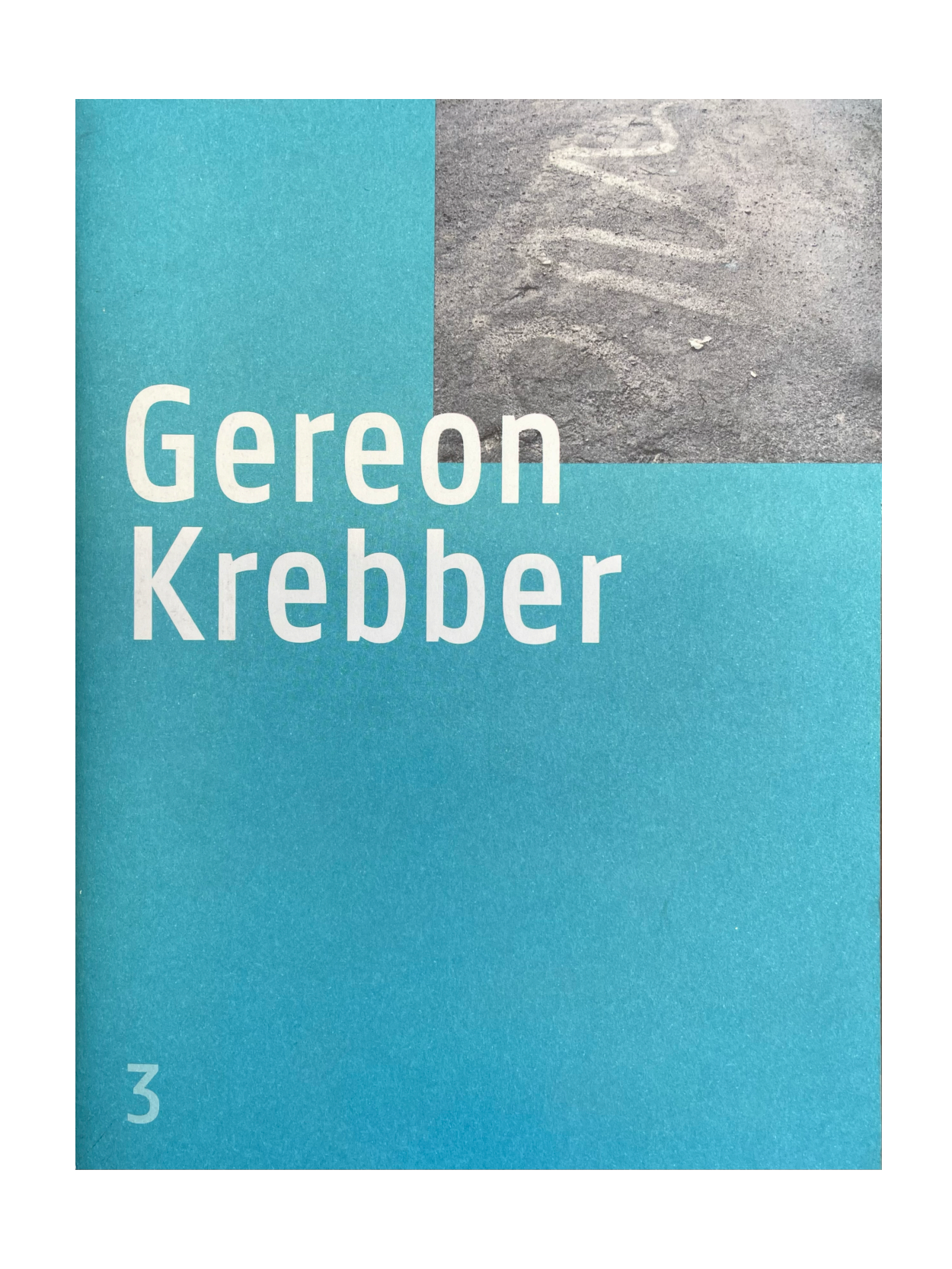




Gereon Krebber

3











Azurkomplex

Gereon Krebber im Gespräch
mit Marion Bornscheuer

M.B.

Lieber Gereon, das Wilhelm-Lehmbruck-Stipendium läuft nun seit knapp einem Jahr; Zeit, eine erste Bilanz zu ziehen. Kannst Du uns ein bisschen über das Arbeiten in den beiden Stipendiaten-Ateliers im historischen Dreigiebelhaus und in der Alten Schreinerei der Hüttenwerke Krupp-Mannesmann erzählen? Welche neuen bildhauerischen Möglichkeiten hat Dir das Stipendium eröffnet?

G.K.

„Azurkomplex“ ist überhaupt erst durch das Stipendium möglich geworden; ich habe die Arbeit damit finanziert. So einfach ist das. Irgendwoher müssen ja auch Künstler das Geld für die Umsetzung ihrer Ideen bekommen. Außerdem braucht man Platz, wenn man große Formate baut. Dafür war das 20 m lange HKM-Atelier ideal. Auch sind die verarbeiteten Materialien, die aus dem handwerklichen bzw. industriellen Gebrauch stammen, außerhalb des Ateliers niemandem zumutbar. Ich habe über 60 Dosen Polyurethan verbraucht, zusammengekommen schäumt sich das auf etwa 1000 Liter Volumen. Polyurethan gast beim Sprühvorgang aus, und die Ränder der Polyurethanwanne sind zusätzlich mit knapp 40 Liter Bitumen übergossen...

M.B.

... Ja, Deine Ausstellung spricht nicht nur den Seh- und Tastsinn, sondern auch den Geruchssinn an.

G.K.

Stimmt, das ist höflich formuliert. In der Ausstellung hat sich tatsächlich auf einen erträglichen Grad verflüchtigt, was im Atelier die Fliegen von den Wänden fallen lässt. Nach dem Übergießen mit Dachlack stinkt es so stark nach Lösemitteln, dass die Räume für zwei, drei Tage nicht mehr betretbar sind. Ich verwende die Materialien in einer Dosierung, die das Industrielle zwar längst nicht erreicht, den Hausgebrauch aber deutlich überschreitet. Es macht mir großen Spaß, diese industriellen Materialien in meiner Kunst zweckzuentfremden. Die für „Azurkomplex“ verwendete Folie war ursprünglich ebenfalls nicht als „Kunst“-Stoff vorgesehen. Ich war fasziniert von dem blauen, halbtransparenten

Schimmern des Materials und konnte Restbestände davon aufkaufen. Mit meinem spielerischen Zugang zum Material habe ich irgendwann gemerkt, was ich damit anfangen kann. Meine Ideen habe ich dann Stück für Stück weiterentwickelt.

M.B.

In „Azurkomplex“ zeigst Du drei Arbeiten, die Du speziell für die Straßengalerie des LehmbruckMuseums gebaut hast: eine – auch buchstäblich als „Plastik“ zu bezeichnende – knapp 3 m hohe, eisblau leuchtende Wand aus Holzgerüsten und Folie, einen rechteckig geformten, milchig weiß und grünlich schimmernden Gelatineguss mit Armierung, und eine schwarz und chromfarben glänzende Wanne aus Polyurethanschaum. In welcher Beziehung stehen diese drei Arbeiten zu ihrem Ausstellungsort bzw. zur Architektur des Museums?

G.K.

Gerne verschränke ich meine Arbeiten mit dem, was ich als Raum vorfinde. Gegebenheiten sind Gelegenheiten – sei es eine Ecke, eine Säule oder eben eine Schaubühne wie bei der Straßengalerie. Es geht mir um ein Herauskitzeln von Präsenz. Es wird evokativ und assoziationsreich, wenn sich Bezüge und Kontraste vermengen und verknüpfen. Mit diesem Spiel baue ich einen Widerstreit, ein Spannungsverhältnis mit der Architektur auf, meist mit leicht humorvollem Unterton. Zum Beispiel trifft der Wackelpudding mit Stahlarmierung auf eine rohe Betonwand. Ziel ist es, dass diese Spannungen körperlich spürbar werden. Meine Arbeiten – und insbesondere der wandartige „Azurkomplex“ – vermitteln mit ihrer Größe und Setzung zwischen Architektur, Betrachter und Skulptur. Ihre physische Präsenz soll den Betrachter gleichzeitig einhüllen und abstoßen; also gar nicht so genau verraten, ob sie ihn wirklich einlädt. Deshalb ist ihre Betrachtung und Begehung eine Herausforderung – und auch ein Risiko.

Meine Skulpturen leben davon, dass ihre Materialien nicht auf den ersten Blick erkennbar sind, genauso wie ihre Formen nicht so ohne weiteres zu benennen und zuzuordnen sind. Auf den ersten Blick sind die Arbeiten ‚unkennlich‘ gemacht. Ich versuche immer, Kriterien einzubauen, durch die Begrifflichkeiten nicht mehr greifen; durch die der Betrachter in eine kindlich-naive Position zurückgeworfen wird und erst mal fragen muss: ‚Was ist denn das?‘; durch die also die traditionelle Haltung à la: ‚Auf dem Sockel steht etwas drauf, alles klar‘ erst einmal unterlaufen ist. Irgendwie muss ich mich dann selbst als Körper zu dem Objekt zu verhalten. Dadurch eröffnen sich Perspektiven, die man so erst einmal gar nicht erwartet hat. Allerdings ist das kein neuer Gedanke, sondern er stammt von Künstlern aus den 1960er Jahren. Ursprünglich wurde diese Art von Kunst mal als ‚Theater‘ diskreditiert. Am Ende war aber genau sie die dominante Kunst. Hier stehen ja auch

Exponenten: Draußen vor dem LehmbruckMuseum steht eine Serra-Plastik mit einer ähnlichen Kurve, und auch die Gebäudearchitektur nimmt das Vorhang-Thema und die gebogenen Wände auf. Im Bau von Manfred Lehmbruck sind die entscheidenden Features, die über das Nützliche hinausgehen, die Öffnung und die Biegung der Wände. Für mich waren das Anreize, spielerisch Fährten auszulegen und damit Assoziationen zu wecken, die ich persönlich spannend finde.

M.B.

Du hast gerade die Themen Theater und Vorhang angesprochen – ein spannendes und weites Feld. Inwiefern enthält Deine Kunst theatrale Aspekte?

G.K.

In meinen Arbeiten wird das geistige Abenteuer durch den Körper eingeleitet; als Element, das sich durch den Raum bewegen muss. Entsprechend ist ein ‚Überblick‘ nur von außen möglich, die Plastik ist also auf eine bestimmte Fernwirkung getrimmt – wie im Theater, in dem sich der Vorhang öffnet und schließt. Bei nahsichtiger Betrachtung entstehen klaustrophobische Momente, wenn die Wellenformen den Abstand den Gebäudemauern – und damit den Durchgang – zu stark verengen. Die Arbeit enthält mit den Neigungen und Kippungen auch selbst Bewegungsmomente. Und bei zu dichter Annäherung füllt die Arbeit das Blickfeld. Es lässt sich gar kein Figur-Grund-Schema mehr bilden, das Auge verliert sich im blauen Schimmern der Folie. Auf jeden Fall bleibt erst einmal alienhaft fremd, was einem gegenübertritt. Man kann auch die Technik nicht sofort erkennen, obwohl sie relativ simpel ist: Ich laminiere Folie auf ein Holzgerüst und zerlöchere sie mit einem Heißluftfön.

M.B.

Damit sprichst Du indirekt ein neues Thema an: Deine Arbeiten sind ephemere. Die Folienoberfläche von „Azurkomplex“ ist nicht so robust, wie sie wirkt und wird irgendwann spröde werden; der Gelatineguss ist nicht transportabel, sondern wird beim Ausstellungsabbau zerstört werden, und die Polyurethanwanne ist aufgrund ihres großen Durchmessers und ihrer dünnen Schale sehr bruchgefährdet.

G.K.

Mit vergänglichen Materialien in einem Museum zu arbeiten, schafft wiederum Spannungsverhältnisse. Museen sollen ja bewahren, Kunstwerke sollen hier üblicherweise den Anspruch auf Ewigkeit haben. Ich glaube, dass man durch prekäre Materialien eine radikale Präsenz erzeugen kann. ‚Haltbarkeit‘ ist museal bzw. institutionell. Für mich ist viel wichtiger, im Hier und Jetzt zu arbeiten.

M.B.

Augenfällig sind die verschiedenen Formen und Farben der drei Arbeiten, die sie zueinander in Kontrast setzen, zugleich aber auch miteinander verbinden. Dasselbe gilt

für ihre Materialien und Oberflächen, deren Wirkung durch Schmelzlöcher in der Folie („Azurkomplex“), Schauminseln auf der Gelatine (Gelatineguss) oder Sprühfaden-geflechte (Polyurethanwanne) zwischen Transparenz und Körperhaftigkeit oszilliert. Welche Rolle spielen diese bildhauerischen Kriterien in Deinen Arbeiten?

G.K.

Mir war klar, dass der Ausstellungsraum mit dem braunen Mauerwerk dunkel erscheinen wird. Deshalb wollte ich mit dem Blau von „Azurkomplex“ eine kalte Farbe hineinbringen; etwas Fremdartiges, das man auf den ersten Blick gar nicht einordnen kann – genauso wenig wie die Materialien. Selbst wenn ich natürliche Stoffe wie Gelatine verwende, wirken sie künstlich. Trotzdem enthalten die Oberflächen meiner Arbeiten einen organischen Aspekt: die durchlöchernde Folie in „Azurkomplex“ wirkt wie zähflüssiger Schleim, die Polyurethanschaumfäden erinnern an wimmelndes Gewürm beim Verwesungsprozess, und der Schaum auf dem Gelatineguss lässt an vitale Wasserstrudel denken. Es geht mir um einen bestimmten Zugriff auf das Material – bzw. um die Frage, was in der heutigen Zeit Material und Form bedeuten können. Mit alten Konzepten wie Materialgerechtigkeit kommt man nicht mehr weit. Das ist eine vielschichtige, komplexere Herausforderung geworden, zu der ich einen ganz anderen Zugang wähle: Welches Material ist präsent im Raum, ohne zunächst buchstäblich ‚begreifbar‘ zu erscheinen? Ich muss mich bei meinen Materialien immer vergewissern, welche Haptik und Konsistenz sie eigentlich besitzen. Sind sie hart oder weich, starr oder flüssig? Wir können ja gleich mal den Test machen und bei dem Gelatineguss fragen, ob er hart oder weich ist... Ich bin kein Illusionist, aber trickse mit Aggregaten, bearbeite Oberflächen und verändere Verhältnisse, genauso, wie ich auch Formen semiabstrakt verrätsele. Dieses freie Spiel, dieses Unkenntlichmachen kann man als sogenannte Verschiebungsleistungen sehen, die wir auch aus unseren Träumen kennen. Meine Aufgabe als Künstler ist, diese Verschiebungsleistungen so plausibel werden zu lassen, dass das Publikum sie wahrnehmen kann und für ‚wahr‘ nimmt.

M.B.

Das beschreibt einen klassischen Topos in der Kunstgeschichte: Werke müssen erscheinen, als müssten sie genauso so und nicht anders sein.

G.K.

Bei mir wird nur dann die Ambivalenz der Arbeiten wirklich plausibel. Am Ende sollen sich meine Skulpturen in dem Dilemma befinden, sowohl das Eine als auch das Andere zu sein, und dadurch die begriffliche Sicherheit ins Wanken bringen. Dafür braucht ihr mich (lacht).

«







Azurkomplex

Gereon Krebber in conversation
with Marion Bornscheuer

M.B.

Gereon, the Wilhelm Lehmbruck Grant has now been running almost for a year. High time to take initial stock of the situation. Could you tell us a little about the work taking place in the studios of the beneficiaries in the historic Dreigiebelhaus and in the Alte Schreinerei of the Krupp Mannesmann smelting works? What new possibilities for sculpture have been opened up to you thanks to the grant?

G.K.

‘Azure Complex’ has really only become possible with the grant. I financed the work with it, it’s as simple as that. Artists have to get the money from somewhere to realise their ideas. And we also need space to construct large-format works, and so the 20 metre-long HKM studio was ideal. And the materials I’ve worked with, they come from the manual and industrial sectors, aren’t really fit for existing alongside people outside of the studio. I used up 60 cans of polyurethane, all together that foams up to a volume of around 1,000 litres. Polyurethane emits gas when sprayed, and the edges of the polyurethane bath have been layered with around 40 litres of bitumen as well.

M.B.

... Yes, your exhibition not only communicates to our senses of vision and touch but also to our sense of smell.

G.K.

Well that’s right, and it’s putting it mildly. What made the flies drop off the walls in the studio evaporated to a tolerable extent in the exhibition. After coating with roof lacquer it stinks of solvents so much that you can’t go into the rooms for two or three days. I use the materials in a dosage that isn’t as high as industrial use but is a lot more than household use. I have a lot of fun misusing or diverting these industrial ma-

terials in my art. The foil I used for Azure Complex wasn’t originally intended to be used for art purposes, but I was fascinated by the semi-transparent, blue shimmer of the material and had the chance to buy up some left-overs. And with my somewhat playful approach to the material I realised at some time what I could do with it. I then developed my ideas, piece by piece.

M.B.

In Azure Complex you show three works that you constructed especially for the street gallery of the LehmbruckMuseum, consisting of a piece that can truly be described as ‘plastic’ sculpture, a three-metre high, ice-blue, luminous wall of wooden poles and foil, a rectangular, milky white and green shimmering, reinforced gelatin mould, and a black and chrome, specular container of polyurethane foam. What relationship do these three works have to your location for the exhibition and to the museum architecture?

G.K.

I often like to combine my works with what I find in the space. Circumstances are opportunities after all, whether it’s a corner, a column or perhaps even a stage as in the street gallery. For me it’s really all about feeling and exploring presence as such. You can make a room become evocative and you can give it associations when relationships and contrasts mix up with each other and become linked. I use this form of play to establish a type of conflict, a sense of suspense with the architecture, and mostly with a lightly humorous undertone. For example the steel reinforced jelly is linked up with a raw concrete wall. The aim is to make this sense of tension become physically noticeable. My works, and especially the wall-like Azure Complex, establish communication between architecture, observers and sculpture via the size and form of the works. Their physical presence is intended to simultaneously surround observers and push them away at the same time, just not really precisely letting them know whether they’re being invited. Which is why viewing and inspecting them is a challenge. And also in fact a risk. My sculptures become alive because their materials at first sight aren’t easily recognisable, in the same way that their forms can’t straight away be named and ordered, assigned. At first glance the works have been made ‘unrecognisable’. I always try to build criteria into the works that make concepts and phrases invalid, and that throws observers back into a sort of childlike, naive position so that first of all they have to ask “What on earth is it?” And these criteria take away the meaning of the traditional attitude such as “There’s something on the pedestal, okay, I understand it...” At sometime or other I myself have to behave as a form of object in relation to the work. This opens up perspectives that initially you

don’t expect at first. Although that’s not a new idea, it comes from artists from the 1960’s. Originally this form of art was debased as being ‘theatre’, but at the end it was exactly this that was the dominating art form. There are exponents that typify that here as well. Outside in front of the LehmbruckMuseum there’s a Serra sculpture with a similar curve, and the architecture of the building reflects the curtain theme and the curved walls. In the Manfred Lehmbruck building the decisive features that go beyond what’s useful are the opening and the curvature of the walls. For me these acted as stimuli to lay down some playful tracks and in this way to arouse associations that I personally find fascinating.

M.B.

You’ve just mentioned theatre and curtains, that’s an exciting, wide-ranging field. Inhowfar are theatrical aspects contained in your art?

G.K.

In my works the intellectual adventure is instituted by the body, which becomes an element that has to move through the room. And as such a form of overview is only possible from outside, the sculpture has been conceived to gain validity at a distance, just like in the theatre where the curtains open and close. When the works are looked at closely then a sense of claustrophobia occurs, when the wave forms become too close to the building walls, when the way through becomes too narrow. And the work with its inclinations and tilting also has elements of movement. When you get up really close the work fills up your field of vision. A figure-on-base concept is no longer apparent, vision dissolves in the blue shimmering of the foil. In any case what’s opposite you stays foreign, it stays alien. The technique can’t be immediately recognised either although it’s relatively simple. I laminate foil onto a wooden structure and melt holes in it with a hair dryer.

M.B.

There you’re indirectly mentioning a new aspect. Your works are ephemeral. The foil surface in Azure Complex is not as tough as it seems and will at some stage become brittle; the gelatin mould can’t be transported but will be destroyed when the exhibition closes, and the polyurethane bath can be easily damaged or broken because of its large diameter and thinness.

G.K.

To work on transitory materials in a museum creates in itself exciting relationships. Museums should normally keep works, the works should traditionally be entitled to everlasting permanence. I have the view that by using precarious materials I can create a radical presence. Durability is for museums, for institutions. For me it’s a lot more important to work here and now.

M.B.

The various colours and forms of the three works are conspicuous in that they form elements of contrast between the pieces but also seem to link them. The same can be said for the materials and surfaces, the effects of which oscillate between transparency and solid form with the melted holes in the foil (Azure Complex), the islands of foam on the gelatin (the gelatin mould) and the network of sprayed material (polyurethane bath). How do these sculptural criteria play a part in your works?

G.K.

I was pretty sure the exhibition space with its brown brick walls would appear dark. That’s why I wanted to introduce a cool colour with the blue of Azure Complex. Something alien that you can’t exactly place at first sight, the same being true for the materials. Even when I use natural materials such as gelatin they seem artificial. But despite that the surface of the works have an organic aspect, the perforated foil of Azure Complex appears as a viscous slime, the polyurethane foam strands remind you of writhing, decomposing worms and the foam of the gelatin mould makes you think of water eddies. For me it’s about gaining a specific access to the material, or about the question of what in today’s day and age material and form can mean. It’s not possible now to get very far with obsolete concepts such as justice to materials. It’s become a multi-layered, more complex challenge, and I’ve chosen a completely different way to approach it. What material is present in the space without initially being ‘tangible’ in a literal sense? With my materials I always have to remind myself how they feel like, the consistency they actually have. Are they hard, are they soft, solid or liquid? We could just do a test right now and ask the gelatin mould if it’s hard or soft... I’m not an illusionist, but I trick around with assemblages, I work on surfaces and adapt relationships just like I solve the enigma of forms in a semi-abstract way. This open-ended, flexible play, a making intangible, you can see as a type of shifting of aspects that we are familiar with in our dream worlds. My duty or obligation as an artist is to render these shifts plausible so that the public can experience them and take them as they are, can believe in them.

M.B.

That in fact describes a classic topic in art history, that works need to appear as if they must be just like that and not any other way.

G.K.

With me only the ambivalence of the works becomes really plausible. At the end of it all my pieces should be in the dilemma that they are both one and the other, so that they can shake at the foundations of conceptual security. That’s why you need me. (laughs)







Azurkomplex

Gereon Krebber için Marion Bornscheuer görüşmeler

kün olmuyor. Ben bu malzemeleri sanayide kullanılan dozun altında, ama yine de evlerde kullanılan dozun çok üzerinde bir miktarda kullanıyorum. Sanayide kullanılan bu malzemeleri benim sanatım için amacı dışında kullanmak bana çok büyük keyif veriyor. „Azurkomplex“ için kullanılan folyo esasında „sanat“ malzemesi olarak öngörülmemiştir. Ancak malzemenin mavi ve yarı şeffaf ışımamasından o kadar etkilendim ki hemen elde kalanların tümünü satın aldım. Malzeme ile adeta oyun oynarken bir anda bunun ne işe yarayacağını fark ettim. Fikirlerimi ise parça parça geliştirdim.

M.B.

„Azurkomplex“ çalışmasında özel olarak Lehbruck müzesinin yola galerisi için yaptığın üç çalışmayı gösteriyorsun: gerçekten – kelimenin tek anlamı ile „plastik“ olarak tanımlanabilecek – yaklaşık 3 metre boyunda, buz mavisi renginde parlayan bir duvar, dikdörtgen biçiminde, süt beyazı renginde ve yemyeşil parlayan çelik destekli jelatin döküm ve siyah ve krom rengi parlaklığında poliüretan köpükten bir hazne. Bu üç çalışma sergilendikleri yer veya müzenin mimarisi ile ne gibi bir ilişki içerisinde dirler?

G.K.

Yaptığım çalışmaları bulduğum mekan ile sınırlamasını seviyorum. Hazır bulunan şeyler aslında birer fırsattır - bir köşe, bir sütun veya yol galerisinde olduğu gibi bir sahne. Benim için önemli olan mevcut olanı gıcıklayarak ortaya çıkarmak. İlgi ve zıtlık birbiri ile karışıp birbirine bağlandığında yaratıcı hale gelip yeni fikirler çağırıştırıyor. Bu oyunu kullanarak bir zıtlık ve mimari yapı ile bir gerilim ilişkisi ortaya koyuyorum ve çoğu zaman da mizahi bir anlatımda eksik olmuyor. Örneğin bu betonarme esaslı puding ham beton duvarla buluşuyor. Burada hedef gerilimlerin bedensel olarak hissedilmesi. Benim çalışmaları - ve özellikle de bu duvar biçimindeki „Azurkomplex“ – gerek büyüklük ve gerekse uygulama açısından mimari yapı, gözlemci ve heykeli birbirine yaklaştırıyor. Fiziksel varlığı bir yandan gözlemciyi içine sarmalı, ama aynı zamanda da dışına itmeli; yani onu kendisine davet edip etmediği kolayca anlaşılmamalı. Bu nedenle bunları incelemek ve gezmek bayağı zor bir mesele - ve aynı zamanda da bir risk. Benim heykellerim bunlar için kullanılan malzemenin ilk bakışta anlaşılabilmesinden ve aynı şekilde biçimlerine bir isim verilememesinden veya bir yere oturtulamamaktan büyük fayda sağlıyorlar. İlk bakışta bu çalışmalar “tanınmaz” hale getirilmişlerdir. Her zaman elle tutulabilirliğin durumu tam olarak kavramaya izin vermediği kriterleri monte etmeye çalışıyorum; bunlar sayesinde gözlemci çocukçu ve nahif bir konuma düşüyor ve önce kendisine şunu sormak zorunda kalıyor: “Bu da ne böyle?” ve hani bilirsiniz, insan bakar ve: “Orada kaidenin üzerinde bir şey var, her şey açık” deme alışkanlığı ortadan kalkıyor. Bir şekilde kendi bedenim ile sergilenen obje arasında bir bağlantı kurmam ge-

rekiyor. Bu sayede önünüze önceden hiç ummadığınız yepyeni perspektifler açılıyor. Ancak bu hiç de yeni bir düşünce değil, 1960’lı yılların sanatçılarından gelen bir düşünce. Esasında bu tür sanat bir ara “tiyatro” denerek küçümsenmiş. Ve sonunda belirleyici bir sanat haline gelmiş. Burada da işte eserleri duruyor. Dışarıda LehbruckMuseum’un önünde aynı hatlara sahip bir Serra-Plastik duruyor ve binanın mimarisi de perde konusunu ve kavisli duvarları içine alıyor. Manfred Lehbruck tarafından inşa edilen binada belirleyici olan nitelikler işe yarar olanın dışına taşan şeyler, duvarların açılması ve kavisleridir. Adeta oyun oynarcasına baskılar yapmak ve bu sayede çağrışımlar uyandırmayı şahsen son derece heyecan verici buluyorum.

M.B.

Sen de tam tiyatro ve perde konusuna değindin - gerilimli ve çok geniş bir alan. Senin sanatın ne ölçüde teatral yönler içeriyor?

G.K.

Benim çalışmalarım da zihinsel macerayı başlatan beden; bir unsur olarak mekan içerisinde hareket etmesi gereken beden. Buna göre tablonun tamamına ancak dışarıdan ulaşmam mümkün, yani üç boyutlu yapı belirli bir şekilde uzaktan etki etmeye ayarlı - aynen perdenin açılıp kapandığı tiyatrodaki olduğu gibi. Biraz daha yakından bakıldığında, dalga biçimlerinin bina duvarları arasındaki mesafeyi - ve bu arada geçişi - daralttığı binalarda insanda klostrofobi duygusu oluşmakta. Çalışmanın kendisi eğim ve bükümleri ile belirli hareket noktaları içeriyor. Ve biraz daha yaklaşıldığında ise çalışma tüm bakış alanını dolduruyor. Artık bir biçim ve temel şeması ortadan kalkıyor ve göz folyonun mavi parlaklığında adeta kaybolup gidiyor. Her ne şekilde olursa olsun, insanın karşılaştığı şey adeta bir uzaylı gibi yabancı geliyor. Son derece basit olmasına rağmen tekniğini bir anda kavrayamıyorsun. Folyoyu ahashap bir iskeleye laminasyon ile yapııştırıp sıcak hava ile üzerini delik deşik ediyorum.

M.B.

Yine yeni bir konuya değindin: Senin çalışmaların gün-birlik. „Azurkomplex“ isimli folyo yüzeyi hiç de insanda bıraktığı etki kadar dayanıklı değil ve zamanı geldiğinde dağılıp gidecek; jelatin dökümü taşımak mümkün değil, yani sergi kapanırken bozulacak ve poliüretan küvet de çok büyük çapı ve ince kabuğu sayesinde kırılmaya son derece müsait.

G.K.

Gelip geçici nesnelerle bir müzede çalışmak gerilimli bir ilişki doğuruyor. Oysa müzelerin sanat eserlerini muhafaza etmeleri gerekiyor, sanat eserlerinin ise normalde ebediyet hakları bulunmalı. Bu yüzden hassas malzemelerin radikal bir varoluş üretebileceklerine inanıyorum. “Kalicılık” müzelere ve kurumlara ait bir şey. Benim için daha önemli olan burada ve şu anda yaptığım iş.

M.B.

Dikkat çekici olan bu üç çalışmanın biçim ve renkleri, bunlar her ne kadar birbirleri ile bağlantılı olsalar da yine de bir zıtlık içerisindedir. Aynı şey malzeme ve yüzeyler için de geçerli, bunların etkileri folyodaki erimeye bağlı delikler sayesinde („Azurkomplex“) bir yanda jelatin üzerindeki köpük adacıkları veya püskürtme elyaf karışımı (poliüretan küvet) şeklinde şeffaflık ve kalıcılık arasında gidip geliyor. Heykel sanatı ile ilgili bir kriterler senin çalışmalarında nasıl bir rol oynamakta?

G.K.

En başından beri sergi alanın kahverengi duvarları ile koyu renkte gözükeceğini biliyordum. Bu nedenle „Azurkomplex“ mavisi ile soğuk bir rengi işin içerisine katmak istedim; biraz yabancı ve ilk bakışta bir yere oturtmadığınız bir şey - aynen malzemenin kendisi gibi. Jelatin gibi en doğal malzemeleri bile kullansam, yine de insana yapay geliyor. Buna rağmen çalışmalarım üst yüzeyleri organik bir yöne sahip: „Azurkomplex“ isimli eserde kullanılan delik deşik folyo aynen sert bir sümük gibi, poliüretan köpüğün elyafı bozulma sürecine girmiş bir solucanı andırıyor, öte yandan jelatin döküm üzerindeki köpük canlı bir girdabı düşündürmeli. Benim için önemli olan malzemeye belirli bir şekilde ulaşabilmek veya bugünkü çağda malzeme ve biçimin ne anlama gelebilecekleri sorusu. Malzeme uygunluğu gibi eski moda konseptler ile artık önümüz kapalı. Bu çok katmanlı ve karmaşık bir sorun haline geldi, bunun için de farklı bir erişimi seçiyorum: Kelimenin tek anlamı ile ortamda “elle tutulur” bir şekilde görünmeyen hangi malzeme mevcut? Kullandığım malzemelerde hep ne gibi bir duyu hissi veya sertliğe sahip oldukları konusundan emin olmam gerekiyor. Bunlar yumuşak mı, sert mi veya katı mı veya sıvı mı? İsterseniz hemen bir test yapıp jelatin dökümün sert mi yoksa yumuşak mı olduğunu sorabiliriz. Ben bir illüzyonist değilim, ama elimdeki nesnelerle oynuyorum, yüzeyleri işleyip aradaki ilişkileri değiştiriyorum ve aynı şekilde biçimleri de yarı soyut biçimde bulmaca haline getiriyorum. Bu açık oyun, bu tanınmaz hale getirmeyi aslında bir tür rüyalarımızdan da bildiğimiz kaydırma işlemi olarak görebiliriz. Benim sanatçı olarak görevim bu kaydırma işlemini insanlar için makul hale getirmek, onu algılamalarını ve “doğru” kabul etmelerini sağlamak.

M.B.

Bu sanat tarihindeki klasik bir tartışmayı da dile getiriyor. Eserlerin aynen oldukları gibi ve sanki başka hiçbir şekilde olamayacak gibi yayınlanmaları gerekir.

G.K.

Bende çalışmalarımın ikilemi bu şekilde daha anlamlı hale geliyor. Sonuçta benim heykellerim hem o, hem de bir başkası olmanın ikilemi içerisinde bulunmalı ve bu sayede elle tutulan güven duygusunu sarsmalı. Bunun için bana ihtiyacınız var (gülüyor).

«

M.B.

Sevgili Gereon, Wilhelm-Lehmbruck bursu nerede ise bir yıldır devam ediyor; artık bir bilanço çıkarmanın vakti geldi sanırım. Bize biraz tarihi Dreigiebelhaus ve Krupp-Mannesmann Maden Ocağı’ndaki Alte Schreinerei’deki atölyelerde yaptığın çalışmalardan bahseder misin? Aldığın bu burs sana heykeltıraşlık alanında hangi olanakları açtı?

G.K.

„Azurkomplex“ bu burs sayesinde mümkün hale geldi; işi bu bursla finanse ettim. Bu kadar basit. Sanatçıların da fikirlerini hayata geçirmek için bir yerden para almaları gerekiyor. Ayrıca büyük çapta bir şeyler yaptığın zaman büyük bir yere ihtiyaç var. Bu anlamda 20 m uzunluğundaki HKM atölyesi gerçekten uygundu. Ayrıca el yapımı veya sanayi ürünü olan işlenecek malzemeler de atölyenin dışında kimsenin başa çıkamayacağı şeyler. 60 kutudan fazla poliüretan harcadım, hepsini bir araya getirdiğim zaman bu 1000 litre hacim anlamına geliyor. Poliüretan püskürtme işlemi sırasında gaz çıkartır ve poliüretan haznenin kenarlarına yaklaşık 40 litre bitüm döküldü....

M.B.

... Evet, sergin insanın sadece görme ve temas hissine değil, aynı zamanda koku duyusuna da hitap ediyor.

G.K.

Evet, ama bu biraz nazik bir ifade. Sergi ortamında atölyenin duvarındaki sineklerden anlaşılan duyu gerçekten katlanılabilir ölçüde etkisini yitirdi. Üst boyasını döktüğüm zaman o kadar yoğun bir çözelti kokusu oluşuyor ki bu alanlara iki üç günlüğüne girmek müm-



BIOGRAPHIE GEREON KREBBER

1973 geboren in Oberhausen,
lebt und arbeitet in Köln und
Duisburg

1993–1994 Studium generale,
Leibniz-Kolleg, Tübingen

1994–1995 Kunstakademie
Düsseldorf, Orientierungsbereich,
Prof. Luise Kimme

1995–2000 Studium an der
Kunstakademie Düsseldorf,
Prof. Tony Cragg und Prof.
Hubert Kiecol

2000–2002 Studium am Royal
College of Art, London, MA Fine
Art Sculpture

2003–2008 Lehrauftrag an der
University of East London

seit 2010 Gastprofessur für
Bildhauerei an der HfBK,
Hamburg

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2011 Churning alive, Comma
commissions, Bloomberg
Space, London

— Komm her, wenn Du was willst,
Kunstverein Kölnberg, Köln
— Here today, gone tomorrow,
Highlanes Gallery, Drogheda,
Irland

2010 Azurkomplex, Wilhelm-
Lehmbruck-Museum, Duisburg
— Alles fließt, manches hakt,
Kunstverein Region Heinsberg

2009 Sculpture on the roof, Crisp
London Los Angeles, London
— Let the pigs pay, Galerie
Christian Lethert, Köln
— Boards with bumps, Number
35, New York

2008 Superliminal,
Kunstverein Leverkusen
— Wollte könnte sollte,
Kunsthalle Bremerhaven
— Gereon Krebber, Pawnshop
Gallery, Los Angeles
— Sorrysorrysorry,
Museum Goch
— Frischzelle_08,
Kunstmuseum Stuttgart
— Droopy, Kunsthaus Essen

2007 Slink, Fuhrwerkswaage
Kunstraum, Köln
— Slurp, DKM Stiftung, Duisburg
— Gewürm, Galerie Christian
Lethert, Köln
— All that is solid melts into air,
Kunsthalle Wilhelmshaven

2006 Loopy loo loopy lie, Galerie
Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen
— Too far fetched, MMIII,
Kunstverein Mönchengladbach
— Can't hold back, marksblond
Projekte, Bern, Schweiz

2005 Kringel, Josef-Albers-Museum
Quadrat, Bottrop
— Jelly beam, Henry Peacock
Gallery, London

2004 Squeezed, Laden, Düsseldorf

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2011 Abstrakt /// Zeitgenössische
Skulptur heute, Georg-Kolbe-
Museum, Berlin

2010 Ichoderduoderduoderich,
Sammlung Kunst aus NRW,
Kornelimünster
(mit Martin Pfeifle)
— Der Westen leuchtet,
Kunstmuseum Bonn
— Heimat- und Sachkunde,
Tiptopstop Köln
— Liquid area, Flottmannhallen
Herne (mit Luka Fineisen)

2009 Automatic, Auto Italia London /
Pallas Contemporary Projects
Dublin

2008 90 Grad ist hart,
Simultanhalle Köln
— Parkhaus, Kunsthalle Düsseldorf
— Wanderland, Lustwarande
Tilburg, Niederlande
— Better is something you build,
Kevin Kavanagh Gallery, Dublin,
Irland

2007 Kunstpreis Junger Westen,
Dreizeueins, Kunsthalle
Recklinghausen

PREISE (Auswahl)

2009 Wilhelm-Lehmbruck-Stipendium,
Duisburg
— Förderpreis des Landes
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

2008 Bremerhaven-Stipendium,
Bremerhaven
— Arbeitsstipendium Kunstfonds,
Bonn

2007 Kunstpreis Junger Westen,
Recklinghausen
— Bohne, Kunst am Bau
Wettbewerb, Universität Köln

2005 Phoenix-Kunstpreis, ZVAB Berlin

2003 Jerwood Sculpture Prize 2003,
London

LehmbruckMuseum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Azurkomplex“ von Gereon Krebber im Rahmen des Wilhelm-Lehmbruck-Stipendiums 2009–2011 Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
26. November 2010–23. Januar 2011

Kuratorin der Ausstellung: Dr. Marion Borscheuer

MITGLIEDER DES KURATORIUMS DER STIFTUNG WILHELM LEHMBRUCK MUSEUM

Oberbürgermeister Adolf
Sauerland, Vorsitzender
Dr. Stefan Dietzfelbinger,
stellvertretender
Vorsitzender

Karl Janssen
Roland Busche
Dieter Liske
Heinz Pletzingner
Udo Vohl
Sigrid Volk-Cuyppers
Dr. Reimund Göbel
Diana Küppers
Dr. Günter Okon
Jutta Stolle
Milena Karabaic
Doris Janicki

Prof. Dr. Raimund Stecker,
Vorstand der Stiftung
Wilhelm Lehmbruck Museum

DANK AN:

Stadt Duisburg,
Stephan Engelke,
Max Hampel,
HKM-Werke,
Erika Hock,
Martina Jenne,
Familie Krebber,

JURY-MITGLIEDER

Frank Albrecht, Mitglied des
Kulturausschusses der Stadt
Duisburg
Dr. Marion Borscheuer,
leitende Kustodin,
LehmbruckMuseum
Prof. Dr. Brockhaus,
ehem. Direktor,
LehmbruckMuseum
Prof. Ansgar Nierhoff ,
Akademie für bildende
Künste Mainz
Dr. Uwe Rüth, ehem. Direktor,
Skulpturenmuseum
Glaskasten Marl
Prof. Dr. Manfred Schnecken-
burger, ehem. Rektor der
Kunsthochschule Münster
(Westfalen)
Prof. Dr. Raimund Stecker,
Direktor, LehmbruckMuseum
Renate Ulrich, ehem. Staats-
kanzlei des Landes NRW
Sigrid Volk-Cuyppers,
Mitglied des Rates der
Stadt Duisburg

Wilhelm Lehmbruck,
Lukas Rabl,
Museumsteam,
Leunora Salihu,
Lukas Schmenger,
Philip Seibel,
Sebastian Strahl,
Felix Wagala

MUSEUMSTEAM

DIREKTOR:

Prof. Dr. Raimund Stecker
**STELLVERTRETENDER DIREKTOR
UND KUSTOS DER SKULPTUREN-
SAMMLUNG:**

Dr. Gottlieb Leinz
**KUSTODIN FÜR DIE LEHMBRUCK-
SAMMLUNG UND FÜR DIE
MALEREI- UND GRAFIK-SAMMLUNG:**
Dr. Marion Borscheuer

WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT:

Romina Pieper, M. A.
Katharina Kemper
SEKRETARIAT:
Lydie Yilmaz, Roswitha Heuer

VERWALTUNG:

Heike Eiermann, Walter Krüger

RESTAURIERUNG:

Petra Lohmann,
André Schweers

AUSSTELLUNGSTECHNIK:

Friedhelm Fischer, Christof
Hellmann, Oliver Kanaß, Uwe
Passing, Holger Schikofsky

PRESSE- UND

ÖFFENTLICHKEITSARBEIT:

Andreas Benedict, M. A.

KUNSTVERMITTLUNG:

Sybille Kastner,
Claudia Thümler

BIBLIOTHEK:

Matthias Esper,
Ute Bengsch

EMPFANG:

Elke Wolf

STUDENTISCHE HILFSKRAFT:

Vanessa Rabe,
Utku Mogultay

BESUCHERSERVICE:

Alexandra Demtröder,
Naile Amerllahi

AUFSICHT UND KASSE:

Renate Maurer, Susanne
Glaser, Elke Kubisz, Maria
Bätkner, Martina David

EHRENAMTLICHE MITARBEIT:

Margret Kirch-Glück,
Carl Froelich

KATALOG

TEXT:

Dr. Marion Borscheuer
und Gereon Krebber

ÜBERSETZUNG:

Newspeak-Sprachlösungen,
Oberhausen

GESTALTUNG:

Anna Wesek, buchtypo,
Düsseldorf

FOTOS AUSSTELLUNG:

Achim Kukulies, Düsseldorf

FOTOS MAKING-OF:

Manfred Förster, Köln

DRUCK:

Basis-Druck GmbH, Duisburg

AUFLAGE:

600

COVER:

Grundriß auf Asphalt,
Köln, 2010

Foto Manfred Förster

COURTESY:

Galerie Christian Lethert,
Köln