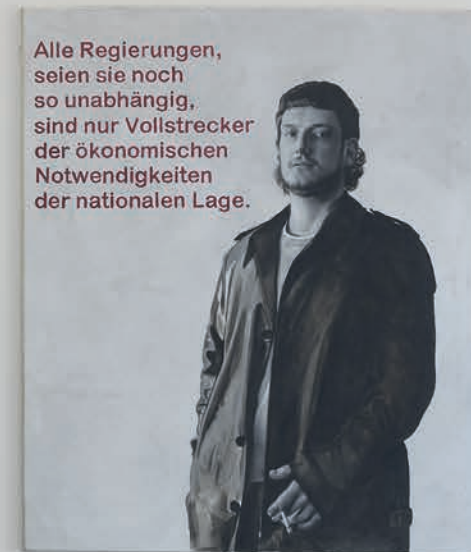
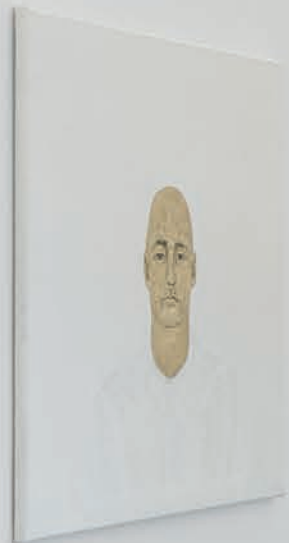


**en face –  
Porträt + Porträt**  
**Malerei. Zeichnung. Skulptur**





**En face – Porträt + Porträt II  
(Malerei. Zeichnung. Skulptur.)**

Mit Werken von Olaf Hajek, Renate Hampke, MK Kaehne, Harald Kohlmetz, Henrik U. Müller, Ursula Sax, Gil Shachar, Stefan Thiel und Mia Witte

26. April – 25. Mai 2024

Nach dem ersten Teil der Ausstellungsreihe »en face – Porträt + Porträt«, der sich ausschnittshaft mit dem künstlerischen Medium der Fotografie beschäftigte, folgt nun ein weiterer Fokus auf die Medien der Malerei, Zeichnung und der Skulptur.

Die Porträtmalerei, die Jahrhunderte lang zum Kanon der Malerei gehörte, bekam eindeutig durch die Fotografie eine starke Konkurrenz, spätestens seit der Nachkriegsmoderne. Sie ist nie ausgestorben und hat herausragende Vertreter:innen gezeitigt, doch ist sie ein Sujet unter vielen geworden. L'art pour l'art, die Zweckfreiheit der Kunst und ihre Selbstreferenz haben ebenso dazu beigetragen.

Wie lässt sich das Bild des Menschen heute in der zeitgenössischen Kunst darstellen, wenn wir es längst durch die digitalen Social Media von Bildern von Bildern, von Skulpturen und Menschen visuell überfordert sind und die KI auch noch Einzug hält?

Der zweite Teil dieser Ausstellungsreihe konzentriert sich auf Malerei (Kohlmetz, Müller, Thiel und Witte) sowie Zeichnung (Shachar, Kohlmetz, Kaehne) und Skulptur (Hampke, Kaehne, Shachar, Sax), die wie bei Teil I nur ausschnittshaft dieses Genre beleuchten.

Umso beeindruckender ist es, wenn uns herausragende Werke von Malerei und Bildhauerei entweder aus aktueller Atelierproduktion oder aus vergangenen Jahren begegnen, insbesondere dann, wenn diese Werke sich mit den uns bekannten Kunstwerken einer so reichen und langen Geschichte messen müssen.

Die Auswahl ist natürlich eine subjektive und hat klar mit den Ressourcen zu tun. Entweder sind es Werke von Galeriekünstler:innen (Hampke, Kohlmetz, Müller, Sax, Shachar und Thiel) oder Gastkünstler:innen, mit denen schon länger zusammengearbeitet wird (MK Kaehne, Olaf Hajek) oder die neu hinzugekommen sind (Mia Witte).

**En face – Porträt + Porträt II  
(Painting. Drawing. Sculpture.)**

With works by Olaf Hajek, Renate Hampke, MK Kaehne, Harald Kohlmetz, Henrik U. Müller, Ursula Sax, Gil Shachar, Stefan Thiel and Mia Witte

April 26 – May 25, 2024

Following the first part of the exhibition series „en face – Portrait + Portrait“ from autumn 2023, which dealt with the artistic medium of photography in excerpts, there is now a further focus on the media of painting, drawing and sculpture.

Portrait painting, which was part of the canon of painting for centuries, has clearly faced strong competition from photography, at the latest since post-war modernism. It has never died out and has produced outstanding representatives, but it has become one subject among many. L'art pour l'art, the purposelessness of art and its self-reference have also contributed to this.

How can the image of the human being be represented in contemporary art today, when we have long since been visually overwhelmed by images of images, sculptures and people in digital social media and AI is also making inroads?

The second part of this exhibition series focuses on painting (Kohlmetz, Müller, Thiel and Witte) as well as drawing (Shachar, Kaehne) and sculpture (Hampke, Kaehne, Shachar, Sax), which, as in Part I, only shed light on this genre in part.

It is all the more impressive when we encounter outstanding works of painting and sculpture, either from current studio production or from years gone by, especially when these works have to compete with the works of art known to us from such a rich and long history.

The selection is of course a subjective one and clearly has to do with resources. They are either works by gallery artists (Hampke, Kohlmetz, Müller, Sax, Shachar and Thiel) or guest artists with whom we have been working for some time (MK Kaehne, Olaf Hajek) or who have recently joined us (Mia Witte).





## Harald Kohlmetz

Harald Kohlmetz hat seinen Typus der Büstenmalerei bereits in den 1990er Jahren entwickelt, noch während seines Kunststudium bei Karl-Heinz Erfurt an der Hochschule der Künste zu Berlin, heute Universität der Künste. Die neuesten, hier vorgestellten Malereien, sind von 2015.

Der Verfasser dieser Zeilen hat die Entstehung dieser Werkgruppe hautnah miterlebt, denn er war ebenso Student der Bildenden Kunst und traf sich täglich mit Harald Kohlmetz, hatten beide, wenn auch in verschiedene Klassen eingebunden, die Ateliers auf dem gleichen Flur im 1. Stock der HdK in der Grunewaldstraße. Viele Gespräche haben sich um seine neuen Malereien ergeben, und die Meinung des Verfassers hat sich ob der Qualität und der Einmaligkeit dieser Werkreihe nicht verändert,

sondern im Gegenteil. Sie ist verstetigt. Insbesondere in unserer heutigen lauten und inzwischen längst durchdigitalisierten Welt der Bilderschwemme und ihrer immer schneller werdenden Taktung, sind diese stillen, aber kraftvollen Malereien deren Gegenteil und laden ein zur Kontemplation und zur Selbstvergewisserung, sollte man nicht grundsätzlich Schwierigkeiten haben, in sich selbst zu ruhen. Denn dann – und das ist oft in der Rezeption, in der persönlichen Begegnung in all den Jahren immer wieder passiert – wendet sich der Blick des Betrachters schnell ab, denn er wird ja von den Augen des Büstenporträts direkt angeschaut. Das Objekt wird zum Subjekt. Dem Blick entkommen kann man nur durch die physische Distanzierung. Er oder sie geht weiter oder reagiert mit Unverständ-

nis und verbalem Angriff. »Was soll das« oder »Die Malerei ist mir unheimlich«, etc. Wenn man bedenkt, dass die dargestellten kahlköpfigen Männer allesamt ein Konstrukt des Künstlers sind, und kein klassisches Porträt, das in situ mit einem Modell erarbeitet wurde oder von einem Foto abgemalt ist, und sich dann vergegenwärtigt, dass dies alles vor der digitalen Ära seinen Ursprung hatte, und die ermalten Persönlichkeiten keine Photoshop-Kompilationen oder gar Erzeugnis der KI sind, dann wird klar, dass es dem Künstler darum geht, das klassische Genre der Porträtmalerei zu abstrahieren und nach dem Stellvertreter zu suchen, der das Wesen des Menschseins versucht auf d a s e i n e Bild einzudampfen. Keine Ablenkung soll sein, keine Frisur vom Gesicht des Menschen ablenken: Deshalb sind die Porträtierten allesamt Männer; der Frau das Haar zu berauben, findet Kohlmetz für sie zu entwürdigend – Männer ohne Haupthaar hingegen sind uns vertraut. Der abstrakt weiße Umraum fördert die Konzentration auf das Gesicht, formuliert eine abstrakte Bühne, die das Geistige, aber auch die Orts- und Zeitlosigkeit manifestiert und bindet es ein in das sich materialisiert habende Konstrukt einer konzeptuellen Malerei, die auf das Suche ist, das Wesen des Menschen zu begreifen. Wer bist Du, wer bin ich?

Harald Kohlmetz developed his type of bust painting back in the 1990s, while still studying art under Karlheinz Erfurt at the Hochschule der Künste zu Berlin, now the Universität der Künste. The latest paintings presented here are from 2015.

The author of these lines experienced the creation of this group of works at first hand, as he was also a student of fine arts and met Harald Kohlmetz on a daily basis; both had studios on the same floor of the HdK in Grunewaldstraße, albeit in different classes.

Many conversations have taken place about his new paintings, and the author's opinion of the quality and uniqueness of this series of works has not changed, on the contrary. It has become permanent. Particularly in to-

day's noisy and long since digitalized world of image glut and its ever faster pace, these quiet but powerful paintings are their opposite and invite contemplation and self-assurance, should one not have fundamental difficulties in resting within oneself. Because then – and this has often happened again and again in reception, in personal encounters over the years – the viewer's gaze quickly turns away, because he is being looked at directly by the eyes of the bust portrait. The object becomes the subject. The only way to escape the gaze is to physically distance oneself. He or she moves on or reacts with a lack of understanding and a verbal attack. „What's that supposed to mean?“ or „The painting is creepy to me“, etc. When you consider that the bald men depicted are all a construct of the artist, and not a classic portrait created in situ with a model or painted from a photograph, and then realize that this all had its origins before the digital era, and that the painted personalities are not Photoshop compilations or even the product of AI, then it becomes clear that the artist is concerned with abstracting the classic genre of portraiture and searching for the representative who tries to boil down the essence of being human to a s i n g l e i m a g e . There should be no distraction, no hairstyle to detract from the person's face: that is why the people portrayed are all men; Kohlmetz finds it too degrading to deprive women of their hair – men without hair, on the other hand, are familiar to us. The abstract white surrounding space promotes concentration on the face, formulates an abstract stage that manifests the spiritual, but also the placelessness and timelessness, and integrates it into the materialized construct of a conceptual painting that seeks to understand the essence of man. Who are you, who am I?



S. 5: *Kopf 022015* (Detail), 2015, 80 x 80 cm, Öl auf Leinwand; S. 7: *Kopf 71*, 2009, Öl auf Leinwand; S. 9: *Kopf 012015*, 2015, 80 x 80 cm, Öl auf Leinwand | P. 5: *Kopf 022015* (detail), 2015, 80 x 80 cm, oil on canvas; p. 7: *Kopf 71*, 2009, oil on canvas; p. 9: *Kopf 012015*, 2015, 80 x 80 cm, oil on canvas





## Gil Shachar

Gil Shachar hingegen lädt uns ein, sein plastisches Werk, die Abformungen von real existierenden Menschen, deren Kopf und Schulter nun zu Büstensculpturen in Wachs geworden sind, aus der Nähe zu betrachten. Die Scham oder Unsicherheit des Betrachters wird durch die geschlossenen Augen der Porträtskulptur gemindert. Das Werk bleibt ein Objekt. Ein Objekt mit Persönlichkeit, so wie die als Modell Sitzenden, auch hier zumeist Männer, denn sich des Kopfhaares für die Abformung in Gips zu entledigen, ist für die meisten Frauen ein allzu verständlicher Hinderungsgrund (eine Ausnahme ist »Birgit« von 2001, hier allerdings nicht gezeigt).

»Salomon«, der junge Südafrikaner, ist jüngst in Johannesburg abgeformt worden, als Gil Shachar dort ausstellte. Stoisch in sich selbst

ruhend, wie es allen Büsten- oder Kopfskulpturen des Künstlers gemein ist, lädt er uns ein, sich ihm zu nähern, denn die geschlossenen Augen erlauben uns, sich ohne Scheu dem in Wachs geformten Abbild des jungen Mannes zu nähern. Die Positionierung in der Ausstellung unterhalb der Höhe des Betrachterauges lässt ihn uns von leicht oben wahrnehmen und verstärkt das Moment des aktiven Schauens. Wir müssen uns ein wenig beugen, um die Details des Gesichts zu erforschen. Gleichzeitig wird die Verletzlichkeit, hier das Ausgeliefertsein der dargestellten Person überdeutlich, können wir uns ihm nach unserem Belieben nähern, was wir in der Begegnung mit dem lebenden Salomon so nicht machen würden. Und wir entdecken die ausgeglichenen Proportionen, seine Schönheit und können die

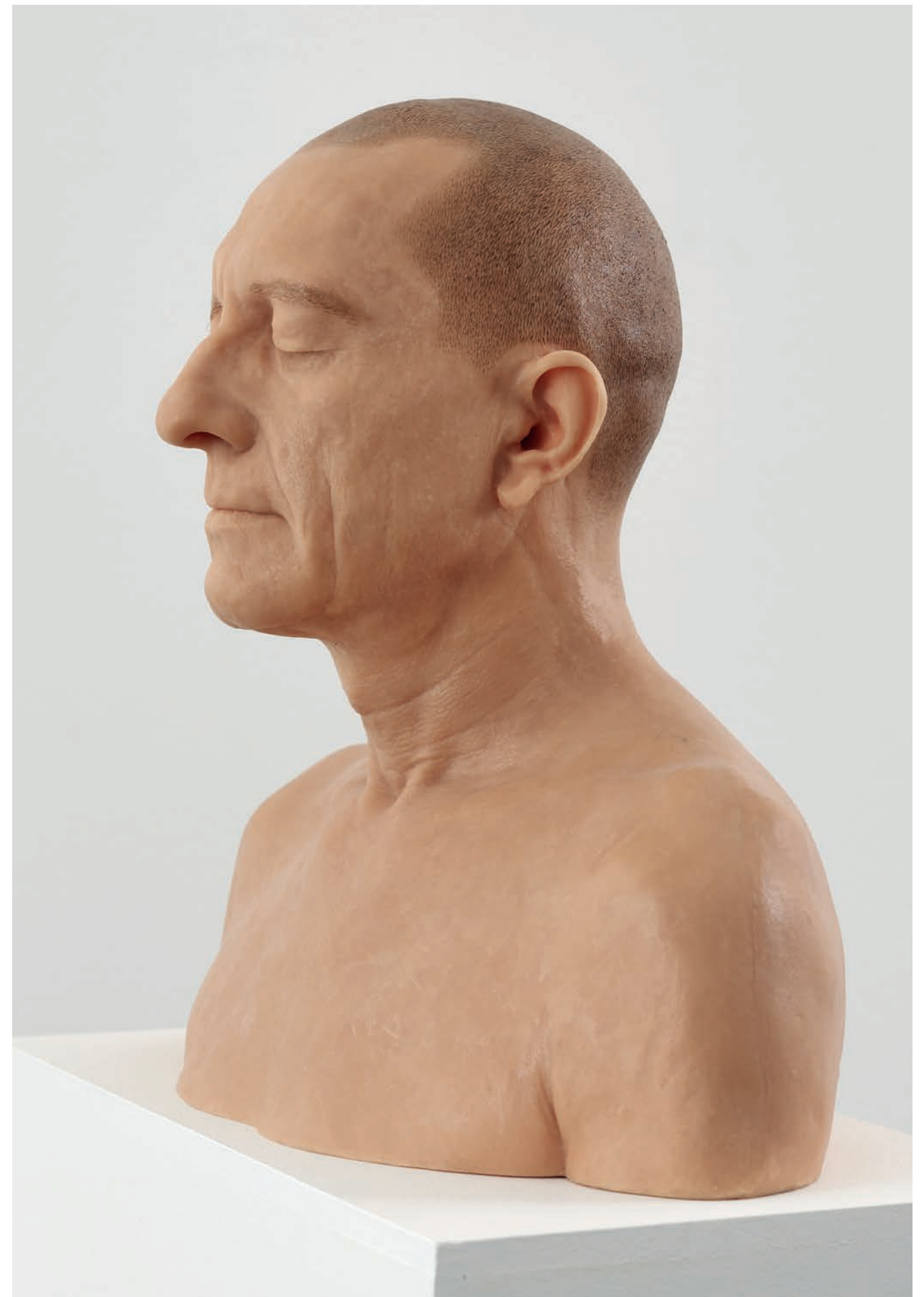


Plastizität der sinnlichen Lippen, der wohlgeformten Nase und der zärtlichen kleinen Ohren im Detail betrachten. Gil Shachar malt generell mit Ölfarbe das kurze Kopfhaar sowie die Augenbrauen und Wimpern auf den wächsernen Kopf, so dass durch den hauchdünnen Auftrag ein plastischer gemalter Farbsteg entsteht, der das Volumen, die Lebendigkeit auch ganz kurzer, auf 1 mm Länge getrimmter Haare malerisch-plastisch zu übersetzen vermag. Bei der zweiten Büstenskulptur der Ausstellung, bei »David«, ist dies sehr gut zu beobachten. Bei »Salomon« hingegen ist die Herangehensweise anderer Natur. Bei Afrikanern ist das kurz geschorene Haar nicht wie bei Weißen glattsträhmig, sondern sie kringeln und kräuseln sich direkt an der Kopfhaut. Der Künstler übersetzt dies durch das Einritzen von kleinen Kreisformen, die mit dem hauchdünnen Farbpinzel mit Ölfarbe gefüllt werden. Ein plastisches Relief entsteht, wie es auch in natura existiert. David hat Shachar jüngst zum zweiten Mal abgeformt. Das erste Mal wurde vor 23 Jahren durchgeführt, als er noch ein junger Mann war. Die Gesichtszüge sind markanter geworden. In sich selbst ruhend, mit geschlossenen Augen, könnte dieser sie jeden Augenblick öffnen. So realistisch ist das Bildnis. Der Blick nach innen geht nach außen in die Welt. Er ist unsere Projektion und lässt sich mit uns selbst allein. Mit oder ohne Erkenntnis.

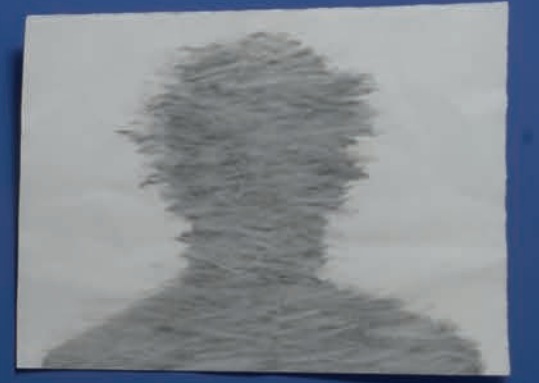
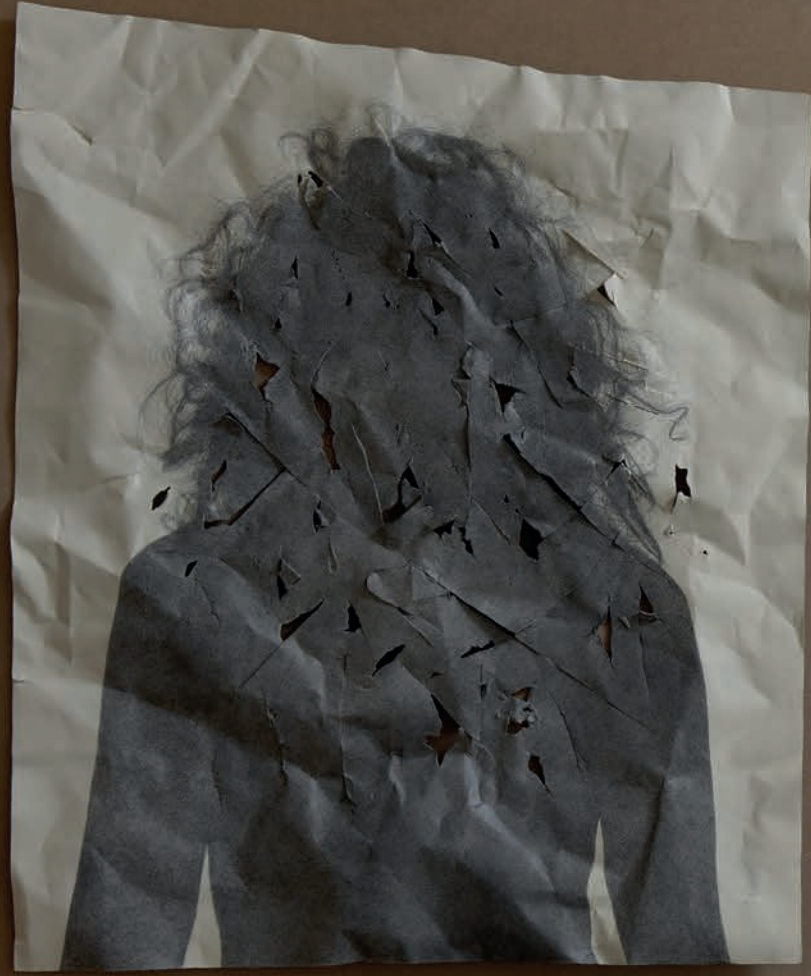
Gil Shachar on the other hand, invites us to take a closer look at his sculptural work, the casts of real people whose heads and shoulders have now become bust sculptures in wax. The viewer's shame or insecurity is diminished by the closed eyes of the portrait sculpture. The work remains an object. An object with personality, just like the model sitters, here too mostly men, because for most women, getting rid of their hair for the plaster cast is an all too understandable obstacle (an exception is „Birgit“ from 2001, not shown here, however).

S. 12/13: *Salomon*, 2024, 38 x 48 x 22 cm, Wachs, Farbe; S. 15 und 21 oben: *David*, 2024, 45,5 x 55,5 x 26,5 cm, Wachs, Farbe | Pp. 12/13: *Salomon*, 2024, 38 x 48 x 22 cm, wax, paint; pp. 15 and 21 top: *David*, 2024, 45,5 x 55,5 x 26,5 cm, wax, paint

„Salomon“, the young South African, was recently cast in Johannesburg when Gil Shachar exhibited there. Stoically resting in himself, as is common to all of the artist's bust or head sculptures, he invites us to approach him, as the closed eyes allow us to approach the wax sculpture of the young man without hesitation. The positioning in the exhibition below the height of the viewer's eye allows us to perceive him from slightly above and intensifies the moment of active looking. We have to bend down a little to explore the details of the face. At the same time, the vulnerability of the person portrayed becomes abundantly clear; we can approach him as we please, something we would not do in an encounter with the living Solomon. And we discover the balanced proportions, his beauty and can observe in detail the plasticity of the sensual lips, the well-formed nose and the tender little ears. Gil Shachar generally paints the short hair, eyebrows and eyelashes on the waxen head with oil paint, so that the wafer-thin application creates a vividly painted color bar that is able to translate the volume, the liveliness of even very short hair trimmed to 1 mm in length in a painterly and sculptural way. This can be seen very clearly in the second bust sculpture in the exhibition, „David“. With „Salomon“, on the other hand, the approach is different. The short-cropped hair of Africans is not straight-stranded like that of whites, but curls and frizzes right at the scalp. The artist translates this by carving small circular shapes, which are filled with oil paint using a wafer-thin paintbrush. The result is a sculptural relief, just as it exists in nature. Gil Shachar recently sculpted David for the second time. The first time was 23 years ago, when he was still a young man. The facial features have become more striking. Resting in himself, with his eyes closed, he could open them at any moment. That is how realistic the portrait is. The inward gaze goes outwards into the world. It is our projection and leaves us alone with ourselves. With or without knowledge.







Die zweite in der Ausstellung gezeigten Werkgruppe von Gil Shachar sind seine »Schattenbilder«. Es sind Skulpturen und zugleich Zeichnungen. Abformungen von Papier, auch gerissenem bzw. aufgerissen und in Epoxidharz in die neue Wirklichkeit überführt. Sie werden monochrom weiß grundiert und mit dem Graphitstift durch Punktierung bearbeitet, ein langwieriger Prozess, der für den Künstler wie eine Meditation ist (der gleiche Sachverhalt ist auch bei den auf die Skulpturen aufzumalenden Haaren gegeben). Die Ergebnisse sind frappierend: der überaus gleichmäßige Graphitauftrag stellt das Schattenbild einer Person, zumeist von vorne, dar und korreliert mit dem traktierten Zeichnungsuntergrund auf eigentümliche Weise. Entweder ist das Papier an einer Seite abgerissen, und es scheint, dass die Zeichnung nachträglich ‚zerstört‘ wurde, oder das Blatt öffnet sich mittig durch das Aufgerissensein und betont sein skulpturales Wesen, und lädt gleichzeitig ein zu Interpretationen, betreffen die Risse doch metaphorisch und real auch das Bildnis des Menschen. Verletzung, Gewalt scheinen augenfällig die Themen zu sein.

Eine neue, erst jüngst begonnene Reihe der »Schattenbilder« handelt von der Verwischung der Konturen, praktiziert sozusagen ihre Aufhebung. Doch entsteht durch das horizontale Ausradieren des vormals schwarzen Zeichnungsgrundes (mit präzisen Konturen) ein Geflecht von Schatten- und Lichtlinien, die ein nur vages Bildnis des Porträtierten liefern. Dass ein Mensch gemeint ist, ist evident. Ein Hauch von Wesenhaftigkeit der Person bleibt zurück.

Gil Shachar hat vom Autor dieser Zeilen jüngst bei der Abholung der neuesten Werke in Duisburg in seinem Atelier sowohl eine Schattenzeichnung ‚abgenommen‘ sowie den Kopf abgeformt. Was er mit letzterem vorhat, wollte er nicht verraten. Das Schattenbild hingegen ist schon fertig und in gleicher Technik umgesetzt. Allein das Profil des Hinterkopfs samt Hals, das trotz der Radierungen noch durchscheint, verrät gegebenenfalls bei Betrachtern, die ihn kennen, den Porträtierten. Die Gesichtsdetails hingegen sind aufgelöst

von dem fluid wirkenden und energetischen Strukturgeflecht.

The second group of works by Gil Shachar shown in the exhibition are his „shadow pictures“. They are sculptures and drawings at the same time. Impressions of paper, including torn or ripped paper, transferred to the new reality in epoxy resin. They are primed in monochrome white and worked on with a graphite pencil by dotting, a lengthy process that is like a meditation for the artist (the same applies to the hair that is painted onto the sculptures). The results are striking: the extremely even application of graphite depicts the silhouette of a person, usually from the front, and correlates with the traced background in a peculiar way. Either the paper is torn off on one side, and it appears that the drawing has been ‚destroyed‘ afterwards, or the sheet opens up in the middle by being torn open, emphasizing its sculptural nature and at the same time inviting interpretation, as the tears also relate metaphorically and in reality to the portrait of the person. Injury and violence seem to be the obvious themes.

A new, recently begun series of „shadow pictures“ deals with the blurring of contours, practising their abolition, so to speak. However, the horizontal erasure of the previously black background (with precise contours) creates a network of shadow and light lines that provide only a vague image of the person portrayed. It is evident that a person is meant. A hint of the person’s essence remains.

Gil Shachar recently ‚took‘ a shadow drawing and a cast of the head from the author of these lines when he collected his latest works from his studio in Duisburg. He did not want to reveal what he intends to do with the latter. The shadow image, on the other hand, is already finished and realized in the same technique. Only the profile of the back of the head and neck, which still shines through despite the etchings, may reveal the sitter to viewers who know him. The facial details, on the other hand, are dissolved by the fluid and energetic structural network.



S. 16/17: Ausstellungsansicht im Schaulager mit Durchblick zum Garten-Salon; oben: O.T. (Schattenbild), 2018, 74 x 60 x 3 cm, Epoxidharz, Farbe, Graphit | Pp. 16/17: exhibition view at Schaulager with view to Garten-Salon; top: Untitled. (Shadow Picture), 2018, 74 x 60 x 3 cm, epoxy resin, paint, graphite



Links, oben links: *O.T. (Schattenbild)*, 2014, 45 x 29,5 x 0,5 cm; oben rechts: *O.T. (Schattenbild)*, 2024, 44 x 35 x 3 cm; unten: *O.T. (Schattenbild)*, 2024, 46,5 x 57 x 0,7 cm; alle: Epoxidharz, Farbe, Graphit; oben: *David*, 2024, 45,5 x 55,5 x 26,5 cm, Wachs, Farbe; unten: *The Cast Whale Project*, Abb. 1 +2: 2021 in der Schinkelkirche St. Elisabeth in Berlin-Mitte; Abb. 3: 2021/2022 in der Rotunde der Pinakothek der Moderne in München. 2018/2019, 1,5 x 14 x 9 m, Epoxidharz, Aluminium, Schultafellack;

Der Wal strandet bald in Chemnitz! Er soll Teil der stadtumfassenden Ausstellung *New Ecologies* sein.  
Eröffnung: 21. Juni 2024

Left, top left: *Untitled (Shadow Picture)*, 2014, 45 x 29,5 x 0,5 cm; top right: *Untitled (Shadow Picture)*, 2024, 44 x 35 x 3 cm; unten: *Untitled (Shadow Picture)*, 2024, 46,5 x 57 x 0,7 cm; all: epoxy resin, paint, graphite; top: *David*, 2024, 45,5 x 55,5 x 26,5 cm, wax, paint; bottom: *The Cast Whale Project*, fig. 1 +2: 2021 at Schinkel church St. Elisabeth in Berlin-Mitte; fig. 3: 2021/2022 at the Rotunde of the Pinakothek der Moderne in Munich. 2018/19, 1,5 x 14 x 9 m, epoxy resin, aluminium, school board varnish

The whale is stranding soon in Chemnitz. The sculpture will be part of the city-wide exhibition *New Ecologies*.  
Opening: June 21, 2024







## MK Kaehne

MK Kaehne, der zweite Bildhauer in der Ausstellung, verfolgt einen gänzlich anderen Ansatz. Sein vielseitiges konzeptuelles Werk ist thematisch in Zyklen eingebunden. Die ausgestellte Skulptur »Portrait (My mother was...)« ist Teil des Zyklus »Mutter«. Er bringt die verschiedenen Techniken und Medien zusammen, um sich dem Thema auf unterschiedlichster Weise zu nähern und ein Gesamtes zu bilden, das sich gegenseitig ergänzt und abstrakt-narrativ auflädt. Die Abformung von Menschen ist hierbei nur ein Teil des Ganzen. Als Maler in Moskau und Berlin ausgebildet, vermag es der Künstler, der abgenommenen Form durch eine Bemalung mit Ölfarbe das fleischige hautnahe Inkarnat zu geben, von partiellen zarten Rötungen und Äderchen belebt. Das Einsetzen von Glasaugen und das

Einbringen von Menschenhaar an den relevanten Kopfpunkten verstärkt den Realismus. Man kann die nackte Dame im Bett (vor genau einem Jahr in der Ausstellung »Mutter« in der Galerie gezeigt, nicht Teil der Ausstellung »en face«) und den Jungen ,atmen hören'. Wenn jedoch der Junge als Büstenskulptur mit einem weißen Sweater bekleidet und dieser mit dem Spruch »My Mother was a Friend of an Enemy of the People« auf Brusthöhe bestickt ist und das Ganze in einem aufwändig umgesetzten Design-Schaukasten uns gegenübertritt, ist das Abbild des Jungen oder der nackten Frau Teil eines Ganzen, das zusammengehört und als solches auch verstanden werden soll. Individualität versus Kommerzialisierung könnten die großen Themen sein.

Auch die Leuchtschrift im Schaulager, ebenfalls in einem Signature-Schaukasten in rotbraunem Holz mit Acrylhaube gefasst, öffnet den Blick abermals. Paranoia. That is my business.

Die hohe Handwerkskunst in all seinen Medien lässt sich auch in der Tuschzeichnung »14:31« ablesen. Treffsicher sind zwei Personen in einem flüchtigen Moment auf einer mit Licht durchflutenden Waldlichtung oder Waldweg auf Papier gebannt. Bei der Tuschzeichnung lässt sich schwer schummeln. Jeder Pinselstrich muss sitzen. Und das tun sie und führen eine Momentaufnahme vor, die voller Energie ist. Der Junge, der sich bodennah im Kreis dreht und der junge Mann (dem Künstler nicht unähnlich), leicht abgewandt, der den Blick in die Ferne streifen lässt. Ist diese Situation um 14:31 Uhr an irgendeinem Tag bei einem Spaziergang im Wald festgehalten?

MK Kaehne, the second sculptor in the exhibition, takes a completely different approach. His multifaceted conceptual work is thematically integrated into cycles. The sculpture on view with the title "Portrait (My mother was...)" is part of the "Mother" cycle. It brings together various techniques and media to approach the theme in different ways and form a whole that complements each other and is charged with abstract narrative. The impression of people is only one part of the whole. Trained as a painter in Moscow and Berlin, the artist is able to give the removed form a fleshy, skin-like incarnation by painting it with oil

paint, enlivened by partial, delicate redness and veins. The insertion of glass eyes and the addition of human hair to the relevant parts of the head heighten the realism. You can 'hear' the naked lady in bed (shown exactly one year ago in the exhibition „Mother“ in the gallery, not part of the exhibition „en face“) and the boy 'breathing'. However, when the boy is dressed as a bust sculpture with a white sweater embroidered with the slogan „My Mother was a Friend of an Enemy of the People“ at chest height and the whole thing is presented to us in an elaborately realized design showcase, the image of the boy or the naked woman is part of a whole that belongs together and should be understood as such. Individuality versus commercialization could be the major themes. The illuminated lettering in the Schaulager, also in a signature showcase in reddish-brown wood with an acrylic cover, opens up the view once again. "Paranoia. That is my business." The high level of craftsmanship in all his media (including the show cases) can also be seen in the ink drawing „14:31“. Two people are accurately captured on paper in a fleeting moment in a forest clearing or forest path flooded with light. It's hard to cheat with ink drawings. Every brushstroke must be perfect. And they do, presenting a snapshot that is full of energy. The boy spinning in a circle close to the ground and the young man (not unlike the artist), slightly turned away, gazing into the distance. Was this situation captured on a walk in the woods at 2:31 p.m. on any given day?

S. 24 und rechts: *Portrait (My mother was ...)* (aus dem Zyklus *Mutter*), 2020/2021, 181 x 68 x 52 cm (mit Sockel), Silicon, Haare, Holz, Sweatshirt, bestickt; S. 25: *O.T.* (aus dem Zyklus *Mutter*), 2023 in der Ausstellung *Mutter* bei Semjon Contemporary, 2019, 167 x 147 x 219 cm (mit Sockel), Mixed Media, Epoxidharz, Ölfarbe | P. 25 and right page: *Portrait (My mother was ...)* (from the cycle *Mutter*), 2020/2021, 181 x 68 x 52 cm (with pedestal), silicon, hairs, wood, sweat shirt, embroidered; p. 25: *Untitled* (from the cycle *Mutter*), 2023 in the exhibition *Mutter* at Semjon Contemporary, 2019, 167 x 147 x 219 cm (with base), mixed media, epoxy resin, oil paint





14 : 31



Links: 14:31, ohne Datum, 23 x 16,3 cm (Blattgröße) 50 x 35 cm (gerahmt), Tusche auf Papier, Prägedruck auf Passepartout; oben: *Paranoia. That is my business. No. 6/20*, 2014, 18,7 x 70 x 14 cm (mit Sockel und Haube), Kunststoff, Velours, LED-Buchstaben | Left: *14:31*, no date, 23 x 16,3 cm (paper size) 50 x 35 cm (framed), ink on paper; oben: *Paranoia. That is my business. No. 6/20*, 2014, 18,7 x 70 x 14 cm (with pedestal and acrylic case), resin, velours, LED letters



## Stefan Thiel

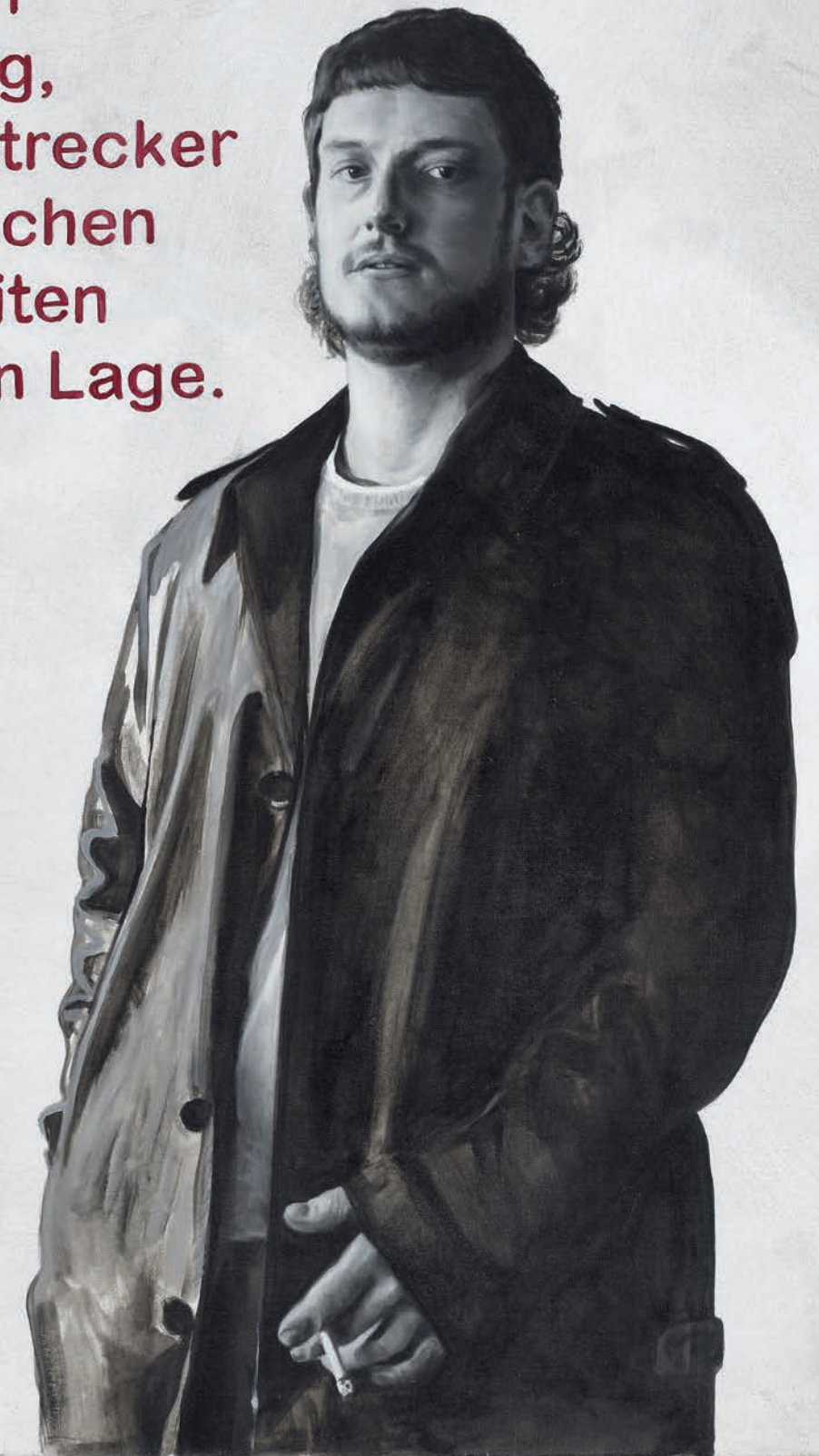
Stefan Thiel, insbesondere bekannt durch seine beeindruckenden Papierschnitte, die das Rascheln im Gezweig, das Säuseln des Wassers, das Absacken einer weichen Lederhandtasche plastisch und lebensnah, fast atmend, darzustellen weiß, hat sich parallel zu dieser Werkgruppe seit 2016 einer weiteren künstlerischen Gattung, der Ölmalerei zugewendet und diese in einer eigenen Bildsprache entwickelt. Seine letzte Einzelausstellung »Deutsche Landschaften« im Frühjahr 2023 ist noch sehr präsent. Die bleierne Schwere, die sich über die uns unschuldig erscheinenden schönen Landschaften legt, gibt Zeugnis des Unvorstellbaren, das sich zur Nazizeit dort abspielte. Die Reduktion auf schwarze und weiße Ölfarbe und deren Abmischungen auf der grünlich-braunen Leinwand verstärken diesen

bleiern Filter.

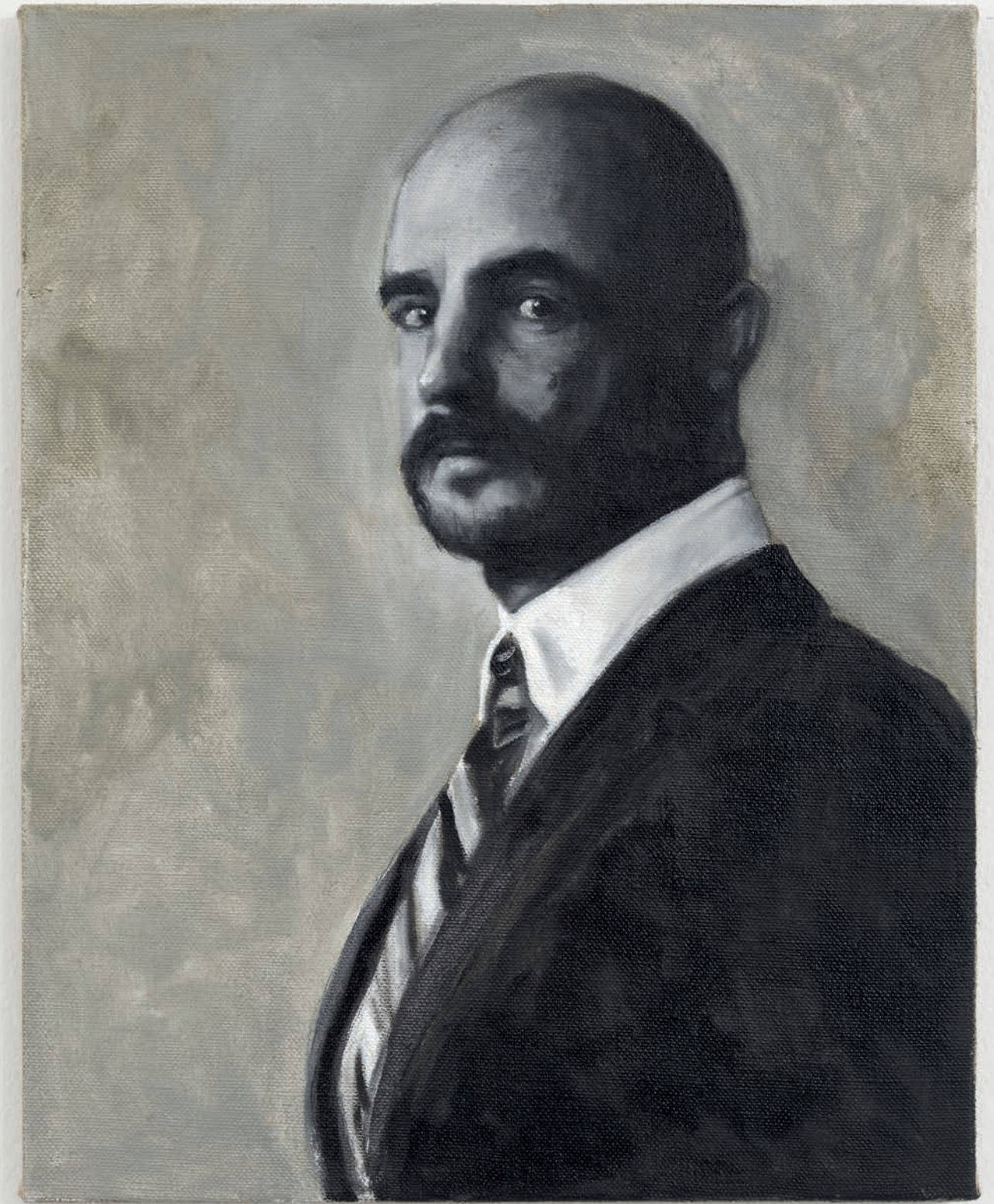
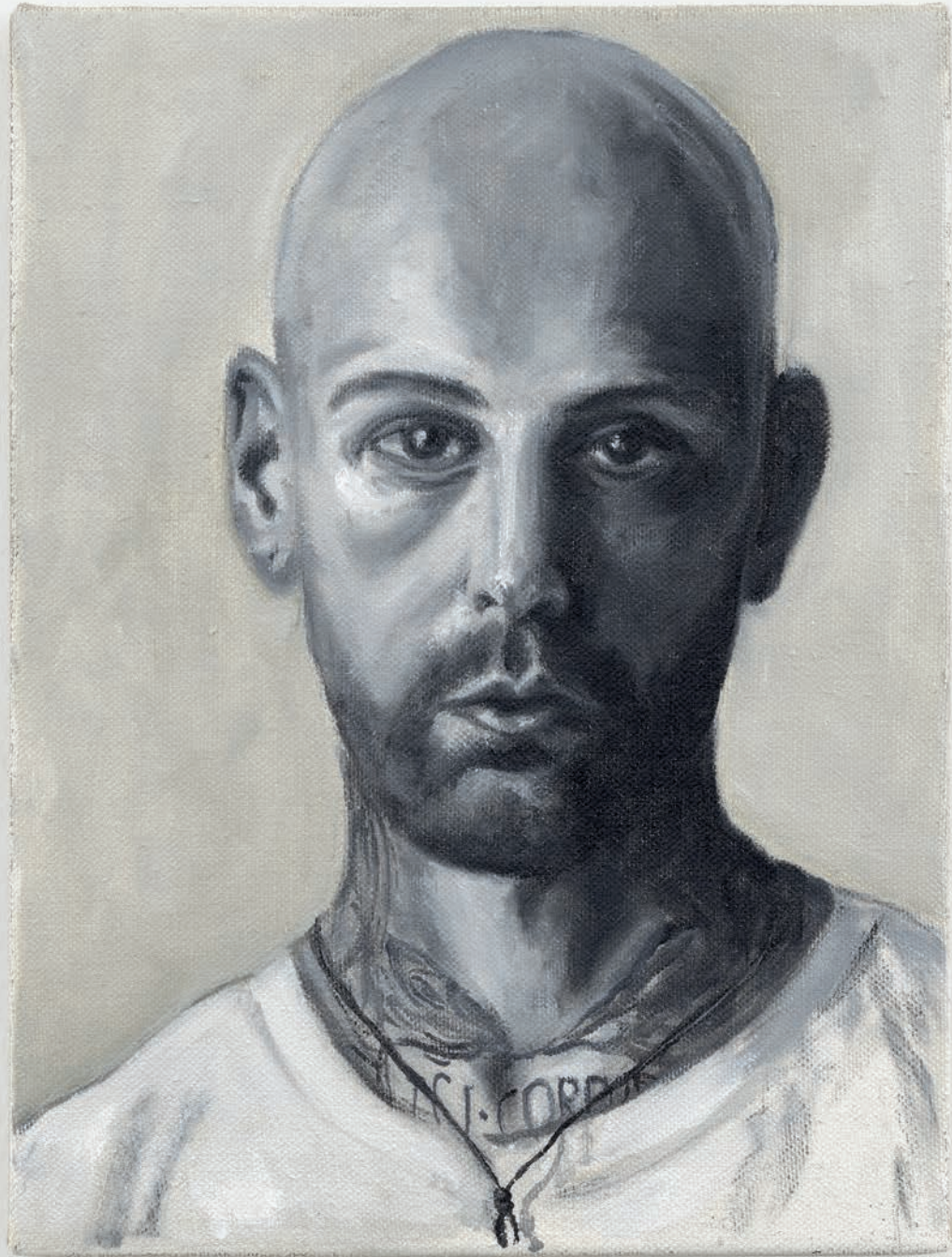
Den beiden (Nicht-)Farben ist er treu geblieben, auch in seinen Porträtmalereien. Es mag auch als ein diskreter Verweis auf seine Fotografie, die die Grundlage für alle seine Werkgruppen ist und zugleich auch als eigenes Medium kontinuierlich eine Rolle spielt, verstanden werden.

Ein stattlicher bärtiger Mann, fast en face uns zugewandt und uns selbstbewusst in die Augen schauend im schwarzen Lodenmantel, wird in dem großen Bild »Dan und Marx« mit einer in roten Lettern aufgemalten Aussage von Karl Marx konfrontiert. »Alle Regierungen, seien sie noch so unabhängig, sind nur Vollstrecker der ökonomischen Notwendigkeiten der nationalen Lage.«

Alle Regierungen,  
seien sie noch  
so unabhängig,  
sind nur Vollstrecker  
der ökonomischen  
Notwendigkeiten  
der nationalen Lage.







Auch wenn das Bild von 2017 ist, illustriert es die Realität, wie wir sie erst jüngst durch den Putinschen Krieg erlebt haben, dass ausgerechnet ein grüner (sic!) Wirtschaftsminister einen Deal mit dem demokratiefeindlichen Saudi-Arabien durchführt, um Energiereserven bei ausbleibendem, weil boykottiertem russischen Gas für sein Land sichern zu helfen. Wie schon bei den »Deutschen Landschaften« wird bei Stefan Thiel zugleich eine message mitgeliefert, die irritierend ist, und in diesem Fall auch den jungen selbstsicheren Mann als einen durchaus von der Weltwirklichkeit Abhängigen subtil (weil nicht festlegbar) konfrontativ darstellt.

Die beiden anderen Porträts sind reine Porträts, ohne aufgemaltes Statement. »Florian«, frisch aus dem Atelier, und »Roy« aus dem letzten Jahr sind Porträtmalereien, die die Herkunft von der Fotografie nicht leugnen, also nicht mit dem zu Porträtierenden als Modell vor der Staffelei erarbeitet wurden. Auch hier kann die Beschränkung auf Schwarz und Weiß und deren Abmischungen als Hinweis auf die Fotografie verstanden werden. Akzeptiert man diesen, dann könnte die nächste Botschaft lauten: Malerei kommt nach der Fotografie (zumindest in den realistischeren Genres wie Porträt- und Landschaftsmalerei). Sicherlich eine hoch kontroverse Botschaft oder Interpretation des Autors.

Stefan Thiel, known in particular for his impressive paper cuts, which depict the rustling of branches, the whispering of water and the sagging of a soft leather handbag in a vivid and lifelike, almost breathing way, has turned to another artistic genre, oil painting, in parallel to this group of works since 2016 and developed it into his own visual language. His last solo exhibition »German Landscapes« in spring 2023 is still very present. The leaden heaviness that settles over the beautiful landscapes that seem innocent to us bears witness to the unimaginable that took place there du-

ring the Nazi era. The reduction to black and white oil paint and their mixtures on the greenish-brown canvas reinforce this leaden filter. He has remained true to the two (non-)colors, even in his portrait paintings. It may also be understood as a discreet reference to his photography, which is the basis for all his groups of works and at the same time plays a continuous role as a medium in its own right.

In the large painting »Dan and Marx«, a handsome bearded man, facing us almost en face and looking us confidently in the eye in a black loden coat, is confronted with a statement by Karl Marx painted in red letters. »All governments, no matter how independent, are only executors of the economic necessities of the national situation.« Even if the picture is from 2017, it illustrates the reality, as we have recently experienced with Putin's war, that an economy minister from the Green Party (sic!) is making a deal with anti-democratic Saudi Arabia to help secure energy reserves for his country in the absence of Russian gas, which has been boycotted. As with the »German Landscapes«, Stefan Thiel also delivers a message that is irritating and, in this case, also subtly (because it cannot be pinned down) confrontationally portrays the young, self-confident man as someone who is thoroughly dependent on the reality of the world. The other two portraits are pure portraits, without a painted statement. »Florian«, fresh from the studio, and »Roy« from last year are portrait paintings that do not deny their origins in photography, i.e. they were not created with the subject of the portrait as a model in front of the easel. Here, too, the restriction to black and white and their blending can be understood as a reference to photography. If one accepts this, then the next message could be: Painting comes after photography (at least in the more realistic genres such as portrait and landscape painting). Certainly a highly controversial message or interpretation by the author.

S. 30/31: Dan und Marx, 2017, 120 x 100 cm; S. 32: Florian, 2024, 40 x 30 cm; S. 33: Roy, 2023, 50 x 40 cm; alle: Öl auf Leinwand | Pp. 30/31: Dan und Marx, 2017, 120 x 100 cm; p. 32: Florian, 2024, 40 x 30 cm; p. 33: Roy, 2023, 50 x 40 cm; all: oil on canvas |





S. 35 oben: *Buchenwald*, 2020, 35 x 43 cm, Öl auf Leinwand; S. 35 unten und S. 36 oben: Ausstellungsansichten 2023 bei Semjon Contemporary von *Deutsche Landschaften*; S. 36 unten: Ausstellungsansicht 2015 von *Archiv + Werkstatt* mit Fotografien des Künstlers im ehemaligen Straßen-Salon, jetzt *KioskShop berlin (KSb)* | Diese Seite oben: Ausstellungsansicht 2013 von *Schwarzwasser* bei Semjon Contemporary mit *Stechlinsee 3/13*, 2013, 161,3 x 242,4 cm (gerahmt), schwarzes Tonpapier auf Museumskarton (heute: Sammlung der Nationalgalerie); kleines Bild: Detailansicht | p. 35 top: *Buchenwald*, 2020, 35 x 43 cm, oil on canvas; p. 35 bottom and p. 36 top: exhibition views 2023 at Semjon Contemporary of *Deutsche Landschaften*; p. 36 bottom: exhibition view 2015 of *Archiv + Werkstatt* with photographs of the artist at former Straßen-Salon, currently *KioskShop berlin (KSb)*; this page: ; exhibition view 2013 of *Schwarzwasser* at Semjon Contemporary with *Stechlinsee 3/13*, 2013, 161,3 x 242,4 cm (framed), black construction paper on museum cardboard (today: collection of the Nationalgalerie); small images: detailed view



## Mia Witte

Mia Witte, die Jüngste im Bunde der ausstellenden Künstler:innen (geb. 2000), ist Autodidaktin und mit kleinformatischen Acrylmalereien auf Malpappen vertreten (je 40 x 30 cm). Sie kommt aus einer künstlerischen Familie in Berlin und hat schon früh mit der Malerei begonnen.

Mia Witte weiß, wie sie die zu porträtierende Person in ein spannendes Verhältnis zum monochromen Bildraum setzt und die Größe zueinander überlegt korreliert. Es entsteht eine intime Beiläufigkeit, nimmt der Kopf selbst nur etwa ein Drittel des Bildraumes ein, was eine selbstbewusste künstlerische Behauptung ist. Zwei Typen malerischer Annäherung an die zu porträtierende Person bzw. zwei unterschiedliche Herangehensweisen sind evident. Die eine ist die Modulation des Gesichtsvolumens durch Farbe in weichen Übergängen wie z.B. bei »Juliana« und die andere ist das Aufbrechen der Gesichtsdetails in weich modulierte Farbfelder, die zwar leicht abgemildert durch Übergangszonen, doch hart und fast unvermittelt erscheinend aufeinanderstoßen und die Tiefen (Verschattungen) der anatomischen Gesichtsmodulation formulieren. Die plastische Modulation des Gesichts hierbei ist augenfälliger und muss bezüglich der Stimmigkeiten präzise gesetzt sein, was die Künstlerin bei »Emma« vortrefflich vorführt. Der leicht melancholische Blick dieser jungen Frau wird verstärkt durch die Einbindung der Gesichtsfarbe in einen auberginefarbenen Hintergrund, der selbst von malerischer Delikatesse durch seine Ausdifferenzierung ist, wie sie bei den anderen Porträtmalereien, be-

sonders bei »Juliana«, in einem starken haptischen Reiz kulminiert, weil die Farbe dort pastos und reliefartig aufgetragen, hier sogar aufgespachtelt ist. Mia Witte versteht es, die lokalen Gesichtsfarben und die der Haare mit einer kontrastreichen Hintergrundfarbe, mal in einem Graugrün (wie bei »Juliana«) oder Türkisblau (wie bei »Francesco«), mal in Aubergine oder einem hellen Grün oder in Rosé (wie ersteres bei »William«, und zweiteres bei »Lean« – beide Bilder sind nicht Teil der Ausstellung, aber im Portfolio vertreten) herauszustellen.

Die lockige ungezähmte Frisur von »Juliana« schält sich präzise mit den einzelnen Haarsträhnen aus dem pastosen Hintergrund heraus. Es ist ein weiteres Moment, das eine ganz eigene Bildspannung erzeugt. Der monochrome Hintergrund, dominant durch seine bildprägende Größe, lockt den Betrachter durch die Farbattraktion, sich dem Bild zu nähern. Dabei löst sich der Hintergrund in verschiedene Binnenfarben auf und gibt dem Porträtierten eine malerische Bühne. Der Umraum suggeriert eine ungeahnte Tiefe und ist flach zugleich und lenkt wie ein Trichter auf das Eigentliche, das Porträt – hier von Freunden und Freundinnen –, die beiläufig ins Bild gesetzt scheinen, aber von einem großen Respekt und einer Zärtlichkeit ihnen gegenüber zeugen. Es sind Bilder, die durch eine nicht zu definierende Intimität berühren. Die mannigfaltige positive Reaktion, gerade von Künstlerkolleg:innen, bestätigt die Qualität unabhängig voneinander und das der Witteschen Malerei Eigene, ihre beseelte Kraft.

Mia Witte, the youngest of the exhibiting artists (born in 2000), is self-taught and is represented with small-format acrylic paintings on painting boards (40 x 30 cm each). She comes from an artistic family in Berlin and started painting at an early age.

Mia Witte knows how to place the person to be portrayed in an exciting relationship to the monochrome pictorial space and how to correlate the sizes in a considered way. The result is an intimate casualness, with the head itself taking up only about a third of the pictorial

space, which is a self-confident artistic assertion. Two types of painterly approach to the person to be portrayed, or rather two different approaches, are evident. One is the modulation of the facial volume through color in soft transitions, as in „Juliana“, for example, and the other is the breaking up of the facial details into softly modulated color fields, which, although slightly softened by transition zones, appear to collide hard and almost abruptly and formulate the depths (shadows) of the anatomical facial modulation. The plastic modulation of the face here is more striking and must be precisely placed in terms of coherence, which the artist demonstrates excellently in „Emma“. The slightly melancholy gaze of this young woman is reinforced by the integration of the facial color into an aubergine-colored background, which is itself of painterly delicacy through its differentiation, as it culminates in a strong haptic appeal in the other portrait paintings, especially in „Juliana“, because the color there is applied impasto and relief-like, here even spatulated on. Mia Witte knows how to highlight the local facial colors and those of the hair with a contrasting background color, sometimes in a gray-green (as in „Juliana“) or turquoise blue (as in „Francesco“), sometimes in eggplant or a light green or in rosé (as the former in „William“, and the latter in „Lean“ - both paintings are not part of the exhibition, but are represented in the portfolio).

The curly, untamed hairstyle of „Juliana“ emerges precisely from the impasto background with the individual strands of hair. It is another moment that creates its very own pictorial tension. The monochrome background, dominant due to its image-defining size, entices the viewer to approach the picture through the color attraction. The background dissolves into various internal colors and gives the sitter a painterly stage. The surrounding space suggests an unexpected depth and is flat at the same time, directing the viewer like a funnel to the actual subject, the portrait - here of friends - who seem to have been casually placed in the picture, but testify to a great respect and tenderness towards them. These are pictures that touch us with an indefina-

ble intimacy. The manifold positive reactions, especially from fellow artists, confirm the quality independent of each other and that which

is characteristic of Witte's painting, its soulful power.





S. 38: *Emma*, 2017; S. 39 und linke Seite: *Juliana*, 2019; S. 41: *Francesco*, 2017; diese Seite links: *William*, 20XX, rechts: *Lean*, 20XX; alle: 40x30 cm, Acryl auf Malkarton (die beiden oberen Werke sind im Privatbesitz und nicht Teil der Ausstellung) | P. 38: *Emma*, 2017; p. 39 and left page: *Juliana*, 2019; p. 41: *Francesco*, 2017; this page left: *William*, 20XX, right: *Lean*, 20XX; all: 40x30 cm, acrylic on painting board (both work on top are in a private collection and not part of the exhibition)



# Ursula Sax

Ursula Sax, die Grande Dame der Bildhauerei (Jahrgang 1935), ist mit einer Arbeit aus den frühen 1990er Jahren vertreten. Die ausgewählte Arbeit mag hier als Stellvertreterin für ihr Werk dienen, auch wenn den meisten Besuchern der Ausstellung diese Werkgruppe kaum bekannt sein dürfte. Die Werkphase dieser Zeit ist neben ihren großformatigen Tuschzeichnungen und Papierreliefarbeiten von der Beschäftigung mit dem Material Ton (Terrakotta) geprägt, und ergänzend dazu, mit Pappmaché. Die Vorgehensweise ist ähnlich, nur dass der Ton gebrannt wird und beim papiernen Material der Leim die Beständigkeit ermöglicht. Die Künstlerin baut die Formen durch aufeinandergedrückte, kleine flachgedrückte Klümpchen aus Ton oder hier aus mit Leim gesättigtem Papier.

Ursula Sax hat Zeit ihr Lebens die Geometrie des menschlichen Körpers interessiert. Das bekannte Tanzskulpturenensemble zu ihrem »Geometrischen Ballett« gibt davon beredtes Zeugnis. Das hier vorgestellte Werk lässt uns in die (geometrische) Architektur eines Körpers blicken. Dass hier ein Mensch sinnbildlich dargestellt ist, wird man sofort gewahr, ist der Körper durch Hals und Kopf nach oben hin abgeschlossen, und ein ungleich langes Beinpaar wächst aus dem rumpfartigen Zentralkörper, der geöffnet ist, so dass der Brustkorb (oder die darüber verschränkten Arme, bzw. beides zusammen) und das Becken die Grenze zum uns umgebenden Raum bilden. Hervorgehoben ist ein vertikal verlaufender Rundsteg mittig hinten im offenen Korpus und suggeriert die Wirbelsäule. Die Öffnung des



Leibes, in ihrer Metaphorik sicherlich nicht ein einfacher Tatbestand, wird zurückgenommen durch das allover des teilweise gut lesbaren, gerissenen Papiers von Tages- und Werbezeitungen. Die zahlreichen gedruckten farbigen Details verweisen auch auf Letzteres. Pointiert und zu dem vergilbten Zeitungspapier kontrastierend sind sehr sparsame enzianblaue Farbaufträge durch die Künstlerin gesetzt. Es ist vermutlich keine nachträgliche Bemalung der Wandskulptur, sondern es sind Zeugnisse anderer künstlerische Aktivitäten, die zum Schutz des Arbeitstisches mit Zeitungspapier ausgelegt waren und nun mit den Farbsprengeln im Pappmaché ein neues Leben erhalten. Die archaisch anmutende Form könnte als Stellvertreter für den Menschen, und mag somit inhaltlich als Parabel für ihn stehen und hat deshalb Eingang gefunden in die Ausstellung »en face – Porträt + Porträt«, auch wenn, was man bei dem Ausstellungstitel vermutet, es kein Porträt einer individuellen Persönlichkeit ist. Das bewusst gesetzte +-Zeichen erlaubt kuratorisch Freiheiten, ohne beliebig zu sein.

Ursula Sax, the grande dame of sculpture (born in 1935), is represented with a work from the early 1990s. The selected work may serve as a representative of her oeuvre, even though most visitors to the exhibition are unlikely to be familiar with this group of works. In addition to her large-format ink drawings and paper relief works, the work phase of this period is characterized by her preoccupation with clay (terracotta) and, in addition, with papier-mâché. The approach is similar, except that the clay is fired and the paper material is glued to ensure durability. The artist builds the forms by pressing small, flattened lumps of clay or, in this case, paper saturated with glue. Throughout her life, Ursula Sax has been in-

terested in the geometry of the human body. The well-known dance sculpture ensemble for her „Geometric Ballet“ bears eloquent witness to this. The work presented here allows us to look into the (geometric) architecture of a body. We are immediately aware that a human being is depicted here symbolically, as the body is closed off at the top by the neck and head, and a pair of legs of unequal length grows out of the torso-like central body, which is open so that the ribcage (or the arms crossed over it, or both together) and the pelvis form the boundary to the space surrounding us.

A vertically running round bar is highlighted at the center back of the open body and suggests the spine. The opening of the body, which in its metaphorical sense is certainly not a simple fact, is reduced by the all-over of the partially legible, torn paper from daily and advertising newspapers. The numerous printed color details also refer to the latter. The artist has applied very sparing gentian blue paint in a pointed manner that contrasts with the yellowed newsprint. It is presumably not a subsequent painting of the wall sculpture, but rather evidence of other artistic activities: Left overs of newspaper to protect the work table and have now been given a new life with the splashes of color in the papier-mâché. The seemingly archaic form could be a representative of man, and may therefore be a parable for him in terms of content, and has therefore found its way into the exhibition „en face – portrait + portrait“, even if, as one might expect from the exhibition title, it is not a portrait of an individual personality. The deliberately placed + sign in the exhibition's title allows curatorial freedom without being arbitrary.



S. 44/45: O.T. 1994, 72 x 16 x 12 cm, Pappmaché; rechte Seite oben links: 62,5 x 20 x 11 cm; rechts: O.T. 1994, O.T., 34 x 32 x 11 cm; beide: 1994, Pappmaché | Pp. 44/45: Untitled, 1994, 72 x 16 x 12 cm, papier-mâché; right page left: O.T., 62,5 x 20 x 11 cm; rechts: O.T. 1994, O.T., 34 x 32 x 11 cm; both: 1994, papier-mâché

Diese Seite unten: verschiedene Tanzskulpturen des Werkensembles Geometrisches Ballett (von 1990 – 1994), unterschiedliche Größen und Materialien. Die Materialien definieren die Untergruppen der Tanzskulpturen | This page bottom: different Dancesculptures of the work ensemble Geometrisches Ballett (from 1990 – 1994), different sizes and materials. The materials define the subgroups of the dance sculptures

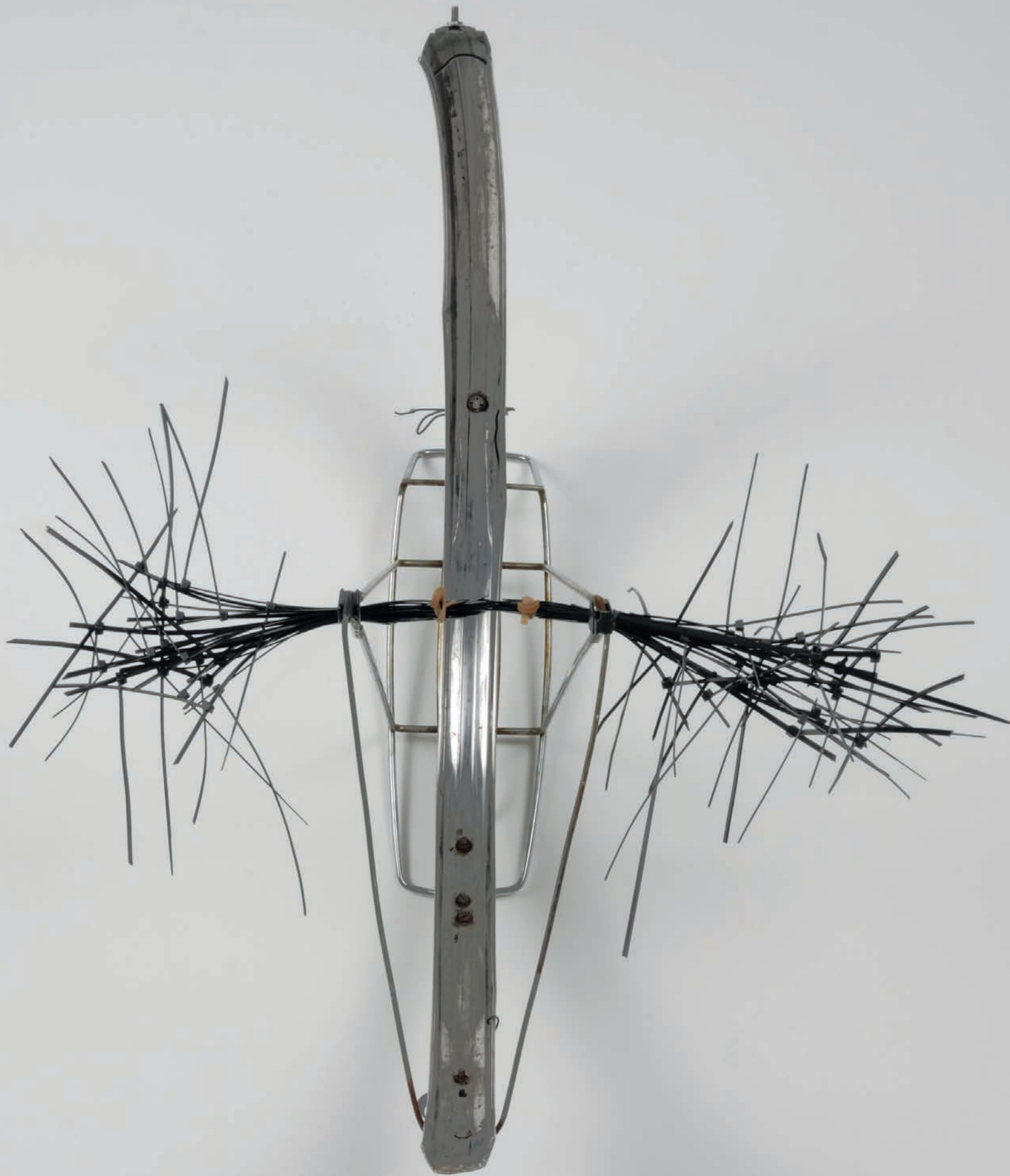




Anlässlich des 88. Geburtstages von Ursula Sax und auch Renate Hampke – beide sind Künstlerinnen der Galerie – wurde eine kleine Sonderausstellung über die Sommerpause 2023 eingerichtet, die den Kreis als Thema hatte. Addiert man zwei Kreise, ergibt sich die Figur der Zahl Acht. Die Ausstellung war betitelt mit *2 x 88 – Circular Encounter*. Die bereits für die Paper Positions Berlin im Frühjahr entstandene blaue Papierscheibe (linke Seite) war die Grundlage für Renate Hampke, darauf künstlerisch zu reagieren (siehe Kapitel zu Renate Hampke). Für diese kleine, aber feine Messe hatte Ursula Sax die zwei Papierscheiben, je mit einem Durchmesser von 135 cm, geschaffen. Ihre radikale Haltung, nur die beiden Scheiben in einer mit dem Cover des 2021 erschienenen Buchs *Ursula Sax – aus und auf Papier* tapezierten Koje zu zeigen, wurde mit dem *Golden Paper Art Award*, gestiftet vom Haus des Papiers, gewürdigt. Das Cover ihres Buches zeigt eine weitere große Papierarbeit, die raumfüllend 2019 die Halle über zwei Geschosse des Kunst- und Gewerbevereins ins Regensburg dominierte (anlässlich der Ausstellung ebendort *hängen stellen legen* mit Pomona Zipser, Claudia Busching und Ute Essig).

To mark the 88th birthday of Ursula Sax and Renate Hampke - both of whom are artists at the gallery - a small special exhibition was set up over the summer break in 2023 with the circle as its theme. If you add two circles together, you get the figure of eight. The exhibition was entitled *2 x 88 - Circular Encounter*. The blue paper disk (left side) created for Paper Positions Berlin in springtime was the basis for Renate Hampke's artistic response (see chapter on Renate Hampke).

Ursula Sax had created the two paper disks, each with a diameter of 135 cm, for this small but fineart fair. Her radical approach of showing only the two discs in a fair booth wallpapered with the cover of the book *Ursulas Sax - aus und auf Papier*, published in 2021, was honored with the *Golden Paper Art Award*, donated by the Haus des Papiers. The cover of her book shows another large paper work, which dominated the hall over two floors of the Kunst- und Gewerbeverein in Regensburg in 2019 (on the occasion of the exhibition *hängen stellen legen* with Pomona Zipser, Claudia Busching and Ute Essig).



## Renate Hampke

Ein ähnlicher Sachverhalt, nur radikaler, weil von der Interpretation abstrakter, stellt sich bei dem ausgestellten Werk »Afrikana« von der gleichaltrigen Renate Hampke dar. Im Titel impliziert, verweist es auf den Begriff, der aus dem Kunstmarkt kommt und alle Artefakte von Skulpturen bis zur Töpferware oder dem Textilwerk zusammenfasst, die in Afrika – zu welcher Zeit auch immer – von den Völkern dort geschaffen wurden.

Renate Hampke ist von der Arte Povera sehr stark beeinflusst und schafft ihr Werk zumeist aus vorgefundenen Materialien, die in ihrer Neukombination surreale Momente aufweisen bis hin zu erotisch-abstrakten Aufladungen. Der Fahrradgepäckträger mit Schutzblech und seitlich flankierender Büschel aus Kabelbinderresten, eingesetzt dort, wo nor-

malerweise die Achse des Rades den Aufbau trägt, suggeriert sofort das Bild einer (bärtigen) Maske. Wie schon bei Teil I der Ausstellungsserie das Fotogramm eines maskenähnlichen Gebildes von Gerda Schütte die curatorische Freiheit darstellt, so ist auch hier verfahren worden: Die Abwesenheit des Menschen wird thematisiert, ist die Maske das sich nun selbstvertretende Artefakt eines Rituals, bei dem der Mensch zuvor mit der Maske eine Einheit gebildet hat, meist einhergehend mit ausdrucksstarken Tänzen. Das Kunstwerk der Hampke zieht somit einen ähnlichen Bogen wie bei Schütte auf das Thema der Maske als Stellvertreter des Menschen.

Ein weiteres Werk von Renate Hampke, hier in der Ausstellung aus Platzgründen nicht gezeigt, aber im Portfolio aufgeführt, kann

aufgrund des Titels für ein Porträt – hier von Lara Croft – verstanden werden, auch wenn es kein veristisch angelegtes Abbild dieser überweiblichen Animationskunstfigur ist. Zeichenhaft jedoch verkörpert es das, was diese Figur neben dem schönen Gesicht ausmacht: die vollbusige tatkräftige Superfrau. Allein die zwei kleinen Luftballons, gehalten in einer Art Klammer aus kunstvoll an bestimmten Punkten durch Kabelbinder abgebundenen Fahrradschläuchen, liefern humorvoll die Konnotation des überweiblichen Wesens. Auch die rote Plastikkappe eines Kugelschreibers, aufgesetzt auf das Ventil, umschreibt augenzwinkernd das attributiv Weibliche (Lippenstift, lackierte Fingernägel). Eine Taille ist zudem ‚abstrakt‘ angedeutet. Die einschnürenden Kabelbinder ragen angriffslustig in den Raum. Ein weiterer Verweis auf den Gegenpol des Supermanns, die wehrhafte Superfrau. Renate Hampkes Werk kann man eigentlich durchgängig eine fantasievolle und spielerische Herangehensweise im Schaffensprozess attestieren.

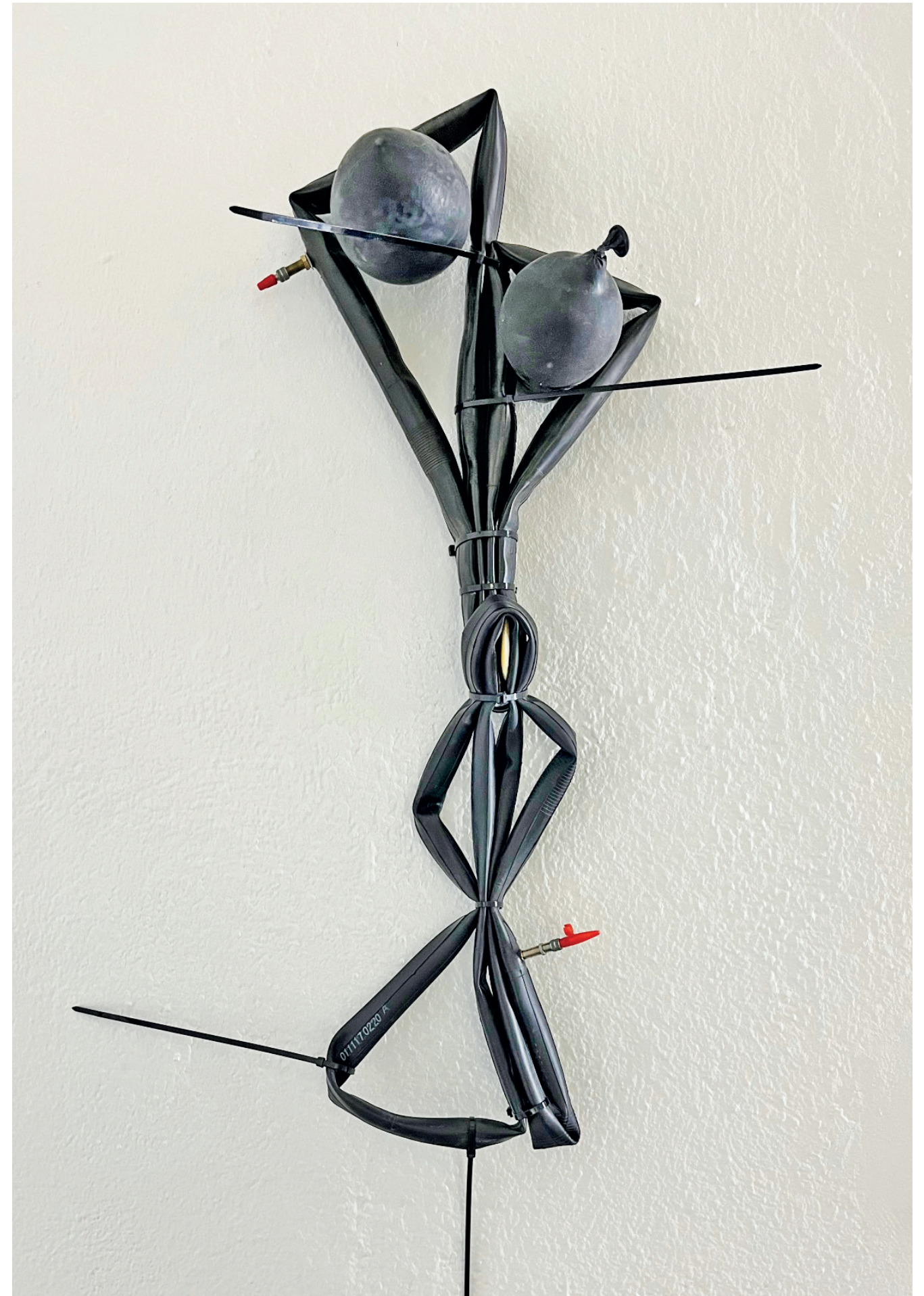
The exhibited work „Afrikana“ by Renate Hampke, who is the same age, presents a similar situation, only more radical because it is more abstract in its interpretation. Implied in the title, it refers to the term that comes from the art market and encompasses all artifacts from sculptures to pottery or textiles that were created in Africa – at whatever time – by the peoples there.

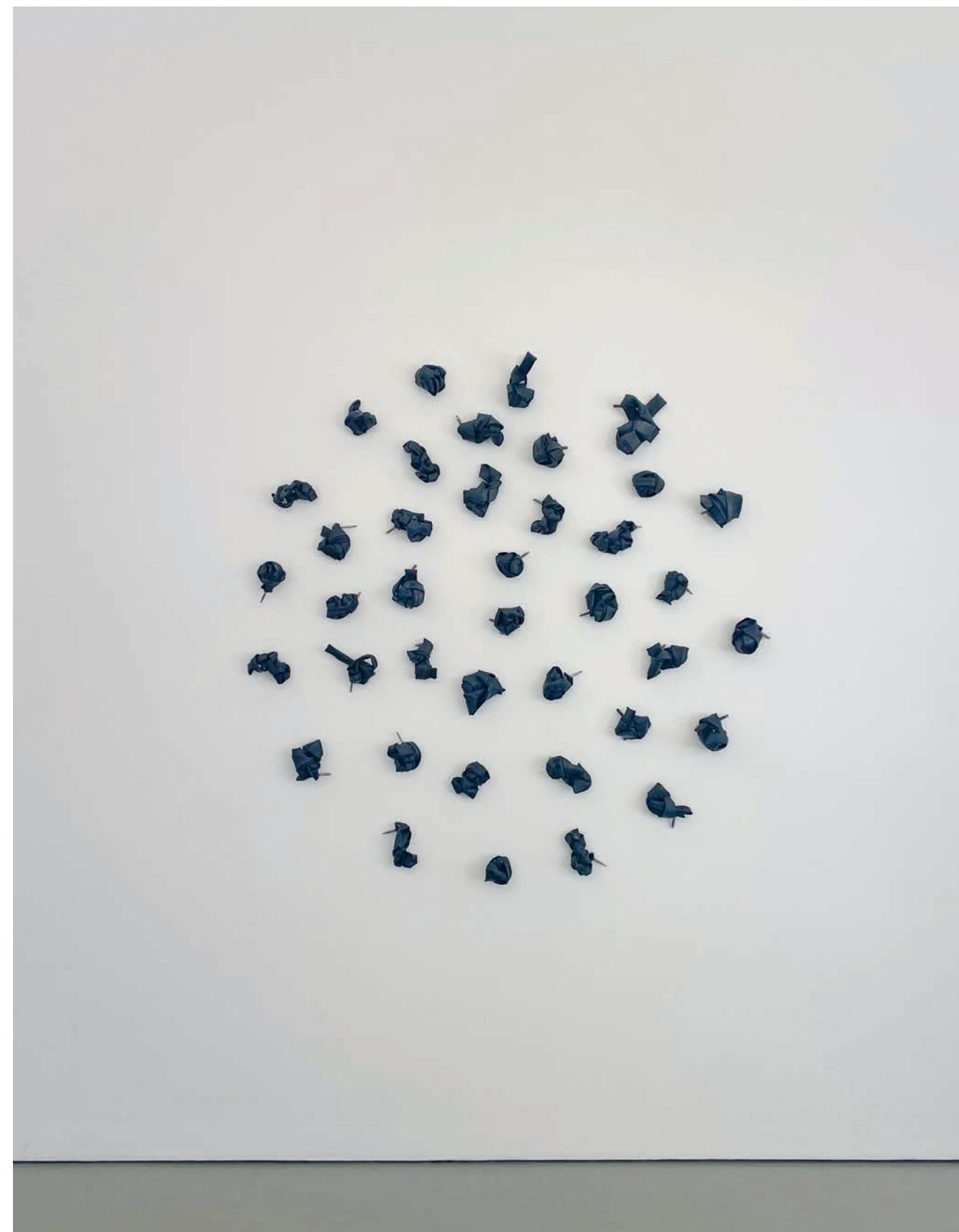
Renate Hampke is very strongly influenced by Arte Povera and creates her work mostly from found materials, which in their new combination exhibit surreal moments through to erotic-abstract charges. The bicycle luggage rack with mudguard and a tuft of cable tie

remnants flanking the sides, inserted where the axle of the bicycle normally supports the construction, immediately suggests the image of a (bearded) mask. Just as in Part I of the exhibition series, the photogram of a mask-like structure by Gerda Schütte represents curatorial freedom, the same approach has been taken here: The absence of the human being is thematized, the mask is now the self-representing artefact of a ritual in which the human being has previously formed a unity with the mask, usually accompanied by expressive dances. Hampke’s artwork thus draws a similar arc to Schütte’s on the theme of the mask as a representative of the human being.

Another work by Renate Hampke, not shown here in the exhibition for reasons of space, but listed in the portfolio, can be understood as a portrait – in this case of Lara Croft – due to its title, even if it is not a veristic depiction of this super-feminine animated art figure. However, it symbolically embodies what characterizes this figure in addition to her beautiful face: the busty, energetic superwoman. The two small balloons alone, held in a kind of clamp made of bicycle inner tubes artfully tied at certain points with cable ties, humorously provide the connotation of the super-feminine being. The red plastic cap of a ballpoint pen, placed on the valve, also describes the attributively feminine (lipstick, painted fingernails) with a wink. A waist is also ‚abstractly‘ suggested. The constricting cable ties protrude aggressively into the room. A further reference to the opposite pole of the superman, the defensive superwoman. Renate Hampke’s work can actually be said to have an imaginative and playful approach to the creative process throughout.

S. 48/49: *Afrikana*, 2012, 85 x 72 x 53 cm, Gepäckträger, Schutzblech, Kabelbinder (Reste); rechte Seite: *Lara Croft*, 109 x 62 x x 22,5 cm, Fahrradschläuche, Kabelbinder, Seife, Kugelschreiberkappe | Pp. 48/49: *Afrikana*, 2012, 85 x 72 x 53 cm, luggage rack, mudguard, cable tie (leftovers); right page: *Lara Croft*, 109 x 62 x x 22,5 cm, Bicycle hoses, cable ties, soap, ballpoint pen cap;





Linke Seite: Ausstellungsfotos 2022 von *addendum*; S. 53: Installationsansicht 2023 von *Circle 1* (anlässlich der Ausstellung 2 x 88 – *Circular Encounter* mit Ursula Sax zum 88. Geburtstag beider Künstlerinnen | p. 52: exhibition views 2022 of *addendum*; p. 53: installation view 2023 of *Circle 1* (on occasion of 2 x 88 – *Circular Encounter* with Ursula Sax for the 88th birthday of both artists



# Olaf Hajek

Als malerisches Pendant dazu könnte man die Werke von Olaf Hajek verstehen, der in der Ausstellung mit drei gerahmten Malereien auf Papier (genauer gesagt Mischtechniken mit Aquarell, partiell mit Graphit und Firnis) aufwartet.

Das Feuerwerk von detailliert ausgearbeiteten, additiven Zutaten in seinen Kopfbildern bildet ein unverwechselbares Ganzes. Es entsteht ein Konstrukt aus mannigfaltigen Pflanzen und Blüten, die in »Flowerhead« das androgyn wirkende Gesicht schmücken, jedoch mit einem feinen Oberlippenbart als Mann gekennzeichnet. Hier wird der Kopfputz einem Mann zugeordnet, wie bei allen drei Bildern, die in der aktuellen und fortlaufenden Reihe die metaphorisch vielseitig aufgeladene Figur des Dandys zum Mittelpunkt hat. Bei »Flo-

werdandy« ist eine Ganzkörperfigur gezeigt, die nur am Kopf mit langen Haar, seiner nach oben gestreckten rechten Hand und den gespreizten, mit einer blauen Hose bekleideten Beinen, deren Füße in roten eleganten Pumps stecken, zu erkennen ist. Ansonst verdeckt die ausladende Kleidung aus einem Meer von Blüten und Blättern den Körper, und ist als eine Collage auf einen weißen Trägerkarton montiert, dem partiell weitere collagierte Blüten zugeordnet sind. Zusammen schaffen sie eine Luftigkeit im Vergleich zu den beiden anderen eher als schwer und irden wirkenden Werken.

Die Verkehrung von Tatsachen wie die Zuordnung der Blume und des Vegetabilen zum Mann (statt wie früher bei Hajek zur Frau bzw. generell in der Geschichte der Kunst prakti-



ziert), gesteigert durch das androgyne Gesicht und die Attribution von eleganten roten Pumps, (über-)zeichnet den Dandy als eine skurrile und exzessive Figur, die einen deutlichen touch des Queeren verkörpert. Er ist ganz Kind unserer Zeit.

The works of Olaf Hajek, who presents three framed paintings on paper (more precisely, mixed techniques with watercolor, partially with graphite and varnish) in the exhibition, could be seen as a painterly counterpart to this.

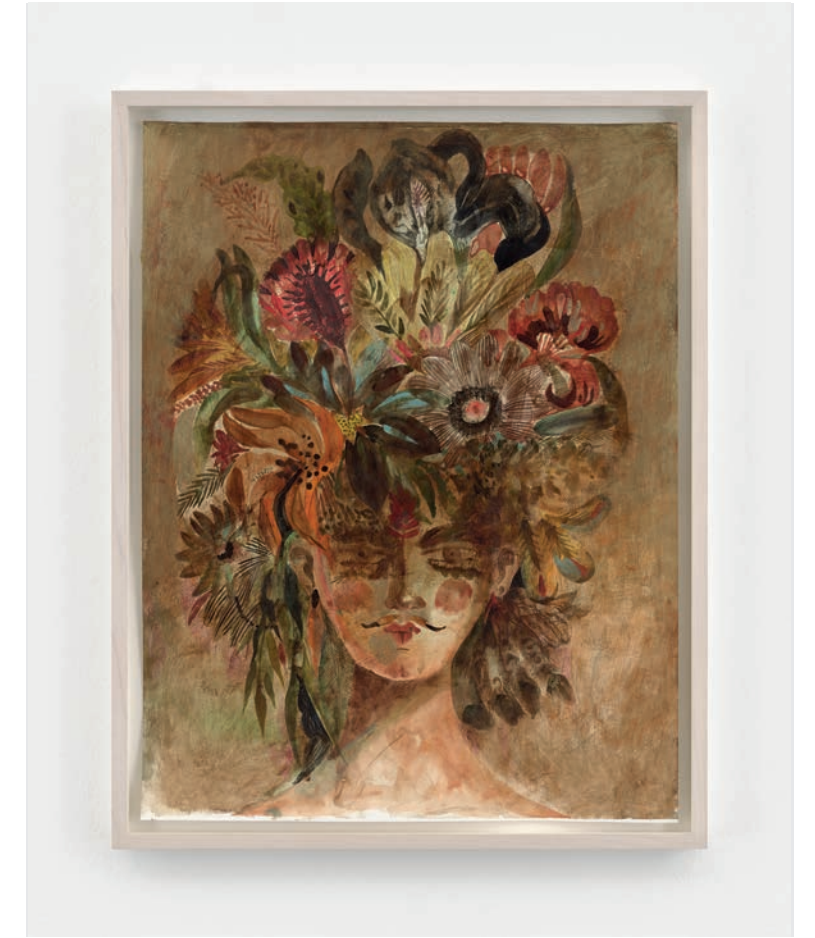
The fireworks of detailed, additive ingredients in his head paintings form an unmistakable whole. The result is a construct of manifold plants and blossoms, which in „Flowerhead“ adorn the androgynous-looking face, albeit marked as a man with a fine moustache. Here the headdress is assigned to a man, as in all three pictures in the current and ongoing series, which focus on the metaphorically

multifaceted figure of the dandy. In „Flowerdandy“, a full-body figure is shown, recognizable only by his head with long hair, his right hand stretched upwards and his spread legs clad in blue trousers, his feet in elegant red pumps. Otherwise, the expansive clothing made of a sea of flowers and leaves covers the body and is mounted as a collage on a white cardboard support, to which further collaged flowers have been partially added. Together they create an airiness in comparison to the other two works, which appear rather heavy and earthy.

The reversal of facts such as the attribution of the flower and the vegetal to the man (instead of to the woman as previously practiced by Hajek or generally in the history of art), heightened by the androgynous face and the attribution of elegant red pumps, (over)portrays the dandy as a bizarre and excessive figure who embodies a clear touch of the queer. He is very much a child of our time.

S. 54/55: *Flowerdandy*, 2024, 65 x 50 cm, 70,3 x 55 cm (gerahmt), Mischtechnik auf Papier (Collage); rechte Seite: *Kopf Bouquet*, 2024, 57 x 36 cm, 60 x 39 cm (gerahmt), Mischtechnik auf Papier; S. 58/59: *Flowerhead*, 2024, 65 x 50 cm, 70,3 x 55 cm (gerahmt), Mischtechnik auf Papier | Pp. 54/55: *Flowerdandy*, 2024, 65 x 50 cm, 70,3 x 55 cm (framed), mixed media on paper (collage); right page: *Kopf Bouquet*, 2024, 57 x 36 cm, 60 x 39 cm (framed), mixed media on paper; pp. 58/59: *Flowerhead*, 2024, 65 x 50 cm, 70,3 x 55 cm (framed), mixed media on paper







## Henrik U. Müller

Henrik U. Müller, der auch schon bei »en face I« mit Arbeiten präsent war (auch Stefan Thiel war dabei mit seinen Fotografien), ist in dieser Ausstellung mit einem frühen Werk vertreten. »Schöneberger Trias (Frank, Semjon und Adelheid)« ist in einer vom Künstler entwickelten Technik geschaffen, die sich zwischen der Fotografie und der Malerei bewegt, auch wenn bei diesem frühen Werk die Hinterfolienlackmalerei noch zaghaft angewandt ist, was der Werkgruppe ebenfalls das Attribut einer Malerei zukommen lässt. Die Malerei ist partiell ersetzt durch die durchscheinende (malerische) Oberfläche der einzelnen Birken-sperrholztäfelchen, die gelegentlich auch ihre Maserung bzw. Astlöcher preisgeben. Henrik U. Müller hat sich mit seinem Tafelwerk eine eigene Bildsprache erarbeitet, die

als Fundament die Fotografie hat. Diese wird kombiniert mit Compositionsgold, einem Schlagmetall – dem Blattgold ähnlich, aber ohne Echtgoldanteile –, das dem auf eine Folie übertragenen fotografischen Print (oder aber auch von Lackfarbe) unterlegt wird bzw. auch die fotografischen Details umgrenzt. Die einzelnen Täfelchen, die das gesamte Tafelwerk zu einem Ganzen binden – oft als (keramische) Kacheln von Betrachtern verstanden und als solche auch beschrieben –, sind ebenfalls eine autarke Schöpfung des Künstlers und schaffen durch ihre nicht exakte Aufbringung auf einem gemeinsamen Trägergrund einen belebten Reliefcharakter des Werkes, der zusätzlich Spannung generiert, da einzelne Täfelchen leicht kippen, nicht ganz plan aufliegen und vereinzelt kleine Spalten zum



nächsten Täfelchen bilden. Bekannt geworden ist diese Werkgruppe insbesondere mit den Kirschblüten- oder Tulpenmotiven, die das Vanitasmotiv künstlerisch vielfältig ‚bearbeiten‘ und eine asiatische Anmutung durch die Motivik, aber auch durch die kraftvolle, aber zugleich ruhige, zur Meditation einladende Stille erzeugen. Das hier gezeigte Dreifachporträt seiner Freunde ist aus einer frühen Werkphase von 2009 und ist eine private Leihgabe. Die Protagonisten sind formal geschickt in die von oben links nach unten rechts verlaufende Bilddiagonale gesetzt und der Autor dieser Zeilen umfasst die beiden anderen Personen mit seinen Armen und Händen und findet Halt in den ebenfalls antwortenden Händen der beiden anderen. Es ist ein Porträt von drei befreundeten Menschen, das eine große Nähe zueinander und intime Vertrautheit thematisiert. 15 Jahre später ist diese Vertrautheit naturgemäß sogar gewachsen.

Henrik U. Müller, who was already present with works at „en face I“ (Stefan Thiel was also there with his photographs), is represented in this exhibition with an early work. „Schöneberger Trias (Frank, Semjon and Adelheid)“ was created using a technique developed by the artist that is somewhere between photography and painting, even if this early work still makes tentative use of reverse foil painting, which also gives the group of works the attribute of a painting. The lacquer is partially replaced by the translucent (painterly) surface of the individual birch plywood panels, some of which also reveal their grain or knotholes.

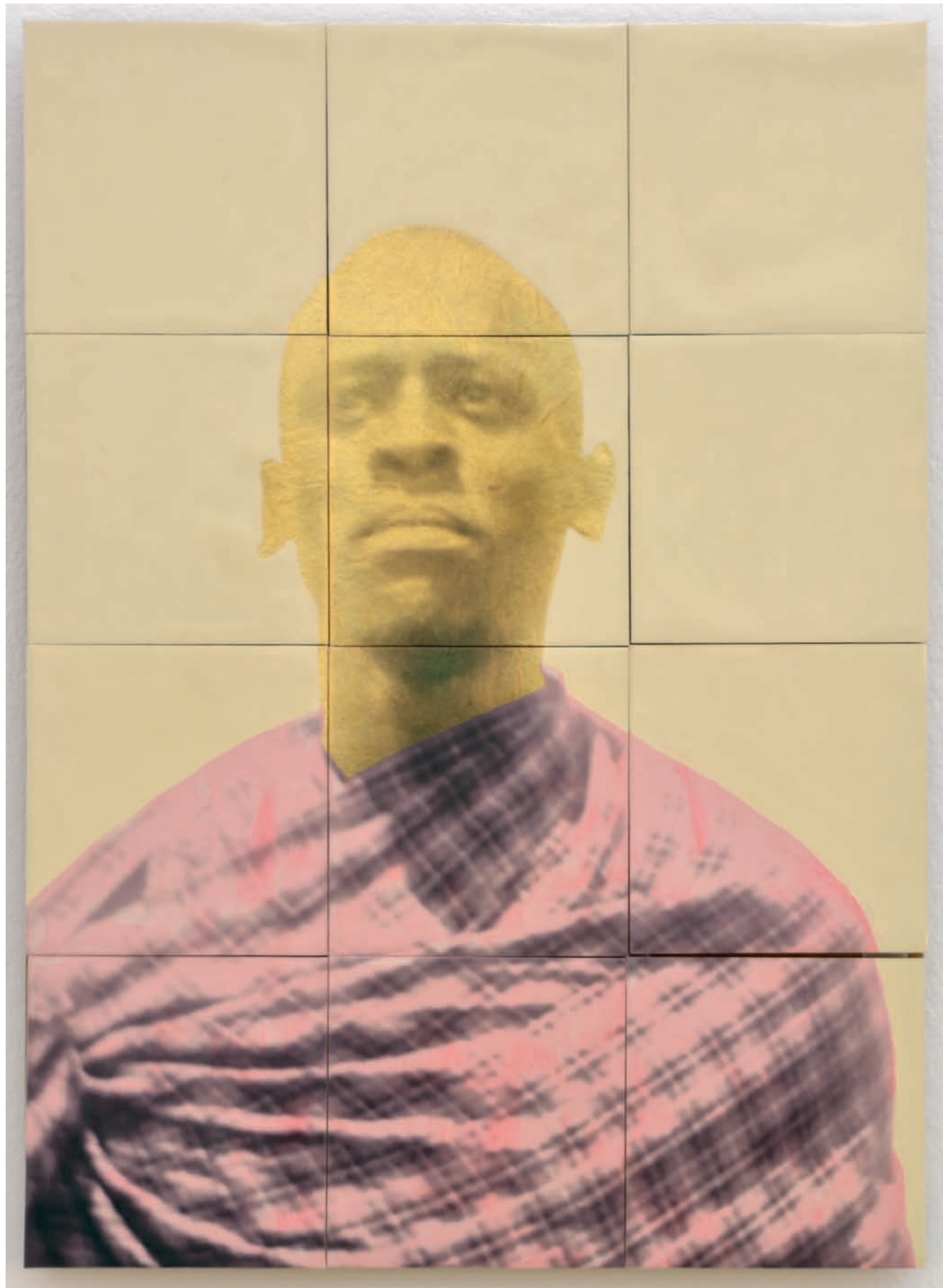
Henrik U. Müller has developed his own visual language with his panel work, which is based on photography. This is combined with composition gold, a striking metal – similar to gold leaf, but without any real gold – which is applied to the photographic print transferred to a foil (or also to lacquer paint) and also outlines the photographic details. The individual panels that bind the entire panel work into a whole – often understood as (ceramic) tiles by viewers and described as such – are also an independent creation of the artist and, due to their non-exact application on a common support ground, create an animated relief character of the work, which generates additional tension, as individual panels tilt slightly, do not lie completely flat and occasionally form small gaps to the next panel.

This group of works has become particularly well known for its cherry blossom or tulip motifs, which ‚rework‘ the vanitas motif in a variety of artistic ways and create an Asian impression through the motifs, but also through the powerful yet calm stillness that invites meditation.

The triple portrait of his friends shown here is from an early work phase from 2009 and is a private loan. The protagonists are cleverly placed in the picture diagonal running from top left to bottom right and the author of these lines embraces the other two people with his arms and hands and finds support in the responding hands of the other two. It is a portrait of three friends that thematizes a great closeness and intimate familiarity. 15 years later, this intimacy has naturally even grown.



S. 60-63: *Schöneberger Trias (Frank, Semjon und Adelheid)*, 112 x 94,5 cm (56 Bildtäfelchen), Birkensperholz, Compositions gold, Transferprint auf Inkjetfolie, Lack; S. 64: *Joseph 2*; S. 65: *Kimya 2*; beide: 2023, 54 x 39 cm, (12 Bildtäfelchen), Birkensperholz, Compositions gold, Transferprint auf Inkjetfolie, Lack | Pp. 60-63: *Schöneberger Trias (Frank, Semjon und Adelheid)*, 112 x 94,5 cm (56 picture panels), birch plywood, composition gold, transfer print on inkjet foil, lacquer; p. 64: *Joseph 2*; p. 65: *Kimya 2*; both: 2023, 54 x 39 cm (12 picture panels), birch plywood, composition gold, transfer print on inkjet foil, lacquer





Die Porträtausstellung imaginiert somit verschiedene Ansätze bezüglich des Begriffs »Porträt«. Bei Shachar, Thiel, Kähne und Witte ist das Abbild eines Individuums oder bei Müller einer Freundesgruppe gemeint, bei Kohlmetz und Hajek sind es Fiktionen, wobei das rein Abbildhafte bei Thiels Malerei »Dan und Marx« sowie bei Kaehnes »My Mother was a...« einen weiteren fiktionalen Raum öffnet, die Einbettung und das Verweisen auf andere Kontextualitäten durch die aufgemalten (bei Thiel) oder gestickten Sinnsprüche auf dem weißen Sweater des Jungen bei Kaehne. Wir wissen allerdings, dass auch das vermeintlich Abbildhafte eine Fiktion ist, zwar ‚oberflächlich‘ materialisiert als ein Abbild eines realen Menschen, doch schon durch die Umsetzung entkoppelt vom Realen.

The portrait exhibition thus imagines different approaches to the term 'portrait'. Shachar, Thiel, Kähne and Witte refer to the likeness of an individual or, in Müller's case, a group of friends; Kohlmetz and Hajek refer to fictions, whereby the purely depictive in Thiel's painting „Dan and Marx“ and in Kaehne's „My Mother was a...“ opens up a further fictional space, the embedding of and reference to other contexts through the painted (in Thiel's case) or embroidered sayings on the boy's white sweater in Kaehne's case. We know, however, that the supposedly depictive is also a fiction, ‚superficially‘ materialized as an image of a real person, but already decoupled from the real through its realization.

So spinnt sich ein kleines Netz von Skulpturen, Malereien und Zeichnungen unterschiedlicher Künstler:innen zu einer kleinen, aber feinen Ausstellung zum »Porträt«, die flankiert wird durch zwei Kunstwerke der beiden ältesten Künstlerinnen der Galerie, die in ihrer jeweiligen künstlerischen Ausdrucksweise eine abstrakte Essenz des zugrundeliegenden Themas formulieren und somit eine Klammer bilden.

A small web of sculptures, paintings and drawings by various artists is thus spun into a small but fine exhibition on 'portraits', which is flanked by two works of art by the gallery's two oldest artists, who formulate an abstract essence of the underlying theme in their respective artistic expression and thus form a bracket.

Semjon H. N. Semjon, May 2024

Semjon H. N. Semjon, Mai 2024

Zu den Künstler:innen der Galerie finden Sie weitere Information auf der Galerie-Homepage ([www.semjoncontemporary.com](http://www.semjoncontemporary.com)) Ebenso ist 2023 ein umfassende Buch zur Galerie und ihren Künstler:innen mit ihren Kunstwerken, Ausstellungen und Projekten bei DCV erschienen (ISBN 978-3-96912-2).

Further information on the gallery's artists can be found on the gallery's homepage ([www.semjoncontemporary.com](http://www.semjoncontemporary.com)). A comprehensive book on the gallery and its artists with their artworks, exhibitions and projects will also be published by DCV in 2023 (ISBN 978-3-96912-2).

Photo credits: Artland (Sarah Kivi): pp. 35-36, 54; Jürgen Baumann: pp. 47, 50/51; Lukas Heibges: pp. 7, 9, 36, 37; Semjon H. N. Semjon: pp. 21, 37, 54, 55; Eric Tschernow: pp. 1-3, 6, 10-35, 38-45, 56-68

Linke Seite, oben: Ansicht von drei seiner *Kirschblüten weiß (Elfenbein)*; von links nach rechts: von 2021, von 2013/2020 und von 2013; je 176,5 x 117 cm (117 picture panels), je Birkensperholz, Compositions-gold, Transferprint auf Inkjetfolie, Lack; unten: Ausstellungsansicht von *It happened to morrow* vom Frühjahr 2024 zusammen mit Ute Essig (Wandinstallation *Intrusion* aus Keramik) | Left page, top: exhibition view of three of his *Kirschblüten weiß (Elfenbein)* (Cherry Blossoms white (ivory)); from left to right: from 2021, from 2013/2020 and from 2013; ea. 176,5 x 117 cm (117 picture panels), ea. birch plywood, composition gold, transfer print on inkjet foil, lacquer; bottom: exhibition view of *It happened to morrow* from spring 2024 together with Ute Essig (all installation *Intrusion* made of ceramic)

