

Dietrich Heller Emma Critchley Athar Jaber

Michelangelo schultern

Last, Kraft, Bild in Skulptur und Fotografie

Shouldering Michelangelo

Load, force and form in sculpture and photography



Dietrich Heller Emma Critchley Athar Jaber

Michelangelo schultern Last, Kraft, Bild in Skulptur und Fotografie

Shouldering Michelangelo Load, force and form in sculpture and photography

Dank

Für die freundliche Unterstützung von Katalog und Ausstellung danken wir sehr herzlich dem Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V.

Den Künstlern und den privaten Sammlern danken wir ganz herzlich für das Überlassen der Leihgaben.

Thanks

We acknowledge with heartfelt thanks the kind support for the catalogue and exhibition given by the Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V.

We express special thanks to the artists and private collectors who lent works for the exhibition.

Dietrich Heller Emma Critchley Athar Jaber

Michelangelo schultern

Last, Kraft, Bild in Skulptur und Fotografie

Shouldering Michelangelo

Load, force and form in sculpture and photography



Inhalt

- 6 **Vorwort**
- 10 **Dietrich Heller** Wann und wie die Figur entsteht
- 18 **Athar Jaber** Wann und wie die Figur entsteht
- 26 **Emma Critchley** Wann und wie die Figur entsteht

- 34 **Arie Hartog** Michelangelo schultern: Über das Auftauchen der Bilder zwischen Medium und Betrachter
- 44 **Veronika Wiegartz** Aufwand – Versuch einer Annäherung

- 50 **Emma Critchley** Biografie und Werke
- 52 **Athar Jaber** Biografie und Werke
- 54 **Dietrich Heller** Biografie und Werke

- 56 Ausgestellte Werke
- 58 Impressum

Content

- 7 **Preface**
- 10 **Dietrich Heller** When and how the figure arises
- 18 **Athar Jaber** When and how the figure arises
- 26 **Emma Critchley** When and how the figure arises

- 38 **Arie Hartog** Shouldering Michelangelo: How images surface between the medium and the viewer
- 47 **Veronika Wiegartz** Expenditure of time, trouble and material resources – some thoughts

- 50 **Emma Critchley** Biography and works
- 52 **Athar Jaber** Biography and works
- 54 **Dietrich Heller** Biography and works

- 56 Works in the exhibition
- 58 Colophon

Arie Hartog

Vorwort

»Es geht ans Eingemachte«, so der Titel der Sommerausstellung 2010 im Gerhard-Marcks-Haus.

Thematisiert wurden die Begegnung von Mensch und Figur sowie die bemerkenswerte, üblicherweise kaum beachtete Tatsache, dass Betrachter Holz, Stahl, Stoff und Zement sehen und gleichzeitig an Menschen denken. Stärker sogar, die Ausstellung demonstrierte, wie Menschen emotional von Kunstwerken berührt werden können. Sie zeigte, dass ein Medium, das eigentlich illusionsunfähig ist, starke Bilder erzeugen kann, und stellte somit die Frage, wie sich diese Bilder zu den Objekten verhalten. Die Betrachter wurden ja nicht getäuscht, aber sie waren trotzdem berührt.

Diese Ausstellung, »Michelangelo schultern«, untersucht die Eigenart der Bildhauerei aus einer anderen Perspektive. Sind Bilder immer da, oder nur, wenn sie wahrgenommen werden? Diese Frage führt in die Tiefen der Kunstgeschichte und zu Michelangelo, dem berühmtesten Bildhauer der europäischen Tradition. Im neuplatonischen Umfeld dieses Künstlers tauchte die Metapher auf, dass ein Bild, eine Figur aus dem Material hervortrete, woraus sich die damals logische Frage ergab, ob es denn immer darin enthalten sei. Der Künstler war derjenige, der das Bild aus dem Material befreite und es gleichzeitig nie daraus lösen konnte (oder wollte) – gerade Michelangelo nicht! Spätestens bei Michelangelo wurde der Mythos der Illusion in der Bildhauerei zerstört: Die Betrachter sehen einen Menschen und wissen durch den vielen Stein, dass kein Mensch real anwesend ist.

Es gibt auch heute noch Bildhauer, welche die Fragestellung Michelangelos aktualisieren und weiterführen. Das berühmte Wort, Tradition bedeute immer auch auf den Schultern von Vorläufern zu stehen, ist nur die halbe Wahrheit. Die Frage ist,

wie man dahin kommt. Dietrich Heller (geb. 1965) und Athar Jaber (geb. 1982) stehen für eine zeitgenössische Steinbildhauerei, die sich der Tradition stellt, anstelle diese zu leugnen, wie es allzu oft die simple Devise der Moderne war. Um Tradition zu verstehen, muss sie selbst auch mit all ihren Implikationen durchdacht und geschultert werden. Dass man stehend auf den Schultern der Tradition weiter blicken kann, als wenn man sich daneben befindet, war bereits im Mittelalter bekannt. Dass die Aussicht besser ist, wenn man selbst – ohne Hilfsmittel – hochgeklettert ist, ist dagegen eine relativ neue Entdeckung. Die Arbeiten dieser beiden Bildhauer werden mit Werken der Fotografin und Videokünstlerin Emma Critchley (geb. 1980) konfrontiert. Sie arbeitet nicht in Stein, thematisiert aber auch die Frage nach dem Aufscheinen der Figur und über ihre Videoinstallation »Heartbeat« sensibilisiert sie Betrachter für eine auf den ganzen Körper bezogene physische Wahrnehmung. Diese Form der Wahrnehmung scheint exklusiv den sogenannten Neuen Medien vorbehalten zu sein, sie ist aber auch ein heute wortwörtlich leicht übersehener Aspekt der Steinbildhauerei, die seit Michelangelo irreales Bild und prä-sente Masse verbindet. Der große Aufwand, den alle drei Künstler betreiben und der bei genauem Hinsehen sichtbar wird, ist ein weiterer verbindender Aspekt. Die Ausstellung handelt somit auch davon, dass ein Museum ein Ort für eine intensive Form des Wahrnehmens sein kann.

Eine Besonderheit des Gerhard-Marcks-Hauses ist, dass Konzepte im Team diskutiert, abgestimmt und entwickelt werden. Der Titel stammt von Yvette Deseyve, Veronika Wiegartz hat das Projekt koordiniert und einen Aufsatz beigetragen, Rolf Kock und Hans-Joachim Liftin haben die erste bombensichere Blackbox der Museumsgeschichte gebaut und alle anderen Mitarbeiter haben ihren jeweiligen Beitrag zum Gelingen des Projekts geleistet. Keiner kann alles, aber gemeinsam können wir sehr viel. Was wir nicht können, wurde auch jetzt wieder von Catrin Bäuerle, Rüdiger Lubricht, Deborah Shannon und Girzig+Gottschalk beigetragen. Wir wissen, warum wir gerne mit ihnen zusammenarbeiten.

Ohne die großzügige Unterstützung durch den Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V. könnte dieses Museum nicht selbstbewusst Ausstellungen gegen den Strom entwickeln. Unabhängigkeit kostet. Im Zentrum des Bildhauermuseums stehen aber die Künstler: Emma Critchley, Dietrich Heller und Athar Jaber haben unsere Fragestellung von den ersten Anfängen an neugierig und offen verfolgt. Wir danken für die intensive und angenehme Zusammenarbeit.

Preface

'Es geht ans Eingemachte' ('It cuts to the quick') was the title of the 2010 summer exhibition at the Gerhard-Marcks-Haus. Its theme was the encounter between the living person and the sculptural figure. It also drew attention to the remarkable – though ordinarily scarcely registered – fact that viewers see wood, steel, fabric and cement yet simultaneously think about people. Even more emphatically the exhibition demonstrated how people can be touched emotionally by artworks. It showed how a medium that is actually incapable of illusion can produce strong images, and thus posed the question as to how these images relate to the objects. Although the viewers were not deceived in any way, somehow they were moved. This exhibition, 'Shouldering Michelangelo', investigates the unique character of sculpture from another perspective. Are images always there, or only when someone perceives them? This question leads us deep into art history and to Michelangelo, the most famous sculptor in the European tradition. It was in this artist's neo-Platonic circle that the metaphor of an image or a figure emerging from the material first saw the light of day. At the time it seemed only logical to wonder whether the material had always contained the image. The artist was the one who liberated the image from the material yet was never able (or willing) to release it completely – especially not Michelangelo! By Michelangelo's era if not before, the myth of illusion in sculpture had been destroyed: the viewers see a person but know from the mass of stone that no person is really present.

Even today we still have sculptors who are keeping Michelangelo's ideas contemporary and taking them forward. The famous line that tradition always means standing on the shoulders of predecessors is only half the truth. There is still the question of how to get up there. Dietrich Heller (b. 1965) and Athar Jaber (b. 1982) represent contemporary stone sculpture of a kind that confronts tradition instead of denying it, which was all too often the conve-

nient device of modernism. To be properly understood, tradition itself and all its implications must be thought through and shouldered. Even in the Middle Ages it was common knowledge that we can see further by standing on the shoulders of tradition than by standing aside from it. It is, however, a relatively recent discovery that the vista is even better if we have made the ascent ourselves, and unaided. These two sculptors' works are confronted with works by the photographer and video artist Emma Critchley (b. 1980). She does not work in stone, but like them she addresses the issue of how the figure appears. In her video installation 'Heartbeat' she heightens the viewers' sensitivity of physical perception as it relates to the entire body. This form of perception may seem to be the exclusive preserve of the so-called new media but it is also an aspect of stone sculpture. Today this aspect is very easily overlooked, in the literal sense, yet since Michelangelo it has united the unreality of the image with the presence of its mass. Another unifying aspect is the huge effort that all three artists bring to bear, which becomes visible on viewing the works at close quarters. So the exhibition also deals with the fact that a museum can be a place for an intensive form of perception.

A special feature of the Gerhard-Marcks-Haus is the way that conceptual plans are discussed, decided and developed within the team. The title came from Yvette Deseyve; Veronika Wiegartz coordinated the project and contributed an essay; Rolf Kock and Hans-Joachim Liftin built the most indestructible black box in the museum's history; and all other members of staff have contributed in their own ways to the project's success. No one has all the skills, but together we have a great many. What we cannot do ourselves we have once again entrusted to Catrin Bäuerle, Rüdiger Lubricht, Deborah Shannon and Girzig+Gottschalk. We know why we like to work with them.

Without the generous support of the museum's friends association, Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V., this museum could not self-confidently develop exhibitions that go against the grain. Independence costs money. But at our museum dedicated to a sculptor, the pivotal people are the artists: Emma Critchley, Dietrich Heller and Athar Jaber have pursued our theme from its earliest beginnings with keen interest and open minds. We thank them for the intensive and enjoyable collaboration.





Dietrich Heller

»Wann und wie die Figur entsteht«

Malt ein Maler eine Tomate, so ist es ein Bild. Und macht ein Bildhauer eine Tomate, so ist es eine Tomate. Diese treffende Beschreibung eines Problems der figürlichen Bildhauerei durch den italienischen Bildhauer Arturo Martini (1889–1947) war der Einstieg in meine Arbeit der letzten zehn Jahre. **Die Großform** meiner Skulpturen erzeugt eine schubartige Wirkung auf der physischen Wahrnehmungsebene des Empfängers, wobei der Grad dieser Wirkung vom Material und der geometrischen Form abhängig ist. Dabei gilt: Je größer die wahrgenommene Masse ist, die hinter der Darstellung liegt, umso größer ist der wahrgenommene Schub. Um die Masse für den Empfänger / Betrachter ohne Standortwechsel sichtbar zu machen, habe ich für meine Skulpturen eine bildhauerische Perspektive entwickelt, in der die Bildebenen tiefer gestaffelt stehen. Je tiefer die Bildebene steht, umso größer wird diese, während sie in der Zentralperspektive immer kleiner wird. Vereinfacht lässt sich diese Perspektive als die Umkehrung oder Ausstülpung der Zentralperspektive beschreiben.

Die Prinzipien der Illusion, wie die der Fläche (Relief) und der Tiefe (Anamorphose), die darauf beruhen, dass man von einer Form zunächst nur die Kontur sowie die Linie, die sich durch das Aufeinandertreffen zweier Formflächen bildet, eindeutig erkennt, jedoch noch nichts über die Lage dieser Linien im Raum weiß, mache ich mir für die Darstellung zunutze. Der figürliche Teil meiner Arbeiten entsteht aus den Arbeitsspuren des Formgebungsprozesses der Großform und durch Setzungen von Flächen, die direkt zur Figur führen. Die materialimmanenten Strukturen der Großform sind hinsichtlich ihrer Richtungen bewusst gesetzt und unterstützen deren Schubwirkung. Gleichzeitig bilden sie ein Linienpotenzial für die Darstellung. Die Flächen, die zur Figur führen, reiße ich partiell wieder auf, über- oder umzeichne sie. So entstehen mehrere Bilder, die sich überlagern, gegenseitig ergänzen oder selbstständig nebeneinander liegen. Ich mache keinen qualitativen Unterschied zwischen rauer oder glatter Oberfläche, grafischer Linie oder Fläche. Es ist eher eine ästhetische Frage und die heißt Stein.

Bei der Bewegung um meine Skulptur herum entdeckt man, dass das wahrgenommene Bild von der materiellen Realität gelöst ist. Die große Massenform spielt eine eigene Melodie eingebunden in ein Geflecht aus Formflächen, Struktur-, Bearbeitungs-, Formkontur- und Formlinien. Dort wo sie sich verdichten, taucht die Figur in der Wahrnehmung auf. Dabei überlasse ich es dem Betrachter, welche Linien er zu welcher Figur zusammenfügt.

‘When and how the figure arises’

If a painter paints a tomato, then it is an image. And if a sculptor makes a tomato, then it is a tomato. This trenchant description of a problem in figurative sculpture by the Italian sculptor Arturo Martini (1889–1947) was the starting point for my work of the last ten years.

The immediate overall impression of the complex form of my sculptures on the viewer – their ‘total form’ – produces a thrust-like effect on the viewer at the level of physical perception, the degree of this effect being dependent on the material and geometric form. The principle is this: the greater the perceived mass underlying the composition, the greater the perceived thrust. In order to make the mass visible to viewers without their needing to move about, for my sculptures I have developed a sculptural perspective in which the image levels are stratified at greater depth. The deeper the layer of the image level, the larger it looks, whereas in central perspective it always looks smaller. To simplify somewhat, this perspective can be described as the reversal or eversion of central perspective.

For the composition I bring to bear the principles of illusion, such as the illusion of planarity (relief) and depth (anamorphosis), which are based on our propensity to discern a form – at first – merely from its contours and from the lines where two planes meet, before we have any idea where these lines are located in space. The figurative part of my works emerges out of the traces left by the process of shaping the total form, and by planes aligned to lead directly to the figure. The material-immanent structures of the total form are consciously placed in certain directions, supporting its thrust effect. At the same time they are a source of linear potential for the composition. The way I treat the planes leading to the figure is to rip them partially open again and incise across or around them. This gives rise to multiple images which either overlap or complement one another or stand alone but adjacent. I make no qualitative distinction between rough or smooth surface, graphic line or plane. It is more of an aesthetic question, the crux of which is stone.

Moving around my sculpture, viewers discover that the image they perceive is disengaged from the material reality. The massive form creates its own melody, entwined in converging planes and structuring, processing, contouring and delineation lines. At their points of convergence, the figure looms into perception. And I leave it up to the viewer to decide which lines coalesce into which figure.















Athar Jaber

'When and how the figure arises'

As Michelangelo said, there is not one concept that is not contained in a block of marble. This statement represents to me one of the main problems of figurative sculpture: it implies that with all the possible concepts enclosed in a block of marble, an infinite number of clichés are also present. In order to achieve a figure that still retains some startling qualities, one must not only take away the excess stone but simultaneously remove the accepted figurative truths (the clichés) that constantly present themselves as valid alternatives, by denying them the chance to develop, so as to gain a new visual logic which, in turn, becomes a new truth able to stand by itself.

Throughout the history of art, the main concern has always been the representation of the human condition. I believe that this condition in essence has never changed; it is a constant. Its representation is the variable: it has to change perpetually in order to keep the emotional and intellectual excitement alive. This sensational aspect, to which Gilles Deleuze (1925–1995) regularly refers concerning the work of Francis Bacon (1909–1992), can only be maintained by being each time more extreme than its previous expression. It is this process that led us from the Egyptian static sculpture to action painting, from tonal music to atonality, and we even see it in technological progress, where new goods need to be more sensational than their previous versions in order to be appealing. Apparently, this is progress.

Thus, for the sake of development, one must exceed the previous achievement, which meanwhile has become a cliché itself. There are many ways of doing so, each one pointing in another direction, and all these directions are represented by the variety of art produced in our days. Since it is my desire to keep the classical sculpting tradition alive (referring hereby to the art of removing material from a block of stone) by working with marble as the medium to represent the human body and with the human body as the medium to represent the human condition, I do not see many other possibilities than to take the clichés into account and deform them, violate them.

Traces of these actions are visible on the resulting sculpture by means of deformations, mutilations, scars and damages, inflicted on both the body and the stone during the carving process. This process, preceded by a period of reflection, is a physical as well as an intellectual convulsive act. It consists of a contrapuntal dialogue between a violent, destructive force and a gentle and peaceful one, where the carving serves as the means to achieve a negation of the figure instead of its disclosure, a refusal of the cliché. The synthesis that 'arises' from this hysterical action is a figure that presents itself in its fallen, entropic state; a body aware of its nature, inevitably tending towards disorder and death.

»Wann und wie die Figur entsteht«

Michelangelo sagte, es gebe nicht ein Konzept, das nicht in einem Block Marmor enthalten sei. Diese Aussage stellt für mich eines der Hauptprobleme der figürlichen Bildhauerei dar: Sie unterstellt, dass mit all den in einem Marmorblock enthaltenen Konzepten auch eine unendliche Anzahl von Klischees präsent ist. Um eine Figur entstehen zu lassen, die sich noch überraschende Qualitäten bewahrt, muss man nicht nur den überschüssigen Stein, sondern gleichzeitig die anerkannten figürlichen Wahrheiten (die Klischees), die sich ständig als gültige Alternativen darbieten, entfernen, indem man ihnen die Chance nimmt sich zu entwickeln, um eine neue visuelle Logik zu gewinnen, die umgekehrt zu einer neuen Wahrheit wird, die fähig ist für sich zu stehen.

Während der ganzen Geschichte der Kunst bestand das Hauptanliegen stets in der Darstellung der *conditio humana*, der menschlichen Verfassung. Ich glaube, dass sich diese Verfassung im Wesentlichen nie verändert hat; sie ist eine Konstante. Die Variabel ist ihre Darstellung: diese muss sich ständig verändern, um eine emotionale und intellektuelle Spannung am Leben zu erhalten. Dieser Aspekt, auf den sich Gilles Deleuze (1925–1995) im Zusammenhang mit dem Werk von Francis Bacon (1909–1992) regelmäßig bezieht, kann nur aufrechterhalten werden, indem er jedes Mal extremer als sein vorausgegangener Ausdruck wird. Dieser Prozess ist es, der uns von der statischen ägyptischen Skulptur zum action painting, von der tonalen zur atonalen Musik führte, und wir beobachten ihn stetig im Rahmen des technologischen Fortschritts, bei dem neue Waren sensationeller als ihre Vorläufer ausfallen müssen, um anzusprechen. Offenbar ist dies Fortschritt.

Um der Entwicklung willen muss man daher die vorherige Leistung, die unterdessen selbst ein Klischee geworden ist, übertreffen. Es gibt viele Wege dies zu tun, von denen jeder eine andere Richtung einschlägt, und all diese Richtungen werden durch die Vielfalt heute erzeugter Kunst repräsentiert. Seit es mein Wunsch ist, die klassische Bildhauertradition lebendig zu halten (gemeint ist damit die Kunst, Material von einem Steinblock wegzunehmen), indem ich mit Marmor als Medium arbeite, um den menschlichen Körper, und mit dem menschlichen Körper als Medium, um die *conditio humana* darzustellen, sehe ich nicht viele andere Möglichkeiten, als die Klischees zu berücksichtigen und sie zu deformieren und zu brechen.

Spuren dieser Aktionen bleiben an der entstandenen Skulptur durch Deformationen, Verstümmelungen, Narben und Schäden sichtbar, die sowohl dem Körper als auch dem Stein während der Bearbeitung zugefügt wurden. Dieser Prozess, dem eine Zeit der Reflektion vorausgeht, ist ein ebenso physisch wie intellektuell konvulsiver Akt. Er besteht aus einem kontrapunktischen Dialog zwischen einer gewaltsamen, destruktiven Kraft und einer sanften und friedfertigen, bei dem das Bildhauern als Hilfsmittel dient, um die Figur zu verleugnen anstatt sie zu enthüllen, eine Absage an das Klischee. Die Synthese, die aus dieser hysterischen Aktion »entsteht«, ist eine Figur, die sich in ihrem gefallenen, entropischen Zustand zeigt; ein Körper, der sich seiner Natur bewusst ist, der unabwendbar auf Unordnung und Tod zustrebt.

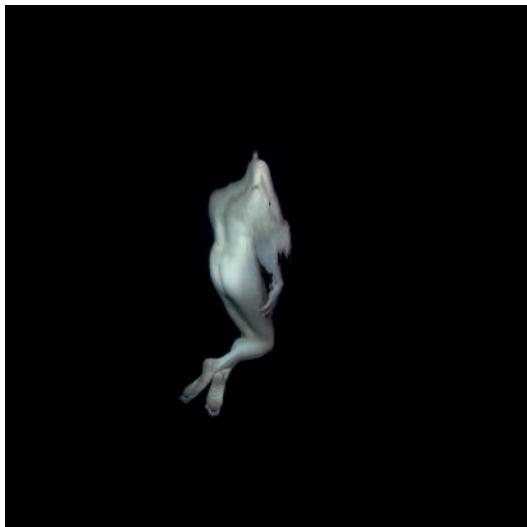
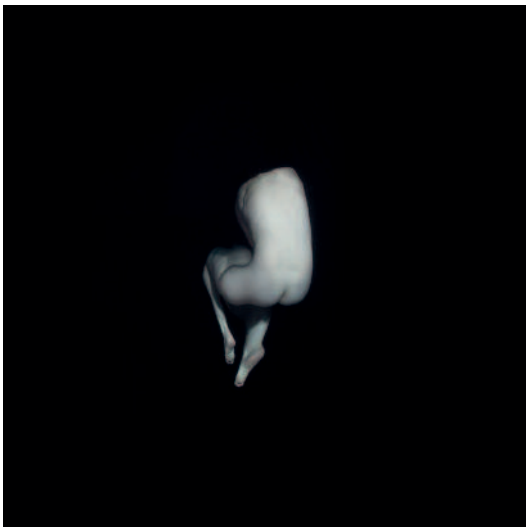


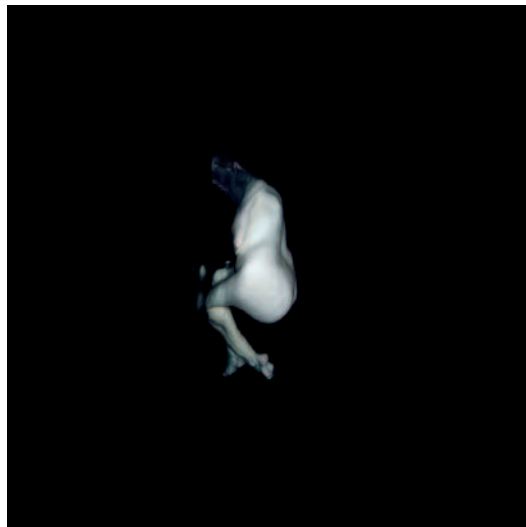
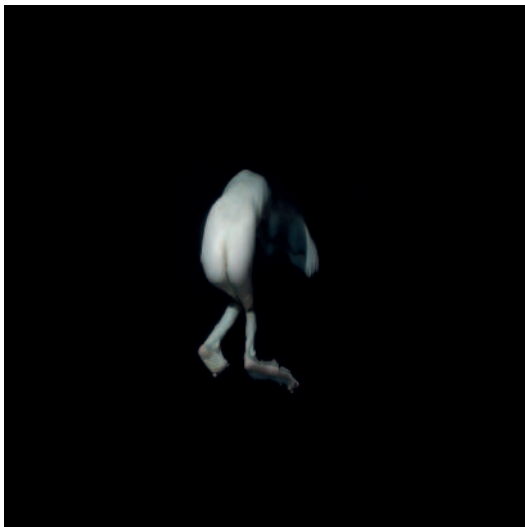












Emma Critchley

'When and how the figure arises'

My practice explores what happens to us as land-based mammals when for a suspended moment we become immersed within the underwater environment. When submerged beneath the water's surface there is a complete detachment from the every day and the focus falls on the present moment. There is a shift in the way we relate to our bodies, which demands that we realign ourselves with sight, sound, breath and movement. It is a change, which necessitates both a physical and mental realignment thus altering our basic structure of being. I am fascinated by the threshold state that the body enters when immersed in water, where the body is suspended between in-breath and out, internal and external, conscious and subconscious. My work explores the idea of the body as something that is always being made, constantly moving in time and responding to its environment.

The series 'Surface' looks at how the sensorial shifts experienced when immersed underwater affect how we relate to our body by allowing for a more evolving, primordial sense of being. As David Abram describes in 'The Spell of the Sensuous', the body is 'a dynamic, ever-unfolding form, more a process than a fixed or unchanging object' (see note). 'Surface' captures the impression of the subject that rests on the underside of the water's surface. The water acts as a conduit for the in-between threshold state that the body enters. The physicality of the photographic print encapsulates the otherwise ephemeral figure that lies on the boundary between the worlds of water and air.

'Heartbeat' focuses on the reciprocal exchange continually taking place between the body and its surrounding environment: a relationship that becomes heightened when immersed within the thick liquidity of water. Through working under water, a space where the intricacy of speech is broken down into one of tones, rhythms and vibrations, the work investigates the phenomenological ways in which communication becomes the physical interplay between body and environment. The pulse of the heart allows the figure to emerge from the darkness. As the heart rate drops through the duration of the breath hold, so the figure becomes further enveloped within the thick liquidity of water.

(David Abram: The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World, New York 1996, p. 120)

»Wann und wie die Figur entsteht«

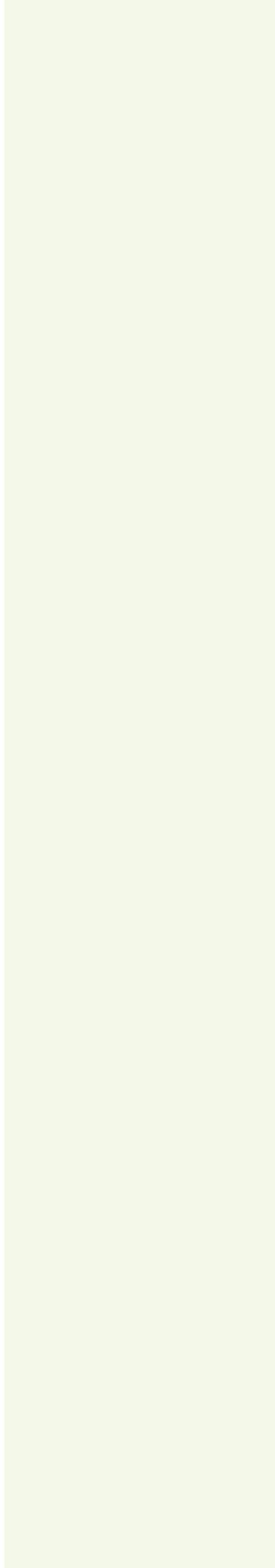
Mein Vorgehen untersucht, was mit uns als landbasierten Säugetieren passiert, wenn wir für einen losgelösten Augenblick in die Unterwasserwelt eintauchen. Sobald man unter die Wasseroberfläche sinkt, ist man völlig vom Alltag abgetrennt und der Fokus richtet sich auf den momentanen Augenblick. In der Art, wie wir zu unseren Körpern in Beziehung stehen, gibt es eine Verschiebung, die erfordert, sich auf Sicht, Geräusch, Atem und Bewegung neu einzustellen. Es ist ein Wechsel, der sowohl eine physische wie auch mentale Neuausrichtung notwendig macht und so unsere grundlegende Struktur des Daseins verändert. Mich fasziniert der Übergangszustand, in den der Körper gerät, wenn er ins Wasser eintaucht, wo er zwischen Ein- und Ausatmen, innen und außen, bewusst und unterbewusst schwebt. Meine Arbeit erforscht die Idee vom Körper als etwas, das immer im Entstehen ist, sich ständig in der Zeit bewegt und auf seine Umgebung antwortet.

Die »Surface«-Serie beleuchtet, wie die Sinnesverschiebungen, die beim Eintauchen ins Wasser erfahren werden, sich auf die Beziehung zu unserem Körper auswirken, indem sie einen mehr sich entwickelnden, ursprünglichen Sinn des Daseins erlauben. Wie David Abram es in seinem Buch »Im Bann der sinnlichen Natur« beschreibt, »ist der sinnlich fühlende, atmende Körper eine dynamische, sich stetig entfaltende Gestalt, die mehr von einem Prozess als von einem fixen, starren Objekt hat« (siehe Fußnote). »Surface« fängt den Eindruck des Subjekts ein, das an der Unterseite der Wasseroberfläche ruht. Das Wasser fungiert als Kanal für den Übergangszustand, in den der Körper eintritt. Die Physikalität des Fotodrucks fängt die ansonsten ephemere Figur ein, die auf der Grenze zwischen den beiden Welten aus Wasser und Luft liegt.

»Heartbeat« konzentriert sich auf den reziproken Austausch, der kontinuierlich zwischen dem Körper und der ihn umgebenden Umwelt stattfindet: eine Beziehung, die sich verstärkt, wenn man in die dicke Flüssigkeit von Wasser eintaucht. Durch das Filmen unter Wasser, einem Raum, in dem die Kompliziertheit der Sprache auf Töne, Rhythmen und Vibrationen heruntergebrochen wird, untersucht die Arbeit die phänomenologischen Wege, auf denen die Kommunikation zur physischen Wechselwirkung zwischen Körper und Umgebung wird. Der Herzschlag erlaubt der Figur aus der Dunkelheit hervorzutreten. In dem Maße wie die Geschwindigkeit des Herzschlags durch die Dauer des Luftanhaltens abnimmt, wird die Figur weiter von der dicken Flüssigkeit des Wassers eingehüllt.

(David Abram: Im Bann der sinnlichen Natur. Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt, Klein Jasedow 2012, S. 135)















Arie Hartog

Michelangelo schultern: Über das Auftauchen der Bilder zwischen Medium und Betrachter

In Giorgio Vasaris »Viten« (1555/68), den Lebensbeschreibungen der berühmten Künstler der Renaissance, gibt es eine oft zitierte Stelle zu Michelangelo (1475–1564). Der Autor beschreibt darin die Arbeitsweise des Bildhauers, der eine Figur aus einem kubischen Steinblock herauschält. Dabei gehe dieser von einer Seite kommend Schicht für Schicht vor. Wie die menschliche Gestalt bei dieser Technik zum Vorschein komme, entspreche dem langsamen Auftauchen einer Figur aus einem Wasserbecken.¹ Michelangelo arbeitete nicht so. Die Metapher mit dem Wasserbecken begleitet aber seit Vasari das Nachdenken über Michelangelo und über das Medium Bildhauerei. Sie entstammt wahrscheinlich den Diskussionen um den Paragone, dem intellektuellen Wettstreit, welche der beiden Künste – Bildhauerei oder Malerei – den Vorrang verdiene.² Der größte aller Künstler, so die Suggestion Vasaris, arbeite immer nach dem gleichen Prinzip, egal in welchem Medium, und erreiche in beiden Medien, indem er von der Fläche ausgehe, eine enorme räumliche Wirkung. Für den Theoretiker Vasari gab es einen Entwurf, eine Bildidee, die sich in unterschiedlichen Medien konkretisieren konnte. Die drei Künstler in dieser Ausstellung arbeiten dagegen dezidiert mit den Möglichkeiten ihrer jeweiligen Medien. Was sie mit der Erzählung Vasaris verbindet, ist das Motiv des Auftauchens und ein Element, das implizit darin enthalten ist, nämlich dass die Metapher nur am Anfang des imaginären Werkprozesses gilt. Sie funktioniert nur, solange die Figur noch weitgehend im umliegenden Material verborgen ist. Darum auch Michelangelo im Titel dieser Ausstellung und nicht die Bildhauer, die ihre Figuren in alle Richtungen bearbeiteten. Weil der



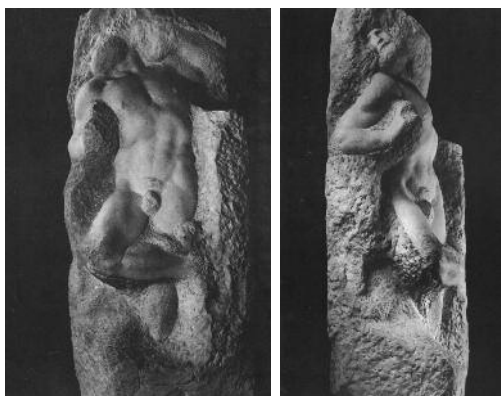
Adam Friedrich Oeser
Vignette in / vignette in:
Johann Joachim Winckelmann,
Gedanken über die Nachahmung
der griechischen Werke in der
Malerei und Bildhauerkunst, 1755

ursprüngliche Steinblock in vielen bekannten Werken von Michelangelo eine große Rolle spielt, galten sie lange als unfertig. Bildhauerei bewegt sich immer zwischen Bild und Medium, Bild und Objekt, Bildobjekt und Bildträger oder Form und Material. Erst seit Auguste Rodin (1840–1917) wird der jeweils zweite Teil dieser Begriffskombinationen nicht nur als ein Bereich betrachtet, dem der Künstler seine Ideen aufzwingt. Auch im (scheinbar) Ungeformten zeigt sich seine Handschrift – vielleicht sogar noch stärker.³ Einerseits öffnete diese Entdeckung einen neuen Blick auf Michelangelo, andererseits wurde damit die Bildhauerei der Moderne möglich.

Eine wichtige Folge von Vasaris Betonung des Entwurfs ist, dass die beiden Medien Malerei und Bildhauerei seitdem zusammen gedacht werden. Spätestens seit Rodin aber hat das letztgenannte eine eigene Dynamik, ein eigenes Tempo und eine eigene Terminologie. Diese gilt es an aktuellen Werken zu untersuchen und zu prüfen.⁴ Dabei nicht auf die Malerei zu schauen, sondern auf die relativ neuen Medien Fotografie und Videoinstallation, erweist sich als eine Möglichkeit, spezifische Qualitäten der Bildhauerei neu zu durchdenken.

Kunstgeschichte

Wie stark Vasaris Metapher war, zeigte sich zum Beispiel, als sie 1755 in Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« auftauchte: nun nicht als literarische Beschreibung der Arbeitsmethode Michelangelos, sondern als seine konkrete Technik und als ein Hinweis auf die der klassischen griechischen Bildhauer.⁵ Aus Vasaris Metapher hatte sich über eine Fehlübersetzung die Idee entwickelt, als würde der Künstler das Modell seiner Steinskulpturen in ein Wasserbecken legen. Indem er das Wasser langsam aus diesem Becken laufen ließ, konnte er genau sehen, wo der Stein entfernt werden musste. Eine von Adam Friedrich Oeser (1717–1799) gestaltete Vignette zu den »Gedanken« illustriert die Idee (Abb.).⁶ Die Arbeitsweise der Bildhauer hatte aber nichts mit Vasaris Metapher zu tun, wie ein französischer Autor bereits 1756 mit Blick auf die Originale einfach nachweisen konnte: Griechische Bildhauer bearbeiteten den Block von allen vier Seiten, Michelangelo mindestens von zwei. Die Geschichte von der tatsächlichen Nutzung des Wasserbeckens erscheint somit wie die Nacherzählung eines kunsthistorischen Missverständnisses. Dabei war sie von Anfang an eine Metapher und keine Erläuterung einer Technik. Sie beschrieb die doppelte Besonderheit der Werke Michelangelos. Erstens schien die Figur aus dem Stein hervorzutreten und zweitens besitzen die Werke eine Hauptansicht, bei



Michelangelo Buonarroti

Schiavo che si ridesta, um / about 1519–1534

Marmor / marble

Höhe / height: 267 cm

Galleria dell'Accademia, Florenz / Florence

der die menschliche Gestalt harmonisch erscheint, während die Glieder aus anderen Perspektiven einen oft eigentümlich verzerrten Eindruck erwecken (Abb.). Die Bildidee zeigt sich nur aus bestimmten Blickwinkeln. Auch Wasser zeigt nur bei einem bestimmten Lichteinfall, was sich darin verbirgt.

Die Geschichte der Vasari-Metapher bekam Ende des 19. Jahrhunderts eine völlig neue Bedeutungsebene. In »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« (1893), einem Schlüsseltext für die Entwicklung der modernen Kunst, formulierte der Bildhauer Adolf von Hildebrand (1847–1921) seine sogenannte Relieftheorie. Dabei ging es um Wahrnehmung, um die Rolle der Form und um die Arbeitsweise des Steinbildhauers. Hildebrand trennte zwischen Wahrnehmung und Vorstellung. Die Vorstellung sei ein Destillat aus Wahrnehmungen, und die Form des Kunstwerks war für ihn die Schnittstelle, an der die Vorstellung des Künstlers auf die Vorstellung des Betrachters traf. Die Tatsache, dass Menschen flache Bilder wahrnehmen, daraus aber eine räumliche Vorstellung entwickeln können, spielte dabei eine zentrale Rolle.⁷ Eine klare Form – das Ziel der Theorie Hildebrands –, die ein Betrachter sich räumlich vorstellen könne, zeichne sich durch hintereinanderliegende, deutlich strukturierte räumliche Ebenen aus. Aus der Perspektive des Betrachters sollten wichtige Elemente der Komposition jeweils zusammen auf einzelnen Ebenen in der räumlichen Tiefe liegen, ein deutliches Echo der »Auftauchidee«. Der Autor wies daneben darauf hin, dass es die Besonderheit der Griechen und von Michelangelo gewesen sei, dass sie zwar den Stein weggeschlagen hätten, der ursprüngliche Steinblock aber immer noch nachvollziehbar blieb. Nicht nur als Material, sondern auch als eine räumliche Einheit. Hildebrands Ideal war die Überlappung von der »Formvorstellung« des Betrachters mit derjenigen des Künstlers. Mit dieser Idee hat er

dem Nachdenken über Abstraktion in der Kunst einen wesentlichen Impuls gegeben. Die Realität der Kunst im 20. Jahrhundert bestand aber darin, dass sie sich nicht oder nur teilweise überlappten.

Hildebrand beschrieb, wie ein Bildhauer, der in Stein arbeitet, mit einer Zeichnung auf einer Seite anfängt und dann in die Tiefe hinein vordringt. Das Problem dieser Methode sei aber, dass der Mensch aus einer einzelnen Perspektive nur eine Vorstellung von relativer Tiefe habe. Um reale räumliche Tiefe einschätzen zu können, müsse er den Blickwinkel ändern. Wie flach ein Flachrelief ist, sieht man nicht von vorne. Bestimmend ist das Zusammenspiel von der Darstellung und den relativen Höhenunterschieden. Sobald einzelne Elemente erkannt werden, stellt man sich die räumliche Logik vor. Dabei scheint das figürliche Erkennen über die räumliche Realität zu dominieren. Sobald ein Höhenunterschied als Knie wahrgenommen wird, ist es egal, ob die Form in Wirklichkeit konkav oder konvex ist. Der gleiche Mechanismus ist auch von flachen Bildern bekannt. Vasaris Metapher bekommt damit eine weitere Bedeutungsebene. Wenn eine scheinbar harmonische und anatomisch halbwegs korrekte Bildidee wie bei Michelangelo aus wenigen Perspektiven sichtbar ist, dann ist das auch ein Hinweis darauf, dass aus diesen bestimmten Blickwinkeln das figürliche Erkennen alle anderen Formen der Wahrnehmung überlagert. Damit stellt sich automatisch die Frage nach den anderen Blickwinkeln und der sich im Kunstwerk verschiebenden Beziehung zwischen den Bildobjekten und dem Bildträger.⁸ Ist das Bildobjekt – beispielsweise eine Figur – immer da, oder nur, wenn es wahrgenommen wird?

Auftauchen

Das »Zum-Vorschein-Kommen« eines Bildes gehört zu den menschlichen Grunderfahrungen und steht möglicherweise sogar am Anfang aller Kunst. Eine plausible Erklärung lautet etwa, dass Menschen in natürlichen Formen Bilder entdeckten und dann anfangen, diese zu manipulieren.⁹ Ob diese Menschen je glaubten, dass das, was sie sahen, real anwesend war, darf bezweifelt werden. Dass sie sich genauso wie heutige Bildwissenschaftler darüber wunderten, dass bestimmte Farbkleckse, Formen oder Striche als Bild funktionierten, darf umgekehrt angenommen werden. Dass es unabhängig von anderen sozialen Konventionen schon bald Spezialisten gab, welche die Bilder herstellten, ebenfalls.

In den vier Steinfiguren von Athar Jaber tauchen aus unterschiedlichen Perspektiven diverse menschliche, aber auch tierische Körperteile auf (Abb. S. 36). Der Zusammenhang wird jedoch nicht von einem vorstellbaren

Athar Jaber

Opus 4 Nr. 4, 2013

Carrara Marmor / Carrara marble

Höhe / height: 64 cm

Detail / detail



Dietrich Heller

Pietà, 2013

Travertin, Leinwand, Lack, Stahl / travertine, canvas, paint, steel

Höhe / height: 222 cm

Detail / detail



Körper, sondern vom real anwesenden Stein bestimmt. Die beiden Abstraktionen, welche die Skulptur als Gesamtes bestimmen, sind die Form des Steins und eine Ansammlung von Körperteilen. Die menschliche Figur als verbindendes Element ist verschwunden. Athar Jabers Skulpturen reduzieren die visuelle Komplexität im Sinne einer vorstellbaren Form und überlagern die relativ einfache Form umgekehrt mit einem Relief, das sich in der Wahrnehmung in viele mögliche Bilder zerlegt und so eine ganz allgemeine Vorstellung von Zerstörung vermittelt. Diese Skulpturen geben daneben den deutlichen Hinweis, dass einzelne Aspekte, die in der Wahrnehmung auftauchen, in der Skulptur vorhanden sind. Ob sie alle geplant sind, ist eine andere Frage. Hier zeigen sich auch die aus der Geschichte des Surrealismus bekannten Mechanismen, nach denen ein Künstler durch beständige Arbeit an einem Thema visuelle Automatismen entwickeln kann, welche deutliche Spuren dieses Sujets mit sich tragen.

Der in der Skulptur herausgearbeitete Bruch zwischen figürlichen Elementen und dem Stein verbindet die Arbeiten der beiden Bildhauer in der Ausstellung. Es trennt sie auch von der klassischen Tradition mit ihrer Idee des Kunstwerks als Einheit. Stein (Material) und Motiv sind Elemente, die jeweils in eine andere Richtung weisen können. In Dietrich Hellers Skulptur scheint die aus der Kunstgeschichte stammende zusammenhängende Figur das verbindende Element zu sein, aber genau sie erweist sich als ein sich nur aus einem bestimmten Blickwinkel erschließendes Bild. Die oben im Zusammenhang mit Flachreliefs erwähnte Beziehung zwischen der geringen tatsächlichen und der visuell empfundenen räumlichen Tiefe wird von Heller radikal umgedreht. Indem er Bilder schafft, die eine enorme tatsächliche Tiefe besitzen, aus einer bestimmten Perspektive jedoch – über den Verweis

auf Körper und bekannte Motive – zu einem zusammenhängenden, viel weniger tiefen Bild werden. Die traditionell direkte Verbindung zwischen Stein und Figur wird zu einem sich Auffächern eines Steins in höchst unterschiedliche Bilder, in denen Figuren auftauchen (Abb.).

In den Fotos von Emma Critchley spielt nicht das Material als Bildträger, sondern das (unbewusste) Wissen über die Umgebung, in der die Menschen aufgenommen wurden, die entscheidende Rolle. Die Fotos ihrer Serie »Surface« zeigen die Reflexion der Körper von Freitauchern von unten auf die Wasseroberfläche. Die wahrgenommene Gestalt verweist somit sehr direkt auf das Material Wasser, das in einem übertragenen Sinne zum Bildträger wird (Abb. S. 40). Critchleys Operation ist zweiteilig. Im ersten Schritt zerstört sie durch die Verzerrung des Körpers die mit jedem Foto gegebene Illusion einer Realität, im zweiten stellt sich aber heraus, dass die Verzerrung die unmittelbare Folge einer bestimmten Realität ist. Sie thematisiert damit den Bereich zwischen der ursprünglichen Situation (ein unter Wasser ausgeleuchteter Apnoetaucher) und dem endgültigen Foto. Dabei wird dieser Bereich viel weniger durch den geleisteten technischen Aufwand oder den künstlerischen Prozess als durch ein real vorstellbares Material bestimmt, aus dem die Bilder auftauchen. Es ist diese eigentümliche physische Qualität, die ihr Werk – bei allen Unterschieden im Medium – in die Nähe der Steinbildhauerei rückt.

Transparenz, Erfahrung und Tiefe

Der direkte Vergleich zwischen unterschiedlichen Medien weist auf Aspekte, die übersehen werden, wenn ein Medium als bloßer Träger betrachtet wird. Manche Medien treten hinter das, was sie zeigen, zurück, so etwa die Fotografie, während anderen, etwa der Steinbildhauerei, diese »Transparenz« fehlt.¹⁰ Die Geschichte der bildenden Kunst ist dann nicht die Geschichte von Bildideen, die in Medien umgesetzt werden, wie es die akademische Konvention seit Vasari will, sondern von einem von Menschen gesteuerten Wechselspiel zwischen Betrachter, Bildideen, Vorstellungen und den Möglichkeiten und Grenzen der Medien. Dann zeigt sich, wie atypisch die Künstler in dieser Ausstellung mit ihren jeweiligen Medien arbeiten: die Bildhauer, indem sie die mit der Tradition gegebene Einheit von Bild und Träger aufbrechen. Damit wird auch der letzte Rest einer Illusion aus dem Kunstwerk verbannt, obwohl es figürlich bleibt. Emma Critchleys Arbeiten sind, bei allem scheinbaren Surrealismus, in dem was sie darstellen, ebenfalls keine Illusion, sondern nachvollziehbare Abbildungen eines tatsächlichen Vorgangs. In beiden Fällen beschreiten die Künstler damit den Weg weg von der bloßen

Emma Critchley

Heartbeat, 2013

Videostill / still from the video

HD Projektion / projection

3,50 Minuten, Endlosschleife, mit Ton / 3,50 minutes, continuous loop, with sound



Abbildung eines Menschen hin zu einer vom Kunstwerk bestimmten Erfahrung. Diese Erfahrung wird in allen drei Fällen von dem bestimmt, was die Figur als Grund umgibt, aus dem sie auftaucht.

Figur und Grund sind zentrale Kategorien der menschlichen Wahrnehmung. Sobald etwas als Einheit erkannt wird und die Aufmerksamkeit sich darauf richtet, treten alle anderen Elemente innerhalb des Blickfeldes in den Hintergrund. Mit jeder Verlagerung der Aufmerksamkeit verschieben sich Figur und Grund. Das Prinzip ist immer gleich, auch bei der Betrachtung von Kunst. Der Eindruck entsteht jedoch, dass sich da etwas ändert, sobald die »Transparenz« der Medien mit in Betracht gezogen wird. Wenig transparente Medien drängen sich in den Vordergrund, es gibt keine Figur, in der sie nicht prominent durchscheinen. Diese fehlende Transparenz ist nun aber seit Rodin kein Manko mehr, sondern eine manipulierbare Qualität. Die Skulptur wurde dadurch physisch, körperlich präsent.

Körperliche Präsenz kann auch ein Thema der Fotografie sein, wobei Formate dann eine zentrale Rolle spielen.¹¹ Sie kann auch das Thema von Videoinstallationen sein, wenn diese nicht den distanzierten Blick, sondern das körperliche Erleben einer Situation in den Mittelpunkt stellen. Ob ein Besucher eine Blackbox als kleines Kino erlebt und sich auf den dort gezeigten Film konzentriert, oder ob ihn die gesamte Situation erfasst, zeigt, dass auch hier etwas scheinbar völlig Passives durch den Künstler in den Vordergrund geschoben werden kann. Stärker sogar, es entsteht der Eindruck, als gebe es auch für diese Kunstform eine gleitende Skala von einer akademischen Auffassung (im Sinne Vasaris, es geht um den Entwurf) zu einer modernen in der Tradition Rodins: Es geht um das gesamt-körperliche Erleben. In Emma Critchleys Installation »Heartbeat« ist eine Apnoetaucherin zu

sehen (Abb.). Der Betrachter, der über einen engen Eingang in einen dunklen Raum im Ausstellungsraum eingetreten ist, hört ihren extrem niedrigen Herzschlag und sieht wie die Gestalt genau im Rhythmus dieses Pulses aufleuchtet. Nach einer gewissen Zeit versteht er den Zusammenhang zwischen Bild und Ton und dann wie niedrig dieser Puls ist. Genau umgekehrt zum erhöhten Puls, den man gewohnt ist mit beengten, bedrohlichen Situationen zu assoziieren.

Die gesamtkörperliche Erfahrung, auf die »Heartbeat« ausgerichtet ist, stellt sich erst langsam ein und obwohl es kontraintuitiv scheint, ist diese Form der Wahrnehmung tatsächlich langsamer als Gesichtssinn und Intellekt. Eine längere Wahrnehmung führt zu einer erhöhten Sensibilisierung für die Situation und es ist genau der gleiche Mechanismus, der auch in der Konfrontation mit anderen »präsenten« Medien eine Rolle spielen kann. In der Wahrnehmung zeigt sich jeweils eine Verbindung vom Sehen mit anderen Sinnen. Das subtile Spiel mit leicht konvexen Formen bei Athar Jaber spielt auf das Zusammenspiel von visueller Wahrnehmung und Tastsinn an. Die durch ihre leichte Schrägstellung sich in den Raum hineinbewegenden schweren Steinkörper von Dietrich Heller spekulieren auf einen Betrachter, der die visuelle Bewegung in den Raum hinein nicht nur sieht, sondern auch spürt. Dadurch entsteht ein Wechselspiel zwischen der Dynamik des Steins und den darin sichtbaren Figuren. Ein Kunstwerk, das körperliche Erfahrung über seine Präsenz vermittelt, ist prinzipiell etwas anders als eines, das im akademischen Sinne darauf ausgerichtet ist, eine Idee zu tragen. Oder anders: Diese Künstler verweisen auf einen physischen Aspekt in der Kunst, der in der Nachfolge Vasaris, der auch als Gründervater der Kunstgeschichte gilt, unterdrückt wurde.

Die Geschichte vom Auftauchen der Bilder und den Blickwinkeln aus denen dies geschieht, demonstriert, dass es gleitende Übergänge zwischen den logischen Gegensätzen von Ein- und Mehransichtigkeit gibt, sobald ein realer Betrachter mitgedacht wird. Ein Kunstwerk kann einen Betrachter zur Bewegung im Raum anregen und dann auch wieder, über die Bilder die es generiert, zum Innehalten auffordern. Emma Critchleys Fotos entwickeln – unabhängig von ihrer Fläche – einen Sog in den Raum hinein, und die beiden Bildhauer zeigen zwei Ansätze um Rhythmus im Raum zu generieren. Ihre Skulpturen sind zwar mehransichtig, aber während Dietrich Heller über dominante figürliche Motive quasi einzelne Positionen des Betrachters erzwingt, ist dies im Fall Athar Jabers freier.

Ausstellungen sind nicht dazu da, etwas zu beweisen, sondern um etwas zu zeigen und nachspürbar zu machen. Aspekte in einem Kunstwerk oder

Medium können für ein anderes sensibilisieren und erhöhen damit die Sichtbarkeit aller Werke. Diese einfache Idee liegt dieser Ausstellung zu Grunde. Es gibt einen letzten Aspekt, der übergreifend für alle drei Künstler gilt: die visuelle Tiefe. In den Arbeiten von Emma Critchley entsteht sie über das tiefe Schwarz, das die Figur umgibt, und es ist genau diese visuelle Tiefe, die Dietrich Heller in seinen Skulpturen einsetzt. Damit zerstört er den

Arie Hartog

Shouldering Michelangelo: How images surface between the medium and the viewer

In Giorgio Vasari's 'Vite' (1555/68), descriptions of the lives of the most famous artists of the Renaissance, there is a much-cited passage on Michelangelo (1475–1564).

The author describes the technique of the sculptor, who chisels a figure from within a cubic stone block, working from just one side – according to Vasari – and proceeding layer by layer. The gradual emergence of the human form under this technique is likened to a figure slowly surfacing from a basin full of water.¹ That was not Michelangelo's working method. But ever since Vasari, this water-basin metaphor has been perpetuated in scholarly reflection on Michelangelo and the medium of sculpture. It probably originates from debates about the paragone, the intellectual dispute over which of the two arts – sculpture or painting – was of greater merit.² Vasari implied that the greatest of all artists worked according to the same principle always, irrespective of the medium, and by virtue of starting out from the planar surface, accomplished a tremendous spatial effect in both media. For the theoretician Vasari, there was one design, one pictorial idea, that could be given concrete realisation in different media.

In contrast, each of the three artists in this exhibition

Zusammenhang des Steins noch ein weiteres Mal, da das Auge in diesen Tiefen keinen Halt findet und Entfernung nicht mehr einschätzen kann. Solch radikale Tiefen sind ohne moderne technische Hilfsmittel in Stein unmöglich herzustellen, sodass Athar Jaber, der prinzipiell mit Hammer und Meißel arbeitet, Höhen und Tiefen in seinen Skulpturen nur über relative räumliche Differenzen generieren kann. Schwarze Flächen, tiefe Löcher und subtile Unterschiede lassen jeweils visuelle Tiefe als »Bild« in einem Kunstwerk auftauchen: Betrachter, die auch darin das Wechselspiel zwischen Medium und Bild wahrnehmen, sehen mehr!

resolutely works with the means of their own particular medium. What connects them with Vasari's narrative is the motif of surfacing, and an element that is implicit within it; namely, that the metaphor is only valid at the start of the imaginative work process. It is only operative while the figure remains largely concealed in the surrounding material. For this reason, the title of this exhibition features Michelangelo and not the sculptors who sculpted their figures from all directions. Because the original stone block is so prominent in many of Michelangelo's famous works, these were long thought to be unfinished. Sculpture is a constant back-and-forth between image and medium, image and object, pictorial object and picture support or form and material. Only since Auguste Rodin (1840–1917) has the second term in each of these word-pairs been considered as more than just a field on which the artist imposes his ideas. His personal touch is equally evident in (seemingly) unformed sections – and perhaps more emphatically so.³ On the one hand, this discovery opened up a new perspective on Michelangelo, and on the other hand, it made modern sculpture possible.

One important consequence of Vasari's emphasis on the design is that the two media, painting and sculpture, have since been thought about in association. Nevertheless, since Rodin at the latest, the medium of sculpture has acquired a dynamism, a pace and a terminology of its own. This needs to be studied and examined on the evidence of contemporary works.⁴ To do so without regard to painting but looking, instead, at the relatively new media of photography and video installation proves to be an opportunity for thinking through afresh some specific qualities of sculpture.

Art history

A sign of the enduring strength of Vasari's metaphor was seen in 1755, for example, when it made an appearance in Johann Joachim Winckelmann's (1717–1768) 'Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst': this

¹ Alessandro Nova (Hg.): Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, Berlin 2006, S. 82; Caroline Gabbert (Hg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Michelangelo, Berlin 2009, S. 200.

² Vgl. Inge Pfeleiderer-Malacic: Vasari über Skulptur. Studien zur Florentiner Skulptur des Cinquecento, Diss. Tübingen 2000.

³ Vgl. David J. Getsy: Rodin. Sex and the Making of Modern Sculpture, New Haven/London 2010, S. 94–95. Getsy hat in mehreren wichtigen Texten physische Erfahrung als ein spezifisches Feld der modernen Bildhauerei herausgearbeitet.

⁴ Dieser Text ist ein weiterer Versuch, Kategorien für die Beschreibung von Bildhauerei zu schärfen. Vgl. Arie Hartog: Stoff für das Bildhauermuseum. Eine Überlegung zu »Kleider machen Kunst«, in: Kleider machen Kunst. Karin Arink, Reinhold Engberding, Ausst. Kat. Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Bremen 2011, S. 35, Anm. 1.

⁵ Vgl. Ludwig Uhlig (Hg.): Johann Joachim Winckelmann. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1969, S. 29–31.

⁶ Vgl. Max Kunze: Winckelmann und Oeser, in: Max Kunze (Hg.): Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser. Eine Aufsatzsammlung, Stendal 1977, S. 9–22.

⁷ Vgl. Adolf von Hildebrand: Gesammelte Schriften zur Kunst (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 39), Opladen 1988.

⁸ Der Bildträger ist das sichtbar machende Bildmaterial; das Bildobjekt die sichtbar werdende Darstellung. Vgl. Lambert Wiesing: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt a. M. 2005, S. 48.

⁹ Vgl. David Lewis-Williams: The Mind in the Cave, London 2002.

¹⁰ Zur Transparenz vgl. Lambert Wiesing: Was sind Medien? in: Stefan Münker und Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium? Frankfurt a. M. 2008, S. 235–249, hier S. 236–237.

¹¹ Vgl. Michael Fried: Why Photography Matters as Art as Never Before, New Haven 2008, S. 15–24.

time not as a literary description of Michelangelo's working method, but as an account of his concrete technique and a clue to that of the classical Greek sculptors.⁵ Courtesy of a mistranslation, Vasari's metaphor had evolved into the idea that the artist somehow positioned the model for his stone sculptures in a basin of water, and by slowly draining the water from this basin could see exactly where the stone had to be removed. A vignette created by Adam Friedrich Oeser (1717–1799) for the 'Gedanken' illustrates the idea (ill. p. 34).⁶ The technique of the sculptors bore no relation to Vasari's metaphor, however, as a French author easily managed to demonstrate back in 1756 by inspecting the originals: Greek sculptors worked the stone block from all four sides, and Michelangelo from at least two. In that light, the story about the actual use of a water basin appears to be the parroting of an art-historical misunderstanding. Yet it was a metaphor from the outset, not an explanation of a technique. What it described was the dual distinction of Michelangelo's works: first, the figure seems to step forth from the stone, and second, the works have a principal viewing face from which the human figure appears harmonious, whereas from other perspectives the limbs often give a strangely distorted impression (ill.). The pictorial idea only manifests itself from certain viewing angles. In much the same way, only when light falls from a certain direction does water reveal what is submerged in it.

At the end of the nineteenth century, the story of Vasari's metaphor gained an entirely new layer of meaning. In 'Das Problem der Form in der bildenden Kunst' (1893), a key text in the evolution of modern art, the sculptor Adolf von Hildebrand (1847–1921) formulated what is known as his relief theory. It was all about perception, the role played by form, and the working method of the stone sculptor. Hildebrand made the distinction between perception and imagination, the latter being construed as a distillate of perceptions, and for him the form of the artwork was the interface at which the artist's imagination met with the viewer's imagination. Pivotal to his theory was the fact that people perceive flat images but can develop a spatial conception from them.⁷



Michelangelo Buonarroti
Schiavo barbuto, um / about 1519–1534
Marmor / marble
Höhe / height: 267 cm
Galleria dell' Accademia, Florenz / Florence

A clear form – the aim of Hildebrand's theory – which allows the viewer to conceive of it in three dimensions is characterised by clearly structured spatial planes lying one behind the other. Important elements of the composition should be placed together on single planes at the appropriate spatial depth from the viewer's perspective, he wrote, a clear echo of the 'surfacing' idea. The author also asserted that the special quality of the Greeks and Michelangelo was that they had chopped away the stone in such a way that the original stone block could still be envisioned. Not just as a material but also as a spatial entity. Hildebrand's ideal was the overlapping of the viewer's 'imagination of form' with that of the artist. This idea of his gave an essential impulse to subsequent reflection about abstraction in art. But the reality of art in the twentieth century was that these ideas did not overlap, or did so only partially.

Hildebrand described how a sculptor who works in stone begins by making a drawing on one side of it, and then proceeds to penetrate it, making ever deeper inroads. The problem of this method, in his view, was that from a single perspective a person only has a conception of relative depth. In order to gauge real spatial depth, he must change the angle of vision. It is impossible to tell how flat a low-relief is by looking at it face on. Depth-perception is determined by the interplay between the composition and the relative height differences. As soon as individual elements are recognised, the spatial logic can be envisioned. And figural recognition appears to be dominant over spatial reality. As soon as a difference in depth is perceived as a knee, it does not matter whether the form is concave or convex in reality. The same mechanism is also known from flat images. Thus Vasari's metaphor acquires a further level of significance. When, as in Michelangelo's work, an apparently harmonious and halfway anatomically correct pictorial idea is visible from a few perspectives only, then it is also a sign that from these particular viewing angles figural recognition overlays all other forms of perception. This automatically prompts the question as to the other viewing angles, and the shifting relation within the artwork between the pictorial objects and the support.⁸ Is the pictorial object – a figure, for example – always there, or only when it is being perceived?

Surfacing

Discerning an image 'coming into view' is one of the basic human experiences, and may even be at the inception of all art. One plausible explanation, for instance, is that people discovered images in natural forms and then started to manipulate these.⁹ It is reasonable to doubt whether these people ever believed that what they saw was really present. Conversely, it is reasonable to assume that just like today's art scholars they marvelled at how certain forms, strokes and daubs of paint worked as an image. And it is equally likely that, irrespective of other social conventions, there were very soon specialists producing pictures.

In the four stone figures by Athar Jaber various human as well as animal body parts

Emma Critchley

Surface 3, 2012

Fotodruck auf Aluminium montiert /
photographic print, aluminium mounted
51 x 51 cm**Athar Jaber**

Opus 4 Nr. 3, 2011

Carrara Marmor / Carrara marble
Höhe / height: 66 cm
Detail / detail**Dietrich Heller**

Pietà, 2013

Travertin, Leinwand, Lack, Stahl / travertine, canvas, paint, steel
Höhe / height: 222 cm
Detail / detail

emerge from different perspectives (ill.). Their coherence is not determined by an imaginable body, however, but by the stone's real presence. The two abstractions which define the sculpture as a whole are the form of the stone and an assemblage of body parts. The human figure as the connecting element has disappeared. Athar Jaber's sculptures reduce the visual complexity to arrive at an imaginable form, yet overlay the relatively simple form with a relief which decomposes perceptually into many possible images and thus conveys a very general impression of destruction. Incidentally, these sculptures strongly hint that individual aspects that surface in the course of perception are present in the sculpture. Whether they are all planned is a different question. This is a manifestation of mechanisms known from the history of surrealism, where an artist by working constantly on a theme can sometimes develop visual automatisms that are charged with strong traces of this subject. **Sculpture in which the fault-line** between figural elements and stone is worked out is the common link between the works of the two sculptors in the exhibition. It is also what separates them from the classical tradition, with its idea of the unity of the artwork. Stone (material) and motif are elements which can each point in a different direction. In Dietrich Heller's sculpture, the coherent figure originating from art history seems to be the linking element, but that very figure turns out to be an image that is only discernible from a certain viewing angle. Heller radically reverses the relationship, mentioned above in connection with bas-reliefs, between minimal real depth and the visual sensation of spatial depth, by creating images whose actual depth is vast, but which from a certain perspective – through reference to bodies and familiar motifs – coalesce into a coherent image of vastly less depth. The traditional direct bond between stone and figure becomes the unfolding of a stone into highly divergent images, in which figures come to the surface (ill.).

In Emma Critchley's photos the crucial element is not the material of the picture support but our (unconscious) knowledge about the environment in which the people were pho-

tographed. The photos in her series entitled 'Surface' show, from below, the reflection of the bodies of freedivers onto the water's surface. The perceived figure thus makes very direct reference to the material of water, which in a metaphorical sense becomes the picture support (ill.). Critchley engages in a two-part operation. In the first step, by distorting the body she destroys the illusion of reality that is an aspect of every photograph; in the second, it becomes apparent that the distortion is the direct consequence of a particular reality. Thus her theme is the place between the original situation (a floodlit apnea-diver underwater) and the ultimate photo. This place is determined far less by the technical effort applied or by the artistic process than by a material that can be conceived of as real, out of which the images surface. It is this unique physical quality that brings her work – for all the differences in the medium – so close to stone sculpture.

Transparency, experience and depth

Direct comparisons between different media highlight aspects that may be overlooked if a medium is viewed as a mere support. Some media recede behind what they show, like photography for instance, whereas others, like stone sculpture, do not have this 'transparency'.¹⁰ From that standpoint, the history of fine art is not the history of pictorial ideas that are realised in media, as the academic convention going back to Vasari would have it, but a human-directed interaction between the viewer, pictorial ideas, conceptions and the possibilities and limitations of the media. Now it becomes plain how atypically the artists in this exhibition work with their respective media: the sculptors depart from the traditionally dictated unity of image and support, and thus the last remnant of an illusion is dispelled from the artwork, although it remains figurative. Emma Critchley's works are equally devoid of illusion in what they represent; for all their apparent surrealism, they are in fact depictions of a real process. In both cases, the artists are treading a path away from merely depicting a human being towards conveying an experience determined by the artwork. This experience is determined in all three cases by the element surrounding the figure, serving as its ground, out of which it surfaces.

Figure and ground are central categories of human perception. As soon as something is recognised as an entity and attention is directed towards it, all other elements within the visual field retreat into the background. The figure and ground shift every time attention is transferred. The principle is always the same, not least when looking at art. Yet the impression arises that something different happens there once the 'transparency' of media come into play. Less transparent media force themselves to the forefront; unless they show through prominently, there is no figure. Yet since Rodin, this absence of transparency has ceased to be a shortcoming and become a quality that can be manipulated. It has given the sculpture physical, bodily presence.

Corporeal presence can also be a theme of photography, in which case formats take on key importance.¹¹ It can also be the subject of video installations if these do not dwell on

the distanced view but focus mainly on how a situation is experienced physiologically. Whether a visitor experiences a walk-in black box as a miniature cinema and concentrates on the film being shown, or whether he is more captivated by the overall situation, shows that even here the artist can thrust something that is ostensibly totally passive into the foreground. Even more the impression arises that for this art form, too, there is a sliding scale from an academic view (in keeping with Vasari: the crux is the design) to a modern one in the tradition of Rodin: the crux is the total physiological experience. In Emma Critchley's installation 'Heartbeat', a female apnea-diver can be seen (ill. p. 37). The viewer, who has entered a dark room within the exhibition space through a narrow entrance, hears an extremely slow heartbeat and sees the figure lit up in exact rhythm with this pulse. After a certain time the visitor realises the relationship between image and sound, and then how low this pulse rate is; the complete antithesis of the raised pulse that we habitually associate with confined, threatening situations.

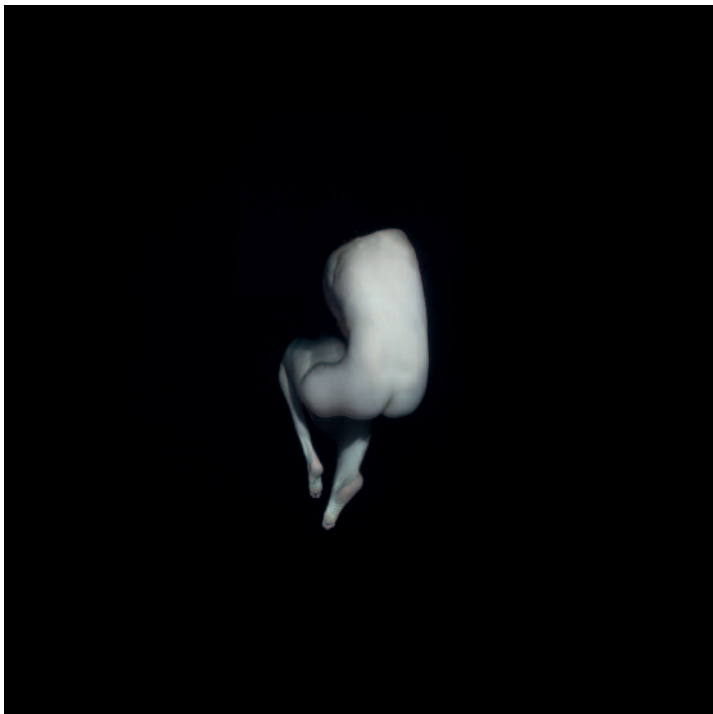
The total physiological experience that 'Heartbeat' is aimed at establishes itself only slowly, and although it seems counterintuitive, this form of perception is indeed slower than the sense of sight and the intellect. A more prolonged perception results in heightened sensitivity to the situation, and precisely this same mechanism can work to good effect in the confrontation with other 'present' media. Perceptually a connection is always made between sight and other senses. The subtle play with slightly convex forms in the work of Athar Jaber reflects the interaction between visual perception and the tactile sense. Dietrich Heller's heavy stone masses, which seem to move into the exhibition space due to their slightly slanted positioning, speculate on a viewer who not only sees the visual movement into the space but also feels it. This creates an interplay between the dynamism of the stone and the figures visible within it. An artwork that conveys physiological experience about its presence is rather different in principle from one that is aimed more academically at carrying an idea. Or to put it

- ¹ Alessandro Nova (ed.): Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, Berlin 2006, p. 82; Caroline Gabbert (ed.): Giorgio Vasari. Das Leben des Michelangelo, Berlin 2009, p. 200.
- ² Cf. Inge Pfeleiderer-Malacic: Vasari über Skulptur. Studien zur Florentiner Skulptur des Cinquecento, Diss. Tübingen 2000.
- ³ Cf. David J. Gotsy: Rodin. Sex and the Making of Modern Sculpture, New Haven/London 2010, p. 94–95. Gotsy has written several important texts in which he works up physical experience as a specific field of modern sculpture.
- ⁴ This text is a further attempt to sharpen the definition of categories for describing sculpture. Cf. Arie Hartog: Fabric for the sculpture museum. Thoughts on 'Kleider machen Kunst / Clothing maketh art', in: Kleider machen Kunst – Clothing maketh art. Karin Arink and Reinhold Engberding, exh. cat. Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Bremen 2011, p. 35, n. 1.
- ⁵ Cf. Ludwig Uhlig (ed.): Johann Joachim Winckelmann. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1969, pp. 29–31 (published in English as: Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks, tr. Henry Füsseli, London 1765).
- ⁶ Cf. Max Kunze: Winckelmann und Oeser, in: Max Kunze (ed.): Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser. Eine Aufsatzsammlung, Stendal 1977, pp. 9–22.
- ⁷ Cf. Adolf von Hildebrand: Gesammelte Schriften zur Kunst (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, vol. 39), Opladen 1988 (published in English as: The Problem of Form in Painting and Sculpture, tr. Max Meyer and Robert Morris Ogden, Columbia 1907).
- ⁸ The picture support is the material that renders the image visible; the pictorial object the representation that is made visible. Cf. Lambert Wiesing: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt a. M. 2005, p. 48.
- ⁹ Cf. David Lewis-Williams: The Mind in the Cave, London 2002.
- ¹⁰ On transparency cf. Lambert Wiesing: Was sind Medien? in: Stefan Münker and Alexander Roesler (eds): Was ist ein Medium? Frankfurt a. M. 2008, pp. 235–249, this passage pp. 236–237.
- ¹¹ Cf. Michael Fried: Why Photography Matters as Art as Never Before, New Haven 2008, pp. 15–24.

another way: these artists draw attention to a physical aspect in art, which those who came after Vasari – who is acknowledged as the founding father of art history – tended to suppress.

The story of images surfacing and the viewing angles from which this occurs demonstrates that fluid transitions exist between the logical poles of single- and multi-faceness, as soon as we begin to take a real viewer into account. An artwork can prompt the viewer to move around in the space, and then again, via the images that it generates, incite them to pause. Emma Critchley's photographs – regardless of their flatness – exert a pull into the space, while the two sculptors demonstrate two approaches for generating rhythm within the space. Their sculptures are multi-faceted, to be sure, but while Dietrich Heller's dominant figural motifs more or less compel the viewer into particular positions, Athar Jaber's works give more freedom.

Exhibitions are not there to prove anything, but rather to show something and make this tangible. Aspects in one artwork or medium can raise awareness of another, and thus heighten the visibility of all works. This simple idea underpins this exhibition. There is one final aspect that applies across the board to all three artists: visual depth. In the works of Emma Critchley it arises via the deep blackness surrounding the figure, and Dietrich Heller employs this self-same visual depth in his sculptures. In doing so, he destroys the coherence of the stone yet again, since the eye finds no resting point at these depths and can no longer gauge distance. Such radical depths are impossible to create in stone without modern technical aids, which means that Athar Jaber, who makes it a principle to work with hammer and chisel, can only generate heights and depths in his sculptures by means of relative spatial differences. Black surfaces, deep holes and subtle differences each allow visual depth to surface as an 'image' in an artwork: viewers who observe this, and simultaneously perceive in it the interplay between medium and image, see more!





Veronika Wiegartz

Aufwand – Versuch einer Annäherung

Zwischen »Aufsatzschrank« und »Aufzug« wird man nicht fündig, ebenso wenig wie zwischen »Aufklärung« und »Autonomie«. Das Wort »Aufwand« spielt als Lemma weder in kunstwissenschaftlichen noch in philosophischen Wörterbüchern und Lexika eine Rolle.¹ »Aufwand« ist ein rein betriebswirtschaftlich determinierter Begriff. Dafür genügt es, neben einschlägigen Büchern das Internetlexikon Wikipedia zu Rate zu ziehen. Dort wird »Aufwand« in den Zusammenhang der Betriebswirtschaftslehre gestellt und definiert als »Einsatz oder die zu erbringende Leistung, um einen bestimmten Nutzen zu erzielen. Der Aufwand kann quantitativ in Geldeinheiten, Arbeitsstunden, Materialbedarf etc. angegeben werden. (...) Der Gegenbegriff des Aufwands ist der Ertrag.«² Doch auch wenn Aufwand so offensichtlich materiell definiert wird, kann sein Ertrag ein ideeller sein. Diese These sei in Bezug auf die in dieser Ausstellung gezeigten Künstler geäußert. Alle drei betreiben im direkten Wortsinn »viel Aufwand«: Die Fotografin und Videokünstlerin, Emma Critchley, widmet sich der Unterwasserfotografie; die beiden Bildhauer, Athar Jaber und Dietrich Heller, bearbeiten Stein und bewegen sich damit in der Königsdisziplin der Bildhauerei. Doch was eigentlich machen sie genau?

Emma Critchley fotografiert Menschen unter Wasser. Schon das Medium als solches bedarf höherer technischer Anforderungen, weil Lichter, Blitze und nicht zuletzt die Kamera wassertauglich sein oder entsprechend präpariert werden müssen. Die Wahl ihres Sujets aber, der Mensch, erfordert Personen, die sich mit ihr auf das künstlerische Experiment einlassen und sich einem Medium aussetzen, in

Emma Critchley

Merge 4, 2006
Fotodruck / photographic print
51 x 76 cm



dem sie nur für einen begrenzten Zeitraum lebensfähig sind. Gegenseitiges Vertrauen spielt hier eine nicht unerhebliche Rolle. In der 2006 entstandenen Fotoserie »Merge« lässt sich der Übergang von Menschen im Wasser zu solchen unter Wasser nachvollziehen (Abb.).³ Bereits die Fotografien dieser Serie sind unter Wasser aufgenommen, mit dem Blick nach oben auf das an der Wasseroberfläche schwimmende Modell. Nur dadurch, dass die Fotografien später auf den Kopf gedreht wurden, entsteht der Eindruck einer umgekehrt von oben in das Becken hineinfotografierten Aufnahme – mit einer merkwürdig leichten, zwischen den Medien schwebenden Gestalt. Seit Emma Critchley 2011 mit Freitauchern zu arbeiten begann, hat sie auch für den Betrachter die Perspektive dezidiert unter die Wasseroberfläche verschoben. Abhängig davon verändert sich für diesen das Raumgefühl, er wähnt sich selbst im Wasser und seine Distanz zum fotografierten Modell geht verloren. Quasi im Feldversuch lotet die Künstlerin die physische und psychische Verfasstheit des Menschen aus, der durch das Eintauchen in das Medium Wasser auf sich selbst zurückgeworfen wird. Parameter bilden dabei seine Beziehung zur Umwelt wie auch die durch das Wasser verursachten Wahrnehmungsverschiebungen unserer an die Luft gewöhnten Sinne.⁴ Dicht damit verwoben und für die Rezeption der Arbeiten außerordentlich wichtig ist der Faktor Zeit. Er gewinnt über die menschliche Fähigkeit, die Luft für eine bestimmte Periode anzuhalten, Gestalt und schlägt sich direkt in Belichtungszeiten, seriellen Aufnahmen und der Dauer ihrer Videos nieder. Die sechs Aufnahmen umfassende »Surface«-Serie (2012) zeigt eine frei im dunklen Wasser schwebende Frauengestalt. Das Video »Heartbeat« (2013), das in einer begehbaren, dunklen Box projiziert wird, begleitet über knapp vier Minuten den Aufenthalt und das langsame Absinken einer Freitaucherin im Pool, deren sich stetig verringernde Herzfrequenz über Lichtführung und Ton für den Betrachter auf eine irritierende, fast quälende Weise erlebbar gemacht werden. Länge des Tauchvorgangs und Puls stehen den persönlichen Erfahrungen der meisten Betrachter diametral entgegen.

Athar Jaber begann 2008 mit der hier ausgestellten »Opus 4«-Serie aus weißem Carrara Marmor. Mittlerweile auf vier Werkstücke angewachsen, bildete die Nummer 1 aus dieser Reihe sein Meisterstück: Mit ihm schloss er den Masterstudiengang an der Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen ab. Das damals erarbeitete Konzept erwies sich, wie an der Fortführung der Serie zu sehen ist, als tragfähig. Athar Jaber schafft Konglome-



rate von Körperfragmenten, die sich jenseits jeglicher anatomischer Möglichkeiten zu einem räumlich kompakten, genuinen Bild zusammenfügen, in dem die verschiedenen Ansichten jedoch so eigenständig sind, dass der Betrachter sie nur mit Mühe als Teile ein und derselben Skulptur erlebt. Aus diesen Arbeiten lassen sich sowohl die Negation der Figur wie auch ihre Bejahung ablesen. Verletzung, Deformierung und Verstümmelung werden Athar Jaber als Metaphern für die »conditio humana« der heutigen Zeit. Wenn auch die Körperkonglomerate wie zufällig wirken, so ist ihr Entstehungsprozess kein spontaner. In zahlreichen Federzeichnungen umkreist Athar Jaber mit einem feinen, sich oft zu Schraffuren verdichtenden Strich mögliche Kombinationen und untersucht das Zusammenspiel verschiedener Körperteile, die nicht zusammengehören (Abb.). Jeder einzelnen Skulptur geht eine lange Phase der Reflektion voraus. Die Entstehungsdaten der Serie, 2008 bis 2013, die ihren Beginn bis zum Ende markieren und damit auch etwas über den Vollendungsprozess aussagen, sprechen für sich. Die handwerkliche Durcharbeitung der Stücke ist perfekt. Teile, in denen die Arbeitsspuren klassischer Bildhauerwerkzeuge wie Zahn- oder Spitzeisen zu sehen sind, wechseln sich ab mit Partien, die durch Feinpolitur hervorgehoben sind und an denen Details wie Adern oder Knochen detailliert hervortreten (Abb.). Intensität und Richtung der Werkzeugspuren weisen den unterschiedlichen Glättungsstufen des Steins eine fast ornamentale Oberflächenstruktur zu. Auf den Einsatz von Maschinen verzichtet Athar Jaber vollständig. Mit dieser Vorgehensweise stellt er sich in eine lange Reihe historischer Vorbilder, die zu studieren er Gelegenheit in Rom und Florenz hatte, wo er aufwuchs. Persönliches Vorbild, aber auch Quelle

einer produktiven Reibung ist ihm Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Dietrich Heller nimmt ebenfalls auf die Geschichte der Plastik Bezug, jedoch weniger in technischer, sondern mehr in motivischer Hinsicht. Über Rückgriffe auf ikonische, oft berühmte Bildwerke macht er den Betrachter neugierig und führt ihm vor Augen, wie sich eine bekannte Bildformel weiterentwickeln oder in eine völlig andere Richtung treiben lässt: Wahrgenommenes Bild und real vorhandenes Objekt lösen sich voneinander ab.⁵ Auch für ihn stellt Michelangelo eine Schlüsselfigur dar, wie sich allein an den beiden ausgestellten Werken, der »Madonna I« (2008) sowie der jüngst fertiggestellten »Pietà« (2013, Abb. S. 48) ablesen lässt.⁶ In seinen Werken generell, stets aber auch an ein und derselben Skulptur, untersucht Dietrich Heller gleichzeitig die Beziehung von Umriss und Binnengliederung, von Großform und Kleinform, von Mulde und Wölbung, von perspektivischer Verkürzung und Überlängung. Er operiert dafür mit einer Kombination aus vollplastischen Elementen, extremem Flachrelief, Ritzzeichnungen und einem nur sehr partiell eingesetzten, Tiefe suggerierenden, schwarzen Farbauftrag. Grob behauene, linear rhythmisierte Steinmassen und detailliert ausgearbeitete Partien treffen unvermittelt aufeinander. Weil sich sowohl die technischen wie auch die darstellenden Ebenen überlagern (können), ergeben sich für den Betrachter – mit wechselndem Standort – jeweils völlig neue Erscheinungsformen des Bildgegenstandes bis hin zu dem Umstand, dass einzelne Partien der Figur nur aus einer bestimmten Perspektive erkannt und »gelesen« werden können. Um die verschiedenen Bildebenen hintereinander staffeln zu können, aber auch um eine Bewegung auf den Betrachter zu und dadurch eine maximale Präsenz seiner Arbeiten zu erzeugen, hat Dietrich Heller die Idee der »umgekehrten Zentralperspektive« entwickelt: Großformen befinden sich im rückwärtigen, Kleinformen im vorderen Teil der Skulptur. Voraussetzung für dieses Prinzip der Tiefenstaffelung ist ein extremer Steinblock, der von der Masse her den eigentlichen Bildgegenstand weit übersteigt. Während Details und Feinheiten von Hand mit den klassischen Bildhauerwerkzeugen ausgearbeitet werden, greift Dietrich Heller für die Großformen auf elektrisches Gerät zurück. Winkelschleifer, Bohrer und Fräse erleichtern die Bewältigung der Masse, sie erlauben aber auch ästhetische Entscheidungen, wie ein punktuell Eindringen in die Tiefe oder die typischen, parallel gesetzten Bruchkanten, die von Hand in dieser Form nicht möglich wären. Auf der anderen Seite birgt das Gerät die Gefahr des Verlusts durch zu viel Wegnehmen. So erfordert die Bearbeitung

eine umfassende gedankliche Durchdringung des Steinblocks: Konzeptänderungen während des Schaffensprozesses ziehen ein mühsames Anpassen aller Beziehungslinien nach sich.

Michelangelo Buonarroti, dessen Erbe Athar Jaber und Dietrich Heller mit zupackender Hand schultern und in eine moderne Formensprache übersetzen, gilt als der Inbegriff des Steinbildhauers. An den Kunsttheoretiker und Philosophen Benedetto Varchi (1503–1565) schrieb er: »Ich verstehe unter Bildhauerei die Kunst, die durch Wegnehmen geübt wird; alles, wo man durch Hinzufügen arbeitet, ähnelt dagegen der Malerei.«⁷ Blaise de Vignère (1523–1596), ein französischer Diplomat, sah Michelangelo zwischen 1549 und 1551 bei der Arbeit an einer der späten Pietàs und beschrieb voller Bewunderung, wie der Künstler in atemberaubendem Tempo und mit Wut den Marmor bearbeitet habe, sodass er Angst hatte, der Stein würde zerspringen: »(...) mit einem einzigen Schlag hieb er Brocken von drei bis vier Finger Dicke heraus. Er entfernte sie mit so großer Genauigkeit, dass er bei dem geringsten Fehler das Ganze verloren hätte, weil der Marmor im Gegensatz zu den Statuen aus Ton und Stuck nicht (...) ausgebessert werden kann.«⁸ Diesem Bild des furiosen und genialen Steinbildhauers steht dasjenige eines Künstlers gegenüber, dem keineswegs alles leicht von der Hand ging. Das offenbart die Analyse seiner späten, oft unvollendeten Werke, das schildern Großprojekte, wie das Juliusgrab, die er aus welchen Umständen auch immer nicht hat fertigstellen können. Wenn Giorgio Vasari (1511–1574) schreibt: »Michelangelo liebte die Mühen der Kunst, und wie sich zeigte, gelang ihm jede noch so schwierige Sache, weil er von der Natur ein begnadetes Talent mitbekommen hatte«, so steckt in dieser Passage einer-

¹ Die zitierten Lemma stammen aus Otto Schmitt (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1241 und Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer (Hg.): Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Bd. 1, Freiburg i. Br. 2011, S. 254. Aber auch andere Standardwerke der beiden Disziplinen führen den Begriff »Aufwand« nicht.

² <http://de.wikipedia.org/wiki/Aufwand> (Stand vom 4. Juni 2013). Vgl. aber z. B. auch Karl Lechner, Anton Egger und Reinbert Schauer: Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, 20. überarbeitete Auflage, Wien 2003, S. 797–799.

³ www.emmacritchley.com/work/merge/. Die in Zusammenarbeit mit Sara Haq entstandene Serie umfasst elf Aufnahmen. Die ersten sechs stammen von Emma Critchley und zeigen die Kollegin schwimmend aus der Unterwasserperspektive, die letzten fünf sind von Sara Haq vom Beckenrand aufgenommen und zeigen Emma Critchley abtauchend.

⁴ Vgl. das Interview mit Emma Critchley anlässlich ihrer Ausstellung in The Front View gallery, Whitstable 2013; 15 questions for Emma Critchley (Februar 2013); <http://www.thefrontview.co.uk/View/Interview.html>.

⁵ Arie Hartog: Anti-Ironiker – Der Bildhauer Dietrich Heller, in: Dietrich Heller. Bildhauerei, Bremen 2010, S. 20–29, hier S. 23.

⁶ Erstere bezieht sich auf die Madonna in der Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz; letztere lässt sich auf die (in der jüngeren Literatur Michelangelo nicht mehr zugeschriebene) »Pietà von Palestrina« in der Galleria dell'Accademia sowie die Pietà aus dem Museo dell'Opera del Duomo, beide Florenz, zurückführen. Vgl. Umberto Baldini: Michelangelo, Stuttgart 1982, S. 47, Nr. 30, S. 53–54, Nr. 49 und 50; Frank Zöllner, Christof Thoenes und Thomas Pöpper: Michelangelo (1475–1564). Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 429, Nr. S17a und S. 435, Nr. S21.

⁷ Zitiert nach Cristina Luchinat Acidini: Michelangelo. Der Bildhauer, Berlin/München 2010 (it. Ausgabe Mailand 2005), S. 7. Vgl. auch Erwin Panofsky: Studien zur Ikonologie der Renaissance, Kap. VI: Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo, 2. Auflage, Köln 1997, S. 251–304, hier S. 256.

⁸ Zitiert nach Daniel Kupper: Michelangelo, Reinbeck bei Hamburg 2004, S. 147.

⁹ Caroline Gabbert (Hg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Michelangelo, Berlin 2009, S. 194. Die Passage bezieht sich auf das »disegno«. Sowohl der Begriff »fatica« als auch der Begriff »difficoltà« tauchen in der Vita relativ häufig auf.

¹⁰ Matteo Burioni und Sabine Feser (Hg.): Giorgio Vasari. Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, Berlin 2004, S. 263–265, Glossar, Stichwort »Schwierigkeit« (Victoria Lorini).

seits die Überhöhung des Bildhauers und andererseits die Anerkennung, dass »fatica«, Mühe, und »difficoltà«, Schwierigkeit, zum künstlerischen Alltag dazugehörten und überwunden werden mussten.⁹ Mehr noch: Hinter den Begriffen versteckt sich ein von Künstlern und Gelehrten in der Renaissance weiträumig durchdachtes kunsttheoretisches Konzept. Schwierigkeit als »formal ästhetische Qualität, deren Bedeutungsspektrum« nach Victoria Lorini »von der Konzeption eines Werks über die manuelle Ausführung, das fertige Kunstprodukt bis hin zur Wahrnehmung durch den Betrachter reicht«, war nur in Wechselwirkung mit »facilità«, der Leichtigkeit, zu sehen. Nur die »scheinbare Mühelosigkeit der bildnerischen Umsetzung einer solchen formalen Herausforderung (garantiert) den gewünschten Effekt beim Betrachter (...): Die Schwierigkeit darf als solche nicht erkennbar sein; nur der geschulte Kunstkennner weiß um die Mühen der Ausführung und erfährt dank dieses Wissens einen gesteigerten Genuss.«¹⁰ Einer Investition des Künstlers folgt als Ertrag die Anerkennung durch den Betrachter; dieses Konzept der Renaissance führt somit direkt zurück zum Aufwand als einem modernen Begriff.

Wie aber sieht es bei den drei Protagonisten dieser Ausstellung aus? Lohnt sich ihr Aufwand? Fotografien lassen sich heute durch Bildbearbeitungsprogramme in jede Richtung manipulieren, Filmemacher operieren mit vollständig computergenerierten, durch Performance Capture animierten Charakteren. Anbieter von 3D-Laser-Scannern und 3D-Fräsen versprechen beliebige Abformungen und Vergrößerungen in Carrara Marmor bis zu sechs Meter Höhe in kürzester Zeit. Warum also der Aufwand? Letztendlich gilt auch für Emma Critchley, Athar Jaber und Dietrich Heller noch immer die Formel der Renaissance: Ein Objekt, in das ein Künstler konzeptionelle Arbeit, technisch-handwerkliche Umsetzung und Zeit investiert hat, wird am Ende auch etwas von diesem geleisteten Aufwand erzählen, denn es wird bei aller beabsichtigten Perfektion niemals »glatt« sein. Glätte lässt die Aufmerksamkeit des Betrachters abperlen, nachvollziehbarer Aufwand zieht sie an. Durch die mentale Auseinandersetzung mit der investierten Mühe wird das Kunstwerk für den Betrachter physisch erfahrbar. Dies wiederum erhöht seine Bereitschaft, sich auch mit den implizierten Intentionen auseinanderzusetzen, sich einzulassen und zu erleben. Und sollte dies nicht der schönste Ertrag des Künstlers sein?



Dietrich Heller
 Pietà, 2013
 Travertin, Leinwand, Lack, Stahl /
 travertine, canvas, paint, steel
 Höhe / height: 222 cm
 Rückseite / back

Veronika Wiegartz

Expenditure of time, trouble and material resources* – some thoughts

It is fruitless to search between ‘exhibition’ and ‘expressionism’ or between ‘exoteric’ and ‘experience’ in dictionaries of art or philosophy: neither discipline has any use for ‘expenditure’ as a headword.¹ Its sense is determined by economic and accounting principles, on which ample books as well as the online encyclopedia Wikipedia can be consulted. In the latter source, ‘expenditure’ is equated with ‘cost’, defined as ‘the monetary value of (...) supplies, services, labour, products, equipment and other items purchased for use’ in manufacturing a certain product or producing some other benefit.² Expenditure of resources can be quantified in monetary units, working hours or material requirements, as a basis for cost-benefit analysis or return on investment calculations. Nevertheless, despite such an obviously material definition of expenditure, the returns may be ideational in nature. This is the proposition submitted in respect of the artists shown in this exhibition. The working practices of all three involve ‘lavish expenditure’ of time, trouble and material resources: the photographer and video artist Emma Critchley specialises in underwater photography; sculptors Athar Jaber and Dietrich Heller both work in stone, which puts them at the pinnacle of sculptural endeavour. So what, exactly, do they do?

Emma Critchley photographs people underwater. The very nature of the medium imposes quite stringent technical specifications, because lights, flashes and the camera itself must be watertight or suitably sealed beforehand. Her choice of subject, however, the human figure, calls for people who are prepared to get involved in her artistic experiment and put themselves at the mercy of a medium in which they can survive for a very short time only. In this context it is hard to overstate the importance of mutual trust. The ‘Merge’ series of photographs produced in 2006 conveys the idea of people in transition, from in the water to under the water (ill. p. 44).³

Already the photographs in this series have been shot underwater, looking upward at the model swimming on the water’s surface. Only the subsequent inversion of the photographs creates the impression of a view in the opposite direction, an overhead shot looking down into the pool – with a strangely light figure suspended between one medium and another. Since 2011 when Emma Critchley started working with freedivers she has firmly shifted the perspective below the waterline, even for viewers – whose sense of space is radically altered as a consequence; they imagine themselves in the water and any distance between themselves and the photographed model is lost. In the manner of a field experiment, the artist probes the physical and mental state of a person who is submerged in the medium of water and thrown back solely on his or her own resources. Parameters are set by the individual’s relationship to the environment but also by the perceptual distortions caused by water’s effect on our air-acclimatised senses.⁴ Tightly interwoven, and extraordinarily important for the reception of the works, is the factor of time. It takes material shape via our human capacity to hold our breath for a certain period, and is directly reflected in exposure times, serial shots and the duration of her videos. The six-shot ‘Surface’ series (2012) shows a female figure floating freely in dark water. The video ‘Heartbeat’ (2013), which is projected in a walk-in darkened box, follows a female free-diver’s immersion and slow descent in the pool over almost four minutes. Lighting and sound underscore her steadily falling heart-rate, enabling the viewer to identify with the experience in a disturbing, almost torturous way. The length of the dive and the diver’s pulse are diametrically opposed to most viewers’ personal experience.

Athar Jaber started on the ‘Opus 4’ series in white Carrara marble, exhibited here, in 2008. Number 1 from this series, which has since grown to four artworks, was his ‘masterpiece’, i. e. the artwork he submitted for the final assessment of his Master’s degree at the Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerp. The conceptual groundwork he laid down at the time has proven to be robust, as can be seen from the continuation of the series. Athar Jaber creates conglomerates of body fragments, which connect beyond the bounds of what is anatomically feasible into a spatially compact, genuine image in which the different views are nevertheless so discrete that the viewer has great difficulty in experiencing them as parts of a single and unified sculpture. These works can be read as both the negation and the affirmation of the figure. Athar Jaber uses injury, deformation and mutilation as metaphors for the ‘conditio humana’ of the present day. As random as the body-conglomerates may appear, their creation process is far from spontaneous. Athar Jaber makes numerous ink drawings, using a fine line that often concentrates into cross-hatching, in which he outlines possible combinations and investigates the interplay of various body parts that do not belong together (ill. p. 45). Each of his sculptures is preceded by a long phase of reflection. The production dates of the series, 2008 to 2013, speak for



Dietrich Heller

Pietà, 2013

Travertin, Leinwand, Lack, Stahl /

travertine, canvas, paint, steel

Höhe / height: 222 cm

Detail / detail

themselves, demarcating the beginning and the end of the works and thus conveying something about the craftsmanship of the completion process: the pieces are worked through to perfection. Parts with visible working traces of classic sculptors' tools like the claw chisel or the point chisel alternate with parts that are emphasised with fine polishing, where pronounced details like veins or bones stand out (ill. p. 45). The intensity and direction of the tool traces impart an almost ornamental surface structure to the gradations in smoothness of the stone. Athar Jaber re-frains entirely from making any use of machines. In taking this approach he positions himself in a long line of historical precursors, which he had the opportunity to study in Rome and Florence where he grew up. A personal influence but also a source of productive friction for him is Michelangelo Buonarroti (1475–1564).

Dietrich Heller likewise makes reference to the history of sculpture but not so much in a technical sense as in his choice of motifs. With allusions to iconic, often famous, artworks he sparks the viewers' curiosity and opens their eyes to how a familiar visual formula can be refined or taken in a completely different direction: the perceived image and the real presence of the object become separate entities.⁵ That Michelangelo is also a key figure for Dietrich Heller is immediately apparent from the two exhibited works, the 'Madonna I' (2008) and the recently completed 'Pietà' (2013, ill.).⁶ In his works generally, but also consistently within any given sculpture, Dietrich Heller simultaneously explores the relationship between outline and internal arrangement, total form and detailed form, hollows and curves, perspectival foreshortening and elongation. To do so he operates with a combination of fully three-dimensional elements, extreme bas-relief, incised drawings and a very limited application of black paint to suggest depth. Rough-hewn stone masses with rhythmic linear patterning collide directly with sections worked out in thorough detail. Because both the technical and the representational levels (can) overlap, the viewer – by moving about – constantly chances upon entirely new manifestations of the

depicted object, to the point that individual parts of the figure can only be recognised and 'read' from a particular perspective. To accomplish the layering of the different image levels one behind the other, but also to generate a sense of movement towards the viewer and thereby maximise the presence of his works, Dietrich Heller has developed the idea of 'reversed central perspective': total forms are found towards the rear and detailed forms to the forefront of his sculptures. The prerequisite for this principle of stratified depth is an extreme block of stone that far exceeds the mass of the object actually depicted. Whereas details are worked out and finessed by hand using traditional sculptors' tools, for the execution of the total forms Dietrich Heller resorts to power tools. The angle-grinder, drill and milling machine not only make it easier to cope with the mass but also facilitate aesthetic decisions, like deeper penetration at particular points or the typical parallel arrangement of broken edges which could not be achieved by hand in this form. On the other hand, the mechanical tool poses the risk of loss by removing too much. So the work process demands a thorough mental penetration of the stone block beforehand: any design changes during the creative process entail a laborious adjustment of all the relation lines.

Michelangelo Buonarroti, whose legacy is stoutly shouldered by Athar Jaber and Dietrich Heller and translated into a modern language of forms, is acknowledged as the epitome of the stone sculptor. To the art theoretician and philosopher Benedetto Varchi (1503–1565) he wrote: 'I understand sculpture as the art that is practised by taking something away; whereas all work done by adding something on is like painting.'⁷ Blaise de Vignère (1523–1596), a French diplomat, saw Michelangelo between 1549 and 1551 working on one of his late Pietàs and described with great admiration how the artist worked the marble furiously and at breathtaking speed, making him afraid that the stone might shatter: '(...) with a single stroke he brought down fragments three to four fingers thick, and so close upon his mark, that had he passed it even in the slightest degree, there would have been a danger of ruining the whole; since any such injury, unlike the case of works in plaster or stucco, would have been irreparable.'⁸ This image of the turbulent, inspired stone sculptor stands in contrast to that of an artist who by no means found every task so effortless. This much is revealed by analysis of his late, often unfinished, works and demonstrated by major projects like the Julius tomb which, for reasons unknown, he was unable to complete. When Giorgio Vasari (1511–1574) writes: 'Michelangelo was much inclined to the labours of art, seeing that everything, however difficult, succeeded with him, he having had from nature a genius very apt and ardent in these most noble arts of design', the passage eulogises the sculptor on the one hand and recognises, on the other, that 'fatica' (exertion) and 'difficoltà' (difficulty) were part and parcel of the artist's daily experience and had to be overcome.⁹ What is more, these terms are underpinned by a theoretical concept that was broadly thought through by artists and scholars in the Renaissance. Difficulty, in the words of Victoria Lorini,

as a 'formal aesthetic quality, whose spectrum of meaning extends from the conception of a work via the manual execution and the finished art product through to its perception by the viewer', was now to be seen interacting with 'facilità', ease. Only the 'apparent effortlessness of the artistic realisation of such a formal challenge (guarantees) the desired effect on the viewer (...): The difficulty must not be recognisable as such; only the trained art connoisseur knows about the efforts of execution and experiences a heightened pleasure thanks to this knowledge.'¹⁰ An investment on the part of the artist leads to a return on investment in the form of the viewer's appreciation; thus a direct link is established between this Renaissance concept and the modern conception of expenditure which encompasses time and material resources. **So how does this relate** to the three protagonists of this exhibition? Is their expenditure of time, trouble and material resources worthwhile? Today photographs can be manipulated in every direction by image-editing programs. Film-makers operate with entirely computer-generated characters animated using performance capture. Suppliers of 3D laser scanners and 3D milling machines promise all manner of copies and enlargements in Carrara marble up to six metres in height, more or less instantly. In that case, why expend such time and trouble? Ultimately the maxim of the Renaissance is still applicable to Emma Critchley, Athar Jaber and Dietrich Heller: when an artist has invested conceptual work, skilled technical execution and, above all, time in an object, the object will ultimately bear witness to the time and trouble expended: for all its intended perfection it will never look 'slick'. Slickness allows the viewer's attention to glance off, whereas appreciable signs that time and trouble have been taken tend to capture attention. As viewers mentally come to grips with the effort invested, they become open to experiencing the artwork physically. This in turn heightens their willingness to confront, engage with and feel the work's implied intentions. And should this not be the sweetest return on the artist's investment?

* Translator's note: for want of a straightforward equivalent, the German term 'Aufwand', the subject of the essay, is rendered 'expenditure of time, trouble and material resources'; in everyday German usage 'Aufwand' is a very broad term conveying ideas such as 'cost, outlay', 'work, effort', 'trouble, bother' and 'extravagance'.

¹ Headwords in English from Michael Clarke and Deborah Clarke: *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, 2nd edition, Oxford 2010 and Ted Honderich (ed.) *The Oxford Companion to Philosophy*, 2nd edition, Oxford 2005. The author's German art-history and philosophy sources were Otto Schmitt (ed.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1241 and Petra Kolmer and Armin G. Wildfeuer (eds): *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe* vol. 1, Freiburg i. Br. 2011, p. 254; other standard German references for the two disciplines were also consulted but no entries for 'Aufwand' found.

² Entry at <http://en.wikipedia.org/wiki/Cost> is redirected from 'expenditure'; author's source <http://de.wikipedia.org/wiki/Aufwand> (both URLs viewed 4 June 2013) and, for example, the business economics textbook Karl Lechner, Anton Egger and Reinbert Schauer: *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 20th revised edition, Vienna 2003, pp. 797–799.

³ www.emmacritchley.com/work/merge/. The series created in collaboration with Sara Haq comprises eleven shots. The first six are by Emma Critchley and show her colleague swimming from the underwater perspective; the last five are taken by Sara Haq from the edge of the pool and show Emma Critchley in the process of immersing herself.

⁴ Cf. interview with Emma Critchley on the occasion of her exhibition at The Front View gallery, Whitstable 2013; 15 questions for Emma Critchley (February 2013); <http://www.thefrontview.co.uk/View/Interview.html>.

⁵ Arie Hartog: *Anti-Ironiker – Der Bildhauer Dietrich Heller*, in: Dietrich Heller. *Bildhauerei*, Bremen 2010, pp. 20–29, this passage p. 23.

⁶ The former relates to the Madonna in the Medici Chapel in San Lorenzo in Florence; the latter can be related back to the 'Palestrina Pietà' in the Galleria dell'Accademia (no longer attributed to Michelangelo in the more recent literature), and the Pietà from the Museo dell'Opera del Duomo, both in Florence. Cf. Umberto Baldini: *Michelangelo*, Stuttgart 1982, p. 47, no. 30, pp. 53–54, nos. 49 and 50; Frank Zöllner, Christof Thoenes and Thomas Pöpper: *Michelangelo (1475–1564). Das vollständige Werk*, Cologne 2007, p. 429, no. S17a and p. 435, no. S21.

⁷ Own trans. from passage quoted in German in Cristina Luchinat Acidini: *Michelangelo. Der Bildhauer*, Berlin/Munich 2010 (Italian edition Milan 2005), p. 7. See also Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Ch. VI: Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo, 2nd edition, Cologne 1997, pp. 251–304, this passage p. 256.

⁸ Author's source Daniel Kupper: *Michelangelo*, Reinbeck bei Hamburg 2004, p. 147; passage quoted after John S. Harford: *The Life of Michael Angelo Buonarrotti*, 2nd edition, London 1858, pp. 64–65.

⁹ Author's source Caroline Gabbert (ed.): *Giorgio Vasari. Das Leben des Michelangelo*, Berlin 2009, p. 194; passage quoted after Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters*, trans. Gaston DuC. de Vere, vol. 9, London 1915. The passage relates to the 'disegno'. Both the terms 'fatica' and 'difficoltà' occur relatively frequently in the vita.

¹⁰ Matteo Burioni and Sabine Feser (eds): *Giorgio Vasari. Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, Berlin 2004, pp. 263–265, glossary, German headword 'Schwierigkeit' ('difficulty'), entry by Victoria Lorini, own trans. into English.

Emma Critchley

1980 in England geboren

2001–2004 Bachelorstudium Fotografie, University of Brighton (UK)

2009–2011 Masterstudium Fotografie, The Royal College of Art, London (UK)

Emma Critchley lebt und arbeitet in Brighton

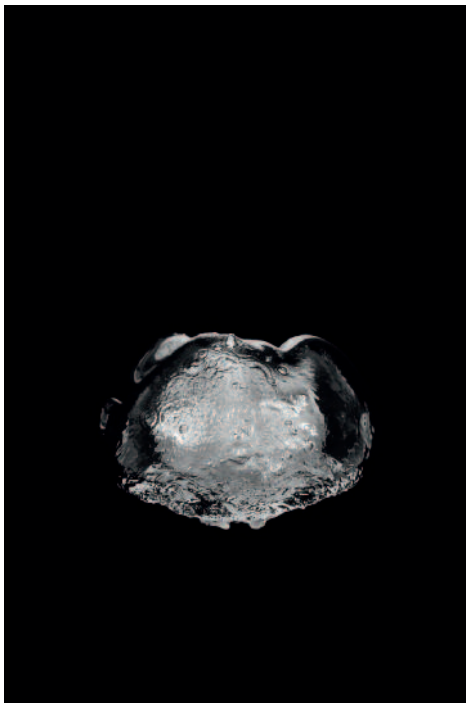
1980 born in the UK

2001–2004 BA (HONS) degree in Photography, University of Brighton (UK)

2009–2011 MA degree in Photography, The Royal College of Art, London (UK)

Emma Critchley lives and works in Brighton

www.emmacritchley.com



Figures of Speech series 1. #3, 2012

Fotodruck / photographic print
101,6 x 67,6 cm

Figures of Speech series 2. #2, 2012

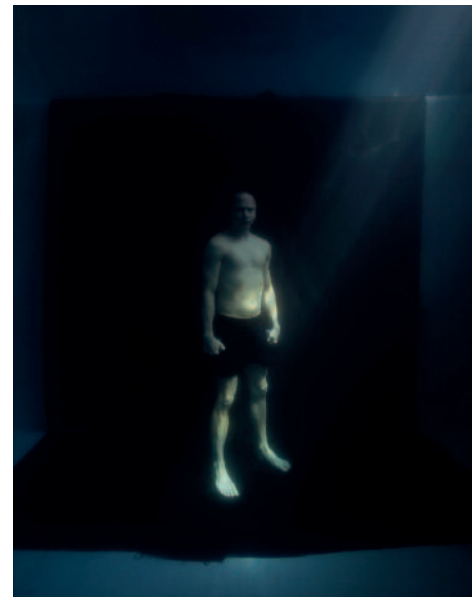
Fotodruck / photographic print
40,6 x 27 cm

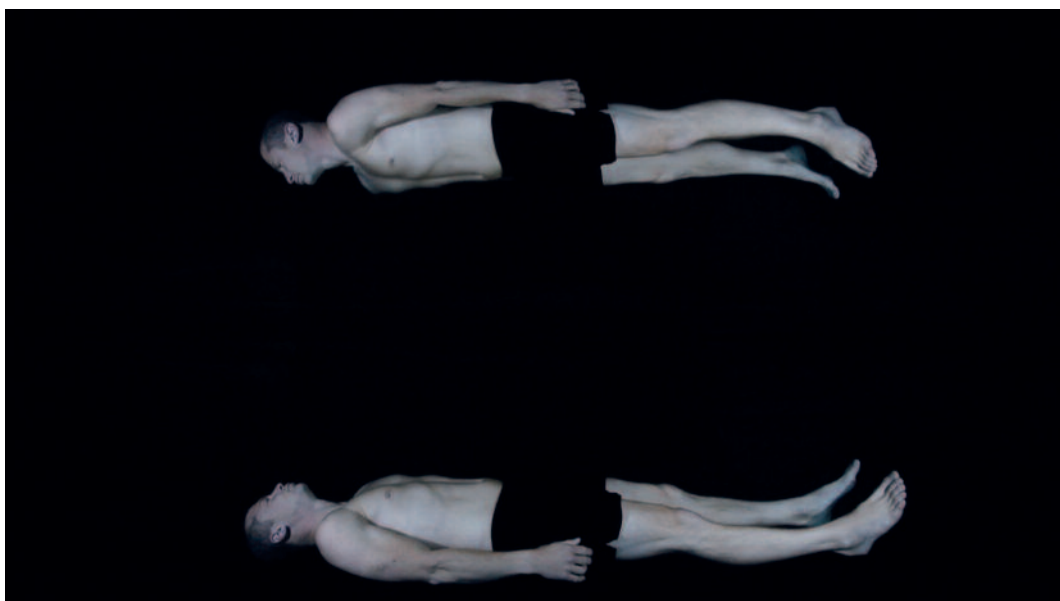
Figures of Speech series 2. #3, 2012

Fotodruck / photographic print
40,6 x 27 cm

Freediver Portrait 1, 2011

Fotodruck / photographic print
101,6 x 79 cm





Suspended, 2011

C-Print-Verfahren Lambda Druck /
C-Type Lambda Print
153 x 102 cm

Reflection, 2011

Videostill / still from the video
HD Projektion / HD projection
2 Minuten, Endlosschleife, ohne Ton /
2 minutes, continuous loop, no sound

Single Shared Breath, 2011

Videostill / still from the video
Plasmabildschirm-Installation /
Plasma screen installation
2,30 Minuten, Endlosschleife, ohne Ton /
2,30 minutes, continuous loop, no sound



Athar Jaber

1982 in Rom (I) geboren

1982–1998 lebt in Rom und Florenz (I)

2004–2007 Bachelorstudium Skulptur, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen (B)

2007–2008 Masterstudium Skulptur, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen

2008, seit, assoziierter Professor für Kunst, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen

Athar Jaber lebt und arbeitet in Antwerpen sowie Florenz

1982 born in Rome (I)

1982–1998 living in Rome and Florence (I)

2004–2007 Bachelor in Sculpture, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerp (B)

2007–2008 Master in Sculpture, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerp

2008 to date, Associate Professor in Fine Arts, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerp

Athar Jaber lives and works in Antwerp and Florence

www.atharjaber.com



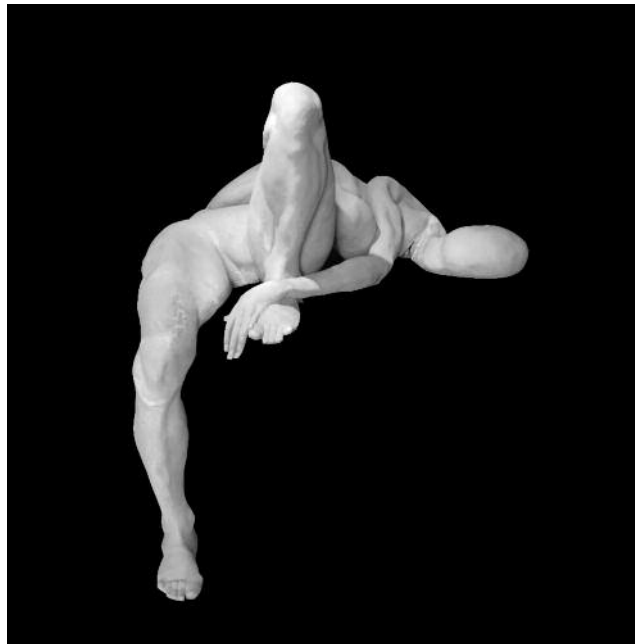
Torso, 2004
Verschiedene Materialien /
mixed media
lebensgroß / life size

Opus 2, 2006
Gips / plaster
lebensgroß / life size

Opus 3 Nr. 1, 2006
Terrakotta / terracotta
lebensgroß / life size
Rückseite / back

Opus 3 Nr. 1, 2006
Terrakotta / terracotta
lebensgroß / life size
Vorderseite / front

Opus 3 Nr. 2, 2007
Terrakotta / terracotta
lebensgroß / life size



Dietrich Heller

1965 in Gießen (D) geboren

1983–1989 Diplomstudium Maschinenbau, Fachhochschule Schweinfurt (D)

1990–1991 als Ingenieur angestellt bei ABI, Würzburg (D)

1991–1994 Ausbildung zum Holzbildhauer, Berufsfachschule für
Holzschnitzerei und Schreinerei, Berchtesgaden (D)

1995–2004 Diplomstudium Freie Kunst / Bildhauerei, Hochschule
für Künste Bremen (D)

2005 Meisterschüler von Prof. Bernd Altenstein, Bremen

Dietrich Heller lebt und arbeitet in Bremen

1965 born in Giessen (D)

1983–1989 'Diplom' degree in Mechanical Engineering, Fachhochschule
Schweinfurt (D)

1990–1991 employed as engineer at ABI, Würzburg (D)

1991–1994 professional training as a woodcarver, Berufsfachschule für
Holzschnitzerei und Schreinerei, Berchtesgaden (D)

1995–2004 'Diplom' degree in Fine Arts / Sculpture, Hochschule für Künste
Bremen (D)

2005 Master Student of Prof. Bernd Altenstein, Bremen

Dietrich Heller lives and works in Bremen

www.dietrichheller.de





Adam, 2010
 Untersberger Marmor, Basalt /
 Untersberg marble, basalt
 300 x 280 x 300 cm
 Privatsammlung / private collection

Madonna II, 2009
 Untersberger Marmor, Leinwand, Kohle /
 Untersberg marble, canvas, carbon
 220 x 63 x 80 cm
 Privatsammlung / private collection

Raumbild VI, 2012
 Noir Belge, Leinwand, Kohle /
 Noir Belge, canvas, carbon
 210 x 90 x 110 cm

Albert Ballin, 2005
 Kolorierter Gips / colored plaster
 51 x 39 x 37 cm

Ausgestellte Werke / Works in the exhibition



Dietrich Heller
Madonna I, 2008
 Untersberger Marmor, Gneis /
 Untersberg marble, gneiss
 226 x 65 x 115 cm
 Abb. S. / ill. p.: 8, 9



Athar Jaber
Opus 4 Nr. 1, 2008
 Carrara Marmor / Carrara marble
 60 x 60 x 120 cm
 Privatsammlung / private collection
 Abb. S. / ill. p.: 16, 43, 45



Dietrich Heller
Raumbild IV, 2011
 Bronze, Noir Belge, Leinwand, Kohle /
 bronze, Noir Belge, canvas, carbon
 210 x 90 x 200 cm
 Abb. S. / ill. p.: 33



Athar Jaber
Opus 4 Nr. 2, 2009
 Carrara Marmor / Carrara marble
 80 x 60 x 60 cm
 Abb. S. / ill. p.: 19–23



Dietrich Heller
Raumbild VII, 2012
 Carrara Marmor, Leinwand /
 Carrara marble, canvas
 210 x 90 x 110 cm
 Abb. S. / ill. p.: 9



Athar Jaber
Opus 4 Nr. 3, 2011
 Carrara Marmor / Carrara marble
 66 x 90 x 80 cm
 Abb. S. / ill. p.: 17, 40, 43



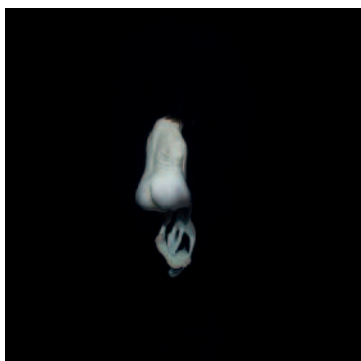
Dietrich Heller
Pietà, 2013
 Travertin, Leinwand, Lack, Stahl /
 travertine, canvas, paint, steel
 222 x 237 x 295 cm
 Abb. S. / ill. p.: 4, 11–15, 36, 40, 47–48



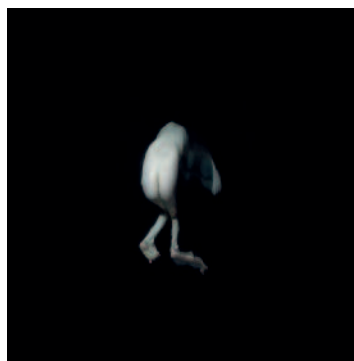
Athar Jaber
Opus 4 Nr. 4, 2013
 Carrara Marmor / Carrara marble
 64 x 90 x 70 cm
 Abb. S. / ill. p.: 17, 36, 43



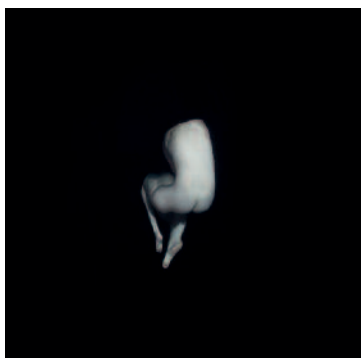
Athar Jaber
10 Zeichnungen / drawings, 2009–2010
 Feder auf Papier / ink on paper
 je / each: 24 x 32 cm
 Abb. S. / ill. p.: 32, 45



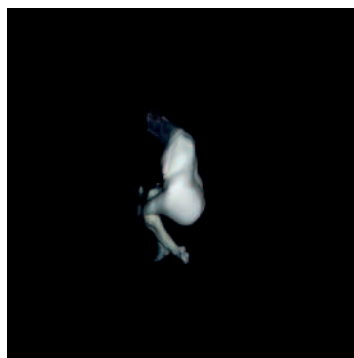
Emma Critchley
[Surface 1, 2012](#)
 Fotodruck auf Aluminium montiert /
 photographic print, aluminium mounted
 51 x 51 cm
 Abb. S. / ill. p.: 24



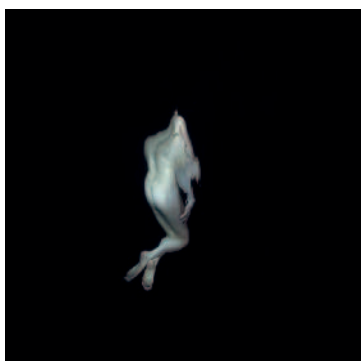
Emma Critchley
[Surface 5, 2012](#)
 Fotodruck auf Aluminium montiert /
 photographic print, aluminium mounted
 102 x 102 cm
 Abb. S. / ill. p.: 25, 42



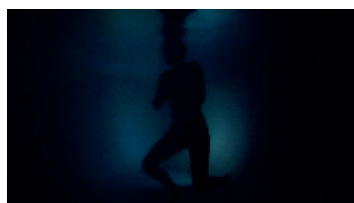
Emma Critchley
[Surface 2, 2012](#)
 Fotodruck auf Aluminium montiert /
 photographic print, aluminium mounted
 51 x 51 cm
 Abb. S. / ill. p.: 24, 42



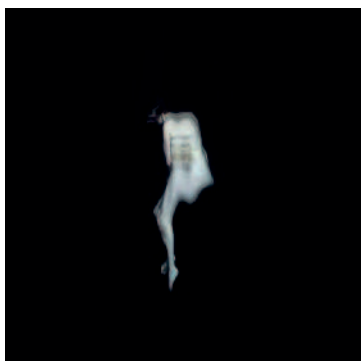
Emma Critchley
[Surface 6, 2012](#)
 Fotodruck auf Aluminium montiert /
 photographic print, aluminium mounted
 51 x 51 cm
 Abb. S. / ill. p.: 25, 42



Emma Critchley
[Surface 3, 2012](#)
 Fotodruck auf Aluminium montiert /
 photographic print, aluminium mounted
 51 x 51 cm
 Abb. S. / ill. p.: 24, 40, 42



Emma Critchley
[Heartbeat, 2013](#)
 Video / video
 HD Projektion / HD projection
 3,50 Minuten, Endlosschleife, mit Ton /
 3,50 minutes, continuous loop, with sound
 Abb. S. / ill. p.: 27-31, 37



Emma Critchley
[Surface 4, 2012](#)
 Fotodruck auf Aluminium montiert /
 photographic print, aluminium mounted
 51 x 51 cm
 Abb. S. / ill. p.: 25

Impressum / Colophon

Dietrich Heller Emma Critchley Athar Jaber
Michelangelo schultern
 Last, Kraft, Bild in Skulptur und Fotografie

Dietrich Heller Emma Critchley Athar Jaber
 Shouldering Michelangelo
 Load, force and form in sculpture and photography

Diese Publikation erscheint anlässlich der
 Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus, Bremen,
 16. Juni bis 29. September 2013
 Published on the occasion of the exhibition at the
 Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 16 June to 29 September 2013

Redaktion / Edited by

Bettina Berg, Yvette Deseyve, Veronika Wiegartz
 Übersetzung / Translation
 Deborah Shannon, Academic Text & Translation,
 Norwich (UK)

Fotos der Ausstellung / Photographs of the exhibition

Rüdiger Lubricht, Worpswede

Gestaltung / Design

catrin bäuerle gestaltung, Bremen

Druck / Printed by

Druckerei Girzig+Gottschalk GmbH, Bremen

Scans

Medienhaven GmbH, Bremen

Distribution outside of German-speaking countries
 by John Rule Sales & Marketing, London: www.johnrule.co.uk

Museumsteam / Team of the museum

Bettina Berg, Sigrid Boschen, Yvette Deseyve, Lonny
 Graßbold, Arie Hartog, Petra Heimann, Rolf Kock,
 Hans-Joachim Litfin, Beate Münster, Angelika Reichelt,
 Susanne Schmidt, Wolfgang Schultz, Alphonse Wagener,
 Veronika Wiegartz

Willkommene Helfer / With kind help from

Matthias Haase, Hanswerner Kirschmann, Tim Reinecke

©Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

©für die Gestaltung / for the design

catrin bäuerle gestaltung, Bremen

©für die abgebildeten Werke bei den Künstlern, ihren
 Erben oder Rechtsnachfolgern / for the reproduced works
 of art by the artists, their heirs or their successors

©für die Werke von / for the works of

Dietrich Heller (D), Emma Critchley (UK),
 Athar Jaber (B)

Fotografien, Bildzitate / Photographs, reproduced from

Emma Critchley: S. / p. 24–31, 37, 40, 42, 44, 50–51, 57

Athar Jaber: S. / p. 52–53

Rüdiger Lubricht: S. / p. 4, 8–23, 32–33, 36, 40–43,

45–48, 54–56, Umschlag / cover

Max Kunze (Hg.): Johann Joachim Winckelmann und
 Adam Friedrich Oeser, eine Aufsatzsammlung, Stendal
 1977, Abb. / ill. 3: S. / p. 34

Umberto Baldini: Michelangelo, Stuttgart 1982, Taf. / plate
 160–161, 171–172: S. / p. 35, 39

Gerhard-Marcks-Haus, Am Wall 208, D-28195 Bremen

www.marcks.de

Bremen, 2013

ISBN: 978-3-924412-77-7



www.marcks.de

**Gerhard
Marcks
Haus**

das bildhauermuseum
im norden



ISBN: 978-3-924412-77-7



9 783924 412777