

SKULPTUREN



GALERIE THOMAS

SKULPTUREN

GALERIE THOMAS

GALERIE THOMAS *MODERN*

INHALT

nach Alphabet

ANTES, HORST	Der Kopf oder die Lust an Adam	34
ARCHIPENKO, ALEXANDER	Glorification of Beauty	14
ARP, JEAN	Petit Seuil	38
BOTERO, FERNANDO	Woman on a Horse	22
CALDER, ALEXANDER	Low Three Feathers	94
CHAMBERLAIN, JOHN	Olympus Photo	30
CRAGG, TONY	Silicate Landscape	68
CRAGG, TONY	Zimt	84
DELVOYE, WIM	Dump Truck	56
DINE, JIM	Colourful Parrot at Home	26
GORMLEY, ANTONY	Transfuser IV	46
HAESE, GÜNTER	Minotaurus	60
INDIANA, ROBERT	HOPE	64
INDIANA, ROBERT	LOVE	42
MARCKS, GERHARD	Aegina	10
PAIK, NAM JUNE	Game Byter	98
PAIK, NAM JUNE	Robot (Radio Man)	76
PALADINO, MIMMO	Giardino Chiuso	88
PICASSO, PABLO	Femme debout	18
RICKEY, GEORGE	Three Lines – Ten Feet	72
RICKEY, GEORGE	Three Squares Vertical Diagonal II	80
SCHERER, HERMANN	Liebespaar	4
SCHUBERT, SIMON	Selbstportrait	50

INHALT

nach Reihenfolge

HERMANN SCHERER	Liebespaar	4
GERHARD MARCKS	Aegina	10
ALEXANDER ARCHIPENKO	Glorification of Beauty	14
PABLO PICASSO	Femme debout	18
FERNANDO BOTERO	Woman on a Horse	22
JIM DINE	Colourful Parrot at Home	26
JOHN CHAMBERLAIN	Olympus Photo	30
HORST ANTES	Der Kopf oder die Lust an Adam	34
JEAN ARP	Petit Seuil	38
ROBERT INDIANA	LOVE	42
ANTONY GORMLEY	Transfuser IV	46
SIMON SCHUBERT	Selbstportrait	50
WIM DELVOYE	Dump Truck	56
GÜNTER HAESE	Minotaurus	60
ROBERT INDIANA	HOPE	64
TONY CRAGG	Silicate Landscape	68
GEORGE RICKEY	Three Lines – Ten Feet	72
NAM JUNE PAIK	Robot (Radio Man)	76
GEORGE RICKEY	Three Squares Vertical Diagonal II	80
TONY CRAGG	Zimt	84
MIMMO PALADINO	Giardino Chiuso	88
ALEXANDER CALDER	Low Three Feathers	94
NAM JUNE PAIK	Game Byter	98

HERMANN SCHERER
Rümmingen 1893 – 1927 Basel

Liebespaar

Arvenholz
1924
66 x 20 x 21 cm

Provenienz
- Nachlass des Künstlers
- Galerie Iris Wazzau, Davos
- Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen
- Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Kunsthaus, Zürich 1988/89. Hermann Scherer Holzskulpturen 1924-1926.
S. 40-45, Farbabb.
- Kunstmuseum, Chur 2007. Hermann Scherer. Skulpturen, Gemälde, Holzschnitte. S. 13-15, Abb.
- Kunstmuseum, Bern; Groninger Museum, Groningen; Bündner Kunstmuseum, Chur 2007/2008. Expressionismus aus den Bergen.
S. 165, Nr. 136 mit Farbabb.

Literatur
- Stutzer, Beat. Hermann Scherer, Skulpturen, Gemälde, Holzschnitte. Ausstellungskatalog Bündner Kunstmuseum Chur 1999.
S. 13-15 mit Abb.





„Ich komme da auf ganz neue Sachen durch das direkte Heraushauen aus dem Holzstamm, es ist eine Tätigkeit, die mir viel Freude macht.“ (H. Scherer)

Ein halbes Jahrhundert war Hermann Scherers Werk lediglich Epochenspezialisten bekannt. Erst das Los Angeles County Museum stieß auf die Spuren dieses Ausnahmekünstlers und lieferte ihm posthum in der 1983 konzipierten Ausstellung 'German Expressionist Sculpture' zum ersten Mal eine internationale Bühne. Das verhalf ihm auch in der deutschen und schweizerischen Museumlandschaft zu weiträumiger Rehabilitation. Heute zählt Hermann Scherer neben Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck und Ernst Ludwig Kirchner zu den bedeutendsten Bildhauern des Expressionismus.

Die Komponente des außergewöhnlichen Talents findet sich gleich mehrfach bei Scherer: nach seiner Lehre als Steinmetz und anschließender Assistenz beim klassischen Bildhauer Carl Burkhard sollte die Züricher Retrospektive des Frühexpressionisten Edvard Munch

1922 einen Schlüsselmoment für Scherer darstellen und ihn darin bestärken, selbst Maler zu werden. Als er anschließend dem deutschen Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner beim Errichten dessen Einzelausstellung in der Kunsthalle Basel helfen sollte, lud ihn dieser umgehend in sein Haus bei Davos ein. Daraus sollten drei längere Aufenthalte werden, die beide Künstler künstlerisch ungemein befruchteten. Vereint in ihrer Abneigung gegen die gängige Bildhauerpraxis des Plastizierens und die geläufige Praxis in großen Künstlerwerkstätten in der Tradition Auguste Rodins, fanden beide Künstler hier zu einer ganz ursprünglichen Form der Bildhauerei. In Davos entstand ein Großteil von Scherers multidisziplinärem Oeuvre beginnend mit Malerei über Druckgraphik (vorwiegend Holzschnitte), um schließlich den Höhepunkt in der Skulptur zu finden.

Liebespaar stellt die erste einer Reihe von 24 bekannten Holzskulpturen dar. In seinem überschaubaren plastischen Werk thematisiert Scherer die gesamte emotionale Bandbreite von Angst, Bedrohung, Verstörtheit und Entfremdung einerseits und das Verlangen nach Liebe und Geborgenheit andererseits. Für sein *Liebespaar* wählte er das ambivalente Verhältnis zwischen Mann und Frau, welches er mehrfach in seinem Werk versuchte zu entschlüsseln und dabei einen für ihn ganz eigenen Frauentypus entwarf, über den Kirchner in seinem Nachruf über Scherer sagte: „Das Weib, das Scherer schuf, ist weder Venus noch Madonna, es ist die Frau, die halbgebückt mit mütterlichen Augen um sich blickend, ein Kind über eine ärmliche Straße führt. Es ist ein bestimmter Typus unserer Zeit.“ Indem er seine Skulpturen zwar mit Skizzen vorbereitete, dann aber in Kirchners Tradition im 'taille directe' Verfahren unmittelbar aus einem Holzstamm herausschlug, verlieh er seinen Skulpturen eine unverfälschte Ursprünglichkeit, frei von Deutungsebenen.

Nach kurzer intensiver Schaffensperiode verstarb der Künstler im Alter von 34 Jahren. Seine Werke stellen daher umso mehr ein Rarissimum der Klassischen Moderne dar und befinden sich heute in internationalen Sammlungen wie dem Kunsthaus Zürich, dem Museum Ludwig, Köln, dem Museo Cantonale d'Arte, Lugano und dem bereits eingangs erwähnten Los Angeles County Museum of Art.





GERHARD MARCKS
Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

Aegina

Bronze
1966 / Lebzzeitenguss Juni 1968
100 x 250 cm x ca. 100 cm
mit Signum, nummeriert 'II' und mit Giesserstempel 'Barth, Berlin'
geplante Auflage 5 Exemplare, nur 3 Exemplare wurden gegossen

Rudloff 866

Der erste Guss der Bronze ist vom Januar 1968, der zweite von Juni 1968, der dritte Guss vom Mai 1979.
Das dazugehörige Modell ist laut den Unterlagen zerstört. Seit 1968 ist ein Exemplar der Bronze in den Bremer
Wallanlagen am Abhang des Theaterbergs öffentlich zu sehen.

Provenienz
- Nachlass Gerhard Marcks

Ausstellungen (dieser oder andere Güsse)
- Musée Rodin, Paris 1971/72. Gerhard Marcks. Kat.-Nr. 61 m. Abb
- Galerie Lempertz, Köln 1974. Gerhard Marcks. Kat.-Nr. 62 m. Abb

Literatur
- Rudloff, Martina. Gerhard Marcks, Das Plastische Werk. Frankfurt/Main 1977. Nr. 866, S. 439 m. Abb.



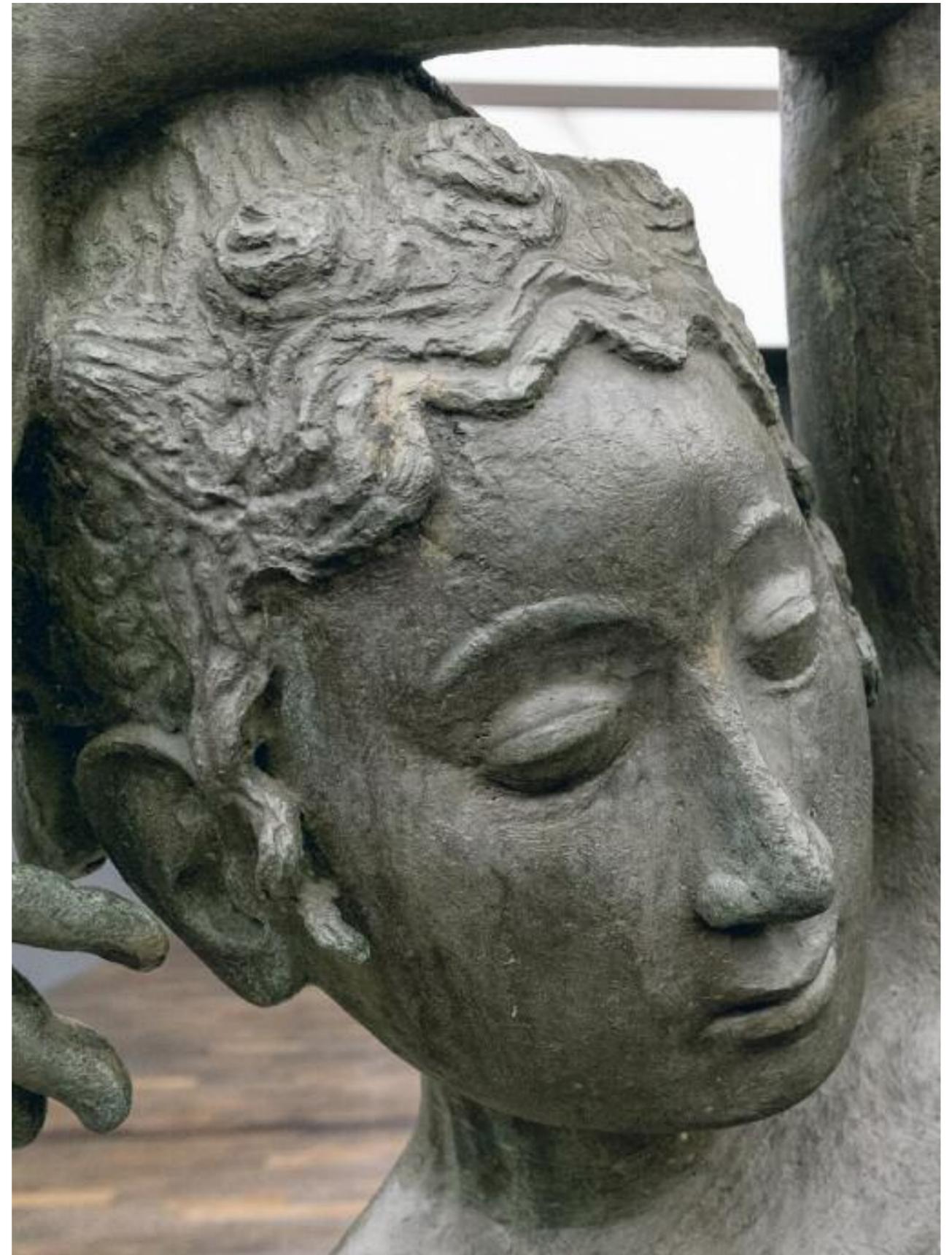
„Ich versuche der Sache auf dem für mich als richtig erkannten Wege näherzukommen, Formlosigkeit wie banale Abstraktion vermeidend. Es ist gar nicht die Hauptsache, zeitgemäß zu sein, noch die Mitmenschen mit gesuchter Originalität zu verblüffen. Plastik ist eine Sache der Gewichte und Proportionen, dem Chaos des Lebens abgerungene Form. Da gibt's nichts ‚Neues‘.“ (G. Marcks)

Gerhard Marcks findet zunächst im Selbststudium zur Bildhauerei. Auf den Spuren der lokalen Künstlerfürsten seiner Heimatstadt Berlin, August Gaul und Georg Kolbe, fertigt er Tierstudien im Berliner Zoo an. Erst nach seiner Rückkehr aus dem Kriegsdienst erfolgt durch die Aufnahme an die Kunstgewerbeschule Berlin der Grundstein seiner offiziellen Künstlerlaufbahn, die nach einem Jahr in der Berufung an das Bauhaus in Weimar gipfelt, wo er fortan die Töpferwerkstatt leiten soll. Seine klassische Herangehensweise an die Bildhauerei, der vorbereitende Studien und das Modellieren von Ton- bzw. Gipsmodelle vorangehen, ist ebenso symptomatisch für Gerhard Marcks wie sein reduzierter archaischer Stil, der sich nicht selten dem Formvokabular aus der griechischen, römischen und germanischen Mythologie bedient.

Die liegende *Aegina*, welche Marcks in der für ihn eigenen streng vereinfachten Formsprache konzipiert, bei der die natürliche Form der Figur im Mittelpunkt steht, ist gleich in mehrfacher Hinsicht überaus traditionell: die von Marcks gewählte Position des liegenden weiblichen Akts kann auf eine jahrhundertealte Tradition zurückblicken. Doch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war die Aktdarstellung im Rahmen der akademischen

Kunstvermittlung an strenge Normen gebunden: Akte mussten in einen literarischen, mythologischen oder biblischen Kontext eingebettet werden. Erst bei Ingres' *Odalisquen* sollte diese Art von Gemälden frei von jeglichem historischen Kontext sein. Diese Entwicklung fand ihren Höhepunkt schließlich bei Eduard Manets zeitgenössischer expliziter Darstellung der *Olympia*, einer Dame der Halbwelt, welche die französische Moderne einläuten sollte.

Gerhard Marcks' *Liegende* stellt eine Rückkehr zum Akt im klassischen Sinn dar: ihr Titel *Aegina* ist gleich in doppelter Hinsicht ein Schlüssel zur Deutung dieser sinnlichen Skulptur: entlehnt aus der griechischen Mythologie nach der Nymphe und Geliebten von Zeus, Aigina, und gleichzeitig Namensgeberin eben jener Insel, auf der Gerhard Marcks seit den frühen 1960ern ein Sommerhaus besaß. Aus seinen Briefen geht hervor, dass diese überlebensgroße Skulptur, die zunächst als eine 5er Auflage geplant war, von Anfang an für Bremen konzipiert war. Jene Stadt, in der drei Jahre später die Gerhard Marcks Stiftung begründet werden wird. Dabei gibt es zunächst keinen direkten biografischen Bezug für Gerhard Marcks bei der Standortwahl seiner Stiftung, bis auf die Tatsache, dass er 1951 mit den Bremer Stadtmusikanten das werbewirksame Symbol der Hansestadt geschaffen hatte. Mitte der 1960er-Jahre entwickelt der Bildhauer zusammen mit dem Hamburger Kunsthändler Rudolf Hoffmann die Idee sein Werk zu stiften. Somit transferiert Marcks in Gestalt der Liegenden *Aegina* seinen griechischen Sehnsuchtsort an den realen Ort, in dem sein Werk bis heute gewahrt wird und schafft somit eine Verbindung seiner idealen zu seiner realen Umwelt.



ALEXANDER ARCHIPENKO

Kiew 1887 – 1964 New York

Glorification of Beauty (Standing Concave)

Bronze, versilbert

1925 / posthumer Guss 1968

Höhe 48,8 cm / Breite ca. 13 cm

mit Signatur, nummeriert und bezeichnet '12/12 F'

Gesamtauflage 19 Exemplare: 6 Lebzeitengüsse, 13 nummerierte posthume Güsse

Archipenko s.25-11/2519

Mit einer Bestätigung der Archipenko Foundation, dass das Werk im Archiv der Foundation registriert ist.

Der Originalgips befindet sich, in der Sammlung des Saarlandmuseums.

Ein Exemplar der Skulptur ist seit 1928 in der ständigen Sammlung des Puschkin Museums in Moskau.

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Donald Karshan, New York (1972 von Obigem erworben)
- Maureen Cristal Karshan und Ben Cristal, Florida (durch Erbschaft)
- Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen (dieser oder andere Güsse)

- Palace of Fine Arts, Philadelphia 1926. Paintings, Sculpture and Prints in the Department of Fine Arts. Nr. 1419
- Art Museum, Denver 1927. Alexander Archipenko. Nr. 31, Abb.
- Little Review (Jane Heap); 119 West 57th Street, New York 1927. Machine-Age Exposition. S. 28, Nr. 333
- The Anderson Galleries, New York 1928. Archipenko. Nr. 20
- Braxton Gallery, Hollywood 1929. Alexander Archipenko. Nr. 24
- Saks Fifth Avenue, The New Fifth Floor, New York, 1929. Modern Sculpture by Alexander Archipenko. Nr. 10, ill.
- The Arts Club of Chicago, 1929. Alexander Archipenko. Nr. 12
- J.B. Speed Memorial Museum, Louisville 1929. Exhibition of Sculpture and Paintings by Alexander Archipenko. Nr. 9
- Braxton Galleries, Hollywood 1931. The Archipenko Exhibition. Nr. 24
- Renaissance Gallery, Montecito 1931. Archipenko. Nr. 16
- John Levy Galleries, New York 1932. Alexander Archipenko Exhibition of New Works. Nr. 19
- The Renaissance Society, Chicago 1932. Small Sculptures and Drawings by Sculptors
- Chicago World's Fair, Ukrainian Pavilion, Chicago 1933-34. The Archipenko Exhibition of Sculpture and Painting. Kat. Nr. 15
- Mills College Art Museum, Oakland 1933. Exhibition of Sculpture and Painting by Alexander Archipenko. Nr. 10
- Los Angeles Museum – Exposition Park, Los Angeles 1935. From the Collection of Josef von Sternberg. Nr. 11
- Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1943. Collection of Josef von Sternberg. Nr. 66
- Musee Rodin, Paris; Musee des Beaux Arts, Lyon; Musee des Beaux Arts, Rennes; Musee des Beaux-Arts, Nantes; Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1969. Archipenko, Ein Internationaler Visionär. Nr. 45, Abb. 103, S. 104
- Bernard Danenberg Galleries, New York 1970. Archipenko The American Years: 1923-1963. Nr. 2, S. 10, Abb.
- Philbrook Art Center, Tulsa 1978. Sculpture: Modern Works
- The Norton Center for the Arts, Kentucky 1985. Archipenko: Sculpture, Drawings and Prints, 1908-1963. Nr. 68, Abb S. 128, 129.
- Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1986. Alexander Archipenko. Nr. 56, S. 126. (Gips)
- Perls Galleries, New York 1988.
- Saarlandmuseum, Saarbrücken 2008/09. Alexander Archipenko. Nr. 58, Abb S. 119, 215-216

Literatur (dieser oder andere Güsse)

- The Hue and Cry Woodstock Annual, 1926. S. 2, 29
- Hekter, Maxim. Aus der Werkstatt Alexander Archipenkos, in: Die Welt am Sonntag, Dez. 1933
- Archipenko, Alexander. Archipenko, Fifty Creative Years, 1908-1958, New York, 1963. Abb. Tafel 226
- Ildikó, Nagy. Archipenko. Budapest 1980. Abb. Tafel 40
- Karshan, Donald. Archipenko: The Sculpture and Graphic Art, Including a Print Catalogue Raisonné. Tübingen 1974/Boulder 1975. S. 40
- Karshan, Donald. Archipenko, Sculpture, Drawings and Prints, 1908-1963. Centre College, Danville/Indiana University Press, 1985. Nr. 68, S. 128, Abb. (dieser Guss)
- Barth, Anette. Alexander Archipenkos plastisches Oeuvre, Teile I und II. Dissertation, Universität Trier 1997. S. 298, 299, Nr. 159, Abb.
- Archipenko Foundation. Catalogue Raisonné (online). Nr. s.25-11/2519.



Archipenkos Skulptur der *Verherrlichung der Schönheit* entstand kurz nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten und verbindet die Quintessenz vieler Formprinzipien der Skulptur des Künstlers von vor dem ersten Weltkrieg ebenso wie stilistische Elemente der Kunst und Kulturgeschichte der frühen zwanziger Jahre.

Archipenko gestaltet seine Personifikation der Schönheit als stehende weibliche Figur, mit gewendetem Kopf und starkem, klassischem Kontrapost, so dass sich schon aus diesem Standmotiv ein Anklang an eine Allansichtigkeit ebenso ergibt wie eine deutliche Dynamisierung und Spannung innerhalb des statischen Motivs – ein Gestaltungsprinzip, das sich aus dem klassischen Kanon der Antike wie der Renaissance herleitet, auf die sich Archipenko bezieht, nicht ohne sich über die Längung der Figur hellenistisch-manieristischen Tendenzen anzuschließen.

Dieser Bezug zur klassischen Kunst sowohl in thematischer wie formaler Hinsicht ist typisch für Archipenko wie für viele Bildhauer und Maler der Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts – nicht ohne Grund schloss Archipenko sich der kubistischen Künstlervereinigung der *Section d'Or* an, die mit dem namensgebenden Bezug zum von Leonardo da Vinci übernommenen ästhetischen Prinzip des goldenen Schnitts genau diese Traditionslinie aufriefen.

Die stehende weibliche Figur erscheint auf den ersten Blick als Akt, trägt aber in der Tat, wie die Gewandfalten an ihren Beinen zeigen, ein Kleid oder einen Umhang. Die zeitliche Referenz auf die zwanziger Jahre manifestiert sich in ihrem Bob, der bestimmenden Modefrisur dieser Zeit. Durch die Schattenwirkung der Formen erscheinen die Körperrundungen vorgewölbt, sind aber in Wirklichkeit an vielen Stellen, insbesondere an der Brust und den Oberschenkeln, konkav einge-

schnitten – woraus sich der Nebentitel *Standing Concave* erklärt. Solche Negativformen hatte Archipenko bereits vor dem Krieg in seine Skulptur eingeführt und bis zur Perforation der Figur getrieben. Damit erfand er eine Formgebung, die die Skulptur des 20. Jahrhunderts tief geprägt hat und großen Einfluss auf nachfolgende Bildhauer hatte, am konsequentesten vielleicht bei Henry Moore, der aus dieser Formidee sein bildhauerisches Abstraktionsprinzip und damit eine völlig neue Auffassung von Skulptur schuf.

Archipenkos Absicht in der Anwendung dieser konkaven Formen lag darin, Schwellungen und Rundungen nicht durch die Skulptur selbst zu geben, sondern durch ihr Gegenteil, das das Auge des Betrachters gewissermaßen invertieren muss, um zur vollrunden Vorstellung zu gelangen. Diese aus der kubistischen Kunst abgeleitete aktive Einbeziehung des Betrachters beabsichtigt, diesem nicht eine illusionistische Täuschung vor Augen zu führen, sondern ihn mit seiner Wahrnehmung zu beanspruchen, um so eine nicht nachahmende Wirklichkeit und Körperlichkeit – und damit auch eine Dynamik und Bewegung – vor dem inneren Auge entstehen zu lassen. Diese charakteristische Vorgehensweise Archipenkos, nämlich den Raum und die Dreidimensionalität gerade durch ihr Fehlen in der Skulptur umso stärker hervortreten zu lassen, ist sein entscheidender Beitrag in der Weiterentwicklung von Kubismus und Futurismus.

Insgesamt ist *Glorification of Beauty* eine hochmoderne Interpretation der im amerikanischen Jazz Age vorherrschenden Ästhetik, die sich aus Art Déco, Neokubismus, Neoklassizismus und Futurismus speiste. Durch die verchromte, oder, wie in diesem Fall, versilberte Oberfläche verstärkt Archipenko diese ästhetische Wirkung noch und fasst so in seiner Skulptur Gestaltungselemente zusammen, die die Bildhauerei der Moderne bis heute nachhaltig geprägt haben.



PABLO PICASSO
Malaga 1881 – 1973 Mougins

Femme debout

Bronze mit dunkler Patina
1945 / Lebzeitenguss
Höhe 17,5 cm
nummeriert 3/10
Auflage 10 Exemplare + ein unnummeriertes Exemplar
Guss C. Valsuani

Spies 326

Provenienz
- Privatsammlung
- Privatsammlung, Texas (2005 erworben)

Literatur
- Spies, Werner. Picasso. Das Plastische Werk. Berlin 1983. Nr. 326, S. 346 mit Abb. und S. 386
- Wofsy, Alan. The Picasso Project. Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973. Liberation and Post War Years, 1944-1949. San Francisco 2012. Nr. 45-105, S. 50.





Picasso hat im Jahr 1945 in Südfrankreich über zwanzig Variationen des Themas der stehenden Frau in kleinen Gips- oder Terrakottamodellen geschaffen, die anschließend in Bronze gegossen wurden. Sie stehen am Beginn seiner intensiven Beschäftigung mit Ton und Keramik in Vallauris, und sie sind ebenso geprägt von den Einflüssen antiker Kunst wie von Picassos Experimentierfreude in einem Material, das ihm sowohl plastische wie zeichnerische Bearbeitung erlaubte.

Gerade in *Femme debout* lässt sich gut nachvollziehen, wie Picasso die Terrakotta zunächst mit den Fingern formte und bearbeitete, sie dann aber mit einem Stichel oder anderen Werkzeugen ritzte, durchlöcherte und bezeichnete. Wie in einigen anderen Figuren dieser Gruppe sind hier Gesicht und Brüste durch Linien und Punkte in das plastische Material gezeichnet, und während andere dieser stehenden Frauenfiguren blockhaft geschlossen und in addierten Volumina gegeben sind, hat Picasso hier eine eher reliefhafte Figur mit deutlich unterscheidbaren Gliedmaßen geschaffen. Das Loch am oberen Ende der Kopfscheibe lässt unmittelbar die Assoziation eines Anhängers, eines Amulettes aufkommen, und 1947 schuf Picasso in Fortsetzung dieser Analogie nochmals eine Reihe von diesmal als Relief gestalteten Frauenfiguren, die ebenfalls eine solche Öse aufweisen. Dies bedeutet aber nicht, dass Picasso tatsächlich an eine konkrete Verwendung als Anhänger dachte. Vielmehr zitiert er eine antike, ja vorklassische Tradition, die ihm, der in seinem Werk eine so intensive und überreichliche Rezeption der Antike präsentiert, zweifellos bekannt war.

Die *Femme debout* erinnert an kykladische Idole, etruskische und iberische Statuetten und die dabei häufig vorzufindende Talisman-Form. Es handelt sich bei Picasso um ein Wiederaufgreifen dieser bildnerischen Überlieferung und den Versuch, die Urform der Frau und des Weiblichen in diesen Figuren zu bannen. Dass Picasso an diese antiken Vorbilder dachte, lässt sich, soweit notwendig, durch die ab 1947 entstandenen Keramikfiguren weiblicher Stehender belegen, die Picasso in Anlehnung an die polychromen altgriechischen Terrakottafiguren als 'Tanagra' bezeichnete.



FERNANDO BOTERO

Medellin, Kolumbien 1932 – lebt in Monaco und Pietrasanta

Woman on a Horse

Bronze
2010
120 x 80 x 56 cm
mit Signatur, Nummerierung und Gießstempel
Auflage 6 Exemplare + 2 A.P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, USA





Kunst oder berühmte Werke alter Meister, die er selbst vorwiegend in Italien und Spanien studiert hat.

Formal nutzt Botero die Formensprache alter Kulturen, sowohl der präkolumbianischen wie der prähistorischen Kunst. Die unrealistische Übersteigerung der Formen ist dabei auch bei Botero nicht als Verzerrung, sondern als Betonung, als Akzentuierung zu verstehen. Sein Thema ist die Gestaltung des Körpers im Raum, dessen durch die fast immer zu bemerkende Beziehungslosigkeit auch der miteinander auftretenden Figuren, aber auch durch deren Haltung gegenüber einem Betrachter zu einer Strenge führt, die im Gegensatz zu der zunächst als ironisch empfundenen Körperfülle steht.

Genau an diesem Punkt setzt aber Boteros Kritik an ästhetischen Normen und bildnerischen Kanonisierungen an, die sowohl eine formalästhetische Beschränkung des 'richtigen Darstellens' als auch avantgardistische Abirrungen zum Selbstzweck als 'Kolonialisierungsversuche' der Kunst ablehnt. Dennoch ist es gerade in diesem Punkt ein Künstler wie Picasso, dessen bildnerisches Bestreben und fortwährendes Zertrümmern, Verändern und Kombinieren von Darstellungsformen vielleicht den wichtigsten Einfluss auf Boteros künstlerische Entwicklung genommen hat.

Auch in einem seiner sehr häufigen Motive, der *Woman on a Horse*, greift Botero einerseits das traditionsreiche Thema des Reiterstandbilds auf, entkleidet es aber jeden Anspruchs auf hoheitliches Pathos. Zum anderen reflektiert er darin mythische Vorstellungen von Reitervölkern und Amazonen, entführt den Betrachter – unter Bedienung von dessen unbewusster Schaulust – in das Reich von Sagen und Legenden, von Fruchtbarkeitssymbolen und fremden Göttinnen, dem diese Figur, die sich in ihrer Nacktheit und körperlichen Überpräsenz jeder Kontaktaufnahme entzieht, zu entstammen scheint.

Zugleich ist die Reiterfigur bei Botero aber immer auch eine Reminiszenz an seine eigene Biographie und das Kindheitsbild seines Vaters, der seinen Geschäften als Handlungsreisender landes- und zeittypisch zu Pferd nachging.

Fernando Boteros bildhauerischer Stil ist, wie seine Malerei, ebenso unverwechselbar wie einmalig. Die ins Grotteske übersteigerten Körperrundungen seiner Figuren erzeugen selbst bei kleinformatigen, oder, wie hier, unterlebensgroßen Skulpturen eine monumentale Wirkung, deren Präsenz durch die hieratische Haltung der Figuren und die glatten, faltenlosen und glänzenden Oberflächen noch gesteigert wird.

Dabei sind diese Darstellungen keinesfalls karikaturistisch gemeint, sondern vielmehr eine Übersteigerung, die für Botero an den Kern des bildnerischen Problems führt, ebenso in der Skulptur wie in der Malerei.

Botero verschmilzt in seinen Werken vielfältige Einflüsse der abendländischen wie der südamerikanischen Kunst seines Herkunftslandes. Seine Themen beziehen sich häufig – wo sie nicht der kolumbianischen Alltagswelt entnommen sind – auf klassische Motive der westlichen



JIM DINE

Cincinnati 1935 – lebt in Paris und Walla Walla

Colorful Parrot at Home

Bronze, Emailfarbe und Patina
2007
168,3 x 94,6 x 58,4 cm
mit Signatur, datiert und nummeriert '3/8'
Auflage 8 Exemplare + 2 A.P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers

Literatur
- Davidson, Sara. Jim Dine: Sculpture, 1983-Present. Artifex Press online catalogue raisonné, Nr. 2007.22





Von diesen in den Raum vor oder neben das Bild gestellten Objekten war es nur ein kleiner Schritt hin zur eigentlichen Skulptur. Wie in den Gemälden entwickelte Dine hier über die Jahre eine persönliche Ikonographie, in der bestimmte Symbole wiederholt auftreten und zumeist Chiffren für seine eigene Biographie und Persönlichkeit sind, aber im erweiterten Sinne auch für die Verfaßtheit des menschlichen Individuums im allgemeinen. Solche Symbole sind, neben Werkzeugen, dem Bademantel und der Figur des Pinocchio, auch das Herz und der Vogel – im Falle von *Colorful Parrot at Home* der Papagei.

Eine Kindheitserinnerung liegt der Bedeutung des Vogelmotivs für Jim Dine zugrunde, allerdings war es eine Krähe, die den jungen Dine bei einem Zoobesuch mit den Worten „Hallo, ich heiße Jimmy“ angesprochen hat. Angesichts der Namensgleichheit ein frappierendes Erlebnis, und durch das Nachahmen der menschlichen Sprache auch eine Verbindung zum Papagei. Wie der Affe, der ebenfalls in Dines Werk zu finden ist, besitzt der Papagei eine besondere Symbolik: denn es sind zwei Tiere, die menschenähnliches oder menschliches Verhalten nachahmen. Der Affe, der zudem seit der Renaissance als Verkörperung der nachahmenden Kunst allegorisch gedeutet wird, gleicht dem Menschen in den körperlichen Handlungen und in seinem Aussehen, der Papagei simuliert die Sprache. Beide sind exotische Tiere und verweisen damit zugleich auf das Paradies und den Urzustand der Welt nach der Schöpfung. Auf der anderen Seite werden beide Tiere als Sinnbilder der triebhaften Seite und der Sexualität des Menschen gesehen. Das Vogelmotiv hat also auch eine dunkle Seite und steht sowohl für die seelische als auch für die ursprüngliche sinnliche Seite des Menschen.

Der Papagei sitzt auf einem Herz, das Jim Dine seit Jahrzehnten in seinem Werk als Symbol für das menschliche Individuum und sein Selbst einsetzt. Das auf einem Felsen erscheinende *Heart on a Rock* schuf Jim Dine erstmals 1983 als Skulptur. 1984 war der Künstler erstmals in München, 1988 erneut und schuf seine Zeichnungen nach Antiken, die er in der Glyptothek studiert hatte. Eben dort fand 1990 die Ausstellung dieser Arbeiten statt, und in Dines plastischem Werk taucht erstmals der Papagei auf. Es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, dass der Künstler die Anregung zu diesem Motiv in München bekam, denn er hat bei seinen Aufenthalten mit Sicherheit die formal sehr nahe stehenden Nymphenburger Porzellan-Papageien, etwa im Botanischen Garten, gesehen.

Jim Dine wird zumeist den Künstlern der amerikanischen Pop Art zugerechnet, denen er zweifellos nahesteht. Dennoch unterscheidet sich sein Werk im gesamten Ansatz erheblich von den Absichten und künstlerischen Vorgehensweisen der Pop Art. Dines künstlerische Anfänge liegen im Happening, von dem aus er zu environmentalen Arbeiten gelangte, in denen er großformatige Leinwände mit dreidimensionalen Objekten verknüpfte, die in das Bild oder vielmehr auf die Bildfläche collagiert wurden – womit Dine neben Tom Wesselmann und Robert Rauschenberg einer der Wegbereiter der Combine Paintings war –, oder die den Bildraum in den eigentlichen Raum hinein erweitern. Anders als bei den Künstlern der Pop Art besitzen diese ins Bild einbezogenen Alltagsgegenstände bei Jim Dine jedoch immer einen dezidierten autobiographischen Bezug.



JOHN CHAMBERLAIN
Rochester/Indiana 1927 – 2011 New York

Olympus Photo

Edelstahl, bemalt und chromiert
1987
68 x 39 x 34 cm

Das Werk ist im Archiv des Studio John Chamberlain, Shelter Island Heights, New York, unter der Nr. 3006 registriert.

Provenienz
- Galerie Academia, Mario Mauroner, Salzburg
- Privatsammlung, Kärnten

Ausstellungen
- Galerie Academia, Mario Mauroner. John Chamberlain. Skulpturen, Monotypien, Fotografien. Salzburg 1999. Abb.





belassen, die Farbe zeigt Spuren der Bearbeitung, des Formens und Quetschens, was den industriellen Prozess unterstreicht. Doch obwohl er auf diese Weise und mit solch einem Material arbeitete, strebte der Künstler in geradezu klassischer Kompositionsweise nach Balance und Harmonie.

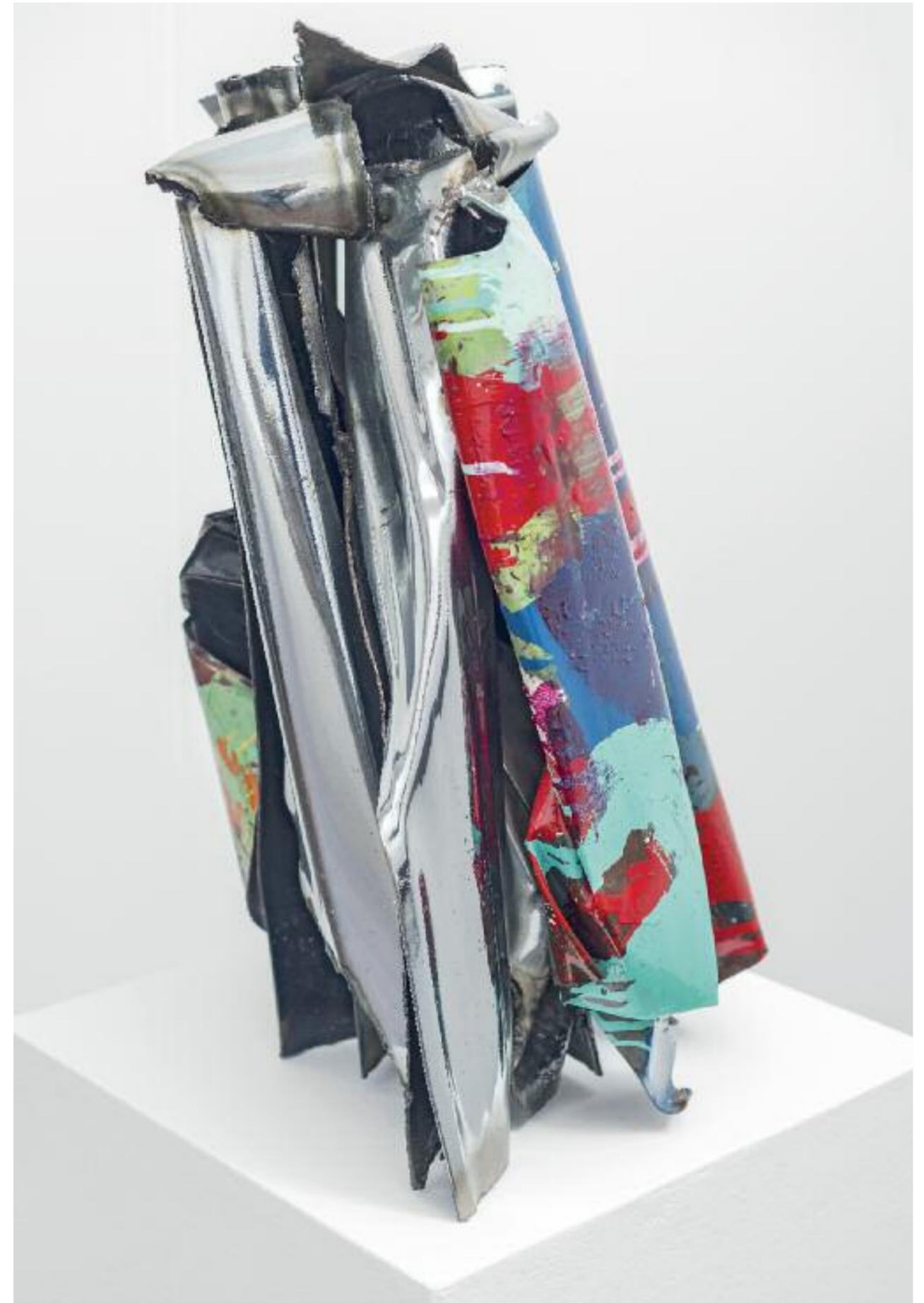
Die stelenartige Skulptur präsentiert sich als erratischer Block, durchaus in einer Allansichtigkeit mit je anderen Aspekten, wie sie von der traditionellen Skulpturtheorie gefordert wird. Das Werk vermittelt gar den Eindruck, Chamberlain habe eine Verteilung und Bewegung der Masse angestrebt, die an einen Kontrapost wie bei einer antiken Standfigur denken lässt. Diese Umformung und Umdeutung des unbrauchbar gewordenen Restes eines industriellen Produkts ist Chamberlains charakteristischer Beitrag zur Geschichte der Skulptur, und er verbindet diesen Prozess durchaus mit einer ironischen Ambivalenz.

Auch die Titel seiner Werke sind oft mehrdeutig und laden den Betrachter ein, in ein freies Spiel der Assoziationen einzutreten, um aus dem vollständig unabbildhaften, zeichenlosen Gebilde eine Symbolik oder zumindest einen Verweis herauszulesen. *Olympus Photo* lässt im Feld des Autothemas – aus dem ja der Rohstoff für das Kunstwerk stammt – etwa an die 'Olympus Rally' denken. Dieser Motorsport-Event in den USA war von 1986 bis 1988 Teil der Weltmeisterschaft, also in demselben Zeitraum, in dem Chamberlains Werk entstand. 'Olympus' ist jedoch auch ein Kamerahersteller, und so mag *Olympus Photo* auf diese Firma hinweisen, oder aber, nicht ohne einen gewissen sarkastischen Witz, aus der Skulptur eine dreidimensionale Detailabbildung der gleichnamigen Rally werden. Und im Bereich der schon angesprochenen antiken Bezüge der Skulptur mag man bei 'Olympus' auch an den Sitz der griechischen Götter denken – ein größerer Spagat vom Ursprung dieser Metallskulptur zu ihrer hochkulturellen Nobilitierung ist kaum vorstellbar.

Insgesamt ist *Olympus Photo* trotz all dieser Anknüpfungspunkte und Interpretationsfährtten, die der Künstler selbst gelegt hat, eine informelle Skulptur und steht in seiner konnotationsfreien Sinnsetzung dem abstrakten Expressionismus durchaus nicht nur formal nahe. In der Tat sind Chamberlains Skulpturen auch immer eine Art dreidimensionaler ungegenständlicher Malerei, als ob die Pinselstriche oder Farbschichten ausgeschnitten und in den Raum projiziert worden wären.

John Chamberlain begann in den 1950er Jahren, in seiner bildhauerischen Arbeit mit Metallteilen zu experimentieren. 1957 integrierte er erstmals gefundene Teile von Auto-Karosserien in seine Arbeiten. Seit 1959 stellen diese Karosserieteile sein hauptsächliches Material dar, oft in Streifen geschnitten, aber auch in großem Maßstab in die Länge gezogen oder in kompakte Blöcke gepresst. Er fühlte sich den Abstrakten Expressionisten verbunden, was sich zumindest assoziativ in seinem Ausspruch ausdrückt, er habe in seinen Skulpturen die Farben von de Kooning und die Formen von Franz Kline. Auf der anderen Seite liegt in der Neubewertung und Aufwertung von Alltagsmaterialien, ja sogar von Abfall, wie ihn Chamberlain in Gestalt von Autoschrott verwendet, eine große Nähe zum Ansatz der Pop Art, mit deren Ideen Chamberlain unter anderem durch seinen Freund Larry Rivers in engerem Kontakt stand. Dieses Koordinatensystem von Chamberlains Kunst kann noch durch Duchamps epochemachende Erfindung des Readymades ergänzt werden, und unter diesem Gesichtspunkt nimmt es nicht mehr Wunder, dass einer der wichtigsten Bildhauer der Minimal Art, Donald Judd, in Chamberlain schon 1962 den vielleicht besten jungen amerikanischen Bildhauer sah.

Für *Olympus Photo* hat der Künstler aus bemalten und verchromten Blechstreifen eine Skulptur geformt. Die bemalten Elemente drehen sich nach links, die verchromten nach rechts. Die sichtbaren Schweißnähte sind grob



HORST ANTES

Heppenheim 1936 – lebt in Karlsruhe, Berlin und Castellina

Der Kopf oder die Lust an Adam

Stahl, mehrfarbig bemalt

1967

210 x 250 x 50 cm

aus einer Serie von 3 bemalten Exemplaren sowie drei weiteren Exemplaren aus Cortenstahl

Provenienz

- Atelier des Künstlers

- Privatsammlung, München (Ende der 1970er Jahre beim Künstler erworben)

Ausstellungen

- Botanischer Garten, Bundesgartenschau Karlsruhe 1967. Lustgarten mit 7 Monumenten der Lüste. Farbabb. S. 8 u. 9.



Horst Antes schuf seine farbig bemalte Skulptur mit dem Titel *Der Kopf oder die Lust an Adam* für eine Gruppe von sieben 'Monumenten der Lüste', die er für den Botanischen Garten in Karlsruhe anlässlich der Bundesgartenschau 1967 entworfen hatte. Die sieben verschiedenen großen Stahlskulpturen bildeten im Lustgarten einen 'Garten der Lüste' oder 'Garten des Malers', wie ihn Horst Antes selbst betitelte und der damals einen Sturm der Entrüstung in der Lokalpresse und in Teilen der Karlsruher Bevölkerung entfachte. Die comichafte, an die Ästhetik der damals auf dem Höhepunkt befindlichen psychedelischen Kunst erinnernde Bildsprache von Antes' Skulpturen, die dieser noch dazu nicht als Kunst, sondern als „Dekorationen“ verstanden wissen wollte, war einem Teil des Publikums, zudem unter diesem Titelthema der Lüste, zu avantgardistisch und blieb zunächst unverstanden.

Tatsächlich gehörte Antes aber zu den Pionieren der figürlichen Bildhauerei und Malerei in den sechziger Jahren, die zumindest in Deutschland noch von Informel und Minimalismus geprägt waren. Seine künstlerische Anerkennung fand Antes schon in diesen Jahren weltweit, und auch *Der Kopf* wurde zweimal in der Weltkunstausstellung der Documenta in Kassel gezeigt: gleich im Jahr nach seiner Entstehung bei der

Documenta IV von 1968, und dann nochmals bei der zwölften Documenta von 2007.

Antes formuliert in den sieben symbolhaften Großskulpturen Seelen- und Gefühlszustände, die er beinahe lyrisch um das spielerisch aufgegriffene Thema des 'Lustgartens' komponiert. Sein berühmt gewordenes und für ihn charakteristisches Symbol des Kopfes, den er teils mit Gliedmaßen, teils aber auch ohne diese allein für das gesamte Individuum ohne Körper zur Darstellung brachte, benannte er halb im Scherz *Kopffüßler*, und in diese große Gruppe von Arbeiten gehört auch die *Lust an Adam*.

Formal die leicht wiederzuerkennenden äußeren Umrisse und Binnenzeichnungen aufgreifend, übersetzt Antes diese Form hier in eine monumentale Skulptur, die aber mehr Relief als vollrunde Figur ist, denn sie bietet nur die Seitenansichten. Diese wiederum sind in einzelne Bestandteile – die Nase, das Auge, die Kopfhälften – fragmentiert, als ob sie übereinandergeschoben seien. Die Relieftiefe, gewissermaßen eine 'Kopflandschaft', wird durch die farbige Fassung noch verstärkt. Der Kopf steht also jeweils als Metapher für die Empfindungen oder Gedanken des gesamten Wesens, da sie sich in ihm formen und die innere wie äußere Wahrnehmung insgesamt bestimmen.



HANS (JEAN) ARP
Straßburg 1886 – 1966 Basel

Petit Seuil

Messing
1959
127,5 x 71 x 29 cm
Exemplar 2 von 2

Hartog 199a

Die Authentizität wurde von der Arp Stiftung in Clamart bestätigt.

Provenienz
- Jacques Polieri, Paris
- Privatsammlung (seit 1985)

Ausstellungen
- Théâtre de l'Alliance Française and Brussels. Paris 1960. Festival international du Théâtre d'Avant-garde.

Literatur
- Polieri J. Jacques Polieri présente 3 autres nouveaux: Jean-Pierre Faye, Fernando Arrabal, Jean Thibaudeau. Paris 1959 (betitel Seuil).
- Jianou, I. Jean Arp. Paris 1973. Nr. 199, S. 76 (kleinerer Guss abgebildet).
- Trier, E. Jean Arp, Sculpture, His Last Ten Years. New York 1968. Nr. 199, pl. 30 S. 111 (kleinere Marmorskulptur abgebildet).
- Hartog, A.; Fischer, K. Hans Arp, Sculptures, A Critical Survey. Ostfildern 2012. Nr. 199, S. 325.



Petit Seuil (kleine Schwelle) von 1960 gehört zu der Werkgruppe der Schwellenplastiken, die Arp Ende der fünfziger Jahre begonnen hat und zu der auch Arbeiten wie die *Petits Théâtres* oder die *Schwellen mit Pflanzeninnerem* gehören. Die erste tatsächliche Schwellenplastik war vermutlich die *Architektonische Skulptur* von 1958, die von dem nicht ausgeführten Projekt für ein Gebäude von Marcel Breuer zeugt. Die Grundidee, eine durchschreitbare Plastik zu schaffen, die ein reales architektonisches Element darstellt, beschäftigte Arp schon seit Mitte der fünfziger Jahre, wie Zeichnungen in seinen Skizzenbüchern belegen. Arp schuf mit den Schwellen eine Skulpturgattung, die zwischen dem Relief und der vollrunden, umschreitbaren Plastik angesiedelt ist. Demnach ist der Titel *Petit Seuil*, anders als bei anderen, poetischen oder metaphorischen Werktiteln durchaus wörtlich und programmatisch zu verstehen. Formale Voraussetzung sind allerdings schon viel früher entstandene Arbeiten, wie ein Blick auf die *Découpages* und einzelne Reliefs verrät, die bereits den Leerraum im Zentrum thematisieren.

Ein unmittelbares Vorbild war sicherlich die *Porte Gradiva* von Marcel Duchamp, die dieser 1937 für die Galerie Gradiva von André Breton schuf. Diese Eingangstüre zur Galerie bestand aus einer großen Glasscheibe, aus der schattenhaft anthropomorphe Formen in Lebensgröße ausgeschnitten waren, durch die die Besucher hindurchschreiten mussten, um die Galerie zu betreten. André Breton sprach von der *Seuil de Gradiva*, und Gradiva war so etwas wie eine Muse der Surrealisten. Der Name stammt aus der gleichnamigen Novelle von Wilhelm Jensen und bezeichnet das antike römische Relief einer Schreitenden, zu dem ein Archäologe eine traumatische Liebe entwickelt, in deren Folge sich Traum und Wirklichkeit vermischen – die Vorlage für Sigmund Freuds berühmte psychoanalytische Studie über *Begehren, Sexualität und Traum*, einem der Leittexte des

Surrealismus. Die Schwelle der Gradiva war also der Ort des Übertritts von dieser in eine surreale Welt erweiterter Erfahrungsmöglichkeiten, und in eben diesem Sinne sind auch Arps Schwellen zu verstehen.

Auch wenn Arp in dem Werk von 1960 mit dieser Formidee spielt, denn der Rahmen der 'eigentlichen' Schwellenplastik steht seinerseits (labil) auf einer die Schwelle anhebenden Form, so ist das Entscheidende doch die Vorstellung der Durchschreitbarkeit und der Hinweis auf die Möglichkeit, in ein anderes Wahrnehmungreich einzutreten, sei es nun die Erweiterung des Diesseitigen oder etwas Jenseitiges, eine Metapher, die im Surrealismus allgegenwärtig ist. Arps *Seuil* ist eine solche Schwelle, die das Erreichen eines tranceartigen, träumerischen Zustands ermöglicht. Arp selbst, der in seinen Notizen das bildhauerische Konzept ganz eindeutig mit den Worten „über eine Schwelle schreiten, eine Plastik, von beiden Seiten durchschreitbar“ beschrieben hat, hat dies so formuliert: „nur träumer vermögen, die Schwelle der beiden reiche hüben und drüben aufzulösen“.

Seuil entstand 1960 im Auftrag des Bühnenbildners Jacques Polieri für die Aufführung von Jean Thibaudeaus 'Texte pour des sculptures de Arp', die dieser im Mai und Juli desselben Jahres im Pariser Théâtre de l'Alliance Française vortrug. Unter den Zuschauern der Uraufführung waren neben Arp und seiner Frau Marguerite auch Alexander Calder, Sonia Delaunay und Antoine Pevsner. Jean Thibaudeau war Mitherausgeber der seit 1960 erschienenen Zeitschrift 'Tel Quel', einem Sprachrohr des Nouveau Roman und des Strukturalismus, und dies zeugt von Arps Präsenz auch in den neuesten philosophischen und künstlerischen Strömungen seiner Zeit. 'Tel Quel' erschien, wie die Schriften Thibaudeaus, bezeichnenderweise in dem Avantgarde-Verlag 'Editions du Seuil'.



ROBERT INDIANA
New Castle, Indiana 1928 – 2018 Vinalhaven

LOVE

Polierte Bronze
1966/1998
45,5 x 45,5 x 23 cm
mit Signatur und nummeriert '2/8'
Auflage 8 Exemplare + 4 A.P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, USA



Als Robert Indiana 1965 vom Museum of Modern Art in New York den Auftrag erhielt, die Weihnachtskarte des Museums zu entwerfen, war nicht absehbar, dass er dabei eine der größten Ikonen der Kunst des 20. Jahrhunderts schaffen würde. Schon in den 1950er Jahren hatte Indiana sich mit Typographie beschäftigt und seine damaligen Gedichte entsprechend gestaltet. Dabei tauchte auch das Motiv der späteren MoMA-Weihnachtskarte und dieser Skulptur zum ersten Mal auf: die Buchstaben des Wortes LOVE paarweise übereinandergestellt. Für den späteren Entwurf der Weihnachtskarte formulierte er die endgültige Version, bei der das O leicht zur Seite geneigt erschien. Schon zuvor war die typographische Ästhetik von Werbeplakaten, Hinweisschildern und anderen graphischen Gestaltungen der sechziger Jahre ein wichtiges Reservoir für Indianas Arbeiten, etwa seine vielen Varianten der Grundzahlen, die ihm innerhalb der Pop Art-Bewegung das Etikett der 'Signalkunst' eintrugen. Doch damit ist die Vielschichtigkeit gerade des ikonischen LOVE nicht annähernd erfasst. Nicht nur die stilistisch ganz der Zeit entsprechende Typographie und die Farbgebung – ursprünglich in Blau, Grün und Rot –, sondern natürlich vor allem das zum Slogan gewordene Wort LOVE spiegeln emblematisch die (sub- und pop-)kulturelle Stimmung der Zeit, von der beginnenden Flower-Power-Ära (ein Begriff, den Allen Ginsberg im selben Jahr 1965 geprägt hat) über den kurz bevorstehenden Summer of Love bis hin zur Love-and-Peace-Kultur der

Hippies: es ist keineswegs verwunderlich, dass Indianas bildhafte Formulierung ein solch gewaltiges Echo und allgemeine Akzeptanz und Beliebtheit finden konnte – zumal sich dieses universelle Symbol mit universeller Botschaft recht schnell von den zeitgeschichtlichen und kulturgeschichtlichen Umständen und Konnotationen seiner Entstehungszeit lösen konnte.

Indiana begann schon 1966, das Motiv auch in anderen Medien, als Gemälde und als Skulptur auszuführen. Dabei verwendete er unterschiedliche Farbkombinationen und Formate in beiden Werkgruppen. Die erste dreidimensionale Skulptur, die Indiana ebenfalls schon 1966 anfertigen ließ, wurde aus einem soliden Aluminiumblock geschnitten. Als Skulptur erlangt das typographische Bild noch mehr Präsenz und Kraft, da sich die insbesondere durch das gekippte O sehr dynamischen Buchstaben als dreidimensionales Objekt noch imposanter in Szene setzen lassen können. Das Schriftbild als solches hat ohnehin eine besondere Körperlichkeit, und im Zusammenspiel mit der Farbe und der Oberflächenqualität des Materials entsteht sogar in kleineren Formaten ein monumentales Signal.

Robert Indiana selbst empfand seine Schöpfung als ein 'one word poem', ein Gedicht aus nur einem Wort. Die golden schimmernde polierte Bronze hebt diese poetische Eigenschaft, die zugleich die Kostbarkeit der Botschaft betont, noch stärker heraus.



ANTONY GORMLEY

London 1930

Transfuser IV

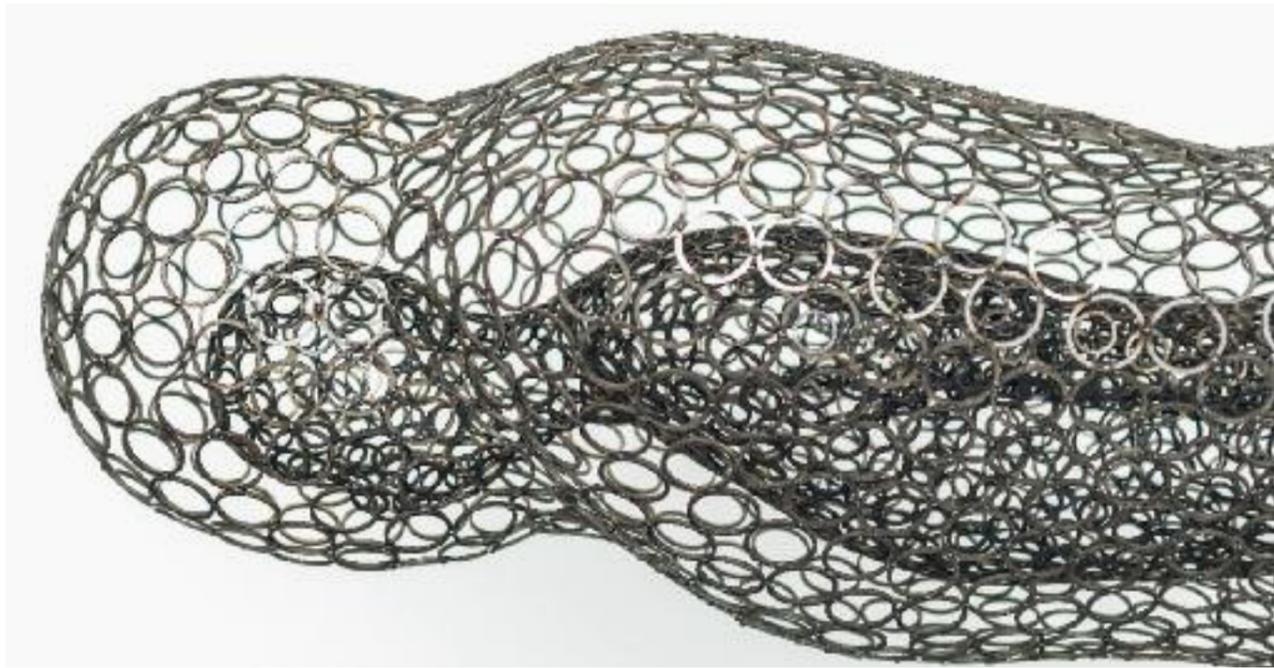
Schmiedestahlringe
2002
209 x 63 x 45 cm
Unikat aus einer Serie von vier Werken

Provenienz
- Galerie Thaddaeus Ropac
- Privatsammlung Paris (seit 2003)

Ausstellungen
- Galerie Thaddaeus Ropac, Villa Kast, Salzburg 2003. Antony Gormley – Standing Matter. S. 49, Farbabb. (dieses Exemplar)
- Parco Archeologico di Scolacium, Roccelletta di Borgia, Catanzaro, 2006. Time Horizon.
- Kunst-Raum des Deutschen Bundestages, Berlin 2007. Antony Gormley – Feeling Material. (Transfuser III)

Literatur
- Bernhard-Heiliger Stiftung, Berlin 2007. Antony Gormley. Publikation anlässlich der Verleihung des Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur 2007 an Antony Gormley in Verbindung mit der Ausstellung Antony Gormley. Bodies in Space im Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Abb. S. 54 (Transfuser III)





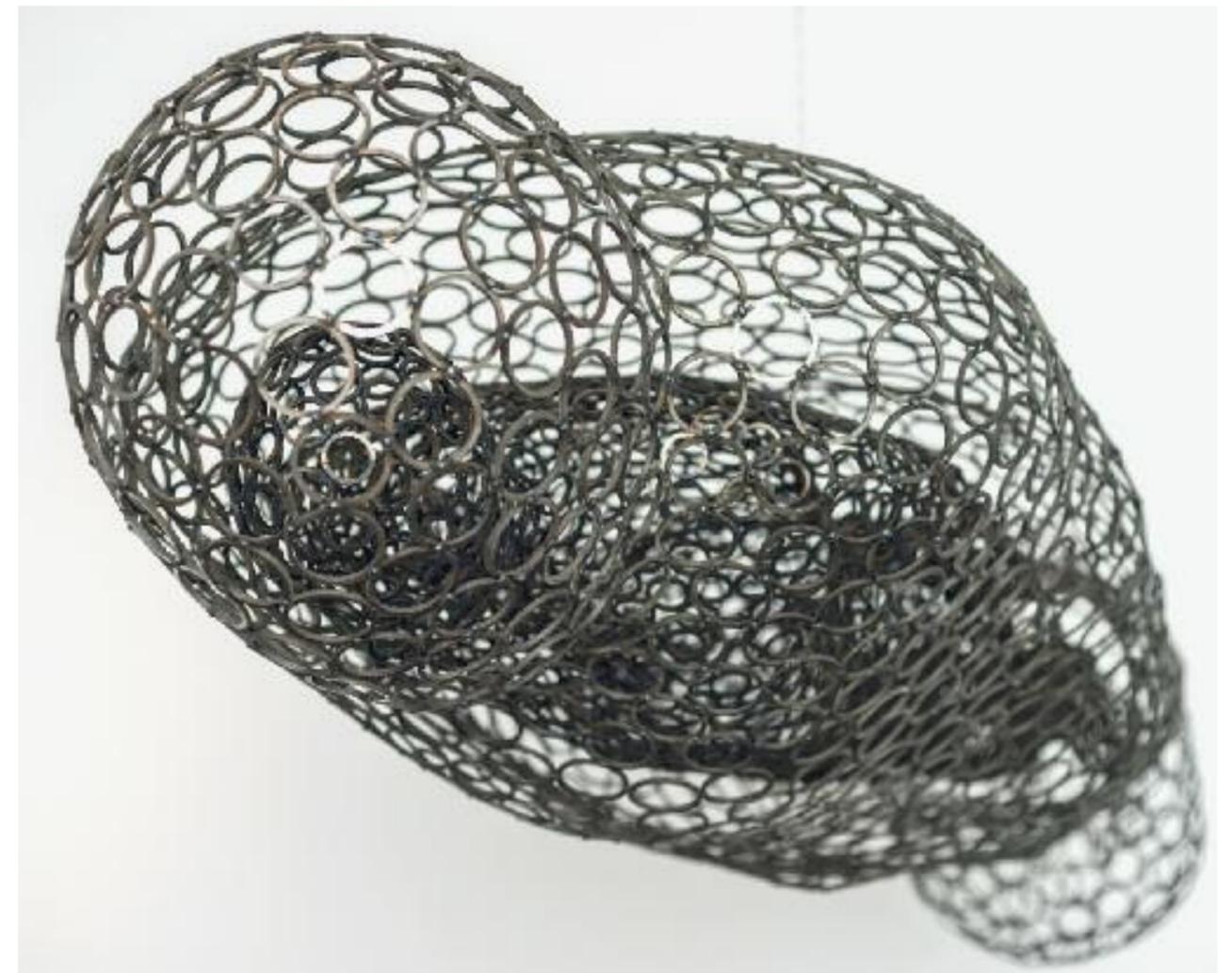
In Antony Gormleys Skulpturen des menschlichen Körpers, deren Modell fast ausschließlich der Künstler selbst ist, geht es um die Selbsterfahrung des Menschen im Raum, seine Individualität und die Erforschung der körperlichen Präsenz. Die Arbeiten Gormleys, einem der bedeutendsten lebenden britischen Bildhauer, sind von einem philosophisch-humanistischen Menschenbild geprägt, das ihn am Beginn seiner Karriere dazu angeleitet hat, die Skulptur aus Abstraktion und geometrischer Form wieder hin zur figürlichen Darstellung zu führen.

Im Unterschied zu den massiven, hermetisch geschlossenen früheren Bronzefiguren oder den jüngsten, blockhaften, aus Quadern aufgebauten Skulpturen, besitzt die Serie von Arbeiten, zu der auch *Transfuser IV* gehört, eine vergleichsweise filigrane, offene Struktur, die zudem durch die schwebende Installation eine besondere Leichtigkeit und ephemere Erscheinung ausstrahlt.

Der mit nach oben gewendetem Rücken ausgestreckte Körper schwebt frei in einer seine Formen grob nachmodellierenden Hülle. Beide sind als netzartige Struktur aus verschweißten Metallringen gebildet und schweben, mit jeweils nur einem Befestigungspunkt beinahe illusionistisch installiert, in etwa auf Augenhöhe des Betrachters. So ergeben sich je nach sanfter Bewegung der beiden Stahlhüllen und dem Blickwinkel ganz unterschiedliche Anmutungen und Einblicke auf das seinem Charakter nach eigentlich statische Werk.

Die den eigentlichen Körper wie ein Cocon oder ein Sarkophag umhüllende Form wirkt in der durch die Bewegung labilen Position fast wie eine Aura, ein Strahlen, das Gormley in anderen Werken auch skulptural sehr viel deutlicher dargestellt hat. Für Gormley selbst sind die beiden Formen als zwei Hüllen desselben Körpers zu verstehen, die dessen hier fast aufgelöste Materialität thematisieren und ihre Beziehung, ihre Realität im Verhältnis zum umgebenden Raum befragen. Die Durchlässigkeit für Licht und Luft beider Hüllen – oder Körper – drückt sich auch im Titel aus, denn er stellt die Frage, welche Stoffe hier tatsächlich umgefüllt, übertragen werden oder hindurchfließen. Stehen Innen- und Außenraum durch diese Hüllen in Kontakt und beeinflussen einander?

In der Tat geht es Gormley gerade in einem solchen zweigeteilten Werk offenkundig um die Frage der Individualität des Einzelnen, dessen Körper und Seele dennoch eine Dichotomie manifestieren, durch die das Materielle die Aura des Geistigen erhält. Dies wiederum ist ein fundamentales Problem der zumindest abendländischen Geistesgeschichte: wie wohnt der Geist im Körper, und wie bedingen sich der physische Körper und sein psychisches Bewusstsein? Genau diese Fragestellungen sind es, die Antony Gormley in *Transfuser IV* auf ebenso virtuose wie poetische Weise ins Bild setzt. Oder, wie Antony Gormley es selbst formuliert hat: „Sculpture is a direct way of allowing mind to dwell in matter.“ („Skulptur ist eine unmittelbare Möglichkeit, dem Geist zu erlauben, in der Materie zu wohnen.“)



SIMON SCHUBERT
Köln 1976 – lebt in Köln

Selbstportrait

Vitrine, Glasgefäße, Gasflaschen, alle chemischen Elemente des menschlichen Körpers in Reinform
2015
111 x 65 x 200 cm
signiert und datiert auf der Unterseite des Tisches

Provenienz
- Atelier des Künstlers





Auf den ersten Blick nimmt der Titel dieser in einer Tischvitrine präsentierten Installation von Simon Schubert wunder: als *Selbstporträt* bezeichnet, scheint es sich doch eher um einen Teil eines chemischen Kabinetts aus einem Naturkundemuseum zu handeln. Der Künstler versammelt in dieser Vitrine und darunter Glaskolben, Gasflaschen und andere Gefäße, die mit Etiketten fein säuberlich beschriftet sind. In diesen Gefäßen befinden sich chemische Elemente in bestimmten, unterschiedlichen Mengen: Kohlenstoff, Sauerstoff, Wasserstoff, Stickstoff, Calcium, Chlor, Phosphor, Kalium, Schwefel, Natrium, Magnesium, Eisen, Jod, Fluor, Zink, Kupfer, Mangan, Selen, Chrom, Molybdän, Kobalt, Silizium und Aluminium. Es handelt sich um die chemischen Elemente, aus denen der menschliche Körper – in diesem Fall derjenige des Künstlers – zusammengesetzt ist, und zwar in der jeweils im Körper vorhandenen Quantität.

Schubert thematisiert hier eine der Grundfragen der Alchemie: die Suche nach der Formel des Lebens. Wie kann aus den ganzen toten Elementen und Materialien ein lebendiger Organismus entstehen, der noch dazu ein eigenes Bewusstsein entwickelt? Die Arbeit von Simon Schubert zeigt auch das ganze Dilemma der Naturwissenschaft auf, die zwar die physischen Bestandteile des Körpers bis ins Detail, ja bis ins Atom aufgeschlüsselt und analysiert hat, aber den umgekehrten Weg bei weitem nicht gehen kann – sie kann noch nicht einmal das Prinzip des Lebens oder das Phänomen des Bewusstseins erklären. Insofern sind all diese Forschungsansätze und der vermeintlich tiefere Blick noch nicht einmal am Rande des eigentlichen Problems der Psyche angekommen.

Simon Schubert erkundet so auch in dieser Arbeit, wiewohl formal ganz anders als in seinen Faltungen und Graphitarbeiten, die virtuelle Reise in das Innere des Selbst, die in seinem Werk immer labyrinthischere Züge annimmt. Das *Selbstporträt*, mit den Anspielungen an alchemistische Versuche, die Welt und das Wesen des Menschen zu erklären, womit das uralte Körper-Seele-Problem angesprochen wird, ist auch in gewissem Sinne eine Hommage an den Schauerroman und die Gothic Novels des 19. Jahrhunderts, von Shelleys 'Frankenstein' bis zu Poes 'Untergang des Hauses Usher'.

Zugleich ist die Arbeit ein intelligentes Spiel mit der künstlerischen Theorie von Bild und Abbild und den antagonistischen Auffassungen von realistischer Nachahmung und abstrakter oder konzeptueller Kunst. Denn zum einen ist dieses Selbstporträt eine exakte Entsprechung der physikalischen Bestandteile des Porträtierten, doch zum anderen gibt es natürlich weder eine wiedererkennbare Ähnlichkeit mit dessen Physiognomie, der Organisation dieser realen Bestandteile oder der in der porträtierten Person verkörperten individuellen Eigenschaften, seien sie körperlich oder geistig.

Die Summe der Elemente ergibt kein funktionierendes Ganzes. Was also fehlt? Der Bauplan, die Organisationsanweisung? Der 'Pilot' – also das, was gemeinhin als 'Seele' oder 'Beseeltheit' bezeichnet wird? So diskutiert Schuberts Arbeit nicht nur das Geist-Seele-Problem, sondern demonstriert auf elegante Weise auch den Primat der Kunst über die Wissenschaft in Fragen nach dem Sinn des Lebens.





WIM DELVOYE
Wervik 1965 – lebt in Gent

Dump Truck

Cortenstahl, lasergeschnitten
2012
110 x 74 x 214 cm (Maßstab 1:3)
Unikat

Provenienz
- Atelier des Künstlers



Die Umrissformen eines Kipplasters erschließen sich dem Betrachter sofort und unmissverständlich, doch der zweite Blick wird sofort irritiert: denn der *Kipplaster* präsentiert sich im Gewand einer gotischen Kathedrale – eine zunächst durchaus verstörende Kombination.

Die Verkehrung, Veränderung oder Metamorphose von allgemeingültigen und im kollektiven Gedächtnis der westlichen Welt tief verankerten Dingen aus der Konsumwelt, aus der Kunst oder aus dem alltäglichen Leben ist ein besonderes Charakteristikum im Werk des belgischen Künstlers Wim Delvoye.

Dem gotischen Formenvokabular widmet er eine ganze Serie von Skulpturen, die sogenannten 'Gothic Works': darunter Betonmischer, Sattelschlepper und Bagger, aus denen er filigrane Skulpturen von frappierender Perfektion macht.

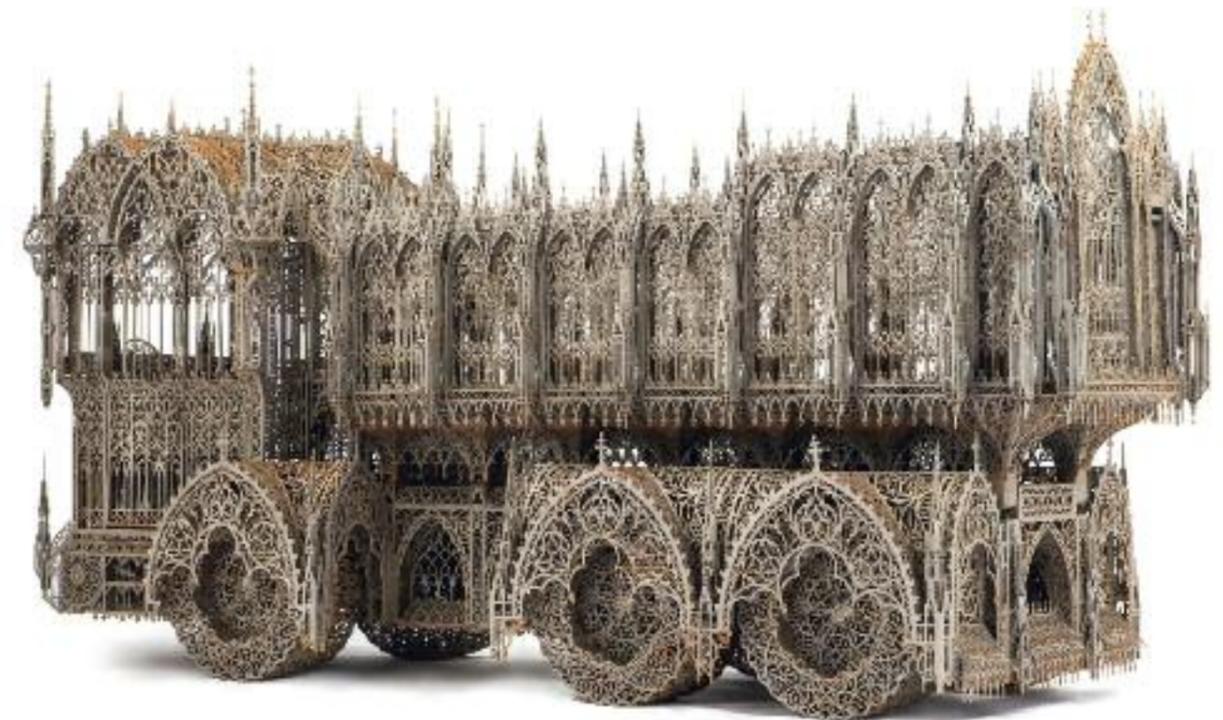
Die Gotik, deren Beginn im Allgemeinen in der Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich festgesetzt wird, ist in erster Linie einmal ein Baustil, der wie kaum ein anderer das Christentum schlechthin verkörpert. Die Struktur ist nicht massiv, sondern offen und diese sichtbare Struktur ist gleichzeitig auch die Dekoration: Spitzbögen, Fialen, Baldachine, Blendfassaden, Lichtgaden, Laternen, Rosenfenster, Wimperge, Ziergiebel, Maßwerk. Materialität wird zur Struktur, die Struktur zur Geometrie und die Geometrie zur Dekoration: Glas, Licht und das Gefühl der Immaterialität. Die gotische Kathedrale wird zum erhabenen Gesamtkunstwerk, zur Verkörperung des Göttlichen auf der Erde.

Das Göttlich-Erhabene trifft bei Delvoye nun auf eines der denkbar banalsten Dinge unserer Zivilisation: ein Baustellenfahrzeug, wie es mehrere hundert Millionen mal auf dieser Welt existiert – eine Fallhöhe, die nicht extremer sein könnte, wenn man nur an die ursprüngliche Form der Gotik denkt.

Tatsächlich hat das 19. Jahrhundert seinen Beitrag zur Säkularisierung des Stils schon geleistet in Form der sogenannten Neo-Gotik, die mit diesem Formenvokabular ein idealisiertes Bild des Mittelalters auferstehen ließ. Die Gotik wird in der Neuauflage zu einer zeitgenössischen Vorstellung, was Gotik war oder sein könnte. Sie beginnt eine eigene Existenz losgelöst vom ursprünglichen Kontext, benutzt wie eine Fremdsprache, die nur noch die Form zitiert, ohne ihre Verankerung in einem zutiefst religiösen System und bahnt sich gleichzeitig ihren Weg zu den Artefakten der aufkeimenden Massenkultur, was eine erhebliche Trivialisierung- und Deplatzierung zur Folge hatte. Genau diese Facette mag den Künstler Delvoye besonders inspiriert haben, denn auch er benutzt die Formen der Gotik wie eine Sprache, die er zeitgenössischen Einflüssen aussetzt und sie in einem anderen Kontext wieder auferstehen lässt.

Es ist eines der Grundprinzipien des Künstlers, den Betrachter mit dieser Vorgehensweise vor den Kopf zu stoßen und etablierte Sehgewohnheiten zu durchbrechen. Frappierend wirkt dabei die Nivellierung zwischen 'High' und 'Low' im Sinne einer Neuordnung eines etablierten Formenvokabulars, was sich auf die Kunstgeschichte genauso bezieht, wie auf die Konsumkultur. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung führt aber nicht zur Verneinung von Kunst, sondern zur absoluten Bejahung des Objekts und des Kunstwerks, welches per se keinen weiteren Nutzen hat, außer eben Kunst zu sein.

Die Verneinung der Hierarchien vollzieht Delvoye mit der Übertragung des gotischen Formenvokabulars in banalste Dinge, wie einen Betonmischer, einen Kipplaster oder einen Bagger. Er untergräbt die Klischees der Ikonographien und zwingt den Betrachter zur Aufgabe seiner Sehgewohnheiten, indem eine humorvolle Komplizenschaft mit dem scheinbar Unvereinbaren eingeht.



GÜNTER HAESE
Kiel 1924 – 2016 Düsseldorf

Minotaurus

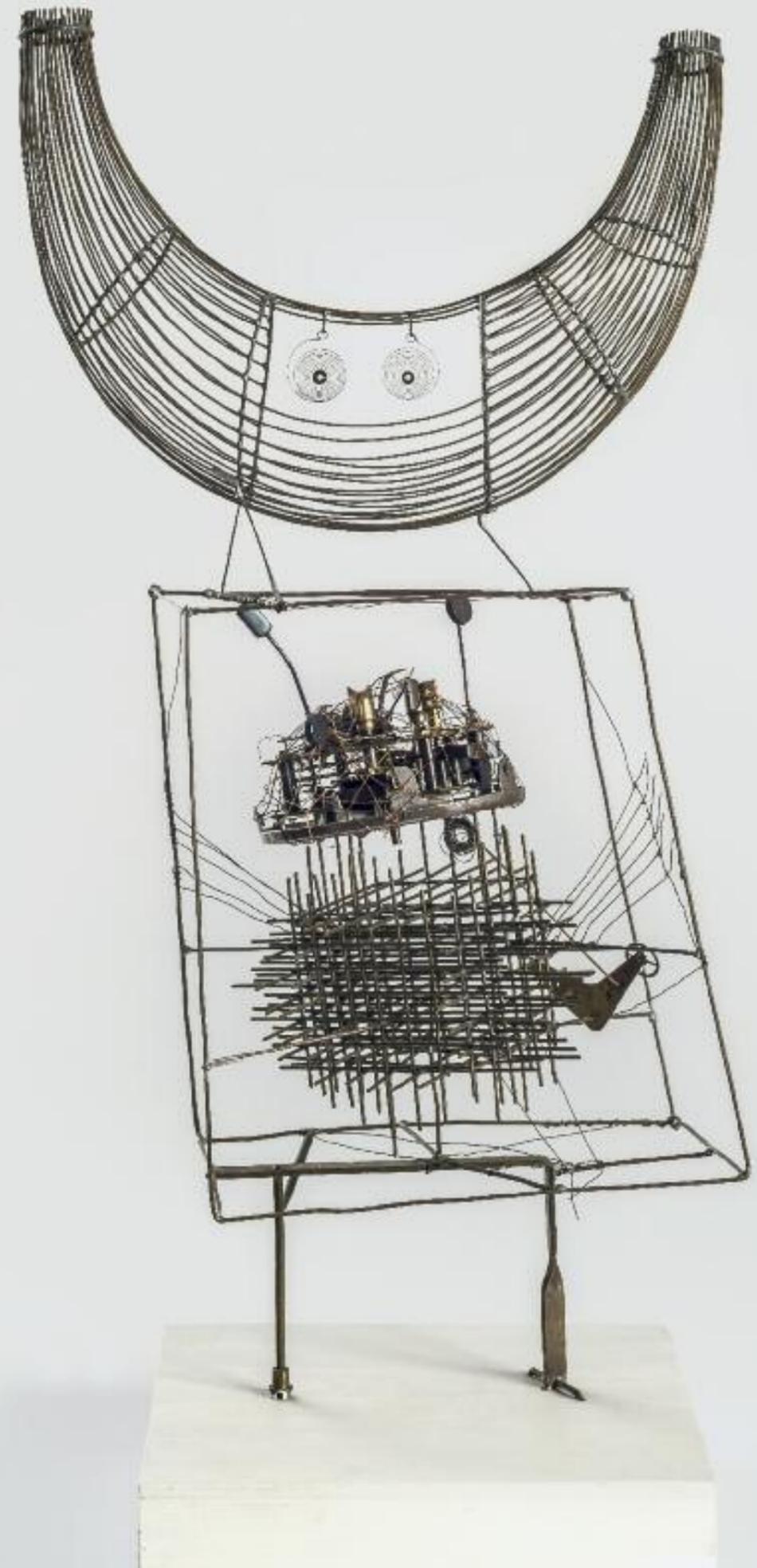
Messing, Kupfer und Fournituren
1963
43 x 21,5 x 10,7 cm

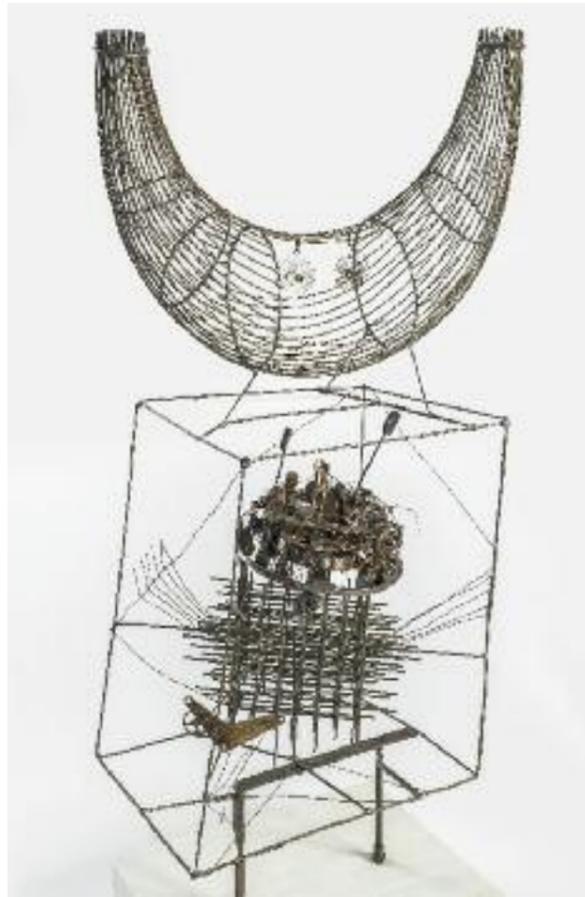
Postel 12

Provenienz
- Nachlass des Künstlers

Ausstellungen
- Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1972. Nr. 2, Abb. S. 14

Literatur
- Postel, Claudia. Günter Haese Verzeichnis der Skulpturen. Ostfildern-Ruit 2002. S. 74 , Nr. 12 mit Abb.



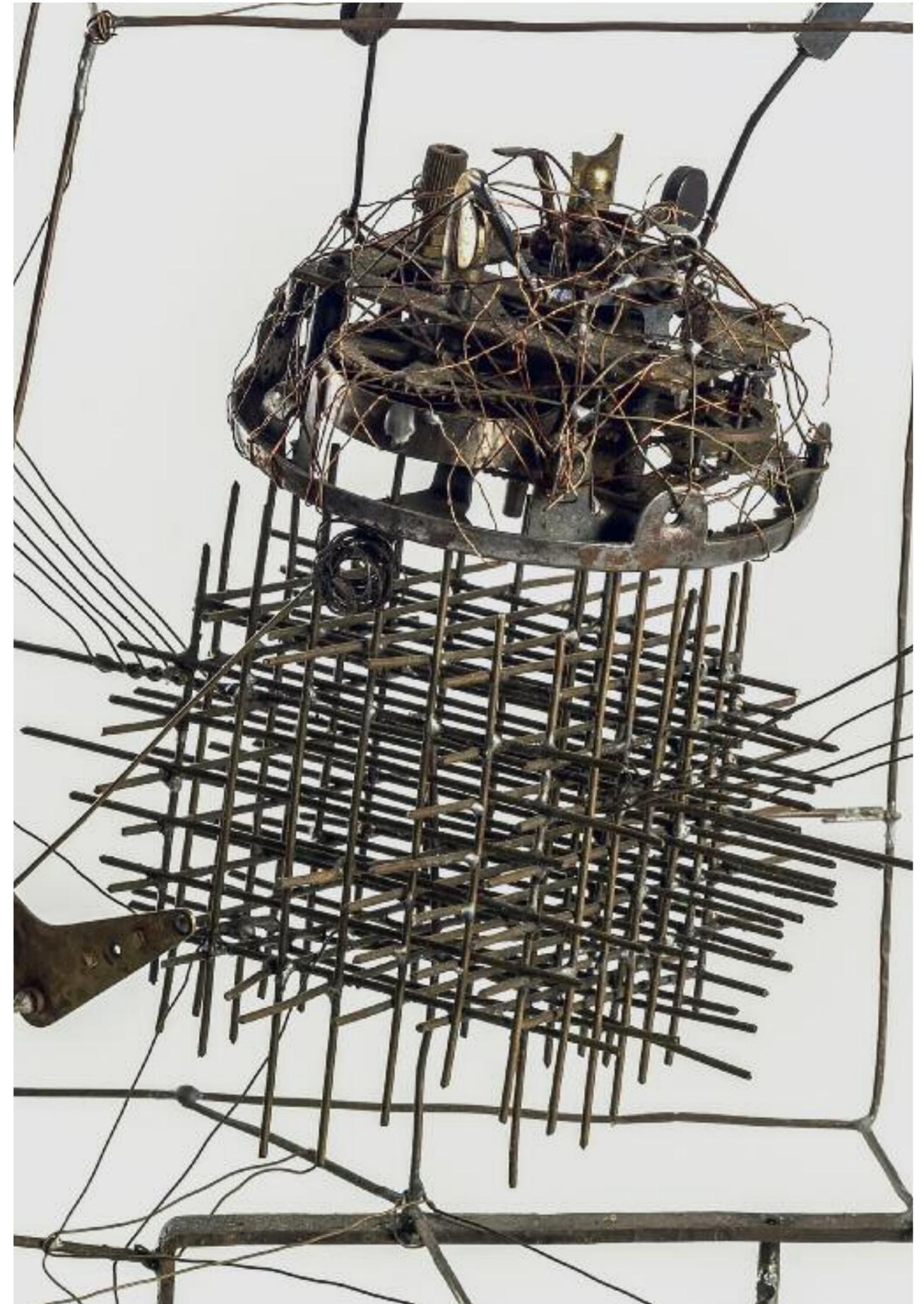


Ausgehend von der Frage nach der Möglichkeit, Druckgraphiken von dreidimensionalen Objekten zu schaffen, stößt Günter Haese während seines Studiums als Meisterschüler von Ewald Mataré an der Düsseldorfer Kunstakademie Anfang der sechziger Jahre auf das Innenleben eines Weckers und hatte mit den filigranen Einzelteilen wie Spiralen und Drähten sein Material gefunden. Sehr schnell entwickelte Haese das Konzept, aus diesen Materialien eine Form von Skulptur zu erschaffen, die nicht blockhaft geschlossen oder statisch ist, sondern, mit seinen Worten, als Raumgraphik verstanden werden kann. Das zeichnerische Element in seiner Feinheit und Labilität wollte er in die Dreidimensionalität überführen und schuf so seine in ihrer Formen- und Materialsprache völlig einzigartigen Werke.

Auch *Minotaurus* besitzt, innerhalb der großen 'Umrisslinien' eine schraffurartige Binnenzeichnung, Details und Verzweigungen, die die Idee der Raumgraphik sofort verständlich machen. Hinzu kommt, dass die dünnen Metalldrähte und Spiralen, aus denen er seine Arbeiten fertigt, bei Berührung oder Erschütterung, ja sogar in einem Lufthauch in Bewegung kommen und beginnen, zu vibrieren, zu pendeln und so eine Vielzahl jeweils anderer Ansichten und Momente der einzelnen Skulptur entstehen lassen.

Aber anders als bei kinetischen Skulpturen sind diese Bewegungselemente bei Haese nicht zielgerichtet, nicht ein- und ausschaltbar, sondern sie kommen aus der stärksten Bewegung wieder zur Ruhe und verharren erneut in ihrer Ausgangsposition. Ein in sich geschlossenes System also, das auf diese Weise Haeses wichtigstes bildnerisches Prinzip veranschaulicht: die Schaffung von Stabilität an der Grenze zur Labilität, ein Ausloten des statisch Möglichen am Rande der Instabilität. Dies ist eine Auffassung von Skulptur, mit der Haese einen völlig eigenständigen bildnerischen Ausdruck geschaffen hat.

Diese frühe Skulptur von Günter Haese besitzt eine im Werk des Künstlers seltene Figürlichkeit, die sich auch im Titel der Arbeit widerspiegelt. *Minotaurus*, das mythische Ungeheuer, halb Mensch und halb Stier, das im Labyrinth des Minos hauste und schließlich von Perseus erschlagen wurde, kam dem Künstler wohl in den Sinn, als er seine Skulptur mit der hornartigen Struktur versah, die den Abschluss des dreigeteilten Verkaufbaus bildet. Allerdings ist dieser Werktitel wie immer bei Günter Haese rein assoziativ, und die tatsächlich figürlichen Anmutungen verlieren sich in seinem Werk zunehmend.

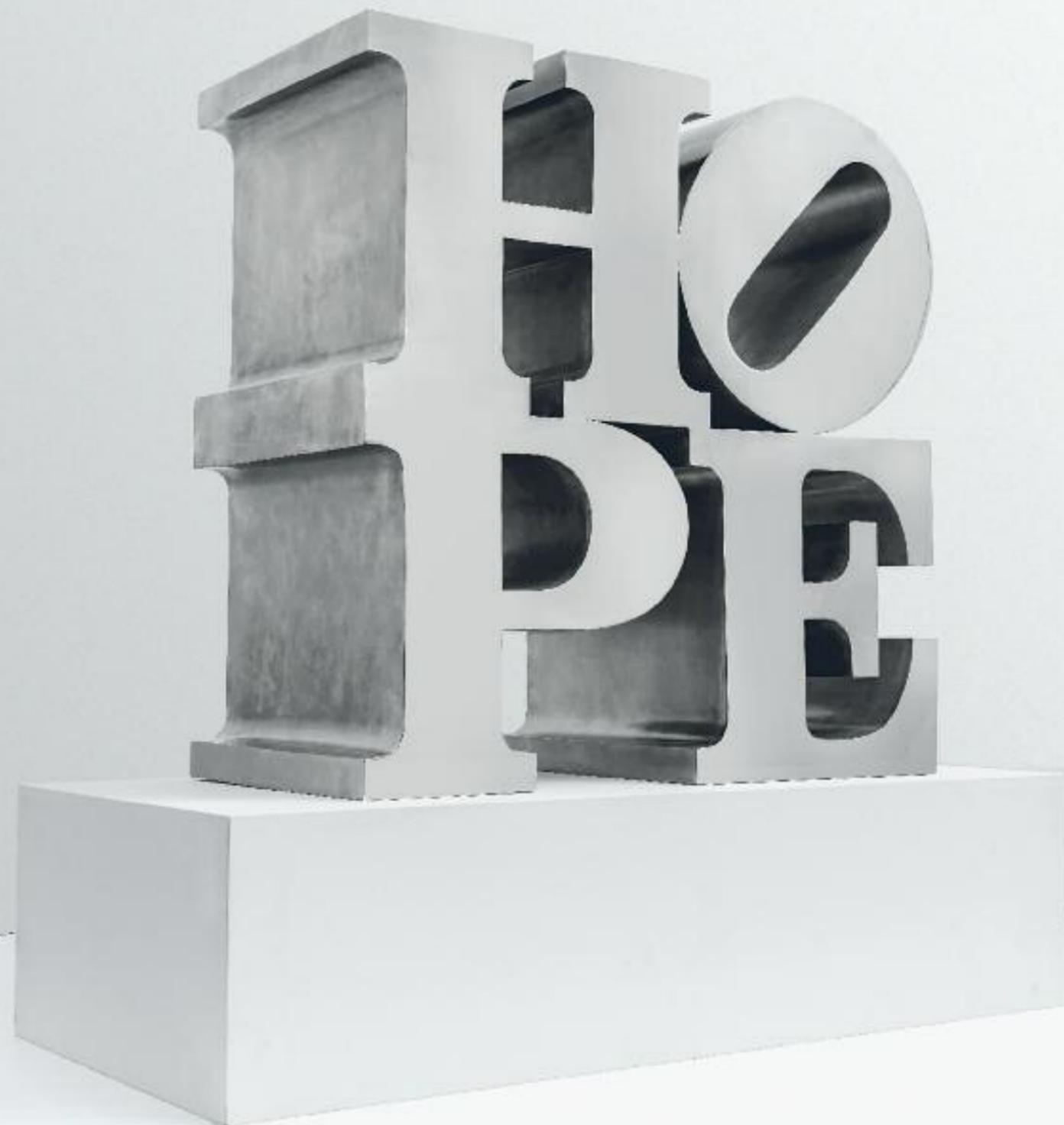


ROBERT INDIANA
New Castle 1928 – 2018 Vinalhaven

HOPE

Edelstahl, poliert und gebürstet
2009
91,4 x 91,4 x 45,7 cm
mit Signatur, numeriert 'I/VIII' und mit Gießer- und Copyright-Stempel
Auflage 8 Exemplare + 1 AP

Provenienz
- Atelier des Künstlers



Im Jahre 2008 schuf Robert Indiana mit *HOPE* den Nachfolger seines weltberühmten *LOVE*, dessen inzwischen berühmt gewordene Typographie er aufgriff, und kippte auch in *HOPE* das O. Wie zuvor bei *LOVE* entwickelte Indiana auch für diese Version verschiedene Farbgebungen und führte den Entwurf in unterschiedlichen Medien und Formaten aus.

45 Jahre, nachdem er *LOVE* geschaffen hatte, das zu einem nicht geringen Teil die damals aktuellen gesellschaftlichen und politischen Umstände reflektierte und sich formal wie inhaltlich an der Kultur der Zeit orientierte, wollte Indiana auch mit *HOPE* ein neues Zeichen für die Stimmung dieser Jahre setzen. Der aktuelle Anlass für die Entstehung von *HOPE* war Robert Indianas Bereitschaft, sich für die Wahlkampagne des damaligen Präsidentschaftskandidaten Barack Obama einzusetzen. Dessen Kampagne basierte zu einem wichtigen Teil auf dem Slogan 'Hope', den zunächst der Street Art-Künstler Shepard Fairey 2008 in einem Plakat umsetzte: darauf war ein stilisiertes Porträt Obamas in der Art der Graffiti-typischen 'stencil'-(Schablonen)-Ästhetik zu sehen, unter dem in Großbuchstaben das Wort 'HOPE' erschien. Sehr schnell erlangten Slogan und Faireys Plakat weite Bekanntheit und Popularität, so dass es für Indiana nahe lag, hieran mit seinem Werk anzuschließen.

Allerdings hatte sich Indiana schon lange Zeit davor mit der Möglichkeit auseinandergesetzt, sein mittlerweile klassisches *LOVE*-Design auch auf das Wort 'HOPE' zu übertragen. Mehrere Jahre hatte der Künstler mit diesem Plan experimentiert, bis 2008 der

äußere konkrete Anlass auch für die Umsetzung sorgte. Indiana selbst äußerte sich zu dem eindeutigen genetischen Zusammenhang seiner beiden Schöpfungen so: „Es ist tatsächlich ein Bruder von *LOVE*, oder eine Schwester oder ein sehr enges Familienmitglied.“ In der Tat spielt in die beiden Arbeiten Indianas sehr viel amerikanische Kulturgeschichte hinein, in deren christlicher Spiritualität die Beziehung von Liebe und Hoffnung auf Gott, der mit diesen beiden Begriffen sehr viel direkter als in der europäischen Tradition identifiziert wird, große Bedeutung hat. Im Grunde könnte man meinen, Indiana habe eine Verbildlichung der drei christlichen Kardinaltugenden, also Glaube, Liebe und Hoffnung, im Sinn gehabt.

Aber es gibt auch noch eine konkrete autobiographische Verbindung Indianas zu dem Wort 'Hope', die sich wiederum ganz nahe an der genannten typisch amerikanischen kulturellen Tradition befindet. Schon 1969 hielt sich Robert Indiana wiederholt in dem Küstenort Vinalhaven auf, der eine kleine Künstlerkolonie beherbergt, und erwarb schließlich 1978 das Haus, in dem er von da ab permanent lebte – eine Lodge, die den Namen 'Star of Hope' trägt, einem früheren Sitz des humanistischen weltlichen Ordens der 'Odd Fellows'.

In der aus poliertem Edelstahl gefertigten Skulptur des *HOPE* fügt Indiana dem idealistischen Begriff durch die Materialästhetik auch und zugleich Glanz und Festigkeit hinzu, so dass in diesem Fall die signalhafte Wirkung der in strahlenden Grundfarben ganz im Stile der Pop Art gehaltenen Varianten durch eine singuläre, inhaltlich-symbolische Wirkung ersetzt wird.



TONY CRAGG
Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

Silicate Landscape

Glas
1988
115 x 100 x 90 cm

Mit einer Echtheitsbestätigung des Künstlers vom 18.7.2017

Provenienz
- Galerie Pierre Huber, Genf
- Privatsammlung, Schweiz





Silicate Landscape gehört zu den frühesten *Glass stacks*, die Tony Cragg gestaltet hat. Das Grundprinzip, gefundenes Material oder Gegenstände neu zu arrangieren oder, wie hier, zu Stapeln aufzurichten, hat Cragg schon zuvor in seinen Arbeiten aus Holz, Kunststoff oder Stein durchformuliert. Auch diese früheren Werke betitelte der Künstler häufig als *landscapes*, Landschaften, und transportierte so einen mehrfachen Sinn, denn diese Bezeichnung kann sich sowohl auf die metaphorische Sichtweise auf die Gesamtkomposition, den Herkunftsort der einzelnen Elemente als auch auf, im übertragenen Sinne, die damit gewonnene Übersicht auf eine Gruppe zusammengestellter Objekte derselben Natur beziehen.

Für Tony Cragg sind die Fundstücke, die er in seinen Arbeiten verwendet so wie hier die unterschiedlichen, sandgestrahlten Glasgefäße, gleichwertige und gleichrangige Materialien – auch wenn es sich um menschliche Artefakte und nicht um Formen aus der Natur handelt. Dies gilt aus seiner Sicht sogar für menschengemachtes, künstliches Material, wozu in erster Linie die Kunststoffteile in seinen frühen Arbeiten, aber letztlich auch der von Menschen hergestellte Werkstoff Glas gehören. Dabei verbindet Cragg damit keine Zivilisationskritik oder den Versuch, eigentlich als Abfall zu klassifizierende Objekte durch die künstlerische Wiederverwendung zu nobilitieren. Vielmehr hat Tony Cragg einen stark formalen, visuellen Ansatz. Dass die Fundstücke in einem Werk tendenziell zu derselben

Materialgruppe gehören, dient vorrangig dem Ziel, einen organischen, homogenen Zusammenhang bei ihrer Kombination zu erreichen.

Dass durch das Sandstrahlen opak gewordene Glas bekommt zudem eine samtige Oberfläche, die die optische Qualität des Ensembles massiv verändert – auch klare Glassstapel mit einer ganz anderen ästhetischen Anmutung hat Cragg geschaffen. Hier kommen noch durch die Natur und Zeitablauf geschaffene Spuren der Abnutzung, des Abschleifens und Abbrechens hinzu und dadurch eine weitgehende Entfernung zum ursprünglichen Zweck der Gefäße. Dennoch wirken sie in ihrer Anordnung und mit ihrer samtigen Oberfläche wie archäologische Artefakte einer fremden Kultur in perfektem Zustand.

Cragg lässt die Grenzen zwischen artifiziellem und natürlichem Objekt bewusst verschwimmen, ebenso wie die zwischen den Einzelgefäßen und dem durch den Künstler geschaffenen Gesamtgebilde. Das Material selbst unterstreicht die Ambiguität des Werks, denn Glas besitzt eine Geschlossenheit und Komplexität bei gleichzeitiger höchster Labilität und Zerbrechlichkeit. Diese Fragilität gehört zu den Besonderheiten der Eigenschaften des Materials, denn durch seine starre Struktur ist Glas nicht nur leicht zerbrechlich, sondern zugleich eines der härtesten Materialien überhaupt. Der Grundstoff zur Herstellung, nämlich Silikatverbindungen, auf die der Titel des Werkes hinweist, kommt in großer Masse auf der Erde vor – nicht nur in Form von Sand, denn der gesamte Planet besteht zu einem großen Teil daraus.

Auch symbolisch ließe sich das Werk in eine lange Tradition stellen, die das Gefäß als Synonym für den Körper sieht, dem die immaterielle Seele innewohnt. Cragg steht gleichwohl eher in der Deutungslinie etwa der Gefäße und Objekte von Giorgio Morandi, der sie, jeder Symbolik entkleidet, als reine Formen und Massen im und als Raum versteht. Dennoch besitzt das Ensemble, das auch Assoziationen als ein Zauberland aus Eis, eine geheimnisvolle Ordnung und eine unerklärliche Leichtigkeit hervorruft, von einer großen ästhetischen Poesie, die Tony Cragg schon zu diesem Zeitpunkt als einen der wichtigsten Bildhauer seiner Generation erkennen ließ. In demselben Jahr 1988, in welchem er *Silicate Landscape* schuf, gewann Tony Cragg den renommierten Turner Prize und vertrat Großbritannien in dessen Pavillon auf der Biennale von Venedig.



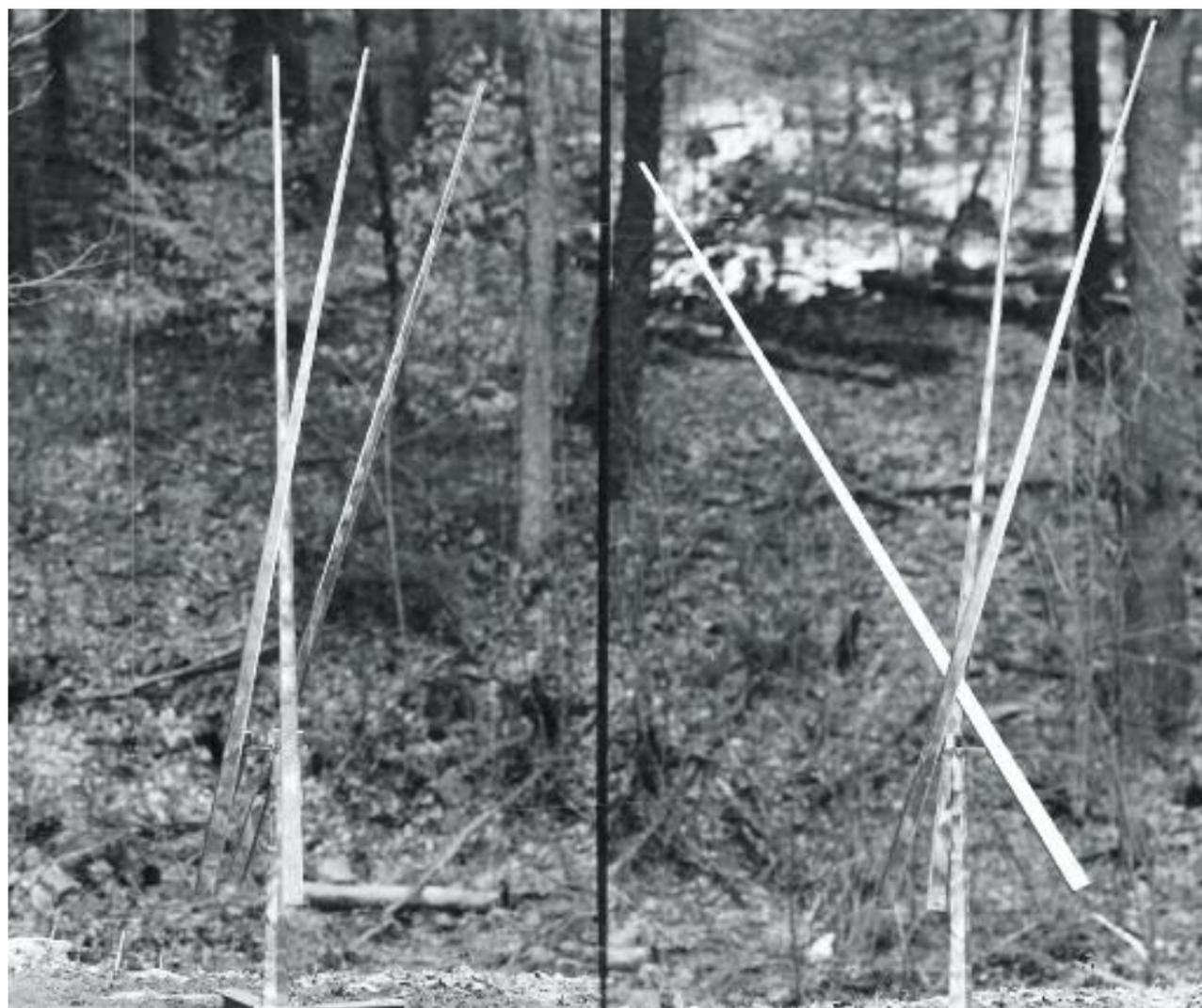
GEORGE RICKEY
South Bend 1907 – 2002 Saint Paul

Three Lines – Ten Feet

Edelstahl
1995
370,5 x 330 cm
mit Signatur, datiert und numeriert '2/3'

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Galerie Thomas, München (in den 1990er Jahren beim Künstler erworben)



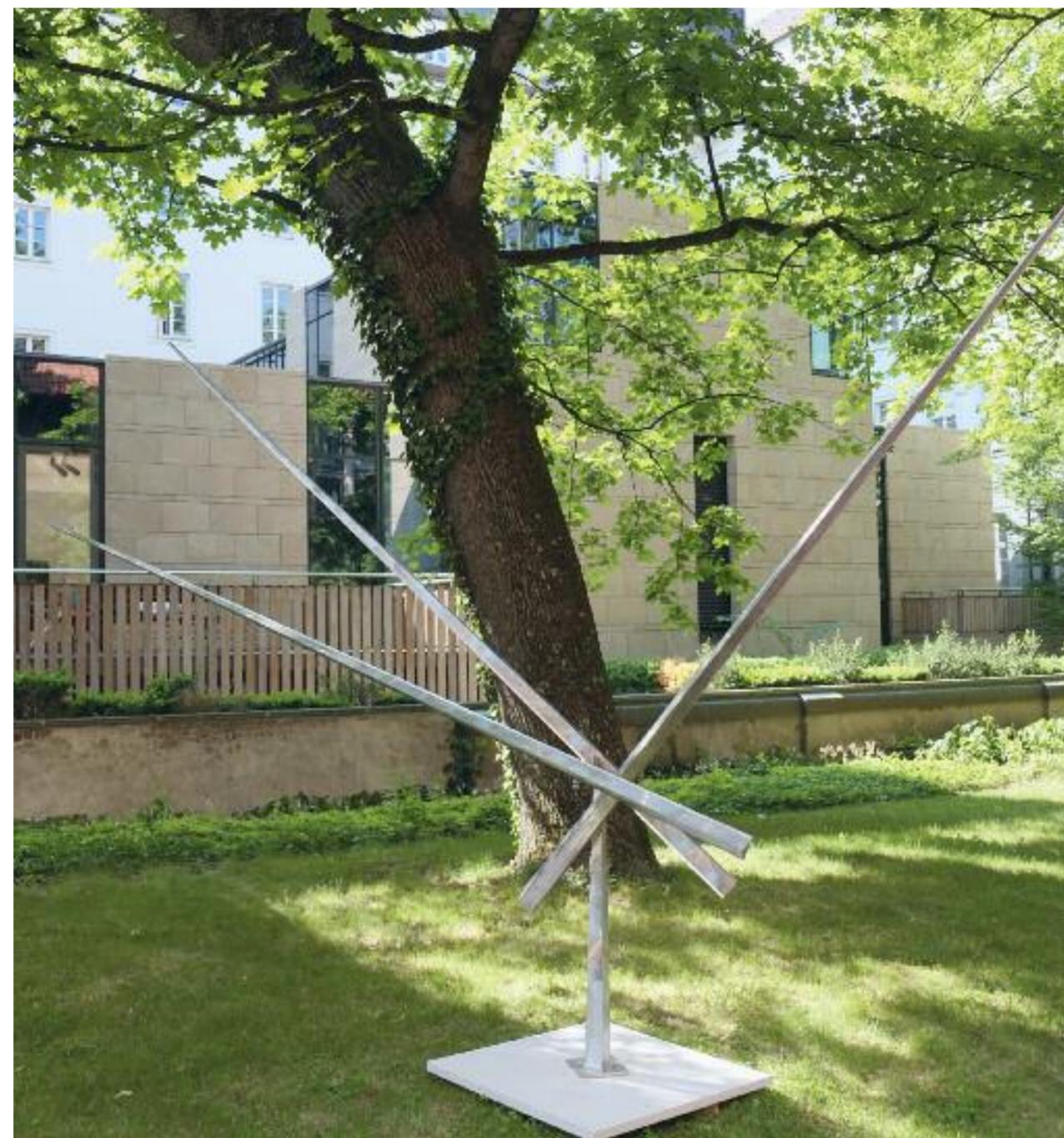


In *Three Lines – Ten Feet* setzt George Rickey ein weiteres Konzept seiner kinetischen Skulptur um, die in diesem Fall durch die von natürlichen Einflüssen hervorgerufene Bewegung ganz unterschiedliche Ansichten und Formwirkungen haben und vor allen Dingen sehr andere Ausdehnungen einnehmen kann. Damit wird die Skulptur erst durch ihre Bewegung der 'Linien' aus dem Titel tatsächlich raumgreifend und dreidimensional.

Tatsächlich können die drei stählernen Linien auch so synchron zusammenstehen, dass sie eine einzelne Linie bilden und außer ihrer eigenen Körperlichkeit keinen weitergehenden Raum beschreiben. Je nach Winkel, in welchem sich die drei Linien von ihrem gemeinsamen

Verankerungspunkt aus voneinander weg bewegen, geben sie wie in einem Koordinatensystem Richtungen und räumliche Ausdehnungen an. Zugleich bewegen sie sich aber kontinuierlich und bezeichnen neben der Richtung auch eine Bewegung an sich. Damit ist es praktisch ein dreidimensionales System von Vektoren, das unaufhörlich zwischen der Angabe von räumlichen Körpern und Bewegungsrichtungen changiert. Diese zeitliche Komponente macht die Arbeit zu einer Art 'Vektorplastik', die die vierte Dimension mit einbegreift.

Damit ist es George Rickey gelungen, auf eine vollkommen klar und streng reduzierte Weise alle Möglichkeiten der kinetischen Raum-Zeit-Plastik auszuschöpfen.



NAM JUNE PAIK
Seoul 1932 – 2006 Miami

Robot (Radio Man)

Radioschränke, Radios, Plasmabildschirme mit DVD-Spieler, afrikanische Holzmaske, Filzhut, Wachs, u. a.
1987

194 x 75 x 55 cm
signiert und datiert

Mit einer Bestätigung von Rosanna Chiessi.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Rosanna Chiessi, Italien (Geschenk vom Künstler 1989)
- Privatsammlung, Schweiz



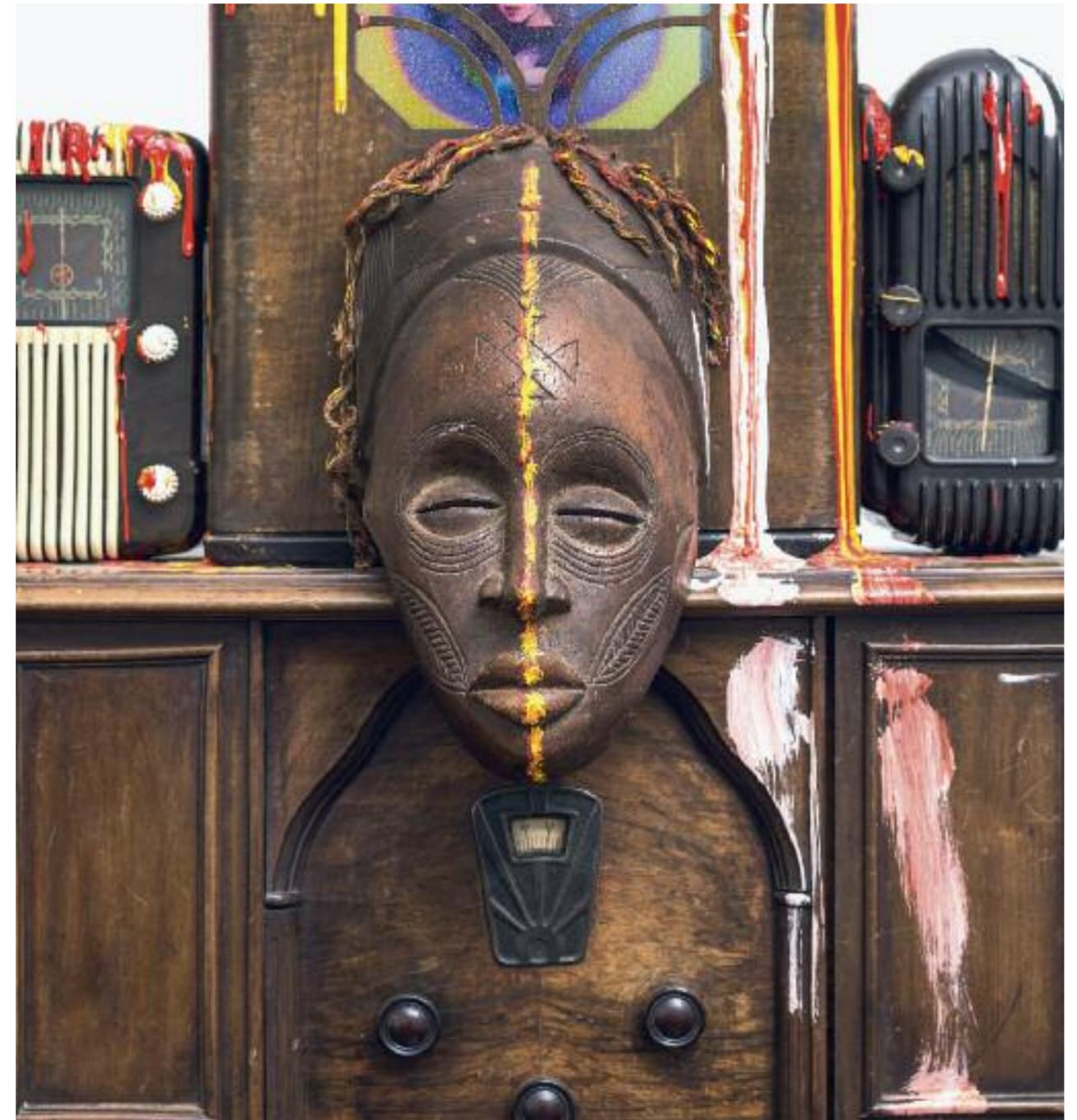
Nam June Paik gilt als der Vater der Videoskulptur, und tatsächlich hat der koreanische Künstler als einer der ersten Videokünstler seine Videos und Monitore mit skulpturalen Elementen verbunden oder die Videogeräte selbst als plastisches Material verwendet.

Von seiner Ausbildung eigentlich Komponist, begann Paik durch den Kontakt mit den Künstlern der Fluxus-Bewegung während seiner Studienzeit in Köln und Düsseldorf, sich an Happenings zu beteiligen und schuf Anfang der sechziger Jahre seine ersten Videoarbeiten. Waren dies zunächst manipulierte Fernsehgeräte, die das laufende Fernsehprogramm oder auch nur das Leuchten des Bildschirms selbst in verfremdeter Form zeigten, begann Paik später auch damit, über Kameras Livebilder oder selbst geschaffenes Videomaterial in seinen Arbeiten zu verwenden. Sein ureigener Beitrag zur Videokunst bestand aber vor allem darin, dass er die Monitore zu skulpturalen Gebilden oder ganzen Environments zusammenstellte und darüber hinaus Möbel und weitere Gegenstände mit den Bildschirmen – oder auch nur deren Gehäusen – zu veritablen skulpturalen Gebilden assemblierte.

Eine wichtige Gruppe innerhalb dieser Videoskulpturen sind die figurhaften Roboter wie in der vorliegenden Arbeit. Inhaltlich beschäftigt sich Nam June Paik intensiv

mit der Konfrontation und Verschmelzung von Tradition und Moderne. Sein Thema ist die Veränderung und Beeinflussung der überkommenen Welt und der alten Kultur, im besonderen auch der fernöstlichen Kultur seiner Heimat, durch die (westliche) Kultur der Moderne und ihrer zunehmenden Technisierung. Die moderne Kommunikationstechnologie spielt für Paik – wie auch in Wirklichkeit – dabei eine Schlüsselrolle und ist zugleich der Bote all dieser Veränderungen, die bis in die individuelle Wahrnehmung des Einzelnen reichen.

Gerade in seinen 'Robots' wird dieser Kontrast von Natur und Kultur, von organischer und technischer Form besonders anschaulich. Die Gleichzeitigkeit von 'alt' und 'neu', von 'primitiv' und 'fortschrittlich' und ihre gegenseitige Durchdringung machen sie unmittelbar deutlich und zeigen auch, wie stark sich Medium und Botschaft gegenseitig beeinflussen. In seinem *Radio Man* ist dieser Synkretismus emblematisch durch die bunt flackernden Fernsehgeräte in dem altertümlichen Möbel und die in der Mitte angebrachte afrikanische Maske zum Ausdruck gebracht. Rituelle, überlieferte Welterfahrung und Welterklärung vermischt sich mit nüchterner moderner Informationstechnologie. Und auch seine künstlerischen Anfänge in der Fluxus-Bewegung zitiert Paik fast ironisch, indem er dem 'Robot' den ikonischen Filzhut von Joseph Beuys aufsetzt.



GEORGE RICKEY

South Bend 1907 – 2002 Saint Paul

Three Squares Vertical Diagonal II

Edelstahl
1986

Höhe 129 cm / Quadrate je 91,5 x 91,5 cm

Exemplar 1/3

nur 2 Exemplare ausgeführt

Ursprünglich sollte die Skulptur in einer Auflage von drei Exemplaren geschaffen werden, doch es wurden nur zwei verwirklicht. Die Nummer 1/3 wurde 1986, die Nummer 2/3 1988 fertig gestellt. Da der Künstler testamentarisch verfügte, dass nach seinem Tod keine weiteren Exemplare hergestellt werden dürfen, wird es kein drittes Exemplar geben. Es existieren zwei Versionen: *Three Squares Vertical Diagonal*, 1978 und *Three Squares Vertical Diagonal II*, 1986 (diese Skulptur). Die Größe ist unterschiedlich: die Quadrate der früheren Version messen 60 in./152,4 cm, die der vorliegenden Version 36 in./91,4 cm.

Von der größeren Version befindet sich das Exemplar 2/3 in East Chatham Estate, dem früheren Atelier von George Rickey. Ein anderes Exemplar dieser Version befindet sich seit 1989 in der Benesse Art Site in Naoshima, Japan.

Exemplar 2/3 der kleineren Version befindet sich in Privatbesitz.

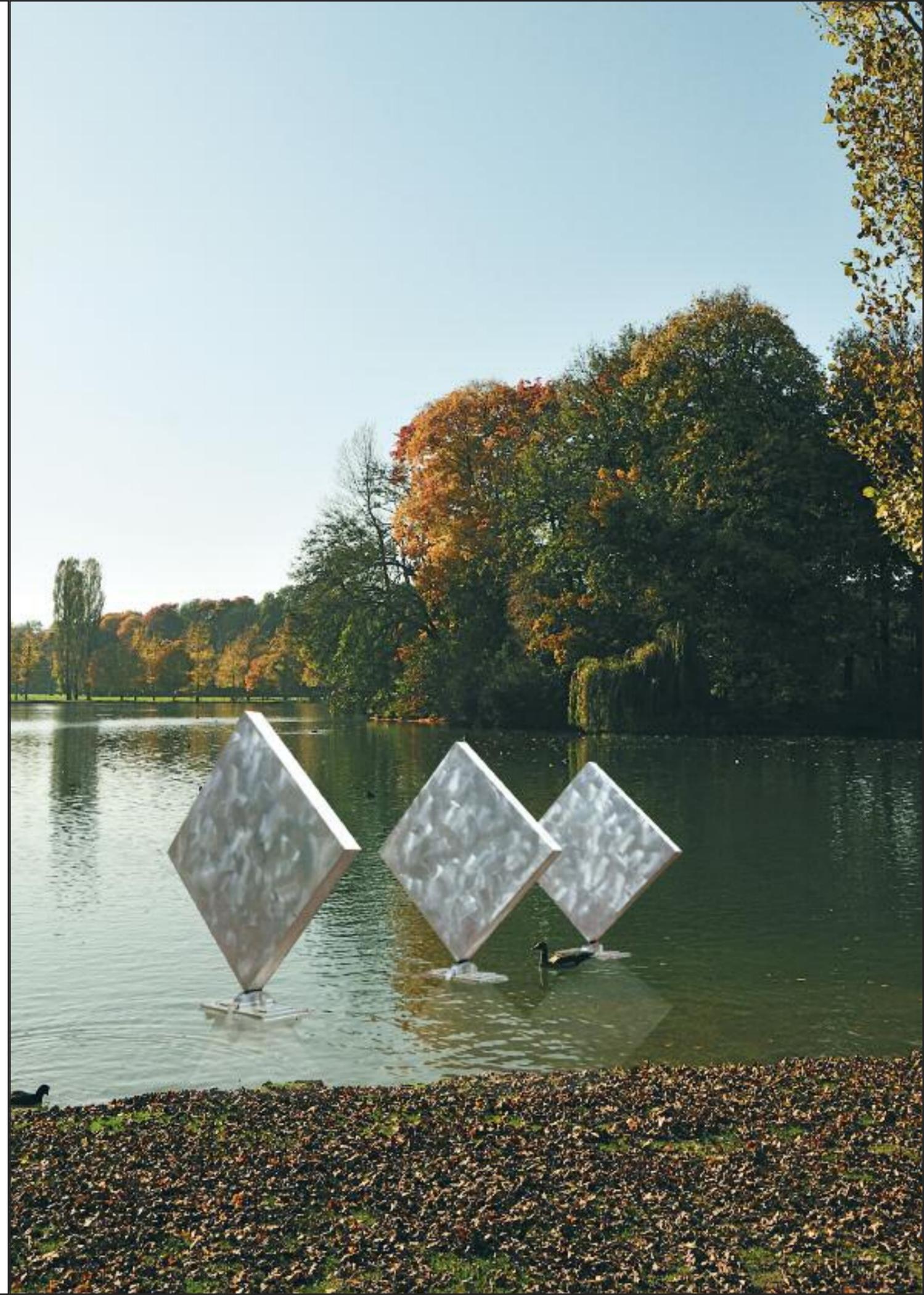
Der George Rickey Workshop und das Archiv des Nachlasses bestätigen in einem Schreiben die Echtheit des Werkes und die Provenienz.

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung (1986, direkt vom Künstler erworben)

Literatur (andere Versionen)

- Art Center of South Bend. George Rickey in South Bend. South Bend 1985, S. 13, Abb.
- Merkert, Jörn / Prinz, Ursula. George Rickey in Berlin 1967-1992, Die Sammlung der Berlinischen Galerie. Berlin 1992, S. 14, Abb.



Angeregt durch die Stahlskulpturen von David Smith und die Mobiles von Alexander Calder begann George Rickey seit 1945, sich mit kinetischen Objekten zu beschäftigen. Durch seine Ausbildung zum Ingenieur wurde seine Vorstellung und die spätere Umsetzung seiner Werke stark beeinflusst. Die technische Reduktion und gleichzeitige Perfektion hat in diesem Hintergrund ihren Ursprung. Seit den fünfziger Jahren arbeitete Rickey hauptsächlich als Bildhauer und wurde einer der wichtigsten Künstler der kinetischen Kunst.

George Rickey erlaubt in seinen Arbeiten keinerlei mittelbare Assoziation oder Symbolik, und insofern sind seine Werke einerseits der Theorie der konkreten und konstruktivistischen Kunst, in Teilen auch dem Purismus verpflichtet, andererseits stehen sie auch in genetischer Verwandtschaft mit den Skulpturen der Minimal Art. Auch in den Titeln gibt Rickey keine Zusatzinformationen oder literarische Anspielungen auf etwas 'Gemeintes'. Sie sind knappe, nüchterne Bezeichnungen des tatsächlich materiell vorhandenen, sichtbaren Verhältnisses der verwendeten geometrischen Formen zueinander.

Die ganze Poesie seiner Werke offenbart sich in ihrer Erscheinung und in ihrer sanften Bewegung, die ohne Motor oder andere Antriebsformen nur durch leiseste Luftzüge in Gang gesetzt wird. Da somit die Bewegung nur durch aktuell am Standort der Skulptur herrschende natürliche Einflüsse ausgelöst wird, teilt der Betrachter sie in seiner Umwelt stets mit dem betrachteten Werk so dass diese je individuelle Situation (wie natürlich auch der Lichteinfall, der ebenfalls sehr unterschiedliche Ansichten der einzelnen Skulptur bedingen kann) zum konstitutiven Element der Werkerfahrung wird.

Wie der Titel andeutet, ist *Three Squares Vertical Diagonal II* die zweite Version, die Rickey von dieser Konstellation schuf. Drei auf die Spitze gestellte Quadrate befinden sich in einer Reihe platziert und auf einem Kippmechanismus montiert, der für den Betrachter unsichtbar bleibt. Die Edelstahlquadrate besitzen eine technoid anmutende Oberfläche, die das zu vermutende Gewicht der drei Quadrate noch unterstreicht. Die Stellung auf einer Spitze konterkariert jedoch durch die Balance und die Leichtigkeit, die diese Position suggeriert, bereits das Schwere der Stahlplatten, und diese wird vollständig gelehnet, wenn sich die drei Quadrate bereits bei einem leichten Luftzug in fast schwebende, sanfte Bewegung versetzen. Je nach Stärke der Bewegung liegt in der zuweilen parallelen Bewegung etwas von einem Tanz oder dem gleichmäßigen Rhythmus leichter Meereswogen. Damit steht auch diese organisch, natürlich anmutende Bewegung der Quadrate im Kontrast zu ihrer maschinenhaften, technisch-kühlen äußeren Erscheinung.

Rickey integriert zudem eine imaginäre Geometrie in seine Arbeit, denn die Quadrate in Bewegung lassen durchaus die Vorstellung ganzer Kuben aufkommen, und auch die Linie zur Zahlenmystik scheint trotz aller konkreten Nüchternheit überschritten, denn die perfekte Form des Quadrates mit vier gleichlangen Seiten und ihre Gruppierung zu dritt ruft die Tradition der bedeutendsten mystischen Zahlen auf, denn $3 + 4$ ergibt 7, und 3 multipliziert mit 4 ergibt 12 – Maßverhältnisse, die in der proportionalen Ästhetik (und ihrer Symbolik) eine große Rolle spielen. In meisterhafter Weise kondensiert Rickey all diese Elemente zu einem ebenso streng konzentrierten wie lyrischen Meisterwerk.



TONY CRAGG
Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

Zimt

Edelstahl
2014
230 x 79 x 81 cm
Unikat aus einer Serie von drei Skulpturen in unterschiedlichen Materialien

Mit einer Bestätigung des Künstlers vom 19.12.2016.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Galleri Andersson/Sandström, Stockholm
- Privatsammlung, Schweiz (seit 2016)





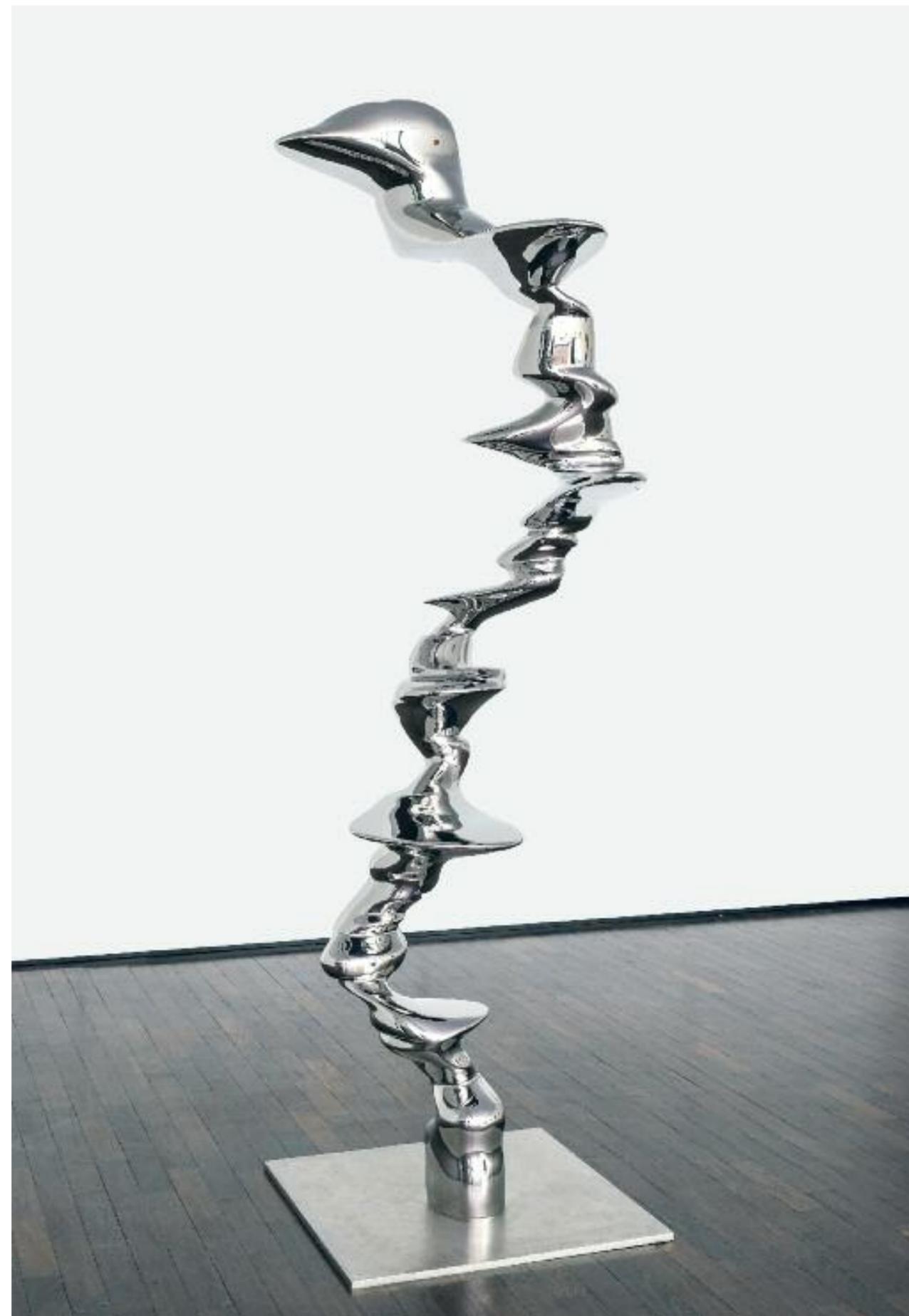
Auch der Materialcharakter von *Zimt* ist rätselhaft, denn er scheint zu verschwinden, zumindest unlesbar zu werden. Aus Edelstahl geformt, gelingt es Cragg, verschiedene Aggregatzustände seines Materials zu überblenden, denn der Stahl ergießt sich in einer Art eingefrorener Kaskade, von der nicht klar wird, ob sie sich im Zustand des Schmelzens oder des Erstarrens befindet.

Dieser Widerspruch zwischen der flüchtigen, fließenden Anmutung und der Massivität und Stabilität des Materials dynamisiert die Anschauung der Skulptur, und genau um diesen optischen Eindruck geht es Tony Cragg.

War Cragg in seinen frühen Arbeiten von Naturformen und ihrer unerschöpflichen Vielfalt noch in dem Maße fasziniert, dass er sie unmittelbar in Form von Fundstücken unverändert in seine Arbeit übernahm, begann er in seinem fortschreitenden Werk zunehmend, dieses Formenrepertoire nachzuschaffen und in seinen Arbeiten neu zu kombinieren. *Zimt* gehört bereits in eine Werkphase, in der Cragg amorphe und biomorphe Formen, die zu solchen Naturformen in Analogie stehen, selbst neu zu schaffen und aus diesen Formulierungen, nicht mehr aus der reinen Kombination vorhandenen Materials, seine Skulpturen zu entwickeln. Neben der Anmutung des Fließens spielt Cragg zudem mit den Möglichkeiten eines Vexierbildes, so dass je nach Perspektive in dieser oder ähnlichen Arbeiten ein menschliches Profil erkannt werden kann. Tatsächlich ist dies jedoch ein Ergebnis der Wahrnehmungsprozesse des Betrachters, sucht doch unser Gehirn nach wiedererkennbaren Formen, auch wenn diese objektiv nicht vorhanden oder gemeint sind, in etwa so wie bei der figürlichen Interpretation von zufälligen Wolkenbildern. Auch diese sind flüchtig, zersetzen sich im Wortsinne während des Betrachtens. Genau diese Flüchtigkeit und stete Veränderung des Sichtbaren, das Unfassliche, das im Kontrast zur Massivität des Objektes steht – mit dieser Erforschung der visuellen Wahrnehmung und ihrer Interpretation durch den Betrachter beschäftigen sich die Skulpturen von Tony Cragg.

Tony Cragg interessiert sich in seinen skulpturalen und plastischen Werken vor allem für die optische Wirkung, während er die haptischen und körperlichen Qualitäten diesem Primat unterordnet. Eigentlich ist es sogar eine synästhetische Erfahrung, also die Überblendung der Sinneswahrnehmungen, die Cragg mit seinen Werken erforscht. Der Titel seiner Skulptur *Zimt* scheint darauf anzuspielen, eröffnet er doch die Möglichkeit vielfältiger Assoziationsversuche, ist aber zugleich vollkommen hermetisch, da sich keinerlei Anknüpfungspunkte zwischen Titel und Werk aus der Skulptur herauszulesen lassen scheinen.

Diese scheinbare Rätselhaftigkeit ist jedoch typisch für Craggs Vorgehensweise in allen seinen Arbeiten, denn er negiert jede philosophische oder spirituelle, transzendente Ambition: seine Skulpturen haben keine Symbolik, sie sind reine visuelle Struktur.



MIMMO PALADINO
Paduli 1948 – lebt in Mailand

Giardino chiuso

Bronze
1982
200 x 185 x 175 cm
mit Signatur
Auflage 3 Exemplare + 1 EA

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Emilio Mazzoli, Italien
- Sammlung Thomas (seit 1983)

Ausstellungen
- Espace Lyonnais d'Art Contemporain (E.L.A.C.), Musée de Beaux Arts, Lyon 1984. Octobre des Arts (erste Veranstaltung des neugegründeten E.L.A.C.).
- Kulturamt der Stadt Neuss, 1984/85. Bilder der 80er Jahre aus der Sammlung Thomas.
- Kunsternes Hus, Oslo 1985. Mimmo Paladino Skulptur og Tegning. Nr. 1, Abb. S. 22/23, Text S. 84
- Neue Galerie der Stadt Linz. Kunst der 80er Jahre.
- Mathildenhöhe, Darmstadt 1989. Sammlung Thomas Kunst aus den achtziger Jahren. S. 13 mit Farbabb.



Mimmo Paladino gehört zu einer Reihe von Künstlern, die seit den 1970er Jahren zurück zu einer Kunst, insbesondere einer Malerei wollten, die den zunehmenden Formalismus und die Abstraktion der modernen Kunst in minimalistischen, konzeptuellen und geometrischen Kunstauffassungen überwinden konnte. Insbesondere versuchten diese Künstler dies durch eine starkfarbige Malerei und die Verwendung von überkommenen Motiven, Symbolen, Legenden und Mythen zu erreichen, die sie ohne Rücksicht auf deren bisherige Interpretation und Zusammenhänge neu kombinierten und veränderten.

Da sich Künstler wie Mimmo Paladino dabei der Bildfindungen quer durch die Kunstgeschichte und die bisherige Moderne, insbesondere der Malerei der ersten Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts bedienen, gab der italienische Kunstkritiker Achille Bonito Oliva dieser Strömung den Namen Transavanguardia – Transavantgarde.

Dieses zunächst malerische Konzept, das zu den Bewegungen gehörte, die die sogenannte Postmoderne einläuteten, übertrug Paladino in seinem Werk zunehmend auch auf die Skulptur.

In seiner lebensgroßen Arbeit des *Giardino chiuso* bezieht sich Mimmo Paladino schon im Titel auf das aus dem Hohelied stammende und vor allem im Mittelalter vielfach aufgegriffene Bild des 'Hortus conclusus', des verschlossenen Gartens, der ein zentrales Symbol der Marienmystik ist. Auf allegorische Weise stellt der 'Hortus conclusus' die Jungfräulichkeit, Demut und Reinheit der Gottesmutter wörtlich dar, indem Maria, zumeist mit dem Kind und weiteren Figuren in einem geschlossenen Garten erscheint – der ihrer eigenen Abgeschlossenheit vor sündigem Verhalten entspricht –, dessen Pflanzen in vielfältiger Weise diese christliche Symbolik bereichern.

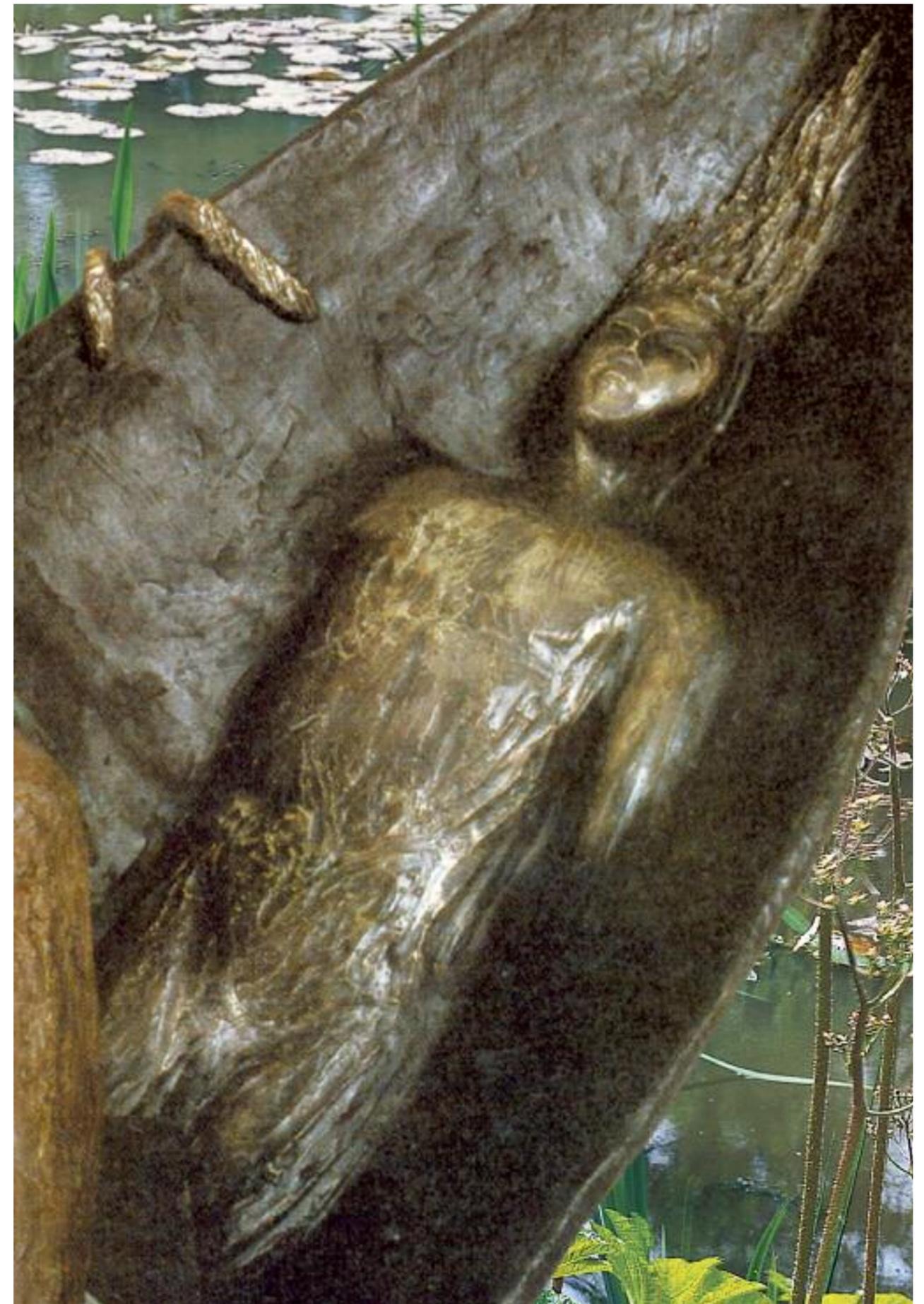
Mimmo Paladinos Figur lässt aber in ihrer Darstellung auf den ersten Blick überhaupt keine Verbindung zu der im Titel anklingenden Bildtradition zu. Eine aufrechte, maskierte Figur scheint im Begriff, aus einer Art Barke

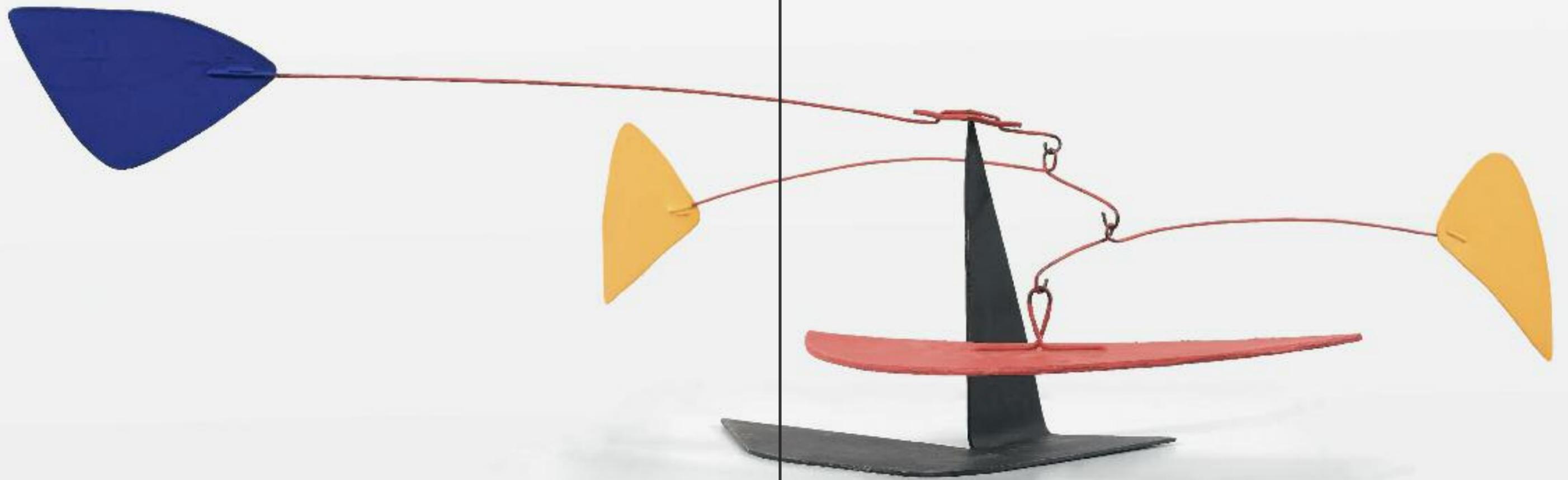
ans Ufer zu schreiten, umgeben von waffenartigen und anderen Objekten, während eine zweite Figur, deren Geschlecht ebenso unklar ist wie die Frage, ob sie am Leben oder tot ist, in ebendieser Barke ausgestreckt liegt. Welche Szenerie bildet der Künstler hier ab? Die surreale Zusammenstellung von Objekten und Figuren bietet einerseits scheinbar mannigfaltige Interpretationsmöglichkeiten, doch bleibt die Komposition hermetisch. Anklänge an mythologische Charonsdarstellungen wie an Heldensagen kommen in den Sinn, doch verschließen sich die einzelnen Teile des skulpturalen Ensembles einer eindeutigen Lesung.

Vielmehr spielt Paladino hier mit dem mythologischen und christlich-ikonographischen Erbe der Kunstgeschichte und komponiert diese Versatzstücke zu einem neuen Mythos, der sowohl die Verbindlichkeit der alten Traditionen aufbricht als auch die Rätselhaftigkeit dieses neuen Bildes unterstreicht. Genau diese, von Surrealismus und Expressionismus beeinflusste Erweiterung der Wahrnehmung durch die Konfrontation mit dem Ungeöhnlichen ist es, die Paladino hier anstrebt.

Der 'geschlossene Garten' ist bei Mimmo Paladino eine Chiffre für das Unsagbare, das Geheimnisvolle und die Unergründlichkeit der Kunst als solcher. In seiner Heimatstadt Benevent hat Paladino ein ganzes Ensemble von Arbeiten, einen Skulpturengarten geschaffen, der eine monumentale Verbildlichung dieses künstlerischen Bestrebens ist und, natürlich, den Titel *Hortus conclusus* trägt.

Die gleichnamige Skulptur des *Giardino chiuso* – die erste Bronzeskulptur, die Paladino geschaffen hat –, ist in der Perspektive verzerrt und noch dazu farbig gefasst, und sie bekommt aus dieser formalen Perspektive eine Bildhaftigkeit, die sie zwischen dem dreidimensionalen Objekt und der Malerei ansiedelt. Mimmo Paladino kommentiert auf diese Weise nicht nur die symbolische Bildtradition unter Negation des Abstrakten und Ungegenständlichen, sondern auch die klassischen Gattungsgrenzen, die sich nach den Umwälzungen der ersten Moderne in der Nachkriegskunst zunehmend wieder verfestigt hatten.





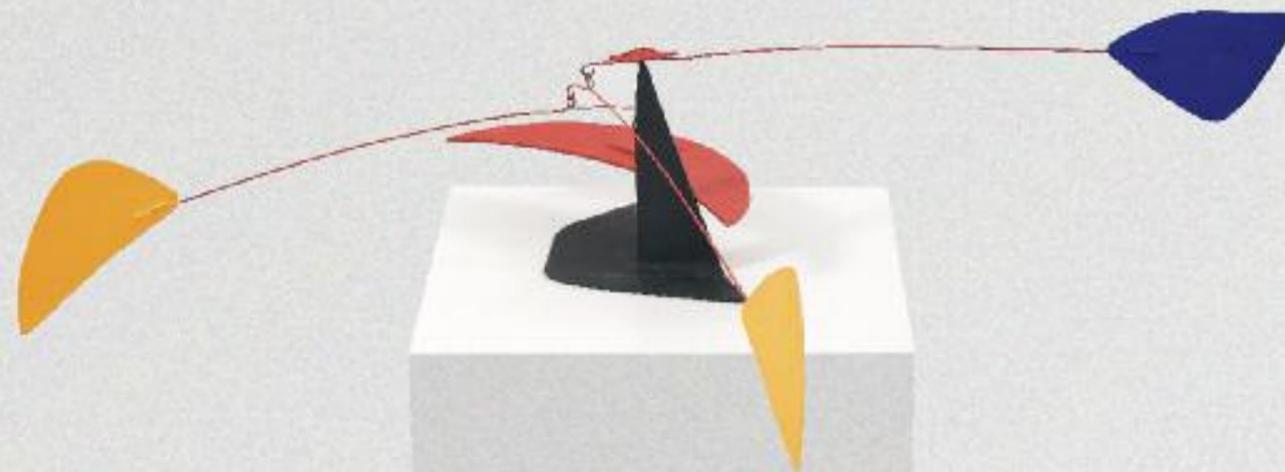
ALEXANDER CALDER
Philadelphia 1898 – 1976 New York

Low Three Feathers

Metall und Draht, bemalt
1967
27 x 69 x 79 cm
monogrammiert und datiert auf dem roten Element

Das Werk ist im Archiv der Calder Foundation New York unter der Nummer A07870 registriert.

Provenienz
- Perls Gallery, New York
- Private collection (ab 1967)
- Richard Gray Gallery, Chicago
- Arnold Herstand & Company, New York
- Christian Fyrt Art Gallery, Knokke-Heist (ab 1989)
- Comtesse Viviane de Witt, France (1994 von obigem erworben)





Im Lauf seines Werks hat Alexander Calder mit zahlreichen, teilweise sehr komplizierten Variationen experimentiert, die Struktur seiner Mobiles wie auch der Stabiles zu gestalten. Mehrfache Verzweigungen und extreme Größenunterschiede der einzelnen Elemente sind zu beobachten, ebenso wie die Verwendung unterschiedlicher Formen oder Materialien. Auch die Farbgebung, wenngleich im wesentlichen reduziert auf Schwarz, Weiß und die Grundfarben – wobei Calder selbst eine Vorliebe für Rot eingesteht –, ist sehr unterschiedlich und eine weitere Variable der Komposition.

In seinem Stabile von 1967 benutzt Calder unterschiedlich große Segmentformen – er selbst nennt diese Form der Elemente „polygons“ – in den Farben Gelb, Blau und Rot, während der Standfuß schwarz gefasst ist. In der typischen Anwendung des Hebelgesetzes balanciert das größte, mondähnliche rote Element die anderen drei Elemente aus, die sich wiederum untereinander im Gleichgewicht halten. Diese zarte, labile Konstruktion hat zudem einen asymmetrischen Verankerungspunkt auf dem schwarzen Standfuß.

Es handelt sich um eine kinetische Raumskulptur, ein dreidimensionales bewegtes Gebilde oder, wenn man so will, ein vierdimensionales abstraktes Gemälde – eine Konstellation im besten und tatsächlichen Sinne des Wortes.

In der Beschreibung seiner Mobiles herrschen dennoch in der Regel Assoziationen an natürliche Phänomene vor: Blätter, Vögel, Blüten oder eben Federn, wie es der Titel in diesem Fall suggeriert. Dabei wird gerne übersehen, dass es sich bei Calders Skulpturen um durchaus komplexe, mathematisch berechnete, ganz und gar abstrakte Objekte handelt. Das schließt nicht aus, dass sich ihre Poesie, wie Calder selbst meint, über solche lyrischen Analogien entfaltet, erfasst aber nicht den Kern ihrer künstlerischen Bedeutung.

Der eigentliche Bezug zur Natur liegt nicht in diesen irdischen Analogien, sondern in der unbegreifbaren Physik des Kosmos. Calder kam unzweifelhaft mit den von van Doesburg und anderen im Gefolge der Überlegungen Malewitschs aufgestellten Theorien der Raum-Zeit und der vierten Dimension – ganz im Geiste der Begeisterung der zwanziger Jahre für die moderne Physik und die Relativitätstheorie – in Berührung.

Unter dem Eindruck dieser Vorstellungen schafft Calder in seinen Skulpturen eine vierdimensionale Kunst, die Farben, Formen, Raum, Zeit und Bewegung in immer wieder neuen Konstellationen zusammenbringt, auf der Grundlage der Komposition des Künstlers. Auch die Bewegung sieht Calder als Kompositionsaufgabe: „Just as one can compose colours, or forms, so one can compose motions.“



NAM JUNE PAIK
Seoul 1932 – 2006 Miami

Game Byter

Metall, Lasermax, 3 Fernseher
1994

Höhe 123 cm / Breite 84 cm

signiert und datiert auf der linken TV-Halterung, betitelt und datiert auf der Laser-Disc

Provenienz

- Galerie Jamileh Weber, Zürich

- Privatsammlung, Süddeutschland (ca. 1996 bei Obiger erworben)



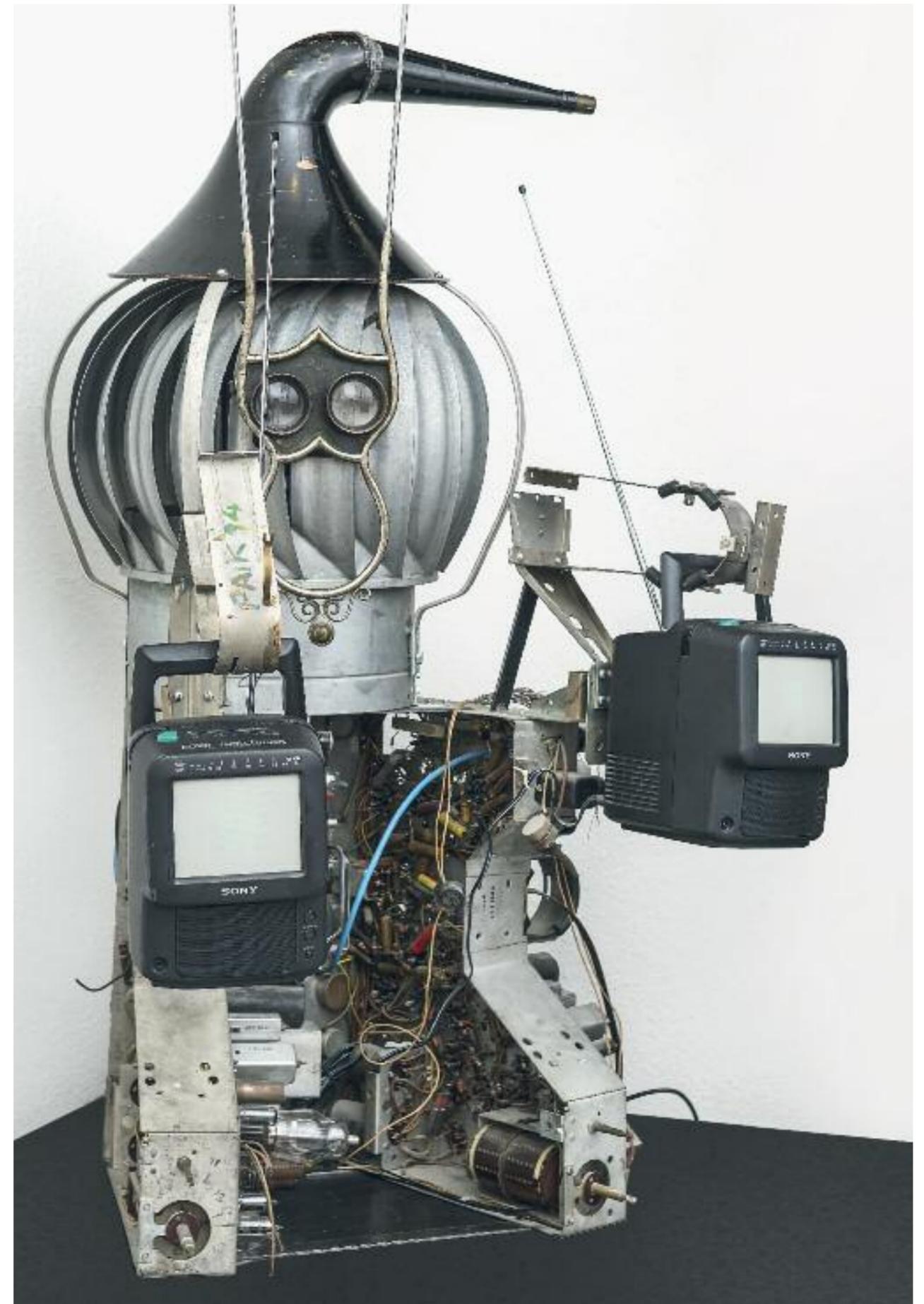
Nam June Paiks unbetitelt Skulptur von 1994 gehört zur großen Gruppe der 'Robots', in denen Paik aus Fernsehmonitoren, Abspielgeräten, zuweilen Kameras, Möbeln und technischen Bauteilen zumeist anthropomorphe Figuren zusammengesetzt hat, die auf antagonistische Weise das illusionistische Fernsehbild mit dreidimensionaler figürlicher Darstellung verbinden.

Paik stellt nicht nur Tradition und Moderne, Natur und Kultur einander gegenüber – mit der gleichzeitigen Absicht einer Kulturkritik und einer Versöhnung des Neuen mit dem Alten –, sondern er zeigt in diesen Figuren auch auf, wie stark die Weltwahrnehmung des Einzelnen und der Gesellschaft insgesamt sich durch den Filter der Medien verändert hat und durch die Medien beeinflusst wird.

Der 'Robot' von 1994 hat eine märchenhafte, mythische Anmutung: die aus Monitoren gebildeten Gliedmaßen tragen einen Körper, auf dem ein technoider Ballonkopf aus Objektivaugen dem Betrachter entgegenblickt. In den 'Händen' trägt die Figur wiederum

zwei Monitore, als wären sie zwei Laternen, die den Weg durch den dunklen Wald erhellen sollen. Auf den ersten Blick mit einem langzipfeligen Hut bekrönt, der im wesentlichen die koboldhafte Gestalt charakterisiert, stellt sich dieser Hut als Grammophontrichter heraus und verweist auf die Frühzeit der technischen Musikkwiedergabe.

Der 'Robot' entstand in der (beginnenden) Hochzeit von Musikvideo und Musiksendern wie VIVA oder MTV, und Paik kontrastiert das überkommene, im wesentlichen individuelle Musikerlebnis mit der rasanten Entwicklung dieser Jahre, die zur kollektiven, auch visuellen Präsenz von populärer Musik führte. Angesichts der gegenwärtigen Transformation weiter Teile der Gesellschaft zu einer Art Ansammlung von Mobiltelefon-Cyborgs, die die meisten Jugendlichen, aber auch große Teile der erwachsenen Gesellschaft ihre Umwelt und ihre Kommunikation nur noch über das Interface ihres Handys erleben lässt, wird Nam June Paiks Zivilisationskritik in Gestalt dieses nur noch aus Medienrezeivern bestehenden Wesens geradezu schmerzhaft aktuell.



COPYRIGHTS DER ABBILDUNGEN

Für die abgebildeten Werke der folgenden Künstler:

Horst Antes:	© Horst Antes / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Alexander Archipenko:	© The Archipenko Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Hans Arp:	© Stiftung Arp / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Fernando Botero:	© Fernando Botero 2019
John Chamberlain:	© VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Tony Cragg:	© Tony Cragg / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Wim Delvoye:	© Wim Delvoye / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Jim Dine:	© Jim Dine / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Antony Gormley:	© Antony Gormley 2019
Günter Haese:	© Nachlass Günter Haese / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Robert Indiana:	© Morgan Art Foundation / ARS New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Gerhard Marcks:	© Nachlass Gerhard Marcks / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Nam June Paik:	© Nam June Paik Estate 2019
Mimmo Paladino:	© Mimmo Paladino / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Pablo Picasso:	© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
George Rickey:	© George Rickey Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Simon Schubert:	© Simon Schubert / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe.

Katalog 136
© Galerie Thomas 2019

Katalogbearbeitung:
Ralph Melcher

Katalogproduktion:
Vera Daume

Texte:
Sarah Dengler (Delvoye)
Ralph Melcher (Antes, Archipenko, Arp, Botero, Calder, Chamberlain, Cragg,
Dine, Gormley, Haese, Indiana, Paik, Paladino, Picasso, Rickey, Schubert)
Sabine Riedlberger (Marcks, Scherer)

Photographie:
Walter Bayer

Layout:
Sabine Urban, Gauting

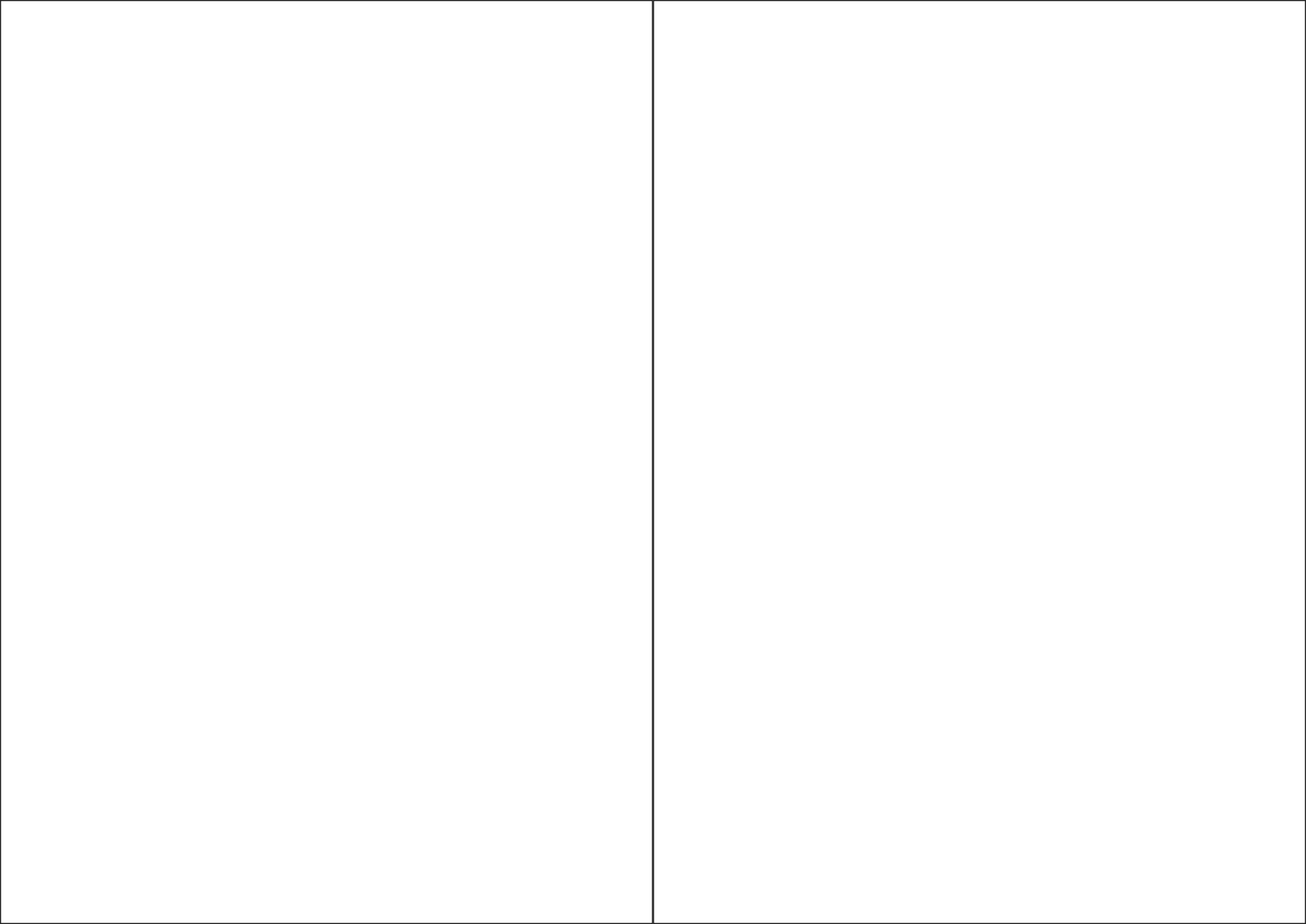
Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

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

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS
GALERIE THOMAS MODERN



GALERIE THOMAS
GALERIE THOMAS *MODERN*