

EINHEIT IN DER VIELFALT Zu den jüngsten Arbeiten CLAPEKOS **UNITY IN VARIETY The Recent Work of CLAPEKO**

I In dieser Ausstellung und der sie begleitenden Publikation begegnet uns CLAPEKO van der Heide einmal mehr als ein Künstler, dem Malerei immer ein Experiment ist, eine permanente Herausforderung, auf unbekanntes Terrain vorzustoßen. Voller Energie und der schieren Lust am Malen stellt sich der mittlerweile 61-jährige Künstler tagtäglich dieser Herausforderung und überrascht in seinem jüngsten Werk mit einer neuen Formensprache, neuen Materialien, neuen Techniken und der Hinwendung zu neuen Gestaltungsaufgaben. Die kontinuierliche, phantasievolle Weiterentwicklung seines künstlerischen Ansatzes führt in CLAPEKOS Malerei zu einer Vielfalt, die sich gleichwohl bei näherer Betrachtung als Einheit eines in sich stimmigen Gesamtwerkes zu erkennen gibt.

II Ein Gesamtwerk wie jenes von CLAPEKO verdankt sich nicht nur einer eminenten Begabung, einer frühen Förderung, einer soliden Ausbildung und einer langjährigen künstlerischen Praxis (ohne in Wiederholung und Routine abzugleiten), sondern auch kunsthistorischer Kenntnisse und theoretischer Reflexion. Für CLAPEKO legten eine Ausbildung zum graphischen Zeichner und ein Malerestudium bei Ulrich Knispel, Herbert Kitzel, Emil Schumacher und Fritz Klemm die Grundlagen. Prägend waren weiterhin Stipendien und Arbeitsaufenthalte in London, Florenz, Rom und Paris, während derer er seine Kenntnisse historischer und aktueller Kunst vertiefen konnte. Mit großer Neugier und profundem Interesse verfolgt CLAPEKO das aktuelle Kunstgeschehen und frequentiert regelmäßig Mu-

I This exhibition, and the publication that accompanies it, once more shows us CLAPEKO van der Heide as an artist for whom painting is a constant experiment, a permanent challenge to push forward into unknown territory. With enormous energy and an out-and-out lust for painting, the 61-year-old artist accepts that challenge on a daily basis, and in his latest work surprises us with a new language of forms, new materials and new techniques, and new types of design. In CLAPEKO's paintings, the continuous, imaginative development of his artistic approach produces a variety which nonetheless shows itself on closer examination to be the unity of an internally coherent, total work of art.

II A total work of art such as produced by CLAPEKO is not merely the result of great talent, of early encouragement, sound training and years of artistic experience – without his slipping into repetition or mere routine – but also of a knowledge of art history and theoretical reflection. The basis for CLAPEKO's work is to be found in his training as a graphic artist and his study of painting with Ulrich Knispel, Herbert Kitzel, Emil Schumacher and Fritz Klemm. Other important influences were scholarships and periods of study in London, Florence, Rome and Paris, during which he was able to broaden his knowledge of historical and contemporary art. CLAPEKO is extremely curious about the contemporary art scene, which he follows with great interest, and he visits a multitude of museums and exhibitions, most recently the Eva Hesse and the Alex Katz exhibitions in Wiesbaden and Bonn. In his con-

seen und Ausstellungen (zuletzt: Eva Hesse in Wiesbaden und Alex Katz in Bonn). In den Begegnungen mit dem Werk von Künstlerkollegen sucht CLAPEKO den Dialog mit ähnlichen oder eben ganz anderen Positionen, sie dienen dazu, den eigenen Standpunkt kritisch zu hinterfragen und seinen Ort im Spektrum der Gegenwartskünste zu definieren. Denn auch für Bilder gilt, was Karlheinz Stierle über Texte sagt: „Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte, ob er dies beabsichtigt oder nicht.“¹

III Im Universum der Künste des 20. Jahrhunderts musste sich die Malerei immer wieder gegen die Rede vom Ende der Malerei verteidigen. Den wohl ersten Abgesang auf die Malerei in der Kunstgeschichte formulierten die Theoretiker der Photographie gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Um 1912 vollzog Marcel Duchamp demonstrativ und programmatisch seinen Ausstieg aus der Malerei, um sich der Objektkunst zuzuwenden. Für die jüngere deutsche Kunstgeschichte sei nur an Jörg Immendorff erinnert, der 1966, während seiner Studienzeit bei Joseph Beuys an der Düsseldorfer Kunstakademie, auf ein Bild die Worte „Hört auf zu malen“ schrieb. Dieser ironische Aufruf spiegelt die in der politisch-gesellschaftlichen Umbruchsituation der späten sechziger Jahre gerade auch im Umkreis von Beuys virulente Diskussion um den Wert der Malerei und über die Erweiterung des Kunstbegriffs wider (Beuys selbst formulierte 1985 sein berühmtes gewordenes Manifest: „Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt Keilrahmen und Leinwand zu kau-

facts with the work of fellow artists, CLAPEKO is seeking a dialogue with positions similar to his own, or indeed specifically seeking to confront positions which are entirely different. Such contacts help him to critically analyse his own position and to define his place in the spectrum of contemporary art. After all, the same thing applies to paintings as Karlheinz Stierle says about texts: “Every text situates itself in a pre-existing universe of texts, whether it wishes to do so or not.”¹

III Within the artistic universe of the 20th century, painting has constantly had to defend itself against talk of its demise. It was the theoreticians of photography who, towards the end of the nineteenth century, began for the first time in the history of art to say farewell to painting. Around 1912, Marcel Duchamp demonstratively and programmatically completed his withdrawal from painting dedicating himself to object-oriented art. In the recent history of art in Germany, one might mention Jörg Immendorff, who, while studying at the Düsseldorf Art Academy with Joseph Beuys in 1966, wrote on a picture the words “Stop painting!”. His ironical appeal reflects the heated discussion taking place against the background of the sociopolitical turmoil of the late sixties, particularly within the Beuys circle, as to the value of painting and the expansion of the concept of art (Beuys himself formulated his famous manifesto in 1985: “Things already start to go wrong when someone goes out to buy a stretcher and canvas”²). This was the period of “rising beyond the painting”³ during which action, installation

fen“²). Es war die Zeit des „Ausstiegs aus dem Bild“³, in der Aktions-, Installations- und Konzeptkunst den Ton angaben. Damit traten neue Kunstformen neben die traditionellen, vor allem aber wurden das Bild des Künstlers, die Rolle des Betrachters und der Begriff vom Kunstwerk einer radikalen Veränderung unterworfen. Hatte die Moderne das Ideal des autonomen Kunstwerks proklamiert, so ging es nun zunehmend um die Rückbindung der Kunst in einen gesellschaftlichen Kontext: Kunst als soziale Handlung, Kunst als gesellschaftspolitische Praxis und Forschung. Gegenüber der Installations- und der Medienkunst (Film, Foto, Video, Computer- und Netzkunst) traten die traditionellen Gattungen von Malerei und Skulptur mehr und mehr in den Hintergrund. Aus diesem Schattendasein ist die Malerei bis heute, wenn wir die 49. Biennale in Venedig 2001 und die documenta 11 in Kassel 2002 als Indikatoren nehmen, nicht herausgetreten, wenn es auch andererseits mehr oder weniger deutliche Anzeichen für eine Renaissance der Malerei gibt. Allen Unkenrufen zum Trotz bin ich der Überzeugung, dass die Malerei, ob gegenständlich oder abstrakt, ihren Stellenwert auch – und gerade – in einem sich wandelnden und erweiternden Spektrum der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten behaupten wird, dass ihr sogar ganz neue Aufgaben und Möglichkeiten zuwachsen werden. Wenn ein ebenso origineller wie reflektierter Künstler wie CLAPEKO zum Pinsel greift, dann beweist er die Lebendigkeit und die Wandlungsfähigkeit des Mediums und leistet zugleich einen Beitrag zu der Frage, was Malerei heutzutage sein kann.

and conceptual art were predominant. As a result, new types of art ranged themselves alongside the traditional ones, but it was especially the image of the artist, the role of the observer and the concept of the work of art that were subject to radical transformation. The modernists had proclaimed the ideal of the independent work of art, but now the point was to return art to its social context – art as socio-political practice and investigation. In the face of installation and media art – film, photography, video, computer and network art – the traditional disciplines of painting and sculpture were pushed more and more into the background. Even today – if we take the 49th Venice Biennale and the Cassel documenta 11 in 2002 as indicators – painting has yet to escape from that shadowy existence, even though there are in fact more or less clear indications of a renaissance. Despite all the various prophecies of doom, I am convinced that painting, whether representational or abstract, will be able to assert itself, even within – indeed, precisely within – a changing and expanding spectrum of possibilities for artistic expression and that it will even be able to take on new tasks and address new opportunities. When an artist like CLAPEKO – one who is both original and reflective – takes up his brushes, he provides proof of the vitality and openness to change of the medium and at the same time helps answer the question of what role painting can play today.

IV “Painting on Canvas and Paper” is the subtitle of both the exhibition and the catalogue. Perhaps the

IV „Malerei auf Leinwand und Papier“. So lautet der Untertitel von Ausstellung und Katalog. Die vielleicht größte Überraschung präsentiert uns CLAPEKO in den kleinformatischen Papierarbeiten. Seit 1994 arbeitet er an einer Serie, die er als „Stupperbilder“ bezeichnet und die hier erstmals in einer repräsentativen Auswahl gezeigt und publiziert wird. Es handelt sich um Arbeiten auf Karton im Format 21 x 29,7 cm (DIN A4 quer) oder 22,2 x 30,4 cm, bei denen CLAPEKO die Technik des Stuppens – von ihm sächsisch „schtubbern“ ausgesprochen – anwendet. Wird der Pinsel beim Malen üblicherweise über den Bildträger gezogen, so wird beim Stuppen die Farbe mit speziellen dicken, kurzborstigen Pinseln in senkrechten, staccatoartigen Bewegungen von oben auf das Papier gesetzt. Dadurch ergeben sich ganz charakteristische gepunktete, raue, bisweilen körnige Farbflächen, die an den Rändern nicht scharf begrenzt sind, sondern sich allmählich wie Farbwolken im Bildraum auflösen. Die gestuppten Farbflächen wirken eigentümlich leicht und atmosphärisch, sie scheinen von innen heraus zu glühen und im Bildraum zu schweben. CLAPEKO, der sich sehr für Astronomie und Raumfahrt interessiert, denkt dabei an Phänomene wie etwa die Corona oder die Protuberanzen der Sonne: der Bildraum als Metapher für den Weltraum. Es ist vor allem die ‚weiche‘ Begrenzung der Farbflächen, die CLAPEKOS malerisches Interesse weckt und die in Kombination mit anderen Techniken eine schier unendliche Vielfalt an bildnerischen Lösungen ermöglicht. So schneidet der Künstler schmale Streifen oder auch größere Partien aus dem Papier

greatest surprise is to be found in CLAPEKO’s small-sized works on paper. He has been working since 1994 on a series which he calls “stipple paintings” and which are here presented in the form of a representative selection and published for the first time. The works concerned are painted on card in a format of 21 x 29.7 cm (i.e. A4 landscape format) or 22.2 x 30.4 cm and make use of the technique of stippling. In contrast to normal painting, in which the brush is drawn across the canvas or paper, stippling involves applying the paint with a special thick, short-bristled brush using vertical, staccato movements from above the paper. This produces characteristic stippled, rough, sometimes grainy paint surfaces that are not sharply delineated at the edges but which gradually merge into the surface of the painting like clouds of colour. These stippled areas have a light and atmospheric effect all their own, seeming to glow from within and to hover within the area of the picture. In these paintings, CLAPEKO – who is extremely interested in astronomy and space travel – is thinking of such phenomena as the sun’s corona or solar flares, using the area of the painting as a metaphor for the cosmos. He is especially interested in this ‘soft’ demarcation of areas of colour, which when combined with other techniques produces a truly endless variety of artistic options. For example, CLAPEKO may cut narrow strips or large sections out of the paper and underlay the openings thus created with industrially produced black or white papers or coloured papers that he has painted himself. The cut-out pieces of paper are reused as elements for collage or

heraus und hinterlegt diese Öffnungen mit industriell vorgefertigten schwarzen oder weißen oder auch von ihm bemalten buntfarbigen Papieren. Die ausgeschnittenen Partien werden als Collageelemente oder auch als Schablonen weiterverwendet. Der Einsatz von Schablonen und Abklebungen verbindet CLAPEKOS „Stupperbilder“ ebenso mit seinen Leinwandbildern wie die Verwendung von Acrylfarbe, der mehrschichtige Farbauftrag – durch den sich optisch reizvolle Farbüberlagerungen ergeben –, die teilweise ausgeprägte Buntfarbigkeit, das konstruktiv-geometrische Formen-vokabular bei gleichzeitiger Einbeziehung informel-gestischer Momente und das Experimentieren mit unterschiedlichen Strukturen und Oberflächenwirkungen der Farbe im Licht. Der Künstler benutzt abwechselnd matten oder glatten Karton, Hochglanz- oder Chromolux-Karton. Er setzt gestupperte neben gemalte Partien, matte neben glänzende, harte neben weiche, regelmäßige neben unregelmäßige, offene gegen geschlossene, monochrome gegen polychrome, dichte gegen weniger dichte etc. – der Phantasie und den Variationsmöglichkeiten sind keine Grenzen gesetzt.

CLAPEKO gibt seinen Stupperarbeiten wie auch seinen Bildern auf Leinwand keine individuellen Titel, datiert sie aber in der Regel auf den Tag ihrer Entstehung. Die Arbeiten sind klein im Format, aber groß im künstlerischen Gehalt und in der Wirkung. Es sind intime, kostbar anmutende Kabinettstücke, in denen sich CLAPEKOS zeichnerisches Temperament Bahn bricht, die der Nahnacht bedürfen und deren subtile ästhetische Qualitäten sich erst in der intensiven Wahr-

as stencils. The use of stencils and taped-off areas links CLAPEKO's stippled paintings to his canvases, as do the use of acrylics, the application of the paint in numerous layers – producing optically interesting colour overlays –, the sometimes striking colourfulness, the constructive-geometrical vocabulary of forms with the simultaneous involvement of gestural elements, and experimentation with a great variety of structures and surface effects of paint in the light. The artist uses matt, smooth, glossy or Chromolux cardboard. He places stippled sections alongside painted sections, matt areas alongside glossy ones, hard ones alongside soft, regular alongside irregular, open alongside closed, monochrome against polychrome, dense against less dense and so on and so forth – his imagination and variety know no bounds.

CLAPEKO does not assign individual titles to his stippled work, nor to his canvases. However, he does generally assign them the date of their creation. The stippled works are small in size but from the point of view of their artistic content and effect they are in fact large-scale works. They are intimate showpieces of costly appearance in which CLAPEKO's pioneering temperament as a draughtsman expresses itself. They require close attention and their subtle aesthetic qualities only make themselves apparent when one is intensively engaged with them. The process by which they are created is also an intensive one: CLAPEKO does not sit to carry out the work of stippling but stands: standing promotes greater concentration and energy than sitting. And indeed, energy is an essential concept in CLA-

nehmung erschließen. Intensiv ist auch der Entstehungsprozess: Beim Stupfern sitzt CLAPEKO nicht etwa, sondern er steht. Im Stehen verfügen wir über eine größere Konzentration und Energie als im Sitzen. Damit ist ein zentraler Begriff gefallen. Denn es geht CLAPEKO in seiner Kunst um die Bündelung, Ordnung und Sichtbarmachung von Energie.

V Energie, geordnete Kraft, Vielfalt. Mit diesen Begriffen lassen sich auch die Leinwandbilder CLAPEKOS umschreiben. Ausstellung und Katalog präsentieren einen Querschnitt des jüngsten, hauptsächlich zwischen 2000 und 2002 entstandenen Œuvres. In stilistisch-morphologischer Hinsicht hat sich in diesem Zeitraum viel in CLAPEKOS Malerei getan. Im Prinzip gleich geblieben ist hingegen der eigentliche Malprozess: Zunächst wird die Leinwand in gestisch-expressivem Duktus mit mehreren polychromen Acrylfarbschichten grundiert, dann die Oberfläche partiell mit Klebestreifen abgedeckt (in letzter Zeit verzichtet der Künstler allerdings immer häufiger auf diesen Schritt). Wieder werden Farbschichten darüber gelegt, so dass sich nach Entfernen der Bänder das für CLAPEKO so charakteristische Streifenmuster mit den feinen Kanten ergibt. Teilweise liegen mehr als zwanzig oder dreißig Farbschichten übereinander, die in manchen Bildern von einer grauen Schicht, die ihrerseits aus Buntfarben gemischt ist, überdeckt werden. Ebenso kennen wir aus CLAPEKOS Kunst bereits die Spannung zwischen emotionalen und rationalen Momenten, zwischen Spontaneität und Kalkül, zwischen gestischem und konstruk-

PEKO's work, which has to do with concentrating, ordering and visualising energy.

V Energy, ordered forces, variety – these are also the terms one needs to use when describing CLAPEKO's canvases. The exhibition and the catalogue present a cross-section of his latest work, most of it produced between 2000 and 2002. From the point of view of style and morphology, a great deal has happened in his painting during that period. One thing that has basically remained the same, however, is the actual process of painting. CLAPEKO first grounds the canvas, in a flow of gesture and expression, using a number of polychrome layers of acrylic paint. He then partially tapes off the surface (although more recently he has increasingly omitted this step). Further layers of paint are then applied so that when the tape is removed one sees the pattern of strips with fine edges which is so characteristic of CLAPEKO. There are sometimes more than twenty or thirty layers of paint, one on top of the other, and in many of his paintings these are covered by a grey layer mixed up from different colours. Another familiar aspect of CLAPEKO's paintings is the tension between emotional and rational elements, between spontaneity and calculation, between the gestural and constructive principles of design. It is precisely these contrasts that allow the paintings to oscillate between highly coloured, frankly extravagant works and extremely strict, reduced ones. One of these strict, restful pictures is *B-820/99-2002/16* (p. 33). At 200 x 180 cm, this is one of the largest works in the exhibition. Against

tivem Gestaltungsprinzip. Es sind eben diese Gegensätze, die CLAPEKOS Malerei zwischen stark farbigen, geradezu überbordenden Bildern und ganz strengen, reduzierten Werken oszillieren lassen.

Eines der strengen, ruhigen Bilder ist *B-820/99-2002/16* (S. 33). Mit 200 x 180 cm ist es eines der größten Formate in der Ausstellung. Vor einer auf den ersten Blick monochromen, in Wirklichkeit aber in vielen leuchtenden Rottönen reich modulierten Fläche schwebt in der oberen rechten Ecke als einziges Motiv eine leicht zur Seite gekippte Mandelform, die aus roten, blauen und gelben Flächen zusammengesetzt ist. Die optische Tiefe des roten Farbraums, für CLAPEKO Ausdruck reiner Energie, wird durch das mandelförmige Bildelement noch gesteigert und ruft die unendlichen Weiten des Kosmos vor das geistige Auge. Die Mandorla ist eines der Leitmotive in CLAPEKOS jüngsten Bildern. Sie begegnet uns bereits in seinem Frühwerk, verschwand dann aus den Bildwelten und wird jetzt auf unterschiedlichste Weise wieder aufgegriffen. So auch als plastisches Element. In *B-815/2002/11* (S. 61) setzen zwei in der oberen Bildhälfte seitlich der Mittelachse auf der Leinwand befestigte Mandorlen einen farbigen, formalen und räumlichen Akzent. Mit den Blau-, Türkis- und Grüntönen des Fonds kontrastieren die Gelbtöne in den Mandorlen. Diese bestehen aus doppelschichtiger Wellpappe, die CLAPEKO ausgeschnitten, geformt, mit einer Spachtelmasse gehärtet und schließlich bemalt hat. Während die Mandorlen hier in ein zweidimensionales Bild integriert sind, begegnen sie uns auch als autonome, an der Wand hängende Bild- und Farbobjekte

what at first seems to be a monochrome surface, but which is in fact made up of a large number of luminous red tones and richly modulated, the sole motif is a slightly tilted almond shape in the top right-hand corner, made up of red, blue and yellow areas. The optical depth of the red – for CLAPEKO the expression of pure energy – is further increased by the almond-shaped element and arouses images of the endless expanses of the cosmos. One of the leitmotifs of CLAPEKO's latest paintings is the mandorla. This was already present in his early works, after which it disappeared but it has now been taken up again and used in a great variety of ways, for example as a three-dimensional element. In *B-815/2002/11* (p. 61), two mandorlas located in the upper half of the painting to either side of the central axis of the canvas lend a colourful, formal and spatial accent. The yellows of the mandorlas contrast with the blue, turquoise and green tones of the background. They consist of two-layer corrugated cardboard which CLAPEKO has cut out, shaped, hardened with filler and finally painted. In this work, the mandorlas are integrated into a two-dimensional painting but CLAPEKO also presents them as independent pictures and coloured objects hanging on the wall (p. 63). Some of them are attached to metal stands at about eye height, supported by metal bases (p. 62). This allows them to be presented as free-standing, kinetic, three-dimensional ensembles whose combinations can be varied and which have a thoroughly playful but also erotic character. CLAPEKO's paintings have always been characterised by a three-dimensional and

(S. 63). Einige der *Mandorlen* hat der Künstler an etwa mannshohen Metallstangen befestigt, die ihrerseits auf metallenen Fußplatten stehen (S. 62). Auf diese Weise können die Arbeiten als frei im Raum stehende, in ihrer Zusammenstellung variierbare, kinetische, plastische Ensembles präsentiert werden, denen durchaus etwas Spielerisches – ebenso wie Erotisches – anhaftet. Wenn CLAPEKOS Bildern seit jeher eine plastische, mitunter geradezu objekthafte Erscheinung eigen ist, die auch in dem vom Künstler selbst geprägten Begriff „Malstücke“ anklingt, so hat er mit den *Mandorlen* definitiv den Schritt von der Wand in den Raum vollzogen.

Aus der Mandorla entwickelte CLAPEKO die Ovalform, die in zahlreichen seiner jüngsten Bilder auftaucht. In *B-795/2001/06* (S. 54) bevölkern 15 Ovale die Bildfläche, heben sich als größtenteils polychrome, dunkle Flächen von einem aus hellen Tönen locker zusammengefügt, an Himmel und Wolken erinnernden Fond ab. Ganz anders in *B-808/2002/05* (S. 54). Jeweils eine hellblaue, rosafarbene, schwarze und weiße Ovalform befinden sich vor einem buntfarbigen Hintergrund, der seinerseits von unterschiedlichfarbigen Vertikalstreifen überdeckt wird. Mit Ausnahme der schwarzen, deckenden Form sind die Ovale lasierend und transparent gemalt, so dass der Hintergrund durchscheint. In *B-817/98-2002/13* (S. 35) erscheinen die Ovale nur als Umrissfiguren, während sich in *B-814/2001-2002/10* (S. 55) eines der Ovale aus dem schmalen Querformat gelöst hat und außerhalb der Leinwand ein Eigenleben führt. Als vorgefundene Objekte kommen die Ovale in dem kleinformatigen titellosen

from time to time frankly object-like appearance but with his *Mandorlas* he has made the definitive step away from the wall and into three-dimensionalism.

A further development of the mandorla is the oval form found in a large number of CLAPEKO'S most recent paintings. In *B-795/2001/06* (p. 54), the surface of the painting is occupied by 15 ovals which rise as largely polychrome dark areas from a background made up of light, loosely connected tones reminiscent of the sky and clouds. *B-808/2002/05* (p. 54) is entirely different, containing as it does light blue, pink, black and white ovals against a colourful background which is itself covered by vertical stripes in a very wide range of colours. With the exception of the black, opaque form, the ovals have been painted as transparent glazes, so as to allow the background to shine through. In *B-817/98-2002/13* (p. 35), the ovals only appear as outline figures, while in *B-814/2001-2002/10* (p. 55) one of the ovals has freed itself from the narrow oblong format and lives a life of its own outside the canvas. The ovals also occur as discovered objects in a small untitled work dating from 2000 in which three ovoids have been applied to the painted wooden table (p. 57).

Since 1998, CLAPEKO has also been using circular forms, either painted using stencils or glued on to the surface as collage elements. Round shapes first appeared in his stippled works, followed by his canvases, either as single motives or in larger numbers. In *B-800/2001/11* (p. 43), for example, colourful discs stand out against a dark background, loosely distributed

Bild aus dem Jahr 2000 ins Bild: Hier sind drei Eierbrikketts auf die bemalte Holztafel aufgebracht (S. 57).

Seit 1998 verwendet CLAPEKO zudem kreisrunde Formen, entweder mittels Schablonen gemalt oder als Collageelemente aufgeklebt. Runde Formen erscheinen zuerst in den Stupperarbeiten, dann auch in den Bildern, als Einzelmotive oder in größerer Anzahl. So beispielsweise in *B-800/2001/11* (S. 43): Locker über die Bildfläche verteilte, mit freihändig gezogenen weißen Linien verbundene bunte Scheiben stehen vor dunklem Hintergrund. Dicht übersät mit Scheiben aus verschiedenen Grautönen vor polychromem Fond ist *B-809/2002/06* (S. 43). An Stelle der Streifen gliedern Kreisformen die Bildfläche in *B-793/2001/04* (S. 41), *B-794/2001/05* (S. 42) und *B-806/2002/03* (S. 40), in Ergänzung der Vertikalstreifen und aus weißem Papier ausgeschnitten und aufgeklebt begegnet uns die Scheibenform in *B-816/2002/12* (S. 47). Hervorgehoben werden muss auch *Brasilien B-782/2000/10* (S. 44), das zweitgrößte Bild in der Ausstellung. Ganz in Blautönen gemalt, ist das monumentale, zweiteilige Werk über und über mit blauen Scheiben überzogen, die verschiedenen Farb-Raum-Schichten anzugehören scheinen und dem Bild eine enorme Tiefenwirkung verleihen. Man sieht sich unversehens in die Tiefen des Amazonas gezogen.

Alles scheint beim späten CLAPEKO in Bewegung zu geraten – er selbst ist beim Malen ebenfalls ständig in Bewegung –, auch die sonst so strengen grauen Streifen bleiben nicht verschont und erleben vielfältige Metamorphosen. Sie kommen jetzt als ihrerseits bunt-

across the surface and linked by white lines (painted freehand). *B-809/2002/06* (p. 43) is densely scattered with discs in various grey tones against a polychrome background. Instead of stripes, circular shapes divide up the picture surfaces in *B-793/2001/04* (p. 41), *B-794/2001/05* (p. 42) and *B-806/2002/03* (p. 40). In *B-816/2002/12* (p. 47), the discs that supplement the vertical stripes are cut out of white paper and glued on to the picture.

Special mention should be made of *Brazil B-782/2000/10* (p. 44), the second-largest painting in the exhibition. This monumental two-part work, painted entirely in blue tones, is covered with blue discs which seem to belong to various different colour and space layers and which give the picture an enormous effect of depth. One finds oneself unexpectedly drawn into the depths of the Amazon.

In CLAPEKO's most recent works, everything seems to be in motion – in fact, he himself is also always moving around when he is painting. Even the otherwise so strict grey stripes are no exception and undergo a wide range of metamorphoses. They now occur as colourful elements in the picture, moving within themselves, sometimes over-painted or even painted entirely freehand (*B-810/2002/06*, p. 39; *B-812/2002/08*, p. 48; *B-789/98-2000/17*, p. 28; *B-784/2000/12*, p. 31). The way in which CLAPEKO is currently experimenting with the possibilities of expression is also shown by a number of works in which he has used a router as a drawing instrument, cutting deep grooves in the surface.

farbige Elemente ins Bild, sind in sich bewegt, teilweise übermalt oder sogar ganz frei mit der Hand gezogen (*B-810/2002/06*, S. 39; *B-812/2002/08*, S. 48; *B-789/98-2000/17*, S. 28; *B-784/2000/12*, S. 31). Wie CLAPEKO sein Ausdrucksspektrum experimentell erweitert, führen einige Arbeiten vor Augen, bei denen der Künstler die Holzfräse gleichsam als Zeicheninstrument benutzt und mit ihr tiefe Furchen in die Oberfläche zieht.

VI Bei oberflächlicher Betrachtung der aktuellen Malerei CLAPEKOS könnte der Eindruck entstehen, seine Bildwelten gerieten aus den Fugen. Unzweifelhaft hat sich der Künstler eine Freiheit und eine Respektlosigkeit gegenüber seiner eigenen Kunst erarbeitet, die staunen macht und neugierig auf die künftigen Wege seiner Kunst. Wichtig scheint mir indes die Stringenz der Entwicklung, die, getragen von einer souveränen und erfahrenen Künstlerpersönlichkeit, der Vielfalt eine übergeordnete, innere Einheit sichert.

VI Superficial consideration of CLAPEKO's current works might create the impression that the world of his pictures is coming apart at the seams. What is beyond doubt is that the artist has acquired a freedom and irreverence with respect to his own art which astounds us and makes us curious as to how his work will develop in future. However, it is in fact the stringency of his development that seems to me to be extremely important, a stringency supported by a superior, highly-experienced artistic personality that ensures variety within an overriding inner unity.

- 1 Karlheinz Stierle, *Werk und Intertextualität*, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.): *Das Gespräch*, München 1984 (Poetik und Hermeneutik, Band 11), S. 139-150, hier S. 139.
- 2 Joseph Beuys, *Manifest*, 1985, Schiefergriffel auf Schiefertafel, 30,4 x 21,7 x 1 cm, bezeichnet recto „Joseph Beuys, 1. 11. 1985“. Vgl. die Abbildung in: Klaus Staeck (Hg.), *Joseph Beuys. „Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an“*. Die Sammlung Staeck, Göttingen 1996, S. 97, Nr. 92. Das Manifest wird von der Edition Staeck, Heidelberg, als Postkarte vertrieben.
- 3 Lazlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausstellungskatalog, Köln 1981, S. 234-283.

- 1 Karlheinz Stierle, *Werk und Intertextualität*, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (eds.): *Das Gespräch*, Munich, 1984 (Poetik und Hermeneutik, vol. 11), pp. 139-150, quoted from p. 139.
- 2 Joseph Beuys, *Manifest*, 1985, slate pencil on slate, 30,4 x 21,7 x 1 cm, signed recto "Joseph Beuys, 1. 11. 1985". Cf. illustration in: Klaus Staeck (ed.), *Joseph Beuys. "Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an"*. Die Sammlung Staeck, Göttingen, 1996, p. 97, no. 92. The manifesto is distributed on a picture postcard by Edition Staeck, Heidelberg.
- 3 Lazlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, exhibition catalogue, Cologne, 1981, pp. 234-283.