

FALTWELTEN

IT'S ALL IN THE FOLD

FALTWELTEN
IT'S ALL IN THE FOLD

Mit Werken von

Hermann Glöckner, Dresden (†) – D

Ewerdt Hilgemann, Amsterdam – NL

Horst Linn, Dortmund – D

Ben Muthofer, Ingolstadt – D

Jeremy Thomas, Santa Fe (NM) – USA

Timm Ulrichs, Hannover – D

Peter Weber, München – D

Eine Ausstellung der Galerie Renate Bender, München

14. September bis 25. Oktober 2012

An exhibition at Galerie Renate Bender, Munich

September 14 to October 25, 2012

FALTWELTEN

Zwischenzeitlich ist es zur Tradition in der Galerie Renate Bender geworden, anlässlich der OPEN ART, dem Saisonstart der Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst, thematische Ausstellungen zu konzipieren. In diesem Jahr setzt sich die Ausstellung mit dem komplexen Thema der Faltung in der Bildenden Kunst auseinander, und ich habe Peter Weber, selbst ein „Spezialist“ der Faltung, gebeten Vorschläge zu möglichen Positionen zu machen.

Peter Weber beschäftigt sich im Rahmen seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit seit mehr als 20 Jahren mit der Faltung und hat in enger Zusammenarbeit mit der Galerie Künstlerkollegen zur Ausstellung „Faltwelten“ eingeladen. Hierbei richtet sich das Augenmerk auf Künstler, die sich in ihrem künstlerischen Schaffensprozess entweder ausschließlich oder im Rahmen eines spezifischen Werkzyklus mit der Faltung auseinandergesetzt haben oder hatten. Bedingt durch die begrenzte Größe der Galerieräume konnten insgesamt sieben künstlerische Positionen berücksichtigt werden:

Hermann Glöckner, Dresden (†) – D
Ewerdt Hilgemann, Amsterdam – NL
Horst Linn, Dortmund – D

Ben Muthofer, Ingolstadt – D
Jeremy Thomas, Santa Fe (NM) – USA
Timm Ulrichs, Hannover – D
Peter Weber, München – D
Ich schätze mich besonders glücklich, dass es uns gelungen ist von der Nachlass-Betreuung Hermann Glöckners in Dresden farbige Entwurfsarbeiten zu geplanten und auch realisierten Faltungen von Glöckner aus den 60er und 70er Jahren zu erhalten. Diese noch nie öffentlich gezeigten kleinen Kunstschatze werden ergänzt durch einige Miniaturfaltungen, die ganz besonders reizvoll sind durch die verwendeten „Materialien“ wie z. B. beschriftete Briefumschläge, Einladungskarten usw. Bei den lebenden Künstlern konnte eine Vielfalt an Arbeiten in die Ausstellung eingehen, die fast den Rahmen der Räumlichkeiten sprengt. Umso mehr freut es mich, dass durch eine großzügige Geste der Münchner Kammerspiele uns ermöglicht wurde, drei Großplastiken im ruhigen Innenhof des Theaters zu platzieren. Erfreuen Sie sich an den „Faltwelten“ und diesem, die Ausstellung dokumentierenden Katalog.

Renate Bender

IT'S ALL IN THE FOLD

It is now a tradition at Renate Bender's gallery to present thematic exhibitions on the occasion of OPEN ART MÜNCHEN, the opening event at the beginning of the season for the Munich galleries of contemporary art.

This year the exhibition will explore the complex topic of folds in the pictorial arts, and I have asked Peter Weber as a specialist of this technique to suggest artistic positions for this show.

Peter Weber has worked with folds as part of his own artistic activity for more than 20 years and has invited fellow artists to participate in this year's exhibition "It's all in the fold". The focus will be on artists who in the course of their artistic endeavours have worked with folds exclusively or within a specific work cycle. Due to the size of the gallery space, the work of seven artists can be presented:

Hermann Glöckner, Dresden (†) – D
Ewerdt Hilgemann, Amsterdam – NL
Horst Linn, Dortmund – D
Ben Muthofer, Ingolstadt – D
Jeremy Thomas, Santa Fe (NM) – USA

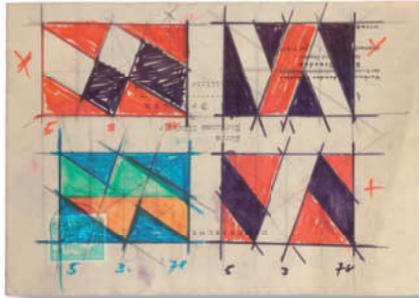
Timm Ulrichs, Hannover – D
Peter Weber, München – D

I am especially pleased that a generous loan of the Hermann Glöckner Estate in Dresden has made it possible for us to show colored drawings and sketches for folded objects from the 1960s and 1970s. These pieces, which have never been shown in a public exhibition, are accompanied by miniature folded objects created by the artist from charming "materials" such as used envelopes, invitation cards and so forth.

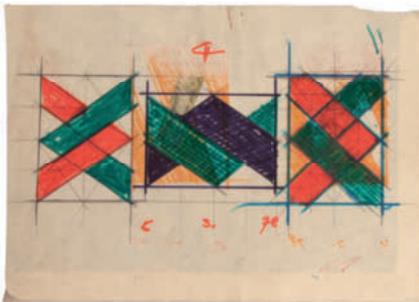
The show will include such a wide range of works by the six living artists that our gallery is almost not large enough to accommodate them. I am all the more delighted that the Münchner Kammerspiele have generously allowed us to place for the whole duration of the show three outdoor sculptures in the quiet courtyard of the theater.

Enjoy „It's all in the fold“ and this catalogue which documents the exhibition.

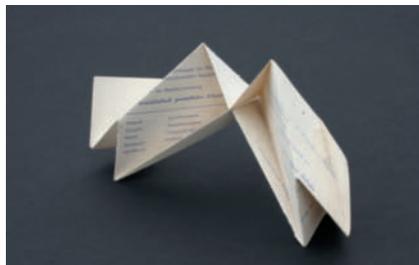
Renate Bender



Entwurf zu Faltung „schwarz-weißer Keil“ – 5. u. 6.3.78
 Filzstift und schwarzer Kugelschreiber auf Briefumschlag
 „Verband bildender Künstler der DDR“
 Verso: Skizzen und eine Profilstudie
 11,5x16 cm



Entwurf zu Faltung „Rot-Grün“ – 5.3.78
 Verschiedene Filzstifte auf Papier
 21 x 29,5 cm



Zweiflüglige Faltung
 Auf Einladungskarte „Galerie Kunst der Zeit, Dresden, 1969“
 Nach dem 5.7.1969
 7x11 x 16,5 cm

HERMANN GLÖCKNER 1889–1987

Das Leben und Werk Hermann Glöckners lässt sich nicht vom zeitgeschichtlichen Kontext trennen, ist sein Leben doch geprägt von den Irrungen und Wirrungen gerade der deutschen Geschichte im zwanzigsten Jahrhundert. Geboren 1889 in Cotta bei Dresden – im gleichen Jahr wie Willi Baumeister aber auch wie Adolf Hitler – war Glöckners künstlerischer Werdegang gleichermaßen von Figuration und Abstraktion und deren Widersprüchen geprägt. In Dresden mit seiner bedeutenden Gemäldegalerie Alter Meister, in der sich Glöckner in den 20er Jahren sein Geld als Kopist der Meisterwerke verdiente, und natürlich auch mit der Expressionistengruppe Brücke, hatte die ungegenständliche Kunst im 20. Jahrhundert immer einen schweren Stand. Nichtsdestotrotz entwickelt Glöckner tief beeinflusst vom Konstruktivismus der 20er Jahre ein sehr eigenständiges Werk, das ihn zu einem der interessantesten konstruktiven Künstler Deutschlands macht, obwohl das Werk – ohne dass dies zu Widersprüchen führen würde – auch immer wieder figurative oder an Figuration angelehnte Arbeiten enthält.

Gerade vor dem Hintergrund, dass Glöckner sich in den zwei Diktaturen der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts behaupten musste, ist die große Eigenständigkeit und Freiheit im Werk Glöckners bemerkenswert.

Die Transformation einer künstlerischen Fragestellung von der Zweidimensionalität ins Dreidimensionale kennzeichnet Glöckners Werk, womit er ganz im Geiste der Konstruktivisten handelte. Schon Anfang der 30er Jahre versuchte Glöckner mit seinen Tafeln die zweidimensionalen Grenzen der Malerei zu sprengen und das klassische Tafelbild in den dreidimensionalen Raum zu erweitern.

„Die erste Tafel, der Ausgangspunkt der ganzen weiteren Entwicklung, war auf einer Seite weiß und auf der anderen schwarz. Die ganze Tafel wurde aber im Gegensatz zum normalen Tafelbild als Körper aufgefasst. Zwei Kanten wurden schwarz umgebogen, die Kanten also als Tiefendimension der Tafel betrachtet, so daß ein kompletter sechsflächiger Körper entstand, der meiner Ansicht nach zunächst mal keinen Rest mehr hatte und beruhigt aus der Hand gelegt werden konnte.“¹

Zwischen Fläche und Raum scheint sich grundsätzlich das konstruktive Werk Glöckners zu bewegen, wobei man den Werken anmerkt, dass Glöckner die Konstruktion aus der Zweidimensionalität ins Dreidimensionale entwickelt. In gewisser Weise wirken auch die skulpturalen Faltungen immer noch wie dreidimensional gewordene konstruktive Gemälde. Mit dem unmittelbaren Zusammenspiel von Malerei und Dreidimensionalität experimentiert Glöckner in den Faltungen, die seit den siebziger Jahren entstehen. Er faltet ein Papier, bemalt es, präsentiert es aber dann wieder aufgefaltet. Aus der Dreidimensionalität führt er es also wieder zurück in die Fläche, wobei die Faltspuren, die Brüche im Papier und damit der Prozess deutlich sichtbar bleiben.

„Das Falten des Papiers hängt eng mit dem zusammen, was ich beschrieb, als ich von der Tafelzeit sprach, nämlich der Halbierung der Fläche, der Viertelung usw. oder aber der vertikalen Teilung, der Diagonale von einer Ecke zur anderen,

der Gegenecke wiederum usw., das ist das Grundprinzip, alles weitere entsteht in der Arbeit. Das Einfärben der Fläche erfolgt so, daß das gefaltete Blatt fest aufgelegt, die Farbe mit dem Pinsel aufgetragen und über die Kante heraus gestrichen wird. (...) Die Brüche bleiben erhalten, und jeder kann sehen, wie das Blatt entstanden ist.“²

Die malerische Konstruktion wird durch den Akt des konstruierenden Faltens noch gesteigert.

Glöckners spezielle Lebenssituation als ungegenständlich arbeitender Künstler in der vom sozialistischen Realismus geprägten DDR kann man an zwei kleinen Papier-Faltungen in der Ausstellung ablesen. Geradezu als widerspenstiger Kommentar zur vorherrschenden Kunsthaltung hat Glöckner eine Einladungskarte bezeichnenderweise gerade der „Galerie Kunst der Zeit“ gefaltet und damit ein wunderbar ironisches Statement zur Kunst der Zeit gegeben.

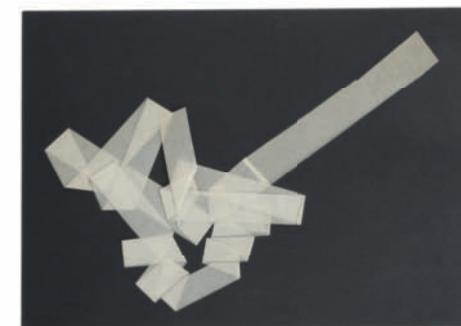
Dr. Tobias Hoffmann

1 Hermann Glöckner, Meine Arbeit ist mein Leben, in: John Erpenbeck (Hrsg.), Hermann Glöckner – Ein Patriarch der Moderne, Berlin 1983, S. 57.

2 Ebd. S. 83.



Räumliche Brechung eines Rechtecks
Ausführung in Plexiglas 2007
Nach dem Entwurf von 1935 (verbrannt)
sowie der einzigen Ausführung
in Plexiglas in dieser Größe von 1972
Ex. 1 von 1 Datiert „1935, 1972, 2007“
Kantenlänge 100x 130x 130 cm



Mehrfach gefaltetes Band, ein Ende aufstrebend
Pergament, gefaltet, auf schwarzem Karton montiert
Nach 1970
Ca. 14x26 cm

HERMANN GLÖCKNER
1889–1987

The life and work of Hermann Glöckner cannot be separated from the historical context of his lifetime, shaped as it was by the vagaries of twentieth-century German history. Born in 1889 in Cotta near Dresden – the same year as Willi Baumeister but also Adolf Hitler – Glöckner's artistic career was shaped to the same extent by figuration and abstraction as well as their contradictions. In Dresden with its impressive *Gemäldegalerie Alter Meister*, in which Glöckner earned his living in the 1920s copying masterpieces and, of course, with the Expressionist group *Die Brücke* Abstract Art was unable to gain a foothold. Nevertheless, deeply influenced by the Constructivism of the 1920s, Glöckner developed his own independent oeuvre, which was to make him one of the most interesting Constructivist artists in Germany, although – without leading to contradictions – it included figurative works or works that drew on figuration. In light of this background and despite having to survive two German dictatorships, the independence and freedom of his work is indeed impressive.

The transformation of the artistic endeavor from two- to three-dimensionality is characteristic of Glöckner's work, a transformation entirely in harmony with the spirit of Constructivism. As early as the 1930s Glöckner began to transcend the two-dimensional confines of painting and to extend the classic picture plane into three-dimensional space. "The first panel, the starting point of this development, was white on one side and black on the other. But the entire painting was viewed, in contrast to a normal panel, as a three-dimensional object. Two corners, in black, were bent, creating the dimension of depth for the panel so that a body of six surfaces arose, which in my opinion was complete and work could stop on it."¹ The Constructivist work of Glöckner seems to shift between surface and space, whereby the viewer can see that he develops his structures from the two-dimensional to the three-dimensional. In a certain sense the sculptural folds always appear to be Constructivist paintings that have become three-dimensional. In the folds that the artist worked on since the 1970s, he experiments with the

direct interplay between painting and three-dimensionality. He folds a piece of paper, paints it, but then presents it unfolded. With the traces of the folds – the creases in the paper – Glöckner moves from three-dimensionality back to two-dimensionality, the process remaining clearly visible.

"Folding paper is closely connected with what I described when I talked about working with panels, namely halving, quartering the surface or dividing the surface vertically and diagonally from one corner to the other and then to the opposite corner – that is the basic principle; everything else arises during the working process. The coloring of the surface is carried out such that the folded piece of paper is fixed and the paint

is applied with a brush stroke that goes beyond the edge of the paper (...). The creases stay and everyone can see how the work was created."² The painterly construct is heightened by the act of constructive folding. Glöckner's special predicament – working as an abstract artist in an art world dominated by the Socialist Realism of East Germany – can be seen in two small paper folds in the exhibition. In a willful comment on the predominant artistic position in East Germany, Glöckner folded an invitation from – of all places – the "Galerie Kunst der Zeit" (Contemporary Art Gallery), a wonderfully ironic statement about the art of the times.

Dr. Tobias Hoffmann

¹ Hermann Glöckner, *Meine Arbeit ist mein Leben*, in: John Erpenbeck (Hrsg.), *Hermann Glöckner – Ein Patriarch der Moderne*, Berlin 1983, S. 57.
² Ebd. S. 83.

HERMANN GLÖCKNER

Hermann Glöckner wurde 1889 in Dresden-Cotta geboren. Er verstarb 1987 in Berlin, DE.

Hermann Glöckner was born in 1889 in Dresden-Cotta. He died in 1987 in Berlin, DE.



VITA

- 1903
Besuch der städtischen Gewerbeschule
Leipzig, DE
- 1904–1909
Ausbildung und Tätigkeit als Musterzeichner
für Textilien, Abendstudium an der
Kunstgewerbeschule Dresden, DE
- 1910
Tätigkeit als freischaffender Künstler in
Boxdorf bei Dresden, DE
- 1910–1914
Besuch der Abendschule
- 1920
Freischaffende Tätigkeit, Besuch von
Zeichenkursen der Abendschule
- 1923–1925
Studium an der Dresdener Kunstakademie
mit Förderung durch Otto Gußmann. Reise
nach München zur Ausstellung des
Isenheimer Altars von Grünewald
- 1925
Erster Versuch einer Wandgestaltung
- 1932
Mitglied der Wiener Secession
- 1937–1944
In der Folge der Aktion „Entartete Kunst“ von
Ausstellungen und Verkaufsmöglichkeiten
abgeschnitten, wendet sich Glöckner
verstärkt Aufgaben am Bau zu
- 1952–1954
Die öffentliche „Formalismusdiskussion“
drängt Glöckners künstlerisches Bestreben
erneut in die Isolation
- 1959
Von diesem Jahr an stärkere Hinwendung
zu plastischen Arbeiten
- 1962
Weitere Versuche in verschiedenen
Abdruckverfahren, vorwiegend in Serien
- 1971
Farbgestaltung und erstes Plakat für die
Ausstellung „figura“
Folge der „10 Handdrucke“
- 1972
Teilnahme am 1. Internationalen Plastik-
Symposium in Lindau
Ausstattung des Buches „Alleingang“ von John
Erpenbeck im Mitteldeutschen Verlag Halle

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2003
„Hermann Glöckner - für Dresden“,
Leonhardi-Museum, Dresden, DE
- 1996
Kunsthalle Dresden, DE
Staatliche Museen Schwerin, DE
Museum für zeitgenössische Kunst,
Zagreb, HR
- 1995
Staatliche Galerien der Schönen Künste,
Ankara und Istanbul, TR
- 1992
„Hermann Glöckner 1989–1987“,
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu
Berlin, Berlin, DE
„Hermann Glöckner 1989–1987“, Palais
Lichtenstein, Museum Moderner Kunst Wien,
Wien, A
- 1989
„Hermann Glöckner zum 100. Geburtstag“
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, DE
„Raum, Zeit, Figur – Ein Dresdner Beitrag zur
Moderne“, Ulmer Museum, Ulm, DE
- 1987
Quadrat, Josef-Albers-Museum, Bottrop, DE
- 1984
Ausstellung im Kupferstich-Kabinett Dresden
anlässlich des 95. Geburtstages des
Künstlers
- 1977
Studio-Ausstellung mit 86 Werken in der
Nationalgalerie zu Berlin durch Annegret
Jandee
- 1976
Ausstellung von 200 Werken nach 1945 im
Pretiosensaal des Dresdner Schlosses und im
Stadtpavillon des Zwingers
- 1975
Auftrag des Büros für architekturbezogene
Kunst beim Rat des Bezirkes Dresden für eine
monumentale Stahlplastik, gemeinsam mit
Klaus Denhardt
- 1974
„Der Konstruktivismus und seine Nachfolge
in Beispielen aus dem Bestand der
Staatsgalerie Stuttgart und ihrer grafischen
Sammlung“, Staatsgalerie Stuttgart, DE
- 1969
Ausstellung im Kupferstich-Kabinett Dresden
anlässlich des 80. Geburtstages Hermann
Glöckners (Werke von vor 1945, u. a.
60 Tafeln)
- 1968
Erste persönliche Ausstellung in der DDR
durch Lothar Lang im Institut für Lehrerweiter-
bildung in Berlin-Pankow, DE
- 1957
Beteiligung an der Ausstellung des
Künstlerbundes zur „Interbau“ in Westberlin, DE
- 1950
Erwerb eines Selbstbildnisses durch die
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, DE
- 1949
Beteiligung an der „2. Deutschen Kunst-
ausstellung“ in Dresden mit vier Bildern
- 1948
Zweite Ausstellung „Der Ruf“
- 1947
Im September erste Ausstellung von Tafeln in
einem Raum der Galerie Kühl in Dresden
Danach erster Ankauf eines Gemäldes für
die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden
durch Wolfgang Balzer
- 1945
Beteiligung an der Ausstellung „Der Ruf.
Befreite Kunst“ in Dresden-Strehlen, DE
- 1936
Zwei Aquarelle in der „Kunstaussstellung
Dresden“
- 1927
Erste persönliche Ausstellung in der
Kunsthandlung Victor Hartberg in Berlin,
übernommen von Galerien in Köln,
Leipzig, Hannover, Stuttgart, Mannheim,
Hagen und von der Kunstaussstellung Kühl
in Dresden 1928



Double – 2008
Edelstahl
200 x 100 x 100 cm

„SCHÖPFERISCHE ZERSTÖRUNG“
Zur Werkserie der „Implosionen“
von Ewerdt Hilgemann

Innovation bedingt Zerstörung. Das ist eine These der Wirtschaftsökonomie, nach der neue Entwicklungen auf dem Prozess kreativer Zerstörung aufbauen. Die Zerstörung oder Verdrängung alter Strukturen ist Voraussetzung dafür, dass sich Neuordnungen bilden können. Geprägt wurde der Begriff der „schöpferischen Zerstörung“ im Jahr 1911 von dem österreichischen Ökonomen Joseph A. Schumpeter (1883–1950). Der Begriff der „schöpferischen Zerstörung“ lässt sich auch auf den Künstler Ewerdt Hilgemann und seine Werkserie der „Implosionen“ anwenden. Seit Mitte der 1980er Jahre beschäftigt sich der Künstler mit diesem Zyklus, der zu einer Art Markenzeichen von Ewerdt Hilgemann geworden ist. Transformation als Basis künstlerischer Innovation liegt dieser Werkgruppe zugrunde. Schon zu Beginn der 1980er Jahre experimentiert der Künstler mit Zustandsveränderungen von Skulpturen durch bewusste Manipulation. Hilgemann stieß Stahlkuben von Hochhäusern oder rollte im Steinbruch von Carrara fein säuberlich polierte Marmorwürfel steile Abhänge hin-

ab. Während in diesen frühen Aktionen durch gewaltsame äußerliche Einwirkung eine Veränderung der originalen Gestalt herbeigeführt wurde, so erfolgt die Destruktion der implodierten Skulpturen wesentlich subtiler. Bei den „Implosionen“ handelt es sich um geometrische Edelstahlgebilde, meist Kuben oder hochformatige Quader, die vom Künstler hergestellt und akkurat ausgeführt werden. Den stereometrischen Hohlkörpern wird anschließend mittels einer Pumpe die Luft entzogen. Der höhere Außendruck wirkt auf die Edelstahl-Körper ein, so dass sie in sich zusammen fallen und sich einfallen. Dieser Prozess vermittelt den Anschein, dass die Kuben von enormer Kräfteinwirkung von außen zerstört worden sind. Ein genauer Blick zeigt aber, dass die glänzenden Edelstahl-Oberflächen, in denen sich die Umgebung spiegelt, unversehrt sind und keinerlei Spuren von Gewaltanwendung aufweisen.

Hilgemann spricht selbst von der „irrationalen Qualität“, die Kunst haben muss, um ästhetische und emotionale Wirkung zu erzeugen.

Das Irrationale liegt bei den „Implosionen“ darin, dass eine perfekt hergestellte Form augenscheinlich zerstört wird, um als Deformation neue künstlerische Qualität und Kraft zu entfalten. Aus gleichförmigen konkreten Werken entstehen auf diese Weise individuelle und einzigartige Objekte, die gerade durch ihre Verletzlichkeit berühren. Nicht die Zerstörung steht im Vordergrund, sondern die Demonstration eines physikalischen Vorgangs, der ästhetisch provoziert und irritiert. Die Destruktion ist bei Hilgemann somit ein schöpferischer Akt ästhetischer Transformation.

Hilgemanns Werk beruht grundsätzlich auf einer abstrakten Praxis und selbstreferentiellen Kunst, die sich nur auf ihre ureigenen Ausdrucksmittel bezieht. Mit der Werkserie der „Implosionen“ geht er über diesen

engen Rahmen hinaus, denn die Zustandsveränderungen seiner geometrischen Körper manifestieren sich nicht nur in konkreter sondern vor allem in symbolischer Weise. Unweigerlich denkt man bei den zusammengeknickten Formen und ihrer dramatischen Ausstrahlung an Metamorphose, Vergänglichkeit und die Flüchtigkeit der Existenz. Damit lässt der Künstler die Objektivität der Konkrektion weit hinter sich, um seiner Kunst über die Emotion und Intuition völlig neue Freiräume zu eröffnen. Im Sinne des eingangs zitierten Joseph A. Schumpeter kann die Werkgruppe der „Implosionen“ als kreative Zerstörung verstanden werden, die Voraussetzung dafür ist, dass Neues entstehen kann.

Dr. Gerda Ridler



Kariatide – 2011 (Modell für New York)
Edelstahl
96x 16x 16 cm



Quad – 2010
Edelstahl
96x 24x 24 cm

CREATIVE DESTRUCTION

Ewerdt Hilgemann's Series
"Implosions"

Innovation generates destruction. According to this postulate of economic theory, new developments arise from a process of creative destruction. The destruction or displacement of old structures is seen as the prerequisite for the creation of a new order. The term "creative destruction" was coined in 1911 by the Austrian economist Joseph A. Schumpeter (1883–1950).

The term can also be used in connection with the artist Ewerdt Hilgemann and his series "Implosions." Since the mid-1980s Hilgemann has been working on this cycle that has become a virtual hallmark for him. Destruction as the basis of artistic innovation is at the root of this group of works.

In the early 1980s the artist had already begun experimenting with changes that could be effected by consciously manipulating his sculpture. Hilgemann pushed steel cubes off of high-rise buildings or rolled finely polished marble blocks down steep inclines in the quarry of Carrara. While changes in the original shape were brought about by external forces in these early actions, the

destruction of his imploded sculptures is achieved in a much more subtle manner. His "Implosions" are geometric stainless steel structures, usually cubes or upright blocks that the artist produces and executes with great precision. The air in the hollow cavity of the structure is then removed with a pump. The higher external pressure results in the stainless steel structure collapsing and folding in on itself. This process creates the impression that the cubes were destroyed with an enormous amount of force. A closer look reveals, however, that the shiny stainless steel surface, in which the surroundings are reflected, have not been damaged and show no signs of force.

Hilgemann believes that art must have an "irrational quality" to generate an aesthetic and emotional effect. The irrational in the implosions lies in the fact that a perfectly executed form is destroyed in order, as a deformation, to bring forth a new artistic quality and strength. In this manner individual and unique objects are created from similarly shaped concrete pieces, the vulner-

ability of which is compelling. It is not the destruction that is at the center of these objects but the demonstration of the physical process, a process which provokes and irritates our aesthetic sensibility. The destruction in Hilgemann's work is thus a creative act of aesthetic transformation. Hilgemann's oeuvre is generally based on an abstract process; it is self-referential art that draws only on its own means of expression. With his series "Implosions" he goes beyond this narrow framework, as the changes in his geometric structures are manifest not only in a concrete

but also in a symbolic manner. The collapsed forms with their dramatic effect inevitably bring to mind metamorphosis, transience and the ephemeral nature of existence. With these associations the artist leaves the objectivity of the concrete world behind him to open up art via emotion and intuition to new dimensions. Following Joseph A. Schumpeter, the series "Implosions" can thus be interpreted as creative destruction: the prerequisite for the creation of something new.

Dr. Gerda Ridler

EWERDT HILGEMANN

Ewerdt Hilgemann wurde 1938 in Witten geboren. Er lebt und arbeitet in Amsterdam, NL und Los Angeles, USA.

Ewerdt Hilgemann was born 1938 in Witten, DE. He lives and works in Amsterdam, NL and Los Angeles, USA.



VITA

1958–1959
Studium an der Universität Münster, DE

1959–1961
Werkkunstschule und Universität des Saarlandes, Saarbrücken, DE

1963
Künstlersiedlung Asterstein, Koblenz, DE

1964–1967
Stipendien und Preise der Aldegrevier Gesellschaft, Münster; Fritz Berg Stiftung, Hagen; Stadt Gelsenkirchen, DE

1967–1970
lebt in Gelsenkirchen, u.a. Künstlersiedlung Halfmannshof, DE

1970–1984
lebt in Gorinchem, NL,
u. a. Kunstcentrum Badhuis

1975–1984
Atelier und Aufenthalt in Carrara, IT

1977–1998
Dozent an der Academie van Beeldende Kunsten, Rotterdam, NL

1981–1982
Rundreise durch Europa

1984
Umzug nach Amsterdam, NL

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

2010
,Panta Rhei', Samuel Freeman Gallery,
Santa Monica, CA, USA

2009
,Amsterdam in New York', Art Affairs Project
Space, New York, NY, USA
,Ewerdt Hilgemann at Art Karlsruhe', Galerie
Neher, DE

2008
,Implosion-Explosion, Ewerdt Hilgemann –
Friedrich Werthmann', Herne, DE
Ewerdt Hilgemann, Implosion-Sculptures',
Vonderbank Gallery, Berlin, DE
,Ewerdt Hilgemann at Art Karlsruhe', Galerie
Neher, DE

2007
Galerie Roland Ahold, Basel-Alschwill, CH
Künstlerverein, Munich, DE

2006
Galerie Zimmermann, Mannheim, DE

2005
Galerie Roland Ahold, Basel-Alschwill, CH
Aegon, The Hague, NL

2003
Gorcums Museum, Gorinchem, Netherlands
Galerie le Besset, St. Jeure d'Andaure, FR
Museum Mondriaan Huis, Amersfoort, NL
,Art on the Outside', City of West-Holly-
wood, CA, USA



controvers – 1984
Stahl-Acryl
100x135 cm



glace – 2011
Alu-Acryl
25x24 cm

HORST LINN

In seinem Dortmunder Atelier steht schweres mechanisches Gerät, wie man es noch von Schlossereien kennt: eine Schlagschere, auf deren massivem Tisch man Metallbleche schneiden kann, daneben eine Kantbank zum Kanten und Biegen. Hier fertigt Horst Linn die meisten seiner Arbeiten selbst, aus Stahl- und Aluminiumblechen. „Falten ist die kontrollierteste Form, Metall zu bearbeiten“, sagt er. Das hat Linn schon in den sechziger Jahren erkannt, nachdem er ursprünglich damit begonnen hatte, dünnes Kupferblech so zu verknittern, dass es fast so aussah wie die informellen Gemälde seiner damaligen Künstlerkollegen. Seitdem bearbeitet er Metall ausschließlich maschinell, durch Schnitte und Faltungen in unterschiedlichen Winkeln. Er beschränkt sich auf diese grundlegenden Herstellungsverfahren, genauso wie er sich vordergründig auf elementare Grundformen und die geometrischen Prinzipien ihrer Zusammenstellung beschränkt. Und doch sind seine Arbeiten längst nicht so perfekt und puristisch, wie man vielleicht denken könnte. Manche von ihnen erscheinen eher spielerisch und leicht, wie das Wandobjekt „Glace“ in

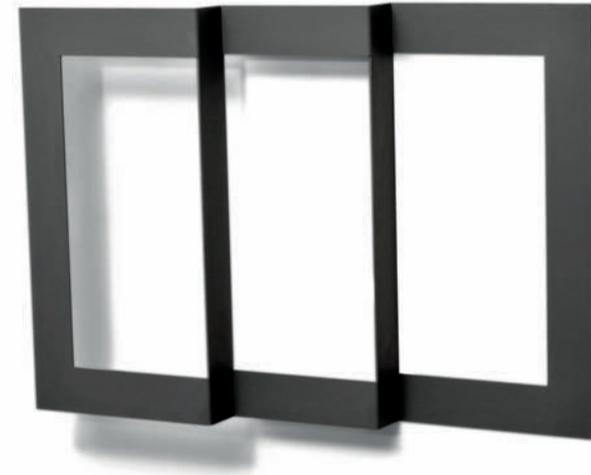
zwei unterschiedlichen Rottönen, das aussieht wie ein einmal umgeschlagenes Blatt Papier. Ein anderes Wandobjekt ragt wie ein Fensterflügel senkrecht in den Raum, und in einer Ecke glänzt silbrig treppenförmig aufgefalteter Chromstahl. Was auf den ersten Blick eine strenge, abgeschlossene Form zu haben scheint, erweist sich bei näherem Betrachten als Trugschluss. Die gefalteten Objekte von Linn irritieren in ihrem Wechselspiel aus Flächen, Raum und Linien. Sie springen vor und zurück, decken ihre Rückseiten auf, werfen weiche Schatten, stellen optische Fallen und animieren uns so, unseren Blickwinkel zu ändern und unsere Wahrnehmung zu hinterfragen. Stimmt das, was wir sehen? Die doppelt abgestufte Form von „Windows anthrazit“ beispielsweise lässt sich nicht mit einem flüchtigen Blick erfassen. Von vorn scheinen bestimmte Flächen diffus vor der Wand zu schweben, ein Blick von links bringt keine Klarheit, nur von rechts erkennt man eindeutig, dass alle Rahmen aus gleich breiten Streifen bestehen und die beiden inneren Stege senkrecht ausgeklappt sind. Unwillkürlich vollzieht der Betrachter den Entstehungsprozess ge-

danklich nach und faltet das Objekt in seiner Vorstellung wieder zurück in die Fläche. Ähnlich geht es einem beim bereits erwähnten „Glance“: Klappt man, auf der Suche nach Formerkenntnis, die umgeklappte Rückseite wieder in die Fläche zurück, stellt sich die Ausgangsform als gleichschenkliges Dreieck heraus. Vor der Arbeit „Controvers“ jedoch geht man dem Künstler zwangsläufig in die Falle. Der Betrachter ergänzt die beiden sich scheinbar überlagernden Flächen automatisch zu einem Quadrat und einem Rechteck, bis er, womöglich erst nach einer gewissen Zeit, bemerkt, dass es genau umgekehrt ist, dass die beiden kleineren Flächen-segmente durch das Umlappen der größeren entstanden sind und ledig-

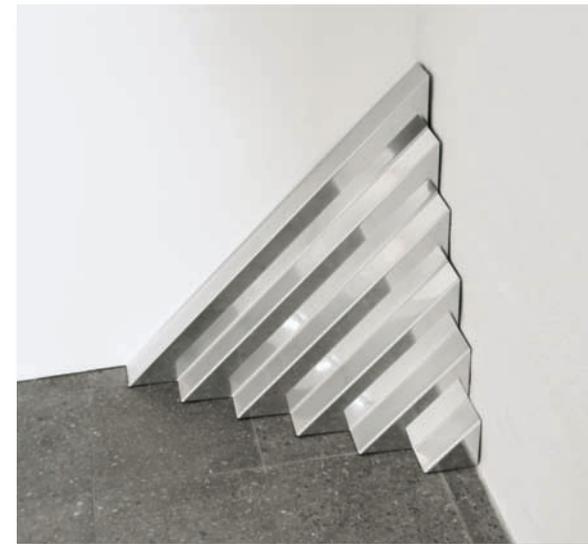
lich aneinanderstoßen – und dass er einer optischen Täuschung aufgefressen ist.

Die Arbeiten des Metallbildhauers Horst Linn sind zum ersten Mal in München zu sehen. Gezeigt werden Arbeiten aus drei Jahrzehnten, darunter einige aus den neuesten Werkgruppen in roten, gelben und grauen Tönen, aber auch eines jener abgetreppt gefalteten Bleche, die ihn bekannt gemacht haben. „Wellblech“ hat man das damals prompt genannt, obwohl Linn die Bleche nicht im Baumarkt besorgt, sondern selbst in seinem Atelier zum Zickzack kantet, eine Falte nach der anderen.

Markus Zehentbauer



windows anthrazit – 1988
Aluminium-Acryl
56x80 cm



die ecke – 1975/97
Chromstahl
Seitenlänge 80cm

HORST LINN

In his Dortmund studio there is heavy machinery, the kind found in a metal-working shop: a lever shear with its massive bench where sheet metal can be cut, next to it a press brake for canting and bending. It is here that Horst Linn creates most of his work of sheet steel and aluminum. According to Linn, "Folding is the most controlled way to work with metal." As early as the 1960s Linn realized this after beginning his career by wrinkling thin copper sheet, objects that looked almost like the informal paintings of his then artist colleagues. Since that time he has been handling metal exclusively with machines, cutting and folding it to various angles. He has limited himself to these basic methods of production and also at first sight to elementary forms and the geometric principles of their combinations. And yet his work is not by any means as perfect and puristic as one might think. Some of it appears playful and light, for example, the wall object "Glace" in two different red tones that looks like a piece of paper, folded over once. Another wall object projects at a right angle like a casement window into the room and a work made of chrome

steel folds out from a corner wall like stairs, shining brightly. What appears at first sight to be a severe, closed form is on closer viewing an illusion. Linn's folded objects irritate the viewer in their play of surfaces, space and lines. They jump back and forth, reveal their reverse sides, throw soft shadows, create optical illusions and encourage us to change our perspective and to question our perception. Is that really what I see?

The double terraced form of "Windows anthrazit" (Windows Anthracite), for example, cannot be grasped in a single glance. From the front, different surfaces appear to hover before the wall. Looking from the left provides no clarification. It is only from the right that it becomes clear that all the frames are made of strips of equal width and both inner bands open out at right angles. The viewer instinctively reenacts the creative process, folding, in his mind, the object back into its original form. The experience with "Glace" is similar. If the viewer, in his effort to grasp the form, flips the folded-down reverse side back, the original form emerges as an isosceles right triangle. With "Controvers"

(Controversial) the viewer is inevitably lured into a trap. The viewer automatically transforms the surfaces that appear to be overlapping into a rectangle and a square until he notices, possibly not until some time has passed, that the opposite is true: the two smaller surface segments, created by folding a larger surface, merely touch one another. He has been duped by an optical illusion.

The works of the metal sculptor Horst Linn are being shown for the first time in Munich. Designs from three

decades, including some of the newest groups of works in red, yellow and gray tones will be shown, but also one of the metal sheets, folded stepwise, for which he is well-known. These works were promptly referred to as "corrugated iron" although he did not purchase the metal sheets in a hardware store but shaped them himself in his studio, canting them in a zigzag manner, one fold after the next.

Markus Zehentbauer

HORST LINN

Horst Linn wurde 1936 in Friedrichthal/
Saar, geboren. Er lebt und arbeitet in
Dortmund, DE.

Horst Linn was born 1936 in Friedrichthal/
Saar. He lives and works in Dortmund, DE.



VITA

1956–63

Studium in Saarbrücken: Malerei bei Prof.
Boris Kleint und Karl Kunz an der Staatlichen
Werkkunstschule Saarbrücken; Kunstge-
schichte bei Prof. J. A. Schmoll gen.
Eisenwerth, Philosophie bei Prof. Krings an
der Universität des Saarlandes

1964–75

Kunsterzieher an Gymnasien in Homburg
und Saarbrücken

1976–2001

Professor an der Fachhochschule Dortmund

seit 1961

Ausstellungen, Mitglied der »neuen gruppe
saar«

ab 1961

Kupferreliefs: frei verformte Kupferbleche,
beeinflusst vom Informel

ab 1968

Spiegelobjekte: Verformungen von polierten
Aluminium- und Chromstahlflächen

ab 1974

Wellbleche: systematische Faltungen in
Metall

ab 1978

Winkelobjekte: Formkonzepte aus
Metallprofilen

ab 1982

Flachreliefs: zweiteilige Arbeiten aus
gefalteten Flächen

ab 1992

Öffnungen: Wandobjekte mit realen und
virtuellen Räumlichkeiten

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

2011

„Objekt, Zeichnungen“, Galerie Wack,
Kaiserslautern, DE

2010

„wandsculpturen“, Galerie De Vierde
Dimensie, Plasmolen, NL
„Über-Blick“, Galerie Voss, Dortmund, DE

2006

Galerie Wack, Kaiserslautern, DE

2005

Institut für aktuelle Kunst, Saarlouis, DE

2003

Galerie Benoot, Knokke, BE
Galerie Voss, Dortmund, DE

2002

„Kantig um die Kurve“, Verein für aktuelle
Kunst, Oberhausen, DE

2000

Galerie Wack, Kaiserslautern, DE
Galerie Brehm, Köln, DE

1999

Wandskulpturen und Arbeiten auf Papier,
Kunstmuseum Ahlen, DE

1997

Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch-
Gladbach, DE

1996

Galerie Voss, Dortmund, DE

1995

Galerie Wack, Kaiserslautern, DE

1994

Kunstmuseum Bochum, Bochum, DE
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, DE

1993

Galerie Voss, Dortmund, DE

1987

Städtische Galerie Lüdenscheid, DE
Galerie St. Johann Saarbrücken, DE

1986

Städtische Galerie im Museum Folkwang,
Essen, DE (mit Diethelm Koch)



60 Grad Faltung – 2005
Stahl, Lack
215x40x22 cm

BEN MUTHOFER

Ein hochrechteckiges weißes Relief mit vertikal angeordneten, gefalteten Gerten – die älteste Arbeit des Bildhauers Ben Muthofer in diesem Katalog verweist deutlich auf seine Studienzeit in den späten fünfziger Jahren in der Klasse Geitlinger an der Münchner Akademie. Die Ästhetik von Struktur und Raster begeisterte wie Muthofer eine junge Künstlergeneration in ganz Europa, sahen sie doch darin eine deutliche Gegenposition zur vorherrschenden Kunst des Informel. Eine Struktur, eine Aneinanderreihung gleichwertiger Bildelemente, verwirklicht in idealer Weise das Konzept der Konkreten Kunst, auch den Bildaufbau zu demokratisieren und keine Hierarchien von wichtigen und weniger wichtigen Partien im Kunstwerk entstehen zu lassen und vor allem ein dominierendes Zentrum zu verhindern. In der Klasse Geitlinger setzte Klaus Staudt vorgefertigte Holzklötzchen ein, um Rasterfelder zu schaffen, Gerhard von Graevenitz brachte die Struktur mit einem Motor in Bewegung und Ben Muthofer faltete Papiergrate, die er an der Rückseite mit Brotteig aussteifte. Dass sie alle die Zweidimensionalität überwinden wollten, ist ein auffälliges Charakteristikum dieser Generation von Künstlern. Die Ästhetik von Struktur und Raster paart sich mit dem Spiel aus Licht und Schatten. Monochromie – überwiegend in Weiß oder Schwarz – in Verbindung mit dreidimensionalen Bildelementen gibt dem Licht eine ganz neue Bedeutung. Die elementare Wirkung des Werkes verändert sich grundlegend mit dem Lichteinfall. Nicht mehr der Künstler malt, sondern das Licht, und dies zu jeder Tageszeit aufs Neue und je anders. Die Gruppe Zero in Düsseldorf hat diese Thematik durch die Verbindung von Kinetik und künstlichen Lichtquellen gesteigert – Ben Muthofer kombiniert erst in den neunziger Jahren seine Faltungen mit künstlichem Licht.

Für viele Künstler dieser Generation waren die sechziger Jahre eine prägende Phase, in der sie für sich das künstlerische Fundament erarbeitet, sozusagen den Nährboden für ihr gesamtes Oeuvre bereitet haben. Bei Ben Muthofer vereint sich hier die grundlegende Auseinandersetzung mit Struktur und Raster, die Lust an dreidimensionalen Objekten, das auf Monochromie basierende Spiel mit Licht und Schatten mit der Technik des Faltens. Seine Skulptu-

ristikum dieser Generation von Künstlern. Die Ästhetik von Struktur und Raster paart sich mit dem Spiel aus Licht und Schatten. Monochromie – überwiegend in Weiß oder Schwarz – in Verbindung mit dreidimensionalen Bildelementen gibt dem Licht eine ganz neue Bedeutung. Die elementare Wirkung des Werkes verändert sich grundlegend mit dem Lichteinfall. Nicht mehr der Künstler malt, sondern das Licht, und dies zu jeder Tageszeit aufs Neue und je anders. Die Gruppe Zero in Düsseldorf hat diese Thematik durch die Verbindung von Kinetik und künstlichen Lichtquellen gesteigert – Ben Muthofer kombiniert erst in den neunziger Jahren seine Faltungen mit künstlichem Licht.

ren unterscheiden sich deshalb gravierend von gleichzeitig entstehenden Arbeiten eines Richard Serra oder Heinz-Günter Prager, bei denen der Einfluss der amerikanischen Minimal Art spürbar ist.

Ihre Werke sind selbstbewusste Setzungen einfachster kompakter geometrischer Formen, die den Raum okkupieren. Die Massivität des Metalls wird für den Betrachter körperlich erfahrbar und die Materialität durch die rostige Oberfläche thematisiert.

Obwohl auch Muthofer mit Stahl arbeitet, haftet seinen Skulpturen nichts Schweres an und auch die Materialität des Stahls steht bei ihm nicht im Vordergrund. Ganz im Gegenteil

wirken seine Werke leicht und filigran, fast wie körperlose Figuren aus Papier. Durch die Faltung werden die Eigenschaften des Stahls geradezu konterkariert. Muthofer entwickelt die Fläche ins Dreidimensionale, er strukturiert die Fläche nun nicht mehr im Relief, sondern tatsächlich im Raum. Seine Objekte sind damit weniger Skulpturen im klassischen Sinne, als vielmehr Flächenstaffelungen im Raum. Licht und Schatten modellieren die überwiegend monochrom weißen oder schwarzen Oberflächen der Arbeiten und unterstützen das bisweilen verwirrende räumliche Spiel der Flächen.

Dr. Tobias Hoffmann



60 Grad Faltung – 2008
Stahl, Lack
26x45x8 cm

BEN MUTHOFER

An upright, rectangular white relief with vertically arranged folded ridges – the oldest work of the sculptor Ben Muthofer in this catalogue points clearly to his days as a student of Geitlinger at the Munich Academy in the late 1950s. The aesthetic of structure and grids not only inspired Muthofer but also a generation of young artists all over Europe. In it they saw a clear contrast to the prevailing Art Informel. A structure, a stringing together of pictorial elements of equal value, is able, in an ideal manner, to give expression to the concepts of Concrete Art: it democratizes the composition by eliminating a hierarchy of more important and less important elements in the art work and above all by avoiding a dominating center. In Geitlinger's class Klaus Staudt used ready-made, small wooden blocks to create grid-like fields; Gerhard von Graevenitz used a motor to create a moving structure, and Ben Muthofer folded paper into ridges, the reverse side of which he strengthened with bread dough. That they all wanted to go beyond two-dimensionality is a striking characteristic of this generation of artists. The aesthetic of structure and grids

combines with the play of light and shade. Monochromism – predominantly in white or black – together with three-dimensional pictorial elements lends an entirely new dimension to light. The elementary effect of the work changes dramatically depending on how light falls on it. The artist no longer paints, light does, and it does so continuously at any time of day and always in a different way. The group Zero in Düsseldorf heightened the effects of this approach by combining kinetics and artificial light – Ben Muthofer first combined his folds with artificial light in the 1990s.

For many artists of this generation the 1960s were formative times; it was a phase when they laid out their artistic groundwork, the creative basis for their entire oeuvre. For Ben Muthofer the fundamental investigation of structure and grid, the pleasure in three-dimensional objects and the interplay, based on monochromism, between light and shadow are combined together with the technique of folding. That is why his sculptures differ significantly from the contemporary works of Richard Serra or Heinz-Günter Prager, which are clearly influenced by American

Minimalism. Their works are self-confident presentations of simple geometric forms occupying space. The massiveness of the metal is experienced physically by the viewer, and the rusty surface references its materiality.

Although Muthofer also works with steel, his sculpture does not seem heavy, and the materiality of the steel is not important for him. On the contrary, his works appear light and filigree, almost like bodiless figures made of paper. In fact, the folds diminish and counteract the character-

istics of the steel. Muthofer develops and transforms the surface into three dimensions; it is no longer in relief but actually in space. His works are thus not sculptures in a classical sense; rather they are staggered two-dimensional arrangements in space. Light and shadow mold the mainly monochrome white or black surfaces and support the at times perplexing spatial interplay of surfaces.

Dr. Tobias Hoffmann

BEN MUTHOFER

Ben Muthofer wurde 1937 in Oppeln geboren. Er lebt und arbeitet in Ingolstadt und Vignone, IT.

Ben Muthofer was born 1937 in Oppeln. He lives and works in Ingolstadt, DE and Vignone, IT.



VITA

- | | |
|--|--|
| 1937
geboren in Oppeln, PL | 1968
1. Preis für Skulptur der Art Association, St. Louis, USA |
| 1955–58
Werkkunstschule in Bielefeld, DE | 1982
Initiator und Gründer mit Heinz Gruchot „vertikal, diagonal, horizontal“ |
| 1959–64
Akademie der Bildenden Künste, München, DE | Seit 1988
Professor an der Myndlista, Kunsthochschule Reykjavik, IS |
| 1962–64
Meisterschüler bei Prof. Ernst Geitlinger, Akademie der Bildenden Künste, München, DE | 1995–97
Fertigstellung der „Collection Concrete“ – Lichtkörper |
| 1968–72
Bildhauertätigkeit in den USA mit Alexander Calder und Ernest Trova | 2000
Bayerischer Staatspreis „Rhythmus in der konkreten Kunst“, München, DE |
| 1968–72
Lehrfähigkeit im Fach Skulptur, Washington-Universität, USA | 2005
Patent für Kaleidoskope Televisionen |

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

- | | |
|--|---|
| 2012
Geometrie Farbe Licht. Ben Muthofer – retrospektiv, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, DE | 1974
Gallery Kovier, Chicago, USA |
| 2007
Galerie La Ligne, Zürich, CH (mit Yves Popet) | 1973
Gallery Nickelson, San Francisco, USA |
| 2005
Atelier-Edition Fanal, Basel, CH (mit Klaus Staudt) | 1972
Galerie 66, Hofheim, DE |
| 2003
Galerie Emilia Succiu, Ettlingen, DE (mit Sigurd Rompza) | 1968
Gallery Talisman, St. Louis, USA |
| 2001
Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE | 1967
Gallery Long, St. Louis, USA |
| 2000
Internationales Bildhauersymposium, Kunstverein Wiligrad, Schwerin, DE | 1965
Galerie Neuhaus, München, DE
„Black and White“ Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE |
| 1999
Großplastiken im Stadtpark der Stadt Simbach/Inn, DE | |
| 1998
Galerie Wassermann, München, DE | |
| 1994
Skulpturenpark auf Zeit, Galerie Tendenz, Sindelfingen, Kulturförderung Mercedes-Benz AG, DE | |
| 1990
Städtische Kunsthalle Mannheim, DE | |
| 1989
13 Großskulpturen im Stadtpark, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, DE | |
| 1988
Skulpturen im Stadtpark, Städtische Galerie Ingolstadt, DE | |
| 1986
Wassermann Galerie, München, DE | |
| 1985
Edwin-Scharff-Haus, Neu-Ulm, DE | |
| 1980
Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, DE | |



Fordson Orange – 2012
 forged mild steel and powder coat
 114,3x94x81,3 cm

JEREMY THOMAS

Der Kontrast zwischen Material und Form könnte kaum größer sein: Stahl, mit Luft aufgeblasen zu organisch-weichen, höchst sinnlichen Gebilden, erscheint hier so, als wäre er elastisch wie Gummi. Man könnte an Samenkapseln denken, kurz vor dem Aufplatzen, deren pralle, dralle Formen gegeneinander pressen, mit tiefen Schlünden dazwischen. Ein konkav-konvexes Gedränge. Die üppigen Skulpturen von Jeremy Thomas erwecken nicht nur botanische, sondern auch erotische Assoziationen. Und Thomas steigert diese Wirkung noch durch eine spezielle Oberflächenbehandlung. Er arbeitet mit satt glänzenden industriellen Lacken, wie sie sonst für landwirtschaftliche Maschinen verwendet werden, und kontrastiert sie jeweils an einer der Seiten seiner Skulpturen mit samtig-weicher Rostoberfläche.

Seit zehn Jahren nutzt der 1973 geborene Amerikaner, der in der Nähe von Santa Fe in New Mexico lebt und ursprünglich Malerei studiert hat, diese außergewöhnliche Form der Metallbearbeitung. Er schneidet Stahlplatten formgleich zu Ellipsen und Kreisen, faltet sie zuerst, legt zwei oder mehr von ihnen über

einander, verbindet und verschweißt mehrere Elemente miteinander, schweißt sie luftdicht an ihren Kanten zusammen und erhitzt die entstandenen Formen in einem Schmeldeofen auf über 1500 Grad, bis sie so verformbar sind wie Ton. Dann muss es schnell gehen: Durch ein freigelassenes Loch, das er am Ende sichtbar lässt, pumpt er die Objekte mit Pressluft auf. Anders als bei den Stahlskulpturen von Ewerdt Hilgemann, die durch Implosion entstehen, ergeben sich die Formen hier sozusagen durch eine Explosion. Die Objekte poppen auf wie Popcorn auf der heißen Herdplatte, aber natürlich nicht so unberechenbar. Thomas kann zumindest zum Teil kontrollieren, zu welchen Volumen sich der Stahl aufbauscht, je nachdem, welche Geometrien aus Flächen, Falten und Kombinationen davon er verwendet. Wobei bereits die geschmiedeten Ausgangsformen aus ineinandergefügten Kreis- und Ellipsenscheiben einen ästhetischen Reiz haben.

Der Herstellungsprozess der Skulpturen bleibt auch nach dem Aufbringen der Pulverbeschichtung ablesbar, an den Falten, Schweißnähten, Gärten und Wölbungen, und ist

selbst ein wesentlicher Teil von Thomas' Kunst – im Gegensatz etwa zu den Ballonfiguren von Jeff Koons, der zwar ebenfalls aufblasbare Objekte entwirft, sie aber von banalen Schwimmtieren, einem Pudel oder goldenen Herzen abformen und dann aufwändig in Aluminium oder Edelstahl gießen lässt. Koons' Ballonfiguren werden so lange lackiert und hochglanzpoliert, bis keinerlei Produktionsspuren mehr sichtbar sind und eine vollkommen illusionistische Oberfläche entstanden ist. Thomas hingegen sagt, seine Skulpturen „wachsen“ bei der Herstellung, die organischen Formen ergäben sich da ganz natürlich. Manche liegen auf dem Galerieboden wie ein aufgeblähtes, gefräßiges Insekt und sperren ihre Mäuler auf, dass ihr rostfarbener Rachen zu sehen ist

(Man Green). Bei anderen lässt sich noch deutlich die geometrische Ausgangsform herauslesen (Gleaner White). Und wieder andere sind so ineinander verdreht und verkeilt, dass auch das nicht mehr möglich ist (Mac Don Red). Eine Explosion bedeutet eben immer auch Deformation.

Jeremy Thomas zeigt seine aufgeblasenen Skulpturen zum ersten Mal in Deutschland. In den USA, wo er von Charlotte Jackson Fine Art vertreten wird, ist er bereits in wichtigen Sammlungen präsent, etwa im New Mexico Museum of Art in Santa Fe, im Scottsdale Museum of Contemporary Art in Arizona und in der Frederick R. Weisman Art Foundation in Los Angeles.

Markus Zehentbauer



Gleaner White – 2012
forged mild steel and powder coat
26x36,8x21,6 cm



Gleaner White – 2012
forged mild steel and powder coat
26x36,8x21,6 cm

JEREMY THOMAS

The contrast between material and form could hardly be greater: steel, inflated by pressurized air to create organic-soft, highly sensuous objects, appears to be as elastic as rubber. The objects are reminiscent of seed pods shortly before they burst, the swollen, rounded forms of which press against one another, with deep chasms between them. A concave-convex compression of forms. The voluptuous sculptures of Jeremy Thomas evoke not only botanical but also erotic associations that the artist intensifies using a special treatment to finish the surfaces. He works with rich, shiny industrial lacquers which are normally used for farming machinery and contrasts them, on one side of his sculptures, with velvety-soft, rust-like surfaces. The American artist, who, born in 1973, lives near Santa Fe, New Mexico, and originally studied painting, has been practicing this unusual form of treating metal for 10 years. He cuts steel plates into ellipses and circles, fold them first, lays two or more of them on top of each other, connecting and welding more elements together. The next step is to weld the seams together so that they are airtight and to heat the created

structure in a forge to more than 1500°C until it is as malleable as clay. Then he has to work quickly: he pumps pressurized air into a hole on the surface of the plate which remains visible after the whole process is completed. In contrast to the steel sculptures of Ewerdt Hilgemann, which are created by implosion, these structures arise from a kind of explosion. The objects pop open like popcorn on a hotplate, but of course not as randomly. Thomas is able to control, at least in part, the extent to which the steel is inflated, depending on which geometrical shapes he uses for the surfaces, folds and combinations thereof. It is worthwhile noting that the original molded structures made of interconnecting circles and ellipses are in themselves aesthetically pleasing.

Even after a powder coating has been applied, the creative process can still be traced – in the folds, the welding, the seams and bulges – and this is an essential part of Thomas's art, in contrast to the balloon figures of Jeff Koons, for example. His blown-up objects, derived from ordinary swimming animals, a poodle or yellow hearts, are cast in

aluminum or stainless steel in a laborious process. They are then lacquered and polished so long until there are no more traces of the production process and a completely illusionistic surface has been created. In contrast, Thomas's sculptures "grow", as the artist describes it, during the creation process, the organic forms arising in a completely natural manner. Some of them lie on the gallery floor like engorged, voracious insects, their mouths open wide revealing rust-colored throats (Man Green). With others the original geometrical structure is not as easily recognizable (Gleaner White). And others are so inter-

twined and wedged together that the original structure is not recognizable at all (Mac Don Red). An explosion always entails a deformation. Jeremy Thomas is exhibiting his blown-up sculptures for the first time in Germany. In the US, where he is represented by Charlotte Jackson Fine Art, his work can be found in numerous important collections, for example, in the New Mexico Museum of Art in Santa Fe, in Scottsdale's Museum of Contemporary Art in Arizona and in the Frederick R. Weisman Art Foundation in Los Angeles.

Markus Zehentbauer

JEREMY THOMAS

Jeremy Thomas wurde 1973 in Ohio,
USA geboren. Er lebt und arbeitet in Espanola,
New Mexico, USA.

Jeremy Thomas was born in 1973 in Ohio,
USA. He lives and works in Espanola,
New Mexico, USA.



AUSBILDUNG/EDUCATION

1992–1996

Bachelor of Fine Arts, The College of
Santa Fe, Santa Fe, NM, USA

1996

Internship, artist blacksmith Tom Joyce,
Santa Fe, NM, USA

1993 & 1994

Internship, intaglio printmaking, painter/
printmaker Jean Richardson, Oklahoma City,
OK, USA

1992

Oklahoma Summer Arts Institute,
with artist Deloss McGraw, OK, USA

1991

Oklahoma Summer Arts Institute,
with artist Robert Z. Rahway, OK, USA

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

2009

„Ball“ Charlotte Jackson Fine Art Santa Fe,
NM, USA
„Cotton Module“ Samuel Freeman, Santa
Monica, CA, USA

2008

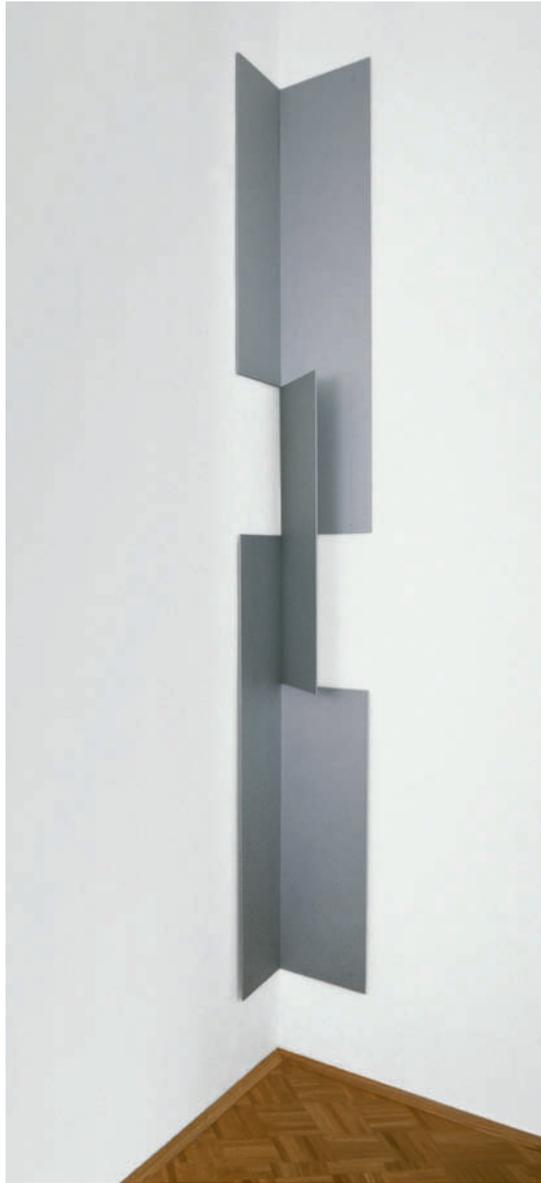
„Implement“ Charlotte Jackson Fine Art and
Charlotte Jackson Project Space, Santa Fe,
NM, USA

2007

Untitled, Patricia Faure Gallery, Santa
Monica, CA, USA

2006

„Inflatables“ Charlotte Jackson Fine Art,
Santa Fe, NM, USA



für Ecken und Kanten, Einflächen-Faltstück III – 1983/85
 Eloxiertes Aluminium-Blech 300x60x0,5 cm
 eingeschnitten, gekantet und gefaltet
 im Gesamtmaß 300x30x30 cm

TIMM ULRICHS

Als Timm Ulrichs 1966 bei seinem Faltblatt „VORSICHT Kunstblätter! Nicht knicken“ erstmals die Technik des Faltens einsetzte, ging es nicht um das Falten per se. Vielmehr war dies Mittel zum Zweck. Er erklärte ein rosa Blatt Papier durch den plakativen Schriftzug „Kunstblätter“ zum Kunstwerk und forderte den Nutzer des Blattes gleichzeitig durch die Worte „Vorsicht“ und „Nicht knicken“ zu einem für Kunstwerke üblichen umsichtigen Umgang damit auf. Im Widerspruch dazu definierte der Künstler in der linken unteren Ecke in deutlicher kleinerer Schrift („timm ulrichs: faltblatt“) das Werk selbst als Faltblatt, und tatsächlich wurde das Blatt, um es leichter per Post verschicken zu können, gefaltet.

Was macht ein Kunstwerk zum Kunstwerk? Das ist die Frage, die den Totalkünstler Timm Ulrichs schon immer beschäftigt hat. Wird ein rosa Blatt Papier alleine durch den Aufdruck „Kunstblätter“ schon zum Kunstwerk und damit auch so ehrfürchtig behandelt wie ein Kunstwerk? Oder verleitet es die Besitzer doch dazu, es – wie es die plakative Signatur nahelegt – als Flugblatt zu behandeln und zu falten?

Auch in der kleinen Serie der „Einflächen-Faltstücke“ aus den achtziger Jahren blitzt Timm Ulrichs' grundlegende Hinterfragung des Wesens des Kunstwerks auf. Immer hat ein Tafelbild eine Vorder- und eine Rückseite, die sich in ihrer Erscheinung und auch in ihrer Wertigkeit grundlegend unterscheiden. In den Einflächen-Faltstücken scheint vom linken und rechten Bildrand aus jeweils ein Teil der Bildfläche nach vorne gefaltet zu sein, sodass die Rückseite des Tafelbildes zur Vorderseite wird. Beide Flächen sind identisch, die tradierte Hierarchie der beiden Seiten eines Tafelbildes ist aufgelöst. Die Anregung für diese Werkgruppe bezog Timm Ulrichs von den Faltstücken, die er aus seiner Kindheit kannte. Es war schon immer ein beliebtes Spiel unter Kindern, scheinbar unmögliche Faltungen aus Papier zu kreieren, bei denen auf verblüffende Weise die Vorder- zur Rückseite wird und umgekehrt. Bei Timm Ulrichs verbindet sich dies mit der für sein Werk charakteristischen Lust an der Paradoxie. Die Vorder- wird zur Rückseite und umgekehrt – dies erinnert etwa an eine Arbeit von Ulrichs, in der eine Tür von der einen Seite mit „Ausgang nach

drinnen“ und von der anderen Seite mit „Eingang nach draußen“ beschriftet ist.

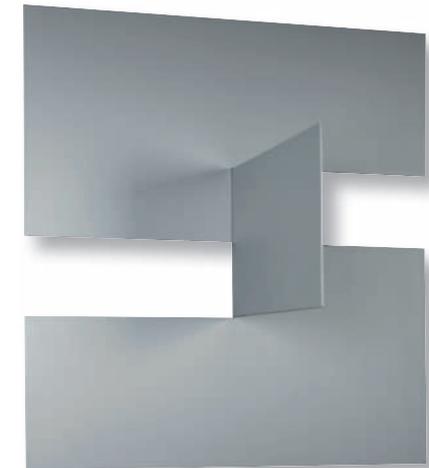
Auch beim Einfläch-Faltheus von 2008/2010, das er für einen Skulpturenweg in Fellbach entwarf, griff Timm Ulrichs die Thematik des Faltens aus einer Fläche wieder auf. Und wie bei den Falstücken spielen Kindheitsassoziationen in diesem absurden Gebäude eine Rolle. Auf charmante Weise schlägt Timm Ulrichs bei den Falstücken einen weiten Bogen von der Ästhetik der Konkreten Kunst und der Minimal Art bis zu den Falstücken der Kindheit, und auch bei dem Faltheus

klings funktionale Architektur und Design der neuen Einfachheit an und wird doch mit der für Timm Ulrichs typischen Lust an der Ironie zu einem absurden, amüsanten Kunstobjekt. Objekte, bei denen Ulrichs die Technik des Faltens anwendet, bilden nur einen kleinen Aspekt in dem unglaublichen, vor Kreativität sprühenden und sich immer wieder neu erfindenden Kunstkosmos des Totalkünstlers. Und doch lassen sich auch an diesen wenigen Objekten die grundlegenden Thematiken seines Werks aufzeigen.

Dr. Tobias Hoffmann



Faltblatt „Vorsicht Kunstblätter! Nicht knicken“ – 1966
Buchdruck, 59, 4x42,0 cm, Rosa Offsetpapier
Auflage 2000 Ex., Herausgeber: Timm Ulrichs, 1966; Galerie Howeg, Hinwil-Zürich



Einfläch-Falstück I – 1983/85
Eloxiertes Aluminium-Blech 90x90x0,5 cm
eingeschnitten, gekantet und gefaltet
im Gesamtmaß 90x90x45 (+2) cm
Auflage: 3 signierte Exemplare

When, in 1966, Timm Ulrichs first used the folding technique in his leaflet "Vorsicht Kunstblätter! Nicht knicken" (Caution Art Work! Do Not Fold), he was not interested in the technique itself. Rather it was a means to an end. With the pithy headline "Art Work" he declared a pink piece of paper to be a work of art and simultaneously called upon the user with the words "Caution" and "Do Not fold" to handle the paper in a circumspect manner appropriate to art. In contradiction to this admonition, the artist defined the work as a "faltblatt" (a folded leaflet) by writing in the lower left corner in a much smaller font "timm ulrichs: faltblatt" ("timm ulrichs: leaflet") and folded it in preparation to be sent by mail.

What makes a work of art art? That is the question that Timm Ulrichs, who calls himself a "total artist," was always interested in. Does a pink piece of paper become art merely because of the words "Works of Art" printed on it and is thus treated as reverently as a work of art? Or does it encourage the owner – as the signature pointedly suggests – to treat it like a leaflet and fold it?

In his "one-element folded" series from the 1980s Timm Ulrichs' ex-

amination into the nature of art reappears. A panel painting always has a front and a reverse side, each differing fundamentally in their appearance and in the value placed on it. In this series it appears that a portion of the pictorial surface is folded from the left and right corner so that the reverse side of the panel painting becomes the front side. Both surfaces are identical; the traditional hierarchy of both sides of a painting are dissolved. For this group of works Timm Ulrichs was inspired by a folding technique used in his childhood. It has always been a favorite child's game to create seemingly impossible folds in paper with a surprising outcome: the front side is transformed into the reverse and vice versa. Ulrichs combines this with his pleasure in paradox, a characteristic element in his work. This theme – the front becoming the reverse and vice versa – is reminiscent, for example, of a work by Timm Ulrichs in which "exit to the inside" is written on one side of a door and "entrance to the outside" on the other.

In his one-element folded house of 2008/2010, which was designed for a sculpture path in Fellbach,

Timm Ulrichs once again took up the topic of folds. And as in the folded pieces of the 1980s, his childhood associations play a role in this structure. In a charming manner Ulrichs incorporates the aesthetic of Concrete and Minimal Art and combines it with the folds of his childhood. The folded house also references functional architecture and the design of New Simplicity, and

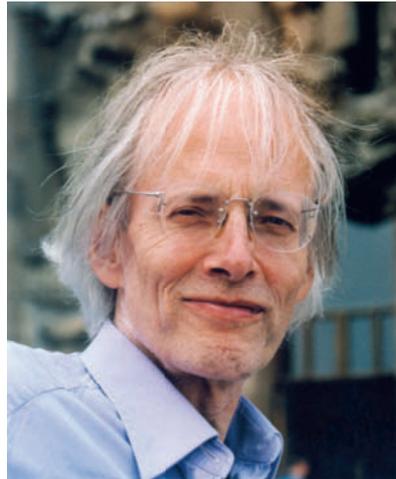
yet with Ulrichs' typical irony it becomes an absurd, amusing art object. The objects that were created using folds are only a small aspect of the incredible art cosmos of the "total artist" with its abounding, ever reinventing creativity. And yet the basic themes of his work can be illustrated with these few objects.

Dr. Tobias Hoffmann

TIMM ULRICHS

Timm Ulrichs wurde 1940 in Berlin geboren.
Er lebt und arbeitet in Hannover, Münster
und Berlin, DE.

Timm Ulrichs was born 1940 in Berlin.
He lives and works in Hannover, Münster and
Berlin, DE.



VITA

1959–1966
Architektur-Studium an der Technischen
Hochschule Hannover, DE

1961
Gründung der „Werbezentrale für Totalkunst
& Banalismsus“ mit „Zimmer-Galerie &
Zimmer-Theater“ (Selbstausstellung als
„Erstes lebendes Kunstwerk“ u.a.m.)

1966
Selbstausstellung in der Galerie Patio,
Frankfurt a. M., DE

1969
Eröffnung der „Kunstpraxis“
(„Sprechstunden nach Vereinbarung“)

1969–1970
Gastprofessur an der Staatlichen Hochschule
für Bildende Künste Braunschweig, DE

1970
Erste Retrospektive im Museum Haus Lange,
Krefeld, DE

1972–2005
Professur an der Kunstakademie Münster, DE

2012
Aufnahme in die Stiftung für Konkrete Kunst
und Design, Ingolstadt, DE

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

2012
„im Glashaus“, Meerkunstraum Steinhude
„Bilder-Finder – Bild-Erfinder“, Museum für
Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE

2010
„Blick zurück nach vorn“ Museum Ritter,
Waldenbuch, DE
„Den Blitz auf sich lenken“, Wentrup,
Berlin, DE

2010/2011
„Betreten der Ausstellung verboten!“
Sprengel Museum Hannover und Kunstverein
Hannover, DE

2009
Sofia City Art Gallery, Sofia, BG
„Timm Ulrichs, statistisch“,
VGH galerie, Hannover, DE

2007
„Camouflage – zwischen Täuschung und
Ent-Täuschung“, Museum der Wahrnehmung,
Graz, A
„Beuys – Ulrichs“, Kunstmuseum Celle mit
Sammlung Robert Simon, Celle, DE

2002
„Die Druckgrafik“, Sprengel Museum,
Hannover, DE

2001
„Van huis tot huis“,
Middelheimmuseum, Antwerpen, BE

2000
„Ich, immer ich“, Künstlerhaus Göttingen und
Galerie Apex
– Städtische Galerie Ravensburg, DE
– Gerichtslaupe im Rathaus, Wismar, DE
– Kunstverein Wilhelmshöhe, Ettlingen, DE
– Galerie der Stadt Remscheid, DE
– Kunstverein Grafschaft Bentheim,
Neuenhaus, DE
„von Natur aus Kunst“, Kunstverein Bad
Salzdefurth, Bodenburg, DE

1998
„Timm Ulrichs macht mobil. Möbel-Skulptu-
ren und -Installationen, galerie blau und
E-Werk Freiburg, Freiburg im Breisgau -
Mannheimer Kunstverein – Kunstverein
Gelsenkirchen, DE

1997
„Der detektorische Blick“,
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst,
Berlin, DE

1994
Ludwig-Museum, Budapest, HU

1991
Kunsthalle Recklinghausen, DE

1984
„Totalkunst: Angesammelte Werke“,
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am
Rhein, DE

1980
„Totalkunst“, Städtische Galerie Lüdenscheid, DE
„Der Findling“, Städtische Galerie Nordhorn, DE

1978
„...aus Gedankenfluss und Bewusstseins-
strom...“, Kunstschau Böttcherstraße,
Bremen, DE

1977
Forum Kunst Rottweil, DE (auch 1999)

1975
„Retrospektive 1960–1975“, Kunstverein
Braunschweig, DE
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, DE
Heidelberger Kunstverein, DE
Kunstverein Hannover, DE

1973
„Totalkunst“, Kunsthalle Bielefeld, DE
„Stil der Stillosigkeit“, Kunstverein Celle, DE

1971
„Kopf- und Körper-Kunst“, Städtisches
Museum Wiesbaden, DE

1970
„Bildräume – Raumbilder“,
Galerie nächst St. Stephan, Wien, A
„Totalkunst“, Museum Haus Lange,
Krefeld, DE

1969
„Kunstlandschaften“, Edition h, Hannover, DE

1966
„Timm Ulrichs, das erste lebende Kunst-
werk“, Galerie Patio, Frankfurt am Main, DE



Vernetzung FBLC6 RO – 2010
Filz cyanblau gefaltet
134x190 cm

„DAS GANZE IST MEHR
ALS DIE SUMME SEINER TEILE“
Zu den Faltoobjekten von Peter Weber

Seit Mitte der 1970er Jahre widmet Peter Weber sein gesamtes künstlerisches Schaffen dem Spezialgebiet der Faltung. Im Bereich der Konkreten Kunst hat er diese Disziplin zu einer Meisterschaft entwickelt. Der Künstler ist ein ganzheitlich denkender Mensch, daher passt die Technik des Faltens ausgezeichnet zu seiner Persönlichkeit. „Falten ist eine Methode, etwas zu verändern bei gleichbleibender Substanz“ sagt Eugen Gomringer. Und diese Haltung entspricht ganz und gar Peter Webers Verständnis von Ganzheit. Alles kommt aus einem Stück. Man soll die Dinge belassen, wie sie sind, ohne etwas abzutrennen oder hinzuzufügen.

Die Faltung ist eine der ältesten Kulturtechniken der Menschheit, sie beschreibt den Vorgang, eine zweidimensionale Fläche ohne Schnitte in eine kleinere, meist dreidimensionale Einheit zu transformieren. Es ist die mathematische Vielfalt dieser Technik, die Komplexität der Konstruktion, die Vielschichtigkeit der Ausführung und die Auseinandersetzung mit dem Raum, die den Künstler dabei besonders faszinieren.

Peter Webers Faltungen sind keine einfachen Gebilde, sondern hochkomplexe geometrische Strukturen, denen ein umfangreicher Entwurfs- und Planungsprozess vorausgeht. Denn konkrete Gestaltung entsteht ohne Anlehnung an äußere Naturerscheinungen aus ihren eigenen Mitteln – dem Material, der Form, dem sie umgebenden Raum und Licht. Eine präzise vordefinierte Bildidee bildet dabei stets die Ausgangsbasis. Die Komposition eines Faltwerks folgt konstruktiven Regeln und Prinzipien, die der Künstler vorerst anhand von Papiermodellen erprobt. Gefaltet wird grundsätzlich auf der Rückseite des Materials, mit Hilfe von Linien und Zeichnungen wird die Nutzung vorbereitet. Da der gesamte Faltprozess auf der Hinterseite des Objekts stattfindet, birgt diese Technik auch für den Künstler immer wieder ein Überraschungsmoment: Erst das Wenden des Bildes nach Abschluss aller Arbeitsschritte bringt die Sichtseite und die antizipierte, orthogonale Komposition zutage. Peter Weber überrascht immer wieder mit neuen virtuosen geometrischen Formen, die stets aus einem

einziges Stück gefaltet werden. Neben Papier, Leinwand, Kunststoff und Metall verwendet der Künstler seit mehreren Jahren überwiegend industriell hergestellten Filz. Kam ursprünglich lediglich weißer oder graumeliertes Filz zum Einsatz, so wurde die Farbpalette in den letzten Jahren bunter. Die Farbe unterstützt die ästhetische Wirkung der plastischen Faltoobjekte, die zum Teil weit in den Raum ausgreifen. Zur Faltung des oft mehrere Zentimeter dicken Gewebes helfen manchmal nur Bleigewichte und spezielle Werkzeuge um dem Material seinen Gestaltungswunsch aufzudrängen. Der Filz birgt Qualitäten des Eroberns in sich, die den Künstler immer wieder an die Grenze des Machbaren bringen.

Indem Peter Weber seine abstrakten Gedanken auf den gefalteten Filz überträgt, macht er seine Konstruktion im Verständnis der Konkreten Kunst sinnlich erfassbar. Seine variantenreichen Faltwandlungen sind zwar auf Regeln und Ordnungen beruhende rechnerische Gestaltungen, in ihrer ästhetischen Anmutung gehen sie aber weit über ihre faktische Beschaffenheit hinaus. Durch das Prinzip des Faltens bleibt jedes Objekt trotz der Vielfalt eine Einheit. „Es ist der Gedanke der Ganzheit, der mich fasziniert und reizt“, sagt Peter Weber. Bei seinen komplexen Bildfindungen zeigt sich eben doch, dass das Ganze mehr ist, als die Summe seiner Teile.

Dr. Gerda Ridler



Streifendurchdringung II FOR6 – 2012
Filz orange gefaltet
94 x 94 cm

“THE WHOLE IS GREATER THAN
THE SUM OF ITS PARTS”

The Folded Objects of Peter Weber

Since the mid-1970s Peter Weber has focused his entire artistic oeuvre on the special technique of folding. In the field of Concrete Art he has achieved a complete mastery of this discipline. The artist thinks in holistic terms, which is why the folding technique suits his personality so well. According to the concrete poet Eugen Gomringer, “Folding is a method of changing something while retaining its unchanged substance.” And this view is entirely in accordance with Peter Weber’s understanding of wholeness. Everything is of one piece. Things should be left as they are without separating or adding to them.

Folding is one of the oldest cultural techniques. It refers to the process of transforming a two-dimensional surface into a smaller, usually three-dimensional unit without cutting it. The artist has been particularly fascinated by the mathematical variety of this technique, the complexity of the construction, the intricate execution and the interaction with space.

Peter Weber’s folds are not simple structures but highly complex geometrical constructs preceded by a

comprehensive design and planning process. The concrete form arises without reference to natural phenomena but from its own means – the material, the form, the surrounding space and light. A precise, predefined idea of the resulting image is always the starting point. The composition of a folded work follows rules and principles of construction that the artist tests in advance, using paper models. Folding takes place on the reverse side of the material; lines and drawings provide guidelines for the furrowing. Since the entire folding process takes place on the reverse side, this technique always involves an element of surprise: the visible side only appears after completing all the steps in the folding process and once the object has been turned around to show the anticipated, orthogonal composition.

Peter Weber’s work invariably surprises with new virtuoso geometric forms that are always created from a single piece. For some time now the artist has been using primarily – in addition to paper, canvas, synthetic materials and metal – industri-

ally produced felt. In the beginning the felt was either white or mottled gray, but Weber’s color palette has become more varied in the last few years. The color contributes to the aesthetic effect of the three-dimensional folding objects, which in some cases extend quite far into the room. To fold the fabric, which is often several centimeters thick, lead weights and special tools are sometimes necessary to coerce it into the desired shape. The inherent resistance of felt repeatedly pushes the artist to the limits of what is possible. By transferring his abstract ideas to the folded felt, Peter Weber creates structures, in keeping with Concrete

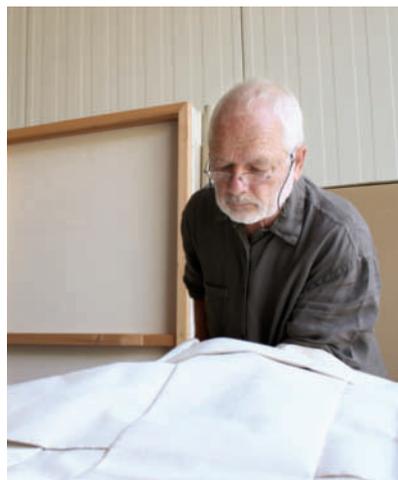
Art, that appeal directly to our senses. His folds with their multifarious transformations are calculated forms based on rules and order; their aesthetic impression, however, goes well beyond their physical nature. Because of the principle underlying the folding technique, every object maintains its unity despite the diverse transformations it undergoes. “It is the idea of wholeness that fascinates and inspires me,” says Peter Weber. His complex process of creating an image clearly shows that the whole is greater than the sum of its parts.

Dr. Gerda Ridler

PETER WEBER

Peter Weber wurde 1940 in Kollmar/Elbe geboren. Er lebt und arbeitet in München, DE.

Peter Weber was born in 1940 in Kollmar/Elbe. He lives and works in Munich, DEh.



VITA

- | | |
|---|---|
| 1963–68
Lehre als Schriftsetzer | 1975–78
Lehrauftrag als Kunsterzieher in Hamburg |
| 1969–73
Studium an der Fachhochschule Hamburg,
Fachbereich Gestaltung
bei Max H. Mahlmann, Diplom als
Grafikdesigner | 1975
erste Faltungen mit Papier |
| 1973
Versuche der Verbindung von Kinetik und
Musik
erster Katalog zu einer kinetischen
Multivision zur Komposition
„Transition I“ von Mauricio Kagel | 1979–89
Lehrauftrag an der Fachhochschule
Hamburg, Fachbereich Gestaltung |
| seit 1969
Auseinandersetzung mit Konkreter Kunst,
erste Versuche systematischer und serieller
Veränderung von Linienrastern | 1990
Entwicklung von Faltsystemen und
Faltsystemen unter Einbeziehung des
Mediums Leinwand |
| 1974
freiberuflich tätig als Maler und Grafiker | 1993
Faltungen mit Vorder- und Rückseite einer
Form in einer Ebene |
| | 1996
Faltungen in Kunststoff und Edelstahl |
| | 2001
erste Faltungen in Filz |

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

- | | |
|---|---|
| 2012
„Off the Wall“, DavisKlemmGallery
Frankfurt, DE (mit Steve Johnson) | 2005
Galerie Uwe Sacksofsky, Heidelberg, DE
(mit Tom Mosley)
Galerie Renate Bender, München, DE
„Verkörperter Fläche“, Museum für Konkrete
Kunst, Ingolstadt, DE |
| 2011
„Faltungen“, HAUSER HOFMANN Kunst
– Art – Arte, Thayngen, Switzerland
„Faltungen“, Kulturstiftung Derricks, Fürstenfeld-
bruck, DE | 2004
Galerie Renate Bender, München, DE
One-Man-Show, Art Chicago, Chicago, USA |
| 2010
Das Kleine Museum, Weissenstadt, DE (mit
Gert Riel)
„Die Form in der Faltung“, Kunstmuseum
Bayreuth, DE | 2003
Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen, DE |
| 2009
Galerie Renate Bender, München, DE
Papiermachermuseum Laakirchen-Steyrer-
mühl, Steyrermühl, A
Charlotte Jackson Fine Art Gallery,
Santa Fe, USA
Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, DE
Galerie Veronika Kautsch, Michelstadt, DE | 2002
Galerie Uwe Sacksofsky, Heidelberg, DE |
| 2008
Galeria Marita Segovia, Madrid, ES
One-Man-Show, Art Santa Fe, USA | 2001
„Faltwandlungen“, Galerie Renate Bender,
München, DE
Galerie des BBK, Hannover, DE
„Faltungen und Kantungen“, Gesellschaft für
Gestaltung, Bonn, DE (mit Karl Siegel) |
| 2007
„Verkörperter Fläche“, Richard-Haizmann-
Museum, Niebüll, DE
„Verkörperter Fläche“, Universitätssammlungen.
Kunst+Technik in der ALTANAGALERIE,
Dresden, DE
„Peter Weber and Bill Thompson“
– MTP MARGARET THATCHER PROJECTS,
New York City, USA | 2000
Galerie Renate Kammer Architektur und
Kunst, Hamburg, DE
„Faltwandlungen“, Galerie Dietgard
Wosimsky, Gießen, DE
Eröffnungsausstellung, Kunsthaus Rehau,
Institut für Konstruktive Kunst und Konkrete
Poesie – Sammlung Gomringer, DE |
| 2006
„Peter Weber – Joan Hernández Pijuan
– ein Dialog“, Neuer Kunstverein
Aschaffenburg, Aschaffenburg, DE
„Micus dialog Weber“, Museum Micus,
Jesús, Ibiza, ES
Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE
Galerie Ursula Huber, Basel, CH
(mit Guido Wiederkehr) | 1999
„Faltwandlungen“, Künstlerzentrum,
Lübeck, DE |
| | 1998
„Faltwandlungen“, Galerie im Elbforum,
Brunsbüttel, DE
Helms-Museum, Hamburg, DE |
| | 1995
Julius-Magnus-Haus, Rendsburg, DE |
| | 1990
„Strukturen“, Ausstellungszentrum am Fernseh-
turm, Berlin, DE |

IMPRESSUM/IMPRINT:

Herausgeber/Editor:

Galerie Renate Bender
Maximilianstr. 22/II
D-80539 München
Telefon: +49-89-307 28 107
Telefax: +49-89-307 28 109
galeriebender@gmx.de
www.galerie-bender.de

Textbeiträge/Texts:

Dr. Gerda Ridler,
München, DE
Dr. Tobias Hoffmann,
Ingolstadt, DE
Markus Zehentbauer,
München, DE

Übersetzung/Translation:

Anne Heritage
Renate Bender

Fotografie/Photography:

Abbildungen Hermann Glöckner:
Peter Weber und Portrait Nachlass
Glöckner Dresden
Abbildungen Ewerdt Hilgemann:
Kai Hilgemann, Berlin; Antoinette
de Stigter, Amsterdam
Portrait Ewerdt Hilgemann:
Charlotte Chamberlain,
Los Angeles, USA

Abbildungen Horst Linn:

Horst Linn und Portrait Anne Voss

Abbildungen Ben Muthofer:

Ben Muthofer
Portrait Ben Muthofer:
Peter Weber

Abbildungen Jeremy Thomas:

Jeremy Thomas
Abbildungen Timm Ulrichs:
Gerhard Sauer, Heidelberg

Jürgen Burkhard, Berlin

Portrait Timm Ulrichs:

Ansgar Schnurr, Düsseldorf

Abbildungen Peter Weber:

Peter Weber

Lithografie, Satz/

Lithography, typesetting:
Appel Grafik München GmbH

Auflage/Edition: 1.000

August 2012

© Galerie Renate Bender
und Autoren/and Authors

