

relief reduktiv

reliefreductive

Herausgeber Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden
anlässlich der Ausstellung „reliefreduktiv“

22. April bis 17. Juni 2012

im Künstlerverein Walkmühle in Wiesbaden

Published by Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden
on the occasion of the exhibition "reliefreductive"

April 22 – June 17, 2012

at Künstlerverein Walkmühle in Wiesbaden

reliefreduktiv

reliefreductive

Mit Beiträgen von with essays by Matthias Bleyl und Christian Janecke

Dieter Balzer, D

Edgar Diehl, D

Iemke van Dijk, NL

Ulrich Diekmann, D

Gerhard Frömel, A

Hans Jörg Glattfelder, F

Andreas Kocks, D

Vesna Kovacic, D

Andrew Leslie, AUS

Arnulf Letto, F

Michael Reiter, D

Gert Riel, D

Jens Trimpin, D

Jan Maarten Voskuil, NL

Joseph Stephan Wurmer, D

Alle Rechte vorbehalten All rights reserved

© 2012 Surface Book, Darmstadt, www.surface-book.de
und Autoren and authors

Herausgeber Editor

Künstlerverein Walkmühle (Kurator curator Edgar Diehl)

Übersetzung Translation

Jeremy Gaines

Katalogredaktion Editorial work

Edgar Diehl

Fotos/Bildnachweis Photo credits

Die Abbildungen erscheinen mit freundlicher Genehmigung der Künstler
Illustrations by courtesy of the artists

Bildbearbeitung Imaging

Lasertype GmbH, Darmstadt, www.lasertype24.de

Gestaltung, Layout und Satz Design, type-setting and artwork

Anke Meenenga, Nikola Schulz, Hausgrafik, Darmstadt, www.hausgrafik.de
und and Gerd Ohlhauser

Umschlagmotiv Cover

Arnulf Letto, Relief 2009/1, „VierGrau“ (FourGray)

Seite page 56

Schrift Typeface

Vectora

Gesamtherstellung Production

Printmedia Solutions GmbH, Frankfurt am Main, www.printmedia-solutions.de

ISBN 978-3-939855-27-9

Dank an Thanks to

**hessische
kultur
stiftung**

BAUMSTARK 


WIESBADEN
Kulturamt

Inhalt Content

- 4 reliefreduktiv** Edgar Diehl
reliefreductive
- 5 Relief und Farbe** Matthias Bleyl
Relief and colour
- 10 Darf's etwas konkreter sein? Über Verhältnismöglichkeiten
Konkreter Kunst zum Relief** Christian Janecke
- 16 Do you mind if I make it a bit more concrete?
On possible relationships between Concrete Art and reliefs**
- 20 Dieter Balzer, D**
- 24 Edgar Diehl, D**
- 28 lemke van Dijk, NL**
- 32 Ulrich Diekmann, D**
- 36 Gerhard Frömel, A**
- 40 Hans Jörg Glattfelder, F**
- 46 Andreas Kocks, D**
- 50 Vesna Kovacic, D**
- 54 Andrew Leslie, AUS**
- 56 Arnulf Letto, F**
- 60 Michael Reiter, D**
- 64 Gert Riel, D**
- 68 Jens Trimpin, D**
- 72 Jan Maarten Voskuil, NL**
- 76 Joseph Stephan Wurmer, D**

reliefreduktiv reliefreductive

Edgar Diehl

Seit seiner Gründung 2003 geht der Künstlerverein Walkmühle mit zwei großen Schwerpunktausstellungen pro Jahr an die Öffentlichkeit. Dabei geht es auch um Fragen, die kunsttheoretisch interessant sind und die für ein breiteres Publikum zugänglich gemacht werden sollen. „reliefreduktiv“ zählt dazu. Seit vielen Jahren hat es keine große Ausstellung oder Publikation zum Thema Relief mehr gegeben. Das hat uns angespornt.

Je fester ein theoretisches Konzept umrissen ist, desto stärker die Reibungshitze auf das Leben, das sich darin zeigt. Ungegenständliche Kunst entwickelt sich weiter auf der Basis, die die Vorgängergenerationen geschaffen haben. Es war aufregend, die Werke für diese Ausstellung ausfindig zu machen. Das worldwideweb, das zum unverzichtbaren Werkzeug geworden ist, gab eine erste Orientierung. Die Entscheidungen fielen dann bei den Atelierbesuchen vor den sprechenden Werken, die bei dieser Kunst in Abbildungen oft schweigen. Inzwischen gibt es eine neue Generation reduktiv arbeitender Künstler. Sie hat den mentalen Gestaltungsraum betreten, der von der Vorgängergenerationen erschlossen wurde. Sie kümmert sich weniger um Theorie, als vielmehr um künstlerische Wahrheit, um visuelle Erkenntnis und bildnerische Prägnanz. Sie haben etwas verinnerlicht, was erst seit wenigen Dekaden in der Konkreten Kunst zu finden ist: Selbstironie und Humor. Man kennt die Kunstgeschichte, man weiß um seine Vorbilder und um all die anderen Ansätze, aus denen heraus Kunst gemacht werden kann. Man ist sich bewusst, dass man davon beeinflusst wird, denn schließlich speist sich Neuerung auch aus der Adaption von Fremdem, aus der Verwandlung und Aneignung.

Wir danken den Kollegen, ohne deren teilweise jahrzehntelange qualitätsvolle und originelle Arbeit diese Ausstellung keinen Sinn und ohne deren Kooperation sie weniger Charme hätte! Außerdem danken wir den Kunsthistorikern Matthias Bleyl und Christian Janecke für ihre aufschlussreichen Beiträge, dem Kulturstiftung für Ihre Unterstützung!

Edgar Diehl

Künstlerverein Walkmühle e.V., Wiesbaden

Herausgegeben vom Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden

anlässlich der Ausstellung „reliefreduktiv“

22.4. – 17.6. 2012 im Künstlerverein Walkmühle in Wiesbaden

Künstlerverein Walkmühle explores art down various avenues and since its foundation in 2003 has held two major public themed exhibitions each year. One of those avenues involves issues of interest to art theory, which it renders accessible to the broader general public in special presentations, a case in point being “reliefreductive”. We were spurred by the fact that for many years there has not been a major show on the topic of reliefs.

The firmer a theoretical concept is outlined, the stronger the friction on the life forces within it. Non-representational art advances on the basis of what the prior generation has created. It was exciting to hunt down works for this exhibition. The WorldWideWeb, which has become an indispensable tool meanwhile, provided a first idea. The decisions were then taken during visits to the studios to view the works, which have to speak for themselves, something they cannot do in the form of illustrations in catalogs or on webpages.

Today, a new generation of artists working in a reductive vein have entered the creative mental space accessed for them by the preceding generation. They are concerned less with theory, and all the more with artistic truth, visual insights and pictorial terseness. They have also interiorized something that first emerged in concrete art in recent decades: self-irony and humor. They know art history, know the role models, and all the other approaches from which art can be produced. They are aware that they are influenced by these, as innovation is always fueled by the adaptation of the other, by transformation and appropriation.

We would like to thank our colleagues without whose high-class and original efforts, in part down through the decades this exhibition would not make sense – and without whose collaboration it would certainly not be as appealing! We are also most grateful to art historians Matthias Bleyl and Christian Janecke for their insightful essays, and to Kulturstiftung für Ihre Unterstützung!

Edgar Diehl

Künstlerverein Walkmühle e.V., Wiesbaden

Published by Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden

On the occasion of the exhibition “reliefreductive”

April 27 – June 17, 2012 at Künstlerverein Walkmühle in Wiesbaden

Relief und Farbe Relief and colour

Matthias Bleyl

Dreidimensionale Kunst wurde zu fast allen Zeiten farbig gefasst. Heute wissen wir, dass auch die lange Zeit lediglich als ausschließlich steinsichtig eingeschätzten Skulpturen und Reliefs der Antike keineswegs nur den blendend weißen Marmor sehen ließ, sondern oft eine durchaus nicht immer nur zurückhaltende Buntfarbigkeit zeigten. Auch den Skulpturen und Reliefs mittelalterlicher Kirchenportale würde sich heute kein Verantwortungsträger mehr mit groben Reinigungsmethoden nähern, um Schmutz samt Farbbrechen zugunsten des noch im 19. Jahrhundert gängigen Ideals vermeintlicher Steinsichtigkeit zu beseitigen, weil wir inzwischen um deren ursprünglich teilweise lebhaftere Farbfassung wissen und die spärlichen Reste zu konservieren trachten. Dem Mittelalter, dem Barock und dem Rokoko war die farbige Skulptur eine Selbstverständlichkeit, und selbst die der Antike nachstrebende Renaissance pflegte sie. Porträtbüsten waren mehr oder weniger farbig gefasst, wie übrigens auch ihre römischen Vorbilder der Antike, und auch Holzfiguren, wie die von Donatello, waren farbig, worauf man nur bei Marmor und Bronze weitgehend verzichtete. Selbst die holzsichtigen Figuren Tilman Riemenschneiders hatten zurückhaltende Akzente durch monochrome Tönungen. Nur während des überzogenen Rekurs auf die Antike nehmenden Klassizismus lässt sich eine Bevorzugung farbloser Bildwerke feststellen, während sonst farblose und farbige Skulpturen gleichberechtigt nebeneinander existierten, wobei auch der Aspekt der Materialfarbigkeit, etwa in den Monumenten Gian Lorenzo Berninis im 17. Jahrhundert, eine Rolle spielte. Der Grund für die zeitweise Bevorzugung der unfarbigen Bildwerke dürfte in dem ideologisch postulierten Grundgegensatz von *Idea und Imitatio*, also von der Unterscheidung in ideale Kunst und banale Natur zu finden sein.¹⁾ Galten zu bestimmten Zeiten gerade die ungefassten Figuren als Träger einer verallgemeinerbaren Wahrheit, so mussten farbige, naturalistische Figuren geradezu als Konkurrenten zur Natur und damit als überflüssig und banal eingeschätzt werden, allenfalls gut für das populäre Wachsfigurenkabinett. Die grundsätzliche Voraussetzung dafür war einerseits eine gegenständliche Darstellung, wie sie über Jahrhunderte unhinterfragt praktiziert wurde und wie es sie selbstverständlich auch heute noch gibt, und andererseits eine möglichst vollplastische Darstellung, die mit dem Betrachter den gleichen Existenzraum teilt. Es ergeben sich also hinsichtlich der Frage einer Farbgebung ganz andere Probleme, wenn 1. keine figurliche Darstellung mehr gegeben ist, und 2. keine vollplastische, sondern auf das Relief beschränkte, zumal reduktive Gestaltung.

Seit der Aufgabe der figurlichen Darstellung hat die Kunst, gerade auch die dreidimensionale, keine Berührungsangst vor der Farbe. Der 1980 erschienene Katalog *Reliefs – Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, der immer noch als Standardwerk gelten darf, zeigt im Katalogteil 206 Abbildungen von Werken zwischen etwa 1880 und 1980, von denen zwar nur 53 in Farbe reproduziert sind, doch auch von den schwarzweiß reproduzierten Werken ist

Color has been used to decorate three-dimensional art in almost every period in art history. Although for many years sculptures and reliefs from ancient times were deemed to be made exclusively in plain stone, we now know that even these prime examples dazzled their beholders with more than bright white marble, often revealing a colorfulness that was by no means restrained. And today, no responsible person would even think of using abrasive cleaning methods to try to remove dirt from sculptures and reliefs formerly found in Medieval Church porches, and in the process strip away remnants of color in favor of the 19th-century ideal of visible stone surfaces, for we now have a knowledge of their former, in some cases, bright coloration and thus seek to conserve the scanty extant exemplars. During the Medieval, Baroque and Rococo periods, and even during the Renaissance with its attempts to emulate Classical Antiquity, using color in sculpture was a matter of course. Most portrait busts used color in their decoration, as did their Roman paragons from ancient times, and wooden figures such as those made by Donatello also displayed an array of colors; the only common exceptions to this rule were those works made of marble and bronze. Even Tilman Riemenschneider’s wooden figures were enhanced with low-key accents in monochrome shades. The Classicist period provides the only example of a time when a preference for plain sculpture was evident as seen in its excessive recourse to models from Classical Antiquity. Otherwise, plain and colorful sculptures enjoyed a harmonious co-existence, whereby the choice of material played a more significant role, as can be seen in Gian Lorenzo Bernini’s monumental sculptures from the 17th century. The reasoning behind this temporary preference for colorless sculptural pieces may be found in the ideologically posited, fundamental antagonism between *idea* and *imitatio*, ergo the differentiation between ideal art and banal nature.¹⁾ If these plain figures were at some point considered agents of a truth that could be generalized, we can assume that colorful, more naturalist figures were in effect regarded as nature’s competitors and thus as superfluous and trivial, at most fit to fill the waxworks cabinets that were popular at the time. The basic premise for this was producing, on the one hand, an objective representation as had been practiced unquestioningly for centuries and of course exists still today and, on the other, a representation that was as three-dimensional as possible such that it shares its sphere of existence with the beholder. Therefore when works do not feature a) figurative representation or b) a three-dimensional one, but rather a particularly reductive design confined to the form of a relief, a whole host of other issues come into play when it comes the question of coloring.

Since abandoning figurative representation, art – and sculptural art in particular – has lost any reluctance as regards color. In one section of the 1980 catalogue *Reliefs – Problems of form between painting and sculpture in the 20th century* (and it can still be considered the standard work of reference on the topic) there are 206 images of works

eine deutliche Mehrzahl farbig gestaltet. Dabei galt nicht mehr die alte Arbeitsteilung in den Bildschnitzer und den das Werk vollendenden Fass- oder Staffiermaler, sondern die Künstler des 20. Jahrhunderts waren normalerweise beides in einer Person, unabhängig davon, ob ein Bildhauer die Farbe einsetzte oder ein Maler in die dritte Dimension vordrang. Dabei lässt sich beobachten, dass einige Künstler eine farbige Wirkung im Relief sehr oft, jedoch keineswegs ausschließlich, durch gezielten Einsatz der Materialfarbigkeit erreichten. Zu nennen wären Kontrareliefs von Vladimir Tatlin, Merzbilder von Kurt Schwitters, sowie Materialassemblagen von Daniel Spoerri oder Jean Tinguely, also Maler wie Bildhauer. Hier soll es jedoch in erster Linie um den Einsatz von zusätzlich applizierten Buntfarben gehen, doch zeigt sich dabei, dass auch genuine Maler, wenn sie plastisch gestaltet haben, deswegen keineswegs ungehemmten Gebrauch von der ihnen sonst virtuos zu Gebote stehenden Farbe gemacht haben.² Gerade sehr farbbezogene Maler wie Henri Matisse, Max Beckmann, Jean Fautrier, Willem de Kooning oder Barnett Newman haben im Ausnahmefall – keineswegs ausnahmslos geglückte – formbetonende Modelle für klassische Bronzefiguren geschaffen, und Surrealisten wie Joan Miró und Max Ernst, aber auch Pablo Picasso, haben durch den vereinheitlichten Bronzeguss die materielle Heterogenität ihrer neuartigen Objektfindungen bewusst aufgehoben. Keine Scheu vor Farbe im Relief hatten dagegen Maler, die entweder ohnehin sehr materialbetont gearbeitet haben, wie Jean Fautrier oder Jean Dubuffet, oder die sich grundsätzlich für die narrativen Farbqualitäten vorgefundener Materialien aus der Konsumwelt interessierten oder diese uneingeschränkt hinnahmen, wie etwa Künstler der Pop Art oder deren unmittelbare Vorläufer, z.B. Robert Rauschenberg.

Hier kommt die besondere Stellung des Reliefs, quasi an der Schnittstelle von Malerei und vollplastischer Gestaltung, ins Spiel. Vor 30 Jahren hat Lorenz Dittmann eine zwar von ihm nur als unvollständig eingeschätzte, aber immer noch nützliche Formaldefinition des Reliefs zur Diskussion gestellt, die hier vollständig wiedergegeben sei:

„Relief bestimmt ein Verhältnis von Körper und Raum in Bezug zu einem Bildgrund. Der Grundbezug verbindet es mit der Malerei. Mit ihm ist in der Regel Einansichtigkeit gesetzt. Zugleich gibt er die Möglichkeit einer Eingliederung des Reliefs in architektonische Zusammenhänge. Das Raum-Körper-Verhältnis schlägt die Brücke zur Rundplastik. – Die Körper können in verschiedenen Graden der Erhebung oder Vertiefung, der Schichtung, der flachen, konvexen oder konkaven Erstreckung, der Zuwendung zum Grund oder zum Raum und in unterschiedlicher Materialität gestaltet werden. – Die Körperoberflächen und -grenzen können höchst mannigfaltig gebildet sein: materiebetonend oder stofflich neutral, farbig, lichtempfindlich oder nicht; linear oder konturauflösend. – Der Grund kann Fläche, die Materie akzentuiert oder verwandelt, auf Raum verweist oder nicht, – oder Dunkelraum, oder ‚Illusionsraum‘ sein. – Raum kann als bloße (aktive oder passive) Grenze wirken, oder illusionistisch, oder durch Konkavität, durch ‚Negativformen‘, durch Distanzen zwischen den Reliefschichten in die Reliefeinheit selbst eindringen.“³

Diese Definition benennt hinsichtlich der Körperoberflächen und -grenzen eine Reihe von Qualitäten, die in gleicher Weise die ja als

made between 1880 and 1980, of which only 53 have been printed in color, even though a significant majority of the works reproduced in black and white there were decorated using color in their original form. At the same time, the prior division of labor between the sculptor and the sculpture painter was also rendered invalid, replaced by 20th century artists who tended to constitute both of these figures in one person, dependant upon whether a sculptor added the color to his work or a painter broadened his horizons and moved into the three-dimensional. Here it becomes apparent that when it came to reliefs a number of artists very often but by no means exclusively achieved a colored effect through the targeted use of materials and their colorfulness. Potential examples here would include counter-reliefs by Vladimir Tatlin, Merz pictures by Kurt Schwitters, as well as material assemblages by Daniel Spoerri or Jean Tinguely, painters as well as sculptors. Although in the first instance it should be a case of color used as an additional appendage to the sculpture, here it becomes clear that when trying their hand at sculpture genuine painters also made by no means uninhibited use of paint, the medium at their masterful disposal in their more familiar artistic sphere.² It was those artists with a close relationship to color of all people, examples being Henri Matisse, Max Beckmann, Jean Fautrier, Willem de Kooning or Barnett Newman, who in isolated instances – which were however by no means always successful – turned to the classical material bronze to create three-dimensional figures, whereby they laid particular emphasis on form rather than color, while surrealists such as Joan Miró and Max Ernst, not forgetting Pablo Picasso, used the standardized bronze casting to consciously reverse the material homogeneity found in their innovative choices of sculptural shapes. In contrast, there were several groups of painters who were by no means shy in their use of color in relief works; painters who had either already worked with a keen focus on materials, Jean Fautrier or Jean Dubuffet for example, or those who were ultimately interested in the narrative quality of color found in the materials they encountered in consumer society or who unrestrainedly acquiesced to them, such as artists from the Pop Art movement, or their immediate precursors, e.g. Robert Rauschenberg. This is where the special position held by the relief comes into play, the interface between painting and sculptural art, as it were. Lorenz Dittmann sparked discussion on a formal definition of the relief 30 years ago and it remains useful even though Dittmann himself considered it incomplete. The complete definition:

“The relief identifies a relationship between body and space in relation to a pictorial background. While its root connection is to painting, which tends to establish a single perspective, the relief offers up the possibility of integration into the architectonic. This space-body relationship bridges the gap between two-dimensional art and *rundplastik* (sculpture to be viewed from both the front and back). – The bodies can be sculpted in various degrees of protrusion or immersion, of stratification, of flat, convex or concave extension, of affinity to the background or the space, they can also be made in an array of materials. – The surfaces and the extremities of the bodies can be formed in the most diverse ways: with great emphasis on the material or with a rather neutral relationship to it, colorfully, responsive to light or not;

grundsätzlich verwandt anerkannte Malerei betreffen könnten, was Konsequenzen für farbig gefasste Reliefs haben muss. Was also kann Farbe am Relief leisten, was Malerei allein nicht auch könnte? Bietet die räumliche Form mit zusätzlicher Farbe ein Plus gegenüber einfachem Farbauftrag auf der Fläche? Dazu muss kurz das Leistungsspektrum der neuzeitlichen Malerei umrissen werden.

Ausgehend von Leon Battista Albertis berühmter, im 15. Jahrhundert entwickelten Fenster-Metapher kann der Blick auf ein Gemälde – und das galt in Europa für einige Jahrhunderte praktisch unverändert – wie ein Ausblick aus dem Fenster verstanden werden, bei der der Betrachter auf der einen und der Bildgegenstand auf der anderen Seite der Scheibe in variabler Distanz zu denken wären.⁴ Die farbige Malerei ermöglicht also die Illusion von real wirkenden Dingen jenseits der Realität, in der sich der Betrachter befindet, aber analog zu ihr. Die gezeigten Dinge können wie in verschiedener Ferne liegend erscheinen, auch wenn alles auf derselben Ebene gemalt ist. Nun kommt der Moderne um und nach 1900 das Verdienst zu, der Tatsache Rechnung getragen zu haben, dass sich die Farbe nur in einer Ebene befindet, nämlich auf der Leinwand. Es wurden Bildstrategien gesucht und gefunden, mittels derer die Malerei gerade keine Tiefenräumlichkeit mehr illusioniert, sondern ihre Flächigkeit akzeptiert. Diese grundlegende Erkenntnis hat Maurice Denis bereits 1890 benannt: „Sich erinnern, dass ein Bild, bevor es ein Schlachtröss, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist, im wesentlichen aus einer ebenen Fläche besteht, die mit Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckt wird“⁵. Programmatisch hat es 40 Jahre später Theo van Doesburg in seinen seither immer wieder geradezu als Manifest zitierten „Kommentaren zur Grundlage der konkreten Malerei“⁶ eindeutig formuliert:

„*Konkrete Malerei, nicht abstrakte*, weil nichts konkreter, nichts wirklicher ist als eine Linie, eine Farbe, eine Fläche.“

Diese Definition, die der Praxis vieler damals tätiger Maler, auch seiner eigenen, folgte, ist bis heute die Grundlage jeder reduktiven Position in der bildenden Kunst. Albertis Fenster war damit geschlossen, da die Farbe nun nichts mehr jenseits der Scheibe bezeichnete, sondern mit ihr identisch wurde. Nun kann es allerdings sein, dass die den verschiedenen Farben eigene wahrnehmungspsychologische Qualität, durch die wir sie praktisch räumlich verorten und warme Farben als näher, kühle Farben dagegen als ferner empfinden, ihre Präsenz auf ein und derselben Farbträgerenebene in Frage zu stellen scheint und zwar nicht gegenständlich besetzte, aber eben doch wahrnehmungspsychologische Farbräume entstehen, die eine ungegenständliche, rein farbige Tiefe suggerieren, die faktisch nicht vorliegt – jenseits von Albertis Scheibe läge damit jetzt ein sonst gegenstandsloser Farbraum. Das Relief jedoch, egal wie flach oder räumlich ausladend es sein mag, befindet sich grundsätzlich schon immer diessseits, in der gleichen Realität, in der sich auch der Betrachter befindet. Wird also ein Relief, das keine Gegenständlichkeit zeigt, farbig gefasst, so wird dem Betrachter unmissverständlich klar gemacht, dass jegliches Farbphänomen sich eindeutig in seiner eigenen Realität und nirgendwo jenseits davon befinden muss. Durch das ihr zugrunde liegende Relief kann Farbe also endgültig jeder Zweifel hinsichtlich ihrer Verortung entzogen werden. Bewegung vor dem Werk führt zu Verschiebungen, Verkürzungen,

with strong lines or disintegrating in its contours. – The background can accentuate or transform the surface or the subject matter, make reference to the space or not, it can even turn this into dark space or into ‘illusionary’ space. – At times the space serves no other purpose than to define the boundaries (actively or passively), or like an illusion, with the use of concave areas, ‘negative shapes’ and the distance between the relief’s layers it can infiltrate the entity that is the relief itself.“³

This definition outlines a series of qualities regarding the surfaces and the extremities of bodies that could also pertain to painting – the fundamental relation here having been clearly recognized –, which in turn must surely have some consequence for reliefs decorated in color. So what can color contribute to a relief work that painting alone can not achieve? Does a three-dimensional form with the addition of color hold some kind of advantage over the simple application of color to a flat surface? In consideration of this point, one must first sketch out the spectrum of possibilities offered up by modern painting.

Taking Leon Battista Alberti’s famous window metaphor dating back to the 15th century as a point of departure (and in Europe this notion remained practically unaltered for a number of centuries): a glimpse at a painting can be understood as contemplating a view out of a window, whereby one might envisage a variable distance that separates the beholder on the one side of the pictorial plane and the painting’s subject on the other.⁴ Thus color painting enables the artist to create the illusion of seemingly real objects beyond the reality occupied by the beholder, but at the same time analogous to it. Although everything is painted on the same plane, it is possible to depict objects at varying distances within a painting. Here credit must be given to Modernism at the turn of the 20th century and thereafter for having taken into account that color is only located on one plane, that is the canvas. During this time, new pictorial strategies were sought after and found, whereby painting relinquished its attempt to create an illusion of depth in the image and rather acquiesced to its two-dimensionality. Maurice Denis voiced this fundamental insight as early as 1890: “Remember that before it is a warhorse, a naked woman or some kind of anecdote, a picture is essentially a flat surface, which is subsequently covered with the application of color in a certain arrangement.”⁵ 40 years later, Theo van Doesburg gave this concept⁶ an unambiguous and somewhat programmatic spin: “We speak of *concrete* and not *abstract* painting because nothing is more concrete, more real than a line, a color, a surface.” A commentary that has since been repeatedly cited as nothing less than a declaration.

This definition, which corresponded to the practice of many painters of the day and indeed to his own work, retains its importance even today as the basis of every reductive position in visual arts. And so, Alberti’s window was closed, for color no longer illustrated something beyond the pictorial plane but had become identical to it. Now it could of course be the case that the perceptual psychological aspects inherent to different colors, owing to which we tend to place them – in a manner of speaking – spatially within the picture ourselves, for example we perceive warm colors as being closer in proximity and cool colors as holding distance, appear to question their coexistence on one and the same plane. This leads to the formation of color dimensions that are not

evtl. Überschneidungen, die bei der Bewegung vor einem Gemälde erst gar nicht auftreten. Das Relief signalisiert eindeutig, dass keine jenseitige Tiefenillusion gegeben ist. Andererseits wird die wahrnehmungpsychologische Wirkung der Farben durch Applikation auf ein Relief nicht aufgehoben, im Gegenteil, sie lässt sich gezielt einsetzen, um die Realräumlichkeit des Reliefs zu konterkarieren. Dies geschieht etwa dann, wenn – bewusst oder nicht – beispielsweise ein blau gefasstes Holzstück auf ein rotes appliziert wird, also eindeutig vor diesem liegt, was der davon geworfene Schatten noch verstärkt, aber seine Farbigkeit es als ferner liegend als das Rot erscheinen lässt, obwohl dieses eindeutig hinter ihm liegen muss. Von Piet Mondrians Gemälden ist der Effekt bekannt, dass die drei von ihm benutzten Grundfarben sich in ganz unterschiedlicher Ferne zu befinden scheinen, während ihr Ort durch die sie einfassenden schwarzen Streifen real auf der gleichen Ebene liegen muss. Vergleicht man einmal ebenfalls die Grundfarben verwendenden Werke von Mondrians Zeitgenossen Georges Vantongerloo, etwa die vollplastische „Komposition aus dem Ovoid“ von 1918, und eines seiner Gemälde, etwa „Composition“ von 1917-18, so lässt sich leicht nachvollziehen, dass die Farben des Gemäldes in verschiedener Ferne zu liegen scheinen, während sich bei der plastischen Arbeit dieser Effekt genau umkehren kann. Als letzte Möglichkeit kann Farbe aber auch den Realraum überhöhen, also eine bereits plastische Form noch stärker dreidimensional wirken lassen. Sowohl von Alexander Archipenko als auch von Iwan Puni gibt es Reliefs von etwa 1915, in denen real konvexe Objekte durch eine gemalte Helldunkel-Schattierung eine stärkere Plastizität erhalten, als sie tatsächlich haben. Schattierungen wie auch fast schon als Glanzlichter wirkende Aufhellungen machen das tatsächliche Flach- zum vermeintlichen Hochrelief. Gegenüber einem flachen Gemälde hat Farbe auf einem Relief demnach die Möglichkeiten, räumliche Tatsachen zu übersteigern, zu konterkarieren oder sogar zu invertieren. Die hier an reduktiven Arbeiten gemachten Beobachtungen beziehen sich allerdings auf deren Anfangsphase in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seitdem sind gut 80 Jahre fruchtbarer Entwicklungen vergangen und die zunächst eingeschränkt erscheinenden Vorgaben reduktiver Kunst haben sich auf einen immensen Horizont an Möglichkeiten eröffnet. Die Annahme dürfte nicht verfehlt sein, dass sich besonders in den 1970er Jahren aus den mit post-minimalistischen Einflüssen aus den USA in Berührung gekommenen Traditionen der europäischen konkreten Kunst völlig neue und überraschend vielgestaltige Kunstformen entwickelt haben, deren Potential noch längst nicht erschöpft ist, sondern die immer wieder neue und überraschende Lösungen erarbeiten, auch in Hinsicht auf die Farbe und das Relief bzw. deren Kombination.

Gegenüber dem herkömmlichen, der Malerei nahestehenden und ebenso bildhaften Relief – das es natürlich auch weiterhin gibt –, finden sich einige grundlegende Neuerungen. So muss es nicht mehr notwendigerweise einen klar definierten, möglichst rechteckigen Bildrand geben, der traditionellerweise evtl. sogar von einem entsprechenden Rahmen begrenzt wurde. Weiterhin fällt auf, dass es auch keinen eigenen Reliefgrund mehr geben muss. Heute können Reliefs sowohl in der zweiten, wie in der dritten Dimension nach Belieben

representational but nevertheless subject to perceptual psychology, connoting a non-representational, purely color-based depth which de facto does not exist – and so, an otherwise abstract color dimension could now conceivably exist beyond Alberti's windowpane. Yet no matter how flat or expansive it may be, as a general rule the relief has always been located on this side, occupying the same reality as the beholder. Therefore by decorating an abstract relief using color, it is made unequivocally clear to the beholder that any color phenomenon must clearly be located in their reality and in no place beyond that. Consequently, the relief, which underlies the color, eliminates any doubt regarding the color's position. Moving while contemplating a relief results in distortions, contractions, perhaps even overlap, something that would never occur if the viewer were looking at a painting. The relief provides an unambiguous signal that there is no ulterior illusion of depth at play here. On the other hand, by applying colors to a relief their perceptual psychological effect is by no means rescinded; on the contrary, applied strategically they allow for a contradiction of the three-dimensionality of our reality. This occurs for instance when – whether executed in a conscious effort or not – a blue piece of wood is attached to a red piece, placed directed in front of it. Firstly, this move further intensifies the shadow cast by the work but it also has the blue coloring appear further away than the red, although it is abundantly clear that the blue must be positioned directly behind it. Piet Mondrian's paintings also demonstrate a well-known effect created using color, namely that the three primary colors appear to reside at entirely different depths within the paintings while the bordering black lines reveal that in reality they must be positioned on the same plane. Equally, if one were to make comparisons within the oeuvre of Mondrian's contemporary Georges Vantongerloo (for example between the 1918 sculpture "Composition from the Ovoid" and one of his paintings such as "Composition" made in 1917-18) it is rather easy to comprehend that the colors in the painting appear to reside at varying depths while the sculptural work has the capacity to wholly reverse this effect. Finally, color can also exaggerate the real space, and so lend a sculptural work a heightened impression of three-dimensionality. Both Alexander Archipenko and Ivan Puni produced reliefs around 1915, whereby the chiaroscuro shading applied to the work bestows these objects which are actually convex with an even stronger sculptural presence than they in fact possess. Such shading, which has almost the same brightening effect as highlights, transforms what is in fact a bas-relief into what appears to be a high-relief. Thus in comparison to a two-dimensional painting, applying color to a relief opens up an array of new opportunities; the artist can formulate exaggerations, contradictions or even inversions. The observations on reductive works made above, however, refer to their initialization phase in the first half of the 20th century. Since that time a good 80 years of fruitful developments have passed and the presets governing reductive art, which at first glance may appear somewhat restrained, have now opened themselves up to a wide range of possibilities. One must not overlook the hypothesis that during the 1970s in particular the traditions of European Concrete Art (which at that time came into contact with American post-Minimalist influences) developed completely new and surprisingly diverse art forms whose

ausgreifen, also zu den Seiten wie nach vorn in den Raum, und sie können als Objekt direkt auf der Wand aufliegen, die, wenn sie stellenweise sichtbar bleibt, selbst die Funktion des Reliefgrundes übernimmt. Oft genügen ein paar Nägel, um neuartige, auch schon selbst farbige Materialien – Bleche, Polyesterbänder, Papier u.ä. – einfach an der Trägerwand oder geringfügig davon distanziert zu befestigen, wobei sie ihre Form evtl. sogar, entsprechend der jeweiligen physikalischen Beschaffenheit, durch Flexibilität selbst mitbestimmen. Farbe kann herkömmlich, im Sinn einer Fassung, appliziert werden oder auch neuartigen Materialien bereits zu eigen sein, im Extremfall sogar nur als Reflex auf der Trägerwand erscheinen, etwa wenn ein frei davor gehängtes Objekt rückseitig farbig ist und dies nur indirekt auf der weißen Wand sichtbar wird. In ähnlicher Weise kann das auf oder vor der Wand befestigte Objekt mit seinem eigenen Schlagschatten interagieren. Auch kann der Körperschatten einer gleichmäßig farbigen, aber räumlich verformten Reliefoberfläche die räumliche Wirkung betonen oder aber ihr auch widersprechen, je nach Einfallrichtung des Lichts. Farbstreifen oder -felder können beispielsweise bei einem mehrfach geknickten Blechstreifen, dessen Form einer perspektivischen Logik zu unterliegen scheint, gerade diese räumliche Wirkung gleichzeitig stellenweise bestätigen und stellenweise negieren, was bei einem formal identischen, jedoch neutralfarbigem Objekt unmöglich wäre. Farbe kann also bei zeitgenössischen Reliefs erheblich auf die Form einwirken. War das Verhältnis früher normalerweise so definiert, dass die Farbe sich zur Form eher affirmativ zu verhalten hatte, so ist es heutigen Künstlern möglich, die Form durch Farbe geradezu in Frage zu stellen und dem Objekt zusätzliche visuelle Dimensionen zu verleihen.

Prof. Dr. Matthias Bleyl lehrt Kunstgeschichte an der Kunsthochschule Berlin Weißensee

potential is even today far from exhaustion but rather continues to uncover new and astonishing solutions, even with regards to color and the relief, or rather their combination.

There are series of pivotal innovations that form a contrast to the conventional relief, which is not far removed from painting and just as pictorial (naturally these do still exist). To this end the need for a clearly defined, preferably rectangular pictorial edge (which according to tradition would perhaps be further defined with a suitable frame) no longer exists. An additional advancement would be that there is no longer a need for a proper base for the relief. Today, the only limits on the dimensions to which a relief can expand is the artist's imagination – whether that be two- or three-dimensionally, to the sides or outwards into the room. They can even appear as an object hung directly on a wall, which remains visible to some extent and thus takes on the function of the relief base. Often a few nails are more than sufficient to simply fix innovative, inherently colorful materials (sheet metal, polyester strips, or paper, to name but a few) to a wall, either flush or at a slight distance, whereby this flexibility may even allow the materials themselves to have a determining influence on the form, congruent to the material's respective physical attributes. Color can be applied in the conventional way or it can already be proper to such novel materials, and in more extreme cases can even appear as nothing more than a response to the bearing wall, for instance when an object colored only on its reverse is suspended in front of the wall, its coloring is only visible as a reflection on the white wall. A similar method integrates an object hanging on or in front of a wall with its own cast shadow. The shadow cast by a colored but three-dimensionally sculpted surface of a relief can function to emphasize the spatial effect of the work but can also contradict it, depending on the falling of the light. Strips or fields of color can simultaneously confirm the spatial effect in places while negating it in others, for example with strips of sheet metal dented in a multitude of places, whose form appears to succumb to a logic of perspective; this would after all be impossible in the case of an object identical in its form yet neutral in its color. Therefore, in contemporary relief works color can have a substantial effect on form. If in earlier times, this relationship was normally defined in such a way that color was prescribed a rather more affirmative relation to form, today's artists now have to freedom to use color to challenge form and to bestow the object with additional visual dimensions.

Prof. Dr. Matthias Bleyl teaches Art History at Berlin Weißensee Academy of Art

- 1 Karina Türri, Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994, S. 8ff.
- 2 Andreas Franzke, Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, Köln 1982.
- 3 Lorenz Dittmann, RELIEF, in: Relief-konkret in Deutschland heute, Galerie St. Johann, Saarbrücken 1981/82, S. 8.
- 4 De Pictura, in: Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin (Hrsg.), Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000, S. 214/215.
- 5 Définition du Néo-traditionalisme, in: Art et Critique, August 1890.
- 6 Margit Weinberg Staber (Hg.), Konkrete Kunst: Manifeste und Künstlertexte (= Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich), Zürich 2001, S. 26-28 (hier: S. 26)

- 1 Karina Türri, Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, (Mainz, 1994) p. 8ff.
- 2 Andreas Franzke, Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, (Cologne, 1982)
- 3 Lorenz Dittmann, "RELIEF" in: Relief-konkret in Deutschland heute, (Saarbrücken, 1981-2) p. 8.
- 4 "De Pictura" in: Oskar Bätschmann and Christoph Schäublin (eds.), Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, (Darmstadt, 2000) pp. 214-215.
- 5 "Définition du Néo-traditionalisme," in: Art et Critique, August 1890.
- 6 Margit Weinberg Staber (ed.), Konkrete Kunst: Manifeste und Künstlertexte (= Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich), Zürich 2001, pp. 26-28 (here: p. 26)

Darf's etwas konkreter sein? Über Verhältnismöglichkeiten Konkreter Kunst zum Relief

Christian Janecke

Zur Idee oder auch nur zum Phantasma Konkreter Kunst gehört es, dass eine Skulptur aus Stein im Wesentlichen das Steinerne dieses Steins, eine rotfarbige Leinwand im Wesentlichen die Qualität und das Quantum der roten Fläche hervorbringe – denn dies ist das jeweils evident Nachvollziehbare. So deutet es sich an im Gründungsmanifest dieser Kunstrichtung von 1930¹ und so lässt es sich dem Selbstverständnis vieler Konkreter Künstler bis heute entnehmen². Zwar hat man spätestens seit der Postmoderne den Essentialismus eines solchen Kunstwillens attackiert, und ebenso hat man dafürgehalten, jedes Werk der Kunst wäre allein schon kraft seiner Vorweisung als Skulptur, als Bild immer schon mehr denn seine Zutaten, überwinde es via Erscheinung den Purismus bloßer Selbstvorweisung künstlerischer Mittel. Und dennoch wird man den Konkreten zugestehen, erfolgreich wenigstens eines gemieden zu haben, das bis heute Tabu für diese Richtung blieb: nämlich einen doppelten Boden, eine (Vor)Täuschung. Denn das wäre zweifellos genau das Gegenteil dessen, was Vertretern Konkreter Kunst jemals vorgeschwebt haben dürfte.

Umso mehr verwundert es, wenn nun ausgerechnet für die Konkrete Kunst auch die Gattung bzw. Zwischenform des Reliefs reklamiert wird und es dazu schon kleinere wie größere Ausstellungen³ gab, im Rahmen derer zwar manches thematisiert wurde, es aber niemandem angebracht erschien, überhaupt einmal die Vereinbarkeit von Konkreter Kunst und Relief in Frage zu stellen.

Unleugbar jedoch gab und gibt es zahlreiche Werke, die salopp gesagt, den Look Konkreter Kunst haben oder sogar erwiesenermaßen von Vertretern dieser Richtung stammen und die überdies eindeutig nach einem Relief aussehen, bei denen also auf einer wie ein Bild angebrachten Grundfläche mehr oder weniger ansichtsseitig allerhand Hervorstehendes (oder seltener auch Vertieftes) in plastischer, Licht und Schatten evozierender oder anderweitiger Struktur dargeboten wird⁴. Dementsprechend entschied man sich bei der bislang wichtigsten Ausstellung, „Relief-Konkret in Deutschland heute“ (1981), sogar dazu, im aufgeschlagenen Katalog eine Gegenüberstellung zu arrangieren aus „thematischen Stichwörtern“⁵, linkerhand zu „Relief“ und rechterhand zu „Konkrete Kunst“, jeweils vom selben namhaften Autor mit bündig aufgeführten Überlegungen und lehrreichem Wissen hier wie dort – so als gälte es, das vermeintlich vielfältig miteinander Verwobene, das unfraglich einander Vereinbare nur noch einmal hinsichtlich seiner einzelnen Komponenten vorab zu sondieren. Also noch einmal: Wo lag, wo liegt hier das Problem?

Nun, das Relief ist, einerlei ob mit Blick auf seine historische Herkunft oder eher seine allgemeinen Eigenschaften, eine höchst unentschiedene Gattung. Und zwar nicht nur, weil es sich in jenem kategorialen Niemandsland zwischen faktisch flachem Bild und Vollplastik bewegt, dem man je nach dem Grad plastischer Aus- bzw. Einwölbung eine Nähe eher zur Malerei und Zeichnung oder eher zur Skulptur bzw. Plastik attestiert. Sondern weil dem Relief gewisse Inkohärenzen so-

zusagen von Haus aus eingeschrieben sind: Dazu gehört erstens, dass die Erstreckungen des Sujets in den zwei quasi bildlichen Flächendimensionen eines Oben-Unten und eines Links-Rechts von anderer Art sind als die Erstreckungen in die Tiefe des Reliefgrundes. Zwar könnte man einwenden, diese Unstimmigkeit erledige sich in der Praxis, weil die Beschauer längst gelernt hätten, die verkürzte Tiefendimension nicht anders zu lesen als sie es bei perspektivischer Malerei auch tä-

ten. Dabei unterschläge man allerdings, dass entsprechende Inkohärenzen in einem Gemälde, etwa in Mantegnas „Beweinung Christi“ (um 1480) wett gemacht oder doch gemildert werden durch den Umstand, dass dort jede dimensionale Erstreckung des Sujets sich aufgehoben findet in der Repräsentation bloß malerischer Erscheinungswirklichkeit⁶ – die Gemeinsamkeit des Nur-Gemaltseins überwiegt dort also jene Diskrepanz, die beim Relief eklatant bleibt.

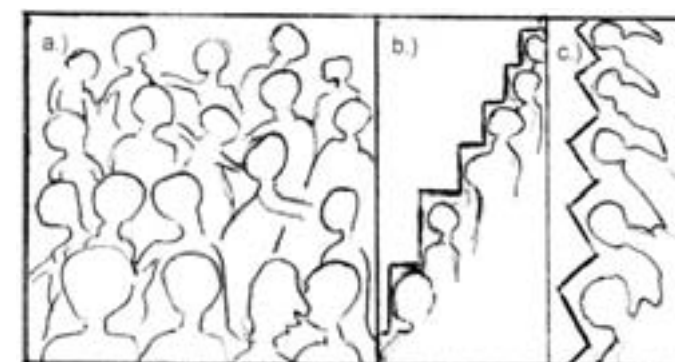
Zweitens entstehen Inkohärenzen innerhalb der Tiefenerstreckung als solcher: Was zu bemängeln oder auch nur zu bemerken vor einem gemalten Porträt müßig wirken müsste, kann auf missliche Weise zum Tragen kommen, wo es sich um ein reliefiertes Porträt handelt. Dort mögen wir gewissen, durchaus dem Sujet korrespondierenden plastischen Entwicklungen der Reliefoberfläche, vielleicht vom Nasenrücken über die Wangen bis zum Ohr schauend (und womöglich auch imaginativ ertastend) folgen – und doch könnte hinter besagtem Ohr die Welt zu Ende sein! Mit einem Worte würde jenes plastische Erleben, zu dem uns die Hauptansicht des Porträtreliefs ermuntern würde, sich jäh auf dürftigste Andeutungen, Schrumpfungen, Auslassungen herausreden. Mithin ist die faktisch kurze Tiefenerstreckung des Reliefs oftmals ungerecht verteilt: Hat der Künstler der Nase des Porträtierten vielleicht noch vollplastische Tiefe konzidiert, so ist es nichts Ungewöhnliches, dass er dem eigentlich doch wesentlich mehr Tiefe beanspruchenden Haarschopf nurmehr den flach eingeritzten Reliefgrund vergönnt.

Hinzu kommt drittens ein Moment, über das man im Zusammenhang mit Konkreter Kunst wahrscheinlich lieber schweigt, das aber zum Relief partout gehört und für das es den schönen (weil unfreiwillig doppelsinnigen) Terminus der ‚Unterschiebung‘⁷ gibt. So wie man von Bildern M. C. Eschers stete Abtreppungen nach unten kennt, an deren Ende man sich dann genarrt, nämlich wieder um ein Stück nach oben versetzt wieder findet – in etwa so mutet es an, wenn in Reliefs eine Menschengruppe zwar mittels unabweisbar plastischer Überschneidungen von Figur zu Figur dargestellt wird, doch tatsächlich keine von ihnen weiter vom Reliefgrund entfernt ist als alle übrigen – weil eine jede von ihnen der vermeintlich vor ihr liegenden eben nur ‚unterscho-



Andrea Mantegna: „Beweinung Christi“, um 1480

ben‘ wurde. Was als getreppte Tiefenstaffelung erscheint, verlässt die Fläche tatsächlich also kaum, sondern folgt ihr per Unterschiebung bloß im räumlich vor und zurück springenden Zickzack.



‚Unterschiebung‘ beim Relief
a) Frontalansicht des Reliefs
b) Vermutbarer Querschnitt dieses Reliefs (getreppt)
c) Tatsächlicher Querschnitt dieses Reliefs (mit Unterschiebung und Zickzack-Verlauf)

Dies alles spricht nun beileibe nicht gegen das Relief – nur spricht es gegen die Leichtfertigkeit, mit der man es wie selbstverständlich für Konkrete Kunst glaubt reklamieren zu können! Wenn ich weiter oben von einer ‚Unentschiedenheit‘ des Reliefs sprach, so war das nachgerade milde ausgedrückt, weil Unbeständigkeit, Präntention und Widersprüchlichkeit, weil formale und mediale Taschenspielerereien und die Fähigkeit, aus Wenigem vieles hervorzuzaubern, zu den Grundfesten des Reliefs gehören.

Wäre man – bloß ein abwegiges Gedankenspiel – aufgefordert, künstlerischen Gattungen einen Menschenschlag zuzuordnen, so entspräche das Relief mit seinen hier geschilderten Begleiterscheinungen und Implikationen ziemlich genau jenem der Ostentation wie der ungenierten Vortäuschung mächtigen, seine Schwächen gekonnt verbergenden Typus Mensch, von dem uns Richard Sennett⁸ einst erklärt hat, dass er mit der Moderne abgetreten sei. Umgekehrt wäre der dann übrig gebliebene, seiner Kunst beraubte Schauspieler, als welchen Sennett den modernen, den bürgerlichen – und wir könnten hinzufügen: den kulturprotestantischen, wohl für Konkrete Kunst und ihre tugendhaften Vorlieben prädestinierten – Menschen beklagt hat, so ziemlich das Gegenteil dessen, was mit dem Relief übereinginge.

Und so dürfen wir resümieren, der Konkrete Künstler nehme mit dem Relief zunächst einmal etwas in die Hand, das den auf Klarheit, auf Täuschungsvermeidung, auf Identität, auf Selbstvorweisung der eingesetzten Mittel versierten Maximen Konkreter Kunst Hohn spricht. Wenn aber nun eine solch prinzipielle Kluft zwischen Relief und Konkreter Kunst einerseits besteht und sie doch andererseits offenkundig recht häufig überbrückt wird – wie wird sie dann überbrückt? Was sind die unausgesprochenen Voraussetzungen, was die Implikationen? Die aufgefächerte Beantwortung dieser Frage führt uns dann auch zu den jüngeren Beispielen:

Erstens handelt es sich in vielen Fällen um Werke, die nicht ‚Relief sind‘, sondern eher nur ‚Relief haben‘. Jüngeren Beispielen: Oftmals nämlich hat der Reliefgrund in Konkreter Kunst mit einem Bild nur das Format und vielleicht die Art der Anbringung an einer Wand

gemein, während man eigentlich eher von einer Art ‚Darbietungsplateau‘ sprechen müsste, das wie ein Tablett an der Wand (oder als Wand selbst) in meist dichter Nachbarschaft, oft auch in gerasterter Rapport plastische Variationen eines Moduls oder vielleicht deren modifizierte Stellungen zum Lichteinfall trägt. Solche Dingwerdung des Reliefgrundes samt der von ihm getragenen Gabe ist nun gar nicht verwerflich – der Ersatz bildlicher Erscheinungssphäre durch Objekt-haftes ist ein legitimes Mittel der Moderne. Allerdings handelt es sich dann nicht länger um ein Relief dem ästhetischen, sondern nur noch dem buchstäblichen Sinne nach! Denn prinzipiell nicht anders, als eine Küchenreibe mit 5 mm hohen Öffnungen auch 5 mm dickes Reibegut erzeugt, pocht dann auch Konkrete Kunst auf die Realerstreckung aller Protuberanzen, verzichtet also auf den Kunstgriff relieftypischer Verkürzung. Die vom Reliefgrund getragenen Stäbe, Würfel, Zylinderschnitte und ähnliches funktionieren dann gar nicht mehr nach den oben erläuterten raffinierten Kniffen des Reliefs, sondern erzielen ihre Wirkung eher als ehrliches Ensemble vielzählig benachbarter, ihre Folge und Faktizität betonender Wahrnehmungsereignisse. Und dieses ‚Relief-haben‘ statt ‚Relief-sein‘ verträgt sich freilich ausgezeichnet mit Maximen Konkreter wie auch reduktiver Kunst⁹.

Beispiele dafür gibt es zuhauf, sei es dass Herman de Vries für seine „random objectivations“¹⁰ der frühen 1970er Jahre Holzstege verschiedener Länge auf quadratischer Grundfläche verteilt, oder dass Hartmut Böhm in mehreren Reihen an der Wand die Entwicklung einer Würfelform in progressiven Stadien¹¹ darbietet.



Herman de Vries : „random objectivations“, 1966

Auch manche Reliefs von Klaus Staudt und anders auch Hans Jörg Glattfelder wären hier zu nennen – mit der Besonderheit, dass bei beiden Künstlern die Art und Weise, wie die plastisch aufgebrauchten Module in Nachbarschaft treten, wieder an bildliche wie auch eigentlich reliefhafte Möglichkeiten des Erscheinens, eines nur in der je gegebenen Konstellation gewählten Zusammenklangs anschließen. Insofern gilt für beide, dass ihre Werke zwar auf nachgerade mechanisch harte Weise ‚Relief haben‘, ohne dass sie indes darauf verzichten würden, qua ästhetischer Konfiguration ‚Relief zu sein‘.

Auch die in der Ausstellung vertretene Blechfaltung von Vesna Kovacic gibt für dafür ein Beispiel: Zwar haben entsprechende Faltungen sich interdependent durch den Akt des Zerknüllens und anschließenden Auseinanderziehens ergeben, sind also zweifelsfrei als Dingtransformationen beschreibbar, die ‚Relief nur haben‘, indes konfrontiert uns der komplexe Oberflächenverlauf mit einer aus Berg und Tal gefügten abstrakten Faltenlandschaft, die allerorten changiert, in der die bloßen Spuren der Knickungskräfte als kompositorisch gewollte sublimiert erscheinen und die, was wichtiger ist, mit Licht und Schatten eine zugleich bildliche wie vermittels der Grate, Wölbungen und Umbrüche auch plastische Interferenz von dramatischer Spannung erzeugen, in der alle jene chamäleonischen Eigenschaften des Reli-

efs ihren Ort zurückerobern, von denen ich eingangs gesagt hatte, sie müssten Konkreter Kunst widerstreben.

Zweitens handelt es sich in vielen Fällen zwar wirklich um Reliefs dem oben explizierten ästhetischen Sinne nach – nur finden deren Urheber gar nichts dabei, dass die Prinzipien Konkreter Kunst ausgehebelt oder aufgelockert werden durch die unterschwellige Manifestation relieftypischer Unwägbarkeiten.

Auch dafür bietet die Ausstellungen begrüßenswerte Beispiele, etwa die zwischen räumlich divers verteilten Fixpunkten aufgespannten

72 Textilflächen bei **Jan Marten Voskuil** oder auch die auf sich selbst

64 nahezu zurück gefalteten Bleche von **Gert Riel**, die obzwar lackiert und augenscheinlich hochglänzend, eben doch auch Verbergung betreiben, zu deren Wirkung jedenfalls auch der nicht ganz überblickbare oder gar nicht einsehbare inwendige Bereich einander eng zugewandter, jedoch nicht deckungsgleicher Flächen gehört. Riels Arbeit in der Ausstellung zeigt, so könnte man zuspitzen, völlig offensichtlich den Mechanismus des Sichtzugs, in diesem Falle des versetzten Zuklappens des Bleches auf sich selbst – und Agent dieses paradoxalen Prozesses ist das Relief!

46 Doch wenden wir uns nun den furiosen Papierschnitten von **Andreas Kocks** zu. Scheint es zunächst müßig, ausgerechnet an solchen weder engeren Sinnes als Konkrete Kunst noch als reduktiv zu bezeichnenden Arbeiten unsere Diskussion voranzutreiben, so kommt hier doch Neues und Wichtiges für unser Thema ins Spiel: Kocks bringt in strenger Silhouettenkunst etwas hervor, das ebenso an den erstarrten Brushstroke eines Roy Lichtenstein, wie auch an den neubarocken Schwung eines späteren Frank Stella und in der Grundanlage an die Konterreliefs eines Tatlin erinnert – und es lohnt sich, hier etwas zu verweilen. Denn der russische Konstruktivismus nach dem Verständnis Tatlins hatte die „faktura“¹², eine Bildfläche, die als Material verstanden werden konnte, gesucht; und dennoch hatten die Konter- und zumal die *Konter-Eckreliefs*¹³ in ihrer Überspannung einer Wandecke auch von barocken Illusionsprinzipien profitiert, die ihrerseits mit dem Relief in einem gewissen Zusammenhang stehen. Dieses barocke, im Grunde freilich noch ältere Illusionsprinzip¹⁴ sucht die Materialisierung des im Bildhintergrund nur Gemalten in den wirklichen Raum vor dem Bilde. So konnte vielleicht eine gemalte Grablegung in direkter Hinterlegung des wirklichen Altars den Transsubstantiationsgedanken als katholische Rücküberführung von Kunst in Kult inszenieren helfen. Wenn es sich dabei zwar nicht um Reliefs dem Wortsinne nach handelte, so fand sich hier doch das kühne Ineinanderspielen der *Ausgangspole* eines jeden Reliefs: des Bildes im Hintergrund, und der Reliquie als der lebensgroßen plastischen Darstellung oder sogar des aufführend-wirklichen, d. i. des liturgischen Geschehens davor im Vordergrund des Arrangements¹⁵. Wie man weiß, sollte diese Konstellation – als programmatische Kopplung des Jenseits wie Diesseits einer „ästhetischen Grenze“¹⁶ – Jahrhunderte später vielfach Einzug in die moderne Kunst halten, etwa bei Rauschenbergs *Combine Paintings*; und für die jüngere Kunst dürfen wir



Wladimir Tatlin: „Eckrelief“, 1915, (Rekonstr. 1966-70)

an konsolartige Aufbietungen von Gegenständen vor einer Wand bei *Haim Steinbach* oder heute bei *Josephine Meckseper* denken. Auch in diesen Fällen handelt es sich nicht um Reliefs dem Wortsinne nach – und doch zehren sie sämtlich vom geschilderten Prinzip, kommen bei ihnen also jene Pole, die im Relief verschmolzen zur Wirkung gelangen, entmischt zur Geltung. Es gibt also in der jüngeren Kunst, aber vergleichbar auch in heute alltäglichen Strategien der Selbstinszenierung – vielleicht eines Politikers vor einem ganz bestimmten Hintergrund¹⁷ – ein Fortleben jenes barocken Schemas der Ostentation: eine Rhetorik der Bildlichkeit, basierend auf einem (quasi)bildlichen Hintergrund, welcher sich zuspitzt in etwas Wirkliches vor dem Bild. Und gerade jene Reliefs Konkreter Kunst, von den ich sagte, dass sie eher nur ‚Relief haben‘, statt ‚Relief sind‘, also die unter Top 1.) besprochenen Möglichkeiten eines Klaus Staudt, aber eben auch die Reliefs mancher Zero-Künstler, setzen ungewollt diese ‚barocke‘ Vorleistung voraus. Drittens ist es möglich, dass ausgerechnet die einer Konkreten Kunst zunächst widerstrebenden Eigenschaften des Reliefhaften getreulich thematisiert werden – was ja wiederum im Geiste Konkreter Kunst geschehen könnte!

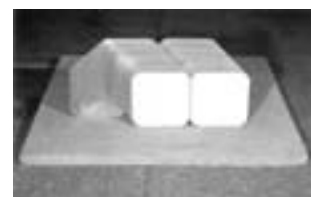
Man darf dabei zuerst an *Thomas Lenks* Schichtungen denken, in denen, wie Imdahl bemerkt hat, nicht nur „Gattungsmerkmale der Plastik, des Reliefs und auch des Bildes interferieren“, sondern in denen auch die Widersprüchlichkeit frontaler und – für den „Typus eines Reliefs“ eigentlich nicht vorgesehener – seitlicher Ansicht Thema wird¹⁸. Hierher zählt aber auch die Thematisierung der Temporalität jenes Betrachtens des Reliefs, welches im Unterschied zum Betrachten eines Bildes sukzessive anderer, und das heißt hier: faktisch anderer Sichteindrücke gewahrt wird. Dieser Effekt stellt sich ein bei einigen von *Lucio Fontanas* Arbeiten mit Leinwandschnitten, insbesondere wenn die Schnittkanten unterschiedliche Höhe aufweisen, sodass sich manchmal erst aus bestimmter Perspektive die ‚Wunde‘ öffnet. Sodann denken wir an *Hartmut Böhm*¹⁹, aber auch bereits an *Jean Albert Gorin*²⁰, wenn im ersten Fall weiße, im zweiten farbige Stege auf einer Grundfläche angebracht werden, die je nach Aufblicksrichtung der Betrachter verschiedene ab- oder zunehmende Farben



Haim Steinbach: „Exuberant Relative“, o.J.



Josephine Meckseper: „Save a Bundle“, 2007



Thomas Lenk: „Schichtung“, 1966/68



Hartmut Böhm: „Streifenrelief 3“, 1972/73



Jean Albert Gorin: „Compensation S. T. Multivisuelle“, 1975



Ron Kostyniuk: „Kinetic Relief Structure“, 1971

36

68

60

entscheidende Verschiebungen hin zu einer als Passung erlebten Konvergenz (oder als Schisma erlebten Divergenz) der Teilflächen.

Und ich bin der Meinung, man könne sogar die marmornen Stelen sowie die flacheren, dem Boden aufliegenden oder an der Wand applizierten Arbeiten **Jens Trimpins** diesem Aspekt zuordnen. Zwar wird man Trimpins Werk der Gattung nach zweifelsfrei der Skulptur zurechnen, doch lassen sich die Driften und Verwindungen ja stets auch als Differenz – und nun eben reliefhafte Differenz – lesen zu der imaginierbaren Standardform eines geometrisch ‚korrekten‘ Blocks bzw. einer planen Platte. So gesehen treten dann all jene geschmeidigen, beim wirklichen Relief gleichsam unter der Hand sich vollziehenden Kunstgriffe getrickster Verschmiegung des Inkommensurablen, der kontinuierlichen Überführung des einen in einen anderen räumlichen Zustand nun sozusagen ans Tageslicht des freien, allseits ansichtig daliegenden Steins. Man könnte auch pointieren: Skulptur denkt hier nach übers Relief!

In **Michael Reiters** *Containern*²² schließlich wird die Parallelperspektive der mit bunt durchleuchteten Farbzäunen ‚gezeichneten‘ Gebilde zur bildlichen Paraphrase einer altertümlichen Tiefenraumerzwingung. Jedoch sind sie materialiter schon durch die Farbzäune und ihre Höhe als Lichtfänger aktiv. Die sukzessive Verstellung der Gebilde bei seitlich schrägem Aufblick führt denn auch zur gestaffelten Schließung der Farbflächen. Container, also der Wortherkunft nach ‚Behäl-

respektive Lichtwerte ins Spiel bringen. Künstler wie *Ron Kostyniuk*²¹ applizieren derart hohe und zugleich unterschiedlich hohe Stege in enger Nachbarschaft auf den Reliefgrund, dass je nach Aufblicksrichtung bestimmte Partien bzw. Elemente des Reliefs gar nicht (oder bei seinen kinetischen Reliefs nur zeitweise) in den Blick geraten können.

Auch **Gerhard Frömel** wäre hier zu nennen: Seine klaren Formen in streng geometrischer Kontur sind derart auf räumlich geringfügig versetzten Ebenen angeordnet, dass ein jedes Umgehen der Arbeit Stück um Stück eine farbige Naht schließen (oder in umgekehrter Bewegungsrichtung öffnen) wird. Die Betrachterbewegungen induzieren mithin kleine, aber doch

ter‘, ‚Be-inhaltende‘, werden diese zarten Arbeiten – das ist ihr Humor – nur über die unredliche Aktivität reliefhaften Aufbaus!

Wie man an diesem Spektrum ersieht, ist das Verhältnis von Konkreter bzw. reduktiver Kunst zum Relief nur bei oberflächlicher Betrachtung ein einschlägiges, ein unproblematisches. Die Art und Weise, wie in beider Zusammenführung mal die Prinzipien der infragestehenden Kunst- richtung, mal die der betroffenen Gattung ausgehebelt bzw. gelockert werden oder wie drittens die Selbstthematierungsleistung Konkreter Kunst sich auf das ihr Entgegengesetzte, das ihr Andere des Reliefs und seiner ‚Tücken‘ erstrecken kann – dies alles zeugt von einem gehörigen Transformationspotential jüngerer Konkreter und reduktiver Kunst. Doch dann bleibt es die Denkanstrengung der Kunstgeschichte, das Unwahrscheinliche, welches im Nachhinein als das Selbstverständliche erscheint, herauszustellen: Dass uns heute Arbeiten eines **Dieter Balzer** originell, aber nicht eigentlich ungewöhnlich erscheinen, hängt freilich damit zusammen, dass wir die Übersetzungsleistung von Konkreter Kunst in etwas anderes und schließlich ins Relief schon längst verinnerlicht haben, dass in uns also kaum mehr zum reflektierten Nachvollzug drängt, was es eigentlich heißt, wenn farbige Folienstreifen qua Schwerkraft vor und an der Wand sich aushängend

einerseits zur reliefräumlichen Achterbahn tendieren und doch andererseits – hier ganz brav und augenzwinkernd konkret – sich allein aus der Kräfteüberlagerung von Schwerkraft, Materialsteifigkeit und Verschnitttrichtung ergeben. Oder schließlich bei **Edgar Diehl**: wenn seine Arbeiten, die zunächst eher ‚Relief haben‘ als ‚Relief sind‘, über das sinnliche Sprachmittel der Farbe, ihres energetisierenden Wechsels in streifenförmigem Auftrag zur farbräumlichen Über- wie Unterschreitung der jeweils faktisch räumlichen Verlaufsform²³ führen – und sich genau darin qua Farbe wieder den gattungsgemäßen Unabschließbarkeiten des Reliefs annähern. Im Grunde erschafft Diehl ja Anlässe für *ästhetisches Multitasking*: In ihrem bisweilen symmetrischen Aufbau mit starkem Farbanschlag wie eigensinnige Objekte eines ästhetisch modernistischen Kulturs daherkommend, vor dem wir das Knie nicht mehr beugen, lassen sie sich dann doch umschreiten, lassen sie sich phasenweise zählen zu Erfahrungsapparaten: All jene Temporalität eines Changierens durch Umgehung, die beim alten Relief wohl zu- meist nur Inkaufnahme war, wird nun klar gestaltet als sukzessive Verschiebung der in den Blick tretenden Farbflächenanteile.

Und so belegt Diehls Kunst, aber belegen überhaupt die Beispiele dieser Ausstellung, dass die schöne alte Unredlichkeit des Reliefs, die gar nichts wissen will von der Redlichkeit Konkreter Kunst, sich mit dieser auf gewissen Umwegen doch zu einem pulsierenden Hybrid verbinden konnte: zu starkem Tobak.

Prof. Dr. Christian Janecke lehrt Kunstgeschichte an der HfG Offenbach

1 Wiederabdr. u.a. bei Lorenz Dittmann: Thematisches Stichwort ‚Konkrete Kunst‘. In Kat.: „Relief-Konkret in Deutschland heute“, Saarländmuseum Saarbrücken, Moderne Galerie, 5.6.-5.7.1981, S. 9.
2 Zur Ideen- (und teils auch Ideologie-)Geschichte Konkreter Kunst vgl. Hans-Peter Riese: Kunst: Konstruktiv / Konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne. München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008. Hier zur Entpathetisierung und Neuaufklärung der Konkreten Kunst im Geist der

Mathematik, des vermeintlich Rationalen seit Bill (S. 202 ff.), dann unter dem Einfluss Benses (S. 221 f.).
3 Vgl. Kat.: Relief-Konkret in Deutschland heute (Anm. 1); Kat.: The planar Dimension, Europe, 1912-1932. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1979 (Konzept u. Text: Margit Rowell); Kat.: Jo Enzweiler, Oskar Holweck, Sigurd Rompza, Klaus Staudt. Reliefs. Kimberlin Exhibition Hall, Mill Lane, Leicester, 27.3-10.11.1986; Ron Kostyniuk: The Evolution of the

Constructed Relief 1913-1979, (zugl. Kat.: University of Calgary. Art Gallery) Calgary 1979.

Nicht explizit dem Relief gewidmet, aber mit Beispielen gespickt der Kat.: Neue Konkrete Kunst. Konkrete Kunst – Realer Raum. Galerie m, Bochum, o. J.; ebenso der Kat.: Reliefs 1920-1995. Galerie reichard, Frankfurt a. M., 1995; vgl. a. Dietfried Gerhardus (Hrsg.): Das entgrenzte Bild. Saarbrücken: Verlag St. Johann, 2001 (zugl. Kat.: Gmunden / Salzgitter, Städt. Kunstsammlungen / Bonn, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung / Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum 22.9.2000-Frühj. 2003); beispielreich auch der Kat.: Towards a Rational Aesthetic. Constructive Art in Post-war Britain. 21.11-21.12.2007, Osborne Samuel Modern and Contemporary Art, London.

- 4 Konkrete Kunst und Relief als vereinbar zu erachten, wurde besonders erleichtert durch die Affinität vieler Werke von ZERO zum Relief, in denen es aber eher um (kristallisierte) Bewegung, Vibration und materiale wie formale Struktur des Lichts oder der vorzugsweise monochromen Farbgebung. Viele Beispiele liefert der Kat.: Gruppe Zero. Galerie Schoeller, Düsseldorf, 16.9.-16.11.1988; vgl. a. Annette Kuhn: ZERO. Eine Avantgarde der 60er Jahre. Frankfurt a. M. / Berlin: Propyläen 1991, S. 59 ff.
- 5 Vgl. Anm. 1, S. 8 u. 9.
- 6 Um die Bedeutsamkeit dieses Aspekts richtig einschätzen zu können, vergleiche man nur einmal jene Flachrelieffassung genau dieses Bildes, die das Museo Tattile di Pittura Antica e Moderna Anteros in Bologna bereithält: als einen aus didaktisch-humanistischer Gesinnung entsprungenen Versuch, dieses, wie manch andere Bilder auch, für Blinde ertastbar wiederzugeben durch eigens dafür gefertigte Nachempfindungen im Relief.
- 7 Vgl. Eintrag: Relief, Lexikon der Kunst, Neubearb. Aufl. Leipzig 1994 ff., Bd. 6, S. 100-106, hier S. 101.
- 8 Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Tyrannei der Intimität. Frankfurt: Fischer, 1986.
- 9 Riese (s. Anm. 2, S. 227) schreibt in Bezug auf diese gleichsam mechanische Option: „Das Einzelbild wird ersetzt durch eine an wissenschaftliche Methoden erinnernde Untersuchungsreihe für die Entwicklung einer Bildstruktur“.
- 10 Beispielsweise „V71-158 (random objectivation)“, 1971, Abb. in Kat.: Mathematik in der Kunst der letzten 30 Jahre. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen a. Rh. 1987, S. 95, Kat.nr. 4.7.
- 11 Beispielsweise „Würfelentwicklung 1:1000“, 1974, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, vgl. Kat.: Hartmut Böhm. Museum am Ostwall, Dortmund / Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich 10.3.-18.8.1996, S. 21.
- 12 Vgl. Helga u. Volkmar Dietsch: "Kultur der Materialien": zur Formation des konkreten Reliefs bei Vladimir Tatlin. In Kat.: „Relief-Konkret in Deutschland heute“ (Anm. 1), S. 32-36, hier S. 33.

- 13 Der Begriff des ‘Konter- (oder Kontra-)reliefs’ meint in Anlehnung an die militärische Konterattacke die Entschiedenheit des Raumausgriffs. Vgl. ebd. S. 34
- 14 Eine interessante, bis in die Gegenwart reichende – freilich etwas teleologisch die historischen Stationen auf das Ziel der Immersion trimmende – Darlegung bei Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: visuelle Strategien. Berlin: reimer 2001.
- 15 Dass dieser Zusammenhang einem Adolf von Hildebrand - der ja die Theorie einer der Fernsicht auf die Dinge korrespondierenden Reliefhaftigkeit entwickelt hatte – nicht entging, zeigt sein Ärger über Canova-Grabmäler (etwa das in der Frarikirche, Venedig). Er klagt, die für seinen Geschmack zu vollplastischen Figuren vor der Wand gehörten „mehr zu dem Publikum als zu dem Grabmal, sie sind hinaufgestiegen“. Zit. bei Sigrid Braunfels-Esche: Reliefs und Reliefauffassung von Adolf von Hildebrand. In Kat.: Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1980, S. 23-34, hier S. 28. Die Autorin argumentiert, Hildebrand habe das Einsaugen des Betrachters bemerken, aber nicht würdigen können.
- 16 Vgl. Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Mannheim 1931 (Bernhard Kerbers Nachwort der Neuauflage von 1996 beleuchtet ansatzweise solche Zusammenhänge).
- 17 Vgl. Wolfgang Ullrich: Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht. Berlin: Wagenbach 2000.
- 18 Max Imdahl: Thomas Lenk. Schichtung, 1966/68. In: Norbert Kunisch (Hrsg.): „Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl und seinen Freunden und Schülern“. Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 1990, S. 147 f.
- 19 Vgl. Kat.: Mathematik in der Kunst, (s. Anm. 10), S. 58.
- 20 Vgl. Kat.: Reliefs 1920-1995, (s. Anm. 3), S. 39.
- 21 Vgl. “Kinetic Relief Structure”, 1971, Abb. bei Ron Kostyniuk: The Evolution of the Constructed Relief (s. Anm. 3), S. 8; weitere Beispiele von David Barr (ebd. S. 44), Charles Biederman (ebd. S. 45), Jurij Strutynski (ebd. S. 56), Vjenceslav Richter (ebd. S. 96).
- 22 Vgl. Christian Janecke: ‘Nagerheim Rabbit’ konkret. Michael Reiter – Werke seit 1995, im gleichnamigen Kat.: Galerie Martina Detterer, Frankfurt a. M., 20.3.-30.4.2004, S. 19-30, hier S. 29, Abb. S. 41-45.
- 23 Zur Farb- bzw. Bildräumlichkeit in ihrem komplexen, also sich steigernden, aber auch einander konterkarierenden oder nahezu aufhebenden Zusammenspiel mit plastischer Reliefräumlichkeit sehr anschaulich Lorenz Dittmann: Bildraum und Reliefraum im Konstruktivismus, in Kat.: „Relief-Konkret in Deutschland heute“ (s. Anm. 1), S. 23-32, sowie sehr instruktiv Matthias Bleyl im vorliegenden Katalog.

- Kunst Frankfurter Kunstverein / Schirn Kunsthalle Frankfurt, 9.9.–2.11.1986, S. 205
- Josephine Meckseper: „Save a Bundle“, 2007, Elizabeth Dee Gallery, New York, © VG Bildkunst. Abb. aus Kunstforum International, Bd. 196, April-Mai 2009, S. 363
 - Thomas Lenk: „Schichtung“, 1966/68, Aluminium bemalt, 31 x 62 x 8 cm, Ruhr-Universität Bochum (Inv. M 536), Slg. Paul Dierichs. Abb. aus: Erläuterungen zur modernen Kunst (s. Anm. 18), S. 146
 - Hartmut Böhm: „Streifenrelief 3“, 1972/73, Plexiglas weiß, 95 x 95 x 5,5 cm, Priv.bes. Abb. aus Kat.: Mathematik in der Kunst, (s. Anm. 10), Kat. Nr. 2.7, S. 58
 - Jean Albert Gorin: „Compensation S. T. Multivisuelle“, 1975, Holz bemalt, 100 x 100 x 10 cm. Abb. aus Kat.: Reliefs 1920-1995, (s. Anm. 3), S. 39
 - Ron Kostyniuk: “Kinetic Relief Structure”, 1971, 93,9 x 121,9 x 35,6 cm, Lack auf Plexiglas, Motoren, elektronische Systeme, Slg. Lipschultz, Chicago. Abb. aus Ron Kostyniuk: The Evolution of the Constructed Relief (s. Anm. 3), S. 8

Do you mind if I make it a bit more concrete? On possible relationships between Concrete Art and reliefs

Christian Janecke

One of the ideas or even mere illusions behind Concrete Art is that a sculpture made of stone basically brings out the stoniness in that stone and that a red canvas basically brings out the quality and the quantity of red expanse – because in both cases this is what can be evidently understood. This was what was indicated in the founding manifesto of this 1930¹ art movement and this is how many Concrete artists still see themselves today.² Admittedly, since Post-Modernism at the latest people have been attacking the essentialism of this kind of approach to art; equally, the viewpoint has been expressed that if only by virtue of its function as a sculpture, as an image, every work of art is more than the sum of its components, that by its appearance it overcomes the Purism of merely showing off artistic means. And yet one has to admit that Concrete Art has successfully avoided one thing, something that has, to this day, remained taboo as far as this movement is concerned, namely a false floor, any kind of deception, of pretending to be something that it is not. Indeed, that would be the exact opposite of what exponents of Concrete Art ever dreamt of doing. It is all the more surprising that now, of all movements, Concrete Art should lay claim to the genre or transitional shape of the relief and that there have already been both small and large exhibitions³ on the subject, in the framework of which admittedly some topics have been addressed, but where nobody has considered it appropriate to question whether it is possible to reconcile Concrete Art with the relief.

However, there is no denying that there have been and there still are a large number of works that, put colloquially, have the look of Concrete Art or have even demonstrably been produced by exponents of this movement and which, moreover, unequivocally resemble reliefs. Meaning, works in which from the viewer’s perspective, on a background that looks like a picture, all kinds of objects project forwards (or, more seldom, are recessed) and boast sculptural contours, evoking light and shade, or a different kind of structure.⁴ Accordingly, in what has to date been the most important exhibition, “Relief-Konkret in Deutschland heute” (1981), the decision was even taken to include in the catalog a contrasting arrangement of “thematic keywords”,⁵ on “reliefs” on the left and on “Concrete Art” on the right, each by the same renowned author and with brief considerations and instructive material on both sides – as though the aim were to investigate, this time merely in terms of their individual components, elements that are supposedly interlaced in various ways, things that are unquestionably reconcilable. So once again: Where was, indeed, where is the problem here?

Well, both in terms of its historical background and general characteristics, the relief is a highly indeterminate genre. And this not only because it moves in that categorical no man’s land between the unquestionably flat picture and the real sculpture and is deemed closer to painting and drawing or to sculpture depending on the extent of its outward or inward three-dimensionality, but also because reliefs, by their very nature, display a certain incoherence:

First, extending a motif in the two pictorial surface dimensions, so to speak, from top to bottom and from left to right, is different from extending it into the spatial depth of the relief. Admittedly it would be possible to object that in practice, this discrepancy is eliminated because the viewer has long since learned not to interpret the shortened depth dimension any differently from perspective painting. However this would be suppressing the fact that in a painting, for example in *Mantegna’s “The Lamentation over the Dead Christ” (around 1480)*, these kinds of incoherence are balanced out or at least mitigated by the fact that extending the subject into any dimension is cancelled out by apparent reality⁶ only being represented in painting terms – the common ground shared by being merely painted outweighs a discrepancy that remains overwhelming in the relief.

Second, incoherence occurs within the process of lending an object depth as such: something that it would seem pointless objecting to or even noting about a *painted* portrait can assume awkward dimensions in a *textured* portrait. In the latter case we like the surface of the relief to display certain sculptural aspects, perhaps following from the bridge of the nose to the ear via the cheeks (and possibly feeling our way in our imaginations) – and yet the world could end behind the above-mentioned ear! In a word, that sculptural experience that we would be encouraged to discover by the front view of the portrait relief would be abruptly reduced to the most meager of allusions, would shrink down and we would find a great deal missing. Consequently, in practice the short depth in the relief is often unequally distributed. For even if the artist has perhaps conceded the nose of his subject proper sculptural depth it is not at all unusual to leave its head of hair, which really demands considerably more depth, scratched almost two-dimensionally into the background of the relief.

Third, there is another aspect, one about which people would probably prefer not to speak in the context of Concrete Art but which is very much a part of the relief and for which there is the lovely (because it is unintentionally ambiguous) term ‘subduction’⁷. In the same way, in the pictures of M. C. Escher, there are always flights of stairs going down but at the end of them we always find ourselves duped again and once again a little bit higher – it is a bit like this when, in reliefs, a group of people is portrayed using irrefutably sculptural overlapping from figure to figure but in fact none is actually further away from the relief background than the others – *because each of them has simply been ‘pushed under’ the one seemingly in front. In other words, what seems to be staggered and offset in depth in fact never gets far from two-dimensionality but follows it by pushing elements underneath one another, proceeding backwards and forwards in a zigzag pattern.* By no means do I in any way wish to speak out against the relief, but instead against the matter-of-course way in which people imagine that the relief automatically belongs to Concrete Art. If, earlier on, I spoke about the ‘indeterminate’ nature of the relief this was putting

Abbildungsverzeichnis Photo credits:

- Andrea Mantegna: „Beweinung Christi“, um 1480, Tempera auf Holz, 66 x 81 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera. Abb. aus: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Andrea_Mantegna_-_Beweinung_Christi.jpg&filetint=estamp=20070113194801 (gemeinfrei)
- Skizze des Verfassers zur sog. „Unterschiebung“ beim Relief;
- Herman de Vries: “random objectivation with influences from the outside (shadow effects)“, 1966, Relief, Holz, Spanplatte, Dispersion/Relief, 60 x 60 x 6 cm. Abb. aus Kat. konkrete kunst in Europa nach 1945, Museum im Kulturspeicher Würzburg, Ostfildern-Ruit: Cantz, 2002, S. 30. (Foto: Nikolaus Koliusis, Stuttgart)
- Vladimir Tatlin: „Eckrelief“, 1915, (Rekonstr. 1966-70), Eisen, Zink, Aluminium, 78,8 x 152,4 x 76,2 cm, Annelly Juda Fine Art, London. Abb. aus Kat.: Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jh. (s. Anm. 15), S. 137
- Haim Stainbach: “Exuberant Relative“, o.J. (Mitte 1980er Jahre), versch. Materialien, 63,5 x 142,5 x 38 cm, Margo Leavin Gallery, Los Angeles. Abb. aus Kat.: PROSPECT 86. Eine internationale Ausstellung aktueller

things rather mildly, because a lack of constancy, pretension and contradiction, legerdemain in terms of shape and medium, and the ability to conjure up a great deal from small beginnings are all fundamental aspects of the relief.

If – a hypothetical digression here – one were asked to allocate types of people to artistic genres, the relief, with the subsidiary characteristics and implications here described, would correspond almost exactly to that type of person who is capable of both ostentation and bare-faced deception and who is good at hiding his weaknesses, the type of person that Richard Sennett⁸ once explained as having disappeared with the onset of the Modern Age. To put it the other way around, the actor, robbed of his art, to whom Sennett sadly sees modern man demoted, bourgeois man – and we could add man with a puritan approach to culture, somehow predestined for Concrete Art and its virtuous predilections – is pretty much the opposite of the type who fits in with the relief.

And so, to summarize, with the relief, the Concrete artist would initially be taking up something that pours scorn on the maxims of Concrete Art, versed as they are in clarity, the avoidance of deception, identity, in the self-identification and the media that it uses.

But if, on the one hand, this kind of gulf exists between the principles of the relief and those of Concrete Art, and, on the other, the latter is obviously quite frequently bridged – then how is it bridged? What are the unspoken prerequisites, what are the implications? Extending the scope of answers to this question then leads us to the more recent examples:

First, in many cases we are talking about works that are not reliefs, but rather contain reliefs. Recent examples:

Often, namely, the only common feature between the relief background in Concrete Art and a picture is the format, and perhaps the way it is affixed to the wall. Really it would be necessary to talk of a kind of ‘presentation plateau’ that, like a tablet on the wall (or as a wall itself), supports sculptural variations of a module or perhaps their modified positions in relation to the incidence of light, generally in close proximity and often created as a grid. Such *materialization* of the relief background together with the gift it bears is certainly not objectionable – replacing visual spheres by object-like elements is a legitimate tool in the Modern Age. However, this is then no longer a relief in the *aesthetic* sense, but only in the *literal* sense. For essentially just as a food grater with 5-mm holes produces grated food 5 mm thick, Concrete Art also demands the real extension of all protuberances, thus renouncing the device of reduction as typically found in reliefs. Then the bars, cubes, cylindrical incisions and similar elements in the relief background no longer function at all according to the abovementioned sophisticated tricks of the genre, but rather produce their effect as an honest ensemble of numerous adjacent perceptive events emphasizing their order and factuality. And of course this ‘*containing* reliefs’ instead of ‘*being* reliefs’ sits prettily with being emblazoned with maxims of both Concrete and reductive art⁹.

There are a plethora of examples of this, be it *Herman de Vries distributing wooden planks of various lengths on a rectangular base for his “random objectivations”*¹⁰ of the early 1970s, or Hartmut Böhm show-

ing, in several rows on the wall, the development of a cube form in progressive stages¹¹.

Moreover, we could mention some reliefs by Klaus Staudt or **Hans Jörg Glattfelder** here – particularly noting that in both artists’ work the way the sculpturally applied modules fall in line again references both pictorial and actually relief-like visual possibilities, possibilities of a harmony selected only in each of the given constellations. As such, although both artists’ works ‘contain relief’ in a virtually mechanically hard way, they would not forgo ‘being reliefs’ by merit of their aesthetic configuration.

A further example is **Vesna Kovacic’s** folded sheet-metal artworks, which feature in the exhibition. Although corresponding folds have emerged interdependently through the act of crumpling and then stretching out the metal, i.e., can without doubt be described as object transformations that ‘only *contain* relief’, the complex surface structure confronts us with an abstract mountain-and-valley landscape of folds. This landscape changes wherever the naked traces of the buckling forces appear sublimated as deliberate elements of the composition and which, more importantly, generate with light and shadow a dramatic interference that is at once pictorial and, owing to the ridges, protuberances and upheavals, sculptural. In this dramatic tension all those chameleonic properties of the relief reclaim their place, of which I initially said that they should counter Concrete Art.

Second, although in many cases these really are reliefs in the aesthetic sense explicated above, their creators see no problem when the principles of Concrete Art are nullified or watered down by the subliminal manifestation of imponderables characteristic to reliefs.

The exhibition also provides welcome examples of this, such as **Jan Marten Voskuil’s** textiles stretched between fixed points spread variously about the space or **Gert Riel’s** sheet-metal works, which are almost folded back on themselves and although painted and evidently glossy, they also conceal elements. In any case, the effects include the inner area, which either cannot quite be overlooked or is not visible at all, of surfaces that are closely huddled but not congruent. Riel’s work in the exhibition, we could surmise, shows entirely obviously the mechanism of sight deprivation, in this case of the displaced fold of the metal back on itself – and the agent of this paradoxical process is the relief.

Let us now turn to **Andreas Kocks’** dramatic paper artworks. Whereas it may initially seem idle to continue our discussion precisely with works that can be described neither as Concrete Art in the stricter sense nor as reductive, this topic does indeed encompass new and important aspects. In his strict silhouette art, Kocks creates something that calls to mind both the rigid Brushstrokes of one Roy Lichtenstein and the neo-Baroque lines of Frank Stella later on, and in its basic form also Tatlin’s counter-reliefs. It is worth pausing to consider this. For Russian Constructivism as Tatlin understood it sought the ‘*faktura*’¹², a visual space that could be seen as material; and yet the inverse and especially the *inverse-corner reliefs*¹³ had also benefitted in spanning a corner of the space from Baroque principles of illusion, which for their part are in some way connected to the relief. This Baroque, yet essentially even older principle of illusion¹⁴ seeks to materialize the

painted motifs in the background in the actual space in front of the picture. Thus, for instance, painting a burial directly behind the real altar could help visualize the idea of transubstantiation as a Catholic reversal of art into cult. Even though these were not reliefs in the literal sense, they featured the bold interaction of any relief’s *starting poles*: the picture in the background and the relic as the life-sized sculptural representation or even the performative, real element, i.e. the liturgical proceedings in the foreground of the arrangement¹⁵. As we know, centuries later this constellation – the programmatic linking of both sides of an “aesthetic border”¹⁶ – was to feature profoundly in Modern art, such as in Rauschenberg’s *Combine Paintings*; and in terms of more recent art we may think of console-like presentations of objects in front of a wall, as in *Haim Steinbach’s* work or *Josephine Meckseper’s* work today. Neither are these works reliefs in the literal sense, and yet they all live off the principle outlined, thus the poles that produce their effect fused in the relief only come into their own separately. Thus in more recent art, but similarly also in self-presentation strategies commonplace today (perhaps of a politician in front of a certain background¹⁷) we see a continuance of that Baroque pattern of ostentation: a rhetoric of pictorial elements, based on a (quasi) pictorial background, that culminates in something real in front of the picture. And precisely those reliefs of Concrete Art which I said only really ‘*contained* relief’ as opposed to ‘*being* relief’, i.e., the possibilities discussed under item 1.) of one Klaus Staudt and the reliefs of some Zero artists, unintentionally presuppose this ‘Baroque’ achievement.

Third, it is possible that precisely the properties of relief-like works that initially counter Concrete Art are faithfully thematized – which indeed, in turn, could take place in the spirit of Concrete Art.

We might think first of *Thomas Lenk’s* layerings, in which, as Imdahl noted, not only “genre characteristics of sculpture, relief and painting interfere”, but which also thematize the ambivalence of frontal and lateral (which is actually not envisaged for the “relief type”) view¹⁸.

Yet what is also important here is the theme of the temporal side to observing the relief, which unlike observing a picture, successively reveals other, meaning de facto other visual impressions. This effect can be seen in some of Lucio Fontana’s works with incisions into the canvas, particularly when the edges of the incisions are at different heights, so that sometimes the ‘wound’ would only open from a certain perspective. We may then think of *Hartmut Böhm*,¹⁹ as well as *Jean Albert Gorin*,²⁰ when in the first case white, in the second colored planks are affixed to a ground that, depending on the direction from which the observer views them, reveal various increasing or decreasing colors or light values. Artists such as *Ron Kostyniuk*²¹ apply such tall planks, which at the same time are of unequal heights, close together on the relief ground that depending on the direction from which the works are viewed, some parts or elements of the relief are not (or only sometimes in his kinetic reliefs) visible.

Let us not forget **Gerhard Frömel**: His clear forms in strict geometric outlines are arranged on spatially slightly displaced planes in such a way that any observer walking around them gradually closes a colored seam (or in the opposite direction opens it). Thus observers’ movements induce small, but crucial shifts towards a convergence of the

individual sections, which is seen as them fitting together (or a divergence seen as a schism).

And I believe we can even include under this aspect **Jens Trimpin’s** marble steles and flatter works, those that lie on the floor or are mounted on the wall. Although in terms of genre Trimpin’s work is unquestionably sculpture, the drifting and twisting can always also be read as a difference – a relief-like difference – to the imaginable standard form of a geometrically ‘correct’ block or flat board. Seen thus, all those sleek artistic devices that in real reliefs take effect on the quiet, as it were, tricks to melt the incommensurable, to continually transfer something to another spatiality, come to the light, so to speak, of the unencumbered stone, visible for all to see. In short, here sculpture thinks about relief.

Finally, in **Michael Reiter’s** Container²² works the parallel perspective of the forms, ‘drawn’ with brightly colored threads, becomes a visual paraphrase of an antiquated process of forcibly creating spatial depth. Yet in material terms they serve to catch the light thanks to the colored grids and their height. The successive displacement of the forms when viewed at an angle from the side then also leads to the graduated closure of the color fields. The humorous thing about these delicate works is that they only truly become containers in the literal sense by means of the dishonest activity of the relief-like structure!

As we can see from this range of works, the relationship between Concrete or reductive art and relief is only superficially straightforward and unproblematic. The way that if treated as one sometimes the principles of the respective artistic movement, sometimes those of the relevant genre are nullified or watered down or, thirdly, the way Concrete Art’s ability to take itself as its theme can include the relief, as distinct from it, and the ‘tricks’ of the relief – all this attests to young Concrete and reductive art’s real potential for transformation. Yet then it remains the intellectual task of art history to highlight the improbable, which on hindsight seems natural: Indeed, the fact that today we find the works of one **Dieter Balzer** original, but not actually unusual, has to do with the fact that we have long since internalized the translative ability of Concrete Art into something else and ultimately into relief, i.e. that we barely feel the need any longer to reflect on and understand what it actually means when colored foil strips hanging in front of and on a wall by virtue of gravity on the one hand tend to create relief-spatial zigzags and yet on the other (here very correct and ironically concrete) result alone from the overlapping of the forces of gravity, material rigidity and direction of the cuts. Or finally regarding **Edgar Diehl**: when his works, which first ‘*contain* relief’ as opposed to ‘*being* relief’, lead to the color-spatial exceeding and falling short of the actual spatial form²³ in each case via the sensory language of color, its energizing transformation in applied strips – and precisely here once again they appropriate by virtue of color the genre-specific indeterminabilities of the relief. Essentially Diehl creates opportunities for aesthetic *multitasking*: In their sometimes symmetrical structure, with their heavy color and willful objects of an aesthetically modernistic cult, in front of which we no longer appear on bended knee, they can indeed be circled, gradually tamed into apparatus of experience. All the temporality of the changes as we walk around them, which was

generally to be simply accepted in classic reliefs, is now clearly structured as the successive displacement of the sections of the colored surfaces that become visible.

And thus Diehl's art, as well as all the examples in this exhibition, prove that the good old dishonesty of the relief, which seeks to know

nothing of the honesty of Concrete Art, has indeed succeeded, in a somewhat roundabout manner, in forming a pulsating hybrid with it: strong meat.

Prof. Christian Janecke teaches Art History at Offenbach Academy of Art and Design

- 1 Reprinted e.g. in Lorenz Dittmann: Thematisches Stichwort 'Konkrete Kunst'. In cat.: "Relief-Konkret in Deutschland heute", Saarlandmuseum Saarbrücken, Moderne Galerie, June 5-July 5, 1981, p. 9.
- 2 On the history of the ideas (and partly also ideology) behind Concrete Art cf. Hans-Peter Riese: Kunst: Konstruktiv / Konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne. (Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008). Here on the elimination of the pathetic and on recharging Concrete Art in the spirit of mathematics, of the ostensibly rational since Bill (pp. 202 ff.), and then under the influence of Bense (pp. 221 f.)
- 3 Cf. cat.: Relief-Konkret in Deutschland heute (note 1); cat.: The planar Dimension, Europe, 1912-1932. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1979, (concept & text: Margit Rowell); cat.: Jo Enzweiler, Oskar Holweck, Sigurd Rompza, Klaus Staudt. Reliefs. Kimberlin Exhibition Hall, Mill Lane, Leicester, March 27-November 10, 1986; Ron Kostyniuk: The Evolution of the Constructed Relief 1913-1979. (Cat.: University of Calgary. Art Gallery), Calgary, 1979. Something not explicitly devoted to the relief but studded with examples is cat.: Neue Konkrete Kunst. Konkrete Kunst – Realer Raum. Galerie m, Bochum, undated; also cat.: Reliefs 1920-1995. Galerie reichard, Frankfurt/Main, 1995; cf. also Dietfried Gerhardus (ed.): Das entgrenzte Bild, (Saarbrücken: Verlag St. Johann, 2001) (also cat.: Gmunden / Salzgitter, Städt. Kunstsammlungen / Bonn, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung / Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum September 22, 2000-spring 2003); another rich source of examples is cat.: Towards a Rational Aesthetic. Constructive Art in Post-war Britain. November 21-December 21, 2007, Osborne Samuel Modern and Contemporary Art, London.
- 4 Considering Concrete Art and reliefs reconcilable is something that has been largely facilitated by the affinity of many works by ZERO with the relief, but where what we are talking about is more of a (crystallized) movement, a vibration and the material and formal structure of light or of largely monochrome color. Many examples are provided by cat.: Gruppe Zero. Galerie Schoeller, Düsseldorf, September 16-November 16, 1988; cf. also Annette Kuhn: ZERO. Eine Avantgarde der 60er Jahre. (Frankfurt/Main/Berlin: Propyläen, 1991), pp. 59 ff.
- 5 Cf. note 1, pp. 8-9.
- 6 In order to be able to properly appreciate the significance of this aspect simply compare the bas-relief version of this very picture that is on show at Museo Tattile di Pittura Antica e Moderna Anteros in Bologna: an attempt, guided by an educational/humanist approach, to reproduce this and a number of other pictures in specially made relief versions, to enable blind people to feel them.
- 7 See the entry: Relief, Lexikon der Kunst, revised edition, (Leipzig, 1994) ff., vol. 6, pp. 100-6, here p. 101.
- 8 Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Tyrannei der Intimität. (Frankfurt/Main: Fischer, 1986).
- 9 In relation to this mechanical option, so to speak, Riese (cf. note 2, p. 227) writes: "The single picture is replaced by a series of investigations calling to mind scientific methods for the development of a pictorial structure".
- 10 For instance "V71-158 (random objectivation)", 1971, ill. in cat.: Mathematik in der Kunst der letzten 30 Jahre. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen/Rhein, 1987, p. 95, cat. no. 4.7
- 11 For instance "Würfelentwicklung 1:1000", 1974, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, cf. cat.: Hartmut Böhm. Museum am Ostwall, Dortmund / Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zurich, March 10-August 18, 1996, p. 21.
- 12 See Helga & Volkmar Dietsch: 'Kultur der Materialien': zur Formation des konkreten Reliefs bei Vladimir Tatlin. In cat.: "Relief-Konkret in Deutschland heute" (note 1), pp. 32-6, here p. 33.
- 13 The term 'counter- (or contra-)relief' references the military counterattack and refers to the resoluteness of the expansion into the space. Cf. *ibid.* p. 34
- 14 Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: visuelle Strategien, (Berlin: reimer, 2001) offers an interesting analysis, which is still relevant today, but somewhat teleologically trims the historical stations to the goal of immersion.
- 15 Adolf von Hildebrand (who had indeed developed the theory of a relief quality corresponding to a remote view of things) did not miss this reference, as shown by his annoyance at Canova's tombs (such as that in the Frari, Venice). He complains that the figures before the wall, too sculptural for his taste, were "more part of the visitors than the tomb, they are raised up". Cited in Sigrid Braunfels-Esche: Reliefs und Reliefauffassung von Adolf von Hildebrand. In cat.: Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1980, pp. 23-34, here p. 28. The author argues that Hildebrand noticed the draw of the sculptures on observers, but could not appreciate it.
- 16 See Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, (Mannheim, 1931) (Bernhard Kerber's afterword in the new edition of 1996 goes some way to discussing such linkages).
- 17 See Wolfgang Ullrich: Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht. (Berlin: Wagenbach, 2000).
- 18 Max Imdahl: Thomas Lenk. Schichtung, 1966/68. In: Norbert Kunisch (ed.): "Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl und seinen Freunden und Schülern". Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 1990, pp. 147 f.
- 19 See cat.: Mathematik in der Kunst, (as in note 10), p. 58.
- 20 See cat.: Reliefs 1920-1995, (as in note 3), p. 39.
- 21 See "Kinetic Relief Structure", 1971, ill. in Ron Kostyniuk: The Evolution of the Constructed Relief (as in note 3), p. 8; further examples in David Barr (*ibid.*, p. 44), Charles Biederman (*ibid.*, p. 45), Jurij Strutynski (*ibid.*, p. 56), Vjenceslav Richter (*ibid.*, p. 96).
- 22 See Christian Janecke: 'Nagerheim Rabbit' konkret. Michael Reiter – Werke seit 1995, in the cat. of the same name: Galerie Martina Detterer, Frankfurt/Main, March 20-April 30, 2004, pp. 19-30, here p. 29, ill. pp. 41-5.
- 23 On color and pictorial spatiality in their complex, i.e. increasing interplay, yet which also counteracts or virtually cancels each other out, with sculptural relief spatiality see Lorenz Dittmann's highly illustrative analysis: Bildraum und Reliefraum im Konstruktivismus, in cat.: "Relief-Konkret in Deutschland heute" (cf. note 1), pp. 23-32, and Matthias Bleyl's highly instructive observations in this catalog.

Dieter Balzer www.dieterbalzer.de

Edgar Diehl www.edgar-diehl.de

Iemke van Dijk www.is-projects.org

Ulrich Diekmann www.uke-diekmann.de

Gerhard Frömel www.galerielindehollinger.de

Hans Jörg Glattfelder www.glattfelder.eu/tyska

Andreas Kocks www.andreaskocks.com/paperworks.html

Vesna Kovacic www.vesnakovacic.de

Andrew Leslie www.annandalegalleries.com.au

Arnulf Letto www.spielvogel-galerie.de

Michael Reiter www.reiter-michael.de

Gert Riel www.gertriel.de

Jens Trimpin www.jens-trimpin.de

Jan Maarten Voskuil www.janmaartenvoskuil.nl

Joseph Stephan Wurmer www.galeriekeller.de/content/fr_kuenstler1.html

Dieter Balzer

I hired a contract killer

In dem Film *I hired a contract killer* von Aki Kaurismäki gibt es eine Szene, in der die Hauptfigur Henri Boulanger, als es in einer finsternen Kneipe für ihn bedrohlich zu werden scheint, mit toderstem Gesicht den Anwesenden zuruft, dass man da, wo er herkomme, Leute wie sie zum Frühstück verspeisen würde.

Da, wo ich herkomme, ist es auch schlimm zugegangen. Da wurden die Begriffe gefrühstückt, alles radikal weggeputzt. Die Malerei war am Ende, die letzten Bilder gemalt. Der Begriff der Kunst wurde, sofern er nicht schon abgeschafft war, derart erweitert, dass eigentlich alles damit gemeint sein konnte. Künstler? Jeder! Skulpturen sind plastisch, daher Plastik, in Ausstellungen aber lediglich Stolperfallen für die Bildbetrachter. Sie stehen herum, oder liegen, hängen, schweben, fließen, fliegen ...

Und nun zum Relief. Im Zentrum dieses Begriffs, da sind wir uns einig, handelt es sich um irgendetwas nicht ganz Flaches, das an der Wand hängt. Am Rand wird die Begriffsbestimmung aber total unscharf. Wer z.B. einmal die Farbe als ein Material wie jedes andere begriffen hat, ist für immer verloren. Er wird beginnen, bei großzügigerem Farbauftrag sofort vom Malereiformat zu abstrahieren und sieht – Reliefs.

Wer im ernstesten Bemühen mehr kunstwissenschaftliche Texte gelesen hat, als ihm gut tut, wird bei dem Versuch einen Rest von Malerei zu retten u. a. an der Frage verzweifeln, wann denn nun genau die zweite in die dritte Dimension übertritt.

Die Grenze zu verorten, die nun zwischen Relief und Skulptur verläuft, ist vollkommen aussichtslos.

In der Spelunke lassen sich übrigens die schweren Jungs tatsächlich von der Äußerung Boulangers beeindrucken. Die Zuschauer aber wissen, der blufft nur.

Seine Liebe findet er im weiteren Verlauf des Films, aber bis zum Ende bleibt es spannend, ob er sie behalten darf, oder ob er in seine selbst gestellte Falle tappt.

Dieter Balzer

In Aki Kaurismäki's film *I hired a contract killer* there's a scene in which the protagonist Henri Boulanger, when things seem to be looking dangerous for him in a dark bar, calls to those present with a deadpan face that where he comes from people like them get eaten for breakfast.

Where I come from things were pretty bad, too. Concepts got eaten for breakfast, everything got radically gobbled up. Painting was dead, the last pictures painted. The concept of art was, to the extent that it had not already been abolished, expanded such that it could actually apply to just about anything. An artist? Everyone was one! Sculptures are three dimensional but in exhibitions they are merely stumbling blocks for viewers of images. They stand around or lie, hand, float, flow, fly...

And now to the relief. At the heart of the concept, or so I am sure we agree, it is something not quite flat that hangs on a wall. The edges of the concept are completely blurred, however. For example, someone who had construed pigment to be a material like any other is truly lost. He will start when more generously applying the pain to abstract, to forget the painting format and will see – reliefs.

If you have however has gone about things more seriously and have read a few more scholarly texts on art studies than is good for you will despair when attempting to save a remnant of painting, among other things when asking where exactly the second dimension transmutes into the third.

Pinpointing the borderline between relief and sculpture is a completely hopeless task.

In the bar the heavyweights are actually cowed by Boulanger's brash statement. While the audience knows he is just bluffing.

In the further course of the movie he meets his true love, but things remain exciting till the very end, as we don't know whether he'll keep her or will fall into the trap he has himself set.



„Papilio (wg2)“, 2011, Mdf, Folie, 198 x 60,5 x 4 cm
“Papilio (wg2)“, 2011, MDF, foil, 198 x 60.5 x 4 cm



„Flicflac“, 2011, Mdf, Folie, 205 x 56 x 4 cm
“Flicflac“, 2011, MDF, foil, 205 x 56 x 4 cm



„Sampler“, 2011, Mdf, Folie, 102 x 25 x 8 cm
“Sampler“, 2011, MDF, foil, 102 x 25 x 8 cm



„Manga 1 und 2“, 2011, Mdf, Folie, je 40 x 40 x 5 cm
“Manga 1 and 2”, 2011, MDF, foil, 40 x 40 x 5 cm each



„Fixflex“, 2012, Folien, Mdf, ca. 153 x 153 x 20 cm
“Fixflex”, 2012, foils, MDF, approx. 153 x 153 x 20 cm

Edgar Diehl

Nach 100 Jahren Entwicklung *Reduktiver Kunst* ist sie der einzige Stil, der ausgeübt wird und sich noch immer weiter entwickelt. Die Genauigkeit der Ausführung und das Elaborat der Techniken sind gestiegen. Im Zusammenspiel mit dem reifen und konzentrierten Ausdruck der Arbeiten vieler konkreter Künstler zieht diese Kunst wieder das Interesse auch jüngerer Kunstliebhaber auf sich.

Ein Verdienst *Konkreter Kunst* ist es, den Prozess der Wahrnehmung zum Thema der künstlerischen Arbeit selbst zu machen. Dabei wird deutlich, wie sehr die menschliche Wahrnehmung das Ergebnis einer Reproduktion ist, die interessante Lücken aufweist.

Der Betrachter erfährt im Kontakt mit *Reduktiver Kunst* eine Verstärkung seines visuellen Bewusstseins.

Meine Annäherung an das Medium der Farbe ist sinnlich und psychologisch, was sich mit der engen Regelauslegung *Konkreter Kunst* nicht deckt. Das Relief erscheint mir als die perfekte Form, bestimmten künstlerischen Fragen und Möglichkeiten nachzugehen, die den Nachbargattungen Tafelbild und Plastik verschlossen sind. Christian Janecke hat in seinem Text dargestellt, warum diese Gattung nicht in den ehemals abgezirkelt definierten Sprengel der *Konkreten Kunst* passt. Das Relief ist gut geeignet, Fragen der visuellen Wahrnehmung zu stellen!

Leider sind die Möglichkeiten der zweidimensionalen Darstellung im Katalog dem gegenüber begrenzt und es erfordert eine gewisse Kenntnis ähnlicher Werke, um sie sich von den Abbildungen her vorzustellen.

Edgar Diehl

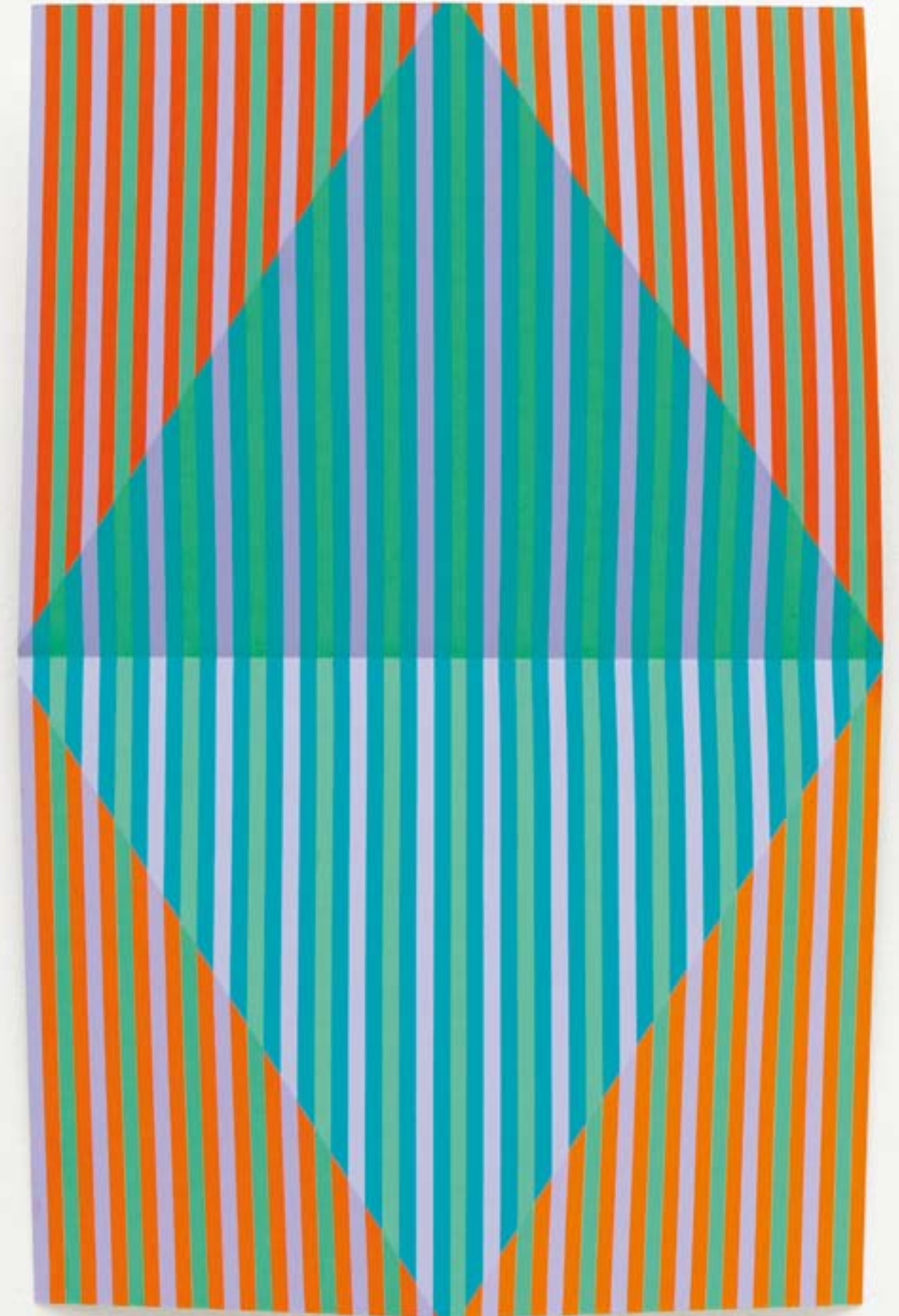
After 100 years in the making, *Reductive Art* is the only style that is practiced and is still developing further. The precision with which it is realized and the elaborateness of the techniques. When interacting with the mature and concentrated expression innate in the works of many of the protagonists of *Concrete Art*, this genre is attracting renewed interest among younger art lovers.

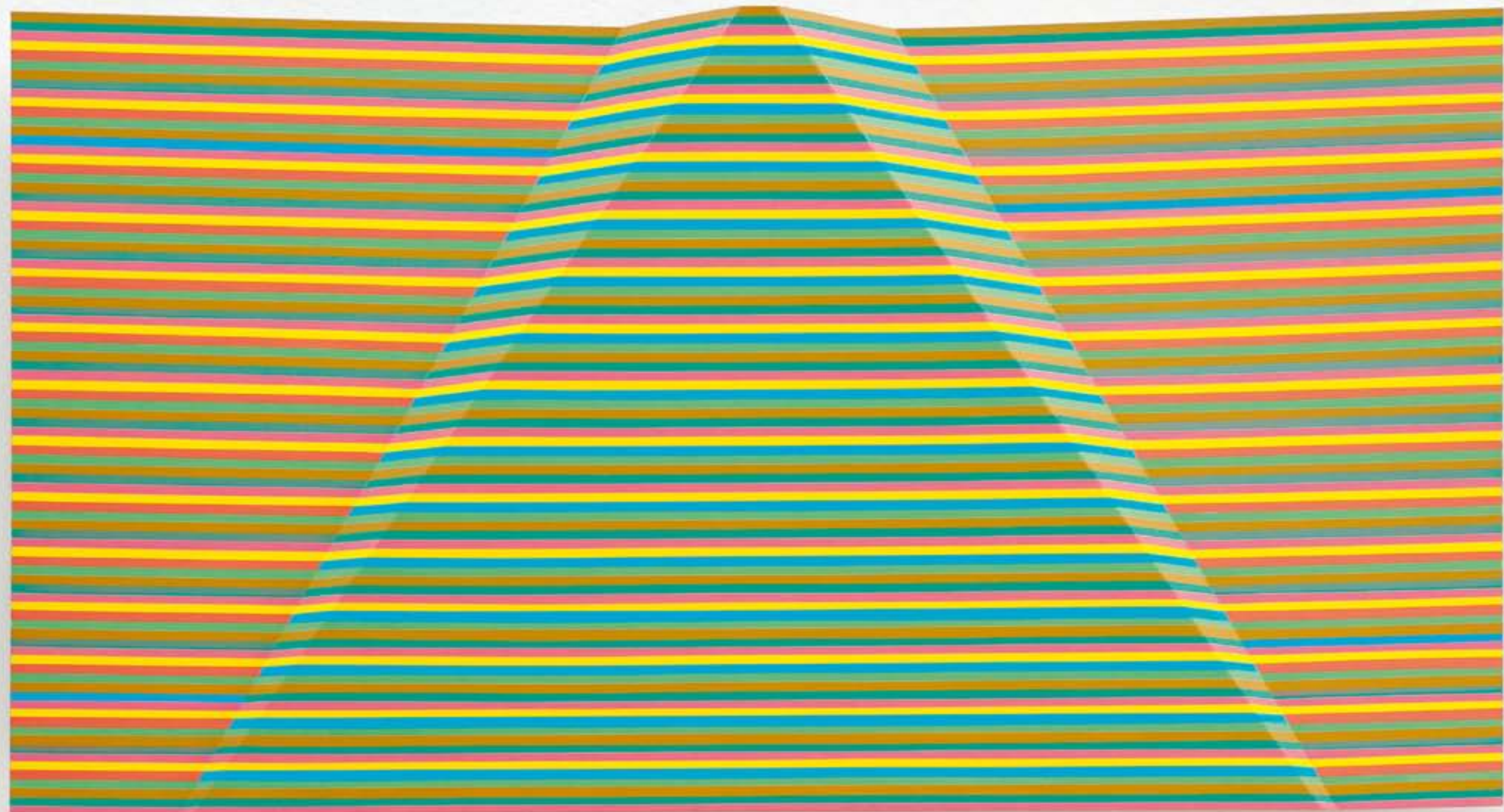
One of the things Concrete Art has achieved is to make the process of perception itself a topic of artistic endeavor. What becomes clear is how strongly human perception is the result of an act of reproduction that has interesting lacunae. The viewer's visual awareness is intensified when observing *Reductive Art*.

My approach to the medium of color is sensory and psychological, something that is not in line with the narrow understanding of the rules by *Concrete Art*. To my mind, reliefs are the perfect form for exploring certain artistic questions and possibilities that are foreclosed for the neighboring genres of panel painting and sculpture. In his essay, Christian Janecke shows why this genre does not fit in the formerly hermetically defined domain of *Concrete Art*. The relief is well suited to asking questions relating to visual perception!

Unfortunately, the opportunities for two-dimensional representation as in the present catalog, are limited by contrast and a certain knowledge of similar works is needed in order to imagine them on the basis of the illustrations.

2009, „BEZOLD“, Acryl auf Alublech, 150 x 95 x 9 cm
2009, „BEZOLD“, acrylic on sheet aluminum, 150 x 95 x 9 cm





2010, „ANAXAGORAS“, Acryl auf Alublech, 83 x 150 x 12 cm
2010, „ANAXAGORAS“, acrylic on sheet aluminum, 83 x 150 x 12 cm

Iemke van Dijk

Ursprünglich komme ich aus dem Bereich der Druckgrafik. Ich habe mich in den späten 1980er Jahren dafür entschieden, weil mich faszinierte, dass der Erschaffung eine Zerstörung vorausging – zum Beispiel mit Säure bei der Herstellung von Radierungen. Auch kommt das Ergebnis gewissenmaßen in einem Zug zustande und wird nicht als solches produziert.

Mein Hauptinteresse gilt dem Prägedruck und der Radierung; beide sind für mich Formen des Reliefs. Kleine Reliefs eben. Der Schritt von der Druckgrafik zum Relief mag radikal erscheinen, mein Bestreben war jedoch, dass meine Arbeit ein Teil der Architektur wird. So überlegte ich, ob es nicht besser sei, die Arbeit direkt in der Wand zu fertigen als sie davor zu hängen. 1994 habe ich dann mein erstes Gipsrelief in einer Wand geschaffen.

Dass ein in die Wand integriertes Relief nicht als Ergänzung zu verstehen ist, sondern einen natürlichen Teil der Umgebung darstellt, war ein wichtiger Aspekt für mich, und vor diesem Hintergrund war es nur noch ein kleiner Schritt vom Wandrelief zur Wandzeichnung. Beide sind an einen spezifischen Ort gebunden. Jedoch bediene ich mich auch für meine Wandzeichnungen der Techniken aus der Druckgrafik, so zum Beispiel Schablonen und Masken sowie dem Verwischen von Druckerschwärze und Graphit mit den Fingern, nicht mit einem Pinsel oder Stift. Wer sich in der Radierung auskennt, wird das sofort nachvollziehen können. Im Falle der Radierung trägt der Grafiker Druckerschwärze auf eine Platte auf und reibt diese in die Vertiefungen ein. Danach wird die überschüssige Tinte von Hand abgewischt.

Die Zeichnung im SNO (Sydney) ist natürlich flach, jedoch in zweierlei Hinsicht auch dreidimensional. Die innere weiße Form der Wand besitzt scheinbar eine höhere Leuchtkraft als die äußere Wand, die die Zeichnung umgibt. So erscheint der Kreis als Objekt vor der Wand, während der Graphit als Schatten zurücktritt: ein illusionistisches Trompe l'oeil.



Printmaking is my background. In the late 1980s, I chose to do it because it fascinated me that you need to destroy something (for instance with acid in case of etching) in order to create something. Also, the result seems more a thing materialized in one go, rather than something being made.

I see embossed prints and etchings (the things I was mostly interested in) both as forms of relief. Reliefs on a small scale. It seems a radical move to go from printmaking to reliefs, but I wanted my work to become a part of the architecture. What then I thought, is better to make a work directly in a wall, rather than hanging it in front of it? So, in 1994 I made my first plaster relief in a wall.

The idea that a relief in a wall is a natural part of the environment instead of an add-on was an important thought to me, and keeping this in mind, it is not a big step to go from a relief in a wall to a drawing on a wall. It is still site-specific. But also with my wall drawings, I use techniques coming from my printmaking background, like the use of templates and masks but also rubbing ink and graphite with the hands, rather than using a brush or pencil. People familiar with the process of etching will understand immediately. With etching, a printmaker applies ink on a plate and rubs it firmly into the relief. Then the redundant ink is being wiped off by hand.

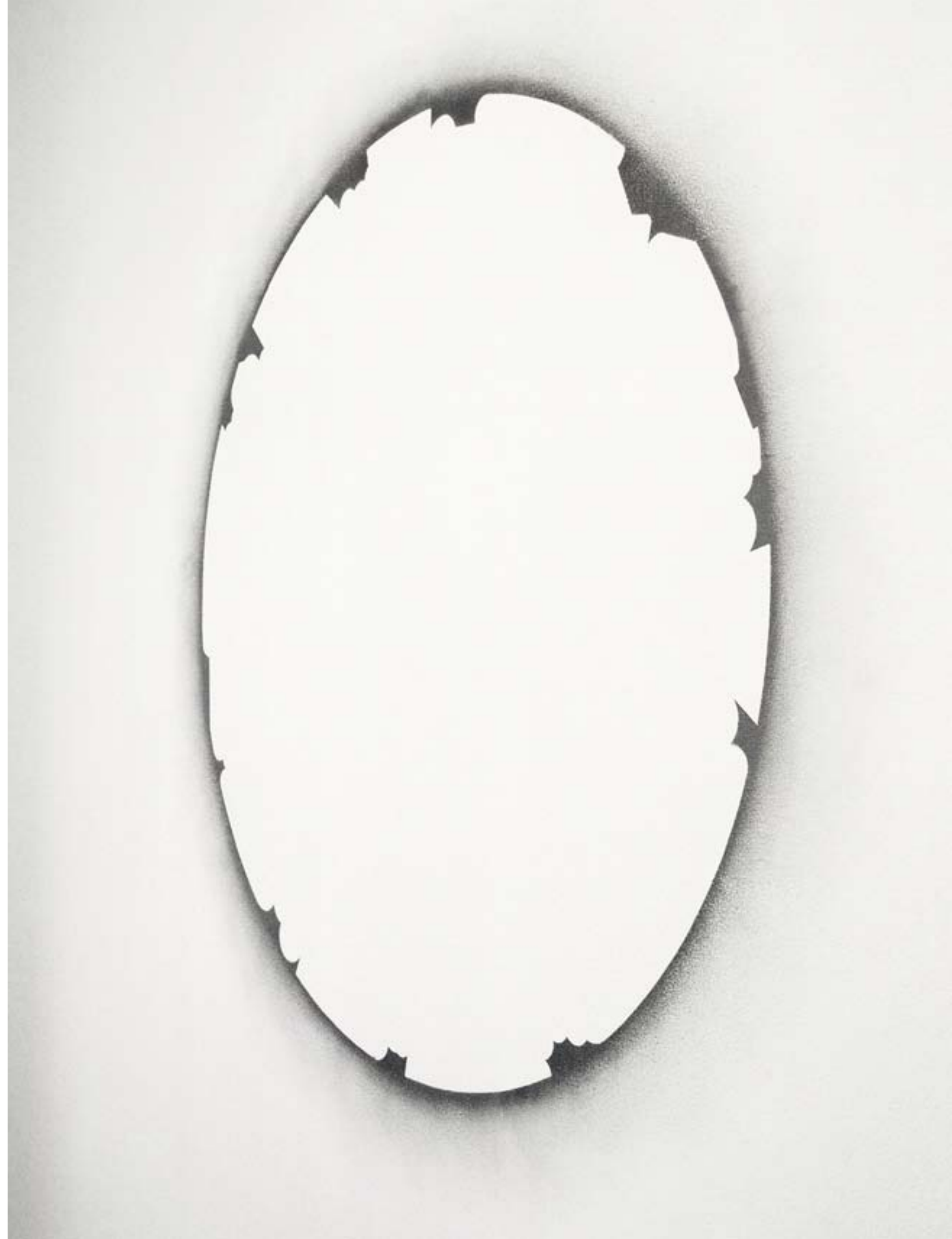
The drawing at SNO (Sydney) is flat of course but works three dimensional in two ways. The inner white shape of the wall seems of higher luminance than the wall surrounding the drawing. Thus, the circle seems a thing in front of the wall and, the graphite looks like the shadow: a trompe l'oeil relief.

Iemke van Dijk

Aluminium Relief, Haagse Kunstkring, 2010, Ø 110 cm
Aluminum relief, Haagse Kunstkring, 2010, Ø 110 cm

rechts: Graphitpuder auf Wand 2010, Ø 140 cm, SNO contemporary art projects, Sydney, Australien, Ø 140cm
right: graphite powder on wall, 2010, Ø 140 cm, SNO contemporary art projects, Sydney, Australia

nächste Doppelseite: permanentes Tiefrelief, 2006/07, 170 x 50 cm in Wand, IS-projects, Leiden, Niederlande (Details)
next double-page: permanent negative relief, 2006/07, 170 x 50 cm hole-in-the-wall, IS projects, Leiden, Netherlands (details)





Ulrich Diekmann

In einem mehrmonatigen Arbeitsprozess wird pigmentierte Acrylpaste zu sieben bis zwölf Zentimeter dicken *Farbblöcken* aufgebaut. Die dabei entstehende unebene Oberfläche wird mit Schleifpapieren zunehmender Gradation nass geschliffen und poliert. So verschwindet das ursprüngliche „Relief“, und durch die Einebnung entsteht ein gänzlich ungegenständliches Bild, ähnlich einem Schnitt durch Gesteinsschichten.

Das in einem 90° Winkel zur Bildoberfläche seitlich sichtbare Relief dokumentiert die übereinander gelagerten Schichten, die Materialmenge, die Pigmentierung und die zeitliche Abfolge des Acrylpastenauftrags. Als spezielles Thema ist das Relief in meiner künstlerischen Arbeit ohne Bedeutung, obwohl zeitgleich Arbeiten entstanden, die durchaus als reine Reliefs gedeutet werden können. Vielmehr interessiert mich Farbe als physisches Material, das in seinem Gebrauch ein dreidimensionales veränderbares Produkt evoziert. Der für mich faszinierende Gedanke von Bildgestaltung ist hier die Umkehrung des Malvorganges, also Wegnahme (Abrieb) von Farbe statt einer Bildfindung, die normalerweise durch Farbauftrag entsteht. Diese Form meiner Malerei hat im Grunde eine Entsprechung in der klassischen Steinbildhauerei, bei der die Skulptur durch Entfernen des überflüssigen Gesteins aus dem rohen Block gleichsam befreit wird.

So schließt sich der Kreis aus dreidimensionalem Farbrohmateriale und der daraus erschaffenen Malerei in der Fläche.

Ulrich Diekmann



In the course of work that takes several months, pigmented acrylic paste are assembled into Color Blocks that are 7-12 cm thick. The uneven surface that arises in the process is sanded while wet with sandpaper of decreasing coarseness and polished. In this way, the original "relief" disappears and the smoothing creates a completely non-figurative image similar to a cut through layers of rock.

The relief, visible at an angle of 90° to the pictorial surface, documents the superimposed layers, the volume of material, the pigments and the temporal sequence in which the acrylic paste was applied.

The relief has no special place as a theme in my artistic output, although works arose at the same time that could easily be read as reliefs. Instead, what interests me is color as physical material that with its use evokes a mutable 3D product. What fascinates me here about creating images is the inversion of the painting process, i.e., the removal (sanding) of color, instead of an image being created as usual by applying color. This form to my painting essentially corresponds to classical stone sculpting, where the sculpture is liberated from the coarse block by removing the superfluous rock. Thus the circle of three-dimensional raw color pigment and the painting created using it comes full circle.

Schleifbild K #23, 2003
Acryl 41 x 50 x 8 cm
Sanded picture K #23,
2003, acrylic,
41 x 50 x 8 cm





Schleifbild K #24, 2003, Acryl, 50 x 50 x 8 cm
Sanded picture K #24, 2003, acrylic, 50 x 50 x 8 cm



Schleifbild K #25, 2003, Acryl, 50 x 70 x 8 cm
Sanded picture K #25, 2003, acrylic, 50 x 70 x 8 cm

Gerhard Frömel

„re-li-ef“

ich mache keine reliefs, wie ich sie bisher gesehen habe.

beim klassischen relief entstehen aus einer geschlossenen fläche erhöhte und vertiefte strukturen.

bei meinen objekten geht es um offene, auf zwei ebene positionierte flächen mit aufgemalten grafischen elementen.

durch die bewegung des betrachters und seine suche nach einem geeigneten standpunkt lassen sich die flächen mit den grafischen elementen zu scheinbaren raumkörpern bilden.

das entdecken formaler veränderung setzt die bewegung voraus.

mich führte sie zu einer neuen art von re-li-ef.

re-li-ef weil es aus drei elementen besteht. grundplatte, erhöhte platte, grafisches element.

I don't make reliefs in the form I have seen them to date.

in classical reliefs raised or indented structures occur in a sealed surface.

my pieces involve open surfaces positioned on two levels with graphic elements added by painting.

the viewer's movement and search for a suitable vantage-point cause the surfaces with the graphic elements seemingly to form volumes in space.

the discovery of formal change presumes movement.

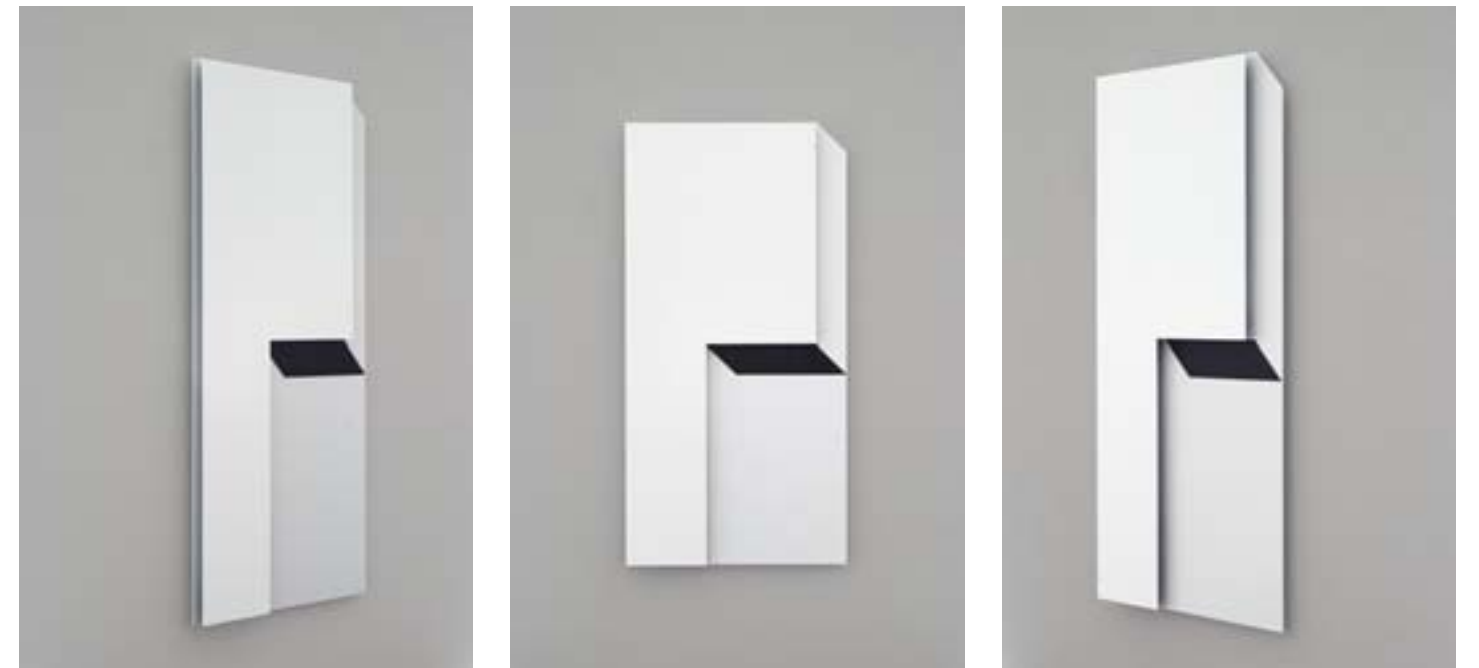
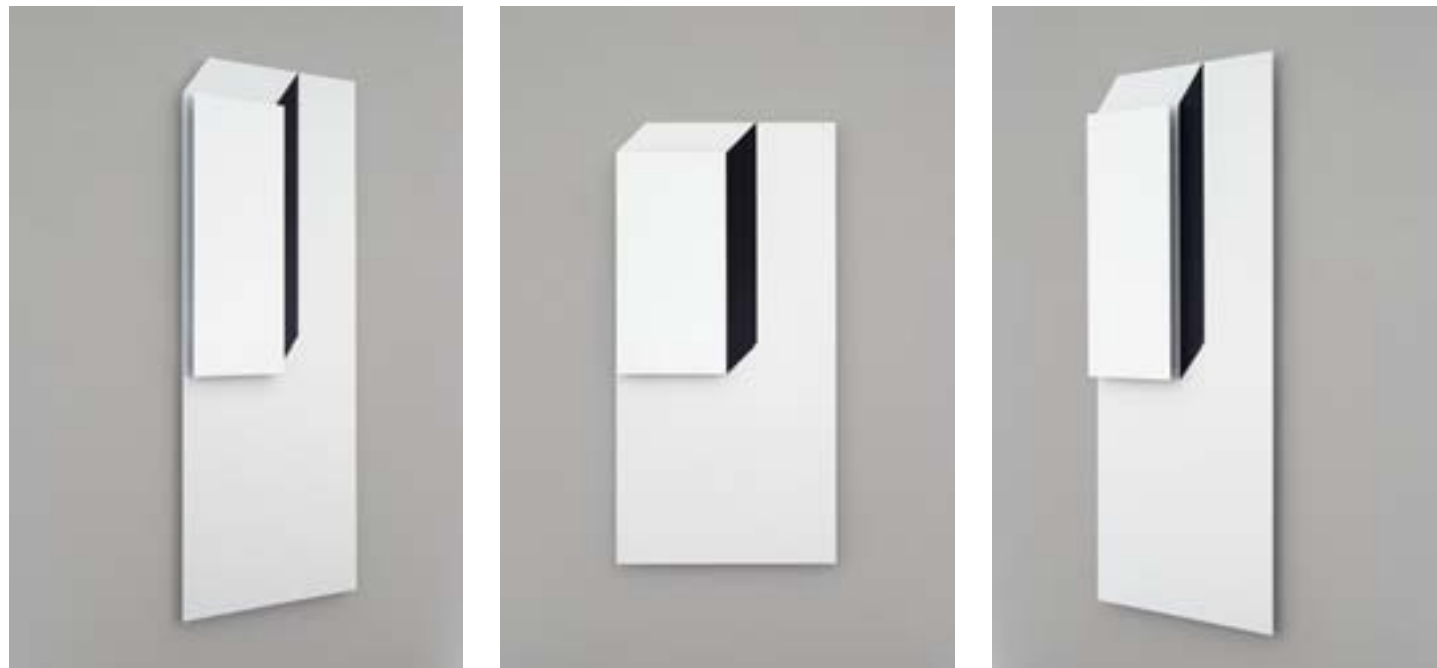
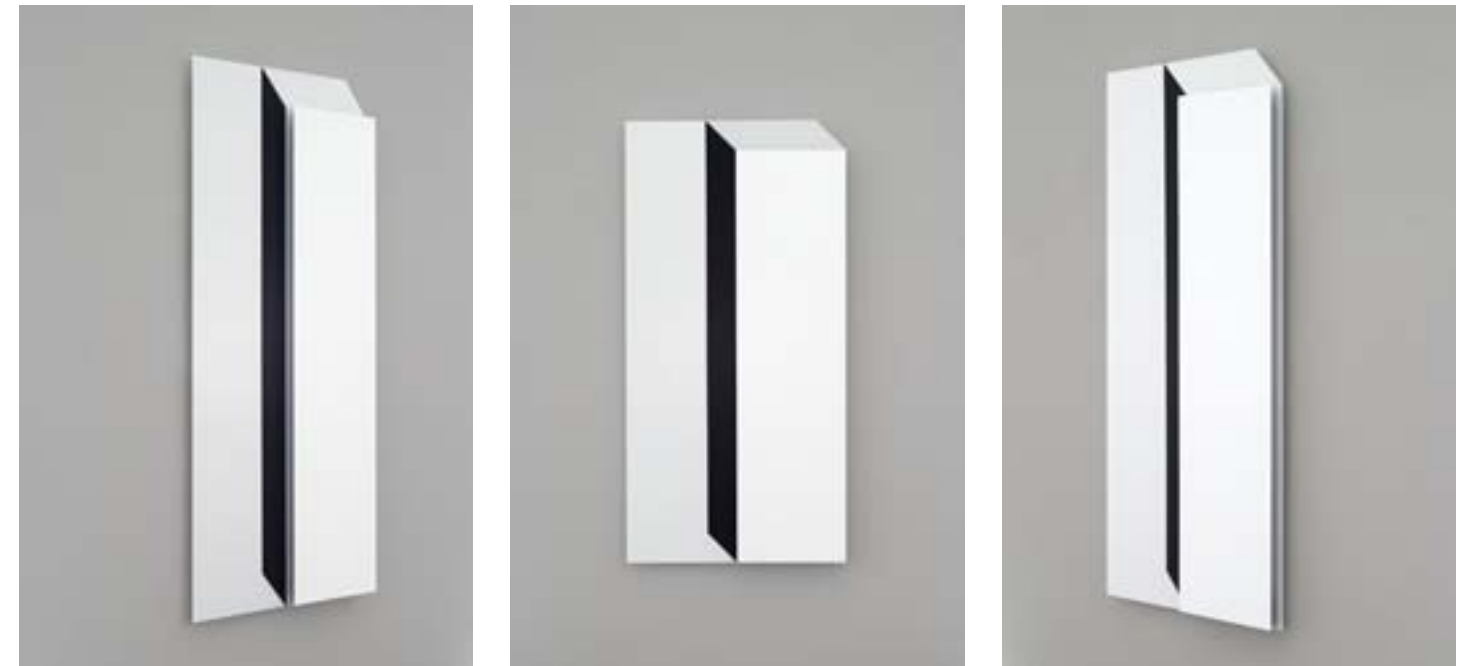
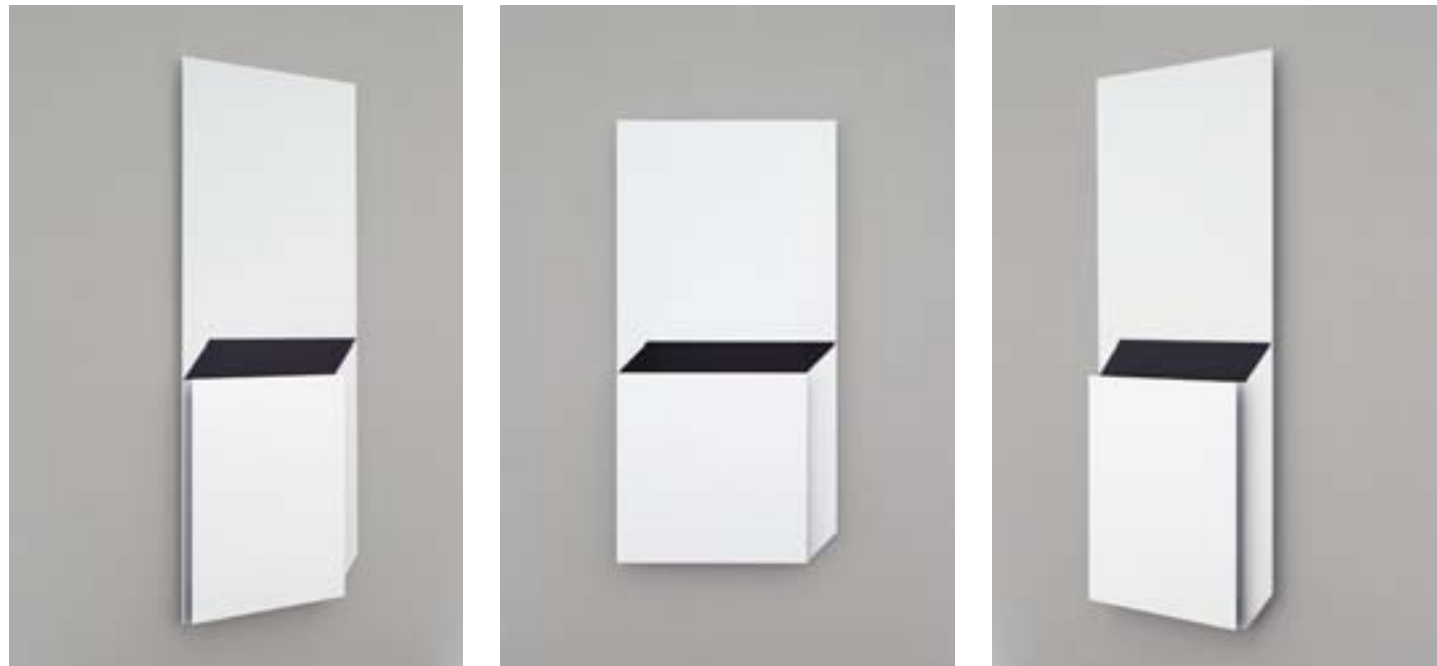
it led me to a new kind of re-li-ef.

I write re-li-ef as it consists of three elements. base plate, raised plate, graphic element.

gerhard frömel, wolfsegg, nov. 2011

„minimal bewegt“ 2005, schwarz-leuchtorange, aluminium/mdf/acryllack, 6-teilig, à 50 x 75 x 3 cm, gesamtlänge der bodenarbeit ca. 5,5 m
“minimally moved”, 2005, black and fluorescent orange, aluminum/MDF/acrylic paint, 6 parts, 50 x 75 x 3 cm each, total length of floor work approx. 5.5 m





„re-li-ef“, 2011, 1-4, je drei ansichten, weiß-schwarz, aluminium/acryllack
à 75 x 37,5 x 2,0 cm
“re-li-ef”, 2011, 1-4, three views of each, black and white, aluminum/acrylic
paint, 75 x 37.5 x 2.0 cm each

Hans Jörg Glattfelder

Was macht ein Relief zu einem konkreten Kunstwerk? What makes a relief into a piece of Concrete Art?

Schon früh hat die Konkrete Kunst Reliefs von ausserordentlicher Klarheit und Schönheit hervorgebracht; man denke etwa an die Reliefs von *Jean Gorin* oder von *Sophie Taeuber*. Es handelte sich um Reliefs im eigentlichen Sinn, also um jene Kunstform, welche greifbares Volumen von einer begrenzten Fläche abhebt und es gleichzeitig darauf bezieht, die deshalb irgendwo zwischen dem Tafelbild und der Freiplastik anzusiedeln ist. Seit der Antike hatte das Relief immer die Aufgabe, die vollkörperliche Anwesenheit der dargestellten Figuren vorzutäuschen. Eine solche illusionistische Funktion ist aber für die *Konkrete Kunst* mit Gewissheit auszuschliessen, denn *Konkrete Kunst* will definitionsgemäss nichts abbilden.

Was also entscheidet über die Zugehörigkeit eines Reliefs zur Konkreten Kunst? Hier wird einmal mehr deutlich, wie irreführend die Gleichsetzung von ‚konkret‘ mit ‚körperlich vorhanden, greifbar‘ sein kann. Denn so verstanden sind alle Reliefs ‚konkret‘. Auch die häufig praktizierte Rückbeziehung der konkreten Kunst auf Mathematik und Geometrie erweist sich als zu beschränkt. Es gibt wichtige Werke der konkreten Kunst, die nicht aus geometrisch-mathematischen Überlegungen entstanden sind. Das in der Alltagssprache sehr direkte und meist unmissverständliche Wort ‚konkret‘ zeigt sich im hier reflektierten Zusammenhang als zunehmend problematisch. Um zu mehr Klarheit zu kommen, scheint es mir nützlich, diesen Begriff im dialektischen Gegensatzverhältnis ‚abstrakt – konkret‘ zu überdenken. Wir beginnen dabei mit der Feststellung, dass jede Abstraktion ihren Ursprung in einer konkreten Sache oder einem konkreten Sachverhalt hat. Um zustande zu kommen, braucht sie die Existenz eines Konkreten. Abstraktion ist also nicht unabhängig und hat nicht Bestand in sich selbst. Demgegenüber hat die konkrete Sache alle Bestimmtheiten in sich, sie besteht durch sich selbst und für sich. Andererseits sind die Bestimmtheiten, die Eigenschaften, welche die konkrete Sache in ihrer Besonderheit konstituieren, nur durch einen Abstraktionsprozess herauszulösen und erkennbar zu machen. Ein volles, bewusstes Erfassen des Konkreten kann also wiederum auf die Abstraktion nicht verzichten.

Dieses Verhältnis hatte wohl auch *Theo Van Doesburg*, der Begründer der *Konkreten Kunst*, im Sinn, als er 1930 schrieb, dass jegliches Abbilden in der Kunst auf einer Abstraktion beruht, dass folglich alle bisherige Malerei eigentlich eine abstrakte Kunst sei. Der Gründungsakt der konkreten Kunst war der Verzicht auf Abbildung. Nur die Konstruktion – oder Erfindung – oder Setzung –, welche ein selbstbezogenes Kunstwerk herstellt, gibt Anrecht auf die Bezeichnung konkret. Damit das so Erzeugte auch die Qualifikation eines Kunstwerks hat, müssen bestimmte Eigenschaften dazukommen: ein gewisser Grad an Komplexität, eine Mehrschichtigkeit, die eine wiederholte Wahrnehmung rechtfertigen. Unter diesem Gesichtspunkt bietet die Verwendung des Reliefs ohne Zweifel zusätzliche Artikulationsmöglichkeiten, Ver-

Very early on, Concrete Art created reliefs of exceptional clarity and beauty. One needs only think of the reliefs made by *Jean Gorin* or *Sophie Taeuber*. These were reliefs in the real sense, i.e., that art form which distinguishes a tangible volume from a limited surface while relating the two, and is therefore to be located somewhere between panel painting and sculpture. Since Classical Antiquity, the relief has always been meant to create the pretense of corporeal presence of the figures represented. Such an illusionistic function can most certainly be excluded in the case of Concrete Art, for the latter by definition does not wish to represent anything.

So what decides on whether a relief counts as Concrete Art? Here we again see clearly how misleading the equation of “concrete” with “physically present, tangible” can be. Because read thus, all reliefs are “concrete”. And the frequently practiced reference of Concrete Art back to mathematics and geometry proves limiting. There are key examples of Concrete Art that are not based on geometric-mathematical considerations. The word “concrete”, so direct and unequivocal when used in the vernacular proves to be increasingly problematic in the current context. To get a clearer picture, I believe it bears rethinking the term in the dialectical opposition of “abstract/concrete). We can thus begin by asserting that every abstraction has its origins in a concrete thing or matter. In order to come about it requires the existence of the concrete. In other words, abstraction is not independent and does not exist of itself. By contrast, the concrete thing is firmly determinate, exists through itself and for itself. However, the determinateness, the properties that constitute the singularity of the concrete thing can only be identified by a process of abstraction. The complete, conscious grasp of the concrete thus cannot get by without abstraction.

This was no doubt the relationship *Theo Van Doesburg*, the founder of Concrete Art, has in mind when he wrote in 1930 that any representation in art rests on abstraction and that all painting hitherto had essentially been abstract art. The founding act of Concrete Art was to forgo figuration. Here, only a structure (or invention or position) that creates a self-referential artwork would classify as “concrete”. For what is thus made to qualify as an artwork, it must also possess certain properties: a particular degree of complexity, many layers, such as to prompt its repeated perception. From this point of view, the use of the relief no doubt offers additional forms of articulation, links to different levels, references by the volumes to one another or to the basic plane, inclusion of the angles of light, of shadow, etc. We still need a third criterion, the rational comprehensibility of the rules by which the relief is made, rendered visible for the viewer within the work itself. This demand was likewise an imperative for Concrete Art from the very outset. Now, rationality in the sense used in the art world today (and it is still influenced by Romanticism) does not enjoy much of a status. This usually is the

knüpfungen auf verschiedenen Ebenen, Bezüge der Volumen unter sich oder zur Ebene, Einbezug der Lichtführung, der Schatten usw. Noch fehlt, als drittes Kriterium, die rationale Nachvollziehbarkeit der Konstruktionsregeln, die dem Betrachter im Werk selbst einsehbar sein sollen. Auch diese Forderung galt von Anfang an für die konkrete Kunst als unumgänglich. Nun hat Rationalität im heutigen, immer noch von der Romantik geprägten Kunstbetrieb keinen hohen Stellenwert. Dies beruht allerdings meist auf Unkenntnis: was abgelehnt wird, ist genauer besehen eine Karikatur von Rationalität. Der französische Philosoph Gaston Bachelard (1884–1962) hat in seinem *„rationalisme appliqué“*¹ eine Theorie der ‚regionalen Rationalismen‘ entwickelt, womit er die in den einzelnen Wissensgebieten, wie etwa in der Nuklearphysik, der Neurophysiologie usw. entwickelten Interpretationsmodelle und Methoden meint, die immer auch mit einer experimentellen Praxis interagieren. Die Resultate dieser regionalen Rationalismen fliessen in einen *„Rationalisme général“* zurück, welcher nur deshalb allen wissenschaftlich Tätigen intersubjektiv verständlich ist, weil er nachvollziehbar, eben: rational formuliert wird. In diesem Kontext scheint mir die Entwicklung einer spezifisch bildnerischen Rationalität, in welcher die Besonderheiten einer visuellen Logik, der Gesetze des Sehens und der Sichtbarkeit untersucht und experimentiert werden, eine vielversprechende Aufgabe für die konkrete Kunst zu sein.

Zusammenfassend und als Antwort auf die im Titel gestellte Frage, können wir folglich festhalten, dass ein reliefartiges Gebilde dann ein konkretes Kunstwerk ist, wenn es: erstens selbstbezogen ist und nicht auf anderes verweist; zweitens, wenn es jene besondere Komplexität zeigt, die ein Kunstwerk auszeichnet; und drittens, wenn seine Konstruktionsweise offenliegt und nachvollziehbar ist. Man könnte als vierten Punkt hinzufügen, dass ein solches Relief erst im bewussten Nachvollzug durch einen Betrachter volle Existenz als Kunstwerk hat.

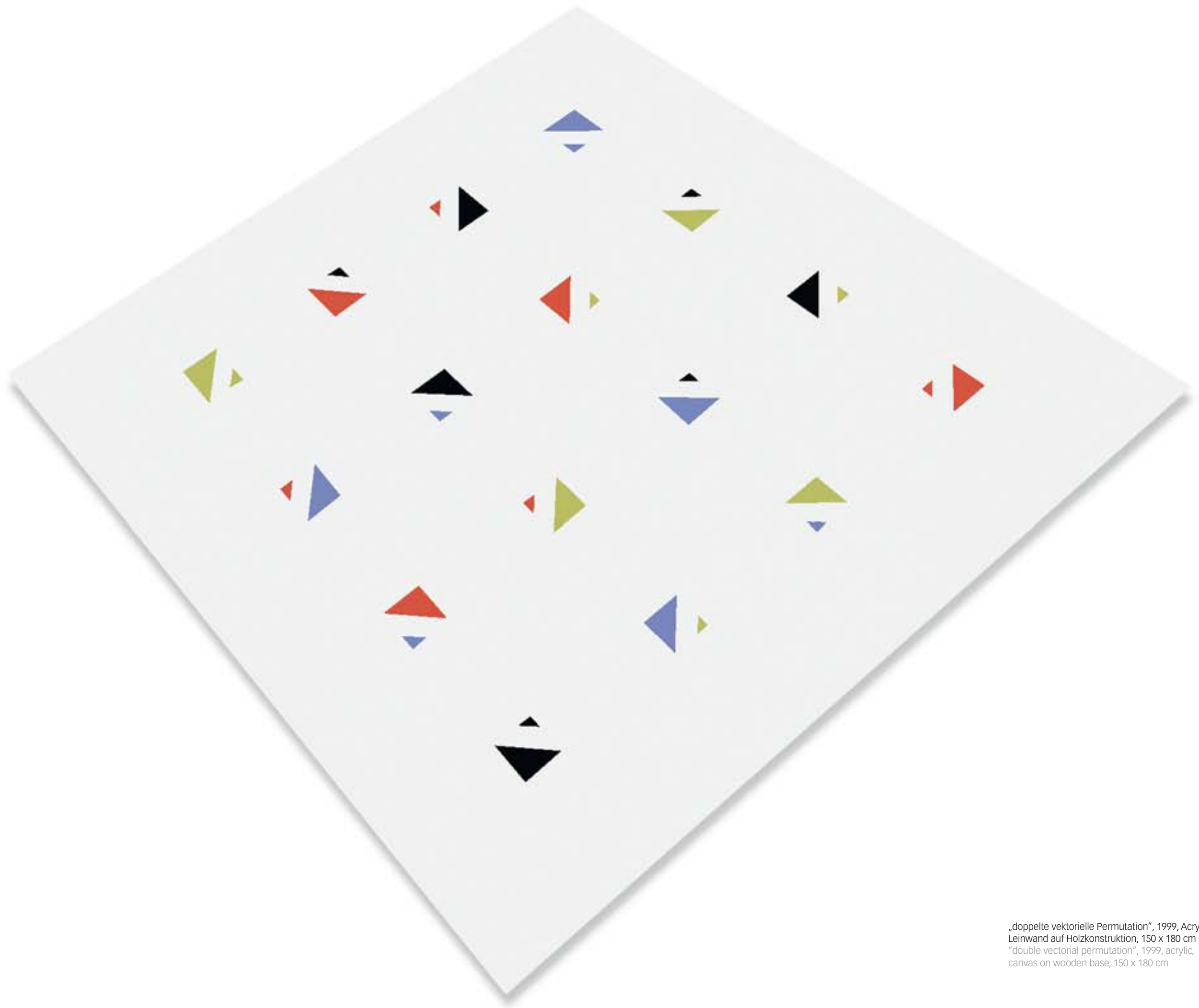
Hans Jörg Glattfelder

product of ignorance: On closer inspection, what gets rejected is actually a caricature of rationality. French philosopher Gaston Bachelard (1884– 1962) developed in his “rationalisme appliqué”¹ a theory of “regional rationalisms”, meaning the models of interpretation and methods developed in the individual fields of knowledge, such as nuclear physics, neurophysiology, etc., which always also interact with an experimental practice. The results of these regional rationalisms converge in a “rationalisme général” that can only be intersubjectively understood by all those active in science because it is comprehensible to, i.e., rationally formulated. In this context it seems to me that a highly promising task for Concrete Art would be to develop a specific creative rationality in which the specificities of a visual logic, the laws of seeing and visibility get explored and experimented with.

To summarize and by way of an answer to the question raised in the title, we can thus specify that a relief-like structure is a work of Concrete Art if it: first, is self-referential and does not refer to something else; second, exhibits that specific complexity that defines an artwork; and third if the way it is made is comprehensible and readily apparent to the eye. One could add as a fourth point that such a relief only fully exists as an art work if consciously comprehended by a viewer.

¹ Gaston Bachelard, „Le Rationalisme appliqué“, PUF, Paris, 1949

¹ Gaston Bachelard, „Le Rationalisme appliqué“, PUF, Paris, 1949



„doppelte vektorielle Permutation“, 1999, Acryl,
Leinwand auf Holzkonstruktion, 150 x 180 cm
“double vectorial permutation“, 1999, acrylic,
canvas on wooden base, 150 x 180 cm



„douze - treize“, 2004-12-11, WN 0408, Wandarbeit, 130 x 215 cm
“douze - treize“, 2004-12-11, WN 0408, mural, 130 x 215 cm

Andreas Kocks

1: als bildhauer habe ich schon immer viele zeichnungen gemacht, technische aus praktischen notwendigkeiten und freie aus freude und der lust an der unmittelbarkeit des ausdrucks. das bedürfnis, mehr aus dem medium zeichnung zu machen, hat im laufe der zeit dazu geführt, in die zeichnungen hinein zu schneiden, um dadurch raum zu gewinnen und die zeichnung lebendig werden zu lassen.

2: dadurch entstanden die ersten reliefs, die zunächst noch sehr in sich geschlossene körper darstellten und sehr bildhafte qualitäten hatten. diese doppel funktion als bild und als objekt hat mich immer fasziniert. die bewußte plazierung des relief-bildes auf der wand hat mich dann motiviert, installativer und ortsspezifischer zu arbeiten und die jeweilige architektonische situation ins künstlerische konzept zu integrieren.

1: As a sculptor I have always done a lot of drawings, technical one out of practical necessity and free forms out of a joy in the immediacy of expression they offer. The need to make more out of the medium of drawing led over time to cutting things into the drawings in order to gain a sense of space and make the drawing come to life.

2: In this way, I made my first reliefs that were initially very hermetic volumes that possessed strongly pictorial qualities. I've always been fascinated by this dual function as image and as object. The deliberate positioning of the relief image on a wall then prompted me to work with site-specific installations and to integrate the respective architectural situation into the artistic concept.

Andreas Kocks



paperwork #1149, 2011, 230 x 140 x 76 cm, Acryllack auf Aquarellpapier, Galerie Winston Wächter, New York
Paper work #1149, 2011, 230 x 140 x 76 cm, acrylic paint on watercolor paper, Winston Wächter Fine Art, New York



paperwork #1151G, 2011, 270 x 137 x 94 cm, Graphit auf Aquarellpapier, Galerie Winston Wächter, New York
Paper work #1151G, 2011, 270 x 137 x 94 cm, graphite on watercolor paper, Winston Wächter Fine Art, New York



paperwork #1145G, 2011, 350 x 300 x 5cm, Graphit auf Aquarellpapier, Galerie Winston Wächter, New York
Paper work #1145G, 2011, 350 x 300 x 5 cm, graphite on watercolor paper, Winston Wächter Fine Art, New York



paperwork #1144G, 2011, 250 x 228 x 6 cm, Graphit auf Aquarellpapier, Galerie Winston Wächter, New York
Paper work #1144G, 2011, 250 x 228 x 6 cm, graphite on watercolor paper, Winston Wächter Fine Art, New York



paperwork #1048G, 2011, 282 x 340 x 6 cm, Graphit auf Aquarellpapier,
Galerie Winston Wächter, New York
Paper work #1048G, 2011, 282 x 340 x 6 cm, graphite on watercolor paper,
Winston Wächter Fine Art, New York

Vesna Kovacic

Wie stellt man das Staunen dar? Anamorphose, nichteuklidisch-euklidisch Wir nehmen eine Fülle von inneren Regungen, Emotionen und Gedanken wahr. Immer wieder wandeln sich einzelne Strömungen in geordnete Muster von Ideen, Konzepten und Systemen. Wir beobachten uns dabei und vergleichen die einzelnen Aspekte innerer Abläufe und treten so in Dialog mit uns selbst. Meine Arbeit stellt diese Vorgänge in drei Komponenten dar.

Faltungen-Nichteuklidisch Kraft bewegt die Welt und formt die Objekte. Spuren dieser Bewegungen sind die Faltungen meiner Reliefs. Es ist keine Regel auszumachen, wie die Faltungen miteinander ein Relief bilden. Das Relief steht für die chaotische Seite.

Muster-Euklidisch Den Kontrast zur chaotischen Seite in meinen Reliefs stellt das Raster dar.

Fluchtpunkt Das Subjekt erfährt die Welt durch Ideen, Vorstellungen und Konzepte. Wenn sich der Standort des Subjektes bewegt, verändert sich das Abbild des Musters. Es wird erfahrbar, wie die Einwirkung von Kraft das Muster umformt. Ich lege meist mehrere Fluchtpunkte fest. So entsteht eine Art Selbstreflexions-Modell für den Betrachter.

Emergenz Die Dreidimensionalität meiner Reliefs erscheint zunächst als eine Fläche, die mit einem chaotischen Muster gefüllt ist. Wenn der Betrachter das Muster entdeckt, verwandelt sich ein kompliziertes, unüberschaubares Gegenüber in etwas Begreifbares. Mancher Betrachter mag ahnen, dass er hier etwas Wesentliches seiner selbst vorfindet. Er erlebt wie nahe Chaos und Ordnung beisammen liegen.

How to create amazement? Anamorphically, non-Euclidian/Euclidian We perceive a wealth of inner sensations, emotions, thoughts. Repeatedly, the individual currents turn into structured patterns of ideas, concepts and systems. We watch ourselves in the process and thus engage in an inner dialog. My work represents these processes in three components.

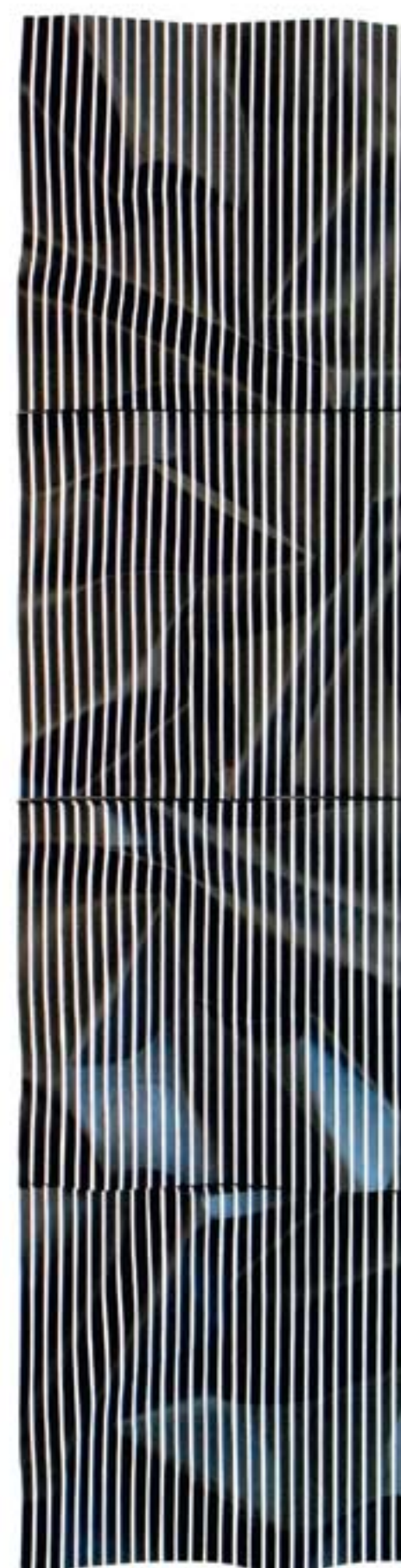
Non-Euclidian Folds Energy moves the world and shapes objects. The folds in my reliefs are traces of these movements. No rules for how the folds together form a relief can be discerned.

Euclidian Pattern The grid pattern constitutes the contrast to the chaotic side to my reliefs.

Vanishing point The subject experiences the world through patterns, ideas and concepts. If the stand point moves, then so does the image of the pattern. I usually define several vanishing points in different positions.

Emergence The three-dimensional properties of my reliefs initially appear as a surface that is filled with a chaotic pattern. On discovering this pattern, the viewer finds that the complex field morphs into something tangible. Some viewer may intuit that here something essential about us humans is to be found, as we experience how closely chaos and order are to each other.

Vesna Kovacic



Pilaster, 12 mm schwarz + 4 mm weiß
30° – 33°, 2004
Aluminiumguss / Acryl
172 x 43 x 10 cm
Pilaster, 12 mm black + 4 mm white
30° – 33°, 2004
cast aluminum / acrylic
172 x 43 x 10 cm

Pilaster, 12 mm schwarz + 4 mm weiß
105° – 85°, 2004
Aluminiumguss / Acryl
172 x 43 x 10 cm
Pilaster, 12 mm black + 4 mm white
105° – 85°, 2004
cast aluminum / acrylic
172 x 43 x 10 cm

Pilaster, 12 mm schwarz + 4 mm weiß
44° – 50°, 2004
Aluminiumguss / Acryl
172 x 43 x 10 cm
Pilaster, 12 mm black + 4 mm white
44° – 50°, 2004
cast aluminum / acrylic
172 x 43 x 10 cm



Pilaster, 12 mm schwarz + 4 mm weiß
44° – 50°, 2004
Aluminiumguss / Acryl
172 x 43 x 10 cm
Detail

Pilaster, 12 mm schwarz + 4 mm weiß
30° – 33°, 2004
Aluminiumguss / Acryl
172 x 43 x 10 cm
Detail



Andrew Leslie

Meine Beschäftigung mit der Radierung als junger Künstler hat mein Interesse geweckt, mir die Idee des Reliefs als Arbeitsweise zu eigen zu machen.

Meine aktuellen Arbeiten sind eine Weiterführung dieses Interesses an Räumen mit begrenzter Tiefe. Sie beinhalten

ein Objekt,

Farbe,

eine Wand

sowie

eine Idee.

Since working with etching as a young artist I have always been interested in the idea of relief as a way of working.

My current work is an extension of this interest in spaces of limited physical depth which involve

an object,

some paint,

a wall

and

an idea.

Andrew Leslie, Sydney 2012

At (version 2), 2010
acrylic on anodised aluminium
150 x 160 cm
Courtesy Annandale Galleries, Sydney, Australia



Arnulf Letto

Meine Hinwendung zum Relief erfolgte ab 1969. Zuvor arbeitete ich an Bildern mit kontinuierlichen Graustufen, die die ebenen Flächen als leichte Reliefs erscheinen ließen, die sowohl konkav als auch konvex interpretiert werden konnten (Volumenillusion).

Eine entscheidende Erweiterung in Bezug auf Oberflächen-Variabilität ergab sich, als die auf der ebenen Bildfläche entstandenen Scheinwölbungen real nachgebaut und in Flachreliefs umgewandelt wurden, deren Bemalung in gleicher Weise wie bei den Bildern erfolgte.

Die so entstandenen Gebilde waren nun aufnahmefähig für Licht und Schatten und veränderten sich je nach dem Winkel des Lichteinfalls, wobei Bemalung und reale Licht-Schattenbildungen entweder gegeneinanderliefen und sich gegenseitig aufhoben oder sich verstärkten, was die Kontraste extrem hervortreten ließ.

Der Reichtum der Helligkeitsgrade von Licht und Schatten beim Auftreffen auf die gewinkelten oder gerundeten Formteile des Reliefs, auf die die Hell-Dunkelwerte der Bemalung antworten, dies zusammen mit den Möglichkeiten der Verunsicherung, was denn eigentlich Schatten und was Bemalung ist, machen die Arbeit an den Reliefs für mich zu einem schier unendlichen Abenteuer.

I started concerning myself with relief work in 1969. Before then I had worked with images in constant grey tones that caused planar surfaces to resemble light reliefs that could be read as both concave and convex (illusion of volume).

A decisive extension as regards surface variability resulted from my reconstructing in three dimensions the illusionist bulges of the flat surface and created flat reliefs that I painted the same way I had the images. The structures that arose in this manner were now susceptible to light and shadow and changed depending on the angle of light falling on them, whereby painting and real light/shadow formations either ran against each other, counteracted each other, or reinforced each other, making the contrasts seem extreme.

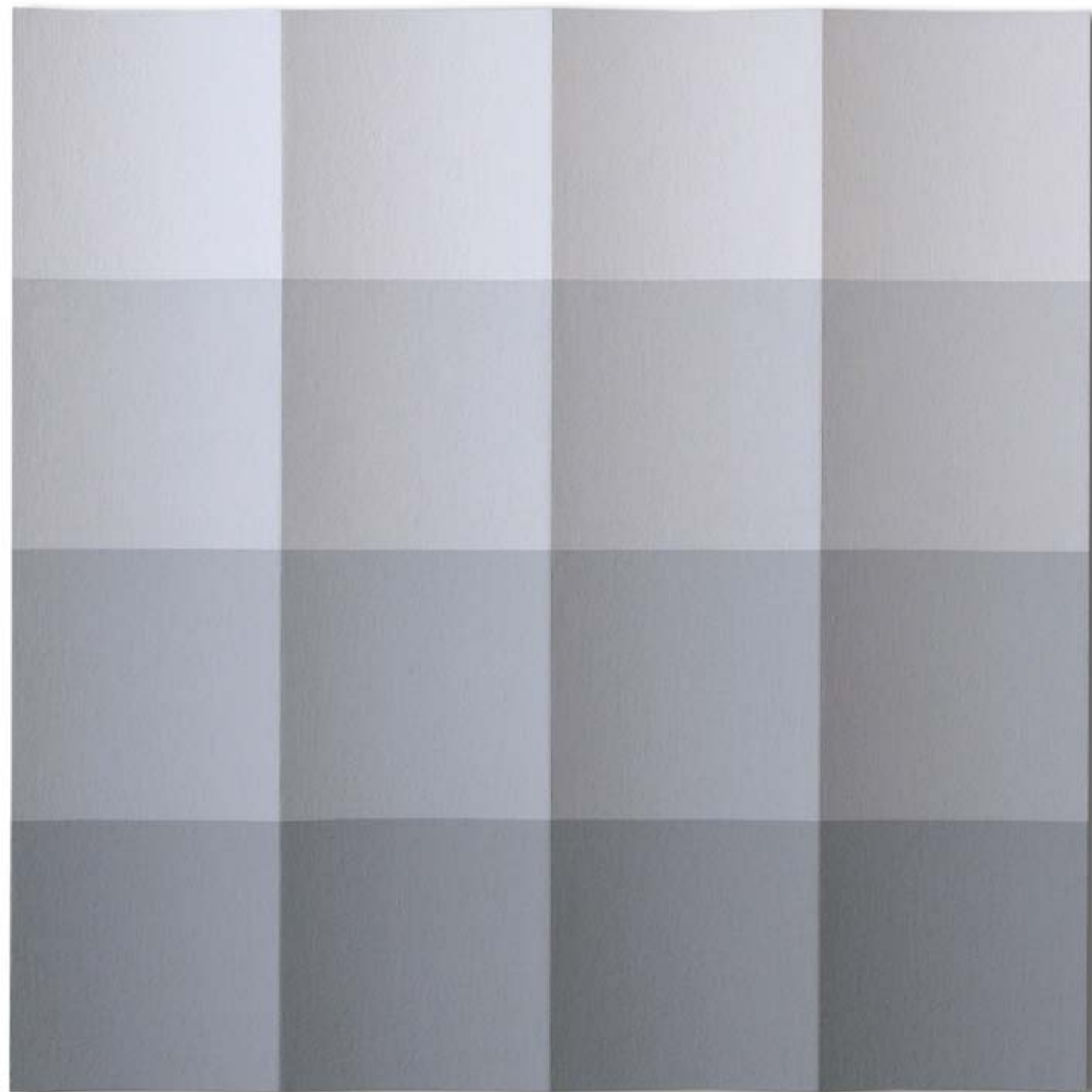
The wealth of different degrees of brightness of the light and shadow when encountering the angled or rounded parts of the relief, the chiaroscuro tones of the painting, and the potential for uncertainty as to what was actually shadow and what painting, made working on the reliefs a sheer endless adventure for me.

Arnulf Letto, October 2011

Anmerkung des Kurators: Bei der Arbeit rechts, dem Umschlagmotiv, entstehen die horizontalen Grauerläufe durch die Malerei, die vertikalen durch den Lichteinfall von der Seite.

Curator's note: In this work, the envelope motif, the gray, horizontal lines are the product of the paint, the vertical ones the product of the light coming from the side.

Relief 2009/1 „VierGrau“
47 x 47 cm, Acryl auf Nessel auf
Gips auf Spanplatte
Relief 2009/1, "FourGray", acrylic
on nettle on plaster on chipboard





Relief 1987/3, 72 x 40,5 cm, Acryl
auf Nessel auf Hartschaum auf
Spanplatte
Relief 1987/3, 72 x 40,5 cm,
acrylic on nettle on rigid foam on
chipboard



Relief 2003/5, 38 x 21,5 cm, Acryl
auf Nessel auf Gips auf Spanplatte
Relief 2003/5, 38 x 21.5 cm, acrylic
on nettle on plaster on chipboard

Michael Reiter

„Container“

Gleichlange und gleichbreite Stücke farbiger Bänder werden so aneinander genäht, dass sie, mit sechs Nägeln an der Wand angebracht, eine Art Netz ergeben, das aus Quadraten zusammengesetzt, die lineare Darstellung eines Würfels in Kavalierspersione – man sagt auch Parallelperspektive – zeigt. Dadurch wird eine Doppelung des Dargestellten erreicht – die räumliche Darstellung eines realen Raums.

Dass man diese Arbeit als Relief bezeichnet, liegt wohl daran, dass die Bänder nicht mit der breiten Seite an der Wand aufliegen, sondern die Kanten der Bänder in den Raum ragen. Der „Container“ benötigt die Wand um aufgespannt werden zu können, zugleich reflektiert die Wand die Farben der Bänder und es ergeben sich Lichthöfe. Er hat reale Tiefe.

Um frei von jeglicher Farbkomposition, oder geschmacklicher Harmonisierung zu sein, nähe ich die farbigen Bandstücke willkürlich mit einem ebenfalls verschiedenfarbigen Ober- und Unterfaden zusammen. Auch schneide ich den Ober- und Unterfaden ab, wie er aus der Nähmaschine kommt, ich achte auch hier nicht auf ein „harmonisches“ Erscheinungsbild.

Diese Art des „Reliefs“ (wobei ich nicht bewusst ein Relief bearbeiten wollte) ermöglicht mir eine Leichtigkeit. Die Arbeit ist leicht zusammenfaltbar, leicht zu transportieren und wird auch mit wenig Aufwand an die Wand angebracht. Letztendlich entsteht der „Container“ erst beim Spannen an der Wand.

Er funktioniert in jeder Größe und in jeder Farbkonstellation.

Here, strips of colored material of equal lengths and widths are sewn together and affixed to the wall with six nails in such a way that they create a kind of net-like arrangement. Consisting of squares, it is a linear representation of a cube in a cavalier (or parallel) perspective. As such, the configuration is duplicated – the spatial representation of a real space.

The work is described as a relief, probably because it is not the flat side of the strips that is affixed to the wall, rather the edges project into the space. „Container“ requires the wall behind it as it has to be drawn tight; at the same time the wall reflects the colors of the material strips and there's a haloing effect. It has real depth.

In order to be free of all color composition or harmonization in terms of taste, I sew the colored strips together at random with different colored upper and lower threads. I also cut the upper and lower thread as they come out of the sewing machine; here too I am not looking to create a „harmonious“ appearance.

This kind of „relief“ (although I did not set out to make a relief) makes things easier for me. The work can be easily folded, easily transported and it also takes little effort to mount it on the wall. Ultimately „Container“ is only created when it is stretched out on the wall.

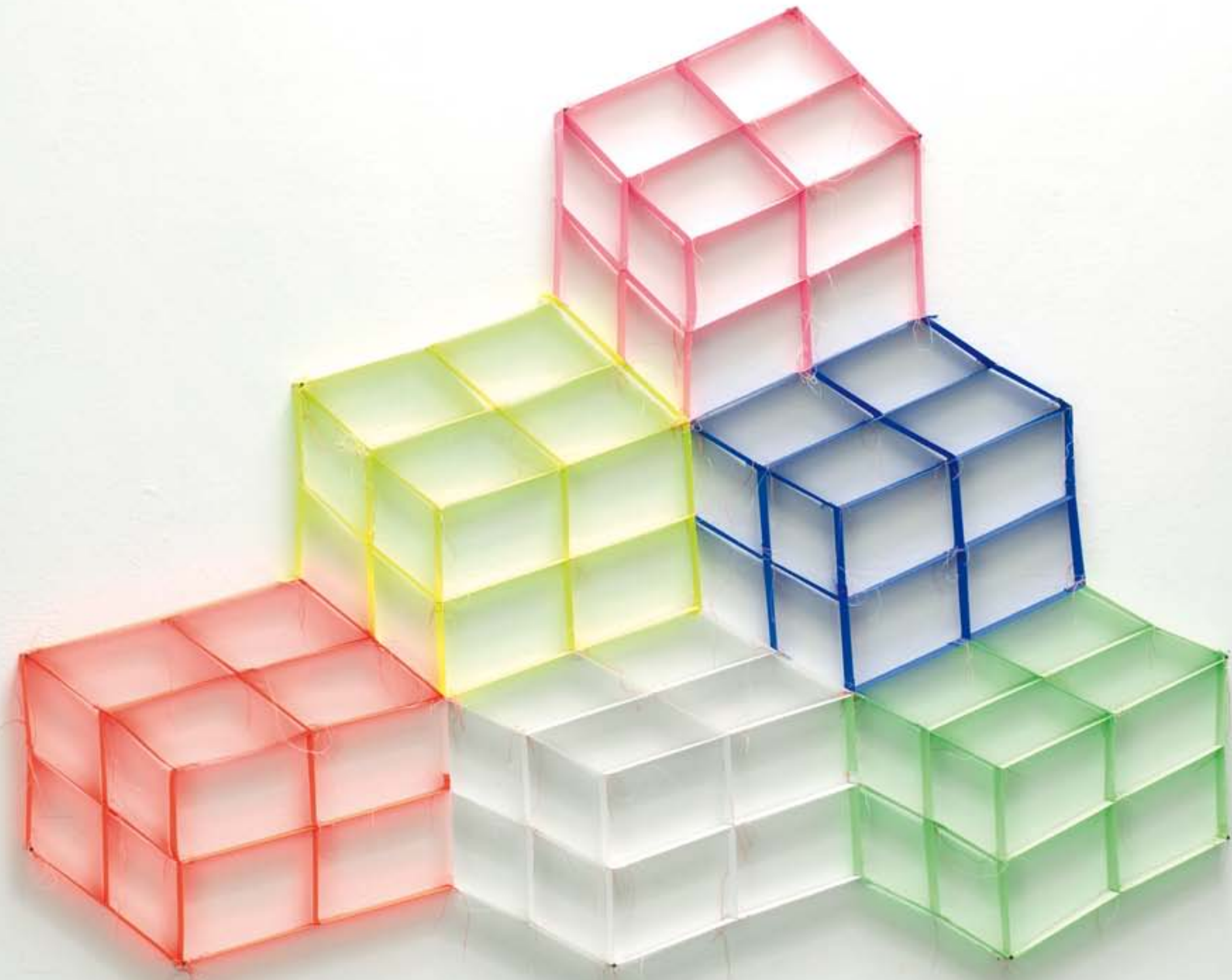
It can be made in any size and color combination.

Michael Reiter



„Container“, 2004, Polyesterbänder, Nägel, 70 x 70 x 6 cm
(Foto: Hendrik Klug, Frankfurt)

„Container“, 2004, polyester strips, nails, 70 x 70 x 6 cm



„Sixpack 2“, 2004, Polyesterbänder, Nägel,
102 x 140 x 2,5 cm
(Foto: Hendrik Klug, Frankfurt)
“Sixpack 2”, 2004, polyester strips, nails,
102 x 140 x 2.5 cm

Gert Riel

Mit dem Relief habe ich mich eigentlich schon immer beschäftigt. Schon während meiner Studienzzeit sind die ersten Kunststoff- bzw. Holzreliefs entstanden. Später kamen dann mehrteilige Stahl- und MDF-Reliefs dazu. Bis dahin immer im Sinne des klassischen Wandreliefs. Ab den 1970er Jahren, bei meinen Kohlezeichnungen, hatte ich den Eindruck, dass durch den starken Kontrast zwischen Schwarz und Weiss und die vereinfachten, geschlossenen Formen illusionistisch eine Loslösung von der Wand in den Raum stattfindet. So entstand bei mir der Wunsch, ein Konstrukt zu entwickeln, bei dem sich die Begriffe Wandplastik, Objekt oder Bild erübrigten.

Bei breit angelegten Versuchsreihen entschied ich mich für ein Rechteck als Grundform, entweder aus Stahl oder aus Aluminium, z.B. 90 x 180 cm. Durch eine in der Mitte vorgenommene Abkantung von etwa 90° entsteht eine Winkelfläche von 2 x 90 x 90 cm. Dabei sind die Grundeigenschaften des Materials, deren Biegefähigkeit und Elastizität für mich wesentlich. Beim Zusammendrücken bzw. Spannen und Verschweißen der beiden Flächenenden werden Vorder- und Rückseite asymmetrisch gekrümmt. Dadurch wird die Breite leicht verkürzt, es entsteht ein leichtes Hochformat mit gestörter Symmetrie.

Wesentlich für mich: die Spannungsenergie des Biegungsprozesses wird so in der Skulptur gespeichert und sichtbar gemacht. Die Auflagepunkte am Boden oder Berührungspunkte an der Wand werden dadurch auf ein Minimum reduziert.

So entsteht trotz der materialen Schwere eine optische Leichtigkeit. Durch eine Rundumlackierung im Sinne einer monochromen Farbflächenmalerei, und die dadurch entstehenden Farbabstufungen innerhalb dieser Farbe verstärkt sich der Eindruck von Anwesenheit, von Sichtbarkeit, ja selbst von Loslösung in den Raum. Durch die Auswahl verschiedener Farben oder Farbtönungen, die Entscheidung zwischen Matt- oder Hochglanzlacken, lässt sich der Prozess von Anwesenheit oder Zurückhaltung steuern und variieren.

Bei den neuesten Arbeiten wird, bezogen auf die Fläche der polierten Aluminiumgrundform, nur eine Teilfläche lackiert. Die polierte Aluminiumform, die sich optisch von der Wand weg in den Raum bewegt, reflektiert gleichzeitig zusätzlich den Umraum, die darüber gelegte Farbfläche bildet eine weitere Ebene.

Diese lackierte Teilfläche steht so isoliert im Raum-Raum.

Gert Riel



o. T., Lack auf Aluminium (links), 2011, 54 x 54 cm
o. T., Lack auf Aluminium (rechts), 2011, 54 x 54 cm
Untitled, paint on aluminum (left / right), 2011, 54 x 54 cm



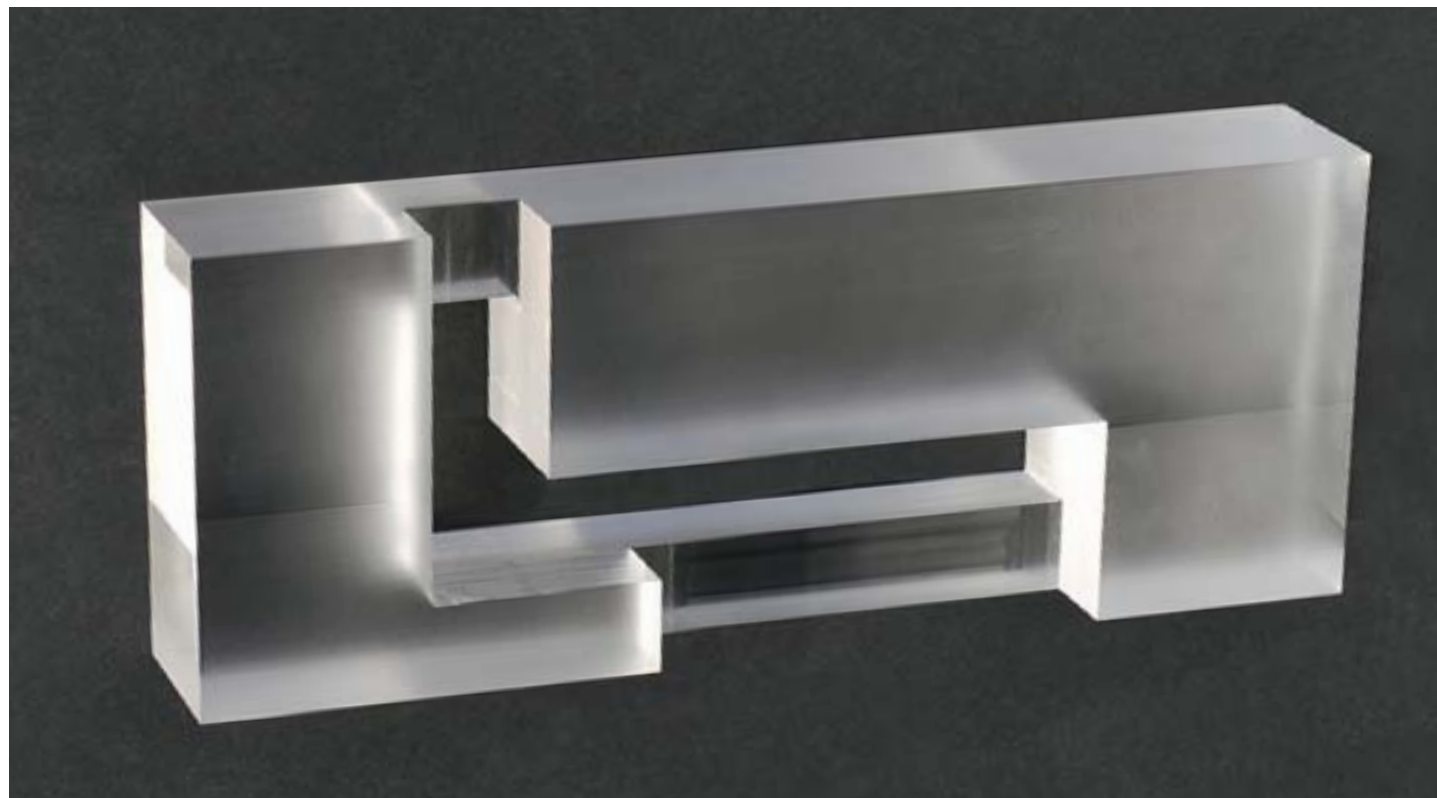
o. T., Lack auf Aluminium, 2009, 54 x 54 cm
Untitled, paint on aluminum, 2009, 54 x 54 cm



o. T., Aluminium, 2-teilig, 2011, 54 x 98 cm
Untitled, aluminum, 2 parts, 2011, 54 x 98 cm

Jens Trimpin

RELIEF-WAR-PLATTE-IST-BILD



„3 x L“, Acrylglas, 12 x 5 x 31 cm (unversäuerter Prototyp eines Multiples, Aufl. 7 St., Edition FANAL, Basel), Sammlung Klinsmann, Mannheim
“3 x L“, acrylic glass, 12 x 5 x 31 cm (unfinished prototype of a multiple, one of 7 produced, FANAL edition, Basel), Klinsmann, Collection, Mannheim

rechts: o.T., 24 x 6 x 38 cm, Marmor, 2009, Besitz des Künstlers
right: Untitled, 24 x 6 x 38 cm, marble, 2009, owned by artist

nächste Doppelseite: Entwurf einer Grabplatte für Robert Lax, griechischer Marmor, 8 x 77,5 x 81 cm, 2010/11 im Besitz des Künstlers
following double spread: Design of a memorial slab for Robert Lax, Greek marble, 8 x 77.5 x 81 cm, 2010/11, owned by artist





Jan Maarten Voskuil

I) Meine Bilder haben ungewöhnliche Dinge zum Inhalt; Skulpturen, Design, Architektur oder Installationskunst. Die Möglichkeiten der Malerei werden erweitert, indem Leinwand über dreidimensionale Holzrahmen gespannt wird. Eine geschwungene Oberfläche erscheint zugleich als Vertiefung und als Erhebung. Es ist schwierig, ihre Tiefe abzuschätzen. Es geht mir vor allem um die Intensivierung der Erfahrung des Malprozesses und weniger darum, mit der Farbe eine Geschichte zu erzählen. Meine Arbeiten sind bewusst schlicht und klar gehalten und entsprechen in ihrer Formsprache dem Minimalismus. Aber im Gegensatz zu den Vorgängern aus den sechziger und siebziger Jahren erkläre ich die Malerei nicht für tot. Im Gegenteil, ich greife sie mit vollem Herzen auf, denn in meiner Arbeit geht es um nichts als Holz, Leinen und Farbe.

II) Aus dem Katalog der Gruppenausstellung „A Bit O’White“, CCNOA, Brüssel, 2007: „Ich mag einfach keine Farbe, hmmm ... Eigentlich mag ich Farbe. Aber es gibt so viele. Es kommt auf meine Stimmung an. Es ist eine Frage der Persönlichkeit. Aber ich mag das Persönliche in der Kunst nicht. Farbe ist eine private Angelegenheit. Mir ist meine Privatsphäre wichtig. Daher benutze ich lieber keine Farbe. Und Weiß? Weiß ist lediglich die Farbe von Gips, von der Grundierung. Eigentlich ist es unbemalte Leinwand, die ich zeige. Sie wollen also Farbe? Kaufen Sie die Leinwand und ich bemale sie mit der von Ihnen gewünschten Farbe.“

I.) My ‘paintings’ are about everything a painting usually is not; sculpture, design, architecture or installation art. They expand the possibilities of painting by stretching linen on spatial constructed wooden frames. A curved surface appears, hollow and sphered at the same time. It’s difficult to judge its depth. My main concern is to intensify the experience of painting rather than to narrate a story with paint. My works are intentionally simple and clear and they somehow reflect on the language of minimalism. But unlike their predecessors from the 1960s and 1970s they do not declare painting to be dead. Rather, they embrace it fully, for my work is nothing more than just wood, linen and paint.

II.) (from catalogue “A Bit O’White” (group show), CCNOA, Brussels, 2007) “I just don’t like color. Hmmm... Actually I do like color. But there are so many. It depends on my mood. It’s about personality. I just don’t like personalities in art. Color is a private thing. I am fond of my privacy. So, I’d better not use any color. And the white? The white is just the color of the gesso; the primer. It’s actually unpainted canvas I show. So, you want color? Buy the canvas and I’ll paint it any color you wish.”

Jan Maarten voskuil



“narrow perspective”, 2009, acrylics on linen, 175 x 60 x 35 cm, courtesy Sebastian Fath Contemporary, Mannheim

“32 Triangular Spare Parts”, 2006, acrylics on linen, 60 x 50 x 8 cm and 170 x 127 x 8 cm, courtesy Sebastian Fath Contemporary, Mannheim

“There Is No Point In Light Blue”, 2009, acrylics on linen, 140 x 170 x 30 cm, courtesy Sebastian Fath Contemporary, Mannheim

“Multichrome Grey”, 2010, acrylics on linen, 137 x 137 x 10 cm, coll. S Fath, Mannheim, courtesy Sebastian Fath Contemporary, Mannheim

Next two Pages:

“6 Spare Parts On A Corner”, 2006, acrylics on linen, 60 x 60 x 60 cm, courtesy Sebastian Fath Contemporary, Mannheim

“Expanding Pointless Light Blue”, 2010, acrylics on linen, 90 x 60 x 30 cm, courtesy Sebastian Fath Contemporary, Mannheim



Joseph Stephan Wurmer

In seiner Eigenart fällt dem Relief eine gewisse Doppelrolle zu, pendelt es doch in einem weiten Spannungsfeld zwischen (Wand-)Bild einerseits und Skulptur andererseits bis hin zu der Frage, wo der klassische Begriff des Reliefs endet und die Definition des Wandobjekts beginnt. Durch das schichtweise Abtragen von Material nähere ich mich Stück für Stück meiner Kernaussage und lege gleichsam wie ein Archäologe eine dem Baum innewohnende Idee frei.

Das Beibehalten der natürlichen Baumkante führt das Zusammenspiel zwischen Material und Form, Gewachsenem und Gebautem sowie flächigen und linearen Formen weitaus deutlicher vor Augen als eine Raumskulptur.

Joseph Stephan Wurmer

Given its special properties, the relief has a kind of dual role, oscillating in a broad field between (wall-hung) images and sculptures – and even touching on issues such as where the classical concept of the relief ends and the definition of a wall-based object begins.

By gradually removing material I slowly approach my core statement and like an archaeologist expose an idea innate to the tree.

Retaining the natural edge of the tree more clearly presents to the eye the interaction between material and form, the grown and the built, the flat and the linear than can a sculpture.



„Welle“, Pappel, 2010, 8,5 x 69 x 26,5 cm
“Wave“, poplar, 2010, 8.5 x 69 x 26.5 cm



„Gebrochene Form“, Pappel, 2003, 75 x 12,5 x 38,5 cm
“Broken Form“, poplar, 2003, 75 x 12.5 x 38.5 cm



„Scala XXV“, Pappel, 2009, 15 x 36 x 300 cm
“Scala XXV“, poplar, 2009 15 x 36 x 300 cm

Nächste Doppelseite: „Flügel“, Ulme gespalten, 2010, 66 x 12 x 50,5 cm, Privatbesitz
Following double spread: “Wings”, elm, split, 2010, 66 x 12 x 50.5 cm, in private ownership



SURFACE ART BOOKS

Großformat Large Format 23 x 30,2 cm, Softcover, deutsch english, durchgehend farbig bebildert all illustrations in colour



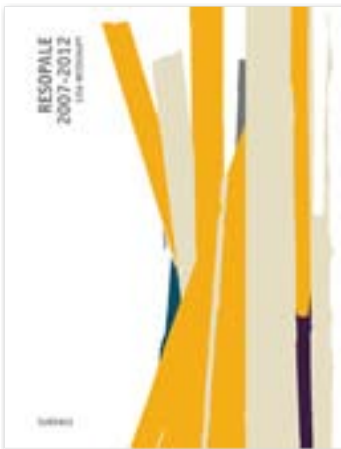
DR. JULIUS | AP, FUTURESHOCK ONETWO, Internationale Neue Konkrete +, Hg. Ed. Matthias Seidel, Beitrag essay Gunnar Klack, 80 Seiten pages, Darmstadt 2012



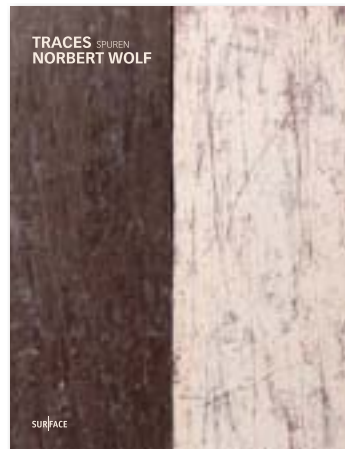
RELIEFREDUKTIV mit with Balzer, Diehl, van Dijk, Diekmann, Frömel, Glattfelder, Kocks, Kovacic, Leslie, Letto, Reiter, Riel, Trimpin, Voskuil, Wurmer, 80 Seiten pages, Darmstadt 2012



DR. JULIUS | AP, NEUE KONKRETE + ARCHITEKTUR, Hg. Ed. Matthias Seidel, 88 Seiten pages, Darmstadt 2011



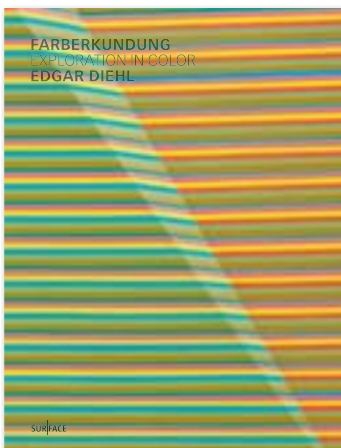
LISA WEISHAUPT Resopale 2007 – 2012, Redaktion editing Gerd Ohlhauser, mit einem Beitrag von with an essay by Volker Fischer, 80 Seiten pages, Darmstadt 2012



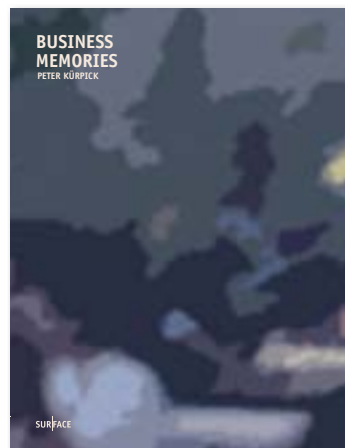
NORBERT WOLF Traces (Spuren) mit einem Beitrag von with an essay by Rudolf Schmitz, 80 Seiten pages, Darmstadt 2012



JUPP GAUCHEL Rhythm & Greens mit einem Beitrag von with an essay by Volker Fischer, 128 Seiten pages, Darmstadt 2010



EDGAR DIEHL Farberkundung mit einem Beitrag von with an essay by Johannes Meinhardt, 80 Seiten pages, Darmstadt 2012



PETER KÜRPICK Business Memories mit Beiträgen von with essays by Rainer Erich Platz, Volker Fischer, Edouard Bannwart, 80 Seiten pages, Darmstadt 2012



DIETER BALZER 2004 – 2008 mit Beiträgen von with essays by Lida von Mengden, Dieter Balzer, Gerd Ohlhauser, Linde Hollinger (Hg. Ed.), Dirk Martin, Darmstadt 2008

DIETER BALZER, D
EDGAR DIEHL, D
IEMKE VAN DIJK, NL
ULRICH DIEKMANN, D
GERHARD FRÖMEL, A
HANS JÖRG GLATTFELDER, F
ANDREAS KOCKS, D
VESNA KOVACIC, D
ANDREW LESLIE, AUS
ARNULF LETTO, F
MICHAEL REITER, D
GERT RIEL, D
JENS TRIMPIN, D
JAN MAARTEN VOSKUIL, NL
JOSEPH STEPHAN WURMER, D

ISBN 978-3-939855-27-9



9 783939 855279