

**Skulpturen aus Papier.**

**Von Kurt Schwitters bis Karla Black**

**Sculptures Made of Paper.**

**From Kurt Schwitters to Karla Black**

**snoeck**



**Inhalt / Contents /**

Marc Gundel

Vorwort	<u>9</u>
Foreword	

Kerstin Skrobanek

Skulpturen aus Papier – eine Annäherung	<u>13</u>
Sculptures Made of Paper – an Approach	

Wie funktioniert ein Bild?	<u>18</u>
Der Weg von der Malerei zur Skulptur	
How Do Images Actually Work?	
The Path from Painting to Sculpture	

Transparente Körper, greifbare Farbe	<u>26</u>
Transparent Bodies, Tangible Color	

Skulptur und Architektur	<u>29</u>
Sculpture and Architecture	

Skulptur und Prozess	<u>33</u>
Sculpture and Process	

Katalog	<u>44</u>
Catalog	

Liste der ausgestellten Werke	<u>132</u>
List of Exhibited Works	

Bibliografie	<u>139</u>
Bibliography	

Impressum	<u>142</u>
Colophon	



## Wie funktioniert ein Bild? Der Weg von der Malerei zur Skulptur

**Picasso** hat, wie viele seiner Zeitgenossen, ganz selbstverständlich in unterschiedlichen Gattungen – Malerei, Zeichnung, Collage, Skulptur – gearbeitet. Als er 1912 seine berühmte *Gitarre* aus Papier konstruiert, beschäftigt er sich mit der Frage, wie ein Bild funktioniert und wie viel Information man bereitstellen muss, um dem Betrachter ein „Bild“ von etwas zu geben oder einen Gedanken zu vermitteln.<sup>1</sup> Eine afrikanische Maske, die Picasso von einem Händler bekommt, zeigt ihm, dass wenige geometrische Formen – zwei Kreise, ein Dreieck und eine Raute – ausreichen, um ein Gesicht wiederzugeben. Daraufhin beginnt er, ein eigenes Formenrepertoire zu entwickeln, mit dem sich in immer wieder neuer Kombination Gegenstände oder Personen darstellen lassen, das heißt in ganz reduzierter Weise Wirklichkeit repräsentieren lässt: Die hügeligen Formen des Gitarrenkörpers finden wir in der Folge als Gesichtszüge eines Mannes oder als Körperformen einer Frau wieder; der Trichter, der in der skulpturalen Variante das Schallloch der Gitarre repräsentiert, stellt in einem anderen Zusammenhang ein Auge dar usw.<sup>2</sup>

Dieses Formenrepertoire konnte er sich durch wenige Schnitte in das Papier erarbeiten. Da sich Papier durch Aufrollen oder Falten leicht von der zweiten in die dritte Dimension überführen lässt, konnte Picasso ganz einfach aus zweidimensionalen Papierformen ein dreidimensionales Objekt konstruieren. Auch im Bereich der Skulptur konnte er so einen Gegenstand darstellen, ohne ihn eins zu eins nachbauen bzw. abbilden zu müssen.

Auch **Kurt Schwitters** emanzipierte sich mithilfe von Papierfunden unterschiedlichster Art von den klassischen Anforderungen an die Malerei. Auch er lehnte es strikt ab, Wirklichkeit lediglich nachzuahmen und sich auf Kompositionsprinzipien wie beispielsweise die

## How Do Images Actually Work? The Path from Painting to Sculpture

Like many of his contemporaries, **Picasso** worked quite naturally in different genres such as painting, drawing, collage and sculpture. In 1912, when he created his famous *Guitar* using paper, he was concerned with the question of how an image actually works and how much information is needed to give the viewer an “image” of something, as well as how to convey an idea.<sup>1</sup> An African mask that Picasso purchased from a shop made it obvious to him that a few geometrical shapes – two circles, a triangle, and a diamond – are sufficient to reproduce a face. He then began to develop his own repertoire of signs with which, in ever new combinations, objects and persons may be represented, which allowed him to depict reality as such in a very reduced manner: the undulating forms of the guitar body are subsequently found as facial features of a man, and also as shapes of a female body; the funnel, representing the sound-hole of the guitar in the sculptural version, may, in a different context, form an eye, and so on.<sup>2</sup>

He was able to develop the repertoire of forms by making a few cuts in the paper. Since paper can easily be transferred from the second to the third dimension by rolling or folding, Picasso was able to construct three-dimensional objects from two-dimensional paper shapes. In the field of sculpture, this allowed him to represent an object without having to directly reproduce it, or rather, depict it.

**Kurt Schwitters** also emancipated himself from the classical demands on painting by means of various kinds of found paper. He strictly refused to imitate reality and resort to compositional principles, such as perspective. He wanted to compose freely and was mainly interested in the dynamics of color. Found pieces of paper that he incorporated into his

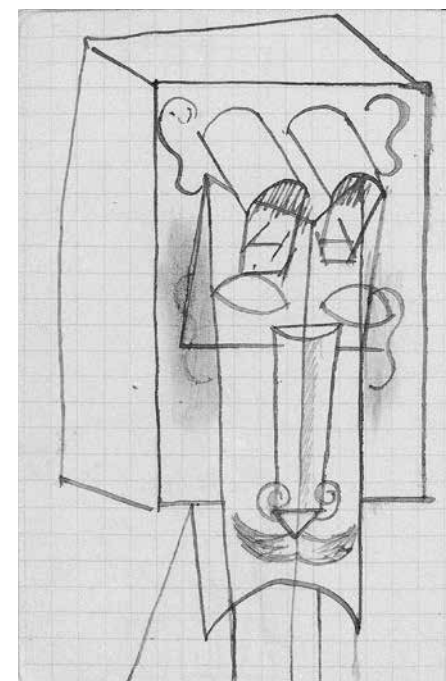
Perspektive festzulegen. Er wollte frei komponieren und war vor allem an der Dynamik von Farbe interessiert. Gefundene Papierstücke, die er in seine Gemälde und Collagen – auch er arbeitete parallel in mehreren Gattungen – einarbeitete, stellten für ihn eine Erweiterung der künstlerischen Farbskala dar. „Es gibt keine farblosen Objekte“, soll Schwitters über seine Fundstücke gesagt haben.<sup>3</sup> Die Papierfunde bringen neue Farben, grafische Elemente, ungewöhnliche Strukturen und Texturen in seine Bilder.

Schwitters steht mit seiner speziellen Form der Collagetechnik am Beginn einer Entwicklung, die schließlich zur Überwindung der Malerei führen sollte. Er selbst modellierte von der Fläche in den Raum, bis er schließlich in den späten 1920er Jahren mit seinem *Merzbau* zu einer Art begehrter Collage gelangt war, die ihm als großer Erinnerungsspeicher diente. Im Zuge seiner Arbeit hat er Alltagsmaterialien für kunsttauglich erklärt, die geschlossene Oberfläche der Malerei aufgebrochen und die Technik der Collage in die dritte Dimension überführt. Alle diese Öffnungsprozesse waren äußerst wichtig für die nachfolgenden



Pablo Picasso, *Gitarre und Weinglas*, 1912, McNay Art Museum, San Antonio, Texas

Pablo Picasso, *Kopf eines Mannes*, 1912, Grand Palais / Madeleine Coursaget, Paris



paintings and collages – he also worked side-by-side in several genres – to him represented an extension of the artistic color scale. “There are no uncolored objects”, Schwitters said of his found objects.<sup>3</sup> These found paper pieces added new colors, graphic elements, unusual structures and textures to his images.

With his particular form of collage technique, Schwitters finds himself at the beginning of a development, which should ultimately lead to the overcoming of painting. He modeled from the flat surfaces into the space of the room until, in the late 1920s, he arrived with his *Merzbau* at a kind of walk-in collage, which served as an extensive memory store. In the course of his work, he declared everyday materials as suitable for art, broke through the closed surface of painting, and transposed the technique of collage into the third dimension. All of these opening-up processes were extremely important for subsequent generations and have contributed to an ever-increasing blurring of the boundaries between art and life.

Generationen und haben zu einer immer weitergehenden Entgrenzung der Kunst hinein ins Leben beigetragen.

Die Pariser Affichisten **Raimond Hains** und **Jacques de la Villeglé** entdecken in den späten 1940er Jahren zerrissene Plakatwände für ihre Arbeit. Sie sind begeistert von den dicken, vielschichtigen Plakattafeln, die immer wieder überklebt, von der Witterung angegriffen und von Passanten durch zufälliges Abreißen von Papierstücken „gestaltet“ worden sind. Das Potenzial des Papiers liegt für sie in der Nichtsteuerbarkeit des Produktionsprozesses. Durch das Abreißen werden die obersten Plakatschichten zerstört und Bildsegmente darunterliegender Schichten sichtbar.<sup>4</sup> Der Begriff des „Wirklichkeitsspeichers“ ist hier wieder ganz zentral. Die Affichisten vollziehen eine Erweiterung des Kunstwerks, die wir bei Picasso und Schwitters so noch nicht finden: Sie nehmen sich als Künstler in der Gestaltung ganz zurück und lassen vornehmlich den Zufall regieren – ein Aspekt, der dann in der Postmoderne große Bedeutung erlangen wird.

Als dritter Vertreter der Klassischen Moderne soll hier **Josef Albers** genannt werden, der ab 1923 bis zur Schließung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten 1933 im Rahmen der Vorkurse unterrichtete.<sup>5</sup> Die Vorkurse dienten dazu, die Studierenden mit unterschiedlichen Materialien vertraut zu machen, bevor sie für längere Zeit in einer bestimmten Werkstatt arbeiteten. Josef Albers lernte bereits während seines Studiums am Bauhaus bei Johannes Itten, wie wichtig es ist, den Blick auf unbeachtete, kunstuntypische Materialien zu richten und auch ohne Scheu mit Abfallstoffen zu arbeiten.<sup>6</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Material und das Nachdenken über eine materialgerechte Verarbeitung war ihm Zeit seines Lebens wichtig und nahm in der Bauhauslehre allgemein einen wichtigen Platz ein.

The Parisian Affichists **Raimond Hains** and **Jacques de la Villeglé** discovered torn billboards for their work in the late 1940s. They were excited about the thick, multi-layered placards, which were repeatedly covered, weathered and “designed” by passers-by tearing off random pieces of paper. The potential of paper lies in the uncontrollable nature of the production process. Tearing destroys the uppermost layers of the poster revealing image segments of the layers underneath.<sup>4</sup> The concept of a “repository of reality” is again quite important. The Affichists implement an expansion of the work of art that does not yet exist as such with Picasso and Schwitters: They take a step back as artists and leave the arrangement largely to coincidence – an aspect that gains great significance in postmodernism.

**Josef Albers** shall be mentioned here as a third representative of modernism in his role as teacher of preliminary courses at the Bauhaus from 1923 until its closure by the National Socialists in 1933.<sup>5</sup> These preliminary courses were intended to familiarize students with different materials before working in a particular workshop for an extended period of time. Already during his studies at the Bauhaus, Josef Albers was taught by Johannes Itten about the importance of focusing on less obvious and atypical materials in the context of art, and also to be bold about working with waste materials.<sup>6</sup> The examination of materials and the consideration of appropriate processes in relation to any given material was important to him throughout his life, and formed an important part of Bauhaus theory. Accordingly, as a painter, he reflected on the visual qualities of paper and, above all, its ability to change from the second to the third dimension by a single bend, thereby increasing the number of different views. He explained that a newspaper lying on the table has only one visually active side, and that it is only by folding the paper that the flexible material becomes rigid.<sup>7</sup> The photographs taken

Dementsprechend reflektierte er als Maler auch präzise die visuellen Qualitäten des Papiers und schätzte vor allem dessen Eigenschaft, durch einen einzigen Knick von der zweiten in die dritte Dimension wechseln und seine Ansichtsseiten dadurch vervierfachen zu können. Er erläuterte, dass eine auf dem Tisch liegende Zeitung nur eine visuell aktive Seite habe und dass erst der Faltvorgang das nachgiebige Material Papier starr mache.<sup>7</sup> Die Fotografien aus dem Vorkurs von Albers am Bauhaus, die Experimente der Studierenden zeigen, sind für unser Thema von großer Bedeutung, weil man an ihnen erkennen kann, dass eine materialgerechte Verarbeitung zur Erhöhung des visuellen Potenzials eines Werkstoffes führt. So wird auch mit schlichten Materialien oder Abfallstoffen eine hohe ästhetische Qualität erzeugt.

Zur Zeit der Klassischen Moderne hat das Material Papier folglich mehrere wegweisende Öffnungsprozesse eingeleitet: Es hat dazu beigetragen, dass die Künstler – genauer die Maler – sich von der klassischen Anforderung an die Malerei, Wirklichkeit zu repräsentieren, zu emanzipieren lernten. Damit wurde auch die Anbindung an das Gegenständliche obsolet, man durfte von nun an darstellen, ohne abzubilden. Durch den entsprechenden Einsatz des Papiers wurde die geschlossene Oberfläche der Malerei aufgebrochen, und es wurde eine Verbindung zwischen Kunst und Alltagsleben hergestellt.

Josef Albers bespricht mit seinen Studenten des Vorkurses dreidimensionale Arbeiten aus Papier, um 1928; The Joseph Albers Foundation, Inc.



during Albers’s preliminary course at the Bauhaus, which show the students’ experiments, are of great significance to our subject, because they reveal that a material-appropriate process leads to an increased visual potential of any given material. High aesthetic quality can thus be achieved with the simplest materials and even with waste materials.

At the time of modernism, paper as a material hence initiated several pioneering opening-up processes: it helped artists – particularly painters – in their emancipation from classical requirements of painting, such as representing reality. This also rendered obsolete any links to representationalism; it now became possible to represent without actually depicting. Through the respective use of the paper, the closed surface of painting was broken, establishing a link between art and everyday life. The Affichistes ultimately passed one part of the creative responsibility to the passers-by on the streets. The compositions opened up to external influences, any artistic gesture faded into the background – an aspect that was later picked up on in the 1960s by Charlotte Posenenske and Erwin Heerich.



Robert Rauschenberg, *Spanish Stuffed Mode Plus*,  
1971, Museum Moderner Kunst, Wien  
(nicht in der Ausstellung / not on display)



















## Impressum / Colophon /

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung  
*Skulpturen aus Papier. Von Kurt Schwitters bis Karla Black*  
19. März – 02. Juli 2017  
Städtische Museen Heilbronn / Kunsthalle Vogelmann

This catalogue is published in conjunction with the exhibition  
*Sculptures Made of Paper. From Kurt Schwitters to Karla Black*  
March 19, 2017 – July 2, 2017  
Städtische Museen Heilbronn / Kunsthalle Vogelmann

Herausgeber/Editor: Städtische Museen Heilbronn  
Katalog/Catalog: Kerstin Skrobanek  
Redaktion/Editorial supervision: Kerstin Skrobanek, Nicole Dierolf  
Übersetzung/Translation: Susie Hondl  
Lektorat Englisch/Copy-editing English: Catherine J. Hermes  
Gestaltung und Satz/Graphic design and typesetting: Andrea Golowin, gruppe sepia, Heilbronn  
Ausstellung/Exhibition: Kerstin Skrobanek  
Kuratorische Assistenz/Curatorial assistance: Nicole Dierolf  
Technik/Domestic engineering: Ralf Haferkamp, Michael Zubke  
Öffentlichkeitsarbeit/Public relations: Ramona Herold  
Museumspädagogik/Museum education: Heike Mühl-Boll  
Führungsannahme und Verwaltung/Administration: Eveline Kollmar, Silke Mildenerberger, Sabine Rauch

Städtische Museen Heilbronn  
Direktor/Director: Marc Gundel  
Kuratorin/Curator: Kerstin Skrobanek  
Kuratorische Assistenz/Curatorial assistance: Nicole Dierolf  
Presse & Öffentlichkeitsarbeit/Public relations: Ramona Herold  
Museumspädagogik/Museum education: Heike Mühl-Boll, Monika Schiefer  
Sekretariat/Administration: Evelyn Kollmar-Schorr, Silke Mildenerberger

© 2017 Kunsthalle Vogelmann / Städtische Museen Heilbronn,  
Snoeck Verlagsgesellschaft, Köln und die Autoren  
© 2017 VG Bildkunst, Bonn, für: Arman, Thomas Demand, Raymond Hains, Erwin Heerich,  
Thomas Hirschhorn, Kurt Schwitters, Jacques de la Villeglé, Wolf Vostell, Franz Erhard Walther  
© 2017 Estate of Dan Flavin / VG Bildkunst, Bonn  
© 2017 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / VG Bildkunst, Bonn  
© 2017 Nachlass Charlotte Posenenske, Burkhard Brunn, Frankfurt a. M.  
© 2017 Robert Rauschenberg Foundation / VG Bildkunst, Bonn  
© 2017 Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://www.dnb.de> abrufbar.

Bibliographical data of the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek  
lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic  
information is available on the Internet at <http://www.dnb.de>

Die Museumsausgabe ist erhältlich unter ISBN: 978-3-936921-24-3

Gesamtherstellung/Production  
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH  
Kasparstr. 9–11  
50670 Köln  
[www.snoeck.de](http://www.snoeck.de)

Die Buchhandelsausgabe ist erhältlich unter ISBN: 978-3-86442-194-5

Printed in Germany

Umschlag/Cover: Dan Flavin, Color Round, 1992

Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der  
Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt  
worden sein, so werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen  
abgegolten.

We would like to thank all copyright owners for their kind permission to reproduce their  
material. Should, despite our intensive research, any person entitled to rights have been  
overlooked, legitimate claims shall be compensated within the usual provisions.