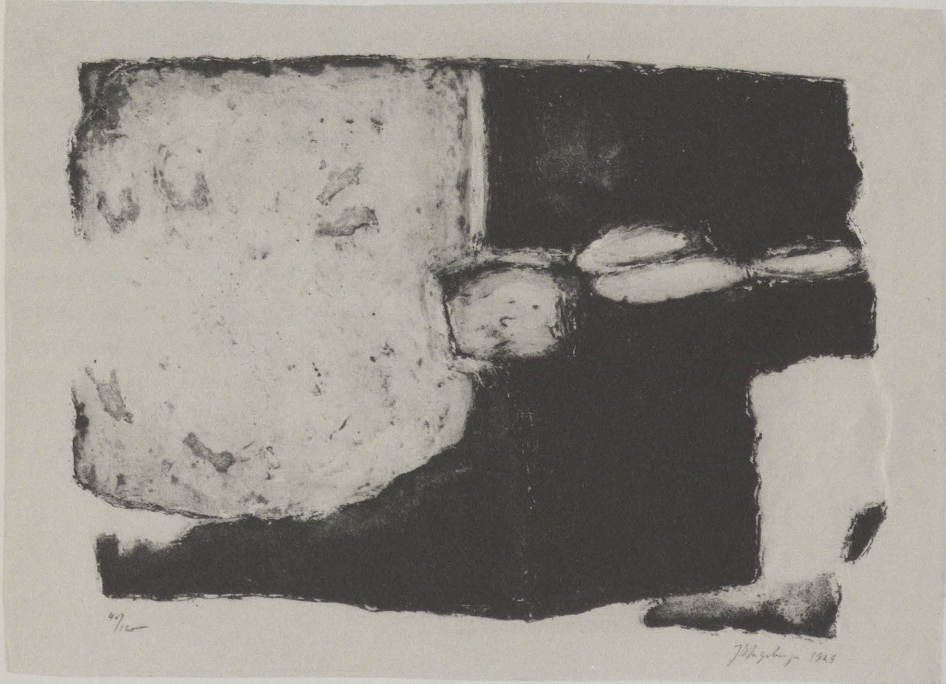


Grafik im Raum



Kat. 117

Kat. 118



Raumbeherrschende Grafik ist kein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Monumentale Holzschnitte oder Drucke von mehreren Platten gibt es seit dem 16. Jahrhundert, und es gab immer wieder Werke, die das gemeinhin übliche Mass sprengten und nur selten für eine Aufbewahrung in Mappen vorgesehen waren.¹ Auch wenn es immer Sonderformen blieben, war es auch während des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nicht aussergewöhnlich, Grossformate zu produzieren. Allerdings verwundert es kaum, dass die Produktion der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft, zumindest am Anfang, davon wenig betroffen war. Zwar hatte die SGG nie ein offizielles Standardformat definiert, doch gab es in den 1920er-Jahren durch die den Mitgliedern abgegebene Mappe ein Maximalformat, an das sich die meisten Künstler auch hielten. Eine Ausnahme war der Linolschnitt von Karl Hosch (Kat. 28), der bei Weitem den üblichen Rahmen sprengte.

Erst 1971 wagte wieder ein Künstler die bis dahin geltende informelle Grösse zu überschreiten, es war Italo Valenti mit einem seiner beiden Blätter (Kat. 120). Dies war zusammen mit den beiden zwei Jahre zuvor erschienenen Editionen von Jean-Edouard Augsburger (Kat. 117/118 → S. 100) schon fast ein tiefgreifender Umsturz. Augsburger hatte zwei teilweise eingefärbte Papiermultiples vorgeschlagen, die aber keinesfalls mehr dem bis dahin vorherrschenden konservativen Verständnis weiter Teile der SGG entsprachen. Nichtfigurativ und dreidimensional sprengten sie die herkömmlichen Grenzen von Druckgrafik und waren nicht sofort als solche zu erkennen. So musste der damalige Präsident Max Hofmann in seinem Begleitbrief und der Objektbeschreibung, die auch den Produktionsvorgang durch Augsburger genau wiedergab, mehrfach auf die Besonderheit dieser Edition hinweisen.²

Obwohl beide Ansätze eigentlich nicht vollkommen neu waren, zumindest auf internationaler Ebene, und sich beide als künstlerische Formen bereits durchgesetzt hatten, tat sich die SGG zuerst noch schwer, sowohl dreidimensionale Objekte zu publizieren als auch Grossformate zuzulassen. Eigentlich sind edierte Multiples und Grossformate voneinander unabhängige Phänomene, die sich zudem nur selten überschneiden, aber bezüglich des Grundverständnisses, was Druckgrafik sein kann oder sein soll, lassen sich beide nur schwer mit einer relativ konservativen Haltung und Vorliebe für handliche Einzelblätter vereinbaren.³ In der Geschichte der SGG gab es allerdings verschiedene Überschneidungen, einmal bei Augsburger als dreidimensionales Papierobjekt

1

Heusinger/Appuhn 1976;
Wellesley/New Haven/
Philadelphia 2008/09.

2

Augsburger führte in seiner Beschreibung aus (Archiv SGG):
«Ces deux œuvres ont été exécutées avec une technique de gaufrage très profond, dans des plaques en creux, grenées et encrées d'une manière traditionnelle; le modelé est obtenu par tirage à la main en étirant les papiers jusqu'à les rompre. Cette technique issue de la tradition, mais nouvelle par la hauteur des reliefs obtenus, permet de nouvelles recherches dans le jeu du blanc et noir et la forme.» Die Arbeiten wurden im April 1970 versandt.

3

Siehe hierzu auch den Beitrag von Julie Enckell Julliard (S. 131–142).

Kat. 118

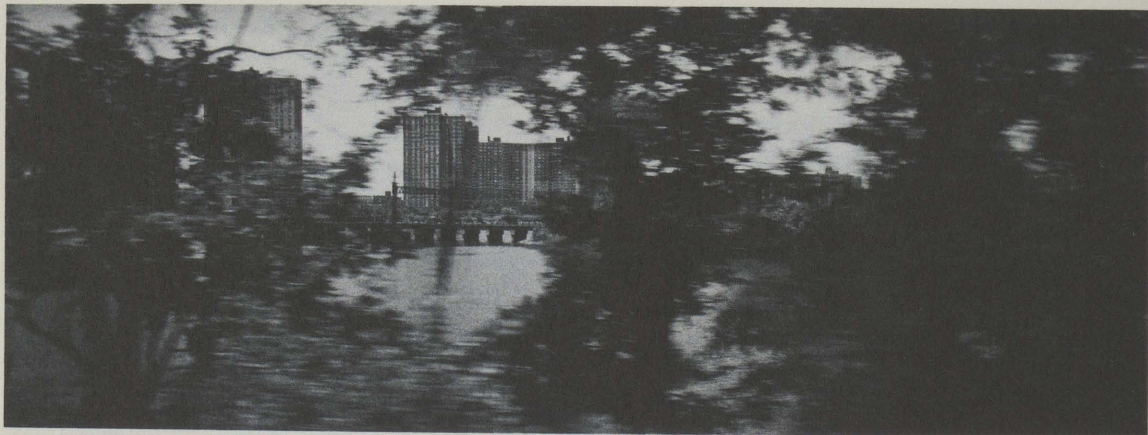
Jean-Edouard Augsburger
(1925, La Chaux-de-Fonds
– 2008, La Chaux-de-Fonds)
Sans titre, 1969
Prägedruck (Reliefätzung)
Blatt: 430 x 595 mm
Druck: Der Künstler

New York 1975, Kat. 8;
Lausanne/Olten 1979, Kat. 126;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 118

Kat. 117

Jean-Edouard Augsburger
(1925, La Chaux-de-Fonds
– 2008, La Chaux-de-Fonds)
Sans titre, 1969
Prägedruck (Reliefätzung)
Blatt: 500 x 365 mm
Druck: Der Künstler

New York 1975, Kat. 7;
Lausanne/Olten 1979, Kat. 125;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 117



Kat. 209

Kat. 180.3



und dann bei Fischli/Weiss (Kat. 215 → S. 110), Decrauzat (Kat. 232) oder Atelier E. B (Kat. 228 → S. 112) für ursprünglich zweidimensionale Objekte, die aber durch ihre Präsentationsform zu raumgreifenden Elementen werden. Damit ergeben sich, und das nicht nur im Rahmen der Tätigkeit der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft, vier miteinander verwandte, aber unterscheidbare Phänomene, wie sich Grafik im Raum einschreiben oder den sie umgebenden Präsentationsraum prägen und beherrschen kann. Konkret handelt es sich um erstens die reinen Grossformate, zweitens die mehrteiligen raumgreifenden oder raumdefinierenden Serien, die aber nicht mehr reine Mappenwerke sind, drittens die bereits genannten raumgreifenden Präsentationsformen und viertens letztlich die echten Multiples als dreidimensionale Form.

1. Grossformate

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges entwickelte sich zunehmend eine Tendenz hin zu Grossformaten, mitunter in Kombination mit Unikatdrucken. Ziel war in diesem Falle nicht eine möglichst weite Verbreitung, sondern die spezifischen Möglichkeiten des Drucks zu nutzen, um zu eindrucklichen, teilweise lebensgrossen Bildern zu gelangen. Dabei blieb aber die Sichtbarkeit des Bildträgers, meist Papier, ein entscheidendes Kriterium, nicht nur zur Rahmung des eigentlichen Bildfeldes und damit der Definition des Bildraumes, sondern auch um den Druckprozess selbst nachvollziehbar zu machen, im Falle von Holzschnitten auch die Materialstruktur des Druckstockes einzubeziehen und sich damit von einer additiven Malereiauffassung zu unterscheiden. Typische Beispiele sind die Arbeiten von HAP Grieshaber wie das *Ulmer Tuch I* (1949).⁴ Es sind raumdefinierende Drucke, mächtig, fordernd, einnehmend und nicht zurückweichend. Schon durch ihre schiere Grösse und Frontalität stellen sie sich dem Betrachter entgegen. Es sind nicht mehr kleinere Substitute von Gemälden oder lediglich eine Multiplizierung eines Bildes, sondern es sind jeweils eigenständige Werke, zu denen es kein Äquivalent in einer anderen Technik gibt. Um sich von der Neuen Sachlichkeit und ähnlichen figurativen Tendenzen der 1930er- und 1940er-Jahre sowie den Erlebnissen des Zweiten Weltkrieges abzugrenzen, war ein neues Verständnis von Kunst und Druckgrafik notwendig und hilfreich. Thematisch waren es teilweise Rückgriffe auf ältere Werke, ein Anknüpfen und Aktualisieren von Bestehendem und

Kat. 209

Claudio Moser
(1959, Aarau)
Instrumental, 2001
Tintenstrahldruck
Bild: 700 × 1883 mm
Blatt: 915 × 2125 mm
Druck: Inter-Colorfoto AG, Basel

Kat. 180

Jürg Kreienbühl
(1932, Basel – 2007, Cormeilles-en-Parisis)
Les trois tours, 1992
Farblithografien (Triptychon)
Blatt: 1050 × 750 mm
Druck: Thomi Wolfensberger,
Steindruckerei Wolfensberger AG,
Zürich

Plumart 1997, L143–L145;
Bern/Vevey/Bellinzona
1998–1999, Kat. 180.1–3

Kat. 180.3
La tour Fiat
Bild: 860 × 655 mm



Kat. 230.2

Kat. 230.3



Big ist beautiful

damit eine Überwindung einer als negativ empfundenen Erfahrung. In ihrer klaren linearen Formensprache waren sie wegweisend für zahlreiche Künstler der 1960er- und 1970er-Jahre. Aber gerade in den 1960er-Jahren kamen mit einigen stärker politisierenden Künstlern, wie Wolf Vostell, Joseph Beuys, Anselm Kiefer und Georg Baselitz in Deutschland oder Richard Rauschenberg in den USA, technisch neue Ideen und vor allem grössere Formate zur Anwendung.⁵ Allerdings änderte sich die Basis des kreativen Prozesses. Oft wurden nun Fotografien oder fotografische Elemente als Basis für die Weiterbearbeitung verwendet und nicht mehr genuin entwickelte Elemente, sie traten als kollagenartige Zusammensetzungen oder als zeichnerische oder malerische Manifestationen in Erscheinung. Dabei wurde dann die direkte Bearbeitung des Druckträgers zugunsten einer Vervielfältigung eines anderen Bildes aufgegeben, so beispielsweise bei den zunehmend sich verbreitenden Siebdrucken wie im Rahmen der Pop-Art. Dies hatte zwar keine sofortigen inhaltlichen Auswirkungen, zeigt aber ein sich wandelndes Verhältnis der Künstler zum Medium Grafik.

Interessanterweise wird bei Grieshaber und in seiner Nachfolge gerade die Stellung des Menschen in seinem Umfeld oder sein Selbstverständnis hinterfragt. Es ist eine Konzentration auf existenzielle Fragen der Menschheit, die gerade nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und später den Kriegen in Ostasien nochmals vehementer gestellt wurden. Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass sich auch bei der SGG die ersten Grossformate mit dieser Thematik beschäftigen, zuerst bei Martin Disler 1982 (Kat. 146 → S. 48) und anderen Künstlern der Neuen Wilden oder der Neuen Figuration, wie A.R. Penck (Kat. 153 → S. 57), Mimmo Paladino (Kat. 158 → S. 58), Anselm Stalder (Kat. 160) und nochmals Disler (Kat. 174). Es sind nicht riesige Formate, aber mit etwas über 100 Zentimeter sind sie deutlich grösser als die durchschnittlichen Editionen der SGG.

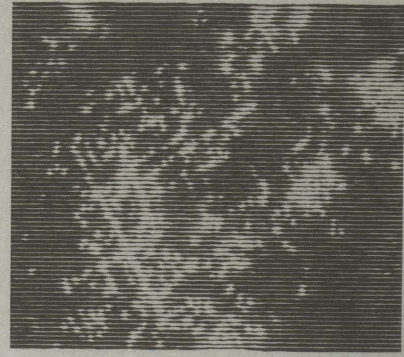
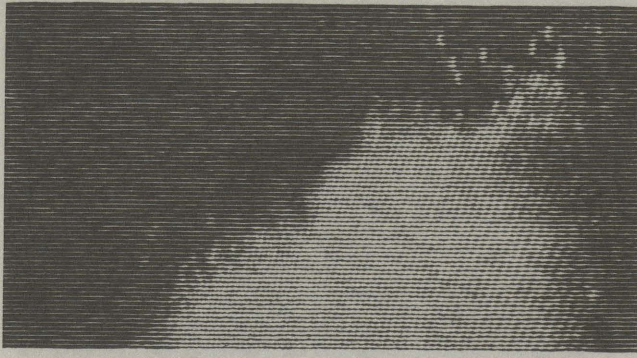
Menschenbezogene Werke sind aber nicht das einzige Thema, bei dem es zu grösseren Formaten kam. Ein zweiter Themenkomplex hat sich mit Architekturdarstellungen oder Bildern mit Architektur herauskristallisiert, so mit einer Serie von Türmen von Jürg Kreienbühl (Kat. 180.3 → S. 102), einer Zugfahrt und der Sicht auf die Häuser in New York von Claudio Moser (Kat. 209 → S. 102) oder der Ansicht des Ground Zero in New York von Wade Guyton (Kat. 255 → S. 4). Diese Arbeiten lassen den architektonisch gestalteten Raum selbst zum Bildobjekt werden, formen und prägen aufgrund ihrer

Kat. 230

Marc Bauer
(1975, Genf)
Nach Hans Holbein d. J., *Lex
et Grazia*, um 1528, Öl auf Holz,
49 × 60 cm, Edinburgh,
National Gallery of Scotland

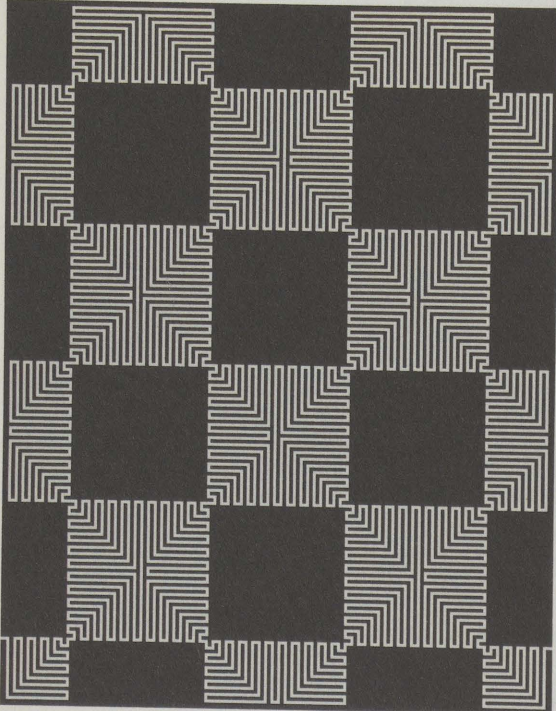
Kat. 230.2
Threesome II, 2009
Polymertiefdruck (vier Platten)
Platte: 300 × 445 mm
Blatt: 470 × 630 mm
Druck: Gabriela Seiler und
Marco Krähenbühl, W & S Atelier
für Kupferdruck, Zürich

Kat. 230.3
Threesome III, 2009
Inkjet
Sechzehn Blätter
und eine CD-Rom
Bild: 1148 × 1640 mm
Blatt: A3, 287 × 410 mm
Druck: OK Druck, Seefeld, Berlin

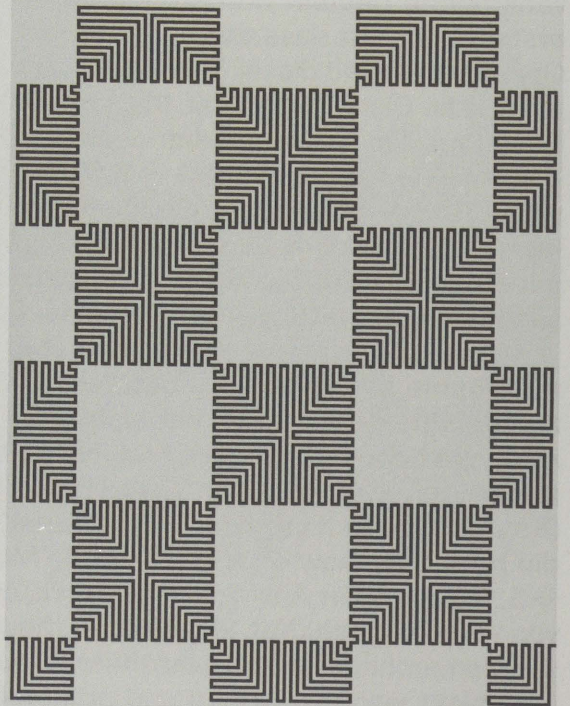


Kat. 233.1-3

Kat. 232.2 recto



Kat. 232.2 verso



Kat. 232

Philippe Decrauzat
(1974, Lausanne)
D.T.A.B.T.W.H.A.H.E., 2010
Vier Siebdrucke
(eine recto, drei recto/verso)
Blatt: 740 x 1040 mm
Druck: Sérigraphie Voumard
& Chauvy, Bière

Kat. 233

Christiane Baumgartner
(1967, Leipzig)
Illumination, 2011
Holzschnitte (Triptychon)
Druck: Bettina Haller, Sonnenberg
Presse, Chemnitz

Rümelin 2014, Kat. 179

Kat. 233.1
Bild: 275 x 520 mm
Blatt: 360 x 590 mm

Kat. 233.2
Bild: 275 x 350 mm
Blatt: 360 x 397 mm

Kat. 233.3
Bild: 275 x 520 mm
Blatt: 360 x 590 mm

Grösse dann aber einen anderen Raum. Damit wird die Abbildung eines eigentlichen Aussenraums und der jeweiligen Architektur als raumprägendes Bild umgesetzt. Allerdings bilden diese Blätter nicht eine strenge Abfolge, sondern sind eine lose und meist lange auseinanderliegende Reihung, immer wieder durchmischt von Bildern mit Menschen wie bei Peter Doig (Kat. 220), Landschaften wie bei Nic Hess (Kat. 214 → S. 140), Textelementen wie bei Lawrence Weiner (Kat. 199 → S. 125) und Didier Rittener (Kat. 225 → S. 136) oder linearen Strukturen bei Fabrice Gygi (Kat. 212 → S. 126) und Marc Bauer (Kat. 230 → S. 104). Aber im Gegensatz zu einigen definierten Serien, wie den Selbstporträts der 1920er-Jahre oder den Bildhauerblättern der 1950er-Jahre, gab es bezüglich der Grossformate keine konkreten Vorgaben von Seiten der SGG. Es war nicht eine bewusste und ausformulierte Strategie, sondern ergab sich aus der Diskussion mit den jeweiligen Künstlern und der Auswahl entsprechender künstlerischer Positionen. Es ist letztlich eine Frage der künstlerischen Freiheit, sowohl in Bezug auf die Themen als auch auf die Formatwahl oder die Technik. Nichts war von vornherein festgelegt, auch wenn sich eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Grossformaten schon aus der Tatsache ergab, dass die Mehrzahl der Mitglieder Privatsammler sind und deshalb eine geringere Toleranz gegenüber Gross- und Riesenformaten haben als Institutionen.

2. Serien und mehrteilige Arbeiten als raumbeanspruchende Präsentationsform

Während sich die SGG lange Zeit mit Grossformaten schwer tat, war sie schon von Anfang an gegenüber Serien, Mappenwerken und mehrteiligen Arbeiten

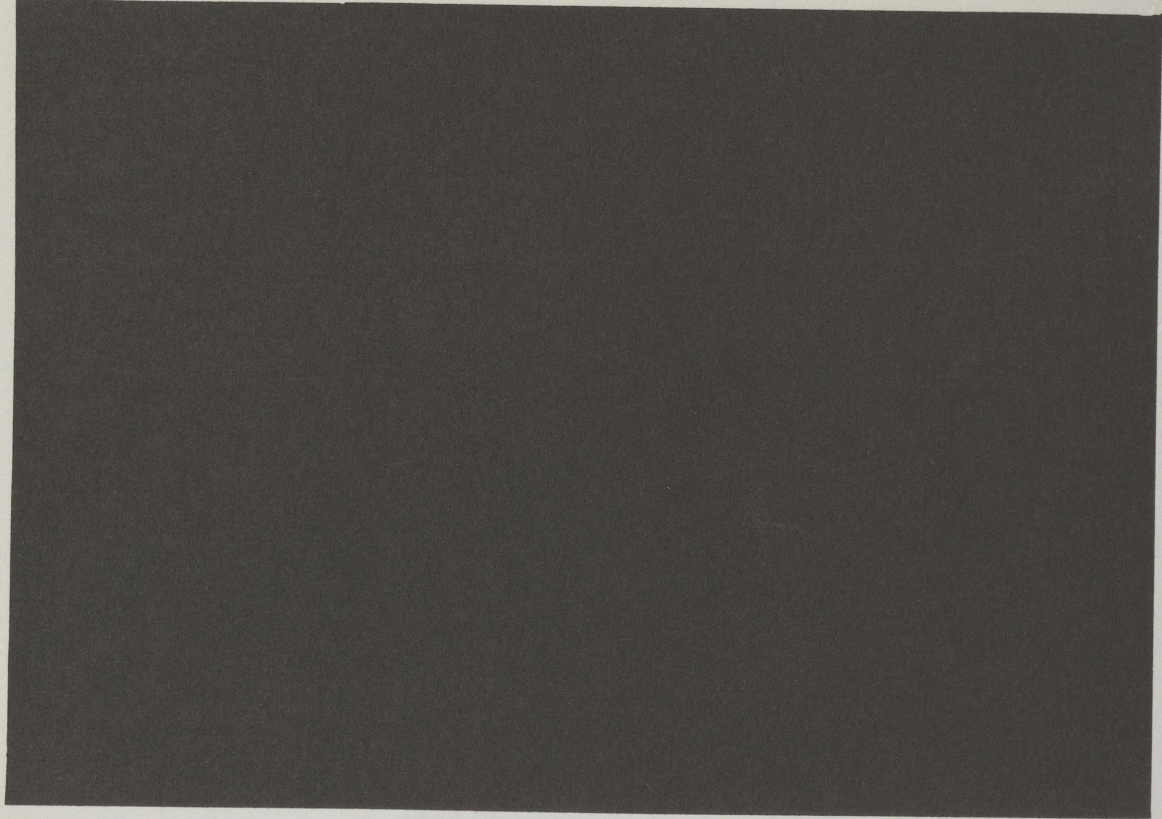
offener eingestellt. Zunächst waren die Formate noch relativ klein und die Präsentation orientierte sich klar an typischen Mappenwerken, beispielsweise 1938 mit den zehn Lithografien von Charles Hug (Kat. 63), 1942 mit den Blättern von Walter Bodmer (Kat. 73 → S. 26), 1947 mit den *Fenêtres de Paris* von Robert Wehrlin (Kat. 93) und 1948 mit einer der umfangreichsten Arbeiten, der von Max Hunziker realisierten Mappe *Illustrationen zu Textauszügen aus dem «Cherubinischen Wandersmann» von Angelus Silesius* (Kat. 94). Diese Werke haben jeweils unterschiedliche inhaltliche Orientierungen und ihre einzelnen Blätter könnten theoretisch auch jeweils unabhängig voneinander gezeigt werden – auch wenn sie ihre volle Kraft und Argumentation nur in ihrer Vollständigkeit entfalten. Eine Wendung ergab sich mit dem Triptychon von John M Armleder (Kat. 161 → S. 62/63). Die drei Blätter Armleders waren zwar von unterschiedlichem Format und eine Mischung verschiedener Techniken, aber ihre Gestaltung liess nur zu, die drei Teile gemeinsam zu zeigen. Es war letztlich ein Wendepunkt für die weitere Auffassung auch innerhalb der SGG. Die beiden Optionen entweder einer mehrteiligen Arbeit oder einer Serie waren nun gegeben. Bei letzterer wurden die Inhalte zunehmend komplexer und differenzierter, so bei Stéphane Brunner 1989 (Kat. 173) mit der Gegenüberstellung von monochromen Flächen oder in den 1990er-Jahren bei den Künstlerinnen Mireille Gros (Kat. 187), Ilona Ruegg (Kat. 190) oder Miriam Cahn (Kat. 191 → S. 50). Während die Serien, wie auch Mappenwerke, theoretisch noch getrennt gezeigt werden könnten – allerdings unter Verlust eines Teils ihrer Vielschichtigkeit –, ist die Situation bei den mehrteiligen Werken, die in der Nachfolge von Armleders Triptychon entstanden, eine andere. Dort können einzelne Teile nicht mehr isoliert werden, ohne den ganzen Inhalt zu zerstören oder unlesbar zu machen. Dies betrifft aber nicht nur figurative Werke, wie die Serie von Kreienbühl (Kat. 180), jüngst das Triptychon von Christiane Baumgartner (Kat. 233 → S. 106/107) oder die drei Blätter von Thomas Huber (Kat. 249), sondern lässt sich auch nichtfigurativ umsetzen, wie von Corsin Fontana (Kat. 203). Auf den ersten Blick scheinen seine Drucke lediglich abstrakte Farbflächen zu sein, erst bei genauerem Betrachten zeigen sich Strukturen und Überlagerungen, die durch die spezifische Technik erzeugt werden. Wie auch bei Armleder geht es letztlich bei Fontana darum, den Wahrnehmungsprozess selbst auf die Probe zu stellen und in kleinen Unterschieden eine räumliche

Kat. 244

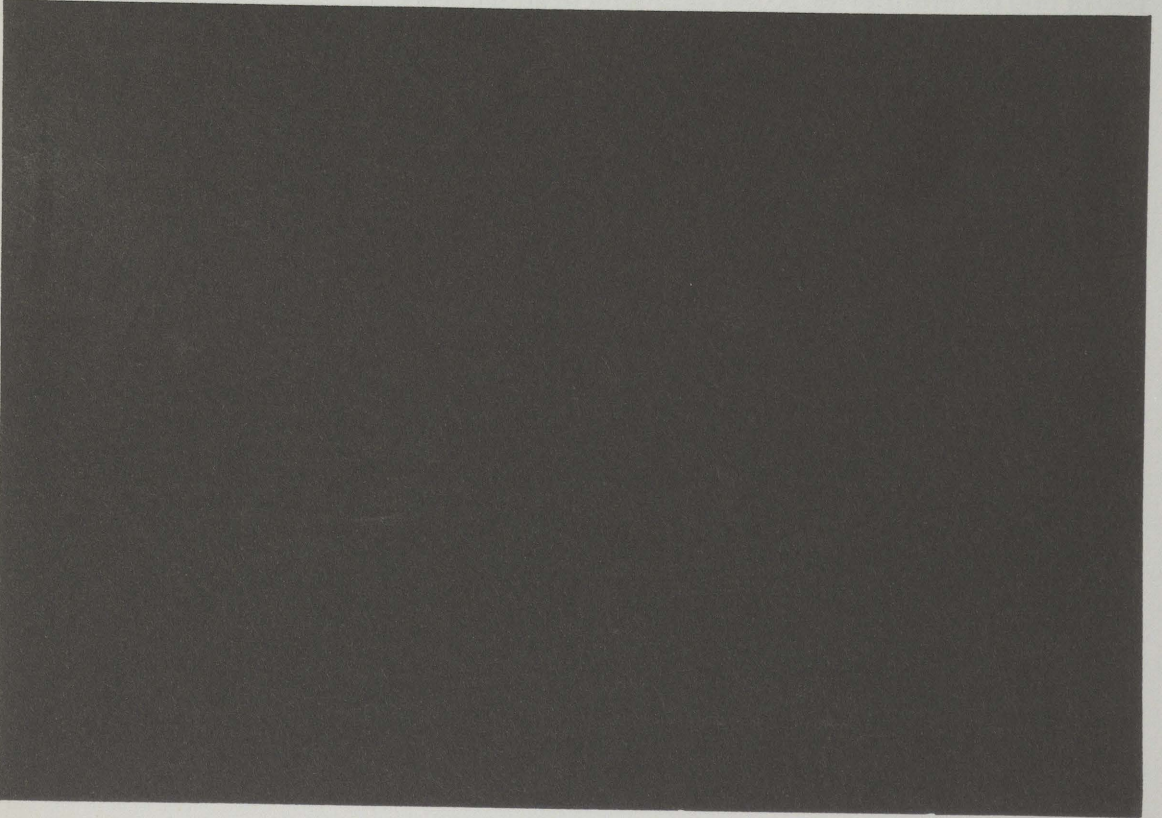
Vincent Kohler
(1977, Nyon)
Crash, 2014

Kat. 244.1
Kupferbecken, teilweise poliert
Ø 355 mm
Hergestellt von Maison Mehmet,
Istanbul
Dem Becken liegt eine Partitur bei.
Die Musik wurde speziell für
dieses Instrument komponiert.

Kat. 244.2
Partitur
Komponiert von Julian Sartorius
(Thun, 1981)



Kat. 215 recto/verso



Wirkung wie auch eine zunehmende Aufmerksamkeit zu erzeugen. Diese deutlich über dem Durchschnittsformat der Gesellschaft liegenden Blätter sind zwar noch nicht raumdefinierend, werden aber zu raumprägenden Werken, vergleichbar mit anderen Werktypen ähnlicher Grösse. Auch jüngst, wie in den Arbeiten von Mai-Thu Perret (Kat. 242 → S. 77) oder Claudia Comte (Kat. 245 → S. 80), findet sich diese Auffassung wieder.

3. Raumgreifende Blätter

In gewisser Weise sind die vier Blätter von Philippe Decrauzat (Kat. 232.2 recto/verso → S. 106) ein Sonderfall. Einerseits ist es eine mehrteilige Arbeit, andererseits aber ein Werk, das sich aufgrund seiner spezifischen Präsentationsform im Raum ausdehnt. Diese Haltung gab es vorher in der SGG nur selten, so bei Meret Oppenheim (Kat. 141 → S. 76), die bewusst eine freihängende Präsentation bevorzugte, um damit den das Werk umgebenden Raum direkt zu prägen, oder auch bei Nic Hess mit seiner Lithografie auf Azetat (Kat. 214), die nicht nur eine freischwebende Präsentation vorsah, sondern mit einem roten Kreis auch gleich noch ein wandelbares Element einbezog. Die Durchsichtigkeit des Films isoliert das Bild nicht von seinem Umfeld, sondern im Gegenteil: Bild und Umfeld interagieren jeweils abhängig vom Präsentationskontext. Gleichzeitig schlugen auch Fischli/Weiss (Kat. 215) mit ihrem grossen Blatt eine unkonventionelle Herangehensweise vor. Das Motiv, basierend auf einer Aufnahme, die sie auf einem Jahrmarkt von einer Karusselldekoration gemacht hatten, wurde beidseits aber jeweils seitenverkehrt gedruckt, sodass sich in einer hypothetischen Durchsicht das Motiv deckt. Eine hypothetische Transparenz wird aber schon durch die Materialstärke des Papiers und die Dichte des Drucks ausgeschlossen. Die Verwendung eines gefundenen Motivs und die sich bis fast zur Unkenntlichkeit erstreckende Aneignung und Verwandlung zeigt, in welchem Mass sich Druckgrafik in den letzten zwanzig Jahren von einem konventionelleren Verständnis entfernt hat. Das Blatt von Fischli/Weiss nur einseitig zu zeigen, bedeutet nur die eine Hälfte, nicht aber das ganze Werk zu sehen. Es ist ein eher unübliches Verständnis von Druckgrafik, das sich bei Fischli/Weiss, aber auch bei Philippe Decrauzat, manifestiert. Er geht zwar in eine ähnliche Richtung, entfernt sich aber noch radikaler von einem konventionellen Verständnis, indem er seine Blätter noch konsequenter als in den Raum ragende Objekte definiert. Decrauzat

Kat. 215

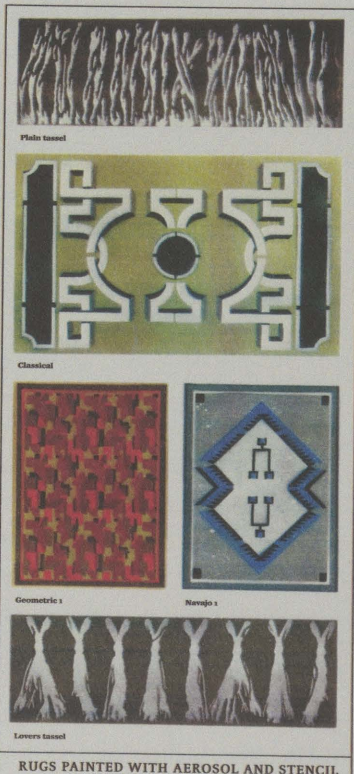
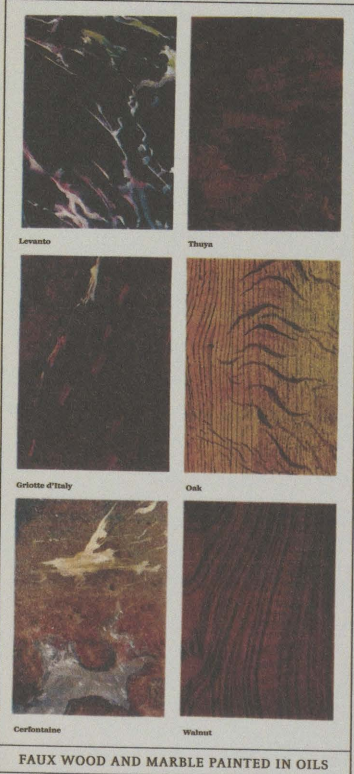
Peter Fischli
(1952, Zürich)
und David Weiss
(1946, Zürich – 2012, Zürich)
Schilf, 2004
Farblithografie (recto/verso)
Blatt: 905 x 1273 mm
Druck: Thomi Wolfensberger,
Steindruckerei Wolfensberger AG,
Zürich

Korazija 2005, Kat. 171;
Guex 2010, Kat. 17



Kat. 248

Kat. 228



verwendet eine komplexe Sprache, mit der positiv-negativ dargestellten Struktur auf den beiden Seiten des Blattes. Es ist nicht mehr die Spiegelung wie bei Fischli/Weiss, sondern Decrauzat kehrt das Motiv um, fordert also vom Betrachter eine grössere Abstraktionsleistung. Diese Herangehensweise bedarf einer besonderen Präsentationsform, üblicherweise zeigt Decrauzat diese Blätter orthogonal von der Wand abstehend und damit die Sicht auf beide Seiten freigebend. Es ist eine radikale Idee, die durch die Mehrteiligkeit noch zusätzlich verstärkt wird. Während Decrauzat seine Mehrteiligkeit und dem raumgreifenden Charakter von Anfang an in diesem Werk eingeplant hatte, ergab sich dies bei Fabrice Gygi (Kat. 212 → S. 126) erst auf Anregung der SGG hin. Der grosse Linolschnitt und die radikale Beschränkung auf weisse Linien vor einem tiefschwarzen, homogenen Grund, war für ihn später Ausgangspunkt dieses Blatt zu einem Triptychon auszubauen. Damit wird Druckgrafik im wahrsten Sinne raumgreifend und raumprägend. Decrauzat eignet sich hier seinen Präsentationsraum an, ohne aber aufgrund der Zweidimensionalität seiner Blätter seine Werke zum eigentlichen dreidimensionalen Objekt zu machen. Diesen Schritt wagten einige Jahre zuvor auch Atelier E. B (Lucy McKenzie, Beca Lipscombe und Bernie Reid, Kat. 228 → S. 112). Sie gestalten zwar ihre Arbeit in der Art eines Warenkatalogs oder Präsentationsblattes, aber im Endeffekt ist es eher ein Papierobjekt denn eine konventionelle Druckgrafik, die ihre volle Kraft und Bedeutung nur als Objekt entfalten kann.

4. Multiples

Während die raumprägenden oder raumdefinierenden Drucke an sich zweidimensionale Werke bleiben, sich also trotz allem an der Tradition von Druckgrafik orientieren, nutzten seit den 1960er-Jahren Künstler und Verleger zunehmend die gleichen Formen der Zusammenarbeit, um nun dreidimensionale Objekte, häufig auch aus anderen Materialien als Papier, herzustellen und über die gleichen Kanäle zu vertreiben wie die Druckgrafik. Verleger wie Schellmann, oder in der Schweiz *Parkett* und — wenn auch auf andere Weise — Peter Blum, waren hier sehr aktiv.⁶

Die SGG hat sich nur relativ selten darauf eingelassen und die Mehrzahl der Multiples sind Arbeiten von Künstlerinnen, die offensichtlich dieser neuen Form offener gegenüberstanden, teilweise als im Raum figurierende, dreidimensionale Realisationen mit Vorder- und

Zu Schellmann siehe Schellmann 2009; zu *Parkett* siehe Zürich 2004–2005; Wye/Weitman 2006: 178 und 211; Kanazawa 2009 und die Bemerkungen von Roland Wäpse in diesem Band (S. 115–130); zu Peter Blum siehe Walker 2006.

Kat. 248

Alois Lichtsteiner
(1950, Ohmstal)
Ohne Titel, 2016
CAD-Holzschnitt, monotypischer
Druck mit Ölfarbe
Blatt: 405 × 645 mm
Druck: Der Künstler

Kat. 228

Atelier E. B (Lucy McKenzie,
Beca Lipscombe und Bernie Reid)
Sample Book, 2009
Farbiger Siebdruck
Bild: 574 × 821 mm
Blatt: 594 × 841 mm
Druck: Glasgow Print Studio,
Glasgow

Rückseite wie bei Meret Oppenheim (Kat. 141) und Roni Horn (Kat. 205 → S. 88) oder dann als eine konkrete, nicht veränderbare Präsentation wie bei Katharina Fritsch (Kat. 192 → S. 125) und DAS INSTITUT (Kat. 237). Erst jüngst wurde diese mit den Arbeiten von Shahryar Nashat (Kat. 229 → S. 132) und Vincent Kohler (Kat. 244 → S. 108) ergänzt. Interessanterweise schlagen beide Künstler nicht nur ein dreidimensionales Objekt vor, sondern begleiten dieses mit einem Druck, in einem Fall einer Art technischer Zeichnung des Sockels, im anderen mit der Partitur eines Musikstücks, das speziell für dieses Becken geschrieben wurde.

Nur selten hat man sich mit einer Sonderform zwischen konventionelle Grafik und Multiple gestellt, mit edierten Monotypien oder sich verändernden Drucken wie bei Enzo Cucchi (Kat. 168 → S. 58), Didier Rittener (Kat. 225), Josh Smith (Kat. 226), Claudia Comte (Kat. 245) oder Alois Lichtsteiner (Kat. 248 → S. 112). Üblicherweise geht die Definition von Monotypien eigentlich davon aus, dass es keine Vielzahl von Drucken gibt, und das herkömmliche Verständnis von Grafik zielt darauf ab, dass die verschiedenen Drucke fast identisch sind. Mit der willentlichen Veränderung der Platten bei Cucchi sowie der Infragestellung konventioneller Haltungen öffnet sich das Programm hin zu neuen und aktuelleren Formen von Grafik. Trotz der geringen Anzahl von Multiples im Programm der Gesellschaft zeigt sich in der Varietät der Lösungen nicht nur eine Bereitschaft der Künstler, sich mit neuen Formen auseinanderzusetzen, sondern auch der Gesellschaft, sich darauf einzulassen.