



Alke Reeh



Alke Reeh



Röcke und Schnittmuster



Umfaltet

„Die Falte der Welt ist der Fächer. Und sobald er sich öffnet, lässt er alle Materiekörnchen auf- und niedersteigen, Aschen und Nebel, durch die hindurch man das Sichtbare wie durch die Löcher eines Schleiers wahrnimmt.“¹

Mit einer Vorrichtung sind die hüfthohen, unbehandelten Skulpturen der Serie Röcke und Schnittmuster (2001 – 2004) von Alke Reeh nur wenige Zentimeter über den Boden gehoben, was ihnen Leichtigkeit und den Eindruck des Schwebens verleiht. Sieht man von oben in die Röhre hinein, so blickt man in eine eigene Welt, die mehr als die Innenseite einer Außenseite ist. Die Künstlerin zeigt diese Arbeiten oft im räumlichen Kontext mit Fotografien. Montierte, mit dem Computer bearbeitete Bilder, auf denen Frauen die Röcke tragen und außerdem quadratische Formate, die den Blick hinauf in Kirchenkuppeln und Moscheen oder von oben hinab in eine leere Tasse richten.

Als ich zum ersten Mal diesen Arbeiten von Alke Reeh begegnete, musste ich an Figuren von Oskar Schlemmer denken und seine Entwürfe für das Triadische Ballett (1922), mit denen er auf eine Demonstration raumplastischer Kostüme zielte. Jedoch haben im Unterschied zu den Figurinen von Schlemmer die Röcke von Alke Reeh nur dann einen Oberkörper, wenn er mittels Montage von der Künstlerin eingefügt wurde. Die Skulpturen und die Fotos ihrer fiktiven Benutzer behaupten eine enge Verbindung von Kleidung und Bekleidetem, von eingeschlossenem und ausgeschlossenen Raum.

¹ GILLES DELEUZE, Die Falte, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 54.





Der Bildhauer und Bühnenbildner Oskar Schlemmer (1888 – 1943) thematisierte in seinen Werken ausdrücklich die Stellung der menschlichen Figur im Raum. Er war einer der wichtigsten Lehrer des Bauhauses in Weimar und nach der Übersiedelung 1925 nach Dessau leitete er die Bauhausbühne als eigenständige Abteilung und verfasste den grundlegenden Aufsatz ‚Mensch und Kunstfigur‘, in welchem er den Anspruch allgemeingültiger Typisierung mittels Maskierung und Kostümierung formulierte: „Die Abstraktion der menschlichen Gestalt [...] schafft das Abbild in einem höheren Sinne, sie schafft nicht das Naturwesen Mensch, sondern ein Kunstwesen, sie schafft ein Gleichnis, ein Symbol der menschlichen Gestalt.“¹ So wirken die Röcke von Alke Reeh zwar sachlich kühl und menschenleer und verweisen dennoch auf den menschlichen Körper als Urheber der sichtbaren Formation.

Schlemmer begann seine Ausbildung 1903 in der führenden Intarsienwerkstatt Wölfel & Kiessling in Stuttgart. Dies findet hier vor allem deshalb Erwähnung, weil die Außenarbeiten Implantate (2001) von Alke Reeh auch dem Prinzip der Intarsie folgen. Bei den traditionellen Einlegearbeiten werden auf einer glatten Oberfläche verschiedene Hölzer so in- oder aneinandergelegt, dass wieder eine ebene Fläche entsteht, die aber nun verschiedenfarbige und unterschiedlich strukturierte Einschlüsse enthält. Im Fall der Implantate für die Ausstellung im Münsterland steht jedoch nicht der dekorative und ornamentale Aspekt im Vordergrund, sondern eine tiefer liegende Bedeutung, die sich aus dem Auswechseln eines kreisrunden Segmentes einer grünen Wiese mit einem gleich großen Stück geteerten Weges mit Randsteinen ergibt. Man sieht nur die oberste Schicht der Skulptur, deren Bedeutung in die Tiefe geht und ein Interesse am Raum (durchaus am sozialen Lebensraum) verdeutlicht. Eine Idee, die in der Tradition des Bauhauses gesehen werden kann, wo man mit der Rückbesinnung auf das Handwerk versuchte, eine experimentelle und klare Formensprache zu entwickeln, die dem modernen Alltag gerecht wurde, ohne das menschliche Maß und die einfache

¹ Aus einem Vortrag Schlemmers vom 26.10.1930, zit. nach Ausst. Kat. Stuttgart, Essen 1993/94, S. 210.



Form zu vergessen.

Das Bauhaus war aber auch der Ort, an dem erstmals die Arbeit mit textilen Materialien aus dem engen Gefüge des Kunsthandwerks herausgelöst wurde und mittels abstrakter Muster die Stofflichen Qualitäten der Webereien betont wurden. Das führte Mitte des 20. Jahrhunderts dazu, dass Textilien „als Materialien freien künstlerischen Schaffens in vielfältige Auseinandersetzung mit Architektur, Malerei und Skulptur“¹ traten und aus der Sphäre der dezidiert weiblichen Produktion herausgelöst wurden.

Im Rahmen der Neupräsentation der Sammlung im Museum Kunstpalast Ehrenhof in Düsseldorf werden zwei Röcke und ein Plisse (2005) aus Gips und Stoff von Alke Reeh im räumlichen Verbund mit Malerei des Barock gezeigt. Porträts niederländischer Herren und Damen mit üppigen Halskrausen und das Bildnis zweier junger Mädchen in kegelförmigen Reifröcken modifizieren das Prinzip der Falte und wirken wie Prototypen für die Skulpturen. Oder umgekehrt, als habe Alke Reeh aus dem großen Fundus der Kunst jene Strukturen aus den barocken Figurendarstellungen isoliert, um eine ‚optimale Faltung‘ zu generieren.

Die Halskrause entstand bereits im 16. Jahrhundert und war in der Regel aus gestärktem Leinentuch gefertigt, das mit einer Brennschere röhrenförmig gerollt wurde. In der bürgerlichen Kleidung der Niederlande hielt sich die Krause lange Zeit auch als Bestandteil von Amtstrachten. Die Stilisierung der Körperformen, welche in den adeligen und bürgerlichen Porträts der Rubenszeit ablesbar sind, die im Museum Kunstpalast hängen, bilden die Brücke zur Formalisierung der Figuren, wie sie auch für das Werk von Alke Reeh spezifisch sind. Es ergeben sich ganze Reihen motivischer und formaler Bezüge aus dem Kontext der neuen Skulpturen von Alke Reeh und jener Malerei, die man als kontinuierliche Faltungen bezeichnen könnte.

In seinem philosophischen Werk *Die Falte* (1988) qualifiziert Gilles Deleuze den gefalteten Raum als Charakteristikum des Barock. In Skulptur, Architektur, Malerei und der Mode dieser Zeit sieht er ein neues Verhältnis zu den traditionellen Kategorien und Wahrnehmungsprinzipien der klassischen Seheordnung begründet – zum Beispiel Vertikal und Horizontal, Innen und Außen, Figur und Grund. „Der Barock entwirft sich allerdings nicht nur in seiner eigenen Mode. Er projiziert zu allen Zeiten und überall die tausend Falten der Kleidung, die dahin tendieren, ihre jeweiligen Träger zu vereinigen, deren Haltungen zu entgrenzen, ihre körperlichen Widersprüche zu überwinden und aus ihren Köpfen Schwimmer zu machen.“² Mit Röcke und Schnittmuster thematisiert Reeh ein ähnliches Denken von Skulptur und Raum, von Innen und Außen. Formal bezieht sie sich auf das Schnittmuster des menschlichen Körpers, dessen Konturen, Wölbungen und Faltungen den Gipskulpturen zu Grunde gelegt sind. Sie erinnern an Vasen oder antike Gefäße, doch sie lassen sich trotz ihrer textilen Metapher nicht als Gewand oder Gewebe begreifen, denn sie sind starr und lassen sich nicht entfalten. „Die unendliche Falte trennt oder verläuft zwischen Materie und Seele, zwischen Fassade und geschlossenem Raum, dem Äußeren und dem Inneren.“³

¹ SILKE TAMMEN, Textilien, in: MONIKA WAGNER (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials*, München: Beck, 2002, S. 220.

² GILLES DELEUZE, *Die Falte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 197.

³ ebd., S. 62.











Shrouded in Folds

"The fold of the world is the fan. And as soon as it opens, it lets all material particles rise and fall – ashes and fog through which one perceives the visible as though through the holes of a veil."¹

The hip-high, untreated sculptures of the series *Röcke und Schnittmuster* [Skirts and Patterns] (2001 – 2004) by Alke Reeh are raised by means of a fixture just a few centimeters above the floor, giving them lightness and the impression of floating. Looking into the tube from above, one sees an idiosyncratic world that is more than the interior of an exterior. The artist exhibits these works often in a spatial context together with photographs: mounted, computer-processed, images of women wearing skirts, and also square-formatted images that direct the view up into the cupolas of churches and mosques, or from above down into an empty cup.

When I saw these works by Alke Reeh for the first time, I was reminded of Oskar Schlemmer's figures and costumes for his *Triadic Ballet* (1922) which are referring toward a demonstration of sculptural forms. Unlike Schlemmer's figures, however, Alke Reeh's *Röcke* have upper bodies only when the artist includes them in the form of montage. The sculptures and photographs of their fictive users maintain a close connection between clothing and the clothed, of enclosed and excluded space.

The sculptor and stage designer Oskar Schlemmer (1888 – 1943) explicitly thematized the position of the human figure in space in his works. He was one of the most important teachers at the Bauhaus in Weimar, and after its move to Dessau in 1925 he directed the Bauhaus stage as an independent department and wrote his ground-breaking essay '*Mensch und Kunstfigur*' [Human Being and Art Figure], in which he formulated a universally applicable typology by means of masks and costumes: "The abstraction of the human figure [...] creates the effigy in a higher sense; it does not create man as a natural, but rather as an artificial being; it creates an allegory, a symbol of the human figure."² Similarly Alke Reeh's *Röcke* appear factually cool and devoid of humanity, yet refer to the human body as the source of visible forms.

Schlemmer began his education in 1903 in the leading inlay workshop Wölfel & Kiessling in Stutt-

¹ GILLES DELEUZE, *Die Falte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, p. 54.

² From a lecture by Schlemmer from 10.26.1930, quoted after exh. cat. Stuttgart, Essen 1993/94, p. 210.

gart. This deserves special mention because the outdoor works *Implantate* [Implants] (2001) by Alke Reeh are based on the principle of intarsia. In conventional inlays, various wooden pieces are laid next to or into each other on a flat surface, resulting again in a flat finish, but now including insertions of various color and structure. In the case of *Implantate* for the Münsterland, the emphasis is not the decorative and ornamental aspect but rather a deeper meaning that arises from the replacement of a circular segment of a green meadow through a piece of a tarred path with curbstones of the same size. One sees only the top layer of the sculpture whose meaning reaches into the depth and signifies an interest in space (actually for the social living space) – an idea which can be seen in the Bauhaus tradition in which by returning to handicrafts, artists attempted to develop an experimental and clear language of form which satisfied modern everyday life without neglecting the human measure and the simple form.

The Bauhaus was also the place where the work with textile materials was for the first time freed from the narrow confines of arts and crafts, thereby enhancing the textile qualities of the weavings through abstract patterns with the result that in the middle of the 20th century textiles “as materials of free artistic creation entered into a multifarious competition with architecture, painting, and sculpture”¹ and were disassociated from the sphere of decisively feminine production. In the context of the new presentation of the collection in the Museum Kunstpalast Ehrenhof in Düsseldorf two *Röcke* and one *Plissee* [Plissé] (2005) by Alke Reeh made of plaster and fabric are exhibited in spatial connection with baroque painting. The portraits of Dutch gentlemen and ladies with opulent ruffs and the painting of two young women with conical crinolines modify the principle of the fold and function as prototypes for the sculptures – or conversely, as though Alke Reeh had isolated those structures from the large fund of baroque representations of the figure in order to generate an “an optimal folding.” Originating as early as the 16th century, the ruff was as a rule made of starched linen rolled up into tube-like shapes with a curling iron. In Dutch bourgeois clothing, the ruff survived for a long time as an element of official attire. The stylization of body shapes expressed in aristocratic and bourgeois portraits of the Rubens period in Museum Kunstpalast form the bridge to the formalization of figures that are also typical for the work of Alke Reeh, resulting in a number of topical and formal relationships originating from the context of Alke Reeh’s new sculptures and a genre of painting that could be characterized as continuous pleating.

In his philosophical work *Le pli – Leibniz et le baroque* (1988) [English title: *The Fold: Leibniz and the Baroque*, 1993] Gilles Deleuze defines pleated space as the characteristic feature of Baroque. In the sculpture, architecture, painting, and fashion of that period he sees the formation of a new relationship to conventional categories and classical perceptual principles – for example vertical and horizontal, interior and exterior, figure and background. “Baroque did not arise merely as a fashion on its own. At all times and everywhere, it projects the thousand pleats in clothing that tend to conjoin its respective wearers, blurring their demeanor, overcoming their physical contradictions and turning their heads into swimmers.”² With *Röcke* und *Schnittmuster*, Reeh thematizes a similar thinking about sculpture and space, about interior and exterior. Formally she refers to the pattern of the human body on whose contours, curves, and pleating the plaster sculptures are based. They

¹ SILKE TAMMEN, “Textilien”, in: MONIKA WAGNER (ed.), *Lexikon des künstlerischen Materials*, Munich: Beck, 2002, p. 220.

² GILLES DELEUZE, *Die Falte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, p. 197.



are reminiscent of vases or vessels from antiquity, but despite their textile metaphor they cannot be understood as a garment or fabric, for they are stiff and cannot be unfolded. "The endless pleat separates or continues between matter and soul, between façade and interior space, the exterior and the interior."¹

The Gewänder [Garments] (2006), which are characterized by free-falling pleats and the charm of drapery, form Alke Reeh's most current work group. Here textile materials are no longer hardened with plaster as in *Plissee* or, as in *Strumpfhosen und Strickjacken* [Tights and Cardigans] (2003), crocheted around plaster rings, but instead, various unicolored fabrics are fixed on a wooden ring. In his "Notes on Sculpture" (1967) Robert Morris had demanded a playing with the force of gravity: "The autonomous and literal essence of sculpture requires it to have its own space – not a surface area which it shares with painting. Furthermore, an object attached to the wall does not have to deal with the force of gravity: it fearfully defies it." Not so a *Gewand* that presents itself as an empty veil on the wall, but one which could be animated by an air draft – or by the notion that an invisible body has just caused a new fold.

"One of the preconditions for recognizing an object is provided by the perception of the force of gravity that impacts on it in the actual space. Not the wall, but the surface of the floor is the necessary basis for a maximal awareness of the object," according to Morris.²

In his book *Ninfa Moderna: Essai Sur de Drape Tombe* [Ninfa Moderna: Essay on Falling Drapes] the French art historian Georges Didi-Huberman traces the transformation of the pleat motif from the Renaissance to the Baroque and on to the present with its rag-shrouded beggars of the large cities and the sidewalk rags. In the conclusion of the chapter "On the Shapeless and Its Drapery," he develops a notion of the pleat that carries Deleuze's thoughts further:

"As the interface of fact and potency, of the organic and inorganic, of the incessant pulse of the center and the edge, of the important and the negligible, of the living and the decomposed, drapery can fold the former and the now."³

Alke Reeh's figural abstractions focus on the relationship between body volume and space, on the kinetics of the body, and finally on the intellectual combination of textile motifs that relates to the pleat of fabric and the human body, to the drapery of a garment and the windings of the cortex of the brain. The fold contains the potential for the space: compression and expansion.

Markus Lepper

¹ GILLES DELEUZE, *Die Falte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, p. 62.

² ROBERT MORRIS, *Notes on Sculpture*, in: GREGOR STEMMERICH (ed.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 95.

³ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Moderna*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2006, p. 136.









Als jüngste Werkgruppe sind bei Alke Reeh jene Gewänder (2006) entstanden, die von freiem Faltenwurf und den Reizen der Draperie bestimmt sind. Nun sind textile Materialien nicht mehr wie bei Plissees mit Gips gehärtet oder wie bei Strumpfhosen und Strickjacken (2003) um Gipsringe herum gehäkelt, sondern verschiedene einfarbige Stoffe variabel an einem Holzring fixiert. Robert Morris hatte in seinen ‚Anmerkungen über Skulptur‘ (1967) das Spiel mit der Schwerkraft gefordert: „Das autonome und buchstäbliche Wesen der Skulptur verlangt, dass sie ihren eigenen Raum hat – nicht eine Fläche, die sie mit der Malerei gemein hätte. Außerdem setzt sich ein an die Wand gehängtes Objekt nicht mit der Schwerkraft auseinander: Es entzieht sich ihr furchtsam.“ Nicht so ein Gewand, das sich als leerer Schleier an der Wand behauptet, jedoch von einem Luftzug animiert werden kann – oder von der Vorstellung, ein unsichtbarer Körper habe eben einen neuen Faltenschlag verursacht.

„Eine der Vorbedingungen dafür, dass man ein Objekt erkennt, liefert die Wahrnehmung der im tatsächlichen Raum darauf einwirkenden Schwerkraft. Die Bodenebene, nicht die Wand, ist die notwendige Grundlage für ein maximales Bewusstwerden des Objekts.“ – so Morris.¹

In seinem Buch *Ninfa Moderna – Über den Fall des Faltenwurfs* verfolgt der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman die Verwandlung des Faltenmotivs von der Renaissance zum Barock und weiter bis in die Gegenwart der in Fetzen gehüllten Bettler der großen Städte und der mit Markierungen des Alltags angereicherten Lumpen vom Trottoir. Im Schlussteil des Kapitels ‚Über das Formlose und seine Faltenwürfe‘ entwickelt er eine Vorstellung der Falte, welche die Überlegungen von Deleuze weiterentwickelt:

„Als Interface von Akt und Potenz, von Organischem und Anorganischem, von unablässigem Pochen des Zentrums und des Randes, der Haupt- und Nebensächlichen, des Lebendigen und Zersetzten kann die Draperie auch das Einst im Jetzt falten.“²

In den figuralen Abstraktionen von Alke Reeh geht es um das Verhältnis von Körpervolumen und Raum, um die Kinetik des Körpers und schließlich um das Zusammendenken von textilen Motiven, die in der Falte des Stoffes und des menschlichen Körpers, in der Draperie eines Kleides und den Faltungen der Hirnrinde eine Verwandtschaft finden. In der Falte liegt das Potential für den Raum: Kompression und Expansion.

¹ ROBERT MORRIS, *Anmerkungen über Skulptur*, in: GREGOR STEMMRICH (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 95.

² GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Moderna*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2006, S. 136.







World Forms

Alke Reeh's Notes on East and West

The works of the series von Kuppeln und Tassen [On Domes and Cups] almost provoke the following scenario: Somewhere in the East, Islamic and Christian dignitaries meet for a joint visit to a museum of folk culture. They stop in front of a specific display case for here a long-guarded secret is revealed in a very graceful form. Shown are cups whose interior curvatures do not only present well-known ornaments, but also illustrations from cupolas of temples, churches, and mosques. A Romanesque church reveals in the center of the cupola above the crossing, i.e. the meeting point of the four directions, an exquisite sacred ornament that corresponds to the decorative form in the cupola of a mosque of approximately the same period. The two spiritual worlds have developed mutual forms, which in a moment of shared experience are able to create a kindred harmony without words. The cupola is the shared roof under which one preaches regardless which form the sermon takes.

In her photography series von Kuppeln und Tassen, Alke Reeh creates an ideal world into whose abundant forms viewers are happy to immerse. The artist's interest is particularly focused on the mutual language of design and décor, the form of buildings and paintings per se. Islam as well as Judaism prefer non-figurative illustrations; for them God cannot be represented. Moslems therefore developed a sophisticated filigree realm of forms that by means of inner harmony and perfection always points toward the creator of the universe. The unity of form corresponds to the unity of faith, bliss, and beauty. Figurative art as in the occident therefore cannot be the content of this seemingly

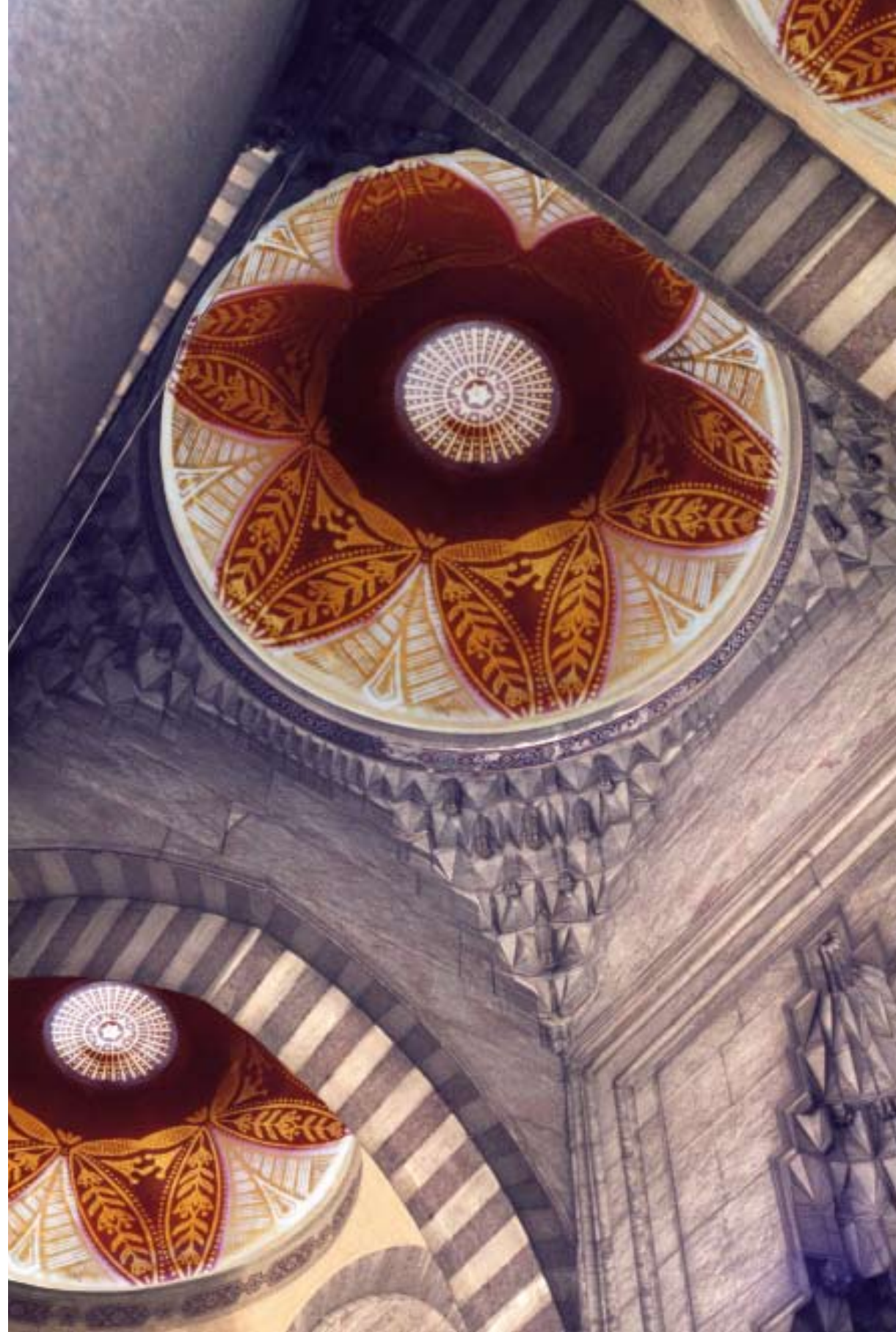
abstract art whose lines are at the same time based on concrete forms. At most it is the realm of plants with its endless abundance of forms that corresponds to faith.

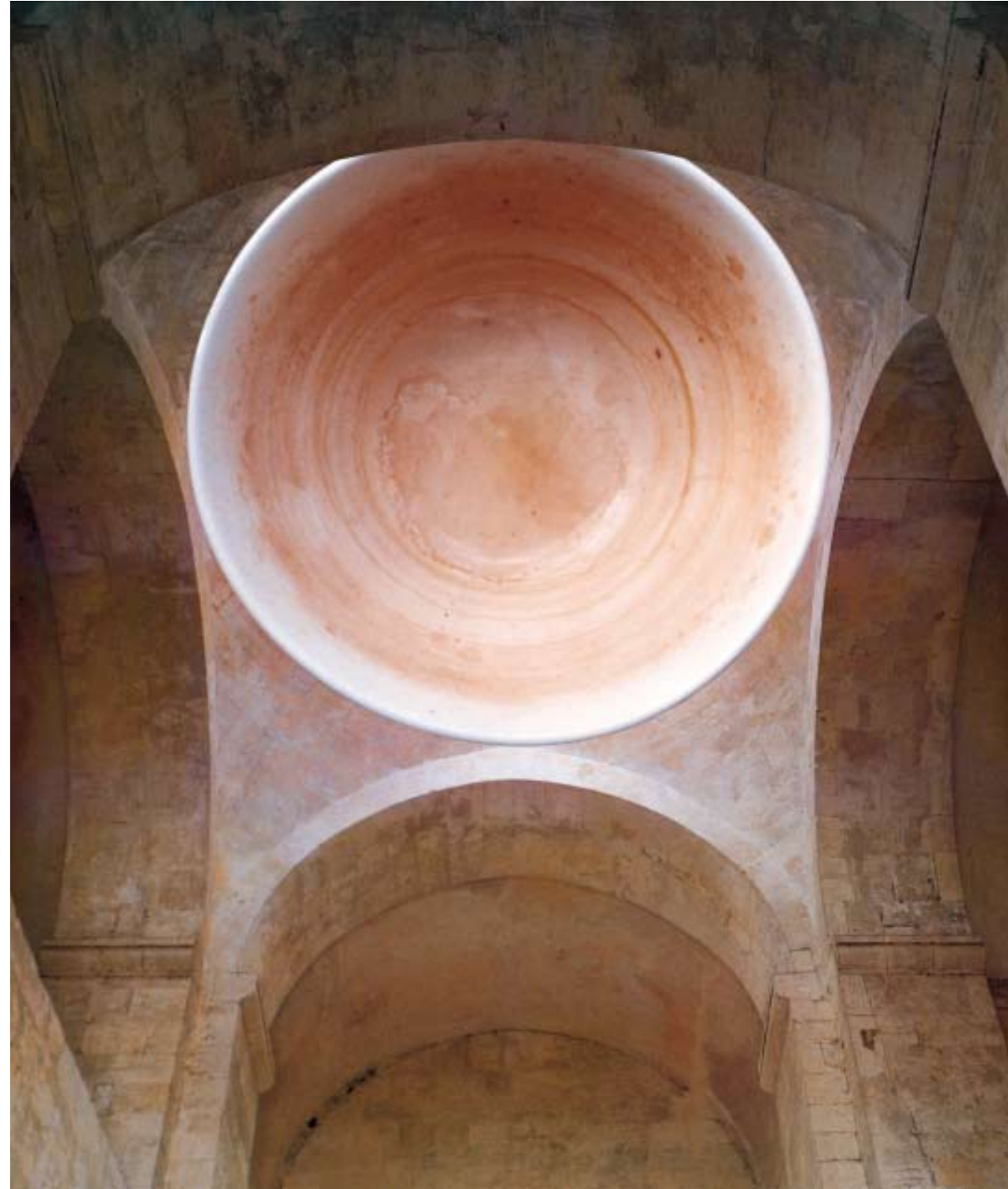
Alke Reeh's interest in the forms of this world expresses itself in various media: so in her recent crocheted works, in wall sculptures and floor pieces. Already in *Röcke und Schnittmuster* [Skirts and Patterns] she expressed an enthusiasm for concrete and virtual formal wrappings and created from a repertoire of universal forms that share a mutual inner language despite medial expression. She traces these collective forms and integrates them into her art in very different ways, pointing out that displacement of perception is important to her. Familiar forms, precisely because they are so banally common, are placed into contexts that create them quasi anew. Cultural allusions are no longer important because the world is ultimately autonomous and cannot be conquered by force. Those, who like Alke Reeh, discover these forms in the forms open up for themselves a new universe of connections and with it a new way of reflection.

Tayfun Belgin











Implantante



Implantate

Implantation bedeutet in der Medizin die Einpflanzung von biologischem Material oder chemischen Substanzen in den Organismus.

Um den Akt der Einpflanzung und Einnistung geht es auch in dem Projekt von Alke Reeh, allerdings findet dieser Vorgang in zwei spiegelbildlichen Tauschmanövern statt. Während in einen lebendigen Körper lebloses Material eingefügt wird, wird umgekehrt in eine tote Materie natürliche Substanz verpflanzt. Genaugenommen implantiert die Künstlerin einerseits in der aufgebrochenen Erdkruste einer Rasenfläche die von ihr verschalteten Betongüsse, und andererseits verpflanzt sie in einen vom Pflaster versiegelten Parkplatz ringförmige Rasenstücke. Dieses bipolare Verfahren entspricht die komplementäre Gestaltung des „Nistmaterials“. Während der leblose Beton in eine präzise Form gezwungen wird und in dieser verharrt, entzieht sich die wuchernde Natur endgültiger Formbarkeit. Im Widerspruch dazu aber ummantelt der erstarrte Beton die herausgeschnittene Form, eben eine Negativform oder besser die Abwesenheit von Form als Positivform gezügelte Materialität. Die so in Kontrast gesetzte Fremdheit von Implantat und Pflanzort verursacht Irritation und wirft die Frage auf, warum gerade dieser banale Ort solcherart herausgehoben wird. Das Markieren, Umkreisen und Ankreuzen dieser Orte bedeutet allerdings mehr als ein spielerisches Tauschgeschäft. Es handelt sich hier im Sinne von Umberto Eco um ein offenes Kunstwerk, das dem Betrachter eine in sich widersprüchliche Selbstwahrnehmung eröffnet. Durch seine endlosen Verwachungs- und Abstoßungsprozesse von natürlichem und künstlichem Material verweigert sich das Kunstwerk endgültiger Definierbarkeit. Es wird zum Zeichen und gewinnt Verweischarakter. Die Implantation aber macht Unorte zu Orten von Bedeutung. Scheinbar Banales fordert auf, nach Sinn zu fragen, wird zum Sinnstifter. Es verweist auf etwas Anderes, Nebenliegendes, Abwesendes.

Bettina Baumgärtel



Implants

In medicine, implantation means the implantation of biological material or chemical substances into an organism.

The act of implantation or nidation is the focus of Alke Reeh's project. The process, however, takes place in two mirror-inverted maneuvers of exchange. While inanimate matter is inserted into an animate body, conversely a natural substance is implanted into dead matter. In the strict sense, the artist implants one the one hand lagged concrete casts into the broken-up earth's crust of a lawn, while on the other hand she plants circular sods into a paved parking lot. This bipolar process corresponds to the complementary design of the "nidation material." The lifeless concrete is forced into a precise form and remains in it, while the proliferating nature defies any final formability. In contrast, the hardened concrete encases the cut sod, a negative or better absent form as a positive form of curbed materiality. The juxtaposed strangeness of implant and place of implantation causes irritation and poses the question: why of all locations has this banal place been singled out? The marking, circuiting and cross-marking of these places is more than a playful exchange. It is, in Umberto Eco's sense, an open artwork that confronts the viewer with a self-perception that is self-contradictory. Through endless processes of adnation and rejection the artwork eludes final definition and becomes a symbol that takes on the character of a reference. The implant transforms non-places into places of meaning. Seemingly banal appearances provoke a quest for meaning, turn into symbols of meaning, refer to something else, something closely related, something absent.

Bettina Baumgärtel

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellungen
in der Galerie Schütte, Essen, 13. Januar bis 24. Februar 2007
und im Neuen Kunstverein Gießen, 8. September bis 20. Oktober 2007

besonderer Dank gilt den Förderern

Ronald Gajda, Velbert; www.gajda-galabau.de

Harald Genge, Essen

Katharina Mayer, Düsseldorf

Wirtschaftsprüfungskanzlei Georg Tognino, Essen

Frank Wilke, Hattingen; www.vermoegen-und-visionen.de

sowie Bettina Baumgärtel, Tayfun Belgin, Markus Lepper, Nero, Georgios Michaloudis und Micha

Herausgeber

Galerie Schütte, Hauptstraße 4, 45219 Essen

www.galerie-schuette.de

Neuer Kunstverein Gießen, Ecke Licher Straße / Nahrungsberg, 35394 Gießen

www.kunstverein-giessen.de



Photo

Kunstverein Gießen von Jörg Wagner

Text

Weltformen Dr. Tayfun Belgin Kunsthalle Krems

Umfoldet von Falten Markus Lepper Neuer Kunstverein Gießen

Implantate Dr. Bettina Baumgärtel Museum Kunstpalast Düsseldorf

Übersetzung

Uta Hoffmann

Copyright bei den Autoren

© Düsseldorf 2007

ISBN 978-3-00-020654-2



