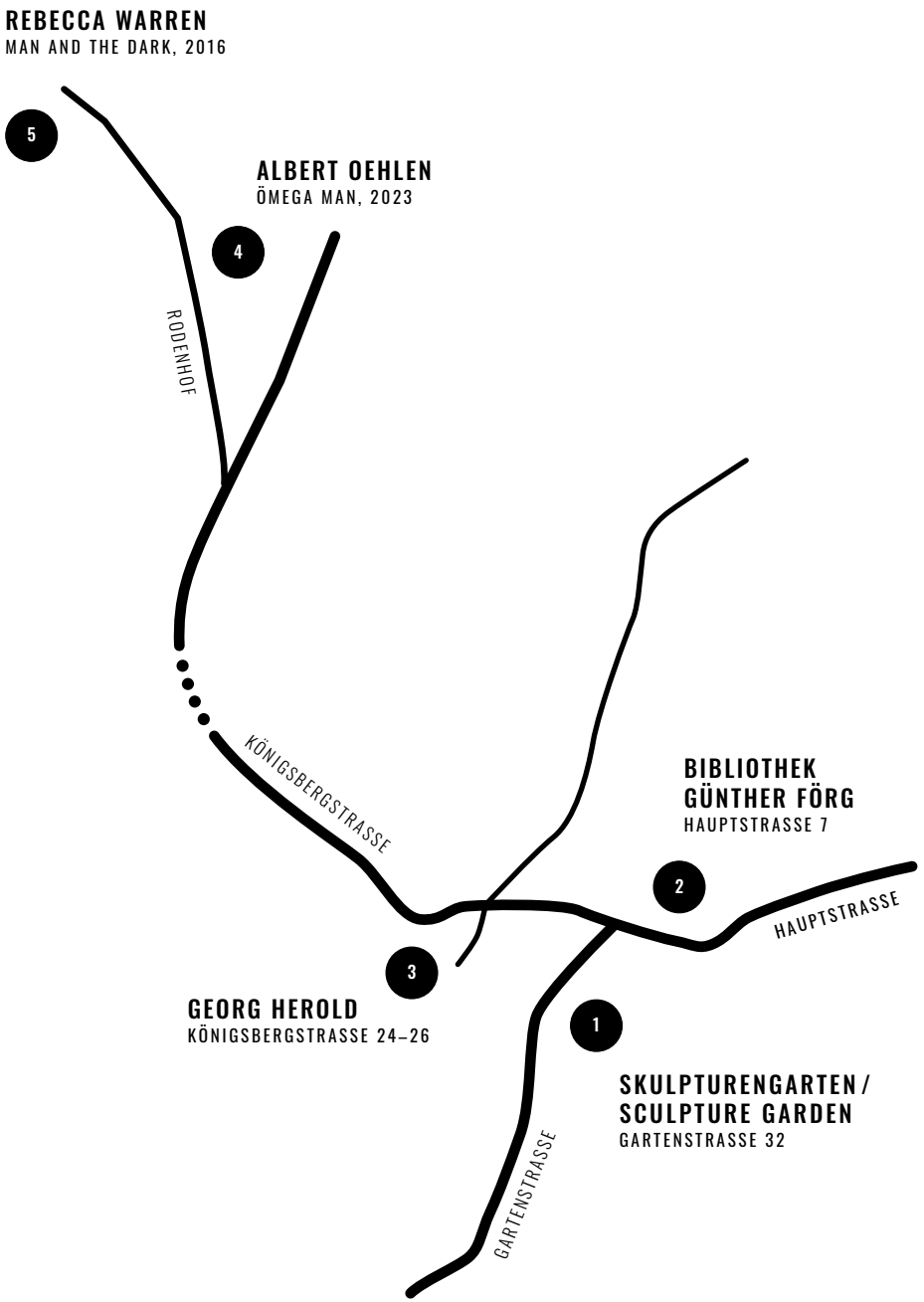
SKULPTUREN IN WEIDINGEN

STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG ZEITGENÖSSISCHER
KUNST IN WEIDINGEN

STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG ZEITGENÖSSISCHER KUNST IN WEIDINGEN

Die Stiftung zur Förderung zeitgenössischer Kunst in Weidingen wurde 2012 von Max-Ulrich Hetzler und Samia Saouma gegründet. Der Zweck der Stiftung ist die Förderung von zeitgenössischer Kunst und Kultur, besonders durch jährliche Sommerausstellungen in Weidingen. KünstlerInnen können zur Vorbereitung und während der Ausstellung dort wohnen und arbeiten. Darüber hinaus beabsichtigt die Stiftung, die zu ihrem Stiftungsvermögen gehörenden Kunstwerke, Institutionen und Museen überwiegend in Rheinland-Pfalz für Ausstellungen oder als Dauerleihgabe zur Verfügung zu stellen.
Diese Broschüre gibt einen Überblick über den Skulpturengarten der Stiftung und begleitet die Besucher auf einem Rundgang zu den Skulpturen in der Gartenstraße, an der Bibliothek Günther Förg in der Hauptstraße, in der Königsbergstraße und am Rodenhof.

The Stiftung zur Förderung zeitgenössischer Kunst in Weidingen (Foundation for the Promotion of Contemporary Art in Weidingen) was founded in 2012 by Max-Ulrich Hetzler and Samia Saouma. The Foundation's aim is to promote contemporary art and culture, especially through annual summer exhibitions in Weidingen. Artists are invited to live and work on the premises for the duration of their residency and exhibition run. Moreover, the Foundation aims to loan artworks from its collection to institutions and museums, predominantly in the Federal State of Rhineland-Palatinate.
The following brochure presents an overview of the Foundation's sculpture garden and guides visitors on a tour of the works on view at Gartenstraße, at the Bibliothek Günther Förg in Haupststraße, at Königsbergstraße, and at Rodenhof.



SKULPTUREN RUNDGANG / SCULPTURE TOUR

1 SKULPTURENGARTEN / SCULPTURE GARDEN
GARTENSTRASSE 32

Darren Almond
To Leave a Light Impression, 2011

Darren Almond
Contact, 2012

Ida Ekblad
Kraken Möbel, 2019

Ida Ekblad
Sun-bewildered Tempered Tantrummed (Kons) (Constellations), 2015

Günther Förg
Bronzerelief, 1987

Günther Förg
Bronzestele A, 1987

Günther Förg
Untitled, 1989

Georg Herold
Untitled, 2015

Ernesto Neto
hand play mind, 2013

Navid Nuur
Untitled, 1988–2014

Rebecca Warren
The Main Feeling, 2009

Toby Ziegler
Slave, 2017

2 BIBLIOTHEK GÜNTHER FÖRG
HAUPTSTRASSE 7

Günther Förg
Stele (Tunika), 2007

Günther Förg
Wall Partition I, 1986–1993

Ulrich Rückriem
Gebhardser Granit, 1988

Rebecca Warren
There Is Another Way, 2011

Toby Ziegler
Self-portrait as reclining nude II, 2017

3 GEORG HEROLD
KÖNIGSBERGSTRASSE 24–26

Georg Herold
Untitled, 2022

Georg Herold
Untitled, 2022

4 ALBERT OEHLEN
ÖMEGA MAN, 2023

Rodenhof

5 REBECCA WARREN
MAN AND THE DARK, 2016

1 SKULPTURENGARTEN / SCULPTURE GARDEN
GARTENSTRASSE 32

DARREN ALMOND
IDA EKBLAD
GÜNTHER FÖRG
GEORG HEROLD
ERNESTO NETO
NAVID NUUR
REBECCA WARREN
TOBY ZIEGLER

DARREN ALMOND
TO LEAVE A LIGHT IMPRESSION, 2011

Darren Almond erforscht in seinen Arbeiten, die sich auf Fotografie, Film, Installation, Malerei und Skulptur beziehen, Vorstellungen von Zeit, Raum, Geschichte, Erinnerung und deren Zusammenhänge. Der Künstler untersucht das symbolische und emotionale Potenzial von Objekten, Orten und Situationen und schafft Werke, die sowohl mit historischer als auch mit persönlicher Resonanz verbunden sind.
Almonds 'train plate' Serie – bestehend aus rechteckigen, gegossenen Aluminiumtafeln, die auf die historischen Namensschilder britischer Züge anspielen – wurde 1997 mit einem Schild für einen Intercity 125-Zug von Paddington nach Cornwall mit der Aufschrift „Darren James Almond" eingeführt. Als kleiner Junge, erklärt der Künstler, war er „sehr stark von der Vorstellung geprägt, ein Trainspotter zu sein" – eine Tendenz, die sich in der Beschäftigung des Künstlers mit Bewegung, Reisen und Transportmitteln manifestiert. Im Bezug hierzu, hält die Kuratorin Kate Bush fest, dass die Zugschilder „den Wunschtraum eines jeden Trainspotters, die endlosen Freuden der Geschwindigkeit und des unbekannten Ortes" heraufbeschwören.

Spanning photography, film, installation, painting and sculpture, Darren Almond's practice explores ideas of time, space, history and memory, and how these interrelate. The artist unearths the symbolic and emotional potential of objects, places and situations, producing works charged with historical and personal resonance.
Almond's 'train plate' series – comprising rectangular, cast aluminium panels which allude to the nameplates historically found on British trains – debuted in 1997, with a plate created for an Intercity 125 train bound from Paddington to Cornwall, which read 'Darren James Almond'. As a young boy, the artist states he was 'very much tied up with the notion of being a trainspotter' – a tendency which manifests through the artist's preoccupation with movement, travel and means of transportation. In this line of thought, curator Kate Bush says the train plates summon 'every trainspotter's wishful dream, the endless pleasures of speed and unknown place.'

Darren Almond
To Leave a Light Impression, 2011
Bronzeguss und Farbe / cast bronze and paint
61.4 × 86 × 1.5 cm.; 24 1/8 × 33 7/8 × 5/8 in.
edition 2 of 3, plus 2 AP

DARREN ALMOND
CONTACT, 2012

Contact, 2012, stellt zwei große, rechteckige Sandsteintische in einem gedämpften Rosa nebeneinander, wobei auf einem der Tische ein polierter Bronzezylinder steht, der seine Umgebung reflektiert. Die Arbeit behandelt ein wiederkehrendes Thema in Almonds Praxis: den Mond. Der Titel *Contact* bezieht sich auf das erste Wort, das von der Menschheit auf dem Mond gesprochen wurde. Das Datum und die Uhrzeit, die auf beiden Sandsteinplatten eingemeißelt sind, geben den genauen Zeitpunkt an, an dem Neil Armstrong 1969 zum ersten Mal den Mond betrat, während die Masse der Bronze, die in Wirklichkeit mit Blei gefüllt ist, dem Gewicht entspricht, das Neil Armstrong und sein Raumanzug auf der Oberfläche hinterlassen haben. Diese einfache Gegenüberstellung fügt sich in Almonds fortwährendes, poetisches Engagement ein, Geschichte, Kultur und ihre Beziehung zur Natur zu untersuchen und darüber zu reflektieren.

Contact, 2012, aligns two large, rectangular sandstone tables in a subdued pink. Upon one is placed a polished bronze cylinder which reflects its surroundings. The work revolves around a recurring subject in Almond's practice: that of the Moon. The title, *Contact*, refers to the first word spoken by mankind on the lunar ground. The date and time, carved respectively across each sandstone table top, refers to the precise moment that Neil Armstrong first stepped on the Moon in 1969, whilst the mass of bronze, which is filled with lead, corresponds to the impressionable weight created on its surface by Armstrong in his space suit. This simple juxtaposition inscribes itself in Almond's ongoing, poetic effort to apprehend and reflect upon history and culture, and their relationship with nature.

Darren Almond
Contact, 2012
zwei Sandsteintische, Bronzeelement / two sandstone tables, bronze element
insgesamt / overall: 75 × 530 × 110 cm.; 29 1/2 × 208 5/8 × 43 1/4 in.
jede Tischplatte / each table top: 8 × 250 × 110 cm.; 3 1/8 × 98 3/8 × 43 1/4 in.
jeder Tischfuß / each table base: 67 × 170 × 40 cm.; 26 3/8 × 66 7/8 × 15 3/4 in.
Bronzeelement / bronze element: Ø 8 cm.; Ø 3 1/8 in.

Ida Ekblad
Kraken Möbel, 2019
Holz, Farbe, Gusseisen, Lackierung / wood, paint, cast iron, lacquer
80 × 170 × 80 cm.; 31 1/2 × 66 7/8 × 31 1/2 in.

IDA EKBLAD
KRAKEN MÖBEL, 2019

Kraken Möbel, 2019, in sattem Kobaltblau gestrichen und mit schwarzen, wirbelnden Kraken als Beinen ausgestattet, gehört zu einer Serie von Ida Ekblad's Sitzbänken. Inspiriert von der nordischen Folklore, verkörpern die Bänke einen eindrucksvollen und geheimnisvollen Mythos, indem sie Merkmale des legendären „Kraken" enthalten, einem Tintenfisch von enormer Größe, von dem es hieß, dass er vor den Küsten Norwegens und Grönlands lebte und vorbeifahrende Schiffe terrorisierte.

„Die Bänke [...] laden uns ein, uns Zeit zu nehmen. Ihre Sitzflächen werden von den Kraken gehalten, wirbellosen Tieren, die für ihre Intelligenz bekannt sind. Sie spielen in der nordischen Mythologie eine wichtige Rolle, lösen starke Emotionen aus, und Riesenkraken sind dafür bekannt, dass sie Schiffe und Menschen in die Tiefen des Ozeans ziehen. Wie Ekblads Arbeiten strecken auch sie ihre langen Arme in alle Richtungen aus. [...] Alles hat das Potenzial, bedeutsam zu sein – vor allem der Alltag."

Daniel Baumann, 2019

Painted in saturated cobalt blue with black swirling octopuses for legs, Ida Ekblad's *Kraken Möbel* (Octopus Furniture), 2019, belongs to the artist's series of benches. Inspired by Norse folklore, the benches embody a striking and mysterious mythos, incorporating features of the legendary 'Kraken', an octopus of enormous size, said to dwell off the coasts of Norway and Greenland and terrorise passing ships.

'The benches […] invite us to take our time. Their seats are held up by the octopuses, invertebrates that are notoriously intelligent. They are important to Nordic mythology, trigger strong emotions, and giant octopuses are known to drag ships and people into the ocean's depths. Like Ekblad's work, their long arms reach out into all directions. […] Everything has the potential to be significant – especially everyday life.'

Daniel Baumann, 2019

Ida Ekblad
Sun-bewildered Tempered Tantrummed (Kons) (Constellations), 2015
diverse Medien / mixed media
insgesamt / overall: 240 × 350 × 50 cm.; 94 1/2 × 137 3/4 × 19 3/4 in.
jede Tür / each door: 261 × 138 × 5 cm.; 102 3/4 × 54 3/8 × 2 in.
jeder Pfahl / each pole: 240 × 8 × 8 cm.; 94 1/2 x × 3 1/8 × 3 1/8 in.
Standfuß mit Holzplatte (unter der Erde) / footer with wooden panel (below ground):
3.5 × 350 × 50 cm.; 1 3/8 × 137 3/4 × 19 3/4 in.

IDA EKBLAD
SUN-BEWILDERED TEMPERED TANTRUMMED (KONS) (CONSTELLATIONS), 2015

Sun-bewildered Tempered Tantrummed (Kons) (Constellations), 2015, verkörpert Ida Ekblads zufällige, vielsagende und zutiefst poetische Herangehensweise an die Bildhauerei. Die Skulptur, die ein paradoxes Tor darstellt, welches sich nie öffnet, besteht aus einer Vielzahl von gefundenen Objekten in leuchtenden Farbtönen.

„[D]iese Tore, Pforten oder Portale, die sowohl die Umgebung absorbieren, aus der sie zusammengesetzt sind, als auch die Materialität des Blicks und der Empfindung, an der sie hängen, durchdringen und verdrehen – ohne Kriterien, denn sie verlangen keine Eintrittskarte, sondern rasen intensiv durch die Matrixen der Empfindung. [...Sie] ähneln der nächsten Eintrittsebene, aber es gibt kein „Jenseits“ der Tore. Sie reduzieren die Realität nicht. Im Übrigen beziehen sie sich auch nicht auf die Wirklichkeit und vermitteln sie auch nicht. Das Motto des Eingangstors, des Portals, ist selbst ein rein materieller Schein: ein permanentes Durchrennen.“

Peter J. Amdam, 2015

Ida Ekblad's *Sun-bewildered Tempered Tantrummed (Kons) (Constellations)*, 2015, encapsulates the Norwegian artist's serendipitous, evocative, and deeply poetic approach to sculpture. Presenting a paradoxical gateway that never opens, the sculpture comprises a plethora of found objects in brightly coloured hues.

'[T]hose gates, gateways or portals that absorb both the surroundings from which they are assembled and that infuse and twist the materiality of the gaze and sensation on which they hinge – without criteria as they ask for no ticket of entry but intensely race through the matrixes of sensation. [...They] resemble the next level of entry, but there is no "beyond" the gates in other words. They do not reduce reality. For that matter: they do not relate, or relay, reality either. The motto of the entry gate, the portal, is itself pure material semblance: a permanent racing through.'

Peter J. Amdam, 2015

GÜNTHER FÖRG
BRONZERELIEF, 1987

Als Folge seiner Experimente mit Blei und Aluminium fertigte Günther Förg 1983 seine ersten Bronzereliefs. Der Künstler formte diese Arbeiten mit bloßen Händen zuerst in Gips, bevor er die negativen Abdrücke in Bronze goss. Die weichen, geschmolzenen Oberflächen weisen Linien, Schraffuren, Schrammen und andere ausdrucksstarke Spuren auf, die sowohl mit einem Spachtel als auch per Hand eingearbeitet wurden und einen Kontrast zu der scheinbaren Härte der Bronze darstellen. Die ästhetische und konzeptionelle Fülle von Förgs Reliefs hat der Kunsthistoriker Bruno Corà in seinem Essay anlässlich der Einzelausstellung des Künstlers im Castello di Rivoli 1989 erfasst:
„Förg hängt seine bronzenen Flachreliefs wie Bilder an die Wand, und sie sind auch wie Bilder geformt. Die Modellierung, die sie in all ihrer dunklen Schwere durchdringt und belebt, wirkt wie Malerei, außer in einigen Fällen, wenn das Licht sie streift, um ihre metallische Solidität zu enthüllen [...]. Ihre chromatische ‚Monotonie', vergleichbar mit einer Symphonie von Yves Klein oder dem leeren Blatt von Mallarmé, kontrastiert mit Spuren manueller Fertigkeit, die sich fast dem Expressionismus nähern. Es entstehen aber auch plötzliche Linienausbrüche, die an den späten Monet, Giverny oder Turner erinnern; oder vielmehr der Eindruck von etwas, das sich unaufhaltsam verändert, wie Wasser und Luft."

Günther Förg began his series of bronze reliefs in 1983, following his experiments with lead and aluminium. The artist made these works with his bare hands, working first with plaster, before casting the negative impressions in bronze. Across their soft, molten surfaces, one can find lines, hatches, scrapes and other expressive marks made with a palette knife, as well as the artist's own hands, which contrast the perceived rigidity of the bronze. The aesthetic and conceptual richness of Förg's reliefs was grasped by art historian Bruno Corà, in his essay on the occasion of the artist's solo exhibition at Castello di Rivoli in 1989:
'Förg hangs his bronze bas-reliefs on the wall like pictures, and they are also shaped like pictures. The modelling, which pervades and animates them in all their dark gravity, gives the same effect as painting, except in certain cases, when the light grazes them to reveal their metallic solidity […]. Their chromatic "monotony", comparable to a symphony by Yves Klein or Mallarmé's blank page, contrasts with signs of manual dexterity which almost approach expressionism. There are, however, sudden bursts of line reminiscent of the late Monet, Giverny or Turner; or rather, the impression of something which changes ineluctably, like water and air.'

Günther Förg
Bronzerelief, 1987
Bronzeguss / cast bronze
240 × 120 × 10 cm.;
94 1/2 × 47 1/4 × 4 in.

GÜNTHER FÖRG
BRONZESTELE A, 1987

Günther Förgs charakteristisch monolithische Bronzestelen folgen seinen 1983 begonnenen Experimenten mit Reliefs und markieren eine deutliche Vergrößerung im Maßstab. Oft figurativ anmutend, treten Förgs Stelen in unterschiedlichen Formen, sowohl breit als auch schmal, aus ihren Sockeln hervor. Wie auch andere seiner Bronzearbeiten wurden diese zunächst in Gips modelliert. Mit ihren Rillen, Kratzern, Streifen und Schraffuren vermitteln ihre taktilen Oberflächen eine faszinierende Dualität zwischen dem Festen und dem Formbarem. Die Kuratorin und Schriftstellerin Lisa Le Feuvre vergleicht die 1988 in Förgs Einzelausstellung in der Galerie Max Hetzler gezeigten Bronzereliefs, Stelen und Masken mit „*antiken Steinplatten*“, die „*aus dem Boden zu wachsen schienen, wie ein Wald, der uns zum Nachdenken anregte, um die physische Präsenz des Sehens zu spüren*“ und folgert: „*Fest gepflanzt, schienen diese Stelen monumentale Marker zu sein, die mit dem Körper verbunden waren, oder Grabsteine – die an die Grenzen eines Lebens erinnern.*”

Günther Förg’s characteristically monolithic bronze steles follow his experiments with reliefs initiated in 1983, marking a significant increase in scale. Often suggestive of figures, Förg’s steles emerge from their bases in varying forms, both thick and slender. These forms were moulded from plaster – as per Förg’s other works in bronze. Indeed, revealing ridges, scratches, streaks and hatching, their tactile surfaces convey an intriguing duality between the solid and the malleable. Recalling Förg’s solo exhibition at Galerie Max Hetzler in 1988, which comprised bronze reliefs, steles and masks, curator and writer Lisa Le Feuvre likened them to ‘ancient stone slabs’, which ‘appeared to grow from the ground, like a forest encouraging us to look up, to feel the physical presence of looking’, before concluding: ‘Firmly planted, these steles seemed to be monumental markers connected to the body, or headstones – that reminder of the limits of a life.’

Günther Förg
Bronzestele A, 1987
Bronzeguss / cast bronze
270 × 110 × 30 cm.;
106 1/4 × 43 1/4 × 11 3/4 in.
edition of 3

GÜNTHER FÖRG
UNTITLED, 1989

„An den Bronzen zum Beispiel gefällt mir, dass sie irgendwo zwischen Skulptur und Malerei angesiedelt sind. [...] Mir gefällt die Koexistenz verschiedener Medien und Ansätze in meiner Arbeit. Einige Arbeiten beschäftigen sich mit der Auflösung, aber es gibt auch die Reliefs und freistehenden Skulpturen, bei denen ich die ganze Vielfalt und den Reichtum habe, den ich in den anderen Arbeiten negiere. Alles gehört zusammen, und ich genieße die Möglichkeit, zwischen ihnen hin- und herzugehen.“

Günther Förg, 1989

‘What I like about the bronze[s], for example, is that they exist somewhere in a space between sculpture and painting. […] I like the coexistence of different media and approaches in my work. Some works are concerned with dissolution, but there are also the reliefs and freestanding sculptures, where I have all the diversity and richness that I negate in the other works. It all belongs together, and I enjoy the possibility of going back and forth between them.’

Günther Förg, 1989

Günther Förg
Untitled, 1989
Bronzeguss / cast bronze
250 × 32 × 32 cm.;
98 3/8 × 12 5/8 × 12 5/8 in.
edition of 3

Georg Herold
Untitled, 2015
Bronzeguss, patiniert / cast bronze, patinated
140 × 257 × 95 cm.;
55 1/8 × 101 1/8 × 37 3/8 in.

GEORG HEROLD
UNTITLED, 2015

Georg Herold führte die menschliche Figur 2008 in seine Praxis ein, als er seine erste Figur aus hölzernen Dachlatten fertigte. Kurz darauf begann der Künstler auch, diese (geschlechtslosen) Strukturen mit Stoff zu umhüllen und sie mit künstlich wirkendem Autolack zu behandeln. In diesen Arbeiten wird das darunter liegende Holzskelett nur dort sichtbar, wo es mit dem Stoff in Berührung kommt, was zu scharfen Kanten und Ecken führt. Herolds attraktive und beunruhigende Figuren sind entmenschlicht und nehmen eine Vielfalt von Posen ein – manchmal mit Gewalt –, die zuvor als „epischer Kampf: im Protest, in der Agonie, in der Beobachtung oder in der Verführung eines unsichtbaren Gegners“ zusammengefasst wurden.
Untitled, 2015, ist ein großformatiges Beispiel für Herolds kompromisslose, psychologisch resonante Erkundung des Körpers. Hier ist eine eher angedeutete als dargestellte Figur zu sehen, die in einer unnatürlich gestreckten Übung zu knien scheint. Das in Bronze gegossene Werk hat einen eindeutigen Charakter, der auf die erneute Auseinandersetzung des Künstlers mit der Tradition der Bildhauerei hinweist.

Georg Herold introduced the human figure to his practice in 2008, with his first mannequin made from wooden roof battens. Shortly after, the artist began to wrap these ostensibly genderless structures in fabric before treating them with artificial-looking car finish. In such works, the underlying wooden skeleton becomes visible through contact with the fabric stretched over it, producing sharp edges and angles. Attractive and disquieting, Herold's figures are dehumanised, and adopt a range of poses – at times with force – which were previously summarised as an 'epic struggle: in protest, agony, observation, or seduction with an invisible opponent.'
Untitled, 2015, is a large-scale example of Herold's uncompromising, psychologically resonant exploration of the body. Here, more suggested than depicted, a figure can be seen kneeling in an unnaturally stretched exercise. Cast in bronze, the present work is endowed with a definite character, further emphasising the artist's renewed engagement with the tradition of sculpture.

ERNESTO NETO
HAND PLAY MIND, 2013

Ernesto Netos *hand play mind*, 2013, erscheint gleichzeitig instabil und robust, gewichtslos und schwer. Die große, modulierte Skulptur besteht aus organischen, in Cortenstahl geschnittenen Formen, die in einem scheinbar prekären, der Schwerkraft trotzenden Gleichgewicht ineinandergreifen. Die einzelnen Elemente sehen rekonfigurierbar aus und ähneln vereinfachten Blumen. Die Assemblage, die in ihrer Gesamtheit an ein überdimensionales Kinderspielzeug errinert, ist von einem Gefühl der Bewegung durchdrungen. Netos Verwendung von Stahl geht auf die 1980er Jahre zurück und steht im Gegensatz zu seinem Markenzeichen, dem Einsatz von weichem Textilien für seine oft interaktiven Skulpturen und Installationen. Da Cortenstahl mit der Zeit oxidiert und dadurch seine raue Taktilität verstärkt, weist das Material auf Netos sinnliche Arbeitsweise hin. *hand play mind* verdeutlicht den Einfluss von Vertretern des brasilianischen Neokonkretismus wie etwa Franz Weissmann, Lygia Clark oder Amilcar de Castro, die danach strebten, die nicht-figurative Skulptur mit Sensibilität zu erfüllen und der „lebendigen und unbestimmten Erfahrung des Menschen“, wie es die Kunstkritikerin Monica Amor ausdrückte, Ausdruck zu verschaffen.

Ernesto Neto's *hand play mind*, 2013, appears as both unstable and sturdy, weightless and heavy. A sizeable modulated sculpture, the work consists of organic shapes cut in corten steel which interlock in a seemingly precarious balance, defying gravity. The constituent elements look reconfigurable and resemble simplified flowers. A sense of movement pervades the assemblage, which, as a whole, evokes a larger-than-life children's toy. Neto's use of steel dates back to the 1980s, and contrasts with his trademark use of soft fabric for his often interactive sculptures and environments. As corten oxidises over time, enhancing its raw tactility, the material indicates Neto's sensuous approach to his work. *hand play mind* highlights the influence of figures from the Brazilian Neoconcretismo (Neo-Concrete) movement, such as Franz Weissmann, Lygia Clark or Amilcar de Castro, who sought to infuse non-figurative sculpture with sensitivity, accounting for the 'living and indeterminate experience of man', in the words of art critic Monica Amor.

Ernesto Neto
hand play mind, 2013
30-mm Cortenstahl / 30-mm corten steel
163 × 159 × 294 cm.;
64 1/8 × 62 5/8 × 115 3/4 in.
edition 1 of 3, plus 1 AP

Navid Nuur
Untitled, 1988–2014
Stein, Magnet und Eisenstaub / rock, magnet, iron dust

NAVID NUUR
UNTITLED, 1988–2014

Navid Nuurs Arbeitsweise ist geprägt von seiner Faszination für Materialien, Prozesse und deren Vergänglichkeit. Der Künstler platziert seine Arbeiten oft zwischen dem Publikum und einem abstrakten, aktiven Phänomen wie Licht, Energie oder Luft, und vermittelt somit eine spielerische und poetische Kraft. Navid Nuurs *Untitled*, 1988–2014, ist ein weißer, mit grauen und ockerfarbenen Adern durchzogener Felsen, der Zeit, Geschichte und Vorstellungskraft übersteigt. Der Felsen weist auf die geologischen Prozesse hin, die seine heutige mineralische Struktur allmählich geformt haben; die schrittweise eingeebnete Oberfläche verweist auf die dynamischen Ereignisse, die für seine Existenz verantwortlich sind. Im Inneren des Steins befindet sich ein Magnet, der ein Magnetfeld erzeugt. Diese Kraftquelle aktiviert den Eisenstaub auf einer Seite des Steins, wodurch ein Muster entsteht, das die zugrunde liegende Energie sichtbar macht. Da das Werk im Freien ausgestellt wird, beeinflussen die wechselnden Witterungsbedingungen auch das Aussehen des Staubs. Durch die langsame Oxidation nimmt das Eisen allmählich eine andere Farbe an, in einem kontinuierlichen Prozess, der die Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart noch deutlicher macht.

Navid Nuur's practice is guided by his fascination with materials, processes, and the transitory aspects carried by the latter. The artist often places his work between the audience and an abstract, active phenomenon, such as light, energy, or air, thereby emitting a playful and poetic strength.
Transcending time, history and the imagination, Nuur's *Untitled*, 1988–2014, comprises a white rock marbled with grey and ochre veins. The rock indicates the geological processes which progressively shaped its current mineral structure; the gradually levelled mount denotes the dynamic events which are responsible for its existence. Placed inside the stone is a magnet which generates a magnetic field. This source of power activates the iron dust found on one side of the rock, creating a pattern which renders the underlying energy visible.
As the work is exhibited outside, changing weather conditions also influence the appearance of the dust. Slowly oxidising, the iron gradually evolves in colour, in a continuous process which further highlights the merging of past and present.

REBECCA WARREN
THE MAIN FEELING, 2009

Die britische Künstlerin Rebecca Warren ist bekannt für ihre Skulpturen, Montagen und Konstruktionen aus einer Vielzahl verschiedener Materialien wie Ton, Bronze, Stahl und Neon. Über ihr Werk sagt sie selbst: „es kommt aus einem sonderbaren Nirgendwo, dann, langsam, tritt es ans Licht. Es gibt Impulse, halb sichtbare Formen, Dinge, die vielleicht über Jahre in einem steckten oder auch erst kürzlich hinzugekommen sind. Es sind Teile der ganzen Welt, die durch einen hindurchgehen, wie durch einen Filter…“

The Main Feeling, 2009, ist eine große, sparsam bemalte Bronzeskulptur einer großen weiblichen Figur, die erste ihrer Art in Warrens vielfältigem Oeuvre. Sie steht auf einem hohen, blassrosa Sockel, die Gesamthöhe beträgt über vier Meter. Sie ist karyatidenhaft, ihre Oberfläche sieht abgenutzt oder verwittert aus oder wie ein Stalaktit angewachsen. Ihre Konturen sind im Wandel und scheinen sich auf der Suche nach einer festen Form ständig anzupassen. Man erkennt Hände, eine Schleife am Hals, einen Rock und Andeutungen von Gesicht und Haaren. Die Skulptur wirkt wie eine Schöpfung von Pygmalion, die zwischen verschiedenen Phasen des Ausbruchs, der Entstehung und des Seins schwankt.

The British artist Rebecca Warren makes sculptures, assemblages and constructions in a variety of materials including clay, bronze, steel and neon. She has said about her work that ‘it comes from a strange nowhere, then gradually something comes out into the light. There are impulses, half-seen shapes, things that might have stuck with you from decades ago, as well as more recently. It‘s all stuff in the world going through you as a filter…’

The Main Feeling, 2009, is a large, sparingly painted bronze sculpture of a female figure, the first of its kind in Rebecca Warren’s varied oeuvre. Standing on a tall pale pink plinth, the total height is over four metres. It is caryatid-like, the surface looking worn or weathered, or accreted like a stalactite, its contours in flux, as if always adjusting, in search of a still form. There are recognisable hands, a bow at the neck, a skirt, and suggestions of a face and hair. But there is only one foot – fused with a high blocky shoe – one leg, one breast, all centred on the vertical axis, as if seen in a distorting mirror placed at right angles along the central axis. It has the feel of a Pygmalion creation, struggling between different states of eruption, formation and being.

Rebecca Warren
The Main Feeling, 2009
handbemalte Bronze auf bemaltem Bronzesockel / hand-painted bronze on painted bronze plinth
Bronze / bronze: 289.6 × 76.2 × 72.4 cm.; 114 × 30 × 28 1/2 in.
Sockel / plinth: 162.5 × 67 × 67 cm.; 64 × 26 3/8 × 26 3/8 in.

Toby Ziegler
Slave, 2017
Aluminiumguss auf Ciment Fondu Sockel / cast aluminium on Ciment Fondu plinth
Skulptur / sculpture: 255 × 90 × 60 cm.; 100 3/8 × 35 3/8 × 23 5/8 in.
Sockel / plinth: 55 × 73.5 × 72.5 cm.; 21 5/8 × 29 × 28 1/2 in.
edition 1 of 3, plus 1 AP

TOBY ZIEGLER
SLAVE, 2017

In seiner prozessorientierten Praxis erforscht Toby Ziegler die Beziehungen zwischen Objekten, Bildern und den Räumen, in denen sie existieren. Indem er traditionelle bildhauerische Techniken mit neuen technologischen Mitteln kombiniert, verarbeitet der Künstler ein breites Spektrum kunsthistorischer Referenzen, von den Alten Meistern der Niederlande bis zu Landschaftsgemälden des 19. Jahrhunderts und spanischen Stillleben. Seine skulpturalen Formen und Bildwelten, die zugleich neu und vertraut sind, sind vielschichtig und von überzeugenden Kontrasten geprägt. Die Aluminiumskulptur *Slave*, 2017, besteht aus einer anonymen Figur, die eine Kontraposthaltung einnimmt und sich auf Henri Matisses Skulptur *Madeleine*, 1901, und Michelangelos *Sterbenden Sklaven*,1516, bezieht. Für diese Arbeit fertigte Ziegler ein Tonmodell von Hand an, das dann gescannt, digital vergrößert und in 3D gedruckt wurde, bevor eine weitere Form vom Abdruck genommen und als Abguss für das Werk verwendet wurde. Die sinnlichen grauen Kurven der endgültigen Skulptur weisen verschiedene Unvollkommenheiten auf, die die Diskrepanz zwischen der physischen und der digitalen Welt verdeutlichen: Die gewundenen Tonformen sind markiert, verformt und manchmal zerbrochen, was der Künstler als „barocke Verzierungen" bezeichnet.

In his process-oriented practice, Toby Ziegler delves into the relation between objects, images and the space in which they exist. Combining traditional sculptural techniques with new technological means, the artist manipulates a broad range of art historical references, from Dutch Old Masters to Nineteenth Century landscape paintings and Spanish still-lifes. At once novel and familiar, his sculptural forms and pictorial spaces are layered, inhabited by compelling contrasts. This aluminium sculpture, *Slave*, 2017, consists of an anonymous figure maintaining a contrapposto stance, referencing Henri Matisse's sculpture *Madeleine*, 1901, and Michelangelo's *Dying Slave*, 1516. For this work, Ziegler produced a clay model by hand which was then scanned, digitally enlarged and 3D printed, before a further mould was taken from the print and used as a cast for the work. The sensuous grey curves of the final sculpture bear various imperfections, highlighting a mismatch between the physical and digital worlds: the coiled clay forms are marked, deformed and sometimes ruptured, engendering what the artist refers to as 'baroque flourishes'.

2 BIBLIOTHEK GÜNTHER FÖRG
HAUPTSTRASSE 7

GÜNTHER FÖRG
ULRICH RÜCKRIEM
REBECCA WARREN
TOBY ZIEGLER

GÜNTHER FÖRG
STELE (TUNIKA), 2007

Das Werk *Stele (Tunika)* von Günther Förg aus dem Jahr 2007 ist repräsentativ für die großformatigen Bronzeskulpturen des Künstlers, die eine stoische Ruhe und Festigkeit ausstrahlen. In diesen Arbeiten hat Förg, durch das Suggerieren von taktiler und haptischer Wahrnehmung, die sinnlichen und unmittelbaren Vergnügen von Begegnungen mit der Oberfläche festgehalten. Der zweite Teil des Titels bezieht sich auf die Oberfläche des Werks, die in der Tat die Falten eines drapierten Stoffes nachzuahmen scheint und ein komplexes Spiel von Licht und Schatten erzeugt.
Zu diesem Eindruck von expressiver Bewegung schreibt Catherine Quéloz: „In Förgs [Bronzearbeiten] (die die groben, unkontrollierten Spuren seiner Hände und Finger tragen: Kratzer, Schnitte) [...] kann die Geste nicht als Wunsch verstanden werden, die Einzigartigkeit des Handwerks im Gegensatz zu mechanischen Produktionsweisen zu bekräftigen. Tatsächlich ist im Falle der Bronzen [die] Intervention des Künstlers nicht direkt, da sie im Gipsnegativ realisiert und dann geformt wird.“

Günther Förg's *Stele (Tunika)*, from 2007, encapsulates the artist's large-scale bronze sculptures, which emanate with a sense of stoic calmness and solidity. Within such works, Förg recorded the sensual and immediate pleasures of encounters with the surface, suggesting a tactile and haptic perception. The second part of the title translates to 'Tunic', and indeed the surface of the present work seems to emulate the folds of draped fabric, creating an intricate play with light and shadow.
On this impression of expressive movement, Catherine Quéloz writes: 'In Förg's [bronzes] (which bear the rough, uncontrolled trace of his hands and fingers: scratches, gashes) […] gesture can never be understood as the desire to affirm the uniqueness of craft in opposition to mechanical modes of production. [...The] artist's intervention is not direct, having been realized in the negative plaster, then molded.'

Günther Förg
Stele (Tunika), 2007
Bronzeguss / cast bronze
280 × 180 × 50 cm.;
110 1/4 × 70 7/8 × 19 3/4 in.
edition of 3

GÜNTHER FÖRG
WALL PARTITION I, 1986–1993

Günther Förg schuf sein erstes Wandbild im Jahr 1978, noch während seines Studiums an der Akademie der Bildenden Künste München, ein Jahr bevor er sich zunächst von der konventionellen Malerei verabschiedete und sich anderen künstlerischen Formaten widmete. Der Künstler halbierte die Wand in der Wohnung eines Freundes und bemalte die linke Seite mit roter Temperafarbe, wodurch er die Wahrnehmung der architektonischen Merkmale des Raumes gleichzeitig hervorhob und veränderte. Zu diesem frühen Zeitpunkt seiner Karriere war dies eine radikale und geniale Geste auf der Suche nach Alternativen zur Leinwand als Bildträger, die er auch in Materialien wie Stoff, Holz, Aluminium und Blei fand. Indem er – wie vor ihm Blinky Palermo oder Sol LeWitt – sowohl die Wand als auch den Raum in eine malerische Dimension einbezog, kündigte Förg die wachsende Rolle der Architektur in seiner Praxis an.
Im Laufe der Jahre erweiterte der Künstler sein Schaffen intuitiv im öffentlichen und auch im privaten Raum, von Wandmalereien in einzelnen Räumen bis hin zu komplexeren Realisierungen mit mehreren Farben, Feldern und Sequenzen, die oft zu Installationen führten. Zwischen 1980 und 1994 schuf Förg nahezu 100 Wandbilder, die oft mit Fotografien, Spiegeln oder auch Texten kombiniert wurden. Einige waren für den Außenbereich bestimmt, wie das vorliegende Werk. Der Kunsthistoriker Christian Malycha spricht im Rückblick auf Förgs erste Einzelausstellung 1980 in der Galerie Rüdiger Schöttle in München, bei der der Künstler die Decke allein in Grau bemalte, von einer „elementaren Geste“, da sie „die ästhetische Erfahrung auf Räume, Orte, Körper zuspitzt“. „Angesichts der architektonischen Struktur und der Intervention Förgs ist jeder Betrachter körperlich gefordert, seine unsichere Position zu finden und zu halten.“
Wall Partition I, 1986–1993, gehört zu einer zwölfteiligen Gruppe von Wandarbeiten und Installationen, die von Edition Schellmann in Auftrag gegeben wurde und zu der unter anderem Arbeiten von Darren Almond, Daniel Buren, Donald Judd, Imi Knoebel, Sol LeWitt, Vera Lutter, Julian Schnabel gehören. Eine Auswahl, die eine weitere Auflage des vorliegenden Werks umfasst, war 2013–2014 in der Gruppenausstellung *Wall Works* im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin, zu sehen.

Günther Förg made his first wall painting in 1978, whilst he was still a student at the Akademie der Bildenden Künste München, just a year before he took a hiatus from conventional painting to focus on other artistic formats. The artist vertically divided the wall in a friend’s apartment, painting the left-hand side with red tempera paint, hereby both highlighting and altering the perception of the room’s architectural features. At this early point in his career, this was a radical and ingenious gesture in his search for alternatives to canvas as supports for painting, which he also found in materials such as cloth, wood, aluminium and lead. By integrating both wall and space in a pictorial dimension – as Blinky Palermo or Sol LeWitt had done before him – Förg announced the growing role of architecture in his practice.
Over the years, the artist intuitively expanded his output in both public and private spaces, from wall paintings in single rooms to more complex realisations with multiple colours, fields and sequences, often giving rise to installations. Between 1980 and 1994, Förg created close to 100 wall paintings, which were often combined with photographs, mirrors or even text. Some were meant for outdoor spaces, as with the present work. Referring back to Förg’s first solo exhibition in 1980 at Galerie Rüdiger Schöttle in Munich – for which the artist solely painted the ceiling in grey – art historian Christian Malycha speaks of an ‘elemental gesture’, as it ‘hones the aesthetic experience towards spaces, place, body. In face of the architectural structure and Förg’s intervention, every beholder is physically challenged to find and uphold his or her uncertain position.’
An edition of 12, *Wall Partition I*, 1986–1993 forms part of a group of wall works and installations commissioned by Schellmann Art, and which includes works by Darren Almond, Daniel Buren, Donald Judd, Imi Knoebel, Sol LeWitt, Vera Lutter and Julian Schnabel, among others. A selection comprising another edition from the present work was included in the group exhibition *Wall Works* at the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, in 2013–2014.

Günther Förg
Wall Partition I, 1986–1993
weiße Dispersionsfarbe und vollton Goldocker mit Reinacrylatfarbe abgesetzt /
white emulsion paint and full-tone ochre acrylic paint
ca. 466 × 805 cm.; 183 1/2 × 316 7/8 in.
edition 10 of 12

Ulrich Rückriem
Gebhardser Granit, 1988
Granit / granite
68 × 113 × 82 cm.;
26 3/4 × 44 1/2 × 32 1/4 in.

ULRICH RÜCKRIEM
GEBHARDSER GRANIT, 1988

Seit den späten 1960er Jahren arbeitet Ulrich Rückriem mit Steinblöcken, Stahlplatten und -brammen, Gusseisenstücken und Holz. Die Arbeiten des Künstlers beschäftigen sich mit den materiellen Qualitäten dieser aus Steinbrüchen und von Schrottplätzen stammenden Fundstücke sowie mit dem Prozess ihrer Entwicklung zu Kunstwerken. Geleitet von seiner Ausbildung als Steinmetz, finden sich in seinen Arbeiten auch Aspekte des Konstruktivismus, der Arte Povera und des Minimalismus wieder. Rückriems mittlerweile emblematische Steinskulpturen, die sowohl antik als auch modern sind, gehen auf ein einfaches Verfahren zurück, bei dem er zunächst Steine schneidet, bevor er die einzelnen Elemente, die dabei entstehen, neu arrangiert. Die Schnitte, die sich zum Himmel hin erstrecken oder an den Horizont grenzen, beeinflussen die Wahrnehmung der fertigen Skulpturen und verkörpern die Essenz von Rückriems Beitrag zur Tradition der Bildhauerei, den der Kunstkritiker und Kurator Daniel Soutif wie folgt zusammenfasst:
„Rückriems Skulptur entfernt sich von der klassischen Definition der Bildhauerei, die die von Michelangelo gepriesene Subtraktion des Materials der additiven Natur des Modellierens gegenüberstellt. Sie macht auch jeden Versuch untauglich, das Werk im Sinne der Gegensätze – Oberfläche/Erzählung, Figuration/Abstraktion, Material/Dematerial, Objekt/Konzept usw. – zu erklären. – die oft zur Interpretation der zeitgenössischen Bildhauerei herangezogen werden.“

Since the late 1960s, Ulrich Rückriem has been working with stone blocks, steel plates and slabs, cast iron pieces and wood. The artist's work revolves around the material qualities inherent to these found pieces, which are sourced from quarries and scrap yards, as well as the process by which they evolve into works of art. Guided by his training as a stonemason, Rückriem's practice further evokes aspects of Constructivism, Arte Povera and Minimalism. Both ancient and modernist, his emblematic stone sculptures stem from a simple process in which he slices stones and reorganises their individual elements. Extending towards the sky or bordering the horizon, the cuts which articulate the final works significantly impact their perception, embodying the essence of Rückriem's contribution to sculpture, which art critic and curator Daniel Soutif describes as follows:
'Rückriem's sculpture is removed from the classical definition of sculpture that opposes the subtraction of material (extolled by Michelangelo) to the additive nature of modelling. It also makes inappropriate any attempt to explain the work in terms of the antitheses – surface/narration, figuration/abstraction, material/dematerial, object/concept, etc. – that are often used to interpret contemporary sculpture.'

REBECCA WARREN
THERE IS ANOTHER WAY, 2011

There is Another Way, 2011, ist eine große handbemalte Bronzeskulptur aus einer Serie von großen menschlichen Figuren von Rebecca Warren, die gegenwärtig direkt auf dem Boden steht. Die bemalte Oberfläche erinnert an Zuckerguss, was der Masse des Objekts entgegenzuwirken scheint. Hier und da lässt sich ein Schimmer von warmer Haut inmitten von Karo und anderen Mustern, die Kleidung andeuten, erahnen. Es sind klar erkennbare Elemente vorhanden: ein Fuß, ein großer Zeh sowie weniger klare Andeutungen eines Gesichts, eines Knöchels und eines bekleideten Torsos. Wie bei vielen Skulpturen dieser Familie, gibt es dort, wo normalerweise zwei existieren – Beine, Füße, Brüste – nur Eines, das auf einer zentralen vertikalen Achse platziert ist, als ob die beiden äußersten Segmente verschmolzen wären, um eine unruhige, neue und verdichtete Symmetrie zu erzeugen.

There is Another Way, 2011, is a large hand-painted bronze sculpture, one in a series of large human figures by Rebecca Warren, which in this instance stands directly on the ground. The painted surface is icing-like, alleviating the object's bulk. Here and there the blush of warm flesh is picked out amongst the gingham and other patterns suggestive of clothing. There are recognisable elements: a foot, a big toe, as well as less definitive suggestions of a face, an ankle, a clothed torso. As with many of the sculptures in this family, where there would usually be two of something – legs and feet, in this case – there is only one, placed on a central vertical axis, as if the two outermost sections had merged to produce an uneasy new and compacted symmetry.

Rebecca Warren
There Is Another Way, 2011
handbemalte Bronze / hand-painted bronze
299.7 × 71.1 × 68.6 cm.; 118 × 28 × 27 in.

Toby Ziegler
Self-portrait as reclining nude II, 2017
Aluminiumguss auf Ciment Fondu Sockel / cast aluminium on Ciment Fondu plinth
Skulptur / sculpture: 85 × 153 × 57 cm.; 33 1/2 × 60 1/4 × 22 1/2 in.
Sockel / plinth: 34 × 176.6 × 73.6 cm.; 13 3/8 × 69 1/2 × 29 in.
edition 2 of 3, plus 1 AP

TOBY ZIEGLER
SELF-PORTRAIT AS RECLINING NUDE II, 2017

Self-Portrait as reclining nude II, 2017, ist von Henri Matisse' Bild *Large Reclining Nude*, 1935, sowie einer Reihe verwandter Bronzeskulpturen inspiriert. Ausgehend von einem digital modellierten Prototyp, fertigte Ziegler ein Tonmodell von Hand an, das die Ästhetik eines 3D-Druck-Artefakts nachahmt. In einem Interview aus dem Jahr 2017 erklärt er: *„Ich mache diese Skulpturen aus Ton, aus Tonspulen, baue sie langsam auf, scanne sie und drucke sie dann. Am Ende hat man also diese Spulen innerhalb von Spulen, und es sind Reproduktionen dieser klobigen, handgemachten Objekte. Gewickelte Objekte. Das fühlt sich sehr ähnlich an wie das, was ich in der Malerei in Bezug auf degradierte JPGs und Pixel mache.“*

Toby Ziegler's *Self-Portrait as reclining nude II*, 2017, was inspired by Henri Matisse's painting *Large Reclining Nude*, 1935, as well as a series of related bronze sculptures. Departing from a digitally modelled prototype, Ziegler produced a clay model by hand which mimicked the aesthetic of a 3D printed artefact. In an interview from 2017, he explains: *'I'm making these sculptures out of clay, coils of clay, building them up slowly, then scanning them then printing them. So, you'll end up with these coils within coils, and they'll be reproductions of these clunky, hand-made objects. Coiled objects. But then within that, there's this kind of mechanical grain. That feels very similar to what I do in the painting in relation to degraded JPGs and pixels.'*

3 KÖNIGSBERGSTRASSE 24-26

GEORG HEROLD

GEORG HEROLD
UNTITLED, 2022

„Meine Absicht ist es, mit meinen Arbeiten einen Zustand zu erreichen, der mehrdeutig ist und viele Interpretationen in viele Richtungen zulässt.“

Georg Herold, 2005

In seinen jüngsten großformatigen Bronzeskulpturen zeigt Georg Herold zwei langgezogene Figuren in einem lyrischen Tanz. Die beiden 2022 entstandenen Figuren scheinen zu springen und zu wirbeln, wobei ihre scheinbare Leichtigkeit und Ausgeglichenheit der Realität ihrer gewichtigen Körperlichkeit gegenübergestellt wird. Die Tänzerin hat eine eindeutig weibliche Form und steht mit gekreuzten Beinen und ausgestreckten Armen, wobei die strukturierte und patinierte Oberfläche verschiedene Türkistöne mit anthrazitfarbenen Tupfern zeigt. Die andere Figur balanciert anmutig auf einem Fuß, die Hände in den Himmel gestreckt, als sei sie im Rausch der Bewegung versunken. Ihre glatte, glänzende Form ist mit weißem und blauem Lack überzogen und schimmert im natürlichen Licht. Dynamisch und verspielt, scheinen ihre temperamentvollen Gesten den Betrachter einzuladen, an ihrer Entrückung teilzuhaben.
Die hoch aufragenden Werke setzen sich mit der Geschichte der Bildhauerei von der Antike bis zum Surrealismus ebenso auseinander wie mit den isolierten Figuren von Alberto Giacometti. Indem er das Pathos, den Symbolismus und die Schwere des Kanons der Kunstgeschichte auf ironische Weise unterläuft, schafft Herold Werke, die zugleich spielerisch und tiefgründig, reduktiv und rätselhaft sind. „Herolds Formen“, stellt Armin Zweite treffend fest, „wirken fremd und doch vertraut zugleich“.

Georg Herold
Untitled, 2022
Bronze, Patina / bronze, patina
Höhe / height: 550 cm.; 216 1/2 in.

Georg Herold
Untitled, 2022
Bronze, Lack / bronze, lacquer
Höhe / height: 430 cm.; 169 1/4 in.

GEORG HEROLD
UNTITLED, 2022

'My intention through my works is to achieve a condition which is ambiguous allowing many interpretations in many directions.'

Georg Herold, 2005

In his recent large-scale bronze sculptures Georg Herold presents two elongated figures engaged in a lyrical dance. Both executed in 2022, the figures appear to leap and twirl, their seeming lightness and poise juxtaposed against the reality of their weighty physicality. With an unmistakably female form, one of the dancers stands with legs crossed and arms outstretched, its textured and patinated surface revealing variegated hues of turquoise flecked with charcoal grey. The other figure balances gracefully on one foot, hands thrown towards the sky, as if lost in the blissful exaltation of movement. Coated in white and blue lacquer, its smooth, shiny form glistens in the natural light. Dynamic and playful, the sculptures spirited gestures seem to invite the viewer to join in their rapture. Each rendered on a towering scale, the works engage with and challenge the history of sculpture from antiquity through to Surrealism, as much as the isolated figures of Alberto Giacometti. Wryly subverting the pathos, symbolism and gravity of the canon of art history, the works are at once playful yet profound, reductive yet mystifying. As art historian Armin Zweite aptly states, 'Herold's forms seem strange and yet familiar at the same time'.

4 RODENHOF

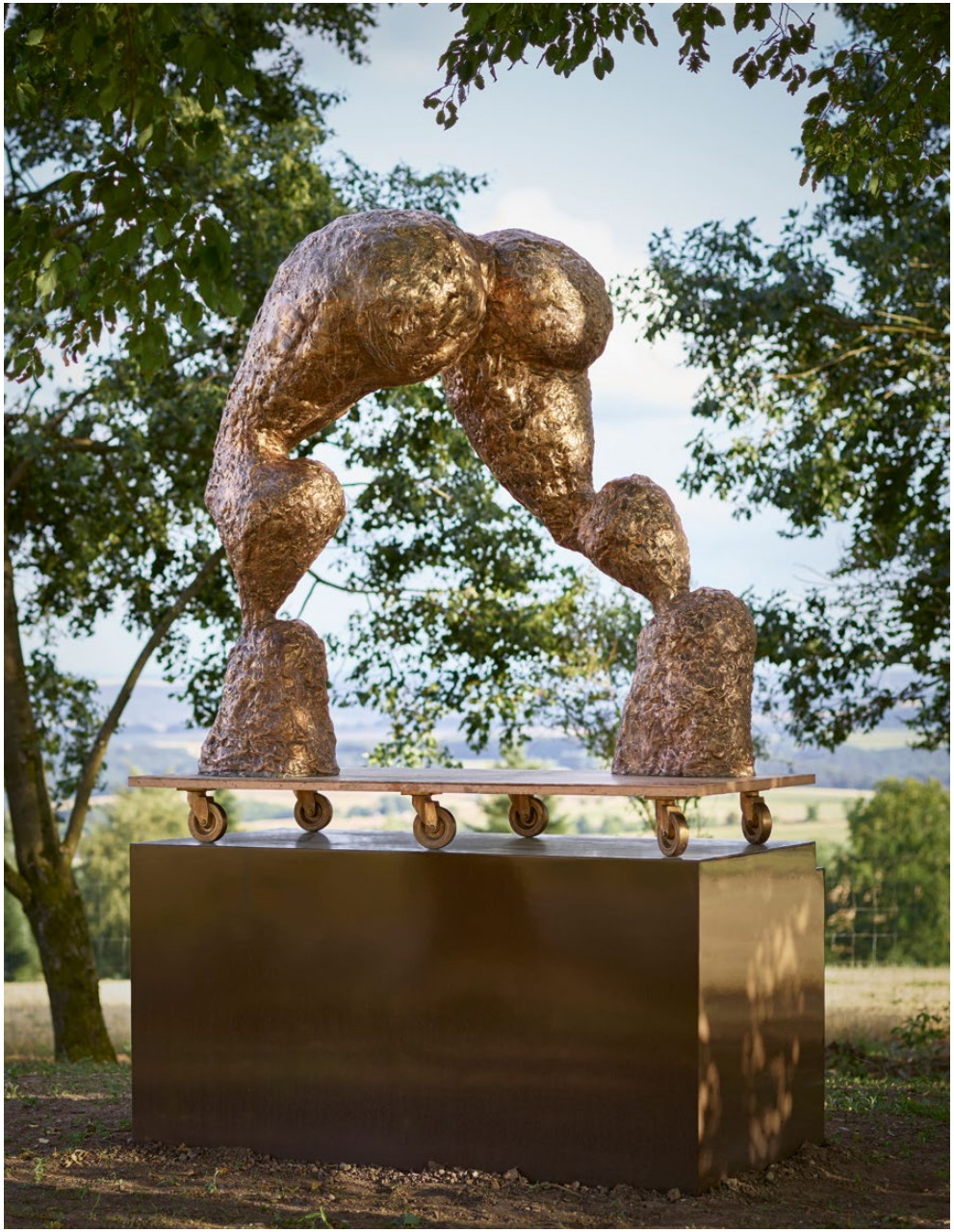
ALBERT OEHLEN
REBECCA WARREN

ALBERT OEHLEN
ÖMEGA MAN, 2023

Die Skulptur *Ömega Man*, 2023, von Albert Oehlen erhebt sich monumental in der weiten Landschaft der Südeifel. Die einfache Form und die in den Betonguss eingelassenen, leicht erhabenen Stabstähle erinnern an die Leichtigkeit einer Zeichnung. Hier zeigt sich die anhaltende Bedeutung der Linie in Oehlens Schaffen, die gleichzeitig geschwungen und kontrolliert, freihändig und schablonenhaft erscheint. In seiner Arbeit verwendet der Künstler abstrakte und figurative Elemente – oft unter Anwendung selbst auferlegter formaler Beschränkungen – um die Geschichte und die Konventionen der zeitgenössischen Kunst kritisch zu beleuchten, wobei er die Bedeutung klassischer Vorbilder weiterhin anerkennt. Er verbindet die expressive Geste mit einer surrealistischen Einstellung, und setzt sich über die Suche nach konstanten Formen und Bedeutungen hinweg.
Inspiriert ist das Motiv der geschlechtslosen humanoiden Form, welches er auch in seiner Malerei behandelt, von dem Filmcharakter Dr. Robert Neville aus Boris Sagals Film *The Omega Man* von 1971. In der Dystopie ist dieser der Überlebende einer globalen Pandemie. Massiv, aber dennoch fragil in seiner Isoliertheit, erscheint auch Oehlens *Ömega Man* wie ein Mahnmal aus der Zukunft. Omega, der letzte Buchstabe des griechischen Alphabets, wird hier mit Umlaut geschrieben und verweist damit auf den Künstler selbst.

Albert Oehlen's monumental sculpture *Ömega Man*, 2023, emerges from the vast landscape of the Südeifel. Its simplified form and slightly raised steel bars, recessed into their concrete casting, evoke the lightness of a drawing. Here, the persistent importance of the line in Oehlen's work becomes evident, appearing simultaneously curved and controlled. In this work, the artist uses elements which are both abstract and figurative – often under self-imposed constraints – to critically examine the history and conventions of contemporary art, all the while continuing to acknowledge the importance of classical models. Combining expressive gesture with a surrealist attitude, he defies the search for constant forms or meanings.
The figure of the genderless humanoid form, which Oehlen also employs elsewhere in his paintings, is inspired by the fictional character Dr. Robert Neville from Boris Sagal's 1971 film *The Omega Man*. In this dystopian tale, Dr. Neville is the survivor of a global pandemic. Massive yet fragile in its isolation, Oehlen's *Ömega Man* similarly appears like a monument from the future. Omega, the last letter of the Greek alphabet, is here written with an umlaut, thereby referring to the artist's own name.

Albert Oehlen
Ömega Man, 2023
Beton, gebogener Stabstahl / concrete and bent steel bar
650 × 842 × 44 cm.; 255 7/8 × 331 1/2 × 17 3/8 in.



Rebecca Warren
Man and the dark, 2016
Bronze auf bemaltem Stahlsockel / bronze on painted steel plinth
Bronze / bronze: 185 × 180 × 90 cm.; 72 7/8 × 70 7/8 × 35 3/8 in.
Sockel / plinth: 90 × 180 × 98 cm.; 35 3/8 × 70 7/8 × 38 5/8 in.

REBECCA WARREN
MAN AND THE DARK, 2016

Man and the dark, 2016, ist eine großformatige Skulptur aus Bronze und Stahl. Ein Paar nackter, vorwärtsschreitender Beine in hohen, schweren Schuhen wird von einer Plattform mit in verschiedenen Winkeln versetzten Rädern aus Bronzeguss getragen, die seltsamerweise und mit etwas Pathos dem Vorwärtsdrang der Beine entgegenwirken. Auf einem hohen und imposanten Stahlblock platziert, der in einem glänzenden Milchschokoladenbraun lackiert ist, sind die Beine bis auf Augenhöhe und darüber erhoben. Warren sagt über die Arbeit, dass sie eine Art „boccioniähnliche Wiederholungsform“ im Sinn hatte, wobei sich „die konkurrierenden Wege und Energien menschlicher Bestrebungen und Torheiten gleichermaßen vermischen“.

Man and the dark, 2016, is a large-scale bronze and steel sculpture. A pair of naked legs in full stride in high, heavy shoes is supported on a platform with bronze-cast wheels set at various angles, which oddly, and with some pathos, counteract the forward momentum of the legs. Placed on a high and imposing steel block, painted in a glossy milk-chocolate brown, the legs are raised up to and above eye-level. Warren says of the work that she had in mind a kind of ‘Boccioni-type repeat form’, with the sculpture mixing the competing trajectories and energies of what she describes as ‘human effort and folly’.

KÜNSTLERBIOGRAFIEN

Darren Almond
* 1971 in Wigan, Großbritannien
lebt und arbeitet in London

Ida Ekblad
* 1980 in Oslo, Norwegen
lebt und arbeitet in Oslo

Günther Förg
* 1952 in Füssen, † 2013 in Freiburg, Deutschland
lebte und arbeitete in Areuse, Schweiz

Georg Herold
* 1947 in Jena, Deutschland
lebt und arbeitet in Köln

Ernesto Neto
* 1964 in Rio de Janeiro, Brasilien
lebt und arbeitet in Rio de Janeiro

Navid Nuur
* 1976 in Teheran, Iran
lebt und arbeitet in Den Haag

Albert Oehlen
* 1954 in Krefeld, Deutschland
lebt und arbeitet in der Schweiz

Ulrich Rückriem
* 1938 in Düsseldorf, Deutschland
lebt und arbeitet in Köln und London

Rebecca Warren
* 1965 in Pinhoe, Großbritannien
lebt und arbeitet in London

Toby Ziegler
* 1972 in London, Großbritannien
lebt und arbeitet in London

IMPRESSUM

Herausgeber: Stiftung zur Förderung zeitgenössischer Kunst in Weidingen

© 2023 die Künstler, VG Bild-Kunst, Bonn und
Stiftung zur Förderung zeitgenössischer Kunst in Weidingen
kunst-in-weidingen.de

Fotos: def image, Simon Vogel, Köln

Druck: Buch- und Offsetdruckerei H. Heenemann
GmbH & Co. KG, Bessemerstraße 83-91, 12103 Berlin

Gedruckt in Deutschland

Alle Rechte sind vorbehalten.

STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG ZEITGENÖSSISCHER

KUNST IN WEIDINGEN

GARTENSTRASSE 32 D-54636 WEIDINGEN/SÜDEIFEL STIFTUNG@KUNST-IN-WEIDINGEN.DE
KUNST-IN-WEIDINGEN.DE