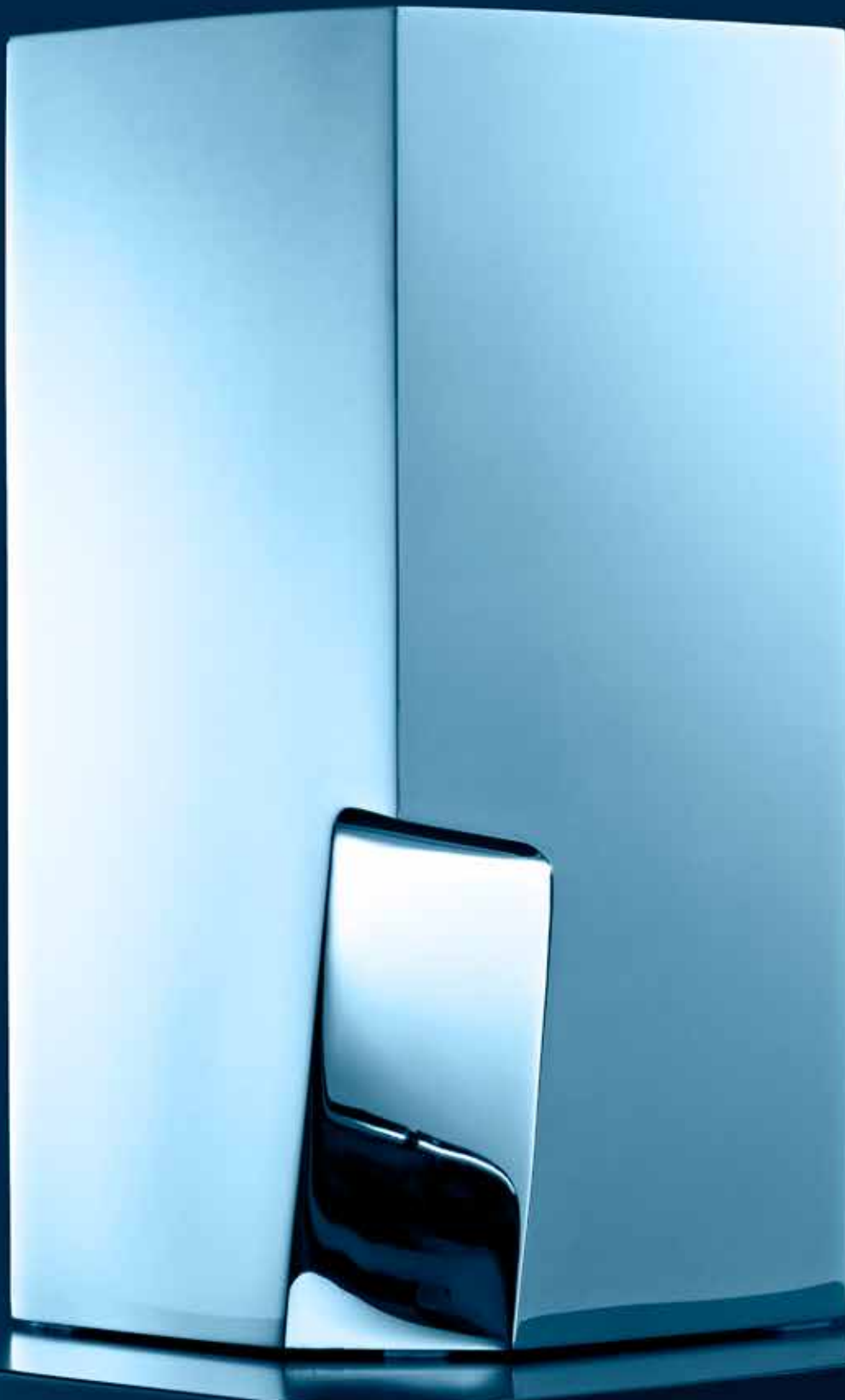


DIE SEELE DES STAHLS

STEFAN FAAS



DIE SEELE DES STAHLs

Stefan Faas

Die Seele des Stahls / The Soul of Steel

Herausgegeben von / Published by

raumkontakt GmbH

Regina M. Fischer

ISBN 978-3-00-062959-4



Ausstellung Strzelski Galerie, Stuttgart, Kieskabinett, 2017

Exhibition Strzelski Gallery, Stuttgart, Kieskabinett, 2017

INHALT

<i>A matter of tension</i>
<i>Interview</i>
<i>Graphic art in three dimensions</i>
<i>All that glitters is not gold</i>
<i>Inspiration</i>
<i>Corten steel – Anthropocor</i>
<i>Mirrored steel – Anthropomir</i>
<i>Heads and figures</i>
<i>Biography</i>
<i>Exhibitions, contests, galleries</i>
<i>Copyright and credits</i>

12	EINE FRAGE DER SPANNUNG
18	IM INTERVIEW
28	RAEUMLICHE GRAFIK
38	ES IST NICHT ALLES GOLD, WAS GLAENZT
52	INSPIRATION
56	CORTENSTAHL – ANTHROPOCOR
106	SPIEGELSTAHL – ANTHROPOMIR
184	KOEPFE UND FIGUREN
194	VITA
198	AUSSTELLUNGEN, WETTBEWERBE, GALERIEN
214	IMPRESSUM

**STAHL IST HART,
WIDERSTAENDIG,
STEIF, STUR.
ER FORDERT
KRAFT
UND EMOTION,
SPANNUNG
UND HALTUNG.**

Stefan Faas



*Steel is hard, resistant, stiff, stubborn.
It demands strength and emotion, tension and attitude.*

EINE FRAGE DER SPANNUNG

Text: Daniela Gregori



Es sind die großen Themen der Antike, für die sich Stefan Faas immer wieder begeistern kann, „weil hier Dinge verhandelt werden, die heute nicht anders sind“, wie der Bildhauer ausführt. Wie weit kann man reduzieren, abstrahieren, an welchem Punkt verliert die Figur ihre Wahrnehmbarkeit als menschlicher Körper? Denn egal in welcher Dimensionierung, es sind stets der Mensch und sein Stand innerhalb der Gesellschaft, die im Mittelpunkt der Überlegungen und Ausführungen stehen. Und es ist der zeitlose, unvergängliche Stahl, der dem Künstler Medium wie Material ist.

„Anthropocor“ und „Anthropomir“ nennt Faas die beiden Werkgruppen, deren Begrifflichkeit sich aus dem griechischen Wort für Mensch und der jeweiligen Oberflächenbehandlung zusammensetzt, die unterschiedlicher nicht sein könnte. Ersteres meint die nachgerade samtig wirkende Patina von Cortenstahl, die die monumentalen Stelen gleich einer schützenden Hülle umgibt. Im Gegensatz dazu wird die Oberfläche der „Anthropomir“ benann-

ten Werkgruppe hochpoliert, sodass sie spiegelt. Für den Künstler stehen „die Flüchtigkeit des Spiegelbildes und die Dauerhaftigkeit des Materials in einem reizvollen Kontrast“ zueinander. Doch vermögen diese Stahlskulpturen durch die Spiegelung des Umfeldes in jenem zu verschwinden. Es ist, als ob jenen archaisch wirkenden Körpern eine Tarnkappe übergestreift würde, Klassik trifft sozusagen auf Camouflage. Hier im Außenbereich der Galerie artmark lassen sich die beiden so unterschiedlichen Erscheinungen gut einander gegenüberstellen. „Celso“ (2013) scheint in aller Ruhe seiner Aufgabe in der Wächternische gerecht zu werden, während „Celestino“ (2015) jede Bewegung, jeden Sonnenstrahl reflektiert und damit selbst in Unruhe gerät.

„Spannung“ ist womöglich das Stichwort, mit dem sich Sujet wie Werkstoff verbinden lassen. Die Skulpturen von Stefan Faas sind nicht gegossen, sondern stets geschweißt, das erfordert höchste Genauigkeit sowie enorme Materialkenntnis. Er versteht sein Metier,

vor seinem Studium hat er seine Ausbildung als Kunstschlosser und Kunstschmied mit dem Meisterbrief abgeschlossen. Drehungen der Figur werden zum Balanceakt zwischen der Umsetzbarkeit eines Entwurfes und der Spannung des Materials. „Der Stahl zeigt mir jedes Mal, wo meine Grenzen sind. Es gibt beim Stahl so etwas wie eine Seele, einen inneren Widerstand, der sich da aufbaut, man merkt das beim Arbeiten. Manche Platten lassen sich nur bis zu einem gewissen Grad verformen, da kann ich noch so viel Kraft anwenden, mehr machen sie nicht mit. Man könnte sagen, es ist, als ob die Skulptur dagegenhält.“



A MATTER OF TENSION

Text: Daniela Gregori



Time and again, Stefan Faas finds himself fascinated by the great themes of antiquity, as “they’re trying to come to terms with things that are no different today”, the sculptor explains. How much can one simplify something, reduce it, abstract it – at what point is the figure no longer able to be perceived as a human body? No matter what the dimensions are, it’s always been man and his place within society that stands at the center of how the artist thinks about and executes his work. And it’s steel – just as timeless, just as everlasting – that serves the artist as his medium and the material he works with.

“Anthropocor” and “Anthropomir” is what Faas calls the two groups of works, the terms derived from the Greek word for human being and the two different surface finishes on the pieces, which could not be any different. The first refers to the almost velvety patina of corten, or weathering steel, which envelops the monumental stelae like a protective mantle. In

contrast, the works in the group called “Anthropomir” have a highly polished surface, making it reflect like a mirror. To the artist, the “fleeting nature of the reflected images and the permanence of the material form an appealing contrast” with each other. But the mirror-like surface of these steel sculptures also gives them the ability to disappear into their surroundings. It’s as if these rather archaic-looking figures have been covered with a cloak of invisibility, a sort of classical-art-meets-camouflage effect. Here in the outdoor area at Galerie Artmark, the two different phenomena can be easily compared. “Celso” (2013) appears to be up to the task as he calmly stands guard in his alcove, while “Celestino” (2015) reflects every movement, every ray of sunlight, falling into a state of restlessness himself.

Perhaps the best word to describe the relationship between the subject and the medium is “tension”. Stefan Faas doesn’t cast his sculptures; instead, the process involves continuous

welding, requiring absolute precision and a tremendous knowledge of his material. And Faas knows his work – before entering the university, he completed an apprenticeship as an artisan metalworker and smith, achieving the rank of master craftsman. Twisting and bending the figures into shape becomes a balancing act between being able to implement his design and the tension in the material itself. “The steel shows me my limits every time. With steel, there’s something like a soul, a sense of internal resistance that builds up in it; it’s something you notice when you’re working with it. Sometimes a sheet will only allow you to distort it up to a certain point; I can still keep trying to force it, but it just won’t cooperate anymore. You could say it’s as if the sculpture is working against me.”





Austellung Strzelski Galerie, Stuttgart, 2017
Lennart Rieder, Stefan Faas

Exhibition Strzelski Gallery, Stuttgart, 2017

IM INTERVIEW

Stefan Faas im Gespräch mit Daniela Gregori

In ihrer formalen Reduktion wie in ihren Titeln muten Ihre Skulpturen nachgerade klassisch an. Ist der Eindruck richtig?

Das stimmt. Die klassischen antiken Themen begeistern mich schon immer. Diese Themen sind heute ja nicht anders, sie sind allgemeingültig: Mann gegen Frau, mit Frau oder umgekehrt. Liebe, Hass und all die anderen Grundthemen der Menschheit, die bleiben ja alle. Vielleicht bin ich da etwas melancholisch oder romantisch veranlagt, doch sind das einfach schöne Geschichten und die Lektüre von Ovids Metamorphosen beispielsweise ist hier sehr inspirierend. Man lebt halt auch in einer gewissen von unserer Kultur geprägten Motiv- und Bilderwelt.

Gibt es diesbezüglich ein Interesse für bestimmte Positionen in der bildenden Kunst oder prägende Vorbilder?

Natürlich gibt es hier gewisse Leidenschaft. Eduardo Chillida mit seinen „Windkämmen“ am Meer beispiels-

weise. Was soll man da noch sagen? Da empfinde ich großen Respekt. Früher, bei meinen geschmiedeten Figuren, hat man oft gesagt: „Ha, Giacometti!“, und ich habe gesagt: „Nein, Faas!“ Natürlich speichert man ab, was man sieht, und oftmals kann man die Wurzeln einer Idee mal eruieren, doch möchte ich mich bewusst von Vergleichen frei halten. Es geht ja stets um die Frage, wie weit man reduzieren kann, sodass ein Minimum an Erkennbarkeit erreicht ist. An diesen Punkt kommt man einfach, wenn man in diese Richtung arbeitet. Doch neben der Reduktion geht es mir vornehmlich um Spannung. Das ist ein bisschen mein Thema, nicht nur inhaltlich. Meine Skulpturen sind ja nicht gegossen, sondern aus Platten zusammengeschweißt und dann so verschliffen, dass sie als massiver Körper wirken. Bisweilen habe ich da die formale Lösung eines leicht gedrehten Körpers im Kopf, bei deren Umsetzung mir die Grenzen des Materials aufgezeigt werden. Es sind dies nie die Grenzen der Statik, es sind die Grenzen des

Materials. Doch denke ich mir oft, da muss noch etwas sein in dem Stahl, das zeigt mir jedes Mal, wo meine persönlichen Grenzen sind. Es gibt beim Stahl so etwas wie eine Seele, einen inneren Widerstand, der sich da aufbaut, man merkt das beim Arbeiten. Manche Platten lassen sich nur bis zu einem gewissen Grad verformen, da kann ich noch so viel Kraft anwenden, mehr machen sie nicht mit. Man könnte sagen, es ist, als ob die Skulptur dagegenhält. Beim Arbeiten gelangt man irgendwann an den Punkt, wo man selbst sagt, so, jetzt ist gut, nicht nochmal und nochmal. Auch würden sich derlei Drehungen und Schwünge durch andere Techniken der Metallverarbeitung womöglich viel eher umsetzen lassen. Doch ich lebe diese Linienformen, diese Flächen, die zu Skulpturen gefügt werden. Das ist auch ganz bewusst, dass im Übergang vom Zwei- ins Dreidimensionale eine Spannung entsteht. Sichtbar bleibt das als Körperspannung.

Weil Sie Linienformen erwähnen: Ist das der anfängliche Zugang, die Linie? Wird die erste Idee in eine Zeichnung umgesetzt? Wird gleichsam am Papier gedacht?

Da sind zu Beginn erst einmal gezeichnete Figuren, Linien, die sich für mich bereits im Raum bewegen, und es ist der Versuch, aus diesen Skizzen heraus zu einer gewissen Isometrie zu kommen, verschiedene Formenspiele durchzuspielen. Es ist das Eindampfen mehrerer Überlegungen, und bis die ein oder andere Arbeit realisiert wird, hat man zum Schluss dann 90 % davon beiseitegelegt. Zu dem Zeitpunkt ist für mich auch die Frage nach der Größe der Skulptur geklärt. Wie stehe ich der Skulptur gegenüber? Sehe ich an ihr hoch, blicke ich auf sie herab? Es steckt bei diesen Figuren ja schon immer der Mensch drinnen. Ob sie nun auf einem Sockel stehen, auf einer niedrigen Plinthe oder direkt aus dem Boden wachsen, hängt vom Umfeld und von den räumlichen Gegebenheiten ab. Während beispielsweise meine Arbeit



Stefan Faas im Gespräch

„Celestino“ (2017) im Palazzo Mora im Innenraum auf einem 60 cm hohen Sockel präsentiert wurde, fand sie 2018 in Wien bei der Galerie artmark in einer Wächternische der Fassade des barocken Palais direkt auf dem Boden ihre Aufstellung. Wichtig ist einzig die Verhältnismäßigkeit zum Gesamten. Bei den Köpfen hingegen möchte ich sozusagen ein Tete-a-Tete hervorrufen. Ein Kopf muss für mich immer ein Gegenüber bleiben.

Arbeiten Sie in weiterer Folge mit so etwas wie Konstruktionszeichnungen?

In dem Sinne von einer Skizze mit Maßangaben eher nicht, ich gehe da eher ins Modell. Zwar arbeite ich mich über Skizzen an eine für mich stimmige Form heran, doch wird diese in weiterer Folge als Papiermodell und mittels Schablonen weiter definiert. Da die Skulpturen geschweißt werden, müssen die Bleche exakt geschnitten sein, da ist insgesamt einfach auch technische Perfektion gefordert.

Nach Ihren Anfängen, den geschmiedeten Arbeiten, mit denen Sie nur noch in seltenen Fällen experimentieren, stehen seit einigen Jahren zwei Werkgruppen – „Anthropocor“ aus samtig patiniertem Cortenstahl und die spiegelglatt polierten Arbeiten der Reihe „Anthropomir“ – im Zentrum der Beschäftigung. Was stand bei Ihren Überlegungen im Vordergrund: das Sichspiegeln des Betrachters oder der Camouflageeffekt des Verschwindens in der Landschaft?

Ursprünglich waren diese Skulpturen für den Innenbereich gedacht, das Gegenüber sollte sich tatsächlich widerspiegeln. Mit der Ausstellung von Regina M. Fischer, artandconsult, im Jahr 2016 kam dann im Außenraum eine völlig neue, überraschende Komponente hinzu. Dass sich das in der Natur so extrem auswirkt, ist mir dann erst so richtig bewusst geworden, als die Skulpturen – als hätte man ihnen eine Tarnkappe übergezogen – in ihrem Umfeld nahezu verschwanden, sich perfekt in die Natur integrierten. In urbanen Situationen wie nun Wien, wo

durch die umliegende Architektur, den Straßenverkehr und die Passanten die Gegebenheiten völlig andere sind, sehe ich in der Flüchtigkeit des Spiegelbildes und der Dauerhaftigkeit des Materials einen reizvollen Kontrast.

Wann fällt hier die Entscheidung der Oberflächenbehandlung? Dürfte ein potentieller Auftraggeber hier wählen?

Nein, die Entscheidung ist bereits vor der ersten Zeichnung gefällt. Auftragsarbeiten nehme ich äußerst ungern an, da möchte ich freie Hand haben, wenn es zum Schluss zum Sofa passen muss, reagiere ich allergisch. Nein, das ist bereits vor der ersten Zeichnung klar und bleibt meine Entscheidung. So ist das Leben.

Das Gespräch mit Stefan Faas führte Daniela Gregori im Sommer 2018.

■■■■■

INTERVIEW

Stefan Faas speaks with Daniela Gregori

With their minimalistic, stylized forms and in their titles, there seems to be something almost classical about your sculptures. Is that the right impression?

That's right. The themes of classical antiquity are something I've always found fascinating. I mean, these themes are no different today; they're universal: man against woman, man with woman, or the other way around. Love, hate, and all the other fundamental human themes – they're all still with us. Maybe I tend to be a bit of a wistful romantic, but the beautiful stories and passages in something like Ovid's Metamorphoses are something I find really inspiring. After all, we live in a world of images and motifs shaped by our culture, too.

Speaking of inspiration, do you have an interest in certain approaches to visual art, or any artists that have had an impact on your work?

Of course there are certain things I'm passionate about. Eduardo Chillida and his "Comb of the Wind" on the sea, for example. What can I even say about it? I've got a lot of respect for Chillida and his work. It used to be that people would see the figures I forged and say, "Ah, Giacometti!" and I'd say, "No, Faas!" Of course, we store everything we see in our memory, and it's often possible to make out the roots of an idea, but I make a conscious effort to keep clear of comparisons with other artists. The question I'm always trying to answer is how much can you take away from a figure until you get to a minimum level of recognition? And the way you get to that point is just by working in that direction. But along with this reductive process, what I'm really interested in is tension. That's kind of the theme of my work, and not just in terms of the subject matter. As you know, my sculptures aren't cast; instead, they're made of sheets welded together, then smoothed out so they look like so-

lid bodies. Sometimes I'll think in my head about how I'm going to create a slightly twisted form, and in the execution I find out where the limits of the material are. It's never the structural limits, but the limits of working the material itself. On the other hand, I often think there must still be something in the steel that's showing me where my personal limits are every time. With steel, there's something like a soul, a sense of internal resistance that builds up in it; that's something you notice when working with it. Sometimes a sheet will only allow you to distort it up to a certain point; I can still keep trying to force it, but it just won't cooperate anymore. You could say it's as if the sculpture is working against me. Working with it, you eventually get to the point where you just have to say for yourself, all right, that's it now, I don't have to keep going. Also, I could probably get the kind of twists and sweeping curves I want a lot more quickly using other metalworking techniques. But I just love the way the lines come

out, the smooth surfaces it adds to the sculptures. There's also a sort of tension that arises in the transition from two-dimensional and three-dimensional space, and that's entirely intentional. It remains visible as the tension in the figure itself.

Since you mentioned lines, is that how it all starts, with a line? When you get an idea, do you make a sketch of it first? Do you think it out on paper, so to speak?

Well, I start with figures drawn on paper – lines – and in my head they already exist in three dimensions. And then what I do is take these sketches and try to get a certain isometry out of them, playing with various shapes and forms and seeing how they interact with one another. I consider a bunch of different ideas, throw them all in a pot and boil them down; by the time I'm actually working on one piece or another, I've cast 90% of them aside. This is also when I figure out how big

the sculpture's going to be. Where do I stand in relation to the sculpture? Am I looking up at it, or am I looking down at it? Remember, with these figures there's always the person inside to consider. Now whether it's going to go on a pedestal, on a low plinth, or just look like it's coming right out of the ground – that's going to depend on the setting and the features of the space around it. So for example, while my work "Celestino" was displayed on a 60 cm high pedestal in an indoor area of Palazzo Mora in 2017, when it was exhibited at Galerie artmark in Vienna in 2018, we ended up placing it directly on the ground in a watchman's alcove in the façade of the baroque palace. The only thing that's important is the proportionality of the piece with regard to the overall impression. Now with the heads, what I want to do is evoke a "tete-à-tete", so to speak. To me, a head always needs to be facing someone.

Do you then end up working with something like a construction plan?

In the sense of a drawing with measurements, not really; I tend to take it to the model stage then. I mean, while I do use drawings to find a consistent form I like, I then make a paper model and use templates to define it further. Since the sculptures are going to be welded, the sheets need to be cut exactly right; the whole thing just requires perfect technique, too.

After starting out making forged pieces, a technique you currently experiment with only in rare cases, your work has centered around two groups of works for a few years now: "Anthropocor", in corten steel with its velvety patina, and the mirror-polished works in the Anthropomir series. What was foremost in your mind when you were coming up with this idea, the way the steel reflects the observer or the camouflage effect where it disappears into the landscape?

Well originally these sculptures were intended to go indoors, and looking at them was actually supposed to be like looking in a mirror. Then at the exhibition put on by Regina Fischer – artandconsult – in 2016, we discovered a totally new and unexpected component when we put the pieces outside. Out in the open, the effect was so extreme, which is something I really became aware of only then, how the sculptures almost disappeared into their surroundings, as if someone had covered them with a cloak of invisibility, perfectly integrating into the natural scenery around them. In urban situations like in Vienna, where the conditions are totally different due to the surrounding architecture, the street traffic, and passersby, I see an appealing contrast between the fleeting nature of the reflected images and the permanence of the material itself.

When do you decide what surface treatment you're going to use? Is that something someone who might commission one of your works would be able to choose?

No, the decision is made before I even make the first sketch. I really, really don't like taking on commissioned work, since I like to have a free hand, and if it has to match the sofa at the end of the process, that just gives me an allergic reaction. No, it's something that's clear to me before I even start drawing, and it remains my decision. That's how life is.

Stefan Faas was interviewed by Daniela Gregori in the summer of 2018.

■■■■



Kunstmuseum der Stadt Pforzheim, Pforzheim Galerie
Ausstellung „Es ist nicht alles Gold, was glänzt“, 2017 | Eckart Hahn, Stefan Faas, Heinz Mack

Pforzheim city art museum, Pforzheim Galerie
Exhibition “All that glitters is not gold”, 2017

RAEUMLICHE GRAFIK

Plastiken aus Stahl prägen das Gesicht der Gegenwart
Text: Hansjörg Fröhlich

Seit etwa 6000 Jahren werden skulpturale Arbeiten aus Metall hergestellt. Im Neolithikum kam der Bronzeguss auf, bei dem eine Legierung aus Kupfer und Zinn in eine Form gegossen wird. Nach und nach ersetzten die „neuen“ Produkte die bis dahin üblichen Steinwerkzeuge. Ötzi (um 3200 v. Chr.) Beil war aus nahezu reinem Kupfer. Aus erst getriebenen und dann vernieteten Kupferblechen entstand die lebensgroße Plastik des ägyptischen Pharaos Pepi I. (um 2250 v. Chr.), die als eines der ersten Metallbildhauerwerke angesehen wird. Sie markiert jedenfalls den geschichtlichen Zeitraum des Übergangs vom Guss zur Plastik. Bei einer Plastik handelt es sich um ein dreidimensionales Objekt, das im additiven Verfahren, also aus Einzelteilen, zusammengesetzt wird oder durch Umformung entsteht. Eine Skulptur hingegen wird durch Abtragen gestaltet, also z. B. aus einem Sandsteinquader herausgemeißelt. Umgangssprachlich werden beide Begriffe jedoch synonym verwendet. Nur vergleichsweise wenige Künstler wählen

die Metallbildhauerei als Kunstform für ihre Werke, da hier wesentliche Fertigkeiten zur Metallbearbeitung Voraussetzung sind. Kunstschmiede sind daher oft exzellente Metallbildhauer. Als ab dem Spätmittelalter die Verhüttung von Eisenerz zu Gusseisen im großen Stil möglich wurde, verbreitete sich im Gefolge der Feldzüge dieser Werkstoff in Form der Kanonenkugel rasant in ganz Europa. Dennoch bevorzugten Bildhauer bis ins 19. Jahrhundert meist die Materialien Stein, Marmor und Holz für ihre Arbeiten. Dies änderte sich wesentlich mit dem Wirken des spanischen Künstlers Pablo Emilio Gargallo Catalán (1881–1934). Seine Skulpturen für den Neubau des Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (1904) sowie für die vier Jahre später entstandenen Innenräume des Palau de la Música Catalana, beide in Barcelona, sind wegweisende Beispiele für einen Aufbruch der Eisenbildhauerei, beide sind heute Teil des Weltkulturerbes der UNESCO. Ebenfalls ein Spanier, der gerne als „erster Künstler mit dem Schweißgerät“

apostrophierte Bildhauer Julio González (1876–1942), überführte mit einer konstruktiven Formensprache die Eisenplastik von der gegenständlichen in die abstrakte Kunst. Daran nicht unbeteiligt dürfte sein Freund und Kollege Pablo Picasso (1881–1973) gewesen sein, den González um 1928 in die Kunst der Metallverarbeitung einführte. González’ berühmte Plastikenreihe „Cactus Man/Homme Cactus“ (ab 1939) gilt als Blaupause der kubistischen Plastik und ist partiell Teil der Guggenheim Collection.

Das prägende Baumaterial des 20. Jahrhunderts und auch der Werkstoff seiner Großplastiken ist jedoch der Stahl. Seine Härte, die federnde Biegsamkeit und glänzende Oberfläche machen Stahl zum idealen Material für räumliche Konstruktionen. Die Plastiken des baskischen Künstlers Eduardo Chillida (1924–2002) sind weltweit omnipräsent. Allein in Deutschland stehen mehrere seiner Werke, meist an so prominenten Orten wie vor dem Bundeskanzleramt („Berlin“, 2000), vor der

Berliner Neuen Nationalgalerie („Krieger/Gudari“, 1975) und vor dem Thysen-Hochhaus in Düsseldorf („Monumento“, 1971). Die Eigenheiten des Stahls, seine Formbarkeit bei gleichbleibender Stabilität, ermöglichen es dem Künstler, verwegene, frei schwebende Konstruktionen zu erzielen, die scheinbar der Schwerkraft spotten und trotz tonnenschwerem Gewicht spielerische Eleganz aufweisen können. Chillida verglich das raumdefinierende Moment seiner Skulpturen mit dem Vorgang des „an- und abschwellenden Atems“ – eine organische Leichtigkeit, wie man sie dem Stahl zunächst nicht zutraut.

Diese Eleganz ist ein Hauptmerkmal der sehr apart wirkenden Großplastiken des deutscher Bildhauers Erich Hauser (1930–2004). Der dreifache documenta-Teilnehmer schuf die überraschend stoisch wie heiter anmutende „Doppelsäule 23/70“ (1970) vor der Neuen Pinakothek in München wie auch den dynamisch expandierenden „Stahlengel“ (1987) auf der Skulpturenmeile in Hannover. Seit den



Erich Hauser | Stahlengel, Hannover

1970er-Jahren wird im Außenbereich oft Cortenstahl verwendet, der nur an der Oberfläche rostet und dadurch ein braunsamtes Aussehen erhält. Seit über 40 Jahren schafft der US-amerikanische Bildhauer Richard Serra (geb. 1939) Skulpturen, die in einen intensiven Dialog mit dem Raum und oft auch mit der Geschichte des Aufstellungsortes treten. Auf dem kahlen Plateau der Abraumhalde Schurenbach in Essen steht sein Werk „Bramme für das Ruhrgebiet“ (1988), ein 15 Meter hoher und 70 Tonnen schwerer Block aus gegossenem Stahl (Bramme). Dieses Rohprodukt der Stahlindustrie wird als Werkstück in horizontaler Lage weiterverarbeitet. Serra dekontextualisiert es durch die Aufrichtung in die nie gekannte Vertikale und stellt es in örtliche Zusammenhänge: Die „Bramme“ erinnert an die Bergwerkstradition des Ruhrgebiets wie an die Zwangsarbeiter, die während der NS-Diktatur die Schurenbach-Halde auftürmten. Vier trapezförmige Platten aus Cortenstahl bilden das für die documenta VI entworfene

Werk „Terminal“ (1977), das nach heftigen Kontroversen in Bochum eine Heimat fand. Serras Arbeiten spielen mit der Wahrnehmung des Betrachters, die, je nach Standpunkt, scheinbare Gewissheiten wie die Definition von Innenraum und Außenraum, Körper und Hohlkörper erschüttern. Noch stärker gilt dies für seine begehbaren Plastiken.

Keinesfalls begebar ist Stefan Sous' (geb. 1964) riesige Plastik „o.T.“ (2013) vor dem Neubau des Bundesnachrichtendienstes in Berlin. Der 20 Meter lange, gut vier Meter hohe und 18 Tonnen schwere monolithische Körper aus Cortenstahl liegt wie ein überdimensionaler Faustkeil im Hof des BND. Durch die geringe Auflagefläche gerät das rotbraune unergründliche Ding optisch fast in die Schwebe. Es bestimmt den Raum und bricht die strenge bronzen eloxierte Architektur der Bundesbehörde. Als autarkes, fremdes, rätselhaftes Objekt verweist Sous' Arbeit kongenial auf die Funktion eines Nachrichtendienstes, das Entschlüsseln und Bewahren von Geheimnissen. Ebenfalls



Anthropomir TESTA I | TESTA II | 2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5

auf dem Gelände eines Geheimdiensts steht die Skulptur „Kryptos“ (1990) des US-amerikanischen Bildhauers Jim Sanborn (geb. 1945). Das vor dem Headquarter der Central Intelligence Agency (CIA) in Langley, USA, platzierte Werk gibt seit seiner Einweihung vor 25 Jahren Rätsel auf. Sein zentraler Bauteil ist eine große S-förmige kupferne Wand, in die Buchstaben gestanzt sind, die einen verschlüsselten Text bilden. Sowohl Mitarbeiter der CIA als auch externe Kryptologen haben bis heute nur drei der insgesamt vier Abschnitte der Geheimbotschaft entschlüsseln können.

Außer durch das Einfärben des Metalls, wie etwa bei der kinetischen Plastik vor dem Stuttgarter Kunstmuseum „Crinkly avec disc rouge“ (1973) des US-amerikanischen Künstlers Alexander Calder (1898–1976), werden auch durch die Kombination von Metall mit anderen Werkstoffen ganz eigene Ausdrucksformen erzielt. Arbeiten aus purem Metall haben jedoch einen besonderen Reiz, sie lassen sich gleichermaßen

als Skulpturen wie auch als „räumliche Grafiken“ lesen. Wenn auch in jüngster Zeit viel mit anderen Materialien wie Kunststoffen (u. a. Anselm Reyle), Textilien (u. a. Christo und Jeanne-Claude), Wachs und zähflüssigen Ölen (u. a. Anish Kapoor) experimentiert wird, besteht kein Zweifel daran, dass der Stahl prädestiniert ist, in der postmodernen skulpturalen Kunst auch weiterhin richtungsweisend zu sein.

GRAPHIC ART IN THREE DIMENSIONS

Sculptures of steel represent the face of the present
Text: Hansjörg Fröhlich

People have been producing sculptural works in metal for some 6,000 years. The Neolithic saw the advent of bronze casting, where a mold is used to cast an alloy of copper and tin. Eventually, the “new” products replaced the stone tools that had been common up to that point. The natural mummy “Ötzi” (c. 3200 BC) was found with an axe of almost pure copper. Sheets of wrought copper were riveted together to create the life-size statue of the Egyptian Pharaoh Pepi I (c. 2250 BC), thought to be one of the earliest examples of metal sculpture. In any event, it marks the historical era that saw the transition from casting to sculpture using modeling techniques. Modeling in this sense refers to the creation of a three-dimensional object in an additive process; that is, by putting together various individual parts, or by shaping the material. Carving, on the other hand, creates sculpture using subtractive techniques, such as chiseling away at a block of sandstone. The term “sculpture” however,

ordinarily refers to all of these methods. Comparatively speaking, very few artists choose to produce their works using the art of metal sculpture, as it requires considerable skills in metalworking. For this reason, artisan blacksmiths often make excellent metal sculptors. Starting in the Late Middle Ages, the smelting of iron ore into cast iron became possible on a large scale, and in the wake of the military campaigns of this period, this material spread rapidly throughout all of Europe in the form of cannon balls. However, until the 19th century, most sculptors still preferred to work with the materials stone, marble, and wood. This changed significantly with the work of Spanish artists Pablo Emilio Gargallo Catalán (1881–1934). Sculptures created by Gargallo for the newly built Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (1904), as well as those he made for the interior spaces of the Palau de la Música Catalana, both in Barcelona, are pioneering examples of the arrival of iron sculpture as an art

form; today, both works are part of the UNESCO World Cultural Heritage. Another Spanish sculptor, Julio González (1876–1942), is often considered to be the first artist to use welding in his work. In his constructive use of forms, González took iron sculpture from the domain of representational, figurative art and into the realm of abstract art. His friend and colleague Pablo Picasso very likely played no small role in this transition, as it was González who introduced Picasso to the art of metalworking around 1928. González’s famous sculpture series, “Cactus Man/Homme Cactus” (starting in 1939) is considered the archetype for Cubist sculpture. Today, part of it is held in the Guggenheim Collection.

However, the definitive material used in 20th century construction, as well as the material used for the century’s large works of sculpture, is steel. Its hardness, its supple flexibility, and its lustrous surface make steel the ideal material for three-dimensional works of art. The sculptures of Basque

artist Eduardo Chillida (1924–2002) are an omnipresent sight throughout the world. Many of his works can be found in Germany, mostly in prominent locations like in front of the Federal Chancellery (“Berlin”, 2000), in front of Berlin’s Neue Nationalgalerie (“Warrior/Gudari”, 1975), and in front of the Thyssen-Hochhaus in Düsseldorf (“Monumento”, 1971). The peculiar qualities of steel, including its tendency to remain stable while being formed and shaped, allow artists to produce bold pieces that appear to float freely as if they’re making a mockery of gravity, and which may demonstrate a playful elegance despite weighing several tons. Chillida compared the way his sculptures define the space around them to the “lifegiving breath which causes the form to swell up and contract”, a feat of organic lightness one doesn’t tend to think steel is capable of at first.

This sense of elegance is the defining feature of the incredibly striking large pieces by the German sculptor Erich Hauser (1930–2004). A three-time participant in documenta, Hauser's creations include "Doppelsäule 23/70" ("Double Column", 1970), located in front of the Neue Pinakothek in Munich, which somehow manages to look both stoic and mirthful at the same time, as well as "Stahlen-gel" ("Steel Angel", 1987), with its dynamically stretched-out wings, part of the Skulpturmeile in Hannover. Since the 1970s, artists have often used corten steel, also known as weathering steel, for works placed outdoors. Corten steel forms a thin layer of rust on the surface, giving it a velvety brown look. For over 40 years, American artist Richard Serra (born 1939) has created sculptures that enter into an intense dialog with the space around them, and often with the history of the location as well. Atop the barren plateau of the Schurenbach slag heap in Essen stands his piece "Bramme für

das Ruhrgebiet" ("Slab for the Ruhr District", 1988), a 15-meter high, 70-ton plate of cast steel. This raw product of the steel industry normally lies horizontal, undergoing further processing as a work piece. Serra decontextualizes it by placing it upright in a way never seen before, and connects it with the local surroundings: The "slab" is reminiscent of the Ruhr's mining tradition; it's also a reminder of the forced laborers who piled up the Schurenbach heap during the Nazi era. Four trapezoid-shaped plates of corten steel form the piece known as "Terminal" (1977), which Serra designed for the fourth documenta. After a storm of controversy, the piece found a home in Bochum. Serra's works play with the perceptions of the viewer; depending on where he or she is standing, they unsettle apparent certainties, such as the definition of indoor and outdoor space or the difference between solid and hollow bodies. This effect is even more powerful in those sculptures of his that allow the viewer

to walk through them.

In no way is anyone going to be walking through Stefan Sous's (born 1964) huge sculpture "o.T." (2013) in front of the new headquarters of Germany's Federal Intelligence Service, the Bundesnachrichtendienst. 20 meters long, over 4 meters high, and weighing 18 tons, the monolithic corten steel mass sits in the courtyard of the BND headquarters like an oversized hand axe. With little visible support, the inscrutable, reddish-brown thing appears to almost hover above the ground. It defines the space around it and breaks up the stark anodized bronze architecture of the agency's buildings. Sous's piece is a foreign, self-contained, mysterious object that congenially hints at the function of an intelligence service: the decrypting and safeguarding of secrets. Another sculpture located on the grounds of an intelligence agency is "Kryptos" (1990), by American artist Jim Sanborn (born 1945). Located in front of CIA headquarters in Langley, Virginia, the piece has been puzzling viewers since it was dedicated 25 years ago. Its central component is a large S-shaped copper screen with letters cut out that make up an encrypted text. As of today, with both CIA employees and cryptologists from outside the agency working on it, only three of the four passages of the hidden message have been able to be deciphered.

In addition to painting the metal in various colors, like with the kinetic sculpture "Crinkly avec disc rouge" (1973) by American artist Alexander Calder (1898–1976), located in front of the Kunstmuseum Stuttgart, artists are able to achieve totally unique forms of expression by combining the metal with other materials. Works

in pure metal have their own special appeal, however, as they can be read as both sculptures and as "graphic art in three dimensions". While contemporary artists are still experimenting a lot with other materials like plastics (Anselm Reyle, etc.), textiles (Christo and Jeanne-Claude, etc.), wax, and viscous oils (Anish Kapoor, etc.), there's no doubt that steel is destined to continue setting the trend in postmodern sculptural art.





Kunstmuseum der Stadt Pforzheim, Pforzheim Galerie
Ausstellung „Es ist nicht alles Gold, was glänzt“, 2017 | Reiner Xaver Sedelmeier, Stefan Faas

Pforzheim city art museum, Pforzheim Galerie
Exhibition “All that glitters is not gold”, 2017

ES IST NICHT ALLES GOLD, WAS GLAENZT

Die Spiegelung in der zeitgenössischen Kunst

Text: Regina M. Fischer

Es fällt auf, dass in der zeitgenössischen Kunst seit einiger Zeit spiegelnde oder polierte Flächen oder auch die reine Illusion von metallischen Oberflächen in der hyperrealistischen Malerei eine besondere Rolle spielen.

Was sind die Gründe für diese Tendenz? Handelt es sich hierbei möglicherweise um einen Reflex auf unruhige Zeiten oder ist es die Freude an Schönheit und Pracht, und was sind die Motive, die über die Phänomene Glanz, Spiegel und Reflexion transportiert werden? Tatsache ist, zahlreiche Künstler setzen das Glänzen als formales Mittel oder inhaltlichen Aspekt ein. Vom Glanz, von spiegelnden, hochpolierten Oberflächen scheint eine unwillkürliche Faszination auszugehen. Glanz an und für sich ist für den Betrachter bereits verführerisch. Etwas Glänzendes zieht uns magisch an. Nüchtern betrachtet handelt es sich beim Phänomen Glanz lediglich um eine von mehreren optischen Eigenschaften einer Oberfläche, nämlich Licht ganz oder teilweise zu reflektieren.

In der bildenden Kunst steht sicherlich auch die Frage nach der Gewichtung von Hülle und Substanz, nach der Definition von Werten im Vordergrund. Ebenso sind das Moment des Sichspiegels oder das der Reflexion wichtige Aspekte.

Dass es sich bei weitem nicht immer um wertvolle Materialien handelt, wenn etwas metallisch schimmert, gerade mit diesem Paradoxon arbeiten nicht wenige der Kunstschaffenden.

Der Stuttgarter Künstler Reiner Xaver Sedelmeier (geb. 1959) schuf mit der Serie „Shields“ eine Reihe bunt glänzender Scheiben aus Wellblech. Ein Werkstoff, der fast sprichwörtlich für Armut, Slums und Verelendung steht, wird dabei in einem aufwändigen Verfahren metallisiert. Die zarten Pastelltöne der Kunststoffhaut täuschen die Wertigkeit des Metalls nur vor und erinnern damit auch an eine Fülle von Billigprodukten aus Fernost, die, in Wirklichkeit aus Plastik hergestellt, das Glänzen und Glitzern le-

diglich imitieren. Offenbar befriedigen diese Gegenstände aber eine enorme Sehnsucht nach vermeintlich kostbaren Accessoires. Dabei handelt es sich hier ja gerade um die Umkehrung von Wert und Unwert. Die Schönheit – vielleicht auch an einer gewollten Grenze zum Kitsch – entsteht durch die besondere wellenförmig gebrochene Reflexion der gekurvten Oberfläche.

Noch einen Schritt weiter ging Sedelmeier mit seiner Arbeit „Tonnegold“, bei der eine handelsübliche Mülltonne aus schnödem Weißblech mit einem goldfarbenen Kunststoffüberzug vermeintlich veredelt wurde. Im öffentlichen Raum löste die golden glänzende Tonne heftige Reaktionen aus. Von Lächeln über nachdenkliche Kommentare über die unendlichen Rohstoffe, die in unserer Zeit auf dem Müll verschwendet werden, oder die hohe Wertschöpfung, die mit Müll zu erreichen ist, bis hin zu offenen Aggressionen gegenüber der vermeintlichen Dekadenz goldener Mülleimer.



Reiner Xaver Sedelmeier – Shields,
Wellblech, metallisiert, 2017



Reiner Xaver Sedelmeier – Tonnegold,
Weißblech, metallisiert, 2017



Heinz Mack, Keramik, Poliergold, glasiert, 1997
(Courtesie Galerie Walker, Klagenfurt)



Camill Leberer, Gegenstandsloser Traum um 2
Uhr 45, Farbe, Lack auf poliertem Stahl, 2010



Martin C. Herbst, Sphere V 33, Skull 1 und Skull
3, Öl auf polierter Edelstahlkugel, 2016, 2008,
2008



Ewerdt Hilgemann, HP hanging cube nr. 160704,
Spiegelstahl, 2016

Ein alltägliches Material verwendete auch Abraham David Christian (geb. 1952) für seine Papierschnitte „Goldner Schnitt für Pforzheim“: Sie entstanden aus Zeitungspapier. Gerade in der Vergänglichkeit des weichen, für den einmaligen Gebrauch hergestellten Papiers liegt der sinnfällige Kontrast zur Wertigkeit. Die von Hand aufgebrachte Goldfarbe wird von dem leicht gräulichen Papier aufgesogen und lässt das Pigment eher fahl und matt schimmern.

Glänzende Oberflächen haben also bereits von sich aus eine eigene Faszination, aber sie prägen einer bestimmten Form auch durch ihren Schimmer einen Stempel auf: Nicht selten sind Kunstobjekte, die mit glänzenden Metalloberflächen agieren, in der Formsprache eher minimalistisch, wie bei dem ZERO-Künstler Heinz Mack (geb. 1931) und dessen ebenso einfacher, wie betörend schöner Keramiktafel mit ihren in die noch weiche Masse eingedrückten Vertiefungen und der seidig schimmernden goldenen Glasur.

Die Erfahrung der Luftspiegelungen, eine traumhafte Szenerie zwischen Reflexion und Fata Morgana, schafft Camill Leberer (geb. 1953). Als Bildträger nutzt er polierte Edelstahlplatten, die farbig gestaltet werden. Diese Bildplatten gestaltet Leberer mit der Flex, sodass fein differenzierte, teilweise in Kreisen aufgetragene Strukturen entstehen. Der Farbauftrag erfolgt mit Farben unterschiedlicher Dichte und Deckung, von opak bis zart transparent, sodass die Oberfläche der teilweise mit der Flex bearbeiteten Partien durchscheint. Die Wirkung, die vornehmlich durch die Bewegung des Betrachters vor dem Bild entsteht, erinnert an ein schillerndes Hologramm.

Das Momentum des Sichspiegelns ist ein sehr altes Motiv in Literatur und Kunst. So erscheint schon im antiken Mythos Narziss, der sich selbst in einem See sah und sich in das eigene Spiegelbild verliebte. Der Spiegel ist jedoch immer ein äußerst ambivalentes Symbol – für Selbsterkenntnis und Wahrheit oder aber für Eitelkeit und Wollust. Daher ist der Spiegel auch ein seit dem Mittelalter gebräuchliches Vanitas-Symbol: die junge, schöne Frau, die in einen Spiegel blickt und anstelle des aktuellen Spiegelbilds darin einen Totenkopf sieht.

Memento Mori – sei dir deiner eigenen Endlichkeit bewusst! Dieses Motiv nimmt der Wiener Künstler Martin C. Herbst (geb. 1965) auf – seine aus poliertem Stahl bestehenden Kugeln aus der Serie „Spheres“ zeigen ein schönes Mädchengesicht. Arbeiten aus der Serie „Skulls“ dagegen lassen mit ihren in Grisaille gemalten Totenköpfen den Betrachter erschauern und verweisen auf die Endlichkeit allen Seins.

Den Gegensatz zwischen konkav und konvex, also ausgehöhlten und nach außen gewölbten, gebauchten Formen nutzt Ewerdt Hilgemann (geb. 1938) mit „HP hanging cube“ von 2016, der, durch Unterdruck verformt, ein gewisses Moment des Zufalls ins Spiel bringt und damit mit der Verzerrung der Form ein Zerrbild der Reflexion birgt.



Eckart Hahn, *Golden Tree*, Acryl auf Leinwand, 2013

In einem Gemälde von Eckart Hahn (geb. 1971) spiegeln sich die Vögel neugierig in einem der glänzenden Äste eines goldenen Baumes. Hahn erreicht in altmeisterlicher lasierender Malweise eine hyperrealistische Wirkung und knüpft damit an den aus der Antike überlieferten Malerstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius an, den Plinius in der *Naturalis Historiae* erwähnt – wonach Zeuxis so täuschend echte Trauben gemalt habe, dass sogar die Vögel herbeigekommen waren, um daran zu picken. Gleichzeitig steckt dahinter möglicherweise auch die Erfahrung, die schon der antike König Midas machen musste: Wenn sich alles in Gold verwandelt, gibt es keine Nahrung mehr auf der Erde.

„Listen with open ears“ aus dem Jahr 2009 von Liu Yonggang (geb. 1964) – der aus der Inneren Mongolei, also aus China, stammende Künstler studierte zunächst an der Zentralakademie der Bildenden Künste, Peking, und ab 1997 an der Akademie der Bildenden Künste



Liu Yonggang, *Listen with open ears*, Stahl, 2009
(Courtesie Galerie Falkenstein Fine Art, Kampen)

Nürnberg. In seiner 1999 begonnenen Skulpturenserie „Standing Characters“ werden Schriftzeichen zur Figur. Die einzelnen Teile wie das Paar, die zueinander in Beziehung stehen. Die Reflexionen ergeben sich hier nicht nur an den Oberflächen, sondern besonders in der Durchdringung bzw. Verschmelzung der beiden Teile zu einem Ganzen.

Auch die Berliner Künstlerin Mia Florentine Weiss (geb. 1980) befragt mit ihrer Skulptur „Love/Hate“ die Kehrseiten einer Medaille. Gemeinsam mit einem Kalligraphen entwickelte sie in Sütterlinschrift eine Skulptur, die von der rauen Seite betrachtet „Hate“ ergibt, von der glänzenden Seite ist „Love“ zu lesen – sie steht für die unerschütterliche Hoffnung auf Frieden und darauf, dass aus Hass eines Tages Liebe werden kann.

Auch die Künstlerin Anke Eilergerhard (geb. 1963), die ihren Schaffensmittelpunkt in Berlin hat, nimmt das Kugelmotiv, das per se für Un-



Mia Florentine Weiss, *Love / Hate*, Chrom, Eisen (Rost), 2015

endlichkeit steht, auf. Ihre polierten Stahlkörper kontrastieren in ihrem metallischen Glanz mit einer Art Krone aus rotem Silikon. Diese wie mit einer Tülle aus Silikon gespritzten Formen – Eilergerhard selbst spricht von einem „Tortenmotiv“ – kontrastieren in ihren differenzierten und ausufernden Oberflächen mit der glatten und damit minimalsten Ausdehnung der Kugeloberfläche.

In den hochpolierten Oberflächen wird der Betrachter ebenso wie der gesamte Umraum eingefangen und so zum Teil des Kunstwerks, desgleichen wird aber das eigene Spiegelbild auch förmlich zurückgeworfen und der Betrachter bleibt mit seinen Reflexionen und seiner Erkenntnis letztlich auf sich selbst verwiesen.

Die Frage nach der Erkenntnis in der Reflexion stellt auch Stefan Faas (geb. 1963). In seiner Werkserie „Anthropomir“, Skulpturen aus hochpoliertem Spiegelstahl, lotet Stefan Faas generell die Ambivalenz der Symbolik



Anke Eilergerhard, *Himmlich Big*, hochpigmentiertes Silikon, Edelstahl, poliert, 2017

von Reflexion und Spiegelung aus. Hier setzt er auch mit seiner Installation „Walhalla“ an.

Der Name Walhall bezeichnet die Halle der Gefallenen in der nordischen Mythologie. Während in der Ruhmeshalle, die der bayerische König Ludwig I. durch den Architekten Leo von Klenze errichten ließ, die Vorstellung im Vordergrund steht, über die Porträtbüsten berühmter Deutscher ihres Ruhmes teilhaftig zu werden, lotet Faas, ähnlich wie Alexej Jawlensky seinerzeit in der Malerei, die Frage aus, wie stark eine Physiognomie abstrahiert werden kann, um dennoch als Kopf gedeutet zu werden.

Während in der Walhalla nahe Regensburg seit 1842 bedeutende Persönlichkeiten „teutscher Zunge“ mit Marmorbüsten und Gedenktafeln geehrt werden, reduziert Faas seine Auswahl auf fünf Köpfe aus seiner Serie „Testi“ wobei einer der Wandsessel leer bleibt. Hier ist die Leerstelle in der Erinnerung und Selbsterkenntnis.

Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert,



Stefan Faas, *Walhalla Installation, Testa II, IV, VII, VIII, IX (Detail)*, Spiegelstahl, 2017

als die Auffassung herrschte, dass physiognomische Merkmale Rückschlüsse auf Charakter und Persönlichkeit erlauben, und man versuchte, Menschen, deren wahres Aussehen unbekannt war, klischeehaft etwa als Heroe oder Denker wiederzugeben, steht bei Stefan Faas die fast bis zur Abstraktion reduzierte Form als Pars pro Toto für das Allgemeinmenschliche.

Reflexion bedeutet, im übertragenen Sinne, etwa prüfendes und vergleichendes Nachdenken, Überlegen. In der Philosophie wird der Begriff der Reflexion oder des Reflektierens seit dem 17. Jahrhundert verwendet.

Im Zentrum steht dabei die Unterscheidung von auf äußere Objekte bezogenem Wahrnehmen und derjenigen geistigen Tätigkeit, die sich auf den Akt des Denkens und der Vorstellung selbst richtet. Diese beiden Pole – die Wahrnehmung an sich und die Verarbeitung der Sinneseindrücke – ergänzen sich angesichts der Abstraktion im Denken.

Der Betrachter spiegelt sich in der Skulptur. Das Subjekt wird so zum Teil

des Objekts. Angesichts der Reflexion wird der Rezipient zum Protagonisten. Hier wird die Frage nach dem Individuum, seiner Realität und Existenz aufgeworfen und ebenso die Frage nach dem Individuum und seiner Situation bezogen auf die Gesellschaft.

In der komplexen Durchdringung von alltäglichen Erfahrungen und hochartifizialen Symbolwelten, von Spiegelungen und realen Bildern realisieren hochpolierte Objekte mit ihren schillernden Erscheinungsformen Bilder, die das Zerfließen von Zeit, Rhythmus und Identität beinhalten und zugleich verdeutlichen.

—



Kunstmuseum der Stadt Pforzheim, Pforzheim Galerie
Ausstellung „Es ist nicht alles Gold, was glänzt“, 2017 | Michael Sailstorfer, Stefan Faas

ALL THAT GLITTERS IS NOT GOLD

Reflection in contemporary art
Text: Regina M. Fischer

For some time now, it's been quite apparent that reflective or mirror-polished surfaces – or even the pure illusion of metallic surfaces in hyperrealistic painting – play a very prominent role in contemporary art.

But what are the reasons for this trend? Is it perhaps a reflection of, a response to, turbulent times, or is it just that people take joy in beauty and grandeur; and what are the motifs conveyed by the phenomena of luster, mirrors, and reflection? Indeed, many artists employ these features either as a formal medium or to express some aspect of content. The reflective gleam of highly polished surfaces appears to have a certain allure that spontaneously draws the attention. For the viewer, there's something seductive about shininess in and of itself. Something shiny and gleaming draws us in like magic. Technically speaking, this phenomenon – known as gloss – is just one of the many optical properties a surface has; namely, its ability to reflect light, either totally or in part.

After the definition of values, surely one of the most important questions in the visual arts is how much emphasis to place on the substance that makes up the piece and the material that covers it.

The way in which the object reflects light and the effect this creates are also important aspects to consider. Certainly not everything that's shiny and metallic is made of valuable material; no small number of artists work with precisely this paradox.

In his series "Shields", Stuttgart artist Reiner Sedelmeier (born 1959) created a number of shiny, colorful discs out of corrugated sheet metal. Sedelmeier takes this material, which is more or less a symbol of poverty, slums, and destitution, and treats it in an elaborate electroplating process. The delicate pastel tones of the synthetic coating make the metal look valuable, but they're only faking it; it's therefore also reminiscent of the abundance of cheap products from

the Far East, which are actually made of plastic, the glitz and glitter a mere imitation. Yet these objects apparently do satisfy a tremendous longing for ostensibly valuable accessories. Thus, the subject of Sedelmeier's work is precisely this inversion of worth and worthlessness. The beauty of the pieces – even if they might be deliberately bordering on kitsch – comes from the particular wave-like pattern of the reflection as it's broken up on the curved surface.

Sedelmeier even went a step further with his work "Tonnegold" ("Can of Gold"), for which he took a standard garbage bin made of lowly tinplate and coated it with a layer of apparently precious gold-colored synthetic material. Placed out in a public space, the lustrous golden trash bin triggered all kinds of reactions: from smiles, to thoughtful commentary about the endless amount of raw materials that disappear into the trash in our day and age or how there's lots of money to be made from garbage, to openly hostile behavior towards the supposed decadence of golden trash cans.

Another artist who has used everyday materials in his work is Abraham David Christian (born 1952). His series of paper cuts "Goldner Schnitt für Pforzheim" ("Golden Section for Pforzheim") was made of newspaper. Newspapers are printed on flimsy, easily perishable paper made for one-time use, which is precisely what makes the contrast with the precious metal so evident. The gold paint applied by hand gets soaked up by the somewhat grayish paper, giving the pigment a rather pallid, flat shimmer.

Shining surfaces certainly do have an allure even on their own, but the

luster they provide can also give an object a certain characteristic style. Objects in art that feature shiny, metallic surfaces are very often rather minimalist in their use of forms, a tendency that's apparent in the work of artist Heinz Mack (born 1931). The ceramic plates that make up Mack's ZERO series are as simple as they are captivatingly beautiful, with indentations pressed into the material while it's still soft and golden glaze that shimmers like silk.

The visual experience created by artist Camill Leberer (born 1953) is like a *fata morgana*, his dream-like scenes lying somewhere between reflection and mirage. Leberer composes his colorful works on sheets of polished stainless steel. He uses an angle grinder on the metal plates, producing finely differentiated structures in the surface, sometimes in circles. He then paints the steel, applying coats of varying thickness and coverage, from opaque to delicately transparent, allowing the surface of the metal to show through in those parts where it's been treated with the angle grinder. The effect that arises, particularly when the viewer moves around in front of the image, is reminiscent of an iridescent hologram.

The power of reflection to motivate and influence people is a very old motif in literature and art. It appears as far back as the ancient myth of Narcissus, who saw his own reflection in a pond and fell in love with it. The mirror, however, has always been extremely ambiguous as a symbol, standing either for truth and self-knowledge or for idle self-love and lust. This is why the mirror has been a common symbol

for vanity since the Middle Ages: the beautiful young woman looking into a mirror and in place of her own reflection, seeing a skull.

Memento mori – know that thou art mortal! This motif has been taken up by Viennese artist Martin C. Herbst (born 1965); the polished steel balls in his series “Spheres” depict the face of a beautiful girl. Pieces from the series „Sculls“, on the other hand, feature skulls painted in grisaille, making the viewer tremble as they allude to the finite nature of all being.

The contrast between concave and convex shapes – between those that are sunken inwards and those that bulge and buckle outwards – is employed by Ewert Hilgemann (born 1938) in his “HP hanging cube” (2016). Hilgemann uses vacuum pressure to bring a certain element of chance into play, deforming the object itself to produce a distorted reflection.

In a painting by Eckart Hahn (born 1971), birds are curiously reflected in one of the gleaming branches of a golden tree. Using the glaze technique of the old masters in his paintings, Hahn manages to create a hyperrealistic effect that brings to mind the ancient contest between the painters Zeuxis and Parrhasius mentioned by Pliny in his *Natural History*, according to which Zeuxis had painted grapes that were so deceptively realistic that even the birds came by to peck at them. On the other hand, it may also be a reference to the realization that the ancient King Midas must have come to that if everything is turned to gold, there will be nothing left to eat on earth.

“Listen with open Ears” (2009), by Liu Yonggang (born 1964). The artist, from Inner Mongolia (China), studied at the Central Academy of Fine Arts in Beijing before coming to the Academy of Fine Arts in Nuremberg in 1997. His sculpture series “Standing Characters”, begun in 1999, turns written characters into standing figures, some in pairs, standing in relation to one another. In this case the reflections arise not just on the surface alone, but particularly in the way the two pieces permeate and meld into one another, forming a whole.

Berlin artist Mia Florentine Weiss (born 1980) also seeks to look at the other side of the coin with her sculpture „Love / Hate“. Working with a calligrapher, she developed a sculpture that when viewed from the rough side reads “Hate” in the Sütterlin script, but when viewed from the polished side, reads “LOVE”, expressing the unyielding hope for peace, and that one day hate may be transformed into love.

Berlin-based Anke Eilergerhard (born 1963) is another artist who employs the motif of the sphere, which in and of itself represents eternity. In her work, the metallic gleam of the polished steel stands in contrast with a sort of crown made of red silicone. These shapes, which look a bit like they were piped out of an icing bag – Eilergerhard herself speaks of a “cake motif” – feature a highly textured, variegated surface that sticks out in places, standing in contrast with the smooth, very gentle curvature of the steel ball.

The viewer, along with everything else surrounding the installation, is captured in the highly polished surfa-

ces, becoming a part of the art itself; at the same time, however, the viewer’s own mirror image is literally cast back at them, ultimately referring the viewer’s reflections and perception towards themselves.

The question of what maybe be recognized in a reflection is one that is also asked by Stefan Faas (born 1963). His “Anthropomir” series of works, featuring sculptures of highly polished mirrored steel, represents an overall attempt on the part of Faas to probe the depths of the ambiguous symbolism surrounding the concept of reflection and mirrors. This is also what Stefan Faas is attempting to do with his installation „Walhalla“.

The name is a form of Valhalla, the hall of slain warriors in Norse mythology. This particular spelling is a reference to the hall of fame that Bavarian King Ludwig I had built under the architect Leo von Klenze. Ludwig’s Walhalla is primarily concerned with displaying the busts of famous German-speaking men and women so that visitors may share in their glory, whereas Faas, like Alexej Jawlensky did with painting in his time, seeks to explore just how far a set of physical features can be abstracted while still being recognizable as a human head.

And while the Walhalla near Regensburg has been honoring distinguished persons “of the German tongue” with marble busts and commemorative plaques since 1842, Faas limits his selection to a mere 5 heads from his “Testi” series. One of the wall mounts is left empty, however, representing the gaps in memory and self-knowledge.

Contrary to the prevailing view of the 19th century that a person’s character and personality could be deduced from their physical features, and

when people whose true appearance were unknown tended to be portrayed in a stereotypical manner as heroes, thinkers, etc., Stephan Faas’s stylized, almost totally abstract presentation of the human form represents, *pars pro toto*, all of humanity.

Reflection can also mean to think about or consider something carefully, perhaps in an introspective or probing sort of way. This derived sense of the term has been used in philosophy since at least the 17th century.

Central to this concept is the distinction between perception, which relates to objects outside the self, and the kind of intellectual activity that’s directed towards the act of thinking and the conception of ideas itself. These two poles – perception as such, and the processing of sensory impressions – are complemented and expanded upon when met by thoughtful abstraction.

The viewer is reflected in the sculpture, the subject thus becoming a part of the object. Reflection turns the recipient of the action into its protagonist. This raises questions about the individual, his reality, and his existence; it also raises questions about the individual and the situation he finds himself in with regard to society.

In the complex ways in which they permeate our everyday experiences and the highly artificial world of symbols, the way they pervade what we see we see, both real and reflected, the gleaming outward appearance of high polished objects makes them capable of creating images that can encompass the melting away of time, rhythm, and identity and exemplify it at the same time.



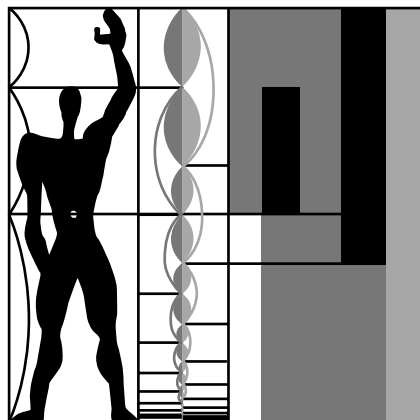


Ausstellung Strzelski Galerie, Stuttgart, 2017
Lennart Rieder, Stefan Faas

Exhibition Strzelski Gallery, Stuttgart, 2017

INSPIRATION

Entdecken und begreifen. Reflektieren und verarbeiten.



Le Corbusier – Modulor



Osterinseln – Moai-Skulpturen



*Anthropomir Clarus
2014_120 cm_Spiegelstahl*



Vierkopf – Angkor Wat



*Anthropomir Testa VIII
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5*



Bauhaus Dessau



Chillida – Windkämme



*Anthropomir Tesseract CI
2017_36 cm_Spiegelstahl_1/5*



Ausstellung Strzelski Galerie, Stuttgart, 2017
Lennart Rieder, Stefan Faas

Exhibition Strzelski Gallery, Stuttgart, 2017



CORTEN STAHL

Anthropocor

—

MONUMENTAL UND REDUZIERT

Text: Regina M. Fischer

Die bis zu monumentaler Größe aufragenden Cortenstahl-Stelen beziehen sich, wie alle Arbeiten von Stefan Faas, auf den menschlichen Körper. Sie sind jedoch stark reduziert und in ihrer anthropomorphen Gestalt verfremdet.

Die Unikatkunstwerke bestechen durch ihre reduzierte Formensprache, die den Skulpturen eine überzeitliche und damit wertbeständige Aura verleiht. Im künstlerischen Prozess, von der Skizze bis zum Zuschnitt der Seiten, ist es unerlässlich, von Beginn an dreidimensional zu denken und die fer-

tige Skulptur sowohl in ihrer Dimension als auch von allen ihren Seiten und in Bezug auf den Raum zu imaginieren. Die fein differenzierte Patina des Cortenstahls bildet eine Art Schutzmantel und enthält damit auch eine symbolische Dimension.

Die Seele des Stahls wird geprägt durch die im Material vorhandene unterschiedliche Härte, den Faserverlauf der Moleküle und die nicht zu beherrschenden Wärmezonen. Das bedeutet: Der Prozess bei großer Krafteinwirkung und gleichzeitig sehr hohen Tem-

peraturen lässt sich nur bedingt und nicht immer präzise steuern.

Dem Vermögen des Künstlers Stefan Faas stehen, in Gestalt von Härte, Faserverlauf und Hitze, Widerstände gegenüber, denen er sich zuweilen unterwerfen muss. Das Kräfteressen auf die Spitze zu treiben, würde bedeuten, die Seele des Stahls und mit ihr das Kunstwerk zu zerstören.

MONUMENTAL AND MINIMALIST

Text: Regina M. Fischer

Like all the works of Stefan Faas, the towering corten steel stelae, reaching monumental proportions, refer back to the human body. They are, however, extremely stylized and heavily distorted in their anthropomorphic form.

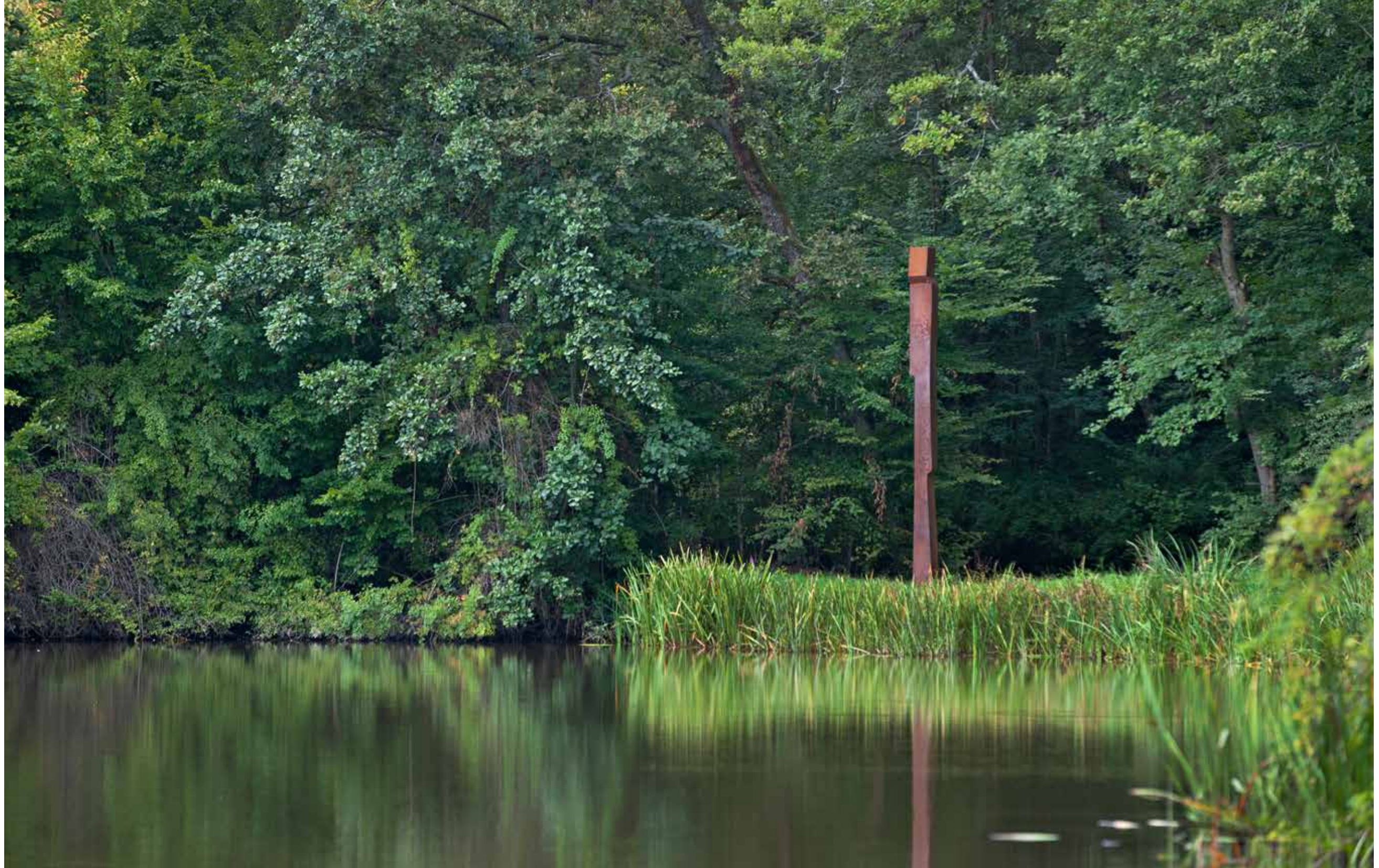
These unique works of art appeal to the viewer through a minimalistic visual language that uses reduced forms that lend the sculptures an aura of timelessness and thus, lasting worth. Throughout the artistic process, from sketch to the cutting of the panels, it's essential to think in three dimensions and be able to imagine the sculpture

both in terms of its measurements as well as from every angle and with regard to the space it's meant to occupy. The finely textured patina of corten steel forms a protective mantle of sorts, thus giving it a symbolic dimension.

"The soul of the steel" is shaped by the varying degrees of hardness in the material itself, the direction of the grain at the molecular level, and the heat zones beyond the artist's control. What this means is that while the process involves the application of great force and extremely high temperatu-

res at the same time, the artist only has so much power over it, and it's not always precise.

The skills and talents of artist Stefan Faas are confronted with resistance in the steel, in the form of hardness, grain, and heat, and occasionally he needs to bow to it. Getting into a power struggle with the metal and pushing it too far would mean destroying the soul of the steel, and with it the entire work of art.



Skulpturenweg am Seehaus, Pforzheim | Anthropocor Anthropos 10-01
2012_600 cm_Corten

Sculpture trail at Seehaus, Pforzheim



Anthropocor Anthropos II
2012_330 cm_Corten



Anthropocor Titanus
2014_530 cm_Corten





Anthropocor IX
2012_600 cm_Corten



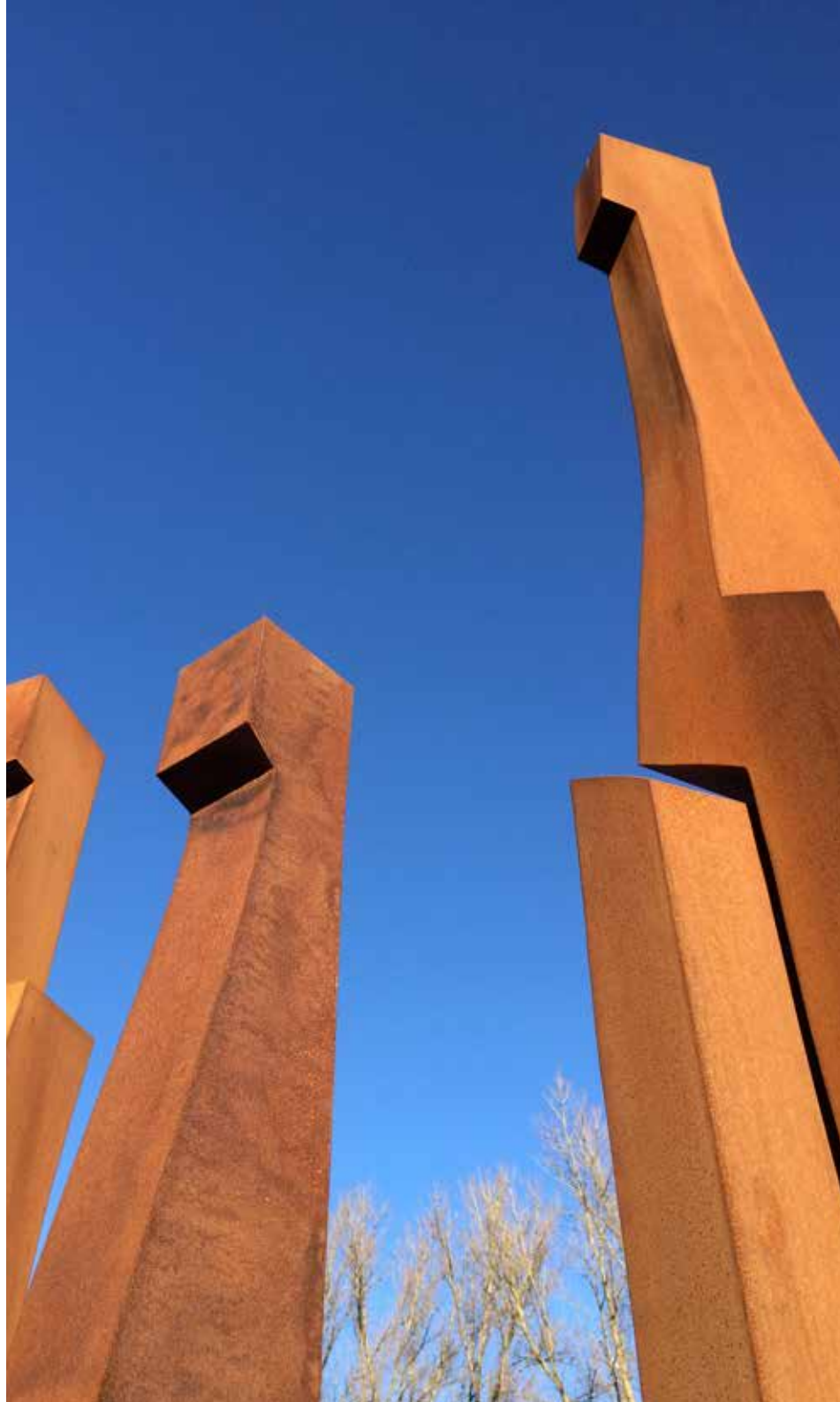
Arlinger Baugenossenschaft, Pforzheim | Anthropocor Titanus
2014_530 cm_Corten

Arlinger housing cooperative, Pforzheim



Anthropocor XI
 2013_500 cm_Corten





Anthropocor Durans
2014_420 cm_Corten



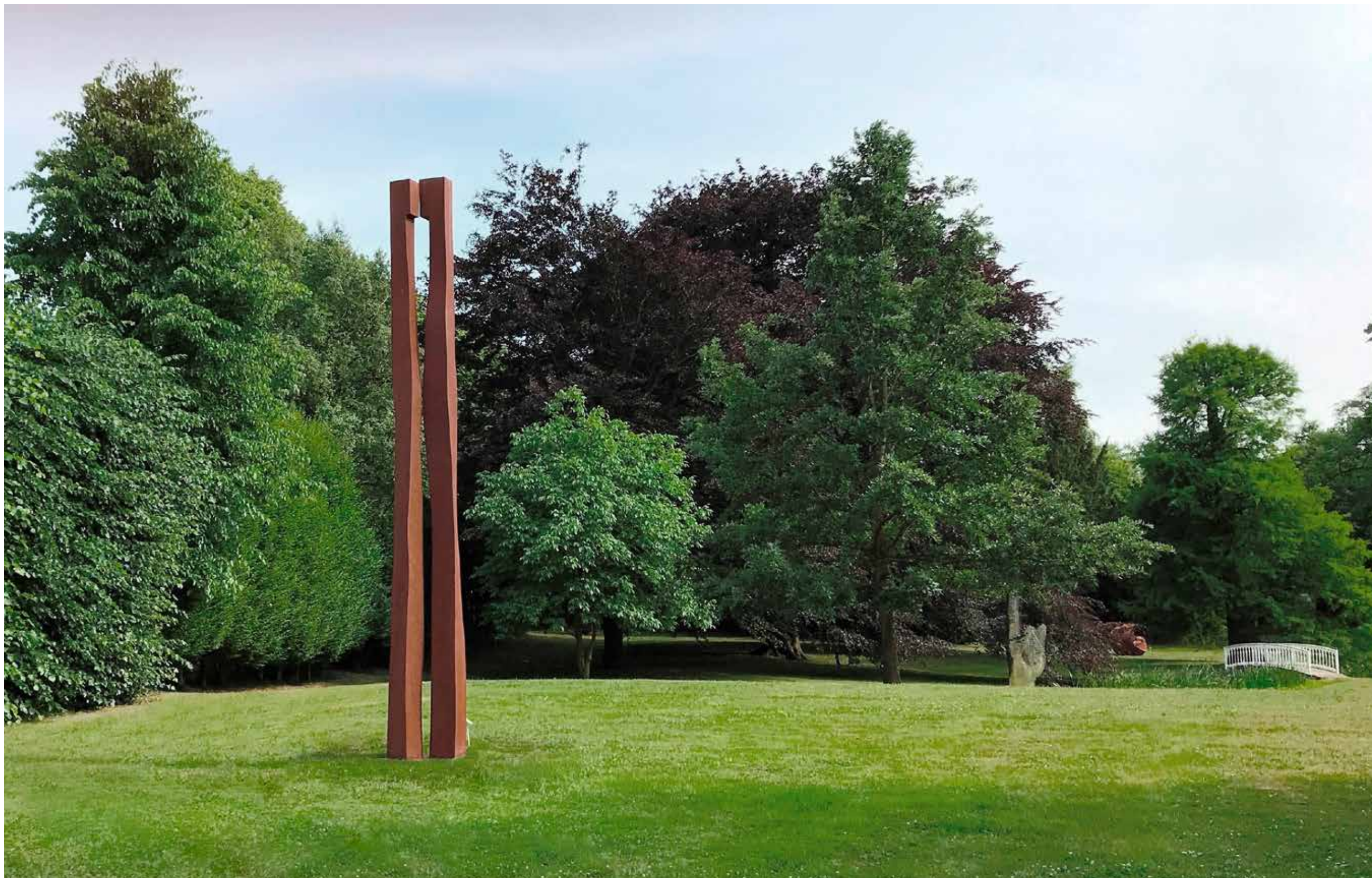
Anthropocor Celso
2013_220 cm_Corten

Anthropocor Constanza
2013_220 cm_Corten





Anthropocor Paris & Helena IV
 2017_490 cm_Corten



Nordart, Carlshütte, 2018 | Anthropocor Pyramus & Thisbe II
2017_590 cm_Corten



Anthropocor Kephalos II
2018_220 cm_Corten

Anthropocor Kephalos III
2018_205 cm_Corten





Anthropocor Timaeus
2016_200 cm_Corten

Anthropocor Marcello
2016_300 cm_Corten



Anthropocor Carlotta
2016_240 cm_Corten





Anthropocor Anthropos II
2012_330 cm_Corten

Anthropocor Carlotta
2016_240 cm_Corten

Anthropocor Timaeus
2016_200 cm_Corten

Anthropocor Marcello
2016_300 cm_Corten



Anthropocor Firminus
2015_95 cm_Corten





Anthropocor Constantina II
2015_95 cm_Corten



Anthropocor Durand
2015_95 cm_Corten





Anthropocor „Oui à la famille“
2016_500 cm_Corten



Anthropocor „Oui à la famille“
2016_500 cm_Corten





Anthropocor 11-04
2013_700 cm_Corten

Anthropocor 10-02
2013_650 cm_Corten

Anthropocor 11-04
2013_700 cm_Corten

Anthropocor 10-02
2013_650 cm_Corten





Installation artmark Galerie Wien 2017
Anthropocor Celso
2013_220 cm_Corten

SPIEGEL STAHL

Anthropomir

—



REFLEXION UND KOERPER

Text: Regina M. Fischer

Die hochpolierte Oberfläche des Spiegelstahls erweitert die Skulptur um eine weitere, entscheidende Dimension. Neben die Form und den Bezug zum Raum tritt nun die Reflexion.

Die gesamte Umgebung spiegelt sich ebenso wie der Betrachter in der blanken Oberfläche und wird somit zu einem Teil des Kunstwerks. Im übertragenen Sinne ist es eine Reflexion über das eigene Ich und das Verhältnis zwischen Individuum und Gesell-

schaft. Diese inhaltliche Tiefe steht im Dialog mit der formalen Konsequenz und macht die Werke von Stefan Faas zu begehrenswerten Kunstwerken von zeitloser Ästhetik.

Alle Körper haben im flüchtigen Vorübergehen ein verwandtes, anthropomorphes Erscheinungsbild, jedoch kommen hier bei näherer Betrachtung der Skulpturen sehr unterschiedliche Charaktere zum Ausdruck. Das Erkennen der Feinheiten verlangt natürlich

vom Betrachter ein erhebliches Maß an Sicheinlassen auf das Kunstwerk, wobei hier jeder Rezipient einen anderen, individuellen Erfahrungshorizont einfließen lässt.

REFLECTION AND BODIES

Text: Regina M. Fischer

The highly polished surface of the mirrored steel gives the sculpture an additional, significant dimension. In addition to the form of the piece and its relation to the space around it, now reflection comes into play.

The viewer and everything else around the piece is mirrored in the gleaming surface, becoming a part of the art itself. In a certain derived sense, it's a reflection about one's own identity: who am I, and how do I as

an individual relate to the rest of society? This depth of content stands in dialogue with the consistency of form, making the works of Stefan Faas into highly sought-after works of art with a timeless aesthetic.

Quickly walking by them, all the figures appear to share a similar, anthropomorphic appearance, but upon closer observation of the sculptures, very different personas begin to emerge. Recognizing the details requires a

considerable degree of engagement on the part of the viewer, of course, in which case each perceiver will take in a different, unique range of experiences.



Installation artmark Galerie Wien 2017
 Anthropomir Celestino
 2015_200 cm_Spiegelstahl



Anthropomir Unicus
2015_180 cm_Spiegelstahl

Anthropomir Terrill
2015_180 cm_Spiegelstahl



Anthropomir Odysseus & Penelope II
 2017_230 cm_Spiegelstahl





Anthropomir Kephalos III
 2019_155 cm_Spiegelstahl



Anthropomir Kephalos II
2019_230 cm_Spiegelstahl





Installation Strönwai Sylt Galerie Falkenstern Fine Art
 Anthropomir Neptunus
 2019_295 cm_Spiegelstahl



Anthropomir Kephalos I
2018_200 cm_Spiegelstahl





Anthropomir Pyramus & Thisbe I
2016_240 cm_Spiegelstahl





Anthropomir Lucia & Electra
2016_225 cm_Spiegelstahl



Anthropomir Celestino
2015_200 cm_Spiegelstahl





Anthropomir Celestino
2015_200 cm_Spiegelstahl

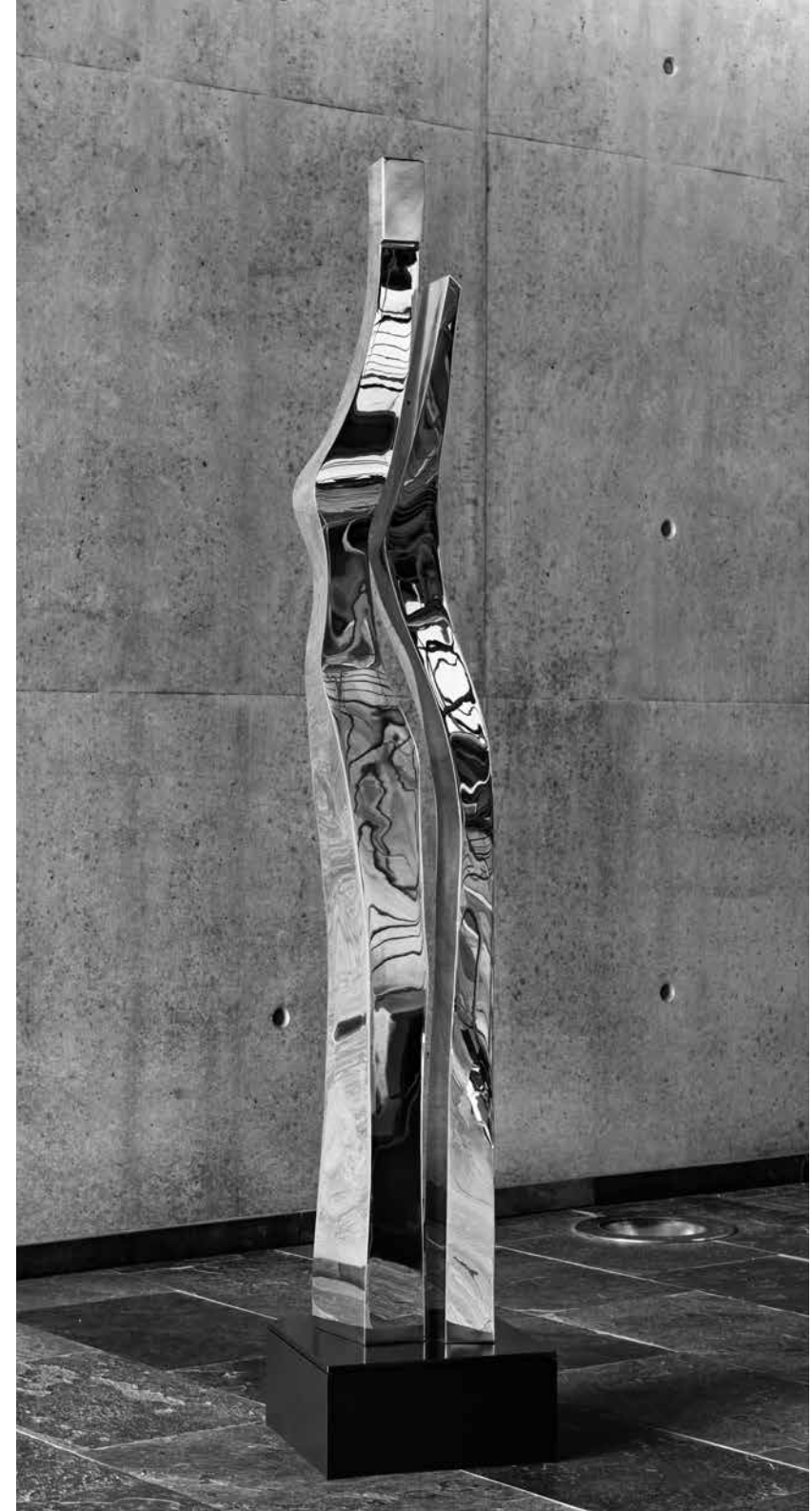


Anthropomir Orpheus & Eurydike
 2017_100 cm_Spiegelstahl_1/5





Anthropomir Chiarina
2014_180 cm_Spiegelstahl



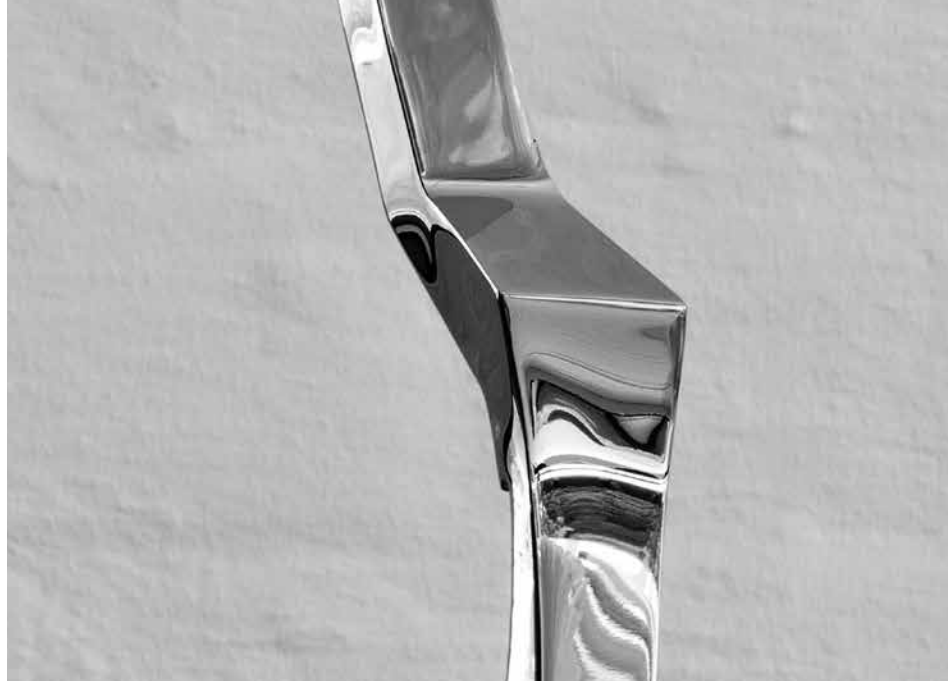


Anthropomir Clarensis
2014_180 cm_Spiegelstahl

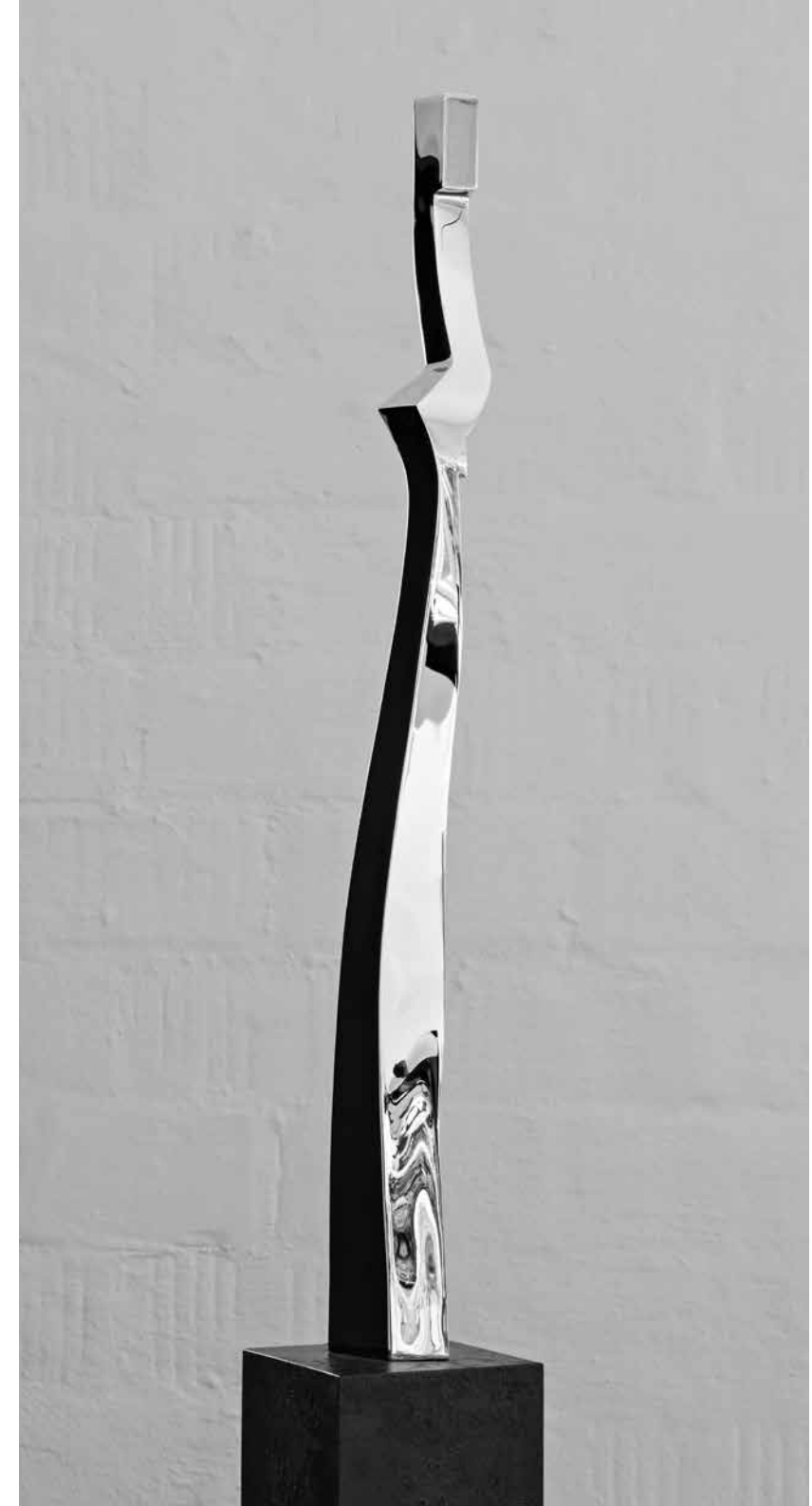




Anthropomir Odysseus & Penelope I
 2016_100 cm_Spiegelstahl_1/5



Anthropomir Cerelia
 2016_100 cm_Spiegelstahl_1/5





Anthropomir Pyramus & Thisbe IV
2018_118 cm_Spiegelstahl



Anthropomir Pyramus & Thisbe III
2018_110 cm_Spiegelstahl



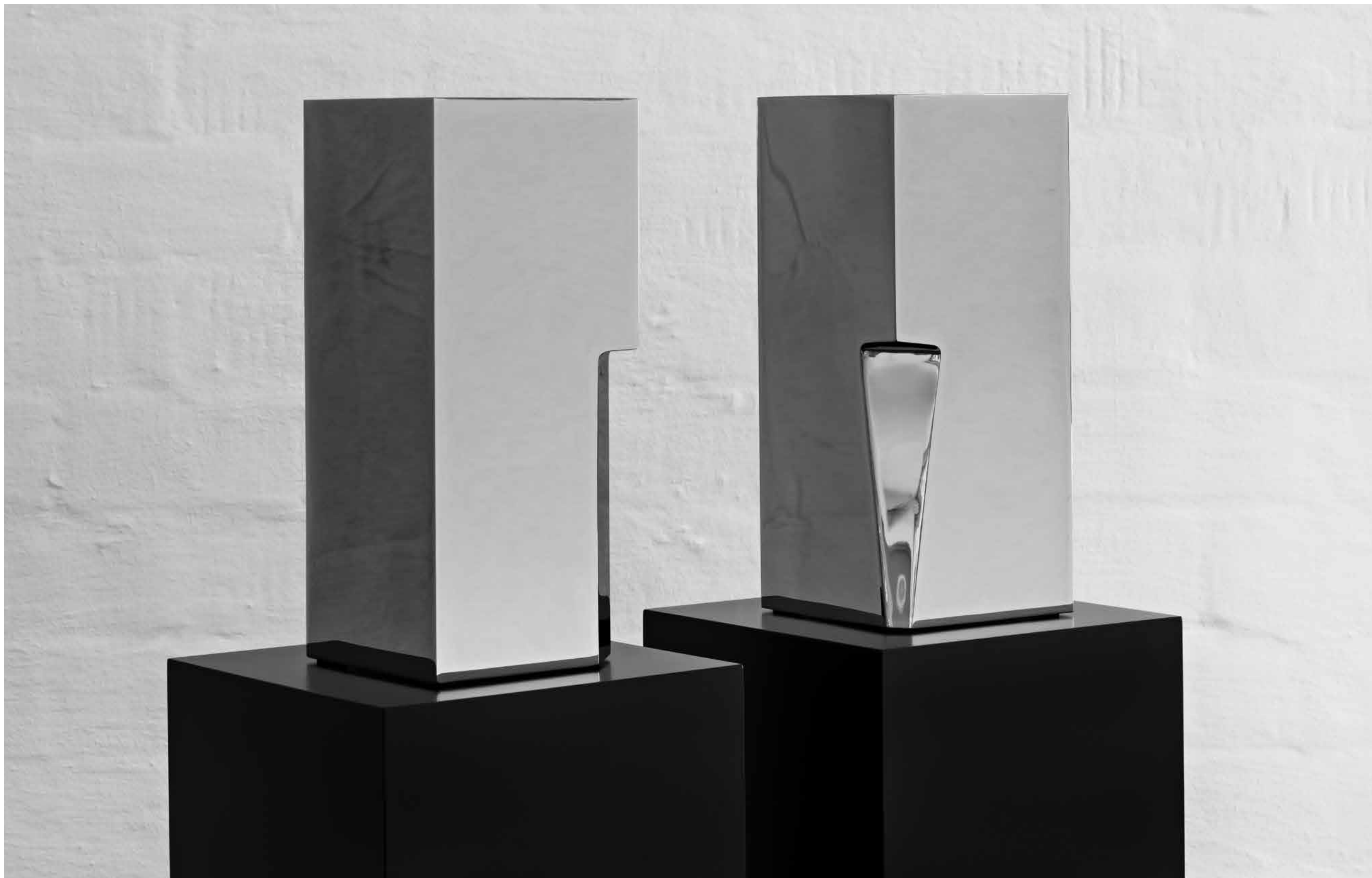


Anthropomir Tricia
2016_100 cm_Spiegelstahl_1/5



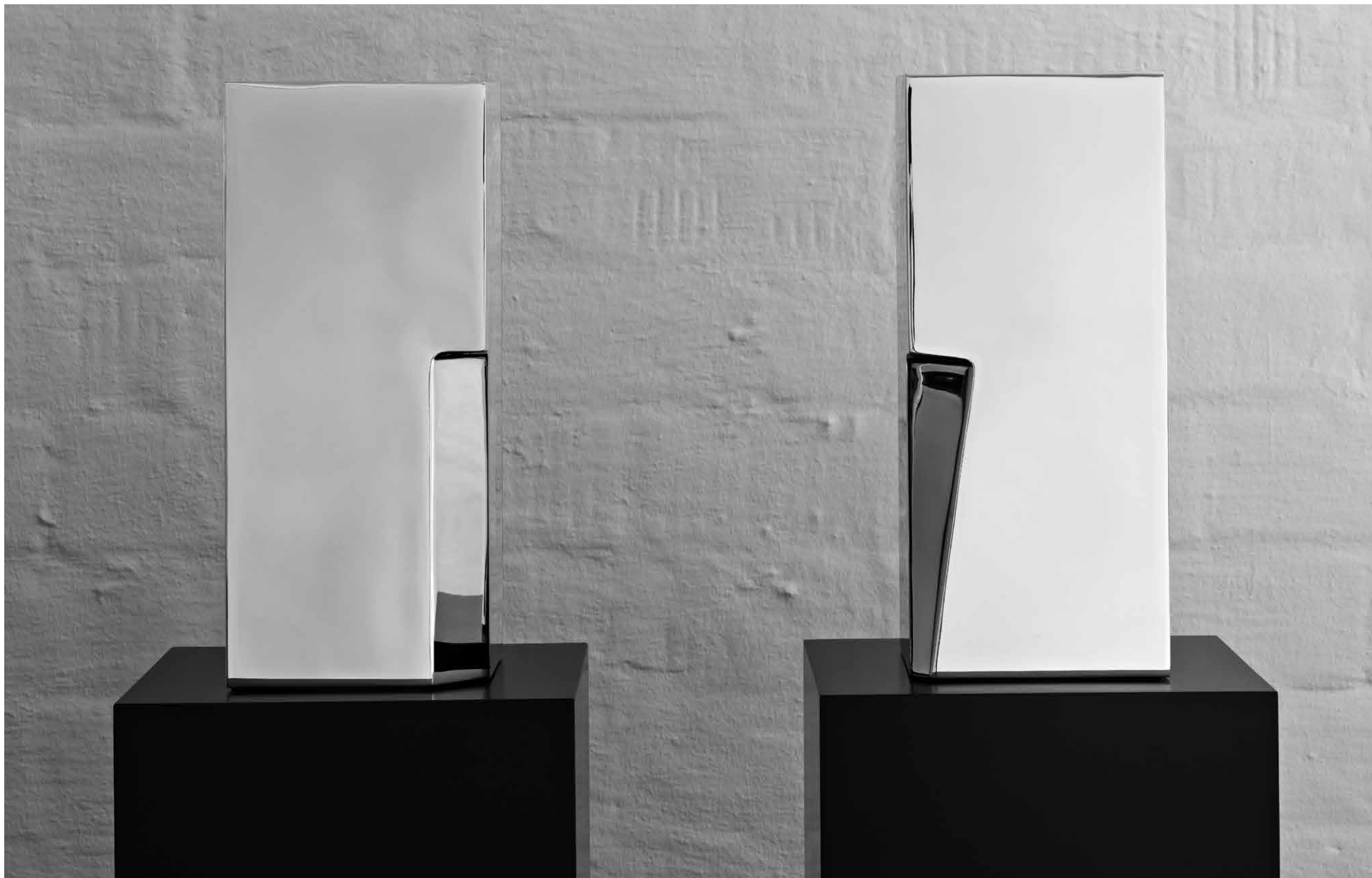


Anthropomir Elgin
2016_100 cm_Spiegelstahl_1/5



Anthropomir Testa I
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5

Anthropomir Testa II
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5



Anthropomir Testa I
 2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5

Anthropomir Testa II
 2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5



Anthropomir Testa III
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5





Anthropomir Testa IV
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5



Anthropomir Testa V
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5





Anthropomir Testa VIII
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5

Anthropomir Testa VI
2016_36 cm_Spiegelstahl_1/5





Anthropomir Testa XII
2018_36 cm_Spiegelstahl_1/5

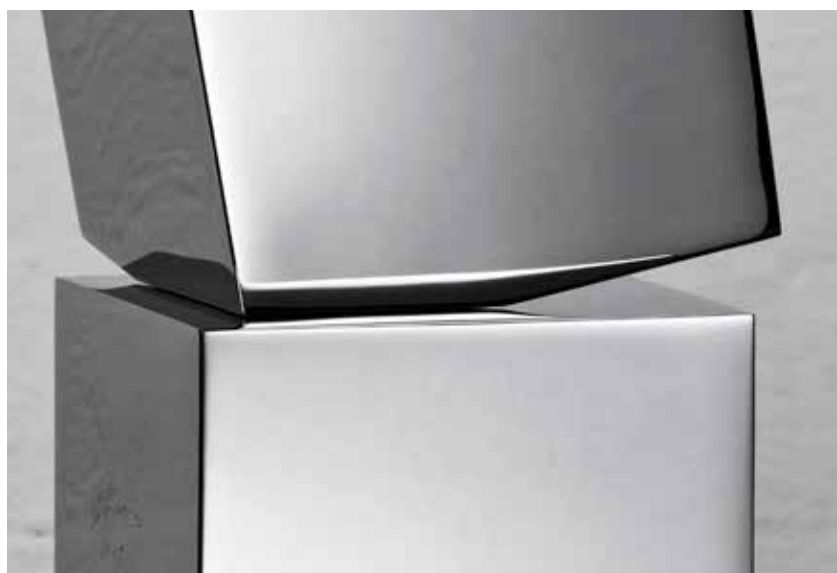


Anthropomir Testa XI
 2018_36 cm_Spiegelstahl_1/5





Anthropomir Testa X
2018_36 cm_Spiegelstahl_1/5



Anthropomir Testa XX-IV
2018_50 cm_Spiegelstahl_1/5



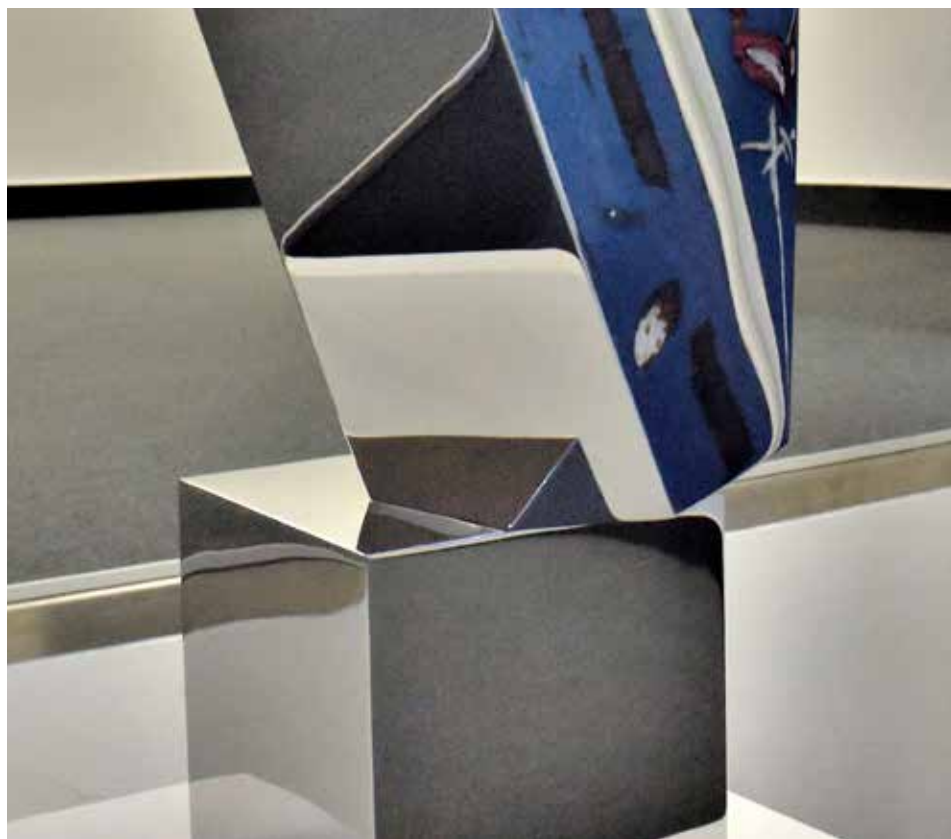


Anthropomir Testa XX-VI
2018_50 cm_Spiegelstahl_1/5



Ausstellung „Konkrete Verwandlungen“ Galerie am Lindenplatz, Vaduz Lichtenstein, 2018
Nikola Dimitrov, Alfred Haberpointner, Stefan Faas

Exhibition „Concrete Transfigurations“ Galerie am Lindenplatz, Vaduz Lichtenstein, 2018



Anthropomir Testa XX-V
2018_50 cm_Spiegelstahl_1/5

Anthropomir Testa XX-I
2018_50 cm_Spiegelstahl_1/5





Anthropomir Tesseract C-I
2017_36 cm_Spiegelstahl_1/5

Anthropomir Tesseract C-II
2017_36 cm_Spiegelstahl_1/5



Ausstellung „Reflektionen“ Landratsamt Enzkreis, Pforzheim, 2018
Manfred Mohr, Stefan Faas

Exhibition „Reflections“ Landratsamt Enzkreis, Pforzheim, 2018

KÖPFE UND FIGUREN

Beobachtungen zur Kunst von Stefan Faas

Text: Dr. Thomas Gädeke

—

Der Stahlbildhauer vertritt wohl die jüngste Disziplin, die in den großen Bereich der Bildhauerei eingetreten ist. Abgesehen natürlich von den nicht so neuen Phänomenen wie Videokunst, virtueller und digitaler, die zuweilen ebenso der Bildhauerei zugeordnet werden. Vielleicht sollte man hier die Sprache nicht überstrapazieren und diesen Disziplinen eigene Begriffe zuweisen. Denn es war ja schon der Bereich des Bildhauers ausgedehnt worden, als man den Plastiker, der nicht aus dem Block von Stein oder Holz sein Werk herauschlägt oder -schält, auch Bildhauer nannte. Ein maliziöser Künstler sagte einmal, die meisten Bildhauer müssten „Kleber“ heißen, und wirklich bauen die Plastiker ihr Werk in Wachs, Ton oder Gips auf, bevor es in Bronze, Eisen oder einem anderen Material gegossen wird. Der entscheidende Unterschied zum Urbegriff des Bildhauers ist, dass der Plastiker immer eine Korrekturmöglichkeit hat, denn er kann nicht nur wegnehmen, sondern auch hinzufügen.

Der Stahlbildhauer nähert sich dem

Begriff der Bildhauerei wieder an, denn sein Material ist widerständig und fest. Er muss sein Werk aus Stahlplatten oder -blöcken schneiden und kann diese biegen, schmieden und zusammenschweißen. Schließlich hat er sich seinen Block selbst geschaffen und wird ihn zum Schluss als Bildhauer bearbeiten, indem er die Schweißnähte verschleift und dem Ganzen eine einheitliche Oberfläche gibt.

Wie weit Faas dabei geht, zeigen insbesondere seine Arbeiten in Spiegelstahl. So nennt er das Material für seine Werke in Chrom-Nickel-Molybdän-Stahl, also korrosionsfreiem Edelstahl, die er durch Schweißen der Wandungen und das perfekte Abschleifen der Schweißnähte sowie durch eine Hochglanzpolitur derartig zum Leuchten bringt. Der unbefangene Betrachter könnte sie als Ergebnis eines Gussvorgangs und somit als Plastiken ansehen, doch sind sie originäre skulpturale Werke, die der Künstler, der als gelernter Schmied auch ein hervorragender Handwerker ist, zu ihrer makel-

losen Perfektion gebracht hat. Es gibt ja durchaus die Möglichkeit, den Edelstahl durch Bürsten zu mattieren, wie es der Hamburger Stahlbildhauer Jörn Pfab (1925–1986) stets getan hat. Das gleißende Erscheinungsbild der Werke in Spiegelstahl verschafft ihnen einen optischen Panzer, der sein „Rühr mich nicht an!“ spricht, bezieht aber durch die Spiegelung auch die wechselvolle Umgebung bis hin zum Betrachter mit ein. Einige Male beobachtet man, dass nur Teile spiegelnd poliert sind und damit in Kontrast zu den mattierten Teilen treten.

In das Thema der „Köpfe“ hat der Künstler sich intensiv begeben. Schnell wird klar, dass diese Köpfe individuell sind, doch ganz ohne Porträtcharakter auskommen. Vielmehr werden die kantigen und runden Grundformen herausgearbeitet und in ihrer Abstraktion zu eigenen Formrhythmen gruppiert. Da sind Architekturen von Erkern zu erkennen, die bei quadratischem Grundriss auf jeder der vier Seiten hervortreten und durch unterschiedliche Höhen

ein rhythmisches Spiel veranstalten.

Man sehe mir nach, dass ich bei einem der Köpfe, der eine schräg gestellte, sich auch ins Rund schmiegende Fläche in die vordere plastische Schicht zieht, an Jawlenskys in der Malerei gestaltete Köpfe denke, denn hier wie dort werden die Formen über die ganze Fläche zusammengezogen und bekommen durch Schrägstellung im Verein mit einer sparsam gesetzten Rundung einen sprechenden Ausdruck.

Konsequent und überraschend gestaltet Faas diese Konstellation nicht nur in der positiven Form, sondern auch, die herkömmlichen Verhältnisse umstülpend, in der negativen Form. So erscheint das Gesicht mit seiner charakteristischen Kinnpartie bei der einen Lösung als aus dem Block hervortretend, bei der anderen als in den Block hineingearbeitet.

Paare können miteinander korrespondieren und werden als verwandte Bildungen ansichtig, etwa mit schräg abgeschnittenen und abgeschliffenen



Anthropomir Tesseract C-I | 2017_36 cm_Spiegelstahl_1/5

Kanten und bei dem zugehörigen Stück mit der Negativform einer herausgeschnittenen Kante. Denkbar ist, dass die Korrespondenz dieser Elemente durch Umstellen noch variiert werden kann, sodass deutlich wird, dass sich diese Paare einiges zu sagen haben.

Komplexer noch wird es bei den zweiteiligen Köpfen, die auf einem eigenen Piedestaltteil aufgebaut sind. Erstaunlich, dass bei so strenger Abstraktion doch immer wieder das Physiognomische hervortritt. Gewaltige Nasen, Hälse und zugeschärfte Profile eines Antlitzes machen Eindruck auf den Betrachter, der vor allem die ausgewogenen Maßverhältnisse zu schätzen wissen wird. Hier sind die spiegelnd polierten Flächen vergleichsweise groß, sodass der Effekt der Spiegelung dazu eingesetzt wird, die ruhigen Flächen mit lebhafter Bewegung zu füllen.

Die großformatigen Arbeiten in Spiegelstahl knüpfen zum Teil an die beschriebenen Arbeiten an, doch werden auch ganz neue Bereiche erschlossen. Wir glauben, das Thema von Kopf

und Oberkörper in idolhafter Weise zu erkennen. Der Künstler wird nicht gerne hören, dass ich dabei an die monumentalen Figuren von der Osterinsel denken mag. Und er hat Recht damit, denn die Unterschiede sind beträchtlich, und es ist keineswegs ausgemacht, dass sich Stefan Faas von diesen kultischen Figuren hat anregen lassen. Eine Assoziation in diese Richtung, nicht mehr, stellt sich allerdings ein. Fest steht, dass es dem Künstler nicht um Kult, nicht um schwere, gar mystische Inhalte geht. Faas hat Freude am Gestalten und eine hohe Konsequenz in der Konzeption und handwerklichen Ausführung seiner Arbeiten, die ganz von selbst als „Figuren“ benannt werden, obwohl man sie auch als bloße Formen beschreiben könnte.

Gerade in der Aufstellung in der Landschaft, im Park oder einfach in der Natur tritt ihre Eigenart als selbständige Wesen hervor. Sie haben naturhafte Züge in ihrer Krümmung, Torsion, Anordnung und Rhythmik, setzen sich aber zugleich durch die kantige For-

mensprache und nicht zuletzt durch die gleißende Oberfläche von der Natur ab. So ergeben sich Aufmerksamkeit für das Besondere der Form und das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem natürlichen Umfeld wie von selbst.

Natürlich hat Faas auf andere Kunst geachtet und seine Antwort da gegeben, wo ihm etwas gefallen hat. Das dürfte weniger bei Richard Serra gewesen sein, dessen grob geschnittene Stahlplatten wenig Anmut auszeichnet. Eher werden ihn Julio González und Chillida beeindruckt haben. Doch abzuleiten ist da nichts und auch nicht von anderen Zeitgenossen wie Alf Lechner, Erich Hauser, Otto Wesendonck oder dem Norddeutschen Jörg Plickat.

Von besonderem Reiz sind die gestalteten Paare, die Stefan Faas sowohl in Spiegelstahl als auch in Cortenstahl zu bilden weiß. Die Arbeiten in Spiegelstahl schwingen melodischer. Man möchte an Tanzfiguren denken, die als Individuen auftreten, aber parallele Bewegungen vollführen. Ganz deutlich ist eine Unterscheidung von Mann und Frau wahrzunehmen. Ein größerer und stärkerer Körper steht neben einem zierlicheren verwandten Gebilde. Schultern werden wechselseitig ausgereckt, die Köpfe in der Höhe rhythmisch versetzt.

Eine andere Möglichkeit nutzt Faas in der Torsion seiner Figuren. Sie drehen sich gelegentlich und umschlingen einander. So kommen Anmut und Dynamik verstärkt in seine Figurationen. Ihre Längung könnte an Giraffenhälse denken lassen, wenn man es nicht vermeiden will, seine Arbeiten mit anekdotischen Assoziationen zu verbinden. Somit sollte man diese Wesen als eine eigene Spezies wahrnehmen, aber auf das Moment der Belebung besonders achten.

Die großen Arbeiten in begrenzt und kontrolliert korrodierendem Cortenstahl kommen spröder daher. Sie sind nicht geschmeidig-tänzerisch gehalten, sondern behaupten sich vielmehr statuarisch. Auch da sind es Paare, einige Male sogar Familien. Doch grundsätzlich ist hier das Spiel der abstrakten Formen dominanter. In einem Fall wachsen zwei Figuren auf, doch die eine endet, weil die andere in Höhe des gedachten Oberkörpers die Richtung übernimmt und der Gruppe oben allein den Abschluss gibt. Vielleicht kann man auch sagen, dass es sogar so etwas wie Dissonanzen gibt, wenn die Figuren aus der Parallelbewegung ausscheren und sich so zu treffen scheinen, dass ein schriller Ton entsteht. Vor der Kita Vogelnest wird passend eine Gruppe als Familie erkannt: Die große, mächtige Vaterfigur, die zierliche schwingende Mutterfigur und davor das große und das kleinere Kind bleiben in den abstrakten Formgesetzen, lassen aber fein charakterisiert auf diesen differenzierten Inhalt schließen. In der rhythmischen Auftürmung von Figuren und Teilfiguren gewinnt der Künstler weitere Variationen seiner formalen Möglichkeiten.

HEADS AND FIGURES

Observations on art by Stefan Faas

Text: Dr. Thomas Gädeke

The sculptor who works in steel represents what may be the latest discipline to enter the great realm of three-dimensional visual art. That's apart from not-so-new phenomena like video art, of course – including its virtual and digital forms – which are also classified as sculpture from time to time. Perhaps we should avoid overstretching the language here, and give these disciplines some terms of their own. After all, the domain of the sculptor has been expanding ever since artists working in plastic techniques who didn't carve or chisel their work out of stone or wood started being called sculptors too. A spiteful artist once said that most sculptors should be called "assemblers", and many sculptors really do construct their pieces in wax, concrete, or plaster before casting it in bronze, iron, or another material. The crucial difference between these sculptors and those who carve their works (the original Latin word meant "carve") is that those who work with additive methods can always make a correction if

they need to, since they're able to add new material as well as remove it.

In some sense, the steel sculptor's work resembles the work of stone or wood carvers, as the material he works with is hard and resilient. He needs to cut his pieces from steel sheets or steel blocks, and he can then bend, hammer, and weld them together. After cutting and assembling the steel himself, he then works the material as a sculptor, grinding down the seams and giving the whole piece a uniform surface.

The lengths to which Faas goes in this regard can be seen in his works with mirrored steel in particular. Mirrored steel is what he calls the chromium nickel molybdenum steel – that is, corrosion-resistant stainless steel – that he welds together and clads his work in, perfectly grinding down the welding seams and polishing with the kind of finish that makes it gleam. The impartial observer might see it as the result of a casting process, thus more akin to additive methods; but they ac-

tually are sculptural works in the original sense, which the artist, a trained blacksmith and an excellent craftsman, has brought to flawless perfection. Of course, one can always use brushes to give the stainless steel a more matte finish, as Hamburg steel sculptor Jörn Pfab (1925–1986) used to do. The gleaming appearance of these works in mirrored steel provides them with a sort of visual armor that says "don't touch me!" Of course, its reflective nature also means that it incorporates the shifting scenes around it, including the viewer. At times the viewer may observe that only parts of the object are polished, thus standing in contrast to the matte parts.

The artist really put a lot into the theme of his "heads". It doesn't take long before the viewer realizes that each head is unique, but they aren't portraits in any way. Rather, they're made up of basic angular and round shapes worked out of the steel, and in their abstraction they can be grouped according to the rhythms of the sha-

pes that make them up. It's possible to recognize architectural features in them reminiscent of bay windows on the outside of a building, protruding from the square outline on each of the four sides and varying in height and projection to create a rhythmic interplay of features.

I'm sure you can see how one of the heads – the one that has an area coming down at an angle into the raised area on the front and nestled into a curve – makes me think of the heads painted by Jawlensky. Here, as well as there, the shapes are brought together across the entire surface, giving the impression of speaking due to the way the slanted lines interact with the sparing use of curves.

Consistently and startlingly so, Faas designs these pieces so that the shapes are configured not only in their positive form, but also in their negative form, turning convention on its head. In this way, one approach has the face and its characteristic chin area appearing to come forth out of

the steel block, while the other makes it look like the face has been worked into the metal.

This makes it possible to have corresponding pairs or couples, and you can see how they relate to each other; maybe one has a part sticking out that's cut at a slant with polished edges, and the one that goes with it has the matching negative space carved out of it. I can imagine that the pieces might be moved around to vary up the correspondence between them, making it apparent that these couples engage in a certain deeper interaction.

Things get even more complex with the two-piece heads set up on their own pedestals. It's amazing how physical features keep coming out, considering the severe level of abstraction. Prominent noses, throats, and the sharp features of a face make an impression on the viewer, particularly if he or she can appreciate how well the proportions are balanced. On these, the mirror-polished areas are comparatively large, so that the reflection has the effect of filling these tranquil surfaces with lively movement.

The large-format works in mirrored steel are in some ways related to the pieces we've just described, but they also open up entirely new realms. We think we recognize the treatment of the head and body in these pieces, perhaps because it looks like an idol. The artist won't want to hear that his work makes me think about the monumental figures from Easter Island, and he's right about that, as the differences really are considerable, and there's definitely no consensus that Stefan Faas took inspiration from those cult figures. One can't help but make the association, however, though nothing more than that. We can certain-

ly say that the artist is not concerned with cultic religion, or with heavy, even mystical content. Faas really takes joy in designing his pieces, and is very consistent in the conception and the technical execution of his works, which he himself always calls "figures", though one could also describe them as mere shapes or forms.

When they're installed in natural scenery, in a park, or just somewhere outdoors – it's when they're placed outside that their unique character as independent entities comes to the fore. Certain features point towards nature – the way they bend and twist, the way they're arranged, their particular rhythmic quality. At the same time, the angular shapes that make them up, and not least of all their gleaming surfaces, also set them apart from nature. This means that the viewer's attention is almost spontaneously drawn towards the peculiar form of the pieces, but the feeling that they belong in a natural environment also arises more or less on its own.

Faas has of course held other art in high regard, and has responded to those things he's liked over the years. Probably not Richard Serra so much, whose roughly cut steel demonstrate very little gracefulness, but Julio González must have had an impression on him. There's nothing derivative about his work, however, nor can it be said he's taken much from contemporaries like Alf Lechner, Erich Hauser, Otto Wesendonck, or the northern German Jörg Pilkat.

Particularly appealing are the paired pieces, which Faas is able to make in both mirrored steel and corten steel. The works in mirrored steel resonate more melodically, the effect calling to mind dancing figures who perform as

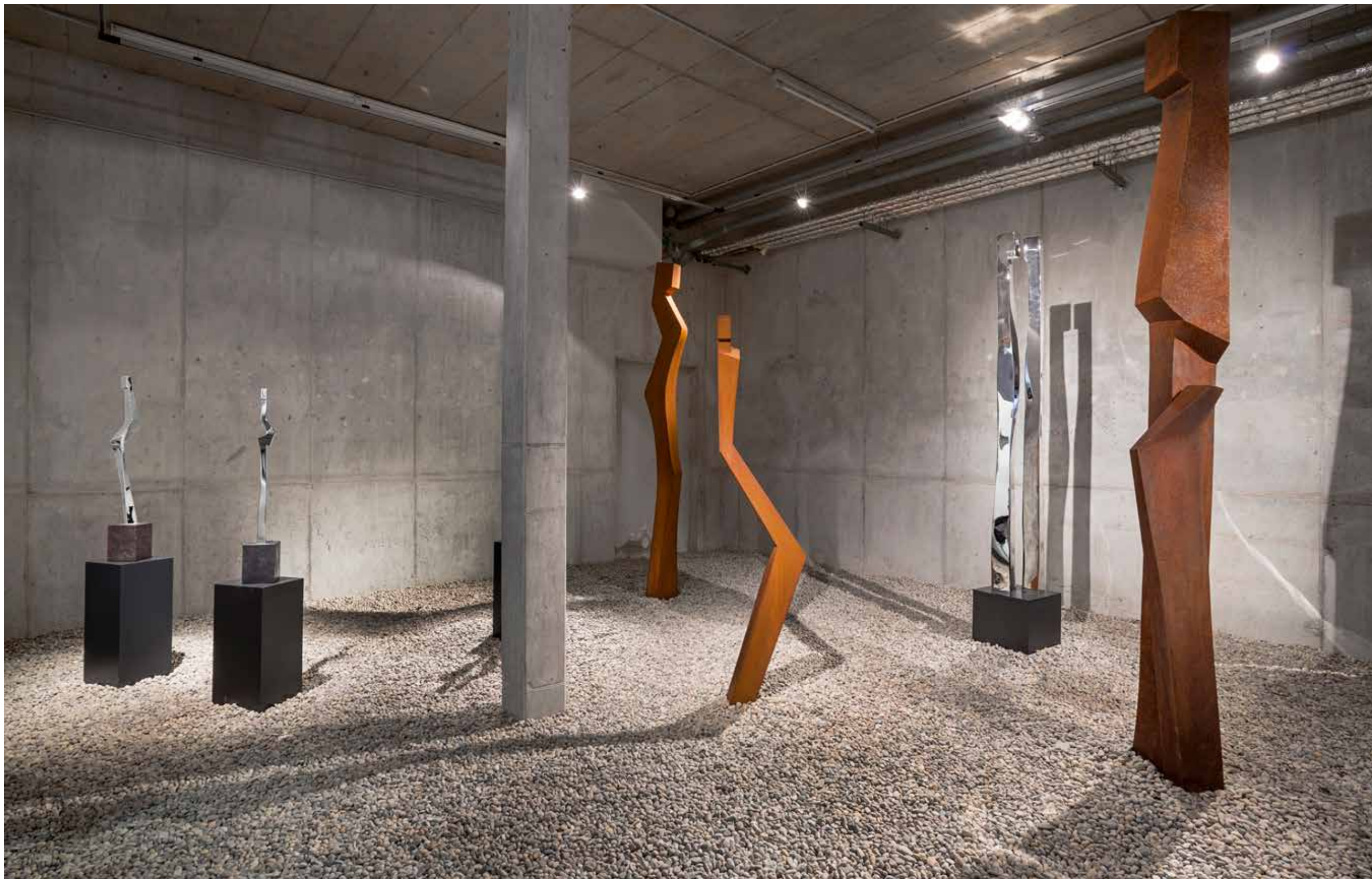
individuals, yet whose movements occur in parallel with one another. Male and female qualities may be very clearly distinguished. A larger, more powerful figure stands next to a more graceful, related figure. Their shoulders are stretched out in opposite directions, heads appearing to move rhythmically.

Another feature that may be used by Faas is the torsion in his figures. They occasionally twist and turn and intertwine with one another, bringing an increased sense of gracefulness and dynamism to his pieces. The elongated nature of these pieces might make one think of a giraffe's neck, if one is not trying to avoid having one's work tied to anecdotal associations. These entities should thus be perceived as a species all their own, but with close attention paid to the moment in which they come to life.

The large works in corten steel, allowed to weather and corrode in a limited, controlled manner, tend to come off as more aloof. They don't have that lithe dancer's look, but rather appear to hold their ground like statues. They come in couples as well, some of them even in families. But as a general rule, these pieces are dominated more by the interplay between abstract shapes. In one instance, two figures rise up from the ground, but one comes to an end because the other changes direction towards it at the height of where the upper body's supposed to be, ending up the lone member of the group at the top. Perhaps it could also be said that there's even something like discord going on when the figures abruptly stop moving in parallel with one another and appear to meet in such a way that results in shrill, strident tones. A group of them in front of a dayca-

re center is, fittingly, recognizable as a family: the big, strong father figure; the graceful curves of the mother figure; and in front of them two children, a big one and a little one. None of them deviate from the abstract laws of form, but various little details make it easy to draw conclusions about the various subjects being depicted. The rhythms created by the artist in piling up figures and partial figures open up more opportunities for variety in the forms he employs.





Ausstellung Strzelski Galerie, Stuttgart, Kieskabinett, 2017

Exhibition Strzelski Gallery, Stuttgart, Kieskabinett, 2017



VITA

Stefan Faas

1963
1980–1982
1986
1987–1991

Geboren in Pforzheim

Ausbildung zum Kunstschlosser und Kunstschmied

Meisterprüfung in Stuttgart

Studium an der Hochschule für Gestaltung Pforzheim
Prof. Schmalriede – Kunstgeschichte
Designwissenschaft und Ästhetik; Ästhetik und Semiotik
Prof. Stark – Schmuck- und Gerätedesign

SEIT 1991
SEIT 2011
SEIT 2014

Freischaffend, künstlerische Gestaltung von Stahl durch schmiedetechnische Verformung im glühenden Zustand

Cortenstahl-Monumente „Anthropocor“

Skulpturaler Edelstahl „Anthropomir“

Stefan Faas lebt und arbeitet in Keltern im Enzkreis.

EINZEL AUSSTELLUNGEN

Auswahl



2018

Galerie artmark, Wien
„Reflexionen“, Landratsamt Enzkreis, Pforzheim
„Konkrete Verwandlungen“, Galerie am Lindenplatz, Vaduz,
mit Nikola Dimitrov, Josef Ebnöther und Alfred Haberpointner

2017

„Reflections“, Galerie Strzelski, Stuttgart, mit Lennart Rieder

2016

artandconsult, Pforzheim, mit Volker W. Hamann

2013

Skulptur „Eröffnung Volksbank Tiergarten“, Pforzheim

2012

„Gertrud Buder und Stefan Faas“, Kreissparkasse Böblingen, Böblingen
artandconsult, Pforzheim, mit Jochen Schambeck

2011

WSK-Anwälte, Pforzheim

2009

„POCKET ART III“, Keltern

2008

„Körper aus Stahl“, AHK Alte Kelter, Keltern
„6. Atelierausstellung“, MorlockArt, Birkenfeld

2007

„POCKET ART II“, Keltern
„5. Atelierausstellung“, MorlockArt, Birkenfeld
„INTERPRETATIONEN ZU PSALM 130“, ev. Kirche Birkenfeld

2006

Kunsthhaus Schill, Stuttgart
„4. Atelierausstellung“, MorlockArt, Birkenfeld
AOK Pforzheim, Pforzheim

2005

„POCKET ART I“, Keltern
„3. Atelierausstellung“, MorlockArt, Birkenfeld
Werbeagentur raumkontakt, Karlsruhe

2004

„SCHIFFE-STELEN-STANGEN“, Kurpark, Bad Liebenzell
„Installationen in und an der Nagold“, Kurpark, Bad Liebenzell

2003

„MENSCH + TIER = KUNST + NATUR“, Bad Liebenzell
„1. Atelierausstellung“, MorlockArt, Birkenfeld
„Sommerausstellung Wunschbaum“, Bad Liebenzell

2002

Galerie der Sinne, Schwäbisch Gmünd

2001

„Körper in Stahl“, Schmuckwelten, Pforzheim

1989

Landesgartenschau, Pforzheim

1988

Landesgewerbeamt, Stuttgart

GRUPPEN AUSSTELLUNGEN

Auswahl

2019

„art Karlsruhe“, artmark Galerie
„Köpfe in Revolte“, artmark Galerie, Wien
„Art Bodensee“, Kunstmesse Dornbirn, Galerie am Lindenplatz

2018

„NORDART“, Büdelsdorf
Galerie Falkenstern Fine Art, Kampen (Sylt)
„Art Bodensee“, Kunstmesse Dornbirn, Galerie am Lindenplatz

2017

„Metall – es ist nicht alles Gold, was glänzt“, Kunstmuseum der Stadt
Pforzheim, Pforzheim
„BRÜCKEN BAUEN“, 3. Art Allensbach, Skulpturenprojekt, Allensbach,
Bodensee
„Art Bodensee“, Kunstmesse Dornbirn, Galerie am Lindenplatz, Vaduz
Galerie c.art, Dornbirn
Palazzo Mora, im Rahmen der 57. Biennale di Venezia, Venedig

2015

„ART TO GO“, Galerie Brötzinger Art, Pforzheim-Brötzingen
„ON TOP“, Kunstverein Böblingen, Böblingen

2014

„ART TO GO“, Galerie Brötzinger Art, Pforzheim-Brötzingen
„11. loft-kunstauktion“, Kunstverein Pforzheim/Reuchlinhaus, Pforzheim
Landratsamt Pforzheim-Enzkreis, Pforzheim
Skulpturenweg Würm, Pforzheim

2013

„Sculp“, Skulpturenweg am Seehaus, Pforzheim
„Böblinger Kunstverein – Mit Blick auf Krems“, Krems, Österreich

2012

„10. loft-kunstauktion“, Kunstverein Pforzheim/Reuchlinhaus, Pforzheim

2011

„Vielfalt I – Kunst aus dem Enzkreis“, Sparkasse Pforzheim Calw, Pforzheim
„Auf dem Sockel“, Vaihingen an der Enz

2008

„7. Kleinskulpturen-Biennale“, Galerie Dorn, Stuttgart
Galerie Salong, Hamburg
„Das kleine Format“, Busladgilde Katherinentaler Hof, Pforzheim

WERKE IM ÖFFENTLICHEN RAUM —

Arlinger Baugenossenschaft, Pforzheim

Landratsamt Enzkreis, Pforzheim, Spiegelstahl-Skulptur

Skulpturenweg Würm, Pforzheim, Cortenstahl-Monument

Skulpturenweg Seehaus, Pforzheim, Cortenstahl-Monument

WERKE IN SAMMLUNGEN —

Privatsammlungen Vaduz (LIE)

Landratsamt Pforzheim, Enzkreis (D)

Sparkasse Pforzheim Calw (D)

Volksbank Pforzheim (D)

Privatsammlung, Trelleborg (S)

Privatsammlung, Cannes (F)

Firmensammlung Kummer GmbH & Co. KG, Ötisheim (D)

Privatsammlung, Stuttgart (D)

Privatsammlung, Ossiach (A)

Kanzlei WENZ STÖCKER & KOLLEGEN, Pforzheim (D)

WETTBEWERBE

2019

Luther – Melanchthon-Wettbewerb, Leipzig

2016

Trophäe Wiener Filmball – Preis für das Lebenswerk, Pegaphaistos, Bronze

2014

„Enzgärten“, Gartenschau Mühlacker

2011

„Kultur-Ecke 2011“, Vaihingen an der Enz

2000

„Sonne“, Schmuck-Wettbewerb Zunft Turm, Pforzheim

1990

„Neue Arbeitsplatzkonzeption“, Siemens, München

1986

„Schmuckdesign Award“, Benson & Hedges, GALERIEN Galerie
Ralph-Michael Schaffrath, Frankfurt am Main

GALERIEN

Galerie am Lindenplatz, Vaduz, Liechtenstein

Galerie c.art, Dornbirn, Österreich

Galerie Falkenstern Fine Art, Kampen (Sylt)

artmark Galerie, Wien, Österreich

Strzelski Galerie, Stuttgart

BIOGRAPHY

Stefan Faas

1963

Born in Pforzheim, Germany

1980–1982

Apprenticeship as artisan metalworker and smith

1986

Master craftsman's examination in Stuttgart

1987–1991

*Studied at the School of Design in Pforzheim
Prof. Schmalriede – art history, design science
and aesthetics; aesthetics and semiotics
Prof. Stark – jewelry and industrial design*

SEIT 1991

*Self-employed artist and designer, using smithing
techniques to shape steel while in its red-hot state*

SEIT 2011

“Anthropocor” corten steel monuments

SEIT 2014

“Anthropomir” stainless steel sculptures

*Stefan Faas lives and works in the small town of
Kelttern near Pforzheim.*

EXHIBITIONS SINGLE PIECES

Selection



2018

Galerie artmark, Vienna
"Reflections", Landratsamt Enzkreis, Pforzheim
"Concrete Transformations", Galerie am Lindenplatz, Vaduz,
with Nikola Dimitrov, Josef Ebnöther, and Alfred Haberpointner

2017

"Reflections", Galerie Strzelski, Stuttgart, with Lennart Rieder

2016

artandconsult, Pforzheim, with Volker W. Hamann

2013

Sculpture "Opening of the Tiergarten Volksbank", Pforzheim

2012

"Getrud Bruder and Stefan Faas", Kreissparkasse Böblingen, Böblingen
artandconsult, with Jochen Schambeck, Pforzheim

2011

WSK law offices, Pforzheim

2009

"POCKET ART III", Keltern

2008

"Bodies of Steel", AHK Alte Kelter, Keltern
"6th Studio Exhibition", MorlockArt, Birkenfeld

2007

"POCKET ART II", Keltern
"5th Studio Exhibition", MorlockArt, Birkenfeld
"Interpretation of Psalm 130", Protestant church, Birkenfeld

2006

Kunsthhaus Schill, Stuttgart
"4th Studio Exhibition", MorlockArt, Birkenfeld
AOK Pforzheim, Pforzheim

2005

"POCKET ART I", Keltern
"3rd Studio Exhibition", MorlockArt, Birkenfeld
raumkontakt advertising agency, Karlsruhe

2004

"SHIPS-STEALING-STAKES", Spa gardens, Bad Liebenzell
"Installations in and on the Nagold", Spa gardens, Bad Liebenzell

2003

"MAN + BEAST = ART + NATURE", Bad Liebenzell
"1st Studio Exhibition", MorlockArt, Birkenfeld
"Wish Tree Summer Exhibition", Bad Liebenzell

2002

Galerie der Sinne, Schwäbisch Gmünd

2001

"Body in Steel", Schmuckwelten jewelry store, Pforzheim

1989

Baden-Württemberg State Garden Show, Pforzheim

1988

Baden-Württemberg state trade office, Stuttgart

EXHIBITIONS GROUPS

Selection

2019

*"art Karlsruhe", artmark Galerie
"Heads in Revolt", artmark Galerie, Vienna
"Art Bodensee", Contemporary Art Fair Dornbirn, Galerie am Lindenplatz*

2018

*"NORDART", Büdelsdorf
Galerie Falkenstern Fine Art, Kampen (Sylt)
"Art Bodensee" Contemporary Art Fair Dornbirn, Galerie am Lindenplatz*

2017

*"Metal – all that glitters is not gold", Pforzheim city art museum, Pforzheim
"Building Bridges", 3. Art Allensbach, Sculpture Project, Allensbach on Lake Constance (Bodensee)
"Art Bodensee" Contemporary Art Fair Dornbirn, Galerie am Lindenplatz, Vaduz
Galerie c. art, Dornbirn
Palazzo Mora, part of the 57th Biennale di Venezia, Venice*

2015

*"ART TO GO", Galerie Brötzing Art, Pforzheim-Brötzingen
"ON TOP", Böblingen Art Association, Böblingen*

2014

*"ART TO GO", Galerie Brötzing Art, Pforzheim-Brötzingen
"11th loft art auction", Pforzheim/Reuchlinhaus Art Association, Pforzheim
"Pforzheim/Enzkreis District Offices", Pforzheim
"Würm Sculpture Trail", Pforzheim*

2013

*"Sculp", sculpture trail at Seehaus restaurant, Pforzheim
"Böblingen Art Association – with a view of Krems", Krems, Austria*

2012

"10th loft art auction", Pforzheim/Reuchlinhaus Art Association, Pforzheim

2011

*"Diversity I – Art from the Enz District", Sparkasse Pforzheim Calw, Pforzheim
"On the Pedestal", Vaihingen*

2008

*"7th Small Sculpture Biennale", Galerie Dorn, Stuttgart
Galerie Salong, Hamburg
"The Small Format", Buslat Artists' Guild, Katharinentaler Hof, Pforzheim*

WORKS IN PUBLIC SPACES

Arlinger Housing Cooperative, Pforzheim

Enzkreis district offices, Pforzheim, mirrored steel sculpture

Würm sculpture trail, Pforzheim, corten steel monument

Seehaus sculpture trail, Pforzheim, corten steel monument

WORKS IN COLLECTIONS

Private collections, Vaduz (LIE)

Pforzheim district offices, Enzkreis (GER)

Sparkasse Pforzheim, Calw (GER)

Volksbank Pforzheim (GER)

Private collection, Trelleborg (SWE)

Private collection, Cannes (FRA)

Company collections of Kummer GmbH & Co. KG, Ötisheim (GER)

Private collection, Stuttgart (GER)

Private collection, Ossiach (AUT)

Law offices of WENZ STÖCKER & ASSOCIATES, Pforzheim (GER)

CONTEST

2019

Luther – Melanchthon Contest, Leipzig

2016

Vienna Film Award for lifetime achievement, Pegaphaistos, Bronze

2014

“Enzgärten” garden show, Mühlacker

2011

“Culture Corner 2011”, Vaihingen/Enz

2000

“Sun”, Jewelry Contest, Zunft Turm, Pforzheim

1990

“New Workplace Concepts”, Siemens, Munich

1986

*“Jewelry Design Award” Benson & Hedges Galerien
Galerie Ralph-Michael Schaffrath, Frankfurt am Main*

GALLERIES

Galerie am Lindenplatz, Vaduz, Liechtenstein

Galerie c.art, Dornbirn, Austria

Galerie Falkenstern Fine Art, Kampen (Sylt)

artmark Galerie, Vienna, Austria

Strzelski Galerie, Stuttgart

IMPRESSUM

—

Publisher

ISBN

Text

Photographs

Design

Represented by

HERAUSGEBER

**ISBN
TEXT**

FOTOGRAFIEN

**GESTALTUNG
VERTRETEN DURCH**

www.stefan-faas.de

raumkontakt GmbH, Karlsruhe 2019
Regina M. Fischer

978-3-00-062959-4

Regina M. Fischer – Kuratorin
Hansjörg Fröhlich – freier Journalist
und Autor
Dr. Thomas Gädeke – Kunsthistoriker
Daniela Gregori – Kritikerin

Winfried Reinhardt – Dipl.-Fotoing.
Weitere siehe umseitig

raumkontakt GmbH

artandconsult – Regina M. Fischer

BILDLEGENDE

Weitere Bilder



S. 20

BILD 1 ROTHstift, Susanne Roth

S. 30

BILD 1 Erich Hauser | „Stahlengel“, Hannover // Wikipedia: Axel Hindemith

S. 39

BILD 2 Reiner Xaver Sedelmeier – „Tonnegold“ // Reiner Xaver Sedelmeier

S. 41

BILD 4 Ewerdt Hilgemann, „HP hanging cube nr. 160704“ // Ewerdt Hilgemann, Galerie Zimmermann, Mannheim

S. 52/53

BILD 2 Osterinseln – Moai-Skulpturen // istockphoto: kovgabor79

BILD 6 Bauhaus Dessau // istockphoto: Maria Victoria Lopez

BILD 7 Eduardo Chillida – „Windkämme“ // shutterstock: Isa Fernandez Fernandez

S. 96/97

BILD 1 Arlinger Baugenossenschaft // Bernhard Frieze

