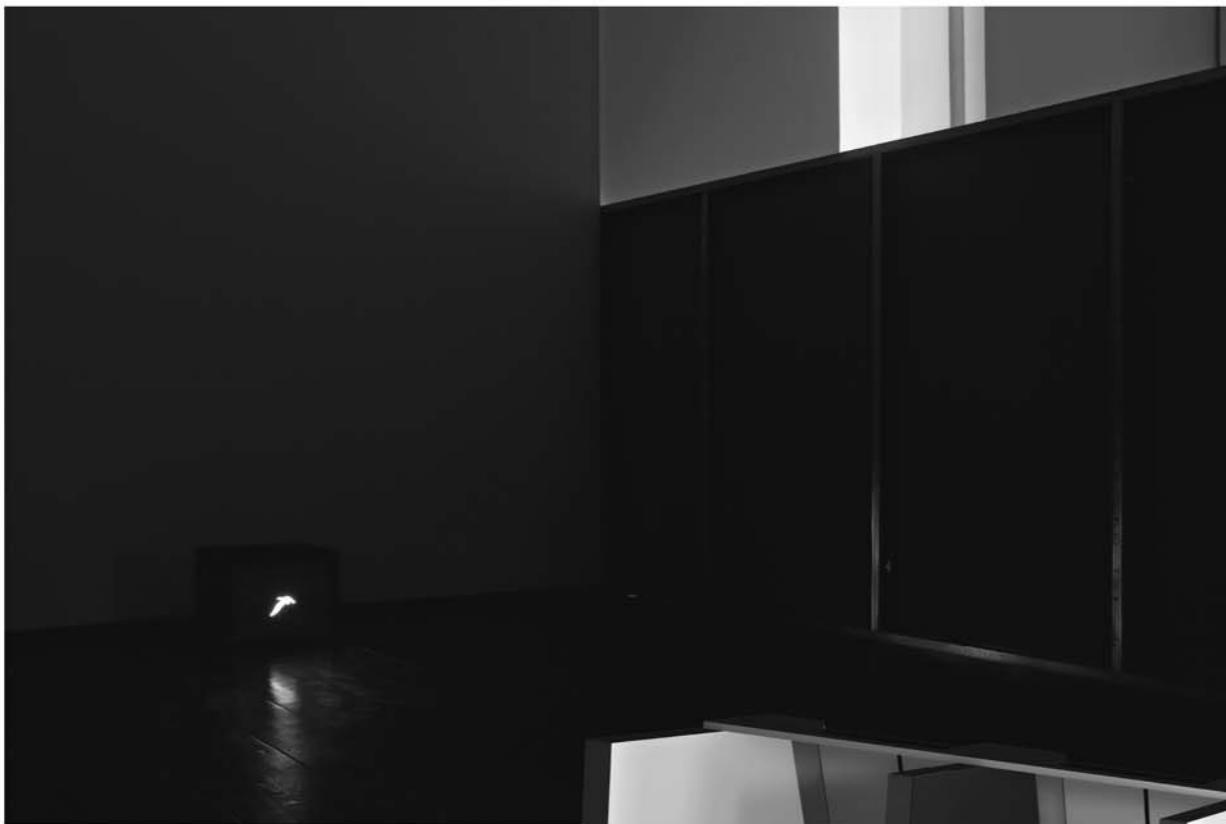
fuse: devouring an object visually without being able to touch it generates desire. Arresting and thus psycho-semantically more productive than consumption itself, we find it in all the metaphors and visual representations of light, of shining, of sparkling and twinkling in the diffuse opalescence, in reflections, rays of light, in radiance. Such aesthetic gestures oppose the ideal mode of exhibitionary neutrality with fascination and idiosyncrasy.



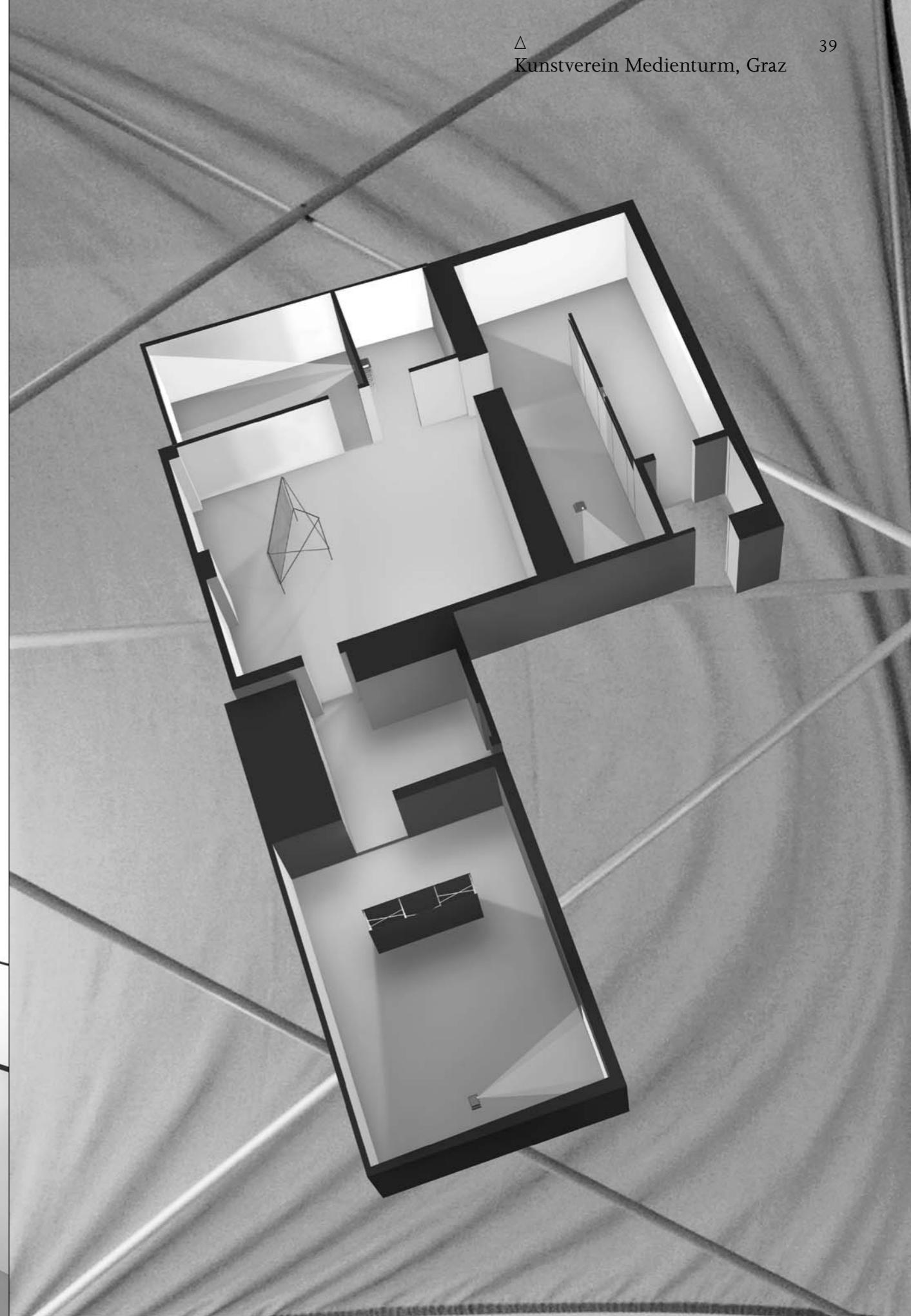
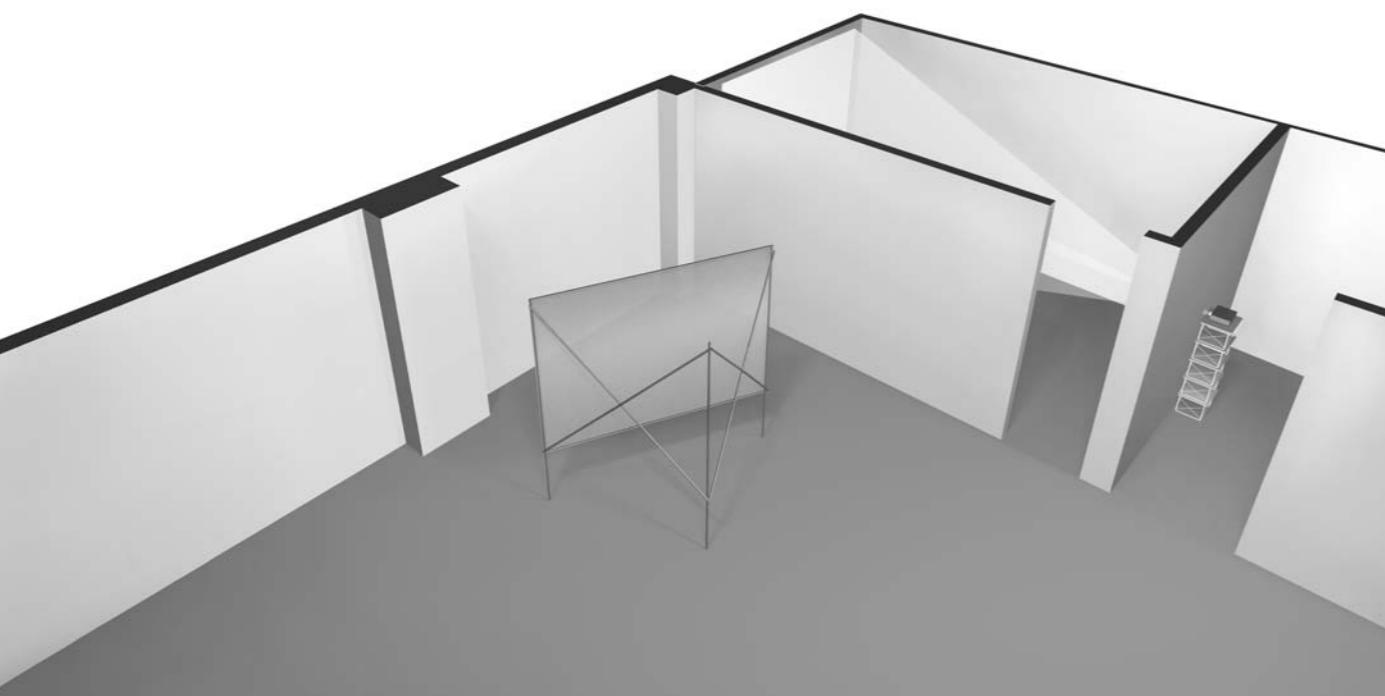




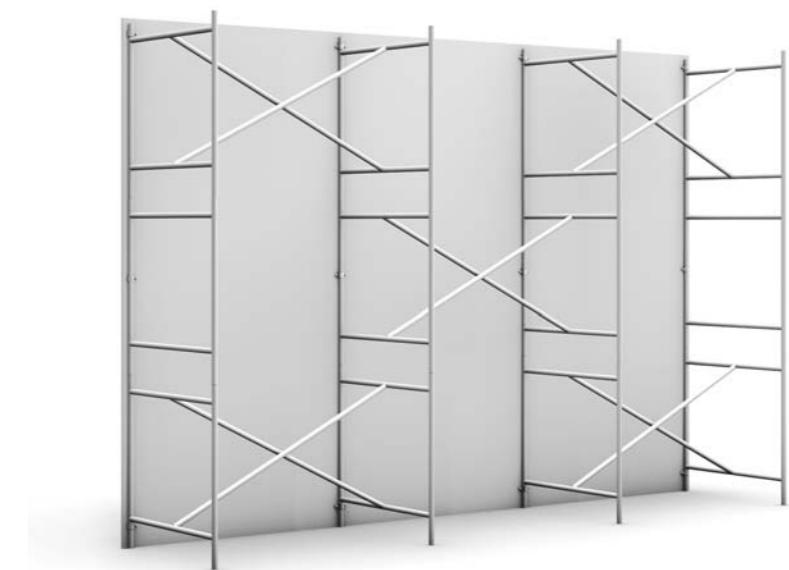


















untitled, 2010  
roller blind  
 $406.5 \times 305$  cm

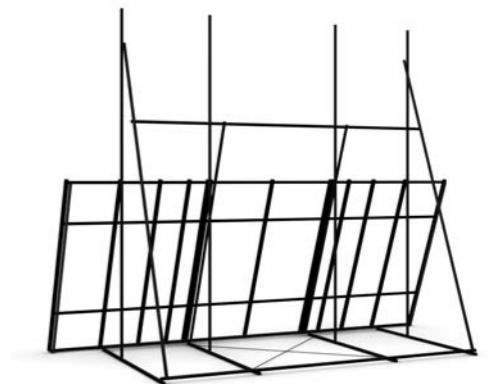


untitled, 2010  
table bases, fabric  
 $432 \times 936 \times 135$  cm

untitled, 2010  
towels  
variable dimensions



untitled, 2010  
MDF, steel sheet profiles, wall paint  
 $205 \times 1150 \times 10$  cm



untitled, 2010  
powder-coated steel, fluorescent tubes  
 $300 \times 352.5 \times 150$  cm



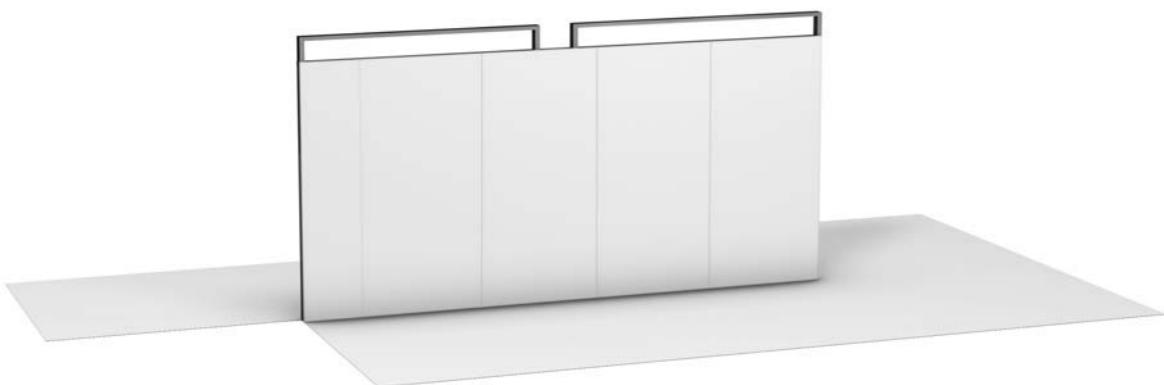
untitled, 2008  
monitor, custom-made flight case  
video loop, 10 min.  
 $114 \times 57 \times 57$  cm



Backdrop, 2010  
photograph  
 $60 \times 50.5$  cm



Zoetrop (II), 2010  
video loop, 2 sec.



untitled, 2011  
steel sheet profile, gypsum fibre board  
285 × 562.5 × 15 cm

untitled, 2011  
brushed aluminium, fabric  
250 × 125 × 250 cm



untitled, 2011  
occasional tables, video projector  
variable dimensions



untitled, 2011  
table bases, aluminium plates  
200 × 300 × 71 cm



Cat People II, 2010  
video loop, 2 sec.



Cat People I, 2010  
video loop, 2 sec.



Cat People III, 2011  
video loop, 2 sec.



untitled (N.V.), 2011  
offset print  
84.1 × 59.4 cm



untitled, 2011  
table bases, paper coated  
blockboard, towels  
72 × 200 × 300 cm



untitled, 2011  
towels, dressing gowns  
variable dimensions



Concert by Dan Bodan  
11 September 2011



Exhibition insert by Vansittart  
25 September 2011

A regular expression is a string containing a combination of normal characters and special metacharacters or metasequences.

The normal characters match themselves. Metacharacters and metasequences are characters or sequences of characters that represent ideas such as quantity, locations, or types of characters. [...]

Pattern matching consists of finding a section of text that is described (matched) by a regular expression. The underlying code that searches the text is the regular expression engine. You can predict the results of most matches by keeping two rules in mind:

1. The earliest (leftmost) match wins  
Regular expressions are applied to the input starting at the first character and proceeding toward the last. As soon as the regular expression engine finds a match, it returns.

2. Standard quantifiers are greedy  
Quantifiers specify how many times something can be repeated. The standard quantifiers attempt to match as many times as possible. They settle for less than the maximum only if this is necessary for the success of the match.  
The process of giving up characters and trying less-greedy matches is called backtracking.

Regular expression engines have differences based on their type. There are two classes of engines: Deterministic Finite Automaton (DFA) and Nondeterministic Finite Automaton (NFA). DFAs are faster, but lack many of the features of an NFA, such as capturing, lookaround, and nongreedy quantifiers. In the NFA world, there are two types: traditional and POSIX.

### DFA engines

DFAs compare each character of the input string to the regular expression, keeping track of all matches in progress. Since each character is examined at most once, the DFA engine is the fastest. One additional rule to remember with DFAs is that the alternation metasequence is greedy. When more than one option in an alternation (foo|foobar) matches, the longest one is selected. So, rule No.1 can be amended to read “the longest leftmost match wins.”

### Traditional NFA engines

Traditional NFA engines compare each element of the regex to the input string, keeping track of positions where it chose between two options in the regex. If an option fails, the engine backtracks to the most recently saved position. For standard quantifiers, the engine chooses the greedy option of matching more text; however, if that option leads to the failure of the match, the engine returns to a saved position and tries a less greedy path. The traditional NFA engine uses ordered alternation, where each option in the alternation is tried sequentially. A longer match may be ignored if an earlier option leads to a successful match. So, here rule #1 can be amended to read “the first leftmost match after greedy quantifiers have had their fill wins.”

### POSIX NFA engines

POSIX NFA Engines work similarly to Traditional NFAs with one exception: a POSIX engine always picks the longest of the leftmost matches. For example, the alternation cat|category would match the full word “category” whenever possible, even if the first alternative (“cat”) matched and appeared earlier in the alternation. (1)

The animals on the covers of O'Reilly books are a hallmark of the brand, making them instantly recognizable on bookshelves throughout the world. Over the years, countless readers have sent O'Reilly questions about the animals:

"What kind of animal is that on the cover of ...?"

"Is that a lemur or a tarsier on your Web site?"

"Does the animal on the cover relate to the book's contents?"

"Have you considered selling your cover images as posters?"

"How do you do those animal drawings? Are they computer generated?"

"Why do you put animals on books about computer languages?"

#### How animals ended up on our books

The last question touches on a bit of early O'Reilly history. Edie Freedman (now O'Reilly's Creative Director) was hired to design the first book covers. She thought the books had the strangest titles—sed and awk?—that evoked images of the popular fantasy game, "Dungeons and Dragons."

While looking for imagery, she came across the Dover Pictorial Archives, a series of books (and now CD-ROMs) containing copyright-free collections of 18th- and 19th-century wood and copperplate engravings of animals. She encountered a pair of slender lorises and had an epiphany. "That's sed and awk!"

She scanned several animals from the archive and placed them on mock-up covers, which she then presented to everyone at O'Reilly. O'Reilly had ten or so employees at the time, and

people wondered if the animals were appropriate.

But Edie convinced them to follow her instincts. Customers wound up loving the covers, and a brand was born.

Those first animals appear on some of O'Reilly's classic titles: the slender lorises on sed & awk; the potto on Managing Projects with make; and the tarsier, known as the "vi guy," on Learning the vi Editor. (That's also the tarsier blinking at you from the top of the O'Reilly home page.)

Things have changed a lot at O'Reilly since those first archive images were scanned. An increasing number of the animal images are now drawn by hand.

#### One of the artists behind our animals

One of our prolific artists is Lorrie LeJeune.

Officially, Lorrie is an editor in the O'Reilly Cambridge, Massachusetts, office, but she's also a freelance artist on the side.

She designs and makes her own jewelry, plays the mandolin and violin, and takes a wide variety of art classes. "Looking back, I probably should have gone to art school," Lorrie muses.

"My degree in animal science only gets used for telling funny stories about cows and chickens."

A five-year veteran of O'Reilly, Lorrie was actually first hired to do corporate sales, "a job

I never actually did." Instead, she became O'Reilly's very first product manager, brokering book information between the editorial and sales and marketing groups. "It was," she says, "like being an air traffic controller for books."

After discovering she was more passionate about making books than selling them, Lorrie switched to her present editorial position.

At one point, some casual tinkering with sketches led to her taking on the lion on the cover of AOL in a Nutshell. From there her involvement escalated. To date, she's drawn the animals on the covers of some twenty O'Reilly titles, with another five in progress.

*Regular Expressions  
for Perl, Ruby, PHP,  
Python, C, Java, and .NET*

**2nd Edition**

# Regular Expression

*Pocket Reference*



## Hatching an idea

During the writing and editing process, O'Reilly book designers usually approach Lorrie with a firm idea about the animal they want on the cover of a book. The designer requests sketches, often with a very specific pose to fit the book's cover design.

Once in a while, Lorrie offers her own ideas about which animal should be on the cover of a book. When the designer was at a loss, Lorrie suggested African wild dogs for the cover of Managing IMAP (~September 2000) because she realized the animal's splotchy coat resembled a map. It was also Lorrie who championed the blue-footed boobies on Zero Administration for Windows.

## Sketching in the details

Lorrie begins each assignment by researching multiple sources to produce preliminary sketches. (She also regularly visits the Peabody Museum at Harvard University and the Smithsonian Museum of Natural History to view animal exhibits.) Sometimes Lorrie is able to do a straightforward re-creation of a Dover engraving. Other times she must refer to multiple sources because individual drawings don't show the complete animal, or aren't entirely accurate, or the animal is depicted in a less than desirable pose. She may have to develop a composite image, as in the case of the black-tailed prairie dog for Open Source-kurz & gut Pocket Reference for O'Reilly Germany.

In this case, the designer asked Lorrie for a "fat prairie dog" to fill the cover space, but in her research, Lorrie could only find illustrations of long, skinny prairie dogs standing on their hindquarters. Finally, she stumbled across a magazine cover which featured a prairie dog in a hunkered down position, and she was then able to create an initial sketch. She also created the composite drawing of the meerkat for the O'Reilly Network's new open wire service.

Lorrie does her rough sketches in pen-and-ink, depicting the animal in different poses. Even after the designer selects a particular sketch, Lorrie may need to re-draw it several times. Once a sketch is accepted, Lorrie then draws a more careful rendering to use as a model in the final process. This detailed sketch is often used for the O'Reilly catalog mock-ups. Since the catalogs are usually printed well in advance of a new title's actual production, it's common for the final book illustration to have a slightly different appearance than the catalog version.

## Reverse engineering

For the next phase, Lorrie transfers the image to a medium called scratchboard, a thick piece of cardboard coated with white clay. She applies ink to the board, creating a silhouette of the animal. Then she begins rendering the animal in more detail by carefully scratching away the ink layer using a sharp tool called a scratch knife. Scratchboard brings the O'Reilly animal images into relief for an appearance much like the original Dover engravings.

The challenge is that scratchboard requires Lorrie to use her drawing techniques in reverse. "I am literally working backwards," she explains. "Instead of drawing in the shadows, I am scratching out the highlights. The lighter the detail, the more work I have to do."

She typically begins with the animal's eyes, the pivotal feature of the entire image to Lorrie's way of thinking. Once she gets the eyes right, the rest of the drawing begins to fall into place. For the panther on Java Foundation Classes, she worked particularly long and hard at giving the animal an intense stare.

Her first round of scratching yields a basic line drawing. Then she establishes lighter and darker tones as she begins to add detail. If she makes an error, she can patch the ink and re-scratch, but she can't make major changes. Since the scratchboard surface can accommodate only one or two revisions, Lorrie says that she tries to have a complete understanding of what she's going to do and not make any mistakes.

She likens this process to watching a photographic image emerge in developing fluid. Moreover, Lorrie must recognize when the scratchboard image is "finished." After going over her work with an eraser to clean off excess ink and dust, Lorrie creates a high-resolution digital scan.

## A question of style

Lorrie tries to imbue her illustrations with the historical, somewhat less-than-accurate style of the old Dover engravings. Her technique has evolved with each project's demands and through trial and error. Each animal presents its own unique complexities. She was recently commissioned to draw a dragon for an O'Reilly retail bookstore promotion. This was her first illustration of a mythical creature. She pored over Asian art books for anything with images of dragons—lacquer boxes, kimonos, silk screens—to help her draw samples.

When she tackled the walking tiger for the recent O'Reilly Conference on Java, she realized she had to capture both the pattern and surface characteristics of the tiger's coat. Besides the graphical pattern of the stripes, she also had to show the underlying nap of the fur. Replicating fur, feather, and scale patterns remains one of Lorrie's greatest challenges. "That's when having a background in animal science helps!"

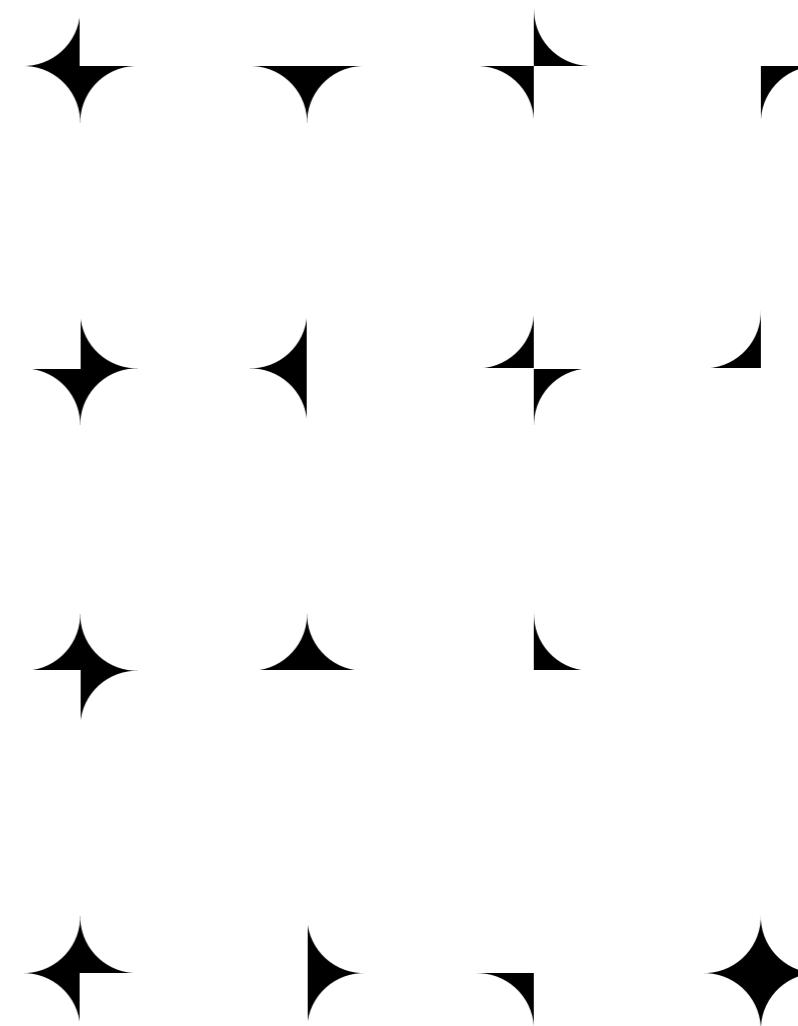
From start to finish, an O'Reilly animal requires anywhere from 8 to 20 hours of manual labor. And for reasons no one can fully explain, hand-drawn animals on high-tech computer books became a wild success. (2)

(1) Stubblebine, T., 2007, Regular Expressions Pocket Reference, Second Edition, O'Reilly Media, Sebastopol, p. 3–4.

(2) Houston, L., 2000, September 1, Animal Magnetism: Making O'Reilly Animals. Retrieved May 5, 2013 from [http://oreilly.com/news/lejeune\\_0400.html](http://oreilly.com/news/lejeune_0400.html)



Wiederholen und Ausblenden  
– Repeat and Fade  
Kunstmuseum St.Gallen

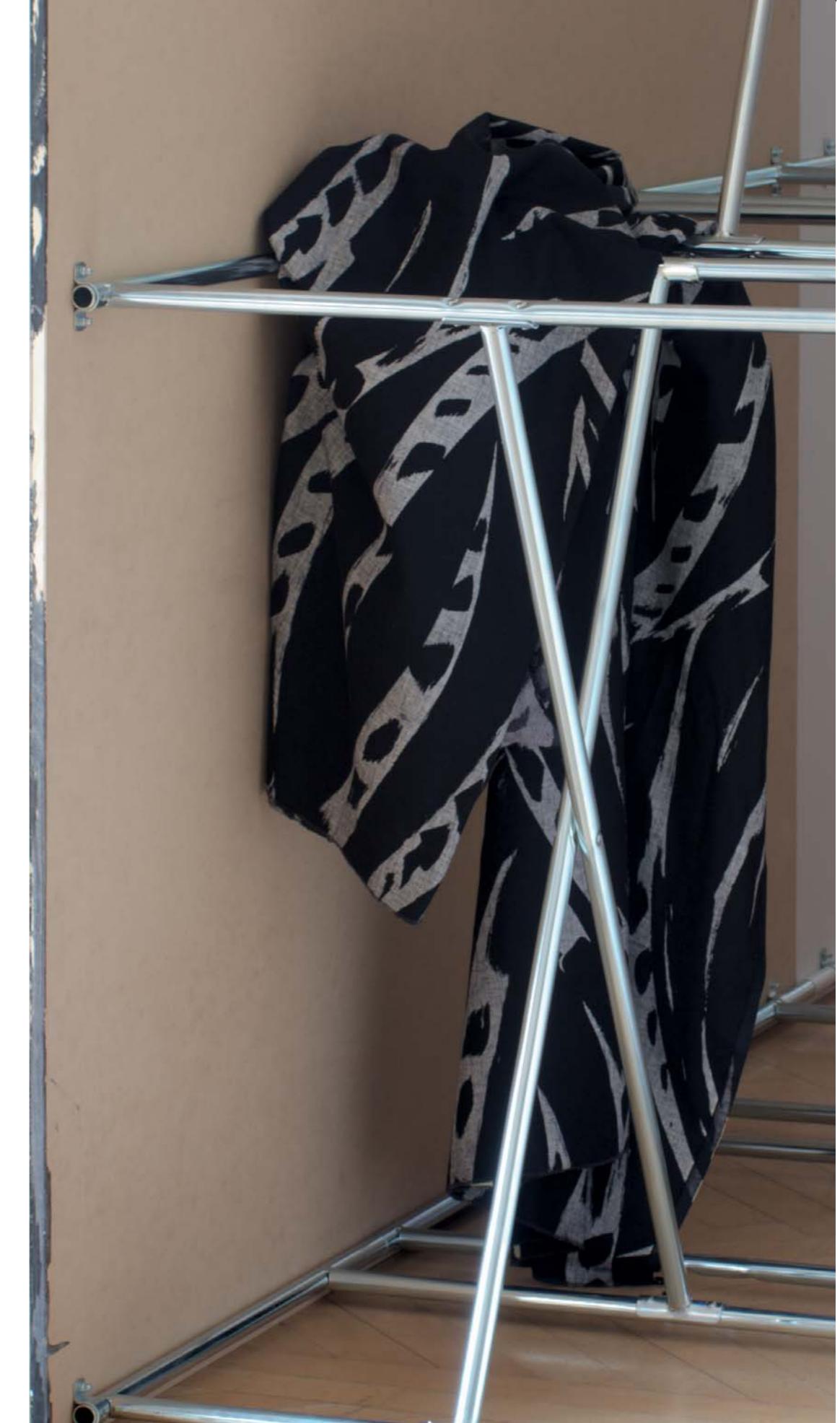






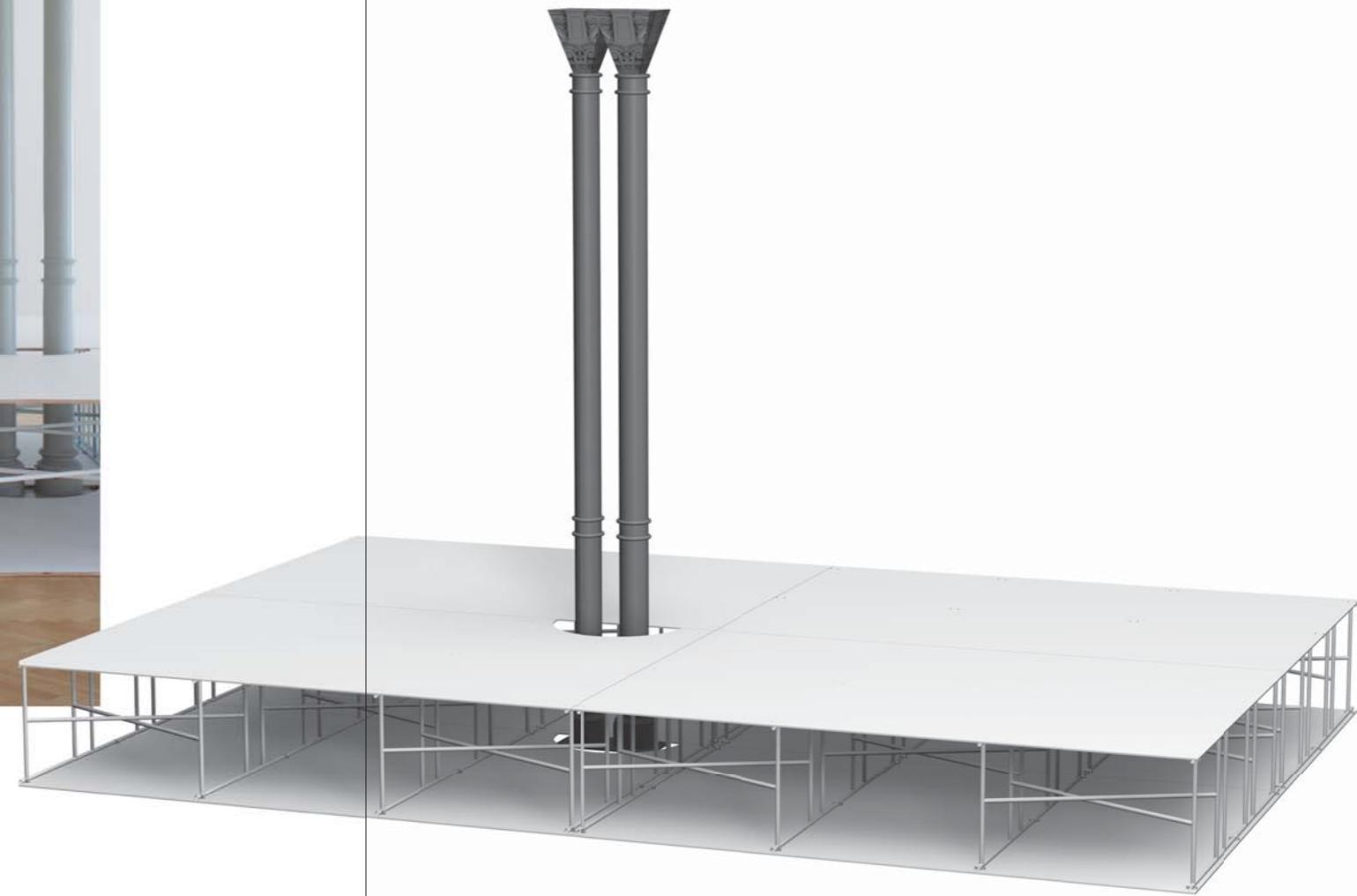
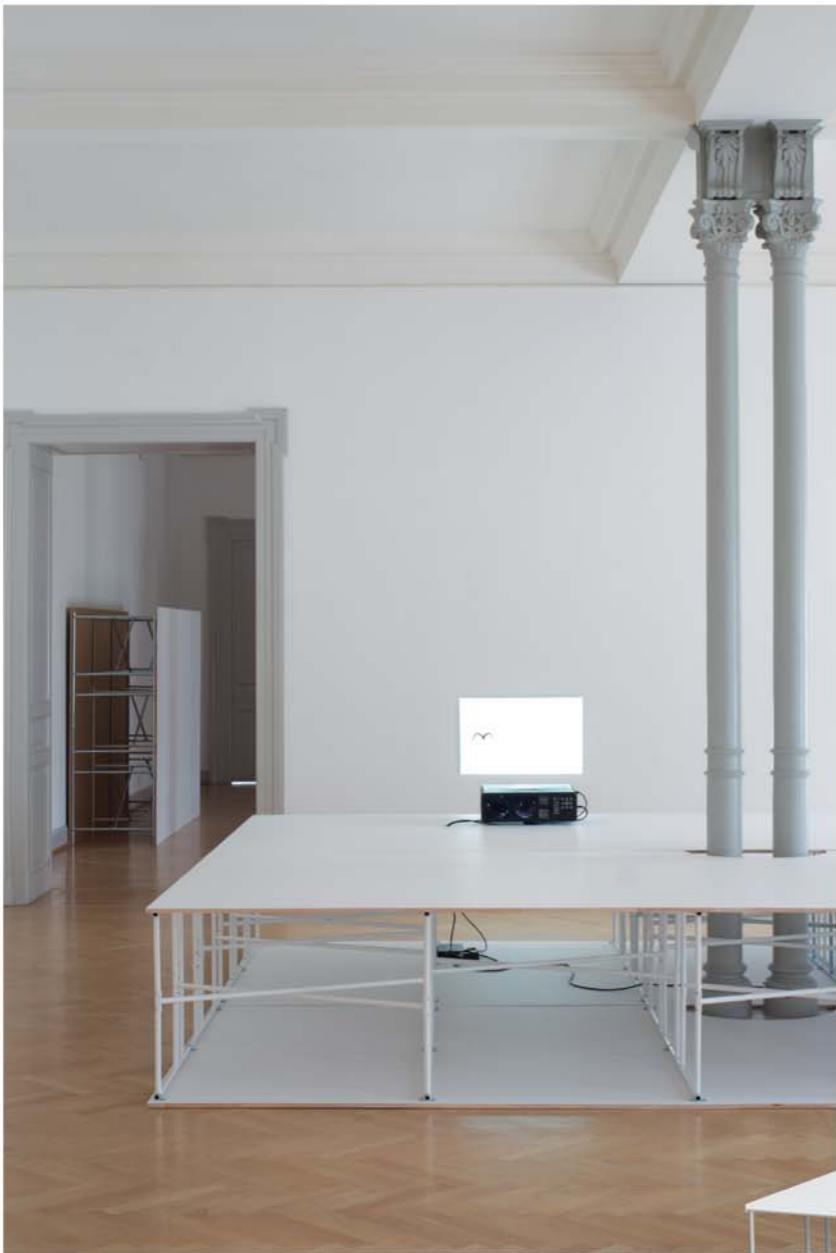










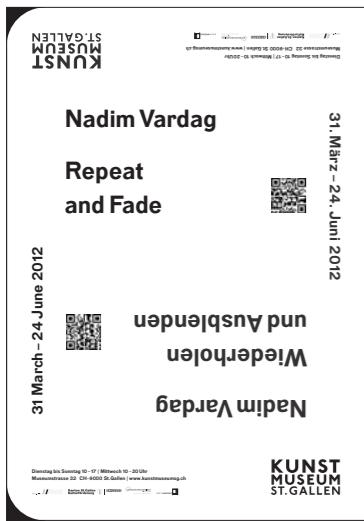




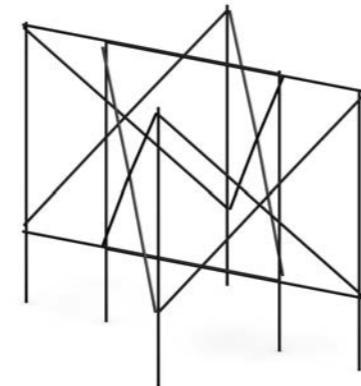








Repeat and Fade, 2012  
exhibition poster  
128 × 89.5 cm



untitled, 2012  
burnished steel  
250 × 333 × 250 cm



Cat People III, 2011  
video loop, 2 sec.



Cat People I, 2010  
video loop, 2 sec.



Cat People II, 2010  
video loop, 2 sec.

untitled, 2012  
table bases, paper coated blockboard,  
MDF coated blockboard, indian ink, fabric  
300 × 600 × 72 cm



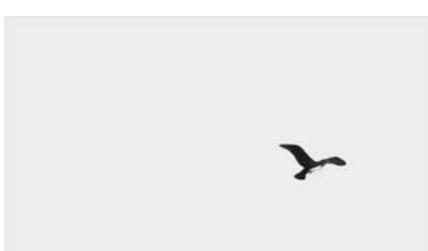
untitled, 2012  
table bases, paper coated blockboard  
72 × 600 × 400 cm



The Night, 2005  
video, 115 min.



Repeat and Fade, 2012  
audio track by Issac Bigsby Trogdon  
and Andreas Reihse, stereo system  
8:21 min.  
51 × 52 × 52 cm



Zoetrop III, 2012  
video loop, 2 sec.



untitled, 2012  
burnished steel, dyed fabric  
235 × 258 × 210 cm



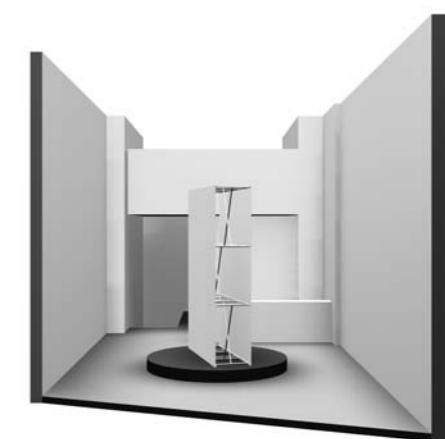
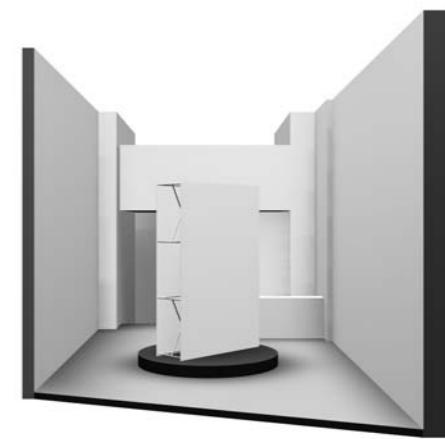
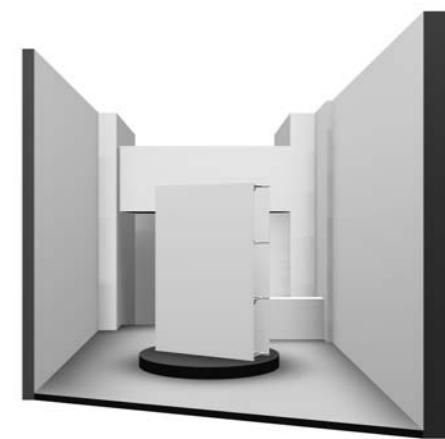
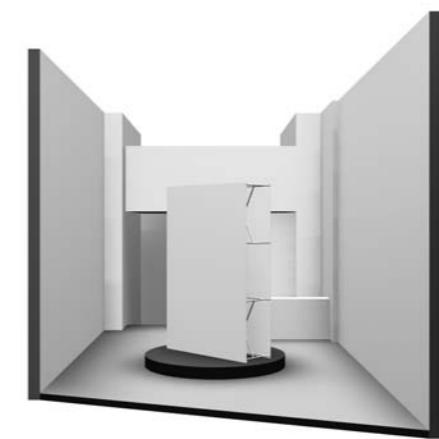
Mario Bellini  
Brionvega RR130 Totem, 1972  
stereo system  
51 × 52 × 52 cm



Mario Bellini  
Brionvega Cuboglass, 1992  
television set  
38.5 × 34 × 38.5 cm



Richard Sapper and Marco Zanuso  
Brionvega ST201 Black, 1969  
television set  
26.5 × 31 × 29.5 cm



# Entropie

EIN FILM VON  
MICHAEL FRANZ UND NADIM VARDAG

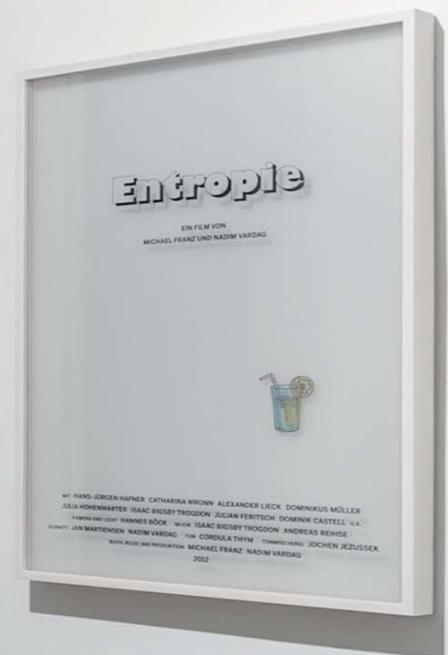
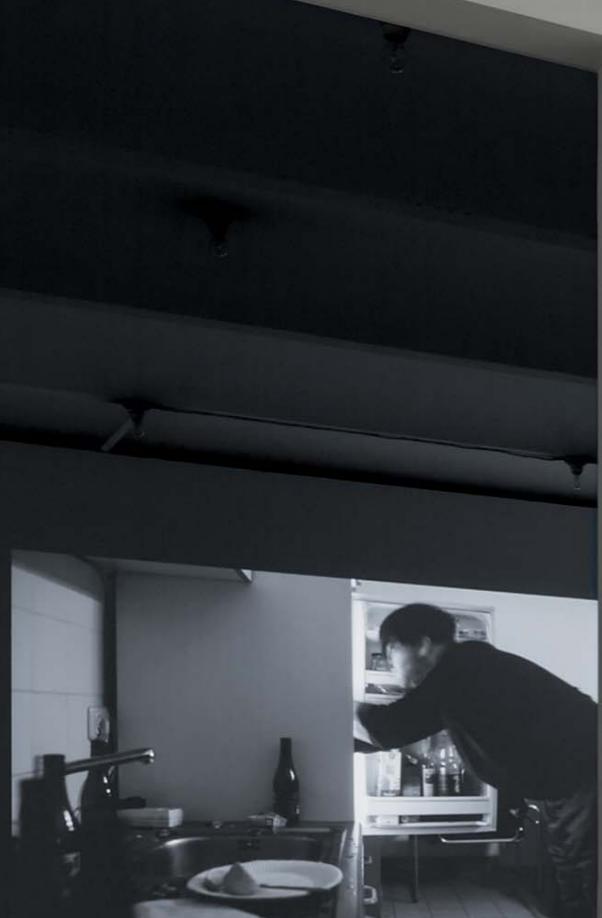


MIT HANS-JÜRGEN HAFNER CATHARINA WRONN ALEXANDER LIECK DOMINIKUS MÜLLER  
JULIA HOHENWARTER ISAAC BIGSBY TROGDON JULIAN FERITSCH DOMINIK CASTELL U.A.  
KAMERA UND LICHT HANNES BÖCK MUSIK ISAAC BIGSBY TROGDON ANDREAS REIHSE  
SCHNITT JAN MARTIENSEN NADIM VARDAG TON CORDULA THYM TONMISCHUNG JOCHEN JEZUSSEK  
BUCH, REGIE UND PRODUKTION MICHAEL FRANZ NADIM VARDAG  
2012

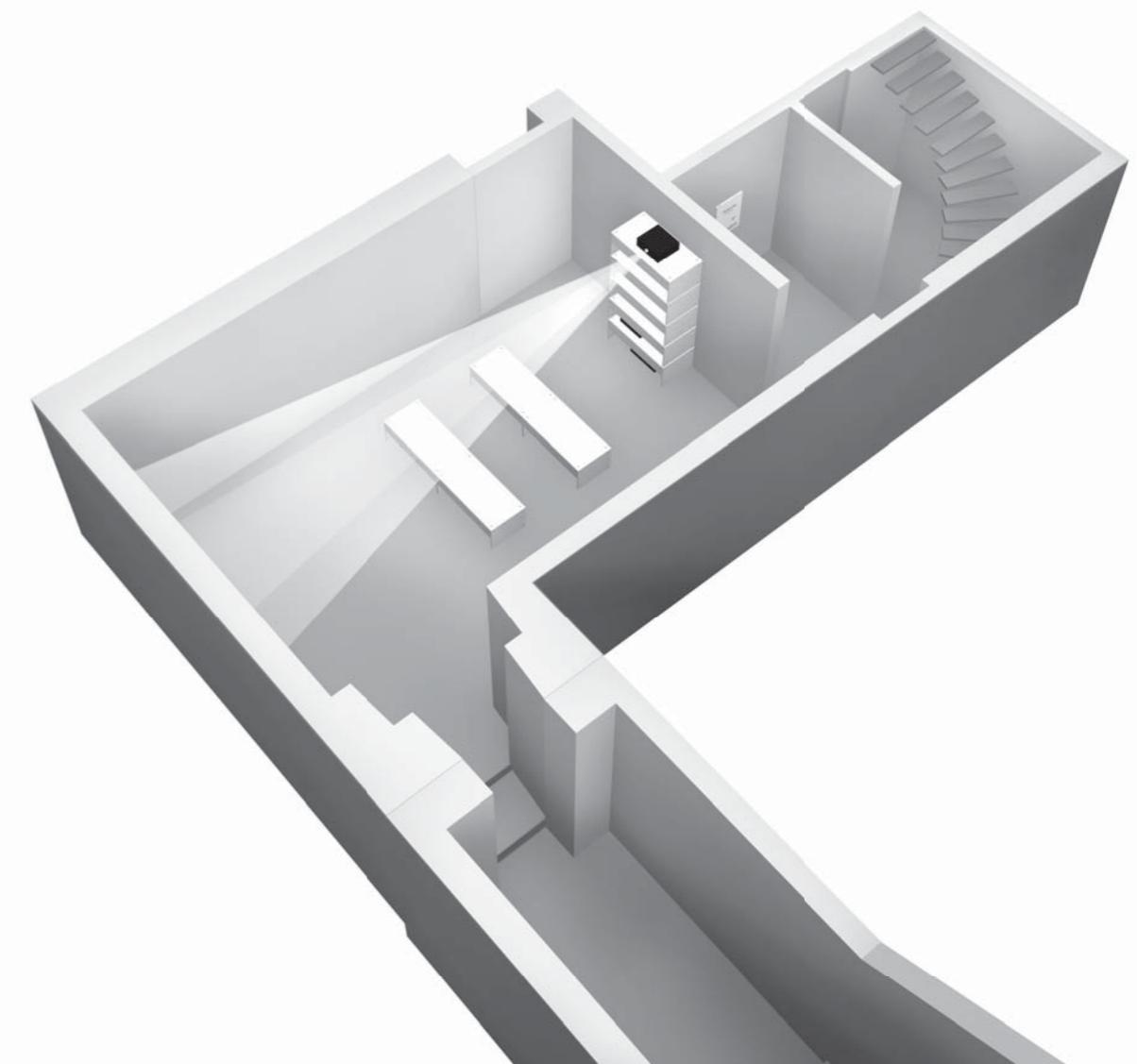
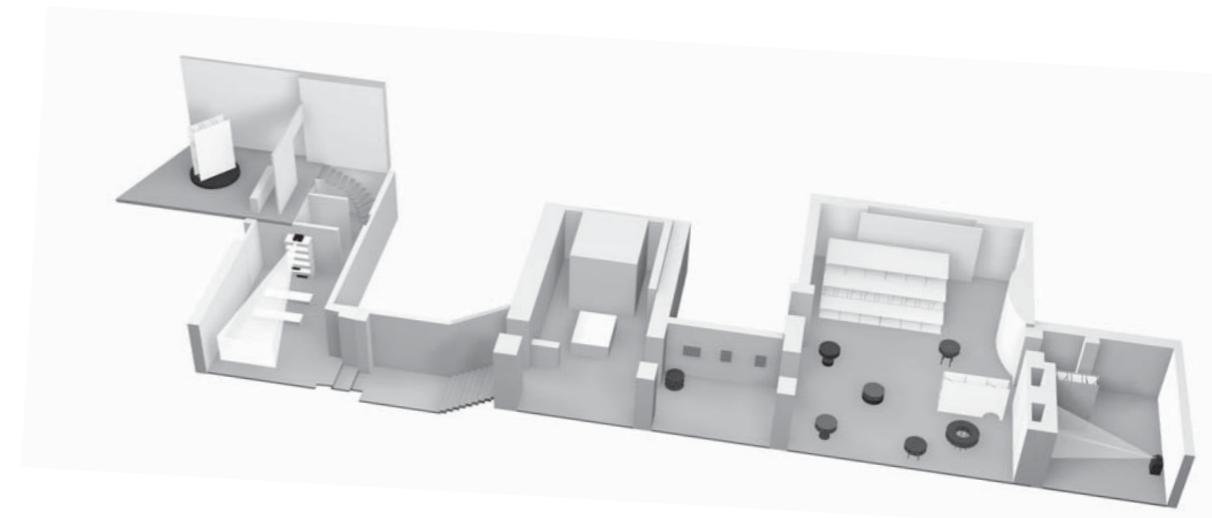


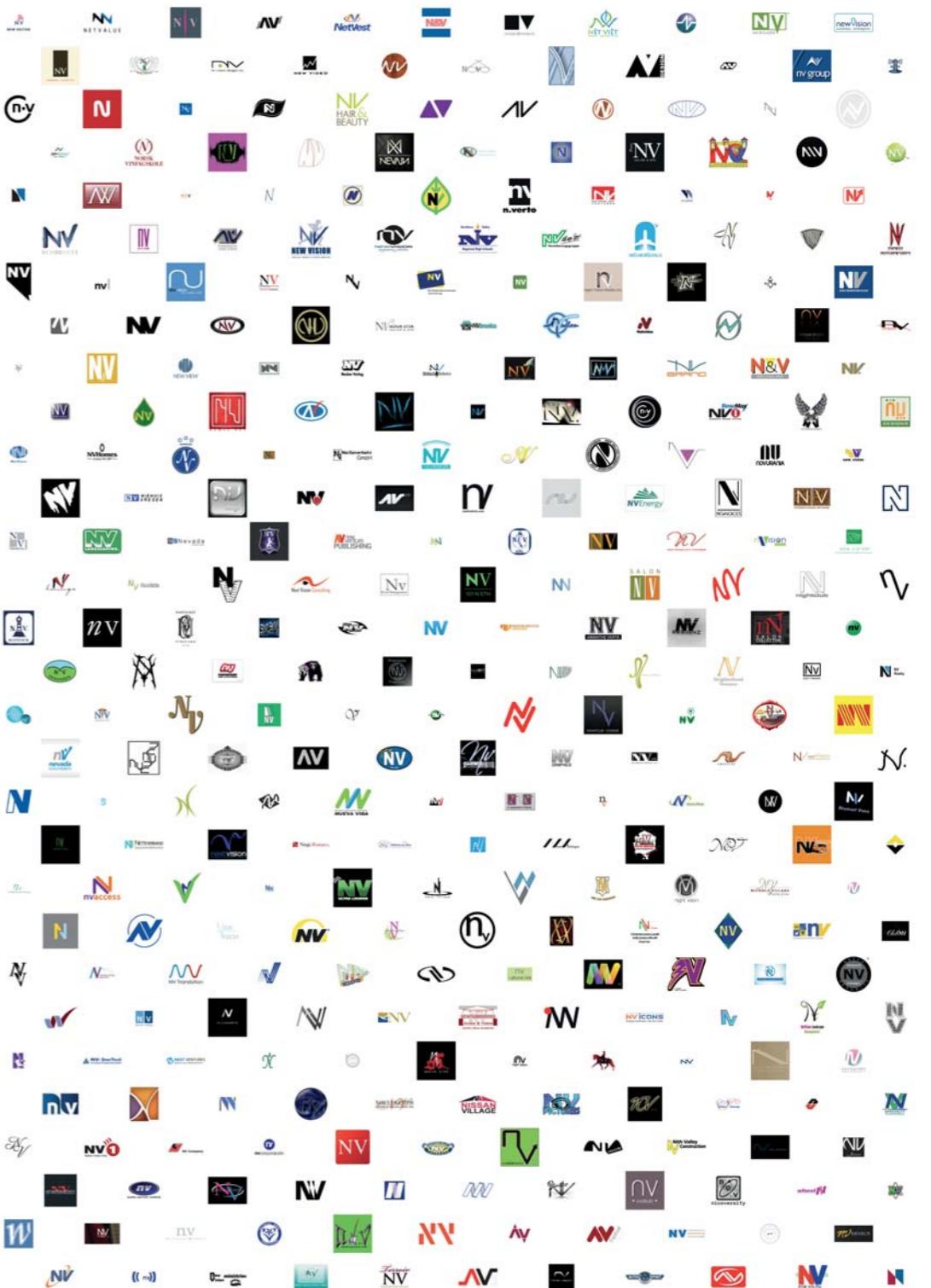




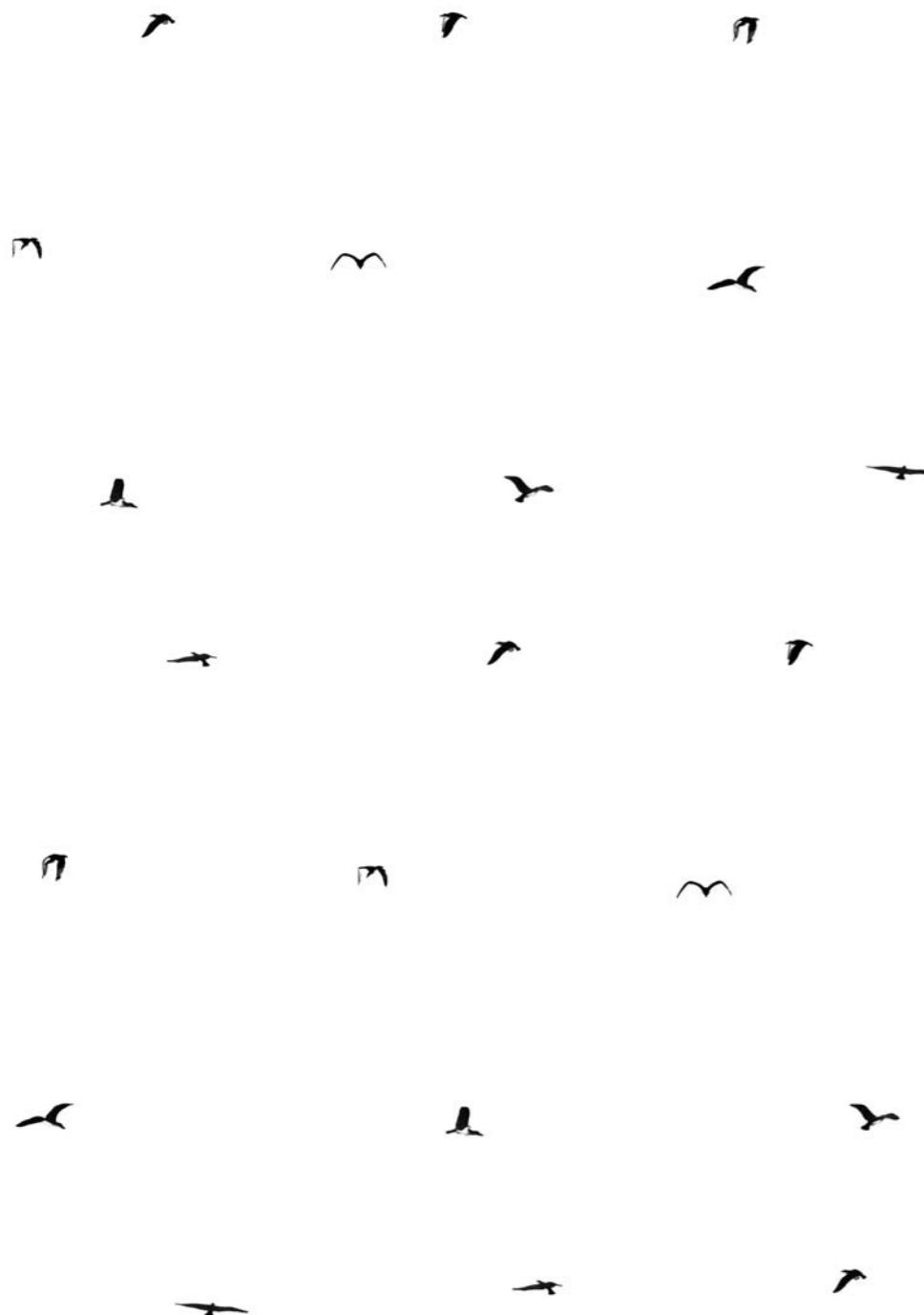












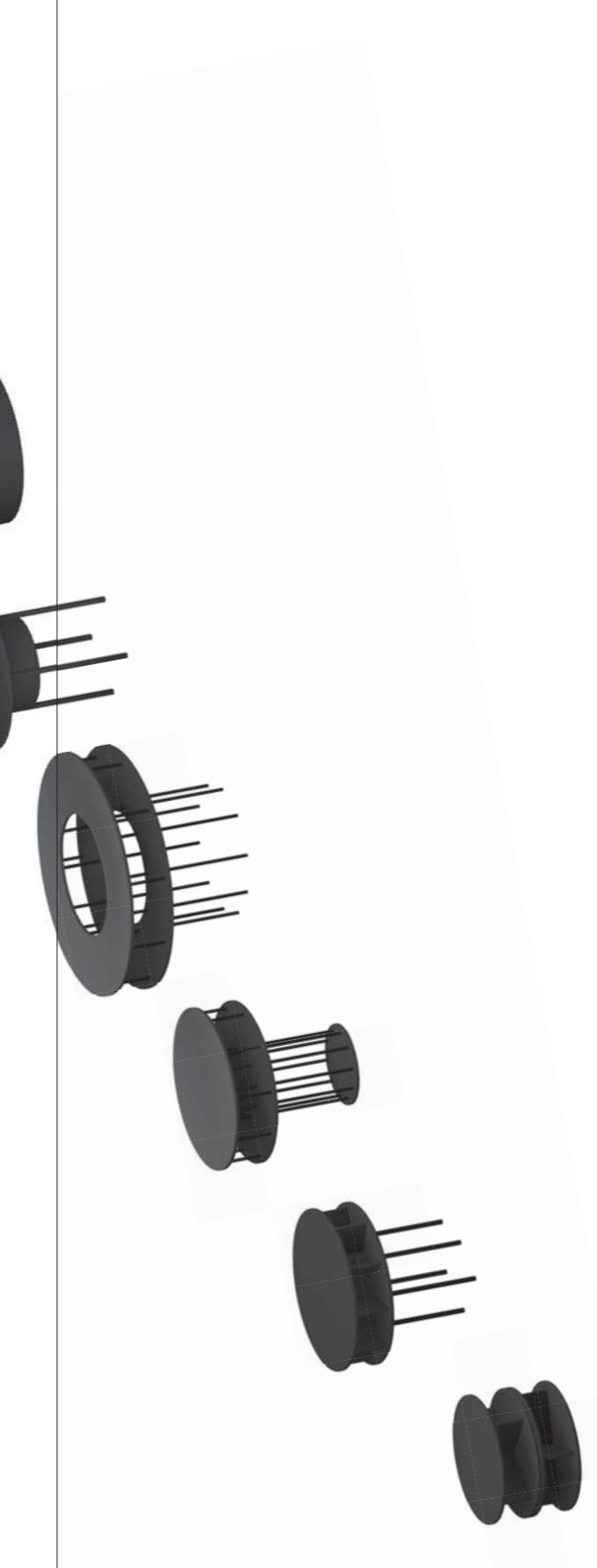






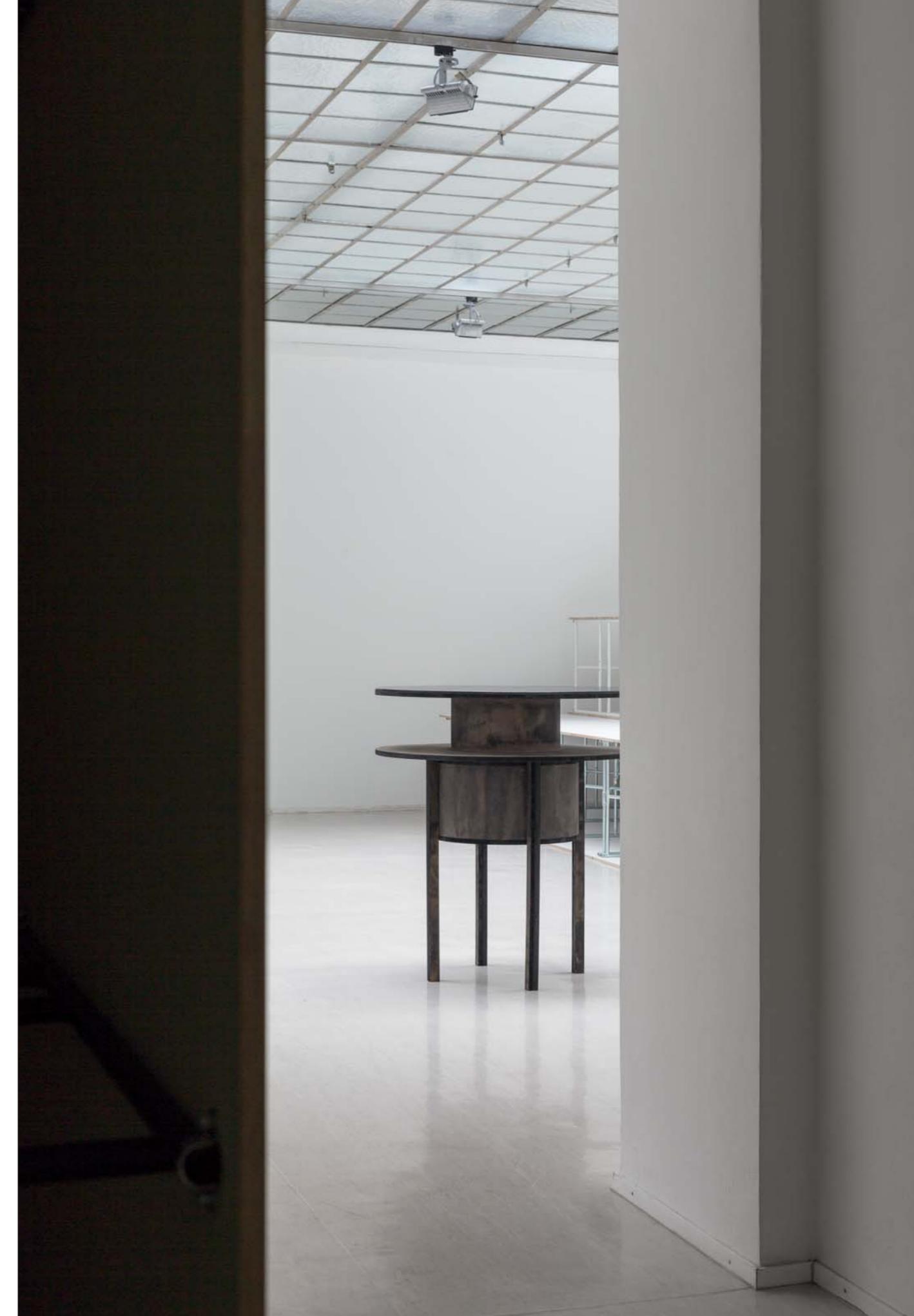








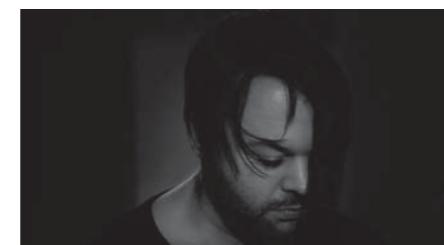
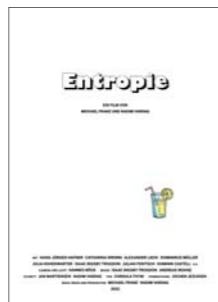




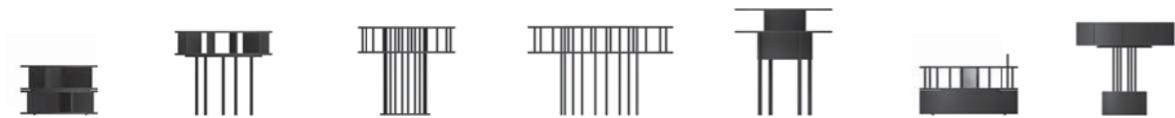
Entropy, 2012  
duraclear print, acrylic glass  
70 × 50 cm



untitled, 2011  
table bases, aluminium plates  
300 × 200 × 72.5 cm



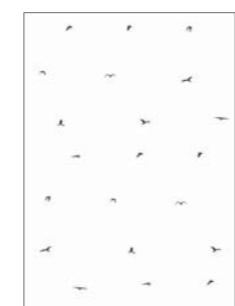
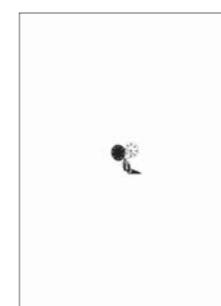
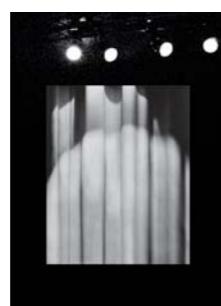
Nadim Vardag and Michael Franz  
Entropy, 2012  
short film, 12 min.



untitled, 2012  
MDF coated blockboard, indian ink, anodized aluminium, glass  
52 × 80 × 80 cm, 89 × 100 × 100 cm, 90 × 100 × 100 cm, 90 × 150 × 150 cm, 112 × 100 × 100  
cm, 65 × 100 × 100 cm, 80 × 100 × 100 cm



untitled, 2012  
charcoal and pencil on paper  
70 × 50 cm

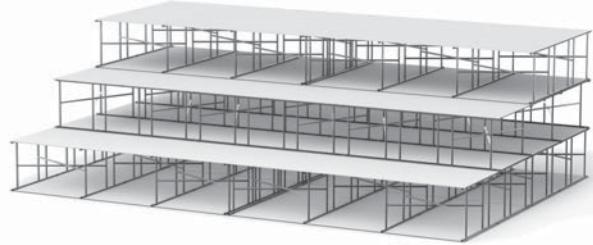


untitled, 2012  
inkjet print, duraclear print, acrylic glass  
70 × 50 cm

untitled, 2012  
inkjet print  
70 × 50 cm



untitled, 2012  
table bases, paper coated blockboard  
200 × 300 × 72.8 cm



untitled, 2012  
table bases, paper coated blockboard  
219 × 600 × 400 cm



untitled, 2012  
video, 5 min.  
audio track On My Body by M.E.S.H.



Astrid Wagner  
untitled, 2012  
glazed ceramic  
16 × 10 × 14 cm



Astrid Wagner  
untitled, 2012  
glazed ceramic  
10 × 18 × 22 cm



Michael Franz  
untitled, 2010  
coloured pencil and ballpoint pen on paper  
70 × 50 cm

## BIOGRAFIE / BIOGRAPHY

\*1980 in Regensburg

2001–2003

Akademie der Bildenden Künste,  
Nürnberg / Nuremberg

2003–2006

Akademie der Bildenden Künste,  
Wien / Vienna

Lebt in Wien und Berlin /

Lives in Vienna and Berlin

[www.nadimvardag.com](http://www.nadimvardag.com)

## IMPRESSUM / IMPRINT

Ausstellungen / Exhibitions:

Wiederholen und Ausblenden

– Repeat and Fade

Kunstmuseum St.Gallen

Museumstrasse 32, 9000 St.Gallen

[www.kunstmuseumsg.ch](http://www.kunstmuseumsg.ch)

31.3. – 24.6.2012

Kurator / Curator: Roland Wäspe

Georg Kargl Fine Arts

Schleifmühlgasse 5, 1040 Wien / Vienna

[www.georgkargl.com](http://www.georgkargl.com)

16.11.2012 – 12.1.2013

Kurator / Curator:

Georg Kargl, Fiona Liewehr

Herausgeber / Editor:

Georg Kargl Fine Arts, Nadim Vardag

Lektorat / Proofreading: Silvia Jaklitsch

Übersetzung / Translation: Jonathan Blower

Lithografie / Reprographics:

Pixelstorm, Wien / Vienna

Grafikdesign / Graphic design: HIT,

Nadim Vardag

Druck / Printed by druckhaus köthen

GmbH & Co. KG

Fotonachweis / Photo credits:

S. / p. 26–33 Lisa Rastl,

Courtesy Belvedere, Wien / Vienna

S. / p. 34–41 Johanna Glösl, Nadim Vardag,

Courtesy Kunstverein Medienturm, Graz

S. / p. 42–47 Nadim Vardag,

Courtesy Studio, Berlin

S. / p. 58–83 Sebastian Stadler, Nadim

Vardag, Courtesy Kunstmuseum St.Gallen

S. / p. 86–123 Matthias Bildstein, Courtesy

Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna

Erschienen im / Published by:

Verlag für moderne Kunst Nürnberg

Königstraße 73, 90402 Nürnberg

[www.vfmk.de](http://www.vfmk.de)

Vertrieb / Distribution:

Cornerhouse Publications  
70 Oxford Street  
Manchester M1 5 NH, UK  
T: 0044 (0)161-200 15 03  
F: 0044 (0)161-200 15 04

Distributed outside Europe  
D.A.P./Distributed Art Publishers,  
Inc., New York  
155 Sixth Avenue, 2nd Floor, New York  
NY 10013, USA  
T: 001 (0)212 627 19 99  
F: 001 (0)212 627 94 84

© 2013, Verlag für moderne Kunst  
Nürnberg, Nadim Vardag und  
die Autoren / and the authors

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Printed in Germany

ISBN 978-3-86984-454-1

Bibliografische Information Der  
Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche  
Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published  
by Die Deutsche Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this  
publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic  
data is available in the Internet at  
<http://dnb.ddb.de>.

Dank an / Thanks to:

Veronique Aichner, Joëlle Allet, Matthias  
Bildstein, Isaac Bigsby Trogdon, Daniel  
Bischoff, Konrad Bitterli, Jonathan Blower,  
Matthias Michalka, Hannes Böck, Daniel  
Boller, Nicola Brunnhuber, Dominik  
Castell, Helga Droschl, Sandro Droschl,  
Anna Ebner, Silvia Essl, Harun Farocki,  
Julian Feritsch, Michael Franz, Hella  
Gerlach, Lina Grumm, Hans-Jürgen Hafner,  
Julia Haller, Julia Hohenwarter, Berit  
Homburg, Agnes Husslein, Naoko  
Kaltschmidt, Georg Kargl, Axel Koschier,  
Manfred Kostal, Alexander Lieck, Fiona  
Liewehr, Hanne Loreck, Hans-Christian  
Lotz, Annette Lux, Brigitte Marchel, Jan  
Martensen, Max Mayer, Dominikus Müller,  
Philipp Patkowitsch, Mathias Pöschl,  
Sandro Quadri, Eva Raschpichler, Andreas  
Reihse, Elisabeth Reisenthaler, Samuel  
Reller, Barbara Rüdiger, Roman Schramm,  
Wolfgang Schrom, Eva Maria Stadler, Julia  
Stoschek, Cordula Thym, Tobias Tragl,  
Vansittart, Nadia Veronese, Astrid Wagner,  
Roland Wäspe, Jaime Whipple, Catharina  
Wronn, Franz Zar, Heimo Zobernig

Mit freundlicher Unterstützung des  
BMUKK / Kindly supported by the Austrian  
Federal Ministry for Education, Arts  
and Culture

Die Drucklegung der Publikation erfolgte  
mit Unterstützung des Kunstmuseums  
St.Gallen / This publication was printed with  
the support of Kunstmuseum St.Gallen.

