

MEISTERWERKE MODERN

JIM DINEY
PETER HALLEY
SAM FRANCIS
ROBERT MOTHERWELL
GOTTHARD GRAUBNER
ANDY WARHOL
SIGMAR POLKE
GÜNTHER SEIBER
LUCIO FONTANA
IMI NOEBEL

GALERIE THOMAS MODERN

INHALT

ANDY WARHOL FLOWERS 1964	6
JIM DINE TOTAL MODNESS 1965	16
SAM FRANCIS WHEN WHITE 1963-1964	26
ROBERT MOTHERWELL ORANGE PERSONAGE CA. 1947	36
LUCIO FONTANA CONCETTO SPAZIALE, ATTESA 1964	46
IMI KNOEBEL WEISSE KONSTELLATION G 1975/87	56

PETER HALLEY WHITE CELL WITH CONDUIT 1986	66
GÜNTHER UECKER SONNENÜBERFLUTUNG (TRANSGRESSION) 1963	76
GOTTHARD GRAUBNER KAURI IV 1968	86
IMI KNOEBEL FIGUR 15 1985	96
SIGMAR POLKE OHNE TITEL 1990	106
JIM DINE BLOOD'S ON THE RIVER NOW 2005	116



FLOWERS 1964

ANDY WARHOL

Synthetische Polymerfarbe und
Siebdrucktinte auf Leinwand
1964
61 x 61 cm
Zwei Mal signiert und datiert
auf dem umgeschlagenen
Rand der Leinwand

Provenienz
Nachlass des Künstlers
Paul Warhola Family Collection, Pittsburgh
Privatsammlung, Europa
Privatsammlung, Paris
Privatsammlung (von obigem erworben)
Privatsammlung, USA

Literatur

Frei Georg; Printz, Neil (Hrsg). Warhol, Paintings and Sculptures 1964 - 1969,
The Andy Warhol Catalogue Raisonné. Vol. 02A, New York 2004, S. 302, Text zu 24-inch Flowers.



FLOWERS 1964

ANDY WARHOL

Aus dunkelgrün-schwarzem Grasgrund brechen vier knallbunte orangegelbe, rote und pinkfarbene Blumenblüten aus der Leinwand und konfrontieren den Betrachter mit einem oberflächlich gesehen einfach zu fassenden Sujet, einem klassischen Blumenstillleben, das sich bei näherer Betrachtung aber als weitaus komplexer darstellt, als es zunächst scheinen mag.

Darstellungen von Blumen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Jahrhunderte der Kunstgeschichte: bis zur Renaissance hatten Blumen in der Kunst zwar in der Hauptsache als Träger religiöser Symbole oder als Allegorie eine Daseinsberechtigung, was sich allerdings ab dem 15. Jahrhundert langsam änderte und die Blume als eigenständiges Bildsujet Anerkennung fand, als Verkörperung des Lebenszyklus. Die niederländischen Blumenstillleben des Barock stellen zweifelsfrei einen Höhepunkt in der Behandlung der Thematik dar, in dem die üppig arrangierten Blumenbouquets aber nur auf den ersten Blick allein der Schönheit der Schöpfung huldigen. Vielmehr verweisen sie dabei auf das Vergehen, auf den Tod und die Endlichkeit des Seins: die Vanitas. Die Romantik verhilft der Blume in der Malerei und in der Dichtung zu einer neuen Präsenz, die in der Darstellung der Blauen Blume kulminiert: als das Symbol für die Sehnsucht nach Liebe, das metaphysische Streben nach Unendlichkeit und die Wandschaft. Für die Impressionisten von Manet, Monet bis van Gogh wird die Blume zur idealen Projektionsfläche für den Ausdruck der unmittelbaren Wahrnehmung des Künstlers.¹ Diese Linie lässt sich ohne

Unterbrechung weiterziehen: Lovis Corinth, Emil Nolde, Chaim Soutine und Paul Klee, Pablo Picasso, Max Ernst, Henri Matisse und Fernand Léger. So unterschiedlich die künstlerischen Ansätze bei den genannten Künstlern auch sein mögen, die Blume ist niemals nur eine Blume, sondern weist stets über sich hinaus und generiert eine Fülle von Bedeutungen, die untrennbar mit genuiner künstlerischer Innovation und Revolution einhergehen – oft mehr und deutlicher als in anderen Themenbereichen. Seit Warhol mit seinen Flower-Paintings ein Comeback des Sujets einleitete, ist die Blume als Motiv im Werk vieler großer Künstlerpersönlichkeiten des 20. und 21. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken und eroberte sich in Form von Skulpturen, Installationen und Videos die räumliche Dimension, wie bei Pipilotti Rist, Jeff Koons und Marc Quinn.²

Warhol begann mit der Serie der Flowers 1964 anlässlich seiner ersten Ausstellung bei Leo Castelli.

Die Grundlage für diese Serie war eine Amateur-Fotografie von Hibiskus-Blüten, die in der Juni-Ausgabe des *Modern Photography Magazine* erschienen war. Es war Henry Geldzahler, der damalige Kustos für moderne Kunst am New Yorker Metropolitan Museum, der das originale Blumenbild mehr oder weniger willkürlich für Warhol auswählte.³ Warhol beschnitt die Fotografie, und aus den ursprünglich sechs Blüten wurde die berühmte Vierergruppe, die sich ideal in ein Quadrat einfügte und die der Künstler bis in die 1980er Jahre zu einer großen Serie ausarbeitete.

¹ Vgl. Kopp, Robert. Blumensehnsucht. In: *Blumenmythos – Von Vincent van Gogh bis Jeff Koons*. Ausstellungskatalog der Fondation Beyeler 2005, Wolfratshausen 2005, S. 23 ff.
² Vgl. Büttner, Philippe. *Obsession Blume*. In: *Blumenmythos – Von Vincent van Gogh bis Jeff Koons*. Ausstellungskatalog der Fondation Beyeler 2005, Wolfratshausen 2005, S. 33.
³ *The Staff of the Andy Warhol Museum. Andy Warhol 365 Takes*. New York 2004, S. 11.



Im Zuge von Warhols Strukturierung und Manipulation des Themas führte er die Siebdrucktechnik ein, um vielfältige Bilder der gleichen Blume in unterschiedlichen Größen, Farben und Zusammenstellungen zu fertigen. Die Betonung von Prozess und Wiederholung sind die Charakteristika von Warhols künstlerischer Strategie. Die Erkenntnis, die künstlerische Gestaltung von der Verpflichtung zum Gestisch-Manuellen vollkommen zu lösen und das handwerkliche Tun durch technische Hilfsmittel zu ersetzen, stellten herkömmliche Vorstellungen von der Authentizität des Kunstwerks und der Rolle des Autors in Frage.

Die romantische Idee von der Künstlerpersönlichkeit als Genie wird von Warhol durch den Prozess der Entindividualisierung vollkommen negiert. Er verwendete für die Herstellung seiner Tafelbilder nur jene Elemente, die absolut notwendig sind, um den Begriff des Tafelbildes zu rechtfertigen: das Abbild, die Farbe und den Träger. Die Ausgangsfotografie büßt bei der Reproduktion durch den Siebdruck Details und Schärfe ein, die Formen werden vereinfacht und die Kontraste verschärft. Diese Effekte

zusammen mit der von Warhol gewählten, oft plakativen Farbigeit erzeugen den Verfremdungseffekt, der für Warhols Kunst sinnstiftend ist. Der Zufall, der durch die in letzter Konsequenz handwerklich gebliebene Technik des Siebdrucks bedingt wird, formt sich im Ergebnis zu einer spezifischen Art von Individualität. Diese Individualität unterliegt aber nicht mehr dem Willen des Künstlers, sondern den Gesetzen der angewandten Technik selbst.

Das farbenfrohe und wunderschöne Erscheinungsbild der Blumen zersetzt sich bei genauerer Betrachtung vor dem düsteren Hintergrund, der sich wie ein bedrohlicher dunkler Tunnel zu öffnen scheint – eine Pforte in den Untergrund. Inhaltlich griff Warhol das barocke Thema der Blumendarstellungen wieder auf und verknüpfte Schönheit und Verfall, Leben und Tod – Gegensätze, die untrennbar miteinander verbunden sind. Den Blumen-Bildern waren die Death and Disaster-Arbeiten vorgegangen und Warhol hatte bereits mit den ersten Electric Chair-Bildern begonnen; später sollten noch die Skulls folgen. Der Tod, der Schrecken und das



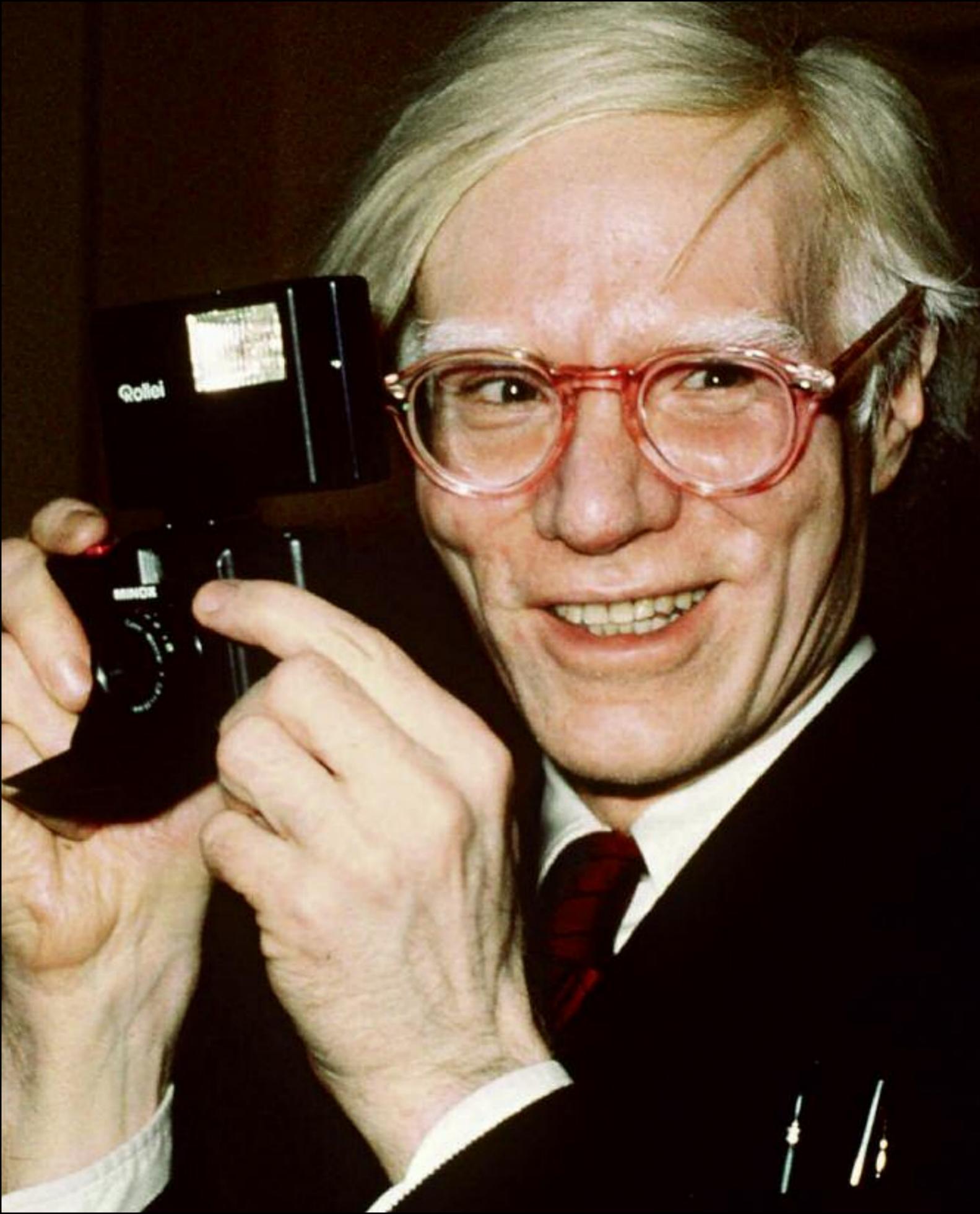
Tragische waren neben dem (scheinbar) Heiteren, Glamourösen und Banalen immer in Warhols Werk präsent – das Oszillieren zwischen den Welten, zwischen dem Hohen und Niedrigen ist prägend für Warhols Werk.

„Viel von Andys Werk dreht sich um das Thema. Bei den Marilyn-Bildern geht es um Leben und Tod, auch bei den Blumen mit ihrem dunklen, bedrohlichen Hintergrund. ... Wir wussten alle Bescheid über die dunkle Seite der Blumen. Man darf nicht vergessen, es gab dann 'Flower-Power' und Blumenkinder. Wir waren die Wurzeln, die tief dunklen Wurzeln dieser ganzen Bewegung. Keiner von uns war Hippie oder Blumenkind ... Wenn Warhol und diese ganze Szene dann Blumenbilder machten, reflektierten sie die urbane, dunkle, tote Seite der Bewegung.“⁴

Mit seiner Serie der Flowers schuf Warhol eines seiner ikonischsten Werke, und er läutete mit diesen bedeutenden Arbeiten eine Renaissance der Blumendarstellungen für die Kunst des 20. Jahrhunderts ein, indem er ein wesentliches Konzept der Moderne anhand des Blumenmotivs entwickelte: er übertrug eines der seriellsten Motive der Natur mit dem Siebdruck in seine Kunst. Mit dieser Technik greift er die Serialität des Bildes im Fernsehzeitalter auf und rezipiert bereits zu diesem frühen Zeitpunkt kritisch die repetitiven Mechanismen und Strategien der erstarkenden Massenmedien.

Fotografie aus dem Modern Photography Magazine, mit Anmerkungen und einem Entwurf Warhols, 1964

⁴ O'Connor, John und Liu, Benjamin. Unseen Warhol. New York 1966, S. 61.



ANDY WARHOL

PITTSBURGH 1928 – 1987 NEW YORK

DAS JAHR 1964

Bereits 1963 hatte Warhol eine 16-mm-Kamera erworben und damit begonnen, erste Filme zu drehen: es entstehen Arbeiten wie *Sleep* und *Kiss*. Ein neues Atelier an der East 47 Street 231 wird zur 'Factory', einem Arbeits- und Begegnungsort. Zu Warhols engem Kreis gehören der Dichter Gerard Malanga, Schauspieler und Schauspielerinnen wie Jane Holzer, Brigid Polk, Taylor Mead und Robert Olivio.

Nach dem Attentat auf John F. Kennedy beginnt Warhol die Serien der Jackie-Porträts. Zum ersten mal benutzt er auch Fotos aus Fotoautomaten und bedient sich der Polaroid Kamera.

Am 13. Januar 1964 eröffnet die Galerie Ileana Sonnabend in Paris eine Ausstellung mit Disaster-Bildern, und am 21. April wird eine Ausstellung in der New Yorker Stable Gallery eröffnet, in der ausschließlich Repliken von Warenverpackungen – aus Holz gefertigte Kisten, die im Siebdruckverfahren bedruckt sind – gezeigt werden: Brillo, Campbell's und Heinz-Boxes. Die Ausstellung, ebenso wie die Eröffnungsparty in der Factory, werden zum Skandalerfolg.

Der öffentliche Auftrag, für die Fassade des von Philip Johnson entworfenen Pavillons auf der New Yorker Weltausstellung eine Arbeit zu schaffen, scheitert: Warhols Bild *13 Most Wanted Men* wird von den Veranstaltern abgelehnt, nachdem es für wenige Tage im New York State Pavilion zu sehen war. Aus politischen Gründen soll dieses Wandbild nicht gezeigt werden, und es wird schließlich mit Silberfarbe übersprüht.

Es entstehen zahlreiche weitere Filme. Im August 1964 beginnt der Vietnam-Krieg.

Andy Warhol
1976 in New York

Warhol wechselt zur Castelli Gallery – seine Antrittsausstellung setzt sich aus der ersten Serie der *Flowers*-Siebdrucke zusammen. Die von Warhol verwendete Vorlage für die Bilder ist eine Fotografie der Amateurfotografin Patricia Caulfield, entnommen aus der Juni-Ausgabe des Magazins *Modern Photography*. Caulfield verklagt Warhol noch im selben Jahr. Eine Entschädigung in Form zweier Portfolios der *Flowers* lehnt sie ab, und man einigt sich außergerichtlich über einen Geldbetrag. Die Ausstellung bei Castelli geht vom 21. November bis zum 17. Dezember und alle Werke der Ausstellung werden verkauft.

Die Factory avanciert immer mehr zu einem Treffpunkt für junge Künstler, Tänzer, Aussteiger und Warhol-Bewunderer. Warhol intensiviert seine Tätigkeit als Filmemacher und lernt Paul Morrissey kennen, der in den folgenden Jahren alle Filme mit Warhol drehen wird. Die Mitglieder der Rockgruppe Velvet Underground werden Teil des Inner Circle der Factory und spielen in Warhols Filmen mit. Im Mai 1965 wird in Paris in der Sonnabend Gallery die zweite Serie der Flower-Bilder gezeigt, und während Warhol in Europa als der bedeutendste Pop-Künstler gefeiert wird, erklärt dieser in Paris, dass er die Malerei aufgeben will, um sich ganz dem Filmemachen zu widmen.



TOTAL MODNESS (THE BIG FLOPPY COLLAR BY GERALD MCCANN)

1965

JIM DINE

Kohle und Objekte
auf Leinwand
1965
152,4 x 121,9 cm

Provenienz
Atelier des Künstlers

Ausstellungen
Robert Fraser Gallery, London 1965. Jim Dine: Recent Paintings. Nr. 2.



TOTAL MODNESS (THE BIG FLOPPY COLLAR BY GERALD MCCANN)

1965

JIM DINE

Die ersten künstlerischen Arbeiten von Jim Dine waren Happenings, zu denen er sich mit späteren Exponenten der Performance-Kunst und der Pop Art wie Allan Kaprow und Claes Oldenburg Ende der fünfziger Jahre in New York zusammentat. Diese Wurzeln von Dines Kunst im Happening sind grundlegend für das Verständnis seiner späteren Objekte, Tafelbilder und Environments, denn sie spiegeln die entscheidende Absicht des Happenings, die alltägliche Gegenwart, den Betrachter und die Person des Künstlers selbst in die Kunst hineinzuholen, sie zu aktualisieren und gesellschaftlich relevant zu machen, und zwar über Repräsentation und Kritik hinaus hin zur unmittelbaren Aktion.

Aus diesem Ursprung heraus ist es verständlich, dass die Malerei und objekthaften Werke Dines späterhin als Pop Art angesehen wurden, da sie sich aus derselben Wurzel des Happenings entwickelte. Schon in einem Vortrag von 1964 hat Roy Lichtenstein diese unmittelbare Herleitung durchgeführt und Jim Dine als Künstler der Pop Art angesprochen.¹

Jim Dine selbst allerdings hat die Subsumierung seiner Kunst unter das Label der Pop Art stets abgelehnt und die Unterschiede seines künstlerischen Ansatzes zu den Ideen der Pop Art deutlich formuliert:

„Pop beschäftigt sich mit Äußerlichkeiten. Mich beschäftigt das Innenleben, wenn ich Gegenstände verwende: ich verstehe sie als ein Vokabular der Gefühle. Ich kann viel Zeit mit Gegenständen verbringen, und sie lassen mich so befriedigt zurück wie eine gute Mahlzeit. Ich glaube nicht, dass sich Popkünstler so fühlen.“²

Etwa seit 1962 wandte sich Dine von der Performance ab und bewegte sich stärker in Richtung einer objektbezogenen Malerei, die Ausmaße eines Environments annehmen konnte. So etwa in *Five Feet of Colorful Tools* von 1962, heute im Museum of Modern Art in New York, das bereits auf die weitere Entwicklung seiner Malerei hinweist und formal zu den unmittelbaren Vorläufern von *Total Modness* gehört. Auch hier reiht Dine Werkzeuge am oberen Bildrand der im übrigen weitgehend unberührten Leinwand auf. Nur die Schatten, oder vielmehr, Negativbilder der einzelnen Werkzeuge sind farbig hinter die Objekte auf die Leinwand gesprayt. Noch ist jedoch der Titel eine genaue Beschreibung dessen, was sich im Kunstwerk wiederfinden lässt. Dies ändert sich in der Folge, denn die für Jim Dine an Bedeutung gewinnende Dichtung färbt auch auf seine Kunstwerke hinsichtlich einer metaphern- und assoziationsreichen Sprache ab. Genau hierin liegt

¹ Roy Lichtenstein, Vortrag vor der College Art Association, Philadelphia im Januar 1964, abgedruckt in:

Ellen H. Johnson (Hrsg.), *American Artists on Art from 1940 to 1980*. New York 1982, S. 102-104.

² „Pop is concerned with exteriors. I'm concerned with interiors when I use objects, I see them as a vocabulary of feelings. I can spend a lot of time with objects, and they leave me as satisfied as a good meal. I don't think Pop artists feel that way.“



die eigentliche Abkehr, oder der Unterschied zur Haltung der Pop Art. Sind Jim Dines Objektbilder noch in der Parallelität zu den Materialcollagen anderer, der Pop Art zugerechneter Künstler wie etwa den Combine Paintings Robert Rauschenbergs zu sehen, so unterscheiden sie sich inhaltlich durch eine symbolische und autobiographische Ebene doch erheblich von diesen. Dies wird, noch deutlicher als in dem erwähnten Bild im MoMA, sichtbar in der im gleichen Jahr entstandenen *3 Panel Study for Child's Room*, heute in der Menil Collection in Houston. Als Evokation eines Kinderzimmers reduziert Dine das Environment auf ein Materialbild, dem nicht nur einzelne Gegenstände wie Spielzeug seiner eigenen Kinder, sondern auch die Handabdrücke seiner Söhne Matthew und Jeremy einbeschrieben sind. Damit wird das Ensemble zu einer autobiographischen Erkundung der Gegenwart, die es von äußerlich vergleichbaren Werken der Pop Art unterscheidet.

All diese formalen und inhaltlichen Elemente zeigt auch *Total Modness*, jedoch in noch weiter verklausulierter und hermetischer Art und Weise. Die

Leinwand ist nur durch die Kohlezeichnung eines ondulierenden Kragens bearbeitet – der *big floppy collar* des Titels, der auf Gerald McCann verweist. In den sechziger Jahren war Gerald McCann ein in Großbritannien, aber dann auch und vor allem in den USA äußerst erfolgreicher Modedesigner und Produzent, der neben wenigen anderen als Inbegriff der britischen Mode galt und die großen Modehausketten mit seinen Kollektionen belieferte.

Das Modethema scheint der Pop Art typisch zu sein, wird von Dine hier aber in anderer Weise verwendet, wie zu sehen sein wird. Der obere Rand der Leinwand wird von einer großen Rohr-Schraubzwinge umgriffen, in die mittig ein Brecheisen eingehängt ist. Sehr ähnlich hat Dine die Schraubzwinge und das Modethema im selben Jahr auch in dem Triptychon *Walking Dream with Four Foot Clamp* verwendet, das sich heute in der Londoner Tate Gallery befindet. In *Total Modness* verkompliziert Dine diese Komposition aber zusätzlich dadurch, dass er den Schatten des geradezu als 'Kopf' aus dem gezeichneten Kragen hervorragenden Brecheisens wie in einer trompe-l'oeil-Malerei ebenfalls



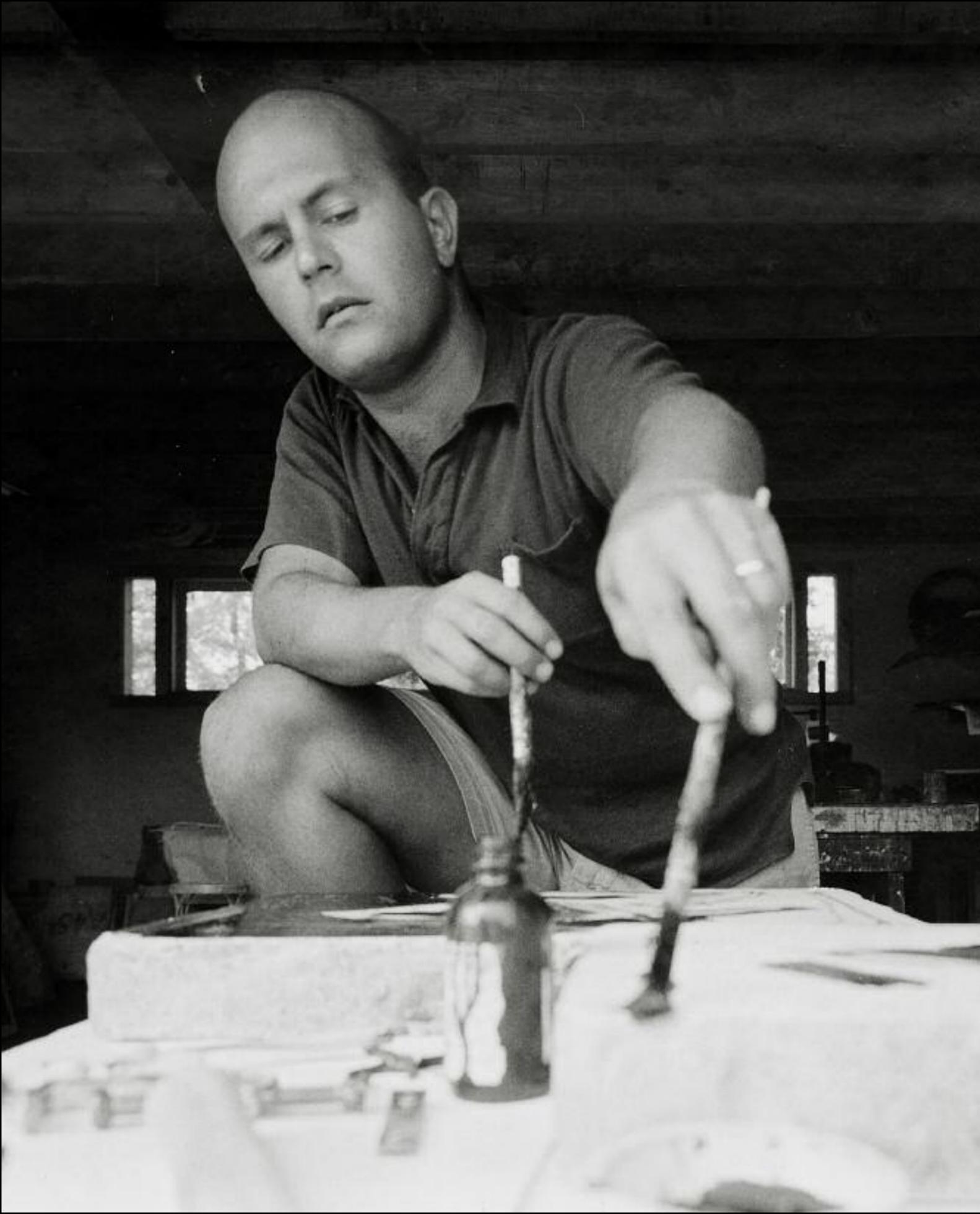
zeichnerisch darstellt. Diese Vielschichtigkeit zwischen realistischer Malerei, realen Objekten und deren Einbindung in das 'Bild' durch illusionistische Malerei erzeugt ein Vexierbild von Wirklichkeit und Nachahmung der Wirklichkeit, das auf ebenso amüsante wie intelligente Weise die moderne Diskussion der Aufgaben von Kunst und Malerei thematisiert.

Die beiden Werkzeuge besitzen, wie alle Werkzeuge in Dines Werken, einen autobiographischen Bezug durch die Kindheitserinnerungen des Künstlers, der nach dem Tod seiner Mutter bei seinen Großeltern aufwuchs, die eine Eisenwarenhandlung betrieben. Aber Dine kombiniert sie hier auf noch vielsagendere Weise. Denn es sind zwei widerstreitende Aktionen, die die beiden Objekte hier nahelegen. Während die Schraubzwinge das 'Bild' offenbar mit Gewalt zusammenhält, hat das Brecheisen, das zudem die Rolle des aus dem Kragen schauenden 'Kopfes' übernommen hat, die Aufgabe, etwas mit Gewalt auseinanderzubrechen. Auch hier scheint die aus der Aktionskunst übernommene Handlung in den Werkzeugen nach wie vor präsent. Da ist es kaum verwunderlich, dass Dine in dem

Brecheisen offenbar noch eine weitere Anspielung versteckt, denn der amerikanische Ausdruck für dieses Werkzeug lautet 'jimmy' – die Koseform des Vornamens des Künstlers.

Wenn Dine dann noch das Wortspiel des Titels, der 'madness' – Wahnsinn – in 'modness' verballhornt und damit auf die Jugendbewegung der 'mods' anspielt (1965 veröffentlichten The Who, die Kultband der mods, ihre Jahrhundertsingle 'My Generation'), so wird spürbar, dass Jim Dines Werk nichts anderes ist als ein Selbstporträt der aktuellen Befindlichkeit des Künstlers selbst und seiner Fragen an die Kunst und das Bild.

Jim Dine
Walking Dream with Four Foot Clamp
1965
Tate Gallery, London



JIM DINE

CINCINNATI 1935 – LEBT IN PARIS UND WALLA WALLA

DAS JAHR 1965

Anfang der sechziger Jahre orientierte sich Jim Dine immer stärker weg von der Performancekunst hin zur Malerei und Skulptur, wobei auch Materialcollagen oder ganze Environments entstanden. Ebenso gewann die späterhin großen Raum in seinem Werk einnehmende Druckgraphik immer stärkere Bedeutung für Dine, der 1962 durch Jasper Johns mit der kunstorientierten Druckwerkstatt von ULAE in Verbindung gesetzt wurde.

1964 nahm Jim Dine im Rahmen des amerikanischen Pavillons an der Biennale in Venedig teil. In der Folge erhielt er im Jahr 1965 seine erste museale Einzelausstellung im Allen Memorial Art Museum. Zeitgleich war er Gastdozent in Yale und Gastkünstler am Oberlin College in Ohio. Seine Vergangenheit im Happening blieb zugleich durch seine Tätigkeit als Bühnen- und Kostümbildner für das Theater lebendig.

Aus dieser gefestigten Position als angesehener Künstler heraus übernahm Dine 1966 einen Lehrauftrag an der Cornell University in New York. Im gleichen Jahr begann er, Gedichte zu schreiben, stark befeuert durch den Kontakt zu dem Dichter Robert Creeley. Eine weitere Einzelausstellung seiner Werke wurde im Stedelijk Museum in Amsterdam gezeigt. Schon in den Jahren zuvor hatte Dine immer wieder vielbeachtete Ausstellungen in europäischen Galerien, vor allem in London und Paris. Dieses Interesse an und in Europa führte schließlich dazu, dass Dine 1967 mit seiner Familie nach London umzog und dort bis 1971 blieb.

Jim Dine in den 1960er Jahren bei Universal Limited Art Editions



WHEN WHITE 1963-1964

SAM FRANCIS

Provenienz

Pierre Matisse Gallery, New York
André Emmerich Gallery, New York
Privatsammlung, USA
Martha Jackson, New York (März 1970)
Monique and Foster Goldstrom, San Francisco (Mai 1980 von Martha Jacksons Sohn erworben)
Monique and Foster Goldstrom sale, Christie's New York, 9. Nov. 1999, Nr. 550
Privatsammlung (1999 in obiger Auktion erworben)
Judith and Abraham Amar Foundation (2003)
Privatsammlung

Öl auf Leinwand
1963-1964
249 x 193,4 cm
rückseitig signiert, datiert und
bezeichnet 'L.A.'

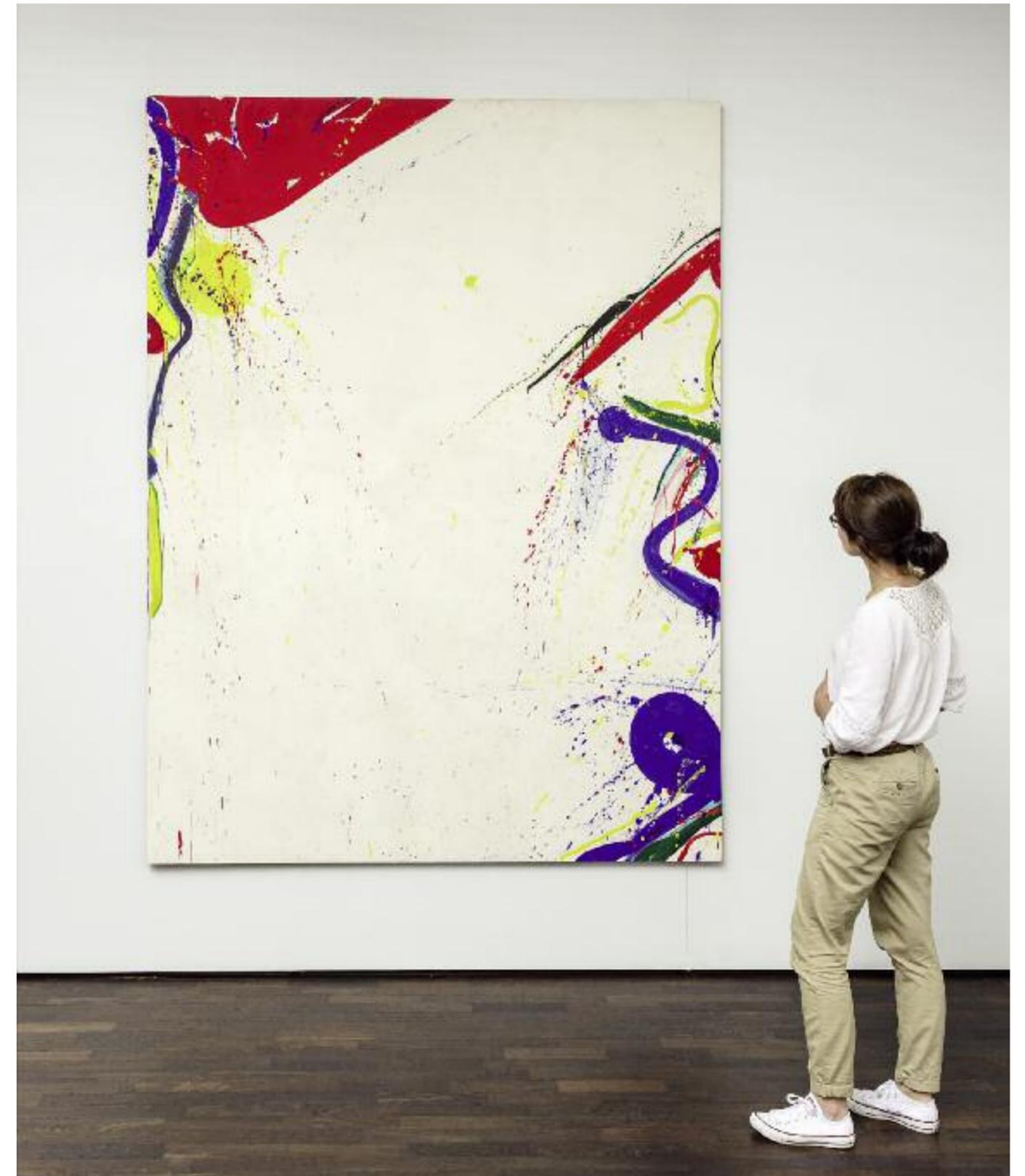
SFF.392

Ausstellungen

Kornfeld & Klipstein, Bern 1966. Sam Francis, Werke 1962-1966. Nr. 17, S. 23 mit Farbabb.
Pierre Matisse Gallery, New York 1967. Sam Francis Oil Paintings 1962-1966. Nr. 12 mit Farbabb.
Montclair Art Museum, Montclair 1970. Abstract Expressionism: The Recent Years.
Martha Jackson Gallery, New York 1970. Sam Francis Paintings, Watercolours and Gouaches 1952-1970.
Albright Knox Art Gallery, Buffalo; The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.; The Whitney Museum
of American Art, New York; Museum of Fine Arts, Dallas; Oakland Museum, Oakland, 1972/73.
Sam Francis: Paintings 1947-1972. Nr. 56, Farbabb. S. 86.
Art Gallery, University of Maryland, College Park; The Finch College Museum of Art, New York;
Albright Knox Art Gallery, Buffalo 1974. The Private Collection of Martha Jackson. Nr. 25.
Martha Jackson Gallery, New York 1979. Large Paintings and Small Sculptures.
Foster Goldstrom, Inc., Dallas 1983. Icons of Contemporary Art. Abb. S. 10.
Museum of Art, Davenport; Art Museum, Wichita; Center for the Arts, Vero Beach; Arkansas Art Center,
Little Rock; Center for the Arts, Scottsdale; Mint Museum of Art, Charlotte; Sunrise Museums, Charleston;
Roberson Center for the Arts & Sciences, Binghamton; Hunter Museum of Art, Chattanooga; Lakeview
Museum of Arts & Sciences, Peoria; Oklahoma Art Center, Oklahoma City; Mississippi Museum of Art,
Jackson; Brooks Museum of Art, Memphis; Museum of Art, Birmingham 1988-1992. Contemporary
Icons and Explorations, The Goldstrom Family Collection. Nr. 21, S. 9 u. 43.
BAWAG Foundation, Wien 1994. Amerikanische Kunst aus der Sammlung Goldstrom New York. Nr. 21,
Abb. S. 14 und Plakat.
Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Menil Collection, Houston; Konsthall, Malmö; 1999/2000.
Sam Francis: Paintings 1947-1990. Farbabb. Tafel 53, S. 106.

Literatur

Ashton, Dore. Modern American Painting. New York 1970. Abb. Tafel 21.
Selz, Peter. Sam Francis. New York 1975 (revised edition 1982). S. 90-91, Abb. Tafel 42.
Lyotard, Jean Francois. Lessons of Darkness ... Like the Paintings of a Blind Man. Venice, 1993. Abb.
Galerie National du Jeu du Paume. Sam Francis: Les années parisiennes 1950-1961. Paris, 1995. Abb. S. 199.
Burchett-Lere, Debra. Sam Francis, Catalogue Raisonné of Canvas and Panel Paintings, 1946-1994.
Berkeley 2011. Nr. SFF.392, CD mit Farbabb.



WHEN WHITE 1963-1964

SAM FRANCIS

„*When White* ist eines von Francis' schönsten Gemälden: dieses blendende Licht, bebend vor Spannung und Potential – ein sich ausbreitender, im Wind flatternder Schleier, der die biomorphen Formen zurück an den Rand drängt, dann dieses rote Dreieck auf der linken Seite, ein schlagendes nacktes Herz, und diese blaue Schlange, aggressiv und libidinös.“
Herman Parret¹

Sam Francis beendete die Arbeit an dieser großen Leinwand in demselben Jahr 1964, in dem der berühmte amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg den Begriff der 'Post-Painterly Abstraction', der 'nachmalerischen Abstraktion' für eine von ihm kuratierte Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art prägte.² Damit wollte er seine Beobachtung sprachlich fassen, wonach neuere Tendenzen des abstrakten Expressionismus eine Hinwendung zu freierem Farbgebrauch, größeren Freiflächen und einem eindimensionaleren Oberflächenverständnis – die er 'flatness' nannte – aufweisen. Neben Sam Francis waren in dieser Ausstellung Künstler wie Helen Frankenthaler, Morris Louis oder Kenneth Noland vertreten.

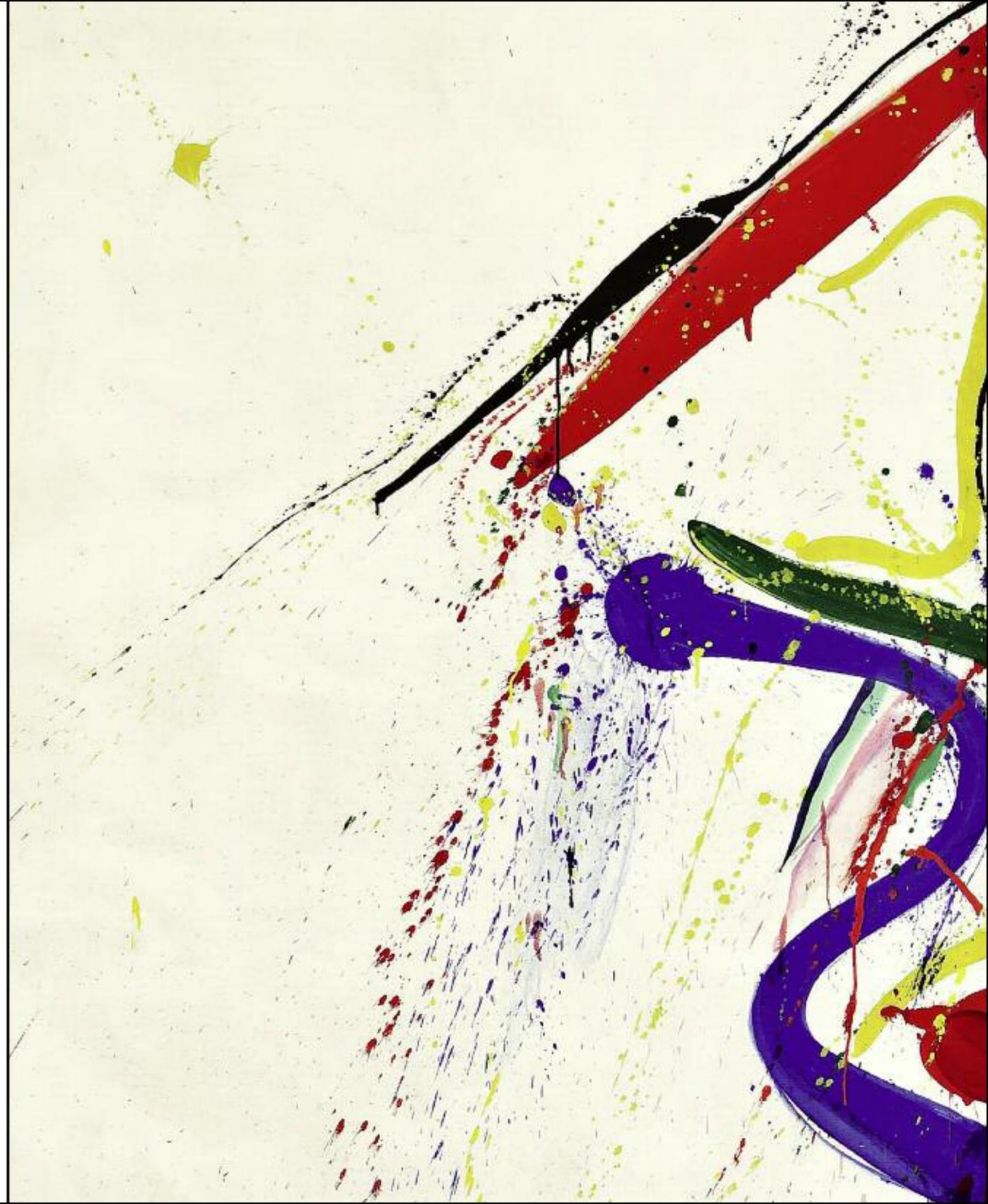
Letztlich ist diese freiere, durch unhierarchische Komposition, gestischen Farbauftrag und Spontaneität geprägte Malerei durchaus ein Wiederhall früherer informeller Malweisen, insbesondere in Europa, so dass es nicht überraschend ist, dass 1970

auch für diese Strömung des Abstrakten Expressionismus die Bezeichnung 'lyrische Abstraktion' ('Lyrical Abstraction', in Anlehnung an die französische 'abstraction lyrique') geprägt und gebräuchlich wurde.³

Waren in der Malerei von Sam Francis in den 1950er Jahren die Leinwände noch häufig fast vollständig mit beinahe duftigen Farbflächen bedeckt – was ihnen den Namen 'Wolkenbilder' eingetragen hat –, so zieht der Himmel in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts sozusagen immer weiter auf. Die weißen Flächen vergrößern sich, nehmen immer mehr Raum in seiner Malerei ein und es entsteht zunächst ein Vexierspiel, in dem unentschieden ist, ob das Weiß der Fläche die Farben zurückdrängt oder sich vielmehr die Farbflächen anschicken, in das Weiß vorzudringen.

When White, kurz vor der Mitte der sechziger Jahre entstanden, zeigt die massive Weiterentwicklung, die dieser Ansatz aus den späten fünfziger Jahren genommen hat und der in den Edge paintings seit etwa 1965 kulminiert, mit einem radikalen Höhepunkt ab dem Jahr 1967: die Bildfläche bleibt nun fast vollkommen weiß, nur an den äußersten Rändern sind schmale Farbbänder verblieben. Mit dem Anwachsen der zentralen weißen Fläche und dem Ausgreifen der Farbe jenseits des Bildrandes vergrößern sich auch die Bildformate. Ist schon *When White* kein kleines Bild, steigert Francis seine Bildräume in diesen Jahren bereits ins Monumentale.

¹ Zit. n. Parret, Herman (Hrsg.), Jean-François Lyotard, Sam Francis, Lessons of darkness 'like the paintings of a blind man'. Leuven 2010, S. 25.
² Clement Greenberg, Post-Painterly Abstraction. In: Los Angeles County Museum of Art; Walker Art Center Minneapolis; The Art Center Toronto. Post-Painterly Abstraction. Los Angeles 1964, S. 5-8.
³ Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield; Whitney Museum of American Art New York. Lyrical Abstraction. New York 1970/71.
⁴ Vgl. u.a. Pontus Hulten, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Sam Francis. Bonn 1993, S. 29.





Sam Francis mit Kusuo Shimizu in seinem Atelier in Tokio, Mitte / Ende der 1960er Jahre

Die Farbfelder verdichten sich wieder seit Anfang der 1970er Jahre, werden zu Raster- und Gitterstrukturen, die in manchen Werken beinahe geometrisch organisiert auftreten. Sam Francis' Bildfelder werden verfestigte Farbfelder, und eine erneute Öffnung dieser farbigen Flächen mit einer Freigabe des Hintergrundes – oder besser, des Lichts und des Weiß – findet erst ab Anfang der 1980er Jahre wieder statt.

Vielleicht kann die Formulierung, die Sam Francis für *When White* gefunden hat und seine Werke in dieser Zeit dominiert, als die charakteristischste Werkphase des Künstlers verstanden werden. Denn das großformatige Bild mit den das titelgebende helle, weiße Zentrum dynamisch umgebenden Farben, die in gestischer Akzentuierung, einer weitgehenden Konzentration auf die Grundfarben und den impulsiven Drippings vor Kraft und Energie strotzen – so sehr, dass sie als explizit erotisch interpretiert werden konnten –,⁵ verkörpert auf herausragende Weise zentrale künstlerische Ideen des Malers.

Zwei Dinge sind in der Kunst von Sam Francis von besonderem Einfluß: nicht in erster Linie die Farbe, wie man denken möchte, sondern das Licht und, unter dem Einfluß der fernöstlichen Philosophie, der Francis auch aus persönlichen, biographischen Bindungen nahe stand, die Vorstellung der Leere, des leeren Raums. Als Ursprungsort allen Seins und als Kraftzentrum steht die Leere im Mittelpunkt des ostasiatischen Denkens, und nicht nur diese theoretische Figur hat ihren Einfluß auf Francis' bildnerisches Schaffen ausgeübt. Auch ganz praktische Vorgehensweisen etwa der japanischen Tuschzeichnung verwandelt Francis, der über Jahre in Tokio gelebt und gearbeitet hat und zweimal mit einer japanischen Frau verheiratet war, in seinen Werken zu gestischer Abstraktion.

Dieses Interesse an dem Konzept des leeren Zentrums ist ganz zeittypisch und begann in denselben Jahren, die postmoderne Theoriebildung zu befeuern. Nicht ohne Grund fühlte sich Jean-François Lyotard, Vordenker der Postmoderne, von den Werken Francis' angezogen und publizierte einen

ganzen Band mit Reflexionen zu dessen Arbeit.⁶ Das leere Zentrum, 'the void center', nahm bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts einen wichtigen Platz in den Überlegungen dieser Denkrichtung bis hin zur Architektur ein – wo das leere Zentrum sogar ganz wörtlich zur Umsetzung kam.

Für Sam Francis spielte aber insbesondere die metaphysische Ebene dieser Vorstellung eine wichtige Rolle, so dass seine Malerei dieser Zeit nicht nur eine physische 'Verbildlichung' oder eine expressive Reaktion darauf darstellt. Sie ist vielmehr ein lyrisches, poetisches Analogon zu dem ansonsten Unfasslichen.⁷

Im Zusammenspiel mit den Farben ist das nur scheinbar leere Zentrum eine Verkörperung des Lichtes, der zweiten wesentlichen Komponente in der Malerei des Künstlers. Die Farben sind für ihn Ausdruck des jeweiligen Verhältnisses von Helligkeit und Dunkelheit, und in ihrem Zusammenspiel verweist das Kunstwerk auf eine psychische Bedeutung, das Bewußtwerden des Selbst in diesem Spannungsfeld. Anders als bei vielen Vertretern des abstrakten Expressionismus, die nach der Auflösung jeder Bedeutungsebene hinter dem Bild strebten, gehört Sam Francis zu jener bedeutenden Fraktion, die eine geistige oder sogar spirituelle Kraft in der Malerei ausgedrückt wissen wollte.

Das Licht ist neben der zentralen Leere als relativ neuem symbolischen Element der abendländischen Rezeption nicht nur eine uralte Metapher, sondern auch ein malerisches Kernproblem. Sam Francis steht in seinem Empfinden dem von ihm seit seiner Pariser Zeit intensiv studierten Impressionisten Claude Monet in nichts nach, wenn er das Licht auch aus dieser Perspektive charakterisiert und damit auf die ganz direkte malerische Praxis zurückverweist:

„Los Angeles ist für das Licht in meinen Arbeiten am besten. Das New Yorker Licht ist hart. Das Licht in Paris ist ein schönes Himmelsgrau. Aber das Licht in Los Angeles ist klar und strahlend, sogar, wenn es dunstig ist.“⁸

⁵ William C. Agee. Sam Francis: Color, Structure, and the Modern Tradition. in: ders. (Hrsg.). Sam Francis: Paintings 1947-1990. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Los Angeles 1999, S. 9-49, hier S. 41.

⁶ Jean-François Lyotard. Sam Francis, Lesson of Darkness. Venice 1993.

⁷ Michel Waldberg. Sam Francis, Métaphysique du vide. Paris 1987.

⁸ zit. n. William C. Agee (Hrsg.). Sam Francis: Paintings 1947-1990. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Los Angeles 1999, S. 147.



SAM FRANCIS

SAN MATEO 1923 – 1994 SANTA MONICA

DIE JAHRE 1963 – 64

Seit Anfang der sechziger Jahre orientierte sich Sam Francis wieder stärker nach Los Angeles, nachdem er in den Jahren zuvor mit Ateliers in Venice bei Los Angeles, New York, Paris, Tokio und Bern seine Aktivitäten praktisch weltweit ausübte. 1964 erwarb er sein Haus in Santa Monica, das er seit 1962 bewohnt hatte und das früher Charlie Chaplin gehörte. 1965 begann er dort mit der Errichtung eines großen Ateliers. Dennoch verbrachte Francis, neben anderen Reisen, einen großen Teil des Jahres in Japan. Dort beschäftigte er sich mit Druckgraphik, an der er wachsendes Interesse hatte, und arbeitete an Keramiken und Skulpturen. Im gleichen Jahr nahm der Künstler, neben vielen anderen Ausstellungen, an der documenta III in Kassel teil.

Neben der stärkeren Beachtung für die Druckgraphik stellten die Jahre 1963 und 1964 auch einen wichtigen Entwicklungspunkt in der Malerei von Sam Francis dar. Schon in den Jahren zuvor arbeitete er zunehmend in sehr großen, ja monumentalen Formaten. In diesen Jahren beginnt er, die Komposition seiner Malereien immer stärker um ein leeres Zentrum zu organisieren, was seinen Stil bis in die siebziger Jahre prägen sollte.

Auch in seinem Privatleben war es eine ereignisreiche Zeit, da er seit 1963 die Trennung und Scheidung von seiner Frau Teruko Yokoi betrieb. 1964 hatte Francis die Filmemacherin und Videokünstlerin Mako Idemitsu kennengelernt, die er schließlich 1966 heiratete. Ihr gemeinsamer Sohn Osamu William wurde im selben Jahr geboren.

Sam Francis in Paris,
1950er Jahre



ORANGE PERSONAGE CA. 1947

ROBERT MOTHERWELL

Öl und Sand auf Leinwand
ca. 1947
139,1 x 94 cm

Flam/Rogers/Clifford P57

Provenienz

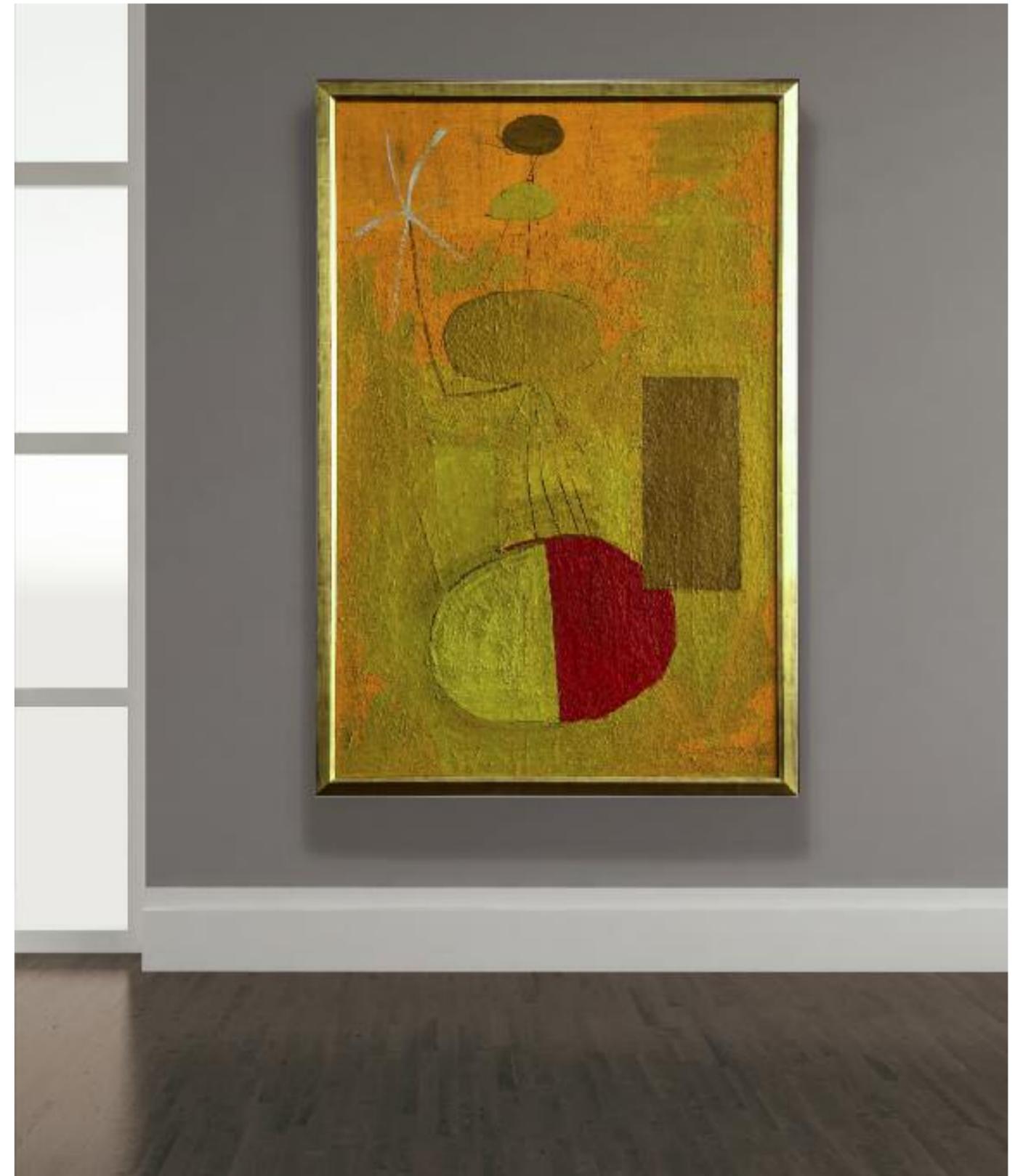
Samuel M. Kootz Gallery, New York (1947)
Vera G. und Albert A. List (ca. 1952)
Privatsammlung, Connecticut (2008)
Privatsammlung, New York

Ausstellungen

Galerie Maeght, Paris, 1947. *Introduction à la peinture moderne Americaine*.
Kootz Gallery, New York 1951. *Male and Female: The Figure in Abstract Art*.
University Art Center Gallery, Bloomington, Indiana 1951. *Contemporary Painting and Sculpture*. Nr. 17.
University of Minnesota, University Gallery, Minneapolis, Minnesota 1952.
Forty American Painters 1940-1950. Nr. 50.
Oberlin College, Allen Memorial Art Museum, Ohio 1952. *Paintings by Robert Motherwell*. Nr. 4.
Kootz Gallery, New York 1952. *Invitation to South America*.

Literatur

Preston, Stuart. *Art Shows Thrive in Galleries*. *New York Times*, March 9, 1951, S. 23.
Paul, April J. *Introduction à la peinture Moderne Americaine: Six Young American Painters of the Samuel Kootz Gallery*. *Arts Magazine*, February, 1986, S. 65-71.
Flam, Jack; Rogers, Katy; Clifford, Tim. *Robert Motherwell Paintings and Collages: A Catalogue Raisonné, 1941-1991*, Vol. II. New Haven 2012, Nr. P57 mit Farbabb. S. 35.



ORANGE PERSONAGE CA. 1947

ROBERT MOTHERWELL

„I can't stand cool paintings.“
Robert Motherwell¹

Orange Personage von 1947 gehört zeitlich und inhaltlich in eine äußerst bedeutsame Periode von Robert Motherwells künstlerischem Werk. Die Entstehung fällt in seine Zeit in den East Hamptons, von der er selbst gesagt hat, er habe dort einige seiner wichtigsten Werke geschaffen.² *Orange Personage* gehört zu einer Gruppe von formal recht nah beieinander stehenden Arbeiten, die ihren Ursprung in einem kleinerformatigen Ölgemälde von 1946 und einer Collage von 1947 mit dem gleichlautenden Titel *The Poet* haben.

Motherwell begann 1943 durch die Aufforderung von Peggy Guggenheim an ihn und an weitere spätere Hauptprotagonisten des Abstrakten Expressionismus wie Jackson Pollock und Mark Rothko, für ihre museale Galerie 'Art of this Century' in New York Collagen zu fertigen, eine Technik, die fortan große Bedeutung in seinem Werk behalten sollte. Nicht weniger bedeutsam war sicherlich die starke Präsenz des Surrealismus im Umkreis von Peggy Guggenheim, die mit ihren Aktivitäten eine entscheidende Rolle in der Entstehung des Abstrakten Amerikanischen Expressionismus unter dem Einfluss des Surrealismus spielte.

Die Collage von *The Poet* mit ihren dominierenden Orangetönen und der zeichenhaften Gestalt, die den dunkelfarbigen *Poet* von 1946 wiederholt und an Figurationen von Joan Miró gemahnt, gehörte bis

zuletzt Mark Rothko, mit dem Motherwell seine Collage gegen ein Gemälde getauscht hatte, und bis heute befindet sich das Werk in der Sammlung von dessen Familie.

Motherwell beschreibt die Entstehung von *The Poet* in Long Island 1947, während einer Winterwoche mit Eis und Schnee, mit den folgenden Worten:

„Der orange Hintergrund, im Ganzen gesehen, verlangte nach einem Bild. So als ob das Eis plötzlich gesagt hätte, 'ja, ich mag mein Material, aber ich brauche eine Form'. Die Figuration entstand spontan und überraschte mich, obwohl ich diese Form schon vorher benutzt hatte.“³

Die kurz darauf entstandene *Orange Personage* ist die monumentalste und am weitesten ausgeführte, am deutlichsten definierte Arbeit aus der Gruppe von Gemälden, die sich mit dem in *The Poet* gefundenen kompositorischen Thema auseinandersetzen.

Diese einmal gefundene Formulierung variiert Motherwell – noch etwas weniger entschlossen – in *Poet with Orange* und in *Yellow Figure* aus demselben Jahr. Während die als Figur lesbare Strichzeichnung und der dominierende orange Hintergrund beibehalten werden, übersetzt Motherwell die Collage-Elemente von *The Poet* in den folgenden Gemälden in Malerei. Elliptische und rechteckige Formen bleiben bestehen, aber erst in *Orange Personage* erhält die Komposition eine dezidierte Festigkeit, die bereits auf seine späteren, völlig abstrakten und weniger farbigen Werke



¹ Zit. n. Mary Ann Caws, Robert Motherwell, *With Pen and Brush*, London 2003, S. 63.

² „I did some of the best work of my life there.“, zit. n. Phyllis Tuchman, Robert Motherwell, *The East Hampton Years, 1944-1952*, Mailand 2014, S. 14.

³ Zit. n. Phyllis Tuchman, wie Anm. 2, S. 27.



links:
Robert Motherwell
Poet with Orange
1947
Seattle Art Museum

mitte:
Robert Motherwell
The Poet
1946
Privatsammlung

rechts:
Robert Motherwell
The Poet
1947
Collections of Kate and
Christopher Rothko

vorausweist. Der Einfluß von Miró und auch von Picassos abstrahierten Strichfiguren der 1940er Jahre ist unverkennbar. Auch die malerische Oberfläche in ihrer Relieffahigkeit und Rauheit, die nicht alleine nur pastoser Farbauftrag ist, sondern sich durch die Vermischung der Farbe mit Sand – ganz in der Tradition kubistischer und surrealistischer Materialexperimente – bemüht, eine kristalline Materialität zu erlangen, steht etwa Mirós Vorstellungen von 'Peinture' sehr nahe.

Motherwell, der während seiner Zeit in Paris in den dreißiger Jahren in freundschaftliche Nähe von Fernand Léger und Piet Mondrian kam, und der später, durch die exilierten europäischen Künstler, intensiven Austausch mit surrealistischen Malern wie Max Ernst, Wolfgang Paalen oder Roberto Matta pflegte, ist in den Werken rund um *Orange Personage* dabei, Surrealismus und Konstruktivismus in die von ihm gesuchte lyrische Sprache einer neuen, ungegenständlichen Malerei zu übersetzen. Mit *Orange Personage* befindet sich der Betrachter ganz unmittelbar am Ursprung des amerikanischen Abstrakten Expressionismus.

Auch die *Orange Personage* ist eine Evokation des Poeten, wobei nicht mit Sicherheit festzulegen ist, auf welchen Dichter sich Motherwell bezieht. Schon 1944 hatte Motherwell mit *Mallarmé's Swan*, heute im Cleveland Museum of Art, einem seiner poetischen Leitsterne, Stéphane Mallarmé, gehuldigt.

Aber er könnte auch Charles Baudelaire im Sinn gehabt haben, dessen Porträtfoto zeitweise in Motherwells Studio an der Wand hing.⁴ Diese literarischen Bezüge finden sich in vielfältiger Weise in Motherwells Werk, so auch in einem 1948 gemalten Bild mit den typischen figürlichen Strukturen jener Jahre, dessen Titel *The Homely Protestant* Motherwell fand, indem er willkürlich den Finger an eine zufällige Stelle in 'Finnegan's Wake' von James Joyce setzte.⁵ Im gleichen Jahr 1948 begann Motherwell mit der über 170 Werke umfassenden, über vier Jahrzehnte andauernden Arbeit an den *Elegies to the Spanish Republic*, die ikonisch für sein Schaffen werden sollten und auf einem Gedicht von Federico Garcia Lorca beruhen. Die Voraussetzung für dieses Schaffen sind die Gemälde von 1947 wie *Orange Personage*. Letztlich geht es Motherwell aber von Beginn an und im wesentlichen um die Haltung des Poeten, die lyrische Erfassung der Welt, deren Quintessenz er in seinen Texten umschrieben hat und die er in seiner Malerei zum Ausdruck bringen wollte. Motherwell selbst hat dies in seinem Artikel 'What Abstract Art Means to Me' ('Was abstrakte Kunst für mich bedeutet') 1951 eindrucksvoll formuliert:

„Eine so drastische Innovation wie die abstrakte Kunst konnte nur entstehen als Folge eines äußerst tiefgehenden, unermüdlichen und unstillbaren Verlangens.

Dem Verlangen nach empfundener Erfahrung – intensiv, unmittelbar, direkt, fein, einheitlich, warm, lebendig, rhythmisch.“⁶

⁴ Zu Motherwells literarischen Bezügen vgl. u.a. Mary Ann Caws, wie Anm. 1, besonders S. 94-102.

⁵ Frank O'Hara. Robert Motherwell. Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1965, S. 77.

⁶ Zit. n. Frank O'Hara, wie Anm. 5, S. 45: „Nothing as drastic an innovation as abstract art could have come to existence, save as consequence of a most profound, relentless, unquenchable need. The need is for felt experience – intense, immediate, direct, subtle, unified, warm, vivid, rhythmic.“



ROBERT MOTHERWELL

ABERDEEN (USA) 1915 – 1991 CAPE COD

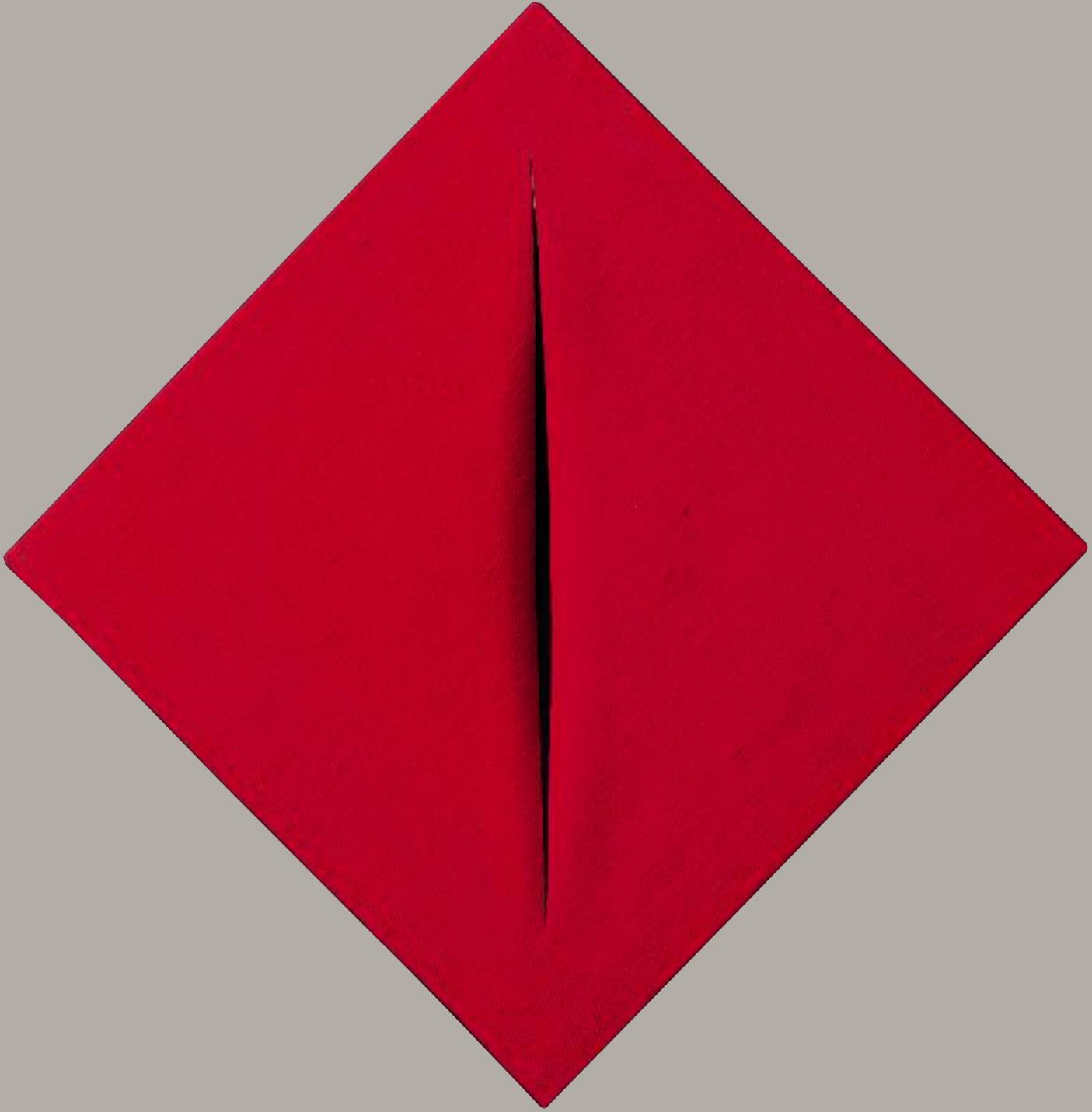
DAS JAHR 1947

Seit 1945 lehrte Robert Motherwell am Black Mountain College, wo unter anderen Cy Twombly, Kenneth Noland und Robert Rauschenberg seine Schüler waren. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits nicht nur als Künstler sehr aktiv, sondern auch als Autor und Herausgeber, insbesondere der 'Documents of Modern Art', in denen er etwa Texte von Mondrian und Moholy-Nagy veröffentlichte. Auch als Künstler konnte Motherwell 1947 schon auf Ausstellungen in Museen und Galerien sowie einen Ankauf des Museum of Modern Art zurückblicken. Sein Netzwerk unter jungen amerikanischen und exilierten europäischen Künstlern wie Max Ernst oder Lyonel Feininger war weitreichend. Privat war er mit seiner ersten Frau Maria in einem New Yorker Apartment ansässig, mietete aber zugleich 1944 ein Haus in East Hampton. Dort sollte er bis 1948 bleiben, denn 1946 kaufte er ein Grundstück dort und ließ sich von dem Architekten Pierre Chareau, den er wenige Jahre zuvor über keine geringere als die Schriftstellerin Anais Nin kennengelernt hatte, ein Haus bauen. Die moderne Architektur des Hauses zog große Aufmerksamkeit auf sich und schaffte es bis in einen Artikel von Harper's Bazaar, stellte Motherwell wegen der aus dem Ruder gelaufenen Kosten aber auch vor große finanzielle Probleme. Wenngleich Motherwell gezwungen war, das Haus zu vermieten und später zu verkaufen und ganz nach New York zurückzuziehen, war die Zeit in East Hampton – wo auch Leo Castelli sein Nachbar war – eine höchst produktive und entwicklungsreiche Phase. Motherwell durchlebte eine in jeder Hinsicht ereignisreiche Zeit.

1948 begann er, an der Kunstschule 'The Subject of the Artists', die er selbst zusammen mit Rothko, Baziotes und Hare gegründet hatte, zu lehren. Im selben Jahr schuf er die ersten Versionen seiner berühmten Werkserie der Elegien auf die spanische Republik, und im Jahr darauf ließ er sich von Maria scheiden und traf seine zweite Frau Betty. Diese brodelnde Aufbruchzeit kulminierte in der berühmten Ausstellung 'Seventeen Modern American Painters' 1951 in der Frank Perls Gallery, zu der Robert Motherwell den einleitenden Text 'The School of New York' schrieb.

Spätestens mit diesem Ereignis war der amerikanische Abstrakte Expressionismus geboren und mit einem ersten Namen getauft, nicht zuletzt durch den gewichtigen theoretischen und künstlerischen Beitrag Robert Motherwells seit der Mitte der vierziger Jahre.

Robert Motherwell in seinem Atelier in East Hampton, 1946



CONCETTO SPAZIALE, ATTESA 1964

LUCIO FONTANA

Wasserfarbe auf Leinwand

1964

58 x 58 cm

(Seitenlänge jeweils 41 cm)

rückseitig signiert, betitelt

und bezeichnet

'è venuto a trovarmi Adriana'

Crispolti 64 T 117

Mit Photoexpertise des
Archivio Lucio Fontana,
Mailand, vom 20.02.1974.

Das Werk ist bei der
Fondazione Lucio Fontana
registriert unter der
Nummer 1571/1.

Provenienz

Galleria Schubert, Mailand

Privatsammlung, Mailand

Collezione Pacchiarini, Florenz

Privatsammlung, London

Literatur

Crispolti, Enrico. Fontana. Catalogo generale. Mailand 1986. Vol. II, S. 538, mit Abb.

Crispolti, Enrico. Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni. Mailand 2006.

Vol. II, Nr. 64, T. 117, S. 724, mit Abb.



CONCETTO SPAZIALE, ATTESA 1964

LUCIO FONTANA

„Du kannst über die Löcher sagen, was du willst; doch aus ihnen wird eine neue Kunstrichtung gereinigt hervortreten – das hat mir Giotto in Padua gesagt, und Donatello hat es mir bestätigt.“
Lucio Fontana¹

Zwischen 1958 und 1968 entstand in Fontanas Atelier in Mailand die Werkgruppe der 'Concetti Spaziali, Attese', die Fontana selbst als 'tagli', 'Schnitte' bezeichnete, und die eine logische Folge der Perforierungen und Durchlöcherungen ('buchi', 'Löcher') vorangehender Skulptur-, Keramik- und Leinwandarbeiten waren. Das Werkverzeichnis kennt 143 solcher 'tagli', Hoch- und Querformate zumeist und auch unregelmäßige mehrseitige Bildfelder, aber nur sehr wenige auf die Spitze gestellte Leinwände. Durch ihre Präzision, ästhetische Präsenz und Besonderheit wurden sie zu den charakteristischen Schöpfungen, die das Bild von Fontanas Werk prägten. Und doch sind diese geschlitzten Leinwände, auch wenn Fontana eine bedeutende Anzahl in vielfältigen Varianten schuf, zwar die Apotheose und der konsequente Gipfelpunkt, aber nur ein Teil seines künstlerischen Schaffens.

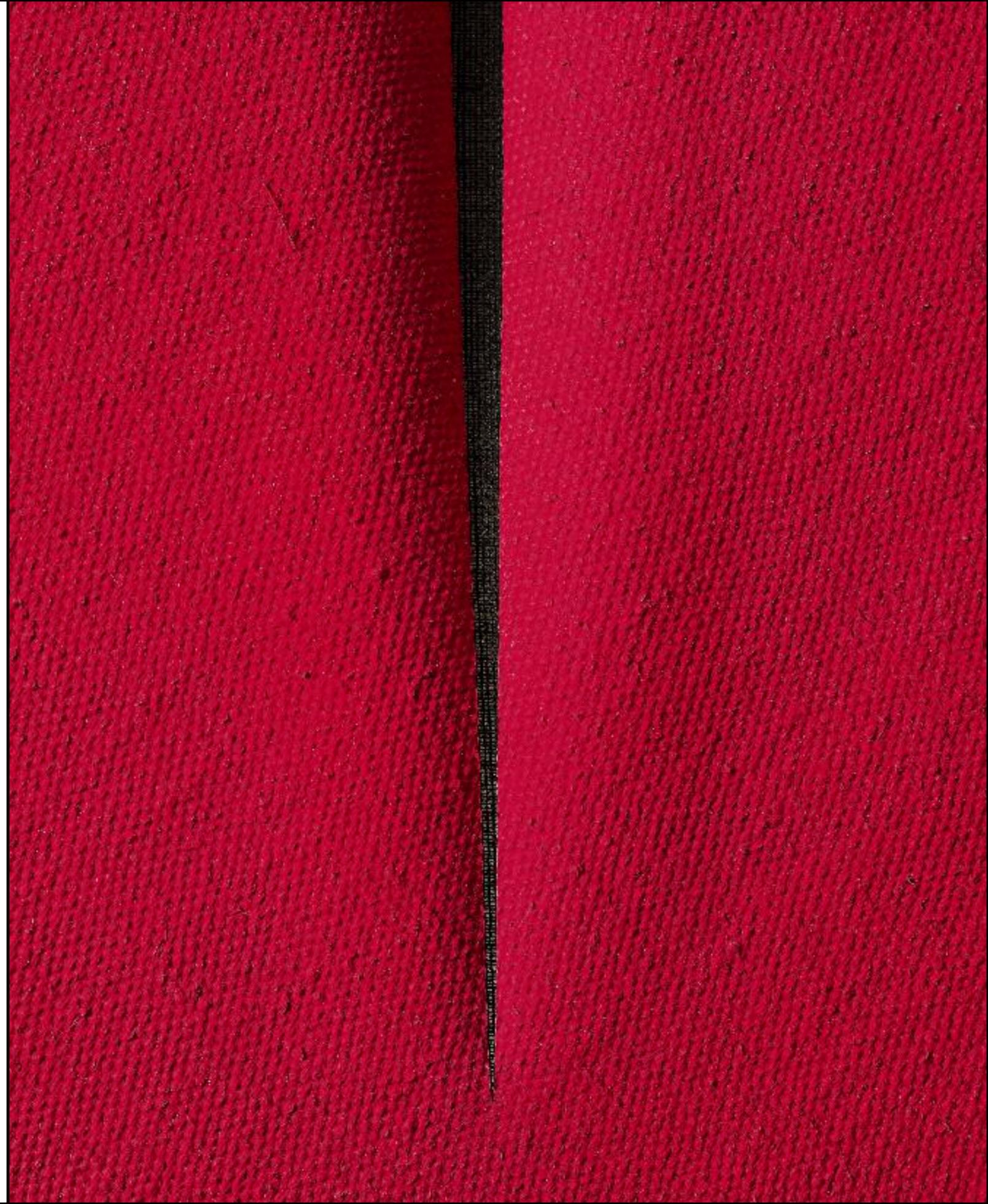
Eigentlich Bildhauer, der über eine lange Zeit figürlich gearbeitet hatte, begann Fontana unter dem Einfluß der Gruppe 'Abstraction – Création' seit den 1930er Jahren, seine zunehmend abstrakten Kompositionen flächenhafter aufzubauen. Aus der Bildhauerei entwickelte Fontana unter dem Einfluß des Futurismus seine künstlerische Fragestellung zu Raum und Dynamik, die er 1946 in das von ihm initiierte 'Weiße Manifest' einfließen ließ.

Es entstanden zunächst Papierarbeiten, aber dann auch Leinwände, die er perforierte und so in den dreidimensionalen Raum öffnete. Ab dieser Zeit betitelte er alle seine Werke als 'Concetti Spaziali' – 'Raumkonzepte'. Das körperliche Durchdringen der einstmals zweidimensionalen und in der figürlichen Darstellung illusionistischen Bildfläche zerstörte nicht nur diesen durch die Ränder des Bildfeldes begrenzten Darstellungsraum, sondern auch die Bildfunktion der Darstellung, Nachahmung oder Illusion endgültig. Der Raum im Bild wurde dadurch real, der Bildraum selbst über die Bildfläche hinaus entgrenzt. Fontana übertrug dieses Konzept auf die Skulptur und dreidimensionale Objekte, die er mit Aushöhlungen und Löchern ('buchi') versah – auf diese Weise verschmolz Fontana zugleich die klassischen Gattungsgrenzen zwischen den künstlerischen Techniken.

Unter dem Eindruck der Bilder von Yves Klein und Piero Manzoni gelangte Fontana zur radikalen Vereinfachung und monochromen Strenge seiner 'tagli'. Damit erreichte er eine größtmögliche Rigidität des abbildungslosen Raumkonzeptes, das er nur noch durch die immer monochrome Farbgebung der anfangs nur grundierten Leinwand, der Ausrichtung der Leinwand und der Schlitze sowie ihres Verlaufs variierte und unterschiedlich dynamisierte. Dadurch zieht das Werk Fontanas eine direkte Linie vom Futurismus und Konstruktivismus zur konkreten Kunst und zu ZERO bis hin zur Arte Povera. Seine künstlerische Intention, den konzeptuellen Grundgedanken hat Fontana so formuliert:

„Von Anfang an nannte ich meine Arbeit 1946 nicht Malerei, sondern ich sagte 'räumliches Konzept'

¹ Zit. n. Barbara Hess, Fontana, 1899-1968, Ein neues Faktum in der Skulptur, Köln 2006, S. 8.



dazu. Denn für mich hat Malerei etwas mit Ideen und Konzepten zu tun. Die Leinwand diene, und dient auch heute noch dem Festhalten einer Idee. Die Dinge, die ich zur Zeit tue, sind nur Abwandlungen meiner zwei grundlegenden Konzepte: Löcher und Schnitte. Zu einer Zeit, als die Leute über Ebenen sprachen, – die Oberflächenebene, die Tiefenebene etc. – war es eine radikale Geste, ein Loch zu machen, das die Bildfläche der Leinwand durchbrach, als wollte es sagen: von jetzt an sind wir frei zu tun, was immer wir wollen. Die Oberfläche kann nicht durch die Ränder der Leinwand begrenzt sein, sie dehnt sich auf den sie umgebenden Raum aus.“²

Lucio Fontana
in seinem Atelier in Mailand
1964

Für die 'tagli' ergänzte Fontana die Werktitel der *Concetti Spaziali* um den Zusatz *Attesa* (wenn ein Schlitz auf der Leinwand zu sehen ist) oder *Attese* (wenn zwei oder mehr Schlitze in der Leinwand sind). Die Wortbedeutung ist ambivalent: eigentlich das 'Warten', aber auch die 'Erwartung' in allen Sinnverzweigungen, 'Hoffnung' und 'Vorfrende' gehören zum semantischen Feld des Wortes. Fontana fasst darin den zeitlichen und räumlichen Aspekt seines Schaffens ebenso zusammen wie den Hinweis auf das sich unendlich ausdehnende Bildfeld. Natürlich bestärkt es auch Assoziationen wie die eines sich öffnenden Vorhanges oder die Ahnung dessen, was hinter der zerschnittenen Leinwand liegt. Dabei verwischt Fontana aber auch die Klarheit darüber, ob sich der Betrachter aktuell auf der Vorder- oder der Rückseite des Bildes befindet – dabei ist er recht eigentlich, im Sinne Fontanas – selbst 'im Bild'.

Der eigentlichen Betitelung *Concetto spaziale, Attesa* hat Fontana in vielen Fällen auf der Leinwandrückseite lakonische, häufig auch ironische oder witzige Beschriftungen hinzugefügt. Zumeist handelt es sich um tagebuchartige, biographische Bemerkungen („Gestern bin ich aus Venedig zurückgekommen, ich habe den Film von Antonioni gesehen!!!“) oder um kurze Aphorismen („Wer schläft, fängt keine Fische“). Auf seinem Gemälde von 1964 vermerkt Fontana, wie es oft vorkommt, einen Besuch: „è venuto a trovarmi Adriana“ – „Adriana ist zu mir gekommen“.³ Es ist nicht sicher festzustellen, um wen es sich handelt – möglicherweise um Adriana Cavaliere, der Frau des Bildhauers Alik Cavaliere, mit welchen Fontana in Mailand in Kontakt stand.

Für Fontana waren diese kurzen Statements, die eine zuvor verwendete Zufallsnummerierung ersetzt haben, nicht nur ein Mittel zur Individualisierung der einzelnen Werke, sondern auch eine Art Fälschungs- und Kopierschutz.

Dass Fontana die quadratische Leinwand auf die Spitze stellt, erhöht gemeinsam mit der signalhaften roten Grundfarbe die Dynamik des Raumschlitzes erheblich und verstärkt die Raum-Zeit-Achse, die Fontana in seinen *concetti spaziali* stets thematisiert. Dabei ist das auf die Spitze gestellte Quadrat (also keine in die Länge gezogene Raute) ein typisches und weit verbreitetes architektonisches Ornament oder Formelement in der italienischen Architektur seit dem Mittelalter und ruft eine Formgeschichte auf, die bis zu Einflüssen der arabischen Kultur in Südtalien zurückreicht.

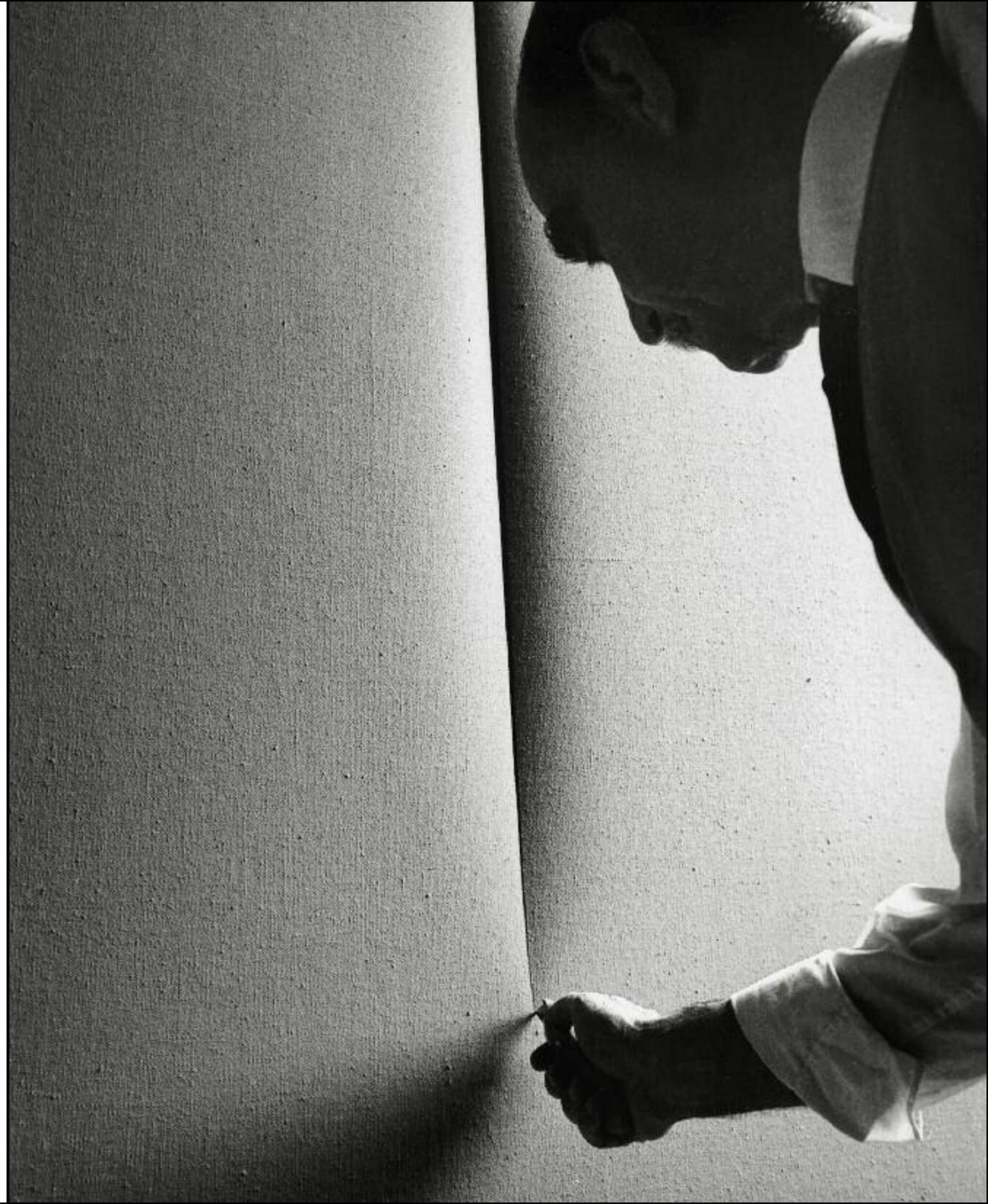
Die verschiedenen Interpretationen der 'tagli' selbst, der Schnitte Fontanas in die Leinwand, reichen von einer körperlich-sensuellen Interpretation als Verwundung über die Assoziation des weiblichen Geschlechts bis hin zur Metapher für die Weltraumfahrt, die Fontana, der sich als Raumkünstler verstand, wegen der sinnlich erfahrbar werdenden Ahnung des unendlichen Raums so faszinierte. Die Wirklichkeit ist banaler, konkreter und intelligenter. Es ist in diesem Zusammengang erheiternd und ironisch, dass ausgerechnet Fontanas die Abbildhaftigkeit und Referenzgebundenheit des Kunstwerkes endgültig zerstörende, gleichermaßen bildnerische wie malerische Geste eine solche Fülle von ikonographischen und symbolischen Ausdeutungen erfahren hat. Darin spiegelt sich aber nicht ein tieferes Verständnis der Kunstwerke, sondern nur das konventionelle Bedürfnis der Interpreten nach textueller Lesbarkeit. Lucio Fontana hat dies selbst unmißverständlich klargestellt:

„Wenn ich als Maler an einem meiner durchlöcher-ten Bilder arbeite, habe ich nicht die Absicht, ein Gemälde zu machen: Ich will einen Raum öffnen, eine neue Dimension der Kunst erschaffen, in eine Beziehung zum Kosmos treten, der sich jenseits der begrenzten Oberfläche des Gemäldes ins Unendliche erstreckt.“⁴

² Gespräch mit Daniela Palazzoli, in: Bit Nr. 5, Mailand 1967.

³ Vgl. dazu und zu den 'tagli' Fontanas insgesamt: Lüthy, Michael, Fontanas Schnitte. In: Kapustka, Mateusz (Hrsg.), Bild-Riss, Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs. Berlin 2015, S. 25-38.

⁴ Zit. n. Barbara Hess, wie Anm. 1.





LUCIO FONTANA

ROSARIO DI SANTA FÉ, ARGENTINIEN 1899 – 1968 COMABBIO, VARESE

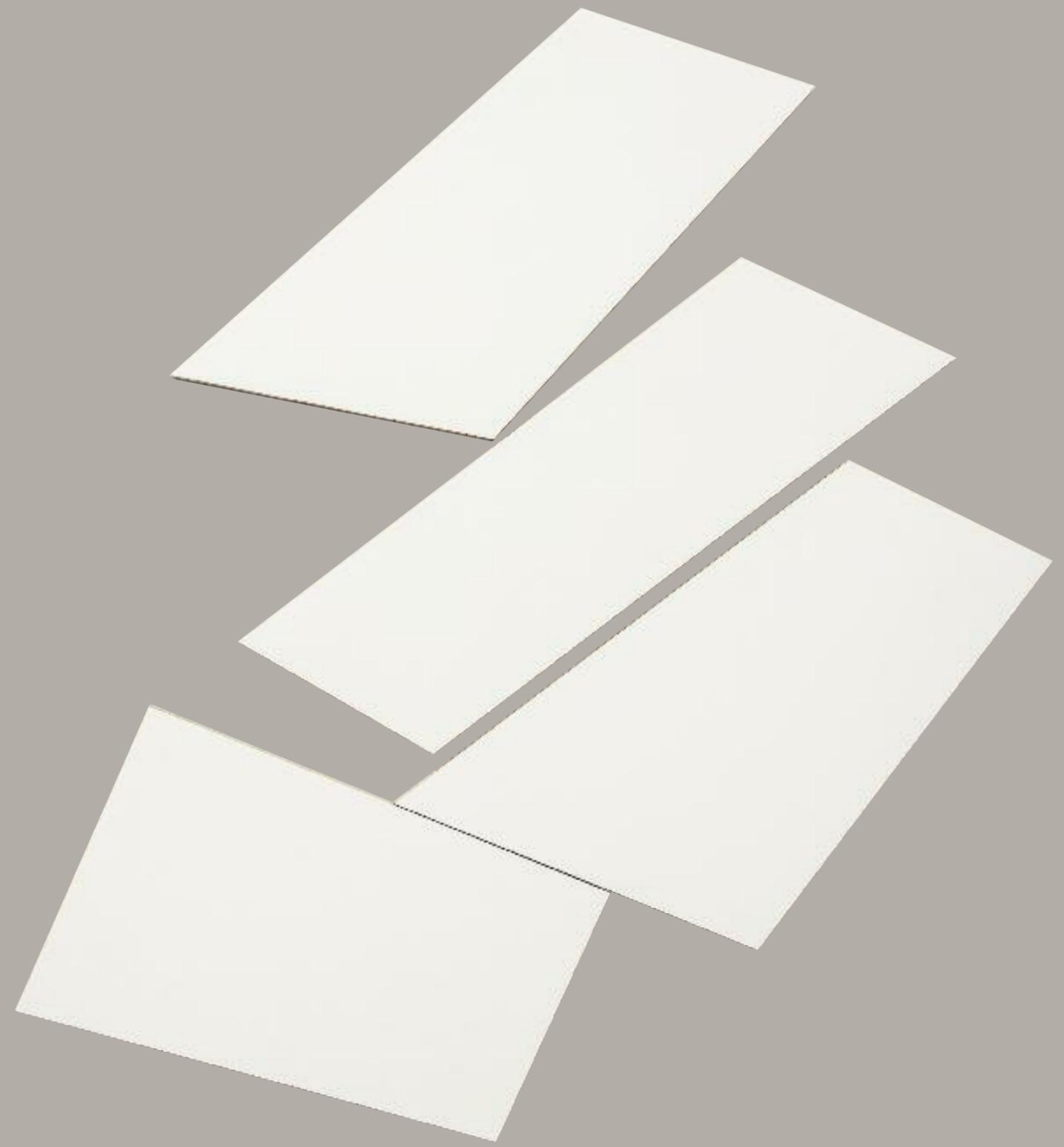
DAS JAHR 1964

Seit 1952 arbeitete Lucio Fontana in seinem Atelier auf dem Corso Monforte in Mailand, wo er die prägenden künstlerischen Formulierungen seines zu den 'tagli', den geschlitzten Leinwänden führenden Werkkomplexes der 'concetti spaziali' entwickelte.

In den frühen sechziger Jahren experimentierte Fontana weiter mit Schnitten, Rissen und Durchbohrungen in verschiedenen Materialien. Während er die 'Attese' durch die Variationen von Leinwandgrößen und -formen, Farbgründe und Anzahl der Schnitte zu einem eigenen Kosmos im Sinne des Wortes weiterentwickelte, führten ihn seine Raumkonzepte zu Arbeiten in Metall und schließlich, zwischen 1963 und 1964, zu der Serie mit dem Titel *Fine di Dio*. In einer Quintessenz seiner eigenen theoretischen und ästhetischen Konzepte besteht diese Werkgruppe aus ovalen, beinahe ovoiden Bildfeldern mit verschiedenen Grundfarben, in die Fontana Löcher und irreguläre Verletzungen der Oberfläche einbringt.

Die Apotheose seines künstlerischen Schaffens im Rahmen der 'concetti spaziali' stellt aber zweifellos der ovale Raum dar, den Fontana zusammen mit dem Architekten Carlo Scarpa 1966 für die Biennale von Venedig geschaffen hat. Der völlig weiße Raum war labyrinthhaft unterteilt durch verschieden ausgerichtete, schwach U-förmige Wände, in denen jeweils eine 'Attese' zu betrachten war. Die Kombination aus Malerei, Architektur und Installation wurde von der Biennale preisgekrönt und löste ein enormes Echo aus.

Lucio Fontana 1952
in Mailand



WEISSE KONSTELLATION G 1975/87

IMI KNOEBEL

Acryl auf Hartfaserplatte,
auf Holz
1975/87
321 x 306 cm, 4-teilig
rückseitig monogrammiert und
datiert '75 87'

Provenienz
Atelier des Künstlers
Privatsammlung, München

Ausstellungen
Haus der Kunst, München 1996. Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996.



WEISSE KONSTELLATION G 1975/87

IMI KNOEBEL

„Ich komme in meiner Arbeit ja immer wieder auf die Anfänge zurück, bis heute noch, und verbinde alles.“

Imi Knoebel¹

Als Meisterschüler in der Klasse von Joseph Beuys und formal den Strömungen des Minimalismus und der ZERO-Bewegung nahestehend, sind es insbesondere die russischen Konstruktivisten mit dem Leitstern Malewitsch, die Imi Knoebels künstlerisches Werk tief geprägt haben. Knoebel selbst hat auf den Eindruck, ja die Sensation hingewiesen, die Künstler wie Malewitsch und Fontana bei ihm wie bei seinen Studienkollegen an der Düsseldorfer Kunstakademie ausgelöst haben. Dabei ging es Knoebel von Anbeginn um das Wesen, die Verfaßtheit von Bildern, nicht so sehr um inhaltliche Aussagen, die von Bildern transportiert werden könnten. Die Strenge, ja der Formalismus, mit dem Knoebel seine Untersuchungen und künstlerischen Befragungen des Bildes durchführte, ließen zunächst nur Schwarz, Weiß und den Farbton seiner Materialien – Holz und Pressspan – zu. Die Farbe eroberte sich Knoebel erst seit Anfang der 1970er Jahre, unter dem starken Einfluß seines künstlerischen Weggefährten und Freundes Blinky Palermo.

Nach den weißen Bildern der späten sechziger Jahre experimentierte Knoebel zwischen 1970 und 1972 mit Lichtprojektionen, die das weiße Bildfeld – als Rechteck oder als Kreuz – unkörperlich in den Raum stellen konnten. Ziel war die weitgehende

Entmaterialisierung des Bildes, um zu seinem Kern zu gelangen. Imi Knoebel formulierte das so:

„Das Weiß war schon zuviel! Deshalb kam das Licht dazu. Das Weiß war zuviel, das Material war zuviel, das Licht war auch schon zuviel. Dann habe ich versucht, das Rechteck oder das Quadrat auf die weiße Wand zu malen, und schließlich habe ich nur noch die Maße angeschrieben.“²

Durch die perspektivische Verzerrung der Lichtprojektionen wurden aus den rechtwinkligen Rechtecken Formen, die Knoebel mit 'Drachen' assoziierte und aus denen 1971 die perspektivisch verzogenen Rechteckbilder und schließlich die Konstellationen aus mehreren solcher Formen entstanden.

In seiner ersten großen Einzelausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf 1975 hat Knoebel dann erstmals ein Rechteck schräg gehängt.³ Daher rührt die Doppeldatierung dieser Arbeiten, die das Jahr 1975 als entscheidendes Jahr für die Entstehung der Konzeption und das Jahr der tatsächlichen physischen Herstellung der jeweiligen Arbeit als zweites Datum angeben, in diesem Fall also 1987. Dieses Prinzip behält Knoebel zum Beispiel auch im Fall der sogenannten Mennigebilder bei, die die einzelnen Tafeln der Konstellationen gewissermaßen virtuell übereinanderverschieben und auf diese Weise ein vieleckiger 'shaped canvas' entsteht, der den Umriß von mehreren gedacht übereinanderliegenden verzogenen Rechtecken besitzt, die jedes für sich keine einzelne Fläche mehr besitzen.

¹ zit. n. Hütte, Friedhelm (Hrsg.): Imi Knoebel: ICH NICHT, Neue Werke / ENDUROS, Sammlung Deutsche Bank, Ostfildern 2009, S. 139.

² zit. n. Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg: Imi Knoebel, Werke 1966-2014, Bielefeld 2014, S. 50.

³ vgl. den Bildessay von Carmen Knoebel mit

Zeichnungen von Johannes Stüttgen, in: Ausst. Kat. Haus der Kunst München: Imi Knoebel Retrospektive 1968-1996, Ostfildern 1996, S. 25.





Durch die kastenartige Tiefe der Holzrahmen, die die eigentliche weiße Oberfläche tragen und deren Materialität an den Seiten sichtbar wird, erhalten die einzelnen Tafeln der Konstellationen eine Körperlichkeit, die die gesamte Arbeit nicht mehr nur bildhaft, sondern objekthaft erscheinen lässt. Damit erzeugt Knoebel ein noch komplexeres Geflecht aus realen und virtuellen Raumbezügen, denn neben dieser realen Objektqualität und der Stellung der einzelnen Elemente zueinander treten weitere mitzudenkende Raumillusionen hinzu. Eigentlich sind es nicht einmal Illusionen, sondern reale Möglichkeiten, die in der Wahrnehmung des Betrachters präsent sind.

Zum einen generiert die Konstellation eine Dynamik, die die Bildfelder im Raum auffächert und eine Bewegung, eine Geschwindigkeit suggeriert. Zum anderen können die Flächen als perspektivische Verzerrungen gesehen werden, so dass sie sich optisch als rechtwinklige Rechtecke in die Tiefe ausdehnen. Schließlich kann dieser optische Effekt noch weiter gesteigert werden, wenn auf dieser Grundfläche gedanklich ein dreidimensionaler Raum vorgestellt wird, also virtuelle Wände vertikal zu den Rändern der Rechteckfläche nach oben imaginiert werden und so ein Quader entsteht.

Knoebel beschäftigt sich somit intensiv mit den Raumbezügen und virtuellen räumlichen und dynamischen Möglichkeiten des nicht mehr rein flächigen Bildes an der Wand, die durch die Vorstellungen und Empfindungen des Betrachters ihm

zugeschrieben werden. Letztlich ist es eine ganz andere Art von naturalistischer, gegenständlicher Malerei, die an die Wurzel dessen führt, was ein 'Bild' eigentlich ist.

Imi Knoebel mit
Weisse Konstellation G
im Haus der Kunst,
München 1996

Die enge Beziehung Knoebels zur Malerei von Malewitsch, die sich in vielerlei Verweisen in Form und Betitelung ausdrückt, bis hin zu ganzen Ausstellungen, die um den russischen Konstruktivisten kreisen, übernimmt jedoch nicht dessen theoretischen Überbau des Suprematismus. Knoebel bleibt ganz bei der Frage der Bildkomposition und des Raumbezuges, ohne dass je eine metaphysische Ebene der Bildbedeutung und der Bildreferenz betreten wird. Dies mag auf den ersten Blick verwundern, noch dazu bei einem Schüler von Joseph Beuys, zeigt aber andererseits auch, dass sich Knoebel durchaus in großer künstlerischer Verwandtschaft zur konkreten Kunst und zum Minimalismus befindet.



IMI KNOEBEL

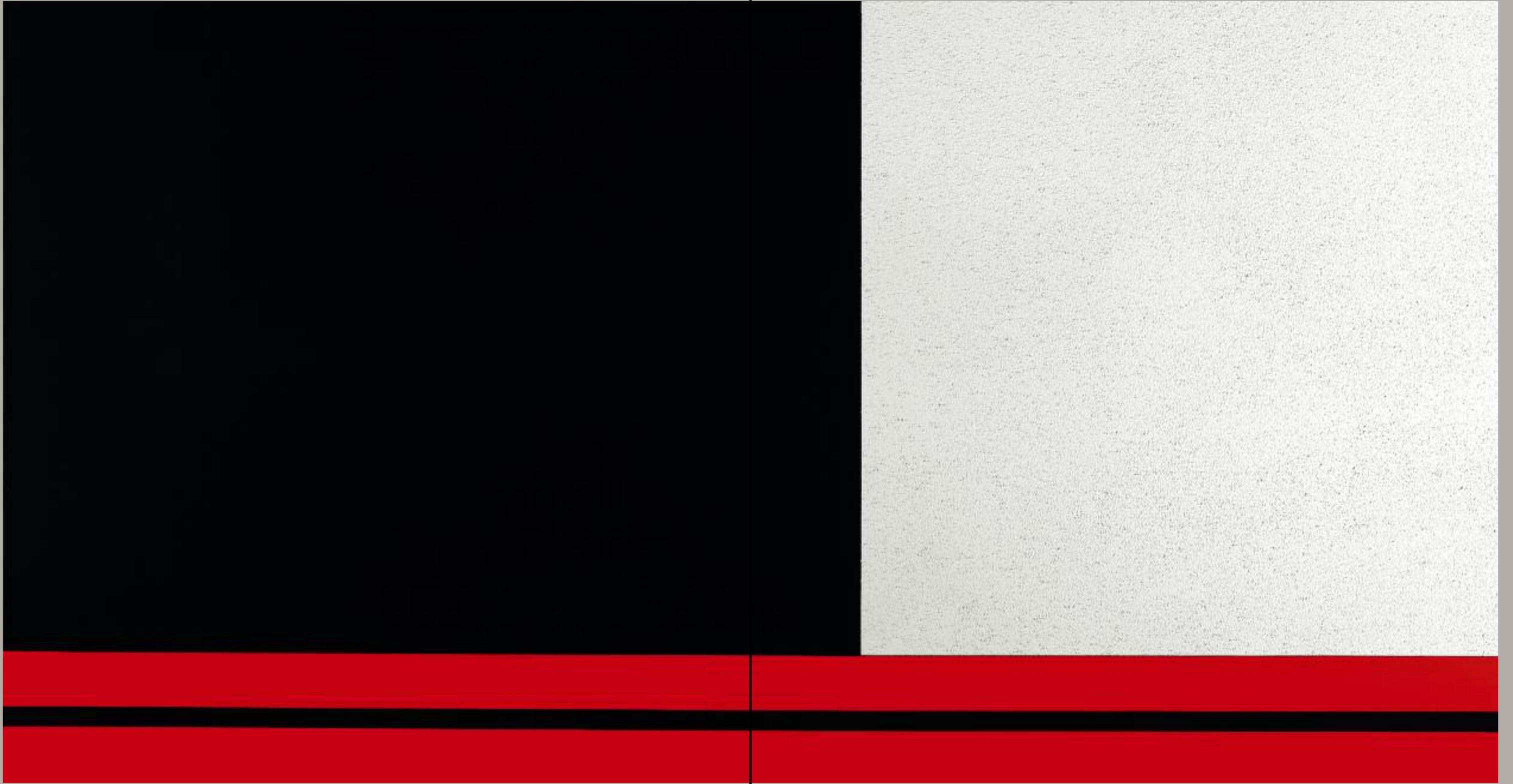
DESSAU 1940 – LEBT IN DÜSSELDORF

DAS JAHR 1975

1975 war für die künstlerische Weiterentwicklung Imi Knoebels ein äußerst bedeutsames Jahr, denn zum ersten Mal begann er, Rechtecke und Konstellationen von Rechtecken schräg zu hängen und damit sein räumliches Vokabular ebenso folgerichtig wie entscheidend zu erweitern. Zudem zog, unter nicht geringem Einfluß von Blinky Palermo, die Farbe in seine Arbeiten ein, was den Radius der Bilderforschungen enorm vergrößerte. Diesem so bedeutsamen Jahr ging ein auch persönlich ebenso wichtiges Jahr voraus: 1974 heiratete Imi Knoebel Carmen Drawe und wurde Vater einer Tochter.

Nur kurz darauf wählte Knoebels enger Weggefährte und Freund Imi Giese den Freitod, so dass allein diese drei Ereignisse einen tiefen biographischen Einschnitt bedeuteten, der den künstlerischen Entwicklungen vorausging. 1975 war schließlich auch das Jahr der ersten institutionellen Einzelausstellung Imi Knoebels in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf.

Imi Knoebel 1977



WHITE CELL WITH CONDUIT 1986

PETER HALLEY

Acryl, fluoreszierendes Acryl
und Reliefpartikel auf
Leinwand, dreiteilig
1986
147 x 284 cm
Jordan PHP 86-25

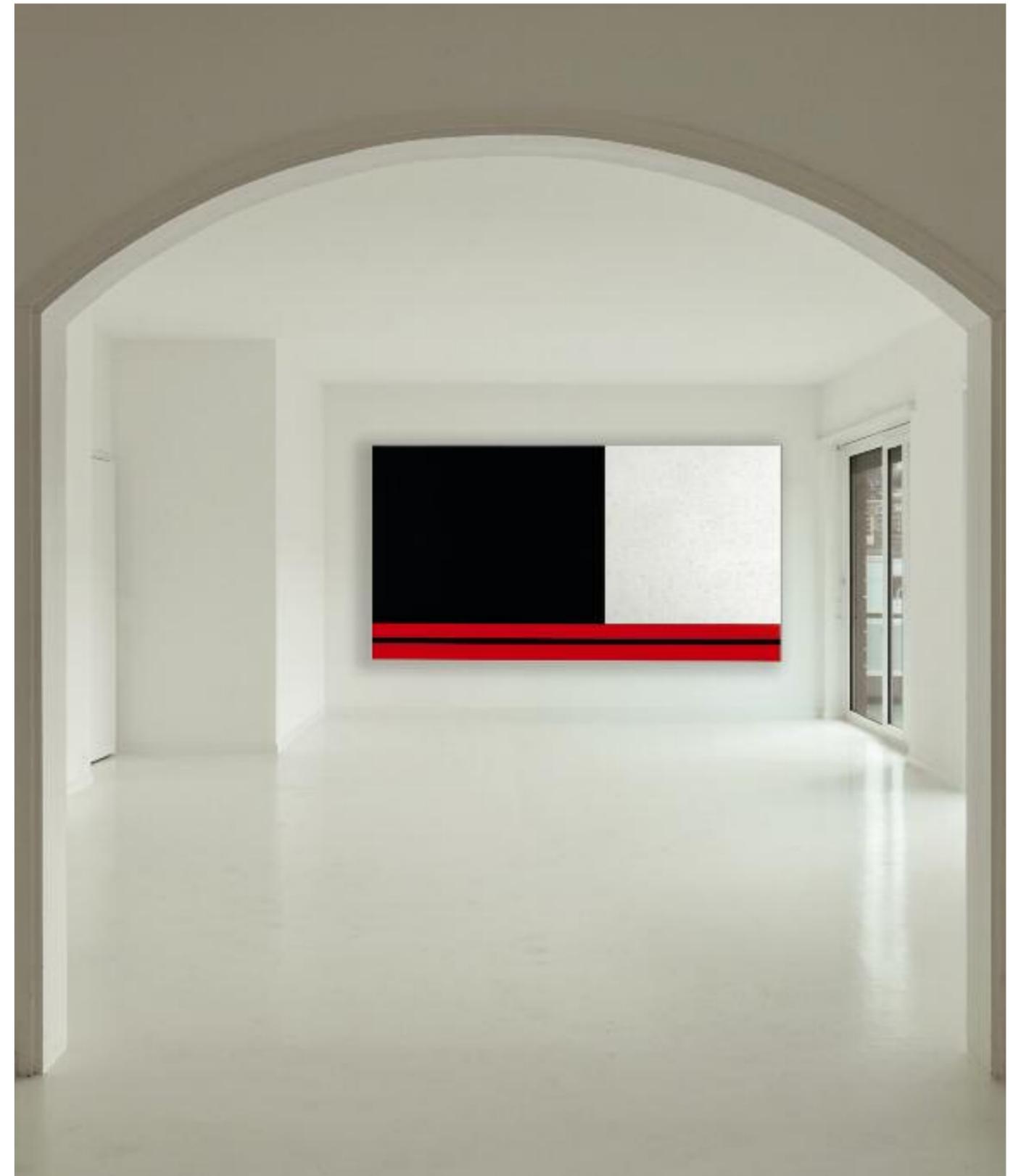
Provenienz
Atelier des Künstlers
Galerie Daniel Templon, Paris (1986)
Charles Saatchi, London
Thomas Ammann Fine Art, Zürich
Privatsammlung, Schweiz
Sammlung Don Sanders
Privatsammlung, USA

Ausstellungen

Galerie Daniel Templon, Paris 1986. Peter Halley. Nr. 15 m. Farbabb.
Saatchi Gallery, London 1987/88. NY Art Now: The Saatchi Collection. Nr. 107 m. Farbabb.
The Broad Art Foundation, Los Angeles 1993.
Kitakyushu Municipal Museum of Art 1998.
Museum für Gegenwartskunst, Basel 2005/06. Flashback. Eine Revision der Kunst der 80er Jahre.
S. 122-123 m. Farbabb.

Literatur

Jordan, Cara. Peter Halley, Paintings of the 1980s, The Catalogue Raisonné.
Zürich 2018, Nr. PHP 86-25, S. 116 m. Farbabb.



WHITE CELL WITH CONDUIT 1986

PETER HALLEY

„Obwohl meine Arbeiten geometrisch erscheinen, ist ihre Bedeutung antithetisch zu denjenigen früherer geometrischer Kunst. Geometrische Kunst wird gewöhnlich mit den verschiedenen Formen des Idealismus eines Plato, Descartes oder Mies in Verbindung gebracht. Mein Werk ist aber in Wirklichkeit eine Kritik an solchen Idealismen.“
Peter Halley, 1983¹

Mit seinen diagrammartigen Darstellungen geometrisch verfremdeter 'cells' und 'prisons' in starken Farben und Kontrasten wie in *White Cell with Conduit* erlangte Peter Halley Mitte der 1980er Jahre erste große Bekanntheit.

Unverwechselbar in ihrer formalen Erscheinung, wurden Halleys Werke dennoch zunächst in einen Zusammenhang des Konstruktivismus, der Farbfeldmalerei und von NeoGeo gestellt. Dies ist ebenso richtig wie falsch zugleich, denn Peter Halleys künstlerischer Ansatz, den er zugleich auch in theoretischen Schriften begleitet, war von Anfang an eine deutliche und intelligente Kritik an der Tradition der geometrischen und konstruktivistischen Malerei, in die er zunächst gestellt wurde.

Halley erforscht in seinem Werk geometrische Muster, Farben und Oberflächenstrukturen sowie deren Organisation und stellt so eine Untersuchung der Strukturen moderner technologischer Ordnungen von Kommunikationssystemen, Architekturen, Versorgungsinfrastrukturen bis hin zu den digitalen Schaltplänen computergesteuerter Prozesse und

dergleichen an. Die Vorherrschaft technisch, später digital bestimmter Layouts in Rahmen und Schichten ist in allen seinen Arbeiten sichtbar.

In seinem fundamentalen Artikel 'Die Ausbreitung der Geometrie' von 1984 – nicht zufällig das Jahr und der Titel von George Orwells dystopischem Zukunftsroman – hat Peter Halley diese Gegebenheit der modernen Welt, mit der sich seine künstlerische Arbeit beschäftigt, so beschrieben:

„Die Ausbreitung der Geometrie dominiert die Landschaft. Der Raum ist in getrennte, isolierte Zellen aufgeteilt, die in ihrer Ausdehnung und Funktion genau bestimmt sind. Zellen können über komplexe Netzwerke von Korridoren und Straßen erreicht werden, die zu vorgeschriebenen Zeiten und Geschwindigkeiten bereist werden müssen. Das konstante Anwachsen der Komplexität und Größe dieser Geometrien verändert kontinuierlich die Landschaft. Leitungen versorgen die Zellen mit den verschiedenen Ressourcen. Elektrizität, Wasser, Gas, Kommunikationsleitungen und, in manchen Fällen, sogar Luft werden so eingebracht. Die Leitungen sind fast immer außer Sicht unterirdisch verlegt. Die großen Transportnetzwerke erzeugen die Illusion enormer Bewegung und Wechselwirkung. Aber diese Leitungsnetzwerke minimieren die Notwendigkeit, die Zellen zu verlassen.“²

Die in diesem Text angesprochenen Elemente von Peter Halleys Ikonographie sind, ebenso wie seine Prinzipien der Farbkomposition, in *White Cell with Conduit* bereits ausgeführt und in hermetischer Stren-

¹ Im Original: „Even though my work is geometric in appearance, its meaning is intended as antithetical to that of previous geometric art. Geometric art is usually allied with the various idealisms of Plato, Descartes, and Mies. My work, in fact, is a critique of such idealisms.“ Zit. n. Peter Halley. *Collected Essays 1981-87*. Venice 1988, S. 25.

² Peter Halley. The deployment of the Geometric. In: Peter Halley. *Collected Essays 1981-87*. Venice 1988, S. 128-130.





Peter Halleys Atelier in New York, 1990er Jahre

ge formuliert. Die Bildelemente, auf den ersten Blick nichts weiter als geometrische Formen und Farbflächen, sind im wesentlichen die Zelle ('cell') – rechteckige, scharfkantig abgegrenzte Farbflächen –, die Leitung ('conduit') – rechtwinklig verlaufende schmale Farbstreifen, die die anderen Elemente verbinden oder, wie hier, unter oder neben ihnen vorbeilaufen –, und die Gefängnisse ('prisons') – rechtwinklige Farbflächen, die durch vertikale Streifen wie durch ein Gitter gegliedert sind. Es sind Grundelemente eines Schaltplans des modernen Lebens und seiner schematischen Verhältnisse, in die die Individuen eingebunden, ja – denn es handelt sich um 'prisons' und 'cells' – in denen sie gefangen sind. Diese Befindlichkeit hat Halley in seinem bereits zitierten Aufsatz prägnant zusammengefasst:

„Mit der Geometrisierung der Landschaft geht die Geometrisierung des Denkens einher. Die spezifische Wirklichkeit wird durch die Vorherrschaft des Modells ersetzt. Und im Umkehrschluss wird das Modell auf die Landschaft übertragen und verschiebt die Wirklichkeit immer weiter in einem Prozess stets sich weiter vervollständigender Zirkularität.“³

Zu diesen ikonographischen Elementen kommen die spezifischen Farbkombinationen Halleys, der industrielle Fluoreszenzfarben ('Day Glo') aus der Werbebranche oder vorgefertigte reliefhafte 'Roll-A-Tex'-Farben verwendet, die in massenhaft errichteten Gebrauchsimmobilien eine pflegeleichte, rauhfaserartige Oberfläche simulieren. Beides sind für Halley die typischen Oberflächen der standardisierten Welt.

Dieser Kontrast zwischen der Kälte der Mathematik, der Geometrie und der Wärme der Farbe, der sinnlichen Wahrnehmung führt ins Zentrum von Halleys künstlerischer Kritik an den Beschränkungen durch die systematische Vermessung und Einteilung der Welt. Er verhandelt damit zugleich eine der ältesten ästhetischen Theorien, nach der das Schönheitsempfinden von Proportionen gesteuert wird. Damit einher geht auch Halleys Kritik an abstrakter und konstruktivistischer Kunst, die er als Propaganda der Geometrisierung der Welt aufgrund ihrer Behauptung einer höheren mathematischen Ordnung, eines Sublimen und Erhabenen entlarvt – sie ist nichts anderes als die Installation einer willkürlichen Machtstruktur. Dem setzt Halley seine brillanten geometrischen Kompositionen entgegen, die er auf spektakuläre Weise von der Ungegenständlichkeit löst und sie unmittelbar mit der Wirklichkeit der Lebenswelt verbindet.

Durch die Anschaulichkeit dieser ebenso einfachen wie machtvollen Struktur wird das geometrische Raster, das unser Leben bestimmt – von den Versorgungs- und Kommunikationsnetzen über die wabenartige Organisation von Gebäuden und Städten bis hin zu technologischen Mikronetzwerken jeder Art – aufgebrochen und für eine andere, individuelle Gestaltung freigegeben.

³ Wie Anm. 2.



PETER HALLEY

NEW YORK 1953 – LEBT IN NEW YORK

DAS JAHR 1986

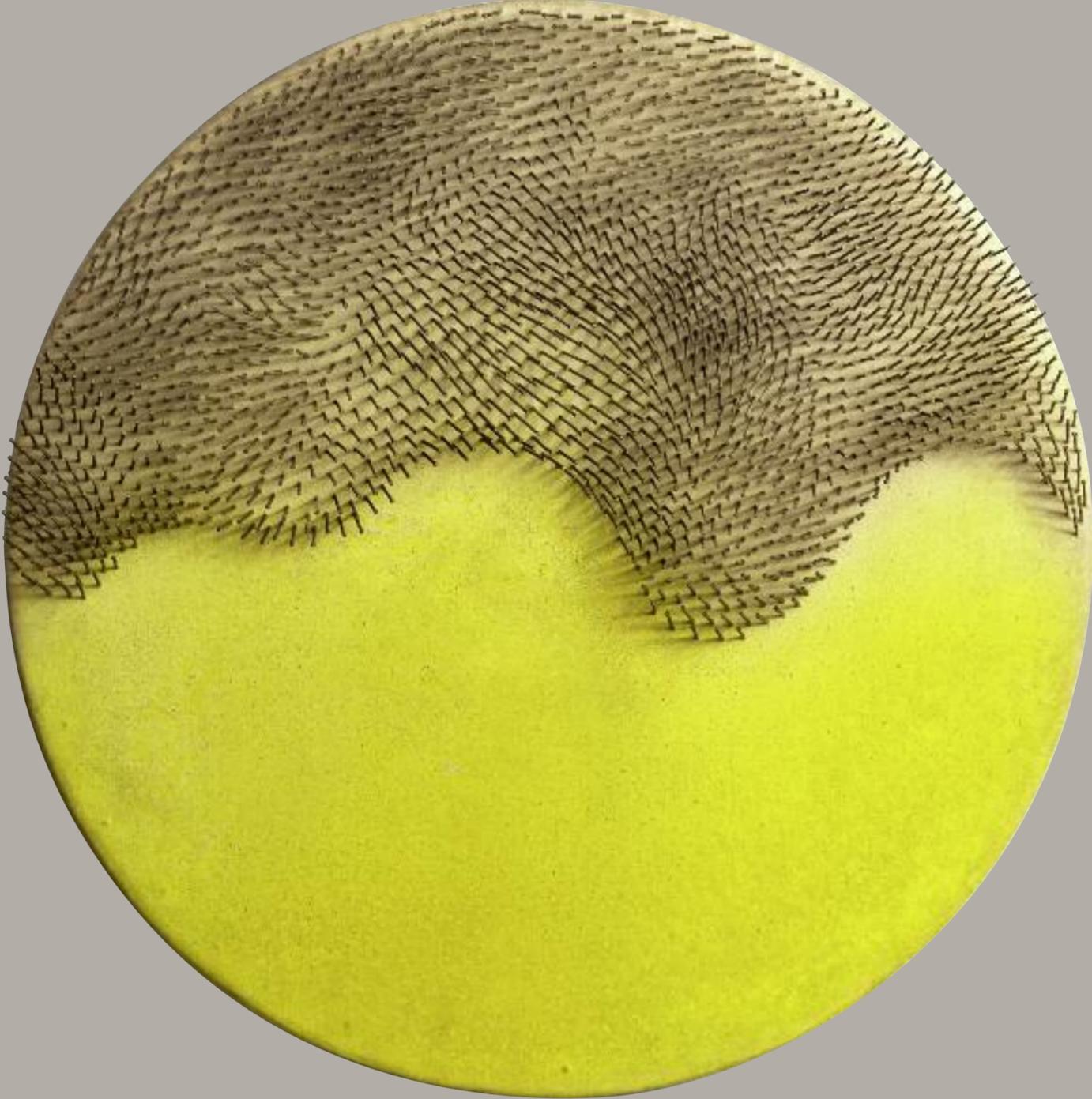
Das Jahr 1986 war in vielerlei Hinsicht ein entscheidendes Jahr in der künstlerischen Karriere Peter Halleys, aber es brachte mit dem Umzug in ein neues Studio in Tribeca und der Geburt seiner Tochter auch private Veränderungen.

Halley war in den Jahren zuvor durch seine Bekanntschaft und spätere Freundschaften mit zahlreichen Künstlern, Kuratoren und Schriftstellern ein wichtiges Mitglied der New Yorker Avantgarde dieses Jahrzehnts und gelangte bis in die Mitte der achtziger Jahre zu immer größerer Reputation, die durch Ausstellungen in Europa auch international wurde. Hinzu kam seine vielbeachtete Tätigkeit als Theoretiker und Kritiker. Ein großer Teil seiner ästhetischen Theoriebildung, die sich unmittelbar auf die Form und Ikonographie seiner künstlerischen Werke auswirkte, entstand bis 1986.

In diesem Jahr stellte Halley wiederholt mit Meyer Vaisman, Ashley Bockerton und Jeff Koons aus, und beschäftigte sich, auch im persönlichen Kontakt, unter anderem mit den Arbeiten von Frank Stella – über den er einen wichtigen Essay schrieb – und Andy Warhol.

Warhol besuchte er 1986 in dessen Atelier, und Andy Warhol fertigte mehrere Porträts von Peter Halley.

Peter Halley vor seinem Atelier in East Village, New York 1981



SONNENÜBERFLUTUNG (TRANSGRESSION) 1963

GÜNTHER UECKER

Nägel und Acryl auf
Leinwand auf Holz
1963
Durchmesser 100 cm
rückseitig signiert, datiert,
betitelt und bezeichnet

Honisch 247

Provenienz
Atelier des Künstlers
Privatsammlung
Privatsammlung, Deutschland

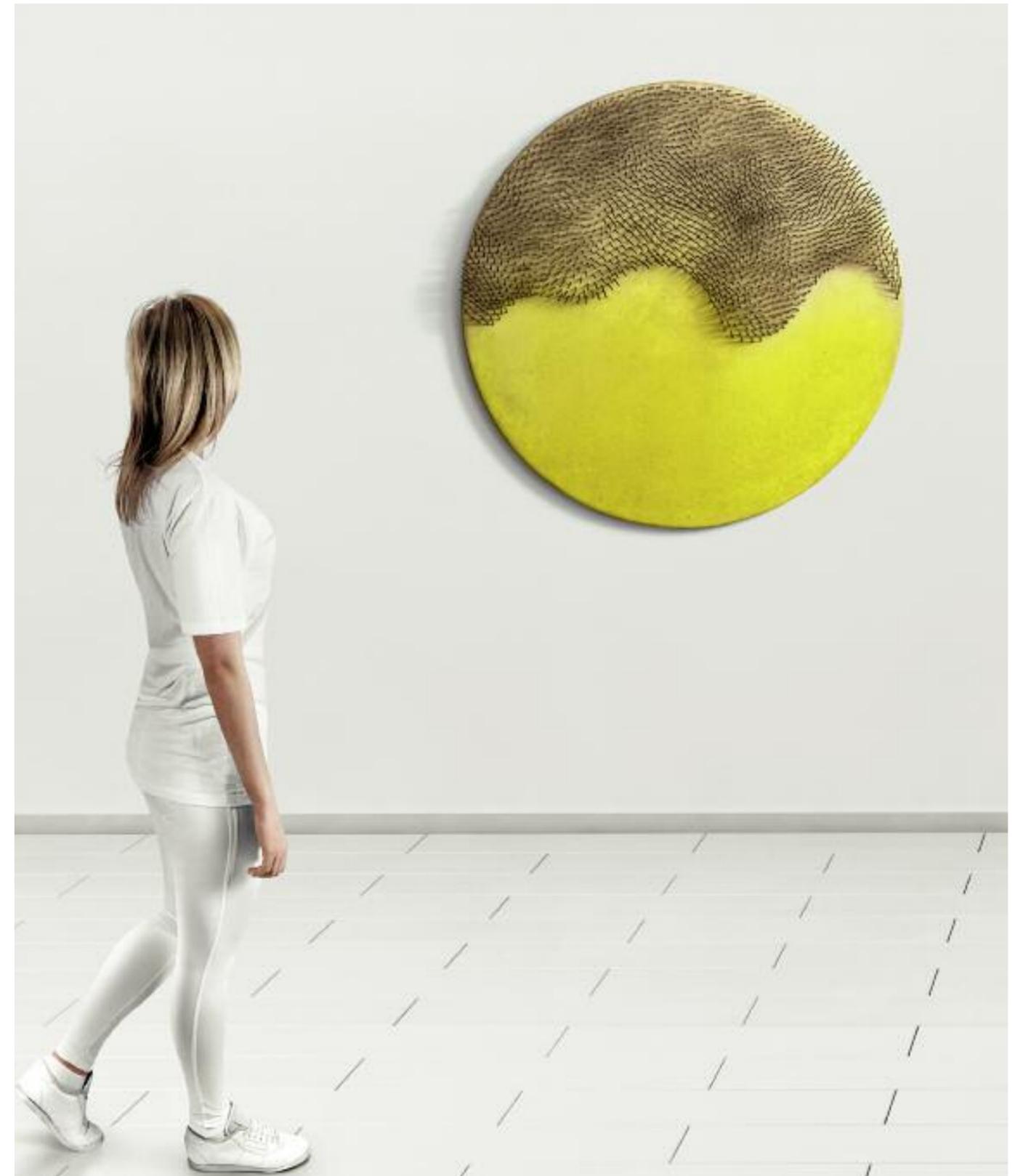
Ausstellungen

4. Biennale Internazionale d'Arte, San Marino, 1963. Kat. S. 159, mit Abb.

Literatur

Helms, Dietrich. Günther Uecker. Berlin 1970, S. 44, mit Abb.

Honisch, Dieter. Uecker. Stuttgart 1983, S. 186, Nr. 247 mit Abb.
(betitelt 'Transgression' und falsch ausgerichtet).



SONNENÜBERFLUTUNG (TRANSGRESSION) 1963

GÜNTHER UECKER

Günther Uecker, 1930 in Mecklenburg geboren, studierte zunächst in Wismar und Berlin und schließlich, nach seiner Flucht in den Westen, an der Kunstakademie in Düsseldorf. Schon während seines Studiums fand er engen Kontakt zur deutschen und französischen Avantgarde und den Künstlern der späteren ZERO-Bewegung. 1957 lernte er Yves Klein in Düsseldorf kennen – Klein wurde später Ueckers Schwager, als er dessen Schwester Rotraut 1962 heiratete.

Der 1958 gegründeten ZERO-Gruppe gehörte Uecker ab 1961, zusammen mit Heinz Mack und Otto Piene, bis 1965 an. Der Höhepunkt dieser europäischen Künstlerbewegung war die ihr gewidmete große Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam 1962, auf der auch Ueckers Werk prominent vertreten war.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Uecker aus seinen vorhergehenden Strukturbildern bereits seine Nagelbilder und Nagelobjekte entwickelt, mit welchen er berühmt wurde. Von besonderer Wichtigkeit war für ihn dabei die Möglichkeit, mit diesem Werkstoff ein dreidimensionales Materialbild entstehen lassen zu können, das Bewegung und Licht auch im Tafelbild einzufangen vermag.

Die Entwicklung der Nagelbilder führte Uecker über Spiralen und organische Formen zu 'Übernagelungen' anderer Objekte. Damit vollführte Uecker eine höchst eigenständige Transformation seiner Strukturbilder, die noch deutlich an die konkrete

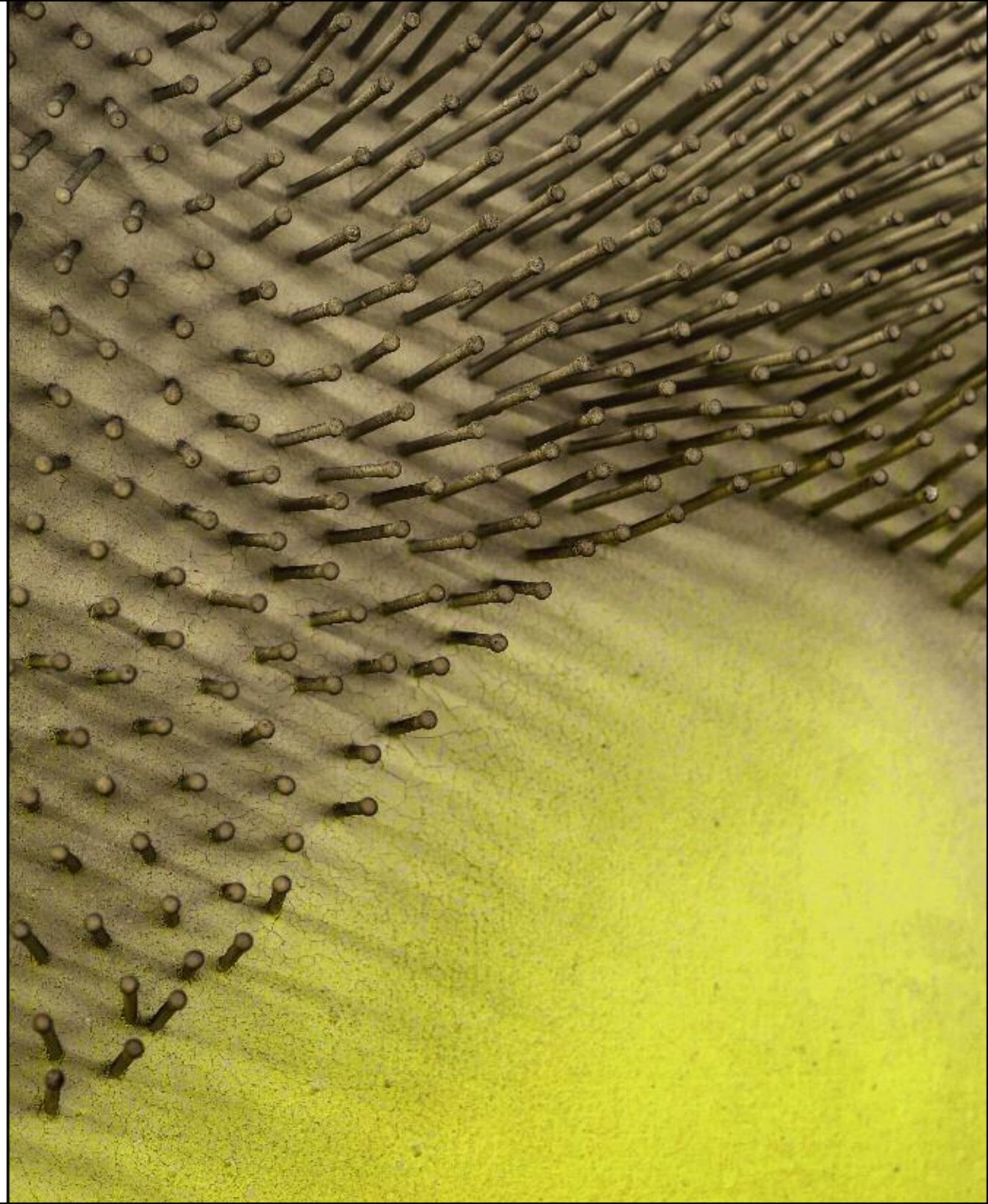
Malerei der fünfziger Jahre angelehnt waren, zu einer eigenen Bildsprache, die ein starkes sinnliches Element beinhaltet.

Von besonderer Bedeutung sind das Licht und die stetige Veränderung des Werkes durch die Lichtwirkung und den Beobachtungswinkel – auf diese Weise gelingt es Uecker, die Bewegung und den Zeitablauf, also die für die ZERO-Künstler so wichtige Kinetik, in seine Arbeiten zu integrieren. Günther Uecker beschränkt sich dabei aber nicht nur auf eine rein puristische Ästhetik, sondern bindet darüber hinaus eine transzendente, spirituelle Ebene mit ein. In einem 1961/62 entstandenen Text formuliert Uecker:

„Ich denke an eine Wirklichkeit, die sich gegenwärtig vollzieht und ihren Ewigkeitswert in ihrer Dynamik erhält. [...] Das Licht wird uns fliegen machen, und wir werden den Himmel von oben sehen. Alles wird uns durchdringen, es wird durch uns hindurchgehen, wie es durch Etwas und Nichts geht. [...] Die Schönheit des Lichtes wird jede Gestalt annehmen, die wir wünschen und träumen.“¹

Alle diese Elemente und Vorstellungen sind in der *Sonnenüberflutung* von 1963 vollkommen zum Ausdruck gebracht. Die auf den ersten Blick organisch anmutende Struktur der Nägel, die wie in einem Windhauch die Bildfläche zu überziehen scheinen, gibt den Blick auf eine höhere Ordnung frei, die eigentlich mit den normalen Sinneskräften nicht wahrnehmbar ist. Auch der für Uecker typische Kontrast zwischen 'brachialer', Kraft erfordernder

¹ zit. n. Wieland Schmied. Günther Uecker. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1972, S. 39.





Günther Uecker mit
Das gelbe Bild
von 1957/58
Düsseldorf 2005

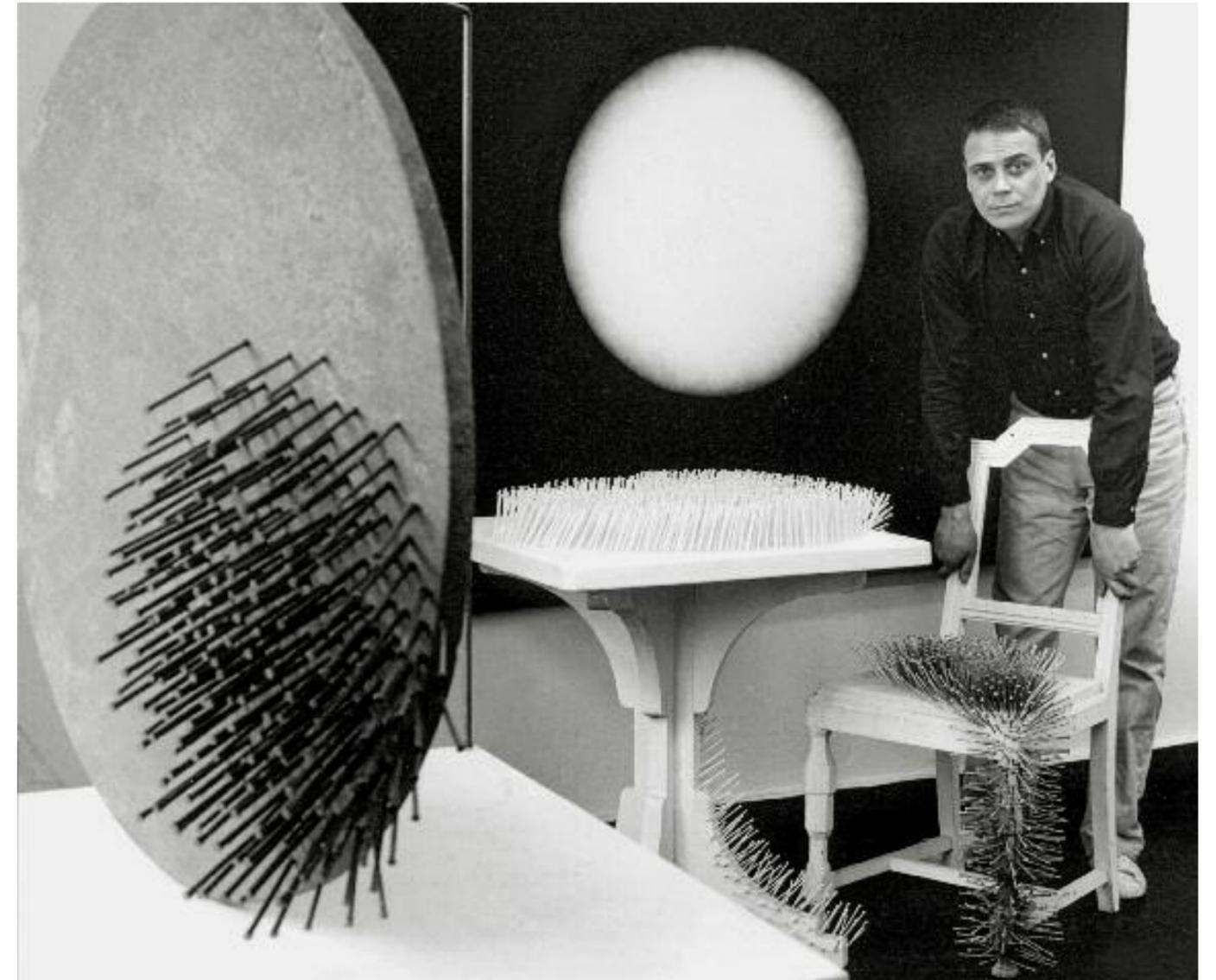
Formgebung, der offenbaren Sichtbarkeit, „wie das Bild gemacht ist“, und der leichten, poetischen, ja ephemeren Wirkung wird in diesem Nagelbild ganz unmittelbar anschaulich. Es ist in diesem Werk in besonderem Maße auffällig, wie bei Uecker Metall und Kraft zu Licht und Luft werden.

Das Übertreten der Bildfläche in den Raum und die Perforierung der Bildfläche mit den Nägeln zu demselben Zweck ist eine direkte Reaktion auf das Werk Lucio Fontanas, auf den Uecker sich mehrfach bezieht. Diese Überschreitung ist im Nebentitel des Werkes – Transgression – angesprochen und beschreibt als terminus technicus auch die Überflutung – im vorliegenden Fall der Sonne. Das Thema der Überflutung war in diesen Jahren in Ueckers Werk sehr präsent: er thematisierte es in einer Performance zu einem Vortrag von Bazon Brock in der Frankfurter Galerie d im September 1963 und in seinem Sinflutmanifest.² In der Folge eroberten die Nagelwellen Ueckers nicht nur die Bildfelder und das Kreisrund der Sonne im vorliegenden Werk, sondern auch dreidimensionale Objekte wie Möbel

und Klaviere. Uecker selbst beschreibt seinen Ansatz in einem Interview mit dem Deutschlandfunk am 11. März 2005:

„Ich hatte diese erarbeiteten bildnerischen Strukturfelder, die ja so etwas wie kontemplative Betrachtungsfelder waren, für mich autotherapeutisch hergestellt, (um) mich in Gleichmut zu versetzen, wie ein inneres Porträt, das ins Bild gesetzt ist im Sinne noch klassischer künstlerischer Bedeutung (und) an der Wand hing. Dass diese erarbeiteten Strukturen nun plötzlich über Möbel und den banalen, säkularisierten und gelebten Arbeits- und Lebensbereich der Bevölkerung gehen sollte, war damals eine Idee, ein Manifest der Transgression: Überflutung der Welt mit Kunst und so dachte ich, keine Bilder an der Wand, sondern rauf auf die Möbel, auf das ewige Polier, dieser Atavismus einer kultischen Handlung – man weiß nicht, was man tut, aber poliert jeden Tag die Möbel – da muss ein Nagel reingeschlagen werden, damit ein Widerstand erzeugt wird, um die Betrachtung meiner Werke auch zu verdeutlichen, dass Kunst eindringen kann in diese Banalität von Leben.“

² 'Sinflutmanifest – Überflutung der Welt', 1963, vgl. Dorothea und Martin van der Koelen (Hrsg.), Günther Uecker, Opus Liber, Verzeichnis der bibliophilen Bücher und Werke, 1960-2005. Mainz 2007, Nr. L 6303, S. 30f
³ 'Zero – Der neue Idealismus' war ein Flugblatt, das Uecker, Mack und Piene anlässlich der Eröffnung ihrer Ausstellung in der Galerie Diogenes in Berlin 1963 gedruckt haben. Zit. n. Heiner Stachelhaus. ZERO, Mack, Piene, Uecker. Düsseldorf 1993, S. 49.



Günther Uecker 1965
in Hannover

Sowohl Tondi als auch die gelbe Farbe als Metapher für die Sonne und das Licht tauchen seit den späten 1950er Jahren immer wieder in Ueckers Werk auf, aber neben der *Sonnenüberflutung* gibt es nur ein weiteres rundes Nagelbild, das ebenfalls die gelbe Farbe verwendet. Alle übrigen Tondi sind entweder weiß oder, als Lichtscheiben, mit einer kinetischen Vorrichtung und Beleuchtung versehen. Dabei gehört diese Kombination zu den unmittelbarsten Umsetzungen der Sentenzen des ebenfalls im Jahr 1963 erschienenen ZERO-Manifests. Darin wird der radikal konkrete Ansatz der Gruppe formuliert als „ZERO ist rund“ und „Die Sonne ist ZERO“.³

Der hermetische Gehalt des ZERO-Manifests und die Forderung nach der 'Sinflut der Nägel' in Ueckers Überflutungsmanifest finden ihre Entsprechung in der kosmischen Symbolik der *Sonnenüberflutung*, die den Betrachter einlädt, über das Kunstwerk sinnliche Wahrnehmung und freie Assoziation zusammenfließen zu lassen, um die geistige Freiheit zu erreichen, die den ZERO-Künstlern vorschwebte.



GÜNTHER UECKER

WENDORF 1930 – LEBT IN DÜSSELDORF

DAS JAHR 1963

Schon 1961 kam Günther Uecker in engeren Kontakt mit den Künstlern der 1958 gegründeten Gruppe ZERO und beteiligte sich an den Happenings rund um deren Ausstellung in der Galerie Schmela, bei der in der Folge auch Ueckers Werke gezeigt wurden. 1962 wurde Uecker dann offiziell in die Gruppe aufgenommen, während sich parallel das Interesse an seiner künstlerischen Arbeit stetig vergrößerte und erste deutsche Museen seine Werke für ihre Sammlungen ankauften.

Das Jahr 1963 stellte den vorläufigen Höhepunkt der ZERO-Bewegung und von Ueckers öffentlicher Präsenz dar: in diesem Jahr erschien das ZERO-Manifest, und auch Uecker selbst propagierte sein Manifest von der Überflutung der Welt durch die Kunst. Uecker erhielt Preise und zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen, und er weitete seinen Radius bis in die USA, nach New York aus, wo ebenfalls bedeutende Verkäufe, etwa an Rockefeller, gelangen.

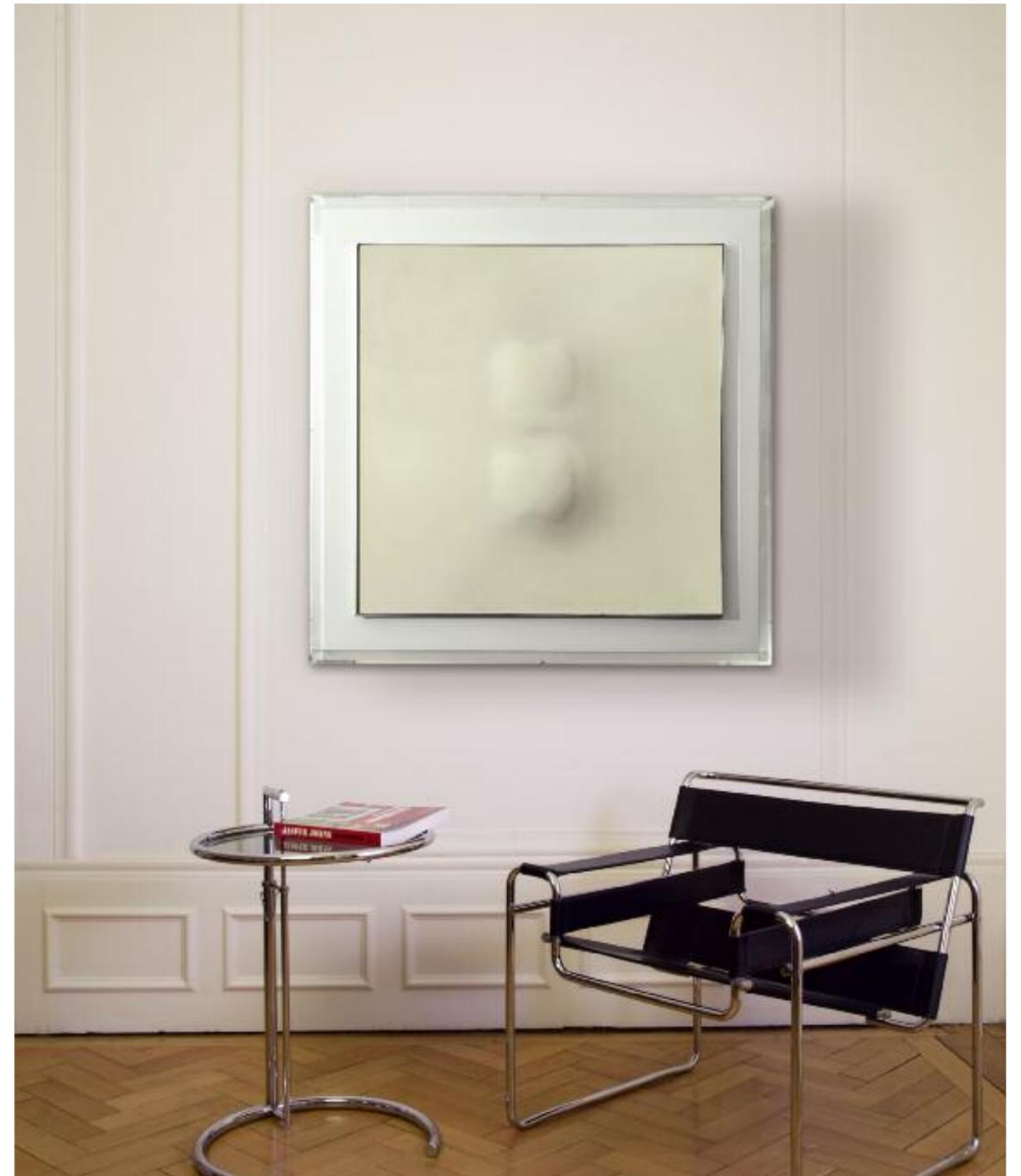
Diese intensive Phase kulminierte in der Documenta-Teilnahme der ZERO-Künstler 1964, die einen ganzen kinetischen Lichtraum gemeinsam als Hommage an Lucio Fontana gestalteten.

Günther Uecker
in Düsseldorf 1971

KAURI IV 1968
GOTTHARD GRAUBNER

Öl auf Perlon über
Schaumstoff auf Leinwand
1968
100 x 100 cm
rückseitig signiert und datiert,
auf dem Keilrahmen betitelt
und bezeichnet 'Kissenbild'

Provenienz
Atelier des Künstlers
Privatsammlung, Württemberg (Anfang 1970er Jahre)
Privatsammlung, Deutschland (seit 2017)



KAURI IV 1968

GOTTHARD GRAUBNER

„Farbe ist mir selbst Thema genug.“
Gotthard Graubner¹

Seit den frühen sechziger Jahren experimentierte Gotthard Graubner mit Möglichkeiten, den Bildraum des herkömmlichen Tafelbildes in den Raum zu erweitern und auf diese Weise eine Licht- und Farboberfläche zu schaffen, die gerade nicht tafelhaf ist, sondern sich richtungslos, aber lebendig und pulsierend in den Raum ausdehnt. Damit gab es in seinem künstlerischen Ansatz zwar Verwandtschaften zur amerikanischen Farbfeldmalerei oder zum europäischen Informel, und seine Ziele überschritten sich zum Teil mit denjenigen der Künstler der ZERO-Bewegung. Dennoch können Graubners Bilder unter keines dieser Epitheta subsumiert werden.

Zwar hatte Graubner mit expressionistischen und geometrisch-abstrakten Malereien begonnen, verließ aber diesen Weg seit etwa 1962 auf der Suche nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten zunehmend. Erste Kissenbilder entstanden, bei denen die Leinwand über eine Schicht synthetischer Wolle gespannt wurde und damit zu einer Verkörperlichung und letztlich einer Verräumlichung der Farbe führte. Der Farbauftrag selbst, wenngleich er in demselben chromatischen Bereich verbleib, konnte bei Graubner nie 'monochrom' genannt werden – changierende und tonige Oberflächen sind für seine Malerei charakteristisch. Dabei gibt es dennoch keinen Pinselduktus und keine 'Handschrift', ebenso wenig wie eine Pastosität der Farben. Es scheinen freischwebende Pigmente zu sein, ein Effekt, den

Graubner zunächst durch eine Technik erreichte, die zuerst von den Malern des Abstrakten Expressionismus in den USA von Helen Frankenthaler und in der Folge von Morris Louis und Kenneth Noland angewandt wurde. Dabei wurde durch das großenteils kontingente (später, bei Noland und Louis auch kontrolliertere und gezielte) Tränken der Leinwand mit der Farbe zur Erzielung eines wolkigen, durchscheinenden Farbeffekts verwendet. Diese in der amerikanischen Post-painterly Abstraction 'staining' genannte Technik übernahm Graubner zur Färbung seiner Bildoberflächen, wiederholte das Prozedere aber mehrfach und beeinflusste es späterhin durch den Einsatz großer Pinsel und Bürsten. Das Ergebnis war eine gleichzeitige Feinheit und Tiefe der Farbschicht, die nicht nur durch die Modulation und das freie Fließen, sondern auch durch die vielen Schichten und das Durchtränken der weichen, dreidimensionalen Oberfläche erreicht wurde.

Schon früh, 1961, tritt in den Titeln der Gemälde Graubners der Begriff 'Farbraum' auf, den er später, in Bezug auf seine Kissenbilder, in 'Farbraumkörper' zur Bezeichnung seiner Werke erweitern sollte. Zuvor hatte er, beginnend in der Zeichnung und Druckgraphik etwa ab 1964, zum einen mit verdoppelten Rund- und Ovalformen in blassen, weißen oder hellgrauen Farbtönen die Körperlichkeit der Kissen erforscht. Die frühesten dieser Doppelformationen erhielten den Namen *Kauri*, wohl in Assoziation an die Form und blassfarbige, porzellanartige und scheinbar transluzente Oberfläche der gleichnamigen tropischen Muschelschnecke.²

¹ zit. n. Petra Richter, „Ed io anche son in Arcadia“.
In: Imorde, Joseph; Pieper, Jan (Hrsg.),
Die Grand Tour in Moderne und
Nachmoderne. Tübingen 2008,
S. 225-246, hier S. 228.
² Schäfer, Dorit. Gotthard Graubner:
Radierungen. Ausst. Kat. Kunsthalle
Karlsruhe 2008, S. 18.

Gotthard Graubners *Kauri IV* greift also thematisch und formal zurück auf eine Gruppe von Zeichnungen und Druckgraphiken, die seit 1964 entstanden sind und das Thema der Zwillingsform zum Inhalt haben. 1968 entstanden dann vier Kissenbilder mit derselben Titelgebung sowie ein Kissenbild mit dem Titel *Kauri blau*, das, anders als die übrigen, nicht in einem grau-weißen Farbschema gehalten ist, sondern, wie der Titel sagt, auch blaue Pigmente beinhaltet. *Kauri II* zeigte Graubner 1971 bei der Biennale von São Paulo, ein weiteres Bild der Gruppe befindet sich heute in der Sammlung des Düsseldorfer Museums Kunstpalast.

In *Kauri IV* nehmen die beiden erhabenen, ovaloiden Formen, wie in einer '8' übereinander angeordnet, die Mitte des quadratischen Bildraumes ein. Durch die Farbgebung und die Schattenwirkung erzielen sie einen hierarchischen, fast geisterhaften Eindruck, der auch assoziativ, nicht nur tatsächlich durch die erhabene Bildoberfläche, eine körperhafte Vorstellung hervorruft. Es entsteht ein subtiles, fast ist man versucht zu sagen, sakrales Spiel der Wahrnehmung, die gleichsam eine Bewegung vorausahnt, die von den Formen auszugehen beginnt. Das Licht spielt in dieser Wahrnehmung eine große Rolle, verändert sich doch je nach Blickwinkel und Intensität der Lichteinstrahlung der Charakter und die verhaltene Farbwirkung des eigentlich farblosen Bildes.

An dieser Stelle ist es nicht unbedeutend zu vergegenwärtigen, dass die *Kauri* nicht nur eine formale Assonanz an Graubners Kissenbild aufweist. Die Schalen dieser Schneckentiere sind kulturell höchst aufgeladen und besitzen etwa in

Afrika vielfältige Bedeutungen und Aufgaben – nicht nur, dass sie über Jahrhunderte im indopazifischen Raum als Zahlungsmittel verwendet wurden. Nach zentralafrikanischem Glauben erleichtern sie den Kontakt zu den Geistern.³ Zwar ist nicht sicher nachweisbar, dass Graubner diesen kulturellen Import wissentlich und absichtlich hergestellt hat. Aber tatsächlich besitzen auch die Kissenbilder und Farb Räume Graubners eine transzendente Absicht, die sich auf wunderbare Weise mit der Symbolik trifft, die der Titel *Kauri* transportiert.

Den Gehalt dieser potentiellen 'Sakralität' oder zumindest den Gehalt an Transzendenz von Graubners Bildern hat Markus Zink mit Bezug auf Horst Schwebel treffend kompiliert:

„Ob gegenständlich (Friedrich), konstruktiv (Malewitsch), abstrakt-expressiv (Newman, Rothko), monochrom (Graubner) oder informell (Tobey), in allen diesen Fällen sieht Schwebel ein verbindendes Moment: Die Kunst führe ihren Betrachter durch die sinnliche Wahrnehmung zu einer Erkenntnisgrenze, die als Grund des Bewußtseins erfahren werde, nämlich das begriffslose Schauen. Die dabei erfahrene inhaltliche Leere tritt der bloßen Verweigerung von Gestalt, dem 'Nichts des Todes', gegenüber. Das visualisierte Phänomen ist, wie Schwebel sagt, 'ein mit Dynamik und Potentialität aufgeladenes Nichts'.“⁴

Insbesondere das 'begriffslose Schauen' ist es wohl, das Graubner im Kern seiner Kunst angestrebt hat und ermöglichen wollte. *Kauri IV* ist im Zentrum dieser nicht nur transluzente, sondern auch transzendente Bilderfahrungen ermöglichenden Kunst.

³ Alexandra Gabriel, *Zeitgenössische Malerei in Kenia*, Diss. Freiburg 2001, S. 94.
⁴ Markus Zink, *Theologische Bildhermeneutik: ein kritischer Entwurf zu Gegenwartskunst und Kirche*, Münster 2003, S. 392.





GOTTHARD GRAUBNER

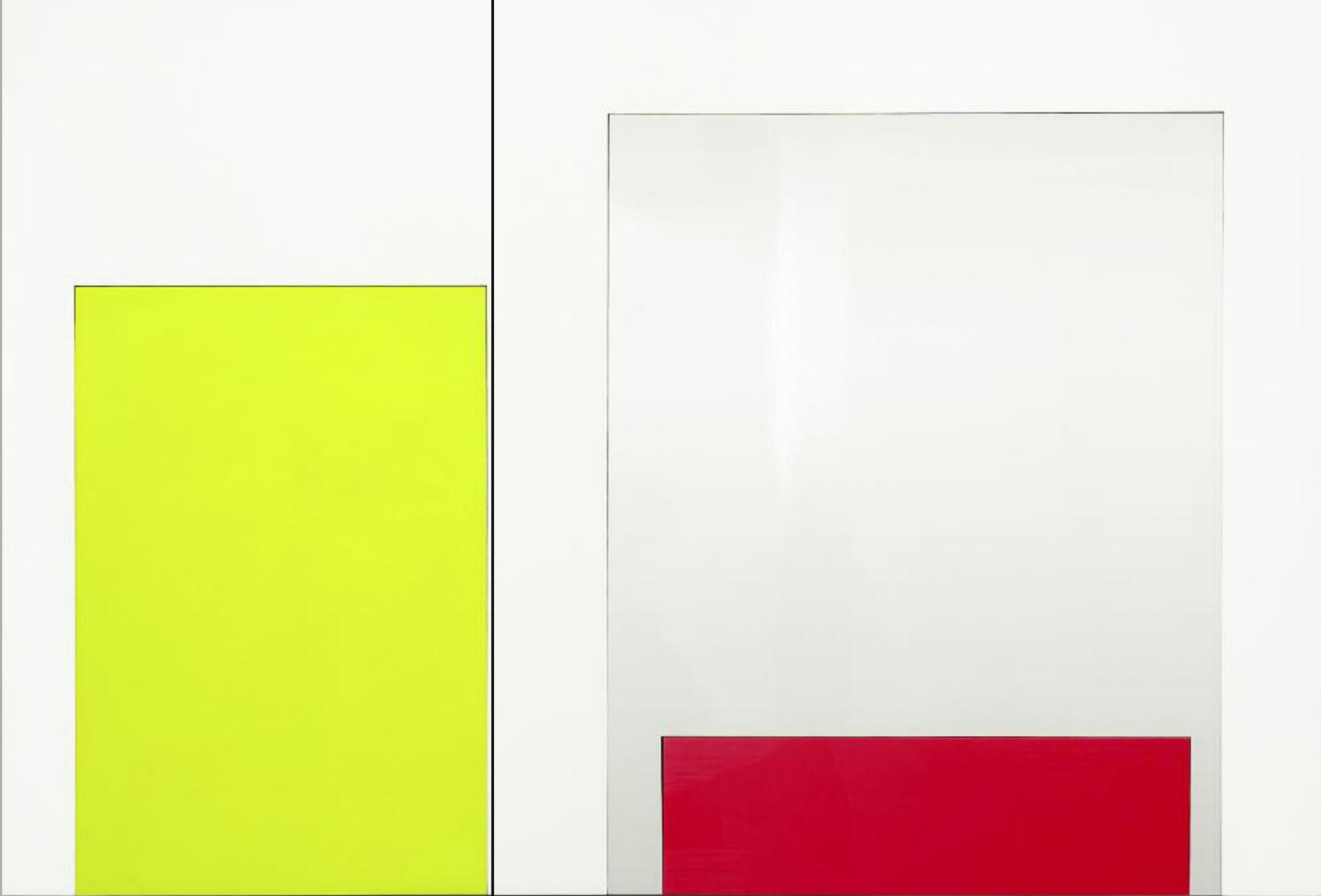
ERLBACH 1930 – 2013 DÜSSELDORF

DAS JAHR 1968

1968 war in vielerlei Hinsicht das Jahr des künstlerischen Durchbruchs von Gotthard Graubner. War sein Werk zuvor nur in wenigen Ausstellungen zu sehen gewesen – so etwa ab 1962 in der Galerie Schmela in Düsseldorf –, während er als Kunsterzieher arbeitete, erreichte er durch seine Teilnahme an der 4. Kasseler Documenta in diesem Jahr 1968 große Aufmerksamkeit. Dieser folgte 1969 die Berufung auf eine Professur für Malerei an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Sein Werk verdichtete sich, und gleiches geschah mit seiner künstlerischen Theoriebildung, die ihn 1971 zum Begriff des 'Farbraumkörpers' für seine Arbeiten führte, die den eher profanen Vorgängertypus der 'Kissenbilder' ersetzte.

Noch 1968 sah Graubner selbst in den in diesem Jahr erstmals gezeigten 'Nebelräumen' – durch Trockeneis vernebelte Kunststoffzelte, die dem Besucher eine vage, changierende Wahrnehmung von Licht und Raum boten – die 'totalste Äußerung' seiner Malerei und zeigte sie, malerisch schon zur Farbe zurückkehrend, in seiner ersten großen Einzelausstellung in Hannover und Düsseldorf 1969. Diese Ausstellung veranlaßte sogar den 'Spiegel', in einem ansonsten eher launigen Artikel 1969 zu der bewundernden Äußerung, subtiler und nuancenreicher als Graubner gehe kein deutscher Künstler mit Farben um.

Gotthard Graubner
in seinem Atelier in Düsseldorf 1971



FIGUR 15 1985

IMI KNOEBEL

Acryl auf Hartfaserplatte,
auf Holz
1985
170 x 250 cm
rückseitig signiert und datiert

Provenienz
Atelier des Künstlers
Privatsammlung, München (direkt vom Künstler erworben)

Ausstellungen
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1986. Imi Knoebel.



FIGUR 15 1985

IMI KNOEBEL

Die sogenannten 'Figurenbilder', die Imi Knoebel ab 1985 geschaffen hat, haben ihren Ursprung in dem Gedankenspiel um das 'Balkonbild'. Dabei geht es um die Gesamtstruktur, die bei einem Blick auf DDR-Wohnblöcke durch die manchmal nur graduell, manchmal deutlich abweichende individuelle Gestaltung der eigentlich völlig gleichförmigen, seriell gereihten Balkonfronten solcher Häuserblöcke sichtbar wurde. Dieses ohne Voraussetzung oder Plan durch die jeweils freie und unabgestimmte Gestaltung des Einzelnen entstandene Gesamtbild galt Knoebel als Metapher für das „reine, nie gemalte, verdeckte Bild“, dessen Präsenz sich in der Vorstellung einer „Energiefigur“ manifestiert.¹

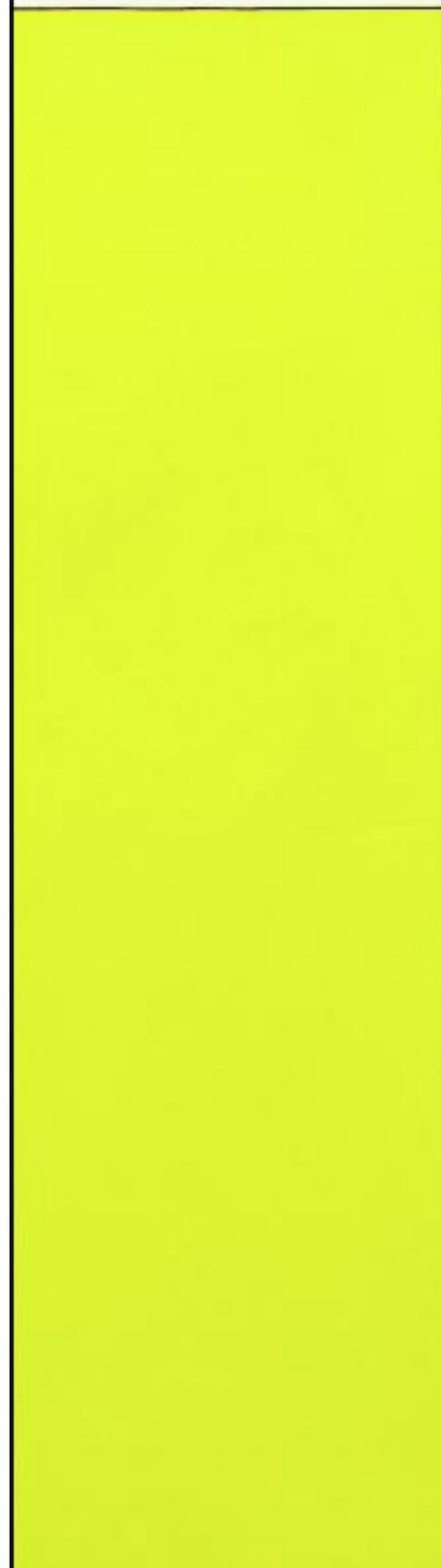
Dabei ist 'Figur' im abstrakten Sinne zu verstehen, nicht als Person oder ähnliches. Die entscheidende Frage ist in diesem Zusammenhang, was in einem Bild diese Figur ist oder wo sie sich befindet. Formal nähert sich Knoebel diesem Problem durch die Gestaltung von mehreren Flächen, die einander eingeschrieben sind, allerdings nicht nur durch unterschiedliche Farbgebung, sondern auch ganz physisch durch die mechanische Verschachtelung einzelner Bildflächen. Im Falle von *Figur 15* sind es vier Tafeln: eine hochrechteckige gelbe Fläche, ein weißes Rechteck mit einem kleineren roten, querliegenden Rechteck am unteren Rand, sowie eine umgebende weiße Fläche, die die beiden anderen Rechtecke durch entsprechende Aussparungen ab der unteren Kante umschließt. Es entsteht ein Vexierbild von Raumbezügen und Prioritäten: ist die große weiße Fläche der Hintergrund für die anderen – was

durch das physische Eingeschobensein negiert wird –, oder ist die weiße Figur das eigentliche Bild, überlagert von den kleineren Rechtecken? Und sind diese räumlich davor oder dahinter zu verstehen? Oder aber, um nur einige wenige Konstellationsmöglichkeiten zu skizzieren, bilden die kleineren mit der größeren Fläche ein einziges Bild – eine 'Komposition' im Wortsinne?

Diese Ambivalenz der Prioritäten und Perspektiven ist es, die zum Kern der Frage nach dem 'Bild als solchem' führt und wiederum auf den Konstruktivismus und Malewitsch verweist. Das zentrale Werk des russischen Konstruktivisten, das schwarze Quadrat auf weißem Grund, war in seiner Monumentalisierung und dem radikalen Bruch mit jeder Form von Komposition oder Abbildhaftigkeit der Malerei die entscheidende Erfahrung für den damaligen Beuyschüler wie für viele andere Maler seiner Generation. Ungeachtet der vielfältigen Auseinandersetzung mit der konstruktiven geometrischen Malerei der russischen Avantgarde, vom Bauhaus bis zu den amerikanischen abstrakten Expressionisten und den Minimalisten, ging es Imi Knoebel erneut um die Frage der Organisation von Raum und Farbe im Bild, um ungegenständliche Komposition nachgerade im musikalischen Sinn.

In jüngeren Arbeiten, die Knoebel 2015 in einer Ausstellung 'Malewitsch zu Ehren' in Teilen gezeigt hat, macht der Künstler diese Referenz an Malewitsch wieder aktuell. *Nr. 112* setzt zwei geometrische Elemente zu einer Farbtafel zusammen, die auf einem

¹ Bildessay von Carmen Knoebel mit Zeichnungen von Johannes Stüttgen, in: Ausst. Kat. Haus der Kunst München. Imi Knoebel Retrospektive 1968-1996. Ostfildern 1996, S. 96.





rechtwinkligen weißen Viereck ein angeschrägtes, rotes Rechteck trägt. Dieses Mal ist also eher das rote Quadrat von Malewitsch der Bezugspunkt. Wie das nicht ganz quadratische Quadrat bei Malewitsch durch die leicht aus der Achse verschobene Position auf dem weißen Grund Bewegung in die Komposition bringt und den suprematistischen Raum für den Betrachter spürbar macht, so verunsichert Knoebel Strenge und Gleichgewicht in seinem Bild durch die ganz leicht trapezoide Form des roten Farbfelds. Es scheint so, also ob Knoebels Referenz nicht nur Malewitsch gilt, sondern auch den amerikanischen Malern des Hard Edge und der Shaped Canvasses.

Dies gilt sicherlich auch für die Figurenbilder und *Figur 15*, nur das hier die 'shaped canvasses' ineinandergefügt sind und, statt die Befreiung des Bildes, der Malerei von räumlichen Grenzen zu propagieren, diese Bemühung in der Frage nach dem eigentlichen Wesen des Bildes, nach seiner tatsächlichen Verortung implodieren lässt. Zudem versteht Knoebel das Gemälde nicht mehr als bemalte Bildfläche, sondern als Objekt, das gleichermaßen zum Raumobjekt werden kann, und zwar um einen virtuellen Raum erweitert, der in der Vorstellungswelt des Betrachters liegt, so wie auch das 'Balkonbild' je nach Perspektive des Einzelnen völlig unterschiedlich und anders akzentuiert wahrgenommen werden kann.

Das in den Figurenbildern angelegte Prinzip des Zusammenfügens unterschiedlich farbiger Einzelteile zu einem Ganzen durchspielen ab 1989 auch die Werke der 'Grace Kelly'-Serie. Wenngleich diese Arbeiten eine große formale Strenge besitzen – Größe, Anordnung und Proportion der einzelnen Bildrechtecke bleiben unverändert –, wird das bis dahin eingeschränkte Farbspektrum von Knoebel spätestens seit den Figurenbildern ins Unendliche erweitert und erforscht. Zuvor entstehen aus den Figurenbildern 1986 mit der Gruppe 'nuovi gelati' strengere, konstruktivistischere Arbeiten und schließlich die Torbilder von 1988.

Imi Knoebel
Nummer 112
2014
im Besitz des Künstlers



IMI KNOEBEL

DESSAU 1940 – LEBT IN DÜSSELDORF

DAS JAHR 1985

1985 gehörte Imi Knoebels Werk zu den arrivierten Positionen der Gegenwartskunst in Deutschland und wurde auch im Ausland umfangreich und häufig ausgestellt. Es war der Höhepunkt der Malerei der 'Neuen Wilden', und die Minimal Art hatte bereits ihre Strenge und Kompromißlosigkeit an eine farbenfrohere und verspieltere Bildsprache verloren. Dennoch büßte Knoebels Schaffen nichts von seiner Stringenz und formalen Konsequenz ein. So wurden seine Arbeiten nicht nur in großen musealen Einzelausstellungen in Deutschland und Europa gezeigt – von den zahlreichen Galerieausstellungen ganz abgesehen –, sondern auch in die Überblicksausstellung 'Kunst in der BRD – 1945-1985' in der Berliner Nationalgalerie integriert.

Die weitere Ausformulierung seines Bildprogramms und die sukzessive Deklination der Farbe läßt Knoebel aber mit plastischen Arbeiten und unerwartet heterogenen, collagierten Objektarbeiten einhergehen. Die Diversifikation seines Werkes ist in der Mitte der achtziger Jahre unübersehbar, aber sie ist auch Ausdruck einer souveränen Expansion der von Knoebel in dem vorhergehenden Jahrzehnt gewonnenen Basis seiner künstlerischen Prinzipien.

Imi Knoebel 1984



OHNE TITEL 1990

SIGMAR POLKE

Acryl, Dispersion und
Interferenzfarben auf Karton
1990
200 x 150 cm
signiert und datiert
unten rechts
rückseitig signiert und datiert

Provenienz
Atelier des Künstlers
Privatsammlung, Europa
Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen
Kunsthalle Krems 2017. Abstract Painting Now.



OHNE TITEL 1990

SIGMAR POLKE

„Wir können uns nicht darauf verlassen, dass eines Tages gute Bilder gemalt werden. Wir müssen die Sache selber in die Hand nehmen.“
Sigmar Polke 1966¹

In seiner großformatigen, unbetitelten Arbeit von 1990 fasst Sigmar Polke einen guten Teil der Elemente seiner vorangegangenen Arbeiten zusammen und erzeugt ein dichtes Bildgewebe magistral angewendeter künstlerischer Mittel, die er sich über die Jahrzehnte seines Schaffens angeeignet hat, zu einem größtmöglichen Ausdruck von Bedeutungsverdacht – dem grundlegenden Thema seiner Arbeit.

Da sind die Umrisslinien hier kaum deutbarer figürlicher Darstellung, die Aufrasterung der Bildfläche, die an die Pop Art der sechziger Jahre und die Ästhetik der Massenmedien gemahnt, und die Verwendung entlegener technologischer Mittel, die in ihrer chemischen Reaktionsfähigkeit auf den alchemistischen Mischmasch anspielen, der Polke so bedeutsam war.

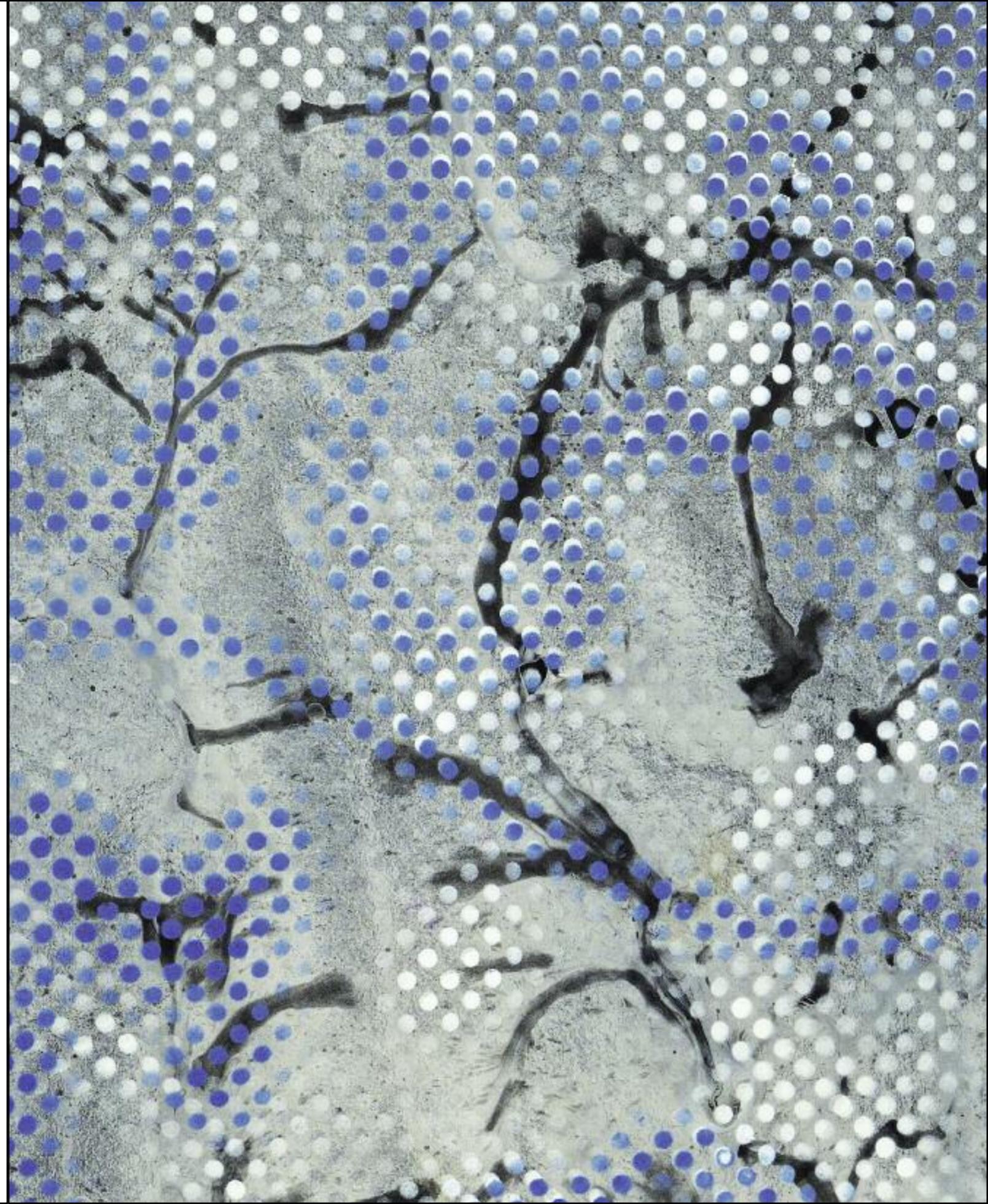
Auf den ersten Blick fast eine kosmologische Darstellung, die von einem hellen Zentrum zu den dunkleren Bildrändern strebt, dominieren in dem unbetitelten Werk Schwarz und Blau, die Farben des Kosmos. Durch die alles überziehende Rasterstruktur entsteht der Eindruck eines dokumentarischen Bildes oder einer Vergrößerung einer wissenschaftlichen Abbildung. Durchzogen von schlierenhaften Bildpartien, die die Wahrnehmung verunklären, manifestieren sich Linienstrukturen, die, anders als in formal

ähnlichen Werken Polkes dieser Zeit, sich einer unmittelbaren ikonographischen Lesung verweigern und das Auge des Betrachters festhalten.

Polke hat in dieser Arbeit nicht nur Acryl- und Dispersionsfarben verwendet, wie in vielen seiner Schüttbilder dieser Schaffensperiode, sondern auch sogenannte Interferenzfarbe, die durch die unterschiedlichen Brechungseigenschaften in der Lage ist, je nach Betrachterstandpunkt und Lichteinfall sich verändernde, schillernde Farbeffekte zu erzeugen, etwa so wie die Oberfläche einer Öllache. Dies fügt dem Prinzip des kontingenten Schüttens, das Polke in dieser Zeit häufig anwendet, eine weitere Ebene der variierenden Wahrnehmungsmöglichkeit, der zufälligen Farb- und Formkombination hinzu. Und hier liegt der Bedeutungsverdacht: eine Vielzahl von scheinbar lesbaren Bildinformationen, die sich zudem noch je nach Blickwinkel qualitativ verändern können – und die durch die darüber gelegten Rasterpunkte den Eindruck eines veröffentlichten, 'wirklichen' Bildes erzeugen – lassen sich partout nicht auflösen.

Sigmar Polke hat, ausgehend von den Rasterbildern der sechziger Jahre, immer wieder intensiv mit verschiedenen chemischen Reaktionen seiner Farben oder durch äußere, auch atmosphärische Einwirkungen erzeugte Effekte in seinen Bildern experimentiert. Ein erster Höhepunkt war sein Beitrag zur Biennale von Venedig im Deutschen Pavillon von 1986, der ihm den Goldenen Löwen einbrachte. Die dort präsentierten Werke verwendeten Farben,

¹ Zit. n. Buchloh, Benjamin (Hrsg.),
Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte.
Werkauswahl 1962-1971.
Tübingen 1976. S. 42.





die entweder Feuchtigkeits- oder wärmeempfindlich waren, und sie veränderten sich graduell je nach äußeren klimatischen Bedingungen und der Anwesenheit der Betrachter, die diese Veränderung auf sich selbst beziehen durften – und die niemals eine Art endgültigen Zustand zu Gesicht bekamen. Die ebenso ironische wie tiefgreifende Quintessenz dieser wie aller anderen Arbeiten Polkes ist kaum je ganz verstanden worden, aber auch dies ist ein Teil der künstlerischen Absicht Polkes.

Polke definiert mit diesen alchemistischen Elementen und offenen Enden in seinen Werken – wie auch in der vorliegenden Arbeit – die Aufgabe der Kunst als Repräsentation final zur Bewußtmachung ihrer Sinnlosigkeit um. Der Bedeutungsverdacht ist eine reine Chimäre, die Suche nach dem Stein der Weisen der Alchimisten wird erfolglos bleiben.

Dies wird insbesondere an den von Polke so geliebten Rasterpunkten deutlich, die hier zudem in changierenden Farben ihren Charakter beständig ändern und ihre Eigenständigkeit betonen. Denn der Witz an Polkes Rastern ist vor allem, dass die Punkte Teile des Bildes, ja das Bild selbst sind und nicht das Motiv zusammensetzen sollen, das sich eventuell aus ihrer Konstellation zu ergeben scheint – und das der kulturell konditionierte Betrachter zu sehen erwartet, wenn er ein Raster erblickt.

Die seit den frühen sechziger Jahren immer mehr ins Fließen geratenen Grenzen zwischen Werbung, Kitsch und Kunst konstituieren den Witz und die Vielgestaltigkeit von Polkes Werk, und durch ihre Kommentierung kann die Leichtigkeit des Moments in eine Schwere der Dauer umschlagen. Die plötzliche Abseitigkeit von Wort- und Bildbedeutungen spielt bei Polke eine solche Rolle, dass die Nähe der Etymologien von 'Alchemie', das auf den Wortsinn 'gießen' zurückgeführt wird, und von 'Kitsch', das sich wohl von 'Kitschen' für 'Zusammenkehren des Straßenschlammes' ableitet und auf das 'zusammenkitschen' süßlicher akademischer Bilder übertragen wurde, nicht mehr verwundert. Eine Wortschöpfung von niemand anderem als dem Großmeister der Alchemisten, Paracelsus, zeigt, wie nahe Sinn und Unsinn, Ernst und Spiel beieinander liegen: der Begriff 'Mischmasch'. Symbole und Zeichen wurden von Sigmar Polke als dem Experimentbeauftragten der Kunst zusammengekehrt, vermischt, und in unendlichen Versuchsfolgen immer neu kombiniert, getrennt, und wieder zusammengeführt. Ein Mischmasch der Symbole und Elemente von Bildern, ein Gestrüpp aus Zeichen entsteht, dessen labyrinthische Anordnung statt jeweils einem ebensoviele Eingänge wie Ausgänge besitzt. Bedeutung erlangt das Gewebe jedoch durch das Weben selbst, nicht so sehr durch den fertigen Stoff.

Polke springend
Foto von 1971



SIGMAR POLKE

OELS, SCHLESIEN 1941 – 2010 KÖLN

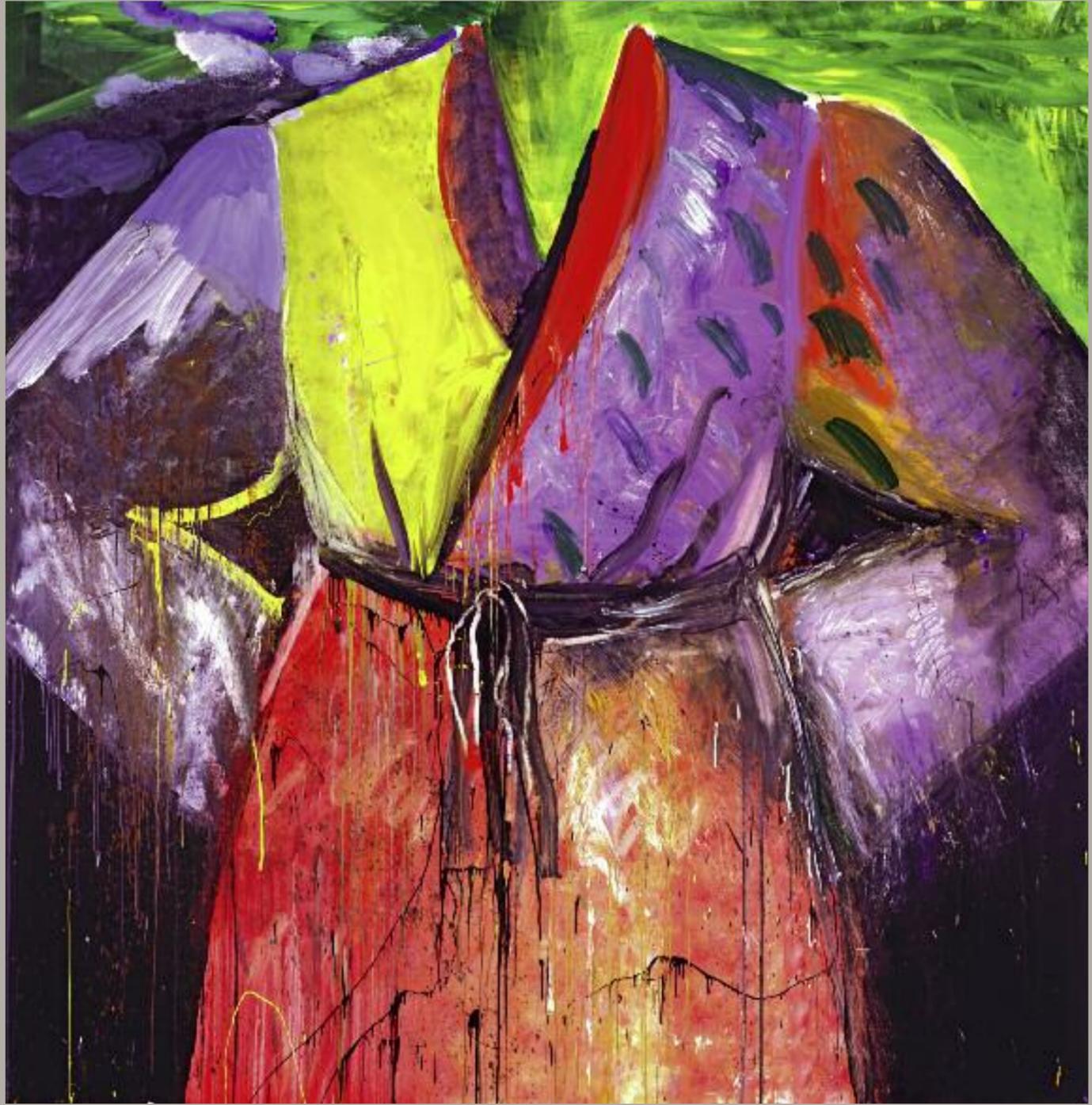
DAS JAHR 1990

In der offiziellen Biographie von Sigmar Polke klafft in den neunziger Jahren, insbesondere im Jahr 1990, ein auffälliges Loch. Zwischen den Höhepunkten der Biennale-Teilnahme 1986, die ihn endgültig weltberühmt machte, und den Glasfenstern für das Züricher Grossmünster, die 2009 eingeweiht und sogleich preisgekrönt wurden – ein Jahr vor dem Tod des Künstlers – hatte Polke zwar zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen und blieb ebenso produktiv wie im Kunstbetrieb präsent. Jedoch ist über sein persönliches Leben und seine Arbeit in seinem Kölner Atelier wenig bis nichts öffentlich publiziert.

Das paßt zu dem Selbstverständnis des Künstlers, der keine Interviews gab und sich deutungsbehafteten Annäherungen verschloß. 1994 malte er ein Bild mit dem Titel *Die drei Lügen der Malerei* und benannte so auch seine große Retrospektive von 1997, die von zwei gewichtigen Publikationen begleitet wurde. Es scheint, als ob Polke diesen verlangsamten

Rhythmus nach dem Erfolg der Biennale in seine Arbeit eingeschrieben hätte. Dies ist aber eine eurozentrische Sicht, deren partielle Blindheit Polke gefallen hätte. Tatsächlich hatte er 1990 eine große Wanderausstellung in den USA, die in San Francisco, Washington, Chicago und New York gezeigt wurde, und in deren Folge seine Bekanntheit auch in Übersee stieg, gekrönt vom Carnegie International Prize 1995. Polke war zu einem internationalen Künstler geworden, und es entspricht der Ironie seiner eigenen Werke, dass dies 1990, im Jahr des totalen Umbruch der deutschen und europäischen Gesellschaft, in Bezug auf einen Künstler, der vom Osten in den Westen geflüchtet war und dies intensiv thematisiert hatte, in der öffentlichen Wahrnehmung seines Heimatlandes kaum eine Rolle spielte.

Sigmar Polke
auf der Biennale in Venedig 1986



BLOOD'S ON THE RIVER NOW 2005

JIM DINE

Öl und Kohle auf Leinen
2005
274,3 x 274,3 cm
rückseitig signiert, datiert
und betitelt

Provenienz
Atelier des Künstlers



BLOOD'S ON THE RIVER NOW 2005

JIM DINE

„Ich suchte nach einer Möglichkeit, Selbstporträts zu machen, ohne mein Gesicht zu malen. Dann sah ich diesen Bademantel in einer Werbeanzeige. Er wurde von niemandem getragen, aber er schien in meiner Größe zu sein, also wurde er eine Art Metapher für mich.“¹

Jim Dine

Neben den Happenings der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre und den Objektbildern und Environments hat Jim Dine gleichzeitig eine starkfarbige, pastose und gestisch anmutende Malerei in seinem Werk entwickelt, die stark von den Malern des amerikanischen Abstrakten Expressionismus beeinflusst wurde. Im Unterschied zu diesen blieben Dines Gemälde aber immer gegenständlich und entwickelten die expressive Malerei innerhalb eines figürlichen Motivs. Auch überschneiden sich die Grenzen zwischen den einzelnen

Werkgruppen bis heute durch die Tatsache, dass Dine auch in seiner starkfarbigen Malerei durchaus häufig Objekte wie Werkzeuge und Alltagsgegenstände integriert hat.

Die beiden wichtigsten und häufigsten Motive in Dines Malerei waren von Anfang an das Herz und der Bademantel, die zu signaturhaften Symbolen für seine Malerei geworden sind. In unendlichen Variationen und Kombinationen hat Dine diese beiden Motive immer neu gestaltet, dabei aber immer die einmal gefundene Formulierung des die gesamte Leinwand einnehmenden, monumental und frontal präsentierten Motivs beibehalten.

Sowohl das Herz als auch der Bademantel sind dabei Symbole für das Selbst des Künstlers, so dass diese Werke als hermetische, symbolische Selbstporträts Dines gelesen werden können. Der

¹ „I was looking for a way to do self-portraits without painting my face. I saw this bathrobe in an ad. It had no one in it – but it looked like my shape, so it became a sort of metaphor for me.“



eigentliche malerische Prozeß, der ihnen eingeschrieben ist, bildet – häufig zusammen mit den verrästelten oder poetischen Titeln, die Dine gerne seinen eigenen Gedichten entnimmt – den Kommentar, die nähere Beschreibung dieses Selbst zum Zeitpunkt des Malens. Es entsteht so ein über Jahrzehnte gewachsener Katalog von tagebuchartigen Selbstbefragungen und -beschreibungen, die das Wesen und die Möglichkeiten der Malerei aus der Perspektive und dem Empfinden des Malers heraus erkunden.

Wie Dine selbst berichtet, entdeckte er den Bademantel als Motiv 1963 in einer Werbeanzeige im New York Times Magazine und übernahm ihn als Metapher für sich selbst, als Symbol für seine Selbstporträts.² Die ersten Bademantelbilder entstanden ab 1964 und tragen im Titel noch häufig den Verweis auf ihre Funktion als Selbstporträts. So etwa in

Red Robe with Hatchet (Self Portrait) von 1964, das sich heute im Virginia Museum of Fine Arts befindet. Das Gemälde des roten Bademantels ist hier mit einem skulpturalen Zusatz zur raumgreifenden Installation ausgeweitet, denn vor der Leinwand steht ein Holzblock mit einer darin steckenden Axt – eine Kreuzung der Motivwelt Dines und über das Werkzeugmotiv eine Verstärkung des autobiographischen Themas. Ein weiteres Beispiel für diese frühen Bademantel-Variationen ist *Double Isometric Self Portrait (Serape)* aus dem gleichen Jahr im Whitney Museum of American Art in New York. Das verdoppelte, mit klaren Umrißlinien vorgegebene Bademantelmotiv füllt Dine hier mit kräftigen, fast comicartigen Farben und ergänzt die Malerei um direkt auf die Leinwand aufgesetzte Metallhaken und -ringe, die jeweils einen an einem Kabel oder Draht aufgehängten Holzpflock etwa in der Mitte jedes Bademantels tragen.

² Celant, Germano. Jim Dine: walking memory 1959-1969. Ausst. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1999, S. 192.



In der Folge entstehen zahllose Varianten in Malerei, Zeichnung und Druckgraphik, die wie ein Repertoire der malerischen und kompositorischen Ausdrucksmöglichkeiten erscheinen.

Über vierzig Jahre nach der ersten Bearbeitung des Themas konzentriert sich Jim Dine in *Blood's on the River now* ganz auf die pastose, kräftige Malerei. Wie so häufig dienen die einzelnen Partien des Bademantels als Farbfelder, einander gegenübergestellte Kompartimente, die verschiedenfarbig ausgefüllt werden und mit den Farben des Hintergrundes in Kontrast treten. Gelb, Rot und Violett dominieren und werden durch Blau, Schwarz und Weiß mit einer Textur, Bewegung und Körperlichkeit versehen; zugleich entsteht so eine Variation über die Komplementärfarben.

Der leere Mantel erhält durch diese Körperlichkeit eine widersprüchliche Spannung, die auch als Projektionsfläche dienen kann. Denn auch wenn Dine das Kleidungsstück ursprünglich als Metapher seiner selbst verstanden hat, so ist er doch auch ein allgemeingültiges Menschenbild, dessen Ausdruckskraft der Betrachter auf sich selbst beziehen kann. Im Zusammenspiel mit dem Titel entwickelt sich ein assoziatives Feld, durch das Jim Dine nicht nur sich selbst porträtiert oder seine Befindlichkeit in ein malerisches Vokabular übersetzt. Er bietet dem Betrachter durch seine malerische Erforschung der *conditio humana* eine Reflektionsmöglichkeit, eine Einladung zur Betrachtung seiner selbst.

Jim Dine
Double Isometric Self Portrait (Serape)
1964
Whitney Museum of American Art,
New York



JIM DINE

CINCINNATI 1935 – LEBT IN PARIS UND WALLA WALLA

DAS JAHR 2005

Seit 2001 verbrachte Jim Dine einen Teil des Jahres in Paris, wo er bis heute ein Atelier besitzt. Die enge Verbundenheit mit Frankreich sowie seine rege Ausstellungstätigkeit dort wurde 2003 mit der Verleihung des Titels « Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres » geehrt. Nach einer großen Retrospektive seines zeichnerischen Werkes in der National Gallery of Art in Washington D.C. 2004 orientierte sich Dine wieder stärker in die Vereinigten Staaten. Dies umso mehr, als er 2005 die Photographin Diana Michener heiratete und eine Farm in Walla Walla im Bundesstaat Washington kaufte. Dort richtete Dine sich ein Atelier für Malerei und Druckgraphik ein und begann, mit einer lokalen Gießerei an großen Skulpturen zu arbeiten.

Eine weitere Wanderausstellung mit Zeichnungen Jim Dines tourte 2005 durch die USA – die erste Station war das Allen Memorial Art Museum, in dem die erste Einzelausstellung des Künstlers vierzig Jahre zuvor stattgefunden hatte.

Jim Dine
in seinem Atelier in Paris 2018

ABBILDUNGSNACHWEIS

Für die abgebildeten Werke der folgenden Künstler:

Jim Dine: © Jim Dine / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Lucio Fontana: © Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Sam Francis: © Sam Francis Foundation, California / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Gotthard Graubner: © Nachlass Gotthard Graubner, Düsseldorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Peter Halley: © Peter Halley, New York 2019

Imi Knoebel: © Imi Knoebel / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Robert Motherwell: © Dedalus Foundation, Inc. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Sigmar Polke: © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Günther Uecker: © Günther Uecker / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Andy Warhol: © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York

Für die übrigen Fotografien:

S. 12: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München / CC BY-SA 4.0

S. 14: © picture alliance / AP Photo / Richard Drew

S. 17, 19, 21, 117, 119, 121, 124: © Jim Dine Studio / Daniel Clarke 2019

S. 23: © Jim Dine / Tate, London 2019 / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

S. 24: © Hans Namuth, Courtesy Universal Limited Art Editions

S. 32, 34: © courtesy of Sam Francis Foundation / Art Resource, New York 2019

S. 42, 43: © Dedalus Foundation, Inc. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

S. 44: © Dedalus Foundation, Inc. / Francis Lee

S. 53: © Photo Ugo Mulas (C) Ugo Mulas heirs. All rights reserved.

S. 54: © picture alliance / Farabola/Leemage 2019

S. 64: © Nic Tenwiggenhorn / Imi Knoebel 1977, 2019

S. 66-67, 69, 71: © Peter Halley Studio, New York

S. 72: © Thomas Powell / Peter Halley Studio, New York

S. 74: © Mark Stern / Peter Halley Studio, New York

S. 82: © picture alliance / AP Photo / Frank Augstein

S. 83: © picture alliance / dpa

S. 84, 94: © picture alliance / akg-images / Angelika Platen

S. 102: © Imi Knoebel / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

S. 104: © Anton Corbijn / Imi Knoebel 1987, 2019

S. 112: © bpk / Angelika Platen

S. 114: © picture alliance / akg-images / Niklaus Stauss

S. 123: © Whitney Museum of American Art, New York © Photo SCALA, Florence 2019

Die Katalogredaktion hat versucht, alle Rechte-Inhaber ausfindig zu machen.

Rechte-Inhaber, die hier nicht genannt wurden, bitten wir um Kontaktaufnahme.

IMPRESSUM

Alle zwölf hier vorgestellten Arbeiten
sind verkäuflich. Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe

Meisterwerke Modern
Katalog 135
© Galerie Thomas 2019

Katalogbearbeitung:
Silke Thomas
Ralph Melcher

Texte
Sarah Dengler (Andy Warhol)
Ralph Melcher (alle übrigen)

Photos:
Walter Bayer, München
(S. 7, 9, 11, 27, 29, 31, 39, 47, 49, 51, 57, 59, 61, 62, 77, 79, 81, 87, 89, 91, 93, 96-97, 99, 101)
Sabine Urban, Gauting (S. 107, 109, 111)
Wolf Zech, München (S. 37, 41)

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9 - 18 · Sa 10 - 18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 860 · Telefax +49-89-29 000 866
modern@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS MODERN

GALERIE THOMAS MODERN